

SEITSEMÄNNEN TAITEEN SIVULLISIA

Kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985

Käytän tässä artikkelissa laavaa termiä 'kokeellinen elokuva' tarkoittamaan kaikkea riippumatonta, taiteellisesti haastavaa liikkuvan kuvan toimintaa, joka on pyrkinyt tietoisesti asettamaan kyseenalaiseksi totuttuja tapoja nähdä ja tehdä elokuvaa. Kokeellinen elokuva on usein luonteeltaan enemmän tai vähemmän maanalaista ja äärimmillään jopa antisosiaalista toimintaa, ja sen tutkimus on Suomessa jäänyt lähes täysin historian peruutuspeilin kuolleeseen kulmaan.

Tärkeimpänä aineistona tekstiäni varten ovat olleet luonnollisesti elokuvat itse. Monet niistä ovat kadonneet vuosien saatossa kokonaan. Onneksi Suomen elokuva-arkisto on onnistunut säilyttämään osan teoksista katselukuntoisena. Katkelmallinen läpijuoksuni käsittelee ainoastaan filmille (8 / 9,5 / 16 / 35 mm) tehtyjä teoksia ja päättyy vuoteen 1985.

Artikkelia varten olen tavannut elossa olevia keskeisiä alan tekijöitä. Faktatiedot ja sitaatit tekstissäni ovat peräisin näistä kohtaamisista tai puhelinkeskusteluista, ellei toisin ole loppuviitteissä mainittu. Erityiskiitokset elokuva-arkiston Ilkka Kippolalle useiden katseluiden järjestämisestä ja väsymättömistä keskustelutuokioista. Anton Nikkilälle ja Eero Tammelle kuuluu kiitos terävistä kommentteista niin tekstin asiasisällön kuin kieliasunkin suhteen.

ALKUNÄYTÖS

”Saatuani käsiini joukon vaateharjoja minun oli sahattava niistä muutama halki, en tiedä miksi.” – Eino Ruutsalo

Ensimmäisiä aavistuksia kokeellisesta ilmaisusta livahtaa sisään suomalaiseen elokuvaan Esplanadin puiston kulmilla Helsingissä. Surrealistinen lyhytelokuva *Vappuhumua / Första maj glädje* (1933) kertoo vappuaamuna kovaan krapulaan heräävän miehen päivästä.

Elokuvan kehyskertomuksessa aattoillan höyryjä puhalteleva juhlija astuu ulos kadulle ja kokee ympärillään avautuvan kaupungin herkistyneessä tilassaan surrealistisena ja päälle kaatuvana näyttämönä. Hevosvaunut liikkuvat takaperin, katumaisemat ovat ylösalaisin tai diagonaalisesti vinossa, Havis Amandan patsas vääristyy ja kääntyy ylösalaisin miehen pyyhkiessä hikeä otsaltaan. Helsinki näyttäytyy modernina suurkaupunkina kaksois- ja kolmoisvalotusten ilotulituksessa. Pääosaan nousevat kaupungin liike, muoto ja valo – ehdottoman ahdistavassa sävyssä. *Vappuhumua* oli Suomi-Filmin tilauselokuva

ja lajityypiltään tuohon aikaan harvinainen ns. vapaa aihe. Elokuvan ”sommitteli”, eli kuvasi, ohjasi ja leikkasi, **Armas (Ama) Jokinen**. Hän oli ns. kiertävä kameramies, joka kuvasi lukuisia lyhytelokuvia eri yhtiöiden ja ohjaajien kanssa. Mikäli *Vappuhumun* kömpelön ja selittelevän krapula-kontekstin unohtaa, kertovat elokuvan vimmaisimmat optiset trikit muotokielen tasolla aidosta löytämisen ilosta ja konventionaalisten rajojen rikkomisesta. Uutta kerronnassa oli voimakas samaistuminen päähenkilön sisäiseen tunnetilaan varsinaisen kertomuksen kustannuksella. Modernia ja ennakkoluulotonta tuntumaa *Vappuhumuun* tuo myös monien kuvien (eri kaupungeissa kuvattuja suurkaupungin neonvaloja) ja musiikin estoton varastaminen muista Suomi-Filmin elokuvista.

Seuraavana vuonna toimintansa aloitti Suomen ensimmäinen elokuvakerho Projektio. Arkkitehti Alvar Aalto ja kriitikko Nils Gustav Hahl olivat tutustuneet elokuvakerhotoimintaan matkoillaan Lontooseen ja Pariisiin. Aalto tunsi henkilökohtaisesti mm. merkittävän unkarilainen teoreetikon ja avantgardistisia elokuvia tehneen László Moholy-Nagyn, ja oli itsekin kuvannut elokuvaa jo vuodesta 1929 lähtien. Niinpä Aalto ja Hahl innostuivat ajatuksesta tuoda taiteellisesti kunnianhimoisen elokuvan ilosanomaa myös Suomeen. He lyöttäytyivät yhteen kriitikko Hans Kutterin kanssa ja perustivat elokuvakerho Projektion. Kerhon ensimmäinen koe-esitys jäsenistön hankkimiseksi oli Ruotsissa vastaavaa kerhoa vetäneeltä Gösta Werneriltä tilattu kopio René Clairin hulvattomasta dada-ryöpsähdyksestä *Entr'acte* (“Välialiaika”, 1924) marraskuussa 1934. Francis Picabian käsikirjoittamassa elokuvassa ei ole tavanomaista logiikkaa, ja pääosissa nähdään mm. taiteilijat Man Ray, Marcel Duchamp ja Erik Satie. Kiintoisa historiallinen yksityiskohta lienee myös se, että juuri *Entr'actea* pidetään yhtenä ensimmäisistä poikkitaiteellisista elokuvista, ja se tuotettiin kokonaan elokuvateollisuuden ulkopuolella. Sitä ei tehty elokuvateattereihin, vaan mittatilaustyönä esitettäväksi ruotsalaisen balettiesityksen *Relâche* (“Esitys on peruttu”) väliajalla.

Projektion toiminnan päästyä vauhtiin maaliskuussa 1935 nähtiin ohjelmistossa välittömästi sarjat uunituoretta ranskalaista, saksalaista ja neuvostoliittolaista avantgardea. Useimpia esitysten jälkeisiä vilkkaita keskusteluja johdatteli Aalto. Kerhon esitykset olivat menestyksiä ja jäsenmäärä kasvoi nopeasti lähes kolmeensataan. Eräs Projektion aktiivisimmista jäsenistä alusta alkaen oli **Nyrki Tapiovaara**. Hän oli fanaattisen kiinnostunut tutkimaan elokuvan kieltä ja sen lainalaisuuksia. Joulukuussa 1937 Tapiovaara näki Pariisissa lisää uutta avantgarde-elokuvaa – mm. Fernand Legerin, Viking Eggelingin, Man Rayn, Hans Richterin ja Joris Ivensin lyhytelokuvia – ja kirjoitti innostuneista vaikutelmistaan Elokuva-aitan lukijoille: “Salaisuuden avain on epäilemättä se, että tässä on moderni ihminen äkkiä tullut peliin mukaan, korostetusti moderni ihminen ja tietoisesti modernit aistit. Heidän taiteensa ei ole kukoistavaa eikä aina kypsääkään. Se on taistelutaidetta, tienraivaajien kipeästi syntyvää taidetta, joka luo keinot jäljessä tuleville, jotta nämä sitten voisivat kevyemmin synnyttää raivatusta maasta kukoistusta taiteelle. Mutta sille antaa leimansa selvyys suunnasta. Se on varma asiastaan, vaikka tunnustaakin itsensä kokeilijaksi.”

Nyrki Tapiovaara itse pääsi ohjaamaan ensimmäisen elokuvansa Heikki Ahon ja Björn Soldanin tuella jo samana vuonna. Hänen kaikki elokuvansa ovat leimallisen tietoisia elokuvavälineen mahdollisuuksista. Tapiovaaran tavaramerkkeinä voidaan yhä edelleen pitää voimakasta ekspressionistista tyyliä ja visuaalisesti kekseliäitä ratkaisuja. Hän sulatti ilmaisuunsa luontevasti aikansa klassisen ja avantgardistisen elokuvakielen. Aivan erityislaatuisella tavalla tämä näkyy lajityyppihybridissä *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* (1939). Tästä 76-minuuttisesta elokuvasta on säilynyt sotien yli ainoastaan 40-minuuttiseksi restauroitu versio. Tapiovaaran tähtäimessä oli mitä ilmeisimmin kansainvälisestikin ennennäkemätön tyylien sulauttaminen. “Jo säilyneissä jaksoissa on nähtävissä aineiden ja tyyliärien runsaus: realistiseen kerrontaan liittyy satua, satiiria, musiikinäytelmää, unijaksoja, tajunnanvirtaa tai useiden tajunnan ulottuvuuksien rinnakkaista ja yhtäaikaista läsnäoloa, ajan tihentymiä ja laajentumia, yllättäviä siirtymiä ajassa ja paikassa, kokeilevaa äänen ja leikkauksen käyttöä, ‘puhdasta kuvakerrontaa’ surrealistisine mausteineen”, kirjoittaa elokuvantutkija Sakari Toiviainen. Tapiovaara ehti ohjata nopeassa tahdissa viisi pitkää näytelmäelokuvaa, kunnes hän kaatui talvisodassa vain 28-vuotiaana. Yhä edelleen Tapiovaaraa pidetään eräänä ensimmäisistä ja kenties suurimmista suomalaisen elokuvan lahjakkuuksista.

Varhaisessa suomalaisessa elokuvatuotannossa on toki muitakin voimakkaita visionäärisiä ohjaajia, kuten Teuvo Tulio tai Valentin Vaala. He onnistuivat tuomaan suomalaiseen elokuvakerrontaan kansainvälisiä vaikutteita pakottomasti ja samalla säilyttämään persoonallisen ja tunnistettavan tyylin. Heidän panoksensa näkyi kuitenkin lähes yksinomaan pitkän näytelmäelokuvan puitteissa, kaupallisin ehdoin suurelle yleisölle tarkoitetuissa teoksissa.

Vasta 1950-luvulla tehtiin Suomessa ensimmäisiä lyhytelokuvia, jotka olivat nimenomaan henkilökohtaisia teoksia, tekijöidensä omakohtaisia visioita. Elokuva miellettiin ensimmäistä kertaa tauluun tai vaikkapa novelliin vertautuvaksi intiimiksi taideteokseksi, joka signeerattiin omalla persoonallisella käsialalla. Kirjailijana ja elokuvakriitikkona hieman myöhemmin tunnettu **Jörn Donner** aloittaa ensimmäisen oman lyhytelokuvansa *Aamua kaupungissa* (1954) signeeraamalla sen suoraan omalla tunnistettavalla äänellään: ”Jörn Donner esittää elokuvan *Aamua kaupungissa*, jossa Carl-Gustav Roos toimi kuvaajana...”. Elokuva on ironisia huomioita ja formalistista kuvakerrontaa viljelevä lakoninen, mutta samalla yltiöromanttinen tuokiokuva Helsingistä. Donnerin modernistisessa tyyliä ei ylimääräisiä emotionaalisia kuohuja ole, vaan tekijä on viileä ulkopuolinen tarkkailija. Sen sijaan kuvataiteilija **Maunu Kurkvaaran** lyhytelokuvassa *Kaupunki* (1957) tunteet saavat vallan. Elokuva on tekijänsä henkilökohtainen puheenvuoro, jossa Helsinki avautuu angstisena, epäinhimillisenä koneena. Hengästyttävässä kollaasissa nähdään voimalaitoksia, tehtaita, maisemakonttoreita, kivimuureja, aitauksia, tavarataloja ja muita modernin elämänmuodon ilmiöitä, joita Kurkvaara kutsuu “ihmisvankiloiksi”. Myös tällä kertaa ohjaaja spiikkaa intensiivisesti visionsa omalla äänellään: “Nimiä, numeroita, kortteja,

kaavakkeita, lajittelujärjestelmiä, hakemistoja. Lokero, numero, kortti – sinä olet siinä, ihminen.” Auteurismi oli saapunut eteläisen Euroopan cinefiilien keskuudesta Pohjolaan.

KOHTI PUHDASTA ELOKUVAA

Erä Suomen elokuvahistorian keskeisimmistä ohjaajista, **Risto Jarva**, oli uransa alkuvaiheessa hyvinkin kiinnostunut kokeellisesta elokuvasta. Jarva oli vuonna 1957 perustetun Teekkareiden elokuvakerho Montaasin aktiivisimpia toimijoita alusta alkaen yhdessä Jaakko Ylisen, Raimo Oksan, Pertti Maisalan ja Martti Tiulan kanssa. Suomessa ei ollut tuohon aikaan vielä elokuvakoulua, ja montaasilaisille elokuvan katsominen, välineen järjestelmällinen tutkiminen, keskustelut ja kirjallinen teoretisointi olivat yhtä ja samaa kokonaisuutta. He olivat kiinnostuneita elokuvan purkamisesta peruselementteihinsä: muotoon, rytmiin ja kompositioon.

Jarva oli erityisen lumoutunut leikkauksen ja liikkeen räjähtävistä mahdollisuuksista ja tutki niiden olemusta elokuvahistoriaan sukeltamalla. “Hänen lyhytkuvansa olivat melkein pakatulla tavalla ajojahtia esim. 20-luvun vaikuttavimpien kokeilevien töiden tuntumaan, yritys kuroa kiinni asioita, jotka täällä oli jätetty väliin. Kaiken aikaa päällä oli pyrkimys ‘puhtaaseen’ elokuvaan,” on Peter von Bagh muistellut.

Harrastettuaan vuosia valokuvausta Jarva teki ensimmäiset omat elokuvalliset hahmotelmansa. 8-milliset kokeilut *Kaupungin rytmiä / Kaupungin kasvot* (1957) ja *Episodi* (1959) ovat kadonneet. Pariisissa Jarva teki yhdessä koulutoverinsa Juhani Jauhiaisen ja Pirkko Katilan kanssa lyhytelokuvan *Pyörii* (1959). Se edustaa Jarvan formalismia ja eräänlaista elokuvavälineen systemaattista haltuunottoa ollen lähes abstraktille tasolle viety kokeilu. Pyörivän naisen liike jatkuu kameran panorointina metsän puiden muodostamiin geometrisiin tekstuureihin.

9 runoa (1959) on Jarvan kokeellisen kauden huipentuma. Mustavalkoisena lepattava, jyrkkäsävyinen ekspressionistinen teos on symbolien varaan rakentuva henkilökohtainen puheenvuoro. Elokuva koostuu kahdeksasta täysin irrallisesta episodista, “runosta”, jotka yhdessä muodostavat puuttuvan ja elokuvan nimessä mainitun yhdeksännen runon. Otsikoidut jaksot Inho, Omakuva, Muisto, Aivomekanismi, Ympyrä, Alas pimeyteen, Omatunto ja Rippi käsittelevät inhimillisen tajunnan eri puolia vahvasti latautuneella kuvasymboliikalla. Nopeasti vaihtuvien kuvien ristituli Aivomekanismi-episodissa on kenties hurjinta ekspressionistisinta vyörytystä mitä Suomessa tuohon mennessä filmille oli tarttunut. Unenomaisella kierteellä valuvat kuvat vievät katsojan alitajunnan tummiin vesiin. “Kyse on Ristosta itsestään, elokuvan eräänlaisesta visuaalisesta minä-kokijasta. Tässä elokuvassa Risto Jarva luo omakuvaa nuoruuden kaikella patoutuneella ilmaisutarpeella, sellaisella suoruudella, jolle hänen myöhemmässä tuotannossaan ei ole vastinetta”, luonnehtii Sakari Toiviainen ja jatkaa hieman varauksellisemmin: “*9 runon* toteutusta leimaavat nopea leikkaus, alituinen (ja usein pyörivä) liike, heiluva kamera,

näkyvät ja sulamattomat vaikutteet esimerkiksi Pudovkinin *Aivojen mekaniikasta* ja *Shakkikuumeesta*, Buñuelin *Andalusialaisesta koirasta*. Tuloksena on ahdistuksen tajunnanvirta, surrealistisissa yksityiskohdissaan paikoin tehokas, mutta kaikessa konkreettisuudessaan, tajunnallisessa kokemuksellisuudessaan kokonaisuus jää abstraktiksi ja keinotekoiseksi.”

Esikoispitkensä *Yö vai päivä* (1962) alkuteksteissä Jarva mainitsee **Jaakko Ylisen** 8mm:n lyhytelokuvat *Maisema 1* ja *Maisema 2* ja kiittää niiden “saavutuksia suomalaisen luonnon arvojen uudenaikaisina hahmottajina.” Jarva ihaili Ylisen luontokuvauksen Kodakchrome-värien käyttöä kauneimpana suomalaisen elokuvan historiassa ja piti *Maisemaa* ”puhtaana elokuvana, jossa on vain rytmiä ja liikettä”. *Yö vai päivä* -elokuvan kuvausten yhteydessä Jarva teki Ylisen innoittamana vielä viimeisen muotokokeilunsa. Kari Rydmanin tehokkaan modernistisen musiikkiraidan ryydittämä *Kitka* (1963) on 35mm -värifilmille Kuusamossa kuvattu aistillinen luontoelokuva Ralph Steinerin *H2O:n* (USA, 1929) hengessä. Elokuvan alkutekstissä lajityypiksi ilmoitetaan “a poem in living water”. *Kitka* sai elokuvan valtionpalkinnon ja kriitikoiden innostuneen vastaanoton. Veden ja valon rytmiä, suomalaisen luonnon tekstuureita kuvataan sinänsä tyyllillä ja insinöörimäisen taidokkaasti, mutta kokonaisuutena elokuva jää oudolla tavalla hengettömäksi. ”Ne filmit, joita mä ensin silloin 50–60 -luvun vaihteessa tein, niin tota, en mä ole niitä tosin nähnyt, mutta kyllä ne kovin vieraalta tuntuvat. Ne liittyi siihen sellaiseen viiskytlukulaiseen esteettiseen kulttuuriin ja kaikenlaiseen symboliikkaan ja muuhun. Nyt sitten 60-luvun myötä on tämä yhteiskunnallistuminen tullut voimakkaammin esille”, kommentoi elokuvallisia kokeilujaan Jarva itse tv-dokumentissa 1971.

Jarva hylkäsi elokuvalliset muotokokeilunsa ja siirtyi eteenpäin kohti sosiaalisesti tiedostavaa ja kertovaa elokuvaa. Eniten kaikuja ohjaajan avantgardistisesta taustasta ja virtuoosimaisesta välineen hallinnasta näkyy myöhemmin lyhytelokuvassa *Pakasteet* (1969). Pauligin tilaama 25-vuotisjuhlaelokuva on oloissamme sangen harvinainen meta-elokuva, ranskalaishenkinen kepeä parodia tilauselokuvan tekemisestä. Kirkuvissa väreissä kuvattu teos sisältää mm. kokonaan takaperin kuvatun jakson, jossa nähdään herneen matka pellolta pakastelokeroon. Ironista dialogia viljelevät kuvausryhmän jäsenet ovat elokuvan keskeisiä näyttelijöitä. Sen elektronisesta musiikista, “pakasteiden äänistä”, vastaa Erkki Kurenniemi, jonka futuristista musiikkia äänisuunnittelija Anssi Blomstedt ja Jarva käyttivät myös elokuvissa *Tietokoneet palvelevat* (1968) ja *Ruusujen aika* (1969).

TARZAN SUURKAUPUNGISSA JA ALEATORINEN VALOVEISTOS

1960-luvulla monet tärkeät elokuvalliset vaikutteet – Ranskan uusi aalto tai vaikkapa Michelangelo Antonionin ja Alain Resnais’n elokuvat – tulivat maahamme hyvin nopealla viiveellä Keski-Euroopasta ja jättivät välittömästi jälkensä inspiroituneisiin

nuoren polven näytelmäelokuvantekijöihin, mutta kokeellisen elokuvan suhteen Suomi oli edelleen periferia-aluetta. Sen aikaista tilannetta kuvaa hyvin Ateneumin taidemuseossa Helsingissä huhtikuussa 1964 järjestetty laaja ja merkittävä poikkitaiteellinen happening *Limppiece*. Tapahtuman suunnittelusta vastasivat muusikko, säveltäjä Otto Donner, lavastaja Ralf Forsström ja elokuvakriitikko Pertti Lumirae. Mukana oli taiteilijoita laidasta laitaan, käytännössä lähes kaikilta alueilta: kirjailijat Bo Carpelan, Lassi Nummi ja Jyrki Pellinen kirjoittivat paikan päällä tekstejään, säveltäjä Kaj Chydenius voiteli paljaan yläruumiinsa Nivealla, yliopiston musiikkitieteen laitoksen Erkki Kurenniemi toteutti M.A. Nummisen kanssa äärimmäisen hitaasti kehittyvän nelituntisen elektronisävellyksen, näyttelijäopiskelijat miekkailivat museossa jne. Kansainväliset vaikutteet imettiin nopeasti ja taiteiden rajat venyivät. Elokuvan parissa toimineita taiteilijoita ei kuitenkaan löytynyt, joten tilaisuudessa esitettiin ”Walt Disneyn elokuvia”. Tämä sinänsä ilmeisen nerokas käsitetaiteellinen ratkaisu kertoi toisaalta siitä, että elokuvantekijöitä poikkitaiteellinen hääräily ei liiemmin kiinnostanut, ja ehkä myös siitä, että muiden alojen taiteilijat eivät ehkä yksinkertaisesti kyenneet elokuvia tekemään.

Samaan aikaan taidemuseon takana Ateneuminkujalla oli kuitenkin mahdollisuus nähdä vilahdukselta täysin uudenlaista elokuvaa. Taiteilija **Matias Keskinen** esitteli vuokraamassaan mainoskaapissa still-kuvia kuvitteellisista elokuvista. Näissä lavastetuissa ja joskus kauniisti käsinvärjättyissä kaappikuvissa taiteilija oli itse pääosassa, pukeutuneena mitä mielikuvituksellisimpiin asuihin esimerkiksi elokuvissa *Tarzan suurkaupungissa*, *Jeesus puhuu Helsingiläisille*, *Iivana Julma ja helvetin tuli*, *Keisari ja naiset*, *Aurinkokuningas* tai *Leo Tolstoi – Jasnaja Poljana*. Keskinen still-kuvat hämmensivät helsinkiläistä elokuvakuvayleisöä usean vuoden ajan, sillä hänen kuvakaappinsa sijaitsi oikeiden uutuuselokuvien mainosten vieressä. Esitysaikoja tai -teatteria ei kuvien yhteydessä koskaan mainittu. Ainoa informaatio elokuvien nimen lisäksi oli tuotantoyhtiön nimi: ”Ajan Filmi”.

Matias Keskinen pyöritti Ajan Filmin toimintaa aluksi lauttasaarelaisesta autotallista käsin, kunnes 1963–64 hän vuokrasi tyhjän liikehuoneiston katutasosta Helsinginkadulla. Firman toimintaan kuului kaappikuva-projektin lisäksi ”filmileirien” järjestäminen Pihlajasaarella. Keskinen haki lehti-ilmoituksilla halukkaita osallistujia opettelemaan elokuvaamista ja filmitähtenä olemista. Hänen utopianaan oli jonkinlainen tervehenkisyyden (liikunta, leikkiminen, ulkoilu) ja kollektiivisen taiteenteon (kuvaamista, tanssia, laulua, soittoa) rinnakkaiselo. Filmileireillä kuvattiin paljon valokuvia ja 8mm:n kaitafilmejä, jotka Keskinen myöhemmin opetteli jopa kehittämään itse assistenttinsa kanssa. Ne olivat harjoitelmia ja luonnoksia tulevaisuuden elokuvanteosta, joka ei valitettavasti koskaan toteutunut sen pidemmälle. Keskinen uskoi taiteen parantavaan voimaan. Hän mm. majoitti asunnottomia kulkijoita Ajan Filmin toimistossa ja ansaitsi itse elantonsa parturina alkoholistien yömajassa. Parturoinnin jälkeen Keskinen istutti asiakkaan keisarin tuoliin, vaatetti tämän ja otti muotokuvan hallitsijasta. Sen ajan ahdasmielisessä yhteiskunnassa Keskinen oli todellinen outo lintu,

kaikkien mahdollisten sosiaalisten viiteryhmien ulkopuolella ja yksin. Vuonna 1971 Keskinen jätti rauhattoman suurkaupungin ja erakoitui Pielavedelle tekemään taidettaan. Suurelle yleisölle Keskinen lienee tuttu lähinnä syksyllä 1989 MTV3:n uutisten loppukevennyksestä, jossa nähtiin kuinka hänen elämäntyönsä, kahdenkymmenen tonnin painoinen presidentti Urho Kekkosen päätä kuvaava veistos, tuhoutui traagisesti Oulussa. Keskinen projektien laajuus ja kompleksisuus valottui kokonaisuudessaan ulkopuolisille vasta myöhemmin **Veli Granön** dokumenttielokuvassa *Matias Keskinen kuviteltu elämä* (1991).

Kuvataiteilija **Juhana Blomstedtin** 16mm -elokuva *Kevätsadetta* (1965) lienee varhaisimpia suomalaisia elokuvia, jotka rikkoivat tietoisesti elokuvalla annetun perinteisen esitysmuodon. Se valmistui tilaustyönä Helsingin Ylioppilasteatterin samannimiseen “konkreettisen teatterin” esitykseen, joka sai ensi-iltansa Jyväskylän kesässä. Teatterin johtaja Jaakko Pakkasvirta oli pyytänyt kokeiluun mukaan ohjaaja Otso Appelqvistin, säveltäjä/muusikko Otto Donnerin, kirjailija Markku Lahtelan sekä Blomstedtin suunnittelemaan visualisoinnin ja lavastuksen. Aluksi näyttelijät (Roope Alftan, Titta Karakorpi, Kalevi Lappalainen, Pentti Lähteenmäki ja Seppo Miettinen) ovat tyhjällä näyttämöllä ja vähitellen esityksen kuluessa täyttävät sen erilaisilla käyttämillään tavaroilla (pöytiä, tuoleja, autonrenkaita, tikapuita...), kunnes ne lopulta estävät näyttelijöiden liikkumisen kokonaan. Blomstedtin elokuva heijastettiin suoraan tuon “näyttämökasan” päälle lavan sivusta 45 asteen kulmaan sijoitetun peilin avulla, jolloin projisointipinta oli kolmiulotteinen. “Filmin kuvien ‘sisällöt’ kokonaan katoavat kun ne hajoavat esinerykelmän päälle, jäljelle jää vain värien ja mustan ja valkoisen ‘valomyrsky’, syke ja rytmi. Eräänlainen aleatorinen valoveistos ajassa siis”, Blomstedt muistelee. *Kevätsadetta*-elokuva itsessään on hauska found footage -kollaasi leikkaamon roskiksesta löytyneistä otoksista, joista noin puolet nähdään ylösalaisin: öinen moottoritie, nuorisoa tanssimassa kadulla, kamera-ajaja tyhjässä maisemassa, sydänleikkaus, kuvia olutpanimosta, poika kävelee huvipuiston vuoristoradan rakenteissa, laboratorioteknisiä himmennysmerkkejä ja lopulta vain muutamien ruutujen pituisia katkelmia elokuvasta *X-paroni* (1964, ohj. Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta, Spede Pasanen). Blomstedt on esittänyt tämän toistaiseksi ainoan elokuvansa yhden kerran myös omana itsenäisenä teoksena, Taidemaalariiton neuvottelupäivillä Vanhalla ylioppilastalolla 1970-luvun alussa.

KINEETTINEN PILOTTI

Kuvataiteilija **Eino Ruutsalo** suoritti isänmaallisia velvollisuuksiaan Jatkosodan vuosina toukokuusta 1942 marraskuuhun 1944 Fokker D.XXI -lentäjänä. Kokemuksella oli lähtemätön vaikutus nuoren miehen elämään. ”Lentäminen oli totuttanut siihen, että eteen tulleet kuvat kulkivat jatkuvasti eteenpäin. Nuo kuvat eivät koskaan pysähtyneet! Tuntui tarpeelliselta sijoittaa maalauksiin tuo sama liike, jonka myötä asioita oli kokenut. Kovaa menttiin!” on Ruutsalo itse kirjoittanut sota-ajan muistelmateoksessaan. Hän näki

yhteyden vääjäämättömänä: ”Uskon vahvasti, että koko kineettinen maalaamiseni on yhdistettävissä sodan kokemuksiini keveydestä ja painottomuudesta!”

Eino Ruutsalo oli todellinen taiteen moniottelija ja kosmopoliitti. Hän julkaisi ensimmäisen romaaninsa *Toropainen tyrmätään* (1945) vain 24-vuotiaana eikä noteerannut siinä myyttistä ”metsäsuomalaisuutta” kovin korkealle: ”Suomi on suuri, musta metsä. Metsässä juokselee kaikenlaisia nelijalkaisia. Metsässä juoksevia nelijalkaisia sanotaan suomalaisiksi...” Vuonna 1949 Ruutsalo lähti opiskelemaan New Yorkiin Parson School of Designiin sattumalta huomaamansa lehti-ilmoituksen perusteella. Opintojen lomassa Ruutsalo hankki perheelleen elantoa rakennusmiehenä monien eri pilvenpiirtäjien työmailla. Hänen ensimmäinen elokuvansa *New York – usvainen kaupunki* (1952) oli dokumentaarista katukuvausta ja tyyliltään vielä kovin varovainen avaus liikkuvaan kuvaan.

Palattuaan Suomeen Ruutsalo työskenteli taidemaalarina ja teki samanaikaisesti lisää elokuvallisia hahmotelmia. Omaa tyyliä hakiessa syntyivät mm. lyyriset dokumenttielokuvat *Vanhaa ja uutta Helsinkiä* (1954), *Ullakko elää* (1958) ja *Puhuvat kädet* (1958). Ruutsalolle oleellinen osa tekoprosessia oli laborointivaihe, jossa filmi varsinaisesti alkoi elää. Hän tekikin lähes kaikki filminsä läheisessä yhteistyössä laborantti **Aarne Syväpuron** kanssa. Huomionarvoista teknisesti on myös se, että kaikki Ruutsalon kokeilut ovat 35mm:n filmejä. Neljä ensimmäistä vapaa-aiheista lyhytelokuvaa Ruutsalo ja Syväpuro tuottivat yhdessä. Sen jälkeen Ruutsalo tuotti kaikki elokuvansa itsenäisesti.

Syväpuron kanssa yhdessä tuotetuista lyhytelokuvista *Säkeitä Holapan runoista* (1960) on mieleenpainuvin. Tarkoituksellisen epäterävä kuvaus ja laboratoriossa taitavasti toteutetut optiset trikit takaavat sen, että elokuva on lopulta paljon enemmän kuin Holapan tekstin orjallista visualisointia. Ruutsalo kasvattaa siitä kokonaisvaltaisesti neuroottisen ja ahdistuneen puheenvuoron nykyihmisen tilasta. Elokuvassa nähdään sarja intensiivisiä näkymiä Helsingin kaduilta, pihoilta, rappukäytävistä ja satamasta. Yrjö Jyrinkosken vakuuttavaa lausuntaa tukee mainiosti Herbert Eimertin elektroninen sävellys *Etüde über Tongemische*. *Säkeitä Holapan runoista* jäikin historiaan Suomen ensimmäisenä sähkömusiikkia ääniraidallaan käyttäneenä elokuvana.

Samanaikaisesti Ruutsalo jatkoi maalaamistaan, mutta ajautui umpikujaan: ”Jotakin piti saada maalauksiin lisää; lisää liikettä. Lisää ilmaisuja. Lisää kaikkea.” Ratkaisevan sysäyksen maalauksen ja elokuvan yhdistämiseen Ruutsalo sai Jugoslaviassa, Zagrebin musiikki-biennalessa 1963. Siellä John Cagen musiikki ja Ann Halprinin tanssiryhmän esitykset tekivät häneen suuren vaikutuksen: ”Opin tajuamaan vieroitustekniikkaa; kun taiteilija on luonut yhden tyylialueen valmiiksi ja toimivaksi hänellä on oikeus ruveta sitä tuhoamaan, rikkomaan; vieroittaakseen katsojan ja jatkaakseen toisella alueella.”

1960-luvun alkumetreillä Ruutsalo rahoitti taidettaan tekemällä muutamia kiintoisia

lyhyitä mainosfilmejä. Niissä hän pääsi kokeilemaan nupullaan olleita erikoistekniikoita kuten suoraa filmille maalaamista ja nopeatempoista animointia. Asiakkaina näissä 10–20 sekunnin filmeissä olivat mm. *Apu-lehti* (1960), *Amar-sukkahousut* (1961), *Pantteri-pastillit* (1961) ja *Telefunken* (1961).

Ruutsalo ohjasi myös neljä kokoillan näytelmäelokuva, jotka elokuvakriitikko Eero Tammen mukaan ”suuntautuvat keskustelemaan hallitsevan elokuvakulttuurin perustavanlaatuisista estoista.” Puolidokumentaarinen *Hetkiä yössä* (1961) kuvasi öistä Helsinkiä impressionistisissa tunnelmissa ja rikkoi juonielokuvan konventioita raskaalla ja hidastempoisella symboliikalla. Eksistentiaalisen *Tuulisen päivän* (1962) outo ja nyrjähtänyt rakkaustarina vei nuoret rakastavaiset saaristoon Kotkan edustalle. Pariisissa kuvattu *Viheltäjät* (1964) oli kansainvälisen dandyn improvisoitu ja ennakkoluuloton yritys uida ranskalaisen uuden aallon mukana. Posketon *Laituri* (1965) puolestaan satirisoi aikansa kirjallisen helsinkiläisälymyksen ”luomisen tuskaa”. ”*Laituri* on Ruutsalon häiriintynein elokuva. Aggressiivinen, provokatiivinen, yltiöparodinen, ihmisvihaan taipuva, tietoisesti ylilyövä elokuva...” Tammi kirjoittaa.

Ruutsalon elokuvatuotannon huippu sijoittuu vuosiin 1962–67. Silloin hän loi häkellyttävän joukon lyhytelokuvia, jotka olivat erikoisia ilmestyksiä aikansa suomalaisen elokuvan kentässä. Hän itse kutsui niitä termillä ”kokeiluelokuvat”. Näissä kiteytyneissä energiapurkauksissa ilmaisun sisältö oli elokuvan muodossa ja ennen muuta materiaalissa; filmiemulsion manipulointi suoraan käsin sai parhaimmillaan aikaan hysteerisesti lepattavan vaikutelman kineettisestä, vain elokuvalla ominaisesta maagisesta liikkeestä. ”En halunnut pelkästään teoreettisesti tuntea filmiä, vaan halusin saada siihen suoran, kouriintuntuvan kontaktin. Näin tulin tekemisiin itse filmimateriaalin, filmiemulsion kanssa. Tässä vaiheessa minulla ei ollut kameraa; oli siis parasta tehdä filmiä ilman kameraa”, hän kirjoitti myöhemmin ja kiteytti tavoitteensa: ”Kysymys oli nyt pelkästään kuvaruudun maalauksellisesta elävyydestä; kuvan ja maalauksen yhdistelmästä.” Elokuvallinen abstraktio ja ilmaisun keskittäminen pelkästään yksittäisten filmiruutujen dynamiikkaan perinteisen juonellisen kerronnan sijaan oli ennenkuulumatonta Suomessa.

Kineettisiä kuvia (1962) heittää katsojan silmille suomalaisen abstraktin elokuvan avauksen. Se on Ruutsalon ensimmäinen kokeiluelokuva ja saman tien tyylipuhtain esimerkki hänen tekniikastaan. Alkuteksti ilmoittaa katsojalle elokuvan tekotavan: ”Suunnitellut ja maalannut Eino Ruutsalo”. Elokuva on toteutettu lähes kokonaan ilman kameraa, suoraan emulsiolle maalaten, kirjoittaen, syövyttäen, rei’ittäen ja raaputtaen. Hän työsti teosta kahden vuoden ajan. Lopullinen viisiminuuttinen kollaasi on kolme minuuttia alkuperäisideaa lyhyempi ja pitää sisällään noin 8600 ruutua eli ”erillistä maalausta”, kuten tekijä niitä itse nimitti. *Kineettisiä kuvia* on kuin sarja tyylliteltyjä näkyjä matalalla lentävän Wasp-Fokkerin ohjaamosta ja muistuttaa ilmiänsultaan tekijän itsensä kuvailemaa tiedustelulentoa Onihmajoella: ”En koskaan ole ollut näin lähellä maassa sotaa käyvää vihollista! Siinä se oli ohimenevänä nauhana. Kaikki oli nyt niin

lähellä, että kokonaiskuva jotenkin katosi ja jäljelle jäivät vain yksityiskohdat. Selvinä, suurina kuvina ne nousivat esiin. Siitäkö se johtui, että tulin heidän asemiinsa takaa päin? Kun kaikki tuntui kuin pyörivän ympäri! Näin korsut, kaivannot, hiekkakumpareet ja hirsillä tuetut ampumahaudat. Näin yksittäisiä venäläisiä sotilaita; kun miehet ryntäsivät ulos korsuista. Eivät oikein tienneet mistä päin tullaan. Koneen meteli tietysti vain kuului! Päät kääntyili, miehet kääntyivät!... ” *Kineettisiä kuvia* on Ruutsalon tunnetuimpia ja esitetyimpiä elokuvia, jonka viehätys vuosien jälkeenkin perustuu sen irtonaiseen ja rönsyilevään energiaan. Otto Donnerin (trumpetti), Kari Hynnisen (basso), Matti Koskialan (rummut) ja Kaarlo Kaartisen (saksofoni) improvisoitu jazz-raita kruunaa vauhdikkaan teoksen ja sitoo sen aikansa kuvaksi. *Kineettisiä kuvia* sai valmistumisvuonnaan kunniamaininnan Locarnon elokuvafestivaalilla Sveitsissä. Myöhemmin sekä New Yorkin Modernin taiteen museo MoMA (1988) että Pariisin Pompidou-keskus (2003) ovat ostaneet sen pysyviin kokoelmiinsa 35mm filmikopiona.

Kaksi kanaa (1963) on koostettu Ruutsalon itsensä mukaan spontaanisti ns. jättemateriaalille. Se esittelee hysteerisen kuvakavalkadin naisvartalon paljasta pintaa (näyttelijä Ritva Vepsä), vaivautuneita koekuvauksia, voileipäkeksejä, leijailevan höyhenen sekä ylitsepursuavan annoksen maalia ja väriä. Ruutsalo manipuloi salamannopeasti vaihtuvia pohjakuvia intuitiivisen kiihkon vallassa. Myös *Kahta kanaa* on mahdollista tarkastella eräänlaisena abstraktina sotaelokuvana ja tiedustelulentona. Ehkäpä elokuvamateriaalin konkreettinen työstäminen (sulattaminen, syövyttäminen, rei'ittäminen, raaputtaminen) oli tapa käsitellä sodan kipeitä muistoja? *Kaksi kanaa* sisältää niin paljon visuaalisia ärsykeitä lyhyessä ajassa (3 minuuttia 20 sekuntia), että ensishokin jälkeen sen haluaa nähdä välittömästi uudelleen ja uudelleen. Ääniraidalla kuultava Otto Donnerin hienostunut nauhakollaasi on eräs suomalaisen elokuvamusiikin unohdetuista huippuhetkistä. *Kaksi kanaa* on elokuvallista action paintingia ja tihentyneessä ilmaisussaan Ruutsalon omaperäisin ja aikaa kestävin mestariteos.

Kineettisten kuvien ja Kahden kanan varjoon turhaan jäänyt *Hyppy* (1965) on tekijälleen tyypilliseen tapaan omituinen yhdistelmä mustaa huumoria ja paatoksellista angstia. Kuvastossa vilahtelee luontevasti niin vähäpukaisia naisia kuin keskitysleirejäkin, käsin manipuloitua poistomateriaalia ja studiokuvia miehestä (näyttelijä Kaarlo Juurela) huopatossujen parissa. *Hyppy* on paitsi Ruutsalon hauskin elokuva, myös merkittävä teos jo pelkästään ääniraitansa ansiosta. Erkki Kurenniemen ja Otto Donnerin elektroninen ryöpytys kuulostaa edelleen hämmästyttävän tuoreelta ja oivallisen tehokkaalta elokuvamusiikilta, eräänlaiselta minimalistisen teknon varhaiselta prototyypiltä. Visuaalisen vastineensa korvia huumaava sävellyksensä saa lyhyessä katuvälähdyksessä, jossa joukko miehiä ja pikkulapsia näyttää peittävän tuskaisen näköisenä korviaan. Alunperin korvia tosin kuumotti poikkeuksellisen kova pakkanen tuulisella kadulla, eikä elektroninen melu. Ruutsalo evästi katsojaa *Hypyn* tulkintaan: ”Maailma on tyhjä inhimillisyydestä ja lämmöstä. Tarkastaessaan huopatossuja alkaa pienen miehen alitajunta kapinoida, visuaalinen maailma avautuu. Näkymien sisäistä suhdetta on vaikea tarkoin määritellä; pakoa mekanisoinnista tai arpia ihmisyyden omassatunnossa.”

Taiteen prosesseja kuvaavat elokuvat *Kotka* (1962) ja *Romutaiteilija* (1965) ovat rinnakkaisia teoksia. *Kotka* kuvaa tanssin keinoin ihmisen ikuista kaipuuta vapauteen. Graafisesti pelkistetty ja nopein kuvin etenevä kameralle tehty koreografia kiihtyy kaiken aikaa, päättyen viimein lentävän linnun (tanssija Riitta Vainio) alasampumiseen. Napakasti toteutettu *Kotka* sai Oberhausenin lyhytelokuvafestivaaleilla kunniamaininnan. *Romutaiteilija* on ekspressionistinen kuvaus Ruutsalon taiteilijaystävästä, Wiking Forsströmistä. Romua veistostensa raaka-aineena käyttävä Forsström kuljeskelee joutomaalla. Taiteilijan mielikuvat välittyvät tanssijattarien liikkeinä. Taiteilija vie romut pimeään vajaan ja aloittaa luomisprosessin. Mustavalkoinen kuva muuttuu värilliseksi käsinmaalatuissa ja -raaputetuissa välähdyksissä : “Leimahtelevat hitsauslieskat kertovat kiihkeästä henkisestä kamppailusta. Liike, harmonia, dynamiikka, muoto ja rakkaus sykkivät ympärillä, henget ovat valloillaan.” Myös romutaiteilija kokee lopulta kovia ja joutuu taiteensa vuoksi teloitetuksi. Molempien elokuvien perkussiovetoisen musiikin teki jälleen Otto Donner, koreografioista vastasi suomalaisen modernin tanssin uranuurtaja Riitta Vainio.

Ihmisen merkit (1966) syntyi yhteistyössä kirjailija **Väinö Kirstinän** kanssa. Se on 15-minuuttinen erilaisten merkkien ja modernien graafisten symbolien törmäyskurssi: tatuointeja, heraldiikkaa, sarjakuvaa, rahoja, liikennemerkkejä, vallan ja ideologioiden tunnuksia. Ruutsalon ja Kirstinän elokuvallinen liuku visuaaliseen esperantoon ja urbaaniin semiotiikkaan oli ennakkoluuloton avaus lettristiseen elokuvaan Suomessa. Yrjö Tähtelän kertojan ääni pyörittää sanoja, hakee merkityksiä ja assosiaatioita: “A – ase, B – Brigitte leikkii sängyssä...” Kollaasimainen *Ihmisen merkit* kulkee Kirstinän tekstin varassa ja muistuttaa elokuvallisena kokemuksena lähinnä luentoa. Tekijöiden kunnianhimoisena tavoitteena oli välittää sanoma “merkkien aiheuttamasta kärsimyksestä ja väärästä ideologian palvonnasta”.

+*Plus –Miinus* (1967) edustaa Ruutsalon näytelmällistä ja kanta-aottavaa puolta. Teknisesti rohkean askeettinen elokuva koostuu ainoastaan näyttelijöiden (Yrjö Tähtelä, Leena Valasmo) studiossa kuvatuista silhueteista, joiden päälle henkilöiden ”tunnetilat” on maalattu. Elokuva on askeettinen rakkauskertomus höystettynä sodanvastaisella teemalla ja poikkeaa Ruutsalon muista kokeiluelokuvista tarinakeskeisyytensä vuoksi. Ehkäpä juuri selkeän pasifistinen sanoma teki +*Plus–Miinuksesta* Ruutsalon omana aikanaan esitetyimmän lyhytelokuvan. Se nähtiin useilla kansainvälisillä festivaaleilla ja valittiin mukaan “20 maailman parhaan lyhytelokuvan” Tournée of Animation -kiertueelle Yhdysvaltoihin 1968.

ABC 123 (1967) on Ruutsalon toinen lettristinen elokuva ja paluuta takaisin kohti avoimempaa elokuvallista muotoa. Elokuvassa lähes kaikki raakamateriaali koostuu tekijän palasiksi repimän kirjasinnäytekirjan fragmenteista, joita hän myöhemmin animoi ja väritti. “Olin kuusikymmenluvulla keskellä elementtivyöryä, jonka eräs kaikkein tärkeimmistä tekijöistä oli kirjain ja montaasi. Materiaalia olivat sanakulttuurin eri

alueilta vapaasti poimitut viitteet, jotka omalla tavallani halusin lukea ja kirjoittaa uudelleen”, on taiteilija muistellut. Mukana on jälleen viittauksia sotaan. Ääniraidalla kuullaan paljon hautajaismusiikkia ja sodankäynnin – erityisesti lentokoneiden – ääniä. Kuoleman läsnäolo on käsinkosketeltavaa, kun konekiväärin pauhun aikana kirjaimet ja graafiset merkit muuttuvat symboliseksi luotijonoksi.

Samana vuonna syntyi *Food* (1967), täydellisen absurdi kollaasi kuvista ja äänistä, joilla ei näyttäisi olevan mitään järjellistä tekemistä toistensa kanssa. “Ruokamme on radioaktiivista. Saaste laskeutuu kaupunkeihimme ja päällemme. Se tunkeutuu kaikkialle. Maailma värjäytyy uusilla väreillä, todellisuus saa näkymien värit, arvot horjahtelevat, oleminen on riski – vain unelma ja odotus säilyvät”, Ruutsalo kirjoitti. Surrealistista automaattikirjoitusta muistuttava teos on Eino Ruutsalon vapautunein teos, nytkähtelevä synteesi kineettisen elokuvan mahdollisuuksista. Kaikki sen kuvat ovat jättemateriaalia hänen omista aiemmista elokuvistaan. Mukana nähdään otteita *Kahdesta kanasta* sekä erilaisista mainos-, tilaus- ja kotielokuvista. Ääniraidan banaalisti nopeutettu nauhakollaasi nivoo yhteen filmiemulsion päälle maalatun vimmaisen tajunnanvirran: raavittuja kasvoja, marsalkka Mannerheimin patsas, itsestään avautuvia jääkaappeja, geometrisiä muotoja, joustinpatjoja jne. *Food* oli osittain kollektiivinen teos, sillä Ruutsalon kolme lasta maalasivat pitkiä jaksoja filmistä.

1960-luvun puolen välin jälkeen Ruutsalo heilui jatkuvasti absurdismien ja pasifismin rajalla. Elokuvallaan *Tämäkö on Teddy-karhun maailma?* (1969) hän liikahti jälleen ohjelmallisen sodanvastaisuuden tielle. Elokuva rakentuu uutisvalokuvista ja lyhyistä näytelmällisistä katkelmista, joita tekijä jälleen käsitteli maalaamalla. Parasta antia *Teddy-karhussa* on säveltäjä Osmo Lindemanin elektroninen ääniraita, jonka hän toteutti Erkki Kurenniemen suunnittelemalla Dico-instrumentilla.

Myöhemmin Ruutsalo teki vielä muutaman elokuvallisen koosteen 60-luvun nostalgian hengessä: *Eilispäivän muisto* (1976–79) on jälleen kerran kokoelma hylättyä ja päälle maalattua jätetilmiä. Se on jaoteltu väliteksteillä kahteen episodiin: Suru ja Ilo. Ensimmäinen sisältää kuvia kaupungin mekaanisesta liikkeestä, liikenneonnettomuuksista, erilaisista merkeistä ja hautausmaalta. Ääniraidalla kuullaan mm. Hitlerin puheita ja sodan ääniä. Jälkimmäisessä jaksossa nähdään kuvakavalkadi taiteilijan ystäväistä ja muusista. Kokonaisuus toistaa kymmenen vuoden takaisia ideoita väsyneen tuntuisesti eikä tuo enää mitään oleellisesti uutta Ruutsalon tuotantoon.

Huomattavasti kiinnostavampi tapaus on osittain dokumentaarinen *Runoja 60-luvulta* (1987). Helmikuussa 1968 Ruutsalolla oli Amos Anderssonin taidemuseossa *Valo ja liike* -niminen laaja yksityisnäyttely, jossa oli esillä kineettisiä valoteoksia, liikuteltavia veistoksia, valoreliefejä, kokeiluelokuvia, hälytinvaloja, ääninauhoja ja kirjainkuvia. Näyttelyn yhteydessä 9.2.1968 järjestettiin poikkitaiteellinen *SÄHKÖ-SHOKKI-ILTA*, jonka aikana mm. runoilijat Claes Andersson, Kalevi Lappalainen ja Kalevi Seilonen lukivat “konerunojaan” Erkki Kurenniemen ja Otto Donnerin moduloimissa heidän

puhetaan reaaliaikaisesti Kurenniemen valmistamalla "sähkö-ääni-koneella". Kokonaan mustavalkoinen elokuva on tulkinta tuosta tapahtumasta. Ääniraita on harjoitusten aikana tehty äänite. Konerunojen ainutlaatuinen klangi toimii hienosti kontrapunktina Ruutsalon kuvavirrälle, joka koostuu lähinnä lettrististen elokuvien (*Ihmisen merkit, 123 ABC*) poistomateriaaleista.

Syksyllä 1991 Suomen elokuva-arkisto järjesti Eino Ruutsalon elokuvien retrospektiivin elokuvateatteri Orionissa. Lyhytelokuvasarjaa varten taiteilija halusi tehdä vielä yhden ja viimeisen elokuvansa. "Nyt pannaan kaikki sitten ihan hili-pili", hän evästi pitkäaikaista assistenttiaan Anne Laitista. Yhdessä he kaivoivat esiin aiemmin hyödyntämättömiä poistopätkiä taiteilijan 1960-luvun elokuvista. Mukaan tarttui niin satunnaisia mainospaloja, kuvia auto-onnettomuuksista, hukkapätkiä elokuvista *Hetkiä yössä* ja *Tuulinen päivä*, tilausfilmiä, kineettisiä kokeiluja kuin pelkkää kirkasta filmiäkin. Ruutsalo ja Laitinen käsittelivät kaiken eteen tulleen kuvaston käsin ruhjoen, leikkaushuoneen lattialle ajaen ja sen päälle tallaten. "Toivottavasti kengissä on tarpeeksi hiekkaa", Ruutsalo totesi. Lähes koko kymmenenminuuttinen elokuva etenee tuhoutuneen näköisenä negatiivikuvana. Elokuvan elektronisella ääniraidalla kuullaan Donnerin, Kurenniemen ja Ruutsalon kollektiivista tajunnanvirtaa vuodelta 1967. Destruktiivinen testamentti sai nimekseen *Kinescope* (1960–91) ja sen jälkeen Ruutsalo ei enää koskaan tehnyt liikkuvaa kuvaa.

On vaikea arvioida, kuinka paljon Eino Ruutsalo oli nähnyt nähnyt aikansa kansainvälistä avantgarde -elokuvaa. Hän on maininnut olleensa yllättynyt, kun san franciscolainen kriitikko Jeff Berner vertasi Ruutsalon elokuvia Stan Brakhagen ja Jonas Mekasin teoksiin 1960-luvun lopulla. "Ei ollut yhteyttä mihinkään tämmöiseen sektoriin [...] Samankaltaisuus on ajassa kiinni oleva ilmiö." Toisaalta Ruutsalo on myöhemmin itse kirjoittanut, että erityisesti Jan Lenican ja Walerian Borowczykin animaatioelokuvat olivat hänelle läheisiä ja opettivat hänelle paljon. Hän kuvaili kokevansa vahvaa hengenheimolaisuutta muiden kansainvälisten kuvataiteilijoiden tekemiin "henkilökohtaisiin elokuviin", kuten hän niitä kutsui. Ruutsalo tunsivat jatkavansa Viking Eggelingin, Hans Richterin, Marcel Duchampin, Man Rayn, Oskar Fischingerin ja Len Lyen jalanjäljillä.

Eino Ruutsalon lyhytelokuvatuotanto on hämmästyttävän laaja ja tyyllisesti epätasainen. Mukaan mahtuu lyhyen ajanjakson sisällä tyyllisesti niin abstraktia ekspressionismia, kollaasielokuvaa, symbolistista tanssielokuvaa ja 1960-luvun loppua kohden poliittisesti kanta-aottavaa, pasifistista elokuvaa. Ruutsalon lyhytelokuvien materiaalikokeilut elokuvassa jäivät Suomessa vaille aikalaistensa arvostusta. Elokuvia esitettiin lähinnä keskieuropalaisilla alan festivaaleilla Oberhausenissa, Locarnossa, Annecyssä ja Krakovassa.

1970-luvulle tultaessa monipuolinen taiteilija siirtyi informatiivisten tilauselokuvien pariin, ja toisaalta jatkoi kineettisten maalausten, veistosten, kollaasien ja valokuvien

tekemistä. Tärkeintä oli jatkuva liike. Yhteensä Ruutsalo ehti saada valmiiksi peräti 132 “elokuvallista tuotetta”, kuten hän itse niitä nimitti.

MAANALAINEN ARMEIJA

Eino Ruutsalon avantgardistiset lyhytelokuvat eivät saaneet seuraajia Suomessa. 1960-luvulla esimerkkejä vapaasta, uudenlaisesta elokuvasta löytyy ns. underground-liikkeen piiristä. Viriilin liikkeen myötä musiikki, kirjallisuus, sarjakuvat ja pop-taide sulautuivat lähelle toisiaan ja läikehtivät raja-aitojensa ylitse. Psykedeelinen rock, huumeet, hippiliike ja Vietnamin sodan vastaisuus rantautuivat Suomeen. Korkea- ja populaarikulttuuri sekoittuivat. Nuorille ug-aktiiveille oli luontevaa toimia samaan aikaan monella sektorilla, myös vapaan lyhytelokuvan parissa. Heidän elokuviaan esitettiin uudenlaisilla foorumeilla: rock-konserteissa ja happeningien yhteydessä. Aikakauden parhaat lyhytelokuvat peilaavat mainiosti seksuaalisen vapautumisen ja tajunnanlaajentamisen ajatuksia.

Spektaakkelimaisista happeningeistään tunnettu The Sperm -yhtye järjesti 21.–26.2.1968 Helsingin Kulttuuritalolla *International Organ 3* -nimisen festivaalin, jossa esitettiin muun ohjelman seassa muutamia kotimaisia underground-filmejä. Paikalle vaivautuneet ”42 katsojaa” näkivät ainoaksi jääneen julkisen esityksen **Erkki Kurenniemen** elokuvasta *Ex nihilo* (1968). 13-minuuttinen kollaasi koostui tekijän kaikkien aiempien lyhytelokuvien jämäpaloista ja epäonnistuneista otoksista. Näitä aiempia elokuviaan Kurenniemi ei paradoksaalisesti ollut kuitenkaan esittänyt julkisesti missään. *Ex nihilon* kopio puolestaan “hävisi jonnekin saman tien ensiesityksen jälkeen”.

Erkki Kurenniemi teki yhteensä 14 elokuvaa 1960-luvulla. Hän kuvasi ja leikkasi ne kaikki valmiiksi, ja lisäksi hänellä oli suunnitelmissa tehdä niihin itserakennetuilla soitimilla elektronista musiikkia sisältävät ääniraidat. Tämä viimeinen silaus jäi hänellä kuitenkin rahan, ajan tai hermojen puutteen takia ajatuksen tasolle. Filmikelat jäivät pöytälaatikkoon vuosikausiksi. Kun Kurenniemen lyhytelokuvia katsoo tänään, ne ovat säpsähdyttäviä läpileikkauksia aikansa ilmiöihin.

Kurenniemi työskenteli omien opintojensa lomassa assistenttina Helsingin yliopiston ydinfysiikan laitoksella sekä vapaaehtoisena “voluntääriassistenttina” yliopiston musiikkitieteen laitoksella. Tietokoneiden sielunelämä ja uusi elektroninen musiikki muodostuivat Kurenniemelle kutsumukseksi ja elämäntyöksi hänen aloitettuaan oman äänitekniikan laboratorion rakentamisen musiikkitieteen laitokselle 1961. Vuosina 1962–74 hän suunnitteli ja rakensi useita aikaansa edellä olevia elektronisia musiikki-instrumentteja.

Ydinfysiikan laitoksella ja Turun yliopiston laskentakeskuksessa kuvatuissa satiirisissa

elokuviissa *Elämän reikänauha* (1964) ja *Computer Music* (1966) Kurenniemi purkaa vaistovaraaisesti koneiden ja ihmisen välisen symbioosin mahdollisuuksia senaikaisen tiedon valossa. Tietokone, ”jättiläisaivot”, on kumppani jonka kanssa tulevaisuutta luodaan ja jota on mahdollista samanaikaisesti rakastaa ja pilkata. *Electronics In The World of Tomorrow* (1964) pyörittää levylautasella mm. amerikkalaisesta Electronics-lehdestä irtileikattuja valokuvia ja geometrisiä värimuotoja aikaansaaden pyöräyttävän efektin.

Koneromantikko Kurenniemi sai välillä ”hyviä viboja” luonnonmystiikasta. Väriiloistoltaan suorastaan fantastisen *Flora & faunan* (1965) lähikuvat mittarimadoista ja hämähäkeistä yhdistyvät kaksois- ja kolmoisvalotusten avulla väreilevään vedenpintaan ja tiheän havumetsän synkkyyteen. Pathé-kameralla oli mahdollista kelata filmiä mekaanisesti taaksepäin ja kuvata samoihin filmiruutuihin ”useita eri kerroksia”. *Tuli ja vesi* -elokuvassa (1969) luonnon alkuvoima kohtaa itseään tyydyttävän naisen kaksoiskopiointien psykedeelisessä kuvapyörteessä. Vapautunut seksuaalisuus päätyi sellaisenaan myös Kurenniemen pornahtaviin ”naku-filmeihin” *Sex Show 1* ja *Sex Show 2* (1970). Viaton sekoilu ja yleinen koheltaminen on myös kotibile-elokuvan *Tavoiteltu kaunotar* (1967) aiheena. Kurenniemen asunnolla kuvatussa filmissä joukko taiteilijoita (Otto Donner, Elina Salo, Otso Appelqvist, Peter von Bagh...) vaihtaa vapaalle. Nimiroolin esittää – todennäköisesti täysin tietämättään – valokuvamalli ja näyttelijä Eija Pokkinen.

Kurenniemi matkusti paljon sähkösoitin-projektiensa myötä. *Winterreise* (1964), Kurenniemen ensimmäinen elokuva, on vauhdikas stop motion-tekniikkaa hyödyntävä matkakuvauus. Aluksi ajetaan autolla Taipalsaaren Kurenniemen kylän talvimaisemissa, josta liike sulavasti jatkuu jäälle suksilla ja potkukelkalla liukuen, aina seuraavaan kesään professori Erik Tawaststjernan kesämökille Joutsenon Työsaaren pysähtyneeseen maalaisidylliin. Impressionistinen, kaunis kaupunkikuvaus *Firenze* (1970) syntyi osittain kesällä 1968 matkalla Teatro Comunalen järjestämään elektroakustisen musiikin kongressiin, jossa Kurenniemi piti esitelmän kehitteillä olevasta ”musiikkiterminaalistaan”. Kaksoisvalotukset hän kuvasi vasta seuraavana vuonna Suomessa. *Carnaby Street* (1971) on spontaani katukuvaus, tallenne ’svengaavasta Lontoosta’, jossa Kurenniemi oli tutkailemassa Dimi-A -soittimensa kaupallista potentiaalia. Kurenniemi kuvasi myös tyystin toisenlaista matkailua. *Huumaavan elämänlangan* (1968) hämärissä päällekkäiskopioinneissa välkehtii hippikommuunin elämä Helsingin Lönnrotinkadulla punaiseksi valaistuna. ”Huumaavan kaktuksen väärinkäyttöä ei ole havaittu Suomessa”, väittää ohi vilahtava sanomalehtiotsikko. Mukana aistillisessa menossa piipahtavat mm. The Spermin jäsenet Peter Widén ja Mattijuhani Koponen sekä Kurenniemi itse. Mustavalkoinen *Talo* (1968) on samaisessa kommuunin keittiössä kuvattu rauhallisempi, pilventuoksuinen rinnakkaisteos, jonka kuvissa oleilevat mm. The Spermin basisti Sisko Hynninen (alias Sisko Ramsay alias Patti Bouncengård) ja Meri Vennamo. *Joulumysteeri* (1969) oli Kurenniemen ainoa näytelmällinen lyhytelokuva, jonkinlainen ylivirittynyt pakanallinen riitti. Kurenniemen

asunnossa Ehrensvärdintiellä kuvatussa farssissa kylpytakkiin ja foliomaskiin verhoutunut Pyhä henki (Fredrik Lagus) yhtyy Neitsyt Mariaan (Sisko Hynninen). Kolme itämaan tietäjää (Paavo Lehtonen) tutkii tiibetiläistä *Kuolleiden kirjaa*. Jeesus-lapsi (Erkki Kurenniemi) syntyy jo valmiiksi täysikasvuksena, tonttulakki ja slalom-lasit päässään – ja sytyttää savukkeen.

Erityisen tärkeä tapahtuma Helsingin underground-väelle oli Espoon Otaniemen Teekkarikylässä järjestetty Dipolin taidetapahtuma 20.–24.3.1968. Viisipäiväinen poikkitaiteellinen festivaali oli suuri yleisömenestys ja Dipolissa nähtiin mm. The Spermin kaoottinen provokaatio, valtaisa joukko muita happeningeja ja ensimmäistä kertaa Suomessa tuoreita amerikkalaisia underground-elokuvan merkkiteoksia. Elokuva-arkiston tuore toiminnanjohtaja Peter von Bagh oli junaillut maahan vieraaksi amerikkalaisen kriitikon, ag-propagandistin ja *Visionary Film* -opuksen tulevan kirjoittajan P. Adams Sitneyn, joka oli Euroopan-kiertueellaan esittelemässä laajaa läpileikkausta New American Cinemasta – dynaamisinta uutta elokuvaa mitä oli tarjolla. Dipolissa ja elokuva-arkiston näytöksissä Bristolissa viitenä päivänä nähty laaja ohjelmisto käsitti kymmeniä elokuvia, mm. Jack Smithin *Flaming Creatures*, Ron Ricen *Senseless* ja *Chumlum*, Stan Brakhagen *Art of Vision*, Andy Warholin *Harlot*, Gregory Markopoulosin *Himself as Herself* sekä useita teoksia Bruce Connerilta ja Robert Breerilta. Myöhempien todistajanlausuntojen mukaan Sitneyn intohimoisilla alustuksilla ja leveysasteillamme ennennäkemättömillä elokuvilla oli lähes kaikkiin paikalla olleisiin tajunnanräjäyttävä vaikutus elokuvan uusista mahdollisuuksista. ”Yleisö istui kuin olisi ensi kertaa elokuvissa tuntien samanlaista iloa kuin varmasti vuosisadan alun katsojat nähdessään Lumieren junien kohisevan kohti, lapsen syövän”, kuvaili Elina Katainen tunnelmaa Kino-lehdessä. ”Oli kuin halolla olisi lyöty päähän”, silloinen kamerataiteen opiskelija Erik Uddström muistaa.

Samaisessa Dipolin tapahtumassa **Timo Aarniala** järjesti ”Warhol-tapahtuman” pyörittämällä 20th Century Fox -elokuvayhtiön tunnusta 16mm:n filmiluuppina ja jakamalla yleisölle Universal-yhtiön varastosta hankittuja 3-D -laseja. Idean tähän mahdollisesti Suomen ensimmäiseen filmiluuppiin Aarniala kertoo saaneensa Aspen-nimisen taidelehden mukana tulleesta fleksi-levystä, jolla The Velvet Underground esitti kappaleen *Loop*. Kappaleen lopussa levysoittimen neula jää toistamaan levyn viimeistä uraa loputtomasti. Atonaaliselta melulta kuulostanut monotoninen epämusiikki innosti Aarnialaa: ”Jos ton toiston voi tehdä musiikissa, niin miksei hei kuvassakin!”

Uuden Filmihullu-lehden näytenumeron kiertokyselyssä syksyllä 1968 Aarniala muotoili haaveitaan: ”Haluaisin tehdä kahden kolmen minuutin kokeilevia lyhytelokuvia. Ne olisivat halpoja tehdä ja lyhyissä elokuvissa pystyy sanomaan aivan yhtä paljon kuin pitkissäkin.” Aarniala oli tuossa vaiheessa jo pitkän linjan elokuvaentusiastiksi ja oli aloittanut opiskelut Taideteollisen korkeakoulun kamerataiteen laitoksella 1964. Hän ei missään vaiheessa kuitenkaan itse havitellut uraa elokuvaohjaajana perinteisessä

mielessä, vaan liikkui enemmänkin muusikkopiireissä. Eräs Aarnialan suosikeista, uransa huippukautta elänyt The Who, oli tulossa Suomeen konsertoimaan. Aarniala ylipuhui opiskelutoverinsa Anki Lindqvistin, Erkki Seiron ja Timo Linnasaloon laittamaan niukat materiaalmäärärahansa yhteen, jotta he saisivat mahdollisimman paljon 16mm –filmiä ostetuksi ja he ryntäsivät Aarnialan johdolla lentokentälle yhtyettä vastaan. Lopputulos on nautittava, harvinaisen rujo ja alkuvoimainen musiikkidokumentti, jossa pyöritään yhtyeen kanssa lentokentällä ja Merihotellissa sekä seurataan varsinaista konserttia Helsingin uudessa Jäähallissa vappupäivänä 1967. Englantilaisen free cinema -liikkeen hengessä kulkevaa tiheää tuokiokuvaa on alettu esittää julkisesti vasta 1990-luvulla nimillä *The Who Suomessa* tai *The Who Helsingissä*. Kolme viikkoa The Whon jälkeen Suomessa vierailutta Jimi Hendrixiä varten ei Aarniala enää kyennyt filmimateriaalia hankkimaan.

Elettiin aikaa, jolloin liikkuvan kuvan käsite laajeni. Selluloidi ei enää ollut ainoa materiaali, jota projisoitiin. Shokeeraavien värien, strobovalojen ja tajuntaa laajentavien aineiden myötä tapahtui oikeastaan paluu esi-elokuvalliseen aikaan, taikalyhtyjen ja varhaisten kinematografisten innovaatioiden sfääreihin. Aarniala, Heikki “Tooke” Junnila, Appe Vanajas ja vaihtuva joukko heidän ystäviään kehittivät psykedeelisen valoshown, jonka he pystyttivät mitä erilaisimpiin tilaisuuksiin, konsertteihin tai happeningeihin. Sen elementteihin kuuluivat valourut, itse otettuja diakuvia, löydettyjä ja varastettuja kuvia, erilaisia kustomoituja projektoreita ja “kemiallisia slaideja”, jotka muuttivat jatkuvasti muotoaan lämmitessään. Kiinalaisesta varjoteatterista sovellettu idea käsitti mm. miehen ja naisen silhuetit, jotka katsoivat edessään aukeavaa alati vaihtuvaa maisemaa. “Yhdessä slaidien kanssa esitettyinä ne varjot oli ihan elokuvaa”, Aarniala kertoo. Joskus mukana saattoi olla perinteistäkin elokuvaa, vaikkapa Suomi-Kiina -seuralta salaa saksittuja pätkiä propagandaelokuvista. Valoshown nimi muuttui koko ajan. Joskus se saattoi olla *Joyful Wisdom Enterprises*, toisinaan taas *TruColor Enterprises* kunnianosoituksena Nicholas Rayn *Johnny Guitar* -elokuvan värijärjestelmälle. Show oli joka esityksessä uudenvuodenlainen ja arvaamaton. Se kehittyi pikkuhiljaa ja saavutti Aarnialan mukaan huippunsa Kaj Franckin järjestämässä Helsingin Kauppakorkeakoulun saamelaiskulttuuritapahtumassa. Pelkistä abstrakteista “kideslaidista” silloin syntynyt esitys kuvasi revontulien maagista loimua. 1960-luvun lopulla Valoshown oli visuaalisessa kekseliäisyydessään Suomessa omaa luokkaansa.

Myöhemmin Aarniala on tehnyt mittavan uran kuvataiteilijana, sarjakuvapiirtäjänä sekä kirjan- ja levykansiensa tekijänä. Lisäksi hän on järjestänyt omalaatuisia esityksiä mainstream-elokuville: *Tappajahaita* (*Jaws*, 1975) oli mahdollista katsoa Yrjönkadun uimahallissa altaassa alasti uiden tai vesipatjalla kelluen. Heureka-tiedekeskuksessa Aarniala esitti elokuvat *Paluu tulevaisuuteen 1-3* (*Back to the Future 1-3*, 1985, 1989, 1990) simultaanisena kolmoisprojisointina vierekkäin samalle kankaalle, jotta “amerikkalaistyylinen kerronnan säännöt tulisivat kerralla mahdollisimman selkeiksi”.

MULTIKUVIEN KAPSÄKKI

“Elokuvan kieli ei ole kieltä. Tätä on kirjallisen elokuvantekijäpolven vaikea ymmärtää. Elokuva on filmille siirrettyä energiaa”, hahmotteli 24-vuotias **Peter Widén** Iris-lehteen kirjoittamassaan artikkelissa vuonna 1970. Widén oli tunnetun underground-yhtye The Spermin jäsen. Yhtyeen usein kaottisilla keikoilla hän ei yleensä soittanut mitään instrumenttia, vaan vastasi pääosin visuaalisesta puolesta esittämällä 8 ja 16mm -elokuviaan yleisölle samanaikaisesti muun shown kanssa.

Widénille valo- ja elokuvaaminen oli luontevin hengityksen kaltainen olotila. Hän ajatteli suoraan kuvan kautta: “Elokuva on minulle sitä todellisempi mitä enemmän asioita siinä esitellään.” Niinpä hän toteutti monet elokuvansa kelaamalla filmiä taaksepäin kuvaamisen jälkeen ja valottamalla samoja ruutuja uudestaan ja uudestaan. Toisinaan näitä päällekkäisvalotuksia saattoi syntyä jopa 10 kerrosta. ”Siinä vaiheessa homma alkoi olla aikalailla overloaded”, Widén kertoo. Alkuperäisenä syynä tähän tekniikkaan oli materiaalin kallis hinta, mutta ajan myötä tekijä oppi nauttimaan sen aiheuttamasta hysteerisestä vaikutelmasta. Hän spekuloi elokuvansa *Siniset sorsat* (1968) estetiikkaa seuraavasti: “Minusta kaikki viittaa siihen, että punainen lanka elokuvassa on yhtä paljon itse väline kuin filmin sisältö [...] Sen sanoma on yksinkertainen, sen monimutkaisesta rakenteesta huolimatta kuvien sekasorto kuvaa täsmällisesti sen minkä näen ympärilläni – en sitä mitä tapahtuu sisälläni. Se on katselijan itse koettava jos kokee.”

Peter Widén oli harrastanut aktiivisesti valokuvausta ja hankkinut 8mm -elokuvakameran jo 14-vuotiaana. 16mm:n kameraa hän lainasi aina tarpeen tullen ystävältään Herbert Yrjölältä. ”Joku kamera oli aina mukana”, hän muistelee 60-lukuaan. Itseopiskelun kautta syntyi joukko levottomia elokuvia. Erään tärkeän sysäyksen niiden tekemiseen Widén muistelee saaneensa Erkki Kurenniemen kotona Ehrensvärdintiellä vuonna 1967, kun ruotsalainen säveltäjä Ralph Lundsten oli käymässä tämän luona. Lundsten oli tehnyt muutamia kokeellisia lyhytelokuvia, ja erityisen stimuloivana kokemuksena Widén muistaa Lundstenin sinä iltana esittämän ”erään 16mm -elokuvan, jossa kuvattiin pienestä reiästä, kuinka ruumis palaa krematorion uunissa.” ”Lopullisena herätyksenä” Widén pitää Sitneyn New American Cinema -sarjoja, ja siellä näkemäänsä Jonas Mekasin *Circus Notebook* -elokuvaa (1966). Kotimaisista elokuvantekijöistä Eino Ruutsalon esimerkki oli Widénille ylitse muiden. Ruutsalo jaksoi työhuoneellaan kannustaa nuorempia kollegoitaan kuten Widéniä ei-kaupallisen elokuvan tekoon pitkissä keskusteluissa: ”Ruutsalo oli mestari mulle.” Vuosina 1966-68 Widén myös virallisesti opiskeli elokuvaa Taideteollisen oppilaitoksen kamerataiteen laitoksen iltalinjalla, vaikka varsinaisesta opetuksesta ei juuri hänen mukaansa tuolloin voinut puhua.

Widénin elokuvallisen tuotannon kokonaiskesto on hänen oman muistikuvansa mukaan noin 10 tuntia. Hän ei koskaan mieltänyt itseään ”ohjaajaksi”, vaan lähinnä ”elokuvaajaksi”. Nytkähtelevissä filmipätkissä oli usein vaikea erottaa mikä oli tarkoituksellista ja kiihottavaa sattumanvaraisuuden taidetta, mikä taas tylsää hapuilua.

“Enimmäkseen ne oli esteettisiä harjoitelmia, skissejä, jotain epämääräistä tulevaa hommaa varten, mistä mä en tiennyt oikeestaan mitään, tunsin vaan että teen elokuvaa.” Tekovaiheessa elokuvilla ei ollut nimiä. Jälkikäteen osa rullista oli kätevä nimetä eräänlaisilla työnimillä, vaikka Widén itse ei missään vaiheessa mieltänyt niitä lopullisiksi ”teoksiksi”.

Widénille elokuvien lyhyt muoto tai näennäinen epämääräisyys ei estänyt niiden esittämistä julkisesti, oikeestaan päinvastoin. Hän esitti elokuviaan auliisti aina kun siihen tarjoutui tilaisuus. Mykät kelat esitettiin aina hieman eri tavalla; levymusiikin tahdissa tai osana jotain muuta laajempaa kokonaisuutta, yleensä The Spermin konserttia tai muuta happeningia. Filmejä ajettiin usein valoshown kaltaisesti, ei siististi keskelle valkokangasta, vaan esiintyjien päälle, pylväisiin ja seinille usealla projektorilla samanaikaisesti. Suurin osa esityksistä oli tapahtui Widénin mukaan Vanhalla Ylioppilastalolla Helsingissä. Toinen tärkeä esitysfoorumi oli Lönnotinkadun hippikommuuni, jossa elokuvaaja teki kokeilujaan useilla projektoreilla ja erilaisilla linssien eteen asettamallaan prismoilla. ”Yhtäkkiä huone oli täynnä kuvia! Halusin kehittää multikuvaa pidemmälle”, hän kertoo. The Spermin peräti kolme kuukautta yhtäjaksoisesti kestäneelle kesäkiertueelle 1970 Widén sai ensimmäistä kertaa rakennettua haluamansa taustaprojisointikankaat ja käyttöönsä samanaikaisesti kolme filmiprojektorita.

Peter Widénin hankkeet olivat lähes aina seksuaalisesti latautuneita. Sensuroimaton itseilmaisuus sai ohjelmanjulistuksellisia ja pakkomielteenomaisia piirteitä hänen kuvatessaan spontaanisti seksuaalisia mielikuviaan elokuvan avulla. Widén rationalisoi motiivejaan Iris-lehdessä: “Seksuaalista jännitystilaa saa vapaasti virittää, mutta laukeamista ei sallita; tähän perustuu suurelta osin tämän päivän frustroituneen ihmisen ahdistus. Se on kuin jatkuvasti keskeytetty yhdyntä. Tulee virikkeitä. Syntyy halu, tulee uusi virike, tappaa yhden halun ja synnyttää uuden. Tämä olisi hyväksi jos se olisi yksilön säädettävissä, mutta yhteiskuntamme on jo ajat sitten ohittanut luonnollisen kulkunsa ja elää tällä hetkellä ylikierroksilla.” Vaikka Widén kuvasikin usein elokuviaan yksin, syntyi osa hänen projekteistaan enemmänkin ryhmätyönä, monessakin merkityksessä. “Widénhän teki leffoja kokonaan tältä vapaa seksi -pohjalta. Sillä ei oikeestaan ollut niissä paljon muuta,” on ohjaaja/tuottaja Claes Olsson muistellut. ”Ne oli vaan ryhmäseksiä aika pitkälle ja pantiin sitten vaan elokuvan muotoon.”

Taiteen kuolema (1968) on Widénin kuuluisin elokuva, ns. masturbaatiofilmi. Filmi sisältää miehen (Mattijuhani Koponen) ja naisen välistä yhdyntää, kissojen ja sorsien yhdyntää sekä siemensyöksyyn päättyvää itsetyydytystä (Widén itse). Widén oli esittänyt elokuvaa osana The Spermin show'ta Oulussa, mutta vasta sen esittäminen Helsingissä Vanhalla ylioppilastalolla 2.12.1968 jäi aikakirjoihin. Keskusrikopoliisi takavarikoi filmin (2 min 45 sek) ja aloitti tutkinnat sukupuolirikurin loukkaamisesta. Peter Widén sai raastuvassa kahden kuukauden vankeustuomion, jonka hän kärsi työsiirtolassa. Hän on tiettävästi ainoa suomalainen elokuvantekijä, joka on saanut vankeusrangaistuksen

teoksensa takia. Viranomaiset tuhosivat *Taiteen kuoleman* kelan iskemällä sen kirveellä neljään osaan ja polttamalla lopuksi sen uunissa. Samaisella The Spermin keikalla laulusolisti Mattijuhani Koposen sanotaan harrastaneen seksiä naisen kanssa flyygelin kannella: seitsemän kuukauden vankeustuomio.

Widénin kestoltaan laajin teos oli yhdessä **M.A. Nummisen** ja muun Suomen talvisota-yhtyeen kanssa ideoitu ja toteutettu “vähän juonellisempi elokuva” nimeltään *Suomen talvisota* (1970). Kansantaiteilijana ja suosittuna laulajana myöhemmin uransa luonut M.A. Numminen oli innostunut elokuvasta ja kuvannut itse jo vuonna 1963 kaksi lyhyttä mykkäelokuvaa 9,5- milliselle Pathé-filmille elokuvakerho Montaasissa. *Tiiliseinä* (1963) on karu formalistinen taltiointi eräästä seinästä Aurorankadulla. Näytelmällisempi *Vesilasi* (1963) sisältää monia nokkelia stop motion -trikkejä, mieleenpainuvimpana miehen ja naisen kasvojen sulautumien yhteen niiden vuorotellessa ruutu ruudulta. Numminen luonnehtii kolmeminuuttista teosta “kahden kämppäkaverin, keikarin ja sairaanhoitajan surrealistiseksi rakkaustarinaksi, joka sai innoituksensa Buñuelin ja Dalin *Andalusialaisen koiran* näkemisestä.”

Suomen talvisota on Widénin ja Nummisen kollektiivisena improvisaationa Turun Piispanristin ja Helsingin Haagan metsissä kuvaama elokuva, jossa näemme Talvisotaryhmän harjoittelemassa jonkinlaista suurempaa vallankumouksellista operaatiota varten, aseinaan välillä nallipyssyt, välillä sähkökitarat. Tiukan paikan tullen Maon Punaisesta kirjasta luetaan toimintaohjeita. Estottomaan tyyliinsä Widén leikkaa sotaharjoitusten väliin salaa kuvaamiaan otoksia Finlandia-talon peruskiven muurauksesta. Näyttelijäkaartiin saatiin siten mukaan luontevasti esimerkiksi Urho Kekkonen ja Alvar Aalto. Esiintyviin rintamamiehiin kuuluivat Nummisen lisäksi mm. runoilijat Markku Into, Jarkko Laine ja Pentti Kejonen, Rauli Badding Somerjoki, Vappu Taipale ja joukko Ylioppilasteatterin näyttelijöitä. Elokuva valmistui hieman ennen kuin yksi Suomi-rockin alkutaipaleen legendaarisimmista levyistä *Suomen Talvisota 1939-40: Underground-rock* (Love Records, 1970) ilmestyi kauppoihin. Valmistu filmimateriaalia syntyi 25 minuutin verran ja sitä esitettiin albumin raitoihin spontaanisti synkronisoituna Widénin mukaan muutamia kertoja.

Seuraava hanke Widénillä oli määrä olla “samanlainen leffa silloisen Wigwam-yhtyeen kanssa, mutta sitä mä vähän enempi yritin jo suunnitella. Ei siinäkään mitään juonta ollut.” Elokuva oli lähtenyt liikkeelle Wigwamin aloitteesta. ”He halusivat sen tehdä, eikä mulle koskaan selvinnyt miksi”, Widén kertoo. Hän ehti kuvata 30-40 minuuttia tätä elokuvaa, ennen kuin tiet erosivat ja projekti hyytyi. Wigwam-filmi poikkesi aiemmista Widénin filmeistä, sillä Talvisodan lisäksi se oli ainoa, jossa ei ollut lainkaan jo tavaramerkiksi muodostunutta ”tuplaeksponeringia”. Kuvattu materiaali oli Widénin mukaan viipyilevää ”antonionimaista” tunnelmointia Helsingin keskustan maisemissa. Erityisen hyvin Widénin mieleen on jäänyt pitkä hidas panorointi Hotelli Tornin katolta sumuiseen merimaisemaan. Viimeisen kerran Widén on koskenut elokuvakameraan kesällä 1978. Hän kuvasi Helsingin Kaivopuistossa Suomen armeijan näytöstä, jossa

yleisölle esiteltiin kuinka armeijan vaatteisiin puettu nukke poltetaan napalmilla.

Peter Widénin elokuvien kohtalo on ollut tyly. Ainoastaan *Suomen talvisodasta* on säilynyt hyväkuntoisena filminä 14-minuuttinen versio. Kaikki muut hänen elokuvansa näyttävät tällä hetkellä lähes skandaalimaisesti kokonaan kadonneen maan alle ja hävinneet. Nykyisin ravintoloitsijana Luulajassa pohjois-Ruotsissa työskentelevä Widén muistaa kapsäkin, jossa kaikki hänen 8 ja 16mm -kelat 1970-luvun alussa olivat. M.A. Numminen muistelee, että kapsäkki olisi aikanaan jätetty talteen ”erään espoolaisen hammaslääkärin vintille.” Jollain poeettisella tavalla on kuitenkin asiaankuuluvaa, että miltei kaikki todistusaineisto erään underground-liikkeen keskeisimmän elokuvaajan filmeistä on tuhoutunut. Niitä ei tarkoitettu museoiden taidekokoelmiin, vaan hetkellisiksi ”systeemin” vastaisiksi käyttöesineiksi.

HUURUILUA LAITOKSELLA

Taideteollisen oppilaitoksen kamerataiteen laitos aloitti elokuvaopetuksen vuonna 1959. Kurssit olivat tasoltaan varsin vaihtelevia eikä opetuksessa ollut nähtävissä systemaattista suunnitelmaa. Määrärahat olivat mitättömiä, ja kukin opiskelija sai käyttöönsä kolme minuuttia raakafilmiä vuosittain oppilastöitään varten.

Opiskelija **Ismo Sajakorpi** sai laitoksen kolmen minuutin kelan ja kustansi itse säästöistään saman verran lisää. *Luukku* (1967) on väkevä ajankuva Bio Bion aukiolla notkuvista nuorista tytöistä ja pojista. Sajakorpi, joka tuli myöhemmin tunnetuksi suosituksen tv-showryhmän Kivikasvojen jäsenenä, ja kuvaajana toiminut **Sakari Rimminen** tavoittivat luontevalla puolidokumentaarisella otteella erään Helsingin keskeisen huumeidenvälityspaikan tunnelman ja kevyesti svengaavan hortoilun.

Varsinainen harvinaisuus Suomen oloissa tuolloin oli tiukka 35-millinen strukturalistinenokuva *The Whole Truth And Nothing But The Truth* (1968, esitetty myöhemmin myös nimellä *Arento*). Opiskelijat **Timo Aarniala**, **Pirjo Honkasalo**, **Anki Lindqvist**, **Timo Linnasalo**, **Inger Nylund** ja **Erkki Seiro** toteuttivat elokuvan kollektiivina. Katkelma työryhmän muistiinpanoista 1968: ”Elokuva on valmistettu III vuosikurssin metodiikan opetukseen liittyvänä harjoituksena. Työryhmä on toiminut kokonaisuutena jakaantumatta eri tehtäviin: elokuvalla ei ole ohjaajaa, kuvaajaa ym. Elokuva tehtiin päinvastoin kuin tavallisesti: ensin valittiin menetelmä ja sitten vasta aihe. Lähtökohtana oli musiikillisen struktuurin soveltaminen elokuva-ilmaisuun. Elokuvaa varten kuvattiin yksi 30 sekunnin mittainen otos Arennon kampaamossa. Kaikki muut kuvat valmistettiin tästä otoksesta laboratoriossa optisella kopiokoneella. Äänen osalta realistiset tehosteet tyylieltiin äänisuodattimella, kaikulevyillä ym. Ja sommiteltiin eräänlaiseksi konkreettiseksi musiikiksi. Kokonaisuus luotiin vasta leikkauspöydässä.”Laitoksen yliopettaja Raimo Hallama oli sopinut yhteistyöstä Suomi-Filmin laboratorion kanssa,

jossa elokuvan jälkityöt suoritettiin. Filmirakeet nousevat pääosaan, kun yhden ja saman otoksen abstraktit osasuurenokset värisevät kankaalla. Nainen poistuu kampaamosta uudelleen ja uudelleen. Lopuksi alkuperäinen laaja otos – the whole truth – nähdään kokonaisuudessaan ja miljöö tulee katsojalle ymmärrettäväksi. Kuuluu naisen repliikki: “Unohdinko kenties jotakin?” Sarjallisen teoksen elektroninen ääniraita koostuu kampaamon laitteiden manipuloituista hurinoista ja vie arkisen tilanteen realismiin tuolle puolen, aavemaiseen varjomaailmaan.

Kansallispukuinen Suomi-neito kirmailee keskellä kesää romanttisella joentörmällä. Pian hän tyydyttää itseään hieromasauvalla. Parrakas mies istuu allapäin sängynreunalla. Toisaalla eräs mies ja nainen menevät sänkyyn. Akti tyrehtyy heti alkuunsa, kun mies alkaa tyydyttää itseään väsyneesti peiton alla. Lopuksi muuan poikapari kohtaa puistossa ja kävelee pois. Melankolinen, täysin irrallisista episodeista rakentuva *Beautiful People* (1969) on **Matti Kuortin**, **Erkki Peltomaan** ja **Pekka Ervamaan** kolmeminuuttinen tyylinäyte seksuaalisen vapautumisen teemoista. “Yliopettajamme Hallama tykkäsi kaikista perversseistä jutuista. Sehän nauroi katketakseen, kun se näki tän meidän leffan”, Kuortti muistelee.

Tero Saarisen, **Tapio Suomisen** ja Sakari Rimmisen *Nain, nein, nine* (1969) on samoilla linjoilla liikkuva filmsesee. Mies istuu wc-pöntöllä punnertamassa pitkään ja hartaasti. Englanninkielinen voice-over latelee havaintoja mailman menosta: “... tortured children, corruption, betrayal, violence, indifference...” Hämmäntävä viisiminuuttinen koostuu välähdyksenomaisista näytellyistä kohtauksista ja onnistuu vieraannuttamaan katsojan kaikista kuviteltavista rationaalisista tai mielekkäistä merkityksistä. Viimeisessä kuvassa mies palaa pöntölle ja oksentaa.

Rienaavaa undergroundia nähdään myös **Erkki Seiron** ja **Elina Kataisen** lyhytelokuvassa *Halleluja* (1969). Seiron muistaman mukaan Katainen oli saanut elokuvan alkuperäisidean Voitto Viron kirjoittamasta nuorten rippikouluoppaasta *Sileän sormuksen tarina* (1955). *Halleluja* herjaa yhteiskuntamme kristillis-porvarillista normistoa ja tabuja kuvatessaan alivuokralle muuttavan opiskelijapojan seksuaalisia mielihaluja. Eksplisiittisesti kuvatun onanian ja jumalanpilkan ansiosta Valtion elokuvatarkastamo kielsi sen esittämisen välittömästi.

Erik Uddström käytti vuoden 1969 mustavalkoisen 16mm -filmikakkunsa ja Nagra-avokelanauhan elokuvaan *Drink Piss Freak*. Mies (Peter Widén) loikoilee sängyllä. Hän juo autuaallisen näköisenä puutarhaletkulla omaa virtsaansa ämpäristä. Lattialla hääräilevä nainen sekoittaa juomaan mukaan eliksiirejään. Leikkaus Vanhan ylioppilastalon “underground-yöhön” 12.4.1969, keskelle The Sikiöt -yhtyeen primitiivistä free-jamissesiota ja psykedeelistä valoshowta. Lopuksi Uddström palaa kehämäisesti alkutilanteeseen asunnolla, jossa mies on vaipumaisillaan nirvanaan Ravi Shankarin musiikin tahdissa.

Seuraavana vuonna Uddström teki koulun puitteissa kiehtovan päiväkirjamaisen jazz-elokuvan silloisesta tyttöystävästään, näyttelijä Terhi Panulasta. Uddström oli ihailut John Cassavetesin tapaa yhdistää jazz ja liikkuva kuva “yhdessä soivaksi kokonaisuudeksi” elokuvassa *Varjoja* (Shadows, 1959). Hauraassa ja henkilökohtaisessa teoksessa *Terhi* (1970) nähdään “elokuvatähden arkea”. Panula oli juuri tullut valtakunnan julkisuuteen elokuvan *Takiaispallo* (1970, ohj. Veli-Matti Saikkonen) myötä. Privaatit otokset arkielämästä rinnastuvat julkisuuspaineita kuvaaviin välähdyksiin Suosikki-lehdestä ja Terhi-paperinukesta. Symbolien täyttämässä loppujaksossa Terhi pesee veriset kätensä järvivedellä, istuu puussa ja sahaa omaa oksaansa.

NAISTEN KUVIA, MIESTEN KUVIA

Jaakko Talaskivi sai toukokuussa 1968 kuuden tuhannen markan apurahan elokuvan *A Kiss One Suudelma* valmistamiseen. Tuesta jäi kuitenkin harmillisesti puolet nostamatta, kun Valtion elokuvatarkastamo kielsi poikkeuksellisesti teoksen esittämisen kokonaan, koska se ”näytti lähikuvassa yhtäaikaa kolmen alastoman naisen sukupuolielintä horisontaalis-vertikaalisessa asennossa.” Talaskiven elokuva ei kuitenkaan näytä enää erityisen epäsiiveilliseltä. Piilokameramaisessa alkujaksossa nähdään parin suutelevan kadulla ohikulkijoiden ihmetellessä. Jatkossa nähdään paljon paljasta pintaa ja naisten välistä hellyyttä japanilaishenkisellä musiikkiraidalla sävytettynä. *A Kiss One Suudelma* on kauttaaltaan tarkoin harkittua modernistista kuvakerrontaa, ja sisältää monia jännittäviä ratkaisuja kuvakompositioissa ja värien käytössä. Väliin kuva zoomautuu optisen printterin avulla alkuperäisen rajauksen sisään. Toisinaan kuva-ala jakautuu pienten ruutujen split-screeniksi. Elokuvan tuotti FJ-filmi ja sitä esitettiin tietävästi muutamia kertoja kansainvälisillä festivaaleilla huolimatta kotimaan sensuurista.

Pari vuotta aiemmin oli Talaskivi ohjannut lyhyen impressionistisen dokumentin Jean-Luc Godardin vierailusta Suomessa. Mustavalkoinen *Jean-Luc Godard vit sa vie* (*Jean-Luc Godard elää elämänsä*, 1965) on Suomi-Filmin tilauksesta nopeasti tehty raportti ohjaajagurun pikavisiitistä maahamme ja kiintoisa rinnakkaisteos Aarnialan The Who -elokuvalle. Godard käväisi Suomessa ranskalaisen elokuvan viikon yhteydessä ja kertoo Talaskiven filmissä työskentelymetodeistaan ympärillä hääräileville toimittajille. Teos tavoittaa hienosti uuden aallon spontaanin hetkellisyyden eikä piittaa lainkaan tilauselokuvan normaaleista konventioista. Puheen varaan rakentuvasta elokuvasta ei esimerkiksi löydy yhtään ainoata kuvaa, jossa ääniraita olisi synkronissa kuvan kanssa.

Animaattorina ja leikkaajana myöhemmin tunnettu elokuvan kokopäivätyöläinen **Elina Katainen** teki vuonna 1969 Suomen elokuva-arkiston esityksiin elokuvateatteri Joukolaan lyhyitä, räjähtävän energisiä Filmihullu-lehden mainosfilmejä. Ne ovat lähes kokonaan käsinmaalattuja, naivistisia ajankuvia ja tihentymiä cinefiilien halujen kohteista. Mukana näissä muutaman kymmenen sekunnin mestariteoksissa on niin

merkkejä zeitgeistin ilmentymistä kuin kirjaimellisesti irtileikattuja yksittäisiä ruutuja Jörn Donnerin ja Jean-Luc Godardin elokuvista. Tietävästi jopa presidenttipari Urho ja Sylvi Kekkonen näkivät omin silmin, kuinka sika jahtaa Suomen lippua, syö sen ja ulostaa mainossloganin, kun yksi Kataisen Filmihullu-agitaatioista esitettiin arkiston näytöksessä Buster Keaton -elokuvan *The Navigator* (1924) alkukuvana.

Mattijuhani Koposen ja Seppo Vesterisen *Hermafrodiitissa* (1970) Markus Heikkerö ja Koponen esittivät lemmiskelevää poikaparia, jonka päälle hermafrodiittia esittänyt Matti Vartiainen valutti rikottuja kanamunia. Teos oli määrä esittää Vanhalla ylioppilastalolla Joulukuun 6. päivän Teatterin Suomalainen elämänmuoto -nimisessä happeningissä. Elokuvatarkastamo ei ymmärtänyt tarinan hienouksia, vaan kielsi sen esittämisen yleisölle kokonaan. Vesterinen ja ystävänsä Appe Vanajas eivät tästä häkeltyneet, vaan pilkkoivat 16mm-filmin palasiksi ja latoivat yksittäiset elokuvaruudut diakehyksiin esittämistä varten, koska kielto koski ainoastaan liikkuvaa kuvaa.

RUTTO ENNEN HILJAISUUDEN AIKAA

Sisustusarkkitehtuuria opiskelleen **Kari Karmasalon** näytelmällinen lyhytelokuva *Hitlerin kirjuri* (1966) hahmotteli häiriintyneen tirkistelijän urbaania kujanjuoksua. Slapstick-huumorin alarekisterissä liikkuva teos sai valtion elokuvatarkastamon tiukimman mahdollisen ikärajan K-18. Sen esittäminen sallittiin ainoastaan ”ehdolla että elokuva esitetään ainoastaan Turun Yliopiston Ylioppilaskunnan järjestämissä tilaisuuksissa Turun Taidemuseossa ’Ylioppilaiden taidetapahtumat 1966’ aikana 26.–30.10.1966.”

Työryhmä Karmasalo, **Kati Siikarla, Inger Nylund ja Seppo Vesterinen** eli tuotantoyhtiö Rutto-filmi julkisti pian myös ensimmäisen elokuvansa, Vesterisen ideoiman ja kuvaaman *WC-pyttymiehen paluun* (1968). Ohjelmallisessa kolmeminuuttisessa teoksessa kustaan eduskuntatalon pienoismalliin ja lähetetään se lopuksi taivaan tuuliin punaisella ilmapallolla.

Vuonna Rutto-filmin kollektiivi 1970 kyhäsi kokoon kulttimainetta nauttivan, kenties Suomen tunnetuimman underground-elokuvan *Konalan joutsen*. Elokuva alkaa lähikuvalla naisen sukupuolielimestä, jonka päälle Rauli Badding Somerjoki laulaa: ”Alussa imperialistit loivat sodan. Maasta tuli autio ja tyhjä. Nixonin henki leijaili Vietnamin yllä...” Seuraa sarja dynaamisesti leikattuja kuvia sotilasnäytöksestä. ”Marxilaisuuden vt. Professori” Heikki Liedes syö aamiaismuroja ja ajelee hajamielisen oloisesti autolla. Kuulemme äänikollaasia, joka koostuu ajankohtaisista uutisten ja tavaratalomainoksien katkelmista: Raid-hyönteismyrkky, Heftaplast-ikkunatiiviste, Aktuell-aamutakki, Fairy-pesuaine... Kamera taltioi imperialismia ja militarismia vastustavia mielenosoituksia. Leikkaus Helsingin yliopiston luentosaliin, jossa kuullaan Liedeksen uuvuttavan pitkä luento sosialismista ja Karl Marxin henkilöhistoriasta.

Elokuvan lopulla nähdään rajavartiointitehtäviin koulutettujen koirien näytöstä ja sotilasmarsseja. Kuvakerronta on hidastempoista ja hapuilevaa. Elokuvasta välittyy aito sanomisen tarve ja halu löytää muoto abstrakteille päivänpoliittisille ajatuksille, mutta sen elokuvallinen muoto on lopulta melko hahmoton. Ymmärtäjiäkin elokuvalla on ollut. Aikanaan se palkittiin peräti valtion elokuvapalkinnolla, ja Suomen elokuva-arkiston tutkijan Ilkka Kippolan mukaan *Konalan joutsen* on ”anarkistisin elokuva, mitä tässä maassa on tehty”.

Tämän jälkeen underground siirtyi maan päälle ja synnytti nopeassa tahdissa muutamia kiintoisia underground-vaikutteisia ja ”systeemin vastaisia” pitkiä näytelmäelokuvia. **Jaakko Pakkasvirran** kollaasimainen *Kesäkapina* (1970), Pakkasvirran, Teatterikoulun ja Taideteollisen korkeakoulun kamerataiteen osaston kollektiivinen improvisaatiokokeilu *Niilon oppivuodet* (1971) ja **Peter von Baghin** nerokas meta-elokuva naistenkaataja ”kreivi” Ylmeri Lindgrenistä (*Kreivi*, 1971) ovat edelleen raivoisimpia suurelle yleisölle suunnattuja irtiottoja realistisen kertomuselokuvan perinnöstä Suomessa. Anar-Cineman *Julisteiden liimaajat* (ohj. **Tuomo-Juhani Vuoremaa**, 1970) heitti kankaalle vision Suomesta poliisivaltiona, joka nujertaa kapinallisensa väkivaltaisain keinoin. Elokuva lanseerattiin julkisuuteen ”Suomen ensimmäisenä underground-elokuvana” Tampereen elokuvajuhlilla. ”Katsojia oli nelisensataa, koska sitä oli mainostettu paljon. Kun elokuva sitten alkoi, ensimmäisen vartin aikana ei saanut mitään selvää, mitä valkokankaalla tapahtui. Eikä toisen, kolmannen eikä neljännenkään. Yleisö rupesi pikkuhiljaa häviämään, ja lopulta paikalla oli vain kourallinen”, muisteli ohjelmistosuunnittelija Raimo Silius *Julisteiden liimaajien* epäonnista ensi-iltaa. **Sakari Rimmisen** kouludemokratiaa ruotivaa kihelmöivää *Pilvilinnaa* (1970) mainostettiin lehti-ilmoituksissa kohderyhmälleen paradoksin kautta: ”Ei papeille. Ei poliisille. Ei nyyhkyille. Ei fossileille. Ei vanhemmille. Ei kalkkeutuneille. Ei kieltäjille. Ei rajoittajille. Elokuva nuorille, joka myös suvaitsemattomien pitäisi nähdä.” Pitkä dokumenttielokuva *Perkele! Kuvia Suomesta* (1971) oli ohjelmallinen manifesti sensuuria ja porvarillista Suomea vastaan. Työryhmä **Jörn Donner**, **Erkki Seiro** ja **Jaakko Talaskivi** hakivat vieraannuttavalla undergroundilla shokkiarvoja tyylipeisteistä välittämättä. Seiron ja Elina Kataisen *Hallelujasta* saksituista kohtauksista löytyi kätevästi lisää vetoapua seksuaalis-anarkistiseen kokonaisvirytykseen.

Vapaan lyhytelokuvan saralla 1970-luvun puoliväli näyttää kuitenkin olleen jälleen hiljaisempaa aikaa. Henkilökohtaista elokuvaa ja omaperäisiä poikkeuksia tehtiin ilmeisesti vain vähän.

UUDEN AALLON HERÄTYSLIIKE

1970-luvulla kaitafilmaajien harrastepiireissä syntyi valtaisa määrä taloudellisesti riippumatonta lyhytelokuvaa eri puolilla maata. Valtaosa näistä super 8mm -filmeistä oli

kuitenkin konservatiivista ja oppikirjamaista ”oikean elokuvan” kielen kopiaointia. Poikkeuksiakin toki innovatiivisten harrastajien joukkoon mahtui, merkittävimpänä hämeenlinnalainen **Pasi ”Sleeping” Myllymäki**.

Myllymäki valmistui graafiseksi suunnittelijaksi Lahden käsi- ja taideteollisesta oppilaitoksesta 1976 ja meni sen jälkeen päivätöihin Iittalan lasitehtaan visuaaliselle osastolle. Punk-liikkeen tee-se-itse -hengen innoittamana hän alkoi suunnitella omia lyhyitä super 8 mm -elokuvia. ”Mietin alusta lähtien, miten punkin täysin omaehtoisen itsetekemisen ja sumeilemattoman vimman saisi filmeihin”, Myllymäki kertoo. Omien sanojensa mukaan vaikutteita elokuvaan tuli unkarilaiselta maalarilta Victor Vasarelyltä ja kanadalaiselta animaattorilta Norman McLarenilta, jonka elokuvia hän oli Tampereen lyhytelokuvajuhlilla onnistunut näkemään. Omaa kameraa Myllymäellä ei ollut, joten törmääminen Hämeenlinnan kaitaelokuvaajat ry:n tilaisuudessa kirjapainoalalla työskennelleeseen harrastajakuvaajaan ja oman kameran omistajaan, Risto Laakkoseen, tuli kuin tilauksesta. Laakkonen oli puolestaan turhautunut kaitaelokuvapiirin paikallaanpolkeviin ideoihin ja oli jo lopettelemassa harrastusta, kun tapasi uudenlaisia ideoita pursuavan Myllymäen. He tekivät yhteistyönä iltaisin, viikonloppuisin ja lomillaan yli 40 lyhytelokuvaa vuosina 1976–85. Kaikki heidän elokuvansa ovat viimeisteltyjä magneettiäni-filmejä ja lähes poikkeuksetta kestoltaan alle kolmen minuutin.

Esikoiselokuva *Omena The Apple* (1976) on Myllymäen mukaan ”julisteellinen” trikkifilmi. Hedelmän leijaileminen pöydän päällä toteutettiin paksulla rautalankavirityksellä lapsuudenkodissa Turengissa. Teos jäi paikallisessa Hämeenlinnan kaitafilmi kilpailussa viimeiselle sijalle. Alusta alkaen Myllymäelle oli tärkeää työstää elokuvansa äärimmäisen ekonomiseksi. Niissä ei saisi olla mitään turhaa. Oleellista oli myös pyrkimys ”täydelliseen äänisynkroniin”, vaikka käsillä olevat tekniset valmiudet koostuivat vain kaitafilmi projektorista ja Laakkosen vanhasta Uher-kelanauhurista.

Pasi Myllymäki ja Risto Laakkonen ammensivat inspiraatiota vanhoillisista kaitafilmi piireistä ja itse asiassa monet elokuvista ovat syntyneet suorina provokatorisina eleinä marginaalisten harrastajien katselmuksiin. Silti ne ovat edelleen yleispäteviä teemoiltaan. ”Hypnoottinen kokeellinen animaatio” *Hyvää yötä Good Night* (1978) perustuu Pasi Iittalalaisen työtoverin näyttelysuunnittelija Eino O. Koskisen sattumalta Pasiin kasvoista ottamaan polaroid-kuvaan, jonka tekijä suurensi, rasteroi ja teki siitä graafisia, lähes abstrakteja muunnelmia. Tällä elokuvallisella omakuvalla Myllymäki löi itsensä läpi kaitafilmi piireissä. Se sai hopeamitalin kaitafilmaajien SM-kisojen fantasiasarjassa ja valittiin mukaan kansainvälisiin ”kaitafilmauksen olympialaisiin”, Unica-tapahtumaan, joka sinä vuonna järjestettiin Neuvostoliiton Bakussa. Teos oli nimeään myöten kommentti kaitafilmi piirin uneliaisuuteen. ”Kuvallisesti se on kinetiikan ja surrealismin täydellinen synteesi. *Hyvää yötä* merkitsee murtautumista unettomuuden ja painajaisen väliselle ruhjealueelle”, Myllymäki kirjoitti itse

evästyksenään katsojille. “Pitkä alkujakso pyrkii vaivuttamaan katsojat syvemmälle unitilaansa ja kun tämä on tehty alkaa finaali jossa katsojan tajunta repeytyy hulluuden rajoille ja katsoja joutuu elokuvasta huokuvan hypnoottisen tuijotuksen kohteeksi.”

Samoilla linjoilla jatkoi elokuva *Sleeping* (1979): “Se on herättävä pisto nukahtamassa olevan suomalaisen kaitaelokuvan rähmäiseen silmään. Kaitapiirien elokuvailmaisullinen tajunta on unessa – sleeping, you know – on revittävä silmiä peittävät suomut! On typerää torkkua valtavan ilmaisuvälineen äärellä”, kirjoitti Myllymäki. Edellisten elokuvien leikittelevä sävy oli nyt muuttunut avoimen riidanhaluiseksi: “Elokuvaa ei enää pitäisi kokea unena. Ennen katsoja seurasi turvallisesti sivusta mitä elokuvan näyttelijöille tapahtuu. Mutta nyt elokuva tapahtuu katsojille. Suoran elokuvan aikakausi on alkanut.” Provosoiva *Sleeping* on helppo nähdä ohjelmanjulistuksellisenä avainteoksena Myllymäen tuotantoon. Elokuvan laajennettu ns. tv-versio alkaa viittauksella Buñuelin ja Dalin *Andalusialaiseen koiraan*, symbolisella lähikuvalla silmän halkaisusta. Näemme raavittua abstraktia filmipintaa, jonka jälkeen nopeita rei’itettyjä ja raavittuja maisemakuvia. Ääniraita on täynnä herkullisia, kekseliäitä oivalluksia alkaen vauhdikkaasta ylinopeudella ajetusta Myllymäen kitarariffistä, joka tuo muistuman Sex Pistolsin *Pretty Vacantin* kuuluisasta introsta. Myllymäen myöhemmissä elokuvissa usein ihmisten, erityisesti kasvojen puuttuminen tai peittäminen on silmiinpistävää. Tämä toistuva keskeinen tema tulee esiteltyä *Sleepingin* mieleenpainuvassa kohtauksessa: mies (Myllymäki itse) liikkuu kerrostalon pihalla ja peittää välillä kasvonsa valkoisella paperiarkilla. Kun kasvot tulevat näkyviin, ei niitä suhisevan raaputuksen alta enää näy. Elokuvan tajunnanvirtakuvasto lataa eteemme levottomuutta herättävän häpeän tunteen. Jäljelle jää maisema, ele ja katsominen.

Suomen kaitaelokuvaajien liiton kilpailun tuomareilta ei *Sleepingille* herunut ymmärrystä. He kutsuivat Myllymäen teoksia “maalalaisiksi elokuviksi”. Elokuva *Sleeping* sensuroitiin eli jätettiin esittämättä SKEL:in kilpailussa, samoin kuin edellisvuoden “12-vuotiaiden poikien henkiselletasolle suunnattu road-movie”, Kontra-yhtyeen hittikappaleen visualisointi *Aja hiljaa* (1978). Tästä suivaantuneena Myllymäki otti käyttöönsä lempinimen “Sleeping” ja perusti maaliskuussa 1979 fanzinen nimeltä Maanalainen kaitaelokuva (MK). Se oli pienlehti sanan kaikissa merkityksissä: Lehden koko oli A6 ja Myllymäki käytännössä sen ainoa salanimillä (kuten Kai “Kaitso” Kiiskelä, Retsi Koivusalo, Sirpa “Zeri” Kiiskelä, Kari 22 Ojala tai Super-9-the-fire-filmer) operoiva toimittaja. Maanalaisen kaitaelokuvan syntyyn vaikutti Suomen tunnetuin punk-fanzine, myöskin hämeenlinnalainen, käsinkirjoitettu Hilsa, jonka alkeellisuuden ja alkuvoimaisuuden yhdistelmää Myllymäki oli ihastellut. Maanalaisen kaitaelokuvan artikkelit koostuivat henkilökohtaisista tilityksistä, punk-rockia sivuavista lyhyistä heitoista, mutta enimmäkseen kaitafilmaamista käsittelevistä jutuista. Myllymäen propaganda levisi aktiivisen pienlehtiverkoston avulla postitse ympäri maata: “MEITÄ NUORIA ON JO KYLLIKSI VIILATTU LINSSIIN, HÖYLÄTTY PÄÄHÄN JA KUSETETTU. VÄHEMMÄSTÄKIN VITUTTAA! On aika ladata 8 millin

sarjatulikamera ja säilöä vitutus selluloidille.”

Vedestä nousee ufo (1979) ja *Miten salaperäinen liftari poimii kolme kiveä* (1979) ovat ylösalaisin, takaperin ja ylinopeudella kuvattuja sympaattisia ufo-aiheisia trikkifilmejä. Ne ovat hauskoja visuaalisia oivalluksia, joita jopa liiton vanhempi polvi saattoi ymmärtää. Myllymäen sinnikkyyden ansioista SKEL:in kilpailut alkoivat vähitellen esittää hänen teoksiaan. Liitto valitsi mm. aiemmin hyllyttämänsä *Sleepingin* edustamaan Suomea Unican näytösluonteiseen avantgarde-sarjaan 1979, jolloin tapahtuma järjestettiin Turussa. Samaan aikaan Myllymäki kirjoitti lisäksi parodisatiirisia mielipidekirjoituksia Suomen kaitaelokuvaajien liiton lehtiin Kaitafilmi ja Filmaaja. *Horizontal* (1979) on Myllymäen filmeistä merkityksiltään arvoituksellisimpia. Se on hallittu formalistinen muotokokeilu valolla, värillä ja äänellä. Kelanauhurin nauhanopeuksia manipuloimalla saatu akustisen kitaran huokuva humina luo teoksen perustan. Haitariksi taiteltu A4-paperarkki vaihtaa väriään valojen liikuessa. Ruuduntarkka synkronointi korostaa Myllymäen omin sanoin teoksen muodon “nuottiviivasto-idea”.

Toinen keskeinen foorumi Myllymäelle olivat vuosittaiset Turun valtakunnalliset MINIelokuvakilpailut alle 3 minuutin kaitaelokuville. Koska esitysmahdollisuuksia filmeille oli niukasti, oli myös virallisen kaitaharrastustapahtuman lähestyminen hyvä syy tehdä taas pari kolme uutta teosta. Vuonna 1980 “Turun Mineissä” joka kolmas esitetty elokuva oli Myllymäen määritelmän mukaan “uutta aaltoa”.

Tämä johti nopeasti siihen, että MK-lehti alkoi järjestää yhdessä teekkareiden Montaasi-elokuvakerhon kanssa 1980–81 runsaan ja innostuneen yleisön saaneita “Uuden aallon kaitafilmitapahtumia” Helsingin Lepakkoluolassa, Vanhalla ylioppilastalolla ja Espoon Dipolissa. Myllymäen elokuvien lisäksi mukana oli parisenkymmentä muuta super-8-elokuvaa, mm. “Montaasin ensimmäinen punk-elokuva”, **Jarmo Skarpin** *Pogoon* (1980), **Erik Sutisen** primitiivinen anti-elokuva *Pro mise en scene* (1980), kuopiolaisen **Matti Kanervan** katuväkivaltakuvaus *Chop* (1980) sekä joensuulaisten **Matti Alpolan** ja **Osmo Karttusen** ja turkulaisen **Olli Arolan** teoksia. Uuden aallon filmit henkivät vilpittömästi tekemisen riemua, vaikka väline ei ollutkaan perinteisessä mielessä lainkaan hallinnassa.

“Elokuvahistorian kirkkain valkoinen” nähdään ilman kameraa tehdyssä elokuvassa *5 reikää selluloidissa* (1980), jonka tekijöiksi Myllymäki ilmoitti MK:n toimituksesta tutut 22 Ojalan ja Kai Kiiskelän. “Projektin valo pääsee valkokankaalle täysin esteettä koko valkoisuudessaan viidestä suoraan selluloidille tehdystä luodinreiästä”, kirjoitti Myllymäki elokuvan ideasta. Ääniraidalla kuullaan metallityökalujen verkon siirtelyä työpöydällä. *3000 autoa* (1980) on minimalistisen elokuvan klassikko jo syntyessään ja eräs Myllymäen tunnetuimpia elokuvia. Laakkonen ja Myllymäki kuvasivat stop motion -animaationa autojen etumaskeja Hämeenlinnan Sokoksen ja Anttilan parkkipaikoilla. Etuvalot asettuvat kuva-alassa aina samaan kohtaan ja ruutu ruudulta vaihtuessaan

muodostavat omalaatuisen välke-efektin. 13 sekunnin mittaista kuvajonoa on kopioitu peräkkäin niin kauan, että kolmen minuutin optimikesto tulee täyteen. Ääniraidalla Myllymäen akustisen kitaran monotoninen nakutus on nostettu nauhanopeutta muuttamalla lähes hysterian partaalle. Punk-henkinen nonsense-elokuva *Eorba* (1980) toteutti MK:n ja Montaasin “kamaa kankaalle” -kampanjan mottoa: “Jokainen tehty elokuva on paljon parempi kuin kaikki tekemättä jääneet elokuvat!” Nyt oltiin tilanteessa, jossa mikä tahansa toteutettu idea tai vahingonlaukaus kannatti laittaa esille: “Tarkoitus on saada joka kylä elokuvien suhteen omavaraseks. Elokuvissa käynti rupee oleen jo niin kallista ett on halvempi tehdä filmit itse.”

Värityskirja.Nyt (1980) on Myllymäen maineikkaimpia elokuvia. Tussi värittää mustavalkoista aikuissarjakuvaa. Kuva muuttuu värilliseksi. Alastonkuvia Playboy-lehdestä rajattuna siten, että naisten kasvoja ei näy. Sukuelinten kohdalta alkava raaputtaminen saa vastineensa ääniraidalla. Tussin hinkkaava ääni muuttuu Myllymäen itsensä masturbaatioksi. Henkilöt kuvissa vaihtuvat raapimisen myötä. “Ymmärtääksemme elokuvan syvällistä sanomaa on tajuttava kuva-alaan toistuvasti rajatun alueen symbolinen, seksuaalinen ja biologinen merkitys”, totesi Myllymäki. “Värityskirja.Nyt on kaunis elokuva kaipuusta takaisin kohtuun, läheiseen hellyyteen ja ympäröivään rauhaan. Siinä yhtyy lapsuus, seksuaalisuus ja yksinäisyys.” Elokuva hylättiin kokonaan liiton SM-kilpailussa. Myllymäki ilmoitti Turun minikisoihin 1981 elokuvan nimeltä *Tätä elokuvaa ei saa palkita*. Myöhemmin teoksen nimeksi on vakiintunut *Ele* (1981). Ylinopeudella kuvatussa pelkistetyssä liiketutkielmassa mustaan huppuun päänsä verhonnut mies (Myllymäki) istuu puiston penkillä. Kaukaisuudesta kuuluu teollisuuslaitoksen huminaa (Iittalalan lasitehdas). Mies nostaa kätensä äärimmäisen hitaasti ylöspäin ja tarttuu viereisen pienen koivun runkoon.

Radion lyhytaalto-hälyn varassa toimiva *Ajo maapallon ympäri* (1981) satirisoi kiireisen nykyihmisen matkailuneuroosia stop motion -tekniikalla. *Värinää maisemassa* (1981) sai Myllymäen mukaan ideansa hänen Tampereen lyhytelokuvajuhlilla näkemistään Norman McLarenin elokuvista. Elokuva on kokonaisuudessaan toteutettu time lapse -tekniikalla. Elämä kulkee filminauhana silmien ohitse. Ohikiitävissä maisemissa nähdään jälleen mies (Myllymäki) ja lapsuuden kotitalo.

Maanalainen Kaitaelokuva -lehteä ehti ilmestyä kaiken kaikkiaan yhdeksän numeroa. Lehdet *MK 4* (1980) ja *MK 8* (1982) “ilmestyivät” ainoastaan super-8-filmeinä ja *MK 6*, *MK 7* ja *MK 9* *Sleeping & The Beds* -yhtyeen c-kasetteina. *MK 4* sisälsi välähdyksiä uuden aallon konserteista. Mukana olivat Kari Peitsamo, Se, Pelle Miljoona ja Eppu Normaali. *MK 8* oli “vaalivideo”, jossa esiteltiin nukkuvien puolueen ehdokas *Sleeping Myllymäki*. Vuonna 1980 Laakkonen kävi Japanissa kirjapainoalan työmatkalla ja teki siellä mainion lyhytelokuvan *Maanalainen kaitaelokuva Japanissa* (1981). Hän työnsi matkalukemisena mukana olleen lehden paikallisten ohikulkijoiden käsiin ja tallensi heidän spontaanit reaktionsa.

Tuotannollinen huippuvuosi Myllymäelle ja Laakkoselle oli 1982, jolloin he tekivät peräti 12 elokuvaa. 40-sekuntinen *Systemaattinen kuin sperma* (1982) oli “vaihtuvilla väripohjilla vipattava perusraape”. Elokuvan ujeltava ääniraita on tehty kelanauhuria käsin pyörittämällä. Tampereen SM-kilpailuissa nähty sensuurinvastainen *Viisi sanaa* (1982) otti aiheensa nykysuomen sanakirjan sivuilta. Elokuvassa toistetaan kliinisen rauhallisesti ja kiihottomasti sanoja ’kulli’, ’kyrpä’, ’pillu’, ’vittu’ ja ’nussia’. *Nauhuri on ihmeellinen keksintö* (1983) on eräänlainen jälkinäytös jossa *Viiden sanan* kiihdyttämä katsoja purkaa elokuvan aikaansaamaa emotionaalista shokkia. Katsojan reaktiosta syntyi siis uusi teos. *Laulu fariseuksista* (1982) on Sleeping & The Bedsin eräänlainen musiikkivideo kappaleesta *Jeesus kuohitaan taas*. Kirkkaalle filmille ilman kameraa raaputetussa ja rei’itettyssä teoksessa päähuomio kiinnittyy kaksinaismoralismia ja tekopyhyttä käsittelevään tekstiin. Sen rinnakkaisteos puolestaan on hätäantynyt katsojapalaute *Puhe fariseuksista* (1983).

Pisimmälle kaitafilmipiirien herjaaminen vietiin inside-elokuvissa *Kahvila Ruusu* (1982) ja *1982 – sensuurin vuosi* (1982). Näiden elokuvien tarkoitus oli herättää keskustelua liiton nihkeydestä Myllymäen elokuvia ja kirjoituksia kohtaan. Liitto koki elokuvien poleemisen otteen kuitenkin suoranaisena vittuiluna ja tahallisen sekaannuksen aiheuttamisena. *Kahvila Ruusun* Myllymäki ja Laakkonen ilmoittivat Turun kilpailuun tekijänimillä Riitta Lehikoinen ja Paula Mäkikylä, jotta katsojan odotukset filmin suhteen olisivat kaikin puolin mahdollisimman leppoiset.

Samoihin aikoihin Myllymäen ja Laakkosen elokuvat muuttuivat yhteiskunnallisemmiksi ja aihepiireiltään laajemmiksi. *SSU (Sano se ujosti)*, 1981), *Radioaktiivista värinää* (1982) ja *Mustat alku- ja lopputekstit* (1982) käsittelevät kaikki Harrisburgin voimalaonnettomuden jälkeen ilmassa leijunutta ydintuhon uhkaa. Sleeping & The Bedsin tuotantoa on myös *Kirous jatkaa julmaa kulkuaan* (1983), jossa Myllymäki maalaa lohduttoman kuvan sukupolvien ylitse jatkuvasta välipitämättömyydestä.

Toistaiseksi viimeinen Myllymäen elokuvista on *Murra murra* (1985), joka on myös sikäli poikkeuksellinen, että toteutuksesta vastasi Myllymäki yksin ilman Laakkosen apua. Elokuva on levottomasti hyppelhtivä stop motion -impresio, jossa jokainen ruutu on erilainen ja joka toinen ruutu on jo kuvausvaiheessa kuvattu mustaksi. Ääniraidalla ajankuvana soiva Herbie Hancockin elektrosoundi istuu Myllymäen kineettiseen välkekokeiluun mainiosti. Elokuva palkittiin Unica-kilpailun kunniakirjalla Argentiinan Mar del Platassa 1985.

Pasi Myllymäen ja Risto Laakkosen tuotanto on kokonaisuutena häkellyttävä. Niiden elokuvallinen pelkistyneisyys oli oloissamme ennennäkemätöntä. Erikoisen sävöyksen tilanteen tarkastelulle luo se, että heidän elokuviaan ei käytännössä nähty virallisissa elokuvatapahtumissa, vaan ainoastaan kaitafilmiharrastajien katselmuksissa ja uuden aallon musiikkitapahtumissa sekä väläyksittäin nuorisokulttuuria käsittelevissä televisio-reportaaseissa.

Loppuvuodesta 1982 ruotsalainen elokuvantekijä ja Tukholman Moderna Museetin kuraattori Claes Söderqvist tuli Suomeen etsimään kiinnostavia lyhytelokuvia museon laajoihin pohjoismaisen elokuvan sarjoihin. Katsottuaan tuon ajan suomalaisen tuotannon läpi Söderqvist palasi takaisin neljän Eino Ruutsalon ja peräti kymmenen Myllymäen ja Laakkosen elokuvan kanssa. Moderna Museet levensi Myllymäen elokuvat Tukholmassa 16-millisiksi ja osti ne saman tien osaksi museon pysyvää filmikokoelmaa. Tätä kautta samaiset kymmenen elokuvaa päätyivät esityksiin Yhdysvalloissa. Vanguard Sweden: Archipelago 8 – Contemporary Swedish (sic) Film & Music -nimisessä kokonaisuudessa ne edustivat Ruotsia New Yorkin The Kitchenissä joulukuussa 1982 ja Los Angelesin Encounter Cinemassa tammikuussa 1983.

Myllymäki muistelee huvittuneena kuinka Suomessa “ukkoutuneet vanhan laineen kaitapiirit eivät uskoneet tätä asiaa todeksi, ennen kuin näkivät autenttiset esitteet ja ilmeisesti nuuhkivat aikansa epäluuloisesti niiden aitoutta.”

LOPUKSI

Artikkelissa sivutut elokuvat osoittavat, että kiinnostavimmat elokuvalliset kokeilut ovat lähes poikkeuksetta syntyneet Suomessakin varsinaisen elokuvateollisuuden ulkopuolella. Asialla ovat olleet tekijät, jotka ovat tulleet kokonaan muilta taiteenaloilta. Useimmiten he ovat olleet vailla mitään ns. elokuvallista ammattitaitoa – seitsemännen taiteen sivullisia.

Heidän pyrkimyksensä vapauttaa liikkuva kuva totaalaisesti kirjallisuuden ja teatteritaltioinnin perinteestä on ollut aikaansa edellä Suomessa. Vasta 1980-luvulla, videokameroiden tultua taiteilijoiden ulottuville, ja toisaalta Helsingin elokuvapajan perustamisen myötä, sai heidän urauurtava työnsä jatkajia.

-Mika Taanila

Lähteet:

Painamattomat lähteet:

Keskusteluja ja haastatteluja 2001–2005: Erkki Kurenniemi

Keskusteluja ja haastatteluja keväällä ja kesällä 2006: Timo Aarniala, Peter von Bagh, Veli Granö, Pirjo Honkasalo, Eila Kaarresalo-Kasari, Ilkka Kippola, Matti Kuortti, Anne Laitinen, Jukka Lindfors, Timo Linnasalo, J.O. Maller, Pasi Myllymäki, Anton Nikkilä, M.A. Numminen, Perttu Rastas, Helena Ruutsalo, Ismo Sajakorpi, Erkki Seiro, Eero Tammi, Mikko Tuori, Erik Uddström, Kirsi Väkiparta, Peter Widén, Kari Yli-Annala, Jaakko Ylinen, Herbert Yrjölä.

Ruutsalo, Eino: Kokeiluelokuvia. Valokopio. Tekijän kuvailuja teoksista. Ei päiväystä. Suomen elokuva-arkisto.

The Whole Truth And Nothing But The Truth –työryhmän työmuistiinpanot, 1968. A4 valokopio. Suomen elokuva-arkisto.

Painetut lähteet:

von Bagh, Peter, 1978. ”Muistoja”. Filmihullu 1/1978.

Dwoskin, Stephen, 1975. *Film Is. The International Free Cinema*. Peter Owen Limited, Bristol.

Elovirta, Arja, 1995. Happening – fragmentteja eräistä tapauksista. *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja XIII. Helsinki.

Jarva, Risto, 1961. ”Kuolevaa kauneutta”. Teekkari 2/1961.

Katainen, Elina, 1968. ”Underground-elokuva”. Kino-lehti 3/1968.

Keinonen, Mikko, 1996. ”Tampereen elokuvateatterien historia on värikäs ja dramaattinen”. Aviisi 14.2. 1996.

Kuljuntausta, Petri, 2002. *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Like, Kiasma, Helsinki.

Lindfors, Jukka - Salo, Markku, 1998. *Ensimmäinen aalto. Helsingin underground 1967-1970*. Kustannus Oy Odessa, Porvoo.

Maanalainen kaitaelokuva nro 1, 16.3.1979, Iittala.

Maanalainen kaitaelokuva nro 2, 10.6.1979, Iittala.

Maanalainen kaitaelokuva nro 3, 3.9.1979, Iittala.

Maanalainen kaitaelokuva nro 5, 5.5.1980, Iittala.

Myllymäki, Pasi, 1980a. ”Kaitaelokuvan uusi aalto – taustaa, shokkeja, säpinää”. Uuden ajan aura 1/1980.

Myllymäki, Pasi, 1980b. ”xxxxxxx”. Kaitafilmi 2/1980.

Nordisk Film. 26mars – 10april 1983. Dokumentär – Experiment – Spelfilm 1924-1983. Moderna Museet. Stockholm.

Ojanen, Mikko – Suominen, Jari, 2005. ”Erkki Kurenniemen sähkösoittimet”. Musiikki 3/2005.

Olsson, Christian, 1970. ”Suominen & Rimminen”. Filmihullu 5/1970.

Renan, Sheldon, 1968. *The Underground Film. An Introduction To Its Developement in America.* London: Studio Vista Limited.

Ruutsalo, Eino, 1945. *Toropainen tyrmätään.* Kirjapaino Aa osakeyhtiö, Helsinki.

Ruutsalo, Eino, 1969. ”Taidekoneet”. *Kineettisiä kuvia.* Suomen taideakatemian kiertonäyttely 33/1970. Valtion painatuskeskus.

Ruutsalo, Eino, 1984. ”Gedanken über Experimentalfilme und visuelles Arbeiten”. *Visuelle Poesie.* Dillinger/Saar: Krüger Druck + Verlag GmbH.

Ruutsalo, Eino, 1988. ”Tekemisen kuvioita”. *Expohja '88. Ruutsalo – maalauksia ja veistoksia.* Expohja-yhdistys. Libris Oy, Helsinki.

Ruutsalo, Eino, 1990. ”Kohti kirjoitettua kuvaa”. *Kineettisiä runoja, kuvia ja maalauksia.* Aquarian Publications. Helsinki.

Ruutsalo, Eino, 1995. *Tiiksjärven ilmataistelijat. Sotalentäjästä taiteilijaksi.* Tammi, Helsinki.

Schildt, Göran, 1985. *Nyky aika. Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin.* Otava, Keuruu.

Suomela, Helena, 1968. ”Millaista elokuvaa”. Filmihullu, näytenumero.

Tammi, Eero, 2005. ”Väli, viilto, vihlaus, välähdys – vaikutelmia Eino Ruutsalon

elokuvista”. Filmihullu 2/2005.

Tapiovaara, Nyrki, 1938. ”Tienraivaaja”, Elokuva-aitta nro 2, 15.1.1938.

Toiviainen, Sakari, 1983. *Risto Jarva*. Suomen elokuva-arkisto. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Toiviainen, Sakari, 1986. *Nyrki Tapiovaaran tie*. Suomen elokuva-arkisto. Valtion painatuskeskus, Helsinki.

Uusitalo, Kari, 1984. *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964-1969*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 15, Hyvinkää 1984.

Valo ja liike, 1968. Luettelo no 28. Amos Andersonin taidemuseo. Oy Tilgmann Ab, Helsinki.

Widén, Peter, 1970. ”Filmille siirretty energia”. *Iiris* 9/1970.

Lisäksi tallenteita:

Dawn of Dimi. Toim. Mika Taanila, dvd, 2003, Kinotar Oy, Helsinki.

Matias Keskinen kuviteltu elämä. Ohjaaja: Veli Granö, video, 1991, Kimmo Koskela Ky, Lahti.

Seikkailu ihmisessä: Risto Jarva. Suunnittelu: Liisa Horelli, Matti Paavilainen, tv-ohjelma, YLE TV1, Helsinki.

Tulevaisuus ei ole entisensä. Ohjaaja: Mika Taanila, 35mm filmi, 2002, Kinotar Oy, Helsinki.