

TYTTI RANTANEN

Luokkataistelu pysäytyskuvissa

Cinétractit Pariisiin toukokuun 1968 kiteyttäjinä

”Työläiset ottavat taistelulipun opiskelijoiden hauraista käsistä”, kuului eräs Pariisiin toukokuun 1968 toiveikkaista iskulauseista¹. Tätä ja montaa muuta mellakoiden avainkokemusta pyrki kuvittamaan mykissä, mustavalkoisissa kuvasikermissään eri elokuvantekijöiden tehtailema sarja *cinétracteja* (joskus myös väliiviivalla *ciné-tracts* tai muodossa *film-tracts*). Miltä kumouskevät näyttää lyhyiden liikkuvan kuvan pamflettien valossa?

1 960- ja 1970-lukujen taitteen länsimaisessa politisoituneessa ilmapiirissä vuosi 1968 oli merkittävä kulminaatiopiste ja taitekohta, muttei suinkaan alkusoitto tai loppuhuipennus. Ranskassa radikaalit elokuvantekijät liittyivät Pariisiin toukokuun mellakkarintamaan siinä missä muidenkin taiteiden harjoittajat ja intellektuellit. Poliittista elokuvaa oli silti tehty jo aiemmin kosolti, Jean-Luc Godardin, Chris Markerin, Alain Resnais’n, Agnès Vardan, Joris Ivensin, William Kleinin ja Claude Lelouch’n yhteinen episodielokuva *Loin du Vietnam* (1967) vain yhtenä esimerkkinä.

Toukokuun mellakat puolestaan vahvistivat kehitystä, jossa elokuvan keinoin pyrittiin tukemaan myös perinteisempää työtaistelua, kuten tehdasvaltauksia ja lakkoja, mistä esimerkkinä mainittakoon *Oser lutter, oser vaincre* (1969). Poliittisen elokuvan tekeminen poliittisesti vaati koko ilmaisuapparaatin ja sen tuotantoehtojen kriittistä tarkastelua; niinpä nimekkäätkin *auteurit* etsiytyivät osaksi erilaisia kollektiiveja ja ryhmittymiä, loitommas henkilökultin varassa pyörivästä pikkuporvarillisesta viihdeteollisuudesta². Elokuvaväki oli toki saanut jo esimakua mellakoista protestoidessaan maaliskuussa 1968 Ranskan elokuva-arkiston johtajan Henri Langlois’n syrjään siirtämistä vastaan. Toukokuussa yleinen kuu-hunta ulottui Pariisista Välimeren rannalle ja keskeytti Cannesin elokuvajuhlat.

Katujen kertomaa

Mediahuomiosta huolimatta Cannes oli kuitenkin kaukana ruohonjuuritason toiminnasta. Kameratkin valjastettiin kumouskäyttöön, kun Chris Markerin aloitteesta joukko elokuvantekijöitä (muun muassa Godard, Resnais, Jean-Pierre Gorin ja Philippe Garrel) tuotti touko-kesäkuussa yhteensä nelisenkymmentä *cinétractia*, joiden oli tarkoitus toimia esimerkiksi poliittisten koontumisten ja opintopiirien taustaprojektioina ja keskustelun herättäjinä. Toisaalta niiden rooli oli myös tarjota vastainformaatiota, koska Ranskan yleisradiolaitoksen ORTF:n koettiin ajavan vain valtaapitävien asiaa

– ”Poliisi puhuu teille joka ilta kello kahdeksan”, varoittaa eräs toukokuun juliste, joka kuvaa uhkaavaa santarmia ORTF:n mikrofonin takana.

Teosrykelmän tuotannosta ja levityksestä vastasi Markerin ja tuottaja Inger Servolinin perustama kollektiivi SLON (*Société pour le lancement des œuvres nouvelles*). Vaikka tekijäjoukko koostui ranskalaisen poliittisen elokuvan kärkinimistöistä, periaatteessa kenen hyvänsä oli suotavaa kanavoida taistelutahtoaan *cinétractien* muotoon, kuten ajan kollektiivista ja anonyymiä luomista korostavaan ihanteeseen kuului. Saman hengen mukaisesti *cinétracteissa* ei ilmoiteta, mikä on kenenkin tekemä, vaikka esimerkiksi Godardin kädenjalki on helposti tunnistettavissa.³ Jos jäljittämään käydään, *Cinétract 004*:n kuvien rytmi sitä vastoin kantaa dramaattisuudessaan ja iskevyydessään kaikuja Chris Markerin niin ikään lähes kauttaaltaan pysäytyskuvista sommitellusta *Kiitoradasta* (*La Jetée*, 1962).

Käytännön opastus ja tekniset raamit oli linjattu *Cinétractez!*-lentolehtisessä. Siinä neuvottiin, että tekstiaineksen oli syytä olla tiivistä ja iskevää ja ”hitaalla lukunopeudella” kuvattua kun taas kuvallisen aineiston rytmittämällä voi hakea enemmän tehoa. Varsinaista montaa ei kuitenkaan ollut tarkoitus muodostaa, vaan kumouskelojen tuli olla käytettävissä suoraan laboratorion riistä. Siksi alle kolmeminuuttiset lyhytelokuvat koostuvatkin valokuvista ja mainos- ja lehtileikkeistä sekä niiden lomaan tai ylle sommitelluista teksteistä.⁴ Kaikki teelmät ovat mustavalkoisia lukuun ottamatta Godardin ja pop-taiteilija Gerard Fromangerin *Film Tract N 1968*:aa, jossa Trikolorin punainen valuu kuin veri sinisen ja valkoisen päälle.

Cinétractien aiheet voi jakaa karkeasti kahteen pääryhmään: Osa kuvaa touko-kesäkuun katutaisteluita, barrikadeja, mielenosoituksia, yleistä aktivismia sekä poliisiväkivaltaa. *Cinétract 003* on kooste kesäkuussa poliiseja paetessaan Seineen hukkuneen lukiolaisaktivisti Gilles Tautinin hautajaisista. Toisaalta, varsinkin Godard-oleteissa koosteissa, herätellään poliittista tiedostamista kulttuurikriittisen kollaašin äärellä. Nämä ainekset – dokumentaristinen valokuva ja *detournatut* media- ja mai-



nossirpaleet – myös limittyvät toisiinsa⁵. Eri kuvakulmat (joko valokuvien itsensä tai niitä kuvaavan kameras) tekevät elokuvallisesta ilmaisusta julistemaista. Enin ker- tovuus sen sijaan piilee välitekstien varaan hahmottuvissa synteeseissä, rinnastuksissa ja vastakkainasetteluissa. Toi- saalta lyhytelokuvissa myös kiertää samoja, samanaikai- sesti ikoniseksi muuttuvia valokuvia. Monesti teosten osaset olisivat vaihdettavissa päittäin, eikä kukaan huo- mai. Tämä osaltaan hämärtää yksittäisten *cinétractien* teosluonnetta, mikä ilman muuta istuu niiden antielitit- tiseen taustaideologiaan.

Mellakoiden morfologia

Koska *cinétractit* ovat yhtä lukuun ottamatta mykkiä, Godard ei pääse valtaamaan audiovisuaalista tilaa läpi- tunkevalla *voice overillaan* samalla tavoin kuin muussa tuotannossaan. Hän ei silti tule luopuneeksi *auteurism*in kosketuksesta, sillä monasti hänen tekemänsä osat erot- tuvat sarjasta juuri käsinkirjoittamisen vuoksi⁶. Käsi- alan lisäksi tunnistettavia ovat kuvien ja sanan hyperironinen ristiriitaisuus ja sanaleikit, anagrammiset sanojen kat- komiset ja uudelleen ryhmittelyt. Jakamalla didaktisen tekstin kulttuurisista ja poliittisista merkityksistä tiheiden kuvien virtaan Godard tulee muovanneeksi eräänlaisia semioottis-morfologisia kuvan ja sanan mikroyksiköitä,

kuten *film tract 23:n* aloittavassa puhuttelussa: ”*laissez- moi vous dire / au risque / de paraître / ridicule / que le révolutionnaire / véritable / est / guidé par des grands / sen- timents d’amour*”⁷. Rakkauden tunteita kuvittaa piirros lemmekkääseen syleilyyn kietoutuneesta parista, mutta sana *ridicule*, ’naurettava’, on sommiteltu presidentti Charles de Gaullen kasvojen päälle niin, että otsaan on nostettu *cul*, ’perse’.

Oman osansa kuittailusta saa myös kollega François Truffaut, jonka kanssa Godardilla meni välit poikki kesän 1968 aikana. Kuva Truffaut’sta markkinoimassa elokuvaansa *Morsian pukeutui mustaan* (*La mariée était en noir*, 1968) saa saatteekseen luonnehdinnat porvaril- lisesta filosofiasta ja Seinen rannoille saapuneesta Holly- woodista. Umpi-ironinen ote siivittää niin ikään (käsi- alasta päätelleen jonkun muun kuin Godardin tekemää) *Cinétract 018:aa*, jossa näkökulma kiepsautetaan ranska- laiseen pikkuporvariin. Välitekstit ylistävät poliisia, joka auttaa, kun mellakoitsijat tuhrivat seinät eivätkä anna nukkua öitä rauhassa.

Godard on toki ujuttanut mukaan kuvia omista elo- kuvistaankin, eritoten mellakoita ennakoivasta *Kiinatta- resta* (*La Chinoise*, 1967). Peräti liian ilmeisiä ristiinkyt- kentöjä syntyy myös vasemmistolaisen marttyyrikuvaston (riutuva Che Guevara, Vietnamin sodan uhrit) ja paljasta pintaa hyödyntävän mainoskuvaston välille. Katsojaa

varoitetaan jopa porvarillisen kulttuurin ”persepanoista” (*”si vous ne voulez pas être enculés par la culture bourgeoise”*), jos kohta Godard itsekin hyödyntää nakukuvastoa kernaasti. Räväkästi muotoiltu kulttuurikritiikki ja jopa -nihilismi (”kulttuuria” vastaan on taisteltava, koska se on porvariston elämänvastainen ase) on linjassa samoihin aikoihin tuotettujen kirjallisten lentolehtisten ja pamflettien kanssa⁸.

Cinétractit kiteyttävät Godardin pyrkimyksen olla kuraattori aikansa kuvatodellisuuden äärellä – mutta todellisuus muovautuu väistämättä sanoja ja filmikeloja nopeammin. Elämäkerturi Antoine de Baecque summaa, että varsinaisten militanttien istunnoissa näitä tuotoksia ei juurikaan arvostettu⁹. Godardin osuudesta kokonaisuutensa sarjaan opinnäytetyössään kattavasti kirjoittanut Gary Elshaw päivittelee, että jopa ohjaajaan muuten suopeasti suhtautuvat kirjoittajat ovat suhtautuneet *cinétractien* penseästi ja pitäneet Godardin yrityksiä liiankin pikkunokkelina mutta naiiveina.

Elshaw kuitenkin puolustaa sanaleikkien kumouspotentiaalia ja kytkee ne osaksi laajempaa kokeellisen taiteen perintöä, jossa totuttua ilmiä väännellään vieraannuttaviin muotoihin. Kuvakollaažit puolestaan kiinnittyvät Elshawin katsannossa Godardin benjaminilaiseen yritykseen osoittaa, ettei minkään viestin merkitys ole kiinteä vaan muunneltavissa loputtomiin aina asia- ja kuvayhteyttä manipuloimalla.¹⁰ De Baecque summaa *cinétractien* vastanneen Godardin poliittisen elokuvanteon ihanteita: ne ovat ryhmässä toteutettavia, yksinkertaisia, huokeita, helposti levitettäviä, ja niissä hyödynnetään niin situationistista *detournausta* kuin vallankumouksellisiin iskulauseisiin pohjautuvia sanaleikkejä. Elokuvantekijyys ei tyhjenny ohjaajuuteen vaan muuntuu (kalli)graafiseksi sanan ja kuvan yhteennivonaksi.¹¹

Kasvoista kollektiiviin

Myös muiden tekemät *cinétractit* ovat pääsemättömissä tietystä ristiriitaisuudesta. Niiden staattisuus ja mykkyys on vaivattomasti tuotettavuuden ja levitettävyyden sanalemaa, mutta eivätkö nämä pysähtyneet kuvat jäykistä käynnissä ollutta toimintaa ennen aikojaan ikoniseksi esityksiksi jo legendaarisesta lähistoriasta? Kääntykö niiden koruttomuus liiankin juhlalliseksi, jos ei oteta lukuun Godardin alatyylisiä osioita?

Epäonnistumisen riski on läsnä kaikessa. Kaupallisessa elokuvassa riski on kaupallinen, poliittisessa ja militantissa elokuvassa taas poliittinen. Sylvain Dreyer kyseenalaistaa tutkimuksensa johdannossa näiden luokkataisteluun sitoutuneiden teosten todellisen tehon. Tositoiminnan mediatisoituminen (esimerkiksi elokuvan keinoin) uhkaa johtaa juuri sen taantumiseen joksikin *välitetyksi*. Siitä tulee materiaalia lukutuokioon tai kuvitusta elokuvaan, mikä saattaa syrjäyttää varsinaisen poliittisen praksiksen.¹²

Paul Douglas Grant kertoo omassa militanttia ranskalaiselokuvaa käsittelevässä teoksessaan peruskysymykset,

joilla porvarillisen ideologian elokuvakonventioita yritettiin purkaa: Kuka kuvaa, kuka katsoo ja ketä kuvataan?¹³ Dokumentaarissimmillaan *cinétractit* saattoivat lujittaa ryhmähenkeä. Niiden ensimmäinen yleisö on ollut sama yhteisö, joka katutaistelukuvissa esiintyy. Jo sarjan aloittava lyhytelokuva nojaa kollektiivin näkökulmaan ja kokemuksellisuuteen ”me vastaan ne” -asetelmallaan. Vallanpitäjiin viitataan kasvottomalla passiivipronominilla *on*; de Gaulle ilmestyy kuvaan ”kummana hahmona” (*d’étrange personnage*). *Cinétracteissa* 019 ja 020 taas valokuvien väliset siirtymät ja rytmi sekä kuvien sisäiset zoomaukset ja muut kameran liikkeet räjähdysten, barrikadien ja savun maisemassa rakentavat yhteyttä yksilöistä yhteisöön. Lähikuvat kasvoista ja silmistä etenevät kohti suurempia ryhmiä, yhteisrintamaa. Hauraat kädet tarttuvat ketjuksi.

Viitteet

- 1 ”*Les ouvriers prendront les mains fragiles des étudiants le drapeau de la lutte...*”
- 2 Militanteista elokuvaryhmistä ks. Grant 2016; Godardin ihan-teesta tehdä ”poliittisia elokuvia poliittisesti” ks. de Baecque 2010, 260–264
- 3 Ks. Véronique Doduikin esittelyteksti Ranskan elokuva-arkiston sivuilla.
- 4 Sama.
- 5 *Detournement* on Kansainvälisten Situationistien (Situationist International, SI) nimeämä (mutta myös heitä edeltävässä vallankumoustaiteessa esiintynyt) tekniikka, jonka Marko Pyh-tilä on määritellyt tarkoitaneen alun perin ”olemassa olevien (esteettisten) elementtien uusiokäyttöä vallankumouksellisiin tarkoituksiin” (Pyhtilä 2005, 60). Godard selvästikin innoittui *detournement*-tekniikasta ja situationistien ajatuksista, mutta SI tuomitsi Godardin sovellusyritykset ja piti sveitsiläislähtöistä ohjaajaa kaupallisena vääristelijänä (Sama, 66; deBaecque 2010, 377, 422–423).
- 6 Dreyer 2013, 164.
- 7 ”Sallikaa minun sanoa / silläkin uhalla / että vaikutan / nauret-tavalta / että todellista / vallankumouksellista / ohjaavat suuret / rakkauden tunteet” Suom. TR.
- 8 Ks. Rantanen 2018.
- 9 de Baecque 2010, 427.
- 10 Elshaw 2000.
- 11 de Baecque 2010, 425–426.
- 12 Dreyer 2013, 30.
- 13 Grant 2016, 174.

Kirjallisuus

- de Baecque, Antoine, *Godard. Biographie*. Grasset, Paris 2010.
- Doduik, Véronique, *Les Ciné-Tracts. Témoins de Mai 68*. Cinémathèque française 2.5.2018. Verkossa: cinematheque.fr/article/1213.html
- Dreyer, Sylvain, *Révolutions! Textes et films engagés. Cuba, Vietnam, Palestine*. Armand Colin, Paris 2013.
- Elshaw, Gary, *The Depiction of Late 1960's Counter Culture in the 1968 Films of Jean-Luc Godard*. MA thesis, Victoria University of Wellington 2000. Verkossa: elshaw.tripod.com/jlg/TOC.html
- Grant, Paul Douglas, *Cinéma Militant. Political Filmmaking & May 1968*. Wallflower Press, London & New York 2016.
- Pyhtilä, Marko, *Kansainväliset situationistit. Spektakkelin kritiikki*. Like, Helsinki 2005.
- Rantanen, Tytti, Sanan valtauksista vastarintaan. Toukokuun 1968 vapaa sana ja kulttuurinihilismi. *Tuli & Savu* 2/18, 44–51.