

ETUJOUKKO JA MARGINAALI

Kun arkikeskustelussa puhutaan elokuvasta tai elokuvien katsomisesta ajatellaan yleensä pitkää, elokuvateatterilevitykseen tehtyä fiktioelokuva. Fiktio ohella "oikean elokuvan" statuksen on viime vuosina saanut yhä vahvemmin myös dokumenttielokuva. Yhtenä ilmentymänä tästä ovat esimerkiksi Suomen elokuvasäätiön vuosittaiset tilastojulkaisut: vuoteen 2007 asti niissä esiintyy kategoriana pitkä "elokuva" joka erotetaan pitkästä "dokumenttielokuvasta". Vuodesta 2008 lähtien vuosikatsausten kategorioissa "elokuva" on täsmentynyt "fiktioelokuvaksi", joka on siis asetettu samanarvoiseksi "dokumenttielokuvan" kanssa. Fiktio ja dokumentti ovat eräänlaisia luokittelun malleja myös useille television ohjelmamuodoille, kuten fiktiosarjoille ja reportaaseille, vaikka niitä ei "elokuviksi" mielletäisikään.

Fiktio ja dokumentin ohella on kuitenkin olemassa myös kolmas, vaikeammin kategorisoitava elokuvan tyyppi, josta yleensä puhutaan "kokeellisena elokuvana" tai "avantgarde-elokuvana". Tämä elokuvan muoto on monella tapaa marginaalinen. Avantgarden tekemiseen käytettävissä olevat taloudelliset resurssit ovat vähäisiä tai jopa olemattomia. Avantgarden levitys on myös rajallista, ja monia teoksia on hyvin vaikea nähdä (joskin DVD-levityksen ja kansainvälisen internetmyynnin ansiosta tilanne on viime vuosien aikana parantunut merkittävästi).

Jollain tasolla avantgarden piirteitä voidaan löytää jo aivan varhaisimmasta elokuvasta. Esimerkiksi Germaine Dulac nimeää 1930-luvun alussa kirjoittamassaan avantgarde-elokuvan historiassa elokuvan ensimmäiseksi avantgardistiksi Georges Mélièsin. Kun perinteisesti Lumièren veljesten on nähty edustavan "dokumenttia" ja Mélièsin "fiktiota", käyttää Dulac Lumière/Méliès jakoa hieman toisin: siinä missä Lumièren veljekset edustivat Dulacin mukaan vielä vanhaa "valokuvallista mielenlaatua" (*esprit photographique*) edustaa Méliès

uudenlaista "elokuvallista mielenlaatua" (*esprit cinématographique*) (Dulac 1994, 183). Uudemmassa keskustelussa Tom Gunning (2002, passim.) korostaa tunnetussa "attraktioiden elokuvaan" ajatuksessaan varhaisen elokuvan yhteyttä myöhempään avantgarde-elokuvaan. Attraktioiden elokuvassa painottuivat tarinoiden kertomisen sijaan asioiden näyttäminen ja visuaalinen uteliaisuus, mutta myös kiinnostus tekniikkaan, elokuvalaitteistoon sekä esitystilanteiden merkittävä rooli.

Jos siis fiktiota määrittää "tarina" ja dokumenttia "todellisuus", niin voisiko "avantgarden" kriteerinä olla "attraktio"? Tällainen luokittelu voi tuntua yksinkertaisuudessaan houkuttelevalta. Kun kuitenkin jo rajanveto fiktion ja dokumentin välillä on osoittautunut ongelmalliseksi (ks. esim. Helke 2006), niin eikö vielä hankalampaa ole tehdä rajanvetoa avantgarden suuntaan? Näin epäilemättä on, mutta silti Gunningin ajatuksen pohjalta voitaisiin ehkä ajatella avantgardea elokuvallisena toimintana tai käytäntönä, joka enemmän tai vähemmän "vuotaa" vakiintuneiden elokuvamuotojen, "dokumentin" ja "fiktion", rajojen ulkopuolelle vaikkapa juuri Gunningin esittämällä tavoilla: korostaen näkemistä sinänsä (ei niinkään "todellisuutta" tai "tarinaa"), elokuvan teknistä ja materiaalista perustaa tai elokuvan esitystilannetta. Yhden näkökulman avantgarden, kerronnan ja attraktioiden monipolvisiin suhteisiin avaa Jaakko Seppälä tässä numerossa julkaistavassa artikkelissaan. Tarkastelun kohteena on Ken Jacobsin elokuva *Tom, Tom the Piper's Son* (USA, 1969–1971), jonka lähtökohtana on ollut G. W. "Billy" Bitzerin vuonna 1905 tekemä samanniminen elokuva. Seppälä analysoi teosta suhteessa varhaiseen elokuvaan ja niistä käytävään keskusteluun.

Avantgarde ei ole käsitteenä ongelmaton: se on epämääräinen, avautuu moneen suuntaan ja kytkeytyy useisiin suuntauksiin; tutkijat ole päässeet siitä sen paremmin yhteisymmärrykseen kuin taiteilijatkään. Avantgardea on usein käytetty eräänlaisena roskakorikategoriana, jonka alaan on sijoitettu kaikki se mikä ei kuulu fiktion tai dokumentin piiriin. Alun perin ranskankielinen sana "avant-garde" on armeijan etujoukkoa tarkoittava sotilastermi, jolla on alettu viitata paitsi poliittiseen tai yhteiskunnalliseen, etenkin taiteelliseen, vallitsevia normeja uudistavaan tai rajoja rikkovaan "etujoukkoon". Avantgarde on käsitteenä lähellä kokeellista elokuvaa, underground-elokuvaa, independent-elokuvaa ja modernismia. Käsitteet eivät ole toisilleen vastakkaisia, mutta painottavat eri seikkoja. Yhteistä kaikille on jonkinasteinen riippumattomuus, ulkopuolisuus ja marginaalisuus. Avantgarde-elokuva on usein kokeellista, sillä sen tekijät tutkivat elokuvan mahdollisuuksia ja rajoja. Kaikki elokuvalliset kokeilut eivät kuitenkaan sinänsä ole avantgardea. Esimerkiksi varhaiset elokuvat olivat omalla tavallaan "kokeellisia", mutta ne eivät kyseenalaistaneet elokuvan totuttuja muotoja tai kulkeneet minkään vakiintuneen suuntauksen edellä. Toisaalta kaikki avantgarde-elokuvat eivät välttämättä pyri kokeiluun, vaan monet tekijät hyödyntävät avantgarde-elokuvan vakiintuneiden suuntausten lähtökohtia pyrkimättä luomaan jotain radikaalisti uutta.

Underground-elokuva taas on sananmukaisesti elokuvaa, joka välttelee valtavirtaelokuvaa ja sen yleisöjä. Kyse ei siis ole hyökkäämisestä ja kyseenalaistamisesta, vaan päinvastoin maan alle vetäytymisestä.

Tällaiset elokuvat käsittelevät usein seksiä, väkivaltaa ja porvarillisuuden kaltaisia yhteiskunnallisia ilmiöitä, joita rienataan, kuten Richard Kernin elokuvassa *You Killed Me First* (USA, 1985). Tähän kategoriaan kuuluvat myös monet harrastelijaporukoilla tehdyt elokuvat, joita levitetään pääasiassa DVD-muodossa ja Internetissä.

Independent-elokuva puolestaan on ennen kaikkea suurten studioiden ulkopuolella tehtyä elokuvaa. Klassikkoesimerkki kategorian elokuvasta on *Seksiä, valheita ja videonauhaa* (*Sex, Lies and Videotape*, USA, 1989). Sekä avantgarde-elokuva että underground-elokuva ovat independent-elokuvaa rahoituskäytäntöjen suhteen, koska ne eivät ole isojen studioiden tuottamia. Tavanomaisesti independent-elokuvalla kuitenkin viitataan nimenomaisesti kertoviin elokuvaan, jotka käsittelevät aihettaan valtavirtaelokuvia rohkeammin mutta maltillisemmin kuin underground-elokuvat. Independent-elokuvat ovat valtavirtaelokuvan tavoin kaupallista elokuvaa, mutta pienemässä mittakaavassa, mikä näkyy siinä, että niitä levitetään taide-elokuvateattereissa ja festivaaleilla, ei niinkään elokuvapalatsissa tai yksinomaan DVD-levyillä. Independent-elokuvaan ei myöskään liitetä yhtä vahvaa kyseenalaistamisen ja kokeellisuuden leimaa kuin avantgarde-elokuvaan.

Etenkin varhaisimmalla 1900-luvun alun avantgardella on selkeitä yhteyksiä modernistiseksi kutsuttuun laajaan suuntaukseen eritoten kuvataiteissa. 1900-luvun taitteessa, ja vielä vuosisadan alkupuolellakin, eri taiteenalojen parissa syntyi joukko liikkeitä ja suuntauksia, jotka tähtäsivät taiteiden uudistamiseen. Tällaisia olivat niin futurismi, kubismi, dada, abstrakti taide kuin monet muutkin suuntaukset, joita on sittemmin kutsuttu modernismiksi. Avantgardea ja modernismia yhdistää vakiintuneiden käytäntöjen kyseenalaistaminen ja uusien suuntien etsiminen. Avantgarde-elokuvat ovat usein modernismin piiriin luettavia, mutta erojakin käsitteiden välillä on. Modernisteille moderniuden kokemus oli keskeinen haaste, heillä oli tarve saada taide vastaamaan modernin elämän vaatimuksiin. Tästä ei välttämättä ole tai ole ollut kysymys avantgarden kohdalla. Jos modernismi ajoitetaan nimenomaisesti viime vuosisadan alkupuolelle, on avantgarde ajattomampi käsite, sillä se elää vahvana vielä nykyajassakin. Monet avantgarde-elokuvat ovat myös yksilöllisempiä kuin modernismin piiriin kuuluvat teokset, sillä läheskään kaikki avantgarde-elokuvat eivät edusta jotain tiettyä tyyliä. Toisaalta monet modernismin suuntaukset, kuten vaikka dada ja surrealismin, ovat kukoistaneet myös avantgarde-elokuvan parissa.

Elokuvan yhteydessä termi avantgarde yleistyi Ranskassa 1920-luvulla, jolloin sillä alettiin viitata ensin niin sanottuihin impressionistisiin elokuviin ja myöhemmin kerronnallisista rakenteista enemmän tai vähemmän luopuviin abstrakteihin, dadaistisiin ja surrealistisiin elokuviin. Dulac määrittää vuonna 1932 avantgarden seuraavasti:

Avantgardeksi voidaan kutsua kaikkia elokuvia, joiden tekniikka pyrkii uudistamaan kuvallista ja äänellistä ilmaisua, jotka irtautuvat vakiintuneista traditioista etsiäkseen puhtaasti visuaalisella ja auditiivisella alueella aivan uudenlaisia tunteellisia harmonioita. (Dulac 1994, 182.)

Vaikka Dulac korostaakin katsauksessaan aikakauden abstrakteja tai "puhtaita" elokuvia (*Ballet mécanique*, 1924; *Cinq minutes de cinéma pur*, 1926) tai surrealistisia elokuvia (*Andalusialainen koira*, 1929; *Kultaaika*, 1930), nostaa hän esiin myös lyyrisiä dokumenttielokuvia (*Rien que les heures*, 1926; *Regen*, 1929; *À propos de Nice*, 1930) ja kerronnallisia elokuvia (*Panssarilaiva Potemkin*, 1925; *Sininen enkeli*, 1930), jotka tavalla tai toisella pyrkivät uudistamaan elokuvallista ilmaisua.

Myöhemmässä käytössä "avantgardella" on elokuvan yhteydessä viitattu etenkin ns. kokeelliseen elokuvaan, joka on kerronnallisesti väljää ja joskus lähes abstraktia. Esimerkiksi P. Adams Sitney käyttää nimitystä "avantgarde" amerikkalaista kokeellista elokuvaa käsittelevän teoksensa *Visionary Film* alaotsikossa. Toisaalta "avantgardella" on voitu viitata myös elokuvaan, joka ei kokonaan luovu kerronnallisuudesta, mutta joka on silti poliittisesti tai ilmaisullisesti radikaalia, kuten esimerkiksi Peter Wollen tekee erottelussaan "kahdesta avantgardesta": kuvataiteen pohjalta nousseen linjan ohella avantgardea edustaa myös Eisensteinin, Vertovin ja Dovzhenkon perinne, jota 1970-luvun tilanteessa Wollenille edusti erityisesti Jean-Luc Godard. Amerikkalaista (ja ruotsalaista) avantgardea lähestyvät tässä numerossa julkaistava Jukka Sihvosen artikkeli Harry Smithistä ja John Sundholmin ruotsalais-amerikkalaista Gunvor Nelsonia esittelevä katsaus. Kuvataiteen traditiosta nousevaa avantgardea on usein syytetty purismista ja essentialismista, liiallisesta keskittymisestä muotoon. Tämäntapaisen vastakkainasettelun tekee jo 1920-luvulla Antonin Artaud, joka erottaa toisistaan "muodon avantgarden" (*avant-garde de forme*) ja "perustan avantgarden" (*avant-garde de fond*) – kun edellinen keskittyy abstrakteihin muotoihin, pyrkii jälkimmäinen "ajattelun muotojen vapauttamiseen" (Artaud 1978, 70). Samantapaisesta lähtökohdasta termiä "avantgarde" on käytetty myös yksinomaan tyyliisuuntanimenä, kuten Michael Richardson tekee todetessaan että Artaud'n käsikirjoittama ja Dulacin ohjaama elokuva *La Coquille et le Clergyman* (Ranska, 1928) on "kiinnostava elokuva, mutta kuuluu kokonaisuudessaan avantgardeen, ei surrealismiin" (Richardson 2006, 11). Richardsonin huomautus kuvastaa avantgarde-termin ambivalenttisuutta. Kun avantgarde-termi yhtäältä voi toimia käsitteenä, jonka avulla on mahdollista lähestyä erilaisia ja monimuotoisia tapoja käyttää elokuvavälinettä vakiintuneista muodoista poikkeavilla tavoilla, voidaan termi helposti kokea myös rajaavana ja suppeana, jolloin monet ulkopuolisten "avantgardisteiksi" luokittelemat tekijät eivät itse halua nimitystä hyväksyä. Artaud'n suhdetta surrealismiin ja surrealistiseen elokuvaan lähestytään tässä numerossa hänen omien elokuvatekstiensä ja Antti Pönnin niille kirjoittaman taustoituksen kautta.

Avantgarde-elokuvan suhdetta kuvataiteen traditioon voi tarkastella myös toisin. Kun elokuvan kohdalla voidaan tehdä luokittelu "fiktioon", "dokumenttiin" ja "avantgardeen", niin kuvataideinstituution näkökulmasta liikkuvaa kuvaa ja ääntä käyttävät teokset eivät välttämättä näyttäydy niinkään "elokuvina" kuin yhtenä "nykytaiteen" muotona, jossa liikkuva kuva ja ääni eivät ole niinkään teosta määrittäviä piirteitä kuin sen materiaalia. Niin ikään tällaisten teosten "levitys" (tai ehkä oikeammin "näytteillepano") tapahtuu merkittävältä osin taidemuseokontekstissa. Esimerkiksi "videotaidetta" ei mielletä

välttämättä lainkaan elokuvaksi ja toisaalta elokuvaa voidaan käyttää vain osana laajempaa kokonaisuutta, kuten esimerkiksi performanssia. Yhtäältä siis kuvataidekonteksti voi määrittää sinänsä hyvinkin "elokuvallisia" keinoja käyttävän teoksen elokuvan sijaan "taideteokseksi", toisaalta elokuvan tekniikkaa ja ilmaisukeinoja voidaan soveltaa tavoilla, jotka voivat irtautua hyvinkin pitkälle tavanomaisesta elokuvan käytöstä. Esimerkkejä tästä tarjoaa Riikka Niemelä monipuolisessa katsauksessaan videon käyttöön suomalaisen taidekontekstin sisällä.

Avantgarden suhde elokuvan valtavirtaan on moniulotteinen. Keskeinen valtavirran ilmentymä elokuvan tapauksessa on klassinen Hollywood-kerronta, joka muotoutui Yhdysvalloissa kymmenluvun aikana ja josta sittemmin tuli elokuvakerronnan valtavirtaa likimain kaikkialla maailmassa. Koska ensimmäiset elokuva-avantgardet syntyivät vuosikymmenen lopulla, voi avantgarde-elokuvan ajatella olevan valtavirtaelokuvan normatiivisuuden kyseenalaistamista tai ainakin yritys tehdä jotain radikaalisti erilaista. Monia avantgarde-elokuvia luonnehtii samastumisen ja tarinaan uppoutumisen sijaan hämmentävyys, outous ja jopa tylsyys. Esimerkiksi Marchel Duchampin elokuva *Anémic Cinéma* (1926) näyttäisi vastustavan niin valtavirtaelokuvan representatiivisuutta kuin kerronnallisuuttakin. Elokuvassa nähdään joukko hitaasti pyöriviä kiekkoja, joille on kirjoitettu ranskaksi nokkelia rivouksia. Teos kyseenalaistaa totuttuja käsityksiä ja haastaa miettimään mitä elokuva on, siinä kun ei ole sen enempää henkilöahmoja, kohtauksia kuin kerrontaakaan. Vastaavasti Andy Warhol tunnetaan elokuvantekijänä, joka pyrki tekemään mahdollisimman vähän. Usein hän vain käynnisti kameran ja poistui paikalta. Esimerkiksi *Mario Banana I* (USA, 1964) on elokuva drag-artisti Mario Montezista, joka syö banaanin, joskin viettelevin elein. Avantgarden strategiaa ei kuitenkaan välttämättä tarvitse nähdä valtavirran vastustamisena. Sen sijaan että avantgarde pyrkisi olemaan "vastaelokuvaa" se voi vain yksikertaisesti suhtautua välinpitämättömästi valtavirran päämääriin.

Toisaalta avantgarde voidaan nähdä valtavirtaelokuvan edellä kulkevana suuntauksena, joka tutkii elokuvan mahdollisuuksia ja etsii uusia tyylikeinoja, jotka sitten suodattuvat valtavirtaelokuvaan. Tätä näkökulmaa edustaa osaltaan jo Dulac, jolle avantgarde-elokuvat voivat sisältää "tulevaisuuden elokuvan" siemenen, ja joka palvelee sekä "taidetta" että "teollisuutta" (Dulac 1994, 182, 190). Avantgardelle tyypilliset elementit eivät ole sinänsä poikkeuksellisia valtavirtaelokuvassa. Valtavirran kontekstissa motivoimattomat elementit on kuitenkin motivoitu ja "selitetty" integroimalla ne osaksi elokuvan ymmärrettävää rakennetta. Esimerkkinä voisi mainita vaikkapa Slavko Vorkapichin suunnittelemat montaa sijaksot, Busby Berkeleyyn spehtaakkelimaiset tanssinumerot Warner Bros. -yhtiön musikaaleissa ja Salvador Dalín suunnitteleman unijakson Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (*Spellbound*, USA 1945). Mikäli Duchampin kiekot ja Warholin banaanistaan nauttivan elokuvatähden sijoittaisi kertovan elokuvan unijaksoon, ne menettäisivät outoutensa ja ärsyttävyytensä, sillä uneksiminen motivoisi niiden käyttöä. Vastaavasti elementit voisi sijoittaa musiikkivideoon ja leikata niiden väliin otoksia yhtyeestä, jolloin musiikki motivoisi kokonaisuutta ja kyseessä olisi "normaali"

musiikkivideo.

Yhdestäkään avantgarde-elokuvan suuntauksesta, kuten abstraktista animaatiosta tai mytopoeettisesta elokuvasta, ei kuitenkaan sellaisenaan ole tullut elokuvan valtavirtaa. Muissa taiteissa kehitys on ollut toisenlaista. Esimerkiksi maalaustaiteessa impressionismista, joka alkuun herätti niin pahennusta kuin vastustustakin, tuli sittemmin yleisesti hyväksytty ja laajalle levinnyt suuntaus. Elokuva eroaa useimmista taiteista ennen kaikkea kalleudellaan. Valtavirtaelokuva on teollisuutta, joka jo määritelmällisesti pyrkii tuottamaan rahaa, mistä johtuen teokset on myytävä suurille katsojajoukoille. Maalaustaiteessa tuotantokustannukset ovat elokuvaan verrattuna liki olemattomat, eikä alan määrittelemisen teollisuudeksi ole mielekäästä. Monet avantgarde-elokuvantekijät ovat taidemaalareiden kaltaisia, sillä he eivät toimi yhteistyössä elokuvateollisuuden ja rahamaailman kanssa, vaan tekevät elokuvia omakustanteisesti ja pienille joukoille. Hans Richterin (2006) sanoin maailmassa on aina ollut ja tulee aina olemaan ihmisiä, jotka eivät välitä siitä, tuottavatko vai menettävätkö heidän elokuvansa rahaa. Usein tällaisten elokuvien esityspaikoiksi valikoituvat galleriat ja museot, eivät multiplex-elokuvateatterit. Monet elokuvainstituution näkökulmasta marginaaliset ja "avantgardistiset" teokset ovatkin voineet saavuttaa tunnustetun aseman kuvataideinstituution sisällä "videotaiteen" tai "installaation" nimellä, esimerkiksi Eija-Liisa Ahtilan teokset.

Avantgarden marginaalisuus näkyy myös elokuvatutkimuksessa. Tutkimuksen painopisteessä ovat olleet fiktio ja jossain määrin dokumenttielokuva. Tähän lienee monia syitä. Merkittävä tekijä on epäilemättä elokuvatutkimuksen historiallinen sidoksensa kirjallisuudentutkimukseen ja narratologiaan. Toisaalta myös elokuvatutkimus on vahvasti sidoksissa käytettävissä olevaan aineistoon – ja myös tutkijoille fiktio ja dokumentti ovat olleet helpommin saatavilla kuin avantgarde. Tilanne on kuitenkin muuttumassa. Tämä *Lähikuvan* numero pyrkii osaltaan paikkaamaan paljon tekemättä jäänyttä avantgardetutkimusta.

Turussa, Helsingissä ja Espoossa joulukuun 2010

Ilona Hongisto, Antti Pönni ja Jaakko Seppälä

Kirjallisuus

Artaud, Antonin (1978) [1927] *Distinction entre avant-garde de fond et de forme*. Teoksessa *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard.

Dulac, Germaine (1994) [1932] *Le cinéma d'avant-garde*. Teoksessa *Écrits sur le cinéma*. Paris: Paris Experimental.

Gunning, Tom (2002) *Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde*. Lähikuva 1/2002, 7–13. Käännös Kimmo Laine.

Helke, Susanna (2006) *Nanookin jälki: Tyylä ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Richardson, Michael (2006) *Surrealism and Cinema*. Oxford and New York: Berg.

Hans Richter (2006) [1957–1958] *Hans Richter on the Nature of Film Poetry*. Julkaistu alun perin *Film Culture* 31 (5), 1957–1958, uudelleenpainettu *Dreams that Money Can Buy* DVD-julkaisun käsiohjelmassa. Lontoo: British Film Institute.

Sitney, P. Adams (2002) [1974] *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943-2000*. Oxford, New York, ym.: Oxford University Press.

Wollen, Peter (1982) [1975] *The Two Avant-Gardes*. Teoksessa Peter Wollen, *Readings and Writings*. London: Verso.