

JAAKKO BELT

Elokuvan tilat

Sodankylän elokuvajuhlilla

Sodankylän elokuvajuhlat keräsi kesäkuussa ennätysyleisön. Suosiota selittänee suureltakin osin festivaalin vastustamaton ulkoelokuvallinen viehätys: ihmiset, tunnelma, Kitinen, kylänraitti ja ehtymätön tapahtumisen tuntu. 35 000 kävijää ei kuitenkaan tavoiteta ilman laadukasta, kattavaa ja taiten kuratoitua ohjelmaa. Mykkäelokuvakonserttien, karaokenäytösten ja *Kuolleiden lehtien* ohella 64 loppuunmyydyin esityksen joukkoon mahtui ilahduttavan paljon uuden elokuvan helmiä ja elokuvahistorian harvinaisuuksia. Oma otantani sisälsi poimintoja päävieraiden fiktioelokuvista, tuoretta *art housea*, dokumentteja sekä hidadista ja kokeellista elokuvaa. Arkkitehtuuriaiheiset elokuvat alustuksineen avarsivat kaikelle avointa katselukokemusta entisestään.

Avauspäivän täysosuma oli costaricalaisen Valentina Maurelin sähköinen esikoistäyspitkä *I Have Electric Dreams* (Tengo sueños eléctricos, 2022). Elokuva eroperheen myöhäisteini Eva kasvaa vihaamansa äidin ja rakkaan mutta impulsiivisen isänsä ristivedossa. Vaikka teos käsittelee myös vanhempien ja edistyskellisinä esiintyvien piirien vastuutto- muutta, Evaa ei esitetä uhrina eikä hänen kokeilujansa ja kokemisiensa tyypitetä nuoruuden kuohunnaksi tai kasvukipuiksi. Tarinassa aikuisuutta lähestyvä Eva ottaa ristiriitaiset tunteensa omakseen ja toimijuuden askel askeleelta itselleen. *I Have Electric Dreams* on kokemuksellinen kasvukertomus, ei moraaliteetti.

Elokuvaa on ansaitusti kiitelty hankalien halujen, mutkikkaiden tunteiden ja arkaluonteisten aiheiden käsitteystä. *I Have Electric Dreams* luotaa myös väkivaltaisuuden monia muotoja arkipäivän aggressiivisuuksista henkeä uhkaavaan perheväkivaltaan tutkailevalla otteella. Isä tukistaa Evaa opettaakseen tämän kestämään kipua, ja tytär siirtää oppinsa pikkusiskoon. Eva itse uneksii äitinsä hiusten syttymisestä tuleen ja toivoo uuden kotinsa palavan. Vanhemmat lyövät päätään kirjaimellisesti oveen (ja pöytään). Maurel luotaa myös ilmiön kulttuurista ulottuvuutta: väkivallan esittämisen muotoja ja käyttäytymismalleja. Televisiossa pyörii showpaini, tieraiho jyllää ja puistossa joukkotapellaan. Nuorten koskemattomuutta ja henkilökohtaista tilaa ei kunnioita: humaltunutta sutataan tussilla, ja vessaan angetaan samaan aikaan.

Äänisuunnittelu välittää Costa Rican pääkaupunki San Josén hälyn, ja kameratyöskentely yhdistelee realistista kuvausta fantastisempiin näkyihin, jotka peilaavat myös Evan seksuaalista heräämistä. Ruumiillisuuden tuntu on läsnä joka kuvassa: palanut iho hilseilee, por-

taita kivutaan reppuselässä ja lasi särkyy käteen. Elokuvan esityspaikka, auringossa hiostunut Kitisen Kino, vahvistaa kuvista välittyvää pääkaupungin paahdetta, kodin painetta ja tunteiden polttavuutta. Daniela Marín Navarro ja Reinaldo Amien Gutiérrez ovat tyttären ja isän palkituissa rooleissaan ylittämättömiä.

Vierailunsa lopulta peruneen meksikolaisohjaaja Arturo Ripsteinin *The Place Without Limits* (El lugar sin límites, 1973) luotaa machokulttuuriin myrkyllisyyttä toisesta kulmasta. Vastuitaan pakoileva ja vaimoaan pettävä rekkamies Pancho menettää kasvonsa kylän ison kihon, Don Alonson, periessä tuhlaajapojalta lainojaan. Pancho päättää kostaa nöyrytyksensä nuorelle naiselle, bordellin omistaja Japonesitalle, joka näkee hänet itkemässä. Rekkakuskin todellinen halun kohde on kuitenkin Japonesitan isä, bordellia tyttärensä kanssa pyörittävä ja siellä niin ikään työskentelevä Manuel(ita). Espanjalaisia tanssinumeroita mekossa ja meikissä vetävä Manuelita on elokuvan sielu, jonka tasavertaista suhdetta tyttärensä, tämän edesmenneeseen äitiin ja muihin kollegoihin Ripstein kuvaa lämmöllä. Seksityöläisten solidaarisuuden ohella luokkanäkökulmaa korostaa kamppailu omistussuhteista: Don Alonso haluaa lunastaa isän ja tyttären yhdessä omistaman bordellin myydäkseen muuten jo hallitsemansa kylän sijojittajille.

The Place Without Limits perkaa homo- ja naisvihan kiinteää yhteyttä sekä kielletyn halun ja julkisen nöyrytyksen yhteen kietoutumista nykyinäkökulmastakin terävästi. Traaginen tarina kulminoituu *machismon* konkurssiin: homoseksuaalisia tunteitaan häpeävä ja homo-leimaa pelkäävä Pancho pahoinpitelee lankonsa kanssa Manuelitan hengiltä. Don Alonso ei estä väkivallantekoa vaan tarttuu sen tarjoamaan mahdollisuuteen pistää häntä uhmannut Pancho lankomiehineen telkien taakse ”ihai-



Daniela Marín Navarro Evan roolissa Valentina Maurelin elokuvassa *I Have Electric Dreams* (2022).

lemaan omaa maskuliinisuuttaan”. Näin iso kiho valjastaa tragedian oman kostonsa välikappaleeksi ja haastetun miehisiytensä hyvitykseksi.

Festivaalien järjestyvimpiin katselukokemuksiin lukeutuu toisen päävieraan, Sergei Loznitsan, fiktiodebyytti *My Joy* (Schastye moe, 2010). Smolenskin alueelle 2000-luvun alkuun sijoittuva tarina palaa takaumissa myös toisen maailmansodan rintamalinjojen taakse. Muodoltaan *My Joy* on taidokas yhdistelmä *road* -movieta ja risteävien tarinoiden episodielokuvaa. Temaattisesti se on venäläisen nyky-yhteiskunnan väki- ja mielivallan armoton läpileikkaus. Jatkokeskustelussa Loznitsa luonnehtii teostaan kuvaukseksi yhteiskunnasta, jossa syyt ja järjelliset perusteet ovat menettäneet merkityksensä. Se tuokin mieleen Aleksei Balabanovin sysimustan *Cargo 200:n* (2007).

”Seiniä, ovia, ikkunoita”

Festivaalien erityisteemana oli arkkitehtuuri. Osana erikoisohjelmaa kolme arkkitehtiä ja elokuva-ajattelijaa esitteli valitsemansa klassikkoteokset kiitettävän erilaisin alustuksin.

Iranilainen, lontoolaistunut elokuvan monitoimija Ehsan Khoshbakht pohjustaa unkarilaishelmen, István Szabón ohjaaman *Palomiehenkatu 25:n* (Tüzoltó utca 25, 1973). Tapahtumat sijoittuvat yhteen osoitteeseen, purkutuomion saaneeseen kerrostaloon Budapestissä. Talo pannaan maan tasalle jo alkutekstien rullatessa, joten kerronta on läpeensä retrospektiivistä. Poeettisella poljennolla alustanut Khoshbakht kiteyttää elokuvan kyvyn säilyttää ja rakentaa uudelleen kertaalleen tuhottua tai unohdettua: ”Cinema is an anti-demolishing machine.”

Khoshbakht huomauttaa *Palomiehenkatu 25:n* alaotsikon viittaavan uneen tai unelmaan talosta, mutta pikemminkin rakennus itse muistelee ja kuvittelee.

Wellesin noir-klassikon *Nainen Shanghaista* (1947) ja Kubrickin *Hobdon* (1980) tapaan talo ei ole vain tapahtumapaikka vaan aktiivinen havainnoija, jopa (epäluotettava) kertoja. Pysyttely yhden pytingin sisällä ja sen välittömässä läheisyydessä pikemmin vapauttaa kuin rajoittaa elokuvallista kerrontaa: asuntojen seinät eivät pidättelee, aikatasot hälvänevät, eikä tarinaa sidota yksilön näkökulmaan. Yliyksilöllistä perspektiiviä voimistavat häikäisevät siirtymät hahmosta, huoneesta, asunnosta ja lopulta aikakaudesta toiseen. Katalogissa Khoshbakht luonnehtii surrealistisestikin sävyttynyttä elokuvaa ”Cocteau-henkiseksi tutkielmaksi”. Itselleni kuvakerronnan tahti, notkeat kamera siirtymät ja talokeskeisyys palauttivat mieleen toisenkin ranskalaisklassikon, Jean Renoirin *Pelin säännöt* (1939).

Purkutuomion lisäksi elokuvaa sävyttää unikehystys. Talon asukkaisiin tutustutaan helleiltana, kun väki on asettumassa yöpuulle. Hikisissä lakanoissa pyöriskelevät hahmot luovat nopeasti unen ja valveen rajamailla häilyvän tunnelman, jota eroottiset näyt naapureista vain vahvistavat. Houreinen ote mahdollistaa fantasioiden ja traumojen käsittelyn, mutta kerronta ei pelkisty yksityisten toiveiden tai pelkojen tirkistelyksi.

Palomiehenkatu 25 avaa kurkistusaukon myös Unkarin ylisukupolviseen muistiin ja kollektiiviseen tiedostamattomaan. Toista maailmansotaa ja kommunistivallan aikaa peilataan porvarisperheiden näkökulmasta: kutsuntavälttely, ulkomaille emigroituminen ja kivijalan leipomon kollektivisointi leimaavat heidän muistojaan siinä missä sisäpihan sotaharjoitukset, tuhotut huonekalut ja tapetut naapuri. Siviilien arki kellareissa piilotteluineen, terveystarkastuksineen ja pakoon valmistautumisineen talentuu talon ja samalla jaetun muistin kerroksiin. Khoshbakht tiivistää tilan, ajan ja kerronnan suhteen osuvasti: ”[elokuva] jälleenrakentaa historiaa muistin välityksellä, muistia arkkitehtuurin välityksellä.”

Elokuvan ja arkkitehtuurin yhteyksiä esseissään kirjoittanut Helmi Kajaste esittelee vuorostaan Tatin väridebyyttin *Enoni on toista maata* (Mon oncle, 1958). Väitöskirjaakin rajan käsitteestä arkkitehtuurissa tekevä Kajaste saa alustuksellaan katsojan kiinnittämään huomiota tilallisiin ja kerronnallisiin ratkaisuihin, joilla Tati luo sosiaalisia todellisuuksia ja niiden välisiä rajanylityksiä. Tuskinpa ikkunoiden, ovien ja porttien roolia muutoin havahtuisi tarkkaamaan, saati huomaisi kulkukoirien tapaa liikkua kaupunginosien ja samalla maailmojen välillä sosiaalisista rajanvedoista piittaamatta.

Omaa katsomiskokemustani ohjaa erityisesti Kajasteen huomio, että Tati kuvaa nimenomaan sosiaalisia, ei intiimejä tiloja. Herra Hulot’n asunnosta työläisvaltaisella asuinalueella nähdään vain parveke, ulkosivu ja eloisa kotikatu. Ylempään keskiluokkaan naiseen siskon arkkitehtuuriltaan ja tekniikaltaan kornin modernissa kodissa viihdyttään puolestaan verannalla ja aidatulla pihalla, jossa näyttäytyvät niin muotitietoiset naapurit kuin pikkupomotkin.

Itseironiseen sävyyn Kajaste tunnustaa katsovansa Tatia ”turhankin tosissaan”, mutta juuri ranskalaisoh-

jaajan vakavasti ottaminen avaa ainakin itselleni hänen elokuviensa viistouden ja terävyyden sosiaalisena kommentaarina. Esimerkiksi alustuksessaan ruodittu dystooppinen älykeittiö herättää naurun lomassa kauhunsekaista tunteita. Sisaren perheen taloa Kajaste luonnehtii osuvasti ”surullisenkipeäksi” arkkitehtuuriksi, joka vaatii elämään edustuksellisesti. Kaikesta elävästä vapaa kivipuutarha ja sen hervoton kalasuihkulähde ikuistuvat kaikessa absurdiudessaan viimeistään alustuksen jälkeen lähtemättömästi katsojan tajuntaan.

Arkkitehtuurispesiaalin kolmas osa, Hitchcockin *Köysi* (The Rope, 1948), ei ole kestänyt yhtä hyvin aikaa. Emeritusprofessori Juhani Pallasmaa kertoo pitkällisessä alustuksessaan yhteen asuntoon sijoittuvan murhamysteerin taustat, tekotavan, tavoitteet ja saamat moitteet perinpohjaisesti. Elokuva koostuu yhdestätoista liki kymmenminuuttisesta (filmikelan mittaisesta) otoksesta, etenee lähes reaaliajassa ja pyrkii luomaan vaikutelman katkoksettomuudesta. Kuten Pallasmaa muistuttaa, *Köyttä* on näkökulmasta riippuen pidetty joko ”leikkauksen hylkäävänä” (kriitikot) tai ”tavallaan esileikattuna” (Hitchcock). Teosta tulee tutkailtua elokuvahistoriallisena eksemplaarina, 1940-luvun studio-tekniikalla toteutettuna lavastuksen, näyttämöllepanon ja kameratyöskentelyn koelaboratoriona. Pallasmaan ydinajatus jatkokehitellen *Köysi* on paitsi ”rajatun tilan” myös ”rajatun ajan” elokuva, jonka pakotetun pitkät ja ketjutetut otokset sekä lineaarisesti etenevä käsikirjoitus (murha nähdään heti alussa) tekevät siitä dramaattisesti puhdittoman. Kokeilun hedelmät poimittiin elokuvahistorian myöhemmissä ”minimaalisissa elokuvissa”, joiden piirteitä Pallasmaa oppineessa luennossaan valaisee poikitaiteellisia viittauksia kaihtamatta.

Arkkitehtuuriteemaa sivuaa myös Khoshbakhtin mestariluokassa esittelemä Sohrab Shahid Salessin *Vieraalla maalla* (Dar Ghorbat, 1975). Saksassa asuneen iranilaisohjaajan Länsi-Berliiniin sijoittuva elokuva kertoo turkkilaisesta vierastyöläisestä, Husseyinista, jonka elinpiirin muodostavat yhteisasunto ja tehdassali. Toisteisen työn ja rutinoituneen kotielämän välitilat – metro, puisto, punaisten lyhtyjen alue, porraskäytävät – eivät yrityksistä huolimatta tarjoa merkityksellisiä kohtaamisia. Vaikka kieliongelmat määrittävät kanssakäymistä paikallisten kanssa, kommunikaatio on niukkaa maanmiesten keskenkin. Husseyin tovereineen kohtaa myös rasismia, mutta elokuvan painopiste ei ole niinkään vieraanpelossa kuin vierauden ja vieraantumisen kokemuksessa. Kotimaasta muistuttavat vain Istanbulin kuva postikortissa, teen juominen ja kirjeiden odottelu.

Gastarbeiterin kokemuksen kuvauksena *Vieraalla maalla* vetää vertoja Fassbinderin klassikolle *Pelko jätyä sielua* (1974). Hypnoottinen toisto, viipyilevä ja staattinen kuvaus, niukka dialogi, kerronnan rytmi ja värimaailma tuovat mieleen myös Akermanin *Jeanne Dielmanin* (1975). Khoshbakht korostaa Salessin tehneen ”hidasta elokuvaa ennen hidasta elokuvaa”. *Vieraalla maalla* nousee tunnetumpien aikalaisteostensa rinnalle ihmisen osan mestarillisena luotauksena.

We are movie makers, not movie watchers, eh?

Sodankylässä esitetyistä dokumenteista poimittakoon kaksi uuden elokuvan helmeä. Kim Hopkinsin *A Bunch of Amateurs* (2022) kertoo sekalaisesta sakista asian rakastajia. Dokumentissa seurataan perinteikkään harrastelijaelokuvantekijöiden kerhon, Bradford Movie Makersin, ikääntyvän ja harvenevan jäsenkunnan pinnistelyä vuokrarästien, yleisökadon, kiristyvien välien, pandemian ja elämän rajallisuuden puristuksessa. Lempään humoristinen dokumentti cinéfileistä kasvaa koskettavaksi kuvaukseksi yhdistystoiminnasta, yhteisöllisyydestä ja yksinäisyyttä vastaan kamppailusta. Sodankylässäkin kerättiin nimiä vetoomukseen uusien elokuvakerhojen perustamiseksi.

Festareilla vierailleen virolaisohjaaja Anna Hintsin *Smoke Sauna Sisterhood* (Savvusanna sõsarad, 2023) luotaa naisena olemisen kokemusta ytimiä myöten. Dokumentissa ryhmä naisia kokoontuu eri vuodenaikoina savusaunan lauteilla, keskustele elämästään, ui metsälammissa (avantoineen) sekä puhdistautuu rituaalein ja tunnustuksin. Kamera pysyttelee laudekorkeudella, eikä useimpien kasvoja näytetä. Kamera ei myöskään keskustele kylpijien kanssa vaan pikemminkin seuraa ja kuuntelee sivusta, hiljaisena kuin yksi saunojista. Hintsin osallistuva mutta puuttumaton ote luo saunaan luottamuksellisen ilmapiirin ja välittää turvallisen tilan tunnun katsojillekin. Tunnelman luonnehtiminen hartaaksi typistäisi läpikäytyä tunneskaalaa ja käsiteltyjen kokemusten kirjoa. Hints onnistuu kuitenkin luomaan harvinaisen intiimin elokuvan, jonka intensiivistä katselukokemusta rikkoo ainoastaan savua ja ympäröivää luontoa paikoin etäännyttävästi estetisoiva kameratyö.

Oma festivaalikokemukseni sähköistyy vielä kerran paluuta edeltävänä iltana auton kaartaessa Piitsi Pubin pihaan. Jaakko Laitinen & Väärä Raha pistää terassilla pystyyn äreät kinkerit: pian tanssitaan pöydillä. Jututan paikallisia tuttavuuksia, kohtaan kavereita vuosien takaa ja yhtän ystävänä. Elokuvajuhlille tyypillisenä leikkauksena istun pian joen toisella puolen Kitisenrannan koulun vanhassa jumppasalissa, Kokeellisen elokuvan yökoulussa.

Mika Taanilan kuratoiman sarjan liikuttavin teos on Anthony Ingin *Jill, Uncredited* (2022). Yli 2 000 produktiossa ekstrana esiintyneen Jill Goldstonin vilahduksista valkokankaalla koottu kudelma opettaa katsomaan kuvan taka-alalle jääviä kasvoja, elokuvan hiljaisia. Laajennettua elokuvaa edustaa Kultapalmut-duon piirtoheittimellä ja sähkökitaralla luoma mutatoituva kuva- ja äänimaisema. Sarja huipentuu Neu!-bändin hypnoottisella krautrockilla säestettyyn *Hand Granadeen* (1971), kolmella filmiprojektorilla rinnakkain ajettuun Gill Eatherleyn rosoiseen animaatioon. Elokuvajuhlani loppuvat kunnon pamahdukseen.