



BELT, KOSKENSILTA & TUUSVUORI

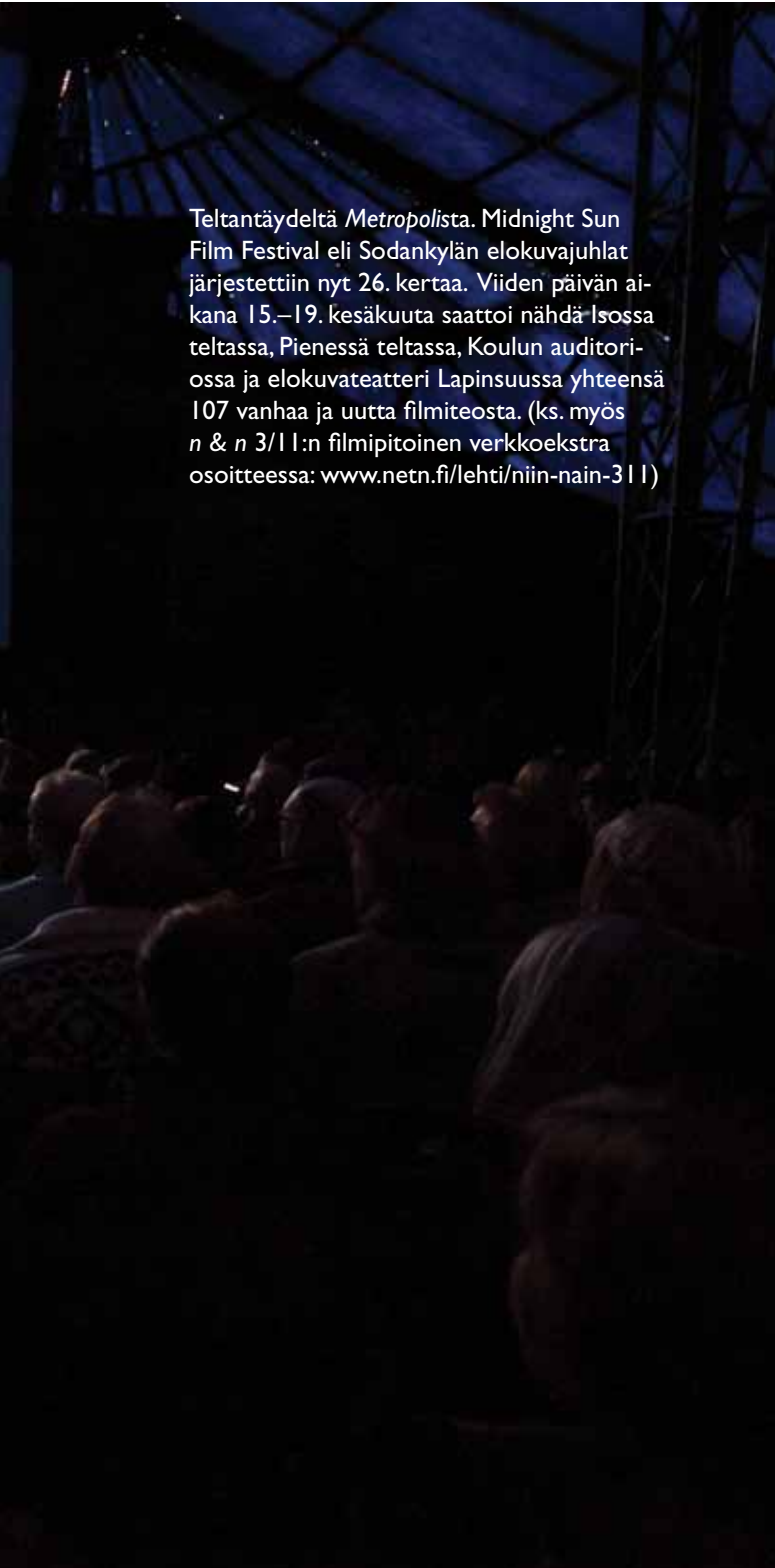
”Kaksi rakkautta elämässä: oma veturi ja –” Sodankylä iänikuisesti

”Odottamattomat jukstapositionit.” Äidinkieltään Harvardin yliopistossa opiskellut Murray Lerner huomasi 50-luvun puolivälissä yhteydet modernin runon ja elokuvan välillä. Asiassa auttoivat Sergei Eisensteinin pohdinnat filmimontaašin ja japanilaisen kuvakirjoituksen suhteesta. Tämän ja tuon perättäisyydestä viriää kumma kolmas, ja kaikki virtaa. Kun Lerner kavereineen jalkautui dokumentoimaan Newportin folkfestivaaleja kesinä ’63, ’64 ja ’65, hän oli jo kouliintunut ajattelemaan ja tekemään elokuvaa arvaamattomien viereenpanojen taiteena. Tapahtuman omat oudot yhdelmät – samoissa karkeloissa unohduksista kaivettu vanha mestari

Son House ja megatähteyteen ampaissut nuori Bob Dylan – saivat arvoisensa taltioinnin.

Sodankylän elokuvajuhlilla on mahdollista katsoa taiteellisen johtajan Peter von Baghin ohjaama dokumentti Sodankylän elokuvajuhlista. Mutta siellä käy myös päinsä vahdata isolla porukalla peräperää filmitaiteen harvinaisuuksia, ravikilpailujen televisiointeja ja karaokevideoita. Syökööt sääsket, jollei tässä ole jukstaposiota kylliksi. Tähdellisempää yli kahdenkymmenen tuhannen poron ja yhdeksän tuhannen ihmisen jukstapositionissa on korkeintaan kuksan positio. Kaiken muun hyvän lisäksi festivaali ei ole pellolla eikä jänkhällä vaan keskellä kuntaa, jonka rajojen sisään mahtuisi seitsemäntoista Helsinkiä

Valokuva: Santeri Happonen



Teltantäydeltä *Metropolista*. Midnight Sun Film Festival eli Sodankylän elokuvajuhlat järjestettiin nyt 26. kertaa. Viiden päivän aikana 15.–19. kesäkuuta saattoi nähdä Isossa teltassa, Pienessä teltassa, Koulun auditoriossa ja elokuvateatteri Lapinsuussa yhteensä 107 vanhaa ja uutta filmiteosta. (ks. myös *n & n 3/11*:n filmpitoinen verkkoekstra osoitteessa: www.netn.fi/lehti/niin-nain-311)

tai kahdeksantoista Tamperetta merineen, järvineen kaikkineen. Sodankylää halkoo 235-kilometrinen Kitinen. Ja sitä halkoo fyysikkojen ja matemaatikkojen isännöimä ponttoonisauna.

Pelipaikalle

Avustajana Seilerin *The Great K & A Train Robbery*ssa (1926) esiintynyt 19-vuotias John Wayne tuskin aavisti juuttuvansa lajityyppiin sen enempiä sanan ahtaassa kuin laajassakaan merkityksessä. Niin vain hän kuitenkin näytteli vielä 66-vuotiaana pääosan Kennedyn *The Train Robbers*issa (1973). Siinä välissä tuli hoidelluksi tähti-

roolit esimerkiksi Schaeferin ja McGowanin *The Hurrican Express*issa (1932) ja Hawkinsin *Rio Lobossa* (1970), jonka muistettavimmassa kohtauksessa konnat rasvaavat raiteet ja virittävät rautahevolle ansan radan eri puolin kasvaviin puihin kiinnitetystä köysistä.

VR ei enää tarjoa asiakkailleen videovaunuja. Joku muistaa vielä kirvelevästi iloiset tsuk-tsuk-hetket sellaisten mestariteosten kuin Danielin *Like Father, Like Son*in (1987) tai – ei voi olla totta, ei saa olla totta, mutta on totta – saman ohjaajan *Beethoven 2:n* (1993) parissa. Näitä vailla on pakko lukea ja noudattaa matkalukemisen valinnassa VR:n, tuolloin vielä lyhenne sanoille Valtion Rautatiet, rainahankinnan logiikkaa, jonka purkaminen osana muuta reissuvalmistelua vei useita sivu- ja päähenkilötyövuosia. Ratatöiden takia jokunen kilometri hoituu busseilla *via* Kannus, joten kerrataanpa Esko Ahon sanat: ”Tarkoituksena oli synnyttää ihmisessä jokin mielenliike.” Näin Suomen Keskustan puheenjohtaja, ”Kannuksen kennedy”, perusteli John Waynen hahmon käyttämistä porua nostattaneessa vaalikampanjassa: oppositiopuolue pyrki 1996 kunnallisvaalivoittoon vanhoista westerneistä nikkaroiduilla tv-mainoksilla. Matkue syventyy sen vuoksi Johannes Virolaisen teokseen *Maalaisliiton johtavat aatteet* (1960), jossa vaaditaan kulttuurilaitoksia myös maaseudulle.

Yhtä kaikki elokuvajuhlille ei matkusteta elokuvien värjäämättä matkustamista. Jottei tiedostamaton tekisi tihutöitä, systemaattinen ote on pakattava rinkkaan päällimmäiseksi evääksi. af Hällströmin *Pikajuna pohjoiseen* (1947) ei sovi nouseviin turneetunnelmiin, Salmisen rouheampi *Lentävä kalakukko* (1953) vie väärään maakuntaan ja Cederströmin tujakka *Trans-Siberia* (1999) ajautuu avokonfliktiin Virolaisen teroittaman ”maalaisliiton kulttuuriohjelman voimakkaasti suomalaisen luonteen” kanssa. Mutta kun Cederströmin dokumentti juolauttaa heti mieleen Andersonin trillerin *Transiberian* (2008), täytyy tajuta, *pace* Virolainen, että elokuvat ja unet rikkovat huonoimmillaankin rajoja: kansainvälinen elokuvafestivaali yhdistää planeetan eri kolkilta tulevia. Sitä paitsi Virolainenkin vannottaa, että ”taiteen täytyy saada pysyä vapaana”.

Rikkonaista englantia puhuva aasialaismies matkustaa eläimittä lemmikkivaunussa ja havahtuu vasta, kun oma asema lipuu ohi. Onneksi konduktöörillä on poliisivaltuudet ja menopelin ohjaimissa häärää Hamerin *O'Hortenin* (2007) nimihenkilön veroinen veturimies. Junailija löydetään, kulkuneuvo pysäytetään, kulkija hyvästellään, matkaa jatketaan. Ja saadaan oikein luvan kanssa katsoa lakeuksia superpallon läpi niin kuin Irène Jacob Kieslowskin *La double vie de Véroniquessa* (1991), ampua avovaunusta fasaaneja niin kuin Richard Harris Eastwoodin *Unforgiveness*issa (1992) ja tutkia perusp701:n kykyä aikamatkustukseen niin kuin Christopher Lloyd Zemeckisin *Back to the Future III*:ssa (1990). Kaikki käy, kunhan ei karata ikkunasta niin kuin Gian Maria Volonté Melvillen *Le cercle rougessa* (1970) eikä varsinkaan sukelta vauhdista jokeen niin kuin Marcus Carl Franklin Haynesin *I'm Not Theresa* (2007).

Ratapölkkyfilmit limittyvät toisiinsa. Lähimpänä matkatunnelmia saattaisi olla ohjaaja Lichtefeldin omiin Sodankyläkokemuksiin perustuva *Zugvögel* (1998). Joachim Krolin, Kati Outisen ja Kari Väänänen triangeldraama kaiuttaa kummasti Kawalerowiczin tummaa yöjunateosta *Pociąg* (1959). Andersonin veljeskomedia *The Darjeeling Limited* (2007) taas vie kiskojen ja kolmikkopäähenkilön käytön yhteen muikkeen ääreen, josta erkanee pistoraide DeViton väkinäisehkön *Throw Momma from the Trainin* (1987) kautta Lesterin hirtehiseen *Finders Keepersiin* (1984) tai uudelleen vakaviin vaunustomoraliteetteihin, kuten Bogajeviczin *Boze skrawkiin* (2001) tai Fukunagan *Sin nombreen* (2009).

Jännitys- ja toimintaelokuvien tekijöille ja katselijoille juna näyttää säilyvän ehtymättömän kiehtovana miljööna. Arnold Ridley'n aavejunasta kertovasta näytelmästä on tehty ainakin kuusi valkokangasversiota. Fleischerin tehokas *The Narrow Margin* (1952) oli kai ihan pakko uusmeikata 90-luvun köpöversioksi, jota edes Gene Hackman ei pelasta. Lohdullisemmin kävi Davesin *3:10 to Yumalle* (1957), josta saatiin 2007 Mangoldin siedettävä versio. Yatesin kovaksi-keitettyä *Robberya* (1963) seurasi Ouryn kohtuukekseliäs komedia *Le cerveau* (1969). Crichton meni sekä kirjoittamaan romaanin että ohjaamaan elokuvan vuoden 1855 *The Great Train Robberysta* (1979). Tositapahtumiin perustuu myös Scottin tuore *Unstoppable* (2010), jossa juna jyskyttää auto-maattiohjauskella läpi luoteisen Ohion. Se muistuttaa oudoista tapahtumista Helsingissä, kun 7. lokakuuta 1990 tavarajuna ajoi sisään päärautatieaseman lippuhalliin ja 4. tammikuuta 2010 IC 71 *check-in*nautui rytisten laiturialueeseen rajautuvaan hotelliin. Mutta enemmän sittenkin Kontšalovskin Alaskaan sijoittuvasta *Runaway Trainista* (1985). Jayarajin tuore *The Train* (2011) taas nojautuu Mumbain terroriskuihin 2006. Sen taustalta voi kaivaa Satôn luotijunaohjauksen *Shinkansen Daibakuha* (1975), joka aloitti junafiktio-terrorin perinteen. Sen sovelluksia ovat Glenin James Bond-seikkailu *Octopussy* (1983), Pierce Brosnanin luotsaama *Death Train* (1993), Steven Seagalin pääosittama *Under Siege 2: Dark Territory* (1995), Rob Lowen keulakuvittama *Atomic Train* (1999) ja Jake Gyllenhaalin nokkamiehittäjä *Source Code* (2011). Vaarallista rahtia kiidättää myös onnettomuustutkintaan keskittyvä Lehkamon *Yöjuna* (1996). Oman oudon lisänsä tähän vainoharhoja ja riskinhallintalogiikoita työstävien junapätkien joukkoon tuo tositapahtumiin perustuva Téchinen *La fille du RER* (2009), tarina nuoresta naisesta, joka keksi väittää tulleen antisemitistisen viharikoksen uhriksi pariisilaisessa lähijunassa. Ei tullut (pahoinpidellyksi) eikä ollut (juutalainen).

Toimintaleffojen tekijöiltä voisi kysyä, eikö pyrotekniikan perusjunamatka ole äärimmäistä toimintaa. Eikö se toimi kuin junan vessa. Ja pahana *follow-up*pina: mahtaneeko elokuvankatselumieltymyksemme juontua kuinkakin pitkälti altistumisista kokemuksille, joissa liikkuvia maisemia tuijotellaan junan ikkunasta matkustuksen herkistäminä ja kiihottamina. Pienikin vilaus raiteitten jätistä valkokankaalla, ja kaikki tämä kertautuu. Satojen muiden tavoin Leanin *Doctor Zhivago* (1965) ja Pollackin *Out of Africa* (1985) todistavat junan voimasta siirtää katsoja tuoliltaan mukaan romanttiseen seikkailuun.

Eihän asemallekaan voi astua astumatta samalla taidopiiriin, joka noiduttiin maailman ensimmäisestä elokuvasta, Lumiären veljesten *L'arrivée d'un train à la Gare de la Ciotat'sta* (1895), alkaen. Joka tihentyi Potterin *The Great Train Robberysta* (1903) vain huipentuakseen höyryvää vauhtia Buster Keatonin *Our Hospitalityn* (1923) ja *Generalin* (1926) ylittämättömissä kiskokohtauksissa. Asemalaturien riipaisuutta on sittemmin säädetty täydelle teholle vaikkapa Curtizin *Casablancassa* (1942), Kubrickin *Killer's Kississa* (1955), Niskasen *Pojissa* (1962), Schlesingerin *Yankissa* (1979), Jarmuschin *Mystery Trainissa* (1989), De Palman *Carlito's Wayssa* (1993), MacKinnonin *Hideous Kinkyssa* (1998) ja Anderssonin *Sånger från andra våningen* (2000).

Asemabaarien kutsuvuudesta huolimatta asemalla piipahdus johtaa usein kyytiin kiipeämiseen. Junalla kulkemisen ehdotonta keskeisyyttä modernissa kokemuksessa teroitetaan Ahon *Rautatiessä* (1884) ja Zolan *La bête humaine* (1890). Vaan eihän asian koko paino valjennut, ennen kuin Jean Renoir (1938) ja Fritz Lang (1954) ohjasivat Zolan aiheesta omat elokuvatulkintansa. Samaa sanomaa on nuijittu sukupolvien tajuntaan Leanin *Brief Encounterissa* (1945), Bergmanin *Törstissä* (1949), Wilderin *Some Like It Hotissa* (1959), Godardin *La chinoisessa* (1967), Hillin *The Stingissa* (1973), Bertoluccin *Novecentossa* (1976), Beatty'n *Redissa* (1981), Avnetin *Green Fried Tomatoesissa* (1991), Davisin *Fugitivessa* (1993), Linklaterin *Before the Sunrissessa* (1995), von Trierin *Dancer in the Darkissa* (2000), Gondryn *Eternal Sunshine of the Spotless Mindissa* (2004) ja Häfströmin *Derailedissa* (2005). Hitchcockin *North by Northwestissa* (1959) esiteltiin nykylibidinaalisesti ratkaiseva juna tunneliin -symboliikka, ja vääjämätöntä intohimoa markkkeeraavan logistiikkahirman mahdollisuuksia ovat kartoittaneet esimerkiksi J.Lo ja Wesley Snipes Rubenin metromaailmaan sijoittuvassa *Money Trainissa* (1995). Aikuisviihdemaakarit ulosmittaavat junan sukupuolipotentialia rataosuudella, jonka lähtöseisake on Kerttulan lyhyt *Rinnat* (1991) ja terminaaliasema Greenaway'n pitkä *The Belly of an Architect* (1987). Jälleen kysyy VR:n ja Avecran vakioasiakas, tekevätkö nämä alleviivailut oikeutta raideliikenteen syväerotiikalle.

Voiko kukaan nousta junaan missään tuntematta nahoissaan kuin Marlene Dietrich von Sternbergin *Shanghai Expressissa* (1932)? Tai kuin Merle Oberon Tourneurin *Berlin Expressissa* (1948), Farley Granger Hitchcockin *Strangers on a Trainissa* (1951), Burt Lancaster Frankenheimerin *The Trainissa* (1965), Anouk Aimée Delvaux'n *Un soir, un trainissa* (1968), Albert Finney Lumet'n *Murder on the Orient Expressissä* (1974), Johnny Hallyday Leconten *L'homme du trainissa* (2002) tai, glup, Thora Birch Raffin *Trainissa* (2008)?

Niin monia kysymyksiä, niin harvoja vastauksia. Onneksi monista näistä sekä muista kiskojen ja filmikelojen kohtaamisista kirjoittaa laajemmin von Bagh tuoreessa *Junassaan* (Love 2011). Sodankylässä hän tokaisi, että Michael Powell on ”suurin elossa oleva elokuvantekijä”. Lieköhän rankkauksen yhtenä perusteena Powellin ja Pressburgerin *The Red Shoesin* (1948) enemmän kuin yhdellä tavalla pysäyttävä juna-kohtaus. Tässä kysymykset, missä vastaukset. *Punaisten kenkien* juna-aihelmalle etäistä sukua on vaikkapa Gilliamin *Tidelandin* (2005) ja Bergrothin *Skavabölen poikien* (2009)

valittu tapa *castata* suoraviivaisesti jyrävä terästitaani Koh-talon itsensä hirmuiseen osaan.

Rovaniemelle transportoiduttaessa *The Red Shoesista* puhutaan kuitenkin kohtalonyhteydessään Aronofskyn *Black Swanin* (2010), ja matka sujuu kuin tanssi. Hiljaisia kuljetaan, ”joet vierivät, lepikot liikkuvat”.

Pää auki

It's all about light, teroittaa von Bagh. Joku muistelee hänen sanoneen samat sanat herpaantumattoman luonnon- ja maailmaanheitetyn keinovalon yhteispelistä ja kamppailusta monta kertaa, ikuisesti. Suomesta on kuitenkin vaikea löytää julkista puhujaa, jossa ruumiillistuisi yhtä herkullisesti patetia ja itseironia, korkealentoisuus ja koruttomuus. Filmitietäjä on sisäistänyt seitsemännen taiteen niin perin juurin, että hänen esiintymisensä on yhtä huimaa jukstaposeerausta. Hetkellä yksi von Baghin tottunut tuutaus uhkaa riistää kaiken erityisyyden käsillä olevalta ainutkertaiselta leffalta. Hetkellä kaksi hänen paasauksensa tai kuittailunsa näyttäytyy sankarillisena eleenä, jossa kaikki merkityksellisyys palautetaan, jahka se on saatu liekitettyä, takaisin rainalle, sen lukemattomiin luovutamattomiin katselukokemuksiin.

”Minua kiinnostaa enemmän pimeys”, tunnustaa Apichatpong Weerasethakul von Baghin tiedusteltua yhden miehen Thaimaan-delegaatiolta öisestä hämärättömyydestä. Weerasethakul yritti jopa tehdä pimeydestä henkilön viidakkoa tutkailevaan *Sud praladinsa* (2004), mikä ei miellyttänyt rahoittajia. Monen eri hilloerän käytönvartijat räksyttivät filmiryhmälle pitkin matkaa, että yleisön saattaisi olla kiva nähdäkin jotain, jos lopputuote ylipäänsä joskus valmistuu. Tuottaja oli kuulemma ilmoittanut lopulta Italian yleisradioyhtiö Rain kaikesta valittaneelle edustajalle, että jollei marmatus lopu, seuraa lento alas parvekkeelta.

Avajaisnäytäntönä nähtävän *The Last Detailin* (1973) kissällitöikseen kuvannut Michael Chapman väittää, että patkä on yksi maailman vähiten valaistuista filmeistä. Hän haluaa myös toistaa Jack Nicholsonin itse itselleen räätälöimän iki-muistoisen repliikin: *I am the motherfucking shore patrol, motherfucker!* Moisia roisuuksia ei ennen sopinut huudella, mutta nyt kudoksiin käy paremminkin Nicholsonin lemmentukijerrus, joka Lapissa kuultuna jodlahtaa. Ja toden totta valloittavan kulahtaneita ovat jaksot kolmesta duffelitak-kisesta seilorista viettämässä laatuaikaa maissa, itärannikon erikoiskomennuksella. Tekee hyvää todistaa, miten osa saattokeikasta tehdään junalla. Pohjiksi on katsottu niin ikään vastustamattoman junajakson sisältävä Keatonin *Sherlock Jr.* (1925). Se on alustanut tajunnan otolliseksi pokerinaamoille, merkitseville katseille, kiteytyneille vuorosanoille, koreografiselle briljanssille ja arjen absurdiuksille. Ehkä siksi Ahsbyn tragikomedista jäävät päällimmäisenä talteen hotellihuone-sähläys lisävuoteiden kanssa ja grillihetki pakkasen panemassa puistossa.

Jos Chapman vaatimattoman toimen miehen arkkityyppinä jättää pitkät puheet sikseen, yhtä vaatimaton Tony Palmer selostaa *Bird on a Wirensa* (1972) koko historian käänne käänneeltä. Kumpikin tapa toimii. Ja Palmerilla on enemmän selitettävää. Dokumentti uransa lopettamista hau-



Kriitikko Olaf Möller jututtaa ohjaaja Athina Rachel Tsangaria.

toneen Leonard Cohenin Euroopan-kiertueesta nimittäin hävisi kantaesityksensä jälkeen. Lähes neljän vuosikymmenen ajan Palmer ja Cohen tervehtivät toisiaan kysymyksellä ”Kussas filmi?”. Pari vuotta sitten löytyi kasa umpeen ruostuneita kelasäiliöitä. Cohen-fanien, filmifriikkien ja kenen hyvänsä onneksi Palmer jaksoi koostaa *footage*-tähteistä ja ehjästä ääniraidasta kokonaisen rainan, jossa rundi kehystyy kiihkeätunnelmisiin Israelin-keikkoihin ja lavaelämä raimittuu bakkäripuhein ja muin haastatteluin. Tarjolle ei siis tulvahda mitään rakenteellisesti mullistavaa. Mutta Cohen on kinemagneettinen *som fan*, nyt sopivan kireänä ja ahdistuneena ja onnellisena ja vauhkona, hänen vinot biisijuontonsa ovat ilo korvalle, ja lauluja kuullaan koko liuta.

Cohenin charmöörimachoilun vastavoimaksi voi kokeilla Athina Rachel Tsangarin *Attenbergia* (2010). Siinä tyttö varttuu tai on varttumatta naiseksi isänsä kasvatusvälineiksi valitsemien David Attenborough -luontodokumenttien avulla. Jostain kumman syystä jälkipeleissä nousee esiin elokuva-alan kammomiehisyys. Vaikka Sodankylässä on vuosien saatossa vierailut kunnioitettava määrä naisohjaajia, miesvaltaisuus puhuu karua kieltä koko elokuvabisneksessä. Jotakuta Sofia Coppolaa, Kathryn Bigelow'ta tai Jane Campionia ehkä lukuun ottamatta naiset ovat Agnieszka Hollandia ja Agnès Vardaa myöten marginaalissa. Kenties Liliana Cavani tai Julie Delpy, Catherine Breillat tai Julie Taymor, Claire Denis tai Mai Masri vielä joskus piipahtaa asiain keskipisteessä Sodankylän suvessa.

Poro käristyy, lohi savustuu, sauna varistuu. Reportteriresukoita lölytetään kuin hiusöljymiljonääri William Njurmea Virtasen *Päbkähullussa Suomessa* (1967). Olueen ei kosketa pitkällä kepilläkään, koska muistetaan, miten Albert Finney repsahti Reizin *Saturday Night and Sunday Morningin* (1960) stoutia kilpaa kittaavasta Arthuriista Hustonin *Under the Volcanon* (1984) deekuksi Geoffreyksi. Toisaalta Maureen



Kitisellä seilaava ponttoonisauna, vedenpäällinen paratiisi; *niin & näin* kiittää saunan ylimaallisia isäntiä Antti Keroa ja Juha Vieristä.

O’Sullivan lipsahti Van Dyken *Tarzan the Ape Manin* (1932) gymnastisesta statisti-Janesta vallan upeasti Allenin *Hannah and Her Sistersin* (1986) janosuiseksi stara-Normaksi.

Ääneen ja vaiti

Sodiksen pohtimuksellisesti painavinta antia ovat yleensä von Baghin vetämät aamukeskustelut. Niiden varaan perustuu myös hänen kirjansa ja samanniminen elokuvansa *Sodankylä ikuisesti* (2010). Tällä kertaa jututettavina ovat Chapmanin ja Weerasethakulin lisäksi Atom Egoyan ja Souleymane Cissé, kukin vuorollaan. Varsinkin Cissén kanssa von Bagh löytää yhteisen sävelen vallanpitäjien taulapaisuuden temasta.

Aamusessioiden lisäksi *auteurs*ilta irtosi juttua muutenkin. Heti *Loong Boonmee raleuk chatin* (2010) jälkeen Weerasethakul kertoi työskentelevänsä mielellään saman pienen porukan kanssa säilyttääkseen tekemisen intiiminä ja kotikutoisena. Näyttelijöistä monikaan ei ole draama-ammattilainen: esimerkiksi päähenkilö Boonmeeta esittävä Thanapat Saisaymar on rakennusmies. Vakiokaartiin kuuluva Sakda Kaewbuadee on kyllä pro, mutta hänkin ”esittää yhä enemmän itseään”. Weerasethakul ei pidä näyttelystä näyttelijöistä ja näkee vaivaa karkottaakseen hahmoista kaiken tietoisuuden kamerasta. Hän kertoo *Boonmeen* pohjautuvan biografiaan, jossa mies muistelee entisiä eksistenssejään, kuten elämänsä vesipuhvelina. Jälleensyntymä kiehtoo ohjaajaa, mutta hänen varsinainen leipälajinsa on mieleenpalautus: ”Muistaminen on aina elokuvallista.”

Paljon puheen vastavoimaksi kelpaavat mykkäelokuvat. Legendaarinen *Metropolis* (1927/2010) on nyt, kiitos Buenos Airesista löytyneen kopion, mahdollista katsella täydennettynä ja korjattuna kriittisenä laitoksena. Mikä harmi,

ettei ohjaaja Fritz Lang (1890–1976) voinut tulla paikan päälle Palmerin tapaan kertomaan tämän kadonneen teoksen vaiheista. von Bagh tyytyy tokaisemaan, että restauroituna työ vihdoon viimein meikkaa senssiä. Saksalainen pilalehti *Simplicissimus* lohkaisi tuoreeltaan 84 vuotta sitten: ”Ota sata tonnia julmuutta, sekoita joukkoon yhden suhteessa kymmeneen tunteilevuutta, keitä sosiaalisissa tunnoissa ja mausta ripauksella mystiikkaa. Hämmennä miljoonilla markoilla ja ensiluokkainen kolossalifilmi on valmis.”

Siegfried Kracauer oli jälkiviisaana samoilla linjoilla filmipsykohistoriikissaan *Caligariasta Hitleriin* (1947). Hän ruoski Langia ”ehdottomasta tahdosta pompöösiin ornamentalisointiin”. Maneeri sopi ihmisjoukkojen latistamiseen pelkiksi nukeiksi. Ihme kyllä, Kracauer myönsi, että elokuvan tulvajakso oli ”elokuvallisesti yliverlainen suoritus”. *Cleaning Womenin* säestämä entistä täyteläisemmin ihanteellis-mahtaileva elokuva oli festivaalien ehdottomia suurtapauksia. Sukupuolikeskustelujen tuoksinassa sopi muistuttautua joukolla siitä, että *Metropolis*, kuten moni muikin Langin leffa, loihdittiin hänen vaimonsa Thea von Harboun (1888–1954) käsikirjoituksesta.

Toisenlaista joukkovoimaa väräjävä mykkis oli Phil Jutzin (1896–1946) *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Ja mahtavaa jälkeä sekin teki. Berliiniläisen multitaiteilijan Heinrich Zillen (1858–1929) tarinoiden innoittama ja toisen vasuriartistin Käthe Kollwitzin (1867–1945) konsultoima produktio keskittyy lehdenjakamisella kituuttavan Krausenin muorin elämään ja yleisemmin suurkaupunkiköyhälistön ahdinkoon ja iloon. Teos on kaduilla ja toreilla kuvattu, amatöörinäyttelijöiden varaan viritetty tarina siitä, miten rouvan työtön poika saa juopoteltua perheen rahat ja joutuu poliisien käsiin. Hillittömiä kamera-ajaja ei säästellä, eikä ekspressionistisiakaan elävöityksiä kavahdeta, kun työväenluokan turmio ja tuloksetas ponnistelu takaisin hyveen tielle johtavat yhtäältä enemmistövoiman triumfiin ja toisaalta äiti-Krausenin traagiseen tuhoon. Elokuvaan rakentuu pistämätön kontrasti Marxin rintakuvan äärellä haaskellusta hartaudesta ja 20-luvun Berliinin kuuluisasta lihallisuudesta ja aistillisuudesta: uimarantameininki on esotonta, ja suukottelut ovat läpi teoksen sirojen muiskujen sijaan kunnan imutteluja.

Jo Fassbinder oli *Mutter Krausenista* innoissaan 70-luvulla. Makoisaa on teksteissä, *Zwischentiteleissä*, käytetty berliininslangi: esimerkiksi yksilöiden pinteitten syynä on heidän nais- ja mieskohtaisten heikkouksiensa sijaan *Milljöh*. Ohjaaja Jutzi oli liittynyt 1928 kommunistiseen puolueeseen, josta hän kuitenkin erosi jo seuraavana vuonna. Kylmävästi mies siirtyi pian kansallissosialistiseen puolueeseen, tosin yleisen käsityksen mukaan vain säilyäkseen kiinni leivänsyrjässä. Krausenin muorin tarina, jonka julistus huipentuu ”L’internationale”-laululla ryuditettyyn parateeraamiseen, oli arvattavasti liikaa natselle. Hitlerin Saksan asettama sensuuri on ilmeinen suositus nykypäivän katselijoille. Sodankylän isossa teltassa leffa vyöryi kankaalta katsomoon, kun penkkiriveille soluttautuneet kaksi työväenkuoroa lähtivät mukaan mielenosoittajien marssipoljentoon laulaen täysin palkein ”Kansainvälistä”.

Kolmantena mykkänä nähtiin perinteiseen tapaan Sergei Spielbergin *Pelastakaa matruusi Vakulintšuk* (1925). Jos halusi lisää, ei muuta kuin istumaan *Film Commentin* ja *CinemaScopen* leffa-arvostelijana tunnetun Olaf Möllerin mestariluokkaan, jossa kelailtiin unohdettuja neuvosto-*Stummfilmejä*.

Sinänsä lystin pinkoilun vastapainona festarihenkilökunnalle ja lehdistölle järjestettiin lavatanssit Porttikosken tukkilaisromantiikkaa uhkuissa maisemissa. Moni seuraa ohjaajasuuruuksien ulkolattiallista koreografiaa. Joku koettaa vaikuttaa siihen, hallitseeko omaa kokemusta Kassilan *Sininen viikko* (1954), Saikkosen *Takiaispallo* (1970), Tapanisen *Iskelmäprinssi* (1991), Pölösen *Onnen maa* (1993) tai *Kuningasjätkä* (1998), vaiko kenties Lepän *Pitkä kuuma kesä* (1999). Ja kaikki tietävät niin sen, että Travoltasta ei olisi koskaan tullut arvostettua yleisnäyttelijää ilman taustaansa Badhamin *Saturday Night Feverin* (1977) ja Kleiserin *Greasen* (1978) pebanketkuttajana, kuin senkin, että Pacino odottaisi vieläkin Oscariaan ilman selluloidisuoritustaan *ballroomin ballerina* Brestin *Scent of a Womanissa* (1992).

Klaffi

Wittgenstein kirjoittaa 30-luvun päiväkirjoissaan, että taitaa olla moderni henkilö, koska pitää elokuvista. Miehemme kuuluu tykänneen eritoten musikaaleista, lännenleffoista ja krimifilkoista. Filosofin mielestä höhlät jenkkipätkät olivat opettavaisempia kuin itsetietoiset brittirainat. Eikä siinä kaikki: cinemaanin mukaan filosofilehti *Mindissa* ei ollut rahtuakaan siitä viisaudesta, jota tursusi kunnon jännäreistä. Wittgenstein ei kuitenkin tainnut olla ensisijaisesti opintieläällä käydessään tiuhaan elokuvissa 20-luvun Itävallassa tai 30-luvun Britanniassa. Hänen katselutapaansa on kuvailtu eturivistä hankituksi uppoutumiseksi liikkuvan kuvan lumovoimaan, päivän töitteen tai muitten rasitusten vaatimaksi virkistykseksi, suoranaiseksi suihkuksi. Oli miten oli, Wittgensteinin elokuvasuosikkeja eivät olleet Fritz Lang tai Phil Jutzi vaan Carmen Miranda ja Betty Hutton.

Pöljimpien elokuvien esiin tuominen hetkillä, jolloin odotetaan tunnustettujen ja kaikesta viihteellisyydestä kemiallisesti puhdistettujen taideklassikoiden mainitsemista, näyttää vähitellen muotoutuneen kansalaisoikeudeksi. Mutta elokuvan erityisyys taidemuotona on juuri siinä, että se itsessään, silkkää elokuvuuttaan, iskee suuriin yleisöihin ja tavoittaa erilaisia yksilöitä kutakuinkin kynnyksettömästi. Voisiko Bergmania tai Godardia edes kuvitella ilman satoja, pari viikkoa eläneitä Hollywood-rypistyksiä? Olisiko Wong Kar-Waita ilman hongkongilaisen *actionin* rutiineja?

Elokuvataiteen epäsuora tunnustus elokuvien ja elokuvissa käymisen arkiselle merkitykselle alkaa viimeistään De Sican *Ladri di bicicletten* (1948) ja *Umberto D:n* (1953) myötä. Olisiko näiden tarinoiden päähenkilöiden ahdinko yhtä raastavaa, ellei sitä suoraan rinnastettaisi isolla skriinillä soljuvaan toiseen elämään? Polkupyörä varastetaan leffajulisteen kiinnittäjältä... Häädetty törmää häätäjäänsä, joka tulee katsomasta, kaikista maailman filmeistä, Landersin *Jungle Manhuntia* (1951)...

Kovin monissa elokuvan merkkiteoksissa mennään

bioon, kuten Bergmanin *Sommaren med Monikassa* (1951) tai Godardin *À bout de souffle* (1959), tai katsotaan kokopitkä televisiosta niin kuin Almodóvarin *Todo sobre mi madre* (1999). Joskus kylään tuotu projektori sytyttää mielikuvituksen, kuten Ericen *El espíritu de la colmenassa* (1980), toisinaan elokuvateatterin raunioista kehkeytyy monumentti eletylle elämälle niin kuin Tornatoren *Nuovo Cinema Paradisossa* (1988). Näiden ja monien muiden uljaiden teosten filmi filmissä -jaksojen antama paino elokuvan pakkaamalle ja vapauttamalle kokemukselle auttaa purkamaan taide- ja muun elokuvan haitallista raja-aitaa sieltä, mistä se on tarpeen purkaa.

Kanadanarmenialaisen Atom Egoyanin Sodankylänpanos avittaa sekini. Moni kysyi, miksei *Family Viewingiä* (1987) saanut nähdä tuoreeltaan 80-luvulla, kun se olisi ollut kipeimmin tarpeen. Kotivideoimiseen hurautaneen kreisin isän, telkkaria vanhainkodissa toljottavan mummon ja siinä välissä subsistoivan pojän tarina olisi ollut kasari-teineille vähintään yhtä välttämätön kasvuhormoni kuin Cronenbergin *Videodrome* (1983) tykkirepliikkeineen ”Siinä on filosofiaa, ja se tekee siitä vaarallista”. Ylösrakensi *Family Viewing* nytkin, samaten festareiden puheliaimaksi starbaksi osoittautuneen Egoyanin toinen filmi *The Adjuster* (1991). Liekö rainojen aseistariisuva viistous tarttunut Beckettiltä ja Pinteriltä, jotka ohjaaja mainitsee oppi-isikseen. Niin tai näin, Egoyan liikkuu töissään niin virkeästi tavallisen ja vinksahaneen rajamailla, etteivät hänen pimeät tarinansa jaksaa edes masentaa.

Pirteäksi voi luonnehtia myös meidän poikaamme meillä. Aki Kaurismäen *Le Havre* (2011) on letkeää, jäntevää ja painokasta työtä. André Wilms, Jean-Pierre Darroussin ja Elina Salo loistavat, samoin Kaurismäki vuorosananikkarina. Ennen kaikkea teos on seuratun julkisen järjenkäyttäjän väkevä puheenvuoro ihmiskaupan uhrien ja laittomien siirtolaisten ihmisoikeuksien puolesta. Ne, jotka kaipasivat näytännön aluksi mikrofoneihin tarttuneilta Kaurismäeltä ja von Baghilta edes yhtä pointtia, saatikka sinnikkäämpää kehittelyä, pettyivät. Olihan koko tuokio lähinnä, Allenin *Bananaisista* (1971) tutun Fielding Mellishin sanoin, *travesty of a mockery of a sham of a mockery of a travesty of two mockeries of a sham* eli juosten kusaistu. Oli silti hauska nauraa kööriässä, kun Kaurismäki pyysi mahdollisia utelikkoja tulemaan juttusille elokuvan jälkeen: *I'll be here. You won't*.

Juttua riitti leffan jälkeenkin, pitkin poikin elokuvajuhlien. Etelänsopulien pitää vain paeta Sodankylästä viimeistään silloin, kun kaikki alkaa olla Blombergin *Valkoista peuraa* (1954). Tavaravaunuun hankkiutuminen onnistuu paremmin kuin karkureilta Coen-veljesten *O Brother, Where Art Thou:ssa* (2000). Kun Lapin jättää taakseen, Pohjanmaa näyttää haikeammalta kuin Parikan uhoisantuhuhoisa *Pohjanmaa* (1988). On kuin yhdessä tasoristeyksessä seisoi Flike-koirineen itse Umberto D. Toisen puomissa vaikuttaisi roikkuvan asemamies niin kuin Kusturican *Crna mačka, beli mačorissa* (1998). Ja kuin askeltaisi tuolla vaihteen kohdalla Lemisen *Ratavartijan Kaunis Inkeri* (1950). Käsi ei hamua luettavaa, eikä filmejä kaipaa vähään aikaan kotonakaan. Mutta stereoista pitää huudattaa suloista Ánnámáret Ensemblea: *Muittátgón šat geabččat davds...*