



TYTTI RANTANEN

Kolme askelta eteen ja kaksi vasemmalle

William Rabanin liikehdinnät

Britannian elokuvainstituutti BFI:n 1970-luvun kokeellisen elokuvan sarjan ”Cinema Born Again” yhteydessä joku yleisöstä leukaili, että brittien 60-luku alkoi vasta 70-luvulla. Mene ja tiedä, mutta William Raban (s. 1948) oli ainakin läsnä. Ja nyt hän taltioi tuikeasti post-thatcherismin ja keskiluokkaistumisen varjoja Lontoon muuttuvissa maisemissa. Ohjaajalle omistettu Oberhausenin lyhytelokuvajuhlien profiliohjelmisto ”About Now” saattoi näkyväksi aaltoilevan ajan kipukohdat.

Valokuvat: William Raban

”Emme kutsuneet itseämme taiteilijoiksi vaan elokuvantekijöiksi. Kuten taidemaalarit, halusimme korostaa nimityksellä ilmaisumuotoa, jolla työskentelimme”, muistelee William Raban brittiläisen kokeellisen elokuvan kultakautta.

Opin kuvataiteilijaksi tarjosi Saint Martins School of Art, mutta merkitseväksi yhteisöksi muodostui London Film-Makers’ Co-op, jossa Raban järjesti omien sanojensa mukaan ”primitiivistä” työpajaa vuoteen 1976 asti. Työpaja tarjosi kiinnostuneille pääsyn elokuvan tekniseen

ja materialistiseen puoleen ohitse perinteisten laboratorien.

”Kaupallinen taidekenttä ei ollut vaihtoehto – kokeellinen elokuva auttoi äkisti uutta reittiä eteenpäin. Otimme joitain ideoita abstraktista ja käsitetaiteesta ja sovelsimme niitä elokuvaan, mitä ei ollut systemaattisesti kokeiltu sitten 1920-luvun avantgarden. Dziga Vertovin *Mies ja elokuva-kamera* (Тшеловек с киноаппаратом, 1929) vaikutti minuun suuresti. Nyt tarkasteltuna yhteys Lontoon työryhmän ja eurooppalaisen taide-elokuvan laajemman kehityksen välillä näyttää selvemältä. Ehkä Godard olisi aivan eri mieltä, mutta etenkin reflektiivisyys on samankaltaista.”

Ajatus tekijyydestä ei Rabanin mukaan osallistujia liemmin painanut: ydinryhmä innoittui kollegiaalisesti ja kollektiivisesti toistensa töistä. Raban, Malcolm Le Grice, Annabel Nicholson, Gill Eatherley ja David Crosswaite perustivat Filmaktion-ryhmän, jonka liepeille kokoontui muitakin samanmielisiä kinokokeilijoita. Näkyvintä brittisuuntausta on usein luonnehdittu strukturaaliseksi elokuvaksi, mutta konkari suhtautuu leimoihin ja nimilappuihin nihkeästi:

”Nyt puhutaan strukturalistisen elokuvan teoriasta, mutta tosi teoria muotoutui tekemisämme elokuvissa, vastustimme didaktisuutta. Pikemminkin yritimme vastata miltei filosofisiin kysymyksiin töidemme ja niiden tuotantoprosessin keinoin. Kirjoittamisen ja tekemisen välillä ei ollut jännitettä – tutkimus yhdistyi tekemiseen. Epäilen koko abstraktin elokuvan käsitettä, koska strukturalistina minua kiehoi ehdottomasti se, miten elokuvan tuotannon ja esittämisen mekaniikka sai kytkeytyä osaksi teosten sisältöä.”¹

Kokeiluja esitettiin tuoreeltaan vuoden 1975 Oberhausenin lyhytelokuvajuhlilla. Kolmikanavainen *Diagonal* (1973) viritti draamansa projektorin sulkimen ja kuvaportin välkkeeseen. Vaikka teos on periaatteeltaan yksinkertainen, ohjaaja pitää sitä visuaalisesti monisyisenä eikä niinkään abstraktina: ”Kun normaalisti näkymätön asia, projektorin suljin ja sen reunat, tehdään näkyväksi, siitä tulee jotain hyvin konkreettista, teoksen varsinainen sisältö ja aihe.” Samalla tavoin Film Without Film -teemassa Oberhausenissa vuonna 2014 koetut performatiiviset, alkunsa vuonna 1973 saaneet *Take Measure* ja *2'45*” paljastuvat havainnollisiksi tutkielmiksi elokuvateatterin tilasta, sen mitoista ja mitteloista. *Take Measure* -teoksessa etäisyys projektorista valkokankaaseen mitataan filminauhalla. *2'45*”-teoksessa yleisö katsoo ”tyhjää” valkokangasta samalla kun heidän reaktionsa taltioidaan²:

”Näen *2'45*”n anarkistisena teoksena. Minua kiinnosti yrittää tehdä elokuva, jossa tuotannon ja esittämisen prosessit ovat erottamattomissa itse teoksesta. Niinpä työ tekeytyy elokuvateatterissa samalla kun sen yleisö katsoo sitä, he joutuvat osallisiksi.”

Vaikka yleisessä ilmapiirissä kiihkein kollektivismi on vaihtunut individualisempaan kulttuuriin, Lontoon

taideyliopistossa professorina toimiva Raban tervehtää ilolla nuoria ohjattaviaan, jotka tavoittelevat 1970-luvun henkeä. Erityisesti hän mainitsee lontoolaisen no.w.here laboratoryn perustajan Brad Butlerin, joka on omalta osaltaan edistänyt ryhmässä tekemistä. Yksilökeskeisyyttä sen sijaan ruokkii kaupallinen galleriakenttä, joka on imaissut pyörteisiinsä myös monta liikkuvan kuvan taiteilijaa:

”Minulla on monta syytä nyrkeksiä gallerioita. Ensinnäkin tuntuu absurdilta haluta myydä potentiaalisesti rajattomasti toisinnettavissa oleva työ rajattuihin kokoelmiin tai keräilijöille. Se tuntuu jopa epäeettiseltä. Toisekseen kun taiteilija luovuttaa työnsä taidemarkkinoille, se väistämättä rajoittaa sitä, missä määrin teosta voi enää muunnella. Siinä vaiheessa taiteilija luo kysyntää tietyille tyylille. En ole koskaan pitänyt sanasta ’tyyli’, olen aina vastustanut sitä.”

Mitä Rabanin omiin töihin tulee, hän kertoo halunneensa aina liikkua eri suuntiin yhden katsomisen ja tekemisen tavan sijaan. Tematiikka – ajan ja tilan politiikka – voi sen sijaan muotoutua punaiseksi langaksi eri vaiheiden välillä. Suoraviivaista suunnistamista kavahtava ohjaaja kertoo näkevänsä itsensä shakkilaudan ratsuna, joka liikkuu samanaikaisesti eteenpäin ja sivulle.

Telttakylien kylmyys

Kärkevä, rauhallinen *voice-over* siivittää teoksen *Time and the Wave* (2013) päättäviä kuvia Margaret Thatcherin hautajaisista:

”On kulunut monta vuotta siitä, kun kaikille tolkun ihmisille alkoi valjeta, että englantilaiset olivat vajonneet hautajaistavoiltaan varsin moitittavaan tilaan. Barbaraisen näytelmän ja kuluttamisen järjestelmä oli vähitellen kohottautunut haudan ylle. Se ei mitenkään voinut tehdä kunniaa vainajain muistolle. Sitä vastoin eläviä suuresti häpäistiin johdattelemalla heidät yhdistämään vakavin elämäntapahatuma tarkoituksettomiin sirkusteluihin, vilpilliseen velkaan, ylenpalttiseen tuhlailuun ja huonoon esimerkkiin vastuun täydellisestä unohtamisesta.”³

Rabanin elokuvat ovat poliittisia ja kriittisiä, mutta niissä ei juuri turvaututa suoraviivaiseen selostamiseen. Valtiollisten maahanpanijaisten pönötystä suomiva teksti paljastuu shakkiratsun viistoaskeleeksi: yhä ajankohtainen teksti on peräisin Charles Dickensin kynästä. Dickens ei ollut alun perin ilmeinen valinta vanhalle radikaalille, joka kertoo inhonneensa kaikkea viktoriaanisuuuteen liittyvää. Kahden kaupunkikuvaajan tiet kohtasivat Lontoon kaupunginmuseon tilauksesta 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppupuolella. Avomielinen museo esitti ohittamattoman tarjouksen, ja syntyi *The Houseless Shadow* (2011), jossa Dickensin esseen ”Night Walks” unettomat yökäyskentelyt yhdistyvät kuviin modernin Lontoon yöelämästä valoreklaameineen ja säpinöineen:



”Dickensin romaaneissa ärsyttivät täyteen pumpatut, ylenpalttiset henkilöhahmot, mutta tässä esseessä päähenkilö, jos sitä sellaiseksi voi kutsua, on Lontoo. Ajattelin, että olisi kiehtovaa katsoa, mitä syntyy, kun asettaa ääniraidalle luetut 1850-luvun tekstikatkelmat ja nykykuvaston vastakkain. Kuljeskelin samoissa paikoissa samoihin aikoihin kuin Dickens: kevätöisin itsekseni pitkin Lontoon katuja. 7 000 punnan varustuksessani tunsin oloni haavoittuvaiseksi, olisin voinut tulla ryöstetyksi. En tiedä, oliko viktorianaaninen Lontoo vaarallisempi. Ehkä vaarat olivat erilaisia.”

Niin kaunista kuin Dickensin esseistiikka onkin ja havaintokyky tarkkaa, yli 150 vuotta vanha teksti alkaa kuulostaa etuoikeutetulta nykykuvaston valossa. Esseiden puhujan ajaa ”talottomaksi” unettomuus, joka tempoo hänet levoltaan nokturnaalinoitkunnoille. Rabanin kamera poimii tämän(kin) päivän suurkaupungeille ominaisen lauman niitä sijattomia sieluja, joilla valinnanvaraa ei juuri ole ja jotka eivät voi luottaa oisen ulkoilmaelämän ohimenevyyteen.

The Houseless Shadow’ta valmistellessaan Raban törmäsi myös ”Trading in Death” -esseeseen ja päätti oitis yhdistää tekstin kuviin Thatcherin hautajaisista, vaikka joutui odottamaan Rautarouvan kuolemaa vielä jokusen vuoden. ”Kamalaa, eikö? Mutta hän sai aikaan niin paljon pahaa, ja perintö jyllää vieläkin, niin Tony Blairin kuin David Cameronin politiikassa”, lataa elokuvantekijä.

Hautajaisten lisäksi *Time and the Wave* taltioi muun muassa Westfieldin suuren kauppakeskuksen avajaisia.

Kaupunkitilasta on tullut yhä enenevässä määrin kuluttamisen tilaa, jossa edetään ostoshelvettien ja mainosten visuaalisessa järjestyksessä. Pompöösien seremoniallisuuden ytimeen päästään myös kuningatar Elisabeth II:n kruunajaisten juhluvuoden menoissa. Vastakulttuurin kuvastoa edustaa *Occupy*-mielenosoitus St. Paulin katedraalin edustalla:

”Sapetti, kun tiedotusvälineissä leviävät kuvat *Occupy*-protesteista saivat ne näyttämään karnevaalilta. Niitä kuvattiin vain kauniilla aurinkoisella säällä, aivan kuin ihmiset olisivat lomailleet. Minulle ilmeinen ratkaisu oli taltioida telttakylä viimeisellä, viheliäisellä sadekelellä. Ja kyllä lykästi: eräänä yönä satoi lunta, ja ryntäsin heti pyryn tullen kameroineni paikalle. Halusin näyttää, että protesteihin ja aktivismiin sisältyy suuri määrä epämukavuutta, ei mitään romantisoitavaa.”

Raban ei muutoinkaan romantisoi välineellään, vaikka kaupunkikuvaajat usein herkuttelevat kotipaikkansa suloudella jopa sinfonisuuteen asti. Kriittinen rakkaus on huolta elämisen ehdoista grynderien ja gentrifikaation puristuksissa. Vuosina 1992–1996 valmistuneessa *Under the Tower* -trilogiassa Itä-Lontoon rosoista Canary Wharfia on kohonnut varjostamaan Thatcherin dildoksikin kutsuttu pilvenpiirtäjä One Canada Square. Pömpeli pongahtaa hallitsemaan maisemaa eri kulmista elokuvissa *Sundial* (1992) ja *A13* (1994). Teoksessa *Island Race* (1996) tornin varjossa mitteloitään käyvät muun muassa British National Partyn äärioikeistolaiset

ja heidän vastustajansa. Näytöksen jälkeen ohjaaja kertoo halunneensa kuvata ennen kaikkea sitä, mitä omalla kynnyksellä tapahtuu. Lähielokuvan eetokseen kuuluu silmien ja kadun tasalla pysyttely.

Entä nyt, entä sitten?

Canary Wharfin taivaansilpoja oli vasta alkua. Lontoon uudemmat pröystäilevät bisnestornit ja laakea Millennium Dome -viritys piirtyvät tuoreempaan teokseen *About Now MMX* (2010), jonka Raban kuvasi talven 2009–2010 aikana Balfron Towerin korkeuksista. Ruohtonjuuritason asennetta oli syytä sopeuttaa uusiin kerrosrukemiin. ”En halunnut katsoa alentuvasti kohteitani, yläilmoista, kuten W. H. Auden kuvaili: ’kuin haukka tai kypäroity lentäjä’”, siteeraa Raban yhteiskunnallista runoilijaa⁴. Ajastettu kuvaus kuitenkin vangitsee sykkeeseensä niin 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen öky-Lontoota kuin tavallisia ihmisiä pihaleikkeineen ja koiranulkoilutuksineen. Kuvat loputtomista lasiseinäisistä toimistoista työmuurahaisineen tuovat etäisesti mieleen Jacques Tatin *Playtimen* (1967). Vaihtelu nopeutetun ja ”reaaliaikaisen” kuvan välillä on läsnä jo esikoisteoksessa *View* (1970)⁵. Raban kuitenkin ryhtyi pian pitämään mielekkäämpänä kuvata kaupunkitilan kuin perienglantilaisen sumuisen pastoraalimaiseman muutoksia.

Muutos on läsnä myös *About Now MMX* -teoksen kuvauspaikassa itsessään. Ernő Goldfingerin suunnittelema brutalistinen Balfron Tower oli valmistuessaan vuonna 1967 suunnattu tuettuun asumiseen:

”Kävin ensi kerran Balfron Towerissa 1970-luvulla. Tapasimme jonkun asukkaista pubissa, ja hän kutsui kotiinsa. Olin vaikuttunut asuntojen tilavuudesta ja kauneudesta – ja ne oli rakennettu tavallisille, asumistukea tarvitseville ihmisille. Nyt asunnot on saneerattu isolla rahalla, eikä niissä voi enää asua tuetusti. Eetos, jolla ne rakennettiin, on muuttunut täysin. Rikkaat ovat tuhonneet ja omineet kaiken. Lontoon kasvava ongelma on sosiaalisen asuntotuotannon joutuminen ahtaalle: julkisen sektorin työläisillä kuten sairaanhoitajilla ja opettajilla ei ole enää varaa asua siellä.”

Asuin- ja työtilojen kallistuminen kohtuuttomuuksiin kurittaa myös taiteilijoita, tietää Raban kertoa. Kun pääkaupungin kehätien sisäpuolelta on mahdoton löytää hyvää ja huokeaa studiota, suuntaudutaan muuante, etupäässä Newcastleen, Edinburghiin ja Glasgow’hun.

Oberhausenissa tänä vuonna festivaaliensi-iltansa saanut dokumentti 72–82 (2014) maalaa nykypolvelle lähes uskomattoman kuvan menneiden vuosikymmenten mahdollisuuksista. Taiteilija-asunnoistaan ja galleriastaan tunnettu ACME-järjestö tilasi Rabanilta dokumenttielokuvan alkutaipaleestaan. Syntyi sekä aikalaishaastatteluja että arkistoherkkuja vastakkain hierova moniääninen elokuva, joka kyseenalaistaa, voiko kollektiivin muisti

olla koskaan riitasoinnuton. Samalla nuori katsoja voi vain haikailla, miten vielä 1970-luvun Covent Gardenissa saattoi olla kokeelliseen taiteeseen erikoistunut galleria, jossa Stephen Cripps (1952–1982) toteutti hengenvaarallisia pyroteknisiä veistoksiaan tai Stuart Brisley (s. 1933) ryömi homehtuneissa ruoantähteissä. Rähjäisissä tiloissa piili viehättäviä kommervenkkejä, ja niitä oli helppo altistaa osaksi kokonaisvaltaista, paikkasidonnaista *happeningia*.

”Nyt tuntuisi mahdottomalta ajatella vastaavaa tilaa Lontoossa – elleivät asiat muutu täysin! Kiinteistöjen hinnat ovat käsittämättömiä, joten pidän mahdollisena, että kohta rysähtää isommin kuin ennen. Utopistisessa mielessä voimme puhua jopa kapitalismin romahduksesta. Odottelin sitä jo vuonna 2008, kun pankit sulkiivat talouskriisissä oviaan. Eivätkä markkinat ole toipuneet vielääkään entiselleen. Luulenpa, että seuraava notkahdus saa asumisen ja tilojen hinnat laskuun.”

Kovien arvojen kautena toivoa valaa rabanilainen aaltomainen aikakäsitys. Esityssarjansa päätteeksi ohjaaja kertoo yrittävänsä aina etsiä keinoja konkretisoida jotain abstraktina pidettyä, kuten aikaa. Raban haluaa aaltoretoriikallaan kiinnittää huomiota siihen, miten elokuva tila-aika-taiteena on oikeastaan yksittäisten liikkumattomien kuvien virtaa, aivan kuten fyysikaalinen aaltolukaan ei varsinaisesti kuljeta yksittäisiä vesihuikkasia eteenpäin⁶.

Mutta kokeelliset dokumentaarit innoittavat tutkistelemaan myös yhteiskuntamuutoksen syklistyyttä. Lieneekö sittenkin illusorista ajatella niin talouden, politiikan kuin kulttuuri- ja korkeakoulukentänkin kehityskulkuja vain yhteen suuntaan etenevänä prosessina, jossa kurjuus kurjistuu, kalleus kallistuu ja kuumotus kuumottuu progressiivisesti? Aalto vyöryy rantaan, vesimassa vahvistuu.

Toukokuisena haastatteluamuna on vain pari päivää Britannian parlamenttivaaleihin. Raban pohtii työväenpuolueen tarvitsevan aimo tujauksen radikalismia – vaikka sitten Skotlannin kansallisuuspuolueen SNP:n terästyksellä – jotta vasemmisto voi nousta oppositiosta uudelleen houkuttelevaksi vaihtoehdoksi. Työsarkaa riittää, mutta rohkaisevina esimerkkeinä hän mainitsee Kreikan Syrizan ja Espanjan Podemoksen räväkän nosteen. Oikeiston ja vasemmiston välinen ero on tehtävä uudestaan näkyväksi. Vaan vielä jököttävät tornit ja marmoripankit pystyssä:

”Kapitalismi on riippuvainen luottamuksesta. Jos luottamus katoaa, talous romahtaa. Mistä raha tulee? Sitä vain lainataan, lisää ja lisää. Kukaan ei varsinaisesti omista sitä, se vain kiertää ilman mitään kouriintuntuvaa olemusta. Jos kaikki tämä romahtaisi, mielenkiintoisia asioita alkaisi tapahtua. Tietenkin se olisi tuskallista ja satuttaisi monia. Mutta jonkin täytyy muuttua, nykyinen tie ei ole kestävä. Eikä mikään muutu, ennen kuin rikkaisiin sattuu.”

elokuva

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Samaa asennoitumista vaikkakin eri keinoin todisti myös Ken McMullen (s. 1948) elokuvansa *Resistance* (1976) jälkeisessä keskustelussa BFI:n Southbank-teatterissa huhtikuussa 2015. Teoksessa taiteellinen työryhmä tutkii Ranskan vastarintaliikkeen avainhahmojen sodanjälkeistä henkistä romahdusta eläytyvällä otteella. Vaikka psykoanalyttinen lähihistorian möyhiminen yhdistyy ruumiilliseen performanssiin, McMullen linjasi tekijäkollektiivin ajatelleen elokuvaa konkreettisena materiana. Pääpaino oli fyysisessä heittäytymisessä, niin että teoksen kuvausten kouriintuntuva todellisuus alkoi muodostaa oman piilevän tekstuurinsa. Historiankirjoituksen sijaan tilaa valtaa henkilökemioiden kehitys.
- 2 Ks. Tytti Rantanen, Elokuvallisia ja -ttomia puutostiloja. *niin & näin* 2/14, 114–116.
- 3 Charles Dickens, Trading in Death. *Household Words*. Vol. VI, No. 140, 1852. Essee on kirjoitettu Wellingtonin herttuan hautajaisten tuohduttamana. <http://www.djo.org.uk/indexes/articles/trading-in-death.html>
- 4 W. H. Audenin runo ”Consider This and in Our Time” (1930) alkaa säkeellä ”As the hawk sees it or the helmeted airman”.
- 5 Ohjaaja itse kyseenalaistaa jyrkästi koko reaaliaikaisuuden käsitteen mielekkyyttä. Varsinkin esitystilanteessa projisointinopeus on sopimuksenvarainen käytäntö; ”todellista” aikaa on hankala vangita saati toistaa uskollisesti.
- 6 Raban avaa niin temaattista kuin teknistä ajatteluaan University of Arts London -yliopiston Professorial Platform -sarjassa julkaistussa luennossaan ”Materiality of Time” (2015, 13).