

HARRI LAAKSO

Joen pienoismalli

Kirjassaan *The Remembered Film* (2004) brittitaiteilija Victor Burgin (s. 1941) kirjoittaa elokuvallisista muistikatkelmista. Ne voivat valloittaa mielen äkkiarvaamatta ja luoda hallitsemattomia yhdistelmiä ja uneksuntaa. Hän päättää kirjansa sanoihin: ”Tietoisuudet saattavat olla synkronoituja jaettuna katsomisen hetkenä, mutta elokuva, jonka *me* näimme, ei ole koskaan elokuva, jonka *minä* muistan.”¹ Fragmentaariset muodosteet ovat subjektiivisuudessaan harvoin yhteismitallisia ja tuskin koskaan systemaattisia, mutta ovatko ne lähempänä elokuvien ydintä kuin arvaammekaan? Tarjoavatko ne kokonaisista taideteoksista jonkinlaisen pienoismallin?

Muutama viikko sitten eräs filmimuisto alkoi kalvaa tajuntaani: yllättäen mieleeni palasi David Barisonin ja Daniel Rossin ohjaaman elokuvan *The Ister* (2004) eräitä jaksoja. Dokumenttielokuvan inspiraationa toimivat Martin Heideggerin (1889–1976) luennot runoilija Friedrich Hölderlinin (1770–1843) runosta ”Der Ister” (1803), joka oli vanha nimitys Tonavalle. Elokuva kulkee jokea ylävirtaan, kohti alkuperäisiä lähteitä, samalla sekä maantieteellisesti että historiallisesti Euroopan halki, myös kohti Heideggerin ja Hölderlinin ajattelua. Näine tarkoitusperein elokuvassa haastatellaan monia historioitsijoita ja filosofiä – muun muassa Bernard Stiegleriä, Philippe Lacoue-Labarthea ja Jean-Luc Nancya – ennen kuin se huipentuu Heideggerin lausumaan runoon. Myös elokuva *itse* virtaa joen lailla myötäillen Tonavan ja samalla myös Hölderlinin runon liikettä – se on ajattelua liikkeenä ja kuvina. Ehkä tätä kaikkea voisi olla taiteellinen tutkimus.

Mielessäni kummitteli elokuvan loppupuolen jakso. Iäkäs herrasmies ryppyisessä vaaleassa puvussaan kiihuhtaa hieman kumarassa ulko-ovesta rehevöityneelle pihalle luonnoskirja kainalossaan. Muutaman hetken päästä hän istuu pöydän ääressä ja alkaa kertoa, kädet ristissä, paidan ylänappi kiinni, kesken lauseen: ”[...] ja Hölderlin on kiinnostava. Minusta hänellä on musiikki [*the music*] sanoissaan [...]”

Tunnen elokuvan hyvin. Jostain syystä vain olin aiemmilla katsomiskerroilla sivuuttanut vähällä huomiolla koko jakson, jossa saksalainen elokuvaohjaaja Hans-Jürgen Syberberg (s. 1935) puhuu. Arvostuksen puutteesta se ei johtunut. Esimerkiksi hänen elokuvastaan *Hitler, a Film from Germany* (1977) olen samaa mieltä Susan Sontagin kanssa: se on omaa luokkaansa oleva ”jalo mestariteos”, joka vaatii ja herättää ”vasallin kuuliaisuutta”². Sontag myös vihjaa, että teoksen ideaali vastaanottaja olisi joku, joka voisi omistaa sille koko elämänsä. Sama monumentaalisuus, lopettamisen ja haluttuuton halveksunta, läpäisee Syberbergin koko tuo-





tannon, yhä edelleen, aina hänen rönsyileville verkkosivuilleen saakka³.

Syberbergin parikymmenminuuttisen haastattelun elokuvassa *The Ister* olin kuitenkin ohittanut jonkinlaisena sympaattisena ja aforistisena, jopa vähämerkityksisenä jutusteluna. Ohjaajan lempeät kasvot ja kauniit sanat johtivat minut harhaan, kuten hänen äänensäkin – sillä myös Syberbergin sanoissa on musiikki. Syberberg puhuu englantia, mutta elokuva on myös tekstitetty englanniksi⁴. Näin on todennäköisesti tehty selvytyden vuoksi: Syberberg puhuu saksalaisella aksentilla ja paikoin kuin oraakkeli. Minulle hänen sanoillaan, juuri siten kun hän ne sanoo, on erityinen merkitys. Syberberg jatkaa samassa kohtauksessa:

”[...] ja Wagner tarvitsi nuotit ja instrumentit. Mutta, minä ajattelen, että myös Hölderlin tarvitsee instrumentteja. Ääntä, puhuvaa ääntä. On hyvin köyhää vain lukea sitä. Kuuntelen hänen runonsa mieluummin Heideggerin kuin näyttelijän, tavallisen näyttelijän, lukemana.”

Jo tässä mitättömässä katkelmassa kiteytyvät salakavalina alkutahteina ne keskeiset teemat, joiden sivuuttaminen tuntuu nyt anteeksiantamattomalta: Syberbergin suureen luottamus kielen eleganssiin, herkkyyden tunnistaa kielen instrumentti ja paikantaa kielen kerroksellinen näyttämö.

Pienoismalli läsnäolon välittäjänä

The Isterin kohtausta jatkaa Syberbergin pohdinnoilla Hölderlinin näyttämöllepanosta. Hän selailee aiemmassa kohtauksessa puutarhaan kantamaansa luonnoskirjaa.

Luonnoskirjassa on vanhoja valokuvia esityksistä, joissa Syberbergin pitkäaikainen yhteistyökumppani, näyttelijätär Edith Clever, lausuu lavalla Hölderlinin tekstejä⁵. Kuvissa taustalla näkyy jonkinlainen pieni rakennelma:

”Näyttämö oli tyhjä, ja keskellä näyttämöä oli vain antiikin Kreikan teatterin pienoismalli. Yhtä iso kuin tämä pöytä tässä. Näin korkea [näyttää kädellään]. Me olimme rakentaneet sen. Se oli rakennettu lavaste Delfoista. Ja se oli yksin lavalla, niin että hän saattoi kulkea sen ympäri. Pysyä tässä, pysyä siellä, katsoa sitä, sen takana, edessä.”

Syberberg pitää tällaista esillepanoa toimivana runouden lausumiseen:

”Se on nuotti [note]. Ja kaikki se Hölderlinin kirjoittama teksti on nuotti [tai muistiinpano] jollekin muulle. Sen kanssa pitäisi tehdä jotain. Mutta se on eri asia. Se on vaikeaa. Kuinka? Kuka? Missä?”

Näyttämöllepano, mittakaava, välineet ja erilaiset käännökset (paitsi eri kielten myös kuvien ja sanojen sekä eri taiteenlajien välillä) ovat yhteen nivoutuvia alueita. Niiden väliset vastaavuudet yhtä lailla kuin ”epäsopiavuudetkin” ovat taiteelliselle tutkimukselle tärkeitä. Todellisuuden ja poeettisen kuvan välille tarvitaan (pienois) malli, se on Syberbergille välttämätön. Yhteys ei välity, jos pyritään yhdenmukaisuuteen tai samapaikkaisuuteen. *The Ister* -elokuvassa käsitellään Hölderlinin esittämisen lisäksi myös kahta muuta samanlaista ”näyttämöllepanon” ongelmaa: sitä, kuinka antiikin Kreikka olisi mahdollista esittää ja (elokuvan itsensä lähtökohdille vielä keskeisemmin) kuinka Tonavan kaltainen joki voisi nykyhetkessä vielä virrata runollista voimaa.

Syberbergin mielestä esimerkiksi Baijerin kuninkaan Ludvig I:n (1786–1868; vallassa 1825–1848) Saksan maaseudulle Regensburgin lähelle 1830–40-luvuilla rakennuttama Walhalla, Parthenonin mallin mukainen massiivinen temppeli, ei voi kyetä siihen, mitä se tavoittelee: ”Minusta se on myös tietynlainen vääryydenmäisyys. Luulen niin. Sen on hyvin yksinäistä olla siellä.” (Tekstitetystä käännöksestä puuttuu sana *that* lauseesta *I think it's very lonesome that to be there*, mikä muuttaa merkityksen.) ”Jos sen rakentaa meidän maisemaamme, se ei voi tapahtua, koska se on niin erilainen.” Syberbergille antiikin temppeli, pois paikaltaan Saksan maaseudulla, voisi korkeintaan olla sovelias paikka jännityselokuvalle tai murhamysteerille. Se ei kuitenkaan onnistu tuomaan antiikkia yhtään lähemmäs nykymaailmaamme, kuten ei sekään, että runot nyt vietäisiin Kreikkaan. Runon Kreikka on *projektiio*, ei todellinen asia.

Syberbergin mielestä myöskään suuret joet (ne joista Hölderlinkin kirjoitti) eivät enää kannata poeettista voimaa. Jokapäiväisen elämämme ja tekniikkaamme osana ne ovat likaantuneet ja menettäneet lämmön ja myyttisen painoarvonsa⁶. Ne eivät enää ole suotuisaa

materiaalia taiteilijoille. Lempeän huomaamattomasti Syberberg patoaa samalla myös *The Isterin* itsensä ratkaisevan lähtökohdan: näin eräänlainen impotenssi tai menetys tulee myös sen omaksi kohtaloksi. Jokea ei voi ymmärtää Hölderlinin tarkoittamassa mielessä kuvaamalla sitä nykyaikana, kuten elokuvassa itsepintaisesti tehdään. *The Ister* kääntyy siis tavoittelemaan mahdotonta ja kuvaamaan menetettyä – kuvia maailmoista, joita ei enää ole. Tämä epäonnistuminen, tai romahdus, on tietysti myös sen saavutus. Jos Syberberg itse olisi ollut ohjaajassa vastaavaa yritystä hän olisi (näin annetaan elokuvassa ymmärtää) tuonut installaatioon lasillisen vettä, keskelle huonetta, jonka seiniä koristaisivat valokuvat Hitlerin ajoista. Lasissa katsoja näkisi luonnon ja voisi miettiä kaikkea seinillä olevaa ja sitä, mitä lasissa on nyt.

Pienoismalli, sen *läsnäolo näyttämöllä* – fyysinen esine tai rakennelma ja sen lisäksi ele – saa melkoisen painoarvon. Tämä pätee antiikin teatteriin ja joessa virtaavaan veteen. Taiteellisen tutkimuksen kannalta on mielenkiintoista miettiä, millaisena välittäjänä pienoismalli oikein toimii. Claude Lévi-Straussin mielestä taide oli puolimatassa tieteellisen tiedon ja myyttisen tai maagisen ajattelun välillä. Hänelle taiteilija oli tiedemies ja *bricoleur* ja pienoismalli tai miniatyyri kaiken taiteen ”universaali” muoto.⁷ Suurikokoinenkin taide (vaikkapa Sikstuksen kappelin freskot tai uskonnolliset monumentit) on vain pienikokoinen ”malli” aiheensa valtavuudesta. Näin on jopa luonnollista kokoa suuremmassa ratsastajapatsaassa (joka oikeastaan on kallion mittasuhteiden pienentämistä ihmisen mittakaavaan) tai silloin, kun kuva tehdään yksi yhteen (mikä aina tarkoittaa jonkin ulottuvuuden karsimista, välineestä riippuen). Lévi-Straussin mukaan taide olisi siis aina jonkinlainen reduktio mittakaavassaan tai ulottuvuuksissaan ja ominaisuuksissaan.⁸ Tämä puolestaan johtuu jonkinlaisesta ympärikkääntymisestä ymmärtämisen prosessissa. Kun koetamme ymmärtää jonkin todellisen asian kokonaisuutta, aloitamme yleensä osista. Näin pelkistetty kokonaisuus ei enää olekaan niin suunnaton tai mykistävä. Sitä pystyy hallitsemaan helpommin, kuten lapsi nukkeaan. Pienoismalleissa tieto kokonaisuudesta edeltää tietoa osista. Tämä illuusio – sellaiseksi Lévi-Strauss sen myöntää – tuottaa älyllistä ja esteettistä nautintoa: siinä taiteen perimmäinen viehätys.⁹

Hallinnan harha hajoaa

Jo tässä vaiheessa huomaa, ettei taiteellinen viehätys voi kattavasti kuvata Syberbergin mieltymystä pienoismalleihin (ja esimerkiksi mallinukkeihin). Myös Lévi-Strauss nostaa esiin pienoismallien toisen piirteen: ”Ne ovat ’ihmisen tekemiä’, ja vielä enemmän, käsin tehtyjä. Ne eivät siis ole vain projektioita tai passiivisia objektin homologioita: ne ovat sillä tehty todellinen koe.”¹⁰ Koska pienoismalli on tehty käsin, on myös mahdollista ymmärtää, kuinka se on tehty. Samalla voi tulla tietoiseksi niistä yksittäisistä valin-



noista, joita tuo tekeminen on edellyttänyt, sekä kaikista niistä valinnoista, jotka tekemisessä on suljettu pois. Tämä tieto toteutuneista (ja toteutumattomista) valinnoista lisää pienoismallin kokemiseen uuden kerroksen ja tekee katsojasta aktiivisen osallisen uudella tavalla, huomaamatta. Näin ”pionoismalli kompensoi aistittavista ulottuvuuksista luopumista lisäämällä ymmärrettäviä ulottuvuuksia”.¹¹

Epäilemättä Syberbergin elokuvissa pienoismalleihin tiivistyy suuria kokonaisuuksia, jotka saattavat hetken olla hallittaviakin. Sitten pienoismallit, nuket, projisoinnit ja muut yksityiskohdat kasautuvat erilaisen informaation runsaudeksi, jonka osat nivELYTYVÄT yhteen mitä erilaisemmin tavoin, vailla hallinnan mahdollisuutta. Gilles Deleuzen (1925–1995) mielestä Syberbergin elokuvien yksi erityispiirre onkin tarjota koettavaksi tämä anarkistisen ’informaation tilan’ kompleksisuus, jossa kulttuurinen, yleinen ja yksityinen tieto asettuvat suhteisiin ja muodostavat verkoston ja jossa on vain vähän syy-seuraussuhteita.¹² Tällaisessa oikosulussa ei enää viestitä tai välitetä informaatiota – joka on Deleuzen mukaan ”joukko käskyjä” – ellei sitten vastainformaatiota ja vastarintaa. Kommunikaatiolla ei viime kädessä muutenkaan ole Deleuzen mukaan minkäänlaista suhdetta taideteokseen.¹³

Pienoismallit ovat siis hallittavia ”pienennyksiä”, oman logiikkansa paljastavia käsin tehtyjä erikoistapa-uksia tai rakennusaineita ylitsevuotavassa informaatio-ruunsaudessa. Niiden neljäs ja tärkein ulottuvuus on kuitenkin se ajallinen, tilallinen ja tyylillinen epäjatkuvuus, jossa ne ovat osallisia. Syberberg on yksi niistä elokuvaohjaajista, joiden teoksissa näkeminen ja puhuminen on usein tiukasti erotettu toisistaan. Deleuzen mukaan

juuri se on perimmäinen 'elokuvallinen idea' – jotain sellaista, mitä mikään muu taidemuoto ei oikeastaan voi saavuttaa. Jotain puhutaan, jotain muuta näytetään ja edelleen jotain muuta on sen ”*alla*, mikä näkyy”.¹⁴ Elokuvan omin idea toimii repeämässä, jossa äänet irtoavat lausujistaan, tulevat vieraiksi ruumiille ja tiloille, joita niille on tarjolla paikoiksi olla (ihmishahmot, nuket, mallit, projisoinnit), ja joskus äänet kilpailevat samoista ruumiista ja paikoista. Näyttämöllä esiintyjät yhdistyvät erilaisiin asioihin, ja kuitenkin siitä ei muodostu yhtä ”kokonaisuutta” tai edes eheitä henkilöitä. Tuntuukin, että Syberbergillä pienoismalli hajottaa sisältä sen hallinnan illuusion, jonka pienoismallit Lévi-Straussin mukaan lupasivat. Siitä aukeaa taiteelle uudenlainen viihätys tai väsytytys – kuten kalastaja väsyttää saalistaan joen äärellä.

Pienoismallit – ja mielestäni myös ne alussa mainitsemani muistin syövereistä äkillisinä ilmaantuvat elokuvalliset näyt – ovat välittäjiä. Näissä välittäjissä mikään ei tule välitetyksi, mutta niissä jokin *alla oleva kääntyy* esiin. Sikäli ne ovat siis käännöksiä, kunhan ymmärtää kääntämisen Walter Benjaminia (1892–1940) myötäillen pääsytään kielen itsensä kokemukseen, joka resonoi omaa mieltään, ei viestin viemisenä kielestä toiseen. Tämä on taiteelliselle tutkimukselle tärkeää, kuten Mika Elo on esittänyt. Taiteellisen tutkimuksen piirre, figuuri ja varanto on sen kyvyssä asettaa näyttämölle (ja nähdäkseen myös tunnistaa) liikkahduksia eri medioiden, kielten ja artikulaatiomuotojen välillä.¹⁵

Mistä silloin oikein on kysymys, kun elokuviin alkaa näin kerrostua ironisia, tarkoituksellisen keinotekoisia ja paatoksellisia (*pathos*) assosiaatioita, malleja, nuotteja ja projisointeja? Ehkä elokuva silloin turvautuu ennen kaikkea irrationalisuuteen, olihan irrationalisuus Syberbergillekin elokuvan ”äärettömyyden äärimmäinen periaate”.¹⁶ Siinä missä tieto, tilastot ja sosiologiset analyysit ovat usein kyvyttömiä vaikuttamaan maailmamme tilaan, jokapäiväisen banaaliuden absurdeihin mittasuhteisiin vievä elokuvallinen kuvittelu voi avata reitin uudenlaisten maailmojen luomiseen. Samalla palaa luotamus (katsojankin) omiin mielikuviin, jonkinlaiseen lapsenomaiseen naiiviuteen – kuten Syberberg on elokuvilta edellyttänyt – joka ”perustuu muistoon itsestämme ja kulttuurimme menetetyistä elämästä”.¹⁷

Viitteet

- 1 Burgin 2010, 110.
- 2 Sontag 1982, xvi.
- 3 <http://www.syberberg.de>
- 4 Elokuvan lopputeksteistä käy ilmi, että tekstityksen ovat tehneet ohjaajat Barison ja Ross itse.
- 5 Valokuvat vilahtavat elokuvassa nopeasti, eikä niiden alkuperää mainita tarkemmin. Clever (s. 1940) on lausunut Hölderliniä useassakin eri yhteydessä, ”Hölderlin Solo für 3 Stimmen”, Hebel-teatterissa, 25. helmikuuta 1993, sekä esimerkiksi elokuvassa *Die Nacht* (1985; ohj. Syberberg).
- 6 *The Isterin* tekstitystä tässä suoraan lainaten: *See we can make our poems today, and have our music today, but of course not with the camera in the water closet, that the people see on screen what other people do at the same moment in the water closet. That's not the spirit of our machines.*
- 7 Lévi-Strauss 1966, 22–23.
- 8 Sama, 23.
- 9 Sama, 24.
- 10 Sama.
- 11 Sama.
- 12 Deleuze 1989, 268–269.
- 13 Deleuze 2005, 68 & 71.
- 14 Sama, 67.
- 15 Ks. Mika Elo, *What Calls for Thinking? Ruukku 2* (2014). Taiteellisen tutkimuksen verkkojulkaisu.
- 16 Syberberg 1978, 10. Kirjaan käännetty johdantoteksti perustuu Syberbergin esseeseen ”Die Kunst als Rettung aus der deutschen Misere” (1978).
- 17 Sama, 20.

Kirjallisuus

- Burgin, Victor, *The Remembered Film* (2004). Reaktion Books, London 2010.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2 – The Time-Image*, (Cinéma 2. L'image-temps, 1985). Käänt. Hugh Tomlinson & Robert Caleta. University of Minnesota Press, Minneapolis 1989.
- Deleuze, Gilles, *Mitä on luomisteko? (What Is a Creative Act?, 1987)* Teoksessa
- Haastatteluja*. Suom. Jussi Vähämäki. Tutkijaliitto, Helsinki 2005.
- Lévi-Strauss, Claude, *The Savage Mind* (La pensée sauvage, 1962). Käänt. anon. Weidenfeld and Nicolson, London 1966.
- Sontag, Susan, Preface. Teoksessa Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, a Film from Germany* (Hitler, ein Film aus Deutschland, 1978). Käänt. Joachim Neugroschel. Farrar, Straus & Giroux, New York 1982, ix–xvi.
- Syberberg, Hans-Jürgen, Introduction. Teoksessa *Hitler, a Film from Germany*.