

Jaakko Seppälä

# ATTRAKTIOIDEN ELOKUVASTA AVANTGARDEEN: *Tom, Tom, the Piper's Son* ja hämmästyksen estetiikka

<sup>1</sup> Elokvasta on olemassa useita versioita (katso Sitney 2002, 344).

Analysoin versiota, jonka ranskalainen Re:Voi julkaisi VHS-kasettina vuonna 2000. Videoversio ei ole ongelmaton. Esimerkiksi Jonathan Rosenbaum (1998) on sillä kannalla, että Jacobsin elokuva, jonka aiheena on elokuva, menettää videolla enemmän osan merkityksistään ja vaikuttavuudestaan. Hän on eittämättä oikeassa, sillä elokuvallisuus, jota teos käsittelee, on perustavanlaatuisesti kiinni filmin materiaalisuudessa. Videojulkaisua voi kuitenkin verrata taidekirjan kuvaan. Sen pohjalta saa käsityksen teoksesta, vaikka monet piirteet jäävätkin tavoittamatta.

<sup>2</sup> G. W. Bitzer oli aikansa menestyksekkäimpiä kuvaajia. Kymmenluvun taitteessa hän toimi D. W. Griffithin luottokuvaajana.

<sup>3</sup> Tekijänoikeuksia vaaliakseen American Mutoscope & Biograph säilöi monen muun

*Artikkelissa tarkastellaan sitä, kuinka varhaisen elokuvan esityskäytännöt ja attraktioiden estetiikka näkyvät Ken Jacobsin avantgarde-elokuvan klassikoihin kuuluvassa hybridielokuvassa Tom, Tom, the Piper's Son (USA, 1969–1971). Analysoimalla Tom, Tom, the Piper's Sonia elokuvahistoriallisten keskustelujen valossa artikkelissa rakennetaan siltaa varhaisen elokuvan tutkimuksen sekä avantgarde-elokuvista käytäven keskustelujen välille.*

Ken Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Son*<sup>1</sup> (USA, 1969–1971) on elokuva elokuvasta. *Tom, Tom, the Piper's Son* oli G. W. "Billy" Bitzerin<sup>2</sup> American Mutoscope & Biograph -yhtiölle vuonna 1905 tekemä elokuva, jonka Jacobs "uudelleenkuvasi" valkokankaalta kuusikymmentäluvun lopulla. Bitzerin paperikopiona<sup>3</sup> säilynyt elokuva herätti Jacobsin kiinnostuksen. Kyseessä on reliikki elokuvahistorian varhaisvuosilta, ajalta, jolloin kerronta ei dominoinut elokuvien estetiikkaa.<sup>4</sup> Jacobs on työstänyt teoksensa operoimalla 16mm:n Arriflex-kameralla, hänen vaimonsa Flon ajaessa Bitzerin elokuvaa eri nopeuksin 16mm:n Kalart-Victor -elokuvaprojektorilla. Jacobs on "dekonstruoinut" Bitzerin elokuvan, purkanut ja kokoannut sen uudelleen. Käsitteilyn seurauksena Bitzerin yksikelainen eli noin viisitoistaminuuttinen elokuva on muuntunut osapuilleen kaksituntiseksi teokseksi. Kokeellisen elokuvan tutkija P. Adams Sitney (2002, 345) on todennut Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* olevan "yritys palauttaa mediumin lapsuusajan viattomuus".

Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Son* kertoo pillipiiparin pojasta, joka varastaa kaverinsa kanssa porsaansa markkinapaikalta ja pakenee hurjistunutta väkijoukkoa kunnes jää kiinni. Kun elokuva on pyörinyt loppuun, Jacobs esittää sen uudelleen, mutta zoomaa kamerallaan

lähemmäs valkokangasta. Esittämällä ja kuvaamalla elokuvan uudelleen, Jacobs luo lähikuvia, abstrakteja muotoja ja erilaisia valoilmioita. Lopuksi Jacobs esittää Bitzerin alkuperäisen elokuvan vielä kertaalleen, jolloin katsojat kokevat sen uudella tavalla. Tällöin, Mika Taanilan (2010b, 18–19) sanoin, ”katsojan ei tarvitse seurata juonta vaan hän voi vapautuneesti sukeltaa elokuvan sisävaruuteen, rakkeisiin ja tekstuuriin.”

Tässä artikkelissa analysoin Jacobsin elokuvaa *Tom, Tom, the Piper's Son* ja pohdin, mikä on avantgarde-elokuvan suhde kerronnallisuuteen. Kyseessä on runsaasti keskustelua herättänyt avantgarde-elokuvan klassikko, esimerkiksi Jonathan Rosenbaum (1998) laskee sen 100 parhaan amerikkalaisen elokuvan joukkoon. Avantgarde-elokuvalla tarkoitan ei-kaupallista elokuvaa, jossa taiteellinen motivaatio on kompositionaalista, realistista ja transtekstuaalista motivaatiota keskeisemmässä asemassa. David Bordwell (1997, 36) viittaa taiteellisella motivaatiolla siihen, että jotkin elementit esiintyvät elokuvissa oman itsensä takia, eivätkä kuulu motivaation kolmen muun lajin piiriin. Henry Baconin (2000, 95) sanoin tällaiset elokuvat pyrkivät ”radikaalisti kyseenalaistamaan totutut tavat havaita ja ymmärtää, myöskin kerronnalliset keinot radikalisoimaan tai hylätään kokonaan.” Bitzerin vuonna 1905 valmistunut elokuva voidaan määritellä Tom Gunningin (2002) käsittein ”attraktioiden elokuvaksi”. Toisin sanoen kyseessä on elokuva, jonka estetiikkaa ei dominoi kerronta, vaan pyrkimys näyttää ja hätkähdyttää. Kerronnallisuuden käsittelyn ohella pohdin alakysymyksenä attraktioiden suhdetta avantgardeen, pyrkien osoittamaan millainen asema näyttämisen ja hätkähdyttämisen estetiikalla on Jacobsin teoksessa. Gunning (2002, 7, 10, 12–13) ei ainoastaan ole lainannut attraktioiden käsitettä ja monia siihen kytkeytyviä ajatuksia kaksikymmentäluvun avantgardisteilta, vaan hän näkee attraktioiden estetiikan kytkävän Georges Mélièsin varhaiset trikkielokuvat niin surrealistisen elokuvan klassikkoon *Analusialaiseen koiraan (Un chien Andalou, Ranska, 1928)* kuin Jack Smithin avantgarde-elokuviinkin.<sup>5</sup> Kysyn, kuinka tämä attraktioiden estetiikan jatkumo toimii tai ei toimi Jacobsin elokuvassa.

Kuten yllä antamastani juoniselostuksesta ilmenee, Bitzerin elokuva on takaa-ajoelekuva. Kyseinen genre oli merkittävä etappi elokuvailmaisun kehityksessä varhaisesta elokuvasta klassiseen Hollywoodkerrontaan (Musser 1994, 365, 375–378). Bitzerin elokuva siis kurkottaa samanaikaisesti kahteen suuntaan: attraktioiden estetiikkaan ja kerronnan logiikkaan. Osoitan, kuinka kerronta toimii Bitzerin elokuvan kohdalla ja millainen rooli sillä on Jacobsin teoksessa. Metodina on elokuvan lähiluku elokuvahistoriallisista perspektiiveistä käsin.

## Kerronta ja avantgarde: vastakkainasettelua ja rinnakkaiseloa

David Bordwellin (2002, 3–84) mukaan amerikkalaiset fiktioelokuvat ovat ensisijaisesti elokuvallisin keinoin kerrottuja tarinoita. Hän on tarkkanäköisessä tyylianalyysissään luonnehtinut klassista Hollywood-elokuvaa yhtenäisyyden ja huomaamattomuuden käsitteillä. Klassisen Hollywood-tyylin ihanteena on teoksen osatekijöiden

yhtiön tavoin tuottamiaan elokuvia paperikopioina (*paper print*) Library of Congressiin. Filmikopioiden ja negatiivien kadotusta säilyneet paperikopiot kuvattiin uudelleen filmeiksi. Näin syntyneiden filmikopioiden kuvanlaatu on huomattavasti alkupe-  
räisiä kopioita heikompi.

<sup>4</sup> Elokuvahistorioitsijat eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen siitä, mistä vuodesta kertovan elokuvan valtakausi alkaa, vaan sijoittavan käänteen eri vuosiin.

<sup>5</sup> *Flaming Creatures* (USA 1963) on itse asiassa ainoa elokuva, jonka Smith teki loppuun saakka. Hänen muu elokuvatuotantonsa koostuu katkelmista.

<sup>6</sup> Elokuvateorian kognitiivisen (esimerkiksi David Bordwell) ja biokulttuurialistisen (esimerkiksi Torben Grodal) suuntauksen edustajat ovat esittäneet empiirisesti perusteltuja syitä klassisen Hollywood-kerronan suosiolle. Keskeisiä ovat sen helppo hahmotettavuus sekä tunteisiin ja aisteihin vetoavuus.

alisteisuus kerrottavalle tarinalle. Käytännössä jokaisen elementin on palveltava tarinan tarpeita. Ihanteena on, ettei teoksissa ole mitään, mikä ei kuljettaisi kertomuksia eteenpäin. Tarinamaailmassa tapahtumat liikkuvat henkilöhahmojen tasolla ja heidän toimintansa motivoi juonenkäänteitä. Teokset nojaavat syiden ja seurausten logiikkaan. Tällaista logiikkaa noudattava kerronta on tavanomaisesti suoraviivaista ja toisteista. Samat asiat kerrotaan moneen kertaan, mistä johtuen tarina on helposti katsojien seurattavissa. Studiokaudella Hollywoodissa tunnettiin sanonta, jonka mukaan tärkeät seikat on tehtävä selväksi kolmeen kertaan: *once for the smart viewer, once for the average viewer, and once for the slow Joe in the back row* (teoksessa Bordwell, Staiger & Thompson 2002, 31). Tilan ja ajan esittäminen on lähes poikkeuksetta kausaalisuudelle alisteista. Tämän johdosta klassisissa Hollywood-elokuvissa pyritään jatkuvuusleikkauksin ja muin elokuvallisin keinoin luomaan henkilöhahmojen ympärille yhtenäinen ja helposti hahmotettava tila-aikajatkumo. Katsojat eivät usein edes huomaa leikkauksia, ellei niillä sitten ole haluttu erottaa kerronnallista poikkeamaa muusta kuvamateriaalista. Klassinen Hollywood-kerronta pyrkii vetämään katsojien kiinnostuksen tarinamaailmaan kiinnittämättä huomiota itse tyyliin eli elokuvallisten keinojen tarkoitukselliseen käyttöön.

Avantgarde on osoittautunut vaikeasti määriteltäväksi käsitteeksi, josta historioitsijat sen paremmin kuin taiteilijatkaan eivät ole päässeet yhteisymmärrykseen. Käsitteelle on olemassa kaksi perusmääritelmää (O'Pray 2007, 3): 1) esteettisesti ja poliittisesti motivoitu hyökkäys traditionaalista taidetta ja sen arvoja kohtaan, 2) ranskalaisessa sotilasansastossa vihollisen kimppuun ennen muuta armeijaa iskevä etujoukko. Elokuvahistorian avantgarde voidaan nähdä niin vihollista vastaan taistelemisena kuin tienraivaamisenakin. Vihollinen, jonka kimppuun avantgarde on käynyt, on ollut kymmenluvulta saakka klassinen Hollywood-kerronta, josta tuli valtavirtaa likimain kaikkialla maailmassa.<sup>6</sup> Toisaalta avantgarden voi ajatella olevan Hollywood-elokuvan edellä kulkeva suuntaus, joka etsii uusia uria. Yhdestäkään elokuvan avantgardesta, esimerkiksi dadaistisesta tai surrealistisesta elokuvasta, ei ole sellaisenaan tullut valtavirtaelokuvaa, mutta avantgarde-elokuvista on omaksuttu piirteitä osaksi valtavirtaelokuvaa. Avantgardistiset piirteet on kytketty kerronnan logiikkaan, minkä myötä ne ovat menettäneet ainakin osan käsittämättömyyttään ja outouttaan. Monet valtavirtaelokuvan tekijät ovat esimerkiksi toteuttaneet avantgardistisia ambitoitiaan unijaksoissa, jolloin henkilöhahmon uneksiminen on motivoinut poikkeuksellisten tyylikeinojen käyttöä.

Klassinen Hollywood-kerronta oli seurausta varhaisen elokuvan parissa tehtyjen kokeilujen pohjalta syntyneiden innovaatioiden yhteen saattamisesta. Varhainen elokuva oli luonteeltaan varsin kokeellista, mutta sen määrittelemisen avantgardeksi ei ole mielekäästä, koska suuntauksessa ei ollut kyse traditionaalisten taiteiden tai tyylien kyseenalaistamisesta. Varsinaista avantgardea luonnehtii nimenomaan vallitsevan taidekäytännön haastaminen. Elokuvan tapauksessa vallitsevana käytäntönä voidaan pitää klassista Hollywood-tyyliä, josta tuli elokuvakerronnan valtavirtaa. Monille avantgardisteille klassisen Hollywood-elokuvan premissit ovat pikemminkin tukahduttavia kuin luovuutta ja mielikuvitusta ruokkivia. "Me kaikki kaksikym-

mentäluvun avantgardessa olimme modernin taiteen maalareita”, Hans Richter (2006) muistelee. ”Ymmärsimme elokuvan visuaaliseksi taiteeksi, emmekä halunneet tehdä draamaa tai kertoa tarinoita, vaan tutkia tämän uuden visuaalisen mediumin mahdollisuuksia.” Laajamittainen elokuvallisten mahdollisuuksien hyödyntäminen ei tullut kysymykseen klassisen kerronnan puitteissa. Avantgardistit ovat myös vastustaneet elokuvanteon teollista luonnetta ja kytköksiä rahamaailmaan. He ovat osoittaneet, ettei mielenkiintoisten, provokatoristen, viihdyttävien ja esteettisesti kiinnostavien elokuvien tarvitse olla kalliita. Monet avantgarde-elokuvat on toteutettu kengännauha-budjeteilla, kuten esimerkiksi *Fireworks* (USA, 1947), jonka Kenneth Anger teki teini-ikäisenä vanhempiensa ollessa poissa kotoa (O’Pray 2007, 54). Jotkut ovat puolestaan toteuttaneet visioitaan toimeksiantoina, kuten mainoksia tehnyt Peter Kubelka (2007), joka tosin omien sanojensa mukaan sai potkut aina viimeistään silloin, kun työnantaja näki lopputuloksen.

Yksi keskeisimmistä valtavirtaelokuvan ominaisuuksista, joita vastaan avantgardistit ovat hyökänneet, on kerronnallisuus. Baconin (2000, 18) sanoin kerronnan voi ytimekkäimmin määritellä ”kahden tai useamman peräkkäisen tapahtuman esittämiseksi kausaalisesti toisiinsa liittyvinä ja jostakin tietystä näkökulmasta käsin.” Käytännössä valtavirtaelokuvan katsoja rakentaa tarinan mielessään elokuvan tarjoaman informaation pohjalta, tehden ja korjaten hypoteeseja tapahtumien kulusta ja seurauksista (Bordwell 1997, 31–39). Avantgarde-elokuvissa on James Petersonin (1996, 110–115) mukaan sen sijaan kyse ongelman ratkaisemisesta. Monet avantgarde-elokuvat vaikuttavat alkuun vallattomilta, jopa epärationaalisilta, mutta muodostuvat niiden edetessä eräänlaisiksi mysteereiksi tai arvoituksiksi, joihin ei kuitenkaan välttämättä löydy vastausta tai ratkaisua. Monen avantgardistien mielestä klassisen Hollywood-kerronnan saavutukset kerronnan alalla ovat sentimentaalisia, melodramaattisia ja banaaleja. Esimerkiksi kaksikymmentäluvun alun dadaistiset elokuvat ovat nihilistisiä ja ilkkuvia. Tähän traditioon kuuluvan René Clairin *Entr’acten* (Ranska, 1924) voi tulkita pilailevan ”tarinaa” seuraavan katsojan kustannuksella. Baconin (2000, 95) sanoin teoksesta voi ”jollakin tavoin löytää burleskia tarinantapaista”, mutta järkeviä kausaalisuhteita siinä ei juuri ole. Monet avantgardistit ovat yrittäneet puhdistaa elokuvaa liiasta kerronnallisuudesta. Esimerkiksi Peter Greenaway on sillä kannalla, että ”elokuva on aivan liian rikas ja pystyvä ilmaisuväline jätettäväksi pelkille tarinankertojille” (teoksessa Bacon 2005, 207). Kerronnan vastustaminen on kuitenkin vaikeaa, sillä monet tutkijat ovat sillä kannalla, että se on peri-inhimillinen tapa mieltää ajallisia kokemuksia. Esimerkiksi filosofi Charles Taylor (2003, 47) on sitä mieltä, että ymmärrämme jopa elämämme kertomuksena, sillä meillä ei voi olla käsitystä itsestämme, elleimme tiedä mistä olemme tulossa ja minne olemme menossa. Edward Branigan (1998, 1) taas korostaa, että kertomuksia esiintyy jokaisessa tunnetussa ihmisyhteisössä, koska kyseessä on tyypillinen keino, jonka avulla ihmiset jäsentävät maailmaa ja kokemuksiaan. Varhaisissa töissään Greenaway karttoi kerronnallisuutta rakentamalla elokuvansa listoiksi, jotka jäsentävät kokonaisuutta. Esimerkiksi *Windows* (1974) on fiktioelokuva 37 ihmi-

sestä, jotka kuolivat W:n pitäjässä vuonna 1973 ikkunoista putoamalla. Teos erittelee kuolleiden ammatteja, kiinnostuksen kohteita ja putoamisaikoja tehden pilaa tarpeestamme kategorisoida asioita. Vaikkei elokuvassa ole kertomusta, katsoja rupeaa helposti rakentamaan sellaista näennäisesti irrallisten asiayhteyksien välille.

Moni avantgardisti saattoi nauttia Hollywood-elokuvien joistakin piirteistä, vaikka olisikin kieltäytynyt yhteistyöstä Hollywoodin kanssa. Esimerkiksi Jack Smith ihaili Maria Montezin tähdittämiä spehtaakkeleita. Häntä kiinnostivat eksoottiset maisemat, upeat puvut ja esineet sekä Montezin kauneus, joita katsoessaan hän saattoi itkeä vuolaasti, vaikkei piitannut kertomuksista tuon taivaallista, jos nyt edes seurasi niitä (*Jack Smith and the Destruction of Atlantis*, USA, 2006). Smith omaksui elokuvaansa *Flaming Creatures* (USA, 1963) joitain Hollywood-elokuvan konventioita, kuten kohtausjaon ja tähtijärjestelmän, muttei kerrontaa. Mikäli vapautamme Hollywood-elokuvat kerronnan logiikasta, päästämme attraktiot valloilleen ja huomaamme teosten olevan täynnä surrealistista kuvastoa (Sitney 2002, 330). Surrealistit olivat vielä radikaalimpia kuin Smith, sillä he saattoivat katsoa elokuvaa täysin riippumatta sen sisällöstä: André Breton meni toistuvasti elokuviin kesken näytöksen ja vaihtoi elokuvateatteria heti kun pitkästyi, Man Ray puolestaan katsoi elokuvia mukanaan tuomiensa prismojen lävitse, jotka hän asetti silmälasiansa päälle, minkä seurauksena hän näki tarinaelokuvat abstrakteina teoksina (Kuenzli, 1996, 8).

André Gaudreault'n (2006, 69–71) mukaan elokuva on kone, joka oli alusta alkaen tuomittu kertomaan tarinoita. Hänestä Louis ja Auguste Lumièren elokuvat *La Sortie des usines Lumière* (Ranska, 1895) ja *L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat* (Ranska, 1896) ovat kertovia, vaikkakaan niiden kerronnallisuus ei ole samalla tasolla *L'Arroseur arrosé*n (Ranska, 1895) kanssa. Gaudreault väittää, että yksittäinen otos on mikrokertomus jo ikonisen analogian kautta, riippumatta kerronnallisen kehityksen asteesta. Rautatiejunan saapumista asemalle esittävässä elokuvissa on hetki  $t$ , sitten hetki  $t + n$  ja niin edelleen. Aika kuluu kaiken aikaa ja tapahtumat kehittyvät: matkustajista tulee saapuneita ja sivustakatsojista uusia matkustajia. Elokuva siis kertoo mitä asemalaiturilla kaiken aikaa tapahtuu. Tältä pohjalta Gaudreault esittää, että elokuvan kerronnallisessa integraatiossa oli kyse vain korkeammalle kerronnan asteelle siirtymisestä. Gaudreault'n näkemys kerronnan tasoista on yritys selittää, miksi elokuvat alkoivat niin nopeasti kertoa tarinoita. Väite on radikaali, mutta tukee sitä havaintoa, että ihmiset voivat nähdä kertomuksia myös siellä, missä niitä ei Baconin määritelmän mukaan ole. Varhaisten elokuvien katsojat täydensivät elokuvissa näkemäänsä kerronnan suuntaan. Esimerkiksi eräs saksalainen aikalaikirjoittaja jäi kaipaamaan Lumière-veljesten junan tuloa asemalle esittävästä elokuvasta laiturilta löytämänsä pariskunnan tervehdyspuudelmaa, ja vietnamilaislehdissä epäiltiin, että laiturilla kuljeksanut nuorukainen päätyi etsimään onneaan siirtomaista (Kindberg 2009, 117).

### ”Skenaariolla tässä mielessä ei ole merkitystä”

1900-luvun taitteen elokuva kiinnosti tutkijoita pitkään lähinnä suh-



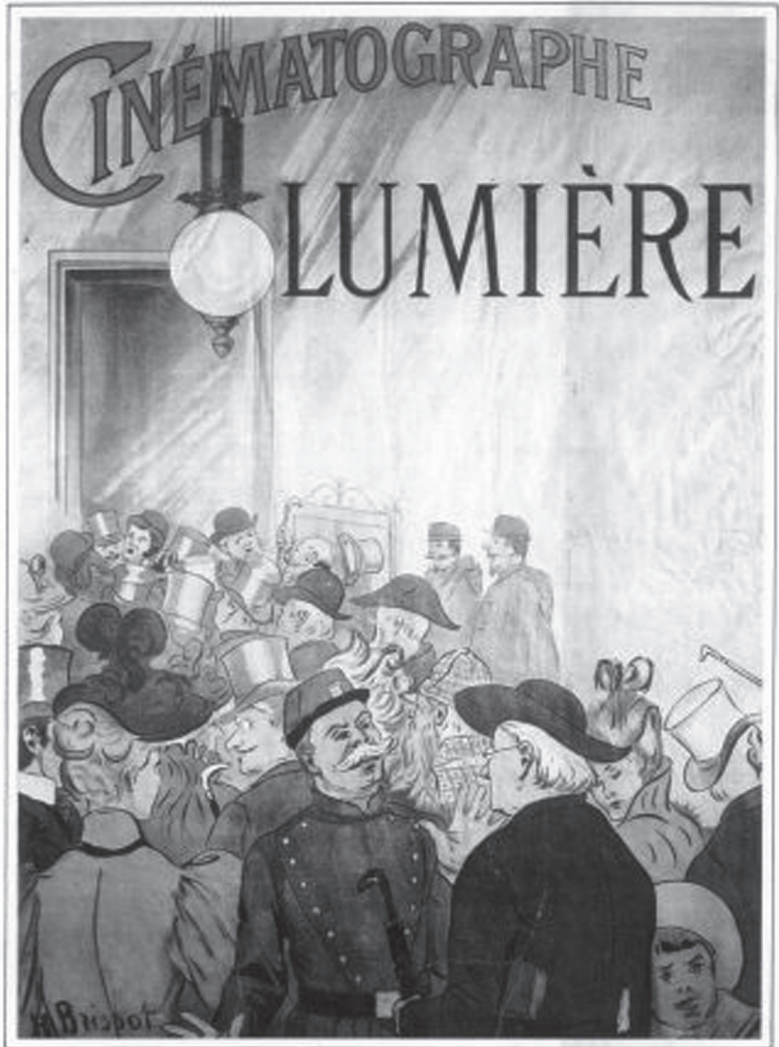
teessa kertovaan elokuvaan, jonka hegemoniassa varhaisvuosiin suhtauduttiin primitiivisen elokuvan aikakautena. Monet elokuvan-tekijätäkään eivät osanneet arvostaa näitä elokuvia. Esimerkiksi Stan Brakhage (1989, 166) on sitä mieltä, että Bitzerin alkuperäinen *Tom, Tom, the Piper's Son* "on mielenkiintoinen elokuva, muttei missään tapauksessa taideteos." Hän luonnehtii sitä primitiiviseksi, naiiviksi ja liukuhihnalla tuotetuksi. Brakhagen (1989, 166–167) mukaan "tuohon aikaan elokuvantekijät tarttuivat mihin tahansa mieleen juolahtaneeseen juonikuviin ja keksivät lisää sitä mukaa kun työ eteni." Elokuvahistorioitsijat tekivät pitkään vastaavia yleistyksiä, sillä ensimmäisiä elokuvia tavattiin tutkia lähes yksinomaan siltä kannalta, kuinka ne olivat vaikuttaneet elokuvan kehitykseen kertovana välineenä. Useimmat tekijät ja tutkijat mielsivät kertovan elokuvan normiksi. Alkuvaiheen elokuvaa ylenkatsovia käsityksiä alettiin todenteolla kyseenalaistaa vasta vuonna 1978 järjestetyn FIAF:n (Fédération Internationale des Archives du Film) Brightonin konferenssin jälkeen (ks. esim. Elsaesser 2006, 2 ja Abel 1998, xiv). Thomas Alva Edison ja Edwin S. Porteria käsittelevissä tutkimuksissaan Charles Musser otti käyttöön uuden käsitteen, "varhainen elokuva", joka korostaa uudenlaista ei-ylenkatsovaa käsitystä ensimmäisistä elokuvista (ks. Gunning 2006, 31). Koska käsite kääntyy huonosti ranskaksi, Gunning (2002, 7) ja Gaudreault lanseerasivat käsitteen "attraktioiden elokuva". Jacobs (teoksessa Sitney 2002, 345) ei vielä käytä näistä kumpaakaan, mutta hehkuttaa, ettei Bitzerin elokuva suinkaan ole primitiivinen tai epäelokuvallinen, vaan puhtain ja nerokkain jälki elokuvallisesta kehityksestä, jonka arvo on vasta opittu ymmärtämään.

Gunning (2006, 38) korostaa, että attraktioiden elokuvan käsite on työkalu varhaisten elokuvien kriittiseen analysoimiseen ja elokuvahistorian periodien kuvailemiseen. Tavanomaisesti varhaisen elokuvan aikakauden määrittellen päättyvän ensimmäisen maailmansodan puhkeamiseen (ks. esim. Popple & Kember 2004, passim.). Kyseessä on elokuvahistorian periodi, jonka aikana elokuva oli kokeellista valtavirrassa. Tässä yhteydessä kokeellisuutta ei kuitenkaan voida ymmärtää samoin kuin avantgarde-elokuvien kohdalla, kuten jo totesin, sillä kyse oli elokuvan mahdollisuuksien tutkimisesta ja kerronnan kehittämisestä, eikä hyökkäyksestä konventioita vastaan. Attraktioiden elokuva, jonka aikakauden Gunning (2002, 8) määrittelee kestävän elokuvien keksimisestä vuosiin 1906–1907,<sup>7</sup> on suuntaus, "joka ei näe elokuvaa niinkään tarinoiden kertomisen tapana kuin keinona esittää yleisölle erilaisia näkymiä, jotka kiehtovat joko kyvyllään luoda illuusiota [...] tai eksotismillaan".

Lumière-veljekset ja Georges Méliès eivät edusta dokumenttielokuvaa ja fiktioelokuvaa, vaan molempien elokuvat kuuluvat samaan perinteeseen, jossa elokuva ymmärrettiin välineeksi, joka tarjoaa illuusioita, yllätyksiä ja shokkeja. Juha Kindberg (2009, 98) korostaa Martin Loiperdingerin hengessä, että Lumière-elokuvat olivat aikalaisille hyperrealistisia kokemuksia, joissa arkitodellisuus nähtiin uudenaikaisena elokuvan läpi suodattuneena ylitodellisuutena. Yhtiön tavoitteena ei siis ollut tarinoiden kertominen tai tapahtumien dokumentointi, vaan maailman representointi uuden välineen avulla. Hämmästyttävää oli välineen voima, se että kuvat heräsivät

<sup>7</sup> Myöhemmässä artikkelissaan Gunning (1997, 24) on sijoittanut siirtymän kertovaan elokuvaan tapahtuneeksi vuosina 1903 ja 1904.

henkiin ja olivat todenkaltaisia. Monet katsojat saattoivat kirkua varhaisissa elokuvaesityksissä, mutta Gunning (1997, 32) painottaa, että tällainen "reaktio oli primitiivisen vastakohta: se oli kohtaaminen moderniteetin kanssa." Yleisöä kohti syöksyvien rautatiejunien esitykset saatiin aloittaa pysäytyskuvalla, joiden aikana showmiehet loivat jännityksen sekaista odotusta korostamalla pian nähtävän attraktion voimaa (Gunning 1997, 23–24). Gunning (2002, 9) esittelee attraktioiden luonteen muuttuneen vuosisadan taitteessa, sillä ensin elokuvakone itsessään oli attraktio: katsojat olivat kiinnostuneita uuden laitteen toiminnasta ja mahdollisuuksista, eivät niinkään elokuvista. Ensimmäisissä elokuvajulisteissa mainostetaankin kinematografia tai vitaskooppia, ei esitettäviä elokuvia.



Aluksi katsojia kiinnosti elokuva-apparaatti, eivät niinkään elokuvat.

Attraktioita olivat todellisuusilluusion ohella monet elokuvalliset keinot, kuten filmin pyörittäminen takaperin. Uutuudenviehätyksen kadottua attraktiot siirtyivät vahvemmin itse elokuvaan, jotka pyrkivät näyttämään jotain ihmeellistä ja ennen kokematon, vaikka sähköllä teloitettavan norsun, kuten Edison Manufacturing Companyn elokuvassa *Electrocuting an Elephant* (USA, 1903).

Gunning (2002, 8) korostaa aktualiteetteja eli päiväntapahtumia kuvaavia elokuvia valmistetun Yhdysvalloissa tarinaelokuvia enemmän aina vuoteen 1906 saakka, mutta Musser (2004, 96–101) on tähdentänyt, että Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* kaltaiset tarinaelokuvat olivat aktualiteetteja suosituimpia ja tuottoisampia jo vuonna 1904. Gunning (2006, 36) ei väitä, että attraktiot olisivat varhaisten elokuvien ainoa aspekti, vaan korostaa, että ne ovat niiden dominantti piirre. Niissäkin elokuvissa, joissa kertovat piirteet esiintyvät vahvoina, kuten Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Sonissa*, narratiivi on Gunningista ennen kaikkea kehys, joka sitoo attraktioita toisiinsa. Yleisö ja tekijät eivät olleet kiinnostuneita elokuvista tarinoina, vaan erikoislaatuina speaktaakkeleina. Tässä yhteydessä Gunning (2002, 8) nostaa esille Mélièsin lausunnon omasta työskentelymenetelmästä: ”Mitä skenaarioon, ’tarinaan’ tai ’kertomukseen’, tulee, ajattelen sitä vasta lopuksi. Väitän, että skenaariolla tässä mielessä ei ole merkitystä, sillä käytän sitä ainoastaan ’näyttämöefektien’, ’trikkien’ tai kauniisti asetellun tabloon verukkeena.”

## Attraktioiden monet kontekstit

Gunningin attraktioiden elokuvaa koskeva työ ohjaa helposti aliarvioimaan kerronnan asemaa varhaisissa elokuvissa. Robert S. Allen ja Douglas Gomery (1985, 38) painottavat, että tiettyjen tutkimusten suhteen elokuvien katsominen on todella epävalidi tutkimusmetodi. Jos monet elokuvat olivatkin tyylillisesti suhteellisen yksinkertaisia ja vaatimattomia, niiden esityskäytännöt olivat moninaisia ja hienostuneita. Charles Musser (1994, 15–17) onkin todennut, että varhaisia elokuvia on tutkittava valkokankaan historian kontekstissa. Huomiota ei tule kohdistaa yksin elokuvaan, vaan elokuvien ja niiden esityskäytäntöjen sekä muiden aikalaiskontekstien välisiin kytköksiin. Tästä perspektiivistä katsottuna attraktioiden elokuvan aikakausi ei näyttäydykään vahvasti kerronnasta poikkeavana. Musser (2006, 400–401) on päättänyt, että amerikkalaisen elokuvan historiassa uutuu-denviehätyksen aika, jolloin ihmiset menivät elokuvaan pikemminkin elokuvakoneen kuin elokuvien takia, ei ollut kuin vähän reilun vuoden mittainen: se kesti vuoden 1895 lopulta vuoden 1897 alkuun. Tämän jälkeen attraktioksi muotoutui kerronnallinen jaksottaminen, mutta kyse ei enää ollut attraktioiden elokuvasta, koska jaksottamista ohjasi kerronnan logiikka. On syytä panna merkille, että 1900-luvun taitteen elokuvat olivat pelkkiä esityskokonaisuuksien rakennuspalikoita. Tämä oli keskeinen osa niiden luonnetta ja estetiikkaa. Noina vuosina elokuvien esittäjä oli luova voima, narratiivin rakentaja ja attraktioiden hallitsija (Musser 1994, 223).

Alkuun elokuvilta siis puuttui teosluonne. Ne olivat materiaalia,



<sup>8</sup> Vastaavasti Kansallisen audiovisuaalisen arkiston vanhin kela koostuu neljästä toisiinsa liitetystä yhden otoksen elokuvasta, jotka Juha Kindberg (2002, passim.) on päätellyt kuvatun vuosien 1899 ja 1905 välillä.

joka oli vapaasti esittäjän muokattavissa. Esittäjät saattoivat yhdistää ostamiaan elokuvia luoden niiden välille aiheen ja paikan jatkumon tai pienen kertomuksen, kuten teki Lyman H. Howe (Musser 1994, 180)<sup>8</sup>. Otoksia voitiin yhdistää niin kertojaääneen, luennointiin, musiikkiin, äänitehosteisiin, dialogiin kuin varieteeteatteriinkin. Showmiehet saattoivat kerronnallistaa kuvamateriaalia nimeämällä paikkoja ja henkilöahmoja, osoittamalla jatkuvuuksia, houkuttelemalla yleisön arvuuttelemaan tulevia tapahtumia sekä selittämällä vaikeasti tulkittavaa kuvamateriaalia (Lacasse 2006, passim.). Tällöin showmies tarjosi näkökulman näennäisesti sirpaleiseen materiaaliin siten, että katsojat hahmottivat kausaalisuhteita. Vastaavasti taikalyhtyjä oli käytetty tarinoiden kertomiseen, vaikka lasilevyille maalatut kuvat olisivatkin olleet eri taiteilijoiden tekemiä ja näennäisesti eri aiheista. Musser siis painottaa, että vaikka yksittäiset elokuvat vaikuttavat ei-kertovilta, elokuvaesitykset eivät sitä useinkaan olleet. Esittäjien luovuuden aika jatkui Musserin (2006, 401) mukaan vuodesta 1897 vuosiin 1901 tai 1903, jolloin luova vastuu alkoi jakautua esittäjän ja tuotantoyhtiöiden kesken, kunnes siirtyi yhä vahvemmin tuotantoyhtiöille, joilla se on pysynytkin. Nähdäkseni kehityksen viimeistä etappia edustaa synkronisoidun äänielokuvan läpimurto kolmekymmentäluvun taitteessa, koska se teki elokuvateatterien muusikot tarpeettomiksi, standardisoi esityskokonaisuuden ja esitysnopeuden. Tuolloin valta ja luovuus siirtyivät täydellisesti kulttuuriteollisuudelle.

Bitzerin *Tom, Tom, The Piper's Son* alkaa otoksella markkinapaikasta, jonka tungoksessa pillipiiparin poika ja tämän kaveri varastavat porsaan. Jacobs (2002, 6) kertoo elokuvan epäyhtenäisyyden ällistyneen häntä: hän ei havainnut avainkohtauksesta huilunsoittajan poikaa sen enempää kuin tämän suorittamaa varkauttaakaan. Mikään elokuvassa ei ohjaa kiinnittämään niihin huomiota. Staattinen yleiskuva markkinapaikasta on kaoottinen, täynnä ihmisvilskettä ja markkinahuveja. Kohtauksessa on ainakin kaksikymmentä henkilöahmoa. Tällaisena se on lumovoimainen attraktio, joka houkuttelee katseen seikkailemaan lukemattomissa yksityiskohdissa. Yksityiskohtia on niin paljon, että porsaan havaitseminen on sattumasta kiinni. Tästä huolimatta on todennäköistä, ettei varkaus jäänyt aikalaiskatsojilta huomaamatta. Elokuva nimittäin perustuu englantilaiseen lastenloruun:

Tom Tom the Piper's Son  
Stole a pig, and away he run.  
The pig was eat,  
And Tom was Beat  
And Tom went roaring down the Street.  
(teoksessa Loppinot 2002, 19.)

Aikalaiskatsojat tunsivat tämän intertekstuaalisen ulottuvuuden, sillä lorun kaksi ensimmäistä riviä ovat luettavissa elokuvan mainoksesta (uudelleenpainettu *Exploding* 2002, 107). Mainoksella oli tärkeä tehtävä, sillä se ohjasi katsojat omaksuma oikean katsomisstrategian: varkauden saattoi odottaa tapahtuvan. On myös luultavaa, että elokuvan esittäjä tai hänen palkkaamansa showmies on dramatisoinut otosta, nimennyt hahmoja ja ohjannut huomaamaan merkittäviä

yksityiskohtia. Toisin sanottuna elokuvan ei tarvinnut tulla toimeen omillaan, vaan se oli osa laajempaa kokonaisuutta.

Ennen Brightonin konferenssia *Tom, Tom, the Piper's Sonin* ensimmäinen otos olisi mitä luultavimmin nähty esimerkkinä varhaisten elokuvien kompositionaalisesta epäsofistikoituneisuudesta, koska tapahtumat ovat vaikeasti seurattavissa. Otos ei kuitenkaan ole primitiivinen. Se on William Hogarthin vuonna 1733 työstämän *Southwark Fair* -etsauksen elokuvallinen toisinto.



Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* ensimmäinen otos on täynnä elämää.



William Hogarth: *The Southwark Fair*.

<sup>9</sup> Genren juuret juontavat Englantiin. *A Daring Daylight Burglary, Trained by Bloodhounds* ja *A Desperate Poaching Affray*, jotka kaikki valmistuivat vuonna 1903, yhdistävät rikostematikan takaa-ajoon, joka on keskeinen narratiivinen elementti (Musser 1994, 365). Pian vastaavanlaisia elokuvia tuotettiin Ranskassa ja Yhdysvalloissa.

Taulun toisintaminen elokuvassa on luonteeltaan kokeellista, koska katsojien on uudella tavalla työstettävä taulun ja elokuvan välistä suhdetta. Se haastaa miettimään, kuten Nicole Brenez (2002, 29) kirjoittaa, ”onko maalauksessa rajauksen ulkopuolinen tila?” Elokuvassa ainakin on, hahmot kun liikkuvat hetkittäin kuva-alan ulkopuolelle ja palaavat taas näkyviin. Valokuvaa tai elokuvallista representaatiota katsoessamme voimme aina osoittaa kuvaa ja kysyä, kuten Stanley Cavell (1979, 23) tähdentää, ”mitä on tuon rakennuksen takana” tai ”mitä on tuon tilan vieressä rajauksen ulkopuolella”, mutta tällaiset kysymykset ovat mielettömiä useimpien taulujen kohdalla.

Musser (1994, 383) on sitä mieltä, että elokuvamainoksissa korostettu Hogarthin nimi ohjasi katsojia suhtautumaan elokuvaan oikealla tavalla. Kyseessä on tarinan seuraamisen kannalta merkittävä konteksti. Hogarth nimittäin tunnetaan teoksista, jotka ohjaavat katseen seikkailemaan kuvatussa tapahtumassa syitä ja seurauksia etsien. E. H. Gombrich (2006, 351) korostaakin Hogarthin kuvien olevan eräänlaisia tarinoita, joissa piilee moraalinen opetus. Hänen töitään tunteneet osasivat tulkita yksityiskohtien välisiä suhteita, joiden kautta tarina avautui. Tällaisesta katsoja-asenteesta oli varmasti hyötyä Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* ensimmäistä otosta katsottaessa. Kohtaus ei ole kertova vain ikonisen analogian kautta, vaan tapahtumat seuraavat kausaalisesti toisiaan, minkä valkokankaan konteksti ohjasi aikalaiset huomaamaan. Toisin sanottuna varhaiset katsojat osallistuiivat monimutkaiseen intertekstuaalisuuden ja -mediaalisuuden leikkiin; monet attraktioiden elokuvat vaativat niin kognitiivisia kykyjä kuin tietoista merkityssuhteiden etsimistä ja rakentamista.

### Kausaalisuhteiden logiikkaa ja hämmästyksen estetiikkaa

Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Son* ammentaa englantilaisen lastenlorun kahdesta ensimmäisestä rivistä, mutta jättää porsaan syömisen, Tomin pieksemisen ja hänen itkuisen juoksunsa kokonaan tarinan ulkopuolelle. Kyseessä on takaa-ajoelekuva. Kun pillipiiparin poika ja tämän kaveri varastavat porsaan, tuohtunut konkkaronkka aloittaa takaa-ajon, joka kattaa enimmänsä osan elokuvan kestosta. Lorusssa takaa-ajo on vain implisiittisesti läsnä. Kun Tom lopulta ongitaan kaivosta, jonne hän on piiloutunut, väkijoukko puhkeaa hyväntuuliseen naruun. Ketään ei rusikoida, koska kaikilla on ollut hauskaa; luultavasti myös katsojilla. Takaa-ajoe elokuvat olivat suosittu ja aikansa kerronnallisesti edistyneisin genre, sillä ne koostuvat useasta otoksesta, jotka muodostavat tapahtumien ympärille eheän tila-aikajatkumon.<sup>9</sup> Genren elokuvat edustavat elokuvan ”kerronnallista integraatiota” eli elokuvien kerronnallistumista, jonka Musser (2006, 406) esittää tapahtuneen vuosiin 1904 ja 1905 mennessä. Takaa-ajoe elokuvat nojaavat syiden ja seurausten logiikkaan eli tapahtumat liittyvät kausaalisesti toisiinsa. Takaa-ajo on samanaikaisesti sekä elekuva-aihe että kerronnallinen kehys. Kyseessä on yksinkertainen lineaarisesti etenevä tarinamalli, joka teki intertekstuaalisen tiedon (tarinan tunteminen ennakkoon, esittäjän järjestämä selostus) tarpeettomaksi, koska tapahtumien seuraaminen ja otosten välisten suhteiden hahmottaminen on helppoa (Musser 2004, 92). Kos-

ka Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Son* toistaa tuttua takaa-ajuelokuvien kaavaa, kontekstuaalinen tieto oli tarpeen vain ensimmäisen otoksen kohdalla, joka kytkeytyy elokuvan loppuosaa vahvemmin attraktioiden estetiikkaan. Lorun tunteminen johtaa katsojia takaa-ajon suhteen pikemminkin harhaan, sillä elokuvan ja lorun tapahtumat eivät näiltä osin vastaa toisiaan. Takaa-ajo koostuu otoksista, joissa Tom ja hänen kaverinsa poistuvat porsaan kanssa kuva-alasta väkijoukon seurassa perässä. Tulevaan otokseen leikataan vasta kun viimeinenkin takaa-ajaja on kadonnut katsojien näkyvistä kuva-alan ulkopuolelle. Uudessa otoksessa hahmot ilmestyvät tuntemattomaan paikkaan samassa järjestyksessä kuin poistuivat edeltävästä otoksesta.

Tom Gunning (2004, 41) tähdentää, ettei varhaisiin elokuvaan pidä suhtautua klassisten Hollywood-elokuvien primitiivisinä malleina, joissa myöhemmin toteutunutta potentiaalia hyödynnettiin vaillinaisesti, koska varhaisissa elokuvissa pääpaino on narratiivin sijaan attraktioissa. Riippumatta siitä, mihin vuosiin sijoitamme elokuvan kerronnallisen integraation, Gunningin (2002, 11–12) huomio attraktioiden järjestelmän säilymisestä populaarielokuvatuotannon olennaisena osana on validi. Attraktiot eivät koskaan kadonneet, vaan mukautuivat osaksi klassista Hollywood-kerrontaa. Kerronnasta tuli elokuvien dominantti piirre ja attraktiot jäivät sille alistetuiksi. Hetkittäin ne saattavat kuitenkin syrjäyttää kerronnan; esimerkiksi slapstick-komedioissa kerronta pysähtyy gagin eli koomisen tempun ajaksi (Crafton 1995, 107). Attraktiot ovat läsnä myös Bitzerin elokuvan takaa-ajossa. Attraktioiksi voi nimittäin luokitella monet takaa-ajon hetket. Takaa-ajajat muun muassa kipuavat ulos erään mökin savupiipusta ja laskeutuvat katon harjalta yksi kerrallaan: naisten nilkat vilahtelevat ja monet kompuroivat liikkeissään. Savupiipun juurella seisoskelee kolmen hahmon joukko, joka seuraa outoa kipuamista ja hyppelyä. Pitkä kohtaus on selvästi tarkoitettu hullunkuriseksi spehtaakkeliksi.

Gunningin ja Musserin ajatukset eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan toisiaan täydentäviä: ensiksi mainittu korostaa varhaisten elokuvien estetiikkaa ja jälkimmäinen esityskäytäntöjä. Janet Staiger (2000, 43) painottaakin, että kaikkina elokuvahistorian periodeina on ollut monia elokuvallisen puhuttelun, esittämisen ja vastaanoton tapoja. Katsoja on voinut tukeutua moniin vastaanottotapoihin jopa yksittäisen elokuvaesityksen aikana. Toiset katsojat ovat saattaneet olla kiinnostuneempia attraktioista siinä missä toiset ovat olleet kiinnostuneempia kertovista elementeistä. Gilberto Perez (2000, 22) on Staigerin kanssa samaa mieltä. Hän kritisoi teorioita, joissa elokuvat määräävät katsojan johonkin tiettyyn asemaan. Perez korostaa, ettei katsojan tarvitse pelata elokuvan ehdoilla, vaan tämä voi halutessaan kävellä ulos teatterista. Elokuva voi vain ehdottaa vuorovaikutusta ja sen on voitettava katsojan suostumus.

## Ei kerrontaa, vaan abstraktia ekspressionismia

”Minulla kaikki perustuu leikkiin”, Jacobs (teoksessa Taanila 2010a, 13) esittelee metodologiaan, “[m]inulla ei ole koskaan mitään suurta val-



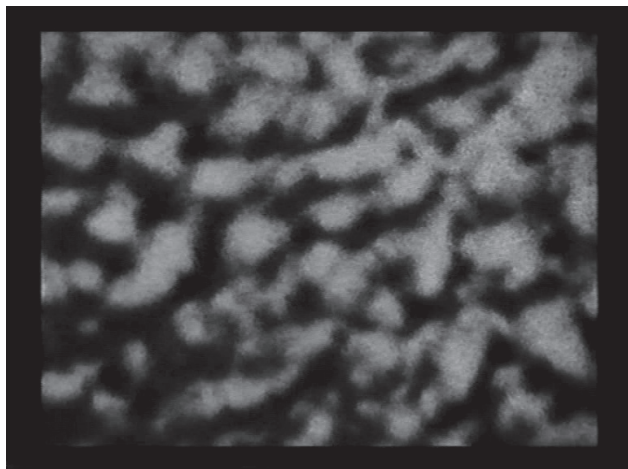
mista kokonaissuunnitelmaa.” Metodi vaikuttaa oudolta klassisen Hollywood-elokuvan dominoimassa kulttuurissamme, jossa käsikirjoitukset toimivat elokuvien suunnitelmina. Ajattelulle löytyy vastine maalaustaiteesta. Abstraktin ekspressionismin ”puhemies” Harold Rosenberg kertoi vuonna 1952, että ”kangas alkoi amerikkalaisille maalareille toisensa jälkeen merkitä toiminta-areenaa – ei niinkään pintaa, jolle jäljentää, sommitella uudestaan, analysoida tai ’ilmaista’ todellinen tai kuviteltu objekti. Kankaalle ei haluttu kuvaa, vaan ta-  
pahtuma” (teoksessa Honour & Fleming 2006, 836). Brakhagen (1989, 153) mukaan Jacobs opiskeli taidekoulussa abstraktin ekspressionistin Hans Hofmanin alaisuudessa vuodesta 1956 vuoteen 1959. Tuolloin hän oppi arvostamaan taiteita ja niiden mahdollisuuksia, toisin kuin käymillään elokuvakursseilla, joilla hän ei kokenut oppivansa mitään. Abstraktin ekspressionismin kärkihahmoja on kutsuttu myös nimellä *action painters* eli roiskemaalarit. Yksi heistä oli Jackson Pollock, jolle perinteisten tekniikoiden oppiminen tuotti Hugh Honourin ja John Flemingin (2006, 837) mukaan vaikeuksia, mistä johtuen hän

luopui maalaustelineestä ja paletista – jopa siveltimestä – ja alkoi käsitellä väriä tiputtamalla, valuttamalla, roiskimalla ja paiskomalla sitä kankaalle, joka oli lattialla levällään kuin kappale purjekangasta. Näin kankaalle syntyvät jäljet vapautuivat täydellisesti esittävyystään; ne vain yksinkertaisesti tallensivat hänen kosketuksensa ilmaisuvälineeseen. Jäljistä muodostui ikään kuin kaavio niistä tunteista, joiden vallassa taiteilija oli ollut painiskellessaan värin sitkaisuuden kanssa.

Pollockin työt kurkottavat kahteen vastakkaiseen suuntaan. Niissä näkyy monien taiteilijoiden tavoittelema pienten lasten tuherruksille ominainen yksinkertaisuus ja spontaanisuus, toisaalta tekijän kiinnostus puhtaan maalaamisen (*pure painting*) ongelmiin. (Gombrich (2006, 469–470.)

Vastaavuus Jacobsin teoksen ja abstraktin ekspressionismin välillä on metodin samankaltaisuutta syvempi. Jacobs (2002, 10) kertoo lähestyneensä Bitzerin elokuvaa ennen kaikkea Hofmannin opettamana taidemaalarina sekä halunneensa käsitellä teosta tavalla, johon tämä oli hänet innoittanut. Vastaavuuksia voidaan löytää myös lopputuloksista. Abstrakti ekspressionismi voidaan jakaa kahteen ryhmään: elemaalarien eli roiskemaalarien ja värikenttämaalarien töihin (Honour & Fleming 2006, 839). Jos ensimmäistä ryhmää edustavat Pollockin työt, kuuluvat Clyfford Stillin ja Mark Rothkon maalaukset jälkimmäiseen kategoriaan. Jacobsin *Tom, Tom, the Piper’s Sonilla*, jonka kuvat ovat osin täysin abstrakteja, on yhteistä molempiin kategorioihin kuuluvien teosten kanssa. Tekijän metodi, joka näkyy elokuvassa spontaaniutena, on lähellä roiskemaalarien työtapaa. Lisäksi teoksessa näkyy Pollockin töille ominainen liikkuvuus ja hektisyys: Jacobsin useimmat abstraktit kuvat ovat rauhattomia, ne vilkkuvat, muuttavat kokoaan ja muotoaan, eivätkä pysy aloillaan.





Ken Jacobs teki Bitzerin elokuvasta Jackson Pollockin maalauksia muistuttavaa abstraktia ekspressionismia.

Kun elokuva on pyörinyt reilun tunnin ajan, sen tyyli muuttuu. Tällöin Jacobsin kamera on zoomannut niin lähellä Bitzerin kuvien pintaa, että on mahdoton sanoa, minkä osa kuva on tai mitä se kokonaisuudessaan esittää. Näemme vain suuria muotoja, jotka jäähmettyvät hetkellisesti paikoilleen ja alkavat taas nytkähdellä. Tällöin vaaleat ja tummat värialueet suhteutuvat toisiinsa tavalla, joka vetoaa tunteisiin. Emme enää arvaile, mitä kuvat esittävät, vaan koemme ne rauhoittaviksi. Meidät on viety kauas esittävydestä nauttimaan suurten värialueiden suhteista toisiinsa. Tällaiset otokset muistuttavat Rothkon teoksia, joiden kokemista on luonnehdittu niin henkiseksi kuin uskonnolliseksi tapahtumaksi.

Pollockin ja Rothkon maalaukset, joita Jacobsin *Tom, Tom the Piper's Sonin* monet otokset muistuttavat, eivät esitä saati kerro mitään. Sen sijaan Bitzerin elokuva, kuten myös Hogarthin etsaus *The Southwark Fair*, ovat luonteeltaan sekä esittäviä että kertovia. Hogarthin työn voima on siinä, että kerronnallinen ulottuvuus on läsnä liikkumatto-

<sup>10</sup> Varhaisen elokuvan ja klassisen Hollywood-elokuvan sijaan Noël Burch käyttää käsitteitä "primitiivinen representaation moodi" ja "institutionaalinen representaation moodi".

massa kuvassa; Pollockin ja Rothkon teosten voima taas juontaa niiden eläväisyydessä, jopa liikkuvaisuudessa, jonka tekijät ovat saavuttaneet muuttumatonta pintaa värittämällä (ks. Bacon 2005, 195). Jacobs on tehnyt Bitzerin kertomuksesta abstraktia ekspressionismia. Omien (2002, 11) sanojensa mukaan hän teki Bitzerille sen minkä tämä teki Hogarthille. Molemmat tarttuivat vanhaan teokseen ja muunsivat sen uudenlaiseksi, kumpainenkin omalla tavallaan. Teoksensa abstrakteissa osioissa Jacobs on tyystin purkanut Bitzerin elokuvan kerronnallisuuden, sillä monin paikoin elokuvaa ei voi määritellä kertovaksi edes ikonisen analogian kautta.

### Flirttailua obskurantismin kanssa

Kuten Bitzerin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* tarkastelu esityskäytäntöjen ja aikalaisjulkisuuden kontekstissa on osoittanut, varhaiset elokuvat eivät ainoastaan poikkea klassisista Hollywood-elokuvista, vaan olivat joiltain käytännöiltään niitä rikkaampia. Noël Burch (1990, 198) on perillä ensimmäisten elokuvien moninaisuudesta, mutta väittää, että varhaisten elokuvien näkeminen kadotettuna paratiisina, johon suhteutettuna klassinen Hollywood-kerronta ei muka olisi edistystä objektiivisessa mielessä, on flirttailua obskurantismin kanssa<sup>10</sup>. Avantgarden strategiana on kuitenkin ollut juuri tällainen "flirttailu". Vaikka klassinen Hollywood-kerronta on semanttisesti varhaista elokuvaa edistyksellisempää, pettyivät jotkut elokuvantekijät valtavirtaelokuvaan, kuten jo aiemmin totesin. Läpi elokuvahistorian avantgarden eri suuntaukset ovat pyrkineet tekemään jotain muuta kuin valtavirtaelokuva, tarttumalla niihin elokuvallisiin mahdollisuuksiin, jotka ovat klassisessa Hollywood-kerronnassa alisteisessa asemassa.

Monen avantgardistin strategiana on ollut kääntyä varhaisten elokuvien puoleen perimmäisiä elokuvaan liittyviä kysymyksiä käsiteltäessä (Blümlinger 2006, 248). Gunningin (1997, 34) mukaan avantgarde tukeutuukin samanlaiseen näyttämisen ja hätkähdyttämisen estetiikkaan, kuin attraktioiden elokuva. Gunningin sanoin "attraktio viittaa ajallisesti taaksepäin kansanomaiseen perinteeseen ja myöhempiä aikoja ajatellen avantgarden kumoukselliseen muotokieleeseen." Toisin sanottuna avantgarde-elokuvantekijät ovat pitäneet keskiössä ne vuoristoratojen ja taikatempujen kaltaisista populaarihuveista tutut piirteet, jotka kukoistivat attraktioiden elokuvassa, mutta jäivät klassisessa Hollywood-elokuvassa kerronnalle alisteisiksi. Niin mainituissa populaarihuveissa, kuin attraktioiden elokuvassa ja avantgardessa luodaan odotuksen sekaista jännitystä, joka Gunningin mukaan laukaistaan shokilla tai yllätyksellä. *Tom, Tom, the Piper's Sonin* kaltaisissa avantgarde-elokuvissa klassisen elokuvan katsomiseen liittyvä "[m]ietiskelevä uppoutuminen on mahdotonta. Katsojan uteliaisuus herätetään ja tyydytetään korostetun törmäyksen, suoran ärsykkeen, shokkien jatkumon avulla" (Gunning 1997, 26). Jacobs korostaa Bitzerin elokuvan attraktiivista puolta: hän nostaa sen attraktiopotentialin esille, luoden näin elokuvallisen version Gunningin väitteestä, että attraktioiden elokuvasta kulkee esteettinen jatkumo avantgarden radikaaliin muotokieleeseen. Molemmissa traditioissa katsojat ovat tietoisia

katsomisen aktista ja osaavat odottaa skoopista mielihyvää. Kausaalisuhteiden rakentumisen sijaan keskeistä on yllättäminen. Gunningin käsitystä voi kuitenkin kritisoida, sillä monet avantgarde-elokuvien tarjoamista yllätyksistä eivät ole järin yllättäviä, saati shokeeraavia, vaan elokuvat voi kokea tylsiksi. Tuskinpa kukaan Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* katsoja on esimerkiksi kirkunut, kuten monet kirkuiivat varhaisten junaelokuvien esityksissä.

Kun katsomme Bitzerin elokuvan ensimmäistä otosta Jacobsin teoksessa vailla aikalaiskontekstin tuntemusta, huomaamme olevamme yksityksissä. Kaikki kuvassa liikkuu, eikä mikään ohjaa katsetta tarinan tai minkään muunkaan systeemin kannalta keskeisiin yksityiskohtiin. Meistä alkaa tuntua, että jotain jää kaiken aikaa huomaamatta, että jotain on juuri tapahtunut, muttemme hoksanneet sitä, vaan olemme kaiken aikaa myöhässä, mikä jättää pettymyksen tunteen (de Loppinot 2002, 21). Jacobs ohjaa meidät katsomaan otosta uudella tavalla. Kun Bitzerin elokuva on pyörinyt alusta loppuun, Jacobs esittää meille samaa elokuvaa uudelleen, mutta zoomaamalla sen pienimpiinkin yksityiskohtiin. Jacobs siis korvaa Bitzerin otokset omilla toisin rajatuilla otoksillaan, joiden myötä hänen elokuvansa rakentuu samalla kun alkuperäinen elokuva ”dekonstruoituu” (Devaux 2002, 74). Jacobs aloittaa kuvaamalla ensimmäisessä otoksessa nähtävän ihmisjoukon jalvoja. Kyse on eräänlaisesta analyttisestä editoinnista, joka ohjaa katseemme yksityiskohtiin kokonaisuuden kustannuksella. Keskiössä ovat raidallisiin housuihin verhotut jalat. Saatamme muistaa, että ne kuuluvat Tomin kaverille. Pian näemme jotain perin yllättävää: väkijoukon seassa tepastelee anka. Emme huomanneet lintua Bitzerin elokuvassa, sillä yksityiskohta hukkuu muiden joukkoon. Hetken kuluttua Jacobs näyttää meille narussa kuljetettavan porsaan, jonka varkaus motivoi elokuvan toimintaa. Vaikka Jacobs korostaa tätä tarinan kannalta keskeistä yksityiskohtaa, hänen käsittelynsä ei rajaudu kerronnan suhteen oleelliseen, vaan hän ohjaa meidät huomaamaan suuren määrän huvittavia yksityiskohtia, kuten mainitsemani ankan, jotka ovat kerronnan kannalta merkityksettämiä. Päädymme kiinnittämään huomiota yleisön seassa toikkaroivaan harlekiiniin, nuorallatanssijan siroihin eleisiin, väkijoukossa tapahtuvaan taskuvarkauteen, kahden miehen käsirytkäkkään ja sitä kauhisteleviin naisiin sekä moniin muihin markkinahumun ilmiöihin. Stéfani de Loppinot (2002, 22) on sillä kannalla, ettei porsaan varastaminen ole itse asiassa mitään verrattuna niihin lukuisiin pikkurikoksiin, jotka markkinapaidalla tapahtuvat. Tällaisiin yksityiskohtiin paneutuessaan Jacobsin elokuva ei ole niinkään kausaalisuuteen kuin epäjatkuvuuksiin kohdistuva tutkimus, joka osoittaa, kuinka rikkaita ja kompleksisia monet varhaiset elokuvat ovat. Jacobsin elokuva on siis opettavainen, aivan kuten Hogarthin etsaus. Attraktioiden elokuvien tavoin Jacobsin teos tavoittelee katsojan uteliaisuutta ja pyrkii tyydyttämään sen lyhyillä yllätysten hetkillä. Koska kyse on hetkien, ei kehittyvien tilanteiden elokuvasta, Jacobsin voi todeta korostavan attraktioiden estetiikkaa ohi kausaalisuhteiden (katso Gunning 1997, 26).

Bitzerin elokuvan takaa-ajo on huomattavasti markkinakohtausta helpompaa seurattavaa. Takaa-ajo-osiossa otokset seuraavat toisiaan klassisen kerronnan jatkuvuusperiaatteita noudattaen. Jos tällaisessa

editoinnissa olikin kyse kerronnallisesta edistyksestä, se tapahtui yksityiskohtien havaitsemisen kustannuksella. Markkinapaikkaotoksessa katseemme liikkui kuvan pinnalla yksityiskohdasta toiseen (vaikka paljon jäikin huomaamatta), mutta takaa-ajoa seuratessa keskityimme henkilöhahmojen motiiveihin, liikkeisiin ja otosten välisiin suhteisiin. Maksamamme hinta on kuvien rikkauden jääminen vähemmälle huomiolle. Hieman kärjistäen voi sanoa, että takaa-ajelokuvat ja niiden mukanaan tuomat uudistukset merkitsivät siirtymää kuvien katsomisesta tarinan seuraamiseen.

Bitzerin elokuvan takaa-ajoon puretuissa osioissa Jacobs ei ole kiinnostunut tarinasta, vaan kaikesta siitä, mikä meiltä jää tarinan takia huomaamatta. Kyse on yksityiskohdista ja sattumista, jotka kamera on tallentanut. Bitzerin elokuvan näyttelijät saavat meidät uskomaan (ainakin jossain määrin) elokuvan lavasteisiin. Sen sijaan Jacobs näyttää erikoislähikuvalla, kuinka pahvinen ovi huojuu ja kuinka luonnottomasti se särkyä kun takaa-ajajat lyövät kirveen sen lävitse. Tomiin pyllähtäessä erääseen heinäkasaa hänen kasvonsa rajautuvat hetkellisesti tikapuiden puomien väliin.



Rajaus rajauksen sisällä.

Kyseessä on yllättävä hetkellinen rajaus kamerasiemen tekemän rajauksen sisällä, jota Jacobs ohjaa meidät tarkastelemaan hidastuksen ja tiiviimmän kuvakoon keinoin. Lisäksi Jacobs rajaa kuva-alueita peittämällä osan kuva-alasta, jolloin hän luo tasapainoisia ja kiinnostavia taulumaisia otoksia. Näissä näemme kohteen uudella tavalla, emmekä välttämättä osaa sanoa, mistä otoksesta se on peräisin. Sitten näemmekin kohtauksen, josta rajattu kuva-ala on lähtöisin, mikä ohjaa meidät katsomaan osan ja kokonaisuuden suhdetta tavalla, jossa yksityiskohdat korostuvat. Paikoitellen kamera liikkuu valkokankaan edessä syvyyssuunnassa, jolloin perspektiivimme muuttuu ja näemme

kankaan osana muuta maailmaa. Tiivistäen, Jacobs pakottaa meidät katsomaan ohi tarinan.

## Elokuvan ruumiinavaus

V. F. Perkins totesi muutama vuosi sitten käymässämme keskustelussa, että hän piti vanhoista elokuvateattereista enemmän kuin nykyisistä. Hän ei ollut niinkään uutta teknologiaa ja digitalisoitumista vastaan, kuin harmissaan siitä, ettei elokuvateattereissa enää tupakoida. Vaikkei hän polta, hän sanoi pitäneensä yleisön yllä leijuneesta savuverhosta, koska se teki elokuvateknologian näkyväksi. Kun projektori käynnistyi, valokiila syöksyi savun lävitse ja jäi yleisön ylle esityksen ajaksi. Nykyisin katsojat tulevat tietoisiksi elokuvan teknologisesta ja materiaalisesta luonteesta lähinnä silloin, kun jokin menee vikaan. Yksi keskeinen syy tälle on se, että klassinen Hollywood-kerronta on tehnyt teknologisista seikoista kerronnalle alisteisia, mistä johtuen katsojat eivät kiinnitä niihin huomiota käytännössä lainkaan. Tässä suhteessa eroamme merkittäväällä tavalla ensimmäisistä katsojista, jotka menivät elokuviin hämmästelemään koneiden toimintaa. Jacobs vie meidät lähemmäs tällaista elokuvakokemusta. Hänen teoksessaan teknologia ei ole piilossa. Päinvastoin, hän muuntaa Bitzerin alkuperäisen teoksen elokuvan materiaalsen ja teknologisen perustan tarkasteluksi. Koska katsojat eivät ole tottuneet kiinnittämään tällaisiin seikkoihin huomiota, monet kohtaukset ovat hätkähdyttäviä; attraktioiden estetiikka dominoi käsittelyä.

André Bazinin (Bazin 1990, 17) mukaan elokuvan esteettiset mahdollisuudet ovat todellisuuden paljastamisessa. Todellisuus, jonka paljastamiseen Jacobs paneutuu on siis Bitzerin elokuva *Tom, Tom, the Piper's Son*. Korostettuaan lähikuvien elokuvan lukemattomia yksityiskohtia, joita nykykatsojan silmä ei havaitse, hän zoomaa vielä lähemmäs kuvien pintaa, jolloin niiden esittävyys muuntuu aste asteelta yhä abstraktimmaksi. Analogisesti Jacobsin kameraa voi verrata mikroskooppiin, joka paljastaa maailman tavalla, jota normaali katse ei tavoita; toisaalta hänen metodiaan voi verrata ruumiinavauksen, joka paljastaa ihmiskehon elämää ylläpitävän rakenteen. Elokuvaa katsoessamme pohdimme useaan kertaan, mitä se itse asiassa on, mitä me valkokankaalla näemme.

Bitzerin elokuvan kuvanlaatu on huono, koska se säilyi paperikopiona, jolta kuvat on siirretty filmille. Jacobs ei ole heikosta laadusta pahoillaan, päinvastoin. Ajatus elokuvasta kuolevana organismina on läsnä monissa Jacobsin töissä (Sitney 2002, 316). *Tom, Tom, the Piper's Son*issa printtivirheet ja kulumisen jäljet muuttuvat esteettisiksi piirteiksi. Jacobsin kamera katsoo erikoislähikuvien valkokankaalla vilkkuvia naarmuja ja roskia. Eräässä pysäytyskuvassa tällainen viiru kääntyy vitsiksi: yhdellä takaa-ajajista on roska silmässään. Selvästikään tekijöiden filmille tallettamat merkitykset eivät ole pysyviä, vaan filmikopio kuluu ja vaurioituu ajan myötä, jolloin se voi jopa merkityksellistyä uudella tavalla. Vaikka elokuvat ovat mekaanisesti jäljennettävissä lukemattomiksi kopioiksi, kopiot ovat yksilöllisiä (tai ainakin ajan ja kulumisen myötä muuttuvat sellaisiksi). Tätä osaa



<sup>11</sup> V. F. Perkins (1993, 71) on sillä kannalla, että ratkaiseva ero maailman ja sen elokuvallisen representaation välillä ei ole fyysinen vaan psykologinen. Elokuvallinen representaatio ei voi toistaa maailmaa, koska se ei voi toistaa osallisuuttamme maailmassa. Elokuva-teatterissa emme ole osallisia, vaan katsojia, joilla ei ole valtaa representoidussa maailmassa, eikä siten myöskään vastuuta. Voimme vain katsoa ja kuunnella.

Jacobsin työstä voi pitää tärkeänä omana aikanamme; ihmiset kun eivät tunnu suuremmin välittävän siitä, miten ja millaisessa muodossa elokuvat ovat heidän saatavillaan (ks. Usai, Francis, Horwath & Loebenstein 2008, 13).

Bitzerin elokuvaa katsoessamme näemme menneisyyteen yli sadan vuoden taakse. Markkinapaikka on tulvillaan ihmisiä, jotka ovat täynnä elämää. "Elokuva on säilyttänyt heidät elossa", Jacobs (teoksessa Taanila 2010a, 15) kertoo kuin Bazinia mukaillen, "ainakin hahmotuksen heidän elämästään. He ovat niin kauniita, rakastan heistä jokaista. Tuijotin kauan tuota joukkokohtausta ennen kuin ymmärsin, että jokainen ihminen noudattaa omaa kohtaloaan absurdissa tarinassa." Elokuvansa alkupuolelle Jacobs leikkaa otokseen, joka ei näyttäisi vastaavan mitään Bitzerin elokuvassa näkemäämme. Kyseessä on rakeinen mustan ja valkoisen sävyttämä ei-esittävä muoto. Otos on erikoislähikuva valkokankaalle heijastetusta filmistä. Alkuun kuva ei liiku, mutta pian se alkaa nytkähdellä. Sitten Jacobs leikkaa kauemmaksi ja vielä kauemmaksi kohteesta, ja tajuamme katselleemme harlekiinin puseroa rinnan kohdalta. *Tom, Tom, the Piper's Sonissa* elokuvallinen realismi (maailma heijastumana valkokankaalla) erkaantuu sen materiaalisesta perustasta (projektorin pyörittämän filmin läpi kulkenut valo valkokankaalla).

Väittäessään valokuvallisen tallenteen "olevan" kuvaamansa kohde Bazin ei tietenkään tarkoittanut, että kuva Greta Garbosta olisi itse Garbo, mutta kuten Stanley Cavell (1979, 17–18) toteaa, olisi myös nurinkurista osoittaa Garbon kuvaa ja sanoa, ettei kyseessä ole Garbo. Perkins (1993, 43–44) on korostanut, että elokuvissa realismi ja illuusio ovat peruuttamattomasti kytköksissä toisiinsa. Vastaavasti Jacobsin elokuva ohjaa meidät kiinnittämään huomiota tähän valokuvien ontologiseen omalaatuisuuteen. Kuvat ovat samanaikaisesti sekä realistisia että fantastisia. Mitä lähempää me niitä katsomme, sitä vähemmän ne esittävät mitään ja mitä lähemmäs kuvaa Jacobs zoomaa, sitä kauemmaksi hän vie meidät todellisuudesta, jonka valkokankaalla näimme. Perez (2000, 27) esittää asian osuvimmin: "valokuvallinen kuva on tehty valosta ja se kantaa mukanaan jotain siitä valosta, josta se syntyi, valosta, jonka kamera vastaanotti todellisuudesta sen avoimen sulkimen edessä." Tästä johtuen "valo, josta valokuva syntyy, on materiaalia, joka kuuluu representoidulle asialle. Jotain asiasta itsestään tulee lävitse sen valokuvallisessa representaatiossa". Maailma valkokankaalla on samanaikaisesti oudolla tapaa todellinen ja fantastinen.<sup>11</sup> Koska kuvissa on jotain maailmasta, jotain materiaalista, mutta silti jollain tavoin muuttunutta, toiseksi maailmaksi muuntunutta, Perez (2000, 28) kutsuu elokuvallista representaatiota materiaaliseksi aaveeksi. Luonnehdinta on osuva ja kuvaa hyvin Jacobsin elokuvaa. Mitä lähemmäs valkokankaan kuvia Jacobs zoomaa, sen tietoisemmiksi tulemme tästä aavemaisesta puolesta. Läheltä katsottuna kuvat, jotka olivat täynnä elämää, eivät olekaan ikonisesti analogisia, vaan epämääräisiä ja muodottomia. Hänen elokuvansa muuttuu spektaakkeliiksi, jossa elokuvallisten representaatioiden luonnon ja maaginen puoli on keskeisessä asemassa. Tässä mielessä Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Sonin* useita jaksoja ei voi määritellä kertoviksi edes Gaudreault'n ajatusten valossa. Ikonisesta analogiasta puhuminen ei ole mielekästä,

koska me emme monin paikoin tiedä mitä me itse asiassa katsomme.

Jacobsin *Tom, Tom the Piper's Son* siis muistuttaa katsojaa elokuvallisen illuusion keinotekoisuudesta ja välineen materiaalisuudesta. Ennen kuin Bitzerin elokuvan ensimmäiset kuvat ilmestyvät näkyviin, kuulemme projektorin käynnistyvän. Kun otos markkinapaikasta heijastuu valkokankaalle, kone käy edelleen, mutta ääni hiljenee ja katoaa sitten kokonaan. Projektorin ääni, jota emme elokuvissa tavanomaisesti kuule, ohjaa meidät ajattelemaan näkemäämme suhteessa koneeseen ja sen läpi liikkuvaan filmiin, joiden yhteistyönä elokuvaallinen illuusio syntyy. Ennen vakituisten elokuvateatterien aikakautta, joka Yhdysvalloissa alkoi todenteolla nickelodeon-buumina vuoden 1905 paikkeilla,<sup>12</sup> elävä musiikki saattoi ainakin jossain määrin peittää projektorin pitämää ääntä, mutta hakkaava ääni oli epäilemättä monissa esityksissä kaiken aikaa kuultavilla. Projektorin äänen hiipuessa Jacobsin elokuvassa olemme tietoisia siitä, että kone pyörittää filmiä kaiken aikaa, mutta unohdamme tämän pian. Elokuva etenee täydessä hiljaisuudessa, kunnes projektorin ääni jälleen pamahtaa kuuluville teoksen loppuessa. Tällöin kuulemme laitteen käyvän tasaisesti, mutta pian filmi pyörii loppuun ja kone jää hakkaamaan tyhjää. Sitten näemme vain valkoista, projektorin linssin edessä kun ei enää ole filmiä. Lopulta laite sammutetaan ja näemme vain mustaa. Elokuva on kaikkia muita taiteita perustavammin kiinni koneiden toiminnassa.

Kun Jacobs on esitellyt meille markkinahumussa tepastelevan ankan ja lieassa kuljetettavan porsaasa, näemme yllättäen pelkkää mustaa. Kyseessä on hetki, joka kestää Bitzerin elokuvassa vain sekunnin murto-osan. Tuona hetkenä projektorin suljin on kiinni sen aikaa kun filmiruutu valokeilan edessä vaihtuu toiseksi. Sitten näemme jälleen kuvan väkijoukosta ja naruun kytketystä porsaasta. Kuva ei liiku, sillä kyseessä on yksi filmin ruuduista, joiden varaan liike-illuusio Bitzerin elokuvassa rakentuu kun projektori pyörii vähintään 16fps nopeudella. Hetkittäin Jacobs hidastaa projektorin toimintaa niin, että kuvat vilkkuvat väläyksinä valkokankaalla. Paikoin Bitzerin elokuva taas lakkaa liikkumasta, mutta Jacobsin kamera liikkuu sen pinnalla. Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Sonia* katsoessa tulemme tietoiseksi kamerasta, projektorista, filmistä ja valkokankaasta, joiden kautta elokuva on olemassa.

Jacobs osoittaa projektorin käyttäjälleen suomat mahdollisuudet toisinaan pysäyttämällä filmin, toisinaan hidastamalla ja sitten taas nopeuttamalla sen pyörimistä. Projektorilla, aivan kuten kameralla, voi luoda kuvia. Hetkellisesti Jacobs poistaa käytöstä projektorin sulkimen, minkä seurauksena kuvat valuvat valkokankaalla pitkänä virtana, josta muodot alkavat erottua vasta kun hän hidastaa laitteen pyörimisen äärimmilleen. Tällöin näemme filmiruutujen välillä kapeat mustat raidat, joiden aikana suljin on tavallisesti kiinni.

<sup>12</sup> Nickelodeonit olivat uusiokäyttöön otettuja tiloja, joissa ei välttämättä ollut erillistä kopiaa projektorille. Kymmenluvun taitteessa Yhdysvalloissa avattiin uusia hienoja elokuvateattereita, joissa projektorit oli sijoitettu omiin äänieristettyihin koppeihin. (Bowser 1994, passim.)



Raitoja ruutujen välissä.

Filmiruuduissa ihmiset ovat liikkumattomia, kussakin ruudussa hieman eri asennossa. Elokuva osoittautuu Frankenstein-taiteeksi: keinotekoinen elämä syntyy kuolleista kappaleista. Yhdessä kohtaa Jacobs kääntää kameransa valkokankaasta, muuttaen näin perspektiiviä, josta yleisö elokuvan tavallisesti näkee, ja suuntaa sen kohti projektorin. Tällöin näemme kuvat välkkyvänä valokuovana, jona ne ovat olemassa projektorin ja valkokankaan välillä. Selvää on, että Bitzerin elokuva voidaan projisoida monin erilaisin tavoin, eikä taiteellisen luomistyön tarvitse rajoittua tuotantoyhtiölle, vaan koneenkäyttäjän voi, kuten Jacobs osoittaa, olla tekijä vielä tänäkin päivänä. Koneenkäyttäjän mahdollisuudet ovat samankaltaiset kuin katsojan, joka ei suostu katsomaan elokuvan ehdottamalla tavalla, sillä koneenkäyttäjän voi vapauttaa valtavirtaelokuvien attraktioita kerronnan ikeestä.

### Johtopäätökset

Alussa siteeraamani Sitneyn väite, että *Tom, Tom, the Piper's Son* on yritys palauttaa elokuvan lapsuusajan viattomuus, on vähintään ylimalkainen. Attraktioiden estetiikka on Jacobsin teoksessa dominantissa asemassa, mutta hänen elokuvastaan puuttuu se kerronnallinen ulottuvuus ja rikkaus, joka varhaisissa elokuvissa oli läsnä niiden monien kontekstien kautta. Tässä mielessä kyseessä ei ole mikään paluu varhaisvuosiin. Sitney on kuitenkin oikeassa siinä mielessä, että *Tom, Tom, the Piper's Son* "dekonstruoi" Bitzerin elokuvasta tuotantoyhtiön hallitseman kerronnallisuuden. Jacobs tavallaan kieltää Bitzerin elokuvan teosluonteen ja pirstoo siitä ne elementit, jotka olivat keskeisessä asemassa elokuvan kerronnallisessa integraatiossa, joka johti klassisen Hollywood-elokuvan syntyyn. Siinä missä klassinen kerronta vetää katsojien huomion tarinamaailmaan, Jacobs ohjaa huomiota toiseen suuntaan eli pakottaa tarkastelemaan tyyliä, teknologiaa ja materiaalisuutta, joihin nähden tarina on toissijaisessa asemassa. Hollywood-elokuva otti varhaisista elokuvista kerronnan ja avantgarde puolestaan attraktiot: valtavirtaelokuvissa attraktiot ovat alisteisessa asemassa,

avantgarde-elokuviissa kerronta.

Monien muiden avantgardistien tavoin Jacobsin strategiana on siis korostaa attraktioita kerronnallisuuden kustannuksella. Hänen *Tom, Tom, the Piper's Sonissaan* dominantissa asemassa on kerronan sijaan näyttäminen. Näemme hullunkurisia yksityiskohtia ja filmiruudut toisistaan erottavia kapeita mustia raitoja. Näyttämisen korostaminen kytkee teoksen attraktioiden elokuviin. Toisekseen teknologia on *Tom, Tom, the Piper's Sonissa* esillä hämmästyksen kohteena, eikä piilossa, kuten klassisissa Hollywood-elokuviissa. Tämä kytkee teoksen niin kinetoskoopin, kinematografin kuin vitaskoopin esittämisen estetiikkaan. Kolmatta merkittävää kytköstä attraktioiden elokuvaan voi kutsua "esittämiseksi". Omalla esitystavallaan Jacobs on nimittäin muuttanut Bitzerin alkuperäistä elokuvaa ja sen esitystapaa haluamaansa suuntaan (ja näin toimimalla synnyttänyt tietysti uuden teoksen). Tässä mielessä Jacobsin tekijyys vertautuu varhaisten esittäjien ja koneenkäyttäjien tekijyyteen.

Jacobs on teknisin keinoin vapauttanut Bitzerin elokuvan kausallisuhteiden logiikasta, päästäen attraktiot valloilleen, hieman samankaltaisesti, kuin Montez-elokuvia vastakarvaan katsonut Smith. Jacobs menee kuitenkin Smithiä pidemmälle, sillä monin paikoin hän pyyhkii Bitzerin alkuperäisen elokuvan ikonisen analogisuuden olemattomiin. Jacobsin *Tom, Tom, the Piper's Sonissa* on jaksoja, jotka ovat kertovia Baconin määritelmän mukaisesti (Bitzerin elokuvan takaa-ajo), mutta myös jaksoja, joita edes Gaudreault ei pitäisi kertovina (abstraktit osiot). Näiden radikaalisti ei-kertovien jaksojen osalta Jacobsin työllä on yhtymäkohtia Man Rayn tapaan katsoa elokuvia prismojen lävitse: alkuperäisestä kertovasta elokuvasta on syntynyt jotain perin erilaista. Kun Jacobs esittää Bitzerin elokuvan toiseen kertaan, emme enää ole kiinnostuneita toisiaan seuraavista tapahtumista koostuvasta tarinasta, vaan kaikista niistä seikoista, jotka ovat alkuperäisessä elokuvassa kertomuksen varjossa. Tällöin katsomme takaa-ajoa samoin kuin elokuvan ensimmäistä otosta, annamme katseemme liikkua yksityiskohtien yllätyksellisessä rikkaudessa ja värialueiden pinnoilla, tietoisina elokuvan materiaalisteknologisesta luonteesta.

*Tom, Tom, the Piper's Son*, kuten monet avantgarde-elokuvat, on isku vasten klassisen Hollywood-kerronnan normatiivisuutta sekä osoitus attraktioiden estetiikan rikkaudesta ja voimasta. Burch on oikeassa esittäessään, että klassiset Hollywood-elokuvat ovat semanttisesti edistyksellisiä suhteessa varhaisiin elokuviin. Taiteissa edistys on kuitenkin ongelmallinen käsite, sillä se mikä on edistystä joltain suunnalta katsottuna, on menetys toisesta perspektiivistä nähtynä (Gombrich 2006, 10). Käsittelemällä Bitzerin elokuvaa abstraktin ekspressionistin ottein, Jacobs muistuttaa niistä mahdollisuuksista, jotka kertovat elokuvat ovat jättäneet hyödyntämättä, mutta jotka ovat edelleen niin elokuvantekijöiden kuin katsojienkin löydettävissä. Elokuvan tarjoamat luovat mahdollisuudet ovat huomattavasti laajemmat kuin valtavirtaelokuvien pohjalta voisi olettaa.

## Kirjallisuus

- Abel, Richard (1998) *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Allen, Robert C. & Gomery Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide: Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Bazin, André (1990) [1945] Valokuvan ontologia. Teoksessa Peter von Bagh (toim.) *André Bazin: Elokuvan lajit*. Helsinki: Love kirjat, 13–18. Käännös Leena Kirstinä.
- Blümlinger, Christa (2006) Lumière, the Train and the Avantgarde. Teoksessa Wanda Strauven (toim.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 245–264.
- Bordwell, David (1997) *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David (2002) The Classical Hollywood Style 1917–1960. Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson (toim.) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge, 1–84.
- Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson Kristin (2002) (toim.) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge.
- Brakhage, Stan (1989) *Film at Wit's End: Essays on American Independent Filmmakers*. Edinburgh: Polygon.
- Branigan, Edward (1998) *Narrative Comprehension and Film*. Lontoo & New York: Routledge.
- Brenez, Nicole (2002) The Visual Study: Forces of Cinematographic Form. Teoksessa *Exploding Special Issue: Ken Jacobs Tom Tom the Piper's Son*, 25–34.
- Burch, Noël (1990) *Life to those Shadows*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Bowser, Eileen (1994) *The Transformation of Cinema 1907–1915*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Crafton, Donald (1995) Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy. Teoksessa Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins (toim.) *Classical Hollywood Comedy*. Lontoo & New York: Routledge, 106–119.
- Devaux, Frédérique (2002) Tom Tom: Deconstructing the Past. Teoksessa *Exploding Special Issue: Ken Jacobs Tom Tom the Piper's Son*, 68–85.
- Elsaesser, Thomas (2006) (toim.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: British Film Institute.
- Gaudreault, André (2006) Film, Narrative, Narration: The Cinema of the Lumière Brothers. Teoksessa Thomas Elsaesser (toim.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Lontoo: British Film Institute, 68–75.
- Gombrich, E. H. (2006)[1950] *The Story of Art*. Lontoo: Phaidon Press Limited.
- Gunning, Tom (1997) Hämmästyksen estetiikka – varhainen elokuva ja (epä)uskoinen katsoja. Teoksessa Hannu Salmi & Anu Koivunen (toim.) *Varjojen valtakunta: Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 18–35. Käännös Anu Koivunen.



- Gunning, Tom (2002) [1986] Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde. *Lähikuva* 1/2002, 7–13. Käännös Kimmo Laine.
- Gunning, Tom (2004) Now You See It, Now You Don't: The Temporality of the Cinema of Attractions. Teoksessa Lee Grieveson & Peter Krämer (toim.) *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, 41–50.
- Gunning, Tom (2006) Attractions: How They Come into the World. Teoksessa Wanda Strauven (toim.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 31–39.
- Honour, Hugh & Fleming, John (2006) *Maailman taiteen historia*. Helsinki: Otava.
- Jacobs, Ken (2002) Beating my Tom Tom. *Exploding* Special Issue: Ken Jacobs Tom Tom the Piper's Son, 5–18.
- Kindberg, Juha (2002) Arkiston vanhin rulla *Lähikuva* 1/2002, 14–43.
- Kindberg, Juha (2009) Suomen ensimmäinen elokuvaesitys – kolme todistajaa. *Lähikuva* 1/2009, 97–125.
- Kuenzli, Rudolf E. (1996) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge: MIT Press.
- Lacasse, Germain (2006) The Lecturer and The Attraction. Teoksessa Wanda Strauven (toim.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 181–191.
- Loppinot Stéfani de (2002) *Exploding* Special Issue: Ken Jacobs Tom Tom the Piper's Son, 19–24.
- Musser, Charles (1994) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Musser, Charles (2004) Moving Towards Fictional Narratives: Story Films Become the Dominant Product, 1903–1904. Teoksessa Lee Grieveson & Peter Krämer (toim.) *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, 87–102.
- Musser, Charles (2006) Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity. Teoksessa Wanda Strauven (toim.) *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 389–416.
- O'Pray, Michael (2007) *Avant-Garde Film: Forms, Themes and Passions*. Lontoo & New York: Wallflower.
- Perkins, V. F. (1993) [1972] *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Lontoo: Da Capo Press.
- Perez, Gilberto (2000) *The Material Ghost: Films and their Medium*. Baltimore & Lontoo: John Hopkins University Press.
- Peterson, James (1996) Is a Cognitive Approach to the Avant-garde Cinema Perverse? Teoksessa David Bordwell & Noël Carroll (toim.) *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Popple, Simon & Kember, Joe (2004) *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. Lontoo & New York: Wallflower.
- Richter, Hans (2006) [1957–1958] Hans Richter on the Nature of Film Poetry. Alunp. teoksessa *Film Culture* 31:5, 1957–1958, uudelleenpainettu *Dreams that Money Can Buy* DVD-julkaisun käsiohjelmassa. Lontoo: British Film Institute.
- Rosenbaum, Jonathan (1998) List-o-Mania, or, How I Learned to Stop Worrying and Love American Movies. <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=16208>. Linkki tarkistettu 23.12.2010.
- Sitney, P. Adams (2002) [1974] *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000*. Oxford: Oxford University Press.
- Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York & Lontoo: New York University Press.

Taanila, Mika (2010a) Kohti pehmeämpää maailmaa – Ken Jacobsin haastattelu. *Filmihullu* 1/2010, 13–15.

Taanila, Mika (2010b) Ken Jacobsin hermostuneet systeemit. *Filmihullu* 1/2010, 17–19.

Taylor, Charles (2003) *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Usai, Paolo Cherchi, Francis, David, Horwath, Alexander & Loebenstein, Michael (2008) (toim.) *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema.

## **Muut lähteet**

Kubelka, Peter (2007) Performanssi Avantofestivaalilla.

*Jack Smith and the Destruction of Atlantis* -dokumenttielokuva (Mary Jordan, USA, 2006).