



JUHO RANTALA

Elämän tarkkaaminen silmästä silmään

Cristian Mungiu (s. 1968) on kansainvälisesti tunnetuimpia romanialaisia elokuvaohjaajia. 1990–2000-luvun vaihteessa hän teki muutamia lyhytelokuvia sekä kokopitkän elokuvan *Occident* (2002). Seuraavaa taidonnäytettä saatiin odottaa, mutta tuloksena olikin yksi viime vuosikymmenten tärkeimmistä elokuvista, *4 kuukautta, 3 viikkoa ja 2 päivää* (4 luni, 3 săptămâni și 2 zile, 2007), joka voitti myös Kultaisen palmun. Vuonna 2012 Cannes-kiitos jatkui, kun Mungiuun *Yli vuorten* (După dealuri) voitti parhaan käsikirjoituksen sekä pääosanäyttelijöiden kesken jaetun paras naispääosa -palkinnon. Tänäkin vuonna Mungiu juhli Cannesissa: uusi *Valmistujaiset* (Bacalaureat) toi parhaan ohjaajan palkinnon. Suomen ennakkonäytös oli Rakkautta & Anarkiaa -festivaaleilla, ja paikalla oli myös ohjaaja.

Romania oli toisen maailmansodan jälkeen kokenut samankaltaisen kohtalon kuin monet muut Itä-Euroopan maat: Neuvostoliiton uhka ja ote hallitsivat sen elämää. Kehitys kuitenkin muuttui

60-luvun puolivälissä, kun alkujaan jokseenkin vapaa-
mielisenä Neuvostoliiton kriitikkona esiintynyt Nicolae
Ceaușescu nousi sosialistipuolueen johtoon. Vuoden
1971 ”heinäkuun julistus” (*Tezele din iulie*) oli jälleen
uusi suunnanmuutos kohti eräänlaista maoistista kult-

Kuva: Juho Rantala

tuurivallankumousta, jonka keskiössä oli kansallisen taiteen korostaminen. Tästä huolimatta taiteen kehitystä ei kyetty täysin hallitsemaan, ja avantgarde jäi kukkimaan julkisivun taustalle.¹

Vuonna 1989 Ceaușescu teloitettiin ja itäblokki alkoi murentua. Romania ryhtyi käsittelemään uudelleen historiaansa. Uuteen järjestelmään ei siirrytty hitaasti vaan ”heitettyinä”. Aikaisemman hallinnon alaisena paljon varallisuutta itselleen haalineet olivat vahvoilla: he kykenivät siirtymään esimerkiksi yrittäjiksi. Poliittinen eliitti säilyi suurelta osin samana vuoden 1989 jälkeen. Kollektiivisen muistin rakentamista onkin Romaniassa käytetty retorisenä välineenä puolin ja toisin poliittista kenttää. Julkinen keskustelu on pyrkinyt tuomaan esiin yksioikoisesti historian uhrin ja syylliset, vaikka Diana Georgescun sanoin, ”harmaata aluetta” on riittämiin. Uudet tuulet alkoivat puhaltua vasta 1999, kun demokraattinen oppositio voitti vaalit.²

Romanialainen elokuva uudella vuosituohannella

Vuosina 1989–1999 elokuvatuotannot keskitettiin Romaniassa pääasiassa Neuvostoliiton aikaisille ohjaajille³. Vaikka vuonna 2000 Romaniassa tuotettiin nolla elokuvaa, on uusi vuosituhat tuonut mukanaan uuden aallon ja uusia tekijöitä. Helsingissä vierailut Cristian Mungiu huomauttaa, että Neuvostoliiton aikaisten ohjaajien taidetta ei pakotettu mihinkään ideologiseen sapsluunaan eikä uuden sukupolven ja heidän edeltäjiensä välillä ole mitään dramaattista railoa – sukupolvenvaihdos on käynyt luontevasti. Tästä huolimatta elokuvateollisuudessa on useita kipupisteitä, joita myös Mungiu on tuonut toistuvasti esiin.

Olette aikaisemmissa haastatteluissa, esimerkiksi vuonna 2012, viitannut maan huonoon levitysjärjestelmään. Ovatko asiat muuttuneet sittemmin⁴?

Suurin ongelma on yhä levitys, joka ei ole oikeastaan muuttunut vuodesta 2012. Ongelma on ennen kaikkea taloudellinen, ei poliittinen. Maamme on köyhä, eivätkä elokuvateatterit tai kulttuuri ylipäätään ole koskaan prioriteetti tällaisissa talouksissa toisin kuin koulutus ja terveys. Tästä huolimatta olen käyttänyt paljon aikaa kirjoittaakseni lakialoitteen. Tarkoitus on luoda malli, jonka turvin vanhoja elokuvateattereita hoitaakseen ottaville ihmisille myönnetään apurahoja.

Yhdeksän vuotta sitten Mungiu organisoivat kiertävän karavaanin, joka kuljetti elokuvaprojektoreita mukanaan voidakseen järjestää näyttöksiä ympäri maata, paikoissa joissa elokuvateattereita ei ollut. Hän toivoi, että tämä olisi toiminut kannustavana esimerkkinä päättäjille ja virkamiehille. Tulos oli hieman toisenlainen:

Nyt käytäntönä on, että vuokraamme pienistä ja keskikokoisista kaupungeista huoneen tai salin, johon tuomme projektorin. Näytöksiä on vain yksi. Tämä ei ole missään nimessä mikään ”toimiala” vaan pikemminkin epätoivoinen liike elokuvateatterien

säilyttämisen puolesta. Eikä tämä ole millään tavalla reilua suhteessa romanialaisen elokuvan viime vuosina saamaan huomioon. Ei ole oikein, ettemme voi järjestää kotimaassamme kunnollisia näyttöksiä. Mutta kuten jo totesin, asiat on toisaalta laitettava tärkeysjärjestykseen. On vain jaksettava odottaa.

Romanian elokuvan uutta nousua kutsutaan monissa yhteyksissä ”Romanian uudeksi aalloksi”. Elokuvia näyttäisi yhdistävän ainakin dokumentaarinen tyyli ja sosiaalinen realismi. Niillä onkin paljon yhteistä esimerkiksi italialaisen neorealismien kanssa. Mikä teidän mielestänne yhdistää näitä elokuvia?

Ne näyttäisivät kumpuavan sukupolvesta, joka on aloittanut ammatissaan saman ikäisinä, samalla aikakaudella ja joka reagoi jollain tavalla aiemmin tehtyyn elokuvaan. Kommunismien viimeisinä vuosina ihmiset joutuivat välttelemään sensuuria, jolloin he turvautuivat monimutkaisiin, hyvin kaukana todellisuudesta oleviin asioihin. Luulen, että uusi sukupolvi reagoi tarpeellaan ”palata elämään”, todellisuuteen, todellisiin ihmisiin ja todelliseen toimintaan. Kommunismien loppuvaiheen elokuvien hahmot näyttivät ihmisiltä ja puhuivat kuin ihmiset, ja kuitenkin kukaan ei todellisuudessa puhunut tai toiminut näin. He näyttivät hauskoilta muukalaisilta. Hahmoilla oli hyvin kirjaimellinen tapa rakentaa sanottavansa.

Tästä huolimatta Romanian uusi aalto ei ole mikään esteettinen liike – kuten vaikkapa Dogma 95 – vaikka näissä elokuvissa voidaan havaita joitain yhteisiä periaatteita. Yksi niistä oli, että alettiin välttää valtaviiran [elokuva]kieltä. Tekijät alkoivat haastaa jokaisen päätöksen elokuvaohjaajana ja miettiä, mikä oli ominaista tälle taidemuodolle. Luulen, että olemme miettineet enemmän käytäntöjämme ohjaajana kuin tavalliset ohjaajat: Miksi teemme elokuvia? Mikä on elokuvan merkitys? Onko se vain tarinankerrontaa? En tiedä. Onko se tapa ymmärtää todellisuutta paremmin? Ehkä se on enemmän kuin kuvittelimme aluksi. Ja palanen kerrallaan nämä ohjaajat loivat tyylin, joka vastasi heidän omaa ymmärrystään elokuvasta. Joskus näillä tyyliillä on jotain yhteistä – kuten se, että emme käytä leikkausta, musiikkia tai että mukana on aina jonkun subjektiivinen perspektiivi. Kaikki nämä ratkaisut syntyvät siitä, että todellisuus, elämä itse, otetaan inspiraation ytimeksi.

Toinen itäeurooppalainen ohjaaja, Béla Tarr, on todennut, että suunnitellessaan elokuvaa hän ei puhu työryhmänsä kanssa ”taiteesta yleisesti”, vaan konkretiasta, siitä, kuinka ihmiset puhuvat, liikkuvat ja syövät. Teillä näyttäisi olevan samanlainen lähestymistapa?

En selitä näyttelijöilleni heiltä vaadittujen asioiden merkitystä, koska sillä ei ole merkitystä heille, pelkästään minulle. Toisinaan selittämisestä voi kuitenkin olla heille apua ja toisinaan se voi olla suuri taakka. Näyttelijän on varmistettava, että käytännölliset toimet, joita heiltä vaadin, ovat totuudenmukaisia ja normaaleja. Hänen on keskityttävä tilanteeseen ja sen merkitykseen: ”Sano repliikkisi ja ole varma, että ymmärrät kontekstin,



jotta sanottu nousee sinusta ja jotta voit vakuuttaa minut niin, että tiedän sinun ymmärtäneen tilanteen etkä teeskentele.” Ei ole kovin hyödyllistä miettiä, mikä tilanteen yleinen tarkoitus on, ei sen takia olla kuvauspaikalla. Tarkoitus on viitata käytännöllisiin asioihin ja varmistaa, että lausuma on vakuuttava. Siinä kaikki. Sillä hetkellä ei voida päättää, tuleeko tämä olemaan osa yleistä tarkoitusta. Usein tapaa nuoria ohjaajia, jotka eivät ymmärrä tätä – tai vanhempia, jotka eivät ole työskennelleet elokuvan parissa kauaa.

Olin kysymässä, ketkä ohjaajat ovat vaikuttaneet teihin, mutta elokuvanne kommentoivatkin elämää, eivät toisia elokuvia...

Totta kai olemme katsoneet elokuvia, paljon neorealismia, myös muuta! Mutta kun katson elokuvaa, en halua ottaa siitä valmista mallia. Monet ohjaajat eivät ole aloittaneet *cinéfiileinä*. Elokuvakokemus on karttunut miten sattuu. Kun en vielä asunut Bukarestissa, en päässyt käsiksi kinemateekkeihin, joten katsoin elokuvia, joihin minunlaisellani ihmisellä oli pääsy. Myöhemmin elokuvia kuitenkin alkoi tulla muuallekin, jolloin oli mahdollista nähdä Tarkovskin, Kieslowskin, Milos Formanin sekä italialaisten kuten Fellinin, Antonionin ja Viscontin kaltaisten tekijöiden elokuvia – myös ranskalaisia elokuvia. En kuitenkaan puurtanut elokuvan historiaa mitenkään systemaattisesti, en edes silloin kun pääsin elokuvakouluun. Vaikutteita tulee monia kanavia pitkin, joskus samaan aikaan toimivilta ohjaajilta, joskus 50 vuotta sitten työskennelleiltä – joskus taas välikäsien kautta. Lopulta tärkeintä on se, mitä näillä vaikutteilla tekee. Mitä kykenee ymmärtämään katsomalla näitä elokuvia.

Mungiu ei pidä filosofiaa suoranaisen tärkeänä elokuvilleen, vaikka sanookin samastuvansa maanmiehensä Emil Cioranin toivottomuuteen. Hän tuntuu itse suhtautuvan myös esikuvana olemiseen hieman penseästi. Hän ei usko kykenevänsä antamaan nuorille ohjaajille mitään neuvoa, paitsi ehkä hieman epätoivoa: rikas elämäkokemus on välttämättömyys tarinankerronnassa.

Ei voi vain alkaa tehdä tätä 18-vuotiaana. Elämä on kuitenkin niin paljon tärkeämpää kuin elokuva. Ihmiset luulevat, että ollakseen elokuvantekijä on katsottava paljon elokuvia. En usko tähän, mielestäni on vain elettävä rikas elämä, puhuttava ihmisille, koettava asioita. Jossain vaiheessa sitä haluaa luultavasti jakaa tarinansa muiden kanssa...

Näettekö itsenne osana romanialaista elokuvaperinnettä vai laajempaa eurooppalaista traditiota?

Euroopassa on niin monia erilaisia perinteitä, että ainoa tapa lähestyä kysymystä olisi asettaa tämä perinne esimerkiksi amerikkalaista tai aasialaista perinnettä vastaan. Parasta elokuvassa on kuitenkin sen monimuotoisuus. Luultavasti kuulun eurooppalaiseen traditioon ajatellessani, että ohjaajan on oltava *auteur*. Tarinan on oltava henkilökohtainen ja [elokuvan] kieli täytyy oikealla tavalla sovittaa tarinaan. Tästä huolimatta elokuvantekemiseni ei ole kytköksissä mihinkään tiettyyn liikkeeseen. Kuulunko romanialaiseen perinteeseen? En tiedä. Oikeastaan tietyltä alueelta tulevia elokuvia yhdistää vain kieli. Näiden teosten elokuvallinen kieli voi kuitenkin olla hyvin erilainen. Tarkoituksemme oli

Kuva: Cinema Mondo

reagoida voimakkaasti aikaisempaan elokuvaan, joten siinä mielessä en näe itseäni osana perinnettä. Jokaisen maan historiassa on ohjaajia, jotka tuntuvat läheisiltä, mutten usko, että olisimme heidän perillisiä.

Olette työskennellyt myös toimittajana ja opettajana. Millä tavoin nämä työt ovat vaikuttaneet elokuvaan?

Toimittajana työskentely on vaikuttanut minuun huomattavasti enemmän kuin opettajana. Oikeastaan työskentelin toimittajana, koska en voinut opiskella elokuvaa tuolloin ja toimittajuus oli lähempänä sitä, mitä halusin tehdä, eli tarinankerrontaa. Toimittajavuosinani 1987–1991 ammatti ei ollut nykyisen kaltaista informaation esittämistä vaan pikemminkin luovaa kirjoittamista. Kirjoitimme erilaisista aiheista raportteja luovasti, mikä oli hyvää harjaantumista tarinankerrontaan. Samalla opin, kuinka tarinalla voidaan saavuttaa ihmiset ja heidän tunteensa – tai mikä on informaation välittämisen oikea järjestys. Loin itselleni tyylin, joka auttoi minua vaihtaessani käsikirjoituksiin. Käsikirjoituksellani on pikemminkin kirjallista kuin kuvausteknistä arvoa: se kuvaa preesensissä, mitä tapahtuu.

Lehtityö piti yllä kiinnostusta asioihin ja auttoi ymmärtämään, mikä on tapahtuman merkitys. Lehtiä lukiessaan huomaa, etteivät uutiset ole tarinoita vaan kuvauksia siitä, mitä tapahtuu, mikä on jonkin merkitys. Myös elokuva pystyy tähän. Esimerkiksi työsteessäni *Valmistujaisia* luin tekstin erästä Bukarestin lukiosta, jonka kaikki oppilaat lunttasivat loppukokeissa. Tämä olikin yleistä kaikissa lukioissa ja kaikkien tiedossa. Lopulta päätettiin, että asioiden oli muututtava, koska olemme nyt osa Euroopan unionia. Kouluihin asennettiin kamerat, mutta joistain oli myös tehtävä esimerkki. Tähän valikoitui eräs lukio, jossa kaikki oppilaat huijasivat ja opettajat sekä vanhemmat tiesivät tämän – se oli yleinen käytäntö. Aloitettiin tutkinnat, mutta koska epäilyjen määrä oli niin suuri, ei heitä voinut kuulustella yksi kerrallaan. Kuulustelijat tekivät kuitenkin käytännöllisen virheen: he lähettivät bussin hakemaan kaikki yhtä aikaa kuulusteltaviksi. Tämä johti siihen, että eräs poliitikko puuttui asiaan ja jyrähti: ”Millainen maa me olemme, jos lähetämme bussin hakemaan lapsia kuulusteltaviksi?” Minä taas ajattelin: ”Millainen maa me olemme, jos opettajat ja nuoret sanovat, että se [kuulustelu] muuttaisi asioita paremmaksi...” Tietenkin tutkinta loppui siihen, toiminta ei edes ollut laillista. Ongelmana on juuri se, ettei nähdä, mitä ilmiöt merkitsevät ihmisille. Tällaista apua lehdistö antoi minulle, opin katsomaan asioita silmästä silmään. Kun kutoo lehdistä monia asioita yhteen, saattaa saada erittäin mielenkiintoisen sosiaalisen kuvan maailmasta, eikä välttämättä vain juuri siitä maailmasta.

Haluaisins kysyä tässä välissä tyylistänne. Elokvissanne on erityinen tapa käyttää pastellisävyjä, harmautta ja synkkiä kontrasteja. Mikä merkitys näillä väreillä ja kontrasteilla on?

Ennen kuin puhutaan väreistä, on tehtävä muita tärkeitä ratkaisuja, esimerkiksi kuvattava jokainen kohtaus yhdellä otolla. Tämä määrittää koko tyyliä. Tällä ratkai-

sulla on myös merkitys: se juontuu maailman havainnoinnista, eikä todellisuutta voi editoida. Et voi esimerkiksi poistaa jotain tiettyä hetkeä tästä haastattelusta, sinun on kohdattava se, vaikka se olisi joiltain osin tylsää. Todellisuudessa ei myöskään ole musiikkia – minä en kuule musiikkia! Jos minut haluaa saada tunteelliseksi elokuvalla, pitää yrittää käyttää elementtejä, joita löytyy todellisuudesta. Nämä neljä seikkaa – päätös kuvata vain yhdellä otoksella, musiikittomuus, ei leikkausta sekä henkilöiden subjektiivinen perspektiivi – pätevät myös elämään. Kaikki muu on seurausta näistä perusratkaisuista. Jos haluaisit lavastaa tämän keskustelun ja kuvata sen vain yhdellä otoksella, se olisi huomattavasti hankalampaa kuin konventionaalisesti leikata yhteen kahden kameran kuvaa.

Mutta värit ovat pikemminkin esteettinen valinta. Sen välillä, miltä elokuva näyttää ja mitä tunteuksia se pyrkii välittämään, pitäisi olla yhteys. Kaikki muu kuitenkin kytkeytyy tilanteeseen siinä mielessä, että tarina itse muokkaa ennalta sitä, miltä elokuva näyttää. Esimerkiksi aikaisempi elokuvani [*Yli vuorten*] tapahtui luostarissa. Heti selvisi, ettei siellä ole sähköä, ja kun kerran olimme tekemässä realistista elokuvaa, ilmoitin kuvaajalle: ”Olet käynyt elokuvakoulun, selvitä tämä: meidän on kuvattava yöllä henkilöitä, jotka ovat pukeutuneet mustiin eikä heillä ole sähköä.” Se ei ollut helppoa, mutta tilanne saneli ratkaisut. Ei ole myöskään helppoa saada katsoja kokemaan hahmon mielentilaa, ajatuksia ja tunteuksia. Yksi tärkeimmistä on ollut ahdistuneisuuden tunne, jota ihmiset kokivat kommunismin aikana kuvitellessaan, että heitä tarkkailtiin jatkuvasti. Myös *Valmistujaisissa* pyrin saamaan esille syyllisyyden epärehellisyydellä, joka rakentuu monien erilaisten totuuden kerrosten päälle. Hahmo tuntee jatkuvasti ahdistuneisuutta siitä, että ihmiset saavat selville hänen valheensa ja sen, ettei hän ole niin mukava henkilö kuin väittää. Nämä ovat vaikeita asioita välittää katsojalle ilman musiikkia, ja ne täytyy saavuttaa lavastamisella, joka taas johtaa työskentelyyn muilla asioilla, kuten esimerkiksi värillä. Kaiken kaikkiaan elokuva on tulosta tietoisista ratkaisuista sekä kaikesta tapahtuvasta. Halusin *Yli vuorten* -elokuvaan lunta, mutten tietenkään voinut hallita päivää, jolloin sataisi lunta. Kuvasimme ja toivoimme lumen tulevan. Kun se tuli, tein kaiken sen kanssa – se tuli oikealla hetkellä, mutta se ei tullut hetkenä, jona sitä odotin. *Valmistujaisien* viimeisessä kohtauksessa taas toivoin saavani pilviä, mutta aurinko pilkistikin kahdesti. Pidin siitä, mutta se ei ollut minun hallinnassani. Kykenin kuitenkin hallitsemaan sitä, minkä otoksen valitsen 25:n joukosta.

Mainitsitte, että henkilöahmot tuntevat olevansa tarkkailun alaisia. Tämä näkyy myös siinä, kuinka kamera on kuin ”hahmojen kanssa”, kuin jokin toimittaja tai turvakamera, joka raportoi ihmisten toimia.

Kuvaukseen voi suhtautua monin tavoin, kun elokuva on valmis. Kun mainitsin, että käytämme todellisuutta inspiraationa, se liittyy myös kuvaukseen. Kameran on vastattava kohtauksen tilaan ja rytmiin.

Tärkeää onkin, ettei minun huomata vaikuttavan kuvaustyylin päätöksiin. Jos kohtausta on staattinen, kamera on staattinen, sillä sen liikuttaminen näyttäisi jonkun päätökseltä. Kamera siis liikkuu elokuvissani vain, kun se seuraa toimintaa. Tämä on eräänlainen konventio, jossa kamera on kuin hiljainen tarkkailija, jonka rytmi tulee tilanteen rytmistä. Tarkoitus on antaa tämän tarkkailijan nähdä ihmisen reaktio, tehdä se näkyväksi. Lisäksi kamera on jatkuvasti silmien tasolla, kuten meidän näkökulmamme elämän seuraajina.

Myös Ingmar Bergman – tai tarkkaan ottaen Sven Nyqvist – taisi käyttää samankaltaista metodia, jossa kameran liike seurasi toimintaa⁵.

Tuo onkin hyvä vastaus kysymykseesi minuun vaikuttaneista elokuvantekijöistä. Katsoin Bergmania ollessani nuori, mutta en kuitenkaan rakentanut tyyliäni Bergmanin avulla minkään pohditun käsityksen mukaisesti. Pikemminkin katselin paljon elokuvia ja yritin ymmärtää elokuvan filosofiaa. On tieteenkin mahdollista, että tietyt asiat pysyvät mukana, kunnes niistä tulee osa tekemisen tapaa, vaikkein sitä tietoisesti tunnistaistakaan.

Elokuviessanne näyttäisi olevan monta totuutta. Samalla hahmoja motivoi ratkaisuisaan kuitenkin tunteet tai rakkaus, voisiko tätä kutsua jokapäiväiseksi vastarinnaksi?

Olen siitä samaa mieltä, ettei ole olemassa vain yhtä totuutta. Tämä ei kuitenkaan koske vain elokuvia, vaan se koskee myös elämää. Ei ole ollenkaan helppoa sanoa, kuka on oikeassa tietyssä tilanteessa. Totuus on hyvin suhteellinen asia, se riippuu omasta katsantokannasta ja siitä, kuinka paljon tuntee asiayhteyttä. En pidä elokuvista, joissa hahmot tietävät tarkkaan, miksi tekevät jonkin päätöksen. Eivät ihmiset ole niin varmoja eivätkä elämä ja päätökset selviä. Ratkaisuun vaikuttavat aina uskomukset, tilanteen ja sen asiayhteyksien punnitseminen ja tunteet sekä reaktiota vaatineet asiat. Tällaisen mallin yksinkertaistaminen elokuvaan tuottaa vain typerän yritelmän saavuttaa todellisuutta.

Luulenpa, että *Valmistujaisissa* hahmoilla on hyvät aikomukset, he haluavat tehdä hyvää. Hyvä ja paha ovat myös varsin suhteellisia asioita. Asiayhteys on myös tärkeä, päähenkilö on tulosta kaikista päätöksistä, joita hän on tehnyt. Nämä päätökset näyttävät hänestä järkeviltä, kunnes eteen tulee elämänvaihe, jossa ymmärretään, ettei ehkä ollakaan sellaisia kuin haluttaisiin, mutta on liian myöhäistä muuttaa asioita. Tuloksena on myöhäisiä pettymyksiä itseensä – kuinka siis elää itsensä kanssa? Elokuvasa kaikki tekevät myös kompromisseja. Näin on myös *Yli vuorten* -elokuvassa. Jokaisessa tilanteessa hahmot pyrkivät tekemään olennaisimman päätöksen. Periaatteet tulevat vasta tietyn varakkuuden ja yhteiskunnallisten saavutusten mukana. Jos kuitenkin on vielä ”velkaa yhteiskunnalle” ja pyristelee, kompromissit ovat osa itsesuojelua.

Olette maininnutkin aikaisemmissa haastatteluissanne, että elokuvantekemisen keinojen tulisi olla ”rehellisiä” ja ”säädylisiä” ilman manipulointia. *Yli vuorten* perustui

Tanacun tapahtumiin (2005) sekä muutamaaan kirjaan aiheesta⁶. Oletteko sitä mieltä, että elokuva kykenee esittämään asioita jollain tavalla rehellisemmin kuin kirja?

Manipulaatiota ei voida kokonaan välttää, sillä se on osa [elokuvan] kieltä. Kaikki riippuu siitä, mihin vetää rajan. Manipulaatiolta säästyttyisiin vain, jos katsottaisiin suoraa turvakameran kuvaa torilta ja kamera siirtyisi sattumavaraisesti oikealta vasemmalle – mutta kuka sitä katsoisi? Kameran suuntaaminen tietyllä tapaa on jo päätös. Myös leikkaus voi olla hyvin totuudenmukainen, mutta suhteessa mihin? Voi olla totuudellinen esimerkiksi tarinalle, mutta minä yritän olla totuudellinen todellisuudelle, tapahtumien tekstuurille, ja samalla tehdä elokuvista koherentteja. Täytyisikin olla koherentti niillä rajoituksilla, joita itselleen asettaa.

Mutta ovatko kirjat manipulatiivisempia? En tiedä, mutta luulen, että elokuvan vahvuus ja erityisyys ovat sen kyvyssä ilmaista joitain asioita ilman tekijän kommenttia. En kerro, mitä hahmo tuntee, vaan mitä hän tekee. *Valmistujaisissa* on kohtausta, jossa päähenkilö ajaa ja pysähtyy, nousee ja lähtee etsimään edellisenä päivänä auton alle jäänyttä koiraa metsästä, jossa hän alkaakin itkeä. Miksi näin tapahtuu ja kuinka se liittyy edellispäivään? Vai onko se kytköksissä yleisemmin tapahtumiin? En tiedä, se on vain tilanne, jossa ymmärrämme, että hän menettää hetkeksi malttinsa. Kirjassa voisi olla tarkempi ja kertoa, mitä hän tuntee. Ongelmana on kuitenkin se, että kerronta käsittelee silloin vain niitä tunteita. Pidän elokuvista, sillä ne voivat olla monia asioita yhtä aikaa ja tämä onkin erityistä elokuvalla – se sanoin kuvaamaton pieni pilke hahmon silmässä jossain vaiheessa, jos näyttelijä on ollut riittävän antelias ollakseen tuo hahmo edes sekunnin. *Valmistujaisissa* pidän erityisen paljon kohtauksesta, jossa päähenkilö palaa vaimonsa luokse kertoakseen, että heidän tyttärensä tietää miehen syrjähyppystä. Kaikki sen hetken häpeä, romantiikan ja hohdon puute, ihmisten väliset suhteet ovat niin käsin kosketeltavia tuossa kohtauksessa. Näemme iloisen tytön kuvia, jotka luovat lisäkerroksia kohtaukseen. Onko tämä manipulaatiota vai ei, en tiedä, enkä oikeastaan välitäkään.

4 kuukautta, 3 viikkoa ja 2 päivää sekä *Yli vuorten* vaikuttavat hyvin yleisessä mielessä eräänlaisilta siirtymiltä, edellinen Neuvostoliiton otteesta ja jälkimmäinen uskonnosta (luultavasti kohti henkilökohtaisempaa uskoa). *Valmistujaiset* taas vaikuttaisi olevan eräänlainen ”uuden, rehellisemmän sukupolven” affirmaatio.

4 kuukautta... ei kerro Neuvostoliitosta eikä oikeastaan abortistakaan. Elokuva kertoo pikemminkin päätöksenteosta, aikuiseksi kasvamisesta ja sen ymmärtämisestä, että jokaisella aikuisiän päätöksellä on seurauksia, ja kertoo se myös ystävytydestä. Neuvostoliitto ei ollut suoranaisesti läsnä, vaikka elokuvassa on paljon sortoa. Halusinkin puhua juuri tästä jatkuvasta sorrosta ihmisiä kohtaan, ja siitä, kuinka heistä tehtiin vainoharhaisia. Se ei kuitenkaan ole yritys

kuvata kommunistista yhteiskuntaa. Minun vain piti saada puhua omaan elämäni liittyvästä tapahtumasta, elokuvissa on aina jotain henkilökohtaista. *Yli vuorten* taas on tutkielma henkilökohtaisen uskon sekä instituutioina ymmärretyr uskonnon ja kirkon välisestä suhteesta, myös taikauskon ja fanatismien väleistä. Luulen, että se koskee myös muita vahvoja uskomuksia. Tämän huomaa myös ympäri maailmaa: ihmiset tekevät hyvin kummallisia asioita abstraktin uskon nimissä. Minulle *Yli vuorten* on elokuva siitä, kuinka suhteellista hyvä ja paha voivat olla. *Valmistujaiset* taas... katso se uudelleen, se ei ole niin yksinkertainen! Elämä on täynnä ihmisiä peittämässä totuutta valheisiin, jotta he näyttäisivät paremmilta kuin todellisuudessa ovat. Tärkeää on, onko tyttären ratkaisu eettisempi kuin se, mitä hänen isänsä pyytää. Olennaista minulle on pohtia, onko tämä kouluttamamme seuraava sukupolvi yhtään meitä moraalisempi. En tiedä, näemme sitten, toivoa on.

Miltä siis Romanian tulevaisuus nyt näyttää, tai Euroopan?

Romanian tulevaisuudesta voin sanoa hyvin vähän. En ole kummoinenkaan ennustaja. Näen kuitenkin jonkinlaista kehitystä, varsinkin historiallisessa perspektiivissä. En kuitenkaan tiedä, kuinka syvällistä tämä kehitys on ollut ihmisten välillä – ainakaan se ei ole sillä tasolla, jolla sen toivoisimme olevan. Nykypäivän Romaniassa on paljon turhautumista ja masennusta, koska ihmiset eivät katso yhteiskunnan olevan oikeanlainen. He eivät näe, että ihmiset kykenisivät etenemään omin ansioin. Joitain ihmisiä ylennetään ansioidensa perusteella, mutta samalla tasolla on myös ihmisiä, joilla ei ole juuri mitään meriittejä. Tämä luo outoja yhteiskunnallisia vastuusuhteita, jotka saavat ihmiset menettämään kärsivällisyytensä ja

luottamuksensa asioiden muuttamisen mahdollisuuteen. Tästä seuraa se, että ihmiset tekevät ratkaisuja vain itsensä tai perheensä tähden. He saattavat lähteä pois, vaikka asiat eivät välttämättä ole paremmin muualla, mutta ainakaan he eivät enää välitä yhtä paljon. He voivat tuudittautua itsekkyyteen. Ongelmana on löytää tarpeeksi ihmisiä, joilla on tarpeeksi energiaa olla olematta itsekkäitä ja etsiä kollektiivisia yhteiskunnallisia ratkaisuja yksilökeskeisten sijaan. Tämä on tietenkin helpommin sanottu kuin tehty.

Kun käymme tätä keskustelua tänään, asiat eivät näytä [Euroopassa] hyvältä. Näyttää, ettei ihmisillä ole oikein toivoa paremmasta, mutta jos katsoo historiaan, asiat ovat toisin. Onkin tärkeää rationaalisesti pyrkiä estämään tilanteen heikentyminen, on taisteltava voimakkaasti säilyttääksemme asiat, joita olemme saavuttaneet, ja pysäyttää tälle mantereelle tärkeiden arvojen hävittäminen. On helppoa syyttää jotain toista oman elämänsä tai maansa ongelmista – ja se toinen tulee aina jostain muualta – ja etsiä syntipukkeja. On tärkeää vain taistella vahvasti tällaista vastaan.

Olettekin jo jossain määrin vastannut tähän kysymykseen, mutta onko mielestänne elokuvantekijällä sosiaalinen funktio?

Hänellä on sosiaalinen funktio persoonana, omassa elämässään, mutta elokuvilla ei pitäisi olla sosiaalista tehtävää. Niillä *voi* olla sosiaalinen tehtävä, mutta niiden on pysyttävä elokuvana. Elokuvan ainoa välttämätön funktio on taiteellinen. Jos teokset kuitenkin kykenevät toisinaan luomaan keskustelua yhteiskunnassa, se on todella hyvä asia. Ohjaajien ainoa velvollisuus on tehdä elokuvia. Voimme myös olla aktiivisia yksilöinä ja muuttaa yhteiskuntaa, jos elokuva vaikkapa nostaa esiin jännitteitä, mutta ei suoraan elokuvilla.

Viitteet & Kirjallisuus

1 Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta. Art and Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. (Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie rodkowo-Wschodniej w latach 1945–1989, 2005). Käänt. Anna Brzyski. Reaktion Books, London 2009, 114–115, 247, 255, 259–261, 383–385.
 2 Ks. esim. Maria Bucur, *Edifices of the Past. War Memorials and Heroes in Twentieth-Century Romania*. Teoksessa *Balkan Identities. Nation and Memory*. Toim. Maria Todorova. New York University Press, New York, 2004, 158–179; Diana Georgescu, ”Ceausescu Hasn’t Died” – Irony as Counter-memory in Post-Socialist Romania. Teoksessa *Post-Communist*

Nostalgia. Toim. Maria Todorova & Zsuzsa Gille. Berghahn Books, New York & Oxford, 2010, 155–176; Oana Popescu-Sandu, ”Let’s all freeze up until 2100 or so” – Nostalgic Directions in Post-Communist Romania. Teoksessa *Post-Communist Nostalgia* 2010, 113–128.
 3 Marina Kaceanov, On the Romanian Cinema. *p.o.v. A Danish Journal of Film Studies*. No. 25, 2000, 80–91. Verkossa: pov.imv.au.dk/pdf/pov25.pdf, 81–82.
 4 Esim. Harlan Jacobson, Brief Encounter: Cristian Mungiu. *Film Comment*. Vol. 50, No. 6, 2012. Verkossa: filmcomment.com/article/cristian-mungiu-interview-beyond-the-hills/. Näin erityisesti esimerkiksi elokuvassa *Fanny ja Alexander* (1982).
 6 *Yli vuorten* perustuu romanialaisen

kylän Tanacun luostarin tapahtumiin. Vuonna 2005 psyykkisesti sairas nunna, Maricica Irina Cornici, kuoli manasrituaalissa. Rituaalin suorittanut pappi Daniel Petre Corogeanu oli aikaisemmin todennut, ettei nunnaa vaivaa pelkästään mielisairaus, vaan paha henki. Pitkän oikeudenkäynnin jälkeen viittä henkilöä syytettiin murhasta. Ks. esim. Craig S. Smith, A Casualty on Romania’s Road Back from Atheism. *New York Times* 3.7.2005. Verkossa: nytimes.com/2005/07/03/world/europe/a-casualty-on-romania-s-road-back-from-atheism.html; ks. myös Liza Béar, Cristian Mungiu. *Bomb*. No. 122, 2013. Verkossa: bombmagazine.org/article/6923/cristian-mungiu.