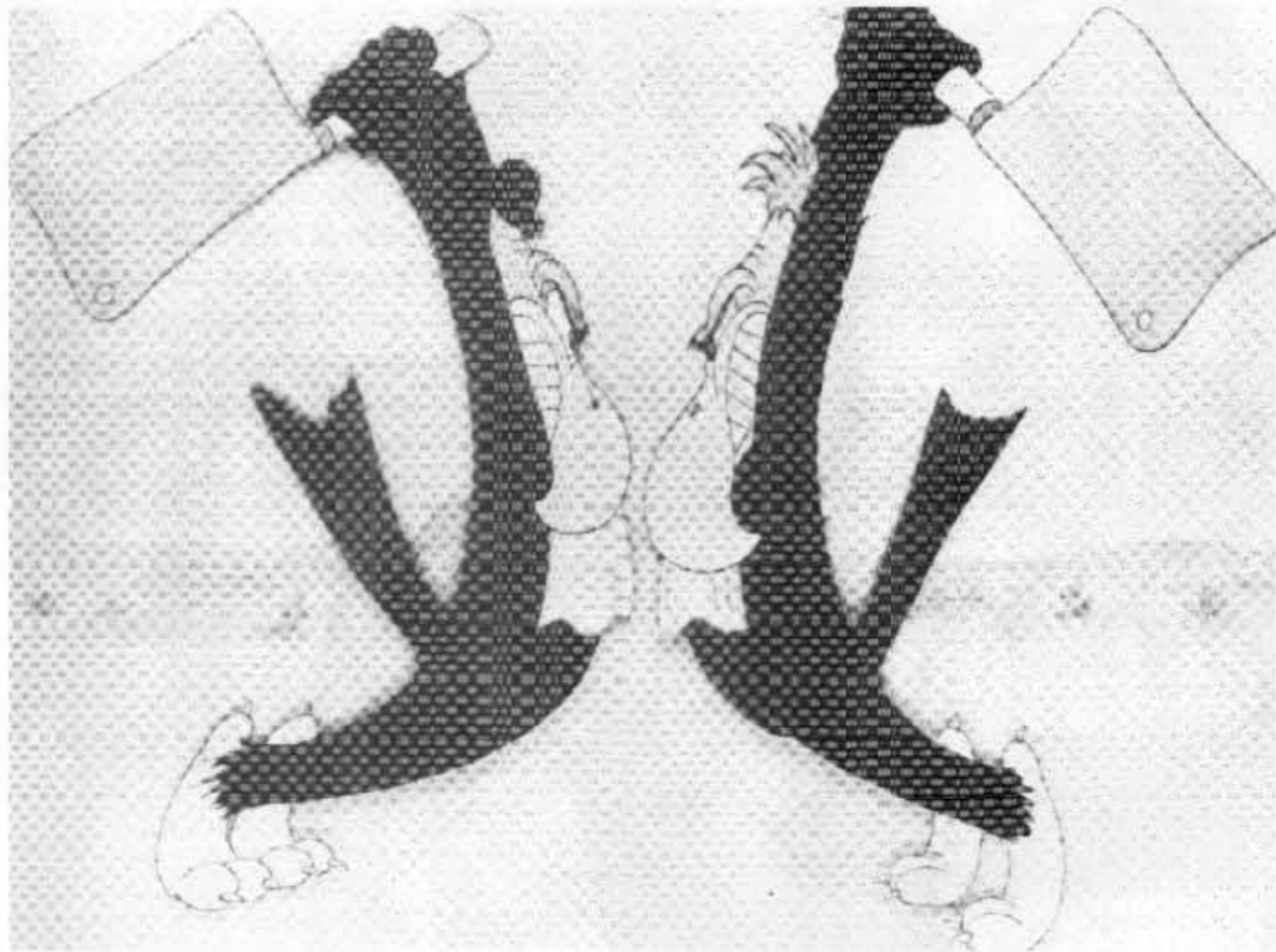


JULMUUDEN ANIMAATIOIOT

TEX AVERY MEETS ANTONIN ARTAUD



Tex Averyn animaatioelokuvat ovat tulleet tunnetuiksi hurjina aikuisten satuina. Avery esitti elokuvissaan silmitöntä väkivaltaa ja seksiä pitäen samalla katselijansa tietoisina roolistaan keinotekoisien teoksen vastaanottajina. Averyn animaatiot houkuttelevat vertaamaan häntä aikansa teatterintekijöihin ja -teoreetikoihin, **Antonin Artaudin** (1896-1948) ja **Bertolt Brechtiin** (1898-1956), jotka omilla tahtoillaan pyrkivät, tosin aivan eri lähtökohdista, samankaltaiseen esteettikkään Averyn kanssa.

Fred "Tex" Avery syntyi 1908 Taylorissa, Texasissa. Epäonnistuttuaan yrityksissään päästä sanomalehtiin pilapiirtäjäksi Avery päätyi **Walter Lantz**in animaatio-studiolle maalariksi ja kohosi pian animaattoriksi. Walter Lantz -studioilla Avery oli mukana tekemässä *Oswald the Rabbit* -elokuvia, joihin hän sai myöhemmin ohjata yksittäisiä kohtauksia. Avery myös kirjoitti kaksi Oswald-tarinaa.

Hankittuaan Walter Lantzilla perustaidot ani-

maatioista Avery siirtyi vuonna 1937 Warner Brothers -studion palvelukseen. Tuottaja **Leon Schlesinger** antoi Averyn johdettavaksi ryhmän, johon kuuluivat **Chuck Jones**, **Bob Cannon** sekä **Bob Clampett**. Tämän ryhmän parissa Avery alkoi kehittää animaatiokerrontaansa. Animaatiot olivat tuon ajan tyylin mukaan ennennäkemättömän vauhdikkaita - myös väkivalta ja seksi alkoivat ilmaantua tuoliin Averyn töihin.

Todennäköisesti oniten Averyn animaatioiden kehitykseen on vaikuttanut **Frank Tashlin**, jonka Schlesinger vaihtoi työryhmään Jonesin ja Clampettin tilalle. Avery omaksui Tashlinilta animaation tehokkaimmat visuaaliset ilmaisukeinot: kamerakulmien, leikkauksen ja montaanin luovan ja ennakkoluulottoman käytön. Tärkein Tashlinilta periytyvä ilmaisukeino oli kuitenkin vauhti, nopeutettu toiminta. Myös animaatioiden metatason viittaukset, elokuvallinen itsetietoisuus, on alkujaan peräi-

sin Tashlinilta.

Warner-kaudeillaan Averylla oli keskeinen panos sellaisen animaatioelokuvan suuruuksien kuin *Porky Pig* (*Putte Passu*), *Duffy Duckin* (*Repe Sorsa*) sekä *Bugs Bunny* (*Väiski Vemmelsäärin*), kehittelyssä. Averyn omasta suosikkihahmosta *Eggheadista* kehittyi myöhemmin *Eimer Fudd* (*Elmeri*). Tex Averyn työn merkitys oli Warner-yhtiön animaatio-utuudelle huomattava, mutta hänen Warner-kauttaan on kuitenkin pidettävä vielä kehittyneen kautena.

Kajahtanut MGM-leijona

Keskeisimmät työnsä Avery teki MGM-yhtiölle, jonne hän siirtyi vuonna 1941. Avery johti studioilla omaa yksikköään vuodesta 1941 vuoteen 1954 ja vastasi tuona aikana lähes kaikkien yhtiön valmistamien animaatioita lukuunottamatta **Joe Barberan** ja **Bill Hannan** *Tom and Jerry* -sarjaa.

MGM-kaudeillaan Avery ei luonut persoonallisuudeltaan kovin värikkäitä hahmoja, vaan hahmojen mielenkiintoisuus perustuu siihen, mitä niille tapahtuu. Neutraalit hahmot olivat todellista mielenkiintoa yksittäisille gageille kuin hahmot, joilla oli voimakkaampi persoonallisuus.

Tunnetuin Averyn MGM-kauden hahmoista on epäilemättä *Droopy* (*Lurppa-koira*), flegmaattinen ja surumielinen jahtikoira, joka pikemminkin ajautuu toimintaan kuin itse aktiivisesti osallistuu siihen. Droopy selviytyy tilanteista yleensä neuvokkuutensa ja nokkeluutensa avulla kommentoiden asiaa kuivakkaan ironisesti.

Jo Warner-kaudella aikunsa saanut seksin ja väkivallan käsitteily animaatioissa saavutti MGM:lla huippunsa. Avery sovitti monissa elokuvissaan uusiksi vanhan Punahiikka-sadun. Averylla kiimainen susi jahtaa tyttöä, joka on kiihottava yökerholaulajatar. Elokuvien keskeisimpänä sisältönä on tytön hehkeä ja rietas esiintyminen sekä suden yltiöpäisen viriilit reaktiot esitykseen. Nämä elokuvat tikkuvat peittelemätöntä seksiä.

Averyn anarkistisin ja väkivaltaisain vakiohahmo oli sadistinen ja häijy orava, *Screwy Squirrel*. Avery inhosi tuota otusta sydämensä pohjasta ja hylkäsikin tämän viiden, vuosina 1944-46 valmistuneen, elokuvan jälkeen.

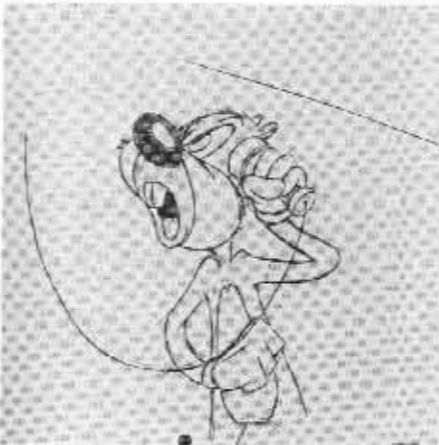
Avery teki myös koko joukon elokuvia, joissa ei esiintynyt mikään hänen vakiohahmoistaan. Nämä elokuvat, kuten *"Slap Happy Lion"* (1947), *"King-Size Canary"* (1947), *"The Cat that Hated People"* (1948) ja *"Bad Luck Blackie"* (1949), kuuluvat kiistatta Averyn parhaisiin töihin ja toimivat myös tarinansa puolesta kokonaisuuksina. Monissa muissa Averyn elokuvissa taas viljitti yksittäiset gagit toimivat kokonaisuutta paremmin.

1950-luvulla lyhytanimaatioiden asema heikkeni, teattereiden ohjelmapolitiikka muuttui ja kysyntä laantui. Myös MGM-studiolla tämä johti talouden kiristymiseen ja tason taantumiseen. Avery kootti vastata kiristyneeseen tilanteeseen halvalla sarjalla eri teemojen tulevaisuuden sovellutuksista. Nämä elokuvat, kuten *"Car of Tomorrow"* (1951) tai *"TV of Tomorrow"* (1953), olivat kuitenkin varsin puisevia sarjoja yksittäisiä gageja, jotka oli koottu kattavan teeman alle.

Avery ei kostänyt painetta vaan sai hermostumisen 1950-luvun puolivälissä ja vetäytyi alalta. Avery vietti vielä lyhyen kauden **Walter Lantz**in palveluksessa, jonka jälkeen hän luopui kokonaan ja siirtyi tekemään mainosanimaatioita. Tex Avery kuoli 1980.

Julmuutta teattereihin

Ranskalaisen Antonin Artaud'n teatterikäsityksen juuret ovat peräisin **Alfred Jarry**lta (1873-1907) ja erityisesti tämän "Kuningas Ubu" -näytelmästä, jonka ensi-ilta oli 1896. Jarry kاپinoi äärimmäisen nihilistisesti kaikkea vastaan. Jotta länsimaisesta yhteiskunnasta voisi



saada jotakin kelvollista aikaiseksi, on se onsin romutettava viimeisiä raunioiden rippeitä myöten. Jarryn ja sittemmin Artaud'n teatteriajattelussa yhdistyivät kaikki keinotekoiset hyvät tavat tyrmäävä tyylittely ja viitteellinen esitystapa.

Artaud inhosi rappeutunutta ja passiivisuuteen houkuttelevaa, näivettyynyttä eurooppalaista kulttuuria. Artaud'n hakema todellinen kulttuuri on rajua, hurmoksellista ja julmaa. Tuohon kulttuuriin nahistumistilaa osalliseksi Artaud lukee myös eurooppalaisen teatterin, joka on uponnut kirjallisuuden itsestäänselvään ja psykologisoivaan kuvittamiseen. Artaud näki elokuvassa mahdollisuuden ohittaa teatterin hampaattomuus.

Artaud esiintyi useissa elokuvissa näyttelijänä ja piti muun muassa **Marx**-veljesten elokuvista. Tosin Artaud koki äänileluun romuttavan mykkäelokuvien puhtaan elekielen ja luisuvan liialliseen todellisuuden representaatioon. Koska Artaud piti itseään enemmän ohjaajana kuin näyttelijänä eikä hänelle koskaan tarjoutunut mahdollisuutta ohjata elokuvaa, hän valitsi teatterin.

Artaud'n mukaan teatteri oli rappiolla, koska se oli kadottanut toisaalta vakavuuden, toisaalta naurun; todellisen naurun synnyttämän fyysisen ja henkisen anarkian. Teatterin, tai taiteen ylipäänsä, ei tule jäljitellä todellisuutta vaan luoda oma, nominaalista logiikasta vapaa todellisuutensa. Teatterilla tulee olla järkyttävä ja mullistava, kaiken kyseenalaistava ja julmuudella ja mielettömyydellä uudelleenarvioituihin pakottava vaikutus.

Julmuus ei ole Artaud'le ainoastaan tai välttämättä verta ja väkivaltaa, joskin ne ovat käyttökelpoisia apuvälineitä. Kysymys on viime kädessä ankarammasta ja perinteisemmästä olemuksellisesta julmuudesta, eräänlaisesta moraalista puhtaudesta. Teatterin tulee summeilematta tuoda etoemme elämän perusasiat ja käsitellä niitä synnyttämällä hirvittäviä riitintoja.

Julmuuden tarkoituksena on tyydyttää samoja inhimillisiä tarpeita, joita tarjoavat sodat, huumeet, rikollisuus tai rakkaus. Teatteri tekee tämän hurmiollisella ja väkivaltaisella muodolla ja näyttämöilmäisyydellä.

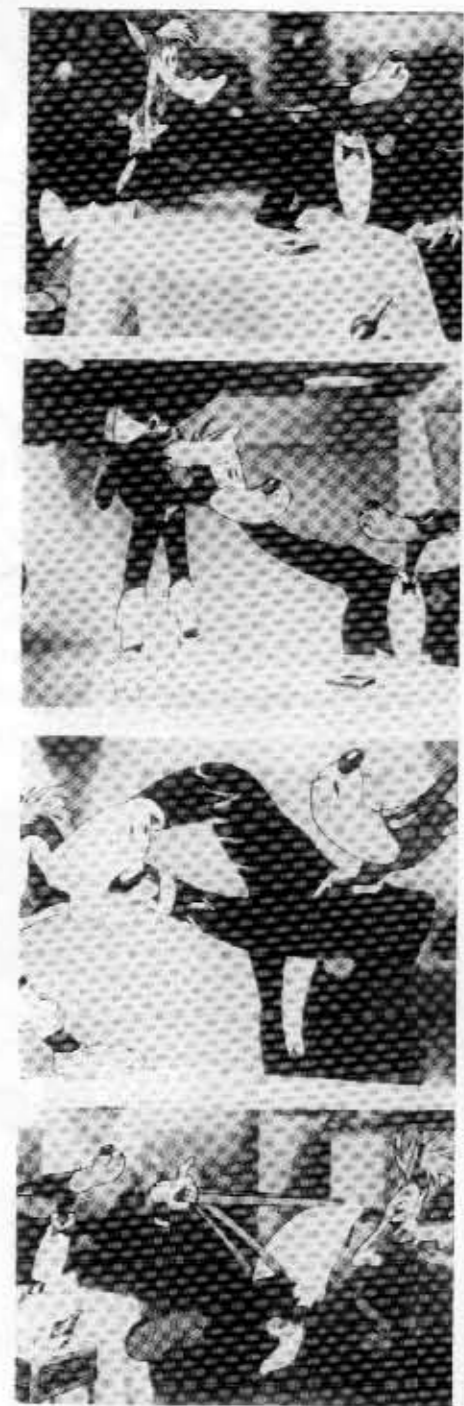
Artaud oli menettänyt uskonsa kieleen ilmaisen ja kommunikaation välineenä. Kieli on irronnut itse elämästä ja suorastaan estää suoran kontaktin toisaalta todellisuuteen, toisaalta mieleen; sanat sitoutuvat käsitteellisiin ja abstrakteihin ajatuskonstruktioihin.

Tässä on yhtymäkohta **Ludwig Wittgensteinin** (1889-1951) filosofiaan, jonka mukaan perinteiset filosofiset ongelmat ovat siikkää harhaa: filosofian ainoa todellinen tehtävä on selvittää epäselvät ja harhaiset kielelliset käsitteet ja liittää ne takaisin todellisuuteen.

Välittämättä Artaud ei koskaan saanut teatteriaan kunnolla toimimaan käytännön esitysten tasolla. Toisaalta sitä voi pitää Artaud'n teatteriteorioiden pelastuksena, muutoin ne olisi todennäköisesti latistettu osaksi vaaraton ja hampaaton teatteri-instituutiota. Artaud'n teatteri on liian vaatava ja ehdoton omaksuttavaksi, suuruudessaan mahdoton. Sitä voi täydellisen sulattamisen sijaan vain koottaa lähesiä eri suunnista. Yksi tällainen lähestymisyrittös on asettaa se rinnakkain erilaisen muodon ja taiteenlajin, Tex Averyn animaatioelokuvien, kanssa.

Julmuuden animaatioelokuvat

Averyn animaatioissa mikään ei ole itsestään selvää, mitä tahansa voi sattua, todennäköisintä on epätodennäköisintä. Todellisuus konstituutuu uudelleenmuotoon, joka ei ole täysin järjetön vaan asettaa jokapäiväisen maailmamme muodot ja konventiot erilaiseen, laajennettuun ja perinteisen logiikan ohittavaan kontekstiin.



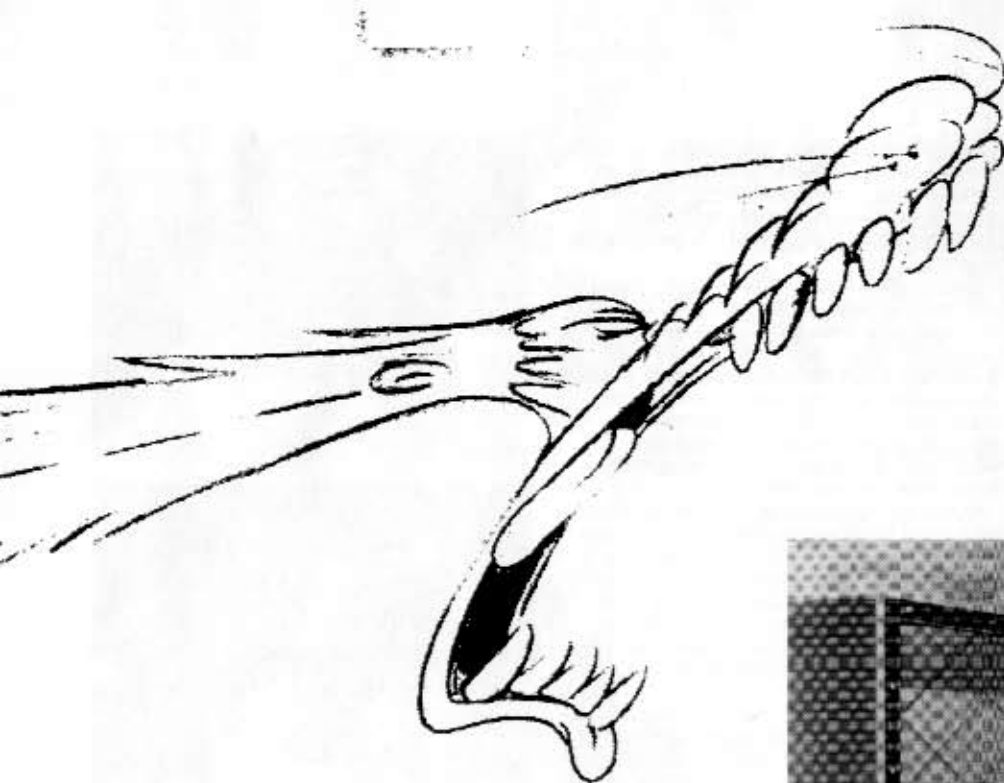
Avery käsittelee animaatioissaan elämän perimmäisiä kysymyksiä, eloonjäämiskamppailua, ravinnonhankintaa, vallanhimoa tai kostoa ja sen oikeutusta. Nämä teemat Avery esittää hyvin mustan ja anarkistisen huumorin keinoin. Kaikelle toiminnalle on tyypillistä äärimmäinen ilioittelu.

Elokuva *"Bad Luck Blackie"* (1949) on lähes kosminen vertauskuva kostosta. Sadistinen bulldogi saa kissanpennun kiusaamisestaan palkakseen niskaansa vyöryn yhä raskaampia esineitä: ensin tulee kukkuruukku täysin tyhjästä, sitten lavaari, kylpyamme, höyryjyvä, bussi, lentokone, taistelulaiva. Kosto ei tunne rajoja. Kohtalo on armoton.

"What's Buzzin' Buzzard" (1943) on häijy kuvaus kahdesta korppikotkasta, jotka koki-veitsillä ja lihakurveilla aseistautuneina yrittävät saada ateriaa toinen toisistaan.

Kiimainen susi

Seksi ei ole Averyn elokuvissa lempeää erotiikkaa, vaan raakaa fyysistä kiimaa ja intohi-



moa. Pyyteettömän rakkauden mahdollisuus on suljettu pois. Elokuvasa "Red Hot Riding Hood" (1943) viriili susi kiihottuu yökerholaulajattaren eli Punahilkkan esityksestä niin, että menettää järkonsä, jäykistyy kokovartaloelektiioon, pudottaa silmämunansa ja tupruttaa höyryä kauluksensa alta.

Jäätyään Punahilkkan torjumaksi ja pelastuttuaan tämän isoäidin ahdisteluilta susi päättää ennemmin tappaa itsensä kuin enää koskaan vilkaistakaan naisiin. Susi joutuukin tekemään niin Punahilkkan esiintyessä uudelleen, mutta jatkaa kuitenkin reagoitilan kiimaisena haamuna. Artaud'n kuvaus "lihasta ja hullusta spermasta tehdystä käyttökeltvottomasta ruumiista" tuntuu paikkansapitävältä sutta katsellessa.

Artaud'n mukaan teatterin tulee osoittaa meille, ettei maailma ole turvallinen vaan kaval ja vaarallinen paikka, jossa taivas - tai Averylla alasin - voi vielä pudota niskaamme. Tämän Averyn elokuva osoittavat selvästi ja absurdin hauskaasti.

Averyn elokuvat jakavat myös Artaud'n epäluulon kieltä ja sen käyttökelpoisuutta kohtaan. Keskeisiä Averyn gageja on niin sanottujen hyperbolien käyttö, eli siis otetaan kirjaimellisesti jotain mitä ei ole sellaiseksi tarkoitettu.

Elokuvasa "Shooting of Dan McGoo" (1945) sanotaan miehen jo olevan toinen jalka haudassa, jolloin paikalle tietonkin saapuu mies raahaten toisessa jalassaan hautaa kumpuineen ja hautakivineen. Toinen gagi samassa elokuvassa on baarimikon toteamus "Drinks are on the house", jonka kuultuaan asiakkaat rynnästä talon katolle. Kielelliset ilmaukset aiheuttavat alati sekaannusta.

Averyn onnistui toisin kuin Artaud'n esittää julmat ja anarkistiset visiona. Tämän aikaan saivat animaatioelokuvan liki äärettömät tekniset mahdollisuudet sekä Averyn häpeämättömän viihteellinen ja humoristinen muutokieli, joilla oli mahdollista naamioida arveluttava ja vaarallinen vaarattomaksi ja välttää siten ideoiden juuttuminen sensuuriin tai yleiseen paheksuntaan.

Avery ja Brecht

Koko animaatioelokuvan muoto on omiaan vieraannuttavaan, tosiasiallisen sisällön naamiointiin. Avery korosti teostensa konventioihin perustuvaa muotoa muistuttamalla katsojiaan siitä, että se mitä he näkivät on animaatioelokuvaa, ei todellisuutta. Avery kommentoi

animaatioelokuvan konventioita metatasaosilla viittauksilla elokuvaan itseensä. Hämot saattavat osittain katsojille suoria kommentteja tai näyttää kylttejä, joissa kommentoidaan tapahtumia.

Niin ikään animaation muotoon kohdistuvia viitteitä ovat ainekset, jotka eivät millään voi sisältyä itse elokuvaan. Takaa-ajokohtauksen tiukassa kurvissa hämot ovat pudota pois filmiltä reunahammasruksen yli tai filmille on piirretty elokuvateatterissa hortoilevia katsojia, joita kohtaan elokuvan hämot osoittavat asiaankuuluvaa paheksuntaa. Eräässä elokuvassa piirretty hius väpättää katsojien kiusana kuvan laidassa, kunnes piirroshämo nyppäisee sen pois.

Averyn metaviittausten voi katsoa olevan sukua Bertolt Brechtin eepisen teatterin vieraannuttamiseksi. Brecht halusi katsojien muistavan olevansa teatterissa ja tiedostavan roolinsa esityksen tarkkailijana omasta henkilökohtaisesta todellisuudesta käsin eikä niinkään eläytyvänä myötäeläjänä. Tunteikas eläytyminen sumentaa järjen ja estää kriittisen ja älyllisen tarkkailun.

Brechtin teatteri ei esitä, vaan esitellen kommentoi todellisuutta. Se rikkoo todellisuusilluusiota lauluilla, kylteillä ja projisoinneilla, joissa kommentoidaan näytelmää itseään, annetaan viitteitä tapahtumista ja tapahtumapaikoista sekä henkilöistä ja heidän motiiveistaan.

Voi olla sikkää vääryyttä niin Brechtiiä kuin Averyakin kohtaan rakentaa tällaisia rinnastuksia. Brechtin teoriaa ei nimittäin tule ymmärtää esteettiseksi muoto- tai kikkakokoelmaksi, jonka avulla voi rakentaa tietyn tyyppisiä esityksiä, mikäli haluaa olla vähänkään uskollinen Brechtille itselleen.

Brechtin teatteri on läpikotaisin poliittista. Muoto on sisällön looginen seuraus, tapa esittää marxilaiseen dialektiikkaan perustuvaa materialistista maailmankatsomusta. Se on tapa tuoda esiin yhteiskunta ongelmineen, esittää henkilöt yhteiskunnallisten luokkien edustajina. Se on viime kädessä luokkataistelun väline.

Olisi toki mahdollista tulkita Averyn elokuvia suorina yhteiskunnallisina kannanottoina vahvemman sorrosta heikompa kohtaan, ravin-

nonhankinnasta ja olemassaolon kamppailusta. Tällainen tutkimus ei kuitenkaan olisi kovin hedelmällistä saati mielekäästä.

Vaikkei soviittaaisikaan Averya vakavan yhteiskunnallisen taistelijan haalareihin tai etsisi hänelle taiteilijan statusta Artaud'n ja Brechtin rinnalle, on hyvä muistaa, että Averyn elokuvia ovat vuosikymmenten mittaan nähneet miljoonat ihmiset, useammat kuin Artaud'n tai Brechtin töitä, ja että ne ovat yhä toimivia, hauskoja ja ravistelovia. Averya voisi pitää itsestään tietoisena, kriittisen katsojatyypin salavilkkaisena kouluttajana. Vaikka Avery mielsikin itsensä ensisijaisesti hauskuuttajaksi ja viihdyttäjäksi, hänen elokuvilleen hohottaessa voi turtea outoa levottomuutta maailman lakkaamatonta sekasortoa kohtaan.

Jukka Jalkanen

Luettavaa

Adamson, Joe 1975: *Tex Avery: King of Cartoons. The Big Apple Film Series, New York.*

Artaud, Antonin 1983: *Kohli kriittistä teatteria. Otava, Keuruu.*

Brecht, Bertolt 1991: *Kivjokkeis teatteria. VAPK, Helsinki.*

Jarry, Alfred 1967: *Kuningas Ubu eli puolalaiset. WSOY, Helsinki.*

Pesonen, Sauli 1980: *Transylvania 6-6000, Tex Avery ja Chuck Jones - luovan hulluuden mestarit. Karloff Film Ltd, Oulu.*

Sontag, Susan 1986: *Lihan estetiikka. Teatteri Artaud'n mukaan. Odessa, Helsinki.*