

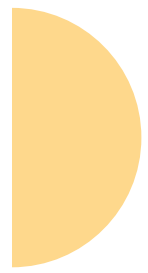


Jouko Aaltonen • Satu Kyösola • Ville Suhonen (toim.)

DOKUMENTTIELOKUVAN SUURI TUNTEMATON

Katseita Antti Peippoon

DOKUMENTTIELOKUVAN
SUURI TUNTEMATON
Katseita Antti Peippon



Aalto-yliopiston taiteiden ja
suunnittelun korkeakoulu
Aalto ARTS Books

Jouko Aaltonen • Satu Kyösola • Ville Suhonen (toim.)

DOKUMENTTIELOKUVAN SUURI TUNTEMATON

Katseita Antti Peippoon

Aalto-yliopiston julkaisusarja 1/2020
TAIDE+MUOTOILU+ARKKITEHTUURI

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Aalto ARTS Books
Espoo
www.aaltoartsbooks.fi

ISBN 978-952-60-8808-2 (painettu)
ISBN 978-952-60-8809-9 (pdf)
ISSN 1799-4837
ISSN 1799-4845 (electronic)

© Jouko Aaltonen, Satu Kyösola, Ville Suhonen ja kirjoittajat

Graafinen suunnittelu: Päivi Kekäläinen
Valokuvat: Antti Peipon perikunta, KAVI, yksityiskokoelmat

Kirjaintyyppi: Gill Sans Nova
Materiaalit: Kansi Silk 300 g
Sisus Lumiforte 130g



Tämä kirja on toteutettu yhteistyössä Risto Jarva -seuran ja ELO:n kanssa.
Sitä ovat tukeneet myös Antti Peipon muistorahasto, Taike ja AVEK.

Otavan kirjapaino, 2020



**Ohjaaja Antti Peippo
1980-luvulla, kuva
Touko Yrttimaa.**

SISÄLLYSLUETTELO

Esipuhe 8

Johdanto: Katseita Antti Peippoon 10

OSA I KUVAN ÄÄRELLÄ 13

Markku Koski

Kuvataiteesta elokuvaan 14

Lauri Anttila

Kuva ja katse 33

Hanna Johansson

Kun kaupunkiin haluttiin oman ajan taiteen museo:

Antti Peipon Nykytaiteen museo asettuu aikakausien väliin 35

Hanna Johansson ja Lauri Anttila

Nuoruutta ja nykytaidetta 38

Henri Waltter Rehnström

Rosoista realismia ja päänsisäisiä maisemia:

Antti Peippo kuvaajana Risto Jarvan ja muiden ohjaajien elokuvissa 49

Markku Varjola

Ihmemies ja kadonneen identiteetin arvoitus 63

OSA II DOKUMENTTIELOKUVAN MESTARI 73

Jari Sedergren

Historiasta ja muistista identiteettiin: Antti Peipon historiakäsitys 74

Jouko Aaltonen

Sivullisesta sijaiseksi: Antti Peipon elokuvat ja esseemuoto 81

Markku Varjola

Graniittipojasta Sijaiseen: Antti Peipon Kolme salaisuutta 95

Peter von Bagh

Kansakunnan ruumiinavaus 105

Mervi Herranen

Kiveen kiteytynyt muisti: Antti Peipon Graniittipoika-elokuvan tarkastelua 109

Eero Tammi

Ja lopussani on alkuni: Antti Peippo ja historia 118



OSA III TAITEILIJAN OMIN JA AIKALAISTEN SANOIN 141

Antti Peippo

Buñuel ja surrealismi 142

Antti Peippo

Seinien silmät – sokea elokuva 147

Antti Peippo

Kuva joka muuttui elokuvaksi valokuvaajasta 151

Peter von Bagh ja Antti Peippo

Sijainen 155

Antti Peippo

Päiväkirja Filmihulluille 159

Matti Rinne

Ystäväni Antti 179

Lasse Naukkarinen

Muistoja Antti Peiposta ja Filminorista 185

Anne Lakanen

Antti Peippo, opettajani ja työtoverini 190

Jouko Aaltonen, Pekka Aine, Timo Linnasalo ja Erkki Peltomaa

Visioita ja komplekseja: Antti Peippo työtoverina 200

LIITTEET 219

Summary: Insights into Antti Peippo 220

Filmografiat 222

Henkilöhakemisto 225

Elokuvahakemisto 228

Kirjoittajien esittelyt 230

ESIPUHE

Risto Jarva -seuran piirissä ajatus Antti Peippoa käsittelevästä kirjasta on elänyt pitkään. Kirjalle on ollut ilmeinen tarve, koska Antti Peipon elokuvat ja ura dokumenttielokuvantekijänä, Risto Jarvan luottokuvaajana ja kuvataiteilijana on ollut suurelle yleisölle ja myös oman alan nuoremmille sukupolville tuntematon. Kirja on syntynyt nimenomaan elokuvakulttuurin alalla aktiivisen Risto Jarva -seuran ja sen puheenjohtaja Ville Suhosen aloitteesta ja ansiosta.

Markku Koski, Peipon aikalainen ja ystävä Lahdesta, kirjoitti ensimmäisen laajan artikkelin. Kun päätös kirjan julkaisusta oli tehty, saimme joukon maamme parhaita elokuvakirjoittajia kirjoittamaan Peiposta omasta näkökulmastaan. Lämmin kiitos heille kaikille, samoin kuin Antti Peipon kollegoille, sekä heille jotka osallistuivat Peippoa käsittelevään keskusteluun että muuten auttoivat meitä niin kuvien, aikaistekstien kuin muunkin materiaalin osalta.

Antti Peippo oli myös opettaja, joka välitti oman osaamisensa tuleville elokuvantekijäpolville silloisen Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja TV-työn linjalla. Samainen opinahjo, maamme ainoa yliopistotason elokuvakoulu vietti 2019 60-vuotismerkkipäiväänsä, jota tämä kirja myös osaltaan juhlistaa. Eurooppalaisittainkin varhain, jo vuonna 1959 Taideteolliseen oppilaitokseen perustettiin Kamerataiteen osasto kouluttamaan ammattimaisia elokuvantekijöitä ja valokuvaajia. Antti Peippo oli koulun varhaisia kasvatteja.

Kirjan yhteys nykyiseen Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitokseen on läheinen. Leikkauksen professori Anne Lakanen käsittelee omassa artikkelissaan Peippoa opettajana ja työtoverina, ja Eero Tammen artikkeli perustuu hänen maisterin tutkintonsa kirjalliseen osuuteen. Käsikirjoittaja Henri Waltter Rehnström on niin ikään koulun tuoreita kasvatteja. Dokumentaristi Lasse Naukkarinen ja muut Peipon työtoverit taas edustavat aiempia opiskelijapolvia. Toimituskunnan jäsenistä Satu Kyösola on laitoksen elokuvan historian lehtori ja Jouko Aaltonen dosentti ja vieraileva tutkija. Laitos on myös osallistunut kirjan rahoittamiseen. Lämmin kiitos kuuluu koko ELO:lle ja laitoksen nykyiselle johtajalle Anna Heiskaselle.

On luontevaa, että teoksen julkaisee Aalto ARTS Books, korkeatasoisista kirjoistaan tunnettu kustantaja. Yhteistyö on sujunut erinomaisen hyvin niin kustannustoimittaja Sanna Tyyri-Pohjosen kuin taittaja Päivi Kekäläisen kanssa. Molemille kiitos.

Erityiskiitos kuuluu Antti Peipon vaimolle, Rauni Peipolle, joka on antanut luvan Peipon jälkeen jääneiden tekstien ja valokuvien käyttöön. Anna von Baghia ja perhettä kiitämme luvasta käyttää Peter von Baghin tekstejä. Kuvia on saatu

käyttöön niin Antti Peipon perheeltä, ystäviltä kuin Kansalliselta audiovisuaaliselta instituutilta. Kuvan lähde ja kuvaaja on mainittu kuvatekstin yhteydessä, sikäli kun ne ovat olleet tiedossa. Aikalaistekstejä on kirjoittanut puhtaaksi Veikko Suhonen ja työtovereiden keskustelun purkanut tekstiksi Ella Ruohonen. Valokuvat käsitteli painokuntoon Onni Aaltonen. Heille kiitos, samoin kuin Pekka Aineelle, joka auttoi meitä valokuvien kanssa.

Apurahoja kirjahankkeelle ovat myöntäneet Taiteen edistämiskeskus TAIKE ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK.

Helsingissä 10.11.2019

Kirjan toimituskunta

Jouko Aaltonen, Satu Kyösola, Ville Suhonen

JOHDANTO:

Katseita Antti Peippoon

Kuka oli Antti Peippo? Antti Peippo on suomalaisen dokumenttielokuvan ja laajemmaltakin elokuvan suuri tuntematon. Hän oli lupaava kuvataiteilija, joka siirtyi Risto Jarvan luottokuvaajaksi ja ponnisti edelleen ohjaajana suomalaisen esseedokumentin mestariksi.

Antti Peippo syntyi Lahdessa 1934. Molemmat vanhemmat olivat Ateneumin käyneitä piirustuksen opettajia. Moni lahtelainen muisteleeekin Antin äitiä pidettynä ja viisaana opettajana. Antti Peipon koti oli hyvin isänmaallinen ja porvarillinen, ja oli tärkeää miltä asiat näyttivät ulospäin, vaikka perheen sisällä olisikin ollut jännitteitä. Isä kaatui sodassa Antin ollessa alle kymmenvuotias. Vain muutama päivä sen jälkeen Antti Peipon veli jäi auton alle ja kuoli. Lapsuuden traumat seurasivat Peippoa läpi elämän ja olivat myös keskeisessä roolissa hänen tuotannossaan. Antti Peippo oli persoonanakin särmikäs.

Oli luontevaa, että taiteellisesti lahjakkaiden opettajien lahjakas lapsi lähti opiskelemaan kuvataiteita. Antti Peippo oli nuori lupaus, jolta odotettiin paljon. Hän pääsi opiskelemaan Kuvataideakatemiaan jo 16-vuotiaana ja jatkoi opintojaan 1950-luvun lopulla kuvataiteen mekassa Pariisissa. Siellä hän innostui elokuvasta ja lähti Suomeen palattuaan opiskelemaan sitä Taideteollisen oppilaitoksen Kamera-taiteen osastolle.

Peiposta tuli Risto Jarvan luottokuvaaja, joka kuvasi kaikki Jarvan pitkät elokuvat ensimmäistä lukuun ottamatta. Lisäksi hän toimi kuvaajana lukuisissa lyhytelokuvissa ja pitkissä elokuvissa myös muille ohjaajille. Peipon merkitys suomalaisen uuden aallon ja nimenomaan Jarvan kuvaajana on keskeinen. Hänen elokuvallinen käsialansa on persoonallinen ja tunnistettava.

Kuvaajan työnsä ohella Peippo alkoi tehdä omia lyhytelokuvia. Ensimmäinen oli *Viapori – Suomenlinna* vuonna 1972 ja viimeinen *Valtakunnan sydän* vuonna 1989. Varsinaisia omia lyhytelokuvia valmistui kaikkiaan 14. Peippo oli mestari tiivistämään ja kiteyttämään – usein puhtaasti kuvallisesti, ilman sanoja. Hänen elokuvansa ovat monikerroksia, joskus arvoituksellisiakin ja tiedostamattomaan sukeltavia. Aiheina olivat leimallisesti taide, taiteilijat ja historia.

Peipon elokuvat edustavat Suomessa harvinaista essee-elokuvan lajia. Ne ovat tiheydessään, muodoltaan ja teemoiltaan hienointa essee-elokuvaa mitä maassamme on tehty. Peipon näkemys maailmasta on persoonallinen ja monesti myös salaperäinen. Ulkoisen pinnan alla on jokin salaisuus, jonka vuoksi elokuvat jäävät vaivaamaan katsojan mieltä. Peipon elokuvat käsittelevät usein kansallista historiaa, mutta teoksissa on myös laajempi universaali taso. Sota ja sen seuraukset on suuri eurooppalainen aihe. Peipon tuotanto asettuikin osaksi eurooppalaisen essee-

elokuvan suurta perintöä, jota edustavat sellaiset tunnustetut tekijät kuin Alain Resnais ja Chris Marker.

Peipon tunnetuin, palkituin ja ehkä tärkein elokuva on 1989 valmistunut *Sijainen*, jossa parantumaton syöpää sairastava ohjaaja oman henkilöhistoriansa kautta piirtää armottoman kuvan perheestään ja koko kansakunnasta. Kaikki tämä 25 minuuttia kestävässä elokuvassa, jossa ei ole yhtäkään turhaa kuvaa tai ääntä. Elokuva aloitti Suomessa henkilökohtaisen dokumenttielokuvan lajityypin, joka kuoli seuraavalla vuosikymmenellä.

Kirjaimellisesti viimeisillä voimillaan, kuolinvuoteellaan Peippo viimeisteli vielä elokuvan *Valtakunnan sydän* Helsingin keskustan katoavasta ratapihasta. Elokuva valmistui 1989, samana vuonna jolloin Antti Peippo kuoli. Hänet haudattiin kotikaupunkiinsa Lahteen.

Peippo ohjasi myös yhden pitkän näytelmäelokuvan, *Ihmiehen* (1979). Elokuvan maailma oli hyvin peippomainen; outo ja syvälle alitajuntaan kurottava. Odotukset olivat kuitenkin toisenlaiset, kun Antti Litjan tähdittämästä komediasta toivottiin Jarvan rakastettujen komedioiden jatkajaa. Sitä se ei ollut eikä ollut tarkoituskaan olla, ja elokuva sai huonon vastaanoton. Se jäi Peipon ainoaksi pitkäksi elokuvaksi. Nyt *Ihmies* näyttäytyy omaperäisen tekijän vahvana visiona vinksaltaan olevasta mielestä ja maailmasta.

Kirja esittelee Antti Peippoa monesta näkökulmasta ja monella äänellä. Puheenvuoron saavat niin elokuvantutkijat, esseistit, ystävät, työtoverit kuin Peippo itsekkin. Osa teksteistä on esseitä, osa tieteellisempään muotoon kirjoitettuja artikkeleita, osa muisteluja ja onpa joukossa myös muutama keskustelu ja haastattelu. Tästä moniaineksisuudesta ja näkökulmien runsaudesta seuraa, että kirjassa on paikoitellen toistoa, vaikka sitä on rankalla kädellä karsittu toimitusvaiheessa. Moniäänisyys on kuitenkin tärkeämpää kuin lievä toisto. Mielenkiintoista on esimerkiksi se, että monet kirjoittavat päätyvät artikkeleissaan yhä uudestaan tiettyjen Peipon perusteosten ääreen. Erityisesti elokuvia *Graniittipoika* (1979), *Seinien silmät* (1981), *Sivullisena Suomessa* (1983), *Kolme salaisuutta* (1984) ja *Sijainen* (1989) tarkastellaan monesta näkökulmasta. Niiden arvoitus kiehtoo ja vaivaa monia kirjoittajia.

Kirja jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäisessä käsitellään Antti Peippoa kuvataiteilijana, kuvaajana ja fiktioelokuvan ohjaajana. Toinen osa keskittyy Peippoon esseedokumentin mestarina, ja kolmannessa osassa ääneen pääsevät niin Peipon ystävät, työtoverit kuin Peippo itsekkin.

Kuva ja kuvataide on hedelmällinen tulokulma Antti Peippoon, ja kirjan ensimmäisessä osassa lähestytäänkin Peippoa kuvan kautta. Markku Kosken laaja

essee vie meidät Peipon nuoruusvuosiin, Filminorin luovaan ilmapiiriin ja Peipon ominaislaadun äärelle. Kuvataiteilija Lauri Anttila oli Peipon keskeisiä keskustelu- ja yhteistyökumppaneita. Julkaisemme Anttilan oman tekstin Peipon elokuvista sekä Hanna Johanssonin ja Anttilan keskusteluun perustuvan esseen kuvataiteesta ja Peipon *Nykytaiteen museo* (1986) -elokuvasta. Elokuvan kuvaajien työtä ei ole juurikaan analysoitu suomalaisessa elokuvakirjallisuudessa. Henri Waltter Rehnström tekee urauurtavaa työtä tarkastellessaan Antti Peippoja nimenomaan kuvaajana, niin Risto Jarvan kuin muidenkin ohjaajien elokuvissa. Pitkän fiktion kuvaajasta on vain askel fiktion ohjaajaksi. Ensimmäisen osan päättää Markku Varjolan teksti, jossa käsitellään Peipon *Ihmemies*-elokuva. Se jäi Peipon ainoaksi fiktioksi, mutta kuten Varjola osoittaa, aliarvostettu teos on saumattomasti ja johdonmukaisesti osa Peipon omintakeista ja monella tavalla outoakin maailmaa.

Kirjan toinen osa keskittyy Peippoon dokumenttielokuvan tekijänä ja pyrkii asemoimaan hänet suomalaisen dokumenttielokuvan kartalle. Jari Sedergren lähestyy Peippoja historian ja muistin näkökulmista, Jouko Aaltonen taas tarkastelee Peippoja esseedokumentin historian ja teorian kautta. Markku Varjola fokusoi ohjaajan kolmeen keskeiseen elokuvaan, *Graniittipoikaan* (1979), *Kolmeen salaisuuteen* (1984) ja Peipon avainteoksena pidettyyn *Sijaiseen* (1989). Mikä on se outo ja vieras, joka on Peipon elokuville ominaista, Varjola kysyy. Peter von Bagh arvosti Antti Peippoja suuresti. Von Baghin jälkeenjääneistä teksteistä ja muistiinpanoista on koottu artikkeli, jossa kirjoittaja nostaa esiin Peipon kyvyn käsitellä kansallista traumaa ainutlaatuisella tavalla. Peipon salaisuutta lähestyy myös Mervi Herranen, joka purkaa tarkassa ja yksityiskohtaisessa analyysissään yhden Peipon pääteoksen, *Graniittipojan* kuviin, ääniin ja merkityksiin. Osan viimeisessä esseessä Eero Tammi ratkoo Peipon arvoitusta muun muassa tapaamalla Peipon keskeisiä työtovereita. Vahvasti kuviin nojautuva teksti pohjautuu hänen maisterintyönsä kirjalliseen osioon.

Antti Peippo kirjoitti myös itse. Kolmannen osan alussa on valikoima hänen omia tekstejään. Niiden julkaiseminen on tärkeää siksikin, että useat kirjan kirjoittajista viittaavat juuri näihin Peipon omiin artikkeleihin. Aiheina on niin Buñuel ja surrealismi – molemmat Peipolle tärkeitä vaikuttajia – kuin hänen omat teoksensa. Päiväkirja Filmihulluille vie meidät sisälle *Ihmemiehen* tekoprosessiin. Matti Rinne ja Lasse Naukkarinen muistelevat ystävänsä Antti Peippoja omissa esseissään. Näitä seuraa Anne Lakasen vahvasti henkilökohtainen ja koskettava teksti Antti Peiposta opettajana ja työtoverina. Osan ja kirjan päättää keskustelun pohjalta toimitettu teksti, jossa työtoverit kertovat lahjakkaasta mutta kompleksisesta Peiposta ja hänen työtavoistaan.

Kuten Peipon kuvaaja ja työtoveri Pekka Aine kiteyttää keskustelussa: ”Antti oli niitä harvoja suomalaisia älyllisen elokuvan, toisenlaisen dokumenttielokuvan tekijöitä. Hän ei pitäytynyt arjen kuvaukseen vaan työsti isompia ajatuksia.”

A black and white graphic print of a winter landscape. The scene features several bare, leafless trees in the foreground and middle ground. In the background, a fence runs across the frame. The ground is covered in snow, with some dark patches indicating shadows or tracks. The overall style is minimalist and graphic, characteristic of mid-20th-century graphic design.

OSA I KUVAN ÄÄRELLÄ

Antti Peipon grafiikkaa vuodelta 1952.

Markku Koski

KUVATAITEESTA ELOKUVAAN

”Taide ei ole mitään muuta kuin elämänasenteen ilmaisemista, eikä elämänasennetta muulla tavoin täsmällisesti voi ilmaistakaan. Taideteos paljastaa tekijänsä jokaisen ominaisuuden, myös elämänasenteen keinotekoisuuden tai valheellisuuden.”

Antti Peippo 1958¹

Kahden kulttuurin ongelma

Helsingin kauppakorkeakoulu, Taideteollinen korkeakoulu ja Tekninen korkeakoulu liitettiin vuonna 2010 yhteen Aalto-yliopistoksi. Se luonnehti itseään ”suomalaisille vahvuuksille rakentuvaksi uudeksi, kansainväliseksi yliopistoksi”, jossa ”tiede ja taide kohtaavat tekniikan ja talouden”.

Uuden yliopiston perustamisen yhteydessä esitetyt ajatukset eri tieteiden suhteista eivät olleet kuitenkaan uusia, sillä jo 60-luvun alussa meilläkin herätti huomiota brittiläisen luonnontieteilijän ja kirjailijan C. P. Snown teos *Kaksi kulttuuria*.²

Snown mielestä länsimaiden älyllinen elämä oli kahtiajakautunut. Sekään ajatus ei ollut sinänsä uusi, mutta nousi noina vuosina tieteen ja tekniikan kehityksen myötä uudella tavalla esiin. Snown mukaan toisaalla ovat humanistit ja toisaalla luonnontieteilijät, erityisesti fyysikot. Heidän välillään vallitsi ”keskinäisen ymmärtämättömyyden kuilu”, joskus jopa vihamielisyys ja vääristynyt kuva toisistaan.

Snown luennon aikoihin luonnontieteiden, tekniikan ja taiteen välistä kuilua alkoivat meillä kuitenkin ylittää eräät kummastakin leiristä peräisin olevat opiskelijat. Avainpaikka oli Teknillinen korkeakoulu ja siellä joukko teekkareita, jotka jättivät väliin tupsulakkien riehakkaat tempaukset ja suuntasivat toimeliaisuutensa kulttuuriharrastuksiin. Ennen muuta heitä kiinnostivat valokuvan ja elokuvan kaltaiset tekniset taiteet.

Johtava hahmo oli kemiaa opiskeleva Risto Jarva, joka alkoi tehdä kaitaelokuvia Teekkarien elokuvakerho *Montaasin* piirissä. Sen ohella Jarva vaikutti korkeakoulunsa ylioppilaskunnassa ja *Teekkari*-lehden päätoimittajana. Lehti oli siihen aikaan *Ylioppilaslehden* ohella tärkeä kulttuurifoorumi, jossa ylitettiin surutta tekniikan ja humanismin välistä kuilua.

Verkoston yksi säie johti Ylioppilasteatteriin, josta oli tullut aikakauden keskeisiä kulttuurisen kuhinan keskuksia. Jarva teki sen kanssa yhteistyössä lyhytelokuvan *Työtä Ylioppilasteatterissa* (1961), joka voitti valtion elokuvapalkinnon. Sieltä löytyi hänelle myös yhteistyökumppani Jaakko Pakkasvirta.

Toimintaan tuli mukaan myöhemmin monia muitakin. Yksi heistä oli Taideakatemian koulussa ja Pariisissa opiskellut kuvataiteilija Antti Peippo, joka päätyi lähestymään elokuvaa omasta suunnastaan.

Arkkitehtuurista elokuvaan

Noille pyrkimyksille voisi löytää vienoa vertailukohtaa 1920-luvun Neuvostoliiton niin ikään taiteen, tieteen ja tekniikan synteesiä tavoitelleesta kulttuurista. Kuvataiteilijoiden ohella sen näkyvimpiä hahmoja oli arkkitehtuuria opiskellut Sergei Eisenstein, joka päätyi lavastajaksi Vsevolod Meyerholdin teatteriin. Se oli meidän Ylioppilasteatterimme tavoin kokeileva, Moskovan taiteellisen teatterin hallitsevaa asemaa vastaan kapinoiva ryhmä.

Meyerhold ohjasi vuonna 1924 näytelmän *Kaasunaamarit*, jota esitettiin oikeassa kaasulaitoksessa. Eisenstein ei kuitenkaan ollut tulokseen tyytyväinen, sillä hänen mielestään laitoksen ”valtavat turbiinit jättivät täysin varjoonsa teatterin lavastukset, jotka kyyhöttivät viheliäisinä mustankiiltoisten sylinterien kupeessa”. Teatteri ei selvästikään kestänyt reaalista, ja ennen pitkää Eisenstein löysi itsensä elokuvasta.³

Eisenstein ei silti hylännyt arkkitehtuuria ja teatteria elokuvaan siirryttyään, vaikka lajin vaihdos oli muuten täydellinen. Ne elivät vahvasti mukana hänen elokuvissaan, mutteivat suorina vaikutteina, lisiinä tai ympäryksinä, vaan elokuvaan suodattuneina sukulaisuuksina. Eisensteinin elinikäinen haave oli itse asiassa elokuvan kautta toteutuva ”kaikkien taiteiden synteesi”.

Kuvataiteilija Antti Peipolle kävi hieman samoin kuin Eisensteinille. Hän ei ollut nuoruusvuosinaan sen kummemmin kiinnostunut elokuvasta, sillä hänen äitinsä Aune Peipon vetämässä lahtelaisessa kulttuurisalongissa keskusteltiin lähinnä vain kirjallisuudesta, kuvataiteesta ja klassisesta musiikista. Lahti oli noina vuosina moderni ja dynaaminen kaupunki, jossa taiteella oli teollisuuden ohella erityisasema.

1960-luvun alussa paikallinen koulunuoriso innostui perinteisten taiteen lajien sijasta enemmän elokuvasta. Niistä piireistä nousi useampikin kansallisesti merkittävä elokuvakriitikko. Tunnetuin heistä oli Peipon ikätoveri Eero Tuomikoski, joka Helsinkiin siirryttyään kirjoitti elokuvasta *Ylioppilaslehteen* ja tuli myös omalla tavallaan ylittäneeksi eri kulttuurien kuilua perustamalla *Kauppalehteen* laajan kulttuuriliitteen.

Peipon kohdalla tapahtunut siirtyminen taiteen lajista toiseen on silti harvinaisempaa kuin yleensä kuvitellaan, ja sitäkin harvinaisempaa on onnistunut lajin vaihdos. Taiteet ovat toki sukua keskenään, niiden välillä vallitsee se mitä Ludvig Wittgenstein kutsui ”perheyhtäläisyydeksi”, mutta juuri siitä syystä lopputuloksena voi olla eräänlainen sekasikiö. Peippo sen vaaran selvästi ymmärsi, sillä vaikka kuvataide eli vahvasti hänen elokuvatöissään niin aiheena kuin aineistonakin, merkittävää hänessä oli se, että hän alaa vaihdettuaan omistautui täysin elokuvalle.

Eisensteiniä kotoisempaa vertailukohtaa Peipolle voisi hakea vaikkapa Tapio Rautavaarasta, joka tunnetaan keihäänheiton olympiavoittajana, jousiampujana, laulajana ja elokuvanäyttelijänä. Elokuvassa hän ei oikein saanut mahdollisuutta näyttää kykyjään, mutta kaikilla muilla alueillaan hän oli mestari. Vuonna 1915 syntynyt Rautavaara oli tietysti eri ikäluokkaa kuin Peippo, mutta vaikutti vielä laulajana samoina vuosina.

Aikoinaan yllättävältä tuntunut siirtyminen urheilusta musiikkiin oli Rautavaaralle mahdollista myös siksi, koska hän oli jo opiskellut nuorena viulunsoittoa Helsingin Kansankonservatoriossa, mutta vaihtoi sen myöhemmin kitaraan ja lauluun. Urheilulla ja laululla on vähän yhteistä keskenään, mutta Rautavaarankin teki uuden lajinsa taituriksi ennen muuta se, että hän toi siihen mukaan vanhan alansa taidot ja hyveet. Sama pätee Peipon kohdalla.

Ryhmätyö ja yrittäjäyys

Tapio Rautavaara ei kuitenkaan onnistunut alan vaihdoksessaan pelkästään omin avuin, sillä hän löysi ennen pitkää yhteistyökumppaneikseen Reino Helismaan, George de Godzinskyn ja Toivo Kärjen. Suomalainen kevyen musiikin tuotanto oli siirtynyt 1950-luvulla vaiheeseen, jolle oli ominaista vankka työnjako. Äänilevyjen tuotanto oli laajuudestaan huolimatta pienteollisuutta, mutta silti siinä oli alettu jo toimia modernin teolliseen malliin, jossa laulaja ei enää tehnyt itse kaikkea, vaan mukana tuotannossa oli heti alusta lähtien säveltäjä, sanoittaja, orkesteri ja sovittaja.

Elokuvasta oli niin ikään tullut varhaisen pioneerivaiheensa jälkeen teollisuutta, johon kuului jo sen teknisestä luonteesta johtuen varsin jyrkkä työnjako. Viimeistään 50-luvulle tultaessa myös meillä Suomen Filmiteollisuus ja Suomi-Filmi olivat kasvaneet tuotantolaitoksiksi, joissa työskenteli suuri joukko alan ammattilaisia. Tuotanto oli jatkuvaa ja elokuvanteko prosessi, jossa kukin teki työtään usein muista tietämättä. Kuvausvaiheessa toki työskenneltiin yhdessä, mutta siinäkin tarkan työnjaon mukaisesti.

60-luvulla tämä periaate alkoi murtua ennen muuta ranskalaisen elokuvan ”uuden aallon” myötä. Ehkä kaikkein selvimmin tällaista käsityöläismäistä työskentelytapaa oli jo ennen sitä noudattanut Jean Renoir. Vielä Hollywoodin kaudellaan hän vieroksui sikäläistä pyrkimystä ”täydellisyyteen”. ”Hollywoodilainen menestyselokuva tarjoillaan kuin meloni, erillisinä suikaleina”, hän kirjoitti muistelmateoksessaan.⁴

Suomessa ”uuden aallon” opit otti käyttöön juuri Risto Jarva. Hänen elokuvansa tehtiin pikku ryhmässä, mutta siinä ei ollut keskeistä jyrkkä työnjako, vaan kaikki olivat alusta lähtien mukana jo elokuvan ideoinnissa ja suunnittelussa. Peippokaan ei ollut Jarvan elokuvissa pelkkä kuvaaja. Hyvän työryhmän idea ei siis ole aina vain rationaalisessa työnjaossa, vaan juuri Renoirilta peräisin olevassa ajatuksessa siitä, miten kaikki ryhmän jäsenet vaikuttavat toisiinsa.

Elokuvan tekninen luonne ja sen tekemisen kalleus edellyttävät yleensä myös yhtiön perustamista. Elokuvan tekijää voi kutsua yrittäjäksi, mutta siinäkin hän on lähempänä sanan alkuperäistä merkitystä ”seikkailijana”. Elokuva on aina riskisijoitus. Näin jo siitä syystä, koska päämääränä ei ole sarjatuotanto tai aina edes jatkuvuus, vaan ainutkertaisen tuotteen valmistus. Ja silloinkin kun tuotanto on vakiintunutta, se aloitetaan joka kerralla ikään kuin alusta.

Risto Jarvan ensimmäinen pitkä näytelmäelokuva, yhdessä Ylioppilasteatterin johtajan Jaakko Pakkasvirran kanssa ohjaama *Yö vai päivä* (1962) syntyi Teknillisen

korkeakoulun ylioppilaskunnan 90-vuotisjuhlan kunniaksi. Käytännön toteutusta varten perustettiin elokuvaosakeyhtiö Filminor, jossa Teknisellä korkeakoululla oli aluksi osake-enemmistö.

Suomalainen elokuva eli silloin vaihetta, jota Jörn Donner kutsui Roberto Rossellinin elokuvan nimeä lainaten ”vuodeksi nolla”. Filminor tavallaan pelasti suomalaisen elokuvan uudistamalla sen. Se oli myös esimerkki siitä mistä nykyään puhutaan ”luovana taloutena”. Niin niukin varoin ja uskaltaasti yhtiö aika ajoin toimi, että sen vaiheisiin sopii myös taloustieteilijä Joseph Schumpeterin nykyään kovasti hellitty ajatus ”luovasta tuhosta”.⁵

Filminorin talouden perustan muodostivat alkuaikoina nk. tilauselokuvat. Ne-kin ovat nykyään alansa klassikkoja, ja myös kaikille osapuolille kunniaksi, sillä mitään pakkopullaa ne eivät yhtiölle olleet, sillä niissä oli yllättävän paljon samoja teemoja ja samaa tyyliä kuin yhtiön näytelmäelokuviissa. Tilauselokuviissa niin ikään toteutui erinomaisella tavalla alussa esillä ollut eri kulttuurien ja elämänpiirien kohtaaminen. Niitä tehtäessä Peippo tuli myös valmistelleeksi itseään kohti tulevaa uraansa dokumentaristina.

Filminor ei ollut ainoa noiden vuosien uutta luova yritys. Atte Blom, Henrik Otto Donner ja Christian Schwindt perustivat vuonna 1966 levy-yhtiön, joka sai nimen Love Records. Senkin joukon tausta oli mielenkiintoinen, eikä juurikaan viittanut yhtiön tulevan tuotannon luonteeseen, sillä Blom oli jazz-kriitikko, Donner avantgarde-säveltäjä ja Schwindt jazz-rumpali.

Love Recordsista tuli Suomen tärkein vaihtoehtoisen ja kaupallisesti marginaalisen musiikin tarjoaja 1970-luvulla. Filminorin tavoin se tuli myös muuttaneeksi koko alan luonnetta. Alun perin tiettyyn kulttuuriseen tarpeeseen tai puutteeseen perustettu yhtiö päätyi ennen pitkää myös laajentamaan tuotantoaan ja sijoitti varojaan myös tuotantotekniikkaan. Kulttuuristen suhdanteiden muututtua se kuitenkin ajautui konkurssiin vuonna 1979. Tänä päivänä sen maine ja perintö silti elää edelleen, ja sama pätee myös Filminoriin.

Taide ja elämä

Risto Jarvan ensimmäiset teekkarien *Montaasi*-kerhossa tekemät elokuvat ovat luonteeltaan hyvin kaukana siitä, mistä hän tuli myöhemmin tunnetuksi. Ne olivat kokeellisia, lähinnä liikettä tutkivia pikku teoksia, jotka perustuivat juuri montaasiin. Myös Sergei Eisensteinille se oli ollut kaikenkattava periaate, mutta samalla hän kritisoi kuitenkin voimakkaasti Vsevolod Pudovkinin lähinnä konstruktivistisia ajatuksia montaasista. Varhaisesta Jarvasta voi löytää jotain samaa kuin Pudovkinista.

Jarvan konstruktivistisia kokeiluja on siinä mielessä kiinnostavaa peilata siihen, mitä silloin vielä vankasti kuvataiteilija Peippo pohti vuonna 1958 *Lahti*-lehden artikkelissa, joka liittyi paikallisen taiteilijaseuran näyttelyyn. Teksti on tarkkaan ja huolellisesti mietittyä, siitä voi jopa aistia jonkinlaista manifestin makua. Elokuvaa ei mainita sanallakaan, mutta silti siitä voi löytää teoreettisesti kiteytettynä paljon sitä, mikä Peipolla siirtyi myöhemmin elokuvaan.

Vaikka Peippo oli itsekin kuvataiteilijana modernisti, hän kritisoi artikkelissa voimakkaasti sen nonfiguratiivisia suuntauksia, ennen muuta konstruktivismia. Hänen mukaansa ne perustuivat ”pelkästään aivoissa syntyneeseen muotorakennelmaan ja spekulatioon”. Peipon mielestä konstruktivismista puuttui ”se monitulkinnallinen ja hieman maaginen sävy ja ennen muuta se järkyttävyyden tai raikkaus, mikä vallitsee elävässä elämässä ja mitä jokaisen taideteoksen pitäisi ilmaista”.⁶

”Sellaiset maalaukset ovat taidetta vain samassa suhteessa kuin ihmisen olemusta hallitsevat järkijohtoiset päätökset”, Peippo toteaa. ”Pahimmillaan on lopputuloksena ’kaavoittuneilla patentteineilla’ aikaansaatu ’laatuunkäyvä standardimaalaus’, jossa hallitsevaksi piirteeksi jäävät vain eräät sisustustaiteelliset ominaisuudet.”⁷

”Esteettisesti hienostunut taide vierottaa meitä suhtautumasta elämän ilmiöihin luonnonmukaisesti”, Peippo jatkoi ja vaati sitä vastoin ”koreilematonta suhtautumista kuvataiteeseen”. Ajatus ”vääristelemättömistä luonnonmuodoista” ja niihin kätkeytyvästä voimasta ja tarkoituksenomaisuudesta toistuu artikkelissa.⁸

Artikkelista voi löytää selviä vaikutteita Henri Bergsonin ajattelusta. Peippo ei häntä nimeltä mainitse, mutta hänen myöhemmät työoverinsa ovat kertoneet Peipon puhuneen usein Bergsonista, joka oli 1950-luvulla meilläkin tunnettu filosofi. Myöhemmin hän vaipui lähes unohduksiin, mutta on viime vuosina palannut jälleen kiinnostuksen kohteeksi. Keskeinen osuus siinä on ollut Gilles Deleuzella, joka sovelsi hänen ajatuksiaan juuri elokuvaan, joka ei Bergsonia itseään kummemmin kiinnostanut.

Surrealismi Suomessa

Peippo oli jo kuvataiteilijana siinä mielessä poikkeuksellinen, että hän myös kirjoitti taiteesta. Aiemmin käsitelty *Lahti*-lehden artikkeli on siitä hyvä esimerkki, niin myös hänen kirjoituksensa ja kritiikkinsä muun muassa *Ylioppilaslehdessä*, joista kiinnostavin käsitteli varhaista suomalaista avantgardistia, informalistia ja surrealistia Kauko Lehtistä.⁹

Lehtinen aloitti taiteilijauransa vuonna 1946, jolloin turkulaista taidetta hallitsi Otto Mäkilän romanttismystinen surrealismi. Ulla Huhtamäen (2007)¹⁰ mukaan Lehtisen surrealismien lähtökohtana oli kuitenkin konkreettinen visuaalinen maailma, eivätkä enää surrealismiin tavanomaisesti liitetyt alitajunta, hallusinaatiot ja unet. Hänen taiteensa sisältö ja aiheet liittyvät jokapäiväiseen arkiseen elämään ja kokemuspäiriin. Juuri nuo piirteet selvästi kiinnostivat Peippoa ja vaikuttivat varmasti myöhemmin hänen Jarvalle kuvaamiinsa elokuvaan sekä myös hänen omaan dokumenttityöskentelyynsä.

Lehtinen piti kolmannen yksityisnäyttelynsä galleria Pinxissä vuonna 1964. Näyttelyn kookkain ja eniten mielenkiintoa herättänyt teos oli *Kaksi figuuria*. Peippo pohdi *Ylioppilaslehdessä* artikkelissaan teosten herättämiä vaikutelmia eri näkökulmista:

”Lehtinen on kylmäverinen. Aloittaessaan työtä hänellä ei tunnu olevan sitovaa ennakkokäsitystä siitä, miten pitäisi maalata. Hänellä on varaa jäädä katsomaan

mitä tapahtuu. Kuten tiedetään, miten (Paul) Kleellä aikoinaan maalaus muotoutui, eikä (Jackson) Pollock aloittaessaan lainkaan aavistanut mitä tulee tapahtumaan. Lehtisellä tuntuu kuitenkin olevan taju tapahtumisen suunnasta, vaikka kosketus kummankin mainitun taiteilijan työtapoihin on ilmeinen, tosin turvallisen etäinen. Lehtinen aloittaa työn melko hypoteettisesti ja ehkä sattumanvaraisista muodoista, jotka ilmeisesti katselutottumuksesta rakentuvat figuurillisiksi hahmoiksi. Lehtisen primitiivisen toteava kieli salliikin täysin tyyllisten lainojen ja viitteiden moni-ilmeisen mukana olon, ei lisänä, vaan ilmaisukielen orgaanisena pohjana.”¹¹

Peippo piti Lehtistä mielenkiintoisena omaa tyyliä luovana taiteilijana, jonka työn tärkein piirre oli juuri voimakas vitalisuus. Se oli myös Bergsonin ajattelun kulmakivi. ”Syyllä voidaan puhua positiivisten elämysarvojen omavoimaisuuteen luottamisesta”, Peippo kirjoitti. ”60-luvulla Lehtisen taiteessa tapahtunut kehitys liittyy ilmeisempänä kuvataiteellisena tapahtumana tällä vuosikymmenellä nuppuunsa puhjenneeseen uuspositivismiin ja uusmyönteisyyden aaltoon suomalaisen taideilmaisun piirissä.”¹²

Tyypillisen koukeroista kritiikkipuhetta, mutta kiinnostavaa on silti se, miten siinä toistuvat Peipon jo *Lahti*-lehden artikkelissa esille ottamat uusiin taidesuuntauksiin liittyvät voimakkaat näkemykset, mutta nyt myös pyrkimys omalla kohdalla johonkin uuteen, mikä sitten toteutui hänen kohdallaan elokuvassa.

Luis Buñuel ja surrealismi

Vuonna 1975 alalla jo pitkään toiminut Peippo julkaisi *Filmihullu*-lehdessä ¹³ tärkeän esseen Luis Buñuelista, jossa on paljon myös viittauksia kuvataiteeseen, ja jälleen ennen muuta surrealismiin. Buñuelhan aloitti uransa yhdessä Salvador Dalin kanssa, mutta myös hän siirtyi Eisensteinin ja Jarvan tavoin avantgardismista kertomuselokuvaan. Buñuel oli Peipolle siinäkin mielessä tärkeä ohjaaja, koska myös hänen fiktioelokuvansa olivat niin asetelmiltaan kuin tyylliltään dokumentaarisia. Julie Jonesin¹⁴ mukaan ne muistuttivat ennen muuta jonkin tapahtumien rekonstruktioon perustuvia dokumentteja, joista tunnetuin esimerkki on tietysti Robert Flahertyn *Nanook* (1922).

Omiin töihinsä Peippo ei artikkelissa viittaa, mutta siitä käy jälleen selvästi ilmi se, miten paljon Buñuel, surrealismi ja sille sukua olevat taidesuuntaukset olivat vaikuttaneet myös hänen näkemyksiinsä elokuvasta.

Peippo tuo kuitenkin vahvasti esille sen, miten Buñuel pyrki ennen muuta asettamaan kyseenalaiseksi Pariisin taiteilijapiireissä vallitsevan ”estetisoivan taideajattelun”. Tässäkin voi nähdä selvän yhtymäkohdan *Lahti*-lehden artikkeliin. Buñuel asettui Peipon mielestä varsin luontevasti surrealististen kuvataiteilijoiden ja runoilijoiden väliin jääneeseen aukkoon, mutta miksikään tyylipuhtaaksi surrealistiksi hän ei Peipon mukaan jäänyt.

Peippo liittää Buñuelin pikemminkin 1920-luvun dadaisteihin, jotka eivät hekään lähteneet luomaan varsinaista uutta tyyliä, vaan halusivat ennen muuta kapinoida taiteellisia ja yhteiskunnallisia traditioita vastaan. Dadaistit kävivät vimmalla ratio-

naalisen kulttuurikäsitteiden kimppuun, ja siinä he olivat Peipon lainaaman Herbert Readin mukaan valmiita käyttämään hyväkseen ”kaikkia makaaberin mielikuvituksen tuotteita”. Read oli englantilainen taidefilosofi, kriitikko ja filosofinen anarkisti, jonka teos *Vuosisatamme maalaustaiteen historia* julkaistiin suomeksi vuonna 1960.¹⁵

Peipon hienon esseen ydinajatus on siis siinä, että tietyn tyylin tai tyyliuunnan täysi omaksuminen voi olla taiteen kannalta turmiollista. Samaan viittasi aikoinaan myös filosofi ja sosiologi Georg Simmel¹⁶. Pahimman lajin esimerkki sellaisesta oli Peipolle Salvador Dali, joka popularisoi surrealismia omiin nimiinsä ja muutti sen kauppatavaraksi.

Toinen esimerkki oli Jean Cocteau, jota Peippo vertaa kiinnostavalla tavalla jälleen Buñueliin. Cocteau kuului hänkin niihin ranskalaisiin avantgardisteihin, jotka uskoivat vankasti klassisromanttiseen käsitykseen taiteen mystisistä ulottuvuuksista. Cocteaulle elokuvallinen magiikka perustui Peipon mielestä kuitenkin lähinnä teknisiin harhautuksiin. Hän pisti filmin pyörimään takaperin, muutti maan vetovoiman suunnan kääntämällä lavasteet kyljelleen ja korvasi peilipinnan vedellä. Tulos oli Peipon mielestä eittämättä maaginen, muttei niinkään surrealistinen, koska Cocteaurin pyrkimyksenä oli liikkua realismista pois päin. ”*Kaunottaren ja hirviön* hirviö on enemmänkin kiva kotieläin kuin pelottavuuden symboli”, Peippo irvaili.¹⁷

Buñuel toimi Peipon mukaan toisin päin. Häntä kiehoi jo todellisuus sellaisenaan. Ei lienekään sattuma, että noina vuosina Buñuelia kiinnostivat paljon Karl Marx ja erityisesti Friedrich Engels, jotka hekin kehittivät empirismin ylittävän teorian vasta ankaran yhteiskunnan tarkkailun ja tutkiskelun kautta. Ja aivan Dalia ja Cocteauta kritisoineen Buñuelin tavoin hekin ilmaisivat usein ärtymyksensä niitä kohtaan, jotka lähtivät liikkeelle jo jostain valmiista aatteesta tai maailmankatsomuksesta. ”En ole marxilainen”, Marxilla oli joskus tapana tokaista. ”En ole surrealisti”, olisi Buñuelkin voinut laushtaa, tai ehkä laushtikin.

Peipon mielestä *sur*-etuliite on itse asiassa Buñuelin kohdalla tarpeeton, sillä jo todellisuus itsessään oli Buñuelin kaltaiselle realistille surrealistinen. Erityisen hyvin se näkyy hänen dokumenttielokuvassaan *Las Hurdes* (1933) ja Meksikon kauden töissään. Osuvaa on sekin, että Buñuelia on luonnehdittu ”etnografiseksi” elokuvantekijäksi. Mitään varsinaista tekemistä hänellä ei tietenkään ollut alan itsensä kanssa, mutta katse ja ote ovat samaa sukua. Buñuelin itsestään usein käyttämä luonnehdinta ”hyönteistieteilijänä” viittaa samaan.

Modernismi ja dokumentarismi

Risto Jarvan ensimmäisen näytelmäelokuvan *Yö vai päivä* (1962) kohdalla on puhuttu paljon Jean Renoirista. Myös hän ikään kuin ”putosi” elokuvaan ja aloitti sen uran avantgardistina, mutta siirtyi sitten kertomuselokuvan pariin. Varhaisvaiheiden kokeilevuus ja epäsovinnainen tapa tehdä elokuvaa kuitenkin säilyivät. Ennen muuta se näkyi fiktion ohessa eri tavoin ilmenevässä dokumentaarisuudessa.

Peippo ei Jarvan ensimmäistä elokuvaa vielä kuvannut, mutta silti siinä on mukana varsin vahva dokumentaarinen ote. Kerronta on oikullista, rosoista ja

käsikirjoituksen raameista karkaavaa. Loppuun asti hiottu montaasi ei ole enää keskeistä ja kuvauspaikat ottavat hetkittäin pääosan, mikä oli fiktion kohdalla poikkeuksellista.

Kaikkein selvimmin dokumentaarisuus näkyi *Yössä vai päivässä* amatöörinäyttelijöiden käytössä. Näin ennen muuta siksi, koska amatöörinäyttelijä tai paremminkin ”reaali-ihminen” näyttelee yleensä enemmän tai vähemmän itseään. Elokuvasa tämä käytäntö ei toki ollut mitenkään harvinaista, mutta Toisen maailmansodan jälkeisessä italialaisessa neorealismissa ja monissa 1960-luvun elokuvissa se tavallaan löydettiin uudelleen. Suomalaisessa elokuvassa ei sitä kuitenkaan ennen Jarvaa oltu juuri nähty.

Jarvan seuraavassa elokuvassa, Peipon kuvaamassa *Onnenpelissä* (1965) voi myös nähdä paljon 1950-luvun kirjallisen modernismin vaikutusta, vaikka 1960-lukulaisten on yleensä nähty kääntyneen heti varsin jyrkästi edellisen sukupolven tyyliä vastaan. Yhteistä oli kuitenkin arkinen, konkreettinen ja runollinen ote, jossa oli irrottauduttu lopullisesti sota-ajan ja sen jälkeisten vuosien aatteellisen tunkkaisesta ilmapiiristä. Ja vieläpä niin lopullisesti, ettei sitä nähty enää tarpeellisena korostaa, vaan se ilmaistiin pelkästään taiteellisin keinoin.

Jarvan ensimmäisissä elokuvissa ei silti ollut muuta kirjallista kuin laulujen sanat, mutta aivan samanlaista kuhunkin konkreettiseen ja arkiseen hetkeen oikullisen runollisella tavalla tarttuvaa henkeä niissä on kuin ajan runoudessakin, vaikka kirjallisuutta enemmän ne olivat ottaneet vaikutteita ranskalaisen elokuvan ”uudesta aallosta”. Eli jos 1950-lukulainen runous heitti lopullisesti romukoppaan loppusoinnut, samaa tekivät 1960-luvun alun elokuvantekijät perinteisen elokuvakerronnan säännöille. Ja kuten jo nähtiin, kiinnostavaa on Jarvan ensimmäisissä elokuvissa niin ikään se, että 1960-lukulaisuudelle myöhemmin niin keskeiseksi nousevat poliittiset vireet olivat vielä täysin piilossa. Ja samahan oli myös ominaista Pentti Saarikosken vuosikymmenen alun runoudelle.

Historiallinen käänne

Ennen pitkää Jarvan ja Peipon ajattelussa tapahtui kuitenkin jyrkkä muutos, jota voisi kutsua ”historialliseksi käänneeksi”. Kahdessakin mielessä, sillä se ilmeni ensinnäkin kiinnostuksena historiaan, joka sitten tuotti elokuvaan historiallisen käänteen.

Vuonna 1966 Jarva ja Peippo kuvasivat ympäri Eurooppaa tilauselokuvaa *Kaupungissa on tulevaisuus* (1967), jossa oli mukana paljon myös *Onnenpelin* teema-aiheita. Seuraava pitkä elokuva mielessään he katsoivat Pariisissa suuren määrän tuoreita elokuvia. ”Hulluna yritimme löytää paikkaamme maantiedon elokuvakartalta”, Peippo on muistellut.¹⁸ Mieleen tulevat väistämättä monien muidenkin suomalaisten taiteilijoiden matkat ja oleskelut Pariisissa.

Viimeisenä iltana he näkivät Alain Resnais’in elokuvan *Sota on loppunut* (1966). Siinä ei ollut kyse historiasta historismina, ei historiallisesta elokuvasta tai edes muistoista, vaan ennen muuta Bergsonin tapaan muistista. Eli siitä miten mennyt on koko ajan läsnä niin mielessämme kuin ympäristössämme. Tai kuten Peippo kirjoitti:



Antti Peippo kuvaa, ohjaaja Risto Jarva alhaalla mikrofonin kädessä ja ylhäällä kamera-assistentti Lasse Naukkarinen. Tekeillä on Työmiehen päiväkirja (1966), suomalaisen uuden aallon keskeisimpiä elokuvia. (Filminor Oy / KAVI).

”Nyt tutkittiin tajunnan sisäpuolta, ei niinkään Espanjan poliittisia umpikujia. Miten elokuvan kielellä päästiin sisään Yves Montandin hortoilevaan maailmaan. Mitä hän näki auton ikkunasta, miten silmät zoomasivat osoitteisin, miten kummallisilta vaikuttivat mielivaltaisesti tavatut ihmiset ja kuinka tuon kaiken keskeltä löytyi aineksia inhimillisiin suhteisiin.”¹⁹

”*Sota on loppunut* naksautti paikalleen päissämme jotain tärkeää. Todellisuus löytyi ajan syvyyssuunnasta. Montaasitekniikka oli voittanut nykyhetken näennäisen ylivallan”, Peippo on muistellut.²⁰

Tavanomaisesta ”montaasitekniikasta” ei Resnais´n elokuvassa kuitenkaan ollut kyse, vaan nykyhetki vaihtui siinä menneeseen ilman tavanomaisia siirtymiä. Elokuvassa sellainen itse asiassa onnistuu paremmin kuin kirjallisuudessa, mutta niin uusi tuo tapa oli, että se herätti Resnais´n elokuvien katsojissa aluksi suurta hämmennystä.

Noita ajatuksia Jarva sitten sovelsi *Työmiehen päiväkirjassa* (1967). Sen vuoden 1918 tapahtumiin ja sota-aikaan palaavat muistikuvat eivät ole tavanomaisia historiallisia takautumia, vaan tuovat aivan Resnais´n tapaan esille sen, miten ihmisen mielessä voi olla koko ajan läsnä niin nykyhetki kuin mennytkin.

Työmiehen päiväkirjassa oli näiden muistijaksojen ohella myös hienoja dokumentaariseen tyyliin kuvattuja kohtauksia tamperelaisesta tehtaasta. Tänä päivänä voisikin ajatella, että juuri nämä kaksi ulottuvuutta olivat myös johdattelemassa Peippoa vähitellen kohti omaa uraa dokumentaristina, jonka aiheena oli useimmiten historia muistina. *Työmiehen päiväkirjan* sotaan ja sen muistiin liittyvä tematiikka nousi myös vahvasti esiin Peipon viimeiseksi jääneessä teoksessa *Sijainen* (1989).

Suomenlinnasta Viaporiin

Antti Peipon kuvaama *Onnenpeli* huipentui Suomenlinnassa kuvattuun jaksoon, jossa nuorten Korkeasaarella alkanut ilonpito jatkuu. Se päättyy puukotukseen, mutta silti päällimmäisenä on riehakas tanssi murien ja tykkien keskellä, joka ilmensi osuvasti aikakaudelle ominaista irtiottoa kaikista menneisyyden kahleista. Pekka Tarkan mukaan se näkyy ennen muuta Antti Peipon ”kameranilmän liikkeessä”.²¹

Seitsemän vuotta myöhemmin Peipon kameranilmä palasi Suomenlinnaan. *Viapori – Suomenlinna* (1972) oli hänen ensimmäinen oma dokumenttielokuvansa. *Onnenpelin* riemukkaasta menosta ei enää ole jälkeäkään ja kuvatyö on lakonisen toteava. Sujuvan liikkeen sijasta Peipon kameranilmä on nyt luonteeltaan pikemmin ”poimiva”. Se on myös tyypillistä Peipon myöhemmälle työskentelytavalle Jarvan elokuvissa.

Ensi silmäyksellä *Viapori* näyttää tavanomaiselta tilauselokuvalta tai historialliselta dokumentilta, ja juuri se lienee ollut myös teoksen yksi lähtökohta. Tai kuka tietää, ehkä Peippo oli aihetta valitessaan halunnut myös viitata ironisella tavalla nk. veronalennuskuviin, joita useimmat meikäläiset filmiyhtiöt valmistivat vielä 1960-luvulla näytelmäelokuvien ohessa. Pinnalta katsoen tavanomaisessa ilmees-



Antti Peippo Työmiehen päiväkirjan (1966) kuvaustauolla Hiekkaharjun seisakkeella, seuranaan pääosien esittäjät Paul Osipow ja Elina Salo (Filminor Oy / KAVI).

Kuvaaja Antti Peippo ja ohjaaja Risto Jarva pohtimassa kuvarajausta, taustalla kamera-assistentti Lasse Naukkarinen. Tekeillä on Postisäästöpankin lyhytelokuva Tietokoneet palvelevat (1968) (Filminor Oy / KAVI).



sään *Viapori* tuo mieleen myös Buñuelin *Las Hurdesin*, joka siinä selvästi irvailee vakavahenkisille etnografisille dokumenteille. Hienoja dokumenttielokuvia oli toki meillä tehty aiemminkin, mutta nyt laji siirtyi jo aivan uuteen vaiheeseen.

Pariisi opetti, sillä *Viaporissa* on helppo nähdä vaikutteita Jean Vigon dokumentista *Nizzasta puheenollen* (1930), Luis Buñuelin *Las Hurdesista* (1933), Georges Franjun elokuvasta *Hôtel des Invalides* (1951), Alain Resnais´n *Yöstä ja usvasta* (1956) sekä Chris Markerin *Lettre de Sibériestä* (1958). Eräänlaisia matkailudokumentteja nekin ovat, Franjun elokuva oli jopa virallinen tilaustyö.

Päinvastoin kuin voisi kuvitella, tällainen tavanomainen tai jopa sovinnainen lähtökohta ei ole mitenkään harvinaista dokumenttielokuvassa. Hieman kärjistäen voisikin väittää, että siinä missä draama hakee yleensä aiheensa jostain ainutkertaisesta ja poikkeuksellisesta, dokumentti taas pyrkii päinvastoin kuvaamaan jotain tyypillistä ja toistuvaa.

Ei edes luontodokumentaristi yleensä hae luonnosta mitään poikkeuksellista, vaan pyrkii kärsivällisesti tavoittamaan sieltä jotain sille ominaista ja toistuvaa. Joillekin se tarkoittaa harmoniaa, toisille taas julmaa taistelua. Dokumentaristi joko odottaa luonnon keskellä oikeaa hetkeä tai on rakentanut sinne ikään kuin laboratoriomaiset olosuhteet, eli eräänlaisen ansan. Juuri niin toimitaan itse asiassa myös tieteessä, jossa tutkimuksen tai koeasetelman päämääränä ei yleensä ole kuvata mitään poikkeuksellista, vaan päinvastoin jotain yleistä ja toistuvaa.

Elokuvan historian ensimmäinen dokumentti *Työläiset lähtevät Lumiären tehtaasta* (1895) ei sekään kuvaa poikkeuksellista lakkotilannetta, vaan jokapäiväistä tapahtumaa. Mielenkiintoista on niin ikään se, miten tavanomaiseen tyyliin useimmat sodadokumentit taistelutilanteitakin lopulta kuvaavat.

Aivan oma lajinsa ovat tietysti ´paljastusdokumentit´ sekä journalistiset uutisdokumentit, jotka kertovat jo nimensä mukaisesti jostain poikkeuksellisesta tapahtumasta. Ne eivät kuitenkaan ole jääneet samalla tavalla elokuvan historiaan kuten juuri Vigon, Buñuelin, Franjun, Markerin ja Resnais´n teokset.

Dokumentaari ja komedia

Tätä dokumenttielokuvalla ominaista voimakasta tavanomaistamista ja tyypillistämistä voi toki myös käyttää hyväksi fiktiossa. Peippo kiinnittääkin Buñuel-esseeseensä lyhyesti huomiota siihen, miten Buñuel jo *Kulta-ajassa* (1930) ”näkee henkilöiden raahaavan perässään kulttuurin ja typeryyden laahusta”. Myös myöhemmissä elokuvissaan hänen aiheenaan olivat Peipon mukaan ”kollektiivisen toiminnan säännöt” sekä se miten lähes eläimellisellä tavalla ihmiset ovat kiinni ”yhteiskunnallisen tai muun aseman pönkittämissä kuvitelluissa persoonaotaksumissa”.²²

Peipon osuva termi ”kuviteltu persoonaotaksuma” tuo mieleen Marxin käsitteen ”luonnenaamio”, joka sekin tarkoitti ihmisten pakonomaista kiinnittymistä omaan yhteiskunnalliseen asemaansa ja sen mukaista mekaanista käyttäytymistä. Peippo näkee siinä jotain syvästi koomista, mikä oli myös Henri Bergsonin perusajatus kirjassa *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*.²³

”Buñuelin näkökulmasta henkilö on sitä koomisempi mitä roolitietoisempi joku hänen sankareistaan on”²⁴, Peippo tiivistää, ja ottaa siitä esimerkiksi elokuvan *El – salattu totuus* (1952) päähenkilön, joka on koomisella tavalla tarrautunut omaan aristokraattiseen ja machomaiseen rooliinsa. Samanlaisia hahmoja löytyy muistakin Buñuelin elokuvista.

Tuolta pohjalta voisikin ajatella dokumenttielokuvan olevan periaatteessa lähempänä komediaa kuin draamaa. Dokumenteissa ja komedioissa lähdetään kuvaamaan ihmisiä ja olosuhteita juuri sellaisena miltä ne tyypillisimmillään näyttävät. Olennaista on kummassakin toisto, mikä ei yleensä draamaan sovi.

Emile de Antonio tarkoitti varmasti samaa kutsuessaan Richard Nixonista kertovaa dokumenttiaan *Millhouse* (1971) ”valkoiseksi komediaksi”²⁵. Nuori eteenpäin pyrkivä Nixon on siinä koomisella ja usein juuri Buñuelin mieleen tuovalla tavalla tarrautunut ”kuviteltuun persoonaotaksumaansa”.

Dokumenteissa ja komedioissa otetaan kohteeseen myös tietty etäisyys ja suositaan lähikuvien sijasta mieluummin yleiskuvia. Se oli ominaista jo mykän kauden komedioille sekä myös myöhemmin Jacques Tatin ja Roy Anderssonin komiikalle. Tati oli myös yhtenä esikuvana Jarvan myöhemmille komedioille. Niiden yhteydessä Filminorissa myös tutkittiin paljon elokuvallisen komiikan luonnetta.

Samaan tyyliin myös Georges Franju kuvasi dokumentissaan Pariisin Invalidi-hotellia, joka toimi yhtä aikaa sotaveteraanien sairaalana, sotamuseona ja turistikohdeena. Franjun kamera on siinä kuin yksi turisti muiden joukossa. Oppaan kylmän tunteeton ääni kertoo saleissa näytteillä olevista sotilaallisista ja kirkollisista esineistä, arvomerkeistä ja patsaista, nuorehko vierailijajoukko vaeltaa niiden ja sodissa vammautuneiden veteraanien keskellä. Sen enempää kantaa-ottamatta ja tiukan lakonisin kuvin Franju tuo esille militarismin alati läsnäolevan luonteen.

André Bazinin mukaan ”Franju ei ole millään tavoin toiminut aihettaan vastaan, hän on vain käsitellyt sen perusteellisesti”. ”Hän käsittelee äärettömän vakavasti tuota miekkojen paratiisissa leijuvaa vanhentunutta ja naurettavaa uskoa ja hän esittää sen mahdollisimman objektiivisesti ja antaa siitä mahdollisimman puolueettomia lausuntoja, ja tällöin kaiken merkitys tulee tarvittaessa esiin.”²⁶

Bazin ei *Hôtel des Invalides'n* yhteydessä komediaan viittaa, mutta sen ja *Viaporin* syvin luonne voi kulloisestakin katsojasta riippuen juuri olla koominen, sillä kuten Bergson tutkielmassaan esitti, koomista on ennen muuta se, miten ihminen tai tässä tapauksessa koko yhteiskunta käyttäytyy mekaaniseen tapaan, eli omaksuu täysin Peipon Buñuelin kohdalla esille ottaman ”kuvitellun persoonaotaksuman”. Niinpä ei olekaan mikään ihme, että juuri sotilaallisuus on myös farssien suosittu aihe.

Nykyhetki ja muisti

Toinen Peipon *Viaporin* selvimmin vaikuttanut dokumenttielokuva oli Alain Resnais’in *Yö ja usva* (1955). Franjun tavoin senkin lähtökohta on nykyhetki, eli natsien keskitysleirin paikat tänä päivänä. Turistikierrosta elokuva ei toki kuvaa, mutta näkökulma oli silti aivan uusi, sillä historialliset dokumenttielokuvat oli yleensä

rakennettu ajan autenttisen kuva-aineiston pohjalta. Se oli myös Resnais'in leirien vapauttamisen muistopäiväksi tilatun dokumentin alkuperäinen tarkoitus, mutta ottaessaan mukaan kuvaan myös nykypäivän ohjaaja tuo aivan Franjun tavoin esiin historian kulun ja muistin liikkeen. Dokumentaristi on tässä kuin rikollinen, joka vanhan sanonnan mukaan palaa aina rikospaikalle.

Ennen muuta muistin liike tulee esiin pitkissä kamera-ajoissa, joita elokuvissa oli toki nähty aiemminkin, mutta nyt ne saivat aivan uuden merkityksen. Niissä näkyy tai paremminkin imeytyy katsojan mieleen kokemus siitä, että elokuva voi myös ajatella. Se ei ole kuitenkaan luonteeltaan argumentoivaa tai käsitteellistä ajattelua, vaan juuri sitä aistillista ajattelua, jota jo Eisenstein tavoitteli *Lokakuun* (1928) eräissä jaksoissa ja kaavaili myös elokuvaansa Marxin *Pääomasta*.

Dokumentaarista elokuvaesseeeseen

Näiden selvien vaikutteiden pohjalta Peipon *Viapori* syntyi ja loi myös pohjan hänen myöhemmille dokumenteilleen. Lähtökohtana oli siinäkin nykyhetki, joka kääntyy välillä menneeseen, ja siitä taas takaisin. Peippo asui siihen aikaan itse Suomenlinnassa, mutta liikkui siellä kuin luova turisti.

Peipon *Viaporissa* nykykatsoja kiinnittää heti huomiota läpi koko elokuvan kulkevaan selostustekstiin. Se saattaa nyt tuntua vanhahtaneelta tai jopa ”epä-elokuvalliselta”, sillä jo *Viaporin* valmistumisaikoihin meilläkin keskusteltiin paljon ennen muuta Emile de Antonion ajatusten pohjalta siitä tarvitseeko dokumentti-elokuva sitä mitä silloin kutsuttiin latteasti ”selostukseksi”. Termi viittasi toisaalta Eero Saarenheimon hahmoon liittyneeseen radiodokumentin hienoon perinteesseen, ja toisaalta taas jo silloin onnellisesti sammuneeseen suomalaisen elokuvan nk. ”veronalennuskuvien” rutiinimaiseen ilmaisutapaan. Niiden usein mahtipontinen *voice-over* ei nyt ihan ”Jumalan ääni” ollut, vaan pikemminkin autoritäärisen isällinen.

Itse asiassa jo André Bazin pohti selostustekstin ongelmaa aiemmin mainittujen ranskalaisten dokumenttien kohdalla. Bazinhan oli siinä mielessä omalaatuinen hahmo, että hän haki toisaalta elokuvan omaa olemusta, mutta samalla rikkoi koko käsitteeseen liittyvää puristista ajattelua. Ja juuri sillä tavoin hän suhtautui myös Peipon esikuvina olleiden dokumenttien selostustekstiin.

Se ei ollut hänen mielestään silkkaa epäelokuvallista selostusta, vaan hän näki sen tuovan elokuvaan aivan erityisen lajin montaasia, jota hän kutsui ”horisontaaliseksi”. Esimerkiksi Chris Markerilla kuva ei viittaa tavanomaiseen tapaan edelliseen tai seuraavaan kuvaan, vaan ikään kuin sivusuunnassa siihen mitä tekstissä sanotaan. ”Montaasi kulkee korvasta silmään”, Bazin tiivistää ja kutsuu näitä elokuvia ”dokumentoiduiksi esseiksi”.²⁷

Tässä viittauksessaan dokumentaarista esseestä Bazin on taas kerran ajankohdainen, sillä juuri se ajatus on nykyään hyvin vahvasti esillä elokuvateoriassa. Siihen viitattiin itse asiassa jo Peipon *Sijaisen* yhteydessä, mutta jo *Viaporin* voi monesakin mielessä pitää juuri elokuvallisena esseenä. Ja nimenomaan elokuvallisena,

sillä lajiin yleensä kuuluva tekijän persoona tulee siinä mukaan ennen muuta vain elokuvallisen kerronnan myötä.

Museoviraston tutkijan Elias Härön ja Peipon *Viaporiin* laatima teksti on tiukan asiallinen ja perusteellinen. Se on tyyliään hieman samanlainen kuin Pentti Saarikosken proosarunot, joissa havainnot kiteytyvät iskeviksi lauseiksi. Perusteellisuus ja tietty tavanomaisuus itse asiassa vaan korostavat paikan luonnetta ja siihen liittyvän militaarisen ajattelutavan pysyvyyttä.

Suomenlinnan eri vaiheita kuvaava selostus tuo niin ikään mieleen Buñuelin *Las Hurdesin* polveilevan, eräänlaista "Jobin kirjan logiikkaa" noudattavan *voice-overin*, jossa toiveet uudesta paremmasta elämästä toistuvasti romahtavat. Samanlaisen draaman kaaren mukaan on itse asiassa rakennettu myös Jarvan elokuva *Yhden miehen sota* (1973).

Viaporissa on silti myös mukana aivan oman lajinsa montaasia, joka kertoo paljon Peipon kuvataiteilijataustasta. Sitä voisi Bazinin innoittamana kutsua vuorostaan "vertikaaliseksi". Aika ajoin Peipon kamera nimittäin tunkeutuu aineistona käytettyjen kuvien ja raunioiden sisään purkaen ne abstrakteiksi merkeiksi.

Noihin jaksoihin sopii havainnollisen hyvin Jean-Pierre Gorinin luonnehdinta essee-elokuvasta "termiittimäisenä taiteena"²⁸, joka ikään kuin nakertaa koko ajan rikki niin kuviaan kuin kertomaansa tarinaa. Käsite oli peräisin Manny Farberilta, joka tosin liitti sen Laurelin ja Hardyn elokuvaan, mutta, kuten jo nähtiin, dokumentaarin ja komedian voi ajatella olevan sukua keskenään. Farber kutsui muuten "termiittimäisen taiteen" vastakohtaa "valkoisen elefantin taiteeksi", mikä sopii hyvin myös yhden ison teesin varaan rakennettujen dokumenttien kohdalla.

Tärkeää on kuitenkin se, että Peippo ei ole näissäkään termiittimäisissä kohdissa palannut kuvataiteelliseen menneisyyteensä, eikä anna niiden viedä käyttämältään aineistolta niiden ominaislaatuja, vaan säilyttää visusti niiden läsnäolon ja todistusvoiman.

Peipon ja Elias Härön voisi ajatella tässä uskollisuudessaan noudattavan vain historian­tutkimuksen metodisia ihanteita. Toki niitäkin, mutta ehkä vieläkin enemmän takana on monille parhaimmille dokumenttielokuville ominainen periaate, jossa aineistoa ei käytetä vain kuvittamaan teoksen aihetta, kerronnan kulkua tai kokonaisuutta, vaan niiden annetaan säilyttää oma itsenäisyytensä. Se tuo niihin ambivalenssia, sillä ne voivat olla ironisia, epäluotettavia tai jopa silkkaa valhetta, mutta siinäkin objektiivisesti olemassa. Ne voivat asettaa kyseenalaiseksi virallisen totuuden ja ajattelutavat. Ne voivat olla satunnaisesti löydettyjä, ja myös pelkkiä ääniä ja musiikkia, eli melkein mitä tahansa. Jaimie Baran onkin puhunut elokuvadokumentin kohdalla aivan erityisestä "arkisto-efektistä".²⁹ Tällaisen aineiston luonne "lähteinä" tai "viitteinä" ei siis ole samanlainen kuin kirjallisessa historian­ tutkimuksessa. Juuri siinä *Viapori* ja sen esikuvat jälleen myös eroavat poliittisen ja journalistisen dokumentin perinteestä.

Uusi ontologia ja esteettinen kausaliteetti

Tuossa uskollisuudessaan aineiston omaa itsenäisyyttä kohtaan *Viapori* ja sitä seuranneet Peipon dokumentit *Graniittipoika* (1979) ja *Seinien silmät* (1981) tuovat mieleen viime vuosina filosofiassa esiin nousseen uuden kiehtovan suuntauksen, jota kutsutaan ”objektiin suuntautuneeksi ontologiaksi” (*object-oriented ontology*), jota edustavat muun muassa Graham Harman, Levi Bryant, Timothy Morton ja Quentin Meillassoux. Heistä viittaa suoraan elokuvaan lähinnä vain Levi Bryant, mutta taide oli kaikille heidän ajattelunsa kannalta ratkaiseva elämänalue.

Timothy Mortonin³⁰ mukaan taiteista ennen muuta runous ilmentää osuvimmin juuri objektiin suuntautuvaa ontologista ajattelua. Se ei argumentoi rationaaliin tapaan, vaan kunnioittaa sanojen ja metaforien itseisarvoa. Sille on ominaista ”esteettinen kausaliteetti”, mikä on itse asiassa myös ranskalaisten runollisten tai esseististen elokuvadokumenttien ja Peipon teosten rakenteen keskeinen periaate.

Uutta ontologista ajattelua lähellä on myös meillä paremmin tunnettu Bruno Latour³¹, jonka uusmaterialistisessa ajattelussa on keskeistä ”ei inhimillisten tekiöiden tai olioiden” keskeinen osuus tieteessä. Sellaisia olivat hänelle esimerkiksi mikroskooppi ja hiukkaskiihdytin.

Samanlaisena ”ei-inhimillisenä oliona” voisi pitää myös kameraa ja elokuva-aparaattia. Juuri siihen tapaan myös elokuvadokumentaristit suhtautuvat työvälineseensä. Niitä ajatuksia esitti aikoinaan myös Walter Benjamin, joka oli tunnetusti kiinnostunut juuri surrealismista. Kuulussa esseessään *Taideos teknisen uusintavuutensa aikakaudella* hän pohti sitä, miten eri lailla paljas silmä ja kamera tarkastelevat luontoa ja ympäristöä:

”Vaikka olisimme tottuneet havainnoimaan summittaisesti sitä, miten ihmiset liikkuvat, niin tuskin tiedämme mitään ihmisen asennoista askeleen yksittäisen sekunnin murto-osan aikana. Vaikka kädenliike, jolla tartumme tulitikkulaatikkoon tai lusikkaan, on kaikille tuttu, niin tiedämme kuitenkin varsin vähän siitä, mitä siinä yhteydessä tapahtuu käden ja esineen välillä. Ja vielä vähemmän siitä, miten tämä tapahtuma vaihtelee mielialojemme mukaan. Kamera puuttuu tällaisessa tilanteessa asiaan liukumalla ylös ja alas, pysäyttämällä ja eristämällä kohteen. Se laajentaa ja kiihdyttää, suurentaa ja rajoittaa. Kamera esittelee meille optisen tiedostamattoman samalla tavalla kuin psykoanalyysi kertoo meille viettimaailmamme tiedostamattomasta.”³²

Puhuessaan näin ”optisesta tiedostamattomasta” Benjamin toi tärkeän lisäyksen Sigmund Freudin teorioihin, jossa on viittauksia esimerkiksi vitseihin ja kielellisiin lipsauksiin.

Käsitykset elokuvakamerasta ja sen ominaisuuksista tuovat mieleen myös surrealistikirjailijoiden tavan käyttää luomisprosessissa hyväkseen ”automaattista kirjoitusta”, jossa sanat, kirjaimet tai tekstipätkät valittiin sattumanvaraisesti ja liitettiin yhteen mielivaltaisessa järjestyksessä. Samaa tekniikkaa käytettiin myös maalauksessa, jossa taidemaalari antoi siveltimensä kulkea vapaasti kankaalla. Juuri sillä tavoin myös Buñuel ja Dali laativat *Andalusialaisen koiran* (1929) käsikirjoituksen.

Myös Peippo viittaa artikkelissaan³³ Buñuelin määritelmään kameran objektii-
vistä ”silmänä vailla traditioita, vailla moraalia, vailla ennakkoluuloja” ja vertaa sitä
André Bretonin teeseihin surrealismista. ”Surrealismi, puhdas fyysinen automaat-
tisuus, jonka avulla ryhdytään ilmaisemaan joko suullisesti, kirjallisesti tai muulla ta-
voin ajatuksen todellisia toimintoja vailla minkäänlaista järjen harjoittamaa kontrol-
lia, kaikkien esteettisten ja moraalisten vaatimusten ulkopuolella”, Breton julisti.³⁴

Bretonin ohella Buñuelin noihin ajatuksiin oli selvästi myös vaikuttanut 20-lu-
vun lopun työtoveri Jean Epstein. Hän kutsui elokuvakameraa ”metalliaivoiksi” tai
”älykkääksi koneeksi, jonka äly ei ole meidän älyämme”. ”Se on silmä silmän ulko-
puolella ja pakenee oman persoonallisen katsemme egosentristä tyranniaa.”³⁵

Juuri noin kuvittelisin myös Antti Peipon kuvaajaohjaajana ajatelleen. Eli vaikka
hänen irtiottonsa kuvataiteellisesta taustasta oli totaalinen, niin silti hänen töissään
näkyivät monin tavoin sieltä perityt ajatukset ja periaatteet. Elokuva tuntui kuiten-
kin antavan hänelle huomattavasti enemmän mahdollisuuksia ilmaista sitä kaikkea,
mitä hän jo nuorena kuvataiteilijana pohdiskeli.

Eräänlaisena avainlauseena Peipon kohdalla voisi lopulta pitää Comte de
Lautréamontin kuulua määritelmää surrealismista ”ompeelukoneen ja sateenvarjon
satunnaisena kohtaamisena leikkauspöydällä”.³⁶ Elokuvaan hän ei sillä viittaa, mutta
runollisen vapauden nimissä me voimme tässä tapauksessa ottaa tuon ”leikkaus-
pöydän” aivan kirjaimellisesti.

Viitteet

- 1 Peippo 1958, 7.
- 2 Snow 1998.
- 3 Eisenstein 1978, 55.
- 4 Renoir, 1980, 219–222.
- 5 Schumpeter 2009.
- 6 Peippo 1958, 7.
- 7 Sama.
- 8 Sama.
- 9 Peippo 1964.
- 10 Huhtamäki 2007.
- 11 Peippo 1965.
- 12 Sama.
- 13 Peippo 1975. Peipon artikkeli on julkaistu kokonaisuudessaan tässä kirjassa.
- 14 Jones 2005.
- 15 Read 1960.
- 16 Simmel 1991.
- 17 Peippo 1975, 1979.
- 18 Peippo 1978.
- 19 Sama.
- 20 Sama.
- 21 Tarkka 2018, 57.
- 22 Peippo 1989, 78.
- 23 Bergson 1994.
- 24 Peippo 1989, 78.
- 25 Kellner-Streible 2000, 348–350.
- 26 Bazin 1990, 244.
- 27 Sama, 242.
- 28 Gorin 2009.
- 29 Baran 2014.
- 30 Morton 2012 ja 2013.
- 31 Husa-Suoranta 1998, 30–34.
- 32 Benjamin 1989, 160.
- 33 Peippo 1975, 78.
- 34 Breton 1996.
- 35 Pönni 2009, 29.
- 36 Lautréamont 2000.

Lähteet

- Baran, Jaimie. 2014. *The Archive Effect: Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London: Routledge.
- Bergson, Henri. 1994. *Nauru: tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Bazin, André. 1990. Dokumenttielokuva. Teoksessa (toim. Peter von Bagh) *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love Kirjat.
- Benjamin, Walter. 1989. Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella. Teoksessa (toim. Markku Koski, Keijo Rahkonen ja Esa Sironen) *Messiaanisen sirpaleita*. Jyväskylä: KSL ja Tutkijaliitto.
- Breton, André. 1996. *Surrealismsin manifesti*. Helsinki: Taide.
- Eisenstein, Sergei. 1978. *Elokuvan muoto*. Rauma: Love Kirjat.
- Gorin, Jean Pierr. 2009. *The Way of the Termite: The Essay in Cinema*. <http://archive.bampfa.berkeley.edu/film/FN17654>.
- Huhtamäki, Ulla. 2007. "Heittäydy vapauteen" – Avantgarde ja Kauko Lehtisen taiteen murros 1961–1965. Jyväskylä: Studies in Humanities 81.
- Husa, Jaakko ja Suoranta, Juha. 1998. *Bruno Latour – modernin ja postmodernin tuolla puolen. niin & näin 2/1998*.
- Jones, Julie. 2005. Interpreting Reality: Los Olvidados and the Documentary Mode. *Journal of Film and Video* Winter 2005.
- Kellner, Douglas & Streible, Dan. 2000. *Emile de Antonio: A Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 348–350.
- Lautréamont, Comte de. 2000. *Maldororin laulut*. Helsinki: Like.
- Morton, Timothy. 2012. An Object-Oriented Defense of Poetry. *New Literary History* Vol. 43, No 2/2012, 205–224.
- Morton, Timothy. 2013. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Michigan: Open Universities Press, University of Michigan.
- Peippo, Antti. 1958. Koreilematon suhtautuminen kuvataiteeseen. *Lahti-lehti* 16.4.
- Peippo, Antti. 1964. Maalaamallakin! *Ylioppilaslehti* 13.3.
- Peippo, Antti. 1965. Visuaalisuuden rikkaus. *Ylioppilaslehti* 11.4.
- Peippo, Antti. 1975. Buñuel ja surrealismi. *Filmihullu* 8/1975.
- Peippo, Antti. 1978. Helsingissä 21.12. *Filmihullu* 1/1977.
- Pönni, Antti. 2009. Elokuvan alkemiaa – Nuori Jean Epstein. *Lähikuva* 1/2009.
- Read, Herbert. 1960. *Vuosisatamme maalaustaiteen historia*. Helsinki: Otava.
- Renoir, Jean. 1980. *Elämäni ja elokuvani*. Jyväskylä: Love Kirjat.
- Schumpeter A. Joseph. 2009. Luovan tuhon prosessi. *Tiede ja edistys* 1/2009.
- Simmel, Georg. 1991. The Problem of Style. *Theory, Culture & Society* Vol.8 No.3.
- Snow, C. P. 1998. *Kaksi kulttuuria*. Helsinki: Terra Cognita.
- Tarkka, Pekka. 2018. Rouva Fortuna. *Filmihullu* 5/2018.



Nuorena Antti Peippo maalasi hyvinkin abstrakteja töitä. Öljyväriyö on Matti Rinteen yksityiskokoelmasta.

Antti Peipon varhaiskauden töitä (Matti Rinteen yksityiskokoelma).



Lauri Anttila

KUVA JA KATSE

Teksti on julkaistu neljänsien elokuvapäivien (Helsinki 6.–13.11.1987) ohjelmavihossa.

1959. Viisitoista vuotta sodasta. Ateljee, johon Antti Peippo on kutsunut ystäviään. Hälinän keskellä Antti näyttää meille kuvia maalauksista. Värikopioita. Tuosta kuvien hälystä muuan maalaus erottuu muita voimakkaammin. Se on Max Ernstin ”Eurooppa sateen jälkeen”.

Sodan aikana tehty kuva sisältää jotain joka tuntuu todelta; on se. Rikottuja muotoja, palaneen katkua, raunion unikuvia. Ei minkäänlaista selkeää järjestystä ja kaiken yllä pala kylmää sinistä taivasta. Ja silti jotain voimakasta – lämmintä. Ymmärrystä.

Kun nyt näen uudelleen tuon kuvan, hämmästyn. En lainkaan muistanut lintu-miestä, en raunioissa olevia naistorsoja, en kalliosta nousevia hevosten kavioita. Olin nähnyt ja muistanut vain tilanteen kokonaistunnelman, sodan lapset kuvien äärellä.

Kymmenen vuotta myöhemmin Antin kuvatessa *Viapori – Suomenlinna* -elokuvaansa toimin lähinnä akkujen kantajana. Eräs avainkuvauksia oli tuolloin kulku läpi armeijan vanhan varaston, jossa oli sikin sokin esineitä edellisestä sodasta.

Koko tila oli pimeä, ja kuin Brueghelin sokeat kuljimme kuvaten läpi pitkän kasarmin. Kannoin akkuja ja valaisin tilaa Antin ohjeiden mukaan. Valo kuori esiin pelottavia tai kiintoisia muotoja ja koko tilanne muistutti erästä toista Ernstin työtä, jossa yömaisemassa on päiväkuvia, maalauksia kalliosta.

Tämä oli kuitenkin paljon enemmän todempi. Reaalisempi.

Viaporissa tuota jaksoa ei voinut käyttää. Antti oivalsi sen merkityksen omana itsenään ja tämä itse asiassa johti pois surrealistisista tunnoista.

Valo kuori esiin historiaa, jotain mikä varmuudella oli ollut, jonka saatoimme tuntea, johon törmäilimme. Meitä edeltänyt aika oli tuottanut esineitä, jotka sisälsivät ajatuksia ja tunteita, joita emme voineet torjua. Niiden tarkoitus oli selvä. Itse asiassa olimme vuosisadasta toiseen jatkuvan inhimillisen tragedian sydämessä.

Suomenlinnan idyllisestä maisemasta katse löysi jälkiä, jotka puhuivat toisin. Näkymä oli enemmän kuin ”kuva”.

Naarmu alustasta kertoo tekijästä. Käsin vedettynä se on jättänyt sisäisen värinän kuvan, jonka herkkä katse voi purkaa kuin neula äänen äänilevyiltä. Siksi maalaus taidemuotona elää kaiken viestinnän keskellä. Kuten nautimme viulistin taidosta, löydämme myös yhteyden kuvan tekijään. Maalaus on esittävän taiteilijan taidetta. Se on aikaan sidottua aivan kuten musiikkikin. Tai elokuva.

Antti Peippo on useissa lyhytelokuvissaan tutkinut tuollaisia jälkiä. Hän huomaa Suomenlinnan seinien puhuvat naarmut, pelon ja väkivallan mielettömyydessä syntyneet tai vielä erottuvat sodan jäljet, joita mykkien rakennusten kiviset silmät alati katsovat.

Tuo sama maailma synnyttää salattuja vääntyneitä muotoja paperille, jotka toisaalta hämmentävät taidetietoista katsojaa. Toivoa täynnä olevat, mutta kohtalonsa aavistavat opiskelijat täyttävät Ateneumin joululehteä, kansanmaalarit luovat uudelleen jo nähtyjä kuvia, kuvataiteilijat jättävät jälkensä. Kaikki tuo aines esiintyy elokuvissa.

Elokuva ei voi kuitenkaan muotonsa vuoksi esittää taideteosta. Sen on kierrettävä se, päästävä kuvan taakse. Löydettävä yhteinen tekijä.

Tekijä. Se voi olla analoginen, muttei sama. Se voi ohjata tarkkailua, mutta samalla se esittää väitteitä, joiden todistus on vaikeaa. Maalaus elää esineenä omaa elämäänsä ja tulkinta omaansa. Molemmat muuttuvat ajan kuluessa.

Elokuva kuvista onnistuu vain, jos se kattaa saman alueen kuin kuvat. Suhde on sama kuin shekin ja rahan. Kuvilla taas on taustansa, joka on kuvaa laajempi, mutta siitä johdettavissa. Kuvat viittaavat johonkin. Kuvat puhuvat.

Antti Peippo vertaa elokuvan ongelmaa Henri Bergsonin virittämään ajatukseen ”suuresta rahasta”. Se sisältää itsessään kaikki muut vaihtorahat ja niiden keskinäisen suhteen.

Elokuvan tulisi kattaa samalla tavalla aiheensa. Se ikään kuin ympäröi sen, silti sitä näyttämättä, aivan kuin suuri seteli ei näytä pienempiä.

Hän viittaa myös Bergsoniin arki- ja kuvataiteellisen havainnon eroa pohtiesaan. Ajan käsite on niissä eri. Arkihavainnossa aika valuu tasaisesti, on vain yksi vaakasuora taso. Ajattelu voi kuitenkin ponnistella tasolta toiselle ja tuo ponnistelu pyrkii muuttumaan kuvaksi.

Ponnistellessaan aika pysähtyy. Hetken olemus on eri. Vartiointikamera tuottaa tasaisesti virtaavaa aikaa, elokuva muuttaa sitä.

Kun Peippo kuvaa talvikalastajia, hän ei kerro pelkästään kansatieteelliseen tyyliin kalastuksesta, vaan siitä, mitä on olla kalastaja. Mitä on olla ihminen luonnon armoilla. Mitä on olla ihminen.

Hän käyttää vain kolmen henkilön haastattelua, mutta heidän kauttaan luo suuren yhteisökuvan. Tuo yhteisön historian ja olemassaolon valtaväestön tietoisuuteen.

Joissakin kuvissa välähtää modernin taiteen tuntoja, värien herkkiä minimalistisia liukumia kytkettynä ihmisen olemuksen lihallisuuteen. Kaikkeen Peipon työkentelyyn liittyy selkeä tuntemus nykytaiteen pyrkimyksistä. Tieto siitä, mihin tekijät pyrkivät. Ei kuvan pintaan, vaan sen sisälle. Kuvataiteilija ei kuvita, hän pyrkii kuvaan. Muodostumaan yhdeksi.

Tuon prosessin on Peippo ymmärtänyt yhtenä harvoista.

Helppo on tuomita vieras valtakoneiston lakeija, vaikeaa on nähdä, miten meissä kaikissa on tuota samaa. Timirjasewin ongelma on myös meidän. Mekin toimimme yhteisön ehtojen mukaan. Mutta Timirjasew jättää jälkiä, jotka purettuina paljastavat arkikuvaa enemmän. Ihmisen historian syleilyssä. Oman kohtalomme.

Hanna Johansson

KUN KAUPUNKIIN HALUTTIIN OMAN AJAN TAITEEN MUSEO

Antti Peipon Nykytaiteen museo asettuu aikakausien väliin

Antti Peipon elokuva *Nykytaiteen museo* tehtiin vuonna 1985 ja se valmistui 1986. Elokuva pohjautuu Peipon omaan ideaan, eikä se täten ole virallisen tahon tilaama. Elokuvan motiivin voi nähdä syntyneen Peipon kuvataiteilijataustasta. Peippo oli opiskellut kuvataidetta sekä Helsingissä Suomen Taideakatemia koulussa (nykyisin Taideyliopiston Kuvataideakatemia) sekä Pariisissa. Hän oli kuitenkin päättänyt myöhemmin vaihtamaan kuvataiteen elokuvaan.

Peipon *Nykytaiteen museo* on siis ensisijaisesti tekijänsä käsitys suomalaisesta 1980-luvun puolivälin kuvataiteesta. Elokuva rakentuu taiteilijoiden puheesta; he puhuvat ennen kaikkea taiteestaan ja siitä, mitä he etsivät taiteen tekemisestä, mikä heitä puhuttelee, miksi he tekevät taidetta. *Nykytaiteen museo* alkaa Rafael Wardin pohdinnoilla ihmisenä ja taiteilijana olemisesta. Wardille se on jatkuvaa muutoksen hakemista, jota hän etsii valosta ja väristä.

Taiteilijoiden puheenvuorojen ja henkilökohtaisten taidenäkemyksien lisäksi elokuva hahmottelee oman ajan taiteelle rakennettavan museon luonnetta ja tehtävää.

Elokuvan esittelyteksti alkaa huomautuksella ”Kaupunki, jolla ei ole modernin taiteen museota, on invalidi!” Ja heti huudahduksen perään tekstissä todetaan, että Antti Peipon yhdeksäs dokumenttielokuva *Nykytaiteen museo* rakentuu sen olettamuksen varaan, että Helsingin keskustaan olisi rakennettu Nykytaiteen museo.

Elokuvan nykytaiteen museon rakennus on lavaste, joka antaa vihjeitä siihen millainen tuollainen museorakennus voisi olla ja missä sen pitäisi sijaita. Tämän lavasteen mukaan se on läpinäkyvä lasinen rakennus, joka on sijoitettu VR:n tuolloin vielä toiminnassa olleiden makasiinien tietämille eli Helsingin ydinkeskustaan, kaupungin kuumaan perunaan eli Töölönlahdelle. Ja itse asiassa siihen viereenhän sitten kymmenen vuotta myöhemmin todella rakennettiin Nykytaiteen museo Kiasma.

Elokuva kuvaa osuvasti 1980-luvun suomalaista kuvataideilmapiiriä jo tämän museon nimen annon kautta: välillä puhutaan modernin taiteen museosta, välillä taas nykytaiteen museosta. Tämän päivän katsojalle lienee selvää, mikä erottaa modernin taiteen ja nykytaiteen.

Elokuvasa esiintyvät taiteilijat edustavat yhtäältä todellakin modernismia. Haastateltavina on paitsi Rafael Wardi myös abstraktia modernismia edustaneet maalarit Juhana Blomstedt, Jorma Hautala, Reijo Viljanen, Paul Osipow ja Carolus Enckell, kuvanveistäjä Kain Tapper ja Olavi Lanu. Toisaalta mukana on uutta taidetta ja taidekäsitystä edustavia nuoria taiteilijoita, kuten Martti Aiha, Erkki Pirtola,

Rauni Liukko, Cris af Enehielm, J. O. Mallander, Leena Luostarinen ja Jussi Kivi. Elokuvaan on implisiittisesti sisään kirjoitettu ristiriita modernismin ja radikaalisti toisenlaista taidekäsitystä edustaneen nykytaiteen välille. Tämä aatteellinen juopa ja implisiittinen oppositioasetelma hallitsee elokuvan sisältöä.

Mistä tämä juopa tai sisäinen ristiriita sitten juontuu? Yksi mahdollinen syy on se, että 1980-luvun puolivälissä suomalaisen kuvataiteen tärkein viitekehys oli Tukholman modernin taiteen museo, eli Moderna Museet, jonka takia modernin taiteen museo miellettiin Suomessa pitkään nykytaidetta esitteleväksi instituutioksi.

Toinen mahdollinen selitys löytyy elokuvaa tekemässä ja elokuvassa mukana olleelta taiteilijalta Lauri Anttilalta. Hän on elokuvan taiteilijoista ainoa, joka siinä varsinaisesti esitellään, ja hänellä on elokuvan lopussa merkittävä rooli myös nykytaiteen sisältöä koskevien kysymysten selittäjänä.

Lauri Anttila on Antti Peipon ystävä nuoruusvuosilta Lahdesta, ja hän on ollut erilaisissa rooleissa useissa Peipon elokuvissa. He tekivät yhdessä esimerkiksi lavastuksen Risto Jarvan *Ruusujen aikaan* (1969). Anttila vastasi myös *Nykytaiteen museon* kalustuksesta, kuten hän itse elokuvan lavastamista kuvaa.

Lauri Anttila opiskeli aluksi Suomen Taideakatemia koulussa, mutta siirtyi vuoden opiskelun jälkeen Taideteolliseen korkeakouluun sisustusarkkitehdin opintoihin. Myöhemmin hän on toiminut ennen kaikkea kuvataiteilijana ja opettajana sekä Kuvataideakatemia rehtorina. Anttila on varhainen suomalainen käsitetaiteilija. Hän oivalsi jo 1970-luvun alussa nykytaiteen laajentuneen kentän avaamat mahdollisuudet kuvataiteelle ja toisaalta ymmärsi syyt modernismin ehtymiselle.

Jos modernismia oli hallinnut taiteen omalakisuus, usko taiteen riippumattomuuteen ulkopuolisesta yhteiskunnasta, kuvan ja kielen välinen tiukka erottelu, niin nykytaide taas lähtee tutkimaan yhteiskuntaa ja maailmaa taiteen ulkopuolella. Siinä missä modernismi ylläpiti uskoa taiteilijan erikoislaatuisuuteen, jopa nerouuteen, joka sitten teoksissa ilmeni, ovat nykytaiteilijat demokratisoineet taiteen ja purkaneet taiteilijuuteen liittyvän yksilökeskeisyyden, nerouden sekä taiteen omalakisisuuden myytin.

Taiteilijat alkoivat kapinoida modernistista taidetta ja taidekäsitystä vastaan 1960-luvun puolivälistä lähtien eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvaltoja. He haastoiivat vallalla olleen modernismin sekoittamalla taidelajeja, tekemällä taidetta ympäriltä löytyvästä materiaalista, ajallisesta kestosta, ruumiin liikkeistä, arkipäiväisistä askareista. Samalla he alkoivat käyttää kieltä sekä kirjoitettua että puhetta osana taidetta.

Myös taiteen esittäminen laajeni museoiden ja gallerioiden valkoisten tilojen ulkopuolella julkiseen kaupunkitilaan, hylättyihin tehtaisiin, autioituneisiin pihoihin, pelloille, metsiin...

Lauri Anttila oli ensimmäisiä suomalaisia nykytaiteilijoita. Hän esitteli ensimmäisessä yksityisnäyttelyssään *Suomen Luonto / Finlands Natur* (1971) Galleria Kattariinassa mustavalkoisia kuvasarjoja suomalaisesta maisemasta. Näissä olennaista ei ollut yhden kuvan estetiikka tai sisältö vaan se mitä kuvasarjoissa tapahtui. Aika tuli näin mukaan valokuvaan.



Antti Peippo (vas.) ohjaamassa elokuvaansa Nykyaiteen museo (1986). Paikka on studioon rakennettu kuvitteellinen museo, haastateltavana taiteilija Carolus Enckell (Verity Films Ky / KAVI).

Peippo (vas.) keskustelemassa kuvauspaikalla Juhana Blomstedtin kanssa (Verity Films Ky / KAVI).



NUORUUTTA JA NYKYTAIDETTA

Haastattelu on tehty elokuussa 2019 Lauri Anttilan kotona Katajanokalla. Samaan aikaan Lauri Anttilalla oli uusista teoksista koottu näyttely *Pimeän keskiajan valo* Galleria Sculptorissa yhdessä Corinna Helenelundin kanssa.

Miten Lauri sinä ja Antti Peippo ystävästyitte?

– Olin ollut kiinnostunut musiikista ja halunnut soittaa koulussa ja sitten koulu osti basson, ja siellä etsittiin pitkää kaveria soittamaan sitä. Mukana oli tuleva muusikko Tuomo Tanska, jonka kanssa oltiin soitettu yhdessä. Minä olin riittävän pitkä soittamaan kontrabassoa ja koulu tarjosi sen opetuksen. Ensimmäisen vuoden koulu kustansi Viipurin musiikkiopistossa. Viipurin musiikkiopisto oli perustettu 1918, josta se talvisodan myötä muutti Lahteen. Aloin oppia soittamaan Lahdessa ja silloin ajattelin, että minusta tulisi muusikko. Ne muut kundit alkoivat huomata, että minähän osaan soittaa. Minulla oli oma basso, ja lisäksi käytössäni oli koulun basso.

Kerran Antti tulee vastaan kadulla ja sanoo, että sinä kun olet tuommoinen jazzmuusikko, niin tulisitko kouluun katsomaan, minkälaista meillä on siellä piirustuskoulussa. Siis Lahden piirustuskoulussa. Antti opetti sommittelua ja siellä oli myös piirtämistä, ja taidehistoriaa, Jouko Tolvanen opetti taidehistoriaa. Antti tiesi minut, koska Antin äiti oli piirustuksenopettajani koulussa ja minäkin tiesin Antin.

Tämä tapahtui siinä 1950-luvun puolivälissä. Antti oli vähän aikaisemmin tullut takaisin Pariisista Lahteen ja oli täynnä tietoa modernista taiteesta ja erityisesti maalaustaiteesta. Ja me kaverit tiedettiin, että Antti oli käynyt akatemian koulun. Hän oli käynyt normaalit kolme vuotta akatemiaa ja lähtenyt sitten Pariisiin opiskelemaan. Hän tuli nyt takaisin täynnä sitä sen hetkistä Pariisia ja kaikkea tietoa siitä missä menttiin, ei vain kuvataiteessa vaan myös musiikista. Antti oli tosiaan kauhean kiinnostunut nykymusiikista ja Pariisista saattoi saada moderneimman mahdollisen viestin siitä, mitä oli menossa taiteissa.

Antti oli kyllä kauhean nuori mennessään Pariisiin. Tulee mieleen, että mitenköhän hän selvisi siellä. Hänhän oli vähän hössön oloinen. Hän ei ollut sellainen, josta ajattelisi, että hyvin pärjää, hän ei ollut myöskään kyynärpääkundi. Kun hän tuli sieltä takaisin, niin me alettiin kokoontua sitten Antin ateljeessa. Antin lisäksi meitä oli Pertti Lumirae, Jussi Kautto, Eija-Elina Bergholm ja minä, jotka oltiin taiteellisesta maailmasta kiinnostuttu. Ei me tiedetty tarkasti, mihin suuntaan me haluttiin mennä ja kehittyä, mutta oltiin kiinnostuneita kaikesta. Lumirae oli Lahden elokuvaihminen. Hän oli täysi boheemi ja omalaatuinen.

Antti siis kutsui minut piirustuskouluun tutustumaan. Hän ajatteli, että minä voisin olla kiinnostunut. Silmänräpäyksessä innostuinkin siitä mitä siellä tehtiin. Sitteen keväällä pyrin Helsinkiin ja pääsin Suomen Taideakatemian kouluun ja aloitin

opiskelun. Olin siis yhden vuoden kuluttua Akatemiassa siitä, kun avasin ensimmäistä kertaa oven sinne Lahden taideinstituutin piirustuskouluun. Tai oikeastaan alle yhden vuoden sisällä.

Noin vuosi sen jälkeen, kun olin alkanut opiskella Helsingissä, Antti tuli perässä Helsinkiin. Pariisin jälkeen Lahti oli nimittäin aika ahdas. Antti muutti asumaan vielä aika lähellekin minua. Me asuttiin molemmat Punavuoreessa.

Tämä meidän ystävyys jatkui sitten Helsingissä. Meillä oli sellainen jengi, johon kuuluivat minä, Antti ja filosofi Risto Hilpinen, joka toimi myöhemmin Turun yliopistossa ja josta tuli kansainvälisestäikin tunnettu. Risto oli minun luokkatoveri. Jengiin kuului myös arkkitehti Jussi Kautto, joka oli kotoisin Lahdesta.

Antti alkoi opiskella Taideteollisessa korkeakoulussa elokuvaa. Muistan, että niitä Antin tehtäviä tehtiin aika paljon yhdessä tai en sitten tiedä kuka niitä lopulta teki. Ullakin (Anttila) on ollut jossain tehtävissä mukana. No useinhan on niin, että opiskelijat tekevät tehtäviä yhdessä. Antille tuli helposti erimielisyyksiä opettajien kanssa, koska hän oli vanhempi ja kokeneempi, erityisesti elokuvaosaston johtaja Hallaman (Raimo Hallama) kanssa. Hallama ei ollut oikeastaan elokuvaihminen.

Antti opiskeli kameraosastolla, joka oli tavallaan elokuvaosasto. Siinä samassa olivat valokuvaajat. Idea oli, että ne pistettiin yhteen, jotka kulkivat kamerat kourassa. Se oli sitä aikaa, kun Taikissa oli se peruskurssi. Se ei toiminut kovin montaa vuotta. Kyse oli siis (Kaj) Franckin peruskurssista, jossa uudet opiskelijat olivat vuoden verran. Minäkin olin siellä sitten opettajana.

Tarkoittaako peruskurssi, että se oli kaikille opiskelijoille sama?

– Kyllä. Sitä ennen oli niin, että jos opiskeli tekstiiliä, niin kävi vain tekstiilikursseilla. Ja tämä Franckin idea oli sovellettu Bauhausista. Mutta sovellettu väärin sikäli, että Bauhausissa oli jo valmiita taiteilijoita, jotka kouluttautuivat yhdessä. Franckin mallissa se oli niin, että ensin opiskeltiin yhdessä ja sitten erikseen alakohtaisesti. Ammattiala ei koskaan tykännyt siitä ajatuksesta, että sotketaan vaan kaikki yhteen.

Kun minulta loppui Akatemian koulu siihen yhteen vuoteen ja aloitin sitten Taideteollisessa korkeakoulussa, niin pääsin sille peruskurssille. Se oli juuri sitä, mitä olin kaivannut. Niiden idioottien joukosta päästä sinne. Se oli fantastista. Se älyllinen puoli oli hienoa. Siksi viis veisaan ammattiin keskittymisestä.

Puhutaan Ruusujen ajasta, jossa toimit myös lavastajana. Mikä oli Antti Peipon osa siinä?

– Lavastin sen tosiaan Antin kanssa. Minä olin päälavastaja ja minulle maksettiin eniten palkkaa.

Antti Peippo oli kuvaaja. Tosiasiassa Risto, Antti ja Petteri (Peter von Bagh) muodostivat tiiviin ryhmän. Petterillä oli huomattava rooli siinä. Lisäksi mukana oli muita asiantuntijoita, eri tieteen edustajia. Petteri veti naruja yhteen, ja järjesteli asioita. En itse asiassa tiedä kuinka hyvin ryhmä tunsu Kubrickin, mutta sitä hän tehtiin vähän samaan malliin.

Antti ja Risto muodostivat ydintiimiin. Se on niiden molempien leffa eikä pelkästään Riston. Molemmat vaikuttivat toisiinsa kiinteästi koko ajan. Yhteistyö toimi hyvin ja syntyi käyttökelpoisia ideoita ja materiaalia elokuvaan, mikä osoitti, että kaksi todellakin voi tehdä yhteistyötä.

Antti oli poikkeuksellinen henkilö, täysin erilainen kuin muut ihmiset siinä, että hänellä oli valtava intohimo tietoon. Koko ajan se funtsi, miten ja miksi tämä ja tämä asia liittyy johonkin muuhun kokonaisuuteen. Tuntui, että virallinen tieto tuli sitten paljon myöhemmin. Esimerkiksi siitä, mikä aiheuttaa väkivaltaisen käyttäytymisen.

Antilla oli siis hyvin kokonaisvaltainen tapa lähestyä asioita ja Risto oli samantyyppinen. Se oli jonkinlainen kemia, joka yhdisti tätä porukkaa. He olivat kiinnostuneita kaikesta. Samalla he toimivat ja työskentelivät yhteiskunnallisen ja poliittisen näkökulman ulkopuolella. Nämä eivät toisin sanoen olleet propogandaelokuvia.

Aivan. Ne ylittivät sen ajan poliittisen ilmapiirin. Oliko teillä puvustaja siinä?

– Oli, Saini Salonen, mutta varsinaisesti oli monta eri alojen asiantuntijaa. Yleensä ympäristö on futuristisissa elokuvissa hyvin steriili, mutta me päätimme, että siihen emme mene. Pidämme siitä, mikä on todennäköistä ja, kuten tiedämme, vuonna 2012 oli aika lailla tuon näköistä. Sitä futuristista tavaraa ei niin paljon ole edelleenkaan. Siis me oltaisiin voitu vielä enemmänkin jarruttaa sitä futuristista otetta.

Se pyöreä muovinojatuoli oli Antin keksintö. Se keksi sen lasten uima-altaassa. Oivalsi, että kun sen suurentaa, niin siitähän tulee hieno. Minä tein piirustukset ja joku firma valmisti sen. Muistan myös, että esimerkiksi juhlimisen rakennetta piti miettiä, että se ei ollut tavallista, vaan se piti tehdä eri tavalla. Ihmiset tanssii elokuvassa, mutta eri lailla, koska musiikki oli erilaista.

Monet asiat, jotka näyttivät silloin 1960-luvulla tulevan jäämään tai kehittymään, niin ei ole tapahtunut. Toisaalta taas ei ollut olemassa minkäänlaista ajatusta siitä, että tyypeillä olisi kännyköitä.

Elokuvan futurismi oli minusta aika 1960-luvun henkistä. Silloinhan uskottiin futurismiin enemmän kuin nykyisin tai eri tavalla. Futuro, kertakäyttöt tuotteet, muovi, öljy ja fossiiliset polttoaineet olivat toisella tavalla uutta ja niitä ei osattu nykyisellä tavalla kritisoida.

– Sinne studioon rakennettiin kokonainen talo tätä varten. Tavallaan pieni huoneisto. Rakentamisessa otettiin huomioon, että siellä pitää kuvata eri kulmista. Kalusteilla pyrittiin saamaan se sen näköiseksi, että se olisi tulevaisuutta ja science fictionia, mutta samaan aikaan kaivoin arkistoja, että saisin sinne viittauksia ajassa taaksepäin. Halusin mukaan muistumia menneestä. Halusin näyttää, että esinefragmenteilla oli historiallista taustaa.

Siellä on myös Kambodzhan kuva aika isona. Juuri sillä hetkellä, kun teimme elokuvaa, oli nimittäin menossa Vietnamin sota – tai se ei ollut Vietnamin vaan Taka-Intian sota. Kuvausviikolla oli myös Tšekkoslovakian miehitys. Meillä oli lippu tangossa. Haluttiin näyttää, että täältä tulee tukea. Se oli kaiken kaikkiaan levoton viikko.



Ruusujen ajan (1969) studio Pasilan vanhalla työväentalolla. Vasemmalla näyttelijä Tarja Markus istuu Lauri Anttilan suunnittelemassa tuolissa. Kuvausryhmä vas. apulaisohjaaja Titta Karakorpi, ohjaaja Risto Jarva, kamera-assistentti Erkki Peltomaa, Antti Peippo elokuvakameran ja kuvaussihteri Kristiina Helevä videokameran takana (Filminor Oy / KAVI).

Ruusujen aikaa ja Nykytaiteen museota yhdistää se, että molempien kohdalla nykykatsoja alkaa kiinnittää huomiota naisten osaan ja toisaalta elokuvista välittyvään miessovinnistiseen asenteseen.

– Peipolla oli ongelmallinen ja kompleksinen suhde naisiin. Usein viitataan *Sijainen* (1989) leffaan, jossa tulee selkeästi esiin kompleksinen suhde äitiin ja naisiin. Toisaalta se oli myös voimakkaasti siinä ajassa niin, että oli vaikea toimia toisin. Muistan, että pidin ulkomaalaisille opiskelijoille tarkoitettua kurssia, jossa tehtiin kävelyä ja esittelin vähän maisemataidetta niiden diakuvien avulla, mitä oli julkisesti Ateneumin arkistoista saatavana. Eihän siellä ollut mitään naisia. Englantilainen tyttö marssi ulos ja huusi peräänsä, että ”pelkkiä miehiä” vaan. Pitäisi ajatella kuitenkin myös, että aikakausi on muuttunut. Semmoista aikaa ei enää ole.

Mikä oli sinun roolisi Nykytaiteen museon tekemisessä?

– Olin lavastaja ja käytännössä huolehdin siitä, mitä kalusteita siellä oli. Jotain minä myös piirsin sinne, mutta ei siellä rahaa ollut. Olen ollut Antin tukena muutenkin monessa kohtaa, että jos romahtaa niin se voi tulla sitten minun luo. Antin

elämässä oli paljon tilanteita, joissa sillä ei paljon ketään muuta ollutkaan. *Ihmemiehen* jälkeen kukaan ei halunnut oikein tuntea koko Anttia. Mulla oli sellainen tunne, että hän koki olevansa epäonnistunut. Antti piti Filminoria pystyssä. Mutta siihen aikaan oli tehtävä jotain hauskaa ja mukavaa. Vähän aiemmin oli tullut *Loma* ja muita vastaavia elokuvia. Ja sen *Ihmemiehen* piti jatkaa sitä tyyliä. Mutta kun elokuvassa oli niin omituinen huumori, että ihmiset eivät oikein tajunneet mitä se on. Tavallaan se on surrealistinen elokuva. Luulen, että se voisi olla nyt hyvin kiinnostava.

Nykytaiteen museo oli monessa paikassa kuvattu, oliko se teidän tarkoitus alusta lähtien vai mikä oli teidän suunnitelma elokuvan kuvaamista varten?

– No kyllä sitä kuvattiin lopulta monessa paikassa. Käytännössä se oli aikamoista kaaosta se tekeminen. *Ruusujen ajassa* tekeminen oli selkeää, koska siinä tehtiin konkreettinen selkeä lavastus.

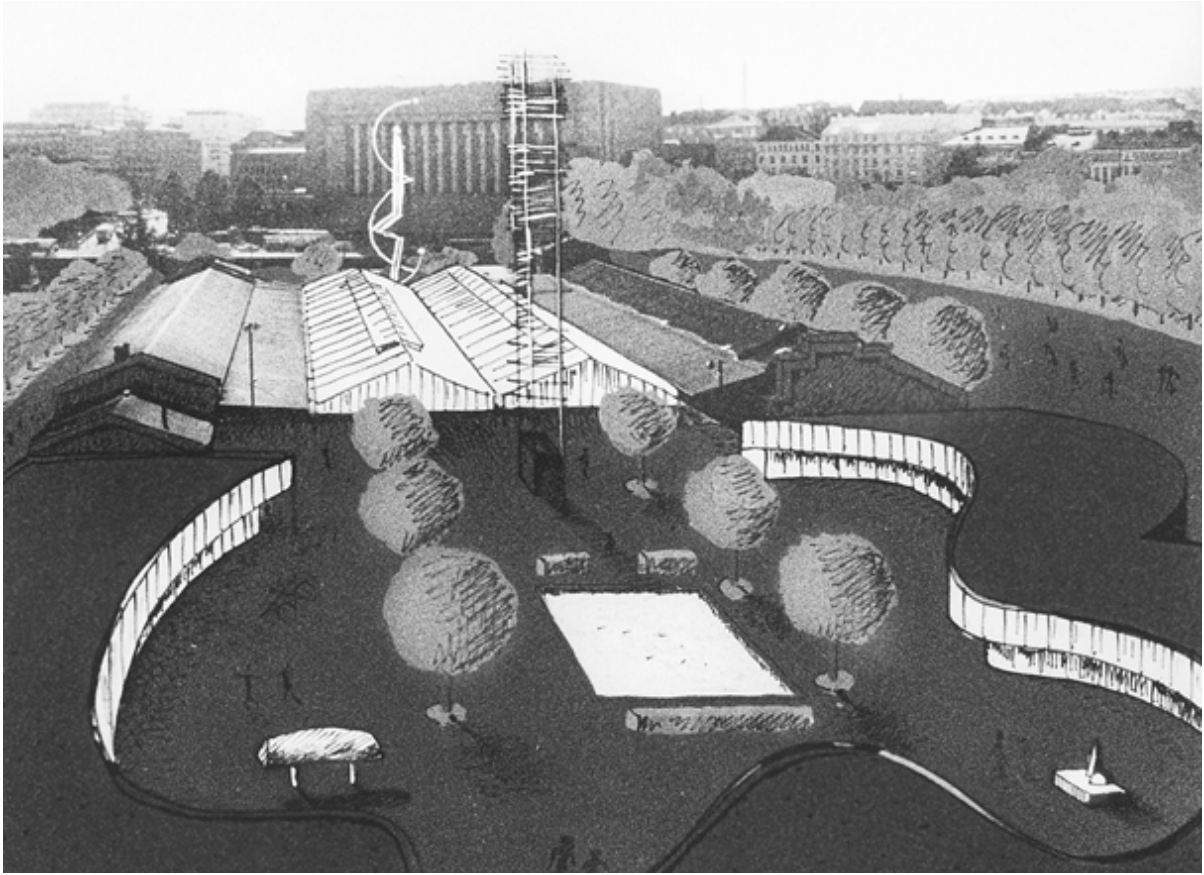
Nykytaiteen museo perustui haastatteluihin. Ajatus oli, että laitetaan kamera vaan pyörimään ja että kaikki on valmista. Haastattelut oli jo sovittu etukäteen, mutta siitä tuli sitten vähän erilainen, kun ensin oltiin ajateltu. Saimme vuokrattua Yleisradion radiostudion, joka oli iso tennishalli Tähtitorninmäellä. Teollisuusjohtaja, kauppaneuvos Lars Karl Krogius oli rakennuttanut sen lahjaksi vaimolleen Sigrid Liljeqvistille vuonna 1916. Rakennuksen olivat suunnitelleet Armas Lindgren ja Bertel Liljeqvist. Tila oli siirtynyt Yleisradion studioksi 1963. Me saimme studion käyttöön ja käytiin Antin kanssa katsomassa sitä ja suunniteltiin yhdessä, minkälaisen siitä haluaisimme.

Antti tilasi taustalle tarkoitetun mustan teatteritaustapahvin, jolla oli tarkoitus saada tila kokonaan vuorattua ja mustaksi. Työmiehet tulivat illalla rakentamaan sitä. Ja kun me aamulla tullaan sinne, meinasi Antti kuolla siihen paikkaan, kun hän näki mitä oli tapahtunut. Rulla oli niin iso ja raskas, että ne työmiehet eivät olleet saaneet sitä suoraan vaan se oli alkanut kallistua seinällä. Ne ei ollut lopettanut sen kiinnittämistä, vaan nakuttivat sen seinälle aivan vinoon. Antti kirosi, että sinne meni rahat, koska musta pahvi oli kallista.

Idea oli se, että voidaan lopettaa haastattelut aina siihen mustaan tilaan. Antti päätti sitten, että tehdään siitä mustasta iso taulumainen seinä niin, että siirretään aina kamera kohti sitä taulua otoksen lopuksi.

Toisaaltahan elokuvassa annetaan ymmärtää, että se on kuvattu osittain myös jo museossa, kuvitteellisessa sellaisessa kylläkin. Museon paikka kuitenkin on tuttu ja se esitellään aika alussa siinä elokuvassa.

– Kun Antti ryhtyi rakentamaan *Nykytaiteen museo* -elokuvaa, niin hän pyysi arkkitehti Jussi Kauttoa mukaan. Kautto tiesi mikä on mahdollista ja hän alkoi myös suunnitella sitä museota Eduskuntatalon lähelle. Aika hurjaa, kun ajattelee, mitä siinä Eduskuntatalon lähellä oli, että siinä todella oli tämän näköistä. Unohdamme kyllä nopeasti, että tämä ratapihan alue on ollut ihan mahdoton sotku.



Elokuvassa Nykyaiteen museo (1986) Antti Peippo visio uuteen kuvataiteeseen keskittyvän museon Töölön ratapihan paikalle, ei niin kovinkaan kauas myöhemmästä Kiasmasta. Piirros: Jussi Kautto. Lavasteet: Lauri Anttila, Jussi Kautto, Urpo Puisto (Verity Films Ky / KAVI).



Aluehan oli säilynyt suunnittelemattomana ja tätä kautta niin pitkään vapaana ja vähän kaaottisena, koska se on ollut aikamoinen kiistakapula Helsingin kaupunginsuunnittelussa Bertel Jungin ensimmäisistä suunnitelmista 1900-luvun alusta lähtien. Alvar Aalto ja moni muu arkkitehti on tehnyt kokonaissuunnitelman alueelle. Mitään näistä ei saatu vietyä läpi, kunnes sitten yhtäkkiä näitä rakennuksia alkoi nousta; ensin Kiasma, jonka ympärillä oli käyty laaja keskustelu, sitten ylikorkea Sanomatalo, Musiikkitalo ja lopulta nämä rataa vasten olevat rakennukset ja viimeisenä nyt sitten Oodi.

– Jussi Kautto teetätti pienoismallin, joka oli oletettu museorakennus, ja elokuvaa kuvattiin ikään kuin sen läpi. Sanomme siinä elokuvassa, että tähän paikkaan rakennamme museon, että ”pääkaupunki on maan sydän ja kaupungin keskus on sen aivot”. Olen puhunut siitä myöhemmin Kiasman ensimmäisen johtajan Tuula Arkion ja joidenkin muiden kanssa, mutta he kielsivät tietävänsä tämän yhteyden. Se oli vaan leffa. He olivat ehkä unohtaneet, että se paikka oli jo esitelty aiemmin tuossa elokuvassa.

Elokuvasta välittyy vaikutelma, että Antin käsitys tuon ajan suomalaisesta taiteesta oli hiukan kapea. Se tulee ilmi siinä, että elokuvassa on tavallaan kaksi maailmaa; modernin taiteen ja uuden taiteen maailmat. Oliko Antin käsitys taiteesta rajoittunut?

– Oli kyllä ja minun on vaikea ajatella, että Antti olisi mitenkään alkanut särkeä sitä yleistä mielipidettä, mikä silloin vallitsi taiteesta. Vaikka olihan elokuvassa myös näitä nuoria taiteilijoita mukana. Esimeriksi siinä kohtauksessa, jossa Erkki Pirtola nojailee meidän sinne rakentamaan baaritiskiini. Se oli jonkinmoinen lavaste.

Istuttiin Antin kanssa usein Bulevardiassa, siinä Aleksanterin teatteria vastapäätä. Molempien oli mukava lähteä siitä sitten kotiin. Aika paljon tuli istuttua kapakoissa juuri näissä palavereissa. Ne olivat niin sanottuja palavereja. Ei minulla ole ollut ongelmia juomisen kanssa. Meistä ei oikeastaan kumpikaan juonut, mutta se oli hyvä paikka olla ja keskustella.

Näissä ”palavereissa” käytiin läpi taiteen nykykuva. Minun mielestäni Antilla oli silloin hurjan modernistinen ja siis tuolloin myös vanhanaikainen näkemys. Ja minä yritin innostaa sitä uuteen. Olin itse innostunut pop-kulttuurista, Beatles-kulttuurista ja mitä tapahtui maailmassa. Ne keskustelut olivat joka tapauksessa tärkeitä, koska niissä tuli meidän näkökantojen ristiriidat esille.

Näissä palavereissa kehotin Anttia ottamaan yhteyttä nuorempiin taiteilijoihin. Joidenkin mielestä olen saattanut sotkea sitä elokuvaa pahasti. Moni ei nimittäin pitänyt minun näkökulmastani. Joidenkin mukaan minä tuhoan Suomen taide-elämän. Siis silloin, kun tulin Kuvataideakatemian rehtoriksi.

Yksi esimerkki minun ja Antin ajattelun erosta tuli esille, kun oopperassa siinä Bulevardiaa vastapäätä oli kerran lontoolaisia esiintymässä ja minä olin menossa sinne. Antillakin oli sinne vapaalippu, mutta hän ei viitsinyt tulla mukaan vaan käski minun soittaa väliajalla, että kannattaako tulla. Sitten soitin ja sanoin, että tule vaan.

Mutta kun Antti tuli, hän oli sitten hirveän vihainen, että tämmöistä roskaa oli tullut kuuntelemaan. Se ei tykännyt yhtään, koska se oli sitä uutta lontoolaiseen musiikkikulttuuriin perustuvaa. Tämä tapahtui samaan aikaan, kun me tehtiin tätä elokuvaa.

Minuun uudet ajatukset olivat vaikuttaneet jo kauan. Kyse ei enää ollut oikeastaan pop-kulttuurista vaan toisenlaisesta tavasta katsoa maailmaa. Silloin kysyttiin, mitä kuvataide oikeastaan on?

Juhana Blomstedt oli aika tärkeä henkilö *Nykytaiteen museossa*, varsinkin alussa. Hän oli minun mielestäni modernisti, eikä hän tajunnut nykytaidejuttua. Meille tuli joka kerta myös julkisista opiskelija-arvioinneista riitaa. Minä olin sitä mieltä esimerkiksi, että kyllä kaksi ihmistä voi tehdä yhdessä ja Juhanan mielestä ei missään nimessä. Minä muun muassa ehdotin, että Paavo Rabinän – hän oli ensimmäisiä oppilaitani – voisi olla hyvä opiskella teknistä piirtämistä ja että se voisi nimenomaan sopia hänen taiteeseensa. Ehdotus oli Juhanalle kauhistus, koska hän ajatteli, että taiteen tekeminen liukuu silloin teolliseen suuntaan.

Taide oli Juhanalle yhden ihmisen asia. Tämä ajatus lähtee venäläisten ikoni-maalareiden taustasta, että taiteilijalla tai maalarilla on suoraan yhteys taivaaseen. Tämähän on tavallaan myös Malevitsin perintöä. Ja tätä hommaa ei kaksi tyyppiä yhdessä voi tehdä.

Modernistinen tausta tulee ilmi Juhanan puheissa siinä elokuvassa. Vastaava ristiriita on esillä Peipon elokuvan nimessä, joka on suomeksi Nykytaiteen museo mutta englanniksi Museum of Modern Art. Elokuvassa tämä näkyy sisäisenä ristiriitana, nuorten ja vanhojen välillä, vaikka iällä ei tietysti ollut mitään tekemistä asian kanssa vaan asenteilla.

– Martti Aihan kohdalla kyllä näytettiin ja puhuttiinkin niistä hänen veistoksistaan. Voi ajatella, että siinä oli suhde klassisismiin tai johonkin vanhaan, mutta sitten sitä seuraavassa melko pitkässä otoksessa, jossa Aiha käynnistää ammeessa uivaa tulella käyvää lelumoottorivenettä, tunnelma muuttui kokonaan. Sen tilanteen voi nähdä aika keskeisenä tämän leffan kannalta. Se kohtausta pistää kysymään, että onko tämä taidetta? Ja samallahan se herättää kysymyksen, mitä varten se ylipäänsä on elokuvassa mukana. Ei se mitään pelleilyäkään ollut. Veneen moottorin papatus särkee sitä rauhallista ja pyhää tunnelmaa.

Elokuvan vastaanotossa voi nähdä taiteen kirjoittamattomia kuvioita ja valtaa. Jotkut ajattelivat, että tavallaan väärät henkilöt tai väärä näkökulma oli vaarassa tulla esiin. Silloin kun se valmistui, siihen ei ollut sellaista laajaa kiinnostusta tai ryntäystä, mitä oli ehkä oletettu, kun sitä tehtiin. En tiedä johtuiko se Antista vai taide-elämästä, mutta jotenkin niin siinä silti kävi. Elokuva sai kuitenkin elokuva-tuotannon laatutuen.

(Toim. huom.: *Nykytaiteen museon* matineanäytösten alussa esitettiin Peipon lyhytelokuvaa *Ateneumin joululehti* (1985), jossa taiteen maailmaa lähestyttiin Ateneumin historian ja Akatemian taidekoulun oppilaiden piirrosten kautta, kiintopisteenä taidekoulun muutto pois Ateneumin tiloista vuonna 1984.)

Se on saattanut olla jo aikanaan hämmentävä siinä, että se ei anna ehjää kokonaiskuvaa Suomen taiteesta vaan enemmänkin käsityksen siitä, miten Antti itse näkee sen hetken tilanteen ja taiteen. Sehän ei sinällään haittaa, erityisesti tämän päivän näkökulmasta elokuvassahan on hyviä ja kiinnostavia haastatteluita ja siitä välittyy kiinnostavaa ajankuvaa. Sikäli se antaa mielenkiintoisen aikalaiskuvan.

– 1980-luvulla Suomessa käytiin vähän saman tyyppinen keskustelu kuin 1910-luvulla, niistä tekemisen perusteista. Kaikkein voimakkaimmat keskustelut Antin kanssa kävimme siitä. Ja lopulta Antti ymmärsi jotenkuten, että kyse ei ole modernin vaan nykytaiteen museosta. Hän oivalsi, mikä on ero niiden välillä. Aluksi Antti ei millään tahtonut ymmärtää sitä ja hän toisti minulle monta kertaa sellaista ajatusta, että taiteessa ei ole tapahtunut vastaavaa aatteellista kehitystä kuin mitä tapahtui 1910- ja 20-luvuilla, koskaan sen jälkeen. Minä yritin sanoa hänelle, että katso nyt vähän ympärillesi, että nyt juuri on sellainen aika.

Pitkin hampain hän sitten otti elokuvaan mukaan näitä nuorempia tekijöitä. Siinä keskellä on jakso, missä ollaan baaritiskillä ja Pirtola tekee seinämaalausta. Ja se muodostaa eräänlaisen jakolinjan siihen elokuvaan.

Tänään kun ajattelee 1980-luvua niin näyttää siltä, että se oli kokonaan kasvamista pois 1970-luvusta. 1970-luvulla Suomi oli niin politisoitunut. Se poliittinen asenne oli niin vahva, että 1980-luvulla siirryttäessä oli puristettava kahleet irti. 1970-luku oli niin selkeää ajattelua a:sta b:hen. Silloin tiedettiin tarkkaan, mikä on oikein ja mikä on väärin. Nykynäkökulmasta 1970-luvulla esitettiin käsittämättömiä ajatuksia. Ja Neuvostoliitolla oli suuri vaikutus ja sitä pidettiin hyvänä.

Nykytaiteen museon nimi elokuvalle kuitenkin tosiaan tuli. Sen verran Antti nyt ainakin kuunteli sinua.

– Se, mitä Antti aluksi ajatteli, oli todella erilainen elokuva. Ja siitä on esimerkkejä museomaailmassa. Esimerkiksi Sara Hildénin museo on jatkanut tätä linjaa ja osittain tietysti myös EMMA. EMMA:n kohdalla käytiinkin keskustelua siitä nimestä, ja sitten siitä tosiaan tuli Espoon modernin taiteen museo.

Mietin kyllä, mahtoiko Antti olla itse ollenkaan tyytyväinen siihen, mitä elokuvasta lopulta tuli. Heikki Takkinen Filminorista totesi, että alkuosa on huomattavasti selkeämpi, että voisiko sen lopun tehdä uusiksi. Sikäli tämä kaksijakoisuus kulkee elokuvassa mukana.

Nykytaiteen museon kohdalla on kuitenkin muistettava, että elokuva on tekijän ja aikakauden kuva. Se on elokuva siitä, mitä voi kuvitella, että tekijä väittää.

Toisaalta elokuvassa esitellään monia taiteilijoita, jotka eivät aivan selvästi edusta pelkästään modernismia, kuten vaikka Olavi Lanu.

– Lanu oli todella vedenjakaja tässä mielessä. Hänhän teki modernistisia monokromaattisia maalauksia, jotka eivät saaneet mitään huomiota ja sitten hän alkoi tehdä näitä luontojuttuja. Ajattelen, että tämä äkillinen muutos liittyi jotenkin

Sputnikiin. Suhde ympäristöön muuttui aika rajusti Sputnikin lähettämisen jälkeen, kun konkreettisesti ymmärrettiin, kuinka pieni planeetta meillä on.

Toinen asia, mikä on voinut vaikuttaa siihen, että modernin taiteen museo-nimi liitettiin myös nykytaiteen museoihin, on Tukholman Moderna Museet, jossa oli aikalaistaidetta eikä vain modernismia. Museo oli todella tärkeä suomalaisille vielä 1980-luvulla.

– Ehdottomasti. Sinne tehtiin pyhiinvaellusmatkoja. Nimi Moderna Museet, modernin taiteen museo viittasi tietysti moderniin taiteeseen. Nykytaide-nimitys ei tullut Suomeen kovin aikaisin, ehkä juuri noihin aikoihin, kun tuota elokuvaa tehtiin. Ja sittenhän Ateneumissa aikoinaan valittiin 1960-luku jakolinjaksi, joka minusta olikin oikea.

Tämä muutos johtunee kokoelmien säilyttämisestä, varastoimisesta ja huoltamisesta. Nykytaiteen museon kokoelmat karttuvat nopeasti ja varastoihin ei mahdu loputtomasti lisää teoksia. Erik Kruskopf puhuukin elokuvassa tästä tilaongelmasta ja Jussi Kiven elokuvassa tekemä ehdotus istuu tähän myös. Kivi näkee, että Nykytaiteen museon tulisi olla sellainen, että jokainen sukupolvi rakentaisi oman lisänsä museoon ja vanhemmat osat vähitellen sitten raunioituisivat.

– Ajattelen kyllä, että vieläkö en ole oikein tajuttu täällä Suomessa, miten suuresta muutoksesta oli kyse nykytaiteen kohdalla 1960-luvulla. Modernismille oli tyypillistä esinekultti, henkilökultti ja etsittiin niitä sankareita, Picassot ja muut olivat kovia jätkiä, vaikka ihan tavallisia jätkiähän ne olivat.

Se on tullut takaisin tällainen henkilökultti.

– On kyllä. Ja pidän sitä valitettavana.

Sinulla on myös hyvin keskeinen rooli taiteilijana Nykytaiteen museossa?

– Kyllä. Olin ainoa, joka varsinaisesti esiteltiin elokuvassa. Jaakko Lintinen esitteli minut ja Anssi Blomstedt ”kuulusteli” minua. Meillä oli monta tuntia pitkä keskustelu, ja niin tyhmää jätkeä en ollut ennen nähnytkään. Hän siis heittäytyi niin tyhmäksi, ja sillä tavalla onnistui saamaan minusta irti sitten hyviä selityksiä. Hän oli toisin sanoen erinomainen äänimies. Olihan se vähän erikoista, että siinä oli niin pitkä päätösvaihe siinä elokuvassa ja minä sain puhua niin pitkään. Ja olihan sekin erikoista, että muita ei esitelty vastaavalla tavalla kuin minut. Jotenkin minä näin itse, että siinä pyritään tekemään aikakauden siirtymää. Että Antti on noiden vanhusten kanssa tuolla noin ja sitten on tämä nuoriso, joka edustaa enemmän nykyhetkeä ja uutta. Se oli taas paljon lähempänä sitä mitä minä teen. Koin että minä olin jonkinlainen välittäjä kahden aikakauden välillä.



*Antti Peippo kuvaa Risto Jarvan Bensaa suonissa (1970) -elokuvan brutaalia loppukoh-
tausta (Filminor Oy / KAVI).*

Henri Waltter Rehnström

ROSOISTA REALISMIA JA PÄÄNSISÄISIÄ MAISEMIA

Antti Peippo kuvaajana Risto Jarvan ja muiden ohjaajien elokuvissa

”Kuvaajan asema traditionaalisesti Suomessa on, että he pitävät koko järjestelmää koossa, näyttävät ohjaajalle niitä mahdollisuuksia, joita hänellä on. Kuvaajat ovat koko elokuvailmaisun tradition selkäranka.”

Antti Peippo¹

Antti Peippo tunnettiin suorasanaisena ihmisenä. Yllä oleva lainaus on peräisin kuvaajien keskustelusta, joka käytiin vuoden 1984 *Filmihullun* ensimmäisessä numerossa. Muutamassa lauseessa Peippo määrittää hyvin tyhjentävästi kuvaajan merkityksen elokuvanteossa. Mieliä saattaa olla kärjistetty, mutta ei loppujen lopuksi kovin kaukana totuudesta. Käsikirjoitus voi olla koko elokuvan perusta ja syy sille, miksi elokuva ylipäätään tehdään. Mutta kuvaaja mahdollistaa sen, että käsikirjoitus muuttuu eläviksi kuviksi. Kuvaajan merkityksestä elokuvanteon kannalta kertoo paljon se, että ensimmäinen paikka, joka Suomessa tarjosi elokuvakoulutusta, oli vuonna 1959 perustettu Taideteollisen oppilaitoksen kamerataiteen osasto. Siellä Peippo opiskeli 1960-luvun alussa. Osaston nimi on sittemmin vuosikymmenien aikana muuttunut useampaan kertaan. Mutta juuri kamerataide paljastaa kaikkein selvimmin sen, miten elokuva tehdään, mikä on sen ratkaisevin väline. Ja kamerataiteilijana Antti Peippo oli kiistatta yksi Suomen persoonallisimmista.

Urallaan Peippo ohjasi ja kuvasi kymmenittäin lyhyitä esseedokumentteja. Ennen kaikkea hän tuli tunnetuksi Risto Jarvan ohjaamien ja Filminorin tuottamien elokuvien kuvaajana. Pitkien elokuvien lisäksi Peippo kuvasi Jarvalle myös lukuisia lyhytdokumentteja. Niistä suuri osa oli Postisäästöpankin tilauselokuvia, joiden tekemiseen heillä oli vapaat kädet. Näin ollen *Asuminen ja luonto* (1965), *Kaupungissa on tulevaisuus* (1967) ja *Nainen ja yhteiskunta* (1968) ovat sekä muodollisesti että sisällöllisesti persoonallisia ja korkeatasoisia teoksia, jotka loivat perustaa kotimaiselle dokumentaarille lyhytelokuvalle. Erityisesti *Kaupungissa on tulevaisuus* sisältää samanhenkistä urbaania kuvastoa kuin monet Jarvan / Peipon pitkät elokuvat.

Peipon ensimmäinen varsinainen elokuvatehtävä oli toimia kameraoperatöörinä Jarvan, Jaakko Pakkasvirran ja Spede Pasasen ohjaamassa *X-paronissa* (1964). Jarvan ensimmäisessä itsenäisesti ohjaamassa elokuvassa, *Onnenpelissä* (1965) Peippo olikin jo pääkuvaaja ja kuvasi siitä lähtien kaikki Jarvan elokuvat. Heistä muodostui työpari, josta tuli yksi kotimaisen elokuvan ikonisimmista. Lähin, ja miltei ainoa, vertailukohta lienee Aki Kaurismäki ja Timo Salminen. Mutta siinä missä Kaurismäki / Salminen loivat vahvan visuaalisen maailman, joka toistuu elokuvasta toiseen, Jarvan / Peipon kuvallinen maailma vaihtelee aina aiheen mukaan, ja usein myös elokuvien sisällä kohtauksien mukaan.

Realismin voima

Peipon kuvaamat Jarvan elokuvat voisi kärjistäen jakaa kahteen eri sarjaan. Ensiksi tulevat mustavalkoiset, osallistuvat ja karheaa realismia huokuvat elokuvat. Toisena ovat sävyiltään lämpimämmät värikomediat. Mutta tämä ei tietenkään ole koko totuus. Kaikissa Jarvan elokuvissa Peippo liikkui jatkuvasti realismin ja ekspressionismin välillä. Arkitodellisuutta heijastavista kohtauksista saatettiin yllättäen siirtyä hyvinkin fantasiamaiseen kuvastoon. Tämä näkyi, tai oli ainakin iduillaan, jo *Onnenpelissä*. Sakari Toiviaisen mukaan kyseessä on vanhan suomalaisen elokuvan ja uuden aallon väliin jäävä elokuva, jonka raikkaus johtuu ennen kaikkea siitä, että siinä ei näy historian painolasti, mutta se ei myöskään ole vielä sitoutunut tulevaan kehitykseen.² Kyseessä on kepeä tarina helsinkiläisistä kolmekymmentä ja risat-aikuisista, heidän ihmissuhteistaan ja siitä, miten he ovat kuin orgaaninen osa ympärillään olevaa kaupunkia. *Uuden Suomen* Heikki Eteläpään mukaan Helsinki ei ole *Onnenpelissä* vain taustamaisema, vaan vakuuttavasti se ympäristö, missä elokuvan ihmiset elävät.³

Onnenpelin voima on siinä, että Peippo on onnistunut tallentamaan teokseen ihmisen perusolemista, ehkä tunnistettavammin kuin yksikään toinen kotimainen elokuva aikaisemmin. Tämä näkyy ennen kaikkea elokuvan alkupuolella, yhteis-asunnossa kuvatuissa kohtauksissa. Kamera ei reagoi, vaan tallentaa luontevasti. Samalla tavalla Peipon kamera sitoo elokuvan päähenkilön, Helsingin arkkitehtuurista artikkelia kirjoittavan toimittaja Jussin (Jaakko Pakkasvirta) osaksi pääkaupunkiseudun muuttuvaa maisemaa, milloin hän seisoo Makkaratalon rakennustyömaan kupeella, milloin seuraa Kino Palatsin purkutyömaata. Kohtauksista välittyy myös Peipon kyky tallentaa dokumentaarisesti yksityiskohtia, kuten työmiehiä työnsä ääressä, hitsaajaa pillinsä kanssa.

Arkirealismi näkyy eniten ryhmäkohtauksissa, joissa useampi ihminen on paikalla tai kohtauksissa, joissa tallennetaan julkista tilaa. Kahden henkilön välisissä intiimeissä tilanteissa tunnelma muuttuu olennaisesti. Keskeisin näistä on jakso, jossa Jussi ja valokuvamallina työskentelevä Telle (Eija Pokkinen) viettävät illan yhdessä, ovat aluksi ravintolassa, menevät Jussin kämpille, tanssivat ja lopulta rakastelevat. Hotelli Palacen terassilla kuvattu ravintolakohtaus on toteutettu tummassa, aistillisessa valossa. Henkilöt kietoutuvat varjoihin ja Helsinki kylpee taustalla ilta-auringossa. Tunnelma on samaan aikaan sekä romanttinen että pahaenteinen, onhan Jussi illastamassa vieraan naisen kanssa, lentoemäntänä työskentelevän tyttöystävänsä Leenan (Anneli Sauli) ollessa samaan aikaan matkoilla. Seuraavaksi nähtävä, poikkeuksellisesti Jarvan itsensä kuvaama tanssikohtaus on tallennettu käsivaralla, ja koostuu etupäässä kasvoista otetuista lähikuvista ja puolilähikuvista. Henkilöt on asetettu kuvaan siten, että he ovat kasvot pois päin toisistaan. Näin kummatkin tanssivat ikään kuin itselleen pikemminkin kuin toisilleen. Arkirealistisesta ryhmäkuvauksesta on siirrytty yksilölliseen sielunmaisemaan. Saman tyyppiset tanssikohtaukset, joissa kamera ottaa lähikuvaa tanssijoiden kasvoista, toistuvat useissa Peipon / Jarvan elokuvissa.

Mutta eivät elokuvan ryhmäkohtauksetkaan aina ole arjen tallentamista perusrealistisesta näkökulmasta. Jussi on seuraamassa Tellen muotikuvauksia Suomenlinnan luolastossa. Tilaa valaisee vain muutama valokuvaajan (Heikki Hämäläinen) mukanaan tuoma lamppu. Kuvaukset kääntyvät illanvietoksi, illanvietto tappeluksi. Puukko heiluu ja Jussi yrittää puolustaa itseään käsiinsä saamallaan valokalustolla. Niukka valaistus tekee sekasortoisesta tilanteesta uhkaavan. Chiaroscuromainen valonhämy tuo mieleen pikemminkin jonkin Rembrandtin tai Caravaggion maalauksen kuin realistisen arkitodellisuuden. Amerikkalainen musta elokuvakaan ei ole kaukana.

Myös Jarvan / Peipon seuraava elokuva *Työmiehen päiväkirja* (1967), joka merkitsi varsinaista taiteellista läpimurtoa kummallekin, taiteilee kuvallisesti arkirealistisen työnkuvauksen ja henkilöiden sisältä kumpuavien mielenliikkeiden välillä. Elokuva kertoo metallityömies Juhani (Paul Osipow) ja konttoristi Ritvan (Elina Salo) luokkarajat ylittävästä avioliitosta. Temaattisesti *Työmiehen päiväkirja* pohdiskelee eri yhteiskuntaluokkien mahdollisuutta konsensukseen. Kerronnassa on mukana koko suomalaisen luokkahistorian painolasti vuoden 1918 tapahtumiseen. Elokuvan alussa Juhani ja Ritva solmivat avioliiton. He muuttavat yhteiseen asuntoon Hiekkaharjuun. Juhani saa töitä Tampereelta, Ritva puolestaan jää yksin Helsinkiin. He näkevät toisiaan vain viikonloppuisin. Laajoilla yleiskuvilla ja tarkkaan rajatuilla yksityiskohdilla Peippo välittää katsojille autenttisen tuntuista metallityöpajan arkea. Realismi tulee kuin suoraan iholle. Kertoessaan päähenkilöiden kehittyvästä suhteesta ja heidän yksilöllisistä sielunliikkeistään kuvailmaisu muuttuu jyrkemmäksi. Kun Juhani on pettänyt Ritvaa, heidän yhteiset kohtauksensa saavat vahvoja ekspressionistisia sävyjä. Syyllisyyttään poteva Juhani kyselee vaivihkaa, mutta painostavasti, mitä Ritva mahdollisesti tietää asiasta. Vastausta ei tule. Varjojen ja valojen avulla Peippo luo kohtaukseen tunnelman kuin ukkospilvet olisivat yhtäkkiä tunkeutuneet sisälle pariskunnan yhteiseen asuntoon.

Vielä tummemmalle asteikolle Peipon kuvailmaisu menee, kun hän kertoo henkilöidensä sisäisestä mielenmaisemasta. Vaikuttavimpia näistä ovat Ritvan yksinäiset kohtaukset tyhjässä asunnossa. Hän kuljeskelee pitkässä yöpaidassa, syö makaronia ja asettuu television ääreen, jonka ruudusta huokuva keinotekoinen valo valtaa tilaa, eikä kuvakaan ole kohdillaan. Koko tilanne tuntuu luonnottomalta. Aivan kuin Ritva olisi vieraantunut arjestaan, koko elämästään. Kohtaukset tuovat ahdistuneisuudessaan mieleen Catherine Deneuve'n ja *Inhon* (1965), joka oli saanut ensi-iltansa pari vuotta *Työmiehen päiväkirjaa* aiemmin. Suorastaan kauhuelokuvamaisia ovat puolestaan elokuvan unikohtaukset ja sotaan sijoittuvat utuiset takaumajaksot. Muistettavin on aavemaisin sävyin maalattu kaukopartio-kohtaus, jossa Juhani isän johtama joukkue joutuu sodan aikana tehtävänsä turvaamiseksi surmaamaan vastasyntyneen lapsen. Kuvailmaisussa on riisuttu kaikki sotaan ja sotimiseen liittyvä kunnia, jäljelle on jäänyt vain pelkkä sodan epätodellinen, elämänvastainen luonne. Peipon kyky tallentaa autenttisesti työnteon yksityiskohtia näkyy karmaisevasti sairaalakohtauksessa. Ritva on tuotu kesken-

menon vuoksi sairaalaan. Juhani menee odotushuoneeseen polttamaan tupakkaa. Lähikuva Juhaniasta on otettu suoraan edestäpäin, aivan kuin kamera painaisi hänet vasten takana olevaa seinää. Tähän väliin leikataan yksityiskohtaisia, steriilejä kuvia sikiön kaapimisesta. Näin Juhani on ikään kuin pakotettu kohtaamaan edessä oleva todellisuus.

Jarvan / Peipon toinen merkittävä työnkuvaus oli muutamaa vuotta myöhemmin valmistunut *Yhden miehen sota* (1973). Siinä missä *Työmiehen päiväkirja* kuvasi työtä duunarin näkökulmasta, *Yhden miehen sota* teki sen pk-yrittäjän silmin. Elokuva kertoo Erik Suomiehestä (Eero Rinne), kaivinkoneyrittäjästä, joka perheensä kanssa matkustaa ympäri Suomea työmaalta toiselle urakoita etsien. Hän joutuu jatkuvasti painottelemaan niin työläisten kuin suurliikemiesten välissä, saamatta sen enempää apua oikealta tai vasemmalta. Näin Suomies tulee edustaneeksi unohdettua kansaa, vennamolaista väliinputoajaa, sen aikaista perussuomalaista. Elokuvan edustama realismi on vielä arkisempaa kuin *Työmiehen päiväkirjan*. Peipon kamera tallentaa tapahtumia ja miljöitä jo miltei inhorealisticin sävyin. Kuva on jatkuvasti harmaa tai pimeä, auringon valo ei juurikaan tunnu paistavan kesken-eräisille siirtotyömaille. Tässäkin elokuvassa Peippo tekee kiinnostavia poikkeamia realistisesta tyylistä. Eräällä työmaalla Suomies tutustuu pessimistiseen siirtotyöläiseen. Hän menee viemään tälle joululahjaa, mutta huomaakin katsoessaan parakin ikkunasta sisälle, että mies on hirttäytynyt. Kuva muuttuu hetkessä painajaismaiseksi, kauhu on astunut keskelle työmaan arkea, realismi on saanut jälleen kerran ekspressionistisia sävyjä.

Ekspressionismia ja kokeilua värillä

Vahvasti kuvarekisteristä toiseen liikkuvat myös *Bensaa suonissa* (1970) ja *Kun taivas putoaa...* (1972). Ensimmäinen on ralliautoilun maailmaan sijoittuva kolmio-draama. Siinä nuori huoltoaseman apumies Tapsa (Pertti Melasniemi) ajautuu tekemisiin rallia ajavan pariskunnan Lassen (Ulf Törnroth) ja Marjan (Lilga Kovanko) kanssa päätyen lopulta Marjan rakastajaksi. Kyseessä oli Peippo / Jarva -kaksikon ensimmäinen värielokuva. Mutta vain osittain, sillä elokuva liikkuu myös mustavalkokuvan eri sävyissä: rallijaksot ajoineen, perillepääsyineen ja haastatteluineen on toteutettu mahdollisimman dokumentaarisesti, aivan kuin kyseessä olisi aito katkelma *Urheiluruudun* lähetystä. Kuvissa elokuvan fiktiiviset hahmot on sommiteltu taitavasti Hannu Mikkolan, Simo Lampisen ja Seija Tynin sekaan. Rallikuvien väliin leikataan Peipon hempeitä, väreissä otettuja kuvia luonnon yksityiskohdista, varvuista, kasveista ja kukista. Sen sijaan ihmisistä otetut värikuvat ovat kylmiä. Värit eivät juurikaan sekoitu toisiinsa ja ääriiviat ovat selkeät. Henkilöhahmoilla on päällään yksivärinen takki, yksivärinen kypärä, yksiväriset housut. Yksivärisyys näkyy myös esineissä ja sisustuksessa. Kuvailmaisuus vahvistaa ihmisten kliinistä suhtautumista toisiinsa. Julmassa loppujaksossa toisistaan erottuvat värit suorastaan iskevät katsojaa vasten kasvoja. Tapsa ja Marja ajavat vauhdilla maantietä pitkin ja törmäävät sikakuormaan. Ilman turvavöitä ollut Marja lentää ikkunan läpi. Tapsa

tuupertuu tajuttomana ratin taakse. Kuvakulman valinnalla ja sommittelulla Peippo tuo tilanteeseen epätodellista kauhun tuntua. Kamera kuvaa suoraan edestäpäin, kuinka Tapsa tulee tajuihinsa. Kuva-alaa hallitsee kuollut sika, joka makaa verisenä puoliksi konepellillä ja puoliksi pelkkäjän paikalla auton sisällä. Tapsa menee paniikkiin ja alkaa riuhtoa epätoivoisesti auton jumiutunutta ovea auki. Vaikuttaisi kuin hän olisi musertumassa valtava sianruhon alle. Muistettavin on kuitenkin kuva räikeän punaisesta verestä puhtaan valkealla lumella. Peipolle kuva on ilmeisen henkilökohtainen. Samanlainen toistuu hänen toiseksi viimeisessä elokuvassaan, dokumentissa *Sijainen* (1989). Siinä Peippo muistelee veljensä tapaturmaista kuolemaa, joka myöskin tapahtui liikenteessä. Aina kun Peippo meni tapaturmapaikan ohi hän näki mielessään punaisen veren lumella.

Bensaa suonissa -elokuvan pelkistetty värimaailma ja sommittelu tuovat ajoittain mieleen vieraantumisen tematiikkaa teoksissaan käsitelleen amerikkalaisen taidemaalari Edward Hopperin tuotannon, jonka tiedetään toimineen innoittajana myös Peipon ainoaan pitkään ohjaukseen, *Ihmemieheen* (1979). Hopperin vaikutuksia on mahdollista löytää Peipon tuotannosta laajemminkin. Useissa Peipon kuvaamissa elokuvissa, jo *Onnenpelistä* lähtien on kohtauksia, joissa ihminen on kuvattu ikkunaa vasten, joko selin siihen tai katsomassa siitä ulos. Monessa tällaisessa kuvassa välittyy ajatus henkilöihän yksinäisyydestä. Maailma on ulkopuolella, mutta ikkuna toimii eräänlaisena ihmisen ja maailman välisenä raja-aitana. Esimerkiksi *Jäniksen vuoden* (1977) Vatanen nähdään istumassa ikkunalaudalla pohtimassa, miten saisi hävitettyä omat tietonsa yhteiskunnan järjestelmästä. Samantapaisia ikkuna ja vieraantunut ihminen -asetelmia löytyy lukuisista Hopperin maalauksista. Aiheensa puolesta *Bensaa suonissa* -elokuvassa toistuu usein otos, jossa ihmistä kuvataan liikkuvan auton sisällä maisemien lipuessa ohi. Samalla tavalla kuvataan ihmisiä myös esimerkiksi *Onnenpelissä* ja myöhemmin *Jäniksen vuodessa*. Peipon kamera hahmottaa tiiviisti ahdasta tilaa ja muokkaa autosta ikään kuin kuplan tai peräti vankilan, jossa elokuvien hahmot elävät.

Kun taivas putoaa... (1972) on elokuva skandaalilehden toimittajasta ja hänen uhristaan Eilasta. Elokuvassa *Ajan Totuuden* journalisti Olli Meri (Erkki Pajala) tekee jutun tunnetun kansanedustajan salavuoteussuhteesta nuoreen lääkintävoimiste-lijaan Eilaan (Eeva-Maija Haukinen). Setämiehen hairahdus saa suurelta yleisöltä ymmärrystä osakseen, mutta Eilan odottamaton julkisuus tuhoaa. Hän menettää työpaikkansa ja asuntonsa. Olli Meri ja hänen lehtensä tarjoavat apuaan ja nostavat naisen taas jaloilleen. Tästä alkaa Meren ja Eilan kuumeinen suhde, joka lopulta päättyy kaksoisitsemurhan yritykseen erämaalamella. Se onnistuu vain puoliksi; nainen kuolee, mutta mies jää henkiin. Olli Meren ja *Ajan Totuuden* esikuvina olivat Veikko Ennala ja *Hymy-lehti*. Elokuvan alkuperäisidea oli Peipon, ja siksi hän saattoi pitää elokuvaa pitkälti omana lapsenaan. Sakari Toiviaisen mukaan ”Peipon kuvaus-työ kantaa eittämättömiä jälkiä läheisestä suhteesta aiheeseen. Visuaalinen tyyli mukaillee notkeasti temaattisia kehittäjiä, eri kohtauksilla on aivan omanlaisensa tunnelma ja musta-valkoasteikon sävytys.”⁴



Kun taivas putoaa... (1972) syntyi Antti Peipon ideasta. Peippo kuvaamassa vasemmanpuoleisessa veneessä elokuvan vaikuttavaa loppukohtausta, joka edustaa Peipon kuvailmaisua hienoimmillaan. Toisessa veneessä näyttelijät Eeva-Maija Haukinen ja Erkki Pajala (Filminor Oy / KAVI).

Kieltämättä *Kun taivas putoaa...* on kaikista Jarvan / Peipon elokuvista harkitumman ja viimeistellyimmän näköinen, eritoten kuvailmaisultaan. Ehkä syy on juuri siinä, että Peippo oli alusta asti mukana sen tekemisessä. Hän ei vain antanut ideaa vaan oli yksi käsikirjoitustiimin jäsenistä, yhdessä Jarvan, Jussi Kylätaskun ja Peter von Baghin kanssa. Se kenen näkökulmasta kohtaus kuvataan tai missä se tapahtuu vaikuttaa hyvin paljon siihen, miltä elokuva näyttää. *Ajan Totuuden* toimituksessa tapahtuvat kohtaukset on kuvattu harmaita arkirealismiin sävyjä noudatellen. Eilan ja Meren kohtauksissa kontrasti on vahva, valaistus tummanpuhuvaa. Eilan ja hänen rakastajansa Lauri Bergströmin väliset kohtaukset ovat sävyiltään pehmeämpiä, romanttisia. Myöhemmin, kun Meri käyttää Eilaa houkutuslintuna hotellihuoneessa, kuvaus muuttuu levottomaksi, käsivaralta otetuksi.⁵ Jos Jarvan / Peipon edellisissä elokuvissa oli havaittavissa painajaismaista kuvastoa, *Kun taivas putoaa...* muuttuu ilmaisultaan miltei raamatulliseksi. Elokuvan loppupuoli keskittyy matkaan, jonka Meri ja Eila tekevät kohti kohtalokasta erämaalampea. Vesi ja luonto muuttuvat tummanpuhuviksi, kohtalokkaiksi. Danten sanoin Meri ja Eila ”harhailevat synkkää metsämaata, polulta oikealta poikenneena.”⁶

Jos Jarvan / Peipon elokuvista *Kun taivas putoaa...* oli hallituin, pirstalemaisista niistä oli vuoteen 2012 sijoittunut *Ruusujen aika* (1969), ainakin alkupuolella. Oman aikansa yhteiskuntaa tulevaisuuden näkökulmasta käsitellyt tematiikka rehoitti moneen suuntaan. Sanottavaa oli paljon, mutta tekijät eivät oikein osanneet päättää mihin keskittyä. Juonikin lähti sekavasti liikkeelle. Käynnistyessään elokuva alkoi saada enemmän varmuutta alleen ja on puutteistaan huolimatta säilyttänyt asemansa merkittävimpana kotimaisena scifielokuvana. Juonen ja sanottavan hajanaisuus kuitenkin näkyi myös kuvauksessa. Se ei mukailut samalla tavalla tematiikkaa kuin elokuvassa *Kun taivas putoaa...* Irrotettuna tematiikasta *Ruusujen ajan* visuaalisuus on kylläkin vaikuttavaa. Jos Peippo hallitsi valojen ja varjojen avulla luodun kerronnan, hänellä oli myös silmää kuvan sommittelulle. Tästä hyvänä esimerkkinä toimii elokuvan rakastelukohtaus. Aistillisesti valaistu kohtaaminen on kuvattu läpinäkyvän muovisen sohvan lävitse. Näin päähenkilöiden yhtyminen tapahtuu ikään kuin heidän omassa kuplassaan, poissa siitä yhteiskunnallisesta tiedostavuudesta, jota samaan aikaan ääniraidalla soiva musiikkikappale, Arja Saijonmaan laulama *Näettekö tulevaisuuteen*, edustaa. Kyseessä on Peipolle hyvin ominainen tapa kuvata rakkauskohtauksia. Rakastelua ei kuvata suoraan vaan jonkin esineen tai asian läpi, ikään kuin osoituksena siitä, miten rakkauden tiellä on esteitä. *Kun taivas putoaa...* -elokuvassa Eilan ja Lasse Bergströmin vedessä tapahtuva hempeily on kuvattu siten, että puiden oksat asettuvat kuva-alan eteen, peittäen osittain pariskunnan. *Onnenpelissä* Jussin ja Leenan rakastelu on kuvattu puolestaan sermin läpi.

Peippo hallitsi taidokkaasti myös käsivarakuvauksen. Se onkin yksi keskeisimmistä elementeistä Jarvan elokuvissa. Käsivaralla on kuvattu muun muassa *Ruusujen ajassa* Kuortaneen ydinvoimalan urheilujaksot ja *Kun taivas putoaa...* -elokuvan houkutuslintukohtaus. Huippuunsa tyylikeino pääsi *Bensaa suonissa* -elokuvassa. Siinä Peippo osoitti todelliset kykynsä käyttäen käsivarakameraa kertomisen välineenä. Nopeat liikkeet ja tarkennukset sitoivat eri asioita toisiinsa. Elokuvassa on kohtaaminen, jossa Tapsa ja Lasse juttelevat kylpyhuoneessa. Kamera seuraa, miten Tapsan käsi tunkee trasselitupon takataskuun ja nousee sitten lähikuvaan Tapsan kasvoista. Samalla Lasse pesee lavuaarin alla autonsa lamppua, mistä kamera nousee kuvaamaan hänen kasvojaan. Viereisessä huoneessa Marja laskee kypäränsä lipaston päälle, käsi jää hyväilemään sen pintaan. Tämän jälkeen kamera nousee ylös ja tarkentuu sivuprofiilissa Marjan kasvoihin. Kameratyöskentelyn kautta välittyy henkilöiden ja autoihin liittyvien esineiden intiimi suhde. Kypärät, lamput ja trasselitupot ovat kuin elimellinen osa elokuvan ihmisiä. Samalla tavalla muissakin elokuvissa Peippo tekee kamerallaan näppäriä ja oivaltavia rinnastuksia. Peippo oli taitava havainnoimaan ja kohdistamaan kuvan nopeasti tekemäänsä havaintoon.

Komedioiden kuvat

Työmiehen päiväkirjasta Yhden miehen sotaan asti, eli 1960–1970-lukujen taite, oli merkinnyt Filminorille osallistuvan, yhteiskunnallisesti valveutuneen elokuvan kautta. Vaikka teoksia voi pitää taiteellisesti hyvinkin ansiokkaina, yleisöä ne saivat suh-

teellisen vähän, poikkeuksena *Bensaa suonissa*, joka ylitti sadantuhannen katsojan rajapyykin. Kaikkein heikoiten menestyi *Yhden miehen sota* seitsemällä tuhannella katsojallaan. Tämä merkitsi sitä, että tuotantoyhtiön toiminnan takaamiseksi oli valittava kaupallisempi aihe. Seurasi kolmen värikomedian sarja, joka päätti Jarvan ja Peipon yhteistyön. Ensimmäinen elokuva *Mies joka ei osannut sanoa ei* (1975), oli visuaalisesti täysin erilainen, kuin Jarvan / Peipon aiemmat elokuvat poiketen yhteiskunnallisesta, rosoisesta kerronnasta, johon katsoja oli heidän elokuviensa parissa tottunut. Värikuvauskaan ei muistuttanut kaksikon aiempaa yhteistä väri-elokuvaa, *Bensaa suonissa*.

Mies joka ei osannut sanoa ei kertoo Aimo Niemestä (Antti Litja), joka parinkymmenen Amerikassa vietetyn vuoden jälkeen palaa takaisin kotikulmilleen Helsinkiin, fiktiiviseen Kivimäen puutalokaupunginosaan. Ulkomailla ollessaan hän on opiskellut papiksi ja saa seurakunnasta töitä avioliittoneuvojana, vaikka ei kykene huolehtimaan omistakaan ihmissuhteistaan. Tämän lisäksi kaupunki haluaa purkaa puutalot maan tasalle ja rakentaa tilalle kerrostaloja. Rakennussuojelullinen näkökulma linkittää elokuvan Jarvan aiempien elokuvien yhteiskunnalliseen tematiikkaan, mutta käsittelytapa on toinen, lempeämpi, satumaisempi. Tämä kaikki näkyy myös kuvauksessa. Siinä missä *Bensaa suonissa* -elokuvan värimaailma oli jyrkkä ja kylmä, *Mies joka ei osannut sanoa ei* on sen täydellinen vastakohta, impressionismia lähentelevä. Värit ovat pehmeitä ja toisiinsa sulautuvia. Harmauskin on poissa, sillä aurinko paistaa kaikkialle. Visuaalinen ilme on miltei hävyttömän nostalginen, kun Peippo maalaa kuvan vanhanaikaisesta puutaloidyllistä. Syntynyt maalauksellinen kuvakieli perustuu kuitenkin enemmän haaveisiin kuin todellisuuteen. Itse asiassa *Mies joka ei osannut sanoa ei* on eräällä tavalla jopa eskapistinen elokuva Jarvan / Peipon aiempaan tuotantoon nähden. Perinteinen realismi on yritetty monin keinoin häivyttää taka-alalle. Peippo käyttää kuvatessaan paljon teleobjektiveja, joka luo epätodellisen vaikutelman. Monessa kuvassa henkilöt suorastaan likistyvät taustaa vasten, kuin osaksi maisemaa, osaksi maalausta. Peipon leikittely objekteilla ja kuvakulmilla näkyy hauskesti jo elokuvan alkupuolella. Tarinan kertojana toimii vanha hevonen. Alkutekstijakson aikana sen kulkua kuvataan suoraan ajurin pukilta. Kuvan etualan peittää eläimen valtava, rytmisesti liikkuva takamus. Tämä on kuin vihjaus siitä, miten yleisön katsomistottumukset tulevat heittämään häränpyllyä. Luvassa on nimittäin jotain aivan muuta kuin mitä Filminorin elokuvat olivat aikaisemmin olleet.

Siirtyminen kepeään komediaan ei ollut mikään yllättävä veto, sillä Filminorissa oli mietitty massaturismista kertovaa komediaa jo ennen *Yhden miehen sota*a. Aihe toteutuikin seuraavaksi. *Loma* (1976) on komedia niin ikään Aimo Niemi-nimisestä perusmiehestä (Antti Litja), joka on lähdössä Innsbruckin talviolympialaisiin, mutta joutuu vahingossa Rhodokselle. *Mies joka ei osannut sanoa ei* oli silkkaa kansankomediaa. *Loma* meni puolestaan lähemmäksi satiiria. Tämä näkyy kuvauksessakin. Siinä ei ole samanlaisia satumaisia elementtejä kuin edeltäjässään. *Loma* pyrki kohti ilmaisua, jossa lomamatkan absurdi arkirealismi ja pään sisäinen

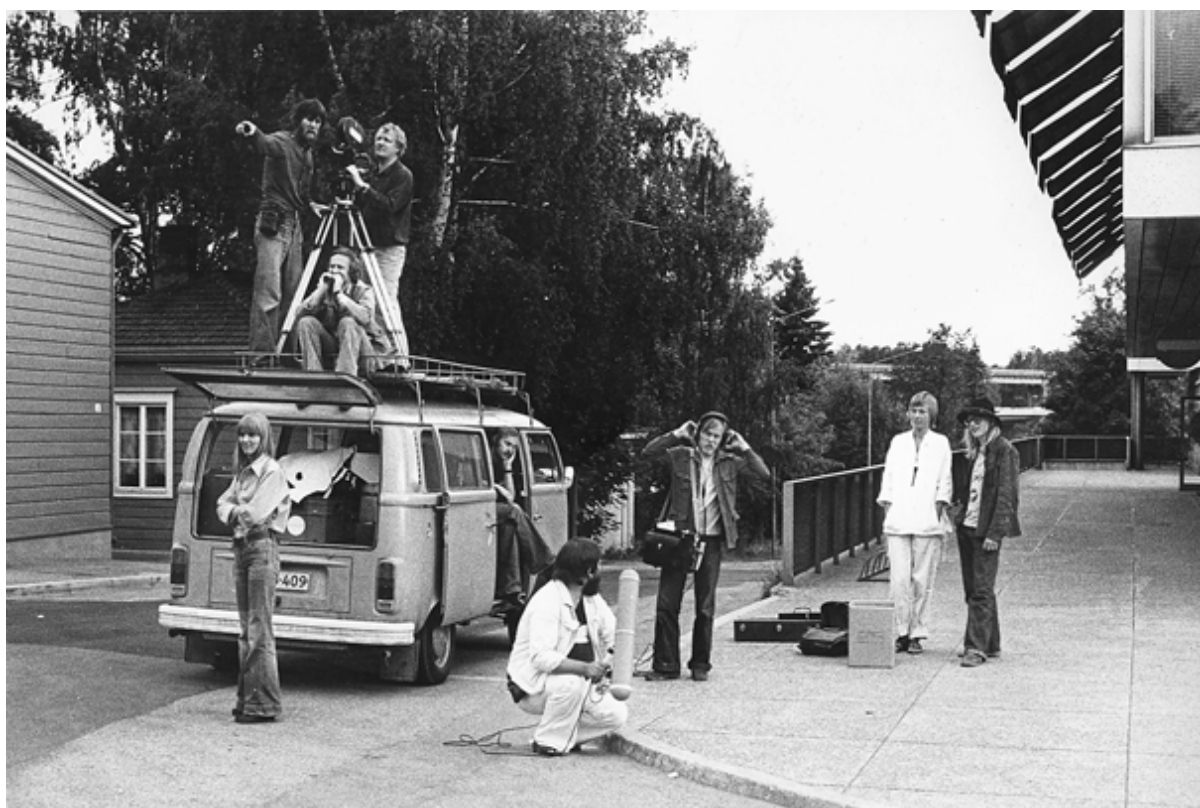


Mies joka ei osannut sanoa ei (1975) oli ensimmäinen kolmesta Filminorin värikomediasta. Juoppoa maalaria esittävä Jukka Sipilä tutkii tekeillä olevaa kuvaa raskaan äänikameran etsimen läpi, kuvaaja Antti Peippo tarkkailee tilannetta (Filminor Oy / KAVI).



Antti Peippo kuvaa Lomaa (1976) Rhodoksen paahtavalla hiekkarannalla, ohjaaja Risto Jarva kameran vasemmalla puolella (Filminor Oy / KAVI).

Risto Jarvan viimeisen elokuvan Jäniksen vuoden (1977) kuvausryhmä Heinolassa. Auton katolla vas. B-kuvaaja Erkki Peltomaa, Antti Peippo ja istumassa Risto Jarva. Alhaalla vas. kuvaussihteeri Pirjo Hokkanen, äänittäjät Matti Kuortti ja Timo Linnasalo, kuvaussihteeri Orvokki Taivalsaari ja järjestäjä Olli Väänänen (Filminor Oy / KAVI).



haavekuvasto yhdistyvät. Elokuva on täynnä näppäriä, pieniä turistielämän havain-
toja. Peipon kamera tallentaa osuvasti rantaelämän vilskettä, ihmisiä ja tuulessa le-
pattavia päivänvarjoja. Lähikuvat auringon polttamasta ihosta lähentelevät jo miltei
naturalismia. Näiden kuvien väliin leikataan maalauksellisia otoksia, Aimo Niemen
haaveita, joissa hän on yhdessä unelmiensa naisen (Eija Pokkinen) kanssa. Peipon
kuvaus liikkuu tunnelmasta toiseen lähes huomaamatta. Haave ja todellisuus ikään
kuin yhdistyvät hetkeksi, vähän niin kuin lomamatkalla tapana onkin. Taidemaalarin
tavoin Peippo maalaa myös hyvin pohtivia miljöökuvia Rhodoksen kadunkulmista
ja maisemista. Samalla hänen kuvansa luovat jyrkkää vastakkainasettelua aurinkoi-
sen etelänmaan ja lumisen Suomen välillä. Suomessa kuvat ovat tummanpuhuvia.
Kotimaan takaumat niin Aimo Niemen entisestä suhteesta kuin opettajaparis-
kunnan junamatkasta kohti lentokenttää on toteutettu tutuin ekspressionistisin
vivahtein. Kiinnostavaa on, että sama valojen ja varjojen jyrkkä asetelma palaa
elokuvaan viimeisessä kohtauksessa, jossa Aimo Niemi ja hänen Rhodoksella ta-
paamansa Marjukka (Tuula Nyman) ovat jo saapuneet Suomeen, viettävät iltaa yh-
dessä ja suutelevat. Näin ikään kuin paluu todellisuuteen on tapahtunut. Aurinkoi-
nen Rhodos on jäänyt taakse, se on enää vain vangittuina kuvissa, jotka diaheitin
kohtauksessa heijastaa kankaalle.

Mies joka ei osannut sanoa ei ja *Loma* tekivät sen, mitä pitikin. Ne olivat kum-
matkin katsojamenestyksiä ja estivät Filminorin taloudellisen ahdingon. Seuraava
elokuva perustui itsensä vastikään läpi lyöneen humoristin Arto Paasilinnan ro-
maaniin *Jäniksen vuosi*. Tästä huolimatta elokuva *Jäniksen vuosi* (1977) ei ole kome-
dia sanan varsinaisessa merkityksessä, vaikka sisältääkin paljon huumoria. Elokuva
oli ennen kaikkea paluu samaan tiedostavaan, yhteiskunnalliseen tematiikkaan, joka
Jarvan/Peipon elokuvat olivat ennen värikomedioita edustaneet. *Jäniksen vuotta* voi
pitää *Kun taivas putoaa...* -elokuvan sukulaissieluna: kummassakin elokuvassa kuva-
uksen ja temaattisen kehittelyn välinen yhteistyö on saumatonta.

Jäniksen vuosi kertoo mainostoimittaja Vatasesta (Antti Litja), työhönsä ja
elämäänsä kyllästyneestä keski-ikäisestä miehestä, joka alkaa hoitaa metsätiellä
kohtaamaansa jänistä. Tästä alkaa matka, jossa mainosmies jatkaa kulkuaan yhä
syvemmälle luontoon ja ennen kaikkea syvemmälle itseensä. Mitä pidemmälle elo-
kuva etenee, sitä suuremmaksi kasvaa ristiriita urbaanin elämän ja luonnon välillä,
ja ennen kaikkea myös luonnon ja ihmisen välillä. Peipon kamera tallentaa tarkasti
elokuvan temaattista kehitystä. Erityisesti alku on loistavasti hahmoteltu.

Elokuva alkaa kylmällä ja harmaalla kuvastolla kaupunkielämän hektisyydestä.
Ensimmäisessä kuvassa nähdään betonimetsä, jonka keskellä Vatasen kotikerrosta-
lo sijaitsee. Levottomasti liikkuva kamera poimii arkisen aamun mekaanisia toimin-
toja, aamupalan tekoa. Vatanen on kuvattuna keittiön ikkunaa vasten, sen takana
näkyvät muutama havupuu, ikään kuin viittauksena siitä, miten luonto on jossain
kaukana. Vatanen lähtee töihin ja etenee katuvilksessä muiden ihmismuurahaisten
seassa. Toimistorakennukset on kuvattu uhkaavina jyrkästä alakulmasta. Pomon
sättiessä Vatanen tuijottaa ulos ikkunasta ja näkee luonnon. Kuva on vapauttava,

kutsuva. Vatanen lähtee kaverinsa kanssa työmatkalle. Kamera pysyttelee auton sisällä ja kuvaa ohi ajavaa maisemaa ja liikennettä. Vatanen ja hänen valokuvaaja-toverinsa Miettinen (Juha Kandolin) ovat kuin vankilassa. Ohi ajaa tukkirekka täydessä lastissa, merkki siitä, miten ihminen on ikään kuin ottanut luonnon itselleen, pilkkonut puut ja pannut ne pinoon. Myöhemmin paluumatkalla hyväntahtoinen aurinko paistaa suoraan tuulilasiin, ja kuljettajana toimiva Miettinen ei huomaa ajoissa auton eteen pomppaavaa jänistä. Vatanen menee loukkaantuneen eläimen perään metsään, eikä vastaa toverinsa huhuiluihin, vaan jää yksin puiden siimekseen Miettisen ajaessa pois. Yö on pimeä, miltei pahaenteinen. Vatanen yöpyy heinäladossa. Tulee aamu, ja elokuvan kuvasto muuttuu täysin. Peippo rakentaa hyvin romanttisen, runollisen valaistuksen. Auringonsäteet tunkeutuvat hellästi sisään hirsien raoista. Vatanen menee pesemään kasvojaan jokeen, vesi kimaltelee kauniisti. Metsä ei ole enää betonia, puut seisovat tukevasti paikoillaan, niitä ei ole kaadettu eikä pinottu. Dialogia ei tarvita. Peipon värittämän kuvakerronnan avulla katsoja ymmärtää, kuinka Vataselle on auennut kokonaan uusi aamu, uusi maailma, myöhemmin tulee selväksi, että kyseessä tosiaan on hänen loppuelämänsä ensimmäinen päivä.

Elokuva ei kuitenkaan tyydy kuvaamaan luontoa pelkästä romanttisesta näkökulmasta. Myös luonnon eri puolet tulevat esille sitä mukaa, mitä syvemmälle Vatasen matka etenee. Hän vie jäniksen eläinlääkäriin, hankkii sille omistusasiamkirjan ja myy veneensä saadakseen rahaa. Muutaman eri matkustajakodeissa vietetyn yön jälkeen Vatanen päättää leirytyä metsään. Mutta sitten kaikki muuttuukin. Paluu luontoon ei olekaan helppoa, sillä sade ajaa Vatasen taas ihmisten ilmoille. Peipon kamera kuvaa sateisen luonnon jopa inhottavampana kuin alun betonihelvetin. Myöhemmin Vatanen joutuu mukaan sammuttamaan metsäpaloa. Kuvasto on ahdistava. Kamera pysyttelee maan tasalla ja kuvaa, kuinka Vatanen yhdessä pontikankeittäjä Salosensaaren (Jukka Sipilä) kanssa jää puroon keskelle liekkejä. Betonihelvetti on muuttunut todelliseksi helvetiksi. Vatanen ei kuitenkaan luovuta vaan jatkaa matkaansa. Mitä pohjoisemmaksi Vatanen pääsee, sitä jyrkemmäksi kuvaus muuttuu. Hän kulkee pitkin Lapin kairaa yllään vain tummuuttaan huokuvat pilvet. Kun Vatanen tapaa metsätuvassa asustelewan erakon (Ahti Kuoppala) ja kuulee tämän kertomukset seidalle uhraamisista, kuvasto muuttuu suorastaan kauhuelokuvamaiseksi. Elokuvan viimeisessä kuvassa nähdään vierekkäin Vatasen suksenjäljet ja jäniksen tassunjäljet. Kuva on kaunis, mutta vailla tarinan alkupuolen yltiöromantiikkaa. Luonto kuvataan yksinkertaisesti sellaisena kuin se on.

Muita kuvaustöitä

Risto Jarvan elokuvien lisäksi Peippo toimi kuvaajana ainoastaan Timo Linnasalon *Vartioidussa kylässä 1944* (1978) ja Maunu Kurkvaaran *Menestyksen maussa* (1983). Kummassakin elokuvassa on havaittavissa samoja elementtejä kuin Peipon / Jarvan elokuvissa. Onnistuneempi näistä on ensin mainittu. Omissa lyhytelokuvissaan Peippo keskittyi toistuvasti Suomen historiaan liittyviin aiheisiin (*Graniit-*

tipoika, Sivullisena Suomessa, Viapori – Suomenlinna). Siksi on huomioitavaa, että *Vartioitu kylä 1944* oli hänen kuvaamistaan pitkistä elokuvista ainoa menneisyydessä tapahtuva, ellei muutamia *Työmiehen päiväkirjan* takaumajaksoja oteta lukuun. *Vartioitu kylä 1944* sijoittuu jatkosodan viimeiseen kesään. Tapahtumapaikkana on pieni itäkarjalainen rajakylä, jota suomalainen sotilasjoukkue vartioi partisaanien varalta. Kaukopartiomies Jaakko Tulivaara (Timo Torikka) saapuu kylään hermolomalle. Myöhemmin sinne saapuu myös hänen lapsuudenystävänsä, sittemmin desantiksi ryhtynyt Janne Kyllönen (Raimo Grönberg). Välillä hypitään takaumien kautta menneisyyteen, Jannen ja Jaakon talvisiin lapsuudenmuistoihin. Peipon sävykäs kuvaus sitoo ajanjaksot sujuvasti yhteen. Takaumakohtaukset alkavat yllättäen, monesti aivan huomaamatta. Näin menneisyys ja muistot ovat alituisesti läsnä tarinan nykyhetkessä ja nykyhetki menneisyydessä. Kuvaus tuo ennen kaikkea mieleen suomalaisen kuvataiteen kultakauden, eli 1800 ja 1900 -lukujen taitteen, erityisesti maalaiselämän kuvaukset. Koko kylä on kuvattu kuin se olisi eloon herännyt kansallisromanttinen maalaus. Aurinko paistaa jatkuvasti. Se luo loppujen lopuksi hyvin irvokasta kontrastia elokuvan tapahtumille ja tematiikalle, joka käsittelee sodan, sankaruuden ja vihollisuuden kysymyksiä. Talvikohtaukset tuovat mieleen Pekka Halosen taulun *Avannolla* (1900), jalkaansa osuman saanut Janne on kuin nuori sotilas Helene Schjerfbeckin maalauksesta *Haavoittunut sotilas hangella* (1880) ja Jaakon hahmon esillepanossa on häivähdys Akseli Gallen-Kallelan *Kullervon kirousta* (1899).

Menestyksen maku sen sijaan on kuvailmaisultaan hyvin tasapaksu. Nuoren lappilaisen Martti A. Joenpään (Jukka-Pekka Palo) kiipeämistä siivoojan pojasta mainostoimiston markkinointipäälliköksi seurataan sinänsä ammattimaisella, mutta loppujen lopuksi kovin sävyttömällä kameratyöskentelyllä. Joissain yksittäisissä kohtauksissa Peippo kylläkin tavoittaa tunnelman, joka tuo mieleen monet Jarvan elokuvat. *Menestyksen maku* alkaa kohtauksella, jossa Joenpää matkustaa junalla kohti etelää. Kuva on otettu sivuprofiilista maiseman vaihtuessa taustalla. Kuva tuo mieleen *Työmiehen päiväkirjan* ja Juhanin junamatkat työn perässä. Kumpaankin kuvaan on saatu ladattua voimakasta tulevaisuuden uskoa ja odotusta. Maisemat jäävät taakse, mies menee eteenpäin. Peipolle ominainen ekspressiivinen valaistus näkyy parhaiten kohtauksessa, jossa Joenpää ajaa Helsingistä pohjoiseen, kohti sairaalaa, jossa hänen vaimonsa Tuuli (Kaija Kangas) on juuri synnyttänyt pariskunnan ensimmäisen lapsen. Joenpään puolilähikuvasta leikataan tuulilasin läpi otettuun kuvaan, jossa auton valot halkovat öistä maantietä. Samantyyppistä kuvastoa oli muka muun muassa elokuvissa *Bensaa suonissa* ja *Jäniksen vuosi*. Liikkuvasta kuvasta öiselle maantielle leikataan suoraan sairaalan käytävälle, jonka seinillä valot loistavat kuin katulyhdyt tien varrella. Kameran liike jatkuu. Näin moottoritie ja sairaalan käytävä yhdistyvät yhdeksi väyläksi. Ne kuvaavat ikään kuin päähenkilön, menestyvän miehen, jatkuvaa tarvetta olla liikkeellä, halua olla pysähtymättä. Myöhemmin Joenpään ja toimiston sihteerin (Soili Markkanen) rakastelu on kuvattu peippomaisesti kirjahyllyn takaa siten, että kirjat jäävät rakastelevan parin eteen,

peittävät sen, mitä he ovat tekemässä. Kaikkivoipaisinta Peipon kuvaus on takamajaksoissa. Kesken mainostoimiston kiireiden Joenpää on nautunut paikalleen ja tuijottaa ulos ikkunasta, muistelee omaa lapsuuttaan ja nuoruuttaan Tornionjoen kilaaksossa. Joenpään kasvot on kuvattu suoraan edestä, siten että toimisto näkyy hänen taustallaan. Samantapaisessa rajauksessa Vatanen katseli ulos ikkunasta *Jäniksen vuodessa* ja haaveili paluusta luontoon. Varsinaiset kesäiset luontonäkymät Joensuun lapsuudesta ovat vaikuttavia. Peippo rajaa kuvan siten kuin maa ja taivas yhdistyisivät niissä, ja tekee sen tavalla, joka muistuttaa Miklós Jancsón elokuvien tapaa kuvata Unkarin pusta. Ensimmäisessä lapsuudentakaumassa nähdään kaksi pikkupoikaa ongella. Se tuo etäisesti mieleen Albert Edelfeltin maalauksen *Leikkiviä poikia rannalla* (1884).

Vaikka niin *Vartioidussa kylässä 1944* kuin *Menestyksen maussa* on nähtävillä Antti Peipon vahva ammattitaito, jäävät ne jälkeen Risto Jarvan kanssa tehdyistä elokuvista. Vuosien aikana heistä ehti kehittyä tiivis työpari, jolle muodostui yhteiseen päämäärään pyrkivä taiteellinen näkemys. Miehet löysivät tekotavan, jossa kummankin työpanos tuki toistaan. Tuskin on liioiteltua väittää, että Jarvan ohjaamat elokuvat olisivat kovin toisenlaisia ilman Peippoa.

Viitteet

- 1 Peippo Antti, Katajisto Heikki, Sohlberg Kari & Tuomikoski Eero. 1984. Tradition selkäranka. *Filmihullu*. 1/1984. s. 13.
- 2 Toiviainen, Sakari. 1983. *Risto Jarva*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- 3 Eteläpää, Heikki. Arvio elokuvasta *Onnenpeli*. *Uusi Suomi* 3.10.1965. Elonet: <https://www.elonet.fi/fi/elokuva/117672>
- 4 Toiviainen, Sakari. *Ibid.*, s. 215.
- 5 Toiviainen, Sakari. *Ibid.*, 215–216.
- 6 Dante Alighieri. 2000. *Jumalainen näytelmä*. Helsinki: Otava, s. 7.

Markku Varjola

IHMEMIES JA KADONNEEN IDENTITEETIN ARVOITUS

Antti Peipon *Ihmemiehen* (1979) päähenkilö Olli Ruusunen (Antti Litja) on huippuinsinööri ja tutkija, Yhdysvalloissa yritysvalioiden hautomossa (Buffalon instituutissa) erityiskoulutettu rationalisoinnin ja markkinoinnin teoreetikko, alansa ekspertti. Hän on tehnyt uuden nerokkaana pidetyn keksinnön ja suunnitelman, jonka tarkoitus on saneerata hänen palvelemaansa yhtiö ja mullistaa suomalaisen teollisuuden tuotantotapa.

Olli Ruusunen valittiin kansainväliseen pilottihankkeeseen, jossa kehitettiin tiedostamatonta aivotoimintaa. Hänen oikeaa aivopuoliskoaan, jossa luovuus piilee, pommitettiin systemaattisesti. Osa opiskelutovereista muuttui vihanneksiksi, mutta Ruusunen kesti. Häneen istutettiin uusi identiteetti, joka johti sisäistettyyn herruuteen. Omaksutun keinotekoisien minuuden kautta hänen elämästään on tullut muiden (työnantaja-yhtiön) asettamien odotusten mahdollisimman täydellistä suorittamista. Hän on älylliseltä kapasiteetiltaan poikkeuksellinen, mutta auktoriteettiuskoinen, hyödyllinen teknokraatti, joka tekee kyseenalaistamatta mitä käsketään.

Ruusunen (ja hänen kurssitoverinsa) on kuitenkin yliohjelmoitu: hänen ehdollistamisensa on mennyt yli äyräiden ja kääntynyt itseään vastaan. Niinpä tämä systeemin ylin palvelija heittäytyykin vapaalle. Ruusunen käyttäytyminen muuttuu lähipiirin silmissä ei-järkeväksi, ihan hulluksi. Hän luopuu vanhasta sosiaalisesta roolistaan ja valemistä, johon oli kasvanut kiinni, alkaa rikkoa sovinnaisääntöjä ja normeja ja tehdä pilaa yhtiöstä ja sen johtajista. Hän haluaa saneerata työntekijöiden sijasta yhtiön koko johtoportaan. Kyseessä on symbolinen inversio, valitsevan järjestyksen ja hierarkian ylösalaisin kääntäminen. Ruusunen ottaa hatkat.

Ihmemies operoi esimerkillisellä tavalla komedian perinteisellä perusasetelmalla – poikkeava, ulkopuolinen, sopeutumaton yksilö vastaan ”normaali” standardiyhteiskunta – joka on freudilaisittain ilmaistuna idin eli piilotajunnan kapinaa systematisoitua, repressoivaa yliminää vastaan. Alitajunnan syövereistä esiin syöksähtävät viettilykkeet muuttavat päähenkilön koko käyttäytymisen ja saavat hänessä aikaan vanhan superegon kumoamisen, mihin prosessiin hän kokonaisvaltaisesti heittäytyy: hänen reagointinsa muuttuu estottomaksi ja ohjelmoitu ajattelunsa heittää kuperkeikkaa, puhdistuu.

Ruususta voi verrata vanhan koulun psykiatrien raportteihin ”skitsofreenikoista”: Potilas nauroi vakavissa tilanteissa ja käyttäytyi röyhkeästi ylempiarvoisiaan kohtaan. Tällä oli epätavallisia ajatuskulkuja ja samanaikaisesti toisilleen vastakkaisia tunteita. Ilmeni myös taipumus kyseenalaistaa ja vastustaa psykiatria. Toimenpiteenä oli potilaiden vangitseminen, sterilointi, jopa ”armokuolemat”.



Ihmemies Olli Ruususen (Antti Litja, oik.) ei-niin-ihmeellinen perhe, rooleissa Maija Karhi ja Antti Peipon poika Tuomas Peippo (Filminor Oy / KAVI).

Martti Pennanen esittää suuryhtiön pääjohtajaa, joka joutuu jättämään entisen elämänsä ihmemies Olli Ruususen takia (Filminor Oy / KAVI).



Ruususella kyse on ulkopuolelta tulevien sosiaalisten odotusten ja sisäisen mi-
nän välisestä ristiriidasta. Peippo palasi aiheeseen oman lapsuuden perheyhteisön-
sä kautta *Sijaisessa* (1989). *Ihmemiehen* suuryhtiö, pankki ja aivoinstituutti edus-
tavat kulttuuria ja yhteisöä, jossa elämme. Voiton maksimoimiseen perustuvan
yksityisen suurpääoman ehdoilla toimiva yhteiskunta, valtio ja kulttuuri levittävät
omistamisen evankeliumin makrotasolta mikrotasolle, järjestelmästä perheeseen
ja yksilöön asti.

Ihmemiehen radikaalisuutta on se, että ”seotessaan”, ollessaan ”hullu” päähen-
kilö tulee itse asiassa terveeksi: ”hulluna” hän on oma itsensä, oikea ihminen ja
omaehtoinen yksilö, ”terveenä” hän on kuin tekoäly, suorituskone, hukannut yhte-
yden pohjimmaiseen ja alkuperäiseen minäänsä, tullut vieraaksi omille tarpeilleen
ja tunteilleen, muuttunut joksikin toiseksi. Seuraavana tulilinjalla voi olla Ruususen
poika (esittäjänä Peipon oma poika Tuomas), joka ei vastaa äitinsä odotuksia.

Ihminen vai robotti?

Ihmemiehen päähenkilö ja maailma ilmaisee sitä mikä on *unheimlich*. Meitä lähellä
on jotakin outoa, samanaikaisesti tuttua ja vierasta, pelottavaa, joka uhkaa vallata
henkisesti kotimme tai meidät itsemme, ulkoa ja kuitenkin samanaikaisesti meidän
sisältämme käsin, jotakin alitajuntaan torjuttua, joka yrittää hiipiä takaisin tietoi-
suuteemme ja paljastua.

Tämä *unheimlich* voi saada kaksoisolennon muodon, ja se voi olla näkyvä tai
näkymätön. Kaksoisolento – *doppelgänger*, *double* – on vanhasta kansanperinteest-
tä juontuva uskomus, joka viittaa varjoihmiseen, eri minään tai toiseen sieluun.
Kaksoisolento saattaa edustaa minän vastakohtaa ja oman egon torjuttuja piirtei-
tä. ”Kaksoisolento rikkoo, niin kuin romantikot/gootikot hyvin tiesivät, normaalin
tapamme havainnoida todellisuutta. Toisen minän läsnäolo tai ilmestyminen nos-
taa esiin olennaisia epäilyksiä ensin tämän ´toisen´ luonteesta (kuka olet?), mutta
vastavuoroisesti myös alkuperäisen identiteetistä (kuka minä olen?)...”, Pilar An-
drade kirjoittaa.¹

Tri Ernst Jentsch viittaa (1906) mielikuvituksellisissa tarinoissa syntyviin epäilyi-
hin siitä, onko jokin näennäisesti elävä olento oikeasti eloton, tai vastavuoroisesti:
olisiko eloton objekti tosiasiasa elävä. Jätetään lukija pitkäksi aikaa epätietoisuu-
teen siitä, onko tietty tarinan hahmo ihminen vai robotti.²

Ihmemies toteuttaa tätä samaa fantasiafiktion periaatetta. Olli Ruusunen on
ihminen, jonka psyykkinen ”koneisto” on sähköisesti ohjelmoitu. *Ihmemiehessä* on
vanha kaksoisolennon aihe uudessa muodossa: minä ja ”toinen” ovat kaiken aikaa
sama henkilö, vieläpä täysin samannäköinen, mutta sisäisesti ristiriitainen ja jakau-
tunut, kuin kaksi eri persoonaa. Ja kun Ruususen ulkonäkö pysyy samana, katsojan
on itse pääteltävä ja tulkittava kumpaa vierekkäistä persoonaa hän kussakin elo-
kuvan vaiheessa edustaa, tai ovatko ne läsnä samanaikaisesti päällekkäin, ja kumpi
minä on kulloinkin päällä, kumpi alla. *Ihmemies* asettaa kysymyksen: olemmeko
kotona itsessämme? Antti Litja on hienosti sisäistänyt poikkeuksellisen vaativan,

arvoituksellisen ja sisäisesti rikkonaisen roolinsa ja luonut potentiaalisen teoreettiselle rakennelmalle elävän ihmisen sielun ja ruumiin. Kohtalonsa tajutessaan hän on vereslihalla itkun ja naurun välissä.

Filosofi Timo Airaksinen kirjoittaa (2015) kyberihmisestä ja dehumanisaatiosta tavalla, joka on sukua *Ihmemiehen* maailmalle: "...tuloksena on post- tai transhumanistinen projekti, joka tähtää ihmisen jälkeiseen tilaan (*posthuman condition*). Silloin ihminen on niin paljon muunneltu ja paranneltu, ettei enää puhuta ihmisestä vaan uudesta ihmisestä, post-ihmisestä tai täydestä kyborgista." ³

Don Siegelin kuuluisassa tieteiskauhudraamassa *Ruumiinryöstäjät/Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) avaruusoliot asuttavat maan ihmisiä: eliminoivat ja korvaavat heidät, omaksuvat heidän ulkonäkönsä, valtaavat heidän mielensä ja tahtonsa. Läheimpiinkään ei voi enää luottaa, kun he muuttuvat palloihmisiksi, joilla ei ole inhimillisiä tunteita. *Ihmemiehe*ssä tämä vieras minuus ei sitä vastoin olekaan lähtöisin toisesta, etäisestä maailmasta, vaan on jo ennestään sisällämme, meidän oman kulttuurimme "uusi normaali", kun taas aidosta, terveestä minuudesta ja elämisen tavasta on tullut jotain vierasta ja torjuttua. Tämä jos mikä on *unheimlich*. Toiseus ei ole enää ulko- vaan sisäpuolellamme. *Alien* olemme me. Kyse on päänsisäisestä identiteettivarkaudesta. Meitä ympäröivä tuttu ja turvallinen länsimainen yhteiskunta onkin nyt se vieras ja uhkaava hegemoninen voima, joka muuttaa persoonallisuutemme toiseksi, valtaa ja ehdollistaa sen. Vapaiden markkinoiden kaikennielevä, kaiken kaupallistava totalismi ohjaa arkeamme työ- ja vapaa-aikana ja tunkeutuu kotiimme, perheeseemme, intiimeimpiin ihmissuhteisiimme, jopa alitajuntaamme. *Ihmemies* asettaa näin kyseenalaiseksi ei vähempää kuin tahtomme vapauden ja elämäntapamme perustan.

Olli Ruususen ympärillä vaikuttaa kolme voimakasta naista: vaimo (Maija Karhi), uusi naisystävä Anneli (Saara Pakkasvirta) ja pääjohtajan ekonomi-sihteeri (Tarja-Tuulikki Tarsala). Sihteeri on systeemin arvomaailman täydellisesti sisäistänyt tunteeton laskukone, jonka halu kohdistuu valtaan. Vaimo on vauraan porvariskodin sydän: päältä katsoen rakastava ja huolehtiva perheenäiti, joka pehmeän kuoren alla valvoo tosiasiaa yhtiön etuja ja intressejä kotona. Tarjoilija Anneli on Ruususelle avautuva vaihtoehto ohjelmoidulle elämäntavalle: särmikäs, kovien elämäkokemusten leimaama, mutta potentiaalisesti yhä rakastamaan kykenevä, epäsovinnainen, kriittinen, omaehtoiseen ajatteluun suuntautuva persoonallisuus.

Ihmemiehen arvoituksellisin jakso on Annelin uni, jossa Peippo itse esittää sotasokeaa. Silmät, silmälasit, näkemisen motiivit läpäisevät elokuvan kerronnan.

Yhtiön pääjohtaja Tuomola (Martti Pennanen) noudattaa vanhaa, perinteistä johtamistapaa. Rahoituspääomaa edustava iäkäs pankinjohtaja Paavola (Ville Salminen) ottaa vallan yhtiöstä ja haluaa nuoren idearikkaan Ruususen uuden ajan pääjohtajaksi. Erotettu Tuomola jää eläkkeelle, jättää sosiaalisen roolinsa ja ilmoittaa lähtevänsä korpeen. Paatuneen porvarin alta alkaa kuoriutua esiin alkuperäinen, haudattu identiteetti, inhimillinen kansanmies. Tai kylähullu totuudenpuhuja, katuprofeetta.

Ihmemiehen henkilögalleriasta umpihulluin on – elokuvaperinteelle uskollisesti – yhtiön psykiatri (Jukka Sipilä). Hän sanelee pääkallolle rationalisoivaa kommenttiraitaa taustallaan Edvard Munchin *Huuto*. Hän käyttää psykiatria vallan välineenä: työntekijöiden manipuloinnin, tukahduttamisen ja alistamisen keinona, firman ja yhteiskunnan parhaaksi. Hän on klassisen kauhuelokuvan noitatohtorin tai hullun tiedemiehen modernisoitu versio, joka latelee automaatin tavoin pseudofreudilaista jargonia ikään kuin oikeuttamaan harjoitetun manipulaation ja repression.

Suomessa oli *Ihmemiehen* suunnittelun alla talouskriisi, joka johti ensimmäiseen sodanjälkeiseen joukkotyöttömyyskauteen. Saneeraus onkin elokuvan taikasana. *Ihmemiehestä* puuttuu monopolikapitalismin poliittinen vastavoima, sosialismi. Ei ole voimakasta työväen, sivistyneistön ja opiskelijoiden joukkoliikettä, se on näköjään sammunut. Ei ole järjestäytyntä oppositiota. Tässäkin suhteessa *Ihmemiehen* voisi niin halutessa katsoa ennakoivan tapahtumia (sosialistisen valtiomuodon kaatuminen Itä-Euroopassa, kommunististen puolueiden kannatuksen romahdus läpi Euroopan). Missä on ammattiyhdistys? Elokuvassa ei ole myöskään uusia yhteiskunnallisia vaihtoehto- tai vastakulttuuriliikkeitä, joita alkoi tuolloin versoa. Peipon valinta on tietoinen. Siitä seuraa tietty deterministisyys, hermeneuttisen sulkeutuneisuuden tunne, joka juontuu tekijän pessimistisestä perusnäkemyksestä. Laskukaudesta noustiin 1980-luvun kasinotalouden huumaan, kylmä sota päättyi – ja alkoi uusi lama. Globaalin suurpääoman ja kyberteknologian kehitys uudella vuosituhanella on vahvistanut tämän elokuvan relevanssia ajassamme.

Komediasuonen syke

Ihmemies pitää sisällään tukahdutetun huudon. Samalla se on pitkälle älyllinen, intellektuelli komedia. Ei kansanomainen ja romanttinen/eroottinen farssi, niin kuin esim. Risto Jarvan tietoisesti suurelle yleisölle suunnattu *Mies, joka ei osannut sanoa ei* (1975), joka pelasti Filminorin talouden. Mutta kyllä klassisen elokuvakomiikan populaari tyyli on *Ihmemiehestä* silti vahvasti mukana. Elokuvassa pääsee välillä valloilleen anarkistisen farssin ja screwball-komedian perinnöstä (mykkäelokuvasta asti) ammentava slapstick-huumori, joka operoi ennen kaikkea visuaalisten gagien kautta.

Henkistä sukulaisuutta on erityisesti Chaplinin *Nykyaikaan* (1936), jossa aiheena oli teknisen vallankumouksen – automaation ja liukuhihnan – tuoma työkuultuurin muutos 1930-luvun suurta lamakautta vasten. (Tematiikkaa käsitteli jo René Clairin *Meidän vapaus*, 1931.) Peippo jatkaa tätä älykästä, kriittistä komedialinjaa jälkiteollisessa tietoyhteiskunnassa, fyysisen työn sijasta lähinnä henkisen, aivotyön alueella. Modernisaatiosta, teknologiavaltaisuudesta ja kaupallistumisesta komediassa on erityisen hedelmällisesti viljellyt Jacques Tati tuotannossaan. *Ihmemiehestä* on Tatin tavoin käytetty myös ääniefektejä (äänestä vastaavat Timo Linnasalo, Matti Kuortti ja Tuomo Kattilakoski) luovasti ja merkityksellisesti.

Ihmemies on marxilaisittain orientoitunut elokuva kerrankin sanan kaksoismerkityksessä, viitaten sekä Karl Marxiin että Marx-veljeksiin. Voiko enempää



Antti Peippo ohjaa ja Pekka Aine kuvaa Katajanokan maisemissa kohtausta, jossa ihmemies Olli Ruusunen tulee hulluksi ja heittää paperinsa ikkunasta ulos. Oikealla kamera-assistentti Tahvo Hirvonen ja toinen kuvaaja Juha-Veli Äkräs. Kuva Lauri Kanerva (Filminor Oy / KAVI).

toivoa. Edellisen rationaali pääoma-analyysi ja jälkimmäisten irrationaali, päätön, oma(päinen) nonsense-epälogiikka liittoutuvat hedelmällisesti vallitsevaa (oma) valtaisuutta ja pää(oma)vallankäyttöä vastaan. Olli Ruusunen pakenee omin päin päättäväisesti valtaa omaan vallattomuuteen ja vastuuttomuuteen, mutta valtava ulkoinen ja päänsisäinen valta ottaa päätöksessä karkuunpäässeensä (pää)omansa, oman omavaltaisen isopää-Ollinsa omaan valtaansa. Ja he elivät päältä katsoen pääosin (epä)onnellisina yhdessä oman pääelämänsä päähän viimeiseen omaan pääomaan asti.

Yleisimpiä moitteita *Ihmemiehestä* oli ensi-iltakritiikissä sen "irrallisuus". Jos elokuvan katsoo uudestaan – tai ensimmäisellä katsomisella sulattaa tarkemmin ja pohdiskelee sitä – asioiden yhteys ja mieli alkaa selvitä. *Ihmemies* on tarkoituksenmukainen kokonaisuus, joka on täynnä erilaisia merkityksellisiä yksityiskohtia. Visuaalisen ilmaisun osatekijät – kuvaus (Juha-Veli Äkräs ja Pekka Aine), leikkaus (Juho Gartz), lavastus (Matti Marttila ja Erkki Saarainen) ja puvustus (Sari Salmela) – toimivat hallitusti ja funktionaalisesti yhteen. Sanallisessa ilmaisussa "kirjallistamista" ja deklamointia löytyy – vrt. miespäähenkilön tajunnanvirta elokuvassa *Kun taivas putoaa...* (1972) – mikä lienee ennen kaikkea vahvan kirjailijan Jussi Kylätaskun

perua. Peippo kirjoitti elokuvan yhdessä Kylätaskun kanssa. Mutta verbaalisesti abstrahoiva (väärän) tietoisuuden taso on kiinteä osa *Ihmemiehen* absurdia tyyli-
lajia fyysispainotteisen tilannekomiikan rinnalla. Sanoilla on valta kuin arkaaisessa
tai lapsen mielikuvituksessa, ja niitä on pakko toistaa. Puhetta leimaa elokuvan
valtatematikka ja pääoma-akseli. Siinä kiteytyy monopolikapitalismin itsetajunta.
Kuvallinen ja kirjallinen aines toimivat rinnan ja päällekkäin toisiaan rikastaen, hal-
litsevat vuorottain kerrontaa. Antti Hytin mielessä liikkuvassa musiikissa mieleen
jää kummittelemaan Sakari Kukon ja Jone Takamäen saksofonin surumielinen, ur-
baani saundi.

Ihmemies on sukua Bertolt Brechtin vieraannuttamisefektiä hyödyntävälle eep-
piselle teatterille, jonka yhteiskunnallis-esteettistä perinnettä suomalaisessa elo-
kuvassa ensimmäisenä tietoisesti sovelsi Nyrki Tapiovaara ohjauksessaan *Herra
Lahtinen lähtee lipettiin* (1939). Tässä vakavassa komediassa yhtiöjärjestyksen ja
standardoidun porvarillisen elämäntavan arki on alistanut konttoristin minuuden,
mutta hän alkaa etsiä kadotettua elämänilon ja muutoksen säveltä ympäristöstään.
(Asetelma muistuttaa *Ihmemiestä*. Tapiovaaran eri todellisuustasoja yhdistänyt elo-
kuva on säilynyt vain puoliksi.) Brechtiläisyys sai jatkoa vuosikymmeniä myöhem-
min uuden aallon murroksen jälkeen Filminorin tuotannossa: Jaakko Pakkasvirran
Kesäkapinassa (1970), joka oli samalla godardilainen. (Peippo ei ollut tekemässä
sitä.) Tässä kollaasi- ja essee-elokuvassa valokuvamalli alkaa vähitellen tiedostaa,
että hänelle on rakentunut systeemin mannekiinina väärä identiteetti.

Antti Peippo keskellä ihmiehen aiheuttamaa sotkua. Kuva Lauri Kanerva (Filminor Oy / KAVI).



Ruusunen ja puuttuva jänis

Ihmemies oli Filminorin ensimmäinen pitkän elokuvan tuotanto *Jäniksen vuoden* (1977) ja Risto Jarvan (tapaturmaisen) kuoleman jälkeen. Peippo oli tuoreeltaan *Ihmemiehen* ensi-illan jälkeen allerginen Risto Jarva -vertauksille, koska niitä käytettiin sanomalehdissä lyömäaseena häntä ja hänen uutta työtään vastaan. Hän oli halunnut luoda alusta loppuun omanlaisensa elokuvan, ei Jarva-elokuvan kopiota. Voimme ymmärtää hänen reaktionsa myös kieltäytymisenä olemasta Risto Jarvan sijain. *Ihmemies* onkin täysiverisesti persoonallinen tekijänsä, Peipon elokuva – unohtamatta työryhmän muiden jäsenten tärkeää panosta. Se on aivan omaa lajiaan. Samalla *Ihmemies* ja Peippo kestävät vaativatkin vertailut. Elokuvat eivät synny tyhjiössä, ne antavat toisilleen vaikutteita, toimivat vuoropuheluna, ammentavat eri tavoin yhteisestä *Zeitgeistista*, ajan hengestä. Kuvatessaan ensimmäistä lukuun ottamatta kaikki Jarvan pitkät elokuvat, ja osallistuessaan myös joidenkin käsikirjoittamiseen, Peipolla on itsellään ollut merkittävää suoraa vaikutusta niihin.

Teknologiaan kytkeytyvä vallan keskittäminen ja valvonta oli käsiteltävänä jo Jarvan futurologisessa *Ruusujen ajassa* (1969). Siinä liikutaan tulevaisuudessa, josta käsin lähestytään nykypäivää. *Ihmemies* sijoittuu (silloiseen) nykyaikaan, mutta päähenkilö Olli Ruusunen on ohjelmoitu viimeisimmällä tekniikalla uutta uljasta tulevaisuutta luovaksi supermieheksi. Kummatkin elokuvat ovat luettavissa tieteis-elokuvan lajityyppiin. Molemmissa on kriittinen suhde teknokratiaan ja meritokratiaan, insinöörien ja asiantuntijoiden valtaan. *Ruusujen ajassa* ei ole komediallista tyyllilajia, ja siitä puuttuu varsinainen kapitalismin analyysi. *Ihmemies* puolestaan läpivalaisee röntgenillään markkinatalouden. Jarva itse seivästi kapitalismin olemusta elokuvissaan *Kun taivas putoaa...* – johon idean sanotaan tulleen kuvaajana ja yhtenä käsikirjoittajana toimineelta Peipolta – ja *Yhden miehen sota* (1973) – edellisessä sensaatiolehdistön, jälkimmäisessä pienyrityksen kautta. (Jussi Kylätasku oli kirjoittamassa molempia.) Peipon *Ihmemies* jatkaa analyysiä yhtä murhaavasti, nyt suoraan suurpääoman (ja eliittiporvariston) myrskyn silmässä. *Kun taivas putoaa...* ja *Ihmemies* sekoittavat toisiinsa mustan yhteiskunnallisen satiirin ja melodraaman, kumpikin omista ajatuksellisista ja tyyllillisistä lähtökohdistaan käsin.

Päivänkriitikot jäivät yleisesti kaipaamaan *Ihmemieheltä* sitä lämpöä ja inhimillisyyttä, jota olivat ihailleet Jarvan testamentiksi jääneessä *Jäniksen vuodessa*. Niinpä. Taas toistui Antti Peipon lapsena kohtaama torjunta, kun hän ei täyttänyt odotuksia eikä ollut tarpeeksi positiivinen. *Jäniksen vuoden* päähenkilö Vatanen (Antti Litjan esittämä mainosmies) pakenee markkinaehtoisuutta, valmiiksi ohjelmoitua elämää, tietokonevalvontaa ja avioliittoa (Lapin) luontoon. *Ihmemiehen* päähenkilö yrittää läpi elokuvan paeta juuri samoja asioita – elokuvien tematiikan välillä on toki selvä yhteys. Mutta Ruususelta puuttuu jänis. Hänellä ei ole paikkaa luonnossa, eikä pako yhtiöstä ole lopulta mahdollinen. Ohjelmointia ei ole mahdollista purkaa. (Vrt. miten mustia ihmisiä vastaan hyökkäämään koulutetun koiran ehdollistamisen kumoaminen epäonnistuu Samuel Fullerin elokuvan *Valkoinen koira*, 1982, lopussa.) Ruusunen jää oman itsensä sijaiseksi. *Ihmemies* ei ole kansankome-

dia; elokuvan virallinen epiteetti oli ”tieteiskauhukomedia”. Luonnon sijasta Peippo kuvaa systeemin pimeyden ydintä, joka on tunkeutunut ihmisen päähän. Komedia kääntyy tragediaksi. Vatasen, M.A. Nummisen ja kaikkien lasten jänis on *Ihmemiehen* kuvaamassa maailmassa jo ammuttu. Sen pituinen se.

Suuri yleisö ei ollut valmis nielemään *Ihmemiehen* tarjoamaa katkeraa kalkkia, vaikka noin 70 000 katsojaa ensi-iltakierroksella sentään oli. Nauru saattoi tikahduttaa kurkkuun. Kriitikot olivat melkein liikuttavan yksimielisiä katsoessaan tekijän ilman muuta epäonnistuneen pyrkimyksissään, mitä ne sitten mahtoivat ollakaan. Peipon seuraava pitkän elokuvan projekti, hypnoosiaihe, ei edennyt käsikirjoitusta pitemmälle – Suomen elokuväsäätö ei myöntänyt tuotantotukea sen toteuttamiseen. *Ihmemies* jäi näin Peipon ainoaksi fiktio-ohjaukseksi. Olisi aika tunnustaa elokuvan merkitys 40 vuoden jälkeen. *Ihmemies* on elokuva omasta ajastaan, mutta samalla se näytti mihin suuntaan kehitys on menossa ja mihin ollaan tulossa. Se oli aikaansa edellä ja on nyt sitäkin suuremmalla syyllä ”komedia meidän ajastamme”. Vimmalla ja intohimolla maalattu, uljas elokuva.

Viitteet

- 1 Andrade 2008.
- 2 Jentsch 1906.
- 3 Airaksinen 2015, 222.

Lähteet

- Airaksinen, Timo. 2015. *Halun vallassa – onnellisuutta etsimässä*. Helsinki: Arktinen Banaani.
- Andrade, Pilar. 2008. Cinema’s Doubles, Their Meaning, and Literary Intertexts. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 10.4 (Perdue University Pressin verkkojulkaisu).
- Jentsch, Ernst. 1906. Zur Psychologie des Unheimlichen. *Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift* 8.22 (25 Aug.): 195–198; 8.23 (1 Sept.): 203–205.



OSA II DOKUMENTTIELOKUVAN MESTARI

*Antti Peippo oli lahjakas kuvataiteilija ja varma sommittelija.
Kuva on Antti Peipon valokuvatutkielma Suomenlinnasta
1980-luvun lopulta.*

Jari Sedergren

HISTORIASTA JA MUISTISTA IDENTITEETTIIN:

Antti Peipon historiakäsitys

Antti Peippo tunnetaan dokumenttielokuvan historiassa persoonallisista ja innovatiivisista lyhytelokuvista. Peipon 1970- ja 1980-luvun töiden keskiössä näyttäytyvät toistuvasti historia, muisti ja identiteetti. Peipon viimeisimpiä elokuvia 1980-luvun lopussa voidaan pitää subjektiivisen elokuvan ensimmäisinä osoituksina Suomessa. Tässä artikkelissa tarkastellaan Antti Peipon historiakäsitystä hänen historiadokumenttiensa kautta.

Taidemaalarikoulutuksen saanut Peippo siirtyi elokuvaan Teknisen korkeakoulun elokuvapiirin kautta. 1960-luvun alussa Peiposta tuli teekkarien elokuvakerhossa Montaasissa samaten toimineen elokuvaohjaaja Risto Jarvan fiktiofilmien pääkuvaaja. Jarvan kuoleman jälkeen Antti Peippo ohjasi itse Filminorille mustan komedian *Ihmemies* (1979). Leimallisinta Peipon tuotannolle oli kuitenkin dokumenttielokuva. Jarvan yhtiö Filminor Oy alkoi 1960-luvun puolivälissä vahvistaa talouttaan tilaus- ja sponsorielokuvilla. Hyviä esimerkkejä näistä ovat Postisäästöpankin sponsorimat yhteiskunnalliset elokuvat *Asuminen ja luonto* (1965), *Kaupungissa on tulevaisuus* (1967), *Tietokoneet palvelevat* (1968), *Nainen ja yhteiskunta* (1968), *Parempaan asumiseen* (1968) ja *Maaseudun tulevaisuus?* (1970). Antti Peippo oli näiden aikansa parhaimmiston ja palkituimpiin kuuluvissa dokumenttielokuvissa kuvaaja.

Filminorin poikkeuksellisuus näkyi myös yhtiön omassa toiminnassa. Elokuvan tekemisestä ohjaajana kiinnostuneet saivat koetella siipiään. Antti Peipon vuoro tuli vuonna 1972, jo kokeneena elokuvatyöntekijänä, kun hän ohjasi esikoiselokuvansa *Viapori – Suomenlinna*. Ennen varhaista kuolemaansa Peippo ehti ohjata 14 dokumenttielokuvaa. Säännönmukaisesti niissä olivat esillä historia ja muisti, mutta tuotannossa on havaittavissa myös selkeä siirtymä aiheisiin, joita voi luonnehtia selkeimmin termillä identiteetti.

Historialliset dokumenttielokuvat olivat tulleet tutuksi yleisölle 1960-luvulla. Elokuvien painotukset olivat vankasti nationalismissa ja militarismissa, vaikka 1960-luvun lopulla niiden jyrkkyys tai paatos väheni esimerkiksi historia-alan koulutuksen saaneen Kari Uusitalon ohjaamissa pitkissä dokumenteissa. Vahvaa valkoisen Suomen linjaa tasapainottamaan syntyivät 1960-luvun loppupuolella yleensä televisioon tehdyt dokumentit, joiden aiheena saattoi olla myös työväki tai kansalaissota punaisine ja valkoisineen.

Politisoituminen alkoi näkyä dokumenttielokuvan kentällä viimeistään 1960-luvun loppuvuosina. Antti Peippo ei leimautunut mihinkään ryhmään, vaikka toki irtisanoutuminen nationalismista, chauvinismista ja militarismista ovat selkeästi esillä alun pitäen.

Suomenlinna

Historian kauhut ja sodat ovat osa Antti Peipon perinnettä: sen osoittaa jo hänen ensimmäinen lyhytfilminsä *Viapori – Suomenlinna*. Ruotsalainen linnake oli rakennettu turvaamaan valtakunnan itäosan etelärannikkoa ja suojaamaan jo murtuvaa ruotsalaista valtaa. Kuitenkin se muuntui osaksi Venäjän imperiumia varsin draumaattisella tavalla, luovutuksella ilman taistelua. Peippo ei tyydy historian ajanluvun seuraamiseen vaan etenee jo alkukuvissa vain vähän käsiteltyyn aiheeseen, Suomenlinnan rooliin sisällissodan kuolemalta tuoksuvana vankileirinä. Itsenäisyyden ajalta esille tulevat saaren rooli vankilana ja työsiirtolana. Saaren historian Peippo lomittaa turistikohteen nykyisyyteen tuoden esiin historian tosiasiallisen problemaattisuuden.

Tämä ei sinänsä ole ainutkertaista. 1970-luvun alun dokumentaarielokuvi-en historiaesityksissä rinnastukset menneen ja nykyisyyden välillä ovat tyylikeino, joka näkyy esimerkiksi Valentin Vaalan vuonna 1971 ohjaamassa elokuvassa *Helsingin hetkiä*. Peipon tapa käyttää esityksessään arkkitehtuuria, gravyyreja, piirustuksia ja muuta aineistoa ovat yhdessä ääniraidan kanssa viitteitä ajalle tyyppillisestä multimediatekniikasta. Multimediaa, kuvan ja äänen yhdistelmä, oli tuolloisten esittämistekniikoiden kärjessä, ja niiden käyttäminen edistyksen teknisiä osoituksia.

Kuvataiteilijana Peippo oli kiinnostunut pinnasta. Arkkitehtuurin ja erityisesti muurien pinnan haavat olivat muistoja historiasta ja ne todistivat jäljillään tapahtuneita. Jos pidämme mielessä peruskäsitteet historia, muisti ja identiteetti, Suomenlinna-elokuvan sisällön ydinasiiana voi pitää kärsimyshistoriaa. Vaikka ihmiset eivät ole elokuvan keskiössä, heidän kärsimyksensä ovat. Juuri ihmisen kärsimyksen kautta Peippo vapautuu nationalistisesta tulkinnasta, jossa väistämättä korostuvat sota ja militarismi.

Peipon esiintuoma Suomenlinnan kärsimyshistoria ei rakennu pelkästään ihmisten identiteettien varaan, vaan määrittyy saaren kykyyn sopeutua uusiin tilanteisiin. Saari sopeutuu eri vallanpitäjiin, eri politiikkoihin, mutta tästä huolimatta Peippo näkee saaren muodostuneen aina uudelleen pääasiassa ”totalitaarisen järjestelmän” tuloksena.

Vaikka Peipon esitykseen liittyy multimediatekniikoita ja kokeellisen elokuvan elementtejä, tekee *voice over*, selostettu teksti, siitä katsojalle kuitenkin varsin traditionaalisen. Visuaalisesti yhdistelmä elävöitti historiaa uudella tavalla: esityksen kokonaisuus muodostuu piirustuksista, maalauksista, kaiverretuista teksteistä ja symboleista sekä arkkitehtuurin ja esimerkiksi muurien pinnan seuraamisesta kameralla. Peippo käytti myös stillkuvia, joiden sisällä kamera oikeastaan ensi kerran suomalaisessa elokuvahistoriassa liikkuu. Aikalaiset ymmärsivät elokuvan uutuusarvot ja omaperäisyyden, sillä elokuva sai paitsi dokumentti-Jussin, myös pääpalkinnon Tampereen lyhytelokuvajuhlilla.

Graniittipoika ja Seinien silmät

Graniittipoika (1979) on kymmenminuuttinen elokuva Wäinö Aaltosen veistämistä patsaasta. Uusien näkökulmien läpimurto näkyy elokuvan formaalisessa asussa: *voice overin* puuttuminen on merkki alkavasta postmodernista suuntauksesta. Elokuvan ainoa teksti valaisee Peipon näkökulmaa: vuonna 1917 syntynyt poika jää orvoksi 1918 sodassa ja kuolee toisen maailmansodan taistelukentillä. Musiikki on kokeellista taidemusiikkia.

Wäinö Aaltonen aloitti patsaan työstämisen 1917, mutta jatkoi sitä muutamia vuosia sisällissodan ja itsenäistymisen jälkeen. *Graniittipoika* seuraa kuvin ja näyttein Aaltosen nousua maan eturivin taiteilijoiden joukkoon. Elokuva-arkiston aarteista haetut Tampereen siltojen reunoilta tutut, myyttisestä menneisyydestä kertovat erämaan sankarien jyrkät hahmot, Helsingin yliopiston juhlasalin sodan pommituksissa osin tuhoutunut työ, jossa Vapauden jumalatar seppelöi nuoruuden, Jean Sibeliuksen ja Paavo Nurmen pystit ja patsaat ovat elokuvan kuvaston tarjoamia esimerkkejä kansallisen gallerian päähahmojen sankariluonteesta.

Sankarien rinnalla päänsä alas painanut pellavapäinen graniittinen veistetty poika, jonka kasvua ennenaikaiseen kuolemaan seurataan suomalaisen dokumenttielokuvan otteilla, vaikuttaa kansallisen sublimaation vastakohtalta: Peipon jymäkkä ajattelu suuntautuu vastoin 1920- ja 1930-lukujen nationalismiin ihanteita ja tuo esiin tosiasiallisen yksilöhistorian, jossa kaikki onkin toisin. Kyse ei ole kohtalosta, vaan todellisesta elämänurasta, joka astelee yksilöllisen kärsimyshistorian tietä. Se on samalla muistojen tie. Peippo toimii kuin Eric Hobsbawmin määritelmä historiointsijasta, jonka pitää muistaa se, minkä muut unohtavat. Kansallisessa kertomuksessa unohtuvat yksilöt, marginaaleista puhumattakaan.

Graniittipoika edustaa ilman muuta historiantuotannon mahdollisuutta, jota voi kutsua hiljaiseksi historiaksi. Taide on tässä historian rakenteessa välittävänä tekijänä. Mutta kyse ei tietenkään ole vain taiteesta tai taiteen mahdollisuudesta auttaa historian kirjoitusta.

Peippo lähestyi toistuvasti dokumenttielokuviensa kautta historian varjokuvia: rakennuksia, veistoksia ja monumentteja, jotka kantavat itsessään sodan jälkiä ja samalla kätkevät inhimillisen kokemuksen lähihistoriaan tai kansakunnan syviin kerrostumiin. Hiljainen historia näyttäytyy myös Peipon elokuvassa *Seinien silmät* (1981).

Seinien silmät -elokuvassa Peippo rakentaa kollaasin, jossa Lasse Naukkarisen kamera tallentaa – Peipon sormen osoituksesta kuten kuvaaja on kertonut – niitä paikkoja Helsingissä, joissa sodan jäljet yhä näkyvät. Dokumenttielokuvan historiointsija Ilkka Kippola, joka laajalla asiantuntemuksellaan saattoi tämän kirjoittajan Peipon elokuvien pariin elokuva-arkistossa, muotoili asian sanomalla, että ”nyky-Helsingin fasadit ja kadut kantavat itsessään pommitusten arpia, jotka täytyvät nähtävässä elokuvassa sodan uutisfilmikudoksen todistusvoimalla”.

Näiden oman ajan elokuvausten rinnalle Peippo etsi ja löysi arkistosta sotakuvaaja Niilo Helanderin filmimateriaalia, jossa näyttäytyy yliopiston palo jatkosodan

pommituksissa. Peippo väritti mustavalkoiset kuvat voimakkaasti – tekniikka oli hänelle uusi. Sekä värien käyttö että persoonallinen tarkkailu (ja tarkkailun kohteena oleminen) ovat samalla selkeä viite identiteettikysymysten esiintulosta Peipon taiteessa.

Viimeistään tämän dokumentin myötä Alain Resnais sai Antti Peiposta elokuvallisen filosofiansa syvällisen ymmärtäjän. Peippoa kiehtoi läpi tuotantonsa Resnais’in 1950- ja 1960-lukujen elokuvien aatetausta, Henry Bergsonin kulttuuri-filosofia ja Ranskan elokuva-arkiston mukaan nimettyä Cinémathèque-liikettä elävöittäneet kysymykset nykyisen ja historiallisen vuoropuhelusta, historian ymmärtämisen mahdollisuudesta ja rajallisuudesta elokuvan keinoin.

Peippo käytti Resnais’in lailla Bergsonin ajattelua dokumenttielokuviensa katalyyttinä, mutta omista lähtökohdistaan, oman kansakuntansa historiaan kohden. Nuoruuden ystävä Lauri Anttila on muistellut Peipon ateljeessa vallinnutta ilmapiiriä ja seinälle kiinnitettyä kuvaa Max Ernstin maalauksesta *Eurooppa sateen jälkeen* (1943). Kollaasi sodan hävityksestä implikoi syvälle Antti Peipon elokuvien tunnelaatuun ja merkityksiin, jotka olivat pysyvästi lähellä sodan tragediata ja sodan lapsuudessaan kokeneen elokuvaajan mielenmaisemaa.

Idearikkaimman vaiheen lyhytelokuvissa Peippo testasi ja sovitti määrätietoisesti kompilaation estetiikkaa lyhyen elokuvan puhtaaseen muotoon. Näistä lyhyistä, tiheistä elokuvateksteistä on kommentaari riisuttu tarpeettomana. Vain elokuvakerhojen ja asiantuntevan festivaaliyleisön nähtäväksi valmistuneet filmiesseekä tiivistyivät parhaimmilleen *Graniittipojan* ja *Seinien silmät* -elokuvien rakenteissa. Nämä lyhytkuvat kytkeytyvät Peipolle tyypillisesti sota-aikaan.

Sivullisena Suomessa

Vuodesta 1983 lähtien vähitellen yhä keskeisempää asemaan suomalaisessa keskustelussa nousseet identiteettikysymykset eivät voi jäädä huomaamatta myöskään Antti Peipon elokuvissa. *Sivullisena Suomessa* (1983) kertoo eversti Ivan Timirjasewista, seitsemän Venäjän Suomeen asettaman kenraalikuvernöörin adjutantista. Hän palveli Suomessa 27 vuoden ajan ennen itsenäistymistä. Timirjasew oli paitsi upseeri myös valokuvaaja, joka vallankumouksen jälkeen emigroitui lopullisesti Suomeen. Elokuva seuraa eversti Timirjasewin vaiheita virkamiehenä ja emigranttina sekä hänen itse ottamiensa valokuvien että varhaisten filmiotosten avulla.

Keskeisestä ja ajalleen poikkeuksellisesta rajoittamattomasta yhteiskunnallisesta asemastaan huolimatta Timirjasew tunsikin olonsa sivulliseksi ja loppua kohden emigranttina myös ulkopuoliseksi. Identiteettiteema on Peipon käsittelyssä perusteellisesti persoonallinen, mutta jälleen kerran Peippo haluaa yhdistää sen kansakunnan historiaan.

Näkökulmana on vähemmän käsitelty ja tunnettu piirre, venäläinen Suomi. Itsenäisessä Suomessa historiankirjoitus tarttui tähän eri sotien pois-painamaan aiheeseen vasta 1980-luvulla. Jos Peipon elokuvia haluaa katsoa myös historian-

kirjoituksena, hän oli näiden uusien käsittelytapojensa myötä aikansa eturivissä tässäkin suhteessa.

Peipon työt antoivat arvoa myös elokuva-arkiston pelastusoperaatioille, jotka olivat saaneet vauhtia 1970-luvun alussa. Timirjasewin ottamat valokuvat, joita varsinkin Helsingin kaupunginmuseo oli saanut säilytettäväkseen, ja Suomen elokuva-arkiston restauroimat varhaisimmat säilyneet uutisfilmikatkelmat muodostavat Peipon montaaasin yhdistämänä eläytymisherjän rakenteen elävien muistikuvien ulkopuolelle etääntyneen aikakauden ymmärtämiseksi. Peipon tekniikka on innovatiivinen. Se hahmottaa kuvista sekä kokonaisuuden että yksityiskohtat, joita voidaan elokuvallisin trikein alleviivata. Näin nykykatsoja löytää kuvastosta helposti historiallisesti kiinnostavia yksityiskohtia, joita ei muutoin tulisi huomanneeksi.

Sijainen

Antti Peipon uran merkittävimpana teoksena on pidetty puolituntista dokumenttelokuvaa *Sijainen* (1989). Elokuva käsittelee Antti Peippoa itseään, varsinkin hänen seitsemää ensimmäistä vuottaan. Psykiatrisessa tarkkailussa lapsena ollut Peippo löysi elokuva-arkistosta lääkäriinsä filmaamia kuvia hiljaisesta ”pojasta, joka ei koskaan hymyillyt”, mutta mukana on myös valokuvia ja piirustuksia. Lähtökohtana on Antti Peipon henkilökohtainen taistelu, kärsimyshistoria, jos niin halutaan sanoa. Hänen taiteellisesti tasokas maalari-isänsä, joka ei lyönyt itseään koskaan läpi kansalliseen galleriaan, kuoli nuorena opettajana sodassa.

Suurta perhettä jäi huoltamaan voimakastahtoinen, läpikotaisin kansalliset ihanteet omaksunut piirustuksenopettaja äiti, joka vaati lahjakkaalta lapselta sitä, mitä isältä jäi tekemättä, varsinkin sen jälkeen kun veli oli kuollut lapsena traagisessa onnettomuudessa kelkkailtuaan kuorma-auton alle kaupungissa.

Äiti asetti kaiken toivon vanhimpaan poikaan Anttiin, joka kuitenkin kärsi ja tunsu häpeää siitä, ettei hän ilmeisestä lahjakkuudestaan huolimatta koskaan täyttänyt äidin toiveita. Peippo pääsi taideopintoihin jo 16-vuotiaana. Silti hän päättee elokuvan kertojana, että sai kotoaan liian kovat tavoitteet. Oman identiteettiongelmansa hän katsoo johtuvan lähinnä äidistään, joka osoitti konkreettisesti vihaavansa pettymyksen tuottanutta lasta: ”Toivon, että sinä olisit kuollut, eikä veljesi”, äiti sanoi.

Peippo ei jättänyt piiloon mitään, vaikka ei perimätiedon mukaan lapsuuden filmejä arkistoon koskaan palauttanutkaan. Hän itse salaisuuksineen, perheen yksilöt vaiettuine kertomuksineen ja kansakunnan pois-painamat tarinat saavat *Sijaisessa* konkreettisen muodon. Paitsi kärsimyksenä, hän näkee sijaisuuden sairautena, jota kansallisesti painottunut, uskontoa ja historiaa korostava kasvatus siirtää sukupolvilta toisille.

Psykiatri Martti Siirala luonnehti Sijaista: ”Kielen, elokuvallisen ilmaisun, löytyminen hänen ahdingolleen oli ihmeellinen tapahtuma. Se ei tapahtunut heti eikä nopeasti. Mutta kun sen lävitse oli kuljettu, hänellä alkoi olla oma elämänsä historia. Ahdinko tuli yhä enemmän sanoiksi, kieleksi ja kuviksi, joilla on yhteisesti ymmär-

rettävä merkitys. Peippo sanoi, että hänen viimeiset kuukautensa olivat hänen elämänsä parhaat, koska hänen suhteensa omaan itseen ja elämäänsä oli jotenkin ratkaisevasti käynyt ei-kuolleeksi.”

Sijainen sai arvostusta jo omana aikanaan. Se sai elokuvan laatutukipalkinnon ja voitti Tampereen elokuvajuhlilla 1989 sekä kotimaisen kilpailun pääpalkinnon että Risto Jarva -palkinnon (jonka Peippo päätti jakaa leikkaaja Anne Lakasen kanssa). Se palkittiin myös parhaana lyhytelokuvana pohjoismaisella lyhyt- ja dokumenttielokuvafestivaalilla 1990 ja sai kunniamaininnan ranskalaisella Cinéma du Réel -festivaalilla 1990.

Sijainen (1989) on avainteos, joka purkaa Peipon perheen ja samalla koko sodan traumatisoiman kansakunnan myytin. Pieni Antti (vas.) veljensä Maunun kanssa (Verity Films Ky / KAVI).





Peippo teki valokuviiin perustuvan historiallisen esseen Ratsastus Aasian halki (1987). Elokuva kertoo Carl Gustaf Mannerheimin (oik.) tutkimus- ja vakoilumatkasta Kiinaan (Verity Films Ky / KAVI).

Historia on ollut tärkeä aihe Antti Peipolle esikoiselokuvasta Viapori – Suomenlinna (1972) lähtien. Kuvassa venäläiset joukot järjestäytyneenä Suomenlinnan kirkon edessä (Verity Films Ky / KAVI).



SIVULLISESTA SIJAISEKSI

Antti Peipon elokuvat ja esseemuoto

Esseemuodolla on pitkä historia ja vilkas nykyhetki. Essee-elokuviksi nimettyjä teoksia tehdään entistä enemmän, olivat ne sitten laajoja historiallisia dokumenttielokuvia, henkilökohtaisia pohdintoja tai kokeelliseen traditioon nojaavia teoksia. Esseemuotoa myös tutkitaan ja siitä kirjoitetaan yhä enemmän.

Suomessa essee-elokuvan traditio on ollut verrattain ohut ja alkanut myöhään. 1990-luvulla Kanerva Cederström, Kiti Luostarinen, Lasse Naukkarinen ja Peter von Bagh tekivät lajin suomalaisille katsojille tutuksi. Mutta jo heitä ennen tietä raivasi Antti Peippo, suomalaisen esseedokumentin kiistämätön pioneeri ja mestari.

Tässä artikkelissa tarkastelen Peipon tuotantoa suhteessa esseen historiaan ja teoriaan sekä essee-elokuvasta käytyyn ja käytävään keskusteluun. Minkälainen esseisti Peippo oli? Miten hän toteutti esseen ideaa? Miten Peipon elokuvat asettuvat esseemuodon perinteeseen?

Esseen pitkä historia

Esseemuoto on kirjallisuuden puolella vanha. Jotkut näkevät sen juuret jo Platonin dialogeissa ja roomalaisissa epistolisissa. Tavallisimmin puhuttaessa esseestä aloitetaan kuitenkin viittaamalla Michel de Montaigneen (1533–1592), joka kutsui tekstejään esseiksi. Ne käsittelivät isoja ja pieniä asioita, kaikkea mitä oli ilmassa, mitä kirjoittaja havainnoi tai tuli kirjoittajan mieleen. 1800-luvulla valokuvauksen yleistymisen myötä ilmaantuivat myös valokuvaessee, esimerkiksi Jacob Riisin *How the Other Half Lives* (1890). Loogisesti esseemuoto siirtyi seuraavalla vuosisadalla myös elokuvan puolelle.

Hyvin erilaisia elokuvia on kutsuttu essee-elokuviksi. Varhaisissa matkaelokuviissa voidaan nähdä essee-elokuvan merkkejä ja aihioita. 1920- ja 1930-lukujen kaupunkisinfoniat olivat kuvallisia esseitä, esimerkiksi Alberto Cavalcantin *Vain tunnit* (*Rien que les heures*, Ranska 1926), Walter Ruttmannin *Berliini: suurkaupungin sinfonia* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, Saksa 1927), Dziga Vertovin *Mies ja elokuvakamera* (*Человек с киноаппаратом*, Neuvostoliitto 1929) ja Jean Vigon *Nizzasta puheenollen* (*À propos de Nice*, Ranska 1930) mainitaan usein essee-elokuvien historiaa käsittelevissä teksteissä.¹ Toisen maailmansodan aikana Humphrey Jennings teki elokuvia, joita voi kutsua esseiksi. *Englannin sävel* (*Listen to Britain*, Iso-Britannia 1942) kuvaa ilman selostustekstiä tavallisia brittiläisiä, jotka elävät elämänsä sodasta huolimatta. *Päiväkirja Timothyille* (*A Diary for Timothy*, Iso-Britannia 1945) on osoitettu vastasyntyneelle lapselle. Päiväkirja- ja kirjemuoto onkin ollut yleisesti käytössä niin kirjallisessa kuin elokuvaesseeissäkin. Jenningsin *Sanoja*

taisteluun (*Words for Battle*, Iso-Britannia 1941) on kollaasi, jossa brittiläisten kirjailijoiden tekstejä yhdistetään kuviin sotaa käyvästä maasta hyvinkin esseemäisesti tai jopa poeettisesti.

Omana lajinaan essee-elokuva yleistyi 1950-luvulla Ranskassa, jossa siitä alettiin käyttää termiä *essai cinématographique*. Georges Franju, Chris Marker, Alain Resnais ja Jean-Luc Godard tekivät kaikki essee-elokuvia. Elokuvat olivat hyvinkin erilaisia, mutta niitä yhdisti se, että ne eivät olleet näytelmäelokuvia eivätkä myöskään perinteisiä selostustekstiä kuvittavia dokumenttielokuvia tai toisen maailmansodan aikana nähtyjä propagandaelokuvia. Yhteistä oli myös se, että niissä oli vahva tekijän näkökulma, vanhat dokumenttielokuvat kun saattoivat olla jopa anonyymejä, jonkun instituution tuotoksia. Essee-elokuva on pysynyt voimissaan Ranskassa, onhan siellä vahva perinne sekä kirjallisessa että elokuvallisessa esseemuodossa. Ja Antti Peippo tunsii tämän perinteen hyvin. Essee-elokuva levisi muuallekin. Se sai poliittisia muotoja, esimerkiksi Kuubassa ja Etelä-Amerikassa, jossa yksi maineikkaimmista elokuvista on Argentiinan taloutta marxilaisittain ja vallankumouksellisesti analysoiva Fernando Solanasin ja Octavio Getinon *Polttouunien aika* (*Hora de los hornos*, Argentiina 1968).

Monet tekijät Pohjois-Amerikassa käyttivät materiaalina kaitafilmejä, päiväkirjoja ja arkistomateriaalia ja alkoivat tehdä henkilökohtaisia dokumenttielokuvia, jotka olivat usein muodoltaan esseitä. Näiden elokuvien aalto lähti liikkeelle feminismistä, mutta laajeni nopeasti, ja nykyään henkilökohtainenokuva on kaikkialla maailmassa yleinen lajityyppi. Keventynyt digitaalinen tekniikka on helpottanut essee-elokuvien tekemistä, samoin uudet alustat ovat tarjonneet niille ennennäkemättömiä levitysmahdollisuuksia. Esseitä esitetään usein myös gallerioissa, museoissa, tapahtumissa ja muiden taiteiden yhteyksissä. Raja kokeellisen elokuvan, essee-elokuvan ja perinteisen dokumenttielokuvan välillä on ylipäättään mataloitunut. Tähän kuvioon essee-elokuva sopii hyvin joustavan muotonsa ja moniaineksisuutensa takia.

Nykyään essee-elokuvalla menee hyvin joka puolella maailmaa. Se on muotona ehkä suosituimpi kuin koskaan. Alter ja Corrigan ennustavat, että 2000-luvun alkuvuosikymmenet tulevat olemaan essee-elokuvan ja esseistisen lähestymistavan kulta-aikaa.²

Tekijöiden lisäksi myös tutkijat ovat innostuneet essee-elokuvasta. Sen tutkimukseen liittyviä konferensseja pidetään säännöllisesti ainakin Marylandin, Readingin, Columbian ja Floridan yliopistoissa.³ Lisäksi alalta ilmestyy tutkimuksia, sekä vanhasta essee-elokuvan traditiosta että sen uusista suuntauksista. Englannissa Yorkin yliopistossa toimii esseedokumenttiin keskittyvä tutkimusryhmä.

Mitä essee-elokuva on?

Essee on muoto, joka tuntuu jo lähtökohtaisesti pakenevan tarkkaa määrittelyä ja rajaamista. Henkilökohtaisuus, moniaineksisuus, assosiaatioiden hyödyntäminen, avoin muoto ja avoin prosessi ovat kaikki piirteitä, jotka on liitetty vähän eri paino-

tuksilla esseemuotoon, niin kirjalliseen kuin elokuvalliseenkin esseeseen. Thomas Elsaesser listaa neljä esse-eelokuvan olennaista ominaisuutta: subjektiivisuus, assosioiva logiikka, materiaalin heterogeenisuus ja refleksiivisyys.⁴ Esse lähtee liikkeelle jostakin ja päättyy johonkin, mutta miten ja mitä kautta, on avoin prosessi. Se on kuin matka tai seikkailu. Esse hyödyntää assosiaatiota, kirjoittajan kokemuksia ja yhdistelee pieniä ja suuria asioita.

Esseemuoto on viehättävän taipuisa. Aldous Huxleyn mukaan esseemuodon avulla voi sanoa miltei mitä tahansa mistä tahansa. Hän näkee esseen jännittyvän kolmen ”paalun” väliseen kenttään. Yksi paalu on henkilökohtainen ja omaelämäkerrallinen; toinen faktuaalinen, konkreettinen ja erityinen; kolmas on abstrakti ja universaali. Useimmat esseet sijoittuvat jonkun paalun läheisyyteen, mutta hienoimmat tekstit liikkuvat vapaasti kaikkien kolmen välissä, henkilökohtaisesta universaaliin, abstraktista konkreettiseen, objektiivisesta maailmasta sisäiseen kokemukseen.⁵

Theodor Adorno kutsuu esseetä hybridimuodoksi.⁶ Se rikkoo rajoja ja sijaitsee jossain fiktion ja dokumentin seikkailuja ja haasteita täynnä olevalla rajaseudulla. Sillä on myös yhteytensä avantgardeen ja kokeellisen elokuvan traditioon. Esse-elokuva on usein haastaja, niin sisältönsä kuin muotonsakin suhteen. Tekijän omaa näkemystä ja omaäänisyyttä pidetään olennaisena piirteenä.⁷

Perinteisesti dokumenttielokuva on kertonut tarinoita tai väittänyt jotakin käyttämällä audiovisuaalisia keinoja ja todisteita argumentaationsa tukena. Esse-elokuva voi tehdä molempia, kertoa tarinoita tai käyttää audiovisuaalisia todisteita – kuten Peippokin tekee – mutta yleensä elokuvan teema on tärkeämpi kuin juoni. Argumentoinnin lisäksi esse-eelokuvat hyödyntävät assosiaatioita.⁸

Timothy Corrigan⁹ kuvaa esseetä metodittomaksi metodiksi ja Laura Rascaroli¹⁰ kirjoittaa esseestä ei-formaalina ja dialektisena muotona. Michael Renovin mielestä esse-eelokuvat vastustavat luokittelua ja perustuvat vastakohtille kuten fiktio / ei-fiktio, dokumenttielokuva / avantgarde, elokuva / video.¹¹ Esse-elokuva on eräänlaista neuvottelua näiden välillä ja ulottuu hyvinkin erilaisten traditioiden väliin tai niitä kohti.

Osa näistä monista määritelmistä sopii Antti Peipon taiteilijanlaatuun, osa ei. Ajan, muistin ja historian teemat ovat ylipäättään olleet keskeisiä juuri esseemuodossa. Esse-elokuva näyttää suosivan historiaa käsitteleviä aiheita, näin on Peiponkin kohdalla. Kyse on menneisyyden, muistin ja muistojen hahmottamisesta. Peipon elokuvat ovat myös ehdottoman omaäänisiä, mutta *Sijaista* (1989) lukuun ottamatta ne eivät ole suoraan henkilökohtaisia.

Monissa määritelmissä painotetaan assosiaatioiden lisäksi eräänlaista vapaata muotoa. Peipon elokuvat hyödyntävät assosiaatiota, kuvat liittyvät toisiinsa usein mielle yhtymien kautta, esimerkiksi *Seinien silmät* (1981) -elokuvassa. Samalla Peipon elokuvat ovat muodoltaan, ”sommittelultaan” tavattoman hallittuja, kurinalaisia ja kaukana vapaasta muodosta tai jostakin tajunnanvirrasta. Jopa silloinkin, kun aiheena on tajunta, kuten *Kolmessa salaisuudessa* (1984).

Peipon esikuvia

Ranskalainen elokuva oli lähellä Peipon sydäntä, hän oli opiskellut Pariisissa uuden aallon vyöryessä esiin 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa, jopa niin vaikuttavasti, että päätti vaihtaa kuvataiteen elokuvaan. Georges Franju, Chris Marker, Luis Buñuel ja Jean Vigo vaikuttivat Peippoon ja hänen elokuviinsa, kaikki tuttuja nimiä essee-elokuvan historiasta.

Georges Franjun *Hôtel des Invalides* (Ranska 1951) on selvä *Viapori – Suomenlinna* (1972) -elokuvan sukulainen. Franjun elokuva kuvaa Pariisin keskustassa sijaitsevaa invalidien sairaalaa ja museota. Se on virallisen Ranskan isänmaallisia sankarillisia muistomerkkejä. Franju kertoo rakennuksen historian, näyttämällä kaiken prameuden mutta myös havainnollistamalla sodan aiheuttaman inhimillisen hinnan. Teosta luonnehditaan usein suorastaan pasifistiseksi. *Viapori*-elokuvan lähtökohta on samankaltainen, halu katsoa virallisen julkisivun taakse ja kertoa se toinen puuttuva tarina.

Alain Resnais oli Peipon elokuva-ajattelulle keskeinen tekijä. Resnais´n aikaa ja muistia käsittelevät elokuvat, sekä dokumentit että fiktiot, innoittivat Peippoaa. Niin Resnais´tä kuin Peippoakin kiinnosti Henri Bergsonin filosofia ja käsitys ajasta. Resnais´n *Yö ja usva* (*Nuit et brouillard*, Ranska 1955) on essee-elokuvan klassikko, joka kertoo natsien keskitysleirijärjestelmästä. Jean Cayrolin kirjoittama selostusteksti on lakoninen ja toteava. Yhdistettynä arkistomateriaaliin ja elokuvan teko-
hetkellä kuvattuihin syksyisiin kuviin hylätyltä leiriltä sekä Hanns Eislerin kontrapunktiseen musiikkiin, teksti saa kokonaan uusia sävyjä. Kameran liukuessa leirin maisemissa on vaikea kuvitella, että vain kymmenisen vuotta ennen niiden ottamista Birkenauin leiri oli inhimillisen tuskan ja kuoleman tyyssija. Resnais kuvasi ajan jälkiä, ei vain muistoja ihmisten mielissä vaan myös ihmisten jälkeensä jättämiä merkkejä, niin leirien virallisia asiakirjoja kuin sattumanvaraisia kuolemaantuomitujen raapimisjälkiä kaasukammion seinissä. Samaan tapaan näemme vankien viestejä ja jälkiä Suomenlinnan selleissä Peipon *Viapori*-elokuvassa. Resnais´n ja Chris Markerin *Patsaatkin kuolevat* (*Les statues meurent aussi*, Ranska 1953) käsittelee afrikkalaista taidetta, mutta tapa, jolla patsaat esitetään voisi olla suoranainen innoittaja Peipon *Graniittipojalle* (1979) ja *Seinien silmille* (1981).

Peipon elokuvien perusteella voisi päätellä, että jos Resnais oli hänelle tärkeä ohjaaja, Godard ei sitä ollut. Godardin vaikutus näkyy kyllä monissa Filminorin tuotannoissa, esimerkiksi Peipon kuvaamassa Risto Jarvan elokuvassa *Bensaa suonissa* (1970), tai se näkyy dokumentaristi Lasse Naukkarisen varhaisissa kollaasielokuvissa *Solidaarisuus* (1970) ja *Tasavallan päiväkirja* (1972). Godard pyrki rikkomaan konventionaalisen mielihyvää tuottavan valtavirtaelokuvan muotoa vieraannuttamalla katsojaa erilaisilla keinoilla. Peter Wollen kuvaa Godardin strategiaa vasta-elokuvaksi ja vertaa sitä Bertolt Brechtin eepin teatterin keinoihin.¹² Godardin strategiaa hyödynnettiin monissa aikakauden ja nykyisissäkin essee-elokuvissa, erityisesti poliittisissa ja agitaatioelokuvissa. Peippo ei näytä tälle lämmenneen. Hän oli aivan liian esteettinen ja muototietoinen tarttuakseen pelkkään muodon

rikkomiseen. Tässä epäilemättä näkyy hänen kuvataiteilijan koulutuksensa ja myös laaja ja syvä visuaalisten taiteiden tuntemuksensa. Peippo kyllä tarttui kiinni hege-
monisiin valta-asetelmiin ja kritisoi niitä, mutta ei lähtenyt muodon hajottamiseen.

Minkälainen esseisti?

Antti Peippo oli visuaalinen taiteilija ja myös hänen elokuvansa olivat vahvasti visuaalisia. Se ei ole itsestään selvää essee-elokuvan traditiossa, jossa myös kirjallista ja kielellistä lähestymistapaa on korostettu. Jotkut teoreetikot pitävät kieltä keskeisenä essee-elokuvan ominaisuutena. Esimerkiksi Phillip Lopaten mielestä essee-elokuvan täytyy perustua puhuttuun tai kirjoitettuun kieleen. Sen pitää edustaa yhtä ”ääntä”¹³ ja siinä tulee olla tekijän vahva henkilökohtainen näkökulma.¹⁴

Antti Peipon tuotanto osoittaa Lopaten vaatimuksen vääräksi. *Graniittipoika* ja *Seinien silmät* toimivat kokonaan ilman selostustekstiä. Kuitenkin aika monessa Peipon elokuvassa sitä käytetään. *Viaporissa* kommentaari on olennainen osa teosta ja antaa näkökulman, hieman samaan tapaan kuin Resnais’ n *Yössä ja usvassa*. *Sivullisena Suomessa* (1983) -elokuvassa ja *Sijaisessa* on niukka mutta paljon kertova selostus. Tuntuu että niissä ohjaaja on löytänyt lähes täydellisen balanssin kuvan ja sanan välillä.

Sen sijaan muutamassa Peiponkin elokuvassa sana syö kuvan. Esimerkki tästä on Carl Gustaf Mannerheimin tiedustelu- ja tutkimusretkestä kertova *Ratsastus Aasian halki* (1987), joka perustuu Mannerheimin ottamiin sinänsä hienoihin valokuviin ja Mannerheimin omaan muistelmatekstiin. Näyttelijän lukemaa tekstiä on paljon eikä sitä ole juurikaan tauotettu. Mannerheimin ”ääni” tuntuu peittävä ohjaajan ”äänen” tai omaäänisyyden. Kaiken kaikkiaan elokuva on hyvin tavanomainen, selittävän moodin (*expository mode*)¹⁵ traditioon asettuva työ. Se on myös malliesimerkki siitä, miten kuvista tulee tekstile alisteista kuvittamista. Kontrapunktinen elementti, niin tyypillinen Peipon elokuville, tuntuu puuttuvan. Elokuvasta uupuu se briljanssi, jolla Peippo käsittelee Timirjasewin valokuvia mestariteoksessa *Sivullisena Suomessa*. *Ratsastus Aasian halki* ei haasta katsojaa millään tavalla, päinvastoin kuin lukuisat muut Peipon elokuvat.

Antti Peippo ei heittäytynyt suoraan taltioimaan sosiaalista todellisuutta, kuten 1960-luvulla yleistyneen suoran elokuvan (*direct cinema*), todellisuuselokuvan (*cinema vérité*) tai havainnoivan elokuvan (*observational cinema*) tekijät. Peippo on kuvannut paljon ”suoraa” todellisuutta Filminorin fiktioissa ja myös tilauselokuvis-
sa. Hän on kuvaajana tarkka havaintojen tekijä ja tekee harkittuja ja varmaotteisia rajauksia. Toki Peipon *Valtakunnan sydän* (1989), joka kertoo Helsingin ratapihasta, on paikan ulkoisen tapahtumisen ja sisäisen hengen ja rytmin havainnointia, mutta se on muutenkin poikkeus Peipon tuotannossa, eräänlaiseksi muotokokeiluksi jäänyt viimeinen elokuva. Joka tapauksessa on selvää, ettei Peippo ollut kiinnostunut havainnoivasta elokuvasta.

Peippo ei myöskään lähtenyt mukaan suoran poliittisen elokuvan aaltoon, joka vei mennessään häntä hieman nuoremmat tekijät kuten työtoverin Lasse Nauk-

karisen. Suora poliittinen elokuva väkevine kollaaseineen ja räjähtävine kuvineen ei ollut esteetikko Peipon laji. Kanta-aottavia Peipon elokuvat kyllä olivat, mutta hienostuneemmalla tavalla kuin joidenkin aikalaisten suorat poliittiset agitaatio-elokuvat. Joissakin Peipon elokuvissa on toki ajalle ominaista poliittista marxilaista retoriikkaa, vaikkapa lasten leikkejä kuvaavassa *Leikkien mallit* -elokuvassa (1975).

Peippoa arvostettiin tekijänä laajasti, ja hän oli myös vasemmistolaisille tekijöille esikuva monessa mielessä. Omissa elokuvissaan Peippo kulki kuitenkin omia teitään tai jopa vastavirtaan suhteessa ajan trendeihin. Peippo keskittyi essee-elokuviin.

Tehtävänä tehdä näkymätön näkyväksi

Hans Richter, kuvataiteilija ja kokeellisten elokuvien tekijä, kirjoitti 1940 uraauurtavan esseen *The Film Essay: A New Type of Documentary Film*. Hänen mukaansa tälle ”uudelle elokuvan lajille” ominaista on se, että se tekee näkymättömän näkyväksi, sen avulla ajatukset, ideat ja ongelmat tulevat havaittaviksi.¹⁶ Peipon elokuvissa tätä tapahtuu mitä suurimmassa määrin. Ne kaivavat esille piilotettuja merkityksiä, avaavat uusia näkökulmia, kertovat vaihtoehtoisia tarinoita ja tuovat pintaan tiedostamatonta ja salaisuuksia. Esimerkiksi *Kolme salaisuutta* (1984) avaa skitsofrenikkojen maalausten ja piirrosten kautta kokonaisen maailman.

Sivullisena Suomessa taas tuo uuden ja erilaisen näkökulman sinänsä tuttuun historiaan. Elokuva kertoo useammankin Suomen kenraalikuvernöörin adjutantina toimineesta Ivan Timirjasewista. Hän oli innokas ja erittäin taitava valokuvaaja, joka ammattinsa takia pääsi kuvaamaan myös sellaisia sotilaallisia ja valtiollisia tapahtumia, joihin muilla ei ollut pääsyä. Lisäksi hänellä oli silmää arjelle ja ihmisille. Timirjasewin asema oli kiehtova; hän oli aivan vallan ytimessä, mutta kuitenkin sivullinen, ensin suhteessa ylimpään sotilaalliseen valtaan, sitten itsenäistyneeseen Suomeen, jonne hän päätti jäädä asumaan.

Timirjasewin hahmo kiehtoi Peippoa. Hän jäljitti kameran kuvaportin kulumien avulla Timirjasewin kuvia Helsingin kaupunginmuseosta ja etsi elokuva-arkistosta elokuvanpätkiä, joissa adjutantti vilahtaa kameroineen. *Sivullisena Suomessa* -elokuvassa ohjaaja samastui epäilemättä päähenkilöönsä ja se välittyy myös elokuvassa. Peippo oli ylipäättään kiinnostunut valokuvista, noista pysäytetyn ajan muistomerkeistä. Valokuvia käytetään paljon kaikissa hänen elokuvissaan ja valokuvaaminen on suoranainen aihe *Sivullisena Suomessa* -elokuvassa.

Elokuvan nimi sisältää myös tietoisien viittauksen eksistentialismin perusteoksiin luettavaan Albert Camus´n romaaniin *Sivullinen (L'Étranger* 1942, suomeksi 1947). Taiteilijoita Peippo kuvasi useissakin elokuvissaan, niin kansallistaiteilijoita kuin sivusta katsovia elämän tarkkailijoitakin. Timirjasew oli sivullinen, mikä oli Peipon rooli?

Jos tekee näkymätöntä näkyväksi, jos kyseenalaistaa totuttua ja haastaa sovinnaista – kuten Peippo ja monet muut taiteilijat – on loogista olla kriittinen vallitsevaa asiointilaa kohtaan. Esseemuoto esitetään usein lähtökohtaisesti kriit-



Antti Peippo oli pohdiskelija, joka mietti paljon essee-elokuviensa muotoa (Kuva Pekka Aine).

Sivullisena Suomessa (1983) on keskeisiä Peipon essee-elokuvia. Peippo katsoo valokuvaaja Ivan Timirjasewia, joka katsoo ympäröivää maailmaa (Verity Films Ky / KAVI, originaali Helsingin kaupunginmuseo).



tisenä. Theodor Adornolle esseemuoto on vapaamuotoisuudessaan ja ”kerettiläisyydessään”, kaikkea muodollista ortodoksisuutta hylkiessään ennen kaikkea ideologikritiikkiä.¹⁷ Näin essee on ”vastarinnan anakronistinen, epäsystemaattinen, erottava muoto”.¹⁸ Kritiikin ja kriittisyyden ajatus on vahva myös Max Bensen teksteissä, hänelle essee on itsessään kriittinen kategoria, jossa aihe näyttäytyy uutena.¹⁹

Uudemmassa essee-elokuva käsittelevässä kirjallisuudessa nojataan säännöllisesti Adornoon, joka toki kirjoitti nimenomaan kirjallisesta esseemuodosta. Myös Jacques Rancière²⁰ ja hänen ajatuksensa politiikan ytimessä olevasta dissensusesta liitetään uuteen essee-elokuvaan.²¹ Rancièrelle politiikka on kiistelyä aistein havaittavan yhteisen maailmamme jakamisesta. Se taas perustuu erimielisyydelle, dissensukselle. Essee on muotona avoin ja sallii erilaisten maailmojen, käsitysten ja konfliktien läsnäolon.

Frankfurtin kriittisen koulukunnan, Adornon ja Louis Althusserin hengessä yhdeksi esseistisen dokumenttielokuvan eetokseksi on noussut vallitsevan hegemonian haastaminen. Esseemuodon avulla voi käsitellä vaihtoehtoja, ei-hegemonista, ”toista” historiaa.

Miten tämä soveltuu Antti Peippoon ja hänen 1970- ja 1980-luvuilla tekemiinsä elokuvaan?

Vaihtoehtoisen historian käsittely alkaa heti Peipon esikoiselokuvassa *Viaporissa*. Viaporin linnoitusta on kuvattu paljon, niin fiktioissa, dokumenteissa, tv-ohjelmissa kuin matkailumainoksissakin. Se on Helsingin puolustuksen lukko ja Kuninkaanportin iskulauseineen, joka kehottaa seisomaan omalla pohjalla turvautumatta vieraan apuun, valkoisen itsenäisen Suomen ylväs symboli. Peippo kaivaa kuitenkin esiin toisen tarinan, virallisen julkisivun kääntöpuolen, ja asemoi saaren vallankäytön, sorron ja kärsimyksen paikaksi. Suomenlinnalla on synkkä historia. Sitä on rakennettu vankityövoimalla ja pakkotyöllä, sen kylmissä kosteissa holveissa ja selleissä on virunut lukemattomia ihmisiä, se on toiminut vankilana eri vuosisadoilla ja sisällissodan jälkeen siellä pidettiin nälässä ja kurjissa olosuhteissa sodassa hävinneitä punaisia, joista osa myös teloitettiin. Peipon Suomenlinna on totalitarismin ja pakkovallan monumentti. Kun virallinen Suomenlinna on värikylläinen ja kaunis, on Peipon Suomenlinna mustavalkoinen ja visuaalisestikin synkkä ja ankea. Historia ei ole yksi ja yhtenäinen, Peipon elokuva esittää vastakertomuksen ja tuo rancièrelaisittain dissensusen näkyväksi.

Sama ”toisen”, vastahegemonisen historian kertominen jatkuu elokuvassa *Graniittipoika*. Elokuva kertoo pintatasolla kansallistaiteilijasta, juhlitusta kuvanveistäjästä, Wäinö Aaltosesta. Aaltonen oli valkoisen Suomen arvostetuimpia taiteilijoita, jyrkä veistäjä, joka pakotti kiven alistumaan tahtoonsa ja joka sai myös tehtäväkseen tärkeimmät kansalliset monumentit Aleksis Kiven patsaasta Tampereen Hämeensillan idealisoituihin miesfigureihin. Aaltosen klassismin yhteydet saman vuosisadan ruumiinpalvontaan, yli-ihmisajatteluun ja sankaruuteen ovat ilmeiset. Kaukana ei ole myöskään assosiaatio italialaiseen fasis-

tiseen kuvanveistoon ja Saksan kansallissosialistiseen monumentaalitaiteeseen. Aaltonen teki myös lukemattoman määrän sankaripatsaita ja muistomerkkejä sankarihautausmailla.

Peippo poimii kuvanveistäjän laajasta tuotannosta pienehkön mutta vaikuttavan alle 10-vuotiasta poikaa esittävän Graniittipoikana tunnetun patsaan, jonka Aaltonen teki vuonna 1917. Peippo antaa patsaalle elokuvassaan uuden merkityksen lyhyellä tekstiplanssilla. Graniittipoika on vuoden 1918 sotaorpo ja sotien 1939–1944 sankarivainaja. Näin parilla sanalla Peippo haastaa virallisen, ylvään ja juhlallisen. Tätä lukuohjetta vasten seuraavat kuvat alkavat saada uusia sävyjä ja miehinen jyrkkyys asettuu kritiikin kohteeksi. Elokuva on äärimmäisen tiivis ja toimii kuvien ja minimalistisen mutta vahvasti tunnelmaa luovan ääni-ilmaisun kautta. Selostustekstin sanoja ei tarvita. Peippo leikkaa kuvia Aaltosesta työskentelemässä, hänen veistoksiaan ja eläviä aikakauden poikia luistelemassa Johannekseen kentällä (Aho & Soldanin hienoa materiaalia) sekä kuvia elävistä ja kuolleista sotilaista samoin kuin Helsingin pommitusten tuhoja. Sota tuhoaa niin ihmiset kuin rakennetunkin, Peippo tuntuu sanovan. Useamman kerran elävä kuva pysäytetään stop-ruuduksi kuin muistuttamaan ajan katoavaisuudesta. Välillä kamera kiertää Graniittipoikaa ja muutaman kerran leikataan siten, että patsas näyttäisi katsovan kuvia sodan tuhoista ja sankaripatsaista.

Graniittipoika on vahva elokuva. Helppo se ei ole, jollei sitä katso vain Aaltosen ja aikakauden kuvauksena. Peippo ei selitä verbaalisti mitään alun planssia lukuun ottamatta. Peippo ei myöskään anna valmista tulkintaa, näinhän vaikuttavissa esse-elokuvissa usein on. Katsoja joutuu itse rakentamaan tulkintansa. Jos katsojalla on sen verran taidehistorian tuntemusta tai vaistoa, että haluaa ymmärtää idealisoitujen monumentaaliveistosten fasistisen muotokielen, elokuvan merkitys loksahtaa paikoilleen. Elokuva on tarkka, hallittu ja ankara, kuin graniittipatsas, jossa ei ole yhtään turhaa tai merkityksetöntä taltan iskemää.

Seinien silmät (1981) on *Graniittipoijan* sisarteos. Tämäkin elokuva käsittelee sotaa ja siinäkin sota esitetään turhana kaiken tuhoavana mielettömyytenä. Teoksen pasifistinen viesti on selvä. Elokuva alkaa kuvilla, joissa Helsingin keskustan patsaita suojataan lautarakennelmilla, sota on tulossa. Patsaat, seinien silmät, katsovat myrkyssä ja näkevät pommitukset ja sodan kauhut. Patsaat myös kärsivät ja kantavat arpensa, luodinreikänsä ja sirpaleiden jälkensä hiljaisina läpi vuosikymmenten. Peippo leikkaa arkistomateriaalista muutaman kerran samoihin katunäkymiin elokuvan nykyhetkessä 1980-luvulla. Ohjaaja tuntuu sanovan, että historia on läsnä nykyhetkessä, mutta se on näkymätön. Jos osaa katsoa patsaiden luodinreikien ja pienten jälkien ja johtolankojen kautta, löytää menneisyyden. Peippo tekee olevasta mutta näkymättömästä näkyvää. Juuri tähän oli Adornon mielestä yksi esseemuodon keskeisistä ominaisuuksista.

Seinien silmät ei sisällä mitään verbaalia selitystä, ei selostusta, ei edes tekstiplanssia, kuten *Graniittipoika*. Kaikki kerrotaan audiovisuaalisesti. *Seinien silmät* onkin hieno esimerkki siitä, miten esseemuoto voi toimia täysin ilman sanoja.

Sukupolvensa sijainen

Sijainen (1989) tulee ja yllättää. Se saa ensi-iltansa Tampereen elokuvajuhlilla ja voittaa siellä sekä kotimaisen dokumenttielokuvien pääpalkinnon että Risto Jarva -palkinnon (yhdessä leikkaaja Anne Lakasen kanssa). Yleensä Peipon kollegan Risto Jarvan mukaan nimetty palkinto oli annettu nuorille lupaaville tekijöille. Nyt sen sai ansaitusti veteraani Antti Peippo.

Sijaisen kaltaista elokuvaa ei oltu aikaisemmin tehty Suomessa. Elokuva on suorudessaan hätkähdyttävä, joidenkin mielestä jopa julma syyllistäessään tekijän jo kuollutta äitiä. Se kertoo armottomasti tekijästä itsestään, mutta syyttää äidin lisäksi myös porvarillista ilmapiiriä, tiukkaa aatemaailmaa ja kasvatusta ja sitä kautta myös koko valkoista Suomea.

Sijaisessa mennään *Viaporista* ja *Graniittipojasta* astetta pitemmälle. Se näyttää, minkä hinnan ohjaaja ja sukupolvi joutuvat pahimmillaan maksamaan valheellisesta julkisivun ylläpitämisestä ja koti-uskonto-isänmaa -ideologiasta. Ohjaajasta tulee tämän ideologian, idealisoidun isänmaan, sen kasvatusihanteiden ja lapsena kuolleen veljen sijainen.

Ajatus oman itsen sijaisuudesta ja uhriksi kasvamisesta laajenee koko kansakuntaa koskevaksi yleiseksi traumaksi, jonka konkretisaatio ja symboli ohjaajan oma syöpä on. Tähän asti Peippo oli tarkkanäköisesti etsinyt ja löytänyt ajan merkkejä niin patsaista, rakennuksista kuin taiteestakin. Nyt menneen ajan merkki oli omassa ruumissa.

Virallisesti uhreja ja sankareita olivat sotilaat ja myös heitä tukeneet lotat ja kotirintaman väki. Ajatus siitä, että sodan traumat kannettiin kotiin ja siirrettiin vielä seuraavallekin sukupolvelle, oli jollei nyt kokonaan uusi niin ainakin omaperäinen. Tässäkin mielessä Peippo oli aikaansa edellä. Vasta 2010-luvulla ensin tutkimuksen myötä ja sitten laajemmaltikin ruvettiin julkisuudessa puhumaan sodan vaikutuksista seuraavaan sukupolveen. Ari Matikaisen *Sota ja mielenrauha* (2016) ja Timo Korhosen *Sodan murtamat* (2016) toivat aiheen uudelleen suomalaisen dokumenttielokuvaan, 30 vuotta Peipon jälkeen.

Sijainen aloittaa Suomessa henkilökohtaisten dokumenttielokuvien aikakauden. 1990-luvun alussa suomalaisessa dokumenttielokuvassa tapahtuu selvä sukupolven vaihdos, esiin astuu paljon uusia tekijöitä – monet heistä naisia – ja dokumenttielokuvien aihepiirit ja ilmaisumuodot laajenevat. Identiteetin, perheen ja suvun asiat ovat uusia ja raikkaita aluevaltauksia. Monissa elokuvissa on vahva henkilökohtainen ja myös esseemäinen ote. Ensimmäisenä ehtii kuitenkin Antti Peippo, joka kuuluu edelliseen dokumenttielokuvantekijäpolveen ja täysin epätyypillisesti edustaa miessukupuolta. Muut suomalaiset miesdokumentaristit uskaltautuivat henkilökohtaisen dokumenttielokuvan alueelle vasta 1990-luvun puolivälin jälkeen.

Peipon tuotannossa ei ole oikeastaan mitään, mikä ennakoisi tällaista henkilökohtaista lähestymistapaa. ”Minä”-sanaa ei kuulla yhdessäkään aikaisemmassa Peipon elokuvassa. Suomalaisessa elokuvassakaan ei ole esikuvaa tai toista samanlaista elokuvaa. Tämänkin elokuvan kohdalla tuntuu, että Peippo ponnistaa

elokuvansa syvältä itsestään tai että vaikutteet ovat hyvin välittyneitä ja kaukana. Yksi esikuva lienee Peipon Tampereen elokuvajuhlilla vuonna 1986 näkemä Ingmar Bergmanin lyhytelokuva äidistään, *Karins Ansikte* (1983). Mutta Peipon armottomuus saa Bergmanin näyttämään lepsulta ja sovinnaiselta muistelijalta.

Kerronnan aukot kritiikin työkaluina

Theodor Adornon mukaan esseé murtaa ajatuksen yksinkertaisesta ja loogisesta maailmasta, ajatuksen joka säilyttää status quon ja pitää yllä vallitsevaa asioiden tilaa.²² Epäjatkuvuudet, katkokset ovat esseemuodon ytimessä.²³

Adornon lisäksi Laura Rascaroli pitää esseemuodolle ominaisena eräänlaisia sisällöllisiä tai kerronnallisia aukkoja (*gaps*). Nämä katkokset, epäjatkuvuudet tai välitilat mahdollistavat erilaiset tulkinnat ja myös kriittisen lähestymistavan.²⁴ Aukkojen tai katkosten ansiosta esseé-elokuvissa historia voi avautua uusille tulkinnoille, ja tässä Adorno ja Rascaroli näkevät esseemuodossa piilevän vaihtoehtoisuuden, poliittisuuden ja vastahegemonian mahdollisuuden.²⁵ Peipon elokuvissa on katkoksia. Ne ovat ajallisia, kerronnallisia ja historiallisia. Hänen elokuviansa historia ei ole virallista historiaa, pikemminkin vaihtoehtoista historiaa, kollektiivisten kokemusten historiaa. Peippo jättää asioita varjoon tai piiloon, ei kerro kaikkea ja antaa katsojan aktiivisesti täyttää aukkoja. Peipon tietoinen tai tiedostamaton strategia on juuri se mitä Rascaroli peräänkuuluttaa: dialektiset katkokset luovat välitiloja, jotka haastavat katsojaa pohtimaan ja tutkimaan.²⁶

Antropologisen elokuvan tekijä ja teoreetikko David MacDougall kirjoittaa esseessään *Films of Memory* (1998) Antti Peipon *Sijaisesta*. Se on hänestä loistava esimerkki muistikuvan ja todellisuuden tai merkin ja sen kohteen välisestä aukosta (*gap*), joille muistia käsittelevät elokuvat usein perustuvat.²⁷ Valokuvassa näyttäytyvä onnellinen perhe ei vastaa elokuvantekijän omaa muistoa. Tämä ristiriita tai aukko on keskeinen *Sijaisessa*.

Graniittipojassa ja *Seinien silmissä* aukkoina voisi pitää ”puuttuvaa” selostustekstiä. Katsoja joutuu rakentamaan itse merkityksen, ”loikkaamaan” tulkintaan. Tätä katsoja saa tai joutuu tekemään useinkin Peipon äärimmäisen tiiviiksi puristetuissa elokuvissa.

Refleksiivisyys esseén ominaisuutena

Peipon kaikki elokuvat ovat hyvin omaäänisiä ja ohjaajan voi ajatella olevan niissä vahvasti läsnä, vaikka siitä ei aina kuvallisia tai äänellisiä merkkejä näykään. Tekijän käsialan ja oman äänen voimakkuus vaihtelee elokuvittain.

Nykyisessä esseemuotoa käsittelevässä keskustelussa pelkkä omaäänisyys ei tunnu riittävän. Henkilökohtaisuus on yksi esseén, sekä kirjallisen että elokuva-esseén, keskeisiä ominaispiirteitä, jonka tärkeys on vain korostunut viime vuosina. Henkilökohtaisuus ei ole vain omaäänisyyttä vaan refleksiivisyyttä ja konkreettista ruumiillista läsnäoloa teoksessa, kuvassa tai äänessä. Jotta teos voi olla refleksiivinen siinä täytyy olla julkilausuttu subjekti, joka on teoksessa läsnä ja joka on lähellä teoksen ulkopuolista oikeaa tekijää.²⁸

Thomas Elsaesserin mukaan essee-elokuvat refleктоivat omaa representatio-naalista muotoaan.²⁹ Refleksiivisyys voi tarkoittaa sitä, että kuvat ja äänet ikään kuin kommentoivat itseään tai kuva ja ääni ovat dialogisessa suhteessa toisiinsa ja niiden välillä on hedelmällinen elokuvaa eteenpäin vievä jännite.³⁰ Laura Rascarolin mukaan essee-elokuva ei haasta ja kyseenalaista vain elokuvan aihetta vaan myös oman tekijyytensä ja subjektiivisuutensa.³¹

Sijainen on Peipon tuotannossa ainoa elokuva, joka vastaa suoraan kaikkia näitä uudempia essee-elokuvan kriteereitä ja trendejä. Mutta sen se tekee vahvasti, ollen aikaansa edellä tässäkin suhteessa.

Peipon muissakin elokuvissa on merkkejä, jotka viittaavat elokuvaan itseensä tai sen materiaaliin. Esimerkiksi *Seinien silmissä* on säästetty paikoitellen otosten alussa olevat blinkkarit ja negatiivimerkinät. Ne ovat arkisto-otokset kuvanneiden kuvaajien puumerkkejä.

Peipon elokuvat ovat samaan aikaan filosofisia ja materialistisia. Niissä on kovaa ja muotoon hakattua kiveä, valokuvia siten että niiden rakeet näkyvät, maalauksia siveltimen jälkineen. Peippo käyttääkin melkein kaikissa merkittävimmissä elokuvissaan jonkun toisen tuottamaa materiaalia, on se sitten Timirjasewin valokuvia, taideteoksia, virallisia dokumentteja, skitsofreenikkojen maalauksia, arkistoelokuvaa tai Wäinö Aaltosen ja muiden patsaita. Tämäkin on tyypillistä monille essee-elokuville. Peippo kuvaa ikään kuin toisen asteen todellisuutta, hyödyntää jo jonkun taltioimaa ja tulkitsemaa aineistoa mutta luo siitä täysin oman ja omaperäisen kokonaisuutensa.

Joitakin johtopäätöksiä

Kun Peipon elokuvia katsoo peräkkäin, ei voi olla huomaamatta sitä, kuinka monet niistä käsittelevät sotaa ja nimenomaan sen seurauksia. *Seinien silmät* kuvaa materian, *Sijainen* hengen ja ruumiin tuhoutumista. *Graniittipojassa* tuhoutuu niin liha kuin kivikin ja *Kolmessa salaisuudessa* kohtaamme sodassa tuhoutuneen psyyken. Kaksi kolmesta elokuvassa käsiteltävästä henkilöstä liittyvät sotaan: toisen episodin analyysin kohde on ”nainen sodan jälkeisiltä vuosilta” ja kolmannen ”sodassa järkensä menettänyt mies”. *Viaporissa* ja *Sivullinen Suomessa* -elokuvissa sota ja militarismi ovat vahvasti läsnä, ja tuntuu että sota on kaikuna niissäkin Peipon elokuvissa, joissa sitä ei sanota ääneen. *Sijainen* avaa Peipon arvoituksen ja tekee näkyväksi sodan teeman ohjaajan oman henkilöhistorian kautta.

Peipon tuotannosta nousee yhdeksi läpikulkevaksi teemaksi vastakertomus viralliselle valkoiselle Suomelle ja sen hegemonialle. Koti, uskonto ja isänmaa olivat se aatemaailma, johon Anttikin kasvoi. Se oli ankara kertomus, jossa vapausso-daksi kutsutun sisällissodan voittajat asettivat oikeistolaisen agendan ja kun arvot vielä kirkastettiin valtavin uhrauksin kolmessa perättäisessä sodassa, oli hegemonian haastaminen vaikeaa. Mutta vääjäämätöntä. Sotilaiden lasten sukupolvi haastoi edellisen sukupolven. Näin tapahtui suomalaisessa dokumenttielokuvassakin. Vastahegemoninen kertomus ilmeni ensin radikalismina ja anarkismina, hillittömyy-

tenä ja vapaamielisyytenä. Kun monet Peipon kollegat löysivät sopivan vastaker-
tomuksen vasemmalta, kommunistipuolueen vähemmistösiiven kautta, ei Peippo
tätä askelta astunut eikä tähän lähtenyt. Hän oli monessa muussakin mielessä
epämuodikas.

Antti Peippo on suomalaisessa dokumenttielokuvassa täysin oma tapauksensa.
Hänen elokuvansa ovat tiheydessään, muodoltaan ja aiheiltaan hienointa essee-
elokuvaa mitä Suomessa on tehty. Peipon tuotanto käsittelee paljolti kansallista
historiaa, mutta siinä on myös laajempi universaali taso. Sota ja sen seuraukset on
suuri eurooppalainen aihe. Samalla konkreettisen ja yleisen tematiikkansa, taiteel-
lisen tasonsa, tekijän omaperäisyyden, vahvan näkemyksen ja muodon hallinnan
takia Peipon tuotanto asettuu myös osaksi eurooppalaisen essee-elokuvan suurta
historiaa. Varsinkin kun tekijä oli vielä hyvin tietoinen tästä perinteestä.

Useimmat Peipon teokset ovat kestäneet aikaa hyvin. Ne ovat edelleen pu-
huttelevia, kiinnostavia, teemoiltaan universaaleja, jopa punnittuna vasten essee-
elokuvasta nyt kolmekymmentä vuotta myöhemmin käytävää teoreettista keskus-
telua. Joitain nykykeskustelun kriteereitä elokuvat eivät ehkä täytä, mutta kuten
sanottu artikkelin alussa, essee-elokuvan luonteeseen kuuluu se, että se pakenee
– onneksi – kaikkea määrittelyä.

Monet Peipon elokuvat ovat audiovisuaalista kansallisomaisuutta, klassikkoja,
jotka pitäisi tuntea paitsi Suomessa, myös maailmalla nykyistä paremmin.

Viitteet

- 1 Esimerkiksi Alter & Corrigan 2017, 2.
- 2 Alter & Corrigan 2017, 6.
- 3 Ibid. 2017, 6.
- 4 Elsaesser 2015, 242.
- 5 Huxley 1960, 83–85.
- 6 Adorno 1984, 167.
- 7 Esimerkiksi Rascaroli 2009, 21.
- 8 Elsaesser 2015, 240–241.
- 9 Corrigan 2011, 8.
- 10 Rascaroli 2017, 8.
- 11 Renov 1989, 8.
- 12 Wollen 1984, 12–26.
- 13 Tässä yhteydessä käsite ”ääni” ei tarkoita vain konkreettista ääniraidalta kuuluvaa ääntä, vaan yleensä elokuvantekijän henkilökohtaista näkemystä tai viestiä ja tapaa esittää se.
- 14 Lopate 1992, 111–112.
- 15 Bill Nichols käyttää termiä kuvaamaan selostustekstiin perustuvaa ”perinteistä” dokumenttielokuvaa, kts Nichols 2001, 105–109.
- 16 Richter 1940, 90–91.
- 17 Adorno 1958, 66.
- 18 Rascaroli 2017, 17.
- 19 Bensen 1948, 55.
- 20 Rancière on kirjoittanut paljon myös elokuvasta, muun muassa Chris Markerista, Rancière 2016, 157–170.
- 21 Papazian & Eades 2016, 2.
- 22 Adorno 1948, 72.
- 23 Ibid. 1948, 74.
- 24 Adorno 1984, 164; Rascaroli 2017, 7–8.
- 25 Rascaroli 2017, 17, 189.
- 26 Ibid. 2017, 8.
- 27 MacDougall 1998, 240–241.
- 28 Rascaroli 2009, 184.
- 29 Elsaesser 2015, 240.
- 30 Ibid. 2015, 242.
- 31 Alter ja Corrigan 2017, 12.

Lähteet

- Adorno, Theodor W. 1958. The Essay as Form. *New German Critique* 32 Spring/Summer, 151–171. Löytyy myös teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 60–82.
- Alter, Nora M. & Corrigan Timothy. 2017. *Essays on the Essay Film*. New York. Columbia University Press.
- Benjamin, Walter. 1970. *Illuminations: Essays & Reflections*. London: Jonathan Cape.
- Benjamin, Walter. 1989. *Messiaanisen sirpaleita*. Helsinki: Kansan sivistystyön liitto & Tutkijaliitto.
- Bense, Max. 1948. On the Essay and its Prose, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 49–59.
- Corrigan, Timothy. 2011. *The Essay Film from Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- Elsaesser, Thomas. 2015. The Essay Film: From Film Festival Favorite to Flexible Commodity Form?, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press.
- Huxley, Aldous. 1960. *Collected Essays*. London: Harper & Brothers.
- Huxley, Aldous 1960. Preface to the Collected Essays of Aldous Huxley, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 83–85.
- Lopate, Phillip. 1992. In Search of the Cenataur, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 109–133.
- MacDougall, David. 1998. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Papazian, Elizabeth A. & Easdes, Caroline. 2016. *The Essay Film. Dialogue / Politics / Utopia*. New York: Columbia University Press.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated with an Introduction by Gabriel Rockhill. London & New York: Continuum.
- Rancière, Jacques. 2016. *Film Fables*. London, New York etc: Bloomsbury Academic.
- Rascaroli, Laura. 2009. The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 183–196.
- Rascaroli, Laura. 2014. *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*. New York & London: Wallflower Press.
- Rascaroli, Laura. 2017. *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press.
- Renov, Michael. 1989. History and/as Autobiography: The Essayistic in Film and Culture. *Framework* 1: 6–13.
- Richter, Hans 1940. The Film Essay: A New Type of Documentary Film, teoksessa Alter, Nora M. & Corrigan Timothy (toim.). 2017. *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press. 89–92.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka. 2015. *Dokumentin utopiat: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1944–1989*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Wollen, Peter. 1984. Godard ja vastaelokuva: Itätuuli, kirjassa Pekka Johansson (toim.). *Godard*. Turku: Varsinais-Suomen Elokuvakeskus. 12–26.

Markku Varjola

GRANIITTIPOJASTA SIJaiseen:

Antti Peipon Kolme salaisuutta

Antti Peipon ohjaukset ovat fiktiivistä *Ihmemiestä* (1979) lukuun ottamatta lajityypiltään dokumenttielokuvia. Ne myös hyödyntävät olemassaolevia dokumentteja, erilaisia kulttuurisia objekteja, rakentuvat niiden varaan. Peippo on kuin arkeologi, joka tutkii ja tulkitsee menneisyyden jälkiä nykyajassa. Hän tekee kuvia kuvista. Nämä kuvat ovat konkreettisia esineitä, merkkejä ennen vallinneesta (tai nykyisestä) todellisuudesta, kulttuurin itseilmaisua.

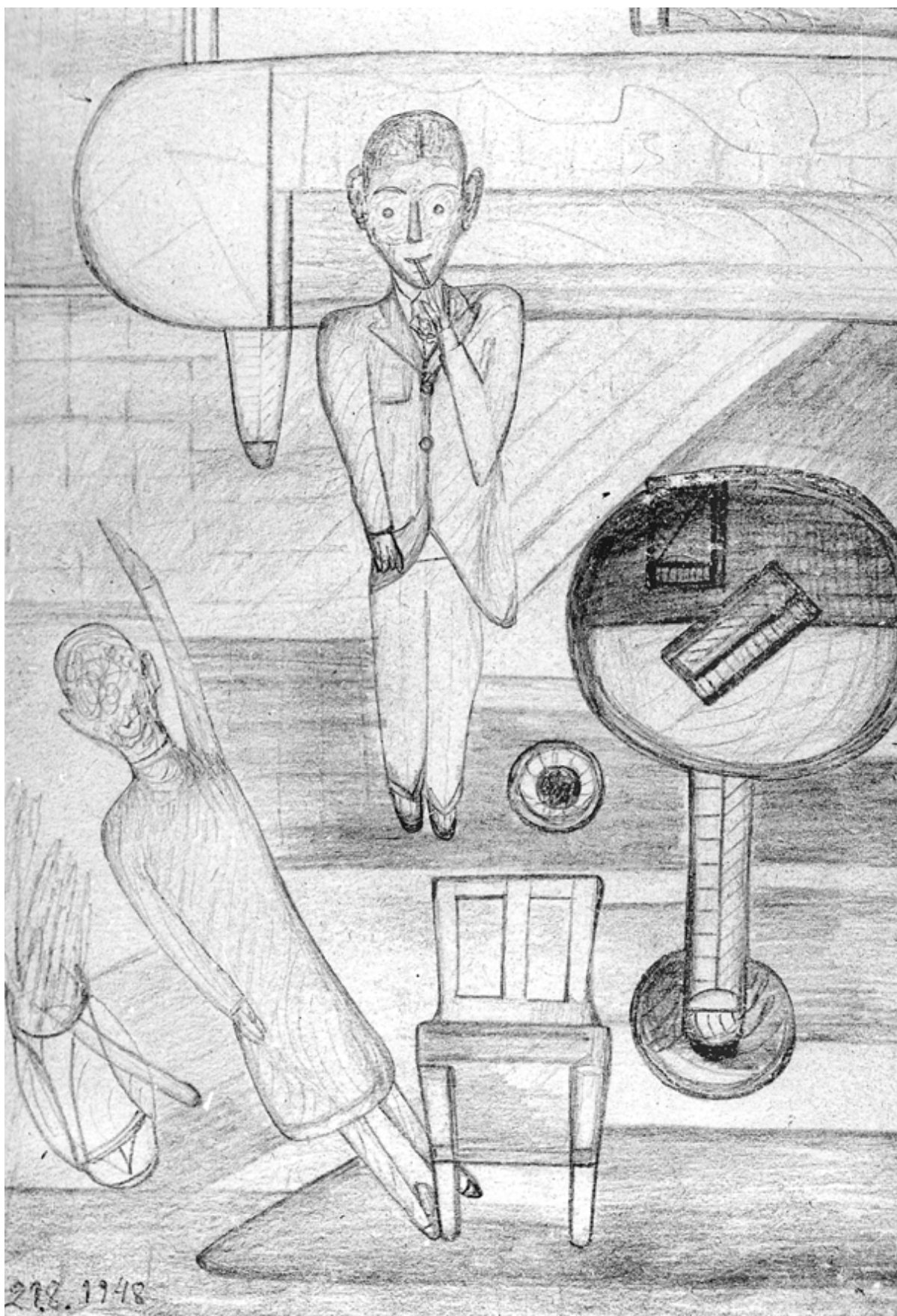
Peipon elokuvassa *Graniittipoika* (1979) on valokuvia ja elävää kuvaa – kohteena sekä elävät ihmiset että näitä kuvaavat veistokset. Elokuvan *Kolme salaisuutta* (1984) kaikki kuvamateriaali koostuu mielisairaapotilaiden piirroksista ja maalauksista. *Sijaisessa* (1989) dokumentteina on käytetty valokuvia, piirroksia, kaitafilmiä ja kirjeitä. Jos katsotaan Peipon tuotantoa laajemmin, hänelle arkkitehtuuri on usein toiminut dokumenttina, jopa elokuvan lähtökohtana (*Viapori – Suomenlinna*, 1972; *Seinien silmät*, 1981). Kuviin Peippo lisää äänen eri muodoissa: puheena, musiikkina ja efekteinä. Tämä äänellinen taso ei tässä esseessä käsitellyissä kolmessa elokuvassa ole kuitenkaan historiallisesti autenttinen, alkuperäinen lähde, vaan ääni on kokonaan uudelleen luotu, keinotekoinen.

Graniittipoika

Antti Peippo on monipuolisesti sivistyneenä kuvataiteilija-elokuvaaja-ohjaajana löytänyt tuotannossaan hedelmällisiä tapoja hyödyntää ja tuoda esiin kuvataidetta elokuvan muodossa. Elokuva taidemuotona sulattaa itseensä kuvataiteen tilallisuuden ja laajentaa sitä. Samalla elokuva tuo mukaan konkreettisen liikkeen, leikkauksen, aikaulottuvuuden ja äänen.

Graniittipoika – elokuva Wäinö Aaltosen tuotannosta ei sisällä yhtään puhuttua sanaa. Kaikki välittyy kuvan, musiikin ja äänitehosteiden avulla. Tekstiplanssi tarjoaa avaimen elokuvan luentaan: ”graniittipoika 1917, vuoden 1918 sotaorpo, sotien 1939–1944 sankarivainaja”. Tässä on sen punainen lanka.

1900-luvun alkupuolella yleisten rotuteorioiden mukaan rodut olivat eriarvoisia, ja tämän katsottiin näkyvän rotujen moraalissa ja kulttuurissa. Vasta itseinäistyneessä Suomessa haluttiin korjata virheelliset ja alentavina koetut väitteet suomalaisten mongolisuudesta. Taiteen tehtäväksi tuli ilmaista suomalaisen rodun jaloutta. Aaltosen alkuperäisen *Paavo Nurmen juoksijapatsaan* (1924) nähtiin edustavan kreikkalaisen mytologian ideaalia. Veistoksen ruotsalainen arvio hehkutti Suomea Pohjolan Hellaana, mitä täällä siteerattiin innoissaan. Suomi haluttiin kokea läntisen kulttuurin etuvartiona.¹ Aaltosesta tuli nuoren tasavallan näkyvin, ”virallinen” kuvanveistäjä, jolta tilattiin tärkeimmät monumentit suurmiespatsaista



Peipon kaikissa elokuvissa on läsnä oudon ja kummallisen elementti. Elokuvassa Kolme salaisuutta (1984) se on ehkä konkreettisin. Teos vie katsojan kiehtovalle matkalle mieleltään järkkyleneiden maailmaan ja tapaan ymmärtää todellisuus (Verity Films Ky / KAVI).

(esimerkiksi Aleksis Kivi ja Jean Sibelius) niin vapaussodan kuin talvi- ja jatkosodan sankaripatsaisiin ja muistomerkkeihin. Helsingin yliopiston marmorireliefi *Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden* (1937–1940) sai sodan aikana erityisen merkityksen suomalaisuuden symbolina ja isänmaan puolesta annetun uhrin tunnuskuvana.²

Aaltosen varhaistuotantoon kuuluvat veistos *Puupoika* (1915) ja savinen *Suihkukaivon luonnos* (n. 1915) sisältävät ensimmäiset versiot *Graniittipoika*-veistoksen pikkupojasta. *Graniittipojan* kipsiluonnos on vuodelta 1916. Veistos *Graniittipoika I* syntyi 1917–20. *Graniittipoika II* syntyi noin 1920–23. Aaltosella oli tapana ajoittaa työnsä alkuidean syntyyn, johon ensimmäinen vuosiluku tässä yhteydessä viittaa; jälkimmäinen tarkoittaa teoksen lopullista valmistumista. Ensimmäinen *Graniittipoika*-patsas on punaista, toinen mustaa graniittia.³ Peipon elokuvassa tutkitaan ensimmäistä veistosta.

Veistos on arvoituksellinen ja monitulkintainen kuin Leonardo da Vincin *Mona Lisa* -maalauksen. Pää alaspäin suunnattu, paikalleen jähmettynyt, puoliksi sisäänpäin kääntynyt pikkupoika – vain kolmivuotiaaksi väitetty, vanhemmalta tuntuva – saattaa näyttäytyä ujona ja arkana. Hänen silmissään ja olemuksessaan voi nähdä – tai niihin projisoida – surua ja alistumista, pelkoa ja jopa kauhua. Mutta myös iloa, uhmakkuutta ja peräänantamattomuutta, sisäistä vastarintaa. Voi ehkä aavistaa ennenäikaista vanhenemista, kenties peräti varhaiskypsää elämän ja kuoleman ironian tajua.

”Nuori Wäinö Aaltonen loi faaraoiden juhlavuudesta poikkeavan omalaatuisen humoristisen hahmon ‘titaanipenikastaan’. Hahmossa on hellyttävyyttä, ja yksityiskohdat luovat koskettavan inhimillisyyden veistokseen. Pömpöttävä vatsa, edestä tiukkaan vedetty vaate, sisäänpäin kääntyneet pallukkaiset jalkaterät, alaspäin painunut suuri paljaaksi ajeltu pää, josta korvat ulkonevat voimakkaasti, ja ujusti umpimielinen ilme luovat hahmosta suomalaisen nallikan ja veistoksellisen vastineen Gallen-Kallelan maalaamalle poikahahmolle *Poika ja varis* -teoksessa.” Näin luonnehtii Leena Ahtola-Moorhouse.⁴

Peippo leikkaa ristiin todellisuuden ja taiteen sisältämien erilaisten, keskenään ristiriitaisten maailmojen välillä. On *Graniittipoika*-veistos ja sen edustamat oikeat, elävät pikkupojat, ja on nuorukaisten ruumiit, kuolinilmoitukset ja joukkohaudat. Näiden väliin kuuluvat Aaltosen teräksistä maskuliinista uhoa pursuavat isänmaalliset veistokset, jotka johdattelevat elämäänsä aloittelevia poikia sodan sankarivainajiksi. Elokuva näyttää mitä tapahtui viattoman graniittipojan sukupolvelle – kansan etulinjaan lähetetyille nuorisolle – kuinka se uhrattiin teuraaksi sodan alttarille. *Vapauden jumalatar seppelöi voiton seppeleellä nuoruuden* -teos nähdään 1944 pommituksen tuhoamana, raunioiden keskellä.

Suomi ei tässä Peipon kriittisessä vastaluennessa näyttäydy yhtenäisenä, vaan kahtiajakautuneena maana, jolla on kaksi historiaa tai historianankirjoitusta. Samalla *Graniittipoika* on ennen kaikkea yksi harvoja painokkaasti ja aidosti pasifistisia elokuvia mitä Suomessa on tehty. Näemme valokuvia pikkupojista maaseudulla

rauhan oloissa. Filmikamera tutkii kaupungin luistelevien poikien suoraan meihin suunnattuja kasvoja: avoimia, suoria, haastavia, lävistäviä katseita. Teos osoittaa suurta pelkistyksen taitoa ja elokuvallista ilmaisuvoimaa. Äänetön, pidätetty tunne – Aaltonen itse alkoi kuuroutua jo nuorena – kasvaa pakahduttavaksi. Vaikka *Graniittipoika* on vain 10 minuutin pituinen, se on yksi Antti Peipon pääteoksista. Se on hänen henkilökohtaisimpia töitään, *Sijaisen* ilmeinen rinnakkaisteos – pieni graniittipoika on Peipon katsannossa kansakunnan sijainen (tai sijaiskärsijä). Heikki Valpolan hienovaraisen musiikin myötävaikutuksella tunnemme olevamme isiemme ja isoisemme historian suuren arvoituksen äärellä. Mitä kaikkea tähän veistokseen kätkeytyykään...

Wäinö Aaltosen ylevöittävä maskuliinisen sankaripatsastelun alta löytyy siis aito hämillinen pikkupoika. Juuri tämä kontrasti on kiinnostanut Peippoa. Naiset jäävät elokuvassa sivummalle, mutta äitihahmo on mukana veistosten joukossa.

Aaltonen oli paitsi kuvanveistäjä myös maalari. Hän sovelsi nuoruutensa kuvataiteessa vaikutteita myös ekspressionismista, kubismista, italialaisesta futurismissa ja art decosta. Mutta modernistinen orientoituminen ei sopinut klassismin ihanteisiin, joita taide-eliittimme ja tilaajainstituutiot halusivat Aaltosen ”miehuullisesti” noudattavan. Tämä toinen juonne muodostaa jännittävän vaihtoehtoisen ”piilotason” edustustaiteilijan työssä. Elokuva ei esittele tätä Aaltosen vähemmän tunnettua tuotantoa, paitsi joitakin piirroksia rakastavaisista, jotka liittyvät Peipon visiossa sodan uhrien joukkoon.

Kolme salaisuutta

Kolme salaisuutta rakentuu Nikkilän mielisairaalan kolmen entisen – henkilöllisyydeltään anonyymien – potilaan piirrosten ja maalausten kautta. He ovat skitsofreniasta kärsineitä hoidokkeja 1900-luvun puolivälistä. Pohjadokumentteina ovat toimineet psykiatri Oscar Parlandin taideterapeuttiset tutkimukset ja tulkinnat sekä Nikkilän sairaalan museoon arkistoidut tiedot ja kuvamateriaalit. (Parland toimi Nikkilässä lääkärimäisenä 1947–1975, ylilääkärinä vuodesta 1960.) Peippo on perehtynyt aiheeseen myös käymällä alan laitoksissa ulkomailla.

Art Brut, Outsider-taide on tehty taidekentän ulkopuolella. Mielisairaaloissa kuvataidetta on käytetty diagnosoiviin ja hoidollisiin tarkoituksiin. Sitä on saatettu myös kerätä, tallettaa ja esittää julkisesti. Nikkilän sairaalassa syntyi potilastaidetta melkein perustamisesta (1914) alkaen, vaikka varsinainen taideterapia siellä alkoi 1950- ja 60-luvun vaihteessa. Taidekerhoa alkoi 1959 vetää Rafael Wardi. Taideterapiaa käytetään kuvallisen itseilmaisun ja vuorovaikutuksen välineenä. Kuvataide toimii väylänä, joka vapauttaa estyneen potilaan luovuuden ja mahdollistaa muodon antamisen erilaisille tunteille ja ajatuksille. Taideterapiassa voi yhdistyä psykoterapia ja taiteellinen luomisprosessi. Siinä pyritään laajentamaan yksilön tietoisuutta, selkiyttämään minäkuva ja vahvistamaan itsetuntoa.

Elokuvassa *Kolme salaisuutta* päästään kolmen ihmisen sisälle heidän oman taiteellisen ilmaisunsa ja sen tulkinnan kautta. Kuvalliset esitykset auttavat selittä-

mään heidän psyykettään ja sairautensa laatua. Kuvataiteellaan potilaat yrittävät hahmottaa omaa eksyksissä olevaa minuuttaan ja sukupuolisuuttaan, järkkynyttä suhdettaan ulkomaailmaan. Kuvasto muodostaa unenkaltaisen symbolistisen peilin heidän särkyneeseen, ahdistuneeseen mieleensä. Elokuvan mottona on: ”Yksilössä puhkeava skitsofrenia on sen ihmisyhteisön uni, johon sairas kuuluu.”

Ensimmäinen salaisuus on modernin ihmisen ongelma. Arkkitehtiylioppilas vietti loppuelämänsä sairaalahoidossa. Sanallinen ilmaisukyky surkastui, mutta hän maalasi hehkuvilla väreillä ja oli taiteellisesti tuottelias 1930-luvulta 1960-luvulle. Potilas pohti oman olemassaolonsa arvoitusta ja määritteli henkisen reviirinsä rajoja. Näin hän teki samaa työtä, joka oli keskeistä modernin kuvataiteen tavoitteille. Kuvat ovat kuin unta, joka on näkijälleen todellisuutta. Unenkaltaista tämä työ on myös kätkiessään sen minkä paljastaa.

Toinen salaisuus on nainen sodanjälkeisiltä vuosilta. Tuleva kampaaja syntyi työläiskotiin keskosena. Hänellä oli lapsesta saakka intohimoinen suhde piirtämiseen ja maalaamiseen. Potilas kärsi vainoharhaisuudesta ja oli sairaalahoidossa noin 10 vuotta. Sairaalassa hän oli levoton, impulsiivinen ja hyökkäävä, mutta erittäin tuottelias. Potilaalle tehtiin aivoleikkaus, jonka jälkeen pääsi kotihoitoon. Hän oli silloin menettänyt kaiken kiinnostuksensa kuvalliseen ilmaisuun.

Eteemme hahmottuu maailma oman maailmamme vieressä. Minän ja ulkomaailman erot hämärtyvät. Kuvat ilmentävät vieraantumista. Populaarikulttuuria jäljittelyä kuvasto luo toiveminän ja -maailman. Sen vastapainona kuvissa heijastuu myös arkitodellisuus, terveiden ennakkoluulot ja vihamielisyys sekä potilaan itseinho.

Kolmas salaisuus on sodassa järkensä menettänyt mies. Harhoissaan hän ei ole vapautunut rintamakokemuksistaan. Kuvissa ilmenee voimakkaasti modernin ihmisen ahdistus. Kauhun- ja vihansekainen tunnekouristus. Toivottomuus, yksinäisyys, vieraantuminen omasta itsestä ja kompleksinen suhde seksuaalisuuteen. Silmät ovat sekaisin. Maailma esineellistyy. Kasvilaitos esittää elämän keinotekoisena laboratorioviljelmänä. Perspektiivi- ja mittakaavalait kumoutuvat, tapahtuma on kuvattu samanaikaisesti useasta näkökulmasta. Anatomia menettää merkityksensä. Sairas muuttuu apinaksi, sitten syöpäläiseksi.

Kolmen salaisuuden maalaukset ja piirrokset kuvaavat ”terveiden” maailmaa ”sairaiden” silmin. Syntyvä vaikutelma on *unheimlich*: tutut asiat näyttävät vieraassa valossa. Samalla vieraus alkaa tulla tutuksi: pääsemme tutustumaan potilaiden psyykeen tavalla, joka on sanojen tuolla puolen. Heidän itseilmaisunsa kertoo luomisvoimasta, joka ylittää jokapäiväisen.

Potilaiden teokset ovat syntyneet lääketieteellisessä kontekstissa eikä virallisessa taidemaailmassa. Niitä on silti mielenkiintoista verrata ammattimaisen taiteen yleiseen jatkumoon, josta voi löytää yhtymäkohtia. Euroopan taiteessa syntyi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ekspressionistinen suuntaus, jota on pidetty vastareaktion teollistumisen ja kaupungistumisen dehumanisoiville vaikutuksille. Taiteilija ei siinä pyrkinyt kuvaamaan fyysisistä maailmaa objektiivisen realistisesti, vaan

väärästi sen muotoja ja perspektiiviä ilmaistakseen yksilön subjektiivista tunnetta ja henkistä kokemusta, tapahtuman sisäistä merkitystä. Ahdistuksen ilmaisijana ekspressionismilla voi olla pääsy niin yhteiskunnan kuin ihmismielen sairauksiin.

Ensimmäinen maailmansota johti mullistukseen yhteiskunnissa, ideologioissa ja taiteissa. Surrealismiin – joka laajeni kirjallisuudesta kuvataiteeseen – tavoitteena oli psyykkinen automatismi, joka ilmaisee ajatusprosessia ilman järjen kontrollia. Pyrkimyksenä oli kuvata ihmispsykyksen tiedostamatonta. Surrealistit seurasivat unen ja alitajunnan logiikkaa. He loivat outoja olentoja arkipäiväisistä esineistä ja suosivat epäloogisia aika- ja tilasuhteita. He pitivät yhteiskuntaa sairaana ja sen vastapainoksi mielisairaita arvossa. *Kolmen salaisuuden* viimeisellä potilas-taiteilijalla on surrealistinen visio.

Kolmessa salaisuudessa ei ole muuta kuin tämä maalatun ja piirretyn taiteen konkreettinen, mutta samalla kuvitteellinen ja symbolinen tila. Kamera tutkii taidetta: liikkuu teosten sisällä, havainnoi konkreettisesti merkkejä ja merkityksiä, palvelee katsojan fysiologis-mentaalista hahmotusprosessia. Kertoja (Esko Salmi) avaa näkemiämme symboleja ja tekijäpotilaiden mieltä. Leikkaus ja selostusteksti osoittavat ja luovat yhteyksiä teosten välillä. Myös musiikki (Antti Hytti) auttaa johdattamaan meitä sisään kuvien hengenmaisemaan, etsii ja tulkitsee niiden tunteita ja tunnelmia, tavoittelee yksityisen ja yleisen mielen kerrostumia. Elokuva on intuitiivisen, mystisen unenomaisen maailman ja sen rationaalisen selityksen samalla kertaa hämmentävä ja silmiä avaava yhdistelmä.

Sijainen

Saadessaan ensi-iltansa Antti Peipon *Sijainen* vaikutti tajuntaan pommin lailla. Siinä ei ollut seksiä tai yön alapuolista huumoria eikä näytetty fyysistä väkivaltaa. Se ei kumonnut uskonnollisia tai poliittisia tabuja. Kuitenkin se oli jotain ennennäkemättöä. Sen henkilökohtaisuus oli ainutkertaista, ainakin ammatillisesti tehdyssä ja julkisesti nähdyssä suomalaisessa elokuvassa. Päähenkilö – tekijä Peippo – yrittää ratkaista oman itsensä, perheensä ja varhaisen kasvuympäristönsä, kahdeksan ensimmäisen elinvuotensa psykologista arvoitusta puolen vuosisadan jälkeen. Lisäksi tämä yksityinen historia on nivelletty ajallisella ja sisäisellä logiikalla kansakunnan yleiseen historiaan. Ja Peippo teki tämän sairastaessaan syöpää, jonka tiesi olevan parantumaton. Tämä kohottaa elokuvan pakottavuuden ja korvaamattomuuden korkeimpaan potenssiin.

Sijaista katsoessa oli kuin mannerlaatta sisällämme olisi liikahtanut, jokin olemassaolon salaisuuden lukko murtunut. Kysymys on eräänlaisesta elokuvallisesta psykoanalyysistä, jonka keskiössä on lapsi, äitisuhde, perheen ylisukupolvinen psykodynaamikka. Ohjaaja-kertoja-päähenkilö ja hänen kauttaan katsoja alkaa tajuta, miten elämämme ehkä tärkein sisältöyhteys voi jäädä tiedostamatta, mutta vaikuttaa suuntaa-antavasti alitajunnassamme, ja miten voi kuitenkin olla mahdollista kaivaa se jälkikäteen esiin. Alle puolituntinen *Sijainen* täytti (Aito Mäkisen pyörittämän) laatuelokuvateatteri Dianan katsomon yhä uudelleen, ja se oli näiden näy-

tösten ainoa ohjelma. Se totisesti riitti ja puhutti. Tuntui kuin olisimme alkaneet ymmärtää jotain ratkaisevaa omasta itsestämme ja olemassaolostamme, nähneet maailman uudessa valossa ja merkityksessä. Kokemus oli samalla kertaa hämmentävä, ahdistava ja vapauttava. Se oli äärettömän tosi ja puhdistava herätyshuuto, kuin jääkylmä suihku. Ja samalla jotenkin *unheimlich* Sigmund Freudin viittaamassa mielessä.

Sijaisen alussa Peippo esittää näkemänsä unen. Tämä on elokuvan ainoa lavastettu, fiktiivinen, keinotekoinen kohta (lumessa näkyvän Maunu-veljen veren lisäksi). Keittolautasella on arpakuutioita. Niiden joukossa on pääkalloja. Tämä tuntuu vieraalta. Tässä luodaan kodin keskelle vaikutelma ja viritetään läpi teoksen ulottuva tunnelma, joka on *unheimlich*. Tämä elokuvan näkökulma jatkuu ja syvenee dokumenttiaineiston kautta.

Käsitteellä, joka on kyseisessä merkityksessä perua saksalaisen romantiikan filosofi Schellingiltä sekä Freudilta, ei ole tarkkaa vastinetta suomen kielessä – englanniksi käytetään sanaa *uncanny*. Outo, kumma, kammottava tai epämielinen ovat tässä yhteydessä kaikki riittämättömiä käännöksiä. *Unheimlich* on jotain salaperäistä, vierasta ja pelottavaa, joka kuitenkin juontaa juurensa johonkin vanhastaan tuttuun ja läheiseen. Jokin tuntematon vaara uhkaa meitä yksityisalueeltamme, kotimme sisältä tai mieleemme sopukoista käsin. Se tarkoittaa tarkkaan varjellun salaisuuden paljastumista, tietoisuudesta pois torjutun paluuta, tukahdutettujen lapsuuden ristiriitojen ja kiellettyjen impulssien nousua esiin alitajunnasta. Juuri tällaista psyykkistä prosessia *Sijainen* olennoi.

Teos on Antti Peipon elokuvallinen tutkimusmatka juuriinsa. On kuin hän kehlaisi viimeisenä elinvuotenaan elämänsä alkuperustaa filmillä ja tajuaisi mistä oli kysymys. Hän esittää monologin kuolleelle äidille ja tilinpäätöksen. Peippo kasvoi kuvataiteellisessa perheessä ja hänellä on ollut käytössään sen itsensä tuottamaa aineistoa tuolta varhaiselta ajalta (kuten valtava määrä isältä jääneitä valokuva-negatiiveja), mikä on mahdollistanut elokuvan tekemisen ja sen keinot. Peippo sulattaa kuvamateriaalin ja selostustekstin totaalisesti ja intiimisti yhteen. Gruusialainen ohjaaja Otar Ioseliani on todennut: ”On erittäin tärkeää välittää lapsuudesta tullut viesti mahdollisimman uskollisesti.”⁵ Harva ohjaaja lienee toteuttanut tätä tehtävää yhtä suoraan ja kirjaimellisesti kuin Antti Peippo tässä elokuvassaan.

Psykoanalytikko Riitta Tähtä referoi Andrei Tarkovskin mietteitä ja kirjoittaa tämän omaelämäkerrallisesta fiktioelokuvasta *Peili* (1975) tavalla, joka sopii vertailukohdaksi *Sijaiselle*: ”Elokuvan päähenkilö etsii yhteyttä, ei vain menetettyä yhteyttä lapsuuden äitiin, vaan sellaista ymmärrystä niin omaa elämäänsä kuin vanhempiensa, erityisesti äidin elämää kohtaan, joka parantaisi tämän sairauden, riippuvuuden, syyllisyyden, itsekkyyden, rakkaudettomuuden ja puhekyvyttömyyden, jossa todellisista tunteista ei kykene puhumaan.”⁶ *Sijaisen* maailmassa *Peilin* ilmentämä kauneus ja rakkaus ja lapsuuden nostalginen eheys ovat läsnä vain poisolonsa kautta. Elokuva sisältää muistikuvan, jossa äiti toteaa 12-vuotiaalle Antille: ”Toivon että kuolisit.” Peippo kuitenkin ymmärtää äitinsä kantaneen omaa sijai-



Peipon perhe potretissa, Äiti Aune Peippo sekä sodassa kuollut isä hymyilevät, kuten kuvassa kuuluukin. Antti oikealla ei hymyile. Kenen ja minkä sijaiseksi Antti päätyi? (Verity Films Ky / KAVI).

suutta, kuolleelta isältä ja leskiäidiltä periytyvää taakkaa. Hän toteaa elokuvassa: "Et voinut sovittaa kaikkea itse. Tarvitsit lapsia työsi jatkajaksi."

Antti Peippo kirjoitti *Sijaisen* yhdessä psykoanalyttikko Martti Siiralan kanssa. He soveltavat elokuvassa Siiralan psykologiaa Peipon tapaukseen. Siiralan edustama näkökulma on kuvattu sosiaalipatologiaksi. Ihminen on aina yhteisönsä osa. Sairaus syntyy yhteisön ulkopuolelle ajautumisesta, sijoiltaan-joutumisesta. Yhteisö voi kuitenkin olla itse sairas, jolloin siihen osallistuvat ihmiset toteuttavat yleisesti hyväksytyä ja jo normaaliksi muuttunutta hulluutta. Ihminen, joka ei suostu osallistumaan yhteisönsä käytäntöihin, on vaarassa murtua tai sairastua yhteisön paineen edessä. Prosessi heijastelee sukupolvelta toiselle periytyviä siirtotaakkoja. Nämä koostuvat epätoivosta, puhumatta ja kohtaamatta jäämisestä, kanssakäymisen kroonisista ongelmista, lukkiutuneista traumaista. Taakat eivät jakaudu tassaisesti, vaan saattavat langeta esimerkiksi yhden perheen ja tämän sisällä yhden perheenjäsenen kannettavaksi. Näin hänestä tulee sijainen. Siiralan käsite sijaisuus ymmärretään psykoanalyttisessa viitekehyksessä transferenssi-käsitteen kautta.

Sijaisessa Peippo kertoo äidinisänsä olleen metsäasioitsija, joka huijasi talonpoikia ja käyttäytyi humalassa väkivaltaisesti. Peippo kysyy elokuvassa äidiltään: ”Minkä velan otit maksettavaksesi? Minkä sijaisuuden otit kannettavaksesi?” Peippo on havainnollistanut sijainen-käsitettä haastattelussa: ”...neekerit Afrikassa ovat teknisen hyvinvointikulttuurin sijaisia, he eivät nauti tästä hyvinvoinnista. Samoin ongelmanuoret ovat vanhempiensa elintason sijaisia. Ja hienosäikeisemmin: perhepatologiassa yksi perheenjäsen – tässä tapauksessa äitini – ottaa sovittaakseen vanhempiensa tai esimerkiksi isänsä kokemat mentaaliset häiriöt.”⁷ Äiti haluaa oikeuttaa isänsä ja siirtää tämän tehtävän lapselleen, jolloin tästä tulee koko perhekunnan sijainen. Maunu-veljensä kuoltua Antista tulee valittu työn jatkaja. Antti kieltäytyy hänelle tarjotusta roolista. *Sijainen* päättyy kertoja-Peipon sanoihin: «En ottanut tehtävää vastaan. Olin kuitenkin ottanut vastaan tehtävän. En vain tiennyt sitä.» Antti Peippo koki syöpänsä tämän sijaisuutensa sinettinä.

Peippo on todennut, että hänen perheestään tehtiin väkisin Suomen pienois-mallia, sen jäseniltä vaadittiin sotilaallista käyttäytymistä. Äiti lastasi perheelle kansallisen täyhtymyksen mystisiä odotuksia. Vanhemmat huolestuivat siitä, että Antti oli umpimielinen eikä koskaan näyttänyt hymyilevän – *Sijaisen* työnimi oli ”Poika joka ei hymyillyt” – ja kiikuttivat hänet psykiatrille selvittämään syytä. ”Ensiksi he patistavat minusta arjalaisen rodun edustajaa ja sitten ihmettelevät miksi en hymyile. Aika nerokasta.”⁸ Äidin pelko oli, että Antti vajoaisi proletariaattiin ja sitä kautta kadotukseen. Vanhemmat samastuivat Suomen kohtaloon. Lastenhoitaja menehtyi onnettomuudessa. Maunu-veli kuvasi sen. Isä toteutti sodan puhjettua kohtaloa rintamalla. Maunu piirsi, kuinka isän tykki ampuu ja ryssän tankki palaa. Isä kaatui. Maunu laski kuusi päivää myöhemmin kelkalla kuorma-auton alle. Antti Peippo tulkitsee sen itsemurhaksi – olisiko Maunu voinut hypätä kelkasta?

Sijaisen erityisyys on moninkertaista. Peippo avaa itsensä ja perheensä vaietun historian, sellaisen elinikäisten traumojen lähteen, ylisukupolvisen kipupisteen, joka usein jää elämässä ikuisesti avaamattomaksi ja piiloon, vaikka sen läpikäyminen olisi ratkaisevan tärkeää itseymmärrykselle, hyvinvoinnille ja tulevaisuudelle. Peippo onnistuu yhdistämään äärimmäisen omakohtaisen yksityisen tason Suomen yleiseen historiaan, uskonnon ja sotien vaikutukseen, kollektiiviseen tajuntaan ja kansalliseen patologiaan. Ja hän tekee kunniaa elokuvalla luomalla jotain arvokasta, joka voi olla olemassa vain elokuvana, jonka prosessi ei toimisi ja tulos välittyisi missään muussa muodossa.

Psykiatri Siirala on todennut Peiposta ja *Sijaisesta*: ”Kielen, elokuvallisen ilmaisuuden, löytyminen hänen ahdingolleen oli ihmeellinen tapahtuma. Se ei tapahtunut heti eikä nopeasti. Mutta kun sen lävitse oli kuljettu, hänellä alkoi olla oma elämänhistoria. Ahdinko tuli yhä enemmän sanoiksi, kieleksi ja kuviksi, joilla on yhteisesti ymmärrettävä merkitys. Peippo sanoi, että hänen viimeiset kuukautensa olivat hänen elämänsä parhaat, koska hänen suhteensa omaan itseen ja elämäänsä oli jotenkin ratkaisevasti käynyt ei-kuolleeksi.”⁹

Viitteet

- 1 Kormano 1994, 52, 54.
- 2 Sinisalo 1994, 9.
- 3 Pfäffli ja Ahvenjärvi 1994.
- 4 Ahtola-Moorhouse 1994, 17.
- 5 Bagh, Peter von 2010, 24.
- 6 Tähkä 2012, 60.
- 7 Peippo, Antti ja Bagh, Peter von 1989, 44.
- 8 Ibid.
- 9 Uurtimo 2000.

Lähteet

- Ahtola-Moorhouse, Leena. 1994. Kuvanveistäjä Wäinö Aaltonen. Teoksessa Pfäffli, Heidi (toim.): *Wäinö Aaltonen 1894-1966*. Turku: Wäinö Aaltosen museo (julkaisu nro 10), s. 14–45.
- Bagh, Peter von (toim.). 2010. *Sodankylä ikuisesti*. Helsinki: WSOY.
- Kormano, Riitta. 1994. Juoksijapatsas nuoren kansakunnan vertauskuvana. Teoksessa Pfäffli, Heidi (toim.): *Wäinö Aaltonen 1894–1966*. Turku: Wäinö Aaltosen museo (julkaisu nro 10), s. 51–55.
- Peippo, Antti ja Bagh, Peter von. Sijainen. *Filmihullu 3 / 1989*, s. 43–44.
- Pfäffli, Heidi ja Ahvenjärvi, Heikki. 1994. Teosluettelo. Teoksessa Pfäffli, Heidi (toim.): *Wäinö Aaltonen 1894-1966*. Turku: Wäinö Aaltosen museo (julkaisu nro 10), s. 96–312.
- Sinisalo, Soili. 1994. Kansakunnan kuvanveistäjä. Teoksessa Pfäffli, Heidi (toim.): *Wäinö Aaltonen 1894-1966*. Turku: Wäinö Aaltosen museo (julkaisu nro 10), s. 9.
- Tähkä, Riitta. 2012. Kasvoista kasvoihin – ajatuksia Andrei Tarkovskin Peilistä. Teoksessa Alanen, Antti (toim.): *Elokuva ja psyyke 3: Tarinan lumous*. Helsinki: Minerva, s. 45–64.
- Uurtimo, Yrjö. 2000. On puhuttava siitä, mistä vaikenemme: Martti Siiralan ajatuksia elämästä. Helsinki: Tammi.

Peter von Bagh

KANSAKUNNAN RUUMINAUS

Artikkeli on koottu ja toimitettu Peter von Baghin jälkeenjääneistä Antti Peippoja koskevista teksteistä ja muistiinpanoista.

Kuvataiteilijana aloittanut, noin kolmissakymmenissä elokuvan piiriin siirtynyt Antti Peippo oli kuvaajana Risto Jarvan oikea käsi, mestari, jonka ote ja näkemys tuntuivat hyvin erityyppisissä haasteissa, komediasta melodraamaan, ”asiaelokuvasta” ja dokumentista tulevaisuuden aavistuksiin. Tämä olisi ollut jo sinänsä riittävä elämäntyö yhdelle miehelle, mutta Peipossa asusti visio, joka sai muodon kymmennä ainutlaatuisessa lyhytelokuvassa ja hyvin persoonallisessa, futuristisesti viritetyssä ”näytelmäelokuvassa” *Ihmemies* (1979).

Peippo ohjasi 1970-luvun alusta lähtien erittäin hienon, usein Suomen historiaan liittyviä aiheita syventävän lyhytkuvien sarjan. Monen elokuvan, lähtien ensimmäisestä (*Viapori – Suomenlinna*, 1972), keskeinen ja dialektisen ajattelun lävitse syntyvä teema liittyy ajan ja menneisyyden palapeliin ja siihen, mitä virallisten totuuksien ja rutiiniksi muodostuneen kielen taustalta löytyy. Toinen läpikäyvä teema on sivullisuus, jonka kokee esimerkiksi venäläinen valokuvaaja Ivan Timirjasev elokuvassa *Sivullisena Suomessa* (1983).

Peipon elokuvien sarja on ehkä rikkain lyhytmuotoisten elokuvien kokonaisuus Suomessa. Peippo loi kahdenkymmenen vuoden aikana niin omaperäisen ja oma-päisen tuotannon, että voidaan puhua sellaisesta esseistisen elokuvan lajityypistä, joka on täysin hänen omansa.

Teemat ovat painokkaimpia, toteutus niiden salaisimpia vivahteita kuulostava, kokeellinen tavalla, jonka unen logiikka tekee yksinkertaiseksi seurata. *Seinien silmät* (1981) oli matka menneeseen: patsaisiin, pommituksen jälkiin, ihmisen tuhoaviin vietteihin, joiden liikkumaton, ”viaton” – mutta ei aina viattomista syntynyt – todistaja taide on. Siitä on kysymys myös elokuvassa *Kolme salaisuutta* (1984), jonka perustana on Nikkilän sairaalaan koottu laaja psyykkisesti sairaiden tekemä taiteen kokoelma: tauluja ja piirroksia, joiden maaginen, unenkaltainen, moniselitteinen olemus inspiroi outoja tyyli- ja muotolajeja myös salakirjoituksen tavoin etenevään elokuvailmaisuuksiin. Värikylläisyyden alla soi Harmony Sisters -yhtyeen *Venetsian yö*. Salaisuutta ei rikotta (”jättäkäämme arvoitukset arvoituksiksi”), kamera vangitsee objektiivisesti kovan maailman metamorfooseja (”sodassa järkensä menettänyt mies”, ”nainen, käärme, ammus”, ”mustekalaksi muuttunut nainen”). Esitystapaa hallitsee jonkinlainen eksistentiaalinen puolustus sairautta, kaaosta ja tuhoutumista vastaan, ymmärrys ihmis-yhteisön unesta, jonka olennainen, orgaaninen osa on yksilöissä puhkeava skitsofrenia – teemoja, jotka saivat kiihkeimmän ilmauksensa teoksessa *Sijainen* (1989).

Peipon viimeiset elokuvat, vakavan sairauden aikana toteutetut *Sijainen* ja *Valtakunnan sydän* (1989) ovat mestariteoksia: Suomen historia, paikan ja ajan idea,

ihmisen muisti ja hauraus, harvinaisen, kiihtyneen, sairauden yliherkäksi pelkistämän sensibiliateetin kautta nähtynä ja koettuna. *Sijainen* on Peipon syvin *statement* yhteisön uumenissa asustavasta skitsofreniasta.

Kivinen isänmaan poika

Graniittipoika on Wäinö Aaltosen veistos vuodelta 1920, Aaltonen itse Antti Peipon taiteilijamuotokuvan päähenkilö. *Graniittipojassa* (1979) ei ole selostustekstiä, mutta siinä on muutama väliteksti, joista ensimmäinen tiivistää: ”Vuoden 1918 sotaorpo, vuosien 1939–44 sankarivainaja”. Siinä on kaari, josta Peippo punoo rikkaan kudelman, joka on sitä hämmästyttävämpi, kun muistaa että elokuvalla ei ole pituutta kuin kymmenkunta minuuttia. Se on yksi keskeisiä teoksia Peipon suppeassa tuotannossa, jota hallitsee ”sisäistynyt tunne vuosisatamme kauhistavasta historiasta”, kuten Mikko Piela kirjoittaa ja mainitsee sitten kaksi muuta pääteemaa: kiinnostus ahdistavien liitosten patologiaan ja näkemys taiteesta levon alueena, erityisesti modernin maalauksen lujasta rauhasta myllerryksien keskellä.

Aaltonen oli valmiuksiltaan ja virityksiltään modernisti, jonka isänmaallinen velvoite nieli. Hänen uransa on suureksi osaksi dokumentoitu valokuvoin, jotka vertautuvat siihen fiktiiviseen elämänversioon, jota kuvanveisto on. Peippo, joka itse oli maalari ja filmikuvaaja, osoitti erityistä näkemystä valokuvien käsittelijänä jo esikoisdokumentaarissaan *Viapori – Suomenlinna*. Hän tiivisti 1989:

”Menneisyyttä, historiaa, kansakunnan traagisia kokemuksia – suuria joukkomurroksia ei voi tavoittaa muuten kuin valokuvalla. Valokuvia on myös helppo käyttää. Kukaan ei kadehti eikä kontrolloi, saa rauhassa tehdä elokuvaa suuristakin teemoista. Elokuvantekijälle se merkitsee riippumattomuutta ulkopuolisista suhdanteista.”

Erilaisten aineksien yhteisvaikutelma on aivan yllättävä: valokuva, grafiikka ja kuvanveisto alkavat kaikki elää itsellistä, melkein määritelmántarkkaa elämäänsä, vierekkäisten taiteiden särmät leikkaavat. Kunkin taiteen ominaislaatu, lähestymistavan oma laji, mitataan ja kirkastetaan kuvissa, joiden yksi leikkauspinta on historia.

Aaltosen elämä syntyy ”kuolleista” materiaaleista, ja samalla täsmentyvät taiteilijan ristiriidat ja murhenäytelmän ääriviivat. Katsoja on hyvin nopeasti keskellä kuohuttavaa tilannetta. Aaltonen tekee, ja joutuu tekemään, nuoren tasavallan tärkeimmät edustustyöt. Hän tekee ajan paineissa monumentalismia, jonka alle jää kaikki, myös itse tekijä, joka kuolettaa itsensä kuuluisuuden ja kunnian huipulla. Hän toteuttaa tilauksia, joiden kansallisesti patologiset juuret Peippo paikallistaa samalla kun hän auttaa jäljittämään töiden tason: niihin sisältyy myös aikakauden totuus. Teksti ”Lopullisen kuuroutumisen aika” on paljonpuhuva, sillä se viittaa Aaltosta koskevaan tosiasiaan mutta myös paljooon muuhun.

Kuvien väritetty, sininen sävy luo ironian ja kylmävän laboratoriotodellisuuden tunnun: tämä on se todellisuus, jonka varjot ovat vielä keskuudessamme. Tapahtuu jälleen eräänlainen ihme: teos menettää täysin etäisen historian vaikutelman. Se tuntuu tapahtuvan tässä ja nyt. Kun Tampereella paljastetaan patsasta,

Aaltonen päylylee kuin takaa-ajettu eläin. Hänen kuulonsa on mennyt, mutta mitä ovat hänen sisäiset äänensä.

Jättimäisten töiden vastapainona nähdään pieniä poikia luistinradalla katseissaan, tarvittaessa pysäytetyissä, suuri ihmetys. Muutamaa vuotta myöhemmin ainakin osa heistä on taas valokuvissa, tällä kertaa kaatuneiden kuvastossa, johon ajan tavan mukaan on piirretty kuvan nurkkaan risti. Ja sitten vielä vuosi 1944, tulimeri johon yliopiston juhlasalin reliefi tuhoutui. Sekin oli Aaltosen työtä ja saavutus, josta Aaro Hellaakoski kirjoitti kaunopuheisesti:

”Aaltosen pääteoksella, tuhoutuneella yliopiston reliefillä, jota voi sanoa suomalaisen hengen jaloimmaksi ilmaukseksi, on silläkin ollut hyvin läheinen suhde veistäjäänsä. (...) En usko, että Aaltonen toista kertaa onnistuu niin huimaavaan, miltei käsittämättömään luomistekoon työnsä melko sidotussa loppuvaiheessa, veistoksen siirtyessä kipsistä kiveen. (...) Saattaa sanoa, että yhteen ja tuhansiin kohdistuva usko, toivo, rakkaus ovat Aaltosen pääteoksen viimeistelyihin pintoihin kätkeyty tunnepanos, se henki, joka veistosta paljastettaessa juoksutti kyyneleet monen miehisen miehen poskelle, se henki, jonka yksi pommitusyö sittemmin meiltä tuhosi.”

Kansallispatologiaa

Kymmenen vuotta *Graniittipojan* jälkeen Peippo, joka tiesi olevansa kuolemansairas, toteutti maineikkaimman elokuvansa *Sijaisen*.

Kaikki Peipon lyhytelokuvat – esimerkiksi *Viapori – Suomenlinna*, *Graniittipoika*, *Sivullisena Suomessa* – eivät saaneet osakseen sitä huomiota, joka niille olisi kuulunut, mutta aivan Peipon viimeisinä elinkuukausina valmistunut *Sijainen* näytti kertarysäyksellä korjaavan kaiken tämän: siihen jonotettiin, siitä keskusteltiin. Vielä tärkeämpi on se mietiskelyprosessi, jonka *Sijainen* väistämättä avaa kussakin katsojassa ja kansalaisessa.

Tekijä, joka oli syntynyt vuonna 1934, kertoo perheestään: äidistä, isästä, joka kaatui 1942, veljistä, joista toinen, äidin suurten toiveiden keskipiste, kuoli kuusi päivää isän kuoleman jälkeen. Veli kuoli tapaturmaisesti, jos katsomme tapahtuman ulkoisia olosuhteita, oman käden kautta, jos asiaa katsotaan Peipon vaateliasta näkökulmasta lahjomattomasti ja historiallisesti.

Sijainen on yleispätevä siksi, että se kertoo konkreettisesti Antti Peipon omasta lapsuudesta, aina ”nollavuosiin” asti, eli konstruoituna siihen vaiheeseen saakka, josta lapsi ei tietoisesti muista mitään. Juuri havainnollisuutensa vuoksi elokuva kertoo myös siitä kollektiivisesta perimästä, jonka keskellä ja myös repiminä me suomalaiset elämme ja joka on muovannut meidät.

Perheen jäsenet olivat visuaalisesti lahjakkaita, ja heissä tuntuu asustaneen itsemäärityksen vimma, jonka voimaa tuskin kukaan heistä on voinut täysin tajuta. Paineet ja ahdistus purkautuvat piirroksiin, maalauksiin, isän käsissä myös valokuvaamiseen. Aineisto on siis erityisen yksityistä, ja paradoksi piilleekin siinä, että *Sijaisessa* syntyy vihdoinkin viimein sanan hyvin aidossa mielessä suuri suomalainen historiallinen elokuva; siinä ei ole yhtään ylimääräistä kuvaa. Näkökulma pysyy ra-

jattuna, ilman mitään armoa, keinotekoista yleistystä tai mitään sormella osoittelevaa, valmiiksi jauhettua. Mutta samalla syntyy tunne yleispätevyydestä, yleisyydestä jossain hyvin konkreettisesti mielessä. Perhetarina piirtää saman yleispätevän kaaren kuin Wäinö Aaltosen kahden vuosikymmenen tarina. Sisällissota, kansalaisista: myös perhetarinaan sisältyvän ja siihen sisäistyvän tragedian juuret on nähty kliinisen puhtaasti ja vailla kliseen häivää. *Sijainen* tekee ymmärrettäväksi sen kiihkön, jota lähestyvä sota herätti. Sen kärsimyksen kurimuksessa syntyisi mallikansalaisia. ”Ajattelen sitä kuinka sota vaikuttaa koteihin, kuinka se tekee ihmisistä hysteerisiä ja vammaisia”, Peippo sanoi, ”ja tämä on ihan toinen asia kuin rintamatapahtumat. Itse olen lapsena kokenut sen hirvittävyuden, jolla perheestä on tehty Suomen pienoismallia ja pakotettu käyttäytymään yhtä sotilaallisesti kuin Suomi kansakuntana”.

Ennen kaikkea elokuva kertoo kahden lähimmäisen kuolemasta. Ensin on vuorossa isä, sitten veli, pieni poika, joka on ymmärtänyt paljon ja sitten – kaikesta päätellen – valinnut omaehtoisesti kuoleman. Jäljelle jää vastuun kantajaksi ”sijainen”, alle 10-vuotias Antti, jolle sälytetään, ellei kaikkea niin liikaa. ”Poika joka ei hymyillyt”, kuten elokuvan alkuperäinen nimi kuului. ”Sijainen”, kuten Martti Siiralan tiivistys kuuluu.

Muotokuvien kokoelma käsittää paitsi piirroksia, tuhannen isältä jääneen valokuvan – joista useat on kehitetty vasta nyt – todistusvoiman, suvun ja perhesuhteiden tarinan kuvissa, jotka selventävät ensiksi ja sitten tavallaan taas kadottavat, koska niitä on niin tuhattomasti. ”Liikkuvia” kuvia on vain kaksi. Ensiksi vellikuppi, jossa on pääkallonopat, pääkallot – edes Bergmanilta, joka on pohjoismaissa tavallaan ominut itselleen lapsuuden kauhujen copyrightin, on vaikea löytää yhtä suoran voimakasta otosta, jossa konkreettinen kuva ja ihmiselle ominainen taipumus symbolisoida olemassaolonsa tuska kohtaisivat näin saumattomasti. Ja toiseksi punainen hanki ja mielikuva veljen kuolemasta: kotitalo, jonka ääriviivat eivät muistu mieleen, kun ajaa ohi, mutta lumi ja veri muistuvat.

Tulos osoittaa niin suvereenia keinojen hallintaa, että se tavallaan lakkaa olemasta elokuvaa. Valokuvien mystinen ja ajaton aika liikkuu, kun liikkumaton kuva on filmattu. Se ei siis suinkaan ole ”kuollut” elementti. Peippo on autenttisimmin asiaa käsitelleiden Resnais’in ja Markerin perillinen ja hengenheimolainen.

Peippo kiteyttää itse Filmihullussa 3/1989 oivaltavimmin oman tuotantonsa ja tärkeimmän mestariteoksensa *Sijaisen* syvimmän olemuksen:

”Kaikki elokuvani – *Viapori*, *Graniittipoika*, *Sivullisena Suomessa* – käsittelevät kansallispatologiaa. Oli tuuria, että tutustuin Martti Siiralaan, joka on tiedemiehenä psykiatrisessa työssään tutkinut kansallista patologiaa, kansallisia traumoja ja sitä, kuinka ne heijastuvat yksityiseen ihmiseen. Siiralan käsitykset kansallisista traumoista ovat ikään kuin jatkoa leffoilleni. Olen kerännyt kansallisen trauman itseäni. Siiralan teorian mukaan patologia on muuttanut muotoaan sukupolvesta toiseen. Sairauteni kautta tavallaan todistan, että historian linja on ollut oikea. Syöpä on yhteenveto Suomen kansan historiasta, ajatusten umpikuja, tiivistys.”

Mervi Herranen

KIVEEN KITEYTYNYT MUISTI

Antti Peipon Graniittipoika-elokuvan tarkastelua

Kun noin kaksikymppisenä näin *Graniittipoika*-elokuvan ensimmäisen kerran, luultavasti jossain elokuva-arkiston näytöksessä, se teki minuun valtavan suuren emotionaalisen vaikutuksen. Kurkussani oli pala, minua itketti, tunnekuuhu oli yllättävä ja se hämmensi minua. Miksi tällainen pieni dokumenttielokuva, jonka aiheena oli kivinen veistos, liikautti sisintäni tuolla tavalla? Muistan, kuinka yritin etsiä syytä tunteisiini joistain tuoreista tapahtumista, mutten löytänyt mitään erityistä, joten minun oli pakko uskoa, että syy oli tuossa elokuvassa. Tuosta päivästä asti olen muistanut Antti Peipon nimen ja vaalinut tätä elokuvakokemuksen muistoa mielessäni.

Vasta jollain myöhemmällä katselukerralla huomasin, että elokuvan nimi ei ollutkaan vain *Graniittipoika*, vaan siinä on myös alaotsikko: *elokuva Wäinö Aaltosen tuotannosta*. Yritin katsella elokuvaa uudella tavalla ja hämmennyin taas, koska minusta keskeinen aihe ei ollut Wäinö Aaltosen tuotanto, vaan jokin ihan muu, jokin paljon suurempi ja laajempi.

Lähilukua

Graniittipoika kestää noin 10 minuuttia eikä siinä ole lainkaan dialogia. Kuva rakentuu vanhoista arkistovalokuvista ja -filmeistä sekä *Graniittipoika*-veistoksen filmitoksista, joita on kahdeksan. Muutamassa kohdassa on kuvan päällä tekstiä tai vuosiluku. Mustavalkoinen kuva- ja filmimateriaali on sävytetty vuoroin seepianruskeaan ja siniseen. Ääniraidalla kuullaan kuvaa tukevia tehosteäänäitä ja musiikkia – *Graniittipojan* hahmon oma tunnussävelmä on Heikki Valpolan yksinkertainen piano- ja jousiteema, jota kuullaan erilaisina variaatioina ja vaihtelevilla tempoilla. Yhtä poikkeusta lukuun ottamatta melodia soi joka kerta, kun *Graniittipoikaa* näytetään.

Elokuva alkaa räjähdysen äänellä. Sen vaimennuttua alkaa kuulua kiven hakaamisesta syntyvää kilkatusta ja nähdään vanhaa filmiä miehistä työssä louhoksella. Leikataan still-kuvaan kuvanveistäjän käsistä, joissa on työkalut, siirrytään kasvoihin: Wäinö Aaltonen. Alkaa elokuvassa jatkuvasti toistuva pianoteema, kuva leikkautuu *Graniittipojan* varpasiin. Kamera nousee varpaista ylöspäin, näyttää koko *Graniittipojan* ensin edestä, sitten takaa ylhäältä alas. Liikkeen alkuvaiheessa kuvan päälle on ilmestynyt teksti ”Graniittipoika 1917, vuoden 1918 sotaorpo, sotien 1939–44 sankarivainaja”. Katsojalle on annettu selkeä vihje siitä, mistä elokuva haluaa puhua.

Graniittipoikaa, jota Wäinö Aaltonen (1894–1966) alkoi työstää vuonna 1917, näytetään lyhyessä elokuvassa toistuvasti erilaisista kuvakulmista, erilaisissa valaistuksissa, vaihtelevilta etäisyyksiltä katsottuna. Se on kaunis ja kuvauksellinen

veistos pehmeäpyöreine muotoineen; ruskeanpunainen graniitti tekee pinnasta lämpimän, inhimillisen. Poika on noin kolmevuotias ja seisoo pää hiukan alas taivutettuna, eleettömänä, jalat sievästi yhdessä, kädet selän takana. Pojan yllä on vain jokin kangas tai vaippa, joka peittää alaruumiin: hän pitää vaatetta selän takana käsillään kiinni. Niskakuopan ja selkärangan miltei liioiteltu korostuneisuus samoin kuin pienet varpaat, olkapäät ja lapaluut herättävät katsojassa liikutusta. Asento on levollinen ja jotenkin nöyrä. Siinä on pieni ihminen elämänsä alkutaipaleella. Juuri nähty teksti, jossa viitataan sotaorpoon ja sankarivainajaan, viiltää raadollisesti katsojan tajuntaa. Mitä tuon pojan elämässä tapahtuu?

Heti tämän *Graniittipojan* esittelyn jälkeen nähdään sarja hyvin vanhoja valokuvia. Ensimmäisessä niistä on poika maantien laidalla: paljaat varpaat, resuiset housut, kädet taskuissa, suuren lierihatun verhoama pää hiukan eteenpäin taivutettu. Kuinka tuttua! Taustalla kuuluu vain linnun laulua. Seuraavassa kuvassa kolme samanlaisiin paitoihin pukeutunutta pellavapäistä poikaa kyykkii niittyheikossa jotain puuhailleen, sitten nähdään pikkupoikia lehmälaitumella, kunnes leikataan taas *Graniittipoikaan*. Nyt se seisoo taidemuseossa, etäällä, muiden teosten ympäröimänä, ja kamera lähestyy sitä määrätietoisesti. Nähdään lisää vanhoja kuvia pojista – joiden ilmeet ovat ensimmäisiä kuvia huolestuneempia – lapsista, aikuisistakin, ja ääniraidan kiihkeän kavioiden kapseen myötä kuvien tematiikka muuttuu dynamisemmaksi ja fyysisemmäksi: pojat katselevat painivia tai tappelevia miehiä ja seuraavissa kuvissa pojat jo itsekin painivat. *Graniittipojan* pianoteema jousisoittimella säestettynä on alkanut soida paljon nopeammassa tempossa kuin alussa ja saa taustalleen myös vaimeaa rummun pärähtelyä, kuin jotakin ennakoiden. Nähdään lyhyesti *Graniittipojan* kasvoprofiili lähikuvassa, sitten nuoren Wäinö Aaltosen vakavina suoraan kameraan katsovat kasvot, ja kuvan päälle tulee teksti ”Lopullisen kuuroutumisen aika”. Tämä yllättää ja muistuttaa siitä, että elokuvan piti kertoa kuvanveistäjä Aaltosen tuotannosta. Katsojan myös oletetaan tietävän taiteilijasta jotain: hänestä ei ole kerrottu tässä elokuvassa mitään, mutta yhtäkkiä todetaan hänen kuuroutumisensa. Tämä on elokuvan ainut sanallinen maininta Aaltosesta, ja joskus ihmettelin tällaista ratkaisua. Ryhdyin kuitenkin miettimään, toimiiko tämä ainut maininta elokuvan pääkohteen henkilöhistoriasta korostuskeinona sille, mistä elokuva kertoo. Wäinö Aaltonen teki taidettaan Suomessa aikana, jolloin koettiin valtavia myllerryksiä ja tragedioita. Tuo teksti ”Lopullisen kuuroutumisen aika” on kytketty vuoteen 1918, joka pian tekstin jälkeen mainitaan kuvan päällä. Ikään kuin tärkeän aistin menettäminen olisi keino paeta hirveitä tapahtumia, tai reaktio niihin. Tuhon, hävityksen ja vihan äänet katoavat, kuvanveistäjän työ voi jatkua.

Kun kuvassa on ilmoitettu tuo mainittu vuosi 1918, marssimisen äänen siivittämänä nähdään kansalaissotaan liittyvää kuvastoa: miehiä aseineen, hauta ja ruumiita lumessa, Mannerheim ratsastamassa voitokkaana. Kuva leikkautuu Savonlinnassa sijaitsevaan Aaltosen veistämään, yleensä valkoisiin yhdistettyyn sankaripatsaaseen. Sitten seuraa arkistofilmiä Tampereen Hämeensillan ns. *Pirkkalais-*



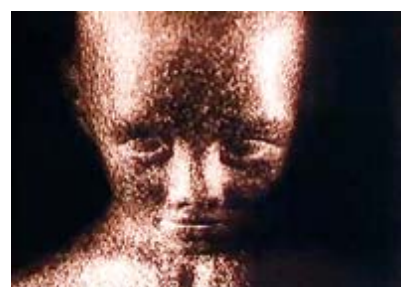
Graniittipojassa kuvat patsaista lomittuvat kuviin elävistä lapsista ja nuorukaisista, jotka päätyvät sotien sankarivainajiksi. Peipon käyttämä kuva on alun perin Samuli Paulaharjun vuonna 1928 ottama (Verity Films Ky / KAVI, originaali Museoviraston kuva-arkisto).

veistosten paikalleen asentamisesta. Mukana on mielenkiintoinen detalji Aaltosen kuuroutumiseen liittyen. Wäinö Aaltonen seisoo seuraamassa tapahtumia sillalla kahden muun miehen kanssa, ja kuvan ulkopuolelta joku selvästi huutaa miehille, että katsoisivat kameraan päin. Kahden miehen päät kääntyvät yhtäaikaisesti, mutta Aaltosen ei – nämä kaksi muuta kehottavat eleillään häntä katsomaan kameraan, ja vasta sitten kääntyy Aaltosenkin pää kuvaajaa kohti.

Hämeensillan patsaiden yksityiskohdista siirrytään äkillisesti taas *Graniittipoikaan*. Nyt se on täysin mustassa tilassa ja ikään kuin hohtaa oranssinruskeaa valoa. Pianoteema soi, kamera lähestyy veistosta suoraan edestä ja pysähtyy puolilähikuvaan. Tämän jälkeen siirrytään iloiseen ja vilkkaaseen kuvastoon: vanhassa arkistofilmässä koulupojat luistelevat riehakkaina ja huolettomina. He seuraavat kuvaajaa, kaikki katsovat kameraan. Vauhdikas kuva pysäytetään hetkeksi näkymään, jossa muutama poika on etualalla hymyssä suin, yksi pojista on vakavampi. Ohjaaja haluaa, että kuva painuu katsojan mieleen: katsokaa, kuinka iloisia ja nuoria nämä luistelijapojat ovat, mutta kuinka kauan heidän lapsuutensa saa jatkaa? Leikataan taas *Graniittipoikaan*, joka tällä kertaa täysin sinisävyisessä kuvassa seisoo jossain näyttelytilassa muiden veistosten keskellä. Kuvan rivakasti loitontuessa *Graniittipojasta* tuo pieni hahmo näyttää äärettömän yksinäiseltä, kun esille pääsevät muut

tilassa olevat veistokset. Ne ovat kaikki liikkeessä olevia naisfiguureja, joista yhteen kuva hetkeksi tarkentuu. Tuo naishahmo on osa *Runoilija ja muusa* -veistosta, jonka paljastustilaisuuteen Tampereella seuraavaksi leikataan. Jälleen siirrytään muutaman sekunnin ajaksi erikoislähikuvaan *Graniittipojan* kasvoista, kamera ei liiku, musiikki hidastuu. Seuraa kuvia Aaltosesta työstämässä Aleksis Kiven patsasta, kunnes siirrytään jälleen luisteleviin poikiin. He seuraavat innokkaina yhä kuvaajaa, jonkun tasapaino kuitenkin horjuu uhkaavasti. Yksi poika luistelee kuvaan sivusta, tulee etualalle ja katsoo suoraan kameraan, pysäytyskuvassa ovat hänen hiukan kysyvät kasvonsa – hän on sama poika, joka edellisessäkin luistelukohtauksen pysäytyskuvassa pojista vakavimpana nähtiin. Seuraa sarja still-kuvia Aaltosesta työssään, kuuluaan kiven hakkaamisen kalketta ja hiukan uhkaavaa rummun ääntä. Reliefikuvien päälle alkaa soida Bach ja siirrytään vielä kerran luisteleviin poikiin – mutta nyt he eivät enää seuraa kuvaajaa, vaan pakenevat häntä. Tunnelma on kaoottinen ja miltei pakokauhunomainen: pojat luistelevat kuin henkensä kaupalla pois päin, joku kaatuu. Poikien päät kääntyvät hätäisesti, kun he tarkistavat, vieläkö joku seuraa heitä. Pysäytyskuvassa nähdään jälleen jonkun pojan kasvot, vailla hymyn häivääkään.

Ja sitten leikataan *Graniittipoikaan*. Kamera lähestyy veistosta nyt ala- ja takaviistosta, kulkee sivusta ohi ja kiertyy sen eteen. Pian leikataan arkistofilmiin, jossa kapteeni kiikaroi suomalaislaivan takakannella taustalla viitteellisesti näkyvää kohdetta, kuvan päälle tulee vuosiluku 1939. Bach vaimenee, Graniittipoika-teema alkaa soida nopeassa tempossa. Rummut pärisevät, nähdään vuoroin kuvia Aaltosesta työssään, vuoroin sotilaista marssimassa kadulla ja ihmisistä sota-ajan vapaa-ajanvietossa, kunnes päädytään kuvakavalkadiin rintamalla kaatuneista nuorista miehistä: 18 heistä näytetään yksitellen lähikuvissa, kuvan reunassa on koko ajan mukana valkea risti. Taustalla soi vaimeasti kuorolauluna *Vala*: ”Ollos huoleton, poikas valveill’ on.” Kuva leikkautuu palavaan Helsingin yliopiston päärakennukseen, kuvan päälle tulee vuosiluku 1944. Kuullaan sekä Graniittipoika-teemaa että pommikoneiden ääntä, ja nähdään filmikuvaa yliopiston palavasta sisätilasta: liekki- en ja savun keskellä näkyy (tuolloin vasta neljä vuotta aiemmin yliopiston 300-vuotisjuhlaan tilattu) Väinö Aaltosen reliefi *Vapauden jumalatar seppelöi nuoruuden*. Musiikki hidastuu ja pysähtyy kokonaan, kun leikataan uuteen lähikuvaan tuosta reliefistä, jonka hahmoilta ovat nyt irronneet kasvot ja paljon muutakin. Näky on sydäntä vihlova. Hiljaisuuteen tulevat vaimeina mukaan kiven kalkatuksen äänet, ja leikataan still-kuvaan Aaltosen kasvoista. Hänen katseensa on täysin alas luotu, kuva zoomautuu aivan kiinni kasvoihin, surumielisyyden tuntu on voimakas. Graniittipoika-teeman 2. osa alkaa soida surumielisellä jousella, piano tulee mukaan, kuva leikkautuu Aaltosen valtavaan *Vapauden hengetär* -veistokseen – sen ylös kohottautuneet kädet tuovat tässä kohdassa lohtua, ikään kuin se antaisi armeliaasti kaiken anteeksi – ja zoomautuu siitä ulospäin. Viimeiseksi leikataan puolilähikuvaan *Graniittipojasta*, joka tutuna, pienenä ja inhimillisenä seisoo edessämme toinen olkapää näkyvissä. Hän on kokenut kaiken, joka juuri tuli nähdäksi. Hän on jäänyt orvoksi, kaatunut, taistellut, jopa selviytynytkin. Hän kantaa mukanaan pettymys-



Peippo on toonannut Graniittipojan kuvat tarkasti harkiten. Kuvakaappauksia elokuvasta.

tä ja kauhua, nujerretuksi tulemista ja surua, ja hän siirtää ne tahtomattaan myös seuraavien sukupolvien taakaksi. Kuva pimenee mustaan ja nähdään lopputekstit.

Se voima, joka elokuvassa on, syntyy tietysti kuvan ja äänen taiten rakennetusta yhteispelistä, ja tämän koko kudelman mahdollistaa tehokas montaasi. *Graniittipojan* leikkaajaksi on kreditoitu Juho Gartz, jolla vuonna 1979 oli takanaan jo miltei 20 vuoden ura lyhyen ja pitkän elokuvan leikkaajana. Gartz leikkasi myös Antti Peipon ainoan pitkän fiktioelokuvan, *Ihmemiehen*, joka valmistui niin ikään vuonna 1979.

Graniittipoika on tiiviisti leikattu, mikä synnyttää vahvasti kollaasimaisen rakenteen. Materiaalia on paljon, mutta tarkemmin vanhojen arkistovalokuvien ja -filmiin vaihtumisen tahtia tarkastellessa huomaa kuitenkin, että se on melko tasainen. Alun levollinen vaikutelma syntyy ehkä siitä, että nähdään lähinnä still-kuvia rauhalliseen tyyliin esiteltyinä – kun mukaan tulee liikkuvaa kuvaa, syntyy dynaamisempi vaikutelma, vaikka leikkauksen tahti on sama. Kuvien rytmin lisäksi myös äänimaisemalla on oma voimakas vaikutuksensa levollisen ja kiihkeämmän tunnelman aikaansaamisessa, siitä lisää tuonnempana. Wäinö Aaltosta ja hänen työskentelyään esittelevät kuvat ovat (edellä mainittua Hämeensilta-filminpätkää lukuun ottamatta) aina still-kuvia. Näihin kuviin zoomataan usein voimakkaasti sisään, ja se synnyttää tietynlaista kiivautta. Aaltosen veistoksia ja luonnoksia näytetään paljon muun kuvamateriaalin seassa, kertoohan koko elokuva nimensä mukaisesti juuri hänen töistään. Ainoa kohta, jossa kuvia on leikattu selvästi kiihkeämpään tahtiin, on jakso, jossa ollaan tulossa maailmansotien aikaan ja Aaltosen työskentelykuvia on paljon perätysten. Maailman tapahtumien ja Aaltosen työskentelyn hektistymien rinnastuvat toisiinsa.

Äänimaisema ja musiikki

Dialogittoman *Graniittipojan* äänimaisema on huolella rakennettu tukemaan kuvaa, ja tarkemmin tutkittuna se on elokuvan kestoon nähden yllättävän runsas. Osaa tehosteäänistä (esimerkiksi erilaiset työn meluäänit ja luistelukentän äänet) voi ajatella puhtaasti mykkää kuvaa tukevana elementtinä, mutta toisinaan tehosteäänikin luo tunnelman lisäksi merkitystä. Kun alussa, *Graniittipoika*-veistoksen esittelyn jälkeen, siirrytään vanhoihin valokuviin pikkupojista, taustalla on vain heleää linnunlaulua. Kuvissa heinä kasvaa, pojilla on paljaat jalat ja auringon polttamat hiukset: eletään huoletonta lapsuutta, onnen aikaa. Vähän aikaa kuullaan myös *Graniittipoika*-pianoteemaa, kunnes seuraavien vanhojen kuvien ohessa alkaa kuulua kavioiden kapsetta ja tunnelma muuttuu astetta levottomammaksi. Kuvien pojat eivät enää ole levollisia ja leiki, vaan katselevat aikuisten miesten mittelöitä ja kohta jo painivat itsekin. Kavioiden kapse muuttuu *Graniittipoika*-teeman nopeaksi, hiukan hermostuneeksi versioksi ja musiikkiin liittyy myös rummun pärinää. Seuraavaksi kuullaankin jo marssimisen ääntä. Jatkumo viattomuudesta raadolliseen elämään, rauhasta sotaan, on yksin äänenkin kautta selkeä. Pelkkänä kuvaa tukevana neutraalina taustaääninä ei voi pitää myöskään sitä, että elokuvan puolivälissä taivaalla

lentävien lintujen kohdalla kuullaan naakkojen läpätunkevaa ääntelyä. Naakka on vanhoissa kansan uskomuksissa ollut kuoleman lintu, pahan tuoja, ja koko se historiallinen kaari, josta elokuva kertoo, on täynnä kollektiivista kuolemanpelkoa.

Heikki Valpolan elokuvaa varten säveltämän musiikin (jota olen tässä kutsunut Graniittipoika-teemaksi) ytimenä on muutamasta sävelestä rakentuva yksinkertainen pianomelodia. Melodiaa kuullaan mielteliässä, yleensä itse *Graniittipoika*-veistokseen keskittyvissä kohdissa sellaisenaan, vain pianolla hitaasti soitettuna. Monissa kohdin piano saa seurakseen yksinkertaisen jousisäestyksen ja, kuten edellä jo todettiin, sodan lähestymiseen viittaavassa parissa eri kohdassa myös rummun ääntä. Wäinö Aaltosen *Runoilija ja muusa* -veistoksen paljastustilaisuutta näytetäessä pianoteema täyteläistyy runouteen yleisesti assosioituvalla harppuakordilla. Graniittipoika-teemassa on myös 2. osa, jota kuullaan muutamassa kohdin elokuvan puolivälistä alkaen. Siinä melodia lähtee perusteeman pieneltä alueelta ylöspäin ja laajenee lopulta täyteläisemmiksi soinnuiksi yltyen näin eräänlaiseen kliimaksiin.

Kun musiikki tai jokin muu ääni kulkee kuvan mukana oikeastaan koko ajan, hiljaisuus saa erityisen merkityksen. Noin kuuden ja puolen minuutin kohdalla elokuvassa on kymmensekuntinen täysin hiljainen hetki, jota ei voi olla huomaamatta. Sen aikana nähdään Aaltosen reliefi, jossa on useita hahmoja, mutta kamera tarkentuu siinä ensin kasvot käsissään itkevään naiseen. Hiljaisuus on kuin voimia keräämään kehottava hengähdystauko, lyhyt rauhan tyven ennen uusiin levottomuuksiin siirtymistä. Alkaa kolmas eli viimeinen, aiemmin kuvailtu kaottinen luistelujakso ja Bachin urkumusiikki alkaa soida. Tämä Bach-teema kestää yhtäjaksoisesti miltei minuutin eli pidemmän aikaa kuin mikään muu musiikkiteema yhdellä kertaa. Se aloittaa elokuvan loppupuolen kiivaan talvi- ja jatkosotien aikaa kuvaavan jakson. Bachin soidessa nähdään myös yksi kahdeksasta Graniittipoika-otoksesta, elokuvan ainoa, jonka taustalla ei kuulla Valpolan pianoteemaa. Tämä Graniittipoika-otos on muihin verrattuna erilainen muutenkin kuin musiikin osalta: kamera kiertää veistosta jotenkin häilyvästi, osittain vastavalossa, ja jättää pojan silleen, hiukan piittaamattomasti, kun aiemmat otokset ovat olleet enimmäkseen rauhallisia ja kamera on viipynyt hahmon äärellä vakaana ja mielteliäänä. Kun kamera on hätäinen, eikä veistoksen omaa tunnusmelodiaa kuulla, syntyy vaikutelma siitä, että *Graniittipoika* on jätetty oman onnensa nojaan. Ja niin onkin: seuraavassa laivan kannelle sijoittuvassa arkistofilmissä nähdään vuosiluku 1939. Tästä alkavassa jaksossa äänimaisema on runsas: piano- ja jousiteeman ohessa limittäin kuullaan rumpuja, sodan ääniä, marssimista, kuorolaulua, ja vaikutelma on levoton.

Graniittipojan pianoteema kulkee siis alusta asti mukana ja toistuu hyvin monessa kohtaa. Merkittävää on, että elokuvan loppupuolella se alkaa katkeilla kesken. Se hidastuu eikä ikään kuin jaksaa soida loppuun asti. Musiikin rinnastuminen väsymykseen ja luovuttamiseen on ilmeinen. Korostuneimmin pianoteema katkeaa silloin, kun nähdään yliopiston palossa tuhoutunut Aaltosen reliefi. Sitten seuraa muutaman sekunnin hiljaisuus. Veistoksen hahmot, Vapauden jumalatar ja Nuoruus, on menetetty.

Lopuksi

Useissa lyhytelokuvissaan Antti Peippo näyttää pyrkivän samaan kuin moni kuvataiteilija maalauksessaan, veistoksessaan tai muussa työssään: olemaan enemmän kuin tuo teos, pääsemään sen sisään ja sen taakse. Elokuvalta tai muulta taideteoksella on siis mahdollisuus kattaa paljon suurempi alue kuin se, jonka se näyttää. *Graniittipojassa* tämä tavoite näkyy selkeästi, ja siinä heijastuu myös Peipon kiinnostus filosofi Henri Bergsonin ajatteluun. Bergsonin käsitteistössä kesto ei ole lineaarinen sarja erillisiä hetkiä, vaan se koostuu subjektiivisista prosesseista, joista jatkuvan muutoksen kokemuksen kautta, peräkkäisten psyykkisten tilojen läpäisessä toisensa, muodostuu ajallinen synteesi. Muistilla on tärkeä rooli: se pitää menneen läsnä nykyisyydessäkin.¹ Juuri tällaista kestoa *Graniittipoika* edustaa, kun se limittää aikatasoja ja kuvastoja toisiinsa.

Antti Peippo on todennut, että *Graniittipoika* on *Ihmemies*-elokuvan sukulainen, koska tämä lyhytelokuva valmistui ohjaajansa ainoan pitkän fiktioelokuvan käsikirjoituksen rinnalla.² En pysty näkemään näissä elokuvissa kuitenkaan sisällöllistä tai etenkin tyyllistä sukulaisuutta. Ohjaajana Peippo on ehdottomasti omimmillaan lyhyiden dokumenttien parissa: ne ovat hänen taideteoksiaan, hänen näköisään. Hänen kollaasimaiset, usein kuvataiteista ammentavat tiiviit elokuvansa luokitellaan dokumenttielokuviksi, mutta jotkut niistä lähenevät kokeellista elokuvaa – missä tuo raja sitten kulkeekaan. Peippo itse totesi pitävänsä lyhytelokuviaan ”hyvin pitkälle esseetä vastaavana ilmaisumuotona”.³ Mitä vähemmän elokuva selittää ja sen sijaan luottaa kuvan ja leikkauksen, ehkä myös äänen, luomiin merkityksiin, sitä enemmän se antaa katsojalle tilaa. Ja tämän tilan antamisen myötä syntyy laajuutta, vapautta ymmärtää ja katsoa monella tavalla. Syntyy useita sisällön tasoja. Ensimmäinen tällainen dialogiton kuvan ja äänen voimaan luottava Peipon elokuva oli juuri *Graniittipoika*. Peippo itse sanoi hylänneensä kaikki laskelmoinnit sitä tehdessään ja tehneensä elokuvan, ”jonka takia ei jälkeinpäin suussa maistu kompromissin maku”. Hän tunsikin myös onnistuneensa.⁴ Myös vuonna 1981 valmistunut *Seinien silmät* rakentuu pelkän kuvan ja äänen varaan: on todennäköistä, että Helsinkiä ja maamme historiaa tuntematon katsoja ei ymmärrä, mistä elokuva kertoo, mutta meille suomalaisille sodan tuhoja näyttävien arkistokuvien (joiden joukossa on pätkä samaa yliopiston paloa kuvaavaa filmiä kuin *Graniittipojassa*) ja reaaliaikaisen Helsingin kuvien rinnakkain asettaminen avautuu varsin helposti. Historia ja nykyisyys ovat *Seinien silmissä* mitä konkreettisimmin yhtäaikaisesti läsnä. Niin ikään vain kuvan ja äänen voimaan luottava *Valtakunnan sydän* (1989) on mestarillisen kaunis testamentti: se jäi Peipon viimeiseksi työksi ja on kuin rakaudenosoitus Helsingin katoaville näkymille, eritoten eduskuntataloa vastapäätä sijaitsevalle, tuolloin viimeisiä aikojaan elävälle VR:n vanhalle ratapihalle.

Antti Peipon omien sanojen mukaan hänen elokuvansa käsittelevät kansallispatologiaa eli kansan yhteisiä traumoja ja niiden heijastumista yksilöön.⁵ *Graniittipojassa* tämä toteutuu vahvasti: kymmeneen minuuttiin on saatu tiivistettyä kokonaisuus, joka näennäisesti kertoo kuvanveistäjä Wäinö Aaltosen tuotannosta, mutta

joka kertoo myös viiltävästi Suomen 1900-luvun historiasta ja suomalaisten suurimmista kollektiivisista kipukohdista. Tarvitaan vain oikealla tavalla yhdistettyjä kuvia ja katsoja, joka ymmärtää niitä. *Graniittipoika* on kollektiivinen uhri, hän on ne kaikki, jotka sodasta ja sen aiheuttamista menetyksistä ovat joutuneet kärsimään.

Tekstin alussa viittasin omaan varhaiseen elokuvamuistooni *Graniittipojasta* – siitä, kuinka voimakkaasti se minuun vaikutti ja jäi mieleen. Nyt vuosikymmeniä myöhemmin ymmärrän, kuinka oma ajatteluni oli tuolloin juuri avartunut tajuaan jotakin historian merkityksestä ja jatkuvasta läsnäolosta, menneen ajan katoamattomuudesta, ja kuinka tämä Peipon taideteos tuli ja kiteytti sen silmiäni edessä kymmenessä minuutissa mitä vaikuttavimmalla tavalla. Jos elokuva olisi ollut eleetön, informatiivinen ja toteava dokumentti 1900-luvun tapahtumista tai tavallinen Wäinö Aaltosen kuvataidetta esittelevä dokumentti, ei se katsomiskokemuksena olisi ollut niin merkittävä. *Graniittipoika* on taiten luotu synteesi, jossa veistokset heijastavat ja kommentoivat maailman tilaa ja tapahtumia. Erityisen merkityksen saa pieni kivinen poika, johon kiteytyy kipeä ja tärkeä pala kansakunnan kollektiivista muistia.

Viitteet

- 1 Rennes 2017.
- 2 Peippo 1979.
- 3 Lumirae 1977.
- 4 Peippo 1979.
- 5 Peippo & von Bagh 1989.

Lähteet:

- Lumirae, Pertti. 1977. Antti Peippo – mies ja kamera. *Demari* 6.8.1977.
- Peippo, Antti. 1979. Päiväkirja filmihulluille. *Filmihullu* 7–8/1979.
- Peippo, Antti ja Bagh, Peter von. 1989. Sijainen. *Filmihullu* 3/1989.
- Rennes, Aleks. 2017. Bergsonilaisen elokuvateorian jäljillä. *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen julkaisu*, 30(4). Haettu 14.8.2019. <https://doi.org/10.23994/lk.69008>

Eero Tammi

JA LOPUSSANI ON ALKUNI

Antti Peippo ja historia

On iso menneisyyden pilvi, valkea alla, kun kävelen jäällä.

Minä kiertelin tuolla auringossa, lumisilla kallioilla.

*Niin kirkasta oli että en ketään nähnyt. Parin askelen
välin asetin jalkani jonkun jälkiin, koettelin:*

oletko mennyt tästä.

*Sinä joka näet kasvojasi lumessa, ihmisissä, auringossa
pyyhkiydyt varmasti.*

Mirkka Rekola¹



Nauhuri on tallentanut kahvilan ääntä, siellä lusikka kilahtaa kuppiin ja jää pöydälle, mies yskähtää ja toteaa, että Antti Peipon elokuvat ovat selvästi lähempänä ”jotain surrealismia” kuin mitään objektiivisen tiedemiehen katsauksia.

”Saati minkään loogisen ajattelijan”, vastaa Timo Linnasalo, Antti Peipon monien elokuvan leikkaaja ja äänisuunnittelija. Ulkona tuuli pudottelee lehtiä puista. ”Kyse on ehkä niinkin yksinkertaisesta asiasta kuin, miten tämän maailman ikään kuin hahmottaa”, jatkaa Linnasalo. ”Ja se hahmottaminen on ollut Antille ilmiselvästi vaikeata, koska ei hän ei hyväksy sitä konkreettista hahmottamista, maailman mallintamista, kuten hän *Sijaisessa* puhui lapsuutensa tavasta piirtää, nähdä kaikki tarkasti kolmiulotteisena. Ja kun se ei käy, se johtaa siihen, että hän toimii enemmän intuitiolla siihen suuntaan, mitkä ne muut tavat voisivat olla.”

Peippo (1934–1989) ylsi mestaruuteen eräänlaisena dokumentaristina, esseististen elokuvamuotojen tekijänä. Hänen omintakeisista teoksistaan on kirjoitettu vain vähän, ja oikeastaan ne pakenevat määritelmiä. Seuraavaa tekstiä ohjaa osal-

taan uteliaisuus sanoittaa jotain, joka niin ilmeisesti on syntynyt lähtökohdista, joista ei voi puhua – olkoonkin, että Peippo kirjoitti elokuviinsa useita katsojan mieltä askarruttavia lauseita.

Häpeä, pelko ja viha eivät aiheina ole aivan lystikkäimpiä, eivätkä kulttuurin ja ihmiskehon haavoittuvuus. Puhumattakaan taiteilijan järkähtämättömästä ankaruudesta omaa työtään kohtaan, josta versoavat myös hänen omien mielenliikkeidensä jatkuva tarkkailu ja ajoittainen vaaran tunteen aiheuttama hätätila. Silti Peipon maailma on toiveikkaampi kuin ensikosketuksilla saattaisi näyttää. Kyse on omien voimavarojen ja sietokyvyn mittaamisesta: tosiasioiden lähestymisellä on hintansa. Varjon jahtaaminen ei ole mikään marssikerhon piknikki. Siksi Peipon elokuvat ovat lähellä kauhua, unta ja sci-fiä. Samoin niiden tutkiminen. Vaurioituneen psyyken ja tuntemattoman maaperän louhintaa.

Onko jonkun aina uhrattava itsensä kokonaan, jotta kulttuuri voi liikahtaa edes millimetrin eteenpäin? Peipon *Sijainen* (1989) kuuluu tajuntaamme eniten avanneisiin suomalaiselokuvaan viimeisen 50 vuoden ajalta. Samaan aikaan se on oudosti piilossa. Yksi asia on selvä: kaikki vaatii aikaa.

”Hän oli sellainen pieni polvihousuinen poika”, kertoo Maunu Kurkvaara, 92. ”Sodan jälkeen asuin pari vuotta Lahdessa samassa rapussa. Tunsin hänen äitinsä, joka oli piirustuksenopettaja, rupattelimme usein. Myöhemmin Antti tuli Helsinkiin kuvataideakatemiaan opiskelemaan, pian sen jälkeen, kun olin itse jättänyt koulun kesken ja lähtenyt sieltä Bornholmiin tekemään sitä ensimmäistä elokuvaa-ni. 1960-luvulla hän ilmestyi taas filmilaboratoriooni kuvaajana.”

Antti Peippo opiskeli Suomen taideakatemian koulussa vuosina 1950–1954. Kurkvaaran debyyttielokuva *Onnen saari* valmistui 1955. Samoihin aikoihin koulussa vaelteli myös kolmas tuleva elokuvaohjaaja Eino Ruutsalo.

Kurkvaara tuntee Peipon elokuvaajana, mutta ei äkkiseltään muista nähneensä hänen ohjaustöitään, jotka sisältävät toinen toistaan henkilökohtaisempia tunteita. Muistelu kotirapun pikkupojasta ja tämän äidistä tapahtuu mukavassa sävyssä. Parikymppisen taiteilijan poikamiesboksissa ei ollut tietoa siitä, millaista sisäistä helvettiä tuo polvihousuinen nappula kävi paria kerrosta ylempänä. Peipon ”ongelmien ydintä taottiin” äidin ”valvovan röntgenkatseen” alla, kuten ohjaaja kuvaili myöhemmin asiaa elokuvassaan *Sijainen*.

Peipon elokuvat kertovat, että intuitio on pohjimmiltaan tietoa, ja tieto itseltä on tietoa maailmasta. Maailmansotien eurooppalaiset kaupungit muistoineen – seinien halkeilevat silmät (elokuvassa *Seinien silmät*, 1981), museon huomaan otettu traumaattinen veistoslapsi (elokuvassa *Graniittipoika*, 1979) – ovat Peipolle kehon ja mielen todellisuutta. Ne leikkaavat omakohtaisen kivun. Historiasta tulee henkilöhistorian varjo.

Taide, Sota ja Lapset ovat Peipon teosten keskeiset tutkimusalueet, historian kolme herkkää vahvistinta, joiden sisäiset mekanismit ratkaisevasti hyödyntävät paloja hänestä itsestään, ja joiden taajuudella katsoja parhaimmillaan sanoittaa uudelleen omaa kehomuistiaan.

Kun kuuntelee itseään, kuuntelee maailmaa. Peipolle huolellisuus on intohimoa, ja materiaalin hallinta enenevässä määrin, elokuva elokuvalta yhä selvemmin, oman haurautensa tunnustamista. Hän kytkee Suomen historiaa omaansa usein aavistuksen ja arvauksen logiikalla, koska se on ainoa vaihtoehto. Rinnalla kulkee ehdoton kurinalaisuus ja kädentaito. Näin hänestä kehittyi ilmaisumuodon mestari taiteenlajissa, jota ei sellaisena edes pidetä, sekä tutkija jossain tieteen ulkopuolella, vaiettujen kipualueiden arkeologi.

Harkitsemattomuus ei siis kuulu Peipon taiteeseen, ankaruus ja kurinalaisuus sen sijaan ovat sen tärkeimpiä työkaluja. Mutta missä menee itsensä kurittamisen raja, ankaruuden ja armottomuuden raja?

Peipon oma kipu kytee hänen töissään kuin jonkinlainen narsismin kuuma alkupää, joka vähemmän intuitiivisen ohjaajan käsissä saisi ne palamaan karrelle. Peippo tuskin olisi ensimmäisenä ohittamassa määritelmää itsestään ”omaan napaansa tuijottelijana”. Huonossa tilanteessahan taiteilija puijaa itseään, kiertele asiaansa kuin kissa kuumaa puuroa, vetäytyy, painaa päänsä, luulee kätkevänsä itsensä, verhoilevansa surunsa, pakkomielteensä ja häpeän paljastumisensa, paitsi läheisiltään, myös katsojiltaan. Missään tämä ei ole niin kätevää kuin ”dokumenttielokuvassa”, jossa tekijän katse usein näennäisesti suunnataan ulkomaailmaan.

Wäinö Aaltonen, Peipolle läheisen *Graniittipoika*-patsaan veistäjä, puhui oman aikansa tyyliin suurieleisin sanoin, mutta pohjimmiltaan monisyisesti näin:

”Jokaisella taiteilijalla on halu luoda kauneutta. Mutta halu luoda ei riitä yksin taideteoksen luomiseen. (...) Kun halu luoda on tullut niin suureksi, että se saavuttaa tiedon, syntyy näkemys. Näkemys on luovalle taiteilijalle jo valmis, hänen tiedossaan oleva taideteos, vaikka sen matka maan pinnalle näkyvään, kuuluvaan tai tuntuvaan muotoon on vielä pitkä.”²

Peipon testamenttielokuva *Sijainen* tuntuu kertovan, että ohjaajan kamppailu omien, nujertavien traumojensa ylittämiseksi lähti juurikin hänen työnsä kompetenssista. Hänen äitinsä oli ollut tahollaan nujerrettu, keskinkertainen taiteilija, joka ei voinut sietää lapsensa valitsemia elämänsuuntia tai taiteellista tyyliä, vaan teki mahdollisimman paljon astuakseen niiden eteen. Omille geneeilleen Peippo ei voinut mitään, mutta taidettaan hän oppi suojelemaan.

Viapori – Suomenlinna (1971), *Graniittipoika* (1979), *Seinien silmät* (1981), *Sivullisena Suomessa* (1983), *Kolme salaisuutta* (1984), *Sijainen* (1989) ja *Valtakunnan sydän* (1989) näyttävät tänään Peipon elokuvatuotannon ytimeltä. Siinä ei ole suinkaan kaikki, mutta seuraavilla sivulla käsittelen enimmäkseen näitä, lyhytmuotoisia 10–25-minuuttisia esseitä, joiden välillä kulkee selkeitä yhtymäkohtia. Kyse on eräänlaisesta pienimuotoisesta ilmakuvausta. Haastattelussa on kolme Peipon leikkaajaa, Timo Linnasalon lisäksi Anne Lakanen (*Sijainen*, *Valtakunnan sydän*) ja Juho Gartz (*Graniittipoika*).

Lopun kautta

Sijainen on elokuva äidistä, joka nujertaa poikansa tahdon ja kuoltuaan asettuu elämään sairautena tämän kehoon. Kun tämä aavemainen elokuva pysähtyy isän valokuvan ja tämän pois lähdön äärelle, aika alkaa kulkea taaksepäin; valokuva kerrallaan isä nuorenee, kunnes hänestä tulee lapsi, kunnes hän katoaa. Ensimmäinen eli viimeinen valokuva on isästä rintamalla, josta hän ei palannut.



Poika, nyt 54-vuotias, elokuvan ohjaaja Antti Peippo, syö unessaan pääkalloja ja arpakuutioita keittolautaselta, sairastaa syöpää, ja kuten tänään tiedämme, kuolee pian elokuvan valmistuttua.

Andrei Tarkovskin ensimmäisen kokoillan elokuvan (*Ei paluuta*, 1962) aivan ensimmäinen kuva laskeutuu puun latvasta lähemmäs maata. Hänen viimeisen elokuvansa (*Uhri*, 1986) aivan viimeinen kuva esittää kuollutta puuta, jolle pieni lapsi kaataa vettä, kameran noustessa kohti puun latvaa. Samalla tavoin Peipon tuotantoon syntyi ajan mittaan kiehtovia kehämäisiä muotoja.

Jo *Viapori – Suomenlinna* toimii tietyllä takaisinkatsomisen logiikalla. Se on runsas ja lyhyt, mutta antaa kuville riittävästi aikaa toimia siemeninä, jotka asettuvat katsojan päähän kehittymään. Lopussa elokuva tuntuu puhuvan: katso uudestaan, katso lähempää, katso tarkemmin. Katso tekstejä, merkkejä, sanavalintoja, seuraa musiikin ironisia painotuksia. Tutkaile teoksen materiaalista niukkuutta ja an-

karuutta, kerronnan amputaatioluonnetta, jyrkkiä siirtymiä historian kerroksissa. Kerronnan poljento syntyy linnoituksen romuluisesta, ruumiillisesta olomuodosta. Elokuva ei poistu tämän syvimmän tiedon ääreltä ulkoiseen, historiallisten syy-seuraussuhteiden raportointiin, vaan leikkaa aina kokemuksen ytimeen. Vaativan elokuvan käsite merkitsee tänä päivänä taatusti jotain muuta.

Kuvat muodostavat kysymyksiä, painelevat vastaanottajan uinuvia lihaksia, kunnes tämä kytkee näkemänsä ja kuulemansa kokonaisuudeksi, mukanaan kokemuksen synnyttämä halu palata sen sisäisiin merkityksiin. Peipon kognitiivinen teho on juuri tässä: katsoja velvoitetaan osaksi seurattavaa tarinaa ja kokemusmaailmaa, elokuvan samalla paljastaessa jotain niistä mekanismeista, kuinka historia vaikuttaa hänen kehossaan ja mielessään.

”Siellä oli hirvittävän hiljaista. Siellä oli hiljaisempaa kuin oikeastaan missään muussa mun elokuvani katselussa. Kaikkein eniten pelkäsin, että ihmiset torjuvat...” Näin Peippo kommentoi *Sijaisen* ensimmäistä esitystä.

Tiedonantaja-lehden (21.3.1989) toimittaja jatkaa: ”Mutta ei, katsomo oli kuin ajatteleva massa Tarkovskin *Solariksessa*. Mitä kaikkea siitä kollektiivisesta muistista vielä syntyykään. *Sijainen* ei jätä meitä rauhaan.”³

Peipolla alussa on aina loppu ja lopussa alku. Tämä ajattelu jatkui *Viaporista* läpi hänen tuotantonsa, ja kuvien välinen vuoropuhelu elää myös eri elokuvien välillä, *Sijaisen* ja *Graniittipojan*, tai *Valtakunnan sydämen* ja *Seinien silmien* keskinäisissä suhteissa. Joskus käytetyt materiaalit ovat osin samoja, joskus kuva-aiheet samankaltaisia, toisinaan kahden kuvan yhteenliitöntä synnyttää vain entuudestaan tutun vaikutelman, ja useita kuvasarjoja keriytyy auki samankaltaisella unen logiikalla.

Viaporin viimeinen kuva, hienovarainen ajo syvyyssuunnassa kohti oviaukkojen jonoa, ilmoittaa päättäväisesti, että Peipon tie elokuvantekijänä on alkanut, hänen saapuneen alitajunnan porteille. Siihen liittyy houkutus ja vaara, Pandoran lippaan dilemma. Se joka kysyy, saa vastauksen. Lopun riskin hän joutuu kantamaan itse. Menneisyys on välttämätön kirous, mutta tulevaisuudessa on myös toivoa.

Elokuvantekijä tuskin koskaan suunnittelee uraansa niin kuin se toteutuu, jos ollenkaan, mutta mikäli elokuvatuotannon voi edes osittain tietoisesti rakentaa ehjän arvoituksen, jopa ympyrän muotoon, Peippo tuntuu niin tehneen. Tarkovski tiesi viimeistä elokuvaa tehdessään kuolevansa pian. Niin tiesi myös Antti Peippo.

Peipolla oli kaikki syyt matkan aikana säikähtää ja lamaantua sen seurauksena, mutta niin ei tapahtunut, ainakaan elokuvissa, jotka hän saattoi valmiiksi. Ohjaaja ei päästänyt itseään helpolla. Siksi mieluusti huomioikin hänen mustan huumorinsa.

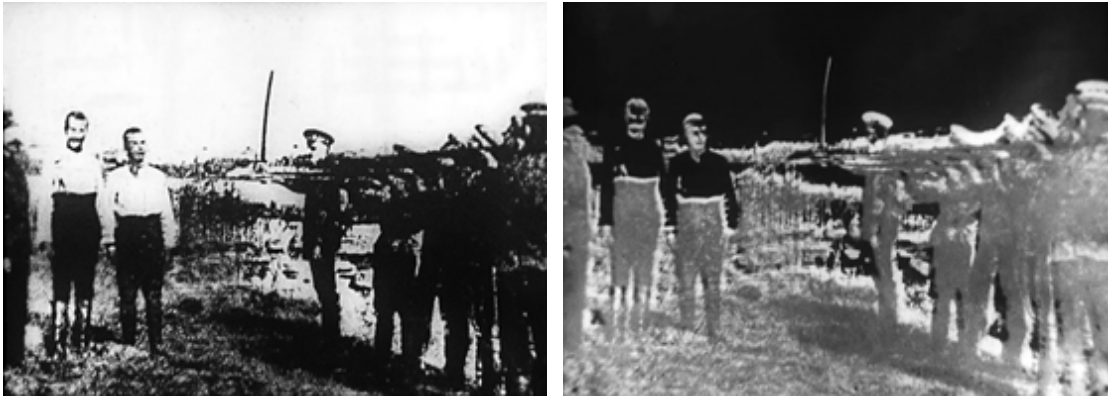
Muiden taiteilijoiden töitä tutkiessaan Peippo manasi esiin heidän kokemuksensa, ja heidän katseellaan loi samalla sisäistä omakuvaansa kuin emotionaalisen kaksoisvalotuksena. Hän kulki paljon sokeiden pisteiden ja aavesäryn maailmassa, mutta hallitsi etäisyyden. Hän uskoi kommunikaatioon enemmän kuin abstraktioon, vaikka hänen elokuvansa ovat kaukana reportaaseista, eivätkä koskaan pakenne mysteerioden ääreltä. Häntä on jäljitelty paljon, mutta huonolla menestyksellä. Haudastaan käsin hän ei sovi siunaamaan jo nykyisin klassisen muodikasta, hämärä-

peräisesti itsensä pyhittävää, teennäisesti poseeraavaa dokumenttielokuvaa, joka aiheen kuin aiheen kustannuksella niin usein peittelee pohjimmaista olemassolonsa motiivia – tekijänsä tarkoin suojaamaa egoa ja epätarkkaa työskentelyä.

Alku: Linnoitus

Peippo aloitti ensimmäisen elokuvansa havainnoimalla kotipihaansa. Ohjaajan oma lausunto taustoittaa:

”Kuljin kerran 1968 Linnanportin rapuilla istuvan miesjoukon ohi: he olivat linnoituksen muuria korjailevia siirtotyöläisiä. Yhtäkkiä iski mieleeni: nämä miehet eivät tajua, miksi he ovat täällä, he eivät tiedosta, mitä he oikein rakentavat. Kautta koko Suomenlinnan historian saarta ovat rakentaneet työsiirtolaiset, vangit, varusmiehet: irralliset ja käskettävät ihmiset.”⁴



Viaporissa Peippo louhii linnoituksen tarinaa pääasiassa vanhoista valokuvista käsin. Muistan elokuvan vaikuttaneen ensikatsojan silmään tyyliltään asialliselta, toteavalta. Englanninkielinen kertojääni oli kuin BBC:n ohjelmasta (elokuvasta on kaksi kieliversiota). Se kertoi yhden historiallisesti merkittävän paikan tarinaa, konkreettisen aineiston avulla, todistusvoimaisesti ja mutkattomasti. Viimeisillä minuuteilla aloin kuitenkin käsittää, että katsojaa haluttiin käännellä myös toisin, huomaamattomalla tavalla. ”Hyökkäys” tapahtui toisesta suunnasta kuin mihin elokuva osoitti. ”Suomenlinnan voi nähdä totalitarismin monumenttina”, kertoja sanoi, kun filmikuvissa pieni nykylapsi onnellisena tepasteli purettujen tuhovälineiden päällä. Yhtälö oli nyt jollakin tapaa selvä. Riitti, että elokuva sai pidettyä katsojan mielenkiinnon loppuun asti.

Kutsuttakoon vaikutusta takapotkuksi. Filmiin tuudittautui kuin valveuneen, kunnes loppuhimmennyksen jälkeen tapahtui herätys. Lopultakin kaikki nähty oli jollakin tavalla kipeää, tummaa ja tahraista, mutta kerrottu sellaisella toteavuudella ja selkeydellä, että asiaa ei tuntunut aluksi edes huomaavan. Katsojan rooli oli kuin sammakon, joka ei loikannut kiehuvaan padasta, koska ei ymmärtänyt veden lämpenevän asteittain. Sen jälkeen en ole Suomenlinnassa käynyt ajattelematta Peipon elokuvaa, keskitysleirejä, vankiloita, kauhua, kuolemaa. On selvää, että niin ei sammakoille käy saduissa.

Kun nyt, tätä esseetä tehdessä, olen harrastanut still-kuvien poimimista Peipon elokuvista, eräänlaista mekaanista valokuvaruutujen otantaa elokuvallisesta ajasta ja joskus liikkeestä, olen huomannut, kuinka järkyttäviltä monet otokset ovat yhtäkkiä näyttäneet. Näitä kuva-aiheitako olen katsonut koko ajan? Kuinka filmirudulle kuvattu valokuvan suurennos saa elokuvan kuljetuksessa toisen elämän. Se ikään kuin liittää, ajallisen muodon tarjotessa lohtunsa, kauhun kohtaamisen tuoman jäsennyksen. Peipon tarkastelu on yhtäaikaaisesti objektiivista ja subjektiivista. Demonista ja neutraalia. Naturalisista ja kuumeista.

Jos palaa Peipon aiempaan lausuntoon Suomenlinnan havainnoistaan, elokuvan lähtökohdista ("Kuljin kerran ohi..."), siinä näkee pienoiskoossa monia häntä jatkuvasti kiinnostaneita aiheita ja pakkomielteitä: näkymättömän vaikutus näkyvässä, syyt ja seuraukset, vaatimus tietää miksi näin on, mitä on tapahtunut, jotta olemme tulleet tähän pisteeseen, tähän tilaan, tunteeseen, alueelliseen kokemukseen... Mikä on syntymää, mikä kuolemaa, ketkä tuhoavat, ketkä rakentavat?



Viapori-elokuvan loppu korostaa kertojäänellä, että ajatus yksilöstä on aina sivuutettu Suomenlinnaa säädellässä. Peipon kuvissa kaikki on kuitenkin kuin yhtä suurta inhimillistä kipua, historiaa, kokemusta, arvotonta kärsimystä.

Yhteiskunnallisuudestaan huolimatta *Viaporin* tyyli poikkesi kaikista 1970-luvun alun agit-prop-dokumenteista ja muista "taistelevista elokuvista", joista oli tullut jonkinlaista marginaalin mainstreamia. Peipon teos oli suggestiivinen, mutta maltillinen, kuin vastakommenttina, hiljaisena manifestina, elokuvataiteen vaatimuksena.

Jokainen elokuva rakentaa oman merkkijärjestelmänsä, ja jokaiselle elokuvalle on löydettävissä omanlaisensa kesto, rytmi, syke, pulssi. Leikkaus on siten ruumiin herättämistä henkiin, eräänlaista Frankensteinin hirviön tai hänen morsiamensa luomista.

Linnoitus Peipon elokuvassa on ruumis, joka on kasattu kollektiivisesti huomaamattomasta – nimettömien teloitettujen kuvista, tuntemattomien vankien jälkeenjääneistä piirustuksista, ajan kerrostumista seinissä, eletyn elämän jäljistä.

Viapori on myös ensimmäinen tiili rakennelmaan, jota ainakin itseni oli mahdoton katsoa takautuvasti muuten kuin Peipon henkisten kipualueiden kotina. Kuvat eivät olleet vain kuvia, vaan niissä oli jotain muuta.

Lopullisen peilautumisen aika

Viaporin jälkeen näin *Graniittipojan* täydessä elokuvateatterissa. Vieressäni istunut nainen alkoi elokuvan aikana itkeä, ja astui näytöksestä ulos tiloissaan. Aikamoinen elokuva patsaasta, aloimme jutella. Todellakin, elokuva kertoo patsaasta.

Graniittipojan leikkaaja Juho Gartz on nyt 84-vuotias. Hän sanoo aluksi, että ei muista juuri mitään elokuvan työstämisestä. Katsomme sen hänen kotonaan ruudulta.

Peippo veistää elokuvaa Wäinö Aaltosen taiteesta, mutta ennen muuta sisällissodan ja toisen maailmansodan traumaista. Aikakauden ihmiset valokuvissa ja patsas ovat yhtä.

Peipon lähtökohta saattoi olla Aaltosen, kansalliskuvanveistäjäksi ”jäähmettyneen” hahmon, traaginen kehitys luovasta taiteilijasta johonkin alaspäin, mutta Peippo päätyi monisyysempään kollaasiin. Peippo esittää sodat mieleenpainuvina helvetinkuvina, ja tuo Aaltosen jatkuvasti kiveä takovaan hahmoon toisentyypistä murheellisuutta. *Graniittipoika*-veistos vuodelta 1917 saa merkityksensä ”vuoden 1918 sotaorpona” ja myöhempien sotien sankarivainajana, samalla kun arkistomateriaaleissa, valokuvissa ja filminpätkissä esitetyt lapset vaihtuvat hiljalleen kuviin kaatuneiden kirjasta.



Seppo Renvall teki sittemmin videoteoksen *Vapautemme hinta* (1990), jossa kaatuneiden kuvat vaihtuvat yhden ruudun, 1/24 sekunnin nopeudella. Peipon elokuvassa käytetään ristikuvaa korostamaan hahmojen yhtäläisyyttä, anonyymisyyttä, yksilöllisyyttä ja kollektiivista tragediaa yhtäaikaisesti.

”Sehän on aika hyvä elokuva”, Gartz toteaa. ”Mutta ei siitä ole paljon kerrottavaa. Muistan olleeni tekemisissä näiden kuvien kanssa kyllä jossain vaiheessa.” Kysyn ensimmäisenä, voiko hänen mielestään elokuvaa tehdä ilman henkilökohtaista kosketuspintaa kuvattaviin tapahtumiin.

”Se on vaikea sanoa, koska olen itsekin elänyt sotavuodet”, Gartz aloittaa. ”Lähdimme nykyisin Venäjään kuuluvalta Säkkijärveltä, lähimmästä eteläisestä pitäjästä, josta pieni osa liitettiin Virojokeen. Kun tultiin Helsinkiin, pommitukset olivat aika kovia, rytinä kävi, keskellä yöllä juostiin pommisuojaan. Muistan myös sen lapsijoukon elokuvissa... Siellä oli sellainen pieni teatteri Pikku-Roban kaupunginpuoleisessa päässä sisäpihalla. Kadulta oikealle lähti portti ja käytävä, sitten sisäpiha ja siellä oli joku näytös, jossa en silloin ollut, oliko sunnuntai, kun tuli pommitus keskellä päivää, ja piti mennä ulos aukiolle päästäkseen pommisuojaan. Ne pennut ajettiin sieltä ulos käytävän läpi Iso-Roballe, kun siihen aukiolle tuli pommi. Iso kasa kuoli.”

”Antti ei ollut mikään selittäjä. Leikkausta muutettiin heti, jos hänen mielestään oli tarvis, mutta yleensä ei. Hän ei käynyt juttelemassa, kertomassa syvällisimpiä ajatuksiaan, vaan totesi, että kyllähän se tuosta. Me olimme saman ikäisiä, ja meillä oli samankaltaisia muistoja sodasta.”

Peippo kommentoi *Demari*-lehden haastattelussa vuonna 1977, elokuvan enakkotyöstövaiheessa: ”Väinö Aaltonen oli taiteilija, joka oli hyvin riippuvainen ympäristön odotuksista: siksi elokuva on yhtä paljon kuvaus Aaltosen ajasta kuin itse taiteilijasta.”⁵ *Graniittipojan* rinnalla Peippo näyttää Aaltosen työn kansalliskuvanveistäjänä, Aleksis Kivestä Paavo Nurmeen, Eduskuntatalosta Yliopistoon. Kansallisen itsetunnon kohotuksessa 1930-luvulla aistii myös nujerruksen ilmapiirin. Peippo päätyi paitsi taiteilijamuotokuvaan, myös syvästi koettuun sotatraumojen jäsennykseen sekä, ehkä hieman yllättäen, metaelokuvalliseen omakuvaan.

Katsomme Gartzin kanssa elokuvan uudestaan. Muistuttaako *Graniittipoika* hänen mielestään luonteeltaan Peippo?

”Aika jännä kysymys. Kyllä se jollain lailla muistuttaa. Ehkä niin, että tässä on joku selvä filosofia ja joku mielipide maailmasta ja maailmanmenosta, mutta se ei ole hirveän kaapattu ja laitettu, vaan enemmän sellainen, että se on siellä, ja tapahtumat menee, että ei sillä lailla vie selvästi jonnekin, vaan tästä täytyy tehdä niin kuin jälkeenpäin jonkinlainen johtopäätös, että mitä ajetaan takaa.”

Patsaat eivät unohda

Seinien silmät (1981) rakentuu TK-kuvaaja Niilo Helanderin filmimateriaalille Helsingin pommituksista 1943–1944. ”Helanderin filmit olivat juuri sitä mitä olin rohkeimmissa toiveissani uskaltanut toivoa, mutta joitten löytymiseen en ollut uskal-

tanut uskoa. Helanderin tapa kuvata raunioita vastasi omia etäisiä muistikuvia ja tuntojani.” Näin kirjoitti Peippo Taide-lehteen 1981. Helander kuoli pommituksissa 22-vuotiaana. ”[E]mme tiedä hänestä muuta kuin minkä saatamme otaksua hänen työstään.”⁶

Seinien silmät tarjoaisi ehkä selkeimmän johdannon Peipon dokumentaarien maailmaan, jos olisi aloitettava alusta. Helanderin arkistokuvien rinnalla nähdään nykyajasta (1981) käsin Helsingin keskustarakennusten kylkiin aikanaan veistettyjä koristeellisia patsaita, jotka muodostavat katseita historiaan. Patsaat ovat seuranneet katujen elämää sotien pysäyttävistä tuhoista nykyajan kulutustottumuksiin, todistaneet ihmisen toimintaa kaikessa ristiriitaisuudessaan. Kuvat patsaista ulottuvat sisäisiin tuntoihin, kuvaavat ominaisuutta nähdä elämää ja merkityksiä esineissä, jotka monille merkitsevät silkkaa mitättömyyttä. Ihmiset unohtavat, patsaat eivät.



Elokuvassa ei lausuta yhtään sanaa. Sen sijaan alussa kiinnittävät katsojan huomion kauniit, siveltimenvedonomaiset valkoiset kuvioinnit ottojen päällä, joiden äärelle kuva myös pysähtyy. Linnasalo: ”Ne on todennäköisesti TK-kuvaajien tai jonkun arkistovirkailijan oton alkuun tekemiä merkintöjä heti sen jälkeen, kun ne on kuvattu. Halusin jättää ne sinne.”

Miksi?

”Se on tarkkailijan merkki. Siinä on jälki. Miksi sitä jälkeä ei siihen jättäisi.” Merkin­nät virittävät elokuvan upeasti. Ne ovat myös lukuohje. Noin jälkeinpäin selitety­nä niissä on loogisuutensakin. Siksikö ne toimivat myös elokuvassa, ilman selitystä? Koska ne kuuluvat sinne.

”Kysymys on siitä materiaalin havainnoinnista, ei pelkästään sen kunnioittami­sesta, vaan siitä, että kaikella, joka siinä ruudussa on, voi olla merkitystä. Sen tyyppi­nen ajattelu oli ehkä helpompaa silloin kun oli vähän materiaalia. Nykyisin ei ole mi­ttä­än merkitystä millään ennen kuin se luodaan leikkausvaiheessa”, Linnasalo pohtii.

Jotta pääsee aavistelemaan Peipon suhdetta kuvantekoon, joutuu kelaamaan ajassa hieman taaksepäin. Filmikärpänen puri ohjaajaan vahvasti hänen opiskelles­saan vuosistipendillä kuvataiteita Pariisissa 1959, elokuva-arkiston teatterin lie­peillä. Anne Lakasen ja Timo Linnasaloon todistusten mukaan Peipon ajoi maa­laustaiteesta ulos myös allergisoituminen taidevälineiden kemikaaleille samoihin

aikoihin. Yhtä kaikki, Peippo on avoimesti velkaa ranskalaisille essee-elokuvan mestareille, kuten Chris Markerille ja Alain Resnais'lle. Resnais'n keskitysleirikuvauus *Yö ja usva* (1954) lienee selkein elokuvahistoriallinen traumakuva *Viaporin* hakemalle tunnevaikutukselle yhden maantieteellisen lokaation tosiasiallisesta aavemaisuudesta. Sen kummemmin syventymättä heidän muiden elokuviensa yksityiskohtiin, on syytä panna merkillä keskeinen ero Peippoon: halutessaan Marker ja Resnais tekivät lyhytmuotoisia esseitään sellaisen älyllisen toiminnan varassa, josta tarkkaavainen katsoja huomaa, että niiden tyyliä hallitsee kokonaisvaltaisesti leikkauspöydässä vietetty aika. Yhä kärjistäen: Marker ja Resnais olivat erittäin taitavia leikkaajia, jotka tekivät elokuvan melkein mistä tahansa aineistosta, samoin kuin heidän aikalaisensa Jean-Luc Godard (joka näyttää tänä päivänä tekevän pitkiä elokuvia YouTube-videoita pyörittelemällä). Peippo on ranskalaiset klassikkonsa nähnyt tuoreeltaan ja niistä paljon oivaltanut, mutta hänen työnsä perustuu niitä voimakkaammin seikkaan, joka taas Suomessa on suorastaan traagillisen harvinaisen ja huomaamaton: kuvan kompositioon ja sisäiseen ajatukseen.

Peippo on siis kuvantekijä. Elokuvantekijä, jonka ensisijainen ilmaisun yksikkö on kuva, jonka hän itse luo. Tätä on tärkeää ympyröidä, koska niin monet hänen elokuvistaan perustuvat vanhoille valokuville ja elokuvanpätkille. Nimenomaan *perustuvat*.

Kun Peippo löysi valokuvan, jota hän halusi käyttää elokuvassaan, hän teetti siitä suurennoksen ja asetti sen seinälle, jotta pääsi itse operoimaan kuvan sisällä elokuvakameransa kanssa. "Peippolainen zoomi" tai "peippolainen tility" voisivat olla omia termejään, kun tutkitaan valokuvia hyödyntävien elokuvateosten kerontaa. Nykypäivänä kaikki skannataan ja toteutetaan digitaalisesti. Peipon jälki on orgaanista, hänen oman silmänsä läpi nähtyä ja kätensä kautta liikutettua. "Hän halusi kuvaan oman rytmensä", Lakanen sanoo.

Miten puhua niin vaikeasta asiasta kuin kompositio ja kuvan sisäinen aika, niiden täsmällisyydestä ja voimasta? Ei oikein voikaan.

"Siihen liittyy se kuvataiteilijan peruskoulutus", sanoo Linnasalo. "Tietävästi Antti maalasi paljon palloja Ranskassa, ollessaan vielä puolipolion kourissa, kunnes öljyvärit eivät enää sopineet hänen terveydelleen. Ranskalaiset elokuvantekijät ovat hyvin kirjallisia, ja Antin elokuvissa mennään enemmän vision kautta. Hänhän kuvaa myös 'dokumentteja', siis valokuvia tai piirroksia, aivan absoluuttisella varmuudella, ikään kuin paljastaen niiden ominaisuudet."

Näin Peippo itse kuvailee toisen kuvaajan, Niilo Helanderin, työtä elokuvassa *Seinien silmät*: "Tapa millä hän sijoitti ihmiset kuvaan oli poikkeuksellinen, heidät oli rajattu kuin heitä ei olisi ollut olemassakaan, poikki jostain vartalon kohdasta kuvan alalaidassa. Komposition painotus oli sodan runtelemisissa rakennuksissa. Ihmiset tuntuivat myös elävän kummallista omaa, näkymiin mitenkään liittymätöntä toista elämänsä. Helanderin tapa etsiä myös raunioitten struktuurista yksityiskohtia oli poikkeuksellinen. Se että hän oli vaarantanut henkensä kuvaustyössä, oli aivan ilmeistä."

Peippo jatkaa: "Niin dokumenttielokuvasta kuin olikin kysymys, minun oli nähtävä materiaalisissa sen esteettinen hahmo, jolla oli yhtä ainutkertainen rakenne ja

merkitys kuin kuvatuilla näkyillä pirstotusta kaupungista. Kuvatun materiaalin hahmossa oli latenttina kokemus joka siitä olisi purettava ja rekonstruoitava elokuvan avulla elämyksenä koettavaan muotoon.”⁷



”Se on arkkitehtuurin kautta ymmärrettävä maailman tila”, sanoo Linnasalo elokuvasta. ”Seiniin sidotut kasvot tai hirviöt, joihin se päättyy, menevät ikään kuin suppeammaksi. Helanderin kuvat ovat laajoja. Niissä on ilmaa ja tilaa. Veistokset alkavat mennä ahtaammalle ja ahtaammalle. Ne ahdistuvat.”

Sivullisena Suomessa

Peippo oli myös jonkinlainen salapoliisi. *Sivullisena Suomessa* (1983) jäljittää valokuvaaja Ivan Timirjasewia aina 1910-luvun anonyymiin dokumenttielokuvamateriaaliin, määrätyn otoksen reunaan, josta on suurennettavissa sotilasparaattia seuraava valokuvaaja laitteistoinen.



Sotilas vai taiteilija? Näin kysytään elokuvan alussa. Liikkuvat kuvat pysähtyvät. Pysähtyneet kuvat liikkuvat. Ihminen on kuvan sisällä ja sen aiheen ulkoreunalla.

”Mies, joka kuvaa kaikkea, muutakin kuin hallitsijansa vierailua.” Kertojaääni selostaa Timirjasewin olleen kenraalikuvernöörin adjutantti. Kun Euroopassa syttyi sota 1914, kuvauskielto ulottui myös Helsinkiin, mutta Timirjasewia se ei virkamiehenä koskenut. ”Hän kuvasi sen mitä kukaan ei oikeastaan olisi saanut kuvata. Miten sota alkaa varkain, miten se huolella rakennetaan, ja miten siitä on vaikea päästä eroon. Sota oli muuttava myös Timirjasevin kohtalon.”

Peipon oma tarina nivoutuu ehkä tiedostamattomasti Timirjasewin kanssa. Valokuvat 1910-luvun loppupuolelta ovat viisikymppisen, jo kokoneen ihmisen käsialaa. Peippo oli elokuvan teko aikaan saman ikäinen.

”Helsingin kauppatorista muodostui hänelle kohtalonmiljö, eri sosiaaliluokkien ja kansallisuuksien kohtaamispaikka. Kauppa ja kalastus, liikenne niin ulkomaille kuin Viaporin linnoitukseenkin”, elokuvan selostusteksti kertoo. Kauppatori ja Viapori olivat Peipon oman uran keskeisiä miljöitä, Viapori asuinpaikka ja Kauppatori paitsi tie sinne, myös hänen oman kuvaajanuransa avaimia, Risto Jarvan ohjaaman lyhytelokuvan *Nainen ja yhteiskunta* (1968) sekä pitkän elokuvan *Onnenpeli* (1965) keskeisiä miljöitä.

Eläkkeelle jäädessään Timirjasew on lopulta isänmaaton. Syntyjään venäläinen jää Helsinkiin. Siviilivaatteet jäljittelevät univormua. Elokuvasa sisällissota on tapahtunut korostumattomasti, kuin suunniteltuna automaationa, ja pyyhkiytynyt näkymättömiin. Elokuva kertoo, että vuonna 1918 ”Timirjasew kuvaa vielä kerran maamiehiään, venäläisiä sotilaita Helsingin Kauppatorin rannassa, mutta nyt – vankeina. Jälleen odottamassa laivausta, mutta nyt sinne, mistä ei ole paluuta.”

Peippo kirjoitti *Valokuva*-lehteen 1983: “[Valokuvien] etsimisvaiheessa nimetömätkin Timirjasewin teokset oli helppo tunnistaa, varma kompositio ja kuvan jäsenitys erityisesti näkymän syvyysuunnassa, oikea tilan käyttö. (...) Tuiki selvää oli että Timirjasewillle merkityksellisintä oli tapahtuma, sen suhde yhteisölliseen toimintaan. Viime kädessä Timirjasew kuvasi aina atmosfäärin. Vahva luontokuvaoksen harjoitus pohja kuvastui myös inhimillisissä aiheissa. (...) Vierauden ja erillisyyden tunteet aiheissa korostivat aiheitten koskettavuutta.”

Kyseinen artikkeli lienee vahvin Peipon itse julkaisema teksti, joka käsittelee hänen elokuvantekoonsa liittyviä ilonaiheita ja problematiikkaa.

”Jossain tekemisen vaiheessa jouduin kuitenkin syvän hämmennyksen valtaan; kumpi meistä oli elokuvan ohjaaja ja kuvaaja. Toimiessani aikani hiljaisista hiljaisimman Risto Jarvan kuvaajana, minun oli pakko oppia arvaamaan hänen ajatuksensa, kun muuten ei olisi päästy eteenpäin. Ryhmätyöperiaatteen mukaan nytkin yritin huomioida Timirjasewin ”ajatukset”, hän kuljetti minua kuvaajaa historian tapahtumapaikalle, ja minä kuvasin.”

”Jokaisella katsomisella kuvat näyttävät erilaisilta riippuen katsomistilanteen viirityksistä. Elokuvasa kuvat eivät kerro hermeettisestä jo tapahtuneesta historiasa, vaan elokuvan hahmon kautta niille annetaan itsenäinen tehtävä. Ne edustavat elokuvan katselijan sisäisiä voimia, jotka ovat alituisessa muutostilassa.”

Viimeinen alleviivaus on omani. Peippo on etenemässä kohti rajumpia ilmaisullisia kerroksia, jossa yksilö ja historia ovat erottamattomia, ja projektiot seuraavat projektioita.

”*Sanoissa* Sartre kertoo, että proosa käyttää sanoja, runous palvelee sanoja. Omassa lähtökohdassani elokuvani tarkoitus ei ollut käyttää Timirjasewin valokuvia, vaan palvella niitä. Minun olisi siis operoitava runouden keinoin, ja tämä lähtökohta vaati omaa erityistä asennoitumistaan”, Peippo kirjoittaa.

Elokuvan lopussa Peippo jälleen näyttää leikkiviä suomalaislapsia sodan varjoissa.

Mieleeni tulee T. S. Eliot:

Yhtäkkiä auringon pilkahtaessa,
vielä kun tomu on liikkeessä,
lehvistöstä kuuluu
lasten pidätelty nauru
äkkiä nyt, täällä, heti, aina -
naurettava koko murheen autio aika
joka jatkuu ennen ja jälkeen.⁸

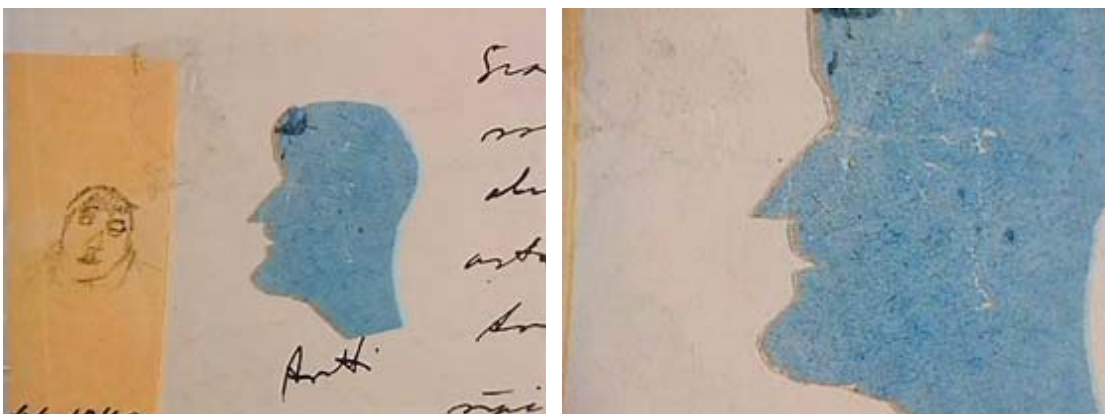
Poika, joka ei hymyillyt

”Tällaista perhepatologian kuvausta ei elokuvassamme ole ennen nähty”, kirjoitti kriitikko Matti Rinne aikalaisarviossaan ja ehdotti *Sijaiselle* kirjallista sisarteosta: ”Vertailukohdaksi sopii ehkä Christer Kihlmanin *Perhe joka järkkyy*.”⁹ Kun itse poimin joskus hyllystä Kihlmanin kirjan ja luin sitä muutaman kymmentä sivua, tuntui kuin kansien sisältä olisi noussut musta pyörremyrsky, joka aikoi imaista lukijan syövereihinsä. Kirjan kannet oli läimäistävä kiinni ja melkein istuttava sen päälle.

Sijainen on joka solullaan epämukavuutta aiheuttava. Se osuu sellaisiin teemaattisiin ja emotionaalisiin hermopäihin, joiden tunnusteleminen saisi monet ”paskan-tamaan housuunsa” jo pelkästä etäisestä ajatuksesta. Vaikenemisen maassa suvun sisällä kulkeva patologinen paha on teema, jota ymmärtää jokainen traumojen käsittelyn kyvyttömyydestä kasvatuksessaan kärsinyt, ainakin intuitiivisesti. Kyse on sokeiden pisteiden esiintuomisesta, väisteltävien aiheiden nostamisesta pintaan.

Elokuvassa Peippo kirjoittaa kuolleelle äidilleen lauseita, joita ääniraidalla lukee tehokkaan lakonisesti näyttelijä Jukka-Pekka Palo. Peipon äidin isä oli sisäänpäin kääntynyt väkivaltainen juoppo. Niinpä saamme tietää, että: ”Pelkäsit lopun ikääsi kirveitä, koska kuvittelit tulevasi sellaisella uhatuksi ollessasi vielä sikiö äitisi kohdussa.” Ja heti perään: ”Ongelmieni ydintä taottiin.”

Mittasuhteet ovat hulppeita kaikissa Peipon elokuvissa. *Sijaisen* alussa Peippo zoomaa pahvikuvaan, jonka kertoo leikanneensa lapsena, mutta joka esittää häntä itseään aikuisena. Idea on aavemainen, kuten koko elokuva. Kuinka tämä hätkähdyttävä yhdennäköisyys on ollut mahdollista? Toki Peippo muistutti omaa isäänsä, mutta hänen luonteensa on toinen kysymys. ”Se oli viesti itselleni aikuisena.”



Tähän väliin voi huomauttaa, että Peipon elokuvat ovat vahvasti tietyn aika-kauden mediakulttuurin heijastumia. Valokuvat, lasten piirustukset, pienesineet ja erinäiset kouriintuntuvat tekstuurit, ovat *Sijaisessa* suorastaan maagisessa roolissa. 2010-luvun lapsen mysteeri olisi ratkaistava hieman toisin keinoin. Televisiosta ei ollut tietoa.

Peippo itse kertoo *Filmihullun* jutussa sukunsa varhaisista valokuvista *Sijaisessa*: ”Valokuvien myötä pystyin tunkeutumaan varhaismenneisyyteeni. Oli uskomaton mennä yli sen rajan, josta oma muisti ei yli mene. Jokin kokemus niistä ajoista on, ja huoneiden ikkunankarmeista pystyin tietämään, missä milloinkin ollaan. Näin pystyin rekonstruoimaan ensimmäisen elinvuoteni.”¹⁰

Sijaisen kertoja jatkaa: ”Meitä syntyi neljä poikaa. Olin toinen järjestyksessä. Surkeuteni ilmaisin välittömästi. Itkin taukoamatta, mutta olit päättänyt karaista luonnettani. Minua ei saanut lohduttaa. Pidit huoneeni oven suljettuna, vaikka itkuni viilsikin sydäntäsi. Olit minua lujempi... Lastasit meihin lapsiin toiveita mystisistä kansallisen täyttymyksen odotuksista, jossa sivistyneistöllä oli erityinen avainasema. Röntgenkatseella seurasit liikkeitämme. Tunnuit säätelevän myös ajatustemme suuntaa ja sitten sitä mitä piirtelimme, tunteitamme.”

Peippo kertoo *Filmihullun* haastattelussa, kuinka hänen kansallispatologiaa käsitelleet elokuvansa kääntyvät nyt yksilölliseksi patologiaksi: ”Olen kerännyt kansallisen trauman itseeni. Syöpä on yhteenveto Suomen kansan historiasta, ajatusten umpikuja, tiivistys. (...) Oivalsin, että voin käyttää sairauttani esimerkiksi jostakin suuremmasta, joka on etsiytynyt minussa tähän muotoon. Samalla yritin kuvastaa henkisen ilmapiirin vaikutusta. Siirsin oman ongelmani suurelle väkijoukolla eli sinne, mistä se on tullut. Pakotan näin yleisön jakamaan taakan kanssani.”¹¹

”Olin edustamassa Cinéma du réel -festivaaleilla Pariisissa 1992”, sanoo *Sijaisen* leikkaaja Anne Lakanen. ”Siellä oli Pompidou-keskuksen ulkoseinän kokoinen kuva Antista keinumassa äitinsä kanssa. Sali oli täynnä, lattiaita ja portaita myöten, ja katsojat hirvittävän otettuja sekä järkyttyneitä elokuvasta. Tuli ihmeellisellä tavalla selväksi, että Antin henkilökohtainen historia oli paitsi Suomen, niin myös Ranskan ja koko Euroopan historiaa. Siellä tunnistettiin ne isot traumat, jotka yksilöön vaikuttivat, ja monet tulivat pohtimaan, voisivatko hekin kertoa tämän kaiken omasta suvustaan. 25-minuuttinen elokuva aukesi valtavan suureksi. Yleisö alkoi puhua, mitä elämä on ollut, ja totesi moneen kertaan, kuinka välttämätöntä on, että siitä tehdään tietoiseksi. Viesti kuului: älkää panko sitä piiloon.”

Vaikeneminen on suomalaista kansanperinnettä. Sitä vasten näyttäytyy *Sijaisen* kyky porautua kollektiiviseen kokemukseen.

”*Sijainen* on hyvä kuvaus sen sukupolven avioliitosta”, sanoo elokuvan äänisuunnittelija Timo Linnasalo. ”Se äidin käytös oli normaalia siihen aikaan. Sivistyspiireissä oli tietty tapa ajatella lasten luomista, geneettistä hakua, ei se ollut poikkeuksellista. Aune Peippo oli korkeintaan harvinaisen määrätietoinen ja uskonnollinen.”



”Se tuntuu kovin tutulta. Meidänkin perheessä äitini oli se, joka paiskoi menemään tätä normaalia kunnollista elämää ja kasvatti kaikkia poikia. Isäni oli puolestaan kolmen ihmisen murhaaja, ja ryöstänyt Luumäen osuuspankin kaverinsa kanssa 1924, ollessaan 16- tai 18-vuotias. Mun ongelma oli se, että sain kuulla tästä vasta kun olin täyttänyt 50 vuotta. Isä oli jo kuollut ja äiti alzheimerissa. Kysyin veljeltäni, että minkä helvetin takia tunnen oloni niin... että miksi mä en viihdy tässä maailmassa. Hän oivalsi asian jotenkin ihan oikein, ja kertoi tarinan isästäni, epävarmana siitä, oliko äitini koskaan kertonut sitä minulle. Veli oli sitten kaivanut kaikki sanomalehtijutut esiin... Naapurinpoika jäi heti kiinni, ja isä pakeni kaksi viikkoa, piileksi jossain kansakoulun ympäristössä, perässään Lappeenrannan ratsuväki.”

”Siellä on yksi kuva, joka minua vainoo, pidätyksen jälkeen isäni istuu kivellä, kädet yhteen sidottuna jollain perkeleen rautalangalla, lippalakki päässä. Siinä se istuu. Olisin jo ehkä tehnyt siitä elokuvan, jos Antti ei olisi tehnyt *Sijaista*.”

Peippo kommentoi *Ilta-Sanomissa* vanhempiensa sukupolvea: ”Osoittautui, ettei itsenäisyyden saavuttaminen merkinnytkään vapautta vaan taakkaa, joka oli kannettava. Tämä koski ennen kaikkea ensimmäisen polven sivistyneistöä. Oli hengen suuruudella lunastettava vapaus.”¹²

Tarkovskiin Peippoa yhdistää myös suhde metafyyssiseen. Heidän elokuviinsa kuuluu alue, joka ei toimi järjestelmällisesti selitettävän, silmällä nähtävän vaikutuspiirissä.

Peipollakin siihen voi liittää uskonnollisia sävyjä, mutta itse puhuisin mieluummin liikehdinnästä jossain intuition ja maagisen ajattelun välimaastossa. Molemmat ohjaajat olivat myös mieltyneitä science fictioniin. Mainittakoon, että Peipon ainoat pitkät elokuvat kuvaavat rinnakkaistodellisuuksia: tieteiselokuvan ja dokumentin risteysasema *Nykytaiteen museo (1986)* on kuvitelma paikasta, jota ei ole; näytelmäelokuva *Ihmemies (1979)* puolestaan sukeltaa keski-ikäisen miehen kriisiin Helsingin näköisessä byrokraattisessa outolandiassa, ja näyttää, kuinka arkipäivän pelkuruudesta, tekemättä jääneestä valinnasta, voi tulla pysyvä olotila. Siellä on myös Kafkalla näppinsä pelissä.

Voi olla elokuvakulttuurilliset syynsä siihen, että Pariisin Pompidou-keskuksessa *Sijaista* ja muita Peipon elokuvia – jotka esitettiin festivaaleilla postuumisti retrospektiivinä – luettiin kuin avointa kirjaa.

Essee-elokuva ja kollaasi – arkistomateriaalia, valokuvia, kuvattuja filminpätkiä, kertojaääntä, avointa poleemisuuksi ja poetiikkaa yhdistelevä, usein henkilökohtainen kerronnan laji, ”totuuteen pyrkivä anti-reportaasi” – ovat ranskalaisen elokuvan aakkosia, mutta Suomessa vähemmän ymmärrettyjä. Peter von Bagh – Peipon ystävä ja yhteistyökumppani joissakin Jarvan elokuvien työryhmissä – kehitteli sitä suomalaisittain Peippo-populaarimpaan ja eeppimpään suuntaan tavalla, joka on tutumpi televisiostamme, massiivisista sukelluksista kansakunnan ”kollektiiviseen muistiin”. von Bagh tosin uskoi vahvasti puhuvan pään voimaan, tarinoiden keräämiseen toisesta suunnasta kuin Peippo, tuo salaperäisempi, suojatumpi kivenhakkaaja. *Sijaisen* suurta vaikutusta lienee kuitenkin mahdoton aliarvioida. Se on hämmentävän konkreettinen, riisuttu elokuva mykästä kauhusta. Peippo kuvaa kiihkottomasti, ja sitäkin sattuvammin, muun muassa veljensä Maunun itsemurhan, jonka tämä teki ollessaan vielä lapsi. Veri lumessa on soppalautasen ohessa harvoja filmattuja kuvia, joka ei kohdistu valokuvaan tai piirustukseen.

Totean nauhalla, että kurinalaisempaa, kontrolloidumpaa, tiukempaa leffaa kuin *Sijainen* ole.

”Ei niin”, sanoo Linnasalo, ”mutta sitä on vaikea tehdä toisella tapaa. Sen tyyli on semmoinen, tai sanotaan rehellisyys siinä, miten ’minä asiat näen’, että muuta mahdollisuutta ei jää. Elokuvahan on kuin sarja selkeitä lauseita, lyhyitä jaksoja, tämä asia, tämä asia, ja kuinka ne ovat kasautuneet Antin päähän.”

”Antin kirves meni koko ajan tarkempaan osumaan”, sanoo Lakanen. ”Ei enää hajajuttuja. Se oli niin jämpä sen kanssa, jokainen elämän sekunti merkitsi tietyllä tavalla, se miten hän tekee. Ehdottomuus tuli mukana. Hän oli sitä mieltä, että en tarvitse mitään käsikirjoitusta, koska jos joku kuva ei kerro mulle mitään, sitä ei pidä käyttää. Hän oli erittäin ankara omalle materiaalilleen, saattoi repiä ne-gakehityksestä paloja suoraan laboratoriossa. Hirveän vähän kuitenkin puhuttiin elokuvan sisällöstä.”

”Kirjailijat ovat kirjailijoita siksi, että heidän ei tarvitse puhua”, sanoi Veijo Meri.

”Työskentely oli sen verran heviä, että se tuli uniinkin”, sanoo Lakanen.

Peippo pyysi leikkaajaansa kerran tekemään ääninauhalle äitinsä askeleet, sellaisena kuin hän muisti ne tultuaan lukituksi lapsena huoneeseensa. ”Omatunto alkoi soimata oman lapseni suhteen, etten tuhoa hänen elämäänsä” Lakanen kertoo.

”Antti oli sillä tavalla kova juttu, että se oli suora”, jatkaa Lakanen. ”Hän ei kaunistellut mitään, täräytti niin, että joku oli aina itkemässä nurkassa. Ei pehmeitä diplomatian keinoja. Falski oli falski. Ei välimuotoa. Jos ajattelee tekemistä, niin hän oli vähintään yhtä suora itselleen.”

Ilmaisun vapauteen liittyy kurinalaisuus. Peipon maailma on käskyjen, alistumisen, tarkkaavaisuuden maailma. Se sivuuttaa lempeän näkemisen, saavuttaakseen kuitenkin jotain empatiaa suurempaa tunnistamista. Huomaan itsekin helposti kulkevani *Sijaista* vastaan, koska on vaikea sietää sitä järjestelmää, jonka alaisuudessa ne on tehty. Peipon maailma on eräänlainen vortex, johon joutuu tuomaan oman henkilökohtaisen tunnemaailmansa mukaan.

Peippo ohjasi Lakasen mukaan paljon taiteen ja taidehistorian kautta. ”Tossa on Mark Rothkon maalaus, tutustu niihin, mitä ne on, mitä ne henkilöt on. Tässä Jackson Pollockin työ, tässä on ne ihmiset. Miten sovitat samaan teokseen... *Valtakunnan sydämen lähtökohta* taas oli Henry Mooren veistos, istuva nainen. Antti sanoi, että elokuvan rytmi on kuin tämä teos, ja haetaan sellaista amputoitua muotoa.”

”Lisäksi Antilla oli Mooren piirustuksia pommituksen ajan Lontoosta, maanalaisesta, johon ihmiset ovat paenneet. Moore siis piirsi näitä ihmisiä, jotka etsivät turvaa ja suoja itselleen. Murahtelin joskus Antille, kun teimme mielestäni liian jyrkkiä, rajuja skarveja. Hän vastasi, että kuule, tämä on syövän dramaturgia.”

Muukalaisuuden kokemus säätelee todellisuuden mielikuvaa

Taideteokset vanhenevat nopeasti tekijänsä silmissä, siksi hänen on tehtävä uusia teoksia tai löydettävä uudenlaisia havainnoimisen mahdollisuuksia irtaantumalla katsomisensa tapoja säätelevistä ennakkoasenteista, joskus taiteenteosta vetäytymällä kuuntelemaan sateen putoamista.

Kulttuuri, kuten ihmisen keho ja psyyke, on hauras rakennelma. Yksilöllä on valta vaurioittaa hetkessä se, minkä kokoaminen on vaatinut sukupolvien työn ja jättää halkeamat mahdollisten seuraavien sukupolvien korjailtaviksi ja ihmeteltäviksi.

”Kameran luoma kuva on aina piinallisen naturalistinen, mysteerio luodaan leikkausten keinoin.” Näin kirjoitti Peippo *Filmihullu*-lehden numerossa 8/75. Artikkelin aiheena oli Luis Buñuel ja 1920-luvun uusia väyliä puhkova surrealismi. Peippo ruotii Buñuelin elokuvaa *Las Hurdes* (1932), jonka jakso mehiläisten kiusaamasta ajojuhdasta, joka päättyy muurahaisten syömäksi, on taatusti dokumenttielokuvaa Antti Peipon makuun.

”On huomattavaa panna merkille se, että Buñuelille merkitsi elokuvailmaisun traditioitten puute mahdollisuutta kokea maailma sen kautta ennakkoluulottomasti, piirre joka myöhemminkin on ollut säilyttämisen arvoinen. (...) Buñuelille elokuva on väline, ei tarkoitus. Tyyli on aina toissijainen seikka tekijälle, jota ensisijaisesti ilmiössä aina kiinnostaa totuudellisuus”, Peippo kirjoittaa.¹³

”Tyyli on sairaus”, sanoo Timo Linnasalo. ”Olen aina sanonut niin. Tyyli, joka otetaan ikään kuin vaatehenkarista on totaalinen sairaus. Tyyli syntyy ajattelusta. Siitä että on pakko tehdä muoto jollekin ajattelulle. Se tehdään silloin kun on tarvis. On ihan turhaa panna jotain formia jonkun asian päälle.”

Kun Peipolla hänen oman kehonsa ja mielensä tuntemukset leikkaavat historian kipualueet, elokuva saa muotonsa näkemisen ja oivaltamisen kautta. Tarinan jäsenyys on siten aina omanlaisensa. Se liittyy kysymykseen tiedon olemuksesta. Onko tieto niin sanotusti ”varmuutta” jostakin asiasta, vai oikean suunnan tuntuma, usein pelon kautta syntyvä, estemäinen tila, vielä paikantamaton ja lähestymistä hylkivä, mutta lopulta muovailtavissa oleva asia, venyvän aineen muodostama sisäinen solmu, jonka takana löytyy happea, josta on vapautettavissa energiaa? Onko mahdollista, että tieto lähtee virheen tai väärinolemisen tunnistamisesta? Onko mahdollista, että viimeisissä elokuvissaan Peippo etsi lisää aikaa? Olihan hänen sairautensa lähteeksi kokemaa – lapsuus, oma äiti – se aihe, jota kohti hän eteni.

Monia asioita emme voi tietää. Selvää on vain, että Peipolle toisen, menneen ajan ihmisen tavoittaminen edellytti paitsi elokuvan käyttötuntemusta, myös aparaattiin kytkeytymistä koko kehollaan.

Viimeisillä hetkillään Peippo saattoi valmiiksi elokuvan *Valtakunnan sydän* (1989) leikkauksen. Se esitettiin hänen eläessään valkokankaalla vain kerran, Sielun veljien live-säestäessä mykkää kuvaa *Peltoniemen Hintriikan surumarssin* tahtiin. Teos on visuaalisesti Peipon komeimpia, kuin chiaroscuro-maalaukset, eikä se tukeudu lainkaan arkistomateriaaliin. Anne Lakasen mukaan Chris Marker rakastui elokuvaan ollessaan 1990-luvun alussa Helsingissä työstämässä omaa teostaan *Viimeinen bolshevikki* (1993). Marker voisi olla myös hyvin looginen silta Peipon löytymiseen pariisilaisilla festivaaleilla.



Valtakunnan sydän käynnistyy junan liikkeelle lähdöllä, joka osoittautuukin nopeasti pääteasemaksi. Peippo kuvaa VR:n ratapihan (nykyisen Musiikkitalon ja Oodin alueen) liikehdintää illan laskeutumisesta aamuyön hiljaisiin tunteihin, uuteen aamuun ja jälleen päivän pakointiin. Ratapihan, valtakunnan ytimen, ympärillä on

muun muassa Eduskuntatalo, Finlandia-talo ja Rautatieasema. Posti kulkee näiden seinien sisällä, paketteja siirrellään ja merkitetään usein erin tavoin, tussit numeroivat, leimasimet lyövät, trukkeja ajellaan... Junat lähtevät liikkeelle, kiskojen vaihteita käännellään, vaunut kytkeytyvät toisiinsa. Ihmiset tupakkatauoilla tuijottelevat tyhjää. Aamuyöllä jänis juoksee pihan poikki. Aamua kaupungissa, joutsenia, ja taas työtä, kunnes korkea liukuovi sulkeutuu ja pimentää valkokankaan.

Taiteilijan salaisuus

”Yksilössä puhkeava skitsofrenia on sen ihmisyyhteisön uni, johon sairas kuuluu. Mitä suojatummassa asemassa tämä yhteisö elää, sen haluttomampi se on ottamaan sairaan sanomaa vastaan.”

Näin alkaa *Kolme salaisuutta* (1984), Peipon ”pöpein” elokuva, kuin hallusino-geenien avaamana, mutta tynesti maailmaa peilaava tutkielma kolmen mielisairaaksi todetun, sotavuosien vaurioittaman ihmisen piirustus- ja maalaustaiteesta, teosten itsensä hallitessa kuva-alaa täysin. Kertojaääni jäsentää teoksia rationaalisuuden vallassa, kaikkia kolmea potilasta hoitaneen psykiatri Oscar Parlandin lausuntoja soveltaen. Mitkä lauseet ovat Peipon, mitkä tohtorin kirjoittamia, ei selviä valmiista elokuvasta.

On kuin Peippo kuvaisi taiteilijuutta sinänsä rajatilojen maana, jossa selväjärkisyiden ja mielettömyyden välinen aita on kaadettu. ”Autioitunut maailma laajenee ja saavuttaa kosmiset mittasuhteet, ilmentäessään potilaan tuntemaa avuttomuutta sekä epätoivoista kamppailua yksinäisyyden voittamiseksi”, kommentoidaan yhtä piirustusta. ”Pylvään päässä tienristeyksessä kaikkien katseltavana, mutta kuitenkin yksin”, todetaan toisesta.

Potilaita määrittää pelko muita ihmisiä kohtaan. Toisen lähestymisessä näyttää systemaattisesti tapahtuneen aina jonkinlainen järjestelmävirhe. Seksuaalisuus ja siihen liittyvät toiveet ja painajaiset ovat esillä hurjemmin kuin missään toisessa Peipon työssä. Potilaista erityisesti numero 2, ”Nainen sodanjälkeisiltä vuosilta”, sekä numero 3, ”Sodassa järkensä menettänyt mies” ovat neuroottisen seksuaalisuuden ytimessä.

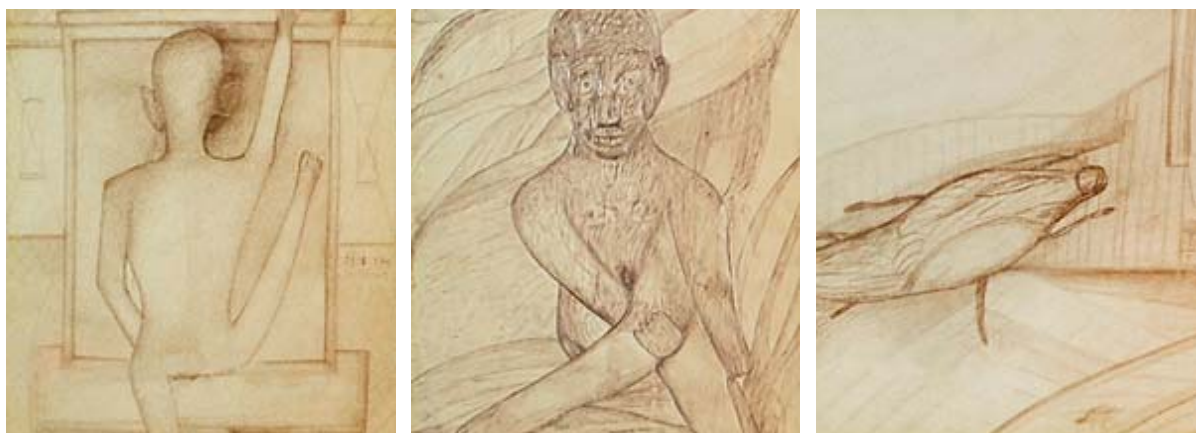
Keskimmäiset kuusi minuuttia kuvaavat naisen kehoa ja mieltä, mikä Peipolle on harvinaisempaa ennen oman äidin lopullista tuomitsemista. ”Maailma oman maailmamme vieressä, samankaltainen, mutta ei sama.” Näin kuuluu episodin ensimmäinen lause. Naisen työt käsittelevät viettelyvoimaa, katseita, seksuaaliakteja, juhlimista. ”Potilaan on vaikea erottaa itseään ympäristöstään, ja hän tuntuu oudolla tavalla olleensa kietoutuneen siihen.”

Kolmannessa episodissa, itsestään lopulta täysin vieraantumien miehen kuvassa ”sukupuolisuuden edustajat menettävät inhimilliset hahmonsensa ja heidän julma demoninen olemuksensa paljastuu.”

Epäily, arvelu, mielenkiinto, pelko ovat yhtä.

Kun nainen on ensin yhdistynyt käärmeeseen ja ammukseen, sen jälkeen hänestä tulee mustekala.

Peilin edessä itsensä kuvannut mies piirtäjä menettää kehonkuvansa. ”Kovassa maailmassa sairas ei koe enää itseään ihmiseksi. Hän muuttuu apinaksi. Sitten syöpäläiseksi.”



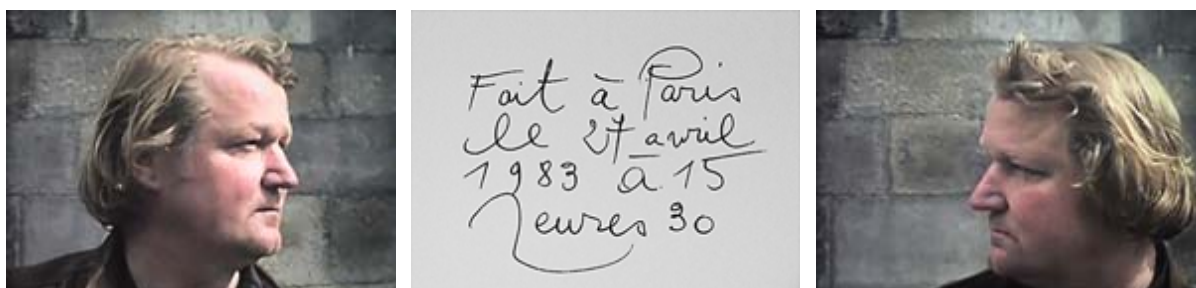
Elokuvan ensimmäinen episodi kuvaa mykkyyteen vetäytyneen arkkitehdin maalauksia 1930–60-luvuilta, jotka kulkevat paralleelisina modernin kuvataiteen pyrkimyksille.

Kertojaääni kiteyttää Peipon oman varhaisen taiteilijakehityksen aikakauden: ”Unta, jonka merkisyys on siinä, että se on näkijälleen todellisuutta. Unenkaltaista tämä todellisuus on myös siinä, että se samalla kätkee sen, minkä se paljastaa.”

Sijaisen jälkeen tuntuu lähes moukkamaiselta katsoa Kolmea salaisuutta.

Loppusanojen asemasta: Vasten kiviseinää 1983

Ranskalainen elokuvaintellektuelli Gérard Courant julkaisi 2000-luvun alussa maailman pisimmän elokuvan, 150-tuntisen kiekon nimeltä *Cinématon*. Se koostuu mykistä, kolmeminuuttisista kaitafilmmuotokuvista, joita ohjaaja alkoi taltioida 1970-luvun lopulla. Kuten Courant itse, lähes kaikki muotokuvattavat ovat elokuva-alan hahmoja luonnollisissa ympäristöissään. He ovat itse valinneet kuvauspaikan kohtaamisalueen läheisyydestä ja toimineet kameran edessä luonteensa mukaan. Yli kahdestatuhannesta muotokuvasta, joiden alkuun Courant on kirjoittanut käsin kuvattavan nimen, ammatin, päivämäärän ja kuvauspaikan, numero 279 on Antti Peippo. Kaikista maailman suomalaisista tekijöistä juuri hän on osunut



tähän massiiviseen ajalliseen kompilaatioon. Kuvauspaikka, kertoo paperilappu, on Pariisi 1983.

Peippo on seinää vasten. Hän katsoo oikealle, vaihtaa painoa jalallaan, kääntyy hiljalleen, katsoo kameraan, kääntyy vasemmalle, katsoo etäisyyteen. Kuvassa on jotain andywarholilaista huvittavuutta. Samalla kohteen katse on surumielinen.

En koskaan tavannut tätä ihmistä, mutta jollain tavalla tuntuu siltä, että ymmärrän häntä.

Esseen pohjana on MA-lopputyöni kirjallinen osuus Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen laitokselle (2019).

Artikkelin kuvat ovat kuvakaappauksia Antti Peipon elokuvista.

Erityiskiitokset: KAVI ja Risto Jarva -seura elokuvien digitaalisista katselukopioista.

Viitteet

- 1 Mirkka Rekola: *Maailmat lumen vesistöissä*, WSOY, 1978.
- 2 Wäinö Aaltonen siteerattuna *Taide*-lehdessä 3/1966.
- 3 Melakoski, Kaarina: *Tiedonantaja*-lehden artikkeli maaliskuulta 1989 (KAVI:n leikearkisto).
- 4 Peippo, Antti & von Bagh, Peter: "Sijainen", *Filmihullu* 3/1989.
- 5 Peippo *Demari*-lehden haastattelussa 6.8.1977 (KAVI:n leikearkisto).
- 6 Peippo, Antti: "Seinien silmät – sokea elokuva", *Taide* 2/1981.
- 7 Peippo, Antti: "Kuva joka muuttui elokuvaksi valokuvaajasta – Timirjasew tajunnan kankaalla", *Valokuva* 11/1983.
- 8 Eliot, T. S.: *Neljä kvartettoa*, suom. Juha Silvo. WSOY 2007.
- 9 Rinne, Matti: *Iltä-Sanomat* 24.3.1989 (KAVI:n leikearkisto).
- 10 Peippo, Antti & von Bagh, Peter: "Sijainen", *Filmihullu* 3/1989.
- 11 Ibid.
- 12 Rinne, Matti: *Iltä-Sanomat* 24.3.1989 (KAVI:n leikearkisto).
- 13 Peippo, Antti: "Bunuel ja surrealismi", *Filmihullu* (8/1975).

Muut lähteet

Haastattelut

Timo Linnasalo (Helsinki, syyskuu 2018), nauhoitettu.

Anne Lakanen (Helsinki, tammikuu 2019), nauhoitettu.

Juho Gartz (Vantaa, maaliskuu 2019), nauhoitettu.

Maunu Kurkvaara (puhelimitse, maaliskuu 2019).

ELONET-tietokanta (elonet.fi)





OSA III
TAITEILIJJA OMIN JA
AIKALAISTEN SANOIN

Antti Peipon sommitelma Suomenlinnasta.

Antti Peippo

BUÑUEL JA SURREALISMI

Teksti on julkaistu alun perin *Filmihullussa* 8/1975. Väliotsikot ovat tässä muodossa alkuperäis-tekstissä.

Tarkastellessamme Buñuelin tuotantoa kokonaisuutena ja verratessamme sitä mi-
hin tahansa suureen elämäntyöhön elokuvan parissa, on ilmeisen selvää Buñue-
lin ainutkertaisuus pettämättömänä piilotajuisten elementtien hallitsijana. Tässä
tutkielmassani yritän keskittyä – monia vähemmän oleellisia näkökohtia syrjäyt-
täen – Buñuelin taiteen tämän erikoisluonteen syntyedellytysten jäljittämiseen.
Buñuelin kolme ensimmäistä elokuvaa, *Andalusialainen koira* (1929), *L'Age d'Or*
(*Kulta-aika*, 1930) ja *Las Hurdes* (1932–1937) antavat tähän äärimmäisen kiitollis-
en lähtökohdan.

Aika ja paikka

Buñuelin kahdessa ensimmäisessä elokuvatoteutuksessa lähestymistapa oli niitten
ulkoiselle kielelle liki ainoa mahdollinen, 1920- ja 1930-lukujen vaihde Pariisissa,
jossa tuolloin taiteella tapahtuvaa kokeilua pidettiin kutakuinkin luonnollisena asi-
ana. Erikoista Buñuelin elokuvissa kuitenkin oli se, että ne olivat kokeellisia vain
näennäisesti tarkasteltuina, tosiasiaassa ne olivat loppuunviedysti elokuvallisia ma-
nifesteja. Niiden ulkoiset mahdollisesti shokeeraavatkin tehokeinot oli tarkoitettu
tuhoamaan sitä estetisoivaa taideajattelua, jonka naiiviuteen suuressa määrin ko-
keellisuus tuolloin ja tuossa kaupungissa perustui.

Itse asiassa Buñuel täytti melkoisen tyylikkäästi surrealististen kuvataiteilijoi-
ten ja runoilijoiden väliin jääneen aukon. André Bretonin 1930 perustaman *Sur-
realisme au service de la revolution*'n ensimmäisessä numerossa Buñuel julistautuu
solidaarisesti Bretonin surrealistiselle linjalle. Näin jälkeempäin Bretonin taakse
asettunut porukka nimekkyydestään huolimatta näyttäytyy perin kirjavassa valos-
sa. Kuuluihan siihen mm. Salvador Dalí, Buñuelin työtoveri, joka nykyään tunnus-
tautuu kenraali Francon ihailijaksi, ystäväksi ja poliittiseksi kannattajaksi.

Meidän täytyy kaivautua surrealismiin juurille aina dadan manifestiin 1920-luvun
puoliväliin (Duchamp, Picabia, Tzara, Man Ray, Max Ernst, Arp jne.) löytääksem-
me kyseisten taiteilijoiden töistä haasteen yhteiskunnallisella ja poliittisella tasolla.
Herbert Read kirjoittaa dadaismista: ”Alusta alkaen dadaismi oli väittänyt olevansa
'aktiivista', ja tämä merkitsee itse asiassa yritystä vapautua ikivanhojen sekä yh-
teiskunnallisten että taiteellisten traditioiden kuolleesta painolastista eikä niinkään
positiivista yritystä luoda uutta tyyliä. Taustalla oli suuri yhteiskunnallinen levotto-
muus, sotakuume, sota itsessään ja lopuksi Venäjän vallankumous. Dadaistit, jotka
olivat enemmän anarkisteja kuin sosialisteja ja jossakin tapauksessa pro-fasisteja,
omaksuivat Bakuninin tunnuslauseen: tuhoaminen on myös luomista. He tyrmis-

tyttivät porvaristoa (jota he pitivät syyllisenä sotaan) ja olivat valmiita käyttämään kaikkia makaaberin mielikuvituksen tuotteita...” (Vertaa Buñuelin lausuntoa, että *Andalusialainen koira* oli yllytys murhaan.)

Manifestissaan dadaistit vaativat sanojen ”harmonia” ja ”hyvä maku” teilaamista, koska ne olivat liian laajoja käsitteitä niin että niillä saatettiin tyrmätä vaikka Rembrandtin teokset. Yhtä jyrkkänä dadaistit olivat rationaalista kulttuurikäsitystä vastaan. Muistamme että dada repesi saksalaisista taiteilijoista ja saksalaisesta kulttuuriperinteestä, juuri tuosta Wagnerin ja Brahmsin maailmasta joka Buñuelin varhaiselokuville musiikin muodossa tarjosi niitten keskeisen aineiston. Kannattanee vielä siteerata keskeistä dada-taiteilijaa Hans Arpia: ”Vanha Rakkauteni saksalaisia romantikkoja kohtaan elää vielä minussa” – hän mainitsee Novaliksen, Brentanon ja Arnimin – ”ja kaikkein kaunein on Strasbourgin tuomiokirkon interiööri suurine jalokuvineen, lasimaalauksineen, jotka ovat kuin ihme. Kirjoitan tuhat ja yksi runoa noista ikkunoista.” Näin kirjoittaa taiteilija, jonka romantiikka kääntyy 1914 itseivaksi, masokismiksi ja tuhoamishaluksi. Arp lisäsi: ”Jo tuolloin minulla oli aavistus, että ihmiset yhä hillittömämmin omistautuisivat maan tuhoamiseen.”

Buñuelin taiteen logiikka

rakentaa ehkä kaikkein lahjomattomimmin totaalisesti tuhotun perinteen raunioille. *Kulta-ajassa* on mitättömän tuntuinen kunnianosoitus dada-veteraani Max Ernstin kurkistaessa ulos paimentolaismajasta. Ernstin taiteessa oli ennakoitu kaikki *Kulta-ajan* tyyllilliset ja moraaliset ainesosat. Huomattavaa on, että kummallekaan taiteilijalle tuttavuus ei muodostunut kuitenkaan merkitykselliseksi: kumpikin oli päättynyt samansuuntaiseen ilmaisukieleen omista ehdoistaan.

Parhaille dada-surrealisteille taide oli epätoivoinen ja äärimmäisen pohjaan viety haaste porvarillista tuuliajolle joutunutta positivismia ja rationalismia vastaan. Sen juuret olivat syvimiltään humaaneja. Surrealisin ranskalaisen koulukunnan, sen jonka kautta Buñuel tulee surrealistiseen perhealisteiseen perhepotrettiin, lähtökohdat olivat paljolti leikkimielisemmällä pohjalla.

Surrealismi merkitsi

ranskalaisille paljon enemmän metodia. Kannattaa verrata toisiinsa erästä satunaista lausetta Buñuelin kirjoittamasta artikkelista elokuvailmaisun mahdollisuuksista vuodelta 1927 ja toisaalta Bretonin virallista määritelmää surrealismista. Buñuel: ”Objektiivinen – tämä silmä vailla traditiota, vailla moraalialia, vailla ennakkoluuloja, kykenevä kuitenkin tulkitsemaan omilla ehdoillaan – se näkee maailman. Mies ja kamera. Aikamme puhtain tunne, meidän taiteemme, autenttinen taide...” Breton: ”Surrealismi, puhdas fyysinen automaattisuus, jonka avulla ryhdytään ilmaisemaan joko suullisesti, kirjallisesti tai muulla tavoin ajatuksen todellisia toimintoja VAILLA MINKÄÄNLAISTA JÄRJEN HARJOITTAMAA KONTROLLIA, kaikkien esteettisten ja moraalisten vaatimusten ulkopuolella.”

On huomattavaa panna merkille se, että Buñuelille merkitsi elokuvailmaisun traditioitten puute mahdollisuutta kokea maailma sen kautta ennakkoluulottomasti, piirre joka myöhemminkin on ollut säilyttämisen arvoinen. Buñuel ei ole kuluttanut silmiään elokuvakatsomossa, hän katsoo ehkä keskimäärin neljä elokuvaa vuodessa. Buñuelille elokuva on väline, ei tarkoitus. Buñuel ei ole lähtöisin mistään elokuvallisesta kunnasta, eikä toisaalta kukaan ole pystynyt häntä jäljittelemään. Tyyli on aina toissijainen seikka tekijälle, jota ensisijaisesti ilmiössä kiinnostaa aina totuudellisuus.

Bazinille vuonna 1954 antamassaan haastattelussa Buñuel kertoo suhteestaan surrealismiin seuraavasti: ”En ole koskaan hyljännyt sitä, juuri surrealismi paljasti minulle, että elämään kuuluu moraalinen tuntemistapa, jota ihminen ei voi kieltäytyä noteeraamasta. Surrealismista minulle paljastui ensimmäisen kerran, että ihminen ei ole vapaa. Uskoin ihmisen totaaliseen vapauteen mutta surrealismissa näin linjan, jota piti seurata. Se oli suuri läksy elämässäni ja samalla suuri ja ihmeellinen askel runouteen. En kuitenkaan ole pitkiin aikoihin kuulunut ryhmään.”

Buñuelin myöhempiä elokuvia

on helppo tulkita, jos näkee henkilöitten raahaavan perässään uskonnon, kulttuurin ja typeryyden (ane – aasi, hölmö) laahusta. Toinen avain Buñuelin henkilöihin on *Kulta-ajan* hullun rakkauden teema, joka niin ikään vie henkilöiltä rationaalisen käyttäytymisen edellytykset.

Se miten surrealismi on vaikuttanut Buñuelin taidekäsitykseen, on jotakin äärimmäisen konkreettista, se riisuu henkilöt yhteiskunnallisen tai muun aseman pönkittämistä kuvitelluista persoonaotaksumista ihmiseläimen alkutilaan. Buñuelin näkökulmasta henkilö on sitä koomisempi mitä roolitietoisempi joku hänen sankareistaan on (*EI*). Yhteiskunnallisia aiheita (diktatuuria) käsittelevissä elokuvissa tiedostettu ihmisten läpinäkeminen johtaa Marx-veljesten anarkian tasoiseen näkökulmaan; kaikki sovittelun tapaisetkin ratkaisut yhteiskunnallisella ongelmatasolla ovat pelkkänä ajatuksenakin mahdottomia. Poliittinen valta, uskonto ja kulttuuri ovat vain lyömäaseita olemassaolon viidakossa. Lihasta tappelevat ihmiset elokuvassa *Likaiset polut* ovat täsmälleen samoja olentoja kuin muurahaiset kiemurtelevan käärmeenraadon kimpussa *Kuoleman puutarhassa*. Buñuelin näkökulma kollektiivisen toiminnan sääntöihin on yhtä tyrmäävä kuin hänen ensimmäisen tätä aihetta käsittelevän elokuvansa *Kulta-ajan*.

Olemme äärimmäisen mielenkiintoisen ongelman edessä sekä poliittisesti että esteettisesti tarkastellessamme Buñuelin ja Dalín yhteistyötä elokuvassa *Andalusialainen koira*. Lienee aivan kiistatonta, että Dalí on ratkaisevasti vaikuttanut tiettyjen avoimesti surrealististen visioitten (muurahaiset, flyygelit jne.) luomisessa. Dalí on antanut Buñuelin kurkistaa fasistisen sielunsa pimeyteen, tarjoten tälle ainutkertaisen tilaisuuden nähdä tulevan fasistin ja taidehuijarina toimivan liikemiehen sielunelämään antaen Buñuelille jopa elinikäiset työkalut fasismin vastaiseen taisteluun.

Tarkasteltaessa surrealismin vaikutusta

toisaalta Buñuelin, toisaalta Dalín taiteeseen, törmäämme tuttuun ongelmaan kuten aina länsimaisesta modernista taiteesta puhuessamme käy: siitä ei voi puhua yleistäen tyylien yhteiskunnallista vaikutusta. Missään ei äärimmäinen todellisuus ole yhtä lähellä halpaa myytin ja rahan tekoa. Popularisoimalla surrealismin yleisessä tietoudessa nimiinsä ja muuttamalla se kauppatavaraksi nimellä ”kriittinen vaino-harhamaalaustaide” Dalí on syössyt surrealismin niin moraalisen kuin kriittisenkin merkityksen auttamattomaan inflaatiokierteeseen hyötyen dollareina kaiken sen arvon, jonka hän on paiskannut alamäkeen.

Buñuel ja kokeileva ranskalainen elokuva

Tietyiltä epäoleellisilta piirteiltään Buñuelin varhaisteokset liittyvät ilmiöön, jota kutsutaan kokeilevaksi ranskalaiseksi elokuvaksi (Gance, Clair, Epstein). Lukuun ottamatta niin ikään dadaherätteistä Légerin *Ballet mécanique* (1924) -elokuvaa, joka perustuu leikkauksella saavutettavaan toistoon, tietoiseen kaiken maagisen kieltämiseen, ranskalainen avantgarde perustui perinteelliseen klassisromanttiseen käsitykseen taiteen mystisistä ulottuvuuksista. Tämä perinne saavutti huipunsa Jean Cocteaun *Runoilijan veressä*. Koska sama mies, Charles de Noailles, rahoitti samaan aikaan niin *Runoilijan verta* kuin *Kulta-aikaakin*, lienee aiheellista vertailla näiden kahden taiteilijan ehdottoman vastakkaista tapaa saavuttaa maaginen runous.

Cocteaulle elokuvallinen magiikka perustuu näkökulman tekniseen harhautukseen, takaperin pyörivä filmi, maan vetovoiman suunnan muuttaminen kääntämällä lavaste kyljelleen, peilipinnan korvaaminen vedellä jne. Arkiset esineet muuttuvat runollisiksi kadottaessaan luonnollisen funktionsa, tulos on maaginen mutta ei missään mielessä surrealistinen, koska pyrkimys on tietoisesti realismista pois päin. René Gilson: ”Cocteau järjestee assosiaatioita – olemme varsin kaukana surrealismista – toiminnan assosiaatioita, ei suinkaan ideoiden, ja jo Cocteaun ensimmäinen elokuva oli toimintafilmi, pykätty kasaan kaikkein tutuimmista muistoista ja esitettyjen mielteiden aktiivisesta leikistä. Mikä virhe olisikaan kokeilla enemmän tai vähemmän freudilaista avainta hotelli Folies Dramatiques’n oveen.” Cocteau saa elokuvissaan homoseksualismin näyttämään jumalaista syntyperää olevalta, vailla minkäänlaisia lihallisia selityksiä. *Kaunottaren ja hirviön* Hirviö on ennemminkin kiva kotieläin kuin pelottavuuden symboli. Cocteau luo mielikuvituksellaan kiinnostavan todellisuuden, Buñuel sen sijaan paljastaa kiinnostavuuden ympäröivästä todellisuudesta, elokuva on Buñuelille maaginen, koska todellisuus on pelottavampi kuin uskallamme itse myöntää.

Vaikka kumpainenkin (Cocteau ja Buñuel) kokeilevan ranskalaisen elokuvan mestari niin tyylikkäällä tavalla löytää maagisuutensa kaiken arkipäiväisyyden sivuuttamisella, tapahtuu se aivan eri suuntiin: Cocteau haluaa osoittaa, että ihminen on vapaa (runoilija on vapaa), Buñuel löytää runouden havaitessaan ihmisen mahdottomuuden olla vapaa.

Selvemmin kuin kukaan

toinen elokuvaohjaaja Buñuel tuo kaikissa mahdollisissa yhteyksissä esiin mysteerin oleellisen osuuden taideteoksessa. Muissa taiteissa sen osuutta pidetään luonnollisena. Tuosta mysteeristä puhuminen on Buñuelille helppoa, koska hän on yksi selväpäisimpiä kameraa hipaisseita henkilöitä. Buñuel: ”Minkään perinteisen taiteen piirissä ei vallitse samanlaista epäsuhtaa MAHDOLLISUUKSIEN ja SAAVUTUKSIEN väillä kuin elokuvassa. (...) Vapaan hengen käsissä elokuva on loistava vaarallinen ase. Se on verraton väline ilmaistessaan ajatuksen, tunteen ja vaiston maailmaa. Kuvien luova käsittely on kaikista inhimillisen ilmaisun muodoista se, jonka toiminta eniten muistuttaa mielen työskentelyä unen aikana.”

Buñuel kertoo, että hänen ohjatessaan *Andalusialaista koiraa*, hän ei tuntenut elokuvan tekniikkaa juuri ollenkaan. (Aikaisemmin hän oli toiminut assistenttina Epsteinillä ja oppi oli jäänyt köyhäksi.) Sen sijaan Buñuelin aikaisemmista kirjoista saatamme havaita, että hänellä oli elokuvan luonteesta ja mahdollisuuksista jo selvät käsityksensä. Nämä käsitykset eivät ole muuttuneet miehen nyt paiskiessa elokuvaa yli 70-vuotiaana.

Surrealismien myönteinen vaikutus

kuvataiteilijoissa näkyy selvimmin kahden toisen espanjalaisen taiteilijan, Picasson ja Joan Mirón, tuotannoissa, mutta vaikuttaa siltä, että elokuva ilmaisuvälineenään Buñuel parhaiten pääsee hyötymään surrealismien unenkaltaisesta logiikasta. Kameran luoma kuva on aina piinallisen naturalistinen, mysteerio luodaan leikkausten keinoin. Kuvataiteessa mystisten elementtien esittäminen kuvalla luo aina tunnetun epätodellisuuden vaikutelman. Tarkkuudessaan Buñuelin surrealistinen työ on niin ehdotonta, että sur-etuliite tyylinimityksessä tuntuu tarpeettomalta. Tämä on ilmeisintä elokuvan *Las Hurdes* kohdalla. Buñuel näkee siinä selvän yhteyden dokumentin ja surrealismien välillä: ”Tein *Las Hurdesin* koska minulla oli surrealistinen visio, ja minua kiinnosti ihmisen ongelma. Minä näin todellisuuden eräässä toisessa muodossa, niin kuin olisin nähnyt sen surrealismissa.” Voisi ehkä sanoa, että etsiesään tyyliä ja kieltä, hän itse asiassa löysi sosiaalisen todellisuuden. Tämä sanottuna tarkoittaen koko Buñuelin tuotantoa, eikä vain mainittua dokumenttielokuvaa.

Antti Peippo

SEINIEN SILMÄT – SOKEA ELOKUVA

Teksti on julkaistu alun perin *Taide*-lehdessä 2 / 1981.

Kirje Lauri Anttilalle

Kirjeelläsi Roomasta (Taide 6/1980) oli valmisteilla olleeseen lyhytelokuvaani ”Seiniensilmät” ratkaiseva virikevaikutus, jonka kiirehdin kirjaamaan ylös ennen kuin asia unohtuu mielestä. Asian mahdollinen yleinen mielenkiinto on esteettisen ongelman poikkitaiteellisessa luonteessa.

Miten sota on vaikuttanut taiteeseen

Siitä on dadasta alkaen puhuttu paljon, useimmiten verraten ylimalkaisesti on puhuttu sotien jälkeisestä tunnelmasta, ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä hilpeästä ja toisen jälkeisestä synkästä. Kirjeessäsi esitetään poikkeuksellisen analyytin johdanto sodan kokemisen vaikutuksesta Burrin taiteen luonteeseen ja tätä kautta mahdollisuuden selittää informalismia ilmiönä. Koska juttu on jo julkaistu *Taide*-lehdessä, en tässä aio siteerata liikoja. Haluaisin tuoda vain julki sen millä lailla teoriasi auttoi minua oudossa esteettisessä ongelmassa.

Olin löytänyt puolustusvoimien elokuva-arkistosta hätkähdyttävää filmitallennetta pommitetusta Helsingistä sodan ajalta. Hämmennystäni ei herättänyt se että näin kuinka tuo ja tuo paikka oli tuhoutunut tuollaiseksi ja tuollaiseksi, jota sitäkin tietoa tarvitsin, vaan siksi, että kyseisellä tk-kuvaajalla tuntui olleen voimakkaan henkilökohtaisesti koettu tulkinta kokemuksistaan. Koska kyseinen kuvaaja Niilo Helander sai surmansa 22-vuotiaana vuoden 1944 pommituksissa, emme tiedä hänestä muuta kuin minkä saatamme omaksua hänen työstään. Helanderin filmit olivat juuri sitä mitä olin rohkeimmissa toiveissani uskaltanut toivoa, mutta joitten löytymiseen en ollut uskaltanut uskoa. Helanderin tapa kuvata raunioita vastasi omia etäisiä muistikuvia ja tuntojani. Ulkoisesti Helanderin työtapa täytti normaalin tk-tallentajan normit. Ero muuhun materiaaliin oli varsin pienessä; tapa millä hän sijoitti ihmisen kuvaan oli poikkeuksellinen, heidät oli rajattu kuvaan kuin heitä ei olisi ollut olemassakaan, poikki jostain vartalon kohdasta kuvan alalaidassa. Komposition painotus oli sodan runtelemissa rakennuksissa. Ihmisen tuntuivat myös elävän kummallista omaa, näkymiin mitenkään liittymätöntä toista elämäänsä. Helanderin tapa etsiä myös raunioitten struktuurista yksityiskohtia oli poikkeuksellinen. Se että hän oli vaarantanut henkensä kuvaustyössä, oli aivan ilmeistä. Uskomattomin oli öinen pelkkien liekkien valossa kuvattu näkymä yliopiston juhlasalin sisältä palavien katonosien romahdellessa kuvaajan ympärillä. Määrällisesti filmiä oli moninkertaisesti vaikka millä perusteella tarvitsemani määrä. Tässä valintatilanteessa luin kirjeesi Roomasta.

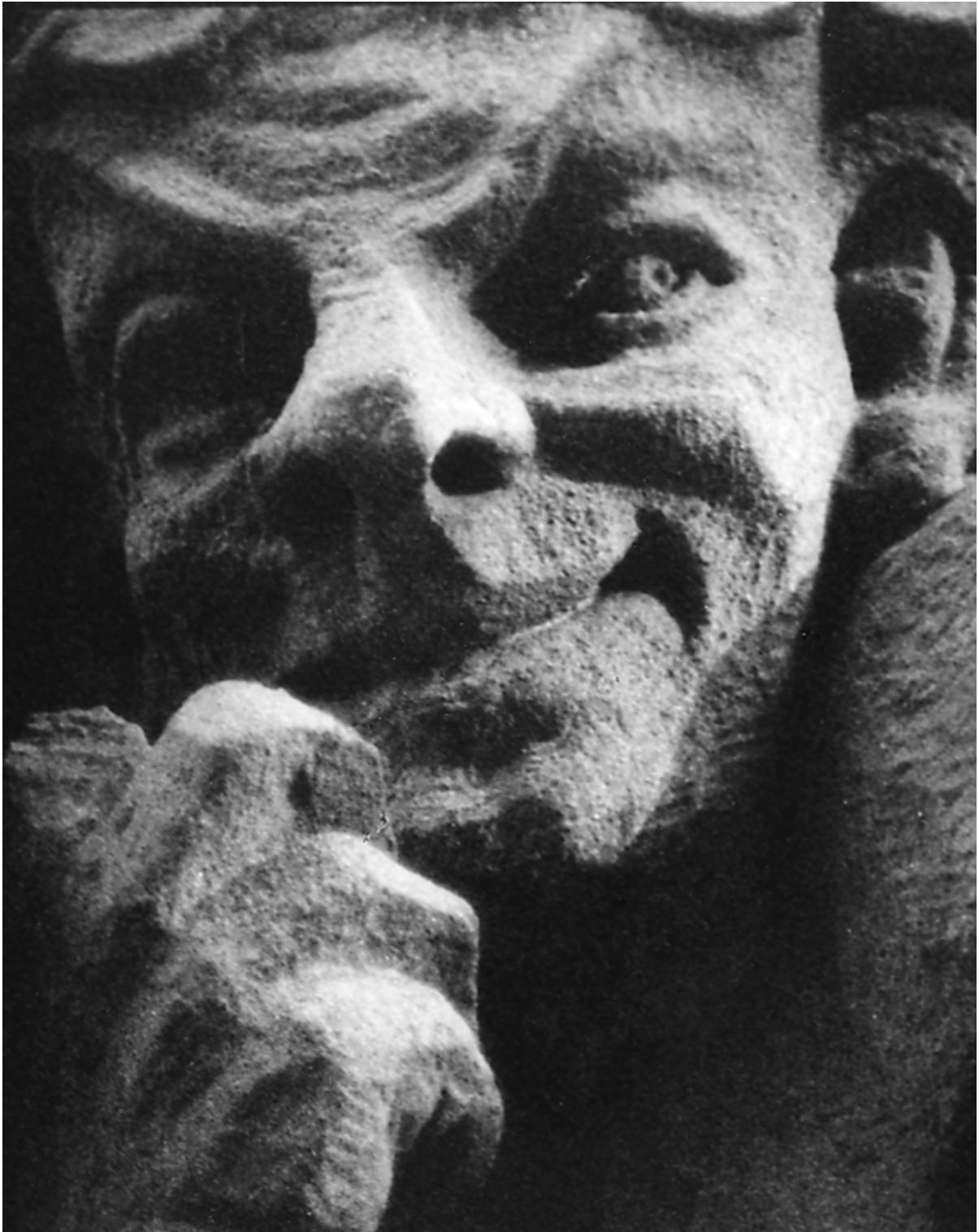
Juttusi kattoi koko Rooman. Italialaisten taiteilijoiden raunioita tutkineitten silmien kyky nähdä rikkoutuneitten muotojen runous, vaalimainoksia anargoitujen seinien sosiaalinen merkitys, yhteys pinnan ja struktuurin esteettiseen hyväksyntään informalistisessa kuvataiteessa. Pointti informalismin olemuksessa, jota olisi voinut selvemminkin painottaa: Elämispohjainen ainutkertaisuus Burrin (tai kenen muun aidon informalistisen taiteilijan tahansa) teoksessa, sisällön jäljittelemättömyys metodin kautta, muodon riippuvuus todellisen tuskan kirpaisusta, tyylin ohimenevyys siinä missä tuskakin, siis oivalluksen katoamaan tuomittu hetki, jättämässä sirut jälkeensä niinkuin säikkyvän pinnan kimallus valosäteessä on ainutkertainen kokemus katselijalle. Tässä on sotakokemuksen ja informalistisesti ilmaistun taide-elämyksen luonteen sukulaisuus ja epäsuoremmin historiallinen yhteys.

Analyyssissäsi tehtiin johtopäätöksiä ongelmasta, johon omassa työssäni olin vasta joutumassa. Helanderin kuvataallenteet merkitsivät henkilökohtaista tallennetta sodan kokemisesta, niin dokumenttielokuvasta kuin olikin kysymys, minun oli nähtävä materiaalissa sen esteettinen hahmo, jolla oli yhtä ainutkertainen rakenne ja merkitys kuin kuvatuilla näkymillä pirstotusta kaupungista. Kuvatun materiaalin hahmossa oli latenttina kokemus, joka siitä olisi purettava ja rekonstruoitava elokuvan avulla elämyksenä koettavaan muotoon.

Dokumenttielokuvan erityisongelma on riippuvuus dokumentoinnin olemassaolosta ja luonteesta. Taiteellisia tarkoituksia kattavan aineiston etsiminen on useimmiten dokumentin tekijälle suurin ja näkymättömin työ, harvoin koskaan myöskään sattuu, että löydetyn materiaalin mukaan joudutaan vaihtamaan koko suunnitelman taiteellista hahmoa. (Tässä yhteydessä ei liene aiheellista puhua niistä lukemattomista kerroista, joissa tekijä asettaa alkuperäismateriaalia häikäilemättömällä karkeudella omien – useimmiten poliittisten – väittämien tueksi.) Taiteellisessa tavoitteellisuudessa ei ole muuta mahdollisuutta kuin tukeutua olemassa olevan aineiston ominaislaatuun, ei vain historiallisen alkuperän väärentämättömyydessä vaan myös alkuperäisen esteettisen hahmon pieteetissä kunnioittamisessa. Materiaaliin on tunkeuduttava syvyysuunnassa sen omista ehdoista. Tunteen yhteyksien hienosäätöinen oivaltaminen saattaa muuttaa teknisluonteisen tallenteen esteettisesti koettavaksi taideteoksen sisällöksi. Sinun analyysisi mukaan kysymyksessä on sosiaalisen merkityksen oikea paikantaminen.

Elokuvan tekeminen on aina triikkiä

jopa dokumentinkin. Etsiessämme manipuloimatonta muotoa elokuvalle, joudumme pureskelemaan annoksen valmiiksi. Kuvasin tuhotun Helsingin vastakohtiksi helsinkiläisten talojen julkisivuista koristeveistoksia. Lähdimme etsimään elokuvan sisältöä visuaalisen semantiikan määrittelemältä alueelta. Johtoajatus joka kumpusi Helanderin otoksista, hylki rajusti eräitä aihepiirejä, kuten politiikka tai uskonto. Johtoajatus suosi eräitä teemoja, korkeakulttuuri, jumalatar pitämässä kädessä kulttuurin symbolia kuten vaaka, pensseli, harppi tai kirja. Naista tarvittiin



Elokvassa Seinien silmät (1981) patsaat ja reliefit katsovat sodan tuhoja. Peippo sai kimmokkeen elokuvaan TK-kuvaaja Niilo Helanderin Helsingin pommituksia kuvaavasta materiaalista (Verity Films Ky / KAVI).

haavoittuvuuden vertauskuvana. Osoittautui, että alastonta naista taiteessa on käytetty juuri tässä mielessä paljon, eikä aina tuon sensualismin. Havis Amanda olisi ollut väärä valintasi. Aiheina kelpasivat lisäksi uhkan, suojelun, rakentamisen ja ymmärryksen teemat. Osoittautui, että aihe suosi määrättyjä veistosmateriaaleja, ja luonnollisin tapa ryhmittää teokset olivat juuri materiaalikohtaisia. Käyttöön jäi pronssi, hiekkakivi, kipsi ja sementti. Pronssi oli materiaalina kategorinen. Miten sota on hallinnutkaan pronssiveistosten historiaa, nuo mainiot sankarit hevostensa selissä valettuna samasta materiaalista kuin kuulansa ja haarniskansa. Helanderin metallinen vastine oli pommin veistokseksi ruhjoma mustaksi palanut auto, lapsuudenmuistoni, mieltä kiehtova kohde.

Vielä jälkepäin minun on vaikea päätellä mihin visuaalisen ilmeen osaan kulloinkin täydentävä assosiaatiotäydennys perustui. Hommassa oli pyritty joka tapauksessa rikkoutuneen ja ehjän struktuurin dialogiin, jossa rikkoutunut ottaa ylivallan.

Ivan Timirjasew oli Suomen kenraalikuvernöörien adjutantti ja taitava valokuvaaja, joka asemansa takia pääsi tapahtumien keskipisteeseen (Verity Films Ky / KAVI, originaali Helsingin kaupunginmuseo).



Antti Peippo

KUVA JOKA MUUTTUI ELOKUVAKSI VALOKUVAAJASTA

Artikkeli on julkaistu alkujaan *Valokuva*-lehden numerossa 11/1983.

Ohimennen silmiin sattunut valokuva junanvaunuun työnnettävästä hevosesta sai elokuvaaja Antti Peipon kiinnostumaan vuosisadan alussa vaikuttaneen venäläissyntyisen Ivan Timirjasewin kuvista niin paljon, että niistä syntyi loppukesällä televisiossakin nähty lyhytelokuva. Tässä Antti Peippo kertoo työstään matkalla Timirjasewin maailmaan.

Etsin 1970 Helsingin kaupunginmuseosta valokuvia Viaporia esittelevään elokuvaan. Kuvat oli eritelty suuriin kirjekuoriin, ja toista maailmansotaa esittelevästä löytyi vahingossa kuvia Helsingin rautatieasemalta. Venäläistä sotaväkeä lastattiin juniin ja haavoittuneita tuotiin. Kuvat eivät liittyneet aiheeseeni ja suljinkin ne kuoriinsa mahdollisimman nopeasti.

Nyt en muista varmasti kuin yhden kuvan; siinä työnnettiin hevosta kuin vastahakoisesti härkävaunuun. Muistissani tuo kuva jäi edustamaan voimakasta kokemusta; Suomessa oli otettu tuohon aikaan uutiskatsauskuvia, jotka olisivat kelvanneet *Lifteen* II maailmansodan aikana. Timirjasewin nimen unohdin vuosien välillä, mutta muistikuvani valokuvista oli tarttunut hyvin syvälle mieleeni.

1982 rauhallisena aamuna selatessani *Helsingin Sanomia* silmiini osui historiallinen valokuva, minulle täysin merkityksetön. Assosiaation käskystä venäläiset sotilaat tulvahtivat alitajunnastani kuin riviin, järjestäytyen eteeni ja vaativat että heistäkin olisi tehtävä jotain, vaikka elokuva. Jotenkin tuo tarjottu elokuvan malli oli ajatuksena jo niin valmis, että se ei kaivannut kuin ulkoisen toteutuksen. Vaikka sitten lopullinen elokuva vastasi kutakuinkin täydellisesti lähtöajatusta, oli minun sen valmistamisessa sittenkin opeteltava minulle uusia hahmotusperiaatteita.

Atmosfääri

”*Sanoissa*” Sartre kertoo, että proosa käyttää sanoja, runous palvelee sanoja. Omassa lähtökohdassani elokuvani tarkoitus ei ollut käyttää Timirjasewin valokuvia, vaan palvella niitä. Minun oli siis operoitava runouden keinoin, ja tämä lähtökohta vaati omaa erityistä asennoitumistaan.

Töitten etsimisvaiheessa nimettömätkin Timirjasewin teokset oli helppo tunnistaa, varma kompositio ja kuvan jäsenitys erityisesti näkymän syvyysuunnassa, oikea tilan käyttö. (Filmatuissa dokumenteissa Timirjasewin työskentelyssä erityisesti kiinnittää huomioita tapa, jolla hän etsii oikeata kuvaussuuntaa kiireisessäkin tilanteessa.) Tuiki selvää oli kuitenkin että Timirjasewille merkityksellisintä oli *tapahtuma*, sen suhde yhteisölliseen toimintaan. Viime kädessä Timirjasew kuvasi

aina *atmosfäärin*. Vahva luontokuvauksen harjoitus pohja kuvastui myös inhimillisissä aiheissa.

Ohi aiheen informaation kuva esitti perustunnelman; Tsaaria esittävä valokuva ei esittänyt tsaaria, vaan hänen vierailuaan Suomessa. Venäläisiä sotilaita esittävä kuva ei esittänyt Suomeen sijoitettuja varusmiehiä, vaan turhautuneisuutta, jonka valtaan tällaiset sotilaat olivat ajautuneet. Vierauden ja erillisyyden tunteet aiheissa korostivat aiheitten koskettavuutta.

Elokuvani tehtävänä oli välittää teoksista niitten atmosfääri, ja sitä kautta varmimmattodisteet Timirjasewin kokemuspiirin luonteesta. Elokuvani oli siis määräjäsentää taiteellisen työn erikoislaatua ja hyvin vähäisessä määrin aiheitten takana olevia yhteiskunnallisia ja poliittisia faktoja.

Irrationaaliset aspektit

Aiheeni peruskuvana oli siis hevonen, jota työnnettiin härkävaunuihin jotenkin vastentahtoisesti. Hevonen kattoi Timirjasewin tuotannon johtoteeman. Ellei kuvassa ollut hevosta, siihen sommiteltiin ainakin kärrynpyörä. (Ja kun kuvassa ei ollut sitäkään, teimme Soinion¹ kanssa elokuvaan sen äänen.)

Tsaarin Timirjasew kuvasi autonsa kautta. Siviilihenkilöitä Timirjasew usein karakterisoi lintujen avulla. Timirjasew vastakohtaisti metallin (aseitten) kovuuden ja eläinten haavoittuvuuden. Näille strukturaalisille teemoille minun täytyi antaa elokuvassa verraten itsenäinen dominoiva painotus. Piilotajuntaan vetoaminen täytyi asettaa selostajan kertomaa infoa voimakkaampaan asemaan. Tässä suhteessa tein jo voimakkaasti omaa tulkintaani Timirjasewin teemoista; yritin mahduttaa samaan logiikkaan Georges Braquen kyyhkysia ja Fernand Légerin konekulttuuria.

Noin tuhanteen säilyneeseen Timirjasewin valokuvaan mahtuu hyvin monensuuntaisia ja keskenäänkin vaikeasti hahmottuvia aineksia. Lyhyehkön elokuvani hahmo, joka keskittyi Timirjasewin tragiikan kuvaamiseen, valikoi kuvia omista ehdoistaan. Täytynee korostaa sitä, että tosiaan elokuvani idea suoritti valintaa, en niinkään minä itse. Ilmiö jonka tuntee jokainen näyttelyn ripustaja, että kuvat alkavat hyljeksiä toisiaan tai imeytyä toisiinsa kiinni, on yhtä tuttu elokuvan koostajalle.

Vaikka esteettisiltä havainnoilta ja aiheenvalinnoilta olinkin riippuvainen jo Timirjasewin tekemistä ratkaisuista, valokuvien käyttöön elokuvan aineistona vaikutti omat käsitykseni historiasta ja kuvan estetiikasta. Jossain tekemisen vaiheessa jouduin kuitenkin syvän hämmennyksen valtaan; kumpi meistä oli elokuvan ohjaaja ja kumpi kuvaaja. Toimiessani aikanaani hiljaisista hiljaisimman ohjaajan Risto Jarvan kuvaajana, minun oli pakko oppia arvaamaan hänen ajatuksensa, kun muuten ei olisi päästy eteenpäin. Ryhmätyöperiaatteen mukaan nytkin yritin huomioida Timirjasewin "ajatukset", hän kuljetti minua kuvaajaa historian tapahtumapaikalle, ja minä kuvasin. Mutta – minähän olin nyt ohjaaja – Timirjasew oli ollut kuvaaja. Minä olin oikeastaan itseni ohjaaja kuvatessani ja leikatessani. Mutta Timirjasew ohjasi minua, päinvastainen olisi ollut mahdotonta. Kuvasin Timirjasewille. Eräät hänen ideansa olivat minulle outoja. Jossain vaiheessa minun oli tutkittava japanilaista

kirjallisuutta selvittääkseni itselleni mikä kerronnallinen sisältö muodostui kuvallisen symbolikielen käytöstä. Japanilainen kirjailija muodostaa kertomuksen kuvista, ilman tätä opiskelua en olisi osannut kääntää asiaa toisin päin. Minun oli palveltava kuvien ehtoja, minun oli palveltava kuvia.

Mikä on kuva

Pohjoismainen Taidekeskus järjesti Suomenlinnassa leijatapahtuman, ja se mitä tuossa tapahtumassa näin, antoi minulle lähtökohdan tämä artikkelin kirjoittamiselle. Ylös taivaalle tempoilevissa leijoissa minua eniten viehätti ne, jotka eivät kohonneet suoraviivaisesti, vaan tempoilivat uhkaavasti sivusuuntiin. Perussuunta oli kuitenkin ylös. Mitä kauempana leija oli, sen puhtaammin se toteutti leijan ideaa ja sitä vähemmän se oli maanpäällinen värjätty kangaskonstruktio.

Intohimo ja katselijan odotukset irrottivat vanhasta valokuvasta sen idean. Elokvassa operoimme kuvien ideoilla, emme niinkään niitten graafisilla ja informatiivisilla ominaisuuksilla. Tajunnan kankaalle projisoitu kuva värähtelee ja etsii paikkaansa toisten samalla tavoin liikkeelle laskettujen mielteitten kanssa. Jokaisella katsomisella kuvat näyttävät erilaisilta riippuen katsomistilanteen virityksistä. Elokvassa kuvat eivät kerro hermeettisestä jo tapahtuneesta historiasta, vaan elokuvan hahmon kautta niille annetaan itsenäinen tehtävä. Ne edustavat elokuvan katselijan sisäisiä voimia, jotka ovat alituisessa muutostilassa.

Elokuvan tarkoituksena oli antaa Timirjasewin elämästä hyvin rajoitettu tieto, siis vain se tieto, joka valokuvista välittyy ja joka itse asiassa jääkin katselijan itsensä koostettavaksi. Elokvan tehtävänä oli näyttää historian valohämyä, josta sitten erottuisi figuurikin, tai ainakin joitakin luonnehtivia vartalonmuotoja.

Itse valokuvamenetelmällä ei ole mitään erityisasemaa elokuvakielessä muihin kuvatyyppeihin verrattuna.

Viitteet

- 1 Olli Soinio (1948–2018) oli elokuvan leikkaaja ja äänisuunnittelija.



Sijaisen työnimi oli pitkään "Poika joka ei hymillyt". Rajaus perhekuvasta (Verity Films Ky / KAVI).

Peter von Bagh ja Antti Peippo

SIJAINEN

Peter von Baghin tekemä haastattelu on julkaistu *Filmihullun* numerossa 3/1989.

Peter von Bagh: Sijaisessa käytetty materiaali on täydellisen kattava: valokuvat, pätkä kasimillistä kaitafilmiä. Yksi olennainen lähtökohta on myös perheen sisäinen historiikki – se, että kaikki perheessäsi olivat taiteellisesti orientoituneita ihmisiä.

– Antti Peippo: Äitini oli kuvaamataidon opettaja ja kirjailija. Varsinkin hänen kirjallinen työnsä – hän kirjoitti mm. yhden romaanin, jossa on Asko-niminen henkilö – on helpottanut omaa työtäni. Asko olen minä. Romaanista pystyn lukemaan hänen suhtautumisensa minuun, mitä hän ajatteli minusta. Oli kova pala lukea se romaani, hän nimittäin häpesi olemassaoloani. Häneltä puuttui hienotunteisuus, hän ei voinut olla kirjoittamatta tätä romaania.

Mitä valokuviiin tulee: isäni oli hyvä piirtäjä ja hyvä valokuvaaja ja negatiiveja oli paljon. Tein näistä talteen pannuista negoista ehkä tuhatkunta valokuvaa. Dramaturgisesti yritin käyttää valokuvia, joissa katsotaan kohti kameraa.

Suurimmasta osasta ei koskaan ollut otettu kopiota. Valokuvien myötä pystyin tunkeutumaan varhaismenneisyyteeni. Oli uskomatonta mennä yli sen rajan, josta oma muisti ei yli mene. Jokin kokemus niistä ajoista on, ja huoneiden ikkunankarmeista pystyin tietämään, missä milloinkin ollaan. Näin pystyin rekonstruoimaan ensimmäisen elinvuoteni. Kaikkein hurjin kokemus oli se, kun äiti pitää minua lukituna oven takana, vaikka itkin. Tämä vahvistaisi luonnettani, ja minusta tulisi uuden vahvan rodun edustaja.

On paradoksaalista, että samalla kun Sijainen on yksityisin ja henkilökohtaisin koskaan tehty suomalainen elokuva niin se on samalla yleispätevin, koska se kertoo – näyttämättä yhtään yleistä kuvaa – valtavan koskettavan tarinan laajemmasta murhenäytelmästä.

– Laittaisin yhtäläisyysmerkit oman perheeni ja Suomen kansan kohtalon välille sen traagisimmassa ja ehkä patologisessakin mielessä.

Kaikki elokuvani – *Viapori, Graniittipoika, Sivullisena Suomessa* – käsittelevät kansallispatologiaa. Oli tuuria, että tutustuin Martti Siiralaan, joka on tiedemiehenä, psykiatrisessa työssään tutkinut kansallista patologiaa, kansallisia traumoja ja sitä, kuinka ne heijastuvat yksityiseen ihmiseen. Siirala piti elokuvasta *Sivullisena Suomessa* ja halusi tutustua minuun. Hän haistoi aikoinaan siinä itseään kiinnostavia teemoja. Vastaavasti kun tarvitsin apua niin käännyin hänen puoleensa.

Siiralan käsitykset kansallisista traumoista ovat ikään kuin jatkoa leffoilleni. Tässä se patologia muuttuu yksilölliseksi patologiaksi eli syöväksi minussa. Olen kerännyt kansallisen trauman itseeni. Siiralan teorian mukaan patologia on muuttanut

muotoaan sukupolvesta toiseen, sairauteni kautta tavallaan todistan, että historian linja on ollut oikea. Syöpä on yhteenveto Suomen kansan historiasta, ajatusten umpikuja, tiivistys.

On merkitsevää, että näin syvälle ei voi tunkeutua kuin elokuvan keinoin, siitä ei voi selvitä puhumalla tai kirjoittamalla.

– Vain elokuva voi sitoa kirjallisia ja noin erityyppisiä kuvallisia aineksia.

Yksi hurjimpia kuvia elokuvassa oli 6-vuotiaana tekemäsi täsmällinen silhuetti-kuva, joka esittää itseäsi aikuisena ja oli ihan kuin erityisen lahjakkaan taiteilijan leikkaus. Nyt keski-ikäisenä etsit omaa lapsuuttasi ja tunkeudut 0-vuoteen, aikaan ennen muistia, mutta olet 6-vuotiaana tehnyt matkaa ajassa toiseen suuntaan. Se on ihan käsittämätöntä.

– Kuva löytyi äitini lähettämästä kirjeestä. Kirje todistaa, että kuva on todella tehty 6-vuotiaana. Kuva oli muutaman sentin korkuinen ja on vaatinut äärimmäistä taitoa leikata se saksilla. Minun on täysin mahdotonta käsittää, miten se oli mahdollista. Se oli tekosyy siihen, että käänsin asetelman ja yritän *Sijaisessa* tehdä lapsen samalla tarkkuudella.

Kuva osoittaa, miten intensiivisesti perhehistoriaa on eletty, ei puolilla kierroksilla kuten useissa kodeissa, vaan täysillä.

– Kuva oli tehty talvisodan päättymistä seuraavana päivänä, jolloin yksilöiden kohtalot kirjoitettiin kansakunnan kohtaloiden mukaan.

Siinä tiivistyy myös tragedian totaalisuus, koko sota ja lapsi -aihe. Tuntuu, että kuva avaa täysin muistista pyyhkiytyneen luvun sodan vaiheista ja lapsen kokemuksesta.

– En näe sodassa mitään myönteisiä arvoja. Kaikki omat kokemukseni sodasta ovat negatiivisia. En tarkoita tällä sitä, mitä rintamalla tapahtuu vaan sitä, mitä kodissa tapahtuu, millä lailla sota vaikuttaa koteihin, kuinka se tekee ihmisistä hysteerisiä ja vammaisia – tämän on ihan toinen asia kuin rintamatapahtumat. Itse olen lapsena kokenut sen hirvittävyuden, jolla perheestä on tehty Suomen pienoismallia ja pakotettu käyttäytymään yhtä sotilaallisesti kuin Suomi kansakuntana. On käsittämätöntä, miten vanhempani samaistuivat Suomen kohtaloon. Kokemukseni eivät ehkä ole ainutlaatuisia: ensi polven sivistyneistön, lukeneiston, 30-luvun lasten kohtalo voi olla aika samantapainen.

Voisitko vielä puhua valokuvista. Mitä sieltä löytyi?

– Ottaessani negatiivin en yhtään aavistanut mitä se pitää sisällään. Sitten katsoin, mitä negatiivista rupeaa kehittymään. Ensin tulee minun ja ennen kaikkea veljeni Maunun kasvopiirteet, jotka näen kriittisesti valokuvassa oikeastaan ensimmäistä

kertaa. Valokuvia tehdessäni myös vanhempien kasvoniilmeiden tarkkailu oli uskomaton fantasiakokemus, joka ei ehkä toistu leffassa. Voi olla, että kokemus välittyy epäsuorasti. Tämä oli kaikkein innostavin ja mukavin vaihe.

Sitten kun aloin törmätä tylyihin tosiasioihin, elokuvanteko muuttui myrkyksi. Etenkin kun tutustuin äitini kirjallisiin tuotteisiin – se löi minut täysin takalukkaan. Olisin lopettanut työn, ellei homma olisi ollut jo niin pitkällä ja rahoitus kunnossa.

Se oli raskasta. Sovin, että en enää itse tee mitään. Lintsi¹ lupasi tehdä äänet valmiiksi, kun en itse jaksanut ja pystynyt. Olin sairaalassa ja sain kortisonilääkettä, joka vaikuttaa hyvin euforisesti. Euforia oli niin voimakas, että estot räjähtivät välittömästi ja myönsin todeksi, kuvista löytämäni materiaalin, hyväksyin sen. Siinä vaiheessa elokuva rupesi valmistumaan.

En muista koskaan kokeneeni sellaista tutkimusretkeä kasvoihin, jotka etsivät muotoaan: omaisten kasvojen samankaltaisuudet – sinun ja isäsi kasvojen ristikuvaantumisen. Valokuvathan ovat sinulle keskeisempiä kuin kenellekään muulle suomalaiselle elokuvantekijälle, olet sanan vakavassa mielessä ainoa, joka on ymmärtänyt valokuvan.

– Kai se on lähtenyt taloudellisista syistä, on halpaa tehdä valokuvista elokuvaa. Tein jo ensimmäisen elokuvani *Viapori – Suomenlinna* vanhojen valokuvien perusteella. Menneisyyttä, historiaa, kansakunnan traagisia kokemuksia – suuria joukkomurroksia ei voi tavoittaa muuten kuin valokuvalla. Valokuvia on myös helppo käyttää. Kukaan ei kadehdi eikä kontrolloi, saa rauhassa tehdä elokuvaa suuristakin teemoista. Elokuvantekijälle se merkitsee riippumattomuutta ulkopuolisista suhdanteista.

Tavoittamasi ajallinen elämys, ajan liikkuminen on hyvin kiinnostava. Se muistuttaa Chris Markerin tapaa tehdä elokuvaa. Ajan väreily muodostuu koko jutun. Kuinka monta liikkuvaa kuvaa Sijaisessa on?

– Alussa on se soppakohtaus, sitten vanha kasimillinen pätkä, jossa syön pipar-kakkua – siinä perheeni on mukana. Niin ja veri lumessa on liikkuvaa kuvaa.

Kansalaissodan käsittely on erittäin tärkeä, olet hahmottanut sen kaikkea muuta kuin muodollisella tavalla – se on osa perhehistoriaa.

– Kansalaissota on särkenyt sekä perheet että kansakunnan, tehnyt kansakunnasta vammaisen. Viime kädessä se on luonut tarpeen todistaa, että oikeassa on oltu. Äiti sai absurdin tehtävän todistaa, että hänen isänsä oli kunnian mies. Miehen kuva piti muuttaa kokonaan toiseksi. Hän ei ole pystynyt sitä itse tekemään ja on edellyttänyt, että minä jatkan työtä, tämän huijarijuopon kuvan kiillottamista.

Tämä on ollut niin ylivoimainen tehtävä, että siitä ei ole voinut seurata muuta kuin katastrofi meidän välisissä suhteissa. Näin siitä huolimatta, että hän oli hyvä, piirustuksenopettaja ja pidetty ihminen muutenkin.

Jännittävää on, että koko sijainen-aspekti on niin ambivalentti, kaikkea muuta kuin yksiselitteinen. Olet useamman henkilön sijainen. Sehän repii ihmisen kappaleiksi.

– Äiti pyrki tekemään Maunusta sijaista ja kun Maunu 6-vuotiaana teki itsemurhan niin minusta tuli hänen sijaisensa. Elokuvan logiikkahan todistaa, että kyseessä oli itsemurha. Ylipäätään elokuvan dramaturgia todistaa sellaisia asioita, mihin mikään lause ei pysty. Se asettelee ihmisten rooleja vastakkain ja yhtäkkiä tajutaan, mitkä eivät sovi yhteen, mitkä aiheuttavat konflikteja. Näin meillä on vastaus kysymyksen, jota ei ehkä koskaan olisi huomattu tehdä.

Miten Siirala määrittelee käsitteen ”sijainen”?

– Se on hänen käsitteensä. Esimerkiksi jos puhutaan kaikkea primitiivisimmällä tasolla: neekerit Afrikassa ovat teknisen hyvinvointikulttuurin sijaisia, he eivät nauti tästä hyvinvoinnista. Samoin ongelmanuoret ovat vanhempiensa elintason sijaisia. Ja hienosäikeisemmin: perhepatologiassa yksi perheenjäsen – tässä tapauksessa äitini ottaa sovittaakseen vanhempiensa tai esimerkiksi isänsä kokemat mentaaliset häiriöt. Hän on päättänyt todistaa, että kaikki on kohdallaan. Tämän roolin hän on valinnut itse. Lapsesta tehdään kehumalla tällainen: kehumalla pikkulapsen tekemisiä – sitä, mitä toiset eivät viitsi tehdä tai suostu tekemään – yllytetään johonkin mitä lapsi sitten tekee lopun ikänsä. Näin lapsesta tulee koko perhekunnan sijainen.

Oliko niin, että elokuvan työnimenä oli ”Poika joka ei hymyile”? Sinulla on satamäärin valokuvia, olitko sinä poika joka ei hymyillyt?

– On yksi valokuva, jossa hymyilen. Se on otettu isoäitini pihalla Sortavalassa eikä meillä kotona Lahdessa. Olen kotiapulaisen sylissä ja hymyni on liikuttava ja säälitävä – se on varmasti elämäni ainoa hymy. Vähän harmitti jättää se elokuvasta pois.

Vanhempanihan kuljettivat hulluna minua psykiatrilla. He olivat huolissaan siitä, mikä minua vaivaa, kun en koskaan hymyillyt. Ensiksi he patistavat minusta arjalaisen edustajaa ja sitten ihmettelevät miksi en hymyile. Aika nerokasta.

Viitteet

- 1 Timo Linnasalo, *Sijaisen* äänisuunnittelija.

Antti Peippo

PÄIVÄKIRJA FILMIHULLUILLE

Teksti on ilmestynyt *Filmihullussa* 7–8/1979. Sitä on hieman lyhennetty kirjaa varten.

T. J. Särkkä sanoi 50-luvulla että ”jokaisen kotimaisen elokuvan valmistuminen on ihme”, johon Eugen Terttula vastasi kirjoittamalla 1952 ironisen artikkelin ”Kotimaisen elokuvan 28 ihmettä”. Nyt todellisuus on kääntynyt sille lailleen, että Särkän tuolloin kyseenalainen toteamus on täyttä totta: elokuvan tekeminen on koukkaus ihmeitten maailmaan, todella. Muistiinpanot kotimaisen elokuvan valmistusvaiheista ovat tietysti aina tärkeitä dokumenttia ilojen ja tuskien rajaviivoilta; näinä aikoina niissä on aivan erityistä hohdokkuutta. Antti Peippo piti kirjaa *Ihmemiehensä* kuvausvaiheista.

27.5.1979

Petteri¹ soitti ja pyysi pitämään päiväkirjaa kuvausten ajan. Sanoin että kesken kaiken on vaikea aloittaa mielekkäästi. Miltei kaikki suunniteltavissa oleva on suunniteltu. Kuvausvaihe on arkista pakerrusta, metsää ei näe puilta. Epäoleelliset käytännön ongelmat täyttävät mielen. Silti aloitan.

Eilen kuvattiin johdannon päätös, kohtaaminen johtajan huoneessa: Tuomola, Tuula ja Veijalainen ja Ruususen² keksintö laatikossa pöydällä. Koko homma jäi painamatta mieleen. Kohtausta ei keritty tutkia tarpeeksi, koska Pennasen piti keritä päivänäytökseen. Kuvaajilla³ oli suunnitelma, joka poikkesi täysin omista ennakkosuunnitelmistani: kamera liukuisi hitaasti tiiviissä kuvassa kiertävien papereitten mukaan henkilöstä toiseen yhtenä pitkänä otoksena. Ajatus oli kuvallisesti hyvä mutta ajoituksellisesti riskaabeli, Sipilän tulkinta ei ollut kypsä yhteen otokseen. Emme olisi kerinneet kuvata toisinkaan. Kylmä ilma niskassa annoin mennä kuinka menee. Näin ei mikään voi onnistua, olen pahoillani näyttelijöiden puolesta, jotka olisivat olleet valmiita enempäänkin. Potuttaa.

Lavastaja Matteus⁴ meni maalaamaan muotokuvaan pojastani Tuomaasta, joka näyttölee Ruususen poikaa. Yritin nopeasti määrittellä kuvan tarkoitusta: Se esittää päätä niin kuin koko elokuva esittää ihmisen päätä, päivä, kaikkea mitä pään sisällä ja ulkona tapahtuu, miten arvaamaton se voi olla.

On kaunis sunnuntai. Menen Sörkän rantakorttelista etsimään Annelijaksoon ulkokuvauspaikkoja. Mielessäni on punaiseksi maalattuja kontteja niin kuin punainen laiva Antonionin *Punaisessa erämaassa*.

29.5.

Tänään oli palaveri Antti Litjan kanssa. Keskustelun teemat: Elokuvan ihmiskäsitys; tutkimattomuus, äärettömyys, salaperäisyys. Eri kohtauksissa ja saman kohtauk-

sen sisällä yksi ja sama tyyppi nähtynä odottamattomalta kannalta. Tämä ei tulisi koskemaan vain päähenkilöitä vaan linja ulotettaisiin koskemaan muitakin rooleja.

KOMEDIA. Näyttää se teatteri, mitä pelataan erilaisten sosiaalisten yksikköjen sisällä. Mitä peliä on toimia yhtiöissä, mitä perheessä. Godardilta lainattu ajatus: ei tarvitse tehdä teatteria, koska näytämme mitä teatteria todellisuus on. Päätämme että elokuvan huumori tulee nojaamaan tähän.

Todettu vaikeus. Aikaisemmin Litja on näytellyt meillä Aimo Niemeä, tupeksijaa, miestä joka ei uskalla toteuttaa toiveitaan. Ruusunen on täydellinen vastakohta, mies joka tekee kaiken liiankin suoraan. Hänen ongelmansa alkaa siitä, että häntä ei ole koulutettu laskelmoimaan.

Kuvaaja Pekka Aineen kanssa keskustelua kuvaustyylin tavoitteista. Tuiki selvää että talvikuvausten merkitys ennakkotutkimuksena on jo maksanut itsensä. Tuo mitä nyt yritämme ei ole sellaista mihin hypätään suoraan. On löydettävä visuaalinen mysteeri, avaruus johon tajunta voi hajota.

30.5.

Pettymysten päivä, kohtaus Tuomolan huoneessa oli nähdyn kopion mukaan juuri niin huono kuin olin osannut pelätä.

Aivan yllättävä kokemus. Menin rauhoittavalle iltakaljalle Vanhan kuppilaan. Teemu Lipastin⁵ kanssa juttua pitkästä ajasta. Teemu kannusti minua tekemään kaikkea sitä, mitä 15 vuotta sitten nuoruuden idealismissa oli haaveiltu. Teemu on ensimmäinen ihminen, joka tuntuu uskovan siihen mitä aion tehdä. Olin hämmästynyt. Voinette kuvitella tilanteeni: Tavallisin toteamus kättelijäpiireissä: ”Toivoton yritys täyttää Jarvan paikkaa, sinulla täytyy olla kauhea paine.” Potkupallossa kotikentän kannustus tuntuu olevan paljon luonnollisempaa.

1.6. Sysmässä mökillä

Kelaan päässäni kahden edellisen kuvauksen kulkua. Soinion⁶ mielestä olin ottanut käyttöön väärän työtavan. Halusin harjoitella näyttelijöitten kanssa kohtausta ennen kuvajakoa. Olli: ”Ryhmä jupisee pitääkö harjoitukset olla Peippoja varten eikä näyttelijöitä.” Pitää olla minua varten. Haluan kaiken tapahtuvan vasta tuossa ja nyt. Kuvaus on dokumentointia. Yhtä kaikki, työryhmä on tuntenut itsensä turhautuneeksi. Tässä sitä ollaan, en kuitenkaan voi työskennellä kuin omalla rytmilläni.

Aloitamme maanantaina Ruususten kotikohtauksilla. Joudumme kokoamaan kodin kahdesta Katajanokan huoneistosta. Toinen on koko kuvausten ajan käytössä. Se on Risto Jarvan entinen asunto. Toisen ovat Kukkasjärvet juuri ostaneet, se on aikanaan kuulunut kuulemma Erik Blombergille.

Tästä assosiaatio toiseen sattumaan. Teemme elokuvaa mikroprosessoreitten vaikutuksesta teollisuuteen. Ensimmäiset sellaiset kehitti Erkki Kurenniemi juuri siinä Luotsikadun huoneessa, jossa käsikirjoituksemme on kirjoitettu ja josta käsin nyt lähdetään kuvauksiin.

2.6. Sysmässä mökillä helluntaina

Sipilän rooli on osoittautunut vaikeaksi. Jukan kanssa käydyn keskustelun sisältöä. Veijalainen on joka kohtauksessa erilainen riippuen siitä, kenen kanssa hän on juttusilla. *Ihmiehen* henkilöt paljastavat itseään vain suhteissa kanssaihmiisiin. Henkilöitten ja tapahtumien dynamiikka polveutuu sidonnaisuuksien verkostosta. Pelaat uskomatonta teatteria. Suureen yhtiön sidonnaisuuksien pakkokaavoja. Vain Ruusunen on tämän pelin ulkopuolella, häntä ei ole koulutettu laskelmoimaan. Hän on viaton niin kuin ruhtinas Myskin on *Idiootissa*. Juuri siksi hän on tapahtumien käynnistäjä. Myös Myskinillä oli sähköinen aivovamma päässään.

Psykiatriroolin draama ilmaistaan kaiken persoonattoman juoksupoikamentaliteetin kautta. Minulla ei olisi juuri hyötyä koomiseen liikehdintään ja osoitteetomaan miimisytyteen perustuvasta hauskuttamisesta. Mihin Veijalainen sijoittaa itsensä yhtiössä. Kenellä on yliote hänestä, ketä hän luulee pitävänsä yliotteessa. Näitten tutkistelujen jälkeen voitaisiin vapauttaa hieman näyttelijän omaakin dynamiikkaa.

6.5.

Maanantai ja tiistai kuvattu Ruususten kotikohtauksia. Tänään olin koko päivän kuvauspaikkoja etsimässä. Maanantaina kuvattiin Ollin ensimmäinen hipulikohtaus, herääminen sängyltä konsertin jälkeen. Ryhmä vaikutti helpottuneelta, tästä tulee sittenkin komediaa. Olin itsekkin helpottunut mutta kuitenkin ymmällä. Vaikeus arvioida tilannetta. Konserttia ei ole vielä kuvattu; miten tämä aktio toimii suoraan toisen jatkeena, jonka toimivuudesta ei vielä tiedä? Varsinainen huippu kun pitää olla pankinjohtajan ja Ollin törmäyksessä.

Se komedian tekee. Missä sen tulee näkyä. Mentiinkö nyt hauskaan ennen tarkkuustyöskentelyä tyyppien suhteen.

6.5.

Kuvasimme myös aamukahvikohtauksen kohtalokkaana aamuna. Olli ottaa sanomalehden pöydältä ja jättää vaimon leikkaamaan leikkeen lukematta. Ollin ensimmäinen virhetoiminto. Miten pointata se? Poikani Tuomas ratkaisee ja ohjaa kohtauksen. Tuomas ehdotti, että hän ottaa leikkeen pöydältä ja tutkii sitä. Teimme niin.

On myöhä ilta, mutta Pekka Aine on tullut kunnostamaan venettä rantaan tuohon keittiömme ikkunan alle. Juttelemme ikkunan läpi. Pekka on yhäkin tyytymätön tekemääni kuvaratkaisuun kohtauksessa, jossa Olli on tullut kotiin erotettuaan johtoryhmän. Yritin avata kohtauksen ja esittää tapahtuman pavlovilaisittain, miltä tapahtuma olisi näyttänyt tyynestä sivullisesta, miten Jacques Becker olisi tapahtuman esittänyt: Mies sekopallona, vaimo epätoivoisen tarkkana, siis tapakulttuurin näkökulmasta. Jos virhe on tehty, sitä ei voi enää muuttaa.

7.5.

Aamu klo 4. Suomenlinnan luonto yhtä ihmettä. Kuuntelen Bachin viuluteoksia. Mietin päivän tulevia kuvauksia. Ihmiset toteuttamassa kohtaloitaan. Ronkaisen pitäisi odottaa autossa Ollia viedäkseen tämän yhtiöön. Tietenkin Ronkainen odottaa, mutta odottaako hän Ollia? Hän odottaa mitä hänelle tulee tapahtumaan tai hän vain ihmettelee omaa olemassaoloaan. Entä vahtimestari, onko hän vain nau-lakko, johon takki ripustetaan? Tietenkin hän on yhtiön työntekijä, mutta pitäisikö nähdä ongelmaa vielä syvemmillä?

9.6.

Nyt on kuvattu 4 päivää varsinaista kuvausperiodia. Eräitä asioita on tullut tuiki selväksi. Ongelmia ei synny siitä, miten tuo filmaustyö käytännössä oikein sujuu. En koe hankalaksi työn johtamista. Kuvausryhmän ammattitaito nyt on niin huima kuin se on. Vaikeus on ajan puute.

Jos noudatetaan tuota nyrkkisääntöä, että kaikkien pitää tietää etukäteen (ennen kuvausten alkamista) se, miten pitää toimia, tekee suunnitteluaiakataulu tiukkaa ainakin minulle. Työpäivän jälkeen olen niin väsynyt, että mitään luovaa ei voi syntyä. Herään aamuisin 4–5 välillä siihen, että päässä jyräävät jemmautuneet huolet. Työpaikalla minun pitää olla klo 8. Minulle siis jää aikaa suunnitteluun. Huonompi puoli on vain siinä, että olen kuvausvaiheessa väsynyt ja se vähentää ryhmätyös-kentelyssä kaivattua joustavuutta.

Eilen kuvattiin yhtiön aulan vaksikohtaukset sekä Tuula ja Tuomola kahvia keittämässä. Kaikki kohtaukset kuvattiin yksinä otoksina. Kohtauksia ei siis jaettu useisiin kuviin. Otoksia kyllä useita. Näin siksi että painottuisi kohtausten juonta eteenpäin vievä luonne. Ongelmani. Jäikö Kokkosen esittämästä vahtimestarista riittävä luonnekuva vai alistettiin hänet vain juonen sideaineeksi.

Puhelinneuvottelu Ville Salmisen kanssa huomenna kuvattavasta konserttikoh-tauksesta. Luen hänelle juuri puhelimella Kylätaskulta saamani uuden kohtauksen. (Jouduimme lisäämään kertomukseen Tuulan ja pankinjohtajan kalastuskohtauk-sen.) Ville esitti salamannopeasti oman kritiikkinsä. Se mitä Kylätasku oli tarkoitanut vakavaksi ja todeksi – että Tuulalla ja johtajalla olisi todella ollut oikea suhde – muutetaan leikiksi. Siis kosinta on vain seuraleikkiä. Ville tuki omaa käsitystäni. Olisi kyllä mahdotonta pakottaa Villeä tulkintaan, jonka hän kokisi naiiviksi ja juo-nen kannalta liian ulkopuoliseksi.

14.6. Aamu

Maanantaina ja tiistaina kuvattiin elokuvan vaikeimmat joukkokohtaukset. Siis kon-sertti. Teimme tahallamme kohtauksen farssin rajaa hipovaksi. Antti Litja oli loistovireessä. Hän kertoi, ettei hänelle koskaan aiemmin ole elokuva (roolihahmo) avautunut niin helposti kuin nyt tässä elokuvassa. Maanantaina oli suunniteltu niin paljon kuvia (aulaan tulo ja itse konserttisali), että kuvausryhmän ja erityisesti ka-meramiesten kestävyys joutui äärimmäiselle rasitukselle. Työn jouduttamiseksi oli-



Antti Peipon Ihmieniemen (1979) kuvausryhmä katolla Mannerheimintien ja Kalevankadun kulmassa, Peippo vasemmalla (Filminor Oy / KAVI).

Kuvaussihteeri Marja-Leena Virtanen (vas.) lyömässä klaffia, Martti Pennanen valmiina kuvaukseen ja ohjaaja Antti Peippo oikealla (Filminor Oy / KAVI).



sin ollut valmis hyväksymään puolinaisia valaisuratkaisuja. Kuitenkin Pekka tuntui nytkin pyrkivän täydellisyyteen.

Olimme eilen illalla Katajanokan Kasinon terassilla juhlimassa Liisa Helmisen saamaa laatutukea *Tiikeristä*⁷. Itse olin saanut vain 500 mk:n sakot väsyneenä autolla ajamisesta. Lintsi (Timo Linnasalo) kritikoi työtapaani. Konserttikohtauksen kuvaus oli hänestäkin näyttänyt kohtuuttomalta. Olin Lintsin mukaan syöttämässä kuvaajille kaiken sen simputuksen mitä itse olin joutunut kokemaan Risto Jarvan taholta. (Risto ei nimittäin enää vuosikausiin ollut huomionnut minun näkökohtiani kuvaustyössä. Suunnitteluvaiheessa hän oli vielä ottanut ehdotuksia vastaan.) Lintsi sanoi, että kukaan muu kuvaaja ei olisi suostunut toimimaan vastaavissa olosuhteissa. Lintsin mukaan konserttikohtauksen kuvauksissa oli todella ollut se vaara, että kuvaajat valaisuissaan olisivat jättäneet työn keskeneräiseksi, johon minä heitä koko ajan olin painostanut. Lintsi kertoi, että hän oli varsin tyytymätön omaan valaisutyöskentelyyni *Vartioidun kylän* aittakohtauksissa. Ratkaisut olivat olleet informaatioltaan epä johdonmukaisia. Ei aina saanut selvää olivatko kuvat edes samasta aitasta. Puolustelin sillä, että olin omasta mielestäni pyrkinyt dramaturgiseen valonkäyttöön.

Tänään pitäisi kuvata kohtaaminen ongella, Ville Salminen ja Tarsis⁸. Toinen ulko kuvauspäivä ja kesän ensimmäinen sade. Ville vaikuttaa innostuneelta. Ääni puhe limesta ensimmäisten kuvausten jälkeen on nyt vapautunutta. Ilmeisesti hän on hyväksynyt työtapamme.

15.6. Aamu

Eilen kuvasimme virvelikohtauksen. Ei ollut kiirettä. Alkujaan minulla oli tavoite saada kohtaaminen yhtenä otoksena. Suunnitelma levisi. Maasto oli vaikea liikkua näyttelijöille, samoin keskustelun kulku kohtauksen sisällä. En olisi halunnut ottaa väliin noita lähiksi kasvoista.

Kerroin Lintsille, että olin kirjannut hänen kasinolla esittämiään mielipiteitä. Hän pyysi täsmentämään, että hän oli aloittanut keskustelun vessassa ja että itse olin tehnyt aiheesta julkisen puheenaiheen terassilla.

Tänään kuvaamme Ollin erottamassa johtoryhmää. Käännekohta. Tarkoitus on esitellä johtoryhmä yksilöinä, tutkielmina ihmisistä. Farssin aika alkaa vasta konsertista. Nyt hinataan paineita vielä ylöspäin.

Eilen tuli televisiosta Himbergin ohjaama *Gabriel tule takaisin*⁹. Olin menossa juuri nukkumaan, kun huomasin Litjan esittävän pääosaa. Taas huima virtuositeetti. Myös Seela Sella tulee elokuvaamme mukaan. Loistavan näyttelijätyön vastakohtana surkea tv-toteutuksen taso, suttuista jännitteetöntä kuvamaneeria. Luulen, että Litja on toiminut piilohenkilöohjaajana vähän niin kuin *Ihmemiehessäkin*.

15.6. Ilta

Toistaiseksi raskain kuvapäivä minulle. Kuvauspaikka oli ihanteellinen, Akavan eduskuntaneuvotteluhuone. Soikea pöytä, joka saatettiin jakaa säteittäisesti kuu-

teen eri elementtiin. Aamupäivällä harjoittelimme koko kohtauksen. Ruokatun-
nin aikana suunnittelimme ja piirsimme kuvajaon Jussin (Äkräs) ja Pekan kanssa.
Kohtaus oli monin ristiriitaisin tavoin jännitteinen ja kameratyön kannalta vaikea
jäsentää. Olen tavattoman kiitollinen koko kuvausryhmän tavalle toimia vaativas-
sa työtilanteessa. Myös kaikki näyttelijät olivat ihania, rakentavista ehdotuksista
ei ollut pulaa.

Tätä kohtausta kuvattaessa oli valovoimaisista objektiiveistamme ratkaiseva
hyöty. Kuvasimme koko kohtauksen paikan omilla putkivaloilla.

16.6.

Vapaa lauantai. Kesän kaunein päivä. Vietän sitä oluen voimalla. Kolmas osa elo-
kuvasta on kuvattu. Luin juuri käsikirjoituksen uudestaan. Se vaikuttaa pelotta-
van tapahtumakylläiseltä. Kerrontakieli on pidettävä äärimmäisen yksinkertaisena,
jotta emme joutuisi pituuden kanssa ihmeisiin. Huomenna ryhdymme Marjalee-
nan (Virtanen, kuvaussihteeri) ja Ollin (Soinio, apulaisohjaaja) kanssa perkaamaan
oleellisuuksia.

Tämän hetken kirous. Joudumme kuvaamaan kohtauksia väärissä järjestyksissä.
Syntyy kerrontaan kohtuuttomia epäloogisuuksia. Litjan tapa improvisoida tilan-
teita, heittää ilmaan aiheilmia, jotka sitten eivät voikaan saada jatketta, kun jatketta
on jo tehty. Kuvasimme jo pari viikkoa sitten kohtauksen, jossa Olli tulee kotiin ja
sanoo ”Olisit nähnyt Tuomolan naaman, kun minä annoin sille potkut...” Nyt tuo
kohtaus sai kuvauksessa uuden ilmeen, karjaisullaan Tuomola räjäyttää Ollin pään.
Tämä ja kotikohtauksen väliin jäänyt vahtimestarikohtaus tuntuu nyt tarpeetto-
malta. Väärässä järjestyksessä kuvaaminen on vasta alussa, ja jo nyt joudun sen
kanssa uskomattomiin vaikeuksiin.

On tarkoitus, että elokuvaan tulisi Ollin kertojaspiikki. Sitä ei ole vielä kirjai-
tettu. Huomaan että en kuvaustilanteissa pysty riittävästi huomioimaan sen osuut-
ta. Käytännön työ on sen verran rankkaa, että kokonaisuuteen tähtäävät finenssit
jäävät jälkityön varaan.

19.6.

Eilen oli mahdoton päivä. Kaksi kohtausta ei ottanut mahtuakseen samaan päi-
vään. Ollako mielissään, että homma tehtiin kuitenkin, vai pahoillaan, että kum-
paankaan ei keritty keskittyä.

Ensin Sipilän maniakohtaus mielisairaalassa, siis kun Olli herää vankeuteen ja
Olli ja Ronkainen potkupallokentällä. Piskonen oli pahoillaan, että hän ei kerinnyt
varmistaa suoritustaan. Vaikeudet ulkopuolella. Vaihtuva yleisömäärä, pilvisuus/au-
rinko, musiikki ja mainokset kovaäänisistä. Herkkä kohtaus oli ruhjottava pakko-
rakoon. Tunsin itseni syylliseksi Piskosen puolesta, vaikka aikatauluvaikeudet eivät
olleetkaan omaa syytäni.

Mielisairaalamohtaus oli mielenkiintoisempi. Kerittiinkö Jukan tyyppiä tutkia
tarpeeksi. Annoin Jukalle vinkkiä laittaa tyyppiin pisara teologia, ja tulihan sitä aina

profeetaksi saakka. Kohtauksen jälkeen olin samalla tavalla ymmällä kuin konsertin jälkeen, kun työ menee sujuvasti, niin en varmalla tiedä miten oikeastaan on mennyt. Yritin jakaa vastuuta kyselemällä toisilta.

Kieltämättä ryhmällä oli ristiriitaisia käsityksiä elokuvan luonteesta. Tyyllilaji, johon itse suhtauduin epäillen, siis tuo vallan överi, hyväksytään. Mihin joudun sen kanssa? Kotimatalla analysoimme Pekan kanssa tehtyä. Kuvatussa materiaa- lissa on kahteen suuntaan repiviä aineksia. (Niin on juonessakin.) Tuo villimpi on käsistä loittonevaa ja kontrolloimattomampaa, mutta se kasvaa käsikirjoituksen anarkismista. En osaa toivoa muuta kuin se jälkityöllä – spiikki, leikkaus, musiikki – taltutetaan vakavan elokuvan materiaaliksi. Päätän tehdä loppuviikon kuvat ää- rimmäisen tiukoiksi.

Näimme eilen johtoryhmän kokouksen kopion. Tyyllilaji sitä mistä pidän, ana- lyyttinen. Litja löysi kuitenkin kohtauksesta kehittelyvirheen. Kun Tuomola karjai- see, pamahtaa Ollin pää heti siruiksi. Olisi pitänyt rakentaa kehittely. Tuo Litjan lähis¹⁰ on mahdollista paikata helposti.

22.6.

Juhannusaattoa edeltävä yö. Ehdin nukkua raskaan kuvausviikon jälkeen tunnin, kun Kullervo Kukkasjärvi¹¹ juuri herätti minut puhelimella.

Kullervon asia oli varmistaa se, mitä konjakin voimalla tapahtuneessa kuvaus- jakson päättäjäisissä olin sanonut Lauri Kanervalle¹², että en siis jaksata ottaa kantaa enkä lainkaan ajatella sitä, miten *Ihmimestä* pitäisi mainostaa. Jos vaikka minulla olisikin jokin aavistus millainen elokuva tästä tulee, en taatullakaan tiedä millainen kauppatavara tästä tulee. En jaksata enkä halua ajatella sitä.

Juhannuksen jälkeinen viikko oli ennalta päätettyä kesälomaa.

4.7.

Kolme päivää kuvattu lomaviikon jälkeen. Tälle viikolle on osunut kolme elokuvan vaikeinta käännekohtaa. Yöklubi ja baari, siis kun Ollin pääjohtajuutta juhlitaan ja Olli tapaa uudestaan Annelin¹³. Ollin tulo kotiin tuhoamaan papereita, siis jakso jossa Olli näkee tv:ssä Jozon, sekä Ollin ja Annelin ensitapaaminen räkälässä. Se kuvataan tänään.

Eilen jouduimme keskeyttämään kuvaukset Ollin kotikohtauksessa. Syy. La- vasteet eivät olleet kunnossa eikä lavastajaa löytynyt mistään. Ehdotin Kullervolle, että työsopimus ”Matteuksen” eli Matti Marttilan kanssa purettaisiin. Ammattiyh- distyksen pykälien mukaan jouduimme kuitenkin antamaan hänelle varoituksen. Kuvausryhmä työsti lavasteet. Jossain iltapäivällä Matteus ilmestyi kuvauspaikalle patologisessa humalassa. Olin itse poikennut ulos ja palatessani kuulin sisältä hui- maa saarnaa. En uskaltanut mennä sisään. Matteuksen poistuttua huoneistossa vallitsi kammottava hiljaisuus. Kukaan ei suostunut kertomaan mitä lavastaja oli puhunut. Yritimme jatkaa keinotekoisesti työtä, mutta siitä ei tullut mitään. Litjan piti näyttellä huiminta sekoilukohtaustaan. Alistuneena hän totesi, ettei hän pysty



Maija Karhi (vas.) esitti Ihmemiehen vaimoa, ohjaaja oikealla (Filminor Oy / KAVI).

*Ihmemies (Antti Litja, oik.) kohtaa elämänsä naisen Annelin (Saara Pakkasvirta).
Antti Peippo ohjaa (Filminor Oy / KAVI).*



tuollaiseen nyt, kun todellisuuden pyörremyrsky oli pyyhkäissyt meidät hiljaisiksi. Perjantaina meillä on varapäivä. Jatkamme kohtauksen silloin valmiiksi.

Kirjoitan tätä, vaikka onkin yö enkä saa tapausta mielestäni. Tähän saakka kaikki onkin ollut liian helppoa. Tapaus on huimassa kontrastissa työryhmän vastuulliselle työskentelylle.

6.7.

Huh mikä viikko. Kuvasimme räkäläkohtauksen. Kohtaus on kenties ainoa, jonka olin kuvitellut valmiiksi yksityiskohtia myöten ennen kuvausten alkua. Itselleni tuo kohtaus on elokuvan avainkohtauksia. Siinä päähenkilöt Olli ja Anneli kohtaavat ensimmäisen kerran. Minulle itselleni kohtauksen vire on merkityksellinen Kunkun (Martti Kuningas) esittämän roolin kautta. Olin nähnyt tuon kaiken jo aikaisemmin, toteutin vain näkemääni, siis miehen joka alkaa syödä muhennosta käsin ja tulee heitetyksi ulos. Kummallista asiassa on vain se, että en muista missä olin tapahtuman nähnyt, ja kun tarkemmin ajattelen en sitä ole nähnyt missään. Luultavasti olen kuvitellut nähneeni kaiken, ja nyt näen filmattuna sen minkä olen kuvitellut nähneeni jo parikymmentä vuotta sitten.

Itse kuvaustilanne muodostui painajaiseksi. Ensin kamera aloitti reistailun, se ei suostunut 35 sek pitempiin ottoihin. Sitten alkoi rankkasade. Ulos ikkunoitten taakse sijoitetut lamput vaarassa. Kuvaukset oli keskeytettävä. Siinä pyöriteltiin peukaloita kaikki joukkokohtaukseen liittyvät paineet niskassa. Lopulta lamput peitettiin ulos suunnattomalla muovipressulla, ja Pekan kanssa improvisoimme uuden kuvaussuunnitelman levinneelle kameralle. Kaikkea kaaosta oli dokumentoimassa Eero Tuomikoski tv:n kuvausryhmineen. (Eero olikin ensimmäinen ulkopuolinen kuvauksiamme seuraamassa. Kuvausryhmämme osasi arvostaa tv-ryhmän toimintaa, se ei todellakaan häirinnyt omaa työtämme. Koimme Eeron mieluisaksi vieraaksi.)

Kohtauksen avustajat olivat katajanokkalaisen Vinssi-ruokalan vakioasiakkaita. Olli Soinio oli valikoinut heidät. Tuula Nyman baariemäntänä oli koettu niin välttämättömäksi, että kohtaus Tuulan aikataulujen takia oli tungettu tähän muutenkin tiukkaan rakoon. En liioin Kunkun tilalle olisi saattanut kuvitella ketään toista. Prahasa käyty pantomiimikurssi oli tarpeen.

Kuvasimme harjoittelematta Kunkun ja Tuulan kamppailun. Sanoin heille vain, että he eivät voi keksiä mitään niin kummaa, etteikö se mahtuisi elokuvaan. Otoksen jälkeen spontaanit kättentaputukset.

Antilla oli oma tulkintansa omasta osuudestaan. Se poikkesi omista kaavailuisistani. Kiireessä toteutimme Antin suunnitelman, kiireisen ulossyöksyn. Päätimme teoretisoida jälkeen päin.

Katsoimme Korpilammella kuvattuja yökerho-otoksia. Sairaampaa kuin käsikirjoituksessa. Olen tyytyväinen. Kuvaajien väriefektivalaisu loistavaa.

On klo 2 yöllä. Pitäisi suunnitella alkavan päivän kuvausta, tuota katkennutta kohtausta. Ollin totuuden hetki. Mitenkä tehdä todellinen murtuminen, asteittainen kouristus persoonattomuuden tyhjyyteen.

9.7.

Alkava viikko on tarkoitus omistaa Ollin epätoivolle. Eilen olimme suuremmalla joukolla Stockmannilla tutkimassa kuvausten edellytyksiä. Luulen, että tästä tulee hauska päivä, ellei Litjan pyjama-asu aseta tavaratalon taholta rajoituksia.

Tavoitteet: Viidakon laki, olemassaolon taistelu. Antin on määrä hiipiä kuin pantteri viidakossa. Tavaravuoret saavat luvan muuttua aarniometsäksi.

9.7. Ilta

Ensimmäinen huono päivä. Biorytmiikan tutkija tutkikoon miksi. Stockmann, jonka piti olla maailman merkllisin kuvauspaikka muodostui tuskaksi. Litjan pyjama ei suinkaan muodostunut ongelmaksi, kukaan ei suostunut edes vilkaisemaan häntä. Jopa riisuutuminen saatettiin tehdä keskellä permanttoa. Litja ja minä olimme nukuneet huonosti yön, mutta sellaista on sattunut ennenkin. Ollin ja merkonomin keskustelu oli yhtä tervaa. Jouduimme muuttamaan tulkintoja. Vasta 7:s otos menetteli, siinä palasimme ensin ajateltuun ratkaisuun. Vaikeus oli merkonomin Ollille tekemän tunnustuksen motivoinnissa. ”Minä laajensin ku... Minä paransin laatua kun... jne.” Käyttökelpoinen motivaatio löytyi siitä, että Olli tuntisi sääliä tuota hyypiötä kohtaan ja ettei Olli käryttäisi häntä myymälävarkaudesta.

Stockmannin ilma oli kammottava mutta työn raskaudelle löytyy havaintopsykologinenkin selitys; kuvauspaikan monimuotoisuus, detaljien rikkaus, joka käy yli vastaanottokyvyn. Kun kuvasimme Rhodoksella uimarantaa *Lomaan*, se oli hahmotuksellisesti vaikein paikka missä ikinä olin kuvannut. Havaintoärsykeitä oli niin paljon, että ne kaikki tuhosivat toisensa. Ilmiö oli sama kuin nyt Stockalla. Niin kuvaajan, ohjaajan kuin näyttelijän oli vaikea keskittyä työhön. Myös muulloin aina valmis kontrolliryhmä oli vaisu. Huvittavaa, että tuota tuhrimista oli seuraamassa tv:n uutiskuvausryhmä. Lisäksi jouduin kuuden tunnin hikoilun ja paineen jälkeen suoraan haastateltavaksi.

10.7.

Miten toinen päivä samassa paikassa voi olla niin erilainen kuin edellinen. Kaikki hienosti. Antti L. piti huolen että kiirehdimme. Olimme oppineet edellisestä päivästä, että yli 4:n tunnin työ Stockan tukahduttavassa ilmassa on mahdotonta.

Päivän paras, ehkä tähän saakka koko elokuvan paras näyttelijäyhteistyö. Seela Sella ja Antti L. ensin käsilaukkuosastolla puhumassa varastamisesta, sitten tuo uusi housujen luovutus kahvilassa.

Päivän pila. Matteus oli varustanut farkkuosaston Lee Harvey Oswaldin mainostunnuksin. Kuvasimme paikan viimeisenä. Näin muutaman ulkomaalaisen turistin silmäilevän myyntikampanjaa outo uteliaisuus silmissä.

Ruokatunnilla tapasin Vanhan kuppilassa Veikko Aaltosen. Hän esitti teoriaa, että ihmisen pitäisi nukkua yöllä 3 – 6 – 9 tuntia. Rajaluvut sotkisivat rytmin. Nukuin viimeyönä nuo 3. Tuntuu siltä, että aikaisin herääminen on eduksi. Koko psyyke kerkiää keskittyä alkaviin kuvauksiin. Homman alkaessa kaikki tavoitteet ovat senttien päässä.

12.7.

En ole kuvausten jälkeen juuri jäänyt viettämään iltaa ryhmän jäsenten kanssa. Eilen istuimme kuitenkin Katajanokan kasinon terassilla. Nadja (maskeeraaja) esitti näkökohdan, että tuotanto on ollut kumman sujuvaa. Ryhmä on homogeeninen, sisäisiltä konflikteilta on vältytty, jotka kuulemma ovat väistämättömiä pitkissä tuotannoissa.

Olli Soinio sanoi, että elokuvasta tulee outo. Se asettaa suomalaisen yhteiskunnan seinää vasten niin, että hämmästynyt vastaanotto on odoteltavissa. Olli puhui kuvaajien, erityisesti Pekan työskentelyn ratkaisuudesta syntyville emootioille. Kuvan lumolla houkutellaan katselija ajatuksellisesti yllätyksellisille alueille.

Itse esitin pelkoni, etteivät itselleni selvät näkökohdat välity katselijoille selvinä. *Graniittipoika* säikäytti minut. Tampereen festivaaliyleisö katsoi sen herpaantumattomalla intensiteetillä, mutta ammattitason byrokraattien tasolla tunteet voidaan kieltää ja elokuva mitätöidä. Yhteiskunnallisten teemojen kehittäminen fantasian keinoin ei mene enää himaan.

Jussi Kylätasku tulee tänään. Kirjoitamme Annelijakson vielä kerran uudestaan olemassa olevaa tekstiä dramatisoiden.

Kuvasimme eilen mm. raitiovaunujakson tavaratalokohtausten jatkeeksi. Vain lentokoneessa kuvaaminen voi olla enää vaikeampaa. Aleksanterinkadulla kuvattiin otoksiin oli käytävä kääntymässä Töölön halleilla. Lisärasituksina ahtaus, suuri avustajamäärä ja melun häirintä kommunikoinnille.

Itselleni oli vaikeinta, että aloin pitää tuota kallista kohtausta tarpeettomana. Tavaratalossa näet mielestäni Ollin anarkismi kaareutui kauniisti. Tietenkin Liisi Tandefeltin monologi automatisoinnista on upea, mutta toistaako se jo esiin tuotuja näkökohtia. Olli Soinio ohjasi kohtauksen puhejaksosta eteenpäin tuskaisissa puitteissa. Kamera piiputti ja porukka oli nälän ja helteen näännyttämä. Itse laistin ja otin torkut Filminorin sohvalla. Talkkarikohtaukseen löytyi illalla taas uusi svengi.

15.7.

Kesän kaunein päivä. Suomenlinnaan oli huima ryysis. Taisin olla ainoa vastavirtaan. Olen viettänyt päivää asematunnelissa. Nollapisteen kahvilassa täyttä. Lapsiperheitä. Minun on mahdotonta käsittää miksi juuri täällä. Ikkunan läpi näkyy kuvauspaikaksi suunniteltu katkaistu käytävän pätkä. Näen mielessäni käytävän pohjalta tekstin The End. Pitäisi kai panna lavastaja asialle.

Tuotannollisesti meillä on pattitilanne. VR ei suostu luovuttamaan rautatieasemaa kuvauspaikaksi lukematta käsikirjoitusta, ja siinä kun lipunmyyjä kaupittelee tikettejä omaan pussiinsa.

Mietimme epätoivoisesti kuvaamista muualla. Tämä asema nyt on vaan sellainen, ettei sitä niin vain korvata toisella. VR:n intressinä on todella uskotella, ettei asemalla voi tapahtua järjestyshäiriöitä. Uskoo sitten kuka uskoo.

19.7.

Kaksi tuskaista työpäivää ja uusi aihepiiri. Pennanen, asema ja poliisit. Tiistaina kuvattiin poliisiasema. Aluksi kaikki meni hienosti. Sulevi Peltola ja Asseri (Pennanen) keksivät riemukkaita gägejä. Ruokatunnilla Karvonen (kuutamourakoitsija) kertoi, että hänen pitää päästä Pyynikin takia palaamaan Tampereelle jo klo 3, aiemmin olin kuullut puhuttavan viidestä. Juuri kun kohtausta ja tunnelma oli nousussa, oli aloitettava tuo kaiken tappava kiirehdintä. Sitten löi kamera stopin päälle, se suostui lyhyimmillään 15 sekunnin otokseen. Oli kauheata katkoa Tuomolan itsensä pamputtaminen lyhkäisiin pätkiin. Olin pitkänä kuvana suunnitellut siitä aivan infernaalisen kohtausta. Sulevin hienosti alkaneen tyypin loppuun muotoilu jäi kesken. Tiedän, että kohtausta tyyli ei jatka seuraavana päivänä kuvattua Pennasen puhetta asema-aukiolla. Annoin ilmaisun mennä rajusti yli. Kohtausta paikka oli sellainen, että mikään lievä nyt ei olisi ollut mitään.

Eilen sitten kamera levisi lopullisesti. Tänä aamuna Jussi Äkräs lentää Müncheniin korjausreissulle. Saimme onneksi Filmitallista varakameran 2 päiväksi.

Eilisiltä oli sitten se, jota olin koko työn ajan jännittänyt eniten, Pennasen puhesoolo Asematorilla. Mies oli itsekin hermona, hän piti täysin mahdottomana tuon kaiken karjumista julkisella paikalla. Hän piti kohtausta selvästi jälkiäänityksen paikkana. Ääniväinöt toivoivat kuitenkin sataprosenttista. Mankku piilotettiin selkäreppuun ja mikrofoni kauluksiin ja onnea vaan.

Kohtausta kuvaamiseen oli vain muutama hetki. Kaupunki sytytti toivomuksestamme katuvalaisun paikalle puoli tuntia ennen normaalia, siis jo 9.30. Viimeiset päivänvalon säteet olivat apuna noin 20 min. ajan.

Harjoituksissa osoittautui väistämättömäksi Kylätaskun hienon puheen lyhentäminen, ja jotain mihin olin kiintynyt putosi armotta. Kameramme oli Makkaratalon makkaralla niin kuin pari lamppuammekin. Kahta useampaan otokseen ei riittänyt aikaa. Kaikki jouduttiin tekemään sokkona. Minä enempää kuin äänittäjätäkään emme voineet kontrolloida tapahtumaa. Tekstistä Pennaselta unohtui jotain oleellista. Kiireen takia emme kuitenkaan kerinneet tarkistaa, mitä se oli.

Kuitenkin tuntuu siltä, että homma onnistui. Kuvauksen jälkeen kaikki olisivat halunneet jatkaa, mutta pimeys mikä pimeys. Ensimmäistä kertaa koko touhun aikana tunsin itseni helpottuneeksi. Olimme onnistuneet mahdottomalta tuntuvassa yrityksessä näyttää asematorin yö dokumentoivalla kielellä. Teknisesti äärettömän vaikea kohtausta vietiin läpi puolessa tunnissa. Ihmettelen joukkomme toimivuutta.

Huomenna kuvaamme asematunnelin. Se ei pelota. Pekan ja Marjaleenan kanssa olemme suunnitelleet toiminnan käypään muotoon.

20.7.

Eilen saatiin asematunneli valmiiksi. Pekka teki valaisten juuri sellaista työtä kuin piti. Väsyttää. Tämän raskaampaa työ ei voi enää olla. Kohtausta nimi oli alusta alkaen manalajakso, ja sitä se sitten on kuvassakin.

20.7. Ilta

Oli suunnittelupäivä. Palaverit kuvaajan, leikkaajan, tuotanto- ja käsikirjoitusryhmän ja säveltäjän kanssa. Tärkein oli kuitenkin neuvonpito Saara Pakkasvirran kanssa. Realistisempaa ja rakentavampaa näyttelijää ei saata enää toivoa. Kaikki hänen kysymyksensä ja ehdotuksensa lähtivät käsikirjoituksen idean oivaltamisesta. Saara on ollut kolmessa kohtauksessa mukana, mutta oikeastaan nyt vasta aloitamme Annelin teeman käsittelyn.

Juho Gartz on leikannut viikon. Ei halua näyttää keskeneräistä työtä. Hänelle yksinään leikkaaminen tuntuu olevan välttämätöntä. Nyt näemme alustavasti leikkattuna tapahtumat aina siihen saakka, kun Anneli tulee ensi kerran mukaan.

Kylätaskulta tuli korjausliiuskoja Porvoosta. Nyt tuntuu siltä, että työn kouluttamina pystymme itse helpommin tekemään tarvittavia korjauksia. Replikkeihin olemme Olli Soinion kanssa etsineet tuoreutta tammikuussa päivätystä käsikirjoitusversiosta. Siinä on paikoin puhekielen hauskaa leikkiä, jonka karsimiseen olen itse syyllistynyt kerronnan tehokkuuden nimissä.

Kameramme tulee maanantaina Saksasta. Myös lainattu BL levisi eilisissä kuvauksissa. Onneksi viimeinen äänikuva kerittiin ottaa.

Viikon päästä menetän kolme työryhmämme jäsentä. Sari Salmela palaa Kajaa-nin kaupunginteatteriin. Hän on hoitanut puvustajan työt niin kivuttomasti, että alustavien suunnittelukeskusteluiden jälkeen minulla ei ole ollut tarvetta puuttua koko puvustusongelmaan.

Kamera-assistentti Raimo Paananen siirtyy *Tulipää*-tuotantoon. Kuvauksessa ei tähän mennessä esiintynyt yhtään teknisestä huolimattomuudesta johtunutta virhettä. Onnettominta kannaltani on Olli Soinion siirtyminen Ruotsiin Ingmar Bergman -tuotannon palvelukseen. Olli on se henkilö, jonka ammattitaitoon ja tyyliin olen turvannut elokuvakerronnallisissa ongelmassa. Olli on tuonut osuutensa elokuvan onnistuneilla näyttelijä- ja avustajavalinnoillaan. Hänen kauttaan elokuvaan on tullut näkyvä annos groteskiutta.

21.7.

Jossakin käsikirjoituksen esivaiheessa minulla oli sellainen suunnitelma, että ei vain Tuomola, vaan myös poliisi ja nuorison edustaja takoisivat sanottavansa suoraan kameralle. Niin ei vain ole käynyt ja se vaivaa. Jotakin tietenkään voitaisiin tehdä vielä, mutta tuotantoaikataulussa ei ole ylimääräistä aikaa. On myös niinkin, että kulloinkin vaivaavat asiat jäävät uusien huolien alle. Ei niihin voi palata.

Siis kohtauksista tuli nyt liian viihteellisiä. Poliisit olivat suloisia ja nuoriso väkivaltaista.

Kun kuvasimme rasvisjengiä, oli taustana Henriksonin ikkunarivistö. Ohikulkija kysyi minulta teemmekö mainosta.

23.7. Aamu

Miten tuollainen väsymys on voinutkin mennä ohi. En vain jatka työtä, vaan haluaisin myös muuttaa linjaa.

Tilasin Kylätaskulta poliisin ja nahkatakan monologit suoraan kameralle. Jotain suoruutta juonellisuuden lisäksi tarvittaisiin muuallekin. *Godard par Godard* on pöydällä kahvikupin vieressä.

Kun syksyllä näin Leino-filmin¹⁴ päätin, että en ikinä tekisi elokuvaa, jossa kerronta olisi niin holtitonta ja töksähtelevää. Ihannetta lähdin siis etsimään tuolta Beckerin suunnasta. Siis että juoni etenee vain tapahtumien, fyysisten toimintojen kautta, että tyypit rakennetaan tapakulttuurilla tutkimalla, että eleet ja kaikki näkyvä kertoo jotain sosiaalisista sidonnaisuuksista.

24.7.

Tänään kuvattiin viimeinen kohtaus Martti Pennasen kanssa, ellei sitten asemaukio mene uusiksi, mitä Martti toivoo.

Tänään hän teki taas roolinsa tekstiin tärkeitä täsmennyksiä, eräs epäloogisuus poistettiin. Kohtaus jossa Olli palaa yhtiöön tekemään välinsä selviksi. Martti poisti aihehman, että Tuomola vieläkin luulisi Ollin toimivan pankin asialla. Liisan monimutkainen juonikudos perkautui oleellisuuksiin.

Olemme kuvausvaiheessa kautta linjan tehneet repliikkeihin muutoksia. Teksteistä on oikaistu mutkia aina kun näyttelijät ovat kokeneet motivoinnin vieraaksi. Ratkaisut ovat poikkeuksetta edistäneet kerrontaa, siis selkeyttäneet elokuvan perusidea.

Nyt esim. Tarsala: Kun Olli tulee sisään ja kysyy kuka on johtaja, Tuomola kohdelti häntä – Tuulaa – sihteerinä, pyytää stipendikirjaa jos ja vaikkakin hän istuu johtajan tuolilla.

Voisin ottaa esiin useammankin näyttelijän esimerkkinä tarkasta analyysikyvyystä. Tarsalan kohdalla kaikki on ollut tuskatonta aina ensimmäisestä kuvasta alkaen. Omana toivomukseni olin esittänyt Tarsikselle vain, että hän olisi kohtalokas kuin Maria Casarés. Itse hän kertoi vetäneensä kuvaan Lenita Airistoa.

Pennanen oli murheellinen viimeisen kuvauspäivän jälkeen. Kaikki olisi voinut mennä paljon paremmin. Nyt vasta väärässä järjestyksessä kuvattu kohtaus avasi hänelle roolin. Oli tapahtunut pahansorttinen organisaatiovirhe. Hänelle ei oltu toimitettu toukokuussa uudelleen kirjoitettua käsikirjoitusta, hän oli tehnyt analyysin vanhan paperin pohjalta. Nyt liian myöhään totesimme, että emme olleet keskustelleet tarpeeksi Tuomolan roolikuvasta.

29.7.

Viikolla kuvasimme Nils Brandtin fiilismiehenä. Valitettavia vaikeuksia. Käsityksemme roolista poikkesivat niin paljon, että kunnan kompromissiinakaan ei päästy. Elokuvamme tavoitteet realistisena komediana jäivät Brandtille etäisiksi. En ole varma voiko kohtausta käyttää tarkoitettulla tavalla.

Kuvasimme Suomenlinnassa perjantaina Annelin unen. Sen jälkeen jäi ryhmä meille viettämään iltaa. Oli alusta alkaen ollut puhe, että Olli Soinio ohjaisi unen, itse vain näyttelisin. Tämä väsymys on sellaista, että vain helpottaa, kun joku toinen ottaa vastuuta. Nautin näyttelemisestä. Saara auttoi.

Rekku kommentoi tapahtunutta kuvausta. Hänen mukaansa tulkintaan tuli mukaan elementtejä, jotka olivat elokuvalla vieraita. Toisaalta Soinion absurdiikka ja ekspressionismi on vaikuttanut elokuvaan aiemminkin näyttelijävalikointien kautta. Tähän elokuvaan mahtuu monenlaista. Varovaisuus ei enää paljon auta.

Unen psykologisointi olikin vierasta elokuvan yhteiskunnalliselle perusrakenteelle. Kuvaajia olin kieltänyt käyttämästä graafista tyylyttelyä. Tyylyttely tuli kuviin kuitenkin vahvan meikkauksen ja savujen käytön kautta.

Olin päättänyt juoda itseni illalla humalaan ja se onnistuikin. Se oli eka kerta tuotannon aikana. Viimeinen väläys ennen muistin menoa. Istuimme sateessa grillin äärellä. Timo Linnasalo esitti kokemuksenaan, että tässä elokuvassa, tätä elokuvaa tehtäessä puhutaan aivan liikaa. Sanoin että olen aina kuvausten jälkeen häipynyt kotiin ja jättänyt jälkipuheet sikseen. Kysymys oli kuitenkin työtavasta, Lintsi sanoi, että hän on kai tullut liian vanhaksi tai se on sitten kateutta, mutta hän ei kestä sitä jaarittelua mitä kuvaustilanteissa pidetään. Käsittääkseni hän tarkoitti sitä, että ohjaajan on tehtävä ratkaisunsa itse selvittelemättä ongelmia, joissa toiset eivät voi kuitenkaan auttaa. Olemme Pekan kanssa kieltämättä käyneet täysin hedelmättömiä väittelyjä ilmaisusta. Ilmeisesti usein olemme tehneet suorastaan eri elokuvaa.

Lintsi nyt kertoi kuitenkin, että tämä on viimeinen elokuva, jonka hän *äänittää* minulle. Lintsi ei hyökännyt minua vastaan, mutta toi esiin kerrassaan toisenlaiseen ajattelutapaan perustuvan elokuvakäsityksensä. Ilmoitin haluni työskennellä hänen työryhmissään.

Puolustelunani omalaatuiselle ohjaustavalleni esitin käsitykseni, että tässä ei nyt tehdä vain tätä elokuvaa, vaan että kokemukset heijastuisivat tavalla tai toisella muulloin ja muissa elokuvissa. Muistini katkesi kesken Lintsin vastausta, joka alkoi niin että tässä tehdään vain tätä elokuvaa...

30.7.

TV:stä tulee juuri *Täältä ikuisuuteen*. Juuri hetki sitten näin tuon kuuluisan rantaputsun. Eniten elokuvassa minua kiinnostaa tehokas kuvadramaturgia.

Tänään kuvasimme ensimmäisen Saaran ja Litjan yhteisen kohtauksen: Olli tulee ensimmäistä kertaa Annelin kotiin. Jos koko Annelijakso on minulle ollut suunnittelusta asti pelkkää tervaa, niin tämä avaustapahtuma aivan erityisesti. Mutta mitä tapahtui kuvauksissa. Kaksi Suomen parasta näyttelijää tekemässä yhteistä kohtausta. Olen ihmeissäni. Litja meni suoraan selälleen sängylle aivan kuin elokuvassakin nähdään. Tuon suoraviivaisempaa ratkaisuitten teko ei tunnu olevan.

31.7.

Ruokaa odottelemassa Kappelin kellarissa. Vanhalle ei enää mahdu, kun Kaivopiha on suljettu. Kuvattu Annelin kotia. Tutustuin lavastukseen liian myöhään. Olin toivonut jotain riisuttua. Taas kuva on täynnä näköärsyksiä. Työpäivän jälkeen katsoimme Juhon kanssa leikattavaa materiaalia. Puhuimme tuosta tapahtumasta ja visiokylläisyydestä, jota olen yrittänyt välttää hinnalla millä hyvänsä. Eikä se nykyään onnistunut. Juhon mukaan elokuvan suurin vaara on, että se hukkuu tarjonnan ylenpalttisuuteen. Mistä ihmeestä se tulee, jos itse yritän sitä välttää.

Puhuimme edelleen elokuvan taitosta, kuvasuunnittelusta, leikkauksesta. Kerroin että olen kuvattaessa pyrkinyt äärimmäiseen yksinkertaisuuteen, toiminnan keskittämiseen perusvisioihin ja pieneen kuvamäärään. Siis aivan toisin mihin olen tottunut esim. Riston elokuvissa. Lintsin *Vartioidun kylän* opeista on ollut hyötyä. Kuvajakoa olen käyttänyt enemmän jännitteiden luomiseen kuin toiminnan havainnollistamiseen. Samasta tapahtumasta ja suunnasta olen käyttänyt voimakasta mittakaavaintervallia. Toiminta on saanut väistyä tunnelman tieltä. Toiminta suuriin yleiskuviin. Yksityiskohdat pieninä välähdyksinä. Nyt tuntuu siltä, että tämä metodi on tuottanut liikaa abstraktiota.

Olen menossa sekaisin. Nyt joudun rinnan leikkaamaan vanhaa, kuvaamaan ja suunnittelemaan tulevaa käsikirjoitusta.

Antti Peippo Ihmemiehen kuvauksissa tavaratalo Stockmannin herrojen vaateosastolla (Filminor Oy / KAVI).



4.8.

Edelleenkin Annelia ja Ollia. Käsikirjoitus on alusta alkaen ollut näiltä kohdin ongelmallisinta ja useimpaan kertaan kirjoitettua. Ei se vielääkään pidä. Työskentelemme nyt eri kirjoitusversioitten ja eri kohtausten tekstejä vaihdellen. Saara on tarkistanut omat repliikkinsä, lisäilty ja poistanut vapaasti. Litjan ehdotukset ovat olleet toiminnallisia. Yhtään lisätekstiä hän ei ole ehdottanut. Sen sijaan hän on viivannut yli kirjoitettua ahkerimmin.

11.8.

Uskomaton väsymys. Vielä kaksi kuvauspäivää.

Näin juuri unen ihmisestä, jolla ei ollut sielua. Elävä ruumis kuitenkin. Tämä mies ajoi kuorma-autoa, jarrutti, kiihdytti tai väisti tarkasti aina kun käskin. Jos hetkeksikään tarkkaavaisuuteni hellitti, mies lasketteli täyttä vauhtia jalankulkukäytäviä.

Vain Annelin paha vuokraisäntä on enää kuvaamatta. Tietenkin ajattelin heti tuota roolia. Sielutonta ihmistä ei voi enää tarkastella psykologisesti, koska tällä nyt ei ole sielua laisinkaan. Pahan voima on jossakin muualla. Sitä on etsittävä ja se selittyy yhteiskunnallisista seuraamuksista.

12.8.

Puhelinneuvottelu Kylätaskun kanssa vuokraisännästä. Kerroin että tekemisen myötä tapahtumat ja henkilöt ovat vääntyneet allegoriseen suuntaan, siis jonnekin varsin kauas sosiaalireportaasista. Kerroin että yhden tai kahden näyttelijäpäivän tekeville muodostuu suurimmaksi vaaraksi tapakomediointi ja näennäisyhteiskunnallisuus. Todellinen kauhu on tutkimatonta, lähtöisin pahan peruuttamattomuudesta. Vuokraisäntä edustaa ihmishahmoisuuden alatasannetta, yhteiskunnan hyväksymän rikollisuuden väistämättömyyttä.

Elokuvan henkilöt ovat parhaimmillaan allegorioita yhteiskuntamme jäsenilleen osoittamista kohtaloista. Ollaan tapahtuneen edessä. Jostain hirvittävän etäältä Ruususelle kasvaa tarve vaikuttaa itse tapahtumien perustaan. Litja on sisäistänyt tämän.

15.8.

Kuvausvaihe on sitten ohi. Miten kaikki sitten meni. Viimeisenä hämmennyksenä jää sarja elokuvatoteutuksen ristiriitaisuuksia. Se mikä on eduksi näyttelijälle, ei ole eduksi kuvaajalle. Se mikä on eduksi kuvaajalle, ei ole eduksi äänittäjälle. Ohjauksessa on aina uhrattava jotain. Valaisun huolellisuuden takia näyttelijän spontaneetti. Mikrofonin varjojen takia on luovuttava ilmaisevasta valaistusratkaisusta. Ristiriitaisuus on sovittamaton, ei ole kysymys ryhmän pätevyydestä. Jälkeen jäi sarja erilaisia kompromisseja. Koittakaa itse pelata tätä buslea.

Kuvauksen suurimpana onnettomuutena itse pidin sitä, että kuvausryhmämme ei saanut lainaksi Filmityön Varetal-zoomia, niin kuin luulin sovituksi. Omamme

ei tyydyttänyt kuvaajien teknisiä normeja ja niiden käyttö jäi vähälle. Jouduimme luopumaan keskeisistä kuvaustyyllillisistä tavoitteista, joita ensi alkuun itse pidin päällimmäisinä.

17.8. Vittumaisenojalla noin puolilla päivin

Tämä Vittumaisenoja on kuvitteellinen paikka jossakin Lapissa. Se, jossa Vatanen asui pari vuotta sitten. Tiistaina kuvasimme vielä iltamyöhään Blomqvistia ja nyt täällä.

Sanoin vieressäni olevalle näkymättömälle jänikselle, että ”tänne me jäädään, täällä saadaan olla rauhassa”. Ilmettä minun ei tarvinnut etsiä, olin nähnyt ne kankaalla lukemattomia kertoja ja voin todistaa, että Litja näytteli ne oikein *Jäniksen vuodessa*. Outo tunne; onko kaikki siis näin yksinkertaista.

Se, että kuvasimme vuokraisännän viimeisenä, lienee muuttanut kohtauksen tyyliä siitä mitä olisi tullut kronologisesti kuvattuna. Luultavasti olisin aiemmin kuvattuna herkutellut tyyppin koomisuudella ja edellyttänyt kuvaajilta kohtauksen ekspressiivistä käsittelyä. Nyt tyyppiä työnnettiin taka-alalle ja nostettiin Annelin osuutta kohtauksessa. Oli kysymys hänen moraalisesta kriisinsä demonstroinnista ja sen saamasta ratkaisusta. Olin vähitellen oppinut analysoimaan käsikirjoitusta.

Otin tänne mukaani tähän saakka kirjoitetun päiväkirjan ja luin sen juuri läpi ensimmäistä kertaa. Ei tämä juuri anna kuvaa kaikesta tapahtuneesta. On ollut tiukkoja työperiodeja, jotka ovat tuottaneet kyllä tulosta elokuvaan, mutta jotka raskautensa takia eivät ole jättäneet voimia kommentoinnille. Työryhmässämme on toiminut päteviä elokuvataiteilijoita, joiden panokseen en ole viitannutkaan. Suurin puute lienee kuitenkin siinä, että Litjan työtapaa ei ole seurattu, eikä minulla olisi ollut siihen edellytyksiäkään. Hän on tehnyt ratkaisunsa kaikessa yksinäisyydessä, ja saattaisi ehkä itse kertoa sellaista, mistä minä en tiedä mitään. Tuiki selvää on kuitenkin, että hän on luonut tuon tyyppin henkilöstä, jota esimerkkinä todellisuudessa ei voisikaan olla. Ratkaisevimmin Litjan ratkaisut ovat helpottaneet työtäni Ruususen suhtautumisessa Anneliin. Tutustumisen saama helpottunut luonnollisuus, eron pohjaus, laivalla tapahtuvan sekoilun toiminnallisuus.

Kynttilä paloi loppuun.

Vittumaisenoja 19.8.

Olen lähdössä. Paikka, kämppä ja elämäntunnot juuri sellaisia minä ne esitettiin *Jäniksen vuodessa*. Tämä ei ole kuitenkaan elokuvaa vaan elävää todellisuutta.

Ihmemies tuntuu etäiseltä, mutta en halua jättää sitä sinne. *Ihmemiehestä* on kokonaan tekemättä Ruususen ajatusääni, joka alkaa ratkaisevasta hetkestä rantalaiturilla. Ruusunen on antivataten; vaikka hän on koko ajan paennut, hän on kuitenkin tiennyt paon mahdottomuuden. Luulen, että tuosta ajatusäänestä tulee vielä hankala työ minulle ja Kylätaskulle.

Filmographie

Minulta on jo kysytty mitkä elokuvat ovat toimineet esikuvina *Ihmemiestä* tehdes-
sä. Ensi alkuun ei tule mieleen mitään. Kolme elokuvaa on käynnistänyt ajattelu- ja
kerrontatapani pieniä pöllimisiä syvällisemmin.

Godard: *Bande á part (Laittomat)* (Odile = Anneli)

Renoir: *Tohtori Cordelierin testamentti* (Metamorfoosi)

Buñuel: *Kulta-aika* (Konsertti etc.)

Etäisinä ja tavoittamattomina elokuvakerronnan esikuvina Becker ja Visconti.

Viitteet

- 1 Filmihullun päätoimittaja Peter von Bagh.
- 2 Olli Ruusunen on Antti Litjan esittämä elokuvan päähenkilö.
- 3 Juha-Veli Äkräs ja Pekka Aine.
- 4 Matteus Marttila.
- 5 Teemu Lipasti, graafikko, kuvataiteilija, Taideteollisen korkeakoulun pitkäaikainen opettaja.
- 6 Olli Soinio, elokuvan apulaisohjaaja ja käsikirjoitustyöryhmän jäsen.
- 7 Liisa Helmisen ja Tini Sauvon ohjaama animaatio *Minulla on tiikeri* (1979).
- 8 Näyttelijä Tarja-Tuulikki Tarsala.
- 9 Mirjam Himbergin ohjaama tv-teatterin ohjelma vuodelta 1979.
- 10 Lähikuva.
- 11 Elokuvan tuottaja ja Filminorin toimitusjohtaja.
- 12 Lauri Kanerva oli valokuvaaja, joka otti *Ihmemiehen* stillit ja suunnitteli julisteen.
- 13 Saara Pakkasvirran esittämä naispäähenkilö.
- 14 Jaakko Pakkasvirranokuva *Runoilija ja muusa* (1978).

Matti Rinne

YSTÄVÄNI ANTTI

Vapun tienoilla 1965 Antti ryntäsi huohottaen silloiseen työpaikkaani Museokadulla Kansanvalistusseuran talossa. Hengästyneisyys johtui ilmeisesti siitä, että työhuoneeni oli neljännessä kerroksessa eikä talossa ollut hissiä. Arvatenkin Antti oli juossut raput ylös, hänellä oli ollut kiire.

”Voisitko auttaa”, hän suorastaan parahti jo huoneeni ovelta.

Onneksi mistään hengenlähdestä ei ollut kysymys. Saatuaan hengityksensä tasaantumaan Antti kertoi hätäntymisensä syyn. *Onnenpelin* kuvaukset olivat juuri alkamassa, näyttelijät kiinnitetty, työryhmä valmiina mutta käsikirjoitus puuttui.

Antin asiana oli saada minulta apua käsikirjoituksen tekemisessä. Alun perin Tuula Saarikosken, Pentin ensimmäisen vaimon, oli määrä laatia käsikirjoitus Antin, Jaakko Pakkasvirran ja Risto Jarvan ideoimalta pohjalta. Tuloksena oli muutama hajanainen kohtausta sieltä täältä.

Tietenkin minä lupasin auttaa. Minun puoleeni Antti taas osasi kääntyä siksi, että olin näissä asioissa auttanut häntä ennenkin. Antin opiskellessa Taideteollisessa elokuvaa opiskelijain oli tehtävä itsenäisesti muutama minuutin parin lyhytelokuva. Olin jo silloin Antin apuna synopsisten teossa.

Kaiken taustalla oli se, että Antilla ja minulla oli takanamme jo kymmenen vuoden ystävyys. Tulin Helsinkiin opiskelemaan syksyllä 1953 ja taiteista kiinnostuneena hakeuduin taideopiskelijain seuraan. Tässä minua auttoi kotiseudultani oleva Jorma-Tapio Valkama, joka opiskeli Taideakatemian koulussa eli Atskissa. Hänen kauttaan tutustuin hänen kurssitovereihinsä, joista läheisimmiksi minulle tulivat Antin lisäksi Anita Ermala ja Juha Järveläinen – heistä tuli sittemmin aviopari. Tällä joukolla vietimme paljon aikaa yhdessä.

Olen monesti miettinyt, miksi Antista ja minusta tuli läheiset ystävät. Luulen, ettei ystävyysuhteiden synnylle ole mitään yksinkertaista selitystä. Naivisti voisi sanoa, että joidenkin ihmisten kanssa on samalla aaltopituudella, joidenkin kanssa ei. Antin kanssa olimme.

Kiinnostavaa Antissa oli tietynlainen arvaamattomuus. Hän saattoi kiinnittää huomiota asioihin, jotka eivät mitenkään liittyneet silloisiin tilanteisiin, jopa hänen liikkeensä olivat yllättäviä, eivät kuitenkaan millään tavalla pakonomaisia. Sellaista oli myös hänen huumorinsa. Hän saattoi töksäyttää suorastaan loukkaavasti, mutta se piti ymmärtää hänen huumorikseen. Kaikilta se ei aina onnistunut. Kyllä minunkin piti välillä arvailla, mitä hänen päässään liikkui.

Antin välillä sarkastista huumoria kuvastakoon hänen kirjeensä vuodelta 1960 minun saatuani vuoden viransijaisuuden Jämsän työväenopiston johtajana:

”Arvoisa johtaja. Uusi vuosikymmen alkoi todellakin rohkaisevalla tavalla: ensin Albert Camus ajoi päin puuta ja kuoli ja heti perään sinä ilmoitat rupeavasi maa-

laisprofeetaksi johonkin kirkonkylään, jonka nimeäkään en aikaisemmin ole kuullut. En tarkoita että sinä olisit joku Camus mutta sinusta olisi kyllä saattanut kehittyä ellet olisi paennut kulttuuria jonnekin syrjäkulmille

Ajattele mitä

Camus´ta olisi tullut

Jos hän olisi

Muuttanut kotiseudultaan

Algeriasta yhä syvemmälle Afrikkaan

Sen sijaan että alkoi

vaikuttaa

EUROOPASSA

Olen juuri menossa juomaan viskin muistoksesi.”

(Typografia Antin)

Saatuaan kuvataideopinnot Helsingissä päätökseen Antti muutti 1950-luvun lopulla takaisin kotikaupunkiinsa Lahteen. Kevään korvalla 1958 hän kirjoitti: ”Ulkonaiset olosuhteeni ovat täällä Lahdessa päältäpäin katsoen erinomaiset: suuri ateljee, pieniä sivuansioita, hyviä ystäviä jne. Sisäisetkin olosuhteeni ovat käyneet laatuun, koska en miesmuistiin ole kokenut sellaista mitä nimität depressioksi”.

Hänen läheisimpiä ystäviään olivat tällöin kirjailija Kerttu-Kaarina Suosalmi ja hänen puolisonsa kuvataiteilija Jorma Kardén sekä kuvanveistäjä Raimo Utriainen, joka tuolloin asui niin ikään Lahdessa. Antin sosiaalista mielenlaatua kuvastaa, että hän tutustutti myös minut näihin henkilöihin.

Lahdessa hän myös avusti *Etelä-Suomen Sanomia*. Vuoden lopulla 1959 Antti kirjoitti Lahdesta tekevänsä parhaillaan taidearvostelua, mutta katsoi aiheelliseksi keskeyttää arvostelun laatimisen päädyttyään seuraavanlaiseen lauseeseen: ”Tällaisella taiteella (lokakuun ryhmällä) ei ymmärrettävästikään ole kosketuskohtia yleismaailmallisiin pyrkimyksiin sikäli kuin yleismaailmallisuus kuvataiteessa käsitetään työhypoteesin älylliseksi suuntaamiseksi kuvan elementaarisia perusteita kohtaan.” Antti arveli itsekkin aivan perustellusti, ettei tuollaista voi lehteen panna, vaikka ”on siellä kummempiaakin nähty”.

Antti pohdiskeli kirjeissään ihmisen osaa usein hyvin syvällisesti mutta vaikeasti ymmärrettävästi. Välillä ne olivat teinipoikamaista filosofointia, eräänlaista minuuden etsimistä tai sitten yleisempää taiteilijan työn analysointia. Tästä pieni näyte vuoden 1959 lopulta: ”Jostakin syystä varotaan sotkemasta syvimpiä totuuskäsityksiämme taideteosten aineksiksi, totuuskäsityksemme suhtautuvat taideteosten aihemateriaaliin vain konstruoivana tekijänä, vain harvassa tapauksessa ne haluavat konstruoida omaa olemustaan. Tällaisesta menettelystä on kuitenkin eräs hyöty. Ihmisten väliseen ajatusten vaihtomahdollisuuksien välineisiin muodostuu eräänlainen ´ei kenenkään maa´.”



Kolme mietiskelijää. Antti Peippo (keskellä) Notre Damen katolla Pariisissa elokuussa 1960 (Kuvaaja T. Aalto, Matti Rinteen arkisto).

Kirjeet olivat monesti pitkiä, neljä viisi konekirjoitusliuskaa. Aina ei tiennyt, oliko Antti tosissaan vai oliko kyseessä älyllinen leikittely. Tästä yksi esimerkki: ”Koko sanavarastomme on laadittu yksinomaan päivätajuntaamme silmälläpitäen, mikä selittää sen, että joudumme selittämään piilotajunnallisia käsityksiämme niille täysin vierain käsittein.” Tässä oli Antin mielestä syy monien väärinkäsitysten syntymiselle, mutta hänellä oli ratkaisu tähän ongelmaan: kielessä tulisi ottaa käyttöön jokeri samaan tapaan kuin korttipelissä; sille annetaan aina haluttu arvo. Kielessä jokeria käytettäisiin aina merkitsemään kaikkea mitä emme tiedä. Antin ajatuksenkulun selvittämisessä tarvittaisiin kyllä jokeria.

Hieman yllättävää on, että Antin kirjeet sisälsivät pelkästään tällaisia pohdintoja, tavanomaisia arkipäivään liittyviä asioita ei sanallakaan. Ei hän muuten mitenkään umpimielinen ollut. Isästään hän ei kuitenkaan koskaan puhunut, jotenkin oli itsestään selvää, että hän oli sotaorpo. Kipeä paikka hänelle sen sijaan oli, että hänen veljensä oli kuollut lähes samanaikaisesti isän kanssa. Veli oli laskenut potkukelkalla kotikatua alas ja suoraan auton alle. Antti näytti useampaan kertaan onnettomuuspaikkaa.

Antti oli siis viisikymmentäluvun lopulla Lahdessa, oli ateljee, ystäviä ja oman vakuutuksensa mukaan kaikki asiat hyvin. Kovin luovaa aikaa se ei kuitenkaan ollut eikä hän muutenkaan ilmeisesti ollut tyytyväinen oloonsa. Ei siis ihme, että syksyllä 1959 hän kirjoitti lähtevänsä Pariisiin. Ei hän kertonut, johtuiko päätös tympäänymisestä Lahdessa oloon, ei liioin siitä, mitä hän aikoi Pariisissa tehdä. Mitään selkeitä jatko-opintosuunnitelmia hänellä ei ainakaan ollut.

Pariisissa hän sanoi välttelevänsä mahdollisuuksien mukaan kaikkea, mikä liittyi kulttuuriin, niin vaikeaa kuin se siellä olikin. Tulkitsin tämän niin, että Antti oli vähän päästään pyörällä kaupungin kulttuuritarjonnasta verrattuna vaikkapa Lahteen. Antti sairasti siellä pahaa ja pitkälistä flunssaa ja tuli hoidattamaan sitä vuodenvaihteessa pariksi kuukaudeksi Suomeen. Kevään 1960 hän vietti jälleen Pariisissa.

Tapansa mukaan Antti kirjoitti nytkin varsin niukasti omasta olemisestaan ja tekemisistään. Yhden kerran hän kuitenkin teki poikkeuksen. Hän aloitti kirjeen ystävällisesti naljailien: ”Kiitän kirjeestäsi, vaikkei siinä mitään asiaa ollutkaan. Ei ole pelkoa, että olisi tässäkin kirjeessä.”

Hän aloitti kertomalla asuvansa latinalaiskortteleissa, missä ei ole lainkaan turisteja, ainoat ulkomaalaiset ovat opiskelijoita ja taiteilijoita. Tältä alueelta hän sanoi poistuvansa vain hätätilassa. Edellisenä iltana yhden aikaan hän päätti käydä iltaoluella kantakahvilassaan.

”Tulin baariin ja istuin samaan hupaisaan seuraan, jossa vietän kaikki illat. Tällä kertaa oli pöydässä eräs neekeri. Jota en muistanut ennen tavanneeni, vaikka näytinkin tutulta. Lisäksi oli nainen, joka osasi suomea. Uusi neekeri vaikutti hämmästyttävän fiksulta ja huumorintajuiselta mieheltä. Näytti tuntevan Suomen asioita hyvin, ja puhui ruotsalaisista niin törkeästi, että harvoin suomalainenkaan moiseen pystyy... Kaksi tuntia vierähti kummasti veljellisessä ruotsalaisten haukkumisessa. Kun neekeri viimein lähti pois kolmen aikaan yöllä sanoin, että siinäpä todella fik-

su mies, niin naapurit kysyivät, enkö tiennyt kuka hän oli. Minua valistettiin, että hän oli eräs musikanntti nimeltä Dean Dixon ja suomea puhuva nainen oli hänen vaimonsa.”

Antti kirjoitti hetken olleensa poissa tolaltaan. ”Ota huomioon, että paikka oli kaikkein halvimmän luokan kuppila ja baaria pitävä eukko kohteli Dixonia täysin yhtä epäystävällisesti kuin meitä kaikkia muitakin.”

Pyydän Antin puolesta anteeksi, että hän käytti Dixonista epäystävällistä, rotusyrjintään viittaavaa sanaa. Kirjeestä on kuitenkin viisikymmentä vuotta, joten annettakoon anteeksi. Paljon on ajattelumaailmamme sen jälkeen muuttunut.

Dean Dixon oli maailmankuulu kapellimestari. Hän toimi vuodet 1953–1960 Göteborgin sinfonikkojen ylikapellimestarina. Hänen vaimonsa oli suomenruotsalainen toimittaja ja kirjailija Mary Mandelin.

Pian Suomeen palattuun Antti aloitti elokuvataiteen opiskelut Taideteollisessa korkeakoulussa, silloiselta nimeltään Taideteollinen oppilaitos. Nykyisellään se on, kuten tunnettua, osa Aalto-yliopistoa. Minulle ei ole koskaan valjennut, miksi Antin kiinnostus maalaustaidetta kohtaan hiipui, häntähän pidettiin tässä suhteessa ihmelapsena. Taideakatemia koulussa hän aloitti jo 16-vuotiaana. Maalaustaide sai jäädä; me emme tiedä, mitä hän sillä saralla olisi saanut aikaan, mutta ainakin hänen päätöksensä koitui elokuvan voitoksi.

Tällöin me molemmat asuimme jälleen Helsingissä ja kanssakäyminen oli taas mutkatonta, kirjeitä ei tarvittu.

Minä olin jo mennyt naimisiin ja Anttikin aloittanut seurustelun. Muistan hyvin, kun hän halusi esitellä meille Raunin, joka asui Punavuorenkadulla hissittömässä jugendtalossa. Portaita noustessamme Antti vannotti meitä käyttäytymään kunnonla. Huvittavaa mieheltä, joka itse saattoi hyvin arvaamattomasti rikkoo sovinnaisääntöjä. Ehkä hän halusi tällä ilmaista meille sen, että nyt oli tosi kyseessä tai sitten vakuuttaa Raunin siitä, että kunnon miehellä oli kunnon ystävät.

Rauni ja Antti menivät naimisiin. Pian me molemmat tulimme myös isiksi ja perhe elämän keskiöön. Työelämäkin tuli tärkeämmäksi ja ystäville jäi vähemmän aikaa. Oli ymmärrettävää, että kanssakäymisemme ei ollut yhtä tiivistä kuin opiskeluaikoina. Silti ystävytemme ja kanssakäymisemme säilyi Antin kuolemaan asti.



Lasse Naukkarinen (vas.) kamera-assistenttina avustamassa Antti Peippoja Helsingin kauppatorilla Kaupungissa on tulevaisuus (1967) -elokuvan kuvauksissa (Filminor Oy / KAVI).

Antti Peippo kuvaa ja Risto Jarva ohjaa ravintola Vaakunan terassilla. Onnenpeli (1965) oli Peipon ensimmäinen pitkän elokuvan kuvaustyö. Pöydän ääressä Jaakko Pakkasvirta ja Kaisa Korhonen sekä Anneli Sauli ja Markku Annila (selin). Keskellä kamera-assistentti Lasse Naukkarinen. (Filminor Oy / KAVI).



Lasse Naukkarinen

MUISTOJA ANTTI PEIPOSTA JA FILMINORISTA

1963, Lahti

Ensimmäinen kosketukseni Antti Peippoon tapahtui hänen taiteensa kautta Lahdessa syksyllä 1963. Taideteollisen oppilaitoksen eli Atskin Kamerataiteen opiskelijat tekivät tutustumismatkan Upon valimoon. Upo oli järjestänyt opiskelijoille valokuvakilpailun tehtaasta. Tavoitteena oli tehdä kuvakollaasi tehtaan toiminnasta.

Samanaikaisesti lahtelaisessa galleriassa oli Antin ja hänen kurssikaverinsa Heikki Partasen yhteisnäyttely. Antilla oli suurikokoisia abstrakteja öljymaalauksia, joiden aiheena oli erikokoiset ja -väriset pallot. Heikillä eli Hessulla oli mustavalkoisia valokuvia Islannista.

Jälkeenpäin ajatellen Hessun varhaista käsitetäidettä muistuttavat valokuvat olivat lähempänä Antin myöhempää kuvaajan uraa kuin Antin maalausten pallosommitelmapinnat. Itseään Anttia en nähnyt tuolla Lahden matkalla.

Kun kolme vuotta Lahden näyttelyn jälkeen kuvasimme Risto Jarvan *Työmiehen päiväkirjaa* (1967) Antin ja hänen vaimonsa Raunin kotona Hietalahdenkadulla Helsingissä, näin heidän seinällään muutaman maalauksen tuosta näyttelystä.

Ensimmäinen tapaaminen

Keväällä 1965 olin lähdössä Ilmalan vesitornissa olevalta Kamerataiteen osastolta Helsingin keskustaan. Kiiruhtaessani bussille, Antti tuli kyselemään kesäsuunnitelmiani. No eihän minulla ollut mitään sitovaa. Antti kysyi, haluaisinko tulla kesätöihin Filminoriiin, kamera-assistentiksi. Kamerataiteen osaston johtaja maisteri Raimo Hallama oli suositellut minua. Antti oli aloittanut kuvaajan hommat samaan keväänä Filminorissa. Minun pitäisi mennä tapaamaan Risto Jarvaa ja Jaakko Pakkasvirtaa.

Kohtasin Riston ja Jaakon Kurkvaaran laboratoriossa, jossa oli pikkuruinen Filminorin toimisto. Risto kysyi mikä olisi palkkatoivomukseni. Paljoa he eivät voisi maksaa. Mietin, millä olin elänyt viime aikoinani, syönyt aamulla kaurapuuroa, iltapäivällä lihapiirakan ja lusikoinut lihalientä kostukkeeksi Columbian kahvilassa. Sanoin sitten: – 150 markkaa. Sekä Risto että Jaska purskahtivat nauruun. Risto kysyi: – Mites olisi 500 mk? Olin ikionnellinen. Antin palkka kuvaajana oli 750 mk kuussa. Niin minusta tuli filminorilainen 6–7 vuodeksi. Toimin Antin assistenttina kahdessa pitkässä näytelmäelokuvassa ja kuudessa lyhyessä tilauselokuvassa. Pakkasvirran, Peter von Baghin ja Jukka Mannerkorven elokuvissa toimin sitten erilaisissa tehtävissä, mm. kuvaajana, käsikirjoittajana ja leikkaajana. Sain jopa yhden Filminorin osakkeen, kuten Anttikin oli saanut.

Antti ja Filminor

Antti oli hyvä kuvaaja, mutta saattoi joutua ristiriitaisiin tilanteisiin tokaistessaan jollekin päin naamaa vähemmän diplomaattisesti. Niinpä Petterin kanssa häneltä meni sukset ristiin *Joulukuu* (1969) -lyhytelokuvan kuvauksissa 1968. Petteri viittasi kerran siihen, että Antti olisi pitänyt häntä ohjaajana harrastelijana tai jotain vastaavaa, ja Petteri pyysi minua kuvaamaan sitten *Joulukuun* loppuun. En osaa sanoa, olisinko ottanut tehtävän vastaan, jos olisin tiennyt tämän taustan. Joka tapauksessa minä kuvasin Petterille vielä tämän jälkeen *Kreivin* (1971) ja kuusi lyhytelokuvaa.

Filminoriin mennessäni minulla ei ollut ajokorttia ja jouduin vierestä seuraamaan, kuinka Antti kamppaili mäkistartin kanssa Kalevankadun ja Fredan risteyksen jyrkässä rinteessä. Myötätunnosta sanoin Antille, etten varmaankaan koskaan tule ajamaan korttia. Antti tuohtui tästä ja sanoi, että minun on ajettava kortti. Teekkareiden autokoulussa filminorilaiset saivat kymmenen prosentin alennuksen. Riston ja Filminorin *Yö vai päivä* (1962) -elokuvan tekemisen aikaiset suhteet vaikuttivat edelleen. Niinpä menin Filminorin naapurissa Teekkarilan alakerrassa olevaan autokouluun.

Filminor tuli sitten olemaan minun henkinen tukikohtani vuosien ajan. Ensimmäinen kuvauskohde oli Puu-Käpylä Helsingissä, jonne Antti Peipon kanssa suuntasimme kuvaamaan. Antti oli kamerassa ja minä hänen assistenttinsa. Oli suunnitelma tämän ainoalaatuisen puutaloalueen hävittämisestä. Elokuvallisen pamfletin tuli taistella Puu-Käpylän säilyttämisen puolesta. Onneksi Helsingin kaupunki tuli järkiinsä, alue säästyi ja on tänään korkeasti arvostettu asuinalue. Dokumenttia ei tehty, mutta kuvattu materiaali oli sitten osana Postisäästöpankin rahoittamana tehtyä *Asuminen ja luonto* (1965) -lyhytelokuvaa, jonka Risto Jarva ohjasi. Nämä pankin rahoittamat yhteiskunnalliset pamfletit olivat hyvin korkeatasoisia, ja saivat yleensä valtionpalkinnon. Minulle ne olivat myös erinomainen koulu ja tasoittivat osaltaan tietä tulevalle dokumentaristin uralleni.

Onnenpeli

Pian alkoivat myös pitkän näytelmäelokuva *Onnenpelin* (1965) kuvaukset. Pääosissa olivat Anneli Sauli ja Jaakko Pakkasvirta. Ensimmäinen kohtaus, jonka kuvauksessa olin mukana, tapahtui Akateemisen kirjakaupan tieltä parhaillaan purettavassa Kino Palatsissa. Jaakko Pakkasvirta näytteli toimittajaa, joka tekee juttua kaupunkisuunnittelusta ja kävelee raiskatun Kino Palatsin raunioilla. Raunioista hän löytää pienen kerubin pään. Se on peräisin upeista parvekkeista, jotka on kaivinkoneella juuri vedetty alas.

Elokuva oli kiinni ajankohtaisissa aiheissa. Istutaan vaikkapa ylhäällä ravintola Vaakunan terassilla Mannerheimintiellä ja keskustellaan kaupunkisuunnittelusta, vanhojen talojen säilyttämisestä ja taustalla on kaupunkinäköymä, jossa ovat Lasipalatsi, VR:n makasiinit ja puisto, jonka eduskunnan tuleva lisärakennus pian tuhoaa. Tuota 1960-luvun alun keskustelua on sitten käyty neljäkymmentä vuotta.

Työmiehen päiväkirja

Antti asui Hietalahdenkadulla kerrostalossa. *Työmiehen päiväkirjan* päähenkilöiden, Ritvan ja Juhanin koti kuvattiin Antin ja Raunin asunnossa. Kun *Onnenpelissä* päähenkilöiden koti Kruununhaassa oli valoisa, haluttiin *Työmiehen päiväkirjaan* toisenlaista sävyä. Antti maalasi yhden olohuoneensa seinistä tummanruskeaksi. Kun seinää katsottiin pankrolasilla, joka hävitti värit, näkyi seinä tummana ja sävytti samalla koko huoneen vaikutelmaa. Ritvan yksinäisyudentunteiden ja tapahtumien taustalla synkkä seinä vahvisti aviollisen kriisin ahdistavaa tunnelmaa. Filmi oli mustavalkoinen ja pankrolasilla oli helpompi arvioida eri värien tummuutta. Maalarina Antilla oli harjaantunut silmä väreille ja niiden sävyille. Elokvassa talo sijoittui Hiekkaharjuun.

Kuvauspäivä Ritvan ja Juhanin kotona saattoi alkaa seuraavasti: Lönnrotinkadun toimistossa puhdistin 35 mm:n Arriflex-kameran ja objektiivit, ellen ollut tehnyt sitä jo edellisenä päivänä. Latasin kasetit toisen kerroksen yhteisessä vessassa. Alakerran kaupan rouva tuli joskus vessaan, ja meille hän oli vihainen, jos viivymme vessassa kasettia ladaten. Aurinkoisena päivänä käytettiin Ilfordin FP3 mustavalkoista materiaalia ja Ilfordin Mark-5:tä hämärässä tai sisäkuivissa. Jotain poikkeuksiakin saattoi olla. Lyhytelokuvissa, jotka kuvattiin värillisinä, käytettiin Kodakin Ektachromea.

Lönnrotinkadulla pakattiin kuvausautoon kamerakalusto ja valaisukalusto. Ford Transitin tavaratilan kattoon leikkautettiin neliömäinen aukko ja sen eteen kiinnitettiin katolle pieni lavetti, jonka päälle kamera asetettiin. Tällä tavoin saatiin yläkulma, kun kuvattiin vaikkapa väkijoukossa.

Hietalahdenkadulla valaistiin ensin. Antti kuvaajana oli vastuussa myös valoista. Kaksi ”hörpötintä” muodostivat perusvalaistuksen. Hörpöttimessä oli neljä 150 watin lamppua, joiden jännitettä nostettiin. Spottejakin käytettiin.

Huoneen yhdessä reunassa oli huovista tehty telttä, jonka sisällä äänitettiin repliikit koko kohtaukseen. Jaakko Pakkasvirta ja äänittäjä Anssi Blomstedt olivat teltan ulkopuolella. Oliko Risto siinä alusta lähtien, en muista. Minä olin Antin kanssa huoneessa teltan ulkopuolella hiljaa kolistelematta. Tai Antti oli makuuhuoneessa tai keittiössä.

Kun repliikit oli hiottu, jatkoimme kuvausten valmistelua ja näyttelijöiden asementtia. Kuvaus tapahtui niin, että ensin Jaakko tai Anssi käytti nauhuria ja näyttelijät näyttelivät puheen mukaan. Paul Osipowille tällainen play back -tekniikka oli vaikeaa, Elina Salolta se sujui hyvin.

Juhanin työpaikka oli Tampereella. Matka tapahtui junalla, mikä antoi elokuvaan komeaa visuaalisuutta ja rytmiä. Toisaalta se korosti myös sitä, että viikot nuori pari oli erossa toisistaan. Hiekkaharjun pysäkki oli notkossa, ympäristö sotkuinen rakennustyömaan johdosta.

Työmiehen päiväkirjassa Elina Salon esittämä Ritva, Juhanin vaimo saa keskenmenon. Krematoriossa poltetaan sikiön jäänteet. Krematorio oli kuvattu Teknisen korkeakoulun Hietalahden laboratorion pannuhuoneessa. Antti näytteli laborant-

tia, joka polttaa sikiön. Minä olin kameran takana. Kun Risto näki kuvauksemme tulokset, hän huomasi heti, että laborantin työtakki oli väärinpäin. Sen olisi tullut olla päällä siten, että napit olivat takana. Kuvaus meni uusiksi.

Enneuni

Kuvaajana *Onnenpelistä* lähtien Antti oli minulle auktoriteetti ja arvostin hänen työtään. Kuitenkaan Antin ja minun väliset suhteet eivät olleet aivan ongelmattomat.

Eräässä vaiheessa etsin uutta asuntoa ja ajattelin Suomenlinnaa yhtenä mahdollisuutena. Otin asian puheeksi Antin kanssa, asuihan hän jo ennestään siellä. Sain häneltä kuitenkin yllättäen kylmän suihkun. Minä en saisi pyrkiä asumaan sinne. Antti oli tehnyt vahvan, palkitun dokumentin Suomenlinnan synkästä historiasta. Hän suunnitteli luultavasti uutta dokumenttia, eikä halunnut minusta kilpailijaa, näin päätelin tuolloin.

Asuin vaimoni Eilan kanssa monen vaiheen, Lönnrotinkadun, Sipoon Immersbyn, Käpylän ja Kallion jälkeen Tuomarilassa, kun kotonani oli juhlat, joihin tuli kollegoitani. Anttikin tuli suoraan kuvauksista. En tiedä mitä Antti odotti näkevänsä. Ehkä hän muisti, että olin aikoinani asunut tilapäisesti Filminorin kellarissa. Nyt olin, kenties suurena yllätyksenä rakennuttanut omakotitalon. Nähtyään sen, hän varmaankin ajatteli, että tuliaislahja pitäisi olla. Niinpä, kun hänellä oli mukanaan uuden dokkarinsa kuvakäsis, hän repi siitä irti liimauksesta yhden valokuvan lahjaksi. Ilahduin ja hämmennyin siitä niin, etten osannut kieltääkään häntä irrottamasta kuvaa.

Elokuva-arkistossa esitettiin aikoinaan dokumenttia *Annapurnan valloitus (Victoire sur l'Annapurna, 1953)*. Antti, kuten myös minä olimme katsomassa sitä. Kävellessämme ulos teatterista Antti kertoi, että hän oli nähnyt unen, jonka voi tulkita enneunenä hänen sairastumiseensa. Lautasella oli soppaa, jossa kellui arpa-kuutioita. Antti lusikoi soppaa, osassa kuutioista oli pääkallon merkki. Näitä hän nosteli lusikallaan lautasensa reunoille.

Vaikka Antti sairastelikin pitkään, hänen kuolemansa yllätti minut. Filminor järjesti kuljetuksen hautajaisiin Lahteen. Antti haudattiin rautatieaseman lähellä olevalle harjulle. Lahden ammattikorkeakoulun Muotoiluopistossa kävin luennoimassa dokumenttielokuvasta syksyisin viisitoista vuotta. Antin edustama esseetyyli kiehtoi minua ja saatoin puhua siitä tai vaikkapa kokemuksista Antin assistenttina Filminorissa.

Matkan rautatieasemalta Muotoiluinstituutille kuljin hautausmaan sivuitse. Muistoja Antista palautui tuolloin mieleeni.



Antti Peippo Filminorin leikkaamossa 1980-luvulla (kuva Pekka Aine).

Antti Peipon auto oli ranskalainen Rellu, jotkut pitivät Antin ajotyyliäkin ranskalaisena (kuva Touko Yrttimaa).



Anne Lakanen

ANTTI PEIPPO, OPETTAJANI JA TYÖTOVERINI

”Katsojan älykkyyttä ei saa loukata.”

”Katsojan emotionaaliset kokemukset ovat arvokkaita – elokuvan pitää tuntua.”

Nämä olivat Antti Peipon opetuksen ja työskentelyn perusajatuksia.

Antti Peipon toimintaa opettajana ja työtoverina voisi kuvata siten, että kysymys oli äärimmäisestä rehellisyydestä. Tämä aiheutti sen, että hänen suorutensa oli joskus ongelmallista: hänellä ei ollut filttäreitä eikä kohteliaisuuden kaapua kommunikaatiossaan – Grimmin sadun mukaisesti sanoimmekin, että häneltä tuli sammakoita suusta. Antin tapa työstää omia elokuviaan – joka heijastui hänen opettamiseensa – oli äärimmäistä pelkistämistä, mitään korulauseita ei voinut käyttää, oltiin aina asian ytimessä. Visuaalisia koristeita ei koskaan nähty, ne kitettiin pois. Pyrkimys olennaiseen oli niin ehdoton, ettei voinut selitellä tai jaaritella, vaan asian oli oltava selvä saman tien. Antti oli tiukka ja vaativa, ankara. Hän vaati täydellistä läsnäoloa eikä hyväksynyt löysäilyä missään muodossa. Hän saattoi hylätä huonona pitämänsä työn välittömästi: ”Ei minulla ole elämässä aikaa tähän!” Antti puhui töksähdellen ja suoraan sen, mitä ajatteli.

Ensimmäinen kosketukseni Antti Peippoon oli, kun pyrin Taideteollisen korkeakoulun ETV-linjalle 1979, silloin maailman ainoaan vedenalaiseen elokuvakouluun. Koulu sijaitsi Ilmalan vesitornissa, itse vesisäiliön alapuolella. Meille annettiin valintakokeissa analyysitehtäväksi Antin uusin dokumentaarinen elokuva *Graniittipoika* (1979). Se käsittelee Wäinö Aaltosen kuvanveistotaidetta ilman selityksiä, vain visuaalisia keinoja hyväkseen käyttäen. En ollut koskaan aikaisemmin nähnyt tällaista suomalaista elokuvaa, joka suorudessaan ja ehdottomuudessaan oli tavattoman koskettava ja karun kaunis. Se teki minuun syvän vaikutuksen: kansalliset traumat voivat saada ilmaisunsa kuvanveistossa – ja elokuvassa.

Wäinö Aaltosen työt muodostivat eräänlaisen kehyksen minun ja Antin yhteiselle taipaleelle. Antin viimeinen elokuva, *Sijainen* (1989), jossa hän oli loppuun asti itse mukana ja jonka leikkasin, palkittiin valmistumisvuotenaan Tampereen elokuvajuhlilla kotimaisen kilpailun pääpalkinnolla ja Risto Jarva -palkinnolla. Kuullessaan Jarva-palkinnosta Antti suuttui ja ilmoitti, ettei ottaisi sitä vastaan sanoen: ”Tämänhän pitäisi olla tuleville tekijöille eikä meneville annettava palkinto, minähän olin Risto Jarvan kuvaaja!” Palkintoraati ratkaisi asian niin, että palkinto jaettiin Antin ja minun kesken, minkä Antti hyväksyi. Pressikuvaa varten Antti halusi ehdottomasti taustaksi Wäinö Aaltosen Aleksis Kivi -muistomerkin *Hengetär siunaa runoilijaa* (1926–1928), veistos on Tampereen Keskustorilla. Kuvanottohetkellä Antti Peippo oli vakavasti sairas, myöhemmin samana vuonna hän kuoli. Suhteeni Anttiin kulki Wäinö Aaltosen veistoksesta toiseen; *Graniittipojasta Hengettäreen* – mykkä graniittipoika sai äänen, jonka ”hengetär siunaa”.

Vaativa opettaja

Antti oli yksi elokuvakoulun kuvauksen opettajista. Hänen alueensa oli kuvallinen kerronta ja taiteet: kuvan rakentaminen, kuvan elementit – kaikki visuaalinen kerronta. Antti vaati täydellistä keskittymistä opetukseen, jos kuului sukkapuikon kilinää, joutui kutoja välittömästi ulos. Kyse ei ollut kudontakurssista. Tunneille ei myöskään päässyt, jos opiskelija lastenhoito-ongelmien takia yritti tulla lapsensa kanssa. Nykyistä sähköpostejaan ja Facebookia älypuhelimellaan selailevaa opiskelijaa ei Antti olisi suvainnut sekuntiakaan. Keskittymisen puute olisi ollut loukkaavaa.

Antti itse oli Kuvataideakatemia kasvatti, hän oli taidemaalari, graafikko ja oli aina aktiivisesti kuvataiteen kanssa tekemisissä. Hänen taidehistorian tuntemuksensa, jota hän hyödynsi voimakkaasti opetuksessaan, oli erittäin laaja ja monipuolinen. Antin kursseihin kuului tehtävien, elokuvien katselun ja perusteellisen analysoinnin lisäksi vierailut taidenäyttelyissä ja museoissa. Taide oli aikansa kuva, sen kautta pystyi seuraamaan nykyhetkeä ja aistimaan tulevaa. Taiteen seuraaminen ja taiteen rakastaminen oli Antille ehdotonta: hän seurasi kotimaista ja ulkomaista taidetta, vieraili näyttelyissä niin Suomessa kuin ulkomailla. Hän kaipasi Nykytaiteen museota Suomeen ja kuvitteli sen varsin konkreettisesti Eduskuntatalon edustalle, keskeisimmälle mahdolliselle paikalle – Kiasma tuli vasta paljon myöhemmin Postitalon viereen, mutta siemen Nykytaiteen museolle oli kylvetty.

Antti Peipon molemmat vanhemmat olivat Taideteollisen oppilaitoksen käyneitä kuvaamataidon opettajia, joten hänen kotitaustansa ei ole voinut olla vaikuttamatta hänen omaan opettamiseensa. Kuitenkin, taustastaan huolimatta minusta tuntui aina, että Antti antoi piutpaut pedagogiikalle: hänen opettamisensa oli luovaa: tilanteet ja aiheet saattoivat muuttua kesken tehtävän, sen mukaan, mihin oli päästy tuloksissa tai keskusteluissa. ”Tehdäänkin tästä tällainen, ei jäädä tähän!” Kahta kertaa ei tehtävä ollut sama, sekin kehittyi tilanteen mukaan – olihan kullakin vuosikurssilla uudet opiskelijat omine tarpeineen ja taitoineen. Aina eteenpäin niissä olosuhteissa, jotka kulloinkin vallitsivat. Itselläni oli lukiossa ollut kuvaamataidon opettajana Rauni Liukko, kuvanveistäjä joka tunnetaan *Ruuhkaratikastaan* (1973) – olin jo opetellut tottelevaisuutta ja tottelemattomuutta hänen johdolla. Hänen haaveenaan oli tehdä koko luokasta kipsiveistokset, jossa me kaikki oppilaat istumme kiltisti pulpetissa viitaten oikea käsi 90 asteen kulmassa (Tämä terrakotta-armeija olisi ollut tulevaisuuden taidehistorioitsijoille ja pedagogeille oiva tulkinnan paikka). Hänen mukaansa sääntöjä on ja niitä on syytä kyseenalaistaa.

Ehdottomuudessa Antti Peippo meni vielä pitemmälle. Antamissaan tehtävissä Antti pani opiskelijansa aina kohtaamaan maailman ja itsensä. Emme olleet koulun seinien sisällä turvallisessa ympäristössä, vaan jouduimme olemaan aktiivisia havainnoitsijoita, jotka tulkitsevat mitä näkevät ja kokevat. Töiden tulokset pui-tiin yksityiskohtaisesti palautekeskusteluissa. Antti pyrki tukemaan ja kehittämään opiskelijoiden omaa ajattelua – oppi ei ole ylhäältä saneltua, vaan jokaisen tulee itse löytää ja rakentaa oma polkunsä. Välillä Antti tuntui äärimmäisen ankaralta,

erityisesti silloin kun hän koki, että opiskelija ei ollut paneutunut tehtävään eikä ollut löytänyt siitä omaa tulkintaansa. Laiskuuden hän tuomitsi jyrkästi.

Opettajana Antti oli varma ja ehdoton: hän ei varonut sanojaan, vaan joskus ne osuivat ja satuttivat opiskelijaa. Ei voida sanoa, että hän olisi kiusannut – hän arvioi töitä sellaisena kuin ne olivat ja mitä ne välittivät, sanoi suoraan eikä osannut pehmentää jyrkkääkin kritiikkiä. Samalla hän oli kuitenkin täysin avoin ja rehellinen. Monet kerrat häntä kuunteli korvat luimussa ja posket punaista hehkuen – tuntui nololta olla kritiikin kohde, vaikka palaute olisi ollut rakentavaa. Täydellisiä töitä ei ollut, Antin mielestä jokaista työtä pystyisi kehittämään.

Olin itse pyrkinyt kuvaukseen, mutta minua ei hyväksytty sinne – valintaraati vetosi siihen, että vaikka minulla olikin taipumus kuvan tekemiseen, nainen ei voisi olla elokuvaaja. Valintakokeiden haastattelussa kerrottiin, että kerran aikaisemmin oli tehty se virhe, että oli otettu kuvausopiskelijaksi nainen – Pirjo Honkasalo, sittemmin akateemikko – eikä tätä virhettä tehdä enää toiste. Näin nämä miehet vakuuttivat minulle (Antti Peippo ei ollut silloin valitsijana). Kysyin Antilta suoraan hänen ensimmäisen kurssinsa lopulla, kun jo tunsin häntä paremmin ja uskalsin ottaa asian puheeksi, miksei nainen voi olla elokuvaaja. Antti mietti hetken pyöritellen otsakiehkuraansa ja totesi, että kyllä nainen voi olla elokuvaaja. Ei siinä ole mitään estettä. Työn jäljestä on kysymys. Sittemmin ETV:lle ja myöhemmin ELO:lle on valittu naisopiskelijoita elokuvauslinjalle. Antti Peipolle ei ollut olemassa miesten töitä tai naisten töitä. Tämä tuli myöhemmin esille hänen elokuvassaan *Nykytaiteen museo* (1985) – elokuvassa on runsaasti sekä mies- että naistaiteilijoita, kukin taiteellisin perustein.

Antin kurssit ja tehtävät olivat haasteellisia ja ihania. Ne edellyttivät täydellistä paneutumista kaikilla käytössä olevilla ilmaisukeinoilla, ja aina oli kysymys tarinasta, kerronnasta. Myöhemmin olen omassa opetuksessani käyttänyt samankaltaisia tehtäviä. Olen aina nauttinut uusista havainnoista ja oivalluksista ja halunnut jakaa tätä hyvää sanomaa: on tärkeää, että opiskelijat itse löytävät tiensä ja keinonsa omalle ilmaisulleen. On hyvä, kun kurssin runko mahdollistaa erilaisia, ennalta arvaamattomia lopputuloksia. Myöhemmin kävin vierailulla Unkarin Kuvataideakatemiassa ja ihmettelin, kuinka he olivat pystyneet täyttämään salin salin perään täysin samanlaisilla töillä! Kun kysyin asiasta, kerrottiin, että heillä on vahva opettaja, jolla on vahva näkemys, eikä tämän näkemyksen ohi voi kävellä. Kaikki opiskelijat olivat mestarin kloonaamia.

Yksi esimerkki Antin opettavaisista tehtävistä oli ohjata maalaisserkku Helsingin rautatieasemalta Ruotsalaiselle teatterille enintään viittä kuvaa käyttäen. Kuvat postitettaisiin serkulle ilman tekstiä. Tehtävän yksinkertaisuus oli minulle suuri haaste: kuinka voisin alittaa rajana olleen viiden kuvan määrän? Tehtävä laittoi miettimään. Mistä kuvataan? Mitä kuvataan? Miten rajataan? Mitä objektiivia käytetään? Tehtävänannon yhteydessä Antti näytti valikoiman Hokusain sarjasta *100 näkymää Fuji-vuorelle* (noin 1830–1832). Kuvissa näkyy aina Fuji-vuori, ja etualalla näkyy elämän koko kirjo: arki, pyhä, juhla – kaikki. ”Maalaisserkku Helsingis-

sä” -tehtävän palautekeskustelu oli antoisa: se sai kaikki opiskelijat ymmärtämään mikä merkitys visuaalisella informaatiolla on ja miten sitä voi käyttää! Itse ratkaisin tehtävän käyttämällä ankaraa keskeiskompositiota: kolme kuvaa riitti, kun vaihto objektiivaja ja kerran kameran paikkaa.

Toinen tehtävä oli valita yksi vapaavalintainen julkinen veistos Helsingissä (ulkona tai sisällä) ja kuvata siitä kuvasarja, joka ilmaisee oman kokemuksen ja tulkinnan veistoksesta. Tavoitteena oli kertoa tarina ja välittää se muille – ei kuvata patsasta. Siinä joutui miettimään veistoksen suhdetta ympäristöönsä, kuinka se toimii suhteessa arkiseen elämään. Visuaalisia yksityiskohtia hyväksikäyttäen voi kertoa tarinoita! Opiskelijoilta tuli upeita töitä. Palautekeskustelussa opiskelutoverit saivat kertoa, miten tulkitsevat esitetyt sarjat. Ehkä vaikuttavin työ oli Esplanadin puistossa olevasta Finnen Topeliuksen muistopatsaasta *Taru ja totuus* (1932), joka esittää kahta naista, jotka seisovat vastakkain. Toisella on kädessään lintu ja toisella liekki. Kuvasarja sai Tarun ja Totuuden pyörimään ympäri, vaihtamaan paikkoja.

Omassa kulmikkuudessaan Antti lopultakin opetti rehellisyyttä itsen kanssa. Äärimmäisen tärkeätä ei ollut ”by the book -opetus” vaan kasvaminen taiteilijana, kasvussa mukana oleminen ja tukeminen. Peippo itsekin oppi ja kehitti näkemystään ja opetustaan, kun kävimme läpi harjoituksia tai elokuvia. Hän oli hyvin avoin erityisesti hyväksymilleen opiskelijoille. Antilla oli oma ”kastijärjestelmä”, joka lähti siitä miten tekee työnsä. Antin ehdottomuus vaati täydellistä läsnäoloa kaikessa mitä tehtiin. Itse arvostin sitä aina, mutta hän oli todella vaativa: jos et ollut täysin läsnä, oli sama kuin et olisi ollut paikalla lainkaan. Tämä aiheutti ongelmia, joita on myöhemmin tulkittu vaikka naisvihamielisyydeksi. Arvio on väärä, hän ei koskaan arvottanut ihmisiä sukupuolen mukaan, vaan heidän toimintansa mukaan: Antin vaatimukset opiskelijalle olivat kovat ja ehdottomat.

Antin kurssit, taiteesta puhuminen ja taiteen jano innostivat minut hakemaan Kuvataideakatemiaan vasta perustetulle tila-aikalinjalle. Linjan vetäjänä ja Akatemian rehtorina toimi Antin hyvä ystävä Lauri Anttila. Aloitin opintoni tila-aikalinjalla ja lopulta ajauhin Graafiselle, jossa vietin hyvin antoisaa ja oppimisen täyttämää aikaa. Kuvataideakatemiassa Yrjönkadulla vietettiin aktiivista opiskelijaelämää, jossa oli juhlia ja tapaamisia, joissa Anttikin kävi. Hän hyväksyi ammattiopinnot, mutta ilmoitti tyylysti, että sehän on rikkaitten lasten päivähoitopaikka. Antti Peippo, vanha toisinajattelija, tai pikemminkin oman tiensä kulkija, kyseenalaisti Kuvataideakatemiaan opetuksen, kuten jo aiemmin omat opintonsa – ja vanhempiensa opit. Siilillä on piikit!

Leikkaajana Antin elokuvissa

Olin yllättynyt, kun Antti pyysi minua leikkaamaan elokuvaa kuvitteellisesta Nykyaikataiteen museosta. Hän oli rakennuttanut pienoismalleja haaveilemastaan museosta ja istuttanut niitä paraatipaikalle Eduskuntatalon edustalle. Pienoismallit ja useita eri kuvataiteilijoita töineen oli jo kuvattu. Tämän elokuvan leikkaaminen oli huikea tarjous. Ainut ongelma oli, että olin juuri raskauden alkuvaiheessa, ja totesin etten

voi tällä aikataululla varmaankaan leikata sitä. ”Nyt, kun minä sinua tarvitsen, sinä rupeat raskaaksi!” moitti Antti. Lieventävänä asianhaarana voidaan mainita, että lapsen isä Tahvo Hirvonen, mieheni, kuvasi Antin elokuvan yhdessä Pekka Aineen kanssa. Mielestäni Antti oli oikeassa elokuvaa tehdessään: Nykytaiteen museota tarvittiin, hänen valitsemansa ”kokoelma” olisi ollut tulevaisuuden Kiasmalle hyvä siemen. Elokuvan leikkasi sitten Anssi Blomstedt.

Antin työskentelytapa oli erikoinen: hän ei koskaan näyttänyt minulle käsikirjoitusta. Hän halusi, että leikkaaja tuo oman panoksensa työhön, hän etsi taiteilijakumppania ja työtoveria, jonka kanssa materiaalin voi yhdessä työstää. Käsikirjoitus on rahoittajia ja tuottajia varten tehty sopimuspaperi, Antti ajatteli. Kun elokuva on kuvattu, se on jo eri muodossa. Se ei ole enää paperia: mukaan tulee kuvan rajaus, kuvakoot, ääni, aika... Kaikissa elokuviissaan hän antoi minun tutustua materiaaliin ja lähteä leikkaamaan sitä itsenäisesti. Vasta myöhemmin hän tuli katsomaan mihin olen päässyt. Itsenäistä materiaaliin tutustumista oli vähintään viikko. Peippo oli itse jo käsikirjoittanut, tuottanut ja ohjannut, usein myös kuvannut materiaalin. Hän halusi tuoreen näkemyksen, katsoa mitä toinen saa käytössä olevista kuvista irti. Antti ei halunnut, että käsikirjoitus kahlitsisi leikkaajaa.

Ensimmäinen elokuva, jonka leikkasin Antille, oli virallistetulta nimeltään *Hotel Belveder* (1987), jonka varsinainen nimi on *Hotel Pelveteer* erään kalastajan tarinan mukaan. Elokuva kertoi talvikalastajista jäisellä Suomenlahdella, se kuvattiin ja leikattiin filmillä. Tarinassa jäänmurtaja Tarmo pelastaa jäälautoille jääneitä kalastajia, jotka tuotiin Helsingin satamaan – ja nämä aiheuttivat pahennusta juhliessaan pelastumistaan. Ongelma ratkaistiin niin, että kalastajat – heitä oli useita kymmeniä – sullottiin junan ikkunattomaan karjavaunuun, ovet lukittiin ja heidät kuljetettiin pois. 1930-luvun helsinkiläinen eleganssi pesi kätensä kalanhajusta.

Antin ohjeet *Pelveteerin* leikkaukseen olivat: maailma on kuin tietty Mark Rothkon minimalistinen maalaus ja ihmiset kuin Jackson Pollockin roisketyöt. Yhdistä ne. Olipa tehtävä! Ei lyötykään eteen mitään Aristoteleen ajatuksia *Runousopista* tai draaman kaavioita, vaan näiden maalausten tutkiminen avasi täysin uuden tavan miettiä tekeillä olevaa elokuvaa, käsikirjoitusta ei kaivattu (eikä olisi saatukaan). Tällä ohjeistuksella leikkasin *Pelveteeristä* version, joka oli todella anarkistinen. Sen nähtyään Antti säikähti ja sanoi, että jos tätä näytetään hän ei tule enää koskaan saamaan rahoitusta mihinkään. Kun Rothkon ja Pollockin yhdistää, siitähän tulee anarkiaa! Piti leikata uusi siistimpi versio, jonka tein. Tulos oli oikein tehty, mutta puolivillainen: ei kerrottukaan suoraan mitä tapahtui. Version nähtyään Antti oli äärimmäisen pettynyt: elokuvan voima haihtui mullivaunun mukana. Kalan ja elämän hajut olivat siistiytyneet pois.

Myöhemmin kaikki halusivat (Antti, rahoittajat ja levittäjät) vahvempaa ilmaisuja. Kun aiempaa versiota ei ollut tallessa, ei siihen osattu enää päästä. Elokuvahan oli leikattu filmillä! Tuohon aikaan filmillä leikatessa ei voinut olla mitään tallennettua versiota, johon helposti palata. Kun filmillä leikataan, sitä leikataan konkreettisesti: ruudut otetaan pois elokuvasta. Oli hankalaa yrittää rekonstruoida

elokuvan edellistä versiota pienistä filminpätkistä, jotka olivat jo poistoissa. Ei ollut enää kyse elokuvaleikkauksesta, vaan pikemminkin konservoinnista, tai mosaiikin teosta: kun leikkaa intuitiolla flow-tilassa, on siihen mahdotonta palata. Nykyään, digitaalisen elokuvaleikkauksen aikakautena on hyvin helppoa päästä aiempaan tallennettuun versioon.

Olin lähtenyt leikkaamaan *Pelveteeriä* Antin ohjeiden mukaan intomielisenä ja pelkäämättömänä, enkä aristellut mitään ilmaisua. Luulin, että olin tehnyt mitä hän pyysi, hänen opetuksensa oli aina patistanut tekemään vielä enemmän ja rohkeammin, mutta nyt se oli liikaa. Hämmennyin – en siitä, että en ollut ymmärtänyt ohjeistusta oikein, vaan siitä, että täytyi ottaa jotakin pois, jossa olin mielestäni onnistunut. Tehtyäni pyydetty poistot hämmennyin, kun pitikin palata siihen aiempaan versioon, joka oli väkevä ja anarkistinen. Tämä oli Antin kanssa ainoa kerta, kun hänellä tuli mikään raja vastaan ilmaisussa.

Pelveteeriä leikatessa Antti puhui välillä kahdesta aiheesta tai ideasta. Ensimmäinen oli tarina pojasta, joka ei koskaan hymyillyt. Hän ei tuolloin kertonut, että kyse oli hänestä itsestään, luulin ajatuksen viittaavan pikemminkin Wäinö Aaltosen *Graniittipoikaan*. Toinen oli haave päästä ajamaan trukilla VR:n tavara-aseman makasiineilla (niillä, jotka sittemmin paloivat). Sanoin, että tottahan toki voit mennä trukilla ajelemaan, mikä siinä voisi olla esteenä? Hän ilahtui.

Kaksi viimeistä teosta

Tarina pojasta, joka ei koskaan hymyillyt häiritsi Anttia toistuvan unen muodossa. Unessa hän söi keittoa, jossa oli pääkalloja ja arpakuutioita. Hän kysyi, voiko selaista ylipäättänsä kuvata, vai onko se liikaa? Vastasin, että uni on hieno ja että se kannattaisi ilman muuta toteuttaa. Antti kysyi voidaanko järjestää kuvaus. Minulla ja miehelläni Tahvo Hirvosella oli työhuone Tööt-filmin vieressä Kalevankadulla. Sanoin, että siellä voi kuvata ainakin keittolautasen ja syömisen, lavasteita sinne ei mahtuisi. Antti pyysi Tahvoa kuvaamaan ja minua tuomaan paikalle valkoisen pellavaliinan. Hän hoitaisi lautasen, lusikan ja keiton. Eräänä päivänä Antti ilmestyi työhuoneellemme mukanaan termospullo, lautanen, lusikka ja Filminorin Arri IIB-kamera kera mustavalkoisen filmin. Olin jo aiemmin tuonut työhuoneelle sukuni vanhan pellavapöytäliinan. Sen nähdessään Antti oli kuin härkä, jolle oli näytetty punaista. ”Missä on se rohdinkangas, jonka sinulta tilasin?” Tuttu Antti sammakoinen oli taas paikalla. Olin tuonut Dora Jungin kankaan, mutta Antti halusi karua pellavaa – onneksi sitä löytyi käsipyyhkeen muodossa. Antti murahti hyväksyvästi. Panimme pyyhkeen pienelle pöydälle, Antti kattoi siihen lautasen ja lusikan ja avasi termospullon. Hän kaatoi siitä valkoiselle lautaselle keiton, joka koostui liemestä, normaalin kokoisista arpakuutioista ja samankokoisista pienistä pääkalloista. Arpakuutioiden ja pääkallojen silmät oli tehty pippureista. Antin vaimo Rauni oli tehnyt molemmat. Tahvo valaisi lautasen ja kuvasi, kun Antti itse lusikoi keittoa.

Myöhemmin Antti kertoi, että tästä tulee elokuva *Poika, joka ei koskaan hymyillyt*, ja hän pyysi minua leikkaamaan sen. Valmiina siitä tuli *Sijainen* (1989).

Antti oli kuvannut jonkin verran sukunsa valokuvia ja piirroksia, mukana oli myös kaitaelokuvaa hänestä lapsena. Kaikki materiaali siirrettiin ja kuvattiin 35 mm filmille. Kerran menin Suomi-Filmin laboratorioon jotakin hakemaan, ja Antti oli asiakaspalvelussa vihellellä ja paljain käsin repimässä omia negatiivejaan, ottamassa pätkiä pois rullasta ja kelaamassa loppuja takaisin rullalle. Kaikki täysin päinvastoin kuin oli pyhästi opetettu: negatiivia ei saanut koskea kuin valkohansikkain ja pölytömmässä ympäristössä. Hylkäämänsä pätkät hän survoi roskapönttöön, hyvä ettei päälle astunut! Seisoin ovensuussa ja kysyin: ”Antti, mitä ihmettä sinä teet?” Antti kääntyi, katsoi silmiini pyörittäen etusormella otsakiehkuraansa ja vastasi: ”Karsin materiaalia, ettei sinun tarvitse kaikkea käydä läpi – ja miksi ihmeessä kehittää paskaa, jota ei kuitenkaan käytetä.” ”Mutta sinähän tuhoat materiaalisi kun revit sitä riekaleiksi, olisit käyttänyt edes saksia.” Sen jälkeen hän ei enää repinyt filmejään.

Sijaisen tekeminen oli koko siihenastisen elämäni haastavin ja kokonaisvaltaisin tehtävä. Sitä leikattiin Filminorin leikkaamossa Katajanokalla. Viereiseen huoneeseen Antti oli pystyttänyt pienen studion, jossa hän kuvasi valokuvia ja piirroksia. Hän oli teettänyt niistä valtavia suurennoksia, jotka hän laittoi sinitarralla seinään, kamera oli jalustalla ja objektiivina pieni zoom. Antti pystyi itse valitsemaan rajauksen ja liikkumaan haluamallaan tavalla kuvan sisällä. Hän ei halunnut trikkikameran mekaanista jälkeä, vaan nimenomaan käsin operoidun kuvan tunnun. Näin jokainen otto oli yksilöllinen, niissä ei ollut toistoa vaan niissä kaikissa oli Antin oma rytmi, miten hän hengitti omaa historiaansa. Olin tehnyt trikkikameralla töitä, ja tämä hienotunteinen tapa teki minuun suuren vaikutuksen: se oli kuin zen-kuvusta. Samaan aikaan leikkaamossa hahmottelin elokuvan rakennetta. En saanut Antilta lainkaan käsikirjoitusta. Tiesin, että hänellä oli pitkälle edennyt syöpä ja että hän oli Martti Siiralan kanssa käynyt pitkiä keskusteluja aiheesta sijaisuus. Elokuvan nimeksi oli muodostumassa *Sijainen*. Pääkallokeitto oli kuvattu. Vanhoista elokuvista löytyi pätkä, jossa Antti laittaa keksin suuhunsa, ei kuitenkaan haukkaa sitä. Tein trikin, elokuvan ainoan, jossa syntyy illuusio, että lapsi haukkaa keksiä. Antti hyväksyi tämän: kuvapari sopi elokuvan aloitukseksi.

Koska minulla ei ollut käsikirjoitusta, jouduin kuvittelemaan miten kertomus etenisi. Osa kuvista, joita Antti oli tehnyt, ei sopinut kokonaisuuteen ja Antti kuvasi ne uudestaan. Hän kysyi tarkasti, mistä haluan, että kuva alkaisi, kuinka monta sekuntia se olisi paikoillaan, minkälainen kameraoperointi olisi ja kuinka monta sekuntia se kestäisi, mihin kompositioon kuva jäisi, ja kuinka pitkään? Tulisiko jokin korjaava liike, joka tukisi uutta kompositiota? Rehellisesti sanoen olin kauhuissani, kun luetteloin sekunteja: minähän olin eri huoneessa – Antti ei päästänyt minua kameran luo, se oli hänen muistojensa taikapiirin aluetta, sitä ei saanut rikkoa. Kun annoin hänelle kuvalliset ”koordinaatit” minun piti perustella miksi niin täytyisi kuvata ja mitä se tarkoittaisi. Antti ohjeisti, että näytä ensin ja kerro sitten. Jos näytät ja kerrot samanaikaisesti, tulee elokuvasta tylsä opetuselokuva.

Koska leikkaamossa ei ollut mitään äänellistä materiaalia, teki Antti kertojanäänänen itse samanaikaisesti kun muotoilimme elokuvaa leikkauspöydässä. Antin



Henry Mooren teos Two Piece Reclining Figure No. 5 ja erityisesti sen rytmi olivat inspiraationa Peipon viimeisen elokuvan Valtakunnan sydän (1979) leikkaustyössä (Photograph © Andrew Dunn, 18 July 2005. Website: <http://www.andrewdunnphoto.com>).

kertoja oli ankara – hän puhui suoraan suvun patologisesta pahasta. Teksti oli niin rankkaa, ettei se voinut olla vaikuttamatta elokuvan leikkaukseen. Muistan yhden kohdan, jossa Antti kertoo kuinka hänen äitinsä karaisi häntä jättämällä yksin huoneeseen, vaikka hän itki. Antti halusi ehdottomasti äänittää minun askeleeni siihen kohtaan, jossa äiti hylkää lapsensa. Tein sen, kävelin editistä Filminorin keittiöön ja jäin sinne. Askeleet sopivat täydellisesti elokuvaan. Tämä äänityssessio aiheutti minulle työpäivän jälkeen murheita. Mietin, olinko äiti, joka omalla tahdollaan ohjaa lastansa kuuntelematta häntä. Tuoreelle äidille tämä ajatus oli erittäin ahdistava. Itkin monet yöt.

Antin teksti oli niin hurja, ettei sitä voinut käyttää. Hän säikähti sitä itsekin ja ilmoitti, että elokuva menee ehdottomaan esityskieltoon niin kauaksi aikaa kuin hänen tietyt sukulaisensa ovat hengissä. Hän ei halunnut säilyttää elokuvan taakkaa lapsilleen. Lopullisessa versiossa Antin tekstin lukee Jukka-Pekka Palo.

Kansallisteatterista löytyi materiaalia Antin äidin, Aune Peipon kirjoittamasta näytelmästä. Mukana oli kaappikuvia, joissa kauhukseni oli lääkäri, nainen ja kaapissa ihmisen luuranko. Aune Peippo oli kirjoittanut näytelmän *Kaikki tulee ilmi* (1945) elämänsä vaikeuksista. Yritin kaikin keinoin saada Aune Peipon näkökulmaa elokuvaan, mutta se ei onnistunut, koska se oli täysin irrallinen yhden

näkökulman pohjalta. Kelasin sen 35 mm filmille ja laitoin taltioitavaksi Suomen Elokuva-arkistoon.

Myöhemmin, kun Antti oli syöpäosastolla, näin unen, jossa selvisi, että minulla oli kuvia väärässä järjestyksessä, olin painottanut väriä asioita. Elokuva oli lähetetty negatiivileikkaukseen ja sillä oli kiire. Soitin Antille ja kerroin kuinka ja miksi elokuvan leikkausta täytyisi muuttaa. Antti vaati tarkat perustelut. Suomi-Filmiin soitettiin, negatiivileikkaus keskeytettiin ja leikkasin kohtauksen uudestaan. Työskentely Antin kanssa meni niin pitkälle sisuksiin, sitä prosessia eli kokonaisvaltaisesti.

Valtakunnan sydän (1989) eli työnimeltään *Ratapiha* alkoi leppoisasti trukkiajelen merkeissä: vihdoinkin Antti pääsisi toteuttamaan haaveensa. Kuvaaja Juha-Veli Äkräs oli jo aloittanut alueen eläimistön tallentamisen, muun muassa jänikset ja varikset olivat hallussa. Antti ohjeisti: elokuvan rytmi on kuin Henry Mooren veistos *Two Piece Reclining Figure No. 5* (1963–64) Louisianassa (Själlannissa, Tanskassa), siinä oli oikea rytmi. Teoksen ihmishahmot olivat piirroksista, joita Henry Moore oli tehnyt Lontoon pommitusten aikaan maanalaisen asemilta suojaa hakeneista pääkaupunkilaisista. Taaskaan en nähnyt käsikirjoitusta, ainoa minkä tiesin oli, että Antti aikoo toteuttaa vanhan haaveensa ja ajaa trukilla. Materiaalina olisi mustavalkoinen 35 mm filmi. Idean Mooren maanalaisen holveista pystyin ymmärtämään heti, mennyt aika tuli kauniisti esille. Ongelmia tuotti Mooren veistoksen rytmien ymmärtäminen. Ajattelussaan Antti oli ehdottomampi kuin Henry Moore. Kysyin Antilta: ”Miten voit yhdistää normaalilla nopeudella kuvatut trukit moninkertaisella nopeudella kuvattuihin trukkeihin? Mielestäni tämä yhdistelmä ei toiminut. Antti vastasi rehelliseen sävyynsä: ”Siinä on syövä dramaturgia.”

Elokuvasäätö oli järjestänyt näytöksen, jossa Chris Markerille esitettiin Antin *Ratapiha*, eli *Valtakunnan sydän*. Siinä tilaisuudessa kaksi suurta taiteilijaa tapasivat jälleen kerran. *Ratapiha* esitettiin mykkänä 0-kopiona, siinä ei ollut ääntä. Chris Marker piti keskeneräisestä elokuvasta suuresti, hän olisi halunnut nähdä sen valmiina.

Tampereen elokuvajuhlilla esitettiin *Ratapihan* leikattu työkopio, johon olin laittanut rasvakynämerkintöjä, myös muutaman tarpeettoman korostaakseni elokuvan keskeneräisyyttä. Työkopio esitettiin teatteri Kino-Palatsissa ylimääräisenä numerona, jossa Sielun Veljien jäsenet soittivat *Hintriikan surumarssin* esityksen taustana. Istuin Antin kanssa teatterin parvekkeella. Antti oli tyytyväinen. Hetkeä aiemmin samassa salissa oli esitetty *Sijainen*. Kansainvälisen raadin jäsenet huusivat kesken esityksen: ”Miksi tätä ei näytetty meille? Tämä oli festivaalien tärkein elokuva!” *Sijaista* ei oltu otettu kansainväliseen kilpailuun.

Tämän jälkeen Antista ja minusta otettiin valokuva *Hengetär siunaa runoilijaa* -patsaan edessä.



Risto Jarva -palkitut leikkaaja Anne Lakanen ja ohjaaja Antti Peippo Wäinö Aaltosen Hengetär siunaa runoilijaa -patsaan edessä (kuva Reijo Hietanen).

VISIOITA JA KOMPLEKSEJA

Antti Peippo työtoverina

Kolme Antti Peipon työtoveria kokoontuivat elokuussa 2019 muistelemaan ja kertomaan kokemuksiaan Antti Peiposta elokuvantekijänä ja työtoverina. Ohjaaja Timo Linnasalo leikkasi ja toimi äänisuunnittelijana useissa Peipon lyhytelokuvissa. Peippo puolestaan kuvasi Linnasalon pitkän esikoiselokuvan *Vartioitu kylä 1944* (1978). Linnasalo oli Peipon työtoveri Filminor-yhtiössä, jossa myös kuvaaja Erkki Peltomaa työskenteli. Peltomaa oli Peipon vakituinen kuvausassistentti lukemattomissa Filminorin elokuvissa. Kuvaaja Pekka Aine oli mukana monissa Peipon lyhytelokuvissa. Aine asui Peipon tavoin Suomenlinnan saarella ja he viettivät paljon aikaa yhdessä vapaallakin. Jouko Aaltonen veti keskustelun ja toimitti tämän tiivistelmän.

Jouko: *Miten te tutustuitte Antti Peippoon?*

Pekka: Mä tutustuin Anttiin ETV:llä¹, Antti oli opettajani. Suurin piirtein samoihin aikoihin muutin Suomenlinnaan, jossa Antti jo asui perheineen. Mehän kuljettiin tietenkin samalla lautalla saareen. Asuin siinä ihan lauttarannan vieressä niin, että kun Antti myöhästyi lautasta, hän tuli meille venttaamaan seuraavaa. Ja illalla taas kysymään, että lähtisinkö mä aliupseerikerholle yksille.

Timo: En mä muista ensimmäistä tapaamista. Olin Filminorissa tekemässä Jaakko Pakkasvirran *Kesäkapinaa* (1970), niin varmaan siinä yhteydessä olen törmännyt Anttiin, mutta varsinainen ensimmäinen yhteinen leffa oli Risto Jarvan *Bensaa suonissa* (1970), jossa olin äänittäjänä ja Antti kuvaajana.

Erkki: Olin tutustunut Lasse Naukkariseen Taideteollisen oppilaitoksen kamerataiteen osastolla ja hänen kauttaan tulin Filminoriin vuonna 1968 kamera-assistentiksi. Ensimmäinen elokuvani siellä oli Risto Jarvan ohjaama *Tietokoneet palvelevat* (1968), jonka kuvaajina toimivat Antti Peippo ja Lasse Naukkarinen. Sitten toimin Antin assistenttina elokuvassa *Helsingin tuntomerkit* (1969). Silloin liikuimme paljon kaksistaan taltioimassa näkymiä Helsingistä. Samoihin aikoihin alkoivat myös *Ruusujen ajan* (1969) valmistelutyöt.

Antin assistenttina toimiminen oli kyllä paras oppikoulu mulle: oli pakko oppia. Siinä sivussa piti oppia valotusvarat ja kaikki systeemit, joita koulussa ei opettanut kukaan. *Ruusujen ajan* jälkeen tuli *Bensaa Suonissa* (1970). Antti kuvasi tuolloin kaikki Risto Jarvan pitkät elokuvat ja olin niissä kaikissa mukana aina viimeiseen *Jäniksen vuoteen* (1977) asti.

Pekka: Anttihan oli sellainen, että hän poimi ihmisiä, niin kuin tuolla ETV:ltäkin. Hän pyysi mukaan omiin projekteihinsa tai sitten Filminorin leffoihin. Mäkin olin assistenttina *Mies joka ei osannut sanoa ei* (1975) -elokuvassa ja sitten valaisijana *Lo-*

massa (1976) täällä Suomen päässä. Ensimmäinen Antin oma tuotanto, jossa olin mukana oli *Leikkien mallit* (1975). Se oli elokuva siitä, kuinka sota ja sen kauhut ja kokemukset siirtyvät meidän kulttuurissamme ja tajunnassamme eteenpäin. Sitten oli *Menneen ajan kuvat* (1977) ja *Graniittipoika* (1979). *Ihmimestä* (1979) kuva-simme yhdessä Äkräksen Jussin kanssa. Olin mukana myös *Nykytaiteen museossa* (1986). Tahvo Hirvonen tuli siihen toiseksi kuvaajaksi, ja sen jälkeen vuoro vaihtui niin, että siitä eteenpäin Tahvo kuvasi Antille. Antin keskustelukaverina olin esimerkiksi *Sivullisena Suomessa* (1983) ja *Seinien silmät* (1981) -elokuvissa. Antillahan oli näitä ihmisiä, joiden kanssa hän keskusteli, pyöritteli ideoita ja sitten kun syntyi tekstiä, niin luetti niitä. Olin yksi näistä.

Timo: Ensimmäinen varsinainen Antin omista elokuvista oli *Viapori – Suomenlinna* (1972), jossa olin leikkaamassa, sekä kuvaa että ääntä. Sitten leikkasin ainakin *Leikkien mallit* (1975), *Menneen ajan kuvat* (1977) ja *Seinien silmät. Sijaisessa* (1989) olin mukana tekemässä ääniä. Joitakin muita Antin elokuvia katsoin tekovaiheessa leikkauspöydässä ja saatoin jotain ehkä sanoakin.

Nopea hahmottaja

Jouko: Millainen kuvaaja Peippo oli?

Pekka: Meillä ihmisillä on kullakin erilainen käyntinopeus, ja Antti kyllä kävi lujaa. Hän oli erityisesti dokumenttia kuvatessaan hirveän nopea, sekä päättämään että kuvaamaan. Hän ei jäänyt miettimään kuvia tai kompositioita. Jälkeenpäin ajattelin, että kun Antti oli pitkänlaisen taidekoulutuksen käynyt, niin hän tavallaan teki kuvia niin kuin croquis-piirustusta. Muistan, kun Antti sanoi, että ei oteta uudelleen, kuvattiin se jo eikä kannata ottaa samoja kuvia uudestaan. Vain jos kuva oli epäte-rävää tai siellä oli joku muu virhe, se kuvattiin uudelleen.

Timo: Joo tempo oli kyllä erilainen kuin muilla.

Pekka: Ja sitten vielä, kun hänen liikkumisensa ja se olemus oli vähän sellaista kulmi-kasta, ettei nyt ihan mutta melkein tatimaista².

Jouko: Onko tällainen nopea kuvaaja assistentille hankala?

Erkki: Oppii nopeaksi. Tilauselokuvat olivat normaalia rutiinia, mentiin ja otettiin kuvat pois. Eihän Antti ollut enää sitten myöhemmin tilauselokuviissa mukana, että ne rupesivat kaatumaan mun niskaani, kaikki Outokummun ja muiden tilaustyöt. Olin niissä pääkuvaajana. Niitä tehtiin kolmistaan äänittäjä Matti Kuortin ja kuvaaja Juha-Veli Äkräksen kanssa. Filminorissa myös testattiin kaikkea, esimerkiksi objek-tiivit, ja se oli hyvää kokemusta. Jossain elokuvissa tehtiin kolmestaan kuvaluette-loa, Risto Jarva, Antti ja minä. Tein siinä vaiheessa harakanvarpailla storyboardit³, ja lykkäsin äänipojille sen kuvaluettelon, että ne suunnilleen tietää, mitä on puhuttu ja mikä on päivän ohjelma.

Pekka: Antti vaihtoi mykkä-Arrin⁴ kasetin ja pujotti filmin uskomattoman nopeasti. Joskus kuvattiin kuusikymmenmetrisille kaseteille, kun isompia ei saatu. Kun kaset-ti kesti noin puolitoista minuuttia, ei tehnyt mieli ottaa ylimääräisiä kuvia.



Antti Peippo (keskellä) kuvaamassa Risto Jarvan Jäniksen vuotta (1977). Vasemmalla Antti Litja, mikrofonia pitelemässä Matti Kuortti, Peiposta oikealle järjestäjä Olli Väänänen, kamera-assistentti Juha-Veli Äkräs, näyttelijä Markku Huhtamo (selin) ja kuvaussihteeri Orvokki Taivalsaari (Filminor Oy / KAVI).

Jäniksen vuoden kohtaus Vittumaisenojan kämpällä. Etualalla näyttelijä Heikki Nousiainen, hänen oikealla puolellaan Antti Peippo upseerin roolissa, jollaisia hän esitti useammassakin elokuvassa (Filminor Oy / KAVI).



Erkki: Ja itseasiassa lyhytelokuviin haettiin vielä vanhoja filminpätkiä eri paikoista, kun ei ollut rahaa ostaa. Niin että kasetin vaihtoja oli vielä useammin.

Timo: Pääsääntöisesti Antti oli hirvittävän säästäväinen.

Jouko: *Kun katsoo Antin kuvaamia Risto Jarvan elokuvia, niin ne ovat tyyllisesti hyvin erilaisia. Onnenpeli (1965) on kuohkeaa uutta aaltoa, Kun taivas puutoaa (1972) taas aika ekspressionistinen, Bensaa suonissa godardilaisittain korostetunkin värillinen, ja sitten tulevat nämä komediat, jotka ovat värimaailmaltaankin aika hempeitä ja lempeitä. Mitä te kuvaajina sanoisitte näitten Antti Peipon kuvaamien elokuvien visuaalisesta tyylistä?*

Pekka: Mies joka ei osannut sanoa ei on lähtökohdiltaan tällainen amerikkalaisvaikutteinen komedia, mies tuli kaupunkiin -tarina. Se on heleä, kesäinen komedia, jossa puvut, maskit, kaikki ovat sitä maailmaa. Kun puhuu näiden elokuvien kuvista, täytyy puhua myös lavastuksesta.

Erkki: Aikaisemminhan ei ollut lavastajia. Silloin me itse tuotettiin se maailma, jokainen toi kamaa kuvauksiin. Esimerkiksi *Yhden miehen sodassa* (1974) oli puolet mun omaisuudestani lavasteena bussissa, jossa päähenkilöt asuivat.

Pekka: Elokuvia kuvattiin työryhmän jäsenten kodeissa.

Erkki: Mies joka ei osannut sanoa ei oli ensimmäinen Filminorin pitkä elokuva, johon palkattiin täysipäiväinen lavastaja. Matteus Marttila lavasti sen jälkeen myös *Loman* ja *Jäniksen vuoden*.

Jouko: *Miten Antti Peippo suunnitteli kuvia tai tyyliä, tai suunnitteliko hän ollenkaan? Minkälaista oli yhteistyö ohjaajan kanssa?*

Timo: Vartioidusta kylästä mä voin tietysti sanoa sen, että se oli pääsääntöisesti niin, että iltaisin katsottiin Antin kanssa kohtausta tai kohtaukset, jotka piti kuvata seuraavana päivänä, siis luettiin paperilta. Ja seuraavana aamuna yritettiin mennä ennen kuvausryhmää paikan päälle. Ja sitten joko Antti tai minä tai molemmat piirrettiin luonnoksia, ikään kuin ne peruskuvasuunnat. Aika monta kertaa se oli Antti, joka ehdotti jotain ratkaisua, sellaista päätarkkaisua. Jossain peltokuvauksissa Antti sanoi, että pannaan tähän rata ja sitten me voidaan kuvata tuohon suuntaan ja toiseen suuntaan, siirretään niitä ihmisiä vaan ja voidaan käyttää ajoa.

Pekka: Antilla oli hyvin ekonominen tapa tehdä elokuvaa. Siihen aikaan tehtiin tosi pienesti, oli kuvaaja ja kaksi assistenttia. Valoryhmää ei ollut. Sama porukka teki valot ja roudasi, rakensi radat ja tarvittaessa pystytti kraanat⁵, teki kuvat, purki ja latasi kasetit ja skarppasi. Siitä seurasi, ettei tekeminen voinut olla kovin monimutkaista. Siinä mielessä se oli samanlaista kuin Ranskan uudessa aallossa. Kun halogeenivalot tulivat, saatiin paljon valoa heijastamalla seinän tai katon kautta, eikä tarvinnut välittää varjoista. Silloin saattoi kuvata mihin suuntaan tahansa ilman mitään spottisulkeisia. Kun ryhmät olivat pieniä ja rahaa vähän, niin se aiheutti pelkistämistä, ja se näkyy elokuvissa tyyllisesti.

Erkki: Antti käytti hyvin paljon pancro-lasia⁶, se oli hänen välineensä enemmän kuin valotusmittari. Kun oli tehty kokeet filmimateriaalin ja kehityksen suhteen, kuvan jyrkkyys ja sävy maailma pysyivät hallinnassa. Anttihan ei osannut päässään laskea mitään matemaattista. Jos hän haki valotusta, niin hän katsoi ensin mittarin kanssa, että jos laittaa Wratten-suotimen⁷, niin aukko on tuo ja sitten jos käyntinopeus on tuo ja niin edelleen. Normaalistihan sen laskee päässä, mutta Antille se oli hankalaa. Antti katsoi pancrolla ja luotti siihen, siinä mielessä hän oli kuin maalari.

Jouko: Kuinka paljon siihen vaikutti, että Antti aloitti mustavalkoisella filmillä?

Erkki: Siitähän se varmaan tulee. Jäniksen vuodessa Antti pelkäsi alivalotusta. Taatsin kämpässä kuvatessamme tila oli ahdas ja valaisin oli Riston käsissä ja Antti toivoi lamppua lähemmäksi ja lähemmäksi. Kun Antti kumartui kameraan, Risto katsoi minuun ja minä näytin käsin kuinka paljon valaisinta voi viedä taakse päin, ettei seinille tule liikaa valoa. Väri negan valotusvara oli parantunut sitten *Bensaa Suonissa* -elokuvan ajoilta. Väri nega oli Antille vaikeampaa kuin mustavalkoinen materiaali.

Timo: No mokiahan se pelkäsi, se oli ihan ilmiselvää.

Erkki: Antti ei ikinä ilmoittanut, että otetaan uusiksi, kun operointi epäonnistui tai kuva meni muuten pieleen. Hän kuunteli viimeiseen asti, että jos joku muu haluaisi uuden otton. Vasta jos kukaan ei halunnut, Antti sanoi: ”Kyllä minun mielestäni pitäisi ottaa uudestaan”.

Pekka: Tulee mieleen muuan hyvä kuvaaja, joka lopetti filmille kuvaamisen sen takia, ettei kestänyt odottaa niitä työkopioita laboratorion. Kuvaajana olit ensimmäinen ja koko porukasta ainoa, joka näki sen tilanteen elävänä ja välittömänä. Sitten sä kuvailit ohjaajalle sitä, miten asiat tapahtuvat ja liikkeet menevät kuvassa. Kuvaaja ikään kuin vastasi näkemänsä muistikuvan perusteella siitä, että se kuva on hyvä, toimiva ja sellainen miksi se on tarkoitettu. Mä ymmärrän ja tiedän hyvin sen stressin. Jenkeissä on tutkittu, että Hollywoodin kuvaajista vanhuuseläkkeelle pääsee vain pieni prosentti.

Taiteilijan traumat

Timo: Filminorin porukoissa Antti vastasi lähinnä sitä käsitystä ja kuvaa, mikä mulla oli taiteilijoista, ehkä Jaakko Pakkasvirran lisäksi. Pakkasvirta käytti baskeria ja Antti käytti baskeria, kumpikin joi punaviiniä, joka tietenkin kuuluu myyttisiin taiteilija-olemuksiin. Antissa se varmaan heijasti tätä kuvataiteilijakoulutusta ja sen kuljetusta. Kun on noita papereita lueskellut, niin mieleen on jäänyt nuoren kuvataiteilija Peipon toteamus siitä, että taide ei ole mitään muuta kuin elämänasenteen ilmaisemista, ja taideteos paljastaa kaikinensa tekijänsä, kaikki tekijänsä ominaisuudet ja myös elämänasenteen keinotekoisuuden tai valheellisuuden. Ja tähän on hirvittävän kypsästi sanottu. En tiedä onko hän lainannut sen jostain vai keksinyt vallan omasta päästään.

Antti oli kompleksinen henkilö, välillä aika äkkivääräkin, koska hän hyppäsi monia asioita yli selittämättä. Hämmästyin *Bensaa suonissa* -elokuvan kuvauksissa,



B-kuvaaja Juha-Veli Äkräs, kuvaaja Antti Peippo ja assistentti Erkki Perkiönmäki Rhodoksen maisemissa elokuvan Loma (1976) kuvauksissa (Filminor Oy / KAVI).

kuinka lamput lentelivät paikasta toiseen ilman että sille oli mitään varsinaista järjestystä syytä. Paitsi ehkä Antin päässä. Jos yrittää piirtää muotokuvaan, niin Anttihan vaikutti välillä ADHD-tapaukselta, mutta oikeasti lienee niin, että siellä taustalla olivat perhetragediat ja siitä johtuvat traumat. Antin sosiaalinen kanssakäyminen oli kömpelöähköä. Hän ei halunnut töiden yhteydessä paljon puhua mistään muusta kuin töistä, en muista juurikaan intiimejä keskusteluja Antin kanssa, että *Sijainen* oli siinä suhteessa täysi yllätys.

Pekka: Kun Antin isä, tämä kuvaamataidon opettaja, kuoli rintamalla, niin Anttihan oli muistaakseni kahdeksanvuotias. Pian perään Antin veli jäi auton alle ja kuoli. Antin äidiltä kuolee mies ja lapsi miltei yhtäaikaan. Miten semmoisen kestää menemättä säröille? Lapset surevat isää ja veljeä. Kuka lapsia lohduttaa, jos äiti ei siihen kykene? Kuka äitiä tukee ja lohduttaa? Antin äiti Aune Peippo kirjoitti miehensä kuoleman jälkeen nopeassa tahdissa kolme romaania ja ainakin yhden näytelmän, joissa käsiteltiin kansakunnan kohtaloa. Mietin vain, että miten paljon pojille on riittänyt aikaa, etenkin kun äiti oli syvästi paneutunut tai paennut tähän taidemaailmaan.

Antin ja hänen äitinsä välinen suhde oli hyvin kompleksinen, ja heidän keskinäiset tapaamisensa olivat vaikeita. Joskus Antti vei mut katsomaan perheen varhais- ta kotitaloa, jossa he olivat asuneet sodan aikana. Se oli tyhjiällä ollut puuhuvila Lahden seudulla. Sitten olen käynyt myös Antin äidin kotona. Se oli hyvin vauraan oloinen asunto, jossa oli leveäkultaraamisia tauluja. Äiti ei ollut silloin kotona.

Jouko: Tapasiko teistä kukaan Antin äitiä?

Pekka: Hänen kotonaan olen käynyt ja kuullut Antin puhuvan hänestä, mutta en ole tavannut. Anttihan pääsi Akatemian kouluun, kun hän oli juuri täyttänyt 16, kaikkien aikojen nuorimpana. Hän sai nuoren neron leiman, ja se oli ahdistava asia Antille. Hän oli muun muassa saanut jonkun palkinnon, jos mä nyt oikein muistan, niin se oli pieni Rembrandtin alkuperäisellä metallilevyllä painettu grafiikanlehti. Antin pojat olivat piirrelleet siihen vihreällä ja punaisella tussilla, kun mä näin sen. Mutta tämä paine voi olla syy siihen, että Antti jätti maalaamisen ja hakeutui elokuvan puolelle.

Jouko: Hän oli lähtenyt Pariisiin kuitenkin opiskelemaan kuvataiteita?

Pekka: Kyllä, silloin 1950-luvun lopussa. Muistan kun Antti kertoi, miten Euroopassa näkyi pahoin vielä sodan jäljet, kun hän meni junalla sinne. Sellainen paskaksi pommitettu ja ammutun Eurooppa.

Erkki: Oliko Antilla ollut polio?

Timo: Mulla on sellainen käsitys, että se olisi Pariisissa kärsinyt lievän polion. Maannut yksinään siellä kämpässään.

Erkki: Lisäksi oli kemikaalit ja maalit, niin että terveydelliset syyt vaikuttivat myös siihen, miksi hän vaihtoi alaa. Ymmärtääkseni hän sai allergisia kohtauksia ja lopetti siksi maalaamisen.

Timo: No jos hän on nukkunut öljyväreiden kanssa samassa huushollissa, niin huonostihan siinä käy.

Pekka: Se on mahdollista, mutta kyllä siihen liittyy jotain muutakin. Se oli jotenkin kipeä asia. Muistan kun Antti ja minä olimme Venetsiassa San Marcon torilla ja siinä sattui rannassa olemaan sellainen kundi, joka hiilellä piirsi uskomattoman taitavasti sitä näkymää ja myi piirustuksia lennosta turisteille. Oli lumoavaa katsoa, kun ihminen voi olla niin taitava hiilipiirtäjä ja kuva syntyy siinä hetkessä. Antti jotenkin ahdistui siitä. En muista ottiko hän peräti olkapäästä kiinni, että mennään pois. Mulle jäi sellainen tunne, että se jotenkin vaivasi Anttia ja liittyi tähän taiteilijuuteen.

Anttihan yritti aloittaa uudelleen maalaamisen. Se oli joskus 1980-luvun alussa. Hän vuokrasi työhuoneen samasta talosta, jossa Peipot asuivat. Kodin ja sen huoneen välillä oli tapetin alla käytöstä poistettu ovi, ja se avattiin. Antti hankki ison maalaustelineen, kankaita, värit, paletit, siveltimet ja muut tarpeelliset välineet. En mä kuitenkaan nähnyt Antin koskaan maalaavan. Maalausteline oli aina tyhjä, eikä huoneessa haissut tärpätille. Kävi Antti Pariisissakin, mutta palasi pettyneen oloisena takaisin. Nuoruuden Pariisi oli karannut jonnekin.

Meillä oli Suomenlinnassa valokuvauskerho. Kun olin muuttamassa pois Suokista, hain kerholta omia tavaroitani ja löysin sattumalta kaapista Antin negoja. Antti oli tutkinut valokuvakameralla ympäröivää todellisuutta, rytmejä ja kompositioita. Mun mielestä kuvissa on jotakin enemmän kuin todellisuus. Ne ovat kaikuja Antin maailmasta.

Inspiraation lähteillä

Pekka: Ranska oli Antille tärkeä. Se oli vielä ensimmäinen ulkomaat, jossa hän kävi, ja Antti oli silloin vielä nuori poika. Ja olihan Pariisi sellainen suomalaisten taiteilijoiden pyhiinvaelluspaikka, sinnehän oikeat taiteilijat olivat jo melkein sata vuotta matkustaneet.

Timo: Kun Antti luki ja puhuikin ranskaa niin se yhteys Ranskan uuteen aaltoon on ollut kyllä tärkeä. Se voi olla se kimmoke hakeutumiseen sitten Suomessa Kamera-taiteen osastolle.

Erkki: Risto Jarva oli intohimoinen elokuvankatsoja ja myös Antti kävi usein elokuvissa.

Filminorissakin katsottiin paljon leffoja, saatiin niitä elokuva-arkistosta ja käytiin Suomi-Filmin koeteatterissa katsomassa, esimerkiksi vanhoja komedioita ennen kuin lähdettiin tekemään elokuvaa *Mies joka ei osannut sanoa ei*. Siinä oli Jacques Tatin elokuvat, Marx-veljesten leffat, siis eri tyylilajeista lähtien kaikki klassikot.

Pekka: Vähän myöhempiä Anttia kiinnostaneita ohjaajia olivat sveitsiläiset Alain Tanner ja Claude Goretta. Goretan *Pitsinnyplääjä* (1977) taisi mennä elokuvateatteri Aulassa vähintään vuoden yhtä mittaa. Anttia viehätti niissä se, että todellisuus voi näyttäytyä vähän toisin. Mielestäni *Ihmemies* on sukua niille.

Timo: Tannerin elokuvassa *Jonas täyttää 25 vuonna 2000* (1976) on kyllä selkeästi jotain *Ihmemiehen* kaltaista.

Vartioitua kylää valmisteltaessa ja kuvattaessa katsottiin Antin kanssa taidekirjoja, tai pikemminkin Antti näytti taidekirjoja. Tutkimme lähinnä 1800-luvun lopun taiteilijoita, Eero Järnefeltiä ja Akseli Gallen-Kallelaa. *Lemminkäisen kuolema* ja Järnefeltin mökinrakennuskuvat jäivät mieleen.

Erkki: Muistan että käytiin Helsingissä työajalla kahdestaan kaikki näyttelyt läpi, idea oli että katsotaan miten maalarit ovat sommitelleet ihmisjoukkoja tilaan.

Pekka: Taiteeseen tutustuttiin myös ulkomailla. Mä matkustin paljon Antin kanssa. Pisin ja paras matka oli, kun veimme 1970-luvun lopulla Filminorin uuden kameran huoltoon. Se oli Suomen ensimmäinen pienempi ja kevyempi 35-millinen kamera. Se painoi vain 12 kiloa, kun lyijyblimppi⁸ painoi hilpeineen yli 50 kiloa. Suomesta tai Skandinaviasta ei löytynyt huoltoa ja se vietiin ensimmäiseen huoltoon Arrin tehtaalle Müncheniin. Siellä meille kerrottiin, että perinpohjainen huolto vie kaksi viikkoa. Me odotettiin sitä sitten Keski-Euroopassa seitsemässä eri maassa, ajeltiin, käytiin tapaamassa tuttuja Prahassa ja samaten Budapestissa. Wienissäkin poikettiin viemässä maanpaossa olleelle kirjailijalle Pavel Kohoutille Tšekeistä saatu kirje. Ei siinä kirjeessä varmaan mitään suuria salaisuuksia ollut mutta joka tapauksessa salakuljetettiin se Wieniin.

Koko reissu oli kuin matka taidemuseosta toiseen. Kolumsimme taiteen perässä museoita Venetsiaa myöten. Antilla oli hirveän hyvät tiedot ja näkemys, mutta ei hän koskaan mitenkään sillä brassailut. Kysyttäessä hän kyllä selvitti taiteen syviä virtoja, miten perspektiivikäsitukset ja kompositiokäsitukset ovat eläneet ajan saatossa ja muuta.



Filminorin kuvausryhmä työssä, vas. Risto Jarva, Matti Kuortti, raskaan lyijyblimbatun kameran ääressä Antti Peippo ja hänen takanaan Timo Linnasalo ja Juha-Veli Äkräs (Filminor Oy / KAVI).

Timo Linnasalo ohjaa elokuvaansa Vartioitu kylä 1944 Kuhmossa talvella 1978. Vas. äänittäjä Matti "Rekku" Kuortti, tunnistamaton, B-kuvaaja Erkki Peltomaa, ohjaaja Timo Linnasalo katsoo kameraan, maskeeraaja Kristiina Valkeasuo ja kuvaaja Antti Peippo. (Reppufilmi Oy / KAVI).



Päätimme myös mennä Nürnbergiin kuselle, se oli varmaan alun perin Antin idea. Siellä oli tämä natsien puoluepäivien kokouskenttä rakennelmineen. Tehtiin 450 kilometrin ylimääräinen lenkki sitä varten, ja sitten oltiin siellä aikaisin sunnuntaiamuna. Tämä natsien puoluepäiväalettari oli surkean pieni harmaa rakennelma, ei mitään sellaista Leni Riefenstahlin meininkiä. Mutta siellä oli näitä schäferien ja dobermannien kusettajia niin paljon, ettei me uskallettu kusta. Että jäi suorittamatta tämä tehtävä.

Timo: Mun varmaan ainoa ulkomaanretki Antin kanssa oli, kun kävimme valitsemassa elokuvia neuvostoliittolaisen dokumenttielokuvan viikolle Suomeen. Kävimme sekä Pietarissa että Moskovassa, mutta elokuvat valittiin kaikki Pietarista, joukossa oli ainakin Alexander Sokurovin elokuvia. Pietarissa piti käydä Eremitaasissa myös katsomassa yhtä taulua. Juostiin sisään, ja sitten Antti käveli yhden maalauksen eteen ja katsoi sitä näin ja sanoi että lähdetään. Valitettavasti en muista, mikä taulu se oli. Mä luulin, että siitä siirrytään eteenpäin, mutta katinkontit, se oli todellakin ainoa taulu, jonka hän halusi silloin nähdä.

Peipon teemat ja työt

Timo: Sota. Sehän on Antilla suurin piirtein yksi yhteen, historia ja sota. Jossain seminaarissa Antti kuvaili dokumenttielokuvan tekemistä, että se on kuin kristallikideä kääntelisi valoa vasten, että itse elokuvan ydintä ei ehkä tavoita, mutta sen pystyy saartamaan valottamalla sitä kristallin eri tahokkaista, ja sillä lailla se jää sinne sisään.

Viapori – Suomenlinnassa työ meni aika pitkälti siten, että Antti oli laittanut leikkauspöydässä useita kuvia omin päin mahdolliseen järjestykseen tai sitten hän oli kirjoittanut harakanvarpaillaan muistiinpanot. Sekin oli hämmentävää, että teksteissä oli paljon kirjoitusvirheitä, kyllä ne tulivat ymmärretyiksi, mutta miettien niitä tekstejä, joita Antti on kirjoittanut sitten ihan oikeasti, jotka ovat hirvittävän analyttisiä ja hyvin kirjoitettuja. Se on hämmentävää, miten ihminen kommunikoi niin eri tavalla eri yhteyksissä.

Antille ääni oli vähän vieraampi asia, mutta hän yllätti mut *Viaporissa* sillä, että tarjosi siihen eestiläisen säveltäjän Jaan Räätsin brutaaliklassista musiikkia, jossa on sellainen hakkaava teema. En tiedä mistä Antti sen oli löytänyt, mutta se oli siihen elokuvaan mitä parhain.

Antin *Viapori* oli erityinen. Fennada-Filmi oli tehnyt kolme neljä vuotta aikaisemmin Suomenlinnasta lyhytelokuvan. Mä ajoin jossain seminaarissa kahdella projektorilla näitä rinnan, toisessa *Viapori – Suomenlinnaa* ja toisesta tätä Fennadan elokuvaa valaistakseni, mikä ero näissä mahtaisi olla. Se oli aika epäonnistunut kokeilu, koska ääni tuotti ongelmia, niitä ei oikein päällekkäin kuuntele.

Pekka: Mistä se tuli se spiiikki siihen? Sehän on sellainen hyvin seikkaperäinen eikä jättänyt juurikaan tilaa katsojan omille ajatuksille.

Timo: Kyllä se Antilta tuli, en mä ole sitä ehdottanut. Elokuvasta olisi voinut tehdä paljon lyhyemmän ja kokonaan ilman spiiikkiä.

Pekka: Lauri Anttila osallistui usein Antin elokuvien spiikkien tekemiseen.

Erkki: Lauri Anttila teki myös *Ruusujen ajan* tuolit.

Timo: Sama mies. Antin elokuvien abstrakti taso, oli se varmaan Antinkin kautta, mutta myös yhteistyö muiden ihmisten, kuten Lauri Anttilan kanssa tuotti sitä.

Pekka: Mäkin tapasin joskus Antin kanssa Lauri Anttilan. Mulle jäi sellainen käsitys, että samalla tavalla kuin Antti keskusteli mun kanssani ja luetti tekstejä, niin hän luetti Laurillakin.

Timo: Mä olin myös joitakin kertoja mukana, kun Lauri Anttila ja Antti Peippo keskustelivat. Mun oli pakko tunnustaa, että mä en pysynyt matkassa. Mulla ei ollut juurikaan sanomista. Mutta sitten kun se elokuva oli valmis, niin ymmärsin että jaha, asiasta ne sittenkin puhuivat.

Antille leikkaaminen oli enemmän tällainen rytmiasia. *Viaporin* se oli leikannut itse jo aika pitkälle. Musta tuntuu, että siinä oli joku este, ettei hän leikannu itse. Ehkä Antti vaan tarvitsi siihen jonkun, jotkut kädet ja jotkut silmät lisää.

Pekka: Tuo rytmiasia tuntuu uskottavalta. Antti leikkasi myös Juho Gartzin kanssa, ja muistan että Antti arvosti nimenomaan rytmiä Juhon työssä.

Erkki: Kun mietin leikkaushommaa, niin luulen että ihan se mekaaninen työ on ollut Antille vähän vaikeata. Antissahan oli sellaista mekaanista kömpelyyttä, ja hänen oma leikkaustyönsä on varmaan sujunut hitaasti. En nähnyt koskaan Anttia varsinaisesti leikkaamassa, mutta näin hänet kyllä katsomassa materiaaleja.

Pekka: Niin se on hauskaa, että kuitenkin kamera taipui ongelmitta Antin käyttöön, vaikka sekin on hyvin mekaaninen laite.

Timo: Niistä Antin elokuvista, joita olen ollut tekemässä *Seinien silmät* on kyllä jäänyt mieleen. Se on lähtenyt liikkeelle TK-kuvaaja Niilo Helanderin Helsingin pommituksia käsittelevistä otoksista. Anttihan on sen kirjottanut ulos *Taide-lehteen* otsikolla ”Sokea elokuva”, joka on aika kuvaava otsikko. Hän keskustelee Lauri Anttilan kanssa Alberto Burrissa, joka on italialainen informalisti, joka rupesi vankileirillä tekemään taidetta säkkikankaalle, kun leirillä oli vaan säkkejä. Sitten myöhemmin hän käytti myös jotain pommitettuja muureja ja muita tällaisia materiaaleja. Sieltä tulee tämä sota jälleen, joka oli Antille yksi keskeisiä elementtejä lapsuudesta lähtien.

Seinien silmissä ei ole lainkaan puhetta, ei minkään valtakunnan selitystä. Siinä haettiin niille Helanderin kuville ikään kuin vastapainoa, jotain sellaista, joka tekee yhdessä niiden ja muun maiseman kanssa sodan tragedian näkyväksi.

Jouko: *Millä tavalla syntyi Seinien silmien äänimaailma? Siinä on ankan täsmällinen ja minimalistinenkin äänimaailma.*

Timo: Se ei kaivannut muuta. Mikäli muistan oikein, niin siinä on Sibeliuksen viulukonsertto, ei muuta musiikkia. Muuten se toimii aika realistisilla tehosteilla, lukuun ottamatta alun jääkilinöitä. Elokuva kulkee tavallaan kuvan varassa.

Pekka: *Menneen ajan kuvat* taas oli elokuva, jossa lähetettiin vaan ajamaan ja kuvaamaan. Aina kun jommastakummasta tuntui siltä, että tästä voisi ottaa kuvan, se piti perustella. Miksi tällainen kuva tähän elokuvaan? Siinä pohdiskeltiin erilaisia

kompositioita ja muita ajatuksia. Olimme eräänlaisella tutkimusmatkalla, että mitä tähän asiaan liittyvää löytyy. Antti oli päättänyt, missä paikoissa käydään, mutta mitä sieltä saadaan kuvattua niin sitä hän ei ollut miettinyt tarkkaan. Sitähän on olemassa ohjaajia, joilla on hirveän tarkka kuva siitä, mitä he haluavat ja mitä eivät.

Jouko: *Antti Peipon kuvat ovat sommitelmina ja muutenkin erittäin hallittuja. Ne näyttävät siltä, että ne on mietitty tarkasti etukäteen, että ikään kuin palikat ovat paikallaan. Mutta ilmeisesti se miettiminen ei ole tapahtunut etukäteen?*

Timo: Perusosasto on miettinyt, että minkä tyyppisiä kuvia tarvitaan ja millaisia jaksoja tähän ehkä rakennetaan. Niitä Antti metsästi. Leikkauksessa harvoin jäi käyttämättä muuta kuin jämat käytetyistä ostoista. Ylimääräisiä kuvia ei juurikaan ollut.

Jouko: *Minkälaisia tekstejä Antti Peipon käsikirjoitukset olivat tai oliko niitä ylipäätään olemassa?*

Timo: Hänen omiin lyhytelokuviinsa ne olivat yksi tai kaksi liuskaa. Hän toi sen vajaan liuskan leikkaajalle. Parhaimmillaan teksti ulottui toisellekin liuskalle.

Pekka: Totta kai niistä joku teksti oli, kun niihin oli anottu rahaa. Mutta se että minkälainen kulloisestakin elokuvasta tulisi, niin se oli kyllä puheen tasolla, löytöretken tasolla myöskin. Joskus sattumakin ratkaisi, tulee mieleen *Graniittipoika*. Turussa kuvattiin museossa, käytössä oli Filminorin kapea sininen ajorata. Oltiin päätetty, että ajetaan kohti patsasta. Antti työnsi ja mä olin kamerassa, niin se ei pysähtynyt ajoissa, lipsahti ja meni ohi siitä. Se oli parempi, että kamera ajoi ohi lähikuvasta eikä kuva päättynyt täydelliseen kompositioon kuten oli suunniteltu. Niin se vahinko päättyi lopulliseen leffaan.

Timo: Jos mietin Antin omia elokuvia, nimenomaan näitä essee-elokuvia, niin ainoa, missä se vähän epäili tarkoituksperiään, oli *Ratsastus Aasian halki* (1987). Hän sanoi valinneensa Mannerheimin aiheeksi sen takia, että saisi taiteilija-apurahaa, kun häneltä oli taas kerran se tyrmenty. Niin tai näin, hyvä elokuvahan siitäkin tuli. Mutta muutenhan nämä essee-elokuvat ovat hirvittävän erilaisia.

Kosmopoliitti vailla ideologiaa

Pekka: Antti kertoi, ettei hän ollut kuulunut mihinkään muuhun aatteellisen järjestöön kuin suojeluskuntaan, ja sekin lakkautettiin liittymistä seuraavana päivänä. Siellä oli ollut joku harjoitus, jossa pantiin havuja toisen porukan hattuihin, jonka jälkeen kaksi puolta oli taistellut. Antti oli mennyt vessan taakse piiloon, se ei osallistunut tähän harjoitukseen.

Mä en muista käyneeni koskaan Antin kanssa mitään ideologisia keskusteluja. Hän ei mieltänyt maailmaa sellaisella tavalla. Poikkeuksena ehkä *Leikkien mallit*, jonka spiikki on sellaista, että siinä selitetään opettavaisesti, miten maailma oikeasti makaa. Antti teki enemmänhän sellaisia leffoja, joissa hän antoi ihmisten ajatella itse. Sen tähdenhän ne kestävät myös aikaa. Ne eivät ole vanhentuneita, koska elokuvissa ei ole sellaisia valmiita mielipiteitä.



Antti Peippo ja Pekka Aine tekivät laajan Keski-Euroopan reissun odotellessaan kameran valmistumista huollosta. Retki tehtiin Antin Rellulla (kuva: Pekka Aine).

Yksi käyntikohteista oli Praha ja sen vanhakaupunki (kuva Pekka Aine).



Timo: Antti ei suostunut tai ei halunnut sitoutua mihinkään ideologiaan.

Pekka: Eikä hän myöskään käyttänyt mitään ideologiaa ajattelussaan. Jokaisessa ajassa on erilaisia asioita, jotka ovat pinnassa ja tuottavat omanlaistaan ajattelua. Antti ei lähtenyt lainkaan mukaan sellaiseen.

Erkki: Antti ei puhunut tuontapaisista asioista lainkaan eikä ilmaissut koskaan sitoutumista mihinkään suuntaan, en ainakaan muista.

Timo: Jos Antin suhtautumista lukee *Sijaisen* kautta, niin voi ajatella, että häntä yritettiin lapsena asemoida tiettyyn ideologiaan, jonka jälkeen hän on jossain vaiheessa päättänyt, ettei hän lähde mihinkään ideologiaan.

Jouko: *Mutta kyllähän tuotannon kautta voi lukee aikamoisen koti-uskonto-isänmaa- ajattelun ja valkoisen Suomen kritiikin.*

Timo: Kyllä, mutta siitä huolimatta Antti Peippo ei voi asemoida poliittisesti.

Pekka: No ei mutta jos haluaa ajatella niin kyllähän Antti oli edistyksellinen, esimerkiksi suhteessa suomalaiseen elokuvaan ja Jarvan komiteaan. Antilla oli hirveän voimakas äärioikeistolaisuuden ja natsismin viha.

Jouko: *Oliko Antti Peippo kosmopoliitti?*

Timo: Eurooppaan rajatussa mielessä kyllä.

Pekka: Mä olin opiskelijavaihdossa tuolla FAMU:ssa Prahassa, ja sieltä sai sellaista suoraa tietoa, että millainen on sosialistinen todellisuus. Se oli aika karua. Ihmiset piilottelivat näitä länsimaisia klassikoita, jotka oli hiilipaperikopioina hakattu kirjoituskoneella. Mä kutsuin Soinion Ollin, Trasseli Partasen ja Antin Prahaan vuonna 1977, että kannattaa tulla kun siellä rupesi tapahtumaan. Antti oli ainoa joka tuli. Silloin julkistettiin Charta 77 ja oli filosofi Jan Patočkan hautajaiset. Hän oli yksi Chartan allekirjoittajista, pidätettiin, sai sydänkohtauksen ja kuoli. Koko Praha, miljoonakaupunki pysähtyi. Hautajaiset olivat vaikuttava tapahtuma. Suomessa niitä ei uutisoitu juuri lainkaan. Mua se kosketti ja Anttia myös. Antilla oli tietoa muustakin todellisuudesta kuin tästä suomalaisesta.

Liian ihmeellinen komediaksi?

Jouko: *Miten Antti Peippo päätyi tekemään ensimmäistä ja ainoaksi jäänyttä pitkää fiktiotaan Ihmemiestä?*

Timo: Koko proseduuri lähti Kullervo Kukkasjärvestä, Jouko Turkasta ja Jussi Kylätaskusta. Joko Kullervo tai minä, en muista, mietiskeli alun perin Turkkaa ohjaajaksi. Turkka ja Kylätasku sitten kehittivät elokuvaa, mutta siitähän ei nyt syntynyt oikein lasta eikä paskaa. Se oli varsin mielenkiintoinen sekoilu, jossa hauki nousee puuhun laulamaan. Mutta sieltä se tavallaan lähti, kehittyi Antin ja Kylätaskun yhteistyön myötä. Veikkaanpa, että se on ollut aika lailla Antti, joka on keskustellen Kylätaskun kanssa paiskonut raameja siitä, että mikä ote ja tapa kertoa elokuvassa on.

Pekka: En muista tarkasti, missä vaiheessa tulini mukaan *Ihmemieheen*. Antillahan oli tapana luettaa mulla niitä tekstejä ja tavattiin varsin usein kahdestaan ja perheinä

myös, kun siellä saarella asuttiin. Mutta jostain syystä ei ole jäänyt mitään mielikuvaa, miten ja koska kuulin *Ihmemiehestä* ja koska Antti pyysi mua kuvaamaan sitä. Sen muistan, että Anttia viehätti tuollainen ei-realistinen tapa kertoa todellisuudesta. Sehän erottaa sen esimerkiksi Risto Jarvan yhteiskuntakriittisistä elokuvista, jotka ovat hyvin arjessa ja todellisuudessa kiinni. *Ihmemies* oli jotain muuta. Riston elokuvista lähinnä oli ehkä *Ruusujen aika*.

En muista, että elokuvan tyylistä olisi käyty kovin paljon mitään syvällisempiä keskusteluita. Olisi voinut olla, että katsotaan yhdessä jotain leffoja alle tai tutkitaan valokuvia, maalauksia tai jotain.

Timo: Eikö *Ihmemieheen* katsottu Roman Polanskin *Cul-de-Sac* (1966)? Vai Jean Renoirin *Kultavaunut* (1955)? Joku Buñuelin elokuva katsottiin kyllä Filminorissa. Mutta ei siitäkään paljoa puhuttu.

Pekka: Antti pohdiskeli niitä lavastuselementtejä, kuvauspaikkoja ja kaikkea. *Ihmemies* oli huolellisesti ja kunnianhimoisesti tehty, ei mitenkään vasemmalla kädellä huitaistu.

Timo: Kyllähän se näkyy siitä elokuvasta, että ei siinä mitään.

Pekka: *Ihmemies* oli tuotantona normaali pitkä leffa. Ainakaan mulla ei ole mitään huonoja muistikuvia sen ilmapiiristä. Kerran meillä oli erimielisyys. Kuvattiin tuolla Töölön rantakahvilassa ja sisätilan ja aurinkoisen ulkotilan välillä oli hirveä kontrasti. Sanoin, että jos me kuvataan suoraan aurinkoa päin, niin henkilöt menevät aivan silhueteiksi, että eikö nyt laiteta vähän tasoitusvaloa. Antti oli sitä mieltä, ettei panna. Taaskaan kaikki ei tapahtunut niin nopeasti kuin Antin ajatus kulki.

Jouko: *Kun te olitte siellä kuvauspaikalla, niin minkälaista oli Antti Peipon ohjaaminen? Minkälainen fiktio-ohjaaja hän oli?*

Timo: Kyllä se oli outo alue Antille, että pitäisi näille näyttelijöillekin jotakin sanoa.

Pekka: Jos ajattelee Antin ihmissuhteita ja hänen tapaansa kohdella ihmisiä, niin helpoahan ei ollut myöskään näyttelijöiden kanssa kommunikoida. Näyttelijöiden tunnetilojen tunnistaminen ja heidän auttamisensa siinä ei ollut kyllä Antin ominta aluetta. Se oli Antin ensimmäinen fiktio tietenkin, ehkä seuraava olisi ollut jo jotain muuta. Hänellähän oli suunnitelmia seuraaviksikin elokuviksi.

Jouko: *Minkälaisia suunnitelmia?*

Pekka: Mulla on käsikirjoituskin pitkästä elokuvasta, joka kertoo miehestä ja naisesta, jotka kiertävät Suomea ja tekevät kirjasarjaa. Ihmiset saavat kertoa siihen omat kertomuksensa. Vielä 1970-luvulla myytiin tietosanakirjoja ja muita sarjoja tällaisina iäti jatkuvina hyllyntäytteinä. Siinä oli samanlainen ajatus. Käsikirjoitus oli tehty Jussi Kylätaskun kanssa. Oli joku toinenkin hanke. Kyllä Antti pyrki ihan aktiivisesti fiktiopuolelle. Mutta rahoituksen saaminen ei ollut *Ihmemieheen* jälkeen helppoa.

Timo: Niin eikö Filminorissa ollut *Aurinkotuulen* (1980) jälkeen myöskään kauheasti resursseja.

Tinkimätön Sijainen

Jouko: *Sitten tulee Sijainen. Sehän tulee ihan pususta ja jotenkin yllättäen.*

Pekka: Ei mun mielestäni. Olin kuullut asiat, jotka ovat *Sijaisessa* moneen kertaan Antin kertomina eri tavoilla ja eri yhteyksissä. Antti puhui traumastaan suoraan. Esimerkiksi kun hän kertoi, että hänet oli hyväksytty aikanaan Taideakatemiaan kouluun kaikkien aikojen nuorimpana, niin hän ei puhunut siitä ratkiriemukkaana voittona. Se oli pikemminkin painolasti. Sikäli mulle *Sijainen* ei tullut mitenkään pususta.

Timo: Mulle se tuli kyllä ihan pususta. Näin tietenkin, kun Anne Lakanen leikkasi materiaalia Filminorin leikkaamossa. Siinä vaiheessa se oli vielä ilman spiikkiä. Mun piti sitten ruveta miettimään elokuvan äänipuolta. Pakko sanoa, että kyllä mä yllätyin, kuinka syvästä traumasta oli kysymys ja kuinka tinkimättömästi sitä siinä puretaan. Hiukan epäuskoisestikin alkuun mietiskelin sitä. Se on hämmentävän tinkimätön elokuva omista vanhemmista tai oikeastaan omasta äidistä ja myös omasta itsestään lapsena. Siinä mielessä tämä elokuva etsii edelleen vertaistaan.

Tein siis sen elokuvan äänet. Antilla oli muutamia varmoja asioita, hän sanoi, että tähän pitäisi tulla sellainen ja sellainen asia. Ja mä yritin selittää sitä säveltäjä Antti Hytille ja Hytti pyöritteli päätään. Elokuva olisi vaatinut stereoääntä, mutta silloin sitä ei ollut. Siksi Hytin säveltämästä musiikista menee aika paljon hukkaan, muun muassa tämä syöveri, kun pitäisi olla sellainen spiraali, joka menee helvettiin, toisin sanoen sisäänpäin, niin sitä ei pystynyt rakentamaan monoäänellä. Sitten siellä oli muutama muukin ääni, esimerkiksi ihan realistiset askeleet kun äiti sulkee oven vauvan huutaessa toisella puolella. Loppuhan oli sitten ihan omaa säveltämistä.

Nyt kun katsoin sen, niin se on hämmentävän ahdistavasti leikattukin. Äänimaailmassa tulee tunne, että kaikki jäisi kesken, lukuun ottamatta niitä lyhyitä spiikkitoteamuksia. Yritin äänittää niitä lauseita Antin lukemina. Hän makasi sängyllä, ei pystynyt kunnolla istumaan. Mä yritin laittaa mikrofonin alaspäin ja plarin eteen. Kyllähän Antti niitä luki, mutta ei niistä kukaan olisi mitään tolkkua saanut. Sitten laitettiin Jukka-Pekka Palo spiikkeriksi. Pakko sanoo myöskin, että Antilla ei tuntunut olevan mitenkään avoimesti tunteenomaista suhdetta elokuvan tapahtumiin. Ainakaan hän ei puhunut siitä mitään sen kummempaa. Muuta kuin mitä tuli sieltä itse elokuvamateriaalista.

Erkki: Muistan, että Anne Lakanen oli hyvin ahdistunut siitä elokuvasta, sen leikkaamisen vaikeudesta ja koko siitä prosessista. Yritin kannustaa Annea vaan jatkamaan, tajusin että hän oli kuitenkin niin pitkällä siinä, että hän oli ainoa ihminen, joka pystyi sen leikkaamaan.

Timo: Se on elokuva, jota ei voinut kylmän viileästi tehdä näilläkään osa-alueilla.



Töölönlahden ratapiha sai väistyä Helsingin keskustan tieltä. Antti Peipon Valtakunnan sydän (1979) taltioi ratapihan viimeiset sydämenlyönnit (Verity Films Ky / KAVI).

Valtakunnan sydän jäi Antti Peipon viimeiseksi elokuvaksi (Verity Films Ky / KAVI).



Antti Peipon perintö

Jouko: *Kuten Sijaisessa kerrotaan, Antti Peippo oli parantumattomasti sairas. Hän teki vielä yhden elokuvan, Valtakunnan sydämen (1989), mutta kuoli sitten aika nopeasti. Mitä te muistatte ja ajattelette Antin kuolemasta?*

Timo: Mitä siihen nyt voi sanoa, syöpä kuin syöpä, sen tapasiin syöpiin kuolee. Mun mielestäni *Valtakunnan sydän* on varsinainen saavutus siihen nähden, että ohjeet annettiin Äkräksen Jussille syöpäklinikalta, että kuvaa sellaisia ja sellaisia kuvia. Se on jollain tavalla musta *Sijaisen* sisarelokuva. Sehän on siis valtakunnan *sydän*. Rata-pihalla yhdistyvät niin monet asiat eikä mitään puhuta. Elokuvan aihehan ei varsinaisesti ole tämä junien tulo ja meno ja niiden tyhjennys. Siinä puretaan maailmaa. Voi toki olla, että luen sitä *Sijaisen* kautta.

Pekka: Mä en käynyt katsomassa Anttia sairaalassa. Ja olen miettinyt sitä, että miksi en. Se on jotenkin vaikea asia.

Timo: Ne ei ole helppoja vierailuja.

Pekka: Ihminen niin kun palaa omaankin elämäänsä siinä.

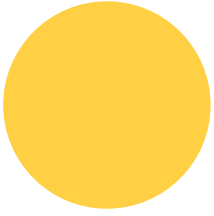
Erkki: Pahaltahan se tuntui. Mies on voimissaan ja tekee elokuvia, ja sitten saa kuulla, että tapahtuu noin. Mun suhteeni Anttiin oli vaikea, tunsin että hän jossain määrin yritti sorsia mua. Antti teki jotain manööverejä ikään kuin sysiäkseen mua syrjään. En itse lähtenyt siihen mukaan, koska mitä se olisi auttanut. Mä olen sen tiedostanut, kaveri välillä vähän tökki mua mutta näinhän elämässä käy. Tampereen elokuvajuhlilla oli *Sijaisen* esityksen aikoihin mieleen jäänyt kohtaaminen. Antti tuli ihan suoraan kohti ja kahden kesken puhuttiin. Hän katsoi ihan rehdisti suoraan silmiin ja omalta kohdaltaan pyysi anteeksi. Oli helppo antaa anteeksi, koska ei mulla mitään vihaa tai kaunaa ollut Anttia kohtaan.

Jouko: *Mikä oli Antti Peipon merkitys suomalaisena leffantekijänä, persoonana ja ihmisenä?*

Timo: Psykkinen ja konkreettinen maisema, kuvataiteet ja historia. Essee-elokuvien tekijöitä ei Suomessa juuri muita ollut kuin Antti. Eikä ole vielääkään. Hänen parhaita elokuviaan voi hyvin verrata vaikkapa Alain Resnais´n ja Chris Markerin lyhytelokuviin. Toisaalta Risto Jarvan elokuvien kuvaaminen muodostaa myös komean kuvaajan uran.

Erkki: Arvostan Anttia suuresti siinä, että hän oli vahvasti oman tien kulkija, persoonallinen taiteilija, joka ei ollut muitten vietävissä.

Pekka: Antti oli niitä harvoja suomalaisia älyllisen elokuvan, toisenlaisen dokumenttielokuvan tekijöitä. Hän ei pitäytynyt arjen kuvaukseen vaan työsti isompia ajatuksia. Anttihan ei elokuvissaan saarnannut, vaan antoi ihmisille tilaisuuden ajatella ja oivaltaa. Ja se on musta arvokasta.



Viitteet

- 1 Elokuva- ja tv-työn linja Taideteellisessa korkeakoulussa.
- 2 Jacques Tati oli miimisestä ilmaisustaan tunnettu ranskalaiskoomikko.
- 3 Kuvakäsikirjoitukset.
- 4 Arriflex-kamera, joka oli kehitetty toisen maailman sodan aikana.
- 5 Kuvauskraana, liikkuva nostolaite, jonka päässä on kamera.
- 6 Tummennettu lasi, jonka läpi katsottaessa näkee kuvan kontrastit.
- 7 Linssin eteen asetettava suodin, joka muuttaa kuvan värilämpötilan.
- 8 Raskas lyijykuori, jonka tarkoitus on vaimentaa kameran ääni.



LIITTEET

Kuva Antti Peippo

SUMMARY

Insights into Antti Peippo

Antti Peippo is the great unknown in Finnish documentary films and films in general. He's a visual artist who became a filmmaker and later, as a director, the great master of Finnish essay documentaries.

Antti Peippo was born in Lahti in 1934 to a patriotic, bourgeois home where outward appearances were important, no matter what the tensions inside the family were. The childhood traumas followed Peippo throughout his life and had a central role in his works. He was also an edgy personality.

At only 16, he was accepted in the Finnish Academy of Fine Arts and later continued his studies in Paris, where he got interested in films. After returning to Finland, he went on to study camera arts at the Institute of Industrial Arts. Peippo became the trusted cinematographer of the famous Finnish filmmaker Risto Jarva. He worked with other directors as well in numerous short and feature films.

Peippo directed his first own film *Viapori – Suomenlinna (Viapori – Fortress of Finland)* in 1972. His last film was called *Valtakunnan sydän (The Heart of the Nation)* from 1989. All in all, he directed 14 short films. Peippo was master of condensing and crystallizing – often purely visually, without words. His films are many-layered, sometimes mysterious, diving into the unknown. His most-covered subjects are art, artists and history. His best-known, most celebrated and maybe his most important film is *Sijainen (Proxy, 1989)*, where the director himself, now suffering from incurable cancer, uses his personal history to draw a merciless picture of his family and the whole nation.

Peippo's films represent the genre of essay films, rare in Finland. Often, they tackle Finnish national history, but the works have a wider, universal level. War and its consequences is one of the great European topics. Peippo's works are indeed part of the great tradition of the European essay films, known for such famous filmmakers as Alain Resnais and Chris Marker.

Peippo also directed one feature film, *Ihmemies (Wonderman, 1979)*. The film's world was very Peippoesque; strange and reaching deep into the unconscious.

This book sheds light on Antti Peippo from many points of view, with many voices. The voices belong to researchers, essayists, friends, colleagues as well as Peippo himself. Some of the texts are essays, others are in the form scientific articles as well as memoirs. There are even some discussions and interviews.

The book is divided into three parts. The first one deals with Antti Peippo the visual artist, cinematographer and fiction film director. The second part concentrates on Peippo as the master of the essay documentary, while the third part gives the floor to Peippo's friends, colleagues and the master himself.

Visual arts provides a fruitful angle to Antti Peippo, and this is why the first part of the book approaches Peippo through visual images. The second part focuses on Peippo as a documentarist and attempts to place him on the map of Finnish documentary films. Antti Peippo also wrote himself. The third part begins with a selection of his own texts. It's imperative to include them, as many of the writers in the book refer to Peippo's own articles. The topics vary from Buñuel and surrealism – both important inspirations for Peippo – to his own works. The *Diary for Film Freaks* takes us inside the making of the *Ihmemies (Wonderman)*.

Translation: Tiina Kinnunen

Antti Peippo oli muodon mestari, kuten Suomenlinnasta otettu valokuva kertoo.



FILMOGRAFIAT

Lyhenteet: *O*: ohjaus, *K*: käsikirjoitus, *T*: tuotanto, *Ku*: kuvaus, *Le*: leikkaus, *Ä*: ääni/äänitys,
La: lavastus, *M*: musiikki, *N*: näyttelijät

ANTTI PEIPON OHJAAMAT ELOKUVAT

***Viapori – Suomenlinna* (1972)**

O, K, Ku, T: Antti Peippo
Selostusteksti: Antti Peippo, Elias Härö
Suunnittelussa mukana: Lauri Anttila
Ä: Timo Linnasalo, Matti Kuortti
Le: Timo Linnasalo, Antti Peippo
Selostaja: Elias Härö
23 min.

***Suomalainen pöydänkattaja* (1973)**

O, Ku: Antti Peippo
K: Kullervo Kukkasjärvi, Antti Peippo
Ä: Matti Kuortti
Le: Risto Jarva
Esiintyjät: Birger Kaipainen
13 min.

***Leikkien mallit* (1975)**

O, T, Ku, Le: Antti Peippo
K: Antti Peippo, Pekka Aine, Tom Forsström
Työryhmä: Matti Kuortti, Heikki Mäkelä
21 min.

***Menneen ajan kuvat* (1977)**

O, T: Antti Peippo
K: Antti Peippo, Lauri Anttila, Severi Parko, Pekka Aine
Ku: Antti Peippo, Pekka Aine
Ä: Matti Kuortti, Pekka Aine
Le: Timo Linnasalo
M: Heikki Valpola
Musiikin äänitys: Paul Jyrälä
Selostaja: Elias Härö
21 min.

***Graniittipoika* (1979)**

O, T: Antti Peippo
K: Antti Peippo, Olli Soinio, Pekka Aine, Marjaleena Virtanen
Ku: Pekka Aine, Antti Peippo
Le: Juho Gartz
Ä: Olli Soinio, Matti Kuortti
M: Heikki Valpola
Musiikin äänitys: Paul Jyrälä
10 min.

***Ihmemies* (1979)**

O: Antti Peippo
T: Kullervo Kukkasjärvi
K: Jussi Kylätasku
Käsikirjoitustyöryhmä: Kullervo Kukkasjärvi, Pentti Nykvist, Olli Soinio, Marjaleena Virtanen
Ku: Juha-Veli Äkräs, Pekka Aine
Le: Juho Gartz
Ä: Matti Kuortti, Timo Linnasalo
M: Antti Hytti, Esa Helasvuo
La: Matti Marttila, Erkki Saarainen
Puvut: Sari Salmela
Maskeeraus: Nadja Pyykkö
Kamera-assistentti: Raimo Paananen, Tahvo Hirvonen, Kalevi Kankainen
Apulaisohjaaja: Olli Soinio
Kuvaussihteeri: Marjaleena Virtanen
Tuotantossihteeri: Orvokki Taivalaari
Järjestäjä: Jouko Aaltonen, Olli Varja
Leikkaajan apulainen: Marjatta Niiranen
Valokuvat: Lauri Kanerva
Alkutekstit: Antti Kari, Juha Harju
Värimääritys (Suomi-Filmi Oy): Jorma Korpinen
Musiikin äänitys (Photosonic Ky): Måns Groundstroem
Miksaus (Cinemix Oy): Tuomo Kattilakoski
Musiikko: Karri Koivukoski, Sakari Kukko, Markku Lievonen, Tero Sarikoski, Jouni Takamäki, Kari Sorvali, Eija Ahvo, Mitta Sorvali
N: Antti Litja, Martti Pennanen, Saara Pakkasvirta, Tarja-Tuulikki Tarsala, Maija Karhi, Jukka Sipilä, Paavo Piskonen, Markku Blomqvist, Tuomas Peippo, Seela Sella, Tuula Nyman, Ville Salminen, Martti Kuningas, Nils Brandt, Masaaki Hashimoto, Esa Helasvuo, Seppo Huunonen, Tauno Karvonen, Einari Ketola, Sina Kujansuu, Antero Laine, Hannele Lauri, Hannu Lauri, Pekka Milonoff, Terhi Panula, Antti Peippo, Sulevi Peltola, Päiviö Rosenqvist, Antti Seppä, Armi Sillanpää, Liisi Tandefelt, Ulla Tapaninen, Risto Taalo, Martti Tschokkinen, Arto Tuominen, Olli Tuominen, Pauli Virtanen, Yrjö Peippo, Anneli Siljander, Matti Marttila, Matti Kuortti, Timo Linnasalo, Kati Björkqvist, Henny Mertanen, Lea Vehkakoski, Orvokki Taivalaari, Harri Kaasinen, Yosi Anaya, Veikko Päiviö, Erkki Peltomaa, Tellervo Kukkasjärvi, Lauri Kanerva, Pekka Autiovuori, Marjatta Niiranen, Veikko Korkala, Olavi Naaralainen, Silu Seppälä, Walter Schieweck, Eero Manner, Marjaleena Virtanen, Helena Notkonen
103 min.

Seinien silmät (1981)

O, Ku, T: Antti Peippo
K: Antti Peippo, Lauri Anttila
Ku (1943–44 materiaali): Niilo Helander
Ä: Timo Linnasalo
Le: Timo Linnasalo
M: Heikki Valpola, Antti Hytti
9 min.

Sivullisena Suomessa (1983)

O, K, Ku, Le, T: Antti Peippo
Ä, Le: Olli Soinio
M: Heikki Valpola
Äänitehosteet: Antero Honkanen
Trikkikuvaus: Seppo Rintasalo
Lukija: Markku Blomqvist
Asiantuntija: Juhani Tasihin
Suunnittelutyöryhmä: Lauri Anttila, Timo Linnasalo
24 min.

Kolme salaisuutta (1984)

O, K, Ku, Le, T: Antti Peippo
Ä: Olli Soinio
M: Antti Hytti
Miksaus: Tuomo Kattilakoski
Lukija: Esko Salminen
Asiantuntija: Oscar Parland
17 min.

Risto Jarva, työtoverini (1984)

O: Antti Peippo
Le: Elina Katainen

Ateneumin joululehti (1985)

O, K, Le, T: Antti Peippo
Ku: Antti Peippo, Pekka Aine
Le: Olli Soinio
M: Antti Hytti
Asiantuntija: Severi Parko
30 min.

Nykytaiteen museo (1986)

O, T, Suunnittelu: Antti Peippo
Ku: Pekka Aine, Tahvo Hirvonen, Juha-Veli Äkräs
Le: Anssi Blomstedt
Ä: Tero Malmberg, Anssi Blomstedt, Matti Kuortti
Miksaus: Tuomo Kattilakoski
La: Lauri Anttila, Jussi Kautto, Urpo Puisto
Trikit: Heikki Paakkanen, Lauri Pitkänen
Pienoismallit: Kalevi Linden
Näyttelysihteeri: Elina Katainen
Kuvaussihteeri: Maiju Leppänen
Tuotantosihteeri: Orvokki Taivalsaari
Tuotantopäällikkö: Heikki Takkinen
Värimääritys (Suomi-Filmi Oy): Jorma Korpinen

Asiantuntijat: Salme Sarajas-Korte, Erik Kruskopf, Erkki Pirtola, Juhani Pallasmaa, Jaakko Lintinen, Timo Valjakka
Esiintyjät: Antti Peippo (selostaja/haastattelija), Erik Kruskopf, Rafael Wardi, Juhana Blomstedt, Jorma Hautala, Carolus Enckell, Reijo Viljanen, Paul Osipow, Kain Tapper, Olavi Lanu, Kauko Lehtinen, Martti Aiha, Jaakko Lintinen, Jarmo Mäkilä, Erkki Pirtola, Jussi Kivi, Rauni Liukko, Leena Luostarinen, Cris af Enehjelm, J. O. Mallander, Raimo Utrainen, Lauri Anttila, Kimmo Takala, Maiju Leppänen
63 min.

Ratsastus Aasian halki (1987)

O, K, T, Ku: Antti Peippo
Ä, Le: Olli Soinio
Valaisu: C. G. Hagström
Lukija: Veikko Honkanen
Miksaus: Tuomo Kattilakoski, Tom Forsström
Tiedeasiantuntija: Harry Halén
Laborointi (Suomi-Filmi Oy): Jorma Korpinen
37 min.

Hotel Belveder (1987)

O, T: Antti Peippo
K: Antti Peippo, Antti Hytti
Ku: Tahvo Hirvonen
Le: Anne Lakanen
M: Antti Hytti
Esiintyjät: Lyyli Mäkelä, Eino Ääpäälä, Veikko Heikkilä
36 min.

Sijainen (1989)

O, T, Ku: Antti Peippo
K: Martti Siirala ja Antti Peippo
Ä: Timo Linnasalo
Le: Anne Lakanen
M: Antti Hytti
Kertoja: Jukka-Pekka Palo
24 min.

Valtakunnan sydän (1989)

O, K, T: Antti Peippo
Ku: Juha-Veli Äkräs
Ä: Matti Kuortti
Le: Anne Lakanen
11 min.

MUUT ELOKUVAT, JOISSA ANTTI PEIPPO OLLUT MUKANA

PITKÄT ELOKUVAT

X-Paroni (1964)

O: Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta, Spede Pasanen

Ku: Risto Jarva, Antti Peippo (B-kuvaaja)

Onnenpeli (1965)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

K: B.Kivi (kollektiivinen nimimerkki: Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta, Antti Peippo, Matti Rinne, Tuula Saarikoski, Juhani Savolainen)

Työmiehen päiväkirja (1967)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

N: kirurgin kädet (ilman krediittiä)

Ruusujen aika (1969)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

La: Lauri Anttila, Antti Peippo, Juhani Jauhiainen

N: kuvaaja helikopterissa (ilman krediittiä)

Bensaa suonissa (1971)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

K: Peter von Bagh, Kullervo Kukkasjärvi, Heikki Parkkonen, Jukka Mannerkorpi, Antti Peippo, Risto Jarva

La: Risto Jarva, Antti Peippo,

N: uutiskuvaaja (ilman krediittiä)

Kun taivas putoaa (1972)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

K: Jussi Kylätasku, Risto Jarva, Antti Peippo, Peter von Bagh

N: lääkintävoimistelijan potilas / mies puhelinkioskilla (ilman krediittiä)

Yhden miehen sota (1974)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

La: (ilman krediittiä)

N: mies työmaan konttorissa

Mies joka ei osannut sanoa ei (1975)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

N: talonmies (ilman krediittiä)

Loma (1976)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

N: lomamatkalainen (ilman krediittiä)

Jäniksen vuosi (1977)

O: Risto Jarva

Ku: Antti Peippo

N: mies poliisiasemalla / Puolustusvoimain kapteeni ulkomaisen turistiseurueen mukana

Vartioitu kylä 1944 (1978)

O: Timo Linnasalo

Ku: Antti Peippo

Menestyksen maku (1983)

O: Maunu Kurkvaara

Ku: Antti Peippo

LYHYTELOKUVAT (kuvaajana)

Tampere, iloisen kesän kaupunki (1964)

O: Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta

Asuminen ja luonto (1965) O: Risto Jarva

Kansanvakuutus turvanamme (1967)

O: Risto Jarva

Kaupungissa on tulevaisuus (1967)

O: Risto Jarva

Tietokoneet palvelevat (1968) O: Risto Jarva

Nainen ja yhteiskunta (1968) O: Risto Jarva

Parempaan asumiseen (1969) O: Risto Jarva

Helsingin tuntomerkit (1969) O: Risto Jarva

Turvallisuutta metsätöihin (1969)

O: Risto Jarva, Jukka Mannerkorpi

Joulukuu (1969) O: Peter von Bagh

Pakasteet II (1969) O: Risto Jarva, Jukka Mannerkorpi

Yötäpäivää I (1970)

O: Risto Jarva, Jukka Mannerkorpi

Maaseudun tulevaisuus? (1970)

O: Risto Jarva

Pyhäsalmi – kaivosteollisuuden nykyaikaa (1970) O: Risto Jarva

Luonnon talous (1971) O: Risto Jarva

Kuluttaja (1972) O: Risto Jarva

Kemira – kemian teollisuutta (1974)

O: Kullervo Kukkasjärvi

Ystävien seurassa (1977) O: Risto Jarva, Kari Kyrönseppä, Jukka Mannerkorpi

Muistikuva Ristosta (1980) O: Juha-Veli Äkräs

HENKILÖHAKEMISTO

- Aalto Alvar 44
Aaltonen Jouko 200
Aaltonen Veikko 169
Aaltonen Wäinö 76, 88, 89, 92, 95, 97, 98,
106–112, 114–117, 120, 125, 126, 190,
195, 199
Adorno Theodor W. 83, 88, 89, 91
Ahtola-Moorhouse Leena 97
Aiha Martti 35, 45
Aine Pekka 12, 68, 160, 161, 165, 166, 168,
170, 171, 178, 194, 200, 212
Airaksinen Timo 66
Airisto Lenita 173
Alter Nora M. 82
Althusser Louis 88
Andersson Roy 26
Andrade Pilar 65
Annala Markku 184
Antonio Emile de 26, 27
Antonioni Michelangelo 159
Anttila Lauri 36, 77, 147, 193, 210
Anttila Ulla 39
Aristoteles 194
Arkio Tuula 44
Arnim Achim von 143
Arp Hans 142, 143
Bach Johan Sebastian 112, 115, 162
Bagh Peter von 39, 54, 81, 134, 155, 159,
178, 185, 186
Bakunin Mihail 142
Baran Jaimie 28
Bazin André 26, 27, 28, 144
Becker Jacques 161, 173, 178
Benjamin Walter 29
Bense Max 88
Bergholm Eija-Elina 38
Bergman Ingmar 91, 108, 172
Bergson Henri 18, 19, 21, 25, 26, 34, 77,
84, 116
Blom Atte 17
Blomberg Erik 160
Blomqvist Markku 177
Blomstedt Anssi 47, 187, 194
Blomstedt Juhana 35, 37, 45
Brahms Johannes 143
Brandt Nils 173
Braque Georges 152
Brecht Bertolt 69, 84
Brentano Clemens 143
Breton André 30, 142, 143
Brueghel Pieter 33
Bryant Levi 29
Buñuel Luis 12, 19, 20, 25, 26, 28–30, 84,
135, 142–146, 178
Burri Alberto 147, 148, 210
Camus Albert 86, 180
Caravaggio 51
Casarés Maria 173
Cavalcanti Alberto 81
Cayrol Jean 84
Cederström Kanerva 81
Chaplin Charles 67
Clair René 67, 145
Cocteau Jean 20, 145
Corrigan Timothy 82, 83
Courant Gérard 138
Dalí Salvador 19, 20, 29, 142, 144, 145
Dante Alighieri 54
Deleuze Gilles 18
Deneuve Catherine 51
Dixon Dean 183
Donner Henrik Otto 17
Donner Jörn 17
Duchamp Marcel 142
Edelfelt Albert 62
Eisenstein Sergei 15, 17, 19, 27
Eisler Hanns 84
Eliot T. S. 131
Elsaesser Thomas 83, 92
Enckell Carolus 35, 37
Enehielm Cris af 36
Engels Friedrich 20
Ennala Veikko 53
Epstein Jean 30, 145, 146
Ermala Anita 179
Ernst Max 33, 77, 142, 143
Eteläpää Heikki 50
Farber Manny 28
Finne Gunnar 193
Flaherty Robert 19
Franck Kaj 39
Franco Francisco 142
Franju Georges 25–27, 82, 84
Freud Sigmund 29, 101
Fuller Samuel 70
Gallen-Kallela Akseli 61, 97, 207
Gance Abel 135
Gartz Juho 68, 114, 120, 125, 172, 175, 210
Getino Octavio 82
Gilson René 145
Godard Jean-Luc 82, 84, 128, 160, 178
Godzinsky George de 16
Goretta Claude 207
Gorin Jean-Pierre 28
Grönberg Raimo 61
Hallama Raimo 39, 185
Halonen Pekka 61
Hardy Oliver 28

Harman Graham 29
 Harmony Sisters 105
 Haukinen Eeva-Maija 53, 54
 Hautala Jorma 35
 Helander Niilo 76, 126–128, 147–150, 210
 Helevä Kristiina 41
 Helismaa Reino 16
 Helminen Liisa 164, 178
 Helenelund Corinna 38
 Hellaakoski Aaro 107
 Hilpinen Risto 39
 Himberg Mirjam 164, 178
 Hirvonen Tahvo 68, 194, 195, 201
 Hobsbawm Eric 76
 Hokkanen Pirjo 58
 Hokusai 192
 Honkasalo Pirjo 192
 Hopper Edward 53
 Huhtamo Markku 202
 Huhtamäki Ulla 18
 Hutri Eila 188
 Huxley Aldous 83
 Hytti Antti 69, 100, 215
 Hämäläinen Heikki 51
 Härö Elias 28
 Ioseliani Otar 101
 Jancsó Miklós 62
 Jarva Risto 10–12, 14, 16, 17, 19–24, 26, 28,
 36, 39, 40, 41, 48, 49–52, 54–60, 62, 67,
 70, 74, 79, 84, 90, 105, 130, 134, 152, 160,
 164, 175, 179, 184–188, 190, 199–204,
 207, 208, 214, 217, 220
 Jennings Humphrey 81
 Jentsch Ernst 65
 Jones Julie 19
 Jung Bertel 44
 Jung Dora 195
 Järnefelt Eero 207
 Järveläinen Juha 179
 Kafka Franz 134
 Kandolin Juha 60
 Kanerva Lauri 68, 166, 178
 Kangas Kaija 61
 Kardén Jorma 180
 Karhi Maija 64, 66, 167
 Karvonen Tauno 171
 Kattilakoski Tuomo 67
 Kaurismäki Aki 49
 Kautto Jussi 38, 39, 42–44
 Kihlman Christer 131
 Kippola Ilkka 76
 Kivi Aleksis 97, 126
 Kivi Jussi 36, 47
 Klee Paul 19
 Kohout Pavel 207
 Kokkonen Kauko 162
 Korhonen Kaisa 184
 Korhonen Timo 90
 Kovanko Lilga 52
 Krogius Lars Karl 42
 Kruskopf Erik 47
 Kubrick Stanley 39
 Kukkasjärvi Irma 160
 Kukkasjärvi Kullervo 160, 166, 213
 Kukko Sakari 69
 Kuningas Martti 168
 Kuoppala Ahti 60
 Kuortti Matti "Rekku" 58, 67, 201, 202, 208
 Kurenniemi Erkki 160
 Kurkvaara Maunu 60, 119
 Kylätasku Jussi 54, 69, 162, 170–172, 176,
 177, 213, 214
 Kärki Toivo 16
 Lakanen Anne 79, 90, 120, 127, 128, 132,
 134–136, 199, 215
 Lampinen Simo 52
 Lanu Olavi 35, 46, 47
 Latour Bruno 29
 Laurel Stan 28
 Lautréamont Comte de 30
 Léger Fernand 145, 152
 Lehtinen Kauko 18, 19
 Liljeqvist Bertel 42
 Liljeqvist Sigrid 42
 Lindgren Armas 42
 Linnasalo Timo 58, 60, 67, 118, 120, 127–
 129, 132–134, 136, 157, 158, 164, 174,
 175, 200, 208
 Lintinen Jaakko 47
 Lipasti Teemu 160, 178
 Litja Antti 11, 56, 63–65, 70, 160, 162,
 164–166, 168, 169, 174, 176–178 202
 Liukko Rauni 35, 191
 Lopate Phillip 85
 Lumirae Pertti 38
 Luostarinen Kiti 81
 Luostarinen Leena 36
 MacDougall David 91
 Malevitš Kazimir 45
 Mallander, J. O. 36
 Mandelin Mary 183
 Mannerheim Carl Gustaf 80, 85, 110, 211
 Mannerkorpi Jukka 185
 Marker Chris 11, 25, 27, 82, 84, 108, 128,
 136, 157, 198, 217, 220
 Markkanen Soili 61
 Markus Tarja 41
 Marttila Matti "Matteus" 68, 159, 166, 169,
 178, 203
 Marx Karl 20, 25, 27, 67
 Marx-veljekset 67, 144, 207
 Matikainen Ari 90
 Meillassoux Quentin 29
 Melasniemi Pertti 52
 Meri Veijo 134
 Meyerhold Vsevolod 15

Mikkola Hannu 52
 Miró Joan 146
 Montaigne Michel de 81
 Montand Yves 23
 Moore Henry 135, 197, 198
 Morton Timothy 29
 Munch Edvard 67
 Mäkilä Otto 18
 Mäkinen Aito 100
 Naukkarinen Lasse 22, 76, 81, 84, 85, 184, 200
 Nixon Richard 26
 Noailles Charles de 145
 Nousiainen Heikki 202
 Novalis 143
 Numminen M.A. 71
 Nurmi Paavo 126
 Nyman Tuula 59, 168
 Osipow Paul 24, 35, 51, 187
 Oswald Lee Harvey 169
 Paananen Raimo 172
 Paasilinna Arto 59
 Pajala Erkki 53, 54
 Pakkasvirta Jaakko 14, 16, 49, 50, 69, 178,
 184–187, 200, 204
 Pakkasvirta Saara 66, 167, 171, 174, 176,
 178, 179
 Palo Jukka-Pekka 61, 131, 197, 215
 Parland Oscar 98, 137
 Partanen Heikki 185
 Partanen Heikki T. 213
 Pasanen Spede 49
 Patočka Jan 213
 Paulaharju Samuli 111
 Peippo Aune (Antti Peipon äiti) 10, 15, 38, 41,
 78, 90, 101–103, 107, 119–121, 131, 132,
 135, 137, 155–158, 197, 205, 206, 215
 Peippo Maunu (Antti Peipon veli) 10, 53, 78,
 79, 90, 101, 103, 107, 108, 134, 156, 158,
 182, 188, 205
 Peippo Martti (Antti Peipon isä) 10, 78,
 101–103, 107, 108, 121, 131, 155, 157,
 182, 205
 Peippo Rauni 8, 183, 185, 187, 195
 Peippo Tuomas 64, 65, 159, 161
 Peltola Sulevi 171
 Peltomaa Erkki 41, 58, 200, 208
 Pennanen Martti 64, 66, 159, 163, 171, 173
 Perkiömäki Erkki 205
 Picabia Francis 142
 Picasso Pablo 146
 Piela Mikko 106
 Pirtola Erkki 35, 44, 46
 Piskonen Paavo 165
 Platon 81
 Pokkinen Eija 50, 59
 Polanski Roman 214
 Pollock Jackson 19, 135, 194
 Pudovkin Vsevolod 17
 Puisto, Urpo 43
 Pyykkö Nadja 170
 Rancière Jacques 88
 Rascaroli Laura 83, 91, 92
 Rautavaara Tapio 15
 Ray Man 142
 Read Herbert 20, 142
 Rekola Mirkka 118
 Rembrandt 51, 143, 206
 Renoir Jean 16, 20, 178, 214
 Renov Michael 83
 Renvall Seppo 126
 Resnais Alain 11, 21, 23, 25–27, 77, 82, 108,
 128, 217, 220
 Richter Hans 86
 Riefenstahl Leni 209
 Riis Jacob 81
 Rinne Eero 52
 Rinne Matti 32, 131
 Rossellini Roberto 17
 Rothko Mark 135, 194
 Ruttmann Walter 81
 Ruutsalo Eino 119
 Räbinä Paavo 45
 Rääts Jaan 209
 Saarainen Erkki 68
 Saarenheimo Eero 27
 Saarikoski Pentti 28
 Saarikoski Tuula 179
 Saijonmaa Arja 55
 Salmela Sari 68, 172
 Salminen Esko 100
 Salminen Timo 49
 Salminen Ville 66, 162, 164
 Salo Elina 24, 51, 187
 Salonen Saini 40
 Sartre Jean-Paul 130, 151
 Sauli Anneli 50, 184, 186
 Sauvo Tini 178
 Schelling Friedrich von 101
 Schjerfbeck Helene 61
 Schumpeter Joseph 17
 Schwindt Christian 17
 Sella Seela 164, 169
 Sibelius Jean 97, 210
 Siegel Don 66
 Siirala Martti 78, 102, 103, 108, 155, 158, 195
 Simmel Georg 20
 Sipilä Jukka 57, 60, 67, 161, 165
 Snow C. P. 14
 Soinio Olli 152, 160, 165, 168, 170, 172, 174,
 178, 213
 Sokurov Alexander 209
 Solanas Fernando 82
 Suosalmi Kerttu-Kaarina 180
 Särkkä T. J. 159
 Taivalsaari Orvokki 58, 202
 Takamäki Jone 69

Takkinen Heikki 46
 Tandefelt Liisi 170
 Tanner Alain 207
 Tanska Tuomo 38
 Tapiovaara Nyrki 69
 Tapper Kain 35
 Tarkka Pekka 23
 Tarkovski Andrei 101, 121, 122, 133
 Tarsala Tarja-Tuulikki 66, 164, 173, 178
 Tati Jacques 26, 67, 201, 207, 218
 Terttula Eugen 159
 Timirjasev Ivan 34, 77, 78, 85–87, 92, 105,
 129, 130, 150–153
 Toiviainen Sakari 50, 53
 Tolvanen Jouko 38
 Topelius Zacharias 193
 Torikka Timo 61
 Tuomikoski Eero 15, 168
 Turkka Jouko 213
 Tyni Seija 52
 Tzara Tristan 142
 Tähkä Riitta 101
 Törnroth Ulf 52
 Utriainen Raimo 180
 Uusitalo Kari 74
 Vaala Valentin 75
 Valkama Jorma-Tapio 179
 Valkeasuo Kristiina 208
 Valpola Heikki 98, 109, 115
 Vertov Dziga 81
 Vigo Jean 25, 81, 84
 Viljanen Reijo 35
 da Vinci Leonardo 97
 Virtanen Marjaleena 163, 165, 171
 Visconti Luchino 178
 Väänänen Olli 58, 202
 Wagner Richard 143
 Wardi Rafael 35, 98
 Wittgenstein Ludwig 15
 Wollen Peter 84
 Äkräs Juha-Veli 68, 165, 171, 178, 198, 201,
 202, 205, 208, 217

ELOKUVAHAKEMISTO

Andalusialainen koira (Un chien andalou,
 1929) 29, 142–144, 146
 Annapurnan valloitus (Victoire sur
 l'Annapurna, 1953) 188
 Asuminen ja luonto (1965) 49, 74, 186
 Ateneumin joululehti (1985) 45
 Aurinkotuuli (1980) 214
 Ballet mécanique (1924) 145
 Bensaa suonissa (1970) 48, 52, 53, 55, 56,
 61, 84, 200, 203, 204
 Berliini -suurkaupungin sinfonia (Berlin: Die
 Sinfonie der Großstadt, 1927) 81
 Cinématon (2001) 138
 Cul-de-Sac – umpikuja (Cul-de-Sac, 1966)
 214
 Ei paluuta (Иваново детство, 1962) 121
 El – salattu totuus (El, 1952) 26, 144
 Englannin sävel (Listen to Britain, 1942) 81
 Graniittipoika (1979) 29, 60, 76, 77, 84, 85,
 88–92, 95, 97, 98, 106–117, 119, 120,
 122, 125, 126, 155, 170, 190, 195, 201,
 211
 Helsingin hetkiä (1971) 75
 Helsingin tuntomerkit (1969) 200
 Herra Lahtinen lähtee lipettiin (1939) 69
 Hotel Belveder (1987) 194, 195
 Hôtel des Invalides (1951) 25, 26, 84
 Las Hurdes (1933) 20, 25, 28, 135, 142, 146
 Ihmemies (1979) 42, 53, 63–71, 74, 95, 105,
 114, 116, 134, 159–178, 201, 207, 213,
 214, 220, 221
 Inho (Repulsion, 1965) 51
 Jonas täyttää 25 vuonna 2000 (Jonas qui
 aura 25 ans en l'an 2000, 1976) 207
 Joulukuu (1969) 186
 Jäniksen vuosi (1977) 53, 58–62, 70, 177,
 200, 202–204
 Karins ansikte (1983) 91
 Kaunotar ja hirviö (La belle et la bête, 1946)
 20, 145
 Kaupungissa on tulevaisuus (1967) 21, 49,
 74, 184
 Kesäkapina (1970) 69, 200
 Kolme salaisuutta (1984) 83, 86, 92, 95, 96,
 98–100, 105, 120, 137, 138
 Kreivi (1971) 186
 Kulta-aika (L'âge d'or, 1930) 25, 142–145,
 178
 Kultavaunut (Le carrosse d'or, 1955) 214
 Kun taivas putoaa... (1972) 52–55, 59, 68,
 70, 203
 Kuoleman puutarha (La mort en ce jardin,
 1956) 144
 Laittomat (Bande à part, 1964) 178

- Leikkien mallit (1975) 86, 200, 201
 Lettre de Sibérie (1958) 25
 Likaiset polut (La fièvre monte à El Pao, 1959) 144
 Lokakuu (Октябрь, 1928) 27
 Loma (1976) 42, 56, 58, 59, 169, 200, 203, 205
 Maaseudun tulevaisuus? (1970) 74
 Meidän vapaus (A nous la liberté, 1931) 67
 Menestyksen maku (1983) 60–62
 Menneen ajan kuvat (1977) 201, 210
 Mies ja elokuvakamera (Человек с киноаппаратом, 1929) 81
 Mies joka ei osannut sanoa ei (1975) 56, 57, 59, 67, 200, 203, 207
 Millhouse: A White Comedy (1971) 26
 Minulla on tiikeri (1979) 164
 Nainen ja yhteiskunta (1968) 49, 74, 130
 Nanook – pakkasen poika (Nanook of the North, 1922) 19
 Nizzasta puheenollen (À propos de Nice, 1930) 25, 81
 Nykyaika (Modern Times, 1936) 67
 Nykyaikaisen museo (1986) 35–37, 41–47, 134, 192, 201,
 Onnen saari (1955) 119
 Onnenpeli (1965) 21, 23, 49–51, 53, 55, 130, 179, 184, 186–188, 203
 Parempaan asumiseen (1968) 74
 Patsaatkin kuolevat (Les statues meurent aussi, 1953) 84
 Peili (Зеркало, 1975) 101
 Pitsinnyplääjä (La dentellière, 1977) 207
 Polttouunien aika (La hora de los hornos, 1968) 82
 Punainen erämaa (Il deserto rosso, 1964) 159
 Päiväkirja Timothyille (A Diary for Timothy, 1945) 81
 Ratsastus Aasian halki (1987) 80, 85, 211
 Runoilijan veri (Le Sang d'un poète, 1930) 145
 Ruumiinryöstäjät / Varastetut ihmiset (Invasion of the Body Snatchers, 1956) 66
 Ruusujen aika (1969) 36, 39, 40–42, 55, 70, 200, 210, 214
 Sanoja taisteluun (Words for Battle, 1941) 82
 Seinien silmät (1981) 29, 76, 77, 83–85, 89, 91, 92, 95, 105, 116, 119, 120, 122, 126–129, 147–150, 201, 210
 Sijainen (1989) 23, 27, 41, 53, 65, 78, 79, 83, 85, 90–92, 95, 98, 100–103, 105–108, 118–122, 131–135, 138, 154–158, 190, 195–198, 201, 205, 213, 215, 217, 220
 Sivullisena Suomessa (1983) 61, 77, 78, 85–87, 92, 105, 107, 108, 120, 129, 130, 150–153, 155, 201
 Solaris (Солярис, 1972) 122
 Solidaarisuus (1970) 84
 Sodan murtamat (2016) 90
 Sota ja mielenrauha (2016) 90
 Sota on loppunut (La guerre est finie, 1966) 21, 23
 Tasavallan päiväkirja (1972) 84
 Tietokoneet palvelevat (1968) 24, 74, 200
 Tohtori Cordelierin testamentti (Le testament du Docteur Cordelier, 1959) 178
 Tulipää (1980) 172
 Työläiset lähtevät Lumiären tehtaasta (La sortie des usines Lumière, 1895) 25
 Työmiehen päiväkirja (1966) 22–24, 51, 52, 55, 61, 185, 187
 Työtä Ylioppilasteatterissa (1961) 14
 Täältä ikuisuuteen (From Here to Eternity, 1953) 174
 Uhri (Offret, 1986) 121
 Vain tunnit (Rien que les heures, 1926) 81
 Valkoinen koira (White Dog, 1982) 70
 Valtakunnan sydän (1989) 85, 105, 116, 120, 122, 135–137, 197, 198, 216, 217, 220
 Vapautemme hinta (1990) 126
 Vartioitu kylä 1944 (1978) 60–62, 164, 175, 200, 203, 207, 208
 Viapori – Suomenlinna (1972) 23, 25–29, 33, 61, 74, 75, 80, 84, 85, 88, 90, 92, 95, 105–108, 120–125, 128, 155, 157, 201, 209, 210, 220
 Viimeinen bolshevikki (Le Tombeau d'Alexandre, 1993) 136
 X-paroni (1964) 49
 Yhden miehen sota (1973) 28, 52, 55, 56, 70, 203
 Yö ja usva (Nuit et brouillard, 1956) 25, 26, 84, 85, 128
 Yö vai päivä (1962) 16, 20, 21, 186

KIRJOITTAJIEN ESITTELYT

Jouko Aaltonen, TaT, Aalto-yliopiston vieraileva tutkija ja dosentti. Dokumenttielokuvaohjaaja ja tuottaja, jolla noin 30 omaa ohjaustyötä. Toiminut monipuolisesti alalla, mm. tuotantopäällikkönä ja apulaisohjaajana Filminor Oy:ssä. Tutkinut dokumenttielokuvaa ja julkaissut kuusi omaa kirjaa sekä lukuisia artikkeleita. Tuntiopettajana ja luennoitsijana eri oppilaitoksissa ja yliopistoissa.

Lauri Anttila, kuvataiteilija, emeritusprofessori, Suomen ensimmäisiä käsitetaiteilijoita. Hän on toiminut myös opettajana sekä Kuvataideakatemian rehtorina. Anttila on Antti Peipon ystävä nuoruusvuosilta Lahdesta, ja hän on ollut erilaisissa rooleissa useissa Peipon elokuvissa. He tekivät yhdessä esimerkiksi lavastuksen Risto Jarvan *Ruusujen aikaan* (1969). Anttila oli lavastamassa myös *Nykytaiteen museo* -dokumenttia.

Peter von Bagh (1943–2014), VT (Helsingin yliopisto). Elokuvaohjaaja, elokuvahistorioitsija, kriitikko, tietokirjailija, kustantaja, kulttuurivaikuttaja, *Filmihullu*-lehden pitkäaikainen päätoimittaja ja festivaalijohtaja (Sodankylä Midnight Sun Film Festival, Il Cinema Ritrovato Bolognassa). Yli sata elokuvaa, tv- ja radio-ohjelmaa, kymmeniä kirjoja ja lukemattomia artikkeleita.

Mervi Herranen, FM (Helsingin yliopisto, kirjallisuudentutkimus). Suunnittelija Kansallisessa audiovisuaalisessa instituutissa. Kirjoittanut elokuvasta mm. KAVI:n julkaisemiin artikkelikokoelmateoksiin (*Valentin Vaala; Valkoiset ruusut; Elokuvat kertovat, Matti Kassila; Unelmatehdas Liisankadulla*) ja *Filmihullu*-lehteen.

Hanna Johansson, Taidehistorian dosentti (Helsingin yliopisto), taidehistorioitsija ja nykytaiteen tutkija. Hän toimii nykytaiteen tutkimuksen professorina Taideyliopiston Kuvataideakatemiassa. Johansson on kirjoittanut laajasti sekä suomalaisesta että kansainvälisestä taiteesta, erityisesti taiteen ekologisista suhteista ja sen mahdollisuuksista välittää uutta ajattelua.

Markku Koski, YT, toimittaja ja kirjailija. *Filmihullu*-lehden toimituksen jäsen, Tuntiopettaja Lahden Muotoiluinstituutin Elokuva- ja tv-linjalla, Valtion ylimääräinen taiteilijaeläke 2007 (taidejournalismi). Viimeisin teos: *Elvis - ääni ja vimma* (Like 2016).

Satu Kyösola, Docteur d'Études Cinématographiques et Audiovisuelles (L'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 3), työskentelee elokuvan historian, teorian ja tutkimuksen yliopistonlehtorina Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksella Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulussa.

Anne Lakanen, elokuvaleikkaaja, elokuvaleikkauksen professori Aalto-yliopiston Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen laitoksella. Leikannut Antti Peipon kolme viimeistä elokuvaa *Hotel Belveder* (1987), *Sijainen* (1989) ja *Valtakunnan sydän* (1989).

Lasse Naukkarinen, Taideteollisen oppilaitoksen loppututkinto, dokumenttielokuvaohjaaja, yli 40 omaa dokumenttielokuvaa, pääkuvaajana lähes 30 elokuvassa omien ohjaustöitten lisäksi, kamera-assistenttina mm. Filminor Oy:ssä, *Filmihullun* kolumnisti ja muita kirjoitustöitä, opettajana Taideteollisessa korkeakoulussa ja Lahden Käsi- ja taideteollisuusoppilaitoksessa.

Henri Waltter Rehnström, helsinkiläinen vapaa toimittaja ja käsikirjoittaja. Hän on valmistunut taiteen maisteriksi Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta. Hän on ollut käsikirjoittamassa niin lyhytelokuvaa, dokumenttia kuin kuunnelmaakin. Toimittajana Rehnström on kirjoittanut muun muassa *Helsingin Sanomiin*, *TV-maailmaan* ja *Turun Sanomiin*.

Matti Rinne, toimittaja ja tietokirjailija. Hän on toiminut *Iltä-Sanomien* vastaavana kulttuuri-toimittajana 1967–98. Hän on ollut monien media- ja kulttuurialan järjestöjen puheenjohtaja sekä julkaissut useita kulttuurihistoriallisia tietokirjoja. Antti Peipon ystävä nuoruusvuosista alkaen.

Jari Sedergren, VT, elokuva- ja televisiotutkimuksen dosentti, elokuvaan sekä historiaan erikoistunut tutkija. Työskentelee Kansallisen audiovisuaalisen instituutin erikoistutkijana, kirjoittanut laajasti elokuvasta, esimerkiksi sensuurista, propagandasta ja suomalaisesta dokumenttielokuvasta. Julkaissut useita kirjoja, mm. yhdessä Ilkka Kippolan kanssa kaksi suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa käsittelevää perusteosta *Dokumentin ytimessä* (2009) ja *Dokumentin utopiat* (2015).

Ville Suhonen, elokuvaohjaaja, käsikirjoittaja ja kirjailija. Vuodesta 1985 alkaen hän on ohjannut yli 30 elokuvaa ja kirjoittanut useita romaaneja ja tietokirjoja. Hän toimii tällä hetkellä myös Risto Jarva -seuran puheenjohtajana.

Eero Tammi, ohjaaja, kriitikko, leikkaaja. Hän on valmistunut elokuvaleikkaajaksi Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulusta. Hän on paitsi leikannut, myös tuottanut ja ohjannut useita lyhytelokuvia ja mediataideteoksia, sekä kirjoittanut elokuvaesseyitä mm. *Filmihulluun* ja *Sight & Soundiin*.

Markku Varjola, elokuvakriitikko ja -esseisti (freelance). Kirjoittanut erityisesti *Filmihullu*-lehteen ja Suomen elokuva-arkistolle (mm. *Suomen kansallisfilmografia* -teossarjaan). Yhteistyötä Gaudeamuksen kanssa. Luentosarjoja Helsingin yliopistossa, Avoimessa korkeakoulussa ja Suomen elokuvakerhojen liiton kiertueilla.

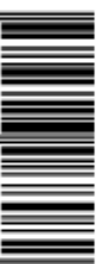
Potkurin lavat nousevat lumesta Peipon valokuvatutkielmassa.



Antti Peippo (1934–1989) oli suomalaisessa elokuvassa täysin oma tapuksensa. Hän oli lupaava kuvataiteilija, joka siirtyi Risto Jarvan luottokuvaajaksi ja ponnisti edelleen ohjaajana suomalaisen esseedokumentin mestariksi. Peipon elokuvien lähtökohtana on usein kansallinen historia (mm. *Sivullisena Suomessa*, *Graniittipoika*, *Seinien silmät*). Teoksissa on myös laajempi universaali taso, sota ja sen seuraukset. Peipon tuotanto asettuukin luontevasti osaksi eurooppalaisen essee-elokuvan historiaa, jota edustavat sellaiset tunnustetut tekijät kuin Alain Resnais ja Chris Marker. Ohjaajan pääteos *Sijainen* (1989) tiivistää Antti Peipon taiteen ytimen: yleisen ja yksityisen vuoropuhelu yhdistettynä omaperäiseen, vahvaan näkemykseen, mestarillisesti hallittuun muotoon sekä korkeaan taiteelliseen tasoon.

Monipuolinen artikkelikokoelma käsittelee Antti Peippoa – paradoksaalisesti suomalaisen elokuvan suurta tuntematonta – kuvataiteilijana, opettajana, kuvaajana ja ohjaajana. Äänessä ovat niin tutkijat, aikalaiset kuin Peippo itsekin. Kirja juhlistaa myös 60 vuotta täyttäneen Aalto-yliopiston Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitosta, jossa Antti Peippo toimi omaperäisenä opettajana.

9 789526 088082



ISBN 978-952-60-8808-2
ISBN 978-952-60-8809-9 (pdf)
ISSN 1799-4837
ISSN 1799-4845 (electronic)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos
www.aaltoartsbooks.fi
www.aalto.fi

KAUPPA +
TALOUS

TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI

TIEDE +
TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
DISSERTATIONS