

JAAKKO BELT, TYTTI RANTANEN & JARKKO S. TUUSVUORI

Idän ja lännen unet

Christian Petzold zoomaa menneisyyteen

”Saksalaiset eivät halua itsetutkiskella”, ohjaajavieras Christian Petzold (s. 1960) töksäyttää Sodankylässä. Unilukkari käsittelee elokuvissaan kotimaansa lähihistorian kipupisteitä: holokaustitraumaa, DDR-arkea, terrorismia ja edelleen jakautunutta Saksaa. Niissä kuitenkin vältellään mutkia oikovaa poliittista vyörytystä ja paisuttelevaa kerrontaa. Ihmiskohtaloissa tarkennetaan pieniin, jokapäiväisiin valintoihin, joihin ei ole helppoja saati hyviä ratkaisuja. Petzoldin arvostetuissa mutta myös kiistellyissä töissään kohtaavat henkilökohtainen ja jaettu. Epätodellista tai kuviteltua työstävinäkään ne eivät irtoa saksalaisen ja eurooppalaisen historian käännteistä. Elävä kuva kuuluu todellisuuden rakennusaineisiin.

”Minulle DDR on kuin unta, vanhempieni unta”, Petzold kelaa kaiken alkuun. Ohjaajan lapsuus kului Saksojen välisessä kuilussa: loikkariperheessä ulkopuolisuus säilyi väistämättömänä osana kokemusmaailmaa. ”Äitini rakasti James Deania, joten hän ei voinut elää Itä-Saksassa”, kuvailee Petzold matkaa ”vapaaseen maailmaan”. Ystävät, sukulaiset, juuret ja puheliaisuus jäivät itään.

Varhaisuistoihin tiivistyy jotain olennaista niin ajasta kuin kuvasta. Kun Münchenin olympialaisia 1972 seurasi uudenkarheasta väritelevisiosta, DDR:n steroidiurheilijat näyttivät rujoilta ja vaatteissaan ummeh-tuneilta. Kahta viikkoa myöhemmin tehty lomamatka reaaliosialistiseen naapuriin avasi 12-vuotiaalle kokonaan toisen näköalan: metsät olivatkin vihreitä ja tytöt kauniita. Mielikuva kaikenläpäisevästä värittömyydestä eli kuitenkin sitkaasti. Ihmekös tuo, Petzold muistuttaa, sillä itäsaksalaiset tv-lähetykset esitettiin lännessä mustavalkoisina¹.

Haastattelussa saksalaisohjaaja puhuu mielellään historian kuvaamisen ja nykyhetken tallentamisen sokeista pisteistä. Tässä hän liikkuu läpeensä pulmallisella alueella, koska hänen teoksensa nähdään varsinkin Saksassa luonnetutkielminä, jotka eivät mahdu ”historiallisten elokuvien” ahtaimpaan lajityyppiin. *Der Spiegelin* Christian Buß ylisti Petzoldin uusimman *Phoenixin* (2014) kykyä ”avartaa jäykän saksalaisen historiakinon rajoja”². Kaikki eivät ole olleet yhtä vakuuttuneita, vaikka ympäri maailman varsinkin nopeimmat ja vähäsanaisimmat viestimet ovat – syystä – toittaneet etenkin sen päätöskuvien taiturimaisuutta ja mieleensyöpyvyyttä. Lienee viisain katsella Petzoldin teoksia historiallisesti latautuneina yrityksinä irtautua saksalaisen seitsemännen taiteen kyvyttömyydestä välittää koettua ja tapahtunutta.

Jos televisiossa aikalaiskokemus pelkistyi kirjaimellisesti harmaaksi, elokuvan syntinä on ollut jättää nykyisyys ja lähimenneisyys pitkälti koskematta. Saksalaisen

filmihistorian ”katkoksenä” Petzold pitää vuosia 1945–1959. Toisen maailmansodan jälkeinen syyllisydentunto lamautti hänen mukaansa niin kansallisen itsetutkiskelun kuin kyvyn kysyä elintärkeitä kysymyksiä:

”Italialaisilla oli neorealisminsa, heidän täytyi kääntää katseensa omaan maahansa. He halusivat tietää, keitä me olemme, minkä vuoksi elämme ja mitä meille tapahtui. Elokuva on myös tutkimustyötä, eivätkä saksalaiset halua tutkiskella itseään.”

Petzoldin heittoa maamiestensä todellisuuspakoisuudesta ei tarvitse purematta niellä. Tuskin missään muualla ainakaan sotasyllisyyttä on yhtä hartaasti vaalittu kuin Saksanmaalla. Mutta jo samaan aikaan kun kolmannen valtakunnan raunioilla nähtiin vielä nälkää, saksalaisten syyllisyyden ja kärsimyksen tunteja purettiin kuviksi naapurivaltioissa. Maan tasalle pommitetun Berliinin inhimillistä hätää käsitteli italialainen Roberto Rossellini (1908–1977) klassikossaan *Saksa vuonna nolla* (Germania anno zero, 1948). Keskitysleirien sanomattomien kauheuksien äärellä kunnostautui ensin esimerkiksi Yhdysvaltain armeijan dokumentaristina toiminut komediaohjaaja George Stevens (1904–1975) ja sittemmin muiden muassa ranskalainen Alain Resnais (1922–2014) lyhytdokkarillaan *Yö ja usva* (Nuit et brouillard, 1955). Petzoldin silmissä saksalaiset toipuivat kinemaattisin mittarein aivan liian hitaasti katsomaan peiliin. Turvallisempaa oli sommitella satuja ylimysten perintö-pulmista, tehdä Alpeille sijoitettuja *Heimat*-filmejä. Niitä manaili myös ohjaajakollega Margarethe von Trotta (s. 1942) männäkeväisellä Suomen-visitillään³.

Vaan ei von Trottankaan sukupolvi, juhlistu ”uusi saksalainen elokuva”, nostata Petzoldissa varauksetonta innostusta, esikuvaksi kelpaamisesta puhumattakaan. 70-luvun uuden aallon ohjaajista Volker Schlöndorff (s. 1939) sortui Petzoldin mielestä vain kirjallisen kaanonin

kuvittamiseen, ikään kuin ”elokuvateatteriin mentäisiin kuin luokkahuoneeseen”. Werner Herzogin (s. 1942) otoutetut maailmat ja suuruudenhullut hahmot ovat niin ikään kaukana Petzoldin arkidraamasta, joka unenomaisissa hetkissäänkin korostaa mikrohistoriallisia tilanteita. Yhteiskunnan kuvaajana Petzold ei myöskään ole R. W. Fassbinderin (1945–1982) sielunveli, siinä määrin inho-realistisempi on Fassbinderin sosiaalinen silmä.

Wim Wendersin (s. 1945) varhaistyöt ohjaaja sen sijaan nostaa elämänsä tärkeimmiksi elokuviksi. Petzoldin teoksiin vertautuu etenkin *Alice in den Städten* (1974), jossa livutaan Wuppertalin kaduilla, lentokentillä ja Yhdysvaltain epäpaikoissa. Filmin alku on sikäläkin rakas Wuppertalin vesalle, että siinä norkoillaan nuoren Petzoldin vakkarijäätelöbaarissa. Wendersin tapaan hän asettaa päähenkilönsä usein välitiloihin, kodiksi sopimattomiin asuntoihin tai hotelleihin. Esimerkiksi kuolevan päähenkilönsä mahdollista elämää seurailevassa *Yellassa* (2007) ollaan ja odotellaan ”koeajalla”, rannalla, sillalla, neuvotteluhuoneessa, parkkipaikalla ja majotuslaitoksessa. Yhden henkilön koti on ensin BRD:n Hannoverissa ja sitten selityksettä DDR:n Dessaus⁴. Petzoldin luomuksissa liikutaan alinomaan ajoneuvoilla tai vähintään kuovitaan lähtökuopissa. Kaikessa tässä seuraavan sukupolven ohjaaja on jatkanut hyvinkin wendersiläisillä linjoilla.

Elokuvahistorian lisäksi Petzold suostuu pohtimaan nykyluultuuriin vallitsevaa kuvaa kotimaansa lähimenneisyydestä. Itä-Saksasta on jäänyt jäljelle kokoelma ilmiöitä ja esineitä, jotka on tuotteistettu turisteille ja museoitu raflaavasti Berliinin tuomiokirkon tuntumaan. Kuvasto ulottuu Stasin häikäilemättömistä vakoojista rakastettuun Nukkumattiin (*Unser Sandmännchen*), joka illoin kulkee, heittää unihiekkaa – demokraattisesti kaikkien silmiin. Molly Andrews moitti vastikään DDR-museota ja kansainväliseksi jymymenestykseksi nousseen Florian Henckel von Donnersmackin (s. 1973) vakoilupätkän *Das Leben der Anderen*in (Muiden elämä, 2006) kyseenalaista edustavuutta⁵. Idän aikalaiskokijat ovat hämmennyneitä köykäisen historiankuvauksen äärellä. Kenen Saksoja toisinnetaan ja millä ehdoilla? Petzoldkin kiirehtii soimaamaan viihdeteollisuuden ilmasilloitsee saapuneita jäsenysmalleja:

”Nähdäkseni Hollywood-tyylisessä tarinankerronnassa pyhitään pois osa historiaa. Koko maailmanhistoria on yhdenmukainen, kaikki lemmensuhteet ja onnelliset loput ovat samanlaisia. Olen koettanut etsiä draaman rakennetta, joka nousee todella olemassa olleesta Itä-Saksasta – sosialismin unelmasta ja sen kääntymisestä painajaiseksi.”

Tämä on hämmäntävää kuultavaa. Ensinnäkään tuskin kukaan korottaisi Petzoldia miksikään yhteiskunnallisen todenkaltaisuuden kärkinimeksi. Puuskahtihan hän jo 2007 haastattelussa ”vihaavansa sosiaalisella synkeydellä mässäileviä” elokuvia⁶. Toiseksi lausahdus muistuttaa yhden *Yellan* henkilön vuorosanoja, joissa tölväistään

”huonoja Grisham-trillereitä”. Kaiken huipuksi niin *Yella* kuin muutkin Petzoldin elokuvat lainaavat ehtimiseen kalifornialaisten unelmatehtaitten tekeleistä⁷. Jos olisi pakko valita jompikumpi, hänen rainansa tulisivat varmasti luokitelluiksi kernaammin eskapististen kuin realististen draamojen laariin. Vähintään niiden henkilöt hakevat pois pääsyä vallitsevasta tilasta.

Puntarointi kuitenkin vain paljastaa Petzoldin erityisyyden. Hän ei kaihdakaan puhtaalle elokuvallista uhraamista eikä todentuntuisuudesta irtaantumista. Hän on hiljan kertonut ”innoavansa allegorisia”, henkilönsä vain jonkin asian edustajiksi tyypistävistä filmeistä⁸. Sodankylän haastattelussa saksalaisartisti tarkentaa, ettei hän halua teoksia, jossa ”tavallisen ihmisen harteille sälytetään koko poliittisen maailman paino” ja hahmot ”ainoastaan symboloivat tiettyä ideaa”. Tämäkään asenne ei tuota hänen tapauksessaan naturalismia vaan kerroksisia karaktäreja. Petzoldin voi katsoa tekevän seitsemättä taidetta nykymuotoisesti tarinalliseksi käyneestä elämästä. Hollywoodin parjaaminen kuuluu eurooppalaiseen kokemukseemme, siinä missä *Yellan* saksalaisia päähenkilöitä määrittävät jenkijännäreiden ärsyttävyys ja imu. Jälkikatsannossa *autourinsa* harjoittelukappaleelta vaikuttava ja englanninkielisessä maailmassa absurdisti trillerinä markkinoitu *Yella* on taatusti parempi kuin huonoin Grisham-raina *On aika tappaa* (A Time to Kill, 1996), mutta onko se jännempi kuin *Firma* (The Firm, 1993) tai keskeliäämpi kuin *Valamiehet* (Runaway Jury, 2003)? Kysymys on huonosti asetettu: Petzold tekee Hollywoodia moniselitteisempiä ja vaikeammin tulkittavia kinolevitteitä.

Pyrkimys on tuottanut tulosta. Berliinin hopeisella karhulla ohjauksesta palkittu *Barbara* (2012) on Sodankylän vieraan ehjimpiä saavutuksia ja kaikin puolin painokasta jälkeä. Nimihenkilö on 80-luvulla loikkaamista suunnitteleva DDR-lääkäri, jonka olematonta uskoa järjestelmään murentavat jatkuvat kotietsinnät, lännestä salakuljetetut kulutustuotteet ja nuorten työleirit. Vastapainona on Barbaran perään Stasin käskystä katsova kollega, ammattiaan ja yhteistä hyvää hellivä André, joka näkee pikkukaupungissa ja sosialismissakin elämän sävyt. Tarinasta ei tee leimallisesti ”itäksalaista” maakohtainen poliittinen ulottuvuus, vaan tapa yhdistää yhteiskunnallinen ja yksityinen ihmiselämää määrittäviin arkikokemuksiin ja ratkaisunpaikkoihin. Hymyilläkö vai tuijottaa? Toimiako vai totella? Lähteäkö vai jäädä? Barbaran vaakakupissa painavat yhtäältä vanha rakkaus ja helppo elämä rajan toisella puolella, toisaalta merkityksellinen työ, apua kaipaava teinityttö ja orastava suhde muurin sisäpuolella. Pääosissa Nina Hoss (s. 1975) ja Ronald Zehrfeld (s. 1977) kantavat rooliensa vaatimat jännitteet pidättyväisen vakuuttavasti.

Hoss kannattelee myös *Yellaa*, *Phoenixia* ja Petzoldin muitakin leffoja. Ihmiselämän ristiriitoja todistetaan näissä töissä usein sanattomasti päähenkilöiden naamatauluilla. Tähän tarkoitukseen sopivat loistavasti



Hossin ”tavattoman ilmaisuvoimaiset ja sielukkaat kasvot”, kuten jopa brittilehdistössä äidytettiin maalailemaan⁹. Historiallista kuvausvoimaa vahvistavat *Barbarassa* säntilliset sommitelmat. Vihanneskori ja sen sisällöstä kokattu *ratatouille* palauttavat hetkeksi värit niin päähenkilöiden elämään kuin seepiansävyiseen DDR-todellisuuteen. Pakomatkakasi Tanskaan muuttuva öinen pyöräily kuvataan puolestaan unenomaisessa, läpikuultavan sinisessä valossa. Hetken aikaa kohtaavat yhdysvaltalaisen George Roy Hillin (1921–2002) raja-seutusaaga *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1969) ja venäläisen Andrei Tarkovskin (1932–1986) Ruotsin suvessa syntynyt taiteilijantestamentti *Uhri* (Offret, 1986), mutta teutoniset reunaehdot eivät raukea. Onnellisuuden kaipuu, vapaus ja velvollisuus, haaveet ja pelot, terve itsekkyyys ja omien tarkoitusprien epäily ilmenevät hetkeksi piirtyvissä ilmeissä, tokaisuissa ja ympäristön yksityiskohdissa. Vaikka elokuva loppuukin valintaan, jännitteet eivät purkaudu. Barbara jää lopulta

rannalle, kahden maailman rajalle, jalat uponneena Itä-Saksan hiekkaan.

Petzoldin täysosumaa kelpaa verrata muihin DDR:n populaaria nykykuvastoa muokanneisiin germaanirainoihin. Siinä missä *Das Leben der Anderen* antautuu katsomaan valvonta- ja valtakoneistoa ulkopuolelta joko voimattoman todistajan tai jälkiviisaan elkein, *Barbarassa* päähenkilöiden elämää seurataan kokijan silmien tasolta vailla moraalista retrospektiota. Petzoldin töissä ei myöskään perata historian nostalgisoinnin kokemusta, kuten esimerkiksi Wolfgang Beckerin (s. 1954) *Good Bye, Lenin!*:issä (2003). *Barbara* kyllä muistuttaa joiltain osin tuon vihlaisevan sympaattisen draamakomedian epäsuoria ja sepitokeskeisiä keinoja traumankäsittelyssä. Mutta Barbaran itsensä *Sehnsucht* ei ole rapistuvaan yhteiskuntajärjestykseen, unohtuvaan historiaan tai unelmiin tarraamista. Pikemminkin se on auvon hauilua ja päättämisen tuskaa tilanteissa, joissa yksilö ei pelkistä sen paremmin aatteen tai historiantajun mitta-

riksi kuin aikalaisyhteiskunnasta erillisiksi toimijaksi. ”Ei täällä voi olla onnellinen”, kuuluu yksi *Barbaran* repliikeistä. Tosielämässä täälläolon autuudettomuus sopii yhteiskuntajärjestelmään jos toiseenkin.

Kenties oireellisesti Petzold pidättäytyy haastattelussa lähes kokonaan menneen aikamuodon käytöstä: niin holokaustiluonnehdinnat kuin kaskut kuvauksista purkautuvat ulos preesensissä. Tämä tuntuu yhdistyvän hänen tuotantonsa taipumukseen tuoda mennyt ja nykyinen yhteen ja hälventää vuosikymmenien etäisyys: syvyyssuuntaiset erot litistyvät ja kutistuvat kuin kauko-objektiivilla kuvattu maisema. Jos 1900-luku oli unta, rähmä silmänurkassa ei ole vielä ehtinyt kuivahtaa.

Varjot ja valokeilat

Lähihistorian kuvaajana Petzold on itse eräänlainen nukumatti. Häntä kiehtovat unten lisäksi kummitukset, joille hän on omistanut kokonaisen trilogian: *Die innere Sicherheit* (2001), *Gespenster* (2005) ja *Yella* (2007). Elokuvisa lomitetaan yksilöä muovaavia haaveita ja ideologisia houereita aina tuhatvuotisesta valtakunnasta kommunistipuoluevetoiseen ikuisuuteen. Ehkä eniten pannaan kuitenkin kampoihin nykyaikais-pragmaattiselle insinööri- ja ekonomisaksalaisuudelle, jossa ei havahduta vaihtoehtoihin saati selittämättömyyksiin.

Esikoistyössä *Die innere Sicherheit* teini-ikäisen päähenkilön vanhemmat ovat jo toistakymmentä vuotta sisäisessä maanpaossa piilottelevia vasemmistoterroristeja. He joutuvat elämään kuin kirotut kelmeät aaveet. Samalla he tekevät tahtomattaankin tyttärestään asuin- ja koulu-paikatonta haamua, jolla ei ole osaa sen paremmin yhteiskunnassa kuin kestävässä rakkaussuhteissakaan. Päänäyttelijätär Julia Hummer (s. 1980) halusi ohjaajan kertoman mukaan lunastaa ankeat roolivaatteensa kuvausten jälkeen – vain ja ainoastaan polttaakseen ne. Tarinassa pulaan joutunut pari kaivaa vanhan rahakätkönsä esiin, mutta valuutta on kaikkea muuta kuin käypää. Ei auta kuin vetää kommandopipo uudestaan päähän. Tehdyt rikokset toistuvat ja kertautuvat nykypäivässä ja sitovat syyllisyyteen seuraavankin sukupolven. Petzoldin ajattelussa sen enempää yksilöt kuin kansakunnatkaan eivät pääse irti harhakuvien seurauksista tai ylisukupolvisesta taakasta. ”Nyky-Saksa on tulosta menneisyyden unista”, uumoilee lähihistorian tulkki.

Maailmanmaineeseen matkalla oleva Petzold laskeaan kotimaassaan jo taiteenlajinsa kiintotähtiin¹⁰. *Phoenix*illaan hän on vain joutunut ennennäkemättömiin kärhämiin. Juutalainen päähenkilö Nelly jää eloon Auschwitzista. Kirjaimellisena holokaustin (kr. *ὁλόκαυστος*, *holókaustos*) uhrina hänen kasvonsa ovat palaneet (*kaustos*) kokonaan (*hólos*). Ne korjataan kirurgisesti. Minuus, muistot ja seuraavat tekemiset jäävät repaleisiksi. Ei-juutalainen aviomies ei tunnista häntä: Johnny ottaa Nellyn hoiviinsa yrittääkseen muokata löytönaisestä kuolleeksi otaksumansa vaimon kaksoisolennon. Vaikutin on ahneus, ei niinkään kaipuu. Oudon hankkeen ja kokemuensa kauhujen lisäksi laulajanaisen on kannettava pianistipuolionsa epäilty petollisuus ja juuta-

laisen ystävänsä epäsuorat syytökset halusta antaa saksalaisille anteeksi.

Haastattelussa Petzold tokaisee holokaustin tuohon mahdollisuuden rakkauteen ja tunteisiin. Hän laati käsikirjoituksen yhdessä pitkäaikaisen kynätoverinsa, vain kuukautta ennen premiääriä kuolleen tšekkiläissyntyisen Harun Farockin (1944–2014) kanssa. Tämä tuottelias vaihtoehtokinomies oli jo 1989 käsitellyt lyhytfilmmissään sodan varjoja. *Die Zeit* väitti arvostelussaan *Phoenixin* loitontavan Petzoldia yhä etäämmäs 90-luvulla puhutusta Berliinin koulukunnasta, ”jonka tunnetuin edustaja hän yhä on”. Hän jatkaa kuitenkin uusimmallaankin luomassaan tyyllilajissa, unen- tai taianomaisen – ja nyt myös narkoosin- tai anestesiaantapaisen – todenkaltaisuuden asialla, aivan kuten muut ryhmään lasketut ohjaajat Angela Schanelec (s. 1962) ja Thomas Arslan (s. 1962). *Die Zeit* kehui, että Petzold ei *Phoenix*-sakaan tarjoile ”helppoja ratkaisuja” tai ”yksioikoisia vastakkainasetteluja”.¹¹ *Spiegelin* yhtä myönteinen Buß täydensi, että melodraaman ja *film noirin* perinteistä ammentava elokuva yhdistyy etenkin yhdysvaltalaisen Delmer Davesin (1904–1977) *Dark Passagen* (1947) ja englantilaisen Alfred Hitchcockin (1899–1980) *Vertigon* (1958) aiheisiin. Juuri tämä metodinen *genre*herkkyyden nostaa Bußin mielestä filmiutuuden perussaksalaisen sormea heristävän historialäksytyksen tuolle puolen.

Yhteyden voisi sanoa paljon vahvemmin ja laajemmin. Elokuva ei ole ”Der Phönix” eli feeniks-lintu saksaksi, vaan se saa otsakkeensa Phoenix-nimisestä keksitystä soittoklubista amerikkalaisten valtaamassa läntisessä Berliinissä. Filmin alkajaisiksi naispäähenkilöt ja katsojat heidän mukanaan ajavat U.S. Army’n *checkpointin* läpi. Hetkessä sukelletaan voittoa kansainvälisen populaarikulttuurin hellään huomaan mukailmaan amerikkalaisia dekkareita, lemmendraamoja ja rikosrainoja. Ollaan petzoldilaisittain Saksan nollapisteessä, lavastetussa lokaatiossa, jossa mennyttä katsotaan tiukasti nykyhetken ehdoin.

Phoenixissa kaikuvat uuden maailmanvallan muasaan levittämät rytmimusiikin standardit. Lavalla lauletaan kahdella kielellä ja burleskiesityksen siivittämänä kahteen maailmaan ja kahteen todellisuuteen viittova yhdysvaltalaisen lauluvelhon Cole Porterin (1891–1964) ”Night and Day” (1932) Broadway-musikaalista *Gay Divorce* (1932), jossa pelataan *Phoenixin* tapaista mutta hupailuun keskittyvää identiteettipeliä. Avainkohtauksessa entiset rakastavaiset yhdistää ja lopullisesti erottaa yhdysvaltalaisrunoilija Ogden Nashin (1902–1971) sanoittama ja newyorkilaistuneen dessaanjuutalaisen Kurt Weillin (1900–1950) säveltämä riipivä jazzslovari ”Speak Low” (1943): *Speak low! when you speak, love our moment is swift, / like ships adrift, / we’re swept apart, too soon.*

Frankfurter Allgemeinen kriitikon Verena Luekenin arviossa korostuu Petzoldin teoksen ”epävarmuus” ja ”rikonaisuus”. Hän jää miettimään saksalaisen syyllisyyshoidon ja kansallisen itseruokinnan ydinkysymystä: sopiiko keskitysleiriselviytyjä viihteellisen kertomuksen kärkeen. ”Auschwitzista on tullut osa viihdytysteollisuut-

tamme”, Lueken kirjoittaa ja lisää perään: ”Tuo on kauhistuttava lause.” Kauheus ei tee siitä epätotta, hän jatkaa ja väittää tutun kuvion piirtyneen ”viimeistään *Schindlerin listasta* lähtien”.¹²

Väite oudoksuttaa. Ensinnäkin *Phoenixin* viitepitteeksi sopii kerrontapainotuksiltaan yhdysvaltalaisen Steven Spielbergin (s. 1946) *Schindler's List*ä (1993) paremmin hänen maanmiehensä, ajanvietekirjailijan Gerald Greenin (1922–2006) käsikirjoittama *Polttouhrit* (Holo-caust, 1978). Tv-tuotannoissa rutinoitunut amerikkalais-ohjaaja Marvin J. Chomsky (s. 1929) hoiteli sen neliosaiseksi, Euroopassakin suosituksi vihdepaukuksi. Ajoitaisista osumistaan ja rohuamistaan Emmy-pysteistä huolimatta tuotos on ällistytävänkkin keho. Jälkikat-sannossa huiminta on, että mukana ovat moitteettomilla panoksillaan sukupolvensa hienoimpiin luonnanäyttelijöihin sittemmin lasketut nuoret Meryl Streep (s. 1949) ja James Woods (s. 1947). Suvereenien roolitöiden leimaama ja hallitusti etenevä puolitoistatuntinen *Phoenix* ei niinkään pyristele irti sotamelodraamoista kuin ottaa nekin ainekseen. Väliaseleeksi ei tarvitse välttämättä lisätä kuin Streepin tähdeksi vivunnut toinen varhaistuotanto: Alan J. Pakulan (1928–1998) Oscar-ehdokkaaksi käsikirjoittama ja aikoinaan ohjauksestaankin kiitetty *Sofien valinta* (Sophie's Choice, 1982). Jos *Phoenix* 2010-luvun saksalaisena taideteoksena viittaa kotoperäiseen totalitarismiin, maailmansotaan ja jälkikärsimyksiin tällaisiin kiertoteihin tai kerrostumin, sen voi hyvin lukea synnin tai anakronismin sijasta todellisuudentajaksi. Populaarikulttuuri on osa aikalaiskokemusta.

Toisekseen Luekenin katse kimpoaa turhan kerkeästi *Phoenixin* estetisoidusta pinnasta. Tyylytellyn draamamuodon ja genererajojen ohella sietää eritellä, mitä *Phoenixissa* esitetään ja jätetään esittämättä. Toisin kuin *Schindlerin lista* (tai *Polttouhrit* tai *Sofien valinta*), se ei kuvaa keskitysleirejä sekuntiakaan. Framilla on yksilöiden ja yhteisöjen tila heti sodan jälkeen. Tapahtuneesta todistavat moninaiset välilliset viittaukset: numerotatuointi, nimilistat kavalletuista, jäljennökset asiakirjoista, piilopaikkana toiminut salahuone laivassa, käsialasta muistuttava vanha ostoslista ja sotaa edeltäneet valokuvat, joista on ympyröity natsveja ja kruksattu menehtyneitä.

Elokuviin *Phoenix* taas viittaa suoraan. Nukutusta valmisteleva kirurgi muistuttaa, että universaaliksi kulttuuri-ilmiöksi mielletty lähtölaskenta eli *countdown* on itse asiassa perua Thea von Harboun (1888–1954) käsikirjoittamasta ja Fritz Langin (1890–1976) ohjaamasta saksalaisesta tieteismykkiksestä *Matka kuuhun* (Frau im Mond, 1929). Yksi ja sama repliikki korostaa *Phoenixin* filmillisyyttä, fantasia-aineksia, eurooppalaisuuden ja amerikkalaisuuden välistä jännitettä sekä Kolmannen valtakunnan palvelemisen ja Valtoihin pakenemisen vaihtoehtoja: natsiloyalisti von Harbou ja Hollywoodiin siirtynyt, äitinsä puolelta juutalaissukuinen Lang olivat naimisissa 1922–1933. *Phoenixin* pakankoitukseen sopii sekin, että tehtyään aikoinaan laulun ”Surabaya Johnny” Berliini-musikaaliin *Happy End* (1929) Weill kunnostautui pasifistisessa Broadway-kappaleessa *Johnny Johnson*

(1936). Nellyn kasvoremontin malliksi tarjotaan puolestaan fotoja natsien suosimista ruotsalaisista vakkokangasdiivoista Zarah Leanderista (1907–1981) ja Kristina Söderbaumista (1912–2001), mutta potilas vaatii ohjenuoraksi oman valokuvansa. Kirurgin ratkaisu ”toiset kasvot, toinen ihminen” ei käy. Oma minuus on kuitenkin monen mutkan takana. Kun Johnny alkaa sukia Nellystä uutta retrosiippaa, ihanteen tarjoaa ranskalaisen – *Phoenixia* varten keksityn ja tehdyn – filmimakasiinin *Mon Cinéma*n kansikuva.

Johnny pitää Nellyn ainoaa elokuvassa kuultua ensikädenkertomusta Auschwitzista ”jostain luettuna” juttuna. Hän tietää, että Saksassa ”kukaan ei kysele leirikokemuksista”. Sminkattu ja stailattu kaunis uusvanha vaimoke saa pariisilaisleningissään ja -kengissään muuttaa kertaheitolla riutuneen, nuutuneen ja kavahduttavan kuvan keskitysleiriläisestä. *Überlebendin*-ressukan sijaan idän pikajunasta nousee survivaalisankaritar, jonka lavastettu paluu Berliiniin vangitsee kaikki katseet.

Tässä Petzoldin teos tavoittaa monikärkisen kritiikin. *Phoenixin* oma epäuskottava aihe pannaan jenkiviihteen hölmöyksien piikkiin, siinä missä amerikkalaisotilas, joka vaatii saada nähdä Nellyn vielä leikkaamattomat murjotut kasvot, kuvataan totutun hyveellisen tai ainakin reilun G.I. Joen sijaan lähes abughraibhtavin painotuksin. Katsojat eivät pääse kurkistamaan sideharson taa. Rajauksillaan ja korostuksillaan filmi panee pohtimaan väkisinkin välittyntä, jälkikäteistä ja sekaaineksista suhdettamme holokaustiin ja siitä elossa selvinneisiin. Siinä sivussa se luotaa esittämisen ja ymmärtämisen mahdollisuuksia lajityyppiiviihteen sovinnaismuotojen kyllästävässä kulttuurikentässä. Samalla työtetään Auschwitzin sanoinkuvaamattomuutta ja kuvin esittämättömyyttä painottavaa perinnettä. Historian suurtraumat latistuvat nopeasti museaaleksploitaatioksi. Tämän todistaa jo Resnais'n ohjaama ja Marguerite Durasin (1914–1996) käsikirjoittama *Hiroshima, mon amour* (1959): Emmanuelle Rivin (s. 1927) ranskatar sopertaa taiten laadittujen esinetoisintojen olevan niin tyhjentäviä, ettei turistin osaksi jää kuin kyynelmöinti. Emmekä silti ole nähneet mitään Hiroshimasta, inttää Eiji Okadan (1920–1995) japanilaismies.

Phoenixissa saadaan jo ensimmäisen reilun vartin aikana kokonaista kolme käsitettä aiheen ruodintaan. Kasvoleikkausta luonnehditaan ”jälleenrakennukseksi” (*Rekonstruktion*) ja ”entistämiseksi” (*Wiederherstellung*). Nellyn taloudenhoitaja puolestaan vuorosanailee, kuinka pippurin, muskotin ja voin puutteessa kaalikääryleet on loihdittava tekohetkessä luomalla (*Improvisation*). *Phoenix* ei tyhjene mihinkään näistä käsitteellisistä mahdollisuuksista holokaustin seurauksia käsitellessään, mutta se käyttää kutakin niistä hyväkseen. Jos kaiken koetun jälkeen aikoo yhä katsoa muita silmiin ja tulla katsotuksi, kokata, syödä, sanalla sanoen elää toisten kanssa, elämän ainekset, vaihdetut sanat ja ajatusvälineet joutuu haalimaan sieltä, mistä ne sattuu saamaan. Mikään ei palaa entisellään, mutta mennyt ei kokonaan katoa. Vakava keskustelu ja elämisen jatkaminen sivuavat nöyryytyksiä ja vaativat epäsiivoa ti-



Petzold kertoo välttelevänsä käsikirjoittamista tapittamalla aamusta iltaan Sydney Pollackin, Sidney Lumet'n ja Alan J. Pakulan elokuvia.

lannettajua jylhään vaitioloon kivettymisen ja säikkyyän välttelyyn pelastautumisen sijaan.

Filmintekoa dokumentoivissa haastatteluissa Petzold puhuu itsekin elämän ”rekonstruktioista” ja ”jälleenkokoonsaamisesta”. Hänen mukaansa uudisrakentaminen on vääjäämätön tehtävä kaikille meille, jotka seisomme natsien jälkeensä jättämän ”nihilistisen kuilun” tällä puolen. Hoss taas toteaa, että hänen Nelly-tulkintansa ytimessä oli ”tunnistamattomiin” tuhotun naisen ”itse itsensä kasaaminen [*sich zusammensetzen*]”. Tekijäpuheenvuorot muistuttavat, mihin elävät kuvatkin nojaavat sommitellessaan siltaa nykykulttuurista ja vallitsevista katsomistavoista enää epäsuorasti ja vaivoin tavoitettavaan menneisyyteen. *Phoenix* ei väistä viihteellisyyttä, mutta elokuvan omimmasta voimasta ei saa irti mitään, jos ei oivalla sen kykyä puida itse viihteellistymistä osana välillisyyden välttämättömyyttä.

Spiegelin toisen kritiikin kirjoittaneelta Georg Dieziltä menee moinen pointtimahdollisuus ohi. Hän arvelee voivansa tärvätä ”kaiken uskottavuuden pirstaksi lyövän” *Phoenixin* vertaamalla sitä Stephen Daldryn (s. 1960) saksalais-yhdysvaltalaisen *Lukijan* (The Reader, 2008) ”historiapoliittisiin voltteihin”. Paljon paremmin mustamaalaus onnistuisi, jos rinnastuskohteena olisi surkeampi yhteistuotanto, Brian Percivalin (s. 1962) karmaiseva *Kirjavaras* (The Book Thief, 2014). Mutta argumentti vaatisi kipeästi jatkoa. Kehittelyn sijasta Diez haukkuu Petzoldia kiittelevien kriitikkojen ”huutosakkia” ja vinoilee *Barbaran* sumuisuudesta. Vastalause hajoaa summittaiseen irvistelyyn. Harangit Petzoldin ”privatistisesta politiikkaymmärryksestä” ovat sentään varteenotettavia. Kun Diez pauhaa, että *Phoenix* esittää ”juutalaismurhan alakuloisena jazzballadina” ja vesittää kansallissosialistien ”jättiläisrikokset kamarilätinäksi”,

moraalinärkästyksestä erottuu asiantynkä. Moitteet kuitenkin tyypistävät arvioinnin esittämismuotoon ja lajityyppiin. Ohi menevät *Phoenixin* metaelokuvallinen voima ja mahdollomaan rakkaustarinaaan ladattu pohdinta: identiteetin, muistamisen ja unohtamisen, lähimmäisen pettämisen ja anteeksiannon kiperyys. Kuka tai miten kansanmurhaa sitten käsittelee, saattaisi myös vastakysyä. Diez tyytyy iskemään kiinni Petzoldin manieristiseen todellisuuskuvaukseen, jossa ajattomuuksista ja epäpaikoista tulee yksilökipuilujen tyyssijoja: ”Missätahansa on kenties hyvä paikka hörppiä macchiatoa, mutta Missätahansa ei ole oikea paikka käsitellä holokaustia.”¹³

Yhteen ja samaan lehteen kirjoittavien Bußin ja Diezin väliin virittyvät *Phoenixin* keräämän lähikritiikin ääripäät. Yksi ylistää läpimurtoa pois historiadokumenttien tai suoraviivaisten kuvittamisten käytännöistä, toinen tuomitsee viihdekoukkaukset ja zoomaukset yksilöpsykologiaan. Myönteisiä kritiikkejä on viljalti enemmän, mutta myös *Süddeutsche Zeitungissa* sanottiin uutuuden sortuvan tuolloin tällöin naurettavuuksiin. Teosta luonnehdittiin muutenkin lihallisuutta välttelevän ohjaajan ”ruumiittomimmaksi”. Katsojia kehoitettiin antautumaan ”aavemaisen [*geisterhaft*] ja mielikuvituksellisen” *Phoenixin* vietäväksi.¹⁴ Arvio on suurin piirtein yhtä epätydyttävä kuin Saksan radion (DLF) taskunlämmän summaus, jossa ynnätään yhteen ”tunnelmallinen melodraama” ja ”onnistunut rekonstruointi” Berliiniin kesästä 1945¹⁵. Kummastakin puuttuu yritys ratkoa petzoldilaista kerrosteisuutta ja hahmojen moniulotteisuutta. Harvoin näkee historian painon yhtä monisäikeisenä kuin Nellyn (tai *Barbaran*) kasvoilla, eleissä ja liikkeissä.

Englanninkielisen maailman vastaanotossa tavataan samantyyppisiä asetelmia. Brittiläisessä *Guardianissa*

suitsutettiin ”Petzoldin selväpäisyyttä, vakaakätisyyttä ja pakotonta tarinankerrontaa”. Ne mahdollistivat pelaamisen ”epäuskottavilla juonenkäänteillä”. *Phoenixin* ”vääränvankyrä kerronta toimii allegoriana kertomuksille, joita ihmiset ja kansakunnat kertovat toisilleen säilyäkseen elossa”.¹⁶ Puolustelu jää hataraksi. Kanadalaisen *Cinema Scopen* vieläkin aplodeeraavampi resensio painottaa fiksummin filmaattisia kytkyjä. Kriitikon mielestä *Yella* oli Herk Harwaysin (1924–1996) *Carnival of Soulsin* (1962) ja sitä seurannut *Jerichow* (2008) taas Tay Garnettin (1894–1977) *The Postman Always Rings Twicen* (1946) ”rigoröösiä pastišsointia”. *Dark Passagen* ja *Vertigon* ohella *Phoenix* taas viittilöi Georges Franjun (1912–1987) kauhuklassikkoon *Silmät ilman kasvoja* (Les yeux sans visage, 1960). Petzoldin uusin on ”täydellisesti kehitelty ja rakenteistettu”, yhtä jännittävä kuin ”temaattisesti moniselkoinenkin” teos, joka välttää ”niin klišeet kuin syheröisyydetkin”. Arvostelijan mukaan ”spartalaisena” hommanhoitajana tunnettu Petzold tavoittaa nyt filmillisen täysiverisyyden: hän saattaa sekä kuljetella stooria aiempaa soljuvammin että käsitellä vaikeita asioita entistä pystyvämmiin. Eriyisesti säväyttää moraalinen viesti: päähenkilö ei haittaile ystävänsä Lenen tavoin Palestiinaan vaan ”yrittää mieluummin saada takaisin paikkansa ja identiteettinsä saksalaisessa yhteiskunnassa, joka yritti nitistää hänet”.¹⁷

Christina Nordin arvostelu saksalaisessa *tazissa* on ehkä tasapainoisin. Hän kehuu *Phoenixin* ”ihailtavan älykäästä rakennetta” ja antaa myös tunnustuksen Petzoldin kyvyille teroittaa ei-juutalaisen ja juutalaisen välisen romanssin mahdollisuutta. Lisäksi hän toteaa, että ollaan kaukana vaikkapa Rick Ostermannin *Wolfskinderin* (2014) tavasta tuoda esiin sota-ajan ”viattomia saksalaisia”. Niin, Nelly ja Johnny eivät ole mitään oskarschindlereitä, hannaharendteja, clausvonstauffenbergejä, sophiescholleja tai johnrabeja. Franju- ja Hitchcock-vaihtuut mainitseva Nord tarkentaa soimauksensa hallittuuden ja keinotekoisuuden ristivetoon. Hän sanoo meiniä iho-operaatioineen kaikkineen ”typeräksi”, vaikka joku voisi pitää korjaavan kirurgian teemaa sekä *pulp fiction*ihtävästi että medikaalihistoriallisesti sattuvana. Nordin vertailussa Fassbinderin niin ikään mahdotonta lempeä ja muodonmuutosta ruotineessa transutarinassa *In einem Jahr mit 13 Mondenissa* (1978) osattiin yhdistää kertomuksen ”älyttömyys” liioitteluun, kärjistää taidepaukku flamboijantiksi tähdellistä sanottavaa hukkaamatta. Petzoldin ylilyönneistä pidättyvä ote tuottaa yhtäältä höhlää teennäisyyttä ja toisaalta opettavia ekskursioita.¹⁸

Tästä poiketen *Cinema Scope* vakuuttaa Petzoldin päässeen eroon häntä aiemmin vaivanneesta mestaroinnista, joka kriitikon mukaan menee Farockin piikkiin. *Phoenixiin* verrattuna niin *Jerichow* kuin *Barbarakin* ovat kanadalaiserittelyssä ”enimmäkseen teoreettisia”. Asian voi nähdä toisinkin päin. Todelliselta tuntuvan yksilön unenomaisen etsikkoajan kuvaavassa *Barbarassa* ehkä saavutettiin petzoldilaisen monikäsitteisyyden ja kokonaisesteettisen vakuuttavuuden huippu. Vahvemmin tyy-

pittelevällä, uskaliaasti viittoilevalla ja yleispätevämpään sanomaan kurkottavalla holokaustileffalla on mahdoton tehtävä onnistua yhtä vastaansanomattomasti. Turhaan ei ohjaaja vertaillut Sodankylässä kahden viimeisimpänsä kenttätunnelmia: *Barbarassa* oli tilaa vapaaseen sommiteluun ja työryhmän lystinpitoon, kun taas *Phoenixia* raskautti kaiken aiheesta sanotun paino. Petzoldin mukaan elokuvanteossa tuiki tärkeisiin ”tyhmyyteen ja viattomuuteen” ei ollut varaa, vaan kaikki kameramiestä myöten sulkeutuivat iltaisin tutkailemaan muistiinpanojaan.

Phoenix on omistettu natsirikoksien selvittelyä ja syyttämistä Saksassa henkilöivälle stuttgartinjuutalaiselle Fritz Bauerille (1903–1968). Lakimies pakeni hitle-rismia 1935 Tanskaan ja edelleen Ruotsiin, kunnes palasi Saksaan 1949. Diez pitää Petzoldin dedikaatiota suora-naisena häväistyksenä. Mutta Bauerin ansiosta Frankfurtissa 1963 vihdoon alkaneissa Auschwitz-oikeuden-käynneissä oli kantavana ajatuksena nimenomaan hakea yksilökohtaista vastuuta tietyistä yksilöitävissä olevista teoista. Petzoldin keskittyminen pieniin biografioihin voi olla hyvinkin tehokas tapa purkaa myös kokonaisia kansakuntatraumoja. Mittaamattomat vääryydet saavat inhimillisen mittansa, kun katse kiinnittyy suostumisiin ja kieltäytymisiin, ratkaisujen ja valintojen epäpuhtaaseen jokapäiväisyyteen.

Phoenix on rohkea uskottavuudesta joutaessaan ja älykäs järkipäisyydestä laistaessaan. *Tomorrow is near! tomorrow is here*, tihentää ajankulun ”Speak Low”. *Phoenixin* Nelly kulkee tiensä kunnioitetusta mutta geneerisestä uhripotilaasta omavoimaiseksi toimijaksi läpi sotilaallisen pakottamisen, sosiaalisen paineen, psykologisen manipuloinnin ja kulttuurisen mielikuvituksen. Aina kun tämä henkilöhistoria sakkaa, pohdinta sen kuin porskuttaa, ja päinvastoin. Petzoldilaisessa kinossa ajatuk-sekkuus saavutetaan väkisinkin kiertotein.

Lopuksi

Keskellä kuluvan vuoden kesää nähtiin Saksan televisiossa Petzoldin käsialaa oleva jakso dekkarisarjasta *Polizeiruf 110*. Baijerin yleisradion tuottama kokopitkä jatkaa jo 1971 Itä-Saksassa länsisaksalaisen *Tatortin* (1970–) vastavedoksi aloitettua ohjelmaa, joka elvytettiin jälleenyhdistyneessä maassa 1994. Sattumoisin *Phoenixissa* Lenen roolistaan kiitosta kerännyt Nina Kunzendorf (s. 1971) on näytellyt 00-luvulla *Polizeirufin* ja 2011 alkaen *Tatortin* jaksoissa. Itä- ja länsisaksalaisuuden välittymiseen erikoistuneelle Petzoldille tämän toimeksiannon on täytynyt olla kieltäytymättömissä oleva tarjous. Hänen tv-filmsinä on 351. *Polizeirufin* episodi. *Spiegelin* Buß kiitti sitä tuoreeltaan ohjaaja-käsikirjoittajansa muista töistä tuttuun tapaan mutkikkaaksi ja verkkaiseksi tutkielmaksi mukautumispaineista. Jännärimaakarina maailmalla puf-fattu Petzold tekee nyt vihdoon itse asiaa ja saa aikaan ”suurta *Krimikunstiä*”.¹⁹

Berliinin koulun elokuvissa tarina on aina jätetty kakkoseksi. Olemista ja tekemistä tarkataan kiireettä.

Joka ruudulla on painoa ja värit puhuvat volyymeja. *Barbarassa* André avaa Rembrandtin *Tohtori Tulpin anatomianluennon* (1632) hienouksia. Alankomaalaistaiteilija saa katsojan samastumaan vainajaan eikä dissekoiiviin tieteilijöihin: ”Emme enää katso lääkärin silmin.” Vaikka Petzoldin teosten katse tuntuu säilyttävän jäyhän ja arvokkaan etäisyyden kohteisiinsa, se kuitenkin myötäelää paljastavissa pikkuhetkissä, niin sadattelussa kuin puolittaisessa hymynkareessa. Yrmy Hoss istuu tähän hiuksenhienosti rakoilevaan hillittyteen kuin jyvänkuorikuidut *Pumpnickeliin*.

Harvoin kuulee ohjaajan suitsuttavan luottonäyttelijäänsä yhtä estoitta. Esitystaitojen ylistyksestä käyköön esimerkiksi letkautus, jonka mukaan jo pelkästään Hossin tietty tapa kävellä muistuttaa ”monologia”. Petzold kuuntelee tarkalla korvalla ”ihmisenä älykkään ja empaattisen” vakikasvonsa mielipidettä. Hänen vertauksensa mukaan näyttelijä on asukas, jonka on tarkoitus muuttaa arkkitehtiensa – käsikirjoittajan ja ohjaajan – hänelle suunnittelemaan taloon ja pystyä asumaan siellä. Petzold ei suotta rinnasta Hossia äkkipäätä yllättävään megastaraan:

”Näen Nina Hossin maanpaossa olevana näyttelijänä. Hänellä ei ole lapsia, aviomiestä tai perhettä, en usko hänen maksavan veroja, hän ei ole tästä maailmasta. Pidän tuollaisista Hossin ja John Waynen kaltaisista ihmisistä, jotka ovat karkujalalla, etsivät elintilaa, jota eivät ole löytäneet. Heinrich von Kleist opettaa nukketheateritarinassaan, että olemme menettäneet viattomuutemme, paratiisi on jätettävä²⁰. Kehnossa kulttuurissa jäädytään ryynyttämään paratiisin suljettua porttia, kuin sinne vielä pääsisi. Parempi tapa on kierrellä maailmaa ja vaania, usein takaseinustalla on

toinen ovi. Tällaisella halkijuoksulla on Nina Hoss, se on pakolaisuutta.”

Yhtä mahtavasti Hoss ja Duke kyllä kohtauksia hallitsevatkin. Lankoja käsissään pitelevän perfektionistin maineessa oleva Petzold taas kiistää olevansa yksinäinen susi. Hossin lisäksi hän jakaa vuolaasti kunniaa käsikirjoittaja Farockille ja leikkaaja Bettina Böhlerille (s. 1960). Yhteistyön eetos antaa puuhalle mielen: ”Rakastan kollektiiveja. Niiden takia teen elokuvia, enkä kirjoita kirjoja tai maalaan.”

Lopulta Petzold suostuu kommentoimaan ohjaajan erityistehtäviä. Väkevin todistus irtoaa vastentahdoisesti, mutta neuvot nuoremmille tekijöille ovat toistamisen arvoiset:

”Jos joku elokuvantekijä olisi tullut neuvomaan minua parikymppisenä, olisin vihannut häntä. Siihen aikaan, kun aloin opiskella Berliinin elokuvakoulussa, ei saanut olla päivääkään alle 26-vuotias. Kaikilla täytyi olla ammatti tai takanaan lusittu vankilakeikka, tarvittiin elämäkokemusta. Nykyään on toisin, opiskelijat ovat erittäin nuoria: 19–21 vuoden ikäisiä. Tämä on nähdäkseni erehdys. Minusta täytyy nähdä hieman maailmaa, ennen kuin voi aloittaa. Kaikkien pitäisi heittäytyä vähintään kerran epätoivoiseen suhteeseen, toivon niin, eikä ainoastaan asua kotonaan vanhempien luona. Muutoin ryhtyminen elokuvantekoon on mahdotonta.”

Kenties Petzoldin vonkleistmainen piiloagenda on houkuttaa taiteilijaksi mielivää haukkaamaan hyvän ja pahan tiedon puusta. Vaikka elokuvia voi toteuttaa mekaanisesti verraten helposti, sielukkaattomassa tilassa ei pitkälle pötkitä.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 DDR muistetaan värittömänä ohjaajan mukaan ennen kaikkea siksi, että SECAM-värijärjestelmää käyttäneen maan televisio-ohjelmat näkyivät liittotasavallan PAL-vastaanottimissa mustavalkoisina.
- 2 Ks. Christian Buß, Holocaust-Film von Christian Petzold. Auf High Heels aus dem KZ. *Der Spiegel* 5/ix/14.
- 3 Ks. Janne Sundqvist, Margarethe von Trotta: natsista vaikeneminen räjäytti saksalaisen elokuvan. *Yle.fi* 8/iv/15.
- 4 Vrt. tästä Petra Löffler, Ghost Sounds und die kinematographische Imagination. Christian Petzold's *Gesperster und Yella*. Teoksessa *Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwart-films*. Toim. Thomas Schick & Tobias Ebbrecht. VS, Wiesbaden 2011, 63–78.
- 5 Lontoon yliopiston poliittisen psykologian professori esitelmä aiheesta juuri Sodankylän elokuvajuhlien edellä yhtenä

- 6 Turussa järjestetyn Ethics of Storytelling -konferenssin pääpuhujista. Ks. Lars-Olov Beier & Moritz von Uslar, Man will sich nicht verlieben. *Der Spiegel* 10/ix/07.
- 7 Vrt. Susanne Burg, ”Ich hasse allegorische Filme.” [Petzold-haastattelu] *DeutschlandRadioKultur.de* 20/ix/14: ”Yhdysvaltalainen elokuva on minun pohjimmainen viitepisteeni. Rakastan jenkkinäköä, *new hollywoodia*, *film noiria*, *westerniä*. Ja minulla on usein amerikkalaisia aineksia elokuvissani [...]”.
- 8 Sama.
- 9 Ks. George Macnab, A Berlin Thriller with Hints of Hitchcock and Plenty of Twists. *The Independent* 7/v/15.
- 10 Ks. *Autorenfilmstarista* esim. Christian Buß, *Polizeiruf* von Registar Christian Petzold. Todeszone Mittelstand. *Der Spiegel* 26/vi/15.
- 11 Ks. Julia Dertke, *Phoenix* – Stunde Null eines Ich. *Die Zeit* 4/ix/14.
- 12 Verena Lueken, Auschwitz und die Frau

- im roten Kleid. *Frankfurter Allgemeine* 23/ix/14. Yhdysvaltalaisen Steven Spielbergin (s. 1946) keskitysleirikuvaus *Schindler's List* valmistui 1993.
- 13 Georg Diez, Was soll das? *Der Spiegel* 22/ix/14.
- 14 Tobias Knäbe, Aus der Asche einer Liebe. *Süddeutsche Zeitung* 24/ix/14.
- 15 Ks. Josef Schnelle, Mehr als ein stimmiges Melodrama. *Deutschlandfunk.de* 20 ix/14.
- 16 Ryan Gilbey, A Complex Mystery of Disguise and Deceit. *The Guardian* 15/x/14.
- 17 Adam Nayman, The Face of Another. *Cinema Scope* No. 61, 2014.
- 18 Christina Nord, Aus dem Reich der Toten. *taz* 24/ix/14.
- 19 Ks. Buß 2015.
- 20 Ks. Heinrich von Kleist, Nukketheaterista (Über das Marionettentheater, 1810). Suom. Marja Wich. *niin & näin* 1/11, 45–48.