

Opinnäytetyö (AMK)

Viestinnän koulutusohjelma

Animaatio

2016

Annika Dahlsten

PERHOSTEN ODOTUSHUONE

– surrealismi Raoul Servais'n animaatiotaiteessa

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Viestinnän koulutusohjelma

6.6.2016 | 52

Annika Dahlsten

PERHOSTEN ODOTUSHUONE

- surrealismi Raoul Servais'n animaatiotaiteessa

Opinnäytteeni käsittelee belgialaisen animaatio-ohjaajan Raoul Servais elokuvien surrealismia ja miten surrealismiin manifestin toteutuu niissä. Analysoin surrealistisia elementtejä Servais'n teoksissa, niiden intertekstuaalisuutta ja kiinnittymistä kuvataiteeseen ja erityisesti surrealismiin. Samalla pohdin surrealismia filosofiana. Lähiluen kolmea Servais'n elokuvaa: *Pegasus* (1973), *Harpya* (1979) ja *Nachtvlanders* (1998) eli miten ne täyttivät surrealismiin ehtoja ja vaatimuksia. Liitän oman taiteellisen lopputyöni eli lyhytelokuvani *Yöperhonen* surrealismiin jatkumoon ja Servais'n perintöön.

ASIASANAT:

surrealismi, animaatio, kuvataide, uni, kuolema, fantasia, kieli

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree Programme in Film and Media

6.6.2016 | 52

Annika Dahlsten

WAITING ROOM FOR BUTTERFLIES

- Surrealism in the animation art of Raoul Servais

In my thesis I will research the surrealism in the body of work of the Belgian animation director Raoul Servais. I will analyze the surrealistic elements in Servais' films, their intertextuality and connection to visual art and specifically surrealism. Surrealism as a philosophy interests me. I will take a closer look at three films of Servais: *Pegasus* (1973), *Harpya* (1979) and *Nachtvinders* (1998) and analyze how they fulfill the requirements of surrealism. Finally, I will join my artistic graduation work, my animation film "Nocturnal Butterfly" in the continuity of the tradition of surrealism and the heritage of Raoul Servais.

KEYWORDS:

surrealism, animation, art, dream, death, fantasy, language

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	6
1.1 Tutkimusaineisto ja -ongelma	6
1.2 Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimuskenttä	8
2 SURREALISMI	10
2.1 Surrealismien synty ja keskeiset käsitteet	10
2.2 Surrealismi yhteiskunnallisena manifestina	12
2.3. Surrealismi kuvataiteessa	16
3 RAOUL SERVAIS JA SURREALISMI	21
3.1 Servais'n taide ja tuotanto	21
3.2 Servais'n surrealismi: lähitarkastelussa <i>Pegasus, Harpya</i> ja <i>Nactvlinders</i>	23
4 SURREALISMIN VAIKUTUS OMAAN TYÖSKENTELYYNI	32
4.1 Perhosia ja siivenräpäyksiä	32
4.2 Järkeä järjettömässä	34
4.3 Surrealismien kieli ja toiston logiikka	36
5 LOPUKSI	39
LÄHTEET	43
FILMOGRAFIA	45
KUVALIITTEET	
Kuva 1. Raoul Servais: PEGASUS	1
Kuva 2. Raoul Servais: HARPYA	2
Kuva 3. Raoul Servais: NACHTVLINDERS	3
Kuva 4. Annika Dahlsten: YÖPERHONEN	4

1 JOHDANTO

1.1. Tutkimusaineisto ja –ongelma

Animaatio-opintojeni alussa olin taiteilijaresidenssissä Belgiassa, ja paikallinen ystäväni näytti minulle otteita belgialaisen animaatiotaiteilijan Raoul Servais'n elokuvista. Ne olivat kiehtovia; unenomaisia ja absurdeja, vailla narratiivia ja loogiikkaa. *Nachtlinders* eli *Nocturnal Butterflies* (1998) oli kuin Paul Delvaux'n elävä maalaus. Elokuvien side surrealismiin oli aivan selvä, ja kunnianosoitus Delvaux'lle todensi suhteen. Servais'n elokuvat tekivät minuun suuren vaikutuksen, ja kulkivat mukana läpi animaatio-opiskelujeni. Lopputyöni, sekä kirjallinen että taiteellinen, ovat saaneet vaikutteita Raoul Servais'n tuotannosta ja juuri *Nachtlinders* –elokuvasta.

Aluksi hahmotin tutkielmani aiheeksi surrealismien manifestin toteutumisen Raoul Servais'n animaatiotaiteessa. Valitsin kolme Servais'n elokuvaa, joissa analysoin niiden surrealistia piirteitä ja miten ne täyttivät surrealismien ehtoja ja vaatimuksia. Elokuvat ovat *Pegasos* (1973), *Harpya* (1979) ja *Nachtlinders* (1998). Myöhemmin laajensin tutkielmani käsittelemään ylipäätään surrealistisia elementtejä Servais'n teoksissa, niiden intertekstuaalisuutta ja kiinnittymistä kuvataiteeseen ja erityisesti surrealmiin. Toin myös lyhyesti mukaan oman taiteellisen lopputyöni eli lyhytelokuvani *Yöperhonen* suhteen surrealismiin ja Servais'n perintöön.

Halusin myös taustoittaa surrealismia suuntauksena ja sen historiallista kontekstia. Surrealmi syntyi ja vaikutti maailmansotien välissä, ja sen katsotaan saaneen alkunsa ranskalaisen kirjailija ja runoilijan Andre Bretonin julkaiseman *Surrealistinen manifesti* (1924) kirjoituksen myötä. Yksittäisen aatesuunnan synty ei tietenkään voi olla rajattu näin tarkasti, ja surrealismiin vaikuttivat sitä edeltänyt spontaaniin anarkiaan keskittynyt dada, symbolismi ja sen unenomai-

suudesta lainatut piirteet sekä ylipäättään yhteiskunnallinen murrosvaihe. Ensimmäinen maailmansota todisti Euroopalle, ettei hyvinvointi ja jatkuva talouskasvu ole itsestäänselvyys, ja ettei humanismi ja valistus estä vallantavoittelua, ahneutta ja siitä seuraavaa sotaa ja kriisiä. Ihanteet ja arvot joutuivat uudelleenpunituksi, ja osa väestöstä koki suurta pettymystä suhteessa vallanpitäjiin ja yhteiskuntaan ylipäättään. Jo dada kyseenalaisti porvarilliset arvot ja moraalin, mutta surrealismi tavoitteli jotain vielä suurempaa: täydellistä vapautta moraalin ja arvojen kahleesta.

Surrealismiin viitataan toistuvasti taiteentutkimuksessa ja elokuvahistoriasta puhuttaessa, mutta surrealismien keskeiset käsitteet ja filosofia jäävät usein hämäräksi. Tutkielmassani omistan kokonaisen luvun Surrealismien manifestin analyysille, sen keskeisille kohdille ja merkitykselle filosofiana. Surrealismi teki voimakkaan jäljen kuvataiteeseen, ja tätä perintöä hyödyntää Raoul Servais taiteessaan. Kuvataiteilijana en ole itsekään voinut välttyä surrealismien vaikutuspiiriltä, varsinkin, kun vaihto-opiskelin 1990-luvulla Belgiassa, Antwerpenin taideakatemiassa. Servais'n elokuvat ovat täynnä viitteitä kulttuurihistoriaan, kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen. Ne ovat intertekstuaalisia luonteeltaan, taiteiden välisiä, ja niihin löytyy aina lukuisia luenta- ja katselureittejä. Servais'n hengessä pyrin tekstissäni avaamaan niitä surrealismien jättämiä jälkiä, murtumia historiaan ja aatesuuntaukseen, joka alitajunnassamme vaikuttaa, mutta josta emme aivan saa otetta. Surrealismien elää siis todeksi.

Surrealismi pyrki olemaan enemmän kuin pelkkä koulukunta, se näki itsensä kokonaisena filosofiana. Pohdin tutkielmassani, miten tämä toive toteutui ja millaisin keinoin surrealismi filosofiansa saavutti. Käsittelen useissa eri yhteyksissä surrealismien suhdetta psykoanalyysiin, ja siihen mikä nykyään tunnetaan semioottisena kieleenastumisen teoriana. Surrealismi ajoittuu synnyltään lähelle varhaista psykoanalyysia ja Sigmund Freudin teorioita, ja surrealistit olivat hyvin kiinnostu-

neita psyyken ja minuuden ymmärtämisestä psykoanalyysin kautta. Psykoanalyttinen teoria vaikuttaa vahvasti jälkistrukturalistisessa ajattelutavassa, ja edelleen on paikallaan pohtia surrealismin ja psykoanalyysin perinnön suhdetta.

1.2. Teoreettiset lähtökohdat ja tutkimuskenttä

Kiinnitän tutkimukseni surrealismin hengessä useisiin luentareitteihin. Näitä ovat unen ja toden rajapinta, sattuman logiikka, kammottava ja kuolema. Yhtä lailla lukureitteinä toimivat Surrealismin manifestin peräänkuuluttama vapaus ja sen ilmentymät Raoul Servais'n animaatioissa. Kammottavan käsitettä lainaan Julia Kristevalta pohtiessani Servais'n elokuvien ja oman animaationi surrealismin suhdetta psykoanalyysiin. Pohdin unta, sattumaa ja hulluutta, surrealismin pääteesejä ja sitä, miten ne yhdistyvät niin kuvataiteeseen kuin elokuvataiteeseen. Minua kiinnostaa surrealismi *maailmanselityksenä*, kaiken haltuun ottavana teorianamme meistä, minuudesta, todellisuudesta, ylitodellisuudesta. Pyrkimykseni on sanallistaa tuo maailmankuva elokuvaesimerkkien kautta.

Tutkimuskirjallisuutena käytän tutkielmassani erityisesti Timo Kaitaron teosta *Runo, raivo ja rakkaus*, jonka avulla pohdin surrealismia historiallisena aatesuuntauksen ja filosofiana sekä analysoin Raoul Servais'n elokuvien surrealismia. Surrealismin manifestin toteutumista Servais'n elokuvissa luen myös Tero Vadénin kirjoitusten pohjalta, joissa hän analysoi manifestin filosofiaa ja mahdollisuuksia. Andre Bretonin *Surrealismin manifesti* toimii ohjekirjanani, kun käsitteelen surrealismin vaikutusta kuvataiteeseen ja elokuvaan, erityisesti animaatioon, ja Servais'n yhteyttä surrealismiin.

Harri Kalhan teos *Ihme ja kumma* pohjustaa hyvin surrealismin esihistoriaa, ja Ulla Vihannan surrealismitutkimus taustoittaa erityisesti surrealismia kuvataiteessa. Näiden lisäksi käytän ulkomaista lähdekirjallisuutta, erityisesti sukupuolentutkimuksellista ja nykytaideteoreettista kirjallisuutta. Sivuan surrealismin heteronormatiivista maailmankuvaa ja sen riippuvaisuutta patriarkaalisisista rakenteista. Raoul Servais'n kohdalla viittaan myös hänen omille nettisivuilleen www.raoulservais.be. Semiotiikan, psykoanalyysin ja surrealismin suhdetta poh-tiessani käytän Julia Kristevan ja Walter Benjaminin tekstejä.

2 SURREALISMI

2.1 Surrealismin synty ja keskeiset käsitteet

Surrealismi oli maailmansotien välillä vaikuttanut taiteen ja kirjallisuuden suuntaus. Ensimmäistä maailmansotaa seurasi ennen näkemätön pessimismin aalto, joka ilmeni niin kirjallisuudessa, kuvataiteissa, politiikassa kuin yhteiskuntafilosofiassa. Toisaalta sodan järjettömyyttä seurasi mahdollisuus uudenlaiseen, vapaampaan mielipiteiden esittämisen ilmapiiri. Työväestö vaati yhteiskunnallisia uudistuksia ja naiset osoittivat tyytymättömyytensä patriarkaaliseen valvontaan.

Sodan merkitys korostui erityisesti suurena henkisenä haasteena. Kansallismielisyyden ja materialistisen voitontavoittelu nähtiin aiheuttaneen sodan, jonka jälkeen tulevaisuudelta voitaisiin odottaa vain kokonaan uudenlaisen ihmistyyppin muotoutumista tai paluuta menneen ajan haaveelliseen maailmaan. (www.opinnot.internetix.fi). Surrealisteille paluu ei ollut enää mahdollinen. Surrealistit rakensivat ensimmäisen maailmansodan henkiselle perinnölle kokonaan uuden, omanlaisensa maailmanfilosofian.

Surrealistit etsivät tietä sattumien ja unien hallitsemaan 'ylitodelliseen', jota he pitivät todellisena todellisuutena. Kyseistä 'ylitodellisuutta' ei surrealistien mukaan saavutettu loogisen ajattelun avulla, vaan tiedottoman mielen oivalluksilla ja unien ja sattuman avulla.

Surrealismin suuntaus sai alkusykäyksensä, kun André Breton arvosteli dadaisteja *Littérature* -lehdessä ja sai seuraajia kannanotolleen. Ryhmä kutsui itseään nimellä "mouvement flou", kunnes heistä tuli Surrealisteja Bretonin julkaistessa *Surrealismin manifestin* 1924.

Dada ja sittemmin kehittynyt surrealismin olivat länsimaisen arvomaailman kritiikkiä. Pariisissa dada kukoisti vuosina 1919-1922 (Vihanta 1992, 13). Dadan tavoin surrealismin oli antiporvarillista ja vierasti perinteisiä arvoja, mutta siitä puuttui dadan anarkistinen spontaanisuus. Surrealismilla oli oma ohjelmansa ja teoriansa, ja se muuttuikin lopulta aika dogmaattiseksi. Timo Kaitaro kuitenkin muistuttaa, ettei surrealismin ollut mikään käsitteellinen oppijärjestelmä. Se ei yritä vaikuttaa abstrakteilla filosofisilla argumenteilla, vaan sen viehätys perustuu ennen kaikkea voimakkaaseen haltioitumisen tunteeseen (Kaitaro 2001, 11).

Surrealisteja kiinnosti mm. tiedostamaton (l'inconscient), ihmeellinen (le merveilleux), uni (le reve), hulluus (la folie), hallusinatoriset tilat (lest etats hallucinatoires) – kaikki se, joka oli perinteisesti sisäistetyn rationaalien ja loogisen ajattelun – myös vakiintuneen moraalien – ulkopuolella (Vihanta 1992, 14).

Surrealismien ideologia nojaa Sigmund Freudin teorioihin psykoanalyysista. Breton tapasi Freudin 1921, ja oli lukenut psykoanalyysista jo aiemmin. Freudilaisen käsityksen mukaan alitajunnan sisäinen tiedonsiirto tapahtui unissa tai paranormaaleissa, unen kaltaisissa tiloissa, mutta saattoi toteutua myös taiteessa, jolloin kirjailija ja taiteilija vain seurasi vierestä omien teostensa syntymistä. Surrealistit tarttuivat automaattikirjoittamiseen eli tiedostamattoman kirjoittamiseen paperille.

Automatismi ja unien muistiin kirjaaminen saivat seuraan myös spiritualismista, jonka osa surrealisteista otti välineekseen ylittodellisen tavoittelussa. Spiritualistiset istunnot tuottivat Marcel Duchampin Rose Sélavy¹ kaltaisia sanaleikkejä, joita tulkittiin viesteinä realismien tuolta puolen (ibid, 34).

¹ Marcel Duchamp julkaisi tekstejä salanimellä Rose Sélavy, joka on homofoninen sanaleikki lauseesta "Eros c'ets la vie" (suom. "Eros, se on elämä" (Kaitaro 2001, 34).

Surrealismi vastusti logiikkaa ja järkeä, ja pyrki kaikin keinoin järjen toiselle puolelle, epälogiikan ja sitä kautta myös epämoraalin puolelle. Surrealisteja kiinnosti hulluus, he näkivät sen väylänä ylitodelliseen. 1800-luvun lopun hysteria ja sen potilaskuvat, jotka esittivät hysteeristen kohtausten eri vaiheita, olivat surrealisteille todisteita hulluuden mahdollisuuksista ja voimavaroista ylitodellisen halluunottoon. Breton näkee hulluuden vapautena, koska orjuutettu mielikuvitus on yksilön pahinta itsepetosta (Breton 1924/1970, 17-18).

Surrealisin suhde psykoanalyysiin tulee esiin juuri niiden yhteisessä kiinnostuksessa alitajuntaan, tiedostamattomaan. Georges Bataille pohti surrealistin paradoksia: "What distinguishes modern man, and perhaps especially the surrealist, is that in returning to the primitive he is constrained to consciousness ('à la conscience) even as he aims to recover within himself the mechanisms of the unconscious, for he never ceases to have consciousness of his goal. Consequently, he is at once both closer and yet far away" (Bataille 1948, teoksessa Lomas 2000, 3). Surrealisin ongelmaksi lasketaan se, että se oli ikään kuin liiankin tietoinen pyrkimyksissään tiedostamattomaan.

2.2 Surrealismi yhteiskunnallisena manifestina

"Minä uskon, että tulevaisuudessa nämä kaksi tilaa, uni ja todellisuus, jotka ovat näköjään niin vastakkaisia, yhdistyvät toisiinsa ja muodostavat uuden absoluuttiseksi realiteetin, *surrealiteetin* - - Sanokaamme asia kerrasta poikki: ihmeellinen on aina kaunista, mikä tahansa ihmeellinen on kaunista, eikä mikään muu kuin ihmeellinen ole kaunista." (Breton 1924/1970, 32-33)

André Breton (1896-1966) julkaisi *Surrealismen manifestin* Pariisissa 1924. Manifesti käsitteli lähinnä runoutta ja fantasiakirjallisuutta, kuvataidetta tuskin lainkaan, ja se oli vetoamus kirjailijoiden ja taiteilijoiden täydellisen estoista vapautumisen puolesta. Sen näennäisesti keskeisiä teemoja ovat realistisen romaanin kritiikki ja surrealistisen menetelmän puolustus (Kaitaro 2001, 42). Bretonin tavoitteena oli unen ja todellisuuden sekoittaminen tai paremminkin niiden kuuleminen saman ilmiön ääninä, muuttaa ”kaksi näennäisen vastakohtaista olotilaa, uni ja todellisuus, -- eräänlaiseksi absoluuttiseksi todellisuudeksi, -- ylitodellisuudeksi” (Kalha 2012, 7). Myöhemmin Breton katsoi manifestillaan aloittaneensa surrealismen järkeiskauden, erotuksena alkuajan intuitiiviseen surrealismiin (Kaitaro 2001, 54). Runoilija Väinö Kirstinä suomensi 1970 *Surrealismen manifestin*, ja varusti sen tulkitsevalla johdannolla.

Teoksessaan *Le Surrelisme et la Peinture* (1928) Breton esittää ajatuksia omasta työskentelystään. Sattuma, fantasma, uni ja heure olivat hänelle huomionotettavia työskentelyn osia. Breton kieltäytyi hyväksymästä metafysisiä vastauksia olemassaolosta ja subjektia koskeviin kysymyksiin: hän luotti mielikuvitukseen, joka ainoastaan saattoi näyttää mitä voi olla olemassa, ja surrealismien päämääräksi Breton asetti ensimmäisessä manifestissa etenemisen kohti hengen vapautta, jota hän piti vapauksista suurimpana. Niinpä surrealistit tavoittelivat ennen kaikkea psykologian paljastamana uuden tiedon avulla ihmisen subjektiivisten ja primitiivisten voimien täydellistä vapautumista, kaikenlaisen ja –tasaisen ulkoisen ja sisäisen kontrollin purkamista, unen ja heräämisen välistä rajatilaa muistuttavaa vapaata toimintaa, jossa spontaanisti ja sattumanvaraisesti yhdistellään erilaisia ajatuksia, mielikuvia ja symboleja. (Vihanta 1992, 15).

Surrealismen manifestin mukaan keino päästä ylitodellisuuteen on automatismi, ”puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Aja-

tuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä ja moraalista kannottoa.” (Breton 1924/1970, 51). Toisena keinona Breton nostaa hulluuden, sellaisena kuin sen näkee, hengen vapautena (ibid, 17-18).

Ensimmäistä manifestia kirjoitettaessa 1920-luvun alkupuolella automaattikirjoitus ei vielä ollut laajemmin tunnettu, vaan Bretonin kuvausta luonnehtii aito uutudenviehätys ja riemu (Vadén 1996). Automaattikirjoituksessa (ja myöhemmin unien muistiinmerkitsemisessä) Breton koki löytäneensä keinot, joilla selättää ylitsekäymättömältä tuntuvan porvarillisuuden, kaupallisuuden ja tieteen liiton.

Automatismi ja enemmän tai vähemmän teeskennelty hulluus ovat johdonmukaisia seurauksia siitä järjen ja hyödyn kriisistä, joka heijastuu koko vuosisadan alun eurooppalaisesta tunnosta. Siinä missä joillekin tämä kriisi merkitsi kutsua järjen uudelleenluontiin ja toisille jonkin kokonaan muun etsimistä, oli surrealistien asenne suhteessa järkeen aktiivinen (ibid). Surrealistien tarkoitus oli päästä eroon järjestä, hyötyperiaatteille alistumisesta. Hyötyperiaatteen mukaisesti kaiken pitää palvella jotakin ja jonka mukaan kaikella on ja pitää olla tarkoitus ja syy, vieläpä hyödyllinen tarkoitus ja riittävä syy (Breton 1924/1970, 16; Vadén 1996). Hyötyperiaate oli surrealistien mukaan ajanut ihmisen paitsi ensimmäisen maailmansodan mielettömyyteen myös siihen latteaan ja keskinkertaiseen itsetyytyväisyyteen, josta porvarillista elämäntapaa alati kritisoidaan. Kyse on siis ensisijaisesti käytännöstä, hyötyperiaatteen ja sen ideaalien murtamisesta, mieluiten elämässä ja kokemuksessa. Tähän automatismi ja hulluus ovat oivia välineitä. Niistä ei ole mitään hyötyä, ne eivät ole tarpeen, eivätkä ne oletettavasti palvele hyödyn, järjen ja logiikan pyhää kolmiyhteyttä. *Surrealismen manifesti* on ensisijaisesti näiden kahden manifesti (Vadén 1996).

Eräs tärkeä filosofinen teema *Surrealismen manifestissa* on vapaus; älyllinen, moraalinen ja ennen kaikkea kokemuksen vapaus. Bretonille vapaus ei ole valinnan vapautta, vaan vapaus voi löytyä vain siitä aidosta kaaoksesta, joka ei tunnusta

realistista eroa sieluun ja sen "ulkopuoliseen." Vadén muistuttaa Bretonin manifestissaan tunnistamasta ongelmasta: vapaus on mahdollista vain kollektiivisesti, ei yksilöllisesti. Vapauden sosiaalisuuden tunnistaminen lienee *Surrealismen manifestin* suurimpia anteja myös taiteelle. (ibid).

Automatismin ongelma on oletus, että surrealismi on kaikille yksi ja sama, tai että surrealistinen ajattelu vääjäämättä johtaa kaikki samaan paikkaan. Tämä oletus on sukua Freudin oletukselle alitajunnasta, joka jollakin kummallisella tavalla on sama kaikille ihmisille, yhtä hyvin kuin surrealismien "sisäiselle viholliselle", joka olisi sama kaikille. Tällainen tyypillisen eurooppalainen universalismi ei erityisen hyvin sovi yhteen Bretonin esittämän sattumauskon ja yksilösubjektin hallitsemattomissa olevien keinojen ja ainesten korostamisen kanssa. Miten suomalaisen shamaanin, belgialaisen animaattorin ja pariisilaisen kahvilafilosofin unet olisivat yhteneväisiä, vaikka niitä "automaattisesti" kutsuttaisiinkin?² Breton kiistää realismin eikä näin ollen voi viitata yhteiseen biologiseen rakenteeseen tai mihinkään muuhunkaan tieteellisenä esitettyyn yhteisyyteen. (ibid).

Surrealismien manifestin kääntäjä Väinö Kirstinä asettaa suurennuslasinsa surrealismien ristiriitaisen toetutuman päälle esipuheessaan: "surrealismista tuli se mikä se ei koskaan tahtonut olla: taiteellinen koulukunta koulukuntien joukkoon" (Kirstinä 1970, 13). Kirstinä on pessimistinen aatteen vaikutuksista, hänen mukaansa surrealistit eivät kyenneet muuttamaan maailmaa, vaan ainoastaan "tuottamaan kirjoja kirjojen joukkoon maalauksia maalauksien joukkoon" (ibid, 13). Myös Vadén kyseenalaistaa surrealismien manifestin. Eikö surrealismi lopulta epäonnistunut, muuttunut tavaksi, hyödyksi ja teoreettiseksi koulukunnaksi? Yksiselitteistä vastausta ei löydy. Ajatus ihmisen arvokkuuden ja vapauden löytämisestä hyötyperiaatteen tuolta puolen on yhä validi, ja keinot siihen kevyemmänkin taiteellisen tai filosofisen lähestymisen kautta mahdollisia. Vaikka "metafysiikan

² Tere Vadén viittaa pohjoiseen shamaanin eli Kalervo Palsaan, jota on tutkinut, sekä pariisilaiseen kahvilafilosofiin eli André Bretoniin, belgialainen animaatio-ohjaaja on oma lisäykseni.

ylittäminen” on tuomittu epäonnistumaan, on pyrkimys siihen silti tärkeää, muistuttaa Vadén. (Vadén 1996). Postmodernin kuvataiteen kielellä: prosessi on tärkein, ei lopputulos. Itse teko, yritys antaa vastauksen, jota lopputulos, valmis vastaus ei enää pidä sisällään. Vapauden tavoittelu on tärkeämpää kuin saavutettu vapaus. Saavutus pitää sisällään pysähtyneisyyden eetoksen, ja surrealismin saa voimansa liikkeestä, alati jatkuvasta etsinnästä. Surrealismin myöhempi dogmaattisuus, sen tunnustaminen ja liittäminen taidehistorian ja filosofian kaanoniin jähmeyttää liikkeen, ja vie siltä sen hallitsemattomuuden ja sattumanvaraisuuden. Kaaos ei toteudu dogmeissa, eikä vapaus asu sille pedatuissa huoneissa.

2.3. Surrealismin kuvataiteessa

”Minun on mahdoton ajatella kuvaa muuna kuin ikkunana, jonka edessä haluan ensimmäiseksi tietää, mihin ihmeeseen tuo ikkuna avautuu, toisin sanoen, tarjoaako ikkuna ’kauniin näkymän’, sillä en rakasta mitään niin paljon kuin sitä, mikä avautuu ulottumattomiin, näköpiirini ulkopuolelle. Nimettömän hahmon, maiseman tai merinäkymän kehysissä saan nauttia mittaamattomasta speaktaakkelista.”
André Breton, *Surrealismin ja maalaustaiteen*, 1928, lainaus Kalha 2012, 10)

Surrealismin oli aluksi vahvasti ranskalainen ja ranskalaisen kielialueen suuntaus, mutta levisi ympäri Eurooppaa. Vaikka surrealismin alkoi kirjallisena liikkeenä, vaikutti se erityisesti kuvataiteisiin ja elokuvataiteeseen. Arkipuheessa surrealismin ja surrealistiseen maalaustaiteeseen vedetään usein kuvitteelliset yhtäläisyysmerkit, niin voimakkaan jäljen surrealistinen liike teki taidehistoriaan.

Surrealismin vaikutus kuvataiteeseen oli alkuun ambivalentti. Bretonin mukaan surrealistista maalaustaiteesta ei voinut olla olemassa; maalaus ei pystyisi miten-

kään kuvaamaan surrealismin tavoitteita, vaan olisi vangittu kaksiulotteiseen ole-
mukseensa. Belgialaisen René Magritten (1898-1967) realistisilta näyttävät,
mutta ylitodellisuuteen viittaavat teokset eivät ensin saaneet hyväksyntää muilta
surrealisteilta.

René Magritte leikkeli maalauksissaan epätodennäköisillä rinnastuksilla ja
trompe l'oeil ilmiöillä³. Magritten teosten ydin on rinnakkaisten todellisuuksien yh-
tääikainen läsnäolo. Toisen todellisuuden taso representoituu avautuvina ikku-
noina, ovina tai tekstinä. Tästä on mm. kyse hänen maalauksessaan piipusta,
jonka alle on kirjoitettu teksti ”Ceci n'est pas une pipe” – tämä ei ole piippu (vaan
piipun kuva).

André Breton suhtautui kyseenalaistaen trompe l'oeil tekniikkaan, koska pelkäsi
sen vaatimuksen naturalismista hukuttavan alleen surrealismin (Kaitaro 2001,
88). Magritten teokset näyttävätkin ensivilkaisulta maisemamaalauksilta. Niiden
tunnistaminen surrealistisiksi edellyttää kielellis-käsitteellisyyttä, ts. samoja me-
kanismeja, joita tarvitsemme kielen tunnistamiseen (Kaitaro 2001, 130-131).
Magritte palauttaa näin surrealisminsa Bretonin manifestin kielellisyyteen. Hän
viittaa teoksillaan psykoanalyttiseen kieleen astumiseen ja on sitä kautta vah-
vasti kiinni surrealismin perusteeseissä.

Belgialainen Paul Delvaux (1897-1994) muistuttaa kuvakieleltään Magrittea.
Toistuvat, unenomaiset näyt, tyhjät tilat, ovet ja ikkunat ovat kaukana realismista.
Tyhjäkatseiset, yleensä alastomat naiset kuljeksivat ajattomissa tiloissa luuran-
kojen ja knallipäisten miesten kera.

Delvaux'n taide siirtyi 1930-luvulla flaamilaisesta ekspressionismista surrealis-
miin saaden vaikutteita René Magrittelta ja Giorgio de Chiricolta. Delvaux tutustui

³ Pettävän luonnonmukaisen vaikutelman antava kuvaustapa.

belgialaiseen surrealistiryhmään, muttei katsonut itse olevansa ”surrealisti sanan skolastisessa merkityksessä” (Rombaut 1990, 11).

Delvaux'n aihe maailma on outo ja kummallinen. Esittävät elementit omituisesti näyttämöllisinä aiheuttavat katsojalla vaivaantumisen tunteen. Kirjailija Marc Rombaut kuvailee taiteilijaa: ”Delvaux...säilytti aina intiimin ja etuoikeutetun suhteen lapsuuteensa, pitäen sen tuotantonsa pohjimmaisena motiivina. Tämä hänessä sisällä oleva ”lapsuutensa” johti hänet taiteen runollisiin mittoihin.” (Rombaut 1990, 14). Delvaux säilytti samat teemat teoksissaan läpi koko taiteellisen uransa. Hänen taiteensa paljastaa ahdistuksen ja epämukavuuden tunnerekisteriä, keskittyen alitajunnasta kumpuaviin näkyihin ja piilotettuihin merkityksiin.

Saksalaisen kuvataiteilija Max Ernst keksi automaatiokirjoitukselle kuvallisen vastineen, frottagen eli hierrekuvan. Näin myös kuvin pystyttiin todentamaan yhtä sattumanvaraisia ajatuksia. Suggestiiviset hankauskuvat erilaisilta pinnoilta johtivat surrealistit kollaasin pariin, jonka muoto oli kopioitu kubisteilta. Max Ernst korosti jatkuvasti kahta eri tekijää, sattumaa ja valintaa, joiden filosofinen pohdinta on kuulunut surrealismiin alusta alkaen. Kollaasin tekniikka pidettiin vapauttavana (Vihanta 1992, 22-23), sen avulla surrealismi pystyi toteuttamaan epätodellisia rinnakkaisuuksia. Tosin 1900-luvun alun postikorttitaiteessa unenomaiset ja absurdit kollaasit olivat arkipäivää, eli jo ennen varsinaista surrealismia. Harri Kalhan mukaan tämä populäärikäyttötaide vaikutti suuresti surrealisteihin ja surrealistiseen kuvakieleen (Kalha 2012, 7). Frottaget ja kollaasit, ylipäättään surrealistinen taide operoi hämmennyksen estetiikalla, jota kuvaa ranskan kielen sana *dépaysemant* (ymmälleen saattaminen). Epätodennäköiset visuaaliset yhdistelmät saavat katsojan näkemään katseen kohteen ”kuin ensimmäistä kertaa”, irrallaan sen normaalista arkiympäristöstä. (Kaitaro 2001, 136).

Kalha nostaa myös kiinnostavasti esiin teknisen aspektin surrealismien kuvakielen synnyssä: valokuvatekniikan teollisen kehityksen 1800-luvun lopulla (Kalha 2012,

15). Kalhan aihepiirin eli surrealististen postikorttien yleistymisen ja suosio kiinnittyi nimenomaan tähän valokuvan tekniseen kehitykseen. Kuvamanipulaatioissa piilee myös korttien viehätys: ne on muokattu niin vahvasti, ettei valokuvan alkuperäisestä realismista ole enää mitään jäljellä (ibid, 15). Kollaasin käyttö on yksi surrealismien tekniikoista ja se asettaa Raoul Servais luontevaksi osaksi surrealismien jatkumoa. Hänen tekninen innovaationsa servaisgraphy on kollaasitekniikka, joka perustuu filmin manipulointiin. Avaan metodia ja sen suomaa mahdollisuuksia luvussa 3.2.

Ranskalainen kuvataiteilija Annette Messager (1943-) on sanonut ”everyday life is altogether much more cruel, surprising and tender than fairytales – That’s why I much prefer Surrealist photography - Paul Nougé, Man Ray, Claude Cahun, André Boiffard and Pierre Molinier - to surrealist painting, because it really is in touch with reality” (Suleiman 1998, 129). Messagerin lausuma asettuu paradoksiin. Miten feministisestä taiteestaan tunnettu, sukupuolirooleja kyseenalaistava taiteilija voi ylipäättään kiinnittää itsensä surrealismiin, misogyniastaan tunnettuihin taiteilijoihin, joiden kuvastossa nainen esittyy alistettuna objektina. Paradoksi jatkuu: Messagerille surrealistinen valokuva on ”todella kosketuksessa todellisuuden kanssa”, kun taas surrealismi aatteena sanoutuu irti todellisuudesta ja pyrkii yli-todelliseen. Ristiriita selittyy surrealismien perusominaisuudella, ambivalenssilla. Kaksi toisensa kumoavaa teesiä voivat surrealismissa elää rinnakkain, toinen toistaan ruokkien. André Breton kehotti teoksessaan *Les Vases communicants*⁴ (1932) tuomaan yhteen erilaisia objekteja, jolloin niiden yhteenliittymä tuottaisi uutta energiaa (Kelly 2001, 80). Kuvataiteellisena esimerkkinä toimikoon Meret Oppenheimin ”Objet (Dejeuner en furrure)” (1936), joka on turkiksella päällystetty yhden kupin kahviastiasto. Bretonille nämä kaksi yhtyvää astiaa ovat uni- ja valvetodellisuus (Kaitaro 2011, 73).

⁴ Suom. Yhtyvät astiat

Otan tietoisesti esiin Messengerin ja hänen mainitsemansa Cahunin, koska surrealismin historiankirjoituksessa naistekijöillä ei ole suurta sijaa. Myöhempi taiteen tutkimus on nostanut esiin lukuisia naissurrealisteja, ja erityisesti nykytaiteen kentässä toimivia tekijöitä, joiden yhteys surrealismiin on selvä. Valokuvataiteen alalla operoivia surrealisteja on lukuisia, joten Messengerin viittauksella on selvä totuus pohja. Raoul Servais'n animaatioita käsitellessäni otan esimerkeiksi kaksi filmipohjaista elokuvaa, jolloin surrealistisen valokuvataiteen ja elokuvataiteen, todenkaltaisten taidemuotojen yhteys tarkentuu. Oma elokuvani on myös valokuvapohjainen, stop motion -nukkeanimaatio.

.

3 RAOUL SERVAIS JA SURREALISMI

3.1 Servais'n taide ja tuotanto

Surrealismien yhteys Raoul Servais'n animaatiotaiteeseen ei ole itsestäänselvyys, mutta hänen elämäkertansa ja kiinnostuksen kohteensa vievät taiteellista tuotantoa vääjäämättä surrealismiin suuntaan. Referoin lyhyesti Servais'n elämäntarinan pohjaten sen Raoul Servais Foundationin ylläpitämiin nettisivuihin www.raoulservais.be, ja siirryn sen jälkeen analysoimaan Servais'n animaatioiden suhdetta surrealismiin.

Raoul Servais syntyi Belgian Oostendessa 1928. Hänen isänsä omisti lasitavaraa ja kiinalaista posliinia myyvän kaupan, mutta oli kiinnostuneempi teknisistä keksinnöistä kuten elokuvaamisesta kuin myyntiartikkeleistaan. Isä Servais tutustutti Raoulin elokuvaan ja animaatioihin. Raoul Servais aloitti opiskelun Gentin taideakatemiassa koristemaalauksen osastolla. Jo opiskeluaikanaan hän päätti toteuttaa haaveen omasta animaatiofilmistä: hän vuokrasi kasvihuoneen studioksi, sai opiskelutovereitaan avustamaan ja tutustui animaation tekemiseen "työ teki-jäänsä opettaa" metodilla. Opettajan avustuksella Servais rakensi kameran siikaarilaatikosta ja kuvasi ensimmäisen animaationsa *Spokenhistorie* (Kummitustarina). Kouluajana Servais tutustui myös taidemaalareihin ja kuvataiteen eri suuntauksiin, kuten vallalla olleeseen abstraktiin expressionismiin. Nämä kontaktit ja kiinnostus näkyvät Servais'n elokuvissa, niiden visuaalisessa ilmeessä ja myös temaattisella tasolla.

Valmistumisen jälkeen Servais yritti tutustua animaatiostudioihin niin Englannissa kuin Pariisissa, mutta joutui pettymään huomattessaan, että piirtäjät ja kamera-tekniikka pidettiin isoissa studioissa tiukasti erillään toisistaan, jopa niin, ettei animaattoreilla ole pääsyä kuvaustiloihin. Servais'n tavoite oli hahmottaa animaation

tekeminen alusta loppuun ja päästä työstämään omia ideoitaan. Häntä kiinnosti kuvaus ja kameran kanssa työskentely. 1950-luvulla Servais toteutti useita lyhytelokuvia, mm. ystävästään taidemaalari Maurice Boelista, siirtyen 8mm filmistä 16mm filmiin ja hankki oman, hyvän kameran.

Vuonna 1953 Servais työskenteli maalausprojektissa, jossa René Magritte toteutti Knokken Casinon "Salle du Lustreen", Euroopan suurimpaan ja "kiiltävimpään" pelisaliin panoraamaseinämaalaussarjan. Tuleva "monstre sacré" René Magritte (1898-1967) oli tuolloin jo kansainvälistä menestystä kerännyt belgialaissurrealisti. Servais yhdessä muun maalaustiimin kanssa sai tehtäväkseen siirtää kahdeksan Magritten maalausta salin seinille ennen Magritten työskentelyn alkua. Kun mestari Magritte saapui paikalle, ongelmat alkoivat. Servais ajautui kiistaan Magritten kanssa tehdessään yksinvaltiaan tavoin käyttäyväälle maalarille ehdotuksia ja oli jo saada lähdön koko projektista. Kiista Magritten kanssa ei estänyt Servais'ta ihastumasta surrealismiin ja Magritten teoksiin, joilla tuli olemaan pitkäkestoinen vaikutus Servais'n omaan tuotantoon.

Servais sai opettajantoimen Gentin taideakatemiaan koristemaalauksen osastolla 1960 ja päätti vihdoinkin saattaa loppuun haaveilemansa oman, oikean animaatiofilmin. Kolmen vuoden työn ja massiivisten kokeilujen ja käsityön määrän jälkeen *Havenlichten* (Sataman valot) oli valmis. Elokuva voitti the Antwerp National Film Festivalin animaatiosarjan 1960. Servais jatkoi sekä animaatioiden että live-elokuvien parissa, ja filmografia täydentyi parin vuoden välein uudella elokuvalla vuosina 1960-1979. Servais kehittyi ja oppi, hallitsi tekniikan yhä paremmin, ja haastoi itsensä aina animaatioanimaatiolta toteuttamaan jotain uutta, jotain erilaista. Elokuvat keräsivät palkintoja kansainvälisillä festivaaleilla ja Raoul Servais sai nimeä kotimaassa ja ulkomailla. *Harpya* (1979) on tuotteliaan kauden viimeinen elokuva, jonka jälkeen Servais jäi pitkälle tauolle. Seuraavan elokuvan *Taxandria* hän julkaisi vasta 1994. Jo 1970-luvulla Servais perusti Gentin taideakatemiaan animaation osaston. Vaativa työ akatemiassa, kurssit ja työpajat

Brysselissä, byrokraattiset vastuut ja velvoitteet söivät Servais'n työaikaa. Samalla Servais'sta oli tullut Belgian ja Flanderin kulttuurilähettiläs, kysytty luennoitsija ja juryttäjä niin kotimaassa kuin ulkomailla.

Taxandria oli monen unelman täyttymys: pitkä animaatio, yhteistyössä jo iäkkään Paul Delvaux'n kanssa, valtavan tuotantotiimin kanssa. Samaan aikaan monet ongelmat kasaantuivat *Taxandrian* tielle. Tekniikan digitaalinen vallankumous teki tuloaan, servaisgraphy osoittautui hitaaksi ja kalliiksi, yhteistyö Delvaux'n kanssa ei sujunut eikä *Taxandria* tahdo valmistua. Tekniset ongelmat, vanhentuva teknologia ja ylisuuri tuotantotiimi kasasivat vaikeuksia *Taxandrian* tielle. 15 pitkän vuoden jälkeen tuotanto suljettiin. Lopullinen filmi koottiin kuvatuista palasista, uusia käsikirjoittajia palkattiin täyttämään juonellisia aukkoja, ja lopullinen *Taxandria*, tarina utopiasta, oli suuri pettymys. Seuraava elokuva oli *Nachtvlianders* (Yöperhoset) 1998.

3.2. Servais'n surrealismi: lähitarkastelussa *Pegasos*, *Harpya* ja *Nachtvlianders*

Raoul Servais'n teokset eivät ikinä ole irrallaan yhteiskunnasta, vaan käyvät aina keskustelua yhteiskunnallisten, sosiaalisten ja kulttuuristen käytänteiden kanssa. Taiteidenvälisyys ja laaja tuntemus historiasta ja kirjallisuudesta taustoittaa Servais'n teoksia.

Otan lähitarkasteluun kolme Raoul Servais'n teosta: *Pegasus* (1973), *Harpya* (1979) ja *Nachtvlianders* (1998). Animaatiot edustavat mielestäni hyvin Servais'n

taiteen surrealismia ja suhdetta kuvataiteeseen ja kirjallisuuteen. Ne ovat Servais'n tuotannosta myös lähellä kuvataidetta, taidehistoriallisine viittauksineen ja suorine kuvalainoineen.

Pegasus (1973, suom. Pegasos)

Synopsis: "Vanha seppä kokee syrjäytyvänsä teknologiayhteiskunnasta. Turhautuneena hän ryhtyy rakentamaan omaa todellisuuttaan, josta lopuksi syrjäytyy itse." Raoul Servais kommentoi teostaan: "Halusin ekpressiivisen jäljen kuvaamaan maaseutuaihetta. Laethem -koulukunnan maalaustyö 1920-luvulta inspiroi tässä suuresti. Kehittämämme tekniikka oli hyvin hidas ja aikaavievä." (www.raoulservais.be). *Pegasus* on taidokkaasti toteutettu, päällekkäisten maalauskerrosten muovaama animaatio, jossa pastoraalinen maalaismaisema järkyttyy sepän keksinnön seurauksena. (Kuvaliite 1.)

Pegasus toteuttaa Servais'n uralle tyypillistä aihetta: yksilön suhdetta yhteiskuntaan. Servais'n yhteiskunta näyttäytyy usein lannistavana, jossa yksilön etu on vastakkainen yhteiskunnan lakien ja pakotteiden suhteen. Itse näen *Pegasuksen* Servais'n todisteena Surrealismsin manifestista. *Surrealismsin manifestissa* vapaus on älyllinen, moraalinen ja ennen kaikkea kokemuksen vapaus. Tere Vadénin mukaan ammattifilosofit pitävät rakenteiden kyhäämisestä, muurahaisina pysyvyyksien keolla. "Jos se on totta, sen on kestettävä, sillä on oltava hahmo, mitä teräksisempi, sen parempi". Tämä imperialistinen rakennustyömaa tarjoaa toistakin mahdollisuutta, kokemuksen, ajatuksen, tajunnan vapauden kysymystä. Bretonille vapaus ei ole valinnan vapautta oli se sitten negatiivista tai positiivista vaan sattuman ja haaskauksen vapautta, hyödyn ja determinismin rikkoa. (Vadén 1996).

Servais'n animaatiossa syrjäytetty Seppä luo ideaalin, surrealismsin manifestin mukaisen idean. Ideaali karkaa käsistä, kasvaa ja tuottaa lisää kaltaisiansa: kokonaisen opinkappaleen, dogmin. Sepän ajatus vapaudesta ja alitajunnasta törmää

ideologiseen harhaan; vapautta ei ole, ajatus on kahle. Ajatus synnyttää toisia ajatuksia, ne muodostavat teorioita, joiden diskurssi murskaa yksilön. Servais'n näkymys Bretonin manifestin toteutumisesta on lohduton. Vain pyrkiessään luomaan jotain uutta, seuratessaan mielikuvaansa, on Seppä vapaa. Valmis ideaali ei enää edusta vapautta, vaan on muuttunut vankilaksi.

Harpya (1979, suom. Harpyija)

Synopsis: ”Iltakävelyllään Herra Oscar näkee pahoinpitelyn. Hän yllättyy löytäessään oikean harpyijan. Hän haluaa kokea lisää, mutta siinä on vaaransa. ” Servais'n teos *Harpya* kertoo nimensä mukaisesti harpyijasta, lintunaisesta, jonka mies löytää suihkulähteestä ja vie kotiinsa. Teos yhdistää live-kuvaa ja animaatiota. Maalauksellinen tyyli on sukua kokeelliselle teatterille ja mykkäelokuville. Servais kuvailee *Harpyaa* seuraavasti: ”*Harpya* oli ensimmäinen yritykseni yhdistää live-elokuvaa animaatioon. Yhdistimme näyttelijät graafisiin taustoihin, ja jouduin keksimään tälle oman tekniikkani. Lopputulos on aika tyydyttävä, mutta prosessi oli hyvin aikaa vievä. Luullakseni *Harpya* tulee jäämään ainoaksi kokeilukseni tällä tekniikalla.” (www.raoulservais.be.) Päinvastoin kuin Servais arveli, *Harpya* ei jäänyt ainoaksi kokeiluksi servaisgraphy –tekniikalla. *Nactvlinders* (1998), lähes kaksikymmentä vuotta myöhemmin, on toteutettu samalla, aikaa vievällä teknisellä metodilla. *Harpya* palkittiin Cannesissa Kultaisella Palmulla ilmestymisvuonnaan 1979. (Kuvaliite 2.)

Harpyiassa olkihattuinen ”belle époque” pukumies vie kotiinsa harpyijan, mutta yhteiselämä lintunaisen kanssa ei suju. Harpyijalla on alati nälkä, se syö ja raastaa kaiken Oscarin tarjoaman ruoan. Lopuksi harpyija raatelee Oscarin alaruumiin. Mies kuitenkin pääsee pakoon, vain tullakseen kadulta harpyijan löytämäksi. *Harpyaa* voitaisiin päällisen puolin lukea tyyppiesimerkkinä surrealismiin

sukupuolikritiikittömistä teoksista. Teos lintuineen ja lintuhäkkeineen toteuttaa visuaalisoi varsin tarkasti Hofmanin viitettä kultaisen häkin syndroomasta – jossa nainen on sekä eroottinen objekti että alistuva toimija (Hofmann 1997, 28). *Harpya* edustaa Servais’lle tyypillistä kulttuurihistoriallista viitettä, tällä kertaa antiikkiin. Harpyijat⁵ ovat linturuumiisia naisia, joka houkuttelivat ihanalla laulullaan merimiehiä saarelleen raadellakseen ja syödäkseen nämä. Odysseus pelastautui sitomalla itsensä laivansa mastoon ja tukkimalla merimiestensä korvat vahalla. Homeros kuvaa harpyijat haisevina, alati nälkäisinä petoina. Harpyija on myös seireenin arkkityyppi, femme fatale, joka viettelee miehen pahoin aikein. Seireenit ovat salaperäisiä, vaarallisia ja eroottisia. Seireeni on seksuaalisesti aktiivinen, erotuksena ”normaalista” naisesta, ja seireenin pauloihin joutunutta odottaa turmio ja ikuinen kadotus (Leikola 2002, 15).

Harpyija viittaa sekä Sigmund Freudin kammottavaan että Julia Kristevan abjektin käsitteisiin. Abjekti liittyy läheisesti Freudin kammottavan käsitteeseen (unheimlich). Freudille vieraan läsnäolo tutussa muodossa on kammottavan perusta. Kammo syntyy kaksoisartikulaatiosta, kahden vastakkaisen termin samanaikaisuudesta, kuten saksankielinen sana heimlich, kotoisa, sisällyttäen itseensä salaisen ja peitetyn, kutsuu esiin vastakohtan, joka on unheimlich, kammottava. (Kristeva 1988/1992, 189). Kristevan mukaan: ”Kammottava on sidoksissa toista – kuolemaa, naista, hallitsematonta viettiämme koskeviin infantiileihin toiveisiin ja pelkoihimme. Muukalainen on meissä” (Ibid, 196). Naisen ruumis, tässä vieläpä hirviön ruumis on yhtä aikaa kiehtova ja kammottava. Se on siksi vaarallinen, ja sitä tulee kontrolloida.

Servais käyttää abjektin olomuotoa, ruumiin ulkopuolisuutta hyväkseen. Ruumiista poistuvat eritteet ovat groteskeja, samoin niiden alkuperä: ylensyönti ja ahmiminen. Harpyija syö kaiken, Oscarin ruoan ja papukaijan, lopuksi miehen

⁵ Harpyija ("sieppaaja", latinasta *harpeia*, kreikasta ἄρπυια, *harpūia*) tunnetaan siivekkäänä olentona, joka varasti ruokaa Phineakselta. Sanan etymologia tulee antiikin kreikan kielestä, jossa *harpazein* (ἄρπάζειν) merkitsee "siepata".

jalat. Viitteenä Servais näyttää Oscarin ostavan ranskanperunoita (fritten) grillistä, jonka nimi on ”Frituur Gargantua”. Gargantua viittaa Rabelais’n teokseen *Gargantua ja Pantagruel*, joka kuvaa isä ja poika jättiläisen seikkailuja. Rabelais’n teokset ovat villin fantastisia, humoristisia ja absurdeja, mutta syvän humaaneja.

Yltiöpäisyys, liioittelu ja epäkorrektius ovat avainsanoja *Harpyan* tulkinnalle. Teos ei kuvaa parisuhdeongelmia tai kammottavia naisia, joita miesparat joutuvat sietämään, ja joiden houkutuksille he ovat niin alttiita, vaan se viittaa syvemmälle. Harpyijat ovat kulttuurimme metamyyttejä; eläimen ja ihmisen sekoituksia, ja siinä on jo alitajuntaan viittaava. Myyttinen harpyija toimii indikaattorina tuntemattoman pelolle, vieraan ja oudon varomiseen. Lintu ja nainen, kaksi luontoa edustavaa elementtiä, ovat vangittuina kaupunkitilaan, huoneistoon. Servais viittaa dikotomioihin kuten mies-nainen, luonto-kulttuuri. Samalla se kommentoi surrealismin kaksoisvalotusta sukupuolten yhteiskunnalliseen asemaan. Surrealismi ei ole avoimen misogynistista, mutta toteuttaa saman yhteiskunnan patriarkaalisia rakenteita, jonka rajoitteista se haluaa astua ulos. Surrealismin asenne naiseuteen on ambivalenttia: naista erotisoidaan viileästi, ja samalla odotetaan naisen olevan kuuliaisen passiivinen – kaikkea, mitä harpyija ei ole.

Liioiteltu, groteski, avoimen satiirinen teos *Harpya* kääntyy mysogyniaa vastaan. Paljastaessaan liioitellen stereotypioita sukupuolista ja ihmissuhteiden välisistä ennako-oletuksista, se nauraa samalla niille. Servais leikitellen osoittaa, mitä tapahtuu, kun ahneus, kaaos ja hysteria saa vallan. Hirviön hillittömyys kuvaa omia pelkojamme, sen ahneus omaa rajoittuneisuuttamme. Samalla animaatioanalysoi kulttuurimme sisäistämää tarvetta kontrolloida naista; hillittömän, seksuaalisesti aktiivisen naisen pelkoa.

Harpya aiheutti ilmestyessään shokin Servais’n animaatiota tunteville katsojille. Poeettinen, kaunis tarinakieli oli poissa ja tilalle tullut ”punch in the face”. Servais’ta syytettiin naisvihamielisyydestä, mutta hän puolustautui sanoen: ”En pidä

naisten alistamisesta niin kuin en pidä ylipäättään ihmisten alistamisesta”. (www.raoulservais.be) *Harpyan* myötä Servais siirtää fokuksensa sosiaalisesta kritiikistä auktoriteettien ja alistavien rakenteiden paljastamiseen.

Nactvlinders (1998, suom. Yöperhoset)

Raoul Servais'n teoksessa *Nactvlinders* yöperhonen johdattaa katsojan hylätyn rautatieaseman odotushuoneeseen. Teoksessa belgialaisen taidemaalarin Paul Delvaux'n maalauksen hahmot heräävät eloon. *Nactvlindersin* maailma on unenomainen, ja hidas rytmi korostaa epätodellista vaikutelmaa. Kahdeksanminuuttinen teos on vailla dialogia, Bo Spaencin musiikki tukee kuvaa. Animaatio on kokonaan toteutettu ”servaisgraphy” –tekniikalla, Raoul Servais'n itsensä kehittämällä metodilla. *Nactvlinders* palkittiin valmistumisvuonaan mm. Annecyn kansainvälisillä animaatiofestivaaleilla pääpalkinnolla. (Kuvaliite 3.)

Servais'n pitkäaikainen haave oli toteuttaa animaatio Paul Devaux'n (1897-1994, Belgia) maalauksista. *Taxandriassa* (1994), pitkässä animaatiota ja livekuvaa yhdistävässä teoksessa hän käytti Delvaux'ta ensimmäisen kerran taustoina. Delvaux'n tuotantoa leimaavat tuijottavakatseiset, alastomat naishahmot, jotka liikkuvat hypnoottisesti erilaisissa tyhjissä tiloissa, vanhoissa palatseissa tai rautatieasemilla. Tunnelma maalauksissa on unenomainen ja epätodellinen, ja sitä korostaa perspektiivivääristymät ja väriskaalan minimoiminen harmaasävyihin. *Taxandria*, massiivinen, pöhötynyt, 15 vuoden suurtuotanto oli Servaille karvas pettymys. Mutta hän ei lannistunut: *Nachtvlinders* toteuttaa Taxandrian lunastamatta jääneet lupaukset: Delvaux'n maalauksen maailman, surrealismien manifestin ja sen unenomaisen estetiikan.

Nactvlinders on uskollinen Delvaux'n maailmalle, mutta jatkaa *Harpyan* alisteisessa atmosfäärissa ja kommunikaation vaikeudessa hahmojen välillä. Servais tavoittaa Delvaux'n maalausten jatkuvan odotuksen tunteen. *Nactvlinders* edustaa myös servaisgraphy –menetelmän paluuta, täydessä käytössään. Servaisgraphy antaa teokselle jotain, jota digitaalinen käsittely ei pysty tarjoamaan.

Servaisgraphy on Servais'n itsensä kehittämä tekniikka, joka yhdistää live-kuvaa ja animaatiota. Servais kehitti tekniikan alun perin voidakseen työskennellä nopeammin ja halvemmalla. Siinä näyttelijät kuvataan mustavalkofilmille täysin valkoisessa taustassa. Sen jälkeen 35mm filmi analysoidaan ja valitaan halutut kuvat. Nämä suurennetaan erityiselle läpinäkyvälle valokuvapaperille ja asetetaan koneeseen. Kone tuottaa käännetyt negatiivit ja sitä kautta positiivikuvan asettaattikalvoille. Näyttelijän kuvat näkyvät kalvoilla harmaasävyisinä ja nyt ne voidaan värittää ja asemoida maalattuihin taustoihin ja kuvata kuva kovalta. Teos *Harpya* on toteutettu osin servaisgraphy –tekniikalla, ja *Nactvlinders* oli paluuta tähän tekniikkaan, vaikka tietonepohjainen animointi ja efektien työstäminen digitaalisesti olivatkin 90-luvun lopussa jo yleistyneet.

Nactvlindersin maailmassa on paljon samaa kuin *Harpyassa*. Hahmojen väliset suhteet kertovat kohtaamisen vaikeudesta ja kommunikaation puutteesta, aina tukahdutettuun alistuneisuuteen asti. *Nactvlinders* tarjoaa *Harpyaa* herkkäviritteisemmän version pelosta, ja vie irrationaalisen odottamisen huippuunsa. Näin se kytkeytyy tiiviisti Delvaux'n taiteeseen, tehden sille kunniaa. Raoul Servais itse toteaa: "...plastisen taiteen ja animaatiotaiteen väliin voisimme luoda yhteyksiä. Nämä yhteydet ovat hyvin harvoin, tuskin koskaan olleet käytössä. (...) Astuin sisään tälle tuntemattomalle alueelle, maalauksen ja elokuvan väliseen tuntemattomuuteen, jossa löytyy tutkimattomia asioita..." (www.raoulservais.be).

Nachtlindersiä voi myös tulkita André Bretonin objektiivisen sattuman teorian kautta. Kirjassaan "L'amour fou"⁶ Breton pohtii sattuman ja merkitystä ja merkittävien kohtaamisten sattumanvaraisuutta Bretonille objektiivinen sattuma on ilmiö, jossa ulkoinen luonnonvälttämättömyys kohtaa ihmisen sisäisen välttämättömyyden. (Kaitaro 2001, 76-78). Kohtaloa ei ole olemassa, on vain haluja, jotka toteutuvat subjektiivisen välttämättömyyden seurauksena. Epämääräiset halut ihminen projisoi ulkoiseen todellisuuteen, sillä seurauksella, että todellisuus muuttuu subjektiivisuuden läpäisemäksi. Sattuma ei olekaan enää satunnaista, vaan johtuu siitä, että objektiivinen todellisuus on tulkinnanvaraista ja subjektiivisen läpäisemää. Objektit eivät ole olemassa sellaisenaan (*en tant que tels*), vaan ne ovat eräänlaisia kuva-arvoituksia, jotka paljastavat halujemme todellisen (*réel*) kohteen (Kaitaro 2001, 79-80). *Nachtlindersiä* katsoessamme havaitsemme lentävät yöperhoset. Ne eivät ole pelkästään perhosia, ne ovat odotuksen ja täyttymyksen kaipuun merkkejä, objekteja, jotka projisoivat vapaudenkaipuun, kohtaamisenkaipuun ja muutoksen signaaleja. Ne ovat välittäjiä havaintomme (odotus-sali) ja halumme (vapaus) välillä. Perhosen vaappuva ja lepattava lentorata korostaa sen sattumanvaraisuutta, mutta sattuma ei johdata niitä tanssiin odotushuoneen naisten kanssa, sattuma ei johdata niitä ulos yöhön, sattuma seuraa omaa haluamme, vaikka emme vielä edes tietäisi, mitä haluamme. Servais antaa meille Delvaux'n maalausten merkitsemät halun symbolit, paljastaen Bretonin objektiivisen sattuman logiikan.

Nachtlinders edustaa puhdasta surrealismia. Se ei johdu yksistään Delvaux'n maalauksista, joille elokuva tekee oikeutta. Elokevassa surrealismi toteutuu tavalla, jota Timo Kaitaro pitää yhtenä surrealismien tärkeimmistä ominaisuuksista: l'amour de fou, hullu rakkaus. Surrealismille dogmeja tärkeämpää on tunne, vaikuttaminen, ihmeellinen. Kaikki, mikä vaikuttaa suoraan kokemaamme, liikahtuttaa meitä ja aiheuttaa tuntemuksia, on surrealismien perustaa. Surrealismien vaikutus yhä tänä päivänä on sen kyvyssä haltioida ja elähdyttää. Kaikkea tätä tekee

⁶ Teoksessa Breton, André 1992: *Oeuvres complètes II*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF/Gallimard, Paris.

Nachtvlinders. Sen unenomaisuus kutsuu omaan maailmaansa, josta poistuminen aiheuttaa melankoliaa. Elokuvalla on kyky puhutella tunteita, ja sen Servais animaatiollaan tekee.

4 SURREALISMIN VAIKUTUS OMAAN TYÖSKENTELYYNI

4.1. Perhosia ja siivenräpäyksiä

”Surrealismi tutustuttaa meidät kuolemaan, joka on salaseura. Se vetää käteenne hansikkaan ja hautaa siihen syvän M:n jolla alkaa sana Muisti.” (Breton 1924/1970, 61)

Raoul Servais'n *Nachtvlanders* teki minuun lähtemättömän vaikutuksen. Tein taiteellisena lopputyönäni animaatiolyhytelokuvan *Yöperhonen*, jonka aihe on vanitas, elämän lyhyys ja kuoleman väistämättömyys. Surrealisin aikakaudesta matkustin taidehistoriassa aina keskiajalle asti, mistä poimin memento mori -aiheen. Halusin tehdä elävän maalauksen, vanitas-asetelman, joka herää henkiin. Animaatiossani neitseellisen valkoinen perhonen syntyy rantaheinikosta, tutustuu maalauksenkaltaiseen asetelmaan, polttaa siipensä ja muuttuu viiniä juotuaan mustaksi. Lopuksi huone täytyy pääkallosta tulvivista mustista perhosista. (Kuvaliite 4.)

Keskiajalla yleistyneet vanitas-aiheet muistuttavat, että maalliset nautinnot ovat tilapäisiä, ja kuolema on yhtäläinen kaikille. Kuolemaan liitettävät merkit ja symbolit ovat myös syvän inhimillisiä. Ne kertovat tarpeestamme hahmottaa tuntematonta kuolemaa, ja käsitellä pelkoja, joita siihen liittyy.

Muinaiskreikan sana psykhe merkitsee sekä perhosta, henkäisyä että sielua. Käytän perhosta metaforana ihmiselle, yhden elämän lyhyydelle. Elokuvan sanomassa tiivistyy *memento mori*, muista kuolevasi. Jokainen hetki on ainutkertainen, ja jokainen elämä merkityksellinen, niin lyhyt kuin se ajan virrassa onkaan.

Animaationi päähenkilö on perhonen, ja tunnustan Servais'n vaikutuksen tässä. Tehdäkseni viitteen, kunnianosoituksen mestarille selväksi, nimesin animaationi *Yöperhoseksi* (eng. Nocturnal Butterfly).

Surrealistit julkaisivat *Surrealismen aakkoset*, ja perhonen, papillon, edusti p-kirjainta. Perhonen on ristiriitainen ja kiinnostava, ja surrealisteille se edusti muodonmuutosta, maailmojen välisyyttä. Perhonen on yhtä aikaa kaunis ja inhottava, sen kaksoisartikulaatio täyttää Freudin kammottavan käsitteen (Freud 1919/2003, 148). Ranskan kielessä papillon –sana on saanut myös toisen konnotaation, se merkitsee myös kevytkenkäistä naista. Perhosen hahmo kaikkine attribuutteineen sopi omaan elokuvaani täydellisesti. Halusin perhosen olevan yksinkertainen, syntiinlankeava, varoituksia huomiotta jättävä, syvän inhimillinen hahmo.

Aivan kuten Servais'n perhonen, oma perhoseni ei selviä elämästä hengissä, vaan muuttuu osaksi suurempaa jatkumoa, elämän ikuista kiertokulkua. Ja kuten Servais'n *Nachtvlinders*, oma elokuvani rakentuu toistolle. Perhosen lento jatkuu, uusi elämä pyörähtää liikkeelle. Ranskalainen surrealistirunoilija Crevel puhuu merestä alkukotina, jonka ikiaikainen liike toistaa elämäämme, ottaa meidät mukaansa kosmiseen virtaukseen, päättymättömään liikkeeseen. Psykoanalyyssissa toistolla on vahva merkitys, toisto on paluuta esikielellisyyteen, tilaan ennen kieleen astumista. Surrealistit tavoittelivat juuri tätä yliluonnollisuutta, tilaa ilman sääntöjä, rajoituksia, logiikkaa, järkeä. Sur-real, todellisuuden toisella puolella.

4.2 Järkeä järjettömässä

Raoul Servais'n suhdetta surrealismiin pystyin tarkastelemaan ottamalla lähilukuun muutaman elokuvan hänen mittavasta tuotannostaan. Oma tuotantoani joudun lähilukemaan määrän sijaan yksityiskohtien analyysillä. Otan tarkasteluun silmän, Luis Buñuelin ja Salvador Dalin filmin *Andalusialainen koira* (1928) hengessä. Jo Lewis Carroll opastaa *Liisan seikkailut ihmemaassa* teoksessaan: "Nyt sinun on suljettava silmäsi, sillä muuten et näe mitään!"⁷. Elokuvatutkija Cathryn Vasseleu analysoi Jan Švankmajerin "Liisa Ihmemaassa" (1987) animaatiota surrealismien käsittein. Hänen mukaansa, kuten Buñuelin ja Dalin legendaarisessa silmänleikkauskohtauksessa on raa'asti kuvattu, näkemisen on leikattava näkyvän läpi luodakseen väylän hulluuden, unien ja tiedostamattoman sisäiseen todellisuuteen. Näkyvän tarkoituksellinen pois leikkaaminen vapauttaa näköaistisen ulkoisesta yhteydestä rationaalisuuteen. Vasta tällaisen "avaamisen" kautta pääsemme sisään Ihmemaan Liisan unimaailmaan, samassa mielessä kuin André Breton ymmärtää valveilla olon ja unennäön "yhtyvinä astioina." (Vasseleu 2013, 4).

Animaatiossani "Yöperhonen" perhonen, muututtuaan mustaksi, sujahtaa pääkallon silmäaukosta sisään. Hetkeen ei tapahdu mitään. Kynttilä sammuu. Pian pääkallon suu aukeaa hitaasti, ja sen kidasta alkaa tulvia mustia perhosia, täytäten koko huoneen. Silmä, ja sen puuttuessa silmäaukko toimii elokuvassani porttina kahden maailman välillä. Perhonen tunkeutuu silmän kautta sur-realiin, ylitodelliseen, hulluuden ja tiedostamattoman puolelle. Teko vapauttaa sisäisen todellisuuden valloilleen, ja kaikki entiset reaalimaailman perhoset tulvivat esiin, kaikuina rajan ylityksestä. Aukosta tulviva perhosmassa viittaa myös psykoana-

⁷ "But, I nearly forgot, you must close your eyes otherwise you won't see anything"

— Lewis Carroll

lyysin abjektin käsitteeseen (Kristeva 1988/1992, 189), ruumiista poistuvaan eritteen kaltaiseen aineiseen, aivan kuten Servais'n Harpyan kohdalla. Kuolleen silmä ei enää näe, mutta alitajunnan kuvien havaitsemiseen ei tarvita fysiologista näköaistia, näkeminen on ymmärtämistä ja vastaanottamista.

Vasseleu pohtii elävän kuolleen tematiikkaa Jan Švankmajerin tuotannon surrealismin yhteydessä. Švankmajerin elokuvia leimaa taktiisuus, käsin koskettamalla tehty elävöittäminen, joka muuttaa esineet, vanhat lelut, nuket ja mekaaniset laitteet eläviksi. Tuntoperäinen mielikuvitus kykenee palauttamaan ja muuntamaan tuntoperäisiä muistoja psyykkistä voimaa täyteen ladatuiksi analogioiksi. (Vasseleu 2013, 7.)

Švankmajerin näennäisesti elottomilla esineillä on kyky muuttua ja herättää aistimellisuus, jonka voi palauttaa mieleensä varhaisimmasta lapsuudesta asti ja joka nousee uudelleen pintaan äärimmäisen tunnekuohun tiloissa (ibid, 7). Näen tässä vahvan yhteyden Paul Delvaux'n ja hänen lapsuutta tulkitsevaan sisäiseen maailmaansa.

Keskenään erilaisia elementtejä yhdistelevien surrealististen teosten voidaan sanoa synnyttävän irrationaalisen ”kouristelevan kauneuden” kipinän⁸. Švankmajerin teoksissa heterogeenisten elementtien sattumanvaraiset kohtaamiset aikaansaavat ärsytyskynnyksen alapuolelle jäävää, yllättävän todellisuuden värinää. Švankmajer konkretisoi surrealistien väittämän, että fantasmaa ei voi erottaa normaalista havaitsemisesta (ibid, 7). Oman elokuvani kuvamaailma on yhtenäinen ja vanitas-aihepiiriltään homogeeninen. Sen sisältämä aistimuksellisuus tulee esiin elävän kuolleen logiikassa, tuossa kauhuelokuvien vakioaiheessa. Kuolleet, liikkumattomat esineet animoituvat eläviksi ja heräävät henkiin: säröytynyt ikkunalasi korjaa itse itsensä ja sulkeutuu hitaasti, ennen elävän ruumiin pää, nyt

⁸ ”Kauneus on KOURISTAVAA tai sitä ei ole”, André Bretonin loppulause romaanissaan *Nadja* (1928).

kuollut, pääkallo, avaa suunsa ja sylkee perhosia. Perhosten täyttämä Runoilijanhuone hengittää, ikkunalasi resonoi sen hengenvetojen tahtiin. Perhoset kouristelevat kuolinkamppailussaan, uudelleenkuollakseen. Todellisuus repeää elokuvassani asteittain, siirtyen vaivihkaa sur-realiin, ylitodelliseen.

4.3 Surrealismsin kieli ja toiston logiikka

Raoul Servais'n animaatioissa korostuu surrealismsin manifestin virtaavuus. Runoilija René Crevel kirjoittaa:

"väitteen esittäminen ei ole niinkään osoitus epävarmuudesta kuin varmuuden kaijuudesta, jonkinlaisesta sisäisestä epävarmuudesta. Se, mistä olemme varmoja, on samalla salaisinta meissä, se on itseriittoista eikä vaadi tulla ilmaistuksi. Sen sijaan epävakaa, levoton vaatii julkista ilmaisua, liikkeessä oleva ajatus ei halua mitään niin kuin kiinnittyä johonkin muotoon, sillä pysähtymisestä syntyy harhakuva lopullisuudesta, jonka etsiminen on meidän ikuinen kidutuksemme. Niinpä astiaan kerätty merivesi kristallisoituu suolaksi. Mutta tämä suola, kuinka sen voisikaan samastaa itse valtamereseen?" (Crevel 1986, 25; Kaitaro 2001, 145.)

Suolan alkuperäinen elementti, merivesi, on pakotettava lepoon, jotta suola saadaan erotettua (Crevel 1986, 25; Kaitaro 2001, 145). Timo Kaitaro jatkaa Crevelin ajatusta: kirjoitus on elämän suola. Mutta - ilmaisun rajat tuleva vastaan, kaikkea ei voi kirjoituksen ja kielen avulla ilmaista. (Kaitaro 2001, 146). Meri on liian suuri, liian ääretön. Crevelille kielen takana on jotain jota sanat eivät tavoita. Tila kielen toisella puolella.

Walter Benjamin pohtii esseessään "Lukea, mitä ei ole koskaan kirjoitettu" samaa ongelmaa. Miten luetaan tai katsotaan kirjoittamatonta, näkemätöntä? Benjamin avaa käsitettään toistolla, mimeettisellä kyvyllä. Toiston luonne on hänen mukaansa muuttunut ihmisen kehityksen mukana. Kieli, sellaisena kuin sen tunemme, on sovittujen merkkien järjestelmä. Ei-aistimukselliset samankaltaisuudet luovat yhteyden puhutun, kirjoitetun ja tarkoitetun välille. (Benjamin 1989, 52-53.) Julia Kristeva nimeää semioottiseksi kokemuksen ennen kielen oppimista, kieleen astumista. Semioottisten rytmien voima on niiden eleiden, äänten ja äännähdysten rytmeissä ja muodostelmissa (Kristeva 1998, 77).

Sekä Kristevan semioottinen rytmisyys että Benjaminin mimeettisyys voidaan yhdistää Crevelin valtamereen, elämän alkukehtoon, jonka tasainen rytmien liike ei ikinä lakkaa. Meren liike on sidoksissa taivaankappaleiden liikkeeseen, avaruuden äärettömyyteen asti.

Lyhytelokuvani alkukohtaus tapahtuu meren rannalla. Meren aaltojen toisteinen liike äänikuvana, aaltojen paine niiden purkautuessa hiekkarantaan ovat viite elokuvan metateemalle, toistolle. Sanaton päähenkilö, mykkäelokuvan sankari, joka elokuvan kuluessa monistuu tuhatkertaisesti, puhuu ilman kieltä. Sen lausuma on toisteinen rytmi, kiihtyvä tanssi.

Walter Benjaminille arkaainen mimeettisyys on taivaankannen ilmiöiden jäljitteilyä. Tuota samankaltaisuutta ylläpidettiin tanssissa ja muissa rituaaleissa. Mimeettinen kehitys huipentuu kieleen, ei-aistimellisten kaltaisuuksien täydelliseen arkistoon: mediaan, jonne mimeettisen tuottamisen ja tajuamisen varhaiset voimat ovat jäännöksittä siirtyneet aina siihen pisteeseen saakka, jossa ne lakkauttavat magian. (Benjamin 1989, 52-54).

Mutta entä kun kieli on kuva, aistimuksellinen? Alati täydentyvä arkisto, jonka yhteys semioottisuuteen on kiistaton. Kuvan kieli on mimeettinen, opimme sen syntaksin ja sanaston kuin kielen sanat ja lauserakenteet. Aaltojen rituaalinomainen toisto on paluuta arkaaiseen mimiikkaan, kosmiseen liikkeeseen. Kuvan kielen avulla voimme tehdä paluuta kirjoittamattomaan, näkemättömään.

Toisto on usein tiedostamatonta. Filosofi Gilles Deleuzen mukaan toisto on representaation tiedostamatonta. Hän puhuu toiston ja tiedostamattoman käänteisestä suhteesta, toistosta ja muistamisesta, toistosta ja tunnistamisesta. Mitä vähemmän ihminen muistaa menneisyydestään, sitä enemmän hän toistaa sitä. (Howell 1999, 31).

Lyhytelokuvani ajatus kiteytyy toiston logiikkaan: mitä vähemmän muistat menneisyydestäsi, sitä enemmän toistat sitä. Yksinäinen perhonen eksyy Runoilijan taloon, monistuu satojen perhosten hirviöparveksi, häviää, yksinäinen perhonen eksyy Runoilijan taloon, monistuu jne. Perhosparven kuolema hävittää sen kollektiivisen muistin, ja tuhon kierre toistuu yhä uudelleen.

Talo, jonne perhonen eksyy, ei ole sattumalta Runoilija talo. Talo on kielen ja kielellisyyden metafora, sanojen synty, elämän suola. Perhonen, luonto itse, lennähtää aaltojen saattamana taloon, kulttuuri kohtaa luonnon, subjekti astuu kieleen.

4 LOPUKSI

Kolme analysoimaani teosta *Pegasus*, *Harpya* ja *Nachtlinders* muodostavat selvän jatkumon Raoul Servais'n taiteellisessa tuotannossa. *Pegasus* aloittaa vaiheen, jossa Servais hylkää perinteisen piirrosanimaation ja luo visuaalisen ilmeen, joka saa inspiraationsa ja muotonsa maalaustaiteesta. *Harpyassa* Servais yhdistää liikkuvan kuvan, valokuvan ja maalauksen, kolme kiinnostuksen kohdettaan ja luo yhdistelmällä aivan uudenlaisen kielen. *Nachtlinders* on tämän kielioopin huipentuma, työlään ja vaativan servaisgraphyn keinoin toteutettu surrealistinen uni, tribuutti Paul Delvaux'lle ja tribuutti Servais'n intohimolle, maalaustaiteelle.

Pegasus edustaa vakavaa draamaa, pieteetillä toteutettua surrealistista filosofiaa, jossa järjen ylivalta tuhoutuu ja deterministinen mielettömyyden maailman kuva ottaa vallan. Elokuva on yhteiskunnallinen puheenvuoro, jonka kritiikki kärjistyy vallanpitäjiin, pitäen heikomman yksilön puolta.

Harpya on kolmesta elokuvasta aggressiivisin; sen huumori on rankkaa ja räähäntöntä, se kiskaisee katsojan välittömästi pois mukavuusalueeltaan, haastaa sukupuoli- ja stereotyyppioillaan ja trillerin rytmiikalla. Yhteiskunnallinen kantaottamus kärjistyy, kun elokuva esittää vahvan puheenvuoron alistamisesta ja alistumisesta.

Nachtlinders on elokuvista unenomaisin, surrealismien estetiikan läpikäynti, mutta samalla täysin uniikki ja odottamaton, tekijänsä fantastinen taidonnäyte ja tunnelmaltaan pakahduttava. Sen viehätys perustuu voimakkaaseen haltioitumisen tunteeseen, kuten Timo Kaitaro kuvailee surrealismia. Kaitaron mukaan surrealistiset tekstit viehättävät lukijaa, vaikka hän ei niitä ymmärtäisi. Lukijaa puhuttelee niiden spontaani ja välitön runollisuus. (Kaitaro 2001, 11). Samaten katsoja

ei ymmärrä *Nachtlindersiä*, mutta häntä puhuttelee elokuvan poeettisuus ja hämmennystä herättävä kauneus. Mitä järkeä onkaan oltava järjettömässä?

Raoul Servais on kiistatta belgialaisten surrealismin perinnön kantaja, René Magritten ja Paul Delvaux'n hengenheimolainen, joka ei tyydy lainaamaan esikuviltaan, vaan luo uudeksi Surrealismin manifestin kuvallisen käsikirjoituksen, luo oman surrealistisen kielensä ja kielioppinsa, jossa intertekstuaaliset viitteet kiinnittävät Servais'n syväälle kiinni eurooppalaiseen humanismin perintöön.

Surrealismin manifesti toteutuu Raoul Servais animaatioteoksissa. *Pegasuksessa* Servais käsittelee vapauden ideaalia, kuten myös surrealismi. Teos luo analyysin opinkappaleista, dogmeista. Ideaali ei ole koskaan valmis, kuten *Pegasuksen* Sepän luomuskaan. Servais muistuttaa vapauden olomuodosta, joka ei koskaan kiinnity, jota ei koskaan voi kirjoittaa teesiksi, kuten ei surrealismiaakaan voi lukita manifestiksi. Näin Servais "kirjoittaa" auki suhteensa surrealismiin, hän ei ole sen sokea seuraaja, vaan ajattelijä Bretonin rinnalla. Breton olisi pitänyt Servais'n asenteesta; Bretonille surrealismi on liike ja voima, "se, mikä tulee olemaan" (Kaitaro 2001, 182).

Belgialaisen surrealismin teoreetikon Paul Nougén mukaan taiteen tehtävä ei ole ilmaista ja kuvata olemassa olevia, jo havaittavia kohteita, vaan luoda uusia. Keksimällä objekteja taiteilija luo ja synnyttää tunteita. (ibid, 114-115.) Breton puhuu samasta kirjoittaessaan "keksiä salaisuus rakastaa (...) aina ensimmäistä kertaa" (runossa *Toujours poir la première fois*). Toisen ihmisen ollessa kyseessä tämän pitäisi olla helppoa, koska mielikuviutus pystyy kaikkeen muuhun paitsi samaistumaan toiseen ihmiseen. (Kaitaro 2001, 139.) Rakkaus on siis mahdollista keksiä aina uudelleen ja toinen jää aina yhtä hämmäntäväksi ja toiseksi. *Harpya* ja *Nachtvlinders* käsittelevät halua ja sattumaa, André Bretonin useissa teoksissaan esille nostamia käsitteitä. *Harpyassa* halun objektit ovat groteskeja, kammottavia

ennemmin kuin ihastuttavia, halu näyttäytyy kammon kaksoisartikulaatiossa. Sattuma ei ole sattumaa, vaan vääjämätöntä, halun ilmentymää. *Nachvlindersin* kieli on sofistikoitunutta, Delvaux'n runollisuuden ja hämmennyksen kuvakielen merkkejä noudattavaa. Halu ja intohimo kiertyvät rakastamiseen, odotuksen katkaisevaan odottamattomaan, sattumaan, joka ei ole sattumaa vaan halujemme täyttymys, subjektiivisen todellisuuden kuva.

Raoul Servais'n teokset noudattavat Bretonin välittömän vetovoiman vaatimusta, jossa tiedollinen ymmärrys saa väistyä rakastamisen tieltä, jossa tuntematon on tunnettua tärkeämpää ja jossa lumoutuminen perustuu arvoituksellisuuteen.

Raoul Servais merkitys animaatiotaiteelle korostuu sen taiteellisessa annissa. Tekniset innovaatiot ja vahva pedagoginen osaaminen tukevat Servais'n merkitystä, mutta hänen suurin vaikutuksensa on taiteiden lajien rajat ylittävä visuaalinen ja esteettinen kieli, tarinankerronta, joka ammentaa kirjallisuudesta, taidehistoriasta ja kulttuurihistoriasta. Servais edustaa intellektuaalia taiteentekijää, ja tiivistää elokuvan ja kuvataiteen yhteyden surrealismin eläväsitekemisessä omassa tuotannossaan. Servais toteuttaa surrealismin manifestin taiteilijuutta uteliaisuudellaan, rajoja rikkovalla kokeilunhalullaan ja tunkeutumisellaan mielen rajojen tuolle puolelle, unien, hullun rakkauden ja fantasman maailmaan.

Surrealismi eli sur-real, ylitodellinen, oli filosofinen ja taiteellinen aatesuuntaus, jonka suurin tavoite oli täydellinen vapaus. Tätä Andre Breton peräänkuulutti jo *Surrealismin manifestissaan* (1924) sekä myöhemmissä kirjoituksissaan. Surrealismin halusi päästä todellisuuden yläpuolelle, todellisempaan todellisuuteen. Vapaus ei ollut vain vapautumista yksittäisistä säännöistä tai sovinnaisuuksista, vaan ajatuksen täydellistä vapautumista todellisuuden vaateista. Bretonin mukaan se ei ollut mahdollista yksilöllisesti, vaan edellytti kollektiivisen vapautumisen.

André Breton itse katsoi, ettei surrealismin voi muodostua dogmiksi tai aatteeksi, koska se lähtökohtaisesti tuhoisi vapauden eetoksen. Surrealismin kuitenkin kehittyi liikkeeksi, jolla voidaan katsoa olevan teesit ja tavoitteet. Breton myöhemmin julistikin surrealismin kuolleeksi, yrittäessään estää sen dogmiutumisen. Surrealismin vaikutti eurooppalaiseen kulttuuriperimään vahvemmin kuin surrealistit todennäköisesti osasivat kuvitella. Erityisesti surrealismin vaikutus näkyy kuvataiteessa. Valuvien kellojen kopiot eivät ole surrealismin, mutta häikäistyminen, ihmeellinen ja unenomaisuus nykytaiteessa ovat paljolti velkaa surrealismille.

Mitä on taide, mitä on elokuva? Se on kieli, jolla kommunikoimme toistemme kanssa. Kielen alkemia on yksi surrealismin keskeisistä lähtökohdista. André Bretonille kielen rajat ovat ylittämistä varten (Kaitaro 2011, 113). René Crevel sanoo: ”Kaikki runous on vallankumousta murtaessaan ne kahleet, jotka kiinnittävät ihmisen tavanomaiseen.” Crevelille surrealismin merkitsee liikkeelle saatettua todellisuutta. Timo Kaitaron kääntämänä: se on todellisuutta, joka on palautettu tulemiseensa; todellisuutta, joka ylittää itsensä ja joka on luotu ylittämään itsensä alituisesti. (Crevel 1986, 326 teoksessa Kaitaro 2001, 113.)

Surrealismin on enemmän kuin koulukunta, se on vapautta korkeimmassa arvossa pitävä, bisarrilla tavalla vapaudenkaipuunsa vangiksi jäänyt aate, enemmän, maailmanselitys, joka elää ja hengittää nykyajassa: kielen kombinatorisessa⁹ järjestyksessä, siinä miten kieli ja maailma kytkeytyvät toisiinsa, miten kieleen astuessamme astumme minuuteemme, ja josta pois päästäksemme, toden toiselle puolelle, tarvitsemme ylitodellisen kartan, sur-realin reitin.

⁹ Sanoja yhdistelevä

LÄHTEET

Benjamin, Walter 1989: *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastuksesta*. Toim. Koski, Rahkonen & Sironen. Suom. Raija Sironen. Kansan Sivistystyön Liitto ja Tutkijaliitto. Jyväskylä: Gummerus.

Breton, André 1924/1970: *Surrealismien manifesti. Ensimmäinen manifesti*. Suom. Väinö Kirstinä. Helsinki: Taide.

Carels, G., Deun, C. v., & Delvaux, P. 2004: *Paul Delvaux: his life*. Saint-Idesbald, Belgium: Paul Delvaux Foundation.

Freud, Sigmund 1919/2003: *The Uncanny*. Transl. David Lintock. London: Penguin Books.

Hofmann, Werner 1997: "Integral Contradiction – In Praise of Meret Oppenheim". Meret Oppenheim. *Eine andere Retrospective. A Different Retrospective*. Red. Eva Ebersberger. Transl. Nielsen, Schelbert & Schmidt. Wien: Galerie Krinzinger.

Howell, Anthony: *The Analysis of Performance Art. A guide to its theory and practice*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam. 1999, 29. Vapaasti suomennettu.

Kaitaro, Timo 2001: *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin*. Helsinki: Gaudeamus.

Kelly, Julia 2001: "Prière de Frôler: The Touch in Surrealism". *Surrealism. Desire Unbound*. Ed. Jennifer Mundy. London: Tate Publishing.

Kirstinä, Väinö 1970: Esipuhe teokseen André Breton *Surrealismien manifesti. Ensimmäinen manifesti*. 1924. Helsinki: Taide.

Kristeva, Julia 1988/1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suom. Päivi Malinen. Helsinki: Gaudeamus.

Kristeva, Julia 1987/1998: *Musta aurinko. Masennus ja melankolia*. Suom. Mika Siimes & Pia Sivenius. Helsinki: Nemo.

Leikola, Anto 2002: *Seireenejä, kentaureja ja merihirviöitä. Myyttisten olentojen elämää*. Helsinki: Tammi.

Lomas, David 2000: *The Haunted Self. Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*. New Haven & London: Yale University Press.

Rombaut, Marc 1990: *Paul Delvaux*. New York: Rizzoli.

Suleiman, Susan Rubin 1998: "Dialogue and Double Allegiance. Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-Garde". *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Ed. Whitney Chadwick. Cambridge & Massachusetts: MIT Press.

Vadén, Tere 1996: Surrealismsin manifesti. N&N Filosofinen aikakauslehti. 4/1996.

Vasseleu, Cathryn 2013: Švankmajerin kädenjälki. Suom. Kaisa Sivenius. Taideyliopiston lehti 2/2013: Kosketus. <http://www.issue.fi/arkisto/13-2/>

Vihanta, Ulla 1992: *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismien filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsinki: Helsingin yliopiston taidehistorian laitos.

Vihanta, Ulla 2004: "Otto Mäkilän sisäisiä maisemia". Otto Mäkilä 100 vuotta: *Mitä me emme näe*. Toim. Silja Lehtonen. Turku: Matti Koivurinnan säätiö, Aboa Vetus & Ars Nova –museo.

Internet-lähteet:

www.raoulservais.be, viitattu 8.3.2013, 22.5.2013 ja 6.6.2016.

http://opinnot.internetix.fi/fi/materiaalit/hi/hi2/4_ensimmainen_maailmansota/10_1maailmansodan_seurauksia?C:D=gjIM.exUP&m:selres=gjIM.exUP, viitattu 27.5.2013.

FILMOGRAFIA

RAOUL SERVAIS

PEGASUS (1973)

Synopsis:

An old blacksmith is now too old to adapt to the changing technological society. Frustrated, he creates his own universe in which he eventually also becomes obsolete.

Awards:

1973: Public Prize: Film International - Antwerp (Belgium)

1973: In competition: Berliner Filmfestspiele - Berlin (Germany).

Technical File:

- Format: 35mm

- Colour

- Frame: 1 x 1.33

- Sound: Optical - Mono

- Length: 8'30"

- Original version: international - no dialogue

- Directed by: Raoul Servais

- Script: Raoul Servais

- Animation: Willy Verschelde

- Backgrounds: Norbert Desyn

- Music: Lucien Goethals

- Produced by: Absolon Films/Anagram, realized with the support of the Flemish Community

HARPYA (1979)

Synopsis:

During his evening walk Mister Oscar witnesses an assault. He is very surprised to see that it is the work of a genuine harpy. He wants to find out more, which is not without danger.

Awards:

1973: Palme d'Or: International Film festival - Cannes (France).

1980: Chosen by international critics as one of the 20 best short animation films ever.

2006: Raoul Servais' Harpya" is elected by 30 international experts as number 14 of the 100 most reknown short films in 'One Century of Animated Film'.

Technical File:

- Format: 35mm
- Colour
- Frame: 1 x 1.33
- Sound: Optical - Mono
- Length: 9'
- Original version: international - no dialogue
- Directed by: Raoul Servais
- Script: Raoul Servais
- Animation: Raoul Servais
- Backgrounds: Raoul Servais
- Music: Lucien Goethals
- Cast: Fran Waller Zeper, Will Spoor, Sjoert Schwibethus
- Produced by: Anagram, realized with the support of the Flemish Community

NACTVLINDERS (1998)

Synopsis:

A beautiful moth leads us towards the waiting room of an abandoned railway station. Suddenly a surreal situation comes to life. Inspired by the work of the Belgian surrealist painter van Paul Delvaux.

Awards:

1998: Grand Prix: International Festival for Animation film - Annecy (France).

1998: Prize of the International Film Critics Federation (FIPRESCI) - Annecy (France).

1998: Palme d'Or: Festival Mondiale du Court Métrage - Huy (Belgium).

1998: Prize of the Walloon Government - Huy (Belgium).

1998: SABAM-Prize - Huy (Belgium).

1999: Honorary Distinction: International Short Film Festival - Drama (Greece).

Technical File:

- Format: 35mm

- Colour

- Frame: 1 x 1.66

- Sound: Optical - Stereo Dolby SR

- Length: 8'

- Original version: international - no dialogue

- Directed by: Raoul Servais

- Script: Raoul Servais

- Animation: Raoul Servais , Rudy Turkovics

- Backgrounds: Raoul Servais

- Music: Bo Spaenc

- Cast: Jo Roets, a.o.

- Produced by: Anagram, realized with the support of the Flemish Community, L'Atelier AAA (Annecy) and Channel Four (London)

JAN ŠVANKMAJER

NECO Z ALENKO (Liisa Ihmemaassa)

Synopsis:

A surrealistic revision of Alice in Wonderland.

Awards:

1987: Annecy International Animated Film Festival. Feature Film Award.

1989: Fantasporto. Nominated International Fantasy Film Award / Best Film.

Technical File:

- Director: Jan Svankmajer
- Writers: Lewis Carroll (novel) and Jan Svankmajer (writer)
- Release Date: 26 March 1989 (Netherlands)
- Genre: Animation | Adventure | Fantasy | Horror | Thriller

KUVALIITTEET

Raoul Servais
PEGASUS (1973)



Raoul Servais
HARPYA (1979)



Raoul Servais
NACHTVLINDERS (1998)



Annika Dahlsten
YÖPERHONEN (2015)

