

Jaakko Seppälä

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2008

Raportti Pordenonen 27. mykkäelokuvafestivaaleilta

Le Giornate del Cinema Muto vuoden 2008 ohjelmisto oli niin verraton, etteivät elokuvahistorioitsijat ja -entusiastit välittäneet poikkeuksellisen koleista ilmoista. Mykkäelokuvafestivaalit järjestettiin lokakuun neljännen ja yhdennentoista päivän välillä pienessä Pordenonen kaupungissa Koillis-Italiassa. Elokuvien esityspaikkana toimi jälleen Teatro Comunale Giuseppe Verdi -opperatalo, jossa näytökset alkoivat aina yhdeksältä aamulla ja päättyivät vasta kun kellon viisarit osoittivat keskiyön paikkeille. Esillä oli jälleen niin restauroituja klassikoita, unohdettuja loistotöitä kuin aikakauden tavanomaista elokuvaakin. Festivaalien loppupuolella ilmat lämpenivät, ja viimeisinä päivinä aurinko paistoi korkealta.

Ennen Starewiczia oli Shirjajev

Festivaalien suuri nimi oli Alexander Shirjajev. Vuonna 1867 syntynyt Shirjajev oli pietarilaisen Marinski-teatterin balettiantissa, joka toimi myös opettajana ja koreografina. Häntä askarruttivat mahdollisuudet tallettaa tanssiliikkeitä ja koreografioita myöhempää tarkastelua varten. Joskus 1900-luvun viiden ensimmäisen vuoden aikana hän ryhtyi piirtämään tanssiliikkeitä muistiin sekunnin murto-osien tarkkuudella. Varsinainen neronleimaus oli se, kun Shirjajev hoksasi voivansa herättää piirustukset eloon pitkiltä paperirullilta kehittämällään praxinoskoopin kaltaisella katselulaitteella. Yksittäiset piirrookset sulautuivat kauniiksi liikesarjoiksi, joita Pordenonessa nyt yli sadan vuoden kuluttua esitettiin haltioituneelle yleisölle. (Alexander Shiryayev: Master of Movement -näyttely, Le Giornate del Cinema Muto 2008.)



Alexander Shirjajev

Elokuvat kiinnostivat Shirjajevia. Hän ehdotti Marinski-teatterin johtajalle elokuvakameran hankkimista jo vuonna 1904. Shirjajev haaveili tanssiesitysten kuvaamisesta, mutta pyyntöön suhtauduttiin ylenkatsovasti. Apparaatti ei nauttinut kovin suurta arvostusta – valokuvissa oli jo tarpeeksi. Lannistumaton Shirjajev osti kameransa ja ryhtyi tekemään elokuvia, mistä teatterin johto ei saanut koskaan tietää. Vaikka tanssijoita oli kielletty astumasta elokuvakameran eteen, Shirjajev kuvasi vuosina 1906–1909 lukuisia filmejä, joissa hän ja hänen vaimonsa esiintyivät. Näiden joukossa on niin tanssi- kuin

trikkielokuviakin. Jälkimmäisissä näkyy ilmeisenä Georges Mélièsin vaikutus ja innoitus. (Victor Bocharov & David Robinson teoksessa *Le Giornate del Cinema Muto 2008: 27th Pordenone Silent Film Festival Catalogue*, 36–37.)



Shirjajevin tanssielokuva

Kukaan ei tiedä tarkalleen milloin, mutta ilmeisen pian elokuvakameran hankittuaan Shirjajev keksi saavuttavansa piirroselokuvia selväpiirteisemmän lopputuloksen kuvaamalla nukkeja. Hänen nukkeanimaatioidensa tarkkaa valmistumisajankohtaa ei tiedetä, mutta se tiedetään, että ne edeltävät alan isänä pidetyn Wladyslaw Starewiczin töitä¹ ainakin kahdella vuodella. (Victor Bocharov & David Robinson teoksessa *Le Giornate del Cinema Muto 2008: 27th Pordenone Silent Film Festival Catalogue*, 37.)

Shirjajevin merkitys ei rajaudu yksin hänen animaatioelokuviensa valmistumisajankohtaan, vaan hän oli ensiluokkainen animaattori sanan täydessä merkityksessä. Nukkien tanssiliikkeet ovat ihmiskehon jäljittelyssä sekä tarkkoja että sulavia. Myös monet vaikutelmat, kuten veden tai pallon heittäminen ilmaan, ovat harvinaisen luontevasti toteutettuja. Taiteilijan faniksi tunnustautuva David Robinson totesi elokuvia esitellessään Shirjajevin olevan korkealuokkainen animaattori minkä tahansa aikakauden kriteereillä. Väitteeseen on helppo yhtyä.

Pordenonessa esitettiin Shirjajevin kuusi säilynyttä nukkeanimaatiota. Vaikuttavin näistä on viidestä kohtauksesta koostuva "Harlequin's Jestiksi" nimetty teos. Mitä animaation tasoon tulee, teos on ylevää kat-

sottavaa. Tarinan seuraaminen on kuitenkin raskasta, vaikka jokainen kohtaaminen selittävällä välitekillä. Elokuva ei ohjaa huomaamaan narratiivin kannalta keskeisiä yksityiskohtia, vaan ne sulautuvat osaksi muuta kuvamateriaalia. Tässä on ehkä syytä huomauttaa, että Shirjajev ammensi vaikutteita erityisesti klassisesta baletista. Ei siis ole ihme, että elokuvan kerronta poikkeaa vahvasti omaksumistamme konventioista. Mitä kerronnan sujuvuuteen tulee, nautittavammaksi osoittautui elokuva kahdesta taloa maalaavasta klovnista. Tämä animaation tasossa "Harlequin's Jestille" häviävä teos on nukkeanimaation keinoin toteutettua slapstickia – siinäkö maali roiskuu!



"Harlequin's Jest"

Minkä takia Shirjajev on pysynyt tuntemattomana kaikki nämä vuodet? Teosten luonteen ja valmistumisajankohdan huomioonottaen jokaisen animaatioelokuvasta kiinnostuneenhan tulisi tuntea hänet. Vastaus on yksinkertainen: näitä elokuvia ei ole esitetty julkisesti. Näyttää siltä, että Shirjajev valmisti teokset omaksi ilokseen kiinnostuksestaan ihmiskehon liikkeiden tutkimiseen sekä halusta tallettaa tanssikoreografioita myöhempää tutkimista varten. Hän on näyttänyt niitä korkeintaan ystävilleen ja opiskelijoilleen.

Vuonna 1941 kuolleen Shirjajevin elokuvat pelastuivat 1960-luvulla Daniil Saveljevin tekemän työn ansiosta. Sittemmin filmikelat ja paperirullat päätyivät Viktor Botsharovin yksityisarkistoon (Victor Bocharov & David Robinson teoksessa *Le Giornate del Cinema Muto 2008: 27th Pordenone Silent*

Film Festival Catalogue, 36). Botsharovin dokumenttielokuva *A Belated Premiere* (Venäjä 2003) tarjosi ensimmäisen mahdollisuuden tutustua Shirjajeviin elokuvataiteilijana. Kyseinen dokumentti sekä Shirjajevin elokuvat, joista moni oli jo ehditty restauroida, muodostivat niin hienon sarjan, ettei siitä voi vetää kuin yhden johtopäätöksen: historia tullaan kirjoittamaan uusiksi.

Itärannikon Hollywood

Richard Kozarskin uuden kirjan *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff* kunniaksi Pordenonessa esitettiin sarja Yhdysvaltojen itärannikolla tuotettuja elokuvia. Nämä teokset olivat omiaan tarkentamaan käsityksiä amerikkalaisesta elokuvateollisuudesta. Hollywood voisi olla pelkkä nimi kartalla. Kartan perusteella suunnistava löytäisi sen kohdalta joitakin tehtaita. Toisin on kuitenkin käynyt. Aina 1920-luvun taitteesta nimi Hollywood on viitannut sekä amerikkalaiseen elokuvaan että elokuvateollisuuteen. Muista kansallisista elokuvista poiketen amerikkalaista elokuvaa ympäröi taianomainen loiste, joka vetää ihmisiä puoleensa ja kristalloituu nimessä Hollywood.

Hollywoodille on rakennettu glamouria pursuavaa imago, jossa toden eri asteet ovat sekaisin kuin lumovoimaisimmassa tähtikuvassa. Näennäisestä homogeenisyydestä huolimatta nimi viittaa niin heterogeeniseen joukkoon ilmiöitä, että ani harva asian parissa aprikoiva osaa sanoa, mistä Hollywood alkaa ja minne se loppuu. Hämäriksi jäävät niin ajalliset, tilalliset kuin laadullisetkin määreet.

Vaikka amerikkalaista elokuvateollisuutta luonnehditaan tehdasmaiseksi, eivät tuotteet ole identtisiä kuin liukuhihnoilla nököttävät Fordit: toiset ovat hyviä siinä missä toiset ovat huonoja. Kaikki eivät myöskään ole peräisin samasta paikasta. Amerikkalaisia elokuvia on kuvattu niin Los Angelesin lähiympäristössä kuin Filippiineilläkin. Eikä amerikkalainen elokuvateollisuuskaan ole rajoittunut Kalifornian studioihin ja itärannikon pääkonttoreihin. Sitä on ollut niin Miamissa, Chicagossa kuin Philadelphiassakin.

Yhdysvalloissa elokuvia on tuotettu yhtä-

jaksoisesti eteläisen Kalifornian alueella aina 1910-luvun taitteesta, mutta niin on New Yorkissakin, ja itse asiassa pidempäänkin. Voisiko paikallisuus selittää amerikkalaisissa elokuvissa havaittavia eroja? Uudessa teoksessaan Richard Kozarski (2008, 10) vastaa asiaan myöntävästi, sillä amerikkalaisen elokuvateollisuuden keskittyttyä Kaliforniaan kukaan ei ole tehnyt elokuvia New Yorkissa ilman hyvää syytä.

Vaikka elokuvien tuottaminen länsirannikolla oli edullista, monet sosiaaliset ja kulttuuriset tekijät houkuttelivat tekijöitä New Yorkin alueelle. Toisin sanottuna alueella oli mahdollista tehdä erilaista elokuvaa kuin Kaliforniassa. 1920-luvulla New Yorkissa työskentelivät monet taiteilijat, joiden elokuvakäsitykset olivat ajautuneet syviin ristiriitoihin kehittyvän studiojärjestelmän kanssa. Heitä olivat muun muassa David Wark Griffith, Rudolph Valentino, William Randolph Hearst ja Gloria Swanson (Kozarski teoksessa *Le Giornate del Cinema Muto 2008: 27th Pordenone Silent Film Festival Catalogue*, 62).

Hollywood on the Hudson -sarjan ehdottomasti hullunkurisin elokuva oli Gregory La Cavan ohjaama *His Nibs* (USA 1921). Teos tukee oivallisesti Kozarskin väitteitä, sillä kyseessä on parodia studioelokuvien konventioista. *His Nibs* on näytelmäelokuva, joka kertoo Slipery Elm Picture Palacen – pienen maaseututeatterin – elokuvaesityksestä. Tässä omalaatuisessa metaelokuvassa liikutaan vanhan koneenkäyttäjän, Colleen Mooren tähdittämän melodraaman² sekä sitä katsovan maalaisyleisön välillä. Filmikeloja ajava äijäpaha dominoi olemuksellaan elokuvaa ja esitystilannetta. Hän on leikannut esittämästään melodraamasta välitekstit, sillä katsojat tapasivat lukea niitä ääneen, mikä ärsytti monia: kaikkia tyydyttävänä ratkaisuna hän lausuu ne omin sanoin (ja vähän sinne päin). Kaiken huipuna pappa on poistanut teoksesta sulkeuman. Hän kertoo yleisölleen, että kertomus päättyy kuten ne kaikki muutkin: poika ja tyttö rakastuvat jne. jne. jne.

Elokuvahistorioitsijoita Le Cavan teoksessa nauratti kuvaus filmikelojen holtittomasta kohtelusta. Yksi keloista putoaa konehuoneen ikkunasta ja vierii hyvän matkaa alas mäkeä ennen kuin koneenkäyttäjä saa sen

kiinni. Juuri tämän paremmin keloja ei kohdeltu 1920-luvullakaan, jolloin elokuvan katsominen saattoi olla elokuvissa käymisen epätydyttävintä antia (Koszarski 1994, 56–61). Teos myös osoittaa, että suurten studioiden suosiman klassisen kerronnan premissit ja konventiot olivat jo vuonna 1921 niin tunnettuja, että niistä oli helppo tehdä pilaa.

Kaikki sarjan elokuvat eivät olleet yhtä omaperäisiä kuin *His Nibs*, mutta joitakin yhtäläisyyksiä teosten välillä voi nähdä. Monen kerronta oli studioelokuvia vapaa-aiheisempaa, eikä niitä oltu tuotettu koko perheen elokuviksi, mikä näkyi erityisesti sensuuria uhmaavissa seksuaalisuuden ja väkivallan kuvauksissa. Itärannikon maisemat ja historia ovat vahvasti läsnä niistä ammentavissa elokuvissa *Little Old New York* (USA 1923) ja *Headless Horseman* (USA 1922). Monet esitetyistä elokuvista, kuten *The Green Goddess* (USA 1923) ja *Enchantment* (USA 1921), ovat hyvin teatterimaisia, mikä sai pohtimaan, olisiko Broadwayn läheisyydellä ollut tähän vaikutusta vai onko kyseessä pikemminkin budjetin pienuuden sanelema tyyliseikka. Useimmista sarjassa esitetyistä elokuvista puuttuu tähtien loiste, sillä tähtien palkat olivat korkeita, minkä seurauksena he työskentelivät lähinnä suurille studioille. Tässä on tosin pakko huomauttaa, että Marion Davies on upea *Enchantmentissa* ja todella upea *Little Old New Yorkissa*.



Marion Davies

Molemmat Davies-elokuvat ovat William Randolph Hearstin häntä varten perustaman Cosmopolitan Picturesin tuottamia. Hearst halusi valmistaa elokuvia yläluokille, mikä erotti hänen tuotantojaan suurten studioiden elokuvista, jotka oli suunnattu kaikille amerikkalaisille (ja siinä sivussa koko maailmalle). Kuten tunnettua, Daviesista kehkeytyi yksi 1920-luvun suurista tähdistä. Maineeseen ja menestyksen kasautuessa näyttelijätär ei jäänyt itärannikolle vaan siirtyi Kaliforniaan, missä hän työskenteli MGM:lle vuodesta 1924. Hienon uran luoneen Daviesin maine tahraantui kun Orson Welles loi hänestä irtikuvan Susan Alexander elokuvaansa *Citizen Kane*. *Kanen* Alexander on vailla lahjoja ja kunnianhimoa, toisin kuin hahmon esikuva.

Hollywood on the Hudson -sarja oli omiaan tarkentamaan käsityksiä amerikkalaisesta elokuvasta. Se osoitti selväpiirteisesti, etteivät Woody Allenin ja Martin Scorsesen elokuvat ole ainoaa selväpiirteistä New York -elokuva. Itärannikon elokuvatuotannolla on pitkä yhtenäinen historiansa ja monessa suhteessa siellä tuotetut elokuvat poikkeavat niistä, joita Hollywoodin suuret studiot ovat laskeneet markkinoille.

Mestarin viimeiset elokuvat

David Wark Griffithin elokuvien 12. esitysvuosi päätti pitkän retrospektiivin, jossa on esitetty ohjaajan koko säilynyt tuotanto. Vuonna 1996 aloitettu retrospektiivi rakentui kaikkiaan 522 filmikopiosta. Festivaaleilla nyt esillä olleet vuosien 1925 ja 1931 välillä ensi-iltansa saaneet teokset ovat Griffithin tuotannon ylenkatsotuiimpia. Niin ohjaajan henkilökohtaisten kuin ammatillistenkin ongelmien on väitetty heijastuvan niiden estetiikassa: Griffith oli alkoholisti, eikä hän koskaan sopeutunut studiojärjestelmään.

Griffithin viimeisiin elokuviin kohdistettu kritiikki ei ole täysin perätöntä, mutta elokuvien kutsuminen taiteilijan heikoimmiksi (katso esimerkiksi Koszarski 1994, 216) ei kerro koko totuutta. Se, että taiteilijan viimeiset elokuvat eivät ole *True Heart Susien* (USA 1919) kaltaisia mestariteoksia, ei tarkoita, etteivätkö monet niistä olisi hyviä. Näihin teoksiin on kohdistettu paljon laiskaa kritiikkiä, joka ei ole rohkaissut katsomaan

saati arvostamaan niitä.

Ehkä yllätyksellisin nähdystä elokuvista oli *Sukupuolten taistelu* (*The Battle of the Sexes*, USA 1928). Kyseessä on flapper-elokuva, jossa ikääntyvä herrasmies pettää perhettään vaaleahiuksisen pitkäsaaren kanssa. Tyyppikkä on tietysti onnenonkija, joka ei välitä miehessä muusta kuin tämän omaisuudesta. Odottamatonta elokuvassa on se, että kevytkenkäinen tarina etenee pitkälle ennen kuin Griffith sortuu itselleen omaleimaiseen moralisointiin. Ennen taantumaa valkokankaalla nähdään riemastuttavia kohtauksia, joista mieleenpainuvimmassa innokas vaaleaverikkö soittaa pianoa niin villinä, että intoutuu välillä istumaan kosketinten päälle saadakseen aikaan kunnan paukautuksia. Luulenpa monen katsojan kysyneen hiljaa mielessään, onkookuva todella Griffithin ohjaama. On se, sillä sulkeumaan mennessä perhearvot ovat kunniansaan ja isä katu seikkailuaan.



Sukupuolten taistelu

Paras esitetyistä Griffith-elokuvista oli *Sydämen laulu* (*Lady of the Pavements*, USA 1929). Näyttämöllepanoltaan kaunis elokuva on ehkä hieman kylmä mutta tavattoman kiehtova. Tarina sijoittuu 1800-luvun loppupuolen Pariisiin, jossa rukkaset saanut ruhtinatar palkkaa kapakkalaulajattaren esiintymään yläluokkaisena neitona ja vietelemään upseerin, jolle ruhtinattaren rakkaus ei ole kelvannut. Laulajatar työskentelee Tupakoiva koiran nimisestä luolassa, joka on niin tunkkainen, ettei yksikään aatelinen sinne astuisi. Rakennuksen eteen on sijoitettu silmää iskevä koirapatsas, jota Griffith

korostaa lähikuvin kuin terävöittääkseen, ettei koiraa ole karvoihin katsominen. Upseeri ja laulajattaresta tekaistu aatelisneito tietenkin rakastuvat, ja kun ruhtinatar kostonhimoissaan riisuu naamiot, käy ilmi, ettei rakkaus katso luokkarajoja: sielultaan laulajatar on ruhtinatarjalompi. Elokuvan kerronta pelaa hienosti roolien ja valheiden verkostoilla, jotka kytkeytyvät nasevasti hovielämän loistoon. Sentimentalisuuteen lankeamisen sijaan teos pysyy alusta loppuun terävänä.

Abraham Lincoln (USA 1930) oli Griffithin ensimmäinen äänielokuva. Amerikan historiasta ammentava aihe on Griffithille ominainen. Monissa hänen töissään, niin vanhemmissa kuin uudemmissakin, ihmiselämä kietoutuu erottamattomasti kulttuurin ja historian pyörteisiin (Koszarski 1994, 214). Nyt keskiössä on pariskunta Lincoln, jonka elämää ravistelevat monet mullistukset, erityisesti sisällissota ja sen seuraukset. Elokuva ei ole järin hyvä. Episodirakenteeseen nojaava elämäkertaelokuva on ylipäättään epäkiitollinen genre. Teoksen alussa Abraham syntyy, mutta jo pian hän hakkaa halkoja kotimökkinsä pihalla ja kokee ensirakkauden. Poliitiikka alkaa kiinnostaa miestä, sitten syttyykin sisällissota ja Abraham johtaa jenkkejä yhdessä kenraali Ulysses S. Grantin kanssa. Kun kaikki tämä esitetään puolentoista tunnin puitteissa, on kokonaisuus juuri niin sirpaleinen kuin saattaa odottaa. Heikkouksistaan huolimatta teos sai aikanaan hyvät arvostelut ja houkutteli katsojia sankoin joukoin, toisin kuin kaikin puolin eheämpi teos *Sydämen laulu* (Higgins 2006, 231 & 228). Ilmiötä selittää tietysti se, että aikalaisyleisöjä kiinnosti enemmän oman maan historia ja suurmiehet kuin Ranskan hovielämä kaikkine kujeineen.

Vaikkei yksikään festivaalikävijä osannut sanoa mitään positiivista *Kahden veljen rakkaudesta* (*Drums of Love*, USA 1928), ansaitsevat Griffithin loppukauden työt mielestäni aiempaa positiivisempaa huomiota. *Paholaisen surut* (*Sorrows of Satan*, USA 1926) etenee ehkä turhan verkkaisesti, mutta loistaa näyttämöllepanollaan, erityisesti sisätilojen arkkitehtuurilla sekä vahvoilla valojen ja varjojen kontrasteilla. Adolph Menjoun rooli miltonilaisena Saatanana, joka on pahoillaan omasta vallastaan, on suorastaan

herkullinen. *Sirkusmaailmassa* (*Sally of the Sawdust*, USA 1925) Carol Dempster käy läpi kaikki Griffithin elokuville ominaiset naiivin tytön maneerit, mutta vailla pontta ja tunnetta. Hän ei ole mikään Lillian Gish. Sen sijaan toista päähenkilöä esittävä W. C. Fields on hauska ilman nasaaliääntäänkin, eikä elokuvan teknisessä toteutuksessaakaan ole moittimista. Monet *Sirkusmaailman* hetket osoittavat, että Griffith osasi tehdä myös iskevää komediaa. Ohjaajan viimeiseksi teokseksi jäi alkoholismikuvaus *The Struggle* (USA 1931). Vaikka synkronisoidun äänen käyttö on paikoin innovatiivista, teos muistuttaa yllättävän paljossa Griffithin Biograph Companylle ohjaamia elokuvia. 1910-luvun alussa nämä sentimentaaliset melodraamat liikkuttivat yleisön kyyneliin, mutta 1930-luvulle tultaessa maailma oli muuttunut suuresti – *The Strugglen* ensi-illassa naurettiin pilkallisesti (Bowser 2006, 242). Griffith ei enää löytänyt elokuvilleen rahoitusta. Hän kuoli vuonna 1948 syvästi alkoholisoituneena.

Festivaalien muusta annista

FIAF:n Brightonin kongressista, jonka seurauksena mykkäelokuvatutkimuksessa alkoi uusi vaihe, tuli kuluneeksi 30 vuotta. Tämän kunniaksi Pordenonessa nähtiin runsaasti 1900-luvun taitteen elokuvia. Erityisen hieno ja mainitsemisen arvoinen elokuvasarja oli rinnakkaisten toimintalinjojen esittämisen historiaa kartoittanut *Before the Lonely Villa*. Se koostui D. W. Griffithin varhaisesta mestariteoksesta *The Lonely Villa* (USA 1909) ja sitä edeltäneistä elokuvista *Le Médecin du château* (Ranska 1908), *Terrible angoisse* (Ranska 1906) ja *The Watermelon Patch* (USA 1905). Esityssarjasta näki, kuinka vaikutteet ovat levinneet mantereelta toiselle ja miten tekijät ovat ammentaneet toinen toistensa töistä. Griffith väitti keksineensä lähes kaikki klassisen kerronnan keinot, mutta näin ei selvästikään ole.

Ranskalaisten mykkäkomedioiden sarja osoittautui hienoksi, eikä kiitos kuulu vähiten Jacques Feyderille, jonka 1910-luvun puolivälin jälkeen ohjaamat komediat ovat riemastuttavia. Hänen elokuvissaan *Das pieds et des mains* (Ranska 1915) ja *La faute*

d'orthographe (Ranska 1919) huokuu sama koominen hienostuneisuus, joka hallitsee Mauritz Stillerin *Erotikonia* (Ruotsi 1929), Charles Chaplinin elokuvaa *Nainen Pariisista* (*A Woman of Paris*, USA 1923) ja monia Ernst Lubitschin parhaita töitä. Enpä olisi lainkaan yllättynyt, jos käy ilmi, että Stiller, Chaplin ja Lubitsch ovat ihailleet Feyderin tyyliä.

Festivaalien avajaispäivänä nähtiin Mary Pickfordin tähdittämä näyttämöllepanollinen loistotyö *Turvattomat* (*Sparrows*, USA 1926), jonka yhteydessä kuultiin Jeffrey Silvermanin elokuvaa varten luoma sävellyks Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulian esittämänä. Yleisön aisti nauttivan esityksestä. Viimeisenä festivaalipäivänä taas esitettiin Jacques Feyderin kokoillanelokuva *Les nouveaux messieurs* (Ranska 1929), jonka yhteydessä soi Antonio Coppolan musiikki l'Octour de Francen esittämänä. Elokuva oli kuitenkin pienoinen pettymys ohjaajan mestarillisten lyhytelokuvien jälkeen, vaikka monet siitä tuntuivatkin pitävän. Mainitsemisen arvoisia kokemuksia olivat myös Michael Nymanin festivaalia varten luomat sävellykset, jotka hän esitti avantgarde-elokuvien *À propos de Nice* (Ranska 1930) ja *Kino-pravda No. 21 – Leninskaia Kino-pravda. Kinopoema o Lenine* (Neuvostoliitto 1925) yhteydessä. Nymanin piti olla paikalla jo vuosi sitten, mutta tuolloinen vierailu peruuntui hänen sairastumisensa takia.



Turvattomat



Kino-pravda No. 21 – Leninskaia Kino-pravda. Kinopoema o Lenine

Festivaalien suurimmaksi löydöksi osoittautui George Schnéevoigtin ohjaama *Laila* (Norja 1929). Tässä pankromaattiselle filmille kuvatussa teoksessa Pohjois-Norjan asukkaiden kasvot asettuvat mahtavaan kontrastiin heitä ympäröivän karun luonnon kanssa. Lähes kolmituntinen *Laila* on kertomus lapsena vanhemmistaan eroon joutuneesta työstä, joka liikkuu norjalaisten ja saamelaisten välillä etsien paikkaansa. Tämä psykologisesti kiehtovia henkilöhahmoja sisältävä elokuva oli festivaalien ehkä puhutuin teos. Toivottavasti se nähdään jonakin päivänä Orionissa.

Reilun viikon mittaiset festivaalit olivat antoisa kokemus. Mikäli kaiken halusi katsoa ja jäädä vaihtamaan mielipiteitä muiden kävijöiden kanssa, ei nukkumiselle jäänyt paljonkaan aikaa. Univajetta oli kuitenkin helppo kompensoida maittavilla espressoilla ja loppuviikon auringonpaisteella. Elokuvat olivat huonoimmillaankin kiehtovia, pikkukaupunkimiljöö idyllinen, kahvilat tunnelmallisia ja ihmiset ystävällisiä. Le Giornate del Cinema Muto on tapahtuma, jonka haluaa kokea uudestaan.

Viitteet

¹ Wladyslaw Starewiczin vanhimmat nukkeanimaatiot ovat vuodelta 1912.

² Tämä elokuvassa esitettävä elokuva on *The Smart Aleck*, jota ei tuntemattomaksi jääneestä syystä ole koskaan levitetty (Koszarski 2008, 65–66).

Kuvien lähteet

Le Giornate del Cinema Muto Press Kit.

Kirjallisuus

Alexander Shiryayev: Master of Movement -näyttely, Le Giornate del Cinema Muto 2008.

Eileen Bowser (2006) “The Struggle”. Teoksessa Paolo Cherchi Usai (toim.) *The Griffith Project – Volume 10: Films Produced in 1919–46*. London: British Film Institute & Le Giornate del Cinema Muto.

Le Giornate del Cinema Muto 2008: 27th Pordenone Silent Film Festival Catalogue.

Richard Koszarski (1994) *An Evening’s Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Richard Koszarski (2008) *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Steven Higgins (2006) “Abraham Lincoln”. Teoksessa Paolo Cherchi Usai (toim.), *The Griffith Project – Volume 10: Films Produced in 1919–46*. London: British Film Institute & Le Giornate del Cinema Muto.