

VAASAN YLIOPISTO
Humanistinen tiedekunta
Viestintätieteiden laitos

Juuso Ala-Kyyny

Kuusitoista elonmerkkiä

Vuosien 1993–2004 latvialaisten näytelmäelokuvien kerronnan analyysi

Viestintätieteiden pro gradu -tutkielma

Vaasa 2006

SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ		3
1. JOHDANTO		5
1.1. Tutkielmasta		5
1.2. Lähteistä		7
2. TAUSTA: LATVIAN ELOKUVA VUONNA NOLLA		10
2.1. Latvialainen elokuva ennen vuotta 1991		10
2.1.1. Latvian elokuvan liittäminen osaksi neuvostoelokuvaa		10
2.1.2. Latvialainen elokuva Neuvostoliiton aikana		12
2.1.3. Sensuurista		15
2.1.4. Elokuva, kerronta ja yhteiskunta		17
2.2. Latvialainen elokuva vuoden 1991 jälkeen		20
2.2.1. Katkos käytännössä: Riian studio 1990-luvulla		22
2.2.2. Katkos tuotannossa, levityksessä ja vastaanotossa		26
2.2.3. Uusi latvialainen elokuva?		30
3. ELOKUVA-ANALYYSIN VÄLINEET: NEOFORMALISTINEN TEORIA		36
3.1. Kausaliteetti		41
3.2. Kerronnan aukot		46
3.3. Ekpositio		50
3.4. Kerronnan strategiat		51
3.5. Klassinen kerronta normina		54
4. ELOKUVA-ANALYYSI: LATVIALAISET ELOKUVAT 1993–2004		60
4.1. Elokuva-analyysit		60
4.1.1. Jānis Putniņš: Varmācības meditācija (1993)		60
4.1.2. Ansis Epners: Būris (1993)		64
4.1.3. Varis Brasla: Ziemasvētku jampadracis (1993)		70
4.1.4. Aigars Grauba & Igors Līnga: Drosme nogalināt (1993)		73

4.1.5.	Aivars Freimanis: Lizgda (1995)	76
4.1.6.	Aloizs Brenčs: Anna (1996)	82
4.1.7.	Jānis Streičs: Likteņdzirnas (1997)	85
4.1.8.	Laila Pakalniņa: Kurpe (1998)	89
4.1.9.	Una Celma: Seko man! (1999)	93
4.1.10.	Aigars Grauba: Baiga vasara (2000)	97
4.1.11.	Jānis Streičs: Vecās pagastmājas mistērija (2000)	102
4.1.12.	Jānis Putniņš: Paslēpes (2001)	107
4.1.13.	Viesturs Kairišs: Pa ceļam aizejot (2001)	112
4.1.14.	Una Celma: Sauja ložu (2002)	116
4.1.15.	Laila Pakalniņa: Pitons (2003)	120
4.1.16.	Varis Brasla: Ūdensbumba resnajam runcim (2004)	123
4.2.	Analyysin yhteenveto	125
4.2.1.	Ekspositio	126
4.2.2.	Kerronnan aukot	126
4.2.3.	Kausaliteetti	132
4.2.4.	Kerronnan strategiat	136
4.2.5.	Vertailu klassiseen kerrontaan	139
5.	LOPPUPÄÄTELMÄT	145
5.1.	Uusi latvialainen elokuva itsenäisyyden aikana	145
5.2.	Latvialaisen elokuvan kerronnalliset erityispiirteet	151
6.	LÄHTEET	160
6.1.	Kirjalliset lähteet	160
6.1.1.	Latviaa ja latvialaista elokuvaa käsittelevät lähteet	160
6.1.2.	Kerronnan teoriaa käsittelevät lähteet	165
6.1.3.	Muut lähteet	168
6.2.	Keskustelut	169
6.3.	Elokuvat	169
	LIITTEET	171

VAASAN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta**

Laitos:	Viestintätieteiden laitos
Tekijä:	Juuso Ala-Kyynty
Pro-Gradu -tutkielma:	Kuusitoista elonmerkkiä Vuosien 1993–2004 latvialaisten näytelmäelokuvien kerronnan analyysi
Tutkinto:	Filosofian maisteri
Oppiaine:	Viestintätieteet
Valmistumisvuosi:	2006
Työn ohjaaja:	Tarmo Malmberg

TIIVISTELMÄ:

Kuusitoista elonmerkkiä on tutkimus vuosien 1993–2004 latvialaisesta näytelmäelokuvasta. Tutkimus kartoittaa kyseisenä ajanjaksona tehtyjen 16 pitkän näytelmäelokuvan kerrontaa, ja erittelee elokuvien kerronnalliset erityispiirteet.

Tutkielma esittelee myös itsenäistyneen Latvian elokuvassa tapahtuneita muutoksia Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen. Muutoksia luonnehtii katkos, joka on tarkoittanut latvialaiselle elokuvalle uutta alkua hyvin vaatimattomista lähtökohdista. Yhteiskunnallisesta perspektiivistä ja aikalaisnäkökulmista käsin välittyvät muutokset luovat yleisen taustakontekstin elokuvien analyysille.

Varsinainen tutkimus kohdistuu 16 elokuvan kerronnan analyysiin. Analyysin lähtökohtana on kognitiivisesti painottunut neoformalistinen kerronnan teoria. Kognitiivinen korostus tulee työssä esiin kerronnan sjuzhet- ja fabula-tasojen erottelun kautta. Tutkimuksessa tarkastellaan sitä, miten latvialaisten elokuvien konkreettinen kerronta (sjuzhet) paljastaa tarinakokonaisuutta (fabula) ajassa etenevänä prosessina. Tämän pohjalta on muodostettu viisi tutkimusnäkökohtaa kerronnan prosessiin: ekspositio, kerronnan aukot, kausaliiteetti, kerronnan strategiat ja klassinen kerronta.

Tutkimus esittelee latvialaisen näytelmäelokuvan keskeisimmät erityispiirteet analyysin yhteenvedon pohjalta. Näitä erityispiirteitä ovat heikko kausaalinen kerronta, pysyvät kerronnalliset aukot ja ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnan problematiikka. Erityispiirteiden kautta välittyy kuva sellaisesta kerronnan todellisuudesta, jossa kerronnan kuvaukselliset piirteet ovat korvanneet dynaamisen tarinan kertomisen käytännön.

Analyysi osoittaa myös klassisesta kerronnasta poikkeavan elokuvan suhteellisen vahvan aseman Latvian itsenäisyyden ajan elokuvassa. Mahdollisia taustatekijöitä tälle etsitään niin valtion tukipolitiikasta, elokuvan eurooppalaistumisesta, aikakauden suomista ilmaisumahdollisuuksista kuin tekijöistä itsestään.

AVAINSANAT: Latvia, elokuva, elokuva-analyysi, neoformalismi

1. JOHDANTO

1.1. Tutkielmasta

”Latvian cinema has virtually collapsed”. Latvian kulttuuriministeriön (Cultural policy in Latvia 1998: 37) viileä tilannearvio 1990-luvun lopulta kuvaa hyvin Latvian elokuva-alan tunnelmia vuonna 1991 saavutetun itsenäisyyden jälkeen. Neuvostoliiton miehitysvallan päättyminen 1990-luvun alussa antoi latvialaisille elokuvantekijöille ennenkokemattoman taiteellisen vapauden mutta jätti heidät samalla puille paljaille, vaille elokuvien tekemiseen vaadittavia resursseja. Irtoaminen kertarysäyksellä sosialismin taloudesta, yksipuoluejärjestelmästä ja Neuvostoliiton ohjauksesta johti koko yhteiskunnan ja elokuvan sen mukana pitkään ja kivuliaaseen siirtymävaiheeseen. Vastaava prosessi käytiin läpi naapurimaissa Virossa ja Liettuassa sekä muissa Itä-Euroopan maissa. Latvialaiselle elokuvalla itsenäistymisen jälkeinen aika on ollut jatkuvaa taistelua olemassaolosta. Viimeisimmät merkit tästä eloonjäämiskamppailusta löytyvät niinkin läheltä kuin vuodelta 2002, jolloin maan pääministeri esitti vakavissaan valtion elokuvatuon lopettamista. Käytännössä tämä olisi tarkoittanut pistettä kotimaiselle elokuvatuotannolle. Pääministerin esitys kuitenkin kaatui ja kansalliselle elokuvalle annettiin vielä mahdollisuus. Vaikka uudelleenrakentamisen projekti on kansallisen elokuvan osalta edelleen kesken, 2000-luvun puolivälissä näyttää jo siltä, että vaikein siirtymävaihe alkaa olla takanapäin.

Itsenäisyyden ajan latvialaista elokuvaa luonnehtii ennen kaikkea elokuvan taustarakenteissa tapahtuneet muutokset, jotka kytkeytyvät läheisesti maata koetelleisiin yhteiskunnallisiin prosesseihin. Ilman tätä taustakontekstin esiintuomista kuva latvialaisesta elokuvasta jäisi väistämättä vajavaiseksi. Käsillä olevan tutkielman kannalta taustakontekstin hahmottaminen yhteiskunnallisesta perspektiivistä ja aikalaisnäkökulmista käsin on kuitenkin vasta johdatusta itse aiheeseen – toinen puoli latvialaisen elokuvan todellisuutta. Tutkielmani varsinainen tutkimuskohde on itsenäisyyden ajan latvialainen elokuva ja sen kerronta. Tutkielman tarkoitus on selvittää, mitä oli sen aikakauden elokuva, joka merkitsi niin perinpohjaista muutosta kaikilla yhteiskunnallisen elämän tasoilla elokuva, kuten todettua, mukaan lukien.

Tarkoitus on lähestyä Latvian itsenäisyyden aikaa elokuvien kerronnan näkökulmasta, ja tavoitteena on lopulta eritellä latvialaisen elokuvan kerronnalliset erityispiirteet. Lähtökohta ja lähestymistapa on sikäli luonteva, että latvian kieltä taitamattomana elokuva itsessään, kerronnan prosessina tarjoaa itsenäisen näkökulman latvialaiseen todellisuuteen. Valittu narratologinen lähestymistapa ei toki ole ainoa mahdollinen tapa tutkia latvialaista elokuvaa elokuvana, vaan se kertoo viime kädessä tutkielman tekijän mieltymyksestä tarkastella elokuvaa nimenomaisesti tarinankerronnan formaalin prosessin kautta. Irrottaessani elokuvateoksen representatiivisesta kehyksestä, ja tarkastellessani tarinankerronnan aikasidonnaisia käytäntöjä ja elokuvan muotoon liittyviä piirteitä pyrin tarjoamaan elokuvakertomuksen itsensä, elokuvan formaalin muodon, välittämän kuvan latvialaisen elokuvan kerronnan todellisuudesta. Tätä kautta saattaa piirtyä kuva, joka teemoihin tai aiheisiin keskittyneessä tarkastelussa jäisi ehkä vaille huomiota.

Tutkielmani ytimen muodostavat siis analysoitavina olevat 16 latvialaista näytelmäelokuvaa, jotka itsenäisyyden ajan taustaa vasten näyttäytyvät todellakin *kuutenatoista elonmerkkinä*, latvialaisen elokuvan elämänlankana 1990-luvun alkupuolelta 2000-luvun puoliväliin. Lähtöpisteeksi olen ottanut vuoden 1993, jolloin itsenäistymisen jälkeinen, kaikkein akuutein siirtymävaihe oli takanapäin, ja latvialainen elokuva alkoi totuttautua elämään itsenäisyyden ajan todellisuudessa. Päätepisteenä on vuosi 2004, jolloin Latvia liittyi Euroopan unioniin. EU-jäsenyyteen kiteytyy erään aikakauden päätös, joka on merkinnyt Latvialle, EU:n köyhimmälle jäsenvaltiolle, sekä retorisella tasolla että poliittis-taloudellisena ideologiana ”paluuta Eurooppaan”. Elokuva ei ole jäänyt paitsi tästä länsimaistumisen projektista, vaan itsenäisyyden aikaa voi luonnehtia myös siirtymänä kohti eurooppalaista elokuvanteon käytäntöä.

Tutkielmani jakautuu kolmeen osaan. Aluksi, kappaleessa kaksi, pyrin hahmottelemaan latvialaisen elokuvan itsenäisyyden ajan kontekstia. Tarkastelu ulottuu neuvosto-Latvian alkuvaiheista eli toisen maailmansodan loppuvaiheista aina EU-Latvian aikaan. Kietoessani tarkastelun latvialaisen elokuvan ympärille yritän myös valaista elokuvan asemaa osana yhteiskuntaa ja siinä tapahtuneita muutoksia. Punaisena lankana

johdatuksessa toimii katkos kahden aikakauden välillä: latvialaisen elokuvan itsenäisyyden ajan konteksti on ymmärrettävissä vain suhteessa neuvostoaikakauden hahmotusta vasten. Tämän jälkeen, kappaleissa kolme ja neljä, siirryn tutkielmani varsinaiseen tutkimusosaan, edellä mainittujen 16 latvialaiselokuvan kerronnan analyysiin. Perustan elokuva-analyysiini neoformalistiseen elokuvateoriaan, ja sen pohjalta erittelemiini tutkimusparametreihin: ekspositioon, kerronnan aukkoihin, kausaliitteisiin, kerronnan strategioihin ja klassiseen kerrontaan. Nämä analyysin avainkäsitteet ja niihin liittyvät muut keskeiset käsitteet käyn yksityiskohtaisesti läpi teoriaosuudessa. Tarkastelun rajaaminen neoformalistiseen kerronnan teoriaan tarkoittaa ennen kaikkea kognitiivisesti korostunutta analyysia, jossa elokuvia tarkastellaan tarinan välittämisen näkökulmasta: kerronta välittää tarinainformaatiota elokuvan kestossa ajassa etenevänä prosessina. Valitsemieni viiden tutkimusnäkökohdan kautta pyrin tavoittamaan kerronnan kokonaisuuden melko laajasti; tavoitteena on, että analyysistä kuvastuisi samalla kertaa sekä riittävän täsmällinen että tarpeeksi yleinen kuva latvialaisesta elokuvasta. Tämä tavoite ja analysoitavien elokuvien määrä kasvattaa käsillä olevan tutkielman sivumäärää. Tutkielmani lopuksi, kappaleessa viisi, tarkastelen aluksi yhtymäkohtia latvialaisen elokuvan itsenäisyyden ajan kontekstin ja itse elokuvien kerronnan painotusten välillä. Päätän tutkielmani latvialaisen elokuvan kerronnallisten erityispiirteiden erittelyyn. Näiden erityispiirteiden esiintuminen on työni varsinainen päätavoite. Kerronnallisten erityispiirteiden yhteydessä pohdin, hypoteesiluontoisesti, millä tavoin kerronnan lähtökohdasta luotu todellisuuden hahmotus ja rakenne voisi heijastella latvialaisen kulttuurin ja yhteiskunnan todellisuutta sellaisena kuin se latvialaisessa diskurssissa ymmärretään.

1.2. Lähteistä

Tutkielmani ensisijainen tutkimusmateriaali koostuu latvialaisista, yli 60-minuuttisista näytelmäelokuvista, jotka ovat valmistuneet vuosien 1993–2004 välillä. Analyysiin kelpuutettujen elokuvien kriteereinä on, että elokuvista on olemassa 35 mm -esityskopio, ja että elokuva on esitetty elokuvateatterissa. Kaikkiaan analyysimateriaalini koostuu 16 elokuvasta. (Ks. liitteet: taulukko 1.) Kahta elokuvaa

lukuun ottamatta kaikista elokuvista on olemassa englanninkieliset käännösversiot. *Drosme nogalināti*sta (1993) puuttuu käännöskopio, ja olen saanut siihen käännösapua. *Annan* (1996) esitysversio on saksankielinen latinankielisellä tekstityksellä; auttavasti saksaa ymmärtävänä elokuvan seuraaminen ei tuottanut vaikeuksia. Yhdessä elokuvateoriaa koskevan kirjallisuuden kanssa analysoitavat elokuvat muodostavat tutkielmani toisen osan, eli työni varsinaisen tutkimusosan, lähdemateriaalin.

Latvialaista elokuvaa käsittelevää tai siihen liittyvää kirjallisuutta tai tutkimusmateriaalia ei ole käytännössä julkaistu muilla kielillä kuin latviaksi tai venäjäksi – eikä näilläkään kielillä julkaistu aineisto ole erityisen laaja. Keskeisin latvialaisen elokuvan esitys on Maija Augstkalnan ja Elmārs Riekstiņš'in toimittama *Padomju Latvijas kinomāksla – mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas* ("Neuvosto-Latvian elokuvataide – näytelmä-, dokumentti- ja animaatioelokuvat", 1989). Kirja on historiapainotteinen hakuteos latvialaisesta elokuvasta, mutta se sisältää jonkin verran myös elokuvan esteettistä analyysia. Elokuvakirjallisuuden julkaisutilanne on Latviassa erittäin heikko eikä itsenäisyyden ajan elokuvasta ole olemassa ainoatakaan kokoavaa esitystä. Latvian elokuvahistoriaa käsittelevä teos sen sijaan on tekeillä; elokuvahistorioitsija ja -teoreetikko Inga Pērkone-Redovičān ohella tähän tutkimusprojektiin osallistuu kriitikkoina ja elokuva-asiantuntijoina toimivat Dita Rietuma ja Daira Āboliņa. Varsinaisen elokuvakirjallisuuden puuttuessa mahdollisen kirjallisen lähdeaineiston voisi muodostaa muu elokuvakirjoittelu. Elokuvaa koskeva journalismi on keskittynyt pääasiassa elokuvakritiikkiin, ja päivälehtien elokuvakritiikkiä pidetään suhteellisen rajoitettuna. Rajoitukset koskevat sekä kirjoitusfoorumia (lähinnä mainitaan päivälehti *Diena* ja sen elokuvakriitikot Dita Rietuma ja Normunds Naumanis) että arvioitavia elokuvia (amerikkalaisiin elokuviin keskittyvä kritiikki). Ainoa ei-viihteelliseen elokuvakirjoitteluun keskittynyt julkaisu on elokuvantekijöiden liiton julkaisema *Kino raksti*, josta on vuosien 2000–2004 välillä ilmestynyt kymmenen 100–150 sivun numeroa. *Kino raksti* – ja sen kirjoittajista erityisesti Pērkone-Redoviča – on käsitellyt jonkin verran myös Latvian nykyelokuvan tilannetta ja ongelmia.

Edellä mainituista syistä ja latvian kielen taitamattomuudestani johtuen tutkielman ensimmäisen osan, eli kappaleen kaksi, lähdemateriaali pohjautuu pitkälti tutkimusta varten tekemiini 17 ohjaaja- ja asiantuntijahaastatteluun (ks. Keskustelut 5.2.). Olen pyrkinyt toteuttamaan haastattelut ja sitomaan ne osaksi tutkimusta Hirsjärvi & Hurmeen (2000: 17, 22, 24–26, 105) esittämän ohjeistuksen varassa. Toteuttamani haastattelut ovat teemahaastatteluja, jotka perustuvat haastateltavien henkilöiden asiantuntemukseen. Tutkimuksen kautta hankittujen tietojen pääpaino on ollut arvionvaraisessa tiedossa ja erityiskysymysten kohdalla täsmällisissä tosiasiatiedoissa. Haastattelujen tavoitteena on ollut latvialaisen elokuvan kontekstin hahmottaminen latvialaisten asiantuntijoiden kautta. Tutkielman kvalitatiivisesta luonteesta johtuen en ole pyrkinyt kokonaan sulkemaan haastateltavien yksilöllisiä ääniä työni ulkopuolelle, vaan sitomaan ne osaksi tutkimusprosessin kautta syntyneitä teemoja. Haastattelujen ohella ensimmäisen osan lähdemateriaalin muodostavat saatavilla olleet englannin-, suomen- ja ruotsinkieliset lähteet sekä tilastot ja neuvostoaikaiset latvialaiset elokuvat. Olen käyttänyt rajoitetusti myös latviankielisiä lähteitä sikäli kuin olen saanut niihin käänösapua tai kääntänyt itse. Lähdepohja muodostuu paitsi elokuvaa käsittelevästä lähdemateriaalista myös historiaa, yhteiskuntaa, kulttuuria, muita taiteita ja taloutta koskevista lähteistä. Käsittelen ei-elokuvallisia lähteitä tutkimuksessani vain niiltä osin kuin se on olennaista elokuvaa koskevan tarkastelun kannalta. Tutkielmani ensimmäistä osaa koskeva lähdemateriaali on sillä tavoin hajanainen ja osin puutteellinen erityisesti neuvostoaikaisen latvialaisen elokuvan osalta, että pitäydyn esityksessäni vain keskeisten kehityskulkujen kuvaamiseen. Päällimmäinen tavoitteeni on lähdemateriaalin pohjalta luoda kuva itsenäisyyden ajan kontekstista ja tuoda esiin latvialaiseen elokuvaan kohdistuvia aikalaisnäkemyksiä.

2. TAUSTA: LATVIAN ELOKUVA VUONNA NOLLA

Latvian itsenäisyyden ajalla tapahtuneet perinpohjaiset muutokset ovat ymmärrettävissä vain menneisyyttä vasten, sillä näitä muutoksia luonnehtii ennen kaikkea katkos. 1990-luvun alkuun, vuoteen ”nolla”, ajoittuva katkos on tarkoittanut Latvian elokuvan kannalta entisten, neuvostoaikaisten järjestelyiden äkillistä loppua ja uusien alkamista lähes tyhjästä. Elokuvan rahoitus- ja tuotantorakenteissa ja yleisösuhteessa itsenäisyyden ajalla tapahtuneet muutokset sekä itse elokuvaa koskeva keskustelu heijastuvat neuvostoaikaa vasten. Aloitan siis piirtämällä ääriviivat Latvian elokuvasta Neuvostoliiton aikana (2.1.), ja jatkan tarkentamalla kuvaa itsenäisen Latvian elokuvaan (2.2.).

2.1. Latvialainen elokuva ennen vuotta 1991

Elokuva on osa yhteiskuntaa, ja muutokset yhteiskunnassa vaikuttavat elokuvaan. Näkökulmani Neuvosto-Latvian elokuvaan on ennen kaikkea temaattinen, mutta taustalla kulkee myös historiallinen jänne toisesta maailmansodasta 1980-luvulle¹. Studiojärjestelmään liittymisen (2.1.1.), latvialaisen elokuvan neuvostoaikaisten ominaispiirteiden (2.1.2.), sensuurikäytännön vaikutusten (2.1.3.) ja elokuvan ja yhteiskunnan suhteen (2.1.4.) kautta piirtyy se kuva Latvian elokuvasta, joka sitten itsenäisyyden aikana (2.2.) kääntyy suurelta osin nurinpäin.

2.1.1. Latvian elokuva osaksi neuvostoelokuva

Toisen maailmansodan päättyessä vuonna 1945 Neuvostoliitto oli miehittänyt Baltian maat. Neljännesmiljoona älymystön, taiteen ja kulttuurin, edustajaa oli lähtenyt Baltiasta Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin; latvialaisista taiteilijoista noin 60 prosenttia oli

¹ Perinteinen neuvostoaikakausten jako on seuraavanlainen: Stalinismin aika (1945–55), Suojasään aika (1956–68), Pysähtyneisyyden aika (1969–86) ja Kansallisen heräämisen aika (1987–90) (Lauristin & Vihalemm 1993b: 187).

paennut neuvostomiehitystä länteen vuosina 1944–45. Myös latvialaiset elokuvantekijät olivat lähteneet saksalaismiehituksen aikana länteen (lähinnä Saksaan) vieden mukanaan elokuvien tekemiseen tarvittavan välineistön. Harvoista Latviaan jääneistä kulttuurin edustajista useat päätyivät Siperiaan tai heidät vaiennettiin muulla tavoin.² (Vecgrāvis 1990: 148–149; Pērkone-Redoviča 1996; Mela 1997: 75; Alenius 2000: 264.)

Riikaan perustettiin jo vuonna 1940 elokuvastudio. Sodan jälkeen, vuonna 1945 kaupunkiin perustettiin kaksi elokuvastudiota, toinen fiktioelokuville, toinen dokumenteille. Kun studiot vuonna 1948 päätettiin yhdistää Riian elokuvastudioksi, Riikafilmi liittyi neuvostoelokuvan tuotantostudioiden joukkoon. Tämä merkitsi alkua Latvian elokuvan studiokaudelle, joka jatkui Riian studion uudelleenjärjestelyihin eli vuoteen 1990 asti. (Zīle 1977: 3–4; Stewen 1979: 138; Freidenbergs 2004: 8.) Zīlen (1977: 3, 4) neuvostomyönteisyyttä ja ideologisen ennakkosensuurin sivuuttamista 1970-luvun hengessä ilmentävä arvio elokuvan tilasta ja mahdollisuuksista sodanjälkeisessä Latviassa kiteyttää rivien välissä studiojärjestelmän kaksinaisen luonteen – toisaalta oli elokuvantekemiseen vaadittavat resurssit, toisaalta ideologiset velvoitteet ja miehitysvallan ylläpitämä sensuuri:

”After the war it became possible to develop the Latvian film art as an integral part of the film industry of the whole Soviet Union. [---] It was the task of the post-war cinema industry to offer to the vast masses of people truthful information about the rehabilitation work of the national economy and to generalize on the recent historic events and on the historic process as a whole.”

Toisen maailmansodan jälkeistä stalinismin³ aikaa luonnehti kuitenkin elokuvatuotantojen vähäisyys koko Neuvostoliitossa. Tiukka sensuuri hillitsi elokuvantekoa. Vuosina 1945–53 tehtiin vain kolme latvialaista näytelmäelokuva⁴. Yhtenä syynä latvialaisten tuotantojen vähyyteen oli sensuurin ohella

² Latvialaisista elokuvantekijöistä esimerkiksi Laimonis Gaigals ja Voldemars Pūce kyyditettiin Siperiaan. Saman kohtalon kokivat kymmenet tuhannet latvialaiset; yksinomaan vuosina 1948–49 Siperiaan kyyditettiin 50 000 ihmistä. Latvialaisten kyyditykset jatkuivat aina vuoteen 1968 asti. On huomattava myös, että Latvia menetti liki kolmasosan väestöstään toisessa maailmansodassa. (Zetterberg 1990: 50–51; Mela 1997: 93.)

³ Josif Stalin johti Neuvostoliittoa vuodesta 1924 aina kuolemaansa, vuoteen 1953 asti.

⁴ *Dēli* (1946), *Mājup ar uzvaru* (Home with the victory, 1946) ja *Rainis* (1949).

elokuvantekijöiden puuttuminen. (Zīle 1977: 4; Aščuka, Krauze & Uzulniece 1989: 354–356; Pērkone-Redoviča 1996; Pērkone-Redoviča 13.1.2005.)

Neuvostoliiton ja Neuvosto-Latvian historiassa alkoi toinen aikakausi Josif Stalinin kuoleman eli vuoden 1953 jälkeen. Stalinin edustamasta ”sovjetisoinnin pioneerivaiheesta” siirryttiin suojasään aikaan⁵, jolloin totalitaristinen valta hellitti otettaan. (Lauristin & Vihalemm 1993a: 29–31; Lauristin & Vihalemm 1993c: 199–202; Alenius 2000: 266–267.) Muutokset ulottuivat myös elokuvaan. Stalinistisen diktatuurin aikana elokuvia tehtiin vain noin viidestä-kahdeksaan vuodessa koko Neuvostoliiton alueella. Nikita Hrustshevin kaudella eli niin sanotun suojasään aikana yleisliittolainen elokuvatuotanto moninkertaistui noin 120 elokuvaan vuodessa. Samaan aikaan tarve ammattitaitoisista elokuvantekijöistä kasvoi. Moskovan yleisliittolainen elokuvainstituutti, VGIK alkoi hyväksyä opiskelijoikseen myös muiden neuvostotasavaltojen kansalaisia. Ensimmäiset latvialaiset elokuva-alan ammattilaiset (ohjaajat, kuvaajat, käsikirjoittajat jne.) valmistuivat elokuvainstituutista 1950-luvulla, ja alkoivat tehdä elokuvia Latviassa. Studiokauden ja Latvian elokuvan edellytykset loi Riian elokuvastudio, jonka rakentaminen saatiin päätökseen vuonna 1963. (Zīle 1977: 4; Līce 1991: 259; How, when, where, why to shoot in Latvia 2003; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Rozenbergs 17.1.2005.)

2.1.2. Latvialainen elokuva Neuvostoliiton aikana

Varsinaisten elokuvien kohdalla latvialaisen näytelmäelokuvan nähdään muodostavan melko yhtenäisen joukon. Erityisten tyyllisten kausien erottamista historiallisesta jatkumosta pidetään hankalana. (Brasla 6.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005). Esimerkiksi poliittisesti hieman vapautuneemman 1960-luvun elokuvissa normatiivinen ja ideologissävytteinen estetiikka säilyi edelleen hallitsevana piirteenä – latvialaiset eivät Rozenbergsin (21.2.2005) mukaan tehneet ”vallankumouksellisia elokuvia”. Latvialaiset näytelmäelokuvat olivat enimmäkseen

⁵ Suojasään aika henkilöityy Nikita Hrustsheviin, joka valittiin vuoden 1956 puoluekokouksessa Neuvostoliiton johtoon (Lauristin & Vihalemm 1993a: 24).

klassisia studioelokuvia, joiden tarkoitus oli tuottaa rahaa ja kerätä katsojia koko Neuvostoliiton alueella. (Rozenbergs 21.2.2005.) Rozenbergsin (2004) mukaan Riian studio kunnostautui erityisesti yleisöelokuvien (rikos-, rakkaus- ja seikkailuelokuvat) tekemisessä. Taloudellinen menestys toi studiolle, varsinkin sen johtajille, taloudellista menestystä erilaisina bonuksina. Toinen syy valtavirtatuotantoihin oli Riian studion periferisyys – Moskovan ja Leningradin studioilla oli paremmat kontaktit niihin viranomaistahoihin, jotka määrittivät taiteellisen vapauden. Riian studiolla ei pääsääntöisesti otettu riskejä sensuurin suhteen. (Rozenbergs 2004, 21.2.2005.)

Latvialaiselokuvien valtavirtaisuuden vastapoolina oli elokuvien merkitys osana yhteisöllisiä käytäntöjä. Toisaalta koko kulttuuri – kirjallisuudesta ja maalaustaiteesta elokuvaan ja runouteen – kukoisti ja oli tärkeässä asemassa, koska neuvostokontekstissa taiteen ja kulttuurin koettiin merkitsevän vapautta. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005.) Pērkone-Redovičan (13.1.2005) ja Streičsin (13.12.2004) mukaan Latviassa oli traditiona mennä katsomaan kaikki kotimaiset elokuvat. Useat Riian elokuvastudiolla tuotetuista elokuvista olivat hyvin suosittuja myös muualla 250-miljoonaisen Neuvostoliiton alueella. Suosituimmat latvialaiset elokuvat keräsivät elokuvateattereihin Latviassa noin 500–600 000 katsojaa ja koko Neuvostoliiton alueella 20–30 miljoonaa katsojaa (Freimane 1989: 5). Latvialaiselokuvien keskimääräinen katsojaluku oli Neuvostoliitossa noin 12 miljoonaa (Stewen 1979: 139). Televisiossa latvialaiselokuvien katsojaluvut Neuvostoliitossa kasvoivat 50–70 miljoonaan (Līce 1989: 222). Taloudellisella menestyksellä mitattuna Riian studio menestyi Neuvostoliiton elokuvastudioiden vertailussa hyvin. Neuvostoaikaisen levitysmonopolin ansiosta studiolla tuotetut elokuvat toivat tuotantokulut moninkertaisina takaisin. (How, when, where, why to shoot in Latvia 2003.)

1970-luvun taitteesta 80-luvun alkupuolelle kestäneen pysähtyneisyyden eli niin sanotun stagnaation⁶ aikana keskushallinnon kiristynyt ote vaikutti yleiseen ilmapiiriin, varsinkin kun taustalla oli hieman sallivampi suojasään aika. Stagnaation ajalla ei kuitenkaan ollut enää mahdollista toistaa stalinilaista diktatuuria, vaikka taloudellinen

⁶ Stagnaation aikakausi henkilöityi Leonid Brežneviin, joka oli Neuvostoliiton johdossa vuodesta 1964 kuolemaansa asti vuoteen 1982.

samoin kuin kulttuurillinenkin kehitys yritettiin pysäyttää hallinnollisin päätöksin. (Lauristin & Vihalemm 1993d: 211–214; Alenius 2000: 273; Rozenbergs 21.2.2005.) Rozenbergs (21.2.2005) näkee 1960-luvun hengen purkautuneen Riian studion näytelmäelokuvien kohdalla vasta 1970-luvulla. Rietuman (2003: 4) mukaan 1970-luku muistetaan latvialaisen elokuvan kulta-aikana elokuvien vuosituotannon pysyessä vakaana ja rahoitussysteemin toimiessa ongelmitta. Elokvatuotantojen määrän kasvaessa latvialaisesta näytelmäelokuvasta alkoi hahmottua myös erilaisia valtalinoja: Latvian kansalliskirjallisuuden filmatisoinnit⁷, vallankumoushistoriaa käsittelevät elokuvat⁸, ja aikalaiskuvaukset (Zīle 1977: 4). Listan jatkoksi on lisättävä vielä genre-elokuvat, joita pidettiin yleisesti ottaen ongelmana Neuvostoliiton alueella.⁹

1800-luvun ja 1900-luvun vaihteen realistinen romaani muodosti filmatisointien perustan.¹⁰ Latvialainen realistisen romaanin perinne soveltui hyvin neuvostoajan filmatisointeihin, ja filmatisoinneissa samoin kuin menneisyyteen sijoittuvissa elokuvissa ohjaajilla oli lupa ottaa hieman enemmän vapauksia ideologisesta sensuurista. (Rietuma 2002: 2; Pitruka 17.1.2005.) Pērkone-Redovičan (13.1.2005) mukaan myös latvialaiseen maalaustaiteeseen liittyvä realistinen suuntaus on vaikuttanut latvialaiseen elokuvaan. Realismi on ilmennyt erityisesti kuvauksen korostumisena tarinaan ja tarinankerrontaan nähden. Pērkone-Redovičan mukaan kuvaus on ollut hallitsevana piirteenä latvialaisessa elokuvassa läpi aikojen ja poliittisten järjestelmien.¹¹ Pērkone-Redoviča (13.1.2005) näkee kuvauksen

⁷ Freidenbergs (2004: 9) viittaa ”Latvian näytelmäelokuvan 1970-luvun renessanssiin”, ja mainitsee sen keskeisinä teoksina kolme romaanisovitusta – Gunārs Piesiksen elokuvat *Nāves ēnā* (In the shadow of death, 1971) ja *Pūt, vējiņi!* (Blow, winds! 1973) sekä Rolands Kalniņšin elokuvan *Ceplis* (1972).

⁸ Näiden elokuvien historiallisena ytimenä ja perintönä pidettiin ensimmäisessä maailmansodassa taistelleiden latvialaisten tarkka-ampujien (strēlnieki) toimintaa (Zīle 1977: 10).

⁹ Freibergs (27.2.2005) mainitsee rikoselokuvat Riian studion erikoisuutena. Rikoselokuvat vahvistivat muissa neuvostotasavalloissa omaksuttua käsitystä Baltian maista ”länsimaina”. Latvialaisohjaaja Aloizs Brenčs oli keskittynyt lähes yksinomaan etsivä- ja rikosgenreen, jonka alueella hän oli verraten ainutlaatuinen tapaus koko neuvostoelokuva huomioiden. Leonīds Leimanis oli puolestaan erikoistunut melodraamoihin. Leimaniksen ja Brenčsin elokuvat kuuluivat katsotuimpien latvialaiselokuvien joukkoon. Heidän elokuvansa tavoittivat parhaimmillaan satoja tuhansia katsojia Latviassa, ja kymmeniä miljoonia Neuvostoliiton alueella. (Zīle 1977: 34–35; Līce 1989: 166, 222; Pērkone-Redoviča 13.1.2005.)

¹⁰ Pērkone-Redovičan (13.1.2005) mukaan suurin osa Latvian kirjallisuuden klassikoista on filmattu, osa jopa kahdesti. Klassikoista Rudolfs Blaumanis on filmatuin kirjailija.

¹¹ Kerronnan kuvauksellisuus liittyy tässä myös varsinaiseen kuvaukseen; latvialaisia kuvaajia, alkaen Sergei Eisensteinin elokuvien kuvaajasta Eduards Tisēsta, pidettiin arvossaan Neuvostoliitossa (Zīle 1977: 41).

korostuneessa asemassa yhteyksiä pohjoismaiseen traditioon: kuvauksellisuus liittyy maisemallisuuteen, ja keskeisessä asemassa ovat ulkokuvaukset, luonto ja ympäristö. Kuvauksellinen kerronta, moniselitteisyytenä ja epähierarkisuutena, toteutui etenkin dokumenttielokuvissa Riian koulukunnan kohdalla (ks. 2.1.4.). Kuvauksellisen suuntauksen eräänä ilmentymänä voidaan pitää myös dokumentaristien ryhtymistä fiktio-ohjaajiksi 1970-luvun loppupuolella.¹² Vastapainona kuvauksen dominoivuudelle Pērkone-Redoviča näkee puutteita juonellisen tarinankerronnan perinteessä.¹³ (Pērkone-Redoviča 13.1.2005.)

2.1.3. Sensuurista

Verrattuna toisiin neuvostotasavaltoihin latvialaisella elokuvalla oli vähän hankaluuksia virallisen sensuurin kanssa.¹⁴ Syytä tähän voidaan etsiä esimerkiksi Latvian sisällä toteutuneesta ennakkosensuurista, jota pidettiin poikkeuksellisen vahvana. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Rozenbergs 17.1.2005.) Sensuurikäytännön tavoittaminen sen koko vaikuttavuudessaan edellyttäisi erillistä tutkimusta aiheesta. Virallisen ja julkisen ennakkosensuurin ohella itsesensuuri mainitaan tärkeänä sensuurin muotona – erityinen varovaisuus heijastui varsinkin Stalinin ja kyyditysten aikana aloittaneiden ohjaajien työskentelyyn (Brasla 6.12.2004, Pērkone-Redoviča 13.1.2005). Virallinen sensuuri taas ei välttämättä toiminut julkisesti pannaan julistamalla, vaan esimerkiksi puhelinsoitoin, virallisia dokumentteja jälkeensä jättämättä (Pērkone-Redoviča 13.1.2005).

¹² Dokumentaristien mukaantulo tapahtui sillä seurauksella, että dokumentaarisuus tuli esiin elokuvien kerronnassa: juonikeskeinen kerronta korvautui kuvauksellisuudella. Varsinaisesta elokuvanteon suuntauksesta ei kuitenkaan voida puhua, koska elokuvia ei tehty kovinkaan monta. Puolidokumentaarisen fiktion taustalta löytyy Riian koulukunnassa vaikuttaneita elokuvantekijöitä kuten Uldis Brauns ja Aivars Freimanis. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Zīle 1977: 49–50.)

¹³ Huolimatta latvialaisen kirjallisuuden lukuisista filmatisoinneista elokuvien käsikirjoituksesta vastasivat usein muista neuvostotasavalloista tulleet kirjoittajat. Rozenbergs (21.2.2005) mainitsee niin sanotut ”universaalit käsikirjoitukset”, jotka voitiin filmata missä tahansa neuvostotasavallassa, ja joita Moskovasta tarjottiin lääkkeeksi latvialaisen elokuvan käsikirjoitusvaikeuksiin. Pitruka (17.1.2005) ja Zīle (1977: 5) mainitsevat, että neuvostoaikana käsikirjoittajat olivat ammattimaisesti koulutettuja, mutta usein he eivät olleet latvialaisia.

¹⁴ Sensuurin takia esityskieltoon joutuneita eli hyllytettyjä latvialaisia elokuvia on hyvin vähän. Rolands Kalniņšilla oli näytelmäelokuvan ohjaajista eniten ongelmia: kaksi hänen elokuvaansa, latvialaisia legioonalaissotilaita käsitellyt *Akmens un šķembas/Es visu atceros, Ričard!* (Stone and splinters, 1966) ja 1960-luvun hengessä toteutettu *Elpojiet dziļāk!* (Breathe deeper! 1967) joutuivat esityskieltoon (Gadsimta filmu parāde 2001; Pērkone-Redoviča 13.1.2005).

Virallinen sensuuri valvoi tuotantoprosessin kaikkia vaiheita aina käsikirjoituksesta valmiiseen elokuvakopioon, joka tarkastettiin Moskovassa. Ideologisen arvioinnin ohella kaikissa vaiheissa kiinnitettiin huomiota myös taiteelliseen puoleen – studio siis valvoi tuotannon laatua monin tavoin. Puolueorganisaatio oli Latviassa hyvin vahva, ja juuri paikallista sensuuria Rozenbergs (17.1.2005) pitää Latvian kohdalla poikkeuksellisen ankarana. Latvian oma sensuuri joutui ennakoimaan tarkastustyössään Moskovan kantaa, ja suhtautui sen tähden erityisen varovaisesti Riian elokuvastudion valmisteilla olevaan tuotantoon. Pelon luonnehtimassa systeemissä ketään ei Rozenbergsin (21.2.2005) mukaan tehty vastuulliseksi sellaisesta mikä kiellettiin, vaan siitä mikä oli päästetty sensuurista läpi. Siksi monissa tapauksissa oli helpompaa estää elokuvan tekeminen kuin hyväksyä tuotantosuunnitelma tai käsikirjoitus. Rozenbergs (17.1.2005) pitää käsikirjoitusten hyllytykseen liittyvää sensuuria yhtenä keskeisenä esteenä latvialaisen elokuvan uudistumiselle. (Pitruka 17.1.2005; Rozenbergs 17.1.2005, 21.2.2005; ks. myös Alenius 2000: 255).

Sensuuriin liittyi olennaisesti pyrkimys kiertää se piilotekstien ja yhteiskunnallista todellisuutta kommentoivan symboliikan keinoin. Näihin piirteisiin paneutuminen edellyttäisi sensuurin tavoin erillistä tutkimusta – Neuvostoliiton ajan vastaanoton tutkimus ei ole mitenkään yksinkertaista edes latvialaiselle nykytutkijalle. Piilotekstit, metaforat ym. epäsuorat ilmaisutekniikat muodostivat kuitenkin oman erityisen kulttuurikäytäntönsä ja ominta aluetta niille oli runous. Runouteen viitataan myös dokumenttielokuvassa Riian koulukunnan kohdalla. Yleisesti ottaen neuvostoajan taiteeseen ja kulttuuriin liittyi tällainen kontekstiin liittyvä taide tai taito, joka syntyi ideologisesta painostuksesta. Myöhempi taiteen ja kulttuurin 1990-luvun kriisi voidaan nähdä seurauksena paitsi maan kriittisestä taloudellisesta ja sosiaalisesta tilanteesta myös aiemman merkityskontekstin katoamisesta vapauden ja itsenäisyyden myötä.¹⁵ (Vecgrāvis 1990: 159; Godiņš 1993: 90; Zauberga 1997a: 9; Alenius 2000: 273; Āboliņa 2000.)

¹⁵ Latvialaisfilosofi Maija Kūle toteaa runoudesta itsenäistyneessä Latviassa: ”On itse asiassa aika surullista, kuinka nopeasti metaforinen kieli, runollinen ilmaus ja niiden vaikutus katosivat. Niitä ei enää tarvita asioiden salaamiseen mutta silti niitä tarvittaisiin yhä, jotta voitaisiin ilmaista asioita, joilla on ihmiselle merkitystä.” (Varto 2004: 113.)

2.1.4. Elokuva, kerronta ja yhteiskunta

Aikakauden tyypittelyiden osalta dokumentti poikkeaa olennaisesti fiktioelokuvasta, sillä siitä on erotettavissa – tehtyjen elokuvien perusteella – toisistaan tyyllillisesti ja kerronnallisesti poikkeavat pääsuuntauksat. Latvialaisen elokuvan keskeisin suuntaus, 1960-luvulla syntynyt Riian koulukunta¹⁶ nosti dokumentin erityisasemaan Latviassa, ja tämä erityisasema säilyi aina itsenäistymisen alkuvuosiin saakka 1990-luvulla¹⁷. Riian koulukunta vastasi hengeltään yleismaailmallisen uuden aallon edustamaa vaihtoehtoista elokuvantekemisen tapaa. Suorien vaikutteiden sijasta kyse oli uusien elokuvantekijöiden vaikutuksesta dokumentin suuntaan ja kehitykseen. Ennen Riian koulukuntaa dokumenttielokuva oli keskittynyt historiaa ja sosialistista elämäntapaa käsitteleviin ideologispainotteisiin dokumentteihin.¹⁸ Riian koulukunta siirsi – suojaamaan ja aikakauden hieman sallivamman ilmapiirin turvin – huomion yksilöön ja yksilön näkökulmaan. Lähestymistapa oli intiimi, tunteisiin vetoava, merkityksiltään avoin ja runollinen. Riian koulukuntaa nimitetään myös Riian runolliseksi koulukunnaksi. Nimitys on siinä mielessä sopiva, että dokumenttielokuva rinnastettiin 1960-luvulla juuri runouteen uusien, humanien ideoiden välityskanavana. Myös elokuvakerronnan korostaminen ja esiinnostaminen oli yksi Riian koulukunnan tunnuspiirteistä. Nämä kaikki olivat piirteitä, joiden nähtiin puuttuvan ajan näytelmäelokuvasta. Näytelmäelokuvaa pidettiin enemmän teatterin jatkeena.¹⁹

¹⁶ Koulukuntanimitys viittaa Āboliņa (2000) mukaan ensisijaisesti aikakauteen ja samansuuntaiset näkemykset jakaviin elokuvantekijöihin. Aloizs Brenčš aloitti dokumentaristina, ja hänen ensimmäisessä persoonassa kerrottu *Mana Rīga* (My Riga, 1960) toimi koulukunnan manifestina. Uldis Brauns, Aivars Freimanis, Ivars Seleckis, Gunārs Piesis, Varis Krūmiņš ja Hercs Franks olivat keskeisiä tekijöitä. Viimeksi mainitun Franksin vaikutus latvialaisen dokumentin myöhempisiin vaiheisiin on hyvin merkittävä. Seleckisia ja Franksia lukuun ottamatta kaikki toimivat ohjaajina – ennen tai jälkeen Riian koulukunnan – myös näytelmäelokuvan puolella. (Civjans & Uzulniece 1989: 112–115.)

¹⁷ Riian koulukunta oli latvialainen ilmiö vastaanoton suhteen. Laajempaan tietoisuuteen se tuli pari vuosikymmentä syntynsä jälkeen, koska Neuvostoliiton sisällä koulukunnan elokuvia esitettiin 1960-luvulla vain harvakseltaan. Kansainvälisille festivaaleille koulukunnan elokuvat pääsivät 1980-luvun aikana. (Kleckins 2003: 12.)

¹⁸ Toisen maailmansodan eturintamilla toimineet sotakuvaajat olivat vaikuttaneet latvialaisen elokuvan dokumenttityyliin sodan jälkeen ja aina 1950-luvun lopulle asti (Āboliņa 2000).

¹⁹ Elokuvaan tuli 1960- ja 70-luvuilla paljon tekijöitä teatterin puolelta, ohjaajia ja näyttelijöitä. Teatterillinen lähestymistapa soveltui erityisesti romaanisovituksiin, jotka muodostivat noin kolmasosan Riian studion tuotannosta. (Zīle 1977: 42; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005.)

(Āboliņa 2000; Kleckins 2003: 12; Kairiņš 10.12.2004; Streičs 13.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Rozenbergs 21.2.2005.)

Näytelmäelokuvan tekeminen oli monessa mielessä hankalampaa kuin dokumenttien. Pääsyä fiktioiden ohjaajaksi edelsi yleensä monivaiheinen ja monivuotinen käytännön kouluttautuminen ja eteneminen studiojärjestelmässä. Tämän takia 1970- ja 80-lukujen näytelmäelokuvan ”uusi sukupolvin” oli jo 40 vuoden iässä aloittaessaan elokuvien tekemisen. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005.) Margevičs (14.12.2004) huomauttaa, että näytelmäelokuva jäykempänä, kalliimpana ja valvotumpana taiteenlajina ei mahdollistanut samaa ilmaisun vapautta eikä yhtä helppoa tapaa aloittaa elokuvanteko kuin dokumentti. Juuri dokumentin kohdalla oli Margevičsin mukaan helppo ryhtyä ideasta toimeen.²⁰

Āboliņas (2004: 6) mukaan Riian koulukunnan merkitystä ja vaikutusta ei voida aliarvioida myöhemmän dokumentin kannalta.²¹ Riian koulukunnasta eteenpäin dokumentintekijöillä on ollut myös poikkeuksellisen suuri yhteiskunnallinen merkitys Latviassa. Dokumenttielokuvat keräsivät elokuvateattereihin parhaimmillaan yhtä paljon katsojia kuin aikansa näytelmäelokuvat ja dokumentintekijöiden vaikutus ulottui elokuvan ulkopuolelle, toisin kuin fiktio-ohjaajien. Dokumentintekijöitä kuunneltiin yhteiskuntaa koskevista asioista. (Freibergrs 27.2.2005; Kleckins 2003: 12–13.) 1980-luvun loppua lähestyttäessä dokumentaristien merkitys yhteiskunnallisen tietoisuuden levittäjinä kasvoi entisestään.²² 1970-luvulta alkanut talouslama, elintason laskeminen

²⁰ Stewen (1979: 132, 134) mainitsee yhtenä taustatekijänä Riian koulukunnan synnyssä vahvan harrastelija- ja kaitaelokuvaajaperinteen. Koulukunnan elokuvantekijöistä esimerkiksi Ivars Seleckis tuli dokumentin pariin kaitaelokuvausharrastuksen kautta. Dokumentti oli amatööri ja ammatillaiset yhdistävä ilmaisumuoto. Tässä mielessä sen asema ei ole juuri muuttunut itsenäisyyden ajalla (Āboliņa 2004: 5; Pakalniņa 9.12.2004).

²¹ Useat Riian koulukunnan edustajat olivat vaikuttamassa 1970-luvun journalistiseen dokumenttiin, joka korvasi runollisen ja estetisoivan lähestymistavan. Ivars Seleckis oli ”problemaattisen dokumentin” isähahmo. Ihmiset ongelmiseen nostettiin esiin, ja heille annettiin puheenvuoro. (Stewen 1979: 145; Pērkone-Redoviča 13.1.2005.)

²² 1980-luvun dokumentin keskushahmo oli Juris Podnieks. Podnieksin dokumentit edustivat demokratian ja avoimuuden aikakautta jo ennen kuin niistä tuli yhteiskunnallista todellisuutta. Neuvostonuorisoa kuvaava dokumentti *Vai viegli būt jaunam?* (Is it easy to be young? 1986) kyseenalaisti protestoivan nuorison kautta yhteiskunnan homogeenisenä pidetyn arvomaailman. Elokuvan näki viiden kuukauden aikana noin yhdeksän miljoonaa katsojaa Neuvostoliitossa. Podnieksin 80-luvun dokumentit taltioivat siirtymistä perestroikasta kansallisen heräämisen aikaan, ja välittivät prosessin etenemistä myös Neuvostoliiton ulkopuolelle. (Juris Podnieks – the 20th century as seen by the Latvian filmmaker 2000.)

ja kasaantuvat yhteiskunnalliset ongelmat johtivat neuvostojohdon²³ ajamaan uudistus- (*perestroika*) ja avoimuuspolitiikkaa (*glasnost*). Baltiassa uuteen avoimuuteen liittynyt kansallinen liikehdintä alkoi ympäristöasioista²⁴, ja kehittyi kansanliikkeistä itsenäisyyttä ajaviksi poliittisiksi kansanrintamiksi. Latvian kansanrintamalla (Tautas fronte) oli vahva kulttuuristatus paitsi taustavoimiensa myös ajamiensa asioiden kautta (mm. latvian kielen asema).²⁵ (Alajoki, Autio & Uusihaara 1991: 109–110; Lauristin & Vihalemm 1993a: 34–37; Mela 1997: 105–107; Žīgure 1997: 131; Alenius 2000: 275–278.)

Freibergs (27.2.2005) yhtyy yleiseen näkemykseen, jonka mukaan latvialainen näytelmäelokuva ei ollut erityisen radikaali tai vallankumouksellinen edes 1980-luvulla.²⁶ Näytelmäelokuvan ongelmana dokumenttiin nähden pidettiin muun muassa erilaista tuotantoprosessia, minkä takia se reagoi hitaammin yhteiskunnallisiin muutoksiin. Rozenbergs (21.2.2005) pitää näytelmäelokuvan ongelmana sitä, että osa keskeisistä tekijöistä oli vaiennettu.²⁷ Kansallisesta heräämisestä oli toki viitteitä myös näytelmäelokuvan puolella, mutta minkäänlaista koulukuntaa tai tyyllillistä suuntausta 1980-luvun fiktio ei muodostanut. Pienen sivujuonteen muodostivat elokuvat, joissa sisäänpäinkääntymisen ja yksilöllisten maailmojen tarkastelun tematiikka asettui vastakkain neuvostoajan selkeästi artikuloidulle poliittiselle retoriikalle. Elokuvien yhteiskunnallisuus jäi kuitenkin yksittäisiksi ilmauksiksi. Yleinen käsitys on, että näytelmäelokuvien tekijät olivat ympärillään tapahtuvien suurten muutosten keskellä

²³ Brežnevin kuoleman jälkeinen johtajakriisi nosti vuonna 1982 valtaan Mihail Gorbatšovin (Mela 1997: 103).

²⁴ Viroon suunniteltiin kaivosta ja Latviaan vesivoimalaa. Näillä olisi ollut toteutuessaan tuhoisa vaikutus luontoon ja asuin ympäristöön. Ne olisivat myös kiihdyttäneet Baltian venäläistämistä. (Lauristin & Vihalemm 1993a: 34–35.)

²⁵ Latvian kirjailijaliiton ja muiden kulttuuriliittojen kokoukset 1980-luvun lopulla olivat synnyttämässä kansanrintamaa, joka vuoden 1990 korkeimman neuvoston vaaleissa keräsi 134 paikkaa 170:sta. Jo samana vuonna, toukokuussa 1990, korkein neuvosto antoi Latvian itsenäisyysjulistuksen, joka johti itsenäisyyteen elokuussa 1991. (Gottberg-Talve 1990: 261; Mela 1997: 105–107.)

²⁶ Tämä pätee suurelta osin muihinkin taiteenalueisiin. Vaikka 1980-luvun lopun yhteiskunnalliset muutokset toteutettiin kirjailija Anna Žīguren mukaan ”kulttuurin avulla”, kulttuurielämä ei itsessään muuttunut Latviassa aiempaa sallivammaksi – toisin kuin esimerkiksi Virossa. (Johansson 1993: 11; Žīgure 1997: 90). Onkin hieman paradoksaalista, että Neuvostoliiton ensimmäinen avantgarde-elokuvafestivaali, Arsenāls, järjestettiin juuri Latviassa. Festivaali sai alkunsa vuonna 1986. Sen taustalla oli Latvian ensimmäinen poliittisesti riippumaton organisaatio, vuonna 1985 perustettu Riga Video Center (nyk. International Centre of Cinema). (Holloway & Holloway 1989: 9; Carlsson 1992: 28.)

²⁷ Esimerkkeinä Rozenbergs (21.2.2005) mainitsee Rolands Kalniņšin ja Riian koulukuntaan kuuluneen Ivars Kraulītisin. Myös Freibergs (27.2.2005) viittaa vaiennettuihin tekijöihin.

eksyksissä (misorientated).²⁸ (Freibergs 27.2.2005; Pitruka 17.1.2005; Rozenbergs 21.2.2005).

2.2. Latvialainen elokuva vuoden 1991 jälkeen

Edellä kerrotun perusteella voidaan tehdä joitain yhteenvetoja, jotka ovat olennaisia latvialaisen elokuvan itsenäisyyden ajan kontekstin ja itsenäisyyden ajan ja neuvostoajan välillä vaikuttavan *katkoksen* ymmärtämisen kannalta:

- (1) Studiokauden elokuva oli sataprosenttisesti valtion rahoittamaa toimintaa. Levitysmoнополи jakoi elokuvat Neuvostoliiton laajalle markkina-alueelle. Nykyistä elokuvatuotantoa luonnehtii määrällisesti vaatimaton mutta prosentuaalisesti merkittävä valtionrahoituksen osuus. Levitys on yksityisten toimijoiden harjoittamaa liiketoimintaa. Latvialaisten elokuvien kotimarkkina-alue on pieni, kansainväliset festivaalit ovat käytännössä ainoa ulkomainen esityskanava.
- (2) Studiokauden latvialaiset elokuvat ilmensivät elokuvaa teollisuudenalana, joka mahdollisti paitsi vakaan myös standardoidun tuotannon. Nyt elokuvateollisuutta ei ole, ja näytelmäelokuvaa luonnehtii projektiluontoisuus ja rajusti supistuneet tuotantomäärät.
- (3) Standardoituun tuotantoon liittyi osaltaan tuotannon valvonta, mikä tarkoitti neuvostoelokuvassa ideologista sensuuria. Nykyistä elokuvantekoa luonnehtii vapaus ja persoonallisen ilmaisun mahdollisuus.
- (4) Elokuvaan teollisuudenalana liittyi näytelmäelokuvien tekijäksi ryhtymistä edeltävä pitkä etenemisprosessi ja ammattitaidon kehittäminen. Elokvantekoa luonnehti neuvostoaikana kollektiivinen, työryhmää korostava luonne. Nykyisin elokuvantekijäksi voi ryhtyä kuka tahansa. Esteettömyyden

²⁸ Rozenbergs (21.2.2005) toteaa ironisesti, että uusista tekijöistä esimerkiksi Arvīds Krievsin (s. 1944) taiteellisesti korkeatasoiset elokuvat otettiin hyvin vastaan itsenäisyyden nimissä taistelleiden keskuudessa – samoin kuin barrikadin toisellakin puolella. Krievs keskittyi elokuvissaan kuvaamaan mystisiä maailmojaan, joiden sidos ympärillä tapahtuviin muutoksiin ei ollut selvä tai yksiselitteinen (Pitruka 17.1.2005; Rozenbergs 21.2.2005).

kääntöpuolena on elokuvantekemiseen vaadittavien resurssien puuttuminen ja elokuvantekoon liitetty amatöörimäisyyden leima. Itsenäisyyden aikaa pidetään elokuva-alan ammattimaisuuden alasajon aikana.

- (5) Studiokauden latvialaiset elokuvat ymmärrettiin melko yhtenäisenä joukkona osana neuvostoelokuva. Itsenäisyyden kaudella latvialaisella elokuvalla ei ole samanlaista vertailukohtaa. Elokuvia pidetään yksittäisinä, ohjaajakeskeisinä projekteina.
- (6) Elokuva oli neuvostoajana osa kulttuurillisia ja yhteisöllisiä käytäntöjä, mikä voidaan todeta suoraan aikakauden katsojaluvuissa. Neuvostoarki ja neuvostosysteemiin liittyvä sensuuri loivat osaltaan erityisen vastaanoton kontekstin. Itsenäisyyden ajan latvialaisten elokuvien katsojaluvut ovat murto-osa Neuvostoliiton aikaisista. Vastaanoton konteksti on muuttunut monien – yhteiskuntaan, kulttuuriin, talouteen ja teknologiaan liittyvien – tekijöiden yhteisvaikutuksesta.

Vertauskuvallisesti ajateltuna latvialainen elokuva on 1990-luvulla palannut ensimmäisen itsenäisyyskauden, 1920- ja 30-lukujen, tilanteeseen, jota luonnehti vaatimattomat resurssit ja niihin nähden suurelliset tavoitteet. Kuten tuolloin, latvialaisesta elokuvasta on jälleen tullut ”kansallinen kunniankysymys”, ja ”kansallisen elokuvan” olemassaoloa pidetään tärkeänä itsessään.²⁹ Latvialainen elokuva on erilaisten näkemysten taistelulentä, ja pyrin tuomaan tästä keskustelusta eri puolia esiin kappaleessa 2.2.3. Elokuva koskevien näkemysten taustalla voidaan nähdä latvialaisen elokuvanteon toimintaedellytyksissä tapahtuneet muutokset, joita käsittelem erityisesti kappaleessa 2.2.2. Aloitan käsittelyn kuitenkin neuvostoajan ja itsenäisyyden ajan välistä katkosta konkreettisimmillaan ilmentävästä esimerkistä eli Riian elokuvastudiosta ja siinä tapahtuneista muutoksista 1990-luvulla (2.2.1.).

²⁹ Vaikka Latviasta ovat lähtöisin sellaiset elokuvahistorian kaanoniin kuuluvat nimet kuin elokuvaohjaaja Sergei Eisenstein ja elokuvaaja Eduard Tissé (latv. Eduard Tissé), 1920- ja 30-lukujen itsenäinen Latvian valtio ei Tsivianin (1990: 201) mukaan pystynyt takaamaan vakaata ja jatkuvaa elokuvatuotantoa, koska yleisöpohja omassa maassa oli liian pieni. Elokuvien keskinkertaisuus taas ei edesauttanut niiden vientiä ulkomaille. Tsivian (1990: 201) toteaaakin: ”For Latvia having its own cinema was mainly a matter of prestige.” Elokuvia tuotettiin parinkymmenen itsenäisyysvuoden aikana kaikkiaan 30, joista 12 oli näytelmäelokuvia. (Redovičs 1990: 18, 20–24; Tsivian 1990: 201; Pērkone-Redoviča 1996; How, when, where, why to shoot in Latvia 2003.)

2.2.1. Katkos käytännössä: Riian studio 1990-luvulla

Vuonna 1948 neuvostoelokuvan tuotantostudioiden joukkoon liittynyt Riian elokuvastudio oli latvialaisen elokuvateollisuuden keskus. Elokuvastudio oli elokuva-alan ainoa työnantaja, ja siten se kokosi kaiken käytettävissä olevan luovan kapasiteetin. 1869 neliötä käsittävä studio työllisti neuvostoaikana noin 800 työntekijää, joista noin neljäsosa oli luovan työn tekijöitä. (Zīle 1977: 4.) Studion työntekijät olivat vakinaista työvoimaa, ja heidän toimeentulonsa oli turvattu. Studiolla tuotettiin vuosittain 5–8 pitkää näytelmäelokuvaa, 3–5 televisiosarjaa, 1–2 pitkää dokumenttielokuvaa, kymmenkunta lyhyttä dokumenttielokuvaa, puolensataa uutiskatsausta, yksi pitkä animaatioelokuva ja 3–5 lyhyttä nukke- tai piirrosanimaatiota (Rozenbergs 2004). Elokuvantekijät, käsikirjoittajat ja kuvaajat eivät työskennelleet pelkästään näytelmäelokuvien tai dokumenttien parissa, vaan vastasivat myös elokuvastudion muusta tuotannosta kuten televisioon tarkoitetuista töistä (esimerkiksi konserttitaltioinnit), elokuvakronikoista, populaaritieteellisistä elokuvista, ajankohtaiskatsauksista ja erilaisista – yleensä eri ministeriöiden toimialoihin liittyvistä – tilaustöistä. (Pērkone-Redoviča 1994 19–20; Redovičs 1994; Rozenbergs 17.1.2005.)

Studion toiminta oli järjestetty vertikaalisen mallin mukaisesti siten, että tuotantoketju alkoi käsikirjoituksen suunnittelusta ja päättyi valmiiseen levityskopioon. Levittäminen ei kuulunut enää Riian studiolle, vaan siitä vastasi yleisliittolainen, Goskinoon (neuvostoelokuvan valtionkomitea) kuuluva levitysosasto, joka levitti elokuvakopioita Neuvostoliiton sisällä ja ulkomaille. Kuten Hollywoodin tuotantosysteemissä myös Neuvostoliitossa elokuvan esityskopion oikeudet omisti tuottaja eli valtio. (Rozenbergs 17.1.2005.) 1980-luvun lopulla oikeudet siirrettiin studiolle, kun studioita uudistuspolitiikan nimissä yksityistettiin neuvostosysteemin sisällä, ja vastuu

rahoituksesta siirtyi studioille³⁰ (Holloway 1988: 372–373; Komshalov 1988: 26; Adams 1989: 421).

Riian studion uudelleenjärjestelyssä vuoden 1990 keväällä studion luova työvoima irtisanottiin, ja elokuvantekijöistä tuli freelancereita. Teknisen henkilökunnan studio piti vielä palkkalistoilla, koska uudistuksen tarkoituksena oli tehdä elokuvastudiosta pelkästään elokuvien tekniseen valmistamiseen keskittyvä tuotantolaitos tai tuotantostudio (technical basis for film production). (Rozenbergs 2004, 17.1.2005.) Neuvostoliiton aikana ei virallisesti ollut työttömyyttä, kaikki olivat työllistettyjä (Rancāns, Salander Renberg & Jacobsson 2001: 277). Neuvostosysteemissä ei myöskään pidetty mitenkään epänormaalina elinikäistä työskentelyä yhdessä työpaikassa. Kuukausipalkalla elokuvastudiossa työskennelleet elokuvantekijät olivatkin uudelleenjärjestelyn jälkeen oudossa tilanteessa: ilman työtä ja ilman tietoa sosiaaliturvasta. Osa ei ollut mitenkään valmistautunut irtisanomiseen eikä heillä ollut tiedossa korvaavaa toimeentuloa. Studiojärjestelmässä kasvaneet elokuvantekijät eivät myöskään olleet enää nuorukaisia. Osana siirtymäkauden ”kansallista tragediää”³¹ elokuvantekijät menettivät entisen toimeentulon ohella myös entisen yhteiskunnallisen asemansa. (Pėrkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005; Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005.) Rozenbergs (2004):

”The legal and social framework did not catch up with the tectonic changes in the structure of the society. The people (former employees of the studio), unconscious of what had happened, were literally thrown out on the street without any legal status and social guarantees.”³²

³⁰ Ensimmäiset markkinataloutta mukailevan tuotantosysteemin elokuvat ilmestyivät vuonna 1990 (Holloway 1988: 373).

³¹ 1990-luvun alussa Latvian bruttokansantuote romahti puoleen kolmessa vuodessa, elintarvikkeiden hinnat nousivat 237 ja vähittäishinnat 172 prosenttia vuonna 1991, reaalitytulot laskivat samana vuonna 30 prosenttia ja työttömyys jatkoi virallisissa tilastoissa nousuaan aina vuoteen 1998 saakka. Yhteiskunnallinen kriisi ja toimeentulo-ongelmien yhtäkkinen kasautuminen heijastuivat Rancānsin (2001: 37) mukaan myös itsemurhatilastoihin, joissa on jyrkkä piikki 1990-luvun alun kohdalla. (Tiusanen 1993: 36; Alenius 2000: 289–290; Rancāns ym. 2001: 276–278.) Samanlainen piikki löytyy vastaavassa tilanteessa olleiden muiden Baltian maiden kohdalta, mutta ei toisista neuvostotasavalloista. Tämä selittyy Rancānsin (2001: 19) mukaan Baltian maiden erilaisella kulttuurisella, uskonnollisella, historiallisella ja taloudellisella taustalla. Kovimmin kriisin koki vanhempi ikäryhmä, erityisesti 45–64-vuotiaat miehet, jotka olivat ehtineet jo vakiinnuttaa asemansa neuvostosysteemissä (Rancāns 2001: 35, 37).

³² Samaa viittaa Devīni-tuotantoyhtiön toimitusjohtaja Zanete Ascuka ruotsalaisessa *Chaplin*-elokuvallehdeissä: ”vi befann oss i en helt ny situation där en hel generation baltiska och sovjetiska filmare

Elokuussa 1991 itsenäistyneen Latvian kriisiytyminen 1990-luvun alussa heijastui Riian studion vaikeuksiin. Studiosta oli tarkoitus tehdä elokuvien tuotantolaitos, jonka palveluita ulkopuoliset, erityisesti ulkomaiset, tuottajat vuokraisivat. Tällä tavalla studio rahoittaisi itse itsensä. Kun studio oli valtion omaisuutta 1990-luvun alkupuolella ja hintataso Latviassa oli ulkomaisten toimijoiden kannalta houkuttelevan alhainen, kaikki sujui melko hyvin. Ulkomaiset toimijat eivät taanneet merkittävää tulonlähdetä studiolle, mutta tuotannot mahdollistivat esimerkiksi teknisen henkilökunnan pitämisen studiossa ja viestittivät ulospäin, että studio toimii.³³ Vuonna 1994 alkanut pankkikriisi nosti kuitenkin hintatason korkealle. Studion palvelut alkoivat olla liian kalliita erityisesti yksityisille latvialaisille tuotantoyhtiöille eikä niillä ollut varaa käyttää sitä, mikä oli ollut yksi uudelleenjärjestelyyn liittyvistä tavoitteista. Sekava yksityistämismisprosessi vaikeutti tilannetta entisestään. Vuoden 1995 jälkeen ulkomaiset tuotantoyhtiöt eivät ole käyttäneet Riian studiota. Studion tekninen henkilökunta irtisanottiin 1990-luvun aikana. (Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 2004, 17.1.2005.)

Valtion tavoitteena ei ollut vastata Riian studion kaltaisista valtionyrityksistä, koska politiikan päämääränä oli ajaa maa shokkiterapian³⁴ läpi markkinatalouteen – mahdollisimman kauas sosialismin taloudesta, jonka ylläpitäminen ei neuvostotasavaltojen hajaantumisen jälkeen ollut enää mahdollista. Tämä tarkoitti yksinkertaisimmillaan valtion omistuksista luopumista. Riian studion yksityistäminen oli osa Latvian yleistä, pitkään jatkunutta yksityistämismisprosessia.³⁵

som måste genomgå något slags metamorfos och bli kommersiellt anpassade över en natt” (Carlsson 1992: 28).

³³ Riian studiolla toteutettiin vuosina 1991–95 kuusi ulkomaista elokuvatuotantoa. (Rozenbergs 2004.)

³⁴ Nissisen (1999: 54) mukaan Latvia omaksui taloudellis-poliittisessa uudistusprosessissaan nopean muutosmallin, niin sanotun shokkiterapian. Keskustaoikeistolaisiin ja oikeistolaisiin poliittisiin voimin johdettua Latviaa pidettiin talouslinjansa takia yhtenä uusliberalismin mallimaista (Nissinen 1999: 62; Alenius 2000: 285–286; Rislakki 2004: 31).

³⁵ Erotuksena Länsi-Euroopan maiden, kuten Ranskan ja Iso-Britannian, yksityistämismisprosessiin 1980-luvulla sosialismin talousjärjestelmään kuuluneissa Keski- ja Itä-Euroopan maissa yksityistäminen koski muutamien satojen yritysten sijasta tuhansia yrityksiä. Latviassa yksityistäminen sujui huonommin kuin muissa Baltian maissa. Syyksi Nissinen (1999: 81) mainitsee yksityistämiseen liittyvät ”epäselvät säännökset ja monimutkaisen käsittelyprosessin”. Yksityistämismisprosessin hitaus Latviassa johtui talouspolitiikan keskeneräisyydestä 1990-luvulla, latvialaisten ostajaehdokkaiden heikosta taloudellisesta tilanteesta ja venäläisen rahan ylivalta-asemaan liittyvästä huolesta. Yksityistäminen haluttiin nähdä Latviassa kansallisena projektina. (Nissinen 1999: 79–80, 83–84; Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 17.1.2005.)

Yksityistämisen yleisenä tavoitteena pidettiin ”markkinataloudellisuuden”, ”taloudellisen tehokkuuden”, ”talouskasvun”, ”valtiolle kertyvien voittojen” ja ”osakkuuskulttuurin” vahvistamista. (Nissinen 1999: 79–80, 83–84; Rozenbergs 2004, 17.1.2005.) Erityisesti ”valtiolle kertyvien voittojen” kannalta yksityistämisen prosessi on ollut epäonnistunut projekti Latviassa. Elokuvastudion yksityistäminen³⁶ ei ollut tässä mielessä poikkeus. Rozenbergs (17.1.2005) kuvaa prosessia Pērkone-Redovičan (13.1.2005) tapaan ”pitkäksi ja kivuliaaksi ja latvialaisen elokuvan kannalta katastrofaaliseksi”. Se alkoi vuonna 1995, kun uusi hallitus otti tavoitteekseen kaikkien valtionyritysten yksityistämisen. Elokuvastudion osalta yksityistäminen saatiin päätökseen vuonna 1998.³⁷ Prosessin aikana ulkopuoliset ja ulkomaiset yhteistyökumppanit pysyivät epätietoisina studion tulevaisuudesta. Myös elokuva-alan edustajille yksityistämissuunnitelma, erityisesti elokuvatuotantojen jatkumisen osalta, pysyi loppuun saakka epäselvänä. Yksityistämisen aikana studion laitteisto vanheni ja filminkehityslaboratorio jouduttiin sulkemaan. Lopputulokseksi jäi, että niin luova ja tekninen toiminta kuin tuotantotoiminta resurssineen oli ulosmitattu studion ulkopuolelle. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Rozenbergs 2004, 17.1.2005.) Jānis Streičsin *Vecās pagastmājas mistērija* (The mystery of the old parish house, 2000) on viimeisin Riian studiolla tuotettu näytelmäelokuva. Tämän jälkeen studiolla on tuotettu vielä muutamia dokumentteja ja animaatioita. Nykyisellään Riian elokuvastudion omistajina on lakimiesryhmä, jolla ei ole aiempaa kokemusta elokuva-alalta. Valtion omistusosuus studiosta on yhä merkittävä (31,31 prosenttia), mutta sekään ei ole ilmaissut kantaansa studion tulevaisuuteen.³⁸ (Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 2004.)

³⁶ Elokuvastudion yksityistämisen piti alun perin olla mahdotonta, koska studio oli luokiteltu kulttuurihistoriallisesti arvokkaaksi kohteeksi. Tämä este kuitenkin kierrettiin, kun politiikan tavoitteeksi oli asetettu valtiollisista liikelaitoksista luopuminen. (Rozenbergs 2004.)

³⁷ Asetus Riian studion yksityistämisestä vahvistettiin helmikuussa 1996. Yksityistämisen prosessi päättyi toukokuussa 1998. (Rozenbergs 2004.) Yksityistämistä koordinoivat Latviassa erityinen yksityistämistoimisto (Privatization agency) ja valtion omaisuutta valvova säätiö (State Property Fund) (Nissinen 1999: 84–85).

³⁸ Studion maata samoin kuin sen äänitystiloja ja rekvisiittaa voi edelleen vuokrata kuvauksiin. Studion äänitystilat ovat Pohjois-Euroopan suurimmat, mutta ajanmukaista kuvaus- tai editointilaitteistoa ei ole saatavilla. Rozenbergsin (17.1.2005) mukaan tämä muodostaa esteen studion hyödyntämiselle.

2.2.2. Katkos tuotannossa, levityksessä ja vastaanotossa

Elokuvan valtionrahoitus supistui murto-osaan entisestä Latvian itsenäistyessä.³⁹ Varsinkin vuosi 1992 oli kriittinen, kun elokuvan kokonaistuotantobudjetti oli Neuvosto-Latvian aikaisen lyhytelokuvien tuotantobudjetin tasolla.⁴⁰ (How, when, where, why to shoot in Latvia 2003; Pērkone-Redoviča 13.1.2005.) (Ks. liitteet: taulukko 2.) Dokumenttielokuvan poikkeuksellinen asema Latviassa tuli esiin myös itsenäisyyden ajan ensimmäisessä budjettitaistelussa: osin välttämättöminä pidetyt leikkaukset haluttiin kohdistaa näytelmäelokuvaan dokumentin sijasta.⁴¹ (Kleckins 2003: 13.)

Riian elokuvastudion 1990-luvun alun uudelleenjärjestelyn yhteydessä irtisanottu luova työvoima oli siirtynyt freelancereina yksityistettyihin tuotantoyhtiöihin. Ensimmäisessä budjetissa tehdyt leikkaukset vaikuttivat suoraan yhtiöiden toimintaedellytyksiin. Kaksi ensimmäistä itsenäisyysvuotta edustivat siirtymävaihetta⁴² kohti elokuvatuotannon nykytilannetta – neljästä yhtiöstä, jotka tuottivat kaikki itsenäisyyden kahden ensimmäisen vuoden näytelmäelokuvat, yksikään ei ole jatkanut näytelmäelokuvien tekemistä 1990-luvun alkupuoliskon jälkeen. (Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 2004, 17.1.2005.) (Ks. liitteet: taulukko 3.) Itsenäisyyden alkuvaiheessa, kun valtio alkoi tukea Riian elokuvastudion sijasta yksittäisiä elokuvaprojekteja⁴³, aktiivisimmat elokuvantekijät ryhtyivät tuottajiksi ja perustivat omia tuotantoyhtiöitä. Itsenäisyyden

³⁹ Rozenbergsin (2004) mukaan vertailuluvun antaminen nykypäivän rahassa ei kuitenkaan ole mahdollista, koska vakituista vaihtokurssia ei ollut Neuvostoliiton aikana käytössä. (Rozenbergs 2004.)

⁴⁰ Neuvostoliiton aikana Latvian kommunistipuolue vastasi uutisfilmien, lyhytelokuvien ja Latvian levitykseen tarkoitettujen dokumenttien rahoituksesta. Moskovan keskushallinto taas rahoitti näytelmäelokuvat ja yleisliittolaiseen levitykseen tarkoitettut dokumentit. Moskova siis vastasi suurimmasta menoerästä. Itsenäisen Latvian ensimmäisessä budjetissa elokuvatuki määriteltiin vain Neuvosto-Latviasta tulleen rahoituksen perusteella, mikä teki käytännössä mahdottomaksi pitkien näytelmäelokuvien tuotannon. (Paulins & Liepna 1998: 217; Pērkone-Redoviča 13.1.2005.)

⁴¹ Fiktio määriteltiin omaksi tukiryhmäkseen vasta vuonna 1997, dokumentti jo vuonna 1993 (Rozenbergs 2004). Yleisesti ottaen dokumentti on halvempaa ja helpommin tuotettavana elokuvamuotona sopeutunut fiktiota paremmin myös itsenäisyyden ajan tuotanto-olosuhteisiin (Āboliņa 2004: 5; Rietuma 25.2.2005; Trekteris 25.2.2005).

⁴² Tämä vuosien 1991–93 akuutein siirtymävaihe koski taloudellisten ja hallinnollisten muutosten muodossa kulttuurin kenttää kokonaisuudessaan (Cultural policy in Latvia 1998: 47).

⁴³ Elokuvan valtiontuki jaetaan Latviassa ns. valikoivana tukena automaattisen tuen sijasta. Valtiontuen jaosta vastaa kulttuuriministeriön alainen Latvian kansallinen elokuvakeskus (Latvijas Nacionālais Kinematogrāfijas centrs).

ajan kehitys tuotantoinfrastruktuurin tasolla on kulkenut pois keskitetystä järjestelmästä (Riian elokuvastudio) kohti hajautettua mallia, jossa yksityiset tuotantoyhtiöt keskittävät tuotantoprosessin eri vaiheet (kuvaus, leikkaus, filminkehitys) sinne missä se on edullisinta. (Paulins & Liepna 1998: 229; Rozenbergs 2004.) Nykyinen tuotantokenttä on hajanainen ja lähinnä pienten toimijoiden varassa. Latviassa on yli 40 rekisteröityä tuotantoyhtiötä, joista alle puolet, noin 15, toimii aktiivisesti. Useimmat näistä yhtiöistä tuottavat aktiivisesti lähinnä mainoksia. Näytelmäelokuvien puolella aktiivisesti toimivia tuotantoyhtiöitä on tällä hetkellä yhteensä noin puolenkymmentä. (Āboliņa 2004: 4–5.)

Ainakin yhdessä suhteessa elokuvan tilanne on Latviassa säilynyt entisellään sitten neuvostoaikojen: valtio on edelleen elokuvien ensisijainen tukija (Rozenbergs 2004; How, when, where, why to shoot in Latvia 2003.) Yksityisen tuen osuus elokuvatuotannoissa on Trekterisin (25.2.2005) mukaan parhaimmillaan vain noin kymmenen prosentin luokkaa. Elokuva ei ole houkutteleva ala yksityisille rahoittajille. Syitä löytyy yleisestä kiinnostuksen puutteesta kotimaista elokuvaa kohtaan, verohoukutusien puuttumisesta ja pitkistä tuotantoprosesseista.⁴⁴ (Cultural policy in Latvia 1998: 48; Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 2004; Trekteris 25.2.2005.) Latviassa valtion rooli vain korostuu, koska myöskään televisio ei osallistu aktiivisesti elokuvien tuottamiseen.⁴⁵ (Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005; Trekteris 25.2.2005). Ulkomaisen rahoituksen hankkimista on pidetty yhtenä ratkaisuna latvialaisen elokuvan rahoitusongelmiin, ja eurooppalaisia yhteistuotantoja on jo toteutettu⁴⁶ (Cultural policy in Latvia 1998: 65; Rozenbergs 1998: 210; Paulins & Liepna 1998: 217).

⁴⁴ Yksityiseen rahoitukseen liittyvät ongelmat ovat eurooppalainen ilmiö, ja liittyvät pitkälti elokuvien marginaaliseen tuottoon (Aas 2001).

⁴⁵ Samaan aikaan latvialaiset elokuvat – uudet ja vanhat – kuuluvat television katsotuimpien ohjelmien joukkoon heti pääuutislähetysten jälkeen; katsojaluvut ovat 300 000 katsojan luokkaa (Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005; Trekteris 25.2.2005).

⁴⁶ Vuosina 1993–2004 Latviassa on tehty kolme, latvialaisen tekijän ohjaamaa, eurooppalaista yhteistuotantoelokuvaa (pitkät näytelmäelokuvat). Latvia on liittynyt myös eurooppalaiseen, yhteistuotantoja ja eurooppalaisen elokuvan liiketaloudellista kehitystä tukeviin rahoitusohjelmiin, Eurimages -ohjelmaan vuonna 2001 ja Media Plus -ohjelmaan vuonna 2002.

Neuvostoajan kaltainen elokuvastudiosysteemi tarjosi parhaat edellytykset elokuvien toteuttamiseen ammattitaitoisesti ja teknisesti laadukkaasti. Vakaan rahoitus- ja tuotantopohjan katoaminen sekä rahoitusmallin muuttuminen (tuki elokuville, ei studiolle) on johtanut itsenäisyyden aikakauden yksittäisiin elokuvaprojekteihin. Neuvostoaikaisen ammattimaisuuden ja kollektiivisuuden puute⁴⁷ heijastuu koko tuotantoprosessiin käsikirjoituksen valmistelusta valmiin kopion levitykseen. (Trekteris 25.2.2005; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005.) Neuvostoaikana tuottajaa ei ollut, koska valtio vastasi elokuvien rahoituksesta. Nykytilanteessa tuottajan katsotaan olevan avainasemassa ja tuottajuuden⁴⁸ vahvistamista pidetään latvialaisen elokuvan keskeisenä haasteena (Gundars 9.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005; Romanova 23.2.2005). Hallitseva elokuvantekomalli on ollut ohjaajavetoinen. Neuvostoaikana ohjaaja sai valita työryhmänsä ja vaihtaa sen jäseniä kesken kuvausten. Itsenäisyyden ajan taloudellisesti vaatimattomissa olosuhteissa ohjaajakeskeisyys on tarkoittanut ennen kaikkea ohjaajan valtaa taiteelliseen sisältöön – tuottajan tehtävä on ollut hankkia riittävä rahoitus. (Brasla 6.12.2004; Gundars 9.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Trekteris 25.2.2005.) Pitrukan (17.1.2005) ja Trekterisin (25.2.2005) mukaan Latviassa ollaan hiljalleen vasta omaksumassa tuottajapohjaista elokuvantekomallia, jossa tuottaja on yhä tiiviimmin mukana elokuvaprosessin kaikissa vaiheissa – myös taiteellisen sisällön suunnittelussa.

Kun puhutaan tuottajuuden vahvistamisesta, taustalla on yleensä ajatus elokuvan tuottavuudesta eli siitä, että elokuva voisi hankkia tuotantokustannuksensa vapailta markkinoilta takaisin. Latvialaisen elokuvan tuottavuus eli sen kaupallinen menestys ei ole kuitenkaan todennäköistä.⁴⁹ Pieni kotimarkkina-alue⁵⁰ ja pienet televisioasemat

⁴⁷ Tähän voidaan lisätä myös puutteet elokuvakoulutuksessa. Latvian kulttuuriakatemia on tarjonnut elokuvakoulutusta vuodesta 1990, mutta sen tutkimukset eivät ole kansainvälisesti tunnustettuja. Mahdollisuus opiskella ulkomailla on korvannut opetuksen puutteita kotimaassa. (Cultural policy in Latvia 1998: 65.)

⁴⁸ Kulttuuriteollisuusnäkökulmasta tämä voidaan liittää kulttuurituottajuuden vahvistamispyrkimykseen (Cultural policy in Latvia 1998: 50–51).

⁴⁹ Menestyneimmänkin latvialaiselokuvan, 74 351 katsojaa esitysvuotenaan keränneen *Baiga vasaran* (Dangerous summer, 2000) elokuvateattereista keräämä tuotto jäi liian pieneksi kattamaan tuotantokuluja (Āboliņa 2004: 4).

⁵⁰ Latviassa on 2 306 400 asukasta (1.3.2005), joista yli kolmannes (n. 42%) puhuu äidinkielenään jotain muuta kuin latviaa. Siten suuri osa heistä rajautuu kotimaisten elokuvien kohderyhmän ulkopuolelle. (Āboliņa 2004: 4.) Latvia on ollut läpi historian monikulttuurinen maa, mutta nykyisen

tekevät elokuvista suhteellisen kannattamattomia. (Āboliņa 2004: 4.) Aiemmin yhden levityskanavan (Goskino) kautta tehokkaasti levitettyt latvialaiselokuvat ovat nyt levityksen osalta ilman minkäänlaista tukijärjestelmää. Latvialaiset levitysyhtiöt olivat markkinoiden vapautuessa vailla mahdollisuuksia, koska niillä ei ollut riittävästi alkupääomaa elokuvakopioiden hankkimiseen. Levitys onkin siirtynyt ulkomaisiin käsiin.⁵¹ (Cultural policy in Latvia 1998: 64; Rozenbergs 2004.) Levitykseen kuuluu olennaisesti markkinointi, joka on latvialaisten elokuvien kohdalla minimaalista, parhaimmillaan viiden prosentin luokkaa jo ennestään pienestä kokonaisbudjetista⁵². (Romanova 23.2.2005; Trekteris 25.2.2005.) Rietuman (25.2.2005) mukaan latvialaisen elokuvan markkinointi onkin ollut enemmän kansainvälistä kuin kansallista; tämä toteutuu erityisesti Latvian kansallisen elokuvakeskuksen aktiivisena promootiona kansainvälisissä elokuva-alan tapahtumissa. Kansainvälisistä festivaaleista on tullut tärkein ulkomaalainen levityskanava latvialaisille elokuville⁵³ – baltialaisen yhteistyön ohella⁵⁴ (ks. myös Paulins & Liepna 1998: 217).

Myös elokuvien vastaanottoa luonnehtii katkos. Yleisön kaikkoaminen elokuvateattereista on ollut seurausta paitsi latvialaisen elokuvan tuotantorakenteissa tapahtuneista muutoksista – jotka ovat johtaneet vähäiseen tarjontaan – myös vastaanoton taloudellisten reunaehtojen muuttumisesta: taiteesta ja eri kulttuurimuodoista on tullut itsenäisyyden aikana suhteellisesti kalliimpaa tavalliselle

kansallisuustilanteen taustalla on myös neuvostoajan venäläistämistoimet, joiden seurauksena latvialaisten osuus väestöstä laski vuoden 1935 77 prosentista vuoden 1989 52 prosenttiin (Mela 1997: 6, 97).

⁵¹ Suomalaisomisteinen Baltic Cinema on toiminut vuodesta 1993 Latviassa, ja sillä on määräävä asema levitysmarkkinoilla. Yhtiön levityssopimus useiden amerikkalaisten tuotantoyhtiöiden kanssa varmistaa Hollywood-elokuvien enemmistöaseman teattereissa. (Rozenbergs 2004.)

⁵² Itsenäisyyden ajan latvialaisen näytelmäelokuvan keskimääräinen tuotantobudjetti on ”halpabudjettitasoa”, 300–400 000 euroa. (Āboliņa 2004: 4.)

⁵³ Crofts (1993: 58) jaottelussa Latvia lukeutuu pieniin elokuvamaihin, joille elokuvafestivaalit ovat tärkein kohtauspaikka mahdollisten ulkomaisten ostajien – ja usein myös kotimaisten ostajien/katsojien – kanssa. Aasin (1997) mukaan festivaaleista on kehittynyt oma levityskanavansa eurooppalaiselle elokuvalle: ”Festivals may indeed be taking over the fundamental role of introducing audiences to foreign cinematographies and to the European film heritage, previously performed by the arthouse cinemas.”

⁵⁴ Kansainvälistä promootiota ja vientiä varten perustettu Baltic Films -yhteistyöelin sai alkunsa 1990-luvulla, ja sopimus kolmen Baltian maan, Viron, Latvian ja Liettuan kesken uudistettiin vuonna 2000. Tavoitteena on tiivistää Baltian maiden keskinäistä yhteistyötä, ja laajentaa kunkin maan pientä kotimarkkina-aluetta (Holmberg 2005: 11).

kansalaiselle. (Ks. liitteet: taulukko 4.) Elokvateatteriverkoston harventuessa⁵⁵ ja lippujen kallistuessa televisio on osoittautunut latvialaisten elokuvien tehokkaimmaksi välityskanavaksi latvialaiselle yleisölle. (Vinten 2004; Rietuma 25.2.2005.) Vastaanoton konteksti on kokenut myös muunlaisia muutoksia. Itsenäisyyttä ajaneen kansanrintaman kulttuurilliset painotukset jäivät 1990-luvulla politiikan ja talouden jalkoihin, ja koko kulttuurikenttä on joutunut taistelemaan merkityksestään ja olemassaolostaan. Rahoitusvaikeuksista kärsivillä kulttuurialoilla on ollut vaikeuksia määritellä oma roolinsa suhteessa vapauteen ja suhteessa yleisöön. Elokuva tai taide ylipäättään ei enää ole erityisasemassa pakotien tai henkireiän tarjoajana. Eskapismien muodot ovat lisääntyneet paitsi sensuurista vapautumisen myös teknologisen kehityksen myötä – esimerkkeinä videobuumi 1990-luvun alussa ja internetin halpeneminen 2000-luvulla.⁵⁶ Latvialainen elokuva kilpailee yleisöstä siis paitsi Hollywood-elokuvien myös muiden kulttuuri- tai viihdemuotojen kanssa. (Zālīte 1995: 19; Cultural policy in Latvia 1998: 36–37, 49–50; Alenius 2000: 292–293; Žīgure 2004: 30, 31; Freibergs 27.2.2005.) (Ks. myös liitteet: taulukko 5.)

2.2.3. Uusi latvialainen elokuva?

Kysymys elokuvasta itse itsensä rahoittajana on Latviassa ymmärrettävä lähinnä periaatteellisena kysymyksenä. Se voidaan kääntää kysymykseksi *kansallisen elokuvan*⁵⁷ oikeutuksesta, latvialaisen elokuvan olemassaolon oikeutuksesta Latviassa⁵⁸. Pääministeri Einārs Repše otti vuonna 2002 kantaa kysymykseen tekemällä esityksen

⁵⁵ Elokvissakäynti on painottunut vahvasti pääkaupunki Riikaan; esimerkiksi vuosina 1996–98 Riian osuus koko maan käynneistä oli 73,7–78,2 prosentin välillä ja lipputuloista 87,7–88,9 prosentin välillä. Vuonna 2003 Riian osuus elokuvakäynneistä oli noussut jo 88,4 prosenttiin. Riian väestössä venäjänkieliset muodostavat enemmistön, mikä rajoittaa latvialaisen elokuvan katsojamäärää. (Rozenbergs 2004; Vinten 2004.)

⁵⁶ Esimerkkien joukkoon voidaan lisätä television kehitys: neuvostoaikana televisiossa oli yksi latvialainen kanava ja 1–2 Moskovan kanavaa. Vuonna 1997 televisioalan toimijoita oli 29, ja lisäksi tarjolla oli useita ulkomaisia kanavia. Yksi keskeinen näkökulma itsenäisyyden aikaan on juuri sääntelyn purkamisen. (Paulins & Liepna 1998: 228–229.)

⁵⁷ Kansallinen elokuva on tässä ymmärretty tekstuaalisena (latvialainen elokuva), tuotannollisena (Latviassa tehty elokuva) ja kulutukseen (latvialaisten katsoma elokuva) liittyvänä diskurssina. Kansallinen elokuva on yhteinen nimittäjä elokuvaa koskevalle latvialaiselle keskustelulle, jota pyrin valaisemaan jatkossa. (Ks. Pantti 2000: 16–17, 91–92, 393.)

⁵⁸ Vrt. Pantti (2000: 95): ”Kansallinen elokuva on jotakin, jota on suojeltava ja ylläpidettävä tilanteessa, jossa se ei itse pysty turvaamaan olemassaoloaan.”

elokuvan valtiontukien katkaisusta. Rietuma (25.2.2005) näkee Repšen ehdotuksessa, joka poikkeuksellisen laajan julkisen vastustuksen jälkeen hylättiin, kansallisen elokuvan tilannetta hyvin kuvaavan logiikan: Jos kukaan ei tunne latvialaista elokuvaa, miksi valtion pitäisi tukea sitä? (Rietuma 25.2.2005.) Elokuvien heikkoa tunnettuutta ja latvialaisen elokuvan asemaa on edellä alustettu taloudellisten rakenteiden ja vastaanoton näkökulmasta. Nyt huomio on syytä kääntää itse elokuvateoksiin: Mitä on *uusi latvialainen elokuva* ja millaisia näkemyksiä itsenäisyyden ajan elokuvaan kohdistuu? Näkemykset voidaan jakaa karkeasti neljään ryhmään: elokuvia koskevan määrittelyn vaikeuteen; yleisö- ja taide-elokuvan erotteluun; elokuvien kulttuurillisen tai yhteiskunnallisen representaation vaatimukseen; valtion tukipolitiikkaa koskeviin arvioihin.

Itsenäisyyden ajan näytelmäelokuvan kohdalla ei Pērkone-Redovičan (13.1.2005) mukaan voida puhua mistään erityisestä kehityksestä tai prosessista, koska elokuvatuotannot ovat olleet lähinnä sattumanvaraisia, yksittäisiä ohjaajan projekteja. Elokuvia on tehty yksinkertaisesti liian vähän⁵⁹, jotta niistä muodostuisi erityisiä tyyllisiä suuntauksia tai kokonaisuuksia (tästä mm. Pakalniņa 9.12.2004; Putniņš 15.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005; Rietuma 25.2.2005). Pērkone-Redovičan (13.1.2005) mukaan itsenäisyyden ajan elokuvaa ei ole tarpeen jakaa myöskään erityisiin aikakausiin, koska kyse on prosessista, joka jatkuu edelleen. Samaan määrittelyn vaikeuteen vedoten Rietuma (25.2.2005) kuvaa itsenäisyyden ajan ”uutta elokuvaa” infrastruktuurin romahtamista seuranneeksi hämmennyksen ja sekaannuksen (confusion) ajaksi.

Vaikka latvialaisen elokuvan määrittely todetaan tyyllisten tai esteettisten piirteiden ja kehityskulkujen osalta mahdottomaksi tehtäväksi, eritoten elokuvien vähäisyyden takia, karkea erottelu *yleisölle suunnattujen* elokuvien ja *taiteellisesti orientoituneiden* elokuvien välillä nähdään luontevana. (1) Yleisölle suunnatuissa elokuvissa korostuu vastaanoton merkitys, ja elokuvat jaetaan ”kaupalliseen elokuvaan” ja ”latvialais-

⁵⁹ Vähintään kolmen näytelmäelokuvan vuosituotantoa ja säännöllistä tuotantorytmiä pidetään edellytyksinä kansallisen elokuvataiteen arvioimiselle. (Kairišs 10.12.2004; Pakalniņa 9.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005.)

kansalliseen elokuvaan”⁶⁰. Kaupallinen elokuva viittaa ohjaaja Aigars Grauban ja tuottaja Andrejs Eķisin yhteistyöhön Platforma Filma -yhtiössä. Heidän päämääränään on ollut ”yhdistää latvialais-kansallinen elokuva Hollywood-estetiikkaan” ja luoda elokuvantekemiselle kaupalliset edellytykset⁶¹ (Rietuma 25.2.2005). Latvialais-kansallisella elokuvalla viitataan lähinnä vanhemman polven ohjaajiin, kuten 1970-luvun kultakauden tekijöihin Jānis Streičsiin ja Varis Braslaan, jotka ovat jatkaneet elokuvantekemistä neuvostoajoista itsenäisyyden ajalle. (2) Taiteellisesti orientoituneissa elokuvissa korostuu pyrkimys tekijän itseilmaisuuksiin. Taide-elokuva⁶² nimetään usein myös ”auteur-elokuvaksi” tai ”festivaalielokuvaksi”. Auteur-elokuvalla viitataan juuri ohjaajan näkemysten ylivaltaan suhteessa mahdollisen yleisön arvostukseen. Festivaalielokuva taas tarkoittaa nimensä mukaisesti sitä, että elokuvan katsotaan olevan suunnattu (kansainvälisten) elokuvafestivaalien yleisölle pikemminkin kuin kotimaan levitykseen. Yleisöelokuva/taide-elokuva-erottelun taustalla nähdään jonkinlainen sukupolvijako: nuorempi polvi edustaa taiteellisesti orientoitunutta elokuvaa, kun taas vanhempi polvi edustaa yleisölle suunnattua elokuvaa. (Rozenbergs 1998: 209–210; Brasla 6.12.2004; Grauba 8.12.2004; Kairišs 10.12.2004; Pakalniņa 9.12.2004; Putniņš 15.12.2004; Pitruka 17.1.2005.)

Auteur- tai festivaalielokuva nähdään itsenäisyyden ajan elokuvan erityispiirteinä, joka heijastelee katkosta entiseen.⁶³ Neuvostoaikaisen studiojärjestelmän romahdus johti sekä elokuva-alan ”ammattimaisuuden alasajoon” että elokuvantekemisen demokratiaan ja ilmaisun vapauteen: elokuva-ala ei ole enää mahdollinen vain rajoitetulle

⁶⁰ Tässä ”latvialais-kansallinen elokuva” viittaa sellaisiin elokuviin, joita tyyllisiltä, temaattisilta tms. piirteiltään pidetään latvialaisina. Edellä kansallinen elokuva viittasi kotimaiseen elokuvaan yleensä.

⁶¹ Platforman teknisesti hyvin varustettu Cinevilla-elokuvastudio on Riian elokuvastudion ohella ainoa tuotantopalveluita tarjoava studio Latviassa. Tuottaja Eķis omistaa myös kaupallisen televisiokanavan, mikä takaa mahdollisille rahoittajille elokuvan esittämisen televisiossa (Āboliņa 2004: 4–5; Trekteris 25.2.2005.)

⁶² En viittaa taide-elokuvalla tässä yhteydessä siihen, mitä Bordwell (1985) tarkoittaa käsitteellä. Yhteistä molemmille on kuitenkin se, että ne nähdään poikkeuksina normista, vallitsevasta elokuvanteon käytännöstä.

⁶³ Yhteys aiemmin mainittuun, 1980-luvun ”sisäänpäinkääntyneen” elokuvan juonteeseen voidaan kuitenkin erottaa (Freibergs 27.2.2005). Molempia vastaan suunnattu kritiikkikin on samansuuntainen, tästä hieman myöhemmin.

tekijäjoukolla eikä kukaan enää valvo millaisia elokuvia tehdään.⁶⁴ (Brasla 6.12.2004; Kairišs 10.12.2004; Pakalniņa 9.12.2004; Vinten 2004.) Vaa'an toisella puolen ovat siis resurssit, toisella vapaus ideologian asettamista rajoituksista.⁶⁵ Auteur- tai festivaalielokuva liittyy lähinnä ”vapauteen”, mutta siihen yhdistetään myös ”ammattimaisuuden alasajon” piirteitä.⁶⁶ Erityisyytensä ohella myös itsenäisyyden ajan elokuvaan kohdistuva kritiikki on osoitettu tavallisesti juuri auteur- ja festivaalielokuvalla. Auteur- ja festivaalielokuvien yhtymäkohtien katsotaan löytyvän eurooppalaisesta elokuvasta, mitä kautta kritiikki kohdistuu elokuvien kyvyttömyyteen joko ottaa huomioon latvialaisen *kulttuurin erityispiirteet* tai latvialaisessa *yhteiskunnassa tapahtuneet muutokset*. (Brasla 6.12.2004; Grauba 8.12.2004; Streičs 13.12.2004; Pitruka 17.1.2005.) (1) Latvialaisen kulttuurin representaatiovaatimus viittaa pysyvien lokaalien piirteiden tavoittamiseen elokuvan keinoin.⁶⁷ Streičsin (13.12.2004) mukaan jokaisella kulttuurilla on erityispiirteensä, joita elokuvien tulee käyttää lähtökohtaisena materiaalinaan. Myös Āboliņa (2004: 5) mainitsee paikallisuuden latvialaisen elokuvan ainoana mahdollisuutena saavuttaa yleisö: ”we have to generate interest at foreign film festivals and for film-goers by preserving our national peculiarities. We have to tell our own stories.” Tosin näiden kansallisten erityispiirteiden määrittely koetaan erittäin hankalana⁶⁸ (mm. Rietuma 25.2.2005; Romanova 23.2.2005; Rozenbergs 21.2.2005; Trekteris 25.2.2005). (2) Latvialaisen yhteiskunnan representaatiovaatimus viittaa ajankohtaisten yhteiskunnallisten piirteiden ja muutosten tavoittamiseen elokuvissa. Huolimatta yhteiskunnassa tapahtuneista ja

⁶⁴ Valvonnan puute viittaa lähinnä siihen, ettei mitään ideologisia esteitä elokuville ole. Valtion rooli elokuvien rahoittajana vaikuttaa kuitenkin käytännön tasolla siihen, mitä elokuvia tehdään – tästä myöhemmin.

⁶⁵ Tätä asetelmaa voi verrata Zīlen (1977: 3, 4) aiemmin esittämään arvioon studiojärjestelmän mahdollisuuksista ja rivien välissä sen kaksinaisesta luonteesta (kappaleessa 2.1.1.).

⁶⁶ Braslan (6.12.2004) mukaan uuden ajan taide-elokuvat ilmentävät omalla tavallaan vapautumista neuvostoaikaisesta sensuurista. Grauban (8.12.2004) mukaan elokuvantekijät ovat käyttäneet saavutetun vapauden hyväkseen tehdäkseen itsensä näköisiä elokuvia. Toisaalta tuodaan esiin elokuvien heikko tekninen ja taiteellinen taso (Brasla 6.12.2004; Kairišs 10.12.2004; Streičs 13.12.2004; Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005).

⁶⁷ Mainittakoon, että kansanperinteen vaaliminen oli myös neuvostoaikana mahdollista mikäli sitä ei käytetty kulttuurisen tai poliittisen itsemääräämisoikeuden vaatimiseen (Alenius 2000: 263). Tätä mahdollisuutta hyödynnettiin etenkin latvialaisen kirjallisuuden filmatisoinneissa (Rietuma 2003: 4).

⁶⁸ Latvialaisuus (latviskums) sijoitetaan usein maaseudulle ja maan myyttisyyteen (Rislakki 2004: 34). Maan myyttisyydestä on lähtöisin myös daina-kansanrunousperinne, johon mm. Zauberga (1997a: 3), Beitnere (1995: 80) ja Harvilahti (1990: 76–77) viittaavat latvialaisen kulttuurin, mentaliteetin ja identiteetin esteettisenä, eettisenä ja filosofisena lähtökohtana. Vecgrāvis (1990: 92–93) liittää dainat paitsi latvialaiseen myös eurooppalaiseen kansanperinteeseen.

tapahtuvista mittavista muutoksista⁶⁹ näytelmäelokuvat eivät Pitrukan (17.1.2005) tai Rozenbergsin (21.2.2005) mukaan heijasta yhteiskunnallista todellisuutta Latviassa; heidän mukaansa elokuvantekijöiltä puuttuu kiinnostus ja näkökulma ympäröivään maailmaan. Freibergsin (27.2.2005) mukaan elokuvantekijöiden kääntyminen – sekä 1980-luvulla että 90-luvun auteur- ja festivaalielokuvassa – kohti identiteettikysymyksiä, yksilötason teemoja ja subjektiivista käsittelyä voidaan nähdä vastareaktionä neuvosto-aikaan, jolloin yhteiskunnallinen aktualisuus määrittyi ideologisen diskurssin sisällä⁷⁰ (tästä myös Rozenbergs 21.2.2005).

Sekä latvialaisen kulttuurin että yhteiskunnan representaatiota koskevien vaatimusten taustalla on näkemys elokuvasta yhteisöllisenä taidemuotona. Kritiikki kohdistuu elokuviin, joiden nähdään irrottautuneen kansallisen elokuvan projektista. Kansallisen elokuvan kysymys – edellä kuvattuine piirteineen – heijastuu luonnollisesti myös rahanjakopolitiikkaan. Valtio on päärahoittajana vaikuttanut siihen millaisia elokuvia maassa tehdään.⁷¹ Valtio ei ole ensisijaisesti tukenut sellaisia elokuvaprojekteja, jotka on tehty kaupallisista lähtökohdista tai yleisön tarpeita ajatellen (tästä mm. Rietuma 25.2.2005; Trekteris 25.2.2005). Freibergs⁷² (27.2.2005) perustelee tätä taiteen lähtökohdasta: elokuvataiteen ensisijainen tehtävä on katsojien aktivoiminen, ei vain katsojien kerääminen. Yleisösuhteen tärkeys on kuitenkin alkanut korostua valtion tukipolitiikassa 2000-luvun aikana. Tämän on nähty liittyvän siihen, että valtio on alkanut viime vuosina osoittaa yhä suurempaa kiinnostusta elokuvaa kohtaan.⁷³

⁶⁹ Keskeisimpänä yhteiskunnallisena kysymyksenä – lukuisten sosiaalisten kysymysten ohella – pidetään kansallisuustilannetta: Latviassa asuvista ihmisistä ilman kansalaisuutta oli vielä vuonna 2003 noin puoli miljoonaa ihmistä, joista suurin osa, kaksi kolmannesta, oli venäjänkielisiä. (Priedīte 1999: 15–16; Kūle 2002: 252; Rislakki 2004: 25, 31.)

⁷⁰ Godiņš (1993: 91) viittaa myös kirjailijoiden haluttomuuteen toimia 1980- tai 90-luvulla tilauksesta, tuli tilaus ”yksilöltä, valtiovalalta tai vaikka ajan vaatimuksesta”. Vapaus ja riippumattomuus asettuivat tärkeysjärjestyksessä edelle – mikä taas viittaa auteur-ajattelutapaan. (Godiņš 1993: 91.) Vecgrāvis (1990: 170) tosin huomauttaa, että kirjailijat eivät 1980-luvulla ehtineet tuottaa yhteiskunnallista kirjallisuutta, koska he olivat muuttamassa yhteiskuntaa.

⁷¹ Kulttuuriministeriön alainen Latvian kansallinen elokuvakeskus tekee lopulliset tukipäätökset. Elokuvakeskuksen henkilökuntaa ei ole valittu poliittisin perustein eikä tukipäätöksillä siten ole suoraa yhteyttä maan politiikkaan. Sen sijaan elokuvan rahoitusosuus kuuluu suoraan poliitikkojen eli kulloisenkin hallituksen päätäntävaltaan.

⁷² Viktors Freibergs kuuluu valtiontukea hakevia näytelmäelokuvaprojekteja arvioivaan raatiin. Kolmen riippumattoman asiantuntijan raati arvioi projekteja tekniselä ja taiteelliselta kannalta (Rozenbergs 2004).

⁷³ Kulttuuriministeri Helēna Demakova (2004: 3; 2005: 1) on jo esittänyt tavoitteen elokuvatuen kaksinkertaistamisesta nykyisellä hallituskaudella eli vuoteen 2006 mennessä. Samaan aikaan elokuvalle on valmisteltu omaa pitkän tähtäimen strategiaa (Romanova 23.2.2005).

(Freibergs 27.2.2005; Romanova 23.2.2005.) Yleisesti ottaen, monipuolinen elokuvatuotanto nähdään kulttuuripolitiikan lähtökohtana. Rietuman (25.2.2005) mukaan kansallinen elokuva tarvitsee niin auteur- tai festivaalielokuvia taiteellisen tason säilyttämiseksi, yleisöelokuvia yleisösuhteen ylläpitämiseksi kuin sellaisiakin elokuvia, jotka on tarkoitettu lapsille tai perheille (monipuolisuudesta mm. Pakalniņa 9.12.2004; Putniņš 15.12.2004; Romanova 23.2.2005; Trekteris 25.2.2005). Rietuman (25.2.2005) mukaan Repše-tapaus osoittaa, että festivaalielokuvien ja yleisöelokuvien välillä on oltava tasapaino. Logiikka on tässä hänen mukaansa seuraavanlainen: Jos maassa tiedetään mitä ylipäätään on latvialainen elokuva, valtiontukea on helpompi kasvattaa. (Rietuma 25.2.2005.)

3. ELOKUVA-ANALYYSIN VÄLINEET: NEOFORMALISTINEN TEORIA

Bordwell (1985: xi–xii) erottaa kolme tapaa tutkia tarinankerrontaa: tarinankerrontaa voi tarkastella representaationa, rakenteena tai prosessina. Representaation tutkiminen liittyy fiktiivisen maailman ja todellisuuden väliseen suhteeseen – mitä todellisuuden elementtejä fiktio sisältää? Tällä tavoin jäsentynyt tarkastelutapa tuli esiin latvialaista elokuvaa arvioivien aikalaisnäkemysten kohdalla. Rakenteen tutkimus kohdistuu kokonaisuuden tarkasteluun ja jaotteluun – minkälaisia osia tarina sisältää? Prosessia painottava tutkimus liittyy valintoihin – mitä valintoja kerronnassa on tehty? Viimeksi mainittu liittyy vahvimmin itse tarinan *kerrontaan*, koska siinä on kysymys tarinamateriaalin valitsemisesta tietynlaisten aikasidonnaisten vaikutusten aikaansaamiseksi. (Bordwell 1985: xi–xii.)

Latvialaisia elokuvia koskevassa analyysissäni prosessiivinen näkökulma korostuu. Teoreettisen taustan kappaleen neljä analyysille muodostaa David Bordwellin *Narration in the fiction film* -teoksessa (1985) muotoilema formaali kerronnan teoria. Siinä korostuu kerronnan muodon käytäntö ja tekniikka. Tutkimusasenteena tämä vastaa 1910- ja 20-luvun venäläisten formalistien⁷⁴ suuntautumista kerronnan ”faktojen” tutkimukseen temaattisten⁷⁵, biograafisten tai representaatioon liittyvien kysymyksenasettelujen sijasta. Selitysten tai tulkintojen sijasta formalistisesti painottuneessa tutkimuksessa korostuu kerronnallisten rakenteiden ja muodon osoittaminen. Bordwellin lähestymistapaa kutsutaankin neo- tai uusformalistiseksi elokuvateoriaksi. (Eichenbaum 1965: 115–116; Lemon & Reis 1965: xi, xv; Erlich 1980: 171–172; Thompson 1981: 43; Hietala 1994: 185.) Tässä yhteydessä on huomautettava, että kerronnan faktojen, siis muodon, tutkiminen ei sulje täysin pois

⁷⁴ Venäläisten formalistien katsotaan saaneen alkunsa taiteen teoretikko Viktor Šklovskin ensimmäisistä kirjoituksista (”The resurrection of the word”, 1914) vuonna 1914 ja päättyneen sosialistisen realismin doktriinin julistamiseen vuonna 1934 (Thompson 1981: 8). Luonnollisesti formalistien vaikutus ulottuu näiden aikarajojen ylitse. Esimerkiksi Prahan (struktuurialistisen) koulukunnan perustajajahmoin kuuluva Roman Jakobsonia pidetään formalismin perinteen tärkeimpänä jatkajana (Erlich 1980: 181).

⁷⁵ Šklovskilla teema vastaa ”materiaalin” käsitettä. Teema on juonenmuodostuksen perustana, ja se vastaa fabulaa. Fabula on siis materiaalia narratiivin (sjuzhet) rakentamiselle; fabula/sjuzhet -erottelusta myöhemmin. (Erlich 1980: 189, 240.) Vastaava kaksoisasetelma löytyy Tomaševskilta (2001: 166, 173), jolle juoni edustaa yksinomaan taiteellista konstruktiota, kun taas tarinaan voi sisältyä todenperäisyyttä eli representatiivisuutta.

temaattista näkökulmaa. Esimerkiksi Tomaševski (2001: 166) viittaa ensimmäisenä juuri ”teeman valintaan” käsitellessään juonen rakennetta. Oma lähtökohtani on kerronnan ”materiaaleissa ja keinoissa”, mitä kautta vasta temaattiset aiheet muotoutuvat⁷⁶ (ks. myös Erlich 1980: 188–189).

Neoformalistinen teoria tarkastelee kerrontaa ymmärtämisen prosessina ja tietoa järjestävänä toimintana. Aika, tila, järjestys ja syy-seuraussuhde muodostavat ymmärtämisen prosessin perustan, ja sen tavan, jolla elokuvan denotaatiotasosta on erotettavissa artikuloitavissa oleva kerronnan tekniikka ja narratiivi (Bordwell 1985: 34; Wilson 1986: 2; Branigan 1992: xiv, 48; ks. myös Thompson 1981: 35). Tarina muodostuu elokuvan antamien vihjeiden (cue) ja rajoitusten (constrain) perusteella. Käsitys kognitiivisesti aktiivisesta katsojasta kulkee neoformalistisen teoreettisen mallin taustalla. Katsoja on kuitenkin vain taustaoletus – kyse ei ole reseptiotutkimuksesta. Aktuaalisen vastaanoton sijasta tutkimus kohdistuu elokuvaan kerronnan prosessiivisena konstruktiona. Tämä vastaa käsitystä katsojasta ”hypoteettisena hypoteeseja luovana entiteettinä”. Vastakohtana hypoteettiselle katsojalle kerronnan tekniikkaa ja strategiaa korostava neoformalistinen teoria ei edellytä kertojan tai lähettäjän määrittelemistä. (Bacon 2000: 46–47; Bordwell 1985: 30, 48–49, 62, 335; Sihvonen 1988: 70; Suni 2000a: 11; Thompson 1981: 15.)

Bacon (2000: 21–22) toteaa miten kerronnan konstruktio tulee selkeimmin esiin ”toiminnan kaareissa”. Bordwellin (1985: 35) mukaan lähes kaikki tarinan rakennetta ymmärtämisen näkökulmasta tutkivat tutkijat ovat yhtä mieltä kanonisesta tarinamuodosta tai -rakenteesta, jonka taustalla voidaan nähdä aristoteelisen draaman kolmirakenne (alku-keskikohta-loppu)⁷⁷: (1) esittely, (2) tavoite, (3) toimenpiteet, (4)

⁷⁶ Todettakoon, että tema-aihetta sivuava muoto/sisältö-erottelu on työssäni toissijainen. Asian sivuuttamisessa viittaan Thompsoniin (1981: 11), joka siteeraa kirjailija W. H. Audenia. Audenin ironinen kysymys havainnollistaa, mihin suuntaan (neo)formalistien tutkimus on kallellaan: ”How can I know what I mean till I see what I say?” Saman toteaa Šklovski (1962: 27–28) hieman seikkaperäisemmin: ”It is true that in a work of literature we also have the expression of ideas, but it is not a question of ideas clothed in artistic form, but rather artistic form created from ideas as its material.”

⁷⁷ Thompson (1999: 26) esittää mielenkiintoisen huomion draaman keskiosasta, joka on hänen mukaansa usein mainittu mutta vähän tutkittu: ”No one has figured out specifically what goes on in the long middle stretch, beyond vague claims about protagonists struggling toward goals and encountering string of obstacles.” Thompsonin (1999: 25) laskelmien mukaan keskiosa kattaa noin puolet elokuvan

lopputulema, (5) lopetus. Omassa työssäni kokonaisrakenteen tutkimus ei tällaisenaan ole keskeisessä asemassa. Se on kuitenkin hyvä tuoda esille, sillä kerronnan prosessiivisuutta korostavan näkökulman kannalta olennaista on juuri tapahtumien eteneminen, aiemmin esitetyn suhde myöhemmin seuraavaan. Aikaisempi määrittää edellistä ja muodostaa tietämyksen perustan. Otosten voidaan Tynjanovin (2001: 308) tavoin sanoa pikemminkin ”vaihtuvan” kuin ”liittyvän” toisiinsa. Tällä tavoin voidaan esimerkiksi kysyä mikä on toimenpiteiden suhde lopputulemaan, muodostuuko loppu sulkeumaksi vai jääkö tarinaan pysyvä aukko, kun ongelma ei ratkeakaan täydellisesti. Kerronnan suunta on kohti lopullista paljastusta, ja kerronnan perusominaisuus on hidastaminen (retardation) eli tarinaa koskevan informaation tarjoaminen vähitellen ja ratkaisua viivyttäen. Hidastamisen käsite sisältyy venäläisten formalistien ja neoformalistien yhteen avainkäsitteeseen, outouttamiseen tai vieraannuttamiseen (ostranenie, defamiliarization)⁷⁸. Tällaiset käsitteet tuovat kerrontaa esiin nimenomaan keinoina ja tekniikkana, pikemminkin kuin tematiikkana. (Chatman 1978: 50; Erlich 1980: 245; Bordwell 1985: 38; Hietala 1994: 188–189; Aumont, Bergala, Marie & Vernet 1996: 107, 109; Suni 2000a: 49.)

Tutkielmani sivuaa edellä hahmotellun tarinarakenteen kaikkia osia. Erityisen kiinnostavaksi prosessiivisuuden kannalta muodostuu kohtien kaksi (”tavoite”) ja kolme (”toimenpiteet”) suhde: Millä tavoin elokuvan ongelma muodostetaan ja miten sitä käsitellään? Kerronnan luoma *ongelma* eli *aukko* on työni ydinkäsitteitä, ja käsitelen sitä yksityiskohtaisesti myöhemmin (3.2.). Ongelman muodostuttua olennaista on tapa miten sitä käsitellään. Tässä suhde kausaalisuuteen on avainasemassa – sitäkin käsitelen myöhemmin (3.1.). Ekspositio (3.3.) liittyy läheisesti molempiin. Kerronnan strategiat (3.4.) puolestaan luovat pohjaa tälle kerronnan tiedollisuutta korostavalle lähestymistavalle. Oma lukunsa on vertailu klassiseen kerrontaan (3.5.): klassinen

kokonaisajasta. Aristoteles (1997: 166/1450b) määrittelee keskikohdan prosessiivisesti: se on ”seurausta toisesta” ja siitä ”seuraa toinen”. Siten keskikohtaa luonnehtii ennen kaikkea kausaalisuus (tai sen puute); kausaalisuudesta myöhemmin.

⁷⁸ Erityisesti Šklovski (1965: 5, 11–12) korostaa vieraannuttamisen keinoa taiteessa. Vieraannuttamisen tärkein tehtävä on välittää suora aistikokemus tiedollisen, ja siten jo välittyneen ja konventionaalistuneen (arki-)kokemuksen sijasta. Taustalla on formalistien ja erityisesti Šklovskin käsitys taiteen merkityksestä normaaleja havaitsemiskäytäntöjä ja -rutiineja kyseenalaistavana toimintana. Myös muodon rakenteiden paljastaminen tutkimuksen keinoin voidaan nähdä yhtenä outouttamisen keinona. (Šklovsky 1965: 12.)

kerronta asettaa normin, johon latvialaista elokuvaa on mahdollista verrata edellä mainittujen parametrien valossa. Perustan kaikelle käsittelylle muodostaa kuitenkin fabula/sjuzhet-käsitepari, joka on avainnäkökulma tutkielmani kognitiivisesti painottuneeseen tutkimusosaan – siitä seuraavaksi.

Fabula/sjuzhet-dynamiikan juuret voidaan Bordwellin (1985: 49) mukaan johtaa Aristoteleen *Runousoppiin*⁷⁹, mutta olennaisimmillaan sen sisältö tulee esiin venäläisten formalistien kautta. Fabula voidaan havainnollistaa seuraavalla tavalla: Kertomuksessa on kaksi tapahtumaa, A ja B, joista toinen on läsnä ja toinen poissa. Kun A on läsnä, B on poissa. Niiden välille on kuviteltava yhteys, joka voi olla kausaalinen, ajallinen ja/tai tilallinen; esimerkiksi A voi olla syy ja B seuraus. Formalistien mukaan kuvitteellinen tai ideaalinen yhteys vastaa fabulaa eli tarinaa. Fabula tarkoittaa myös sitä kuviteltavissa olevaa tarinakokonaisuutta, johon sekä A että B sisältyvät. Fabula-taso muodostaa siis kuviteltavissa olevan kronologisen tapahtumasarjan ja syy-seuraussuhteiden varassa toimivan maailman. Tämän ideaalisuutensa kautta fabula liittyy niihin ymmärtämisen ennakkoehtoihin, joita juuri syy-seuraussuhde ja kronologia määrittää: ”The viewer’s tendency to assume that characters have goals pertains to causality in the fabula; it does not imply anything about syuzhet organization” (Chatman 1978: 45–46; Sternberg 1978: 34; Bordwell 1985: 49–50; Branigan 1992: 40; lainaus Bordwell 1985: 50).

Fabula vastaa tarinankerronnan ideaalista tasoa, johon konkreettinen sjuzhet suhteutuu; Šklovskin (1965b: 57) mukaan tarina (fabula) on ainoastaan materiaalia sen sjuzhet-muotoilulle. Sjuzhet eli konkreettinen tarinankerronta paljastaa tätä tarinakokonaisuutta ajassa – hidastaen ja viivyttäen. Sjuzhet voidaan suomentaa juoneksi, mutta esimerkiksi Baconin (2000: 26) mukaan juoni on liian rajoittunut kuvaamaan sjuzhet-kerrontaa, johon liittyy kaikki se mitä esitetään – myös niin sanottu ”epäjuonellisuus”. Sjuzhet on ennen kaikkea fabulaan liittyvien ajallisten, tilallisten ja loogisten suhteiden välittämistä. Tynjanovin (2001: 311–315) mukaan fabula ei ole annettu, se ei kata sjuzhet-tasoa, vaan fabula on muodostettava nimenomaan sjuzhet-kerronnan

⁷⁹ D. W. Lucas (1968: 54) toteaa Aristoteleen *Runousopin* (*Poetics*) kommentaarissa miten Aristoteles korostamalla tekijän osuutta teoksen muokkaajana antoi aiheen taiteellisten juonikonstruktioiden (plots; sjuzhet) erottamiselle tarinamateriaalista (stories; fabula).

perusteella.⁸⁰ Sternberg (1978: 10) korostaa sjuzhet-tasolla valintaa, joka ilmenee erityisesti kerronnallisina poikkeamina lineaarisesta fabulasta. Chatmanille (1978: 19–20) sjuzhet edustaa kerronnan konkreettista ajallista aspektia, kun taas fabula liittyy enemmän ideaaliseen tilaan. Sjuzhet voidaan nähdä myös elokuvaspesifinä⁸¹ kerronnan elementtinä, kun taas fabuloita lainataan taidemuodosta toiseen (Thompson 1981: 38). Yksinkertaisesti sanoen, sjuzhet on konkreettinen, fabula ideaalinen: sjuzhet järjestää fabulan osat, tilanteet ja tapahtumat, tietyllä tavalla elokuvan kestossa (Bordwell 1985: 50).

Bordwell (1985: 50) – kuten myös esimerkiksi Tynjanov (2001: 313–316) – erottaa vielä kolmannen tason, tyylin, jonka hän määrittelee ”elokuvallisten keinojen systemaattiseksi käytöksi”. Sjuzhet ja tyyli kohtaavat monella tasolla (näyttämöllepano, kuvaus, leikkaus, ääni), mutta ero voidaan liittää tarinadramaturgian (sjuzhet) ja elokuvan teknisen ilmaisutason (tyyli) välille. Sjuzhet-kerrontaa on kuitenkin vaikeata, ellei jopa mahdotonta, mieltää ilman tietynlaista tyyliä. Tämä erottamattomuuden ongelma tulee esiin myös omassa työssäni, kun analysoin latvialaisia elokuvia: sjuzhet-kerronta on tietynlaista kerrontaa, ja tämä sjuzhet-kertomisen tapa liittyy tyylin käsitteeseen (ks. Bordwell 1985: 52–53, 344; Tynjanov 2001: 314–315). Myös Šklovskin (1972: 48–72) mukaan sjuzhet-kerronnan erityispiirteet liittyvät läheisesti tyylin erityispiirteisiin, vaikka ne voidaankin erottaa toisistaan. Tutkielmani kohdistuu

⁸⁰ Myöhemmin käsiteltävän kerronnan kausaalisuuden kannalta tässä tulee esiin kiinnostavia rajakysymyksiä. Branigan (1992) ja Wilson (1984) ovat käsitelleet *Nainen Shanghaista* -elokuvan erästä kohtausta, jossa kaksi sjuzhet-tasolla vierekkäistä mutta fabula-tasolla toisistaan riippumatonta tapahtumaa synnyttää vaikutelman syy-seuraussuhteesta. Kyseessä on kohtaus, jossa hotellissa oleva nainen painaa nappia, jonka ”seurauksena” maantiellä ajavat autot räjähtävät. Otosten leikkaaminen sjuzhet-tasolla yhteen saattaa hämärtää hetkiseksi tavanomaista kausaalisuuden tajua, muttei kuitenkaan kyseenalaista sitä kokonaisuuden tasolla. Yhtenäisen fabulan muodostamista ei ole siis estetty. Kohtaus kuitenkin osoittaa miten sjuzhet- ja fabula-taso toimivat yhdessä kausaalisuuden muodostusprosessissa: sjuzhet-logiikkaa on verrattava fabula-logiikkaan. Tämä pätee sjuzhet-kausalisuuden vertailuna paitsi suhteessa tavanomaisena pidettyyn kausaalisuuteen (ulkoiset normit) myös suhteessa elokuvan sisäiseen kausaalisuuteen (sisäiset normit) (sisäisistä ja ulkoisista normeista Bordwell 1985: 151–153).

⁸¹ Elokuvaspesifisyys voidaan liittää venäläisten formalistien ”kirjallisuudellisuuden” periaatteeseen, joka tarkoitti kirjallisuusspesifien keinojen kartoittamista ja erottamista etenkin arkikielestä (esim. Lemon & Reis 1965: xi). Elokuvan kohdalla ainakin Thompson (1981) on pyrkinyt määrittelemään (neo)formalististien tavoin ”elokuvallisuutta/elokuvallisuudellisuutta”. Omassa työssäni elokuvan omalaatuisuuden kartoittaminen ei ole avainasemassa, vaikka analyysissä tulenkin viittaamaan esimerkiksi sellaiseen keskeiseen elokuvaspesifiin keinoon kuin leikkaukseen suhteessa aikaan (esim. otoskeston). Työni pääpaino, kuten olen jo maininnut, on kerronnan prosessiivisuuden kartoittamisessa; tässä fabula/sjuzhet-erottelu luo pohjan sille kerronnan logiikan tarkastelulle, jota jatkan myöhemmissä kappaleissa.

ennen kaikkea tarinainformaation välittämiseen edellä mainitun ongelman muodostamisen ja sen käsittelyn, sekä sulkeuman, tasolla. En siis käsittele tyyliä erityisesti, ilman sen yhteyttä sjuzhet-kerronnan esittämiin kysymyksiin⁸².

3.1. Kausaliteetti

Bordwell (1985: 51, 54) – myös Branigan (1992: 48) ja Thompson (1999: 10) – on muotoillut kolme periaatetta fabulan välittämisessä. Kyseessä ovat sjuzhet-kerronnan ja narratiivin muodostumisen perusparametrit: logiikka, aika ja tila. Tutkielmani kannalta olennaisimmaksi muodostuu kerronnan logiikka. Kerronnan logiikka perustuu erottamisen ja yhdistämisen aktiin: tietyt asiat nostetaan fabula-tapahtumien kokonaisuudesta erillisiksi sjuzhet-tapahtumiksi, ja yhdistetään toisiinsa tietyn logiikan, erityisesti syy-seuraussuhteen mukaan. Kausaalisuus perustuu ajatukselle, että yksittäinen tapahtuma on seurausta jostain toisesta tapahtumasta, henkilön motivoinnista tai muusta yleisestä lainalaisuudesta. Taustalla on ajatus fabulan kausaalisuudesta, kuten edellä todettiin. Sjuzhet-kerronta voi edistää tai vastustaa fabulan muodostuksen kausaalista toteutumista eli kerronnan lineaarisuutta. Fabulakausaalisuuden toteutumisen – eli kerrontaan liittyvän hidastamisen tai suoranaisen estämisen – asteikko sjuzhet-tasolla luonnollisesti vaihtelee elokuvasta riippuen. (Chatman 1978: 45–46, 53; Bordwell 1985: 51; Sihvonen 1988: 45.)

Suhde kausaliteettiin voi olla kerronnassa heikko tai vahva. Kerronnan käytännöistä esimerkiksi toisto tekee kausaalisista suhteista vahvempia: toistettu tai korostettu tapahtuma tai tilanne on todennäköisin syy seuraukselle (Branigan 1992: 39–40). Bordwellin (1985: 57) mukaan toisto saattaa pysyä huomaamattomana piirteenä

⁸² Tällaiseksi kysymykseksi voi muodostua esimerkiksi tyylin korostuminen ilman varsinaista sjuzhet-motivaatiota (ks. esim. Bordwell 1981: 6). Thompson (1981: 287–295) viittaa vailla sjuzhet-motivaatiota olevan puhtaan esittämisen kohdalla ”liikanaisuuteen” tai ”ylimääräisyyteen” eli eksessiin (excess). Eksessi voi johdattaa huomion elokuvan pintarakenteeseen, ja sitä kautta tarkastelemaan esittämisen tapaa ja luomaan toisenlaista, fabulan muodostuksesta riippumatonta sidosta elokuvaan (Thompson 1981: 302). Bordwellilla (1985: 275–277) eksessi liittyy erityisesti parametriseen kerrontaan, mutta kovin yksityiskohtaisesti hän ei sitä käsittele. Omasta näkökulmastani ei-kerronnallisuuden tematiikkaa on mielenkiintoisempaa tarkastella konkreettisten esimerkkien yhteydessä silloin, kun ne liittyvät kerrontaan sjuzhet-tason tietoisesti ylittäen.

kerronnassa siihen asti, kunnes se puuttuu. Tähän liittyy myös seurauksen alustaminen (planting). Se tarkoittaa sekä päämäärien että mahdollisten/todennäköisten, ja usein vaihtoehtoisten, seurausten määrittelyä. Alustamisen eräs muoto on esittelevä otos (establishing shot), joka nimensä mukaisesti alustaa seuraavan kohtauksen esittelemällä sen tapahtumapaikan. (Bordwell 2001: 63–64.) Toiston ja alustamisen vastakohta on syiden/seurausten korostamattomuus tai esittämättä jättäminen. Mitä heikompi kausaliteetti vallitsee sitä enemmän on etsittävä vaihtoehtoisia selitysmalleja; Bacon (2000: 158): ”Kun kausaliteetti, edes fantastinen, ei-realistinen kausaliteetti, ei riitä selitykseksi, on siirryttävä metaforan tai ehkä peräti allegorian tasolle.”⁸³ (Shklovsky 1965b: 57; Erlich 1980: 242; Aumont ym. 1996: 78–79, 81–82.)

Branigan (1992) erittelee erilaisia tapoja liittää kestossa toteutuvat sjuzhet-tapahtumat toisiinsa yhtenäisen fabula-kokonaisuuden luomiseksi: joukko, luettelo, fokusoimaton ketju, fokusoitu ketju, narratiivi. Tomaševski (2001: 169–170) puolestaan jakaa mahdollisuudet kahteen: järjestyminen tarinaksi (kausaalis-temporaalisuus) tai kuvaukseksi (samanaikaisuus tai kausaalisen sidoksen puuttuminen); Tomaševski: ”Mitä heikompi syy-yhteys, sitä vahvemmaksi muodostuu puhtaasti ajallinen yhteys⁸⁴.” Muun muassa Metzlin (1974: 128) ja Chatmanin (1990: 40, 49) mukaan kuvaan liittyy aina kuvauksellisuutta, koska se esittää useita asioita samanaikaisesti. Kerronnan varsinainen kuvauksellisuus syntyy Metzillä (1974: 128) kuitenkin vasta seuraavuuden puutteesta (absence of consecutiveness). Tässä Metzlin käsitys vastaa Tomaševskin tarina/kuvaus-jakoa⁸⁵: ”All chronological syntagmas other than the descriptive syntagma are narrative syntagmas” (Metz 1974: 128). Chatmanin (1990: 42) kuvauksellinen (deskriptiivinen) moodi viittaa itsetarkoitukselliseen esittämiseen, joka fabula-ajan kuolemana, pysähtyneisyytenä tai nollatasona on ristiriidassa tarinan

⁸³ Vertauskuviin perustuvan kausaliteetin käsittely saa tässä tutkielmassa saman kohtelun kuin kerronnan tyylilliset piirteet: niihin on mielekästä palata konkreettisten esimerkkien yhteydessä.

⁸⁴ Englanninkielisessä käännöksessä ”puhtaasti ajallinen yhteys” on käännetty ”puhtaasti kronologiseksi yhteydeksi”: ”The weaker the causal connection, the stronger the purely chronological connection” (Tomashevsky 1965: 66). Ajallinen yhteys ei sinällään kerro oikeastaan mitään. Sen sijaan kronologisuuteen liittyy ajatus peräkkäisyydestä joko kausaalilla sidoksella (kausaliteettina) tai ilman (so. ”puhtaana kronologisena yhteytenä”).

⁸⁵ Aristoteleelta (1997: 169) löytyy hieman vastaavanlainen jako yksinkertaisiin ja monimutkaisiin juoniin. Edelliset liittyvät enemmän kuvaukselliseen (ja kronologiseen) kerrontaan, jälkimmäiset kausaaliseen (ja kronologiseen) kerrontaan: ”Ero on suuri, jos asiat tapahtuvat toistensa vuoksi tai jos ne tapahtuvat vain toistensa jälkeen.” (*Runousoppi*, 1452a)

eteenpäin menemiseen liittyvien halujen ja pyrkimysten kanssa (Chatman 1990: 54–55). Toiminta⁸⁶ – eli *sjuzhet*-tasolla esitetty tarinadramaturgiaan sisältyvä toiminta – liittyy olennaisesti tähän seuraavuuteen ja kausaalisuuteen, koska se kiinnittää huomion syistä lähteisiin seurauksiin: ”Narrative causality includes the human plans, goals, desires, and routines – realized in action sequences – which are encouraged, tolerated, or proscribed by a community” (Branigan 1992: 36). Toiminnan esittämisessä olennaista on juuri syyn ja seurauksen välinen tiivis suhde.⁸⁷

Kausaliteetin ajatus liittyy läheisesti formalistien motivaation käsitteeseen (Bacon 2000: 150). Motivaatio tarkoittaa elokuvan osan perustelemista jollain laajemmalla, konventionaalisella tai muulla selittävällä yhteydellä (Bordwell 2001: 52, Tomaševski 2001: 181); Thompson (1988: 16): “Motivation is, in effect a cue given by the work that prompts us to decide what could justify the inclusion of the device; motivation, then, operates as an interaction between the work’s structures and the spectator’s activity.” Toisin sanoen, motivaatio tekee *sjuzhet*-kerronnasta mielekästä asettamalla sen osaksi mielekästä kokonaisuutta. Siten motivaatio välittyy kausaliteetin tavoin *fabula*-tason kautta. Neljä motivaation lajia on erotettavissa: kompositionaalinen, realistinen, transtekstuaalinen ja taiteellinen motivaatio. Kysymyksessä on *sjuzhet*-kerronnan osan suhteuttaminen eli motivoiminen suhteessa teoksen kertomusrakenteeseen⁸⁸ ja kerronnan yleisiin käytäntöihin (kompositionaalinen), todenkaltaisuuteen tai reaalityodellisuuteen (realistinen), genreen liittyvään erityiseen kerronnan traditioon (transtekstuaalinen) tai tekijän ilmaisulliseen pyrkimykseen (taiteellinen). Viimeksi mainittu tulee kysymykseen, kun minkään edellä mainituista ei voida nähdä perustelevan elokuvan kerrontaa. (Erlich 1980: 245; Bordwell 1985: 36; Bacon 2000:

⁸⁶ Tässä en viittaa pelkästään toimintaelokuvista tuttuun, väkivaltaan perustuvaan toimintaan, vaan kaikkeen elokuvassa esitettyyn korostetun tavoitteelliseen ja nähtävissä olevaan toimintaan.

⁸⁷ Branigan (1992: 233) mainitsee miten tiettyjen – hyvinkin erityyppisten – ohjaajien (Dreyer, Godard, Ozu jne.) elokuvissa toisistaan erotetut kausaaliketjun osat heikentävät elokuvien kausaalista sidosta: mahdoton kausaalisuus (impossible causation) saavutetaan ”by separating an actual cause from its effect thereby muting connections and making (conventional) causality a problem”. Tämä voidaan joissain tapauksissa nähdä myös osana yleisempää kerronnan viivytystekniikkaa, jossa viivytetään seurauksia eli kerrotun syyn vaikutuksia tai syitä eli kerrotun seurauksen perusteita (Bordwell 2001: 64). Branigan viittaa vaijennamisella (muting) kuitenkin kausaalisten suhteiden korostamattomuuteen tai sivuuttamiseen kerronnassa.

⁸⁸ Tässä kyseeseen tulee erityisesti edellä mainittu kanoninen tarinamuoto- tai rakenne (Bordwell 1985: 35).

63.) Tomaševski (2001: 182–191) ei erottanut transtekstuaalista motivaatiota – joka voidaan lukea erikoistapauksena myös kompositionaalisen motivaation piiriin – mutta muuten jako on vastaavanlainen.⁸⁹

Henkilöiden rooli kerronnan logiikan ja fabula-informaation välittämisen kannalta on erityisen keskeinen, koska – kuten esimerkiksi Bacon (2000: 171), Aumont ym. (1996: 115) tai Tomaševski (2001: 191) muiden muassa esittävät – suurin osa elokuvista rakentuu yksilöiden toiminnan varaan. Syysuhde ja narratiivi perustuvat yleensä henkilöön (Bordwell 2001: 62; Thompson 1981: 38). Omassa työssäni käsittelen kuitenkin myös henkilöitä osana *sjuzhet*-kerrontaa. Tämä on lähellä formalistien käsitystä henkilöstä ”juonen tuotteena”, ”kompositionaalisenä elementtinä” tai ”syntaktis-semanttisena positiona”⁹⁰ mutta ilman tähän näkökulmaan liittyvää alistussuhdetta juonen (tarinatapahtumien) ja henkilön välillä. Raja *sjuzhet*-kerrontaan tarkoittaa henkilöproblematiikan kannalta lähinnä sitä, etten ole erikseen kiinnostunut elokuvan henkilöihin liittyvistä representaation piirteistä – kuten sukupuolesta, iästä, yhteiskunnallisesta asemasta, etnisestä taustasta jne. (Tomashevsky 1965: 86–88; Chatman 1978: 111–113; Erlich 1980: 241; Suni 2000b: 85.)

Logiikan ohella viittasin edellä kerronnan aikaan ja tilaan. Ajan ja tilan kysymykset nousevat työssäni esiin kuitenkin vain silloin, kun ne liittyvät kerronnan kausaalisuuteen. Tämä tapahtuu käytännössä silloin, kun kerronnan esittämät ajalliset ja tilalliset suhteet poikkeavat kausaalisesta normista ja luovat kerrontaan ongelman. Käsittelen seuraavaksi lyhyesti kerronnan aikaa ja tilaa.

Kerronnan kolme aikasuhdetta muodostuu Genetten (1985: 33–160) mukaan tapahtumien järjestyksen, keston ja esiintymistiheyden esittämisestä. Järjestys liittyy yksinkertaisesti siihen missä järjestyksessä yhtenäiseksi oletettu fabula esitetään *sjuzhet*-tasolla. Järjestys voi olla millainen tahansa, esimerkiksi kronologinen, anakroninen (takauma tai etuuma) tai sattumanvarainen. Järjestyksellä on olennainen

⁸⁹ Mainittakoon, että Tomaševski (2001: 189–190, 200) liittää taiteellisen motivaation vieraannuttamiseen. Šklovskillehan vieraannuttaminen toimi esteettisenä yleisperiaatteena.

⁹⁰ Aristoteleen *Runousopissa* esiintyvä *διάφοια* tarkoittaa henkilön suhdetta tilanteeseen tilanteen määrittelyn ja toiminnan kautta (Lucas 1968: 99–100).

merkitys kerronnan kausaalisuuden kannalta, sillä *sjuzhet*-tasolla ensin esitetty määrittelee myöhemmin seuraavaa: ”By following *fabula* order the *syuzhet* also encourages the primacy effect, since each action can be measured as a change from the first one we see” (Bordwell 1985: 78). Kesto liittyy kerronta-ajan ja tapahtuma-ajan suhteeseen. Kyseeseen voi tulla tällöin *fabulan* tiivistäminen (montaasijakso) tai venyttäminen (hidastus tai toisto), *fabulan* esittämättä jättäminen (ellipsi⁹¹) tai *fabula*- ja *sjuzhet*-ajan vastaavuus (kohtaus tai otos). Esiintymistiheys *sjuzhet*-tasolla voi olla toistoa/variaatiota (sama *fabula*-elementti toistuu), tiivistystä (useat *fabula*-elementit esitetään yhdessä) tai vastaavuutta.

Kerronnan tila tarkoittaa yksinkertaisimmillaan sitä miten tapahtumien tila on esitetty *sjuzhet*-tasolla. Tätä kautta tila liittyy näkökulmaan tai tarkasteluasemaan. Bordwell (1985: 99) pyrkii kuitenkin korostamaan dynaamisempaa tilan käsitettä, tilaa, joka voidaan ymmärtää osana tarinankerronnan prosessia. Tällä tavoin määritelty tila liittyy *sjuzhet*-kerrontaan, jota kautta pyritään luomaan käsitys *fabula*- tai totaalitilasta. Näkyvän tilan rinnalla vaikuttaa siis poissaoleva tila, ja tilallinen kerronta toimii muun kerronnan tavoin metonymisesti. Pyrkimys luoda osan kautta kuva kokonaisuudesta liittyy muistiin ja ylhäältä-alas-tyyppiseen (top-down) skeeman muodostukseen, jossa karkeita tilaskeemoja tarkennetaan kerronnan kulussa. Vastaava tulkintaprosessi liittyy esimerkiksi kerronnan aikaan luotujen ellipsien tai kerronnan logiikkaan luotujen aukkojen täyttämiseen⁹². (Bordwell 1985: 51, 99, 104, 111–113, 117.)

⁹¹ Logiikan kannalta keskeisin aikaan liittyvä kerronnan tekniikka on ellipsi, kerrontaan luotu aukko. Elokuvaleikkauskin perustuu pitkälti elliptisyyteen. Yleensä ellipsit jäävät montaasissa kuitenkin näkymättömiksi katkoksiksi. Psykoanalyttisessä tutkimusperinteessä puhutaan sutuurin tekniikasta, joka voidaan ymmärtää montaasiin luonnostaan luotujen aukkojen, siis leikkausten, ylittämisenä (Hietala 1994: 130–131).

⁹² Bordwell (1985: 125) toteaa kerronnan tietävyyden (ks. kerronnan strategiat 3.4.) ja kerronnan tilan yhteydestä: ”In general the classical film translates narrational omniscience into spatial omnipresence.” Chatman (1978: 98) kuitenkin huomauttaa, että tilaan ei voi suoraan rinnastaa samanlaista logiikkaa kuin temporaaliseen jaksoon.

3.2. Kerronnan aukot

Aiemmin olen viitannut hidastamiseen sjuzhet-kerronnan peruskäytäntönä fabulan esittämisessä. Yhtä hyvin voidaan puhua fabula-informaation kontrolloimisesta. Bordwell (1985: 54) erottaa kolme kontrollimuotoa. Sjuzhet-kerronta säätelee – logiikkaan, aikaan tai tilaan liittyvää – fabula-informaation määrää, soveltuvuutta ja muodollista yhteensopivuutta. Sjuzhet voi esittää fabulan muodostamisen kannalta informaatiota liian paljon, liian vähän tai sopivasti. Soveltuvuus tarkoittaa esitetyn informaation relevanttiutta tietyissä kerronnan vaiheissa. Informaation määrä ja soveltuvuus liittyvät muodolliseen yhteensopivuuteen sjuzhet- ja fabula-tasojen välillä. Kerronta saattaa luoda fabulaan aukkoja; esimerkiksi epärelevantti tieto voi muodostaa ongelman, jonka ratkaisemiseen sjuzhet-kerronta pyrkii. (Bordwell 1985: 54; Sihvonen 1988: 74.)

Elokuvan kerronnallisen komposition lähtökohtana on ajatus, että sjuzhet-kerronta luo fabulaan ongelmia eli aukkoja (gaps). Aukko on jonkin poissaoloa, se voi liittyä tietämykseen tai ideaaliseen (tavoiteltuun) tilanteeseen. Aukon määrittely edellyttää, että sitä voidaan verrata johonkin häiritsemättömään tasapainotilaan tai ”normaaliuteen” fabula-tasolla. Heath (1975: 48–49) viittaa väkivaltaan (violence), kun hän käsittelee kerronnallisten ongelmien syntymistä: väkivalta heterogeenisyyttä luovana aktina rikkoo fabulan harmonisen, homogeenisen tilan, joka on kerronnan kautta palautettava. Wilson (1986: 43) liittää tämän kerronnallisia aukkoja luovan väkivallan operatiivisiin kerronnan käytäntöihin (kerronnan on ratkaistava jotain ollakseen kerrontaa), aktivoituihin sosiaalis-moraalisiin uskomuksiin (esim. heteroseksuaalisen parisuhteen tavoittelemisen tai hyvän ja pahan taistelu) ja päähenkilöön liittyviin odotuksiin. Kerronnallinen aukko tai ongelma on käännettävissä myös kysymykseksi, jonka muodosta (keskitetty vai hajanainen) riippuu vaatiiko se täsmällistä vastausta vai muunlaista selitystä; tässä on syytä pitää mielessä myös aiemmin käsiteltyjen neljän motivaation lajin merkitys vastausten etsimisen kannalta. Usein jokin fabulaan luotu

aukko dominoi⁹³ kerrontaa muita enemmän. *Keskeinen kerronnallinen aukko* viittaa tähän kerrontaa dominoivaan ongelmaan, ja pyrin paikantamaan sen ja käsittelemään sitä lähemmin elokuva-analyyseissa. Kaiken kaikkiaan, kerronnalliset aukot ovat lähtökohta kognitiivisessa mallissa korostuneelle hypoteesintestaukselle. Sjuzhet toimii aukkojen avaamiseksi, pitkittämiseksi tai sulkemiseksi. (Bordwell 1985: 36, 54–55.)

Fabulan kausaalisuus vaikuttaa myös aukkojen muodostumiseen. Kausaliteetin kannalta voidaan ensinnäkin tarkastella suuntautuuko aukko seuraukseen vai syyhyn:

Seuraukseen suuntautuva kausaalinen aukko edellyttää, että se mitä esitetään on sillä tavoin määritelty, jotta siitä mitä seuraa muodostuu kerronnan avainkysymys. Kerronta on siis välittänyt tietämyksensä menneisyydestä ja syistä, ja se voi siltä pohjalta keskittyä fabula-kokonaisuuden laajentamiseen. Seuraukseen suuntautuva kausaalinen aukko liittyy lähtökohtaisesti tulevaisuuteen. Pystyykö päähenkilö voittamaan vastustajansa? on tyypillinen kysymys esimerkiksi toimintaelokuvissa. Se keskittää huomion yksiselitteiseen ongelmanratkaisuun: päähenkilön päämääränä on voittaa vastustajansa. Olennaista on tapahtumien eteneminen ja kehittyminen vaihe vaiheelta (to occur in distributions) lähemmäs tavoitetta. Usein tähän liittyy tietoisuus päämäärästä, joka voi olla joko pyrkimys saavuttaa tietynlaista tietoa (tutkimusrakenteeseen perustuvat elokuvat) tai tietynlainen objekti (etsintärakenteeseen perustuvat elokuvat) (Bordwell 2001: 68–70). Seuraukseen suuntautuva kausaalinen aukko liittyy prospektiiviseen sjuzhet-rakenteeseen, joka kehittyy syistä (mahdollisesti tai todennäköisesti) seurauksiin (Branigan 1992: 41). Vastaavasti Eichenbaumilla prospektiivista vastaava progressiivinen kerronta laajentaa tarinaa (fabulaa), varsinkin jos esitettyyn sisältyy sellaista luotettavuutta (reliability), joka mahdollistaa ongelmien ennakkoinnin ja selkeiden hypoteesien muodostuksen (Eagle 1981: 14; Wilson 1986: 40).

⁹³ Dominantin käsite kuuluu formalistiseen teoriaan. Se tarkoittaa kerronnan hallitsevaa piirrettä (Eichenbaum 2001: 102–108; Thompson 1981:34).

Syyhyn suuntautuva kausaalinen aukko puolestaan edellyttää jotain epätietoisuutta sen suhteen mitä esitetään. Tällainen aukko liittyy lähtökohtaisesti menneisyyteen. Mitä oikeastaan tapahtuu? on tavanomainen kysymys taide-elokuvissa. Tai kuten Bordwell (1985: 90) kysyy: ”Why is this or that scene being shown?” Syyhyn suuntautuva aukko keskittää huomion itse ongelman muodostamiseen: koska jotain tapahtuu, se tapahtuu jostain syystä. On siis saatava selville miksi jokin tapahtuu, jotta tiedettäisiin mitä tapahtuu. Olennaista tässä on itse esitetty tilanne tai tapahtuma (ja sen tulkinta) – pikemminkin kuin tapahtumien eteneminen. Syihin suuntautuva aukko liittyy usein kerronnan tietävyyden vajavaisuuteen (ks. Bordwell 2001: 70). Voidaan sanoa, että kaikissa elokuvissa on menneisyyteen liittyviä aukkoja, koska suuri osa informaatiosta jätetään aina välittämättä – tai ei edes voida välittää. Esimerkkinä voidaan mainita henkilöhahmojen muotoutuminen tietynlaiseksi, henkilöhahmoihin liittyvä motivaatio jne. Mutta se muodostuuko menneisyyteen fabula-tasolla liittyvä epäselvyys juonen eli sjuzhet-tason erityiskysymykseksi riippuu elokuvasta. Syyhyn suuntautuva kausaalinen aukko liittyy retrospektiiviseen sjuzhet-rakenteeseen, joka kehittyy seurauksista (mahdollisesti tai todennäköisesti) syihin (Branigan 1992: 41). Vastaavasti Eichenbaumilla retrospektiivistä vastaavassa regressiivisen kerronnan mallissa käsitys tarinakokonaisuudesta on muodostettava yksityiskohtien perusteella – kysymyksessä on siis eräänlainen arvoituksen ratkaisumalli (Eagle 1981: 14).

Aukon käsittely eli kerronta voi molemmissa tapauksissa – sekä syiden että seurausten kohdalla – suuntautua joko aukon sulkemiseen tai jättämiseen auki. Sternberg (1978: 34) erottaa väliaikaiset ja pysyvät aukot. Jako on tarkasteltavissa elokuvan lopusta käsin: muodostuuko loppu sulkeumaksi kerronnassa esitettyjen aukkojen, erityisesti keskeisen kerronnallisen aukon, kannalta (väliaikainen aukko) vai ei (pysyvä aukko)? Väliaikaiset aukot voivat jäädä lyhytaikaisiksi tai ratketa pitemmän viivytyksen jälkeen. Thompson (1981: 40) huomauttaa, että formalistien lähtökohtana oli juuri narratiivien

suljettu rakenne, jossa sulkeuma vastaa fabulan totuuden paljastumista. Tomaševskin (2001: 171) mukaan loppu sulkeumana ei herätä enää uusia kysymyksiä, tai odotuksia⁹⁴:

”Yleensä tarina päättyy tilanteeseen, jossa ristiriidat ovat laenneet ja intressit tasoittuneet. Siinä missä konfliktitilanne ajaa tarinaa sisäisesti eteenpäin [---] rauhoittunut tilanne ei tätä liikettä tuota eikä herätä uusia odotuksia, minkä vuoksi tällainen asetelma vaikuttaa lopulliselta, ja sitä kutsutaankin tarinan ratkaisuksi (lopputilanteeksi).”

Avoin loppu edustaa poikkeamaa tästä normista. Avoin loppu kytkeytyy pysyvään aukkoon, ja se voi jättää syyt tai seuraukset avoimeksi. Avoin loppu jättää elokuvan keskeneräiseksi, kun *sjuzhet* ei lopussa vastaakaan täysin fabulaa. (Bordwell 2001: 70.) Formalistit kutsuvat avointa loppua nollasulkeumaksi (zero ending): “The climax never comes off, the story is left hanging in the air” (Erlich 1980: 244). Thompson (1981: 35) näkee pysyvässä aukossa sekä realistisen motivaation (esim. ”elämässä kaikki jää kesken”) että taiteellisen motivaation piirteitä (esim. pysyvä aukko estää katsojaa vaipumasta liian tyytyväiseen havainnointiin⁹⁵).

Vielä on käsittelemättä yksi tärkeä kerronnallisia aukkoja koskeva jako, nimittäin jako keskitettyihin tai hajanaisiin aukkoihin. Keskitetyt aukot ovat määriteltyjä ja kohdennettuja tiettyihin kysymyksiin. Keskitetty kysymys esimerkiksi syihin suuntautuvien aukkojen kohdalla löytyy rikos- tai salapoliisielokuvista: kuka on murhaaja? Kysymys on yksilöity, eli se muodostaa keskitetyn kerronnallisen aukon toisin kuin yllä mainittu taide-elokuvaesimerkki. On erityisen tärkeää huomata, että keskitetty kysymys suuntautuu tulevaisuuteen ja ratkaisuun, vaikka se fabula-tasolla

⁹⁴ Thompson (1981: 40) lainaa Barthesia (*S/Z*, 1974: 76) käsitellessään kerronnan luomia ”odotuksia” ja sulkeumassa paljastuvaa ”totuutta”: ”expectation becomes the basic condition for truth: truth, these narratives tell us, is what is at the end of expectation [---] It implies a return to order, for expectation is a disorder.” Odotus epäjärjestyksenä ja sulkeuma paluuna järjestykseen kuvaa kerronnan dynamiikkaa.

⁹⁵ Taustalla voidaan nähdä Šklovskin (1965: 5, 11–12) edellä mainittu käsitys taiteen merkityksestä havaitsemiskäytäntöjä kyseenalaistavana toimintana – erityisesti vieraannuttamisen tekniikkana. Barthes (ks. Thompson 1981: 40) taas näkee rakenteellisen avoimuuden eli sulkeuman puuttumisen modernin tekstin piirteenä. Smith (1995: 33) viittaa Ecoon (*The open work*, 1989: 68, 93–94), joka asetti jatkumon toiseen päähän avoimet tekstit/narratiivit, joihin sisältyvät mahdolliset tulkinnat (possible meanings). Jatkumon toiseen päähän sijoittuvat kommunikoivat tekstit, jotka edellyttävät tiettyä, oikeanlaista tulkintaa. Klassista kerrontaa käsitellessään Wilson (1986: 40) tekee vastaavanlaisen huomautuksen: klassisessa tekstissä esitetyn tulkinta ei ole kyseenalaistettavissa tekstin puitteissa. Klassinen teksti on siten merkityksiltään autonominen, koska se kantaa oikeaa tulkintaa mukanaan (Wilson 1986: 43).

viittaisikin syihin; rikos- ja salapoliisielokuvan esimerkki on paljastava: Kuka *oli* murhaaja? Keskitettyjen aukkojen vastakohtana olevat hajanaiset aukot eivät ole tarkasti rajattuja vaan epämääräisiä. Ne kysyvät pikemminkin omaa oikeutustaan, ja ovat siten vapaammin tulkittavissa. Yllä mainittuun taide-elokuvaesimerkkiin sisältyy hajanainen kerronnallinen aukko, koska kerronta ei ole eritelty fabulan muodostamisen kannalta olennaista informaatiota *sjuzhet*-tasolla. Hajanaiset aukot pyrkivät täsmentämään esitettyyn liittyvää kysymystä ja kysyvät siten esitetyn syitä suuntautuen menneisyyteen. (Bordwell 1985: 54–55.)

3.3. Ekspositio

Aukko vastaa siis kerrontaa koskevan ongelman muodostumista. Tämä ongelmanmuodostuminen edellyttää kuitenkin jo tietoa fabulasta, jota vasten aukko muodostuu aukoksi. Elokuvan onkin aluksi esiteltävä oma tuntematon maailmansa ja tarjottava yleiset ja erityiset apuvälineet sen ymmärtämiseksi (Sternberg 1978: 1). Hypoteesinmuodostuksen perustana on edeltävän fabula-informaation (tapahtumien, tilanteiden, henkilöiden välisten suhteiden jne.) esittäminen eli ekspositio (exposition; Thompsonin ”setup” vastaa ekspositiota; ks. Thompson 1999: 28). Ekspositio liittyy siihen kuinka paljon ja kuinka nopeasti kerronta antaa tietoa fabulan lähtötilanteesta. Ekspositio muodostaa Sternbergin (1978: 13, 21) mukaan aina fabulan alun, ja luo siten perustan elokuvan kausaliteetille⁹⁶. Tätä ei tule kuitenkaan sekoittaa *sjuzhet*-tason alkuun, sillä *sjuzhet* voi esittää fabulan missä järjestyksessä tahansa. Ekspositio – kuten analyysissa tullaan huomaamaan – liittyy läheisesti keskeisen kerronnallisen aukon muodostumiseen. Koska ekspositiossa on kyse syyperustan luomisesta *sjuzhet*-kerronnalle, ekspositioon liittyvät puutteet voivat muodostua kerronnalliseksi aukoksi itsessään (syihin suuntautuva ja keskitetty/hajanainen aukko). Ekspositio ei voi kertoa kaikkea, mutta poisjätetty voi muodostua tai olla muodostumatta kerronnan keskeiseksi ongelmaksi – aivan kuten menneisyyteen liittyvien aukkojen kohdalla. (Shklovsky

⁹⁶ Tämä liittyy oletukseen kronologis-kausalisesta fabulasta ja *sjuzhet*-kerronnan ”objektiivisesta tapahtumisesta” (Sternbergk 1978: 8). Bordwellin (2001: 68) mukaan ekspositio määrittelee mahdollisten syiden ja seurausten rajat, ja ohjaa siten hypoteesinmuodostusprosessia.

1965b: 30; Tomashevsky 1965: 72–73; Sternberg 1978: 6–8, 21, 34; Bordwell 1985: 56, 78, 2001: 68; Bacon 2000: 100.)

Ekspositio voidaan jakaa kahteen pariin: keskitettyyn/hajautettuun ja valmistavaan/viivytettyyn. Ensin mainittu pari liittyy tiedon esittämisen tapaan: keskitetty esittäminen tarjoaa fabulan muodostusta auttavan olennaisen tiedon kerralla, hajautettu pitkin sjuzhet-kerrontaa. Jälkimmäinen pari taas liittyy tiedon esittämisen ajoitukseen: valmistava esittäminen tapahtuu varhaisessa vaiheessa elokuvaa, viivytetty myöhemmin. Erityisesti viivytetty ekspositio osoittaa eksposition suoran yhteyden sjuzhet- ja fabula-tasojen välille muodostuviin aukkoihin.⁹⁷ Keskitetyn/hajautetun ja valmistavan/viivytetyn välille voidaan muodostaa kolme mahdollista kombinaatiota – hajautettu/valmistava ei ole mahdollinen yhdistelmä. Keskitetty/valmistava (klassinen kerronta) mahdollistaa määritellystä tilanteesta huomion suuntaamisen tulevaisuuteen. Keskitetty/viivytetty (esimerkiksi rikoselokuva) liittyy vastaamatta jääneen kysymyksen selviämiseen myöhemmässä vaiheessa. Tämä liittyy monesti kerronnallisen aukon muodostumisen prosessiin, mikä edellyttää pientä tarkennusta: ollakseen keskitetty viivytetyn eksposition pitää olla myös sillä tavoin valmistava, että sjuzhet-kerronta suuntautuu määritellystä tilanteesta (so. valmistavasta ekspositiosta) kohti keskitettyä, fabula-menneisyyteen liittyvää kysymystä (so. viivytettynä ekspositiona). Määrittelemätön tilanne viittaa hajautettuun ja viivytettyyn ekspositioon. Hajautettu/viivytetty-yhdistelmä (esimerkiksi psykologinen draama) luo tarkkailevan suhteen sjuzhet-kerronnan esityshetkeen, ja voi heikentää ”oikeiden” hypoteesien mahdollisuutta. (Sternberg 1978: 6–8, 21, 34; Bordwell 1985: 56.)

3.4. Kerronnan strategiat

Edellä mainitut kerronnalliset tekniikat muodostavat perustan kerronnan strategioille. Sternberg (1978) on erotellut kolme strategian muotoa, jotka liittyvät kerronnan tietävyyteen, itsetietoisuuteen ja kommunikoivuuteen. Baconin (2000: 42) mukaan

⁹⁷ Sternbergin (1978: 6) esimerkkinä ovat Ibsenin näytelmät, joissa vielä viimeisessäkin näytöksessä saattaa ilmaantua jotain ratkaisevaa, ekspositorista tietoa henkilöiden taustoista.

tietävyyden kautta on hahmoteltavissa kerronnan perusstrategia, ”mitä kertoja, henkilöt ja katsoja tietävät kunakin tarinan hetkenä”. Tietävyyteen liittyy sen laajuus tai ulottuvuus, joita koskevista rajoituksista syntyvät kerronnalliset aukot. Näitä olen käsitellyt edellä. Tietävyyteen liittyy myös syvyys, joka tarkoittaa kerronnan objektiivisuuden tai subjektiivisuuden asteita: millaista on kerronnan kautta saatu tieto? Objektiivinen kerronta tarkastelee tapahtumia tietystä havaitsevasta henkilöstä riippumatta ikään kuin reaalisesti tapahtuvina asioina. Subjektiivinen kerronta on rajattu henkilön näkökulmaan ja tulkintaan. Mentaaliseen subjektiivisuuteen liittyy lisäksi kuvitelmat. (Bordwell 2001: 71–73.) Braniganin (1992: 113) mukaan esitetty tulkitaan mieluummin objektiivisena kuin subjektiivisena ellei jälkimmäistä korosteta. Usein myös subjektiivinen kerronta – esimerkiksi näkökulmaotos tai tiettyyn henkilöön liittyvä objektiivinen takauma⁹⁸ – on fabula-tapahtumien motivoima ja siten reaalinen. Subjektiivisen ja objektiivisen välinen suhde voidaan nähdä myös epäselvänä. Tämä tapahtuu yleensä silloin, kun subjektiivisen kokijan voidaan olettaa olevan osa objektiivista kerrontaa, mutta subjektiivista näkökulmaa ei ole selvästi erotettu tai korostettu kerronnassa. Subjektiivisiksi tulkittavat tapahtumat esitetään siis objektiivisesti, mikä vastaa jonkinlaista ”yliyksilöllisen” kerronnan mallia. Taide-elokuvan kerrontaa käsitellessään Bordwell (1985: 206) viittaa elokuvakriitikko Marcel Martinin esittämään näkemykseen 1960-luvun taide-elokuvasuuntauksesta: 60-luvun taide-elokuvassa subjektiiviseen kuvitteluun ja mielikuvitukseen liittyvää todellisuutta käsiteltiin objektiivisesti, ikään kuin edessä esittäytyvänä todellisena maailmana. (Bordwell 1985: 57–60.)

Kerronnan itsetietoisuus tarkoittaa kerronnan oman aseman (itsetietoista) korostumista kerrontana kerronnassa. Kysymys on siitä, millä tavoin *sjuzhet* tuodaan ilmi vailla varsinaista fabula-motivaatiota. Itsetietoisuus on vahvasti riippuvainen kerronnan kontekstiin liittyvistä konventioista (esim. genre-elokuvat tai konventionaalistuneet kerrontatekniikat). Kerronnan kommunikoivuus puolestaan tarkoittaa tietämyksen välittämistä kerronnan tasolla. Siten se liittyy läheisesti tietävyyden laajuuteen eli siihen

⁹⁸ Objektiivinen takauma välittää objektiivista fabula-informaatiota, vaikka takauman näkökulma olisi kytketty tiettyyn henkilöön. Subjektiivisen takauman kohdalla kerronnan tietävyys ei ole yhtä kiistatonta. (Branigan 1992:173.)

miten paljon szuzhet-kerronnalla on fabulaa koskevaa tietoa. Kommunikoivuudenkin kohdalla on huomioitava kerronnan käytäntöjen (genre ja kerrontatekniikat) vaikutus. (Bordwell 1985: 58; Bacon 2001: 38–39.)

Kerronnan kommunikoivuudessa, samoin kuin itsetietoisuudessa, on luonnollisesti asteeroja. Bordwell (1985: 59) huomauttaakin miten tietystä mielessä kaikki poikkeamat elokuvan sisäisestä kommunikatiivisuudesta eli läpinäkyvyydestä voidaan tulkita fabulaan luoduiksi aukoiksi. Tähän voidaan lukea mukaan esimerkiksi kerronnan ”normaali” elliptisyys, kuten siirtymät tilasta toiseen. Ajatuksen tasolla koko leikkauksen periaate, kuvanrajauksesta puhumattakaan tekee mahdottomaksi täydellisen läpinäkyvyyden.⁹⁹ Olennaisempaa tässä on kuitenkin kiinnittää huomiota siihen miten esitetty, siis miten szuzhet-kerronta itse luo tietoisesti aukkoja ja ongelmia, ja miten se käsittelee niitä. (Bordwell 1985: 57–61.) Chatman (1978: 212) toteaaakin, ettei läpinäkyvään kerrontaan liittyvää ”kaiken tietämistä” tarvitse seurata ”kaiken kertominen”. Kommunikoivan kerronnan kannalta on riittävää, että fabulan muodostamisen kannalta olennainen kerrotaan (Bacon 2000: 39). Myös Branigan (1992: 115, 63) huomauttaa, että kerronnan kaikkietävyys ei tarkoita sitä, että vastaanottaja lopussa tietäisi kaiken, tai että kertoja tietäisi kaiken. Kaikkietävyys viittaa siihen mikä on tiedettävissä tietyn kertovan tekstin sisällä. Sama pätee loppuratkaisuun: sulkeuma ei yleensä ole täydellinen, vaan narratiiviin jää avoimia elementtejä (unintegrated elements) tai vastausta vaille jääneitä kysymyksiä. Olennaista on kuitenkin se millaisessa asemassa nämä pysyviksi jäävät aukot ovat. Klassisen kerronnan mallissa – jota käsittelem seuraavassa kappaleessa – avoimet kysymykset eivät muodosta uhkaa tai aseta loppusulkeumaa kyseenalaiseksi, koska keskeisiin kerronnallisiin kysymyksiin (aukkoihin) on vastattu. (Bordwell 2001: 56.)

⁹⁹ Tähän olen viitannut aiemmin. Elokuvaan sisältyy jo montaakin kautta sellaista ”aukkoisuutta”, joka edellyttää tekijältä välttämättä kerrontaan liittyviä valintoja. Juuri fabula-materiaalin järjestämiseen liittyvät valinnat korostuvat Bordwellin (1985: xi–xii) määrittelemässä prosessiivisessä näkökulmassa tarinankerrontaan.

3.5. Klassinen kerronta normina

Kerronnan strategioista muodostuu kerronnan käytäntöjä, moodeja (mode), joita Bordwell (1985) erottaa neljä: klassinen kerronta, taide-elokuvan kerronta, historiallis-materialistinen kerronta ja parametrinen kerronta. Bordwell (1985: 150) ei tee jakoa konventionaaliseen ja ei-konventionaaliseen kerrontaan, koska hän näkee, että jokaisella kerrontamuodolla on omat konventionaaliset¹⁰⁰ piirteensä kyseisen kerrontamuodon sisällä. Klassinen kerronta muodostaa kuitenkin normin, johon myös Bordwell (1985: 242–243, 275) viittaa tavanomaisena kerronnan muotona. Tämä vastaa myös formalistien näkemystä normista vertailutaustana kerronnan rakenteiden erittelylle (Thompson 1981: 47). Esimerkiksi ero taide-elokuvan kerronnan ja parametrisen kerronnan välillä liittyy karkeasti ottaen siihen, että edellinen edustaa poikkeamaa klassisesta kerronnasta ja ulkoisista normeista, jälkimmäinen ei enää liity siihen, vaan toimii tyylillisistä sisäistekijöistä käsin.¹⁰¹

Asettaessaan tanskalaisohjaaja Carl Theodor Dreyerin tuotantoa historialliseen kontekstiin Bordwell (1981: 4) ottaa lähtökohdaksi Hollywood-elokuvien kerrontaan liittyvän normiuden ja normaaliuden, eli klassisen kerronnan dominoivuuden: ”If films frequently jostle our aesthetic perception, the disturbance often arises from a clash between the film and dominant practice. That is, our background set can be some other film style.” Tätä kautta on Bordwellin (1981: 5) mukaan mahdollista nähdä poikkeamat tavanomaisesta elokuvallisesta ilmaisusta (ordinary cinematic usage) ja tyypillisestä kertovien elokuvien mallista (a model of typical traits of narrative feature films). Japanilaisohjaaja Yasuhiro Ozua käsittelevässä kirjassaan Bordwell (1988: 1) on vielä suurempi historiallistamisen¹⁰² ja normiin vertailemisen samastamisessa: ”Through the

¹⁰⁰ Konventioiden osalta Bordwell (1996b: 87–91) näkee tarkoituksenmukaisempana puhua ”kontingenteista universaaleista” – kontingenteista koska konventiot ovat keinotekoisia ja vaihdettavissa toisiin, universaaleista koska konventiot ovat laajalle levinneitä. Konventioiden keinotekoisuus ja käyttömerkitys tulevat nähdäkseni esiin kuitenkin jo konventio-käsitteen määrittelyssä.

¹⁰¹ Chatmankin (1978: 57) tuo klassisen kerrontamallin normiuden esiin käsitellessään tarinoita ja anti-tarinoita, joista jälkimmäiset ovat poikkeamia normista: ”it is incorrect to say that they [antistories] are without plot, for clearly they depend for their effect on the presupposition of the traditional narrative line of choice.”

¹⁰² Formalistista tutkimusta on usein pidetty historiattomana juuri muotokeskeisyytensä vuoksi. Formalistien tukala asema Neuvostoliiton sisällä johtui juuri ”formalismisyytöksistä”, ja kritiikki kiteytyi

notion of norms, we can make our poetics historical; only by comparison with prevailing standards and practices can we specify the particular workings of one film or a body of films.” Branigan (1992: xii) määrittelee Bordwellin (1981, 1985, 1988) tavoin normikerronnaksi klassisen kerronnan tai klassisen narratiivin: klassinen kerronta muodostaa taustamallin, josta jokainen elokuva on enemmän tai vähemmän poikkeus. Poikkeamat normista muodostavat teoksen omaperäisyyden ja kompleksisuuden (Thompson 1981: 15).

Bordwellin määrittelemään klassiseen kerrontaan liittyvät kerronnalliset pääpiirteet toimivat vertailukohtana myös latvialaisen elokuvan analyysille. Tällä tavoin pyrin tuomaan esiin latvialaisen elokuvan erityispiirteet suhteessa kerronnan normiin. Klassinen kerronta soveltuu vertailukohdaksi, sillä sen voidaan nähdä säilyttäneen melko hyvin kerronnalliset perusparametrisä, erityisesti kerronnan tietävyyden ja kommunikatiivisuuden suhteen, myös nykyisessä Hollywood-elokuvassa; Bordwell (2002: 16):

”If we examine visual style over the last 40 years, I think we’re compelled to much the same conclusion. In representing space, time, and narrative relations (such as causal connections and parallels), today’s films generally adhere to the principles of classical filmmaking.”

Vastaavanlaisen näkemyksen esittää Thompson (1999: ix–x, 8, 10), joka nostaa asemansa säilyttäneistä klassisen kerronnan piirteistä esiin tapahtumaketjun huolellisen (kausaalisen) motivoinnin (esim. toisto ja alustaminen), kerronnan yksiselitteisen ymmärrettävyyden (vrt. klassisen tekstin autonomisuus; Wilson 1986: 43) ja henkilökeskeisyyden. Todettakoon, että vertailu Hollywoodin ja latvialaisen elokuvan välillä ei ole järkevää sinänsä. Sen sijaan vertailu normiksi ymmärretyn kerronnan ja analysoitavana olevan kerronnan välillä tuo jälkimmäisestä esiin kerronnallisia erityispiirteitä fabulan välittämisen tasolla (ks. Bordwell 1985: 52). On syytä korostaa,

sozialistisen realismin virallistamiseen 1930-luvulla (ks. formalismisyytöksistä myös Žigurre 2004: 30). Thompson (1981: 18) kuitenkin puolustaa formalistisen tutkimuksen historiallisuutta viittaamalla lajityyppisiin ja hallitsevien kerrontamuotojen eli konventioiden kehittymiseen: ”The artist draws upon an existing sign system in order to change its elements, and as a result the system itself evolves a bit with each new work. Hence the Formalist task is inevitably historical.”

että neoformalistinen kerronnan teoria painottaa tiedollisten vihjeiden merkitystä sjuzhet-kerronnassa ja fabulan muodostumisprosessissa.

Klassisen kerronnan normius – tai jopa normaalius, luonnollisuus¹⁰³ – liittyy ennen kaikkea sen läpinäkyvyyteen fabula-informaation välittämisen tasolla¹⁰⁴. Vaikka sjuzhet-kerronta edustaa aina poikkeamaa ideaalisesta fabulasta (ks. esim. Bordwell 2002: 21), klassinen kerronta perustuu sellaisiin ulkoisiin säännönmukaisuuksiin ja normeihin (extrinsic norms), jotka voidaan tulkita elokuvasta riippumatta yhtenäisellä ja tunnistettavalla tavalla. Bacon (2000: 24–25) korostaa universaalia pyrkimystä koherenttiin, hallittavaan kokemukseen. Chatman (1978: 49) viittaa tulkintamallin tunnistettavuuteen klassisen kerronnan yhteydessä, mitä kautta varsinainen kerronnan taso jää toissijaiseksi tarinan välittämiseen nähden. Sjuzhet (ja tyyli) siis välittää fabulaa muodostumatta itsetietoiseksi välittäjäksi siihen nähden. Saman toteaa Bacon (2000: 48): ”mikäli diskurssin [sjuzhet-kerronnan] taso ei nimenomaan ole etualaistettu, katsoja kiinnittää huomionsa suoraan sisältöön, kuvitteelliseen maailmaan ja siellä tapahtuvan toiminnan hahmottamiseen [eli fabulan muodostukseen].”¹⁰⁵ Klassisessa kertovassa elokuvassa tarina ikään kuin kertoo ”itse itsensä aivan yksin” kerronnan pysyessä neutraalina ja läpinäkyvänä (Aumont ym. 1996: 104). Klassinen kerronta perustuu kerronnan objektiivisuuteen, rajoitettuun itsetietoisuuteen ja kommunikoivuuteen.

Kerronnan tekniikoiden tasolla klassinen kerronta nojaa vahvaan kausaalisuuteen. Tämä toteutuu sjuzhet-tasolla tulevaisuuteen suuntautumisena, mikä voidaan liittää myös montaaikäytäntöön: elokuvan leikkaus aktivoi sen mikä on mahdollista tai todennäköistä (Hietala 1994: 38). Taustalla on vähintään hypoteettinen ajatus

¹⁰³ Bacon (2000: 13–14) liittää klassiseen kerrontaan jopa kulttuurisia rajoja ylittävän näkökulman, koska se pyrkii olemaan ”mahdollisimman selkeää” ja ”helposti lähestyttävää” – siis läpinäkyvää.

¹⁰⁴ Thompson (1981: 29) esittää miten venäläisten formalistien jako käyttökieleen ja runolliseen (taiteelliseen) kieleen voisi toteutua elokuvassa. Edellistä vastaisi informatiivinen elokuva, jossa pyrittäisiin läpinäkyvyyteen tyyllisten tekijöiden vaikutusta minimoimalla, ”the usage [of stylistic device] doesn’t form a major structure; it remains subordinate to the central purpose of communication”. Jälkimmäinen taas liittyisi luontevasti tyylin korostumiseen. Elokuvaan tehtyä jakoa ei voida kuitenkaan pitää samalla tavoin luontevana kuin kielen kohdalla, josta voidaan erottaa sen arkinen ja taiteellinen merkitys.

¹⁰⁵ Erlich (1980: 187) lainaa Šklovskia osoittaakseen saman asian: ”People who try to ’solve’ paintings as if they were crossword puzzles want to take the form off the painting in order to see it better.”

katsojasta: ”The spectator must have a ‘logic of reality’ which he recognizes in the image sequence” (Andrew 1976: 197). Taustalla on siis ajatus tapahtumien jatkuvuudesta ja kausaalisuudesta, joka luo kerronnan merkityksen ja funktionaalisuuden. Miten tämä todennäköisyys sitten toteutuu käytännössä? Klassisen sjuzhet-kerronnan perusmallissa (1) psykologisesti määritellyt henkilöt ratkaisevat (2) yksilöityjä (clear-cut) ongelmia ja (3) tavoittelevat erityisiä (specific) päämääriä. (Chatman 1978: 49–52; Bordwell 1985: 157, 218.)

1. Henkilö on keskeisessä asemassa. Hän on sjuzhet-tasolla esitetyn kerronnan logiikan, kausaalisuuden ja tavoitteellisuuden (potentiaalisuuden) keskus. Sanalla sanoen, henkilö on elokuvan narratiivisen liikkeen keskus. (Bordwell 1985: 157.) Baconin (2000: 23) mukaan kerronta on rakennettu klassisessa elokuvassa henkilön – päämäärien ja sitä vastustavien elementtien – ympärille. Päähenkilöön liittyvät päämäärät ratkaisevat esitetyn sjuzhet-toiminnan suunnan ja motivoinnin (Thompson 1999: 14).
2. Yksilöivyyys tarkoittaa kerronnan ongelmakohtien selvää osoittamista, ja keskittetyt kerronnalliset aukot vastaavat tähän eriyttämisen tarpeeseen. Yksilöivyyden perusta on tunnistettavuudessa. Bordwell (1985: 158) erottaa kerronnan logiikan, ajan ja tilan tasolla malleja, jotka vastaavat totunnaisiin tapoihin mieltää nämä kerronnan osatekijät: toiminta perustuu syy-seuraussuhteeseen, aika keston yhtenäisyyteen ja jatkuvuuteen, ja tila tunnistettavuuteen. Yksinkertaisesti sanoen, toiminta on tunnistettavaa, koska se tapahtuu tunnistettavassa toimintaympäristössä ja määritellyssä tilanteessa. Tämä liittyy keskeisesti valmistavaan ekspositioon, joka tarjoaa välineet elokuvan seuraamiseen. Seuraavuuden takaamiseksi fabulan on oltava sillä tavoin jäsentynyt sjuzhet-kerronnassa, että eriytetyt osat ovat loogisessa suhteessa toisiinsa: syyllle on oltava seuraus, seurauksen on muodostettava uusi syy sjuzhet-tapahtumien ketjussa (Thompson 1999: 12). Lopulta sjuzhet palvelee tietynlaisen, yksilöitävissä olevan fabulan muodostumista Klassisen sjuzhet-kerronnan voidaan olettaa ja odottaa esittävän fabulan muodostusta koskevan tarpeellisen informaation. (Bacon 2000: 24–25, 71).

3. Ratkaisua korostava tai ratkaisun mahdollistava kerronta perustuu yksilöityihin ongelmiin. Ongelmat alustetaan (planting), erityisesti toiston kautta, sillä tavoin, että huomio kiinnittyy tiettyjen fabulaan luotujen keskitettyjen kerronnallisten aukkojen kehittymisen seuraamiseen (Bordwell 1982: 2; 2001: 63–64, 69; Thompson 1999: 12, 16–17). Klassiseen elokuvaan liittyvät kerronnalliset aukot ovat todennäköisiä (toteutuvia), eksklusiivisia (joko-tai) ja tulevaisuuteen suuntautuvia: ”Future-oriented ’suspense’ hypotheses are more important than past-oriented ’curiosity’ ones, and surprise is less important than either” (Bordwell 1985: 165). Jännitys¹⁰⁶ (suspense) kohdistuu tulevaisuuteen ja toimintaan, kun taas uteliaisuus (curiosity) suuntautuu menneisyyteen ja motiivien selventämiseen (Bordwell 1985: 219). Kausaalisuuden logiikan määrittäessä elokuvan temporaalisuutta (järjestystä, kestoa ja esiintymistiheyttä) elokuvaan muodostuu useissa tapauksissa joko korostettu tai piilotettu takaraja- eli deadline-rakenne tai deadline-rakenteita (esim. sovitut tapaamiset); Bordwell 1985: 157: ”That the climax of a classical film is often a deadline shows the structural power of defining dramatic duration as the time it takes to achieve or fail to achieve a goal.” Deadline-rakenne luonnollisesti edellyttää, että päämäärä on tiedossa. Samalla se edellyttää, että kerronta on kausaalisesti avointa, tulevaisuuteen suuntautuvaa. Klassisen kerronnan eräs erityispiirre, kaksoiskausaalinen rakenne perustuu kahteen rinnakkaiseen, tulevaisuuteen suuntautuvaan kerronnalliseen aukkoon. Toinen näistä liittyy yleensä heteroseksuaalisen parisuhteen kehittymiseen, toinen johonkin muuhun tulevaisuuteen suuntautuvaan toimintaan. Romanttinen ja ei-romanttinen ovat tasapainossa. Päähenkilö on tämän kaksoiskausaalisen rakenteen keskus. (Bordwell 1985: 157–158; Thompson 1999: 14, 16, 20.)

¹⁰⁶ Yksittäisistä kerronnan tekniikoista esimerkiksi rinnakkaisleikkaus luo jännitystä ja suuntautuu tulevaisuuteen (Šklovski 1965b: 31). Yhtä hyvin rinnakkaisleikkaus voisi jäsentyä Braniganin (1992) erittelemien joukon, luettelon tai ketjun tapaan. Olennaista on se millaiseksi kerronnan logiikka muodostuu: seurataanko tapahtumien edistymistä vai esittämistä, luoko kerronta näkyviä yhteyksiä kohtausten välille vai ovatko yhteydet epämääräisiä.

Klassisessa elokuvassa siirtyminen kerronnan luomasta väkivallan tilasta (vrt. Heath 1975: 48–49) takaisin homogeenisyyden ja eheyden tilaan on tapahduttava kerronnan puitteissa. Loppusulkeuma itsessään liittyy klassisen kerronnan konventionaalisimpiin piirteisiin, se on kausaalisen ketjun kliimaksi. Lopun tulee ratkaista kerronnan esittämät kysymykset riittävällä ja epäselvyydet poissulkevalla tavalla. Useimmiten loppuratkaisu liittyy päähenkilön tavoitteiden saavuttamiseen. Loppuratkaisun alustaminen on olennaista, sillä motivoimatonta ”happy endiä” pidetään Hollywoodin käsikirjoitusoppaissa virheenä – varsinainen syuseuraussuhde puuttuu. Genreen liittyvä transtekstuaalinen motivointi mahdollistaa myös onnettomat loput klassisen kerronnan sisällä; tästä ovat esimerkkinä gangsterielokuvat. Myös jossain määrin avoin loppu on mahdollinen, jos elokuvalla on suunniteilla esimerkiksi jatko-osa. Normina voidaan pitää kuitenkin onnellista loppua, jonka taustalla on käsitys poeettisesta oikeudenmukaisuudesta (poetic injustice¹⁰⁷). (Bordwell 1982: 2–6; Thompson 1999: 12; Wilson 1986: 40.)

¹⁰⁷ Bordwell (1982: 7) – käsitellessään Hollywoodin ”happy endiä” – viittaa 1600- ja 1700-lukujen kirjallisuudenteoriassa esiintyneeseen käsitteeseen. Brechtin näkemyksen mukaan onnellinen loppu takaa ”jakamattoman kunnioituksen ja arvonnannon mitä sietämättömimmille olosuhteille”. (Bordwell 1982: 7; oma käänös.)

4. ELOKUVA-ANALYYSI: LATVIALAISET ELOKUVAT 1993–2004

Tässä kappaleessa käyn läpi varsinaisen tutkimusmateriaalini, 16 latvialaista elokuvaa vuosilta 1993–2004. Elokuvien analyysi (4.1.) perustuu neoformalistiseen teoriaan niine rajauksine, jotka olen esitellyt edellisessä kappaleessa. Elokuvakohtaisen analyysin jälkeen vedän käsittelyä yhteen, ja tarkastelen mitä kerronnan piirteitä latvialaiseen elokuvaan liittyy valitsemieni tutkimusparametrien näkökulmasta (4.2.).

4.1. Elokuva-analyysit

Analysoin seuraavaksi jokaisen elokuvan erikseen, lähtien vuodesta 1993 eteenpäin. Etenen elokuvakohtaisessa analyysissä siten, että alussa esitän lyhyen juonitiivistelmän, joka on painettu *kursiivilla*. Juonitiivistelmän tarkoitus on antaa yleiskuva siitä mitä elokuvassa tapahtuu. Tämän jälkeen käsittelen kunkin elokuvan kohdalla ekspositiota, kerronnallisia aukkoja, kerronnan kausaalisuutta ja kerronnan strategioita. Pysin analyysissä johdonmukaisuuteen, minkä vuoksi en voi välttyä toistolta. Analyysi sisältää luonnollisesti paljon viittauksia elokuvien tapahtumiin. Näihin viitatessani olen pyrkinyt paitsi lyhyesti kertomaan oleelliset seikat kyseisistä tapahtumista myös mahdollisimman usein kirjaamaan sulkuihin tiedon siitä milloin kyseinen kohta elokuvassa esitetään. Tämä, yhdessä juonitiivistelmän kanssa, saattaa auttaa seuraamaan elokuvan kulkua.

4.1.1. Jānis Putniņš: Varmācības meditācija¹⁰⁸ (1993)

Rihards heitetään ulos autosta keskellä maaseutua. Rihardsin ystävä Roberts tapetaan rakennuksilla. Syylliset ovat jo poliisin tiedossa, mutta Rihards kutsutaan poliisikuulusteluun, jossa hän joutuu selittämään Robertsin menneisyyttä ja suhdettaan Robertsiiin. Kuulustelun ulkopuolella Rihards etsii sovintoa tai yhteyttä

¹⁰⁸ Engl. *Investigation of related events*.

menneisyyteensä, ja yrittää saada julkaistavaksi Robertsin käsikirjoituksen. Poliisien pahoinpideltyä hänet vailla selvää syytä hän päättää kostaa. Kostoretki poliisikuulustelijaa vastaan päättyy kuitenkin hänen omaan kuolemaansa.

Ekspositio on viivytetty ja hajautettu: kerronta tarjoaa tietoa Rihardsista vähitellen, mutta kokonaiskuva jää silti epätäydelliseksi. Ekspositio, joka ei missään vaiheessa osoita fabulan alkukohtaa, liittyy olennaisesti kerronnan luomaan keskeiseen aukkoon, joka muodostuu Rihardsin menneisyydestä. Kerronta motivoi viivytetyn eksposition ja menneisyyteen kohdistuvan aukon heti alussa: auto pudottaa keskellä maaseutua tielle miehen (Rihardsin), vanha mies poimii tajuttoman miehen kärryihinsä (0.30). Mitä on tapahtunut, mistä mies on tulossa? Aikaisemmin tapahtunutta ei kerronnassa selitetä eikä siihen palata esimerkiksi objektiivisina takaumina. Kerronnan luomat kysymykset liittyvät kuitenkin juuri menneisyyteen. Menneisyyteen kohdistuva aukko on pysyvä, koska tapahtumat eivät missään vaiheessa jäsenny yhtenäiseksi fabulaksi, joka selittäisi Rihardsin toiminnan. Samalla aukko on hajanainen, koska Rihardsin menneisyys muodostuu aukoksi kokonaisuutena vailla selvärajaisia, eksklusiivisia siihen liittyviä kysymyksiä. Rihardsin menneisyyteen viittaava aukko liittyy epäsuorasti Robertsinkin murhaan, johon Rihardsin ei esitetä olevan osallinen.

Fabulaan muodostunut aukko ei luo odotusta tulevaisuuteen, se ei luo jännitystä, vaan pikemminkin uteliaisuutta siihen mitä tapahtuu. Kerronta kysyy: miten nämä kohtaukset ja tapahtumat liittyvät toisiinsa? Robertsinkin kuolema esitetään objektiivisesti ilman, että syylliset jäisivät tunnistamattomiksi (5.20–8.30, 8.50–9.40). Siten kerronta ei esitä esimerkiksi kysymystä ”kuka on murhaaja?” Myöhemmän kerronnan kannalta on oleellista, etteivät syylliset enää esiinny elokuvassa eikä poliisitutkimukseen kohdistu tekijöiden kiinnisaamiseen. Kuulusteleva tutkija on enemmän kiinnostunut siitä, miten Robertsinkin tappaneet syylliset – urheilevat nuoret miehet – ovat voineet sekaantua tällaiseen tapahtumaan (24.50–29.50). Tutkijan johtopäätös – ”syyntäytyy olla Robertsissa itsessään” – ei seuraa kausaalisesti esitetystä. Kerronta jättää esittämättä myös murhan mahdolliset motiivit. Kerrontaa edellyttää tulkintaa: esimerkiksi tappajien motiivien voi olettaa liittyvän ennakkoluuloihin poikkeusyksilöitä (homoseksuaaleja, kuten Rihards ja Roberts) kohtaan. Poliisikuulustelijastakaan ei muodostu keskeistä

henkilöä kerrontaan – hän esiintyy vain tässä ainoassa kuulustelukohtauksessa ja loppukohtauksessa (54.00–56.20). Rihards on elokuvan ainoa keskushenkilö, ja hän on koko ajan läsnä kerronnassa – lukuun ottamatta Roberts'in murhaa.

Kerronta luo kysymyksen kausaliteetista erityisesti syiden ja esitetyn motivaation osalta, koska kohtaukset eivät jäsenny sarjaksi selvän syy-seuraussuhteen mukaisesti. Toisistaan irralliset tapahtumat valottavat aukon eri puolia – elokuvan englanninkielinen nimi viittaa juuri tähän, toisiinsa liittyvien tapahtumien tutkimiseen (Investigation of related events). Syy-seuraussuhdetta ei erikseen vahvisteta, vaan se jää kysymysten varaan: onko esimerkiksi Rihardsin pakeneminen ainoana silminnäkijänä raiskauspaikalta (41.20–42.20) syy häntä pahoinpitelemään tulleiden poliisien toimintaan (45.10–46.40)? Onko Rihardsin pahoinpidellyksi joutuminen syy hänen kostoretkensä poliisikuulustelijan luo (52.20–56.20)? Elokuvan keskeiseen aukkoon liittyvä epäselvyys tekee kaikista tapahtumista periaatteessa yhtä tärkeitä fabulan muodostuksen kannalta. Kaikki tapahtumat saattavat kommentoida elokuvan ongelmaa, Rihardsin menneisyyttä ja menneisyyttä yleensä, ja olla siten olennaisia fabulan muodostuksen kannalta. Tällainen on esimerkiksi vanhan miehen kertomus, jota Rihards kuuntelee vaiti (11.20–13.10):

”Eräs mielenkiintoinen paikka, jossa olen käynyt oli Etelä-Afrikka. Vuonna 1937. Sinne pääsemiseksi oli matkustettava useamman viikon ajan. Laivalla tarjottiin erinomaista ruokaa. Naisten oli oltava erittäin tarkkana, ettei heille kertynyt painoa. Vaan kukapa sitä ruokaa olisi voinut vastustaa. Etelä-Afrikka oli mielenkiintoinen paikka. Meitä kiellettiin menemästä öisin ulos siellä juoksentelevien aseellisten rikollisten takia. Vasta vuosia myöhemmin sain kuulla, etteivät ne olleet gangstereita tai rikollisia, vaan mustia taistelemassa vapaudestaan. Se oli alkua vastarintaliikkeelle. Joskus kuluu vuosia ennen kuin saa tietää totuuden, eikö se olekin niin? Lopulta sinäkin ymmärrät mitä minä tarkoitan.”

Vanhan miehen kertomuksenkin voidaan nähdä kommentoivan kerronnan tietämystä siitä mitä tapahtuu, sillä fabulan muodostaminen on szuzhet-tason episodeja koskevien

tulkintojen varassa. Tähän epäjatkuvuuteen tai jäsentymättömyyteen liittyy myös kohtausten alkaminen yleensä ”keskeltä” vailla esitteleviä otoksia tai alustavaa tietoa toiminnasta tai henkilöistä. Tällainen kerronta korostaa tapahtumien keskiosaa jättäen sitä edeltävän (syyt) ja sitä seuraavan (seuraukset) ajallisen ja loogisen ellipsin asemaan. Kerronta jättää siis kohtausten yksittäisen kohtausten kompositionaalisen ja osin jopa realistisen motivaation avoimeksi – elokuvan kerronta perustuu pääosin taiteelliseen motivaatioon. Yksittäiseen kohtaukseen liittyvä motivointi on muodostettava muiden vastaavien kohtausten perusteella.

Tähän loogiseen elliptisyyteen liittyy myös tulevaisuuteen viittaavien vihjeiden vähäisyys. Rihardsin seurassa oleva naisystävä ennakoi kaksi tulevaisuuteen kohdistuvaa tapahtumaa ennalta, puhumalla tulevasta poliisikuulustelusta ja ystävien tapaamisesta (18.50–19.10). Myöhemmin kustantaja kehottaa Rihardsia tulemaan luokseen seuraavana päivänä kuultavaksi käsikirjoituksesta/murharaportista (41.10). Nämä ovat ainoat artikuloidut viittaukset tulevaan. Toisaalta myös elokuvan loppukohtaus alustetaan epäsuorasti kerronnassa, kun poliisikuulustelija kehottaa Rihardsia tulemaan tapaamaan häntä ”milloin tahansa” (29.20).

Kohtaukset sisältävät paljon fragmentaarista ja etenkin ei-toisteista informaatiota, jotka ovat kuitenkin oleellisia fabulan muodostamisen kannalta. Kerronnan yleispiirteenä on siis vahva elliptisyys, mutta juuri tämän informaation, vaikkakin riittämättömän, välittämisen kautta korostuu myös perinteinen fabulan rakentamisen merkitys. Kerronta pyrkii luomaan yhtenäistä ja tiedollisesti jäsennettävissä olevaa fabulaa hajanaisen ja viitteellisen *sjuzhet*-informaation perusteella. Fabulan rakentaminen liittyy Robertsinkin murhan taustoihin, Robertsinkin ja Rihardsin suhteeseen ja Rihardsin toiminnan motiiveihin – eli menneisyyteen. Fabulan rakentaminen ilmenee kerronnassa nimenomaan pyrkimyksenä, sillä fabulaan jää pysyviä aukkoja.

Realistisen tai kompositionaalisen motivaation puuttuminen liittyy elokuvassa myös kerronnan subjektiiviseen ja objektiiviseen tietävyyteen, jotka eivät ole aina erotettavissa toisistaan. Eräässä vaiheessa Rihards saa kustantajalta kielteisen tuomion käsikirjoituksesta ja/tai raportista, joka käsittelee murhaa (44.20–45.00). Hän on

oletettavasti ottanut tekstin jo kuolleen Robertsin laatikosta aiemmin (38.00), mutta paperien yhteys ei käy suoraan ilmi kerronnasta. Kommentoidessaan Rihardsin antamaa käsikirjoitusta/murharaporttia kustantaja omaksuu poliisikuulustelijan roolin, ikään kuin kysymys olisi reaalisesta tapahtumasta eli todellisesta murhasta, jota Rihardsin teksti käsittelee. Objektiivisella tasolla kohtaaminen liittyy Rihardsin ottamaan käsikirjoitukseen, subjektiivisella tasolla se liittyy ehkä Rihardsin omaan selvitykseen menneisyydestä ja Robertsin murhan taustoista.

Elokuvan loppu on kompositionaalisesti motivoitavissa ”loppuna”, mutta yhteys aukon sulkeumaan on epäselvä ja epätodennäköinen. Kerrontaan liittyvä otosten ja kohtausten välinen epäselvyys vahvistetaan siis myös loppuratkaisussa, jota ei voida pitää fabulan sulkeumana muuten kuin muodollisessa mielessä. Lopussa Rihards lähtee tappamaan poliisikuulustelijaa – toiminta korostuu mutta toiminnan motiivit ovat edelleen avoimia. Loppu korostaa erityisesti kerronnan itsetietoisuutta, kun Rihards puhuu suoraan kameralle ja toistaa repliikeissään tunnettujen elokuvien repliikkejä (51.30–52.10).

Kerronta ei ole kommunikoiavaa. Joissain kohdin kerronta jättää tietoisesti kertomatta mitä tapahtuu, jolloin tietämys on luotava hajanaisten ja monitulkintaisten vihjeiden perusteella. Kerronnan perusteella on vaikea luoda yhtenäistä kuvaa fabulasta. Kerronta esittää kysymyksen tietävyydestään: tuleeko kaikki olennainen esille? Koska kerronta luo kysymyksen omasta asemastaan, se on myös itsetietoista pikemminkin kuin että se välittäisi läpinäkyvästi fabula-informaatiota.

4.1.2. Ansis Epnors: *Būris*¹⁰⁹ (1993)

¹⁰⁹ Engl. *The cage*. Analysoimani elokuva on englanninkielelle dubattu versio. Alkuperäinen versio ei ollut saatavilla. En käsittele tässä dubbauksen merkitystä esimerkiksi elokuvan tietämykseen, vaikka se voidaan nähdä merkittävänä. Tietyllä tapaa kertojanaani ennakoii lopun uskonnollista montaa-sijaksoa, jossa Edmunds oman kuolemansa kautta saavuttaa sovituksen veljensä ja menneisyytensä kanssa. Päähenkilöön liittyvä kertojanaani siis ikään kuin selostaa aiempia tapahtumia lopusta käsin. Kertojanaänen käyttö ei tosin ole kovin johdonmukaista: pääosin se liittyy häkkiin vangitun Edmundsin ajatuksiin, joskus se välittää häkin ulkopuolisia tapahtumia, joskus kommentoi niitä, joskus mukautuu dialogeihin ja kääntää latviankielisiä repliikkejä englanniksi.

Arkkitehti Edmunds Berzs näkee alussa unen, jonka hän tulkitsee rajaksi aikaisemman ja nykyisen elämänsä välillä. Uni ennakoi epäsuorasti tulevia tapahtumia: äitinsä luona vierailleen Edmundsin automatka katkeaa, hänet kolkataan ja viedään häkkiin keskelle metsää. Avuttomana häkissä ollessaan hän alkaa miettiä elämäänsä uudelleen. Häkin ulkopuolella Edmundsin vaimo Edith ja perheystävä etsivä Struga yrittävät selvittää minne ja miksi Edmunds on kadonnut. Myös Edmundsin kiinniottaja ja vangitsija, Edmundsin veli, käy omaa selvitystään menneisyyden kanssa häkin ulkopuolella. Lopulta Edmundsin kuolema yhdistää hänet jälleen veljeensä.

Elokuvan ekspositio on viivytetty ja hajautettu – kerronta tarjoaa tietoa fabulakokonaisuudesta ja Edmundsin aikaisemmasta elämästä vähitellen kerronnan kuluessa. Yhtenäistä tai yksiselitteistä kuvaa kerronta ei missään vaiheessa välitä, vaan fabula on luotava sjuzhet-tasolla esitettyjen, samanarvoisten vihjeiden perusteella. Ekspositio liittyy keskeisimmän aukon – joka muodostuu Edmundsin vangituksi tulemisen ympärille – käsittelyyn, sillä kaikki tieto Edmundsista, Edmundsin vaimosta Edithistä ja Edmundsin veljestä liittyvät häkkiin joutumisen syiden hahmottamiseen.

Elokuvan keskeinen kerronnallinen aukko muodostuu siis Edmundsin häkkiin joutumisesta (9.40). Jossain määrin se ennakoidaan sjuzhet-kerronnassa, kun Edmunds kertoo unestaan, jonka hän tulkitsee rajaksi entisen elämänsä ja tämän päivän välillä. Se ennakoidaan viitteellisesti myös etuumina, kun kerronta esittää automatkan katkeamista ennakoivia otoksia laskeutuvasta junaradan puomista (6.20–7.30). Edmundsin joutuminen häkkiin ja hänen menneisyytensä muodostaa toisaalta väliaikaisen, toisaalta pysyvän aukon kerrontaan: toisaalta Edmunds ja hänen vangitsijansa, joka on hänen veljensä, sopivat lopussa aiemmat ristiriitansa, toisaalta tätä kerronnallisen aukon sulkeumaa ei edellä kausaalisesti vahva tai yksiselitteisen ymmärrettävästi motivoitu tapahtumasarja, jonka kliimaksiksi loppu muodostuisi. Ekspositorinen tieto fabulan alusta – joka muodostuisi syyksi seuraukselle – jätetään kerronnassa tulkintojen varaan. Lopussa Edmundsin kuolema ikään kuin sovittaa tämän kerronnallisen vajavaisuuden. Siten sulkeuma on vertauskuvallisesti, vaan ei kausaalisesti motivoitavissa.

Häkkiin joutumisen motivoimattomuus kerronnassa luo tietenkin aukkoja suhteessa aikaisemmin tapahtuneeseen. Se jättää seurauksen loogiset syyt peittoon, ja siirtää huomion aiemmin tapahtuneeseen, menneisyyteen ja henkilöiden kautta myös muistoihin. Aukko viittaa siis menneisyyteen, ja sjuzhet järjestyy retrospektiiviseksi: B koska A, seuraus koska syy. Aukko on hajanainen pikemminkin kuin keskitetty: syyt eivät paljastu yksiselitteisen reaalissa valossa, esimerkiksi objektiivisina takaumina, jotka poistaisivat menneisyyteen liittyvän mysteerin tai epämääräisyyden kokonaan. Sjuzhet-kerronnan antama fabula-informaatio on tässä mielessä riittämätöntä. Keskitettyjen, määriteltyjen tai yksityiskohtaisten kysymysten sijasta Edmundsin vangituksi joutumisen perusteisiin liittyy yleisluontoisuutta, hahmotelmallisuutta ja hajanaisuutta: Edmunds oli menestynyt toisin kuin veljensä (ehkä syynä oli veljen kateus?), hän toimi yhteiskunnallisesti arvostetussa asemassa (ehkä syynä oli neuvostovallan palvelemisesta ja siitä johtuvasta syyllisyydestä seurannut moraalinen rangaistus?¹¹⁰), hänen suhteensa autoon oli läheisempi kuin vaimoonsa (ehkä syynä oli tunnekylmyys?) ja niin edelleen. Kerronta ei esimerkiksi korosta syyllisen löytämistä, vaikka tähän kysymykseen saadaankin vastaus. Myös Edmundsin löytämiseen liittyvä etsintäjännite on esitetty kerronnassa toissijaisena muun muassa esittämällä se hyvin fragmentaarisesti ja ajallisten ellipsien kautta. Toisin sanoen kerronta ei keskity kuvaamaan miten etsintäjännite tiivistyy kestossa. Sama kerronnan epätoiminnallisuus liittyy myös Edmundsin veljen vangitsemiseen (66.00–67.30): poliisit hyökkäävät taloon, josta veli ei edes yritä paeta. Siten kerronta ei luo tulevaisuuden kohdistuvaa jännitystä, vaan pikemminkin uteliaisuutta nähdyn suhteen. Kohtauksessa on myös vahva tyyllillinen korostus (hidastuksen ja värien käyttö), joka sekin etäännyttää varsinaisesta fabula-tapahtumasta.

¹¹⁰ Tyyllillisellä tasolla elokuva esittelee runsaasti erilaisia rakennuspiirroksia ja kaavakuvia, jotka liittyvät tietenkin Edmundsin ammattiin arkkitehtina. Kuvat voidaan tulkita myös suunnitelmina, neuvostoympäristön mallinnuksina. Tätä kautta Edmundsin ”pieni rooli” arkkitehtina ja ”systeemiin sopeutujana” saa merkittävämpiä ulottuvuuksia: hän osallistui sen maailman suunnitteluun ja sen systeemin edelleenkehittämiseen, joka latvialaisessa tulkinnassa miellettiin miehitysvalta. Jos tulkintaa jatkettaisiin biograafisesta näkökulmasta, voitaisiin viitata ohjaaja Epnernsin omaan asemaan kommunistisen puolueen jäsenenä Neuvostoliiton aikana, ja tarpeeseen käsitellä tätä seikkaa Latvian itsenäistyttyä (Rozenbergs 17.1.2005).

Kun selkeä kausaalinen tulkintamalli heikkenee, on etsittävä vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää kerrontaa. Olennaisempaa kuin sjuzhet-tason kausaalisuus on henkilöiden, etenkin Edmundsin ja hänen veljensä lähentyminen kerronnan ei-reaalisella – kuvitelmien ja muistojen – tasolla. Ei-reaalista tai kuvitteellista tasoa ei voida suoraan nimetä subjektiiviseksi, koska sitä ei aina selkeästi eroteta objektiivisesta kerronnasta. Varsinkin lopussa objektiivisen ja subjektiivisen erottaminen tehdään mahdottomaksi. Usein kerronta antaa vihjeitä pikemminkin tyylin kuin varsinaisen sjuzhet-kerronnan kautta. Kerronta tekee tyyllisellä tasolla esimerkiksi rinnastuksia Edmundsin häkkitilan ja veljen hylättyyn taloon liittyvän tilan välillä (47.20–50.30):

[Muovit] Edmunds näkee omassa, subjektiivisesti kerrotussa kuvitelmassaan muoveihin pukeutuneiden ihmisten vaeltavan häkin ohitse. Tätä seuraa otos tuulessa hujuvista muoveista hylätyn talon kupeessa. [Valkoinen] Edmundsin veli näkee omassa kuvitelmassaan naisen ripustavan valkoista pyykkiä narulle. Tätä seuraa valkohäivytyks ja otos häkin ylle satavasta lumesta ja valkoiseksi muuttuvasta maasta.

Siirtymät ovat kuvitelmista kohti reaalista ja päinvastoin. Näiden tyylin tasolla tehtyjen rinnastusten voidaan tulkita ennakoivan elokuvan lopun tapahtumia, Edmundsin ja Edmundsin veljen sovintoa – ja tiettyssä mielessä jopa yhdeksi tulemistä (tästä myöhemmin). Kausaliteetin vajuus, kausaalinen aukko eli häkkiin joutumisen syistä muodostuva aukko pyritään täyttämään toisenlaisen yhteyden etsimisellä. Olennaista ei tällöin ole vain menneisyyden tiedollinen ymmärtäminen eli objektiivisten syiden löytäminen, vaan myös esimerkiksi menneisyyden hyväksyminen ja sovittaminen, päähenkilön identiteetin palauttaminen, mukautuminen tilanteeseen ja niin edelleen. Kausaliteettiin liittyvät vihjeet ovat hajanaisia, ja liittyvät lähinnä katkelmallisiin välähdyksiin – esimerkiksi Edmundsin ja tämän veljen lapsuudesta tai Edmundsin tekemiin arvioihin vaimostaan Edithistä.

Tulevaisuuteen kohdistuva toiminnallinen jännite – esimerkiksi häkistä vapautuminen, Edmundsin löytyminen tai Edmundsin vangitsijan, syyllisen löytyminen – jää kerronnassa toissijaiseksi. Eräässä vaiheessa kerronta osoittaa miten Edmundsin

vangitsija, hänen veljensä, avaa häkin oven Edmundsin nukkuessa (59.30). Edmunds on siis jo reaalisesti vapaa, vaikka onkin vielä häkissä, ja vaikka hän ei tiedä, että häkki on auki. Ristiriita kerronnan tietämyksen ja päähenkilön tietämyksen välillä luo aluksi banaalia jännitystä (59.30–65.40): milloin Edmunds huomaa häkin olevan auki? Pian häkin reaalin avoimuus ja kerronnan toiminnalliset ulottuvuudet osoitetaan kuitenkin merkityksettömäksi elokuvan varsinaisen aukon, menneisyyden kanssa tehtävän sovituksen kannalta. Kerronnallisen aukon on koko ajan muodostanut häkkiin joutumista edeltävä menneisyys, ei niinkään tulevaisuuteen suuntautuva häkistä vapautuminen. Todellisen häkin eli reaalisen tason ja kuvitteellisen tason yhteys tulee esiin Edmundsin eräässä puheenvuorossa (65.40), kun häkki on jo auki mutta hän ei vielä tiedä sitä: ”Miksi minun pitäisi lähteä? Olen jo ulkopuolella.” Hieman myöhemmin (69.40) hän seisoo häkissä, kun mutavirta vyöryy häkin ylle. Hän ei pakene, vaikka häkin ovi aukeaa vyöryn voimasta. Tässä kohtaa kerronnan tietämys häkin avoimuudesta vastaa päähenkilön tietämystä, mikä tekee kohtauksesta ristiriitaisen: miksi hän ei pakene, vaikka häkki on auki? Toisaalta: tapahtuuko mutavyöry todella? Kohtausta säestää uskonnollinen musiikki ja kertojanääni lukee *Raamatun* tekstiä vedenpaisumuksesta.

Kompositionaalinen tai realistinen motivaatio korvautuu – varsinkin elokuvan lopussa (71.20–86.00) – taiteellisella motivaatiolla eli muunlaisilla selityksillä, jotka voidaan tulkita symbolisiksi ja vertauskuvallisiksi: häkki seilaa vedessä, Edmunds kävelee ilmeisesti hukkumiskuolemansa jälkeen rannalla, kuvaan ilmestyy arkkitehtonisia malleja ja niin edelleen. Rinnakkaisleikkauksella luodaan kuitenkin vaikutelma samanaikaisesta reaalitasosta ja jonkinlaisesta Edmundsiin liittyvän etsintärakenteen tiivistymisestä: etsivä Struga istuu lentokoneessa, joka kiertää sen metsän yllä missä häkki on, etsintäpartio, ja pian muut henkilöt (mm. Edith) kulkevat metsässä kohti häkkiä.

Loppu ei selitä kaikkea, esimerkiksi Edmundsin ja Edithin suhteeseen liittyviä kysymyksiä. Tässä mielessä menneisyyteen suuntautuva kerronnallinen aukko jää pysyväksi. Reaalisen (tai kausaalisen) tason sulkeuma on etsintärakenteen päättyminen ja häkin löytyminen. Varsinainen ja osin jopa kompositionaalisella tasolla motivoitu

sulkeuma tapahtuu kuitenkin samanaikaisesti kerronnan kuvitteellisella tasolla: veljekset kohtaavat toisensa ja tekevät sovinnon, kun ainakin toinen heistä (Edmunds) on oletettavasti kuollut. Tämä kohtaaminen voidaan tulkita sulkeumana, yhteyden tavoittamisena menneisyyden kanssa. Kerronta on viitannut tähän yhteyteen tyyllillisellä tasolla aikaisemmin, ja elokuvan loppukohtauksessa se ilmenee jopa identiteettisuhteena: Edmundsin veli, jonka kasvoja kerronta on peitellyt, osoittautuu Edmundsin näköiseksi mieheksi miesten tavatessa¹¹¹. Elokuvan lopun kuvasarja on esimerkki reaalisen ja kuvitteellisen tason rinnakkaisesta ja loogisesti ristiriitaisesta esiintymisestä (84.40–85.30):

- 1) Edmunds syleilee häkin kaltereiden välistä veljeään, joka on hänen näköisensä.
- 2) Kauempaa yläkulmasta kuvattu otos häkistä ja sen ympäristöstä, jossa etsivä Struga, Edith ja muita etsintään osallistuneita seisoo häkin lähetyvillä. Edmunds ja hänen veljensä eivät näy tässä otoksessa kuvakulman takia.
- 3) Edelliseen otokseen nähden vastakkaisesta yläkulmasta tiukemmalla rajauksella kuvattu otos toisiaan syleilevistä Edmundsista ja hänen veljestään. Kameran etäännyessä paljastuu häkin ympäristö, jossa ei enää näykään edellisessä kuvassa seisoskelevia muita ihmisiä.

Kuvasarjassa kuva 2. edustaa reaalista tasoa, jossa etsijät ovat löytäneet häkin. Kuvat 1. ja 3. edustavat samanaikaista kuvitteellista tasoa, jota ei esitetä kuitenkaan vähemmän todellisena kerronnan kannalta.

Kerronta ei ole kommunikoivaa siinä mielessä, että se mahdollistaisi selkeiden, tulevaisuuteen kohdistuvien hypoteesien muodostamisen. Kerronta on suhteellisen objektiivista eli itsenäinen päähenkilön tietämyksestä. Toisaalta kerronta voidaan tulkita ristiriitaisesti molempina, objektiivisena (kerronta kaikkialla olevana) ja objektiivisena mutta päähenkilön kautta motivoituna – tähän jälkimmäiseen liittyy etenkin elokuvan loppu kuvitteellisen ja reaalisen yhdistelmänä. Kaiken kaikkiaan, kerronnan olennainen piirre tietävyyden tasolla on juuri reaalisen ja subjektiivisen erottamatonkin rajankäynti.

¹¹¹ Näyttelijä on molempien henkilöiden kohdalla sama, Ivar Kants.

Kerronta esittää kysymyksen tietävyydestään: tuleeko kaikki olennainen esille? Elokuvan lopussa kerronta esittää sulkeuman, joka ei ole kausaalisen ketjun huipentuma. Koska kerronta luo kysymyksen omasta asemastaan, se on myös itsetietoista pikemminkin kuin että se välittäisi läpinäkyvästi fabula-informaatiota.

4.1.3. Varis Brasla: Ziemasvētku jampadracis¹¹² (1993)

Cirulitisin perheen isä, musiikinopettaja on työtön, ja joutuu sen takia antamaan yksityisopetusta kotonaan. Isä ei ole erityisen tyytyväinen tilanteeseen, vaan toivoo saavansa vakituisen musiikinopettajan paikan. Cirulitisin viisi musikaalista lasta, Jancis, Mildina, Marija, Anna ja Vilis, yrittävät olla hermostuttamatta isää saadakseen viettää oikean joulun. Kaupunkiin saapuu konsertoimaan lapsinero, Cirulitisin perheen lasten ikäinen pianistipoika, Raimonds. Cirulitisin perheen isä pääsee hänen konserttiinsa. Isä ei kuitenkaan tiedä, että lipun saamiseksi yhden perheen lapsista, Vilisin oli otettava syyllisyys teosta, jota hän ei tehnyt. Konsertista muodostuu lasten ja aikuisten välisen leikin kaaos, kun ensin Jancis esiintyy sormensa loukanneen Raimondsin tilalla, ja lopulta Cirulitisin perheen isä tulee lasten avuksi. Lopussa isälle luvataan työpaikka ja joulujuhlakin toteutuu.

Ekspositio on valmistava ja keskitetty. Ekspositio esittelee henkilöt ja määrittelee keskeiset fabula-tason aukot. Ekspositioon liittyy suoria esittelyjaksoja, joissa henkilöt keskustelevat nykyisestä tilanteesta suhteessa menneisyyteen. Tätä kautta ekspositio tukee tulevaisuuteen kohdistuvaa hypoteesinmuodostusprosessia.

Koko elokuvan kestäviä, fabulaan muodostuneita aukkoja on kaksi. Lasten joulujuhlan odotus muodostaa ensimmäisen: lapset odottavat joulujuhlaa, joka on vaakalaudalla isän työttömyyteen liittyvän hermoilun takia. Samalla joulujuhla liittää elokuvaan eräänlaisen deadline-rakenteen. Isän työttömyys eli vakinaisen musiikinopettajan paikan puuttuminen muodostaa toisen elokuvan aukoista. Siihen ei liity deadline-rakennetta.

¹¹² Engl. *Christmas huddle*.

Nämä kaksi aukkoa motivoivat elokuvan kerrontaa ja henkilöiden toimintaa. Ne suuntautuvat tulevaisuuteen, koska tilanne on eksposition kautta määritelty ja fabulaan muodostunut aukko perustuu fabulan ideaalisuuteen, tavoiteltuun tilanteeseen (tulevaisuudessa). Aukot ovat myös keskitettyjä, koska aukkoon niihin liittyvät kysymykset ovat kohdennettuja ja suhteellisen eksklusiivisia: joulujuhla onnistuu tai ei onnistu, isä saa työpaikan tai ei saa. Aukot ovat väliaikaisia: lopussa lapset saavat joulujuhlan ja isälle luvataan työpaikka.

Nämä elokuvan kestävät kerronnalliset aukot eivät kuitenkaan totalisoi kerrontaa siten, että kerronta etenisi niiden varassa vaihe vaiheelta kohti loppusulkeumaa. Sen sijaan ne jäävät taustalla oleviksi tai taustalla ”roikkuviksi” aukoiksi (dangling cause; Thompson 1999: 12). Edellä mainittujen elokuvan kestävien kerronnallisten aukkojen ohella kerrontaan muodostuu useita paikallistason aukkoja¹¹³, joista muodostuu kerronnan rytmi elokuvaan. Näille aukoille on ominaista niiden vaihtuvuus ja väliaikaisuus: kerronta fokusoituu aina yksittäiseen, läsnä olevaan kerronnan aukkoon, joka avataan ja suljetaan. Näistä aukoista vain yhdestä muodostuu pysyvä aukko kerrontaan: perheen isä saa konserttilipun, kun lapsi Vilis on isän tietämättä suostunut ottamaan syyllisyyden kontolleen todellisen syyllisen sijasta (55.10) poikien väliseen lumisotaan liittyvässä asiassa (31.20–31.40). Aukko perustuu objektiivisen kerronnan esittämään tietävyyden epätasaiseen jakautumiseen henkilöiden kesken: lapset tietävät, aikuiset eivät – tämä asetelma säilyy loppuun saakka. Vilisin syyllisyys sjuzhet-tasolla ja syyttömyys fabula-tasolla muodostaa aukon, jota ei pureta syyttömäksi julistamisena kerronnan tasolla – totuus jää vain Vilisin, varsinaisen syyllisen, Arvisin sekä objektiivisen (kaikkialla olevan ja kaikkietävän) kerronnan tietoon. Tämä Vilisin syyllisyyteen liittyvä pysyvä aukko on kuitenkin luonteeltaan viaton, ja lopussa se on varaa esittää jopa leikillisessä kehyksessä: Vilis saa rangaistuksensa, jonka hän on itselleen määrännyt, ja jolle äiti ja isä naureskelevat hyväntahtoisesti ikään kuin asioiden todellisen tolan ymmärtäen.

¹¹³ Viitataan työssäni ”paikallistason kerronnallisiin aukkoihin”, jotka tarkoittavat kerrontaan – keskeisen kerronnallisen aukon oheen – syntyneitä, väliaikaisia aukkoja. Bordwell (1981: 5) mainitsee oheisnarratiivit, joiden merkitys on käytännössä sama: ”subplots or narratives-within-narratives which parallel or transform the principle narrative”.

Kerronta ei luo varsinaista jännitystä, vaikka se luo odotuksia tulevaisuuteen. Juonellista toimintaa tai jännitystä pikemminkin tyypistetään kerronnassa. Esimerkkinä juonellisen toiminnan toissijaisuudesta on kuusenkantomatkalle lähteneen Jancisin etsiminen. Etsimisestä ei muodostu varsinaista fabula-tason ongelmaa, koska Jancisin esitetään sjuzhet-tasolla löytyvän lähes välittömästi etsintöjen alettua (34.20–34.40, 37.20). Kerronta ei siis korosta etsintäprosessia toiminnallisena jännitteenä sinänsä. Kerronnan tasolla jännitystä luova etsintärakenne puuttuu myös isän säästöjen varastamisen (42.00) ja palauttamisen välistä (55.40). Koko elokuvaa hallitsevien kahden aukon kohdalta puuttuu myös varsinainen kehittymisrakenne: Vilisin huonoa todistusta yritetään piilotella alussa ja joulukuusta yritetään hankkia keskivaiheilla. Varsinainen joulukuun liittyvä deadline-rakenne – ja jännityksen luominen ajan käydessä vähiin – ei kuitenkaan muodostu kerronnassa mitenkään olennaiseksi muiden kerrontaan luotujen, paikallistason aukkojen takia. Toinen keskeinen aukko, isän työttömyys taas motivoi ehkä hänen henkilöhahmoaan, mutta ei hallitse kerrontaa muuten.

Kerronta on johdonmukaista, kausaalisesti etenevää, ja tiivistävää. Tiivistäminen tarkoittaa sellaista sjuzhet-kerrontaa, jota hallitsevat määritellyt paikallistason aukot ja niiden täyttäminen – eräänlainen kysymys-vastaus- tai syy-seuraus-malli. Kerronta esittää fabulan tällä tavoin tiiviissä muodossa, mitä kautta syntyy kerronnan rytmi. Esimerkiksi alussa lapset yrittävät keksiä miten piilottaisivat Vilisin huonon koulutodistuksen isältä (1.10–2.30). Isä ei ole tietoinen koko koulutodistuksesta, mutta lasten ja isän kohdatessa puhe kääntyy nopeasti juuri todistukseen (3.00), ja tämän jälkeen episodi on pian ohi – aukko on ollut keskitetty ja väliaikainen. Vaihtuvista kerronnallisista aukoista huolimatta kerrontaa hallitsee jatkuvuus, yhtenäisyys ja tiiviys logiikan tasolla. Kausaliteetti vallitsee vahvojenkin ajallisten ellipsien yhteydessä. Esimerkiksi perheen isän siirtyminen kaupungilta ja aivan toisesta tilanteesta keskelle säästöjen varastamiseen liittyvää tilannetta kotona esitetään selkeänä ajallisena ellipsinä ilman tilanvaihtoon liittyvää esittelevää otosta. Tämä kaikki tapahtuu kuitenkin suhteessa aiempaan kerrontaan nähden ymmärrettävästi. Kerronnan tarjoamat vihjeet ja kerronnan keskittyminen tiettyihin, määriteltyihin aukkoihin mahdollistaa tällaiset suorat ja tiivistävät siirtymät.

Fabulaa on siis tiivistetty sjuzhet-tasolla, ja tämä tulee esiin myös elokuvan lopussa, jossa täytetään elokuvan alussa muodostetut, joulujuhlaan ja isän työttömyyteen liittyneet aukot. Loppukohtaukseen liittyy vielä elokuvan viimeinen paikallistason aukko, kun Cirulitisin perheelle on langetettu absurdi syyllisyys lapsipianisti Raimondsin konsertin päättymisestä kaaokseen. Tämäkin aukko (so. perheen syyllisyys) jää väliaikaiseksi ja lyhytikäiseksi – se ei ehdi edes kunnolla luoda jännitystä: Raimondsin isä Konrad vierailee Cirulitisin perheen luona, ja yhdessä puheenvuorossa hän purkaa paitsi perheen syyllisyyden konsertista myös toisen koko elokuvan kestävästä kerronnallisista aukoista, nimittäin isän työttömyyteen liittyvän huolen (73.20–73.50). Lopuksi puretaan vielä joulun toteutumiseen liittyvä koko elokuvan ”roikkunut” kerronnallinen aukko, kun perhe alkaa koristella kuusta (74.10).

Kerronta on täydellisesti kommunikoivaa. Kerronnan kannalta on oleellista, että epäsuhta sjuzhet-kerronnan ja fabula-maailman välillä tehdään näkyväksi (esim. Vilisin syyllisyyteen liittyvä pysyvä aukko). Tällä tavoin kerronta on objektiivista. Kerronnan pieni itsetietoisuus tulee esiin transtekstuaalisena motivaationa, joka lastenelokuvassa ilmenee leikillisyytenä: kaikki kohtaukset eivät ole realistisesti motivoituja tai edes mahdollisia – paitsi mielikuvituksen tasolla – mutta ne ovat ymmärrettäviä kontekstin (esim. toiminnan yhteys) perusteella. Pääosin kerronta on kuitenkin läpinäkyvää eikä siis varsinaisesti itsetietoista.

4.1.4. Aigars Grauba & Igors Linga: *Drosme nogalināt*¹¹⁴ (1993)

Eriks viettää aikaansa striptease-yökerhossa, jossa hän näkee jatkuvasti hyväksikäyttöä ympärillään. Hän näkee miten yökerhon pomo käyttää työntekijöitä hyväkseen. Hyväksikäytetyn tarjoilijan, Radkan ja Eriksin välille syntyy läheinen ystävyysuhde. Eriksin isän tullessa poikansa luo yllättäen asumaan Eriksin mieleen palaavat kipeät muistot lapsuudesta. Muistot liittyvät perhettä terrorisoineeseen isään sekä

¹¹⁴ Elokuvesta ei ole tehty englanninkielistä käännöstä, joten virallista käännösnameä ei ole. Suora suomennos elokuvan nimestä on ”Rohkeus surmata”.

kotiapulaiseen, johon Eriks oli rakastunut, mutta jonka isä raiskasi. Eriks yllättää isän lopulta myös Radkaa raiskaamasta. Lopussa Eriks puukottaa isäänsä.

Ekspositio on sekä valmistava ja keskitetty että viivytetty ja keskitetty. Alun luomat fabula-tason aukot täytetään nopeasti: tuntemattoman henkilön esitetään nousevan junaan (0.20–3.10), ja hän paljastuu vähän myöhemmin Eriksin isäksi (5.30). Eriks taas esitetään istumassa yökerhossa vailla erityistä tekemistä (3.10–5.30). Eriksin isä soittaa yökerhoon Eriksille ja kertoo tullessa tämän luo – puhelinkeskustelu ja sitä seuraava tapaaminen Eriksin kotona luovat perustan isän ja pojan väliselle konfliktille (5.30–9.10). Valmistava ja keskitetty ekspositio luo siten vahvan pohjan hypoteesinmuodostukselle; esimerkiksi kerronnallisten aukkojen havaitseminen (so. keskitetyt aukot) perustuvat tällaiseen ekspositioon, jota kautta aukot on nimenomaan määriteltävissä aukoiksi.

Viivytetty ja keskitetty ekspositio taas liittyy elokuvan keskeiseen kerronnalliseen aukkoon. Eriksin menneisyys ja erityisesti hänen suhde isäänsä muodostaa elokuvan ongelman, johon kerronnan on vastattava. Tällainen kerrontaan luotu aukko on keskitetty, koska ongelman esitetään liittyvän nimenomaan isän ja pojan väliseen suhteeseen. Aukko viittaa toisaalta menneisyyteen (mikä on johtanut tulehtuneisiin väleihin?), toisaalta tulevaisuuteen (miten isän ja pojan välinen suhde ratkeaa?) – fabula-tasolla aukko suuntautuu syihin ja sjuzhet-tasolla seurauksiin. Juuri sen takia, että aukko on keskitetty, on mahdollista luoda myös (kerronnan) tulevaisuuteen liittyviä odotuksia. Aivan samoin kuin joissakin salapoliisi- tai rikoselokuvissa myös tässä elokuvassa odotukset liittyvät määritellyn ongelman eksklusiiviseen ratkaisuun: ratkeako kysymys vai ei? Ja juuri tässä mielessä ekspositiokin on viivytetty ja keskitetty: ratkaiseva tieto fabulasta paljastetaan vasta kerronnan kuluessa, ja avaintapahtuma (kotiapulaisen raiskaus) vasta loppuvaiheessa.

Sekä menneisyyteen ja syihin että seurauksiin ja tulevaisuuteen liittyvät aukot ovat väliaikaisia, sillä kerronta tarjoaa riittävästi informaatiota niiden täyttämiseen. Lopussa ei ole enää alkuperäiseen ongelmaan liittyviä kysymyksiä jäljellä: Eriksin ja isän kohtaaminen on ratkennut väkivaltaisella tavalla (Eriks on puukottanut isäänsä) ja

menneisyys on kerronnallisessa mielessä selitetty. Ainoastaan Eriksin ja Radkan suhde jää vaille lopullista ratkaisua: Radka poistuu raiskausepisodin jälkeen, ilman että hän tai Eriks puhuisivat mitään toisilleen. Eriksin ja Radkan parisuhteen kehittymiseen liittyvä aukko suuntautuu tulevaisuuteen. Kuten todettua, aukko muodostuu lopulta pysyväksi, sillä kerronnallinen varmistus suhteen jatkuvuudesta eli ideaalisen parisuhteen toteutumisesta jää esittämättä.

Syyseuraussuhde on kerronnassa esitetty: Eriks puukottaa lopussa isäänsä, koska kerronta on paljastanut mitä on tapahtunut menneisyydessä – Eriksin isä on raiskannut kotiapulaisen, johon Eriks oli rakastunut, ja nyt Eriks yllättää isänsä raiskaamasta tyttöystävänsä Radkaa. Tosin tapa, jolla kerronnallinen aukko täytetään (puukotus) edellyttää kompositionaalisen ja realistisen motivaation ohella ainakin taiteellista motivaatiota: Eriksin toiminta voidaan rinnastaa esimerkiksi (psykoanalyttisessä tulkinnassa) symboliseen tekoon, isänmurhaan, jolla hän vapautuu isään liittyvästä menneisyydestään, ja vapauttaa sillä tavoin oman tulevaisuutensa.

Takaumakerronta on menneisyyteen liittyvän fabula-informaation välittämisen kannalta motivoitua, se antaa lisävalaistusta, syitä ja selityksiä Eriksin nykyiseen tilanteeseen. Takaumakohtauksiin siirrytään nykyhetkeen liittyvistä selkeistä vihjeistä ja ne erotetaan muusta kerronnasta. Menneisyyden kartoituksen kerronta tekee siis ristiriidattomasti objektiivisina takaumina. Takaumakerronnan ohella toinen menneisyyteen ja syihin liittyvän fabula-informaation välittämisen muoto ovat keskustelut Eriksin ja isän välillä: puhelinkeskustelut ja kasvokkain tapahtuva keskustelu sekä loppuosan pitkä ruokapöytäkeskustelu (63.40–79.50). Pitkien keskustelujen kautta tapahtuva sjuzhet-kerronta korostaa toisaalta aukon liittymistä juuri menneisyyteen, toisaalta sen objektiivista täyttämistä: keskusteluissa ongelmat artikuloidaan selvästi. Kerronta on ratkaisukeskeistä ja hypoteesinmuodostuksen kautta tulevaisuuteen suuntautuvaa – pyrkimystä tilanteen ratkaisemiseen sen pelkän esittämisen sijasta; tämä korostuu sekä takaumien että keskustelujen tärkeän roolin takia.

Lopussa takaumatilanne vastaa nykyhetkeä (81.10–81.30): Eriks näkee takaumassa isän raiskaamassa kotiapulaista, ja nykyhetkessä isän raiskaamassa Radkaa. Tätä seuraa

Eriksin puukotus (90.10)¹¹⁵, joka voidaan nähdä siis menneisyyteen (takaumat) ja sitä käsittelevään toimintaan (keskustelut) liittyvän syyketjun seurauksena. Puukotusta nykyhetkessä (90.10) seuraa vielä lyhyt takaumajakso, jossa nuori Eriks ja isä ajavat autolla pitkin rantaa, kunnes isä hyvästelee Eriksin ja jättää tämän rannalle jatkaakseen itse matkaa (90.40–91.50) – Eriksin ja isän teiden esitetään eroavan nyt sovinnollisessa sävyssä. Tämän jälkeen ilmestyvä lopputeksti (91.50) toteaa, että isä ei kuollut puukotukseen, vaan pääsi sairaalasta puolentoista kuukauden jälkeen.

Kerronta on kommunikoiavaa ja se tarjoaa riittävästi vihjeitä sjuzhet-kerronnan seuraamiseen ja yhtenäisen fabulan muodostamiseen. Kerronta vastaa itse asettamiinsa kysymyksiin, vaikkakin se käyttää tässä fabulan paljastusprosessissa viivytyrakennetta: syitä isän ja pojan ongelmalliseen suhteeseen ei paljasteta heti alussa. Kerronta on objektiivista, ja se jakaa kaiken fabulan muodostuksen kannalta olennaisen tiedon. Kerronnan itsetietoisuus ei tule korostuneesti esiin.

4.1.5. Aivars Freimanis: *Lizgda*¹¹⁶ (1995)

Viisihenkinen perhe asuu keskellä metsää ja maaseutua, syrjässä muusta asutuksesta. Perheen molempien vanhempien, Gatisin (isä) ja Māran (äiti) työt liittyvät metsään. Perheen elämä on arkista aherrusta, kunnes Gatisin ja toisen naisen, Evan suhde tulee ilmi. Perheensisäinen konflikti sivuutetaan kuitenkin nopeasti. Sitten talon aikaisempi omistaja, Žanis saapuu entiseen kotitaloonsa. Žanis on elänyt Neuvostoliiton miehitysjaksolla Latvian ulkopuolella Kanadassa. Gatis ja Māra epäilevät, että Žanis haluaa entisen kotitalonsa takaisin, mutta Žanis on tullut vain nähdäkseen lapsuutensa ja nuoruutensa ympäristön. Vierailunsa aikana Žanis tapaa uudelleen nuoruuden rakastettunsa, Vilman, jonka hän on luullut kuolleen. Kohtaaminen jää viimeiseksi, koska Vilma tappaa itsensä. Vilma tunnustaa itsemurhaviestissään syyn kuolemaansa:

¹¹⁵ Puukotus ei seuraa välittömästi raikausta, kuten aikamerkinnoista voi huomata. Edellä viitattiin puukotuksen taiteelliseen motivointiin – kompositionaalisen tai realistisen motivoinnin ohella – ja ajallisen viiveen voidaan nähdä tukevan tätä motivaation lajia. Suoraa kausaalista toimintaa (raikaus-puukotus) on viivytetty Eriksin ja isän välisellä keskustelulla (raikaus-keskustelu-puukotus).

¹¹⁶ Engl. *The nest*.

hän paljasti toisen maailmansodan aikana Žanisin ja muiden vastarintataistelijoiden olinpaikan maan miehittäjille. Žanis lähtee takaisin Kanadaan, ja perhe jatkaa arkista elämäänsä.

Ekspositio on viivytetty ja hajautettu. Vaikka sjuzhet-tason alku vastaa suunnilleen fabula-tason alkua, kerronta ei erityisesti nosta esiin mitään sellaista fabula-tietämystä, joka ohjaisi hypoteesinmuodostusprosessia tiettyyn suuntaan alussa. Silloin kun aikaisempi fabula-tietämys muodostuu olennaiseksi tapahtumien seuraamisen kannalta, sjuzhet-kerronta välittää tietämyksensä. Viivytetyn ja hajautetun eksposition kautta kerronnassa korostuu sjuzhet-tason epätoiminnallisuus ja kohtausten arkisuus. Tämä ilmenee etenkin kohtausten materiaalisena kestona¹¹⁷:

Elokuvan alussa perheen arkiset aamutoimet kestävät 1.52 ja sen jälkeinen Gatisin työmatka 1.46. Tätä seuraa metsänhoitajien kokous (0.30), lentokoneesta kuvattu jakso (0.30), kylällä tapahtuva arkinen kohtaus (2.01), Māran nousu valvontatorniin (1.15) ja Gatisin vaeltaminen metsässä (2.26). Yhteensä näiden alun kohtausten kesto on siis 10.20 – tätä on edeltänyt vielä lyhyt otossarja uuteen päivään heräävästä maaseudusta ja luonnosta.

Kaikki kohtaukset ovat korostuneesti kuvauksia: ne eivät vie fabula-tapahtumia eteenpäin muuten kuin kronologisessa mielessä eikä niihin liity sellaista dialogia, joka olisi fabulan rakentamisen kannalta olennaista. Kuvaukset kysyvät omaa oikeutustaan – toisin sanoen, ne eivät aseta mitään erityistä odotusta tulevaisuuteen. Käsitys perheen elämästä – ja mahdollisista siihen liittyvistä ongelmista – on muodostettava kestoissa, kerronnan tarjoamien korostamattomien vihjeiden perusteella.

Elokuva ei esitä mitään yhtä keskeistä ongelmaa, jonka purkamiseen kerronta tähtäisi. Ensimmäinen varsinainen kerronnallinen aukko ja tulevaisuuteen odotuksia luova jännite sjuzhet-kerrontaan syntyy Gatisin ja toisen naisen, Evan suhteesta. Kerronta on antanut hyvin fragmentaarisesti vihjeitä tämän suhteen etenemisestä: kuva-

¹¹⁷ Materiaalinen kesto tarkoittaa elokuvan reaalista kesto. Esimerkiksi standardielokuvan materiaallinen kesto on 90 minuuttia.

vastakuva-asetelmassa Gatis katsoo Evaa (7.50–8.20); Eva ja Gatis vaihtavat muutaman sanan, jonka jälkeen Gatis kuva-vastakuva-asetelmassa katsoo Evaa (19.00–20.20); Gatisin ja Evan keskustelujakso metsässä (41.50–44.30). Viimeksi mainittua kohtausta seuraa Evan ja Gatisin yhteenpäätyminen eli suhdehypoteesin varmistus, joka esitetään kerronnassa osittain elliptisesti tyylin tasolla (44.30–45.50):

- 1) Gatis auttaa Evan kaatuneen puunrungon yli. He seisovat vastakkain, kuvanrajaus kulkee vyötärön kohdalla. Eva katsoo Gatisia vaiti. Gatis: ”Mitä sinä katsot?” Eva: ”Tiedäthän, että olen noita. Et usko vai?” Hän näyttää käsivarttaan: ”Katso, noidan merkki.”
- 2) Kameran suunta on sama, mutta kuvanrajaus on tiukempi ja kulkee Evan hartioiden tasolla. Otosten välillä on ajallinen ellipsi: he syleilevät toisiaan, ja Gatis hyräilee. Dialogiton syleilykohtaus kestää 24 sekuntia.
- 3) Lähikuva Gatisista syleilemässä Evaa, joka on selin kameraan. Otosten välillä ei ole merkittävää ellipsiä. Gatis katsoo vakavan näköisenä pois Evasta ja syleilytilanteesta. Kameran liike Gatisin sormessa olevaan sormukseen.
- 4) [Kuva 1.]¹¹⁸ Eva seisoo nyt kuvan etualalla kasvot kameraan päin ja Gatis seisoo hänen takanaan. Otosten välillä on jälleen ajallinen ellipsi. Gatisin ja Evan välillä ei ole kosketusyhteyttä eivätkä he puhu toisilleen. Kameran liike puiden latvustoon.

Elokuvan jatko on nyt motivoitavissa kerrontaan syntyneen aukon kautta, joka luo tulevaisuuteen kohdistuvia kysymyksiä: tuleeko suhde ilmi, saako Māra tai Evan mies tietää ja niin edelleen? Edellä mainittuun kohtaukseen liittyvä tyyllinen elliptisyys saa jatkoa ongelman (aukon) käsittelyssä. Siinä missä kerronta on tähän asti korostanut kuvauksellista, fabulan muodostuksen kannalta jännitteetöntä esittämistä, se tiivistää nyt juonellista, kausaalisen fabulan välittämiseen liittyvää kerrontaa: Evan mies ilmaisee tietämyksensä salasuhteesta tavatessaan Evan ensi kerran, ja hän välittää

¹¹⁸ ”Kuva 1.” tarkoittaa, että ko. otoksessa 4 rajausta on samanlainen kuin otoksessa 1.

tietämyksensä nopeasti myös Māralle. Kerronnan peruspiirre on sekä ajalliseen esittämiseen liittyvä elliptisyys mutta kerronnan loogisuus:

- 0.00 Mies ja Eva syleilevät toisiaan metsässä. (Kuva 2. edellisessä erittelyssä)
- 3.10 Eva saa mieheltään selkään, koska mies epäilee suhdetta.
- 5.40 Evan mies paljastaa epäilyksensä myös Māralle.

Salasuhteeseen liittyvä aukko on keskitetty. Samalla se on myös pysyvä, sillä vaikka suhde on tullut Māran tietoon, siihen liittyvää ongelmaa (aukkoa) ei ratkaista riittävällä ja epäselvyydet poistavalla – aukottomuutta luovalla – tavalla sjuzhet-tasolla. Pikemminkin sen käsittely luo uuden aukon sjuzhet- ja fabula-tasojen välille: miksi ongelmaa ei käsitellä, vaikka henkilöt jakavat kerronnan tietävyyden? Aukon jääminen pysyväksi liittyy osittain kommunikaatioon: Māra syyttää Evan luota palaavaa Gatisia – tämä on jatkoa yllä mainittuun kohtaussarjaan – vain epäsuorasti pettämisestä haukkumalla häntä muista asioista; Gatis vaikenee, ja lopulta tämä muihin asioihin liittyvä riita unohdetaan. Aukon sulkemiseksi tarjottu informaatio ei määrältään tai relevanttiudeltaan kokonaan täytä fabula- ja sjuzhet-tasojen välille syntyneitä aukkoja eikä vastaa täysin kerronnan puitteissa esitettyihin kysymyksiin. Riittämättömästi käsittelystä huolimatta salasuhteeseen liittyvä aukko voidaan nähdä myös väliaikaisena, koska tällaisena se esitetään kerronnassa: edellä mainitun riidan jälkeen Gatisin salasuhteeseen unohdetaan sjuzhet-kerronnassa, ja elokuva jatkuu ikään kuin ongelmaa ei enää olisi. Aukon sulkeumaa ei esitetä, sillä sulkeumaksi siltä puuttuvat riittävät perusteet, riittävä kausaalinen motivointi. Siten se jää ratkaisemattomaksi uhkaksi tulevaisuuteen, eräänlaiseksi ”roikkuvaksi syyksi” mahdollisille myöhemmille tapahtumille. Myöhemmässä vaiheessa – Vilman itsemurhan yhteydessä – kerronta osoittaa menneisyyteen jätettyjen aukkojen, käsittelemättömien ongelmien dramaattiset seuraukset.¹¹⁹

¹¹⁹ Tässä kaksi samankaltaista avaintapahtumaa siis (tulkintani mukaan) rinnastetaan toisiinsa. Vaihtoehtoinen käsittelytapa on helppo kuvitella esimerkiksi Ingmar Bergmanin elokuvista. Vastaava parisuhteeseen ja salailuun liittyvä aukko – olennaisena kynnystilanteena (boundary situation; Bordwell 1985: 208) – muodostaisi koko elokuvan idean: syrjässä asuva pariskunta ajautuisi loputtomiin keskusteluihin, kun toinen osapuoli epäilisi toisen pettävän itseään. Tässä elokuvassa ongelman

Žanisin saapuminen (65.10) luo uudennaisia jännitteitä tulevaisuuteen, ja osaltaan tukee edelliseen kerronnalliseen aukkoon liittyvää unohdusta. Saapuminen on riippumaton elokuvassa aiemmin esitetystä (so. ekspositiosta) – Žanisin tulo on siis sattumanvarainen. Māran ja Gatisin välisissä keskusteluissa on tosin hyvin lyhyesti (toistamatta eli korostamatta) viitattu talon aiempaan omistajaan, mutta muuten Žanisin tulo ei ole kompositionaalisesti motivoitu. Yleisesti ottaen, elokuvan sjuzhet-kerronta on motivoitavissa lähinnä realistisesti. Sjuzhet- ja fabula-tasojen välille syntyy lyhytaikainen aukko, kun Māra ja Gatis pelkäävät, että Žanis haluaa entisen kotitalonsa, jossa Māra ja Gatis nyt asuvat, takaisin itselleen. Aukko liittyy tässäkin tulevaisuuden uhkaan, ja uhka kohdistuu ennen kaikkea perheen tulevaisuuteen ja elokuvan kuvaaman arjen säilymiseen. Aukko on nyt kuitenkin keskitetty ja väliaikainen, sillä Žanis kertoo – sekä Māralle että Gatisille erikseen – ettei halua taloa itselleen.

Selvärajainen tulevaisuuteen kohdistuva aukko liittyy Žanisin entiseen nuoruudenrakkauteen, Vilmaan, jonka hän uskoo kuolleen. Žanisin näyttäessä Vilman valokuvaa (87.20) Māralle tämä muistaa nähneensä kuvan esittämän naisen bussipysäkillä. Kerronta ei tämän jälkeen jäsenny toiminnallisesti päämäärän perusteella: Žanis ei esimerkiksi lähde etsimään Vilmaa, koska pitää edelleen mahdottomana Vilman olemassaoloa. Tulevaa kohtaamista alustetaan kerronnassa kuitenkin muulla tavoin: Žanisin kierrellessä synnyinseutuaan hän tapaa Elīnan (104.00), joka kertoo isoäitinsä Vilman saapuvan toisen maailmansodan muistopäivän juhlaan seuraavana sunnuntaina. Tällä tavoin Žanisin ja Vilman kohtaamiseen liitetään kerronnallinen deadline.

Vilma-juonen kerrontaan lomittuu irrallinen kohtaaminen, joka muodostaa omintakeisen loogisen ja ajallisen ellipsin kerronnan kokonaisuuteen. Gatis yrittää metsänvartijan roolissaan saada nuorisjoukkoa sammuttamaan leirinuotionsa, mutta tulee työnnettyksi alas jyrkältä rinteeltä. Hän jää makaamaan tajuttomana maahan (107.40), mutta seuraavan kerran esiintyessään (109.30), jutellessaan Māran kanssa, kerronta ei paljasta

käsittelemättä jättäminen tai ”unohdus” sjuzhet-kerronnassa korostaa henkilöiden välistä kommunikaatiokatkosta toisella tavalla.

mitä hänelle on tapahtunut välillä. Aukko on pysyvä ja keskitetty, mutta sekään ei muodostu kerronnan jatkon kannalta olennaiseksi. Se jää käsittelemättömäksi, unohdetuksi aukoksi menneisyyteen. Aukko on samalla tavoin looginen ellipsi kuin Eva-suhteeseen liittyvän ongelman käsittely sjuzhet-tasolla aiemmin: molempien fabula-tason aukkojen käsittelystä vaietaan kerronnassa.

Kerronnassa ennakoituna muistopäivänä Žanis tapaa Vilman (113.30–118.00). Kun Vilma myöhemmin on tappanut itsensä, hänen jälkeensä jättämä itsemurhaviestit paljastaa fabulaan liittyneen aukon, jota kerronta – tällä kertaa rajoitetussa tietämyksessään – ei Žanisin ja Vilman tapaamisessa osoittanut. Žanis saa Vilman itsemurhaviestistä selville, että Vilmalta oli aikoinaan kiristetty ja kidutettu tieto vastarintaliikkeen olinpaikasta, mikä oli sitten johtanut muiden kuolemaan ja Žanisin pakomatkalle. Vilman salaisuuteen liittyvä aukko saa eräällä tavalla sulkeumansa itsemurhaviestissä. Tosin Vilman itsemurha tapahtuu jälleen ellipsin keinoin ja ilman alustamista. Kerronnallinen aukko liittyy tässä syiden esittämättä jättämiseen, kun se edellä – Gatisin salasuhteeseen liittyvässä kerronnallisessa aukossa – liittyi (eksklusiivisten) seurausten esittämättä jättämiseen. Vilman tapauksessa sulkeuma kuitenkin toteutuu, kun syyt esitetään itsemurhaviestissä. Pysyvä aukko fabula-tasolle jää molemmissa tapauksissa henkilöiden kommunikoiduttomuuteen.

Elokuvan kerronta toistaa ongelmanmuodostuksen lähtötilannetta: kerronta etenee vailla erityistä tulevaisuuteen kohdistuvaa suuntaa tai vailla yhtä keskitettyä ongelmaa, joka kerronnan olisi ratkaistava. Siten, kerronta tähtää ongelmien etsimiseen ja esittämiseen ratkaisujen sijasta. Elokuva esittää kysymyksiä, mutta jättää vastaamatta niihin kerronnassa. Sjuzhet-kerronta ei kokonaisuutena korosta kausaalista fabulan muodostusta, lukuun ottamatta pysyviä/väliaikaisia kerrontaan syntyviä aukkoja (Gatisin salasuhte, Vilman tapaus). Kausaliteetin – motiivien tai tulevaisuuteen liittyvien odotusten – sijasta pääpaino on kuitenkin kuvauksella. Kuvaus dominoi esitettyä, ja on syiden ja seurausten epäpsykologisoimista kerronnassa. Kuvaus on myös epädramatisoimista, tapahtuman esittämistä ilman kerronnallisten motivaatioiden korostamista. Kerronta ei toisin sanoen kehity kausaalisesti kohti suurta paljastusta, vaan pikemminkin kronologisesti, sarjana tapahtumia, joihin liittyy myös kausaalisia

jaksoja (edellä mainitut aukot). Pääpaino on jatkuvuudella, tapahtumien eteenpäin menemisellä, ajan kulumisella ja kestolla – kynnystilanteetkin (Gatisin salarakas) esitetään kerronnassa väliaikaisina tapahtumina, joskin kysymyksiä jälkeensä jättävinä. Siten, vaikka kerrontaan luodut aukot ovat keskitettyjä, kerronta itsessään – dominoivassa mielessään – on hajanaista eli kuvaukseen perustuvaa.

Kerronnan kommunikoivuudessa on katkoksia, jotka liittyvät edellä mainittuihin pysyviin aukkoihin. Toisaalta taas kerronta on suhteellisen tietävä suhteessa fabulaan – lukuun ottamatta Vilman salaisuutta. Puutteet kommunikoivuudessa voidaan liittää myös kerrontaa koko elokuvan tasolla ohjaavan keskitetyn aukon puuttumiseen: kuvausta korostava kerronta ei erittele tärkeää ja olennaista. Kerronnan taso problematisoi fabulan välittämisen, koska fabula ei ole järjestynyt selkeäksi tarinaksi. Tämä taas liittyy kerronnan itsetietoisuuteen. Kerrontaa voidaan pitää melko itsetietoisena, koska pitkät otokset arkisesta työstä, luonnosta, ympäristöstä ja lasten leikeistä liittävät huomion siihen itseensä ilman varsinaista fabula-motivaatiota.

4.1.6. Aloizs Brenčs: Anna¹²⁰ (1996)

Orvoksi jäänyt Anna on varttunut katolisessa nunnaluostarissa 1500-luvun Riiassa. Aikuisiän kynnyksellä hänestä tulee nunna. Nuori taiteilijamunkki ihastuu Annaan ja ilmaisee tunteensa kirjein. Hänen rakkautensa ei saa kuitenkaan vastarakkautta Annan puolelta. Samaan aikaan alkaa uskonpuhdistus Riiassa ja katolisia kirkkoja ja luostareita aletaan muuttaa luterilaisiksi. Anna ryhtyy taisteluun luostarinsa säilymisen puolesta. Annaan ihastunut nuori munkki tekee lopulta itsemurhan jäädessään ilman Annan rakkautta. Anna nunnasisarineen onnistuu pelastamaan luostarin.

Ekspositio on valmistava ja keskitetty. Alku kuvaa miten Anna jää pienenä lapsena orvoksi verisessä taistelussa, josta hänet pelastetaan Maria Magdalenan katoliseen

¹²⁰ Elokuvesta ei ole tehty englanninkielistä käännöstä. Esityskopio ei ollut myöskään kasettina lainattavissa omaan käyttöön, joten analyysini perustuu elokuvan teatteriesityksessä tekemiini muistiinpanoihin. Sen vuoksi tarkat aikamerkinnot puuttuvat.

nunnaluostariin Riikaan. Useita vuosia käsittävän ajallisen ellipsin jälkeen Anna kuvataan nunnanoviisina, joka odottaa nunnavihkimystään. Nunnavihkitys kuuluu elokuvan valmistavaan ekspositioon, ja motivoi myöhemmin esitettyä.

Ekspositio luo selkeän, harmonisen lähtöasetelman: Annaa odottaa ikuisuus nunnana. Fabulaan muodostuu kuitenkin ristiriitaan perustuva aukko, kun tätä ikuisuutta vasten asettuu nuoren munkin ihastus Annaa kohtaan. Aukko on tulevaisuuteen, seurauksiin suuntautuva: miten Annan nunnavihkityksen käy? Samalla se voidaan nähdään pysyvänä aukkona, sillä ristiriita munkin ihastuksen ja Annan nunnavihkityksen välillä ei poistu kerronnasta. Edes munkin itsemurha elokuvan loppupuolella ei voida pitää aukon sulkeumana kerronnallisessa mielessä, koska ristiriita – ideaalinen parisuhde ja sen estävä nunnavihkitys – ei ole kerronnallisesti ratkaistavissa. Päähenkilön kannalta ristiriita esitetään väliaikaisena, ja tätä väliaikaisuutta korostetaan kerronnassa: tunteidensa aiheuttaman hämmennyksen takia Anna saa jo elokuvan alkupuolella viikon mittaisen eristysrangaistuksen. Kerronnassa hyvin tiiviisti kuvatun rangaistuksen jälkeen hän ei enää osoita kiinnostusta mieheen. Tässä on huomioitava nunnavihkitykseen sisältyvä ikuisuuden idea ja ihastukseen liittyvä ohimenevyyden idea: Annan ja nuoren munkin kohtaaminen on aiemmin esitetty vain yhtenä kuvavastakuvaparina, joka korostaa suhteen ihastuksenomaisuutta ja hetkellisyyttä sjuzhet-tasolla. Anna eroaa tästä ohimenevästä ideasta mutta mies ei, ja miehen kautta aukko jää pysyväksi. Ensimmäisen lyhyen kohtaamisen jälkeen Anna ja munkki kohtaavat elokuvassa vain kerran, keskivälin kohdalla, kun Annan ero ideaalisen parisuhteen ideasta on käynyt jo selväksi. Tämä toinenkin kohtaaminen on lyhyt ja ohimenevä.¹²¹

Kuten todettua, Annan saama eristysrangaistus esitetään kerronnassa ajallisen ellipsin kautta, ja loogisesti tiivistäen: ennen rangaistusta Anna oli hämmentynyt tunteissaan, mutta rangaistuksen jälkeen hämmennys on poissa. Ideaaliseen parisuhteeseen liittyvän aukon korvaakin varsinainen kerronnallinen teema, uskonpuhdistuksiin liittyvä taistelu luostarin olemassaolon puolesta. Tämä sitoo päähenkilön historian tapahtumiin.

¹²¹ Annan kieltäytykseen ideaalisesta parisuhteesta liittyy aavistus samaa henkistä ihanteellisuutta ja lujuuutta kuin tanskalaisohjaaja Carl Th. Dreyerin *Gertrudin* (1968) päähenkilöön. Gertrudkin valitsee yksinäisyyden (kerronnallisesti) soveliaan mutta ei-täydelliseen rakkauteen perustuvan parisuhteen sijasta. Dreyerin elokuvassa ideaalinen parisuhde jää kerrontaan samalla tavoin pysyväksi aukoksi.

Tässäkin nunnavihkimyksen ikuisuusajatukseen liitetään maallinen ristiriita: Anna joutuu sitoutumaan muuttuneeseen yhteiskunnalliseen (maalliseen) tilanteeseen taistellessaan nunnaluostarinsa säilymisen puolesta. Samalla Annan suhde nunnavihkimykseensä eli ikuisuuteen perustuva alun harmonia jää taustalle.¹²² Fabulaan muodostuvana aukkona tämä on keskitetty ja tulevaisuuteen suuntautunut: tavoitteena on luostarin säilyttäminen. Samalla aukko on väliaikainen, sillä elokuvan loppu vahvistaa luostarin olemassaolon.

Kerronnan logiikka on johdonmukaista ja prospektiivisesti syistä seurauksiin etenevää. Esimerkiksi nuoren munkin itsemurha voidaan nähdä realistisesti motivoituna Annan hylkäämisen tähden. Tai sitten se voidaan perustella jopa kompositionaalisesti: vastakkain ovat munkin henkinen heikkous ja Annan henkinen vahvuus. Kerronta vahvistaa jälkimmäistä hypoteesiä osoittamalla miten nuori munkki, saadessaan itseään vanhemman munkin kanssa tehtävän viedä sanaa Latvian tapahtumista Roomaan Paaville, joutuu vastapuolen pidättämäksi ja kiduttamaksi. Kivun pelossa nuori munkki paljastaa tietonsa vihollisille. Kerronta siis vertaa (komposition tasolla) nuoren munkin luopiomaista tarinaa Annan tarinaan uskon ritarina.

Kerronta ei jätä esitettyä avoimeksi, vaan esittää tapahtumien ja Annan vaiheiden seuraamisen kannalta relevanttia informaatiota. Kerronta on myös ongelmatonta siinä mielessä, ettei se esitä kysymyksiä perusteista, syistä. Kerronta ei esimerkiksi missään vaiheessa aseta kyseenalaiseksi Annan motiiveja suhteessa kirkkoon tai uskontoon. Ekspositio antaa tässä mielessä riittävät perusteet kerronnan seuraamiseen: Annan joutuminen pikkutyttönä sodan jalkoihin ja pelastuminen luostariin motivoi hänen myöhempää taistelua luostarin puolesta. Annan saaman eristysrangaistuksen esittäminen ajallisena ellipsinä ja sen eksklusiivinen vaikutus päähenkilön tunteisiin korostavat tätä kerronnan tason ongelmattomuutta.

¹²² Tässä tulee lähes kirjaimellisesti esiin se, mihin Heath (1975: 48-49) aiemmin viittasi puhuessaan kerronnan edellyttämästä ”väkivallasta”: väkivalta heterogeenisyyttä luovana aktina rikkoo ”harmonisen tilan”, joka on kerronnan kautta palautettava. Yksinkertaisesti sanoen, *Annassa* harmoninen tila viittaa loppuelämään (ja kuolemanjälkeiseen elämään?) nunnana ja väkivalta tämän harmonian rikkovaan historialliseen uskonpuhdistukseen.

Elokuvan lopussa, taistelun jälkeen, Anna todistaa jälleen katolista jumalanpalvelusta. Jumalanpalvelus leikataan (tyylin tasolla) yhteen Annan nunnavihkimyksen kanssa, mikä fabulan tasolla korostaa paluuta lähtökohtaan: Annan suhde nunnavihkimyksen kautta ikuisuuteen. Siten, kerronnan sulkeuma on täydellinen: se palaa harmoniseen alkutilanteeseen.

Kerronta on kommunikoiavaa, se ei aseta kysymyksiä nähdyn motiiveista tai salaa fabula-informaatiota. Kommunikoidessaan kerronta antaa pikemminkin vihjeitä, joilla tulkita kerronnan myöhempiä vaiheita. Kerronta on objektiivista, mutta tietävyys on rajoitettu lähinnä päähenkilöön. Siten esimerkiksi nuoren munkin tarina esitetään hyvin elliptisenä, ja ohuen – mutta kerronnan kannalta riittävän – syyseurausketjun varassa. Kerronta ei ole itsetietoista, vaan se pyrkii välittämään fabula-informaatiota.

4.1.7. Jānis Streičs: *Likteņdzirnas*¹²³ (1997)

Eduk ja Janka tapaavat öisellä maantiellä. Janka on luullut Edukin kuolleen, koska tämä sairastaa syöpää. Eduk alkaa kertoa menneestä kesästä, jonka hän luuli olleen viimeisensä. Kuoleman uhan takia hän halusi tehdä jotain sellaista, josta jäisi perintö jälkipolville. Hän päätti kunnostaa vanhan myllyn Amerikasta saaduilla perintörahoillaan. Hänen myllyoperaatioonsa liittyivät mukaan sokea Agnese, nuori musikantti Beisiks ja taiteilija Vincent. Edukin, Agnesen ja Beisiksin välille syntyi kolmiodraama, joka johti Edukin puolittain vapaaehtoiseen jäämiseen, syöpänsä estämänä, Agnesen ja Beisiksin rakkaussuhteen ulkopuolelle. Eduk päätti kuitenkin kustantaa Agnesen silmäleikkauksen, joka palauttaisi hänen näkönsä. Beisiks puolestaan halusi maksaa silmäleikkauksen Edukille takaisin, ja ajautui sen takia kasinoksi myytyyn myllyyn töihin. Lopulta Beisiks kuoli myllyn palossa. Kesän lopussa selvisi, että Eduk ei enää sairastanutkaan syöpää. Jankan kyydissä hän on matkalla tapaamaan Agnesea, joka asuu yksin myllyn lähellä. Lopussa hän tapaa Agnesen.

¹²³ Engl. *The mills of fate*.

Ekspositio on toisaalta valmistava ja keskitetty, toisaalta viivytetty ja keskitetty. Alku esittelee lähtötilanteen: Eduk on hengissä, vaikka hänen pitäisi olla kuollut. Kerronta tiivistää alusta alkaen fabulaa *sjuzhet*-tasolla, ja myös Edukin hengissä olemiseen liittyvä kerronnallinen aukko esitetään tiiviisti: Jankan ja Edukin lyhyestä keskustelusta siirrytään nopeasti ensimmäiseen takaumaan (1.00–2.10). Alku esittää kysymyksiä: Mikä on miesten suhde? Mitä on tapahtunut aiemmin? Miksi Janka luulee Edukin kuolleen? Nämä jäävät väliaikaisiksi kysymyksiksi (aukoiksi) fabulaan, sillä niihin vastataan. Syöpään liittyvä tärkeä informaatio – siis se että Edukin kuolemansairaus liittyy syöpään – esitetään kuitenkin vasta myöhemmin takaumassa (10.40), vaikka se on jo molempien keskustelijoiden tiedossa. Kerronta ei siis tässä täysin kommunikoi tietävyyttään suhteessa fabula-tapahtumiin. Ekspositio kuitenkin esittelee – tosin kerronnallisesti erittäin tiiviissä muodossa – jatkon kannalta olennaisen informaation. Siten ekspositiota voidaan kerronnan seuraamisen kannalta pitää valmistavana pikemminkin kuin viivytettynä.

Ekspositioon sisältyvä viive puolestaan liittyy fabulan kronologiseen alkutilanteeseen ja elokuvan lähtökohtaan liittyviin syihin (Eduk on hengissä, miten?). Tätä kautta ekspositio liittyy kerronnalliseen aukkoon. Elokuvan keskeinen aukko muodostuu alussa sen ympärille, että Janka luulee Edukin kuolleen, mutta Eduk on hengissä: miten Eduk on siis edelleen hengissä? Ja onko kuoleman vaara jo poistunut? Aukko on väliaikainen, koska kerronta esittää myöhemmin syövän vaaran poistuneen. Kerronta täyttää aukon esittäessään mitä tapahtui sinä aikana, josta Jankalla ei ole tietoa. Aukko on keskitetty, koska kysymys on selvärajainen (miten Eduk on hengissä?). Samalla aukko viittaa menneisyyteen, niihin syihin, jotka ovat johtaneet kerronnalliseen nykytilaan (Eduk on hengissä).

Vaikka takaumaa reunustaa Edukin asema kertojana, aukon käsittely painottuu objektiivisesti esitettyyn takaumaan. Esimerkiksi dialogit esitetään pääosin dialogeina eikä kertojan selostuksina. Kerronta tähtää yhtenäisen kronologisen fabulan muodostukseen pikemminkin kuin oman asemansa korostamiseen. Kerronta tapahtuu samalla kuitenkin subjektiivisesti, Edukin näkökulmasta, koska Eduk on takauman kertoja. Eduk kommentoi jatkuvasti tapahtumia dialogien lomassa, ja kerronta palaa

takaumasta välillä kerronnalliseen nykyhetkeen, Edukin ja Jankan yhteiseen yölliseen automatkaan. Nämä siirtymät korostavat sitä, että kerronta tapahtuu nimenomaan Edukin kertomuksena. Eduk kertojan roolissaan hallitsee fabulan muodostumista sjuzhet-narratiiviksi, kun hän esimerkiksi selostaa tarinaan liittyviä syyseuraussuhteita ja siirtymiä kohtauksesta toiseen eli ajallisia ellipsejä. Tällä tavoin Eduk kertojan roolissaan hallitsee kerronnan kausaliteettia: esittämällä yhden tapahtuman seurauksena toisesta kertoja valitsee ja yhdistelee, ja luo siten fabula-komposition. Kerronta ei kuitenkaan korosta Edukin kertojanasemaan liittyvää näkökulmaongelmaa erityisesti – kertojaa ei esitetä korostetun puolueellisena. Kerronnan nykyhetki (Edukin ja Jankan yöllinen automatkan) puolestaan on kerrottu objektiivisesti eli ilman sjuzhet-tason välittäjää, ja lopussa kerronta palaa takaumasta kokonaan tähän objektiivisuuteen (93.30–).

Oleennaista kerronnan kannalta on, että Edukin syöpä ja hengissä oleminen jää takaumassa taustalla olevaksi, taustalla roikkuvaksi, kerronnalliseksi aukoksi. Kerronnan nykyhetki (automatkan) ja siihen liittyvä Edukin hengissä oleminen muodostaa eräänlaisen deadline-rakenteen, johon takaumakerronta suhteutuu. Takaumakerronta ei keskity taudin etenemisen kuvaamiseen, vaikka odotettavissa oleva kuolema on jo Edukin tiedossa takaumassa. Varsinaista kerrontaa takaumassa motivoi aluksi Edukin pyrkimys jättää jälkeensä perintö; tätä varten hän hankkii Amerikasta saaduilla perintörahoilla myllyn kunnostaakseen sen etsimäänsä perijää varten. Tämän jälkeen kerrontaa hallitsee erityisesti Edukin estetty rakkaus Agnesea kohtaan: Eduk jää ja jättäytyy odotettavissa olevan syöpäkuolemansa takia Agnesen ja Beisiksin suhteen ulkopuolelle. Molemmat fabula-tason aukot liittyvät syöpään: mylly merkitsee perinnön jättämistä kuoleman uhatessa, suhde Agneseen taas näyttäytyy mahdottomana samasta syystä.

Jälkimmäisestä, Edukin estetystä rakkaudesta muodostuu keskeinen, tapahtumia motivoiva aukko elokuvaan. Avoimeksi tulkittava loppuratkaisu on avoin nimenomaan suhteessa siihen. Keskeinen aukko liittyy siis pikemminkin ideaaliseen fabulaan (Edukin estetty parisuhde) kuin tiedollisesti yhtenäiseen fabulaan (miten Eduk on hengissä). Siten keskeiseksi muodostuva kerronnallinen aukko suuntautuu pikemminkin

tulevaisuuteen kuin menneisyyteen. Ideaaliseen fabulaan muodostunut aukko jää siis pysyväksi – riippuen kuitenkin siitä miten lopun tulkitsee (tästä myöhemmin).

Kerronta on tiivistävää, siihen liittyy useita väliaikaisia paikallistason aukkoja (mm. sokealle Agneselle tehtävä silmäleikkaus, päähenkilöiden muodostaman yhtyeen menestys, Edukin itsemurhayritykset, Beisiksin pakkomielle maksaa silmäleikkauksen kulut takaisin Edukille), jotka liittyvät kuitenkin olennaisesti keskeisiin kerronnallisiin aukkoihin – etenkin Edukin, Agnesen ja Beisiksin väliseen kolmiodraamaan. Kerronta etenee kohtaustasolla kausaalisesti: ensin esitetään syy, josta seuraus on johdettavissa. Tärkeää kerrontajatkuvuuden kannalta on se, että molemmat esitetään. Tulevaisuuteen kohdistuvan hypoteesinmuodostuksen edellytyksenä on juuri tilanteen määrittely. Kerronta välittää riittävästi relevanttia fabula-informaatiota tulkintojen tekemiseen.

Syöpään liittyvän aukon täyttämisen kannalta kerronnan logiikka asettuu kuitenkin korostetusti tulkinnanvaraiseksi: miten Eduk lopulta parantui syövästä? Takaumakerronnan oli määrä vastata tähän kysymykseen ja esittää syitä, mutta se ei anna yksiselitteistä vastausta tai osoita yhtä syytä: ehkä Eduk parantui, koska muut asiat menivät syövän edelle? Agnese on myös aiemmin kerronnassa esittänyt miten Eduk parantuu syövästä laulun voimalla (17.20) – ehkä elokuvassa esitetty runsas laulaminen on siis syynä? Tosin Eduk ei usko lauluhoitoon (33.40). Etenkin lääkäri on kiinnostunut parantumisen syistä, mutta selostaja-Eduk voi vain vastata (93.20): ”Mitä olisin voinut kertoa hänelle? Koko kesätarinan?”

Ideaaliseen fabulaan syntynyt aukko Edukin estetystä rakkaudesta johtaa sjuzhet-tasolla tulkinnanvaraiseen päätökseen elokuvan lopussa: tulevaisuuteen liittyvän parisuhteen mahdollisuus on tulkittava Agnesen sanattomista – vuoroin hymyilevistä, vuoroin vakavista – kasvoista, kun hän katsoo Edukia tämän pidellessä lapsenlasta sylissään ja ehdottaessaan Agneselle ohimennen isoäitiyttä hänen isoisyytensä rinnalla (96.00). Loppuratkaisun on mahdollistanut Beisiksin – kompositionaalisesti motivoitu?¹²⁴ – kuolema kasinoksi myydyn myllyn palossa (90.20). Beisiksin kuolema päätti myös

¹²⁴ Kyseessä on samalla tavoin kompositionaalisesti motivoitu sivuhenkilön kuolema kuin *Annassa* (1996) ihastuneen munkin itsemurha.

Edukin pyrkimyksen löytää perijä omaisuudelleen. Tähänkin loppuratkaisu avaa tulkinnanvaran, kun Eduk pitelee käsissään tyttärensä Laiman lasta, joka on ollut Agnesella hoidossa.

Kerronnan kommunikoivuus perustuu kerronnan logiikkaan: esittäessään syyn ja sitten seurauksen kerronta välittää tietävyyttään aukottomasti. Kerronnan tietävyys on rajattu Edukin kertojanäkökulmaan. Tämä ei kuitenkaan oleellisesti vaikeuta fabulan muodostamista. Sjuzhet-kerronta välittää fabula-informaatiota pikemminkin kuin että kerronta muodostuisi asiaksi itsessään. Kerronta ei ole siten itsetietoista.

4.1.8. Laila Pakalniņa: Kurpe¹²⁵ (1998)

Eräänä aamuna 1950-luvulla Liepājan satamakaupungin vartioidulta rantaviivalta löytyy jalanjälkiä ja naistenkenkä. Tämä synnyttää etsintäoperaation. Nuoret puna-armeijan sotilaat etsivät kengän omistajaa ympäri kaupunkia. Syyllistä, juoksevaa naista ei kuitenkaan saada kiinni. Lopussa nainen juoksee rannalle taas uudelleen, mitä seuraa uusi hälytys.

Ekspositio on valmistava ja keskitetty. Alkuteksti määrittelee ajan (”1950-luvun loppupuoli”) ja paikan (”Liepāja, Neuvostoliiton rajakaupunki Itämeren rannalla”), ja alku määrittelee kerronnan lähtötilanteen ja hypoteesinmuodostuksen perustan (0.00–7.00): rannalta löydetään kenkä, ja kengän ympärille kehitetään koko sjuzhet-kerronta. Kenen kenkä on? Kuka on loukannut loukkaamatonta rantaviivaa? Kuka on uhannut Neuvostoliittoa? Ja liioittelun kliimaksi (4.00): ”Kuka on aloittanut sodan?” Fabula- ja sjuzhet-tasojen alut vastaavat toisiaan muutoin paitsi syyllisen esittämisen osalta. Tämäkin tapahtuu suhteellisen varhaisessa vaiheessa (22.20–24.10), ja ekspositio voidaan todeta valmistavaksi myös siltä osin.

¹²⁵ Engl. *The shoe*.

Fabulaan muodostuva keskitetty aukko määritellään jo ekspositiossa. Tulevaisuuteen suuntautuva aukko – syyllisen löytäminen – artikuloidaan *Tuhkimo*-tarinasta tuttuuna juonena: puna-armeijan nuorten sotilaiden muodostama etsintäpartio saa tehtäväkseen selvittää kenelle kenkä kuuluu. Aukko jää pysyväksi, koska syyllistä ei saada kiinni. Toisaalta aukko jää väliaikaiseksi, koska kerronta esittää syyllisen. Pysyvä aukko muodostuu siis vain juonirakenteeseen (sotilaat etsimässä syyllistä) muttei fabulatietämykseen (syyllisen paljastaminen).

Kerronta keskittyy kolmeen sotilaaseen, jotka vastaavat elokuvan päähenkilöitä. Kerronta ei psykologisoi heidän omia motiivejaan, vaan seuraa etsintäprosessia itseään. Sotilaiden tietämys on alussa nolla. Myöskään kerronta ei ole vielä esittänyt syyllistä. Sikäli kerrontaan liittyvä vahva kuvauksellisuus on perusteltua: henkilöt eivät tiedä enempää kuin kerronta. Sotilaiden etsintää ja kulkua kaupungissa paikasta toiseen ei ole kerronnallisesti motivoitu eli alustettu muuten kuin sattumanvaraisilla valinnoilla: ikkunanpesijätyttö joutuu ”epäiltyjen” listalle, kun sotilaat ovat kiikaroineet summittaisesti kaupunkia (17.00–18.30); kouluun (24.30–30.30), teurastamolle (33.50–36.20) ja tehtaalle (38.00–40.30) taas päädytään ilman etukäteistä valmistelua. Kerronta esittää, että syyllinen voi löytyä mistä tahansa. Kohtaukset eivät kavenna fabula- ja sjuzhet-tasojen välille syntynyttä aukkoa.

Kerronnan kestossa syyllisen etsiminen ja kengän sovitus jää sivuasemaan sjuzhet-kerronnan kiinnittäessä huomiota esimerkiksi siihen mitä koulussa tai tehtaalla tehdään – tai esittämällä ihmisiä arkisissa askareissaan. Tämä täydentää fabulaa muulla tavoin, esimerkiksi ajankuvan kannalta, muttei vie eteenpäin kenkään liittyvää juonta. Kerronnan logiikka perustuu syy-seuraussuhteeseen ainoastaan lähtötilanteen (rannalta löydetään kenkä) ja sitä seuraavan toiminnan (syyllistä etsitään kaupungista) välillä. Myös siirtymät paikasta toiseen on usein motivoitu keskeisen aukon kannalta: kerronta seuraa sotilaita, jotka etsivät syyllistä. Kausaalisen alun jälkeen kerrontaa hallitsee siis syyllisen etsiminen ilman etsintärakenteen mainittavaa tiivistymistä – kerronta ei esimerkiksi käytä rinnakkaismontaasia etsijöiden ja syyllisen suhteen osoittamiseksi. Toisin sanoen, kerronta ei muodostu syiden ja seurausten ketjuksi. Kerronta ei tiivistä

etsintärakennetta edes siinä tapauksessa, kun se esittää kohtauksen kenkensä pudottavasta juoksevasta naisesta (22.20–24.10):

Mies sahaa sisäpihalla, kun etsintäpartio kulkee ohi. Sotilaat kysyvät tietääkö mies mitään ”oudosta naisesta”, jota he etsivät. Mies ei vastaa. Sotilaiden lähdettyä hän huutaa kuvan ulkopuolelle: ”Emma, anna hänen mennä!” Nainen, ilmeisesti Emma tulee kuvanrajauksen ulkopuolelta ja menee rakennuksen toiseen kerrokseen. Pian sieltä juoksee ulos nuori nainen, joka pudottaa kenkensä pihan poikki juostessaan. Seuraava otos on porttikongista, jonka läpi nuori nainen juoksee perässään pudonneita kenkiä kantava Emma. Seuraava otos on kapeasta kadusta, jonka päähän nainen juoksee.

Tämän jälkeen kerronta ei palaa juoksevaan naiseen ennen loppukohtausta. Syyllinen pysyy kerronnassa sotilailta yhtä tavoittamattomissa kuin aiemminkin. Etsimisrakenne ei ole tiivistynyt, vaikka kerronta on esittänyt syyllisen.

Kerronnassa korostuu muu kuin keskeiseen aukkoon liittyvä *sjuzhet*-toiminta. Toiminta säilyy samanlaisena (sotilaat etsimässä syyllistä ja kokeilemassa kenkiä naisten jalkoihin) läpi elokuvan, mutta ympäristöt vaihtuvat, kun sotilaat siirtyvät paikasta toiseen. Kerronta kysyy: Mitä nähtävää näissä kuvissa on? Pitkissä otoksissa kerronta ei pyrikään tiivistämään fabulaa, vaan päinvastoin esittämään sen kohtausten kohdalla kestoltaan luonnollisena – ja *sjuzhet*-jännityksen luomisen kannalta poikkeuksellisen pitkänä. Tämä voidaan osoittaa tarkastelemalla erään kohtauksen/otoksen kestoja ja otoksen sisäistä toimintaa (9.10–11.40; suluissa kestot):

Sotilas tulee vajasta ulos puita kantaen. Kamera seuraa häntä hetken matkaa oikealle, kunnes pysähtyy tielle avautuvaan näkymään. Sotilas kävelee ulos kuvanrajauksesta. (0.35) Etsintäpartio kävelee kauempana olevalta tieltä viistosti kohti kameraa, oikealla olevan puun taakse, kamera ei seuraa heitä. (0.25) Linja-auto pysähtyy kauempana olevalle tielle, ja yksi matkustajista tulee ulos. Hän kävelee samaan suuntaan kuin sotilaat, ja kamera seuraa häntä oikealle pysähtyen kerrostalon tiiliseinää kuvaavaan näkymään. Mies jatkaa kävelyä oikealle ohitse

ulos kuvanrajauksesta. Hänellä ei ole roolia myöhemmän kerronnan kannalta. Sotilaat kulkevat kerrostalon seinän vierustaa kuvanrajauksen poikki. (1.25)

Kohtaus ei anna lisätietoa fabulan muodostamiseen, vaikka on melko pitkä. Suuri osa etsintää kuvaavista kohtauksista ja otoksista on tämänkaltaisia: siirtymien kuvauksia vailla selkeitä vihjeitä siitä mihin ollaan siirtymässä. Informaation relevanttiutta ei ole määritelty kenkään liittyvän tarinan kannalta muuten kuin pieneltä osin – esimerkkitapauksessa sotilaiden kävelyyn kuuluva 25 sekuntia. Hallitsevan, kerrontaa ohjaavan fabula-aukon ajatus on absurdisoitu tai esitetty liioittelun keinoin, koska johtoteemaan yhdistyy kaikki tällainen ”muu”. Kerronta kyseenalaistaa tyylin kautta sjuzhet-tason juonirakenteen tärkeyden ja jopa mielekkyyden, koska ekspositiossa esitelty tilanne ei totalisoi kerrontaa. Kohtausten avoimuus ei määrittele tulevaisuuteen kohdistuvia odotuksia eikä luo jännitystä, vaan uteliaisuutta nähdyn suhteen. Mitä nähtävää näissä kuvissa on? kerronta kysyy. Korostamalla menneisyyden ja motiivien poissaoloa kerronta eräällä tavalla luo fabulaan aukon, joka kysyy syitä ja perusteita esitetylle. Tämä aukko on hajanainen, ja liittyy kerronnan kuvaukselliseen tyyliin.

Kahdessa tapauksessa kerronnan syy-seuraussuhde toimii muodollisesti mutta ilman, että se loisi varsinaista jännitystä kerrontaan tai osoittaisi edistystä etsimiskäytännössä. Käskynjoissa sotilaita kehoitetaan etsimään syyllinen sotaoikeuden uhalla (42.00–43.20). Tätä seuraa tiukentuneet etsintämenetelmät, kun sotilaat kolkuttelevat ihmisten asuntoja entistä kiivaammin (43.30). Kerronta osoittaa tässä avoimesti itsetietoisuutensa: sotilaiden avatessa ovia, joiden takaa kuuluu meteliä, oven takaa paljastuukin hiljaisia ihmisiä poseeraamassa suoraan kameralle/sotilaille (45.20–48.50). Kohtaukset ovat taiteellisesti motivoituja. Toisessa tapauksessa etsintäpartio saa kuulla miten miliisi on paikantanut ”epäilyttävän naisen sektorissa D” (60.00). Kerronta ei paljasta mihin paikannus perustuu: onko sektorissa D todella löydetty jotain tai missä sektori D ylipäätään on? Kerronta korostaa vain sotilaiden suhdetta käskyyn: kolme sotilasta ja koira lähtevät autolla kohti määränpäättä. Autotkasta tulee kuitenkin merkityksellinen itsessään määränpään käydessä hankalaksi – ja lopulta mahdottomaksi – saavuttaa. Kerronta esittää toiminnan kanavoituvan tässäkin kohtauksessa, joka on varsin pitkä (60.00–69.50), itse toimintaan päämäärän jäädessä tavoittamattomiin.

Lopun yksi pitkä otos on sama kuin elokuvan ensimmäinen pitkä otos rantaviivasta iltauringossa (71.00–74.50). Tasoituskone menee kuva-alan poikki ja kerronta jää kuvaamaan tyhjää maisemaa. Sitten kuvaan ilmestyy juokseva nainen, syyllinen. Hän juoksee mereen ja palaa takaisin samaa reittiä. Sotilaat löytävät kengän, ja tekevät häilytyksen. Loppu toistaa alun tilanteen esittämällä nyt itse rikoksen, josta kerronta lähti liikkeelle. Loppu korostaa elokuvan keskeisen kerronnallisen aukon pysyvyyttä.

Kerronnan kommunikoivuudessa on puutteita mikäli kysymys on esitetyn motivaatiosta. Kerronta ei esitä sjuzhet-tasolla erityistä kysymystä nähdyn suhteen, koska nähty on etsintäjuonen kautta ymmärrettävää. Kuvaukseen perustuvan tyyli esittää kuitenkin kysymyksen omasta roolistaan. Kerronta on objektiivista, ja se vaikenee täydellisesti henkilöiden motiiveista. Kerronta on itsetietoista juuri siinä mielessä, ettei se erottele eli dramatisoi keskeisen aukon ympärille kehittyvää varsinaista sjuzhet-toimintaa selvästi muusta esitetystä (erityisesti miljöokuvaus), vaan esittää pikemminkin edellisen osana jälkimmäistä. Poseerauskohtaukset (45.20–48.50) ovat ilmeinen esimerkki kerronnan itsetietoisuudesta.

4.1.9. *Una Celma: Seko man!*¹²⁶ (1999)

Latvialainen Brigita lähtee Ruotsiin tapaamaan Larsia, jonka kirjeilmoitukseen hän on vastannut. Tapaaminen ei suju kuitenkaan odotusten mukaisesti, lähinnä Larsia vahtivan psykologi-sisko Agnetan takia. Myös Brigitaan ihastunut Juris lähtee kohti Ruotsia estääkseen Brigitan aiheet. Tukholmassa hän tapaa kuitenkin vain Agnetan, kun Brigita on jo ehtinyt palata yksin takaisin Latviaan. Agnetan ja Jurisin välille kehittyy suhde. Lars on puolestaan lähtenyt Brigitan perään Latviaan. Lopulta heidänkin välilleen kehittyy rakkaussuhde.

¹²⁶ Engl. *Follow me!*

Ekspositio on valmistava ja keskitetty: henkilöiden tilanne kerronnan kannalta määritellään varhaisessa vaiheessa. Varhainen ja keskitetty ekspositio mahdollistaa selkeiden ennakko-odotuksien luomisen suhteessa tulevaan. Kerronta kytkeytyy parisuhdeteeman ympärille alussa liittäen esitetyn, keskustelut ja toiminnan tähän aihepiiriin. Keskeisessä asemassa kerronnan jatkon kannalta ovat henkilöihin – Brigitaan, Larsiin, Agnetaan ja Jurisiin – liittyvien motiivien vahvistaminen. Henkilöiden stereotypisointi tekee kerronnasta tunnistettavaa ja hallittavaa.

Elokuvan keskeinen aukko liittyy Brigitan ja Larsin – ja myöhemmin myös Jurisin ja Agnetan – parisuhteen muodostumiseen. Kysymys on siitä ”saavatko he toisensa”. Aukko on väliaikainen, koska lopulta he kaikki saavat toisensa – riippuen tosin jossain määrin siitä miten elokuvan lopun tulkitsee (ks. myöhemmin). Kerronnan luomat ennakko-odotukset täyttyvät: Brigitan ja Larsin ja Jurisin ja Agnetan ”lopullinen” pariutuminen rinnastetaan kerronnassa (76.20–77.00). Tätä seuraa kuitenkin vielä tämän ”lopullisuuden” kyseenalaistaminen, jota käsitelen myöhemmin. Aukko on joka tapauksessa selkeästi tulevaisuuteen kohdistunut. Kysymys menneisyydestä tai syistä ei muodostu kerronnassa mitenkään olennaiseksi. Ainoastaan Brigitaan ja osin myös Agnetaan liittyy henkilöihminen epäselvyyttä, jota kerronta ei täysin kommunikoi. Nämä epäselvyydet liittyvät – henkilöihminen kautta motivoituun – pelkoon parisuhteen aloittamisesta.

Elokuvan keskeinen aukko, parisuhteen puuttuminen on konventionaalinen elementti romanttisen genreen kuuluvissa elokuvissa – tai lähes missä tahansa klassisen normin mukaisessa kerronnassa. Siten, olennaista ei ole pelkästään tämän keskeisen makrotason aukon täyttyminen, vaan myös muut kerrontaan luodut aukot, jotka täydentävät fabulaa, ja liittyvät yksiselitteisesti kerronnan viivytyrakenteeseen. Keskeisen aukon käsittelyyn liittyy parisuhteen täyttymispyrkimyksen purkaminen pienemmiksi paikallistason kysymyksiksi, jotka lisäävät tietoa fabula-kokonaisuudesta. Näiden aukkojen tärkein funktio on viivytyks ja keskeistä aukkoa tukevan fabula-informaation välittäminen. Jo elokuvan alku ohjaa kiinnostuksen tulevaan (0.00–3.00): Kuka naiselle soittaa? Mihin nainen on matkalla? Miksi hän opiskelee ruotsia? Tällaiset fabula-tasoon luodut aukot ovat väliaikaisia ja lyhytikäisiä, sillä kerronta vastaa niihin nopeasti: nainen, Brigita

lähtee Ruotsiin tapaamaan miestä, jonka senssi-ilmoitukseen hän on vastannut. Tällaiset aukot ovat alustettuja ja siten, kuten todettua, tulevaisuuteen suuntautuneita. Vähemmän on aukkoja, jotka muodostuvat aukoiksi vasta myöhemmän informaation valossa: Brigita esimerkiksi kertoo Larsille miten hän lähti Ruotsiin vain huvin vuoksi, ei tositarkoituksessa (62.50) – tätä ei kerronnassa ole aiemmin korostettu.¹²⁷ Lopulta fabulaan ei kuitenkaan jää olennaisia kysymyksiä – lukuun ottamatta keskeisiin aukkoihin liittyvää lopun avoimuutta.

Paikallistason aukot välittävät informaatiota henkilöistä, mikä on keskeistä kerronnan kannalta: Brigita epäröi matkustamista Ruotsiin (4.50–7.20), ja päästyään Ruotsiin hän etsii mahdollisuutta päästä sieltä pois (8.20–8.40). Tämä alustaa Brigitan ja Larsin ensimmäistä kohtaamista, mikä sekin on kompositionaalisesti motivoitavissa keskeisestä, makrotason aukosta käsin – onhan heidän toki kohdattava toisensa ennen kuin parisuhde on mahdollinen. Ennalta järjestetyn parisuhteen ongelma muodostaa yhden fabula-tason ongelmista, jota sjuzhet purkaa: ideaalinen parisuhde (makrotason aukko) suhteutuu parisuhteen muodostamisen hankalaan käytäntöön (paikallistason aukot). Kerronnan viivytyksrakenteen ilmenee siis paikallistasolla kynnystilanteina, jotka vievät fabulaa kohti täyttymystä: ensikohtaaminen, tutustuminen, rakastuminen ja parisuhteen vahvistaminen – yhteys ”toiminnan kaareen” on kokonaisuuden tasolla selvä. Ideaalisen parisuhteen muodostamisen ongelmallisuus hallitsee kerrontaa kuitenkin ensikohtaamisesta alkaen:

Pitkässä yhtenäisessä otoksessa (otos kestää 2.10) Lars ja Brigita istuvat vierekkäin lentokentältä keskustaan kulkevassa bussissa (9.40–11.50). Tässä kohtauksessa kommunikaatio-ongelmia korostetaan materiaalisien ajan keinoin – Brigitan ainoat sanat koko kohtauksessa ovat lopussa sanotut ”Jag tycker om Sverige”. Kommunikaatiokynnystä korostetaan seuraavaksi esittämällä Brigita eristäytyneenä omaan huoneeseen Larsin miettiessä keinoja lähestyä häntä (13.10–19.20). Tilanne varioidaan myöhemmin, kun Brigita ei päästä Latviaan tullutta Larsia sisään asuntoonsa (49.40–51.30, 52.40–53.10).

¹²⁷ Tässä myös realistinen motivaatio on mahdollinen: Brigita kertoo tullessaan Ruotsiin vain huvittelemaan, koska pettyi Larsiin tavattuaan hänet.

Nämä korostavat kohtaamiseen ja yhteyden solmimiseen (makrotason aukko) liittyvää aukkoa konkreettisella (paikallistason aukkojen) tasolla. Aukon täyttymiseen liittyy myös muita paikallistason esteitä, erityisesti Larsia holhoava sisko Agneta.

Olennaista on se, että kerronta on jatkuvasti selkeästi tunnistettavaa, ja tapahtuu prospektiivisesti ja progressiivisesti syistä seurauksiin tarinaa laajentaen. Hypoteesinmuodostusprosessi on varmallalla pohjalla, kun ongelmat on määritelty. Myöhemmässä vaiheessa, kerronnan tiivistyessä, kerronta ylittää ”epäolennaiset” siirtymät tarinassa, ja korostaa juuri loogista, etenkin henkilöiden motivointiin perustuvaa yhteyttä. Tästä seuraa jatkuva, selkeiden juonenkäänteiden rakenne. Selkeistä asetelmista – etenkin selkeästä tilanteen määrittelystä ja päämäärästä – johtuen kerronnassa on mahdollista tehdä kerronnan logiikkaa vaarantamatonta tiivistämistä. Esimerkiksi Brigitan lähtö Ruotsista kerrotaan tehokkaasti (41.20–42.40):

1. Brigita kertoo Larsille aikeestaan lähteä saman tien.
2. Lars yrittää estellä, ja viimeisenä oljenkortenaan hän esittelee ”itsensä” eli ankean tutkijankammionsa.
3. Brigita katsoo miestä kammiossa, ja kuulee jo lentokoneen äänen korvissaan.
4. Riikalainen kerrostalolähiö (alussa [1.00] esitetty eli tuttu entuudestaan).
5. Brigita istuu ääneti suihkussa.

Kerronnan logiikka on tässä seurattavissa, vaikka fabula-maailmassa siirtymäväli on pitkä. Lähtö on myös alustettu kerronnassa Brigitan kertoessa lähtöaikeestaan Larsille (39.00–39.40). Brigitan kotiinpaluu (kuva 5.) on siten motivoitavissa kompositionaalisesti: se on loogista seurausta kerronnassa aiemmin esitetystä. Ellipsi on tässä ajallinen, ei looginen – kerronta ei kysy mitä tapahtui välillä.

Parisuhteeseen liittyvä juoni saa päätöksensä ennen loppua, kun Brigita ja Lars suutelevat (76.20–77.00). Loppu muodostaa kuitenkin vielä yhden aukon kerrontaan. Tämä aukko painottaa parisuhteen muodostamisen ongelmallisuutta, ”lopullisen” ja ideaalisen (makrotason kysymys) törmäämistä konkreettiseen (paikallistason kysymys).

Naiset jättävät miehet vuoteisiinsa, miehet heräävät aamulla yksin – jotain on tapahtunut mutta mitä? Agneta epäilee Jurisin tavoittelevan sittenkin vain oleskelulupaa Ruotsista. Tämä aukko jää auki, koska Agnetan epäilysten ei esitetä tulevan Jurisin tietoon. Brigitan ongelmat taas ovat moniselitteisempiä, ja ne liittyvät hänen kerronnassa esiin tuotuun hahmoonsa. Hänen esitetään kuitenkin palaavan Larsin luo lyhyen eron jälkeen (82.40). Loppuun liittyy tämän jälkeen ajallinen ellipsi, jonka yhteys fabulan muodostukseen jää tulkinnanvaraiseksi:

Brigitan tullessa takaisin Larsin luo kerronta on esittänyt miten hän kävelee syksyisen pihamaan poikki (82.20–82.30). Kohdattuaan Larsin hän menee saman kohtauksen sisällä ikkunaan ja katsoo ulos: nyt pihamaa onkin luminen (84.10). Ovatko Brigita ja Lars vielä yhdessä?

Fabula-informaation välittämisen tasolla kerronta on kommunikoivaa. Ainoastaan Brigitan suhteen kerronnan tietämys ei aina yllä päähenkilön tietämyksen tasolle. Kaikki fabulan kannalta olennainen tulee kuitenkin ilmi – lukuun ottamatta loppuun liittyvää tulkinnanvaraista avoimuutta. Kerronta on objektiivista. Kerronta ei ole itsetietoista, kerronnan asemaa ei tuoda esiin fabulan välittämistasosta riippumatta.

4.1.10. Grauba, Aigars: *Baiga vasara*¹²⁸ (2000)

Roberts on radiotoimittaja, joka rakastuu Latviassa opiskelemaan saksalaiseen Isoldeen. Latvian ulkoministeri, saksalaissyntyinen Munters on Isolden perhetuttava, joka on myös kiinnostunut nuoresta opiskelijasta. Kolmiodraama tapahtuu yhden kesäkuisen viikon aikana vuonna 1940, jolloin Neuvostoliiton miehityshka muuttuu todellisuudeksi. Munters juonittelee asemansa turvin ja Neuvostoliiton uhan varjolla Latvian varallisuutta omiin nimiinsä, ja toimii samaan aikaan sekä Neuvostoliiton hyväksi että sen selän takana. Roberts onnistuu kuitenkin pelastamaan valtion rahat

¹²⁸ Engl. *Dangerous summer*.

Muntersin käsistä, ja Isolde pääsee Saksaan Neuvostoliiton miehitysvaltaa pakoan. Munters jää miehitysvallan käsiin. Lopussa Roberts ammutaan.

Kerronta esittää alussa kaksi dokumenttia, jotka hahmottavat tilanteen:

”Saksan hallitus on esittänyt toivomuksen Saksan kansalaisten saapumisesta Saksaan, ja Latvian hallitus tukee saksalaisperäisten kansalaistensa lähettämistä Saksaan. Maiden välillä on sovittu, että uudelleensijoitus toteutetaan kertaluontoisena toimenpiteenä. Saksan kansalaisten ryhmä tulee siten poistumaan Latvian alueelta. (Latvian valtion asiakirja)”

”Kesäkuu 1940. Nopea toiminta oli välttämätöntä. En matkustanut junalla Riikaan, vaan lensin. Siellä tapasin salaisesti Wilhelm Muntersin, jolle esitin neuvostohallituksen vaatimukset. (P. Sudoplatov ’Erikoisoperaatiot’, Neuvostoliiton asiakirja)”

Aika ja paikka on määritelty, samoin keskeiset toimijat: Latvia, Neuvostoliitto ja Saksa. Myös Munters, eräs kerronnan keskeisistä henkilöistä mainitaan. Tärkeimmät tulevaisuuteen kohdistuvat toimintalinjat käyvät ilmi: saksalaiset ovat lähdössä Latviasta, Neuvostoliitolla on vaatimuksia Latvian suhteen. Ensimmäinen kuva näiden tekstien esittämisen jälkeen on lentokentästä, jolle laskeutuu pienkone. Sudoplatovin ja Muntersin keskustelussa määritellään tiiviisti vielä eräs tulevaisuuteen liittyvä sjuzhet-jännite: valtakirja, jolla Latvian valtion varallisuus siirretään Neuvostoliitolle, kun miehitys toteutuu. Tämän jälkeen esitellään muut keskeiset henkilöt: latvialaiset radiotoimittajat Roberts ja Kārlis sekä saksalainen opiskelija Isolde. Robertsin ja Isolden välille kehittyy suhde aikaisessa vaiheessa (8.30). Ulkoministeri Muntersin saksalaisuus tulee myös ilmi, kuten myös hänen perhetuttavuutensa Isoldeen. Ekspositio on näin ollen valmistava ja keskitetty.

Varsinaiset kerronnalliset aukot muodostuvat määriteltyjen henkilöiden ja tilanteen pohjalta, ja suuntautuvat siten tulevaisuuteen. Aukot muodostuvat henkilöiden välille ja suhteessa poliittis-historialliseen tilanteeseen, jonka kehittymistä seurataan kerronnassa

päivä päivältä, 12.–18.6.1940 välisenä aikana, vaihe vaiheelta etenevänä prosessina. Keskeinen kerronnallinen aukko muodostuu toisaalta suhteessa siihen mitä Latvian hallitus aikoo tehdä ja millaiseksi valtion rahoihin liittyvä fabula-tason kysymys muodostuu Neuvostoliiton miehityksen käydessä yhä ajankohtaisemmaksi. Toisaalta fabula-tasoon liittyvä keskeinen aukko koskee Muntersin, Isolden ja Robertsin välisiä suhteita – sitä millä tavoin Munters yrittää estää Isolden ja Robertsin suhteen, ja sitä millä tavoin Roberts aikoo estää Muntersia toteuttamasta Latvian valtiota uhkaavia tavoitteitaan. Latvian varallisuuteen ja Robertsin ja Isolden parisuhteeseen liittyvät aukot ovat keskitettyjä. Aukot ovat myös väliaikaisia, koska ne ratkeavat – tosin loppu kyseenalaistaa vielä saavutetun sulkeuman.

Kerronta on suhteutettavissa alussa määriteltyyn taustainformaatioon. Valmistavan eksposition myötä kerronta etenee siten, että se lisää tietämystä tapahtumista ja henkilöiden motiiveista kohtaus kohtaukselta. Tarjottu informaatio on relevanttia suhteessa aiemmin esitettyyn. Kerronta tähtää yhtenäisen fabulan muodostamiseen. Kerronta on jatkuvaa (ajan suhteen), tunnistettavaa (tilan suhteen) ja syy-seuraussuhteisiin perustuvaa (logiikan suhteen). Kerronta kohdistuu tulevaisuuteen, ja pyrkii luomaan jännitystä (suspense) pikemminkin kuin uteliaisuutta (curiosity). Sjužhet luo selkeästi määriteltyjä odotuksia suhteessa tulevaan – nämä ovat sekä paikallisia (paikallistason aukot) että edellä määriteltyihin keskeisiin aukkoihin liittyviä. Funktionaalisuus on tunnusomaista kerronnalle. Funktionaalisen kerronnan peruspiirre on se, että mikään kerronnan elementti ei mene ”hukkaan”, vaan on hyödyllinen myöhempien vaiheiden tai yhtenäisen ja ristiriidattoman fabulan muodostamisen kannalta. Kerronta myös tiivistää melko ongelmattomasti fabula-informaatiota: Robertsin ja Isolden parisuhteeseen muodostumiseen tai oikeaan ratkaisuun poliittis-historiallisen tilanteen suhteen¹²⁹ ei liity erityisiä kerronnallisia ongelmia tai kynnystilanteita.

¹²⁹ Klassista kerrontaa vastaavan mallin kautta hankalat ja monitulkintaiset historialliset valintatilanteet saavat elokuvassa yksinkertaisen tulkinnan. Presidentti Ulmanisin johtamassa kokouksessa määritellään elokuvan historiallis-poliittis-symbolisesti herkkä tilanne: Neuvostoliitto uhkaa Latviaa, ja maan johdon olisi määriteltävä miten uhkailuun suhtaudutaan ja miten mahdollisessa rajaloukkauksessa toimitaan. Armeijan edustaja, eversti Celmins on valmis aseelliseen puolustukseen, mutta uhkana on vastarinnan muuttuminen latvialaisten kannalta verilöylyksi. Verilöylyn välttävää, odottelevaa kantaa edustaa ulkoministeri Munters. Oikea ratkaisu liittyy elokuvassa henkilöihäähmöhöh ja heidän kerronnalliseen

Kerrontaan liittyy jatkuvasti tulevaisuuteen kohdistuvia pienempiä ”sopimuksia” (esim. ennalta mainitut tapaamiset, päivien vaihtuminen) ja tärkeämpiä deadline-rakenteita, joista osa määritellään tarkasti: Munters saa tietoonsa, että Neuvostoliitto valtaa Latvian 17. kesäkuuta (48.00) – hän ilmoittaa Isoldelle, että tämän on lähdettävä maasta 16. kesäkuuta (49.30). Isolde kuitenkin ylittää tämän takarajan, kun hän ei lähdekään sovitusti laivalla pois (64.40), vaan jää Robertsin luo. Tätä seuraa toisen deadline-rakenteen päätyminen: Neuvostoliiton miehitys alkaa. Miehitystoimet ja deadline-rakenteen umpeutuminen on esitetty (66.20–70.00) päähenkilö Robertsin tietämättä. Vain hänen levoton nukkumisensa (66.00) ilmaisee jonkinlaista alitajuista tietämystä yön ja aamun tapahtumista. Kerronta täyttää kuitenkin päähenkilön tietämyksen vajauksen lyhyen viivytyksen jälkeen (71.00). Vastaava deadline-rakenteen ylittyminen on esitetty kerronnassa liittyen presidentti Kārlis Ulmanisin jahkailuun päätöksenteossa aseellisen vastarinnan suhteen: miehitysvallan alettua ei ole enää päätöstä mitä tehdä. Fabula-tasolla Munters hallitsee suurimman osan ajasta elokuvan tietämystä, ja kerronta tähtää siihen miten Roberts saavuttaa ja ohittaa hänen tietämyksensä.

Deadline-rakenteen ylittyessä *sjuzhet*-kerronta tiivistyy lopussa kerrontaan luotujen – valtion varallisuuteen ja henkilöiden kohtaloon liittyvien – aukkojen ympärille. Kerronta yksilöi nämä aukot valtion varallisuutta koskevaan valtakirjaan ja Muntersin kidnappaaman Isolden pelastamiseen. Vasta valtakirjan myötä Roberts jakaa Muntersin tietämyksen (79.00). Valtakirjaan ja Isolden pelastamiseen liitetään yhtäläinen deadline-rakenne: Isolden on päästävä viimeiseen Latviasta lähtevään laivaan, mutta hän ei pääse siihen ellei Munters saa Latvian varallisuutta koskevaa valtakirjettä. Tulevaisuuteen kohdistuva toiminnallinen jännitys keskittyy nyt satamaan: pystyvätkö elokuvan sankarit – Roberts yhdessä Kārlisin ja setänsä Jazepsin kanssa – pelastamaan sekä Isolden että Latvian rahat? He tiedostavat tilanteen ja kehittävät suunnitelman, jota kerronta ei heti paljasta. Tällaisen tarkoin määritellyn aukon keinoin kerronta lisää

motivaatioonsa. Eversti Celminsin – ja myöhemmin myös Robertsin – ehdottama aseellinen vastarinta ja toiminnallinen malli on huomattavasti uskottavampi vaihtoehto kuin viekkaan Muntersin odottelua korostava kanta. Muntersin ehdottama diplomaattisen neuvottelun tie ei nouse missään vaiheessa keskeiseen asemaan kerronnassa. (Ko. historiallisesta tilanteesta mm. Zetterberg 1990: 41; Alajoki ym. 1991: 92-97; Mela 1997: 85-90.)

jännitystä ja tulevaisuuteen kohdistuvia odotuksia. Kerronta esittää miten kaikki onnistuu täpärästi (91.40–95.10):

Sattumanvarainen puhelinsoitto, joka lähettää rajavartijat passintarkastuksen jälkeen Muntersin perään, tulee juuri sopivaan aikaan; neuvostosotilaiden eteen parkkeerattu Latvian radion auto pysäyttää sotilaiden kulun juuri sopivasti; Muntersin ja Isolden matka kohti laivaa etenee juuri sillä tavoin, että Isolde ehtii laivaan, mutta Munters ei.

Kaikki käy suunnitellusti, deterministisen ihmeen kaltaisesti. Kun myöhemmin vielä paljastuu, että suunnitelma on pelastanut Latvian rahat, suunnitelman voitto on täydellinen eikä jätä kerrontaan ongelmia ratkottavaksi.

Kerrontaan luodaan vielä lopussa eräs aukko, joka jää pysyväksi. ”Mitä aiot nyt?” Kārlis kysyy Robertsilta, kun kerronta on jo saavuttanut sulkeumansa (98.40): Isolde on pelastettu ja Latvian rahat ovat turvassa. Ainoastaan miehitysvaltaan liittyvää ongelmaa ei voida ratkaista muuttamatta historiallisia faktoja. Ja kenties tähän lopussa luotava aukko osaltaan perustuu: miehitysvallan sotilas ampuu Robertsia (110.10) täysin vailla kompositionaalista motivointia, joka aiemmin on toiminut funktionaalisen kerronnan tukena. Robertsia kuolema ei ole kerronnassa mitenkään ennakoitu – esimerkiksi musiikki vihjaa enemmän elokuvan päättymiseen ja onnelliseen loppuun. Musiikki katkeaa konekiväärin tulitukseen. Tämän jälkeen elokuva päättyy samoin kuin se alkoi, kerronta esittää jälleen dokumenttitekstin. Jos Robertsia kuolema loi uuden aukon Isolden pelastamisen ympärille (parisuhde jää vaille lopullista täyttymystä), lopun dokumenttiteksti vie pohjan myös onnistumiselta valtakirjan ja Latvian varallisuuden pelastamisen suhteen:

”13.2.1967 Englanti myöntyi myymään Latvian kultavarannot täyttääkseen Kremlin taloudelliset vaatimukset. (Latvian ensyklopedia 1962–1982)”

Tällainen lopetus, ei-onnellinen loppu, on motivoitavissa ennen kaikkea realistisesti historiallisen tilanteen kautta, jopa historiallisena allegoriana (päähenkilön kuolema kuvaamassa miehitysvaltaa).¹³⁰

Kerronta kommunikoi ja se on objektiivista – kerronnan tietävyys on riippumatonta yksittäisten henkilöiden tiedosta. Objektiivinen sjuzhet-kerronta on myös fabula-tasolla tietämystä hallitsevan Muntersin tietämyksen yläpuolella. Kerronta välittää kaiken fabulan muodostumiseen liittyvän informaation – kaikkiallaolollaan ja kaikkietietävyydellään. Kerronta on jo valmiiksi erotellut olennaisen informaation epäolennaisesta, ja rakentanut fabula-maailman eheäksi kokonaisuudeksi, jota sjuzhet ongelmitta välittää. Kerronta ei ole itsetietoista, vaan pyrkii välittämään fabula-informaatiota läpinäkyvästi.

4.1.11. Jānis Streičs: Vecās pagastmājas mistērija¹³¹ (2000)

Nuori ohjaaja, ”Genius” esittää uuden elokuvansa kutsuvierasyleisölle, joka ei ole näkemäänsä täysin tyytyväinen. Sponsorirahalla ohjaaja pääsee kuvaamaan elokuvaan lisäkohtauksen, mutta hänen täytyy aikataulusyiden takia kuvata se juhannuksena yhden päivän aikana. Kuvaukset onnistuvat lopulta. Kuvausten ulkopuolella kehittyy kolmiodraama kuvauksia sponsoroivan Hugon, avustaja/näyttelijä Magdan ja autonkuljettaja/näyttelijä Juziksin välille. Juhannusyönä mustasukkainen Hugo muuttuu väkivaltaiseksi, pahoinpitelee Juziksia, ja jahtaa Magdaa elokuvassa käytettyyn hylättyyn taloon. Hugon jäädessä kamppailemaan harhojensa kanssa talon kellariin, Magda ja Juziks pelastuvat.

Elokuva jakaantuu kolmeen osaan, joista jokaiseen liittyy oma ekspositionsa: ensimmäinen osa muodostuu elokuvaesityksen ympärille (0.00–37.10), toinen osa elokuvan kuvausten ympärille (37.10–69.50) ja kolmas osa Hugon, Magdan ja Juziksin

¹³⁰ Elokuvan markkinoinnin yhteydessä on viitattu myös transtekstuaaliseen motivaatioon, jossa lopetuskin voitaisiin tulkita melodraaman kautta. Melodraama ei mielestäni kuvaa elokuvaa kuitenkaan kerronnan kokonaisuuden tasolla.

¹³¹ Engl. *Mystery of an old parish house*.

kolmiodraamaan kuvausten jälkeen (69.50–101.40). Erillisinä ekspositiot voidaan nähdä valmistavana ja keskitettynä. Varsinkin kaksi ensimmäistä osaa on alustettu lyhyellä ekspositiolla, joka antaa tiedon tulevasta toiminnasta. Kolmannen osan ekspositio muodostuu osittain aiempien osien välittämän fabula-informaation varaan (esimerkiksi kuvauksissa käytetyn talon historia), mutta olennaista siinä on elokuvan varsinaisten päähenkilöiden – Hugon, Magdan ja Juziksin – määrittäminen päähenkilöinä. Koko elokuvan kannalta tarkasteltuna ekspositio on viivytetty ja keskitetty.

Elokuvaan ei muodostu kerronnan episodisuuden takia koko elokuvan kattavaa fabula-tason aukkoa: kahden ensimmäisen osan voidaan vielä nähdä sisältävän valmiiseen elokuvaan liittyvän kerronnallisen aukon, viimeisen osan aukko liittyy kuitenkin kuvausten jälkeisiin tapahtumiin.

Ensimmäisen osan kerronnallinen aukko liittyy siinä esitettävään elokuvaan – kyseessä on siis elokuvan esittäminen elokuvan sisällä – ja sen tarinaan. Elokuvansisäisen elokuvan suhde myöhemmin esitettyyn on avoin tai tulkinnanvarainen, vaikka sidoksia on: elokuvassa esiintyneet näyttelijät esiintyvät henkilöinä myöhemmässä kerronnassa, elokuvaan liittyvää yliluonnollisuuden ja historian/menneisyyden teemaa varioidaan myöhemmin ja niin edelleen. Elokuvansisäisen elokuvan keskitetty kerronnallinen aukko liittyy sen päähenkilöiden, Laimoniksen ja Dudūn pyrkimykseen surmata Bārdiņš, entinen KGB-mies, tämän menneiden rikosten tähden, jotka tulevat esiin ekspositiossa (1.50–11.30). Aukko on tulevaisuuteen suuntautuva, ja kerronta on motivoitu kompositionaalisesti, Laimoniksen ja Dudūn toimintana tappotyön toteuttamiseksi. Aukko suljetaan, vaikka tappotyö ei toteudu: Bārdiņšia ei tapeta, vaan pelastetaan kuolemalta, kun hän yrittää hirttäytyä (30.30–31.30). Samaan aikaan syttyvä – kompositionaalisesti motivoitu – metsäpalo saattaa eri puolia edustavat henkilöt yhteen (33.00–34.20). Kompositionaalisen motivaation ohella kerrontaa hallitsee ennen kaikkea transtekstuaalinen motivaatio: Laimoniksen ja Dudūn toimia ei kuvata vakavana yrityksenä päästä eroon Bārdiņšista, vaan pikemminkin komediallisena tai parodisena. Keskeinen kerronnallinen aukko on burleskin parodian tyyllisin keinoin (erityisesti liioittelu) tehty toissijaiseksi.

Toinen osa jakaantuu erilaisiin fabula-tason motiiveihin, jotka risteävät toisiinsa sjuzhet-esityksessä. Ne liittyvät lähinnä henkilöiden toimintaan elokuvan kuvauspaikalla. Varsinaista päähenkilöä tässä kohtauksessa ei ole, esimerkiksi ohjaaja ”Geniuksen” tietämys ei hallitse kerrontaa eikä kerronta kanavoidu hänen kauttaan. Tämä on eräänlainen kakofonian kuvaus, jota kuitenkin määrittää selkeä tila (kuvauspaikka) ja tilanne (kuvaukset); lisäksi toisiinsa limittyvien motiivien yläpuolella on ajalliseen deadline-rakenteeseen (yksi päivä) ja tavoiteltuun toimintaan (kuvausten läpivienti) liittyvä päämäärä. Kuvausten toteuttaminen muodostaa kerrontaa motivoivan keskeisen kerronnallisen aukon fabula-tasolla – keskeisen esteen sille muodostaa muun muassa Jeesusta esittävän näyttelijän puuttuminen. Aukko suuntautuu tulevaisuuteen. Kerronta ei tulevaisuusorientoituneisuudestaan ja deadline-rakenteestaan huolimatta luo niinkään jännitystä kuin uteliaisuutta: mitä kuvauksissa tapahtuu? Yhtenäisen, kronologisen tai syy-seuraussuhteisiin perustuvan fabulan muodostus on tässä tehty toissijaiseksi, vaikka sellainen on annettujen vihjeiden varassa mahdollinen muodostaa. Kerronnan kuvauksellisuus korostuu erilaisten koomisuutta ja parodiaa korostavien kohtausten esittämisenä. Siten kerrontaa hallitsee – samoin kuin ensimmäisessä osassa – etenkin komedian ja burleskin parodian transtekstuaalinen motivaatio kompositionaalisen tai realistisen sijasta. Kerronnallinen aukko jää kuitenkin lopulta väliaikaiseksi ja kuvaukset viedään läpi (69.50).

Kolmas osa on eräänlainen deadline-rakenteen ylitys: se tapahtuu, kun kahteen ensimmäiseen osaan liittyvä kerronnallinen aukko – elokuvan tekeminen – on jo umpeutunut ja kuvaukset on saatu valmiiksi. Kolmanteen osaan muodostuva ensimmäinen kerronnallinen aukko muodostetaan heti kuvausten päätyttyä: ristillä elokuvan Vapahtajaa esittänyt Juziks unohdetaan kuvausten jälkeen ristille, jolloin kerronnassa aiemmin esiintynyt pummi tulee lyömään oikeat naulat Juziksin kämmeniin (70.40–72.00). Kerronta esittää kysymyksiä: miksi näin tapahtui ja kuka pummi oikeastaan on? Identiteetti paljastetaan saman tien (72.10–73.10): hän on elokuvan kuvauksissa käytetyssä talossa aiemmin asunut Gosha, alussa esitetyn elokuvan Bārdiņš-hahmon todellinen esikuva. Ristiinnaulitsemisen motiivi jää kuitenkin epäselväksi. Kerronta edellyttää tässä tulkinnanvaraisia tai vertauskuvauksellisia päätelmiä: ehkä (elokuvansisäisessä elokuvassa) symbolisesti ristiinnaulittu fiktiivinen

Jeesus korvautuu nyt (todellisuudessa) konkreettisesti ristiinnaulitulla Juziksilla? Ehkä olennaista on myös fiktion liittyvä vastuu tai fiktion todenkaltaisuus?

Kolmannen osan varsinainen aukko syntyy kuitenkin Magdan, Juziksin ja Hugon välisestä kolmiodraamasta, joka liittyy Magdaan: molemmat miehet ovat kiinnostuneita Magdasta. Kerronta on antanut rajoitetusti vihjeitä kolmannen osan vastakkainasettelun syntymiselle, vaikka se onkin määritellyt sen kolme keskeistä henkilöä. Kolmiodraamaa alustavia kohtauksia (0.40–1.30; 49.20–49.40; 59.00–59.40) ei ole erotettu erityiseksi kerronnalliseksi aukoksi aiemmin.¹³² Myös kolmannen osan sjužhet-kerronnassa esitetään kolmiodraaman ohella muita fabula-tapahtumia, kuten menneisyyden vainoaman Goshan pakoa metsässä sekä kuvauksellisia jaksoja juhannuksenvietosta ja filmiryhmän humaltumisesta. Fabula-tasolla tietävyys kolmiodraamasta on vain Magdalla, Juziksilla ja Hugolla. Esimerkiksi filmiryhmän toimintaan voidaan nähdä sisältyvän ongelmia, kun he eivät puutu Hugon väkivaltaisuuteen, vaikka näkevät mitä tapahtuu (89.30–90.00; 90.50–92.20) – sama toteutuu myöhemmin Magdan avunhuutoja pakenevien nuorten kohdalla (95.10). Ja sama toteutuu vielä kun kuvausryhmän autot ajavat seuraavana aamuna heille viittovien loukkaantuneiden Magdan ja Juziksin ohitse (99.30–99.40). Nämä ideaaliseen fabulaan – tässä: moraaliseen toimintaan – liittyvät aukot jäävät pysyviksi.

Kolmiodraaman kerronta motivoituu Juziksin ja Magdan kautta, ja aukon voidaan nähdä syntyvän ideaalisesta parisuhteesta heidän välillään – parisuhde heidän välillään sai täyttymyksensä alussa esitetyssä elokuvassa. Elokuvan ulkopuolisessa todellisuudessa Juziksin rakkaus on kuitenkin estetty: Magda kertoo rakastavansa Juziksia vain sisarellisesti (84.00). Sen sijaan väkivaltaiseen Hugoon Magdalla on suhde.¹³³ Fabulaan liittyy yhteensovittamattomuutta, joka liittyy sen ideaalisuuteen. Tämä ideaalisuuteen

¹³² Tässä tulee esiin toiston merkitys kerronnallisten aukkojen luomisessa. Ohjaaja Streičsin elokuvissa (esim. *Limuzīns Jāņu nakts krāsā*, 1981, *Cilveka berns*, 1991, *Likteņdzirnas*, 1997) epätoisteisuus seuraa tiiviistä fabulan välittämisestä. Tästä taas muodostuu elokuvien usein hektinen rytmi.

¹³³ Kolmiodraama muistuttaa kansalliskirjailija Jānis Rainisin (1865-1929) *Puhaltakaa, tuulet!* -kertomuksen (Pūt vējiņi!, 1913) asetelmaa: vahva, vastenmielinenkin vanhempi mies ja heikko, miellyttävä nuorukainen sekä nuori nainen, joka pelkää vahvempaa miestä, mutta ei rakasta heikkoa. Streičs (2004) ei sulje pois mahdollisia Rainis-vaikutteita, vaan kertoo niiden liittyvän elokuvan käsikirjoittajan mieltymyksiin.

liittyvä aukko jää pysyväksi: Juziksin ja Magdan suhdetta ei vahvisteta kerronnassa. Sen sijaan Hugoon liittyvä kerronnan kysymys ratkaistaan toiminnallisesti, toiminnallisen jakson keinoin (87.10–95.30): Hugo jahtaa Magdaa ja Juziksia, kunnes Juziks onnistuu työntämään hänet elokuvan kuvauksissa käytetyn talon kellariin. Siellä hän kohtaa oman ”pahuutensa” eli menneisyytensä (96.40–98.40) – tämä on aiemmin alustettu talon menneisyydellä (49.40–51.40) ja elokuvansisäisen elokuvan tapahtumilla, sillä myös Bārdiņš kohtasi aaveensa samassa talossa (9.30–10.20). Hugon kohtalon vastaavuus liittyy myös Goshaan: Gosha joutuu kiduttamiensa ihmishaamujen vainoamaksi (63.20–63.40; 85.20–85.50), ja Hugo löytää hänet hirttäytyneenä talon kellarista (96.10). Nämä kohtaukset ovat motivoitavissa kompositionaalisesti (paha saa palkkansa) ja realistisesti (hallusinaatioina). Pahan uhkan poistuminen näiden tapahtumien myötä on eräänlainen sulkeuma lyhyelle toimintajaksolle ja kolmiodraamalle. Juziksin ja Magdan välinen ideaalinen parisuhde jää kuitenkin toteutumatta, pysyväksi aukoksi fabula-tasolle.

Kahden ensimmäisen osan välillä vallitsee looginen suhde ja ajallinen ellipsi: toisen osan kuvaukset ovat seurausta kutsuvierasyleisön, etenkin rahoittavien tahojen ensimmäisessä osassa esittämästä kritiikistä elokuvaa kohtaan (35.20–37.10). Toisen ja kolmannen osan suhde taas on ennen kaikkea ajallinen: kolmas osa on suoraa ajallista jatkoa kuvausten päättymiselle toisessa osassa. Kolmannen osan looginen suhde aikaisempaan on tulkinnanvarainen – kerronta tarjoaa mahdollisia selityksiä, muttei kiistattomia syitä.

Osien kerrontaa yhdistää fabula-tasoon muodostuneiden aukkojen suuntautuminen tulevaisuuteen. Tämä tapahtuu määritellystä tilanteesta käsin: esitettyyn toimintaan ei liity kysymyksiä. Kerronnan kausaalisuutta ei ole kyseenalaistettu, vaan se tukee ajoittain kuitenkin transtekstuaalisesti (burleski, parodinen esittäminen) motivoitua kerrontaa. Keskeiset kerronnalliset aukot eivät siis liity syihin ja menneisyyteen, vaikka elokuvan yhtenä teemana onkin taloon liittyvän menneisyyden herääminen henkiin. Kerronta esittää lukuisia keskitettyjä, paikallistason aukkoja, joihin se vastaa nopeasti eli ne jäävät väliaikaisiksi. Tällä tavoin kerronta on kommunikoivaa. Kerronta vastaa

esittämiinsä kysymyksiin paitsi niihin, joihin se edellyttää tulkinnanvaraista vastausta (esim. Juziksin ristiinnaulitseminen).

Vaikka kerronta ei aina täysin kommunikoi suhteessa tietämykseensä, varsinaiset aukot jäävät lyhytaikaisiksi. Kerronta on objektiivista ja sitä luonnehtii kerronnan kaikkietävyys ja kaikkiallaolo. Kerronta on ajoittain itsetietoista liittyen etenkin henkilöiden toimintaan. Tämä itsetietoisuus on tosin motivoitavissa transtekstuaalisesti elokuvan komediallisena, burleskimaisena tai parodisena piirteenä.

4.1.12. Jānis Putniņš: Paslēpes¹³⁴ (2001)

Otto löytää vaimonsa Reginan murhattuna kotoa. Poliisitutkimukset alkavat, ja etsivä Andersonin epäilykset Oton osuudesta Reginan kuolemaan vahvistuvat. Samaan aikaan monikansallinen poliisiryhmä jäljittää erästä Robert Scmittiä, joka on ammuskellut satamassa. Anderson kuuluu murhatutkimuksensa ohella myös tähän ryhmään, ja hän tuo esiin Oton ja Robert Schmittin mahdollisen vastaavuuden. Otto kiistää aluksi syyllisyytensä mihinkään rikokseen perustellen syyttömyyttään sillä, että Regina ei edes ole kuollut. Etsivän otteet koventuvat, ja Otto ymmärtää yhteytensä epäselviksi jääviin rikoksiin, jotka liittyvät sataman laukauksiin. Lopussa Otto vapautuu vankilasta/hoitolaitoksesta, ja tapaa Reginan.

Ekspositio on viivytetty ja hajautettu: henkilöt ja tilanteet esitellään kerronnan kuluessa yhä uudelleen tai uudessa valossa siten, että yhtenäisen kuvan muodostaminen on tehty fabula-tapahtumien yhdistämisen mielessä mahdottomaksi. Elokuvan keskeinen kerronnallinen aukko liittyy tämänkaltaiseen ekpositioon: päähenkilö Oton menneisyys ja tapahtumien syysuhteet muodostavat tietämykseen liittyvän aukon sjuzhet- ja fabula-tasojen välille: Mitä Otto on todella tehnyt? Aukko on pysyvä, koska kerronta ei aukottomasti esitä mitä on tapahtunut tai vahvasta Oton syyllisyyttä tai syyttömyyttä. Aukko voidaan nähdä sekä hajanaisena että keskitettynä. Aukko liittyy keskitetysti Oton

¹³⁴ Engl. *Hide and seek*.

syllisyyteen (onko hän murhannut vaimonsa Reginan ja onko hän satamassa epäjärjestystä aiheuttanut Robert Schmitt?), mutta kerronnan luomat ongelmat sjuzhet- ja fabula-tason välillä ovat tätä hajanaisempia: kerronta etsii syitä tai Oton syyllisyyttä rikokseen, jota ei ehkä koskaan tapahtunutkaan.

Regina löydetään murhattuna (14.30) ja Robert Scmitt on todettu syylliseksi ammuskeluun satamassa (5.10–5.40, 6.40–7.20) – nämä ovat kerronnan esittämiä tosiasioita alkuvaiheessa. Murhaajan kiinnisaamiseksi ja Robert Scmittin tavoittamiseksi sjuzhet-tasolle ilmaantuu kaksi erillistä rikostutkintaa – kaksi erillistä tutkimusrakennetta –, joissa molemmissa etsivä Anderson on mukana. Elokuvan päähenkilöä Ottoa ei aluksi epäillä mistään rikoksesta, mutta vähitellen hänet sekä syyllistetään Reginan murhasta (39.10) että yhdistetään Robert Scmittiin (43.50). Tämä tapahtuu, vaikka Reginan on osoitettu olevan taas hengissä (33.30–loppuun saakka). Otto muistaa huonosti aikaisempia tapahtumia, mikä osaltaan motivoi kerronnan aukon suuntautumista juuri menneisyyteen, tapahtumien syihin ja itse tapahtumien olemassaoloon. Esimerkki Oton muistamattomuudesta ja mahdottomasta fabulasta:

Otto saa etsivä Andersonilta Robert Scmittiä esittävän valokuvan (30.30–31.30), jota hän ei myöhemmin muista nähneensä aiemmin (35.10–36.20). Jälkimmäisessä kohtauksessa myös Regina on palannut elävien kirjoihin. Looginen takaumahypoteesi on estetty juuri valokuvan esiintymisen takia. Myöhemmin Otto jälleen tunnistaa valokuvan henkilön Robert Scmittiksi (49.00).

Otto kiistää aluksi molemmat syytökset – sekä Reginan murhaan että Robert Scmittiin liittyvät – eikä kerronnan suhteen ole syytä epäillä häntä. Hän joutuu myös vakuuttelemaan etsivä Andersonia siitä, että Regina on hengissä (41.10). Sitten Oton esitetään olevan elokuvan alkupuolella esitettyjen, satamaan liittyvien laukausten takana (58.20–60.20), joiden tekijää ei näytetty, mutta jonka tekijäksi on mainittu Robert Scmitt. Kerronta ei kuitenkaan anna riittävästi tietoa asioiden todellisen tilan ja Oton syyllisyys- tai syyttömyyshypoteesin aukottomaan selvittämiseen. Kerronnan vihjeet ovat ennen kaikkea ristiriitaisia. Fabula-informaation välittäminen sjuzhet-tasolla on tehty ristiriitaiseksi – ja yhtenäisen fabulan muodostaminen siten mahdottomaksi.

Yhteensopivuusongelmat liittyvät muun muassa saman sjuzhet-informaation esiintymiseen eri yhteyksissä (sataman laukaukset, 5.30 ja 59.50), saman kohtauksen muunteluun (ravintolakohtaus, 9.10–12.10 ja 63.50–65.40), ajallisiin ja loogisiin epäyhtenäisyyksiin kohtausten välillä (ravintolakohtaus, Reginan kuolema ja Robert Scmitt -tutkimus) ja pienempiin epäjohtonmukaisuuksiin (tilalliset yhteydet, henkilöiden nimet ja roolit). Olennaista on, että Oton syyllisyys esitetään sjuzhet-tasolla ristiriitaisesti: kuka oikeastaan ammuttiin (Regina vai Oswald Schulz – eli Oton ystävä jota hän ei kuitenkaan varsinaisesti tunne – vai ei ketään todella), missä tämä tapahtui (satamassa vai kaupungissa vai Reginan ja Oton asunnolla) ja milloin (päivällä vai illalla)? Lopulta kukaan ei ole edes kuollut.

Kerronta vihjaa, että kenties olennaista ei olekaan yhtenäisen fabulan muodostaminen reaalisina tapahtumina kokonaisuuden tasolla, vaan itse fabulan muodostus- eli tulkintaprosessi. Kerronta vihjaa, että kenties olennaista on syysuhteen, parhaan tulkinnan etsiminen itsessään.¹³⁵ Tältä kannalta on motivoitu myös fabula-tason rikostutkimus, jossa menneisyyttä ei enää rekonstruoida alkuperäisenä, vaan tulkitaan. Tämä tulkintaprosessi saa absurdejakin piirteitä: etsivä Anderson toteaa maassa olevan pelikortin hahmon yhdennäköisyyden Oton kanssa, ja päätyy johtopäätökseen (16.10): ”Näyttää [Otto] Wolffilta, tässä on oltava jokin salaisuus.” Elokuvan kerronta ei ole siten realistisesti motivoitu fabula-maailman esittämisen tasolla. Assosiaatioon pohjautuvat epäilyt on kuitenkin tehty todellisiksi juuri tässä, elokuvan luomassa maailmassa.

Kerronnan kausaliteetista on tehty kerronnan kysymys. Menneisyyteen liittyvien syysuhteiden selvittäminen muodostuu elokuvan aukoksi, koska sjuzhet-tasolla tarjotaan jatkuvasti – toisaalta liikaa (harhaanjohtavat, absurditkin vihjeet), toisaalta liian vähän (loogisesti kasautuvan, yhtenäisen tietämyksen kannalta) – fabula-informaatiota, jonka relevanttiutta fabulan muodostuksen kannalta ei ole yksiselitteisesti

¹³⁵ Vaikka lähettäjän eli ohjaajan intentiot on lähtökohtaisesti suljettu analyysin ulkopuolelle, tässä kohtaa on luontevaa viitata siihen, miten ohjaaja Putniņš itse ymmärtää elokuvansa kerrontaa. Putniņšin (15.12.2004) mukaan epäyhtenäisen fabulan kautta huomio kerronnassa kohdistuu siihen, että jotain tapahtuu joka tapauksessa: ”Todellisuutta ei voi pysäyttää. --- Elämässä tapahtuu niin paljon irrationaalisia asioita, asioita, jotka menevät yli ymmärryksen, järjen ohitse. Järki on hyvin rajoittunut tässä mielessä.”

osoitettu eikä sitä voida välttämättä yhdistää aiemmin tarjottuun informaatioon. Kerronta aiheuttaa kausaaliteettiin liittyviä ongelmia liittyen juuri uuden informaation yhteensovittamiseen aiemman informaation kanssa. Tämä liittyy hypoteesinmuodostusprosessiin: yksittäisten tilanteiden kautta muodostettu kokonaisuus ei välttämättä vastaa myöhemmin tai aiemmin esiintyneiden tilanteiden kautta muodostettua kokonaisuutta. Tässä on huomioitava erityisesti *syuzhet*-esitysjärjestyksen suhde kausaaliteettiin.¹³⁶ Esimerkiksi Reginan murha elokuvan alkupuolella vaikeuttaa kerronnan myöhemmässä vaiheessa loogisten suhteiden hahmottamista, kun hän on taas hengissä. Aiemmin saavutetusta tietämyksestä henkilöiden tai tapahtumien suhteen ei välttämättä siis ole hyötyä.¹³⁷

Tapahtumien seuraaminen ja lineaarinen eteneminen ikään kuin pysähtyy, ja kerronta järjestyy elokuvan aukkoa (mitä on tapahtunut, millainen on Oton menneisyys) kommentoiviksi jaksoiksi. Kerronta ei aseta selviä tulevaisuuteen kohdistuvia jännitteitä. Kuitenkin poliisitutkimus ja elokuvan loppuratkaisu, Oswald Schulzin osoittaminen Robert Scmittiksi (65.20) ja Oton vapautuminen vankilasta (67.50), voidaan nähdä ainakin kompositionaalisesti motivoituina kehityskaarina: tutkimus tiivistyy Oton syyllisyyden esiinkaivamisen ympärille ja loppu edustaa hänen sekä hänen syyttömyys- (liittyen Robert Scmittiin) että syyllisyshypoteesin (Otto vapautuu vankilan näköisestä rakennuksesta – hän on siis ollut syyllinen, mutta mihin?) vahvistamista. Mikään lineaarisesti etenevä kehityskulku ei kuitenkaan hallitse poliisitutkimusta tai loppuratkaisua edeltäviä vaiheita. Siten, loppusulkeuma on vain muodollinen. Itse asiassa, loppu voidaan nähdä vain järjestyksessä viimeisenä/viimeisimpänä tapahtumana kerronnassa, jossa selvät kausaaliset suhteet on kyseenalaistettu.

¹³⁶ Vrt. Bordwell (1985: 78): "By following fabula order the *syuzhet* also encourages the primacy effect, since each action can be measured as a change from the first one we see."

¹³⁷ Bordwell (1985: 88-89) viittaa samanlaiseen fabula-informaation ristiriitaisuuteen analysoidessaan Bernardo Bertoluccin *Hämähäkin juonta* (La strategia del regno, 1970): "we are asked to form competing, nonexclusive hypotheses; cues are inconsistent rather than redundant." Bordwell (1985: 93) viittaa myös "normaaliuteen" tai "normiin", josta *Hämähäkin* kerronta poikkeaa: "The film's play with order --- that involves not only the *syuzhet*'s manipulation of the fabula but the *syuzhet*'s own working out. This is accomplished by blocking normal access to the fabula through incompatible and insufficient cues."

Kerronta ei tunnusta objektiivisen kerronnan rajoituksia (määriteltyä havaintoympäristöä, realistista kronologiaa, syy-seurausketjuun liittyviä suhteita) eikä ole yksiselitteisesti motivoitavissa myöskään subjektiivisesti. Tästä seuraa ajallisten ja tilallisten suhteiden epäselvyys. Kerronta liittyy kuitenkin koko ajan epäsuorasti päähenkilöön, ja häneen liittyvän rikostutkinnan etenemiseen. Aikaisemmat tapahtumat voivat olla loogisesti epäjohdonmukaisia mutta kuitenkin todellisia juuri päähenkilön kannalta.

Esimerkki: yhdessä vaiheessa Otto joutuu putkaan pahoinpideltyään etsivä Andersonin (44.30–46.00). Putkakohtausta – putka voidaan tulkita myös sairaalan suljetuksi osastoksi – seuraavassa kohtauksessa hän herää kuitenkin Reginan vierestä kotoaan, ja kertoo olleensa vankilassa.

Aikaisempi putkakohtausta voidaan motivoida siis realistisesti unella, mutta milloin Otto on mennyt nukkumaan? Ja missä menee unen ja valveen raja? Otto herää elokuvassa viisi kertaa, ja heräämistä seuraavat kohtaukset esittävät monissa kohdin kysymyksen aiemmin tapahtuneesta:

1. Otto herää elokuvateatterissa (2.00) – Miten esitetyn lännenelokuvan päähenkilö kuoli?
2. Otto herää puistosta (13.00) – Kuka on tällä välin tappanut Reginan?
3. Otto herää etsivä Andersonin toimiston odotushuoneessa (28.20).
4. Otto herää Reginan vierestä sängyssä (46.10) – Onko murhaepäilykset ja koko murhatutkimus pyyhkiytynyt pois?
5. Otto havahtuu liottaessaan päätänsä vesihanan alla (57.10). Tämä rinnastuu suoraan edelliseen kohtaukseen, jossa häntä kidutetaan kuulustelussa (Arnold painaa Oton päätä veden alle). Kyseessä ei ole varsinainen herääminen, vaan jonkinlainen tietoisiksi tuleminen, havahtuminen suhteessa aiemmin tapahtuneeseen. Kerronta esittää tämän jälkeen miten Otto syyllistyi sataman ammuskeluun. Oliko Otto siis sittenkin syyllinen?
6. Otto herää putkassa/suljetulla osastolla (62.10).

Toisaalta kerronta esittää vain yhden varsinaisen nukahtamisen, kun Otto nukahtaa etsivä Andersonin odotushuoneessa ennen ensimmäistä kuulustelua (27.40). Tästä unesta Otto myös herää (kohta 3.). Realistista unihypoteesia vahvempi hypoteesi on taiteellinen motivaatio. Kohtausjatkuvuuden voidaan sanoa väljästi liittyvän päähenkilön menneisyyden kartoittamiseen. Kerronnan peruspiirteenä on todettu jo olevan, että se ei tarjoa aukotonta informaatiota fabulan muodostamiseen.

Kerronta ei ole kommunikoiavaa. Edellä kuvatulla tavalla sjuzhet- ja fabula-tasojen yhteensopivuus on tehty ongelmalliseksi. Objektiivisen ja subjektiivisen kerronnan rajat ovat hämärtyneet. Kerronta on korostetun itsetietoista. Henkilöt ovat taiteellisesti motivoituja sekä rooliensa että käyttäytymisensä tasolla – monesti tämä liittyy kerronnan parodioimiseen tai absurdoimiseen. Myös useat selvät yksityiskohdat viittaavat kerronnan itsetietoisuuteen: muun muassa elokuvan englanninkielisen nimen esiintyminen elokuvateatterin mainostaulussa (39.00), henkilöiden katset kohti kameraa (40.50, 71.00) ja niin edelleen.

4.1.13. Viesturs Kairišs: Pa ceļam aizejot¹³⁸ (2001)

Dauka-pojan isä on kuollut merillä viisi kuukautta sitten, mutta äiti Ilga on pitänyt totuuden salassa häneltä. Daukan sisko Liga saa sattumalta tietää isänsä kuolemasta, mutta hänkään ei kerro asiasta Daukalle. Daukan äidillä ja Viktorsilla on jo suhde, josta Viktorsin vaimo Ruta taas ei tiedä mitään. Äidin veli Vilnis päätyy yhteen Daukan opettajan Dainan kanssa, mutta hänkin alkaa sen jälkeen vältellä Dainaa. Sitten Liga katoaa. Ligan löytämiseksi järjestetään etsinnät. Salatut asiat tulevat vähitellen päivänvaloon. Myös Dauka saa kuulla isänsä kuolemasta Viktorsilta. Liga palaa takaisin. Dauka karkaa lopussa pois.

Ekspositio voidaan nähdä valmistavana ja keskitettynä. Ekspositio esittelee keskeiset henkilöt ja heidän väliset suhteensa (0.00–12.00): lapset, Daukan ja Ligan, heidän

¹³⁸ Engl. *Leaving by the way*. Elokuva on suomennettu ja esitetty Ylen kanavalla toukokuussa 2004. Suomenkielinen nimi on *Omilla teillä*.

äitinsä Ilgan, hänen rakastajansa Viktorin, hänen vaimonsa Rutan ja Ilgan veljen Vilninin. Ekspositio esittelee myös toimintaan liittyviä kysymyksiä: Miksi äiti salaa lapsilta heräämisensä Viktorin luota? Miksi postinkantaja Ruta tuo Daukalle väärentämänsä viestin tämän isältä? Vilnis lukee viestin Daukan sijasta, ja mainitsee siitä Ilgalle. Ilgan ja Vilninin keskustelussa selviää Daukan ja Ligan isään ja Ilgan mieheen liittyvä kysymys: Miksi Ilga ei ole kertonut miehensä kuolemasta lapsille, vaikka tämä on kuollut jo viisi kuukautta sitten Atlantin valtamerellä? Ilgan kautta ekspositioon liittyy myös viive, kun Ilga kertoo vasta paljon myöhemmässä vaiheessa (80.20) salaamiseen liittyvän syyn.

Kerronnan keskeinen tietävyyteen liittyvä aukko liittyy tähän Ilgan salaamiseen: Ilga ei kerro lapsilleen isän kuolemasta. Aukko on keskitetty. Aukko liittyy toisaalta myös salaamisen syihin: miksi äiti ei ole kertonut? Tämä aukko on hajanainen, kerronta ei erityisesti korosta sitä. Kerronta tarjoaa äidin vastauksena ensin sen, että tämä haluaisi kertoa lapsille totuuden sitten, kun tilanne on otollinen (10.40). Salaamisen syihin liittyvä aukko tarkentuu myöhemmin, kun äiti paljastaa, ettei ole itsekään päässyt yli miehensä kuolemasta (80.20). Lasten tietävyyteen liittyvä aukko isän kuolemasta suljetaan Ligan osalta aikaisessa vaiheessa, kun hän saa salaa kuulla siitä äidin ja Vilninin keskustellessa (10.30). Myös Daukan osalta aukko jää väliaikaiseksi, kun hän saa kuulla siitä myöhemmin Viktorilta (70.10), ja myöhemmin, kuvitelmassaan, vielä kuolleelta isältään itseltään (77.30). Vaikka henkilöt tällä tavoin jakavat lopulta kerronnan tietävyyden, isän kuolemaan liittyvä aukko jää pysyväksi, koska äiti jättää kertomatta siitä lapsilleen. Hän jättää kertomatta, vaikka on aikaisessa vaiheessa luvannut ”aivan kohta kertoa kaikille” (11.00). Kerronta korostaa tämän aukon pysyvyyttä, joka kohdistuu kommunikaatioon (isän kuolemasta kertominen) pikemminkin kuin kerronnan esittämään henkilöiden tietävyyteen (isän kuolemasta tietäminen).

Ekspositiosta käy ilmi miten kaikkialla oleva objektiivinen kerronta osoittaa henkilöiden välisen tietämyksen jakaantuneen epäsuhtaisesti. Elokuvan kerronnalliset aukot muodostuvat toisilta ihmisiltä peitetyn tiedon tai esteeksi muodostuneen kommunikaation ympärille:

- Ilga piilottelee lapsiltaan totuutta isän, Ivarsin kuolemasta.
- Ilga ja Viktors piilottelevat suhdettaan Viktorsin vaimolta Rutalta – tosin kerronta paljastaa, miten Ruta saa kuulla (21.50) ja nähdä totuuden (60.00). Olennaiseksi muodostuu hänen reaktionsa: hän pyrkii vaikuttamaan epäsuorasti (yrttiensä, loitsujensa, taikojensa avulla) asiintilaan.
- Vilnisiin ja Dainan välille syntyvä suhde törmää määrittelemättömiin kommunikaatio-ongelmiin.

Tietävyyden kannalta ideaalifabulan eli kerronnan kautta tavoitellun harmonian muodostaa kommunikaation tasajako, jossa henkilöt jakavat kerronnan tietämyksen. Mutta vaikka henkilöiden lopulta esitetään myös jakavan kerronnan tietävyyden, olennaiseksi ei muodostu niinkään tuo informaatio itsessään vaan henkilöiden välinen kommunikaatio (salatuista asioista kertominen ja niiden vaikutus henkilöiden välisiin suhteisiin). Tämän perusteella ideaalifabulaa voidaan vielä tarkentaa: se liittyy avoimeen kommunikaatioon ja vuorovaikutukseen henkilöiden välillä.

Kerronta on ongelmakeskeistä, koska se osoita erityisiä syitä vallitsevaan tilanteeseen tai yrittä ratkaista tilannetta esimerkiksi korostamalla ongelmien luonnetta erityisinä kynnystilanteina. Kerronta esittää miten henkilöt elävät valheidensa kanssa. Siten aukko on hajanainen, koska varsinainen ongelma liittyy käyttäytymisen syihin. Vaikka kerronta ei ratkaise henkilöiden toiminnan selittämiseen liittyvää ongelmaa, välittämänsä fabula-informaation nojalla se mahdollistaa kuitenkin tulkinnanvaraiset selitykset, jotka perustuvat realistiseen motivaatioon: esimerkiksi äidin tiedon panttaaminen lapsilta voidaan nähdä osana hänen omaa surutyötään, jonka hän sitten paljastaakin lopussa, Vilnisiin ongelmat taas liittyvät hänen juurettomuuteensa ja niin edelleen. Kommunikaation osalta kerrontaan luotu aukko jää pysyväksi: loppu ei luo harmonista suhdetta ihmisten välille.¹³⁹ Myös Daukan kohtalo jää avoimeksi: hän

¹³⁹ Kerronta poikkeaa siinä mielessä aiemmin kuvatusista ”harmonia-väkivalta-harmonia”-mallista (Heath 1975: 48-49), että varsinainen harmonia jää kokonaisuudessaan toteutumatta. Harmonia, avoin kommunikaatio ja vuorovaikutus ihmisten välillä jää ideaalisen fabulan tasolle. Tästä voidaan johtaa näkemys, että elokuvaa hallitsee – niin alussa, keskikohdassa kuin lopussakin – väkivalta. Tämä väkivalta taas on motivoitavissa realistisesti: elämässä ideaalinen jää täyttymättä, koska ihmiset eivät ole

juoksee mereen, mutta kerronta jättää esittämättä mitä hänelle sen jälkeen tapahtuu (75.00–76.50). Daukan mereen juoksu on transtekstuaalisesti motivoitavissa elokuvan taustalla olevan latvialaisen kansantarinan kautta: *Hullu Dauka* -tarinassa Dauka-poika tavoitteli unelmaansa merten takaa, ja lähti sen takia jäitä pitkin kohti toista rantaa. Elokuvassa jää on korvattu vedellä, mutta muuten tarinaan liittyvä unelman tavoittaminen vastaa elokuvan Daukan pyrkimystä tavoittaa isänsä.

Kerronnan ongelmakeskeisyys liittyy ihmisten tekojen ja ideaalitulanteen (avoim kommunikaatio) väliseen epäsuhtaan. Kerronta ei pyri ratkaisemaan siihen liittyviä ongelmia, vaan esittämään ne. Tämä korostuu, kun Liga katoaa (38.20). Katoamisen jälkeen kerronta ei korosta etsintään ja päämäärään liittyvää toiminnallista sjuzhet-kerrontaa eli Ligan löytymistä. Kerronta ei luo jännitystä ja odotuksia tulevaisuuteen, vaan pikemminkin uteliaisuutta esitettyyn. Kerronta ei esimerkiksi käytä rinnakkaisleikkausta: Ligaa ei näytetä ennen kuin hän taas lopussa päättää tulla esiin (77.00) – tämä voidaan liittää myös kerronnan rajoitettuun tietämykseen. Ligan katoamisen takia järjestetty rukoustilaisuus tuo esiin, että kyse ei ole niinkään etsittävän löytymisestä kuin etsijöistä itsestään (63.30–77.00): Ilga syyttää Rutaa Ligan katoamisesta, Ruta Ilgaa miehensä viettelemisestä ja Viktors Rutaa säröistä Ilgan ja hänen välisessä suhteessa. Vastaava kerronta toteutuu myös ihmisten välisessä valehtelussa: olennaista ei ole niinkään valheen piilottelu (kerronnan päämäärähakuinen, toiminnallinen korostus) kuin sen kanssa eläminen (kerronnan kuvauksellinen korostus). Kerronta ei suuntaudu ratkaisuhakuisesti tulevaisuuteen, vaan ongelmakeskeisesti esitettyyn.

Kerronnan kausaalisuutta ei ole elokuvassa korostettu – kerronta ei toisin sanoen ketjuunnu syyseuraussuhteiden mukaan. Kronologisuus ja edellä mainittu kuvauksellisuus (so. tilanteiden ja henkilöiden välisten suhteiden esittäminen ratkaisuhakuisuuden sijasta) ilmenee kausaalisuutta vahvemmin. Kerronta luo kuitenkin eksposition ja antamiensa vihjeiden kautta sillä tavoin määritellyn tilanteen, että kerronnan seuraaminen on ymmärrettävää ja hypoteesien luominen erityisesti realistisen

täydellisiä. Ohjaaja Kairiõs (2004) kertoo olevansa ohjaustöissään (elokuva ja teatteri) kiinnostuneempi juuri totuuden peittämisestä, taikakeinoista, myyteistä ja uskomuksista kuin avoimesta kommunikaatiosta.

motivaation (esim. äidin toiminnan selittäminen) pohjalta mahdollista. Ainoastaan Daukan lyhytaikaiseen katoamiseen elokuvan puolivälissä liittyy kerronnassa selkeä kausaalinen aukko, jota ei selitetä myöhemmin:

Dauka katoaa samaan aikaan, samana yönä kuin Ligakin (38.20) mutta kerronta ei esitä äidin olevan tästä tietoinen samalla tavoin kuin Ligan katoamisesta. Vain Vilnis ja poliisi etsivät Daukaa. Daukan ja äidin ensikohtaaminen Daukan karkumatkan jälkeen esitetään ellipsinä: Dauka tulee äidin luo ja pyytää tätä solmimaan kravattinsa Ligan rukoustilaisuutta varten (58.30) – mitä on tapahtunut välillä, onko äiti edes huomannut Daukan katoamista? Kerronnan voidaan tässä tulkita osoittavan Daukan sivullisuutta.

Kerronnan kommunikoivuuden kannalta Ilgan salaisuus muodostaa poikkeuksen: hänen suhdettaan miehensä kuolemaan valotetaan vasta elokuvan loppupuolella, vaikka juuri se on saattanut selittää hänen käyttäytymistään. Kerronnan kommunikoivuudessa on puutteita, koska kerronnan tietävyys on rajattu ihmisten välisten suhteiden objektiiviseen esittämiseen. Kerronta ei ole itsetietoista siinä mielessä, että se korostuisi fabulan välittämiseen nähden.

4.1.14. Una Celma: *Sauja ložu*¹⁴⁰ (2002)

Ivars on muuttanut maalta kaupunkiin opiskelun ja paremman elämän toivossa. Hän on kuitenkin joutunut mukaan setänsä Fredsin hämäriin bisneksiin, ja elättää itsensä sekalaisilla hanttihommilla. Maaseudulla asuvalle äidilleen ja sisaruksilleen Ivars valehtelee viettävänsä taloudellisesti ja sosiaalisesti menestyksestä elämää kaupungissa. Ivars näkee kaupungilla ohimennen Lienen. Jo kolmannella kohtaamisella he päätyvät yhteen. Ivarsin, Lienen ja Fredsin välille syntyy vähitellen kolmiodraama. Liene pettää Ivarsia Fredsin kanssa kahdesti. Ivars yrittää toisen kerran jälkeen kostaa

¹⁴⁰ Engl. *A handful of bullets.*

ampumalla molemmat, mutta ampuu lopulta vain baarin ikkunaan. Lopussa Ivars estää maalla asuvaa sisartaan muuttamasta Fredsin kanssa kaupunkiin.

Ekspositio on valmistava ja keskitetty: keskeisten henkilöiden asema ja tilanne esitetään alussa. Henkilöhahmot on motivoitu selkeästi kerronnan kannalta: kerronta perustuu pitkälti päähenkilö Ivarsin kurjaa elämää kuvaavan eksposition perustalle. Ivars jopa pahoinpidellään vaimillaan muuta kerronnallista syytä kuin päähenkilön surkean aseman alleviivaaminen (9.00) – väkivalta voidaan tässä motivoida kompositionaalisesti. Eksposition esittämää kuvaa yksinäistä elämää elävästä Ivarsista ei rikota kerronnan kuluessa.

Ivars näkee kaupungilla ohimennen nuoren naisen (Lienen), joka on toisen miehen kanssa (10.00–10.40). Ivars ihastuu Lieneen, ja parisuhteen mahdollisuudesta muodostuu esitettyä hallitseva aukko kerrontaan. Fabulaan muodostunut keskeinen aukko liittyy ideaaliseen tai tavoiteltuun tilanteeseen, ei niinkään tietämyksen epäsuhtaan sjuzhet- ja fabula-tasojen välillä. Aukko suuntautuu tulevaisuuteen ja on muodoltaan keskitetty: saavatko he toisensa?

Aukko on fabulan muodostamisen kannalta ratkaisevalla tavalla väliaikainen. Ivarsin ja Lienen kolme kohtaamista ennen yhteenpäätymistä ovat kompositionaalisesti motivoituja parisuhteeseen tähtäävän juonikuvion kannalta, mutta realistinen motivaatio voidaan nähdä puutteellisena:

1. Myydessään lehtiä ostoskeskuksessa Ivars näkee kioskin hyllyjen välistä punatukkaisen nuoren naisen, jota hän jää tuijottamaan. Nainen on toisen miehen kanssa. Ensin mies huomaa Ivarsin, sitten naisenkin katsoo ja nauraa. (10.00–10.40)
2. Ivars katselee opiskelevia nuoria koulussa (tämä selittyy myöhemmin kerronnassa: Ivarsin oli tarkoitus tulla kaupunkiin opiskelemaan). Ohi ajava auto pysähtyy, ja punatukkaisen naisen seurassa oleva mies huutaa Ivarsia luokseen. Hän heittää kolikon Ivarsin eteen ja ajaa pois. Nainen on taas vain nauranut koko ajan. (18.50–19.30)

3. Epäonnistuttuaan epätoivoisessa työnhaussa yökerhotanssijaksi Ivars kulkee sateista katua. Ohi ajava auto pysähtyy, ja punatukkainen nainen työnnetään autosta pihalle. Nainen raivoaa ja jää sitten istumaan katukiveykselle. Ivars ehdottaa yösuojaa naiselle, kun tämä on sanonut, ettei hänellä ole paikkaa minne mennä. Nainen suostuu. (30.10–32.20)

Kompositionaalinen motivaatio heikentyy tämän jälkeen, koska kerronta saavuttaa ensimmäisen sulkeumansa: Liene ja Ivars ovat päätyneet yhteen. Kun tulevaisuuteen kohdistuva ideaalinen pariutumiskuvio on muodollisesti toteutunut, tulevaisuus avautuu uudella tavalla. Eksklusiivinen, keskitetty aukko korvautuu hajanaisemmalla aukolla. ”Saavatko he toisensa?” -tyyppinen kysymys korvautuu kysymyksellä ”Mitä heidän välillään tapahtuu nyt?” Ratkaisuun tähtäävästä kerronnasta tulee esittävää kuvauksellisessa mielessä, koska päämääriä tai odotuksia ei ole kerronnassa rajattu.

Lyhytikäinen väliaikainen aukko kehittyy heti asuntokysymyksen ympärille (38.40–43.50): saavatko he luvan asua Fredsin omistamassa teollisuusröstellössä? Varsinainen aukko kerrontaan muodostuu kuitenkin siitä, ettei tulevaisuuteen ole mahdollista kohdistaa enää vastaavanlaisia, selvästi rajattuja joko-tai-tyylisiä odotuksia – lukuun ottamatta Fredsiin liittyvää uhkaa Ivarsin kannalta: Miten Ivarsin käy hänen, Fredsin ja Lienen kolmiodraamassa? Tätä kerronta myös ennakoi, kun Freds viettelee erään toisen, Ivarsin ikäisen ja Ivarsista kiinnostuneen nuoren naisen Ivarsin unelmoidessa Lienestä.

Päähenkilön kautta on siis vaikea muodostaa mitään tulevaisuuteen kohdistuvaa kysymystä – muuta kuin juuri häneen henkilönä liittyviä hypoteesejä: alkaako Ivars avautua, paljastuuko hänestä uusia puolia, mitä hän voisi kertoa ja niin edelleen? Päähenkilöiden tietämyksen yläpuolella oleva kerronta esittää päähenkilön kannalta mahdollisia uhkia (Fredsin kiinnostus Lieneä kohtaan, Ivarsin kyvyttömyys kommunikaatioon), jotka liittyvät siihen pysyvätkö Liene ja Ivars yhdessä. Tämä tulevaisuuteen suuntautuva ja kolmiodraaman kehittymisen myötä keskitetyksi muodostuva aukko sulkeutuu. Kerronta osoittaa Lienen ja Ivarsin välisen suhteen loppuneen kerronnan alustamien uhkien seurauksena (78.00). Lienen katoaminen Ivarsin elämästä esitetään ajallisena ellipsinä, mutta loogisena seurauksena siitä, kun

Ivars on saanut tietää Lienen pettävän häntä Fredsin kanssa. Siten myös kerronnan keskeisen, ideaaliseen parisuhteeseen liittyvän aukon voidaan tulkita jäävän auki, koska se jää lopulta toteutumatta.

Eräs henkilöiden väliseen tietämykseen liittyvä aukko jää myös kerronnassa pysyväksi: Ivars ei missään vaiheessa kerro todellista tilannetta elämästään kaupungissa maaseudulla asuvalle muulle perheelle, äidille ja sisaruksille. Ideaalinen fabula, avoin kommunikaatio henkilöiden välillä, jää siis tässäkin toteutumatta.

Kerronta ei kyseenalaista kausaalista mallia, ja tapahtumat etenevät ymmärrettävästi ja todennäköisten hypoteesien tekeminen on mahdollista edellä mainitulla tavalla (Ivarsiin henkilöinä ja kerronnan luomiin uhkiin liittyvät hypoteesit). Realistinen motivaatio vahvistuu kompositionaalisen kustannuksella, kun Liene ja Ivars ovat päätyneet yhteen elokuvan edettyä vasta noin kolmanneksen. Tämä tarkoittaa aikaisempaa (so. ideaaliseen parisuhteeseen liittyvää aukkoa) avoimempien mutta edelleen vahvasti todennäköisten tulkintojen (so. kolmiodraaman uhkiin liittyvä aukko) tekemistä suhteessa tulevaan. Informaatiota esitetään riittävästi yhtenäisen ja syyseuraussuhteeseen perustuvan fabulan muodostamiseen. Esimerkki:

Ivarsin sulkeutuneisuuteen liittyvä ongelma tuodaan korostetusti esiin Ivarsin ja Lienen välisessä keskustelussa (52.40–54.00). Tämä sulkeutuminen (syy) johtaa myöhemmin Lienen ja Fredsin suhteeseen (seuraus). Tämä taas johtaa Ivarsin kompositionaalisesti ja realistisesti motivoituun ja toiminnallisesti korostettuun kostoyritykseen: Ivars lähtee aseensa kanssa jäljittämään Fredsia ja Lieneä. Kerronta ei paljasta, mitä seurauksia itse toiminnalla, irrallisella ampumavälikohtauksella (Ivars ampuu baarin ikkunaan) on, mutta kerronnan jatko, elokuvan loppuratkaisu, on kuitenkin ymmärrettävissä aikaisemmin kerrottua vasten: Ivars estää siskonsa Njutan lähdön kaupunkiin Fredsin mukana.

Kerronta on kommunikoivaa ja objektiivista suhteessa fabulan välittämiseen. Kaikki olennainen tulee kerronnassa välitetyksi yhtenäisen fabulan muodostamisen kannalta. Kerronta ei ole itsetietoista.

4.1.15. Laila Pakalniņa: Pitons¹⁴¹ (2003)

Koulun johtajatar löytää koulun ullakolta paskakikareen, jonka hän epäilee olevan koulun oppilaan tuotoksia. Hän haluaa löytää syyllisen, ja vaatii oppilaita luovuttamaan ulostenäytteen ennen kuin he lähtevät kotiin. Samaan aikaan metsästäjät etsivät kadonnutta majavaa, joka on nähty koululla. Sitten kouluun tulleelta valokuvaajalta katoaa python-käärme, minkä takia palokunta kutsutaan paikalle. Koululaiset evakuoidaan. Johtajattaren huomio kiinnittyy nyt käärmeeseen, jota ei kuitenkaan löydetä. Myös ullakolle ulostanut syyllinen jää löytymättä.

Ekspositiona voidaan pitää elokuvan alkua, jossa esitellään, ilman varsinaisia dialogeja ja erityisiä korostuksia, tapahtumaympäristöä ja henkilöitä: valokuvaaja, jonka pytonkäärme katoaa myöhemmin, pytonkäärme, koulun johtajatar ja koululaisia. Ekspositioon liittyy myös kerrontaa alussa ohjaavan fabula-aukon muodostuminen: johtajattaren pyrkimys löytää paskakikareesta vastuussa oleva syyllinen oppilaiden joukosta. Ekspositio on valmistava ja keskitetty siinä mielessä, että kerronta pysyy jatkossakin epäpsykologisoivassa ja ulkopuolisessa suhteessa henkilöihin – henkilöiden taustoista ei anneta juuri tietoa.

Selkeää päähenkilöä esittelystä ei nouse esiin. Ullakolta löytyvä paskakikare tekee johtajattaresta alussa päähenkilön, mutta myöhemmin hän jää kerronnan sivulliseksi. Johtajattareen liittyviä jaksoja on elokuvassa kaikkiaan kahdeksan, joista osa on hyvin lyhyitä kuten johtajattaren haukottelu ensimmäisen otoksen alussa (kesto 5 sekuntia) ja ullakolta löytyvän ulosteläjän paikantamiseen liittyvä näkökulmaotos (18 sekuntia). Johtajatarta kuvaavien otosten – tai kohtausten joissa hän on mukana – kokonaiskesto on vain noin 17 minuuttia. Samankaltainen hajanainen käsittely hallitsee myös fabulaan muodostuvia aukkoja, jotka perustuvat kerronnassa esiteltäviin etsintärakenteisiin (syyllinen, majava, käärme).

¹⁴¹ Engl. *Python*.

Ullakolta löytyvä paskakikare luo fabula-tasoon aukon, kysymyksen siitä miksi tämä löytö on niin merkittävä (8.20). Sjuzhet-kerronnan kannalta syitä voidaan etsiä liioittelun tyylikeinosta, fabula-tasolla syitä voidaan jäljittää tulkitsemalla johtajatarta henkilönä (esim. johtajatar autoritaarisen vallan edustajana¹⁴²). Löytöön liittyen johtajatar artikuloi koulun oppilaiden edessä fabula-tasoon liittyvän kysymyksen (14.20): ”Kuka paskansi ullakolle?” Ja siihen kuuluvan deadline-rakenteen (16.30): kukaan ei poistu koulusta ennen kuin jokainen on luovuttanut ulostenäytteensä. Tämä keskitetty aukko perustuu syyllisen tavoittamiseen, ja luo siten odotuksia tulevaisuuteen. Luotu aukko on muodollisesti pätevä, mutta se ei hallitse kerrontaa. Varsinainen huomio kiinnittyy edellä mainittuun kerronnalliseen motiiviin, syyhyn: miksi johtajatar nostaa asiasta tällaisen metelin?

Kerrontaan liitetään lisää etsintärakenteita. Koululla on nähty majava, jota metsästäjät etsivät (20.30). Sitten valokuvaaja ilmoittaa käärmeen kadonneen (45.40). Sen seurauksena palokunta hälytetään paikalle, aloitetaan käärmeen etsinnät ja koulun evakuointi (48.20). Käärmeeseen liittyvä pelon myötä opettajattaren kiinnostus ullakolle ulostaneen syyllisen etsintään katoaa. Kerronta esittää nyt kysymyksen opettajan pelon motiiveista (50.40). Alusta alkaen (4.30) kerronnassa kulkee mukana myös poliisin etsintäprojekti: hän etsii alaikäisiä autoilijoita, jotka ovat koulun oppilaita. Mikään etsintärakenne ei ratkea, joten kaikki kerrontaan muodostuneet aukot jäävät pysyviksi.

Olennaista on, että nämä etsintään liittyvät aukot ovat sjuzhet-tasolla esitetyn toiminnan motivaatioita pikemminkin kuin kerrontaan liittyviä ongelmia. Kerronnan varsinaiset aukot ovat hajanaisia, ja liittyvät paitsi sulkeutumattomaan sjuzhet-rakenteeseen myös kerronnan tyyliin. Kerronnan tyyli korostaa esitetyn syihin liittyvää kysymystä: pitkät otokset eivät täydennä fabulaa, vaan toimivat itsetarkoituksellisesti tyylillisinä elementteinä, ja siis avoimina (hajanaisina) kysymyksinä esitetyn motiiveista. Kerronta on kohdistunut juonen tasolla jonkin konkreettisen ja yksilöitävissä olevan (syyllinen, majava, käärme, alaikäiset autoilijat) löytymiseen, mutta samalla se esittää nämä

¹⁴² Valtateema ja vastaava liioittelun tyylikeinon käyttö liittyi jo Pakalniņan edelliseen elokuvaan *Kurpe* (1998).

juonelliset etsintärakenteet vain osana arkista ympäristöä.¹⁴³ Etsimiseen liittyvän toiminnan sijasta korostuu etsimiseen ympäristössä liittyvä tyyllinen kuvauksellisuus, pitkät yhtenäiset otokset ja kerronnan jatkuva epädramaattisuus. Suuri osa kerronnasta ei liity artikuloitujen etsintärakenteiden tiivistämiseen, vaan johonkin muuhun itsetarkoitukselliseen toimintaan: esimerkiksi valokuvaajaan kuvaamassa koulun oppilaita (21.20–23.20) tai kaupungin asukkaisiin liittyvät lukuisat kohtaukset. Kerronta ei esimerkiksi osoita paikkoja, joista käärme saattaisi löytyä – se voi löytyä mistä tahansa. Kateissa oleva pysyy yhtä etäällä etsijöistä koko ajan. Majavakin on paikannettu vain ”pois koulusta” (37.10). Käärmeeseen liittyviä otoksia ei taas elokuvassa ole kovin montaa: ensimmäisessä se esitetään yhdessä apinan kanssa auton takapenkillä (4.30–5.20), toisessa se on karkaamassa valokuvaajan laukusta, kun tämä kuvaa oppilaita apinan kanssa (23.20–23.30), ja kolmannessa se on jo matkalla kadoksiin (24.00–24.10). Tämän jälkeen käärmettä ei enää näytetä.

Kausaaliset yhteydet eivät totalisoi kerronnan logiikkaa, vaikka esitetty etsintä on lähtökohdiltaan ymmärrettävää juuri kerronnassa esitettyjen syiden takia. Etsintärakenteisiin liittyvä toiminta säilyy kuitenkin lähtöasetelmassaan: käärmeen on todettu kadonneen (syy), jonka jälkeen palokunta hälytetään paikalle ja aloitetaan etsinnät (seuraus). Kerronta ei tiivistä tai tarkenna toiminnan (etsiminen) ja päämäärän (löytäminen) suhdetta esimerkiksi rinnakkaisleikkauksin (vrt. käärmeen esittämisen vähäisyys kerronnassa). Kausaliteetti ei toteudu kerronnan kokonaistasolla yhtenäisyytenä: etsintärakenteet eivät liity toisiinsa, ne vain tapahtuvat samanaikaisesti. Toiminta ja sen kehittyminen on kuitenkin ymmärrettävää – siten realistinen motivaatio hallitsee kerrontaa kompositionaalisen sijasta: aina etsiminen ei tuota tulosta. Epädramaattisen kerronnan esittämät kysymykset liittyvät kerrontaan itseensä, tyylin tasolla, ja siten ne ovat hajanaisia. Kerrontaan luotujen selkeiden kysymysten (etsintärakenteet) ohella kerronta siis kysyy: Mitä muuta nähtävää näissä kuvissa on? Avoimena pysyvien – ja olemattoman vähän jännitystä luovien – etsintärakenteiden ja

¹⁴³ Yhteys Pakaliniän edelliseen elokuvaan on tässäkin selvä: tiivistymätön etsintärakenne ja ympäristön kuvaus toistuvat molemmissa elokuvissa samankaltaisina.

tyylin kautta kerrontaan liittyy vahva kuvauksellinen korostus. Etsinnöiltä on kateissa seuraukset, esitetyltä sidotut motiivit¹⁴⁴.

Kerronta on objektiivista. Kerronta kommunikoi vain siinä mielessä, että se ei esitä kysymystä tietävyydestään. Kerronnan tietävyys on kuitenkin rajoittunut vain henkilöiden ulkoisen käyttäytymisen ja toiminnan seuraamiseen eikä se esimerkiksi välitä tietoa toiminnan motiiveista. Siten kerronnan kommunikaatio on rajoittunutta. Kerronnan itsetietoisuus tulee ilmi kerronnan epädramaattisuuden ja kuvauksellisten piirteiden kautta.

4.1.16. Varis Brasla: Üdensbumba resnajam runcim¹⁴⁵ (2004)

Lapset, kouluikäinen Martha ja alle kouluikäinen Linda, jäävät äidin siskon, Unan hoitoon, kun äiti joutuu lähtemään Riikaan parin viikon työharjoitteluun. Isä on jo aiemmin lähtenyt Lontooseen hankkimaan perheen elatusta. Marthan ja Unan välille syntyy heti alussa vastakkainasettelu ja valtasuhde, jossa Una käyttää yksipuolista kurinpitovaltaansa lapsiin. Marthan isoisä sanoo Unan parisuhdeongelmien heijastuvan hänen kasvatuserityksiinsä. Martha yrittää auttaa Unaa tämän ongelmassa ja suhteessa miesystävään Ivoon saavuttaakseen siten rauhan itselleen ja Lindalle. Linda onnistuu tavoitteessaan ja Unakin heltyy Marthan hyvää tarkoittavasta toiminnasta. Martha ja Una tekevät lopussa sovinnon.

Ekspositio on valmistava ja keskitetty: lasten, Marthan ja Lindan, äiti tulee Una-tädin kanssa taloon, ja henkilöt ja tilanne esitellään. Unan tulo luo paitsi selkeän, hypoteesejä ja odotuksia luovan lähtöasetelman (Una toimii lasten kaitsijana) se luo myös yksinkertaisen deadline-rakenteen: Unan valta kestää kaksi viikkoa (3.00).

¹⁴⁴ Viitataan tässä aiemmin mainittuihin Tomaševskin (2001: 173-175) sidottuihin motiiveihin, jotka korostavat toimintaa, ja vievät tarinaa eteenpäin tapahtumien peräkkäisyyden mielessä. Vapaat motiivit taas korostavat juuri kuvausta, ja voivat tyylillisellä tasolla muodostua hallitsevaksi kerronnalliseksi piirteeksi.

¹⁴⁵ Engl. *Waterbomb for the fat tomcat*.

Äidin lähtö lasten luota parin viikon työharjoitteluun luo perustan lastenhoitaja Unan ja lasten, etenkin Marthan, välille syntyvälle vastakkainasettelulle. Unan ja lasten välinen jännite on elokuvan keskeinen tapahtumia luova voima, sjuzhet- ja fabula-tasojen välille syntyvä aukko. Aukko on nähtävä ideaalisen fabula-tilanteen kannalta, jossa lapset ja molemmat vanhemmat ovat yhdessä.

Kerronta sisältää myös useita Marthan ja Lindan subjektiivisia kuvittelukohtauksia, joissa ideaalisuus liittyy aina käsiteltävänä olevaan kohtaukseen ja siinä toivottuun ratkaisuun. Marthan ensimmäinen kuvitelma liittyy juuri perheen yhdessäoloon (10.40–11.00).

Myös elokuvan päättävä sulkeuma on Marthan kuvitelma tilanteesta, jossa perhe on jälleen yhdessä (71.30). Tosin kerronta vihjaa tähän myös reaalisella tasolla – sekä alussa esitetyn deadline-rakenteen kautta (äiti palaa kahden viikon päästä Riiasta) että Lontoossa työskentelevän isän välityksellä, kun hän kertoo palaavansa takaisin (65.10). Ideaaliseen tilanteeseen liittyvä aukko jää siis väliaikaiseksi mikäli loppukuvitelman tulkitsee viittauksena tulevaisuuteen. Loppu on mahdollista tulkita myös pysyvänä aukkona: reaalisella tasolla perhe on edelleen erossa, ja loppu muodostaa sulkeuman vain kuvitelmien ei-reaalisella tasolla. Kaiken kaikkiaan, väliaikaisuus kuitenkin luonnehtii elokuvan kerrontaan luotuja aukkoja.

Unan ja lasten vastakkainasettelu syntyy siis ideaalisen tilanteen poissaolosta. Toisaalta on lasten ero vanhemmista, toisaalta Unan parisuhdeongelmat, jolla motivoidaan hänen käyttäytymisensä. Esimerkkejä Unan yksipuolisesta käskyvallasta esitetään kerronnassa paljon: ruokailu (Martha joutuu syömään läskipalat, 11.10), korsetti (Martha joutuu käyttämään korsettia, 13.10), koiranpentu (Martha ei saa hänelle luvattua ja hänen omalla työllä hankkimaansa koiranpentua). Ne ovat kerronnallisen informaation välittämisen kannalta samaa vastakkainasettelua toistavia ja henkilöiden stereotyyppioita vahvistavia. Paikallistason aukot liittyvät lähinnä tähän vastakkainasetteluun ja henkilöiden väliseen tietävyyteen (esim. Marthan kaverin Edgarsin krokotiilin paljastuminen leikkikrokotiiliksi, 42.10).

Kerronnan logiikka etenee tunnistettavasti, ja vahvistaa tapahtumien välisiä sidoksia. Esimerkki:

Kerrontaan luodaan aukko, kun Una pyytää Marthaa hakemaan konditoriosta leivoksia (16.10) – ketä varten? Aukko täytetään, kun Unan miesystävä Ivo saapuu (20.40). Martha poikkeaa kuitenkin matkalla keräämään hevosen lantaa sieniä kasvattavalle miehelle, jonka koiranpennun Martha aikoo työllään kustantaa omakseen (17.40). Marthan hevosen lantaan liittyvä toiminta on alustettu kerronnassa. Leivoslaatikot sekoittuvat, ja Una avaa kahvipöydässä hevosen lantaa sisältävän laatikon (31.10). Tämän seurauksena Ivo lähtee pois (31.20). Unan ja Ivon suhteesta muodostuu kerronnan aukko, joka täytetään myöhemmin samalla tavoin (kerronnan tasolla) johdonmukaisten ketjujen seurauksena (53.00). Kerronta korostaa Unan parisuhdeongelmia, ja niihin liittyvä aukko siis täytetään: hän ja Ivo saavat toisensa. Tämän esitetään kerronnassa ratkaisevan lopulta myös lasten ja Unan välisen vastakkainasetelman (71.00).

Tällä tavoin kerronta etenee kausaalisesti: syiden muodostamisesta edetään seurauksiin. Kerronnan tarjoama informaatio on relevanttia yhtenäisen fabulan muodostamiseksi.

Kerronta on kommunikoivaa. Kerronta on myös objektiivista, vaikka tietävyys on rajattu lapsiin. Kerronnan itsetietoisuus on vähäistä, ja ilmenee lähinnä transtekstuaalisena: lastenelokuva sallii leikittelyn todellisen ja epätodellisen rajoilla. Rajojen koetteleminen ei kuitenkaan vaaranna kerronnan objektiivisuutta, vaan elokuvaan liittyvät kuvittelukohtaukset, kaikkiaan 17 kappaletta, on erotettu subjektiivisina kuvitelmina reaalisesta kerronnasta.

4.2. Analyysin yhteenveto

Seuraavaksi vedän yhteen edellä tehtyjä elokuvakohtaisia analyyseja. Tukeudun esityksessäni pitkälti siihen päättelyyn ja niihin johtopäätöksiin, joita olen elokuvia tarkastellessa tehnyt. Tarkoitus on summata havainnot yhteen. Etenen käsittelyssä aivan

samoin kuin analyysienkin kohdalla: aloitan ekspositiosta (4.2.1.), ja jatkan kerronnan aukoilla (4.2.2.), kausaliteetilla (4.2.3.) ja strategioilla (4.2.4.). Tämän lisäksi, kappaleessa 4.2.5., käsittelen yksityiskohtaisemmin ja edellisissä kappaleissa (4.2.1.–4.2.4.) tehtyihin huomioihin nojautuen latvialaisten elokuvien kerrontaa suhteessa normikerrontaan.

4.2.1. Ekspositio

Useimmissa analysoitavissa latvialaiselokuvissa ekspositio on valmistava ja keskitetty (12/16¹⁴⁶). Näiden joukossa on neljä elokuvaa, joiden ekspositio on osittain viivytetty ja keskitetty; *Drosme nogalinātissa* (1993), *Likteņdzirnasissa* (1997), *Vecās pagastmājas mistērijassa* (2000) ja *Pa ceļam aizejotissa* (2001) kerronnan seuraaminen tapahtuu kuitenkin määritellystä – eli valmistavasta – lähtötilanteesta käsin.

Neljässä elokuvassa ekspositio on viivytetty ja hajautettu. *Varmācības meditācijassa* (1993), *Būrisissa* (1993), *Lizgdassa* (1995), *Paslēpesissa* (2001) kerronta ei erottele tai korosta fabulan muodostuksen kannalta olennaisia valmistavia piirteitä, vaan sjuzhet-kerronnan esiin tuomat mahdolliset ongelmat on muodostettava vähitellen, kerronnan edetessä.

4.2.2. Kerronnan aukot

Tulevaisuuteen ja seurauksiin suuntautuneet kerronnalliset aukot ovat hallitsevassa asemassa elokuvissa (12/16). Näistä kahdessa elokuvassa, *Drosme nogalinātissa* (1993) ja *Likteņdzirnasissa* (1997), on kuitenkin myös sellainen menneisyyteen suuntautuva kerronnallinen aukko, joka edellyttää selvää ratkaisua ja vastausta kerronnan esittämään kysymykseen. Siten ne suuntautuvat, kuten teoriaosuudessa olen esittänyt keskitettyjen

¹⁴⁶ Siis: kahdessatoista elokuvassa kuudestatoista ”ekspositio on valmistava ja keskitetty”. Analyysiin kuului kaikkiaan 16 elokuvaa.

kerronnallisten aukkojen kohdalla, enemmän kerronnan tulevaisuuteen.¹⁴⁷ Edellä mainituista kahdestatoista elokuvasta kolmeen, *Lizgdaan* (1995), *Kurpeen* (1998) ja *Pitonsiin* (2003), liittyy vielä kysymys esitetyn syistä. Tämä toteutuu kaikissa kolmessa elokuvassa kuvauksellisen tyylin tasolla: esitettyyn liittyy paljon ”muuta”, puhtaasti kronologista materiaalia. Tätä kautta *sjuzhet*-tasoon liittyy kysymys siitä millä tavoin esitetty voisi olla seurausta aiemmasta ja miten kuvauksellinen tyyli lisää tietämystä fabulasta.

Menneisyyteen suuntautuvia kerronnallisia aukkoja on – edellä mainittujen viiden elokuvan lisäksi – neljässä elokuvassa. *Varmācības meditācijassa* (1993), *Būrisissa* (1993), *Paslēpesissa* (2001) ja *Pa ceļam aizejotissa* (2001) kerronnallinen aukko paitsi että se suuntautuu menneisyyteen on myös osin hajanainen. Tästä voidaan johtaa edelleen se käsitys, että kerrontaan liittyvien syiden pohtiminen suhteessa esitettyyn (esim. mitä on tapahtunut aiemmin, miten aiempi perustelee nyt esitettävän) tuntuisi liittyvän kerronnallisen aukon hajanaisuuteen. Toisin sanoen, kerronta ei ole osoittanut keskitettyä, eksklusiivista kysymystä, johon sen on määrä vastata. Tämä – siis: pyrkimys selvittää mikä on elokuvan olennainen kysymys – taas tuntuisi suuntaavan kerronnallisen aukon juuri menneisyyteen ja syiden hahmottamiseen; näin tapahtuu *Lizgdan* (1995), *Kurpen* (1998) ja *Pitonsin* (2003) sekä edellä mainittujen neljän elokuvan kohdalla. Viittasin tähän jo teoriaosuudessa ja analysoitavat elokuvat vahvistavat asian. *Drosme nogalinātin* (1993) ja *Likteņdzirnasin* (1997) esimerkit eli niihin liittyvät keskitetyt kerronnalliset aukot osoittavat, että kerronta voi kohdistua ratkaisuhakuisesti tulevaisuuteen, vaikka sen keskeinen kerronnallinen aukko fabula-tasolla sijoittuisikin menneisyyteen. Olennaista tässä on siis keskitettyjen päämäärien asettaminen – liittyen joko tietämykseen tai ideaaliseen tilanteeseen. Kokonaisuutena tarkasteltuna ja edellä mainitut rajatapaukset huomioiden, menneisyyteen ja syihin suuntautuvat kerronnan kysymykset (7/16) ovat lähes yhtä hallitsevassa asemassa kuin tulevaisuuteen suuntautuvat kerronnalliset aukot (9/16).

¹⁴⁷ Keskitetty kysymys suuntautuu siis tulevaisuuteen ja ratkaisuun, vaikka se fabula-tasolla viittaisikin syihin.

Keskitetyt kerronnalliset aukot hallitsevat elokuvia samalla tavoin näennäisesti kuin edellä mainitut tulevaisuuteen suuntautuneet kerronnalliset aukot (14/16). Keskitetty aukko tarkoittaa käytännössä sitä, että elokuvasta on erotettavissa ainakin yksi selkeä kysymys, johon etsitään vastausta. *Varmācības meditācijaan* (1993) ja *Būrisiin* (1993) – ja erityisesti ensin mainittuun – liittyy hajanainen kerronnallinen aukko, koska molemmissa elokuvissa šjužhet-tason kysymys fabulan suhteen on epämääräinen ja liittyy päähenkilön menneisyyteen eli syihin. Esitetyn syihin tyyllitasolla liittyvää hajanaisuutta sisältyy myös aiemmin mainittuihin kolmeen elokuvaan, *Lizgdaan* (1995), *Kurpeen* (1998) ja *Pitonsiin* (2003). Lisäksi on kolme elokuvaa, joihin liittyy kerronnallisen aukon suhteen hajanaisuutta:

Paslēpesissa (2001) keskeinen kerronnallinen aukko liittyy keskitetysti päähenkilön syyllisyyteen, mutta toisaalta kerronta etsii syitä tai päähenkilön syyllisyyttä rikokseen, jota ei ehkä koskaan tapahtunutkaan. Juuri rikokseen itseensä liittyy hajanaisuutta, jota ei ratkaista.

Pa ceļam aizejotissa (2001) keskeinen kerronnallinen aukko liittyy paitsi kerronnan osoittamaan (keskitettyyn) epäsuhtaan henkilöiden välisen tietämyksen tasolla myös salaamisen syihin, joita ei erityisesti korosteta. Kerronta ei siis pyri keskitettyihin ratkaisuihin, vaan tilanteen esittämiseen, johon liittyy kerronnallisten ongelmien kannalta hajanaisuutta.¹⁴⁸

Sauja ložussa (2002) tulevaisuus avautuu – ainakin väliaikaisesti – uudella tavalla, kun tulevaisuuteen kohdistuva ideaalinen pariutumiskuvio on muodollisesti toteutunut. Keskitetty aukko korvautuu hajanaisemmalla aukolla: ”Mitä heidän välillään tapahtuu nyt?”

Siten, kerronnallisen aukon hajanaisuutta liittyy kaikkiaan puoleen analysoitavista elokuvista (8/16)¹⁴⁹. Kaikissa kahdeksassa elokuvassa kerronnallisen aukon hajanaisuus tarkoittaa tulevaisuuteen suuntautuneiden selvärajaisten odotusten epämääräisyyttä.

¹⁴⁸ Tähän liittyy se, mistä aiemmin elokuvan analyysin kohdalla (alaviitteessä 139.) mainitsin: kerronnassa varsinainen ”harmonia” jää kokonaisuudessaan toteutumatta, ja elokuvaa hallitsee – niin alussa, keskikohdassa kuin lopussakin – ”väkivalta” (ks. Heath 1975: 48–49).

¹⁴⁹ *Sauja ložua* (2002) lukuun ottamatta lista vastaava kuin niiden edellä, menneisyyteen suuntautuvan kerronnallisen aukon sisältävien elokuvien kohdalla. *Sauja ložun* kohdalla olen tulkinnut kerronnallisen

Pysyvä kerronnallinen aukko on mahdollista löytää kaikista analysoitavina olevista elokuvista:

Varmācības meditācijassa (1993) päähenkilön menneisyyteen kohdistuva aukko on pysyvä, koska tapahtumat eivät missään vaiheessa jäsenny yhtenäiseksi fabulaksi sillä tavoin, että se selittäisi hänen toimintansa. Myöskään kerronnan loppusulkeuma ei ole sillä tavoin motivoitu, että se olisi seurausta aiemmasta. Aukon voidaan sanoa liittyvän siis syiden esittämiseen.

Būrisissa (1993) loppusulkeumaa ei edellä kausaalisesti vahva tapahtumasarja, jonka kliimaksiksi loppu muodostuisi. Sulkeuma on vertauskuvallisesti, vaan ei kausaalisesti motivoitavissa. Aukko jää pysyväksi siis syiden esittämisen osalta.

Drosme nogalinātissa (1993) Eriksin ja Radkan suhde jää vaille lopullista ratkaisua, vaikka se on ollut kerronnassa keskeisesti esillä alusta alkaen. Aukko liittyy ideaaliseen parisuhteeseen.

Lizgdassa (1995) Gatisin salasuhteeseen liittyvän aukon sulkemiseksi tarjottu informaatio ei määrältään tai relevanttiudeltaan täytä fabula- ja szuzhet-tasojen välille syntyntä aukkoa. Aukko liittyy jossain määrin ideaaliseen parisuhteeseen ja riittävien syiden esittämiseen. Syihin suuntautuva pysyvä aukko liittyy myös kuvaukselliseen kerrontaan.

Annassa (1996) täyttymättä jäävä ideaalinen parisuhde muodostaa kerrontaan pysyvän aukon.

Likteņdzirnasissa (1997) täyttymättä jäävä ideaalinen parisuhde muodostaa kerrontaan pysyvän aukon.

Kurpessa (1998) sotilaiden tulokseton etsintä muodostaa pysyvän aukon. Tiivistymättömään etsintärakenteeseen ja kuvaukselliseen tyyliin sisältyy lisäksi esitetyn syihin liittyvä pysyvä aukko.

aukon tulevaisuuteen suuntautuvaksi (mitä parisuhdekuviossa tapahtuu seuraavaksi?) mutta hajanaisiksi (mitä tahansa voi tapahtua, koska mitään erityistä ei ole osoitettu). *Sauja ložun* aukon hajanaisuus liittyy osaltaan siihen, että aiempi, ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnallinen aukko oli keskitetty (saavatko he toisensa?)

*Seko man!*issa (1999) ideaalisen parisuhteen lopulliseen toteutumiseen liittyvä jätetään selvästi avoimeksi Jurisin ja Agnetan kohdalla ja hieman epäselväksi Brigitan ja Larsin kohdalla.

Baiga vasaran (2000) loppu kyseenalaistaa tai vie pohjan aiemmin kerrotulta loppusulkeumalta. Pysyviksi jäävät aukot liittyvät ideaaliseen tilanteeseen – sekä parisuhteen jatkon että Latvian valtion rahojen pelastamisen osalta.

Vecās pagastmājas mistērijassa (2000) täyttymättä jäävä ideaalinen parisuhde muodostaa kerrontaan pysyvän aukon.

Paslēpesissa (2001) kerronta ei aukottomasti osoita, että rikos on todella tapahtunut tai päähenkilö olisi siihen syyllinen. Aukko liittyy ennen kaikkea kerrontaan, joka ei välitä syytä esitetyle.

Pa ceļam aizejotissa (2001) äiti jättää kertomatta isän kuolemasta lapsilleen. Aukko ei liity niinkään tietämyksen epätasaiseen jakaantumiseen elokuvan henkilöiden välillä kuin itse kommunikaatioon vapaan vuorovaikutuksen muodostaessa saavuttamattoman ideaalitalanteen. Aukko liittyy osaltaan myös syiden esittämiseen (esitetyle kommunikaatiotilanteella).

Sauja ložussa (2002) täyttymättä jäävä ideaalinen parisuhde muodostaa kerrontaan pysyvän aukon. Tämä tapahtuu kerronnallisen aukon kertaalleen jo umpeuduttua (vrt. *Baiga vasara*, 2000).

Pitonsissa (2003) tuloksettomat etsinnät muodostavat pysyvän aukon sjuzhet-kerrontaan. Tiivistymättömiin etsintärakenteisiin ja kuvaukselliseen tyyliin sisältyy lisäksi esitetyn syihin liittyvä pysyvä aukko.

Ziemasvētku jampadracisissa (1993) Vilisin syyllisyyttä ei pureta syyttömäksi julistamisena kerronnan tasolla. Tämä pysyvä aukko on kuitenkin luonteeltaan viaton, ja lopussa se on varaa esittää jopa leikillisessä kehyksessä.

Ūdensbumba resnajam runcimissa (2004) loppu on tulkittavissa joko sulkeumana tai vain viittauksena sulkeumaan: ideaaliseen tilanteeseen liittyvä aukko jää väliaikaiseksi mikäli loppukuvitelman tulkitsee viittauksena tulevaisuuteen ja pysyvänä mikäli lopun tulkitsee reaalisella tasolla pitävän lapset erossa vanhemmista.

Kahdesta viimeksi mainitusta elokuvasta ensimmäisessä (*Ziemasvētku jampadracisissa*, 1993) pysyvä kerronnallinen aukko ei ole merkittävä ja toisessa (*Ūdensbumba resnajam runcimissa*, 2004) se on tulkinnanvarainen eikä erityisen merkittävä. Muihin elokuvaan sisältyvä pysyvä kerronnallinen aukko on kerronnan kannalta keskeinen (14/16).

Huomattavaa on, että pysyvä kerronnallinen aukko liittyy ideaaliseen parisuhteeseen puolessa elokuvista (8/16). Lista voidaan lisätä vielä *Būris* (1993) ja *Pa ceļam aizejot* (2001), joissa ideaalinen parisuhde on mukana kerronnassa muodostamatta kuitenkaan keskeistä kysymystä, johon kerronnan olisi vastattava. Yhdessäkään elokuvassa parisuhde ei toteudu – ideaalisen fabulan kannalta – täydellisesti tai saavuta täydellistä sulkeumaansa mikäli se on teemana jollain tavalla liittynyt kerrontaan. Poikkeuksena voidaan mainita yksi elokuva, johon parisuhde liittyy teemallisesti – ja mahdollisesti myös tulkinnallisesti (vertauskuvallisena) – muttei yksiselitteisesti osoitettuna, keskeisenä kerronnallisena kysymyksenä:

Paslēpesissa (2001) päähenkilön epäillään murhanneen vaimonsa. Lopussa he ovat kuitenkin jälleen yhdessä, koska murhaa, ainakaan vaimon murhaa, ei tietävästi ole tapahtunut.

Paslēpes (2001) on siis ainoa elokuva, jossa lopussa esitetään parisuhteen toteutuminen. Tosin tämä parisuhde on esitetty myös elokuvan alussa. Kahdessa elokuvassa, *Ziemasvētku jampadracisissa* (1993) ja *Ūdensbumba resnajam runcimissa* (2004) parisuhde esitetään isän ja äidin suhteen perheessä eikä niihin sillä tavoin liity olennaisia fabula-tason kysymyksiä ideaalista parisuhdetta koskien. Myös *Varmācības meditācijassa* (1993) ideaaliseen parisuhteeseen liittyvä kerronta ei ole – muuta kuin ehkä tulkinnallisesti – olennainen, vaikka kerronta vihjaa parisuhteeseen Rihardsin ja kuolleen Robertsinkin välillä. Jäljelle jäävissä kahdessa elokuvassa, *Kurpessa* (1998) ja *Pitonsissa* (2003) parisuhde ei ole millään tavoin keskeinen tai läsnä kerronnassa.

Parisuhteen ohella toinen merkittävä pysyviä aukkoja luova kerronnallinen teema liittyy esitetyn syihin (7/16). Kysymys syistä voi liittyä joko fabulaan (5/7) tai tyyliin (3/7) –

Lizgdassa (1995) on piirteitä molemmista. Syyseuraussuhdeketjun katkeamiseen tyylin tasolla on viitattu jo aiemmin: *Lizgdassa* (1995), *Kurpessa* (1998) ja *Pitonsissa* (2003) kysymys esitetyn syistä liittyy kerronnan kuvauksellisuuteen. *Varmācības meditācijassa* (1993), *Būrisissa* (1993), *Lizgdassa* (1995), *Paslēpesissa* (2001) ja *Pa ceļam aizejotissa* (2001) kysymys esitetyn syistä liittyy myös osittain kuvauksellisuuteen mutta tämä tapahtuu sjuzhet-tasolla, tarinadramaturgian kannalta. Näihin viiteen elokuvaan liittyy elliptisyyttä syiden suhteen: millaiseen fabulaan esitetty sjuzhet liittyy, mistä esitetty on seurausta? Tällainen kysymys estää tietenkin myös jatkohypoteesien eli tulevaisuuteen kohdistuvien selvärajaisten odotusten tekemisen.

4.2.3. Kausaliteetti

Tomaševskin (2001: 169–170) esittämä arvio heikon kausaalisuuden korvautumisesta kuvauksellisella kronologialla toteutuu melko hyvin latvialaisissa elokuvissa. Kausaalinen kerronta on kyseenalaistettu lähes puolessa analysoitavina olevista elokuvista (7/16):

Varmācības meditācijassa (1993) kerronta luo kysymyksen kausaliteetista erityisesti syiden ja esitetyn motivaation osalta, koska kohtaukset eivät jäsenny sarjaksi selvän syy-seuraussuhteen mukaisesti. Toisistaan irralliset tapahtumat pyrkivät tuomaan lisävalaistusta keskeisestä mutta hajanaiseksi jäävästä kerronnallisesta aukosta.

Būrisissa (1993) päähenkilön häkkiin joutumisen motivoimattomuus kerronnassa luo aukkoja aikaisemmin tapahtuneeseen, se jättää seurauksen loogiset syyt peittoon, ja siirtää huomion menneisyyteen. Syyt eivät kuitenkaan paljastu siten, että ne poistaisivat menneisyyteen liittyvän mysteerin tai epämääräisyyden kokonaan.

Lizgdassa (1995) kerronta ei kehity kausaalisesti kohti suurta paljastusta, vaan pikemminkin kronologisesti, sarjana tapahtumia, joihin liittyy myös kausaalisia jaksoja. Kerronta tähtää ongelmien etsimiseen ja esittämiseen ratkaisujen sijasta.

Kuvaus on myös epädramatisoimista, tapahtuman esittämistä ilman kerronnallisten motivaatioiden tai aukkojen korostamista.

Kurpessa (1998) kerronnan logiikka perustuu syy-seuraussuhteeseen ainoastaan lähtötilanteen ja sitä seuraavan toiminnan välillä. Sjuzhet-tasolla esitetty voidaan nähdä motivoituna syyllisen etsimisen kannalta, mutta tyylin tasolla korostuu kuvaus. Kerronta ei muodostu syiden ja seurausten ketjuksi.

Paslēpesissa (2001) kausaliiteetista on tehty kerronnan kysymys. Menneisyyteen liittyvien syy-suhteiden selvittäminen muodostuu elokuvan aukoksi, koska sjuzhet-tasolla tarjotaan fabula-informaatiota, jonka relevanttiutta fabulan muodostuksen kannalta ei ole yksiselitteisesti osoitettu eikä sitä voida välttämättä yhdistää aiempaan informaatioon.

Pa ceļam aizejotissa (2001) kerronnan kausaalisuutta ei ole korostettu. Kerronta ei ketjuunnu syyseuraussuhteiden mukaan, vaikka kerronta on ymmärrettävää erityisesti valmistavasta ja keskitetystä ekspositiosta johtuen. Kronologisuus ja kuvauksellisuus ilmenee tilanteiden ja henkilöiden välisten suhteiden esittämisenä ratkaisuhakuisuuden sijasta.

Pitonsissa (2003) kausaaliset yhteydet eivät totalisoi kerronnan logiikkaa, vaikka etsintärakenteet motivoivat esitettyä. Etsintärakenteisiin liittyvä toiminta säilyy kuitenkin lähtöasetelmassaan, ja tyylin tasolla kuvauksellisuus ja siihen liittyvä kronologisuus ovat korostuneita. Kerronta ei muodostu syiden ja seurausten ketjuksi.

Vaikka elokuvien kerronta on pääsääntöisesti ymmärrettävää ja tapahtuu useimmissa elokuvissa määritellystä lähtötilanteesta – valmistavasta ekspositiosta ja syyperustan esittämisestä – käsin, itse kerronta ei nojaa vahvoihin syy-seuraussuhteisiin; esimerkkeinä yllä mainituista elokuvista *Kurpe* (1998), *Pa ceļam aizejot* (2001) ja *Pitons* (2003), joihin kaikkiin liittyy valmistava ekspositio. Syihin suuntautuvat kerronnan pysyvät aukot, joita käsittelin aiemmin, liittyvät luonnollisesti kerronnan kausaalisuuden vajauksiin – sitä osoittaa jo listojen vastaavuus.

Kausaalisesti vajavaiset elokuvat voidaan jakaa vielä kahteen ryhmään. Elokuvissa, joihin liittyy valmistava ekspositio ja kausaalisuuden vajuus, korostuu puhdas

kronologia: *Kurpe* (1998) ja *Pitons* (2003) sekä poikkeustapauksena *Lizgda* (1995). Niissä elokuvissa taas, joihin liittyy viivytetty ekspositio ja kausaalisuuden vajuus, korostuu pikemminkin kausaalisuuden puutteet kuin puhdas kronologia. Näissä elokuvissa kysymys esitetyn syistä liittyy ennen kaikkea fabulaan (aukkoisuuteen) ja tarinadramaturgiaan: *Varmācības meditācija* (1993), *Būris* (1993), *Lizgda* (1995) ja *Paslēpes* (2001) sekä poikkeustapauksena *Pa ceļam aizejot* (2001).

Analyysissä olen viitannut paikallistason kerronnallisiin aukkoihin, joilla olen tarkoittanut kerrontaan muodostuvia, keskitettyjä ja väliaikaisia ongelmia, joihin liittyy usein jokin deadline-rakenne. Tällaisten väliaikaisten kerronnan aukkojen voidaan nähdä vahvistavan kausaliteettia kerronnan ketjuuntumisen mielessä, siis kerronnan järjestymisenä syy-seuraussuhteeksi – tai syy-seuraussuhteiksi. Paikallistason kerronnalliset ongelmat eivät ole mitenkään hallitsevassa asemassa osana elokuvien kerrontaa. Niitä voidaan erottaa kuitenkin kuudesta elokuvasta: *Ziemasvētku jampadracisista* (1993), *Likteņdzirnasista* (1997), *Seko man!*ista (1999), *Baiga vasarasta* (2000), *Vecās pagastmājas mistērijasta* (2000) ja *Ūdensbumba resnajam runcimista* (2004). Näihin elokuvaan voidaan liittää sellainen vaihe vaiheelta (aukko aukolta) tapahtuva kerronta, joka etenee kohti loppuratkaisua eli kohti tietyn keskeisen kerronnallisen aukon sulkeumaa¹⁵⁰. Näissä elokuvissa tapahtumat etenevät toisiinsa vaikuttaen ja fabulaa – juuri tarinan etenemisen mielessä – laajentaen.

Kausaalisuus ei kuitenkaan korostu analysoitavien elokuvien kerronnassa esimerkiksi päämäärien erittelemisellä ja toiminnan esittämisellä tuon päämäärän saavuttamiseksi. Jos päämäärät on esitetty, ne eivät ”realisoidu toimintajaksoina”¹⁵¹. Parhaiten tämä ilmenee tarkasteltaessa analysoitaviin elokuvaan liittyviä harvoja toimintajaksoja, sellaisia kerronnan jaksoja, joissa tekeminen toimintana korostuu suhteessa selkeään ja yksilöityyn päämäärään:

¹⁵⁰ Olkoonkin, että tämä sulkeuma, viimeinen silaus tapahtumille, jää *Likteņdzirnasista* (1997), *Seko man!*issa (1999), *Baiga vasarassa* (2000) ja *Vecās pagastmājas mistērijassa* (2000) ainakin jossain määrin toteutumatta.

¹⁵¹ Vrt. Branigan (1992: 36): ”Narrative causality includes the human plans, goals, desires, and routines – realized in action sequences – which are encouraged, tolerated, or proscribed by a community.” Ilmeisin esimerkki olisi toimintaelokuva, jossa sankari omalla toiminnallaan pelastaa yhteisön.

Varmācības meditācijan (1993) lopun toimintakohtauksessa päähenkilö lähtee kostamaan – ilmeisesti pahoinpitelyään – poliisitutkijalle, mutta varsinainen toiminta päättyy lyhyeen, kun päähenkilö ammutaan. Toiminta on esitetty itsetietoisena elokuvallisena aktina vailla realistista kausaalista motivaatiota tai alustusta.

Būrisissa (1993) ei korostu niinkään häkkiin joutuneen päähenkilön pyrkimys päästä häkistä pois kuin tämän yritys saada selvyyttä omasta menneisyydestään. Myös päähenkilön löytämiseen liittyvät etsintätoimet on esitetty sjuzhet-tasolla toissijaisena.

Ziemasvētku jampadracisissa (1993) toimintaa edellyttävät sjuzhet-rakenteet, kadonneen lapsen etsintään ja varkaan kiinnisaamiseen liittyvät paikallistason kerronnalliset aukot, on tyypistetty kerronnassa siten, ettei varsinaista jännitystä synny.

Kurpessa (1998) ei korostu syyllisen löytäminen, vaan etsijöiden etsinnän kuvaaminen osana arkista ympäristöä. Kerronta ei tue tyylillisellä tasolla sjuzhet-toimintaa.

Pa ceļam aizejotissa (2001) ei korostu kadonneiden lasten löytäminen, vaan etsijöiden välisten suhteiden esiin tuleminen.

Sauja ložun (2002) toimintakohtauksessa päähenkilö lähtee aseensa kanssa etsimään häntä pettäneitä henkilöitä, mutta päättyy ampumaan vain baarin ikkunaan eikä kerronta esitä mitään seurauksia itse toiminnalla on. Lyhyt toimintajakso on irrallinen muuhun kerrontaan nähden.

Pitonsissa (2003) eivät korostu useat etsintärakenteet, vaan etsintärakenteiden kuvaaminen osana kouluympäristöä.

Päämäärähakuiset juonet¹⁵² ovat analysoitavissa elokuvissa useimmissa korvautuneet jollain muulla. Huomattavaa on, että elokuvaan liittyy sjuzhet- ja fabula-tasolla suhteellisen paljon yksinkertaisia etsintärakenteita, siis rakenteita, joissa jotain henkilöä etsitään (5/16). Yhdessäkään elokuvassa tätä etsintärakennetta ei kuitenkaan tiivistetä –

¹⁵² Päämäärähakuiset juonet (goal-oriented plot) perustuvat Bordwellin (2001: 68–69) mukaan lähinnä etsintä- ja tutkimusrakenteisiin.

esimerkiksi rinnakkaisleikkauksin¹⁵³ – eikä etsimisen kautta luoda kerrontaan jännitystä. Tälläkin tavoin szuzhet-kerronta vihjaa, että olennaista ei ole niinkään löytäminen kuin etsiminen itsessään.¹⁵⁴ Etsimisrakenteisiin voidaan rinnastaa tutkimusrakenteet eli kerrontaan liittyvät pyrkimykset saavuttaa tietynlaista tietoa. Tällaisia rakenteita liittyy myös viiteen elokuvaan:

Varmācības meditācijassa (1993) poliisitutkimus ei kohdistu syyllisten kiinnisaamiseen, vaan lisätietojen keruuseen Robertsinkin epänormaaliudesta.

Drosme nogalinātissa (1993) päähenkilön omaan menneisyyteen kohdistuva tutkimus saavuttaa sulkeumansa objektiivisina takaumina.

Lizgdassa (1995) Žanisin epätietoisuus Vilman suhteen hälvenee, kun hän saa lisää tietoa tämän olemassaolosta.

Likteņdzirnasissa (1997) päähenkilön kuolemansairauteen liittyvä epätietoisuus puretaan.

Paslēpesissa (2001) poliisitutkimus kohdistuu yksinomaan päähenkilö Ottoon eikä niinkään itse murhaan.

Näistä kahdessa, ensin ja viimeksi mainitussa, tutkimusrakenteeseen liittyy samalla tavoin itsetietoisia kerronnallisia piirteitä kuin yllä mainittuihin etsintärakenteisiin. Molemmissa tapauksissa etsintä- tai tutkimusrakenteet liittyvät läheisesti tyyllitason kerronnan keinoihin –olennaista niissä ei ole fabula-tasolla jonkin löytyminen tai syyllisyyden osoittaminen, vaan tutkimus itsessään.

4.2.4. Kerronnan strategiat

Braniganin (1992: 113) mukaan esitetty tulkitaan mieluummin objektiivisena kuin subjektiivisena ellei jälkimmäistä erityisesti korosteta. Kerronnan lähtökohtana on siis

¹⁵³ Vrt. Šklovski (1965b: 31) aiemmin (alaviitteessä 106.): rinnakkaisleikkaus luo jännitystä kerrontaan.

¹⁵⁴ Vertailukohdan voisi tarjota Bordwellin (1985: 207) analyysi Michelangelo Antonionin *Seikkailusta* (L'Avventura, 1960). Siinä kadonneeseen Annaan liittyvä etsintärakenne korvautuu etsijöiden, Sandron ja Claudian, välille kehittyvällä suhteella. Toimintaa motivoiva kausaalinen yhdysside (causal nexus of action) vaihtuu siis kerronnan kulussa toisenlaisiin hypoteeseihin.

objektiivisuus. Siten ei ole yllättävää, että objektiivinen kerronta hallitsee myös analysoitavien elokuvien kerrontaa (13/16). Mielenkiintoisen poikkeuksen muodostavat kuitenkin ne kolme elokuvaa, joissa objektiivinen kerronta on selkeästi kyseenalaistettu. *Varmācības meditācijassa* (1993), *Būrisissa* (1993) ja *Paslēpesissa* (2001) tämä on tehty tavalla, jossa objektiivisen kerronnan tilalle ei voida vain yksinkertaisesti sovittaa subjektiivista kerrontaa¹⁵⁵. Sen sijaan on etsittävä välimuotoa: toisaalta kerronta liittyy subjektiivisella tasolla päähenkilöön, toisaalta kerronta esitetään objektiivisen kerronnan keinoin, ulkopuolelta. Tämä vastaa sitä mitä käsittelin aiemmin teoriaosuudessa, mahdottomuutta erotella subjektiivista ja objektiivisesta reaalisten tapahtumien tai kokijan mielentilan kannalta.

Objektiivinen/subjektiivinen-erottelun osalta on mainittava vielä *Likteņdzirnas* (1997), joka perustuu enimmäkseen päähenkilön kertomaan pitkään takaumaan. Elokuvassa hyödynnetään kuitenkin totunnaista henkilöön liittyvää takauman esittämisen tapaa: vaikka kysymyksessä on tietyn henkilön näkökulma tapahtumiin, kerronnassa korostetaan ensisijaisesti tapahtumien tapahtumisen objektiivisuutta.¹⁵⁶ Tämä korostaa *sjuzhet*-tason pyrkimystä välittää riittävästi informaatiota yhtenäisen ja itsenäisen fabulan muodostamiseksi.¹⁵⁷

Kerronnan kommunikoivuuden eli tietävyyden sääntelyn suhteen elokuvien välillä on enemmän hajontaa. Kommunikoivat elokuvat muodostavat pienen enemmistön (9/16), mutta kommunikaation kannalta rajoittuneiden elokuvien osuus on myös huomattava (7/16). Kommunikoimattomuus on korostunut kolmessa elokuvassa: *Varmācības*

¹⁵⁵ Subjektiivisella kerronnalla tarkoitan yhden henkilön näkökulmaan liittyvää kerrontaa. Tämänkaltainen subjektiivisuus on eräällä tapaa objektivoitua subjektiivisuutta: subjektiivinen on esitetty objektiivisesti subjektiivisena – parhaana esimerkkinä tiettyyn henkilöön liittyvät näkökulmaotokset (Ks. objektiivisesta subjektiviteetista myös Wilson 1986: 40–41, 53). Tarkasteltavana olevien kolmen elokuvan kohdalla olennaista on subjektiivisen ja objektiivisen erottelun mahdottomuus ja rajojen hämärtyminen.

¹⁵⁶ Bordwellin (2001: 74) mukaan tiettyyn henkilöön sidotun – eli subjektiivisen – takauman käytössä hyödynnetään usein objektiivisen kerronnan menetelmiä, vaikka tämä periaatteessa onkin epäloogista. Bordwell mainitsee esimerkkinä epäloogisuudesta rajoittamattoman (unrestricted) tiedon: subjektiivisesti aloitettu takauma voi myöhemmin antaa objektiivisen kerronnan tavoin tietoa tapahtumista, jotka eivät rajoitu tähän yhteen henkilöön, vaan tapahtuvat hänen tietämyksensä ulkopuolella.

¹⁵⁷ Wilsonin (1986: 40) käsitys tekstin autonomisuudesta perustuu juuri tähän itsenäisyyteen: esitetty tapahtuu eikä ole kyseenalaistettavissa – esimerkiksi subjektiivisen takauman perusteella kuten *Likteņdzirnasin* (1997) tapauksessa.

meditācijassa (1993), *Būrisissa* (1993) ja *Paslēpesissa* (2001). Neljän muun elokuvan kommunikoimattomuutta lienee syytä tarkastella erikseen:

Lizgdassa (1995) kerronnan kommunikoivuudessa on katkoksia, jotka liittyvät pysyviin ja keskitettyihin kerronnallisiin aukkoihin. Jos pysyvät aukot otetaan pois laskuista, kerronta ei peittele tietoisesti tietämystään. Toisaalta se ei myöskään erittele fabulan kannalta tärkeää ja olennaista informaatiota.¹⁵⁸ Tämä taas liittyy kerronnan kuvauksellisuuteen ja hajanaisuuteen.

Kurpessa (1998) puutteet kommunikoivuudessa liittyvät kerronnan kuvauksellisuuteen. Kerronta ei pyri ratkaisemaan keskeistä kerrontaan syntynttä ongelmaa, vaan esittää etsintärakenteeseen samanaikaisuuden perusteella liittyviä tapahtumia. Tämä ”muu” esitetty hallitsee pitkälti kerrontaa.

Pa ceļam aizejotissa (2001) kerronnan kommunikoivuudessa on puutteita, koska kerronnan tietävyys on rajattu ihmisten välisten suhteiden ulkopuoliseen esittämiseen. Kerronta ei pyri ratkaisemaan, vaan esittämään, erityisesti tietävyyden epäsuhtaan liittyvät ongelmat.

Pitonsissa (2003) kommunikoivuus on kerronnan kuvauksellisuuden takia rajoittunutta. Kerronta esittää etsintärakenteet osana tapahtumaympäristöä vailla pyrkimystä tiivistää keskeisiä kerrontaan muodostuneita aukkoja eli etsintärakenteita.

Itsetietoisien kerronnan piirteitä liittyy yli puoleen elokuvista (9/16). *Varmācības meditācijassa* (1993), *Būrisissa* (1993) ja *Paslēpesissa* (2001) nämä piirteet ovat korostetussa asemassa kerronnassa, ja liittyvät elokuvallisten keinojen vapaaseen hyödyntämiseen vailla selkeää yhteyttä fabulan muodostamiseen. *Lizgdassa* (1995), *Kurpessa* (1998) ja *Pitonsissa* (2003) itsetietoisuuden piirteet liittyvät taas kuvaukselliseen kerrontaan, joka korostaa kerronnan tyylillistä ulottuvuutta keskeisiin kerronnallisiin aukkoihin liittyvän fabulan välittämisen kustannuksella. *Vecās*

¹⁵⁸ Tietävyyden välittämisen eli kommunikoinnin kannalta kerrontaan ei liity sellaista ”yläpuolella oloa” tapahtumiin nähden, että se erittelisi aktiivisesti tärkeän vähemmän tärkeästä. Pikemminkin kerrontaa luonnehtii kommunikoivuuden kannalta arkisuus: tapahtumia seurataan sitä mukaa kuin ne tapahtuvat. Vastaava arkisuus liittyy *Kurpeen* (1998) ja *Pitonsiin* (2003). Poikkeuksen tähän arkisuuteen *Lizgdassa* (1995) muodostavat kuitenkin juuri ne pysyviksi jäävät kerronnalliset aukot, joissa kommunikaatio fabulan välittämisen tasolla on tietoisesti rajoittunutta.

pagastmājas mistērijassa (2000) kerronnan itsetietoiset piirteet liittyvät transtekstuaalisesti motivoituun esitystapaan, komediallisuuteen, burleskimaisuuteen ja parodisuuteen. Tosin pääosin *Vecās pagastmājas mistērijakin* (2000) välittää fabulaa läpinäkyvästi, kerronnan tasoa erityisesti korostamatta. Myös *Ziemašsvētku jampadracisissa* (1993) ja *Ūdensbumba resnajam runcimissa* (2004) on viitteitä kerronnan itsetietoisuudesta, mutta ne ovat motivoitavissa transtekstuaalisesti lastenelokuvaan kuuluvina piirteinä.

4.2.5. Vertailu klassiseen kerrontaan

En ole käsitellyt työssäni päähenkilöä erityisesti enkä aio siihen myöskään tässä paneutua. Olkoonkin, että klassisen kerronnan normiuden näkökulmasta juuri päähenkilö voidaan nähdä kiinnostavana analyysikohteena. Päähenkilön sulkeminen analyysin ulkopuolelle ei kuitenkaan estä eksposition, kerronnallisten aukkojen, kerronnan kausaalisuuden ja strategioiden vertailua klassisen kerronnan muodostamaa taustaa vasten. Seuraavaksi tarkastelen näitä suhteessa edellä käytyyn analyysin yhteenvetoon.

Klassisessa kerronnassa toiminta on tunnistettavaa, koska se tapahtuu tunnistettavassa toimintaympäristössä. Tämä taas liittyy keskeisesti valmistavaan ekspositioon, joka tarjoaa välineet elokuvan seuraamiseen. Analysoitavien latvialaisten elokuvien kohdalla voidaan huomata, että valtaosaan elokuvista liittyy valmistava ja keskitetty ekspositio (12/16). Eksposition osalta latvialainen elokuva vastaa siis melko hyvin klassista kerrontaa.

Klassiseen elokuvaan liittyvät kerronnalliset aukot ovat todennäköisiä ja eksklusiivisia (keskitetyt kerronnalliset aukot) ja tulevaisuuteen suuntautuvia. Viimeksi mainittu kohta, tulevaisuuteen suuntautuminen liittyy ennen kaikkea kerronnan ratkaisuhakuisuuteen, jonka edellytyksenä oikeastaan on edellinen kohta, keskitetty kerronnallinen aukko. Siten, ja tämä on aiemman kertausta, vaikka aukko suuntautuisi fabulan tasolla menneisyyteen (esim. murhatapahtuma rikos- ja salapoliisielokuvissa),

kerronta voi silti suuntautua ratkaisuhakuisesti ja eksklusiivisesti tulevaisuuteen (esim. murhaajan tai murhaajan motiivien selvittäminen). Klassisen kerronnan aukot ovat väliaikaisia: lopun tulee ratkaista kerronnan esittämät kysymykset riittävällä ja epäselvyydet poissulkevalla tavalla.

Analysoitavien latvialaiselokuvien kohdalla on huomattavissa tiettyä hajontaa tulevaisuuteen suuntautuneisuuden osalta. Toisaalta tulevaisuuteen suuntautuneet kerronnalliset aukot hallitsevat elokuvia (12/16). Toisaalta useisiin näihin elokuvaan liittyy menneisyysorientoituneisuutta joko menneisyyteen keskitetysti liittyvien aukkojen (fabulaa koskeva kysymys: mitä tapahtui aiemmin; 2/12) tai kerronnan hajanaisuuden mielessä (tyylikysymys: miksi esitetty kerrotaan tällä tavalla; 3/12). Elokuvia, joissa kerronnallinen aukko suuntautuu menneisyyteen, on lähes puolet (7/16)¹⁵⁹ analysoitavista elokuvista, ja siten ne ovat melko hallitsevana piirteinä analyysimateriaalissa. Vastaava problematiikka liittyi analysoitavien elokuvien keskitettyjen ja hajanaisien kerronnallisten aukkojen välille: toisaalta edellä mainitut ovat hallitsevassa asemassa (14/16), toisaalta useisiin elokuvaan liittyy juuri kerronnan piirteiden takia hajanaisuutta (8/16). Voidaan sanoa, että klassinen kerronta ei täysin hallitse latvialaisia elokuvia tulevaisuuteen suuntautuneiden ja keskitettyjen kerronnallisten aukkojen osalta. Puolet elokuvista kuitenkin vastaa klassista kerrontaa näiltä osin.

Pysyvien kerronnallisten aukkojen osalta analysoitavat latvialaiselokuvat eivät vastaa klassista kerrontaa. Kaikkiin elokuvaan liittyy jonkinlainen pysyvä aukko, ja lähes kaikissa se on kerronnan kannalta keskeinen (14/16). Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että elokuvaan jää ratkeamattomia kysymyksiä. Aukkojen sulkeumat, jos sellaisia ylipäättään esitetään, eivät ratkaise kerronnan esittämiä kysymyksiä riittävällä ja epäselvyydet poissulkevalla tavalla. Vähintäänkin onnellinen loppu jää saavuttamatta (esim. *Baiga vasara*, 2000). Pysyvien aukkojen liittyminen esitetyn syihin lähes puolessa elokuvista (7/16) korostaa entisestään analysoitavien latvialaiselokuvien

¹⁵⁹ En ole laskenut tähän elokuvia, joissa kerronnallinen aukko suuntautuu menneisyyteen mutta keskitetysti, ja siten ennen kaikkea tulevaisuusorientoituneesti; kyseessä ovat elokuvat *Drosme nogalināt* (1993) ja *Likteņdzirnas* (1997).

poikkeavuutta klassiseen normiin nähden. Esitetyn syihin liittyvät kysymykset koskevat kerrontaa laajemmin kuin kysymys aukkojen pysyvyydestä tai väliaikaisuudesta: näihin elokuvaan liittyy sellaista hajanaisuutta, joka estää jatkohypoteesien eli tulevaisuuteen kohdistuvien selvärajaisten eli keskitettyjen odotusten tekemisen. Tämä liittyy jo kerronnan kausaalisuuteen, jota käsittelen hieman myöhemmin.

Pysyvien kerronnallisten aukkojen yhteydessä on luontevaa tarkastella myös kaksoiskausaalista rakennetta, joka on klassisen kerronnan erityispiirre. Kaksoiskausaalinen rakennehan perustuu kahteen rinnakkaiseen sjuzhet-rakenteeseen, joista toinen liittyy yleensä heteroseksuaalisen parisuhteen kehittymiseen, toinen johonkin muuhun tulevaisuuteen suuntautuvaan toimintaan. Analysoitavissa latvialaiselokuvissa pysyvä kerronnallinen aukko liittyy ideaaliseen parisuhteeseen puolessa elokuvista (8/16). Yhdessäkään elokuvassa parisuhde ei toteudu täydellisesti tai saavuta täydellistä sulkeumaansa mikäli se on teemana jollain tavalla liittynyt kerrontaan. Siten, yhteenkään elokuvaan ei liity täydellistä kaksoiskausaalista rakennetta.¹⁶⁰ Tätä voidaan pitää huomattavana poikkeamana klassisesta kerronnasta.

Kerronnan kausaalisuus on klassisen elokuvan dominoiva piirre. Fabula on sillä tavoin jäsentynyt sjuzhet-kerronnassa, että se voidaan järjestää eriteltäviin osiin, jotka ovat loogisessa suhteessa toisiinsa. Tässä osien välisessä suhteessa korostuu vahva kausaalisuus: syyllle on oltava seuraus, seurauksen on muodostettava uusi syy sjuzhet-tapahtumien ketjussa.

Analysoitavien elokuvien erityispiirteenä on se, että vaikka elokuvien kerronta tapahtuu useimmissa tapauksissa valmistavasta ekspositiosta ja syyperustan esittämisestä käsin, itse kerronta ei nojaa vahvoihin syy-seuraussuhteisiin sjuzhet-kerronnan kausaalisen ketjuuntumisen tasolla. Kausaalinen kerronta on jopa kyseenalaistettu lähes puolessa

¹⁶⁰ On huomautettava, että ilman avoimuutta ja kerronnallisen aukon pysyvyyttä ilmentävää loppuratkaisua *Baiga vasara* (2000) vastaisi tätä klassisen kerronnan erityispiirrettä – olkoonkin, että ideaalinen heteroseksuaalinen parisuhde toteutuu jo ennen kuin kolmasosa elokuvasta on kulunut. Muilta osin klassinen kerronta dominoi tämän elokuvan kerrontaa täysin, ja ohjaaja itsekin korostaa kerrontansa klassisia piirteitä (Grauba 2004). Onnettomalla lopulla halutaan ilmeisesti korostaa elokuvan yhteydessä mainittua ja ennalta mainostettua melodramaattisuutta, mikä siten motivoisi transtekstuaalisesti loppusulkeuman puuttumisen.

analysoitavina olevista elokuvista (7/16). Toista puolta elokuvista kuvaa parhaiten se, että ne eivät vastusta kausaalista kerrontaa. Varsinaisia kerronnan ketjuuntumisen piirteitä on havaittavissa niissä kuudessa elokuvassa, joihin liittyi paikallistason kerronnallisia aukkoja.

Kaksoiskausaalisen rakenteen toinen puoli – edellä mainitun parisuhdekuvion ohella – liittyy tulevaisuuteen kohdistuvaan toimintaan, jossa tavoitellaan tiettyjä ennalta asetettuja päämääriä. Analysoitavien latvialaiselokuvien kausaalisuuteen liittyviä toiminta- (7/16), etsintä- (5/16) ja tutkimusrakenteita (5/16) olen käsitellyt edellä. Näiden käsittelyn yhteydessä oli huomattavaa se, että vaikka kyseessä on päämääräorientoituneen (goal-oriented) ja siten syy-seuraussuhdetta korostavan kerronnan tyypilliset ilmentymät, varsinaisen toiminnan, etsimisen tai tutkimisen sijasta huomio kiinnittyy analysoitavissa elokuvissa pääosin muihin tekijöihin, erityisesti kerronnan itsetietoisuuteen. Tätä voidaan pitää erityisenä poikkeamana klassisen kerronnan kausaalisesta mallista.

Kausaalisuuden logiikan määrittäessä myös klassisen kerronnan temporaalisuutta elokuvaan muodostuu useissa tapauksissa deadline-rakenne tai deadline-rakenteita (esim. sovitut tapaamiset). Klassisen elokuvan loppusulkeuma liittyy usein juuri deadline-rakenteeseen, jolloin eksklusiivisesti asetettu päämäärä joko saavutetaan tai ei saavuteta. Deadline-rakenteita löytyy seitsemästä analysoitavana olevasta elokuvasta:

Ziemasvētku jampadracisissa (1993) joulujuhla liittää elokuvaan eräänlaisen deadline-rakenteen, joka ei kuitenkaan muodostu kerrontaa hallitsevaksi tekijäksi. *Lizgdassa* (1995) Žanisin ja Vilman kohtaaminen alustetaan kerronnassa liittämällä tapaamiseen eräänlainen deadline, joka tarkoittaa tapaamista tietyssä paikassa tiettyyn aikaan.

Likteņdzirnāsissa (1997) Edukin hengissä oleminen kerronnan nykyhetkessä muodostaa eräänlaisen deadline-rakenteen, joka rajaa takaumakerronnan selvästi menneisyyteen.

Baiga vasarassa (2000) kerrontaan liittyy jatkuvasti tulevaisuuteen kohdistuvia pienempiä sopimuksia (esim. ennalta mainitut tapaamiset, päivien vaihtuminen) ja

kerronnan kannalta keskeisiä deadline-rakenteita, joista osa määritellään tarkasti (esim. Neuvostoliiton miehitys). Elokuvaan liittyy kerronnan kannalta merkittävä deadline-rajan ylitys.

Vecās pagastmājas mistērijassa (2000) kuvausten läpiviemiseen liittyy deadline-rakenne, joka rajaa kerronnan tiettyyn aikaan, muttei luo varsinaisesti jännitystä. Kolmiosaisen elokuvan viimeinen osa liittyy jossain määrin deadline-rajan ylitykseen.

Pitonsissa (2003) määritellään selkeä deadline-rakenne ulostusnäytteiden osalta. Kerronta ei kuitenkaan rakennu tämän deadline-rakenteen ympärille.

Ūdensbumba resnajam runcimissa (2004) kerrontaan liitetään yksinkertainen ajallinen deadline-rakenne alussa, joka rajaa fabula-tapahtumat.

Baiga vasaraa (2000) ja ehkä *Lizgdaa* (1995) lukuun ottamatta deadline-rakenne ei luo korostuneesti jännitystä kerrontaan. Klassiseen kerrontaan verrattavissa olevaa eksklusiivisuutta eli deadline-rakenteeseen sisältyvää tavoitteellisuutta – siis jonkin tavoittelemista tai tapahtumista ennen tietyn aikarajan umpeutumista – liittyy kuitenkin *Ūdensbumba resnajam runcimia* (2004) lukuun ottamatta kaikkiin edellä mainittuihin elokuviin. Kokonaisuutena tarkasteltuna deadline-rakenteita löytyy analysoitavista elokuvista melko vähän, ja kerronnan kannalta keskeisiä eli kerrontaa kokonaisuuden tasolla hallitsevia deadline-rakenteita vielä vähemmän – jälkimmäiseen joukkoon on luettavissa ainoastaan *Baiga vasara* (2000). Siten, deadline-rakenteiden osalta analysoitavat elokuvat eivät vastaa erityisen hyvin klassisen kerronnan normia.

Klassisen kerronnan voidaan sanoa tukevan sellaista havaitsemisprosessia, joka perustuu kerronnan objektiivisuuteen, kommunikoivuuteen ja rajoitettuun itsetietoisuuteen. Objektiivinen kerronta hallitsee analysoitavien elokuvien kerrontaa (13/16), mikä vastaa klassisen kerronnan mallia. Kolmekin objektiivisen kerronnan kyseenalaistavaa elokuvaa voidaan nähdä kuitenkin suhteellisesti ottaen melko merkittävänä marginaalina, koska kerronnan objektiivisuuden kyseenalaistaminen tarkoittaa usein erityisen poikkeuksellista kerrontaa. Tämän myös kolme latvialaiselokuvaa vahvistavat: *Varmācības meditācija* (1993), *Būris* (1993) ja *Paslēpes* (2001).

Kerronnan kommunikoivuuden osalta elokuvat jakaantuvat kahteen ryhmään, joissa klassista kerrontaa vastaavat kommunikoivat elokuvat muodostavat pienen enemmistön (9/16). Klassisen kerronnan kommunikatiivisuudesta poikkeavien elokuvien osuus on myös merkittävä (7/16). Itsetietoisuuden kohdalla asetelma toistuu samalla tavoin: klassisesta kerronnasta poikkeavan itsetietoisien kerronnan piirteitä liittyy lähes puoleen elokuvista (7/16). Kerronnan strategioiden osalta voidaan siis todeta sama kuin mitä pääpiirteittäin voidaan havaita kerronnallisten aukkojen ja kausaliteetin kohdalla: klassisen kerronnan mallista poikkeavat elokuvat muodostavat lähes toisen puoliskon analysoitavista elokuvista, klassista kerrontaa vastaavat elokuvat toisen.

5. LOPPUPÄÄTELMÄT

On helppo todeta, että Latviassa on tehty vuosina 1993–2004 erittäin vähän näytelmäelokuvia: 16 analyysin kriteerit täyttävää elokuvaa ja kahdeksan televisioelokuvaa sekä puolenkymmentä eri muodossa olevaa elokuvaa¹⁶¹. On myös helppo yhtyä niihin aiemmin esitettyihin latvialaisnäkemysihin, joiden mukaan latvialaisen elokuvan elpymisprosessi on vielä 2000-luvun puolivälissäkin kesken: vuonna 2004 valmistui vain yksi kotimainen pitkä näytelmäelokuva. Itsenäisyyden ajan epävakaasta elokuvatuotannosta ja elokuva-alaa leimaavasta epävarmuudesta huolimatta 16 tehtyä elokuvaa tarjoavat kuitenkin vähintäänkin konkreettisen näkymän tai johdatuksen latvialaisen elokuvan todellisuuteen. Seuraavassa vedän tutkielman aiempia vaiheita yhteen. Aluksi arvioin analysoimiani elokuvia suhteessa itsenäisyyden ajan luomaa taustaa vasten. Tukeudun tässä pitkälti siihen erotteluun, jonka olen tehnyt klassista normia mukailevien ja siitä poikkeavien elokuvien välillä. Tämän jälkeen keskityn työni varsinaisen tutkimusosan eli elokuva-analyysin tiivistämiseen. Tarkoitus on eritellä latvialaisen elokuvan keskeiset kerronnalliset erityispiirteet. Samalla pohdin, hypoteesiluontoisesti, mikä voisi olla näiden kerronnallisten piirteiden suhde laajempaan kulttuurilliseen tai yhteiskunnalliseen diskurssiin.

5.1. Uusi latvialainen elokuva itsenäisyyden aikana

Analyysin perusteella voidaan sanoa, että latvialainen elokuva ei ole itsenäisyyden aikana lähtenyt etsimään yksinkertaisinta tai suorinta kerronnan tietä – lue: klassisen kerronnan tietä. Tämä vastaa hyvin sitä aiemmin esitettyä näkemystä, jossa niin sanottu auteur- tai festivaalielokuva arvioitiin uuden latvialaiselokuvan erityispiirteeksi. Kuten analyysin yhteenvedosta kävi ilmi, elokuvat jakautuvat kuitenkin hieman eri tavoin riippuen siitä tarkastellaanko ekspositiota, kerronnallisia aukkoja, kausaalisuutta vai kerronnan strategioita. Kerrontaa eniten määrittävien piirteiden (kerronnallisten aukkojen, kausaalisuuden ja strategioiden) osalta karkea kahtiajako klassisen kerronnan

¹⁶¹ Yksi 16 mm -elokuva, yksi beta-muodossa oleva elokuva ja pari lyhytelokuvakoostetta. (Ks. liitteet: taulukko 1.)

normista poikkeaviin ja sitä vastaaviin elokuvaan on kuitenkin perusteltu. Jos siis ”taiteellisesti orientoituneella elokuvalla” viitataan klassisesta kerronnasta poikkeavaan kerrontaan – ja tämä on jatkokäsittelyä varten tekemäni rinnastus –, latvialaisnäkemyksissä esitetty tulkinta sopii analyysin perusteella hyvin noin puoleen analysoiduista elokuvista¹⁶². Vastaavasti toinen puoli, ”yleisölle suunnatut elokuvat”, voidaan tällöin ymmärtää normikerrontaa mukailevina elokuvina. Toinen puoli analysoiduista elokuvista mukailee pääpiirteissään – joskaan ei kaikilta osin täydellisesti vastaa – tutkimusparametrien valossa määriteltyä klassista kerrontaa¹⁶³.

Tässä vaiheessa on luontevaa tarkastella elokuvien yleisömenestystä. Yleisölle suunnatut elokuvathan pitävät jo käsitteellisesti sisällään ajatuksen yleisösuhteesta. Vastaavasti ”tekijän itseilmaisuuksiin” kytkeytyvien taiteellisesti orientoituneiden elokuvien lähtökohtien voi katsoa liittyvän johonkin muuhun kuin yleisösuhteen vaalimiseen.¹⁶⁴ Kattavat yleisötiedot analysoiduista elokuvista puuttuvat, mutta olemassa olevien tietojen perusteella voidaan kohtuullisella todennäköisyydellä arvioida, että normikerrontaa mukailevat elokuvat kuuluvat myös katsotuimpiin latvialaiselokuvaan:

Baiga vasara (2000) on esitysvuotensa katsojamäärän perusteella itsenäisyyden ajan katsotuin elokuva 74 351 katsojalla. *Likteņdzirnas* (1997) on puolestaan kerännyt tähän mennessä yhteensä 121 896 katsojaa. Katsojatietoja löytyy myös *Vecās pagastmājas mistērijasta* (2000), 29 995 katsojaa, ja *Ūdensbumba resnajam runcimista* (2004), 31 704 katsojaa.¹⁶⁵ (Baltic Films 2001, 2004, 2005; Vinten 2004.) Nämä kuuluvat itsenäisyyden ajan katsotuimpien elokuvien joukkoon. Samaan joukkoon lasketaan myös *Ziemasvētku jampadracis* (1993), vaikka sen

¹⁶² Tähän olen analyysin perusteella laskenut mukaan seuraavat elokuvat (7/16): *Varmācības meditācija* (1993), *Būris* (1993), *Lizgda* (1995), *Kurpe* (1998), *Paslēpes* (2001), *Pa ceļam aizejot* (2001) ja *Pitons* (2003).

¹⁶³ Seuraavat elokuvat (9/16): *Ziemasvētku jampadracis* (1993), *Drosme nogalināt* (1993), *Anna* (1996), *Likteņdzirnas* (1997), *Seko man!* (1999), *Baiga vasara* (2000), *Vecās pagastmājas mistērija* (2000), *Sauja ložu* (2002) ja *Ūdensbumba resnajam runcim* (2004). *Sauja ložu* (2002) kohdalla on huomautettava, että sen kerrontaan liittyy keskeisiä klassisen kerronnan kyseenalaistavia piirteitä (mm. kerronnallisen aukon hajanaisuus).

¹⁶⁴ Esimerkiksi taiteellista suuntausta edustavat Laila Pakalniņa (9.12.2004) ja Jānis Putniņš (15.12.2004) katsovat lähtökohtiensa liittyvän ”yksityisyyteen”, ”henkilökohtaisuuteen” ja ”etiikkaan”.

¹⁶⁵ *Baiga vasara* (2000) sijoittui katsojamäärällään toiseksi ja *Vecās pagastmājas mistērija* (2000) seitsemänneksi vuoden 2000 elokuvateatterien katsojatilastoissa. *Ūdensbumba resnajam runcim* (2004) oli puolestaan kymmenes vuoden 2004 tilastossa. (Baltic Films 2001.) *Likteņdzirnasin* (1997) kohdalta puuttuu esitysvuoden katsojatiedot.

kohdalta tarkat katsojatiedot puuttuvat (Pitruka 17.1.2005). Kaikki nämä elokuvat kuuluvat normikerrontaa mukailevien elokuvien ryhmään.

Saman voi arvioida pätevän, joskin huomattavasti edellistä suuremmalla varauksella, myös toisinpäin: taiteellisesti orientoituneet eli normikerronnasta poikkeavat elokuvat eivät ole menestyneet Latvian elokuvateattereissa.

Esimerkiksi *Paslēpes* (2001) ei ollut lainkaan teatterilevityksessä. *Kurpe* (1998) ja *Pitonskin* (2003) ovat kiertäneet lähinnä elokuvafestivaaleilla. *Pa ceļam aizejot* (2001) sitä vastoin on poikkeus: sitä on esitetty sekä Latviassa elokuvateattereissa että festivaaleilla. (Trekteris 25.2.2005.) Näistä elokuvista ei kuitenkaan ole yleisötietoja saatavilla.

Klassinen kerronta ei välttämättä ole yleisömenestyksen välttämätön kriteeri, vaikka yllä esitetty tukee jossain määrin tätä käsitystä. Yleisömenestys elokuvateattereissa ei välttämättä perustu pelkästään elokuvan kerrontaan tai edes sen muihin piirteisiin (esim. ohjaajaan), vaan myös tuotantorakenteisiin, levitykseen ja markkinointiin sekä vastaanoton kontekstiin. Näihin liittyvät ongelmat koskevat itsenäisyyden ajan latvialaista elokuvaa kauttaaltaan, ja olen tuonut niitä esiin aiemmin. Tässä tutkielmassa en ota kantaa siihen, mitkä tekijät loppujen lopuksi tekevät elokuvasta suosituksen yleensä tai edes Latvian kohdalla. Suhde tehtyjen elokuvien kerronnan piirteiden ja elokuvien tekemiseen vaikuttavien taloudellis-poliittisten taustatekijöiden välillä ei ole sekään helposti osoitettavissa saati todennettavissa. Yllä esitetty elokuvien kahtiajako kertoo kuitenkin erityisesti taiteellisesti orientoituneen, eli tässä tapauksessa: klassisen kerronnan normista poikkeavan elokuvan, suhteellisen vahvasta asemasta latvialaisessa itsenäisyyden ajan elokuvassa. Kognitiiviselta kannalta ”normaalin” ja ”luonnollisen” elokuvakerronnan kyseenalaistaessaan tätä ilmiötä on perusteltua pohtia hieman enemmän, vaikka kattavat selitykset ja aukottomat johtopäätökset jäisivät tekemättä. Taustatekijöitä ja hypoteesiluontoisia syitä itsenäisyyden ajan elokuvan vahvaan taiteelliseen suuntaukseen voidaan etsiä aiemman käsittelyn pohjalta niin valtion tukipolitiikasta, elokuvan eurooppalaistumisesta, aikakauden suomista ilmaisumahdollisuuksista kuin tekijöistä itsestään.

Siirtyminen neuvostoajan keskitetystä yhden studion järjestelmästä itsenäisyyden ajan hajautettuun, useiden tuotantoyhtiöiden malliin on johtanut ennen kaikkea sellaiseen projektikohtaiseen ja projektikeskeiseen elokuvatuotantoon, jossa valtiolla on ollut päärahoittajana mahdollisuus vaikuttaa melko suoraan toteutettaviin elokuviin. Yksi ilmeinen näkökulma taloudellis-poliittisten taustatekijöiden ja itse elokuvien välillä tarjoutuu siis valtion rahanjakopolitiikan kautta – ilman valtion tukea kotimainen elokuvatuotanto kun tuskin olisi Latviassa(kaan) taloudellisesti mahdollista. Valtion roolia olen sivunnut aiemmin. Valtion – joka tarkoittaa käytännössä rahanjaosta vastaavia kulttuuriministeriötä ja sen alaista Latvian kansallista elokuvakeskusta – on arvioitu nimenomaan tukeneen itsenäisyyden ajan taiteellisesti orientoituneen elokuvan suuntausta.¹⁶⁶ Elokuvien analyysi vahvistaa tilanteen: klassisesta kerronnasta poikkeavien elokuvien osuus on suhteellisen suuri itsenäisyyden ajan elokuvassa. Tosin kysymysmerkiksi jää, mikä merkitys kerronnan tekijöillä lopulta on tukipäätöksissä – klassista kerrontaa mukailevat elokuvathan muodostavat kuitenkin toisen puoliskon elokuvista.¹⁶⁷ Joka tapauksessa, aikalaisnäkemyksissä viitattiin jo siihen, että valtion tukipolitiikan suunta on 2000-luvun puolella kääntynyt. Jatkossa yleisösuhteella, ja ylipäätään tuotantosuunnitelmaa koskevilla näkökohdilla, arvioidaan olevan yhä tärkeämpi merkitys tuettavien elokuvaprojektien arvioinnissa. Taustalla voidaan nähdä elokuva-alan, kansallisen elokuvakeskuksen sekä myös kulttuuriministeriön pyrkimys kasvattaa elokuvan valtiontuen osuutta.¹⁶⁸ Tutkielman analyysin kannalta yleisösuhteen – eli tässä: klassista kerrontaa mukailevan elokuvan – painotukset valtion tukipolitiikassa eivät kuitenkaan tule esiin: erityistä trendiä normin mukaisten ja siitä poikkeavien elokuvien välillä ei ole erotettavissa vuosien 1993–2004 välillä.

Poliittisesta näkökulmasta Latvian itsenäisyyden aikaa on luonnehdittu ”paluuna Eurooppaan” ja ”länsimaistumisen” projektina. Yllä kuvatussa elokuvan valtiontukipolitiikan nykytrendissäkin voi havaita yhtymäkohtia eurooppalaiseen

¹⁶⁶ Eurooppalaisessa pitkän ajan tarkastelussa tämä ei ole poikkeuksellista, sillä valtiollinen kulttuuripolitiikka on useimmiten, myös elokuvan kohdalla, keskittynyt taiteen tukemiseen (Pantti 2000: 15, 383; Aas 2001).

¹⁶⁷ Tässä ei voida käsitellä riittävän yksityiskohtaisesti sitä, millä perusteilla tukipäätös on kunkin elokuvan kohdalla tehty. Esimerkiksi elokuvantekijä voi olla usein riittävä tae tuen saamiseksi.

¹⁶⁸ Vrt. Rietuma (25.2.2005): Jos maassa tiedetään mitä ylipäätään on latvialainen elokuva, valtiontukea on helpompi kasvattaa.

kulttuuriteollisuuspolitiikointiin, jonka johtoajatuksena on ollut kansallisten elokuvien talous- ja markkinanäkökulman vahvistaminen.¹⁶⁹ Pyrkimys vahvistaa tuottajalähtöistä elokuvantekemisen käytäntöä on yksi piirre tällaisen ajattelutavan aktualisuudesta myös latvialaisessa elokuvassa. Samalla on kuitenkin muistettava, että latvialaisen elokuvan tapauksessa taustalla on myös tavoite vakiinnuttaa kansallisen elokuvan ja elokuva-alan asema ja olemassaolo neuvostoaikaa seuranneen romahduksen jälkeen. Itse elokuvien osalta erityisesti taiteellisesti orientoitunutta elokuvaa eli ”auteur- ja festivaalielokuvasuuntausta” pidetään kääntymisenä kohti Eurooppaa – ja kohti kymmeniä eurooppalaisia elokuvafestivaaleja ja niiden yleisöä.¹⁷⁰ Latvialainen auteur- ja festivaalielokuva on liitettävissä eurooppalaiseen auteur- tai festivaalielokuvaan, kuten latvialaisnäkemyksissä esitettiin, sikäli kuin molempien elokuvakäytäntöjen voidaan olettaa poikkeavan klassisen kerronnan normista. Tarkempien kerrontaa koskevien yhtymäkohtien ei tässä ole kuitenkaan mahdollisuutta – latvialaisen elokuvan kerronnan analyysi kaipaisi vertailukohdaksi selväpiirteisemmän hahmotuksen nyky-eurooppalaisesta auteur- tai festivaalielokuvasta.

Yleisesti ottaen, Latvian Eurooppa-projekti voidaan nähdä ainakin kahdenlaisen tulkintakehyksen kautta: toisaalta välttämättömänä reagoitina muuttuneisiin, sosialismin talouden romahtamista seuranneisiin olosuhteisiin, toisaalta kauan odotettuna taloudellisena ja kulttuurisena irtiottona Neuvosto-Latvian aikakaudesta. Molemmat tulkintakehykset ilmenevät erityisen selvästi itsenäisen Latvian uusliberalistisessa talouskehityksessä. Tämä taas on olennaisesti vaikuttanut myös elokuvaan – sekä Riian elokuvastudion vaiheisiin että latvialaisen elokuvan toimintaympäristöön kokonaisuudessaan. Elokuvan kohdalla lähes kaikkia muutoksia, lukuun ottamatta valtion roolia elokuvien päärahoittajana, luonnehtii katkos entiseen. Tähän liittyen myös taiteellisesti orientoituneiden elokuvien voidaan nähdä –

¹⁶⁹ Yleisösuhteen korostuminen taiteen valtiontuen jaossa erityisesti 1990- ja 2000-luvun aikana liitetään eurooppalaisessa kontekstissa modernisaatiokehitykseen, taiteen autonomisuuden kaventumiseen ja liiketaloudellisten toimintaperiaatteiden yleistymiseen (Pantti 2000: 15, 65–66, 383). Aas (2001) näkee EU:n tämän kehityksen veturina.

¹⁷⁰ Latvian kansallisen elokuvakeskuksen aktiivisuuteen kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla olen viitannut aiemmin, samoin yhteistuotantoelokuvaan, joita analysoidavien elokuvien joukossa on kolme. Latvialaisia näytelmäelokuvia on myös esitetty ulkomaisilla festivaaleilla. Tunnetuimpia latvialaisia näytelmäelokuvia ulkomailla ovat Laila Pakalniņa elokuvat, erityisesti *Kurpe* (1998), joka valittiin vuonna 1998 Cannesin Un certain regard -sarjaan.

kulttuurillisen irtioton mielessä – kuvastavan aikakauttaan. Tämä katkosta korostava näkemys voidaan ymmärtää ainakin kahdella tapaa. Ensinnäkin siirtyminen sensuurin ja yhden studion aikakaudesta taiteellisen vapauden aikakauteen on tehnyt taiteellisesti orientoituneen, tekijälähtöisen suuntauksen mahdolliseksi. Toiseksi, itsenäisyyden ajan taidesuuntaus voidaan nähdä vastakohtana neuvostolatvialaisten elokuvien epäradikaaliudelle ja riskittömyydelle – epäradikaalius ja riskittömyys olivat piirteitä, jotka liittyivät paitsi elokuvantekijöihin myös sensuuriin ja yhden studion yksinvaltaisesti harjoittamaan tuotantopolitiikkaan. Elokuvan taustarakenteissa tapahtuneet muutokset ovat siis luoneet sen tilan, jossa itsenäisyyden ajan elokuvantekijät ovat voineet lähteä etsimään vaihtoehtoista elokuvakerronnan tietä – rajoituksenaan ”vain” niukat resurssit ja riippuvaisuus valtiontuesta. Tarkemman erottelun tekeminen erityisesti elokuvien kerronnan tasolla vaatisi, jälleen kerran, tarkempaa tutkimusta erityisesti neuvostolatvialaisesta elokuvasta.

Itsenäisyyden ajan taidesuuntaus voidaan osittain liittää myös itse tekijöihin. Toisaalta on uusi näytelmäelokuvan tekijöiden sukupolvi, jonka esiintulo liittyy sekin yhden studion järjestelmän kaatumiseen ja elokuvantekemisen demokratian lisääntymiseen ainakin periaatteellisessa mielessä¹⁷¹. Toisaalta on jo neuvostoajalla aloittaneet tekijät. Sukupolvikuilu analysoitavana olevien elokuvien ohjaajien kohdalla on iän perusteella selvä¹⁷². Elokuvakerronnan painotuksiin tällä sukupolvierolla tuntuisi olevan jonkin verran vaikutusta: ennen vuotta 1939 syntyneistä viidestä ohjaajasta kolme edustaa yleisöelokuvaa (so. normin mukaista kerrontaa) ja kaksi taide-elokuvaa (so. normista poikkeavaa kerrontaa)¹⁷³; vuoden 1960 jälkeen syntyneiden kohdalla asetelma on toisinpäin¹⁷⁴. Tämä vahvistaa jossain määrin sitä latvialaisnäkemystä, että itsenäisyyden

¹⁷¹Vrt. näytelmäelokuvan tekijöiden pitkä tie elokuvatuotantojen ohjaajiksi neuvostoajana.

¹⁷² Sukupolvikuilun väliin jäävistä keskipolven ohjaajista Arvīds Krievs (s. 1944) on jatkanut työtään itsenäisyyden ajalla, mutta hänen ainoa pitkä näytelmäelokuvansa, *Man patīk, ka meitene skumst* (You're sexy when you're sad, 2005) jäi analyysin ulkopuolelle lopullisen leikkausversion viivästyessä. Raakaleikkauksen pohjalta tehdyn analyysin perusteella, elokuvan kerronta eroaa selvästi klassisen kerronnan normista.

¹⁷³ Aloizis Brenčs (1929–1998), Jānis Streičs (s. 1936) ja Varis Brasla (s. 1939) kuuluvat yleisöelokuvan tekijöihin, Aivars Freimanis (s. 1936) ja Ansis Epnars (1937–2002) taide-elokuvan tekijöihin.

¹⁷⁴ Una Celma (s. 1960) ja Aigars Grauba (s. 1965) kuuluvat yleisöelokuvan tekijöihin, Laila Pakalniņa (s. 1962), Jānis Putniņš (s. 1967) ja Viesturs Kairiņš (s. 1971) taide-elokuvan tekijöihin. Celman kohdalla on tosin huomautettava, että hänen elokuviinsa, varsinkin *Sauja ložuun* (2002), liittyy myös keskeisiä klassisen kerronnan normin kyseenalaistavia piirteitä.

ajan taiteellisesti orientoituneen elokuvan suuntaus on liitettävissä uuden elokuvantekijäpolven esiintuloon.

5.2. Latvialaisen elokuvan kerronnalliset erityispiirteet

Jako normin mukaiseen ja normista poikkeavaan elokuvaan ei kerro kerronnan erityispiirteistä vielä kovin paljon. Sitä kautta on hahmoteltavissa lähinnä uuden latvialaisen elokuvan pääasialliset painotukset ja voimasuhteet. Tutkielmani varsinainen lähtökohta on ollut elokuvien esittämässä kerronnan todellisuudessa. Tarkoitus on ollut tuoda esiin kerronnan piirteitä niiden tutkimusparametrien valossa, jotka olen ottanut työni lähtökohdaksi, ja jotka kuvaavat kerrontaa prosessina. Olen edellä korostanut useaan otteeseen tätä kerronnan kerrontakeskeistä tutkimusotetta, mutta formalistinen tutkimus ei sulje temaattisia tai representationaalisia kysymyksenasetteluja kokonaan ulkopuolelleen – tähän viittasin jo teoriaosuudessa. Formalistien mukaan teosta voidaan tarkastella myös arkielämää tai arkitodellisuutta vasten. Tällöin tarkastelun lähtökohtana on kuitenkin teoksen kerronnan (formaali) kokonaisuus: ”only when this status [of formal elements] is known will they [critics] be able to understand the implication of these ideas in relation to reality.” (Thompson 1981: 47–50, lainaus 50; ks. myös Walsh 1996: 490.) Tätä kerronnan prosessiivista kokonaisuutta olen tuonut elokuvien analyysissä ja yhteenvedossa esille. Aiemman käsittelyn pohjalta on tiivistettävissä latvialaisen näytelmäelokuvan keskeisimmät erityispiirteet: heikko kausaalinen kerronta, pysyvät kerronnalliset aukot sekä ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnan problematiikka. Kaksi ensin mainittua piirrettä ovat tulleet esiin jo analyysin yhteenvedossa. Kolmas piirre taas liittyy työni lähtökohtana toimineeseen fabula- ja *sjuzhet*-erotteluun, ja otan sen tässä esiin eräänlaisena kokonaihashahmotuksena latvialaisesta elokuvasta. Tutkielmani lopuksi käyn nämä kolme latvialaisen elokuvan kerrontaa kuvaavat erityispiirteet läpi. Samalla on mahdollista pohtia, mikä voisi olla näiden kerronnan piirteiden suhde formalistien mainitsemaan ”arkielämään” ja ”arkitodellisuuteen”. Yhtenä välittävänä tekijänä, varsinkin pysyvien aukkojen ja ideaaliseen fabulaan liittyvän kerronnan problematiikan kohdalla, on tällöin

kerronnallisiin erityispiirteisiin kytkeytyneet temaattiset painotukset.¹⁷⁵ Tarkoitus ei ole enää aloittaa uutta, representaatiopainotteista tutkimusta, vaan viitata joihinkin mahdollisiin yhtymä- tai vertailukohtiin kerronnan todellisuuden ja latvialaisen kulttuurin ja yhteiskunnan (diskursiivisen) todellisuuden välillä. Tarkoitus on hahmotella vaihtoehtoista näkökulmaa sille aiemmin esitetylle näkemykselle, jonka mukaan itsenäisyyden ajan latvialainen elokuva olisi yhteiskunnallisen ja kulttuurisen representaation kannalta muusta yhteiskunnasta eristetty erillinen saareke.

Heikko kausaalinen kerronta latvialaisessa elokuvassa liittyy itsetietoiseen kuvaukselliseen kerrontaan, keskeisen kerronnallisen aukon hajanaisuuteen, epätoiminnalliseen kerrontaan ja päämäärähakuisen juonen korvautumiseen jollain avoimemmalla juonirakenteella, jonka yhteys fabulan muodostukseen ei ole yksiselitteinen. Heikko kausaalinen kerronta liittyy useammin kronologiseen kuvauksellisuuteen (esim. juonirakenteiden tiivistymättömyyteen) kuin kausaalisesti hankalaan *sjuzhet*-kerrontaan (esim. fabulan osien yhteensovittamisen vaikeuteen). Latvialaisiin elokuviin liittyvä kausaalinen heikkous ei siis pääsääntöisesti tarkoita hankalaa ymmärrettävyyttä, vaan sitä, että elokuvien kerronta ei etene vaihe vaiheelta ketjuuntuvan kerronnan mielessä kohti ratkaisua tai jäsenny toiminnallisiksi jaksoiksi. Kuvaavia ovat esimerkit elokuvien toimintajaksoista sekä useat etsintärakenteet, joissa varsinainen etsintä jää kerronnan tasolla sivuseikaksi. Olen esittänyt, miten latvialaisen elokuvan kerrontaa hallitseva valmistava ja keskitetty ekspositio tekee elokuvien seuraamisen ymmärrettäväksi. Heikko kausaalinen kerronta siis seuraa useissa tapauksissa, myös klassista kerrontaa mukailevissa elokuvissa, tätä ekspositorista alustusta. Selkeitä heikon kausaalisen kerronnan piirteitä liittyy yli puoleen elokuvista, joten sitä voidaan pitää tarkasteltavana olevan uuden latvialaisen elokuvan yhtenä keskeisenä kerronnan erityispiirteenä.

Heikon kausaalisen kerronnan piirteet liittyvät siis useimmissa elokuvissa kuvaukselliseen kronologisuuteen ja kolmessa elokuvassa itsetietoiseen kuvaukselliseen kerrontaan. Yksinkertaisesti sanoen, elokuvissa toimintaa, erityisesti päämäärähakuista

¹⁷⁵ Vrt. Wilson (1986: 43): kerronnan prosessi *fabula*- ja *sjuzhet*-tasojen välisenä dynamiikkana liittyy aktivoituihin sosiaalis-moraalisiin uskomuksiin.

toimintaa, korostava kerronta on korvautunut kuvauksellisella kerronnalla. Heikossa kausaalissa kerronnassa voidaan nähdä yhteyksiä latvialaiseen kuvauksellisen kerronnan perinteeseen, johon olen aiemmin viitannut, ja joka toteutui korostettuna tyyllillisenä piirteenä neuvostoaikana erityisesti Riian koulukunnan dokumenttielokuvissa. Neuvostoaikana kuvauksellisuus artikulaation vastakohtana, avoimena tai epäsuorana merkityksenä, oli muun muassa keino välittää viestejä sensuurin ohi. Itsenäisyyden ajalla yhteys aktuaaliseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen ei ole näin selvä. Kuten Pērkone-Redoviča (13.1.2005) on kuitenkin edellä todennut, kuvauksellisuus on vaikuttanut jossain määrin latvialaiseen taiteeseen kautta aikojen.¹⁷⁶ Āboliņa (2000) näkee tämän kuvauksellisuuden – kuvauksellisen tai kuvallisen ajattelun (imaginative thinking) – perustana erityisesti latvialaisen kansanrunous- eli daina-perinteen¹⁷⁷: ”Let us bear in mind that this form of the perception of life [=imaginative thinking] can be met in the Latvian painting of all times and epochs, but especially in the laconic and imaginative characteristics of all things in dainas, the Latvian folk songs” (Āboliņa 2000). Visuaalisuutensa ohella latvialainen kuvauksellinen kerronta ilmenee erityisesti hitaassa rytmissä¹⁷⁸, johon Kūle (2002: 207) viittaa sellaisena latvialaisen kerronnan erityispiirteenä, joka läpäisee kulttuurin eri tasot animaatioista televisiouutisiin. Kūle erottaa tällaisen latvialaista kulttuurillista kontekstia kuvaavan joutoajan rytmin kulttuurin (leisurely rhythmic culture) sellaisesta nopean kulttuurin mallista, jossa muutos seuraa muutosta – jossa syy-seuraussuhde ketjuuntuu, ja jossa tapahtumat etenevät kausaalisesti toisiinsa vaikuttaen. (Kūle 2002: 206–208, 211.) Latvialaisiin elokuvaan liittyvää heikkoa kausaalista kerrontaa ei siis ehkä ole syytä pitää

¹⁷⁶ Vastapainona kuvaukselliselle kerronnalle juonellisen tarinankerronnan perinne nähdään latvialaisessa elokuvassa ongelmallisena: ”Juoni ja tarina ovat aina olleet meidän ongelmamme – se ei ole erityisalaamme” (Pērkone-Redoviča 13.1.2005). Tämän on katsottu liittyvän käsikirjoituksen ja käsikirjoittajien ongelmaan. Tämä on myös ongelma, jonka katsotaan seuranneen latvialaista elokuvaa neuvostoajalta itsenäisyyden ajalle. (Pērkone-Redoviča 13.1.2005; Pitruka 17.1.2005; Rozenbergs 21.2.2005.) Heikon kausaalisuuden ja ”heikon käsikirjoituksen” voidaan nähdä jollain tapaa korreloivan keskenään. Heikko käsikirjoitus on kuitenkin ensisijaisesti arvottava näkemys latvialaiseen elokuvaan.

¹⁷⁷ Krišjānis Barons (1835–1923), ”Latvian Lönnot”, aloitti kansanrunouden keruutyön 1800-luvulla. Dainojen kerääminen oli keskeinen osa 1800-luvun loppupuolen kansallista heräämistä Latviassa. Dainat liitetään myös 1980-luvun kansalliseen heräämiseen ”kulttuuri-identiteetin symboleina”. (Harvilahti 1990: 76; Mela 1997: 40.) Nelisäkeiset dainat ovat ensi sijassa laulurunoutta. Musiikin verkkaisessa rytmissä ja monotonisuudessa voi havaita yhtymäkohtia tässä esiin tuotavaan kuvaukselliseen esitystapaan. (Harvilahti 1985: 23.)

¹⁷⁸ ”The typically Latvian *slow rhythm* which is in full harmony with natural phenomena [...]” (Kūle 2002: 207; korostus omani). Kūle pitää *rytmiä* avainkäsitteenä, kun tarkastellaan kulttuurillisia piirteitä (Kūle 2002: 208).

vain elokuvien erityispiirteenä. Heikossa kausaalisessa kerronnassa voi nähdä tiettyjä yhtymäkohtia hitaaseen rytmiin perustuvaan kuvaukselliseen kerrontaan, jota pidetään latvialaisen kerronnan keskeisenä tyypillisenä piirteenä.¹⁷⁹ Poikkeuksellisen viivytyksrakenteensa ja syy-seuraussuhteen esittämisenä kautta elokuvien heikko kausaalinen kerronta vertautuu myös taide-elokuvan kerrontaan Bordwellin (1985: 205–206, 210) määrittelemässä mielessä.

Heikon kausaalisuuden ohella toinen erityispiirre latvialaisten elokuvien kerronnassa liittyy *pysyviin kerronnallisiin aukkoihin*. Pysyvä kerronnallinen aukko on kerronnan kannalta keskeinen lähes kaikissa elokuvissa. Pysyvä kerronnallinen aukko tarkoittaa käytännössä sitä, että kerronnan esittämiä kysymyksiä ei ratkaista riittävällä ja epäselvyydet poissulkevalla tavalla; useat elokuvat esimerkiksi päättyvät sellaiseen lopetukseen, joka jättää tilaa tulkinnalle. Kerronnan esittämät kysymykset jäävät avoimiksi suhteessa selväpiirteiseen ratkaisuun ja suhteessa ideaaliseen fabulaan. Tällainen kerronta on motivoitavissa realistisesti: elämässä lopulliset ratkaisut jäävät usein toteutumatta ja ideaalinen fabula saavuttamatta, ne jäävät – elokuvan ja elämän – ulkopuolelle, täydellisesti tavoittamatta. Pysyvä kerronnallinen aukko liittyy ideaaliseen heteroseksuaaliseen parisuhteeseen¹⁸⁰ puolella elokuvista. Yhdessäkään analyysiin kuuluvista elokuvista parisuhde ei toteudu täydellisesti tai saavuta täydellistä sulkeumaansa mikäli se on teemana (so. kerronnallisena aukkona) jollain tavalla liittynyt kerrontaan.¹⁸¹ Pysyvät kerronnalliset aukot ja niihin liittyvä parisuhteen teeman käsittely ovat laajuudessaan poikkeuksellinen erityispiirre latvialaisessa elokuvassa.

Parisuhteeseen liittyvä kerronnallinen aukko on motivoitavissa realistisesti vähintäänkin yleisellä tasolla (parisuhteen universaali vaikeus). Jossain määrin tätä realistista

¹⁷⁹ Vastakohtana kerronnan hitaalle rytmille voidaan pitää esimerkiksi Jānis Streičsin elokuvien ”hektistä rytmiä”. Se perustuu tosin kerronnan epätoisteisuudelle, ei niinkään syy-seuraussuhteiden ketjuuntumiselle. (Ks. alaviite 132.)

¹⁸⁰ Ainoastaan *Varmācības meditācijassa* (1993) viitataan homoseksuaaliseen parisuhteeseen, mutta ko. suhde ei ole kerronnassa keskeisesti esillä – muuten kuin tulkinnallisessa mielessä, kuten analyysin yhteenvedossa totesin.

¹⁸¹ *Paslēpesia* (2001) voidaan pitää poikkeuksena, jos kerronnan tulkitsee kytkeytyvän parisuhdeteeman ympärille.

motivaatiota tukevat myös kulttuuria ja yhteiskuntaa koskevat ominaispiirteet¹⁸² (mm. Celma 15.12.2004; Gundars 9.12.2004). Elokuvaohjaaja Una Celma asettaa ongelmallisen heteroseksuaalisen suhteen juuri jälkimmäisessä mielessä latvialaiseen kontekstiin:

”It is possible that it [difficulties in relationship] is something specifically characteristic to our Latvian mentality – a sort of eternally-insulted feeling. Maybe it’s more characteristic of small nations which have been occupied. People haven’t been able to express themselves.” (Āboliņa 2005: 4.)

Tällä tavoin ymmärretty latvialainen mentaliteetti – tunne siitä, että tulee jatkuvasti loukatuksi, ja kyvyttömyys ilmaista itseään – voidaan nähdä laajemmassa yhteydessä. Se tulee toistuvasti esiin esimerkiksi Žīguren (2000) tarkastellessa Latvian historiaa¹⁸³; Žīgure (2000: 17): ”Missään ei kerrota latvialaisilta saaduista myönteisistä vaikutteista. Nähtävästi vieraat vallanpitäjät ovat kaikkina aikoina koettaneet estää latvialaisia tutustumasta menneisyyteensä.” Latvialaisfilosofi Maija Kūle viittaa tähän kyvyttömyyteen vaikuttaa omaan kohtaloonsa vallan puutteena¹⁸⁴: ”Me [latvialaiset] emme ole kokeneet, että olisimme olleet sellaisessa turvaverkossa, jossa valta olisi ollut selvä ja konkreettinen; pikemminkin päinvastoin. Valta on aina ollut toisilla.” (Varto 2004: 114.) Tällä tavoin jäsenelty latvialainen mentaliteetti on ajankohtainen tarkastelunäkökulma Latviaan myös EU:n jäsenmaana 2000-luvulla (ks. Rislakki 2004). Tätä ajankohtaisuutta on todennäköisesti vahvistanut itsenäisyyden aikaa luonnehtiva – ja myös elokuva-alaa koetellut – perinpohjainen siirtymävaihe, joka on edelleen kesken, ja joka on ollut erityisesti sosialisoinnin näkökulmasta hyvin ongelmallinen.¹⁸⁵ Pysyvien

¹⁸² Heteroseksuaaliseen parisuhteeseen liittyvä hankaluus saa representaation mielessä tukea jo avioliittotilastoista: keskimäärin joka toinen avioliitto päättyy Baltian maissa eroon (Alenius 2000: 276). Kūlen (2002: 206) mukaan taas romanttinen ideaalisuus ei kuvaa itsenäisyyden ajan kulttuuria.

¹⁸³ Lyhyttä itsenäisyysjaksoa 1918–1940 lukuun ottamatta Latvia on elänyt 1200-luvulta aina 1990-luvun taitteeseen vahvan saksalais-, ruotsalais- ja venäläisvallan alaisuudessa. Kansalliseepos, Andrejs Pumpursin kirjoittama *Lāčplēšis* (Karhunkaataja, 1888) liittyy taisteluun vierasta valtaa, saksalaisia, vastaan – ja jää loppuratkaisun osalta, hyvin kuvaavasti, auki (Pumpurs 1988). Latvialaisten kansalliseepoksenkin siis sisältyy pysyvä ja keskeinen kerronnallinen aukko.

¹⁸⁴ Lähin vallan puutteen ilmentymä, kuten Celmakin edellä mainitsi, löytyy neuvostomiehityksen aikakaudesta, jonka Žīgure (2000: 101) kokee yhä ajankohtaisena taustavaikuttajana: ”Ajatusten ja tunteiden tasolla toinen maailmansota on Latviassa ehkä lähempänä kuin missään muussa maassa, korkeintaan Liettua ja Viro pois lukien.” Itsenäistymisen synnyttämä historiankirjoituksen buumi Baltian maissa voidaan myös nähdä tätä neuvostomiehityksen ajankohtaisuutta vasten (ks. Rislakki 2004: 35).

¹⁸⁵ Itsenäisyyden ajalla tuloerot ovat kasvaneet, korruptiosta on tullut pysyvä käytäntö, luottamus politiikkaa kohtaan on huvennut ja sosiaaliturvassa on vakavia puutteita. Latvialaisten suhde

kerronnallisten aukkojen voi jollain tavalla nähdä heijastelevan tätä kyvyttömyyden ja vallan puutteen yhteiskunnallista diskurssia, mutta suorien rinnastusten tekeminen ei ole perusteltua; prosessiivisen analyysin rinnalle tarvittaisiin esimerkiksi representaatiolähtöistä kerronnan analyysia. Kuten heikko kausaalinen kerronta edellä, myös pysyvät kerronnalliset aukot voidaan sellaisenaan liittää myös taide-elokuvan kerrontaan (ks. Bordwell 1985: 285). Latvialaisten elokuvien kohdalla tosin on huomattava, että pysyvät kerronnalliset aukot liittyvät myös klassista normia pääpiirteissään mukaileviin elokuviin. Siten, pysyviä kerronnallisia aukkoja voidaan pitää latvialaiseen kerrontaan liittyvänä erityispiirteenä.

Ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnan problematiikka sivuaa edellä kuvattuja latvialaisen kerronnan erityispiirteitä. Konkreettisen sjuzhet-kerronnan ja ideaalisen fabulan välinen suhde on muodostanut työni lähtökohdan, jota olen tarkastellut kausaalisuuden, kerronnallisten aukkojen, eksposition, kerronnan strategioiden ja klassisen kerronnan normin näkökulmasta. Fabula on kuvattu, Heathin (1975: 48–49) käsitteistöä käyttäen, tavoiteltavaksi harmonian tilaksi, jolloin siihen luodut kerronnalliset aukot näyttäytyvät väkivaltaisina, epäharmoniaa aiheuttavina akteina. Kerronta kuitenkin tähtää yhtenäiseen fabulaan (ideaalitulanteeseen, harmoniaan), joka joko saavutetaan tai ollaan saavuttamatta elokuvan puitteissa. Ideaalisen fabulan voidaan nähdä muodostavan paitsi tavoitteen myös laajemmassa mielessä taustan elokuvien kerronnalle, sillä sjuzhet-kerronta suhteutuu ideaaliseen fabulaan jo kerronnan kulussa. Tämä tapahtuu esimerkiksi kerronnan kausaalisuuden ja kerronnan strategioiden kautta: miten ideaaliseen fabulaan pyritään, miten se tavoitetaan? Analysoitavat elokuvat voidaan jakaa kolmeen ryhmään sen perusteella, mikä on kerronnan suhde ideaaliseen fabulaan: (1) ideaalinen fabula saavutetaan objektiivisesta kerronnasta riippumatta¹⁸⁶, (2) ideaaliseen fabulaan liittyvä pysyvä aukko sivuutetaan

tulevaisuuteen on tutkimusten mukaan epäroivä ja epäilevä, YK:n tutkimuksessa jopa 52 prosenttia latvialaisista pelkäsi joutuvansa näkemään nälkää. (Küle 2002: 270; Rislakki 2004: 25, 31.) Nissinen (1999: 7–8): ”The new political elites may have adapted themselves swiftly to such market-conforming values as competitiveness, self-initiative, innovativeness and risk willingness, but the masses still bear the burden of the communist socialization which rejected the entrepreneurial spirit.”

¹⁸⁶ Käytännössä mahdollisuuksia on kaksi: subjektiivisen ja objektiivisen kerronnan tasot ovat erottamattomasti sekoittuneet, tai kerronta on subjektiivista (muistot, kuvitelmat). Jälkimmäisessä tapauksessa kyse on yksittäisistä kohtauksista, jotka on erotettu muusta, objektiivisesta, kerronnasta.

sjuzhet-kerronnan ja itsetietoisien tyylin tasolla, ja (3) ideaalinen fabula jää tavoittamatta realistisesti motivoitussa kerronnassa. Näiden kerronnallisten piirteiden pohjalta on muodostettavissa erilaisia temaattisia ryhmiä¹⁸⁷:

- (1) sovitus ja anteeksianto kaikesta huolimatta (*Būris*, 1993; *Drosme nogalināt*, 1993; *Paslēpes*, 2001);
perhe palaa yhteen kuvitteellisessa loppukohtauksessa (*Ūdensbumba resnajam runcim*, 2004);
- (2) arkisen elämän jatkuminen kaikesta huolimatta (*Lizgda*, 1995; *Kurpe*, 1998; *Pitons*, 2003);
elämä kulkee eteenpäin kaikesta huolimatta (*Paslēpes*, 2001);
- (3) kommunikaation ongelma (*Lizgda*, 1995; *Seko man!* 1999; *Pa ceļam aizejot*, 2001; *Sauja ložu*, 2002);
ideaalisen parisuhteen ongelma (*Drosme nogalināt*, 1993; *Lizgda*, 1995; *Anna*, 1996; *Likteņdzirnas*, 1997; *Seko man!* 1999; *Vecās pagastmājas mistērija*, 2000; *Sauja ložu*, 2002);
historiallisen tilanteen kautta realistisesti motivoitu ei-onnellinen loppu (*Baiga vasara*, 2000).

Tämä jaottelu kertoo ennen kaikkea siitä, miten ongelmallisen taustan ideaalinen fabula muodostaa elokuvien kerronnalle: ideaalinen fabula on reaalisesti eli objektiivisen kerronnan keinoin lähes saavuttamattomissa. Ensimmäisen ja toisen ryhmän elokuvat osoittavat, että harmonian tila on palautettavissa vain (1) kuvitteellisella tai vertauskuvallisella tasolla, tai (2) jollain muulla, avoimemman tulkinnan tasolla – käytännössä tämä tapahtuu sivuuttamalla ongelma kerronnassa. Kolmannen ryhmän elokuvien sjuzhet-kerronnassa idealistinen fabula muodostaa sen nimenomaisen vertailukohtaan, jota vasten kerronta jää pysyvästi vajavaiseksi. Suhteessa harmonisen tilan saavuttamiseen ensimmäisen/toisen ryhmän elokuvat ja kolmannen ryhmän

¹⁸⁷ Huomautuksia: *Ziemasvētku jampadracis* (1993) puuttuu luokittelusta, koska siinä ideaalinen fabula toteutuu objektiivisen kerronnan tasolla – lukuun ottamatta yhtä pysyväksi jäävää mutta kerronnan kannalta toissijaista aukkoa. *Anna* (1996) on mukana, vaikka ideaalisen parisuhteen ongelma on siinä päähenkilön kannalta toissijainen. Kerronnan tasolla se on kuitenkin esillä. *Baiga vasara* (2000) puuttuu ”ideaalisen parisuhteen ongelmaan” kuuluvien elokuvien ryhmästä, koska pysyväksi jäävästä aukosta huolimatta parisuhteen käsittelyyn ei liity elokuvassa ongelmaa.

elokuvat voidaan nähdä vastakkaisina lähestymistapoina: edellisen ryhmän elokuvat vihjaavat, että ideaalinen fabula on saavutettavissa ”kaikesta huolimatta” tai ”loppujen lopuksi”, jälkimmäisen ryhmän elokuvat taas vihjaavat, ettei ideaalinen fabula toteudu itsestään, ehkei ollenkaan.¹⁸⁸

Ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnan problematiikka tuo korostetusti esiin todellisen tilanteen ja ideaalitalanteen välillä vallitsevan kuilun. Kyseessä on jälleen, kuten pysyvien aukkojen kohdalla, taide-elokuvan kerrontaan liittyvä käytäntö, mutta tässä laajuudessa, jossa se analysoitavissa elokuvissa esiintyy, ideaaliseen fabulaan liittyvää kerronnan problematiikkaa voidaan pitää latvialaisen elokuvan erityispiirteenä. Kuten pysyvien kerronnallisten aukkojen kohdalla myös nyt realistinen motivaatio tulee kyseeseen, sekä yleisellä tasolla (ideaalitalanteen saavuttamisen vaikeus) että kulttuuria ja yhteiskuntaa koskevana ominaispiirteenä: latvialaiseen mentaliteettiin edellä liitetty vallan puute ja kyvyttömyys vaikuttaa omaan tilanteeseen ovat juuri niitä piirteitä, jotka korostavat eroa todellisen tilanteen ja ideaalitalanteen välillä. Tämän lisäksi ensimmäisen ja toisen ryhmän elokuvien taustalla voi erottaa tietyn – ”viime kädessä toteutuvan” – ykseyden ajatuksen, sellaisen, joka sovittaa ristiriitaisuudet ja palauttaa yhteyden jopa reaalisesta tilanteesta riippumatta. Balttilaisesta panteistisesta mytologiasta ja latvialaisesta daina-perinteestä ei ole vaikea löytää kulttuurillisia yhtymäkohtia tällaiselle maailmankatsomukselle: dainojen jatkuvuutta ja ykseyttä korostava maailmankatsomus ja ihmiskäsitys tiivistyy pysyvän harmonian ajatukseen (tästä mm. Harvilahti 1990: 79–80; Vecgrāvis 1990: 121–122, 138, 146–147; Zauberga 1997b: 14–16; Kūle 2002: 205). Tutkielmani kannalta jää kuitenkin avoimeksi miten relevantti tämä, eritoten 1800-luvun kansallisen romantiikan edustama, katsomustapa on 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun latvialaisessa kulttuurillisessa ja yhteiskunnallisessa tilanteessa. Kūle (2002: 205–206, 209, 268) tosin toteaa miten folklore – neuvostoajan merkityskontekstin kadottaneenakin – toimii vielä itsenäisyyden ajallakin vahvistavan myytin tavoin, ja miten latvialaista identiteettiä,

¹⁸⁸ *Drosme nogalināt* (1993) ja *Lizgda* (1995) löytyvät molemmista ryhmistä, koska ideaaliseen fabulaan liittyviä keskeisiä kerronnan kysymyksiä käsitellään eri tavoin kerronnassa. Erityisesti *Lizgdaan* (1995) liittyy yhden elokuvan sisällä sama problematiikka kuin ensimmäisen/toisen ja kolmannen ryhmän elokuvien välille: toisaalta kerronnan luomat ongelmat voidaan ohittaa (”elämä jatkuu kaikesta huolimatta”), toisaalta ne ovat pysyviä ideaalisen kommunikaatiotilanteen kannalta.

”latvialaisuutta”, etsitään edelleen ennen kaikkea kaukaa menneisyydestä.¹⁸⁹ Todettakoon, että kolmannen ryhmän elokuvat korostavat tällaiseen maailmankatsomukseen liittyviä rajoituksia: elämän realiteetit saattavat olla ristiriidassa idealistisuuden kanssa.

Edellä tehdyt avaukset kerronnasta yhteiskunnallisen ja kulttuurisen diskurssin suuntaan kuvaavat korostetusta hypoteettisuudestaan huolimatta latvialaisesta elokuvasta erottelemieni kerronnallisten erityispiirteiden luonnetta. Jos heikon kausaalisen kerronnan, pysyvien kerronnallisten aukkojen ja ideaaliseen fabulaan liittyvän kerronnan problematiikan perusteella siis pitäisi sanoa jotain itsenäisyyden ajan elokuvan todellisuudesta, vastauksen voisi kiteyttää siten, että tärkeämpää on ollut matkanteko kuin itse päämäärä. Matkanteko on ollut tosin välttämätöntä siksi, että päämäärä on onnistunut säilyttämään niin hyvin etäisen ideaalisuutensa. Kerronnan erityispiirteiden kautta välittyy kuva sellaisesta kerronnan todellisuudesta, jossa kerronnan kuvaukselliset piirteet ovat korvanneet toiminnallisen ja dynaamisen tarinan kertomisen eli fabulan välittämisen. Tietynlainen keskeneräisyys on leimallista itsenäisyyden ajan elokuvan kerronnalle. Elokuvien kerronta kytkeytyy ongelman ympärille joko tätä ongelmaa vasta hahmottaen tai ongelman tiedostaen jääden kuitenkin tässäkin tapauksessa paitsi sen lopullisesta ratkaisusta. Juuri suhteessa asettamaansa ongelmaan kerronta ilmenee kuvauksellisena: keskeinen kerronnallinen aukko, päämäärähakuinen juonirakenne tai ylipäänsä määritelty tavoite muodostavat sen taustan, jota vasten kerronnassa on mahdollista tarkastella jotain ”muuta”. Tällainen kerronta pysäyttää tapahtumien kulun vahvan kausaalisen ja ketjuuntuvan kerronnan mielessä, vaikka ei asettaisikaan tapahtumien ymmärrettävyyttä kyseenalaiseksi. Ideaaliseen fabulaan liittyvä kerronnan problematiikka luonnehtii kokonaisuuden tasolla hyvin tarkastelemiani elokuvia: harmonian tila näyttäytyy elokuvissa saavuttamattomana reaalisella tasolla, mutta ehkä todellisuus sisältää muitakin tasoja? Mutta toisaalta, ehkä ei...

¹⁸⁹ Friediten (1999: 4, 6) mukaan vastaava kansallisen identiteetin juurien kartoitustyö on ollut keskeisesti esillä myös muissa Neuvostoliiton ohjauksesta vapautuneissa itäeurooppalaisissa valtioissa 1990-luvulla.

6. LÄHTEET

6.1. Kirjalliset lähteet

6.1.1. Latviaa ja latvialaista elokuvaa käsittelevät lähteet

- Āboliņa, Daira (2000). Riga documentary film school. Teoksessa *Juris Podnieks – the 20th century as seen by the Latvian filmmaker*, cd-rom. Riga: International centre of cinema.
- Āboliņa, Daira (2003). Reziņa and Arturs. *Film News from Latvia*, special issue for Karlovy Vary International film festival, 8–11.
- Ābolina, Daira (2004). Tendencies and prospects in Latvian filmmaking. *Film News from Latvia*, 4–7.
- Ābolina, Daira (2005). The director's curve. Julkaisussa *Film News from Latvia*, special issue for Cannes, 4–5.
- Adams, Mark (1989). U.S.S.R. Teoksessa: *Variety international film guide 1990*, 421–425. Ed. Peter Cowie. London: Cahn Publishers.
- Alajoki, Jaana, Sari Autio & Pirkkoliisa Uusihaaro (1991). *Baltian historian yleispiirteet*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Alenius, Kari (2000). *Viron, Latvian ja Liettuan historia*. Jyväskylä: Atena.
- Aščuka, Ž., A. Krauze & A. Uzulniece (1989). Filmogrāfija. Teoksessa: *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas*, 354–443. Toim. Augstkalna, Maija & Elmārs Riekstiņš. Rīga: Liesma.
- Aščuks, Bruno (2002). Editorial note. *Film News from Latvia*, special issue for 44th Nordic Film Days Lübeck, 2.
- Baltic Films (2001). *Facts & figures 1999/2000*. Riga: National film centre of Latvia.
- Baltic Films (2004). *Facts & figures 2003*. Riga: National film centre of Latvia.
- Baltic Films (2005). *Facts & figures 2004*. Riga: National film centre of Latvia.
- Beitnere, Dagmāra (1995). Latvian muinaisusko ja sen moderni muoto 'Dievturi'. Teoksessa: *Rozentāls-seura, vuosikirja 1995*, 80–85. Helsinki: Yliopistopaino.

- Carlsson, Anders (1992). Riga trår inte på tårar – om lettisk dokumentärfilm. *Chaplin* 1 (nr 238), 27–30.
- Civjans, Juris & Anita Uzulniece (1989). Dokumentālā kino attīstība. Teoksessa: *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas*, 103-132. Toim. Augstkalna, Maija & Elmārs Riekstiņš. Rīga: Liesma.
- Crofts, Stephen (1993). Reconceptualizing national cinema/s. *Quarterly review of film and video*, 3 (vol. 14), 49–67.
- Cultural policy in Latvia* (1998). Cultural development policies in member states of the council of Europe. National report. Riga: Ministry of culture republic of Latvia, Council for cultural co-operation council of Europe.
- Demakova, Helēna (2004). A nation cannot be without national films. Like it or not. *Film News from Latvia*, 4.
- Demakova, Helēna (2005). Intro. *Film News from Latvia*, special issue Cannes, 1.
- Deruma, Dita (2003). Aigars Grauba. *Film News from Latvia*, special issue for Karlovy Vary International film festival, 12–13.
- Freidenbergs, Juris (2004). Key events. *Film News from Latvia*, 8–11.
- Freimane, Valentina (1989). Priekšvārds. Teoksessa: *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas*, 5–7. Toim. Augstkalna, Maija & Elmārs Riekstiņš. Rīga: Liesma.
- Gadsimta filmu parāde* (2001). Rīga: Rīgas Kino muzejs & Latvijas valsts kinofotofonodokumentu arhīvs.
- Godiņš, Guntars (1993). Latvialaisen kirjallisuuden psykologiaa. Teoksessa: *Rozentāls-seura*. 6, 90–92. Helsinki: Yliopistopaino.
- Gottberg-Talve, Eva (1990). Latvian kirjallisuus 1990. Teoksessa: *Dainojen henki: Latvian ja Liettuan kirjallisuudesta ja kulttuurista*, 259–264. Toim. Urpo Vento. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harvilahti, Lauri (1985). Latvialaisten dainojen tyyli ja rakenne. Teoksessa: *Lehmuksen tytär, tammen poika. Latvialaisia dainoja Krišjānis Baronsin kokoelmasta*, 23–28. Toim. Lauri Harvilahti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Harvilahti, Lauri (1990). Jumalat, tammets ja laulut. Teoksessa: *Dainojen henki: Latvian ja Liettuan kirjallisuudesta ja kulttuurista*, 55-91. Toim. Urpo Vento. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Holloway, Dorothea & Ronald Holloway (1989). Soviet cinema. *Kino*, special issue, international reports, July 1989.
- Holloway, Ronald (1988). U.S.S.R. Teoksessa: *International film guide 1989*, 372-375. Toim. Peter Cowie. London: The Tantivy Press.
- Holmberg, Ilze Gailīte (2005). United in development – Baltic Films. *Film News from Latvia*, special issue for Cannes, 11.
- How, when, where, why to shoot in Latvia* (2003). Riga: National film centre of Latvia, Latvian Film Producers Association.
- Juris Podnieks – the 20th century as seen by the Latvian filmmaker* (2000). Cd-rom. Riga: International centre of cinema.
- Kleckins, Abrams (2003). Herz Frank. Dialogue with epoch, people, and oneself. *Film News from Latvia*, special issue for Herz Frank, 12–13.
- Komshalov, Alexander (1988). Introduction. Teoksessa: *International film guide 1989*, 23-26. Toim. Peter Cowie. London: The Tantivy Press.
- Krauce, A. & Silvija Līce (1989). Sešdesmito gadu mākslas kino. Teoksessa: *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas*, 73–102. Toim. Augstkalna, Maija & Elmārs Riekstiņš. Rīga: Liesma.
- Kūle, Maija (2002). *Phenomenology and culture*. Rīga: FSI.
- Lauristin, Marju & Peeter Vihalemm (1993a). The Balts – west of the east, east of the west. Teoksessa: *Towards a civic society: the Baltic media's long road to freedom: perspectives on history, ethnicity and journalism*, 13–40. Toim. Høyer, Lauk & Peeter Vihalemm. Tartu: Nota Baltica.
- Lauristin, Marju & Peeter Vihalemm (1993b). The communist press in the Soviet republics. Teoksessa: *Towards a civic society: the Baltic media's long road to freedom: perspectives on history, ethnicity and journalism*, 177–188. Toim. Høyer, Lauk & Peeter Vihalemm. Tartu: Nota Baltica.
- Lauristin, Marju & Peeter Vihalemm (1993c). The thaw (1956-1968). Teoksessa: *Towards a civic society: the Baltic media's long road to freedom: perspectives on history, ethnicity and journalism*, 199–210. Toim. Høyer, Lauk & Peeter Vihalemm. Tartu: Nota Baltica.
- Lauristin, Marju & Peeter Vihalemm (1993d). The period of stagnation (1969-1986). Teoksessa: *Towards a civic society: the Baltic media's long road to freedom: perspectives on history, ethnicity and journalism*, 211–220. Toim. Høyer, Lauk & Peeter Vihalemm. Tartu: Nota Baltica.

- Līce, Silvija (1989). Latviešu mākslas kino septindesmitajos gados. Teoksessa: *Padomju Latvijas kinomāksla. Mākslas, dokumentālas un multiplikācijas filmas*, 133–272. Toim. Augstkalna, Maija & Elmārs Riekstiņš. Rīga: Liesma.
- Line, Maija & Inga Pērkone (1996). *Latvijas kino 1994-1995*. Rīga: Nacionālais Kino centrs & Rīgas Kino muzejs.
- LR Centrālā statistikas pārvalde (2005). *Basic socio-economic indicators. Average gross monthly wages and salaries*. Viitattu 21.1.2006. Saatavana World Wide Webistä: <URL:<http://www.csb.lv/Satr/rad/E1a.cfm?akurs3=E1a>>.
- Mela, Marjo (1997). *Latvian historia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Nissinen, Marja (1999). *Latvia's transition to a market economy: political determinants of economic reform policy*. Basingstoke: Macmillan Press.
- Pantti, Mervi (2000). "*Kansallinen elokuva on pelastettava*". *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Paulins, Aldis & Linda Liepna (1998). Small market, big ambitions: Latvia. Teoksessa: *The development of the audiovisual landscape in Central Europe since 1989*, revised edition, 203-229. European Commission & Eureka Audiovisuel. Luton: ULP/John Libbey Media.
- Pērkone-Redoviča, Inga (1994). *Kinohronikas māksla 1963-1993 rādītājs*. Rīga: Nacionālais Kinematogrāfijas centrs, Rīgas Kino muzejs.
- Pērkone-Redoviča, Inga (1996). *Riga film museum. Permanent exhibition*. Viitattu 5.1.2005. Saatavana World Wide Webistä: <URL:<http://www.rkm.lv/eksp.html?l=2>>
- Priedīte, Aija (1999). Establishment of a discourse about national identity in Latvia in the late 19th century and the early 20th century. Teoksessa: *Philosophical discourse in Latvia*, 4-17. Toim. Skaidrite Lasmane. Riga: University of Latvia.
- Pumpurs, Andrejs (1988). *Karhunkaataja: Latvian kansallissankari*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Suomentanut Edgar Vaalgamaa. Alkuteos: Lāčplēšis: Latvju tautas varonis (1888).
- Rancāns, Elmārs (2001). *Suicidal behaviors in Latvia 1980–2000 – self-destructive tendencies in a society in transition*. Umeå: Umeå university.
- Rancāns, E., E. Salander Renberg & L. Jacobsson (2001). Major demographic, social and economic factors associated to suicide rates in Latvia 1980–98. *Acta Psychiatrica Scandinavica* 103, 275–281.

- Redovičs, Agris (1990). *Latvijas kino 1920.-1940. Iepazīšanās*. Riga: The Riga Film Museum, LKPCK Publishing House.
- Redovičs, Agris (1994). Priekšvārds. Teoksessa: *Kinohronikas māksla 1963-1993 rādītājs*, 2. Toim. Inga Pērkone-Redoviča. Rīga: Nacionālais Kinematogrāfijas centrs, Rīgas Kino muzejs.
- Rietuma, Dita (2003). Five from Latvia. *Film News from Latvia*, special issue for Karlovy Vary International film festival, 4–6.
- Rislakki, Jukka (2004). Latvia – maa, jota Eurooppa ei ymmärrä. Teoksessa: *10 uutta tulijaa. Euroopan unioni – erilaisia yhdessä*, 25-38. Helsinki: Ulkoasiainministeriö, Eurooppa-tiedotus.
- Rozenbergs, Andris (1998). Latvia. Teoksessa: *Variety international film guide 1999*, 209-210. Toim. Peter Cowie. London: Variety/Media Publications.
- Rozenbergs, Andris (2004). *The structure and development of the film production economy in Latvia*. Julkaisematon. Riga: National film centre of Latvia.
- Stewen, Kaarle (1979). *Odessan portaat: neuvostoelokuvan ääniä Keski-Aasiasta Baltiaan*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö.
- Tiusanen, Tauno (1993). *Baltian maat muutoksessa*. Helsinki: Elinkeinoelämän Valtuuskunta.
- Tsivian, Yuri (1990). Lacplesis, a film from Latvia. *Griffithiana* 38/39 (Ottobre), 201–207.
- Varto, Juha (2004). Me olemme valinneet elämänfilosofian. *Niin & näin* 1, 112-114.
- Vecgrāvis (1990). Latvian kirjallisuuden neljä vuosisataa. Teoksessa: *Dainojen henki: Latvian ja Liettuan kirjallisuudesta ja kulttuurista*, 92–171. Toim. Urpo Vento. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Verina, Tamara (1989). Hercs Franks. Teoksessa: *Cinema in the Soviet republics*, 13 – 14. Toim. Ken Iglés. Scottish Film Council & British film institute.
- Vinten, Julie (2004). Baltic filmmakers struggle to get film industry in motion. *The Baltic Times*. Viitattu 18.1.2006. Saatavana World Wide Webistä: <URL:http://www.baltictimes.com/art.php?art_id=10275>.
- Zālīte, Māra (1995). Muuttuva, muuta... . Teoksessa: *Rozentāls-seura, vuosikirja 1995*, 19–22. Helsinki: Yliopistopaino.

Zauberga, Ieva (1997a). Introduction. Landmarks of Latvian literature. Teoksessa: *Bear's ears. An anthology of Latvian literature*, 3–10. Toim. Zauberga, Ieva, Andrejs Veisbergs & Andrew Chesterman. Helsinki: Yliopistopaino.

Zauberga, Ieva (1997b). Poetics of Latvian folksongs. Teoksessa: *Bear's ears. An anthology of Latvian literature*, 11–18. Toim. Zauberga, Ieva, Andrejs Veisbergs & Andrew Chesterman. Helsinki: Yliopistopaino.

Zetterberg, Seppo (1990). Latvian ja Liettuan historiaa. Teoksessa: *Dainojen henki: Latvian ja Liettuan kirjallisuudesta ja kulttuurista*, 9–54. Toim. Urpo Vento. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Žīgure, Anna (2004). Katkaistu traditio. *Kritiikin uutiset* 3, 30–31.

Žīgure, Anna (1997). *Kuitenkin niin lähellä*. Helsinki: Otava.

Žīgure, Anna (2000). *Latvian maa ja taivas*. Helsinki: Otava.

Zīle, Austra (1977). *Riga film studio*. Rīga: Liesma.

6.1.2. Kerronnan teoriaa käsittelevät lähteet

Andrew, J. Dudley (1976). *The major film theories: an introduction*. London: Oxford University Press.

Aristoteles (1997). Runousoppi. Teoksessa: *Aristoteles IX. Retoriikka. Runousoppi*, 157–257. Tampere: Gaudeamus.

Aumont, Jacques & Alain Bergala & Michel Marie & Marc Vernet (1996). *Elokuvan estetiikka*. Helsinki: Edita.

Bacon, Henry (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bordwell, David (1981). *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

Bordwell, David (1982). Happily ever after, part two. *The velvet light trap* 19, 2–7.

Bordwell, David (1985). *Narration in the fiction film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David (1988). *Ozu and the poetics of cinema*. New Jersey: Princeton University Press.

- Bordwell, David (1996a). Contemporary film studies and the vicissitudes of Grand Theory. Teoksessa: *Post-theory: reconstructing film studies*, 3–36. Toim. Bordwell, David & Noël Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (1996b). Cognition, construction, and cinematic vision. Teoksessa: *Post-theory: reconstructing film studies*, 87–107. Toim. Bordwell, David & Noël Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David (2001). *Film art. An introduction*. Kuudes painos. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2002). Intensified continuity. Visual style in contemporary American film. *Film Quarterly* 3 (vol 55), 16–28. Berkeley: University of California Press.
- Branigan, Edward (1992). *Narrative comprehension and film*. New York: Routledge.
- Chatman, Seymour (1978). *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eagle, Herbert (1981). Russian formalist film theory: an introduction. Teoksessa: *Russian formalist film theory*, 1–54. Toim. Herbert Eagle. Michigan: University of Michigan.
- Eichenbaum, Boris (1965). The theory of the formal method. Teoksessa: *Russian formalist criticism: four essays*, 99–139. Toim. Lemon, Lee T. & Marion J. Reis. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Eichenbaum, Boris (2001). Dominantti. Teoksessa: *Venäläinen formalismi. Antologia*, 102–108. Toim. Pesonen, Pekka & Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Erlich, Victor (1980). *Russian formalism: history – doctrine*. Neljäs painos. The Hague: Mouton publishers.
- Genette, Gérard (1985). *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca: Cornell University Press.
- Heath, Stephen (1975). Film and system: terms of analysis. Part 1. Teoksessa: *Screen* 1 (vol 16). 7–77.
- Hietala, Veijo (1994). *Tunteesta teesiin: johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.

- Lemon, Lee T. & Marion J. Reis (1965). Introduction. Teoksessa: *Russian formalist criticism: four essays*, ix–xvii. Toim. Lemon, Lee T. & Marion J. Reis. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Lucas, D. W. (1968). Commentary. Teoksessa: Aristotle, *Poetics*, 53–257. Oxford: Clarendon Press.
- Metz, Christian (1974). *Film Language: a semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press.
- Sihvonen, Jukka (1988). *Elokuva ja kerronta: johdanto David Bordwellin teokseen Narration in the fiction film*. Turku: Varsinais-Suomen Elokvakeskus.
- Shklovsky, Victor (1962). Form and material in art. Teoksessa: *Dissonant voices in Soviet literature*, 20–28. Toim. Moser, Charles A. & Patricia Blake. New York: Harper & Row.
- Shklovsky, Victor (1965a). Art as technique. Teoksessa: *Russian formalist criticism: four essays*, 3–24. Toim. Lemon, Lee T. & Marion J. Reis. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Shklovsky, Victor (1965b). Sterne's Tristram Shandy: stylistic commentary. Teoksessa: *Russian formalist criticism: four essays*, 25–57. Toim. Lemon, Lee T. & Marion J. Reis. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Smith, Roch C. (1995). Open narrative in Robbe-Grillet's *Glissements progressif du plaisir* and Wim Wender's *Paris, Texas*. *Literature/Film Quarterly* 1 (vol 23), 32–38.
- Sternberg, Meir (1978). *Expositional modes and temporal ordering in fiction*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Suni, Timo (2000a). Venäläiset formalistit ja elokuva: yleiskatsaus. Teoksessa: *Pietarin formalistit*, 7–24. Toim. Lukkarila, Matti & Tapio Riihimäki. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Suni, Timo (2000b). Juri Tynjanovin käsikirjoitukset. Teoksessa: *Pietarin formalistit*, 41–96. Toim. Lukkarila, Matti & Tapio Riihimäki. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Thompson, Kristin (1981). *Eisenstein's Ivan the Terrible. A neoformalist analysis*. New Jersey: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin (1988). *Breaking the glass armor*. New Jersey: Princeton University Press.

- Thompson, Kristin (1996). National or international films? The European debate during the 1920s. *Film History* 3 (vol 8), 281–296.
- Thompson, Kristin (1999). *Storytelling in the new Hollywood. Understanding classical narrative technique*. Cambridge (Massachusetts) & London (England): Harvard University Press.
- Tomaševski, Boris (2001). Juonen rakenne. Teoksessa: *Venäläinen formalismi. Antologia*, 166–200. Toim. Pesonen, Pekka & Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tomashevsky, Boris (1965). Thematics. Teoksessa: *Russian formalist criticism: four essays*, 61–95. Toim. Lemon, Lee T. & Marion J. Reis. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Tynjanov, Juri (2001). Elokuvan perusteista. Teoksessa: *Venäläinen formalismi. Antologia*, 295–320. Toim. Pesonen, Pekka & Timo Suni. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Walsh, Michael (1996). Jameson and “global esthetics”. Teoksessa: *Post-theory: reconstructing film studies*, 481–500. Toim. Bordwell, David & Noël Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Wilson, George M. (1986). *Narration in light: studies in cinematic point of view*. London: The Johns Hopkins Press.

6.1.3. Muut lähteet

- Aas, Nils Klevjer (1997). *Flickering shadow: quantifying the European film festival phenomenon*. Viitattu 2.2.2006. Valladolid: European Audiovisual observatory. Saatavana World Wide Webistä: <URL:http://www.obs.coe.int/online_publication/expert/00001262.html>.
- Aas, Nils Klevjer (2001). *Challenges in European cinema and film policy*. Viitattu 2.2.2006. Oslo: European Audiovisual observatory. Saatavana World Wide Webistä: <URL:http://www.obs.coe.int/online_publication/reports/aas.html>.
- Hirsjärvi, Sirkka & Helena Hurme (2000). *Tutkimushaastattelu: teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Public aid mechanisms for film and television in Europe* (1998). Vol. 1: comparative analysis. Paris & Strasburg: Centre national de la cinématographie, European audiovisual observatory.

6.2. Keskustelut

Brasla, Varis 6.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Celma, Una 15.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Freibergs, Viktors 27.2.2005. Elokuva- ja kirjallisuustieteilijä, kriitikko. Keskustelu.

Grauba, Aigars 8.12.2004. Elokuvantekijä, elokuvatuottaja. Keskustelu.

Gundars, Lauris 9.12.2004. Elokuvantekijä, käsikirjoittaja. Keskustelu.

Kairišs, Viesturs 10.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Margevičs, Tālvāldis 14.12.2004. Elokuvantekijä, käsikirjoittaja. Keskustelu.

Pakalniņa, Laila 9.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Pērkone-Redoviča, Inga 13.1.2005. Elokuvateoreetikko- ja historioitsija. Keskustelu.

Pitruka, Ieva 17.1.2005. Latvian kansallisen elokuvakeskuksen kansainvälisten asioiden koordinaattori. Keskustelu.

Putniņš, Jānis 15.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Romanova, Ieva 23.2.2005. Lavastaja, Latvian elokuvatyöntekijöiden liiton puheenjohtaja. Keskustelu.

Rietuma, Dita 25.2.2005. Elokuvatutkija ja -kriitikko. Keskustelu.

Rozenbergs, Andris 17.1.2005. Elokuvantekijä, Latvian kansallisen elokuvakeskuksen AVE-koordinaattori. Keskustelu.

Rozenbergs, Andris 21.2.2005. Elokuvantekijä, Latvian kansallisen elokuvakeskuksen AVE-koordinaattori. Keskustelu.

Streičs, Jānis 13.12.2004. Elokuvantekijä. Keskustelu.

Trekteris, Guntis 25.2.2005. Elokuvatuottaja, Kaupo filma -tuotantoyhtiön perustaja ja toimitusjohtaja. Keskustelu.

6.3. Elokvat

Anna (1996). O: Aloizs Brenčs. T: Arnis Māris Kursītis (Latvia).

- Baiga vasara* (2000). Engl. Dangerous summer. O: Aigars Grauba. T: Platforma Filma (Latvia).
- Būris* (1993). Engl. The cage. O: Ansis Epnars. T: AVE (Latvia).
- Drosme nogalināt* (1993). O: Grauba, Aigars & Igors Linga. T: Starp Eiropu un Hongkongu (Latvia).
- Kurpe* (1998). Engl. The shoe. O: Laila Pakalniņa. T: Kompānija Hargla (Latvia) & Schlemmer Film GmbH (Saksa).
- Likteņdzirnas* (1997). Engl. The mills of fate. O: Jānis Streičs. T: Rīgas kinostudija (Latvia).
- Lizgda* (1995). Engl. The nest. O: Aivars Freimanis. T: Trīs (Latvia).
- Pa ceļam aizejot* (2001). Engl. Leaving by the way. Suom. Omilla teillä. O: Viesturs Kairišs. T: Kaupo Filma (Latvia).
- Paslēpes* (2001). Engl. Hide and seek. O: Jānis Putniņš. T: Kaupo Filma (Latvia).
- Pitons* (2003). Engl. Python. O: Laila Pakalniņa. T: Kompānija Hargla (Latvia).
- Sauja ložu* (2002). Engl. A handful of bullets. O: Una Celma. T: Kaupo Filma (Latvia).
- Seko man!* (1999). Engl. Follow me! O: Una Celma. T: Kaupo Filma (Latvia) & Bjerking Produktion AB (Ruotsi).
- Ūdensbumba resnajam runcim* (2004). Engl. Waterbomb for the fat tomcat. O: Varis Brasla. T: F.O.R.M.A. (Latvia/Viro).
- Varmācības meditācija* (1993). Engl. Investigation of related events. O: Jānis Putniņš. T: Kaupo Filma (Latvia).
- Vecās pagastmājas mistērija* (2000). Engl. Mystery of an old parish house. O: Jānis Streičs. T: Rīgas kinostudija.
- Ziemasvētku jampadracis* (1993). Engl. Christmas huddle. O: Varis Brasla. AL KO (Latvia).

LIITTEET

Alle on koottu ne taulukot, joihin olen viitannut tekstissä. Taulukot kattavat itsenäisyyden ajan vuodesta 1991 vuoteen 2004. Taulukoiden tyhjät ruudut kertovat siitä, ettei kyseiseen kohtaan ole ollut saatavilla tarvittavaa tietoa.

Taulukko 1. Latvian elokuvatuotanto 1991-2004

	Viralliset tilastot ¹					Analyysimateriaali
	Näytelmäelokuvat	Animaatioelokuvat	Pitkät dokumentit	Muut ²	Yhteensä	Näytelmäelokuvat
1991	7	11	5	16	39	-
1992	2	10	2	13	27	-
1993	4	17	3	7	31	4
1994	0	25	5	6	36	0
1995	1	11	1	17	30	1
1996	1	7	1	7	16	1
1997	3	3	0	13	19	1
1998	3	3	1	12	19	1
1999	3	1	2	3	9	1
2000	2	4	1	12	19	2
2001	3	7	6	21	27	2
2002	1	8	2	10	21	1
2003	7	3	10	12	32	1
2004	3	5	6	12	26	1

Lähde: Baltic Films (2001, 2004, 2005).

1) Viralliset tilastot poikkeavat näytelmäelokuvien osalta tutkimukseni analyysimateriaalista. Seuraavat elokuvat eivät täytä analyysimateriaalin kriteereitä (suluissa selitys elokuvan poissulkemiseen):

1997	Margevičs, Tāļivaldis: <i>Sātanisks stāsts – Pūka ola</i> Eri ohjaajia: <i>Dzīve nr. 2</i>	(ei 35mm-versiota) (lyhytelokuvakooste)
1998	Krilovs, Pēters: <i>Legēnda par Jāni Tīdemani</i> Pūcītis, Uldis & Armands Zvirbulis: <i>Izpostītā ligzda</i>	(tv-elokuva, ei 35mm-versiota) (tv-elokuva, ei 35mm-versiota)
1999	Eri ohjaajia: <i>Trīs stāsti par...</i> Bruvere, Ilona: <i>Auguste surprised</i>	(lyhytelokuvakooste) (tv-elokuva, ei 35mm-versiota)
2001	Simm, Peeter: <i>Labās rokas</i>	(ohjaaja on virolainen)
2003	Gundars, Lauris: <i>Negribu, negribu, negribu!...</i> Krievs, Arvids: <i>Man patīk, ka meitene skumst</i> Petukhovs, Aleksandrs: <i>Pēdējā Padomju filma</i> Streičs, Jānis: <i>Naktssargs un veļasmazgātāja</i> Cimmermanis, Jānis: <i>Es pārku Jūsu vīru</i> Zvirbulis, Armands: <i>Tiritomba jeb zelta zivtiņa</i>	(35 mm -versio ei valmistunut) (35mm-versio ei valmis) (alkuper.versio 1980-luvulta) (tv-elokuva, ei 35mm-versiota) (tv-elokuva, ei 35mm-versiota) (tv-elokuva, ei 35mm-versiota)
2004	Dūle, Viesturs: <i>Es mīlu Jūsu meitu</i>	(tv-elokuva, ei 35mm-versiota)

Streičs, Jānis: *Rudens rozes*

(tv-elokuva, ei 35mm-versiota)

2) Muita elokuvia ovat lyhytelokuvat ja lyhyet dokumentit.

Taulukko 2. Elokuvan julkinen tuki Latviassa 1991-2004¹

	Kansallinen elokuvakeskus		Kulttuuripääoman säätiö ²		Yhteensä		Muutos %
	LVL	EUR	LVL	EUR	LVL	EUR	
1991			-	-			
1992			-	-			
1993	180 561	311 312	-	-	180 561	311 312	
1994	291 400	502 414	-	-	291 400	502 414	+ 61,4
1995	284 150	489 914	-	-	284 150	489 914	- 2,5
1996	261 890	251 535	-	-	261 890	251 535	- 7,8
1997	641 824	1 106 593	-	-	641 824	1 106 593	+ 145,1
1998	682 070	1 175 983	85 577	147 547	767 647	1 323 529	+ 19,6
1999	554 551	956 122	226 424	390 386	780 975	1 346 509	+ 1,7
2000	520 456	897 338	254 000	437 931	774 456	1 335 269	- 0,8
2001	580 602	1 002 241	170 500	304 464	824 300	1 421 207	+ 6,4
2002	630 103	1 125 183	495 000	883 929	1 125 103	2 009 112	+ 36,5
2003	630 322	1 131 675	500 000	819 672	1 190 322	1 951 347	+ 5,8
2004	761 943	1 104 284	776 340	1 125 150	1 538 283	2 229 434	+ 29,2

Lähde: Baltic Films (2001, 2004, 2005).

1) Latviassa on kaksi tapaa saada elokuvalla valtionrahoitusta: joko Kansallisen elokuvakeskuksen (Nacionālais Kinematogrāfijas centrs) tai Kulttuuripääoman säätiön kautta (Kultūrkapitāla fonds). Valtionrahoitus jaetaan kokonaisuudessaan avoimen kilpailun perusteella. Oheisessa taulukossa ei ole huomioitu inflaatiovaikutuksia. Inflaatio oli Latviassa raju varsinkin 1990-luvun alkupuolella, ja vaikutti siten ratkaisevasti tuen todelliseen määrään (Cultural policy in Latvia 1998: 47, 49).

2) Kulttuuripääoman säätiö perustettiin vuonna 1998 tasapainottamaan valtion kulttuurille osoittaman tuen vajeita. Säätiö jakaa tukea vuosittain eri taiteen- ja kulttuurinaloille. Jokaiselle erityisalalle (kuten elokuvalla) on oma asiantuntijatahonsa, joka arvioi kilpailussa olevia projekteja. Säätiö rahoittaa toimintansa osin valtion budjetista, osin verotuloista. (Rozenbergs 2005c.)

Taulukko 3. Latvialaisten näytelmäelokuvien tuotantoyhtiöt 1991-2004¹

	Ohjaaja	Elokuva	Tuotantoyhtiö
1991	Brasla, Varis	Mērnīeku laiki	AL KO
	Lācis, Ēriks	Simts verstis pa upi	AL KO
	Krenbergs, Imants	Cilpā	AL KO
	Neretniece, Ada	Suns, kurs mēcēja dziedāt	AL KO
	Cilinskis, Gunārs	Indrāni	Trīs
	Streičs, Jānis	Cilvēka bērns	Trīs
	Brenčs, Aloizs	Depresija	Dekrim
	Celma, Una	Sala	Latrekfilma

1992	Neretniece, Ada Rozenbergs, Oļegs Brenčs, Aloiz Mass, Vasilijš	De Granšānu ģimenes noslēpumi Pa baltā furgona pēdām Duplets Zirneklis	AL KO AL KO Dekrim Dekrim-Rīga
1993	Brasla, Varis Epnars, Ansis Grauba, Aigars & Igorš Linga Putniņš, Jānis	Ziemassvētku jampadracis Būris Drosme nogalināt Varmācības meditācija	AL KO AVE Starp Eiropu un Honkongu Kaupo Filma
1994	-		
1995	Freimanis, Aivars	Lizgda	Trīs
1996	Brenčs, Aloizs	Anna	Arnis Māris Kursītis ²
1997	Streičs, Jānis	Likteņdzirnas	Rīgas kinostudija
1998	Pakalniņa, Laila	Kurpe	Kompānija Hargla (Latvia) & Schlemmer Film GmbH (Saksa)
1999	Celma, Una	Seko man!	Kaupo Filma (Latvia) & Bjerking Produktion AB (Ruotsi)
2000	Grauba, Aigars Streičs, Jānis	Baiga vasara Vecās pagastmājas mistērija	Platforma Filma Rīgas kinostudija
2001	Kairišs, Viesturs Putniņš, Jānis	Pa ceļam aizejot Paslēpes	Kaupo Filma Kaupo Filma
2002	Celma, Una	Sauja ložu	Kaupo Filma
2003	Pakalniņa, Laila	Pitons	Kompānija Hargla
2004	Brasla, Varis	Ūdensbumba resnajam runcim	F.O.R.M.A. (Latvia/Viro)

Lāhde: Baltic Films (2001, 2004, 2005).

1) Vuodesta 1993 eteenpäin taulukossa on huomioitu vain ne elokuvat, jotka kuuluvat tutkimukseeni (ks. rajaukset taulukossa 1.).

2) Tuottaja Arnis Māris Kursītisin ohella elokuvan kohdalla ei mainita muita tuottajatahoja.

Taulukko 4. Elokvissakäynti, elokuvateatterit ja lipun keskihinnat sekä keskipalkat 1991-2004

	Yleisö-	Muutos	Elokuva-	Muutos	Lipun	Muutos	Keski-	Muutos
	määrä	%	-teatterit	%	hintaa	%	palkka ¹	%
					LVL		LVL	
1991	11 600 000		(90) ²					
1992	5 200 000	- 55,2						
1993	1 800 000	- 65,4						
1994	1 590 000	- 11,7			0,52			
1995	1 020 000	- 35,8	52		0,67	+ 28,8	90	
1996	958 000	- 6,1	34	- 34,6	0,81	+ 20,9	99	+ 10,0
1997	1 268 000	+ 32,4	35	+ 2,9	0,98	+ 21,0	120	+ 21,2
1998	1 420 000	+ 12,0	37	+ 5,7	1,15	+ 17,3	133	+ 10,8
1999	1 374 644	- 3,2	32	- 13,5	1,33	+ 15,7	141	+ 6,0
2000	1 457 000	+ 6,0	30	- 6,2	1,38	+ 3,8	150	+ 6,4
2001	1 152 000	- 20,9	34	+ 13,3	1,59	+ 15,2	159	+ 6,0
2002	1 070 672	- 7,1	33	- 2,9	1,78	+ 11,9	173	+ 8,8
2003	1 132 947	+ 5,8	33	0	1,97	+ 10,7	192	+ 11,0
2004	1 642 438	+ 45,0	24	- 27,2	2,07	+ 5,1	211	+ 9,9

Lähteet: Baltic Films (2001, 2004, 2005) &
LR Centrālā statistikas pārvalde (2005).

- 1) Palkat ovat keskimääräisiä bruttotuloja.
2) Vuonna 1990 elokuvateattereita oli 90.

Taulukko 5. Latvialaisen ja amerikkalaisen elokuvan osuudet elokuvista, katsojista ja lippituloista 1991-2004

	Elokuvia levityksessä (kaikki elokuvat)			Katsojia (elokuvisakäyntejä)			Lipputulot (LVL)		
	Kaikki	LV %	US %	Kaikki	LV %	US %	Kaikki	LV %	US %
1991				11 600 000					
1992				5 200 000					
1993				1 800 000					
1994				1 590 000			827 200		
1995				1 020 000			684 500		
1996				958 000			772 100		
1997				1 268 000			1 244 100		
1998				1 420 000			1 652 200		
1999	240	1,7	79,2	1 374 644	0,6	92,0	1 828 600	0,4	92,2
2000	358	7,5	62,3	1 457 000	6,7	82,2	2 017 074	5,4	81,3
2001				1 152 000					
2002	403	9,9	48,4	1 070 672	1,2	79,3	1 908 380	0,7	79,6
2003	418	17,2	44,7	1 132 947	3,6	76,5	2 140 000	2,2	78,4
2004	493	6,3	37,3	1 680 100	3,7	82,3	3 501 000	2,7	82,7

Lähde: Baltic Films (2001, 2004, 2005).