

Ikonit, maisema ja hyvän ja pahan rajat

J a n e C o s t l o w

Monet neuvostoajan hienoimmista elokuvista käsittelevät toista maailmansotaa. Vuosikymmenten kuluessa nämä elokuvat ovat kuvanneet niin ylistettyä neuvostosankaruutta, veteraanien traumaattisia kokemuksia kuin kotirintaman moraalisia ja emotionaalisia dilemmoja. Sota- ja kotirintaman välinen ero ei ollut Neuvostoliitossa selkeärajainen, sillä natsijoukot miehittivät laajoja alueita ja työnsivät Neuvostoliiton rajaa syvälle aina Moskovan länsipuolelle saakka. Neuvostoliittolaisen ohjaajan Larisa Šepitkon vuonna 1977 ilmestynyt elokuva *Nousu (Voshoždenije)* sijoittuu tällaiselle haavoittuvalle ja vaaralliselle alueelle jossain natsien valtaaman Valko-Venäjän seudulla. Väkivaltaisten taistelujen alue muodostaa elämän ja kuoleman vyöhykkeen, jossa henkilöhahmot ovat kidutuksen ja kuoleman uhan alaisina äärimmäisen vaikeiden päätösten edessä. Šepitkon kamera korostaa talven brutaalia ankaruutta ja maiseman vaarallisuutta, mutta kuvaa samalla syvää myötätuntoa rekisteröiden henkilöhahmojen kasvoja yhteenkuuluvuuden, valaistumisen ja tuskan hetkinä. Maisema ja kasvat toimivatkin elokuvaan sisältyvän eettisen ja psykologisen

jännitteen visuaalisena ilmaisuna.

Artikkelin tavoitteena on tuoda esille se, kuinka Šepitko on luonut tämän ahdistavan narratiivin hyvän ja pahan, valinnan ja pakon välisestä rajasta. Šepitkon elokuva käyttää runsaasti venäläiseen identiteettiin keskeisesti liitettyjä kuvia: synnyinmaata (*rodina*) kuvaavaa maisemaa ja venäläisiä ikoneita muistuttavia ihmiskasvoja. Viittaukset näihin tyypillisiin kuviin kuitenkin pikemminkin hämmentävät kuin vahvistavat käsityksiä sankaruudesta tai identiteetistä. Šepitkon tinkimätön katse tavoittaa psykologisen valinnan tilan, jossa on paljon samaa kuin elokuvan fyysisessä maisemassa: ne harvat maamerkit, jotka osoittavat suuntaa, peittyvät tai hämärtyvät lumituiskussa. Henkilöhahmojen on kuljettava äärimmäisen vihamielisen maiseman läpi myötäelämiseen ja toisistaan huolehtimiseen perustuvan etiikan varassa pikemmin kuin absoluuttisten totuuksien johdattelemina. Šepitkon oman elokuvallisen näkemyksen selkeys ja hienovarainen tarkkuus toimivat eräänlaisena suunnannäyttäjänä tässä vaativassa maastossa.

Larisa Šepitko ja *Nousu*

Larisa Šepitko syntyi 1938 ja kuoli 1979 auto-onnettomuudessa ollessaan palaamassa erään elokuvan kuvauksista.¹ Hän pääsi opiskelemaan Moskovan elokuvainstituuttiin 16-vuotiaana ja halusi opiskella nimenomaan ohjaajalinjalla huolimatta paineesta valita naisopiskelijoille tavanomaisempi näyttelijälinja. Hän opiskeli puolitoista vuotta kuuluisan neuvosto-ohjaajan Aleksandr Dovženkon johdolla.² Dovženko edusti Šepitkolla rehellisyyttä ja uskollisuutta

elokuvalle omantunnon välineenä. Huolimatta valtavasta ideologisesta paineesta 1930–1940-luvuilla Dovženko jatkoi taiteellisesti korkeatasoisten elokuvien tekemistä. Monet näistä elokuvista yhdistelivät esimerkiksi visuaalista lyyrisyyttä ja ukrainalaista kulttuuria.³ Šepitko ehti tehdä viisi elokuvaa traagisen lyhyen elämänsä aikana. Hänen lopputyönsä vuodelta 1963, elokuva *Helle (Znoi)*, perustuu kirgiisikirjailija Tšingiz Aitmatovin novelliin. *Sähkön kotimaa (Rodina elektritšestva, 1969)* perustuu Andrei Platonovin kertomukseen ja se kuvattiin Astrahanissa käyttäen amatöörinäyttelijöitä. Elokuva oli tarkoitettu osaksi elokuvatriptyykinä, joka juhlistaisi vallankumouksen 50-vuotisjuhlaa. Elokuva, kuten Platonovin erikoinen tarinakin, oli viranomaisten mielestä epäsenkarillinen ja se hyllytettiin.⁴ Vuoden 1966 elokuva *Sivet (Krylja)* kertoo naispuolisesta taistelulentäjästä, joka kamppailee neuvostomaaseudun tylsyyttä vastaan. Juuri ennen onnettomuutta Šepitko oli työstämässä Valentin Rasputinin vuonna 1979 julkaistuun romaaniin *Jäähyväiset Matjoralle* perustuvaa elokuvaa. Romaani kuvaa siperialaisen kylän ja maalaiselämän idyllisyyttä kritisoiden samalla rivien välissä neuvostoteollisuuden aiheuttamia seurauksia kulttuurille ja ympäristölle. Jokainen näistä elokuvista tuo esille Šepitkon halun tehdä kokeellisia elokuvia vaikeista aiheista ja tarkastella neuvostoidentiteetin keskeisiä muotoja: sotaveteraaneja ja sotakokemusta, synnyinmaan merkitystä, sodanjälkeisen neuvostoelämän yhteiskuntasopimusta, jossa voitto ikään kuin takasi materiaalisen hyvinvoinnin mutta jonka hinta ihmispsykelle ja luonnolle osoittautui korkeaksi. Kaikki Šepitkon elokuvat viettelevät katsojan visuaalisella kauneudellaan, mutta samalla ne tuottavat katsojalle myös ahdistusta ratkaisemattomien ja vaikeiden kysymysten äärellä.

Nousu kertoo ruoanetsintäretkestä, jonka lopputuloksena on kuolema pikemmin kuin elämää ylläpitävän ravinnon löytäminen. Elokuva alkaa ankaran kylmällä pelto- ja metsämaisemalla, jonka Šepitko on kuvannut minimalistisesti, valkeana valkoiselle, luurankomaisten harmaan

ja mustan ääriviivojen hahmotelmana. Rybak (Vladimir Gostjuhin) ja Sotnikov (Boris Plotnikov) ovat kaksi partisaania, jotka on lähetetty ruoan etsintään. He ampuvat lampaan, mutta joutuvat jättämään sen niille sijoilleen Sotnikovin haavoituttua yhteenotossa natsipoliisin kanssa. Rybak saa vietyä toverinsa suojaan kylän mökkiin, jossa heidän läsnäolonsa asettaa naisen ja tämän kolme lasta vaaraan. Piilopaikka paljastuu, kun puutteellisesti vaetetettu ja kuumeisena makaava Sotnikov yskii. Hänet, Rybak ja nainen vangitaan. Sotnikovia kuulustele ja kiduttaa venäläismies nimeltä Portnov (Anatoli Solonitsyn), joka on vaihtanut puolta ja siirtynyt maanpetturiksi tehden natsien likaisen työn. Rybak hyväksyy Portnovin tarjouksen työskennellä natsien hyväksi ennemmin kuin kärsiä Sotnikovia odottavan kohtalon, teloituksen hirttämällä. Neuvostotähdellä polttomerkitty Sotnikov viettää viimeisen yönsä maanalaisessa kellarissa kolmen muun hirttotuomion saaneen kanssa. Šepitkon kamera muuttaa kärsivän Sotnikovin Kristus-hahmoksi korostaen tämän suuria, tuskaisia silmiä. Hän aloittaa matkansa hirttosilmukalle (kohtaus muistuttaa Kristuksen kärsimystä Golgatalla) julistamalla halunsa kuolla muiden puolesta. Saksalaiset sivuuttavat tarjouksen ja kaikki vangit, lukuun ottamatta Rybakia, hirtetään. Hirttokohtaus kuvataan lähikuvien intensiivisenä montaaasina, Alfred Schnittken tonaalisesti ja emotionaalisesti riitaisointuisen musiikin soidessa taustalla. Kamera liikkuu hitaasti läsnä olevien kasvoilla: huivipäisiä naisia, itkevä poika neuvostoarmeijan lakissa, joukko saksalaisia upseereja juttelemassa keskenään, tuskainen Rybak. Kun enää vain heiluvat jalat näkyvät, palaamme takaisin rinnettä alas poliisiasemalle natsien ja maanpettureiden joukkoon. Groteskin päätöksen vallassa Rybak tekee epäonnistuneen yrityksen hirttäytyä varastossa. Elokuvasa nähdään vielä yhdet, traagisen kärsivät kasvot – Rybakin irvistys kun hän yrittää pujottaa vyön kaulansa ympäri. Elokuvan viimeiset kuvat palaavat takaisin alkuun: Rybak näkee viimeisen kerran maailman, josta hänen valintansa on ilmeisesti erottanut hänet lopulli-

sesti: avara, tasainen maisema, jossa kaukana näkyy ortodoksinen kirkko tuiskuavan valkoisen lumen hämärtämänä.

Empatia, sankaruus ja petos: Rybak vai Sotnikov?

Elokuvasta tehdyissä arvioissa keskityttiin paljolti Rybakin valintaan ja näennäisen jyrkkään kontrastiin Sotnikovin (elokuvan Kristus-hahmo) ja Rybakin, elokuvan petturin, välillä. Andrei Gontšarov (2004, 264) julistaa, että elokuva kertoo pyhistä asioista: synnyinmaasta, ylevistä arvoista, omastatunnosta, velvollisuudesta, henkisestä sankaruudesta. Valeri Golovskoi (2004) puolestaan näkee, että elokuva kertoo käytännöllisestä ja epäkäytännöllisestä sankaruudesta ja väittää, että Šepitko on täysin Sotnikovin puolella. Hirttämisen jälkeen, Rybakin palatessa rinnettä alas natsien pääesikuntaan, vanha nainen kuiskaa hänelle vihamielisesti ”Juudas”. Naisen tuomio on nopea, suora ja tiettyssä mielessä oikeutettu – ja epäilemättä se sopii tämän kohtauksen Golgata-kuvastoon. Esitän kuitenkin, että tähän tuomioon me katsojat emme pysty samaistumaan, emme ainakaan ilman kalvavaa tunnetta siitä, että itse olisimme taipuvaisia toimimaan pikemminkin Rybakin kuin Sotnikovin tavoin. Olga Denisova (2009) esittää kompleksisemmän näkökulman, jossa petos nähdään moniselitteisemmin: ”Larisa Šepitkon elokuva kertoo pettureista. Siitä, kuinka erilaisia he olivat, kuinka monta eri tekijää saattoi johtaa ihmisen petokseen... Jokainen elokuvan sankareista, lukuun ottamatta Sotnikovia, on joko petturi tai valmis tulemaan sellaiseksi”. Naisen julistus, Sotnikovin pyhittäminen, lopullinen tuskainen ero rakkaasta maisemasta – jokainen näistä seikoista voisi kääntää meidät Rybakovia vastaan. Kuitenkin elokuvassa on myös paljon sellaista, mikä edesauttaa samaistumista tähän ”Juudakseen”. Samaistuminen tekee vaikeaksi tuomita hänet kokonaan: elokuva kehottaa tuntemaan myötätuntoa ja empatiaa tuomitsemisen sijaan. Empatia on myös avain siihen, että katsoja pystyy tuntemaan kokonaisuudessaan Šepitkon

halun osallistaa *meidät* tähän draamaan.

Šepitkon elokuva perustuu Vasil Bykovin kertomukseen ”Sotnikov”, joka julkaistiin 1970 edistysmielissä *Novyi mir* -lehdessä. Šepitko luki kertomuksen ensimmäisen kerran ollessaan sairaalassa (raskauden aikana sattuneen aivotärähdyksen vuoksi). Lukiessaan kertomusta Šepitko ”tajusi, että tämä kertomus käsitteli kysymyksiä, jotka vaivasivat häntä: ihmisen kuolevaisuus ja hengellinen kuolemattomuus, valinta elämän ja omantunnon välillä, moraalinen maksimalismi, moraaliton konformismi, joka luisuu petturuuteen” (Gontšarov 2004). Bykov, joka oli valkovenäläinen kirjailija ja toisen maailmansodan veteraani, julkaisi kertomuksia ja novelleja 1970-luvun alussa. Ne olivat filosofisia ja psykologisia tutkielmia, jotka esittivät sodan täysin uudessa valossa, asettaen eettisiä kysymyksiä, joihin ei löydy helppoja ratkaisuja.⁵ Siirtäessään Bykovin kertomusta valkokankaalle Šepitko säilytti paljon sen juonesta, mutta hänen kerrontansa sekä elokuvan visuaalinen ja auditiivinen repertoari tekevät siitä tunnusmerkittävästi hänen omansa. Bykovin romaanin nimi viittaa siihen, että Sotnikov on tarinan sankari, mutta kerronta etenee eri minäkertojien kautta – Sotnikovin äänellä kerrottua lukua seuraa Rybakin äänellä kerrottu luku. Toisin sanoen lukijoiden samaistuminen ja empatia on jaettu tasan Rybakin ja Sotnikovin kesken. Tarinan ensimmäisessä puoliskossa lukija samaistuu jopa enemmän Rybakoviin, joka on taitava ja kärsivällinen suunnistaja, ja jolla on kannettavaan sairaus ja kevyesti varustettu seuralainen. Elokuvassa Šepitko ilmaisee samaistumisen ja empatian toisin. Kun Bykovin tarina alkaa miesten ollessa jo matkalla, *Nousu* alkaa maisemasta ja partisaanijoukkiosta luoden elävän kuvan siitä, keitä ja mitä Rybak ja Sotnikov puolustavat. Šepitko käynnistää elokuvansa kohtauksilla, jotka korostavat, kuinka äärimmäisen vaikeaa partisaanien ja siviilien elämä ja liikkuminen on: me näemme heidän kasvonsa lähikuvissa, jotka kehottavat meitä pohtimaan, miten Rybakin ja Sotnikovin murhenäytelmä liittyy tuohon paikkaan ja noihin ihmisiin.⁶

Elokuvan alkukohtauksessa Šepitko käyttää visuaalisia strategioita, jotka ovat merkittäviä elokuvalle kokonaisuudessaan: maisema, kasvot ja ajoittainen henkilöahmon ja yleisön välisen rajan rikkominen. Tuulen vingunnan katkaisee konekiväärin tulitus. Me näemme ortodoksisen kirkon kaukana ja lisää tuiskuttavaa lunta. Kuvat seuraavat toisiaan hitaasti: suuret lumikinokset, puiden rivistö kaukaisuudessa, puhelinpylväitä oudoissa kulmissa, ja viimein, klassinen venäläisen talven maisema: koivurivi ja yksinäinen tammi, jonka oksilla lehdet yhä riippuvat. Lisää vinkuvaa tuulta, konekiväärejä, saksalaisten ääniä. Hetken ajan yhtäkään ihmishahmoa ei näy maisemassa, kunnes joku nousee valkean keskeltä, katselee hitaasti ympärilleen ja viittoo muita juoksemaan metsään suojaan. Saksalaisäänet korvautuvat Schnittken musiikilla, joka nousee ja paisuu äänten kuorona, aaltomaisesti ja jonka lopulta keskeyttää ääni, josta tulee elokuvan tunnusmerkki: ihmisten laahustaminen läpi raskaan lumen.

Tämä maisema on luonnostaan vihamielinen: se on kuoleman kenttä. Ihmiskehon tummat ääri viivat ovat harhautusta: ylös nouseminen tarkoittaisi itsensä ja olinpaikkansa paljastamista. Liikkuminen on äärimmäisen vaikeaa, ja suunnistus usein hankalaa. Jopa henkilö, joka tuntee maiseman (kuten Rybak) voi eksyä: usein hänen kuullaan ihmettelevän ääneen: ”Missä hitossa se kylä on?” Kun alun välikohtaus on päättynyt, Šepitko vie meidät metsikköön, jossa partisaanikommentaja käskee pitää tauon. Kun jokainen on lysähtänyt lumeen selät suojaavia puita vasten, elokuvassa tapahtuu siirtymä, josta tulee sen tunnusmerkki: välittömästä fyysisestä vaarasta ja hälytystilasta hiljaisuuden ja lähes mystisen yhteyden tilaan. Kommentaja käskee muonamiehen ”ottaa esille sen, mitä on jäljellä”: mies, jolla on epäsiisti parta ja työläisyyssy, ottaa esille pienen pussin takkinsa alta, levittää sen sisällön ruukkuun ja alkaa jakaa.

Tämä jaettu ”ateria” on kuvattu kasvojen sarjana, kasvojen joita, kuin myös Sotnikovin elokuvan myöhemmissä vaiheissa, voidaan nimittää ikonisiksi.



Metsässä nautittu ateria Larisa Šepitkon elokuvassa Nousu. (Lähde: Mosfilm)

Yhteiseen kärsimyksen ja huolenpidon kohtaukseen liitettynä kuvat herättävät ajatuksen jaetusta ehtoollisesta. Jokainen mies, nainen ja lapsi saa jyväännoksen lusikasta (jota käytetään venäläisessä ortodoksisessa liturgiassa ehtoollisviinin jakamiseen). Jyvät tippuvat avoimena oleviin kämmeniin, joiden liikkumattomuus viittaa miltei ylikuonnolliseen kärsivällisyyteen. Kerta toisensa jälkeen kamera välittää kasvojen lähikuvan. Me katselemme kuinka miehet ja naiset vaipuvat mietiskelyyn, pureskellen hitaasti laihaa siemenannosta. Välillä he nojaavat toisiinsa, välillä he ovat erillään. Erityisen voimakas vaikutelma tulee kuvasta, jossa eräs mies asettelee jyvän kerrallaan makaavan, haavoittuneen, ehkä kuolevan miehen huulille. Kaksi viimeistä kuvaa esittää nämä ihmiset ajatuksissaan tai huolehtimassa toisistaan, mutta tällä kertaa me emme katso heitä, vaan he katsovat *meitä* valkokankaan muodostaman neljännen seinän läpi.

Kasvot, jotka Šepitko kuvaa tässä alkukohtauksessa, toistuvat läpi elokuvan hetkinä, jolloin kamera pysähtyy kasvoille – mietiskelyyn, oivalluksen ja tuskan hetkinä. Saatuaan osuman haavoittunut Sotnikov makaa lumessa, katsoen kauas ylös taivaalle, missä kuu kelluu. Myöhemmin hän lepää vasten puuta ja katsoo meitä kohti katseen kohdistuessa aluksi kaukaisuuteen (kohti usvaan verhoutunutta aurinkoa, kuten meille näytetään) ja sitten lähelle, jään peittämiin oksiin. Läpi yön, jonka Sotnikov ja muut viettävät kellarissa odottaen kuolemaa,

meille näytetään hänen yhä riutuneemmat ja eeterisemmät kasvonsa. Nämä kasvot muistuttavat ikoneita. Vaikka Sotnikovin kasvot ovat kaikkein selkeimmin ikonina muistuttavat, ovat *kaikki* kasvot elokuvassa kuin viittauksia pyhiin kuviin, niin kiduttavan Portnovin kuin tuskaisen Rybakin kasvot elokuvan lopussa.

Sotnikov on kuitenkin elokuvan ilmeisin ikoni. Elokuvan lopussa, kellarissa Rybakovin ja muiden kanssa vietetyn yön aikana Sotnikovin riutuneet kasvot ovat muuttuneet kärsimyksen, mutta myös valaistuksen ikoniksi. Kuten Denise Youngblood (2007, 182) toteaa: ”Elokuvan tässä pisteessä Sotnikov esitetään selvästi Kristus-hahmona niin lavastuksen kuin leikkausten ja erityisesti valaistuksen kautta: lähikuvissa hänen kärsivät kasvonsa loistavat pyhää valoa.” Viimeisinä hetkinä, ennen kuin vartija tyrkkää kellarin ovet auki, tulemme yhä tietoisemmiksi siitä, missä määrin tässä elokuvassa valo tulee ihmiskasvoista, jotka ovat kuin merkkitulet pimeydessä. Kaikkein itsepintaisimmin valo loistaa Sotnikovin kasvoista valaisten miltei koko tilan lukuun ottamatta pientä nurkkaa, jossa me näemme kylän vanhimman nenän ja leuan, kun hän tuijottaa alas Sotnikoviin.⁷ Alfred Schnittken musiikki säestää tätä kohtausta nousevana äänten veisaavana kuorona ja celestan kellomaisina ääninä.⁸ Sotnikovin kasvojen kirkas vakavuus todella viittaa siihen, että hän on Kristus-hahmo – mutta tämä visuaalinen viittaus voidaan nähdä vielä erityisempänä: nämä kuvat antavat meille Sotnikovin tavalla, joka jäljittelee tiettyä ikonina, *Käsittä tehtyä Kristusta (Spas nerukotvornyi)*, jossa Kristus on kuvattu suurisilmäisenä, kasvot suoraan kohti katsojaa.⁹

Sotnikovin kasvojen ikonimaisuus on peräisin myös siitä, kuinka Šepitko käsittelee valon lähteitä koko kohtauksen ajan. Kaikkein dramaattisin on vaikutelma, jossa valo tulee *itse kasvoista*. Ortodokseille ikonit eivät ole maalauksia vaan pyhien kuvia, joita joskus kutsutaan myös ikkunoiksi taivaaseen. Niitä ei ole tarkoitettu realistisiksi kuviksi. Niiden tarkoituksena ei ole esittää materiaalisia muotoja vaan jumalallista valoa, niin kuin se ilmenee



Kärsivä Sotnikov. Lähde: Mosfilm.



Käsittä tehty Kristus (Spas nerukotvornyi). 1100-luvulta peräisin oleva Novgorodin koulukunnan ikoni. Lähde: Tretjakovin galleria, Moskova.

ihmissä.¹⁰ Valo, jonka ne tekevät näkyväksi, ei ole peräisin luonnollisesta maailmasta vaan itse jumaluudesta. Ikonit edustavat mahdollisuutta muutokseen jumalallisen valon kautta.

Šepitkon elokuva näyttää usein tutkiskelevan ihmiskasvoja ikään kuin ne itsessään voisivat tarjota vastauksen identiteetin arvoitukseen. ”Pohjasakkaa”, sanoo Portnov, ”sitä ihminen on”. Onko Portnov oikeassa? Ovatko ihmiset ”pohjasakkaa”? Elokuva tarjoaa vastauksen kysymykseen sanojen sijaan katseella: Sotnikovin muodonmuutoksen kokevat kasvot, partisaanien, naisten ja lasten kasvot ja jopa Rybakin piinatut kasvot elokuvan lopussa. Kaikki nämä katseet

haastavat Portnovin väitteen ihmisistä ”saastana”.¹¹ Elokuva ei kuitenkaan pääty muotoaan muuttaviin kasvoihin; se ei pääty nousuun vaan laskuun. Hirttokohtauksessa Sotnikov nostetaan suorastaan pyhimykseksi, mutta hirttämisen jälkeen Rybak seuraa natsuja ja heidän tukijoitaan rinnettä alas yhdyskuntaan, missä hän oli viettänyt yön vangittuna juuri hetki sitten menehtyneiden kanssa. Elokuva päättyy hahmoon, joka on leimattu Juudakseksi läpikotaisin turmeltuneessa maailmassa. Katsoja jätetään yhdessä Rybakin kanssa tähän ”langenneeseen” maailmaan. Kolme visuaalista kuvaa muovaa erityisesti elokuvan viimeisiä hetkiä: Rybakovin tuskaiset kasvot, pitkä otos pimeästä kellarista, josta Sotnikov ja muut tulivat esille, ja lopulta kuvaus maisemasta. Kaikki nämä kuvat heijastavat elokuvan keskeisiä kysymyksiä, mutta ne myös palauttavat meidät elokuvan moraalisen keskuksen äärelle, joka ei ole Sotnikov, vaan Rybak.

Läpi *Nousun* Rybak on elokuvan huolenpitäjä. Hän on talonpoika siinä missä Sotnikov intellektuelli. Hän on mies, joka elää nykyhetkessä ja jota määrittelee hänen fyysisyytensä ja kestävyytensä. Vantterana ja rotevana Rybak liikkuu maastossa varmemmin kuin hauras ja intellektuelli Sotnikov. Sotnikov näyttää huonosti valmistautuneelta heidän uhkayritykseensä joutuksen sairaudestaan ja puutteellisesta pukeutumisestaan. Rybak valittaa toverinsa pukeutumista ja sairautta, mutta osoittaa silti kärsivällisyyttä aina vaaralle altistumiseen asti. Kun Sotnikovia ammutaan, Rybak kääntyy pelastamaan hänet, vaikka se merkitseekin sitä, että hän joutuu luopumaan lampaasta, jota he ovat viemässä takaisin leiriin. Tämä huolenpito näyttää olevan keskeinen osa Rybakin persoonallisuutta.

Petoksesta juontuvan syyllisyyden taakka lepää Rybakin harteilla, mikä näkyy myös elokuvan loppukohtauksessa. Rybakin kasvot taipuvat tuskaiseen irvistykseen kun hän katsoo tyhjää kellaria. Kellarin tyhjä pimeys näyttää antavan sykäyksen hänen itsemurhayritykselleen. Rybak yrittää hirttää itsensä vyöllään, kun taustalla soi villiltä kuulostava saksankielinen musiikki,



Epätoivoinen Rybak. Lähde: Mosfilm.

johon sekoittuu venäjänkielisiä katkelmia (”Haluan syödä”) ja Schnittken intensiivinen ja vahva musiikki. Katsojalle näytetään, kuinka hän solmii köydestä silmukan ja pujottaa sen kaulaansa.

Ensimmäisellä kertaa vyö lipsahtaa irti; toisella yrityksellä hän ei saa pakotettua itseään pujottamaan silmukkaa kaulaansa. Kamera kuvaa pitkään hänen tuskasta vääntyneitä kasvojaan. Lopulta hänet näytetään tuijottaen tylsämielisenä yhdyskunnan porttia, josta tulee sisään hevonen. Elokuva vuorottelee kuvaamalla Rybakin tuskaa, katumusta ja kauhua ilmentäviä kasvoja ja maisemaa, jota hän katselee. Šepitko lopulta johdattaa meidät sinne, minne Rybak ei voi mennä: synkkään talviseen maisemaan, joka myös toimii elokuvan aloituskuvana.

Elokuvan viimeisillä minuuteilla elokuva välittää katsojalle kärsimyksen, joka seuraa oivallusta Rybakin teon järkyttävistä seurauksista. Näiden seurausten painoa ei voi vielä sanallistaa – eikä ehkä koskaan voi – joten sanojen sijaan näemme ikoneja, jotka auttavat ymmärtämään Rybakin tilanteen kauheuden. Hänen sieluansa todellakin kidutetaan ja elokuvan kautta emme vain todista sitä tapahtuvan *hänelle*, vaan yhdessä *hänen kanssaan*. Tyhjä kellari muistuttaa siitä mitä ei enää ole: kump-paneita, Sotnikovia ja muita, jotka olivat olleet ihmisyyden kauneuden ikoneja vain muutamia tunteja aikaisemmin. Jos ajattelemme elokuvan kristillistä symboliikkaa, kyseessä on myös tyhjä hauta, joka symboloi Rybakille toivon sijaan absoluuttista menetystä. Hänen kasvonsa

sellaisina kuin ne näemme hänen yrittäessään itsemurhaa ja epäonnistuessaan siinä, tai kun hän itkee tuskissaan, toimii absoluuttisen kärsimyksen ikonina, Šepitkon loihitmana epätoivon kuvauksena. Elokuvan kuvaama maisema on se maailma, josta Rybak joutuu eroon; se maailma, jonka hän on tuntenut parhaiten ja jossa hän on osannut navigoida ja löytää turvan. Se on myös symbolisesti ”synnyinmaa”, Venäjä, josta hänet on leikattu irti. Šepitko kuljettaa katsojan alas rinnettä, ylistetyistä marttyyrikuolemista, ja jättää hänet todistamaan Rybakin pelkoa yksinäisestä ”koiran kuolemasta”, jota myös Sotnikov pelkäsi haavoittuessaan. Rybakin hahmon avulla Šepitko kuljettaa katsojan takaisin turmeltuneeseen maailmaan, jossa selviytyminen merkitsee omatunnon pettämistä.

Synnyinmaa elämän ja kuoleman välisenä rajamaana

Tärkeä osa *Nousun* vangitsevuutta on luonnon ja maiseman kuvauksessa. Elokuva kuvattiin Muromin läheisyydessä. Murom on muinainen kaupunki noin 300 kilometriä Moskovasta itään ja siitä tuli Valko-Venäjä talvella vuonna 1942. Elokuva kuvattiin tammikuussa ja olosuhteet olivat varsin brutaalit pakkasen laskiessa useaan otteeseen jopa -40 asteeseen. Juuri tästä julman kylmästä maisemasta elokuvassa käydään kamppailua. Juuri ennen kuolemaansa Sotnikov vastaa kysymykseen siitä, kuka hän on, sanomalla, että hänellä on ”äiti, isä ja synnyinmaa (*rodina*)”. Näin maa muuttuu poliittiseksi abstraktiksi, mitä se ei kuitenkaan koskaan ole tässä elokuvassa. Šepitkon näkökulmasta maa toimii sekä kokemuksen että identiteetin välittäjänä, rakastettuna maaperänä, kuten esimerkiksi silloin kun Rybak seisoo hiljentyneenä palaneen maatalon äärellä, pyöritellen pientä peiliä, joka on ainoa mitä on jäänyt jäljelle hänen rakastamastaan naisesta. Maa on myös alati vaanivan vaaran tila ja paradoksaalinen, liki mysteeristen paljastusten paikka. Elokuva alkaa ja päättyy hämärän maiseman kohtauksella, jossa kaukana hämmöttävä kirkko toimii viitepisteenä ja kulttuurisena ikoni-

na. Elokuvan keskiössä on myös arvoituksellinen uppoutuminen maisemaan, joka on sekä intiimi että uuvuttava.

Kun saksalaisotilaat ampuvat Sotnikovia, näemme hänen avaavan tulen ja valmistautuvan kuolemaan: hän haluaa ennemmin ampua itsensä kuin joutua vangiksi. Rybak on onnistunut pääsemään metsään, mutta hän kuulee laukaukset, tajuaa Sotnikovin olevan varassa ja palaa auttamaan häntä. Kohtaus alkaa aavemaisella kuutamon kuvauksella ja jatkuu ankaraan kohtaukseen, jossa Rybak raahaa haavoittunutta toveriaan läpi raskaan lumen. Kohtauksen fyysisyys on liki kestämaton: katsoja elää mukana Rybakin hitaissa ponnistuksissa, kunnes molemmat miehet voivat hetkisen hengähtää tiheässä, jään peittämässä metsikössä. Kaunis taivaalla kelluva kuu vaihtuu seuraavaksi toiseen, liki mystiseen kohtaukseen: Sotnikovin tyhjiin katseeseen kun hän nojaa puunrunkoa vasten. Hänet näytetään katsojalle aluksi jäisten oksien verkoston läpi niin, että katsojan katse seuraa Sotnikovin katseen liikettä ja tarkentumista. Schnittken kiihtyvän musiikin soidessa taustalla Sotnikov siirtää yhtäkkiä oksat syrjään katsojan ja itsensä väliltä. Samassa Sotnikov puhkeaa väkivaltaiseen kohtaukseen ja ryhtyy hakkaamaan puunkappaleella, kunnes vaipuu takaisin tiedottomuuteen. Rybakov palaa tiedustelumatkaltaan olinpaikan selvittämiseksi ja löytää Sotnikovin jäätyneenä kiinni puuhun. Poikkeuksellisen intiimissä kohtauksessa Rybak poimii hellästi Sotnikovin pään käteensä puhaltaen tämän niskaan.



Läheisyyttä ankarassa maisemassa. Lähde: Mosfilm.

Rybakin eristyneisyys elokuvan lopussa löytää kontrastinsa, ei vain elokuvan alun kuvaamasta ehtoollisesta, vaan myös tämän kohtausten erityisestä fyysisyydestä ja intiimiydestä. Miesten välineen intiimi suhde ei ole eroottinen vaan syvästi kosketuksellinen. Kohtaus rakentuu alistumisen ja taistelun vuorottelulle: Sotnikov näyttää vetäytyvän mielessään sisäänpäin, mikä vahvistaa hänen kasvojensa tuonpuoleista rauhaa.¹² Šepitko kuvaa Sotnikovin ensin lumea ja sitten puuta vasten, ikään kuin tämä olisi siirtymässä ihmismaailman ulkopuolelle. Kamera antaa katsojan nähdä saman kuin Sotnikov näkee. Denise Youngblood (2007, 180) on ehdottanut, että tämä kohtaus edustaa siirtymää, jossa Sotnikov ”hyväksyy kuolemansa varmuuden”. Jos näin on, tämä keskeinen hetki ei sisällä mitään tuonpuoleista, vaan hyvin käsinkosketeltavan uppoutumisen luontoon – siihen synnyinmaahan, jonka puolesta hän taistelee. Rybakin fyysinen, lähes äidillinen läheisyys vain vahvistaa tätä uppoutumisen tunnetta.

Sodan kauhut

Amerikkalainen kriitikko Susan Sontag on kirjoittanut valokuvista tapana käsitellä sotaa, ja hän viittaa *Nousun* sanoen sen todistavan narratiivin merkityksestä ymmärrykselle: ”Narratiivi lienee tehokkaampi kuin kuva. Kyse on osaltaan ajan pituudesta, joka tarvitaan katsomiseen ja tuntemiseen”. *The New Yorkerissa* julkaistussa alkuperäisessä esseessä Sontag (2002) toteaa seuraavasti: ”Nousu on voimakastunteisin tietämäni elokuva sodan kauhuista”. Esseen korjatussa versiossa, jonka Sontag julkaisi teoksessaan *Regarding the Pain of Others* (2003), hän korvasi sanan kauhu sanalla surullisuus: ”Nousu on voimakastunteisin tietämäni elokuva sodan surullisuudesta”. Tulkitsen tämän muutoksen viestivän Sontagin ambivalenssista, ja hän on siinä täysin oikeassa: Rybakin kuolema sekä elokuvan viimeiset kuvat jättävät katsojan kauhun ja surun välitilaan, joka yhdistyy Rybakin hoivaavaan ja kunnolliseen hahmoon. Katsoja kokee kauhun ja surun erittäin intensiivisesti

ja välittömästi johtuen ajan pituudesta, joka hänen täytyy katsoa ja tuntea. Eikä vain katsoa elokuvan hahmoja, vaan katsoa *heidän kanssaan*. Rybakia Juudakseksi kutsuva nainen ei ole katsojan lailla oppinut kiintymään Rybakiin, mikä on ratkaisevaa.

Kuten totesin tämän artikkelin alussa, elokuvan tekohetkellä neuvostoliittolainen sotaelokuvan genre sisälsi monenlaisia lähestymistapoja aiheeseen. Erityisesti suojasään aikana uusi neuvosto-ohjaajien sukupolvi muokkasi genreä huomattavasti sankarillisen uhrautuvuuden kuvauksia laajemmaksi (Youngblood 2007). Šepitko oli tietoinen siitä, että hän teki sotaelokuvaa sukupolvelle, jolla ei ollut omakohtaista kokemusta sodasta. Ne jotka katsoivat elokuvaa 1977 olivat ideologisen valtion kansalaisia; valtion, jossa henkiinjääminen oli usein vastoin henkilökohtaista omatuntoa. Tässä mielessä Rybakin tarina saattoi olla heidän tarinansa, elokuvan päätöskohtaus heidän elämänsä kuvaava paradigma. Monikohan Brežnevin pysähtyneisyyden ajalla kohtuullisen mukavaa elämää viettänyt koki epämiellyttävänä elokuvan loppukohtauksessa kuuluvan venäjänkielisen äänen, joka sanoo ”haluan syödä”, samalla kun kaukaisuudessa synnyinmaa hämärtyy? Šepitko itse kommentoi, ettei elokuva ollut vain sota-elokuva vaan kommentoi myös omaa aikaansa (Klimov 1987, 130). Kun Šepitkon henkilöhaamot katsovat valkokankaalta suoraan katsojaan, kutsuvatko he häntä moraaliseen tilintekoon menneisyyden kanssa?

Kahdeksan vuotta *Nousun* julkaisemisen jälkeen Šepitkon aviomies Elem Klimov julkaisi riipaisevan, Valko-Venäjän natsimiehitystä käsittelevän elokuvansa *Tule ja katso* (*Idi i smotri*), joka kuvaa saksalaisia hirviöitä. Šepitkon elokuva ei kerro hirviömäisistä ihmisistä, vaan epätoivoisista tilanteista, jotka johtavat kunnolliset naiset ja miehet hengelliseen haaksirikkoon. Kun näemme Rybakin vääristyneet kasvot elokuvan lopussa, näemme viimeisen kärsimyksen ikonin: inhimillisen kärsimyksen, lohduuttoman eristyneisyyden. Sotnikoville annetaan mahdollisuus kuolla marttyyrina ”koiran kuoleman”

sijaan, koska Rybak pelastaa hänet. Kukaan ei pelasta Rybakia siltä valinnalta, joka hänen täytyi tehdä, ja jonka hän tekee eräällä tapaa täysin luonteensa mukaisesti. Läpi elokuvan hän valitsee huolenpidon ja elämän. Elokuva päättyy sääliin pikemminkin kuin tuomioon, ja tarjoaa näin viimeisen välähdyksen synnyinmaasta. Elokuvan kauhu ei koske niinkään sotaa vaan olosuhteita, joita pidämme epäinhimillisinä. On selvää, että Šepitko halusi tarkoituksella kuljettaa

katsojan rinnettä alas elokuvan lopussa ja näin päättää elokuvan nousun sijaan laskuun, siihen maailmaan, jossa katsojat elävät: kompromissin ja sulkeutuneisuuden tilaan, jossa jopa Rybakin intiimi huolenpito voi näyttäytyä kunniallisen maailman ikonina.

*Englannista suomentaneet Marja Sorvari
ja Suvi Salmenniemi.*

Viitteet

- 1 Šepitkon elämäkerrasta ks. Klimov 1987, Gontšarov 2013, Woll 2000.
- 2 Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin ja Dziga Vertovin ohella Dovženko oli yksi tunnetuimmista elokuvantekijöistä 1920-luvulla. Dovženko tunnetaan lännessä parhaiten elokuvastaan *Maa (Zemlja)*, 1930), joka on kaunis kuvaus talonpoikaiselämän katoavasta perinteestä kollektivisaation ja koneellisen maatalouden myötä. Elokuva on argumentti David Thomsonin (2004, 257) käyttämälle nimikkeelle Dovženkosta venäläisen elokuvataiteen ensimmäisenä syvästi henkilökohtaisena taiteilijana.
- 3 George Liber (2002, 25) korostaa, että Dovženkolla oli kyky navigoida Stalinin ajan sensuurin petollisilla vesillä, mutta huomauttaa, että tässä prosessissa Dovženko myös harjoitti melkoisesti itsesensuuria.
- 4 Denise Youngbloodin (2007, 155) mukaan Šepitkon *Sähköä kotimaa* kiellettiin sen vieraantuneen tyylin ja pyhänä aiheena pidetyn sähköistämisen desakralisaation vuoksi.
- 5 N. N. Shneidman (1978, 76–68) kiinnittää huomiota myös siihen, kuinka Bykovin sota-aiheen käsittely erosi neuvostoajan sotakirjallisuuden valtavirrasta.
- 6 Šepitkon elokuva eroaa kertomuksesta selvästi myös muilla tavoin: *Nousu* antaa merkittävästi enemmän tilaa kuulustelu- ja kidutuskohtaukselle (elokuvan ”naturalistinen” väkivallan esittäminen herätti kritiikkiä). Myös kristillisen symboliikan käyttö on yksityiskohtaisempaa kuin Bykovilla.
- 7 Tämä kohtaus muistuttaa myös 1600-luvulla eläneen taidemaalarin, Georges de la Tourin, teoksia, joihin omissa elokuvissaan viittaa Šepitkon aikalainen Andrei Tarkovski.
- 8 Kelloilla on erityinen merkitys venäläisessä ortodoksisuudessa, jossa ne ovat ainoa musiikillinen instrumentti, jota käytetään kirkoissa. Itse jumalanpalvelus toimitetaan laulaen ilman säestystä.
- 9 Šepitkon lavastus voi viitata myös toiseen ikoniin, jossa Kristuksen katse on suunnattu suoraan katsojaan, kun taas käsittä tehdyn Kristuksen katse on suunnattu katsojasta oikealle. Ks. Ouspensky & Lossky (1982, 69–72).
- 10 ”[I]koni on ulkoinen ilmaus ihmisen muuttuneesta tilasta, hänen pyhittämisestään jumalallisen valon kautta” (Ouspensky & Lossky 1982, 38).
- 11 Jason Merrill (2006) tarjoaa oivaltavan analyysin kuulustelu-kohtauksesta ja suhteuttaa Portonovin ja Sotnikovin yksipuolisen ”dialogin” Dostojevskin ihmisluontoa, vapautta ja pahuutta käsittelevään tarinaan suurinkvisiittorista *Karamazovien veljeksissä*.
- 12 Moni asia tässä kohtauksessa muistuttaa Tolstoin romaanin *Sota ja rauha* taistelukuvausta, jossa ruhtinas Andrei makaa haavoittuneena Aus-

terlitzin taistelussa taivasta tuijottaen. Tämä Tolstoin kuvaus heijastuu myös monissa muissa toista maailmansotaa kuvaavissa neuvostoliittolaisissa sotaelokuvissa. Mihai Kalatozovin elokuvassa *Kurjet lentävät* (1957) päähenkilö tuijottaa yläpuolellaan huojuvaa koivumetsik-

köä. Sergei Bondartšukin elokuvassa *Ihmisen kohtalo* (1959) natsien sotavankileiriltä pakeneva sotilas piiloutuu viljapeltoon ja kamera kuvaa häntä pitkään makaamassa pellossa, siirtyy sitten ylöspäin ja kuvaa lopuksi taivasta lepäävän sotilaan näkökulmasta.

Lähteet

- Bykov, Vasil (1973), Sotnikov: Povest. – *Novyi mir* 5.
- Denisova, Olga (2009) Voshoždenije Larisy Šepitko protiv proverki na dorogah Alekseja Germana. <http://vyritsa-lend.livejournal.com/17580.html>. [Luettu 8.6.2014]
- Golovskoi, Valeri (2004), *Kinematograf 70-h: Meždu ottepelju i glasnostiu*. Moskva: Materik.
- Gontšarov, Andrei (2013), Šepitko, Larisa Jefimovna. Štoby-pomnili.com. <http://chtoby-pomnili.com/page.php?id=162> [Luettu 4.1.2013]
- Klimov, Elem (red.) (1987), *Larisa: Vospominanija, vystuplenija, intervju, kinostsenarii, stati: Kniga o Larise Šepitko*. Moskva: Iskusstvo.
- Liber, George O. (2002), *Alexander Dovženko: A Life in Soviet Film*. London: British Film Institute.
- Merrill, James (2006), Religion, Politics, and Literature in Larisa Shepit'ko's *The Ascent*. – *Slovo* 18:2, 147–162.
- Ouspensky, Leonid & Lossky, Vladimir (1982), *The Meaning of Icons*. Crestwood: St. Vladimir's Seminary Press.
- Shneidman, N. N. (1978), Soviet Prose in the 1970's: Evolution or Stagnation? – *Canadian Slavonic Papers/ Revue Canadienne des Slavistes* 20:1, 63–77.
- Sontag, Susan (2002), Looking at War. – *New Yorker*, 9.12. Luettavissa Internetissä: http://www.newyorker.com/archive/2002/12/09/021209crat_atlarge?currentPage=all.
- Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- Stišova, Jelena (1987), Hronika i legenda. – *Larisa: Vospominanija, vystuplenija, intervju, kinostsenarii, stati: Kniga o Larise Šepitko*. Red. Elem Klimov. Moskva: Iskusstvo, 276–289.
- Thomson, David (2004), *The New Biographical Dictionary of Film*. New York: A. A. Knopf.
- Woll, Josephine (2000), *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. London: I. B. Tauris Publishers.
- Youngblood, Denise J. (2007), *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914–2005*. Lawrence: University Press of Kansas.