

Veteraaneja ja naisten elokuvaa

Sodankylän elokuvafestivaali -
Midnight Sun Festival 12-16.8. 1991

Vuoden 1991 Sodankylän Festivaalieilla elokuvanharrastajille oli tarjolla hyvin mielenkiintoinen ja heterogeeninen joukko elokuvia ja niiden ohjaajia: Hollywoodin vanhasta valtavirrasta uudempaan eurooppalaiseen avantgardeen, Andre de Tothista ja Laslo Benedekistä Chantal Akermaniin ja Victor Aristoviin. Välissä nähtiin mm. Alberto Lattuadan neorealismia ja Agnes Vardan vasenta rantaa. Vähemmän tunnettujen elokuvakulttuurien edustajina olivat mm. Francisco Lombardin *Taivaasta pudonneet* (Peru) ja Jane Campionin *Enkelin kosketus* sekä *Sweetie* (Australia). Happeningien kruununa kuultiin ja nähtiin Adrian Johnston Ensemblen säestämiä mykkäelokuvia. Jos Sodankylän festivaalit kykenevät ylläpitämään tätä tasoa tulevaisuussakin, niillä on ehdottomasti paikkansa suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Tällä kertaa vaivana olivat vain jatkuva sadesää ja kevyemmän sarjan journalistien räksytykset poisjääneistä vieraista.

Hollywoodin veteraaneja

Sodankylän ydintapahtumiksi ovat muodostuneet festivaalin isännän juontamat aamuiset keskustelut päävieraiden kanssa. Peter von Bagh on omimmillaan jututtaessaan veteraaneja, jotka tosin tällä kertaa horjuivat jo vaarallisesti seniliiteetin partaalla.

Vieraista mielenkiintoisin oli ehkä Andre de Toth, josta tuskin kukaan oli aiemmin kuullutkaan. Jo festivaalin ensimmäisenä päivänä hänestä tuli elokuvansa *Likaista peliä* (1968) ansiosta yksi festivaalin pääkeskustelunaiheita. Kyseessä on jännittävä ja hauska mutta ennen kaikkea kirvelevän ironinen ja armotoman julma, aidosti sodanvastainenokuva. Monien

muiden pasifistisiksi mainittujen elokuvien yläpuolelle sen nostaa totaalin illuusiottomuus ja epäsentimentalisuus. Sikäli kun miesjoukko, jolle on annettu perinteisen sotaelokuvan mukainen tehtävä, onnistuu yhtään missään, tuloksena on vain tuhoa, kuolemaa ja ennen kaikkea petosten spiraaali, joka annihiloiperustan kaikilta "saavutuksilta". Elokuvan tehon takaavat erittäin vahvat näyttelijäsuoritukset (pääosissa Michael Caine ja Nigel Davenport) sekä kerronnan ja leikkauksen hallitusti vaihteleva rytmi.

De Tothin muut elokuvat eivät yltäneet aivan tälle tasolle, mutta mies itse osoittautui hauskaksi ja charmantiksi äijänkappyräksi. Hän oli oman arvonsa tunteva ammattilainen, jolla oli iän suoma oikeus ottaa välillä tiettyjä vapauksia tiukasta johdonmukaisuudesta. Kun häneltä kysyttiin, mitä kompromisseja hänen oli täytynyt tehdä esimerkiksi elokuviensa loppujen suhteen, hän tokaisi että "Minä tein piru vie mitä itse halusin" ja kertoi sitten, minkä konventioiden mukaan hänenkin elokuvansa tehtiin Hollywoodissa. Hänen juttunsa avasivat mielenkiintoisia joskaan eivät juuri uusia tai yllättäviä näkökulmia vanhaan Hollywoodiin.

Samaa voisi sanoa Laslo Benedekistä, joka oli paikalla lähinnä elokuvansa *Hurjapäät* (1953) ansiosta. Molempien kohdalla kiehtovinta olivat vaiheet, jotka veivät heidät Unkarista Hollywoodiin. Benedekin epätasaisen uran suurimpia saavutuksia on ilmeisesti ollut monien suurten näyttelijöiden, erityisesti Marlon Brandon uran vauhdittaminen. Päinvastoin kuin joillakin muilla vieraililla hänellä ei ollut turhan korkeaa käsitystä itsestään. Kun häneltä kysyttiin perinteinen kysymys, minkä elokuvan hän ottaisi mukaansa autiolle saarelle, hän totesi, ettei ainakaan omiaan, koska ne eivät ole niin hirveän hyviä.



Alberto Lattuada: *La Steppa*.

Chantal Akerman:
Les rendez-vous D'Anna



Välähdyksiä italialaisesta elokuvasta

Ainakin ikänsä puolesta samassa sarjassa painivat Alberto Lattuada, kuvaaja Enzo Serafin sekä lähinnä tutkijana tunnettu Jose Luis Guarner. Ikävä kyllä edes festivaalin isäntä ei onnistunut pitämään Lattuadaa aiheessa, jota varten hänet oli festivaalille kutsuttu eli italialaisessa neorealismissa. Paljon enemmän häntä tuntui askarruttavan, miksi Venäjän vallankumous epäonnistui (syy oli hänen mielestään byrokratia). Onneksi sekä Lattuada että Serafin olivat siinä määrin ylpeitä Tshehovin *Aronovellin* filmatisoinnistaan (1962), että heidät saatiin puhumaan myös omasta työstään. Ohjaajan mukaan novelliin sisältyy "koko elämä", ja sen hän oli halunnut saada mahtumaan myös elokuvaansa. Serafin puolestaan kertoi onnistuneensa tuolloin käytettävissä olleen varsin hitaan värifilmin käytössä tavalla, joka on herättänyt hämmästyystä nuorempienkin ammattitoverien keskuudessa.

Jos *Aron* kohdalla menttiinkin hyvän matkaa itsekehu puolelle, Serafinin ja Guarnerin selostukset Rossellinin elokuvan *Matka Italiaan* (1954) yhteydessä tarjosivat huomattavasti analyyttisemmän lähestymistavan teokseen, jota voidaan pitää välittäjänä italialaisen neorealismien ja ranskalaisen uuden aallon välillä. Serafinin kehittelemät ratkaisut mahdollistivat aivan uudenlaisen liikkuvuuden kuvaustilanteessa, mikä aikanaan auttoi Antonionia löytämään omimman ilmaisutyylin.

Ylivoimaisia naisia

Keskustelijoista mielenkiintoisimmat olivat festivaalin kaksi naisvierasta, Agnes Varda ja Chantal Akerman, joiden tuotantojen keskeisimmät teokset olivat myös nähtävillä. Erityisesti sympaattinen ja sydämellinen Varda valloitti yleisönsä kertomalla mitä suurimmassa määrin epäelokuvallisesta elokuvaauransa alusta: tehdessään ensimmäistä eloku-

vaansa *La pointe court* (1954) hän ei ollut nähnyt kuin kymmenisen elokuvaa. Leikkaajana toiminut Alain Resnais kauhistui tajutessaan tämän ja komen si hänet sikäläiseen elokuva-arkistoon paikaamaan elokuvasivistyksessään. Tästä alkoi ura, jossa elokuvallekin on aina alistettu inhimilliselle.

Monessa Vardan elokuvassa dokumentaarin ja fiktion käsitteet menettävät merkityksensä ja tärkeää on vain henkilöiden inhimillinen totuudellisuus, joka ammentaa voimansa todellisuudesta mutta jonka taiteellinen tarkastelu tuo lähikuvaan. Kah-ta eriaisteista sekoitusta edistivät festivaalilla nähdyt *Daguerrotyypit* (1975) ja *Jacquot de Nantes* (1991). Edellinen on läpileikkaus Vardan pitkäaikaisen kotikadun, rue de Daguerrean pikkukauppojen ja liikkeiden ihmisistä ihastuttavan nokkelasti ja lämpimästi kerrottuna; jälkimmäinen taas aidoilla paikoilla toteutettu kuvaus Vardan hiljattain kuolleen miehen Jacques Demyn lapsuudesta (Festivaalilla sai myös ensiesityksensä Demyn viimeinen elokuva *Kolme paikkaa 26:een*, (1988).

Festivaalilla nähdyt elokuvat vahvistivat käsityksen Vardan poikkeuksellisesta kyvystä antautua vuorovaikutukseen aiheensa kanssa, varsinkin kun kyseessä ovat todelliset ihmiset. Edellä mainittujen lisäksi tästä nähtiin esimerkkinä elokuva *Jane B. par Agnes V* (1987), eli dokumentaarinen kuva-elma Jane Birkinistä. Hieman samaan tapaan kuin Vardan läpimurtoelokuva *Cleo viidestä seitsemään* (1961) se on luotaus kuoleman ja sairauden kysymykset kohtaavan kauniin, taiteellisella urallaan menestyneen naisen sieluun.

Täysin erilaista naiskohtaloa Vardan tuotannossa edustaa *Kuin taivaan lintu* (1985), josta Varda totesi:

En halunnut tehdä elokuvaa, jossa on viaton uhrimainen sankaritar. Enkä halunnut, että koko yleisö toivoo koko elokuvan ajan, että joku pelastaisi hänet tästä kauheasta tilanteesta. Olin päättänyt heti alussa, että sankaritar kuolee ja päättyy joukkohautaan. Kerron elokuvassa Monan kahdesta



Chantal Akerman

viimeisestä kuukaudesta. Ja pikku hiljaa herää aavistus siitä, mitä voi tehdä ihmisille, jotka aina sanovat ei.

En pyrkinyt minkäänlaiseen psykologisointiin, psykoanalyysiin tai psykososiologiseen tulkintaan siitä, miksi tämä henkilö on maantiellä. Toivon vain, että yleisö olisi hänen kanssaan, näkisi miten hän nukkui, söi perunoita ja sardiineja, kuljeksi ja kuinka nämä hänen ainoat kenkensä vähitellen kuuluivat keltovottomiksi. Vähitellen hän menettää voimansa ja alkaa unohtaa tavaroitaan ympäriinsä. Kieltämisen kierteessään hän torjuu jopa varsin ystävälliset avuntarjoukset ... Tehdessäni tätä elokuvaa koin hyvin voimakkaasti näiden ihmisten tilanteen, joilla ei ole kattoa päänsä päällä ja joita lakiin ei suojele.¹

Chantal Akerman on tunnettu elokuvantutkijoiden parissa melkeinpä paremmin sen takia, mitä jotkut feministitutkijat ovat kirjoittaneet hänen elokuvistaan, kuin elokuviansa takia. Hän on aiemminkin kertonut olevansa hieman vaivautunut leimautumisestaan feministiohjaajaksi. Vaikka hän kertooikin pääasiassa naisista ja vaikka ainakin joissakin hänen elokuvissaan onkin havaittavissa sellaista naisen olemuksen kartoitusta, johon moni mies tuskin yltäisi, hänen elokuviansa erikoislaatu ja merkitys on niiden usein tiukan formaalissa tyyliissä (erityisesti *Jean Dielman, 23, Quai de commerce, 1080 Bruxelles*, 1975) tai perinteen tarjoamien keinovarojen ironisesti sävytetyssä hyödyntämisessä (esimerkiksi *The Golden Eighties*, 1985).

Ikävä kyllä von Bagh ei ollut aivan oikea henkilö haastattelemaan Akermania, joka Vardan tapaan ei ole tullut elokuvaan varhaislapsuudesta syntyneen filmihulluuden kautta, vaan jolle elokuva on vain

tiettyssä elämänvaiheessa yllättäen osoittautunut parhaimmaksi itseilmaisun välineeksi. Sodankylän yleisö sai kuitenkin kuulla kuinka 18-vuotias belgialaistyttö tempaisee yllättäen ensimmäisen lyhytelokuvansa (*Saute ma ville*, 1968) ja saa jo toiseen pitkän elokuvansa, *Jean Dielmanin*, pääosaan itsensä Delphine Seyrigin.

Festivaalilla tarjoutui myös poikkeuksellinen tilaisuus nähdä valikoima Akermanin muita elokuvia. Niistä ehkä mielenkiintoisimmat olivat kaksi hänen amerikkalaista elokuvaansa *The Golden Eighties* (1985) ja *Histoires d'Amerique: Food, Family and Philosophy* (1988). Edellinen on ostoskeskukseen sijoittuva ironinen nykymusikaali, jälkimmäinen koelma amerikanjuutalaisten itsestään kertomia tarinoita. Akerman kertoi jälkimmäisen tekemisestä:

Rakastin New Yorkissa työskentelemistä, koska siinä oli seikkailun makua. Tuotantojärjestelmä siellä on hyvin voimakas ja väkivaltainen, mutta työskentelin ihmisten kanssa, jotka eivät toimineet sen puitteissa. Elokuvani tehtiin siis täysin innostuksen voimin. Esimerkiksi elokuvani *Histoires d'Amerique* tekemiseen meillä oli tuskin ollenkaan rahaa. Mukana oli 40 näyttelijää ja siitä piti alunperin tulla 25 minuutin dokumentti, mutta päädyimme puolitoistatuntiseen fiktiiviseen elokuvaan.

3/4 osaa ryhmästä oli amerikkalaisia ja he saivat vähemmän rahaa kuin olisivat saaneet työskennellessään jossakin kehityksessa. Aloitimme kuvaukset kuuden aikaan illalla ja kuvasimme myöhään yöhön, joskus kuuteen asti aamulla. Sitteen kaikki menivät töihin. Siitä ei aiheutunut ongelmia, koska olimme kaikki niin innostuneita. Siinä missä amerikkalainen tuotantojärjestelmä normaalisti on hyvin strukturoitu, minä onnistuin näiden ihmisten kanssa toimimaan täysin epästrukturoidusti.

Sodankylän Elokuva festivaalin olemassaolon oikeutukseksi riittäisi jo pelkästään se, että *Jean Dielmanin* kaltainen 199 minuuttia pitkä, äärimmäisen vähäeleinen ja epäkulinaristinen elokuva vetää lähes salin täyden yleisöä, jolta tämä yksi 70-luvun omaperäisimmistä elokuvista jäisi muuten todennäköisesti kokonaan katsomatta (ko. elokuvan esitys Elokuva-Arkistossa Helsingissä ei tavoittanut lähimainkaan yhtä suurta katsojamäärää). Lisäksi festivaalin omalaatuinen, hetkittäin hurmoksellisuutta hipova ilmapiiri saattaa avata paatuneenkin katsojan tajuntaan uusia aukkoja myös perinteisemmän elokuvan kohdalla.

Henry Bacon

Viitteet:

¹ Vardan ja Akermanin haastattelut ovat ilmestyneet kokonaisuudessaan Filmihullun numerossa 4/91.