

TYTTI RANTANEN

Ikuisten ja katoavien unien liike

Herzog, Lehmuskallio ja Lapsui luolamaalausten mysteerien ratkojina

Kaksi tuoretta dokumenttielokuvaa, Werner Herzogin *Cave of Forgotten Dreams* (2010) sekä Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin *Yksitoista ihmisen kuvaa* (2012), pureutuu luola- ja kalliomaalausten salaisuuksiin. Miten jotain niin vanhaa on säilynyt katoavassa todellisuudessamme ja mitä keinoja elokuvalla on niiden olemuksen välittämiseksi? Herzog sukeltaa 3D-kameran kanssa luolan tarkoin säännellyille kulkureiteille, Lehmuskallio ja Lapsui hakeutuvat luolista metsiin.

Minut esiteltiin viime elokuussa ranskalaisyyntyiselle, Berliinissä uransa luoneelle taiteilijalle Thierry Noirille. Uusnavivistisia ihmispäitä Berliinin muuriin maalannut Noir oli Helsingissä viety tekemään taidettaan Kalasataman graffititaivaan. Taiteilija oli kevyesti harmistunut siitä, että joku tuntematon katutaiteilija oli jo seuraavina päivinä maalannut hänen teoksensa peittoon. Vaan eikö katutaiteen juuri pitäisi olla pysyvyydelle ja institutionalisoitumiselle vieras alue, jossa kaikki maalattava tila on vapaata riistaa ja uudet kerrostumat peittävät vanhan näkyvistä? Berliinin muuri on säilyneiltä osin muuttunut muistomerkiksi, Kalasataman graffititaita hävinnee jäljettömiin rakentuvan uudisalueen tieltä. Jos aita sen sijaan sattuman oikusta säästytäkään tuhansien ja kymmenien tuhansien vuosien päähän, niin Noirin kuin satunnaisempienkin graffitimaalarien jättämä jälki olisi aivan uudella tavalla merkityksellinen ja ikuinen.

Jo kadonneiden ihmisten jättämät jäljet ja niiden sisältämät arvoitukset ovat viime vuosina kiehtoneet useampaakin elokuvaohjaajaa. Werner Herzog sai Ranskan kulttuuriministeriöltä erikoisluvan viedä pikkuruisen kuvausryhmänsä ja 3D-kameran vuonna 1994 löytyneeseen Chauvet'n luolaan, jonka maalausten on jäljitetty olevan peräisin myöhäspaleoliittiselta kaudelta – jopa noin 30 000 vuoden takaa. Lopputuloksena on enimmäkseen juhlallinen dokumentti *Cave of Forgotten Dreams* (2010), joka kunnianhimoisesti pyrkii välittämään luolan seinämien kumpuilevat muodot uusimman teknologian keinoin.

Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin dokumenttielokuva *Yksitoista ihmisen kuvaa* (2012) ei pystytä leiriään mihinkään yksittäiseen kohteeseen, vaan jäljittää muinaisten ihmisten maailmankuvaa luola- ja kalliomaalauksista Laukaalta Algeriaan. Yhteistä elokuville on katoavaisuuden ja elämän kulkeminen käsikkäin: toisaalta

luolamaalaukset kiihottavat katsojaansa jäljittämään samalla paikalla ikuisuuksia sitten hengittäneiden kaltaisiensa elämää ja unia, toisaalta tämänhetkisen läsnäolijan oma hengitys syövyttää vähin erin menneisyyden kuvat, jotka ovat säilyneet juuri sen vuoksi, että ne ovat olleet löytämättömissä ja unohtuneissa.

Vaikkei dokumenttielokuva olekaan, Federico Fellinin *Fellinin Rooma* (Roma, 1972) kuvaa yhdessä mieleenpainuvimmista – ja oireellisimmista – kohtauksistaan metrotyömaata, joka sattumalta paljastaa unohtuneeseen hautautuneen antiikin aikaisen huvilan taideartaan. Fellini leikkaa ristiin mylviviä, tiensä vanhojen seinämien läpi penetroivia työkoneita sekä seinämän takana lymyävien värikylläisten, ilmeikkäiden freskojen viimeisiä rauhan hetkiä. Louhostyömaan insinöörit ehtivät hädän tuskin ihastella eteensä levittäytyviä salaperäisiä freskoja, kun aukosta puhaltava ilma jo silmänräpäyksissä ja peruuttamattomasti tuhoaa maalaukset näkymättömiin. Löytäjän katse on kuoleman katse.

Chauvet'n luolan kohdalla on pyritty välttämään Ranskan tunnetuimpien luolamaalausten, saksalaismiehityksen aikana löydetyn Lascaux'n luolan kohtalo. Valtaiset kävijämassat ovat saaneet Lascaux'n luolan seinät kasvamaan hometta, sama kohtalo sulki myös Glasgow'n luolamaalaukset turisteilta. Chauvet'n luola on järeästi ja pysyvästi suljettu kaikilta paitsi erikoistutkijoilta, joiden oleilu luolassa on rajoitettu vain joihinkin tunteihin ja päiviin kerrallaan. Jean-Paul Demoule kirjoittaakin Lascaux'n olevan paitsi tutkimuskohde myös fantasiaa ja kulutushyödyke. Lascaux ei ole merkittävä pelkän olemassaolonsa vuoksi vaan siksi, että se on löydetty ja voitu nostaa kansallisen monumentin asemaan.¹ Myyttisenä ja fantastisena osana Ranskan kansallisaarteita se on ainutlaatuinen mutta juuri siksi kopioitavissa ja tuotetettavissa. Turistit on ohjattu varta vasten rakennettuun jäljennökseen, Lascaux II:een.



Miten vangita pinta?

Herzogin elokuvakin on vain audiovisuaalinen esitys kohteestaan, mutta sattuvasti jo lähtökohtaisesti kolmiulotteiseksi kuvattu. Se on yritys taltioida luolamaalauksen karhea, epätasainen tekstuuri. Barbara Klinger kiittelee tapaa, jolla Herzogin syvätarkka 3D-kuvaus avartaa suljettua tilaa ja tarjoaa dokumenttielokuvalla uusia mahdollisuuksia: naturalistisetkin pyrkimykset ovat kytköksissä teknologian mahdollistamiin spektaakkeleihin.² 3D jäljittelee elämää lisäämällä kaksiulotteiseen kuvaan syvyyden, mutta samalla se tekee elokuvasta entistä keinotekoisempaa, sillä kolmiulotteinenokuva on usein erikoisen kerroksinen, kolmiulotteisempi kuin elämä itse. Samalla katsomiskokemuksesta tulee näkymän tummentavien, korvia painavien ja nenälle valahtavien lasien läpi eletty vieraannuttava tuokio.

Herzogin dokumenttielokuvista tuoreen monografian kirjoittanut Eric Ames uumoileekin *Cave of Forgotten Dreams*in määrittävän uudelleen paitsi dokumenttielokuvan mahdollisuuksia myös sen katsojuuteen liittyviä kysymyksiä. Käsivaralla kuvattu 3D-kuva on paikoin heiluva, eikä Herzoginokuva luonnollisestikaan edes tavoittele totunnaisten 3D-kassamagneettien efektiivisistä.³ *Cave of Forgotten Dreams* asettuu teknologian ja luonnonmukaisuuden rajankäynnillään kiinnostavasti eri kulmaan kuin toinen urauurtava kolmiulotteinen dokumentti, Wim Wendersin *Pina* (2011), joka lähestyy sekoin kohdettaan sen oman muotokielen ehdoin – voimakkaasti näyttämöllisen nykytanssin kautta.

Toisaalta luolamaalaukset ovat itsessään kaksiulotteisia esityksiä elävästä luonnosta kolmiulotteisella pinnalla. E. H. Gombrich muistuttaa, että kuvanveisto pystyy jäljittelemään kohteidensa erottavia eli distinktiivisiä piirteitä aivan eri tasolla kuin kaksiulotteinen maalaustaide. Ihmisestä pystyy muovaaman ihmisen kuvan raajoine ja muine ulokkeineen, hiekasta voi rakentaa linnan torneineen. Mutta ihmismieli kuitenkin tunnistaa kaksiulotteiseltakin pinnalta mammutin mammutiksi, vaikka mammutin tuntu jäisikin uupumaan.⁴

Miten vangita liike?

Chauvet'n luolamaalaukset ovat myös primitiivinen, kiveen pysähtynyt yritys liikkuvaksi kuvaksi. Toistensa kanssa voimiaan mittelevien eläinten ääriviivat ovat vauhdikkaita kuin sarjakuvissa. Toisaalta luolan seinillä toteutuu yksi liikkuvan kuvan varhaisimmista peruseräiteistä: liikkuva kuva on tiheästi toistettujen kuvien yhtälö. Juoksevilla biisonilla on kahdeksan jalkaa, sarvi-kuonon seinään kalahtava sarven heilahdus muodostuu kolmesta limittäin kuvatusta sarvesta.

Yksitoista ihmisen kuvaa poistuu luola- ja kalliomaalauksen ääreltä jäljittämään niiden kuvaamia eläimiä: vesilintuja, karhuja ja hirviä. Lehmuskallio ja Lapsui nostavat esiin eläimen, ihmisen ja tanssin pyhän kolmiyh-

teyden. Tanssija Reijo Kela sulautuu sudeksi ja ilmentää samaa ihmisen ikaikaista eläimellistä puolta, joka kiehtoi myös Pohjois-Amerikan intiaanien shamaanikultuurista taiteensa perustan ammentanutta Jackson Pollockia.⁵ Shamanistisessa taiteessa etsitään haurasta aikaa, jolloin ihminen ja eläin eivät vielä olleet isäntä ja renki. ”Seurasimme eläinlaumaa ja kesytimme sen. Mutta samalla sidoimme itsemme. Minä olen omistaja. Eläimet ovat minun”, toteaa Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvan kertoja.

Pysähtykö liike, kun ihminen kesytti eläimen? Voiko sen liikkeen käynnistää uudelleen? Stephen Polcari huomauttaa, etteivät Pollockin *dripping*-tekniikalla toteutetut maalaukset ole suinkaan abstraktioita, kuten usein luonnehditaan, vaan hyvinkin konkreettisia yrityksiä löytää näkyvä muoto aineettomalle ja näkymättömälle. Pyrkimyksessään kuvata shamanististen taikavoimien olemusta Pollock ei halunnut tyytyä pelkkään symbolistiseen totemismiin. Pollockin maalaukset pyrkivät tuomaan havaittavaksi shamanistisen voiman dynaamisen verkoston ja liikkeen.⁶ Taide siis sekä jäljittelee liikettä että tuottaa sitä.

Mutta Alain Badioun mukaan elokuvan liike on aina valheellista ja välitteistä. Se on vaikeutettua ja pysäytettyä, sillä sen läsnäolo syntyy leikkauksen ja rajauksen kautta. Elokuvassa kukkaset nähdään vain, koska ne on siihen valikoitu ja vangittu, erottamattomina yksilöllisyydestään ja ideaalisuudestaan. Perimmäinen ero maalaustaiteeseen on siinä, ettäokuva ei perustu nähtävälle vaan nähdylle, jo läpikuljetulle ja menneelle.⁷ Kuitenkin juuri tämän menneestä kumpuavan luonteensa vuoksiokuva voi samaan tapaan kuin ilmataskun suojaama paleoliittinen luola säästää nähtäväksi jo kadonneen. Henri-Georges Clouzot'n dokumenttiokuva *Picasso – Arvoitus* (Le mystère Picasso, 1956) on ainoa mahdollisuus nähdä joukko Picasson töitä, jotka tämä loi vain elokuvaa varten – tuhotakseen suurimman osan niistä myöhemmin. Vaikka Saraakallion hirvi tai Chauvet'n luolan kauniit hevoset joskus haipuisivat jäljettömiin, ne ovat nähtävissä elokuvissa.

Vai onko elokuvan liike vain valheellinen liike?

Tietenkään Herzog ei sen paremmin kuin Lehmuskallio ja Lapsuukaan pysty välittämään (kolmiulotteisenkaan) elokuvan avulla fyysistä tilassa olemisen tuntua, joka muodostaa keskeisen osan luolamaalauksen kohtaamisen elämyksestä. Mutta ainakin Chauvet'n luolan hevosia on mahdoton kohdata muuten kuin elokuvassa – paitsi jos sattuu saamaan Ranskan kulttuuriministeriöltä erikoisluvan. Ehkä hyväkin niin, sillä Herzog huomauttaa, että elokuvaaminen sakraalissa tilassa tuntuu haudanryöstöltä, aivan kuin Herzog häiritäisi paleoliittisia maalareita työssään. Eräs Chauvet'n luolaa tutkivista arkeologeista, Julien Monney, sanookin luolan olleen niin voimakas kokemus, että sieltä piti lopulta päästä pois. Jotta voisi

ymmärtää Chauvet'n luolan maalauksia, on syytä mennä toisiin luoliin.

Jotta katsoja voisi yrittää jäljittää luolan kolmiulotteisia muotoja, on hänen astuttava elokuvateatterin pimeyteen ja asetettava näkökenttää rajaavat lasit silmilleen. Elämys syntyykin vain, jos siihen haluaa tulla imaistuksi mukaan, jos haluaa nähdä teknologian muut-tavan seinämät käsinkosketeltaviksi tai siveltimen roiskeiden muuttuvan magian verkostoksi. Lehmuskallio ja Lapsui muistuttavat, että niin näkyvä kuin näkymätönkin olento on pyhä, kun se sellaiseksi nimitetään: ”Kun herkeämme siihen uskomasta, se ei enää ole pyhä, sillä pyhän luonteen lisää siihen usko.”

Myös dokumenttielokuva ja sen vastaanotto voivat muodostua uskon ja tulkinnan kysymyksiksi, ainakin jos ohjaaja kuvaa todellisia ilmiöitä abstraktisti ja allegorisesti, kuten Herzog tekee. Eric Amesin mukaan Herzogin ei voi sanoa fikionalisoivan dokumenttielokuvaa, sillä rajankäynti on paljon hienovaraisempaa: jos Herzog kuvaa vaikkapa vuorta, on paikoin hankala erottaa, milloin vuori muuttuu abstraktiksi ideaksi ja milloin taas sen on vain tarkoitus kuvata olemassa olevaa maisemaa. Mutta Ames luonnehtii Herzogin menevän vielä pidemmälle, sillä hän ei dokumenttielokuviinsa tyydy vain leikittelemään tällä konkreettisen ja abstraktin, luonnollisen ja yliluonnollisen välisellä horjunnalla, vaan tekee siitä ”ihmeen lähteen”.⁸

Cave of Forgotten Dreams päättyy epilogiin, jossa Herzog rinnastaa luolamaalauksen äärellä historiattomuuttaan ymmällään olevan nykyihmisen ydinreaktorihöyryllä lämmitetyn kasvihuoneen lammikossa kellivään albiinokrokotiiliin. Herzog tuntuu vihjaavan, että meidät paleoliittisen kauden ihmisestä erottava ”ajan kuilu” tekee meistä toisillemme vieraita olioita. Haluammeko nähdä itsemme ja kädenjälkemme ihmeen subliimisti ikuistetuissa, ilmeikkäissä luolaleijonissa ja siroissa hevosissa? Kuitenkin myös oikeat, eivät maalatut, luolakarhut ovat jättäneet raapimajälkensä luolan seinien ajallisiin kerrostumiin.

Onko elokuvankaan mahdollista jäljitellä syvyyttä ja tilaa sen paremmin kuin maalaustaiteen tanssia? Alain Badiou näkee kysymyksen ongelmallisena, eikä pidä liikettä taiteenlajista toiseen millään keinoin mahdollisena:

”Taiteet ovat suljettuja. Yksikään maalaus ei koskaan muutu musiikiksi, yksikään tanssi runoksi. Kaikki tämänsuuntaiset suorat yritykset ovat turhia. Ja elokuvahan kuitenkin on näiden mahdollisten liikkeiden järjestelmä. Siitä huolimatta se on vain vähennyslasku. Toisten taiteiden viitteellinen lainaaminen elokuvan perustana irrottaa ne itsestään, ja jäljelle jää vain repaleinen reuna, josta idea tulee olemaan kulkenut sellaisena kuin elokuva, ja vain elokuva, sallii sen ilmestyä.”⁹

Kaikki tosinnot jäävät aina vajaiksi, sanat likimääräisiksi. Albert Goldbarth tuo esiin latteuden ja riittämättömyyden, jolla luolamaalauksen esiin loitsimaa trans-

sendentaalista kokemuksta kuvataan: sanat kuten ”pyhä”, ”yliluonnollinen”, ”voima”, ”vitaalisuus” ja ”sulous” tuovat vain entistä kelmeämmin esiin sen, miten luolamaalauksen eläimet tuntuvat olevan enemmän läsnä kuin edes me itse.¹⁰ Ilmaisun reuna lepattaa yhä repaleisena.

Vaikka elokuvan liike muita taiteita kohti olisikin valheellista ja vääristävää, se voi auttaa ymmärtämään, minkälaisia unia kauan aikaa kadonneet ihmiset näkivät. Ainakin se voi tehdä tästä yrityksestä kiehtovan. Osa kallio- ja luolamaalauksista on varmasti ollut jo niiden maalaushetkellä ladattu pyhillä, muinaisuskonnollisilla merkityksillä, osa oli ehkä tarkoitettu yhtä ohikiitäväksi kuin Kalasataman graffitaidan hätäisin tagi. Syystä tai toisesta ne ovat säilyneet ja tuovat meille nyt viestiä jostain toisesta ajasta, jo hävinneistä eläimistä, tansseista, rituaaleista. Goldbarth ehdottaa, että Chauvet'n luolan eläimet tuntuvat siksi niin koskettavan läsnä olevilta, että niihin on tarttunut jotain siitä, mikä niitä on kerran ympäröinyt muttei ole enää täällä. Soihtujen liekkien tanssi, primitiivinen läheisyys.¹¹ Kenties yritämme tavoittaa jotain siitä loimusta, vähintään etäisen ohimenevän heijastuksen. Myös tähtien valo tulee nähtäväksemme tuhansien vuosien takaa, muistuttavat Lehmuskallio ja Lapsui.

Viitteet

- 1 Demoule 1998, 189.
- 2 Klinger 2012, 39–40.
- 3 Ames 2012, 264–265.
- 4 Gombrich 2002, 273–274.
- 5 Polcari 2008, 66.
- 6 Sama, 86.
- 7 Badiou 2010, 147.
- 8 Ames 2012, 79.
- 9 Badiou 2010, 153, suom. TR.
- 10 Goldbarth 2012, 610.
- 11 Sama, 611.

Kirjallisuus

- Ames, Eric, *Ferocious Reality. Documentary According to Werner Herzog*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.
- Badiou, Alain, *Les faux mouvements du cinéma* (1994). Teoksessa *Alain Badiou. Cinéma*. Toim. Antoine de Baecque. Nova Éditions, Paris 2010, 147–154.
- Demoule, Jean-Paul, Lascaux (1992). Teoksessa *Realms of Memory. The Construction of the French Past. Volume III. Symbols* (Les lieux de mémoire, 1984–1992). Toim. Pierre Nora. Käänt. Arthur Goldhammer. Engl. laitos toim. Lawrence D. Krizman. Columbia University Press, New York 1998, 163–192.
- Goldbarth, Albert, *Annals of Absence. The Southern Review*. Vol. 48, No. 4, 2012, 610–616.
- Gombrich, E. H., *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. Phaidon, London 2002.
- Klinger, Barbara, *Cave of Forgotten Dreams. Meditations on 3D. Film Quarterly*. Vol. 65, No. 3, 2012, 38–43.
- Polcari, Stephen, *Jackson Pollock et le chamanisme*. Éditions Pinacothèque de Paris, Paris 2008.