



TÄRKEÄ YLEISTEOS ANTTI PEIPPOSTA

*Jouko Aaltonen, Satu Kyösola & Ville Suhonen (toim.) (2020)
Dokumenttielokuvan suuri tuntematon. Katseita Antti Peippoon.
Helsinki: Aalto ARTS Books, 231 s.*

Suomalaisessa elokuvassa muodon kehittäjät ovat olleet harvassa. Fiktioelokuvan puolella heitä on ollut vähän, mutta dokumenttielokuvan puolella enemmän. Jo Aho-Soldanin dokumentit olivat usein modernimpia kuin ajan näytelmäelokuvat. Peter von Bagh, Lasse Naukkarinen ja Pirjo Honkasalo ovat osoittaneet, miten dokumenttielokuva voi taipua yhteiskunnallisten asioiden käsittelyyn, von Baghin tapauksessa myös taiteen ja yhteiskunnan välisten suhteiden läpivalaisuun.

Tärkein innovaattori dokumenttielokuvan alalla on ollut Antti Peippo (1934–1989), jonka nimi taas on jäänyt suurelle ja pienemmällekin yleisölle melko tuntemattomaksi. Essee-elokuvistaan tunnettu Peippo on ollut eräänlainen ”tekijöiden tekijä”, jonka muut elokuvantekijät ja kriitikot osaavat nostaa taiteenlajin kärkinimiin, mutta jonka teoksilla ei ole koskaan ollut laajaa levikkiä. Esimerkiksi yksi arvostetuimmista Peipon elokuvista, Suomenlinnan historiaa kuvaava *Viapori* (1973), on esitetty televisiossa vain kerran, vuonna 1981. Peipon toiseksi viimeiseksi jäänyt elokuva *Sijainen* oli vuoden 1989 festivaalivoittonsa jälkeen elokuvakerhosuosikki, mutta sen jälkeen sitä on ollut vaikea nähdä. Jos Elonetin tietoihin on uskominen, *Sijainen* on tullut televisiosta viimeksi vuonna 1991. Puutetta paikkaa Risto Jarva-seuran ja Aalto ARTS Booksin keväällä 2020 julkaisema artikkelikokoelma *Dokumenttielokuvan suuri tuntematon. Katseita Antti Peippoon* sekä syksyllä ilmestynyt DVD, joka kokoaa yhteen Peipon keskeiset dokumenttielokuvat.

Dokumenttielokuvan suuri tuntematon on laadukkaasti tehty laaja kokonaisuus, joka kattaa Peipon taiteellisen tuotannon lähes kokonaan. Peippoa lähestytään monesta suunnasta, ja kirja on jaettu osioihin, joista ensimmäinen käsittelee Peippoa kuvaajana ja hänen suhdettaan kuvataiteeseen. Tässä osiossa tarkastellaan myös Peipon ainoaksi jäänyttä näytelmäelokuva, *Ihmemiestä* (1979). Toisessa osiossa käsitellään dokumenttielokuvia ja kolmannessa pääsevät ääneen Peipon tunteneet ihmiset. Myös Peipon omia tekstejä on tarjolla. Yhdessä hän käsittelee Luis Buñuelia ja surrealismia, kahdessa muussa omia elokuviaan. Buñuelin konkreettisuuden ihailu paljastaa jotain Peiposta itsestäänkin.

Kirjan monissa teksteissä ei kuitenkaan näy vastakkainasettelua Peipon eri roolien välissä. Esimerkiksi Markku Koski käsittelee kirjan avaavassa esseessään sekä Peipon toimintaa kuvaajana että hänen dokumenttejaan ja yhdistää nämä kaksi puolta taitavasti toisiinsa. Ylipäätään Koski kytkee Peipon työskentelyn C. P. Snow’n aikoinaan lanseeraamaan ajatukseen ”kahdesta kulttuurista”. Kahta kulttuuria, humanistista ja luonnontieteellistä, yhdisti 1960-luvun alussa teekkarien elokuvakerho Montaasi, joka poikkesi normaalista elokuvakerhosta siinä, että siellä tehtiin elokuvia, ei vain katsottu. Montaasin piiristä nousi merkittäviä elokuvantekijöitä, kuten Risto Jarva.

Montaasin toiminnassa oli mukana myös Antti Peippo. Montaasin ja muun muassa Ylioppilasteatterin silloista kaksisuuntaista

suhdetta Koski vertaa Neuvostoliiton 1920-luvun avantgardeen ja sen taiteilijoiden ideaan yhdistää taide, tiede ja tekniikka. Kosken mukaan Peippo oli kuin Sergei Eisenstein, joka tajusi, että eri taiteiden yhdistäminen onnistuu nimenomaan elokuvan avulla. Ohjaajat vertautuvat toisiinsa myös siinä, että he vaihtoivat nuoruudessa taiteenalasta toiseen: Eisenstein vaihtoi teatterilavastuksen elokuvaan, Peippo kuvataiteen. Peippo oli lahjakas kuvataiteilija 1950-luvulla mutta siirtyi elokuvan puolelle 1960-luvulla. Kosken mukaan harva on onnistunut tällaisessa siirtymisessä, vaikka elokuva ja kuvataide ovatkin sukua toisilleen. Peippo ei enää jatkanut kuvataiteen parissa, vaan Kosken mukaan siirsi siinä oppimansa asiat elokuvaan.

Peipon dokumenttielokuvat nousevat teoksessa näkyvimpään osaan, mikä on ymmärrettävää. Hänen ohjaamansa lyhyet dokumentit aina *Viaporista* (1972) *Sijaiseen* ja *Valtakunnan sydämeen* (kummatkin 1989) muodostavat komean sarjan, jollaista ei ole Suomessa kukaan muu tehnyt. Essee-elokuvan vaativassa lajissa lähimmäksi tulee ehkä Peter von Bagh, joka tosin luotti enemmän puheeseen ja haastatteluihin. Suomenlinnan väkivaltaista historiaa kuvaava *Viapori* nojasi osittain vielä kertojanääneen, mutta seuraavissa elokuvissaan Peippo luopui selostuksen käytöstä. Yksi useimmin kirjassa mainittuja elokuvia on *Graniittipoika* (1979), joka on rakennettu Wäinö Aaltonen lasta kuvaavan patsaan kuvista. Mykkä, ilmeeton poika toimii itsenäisen Suomen verisen historian todistajana. Puheettoman elokuvan voimaa todistaa se, että siitä kirjoittavat kirjassa niin Jari Sedergrén, Mervi Herranen kuin Jouko Aaltonen ja Eero Tammikin. Saman tyyppinen teos on *Seinien silmät* (1981), jonka perustana ovat Tiedotuskomppanian Niilo Helanderin talvisodan aikaisia Helsingin pommituksia kuvaavat filmit. Helanderin kuvien rinnalla elokuvassa näytetään pommitusten jälkiä Helsingin katukuvassa.

Muita Peipon dokumentteja, joita kirjassa käsitellään laajemmin, ovat venäläisen upseerin Timirjasewin ottamiin valokuviiin perustuva *Sivullisena Suomessa* (1983), Kiasmaa ennakoinut *Nykytaiteen museo* (1986) ja *Sijainen*. Viimeksi mainittu on häikäisevästi aikaansa edellä ollut henkilökohtainen dokumentti, joka kertoo Peipon vaikeasta suhteesta perheeseensä, sodassa kuolleeseen isäänsä, ankaraan

äitiinsä ja mahdollisesti itsemurhan tehneeseen isoveljeensä. Elokuvan työnimi oli ”Lapsi joka ei koskaan hymyillyt”, ja sen taustalla oli terapia, jossa Peippo kävi. Psykologi Martti Siiralan kädenjälki on *Sijaisessa* merkittävä, sillä elokuva edustaa Siiralan kehittämää sosiaalipatologiaa, sitä miten ihminen on aina yhteisönsä osa ja kantaa psyykessään yhteisönsä historiaa. *Sijainen* laajeneekin yksilön trauman kuvauksesta koko itsenäisen Suomen historiaksi. Peipon perhe ei kohtaa tragedioitaan yksin, vaan he edustavat koko Suomen tarinaa ja suomalaisia perheitä, joita 1900-luvun sodat koskettivat. Sodan aiheuttamien traumojen näkökulma on myös historiankirjoituksessa nousut esille vasta 2000-luvulla, mikä niin ikään tekee *Sijaisesta* (ja Peiposta ylipäättään) edelläkävijän.

Kriitikko Henri Waltter Rehnström käsittelee Peipon kuvaamia elokuvia ja hänen tyyliinsä mukautumista kulloiseenkin projektiin. Artikkelissa keskitytään erityisesti Peipon työhön Risto Jarvan kanssa. Peippo kuvasi Jarvalle sekä Postisäästöpankin tilaamia yhteiskunnallisia dokumentteja että käytännössä kaikki näytelmäelokuvat, varhaista *X-paronia* lukuun ottamatta (siinäkin Peippo oli kameraoperatöörinä). Rehnström vertaa Peipon ja Jarvan kollaboraatiota Aki Kaurismäen ja kuvaaja Timo Salmisen yhteistyöhön, mutta toteaa kuitenkin, että Peipon kuvaustyyli vaihtui elokuvasta toiseen, kun taas Salminen on kuvannut kaikki Kaurismäen elokuvat käytännössä samanlaisella visuaalisella tyyllillä. Rehnströmin analyysi on tarkkaa ja uskottavaa. Muut ohjaajat, joille Peippo työskenteli, olivat Timo Linnasalo, joka oli Peipon työtoveri tämän omissa elokuvissa, ja Maunu Kurkvaara, jonka *Menestyksen maun* (1983) Peippo kuvasi. Rehnström pitää jälkimmäisen elokuvan kuvailmaisua tasapaksuna, mikä johtunee materiaalista ja ohjaajasta.

Peipon ainoaksi näytelmäfilmiksi jäi vuonna 1979 valmistunut science fiction -henkinen komedia *Ihmemies*. Sen pääosassa Antti Litja esittää miestä, jolle asennetaan uusi identiteetti. Hän ei kuitenkaan ala käyttäytyä niin kuin oli tarkoitus vaan alkaa kyseenalaistaa yhteiskunnan normaaliksi koettua järjestystä ja asettautuu vastahankaan työnantajansa, suuren yhtiön etujen kanssa. *Ihmemiestä* käsittelee esseen verran Markku Varjola, joka kytkee elokuvan sekä aikakauden talouskriisiin että anarkis-

tisen komedian historiaan. Varjolan mukaan ”*Ihmemies* on marxilaisittain orientoitunut elokuva kerrankin sanan kaksoismerkityksessä”: siinä näkyvät niin Karl Marxin kuin Marxveljesten ideat. *Ihmemies* otettiin ensi-illan aikaan huonosti vastaan, vaikka se saikin noin 70 000 katsojaa. Varjola toteaa, että elokuva oli edellä aikaansa. Kirjassa *Ihmemies* esiintyy myös Peipon omassa tekstissä, *Filmihullussa* vuonna 1979 julkaistussa elokuvan tekemistä kuvaavassa päiväkirjassa. Se on vaikuttava kuvaus hankalasta prosessista, vaikka Peipon analyysit omista virheistään tuntuvat välillä epätoivoisilta ja ylianalyttisilta.

Monissa kirjan teksteissä nousee esille Peipon kulmikkuus ja haastavuus henkilönä. Peipon viimeiset elokuvat leikanneen Anne Lakasen pitkä muistelmateksti yhteistyöstä ohjaajan kanssa on erityisen kiinnostava, sillä se sisältää myös kuvauksia Peiposta opettajana Taideteollisessa korkeakoulussa. Teksti todistaa, että usein konkreettisen työn kuvaaminen paljastaa tekijästä enemmän kuin korkealentoiset teoriat, hyvänä esimerkkinä kuvailu siitä, miten Peippo ei halunnut valmiita kuvia kuvatessaan käyttää trikkikameraa, vaan kuvasi ne itse kameralla ja zoomilla pystyen näin rajaamaan lopputuloksen haluamallaan tavalla. Lakanen luonnehtii Peipon työskentelyä ”zen-kuvaukseksi”. Zeniläiseltä kuulostaa myös se, että Peippo ei antanut työntekijöilleen käsikirjoitusta vaan luotti alaisiinsa. Peippo ei myöskään päästänyt ketään samaan huoneeseen tehdessään *Sijaisen* kuvauksia – sehän on paria poikkeusta lukuun ottamatta koottu

kokonaan valmiista kuvista, mikä tuo mieleen yhden Peipon esikuvan, ranskalaisohjaaja Chris Markerin ja eritoten *Kiitoradan* (1962).

Artikkelikokoelmaan on kerätty Peipon omien kirjoitusten lisäksi muitakin aikalais-tekstejä. Peipon hyvän ystävän, kuvataiteilija Lauri Anttilan kaksisivuinen ”Kuva ja katse” on alun perin vuodelta 1987, Helsingin neljänsien elokuvapäivien ohjelmavihosta. Aforistisesti tiivistävä essee käsittelee Peipon innostusta surrealisti Max Ernstin ”Eurooppa sateen jälkeen”-teoksen äärellä. Monissa Peipon elokuvissa *Viaporista* alkaen avustaneen Anttilan mukaan *Viapori* on kuvaus historian aiheuttamista jäljistä, jotka ovat usein enemmän kuin pelkkiä kuvia. Anttila kirjoittaa, että kuvia käsittelevän elokuvan pitää ”kattaa sama alue kuin kuvat”, toisin sanoen on löydettävä yhteinen tekijä. Tässä Peippo hänen mukaansa onnistui.

Dokumenttielokuvan suuressa tuntemattomassa samat asiat toistuvat eri sanakääntein eri teksteissä. Yhtenä teoksen toimittajana toiminut Ville Suhonen varoittaa tästä esipuheessa, mutta toteaa, että moniäänisyys on tärkeämpää kuin lievä toisto. Kyse ei ole suuresta ongelmasta eikä teksteissä myöskään ole ristiriitaisuuksia. Lukija jää kaipaamaan useampia esimerkkejä Peipon abstraktista kuvataiteesta, josta kuitenkin puhutaan kirjan mittaan melko paljon.

Juri Nummelin

FM, tietokirjailija