

KATRI TENHOLA

Rikos vailla rangaistusta?

Vieraana Andrei Zvjagintsev

Synkistä Venäjä-visioistaan tunnettu elokuvantekijä Andrei Zvjagintsev pistäytyi lokakuussa Helsingissä Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ja Suomi-Venäjä-seuran kutsumana. Elokuvateatteri Orionissa *Jelena*-näytöksen (2011) jälkeisessä keskustelussa ja Helsingin yliopistolla järjestetyssä luentotilaisuudessa venäläisohjaaja painotti usein toistamaansa viestiä: hän ei tee poliittista elokuvaa. Monet hänen töistään kutsuvat silti lukemaan itseään poliittisina allegorioina tai kannanottoina sosiaalisiin kysymyksiin.

Siperian Novosibirskissä vuonna 1964 syntynyt Andrei Zvjagintsev aloittaa luentonsa kertomalla kehityksestä, joka johti hänen verrattain myöhään alkaneeseen uraansa elokuvaohjaajana. Opiskeltuaan näyttelemistä Novosibirskin taideyliopistossa tuleva elokuvantekijä muutti Moskovaan ja jatkoi opintoja Venäjän teatteritaiteen akatemiassa. Teatteri ja näyttelijäntyö tuottivat kuitenkin pettymyksen. ”Vuonna 2000 olin nollapisteessä”, Zvjagintsev tunnustaa. Sitten televisiokanavan tuottaja Dmitri Lesnevski tarjosi hänelle tv-sarjan *Tšernaja komnata* (Musta huone, 2000) käsikirjoitusta ohjattavaksi. Moskovan elokuvahistoriallisen museon näyttöissä elokuvaan rakastunut ja mainosfilmeistä ohjauskemusta kerryttänyt Zvjagintsev tarttui ehdotukseen. Pian sen jälkeen Lesnevski tarjosi hänelle käsikirjoitusta pitkään elokuvaan *Isän paluu* (Vozvrashhtshenje, 2003).

Zvjagintsev on venäläisen elokuvamaailman outo lintu siinä mielessä, ettei hän koskaan opiskellut Moskovan valtiollisessa elokuvakoulussa, Gerasimov-instituutissa (VGIK). VGIK:ssa opettivat aikoinaan muun muassa Sergei Eisenstein ja Lev Kuleshov, ja sen alumiineihin lukeutuu myös Andrei Tarkovski – yksi Zvjagintsevin tärkeimmistä vaikuttajista. Esikoiselokuva *Isän paluu* palkittiin kuitenkin Venetsiassa Kultaisella leijonalla, ja Zvjagintsevistä tuli nopeasti yksi Venäjän keskeisimmistä nykyohjaajista.

Isän paluussa käsitellään ankanan, etäiseksi jäävän isän ja tämän poikien välistä suhdetta. Ihmissuhteiden dynamiikka on aiheena myös ohjaajan seuraavassa, Tarkovskilta vaikutteita saaneessa draamassa *Karkotus* (Izgnanije, 2007). Epätoivoisesta naisesta ja tämän epätoivoisesta ratkaisusta kertovassa *Jelenassa* (Elena, 2011) yhteiskunnan epätasa-arvo nousee keskeisemmäksi teemaksi, kun taas moneen otteeseen palkittu, Oscar-ehdokkuudenkin saanut *Leviathan* (Leviatan, 2014) kertoo korruptoituneen pormestarin mielivallan alle musertuvasta perheestä. Elokuvan on yleisesti tulkittu kritisoivan venäläistä yhteiskuntaa ja hallintoa. Viimeisin ohjaus *Rakkautta vailla* (Neljubov, 2017) on riipivä kuvaus ha-

joavan avioliiton keskellä katoavasta pikkupojasta ja itsekkäiden yksilöiden muodostamasta yhteiskunnasta.

Zvjagintsevin elokuvien yhteiskunnallisuutta tutkineen Tony Woodin mukaan ohjaajan töissä tapahtui muutos *Karkotuksen* ja *Jelenan* välillä – samaan aikaan, kun venäläisessä elokuvassa nähtiin laajempi ”sosiaalinen käänne”. Aleksei Mizgirevin, Bakur Bakuradzen, Kirill Serebrennikovin ja Dimitri Mamulian kaltaiset ohjaajat suhtautuivat elokuvissaan kriittisesti Venäjän nykytodellisuuteen ja nostivat esiin aiheita ja ihmisiä, jotka oli marginalisoitu Putinin kahden ensimmäisen, nousujohteisen kauden aikana.¹ Myös *Jelenassa* on aiempaa yhteiskunnallisempi ote. Se on edeltäjiään konkreettisempi sikäli, että tapahtumat ovat paikannettavissa tiettyyn aikaan ja tietyille Moskovan asuinalueille. Samoin kuin elokuvissa *Rakkautta vailla* ja *Karkotus* tapahtumapaikkana on koti, mutta perheenjäsenten väliset suhteet tuntuvat symboloivan epätasa-arvoista yhteiskuntaa ja kommentoivan sosiaalista todellisuutta.

Zvjagintsev tosin sanoo Orionissa, ettei hän haluaisi painottaa perhettä elokuviensa aiheena, vaikka monet toimittajat siihen hanakasti tarttuvatkin. Hän korostaa perheen olevan elokuviensa tausta, ei itse tarkoitus. ”Perhe on taistelulenttä, ihminen on siellä luonnollisella tavalla esillä, vähän niin kuin sodassa”, Zvjagintsev selittää. Ohjaaja myös paljastaa, että hänen seuraava työnsä kertoo mahdollisesti juuri sodasta: tällä hetkellä hän on kiinnostunut Leningradin piirityksen ja Kiovan taistelun aikaisista tapahtumista vuonna 1941. Tuottajan ja ohjaajan pöydällä odottaa kuulemma kolme kallista projektia. ”Ehkä journalistit eivät puhuisi näin määrätietoisesti tästä perheaiheesta, jos joku näistä kolmesta odottavasta projektista saataisiin käyntiin”, Zvjagintsev tuhahtaa.

Tappakaa oligarkit?

Eniten Zvjagintsevia taitavat toimittajissa ja kriitikoissa kaivella heidän poliittiset tulkintansa. Ohjaaja on lukuisissa haastatteluissa kieltänyt tekevänsä poliittista elokuvaa ja toistaa samaa Helsingissäkin. Vierai-



lusta jutun tehneen *Episodi*-lehden haastattelussa hän tiivistää: ”[Poliittinen elokuva] on aivan oma lajityyppinsä. Esimerkiksi *Leviathan* ei ole poliittinen elokuva, vaan se kertoo ihmisestä.”² Määritteli poliittisen elokuvan miten tahansa, vuonna 2014 ilmestynyttä teosta on helppo tulkita Venäjän Putinin-kauden aikaisten tapahtumien valossa. Esimerkiksi Wood näkee vuoden 2011 lopun tapahtumien vaikuttaneen *Leviathaniin*, joka kuvaa kaikkialle ulottuvan järjestelmän tukahduttavuutta. Tuolloin Putin valittiin kolmannelle presidentinkaudelleen vaalien epärehellisyyteen liittyvien syytösten saattelemana. Zvjagintsevilla ei ollut tapana tehdä poliittisia kannanottoja, mutta seuranneiden protestien aikaan hän esiintyi oppositioystävällisellä televisiokanavalla. Lähetyksessä hän painotti, ettei ollut koskaan aiemmin ottanut osaa poliittisiin väittelyihin tai tapaamisiin, mutta kehotti nyt Putinia huomiomaan, mitä maassa oli tapahtumassa: ”Vladimir Vladimirovits, avaa silmäsi!”³

Zvjagintsev ei kuitenkaan Q&A-tilaisuudessa tai luennollaan halua analysoida elokuviansa sanomaa liikaa tai selittää niitä auki: ”Jos olisin pystynyt pukemaan sanoman sanoiksi, minun ei olisi tarvinnut tehdä elokuvaa.” Sanoman tyypistymisen pelko saattaa olla syy siihen, miksi hän ei halua kutsua elokuviaan poliittisiksi. Kirjassaan *Elena. The Making of Andrey Zvyagintsev Film*, joka koostuu Zvjagintsevin kirjeenvaihdosta, haastatteluista ja päiväkirjamerkinnoista *Jelenan* tekemisen ajalta, ohjaaja kavahtaa poliittisen luennan yksioikoisuutta: ”Journalistit haluavat *nähdä* [poliittisuuden] elokuvassa.

Mutta sanohan, jos *Jelena* kertoisi luokkataistelusta, mikä sen sanoma olisi? ”Tappakaa oligarkit’ (...)?”⁴

Eikä *Jelena* yksiselitteisesti puolia otakaan. Elokuvan nimiroolissa Nadežda Markina esittää eläköitynyttä sairaanhoitajaa, joka elää rikkaan miehensä Vladimirin (Andrei Smirnov) kanssa Moskovan luksusalueella. Helsingin yliopistolla Zvjagintsev selostaa, että Vladimirin elinpiiriin sijoittuvat kohtaukset kuvattiin Moskovassa ”kultaiseksi mailiksi” kutsutulla rikkaiden asuinalueella, kun taas Jelenan ja hänen ahtaasti asuvan työttömän poikansa Sergein (Aleksi Rozin) perheen asuinpaikaksi valittiin yksi kaupungin köyhimmistä alueista, Birjuljovo.

Pariskunnan sosioekonominen epätasa-arvo kärjistyy, kun Jelenan pojanpoika kutsutaan armeijaan eikä Vladimir suostu maksamaan tämän yliopistokoulutusta, jonka turvin poika välttäisi maan pahamaineisen asepalveluksen. Kun Vladimir saa luksuskuntoklubinsa uimaltaassa sydänkohtauksen mutta selviää hengissä, hän päättää laatia testamentin. Testamentissaan mies aikoo jättää kaiken omaisuutensa aikuiselle tyttärelleen Katerinalle (Jelena Ljadova), joka esitetään hemmoteltuna ja itsekkäänä modernin maailman kasvattina. Vaimolle suodaan vain ”järkeväkokoinen” vuosittainen avustus. Jelenan mielestä testamentti on epäoikeudenmukainen, joten hän sekoittaa toipilasmiehensä lääkkeisiin niin paljon viagraa, että tämän sydän pysähtyy, ja polttaa testamentin luonnoksen. Lakimiehen pakeilla selviää, että ilman testamenttia kuolleen Vladimirin omaisuus jaetaan tasan Katerinan ja Jelenan kesken. Jelena on kuitenkin ehtinyt napata itselleen Vladimirin kotona säilyt-

”Ohjaajaa itseään kiinnostavat eniten ihmisen valinnat ja teot, ei niinkään se, mitä he sanovat tai ajattelevat.”

tämät käteisvarat, jotka hän lahjoittaa pojalleen. Lopussa nähdään, kuinka Jelenan sukulaiset ovat muuttaneet Vladimirin asuntoon ja ovat siellä kuin kotonaan.

Jelenaa katsoessa on helppo asettua sen nimihenkilön puolelle. Vladimirin määrittely ”riittävästä” vuotuisesta toimeentulosta vaikuttaa julmalta ja miehen suhtautuminen Jelenan köyhän perheen ahdinkoon sydämettömältä. Taloudellinen epätasa-arvo ilmenee myös Jelenan ja Vladimirin suhteessa, jossa nainen tuntuu olevan lähinnä miehen palvelija – vaikka toisaalta avioliitto näyttää vaihtokaupalta myös Jelenalle, joka vaikuttaa naiseen Vladimirin tämän rahojen takia. Itara Vladimir saa inhimillisiäkin piirteitä elokuvan dialogiltaan eloisimmassa kohtauksessa, jossa isän ja Katerina-tyttären tasavertainen kyynisyys tuo elokuvaan yllättävän lämmönpilkahduksen. Eikä alempia yhteiskuntaluokkiakaan kuvata mairittelevasti: elokuvan lopussa Jelenan köyhät sukulaiset temmeltävät Vladimirin talossa varsin rahanomaisesti. Jelenan Vladimirille hieman ennen tämän kuolemaa lausuma raamatullinen uhkaus ”viimeiset tulevat ensimmäisiksi” on toteutunut. Tai kuten Tony Wood muotoilee: ”proletariaatti kaupungin laidoilta on korvannut sen sydämessä asuvan eliitin”⁵.

Jelenan sielu

Woodin näkemys lienee juuri sellainen, jota Zvjagintsev itse kavahtaisi. Ohjaajan omissa tulkinnoissa ei kuulu marxilaisia kaikuja; päinvastoin hän suhtautuu *Elena*-kirjassa päähenkilönsä ratkaisuun yllättävänkin jyrkästi.

Hän kuvaa Jelenaa ihmiseksi, joka ei pysty toimimaan rationaalisesti vaan jonka sisimmässä vallan ottaa reaktiivinen ja alkukantainen selviytymisvietti. Jelena edustaa irrationaalisuutta, ja ihanteet saavat kyytiä materiaallisen hyödyn mennessä etusijalle: “[...] äiti pelastaa lapsensa, eikä ajattele mitään muuta, ei kuuntele järkiargumentteja”, Zvjagintsev kirjoittaa päiväkirjassaan elokuvanteon ajalta. Ohjaaja kutsuu Jelenaa jopa hirviöksi, joka on ensin äidillinen ja huolehtivainen mutta yhtäkkiä epäoimattä tappava eläimellinen peto.⁶

Vaikka sosiaaliset kysymykset ja yhteiskuntakritiikki ovat Zvjagintsevin elokuvissa kiistatta läsnä, moraalinen ja jopa kristillinen näkökulma vaikuttaa ohjaajalle itselleen olennaisimmalta. ”Toimittajien kommentit, joissa he sanovat ’hienoa, että käsittelet sosiaalisia aiheita’, täyttävät minut kauhulla”, Zvjagintsev toteaa Orionissa. Häntä itseään kiinnostavat eniten ihmisen valinnat ja teot, ei niinkään se, mitä he sanovat tai ajattelevat. ”Se on mielenkiintoinen tapa tarkastella ihmistä ja kertoo hänestä paljon”, venäläisohjaaja toteaa.

Yksi merkityksellisimpiä hetkiä *Jelenassa* on lyhyt kohtaus, jossa päähenkilö istuu Vladimirin kuoleman jälkeen junassa, mukanaan rahatukku Sergein perheelle. Jelena näkee ikkunasta raiteille kuolleen hevosen, ja kamera seuraa hänen näkökulmastaan hevosta niin pitkään, että juna on ajanut sen ohi. Orionissa Zvjagintsev pyytää yleisöä kiinnittämään huomion tähän kohtaukseen, sillä se osuu suoraan Jelenan sisimpään: ”Kameran liikkeen välityksellä osallistumme siihen hetkeen, joka kertoo rauhottomuuden jo juur-

tuneen Jelenan sieluun, vaikka hän ei ole vielä itse tiedostanut sitä.” Hevonen ennakoii apokalyptin raamatullisena symbolina sitä, millaista Jelenan elämä tulevaisuudessa on hänen tekemänsä rikoksen vuoksi. Henkilökohtaiseen maailmanloppuun viitataan myös hieman myöhemmin kohtauksessa, jossa Sergein perheen kerrostalosta katkeavat yhtäkkiä sähkötkö, ja rappukäytävässä juoksevat nuoret viitsailevat maailmanlopun tulleen.

Yleisökysymyksessä nostetaan esiin Jelenan hahmon yhteys Fjodor Dostojevskin *Rikokseen ja rangaistukseen* (Prestuplenije i nakazanije, 1866). Tunnetusti päähenkilö Raskolnikov tekee murhan ajatellen, että se on oikeutettu moraalisesti, muttei silti pääse pakoon syyllisyydentunnettaan. Zvjagintsev pitää vertausta kiinnostavana, mutta huomauttaa, että toisin kuin romaanissa, tekijä jää *Jelenassa* vaille rangaistusta. Juuri Jelenan sielun tila ja konkreettisen rangaistuksen korvautuminen henkilökohtaisella maailmanlopulla tuntuvat ohjaajalle itselleen elokuvan keskeisimmiltä teemoilta. Niissäkin on toki poliittinen ulottuvuutensa. Päiväkirjassaan Zvjagintsev mainitsee juristi Sergei Magnitskin ja journalisti Anna Politkovskajan pohtiessaan maailmaa, jossa rikokset jäävät rankaisematta. Orionissa ohjaaja viittaa Venäjän nykytilasta puhuessaan puolestaan Salisburyn myrkytystapaukseen: kaikki tietävät, että kaupungissa vierailleet venäläismiehet eivät tulleet katsomaan vain kuuluisaa kirkkoa, mutta sillä ei ole mitään väliä, ja vielä vähemmän seurauksia.

Jelenan tapauksessa ohjaaja itse tuntuu pitävän *Karamazovin veljeksiä* (Bratja Karamazovy, 1880) olennaisempaan Dostojevski-yhteytenä. Elokuvan loppupuolen kohta, jossa Jelena astuu kirkkoon syyttämään kynttilän, viittaa hänen mukaansa *Karamazovin veljesten* paholaiseen. Kirjassa paholainen haaveilee jonain päivänä syyttävänsä kirkossa kynttilän tavallisen naisen hahmossa.

Henkilöhahmot marionetteina

Zvjagintsev ei juuri taustoita hahmojaan tai anna heille henkilöhistoriaa, joka perustelisi heidän käytöstään. Heidän sielunelämänsä ei myöskään vaikuta monipuoliselta, vaan he toteuttavat rooliaan valmiiksi tehdyn kuvaelman hahmoina. Pekka Pesonen on venäläisen symbolistin Andrei Belyin romaania *Peterburg* (1916/1922) tutkiessaan kuvaillut sen henkilöahmoja epätodellisiksi ”marioneteiksi”, ”joilta puuttuu luut ja liha” ja joiden tehtävä on kantaa romaanin ideologista sisältöä. Belyi on myös itse todennut marionettimaisuuden toimivan stilisoinnin ja vieraannuttamisen keinona.⁷ Sama pätee *Jelenan* hahmoin, jotka jäävät vaille syvempää psykologista ulottuvuutta. He esiintyvät pikemminkin tiettyjen ominaisuuksien tai ideologioiden kantajina kuin todellisina ihmisinä. Se tuo elokuvaan hieman ironisen pohjavireen: henkilöahmoihin ja tapahtumiin on vaikea samaistua, eivätkä ne kutsu kokemaan tarinaa tunnetasolla. Marionettimaisuus on myös yksi syy siihen, että elokuva houkuttelee vertauskuvalliseen, esimerkiksi poliittiseen luentaan.

Elena-kirjaan tallennettu kirjeenvaihto elokuvan ensimmäisen, englantilaisen tuottajan kanssa paljastaa yhteistyön päättäneen nimenomaan siihen, että tämä vaatii hahmoin liika luuta ja lihaa: vahvempaa taustoitusta ja kattavampia henkilöhistorioita⁸. Kun elokuvalla löytyi lopulta venäläistuottaja, vahvistui myös ymmärrys siitä, miksi taustoitus ei ollut tarinassa keskeistä.

Zvjagintsev ammentaa kristillisestä mytologiasta – jo elokuvien nimet ovat viittauksia kristinuskon teemoihin. Toisinaan symboliikka on niin läpileikkaavaa ja yksityiskohtiin menevää, että kaikkia ulottuvuuksia on vaikea edes havaita. Orionissa Zvjagintsev huomauttaa käyttäneensä *Jelenassa* musiikkina Philip Glassin kolmiosaista kolmatta sinfoniaa, jota kuullaan elokuvan aikana kolme kertaa, ja neljännen kerran kokonaisuudessaan lopputekstien aikana. *Elena*-kirjassa ohjaaja korostaa numeron toistuvan myös elokuvan tarinassa, jossa oli alkuperäisen suunnitelman mukaan kolme matkaa. Näiden aikana henkilöitä seurattaisiin pidempään, ja musiikki kuulataisiin niiden taustalla.⁹

Käsitkirjoittaja Oleg Neginin näkemys *Jelenan* symboliikasta on *Elena*-kirjan perustella nimenomaan poliittinen ja yhteiskunnallinen. Hän näkee teoksen allegoriana, jonka kaikki henkilöahmot kuvaavat venäläisen yhteiskunnan eri puolia. Vladimir symboloi korruptoitunutta ja yhä rappiollisempaa poliittista valtaa, kun taas Jelena on äitihahmo, ”venäläinen sielu”, jonka voimat ulottuvat tavallisen maailman tuolle puolen. Katerinaan ruumiillistuu nuori mutta hedelmätön demokratia, hetkessä eläminen ja ajatus merkitysten puuttumisesta, kun taas Jelenan lapset edustavat kansaa, vallan lähdeä.

Myös Zvjagintsevin mielestä henkilöahmot kantavat symbolisia merkityksiä, mutta painotus on vähemmän yhteiskunnan rakenteissa. Hän yhdistää Vladimiriin vanhat arvot, tiukat mielipiteet sekä selkeän ja strategisen ajattelun, siinä missä Jelena edustaa hellyyttä, äidillistä huolta, taikauskoo ja tunnetasoa. Jelena on feminiininen, äidillinen ja materiaallinen ulottuvuus, joka on ottamassa yhteiskunnassa vallan, kun taas ”isällinen sivilisaatio on maassamme kriisissä”, Zvjagintsev kirjoittaa. Katerina ja Sergei edustavat Zvjagintseville nykyajan arvoja ja parasiittimaista ideologiaa, kun taas Sergein poika Sasha esittää rappiolliselta näyttävää tulevaisuutta.¹⁰

Roudasta rospuuttoon – miten käy venäläisen sielun?

Voisiko Zvjagintsevin painokas pyrkimys kieltää elokuviansa poliittisuus kieliä varovaisuudesta ja halusta turvata työmahdollisuutensa maassa, jossa julkisesti oppositiomielisten henkilöiden työskentelyä on vaikeutettu huomattavasti? Kysyttäessä elokuvantekijöiden asemasta Venäjällä ohjaaja tunnustaa tilanteen olevan vaikea, etenkin nykyään. Hän ei kuitenkaan jatka aiheesta pitkään. Sen sijaan hän alkaa kehua Venetsian elokuvajuhlilla näkemäänsä uutta venäläiselokuvaa, Aleksei Tšupovin ja Nataša Merkulovan ohjaamaa *The Man Who Surprised Everyone* (*Tšelovek kotorij udivil vseh*, 2018).

Ehkä Zvjagintsev haluaa muistuttaa, että Venäjäläkin tulee kriittistä ja moniulotteista elokuvaa. Kenties hän tahtoo alleviivata, etteivät korruptio ja tukahduttava poliittinen vallankäyttö määrittele koko maata ja sen kulttuurielämää. Tosin ohjaajan kehumia elokuva on sekin poliittinen tai vähintään kanta-aottava. Kansantaruja ja maaseutudraamaa *queer*-teemoihin yhdistävä tarina kertoo miehestä, joka pukeutuu naiseksi huijatakseen kuolemaa ja saa tuta venäläisen maaseutukylän ahdasmielisyyden. Sitä katsoessa ei voi olla ajattelematta seksuaalivähemmistöihin kohdistuvaa vainoa ja Putinin venäjän homopropagandalakeja.

Ei Zvjagintseviltakaan puutu kriittisyyttä Venäjän politiikkaa kohtaan. Monien muiden taiteilijoiden ohella hän on julkisesti vaatinut vapautusta krimiläiselle ohjaajalle Oleg Sentsoville, joka oli 144 vuorokautta syyllä lakossa saadakseen Venäjän vapauttamaan maan vankiloihin suljetut ukrainalaiset poliittiset vangit. Kun puhe kääntyy Helsingissä jälleen Venäjän nykytilanteeseen, Zvjagintsev vaikuttaa lannistuneelta. ”On yksi mies, joka voisi muuttaa kaiken, mutta häntä ei kiinnosta”, ohjaaja sanoo. Tapa, jolla hän jättää Venäjän presidentin nimen mainitsematta, tuntuu kylmäävältä – kuin valvontakoneisto ulottautuisi Orionin punaisille penkeille asti.

Ohjaajan usko siihen, että maata johtaviin poliitikoihin voisi vaikuttaa elokuvilla, näyttää vähintäänkin rajalliselta. *Jelenassa* ei ole piiloviestejä päättäjille, koska ne eivät menisi läpi: ”[Poliitikot] vaikuttavat mielestäni elävän toisella planeetalla”, Zvjagintsev kirjoittaa.¹¹ Helsingissä hän on kuitenkin astetta toiveikkaampi: ”Elokuvanäytöksessä ihmisessä muuttuu jokin.” Ohjaaja myöntää elokuviensa sisältävän protestia ja vastakkainasetteluja, joita vallan kahvassa olevat eivät voi välttyä huomaamasta. Ja vaikka Zvjagintsev on usein painottanut elokuviensa riippumattomuutta ajasta ja paikasta, *Elena*-kirjassa hän tunnustaa haluavansa teoksillaan vaikuttaa juuri oman maansa kansaan ja käsitellä nimenomaan Venäjän ongelmia.¹²

Konservatiivinen yhteiskunta, yhteiskunnalliset ja poliittiset ongelmat sekä elämän yleinen ankeus tuntuvat pusertavat Zvjagintsevin henkilöihahmoja niin, että empaattiselle suhtautumiselle kanssaihmiisiin jää hyvin vähän tilaa. Huolen kohteena on koko kansan sielu ja moraalinen tila, minkä takia elokuvien tulkitseminen yksinomaan poliittisina tai sosiaalisina kannanottoina saa ohjaajan ymmärrettävästi turhautumaan. Vaan miten käy venäläisen sielun Zvjagintsevin kuvaamassa yhteiskunnassa, jossa osa ihmisistä ei joudu vastuuseen teoistaan ja jossa kukaan ei näytä olevan vastuussa muille kuin itselleen? Onko venäläinen sielu joutumassa kadotukseen?

Tuorein ohjaus *Rakkautta vailla* ei maalaa maasta sen optimisempää kuvaa kuin aiemmatkaan elokuvat. Huomio kohdistuu nyky-yhteiskunnan yksilöiden sisäiseen maailmaan, jossa aito välittäminen on väistynyt yksilöiden oman onnen etsinnän tieltä. *Jelenan* maailmanlopun teema vilahtaa kuin ohimennen myös tässä elokuvassa, kun autoradiossa kerrotaan koko kansan sekaisin saaneista viimeisten päivien ennustuksista.

”Halusimme vangita ajan hengen”, ohjaaja muotoilee viitaten vuoteen 2012, jolloin Venäjällä puhuttiin yleisesti maailmanlopusta ja ”ostettiin suolaa ja ryynejä”. Maan ilmapiiri muuttui elokuvanteon aikana, reilussa parissa vuodessa. ”Pultteja kiristettiin”, Zvjagintsev kiteyttää. Hänen mukaansa henki ja retoriikka ovat Venäjällä muuttuneet niin aggressiivisiksi, ettei vastaavaa olisi voinut kuvitella vielä viisi vuotta sitten.

Rakkautta vailla päättyy kuvaan naisesta hölkkäämässä ilmeettömästi juoksumatolla luksusasunnon parvekkeella yllään verryttelypuku, jossa lukee RUSSIA. Minne sitten Venäjä on menossa, juokseeko se paikallaan? ”Minun on vaikea vastata tähän”, Zvjagintsev aloittaa Helsingin yliopistolla.

”Slavofilien, valistuksen ja traditionaalisuuden välillä on aina vallinnut vastakkainasettelu. On vaikea sanoa, mitä tuleman pitää. Jotkut hyväntahtoiset sielut yrittävät tehdä valistustyötä.”

Joku yleisöstä muistuttaa Dostojevskin lausuneen, että ”kauneus pelastaa maailman”. Onko Zvjagintsev samaa mieltä? ”Tuskin kukaan voi sanoa”, ohjaaja kiertelee. Samassa hän painottaa jälleen ihmisen omia valintoja ja tekoja: ”Kauneus on pelastamassa maailmaa ihmisen kautta, ja ihmisellä on vastuu maailman ja itsensä edessä.” Lopuksi venäläisohjaaja kuitenkin toteaa: ”Elämme ihmisyydelle vaikeaa aikaa.”

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Tony Wood, Dark Mirrors. The Films of Andrei Zvyagintsev. *New Left Review* 100, 2016, 53–68.
- 2 Jussi Huhtala, Palkittu venäläisohjaaja Andrei Zvyagintsev kertoo tarinoita ihmisistä: ”En tee poliittista elokuvaa”. *Episodi* 9.10.2019. Verkossa: [episodi.fi/uutiset/palkittu-venalaisohjaaja-andrei-zvyagintsev-kertoo-tarinoita-ihmisista-en-tee-poliittisia-elokuvia/](https://uutiset/palkittu-venalaisohjaaja-andrei-zvyagintsev-kertoo-tarinoita-ihmisista-en-tee-poliittisia-elokuvia/)
- 3 Wood 2016.
- 4 Andrei Zvyagintsev, Oleg Negin & Mikhail Krichman, *Elena. The Making of Andrei Zvyagintsev Film*. Cygnet, Lontoo 2014, 212. *Elena*-teoksen suomennokset nyt ja jatkossa KT.
- 5 Wood 2016.
- 6 Zvyagintsev ym. 2014, 60, 103, 112.
- 7 Pekka Pesonen, *Vallankumouksen henki hengen vallankumouksessa. Tutkielma Andrei Behjin romaanista Peterburg ja sen aatetaustasta*. Helsinki University Press, Helsinki 1989.
- 8 *Jelenasta* piti alun perin tulla kansainvälinen, englanninkielisillä näyttelijöillä tehty elokuva. Ks. Zvyagintsev ym. 2014, 65–69.
- 9 Zvyagintsev ym. 2014, 222. Orionissa yksi katsojista ilmoitti, että hänen mielestään *Jelenassa* oli myös humoristisia elementtejä: Vladimirin kodin hedelmäkoriin asetetut kolme omenaa. Ohjaajan hämmennytyneisyyden perusteella hedelmiä ei kuitenkaan ollut suunniteltu osaksi kolmosen liitettyä symboliikkaa.
- 10 Zvyagintsev ym. 2014, 103.
- 11 Emt., 197.
- 12 Emt., 163, 186. *Episodin* haastattelussa Zvyagintsev kertoo meksikolaisen toimittajan huomauttaneen, että jos vodkan vaihtaa Leviathanissa tequilaan ja lumisen maiseman kaktuksiin, se kävisi meksikolaisesta elokuvasta. *Elena*-kirjassaan Zvyagintsev asettaa samantapaisen kommentin kreikkalaisyleisön suuhun. Emt., 186.