

# RUNOUS ON MAAILMANTUNNE

21 KIRJETTÄ ANDREI TARKOVSKILLE

Pro gradu

Jyväskylän yliopisto

Kevät 2005

TAIKU/Kirjallisuus, kirjoittajalinja

Anne-Maria Kuopio

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta	Humanistinen tiedekunta
Laitos	Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä	Kuopio, Anne-Maria
Työn nimi	Runous on maailmantunne. 21 kirjettä Andrei Tarkovskille
Oppiaine	Kirjallisuus, kirjoittajalinja
Työn laji	Pro gradu –tutkielman tieteellinen osa
Aika	Kevät 2005
Sivumäärä	132

## TIIVISTELMÄ

Tutkielmani lähtökohtana on Tarkovskin elokuvien ja kirjan *Vangittu aika* minussa käynnistämä prosessi, jonka yksi ilmenemismuoto ovat hänen elokuviansa äärellä syntyneet runot. Dialogissa Tarkovskin ajatusten kanssa pyrin ymmärtämään omaa prosessiani ja samalla tavoittamaan jotain yleispätevää kirjoittamisesta. Tavoitteeni oli selvittää, 1) mikä on minussa käynnistynyt prosessi, 2) miksi kuvat muuntuvat minussa sanoiksi, 3) miksi prosessi käynnistyi juuri minussa ja 4) miksi juuri nyt, 5) puhutteleeko minua Tarkovskin elokuvien kuvaustapa (pitkät, hitaat otokset), 6) hänen elokuviansa visuaalisuus vai 7) onko kyse elokuvien välittämistä arvoista, ja 8) mitä ovat ne arvot joita Tarkovskin elokuvat välittävät, sekä 9) miten elokuvien merkitykset syntyvät mielessäni.

Pyrin objektiivisuuden sijasta olemaan avoimen subjektiivinen ja välttämään teoreettisia viitekehyksiä (lukuun ottamatta transmodernismia), jotka tuovat väistämättä mukanaan etäisyyttä aiheeseen ja vaikeuttavat – elleivät tee mahdottomaksi – omassa itsessä tapahtuvan prosessin tarkastelua. Kirjemuotoinen lähestymistapa osoittautui luontevimmaksi; se loi minulle illuusion todellisesta dialogista. Pääasiallisena lähteenäni ovat Tarkovskin elokuvat ja kirjat ja niiden minussa herättämät ajatukset. Muu materiaali koostuu aiheitani eri puolilta koskettavasta kirjallisuudesta. Lähestymistapani on induktiivinen: pyrin kuuntelemaan sisäistä ääntäni ja annoin aiheen johdattaa minua eteenpäin. Tarkovskin henkilöhistorian sivuamista pidin välttämättömänä hänen ajatustensa ja ilmaisutapansa ymmärtämiseksi. En katsonut voivani upota kognitiivisiin teorioihin syvällisesti, mutta mm. elokuvan vastaanottamiseen liittyvät ajatukset auttoivat minua hahmottamaan omaa prosessiani kirjoittajana. Kirjoittamisoppaista valitsin vain muutaman ajatusteni peilipinnaksi.

Käytän runsaasti lainauksia, koska niiden kautta kirjoittajien oma ääni on parhaiten kuultavissa. Kokonaisuuden muodostamisessa pyrin kuitenkin noudattamaan omaa logikkaani: mukana on vain ajatuksia, jotka tuntuivat vievän ideoitani eteenpäin. Hypoteesini oli, että transmodernit arvot tulevat vahvoina esille Tarkovskin tuotannossa ja ajatuksissa (esim. kasvu ihmisenä, henkinen elämä, dialogisuus, humanisuus, sosiaalinen tietoisuus, pyhyys, ihanteellisuus) ja että juuri nuo arvot tekevät hänen elokuvistaan universaaleja ja ajattomia.

**Avainsanat:** assosiatiivisuus, dialogisuus, elokuva, kirjoittaja, kirjoittaminen, luova pro-

# YHTEENVETO

eli

**Neljä Andrei Tarkovskin ajatusta kirjasta**

*Vangittu aika:*

## I

”Jos on olemassa elokuvankatsojia, joille on tärkeää ja antoisaa asettua dialogiin juuri minun kanssani, niin se on suurin kannustin mitä voin työlleni kuvitella.” (211-212)

## II

”Katsokoon jokainen, joka haluaa, elokuvaani kuin peiliin, niin hän näkee oman itsensä.” (216).

## III

”Runous on maailmantunne, erityinen tapa suhtautua todellisuuteen. Näin runoudesta tulee filosofiaa, joka ohjaa ihmistä koko hänen elämänsä ajan.” (36-37)

## IV

”(…) vaikka tiedostuksen tie on päättymätön, mikään ponnistus, joka saattaa ihmisen lähemmäksi elämänsä tarkoituksen ymmärtämistä, ei ole merkityksetön.” (30)

## TAIVAAN KUVA

Tuuli raastaa puun juurineen  
puhaltaa

kämmenteni kupiksi:

tilkassa vettä  
parkuu  
naurulokki.

”Mistä johtuu, että tietyt taideteokset - tosin vain harvat – anastavat itselleen itsestäänselvästi kotipaikkaoikeuden elämässämme? Enemmän tai vähemmän pysyvästi ne leimaavat tapamme nähdä, tuntea ja kokea, ne antavat meille optisen instrumentin, jonka läpi me voimme tarkastella maailmaa. Ne jopa kiinnittävät suvereenisti huomiomme sellaiseen tapaan kokea, joka on jäänyt meiltä aiemmin huomaamatta. Vetäessämme todella merkityksellisen taideteoksen rajat näin ahtaasti – äärimmäisen ahtaasti, mutta ehkä tarkoituksenmukaisesti, jotta pystyisimme selventämään joitain perustavaa laatua olevia yhteyksiä – on ilmeistä, että taideteoksella on oltava erikoinen kyky, joka liittyy taideteoksen tunteenomaisesti meihin. Taustassamme olevan affektiivisesti ja voimakkaasti latautuneen sisäänajoportin kautta se liittyy persoonallisuuteemme ja tulee siten sen osaksi, samaten kuin meille merkitykselliset ihmiset ovat jättäneet meihin jälkensä. Ja nämä taideteokset pystyvät tähän, koska ne sisältävät jonkin elementin, joka vastaa tärkeitä – usein enemmän tai vähemmän vapauttamatonta, mutta intensiivisesti latautunutta – osaa meistä itsestämme. Tällöin tapahtuu eräänlainen psyykkinen, emotionaalis-älyllinen parittelu, joka varmistaa tälle teokselle pysyvän sijan elämässämme ja historiassamme.”

(Enckell 1984, 75)

# SISÄLLYS

TIIVISTELMÄ .....	1
YHTEENVETO.....	2
SISÄLLYS.....	4
1. JOHDANTO .....	5
1. kirje (Matkalle lähtö, prosessin käynnistyminen) .....	5
2. kirje (Rakastuminen, oivallus vai valaistuminen?) .....	12
2. KÄSITYKSIÄ TAITEESTA JA SEN MERKITYKSESTÄ TAITEILIJALLE .....	16
3. kirje (Elämän tarkoitus: totuuden etsiminen, todellisuuden kohtaaminen ja henkinen kasvu).....	16
4. kirje (Taiteen merkitys totuuden ja todellisuuden tavoittelussa) .....	19
5. kirje (Rajat, näkymättömän tavoittelu).....	24
6. kirje (Elokuvan kielenkaltaisuus ja runon kuvankaltaisuus, runon ja proosan eroista) .....	29
7. kirje (Visuaalisuus).....	37
8. kirje (Lapsuus, muistot, paikat).....	41
9. kirje (Symbolit) .....	47
10. kirje (Unenkaltaisuus, assosiativisuus) .....	52
3. KÄSITYKSIÄ ITSESTÄ TAITEILIJANA .....	55
11. kirje (Oma ääni, valehtelu ja rehellisyys) .....	55
12. kirje (Sisäinen maailma) .....	62
13. kirje (Henkilökohtaisuus, teemat) .....	65
14. kirje (Taiteilijan ominaisuudet).....	72
4. KÄSITYKSIÄ TAITEENTEKOTAVOISTA JA TEOKSESTA.....	78
15. kirje (Haiku, puhdas kuva, yksinkertaisuus).....	78
16. kirje (Luova prosessi) .....	83
5. KÄSITYKSIÄ TAITEEN VASTAANOTTAMISESTA .....	90
17. kirje (Samastuminen).....	90
18. kirje (Hiljainen tila, hitaus ja nopeus).....	98
6. YHTEISKUNNAN MERKITYS TAITEILIJALLE .....	102
19. kirje (Yhteys muihin ja julkaisemisen tarve) .....	102
20. kirje (Dialogisuus, vaikutteet ja opit) .....	108
7. TAITEILIJAN MERKITYS YHTEISKUNNALLE .....	116
21. kirje (Vapaus ja vastuu) .....	116
Jälkisanat.....	125
LÄHTEET .....	126
ANDREI TARKOVSKIN ELÄMÄNKERTATIIETOJA .....	130

# 1. JOHDANTO

”Ihminen voi kävellä elämänsä läpi tajuamatta mitään omasta todellisuudestaan, kävellä tajuamatta että hänellä on jalat. Mutta sitten eräänä päivänä hänet tapaa jokin sattumus, työ, ihminen, ja hän huomaa että paitsi jalkoja hänellä on silmät, kädet, suut, korvat. Hän näkee itsensä ensimmäistä kertaa todellisena, kalvoitta, tajuaa oman hahmonsensa, dramaturgiansa.” (Nyytäjä 1984, 152.)

## 1. kirje (Matkalle lähtö, prosessin käynnistyminen)

Rakas Andrei,

tiedän kyllä olevani naurettava, kun haluan lähestyä sinua kirjeitse. Ensinnäkin eihän nykyaikana kirjoiteta kirjeitä, toiseksi olet kuollut ja sinulla lienee parempaakin tekemistä kuin lukea ajatuksiani. Mutta uskon sinun pian ymmärtävän, miksi nämä kirjeet oli kirjoitettava; oletan jo pitkään ollut läsnä elämässäni.

”Ettei hän enää elänyt, oli minusta väliin kestämatöntä, väliin taas huomasin, että juuri tämä outo tarve päästä hänet tuntemaan, kasvatti minussa jo varhain vapautta ja avoimuutta suhteessa häneen, kuolleeseen” (Rilke 1997, 152).

Se, että olet kuollut, tavallaan helpottaa tätä dialogia; olet vakaa kaikupohja, sopiva kontrasti omalle ailahtelevuudelleni. Aion kertoa sinulle prosessista, jonka käynnistit minussa. Yrittäessäni analysoida prosessia, joka tapahtui itsessäni, en voi mennä itseni ulkopuolelle, mutta ehkäpä se on vain etu, sillä Artaudin sanoja lainatakseni:

”Todellinen kulttuuri vaikuttaa hurmionsa ja voimansa kautta; mutta eurooppalaisen taideihanteen tarkoitus on saada ihmismieli omaksumaan asenne, joka torjuu voiman ja tutkii haltioitumista kuin ulkopuolinen. Tämä taidekäsitys on velto ja hyödytön ja kylvää lyhyessä ajassa kuoleman siemenen.” (1983, 13-14.)

Enckell pitää katsojan ja elokuvan välistä siltaa hyvin yksilöllisenä, ja siksi on aina pakko lähteä yksilön subjektiivisesta kokemuksesta, jotta voitaisiin sanoa jotain merkityksellistä tuosta yhteydestä (1984, 75-76). Näillä kirjeillä on itsekäs tarkoitus: toivon oppivani tuntemaan paremmin itseäni. Tarkoittaako tunteminen sitten itsetuntemusta kirjoittajana vai ihmisenä? Uskoakseni eroa ei voi tehdä, sillä yksi keskeisistä identiteeteistäni on kirjoittajan. Luullakseni sinulla on (ollut) minulle suuri merkitys aiempaa ehjemmän kirjoittajaidentiteetin hahmottamisessa.

Lehtisen mukaan kirjoittamiseen induktiivisesti suhtautuva kirjoittaja ”tarkkailee elämää yrittäen olla etukäteen sitoutumatta mihinkään maailmankatsomukselliseen tai teemaattiseen lopputulokseen. Hän poimii tarinaansa havaintoja ja katsoo mihin käsitykseen elämästä niiden perusteella voisi päätyä.” (2000, 68.) Koen induktiivisen asenteen omak-

seni ja pyrin säilyttämään sen tarkastellessani ajatuksia, jotka ovat minua koskettaneet. Näin pysyn uskollisena omalle tavalleni kirjoittaa, enkä myöskään sitoudu etukäteen valmiisiin ratkaisuihin. Sitä paitsi en pidä teoreettisista malleista, vaikka ymmärränkin, että ne voivat joskus olla tarpeen pitämään rakenteet kasassa. Kartoistakin vilkaisen mieluiten kerran reitin määränpäähän ja kuljen luottaen suunnistuskykyyni, sen sijaan että tutkisin karttaa vähän väliä.

Joudun peilaamaan ajatuksiani myös elokuvateorioihin, mutta en aio valita yhtä systemaattista lähestymistapaa, vaan sovellan surutta Veijo Hietalan seuraavia sanoja ja valitsen vain niitä ajatuksia, jotka lisäävät ymmärrystäni omasta prosessistani.

”Lohdutukseksi kuitenkin todettakoon, että kuten humanistisilla aloilla yleensäkin myös elokuvan tutkimus edellyttää luovaa teorioiden ja näkökulmien yhdistelyä. Käytännössä teoria ja tutkimusmenetelmä ovatkin hieman eri asioita: elokuvateoriat ovat lähinnä maamerkkejä, joiden avulla esimerkiksi yksittäistä elokuvaa analysoiva asianharrastaja tai tutkija joutuu itse hahmottelemaan omat tutkimusmenetelmänsä. Suositeltava keino on katsoa, miten muut ovat teorioita käytäntöön soveltaneet. Elokuvateorioihin kannattaa suhtautua pikemminkin luovuuden ja inspiraation lähteenä kuin yksiselitteisen selkeitä lopputuloksia synnyttävänä tutkimusautomaattina.” (1994, 189.)

En kuvittele olevani elokuvateorioiden tuntija, enkä sellaiseksi aio pyrkiäkään. Siksi elokuvateorioista puhuessani tyydyn toisen käden tietoihin, mm. Valkolan, Hietalan ja Alasen tulkintoihin ja niiden minussa herättämiin ajatuksiin, sillä jos lähdän näiden ajatusten alkulähteille, katson eksyväni liiaksi itse aiheesta.

Näin ensimmäisen kerran *Stalkerin* hiukan yli 20-vuotiaana. En ymmärtänyt siitä mitään, se oli tylsä, outoa rämpimistä kuun maisemassa, mutta jo silloin se teki minuun lähtemättömän vaikutuksen. Ei oikeastaan elokuva, vaan seuraava yö: näin valtavasti unia, enemmän kuin koskaan aikaisemmin yhtenä yönä. Niiden sisältöä en muista, mutta jo silloin tajusin, että elokuvassasi oli jotain, joka kosketti minua, tunkeutui suoraan alitajuntaani – jotain selittämätöntä. Jokin itu minuun siis jäi, mutta sen enempää en jäänyt asiaa tuolloin pohtimaan.

Minun on myönnettävä, että unohdin sinut lähes 20 vuodeksi – joskus niin käy. Elämä kuljettaa suuntiin, joita ei ennalta aavista. Kun nyt uudelleen muutama vuosi sitten katsoin *Stalkerin*, hämmästyin: se olikin täysin looginen, jopa juonellinen kokonaisuus, kuun maisema oli vain rekvisiittaa. Elokuva on yhä sama, joten muutoksen oli täytynyt tapahtua minussa: vasta nyt kykenin kuulemaan elokuvasi sanomaa. Olen katsonut *Stalkerin*, *Peilin* ja *Solariksen* useita kertoja. Elokuvina ne tuntuvat alkuun hitailta, jopa tylsiltä, mikä on harhaanjohtavaa. Ne nimittäin vaativat minulta katsojana paljon enemmän kuin elokuvat yleensä: pelkkä passiivinen katsominen ei riitä, on antauduttava prosessiin, jonka lopputulosta ei etukäteen tiedä. Minussa dialogi elokuviesi kanssa on tuottanut runoja. Uskon kui-

tenkin, että tällä dialogilla on suurempi merkitys minulle ihmisenä kuin nuo runot: en ole enää sama kuin silloin, kun tämä prosessi alkoi. ”Mitä kaikkea luovuuden tuote voikaan olla, se on kuitenkin sekundaarista itse luovuustapahtumaa silmälläpitäen” (Hägglund 1985, 136).

Turovskaja on vakuuttunut siitä, että elokuviesi tuottama ilo perustuu paljolti intuition ja tulkinnan väliseen vuorovaikutukseen. Motiivi toimii visuaalisena ärsykkeenä, joka stimuloi älyllisesti katsojaa, jolle tulee vaikutelma todellisesta osallistumisesta elokuvasi tekkoon. Elokuvasi herättävät katsojan luovuuden. Siksi monet haluavat nähdä elokuviasi useita kertoja. Sinun elokuvasi antavat yleisön tehdä vapaasti omat tulkintansa ja suhteuttaa ne omaan elämäänsä. (1989, 98-99, 114.) Juuri näin olen tehnyt.

Mikä sai minut lähtemään tähän prosessiin? Luulisin sen ainakin osaltaan liittyvän dialogisuuden merkitykseen elämässäni, niihin kohtaamisen hetkiin, joita minulla ei olisi ollut, ellen olisi kulkenut juuri tätä tietä. Ihmisyyden ytimen kohtaaminen, katse, kosketus, puolustusvarustuksen täydellisen puuttumisen hetket, ne hetket jolloin ihminen on eniten ihminen, tekevät elämästäni merkityksellisen. Kuten Huhmarniemi sanoo: ”Dialoginen hetki on kohtaamisen silmänräpäys ja se syntyy suunnittelematta.” Dialogissa jokainen puhuu sydämestään omalla äänellään, omin sanoin. Usein sanat ovat liian karkeita ilmaisemaan tämän kokemuksen herkkyyttä. (2001, 483-484.)

Sain vuonna 2000 valmiiksi neurologian alan väitöskirjani aiheesta *Parkinsonin tauti: esiintyminen, riskitekijät ja elämänlaatu*. Vaikka aiheeni oli mielenkiintoinen, koen, ettei epidemiologinen tutkimustyö antanut minulle senkaltaista tyydytystä, jota kaipaan. En jatkanut Parkinson-tutkimuksen tekemistä, koska minulta puuttui intohimo sen tekemiseen. Lääketieteellisessä tutkimuksessa on perinteisesti pyritty mahdollisimman suureen objektiivisuuteen, esim. hoitomuodot pyritään tutkimuksin osoittamaan tehokkaiksi niin vaikutukseltaan kuin kustannuksiltaan. Arvostan kyllä hyvin tehtyä tutkimusta, mutta vasta oman väitöskirja-aineistoni keräämisen (laaja haastattelututkimus) myötä minulle todella kirkastui, miten paljon jää mittausten ulkopuolelle ja miten suuri arvo subjektiivisuudella voi olla.

”Aikuisen tasolla luovuus alkaa siitä, että hän luottaa illuusioihinsa, fiktioihinsa ja mielikuviinsa ja kokee että ne edustavat hänelle sellaista todellisuutta, joka on laajempi ja toisenlainen kuin loogisen ajatuskyvyn aikaansaama todellisuus. Nämä kaksi eivät ole välttämättä ristiriidassa keskenään, vaan pikemminkin täydentävät toisiaan.” (Hägglund 1985, 138.)

Objektiivisuus ei riitä minulle, vaan haluan katsoa maailmaa subjektiivisesti oman paljaan ja rajallisen minäni kautta. Siksi kirjoitan mieluummin runoja kuin lääketieteellisiä artikkeleita, siksi koen enemmän tyydytystä fiktiosta kuin faktasta. Fakta raamittaa elämäni

ja uskottelee kehysten olevan totta. Fiktio kautta saan aavistuksen siitä, että kehikko leijuu tyhjyyden päällä, ja vain fiktio antaa välähdyksenomaisen tuntemuksen siitä, että tuon kehikon ympärillä on kokonaisia maailmoja, vaikkakin yleensä näkymättömiä.

”Taiteelliselle prosessille on ominaista estottomampi subjektiivinen kuvitteellisuus, kun taas tieteellinen prosessi on enemmän sidoksissa todellisuuteen ja tutkimuksen todistusaineistoon” (Ruth 1985, 20).

Sinä haluat elokuvissasi erottaa tiukasti tieteen ja taiteen. Itse en näe kontrastia mitenkään ylittämättömänä, vaan mielestäni molemmat voisivat imeä nykyistä enemmän voimaa toisistaan. Alasen mielestä olet omaksunut *Solariksen* henkilöiden välisen perusjännitteen opettajaltasi Mihail Rommilta: venäläiset asettavat vastakkain fyysikot ja lyyrikot, kun länsimaissa ovat vastakkain kaksi kulttuuria: humanistinen ja luonnontieteellinen. Kuitenkin tutkijat itse näyttävät olevan pahin este Solaris-planeetan mysteerin selvittämisessä. Uhka ja pelko ovat ihmisessä itsessään. (1995, 414-415.) Edistyneinkään tiede ei auta, ellei ihminen ole valmis kohtaamaan kaikkein haastavinta: omaa itseään.

Ilman intohimoa elämä tuntuisi minusta tarkoituksettomalta. Intohimon kohde saattaa olla mikä tahansa, ja elämän varrella kohteet luonnollisesti vaihtuvat, mutta juuri mahdollisuus innostua, jopa hullaantua, tekee elämästä minulle elämisen arvoisen. Uusikylä siteeraa Amabilea, joka nimittää yksilön intohimoista halua tehdä jotakin sisäiseksi motivaatioksi; ihminen tekee jotain, koska hänellä on siihen sisäinen palava halu, mikä on todellisen luovuuden välttämätön ehto. Ulkoinen motivaatio taas saa ihmisen toimimaan välineellisesti, kuten rahan, maineen tai kunnian ansaitsemiseksi, jonkun määräyksiä toteuttaen, mikä on luovuuden kannalta usein haitallista. (1996, 108-109.) En voi elää ilman luovuutta, enkä halua, että luovuudelleni määritetään ulkopuolelta rajat. Haluan etsiä rajojani itse.

”Tiede teoretisoi näkyväisen näkymättömäksi; taide ja kaunokirjallisuus ylittävät rajan toiseen suuntaan: ne muuttavat näkymätöntä näkyväksi. Taiteilija ruumiillistaa ruumiittoman; runoilija kääntää hiljaisuutta sanoiksi. Käännöstyö synnyttää metaforia.” (Lehtinen 2000, 101.)

Kaplinskin mukaan olemista ja muuttumista pidetään yleensä vastakohtina. Hän vakuuttaa niiden olevan kuitenkin sama asia, sillä ”vain muuttuva voi olla olemassa”. (1992, 90.) Ahti korostaa, että tärkeintä on asioiden tekeminen todeksi: ihminen, joka haaveilee tanssivansa kadulla, ei muutu; vain se, joka tanssii kadulla, muuttuu (1988, 94). En halua jämhättää paikalleni, en halua valmista elämää, vaikka joskus tuntuu, että se olisi helpointa. En halua helppoa elämää, vaan omannäköistäni elämää. Olen lapsesta asti ollut pohdiskeilija, kysellyt asioita itseltäni ja etsinyt niihin vastauksia, alkuun kuvitellut, että lopullisia

vastauksia on, pikku hiljaa oivaltanut, ettei aina ole edes kysymyksiä. Silti en ole lakannut kyselemästä. En usko, että edes voisin lakata.

”Ajattelu, ajatusten virta, tajunnanvirta paljastaa meissä pesivän levottomuuden, intohimon, kyvyttömyytemme olla pohjia myöten tyytyväisiä, tuntee rauhaa, levätä. Ajattelu onkin kärsimistä, kärsimyksen leima meissä. Ajattelu se tosiasiallisesti ajattelee meitä, lohduttaa meitä ajatuksella että olemme itse ajattelijoita, että ajattelu on meidän omaisuuttamme.” (Kaplinski 1992, 10.)

Tämä prosessi ei ollut välttämättömyys, jos ajattelen sitä rationaalisesti vaikkapa oman ammatillisuuteni läpi – päinvastoin. Olen elämäntilanteessa, jossa kaikki on ulkoisesti kunnossa, kaikkea on kyllin: on perhe, talo jossa lapset kasvavat, omaa aikaakin jo on. Ammattitaitoa on, toki sitä on koko ajan kehitettävä, loppumattomiin. Rilken mukaan jokaisen pitäisi löytää työstään elämänsä ydin ja kasvaa siitä mahdollisimman loistavana (1997, 16). Mutta kuten Kaplinski asian sanoo: ”On sangen mahdollista, että se, mihin on uskottava voidakseen olla onnellinen, poikkeaa siitä, mihin on uskottava voidakseen menestyä uralla” (1992, 131).

Haavikko väittää, että ”(J)uuri *identiteetin heikkous* näyttää olevan se ongelma, joka kaikkein useimmin on ajanut minuuden etsimiseen, rakentamiseen, itsensä toteuttamiseen, ilmaisemiseen, itsensä laajentamiseen, itsensä kehittämiseen kirjoittamalla – mitä sanoja käytettäneenkin.” (1985, 245). En suostu uskomaan, että kyse välttämättä on heikkoudesta. Se, että etsii minuuttaan, voi olla myös merkki tavanomaista suuremmasta halusta tiedostaa itsensä maailmassa ja sen osana, olla antautumatta itsestään selvään elämään. Kirjoittava ihminen luo identiteettiään kirjoittamalla, säveltävä säveltämällä, liikkuva liikkumalla. Uskon, että kyse on vain erilaisista tavoista hahmottaa maailmaa. Kirjoittajana hahmotan maailman ja itseni kirjoittamalla; olen aina kokenut selvittäväni ajatukseni parhaiten kirjoittamalla ne ylös. Hägglundin mukaan voimakkaasti luovilla ihmisillä on ”monta omakuvaa, johon kuhunkin liittyy oma identiteetti, ensisijaisesti luovan minän ja arkipäiväisen minän eri identiteetit” (1985, 128). Luova ihminen on tietoisempi näistä eri identiteeteistä kuin sellainen, jolle arkimaailma riittää.

Olen siis jo valinnut polkuni. Outi Nyttäjän mielestä ilmiöiden olemuksen tajuamista voi verrata oikeaan suuntaan kulkemiseen siitä huolimatta, että tie on viitoitettu lukemattomien harhaanjohtavien tienviitoin (ennakkokäsityksin, ideologioin, tottumuksin), jotka neuvovat menemään vanhaan suuntaan. Voimia vaatii se, että jaksaa kulkea valmiiksi merkityn tienhaaran ohi. (1984, 156.) Minulla olisi vielä mahdollisuus kääntyä, mutta en halua. Uskon, että minussa on koko ajan ollut visio minua odottavasta polusta, polusta joka on vain minua varten, ja valitsinpa miten tahansa, se tulee aina eteeni muodossa tai toisessa, sillä kehitys on spiraali, joka kiertyy aina lähelle lähtökohtaansa. Joka kierroksella voin

valita, joka kierroksella saan uuden mahdollisuuden. Mutta kuinka kauan kierroksia riittää? Kierros kierrokselta kuljettava polku ainakin lyhenee.

Matka on erittäin käytetty, mutta niin perustavaa laatua oleva sisäisen prosessin vertauskuva, ettei se ole ajan myötäkään kulunut puhki. *Stalkerissa* käytät nimenomaan matkaa tuntemattomalle Alueelle itsensä löytämisen vertauskuvana. Stalker on opas ja tiennäyttävä, yksinkertaisuudessaan nöyrä epäsankari. Kyyninen, elämän ja alkoholin kuluttama kirjailija etsii uutta kipinää työhönsä, inspiraatiota, jonka kautta voisi tulla kirjailijana aiempaa paremmaksi. Professori puolestaan edustaa tiedettä, ja hän on suunnitellut tuhoavansa Huoneen, jossa kaikki toiveet toteutuvat, koska hän pitää sitä vaarana ihmiskunnalle. Analogia on selvä *Solarikseen*, jossa tiedemies Sartorius myös haluaisi tuhota alkumeren, koska ei ymmärrä, että ihmisellä täytyy olla jotain häntä suurempaa, käsittämätöntä, tavoiteltavaa. Kaikkea ei tieteen avullakaan voi hallita. Matka suuntautuu pois arjesta, paluu takaisin arkeen.

*Stalkerissa* päähenkilön paluu Alueelta on hyvin vaikea. Hänen on myös yhä uudelleen lähdettävä – sisäisestä pakosta – Alueelle huolimatta matkan riskeistä ja siitä, että matka imee hänet lähes tyhjäksi. Isaacs siteeraa myyttien tutkija Joseph Campbellia, jonka mukaan suurimpia sankarin kohtaamista haasteista ovat palaamiseen liittyvät. Arkimaailmassa ei hyväksytä eikä arvosteta ilmaisuvapautta eikä matkalla saatuja oivalluksia. Klassisissa myyteissä paluu kuvataan jonkinlaisena velvollisuutena ja uusien tietojen yhteiskuntaan saattamisen vaatimuksena. (2001, 276.) Elämä on kuitenkin etupäässä arkea, jossa on eletävä ja johon on palattava. Onnellisinta on, jos matkalla saatua voi hyödyntää arjessa. Matkan mahdollisuus eli Salainen Puutarha on oltava, että arkea jaksaisi elää. Salaiseen Puutarhaan ei voi kuitenkaan jäädä asumaan, sillä silloin se lakkaa olemasta salainen.

Usein olen haikaillut sitä, miksi en voi olla niin kuin muut, normaali eli normien mukainen. Vaikka jos olen täysin rehellinen itselleni, en edes halua olla normitettu. Sitä paitsi

”Tavallinen elämä, normaali elämä on myytti johon me yritämme uskoa tullaksemme tässä meidän elämässämme toimeen vähäisemmin ponnistuksin. Mutta ennemmin tai myöhemmin myytti murtuu. Ei ole olemassa normaalia elämää eikä normaalia kuolemaa. Elämä ja kuolema ovat aina paradoksia, käsittämättömiä, omituisia, mutta henkisesti selvyytteen pääselle ihmiselle ne voivat olla ihmeellisiä.” (Kaplinski 1992, 87-88.)

Kaplinski sanoo tavallisen ihmisen olevan yleensä kiinni omassa itsessään, omassa roolissaan. Hän on uhrannut elämänsä määriteltävyydelle: hänet on helppo nimetä ja luonnehtia, hänellä on tietty persoonallisuus, mutta vähän elämää. Kuitenkin elämä on virtaamista ja jotta vesi voisi virrata, on astian oltava avoin. ”Mutta auki oleminen tarkoittaa haavoittuvuutta, kivun ja kärsimyksen mahdollisuutta. Se ei ole mahdollista ilman luotta-

musta, uskoa, rakkautta, jotka tosiasiansa eivät olekaan niin eri asioita kuin olemme tottuneet ajattelemaan.” (2002, 237.)

Voiko itseään paeta loputtomiin ja silti pysyä onnellisena? Luulen, että ei, jos haluaa pysyä itsensä kanssa tasapainossa, jos haluaa säilyttää tuntosarvensa herkkinä. Ainakin sinusta on väärin, että ihminen ”kieltäytyy omasta henkilökohtaisesta tiestään muka yleisempien ja jalompien tehtävien nimissä, tunnustamatta itselleen, että hän itse asiassa rikkoo itseään ja sitä elämää vastaan, joka hänelle on jotakin tarkoitusta varten annettu...” (Vangittu aika, 278).

Minä etsin yhä kutsumustani. Kaikki se uusi, mitä koen koko ajan oppivani, tyydyttää minua suuresti. Tunnen usein olevani tyhjä, en hallitse kieliä, jotka muille ovat itsestään selviä, sisäistyneitä, hienot teorialat ovat minulle vieraita. Mutta sitten taas jokin ikään kuin lokahtaa kohdalleen ja tunnen edenneeni kappaleen matkaa. Mutta mihin? Lähemmäs itseäni, kuvittelisin, lähemmäs sitä tasapainoa, jonka voin saavuttaa ainoastaan kuuntelemalla sisäistä ääntäni. Ehkä kyse on siitä, mistä Risto Niemi-Pynttari puhuu sanoessaan, että kenties ”nykyaikainen harrastajakirjoittaja kehittää enemmän persoonallisuuttaan, ja valmiiden teosten tekeminen jää vähemmälle” (2004, 220). Ruth kertoo Maslowin todenneen, että nimenomaan naiset ovat kiinnostuneempia luovasta prosessista sinänsä, eivät välttämättä lopputulokseen johtavasta saavutuksesta (1985, 18). Ottamatta kantaa sukupuolten välisiin mahdollisiin eroihin Uusikylä toteaa, että monelle luovalle yksilölle prosessi on tärkein, ei niinkään valmis tuote, sillä luovan prosessin aikainen onnen ja helpouden tunne, ns. flow-kokemus, jonka aikana ”yksilö vapautuu persoonallisuutensa rajoista, unohtaa itsensä, antaa prosessin viedä”, on niin palkitseva (1996, 142).

Joskus epäilen tietäväni kutsumuksestani enemmän kuin haluan itselleni myöntää. Se on pakenemista ja suojautumista, tiedän. Kun on jarrut vähän päällä tai välttää kaasuttamista kunnolla, ei voi menettää unelmaansa. Toisaalta ellei kaasuta täysillä, ei voi saavuttaa unelmaansa. Calvinon mukaan ”tavoittelemme koko ajan jotakin kätkeyttä tai pelkäämää mahdollista tai oletettua” (1999, 80). Pääasia on, että on jotain, mitä tavoitella.

Voin hyvin yhtyä Torsti Lehtisen sanoihin: ”Taide ja runous ovat olemassaolon ylitystä. Luova asenne alkaa sen ymmärtämisestä, että elämää ei voi ymmärtää” (2000, 30). Etsijyys on elämäntapa, joka olennaisesti määrittää ihmisyyttäni.

## 2. kirje (Rakastuminen, oivallus vai valaistuminen?)

Rakas Andrei,

tulen muistamaan junamatkan Kuopiosta takaisin Jyväskylään tammikuussa 2002 hyvin elävänä. Olin lainannut *Vangitun ajan* lähikirjaston palautushyllystä, koska se näytti kiinnostavalta. Olin ollut Kuopiossa pitämässä luentoa, yleisöä oli vähän, eikä tunnelma ollut yhtä hersyvä kuin tavallisesti. Oli pakkaspäivän ilta, juna oli kylmä ja melkein tyhjä. Käivoin kirjan esille jo aseman kohdalla ja aloin lukea. Tekstisi imaisi minut sisälleen saman tien. Ajattelin kirjoittaa muutaman ajatuksesi ylös. Lopulta minun oli pakko lopettaa, sillä käteni särki. Olin kirjoittanut puoli vihkollista, vaikka kirja oli vasta alkupuolella. Olin mykistynyt. Olin onnellinen. Olin myyty.

”Omaelämäkerrallisissa kirjoituksissa käänne ilmaistaan tähänastisten harhapolkujen ymmärtämisen ratkaisevana hetkenä, joka avaa oikean tien ja kirkastaa mahdollisen tulevan. Samalla käännekohtiin liittyvät ilmaisut kertovat sen olevan menneisyydestä poikkeuksellisen selvästi esiin pistävä tapahtuma, jonka ajallisista ja paikallisista koordinaateista ei vallitse tavanomaista menneen hahmottamiseen ja muistamiseen liittyvää epävarmuutta. Päinvastoin, oman elämänsä kertoja muistaa selvästi, miten ja missä se tapahtui, muistaa eloisasti, milloin nykyinen itse – se joka tässä nyt muistelee ja kirjoittaa elämäänsä – sai alkunsa. (...) Käännekohtaan valossa siihenastinen elämä saa uuden merkityksen ja selvän suunnan, joka on tähän asti tapahtumaan tulevista, olipa se luonteeltaan kuinka hapuilevaa tahansa.” (Kosonen 2002, 111-112.)

Ymmärrän hyvin, että kysymys oli ajoituksesta: kohtasin oikealla hetkellä juuri sen, mitä silloin kaipasin. ”Ajatuksilla ja tunteilla on tässä mielessä *konkreettinen vaikutus*. Ne eivät vain leiju päällämme, vaan vetävät meitä kohti joitakin ideoita ja kokemuksia ja saavat meidät karttamaan toisia. Ne vaikuttavat meihin, koska ne vaikuttavat tietoisuutemme muotoutumiseen.” (Isaacs 2001, 291.) Puhuttelit minua, koska itse niin halusin. Elokuvisasi on jotain sellaista, joka vetää minua puoleensa, kun taas monet elokuvat työntävät minua pois päin. ”Ajatukset ovat kuitenkin vahvempia, sillä ne ovat magneettisia. Ne vetävät puoleensa samankaltaisia ideoita ja torjuvat toisenlaisia ideoita.” (Isaacs 2001, 292.)

Kokemustani voi mielestäni hyvin verrata prosessina rakastumiseen. Alberonin mukaan kukaan ei rakastu ollessaan tyytyväinen olemassa olevaan, vaan rakastumisen valmius syntyy silloin, kun arkipäivästä ei tahdo löytää mitään arvokasta. Olin tilanteessa, jossa minulla oli eräänlainen etsintä päällä: halusin muutosta kuormittavaan työkuvioon, en ollut tyytyväinen siihen mitä työ otti ja vastapainoksi tarjosi. Koin nääntyväni henkisesti. Olin siis vastaanottavainen, valmis heittäytymään, kun tilaisuus tulee. (1984, 58.)

”Rakastuminen ei ole sitä että haluaisi jotakin kaunista tai kiinnostavaa ihmistä; rakastuminen on sosiaalisten suhteiden uudelleen muokkaamista, sitä että näkee maailman uusin silmin. Rakastumiseen valmistautumisessa uusi maailma alkaa tulla esiin, milloin sosiaalisesti etäisenä (onnelliset muut), milloin ajallisesti etäisenä (jokin mikä on tulossa). Vielä se ei ole olevaisen ilmausta:

mutta siinä on jo arvojen muuttumista, siinä toisin sanoen erotetaan toisistaan se mikä on tärkeää ja arvokasta ja se mikä ei ole, oma itse tuntuu olevan arvoa vailla, mutta aavistamme että jotakin on tapahtumassa.” (Alberoni 1984, 60.)

Sinä vertaat rakastumista pahaan tautiin, joka ei tee elämääsi onnelliseksi, vaan pelkästään sotkee sen (T:n haastattelu). Älä suotta huolestu! En rakastunut sinuun ihmisenä, vaan siihen mitä koen sinun edustavan: maailman näkemisen tapaa ja ihanteellisuutta. Koen, että puhumme kanssasi samaa kieltä, että meillä on yhteiset arvot ja ihanteet. Alberonikin laajentaa rakastumisen käsitteen koskemaan jokaista syntyvaihetta ja joukkoliikettä. Rakastumisen kohteena ei siis välttämättä ole henkilö, vaan vaikkapa ryhmä. Muutokseen valmistautunut ihminen voi tunnistaa itsensä esim. kollektiivisessa joukkoliikkeessä. (1984, 60.)

Hägglund puhuu inspiraatiosta hyvin samaan tapaan kuin Alberoni rakastumisesta:

”Inspiraation vastaanottaminen oman itsen ulkopuolelta edellyttää tyhjää paikkaa mielessä, eräänlaista nälkätilaa, joka saa luovan henkilön kaipaamaan ja hakemaan vaikutelmia oman psyyken ulkopuolelta. Samalla inspiraatiota edeltää ainakin osittainen kyllästyminen vanhaan jo olemassaolevaan ja siitä johtuva oman itseriitaisuuden ylläpitämisen korkean itsetunnon lasku. (...) Kun inspiraatio valtaa mielen tyhjän paikan, se koetaan valtavana tapahtumana ja voiman lähteenä. (...) Inspiraatio ei ole yksinomaan tunne tai vaikutelma, vaan se on kokonaispersoonallisuuden kokonaisvaltainen tila.” (1985, 130.)

Olin kuvitellut nykyajan pakottaneen minut luopumaan ihanteistani, mutta sinä palautit uskoni. Kuolit jo 80-luvulla. Jos olisit elänyt pitempään, olisitko kyynistynyt? 70-luku oli epämiellyttävää aikaa, en kaipaa sitä hiukkaakaan, mutta sinä onnistuit tavoittamaan siitäkin jotain ajatonta. Toki tuo aika näkyy elokuvissasi, nyt tehtyinä ne olisivat aivan toisenlaisia, ehkä ne nyt löytäisivät enemmän katsojiakin. Tai sitten ei, sillä ihanteet ovat kuolleet. Sisäisillä arvoilla ei ole merkitystä, vain ulkoinen merkitsee. Totuudenetsijät ovat muinaismuisto, jäännös ajalta joka ei enää koskaan palaa.

Ja sittenkin, onko ihminen lopultakaan muuttunut? Se, mikä minua elokuvissasi koskettaa, on juuri ihmisyiden ydintä hipova. Kaikki tuo ns. tieteellisyys, jota tavoittelet *Solariksessa*, vanhenee, (kunpa sinulla olisi ollut kristallipallo ja olisit valinnut röntgensäteiden tilalle edes magneettikentät!) mutta se, mikä koskettaa ihmistä minussa, on ajaton, suuri taide. Elokuvissasi onnistut tallentamaan aikaa ikuisuudeksi. Sartre pitää intohimoa, tai oikeastaan tapaa, millä intohimo on esitetty, ajattomana. Kun ideat väljähtyvät, ”ne pienet henkilökohtaiset päänäpintymät, jotka esitti ihminen joka kerran oli lihaa ja verta” säilyvät. (1967, 36.)

Hietalan mielestä elokuvan katsominen sinänsä palvelee joitakin ihmisen syvällisiä psyykkisiä tarpeita. Hänen mukaansa todelliset filmihullut eivät ole kiinnostuneita yksittäisistä elokuvista tai niiden tarinoista, vaan he haluavat vapautua tietoisuuden otteesta, ka-

dottaa identiteettinsä ja vajota kuvien maailmaan. (1994, 84-85.) Epäilemättä tämän määritelmän mukaan en ole filmihullu, en nauti mistä tahansa elokuvasta, vaan valikoin elokuvani varsin tarkkaan ja siitä huolimatta on hyvin harvoja elokuvia, jotka ovat koskettaneet minua edes hiukan samalla tapaa kuin sinun elokuvasi. En myöskään lue mitä tahansa kirjoja, ja niistäkin, joita luen, varsin harva vaikuttaa minuun voimakkaasti ja jättää pysyvän jäljen. Todennäköisesti ilmiö liittyy osittain vanhenemiseen: iän myötä tarvitsee havahtuakseen yhä voimakkaampia ja selvemmin massasta poikkeavia ärsykeitä.

Mielestäsi taiteilijoita tarvitaan, koska maailma on epätäydellinen. Ihminen ei etsisi sopusointua, jos hän eläisi siinä. Huonosti suunniteltu maailma synnyttää taidetta. Taiteilija ei elä ilmattomassa tyhjiössä, ja toimiakseen hän tarvitsee jotain painetta. Paine voi olla eri tyyppistä, mutta sitä on oltava. (T:n haastattelu.) Minun paineeni lienee neurologin työ, josta kyllä pidän paljon, mutta joka myös vaatii paljon. Jos yrittäisin heittäytyä vain kirjoittamaan, tuskin siitäkään mitään tulisi. Luterilainen perintö painaa: kärsi, kärsi, kirkkaamman kruunun saat. Pelkkä kirjoittelu leimataan (kuka leimaa? minäkö vain?) laiskoteluksi. Työponnistelujen jälkeen kirjoittaminen on luvallista – jos enää jaksaa. Tilanne olisi epäilemättä eri, jos olisin oikea kirjailija.

Ja toisaalta, haluaisinko edes heittäytyä vain kirjoittamaan? Luulen, että tarvitsen työtäni. Itse asiassa rakastan työtäni. Mutta en usko, että voisin tehdä lääkärin työtäni ilman mahdollisuutta seikkailla välillä pääni sisäisessä maailmassa. Goldberg kertoo ystävästään, joka näytti ulospäin normaalilta, puuhasi arkisia askareitaan, mutta oli sisältä villi. Ja hän on sitä mieltä, että kirjoittajaa liikuttaa nimenomaan halu kirjoittaa. (1990, 156.) Ehkä minäkin näytän ajoittain normaalilta..? Olen monta kertaa palkinnut itseäni kirjoittamisella: kunhan jaksan tehdä sen, mitä minun kuuluu tehdä ja mitä minulta odotetaan, ansaitseen luvan kirjoittaa. Tämä tietysti sisältää ajatuksen siitä, ettei kirjoittaminen ole niin oikeaa ja kunnollista tekemistä kuin ns. normaali leipätyö. Tai ettei minulla oikeasti ole lupaa tehdä mitään niin mukavaa ja palkitsevaa. Kuitenkin minun on ollut pakko myöntää, että olen itse ensisijaisesti se, joka asettaa itselleen yhä uusia vaatimuksia ja velvoitteita.

Olen löytänyt sekä sinusta että itsestäni transmodernistin. Termi oli minulle täysin vieras, ennen kuin Pauliina Vanhatalo esitteli sen minulle arvioidessaan aineopintojeni lopputyötä. Vaikka pyrin välttämään sitoutumista yksisilmäisiin teorioihin, enkä yleensä perusta nimilapuista, transmodernismi tuntuu määrittävän niin kattavasti sen, mitä minä pidän elämässä tärkeänä ja mistä myös sinun ajatuksesi kertovat, etten oikeastaan voi välttää peilaamista ajatuksiani myös siihen.

”Tranmodernistit arvostavat persoonallista kasvua ja henkistä elämää. He painottavat ihmissuhteita ja niissä humanisuutta, altruistisuutta, toisista huolehtimista ja palvelunhalua. Persoonallisen tietoisuuden ohella heillä on hyvin kehittynyt sosiaalinen tietoisuus ja uudenlainen pyhyden aisti. He ovat muita osakulttuureita ihanteellisempia ja avoimempia luomaan myönteistä tulevaisuutta. Heitä kiinnostaa vähemmän menestys ja rahan ansaitseminen kuin moderneja, vaikka monet heistä ovatkin melko suurituloisia. Hedonismi, materialismi, kyynisyys, suvaitsemattomuus ja ahdasmielisyys ovat maailmankuvan vastaisia ominaisuuksia. Transmodernistiset ajattelijat ovat holisteja. He korostavat ihmisen, terveydenhoidon, tieteen ja elämänilmiöiden kokonaisvaltaisuutta. Globaali ekologinen ajattelu, planetaarinen tietoisuus ja rakkaus vieraita kulttuureja kohtaan ovat ominaisia. He arvostavat ympäristökeskeisyyttä ja ovat halukkaita rakentamaan ekologisesti kestäviä yhteisöjä, maksamaan ympäristön puhdistamisesta ja pysäyttämään saastuttamisen ja kasvihuoneilmiön. He kokevat luonnon pyhäksi ja heitä kiinnostaa vapaaehtoinen aineellinen yksinkertaisuus. Samalla he ovat halukkaita rajoittamaan aineellista kasvua ja pysäyttämään epäilyttävän liiketoiminnan. He arvostavat aitoutta ja välttävät kaikkea pinnallisuutta, jäljennöksiä ja kertakäyttöistä. Kuluttajina he ovat tarkkoja ja asioista perillä olevia. Vihreä liike on ollut tässä edelläkävijä.” (Huhmarniemi 2001, 474-475.)

Valkola puhuu havaitsemisen tarkoitushakuisuudesta (1993, 22). Etukäteisasenteeni elokuviasi katsoessani lienee ollut tarkoitushakuista: halusin löytää elokuvistasi ne ajatukset toteutettuna käytännössä, joista puhut kirjassasi, enkä myöskään pettynyt. Mahdoton sanoa, olisinko löytänyt elokuvistasi saman, jos olisin katsonut ne ensin. Se, mikä kirjassasi puhutteli eniten, oli suhteesi maailmaan ja todellisuuteen. Nimenomaan siihen minun oli helppo samastua. Kenties tuotoksesi voisivat olla yhtäläillä vaikkapa tauluja, runoja tai valokuvia. Se, mikä teki minuun vaikutuksen, on peräänantamattomuutesi, halusi tehdä juuri niin kuin sisäinen äänesi sanoo. Tuon intohimon haluan jakaa kanssasi. Kyse voi hyvin olla luonteenpiirteistä ja ehkä laajemmin persoonallisuudesta, tietynlaisesta ehdottomuudesta, mikä näkyy transmodernistisena elämänasenteena.

Olen aina ollut etsijä, kuten sinäkin. Olen kokenut monta kertaa vilpittömää löytämisen iloa (kuten silloin kun löysin *Vangitun ajan*), mutta vasta sinä sait minut ymmärtämään, ettei lopullista löytämistä voi koskaan tapahtua, sillä jos etsiminen loppuu, loppuu koko elämä, kaikki merkitykset katoavat. Sartre toteaa sarkastiseen tapaansa, ettei lukijaa kylälästyä se, että hän löytää samoja ajatuksia mitä erilaisimmista kirjoista, jos ne ovat hänen omia ajatuksiaan. Lukija ei toivo kirjailijan antavan hänelle uusia ajatuksia, vaan toivoo tämän esittävän ylväästi nimenomaan niitä ajatuksia, joita hänellä on jo ennestään. (1967, 87–88.) Varmasti siitä osaltaan oli kyse, kun luin *Vangittua aikaa* – tuttuuden tunteesta: olit kiteyttänyt kirjaasi juuri niitä ajatuksia, joita itse pidän tärkeinä. Elokuvissasi pidän eniten niiden ehtymättömyydestä: ne avautuvat kerta kerralta paremmin, mutta silti niihin jää jotain sellaista, jota ei voi selittää, joka puhuttelee suoraan ihmisyyteni ydintä ilman tietoisuuden väliintuloa.

Kirjoitit kirjan elokuvanteosta, minulle se on kirja runoudesta – runoudesta elämänasenteena –, paras kirjoittamisopas jonka olen lukenut. Se osoittaa, että ajatukset ovat uni-

versaaleja, eivät ne ole sidottu mihinkään genreen. Se mikä on olennaisinta, koskettaa yli rajojen.

## 2. KÄSITYKSIÄ TAITEESTA JA SEN MERKITYKSESTÄ TAITEILIJALLE

### 3. kirje (Elämän tarkoitus: totuuden etsiminen, todellisuuden kohtaaminen ja henkinen kasvu)

Hyvä Andrei,

ihailen tinkimätöntä suhtautumistasi työhön ja koko elämään. Et todellakaan päästä itseäsi helpolla. Näet taiteen osana elämän kokonaisuutta, keinona kasvaa henkisesti. Sanot olevasi agnostikko (Martyrologia, 333), ajatuksistasi löydän hyvin paljon kristillisyyttä. Päiväkirjassasi luetteloit kahdeksan tietoisuuden tilaa, jotka voidaan saavuttaa mietiskelyn avulla. Listasi viittaa lähinnä idän uskontojen suuntaan: 1. valvetila, 2. unitila, 3. hypnoosi, 4. transsendenttinen tietoisuus, 5. kosminen tietoisuus, 6. ykseys, 7. jumaltietoisuus ja 8. absoluutti, jota pidät korkeimpana ja saavuttamattomana tavoitteena. (Martyrologia, 221-222.) Paloheimo näkee sinut hyvinkin uskonnollisena ohjaajana, ja erityisesti *Andrei Rublevia* hän pitää yhtenä vuosikymmenen moniulotteisimmista uskonnollisista elokuvista, syvimmältä tasoltaan Kristus-allegoriana, joskaan hän ei kiistä elokuvan yhteiskunnallista ja historiallista puoltakaan (1979, 69-70). Uskonnollisuus on kyllä tärkeä elementti elokuvissasi, mutta onko se elokuviesi syvin taso, siitä voidaan olla monta mieltä. Minusta Dethlefsen kuvaa mainiosti eri uskontojen välistä eroa vertauksella ”monta rasiaa – sama sisältö”:

”Muodollisesti uskonnot ovatkin hyvin erilaisia – mutta joka osaa nähdä muodon takana olevan sisällön, toteaa hämmästyneenä, että sisältö on aina sama – itse asiassa on vain yksi vapauteen vievä tie – mutta tätä tietä voidaan kuvailla tuhansin vertauksin, sanoin ja symbolein.” (1994, 128)

Mielestäni ajatuksesi ovat ennen kaikkea osoitusta siitä, että haluat pitää kaikki mahdollisuudet auki, sillä lopultahan kaikki ideologiat kysyvät samaa: mikä on elämän tarkoitus? onko sitä? Nykyisellä tieteen aikakaudella yleisin usko lienee, ettei ihmisen elämällä ole sen kummempaa tarkoitusta. Samalla kun kuoleman jälkeiseen elämään ei ”nykyhetkeä palvovassa kulttuurissamme uskota, ihmiseltä katoaa tulevaisuus” (Kosonen 2002, 124).

Onko usko tuonpuoleiseen tarpeen, että elämälle löytyy tarkoitus? Eikö kannustimeksi riitä kilvoittelu yhä parempaan? Isaacs toteaa, että koska nykytiede kieltää taivaan antaman opastuksen, merkitystä kaipaavan ihmisen on luotava se itse. Hyvän tavoittelu on menettänyt merkityksensä, koska sillä tarkoitetaan vain vallan ja tehokkuuden tavoittelua. ”Emme kysy, mikä on hyvä elämä, vaan mikä on tehokas elämä.” Alkuperäinen visiomme, elämän tarkoitus ja estetiikka, ovat kadonneet. (2001, 299.) Dethlefsen toteaa, että metafyyssisen ulottuvuuden katoamisen myötä elämä on käynyt monen mielestä tarkoituksettomaksi, koska ainoa tarkoitus on edistys, jolla ei ole muuta päämäärää kuin lisätä edistystä (1994, 29).

”Ennen kuin aletaan muovata jotain käsitettä, tässä tapauksessa taiteesta, pitää vastata toiseen, paljon laajempaan kysymykseen: mikä on ihmiselämän tarkoitus tässä maailmassa? Ehkä olemme tässä maailmassa kasvaaksemme henkisesti. Jos elämän tarkoitus on siis henkinen jalostuminen, silloin taide on yksi tie siihen. Tämä on minun käsitykseni, joka on sopusoinnussa elämäntarkoitukseni kanssa. En tiedä. Jotkut sanovat että taiteen tarkoituksena on antaa ihmisille tietoa maailmasta, että taide on tiedon hankintaa, kuten mikä tahansa muu älyllinen toiminta. Minä en kyllä usko paljoakaan tällaiseen tiedon hankintaan. Tieto suistaa meidät yhä kauemmas siitä, minkä pitäisi olla elämämme päätarkoitus. Mitä enemmän tiedämme, sitä vähemmän tiedämme. Sillä mitä syvemmälle menemme, sitä kapeammaksi käy näkymä. Taide auttaa ihmistä ylentymään henkisesti, nousemaan oman itsensä yläpuolelle, käyttämään sitä mitä kutsumme vapaaksi tahdoksi.” (T:n haastattelu.)

Artaud ilmaisee saman asian sanomalla, ettei taide jäljittele elämää, vaan elämä jäljittelee transendenttistä periaatetta, jonka löydämme taiteen avulla (1983, 208). Onnistut hyvin tavoitteessasi kohota oman itsesi yläpuolelle. Rinnekangas viittaa *Peilin* alussa olevaan kahteen (yhden sijasta) peräkkäiseen tuulenpyörteeseen heinikossa, joita hän pitää osoituksena siitä, ettei sinun tarvitse välittää tiedosta, koska tottelet tunnetta. Muiston kuvan omavaltaisuus on peruste elokuvan kaikkien seuraavien kohtausten sisällölle. ”Lopputulos ei ole pelkästään täydellistä elokuvaa, vaan myös koko se sielullinen seutu, jolla Andrei Tarkovski tiesi syntyneensä.” (2002, 76.) Itse sanot, että runollisten yhteyksien kautta voi saavuttaa intensiivisemmän tunteen ja aktivoida katsojaa, joka joutuu vedetyksi osallistumaan elämän löytöretkelle, ”vailla kaavamaisen juonen ja tekijän valmiiksi-pureskeltujen osviittojen tarjoamaa tukea” (Vangittu aika, 36).

Olin haudannut kysymyksen elämän tarkoituksen etsimisestä kai nuoruusikään liittyvänä kehitysvaiheena, mutta lukiessani kirjaasi minussa heräsi vanha idealisti, se totuuden ja elämän tarkoituksen etsijä, joka viime kädessä olen kai aina ollut, vaikka olenkin onnistunut esittämään monta rooliani niin uskottavasti, että ne ovat menneet täydestä jopa itsestäni. Tai on väärin sanoa, että olisin esittänyt rooleja, pikemminkin olen ollut eri rooleissani osia itsestäni, rehellisiä, todellisia osia, mutta sittenkin vain osia. Ehkä juuri totuuden ja elämän tarkoituksen etsijänä olen eniten oma itseni, paljaimmin ja todellisimmin. Ajatuk-

seni ovat usein naiiveja, mutta samalla alastomuudessaan oikeita, juuri niitä, jotka tekevät elämästä merkityksellisen ja jotka tekevät minusta minut.

Sanot, että on pyrittävä omaan totuuteen, sillä yleistä totuutta ei voi olla (Vangittu aika, 115). Ajatus viehättää minua. Se on vastoin kristinuskon ja monen muun uskonnon ja ideologian oppeja, jotka antavat ymmärtää, että on vain yksi ainoa totuus. Se, että totuuksia on yhtä monta kuin totuuteen pyrkijöitä, on mielenkiintoisempi ja haastavampi käsitys, se antaa enemmän liikkumavaraa, ja loppujen lopuksi se lisää myös suvaitsevuuutta, koska muita ei ole tarpeen yrittää ahtaa samaan koloon, mihin itse onnistuu työntymään. Dethlefsen pohtii myös ihmisten arvojen ristiriitaa: kaikki haluaisivat tehdä oikein eli vakuuttaa muut omista arvoistaan. Hän ei näe ratkaisua dualismissa, jossa vaihtoehdot ovat toistensa vastakohtia, vaan kolmannessa näkökannassa, jossa kaikki polariteetit ovat yhtä hyviä tai oikeita tai yhtä pahoja ja väärä, sillä ne kaikki ovat osa kokonaisuutta, joita ilman kokonaisuus ei olisi ehjä. (1994, 31-32.)

Kaplinski sanoo lapsen kestävän todellisuuden ja kohtaavan sen kiinnostuneena, sen sijaan murrosiän jälkeen kiinnostuksemme vaihtuu peloksi. Toisin suhtautuvia ihmisiä on vain vähän, ja hekin saattavat alkuun olla hämmästyneitä siitä, miksi heidän siihenastiset ystävänsä eivät enää halua puhua mistään todellisesta, vaan käyttäytyvät kaavamaisesti ja ”pysyttelevät loitolla ihmisestä, joka tuntee kiinnostusta todellisia asioita kohtaan ja olisi valmis puhumaan niistä”. On kuitenkin ihmisiä, joille totuus ja sen kunnioittaminen ovat arvoja, joista he eivät luovu. Näitä ihmisiä Kaplinski pitää ainoina todellisina uskovaisina. ”Vailla hyötyä ja enimmäkseen myös toivoa he uskovat totuuteen eivätkä kiellä sitä, että he etsivät totuutta totuuden itsensä takia.” (2002, 167, 173.) Sinä täytät hyvin tämän määritelmän.

Sanot mestariteosten syntyvän ”taiteilijan kamppaillessa moraalisten ihanteidensa ilmaisemiseksi” (Vangittu aika, 43). Entä nykyisin, kun ihanteet on tapettu nimeämällä ne vanhentuneiksi, kun moraalit on poljettu maahan, eikä mikään saa kohota korkeammalle kuin muu, ei ainakaan ihanne? Vaikka nykyisin ei ole lupa puhua ihanteista, en usko niiden kaipuun hävinneen mihinkään. Asiat ovat vain kääntyneet pääläelleen: on oltava ikään kuin avoin ja samalla kätkevä ihanteellisuutensa, koska se on aikansa elänyt ja kulunut. Tämä aika ei ole kiinnostunut todellisesta avoimuudesta – se on liian pelottavaa.

Yksi tärkeimmistä omaksumistasi ajatuksista koskee onnen tai absoluuttisen totuuden saavuttamista (Vangittu aika, 80). (Käsitteillä ei viime kädessä liene suurtakaan eroa). Se teki minuun jo ensimmäisellä *Vangitun ajan* lukukerralla suuren vaikutuksen. Jos joskus tuon tavoitellun saavuttaminen onnistuisi, ihmisen persoonallisuus hajoaisi, sosiaaliset

suhteet katkeaisivat, yhteiskunta tuhoutuisi (Vangittu aika, 80). Se on mieletön ajatus, joka antaa minulle uskoa jatkaa omaa etananvaellustani kohti totuutta samalla iloiten siitä, että aina riittää matkaa, koskaan ei voi olla perillä ja mikä absoluuttisen onnen mahdollisuus tuohon ajatukseen sisältyykään!

Enckell on sitä mieltä, että harhakuvitelmat, joita emme lausu edes ääneen, ovat paitsi elämämme ja toimintamme perusta, myös mielikuvituksemme ja mielemme innoittaja tavoitellessamme sellaista, jonka tarkemmin ajatellen huomaamme olevan ulottumattomissamme. Tämä ajattelumme naiivius tulee hänen mielestään esille selvästi etenkin, kun esitämme ajatuksiamme taiteesta, jolloin ”tahtomme kohoaa yhtä pateettisen suurenmoisena kyvyttömyyttämme vasten kuin pyrkimyksemme ymmärtää elämää verrattuna vaikeuteemme elää sitä.” (1984, 65.) Ihmisellä täytyy olla harhansa ja unelmansa, täytyy olla jotain tavoiteltavaa. Tavoitteen saavuttamiseen täytyy myös voida uskoa, vaikka se olisi kuinka utopistista tahansa. Ihmisellä on oikeus näin pettää itseään ja samalla nauraa uskollleen, eihän elämässä muuten olisi mitään mieltä.

Transmoderni kulttuuri arvostaa ihanteellisuutta, sosiaalisista optimismia, jaloutta ja pyhyiden kokemista ja pitää keskeisenä ihmisen henkistä kasvua. Viisauteen opastaminen ja siihen kasvaminen jatkuvat koko elämän ajan. (Huhmarniemi 2001, 477.) Mitä muuta nämä ajatukset pitävät sisällään kuin halun uskoa absoluuttiin ja samalla tietoisuuden siitä, ettei absoluuttia voida koskaan saavuttaa? Dunderfelt määrittelee transmodernin ihmiseksi, joka haluaa löytää elämäänsä merkityksen ja olla olemassa jotain varten. Transmodernisti kokee elämän seikkailuksi kohti uusia totuuksia, ei niinkään vanhojen kaavojen toistamiseksi tai elämiseksi ilman kaavoja kuten postmodernistit. (2001, 143.)

#### **4. kirje (Taiteen merkitys totuuden ja todellisuuden tavoittelussa)**

Rakas Andrei,

uskot taiteen olevan ainoa aktiivisuuden muoto, joka voi tavoitella absoluuttista totuutta, jopa ilmaista sitä (Mäenpää ja Pyhälä 1976, 8). Mutta onko elokuvan kuvaama maailma sama kuin todellisuus?

Valkola sanoo elokuvan tuntuvan todelta siksi, että se esittää asioita tavalla, jolla näemme maailman. Silti ei ole kyse siitä, että elokuva esittäisi maailmaa tarkasti, vaan pikemminkin siitä, että se esittää meille sen tavan, jolla katsomme maailmaa. Kun kohtaus leikataan otoksiksi, on kyse näkymistä, jotka vain viittaavat todellisuuteen, eivät enää esitä sitä. Siksi elokuvan todellisuus voi olla hyvinkin irrationaalinen. Kuvat eivät ole jännittei-

siä realistisuutensa takia, vaan siksi, että ne ”tarjoavat *mentaalisen* jatkuvuuden ja koska niiden ideat ovat kokemuksen heijastuksia.” (1999, 262, 270-271.)

Aaltonen siteeraa Wollenia, joka pohtii elokuvan ja totuuden suhdetta: ”Elokuva ei voi näyttää totuutta tai paljastaa sitä, koska totuus ei ole ulkomaailmassa, filmille tallentamista odottelemassa. Elokuva voi vain tuottaa merkityksiä, ja niitä voidaan hahmottaa, ei suhteessa johonkin abstraktiin mittapuuhun tai totuuden kriteeriin, vaan suhteessa toisiin merkityksiin.” (1993, 81.) Totuus ei siis ole mitään konkreettista, ehkä sitä ei ole edes olemassa. Totuuden voi kuitenkin kuvitella löytävänsä elokuvan tuottamien merkitysten kautta, ja jo nuo kuvittelun hetket voivat olla osa elämän tarkoitusta. Valkola siteeraa Maurice Merleau-Pontya, jonka mukaan ihmisen havaintotoiminta ei toimi niin analyttisesti ja lineaarisesti, että ensin havaitsisimme jotain ja sen jälkeen kokoaisimme havaintomme yhteen käyttäen apunamme ajatteluamme, älyämme, uskoamme ja tunteitamme, vaan jokainen havainto on jo ennalta merkityksellinen. Maailmamme rakentuu erilaisten havaintojen avaamista jatkuvasti uusista kokemuksellisista horisonteista. (1999, 87.)

Myös Malmberg lainaa Merleau-Pontyn ajatuksia, joiden mukaan elokuva pystyy ilmaisemaan todellisuutta, koska se ei välitä – kuten ei taide yleensääkään – tosiasioita eikä ideoita, vaan suoraan pelkkiä havaintoja maailmasta, jolloin se pystyy ilmaisemaan erityisen hyvin hengen ja ruumiin, hengen ja maailman välisen ykseyden. Filosofia ja elokuva fenomenologisesti tulkittuina ajavat siis samaa asiaa, koska niille on yhteistä tietty olemassaolon tapa. Andre Bazinin mielestä elokuva vastaa ihmisen ikiaikaista unelmaa taltioida elämä koko sen rikkaudessaan, taistella aikaa vastaan yrittämällä balsamoida se. (1981, 132, 134.)

Myös sinä taistelit aikaa vastaan ja onnistuitkin siinä. Eihän edes tämä dialogi olisi mahdollinen ilman elokuviasi. Samalla tavalla myös kirjasi tavoittaa minut kuoleman rajan yli. Pelkään silti, että aika tulee syömään sekä elokuviasi että kirjojasi, sillä ei ikuisuutta voi tavoittaa, vaikka sitä kannattaakin tavoitella. En usko, että mikään yksittäinen teos voi koskaan olla niin merkittävä, että se voisi pitää sisällään ikuisuutta. Ehkä kalpean aavistuksen kuitenkin.

Sellainen elokuva, jonka haluaa nähdä useita kertoja, ei voi olla helppo. Rosma näkee syvemmässä konfliktissa olevan kyse siitä, että ”totuus on totuutta vastassa”. ”Dramaattinen konflikti on aito, merkittävä henkilöille, syvälinen ja voimakkaasti latautunut ja se nousee ihmisen todellisesta sisäisestä elämästä – vakaumuksista, tunteista, moraalista tai ideologisista käsityksistä.” (1984, 78.) Nyytäjä vertaa elokuvaa parhaimmillaan elävään organismiin, joka avaamalla ja sulkemalla itseään kuin tarkoituksellisesti jarruttaa

hahmottamisprosessia päästämällä vain yhdestä ovesta kerrallaan. Paraatioven takana saattaa olla tyhjä takapiha. Siksi kannattaa joskus seistä suljettujen sivuovien takana ja odottaa. Elokuva säilyttää kuitenkin aina lopullisen salaisuutensa. Osiin hajottaminenkaan ei auta, sillä teos ei luovuta perimmäistä mysteeriiään, joka pitää aina sisällään mahdollisuuden, kauneuden ja hirveyden yhtä todellisina. (1984, 158-159.) Juuri noin koen. Esimerkiksi *Peili* tuntuu kerta kerran jälkeen aiempaa rikkaammalta elokuvalta.

Ihminen tarvitsee haasteita. Ihmisyys on suurin haaste. Elokuva voi olla ehtymätön vain siksi, että ihmisen mieli on ehtymätön. Kun katson saman elokuvan kolme eri kertaa, olen joka kerran eri ihminen. Kiinnitän huomioni eri asioihin, ajatusteni harhapolut ovat erilaisia joka kerran, mutta myös minä itse olen erilainen – tuskin paljon, mutta riittävästi varmistamaan sen, ettei yksikään katsomiskokemus voi olla samanlainen, eivätkä näin olen myöskään tuon kokemuksen herättämät ajatukset ole koskaan samoja.

Olit pitkään ymmälläsi ohjaajan tehtävästä. Sanot etsineesi elokuvassa sokeasti yhtymäkohtia runouteen. Vasta *Ei paluuta* -elokuvan jälkeen tajusit, että ”elokuvan kautta voi päästä kosketukseen asioiden henkisen ytimen kanssa.” (T:n haastattelu.) Runoutta tai elokuvaa ja totuuden etsintää voitaneen siis pitää saman asian eri ilmenemismuotoina, niin kuin lunta ja vettä. Puhut oman tiedostusprosessisi kehittymisestä, siitä, että ”päämäärä saavutetaan vain taistelussa oman itsen kanssa, minkä jälkeen voi muuttua vain taktiikka, mutta ei päämäärä koskaan, sillä se on yhtä kuin ihmisen eettinen tehtävä” (Vangittu aika, 116). Kun mietin omaa kirjoittamistani, luulen, että olen ainakin jollain tasolla tiedostanut päämääräni: haluan kirjoittaa isoista asioista – elämästä ja kuolemasta, ihmisen eksistenssistä, hyvästä ja pahasta – eli ikuisista kysymyksistä, mutta en laajoin vedoin, en mahtipontisesti, vaan pienen, haavoittuvan, läheisyyttä kaipaavan ihmisen kautta, jollainen jokaisen meistä uskon perimmältään olevan. Eepistä tarinankerrontaa vierastan.

Vaikka sanotkin, ettei katsojan mieleen tule pitää maalausta todellisuutena (Vangittu aika, 216), ei katsoja pidä elokuvaakaan sen enempää todellisuutena kuin vaikka sitä romaanin maailmaa, johon hän uppoaa. Katsoja tai lukija vain haluaa uskotella itselleen (sen ajan minkä elokuvan katsominen tai kirjan lukeminen vie), että kuvattu todellisuus on olemassa ja hänellä on mahdollisuus olla sen osa. Valkola kyseenalaistaa sen, pitäisikö taiteen ylipäätään imitoida todellisuutta, jolloin muut taiteet jäisivät auttamatta alakynteen, koska elokuva näyttää saavuttavan todellisuuden niin yksinkertaisesti ja täydellisesti. Todellisuuden kopioinnin sijasta taideteos lisää todellisuuteen oman merkityksensä tulkitsemalla tai idealisoimalla maailmaa tai luomalla uuden, itsenäisen maailman, jossa tuntemukset voidaan ilmaista abstraktioina. Näin taideteos ei välttämättä viittaa lainkaan todellisuuteen.

(1992, 12.) Ratkaisevaa mielestäni on, pidetäänkö todellisuutta sisäisenä vai ulkoisena. Ulkoisen todellisuuden tavoittaminen ja kuvaaminen elokuvan keinoin on vielä suhteellisen helppoa. Sinä olet osoittanut, että elokuva voi tavoittaa myös sisäisen todellisuuden, joka on aina näkymätön ja hahmoton ja jota ei sen vuoksi voida määritellä loppuun asti. Tulkinnat ovat aina katsojan omia ja vaihtelevat vielä enemmän kuin ulkoista todellisuutta tulkittaessa.

Kirjassaan *Törmäys todellisuuteen* Jaan Kaplinski määrittelee, mitä todellisuuden kohtaaminen hänen mielestään tarkoittaa. (Ehkä siksi kaikki eivät ole halukkaita tuohon prosessiin.) Mielestäni Kaplinskin käsitykset ovat sopusoinnussa sinun ja myös omien käsitysteni kanssa.

”(...) ihmisen kosketus todellisuuteen merkitsee kosketusta sietämättömiin asioihin, kuolemaan, ratkaisemattomiin ongelmiin ja paradokseihin. Kosketuksemme todellisuuteen on pikemminkin törmäys todellisuuteen, kipeä, traumatisoiva kokemus. (...) Luulen myös, että reagoimme tähän kokemukseen monella tavalla, ja se miten itse kukin meistä sen tekee, määrää hyvin paljon hänen myöhempää elämäänsä.” (2002, 142)

Kaplinski sanoo ihmisen voivan reagoida törmäykseen kolmella tavalla, joista yksi on usko, toinen unohdus ja kolmas vapautuminen, joka tarkoittaa yritystä ”vapautua todellisuuden tuottamasta ahdistuksesta näkemättä silti todellisuutta toisena tai unohtamatta sitä, vapautua sen synnyttämästä tuskasta, yritys hyväksyä todellisuus.” Hänen mukaansa vapautumisen tie ei ole kovin suosittu, koska sen kulkeminen vaatii voimia, joita ei kaikilta löydy. (2002, 158.) En usko, että todelliseksi taiteilijaksi voi tulla, jos pitää todellisuutta ongelmattomana – ehkä viihdekirjailijana tai torिताiteilijana toimiminen onnistuu. Lehtinenkin pitää kirjoittajan todellisena ongelmana ongelmatonta suhdetta todellisuuteen (2000, 11). Todennäköisesti taiteilijoita tulee juuri niistä, jotka eivät (pysty) usko(maan) itsestäänselvyksiin.

Sanot, että ”(J)k jokainen on taipuvainen pitämään maailmaa sellaisena kuin hän sen näkee ja kokee” (Vangittu aika, 227). Toisin ei tietenkään voi olla, mutta joskus kun pääsee hyvin lähelle toista ihmistä, saa aavistuksen siitä, millainen tuon ihmisen maailma ehkä on. Se on kenties oman lääkärintyöni palkitsevimpiä puolia. Toki empatia ja samastuminen ovat keinoja rajallisia. ”Emme koskaan saa tietää, miltä samat tapahtumat näyttävät toisen ihmisen silmin. Kuvittelemme tietävämme, mutta mikään ei takaa, että kuvitelma on tosi.” (Lehtinen 2000, 18.)

”Tietoisella kuuntelemisella saan kyllä jonkinlaisen oman kokemuksen hänen kokemuksestaan ja aavistuksen siitä, mitä se hänelle merkitsee. Mutta välillämme on aina tulkintaa. Oma elämykseni hänen elämyksestään on aina omani ja siksi mahdollisesti harhainen. Tietoinen yrittäminen ja kurottautuminen kohti toisen sisäisyyttä on silti välttämätöntä, jotta syntyy edes jonkinlainen likimääräinen näkemys siitä, mitä hänellä on mielessään.” (Dunderfelt 2002, 45.)

Isaacs vakuuttaa, että osallistamalla koemme entistä välittömämmin paitsi ulkomaailman myös itsemme. Osallistumisen kautta ymmärrämme, ettei maailma olekaan ulkopuolellamme, vaan jokaisessa meistä. Sen sijaan että kokisimme vain olevamme maailmassa, voimme kokea maailman olevan meissä. Esimerkiksi tärkeät ihmiseni elävät minussa ja vaikuttavat elämääni silloinkin, kun he eivät ole läsnä. (74-75.) Siksi myös kuolleet jatkavat elämäänsä niin kauan kuin joku heidät muistaa. Siten sisä- tai ulkopuolisuuden kokemus vaikuttaa ratkaisevalla tavalla esimerkiksi käsitykseemme todellisuudesta. Jos koen todellisuuden olevan vain itseni ulkopuolella, pidän sitä riippumattomana omista ajatusistani ja osallistumisestani. (2001, 135-136.) Sen sijaan jos todellisuus on sisäpuolellani, pystyn vaikuttamaan siihen omilla ratkaisullani. Siksi myös taiteella on olennainen osuutensa todellisuuden tavoittelussa. Kuitenkaan

”(O)oman ominaisvärähtelynsä ulkopuolella olevaa ihminen ei pysty havaitsemaan; hänelle ei ole sitä olemassa. Tästä syystä ihminen yleensä luulee tuntevansa todellisuuden kokonaisuudessaan ja että hänen tuntemansa lisäksi ei olisi mitään.” (Dethlefsen 1994, 69.)

Elokuvissasi onnistut tavoittamaan todellisuutta myös muiden kuin minun mielestäni. Rinnekangas pitää *Peilin* välittämää kuvaa todellisuudesta paljon todellisempana kuin muistikuva olisi, koska ”muistaessaan yhdellä kertaa menneisyytensä ydinkohdat ihmisen mieli ei tee eroa toden ja epätoden välillä, vaan luo tulkinnan kuvan menneisyydestä”. Annat katsojan luoda omasta menneisyydestään omat tulkintansa. Tieto ei ole tarpeen, ”riittää kun tunnemme muistimme kautta”. Näin saamme yhteyden todelliseen alkuperäämme, sinne mistä sielumme on kotoisin. ”Jokaisen sielun koti on muistin kuvissa, jotka ainoastaan näyttävät epäolennaisilta”. Kun muistamme yksityiskohdat, meille avautuu tarkastelukulma laajempiin asioihin muistojen ympärillä. (2002, 75-76.) Sinun sanojasi lainaten: ”Taiteessa ihminen ottaa todellisuuden haltuunsa subjektiivisen elämyksen kautta” (Vangittu aika, 59).

Rilke toteaa olevansa luodessaan tosi ja hän haluaa perustaa koko elämänsä tälle totuudelle sekä loputtomalle yksinkertaisuudelle ja ilolle, jota hän saa hetkittäin kokea (1997, 22). Myös minä saan suurimman ilon luovuudesta. Toki tuntuu mukavalta, kun saan kehuja vaikkapa hyvin menneestä luennosta. Mieltäni lämmittää todella kovasti, kun potilas kiittää saamastaan avusta, mutta suurimman tyydytyksen, tai ainakin suurimman ilon, saan kuitenkin luovuuden kautta.

## 5. kirje (Rajat, näkymättömän tavoittelu)

Rakas Andrei,

ehkä taide on eräs keino yrittää päästä aistien ja ihmisten välisten raja-aitojen yli, ohi tai ali: tavoitella tavoittamatonta. Dora Vallier kertoo Jacques Villonin suhteesta taiteeseen:

”Hän on osannut tehdä suhteellisesta kromaattisesta kokemuksesta absoluuttisen, hän on pystynyt palauttamaan valoisat värähtelyt alkulähteeseensä, valoon; hän on osannut viedä tiettyjen kolmen todellisuuden ulottuvuuden esittämiseen tarkoitettujen keinojen analyysin niin pitkälle, että hän saavuttaa neljännen ulottuvuuden, näkymättömän. Hänen maalaustaiteensa on luonut yhtälön: valo = näkymätön.” (1982, 94.)

Vallierin mielestä juuri tuossa näkymättömässä modernia taidetta ahdistavassa ulottuvuudessa Villon saavuttaa suuren ajankohtaisuutensa. Hän pääsee siihen pohdinnan ja metodisuuden kautta ja hän ”tietää että näkymätön on siinä, vastapäätä”. (1982, 95.) En ole varma, ymmärrätkö täysin Vallierin kieltä ja kuvausta, mutta ehkä kyse on juuri siitä: sanat eivät ole riittävä väline pyrittäessä tavoittamaan tavoittamatonta. Visuaalisuutta hyödyntävä taide saattaa pystyä siihen huomattavasti paremmin, mutta kokemus on aina henkilökohtainen. Sanoin sitä ei voi välittää toiselle. Yrittää toki voi aina, pyrkii kohti tietäen, ettei koskaan tule pääsemään perille.

”Merkitys pakenee merkkiä. Sitä mukaa kuin me tavoittelemme todellisuutta ajatuksin, sanoin, merkein, se vetäytyy edestämme. Meille todellisuus on todellisuuden raja. Tietäminen on tiedon saamista, tietäminen on yhtä hyvin tietämättömyyttä, molempia yhtä aikaa, raja niiden välillä. Mutta mikä on sitä mikä ei ole kumpaistakaan? Me luulemme tietävämmekin jotakin, mutta tosiasias-assa me tiedämme vain tietämisen itsensä. Todellisuus ei ole tietämistä, se on ei-tietämistä. Mitä enemmän me saamme tietää, sitä kauemmaksi ei-tietämisen todellisuus vetäytyy edessämme.” (Kaplinski 1992, 12.)

Ihmisen keinot aistia ja ymmärtää maailmaa ovat hyvin rajalliset. ”Kaikki, minkä havaitseen, tapahtuu tajuntani näyttämöllä” (Lehtinen 2000, 13). On järjetöntä väittää, että maailma olisi se, minkä me vajavaisin aistein ja aivoin pystymme hahmottamaan, tai edes se, mikä hahmottuu eri ihmisten eri tavoin toimivin yhteenlasketuin aistein. Tarkka kuvaa näköaistin rajoja ja ulottuvuuksien havaitsemista hauskaasti:

”Silmiiä tarvitaan aina yksi vähemmän kuin ulottuvuuksia. Kaksiulotteiseen havaitsemiseen riittää yksi silmä – kuten perspektiivikuvan laatimiseen – kun taas kolmiulotteiseen havaintoon tarvitaan kahden silmän toisiaan tukeva stereohavainto. Ehkä nelikulotteinen havaitseminen vaatisi kolmannen silmän, tai sitten muita apukeinoja, sähkömagneettiikkaa, radioaaltoja.” (1990, 64-65)

Valkolan mukaan koska jokainen esine on riippuvainen siitä, mistä pisteestä käsin sitä tarkastellaan, nimenomaan muoto erottaa visuaalisen havaitsemisen kielestä, sillä sana on aina sama riippumatta tarkastelupisteestä (1993, 77). Käytännössä siis kolmiulotteisuus erottaa kuvan kielestä, vaikka elokuvassa tuo kolmiulotteisuus on vain illuusio, joka per-

spektiivin vaikutuksesta syntyy aivoissa. Valkola uskoo elokuvan hakevan muotonsa hetkien ja satunnaisten asioiden kautta, ja vaikka elokuvan juuret ovat näkyvässä, elokuva näyttää jatkuvasti myös näkymättömän, sillä ihmisen sisäinen maailma, tunteet ja ajatukset, ovat näkymättömiä. Samalla elokuva pyrkii kätkemään näkymättömän asettamalla näkyviä johtolankoja esille, jolloin elokuva puhuu rajoitustensa kautta. Taltioidessaan kuva siis myös eristää, keskittää ja fragmentoi, se muotoilee asioita ja siten tavallaan esittää poissaolevan. Elokuvan muoto heijastaa ajatuksiamme, jolloin heijastus voi olla myös mystinen. (1992, 7.)

Mielestäsi taiteilija tarvitsee havaintokykyä ja tietoja vain tietääkseen, mistä kieltäytyy, sillä loppujen lopuksi tärkeintä on pysyä omien rajojensa sisäpuolella. Kuitenkaan ”rajat eivät saa köyhdyttää vaan päinvastoin syventää ja auttaa luomaan sitä omaa maailmaa, josta on hävitetty kaikki vaateliaisuus ja liiallinen pyrkimys olla originelli.” (Martyrologia, 307.) Uskoakseni tarkoitat tässä rajoilla juuri oman äänen kuuntelemista, uskollisuutta omalle itselle.

Rajat ovat kuitenkin helposti siinä, mihin totumme ne piirtämään. Todelliset rajamme voivat olla paljon etäämmällä, suunnassa, jossa emme edes aavista niiden olevan. Kaplinski kehottaa vain avoimin silmin astumaan omien rajojensa yli ja läpi, sillä elämä, olemassaolo, luominen, muuttuminen, jopa kuolema, ovat juuri oman itsemme läpi menemistä ja samalla omien ja maailman rajojen ylittämistä. Näiden rajojen takana on ”Tietymätön, se josta ei koskaan voi tulla meille Tiettyä vaan joka aina jää Tietymättömäksi.” (1992, 17.) Myös Neruda haluaa ylittää rajansa. Hän pitää runoutensa merkityksenä suuntautumista kohti avaruutta, rajattomuutta, tarve jota suljettu huone ei tyydytä. Hän kokee, että hänen on oltava oma itsensä ja samalla pakotettava itsensä kasvamaan ja laajenemaan synnyinmaansa kokoiseksi. (1975, 337.) Valkola näkee myös sinun tavoittelevan rajattomuutta vangitsemalla aikaa, jolloin elokuvalliset havainnot pitenevät ja laajentuvat valkokankaan kuvien ulkopuolelle (1992, 114).

”Taideteokset syntyvät todella aina vaarassaolemisesta ja äärikokemuksesta: olemisessa on menty pohjaan asti, niin pitkälle kuin ihminen yleensä voi. Kuta pitemmälle hän menee, sitä omempi, sitä persoonallisempi, sitä ainutkertaisempi on elämys, ja taideteos on lopulta tuon ainutlaatuisuuden välttämätön, vastaansanomaton ja kertakaikkinen ilmaus. Tähän perustuu taideteoksen kyky kantaa ja hoivata sitä, jolle sen luominen on pakko: se on hänen yhteenvetonsa, ruusuköynnöksen sidos, jossa hänen elämänsä puhuu rukoustaan; se on alati palaava, joka sekin kääntyy vain kohti itseään, ja on ulospäin anonyymi, nimetön, kuin itse vääjäämättömyys, todellisuus, oleminen.” (Rilke 1997, 31.)

Puhumme siitä minkä tunnemme. Luodessamme uutta maailmaa, elokuvallista tai kirjallista, luomme sen niistä aineksista, jotka olemme elämämme aikana keränneet. Samoja kokemuksia voi käyttää eri tavoin hyödykseen, ja saman tilanteen eläneiden ihmisten ko-

kemukset ja etenkin muistot poikkeavat olennaisesti toisistaan. Kaplinski huomauttaa, ettei kokemuksen kuvaus voi koskaan olla täydellinen totuus kokemuksesta kokonaisuutena, koska se mikä on tiedossa, peittää sen, mitä ei tiedetä. ”Silmä ei näe asioita vaan niiden rajapintoja, rajoja, joiden taakse se ei ulotu. Me näemme rajan nähdyn ja näkymättömän välillä.” (2002, 229.) Mutta kaikkea sitä, mitä tiedämme, emme välttämättä tiedosta. Hiljaisella tiedolla tarkoitetaan tietoa, jolle ei ole sanoja ja jota emme voi muuttaa selväsanaiseksi tiedoksi, mutta joka silti vaikuttaa toimintaamme (Isaacs 2001, 69).

Koska jokainen on kiinni omissa kokemuksissaan, ei ole mahdollista kuvata mitään niiden ulkopuolella olevaa, koska ulkopuolisen olemassaolosta ei yksinkertaisesti tiedä. Täydellinen omaperäisyys on mahdotonta, sillä kuten Calvino sanoo: jokainen meistä on kokemusten, tietojen, luetun, kuvitelmiin yhdistelmä. ”Jokainen elämä on ensyklopedia, kirjasto, esineluettelo, tyylien näytevarasto, jossa kaikki voidaan jatkuvasti sekoittaa ja järjestää uudelleen kaikilla mahdollisilla tavoilla.” (1999, 123.) Suurin mahdollinen omaperäisyys on vanhojen asioiden oivaltavaa yhdistämistä, sillä tyhjistä ei voi luoda mitään. Toki minän rajojen rikkomisesta voi haaveilla, näkökulmia voi pyrkiä vaihtelemaan, mutta toiseksi ei voi muuttua. Itselleen mahdollisimman vieraalle hahmollekaan ei voi antaa kuin oman äänensä.

Pyrkimys siirtää omia rajojaan väkivalloin laajemmiksi voi aiheuttaa paitsi tunteen, ettei kykene olemaan mukana tekemisissään täydestä sydäimestään, myös riskin, että minän rajat hämärtyvät. Luovuuden ja hulluuden välistä rajaa pidetään usein veteen piirrettyinä viivana (vaikka käsitys saattaa johtua siitäkin, että hulluuteen, esim. kaksisuuntaisen mielialahäiriön maanisiin vaiheisiin, voi liittyä lisääntyneitä luovuutta). Vallierin mukaan vaikka Miró ei pelkääkään laskeutua mielensä syvyyksiin, hän ei koskaan tule menemään ”surrealistien rikkirevittyyn pimeyteen saakka”. Vallier pitää syynä sitä, että ulkoinen maailma on Mirón silmille liian suuri nautinto, että hän olisi valmis kadottamaan sen näkyvistänsä. Vallier tuntuu pitävän tätä nautinnonhalua Mirón pelastuksena: vetäytyminen tunteiden sopukoihin asti vain tiukentaa Mirón otetta nautinnosta eli ulkoisesta maailmasta. Taiteilijan mielikuvitus pysyy näin aina tiedostamattoman rajamailla ja taiteilija tietää sen. ”Kun mielikuvitus etäännyy havaitusta todellisuudesta ja lähtee seikkailemaan kohti tiedostamatonta, se ojentaa Mirólle Ariadnen langan: aiheen.” Katse toimii lopulta kuudentena aistina: alun perin pienenpieni muoto vetää katsetta puoleensa, kiinnittää sen itseensä, jolloin ”muoto suurenee, se paisuu, sen ympärillä tuntuu aukeavan tila jossa se liikkuu”. Lumoutuneen silmän tila kehittyy jokaisessa taulussa ikään kuin sisäisen voiman liikuttamana. (1982, 105-106.)

Vallierin mystissävyinen teksti kertoo käsityksestä, että tiedostamaton on jotain pimeää, kuin ullakolla tai kellarissa oleva mörkö, joka voi nielaista meidät sisälleen, jos olemme liian uskaliaita. Ikään kuin taiteilija hakisi voimaansa ja ideoitaan pimeydestä, itse Isolta Pahalta, kun mielestäni itse asiassa on kyse siitä, että ihmisellä on sisällään suunnaton määrä voimavaroja ja ideoiden mahdollisuuksia (sekä hyvää että pahaa), joista hän ei itse ole tietoinen. Kielikuva Ariadnen langasta pitää sisällään myös ajatuksen siitä, että taiteilija pysyttelee turvallisesti ulkomaailmassa, valossa, ja saa pimeästä käteensä vain langanpäähän, josta vetämällä hän pystyy kiskomaan esille suurta taidetta, jonka on tultava pimeästä, jotta siinä olisi syvyyttä. Eihän minän rajojen rikkoutuminen kuitenkaan tarkoita joutumista ”Pahan” valtaan, vaan minuutta ylläpitävien rakenteiden hajoamista.

Uusikylän mukaan sekä liian paljon että liian vähän mielenterveyden ongelmia on haitaksi luovuudelle. Luovuus kukoistaa henkisen epätasapainoisuuden optimitasolla, jonka alapuolella ei ole riittävästi epäsovinnaisuutta tai vimmaa luovan prosessin käynnistämiseen ja yläpuolella on vaarana joutua ”reunan yli”, jolloin uhkana on alkoholismi ja mielen sairaus. Riittävän voimakas ego, jonka lujuuden Uusikylä olettaa periytyvän, auttaa kestämään mielenterveyteen liittyvät oireet hajoamatta. Riittävä äly ja itsehallinta auttavat kääntämään omituiset ajatukset ja maaniset fantasiat hyveiksi. Uusikylä kuitenkin muistuttaa, että luovan nerouden synty on monitekijäinen. (97.) Hän korostaa sitä, että luovalla yksilöllä toimii ”regressio egon palveluksessa” eli hän ”hän pystyy hyödyntämään sekä sekundaariprosesseja: rationaalisia, realiteettiorientoituneita, tavoitteisia ajatteluprosesseja sekä primaariprosesseja eli vapaata assosiointia ja unen kaltaista ajattelua.” (1996, 143). Lopetin kirjoittamisen lähes tyystin mennessäni naimisiin. Olin kymmenkunta vuotta kirjoittamatta ja lukematta, aikaakaan ei ollut, mutta luullakseni suurin syy oli se, että elämä oli niin täyttä, että se riitti. En ole edelleenkään onneton, itse asiassa minusta tuntuu, että vuosi vuodelta olen tullut vain onnellisemmaksi, mutta nyt tarvitsen kirjoittamista, koska se antaa minun olla eniten sitä, mitä olen.

Natalie Goldberg vertaa taiteilijaa ja alkoholista toisiinsa: molemmat sukeltavat pimeyteen, mutta kun alkoholisti juuttuu sinne, taiteilija muuttuu kokemuksensa myötä ja tulee ulos entistä elävämpänä. Hän oppii kokemuksestaan eikä jää siihen kiinni. Romaania kirjoittaessaan Goldberg sanoo joutuneensa pysyttelemään pimeässä veden alla pitkään, kun taas runoilijana hän saattoi vain käväistä pinnan alla. Romaania kirjoittaessaan hän joutui jättämään itsensä, oman tahtonsa ja kontrollinsa, voidakseen antaa tarinan tulla itsensä läpi. (1990, 160, 216.) Pystynen pitää ääretöntä näkyväisen takana olevaa pimeää kokemuksena siitä, ettei ole hyväksytty eikä rakastettu, mikä taas pitää sisällään syvän hä-

peän siitä ettei kelpaa (2004, 94). Naisena (= itsetuntovaurioisena?) minun on helppo yhtyä käsitykseen, mutta uskon tuon ”pimeyden” sisältävän muutakin.

C. G. Jung on luonut varjon käsitteen. Dethlefsen määrittelee käsitteen siten, että ihminen projisoi kaiken varjostaan lähtöisin olevan maailmassa olevaan pahaan, koska pelkää löytää pahan todellista juurta omasta itsestään. Kaikki se, mistä ihminen ei pidä tai mitä hän ei halua, on peräisin hänen omasta varjostaan. Varjo on se alue, joka on pimeässä, tiedostamaton. Sen sijaan varjon kohtaaminen tuo valoa pimeyteen ja muuttaa tiedostamattoman tiedostetuksi. Siksi jonkin kohtaaminen ja katsominen lisää itsetuntemusta. (1994, 40, 61.) Itsetuntemus on oman valon, mutta myös oman varjon ja pimeyden tunnistamista ja tunteen opettelua.

Neruda pitää maagista inspiraatiota ja runoilijan seurustelua Jumalan kanssa keksittyinä. ”Väkevimmänkin luomishurmion synnyttämät taideteokset saattavat olla epäaitoja, niihin on voinut vaikuttaa kirjallisuus ja ulkoinen paine.” Hänen mielestään runoilija voi yhtä hyvin kirjoittaa siitä mistä pyydetään ja mikä on tarpeen ihmiskunnan kannalta. ”Miltei kaikki menneiden aikojen suuret luomukset on tehty tarkoin määritellystä tilauksesta.” (1975, 343.) Tilaustyö voi olla myös keino rikkoa rajojaan. Välttämättä ei tulisi lainkaan kirjoitettua niistä lähtökohdista, mitä tilaustyö edellyttää. Samanlaisia vapautumisen hetkiä olen joskus kokenut kirjoituskoulutuksen harjoituksia tehdessäni: on riemastuttavaa löytää itsestään piirteitä ja kykyjä, joiden olemassaolosta ei ole tiennyt mitään ja jotka olisivat jääneet löytymättä, jos olisi kirjoittanut vain sitä, mikä on itselle luontevinta. Isaacs näkee tyhjyyteen astumisen pelottavana, mutta tehokkaana keinona oman äänen löytämiseen ja ilmaisemiseen. Etukäteissuunnittelusta luopuminen voi tuoda esiin sellaisia puolia, joita ei itse tunne kovin hyvin, jotain muuta mitä on osannut odottaa. (2001, 177.)

Kaikkia kokemuksia ei ole välttämättä helppo kuvata sanoin, kaikkien kokemusten kuvaamiseen ei edes ole sanoja. Isaacsin mukaan siirtyminen uudelle, itselle vieraille maaperälle voi olla mykistävää, mikä taas voi hämmentää, jos on tottunut käsittelemään kokemuksiaan sanojen välityksellä. Monet käyttävät puhetta siltana tuttuun ja turvalliseen maailmaan. Kuitenkin

”Voi olla vapauttavaa lähestyä sitä osaa itsestämme, joka ei ole saanut vielä ääntään kuuluviin, koska se osoittaa, että meidän täytyy herättää jotain omasta sisimmästämme. Emme kertaakaan enää muistikuviamme, vaan puhumme suoraan sydämeistä – valmistautumatta.” (2001, 273.)

Oma tajuntamme on viime kädessä se raja, jonka ulkopuolelle emme pääse. Tajuntaa voi toki yrittää laajentaa, mutta mahdollisuudet ovat aina rajalliset. Siksi meille ei jää muuta mahdollisuutta kuin etsiä totuutta sisältämme ja uskoa, että jokaisen ihmisen sisim-

mässä on jotain samaa. Sinun sanojasi lainatakseni: ”Taiteilijan ideat syntyvät jossakin hänen minänsä salatuimmissa syvyyksissä. Niitä eivät voi sanella mitkään ulkoiset ’käytännön’ tarpeet. Taideteoksen ajatus ei voi olla irrallaan tekijän psyykestä ja omastatunnosta – se on tulos koko hänen suhteestaan elämään – muuten koko aherrus on alun alkaen tuomittu taiteelliselta kannalta tyhjäksi ja hedelmättömäksi.” (Vangittu aika, 229.) On vain maltettava odottaa, että asiat kypsyvät tiettyyn vaiheeseen, kuunneltava sisäistä ääntään ja tehtävä sen mukaan. Sisäistä maailmaa voi tavoitella vain henkilökohtaisuuden kautta uskoen, että vain siten on mahdollisuus tavoittaa yleispätevyyttä.

Uskon myös, että mitä lähemmäs omaa sisäistä maailmaansa pääsee, sitä lähemmäs pääsee myös toista ihmistä. Yhtä lailla mestariteoksen kuin toisen ihmisen edessä ihminen nöyrtyy ja niin kuin sinä sanot ”kokee hätkähdyttävän tunteen siitä, että selittämätön on saamisillaan selityksensä” (Vangittu aika, 77).

## **6. kirje (Elokuvan kielenkaltaisuus ja runon kuvankaltaisuus, runon ja proosan eroista)**

Rakas Andrei,

mielestäsi ainoa, mikä yhdistää kirjallisuutta ja elokuvaa, on suurenmoinen vapaus materiaalin käsittelyssä (Vangittu aika, 213). Olen kanssasi eri mieltä, sillä löydän paljonkin yhtymäkohtia, mutta ymmärrän kyllä argumentointisi. On totta, että lukija lukee vain sen, minkä haluaa, hänellä on mahdollisuus sensuroida tekstiä vapaasti omassa mielessään, vaikka hypätä niiden kohtien yli, jotka eivät häntä miellytä (Vangittu aika, 213). Kyllä katsojallakin on mahdollisuus sulkea silmänsä (joskus jopa nukahtaa), mutta totta on, että elokuva tarjoilee todellisuuden havaintojen kautta konkreettisenä kuin lautasella suoraan elokuvateatteriin tai olohuoneeseen ja kirja tekee kattauksen ihmisen sisälle fiktiiviseen pöytään. Toisaalta sanot, että on olemassa ”ihmiselämän puolia, joiden todenmukainen kuvaus on mahdollista vain runouden keinoin” (Vangittu aika, 52-53).

Siteeraat itsestänselvyytenä pidettyä käsitystä siitä, että lukeminen on aina erilaista kuin muiden taiteiden vastaanottaminen, koska se tapahtuu symbolien kautta (Vangittu aika, 214-215). En ole koskaan oikein ymmärtänyt asiaa. Vastaanotamme sekä tekstin että kuvataiteet silmiemme kautta (joskin tekstin voimme vastaanottaa myös kuultuna ja veistotaiteen sormin tunnustellen). Ymmärrän kyllä, että kirjaimet ovat symboleja, välineitä, joiden avulla teksti herää eloon aivoissani, jotka lukiessani (toivottavasti) raksuttavat koko ajan: paitsi että vastaanotan tekstin, lukemattomat assosiativiset radat aktivoituvat saman-

aikaisesti ja luen tekstiä siinä ”avaruudellisessa” tilassa, jonka aivoni muodostavat. Tuo möykky kemiallisine ja sähköisine toimintoineen on rakentunut geenieni antamissa rajoissa kehityksellisten tekijöiden ja elämänaikaisten kokemusteni muokkaamana ja toimii parhaassa tapauksessa siten, että ymmärrän tekstin tai ainakin jotain siitä. Mutta kun katson kuvia, hahmotanko ne ikään kuin suoremmin, koska voin rinnastaa kuvat todellisuutta(ni) vastaavaksi elämäksi? Kaikkihan tapahtuu kuitenkin taas aivoissani, joissa tulkitsen, muokkaan ja assosioin. En ymmärrä kuvaakaan, ellei minulla ole aiempaa kokemuksellista kuva-arkistoa aivoissani valmiina. Eikö ero lopulta ole vain siinä, millaisessa muodossa informaatio tuodaan aivoihin? Onko tuo ero niin perustavaa laatua oleva, että voidaan katsoa lukemisen ja elokuvankatsomisen olevan täysin erilaisia taidemuotoja? Ei minusta.

Aistit, joiden kautta informaatio tulee aivoihin, ovat vain välineitä. Voin kyllä kuvitella, että kaikki näkevät elokuvan samoin kuin itse sen näen, mutta sehän ei pidä alkuunkaan paikkaansa. Ajatellaan vaikka lasta, jonka näköhahmottaminen on erilaista kuin aikuisen. Myös aivoinfarktin saanut, aivovammapotilas ja dementiaa sairastava hahmottavat kaikki maailman sillä ainoalla tavalla, jota he pitävät mahdollisena, tavalla joka on tyystin erilainen kuin terveen tapa hahmottaa maailmaa. Myös meidän ns. terveiden väliset aivojen rakenteelliset erot väistämättä vaikuttavat siihen, mitä ja miten näemme. Puhumattakaan siitä, kuinka paljon kokemuksemme värittävät hahmottamistamme.

Nykyisin tietomäärämme ja sen myötä sisäinen kuvastomme on niin laaja, että pysymme näkemään maailman kirjainten kautta – tosin edellytyksenä varmasti on, että mielikuvitustamme on jo lapsena ruokittu. Isaacs kertoo Abramin sanoin, miten ajan myötä näkeminen ja lukeminen ovat lähentyneet toisiaan.

”Aistimme ovat nyt yhdistyneet synesteettisesti näihin painettuihin kirjainkuvioihin yhtä kiinteästi kuin ennen setripuihin, korppeihin ja kuuhun. Esi-isillemme puhuivat kukkulat ja tuulen taivuttama ruoho, meille puhuvat kirjoitetut kirjaimet ja sanat.” (2001, 105.)

Usein ajatellaan näkemistä niin itsestään selvänä toimintana, että kuvitellaan, ettei se vaadi oppimista. Kuitenkin jo kauan on tiedetty, että ihmisen on opittava varhain vaikkapa korkeuksien havaitseminen, myöhemmin aivot eivät enää opi korkeuseroja samalla tavoin kuin lapsena. Kesällä opas kertoi Bengtskärin majakalla, miten ennen sotia sieltä 6-vuotiaana ensi kertaa mantereelle päässyt poika oli osoittanut puuta ja ihmetellyt, miten suuria kukkia Hangossa kasvaa. Pasolinin mukaan todellisuutta sinänsä voi pitää eräänlaisena kielenä. Esineet ja ihmiset ovat merkkejä, joiden merkitys avautuu kielellisten koodien kautta, jotka opimme kasvatuksen ja kokemuksen myötä. Ennen tulkintaa meidän on opittava merkin sisältö. (Hietala 1994, 101.)

Hietala sanoo myös elokuvan kielen olevan aikaan ja kulttuuriin sidottua, minkä vuoksi sekin vaatii oppimista. Esimerkiksi elokuvan alkuaikoina yleisö halusi nähdä näyttelijät kokonaisina ja koki lähikuvat kasvoista vieraannuttavina. (1994, 93.) Sitä paitsi myös kuvat voivat toimia symboleina ja herättää katsojassa ennalta aavistamattomia assosiaatioketjuja samoin kuin luettu tekstikin. Valkola huomauttaa, ettei visuaalinen havaitseminen ole passiivista ärsykemateriaalin rekisteröimistä, vaan aktiivista mielen toimintaa, ja kuten Rudolf Arnheim on korostanut, aktiivinen valikoivuus on näkemisen peruspiirre. Raymond Durgnat on osoittanut, että kuvan lukeminen on samanlainen mentaalisen tapahtumien peräkkäisyys kuin minkä tahansa muun todellisuuden lukeminen. (1993, 22.)

Valkola sanoo taiteilijan luovan itsenäisen maailman, jonka arvo saattaa olla siinä, kuinka hyvin se kykenee paljastamaan luojansa tunteita tai kuinka taiteilija voi tuottaa merkityksiä materiaaliin, jota hän on työstämässä (1993, 23). Sanat luovat aina illuusioita, eikä runoilija tiedä, kuinka lukija hänen sanansa mielessään kuvittaa. Elokuvaa ei voi katsoa myöskään siten, että sulkisi pois omat elämäkokemuksensa. Katsoessani näen ennen kaikkea sisälle päin, aivoihini varastoituihin kuviin, joita vertaan näkemiini. Ympäröivä todellisuus, kuten paikka jossa elokuvaa katson, on sekundaarinen, vaikka tiedostankin sen olemassaolon. Katsojana muodostan koko ajan narraatioita mielessäni. Nämä narraatiot ovat ikään kuin rinnakkaiskertomus näkemälleni elokuvalle, oma tulkintani tapahtumista.

Pasolin näkee ihmisten viestivän keskenään todellisuuden merkkikielen avulla, tekojen ja toiminnan merkkien kautta, jotka voivat perustua sosiaalisiin käytäntöihin ja sopimuksiin tai sisältää uskonnollisen tai maagisen merkityksen. Merkitykset eivät siis ole mitenkään luonnollisia tai itsestään syntyneitä, vaan perustuvat kulttuurin konventioihin, jotka on tunnettava, jotta osaisimme lukea merkit oikein. ”Elokuva kuvaa todellisuutta todellisuudella”, eli koodit, joilla todellisuutta tulkitaan, ovat samoja kuin kuvia tulkittaessa. Siksi jos olemme oppineet todellisuuden koodiston, osaamme myös elokuvan merkkikielen. Todellisuuden semiotiikka on siis samalla elokuvan semiotiikkaa, ja ero todellisuuden ja elokuvan välillä on käytännössä olematon. (Hietala 1994, 101-102.)

Myös Pudovkin korostaa elokuvan kielenkaltaisuutta. Montaasin kielestä kehittyä kullekin ohjaajalle ominainen tyyli samoin kuin kielestä kirjailijalle. Leikkaus on maailman jäsentämistä elokuvan kautta. (Hietala 1994, 41.) Metz pitää elokuvaa kielenä ilman kielisysteemiä, minkä vuoksi elokuvan kielioppi on summittainen ja täynnä poikkeuksia. Kun viestintä verbaalisella kielellä perustuu vain sanaan, elokuva koostuu viidestä informaatiokanavasta – kuvasta, puheesta, hälystä (ja ääniefekteistä), musiikista ja teksteistä –, joita voidaan yhdistellä monella eri tavalla, mikä tekee elokuvan viestinnästä moniselit-

teistä ja vaikeammin tulkittavaa kuin verbaalisesta viestinnästä. (Hietala 1994, 98.) Valkolan mielestä puhuminen elokuvan kielellisistä rakenteista ei välttämättä tarkoita sitä, että elokuvalla olisi tietty kielellinen rakenne, vaan että kuvat voivat yhdistyä kielen kaltaisesti toisiinsa (1999, 113).

Eco taas epäilee elokuvan kielenkaltaisuutta suuresti. Koska kaikki kulttuuri-ilmiöt ovat tapoja kommunikoida, painopiste inhimillisen kulttuurin tutkimisessa on viestinnässä. Esineet eivät ole vain esineitä, vaan myös viestejä. Eco soveltaa Peircen luokittelua, jossa merkit on jaettu kolmeen kategoriaan: ikoni edustaa kohdettaan kaltaisuuden perusteella, indeksi perustuu syy- tai jatkuvuussuhteeseen merkin ja kohteen välillä ja symboli viittaa kohteeseen täysin sopimuksenvaraisesti. Jotta merkkiluokat voisivat toimia viesteinä, ne on ensin opittava. Siksi emme ymmärrä esimerkiksi valokuvaa intuitiivisesti, vaan olemme oppineet tulkitsemaan sitä ikonisesti, puhumattakaan indeksien ja symbolien oppimisesta, jotka edellyttävät ilman muuta kulttuurista oppimista. Myös elokuvan viestijärjestelmä on opittava. Hietala pitää tärkeänä Econ huomiota, että ”elokuvassa toimii yhtä aikaa lukuisia semioottisia systeemejä, joissa samatkin merkit voivat saada hyvin erilaisia merkityksiä. Näin ollen vertailu verbaaliseen kieleen on hänestä harhaanjohtavaa.” (Hietala 1994, 102-104.)

Jo neuvostoliittolainen montaasiteoreetikko Lev Kuleshov piti elokuvaa verbaalisen kielen kaltaisena ja vertasi elokuvantekijää runoilijaan (Hietala 1994, 39). Koski on sitä mieltä, että Suomessa sodan jälkeen syttynyt elokuvaharrastus perustui osaltaan elokuvan erityislaatuun taiteena: elokuva merkitsi hiukan samaa kuin moderni runous, joka myös keskittyi konkreettisiin asioihin, kuten arjen yksityiskohtiin, eikä ollut aiheiltaan ideologisateellista. (1984, 127). Valkolan mukaan se, että useimmat elokuvat kertovat tarinan, kuten romaani, altistaa tarkastelemaan elokuvaa kirjallisista lähtökohdista käsin. Siksi elokuvaa myös tarkastellaan kirjallisuuskritiikin käsittein ja liitetään elokuvan kirjalliseen ytimeen psykologinen ymmärtäminen, tarkat määritelmät, motiivin etsiminen jne. Siten elokuvan visuaalisten ominaisuuksien etsiminen voi jäädä tekemättä. Toisaalta elokuva muistuttaa todellisuutta, toisaalta kieltä, ja molemmat noista analogioista ovat Valkolan mielestä niin laajoja ja runsaita, että ne ovat laajentaneet elokuvateoriaa lähes halvaantumiseen asti. Hän ehdottaakin, ettei elokuvaa pidettäisi kielenä missään muussa kuin metaforisessa mielessä, ja että sen luonne ei ole realistinen. (1993, 14, 16.)

Sinun elokuvasi ovat jatkuvaa runoa. Kun *Nostalgiasa* Andrei avaa oven ja näkee hotellihuoneessa joen ja sen ympärillä vuoret tai kun hän avaa peilikaapin ja sieltä häntä katsoo Domenico, mitä muuta se on kuin runon logiikka? Toivosen mukaan ”(R)runo ei

ala niin kuin tarina tai juoni alkaa, se ei luo odotuksia siitä, mitä tuleman pitää.” Lukija ei kysy, mitä tapahtuu seuraavaksi, sillä hyvä runo säilyttää jännitteensä. Se saa kyllä uusia vivahteita, mutta ei varsinaisesti kehity niin kuin tarina, sillä se on valmis itsessään koko ajan: jokaisessa säkeessä näkyvät sekä runon lähtökohta ja päätepiste. Koska kaikki säkeet ovat kehiä, niistä on mahdotonta erottaa alkua ja loppua. ”Lyyrinen jännite vaihtelee säkeestä toiseen, samoin puhetapa, mutta runo ei kehity loppuansa, typografista päätepidetänsä, kohti kuljettaessa. Runo vain tulee täydemmäksi: muutosten ja mutkien kautta se näyttää todellisen, alkuperäisen, alati läsnäolevan luonteensa.” (1988, 141-142.) Juuri näin elokuvasi toimivat. Jokainen kohta itsessään on valmis, kuin runon säe. Jo kirjasi alussa sanot kyllä, että elokuvassa sinua viehättävät nimenomaan runolliset yhteydet ja runouden logiikka, ja siksi pidät elokuvaa totuudellisimpana ja runollisimpana taiteena (36), mutta vasta kirjasi lopussa sanot itse sen, mikä näkyy kaikessa tekemisessäsi: olet aina pitänyt itseäsi ennemminkin runoilijana kuin elokuvantekijänä (Vangittu aika, 264). Aavistin sen koko ajan, vaikka väititkin ensin muuta, näkyyhän se sekä ajatuksistasi että elokuvistasi. ”Jokaisen kuvantekijän tulee olla siinä määrin runoilija, että ymmärtää nahistuneen perunan ja särkyneen lelun kieltä” (Tarkka 1990, 5), tuota kieltä jonka myös runoilija kokee omakseen. Sinä todella ymmärrät särkyneiden esineiden kieltä, saat luotua jopa elottomiin esineisiin sielun. Elokuviasi voi katsoa myös kerta toisensa jälkeen juuri sen vuoksi, että ne ovat kuin hyvä runo: avautuvat vähitellen ja eri kerroilla eri tavoin.

Ihmisellä on taipumus liittää peräkkäin tapahtuvat asiat yhteen. Siksi runoissakin voi yhdistellä näennäisesti yhteenliittymättömiä asioita ja lukijan päässä muotoutuu aivan uusia visioita. Elokuviesi otokset toimivat samalla tavalla kuin yksittäiset runokuvat: katsoja /lukija muokkaa kokonaisuuden, vaikka palat olisivat hyvinkin irrallisia yksinään nähtyinä. Valkolan mukaan otoksella on jatkuvuus, otos ei keskeytä edeltäjänsä, vaan jatkaa kohti uutta, jolloin syntyy ”assosiaatiotilanne, jossa eri suhteet ylittävät epäjatkuvuuden”. Jos taas kuvat näkyvät kankaalla vielä pitkään sen jälkeen, kun katsoja on ne jo omaksunut, hän saattaa turhautua. (1999, 42, 45.) Kuten Valkola toteaa, olet virtuoosi käyttämään pitkiä otoksia (1992, 117), mutta sen sijaan että turhautuisin, alan etsiä lisämerkityksiä elokuvan ulkopuolelta, lähinnä omasta mielestäni, mikä saattaa olla olennaisinta minussa tapahtuneessa prosessissa, jolle sinun elokuvasi antavat riittävästi tilaa. Pitkien otosten käyttö mahdollistaa maailman venyttämisen, niin realismin kuin fantasian ja unen tasoilla (Valkola 1992, 117). Sinun mielestäsi runollinen logiikka muistuttaa enemmän ajatuksenkulkua ja on siten elämänläheisempää kuin perinteinen draaman logiikka (Vangittu aika, 36).

Valkola pitää taidetta metakielenä, joka tuo todellisuuteen spirituaalisia näkymiä. Kiinnittymällä arjen takana olevaan spirituaaliseen absoluuttiin taide toimii maailmankaikkeuden symbolina. Valkolan mielestä sinun maailmassasi runollisuus näkyy nimenomaan kuvien assosiativisuudessa pikemmin kuin sinänsä kauniiden kuvien luomisessa, koska hänen mielestään sinun totuutesi liittyy aina realismiin ja yksinkertaisuuteen. (1999, 208-209.) Kysymys ei minustakaan ole siitä, että maidon kaatuminen tai tulen palaminen olisivat sinänsä dramaattisia tapahtumia, vaan siitä, että elokuvissasi nuo pienet asiat ovat lautauneet täyteen merkityksiä, ja siten niistä tulee myös katsojalle mullistavan suuria.

Myös Hietala vertaa elokuvien ja runojen tekemistä toisiinsa. Runoilija tavoittelee sanojen peräkkäisyydellä tiettyä rytmiä ja saavuttaa sanoja yhdistelemällä monimutkaisia, sanojen merkityksen ylittäviä käsitteitä. Samalla tavalla elokuvantekijä rakentaa montaasin avulla syntaksia ja yksittäisten otosten avulla lauseita. Kuleshov ja Eisenstein ovat verranneet otosta kiinalaiseen ideogrammiin, monimutkaiseen kirjaimen, joka on samalla sana tai käsite. Kuleshovin havainto oli, että lopullinen elokuva syntyy katsojan päässä, minkä vuoksi elokuvantekijä voi luottaa katsojaan ja siihen että tämä tekee vajavaisesta teoksesta täydellisen. Ohjaaja pystyy kuitenkin johdattelemaan tätä täydennysprosessia. Ns. Kuleshov-efektillä tarkoitetaan otosten toisiaan muokkaavaa vaikutusta ja katsojien projisoimaa syy-yhteyttä otosten välille: katsojat projisoivat samaan peruslukemilla olevaan kasvokuvaan erilaisia merkityksiä sen mukaan, mikä oli edeltävä ja seuraava kuva, jolloin kuva tavallaan muuttui toiseksi, ja hahmottivat otoksista jonkinlaisen kertomuksen. Näin leikkaus antaa sisällölle uuden merkityksen ohjaajan tahdon mukaan. Kuleshov siis havaitsi, ettei kaikkea tarvitse näyttää, vaan ainoastaan välttämättömin, katsoja täydentää loput mielessään. Tärkeintä kuitenkin oli oivaltaa otosten väliset suhteet eli peräkkäisten kuvien vaikutus toistensa merkityssisältöihin (syntaktinen montaasi). (Hietala 1994, 37-40.)

Se missä määrin katsomistapahtumaa pystytään ohjailemaan tietoisesti ja ennakoidusti leikkauksen keinoin on kiistanalaista. Alkuun uskottiin suurempaan ohjailtavuuteen, mutta pavlovilainen malli on saanut väistyä, kun on alettu ymmärtää katsomisen yhteydessä tapahtuvien kognitiivisten prosessien monimutkaisuutta. Bazinin elokuvaestetiikan kulmakivenä Hietala pitää katsojan vapautta. Kun elokuvan merkitykset levittäytyvät vapaasti kuin kivet virrassa, virtaa ylittävä katsoja etsii itselleen sopivat jalansijat harppoessaan kiveltä toiselle, jolloin elokuvan merkitys syntyy katsojan valinnoista, ei ohjaajan ennalta säättämänä. Elokuva siis syntyy lopullisesti katsojan päässä, mikä johtuu osittain valkokankaan keskipakoisuudesta: valkokangas esittää vain tietyn kaistaleen todellisuutta, joka on vain osa jotain loputtomasti universumiin laajenevaa. (1994, 69-70.)

Olen aina kokenut draamallisuuden, nimenomaan elokuvallisuuden siksi tavaksi, millä hahmotan kirjoittamani proosan rakennetta. Ehkä juuri siksi minulla on koko ajan olo, että puhut kirjoittamisesta, vaikka hyvin selvästi väität puhuvasi elokuvasta. Ahdin mielestä myös ”(R)unossa voi olla draaman rakenne, mutta jokaisessa säkeessä, jokaisessa säkeistössä on omaa dramaturgista ainesta. Sanoilla, sanojen sijainnilla on samankaltainen tehtävä kuin näytelmässä näyttelijän sijainnilla lavalla. (...) Dramatiikassa tällainen sanojen keskinäisen suhteen oikea arviointi tapahtuu hyvin vaistonvaraisesti, helposti.” Runo tarvitsee leikkaamista, kuten elokuvakin, ja laajojen yhteyksien synnyttämistä. Hänen kokemuksensa mukaan harrastajakirjoittajan teksti on usein harmaata, koska ”sen virtausliike, rytmikka tapahtuu pienessä, suppeassa tilassa, siinä ei tapahdu mitään voimakasta liikettä, ei taivaasta helvettiin”. (1988, 176-177.)

Valkola siteeraa Maya Derenia, jonka mielestä sekä runoilija että dramatisi – joita molempia Deren mitä ilmeisimmin kokee olevansa – lähestyvät samaa kokemusta eri näkökulmista, koska ovat kiinnostuneita eri elementeistä. Runouden ominaispiirteet voivat olla läsnä myös muissa taideteoksissa. Runouden ominaislaatu on sen rakenteessa, runous hakee sekä hetken rajoja että omia rajojaan syvyysuunnassa. Runoutta ei kiinnosta se, mikä tapahtuu, vaan miltä tapahtuminen tuntuu ja mitä se merkitsee. Näin runous luo näkyviä tai kuuluvia muotoja näkymättömälle. Elokuvissaan, usein niiden alkujaksoissa, Deren vakiinnuttaa tietyn tunnelman kameran avulla, jolloin nuo jaksot ovat aivan erilaisia kuin muut elokuvan osat. (1992, 52-53.) Näin hän, epäilemättä hyvin tietoisesti, hahmottaa oman roolinsa runoilijana elokuvia tehdessään.

Kaiken taiteen tehtävänä on outouttaminen (neoformalistisen elokuvateorian ydintermi, joka on peräisin formalisteilta) eli tutun tekeminen vieraaksi, minkä tarkoituksena on vaikeuttaa jokapäiväistä automatisoitunutta havainnointia, jolloin arkisiakin asioita on tarkasteltava uudesta näkökulmasta, elämyksellisesti ja esteettisesti. Ongelmana on se, että esteettinen havainnointi automatisoituu nopeasti, minkä vuoksi elokuvan keinojen täytyy jatkuvasti uudistua. Siksi elokuvan ilmaisukieli muuttuu ja lajityyppi kehittyy sisältä käsin. (Hietala 1994, 187.) Myös runossa outouttaminen on keskeistä. Mielestäni se ei kuitenkaan saa olla itsetarkoitus. Jos sisältö hukkuu absurdin sanataiteilun alle, oivallusten sijasta lukija vain ihmettelee.

von Bagh kertoo muutamin sanoin *Peilin* tapahtumista. Jo pelkkä kuvaus on lähes kuin runoa tai tajunnanvirtaa. Samalla se tavoittaa jotain olennaista elokuvastasi. Jokainen esine tai olento on ladattu täyteen merkityksiä.

"Salamannopea välähdys, lintu sinkoutuu ikkunan läpi... Peili on täynnä unikuvan kaltaisia näkyjä. Nainen ilmassa makuuasennossa, kuin sängyssä mutta sängyn yläpuolella. Alkuvoimaisen rakkauden kuva: miehen paljaat olkapäät naisen vieressä. Kaikki jatkuu unena, kaukaisena ja tavoittamattomana. Katsoja on kuin ihmeen maassa. Riittää että lamppu syttyy ja sammuu. Maitotilkat putoavat maahan. Tuuli kulkee pensaikkojen ylitse. Raskaat verhot huoneessa, joiden läpi kamera kulkee. Tai ihmiskasvot, yksinkertaisin kaikista ihmeistä. Rakastetun kasvot. Kohtaako meitä lopullinen ero? Ja äidin kasvot, samat kasvot. Sodan aatto, sota, nykyhetki. Mikä on menneisyyttä, mikä nykyisyyttä? Ehkäpä Peli on lopultakin outo rakkaustarina, jossa tutut kasvot ja niiden oudot uudelleensyntymät, äänet, läheisyydet sekoittuvat ja kohtaavat aikojen lävitse, ja kuitenkin niiden välissä on kokonaisia maailmoja. Ihmisen kosketus kertoo tarinansa, kavaltaa olennaisen, sen miksi olemme eläneet." (1989, 621)

Ehkäpä taide-elokuva ja runo ovat lähellä toisiaan, kun taas draama ja muu selkeän juonellinen elokuva muistuttaa romaania. Alanko vertaa runoilijaa Orfeukseen, jonka kärsimätön halu katsoa sitä, minkä tietää katseen myötä menettävänsä, on teoksen synnyn edellytys: "Runous alkaa kääntymisestä kohti jotakin, jota se ei voi katsoa menettämättä sitä välittömästi" ja "Taide syntyy inspiraation kevyestä liikkeestä, joka Orfeuksen katseen kautta yhdistyy haluun" (2002, 161). Elokuvan katse puolestaan ei menetä kohdettaan, vaan kiinnittää sen "ikuisuuteen", ikään kuin pysäyttää ajan.

Sartre erottaa kirjailijan ja runoilijan varsin tiukasti toisistaan sanoessaan, että vaikka molemmat kirjoittavat, heitä ei yhdistä kuin käden liike, eivätkä heidän maailmansa kosketa lainkaan toisiaan. Kun proosakirjailija työskentelee merkkien ja merkitysten parissa, runouden Sartre liittää maalaustaiteeseen, kuvanveistoon ja musiikkiin. (Jos hän olisi ajatellut asiaa vielä kerran, hän olisi epäilemättä liittänyt listaan myös elokuvataiteen.) Kun proosakirjailija käyttää hyväkseen sanoja, runoilija kieltäytyy käyttämästä hyväkseen kieltä, sen sijaan runous palvelee sanoja. Runoilija ei pyri totuuden löytämiseen tai esittämiseen. Hän ymmärtää sanat olioina eikä merkkeinä. Kun puhuva ihminen on sanojen tuolla puolen, runoilija on sanojen tällä puolen, luonnontilaisten sanojen kanssa, ei kesytettyjen kuten puhuva ihminen, jolle sanat ovat hyödyllisiä sopimuksia, välineitä, jotka kuluvat ja voidaan sitten heittää pois. (1967, 20, 22, 27.)

"Mutta vaikka runoilija pysähtyy sanoihin niin kuin maalari väreihin ja muusikko ääniin, ei se silti merkitse sitä, että sanat olisivat hänen silmissään kadottaneet kaiken merkityksensä. Itse asiassa vain merkitys voi antaa sanoille niiden verbaalisen ykseyden; ilman merkitystä sanat hajoaisivat äänneiksi tai kynän piirroiksi." (Sartre 1967, 22.)

Sartren mukaan sen sijaan että runoilija käyttäisi sanaa merkinä tietystä asiasta, hän näkee sanan tuon asian kuvana. Runoilijan valitsema verbaalinen kuva ei välttämättä ole sama, mitä yleensä käytetään kyseisestä kohteesta. Kieli on runoilijalle maailman kuvastin. Sanan "soinnillisuus, sen pituus, (...), sen visuaalinen hahmo muodostavat hänen mielessään konkreettiset kasvot, jotka pikemminkin *esittävät* merkityksen kuin ilmaisevat sen". Sanan fyysinen hahmo heijastuu sen merkityksessä. Runoilija siis "pelkän runollisen

*asenteensa* ansiosta toteuttaa jokaisen sanan kohdalla ne metaforat, joista Picasso haaveili, kun hän toivoi voivansa tehdä tulitikkulaatikon joka kaikkineen olisi lepakko olematta silti sen vähempää tulitikkulaatikko.” ”Sillä sana, joka riistää proosakirjailijan irti omasta itsestään ja heittää hänet keskelle maailmaa, heijastaa runoilijalle peilin tavoin kuvan hänestä itsestään.” Sana on runoilijalle mikrokosmos ja kun runoilija liittyy yhteen useita mikrokosmoksia, hän lauseen sijasta luo kappaleen. (1967, 22-24.)

”Sanaoliot ryhmittyvät samansuuntaisten ja ristiriitaisten maagisten assosiaatioiden mukaan niin kuin värit ja äänet, ne vetävät puoleensa toinen toisiaan, ne vieroksuvat toisiaan, ne *polttavat* toisiaan, ja kun ne liittyvät toisiinsa muodostuu niistä runon todellinen yksikkö, *lauseobjekti*. Vielä useammin runoilija ensin mieltää lauseen ja sanat tulevat vasta jäljessä.” (Sartre 1967, 24.)

Runoilijalle lauseella on tonaliteetti ja maku. Hän maistelee vastaväitteen, varautuneisuuden, vaihtoehtoisuuden kiihottavia makuja niiden itsensä tähden, kärjistää niitä äärimilleen ja tekee niistä lauseen todellisia ominaisuuksia. Kun kerran sitoutuu käyttämään kieltä, ei enää voi teeskennellä, ettei osaisi puhua, ja ”jos kerran astuu merkitysten maailmaan, ei ole enää mitään keinoa päästä sieltä ulos”.(Sartre 1967, 25, 31.)

”Vaikka kuinka antaisi sanojen järjestyä vapaasti, ne muodostavat lauseita ja jokainen lause sisältää koko kielen ja kertoo koko maailmasta. Vieläpä hiljaisuus määräytyy suhteesta sanoihin, aivan niin kuin musiikissa tauolle antavat merkityksen sitä ympäröivät nuottiryhmät. Tämä hiljaisuus on osa kieltä; vaikeneminen ei ole samaa kuin mykkyys, se on puhumisesta kieltäytymistä, siis kuitenkin puhetta.” (Sartre 1967, 31.)

Korhonen pitää kielen arvon mittana sen kykyä viitata itsensä ulkopuolelle. Vaikka proosa ja runous käyttävät eri keinoja – ”proosa ilmaisee itsensä suuremmin, runous erilaisten vertausten ja metaforien kautta” – molempia luetaan pyrkien kielen taakse niihin asiantiloihin, joihin sanat viittaavat. Ellei meille heti muodostu kuvaa sanojen takaisista asiantiloista, pidämme tekstiä hämäränä. Automaattisuus, jolla kieltä luetaan, häiriintyy, ja meidän on kiinnitettävä huomio itse kieleen ja sen tapoihin muodostaa merkitystä. ”Vain sumentumalla ikkunalasi itse tulee näkyviin, vain himmentämällä lamppua pystymme tarkastelemaan lamppua itsessään emmekä vain sitä mitä se valaisee.” Pelkkä analyttinen järki ei riitä, kun pyrimme ymmärtämään kielen radikaalia luomisvoimaa. Kieltä on kuunneltava, halua käsitteelliseen hallitsemiseen on lykättävä ja kielen hämärän valon on annettava valaista olemistamme ja avata ajatteluumme. (2002, 156-158.)

## 7. kirje (Visuaalisuus)

Rakas Andrei,

ihmettelin kovasti sinun pontevaa haluasi erottaa elokuvan teko kirjallisuudesta, koska vaikka koen kirjallisuuden läheiseksi, elokuvan teosta en ymmärrä paljonkaan, ja kirjasi

puhutteli minua jo ensimmäisestä sivusta alkaen, sillä koin sinun puhuvan nimenomaan runoudesta, vaikka oletkin puhuviasi elokuvan teosta. Ristiriita selvisi kyllä, kun sanoit, ettei koe runoutta lainkaan kirjallisuutena, vaan ”runous on maailmantunne, erityinen tapa suhtautua todellisuuteen. Näin runoudesta tulee filosofiaa, joka ohjaa ihmistä koko hänen elämänsä ajan.” (Vangittu aika, 36-37.) Tässä mielessä vaikuttavat loogisilta sekä se, että kirjoitan runoja, että se, että elokuvasi puhuttelevat minua. Eri ihmisillä on erilaisia tapoja hahmottaa maailmaa. Sinulla ja minulla sattuu olemaan runoilijan sielu; sinulla kirkas, minulla utuisempi. Sinä sanot, että runoilija ajattelee kuvin ja osaa ilmaista ajatuksensa kuvien avulla (Vangittu aika, 77).

Vaikka puhut jatkuvasti kuvasta, voin lukea kuvan tilalle runon tai oikeastaan runokuvan. Runoahan ei voi lainkaan ajatella ilman kuvaa, muutenhan kyseessä on aforismi. Korostat tarkkuutta havainnoinnissa ja kauneutta pidät samana kuin elämän totuutta, jos taiteilija on näkemykselleen uskollinen (Vangittu aika, 137). Toivon kykeneväni säilyttämään kirkkaana oman visioni siitä, mitä haluan sanoa, vaikka hintana olisi se, ettei tekstiäni koskaan julkaistaisi. En ole kompromissi-ihminen, vaikka olenkin valmis muutoksiin, joiden koen parantavan kokonaisuutta.

Kun Valkola puhuu ohjaajasta, jolla on vahva ja sofistikoitunut visuaalinen taju, jotta hän kykenee lähettämään ja lukemaan hienovaraisia viestejä visuaalisessa muodossa (1993, 30), on kuin hän puhuisi juuri sinusta, vaikka epäilemättä sama pätee moneen muuhunkin ohjaajaan. Visuaalisuudessa lienee melkoisia eroja eri ihmisten välillä. Itse kukin tietysti tottuu maailmaan, jonka hahmottaa, mutta vaikka olen aina kokenut näkemäni vahvasti (värit, maisemat, monet esteettiset nautinnot ja silmää piinaavat näkymät) vasta viime vuosina olen todella tiedostanut, kuinka vahvasti visuaalinen olen. Kahteen kertaan olen viettänyt viikon silmävamman takia sokeana, ja maailmani surkastuisi kyllä olemattomaksi ilman näköä. Myös kun suunnittelen proosatekstejä, näen kaiken ikään kuin otoksina, visuaalisina paloina, jotka minun on yritettävä saada kirjalliseen muotoon.

Valkolan mukaan ajatuksia luonnehditaan yleisesti verbaalisiksi, kielelliseen kulttuuriin liittyviksi. Peter Greenaway'n kohdalla voidaan hänen mukaansa puhua enemmän visuaalisesta ajattelusta, sillä tämä on kehittänyt selkeästi omanleimaisen visuaalisen kielen ja maisemallisuuden elokuviinsa. (1999, 215.) Koen (tietoisten) ajatusteni olevan pääsääntöisesti visuaalisia. Verbaalisuus minussa on hahmottomampaa, usein muutankin ajatukseni visuaalisiksi kirjoittamalla ne paperille, jolloin myös hahmotan ne paremmin. Myös Calvinon mielestä kirjoitus on olennaista siksi, että se antaa muodon kaikille eri todellisuuksille

ja fantasioille yhdistämällä ulkoisen ja sisäisen, maailman ja minän, kokemuksen ja mielikuvituksen, jotka näyttävät koostuvan samasta sanallisesta aineksestä (1999, 103).

Visuaalista havainnointia Valkola pitää totaalisena kokemuksena, koska elokuva on kuvien – toki myös äänten – virtaa, ja kuvat ovat havainnoinnin perusyksikköjä. Suurta osaa ajattelustamme hän pitää maailmaa koskevan tiedon hakuna ja assosiointina, minkä seurauksena esim. muistot nousevat esille mitä kummallisimmassa järjestyksessä. (1999, 254.) Hän siteeraa Julian Hochbergia, joka puolestaan kritisoi ns. Whorfianin hypoteesia, jonka mukaan ajatusprosessimme ja havaintomme ovat riippuvaisia kielestämme. On kuitenkin hyvin vähän todisteita siitä, että kielelliset rakenteet vaikuttaisivat havaintoihimme esineiden fyysisistä ominaisuuksista. (1993, 26.)

Minusta tuntuu, että kielelliset piirteet tulevat ajatteluuni vasta siinä vaiheessa, kun pyrin kääntämään ajatukseni ymmärrettäviksi tietoiselle mielelleni tai toiselle ihmiselle joko puheena tai kirjoitettuna ajatuksina. Jopa abstraktioita ajatellessani näen usein kuvia ja esimerkiksi viiniä maistaessani saatan nähdä kuvia tai pikemminkin muotoja, vaikken erityisen synesteettinen ihminen kuvittelekaan olevani. Ehkä elokuva juuri siksi stimuloi mieltäni niin voimakkaasti. Sinun elokuvasi voisivat olla ikään kuin omia ajatuksiani.

Runous on visuaalista taidetta kuten elokuvakin. Calvino toteaa, että runoilijan on kuviteltava visuaalisesti se, mitä päähenkilö näkee, luulee näkevänsä, muistaa, mistä hän uneksii tai mitä hänelle kerrotaan (1999, 86-87). Valkolan mielestä luovan prosessin kannalta on olennaisen tärkeää, että mielessä on ensin riittävän selkeänä jokin idea, joka voidaan sitten pyrkiä visualisoimaan, muuttamaan sanojen ja kuvien virraksi, joka tavoittelee alkuperäistä ideaa ja yrittää saada sen tiettyyn muottiin. Joskus prosessi kuitenkin vaihtaa suuntaansa, jolloin lopputulos ja alkuperäinen visio voivat olla hyvin erilaisia. (1992, 19-20.) Myös sinun mukaasi taiteilijan työ alkaa ideasta, pakottavasta tarpeesta sanoa jotain tärkeää, mitä pidät ainoana mahdollisena lähtökohtana (Vangittu aika, 103).

”Jos minä ennen kuvausta jotakin ”näen” tai mielessäni kuvittelen, on se pikemminkin kuvattavien kohtausten sisäinen tila, niiden sisäisen jännitteen luonne, henkilöiden psyykkinen tila. Mutta en vielä tunne sitä täsmällistä muotoa, mihin tämä kaikki tulee valetuksi.” (Vangittu aika, 169.)

Sinun kuvaamasi tunnetila on minulle tuttu; tapahtumat muotoutuvat vasta kirjoittaessani, koska pidän niitä toissijaisina. Pidän todennäköisenä, että luovassa prosessissani jonkinlainen sisäinen (tunne)tila on perimmäisin lähtökohta. Mutta konkreettiseksi tuo tila muuttuu vasta, kun se kiinnittyy johonkin kuvaan (joka mahdollisesti on vain psyykkisen tilan symboli). Vasta tuolloin konkreettinen kirjoittamistyö voi alkaa.

Calvino lähtee idean sijasta kuvasta pohtiessaan hyvin yksityiskohtaisesti omaa prosessiaan visuaalisen kimmokkeen muuttumisesta kieleksi mielenkiintoisella tavalla. Tunistan Calvinon kuvaaman prosessin itselleni läheiseksi toisin kuin Valkolan esittämän ajatuksen, jossa lähtökohtana on jo kirkastunut idea. Valkolan kuvaamiakin taiteilijoita epäilemättä on: esimerkiksi Pirjo Hassinen on jossain haastattelussa sanonut kirjoittavansa suoraan valmista tekstiä. Tuonkaltaisen työskentelytavan edellytyksenä täytyy olla valmis idea. Lisäksi Hassinen näyttää tekstinsä päivittäin ateljeekriitikkona toimivalle miehelleen. Minä en halua näyttää tekstiäni kenellekään, ennen kuin kokonaisuus on kasassa ja jo varsin pitkälle työstettynä. Myös Goldberg työskentelee samoin: etenee mahdollisimman pitkälle löytääkseen sanottavansa sisältään ja välttääkseen muiden liian varhaista vaikutusta työhönsä (1990, 24).

Calvino erottaa kaksi mielikuvitusprosessin tyyppiä: sanasta lähtevä, joka päättyy visuaaliseen kuvaan (esim. kirjan tai lehden lukemisen aikana tapahtuva prosessi tai käsikirjoituksen muuttaminen elokuvaksi vaiheittaisen prosessin kautta) ja kuvasta lähtevä, joka päättyy sanalliseen ilmaisuun. Calvino väittää ns. mielen elokuvan toimivan meissä kaikissa jatkuvasti, toimineen jo ennen elokuvankin aikaa, ”eikä se koskaan lakkaa heijastamasta kuvia sisäisen katseemme nähtäviksi”. (1999, 87.) Minussa se ainakin toimii.

Calvino siteeraa kirjassaan Douglas Hofstadlerin teosta *Gödel, Escher, Bach*, jonka mukaan kirjailija yrittäessään ilmaista ideoitaan mielikuvina ei tiedä varmasti, miten kuvat sointuvat toisiinsa, joten hän kokeilee ilmaisemalla asiat ensin yhdellä, sitten toisella tavalla ennen päätymistään tiettyyn versioon. Tämän prosessin tiedostaminen on epämääräistä, sillä suurin osa siitä on syvällä veden alla kuin jäävuori, ja kirjailija tietää sen. (91.)

Calvinolle tulee ensimmäiseksi kertomusta ideoissaan mieleen kuva, joka jostakin syystä, mitä hän ei välttämättä osaa määritellä, on hänelle merkityksellinen. Sen jälkeen hän alkaa kehittää kuvaa tarinaksi tai paremminkin kuvat kehittävät itseään auki, paljastavat omia kätkeytyjä mahdollisuuksiaan, sisällään olevaa kertomusta. Kunkin kuvan ympärille ilmaantuu muita kuvia ja pikku hiljaa kertyy materiaalia, joka ei ole enää yksinomaan visuaalista, vaan myös käsitteellistä. Hän päätyy järjestelemään materiaalia, jolloin hän joutuu päättämään, mitkä merkitykset sopivat mukaan ja mitkä on hylättävä, koska ne eivät sovi hänen yleissuunnitelmaansa. Hän jättää kuitenkin pelivaraa mahdollisille vaihtoehdoille. Kirjoitus saa vähitellen yhä keskeisemmän merkityksen ja kun hän alkaa kirjoittaa sanoja paperille, kirjoitettu sana on jo tärkein. Aluksi hän etsii vastinetta kuvalle, sitten kehittää alkuperäistä tyylillistä suunnitelmaansa, ja pikku hiljaa sana alkaa hallita. ”Juuri

kirjoitus ohjaa kertomusta suuntaan, johon sanallinen ilmaisu etenee parhaiten, ja mielikuvituksen osaksi jää pysytellä sen perässä.” (92-93.)

Calvino sanoo, että kuvina etenevä prosessi voi syntyä mistä tahansa maaperästä, jopa tieteen kielestä, joka on mahdollisimman kaukana visuaalisesta kuvasta. Kaikkein teknisimmässä tieteellisessä tai abstrakteimmassa filosofisessa teoksessa voi olla lause, joka odottamatta toimii kuvallisen fantasian virikkeenä. (Itse olen havainnut saman.) Vaikka järjellinen ajattelu ja sanallinen ilmaisu vaativat oman logiikkansa noudattamista, Calvino pitää visuaalisia ratkaisuja määräävinä; joskus ne jopa ratkaisevat tilanteita, joissa ajatukset tai kielelliset keinot ovat kyvyttömiä. Hänen mukaansa sekä runoilijan että tiedemiehen mieli toimii toisiaan seuraavien kuvallisten mielleyhtymien kautta, joka on nopein menetelmä yhdistää ja valita. ”Mielikuvitus on jonkinlainen elektroninen laite, joka ottaa huomioon kaikki mahdolliset kombinaatiot ja valitsee niistä tiettyyn tarkoitukseen sopivat tai yksinkertaisesti kiinnostavimmat, miellyttävimmät, huvittavimmat.” (1999, 93-95.)

Vaikka en osaakaan nimetä kaikille teksteilleni lähtökuvaa, monissa se on hyvin selvä. Yhden pienen kuvan ympärille voi alkaa rakentua romaanin koko maailma, vaikka tuo kuva lopulta saattaakin hukkua olemattomaksi yksityiskohdaksi kokonaisuuteen tai joutua jopa poistoihin. Toki kuva voi säilyä myös keskeisenä, kuten *Uurna-* tai *Ihomato-* novelleissani.

Calvino kokee ongelmaksi sen, että nykyihminen joutuu niin valtavan kuvamäärän pommittamaksi, ettei hän enää kykene erottamaan välittömiä kokemuksia vaikkapa tv:ssä nähdystä. ”Muisti peittyy kuvan palasista koostuvien kerrostumien alle kuin roskasäiliö, ja käy yhä epätodennäköisemmäksi että yksikään monista hahmoista kykenisi kohoamaan sieltä esiin.” Hän pelkää ihmisen menettävän kykynsä ”tarkentaa näkymiä suljetuin silmin, loihdia värejä ja muotoja valkealle lehdelle riviin asetetuista kirjaimista, *ajatella* kuvin”. (1999, 96.) Calvinon pelko on tuskin aivan aiheeton. Uskon vanhan polven olevan turvassa, mutta mitä tolkuton visuaalinen pommitus tekee kehittymässä oleville aivoille? Voiko se sokeuttaa kehittymässä olevat sielun silmät?

## **8. kirje (Lapsuus, muistot, paikat)**

Rakas Andrei,

lapsuus on ollut sinulle hyvin merkityksellinen aika. Myös minä elän lapsuusmuistojani – tietenkin aivan erilaisia kuin sinun tai jonkun toisen – harva se päivä. Miksi juuri lapsuusmuistot, jotka ovat hyvin intiimejä ja yksityisiä, tuntuvat kollektiivisimmilta ja kosketta-

vimmilta? Ehkä siksi, että lapsi on paljas, hän ei ole vielä ehtinyt kätkeä sisintään monen kuoren alle. Lapsi on haavoittuva, herkkä, altis kokemuksille. Lapsi on sisin meissä, kaikille yhteinen. Parlandin mukaan lapsuudessa elämme läpi ”sen draaman, joka ainiaaksi ja lopullisesti muuttaa persoonallisuutemme. Se draama on täynnä mustasukkaisuutta, ahdistusta, synkkiä haluja ja yksinäisiä kysymyksiä” (1985, 301).

Suurimman osan muistakin muistoista, mutta ennen kaikkea lapsuusmuistojen kuvitellen olevan minussa tallella lähes yksinomaan visuaalisina. Toki tiedän, että tallessa ovat myös monet tunteet, tuoksut, maut, äänet jne., mutta visuaalisia muistoja pidän silti tärkeimpinä. Saatan olla väärässäkin. Lapsi kiinnittää huomiota yksityiskohtiin. Esineet (ja paikat) jäävät hänen sisälleen, muistot kiinnittyvät niihin ja näin esineistä tulee symboleja. Siksi elokuviesi esineet puhuvat suoraan menneisyyteni kanssa, esineiden kautta pääsen suoraan kosketukseen haudattujen tunteitteni kanssa. Lapsuudestani on sen verran kauan, että voin samalla tarkastella lasta itsessäni kuin ulkopuolinen, hellästi ja ymmärtäen.

Sanot lapsuuden olleen elämäsi tärkein kausi ja muistat sen erittäin hyvin. Lapsuuden vaikutelmat leimasivat aikuisuutesi. ”Lapsuus on kausi, joka määrää ihmisen tulevaisuuden, etenkin jos se tulevaisuus liittyy luovaan työhön, taiteeseen, sisäisten, psykologisten ongelmien pohdintaan.” (T:n haastattelu.) Toivonen on sitä mieltä, että ellei ihminen ole selvittänyt lapsuuden traumojaan, hän voi elää niitä uudelleen koko aikuisikänsä: suhtautua ”kaikkiin vastaantuleviin ihmisiin kuin isään, äitiin, siskoon, veljeen, mummiin ja ukkiin”. Mutta jos ihminen tiedostaa asian, hän voi nähdä itsensä ja päästä tämän yli. (1988, 109.)  
Sinä käytit lapsuudenmuistojasi suoraan hyväksesi elokuvissasi, esim. *Peilissä*:

”Eräänä yönä isä tuli meille pyytämään, että äiti antaisi minut hänen huostaansa. Muistan että heräsin heidän keskusteluunsa. Äiti itki ja minäkin itkin, mutta hiljaa, jotteivat he kuulisi. Olin jo päättänyt, että en muuttaisi isän luo, vaikka äiti kehottaisi. Kuitenkin olen kaivannut isää koko ikäni.” (T:n haastattelu.)

Lapsuudenmuistot ovat sinulle niin arvokas voimavara, että pelkääät menettäväsi kosketuksen niihin. Et ole varma, onko lapsuutesi mennyt vai kannatko sitä yhä sisälläsi. ”Jos ajattelen, että se on mennyttä, joudun ikään kuin eksyksiin.” Epäilet lapsuuden elämysten hyljänneen sinut, mutta itse lapsuus on tallella, kaiken perustana. Se ruokkii luovuuttasi ja antaa tölleesi ratkaisevan sysäyksen. ”Jos se olisi vaipunut kokonaan unohduksiin, en osaisi tehdä lainkaan elokuvia.” (T:n haastattelu.) Myös Pirkko Saisio puhui jossain lehtihaastattelussa pelosta, että käyttämällä lapsuusmuistojaan kirjassaan *Pienin yhteinen jaettava* hän ikään kuin ryösti nuo muistot itseltään. Lapsuusmuistot ovat monelle taiteilijalle niin olennainen voimavara, että niiden jakaminen on kuin pyhäinhäväistystä, vaikka siihen samalla on suuri tarve. Totta varmasti on, että muistot voivat muuntua ja vääristyä, kun niitä käyt-

tää materiaalina taiteellisessa työssään. Niihin sotkeutuu fiktiivistä ainesta, eikä lopulta voi olla varma, mikä on totta.

”En väitä tuntevani suoranaista tyhjyyttäkään, mutta sisäisiin varastoihini on kajottu, ne eivät ole enää vain minua varten, vaan niistä on jaettu ja jotain niistä on iäksi poissa” (Rilke 1997, 134).

Mutta mikä lopultakaan on oikea muisto? Onko sellaista? Eiväthän muistot ole koskaan totuus tapahtuneesta, ei ole olemassa absoluuttisen puhtaita muistoja. Siksi muistoja ei voi myöskään vangita, niin kuin ei voi ottaa kiinni ajatuksiakaan ja panna niitä purkkiin. Muisti on hatara ja valikoiva. Kuten von Bagh sanoo: sinä esität muistin, mutta myös unohduksen pirstaleisen peilin.

”Historia ei ole valmis, se ei ole sen enempää olemassa kuin sitä eläneen ihmisen tajunta tai muistin varasto voi koskaan olla valmis. Historia on myös jatkuvaa löytämistä, kadottamista, lan-  
kujen sekoittumista, perusasioiden ja vakaumuksien löytymistä, joka kuitenkin saattaa olla vain illuusio. Historia, mikään sen tilanne, ei muistuta mitään aikaisempaa.” (1998, 508.)

Sinä tavoitat lapsuudesta paljon enemmän kuin pelkkiä pinnallisia muistoja. Hägglund kuvaa hyvin luovuuden eri tasoja ja sitä miten kiinteästi luovuus ja lapsuus liittyvät toisiinsa ja miten olennaisia luovuuden kannalta ovat nimenomaan muut kuin tietoiset muistot. Niitä tuskin voi tietoisesti tavoittaa. On uskallettava regressoitua, pystyttävä edes hiukan raottamaan porttia lapsuuden todellisiin, torjuttuihinkin muistoihin.

”Luovuuden syvin taso koskettaa hyvin perustavia, varhaisia elämyksiämme ja kokemuksiamme. Usein ne ovat laadultaan esisanallisia, ja luova kokemus pyrkii silloin loihtimaan esiin sellaisia vaikutelmia, mieleenjohtumia ja kuvia, jotka hipovat syvintä ja varhaisinta persoonallisuudessamme, eli henkilökohtaisia perustotuksiamme. Luovuuden pinnallisempi taso tuo taas mieleemme lapsuuden tietoisia ja esitietoisia muistoja ja kokemuksia ja saa ne jälleen virittymään ja elämään persoonallisuudessamme. Luovuuden pinnallisempi taso ei kuitenkaan kosketa tiedostamatonta perustotuutta kuten syvälle menevä luovuus. Luovuuden kaikkein pinnallisin taso viipyy sellaisissa ajatus- ja tunnekuluissa, jotka ovat lähinnä selittelyn, järkeilyn ja nokkeluuden uusia yhdistelmiä ja luovia aikaansaannoksia. Ne voivat antaa meille uusia tietoja, huvittaa meitä, laukaista sisäisiä paineita, tukea ideologisoita ja suututtaakin meitä, mutta ne eivät juurikaan kosketa persoonallisuutemme tiedostamattomia tai tiedostettujakaan perustotuksia.” (1985, 127.)

Rosman mielestä elämän ja ihmisten kuvaaja tarvitsee mahdollisimman paljon, mahdollisimman merkitsevää aineistoa. Mielikuvien täytyy olla tarkoituksenmukaisia, täydellisiä, selkeitä ja teräviä. Muisti tarvitsee mahdollisimman monia vaikutelmia ja havaintoja. ”Mitä terävämmin aisteillaan havaitsee, sitä tarkempia havaintoja ja monipuolisempaa materiaalia saa haltuunsa mielikuvitustaan varten, jotta sitten on mistä ottaa.” (1984, 17-18.) Sinun elokuviesi kuvat ovat useimmiten fragmentaarisia, kaikkea muuta kuin täydellisiä. Havaintosi ovat kyllä hyvinkin tarkkoja, mutta se mihin ne kiinnittyvät ei välttämättä ole elokuvan looginen jatkumo, vaan katsojan mieli. Epäilemättä lähtökohtanasi ovat usein olleet hyvin selvät ja elävät muistot, mutta et ole tyytynyt vain välittämään niitä katsojalle, vaan olet mennyt pitemmälle: olet saanut kiinni muistojen takana olevista tunteista, tavoittanut kadotetun hetken. Et ole vain kuvannut olemassa olevaa, vaan olet luonut uuden

maailman. Ahti vakuuttaa, että muistamalla oman ainutlaatuisen todellisuutensa taiteilija auttaa muita muistamaan omansa. Johdattamalla kokijan tilaan, missä aistit ovat herkistyneet, taiteilija auttaa muistamaan. Hän ei johdattele mihinkään, ei pyri vakuuttelemaan tai selittelemään, vaan antamalla tarkan havainnon todellisuudesta hän antaa kokijalle avaimen tämän omaan muistiin. (2002, 19-20.) Juuri tästä sinun elokuvissasi on mielestäsi kyse.

Rosma pitää tulevaisuutta elokuvakerronnan tärkeimpänä aikatasona, sillä nykyisyys on lyhyt: katsojaa kiinnostaa tuleva, joka on muuttumassa nykyhetkeksi. Menneisyys sen sijaan on kiinnostava lähinnä vain aikomusten motiivien lähteenä. (1984, 69.) Nyytäjä näkee yhteisenä piirteenä suurille, totuudellisille taideteoksille läsnäolon, presensin, joka merkitsee sitä, ettei katsomisen hetkeä lievennetä miettimällä menneitä tai haaveilemalla tulevasta. Koska kaikki energia on keskittynyt yhteen hetkeen, teoksen vaikutus on niin voimakas. Kaikki aikatasot voivat olla läsnä myös yhtä aikaa, eikä niiden välille liity mitään mysteeriä. Aika liikkuu vapaasti eritasoissa ja eri tiheyksillä, kuten Haavikon *Viinin kärsimyksissä*. ”Elämä ei ole juoni, vaikka monet sen niin pyrkivät elämään. (1984, 158.) Sinun elokuvissasi menneisyys on vähintäänkin se voimavara mistä ammennetaan. Menneisyys ei lakkaa, kun se on mennyt, vaan ihmisen mielessä menneisyys on jatkuvasti läsnä muistoina, jotka ovat osa nykyhetkeä. Tulevaisuuskin on läsnä, mutta epämääräisempänä, pelottavanakin. Etenkin *Peilissä* siirtyminen aikatasosta toiseen on hyvin ajattelun kaltaista; nyt-hetkeä ei voi olla olemassa ilman mennyttä ja tulevaa.

Nyytäjä pitää lapsen tapaa tarkastella maailmaa ihanteena: maailmaa pitäisi katsoa aina uusin silmin, nähdä sen kalvon alle, jonka tottumukset, rutiini, henkinen velttous ja valheellisuus maailman ylle muodostavat. Mutta vain harvat näkevät tuon kalvon alle, ja kaikki se mitä meille opetetaan pikemminkin samentaa kuin kirkastaa näkymää. Pitäisi matkustaa maailman ympäri avoimin silmin ja mielin, silloin yhteyksiä ei tarvitse etsiä, vaan ilmiöt näyttäytyvät sille, joka joutaa ja joutuu katsomaan tarkkaan. Helpompaa ja turvallisempaa kuin olla avoin on turvautua säännöksiin, neuvoihin, fraaseihin, rytmiin ja reaalipolitiikkaan. (1984, 154-155.)

Lapsena omaksumme myös ne arvot, jotka ovat elämämme kantava voima. Mirón sanoi: ”Mitä paremmin hallitsen alani, mitä pitemmälle pääsen elämässäni, sitä enemmän palaan ensimmäisiin vaikutelmiini. Luulen että elämäni lopulla olen löytänyt jälleen kaikki lapsuuteni arvot.” (Vallier 1982, 111.) Aikuisella luonteen ydin on jo varsin kiteytynyt. ”Luonteen ydin määräytyy sen mukaan *mihin ihminen elämässään pyrkii* – mitä hän pitää tavoittelemisen arvoisena, millä tavoin ja mistä päin hän etsii onneaan, mitä hän pitää elä-

mänsä merkityksenä, mikä ajaa häntä eteenpäin” (Rosma 1984, 58-59). Arvot ovat ihmisen minuuden pysyvimpiä osia.

Toivonen soveltaa objektiivisen korrelaatin käsitettä (= taideteoksella on oltava vastineensa ns. arkitodellisuudessa) satuihin ja myytteihin. Vastine löytyy hänen mukaansa ”mielen syvistä kerroksisista, kollektiivisesta alitajunnasta, johon on rekisteröitynyt valtava määrä inhimillisen kokemuksen historiaa.” Hänen mukaansa vain myytit, symbolit ja allegoriat voivat avata ikivanhan tiedoston ja vapauttaa sen kätketyn voiman. ”Objektiivinen korrelaatti löytyy todellakin tajunnasta, ei arkisten aistihavaintojen tasolta, ei fysikaalisesta todellisuudesta, ei yhteiskunnan nykytilasta, ei dokumenteista.” (1988, 170.) Hietala siteeraa Kracauerin käsitystä regressiosta, jonka mukaan katsoja palaa lapsuuteensa, sen maagiseen maailmaan, missä todellisuutta hallittiin fantasian ja unien kautta. Elokuva tyydyttää siksi, että katsoja voi kuvitella taas olevansa kaikkinäkevä ja kaikkivoiva. Edellytyksenä on kuitenkin, että katsojalla on jokin tarve tai puute, jonka elokuvan katsominen korjaa. Nykyihmisen puute on todellisuuden pirstaleisuus. Kokonaisvaltaista maailmakuvaa ei voi saada, koska yksinkertaisten syy-seuraus-suhteiden hahmottaminen ei ole mahdollista. Elokuva täydellistää pirstaleisen todellisuuden ainakin hetkeksi. (1994, 85.)

Elokuviissasi tapahtumapaikoilla on keskeinen merkitys. Olet valinnut ne niin huolellisesti, että ne ovat usein lähes näyttämöllisiä, mikä lataa ne voimakkaasti merkityksillä. Rakastan väriesi käyttöä: murrettu sävyt, hiukan rapistuneet seinät ja muut pinnat ovat saaneet sieluni aina värisemään. Juuri siksi rakastan Italiaa. (Toisaalta minussa on myös toinen puoli: rakkaus iloisiin, vahvoihin ja puhtaisiin väreihin, jotka voivat sykehdyttää minua aivan yhtä voimakkaasti, mutta eivät yhtä aikaa murrettujen ruskea- ja harmaavoittoisten sävyjen kanssa – kenties ekstrovertti puoleni?) Turovskaja tosin väittää, että sinä onnistuit deitalisoimaan Italian harvinaisen tehokkaasti (1989, 120). Olen täysin eri mieltä: minunkin Italiani on täynnä rapistuvia seinä ja murrettuja värejä, ei maisemakorttien kirkkautta ja loistoa. Sinä näet mielestäni Italiastakin juuri olennaisimman: maan sielun, yhden niistä.

Rosman mielestä hyvin valittujen paikkojen karakteristiikka ”antaa tapahtumille tukea ja lisäulottuvuuksia sekä toiminnallisessa että implisiittisessä mielessä”. Yhdentekevä paikka taas ei ole suhteessa tapahtuman luonteeseen ja huonosti sopiva on ristiriidassa – joskus harkitustikin – tapahtumien luonteen kanssa. Perspektiivien alituinen muuttuminen aiheuttaa katsojalle tunteen elokuvan ympäröimänä olemisesta ja kuulumisesta sen todellisuuteen. Ympäristö toimii tarinan aktivoijana. Joissakin paikoissa on voimakkaampi tunnelma kuin toisissa, mikä ei Rosman mielestä useinkaan liity paikkaan sinänsä, vaan tun-

nelma syntyy tuohon paikkaan luonnollisesti kuuluvan ihmisryhmän ja heidän toimintansa kautta. Usein ympäristö esittää dynaamista osaa tarinassa. (1984, 35–37, 39, 42.)

Usein myös luonnolla on elokuvissa keskeinen merkitys. von Bagh sanoo sinun korostaneen kiinnostustasi maahan. Olet ”lumoutunut itämisen prosessista, kaiken maassa syntyneen kasvamisesta”, et näe lokaa, vaan ”vain maan sekoittuneena veteen, liejun josta asiat syntyvät”. (1998, 507.) Lieju onkin keskeisenä elementtinä kaikissa elokuvissasi. Kosken mukaan elokuvassa luonto ei ole vain pelkkä miljöö tai tausta, vaan sillä voi olla oma autonominen asemansa. Luonto voi olla joskus jopa ihmistä keskeisempi aihe, ei henkistetty ja ihmiselle ja taiteelle alisteinen, vaan itsenäinen ja siten ainutlaatuisesti kokonaisuuteen liittyvä osa. Luonnon ei tarvitse silti olla symboli, vaan se voi olla tila, josta ihmisen sisäinen maailma avautuu ja saa vastakaikua. (1984, 130.) Puhuessasi vedestä elementtinä voisit puhua minun suullani. Olin jo lukenut kirjasi ja katsonut elokuvasi, kun näin haastattelusi. Se oli lopullinen varmistus sille, että olet sukulaissieluni.

”Pidän hyvin paljon vedestä: puroista ja joista. Niiden vesi kertoo minulle paljon. Meri taas on minun sisäiselle maailmalleni vieraampi. Meri on minulle liian laaja. Ei se minua pelota, se on vain liian yksitoikkoinen pinta. Minun luonteelleni ovat rakkaampia pienet asiat, mikrokosmos pikemminkin kuin makrokosmos. Aavat näkymät koskettavat minua vähemmän kuin rajoitetut. Siksi ehkä pidän japanilaisten asenteesta luontoon. He keskittyvät rajoitettuun tilaan nähdäkseen siinä äärettömän heijastuksen. Rajoitettu tila on minullekin rakkaampi. Vedessä on jo molekyyli-rakenteensakin ansiosta jotain salaperäistä. Vesi on myös hyvin elokuvallista. Se välittää liikettä, syvyyttä, muutosta, heijastuksia. Vesi on tämän maailman kauneimpia asioita. En osaisi kuvitella-kaan elokuvaa ilman vettä.” (T:n haastattelu.)

Syvin sielunmaisema syntyy lapsuudessa. Olin asunut Turun seudulla jo toista vuotta: olo kuin kalalla kuivalla maalla: tuntui, ettei happi riitä. En ymmärtänyt, mistä oli kysymys. Loimaan terveyskeskuksen talviulkoilupäivänä seisoin ihailemassa maisemaa, joka oli lumen peitossa. Metsä reunusti tasaista aukeaa ja näin silmissäni maiseman kauneuden kesällä, kun lumi ja jää sulaisivat ja järvi paljastuisi. Saman tien tajusin: seisoin pellon reunassa! Silloin ymmärsin, mikä kaipaukseni oli. Olo helpottui kummasti, kun viiden vuoden kuluttua hankimme mökkitontin Keiteleen rannalta. Olen syntynyt ja kasvanut järiveden äärellä. Vesi eri muodoissaan tulee aina myös runoihini, halusin tai en. Vesi on se elementti, joka on sisälläni, nimenomaan järvivesi. Meri ei ole sama, sillä kuten sanot, se on liian suuri, liian yleinen. Järvessä on herkkyyttä, jota ei voi olla ilman sisäänpäin kääntymistä. Minäkin tartun aina yksityiskohtiin, niiden kauneuteen. Kun sieluni kaipaa lepoa, se vaeltaa Keiteleen rannalle ja imee vedestä itseensä voimaa.

Vesi on ennen kaikkea vettä, mutta siinä voi nähdä, mitä haluaa. Se voi olla vaikkapa metafora todellisuudelle: Kaplinski ajattelee todellisuutta virtaavana. Mutta virtaaminen ei ulotu meihin, jos ajattemme todellisuutta asioina, yksilöinä ja tapahtumina, vaan silloin

ajattelumme ja kielemme kärsivät. ”Meidän kyvyttömyytemme seurauksena maailma on keskeneräinen, puoliksi jäähtynyt, hyytynyt, puoliksi eloton.” (1992, 14.) Isaacs taas vertaa ihmisten välistä vuorovaikutusta virtaamiseen.

”Samalla tavalla kuin ravinto ja vesi virtaavat pieneliöiden, kasvien ja eläinten läpi, ympäristön ajatukset virtaavat ihmisten läpi ja ihmisistä takaisin ympäristöön. Kun ilmaisemme näitä ajatuksia, muutamme ja muutamme ympäristöämme.” (2001, 296.)

Sinun elokuvissasi on usein seisovaa vettä, jossa on ihmisten jättämiä jälkiä, kaikenlaisia roinaa (*Stalker*, *Uhri*, *Nostalgia*) kuin menneen elämän merkinä, kadonneina muistoina, joista voi saada kiinni, ellei pelästy sitä mitä löytää. Muistoissa on myös kuolema läsnä vähintään kadotettuina unelmina. Noissa kuvissa katsojan on kohdattava oma raadollisuutensa. Esimerkiksi *Uhrissa* kamera panoroi maata, joka on täynnä moskaa, ei enää erillisiä esineitä vaan jonkinlaista muovimöhjöä. Lopulta vesi peittää kaiken alleen, kunnes kamera panoroi lasiin, joka heijastaa kaiken väärinpäin kuin talo ja taivas kasvaisivat sisään maahan. Sinun taivaasi on maassa ja vedessä. Elokuvissasi ei tähyillä ylös vaan aina alaspäin, kohti pientä, kohti yksityiskohtia, joiden kautta tulevat merkitykset. Ja aina kohti vettä.

## 9. kirje (Symbolit)

Rakas Andrei,

minua hämmentää se, miten pontevasti kiistät käyttäväsi elokuvissasi symboleita (Vangittu aika, 241, 256-268), vaikka aivan ilmiselvästi niitä käytätkin. Ilmeisesti kieltämisesi liittyy ainakin osittain neuvostoelokuvan historiaan ja ulkopäin ohjattuun symbolismiin, ainakin Christie ja Turovskaja (1989, 80) vihjaavat siihen suuntaan. Christien mukaan suhtauduit vihamielisesti kaikkiin elokuviesi tulkintayrityksiin, etenkin sellaisiin, jotka pyrkivät paljastamaan elokuviesi salatun tarkoituksen. (1989, xvii-xviii.)

Nyytjäjä on kanssasi samoilla linjoilla sanoessaan ainutkertaisuuden merkitsevän suurta konkreettisuutta: kun tekijä hahmottaa elämää, hän samalla ilmaisee sitä, mikä on täysin eri asia kuin symboli, joka on pelkkä vertauskuva (1984, 157). Tässä ollaan lähellä haikurunojen ydintä: mahdollisimman yksinkertaisen ja pelkistetyn kautta voidaan ilmaista koko maailma.

Alasen mielestä pyrit *Peilissä* ”yhä selvempään ja suurempaan puheeseen, yhä kauemmas symbolisuudesta. *Peili* on sillä rajalla, missä taide päättyy ja henkilökohtainen keskustelu alkaa.” (1995, 335.) Filmihullun haastattelussa sanot, että kun kuva muuttuu symboliksi, ajatukselle tulee katto, koska symbolin voi ratkaista. ”Todellinen kuva on abstrak-

tio, sitä ei voi selittää, se vihjaa totuuteen ja tämän voi tuntea vain sydämessään.” Selitetynä kuva vain menettää merkitystään. (Mäenpää ja Pyhälä 1976, 10.)

Ehkäpä kuvien paljaus on samalla suurinta symboliikkaa. Peter von Bagh on sitä mieltä, että olet ladannut kaikki elokuvasi täyteen symboleita, menneisyyden ja tulevaisuuden assosiaatioita. Hän pitää tavoitteesi luonnollisten tapahtumien rajojen rikkomista sen selventämiseksi, mitä todella tapahtuu. (1998, 506-507.) Myös Turovskaja näkee elokuvissasi symboleita ja metaforia (1989, mm. 3, 5, 78-80). *Martyrologiassa* et kiistä symboleja, vaan sanot elokuvan symbolien olevan luonnon olotilan, todellisuuden symboleja.

”Kysymys ei tietenkään ole yksityiskohdista vaan kätketyistä merkityksistä!” (87.)

Minusta elokuvasi olisivat ilman symboliikkaa huomattavasti ohuempia. Calvino väittää, että kun esine ilmestyy kertomukseen – ja varmasti yhtälailla elokuvaan –, ”se latautuu erikoisella voimalla ja muuttuu kuin magneettikentän navaksi, näkymättömien suhteiden verkon solmuksi”, minkä jälkeen esine on vertauskuvallinen joko ilmeisesti tai vähemmän ilmeisesti (1999, 43). Valkolan mielestä kuva toimii symbolina, sikäli kuin se esittää itseään abstraktimpia asioita. Symbolit ovat siis melko realistisia kuvia, mutta ne herättävät eloon ideoita ja antavat niille konkreettisen muodon. (1993, 78.) Jokainen kuva voi Hiatalan mukaan synnyttää sivumerkityksiä yleisen ymmärrettävyytensä ohella, eli kuvilla on paitsi ns. kirjaimellinen merkityksensä, joka on kaikille katsojille sama – jokainen katsoja näkee denotaation tasolla periaatteessa saman kuvan – että konnotaatiivinen merkityksensä, johon vaikuttavat kunkin henkilökohtaiset ja/tai asiayhteyden aiheuttamat sivumerkitykset. Konnotaatioita voi ainakin teoriassa syntyä lähes rajattomasti. Lisäksi kuvaan voi kytkeytyä jokaisen katsojan mielessä henkilökohtaisia muistoja ja assosiaatioita, jolloin kuvan merkitys voi muuttua hyvinkin subjektiiviseksi. (1994, 96-97.) Se, että koemme elokuvat eri tavoin, johtuu Valkolan mielestä myös siitä, että vaikka näemme kaikki kuvan yksityiskohdat edessämme, emme yleensä huomaa kuin muutaman niistä. Kuvassa on aina ideoita, joka eivät välttämättä ole näkyvillä, kuten maisemallista tietoa, vihjauksia eri todellisuuksiin, psykologisia assosiaatioita ja symboliikkaa, siksi näkemisessä assosiatiiviset ajatukset voivat nopeasti korvata varsinaisen visuaalisen havaitsemisen. (1999, 101, 104, 106.)

Valkola sanoo elokuvallisessa ajattelussa kuvan voivan toimia kuvana, symbolina tai puhtaana merkinä, jotka eivät esitä tietynlaisia kuvia vaan kuvan kolmea funktiota. Yksittäinen kuva voi olla kaikkia näitä kolmea ja usein kuva kattaakin useamman kuin yhden näistä funktioista. Kuva toimii merkinä kuvatessaan tiettyä sisältöä ilman, että se heijastaisi ominaispiirteitään visuaalisesti. Merkinä toimiessaan kuva on epäsuora, se vain viittaa esittämäänsä ilman analogiaa, eikä se siksi ole myöskään puhtaan ajatuksellinen. Ru-

dolf Arnheim pitää kuvia kuvina siihen rajaan asti, miten ne esittävät asioita, viittaavat olennaisiin ominaisuuksiin kuten muoto, väri ja liike. Ei-visuaalisia asioita esittäessään kuva toimii symbolina antamalla asioille muodon. Myös realistinen kuva voi toimia symbolina ja tuoda lihaa ja verta ideoihin. Kuten runo kiinnittyy usein maisemaan tai objekteihin ihmisten ja toimintojen sijasta, elokuvakin voi käyttää metaforisia objekteja ja kuvailuja, jotka voidaan valkokankaalla kokea kuin säikeiden jonona. Otosten kesto luo elokuvan rytmin. (1999, 256-258.)

Valkola siteeraa Stefan Scharffia: kun liitetään yhteen hyvin valittuja otoksia, tapahtuu jotain mystistä, joka muistuttaa kemiallista reaktiota: loistavasti yhteen sopivat kuvat kohtavat korkeammalle visuaalisen merkityksen tasolle (1993, 82). Sama ilmiö tapahtuu runoa tehdessä. Kun sopivat palaset istuvat yhteen, syntyy aivan uusia merkityksiä. Hyvätkin palat väärissä paikoissa taas eivät toimi, eikä runo silloin lähde lentoon. Elokuva muotona puhuttelee minua ehkä juuri siksi niin vahvasti, koska teen sekä runoni että proosani otoksista.

Itseäni koskettaa eniten kuvan ja symbolin samanaikaisuus, joka toteutuu elokuvissasi ja jota yritän tavoitella omissa runoissani. Tällöin näennäisesti yksinkertainen runo saa myös pinnanalaisen tasonsa. Elokuvissasi tämä pinnanalainen taso on hyvin vahva, mutta se ei yhtään hälvennä elokuviesi visuaalisuutta, eli kuvastosi toimii sellaisenaan ja tuottaa esteettistä nautintoa ja jää myös jälkeensä elämään mielessäni. Kieltäessäsi käyttäväsi elokuvissasi symboleita tarkoitat uskoakseni juuri samaa: esität ajatuksesi kuvina, jotka kuitenkin samalla toimivat symboleina, jolloin elokuvaan syntyy vähintään kaksi tasoa. Samasta ilmiöstä on mielestäni kyse myös Michael Riffaterren mimesis-semiosis-jaossa, jossa mimesis eli jäljittelyn taso on runon kuvallinen taso ja semiosis on kirjallisen tekstin merkitsevyyden taso (Lyytikäinen 1995, 22). Minun on helppo mieltää runon lukeminen /kirjoittaminen näiden kahden tason avulla: jos runon mimeettinen taso toimii, runon voi halutessaan lukea vain kuvana, mutta hyvässä runossa on oltava myös semioottinen taso, joka yleensä avautuu hitaammin ja vasta, kun lukija on kulkenut mimeettisen tason läpi. Mimeettinen taso avautuu eri ihmisille eri tavoin: ihmiset näkevät mielessään erilaisia kuvia. Semioottinen taso vaatii tulkintaa, eikä yhtä oikeaa tulkintaa tietenkään voi olla.

Olsson et al. sanovat elokuvan ilmissä näkyvän kuvissa ja kohtauksissa, kun taas piilosisältö paljastuu vasta kuvallisten tai äänellisten symbolien kautta. Yksittäinen kuva elokuvassa voi olla symbolinen, vertauskuvallinen, mutta elokuvan rakennekin voi toimia symbolina – esim. *Stalkeria* pidät itse allegoriana (T:n haastattelu) –, kuten myös tapahtumamiljöö, jolloin maisema voi kuvastaa ns. sielunmaisemaa. Mahdollisuudet erilaisten

kuvallisten, äänellisten ja rakenteellisten symbolien käyttöön ovat rajattomat. ”Symbolien tulkitseminen on usein henkilökohtaista, vertauskuvat avautuvat katsojille eri tavoin.” Myös elokuvien metaforat, eli kahden peräkkäin leikatun kuvan rinnastukset, toimivat vertauskuvallisesti. Elokuvan sisällön tulkitsemisessa symbolit ja metaforat ovat kuitenkin vain osa: tulkinnallisia vihjeitä saadaan myös motiiveista (toistuva merkki, tilanne, juonikaava), jollaisena voi toimia vaikkapa esine, jota näytetään eri tilanteissa. Myös äänellisiä motiiveja, kuten eri tilanteissa toistuvaa musiikkikatkelmaa, käytetään kohtausten yhdistämisessä, niiden merkityksen korostamisessa ja myös tapahtumisen ennakoinnissa. (1978, 104, 106.)

Elokuvassa esiintyy jatkuvasti vaihtelevia symboleja. Yleisesti symboleina käytettyjä motiiveja ovat Valkolan mukaan nesteiden läikytytys, kirkkaat väriaineet, kiiltävät sadepisarot ja viini, joka usein assosioituu kärsimykseen. Hän sanoo, että mm. sinä osaat tehdä yksinkertaisista asioista niin kauniita, että ”ne muotoutuvat meditatiivisen näkemisen prismoiksi”. (1999, 258.) Myös Olsson et al. luettelevat elokuvassa käytettyjä symboleita: palava kynttilä elämän ja sen sammuminen kuoleman vertauskuvana (*Nostalgia*), lentävä lintu vapauden (*Peili, Nostalgia, Stalker*) ja hevonen maskuliinisuuden ja seksuaalisuuden (*Andrei Rublev, Solaris*) symbolina. Junan ääni voi tarkoittaa matkaa (*Stalker*). Symbolien avulla elokuva välittää katsojalle tunteita ja tunnelmia, joita olisi muuten vaikea ilmaista. ”Symbolien käyttö voi olla eräs keino katsojan sisimmän, hänen ajatustensa ja tunteittensa saavuttamiseksi.” (1978, 82-83.) Runoilijaelokuvissa peilin lävitse meneminen on itsensä kohtaamista, kuolemaan muuntumista, mutta peiliteema voi edustaa myös narsismia (Valkola 1992, 115).

Elokuvassa katsoja näkee valkokankaalla kohtauksia, jotka ovat vain osa sitä kokonaisuutta, josta suurin osa jää kankaan ulkopuolelle. Ulkopuolinen tila, minne vain vihjataan, voi silti olla olennaisen tärkeä katsojan kannalta, koska katsoja voi kuvitella ja päätellä tämän tilan olemassaolon saamiensa vihjeiden avulla. (Valkola 1999, 206.) Valkolan mielestä juuri sinä olet ohjaaja, joka laajennat elokuvasi ”mielen kuviksi, audiovisuaaliseksi kentäksi, joka esittää itsensä mielen tuotteena, johon liittyy usein systemaattinen heijastuvuus tai tietoisuus itsestään”. Sinä osoitat elokuvillasi, miten dramaattinen tilanne itsessään voi olla runollinen symboli. Kuviesi merkitys korostuu tihentyneen läsnäolon kautta, ja peilijaksojasi leimaavat muistot ja mysteerit. (1999, 207-208.)

Valkola pitää symbolisia tulkintoja lähes aina sattumanvaraisia. On mahdoton varmasti sanoa, onko tai oliko tietty assosiaatio tietoisena vai tiedostamattomana taiteilijan mielessä, elleimme saa siitä suoraa tietoa. Taideteos itse ei tätä tietoa tarjoa, elleivät sen käyttäjät

symbolit ole standardisoituja, tavanomaisia. (1993, 79.) Ellen tulkitsisi elokuviasi myös symbolisesti, ne tuskin saisivat assosiativisia prosesseja mielessäni samalla tavoin vauhtiin. En usko, että elokuviasi herättävät minussa samoja muistoja ja mielikuvia kuin sinulla oli niitä tehdessäsi, mutta riittävän samantapaisia, jotta ne toimivat edustamiesi arvojen kaikupohjana. Valkola näkee kuvissasi sisäistä vuorovaikutusta esittävien näkymien ja aistimellisen surrealistisuuden välillä. Kyse ei ole siitä mitä yksittäiset kuvat kertovat, vaan kuviin itseensä ladatusta voimasta, joka saa ne toimimaan ilmiöinä sinänsä ja maksimoi katsojan osallistumisen. Elokuviissa ihmiset, asiat, oliot ja esineet kommunikoivat omalla salaperäisellä tasollaan. (1992, 116.)

Olssonin et al. mukaan valolla on keskeinen merkitys elokuvakerronnassa, ei vain tunnelman luojana, vaan kuvan synnyn perusedellytyksenä. Valon avulla katsojan mielenkiintoa voidaan suunnata, sillä voidaan luoda ja muuttaa muotoja, vaikuttaa kuvan tilaan ja syvyyteen. Lattea ja varjoton kuva on mielenkiinnoton, kun taas liian runsaat varjot ja vastakohdat voivat aiheuttaa sekavan vaikutelman. (1978, 74.) Sinä käytät elokuvissasi hyvin paljon valon ja varjon kontrastia, mikä jo itsessään toimii symbolisena: aina on olemassa molemmat puolet: hyvä ja paha, tietoinen ja tiedostamaton, ilmeinen ja piilossa oleva. Ei ole toista ilman toista – varsin dualistinen käsitys. (Huomaan turhan usein ajattelevani varsin dualistisesti, mikä ärsyttää minua. Mutta vallitsevista rakenteista on vaikea irtautua silloinkin, kun niiden olemassaolon tiedostaa.) Valkola sanoo häivytyksen mustaan merkitsevän yleensä hyvin painavia visuaalisia siirtymiä, jolloin ne samanaikaisesti korostavat hetkeä ja rentouttavat kerronnallista rakennetta (1999, 163).

Valkola huomauttaa tapahtumien voivan symbolien kautta edustaa muita tapahtumia, mahdollisuuksia ja abstraktioita, jotka eivät ole olemassa aistittavina objekteina, vaikka jotkut saattavatkin olla piilossa todellisuuden syvärakenteissa. Luokittelemme maailman erillisiin aistimiimme objekteihin, ja kuvailemme sitä kielen avulla ikään kuin se olisi rakennettu erillisistä objekteista. Valkola pitää mielenkiintoisena kysymyksenä sitä, kuinka pitkälle aistitut objektit ja niiden verbaalinen luokittelu ovat sama asia. (1993, 78.) Epäilemättä kielen mahdollisuudet kuvata maailmaa ovat rajalliset. Kieli on lopulta vain väline, jonka avulla voimme kommunikoida ja välittää toisille tietoa tavastamme hahmottaa ja havaita maailmaa. On vieras ajatus, että kieli itsessään olisi päämäärä. Toki hallittu, kaunis, uutta luova kieli on tavoittelemisen arvoinen – on mukavampi ajaa mersulla, luulisin, kuin körötellä rättisitikalla (vaikka esteettisistä arvoista voidaankin olla monta mieltä) – ja runoudessa hyvinkin tärkeä, mutta sittenkin pidän kieltä ensisijaisesti välineenä.

## 10. kirje (Unenkaltaisuus, assosiativisuus)

Rakas Andrei,

elokuvasi ovat hyvin unenomaisia. Ne tuntuvat noudattavan unen logiikkaa, joka on samalla runon logiikkaa. Valkola sanoo elokuvien muistuttavan unia, mutta myös valveilla ollessa mielessä liikkuvia kuvia, tietynlaisia visuaalisia muistoja, kuten monissa sinun elokuvissasi. Hänen mielestään tapasi käyttää hyväksesi kameran liikkeitä provosoi katsojassa vahvoja emotionaalisia vasteita ja mietiskelyä. Vlada Petric on löytänyt elokuvistasi unenäkemiselle luonteenomaisia piirteitä, kuten tilanteiden eriskummallisuus, voimakas fyysinen liike, tunne kuva-alan reunojen häviämisestä, väreily, valon sykkiminen, värisävytysten odottamattomat muutokset, aika-avaruudellinen epäjatkuvuus, esineiden maalauksellinen vääristyminen, hidastuva liike, huomiopisteiden muutokset. Nämä piirteet auttavat hyväksymään epätavallisia tapahtumia valkokankaalla. Elokuvan ja unen välillä on kuitenkin kaksi eroa: uneksiija kirjoittaa aina oman käsikirjoituksensa, kun taas elokuva on aina jonkun muun tarina muista ihmisistä. Toiseksi katsoessamme elokuvaa ymmärrämme täysin, että elokuva on erillään meistä, fiktiota, ja me olemme elokuvateatterissa. (1993, 18.)

Vaikka unta ja elokuvaa usein verrataan toisiinsa, toisentyypiksiäkin näkökantoja on. Koski pitää elokuvaunta varsin rauhattomana: huomiokyky vaihtelee, katse suuntautuu sinne tänne ja mielenkiinto herpaantuu välillä (1984, 131). Kuten unessa elokuvassa voidaan ilmaista nykyhetkessä virinnetä ajatuksia ja ristiriitoja konkreettisina kuvajaksoina. Kuvakieleen, joka on puhuttua kieltä alkuperäisempää, kytkeytyy ”visuaalisia muistoja, kuvia ja kuvallisia fantasioita, joissa esiloogiset ajatusmallit ovat hallitsevampia kuin arki ajattelussamme”. Monimutkaiset abstraktit ja ideologiset päällysrakenteet murtuvat ja korvautuvat emotionaalisesti latautuneilla muisti- ja fantasiafragmenteilla, jotka kuuluvat esiabstraktiin menneisyyteen. Sekä elokuvan että unen sisältöön vaikuttaa niiden oma historiallinen tausta. Elokuvan painopiste ei välttämättä ole sen ilmeisessä sisällössä, vaan myös sisällön välittömät jatkeet tihkuvat julkisivun läpi ja vaikuttavat katsojaan. (Enckell 1984, 71-72.)

Myös Kracauer on pohtinut elokuvan unenkaltaisuutta. Kaikkein realistisin otos on hänen mukaansa usein eniten unikuvan kaltainen ehdottoman läsnäolonsa, shokeeraavan todenkaltaisuutensa kautta. Lisäksi perinteiseen elokuvaan vakiintuneita kerronnan keinoja ovat äkilliset siirtymät ajassa ja paikassa, jotka ovat tyypillisiä unelle. Kracauerin elokuvallisessa unennäössä voidaan erottaa kaksi luokkaa: katsoja voi lähestyä kuvaa unelmoiden ja tutkia sen salaisuuksia (etsien moninaisia merkityksiä ja psykologisia vastaavuuk-

sia), tai kuva voi laukaista myös henkilökohtaisten assosiaatioiden ketjun tietoisesti kontrollin vähenemisen ja regression myötä. Näin assosiaatiot ilmaantuvat katsojan alitajunnasta. Näitä unennäön muotoja ei voi selvästi erottaa toisistaan, koska kohteeseen liittyvät sivumerkitykset laukaisevat usein henkilökohtaisen assosiaatioketjun. Kuvavirran jatkuessa katsoja palaa subjektiivisesta assosioinnistaan objektiivisempaan, jolloin katsomiskokemus etenee kahdentyyppisen uniprosessin vuorotteluna. (Hietala 1994, 84.) Kun katson elokuviasi uskon Kracauerin molempien luokkien vaikuttavan: jotkut yksityiskohdat tai otokset ovat niin merkityksellisiä, että ne puhuttelevat suoraan ja niiden ympärille rakentuu runo, kun taas välillä mieli lähtee laukkaamaan arvaamattomia assosiativisia polkujaan myöten esimerkiksi omaan lapsuuteeni ja sen muistoihin, jolloin voin joutua hyvinkin kauas elokuvan alkukuvasta.

Enckell painottaa taiteen merkitysten muotoilemista alkuperäisellä kielellämme, joka on tunteenomaista, ei älyllistä, yksityiskohtaista, ei yleistä, konkreettista, ei abstraktia. Kuitenkin yksityiskohta, josta lähdetään liikkeelle, on vain tutkimuksen lähtöpiste, johon ei tule jäädä, vaan tutkimus voidaan laajentaa käsittämään suuria kokonaisuuksia, kuten kokonaista teosta, elämäntyötä, aikakautta. Kokonaistulkinnat ovat älyllisesti innoittavia ja merkityksellisiä, kun taas yksityiskohtien tulkinta antaa ”kosketuskohtia omaan elämäämme, vapauttaa meidät emotionaalisesti ja kohottaa elämäntunnetta”. Yksilöllisesti suuntautunut, yksityiskohtien tutkimiseen perustuva ja niistä monia merkityksiä etsivä elokuvan ymmärtäminen on siis psykoanalyttisen prosessin ohella yksi mahdollisuus löytää unista, fantasioista ja elokuvista ilmeikkäitä sisältöjä. Välttämättä ei siis tarvitse vain etsiä sitä, mikä on merkityksellistä (eli motiivia), vaikka se monen mielestä onkin tärkein ja jopa ainoa merkitsevä asia elokuvan ymmärtämisessä. (1984, 77.)

Valkola pitää katsojan mielikuvitusta visuaalisena ja soveltuvana ajallisiin liukumiin: objektiivinen ja subjektiivinen aika sekoittuvat ja vuorottelevat keskenään, ja ajan suunta on kausaalista. Katsojan ajallista tietoutta määrittävät tekijät voivat olla sekä ulkoisia että sisäisiä. Elokuvakerronta voi aktivoida katsojan mielikuvitusta jopa siinä määrin, että voidaan puhua katsonnallisesta tunkeutumisesta kerrontaan. Katsoja ei ole kerronnan sisäinen tarkkailija, sillä hän kuvittelee kerronnalliset hetket mielessään. Subjektiiviset otokset auttavat katsojaa eläytymään henkilöhahmon kokemuksiin, mutta hän ei yleensä koe itseään kokevaksi hahmoksi. (1999, 119.) Havainnoidessaan valkokankaan kuvia – kuin muutakin todellisuutta –, jotka tunnistetaan kuviksi kuvallisesti näkyvien ominaispiirteidensä kautta, katsoja tunnistaa samankaltaisuudet ja erilaisuudet vertaamalla kuvia muihin kohtauksiin ja kohteisiin. Ei voida määritellä mitään illuusion hetkeä, jota voitaisiin tarkastella ja kritisoi-

da tai dekonstruoida vaikkapa järkeilemällä, vaan ainoastaan tunnistamisen hetkiä ja assosiaatioiden ja konnotaatioiden virtaa. ”Jokainen elokuva on tavallaan kuin jäävuori: näkyvillä oleva yksi kymmenesosa vihjaa mutta ei voi määrittää näkymättömissä olevaa yhdeksää kymmenesosaa. Osa merkityksistä on manifestoituna muodossa, suurin osa tulee assosiativisten elementtien kautta.” (1999, 259, 261-262.)

Elokuvan teko voi Aaltosen mukaan noudattaa vapaan assosiaation menetelmää, jolloin rakenne voi olla näennäisen vapaa: ”kuvat ja jaksot seuraavat toisiaan noudattaen vain assosiaatioiden, muistin ja unen logiikkaa. Ajassa ja paikassa liikutaan täysin vapaasti. Kuvavirtaa ohjaa tekijän subjektiivinen ajatus. Elokuvan teko muistuttaa tällöin runon kirjoittamista.” Näin voidaan kuvata etenkin ihmisen sisäistä maailmaa. Menetelmä sisältää suuren epäonnistumisen riskin. Voi olla, ettei teosta ymmärretä, eikä se aiheutakaan elämyksiä eikä tunteita. Onnistumisen edellytyksenä on, että tekijällä on ”sisäistä voimaa ja näkemystä, hänen pitää olla vahva subjekti, jotta metodi toimii”. Aaltonen pitää *Peiliä* loistavana esimerkkinä metodin toimimisesta. *Peilissä* ”jokainen kuva elää omaa elämäänsä ja joka hetkellä on oma poeettinen voimansa ja oikeutuksensa”. *Peiliä* ei voi selittää, eikä perinteisesti analysoida. (1993, 74.) Sinä puhut tunteen ja järjen ulottuvuudet yhdistävistä assosiativisista kytkennöistä (Vangittu aika, 37) Turovskajan mukaan elokuvasi synnyttävät valtavasti assosiaatioita ja puhuvat kullekin hänen oman kulttuurinsa ja persoonallisuutensa kielellä, ja siksi juuri ne viehättävät meitä (1989, 125).

Valkola pitää metaforaa esimerkkinä prosessista, joka ei ole looginen eikä unta. Siksi leikkaukset filmissä voivat toimia kuin mieli: löytää samankaltaisuuksia täysin erilaisten asioiden väliltä. Looginen on jotakin mihin päädytään, ei tapa ajatella. Jos ajatellaan, että tavallinen runous ja maalaustaide ovat täynnä metaforista ajattelua, jolla ei ole mitään tekemistä unen kanssa, kyse on pikemminkin ideoiden yhdistelystä, joka vie takaisin assosiaatioihin. Kaikkia Freudin tiedostamattomaan liittämiä prosesseja voidaan runoudessa käyttää täysin tiedostaen. (1993, 87-88.)

Luulenpa, ettei tiukkaa eroa tiedostamattoman ja tiedostetun välillä voida tehdä – yhtä vähän kuin niitä voidaan sijoittaa tiettyyn paikkaan aivoissa. Jotta voisi tehdä runoja, täytyy olla riittävän vireä (ei siis disstressin ja kiireen lamaama), riittävän joutilas jotta ajatuksilla olisi mahdollisuus lähteä harhailemaan, riittävän avoin jotta ei tietoisesti (tulihan se taas sieltä) pyrkisi johdattamaan ajatuksiaan mihinkään suuntaan. Nimitetäänkö prosessia sitten tiedostamattomaksi vai vapaaksi assosiaatioksi, joka voi lähteä liikkeelle ilman että assosioija vaipuu mihinkään tiedostamattomaan tilaan, lienee määrittelykysymys. Valkolan mukaan kuvan lukeminen on sarja peräkkäisiä mentaalaisia prosesseja, kuten minkä tahansa

muunkin todellisuuden lukeminen (1993, 67). Ehkäpä se, mitä aikanaan kuvittelin heikoksi keskittymiskyvyksi, olikin merkki assosiativisuudesta; kuvien katsominen saa ajatukseni vaeltamaan omia teitään...

### 3. KÄSITYKSIÄ ITSESTÄ TAITEILIJANA

#### 11. kirje (Oma ääni, valehtelu ja rehellisyys)

Rakas Andrei,

unohdin sisäisen ääneni kuuntelemisen pitkiksi ajoiksi, yritin torjua sen, elää niin kuin ihmisten oletetaan elävän, mutta pitemmän päälle se ei riittänyt. Aloin näivettyä: ydin joka pitää minut hengissä, tuntui surkastuvan. En halua havahtua jonain päivänä ja todeta, ettei sisälläni ole enää mitään, että elämä meni, enkä minä tehnytään sitä, mitä minun olisi pitänyt. Joskus suren sitä, että olen haaskannut aikaani kulkemalla vieraita teitä. Silloin minun ei auta kuin lohdutautua Calvinon siteeraamalla kiinalaiskertomuksella:

”Chuang-Tzun moniin hyveisiin kuului piirustustaito. Kuningas pyysi häntä piirtämään ravun. Chuang Tzu sanoi tarvitsevänsä viisi vuotta aikaa sekä huvilan, jossa on kaksitoista palvelijaa. Viiden vuoden kuluttua piirrosta ei ollut vielä aloitettu. ”Tarvitsen vielä viisi vuotta”, sanoi Chuang-Tzu. Kuningas myönsi hänelle lisääjan. Kun kymmenen vuotta tuli täyteen, Chuang-Tzu otti siveltimen ja yhdessä hetkessä, yhdellä ainoalla liikkeellä, piirsi täydellimmän ravun mitä koskaan oli nähty. (1999, 61-62.)

Minua lohduttaa myös se, että sinäkin olet kokenut samantapaisia tunteita kuin minä, jopa silloin kun objektiivisesti arvioiden olit saanut jo merkittäviä teoksia aikaan. Päiväkirjassasi huokailit sitä, ettet voi enää elää niin kuin siihen asti koet eläneesi: työskennellä mitättömän vähän ja kokea loputtomiin kielteisiä tunteita, jotka vain hajottavat tunnetta elämän eheydestä, jota tarvitsisit voidaksesi työskennellä. Voin hyvin yhtyä sanoihisi: ”Minulla ei ole enää niin paljon aikaa jäljellä, että sitä riittäisi tuhlattavaksi.” (Martyrologia, 254.)

Ymmärrän, että herkkyyteni on paitsi riesa, myös lahja. Ilman sitä en kykenisi ehkä lainkaan kuulemaan sisäistä ääntäni. Kutsumus on sana, joka on aikaa sitten hylätty vanhentuneena, mutta se taitaa sittenkin kuvata parhaiten sitä, mitä koen. Minulla on aina ollut kutsumus ryhtyä kirjoittajaksi – kirjailija-termiä en enää tohdi käyttää. Suurimman osan elämäni olen vain pitänyt ajatusta mahdollisena ja itseäni kyvyttömänä toteuttamaan unelmaani. En tiedä, onko kyse vain itsetunnosta, jonka kasvattamiseen edes nykyiselle minulla on kulunut luvattoman pitkä aika, vai onko kyse sittenkin siitä, että vasta nyt olen

elänyt riittävän pitkään kypsäksi tarpeeksi, jotta voisin toteuttaa sitä, mitä varten ylipäätään olen olemassa. Vai onko loppujen lopuksi kysymys samasta asiasta? (Vai ainoastaan romanttisen haaveen epätoivoisesta lämmittely-yrityksestä...?)

Mielestäsi taiteilijan on kuljettava valitsemaansa tietä loppuun saakka (Vangittu aika, 104). Onko minun siis kirjoitettava runoja, kun lukuisista muista yrityksistä huolimatta aina päädyn niihin? Onko minun valittava nimenomaan runouden tie ja oltava sille uskollinen? Lerner uskoo vetovoiman vievän kirjoittajan kohti tiettyä genreä, koska niin kuin hyvin istuva takki, tuo laji sopii hänelle (2000, 15). Luulen kuitenkin, että genreä olennaisempaa on olla uskollinen omille näkemyksilleen. Se, mitä tuotoksena tulee, on sittenkin toissijaista.

Olen pohtinut paljon oman äänen löytämistä ja pettynyt ymmärtäessäni, ettei yksi ihminen voi laulaa kovin monella äänellä. Oma ääni taitaa kuulua jo alkeellisissakin yrityksissä tavoittaa sitä jotain, jota pitää päämääränään. Ei omaa ääntään voi kätkeä, vaan se on kuin käsiala, jonka tunnistaa vaikka se hakeekin muotoaan ja muuttuu iän ja mielentilojen mukaan (ainakin minulla). Tai kenties se on sittenkin kuin sormenjälki, joka pysyy aina samana. Kuvittaja Kristiina Louhi oivalsi oman äänen kuuntelemisen merkityksen yritettyään olla muuta kuin oma itsensä:

”Tämä kokemus oli kuitenkin alkusysäys sen karun tosiasian tiedostamiselle, että kuvittamisessa, kuten kai kaikessa luovassa tekemisessä, pitää ensisijaisesti kuunnella omaa sisäistä ääntään, vaikka se olisi aika heiveröinenkin. Pitää yrittää pysyä omassa näkemyksessä, vaikka se tuntuisi yksinkertaiselta ja vaatimattomalta. Pitää luottaa, että se on riittävän hyvä ja itselle paras ilmaisukeino. Ei ole oikotietä, kehitystä tapahtuu vain työtä tekemällä, hitaasti ja vaivalloisesti.” (2004, 32-33.)

Rosma pitää oman ilmaisukielen löytämistä taiteilijan velvollisuutena. Etsiminen ei kuitenkaan saa johtaa epätoivoiseen omaperäisyyden hakuun, josta tulee herkästi kerronnallista temppuilua, tarpeetonta mutkikkuutta ja vaikeatajuisuutta tai epämääräistä ilmaisua. ”Mitä konkreettisempi ja täydempi mielikuva on, sitä tarkempaa ilmaisua se vaatii.” Toimiva mielikuvitus saa etsimään elävää, vahvaa ja henkilökohtaista ilmaisua, joka on täsmällistä ja jonka edellytyksiä ovat omaperäisyys ja uutuus. Yksilöllisyyden kannalta olennaisempaa kuin ideoita Rosma pitää emotionaalisuutta ja tapaa havainnoida aistein maailmaa. ”Taiteilijan omaperäisyys on ensiksi maailman näkemisen omaperäisyyttä, toiseksi maailman ymmärtämistä ja kolmanneksi ajatusten ilmaisemista tuloksena muille ilmoittamisen tarpeesta”, joista pinnallisesti tarkastellen havaitaan usein vain ilmaisun omaperäisyys. Hän kuitenkin varoittaa omaperäisyyden kaipuun muuttumisesta jonkinlaiseksi sairaudeksi tai fobiaksi.” (1984, 19-20.)

Oman tyylin löytäminen ei välttämättä ole helppoa. Kingin mielestä oman tyylin löytämisen edellytyksenä on tyylien sekoittaminen, joka ei tapahdu tyhjiössä, vaan kirjoittajan on luettava monenlaisia kirjoja ja koko ajan hiottava omaa kirjoittamistaan (2000, 137). Ahdin mukaan vaikka omaa tyyliä ei pysty aina valitsemaan, kirjoittajan pitäisi oman tyylinsä kehittämiseksi havaita oma vahva alueensa. Tärkeintä kuitenkin on, että päätyipä mihin tyyliin tahansa, on valinnastaan itse tietoinen. (Ahti 1988, 202-203.)

Lerner sanoo kirjoittajan työn lähtevän hänen persoonallisuudestaan, minästä, herkkyyksistään ja sokeista pisteistään, samoin kuin hänen projisoinneistaan ja tiedostamattomista toiveistaan, jotka kaikki yhdessä muodostavat ns. tyylin (2000, 84). Natalie Goldbergin mukaan tyyli on intensiivistä läsnäoloa; kirjoittaja tunkeutuu yhä syvemmälle itseensä ja kirjoittaa tiedostaen sen, että se mitä hän kirjoittaa heijastaa häntä itseään (1990, 13). Neruda muistuttaa, että ”(T)tyyli ei ainoastaan ole ihminen itse. Se on kaikki mikä häntä ympäröi, ja ellei ympäristö tunkeudu runoon, runo on kuollut: kuollut siksi ettei se ole saanut hengittää.” (1975, 134.)

Oman tyylin löytymisestä kannattaa pitää kiinni, koska se on kaikkein olennaisinta omassa luovassa työssä. Rinnekangas näkee Albrecht Dürerin tyylin hänen maalaustensa hihojen laskoksissa, joiden suoristaminen ei olisi mahdollista kadottamatta samalla Düreria. ”Siksi, kun ominaiskieli löytyy, ei pidä etsiä enää muita kieliä, sillä jokainen oman ilmaisukielen ´laskos´ alkaa puhua laajempaa, yli kulttuurirajojen ymmärrettävää sanomaa. Avain olennaisen ymmärtämiseen piilee sen suuren yhteyden sisällä.” (2002, 102.)

Omaan ääneen on tyytyminen, vaikka joskus muuta haluaisikin. Eisenstein kehottaa välttämään osoitteiden sekoittamista: Flaubertilta ei pidä vaatia Gogolin hyveitä, eikä Dostojevskilta etsiä Tolstoin opetuksia ja päinvastoin. Se on yhtä järjetöntä kuin ”haluta omenia keväällä tai lunta kesällä.” (1968, 83.) Kuvittelen ääneni muistuttavan lähinnä huilua – vaikka ehkä se joskus törähtää kuin torvi – yksinkertaista ja selkeääänistä, ei täysin puhdasta, vaan hiukan rosoista, vaikka monta kertaa olisin toivonut sen olevan räiskyvä, vuolaasti virtaava ja monisanainen kuin haitari tai piano ja sähkökitara yhdessä. Tai mieluiten koko orkesteri... Lerner pitää kirjoittamisen edellytyksenä sitä, että onnistuu pitämään syrjässä demoninsa, jotka inttavat, että olet arvoton, ideasi ovat idioottimaisia tai kielenhallintasi on riittämätöntä (2000, 26). Itse asiassa rakastan huilumusiikkia. (Myös marssimusiikki torvineen ja lyömäsoittimisineen miellyttää minua ja saa aikaan halun marssia...)

Neruda kannustaa uskomaan itseensä vertaamalla kirjoittajan työtä arktisen kalastajan työhön:

”Kirjailijan on löydettävä joki, ja jos se on jäässä, hänen on tehtävä siihen reikä. Hänen on oltava suunnattoman kärsivällinen, kestävä pakkaset ja vihamieliset arvostelut, nieltävä pilkka, etsittävä syvää virtaa, heitettävä oikea syötti, ja kaiken tuon aherruksen jälkeen vedestä sitten nousee pikkuriikkinen kalariepu. Mutta hänen on jatkettava kalastusta, pakkasen ja jään uhallakin, tapeltava virtaa ja kriitikoita vastaan kunnes saaliit alkavat muuttua kerta kerralta suuremmiksi.” (1975, 262.)

Neruda puhuu myös oman äänensä säilyttämisestä. Hänen äänensä vahvistui oman olemuksensa takia, niin kuin hänen mukaansa vahvistuu kaikki, mikä elää. Hän pitää emootioita ensimmäisten kirjojensa lähtökohtana: ”ja voi runoilijaa joka ei vastaa laulun sydämen lempeään tai raivokkaaseen kutsuun!” Kuitenkin pitkän uransa aikana hän oppi, että runoilija voi työssään saada vahvan otteen tunteistaan. Hän sanoo uskovansa ”ohjelmoituun spontaanisuuteen”, millä hän tarkoittaa sitä, että runoilijan ulottuvilla – esimerkiksi hänen taskussaan kuten Majakovskilla oli muistikirja – on oltava voimavaroja valmiina käytettäväksi missä tahansa hätätilanteessa. Tarvitaan ensinnäkin ”muodollisten, rakenteellisten havaintojen varanto joka koostuu sanoista, äänistä ja hahmoista, tekijöistä jotka vilahtavat läheltä kuin mehiläiset. Ne on saatava heti pyydystetyiksi ja varastoiduiksi taskuun”. Itse hän kertoo olevansa erittäin laiska käyttämään muistikirjaa, sen sijaan hän käyttää ”tunteiden varantoa”, joka tarkoittaa tunteiden tiedostamista. Tällöin ne tarvittaessa antavat kuulua itsestään. Paperin ääressä hän muistaa nuo hetket elävämmin kuin itse tunteen. (1975, 342-343.) Itse olen selvästi majakovskilainen: en tulisi toimeen ilman muistivihkoja. Ajatukset ja aistimukset eivät palaudu minulle tilauksesta myöhemmin sanoina, vaan runon aihiot on otettava kiinni juuri silloin, kun ne syntyvät, tai ne katoavat iäksi. Proosaa sen sijaan voin kirjoittaa Nerudan periaatteen mukaisesti.

Myös Rilke puhuu siitä, miten tärkeää on säilyttää oma äänensä, joka on uhattuna, mikäli taiteilija ei pysy omassa ydintilassaan, vaan seilaa edestakaisin ydintilansa ja maailman väliä pyrkien nauttimaan teoksistaan yleisön mukana, jolloin hän kadottaa itsensä ja menettää työnsä viattomuuden:

”kun taiteilija on löytänyt työnsä omimman ja elävimmän ytimen, mikään ei ole hänelle tärkeämpää kuin pysyttäytyä tuossa keskuksessa, olla irtoamatta siitä (joka samalla on hänen luontonsa ja hänen maailmansa syvin sisin) koskaan kauemmas kuin enintään niille seinustoille, joita hänen luomistyönsä kolkuttelee; hänen paikkansa ei ole *koskaan*, ei edes hetken vertaa, katselijain ja arvostelijain vierellä.” (1997, 102-103.)

Ahdin mukaan oma tyyli ja oma ääni ovat sama asia. Hän pitää tyyliä niin henkilökohtaisena asiana, että yleensä se on aina kahle. (1988, 203.) Toivonen ei usko, että tyyliä voisi tietoisesti rakentaa tai kerätä kasaan, vaan se syntyy luopumalla: on karsittava kaikki turha ja vieras. Vain siitä voi puhua, mikä on itselle henkilökohtaisesti tärkeää, ja sitä taas, mikä on tärkeää, ei pysty itse valitsemaan. Kun ihminen on löytänyt oman tyyliinsä, hän

lakkaa kompuroimasta. ”Hän voi kulkea varmoin askelin ja sanoa melkein mitä vain. Siihen mahtuu jo suuri osa maailmaa.” (1988, 207.)

Isaacs uskoo oman äänen kuuluvan paradoksaalisesti parhaiten dialogissa muiden kanssa, sillä yhdessä puhumiseen liittyy syvä yhteenkuuluvuuden ulottuvuus, jota emme tavallisesti huomaa. Dialogissa luomme puhuessamme: puhe ”voi herättää henkiin uuden maailman ja taikoa esiin uusia kuvia”. Ensin on kuitenkin kuunneltava ”sitä etäistä jylinää, joka saattaa osoittautua omaksi, ilmaisua odottavaksi äänekseni.” (2001, 172.) Siksi kirjoittaja tarvitsee keskeneräiselle tekstilleen lukijoita. Paras lukija on sellainen, jonka kanssa tekstin äärellä voi antautua dialogiin, joka auttaa kirjoittajaa näkemään paremmin itsensä. Heikkilät kannustavat etsimään dialogissa rohkeasti omaa ääntään persoonattoman muiden toistamisen sijaan. Kun oppii luottamaan itseensä, alkaa spontaanisti etsiä sellaisia ilmaisumuotoja, jotka ovat osa omaa itseä ja joilla on kaikupohja omassa itsessä. Oma ääni löytyy usein kuuntelemalla. On kysyttävä itseltään, onko omassa ilmaisussa hiukkaakaan aitoa viestiä omasta persoonasta. Oman äänen löytäminen vaatii paitsi halua ja itseluottamusta, myös uskallusta sukeltaa prosessiin, josta ei ole aiempaa kokemusta ja valmiita toimintamalleja. (2001, 142-143.) Kierkegaardin hyppyä siis. Myös sinä tarvitset keskustelua muiden kanssa löytääksesi totuuden, puhut väittelystä, mutta luulen, että hyväksyisit vielä hedelmällisempänä dialogin.

”Joutuessani pohtimaan asioita yksin minulla on taipumus joutua eräänlaiseen kontemplatiiviseen tilaan, joka suosii luonteeni metafysisiä taipumuksia ja estää energistä, luovaa ajatusprosessia, koska se antaa vain emotionaalista materiaalia enemmän tai vähemmän johdonmukaisille ajatusrakennelmille, ideoille ja käsityksille.” (Vangittu aika, 28.)

Kaikista eri näkemyksistä, olipa kirjoittajana minkä tahansa alan ihminen, heijastuu sama: oman äänen kuuleminen tarkoittaa samaa kuin oman itsensä kuunteleminen. Ellei tunnista ja myös hyväksy omaa ääntään, sitä ei myöskään voi kuulla. Rilke kiteyttää näkemysnsä sanomalla, ettei runoilijan oma ääni ole teknistä kikkailua, vaan sydämen ehdottomuutta (1993, 90).

Puhut lujasta eettisestä pohjasta (Vangittu aika, 50). Eikö sisäisen äänen kuunteleminen sisällä saman: uskollisuuden omalle itselle? Totuus karkaa varmasti, ellei pysty rehellisyyteen edes omalle itselleen. Ehkä totuutta kohti pyrkiminen on myös osa eettisyyttä, tai eettisyys totuuden etsimistä. Viimeksi kun luin *Vangittua aikaa*, takerruin kohtaan jossa puhut valehtelusta, siitä että vain ne, jotka ”valehtelevat innostuneesti ja vakuuttavasti” ”tuntevat totuuden sykkeen ja pystyvät seuraamaan elämän oikullisia haasteita lähes geometrisella tarkkuudella” (Vangittu aika, 137). En ole vielä kukaan varma, ymmärränkö mitä tarkoitat, olenhan aina ollut ihminen, joka on huono valehtelemaan ja harvoin yrittäessään

paljastuu takuuvarmasti. Ehkä tarkoitat uuden luomista, irtoamista arkitotuuden kahleista ja pyrkimystä saavuttaa se, millä on merkitystä, koota kokonaisuus, jossa osat muodostavat uuden kuvan, joka lopulta on rehellisempi kuin ne osat, joista kokonaisuus muodostuu.

Helppoa valehtelun ja rehellisyyden yhdistäminen ei ole kaikille muillekaan. Romaanissaan *Pylssy* Torgny Lindgren antaa sankarinsa sanoa:

"Kaikkein vaikeinta, hän sanoi sitten, on olla samanaikaisesti, kirjaimellisesti samanaikaisesti, joka sanassa ja joka välimerkissä, täysin tosi ja rajoittamattoman valheellinen. Todenmukainen valehteleminen on suoritettava täydestä sydäimestä ja yhtä määrätietoisesti kuin esimerkiksi joku pohjoisnaparekkelijä etenee. Mutta eniten aikaa vie kaikki se mitä ei kirjoiteta, hän sanoi." (2003, 65.)

Vaikka todenpuhuminen on naiivia, Ahti sanoo runoilijan tarttuvan juuri siihen, ilmoittavan tosiasioita. "Jokaisen taiteilijan tekemän ilmoituksen tulee toisaalta olla mielenkiintoinen, mainostava, sen tulee vangita katselija, kuuntelija, lukija." "Kirjoittajan paras tyyli on rehellisyys". (1988, 82, 204.) Toivonen on samoilla linjoilla sanoessaan, että parasta tyyliä syntyy, kun puhuu totta ja ilmaisee asiansa selväkielisesti. Teeskentely, salailu ja mielistely tuottavat vain koukeroista, pitkää ja perusteellista tekstiä, kun taas se joka sanoo kaiken, voi kirjoittaa ytimekkäästi. (1988, 207.) Myös King on suoraan puhumisen kannalla. Hänen mielestään on väärin haluta kirjailijaksi, ellei halua puhua asioita halki. Se, etteivät kaikki halua kuulla totuutta, ei ole kirjoittajan ongelma. "Puhe, on se sitten rumaa tai kaunista, on luonteen kuvastin." (2000, 177.) Tiina Pystynen pyrkii rehellisyyteen ja totuudellisuuteen, mutta muistuttaa, että "seuraava työvaihe on materiaalin uudelleen järjestäminen, dramatisoiminen, muuntelu, leikki, liioittelu, huijaaminen, keksiminen, jopa valehteleminen", sillä "totuutta tärkeämpää on tarinassa sittenkin kirjallinen teho" (2004, 21-22).

Tiedostan hyvin, että olen enemmän yksityiskohtien havainnoija kuin maalari, joka pystyy suoltamaan tarinoita toinen toisensa perään innostuneesti ja lukijaa viihdyttäen. En pysty tarinointiin, koska en pysty valehteluun, ja siksi runo ehkä sopii minulle muotona paremmin, vaikka toki runokin voi valehdella sujuvasti ja hyvin.

"Metaforinen runokieli on vapaampaa kuin arkikokemuksen todellisuutta suoraan kuvaava kieli. Näköjään on olemassa kokemuksia, jotka eivät vastaa arkikokemuksen logiikkaa, on maailmoja, joissa eivät päde sellaiset logiikan lait kuin ristiriidan ja samuuden laki. Siellä apu tulee usein runokielestä." (Kaplinski 1992, 26.)

Lehtisen mukaan "runoilija yrittää intohimoisesti repäistä salaisuuden esiripun ja nähdä ja kuvata maailman sellaisena kuin se todella on" (2000, 61). Voidaan tietysti kysyä, onko olemassa maailmaa, joka voitaisiin kuvata paljastettuna ja todellisena. Neruda pohtii runoilijan realistisuuden ja järjettömyyden sopivaa tasapainoa hauskesti ja osuvasti:

”Runoilija joka ei ole realistinen kuolee pystyyn. Mutta runoilija joka on pelkästään realistinen kuolee myös pystyyn. Runoilijaa joka puhuu pelkkiä järjettömyyksiä ymmärtää vain hän itse ja hänen rakastettunsa, ja se on aika murheellinen juttu. Runoilijaa joka puhuu pelkästään järkeviä ymmärtävät aasitkin, ja täytyy sanoa ettei siitäkään iloa synny. Tällaisia vertailuja varten ei ole olemassa valmiita kaavoja eikä Jumalan tai Perkeleen määrittämiä aineksia. Mutta nuo kaksi erittäin merkittävää henkilöä jatkavat taisteluaan runoudessa, ja vaikka siinä taistelussa on voitolla milloin toinen, milloin toinen, runoutta ei lannisteta koskaan.” (1975, 341.)

Dethlefsen pitää rehellisyyttä itseä kohtaan yhtenä kovimmista ihmiselle asetettavista vaatimuksista. ”Sen tähden itsetuntemus on vanhastaan kaikkien totuudenetsijöiden tärkein ja vaikein tehtävä.” (1994, 46.) Bajon on sitä mieltä, että elokuvan teossa ei voi olla vilpillinen itselleen tai kenellekään muulle. Jokaisen ihmisen sisällä soi hiljainen, ainutkertainen ääni, ja elokuvadramaturgia on taitoa kuunnella tuota ääntä ja elää sen mukaan. (1984, 150.) Myös sinä pyrit juuri mahdollisimman puhtaaseen ja vilpittömään oman äänen ilmaistamiseen. Isaacin mielestä suora puhe on aidon dialogin ehkä haasteellisin tehtävä siksi, että se paljastaa sisimpämme. Jotta voisi puhua suoraan, on uskottava itseensä ja siihen, että omilla ajatuksilla on arvoa. (167, 170.)

”Suoraan puhuminen edellyttää astumista tyhjyyteen. Se vaatii rohkeutta mennä oman puutteellisen ymmärryksen synkkään metsään. Emme saa useinkaan otetta omasta aidosta näkemyksestämme. Moni on taitava matkimaan muita, muttei osaa puhua omin sanoin. (...) Tyhjyyteen astuminen on tarpeen lukkiutuneiden energioiden vapauttamiseksi. Se tuntuu kuitenkin usein kauhistuttavalta: Meitä saattaa pelottaa hypätä hetken hiljaisuuteen vielä muotoaan etsivän tai ehkä ristiriitaisen ja mahdollisesti ihmisten välisiä suhteita muuttavan ajatuksen kanssa. Tällaisina hetkinä tuntuu helpolta palata suunniteltuun puheeseen ja toistaa sitä, mitä on jo sanottu.” (2001, 171.)

Havainnoin pieniä yksityiskohtia, joihin kätkeytyvät suuret merkitykset. Pyrin toki pääsemään arkisen havainnoinnin tasolta uutta luovalle tasolle. Vaikka runoissani on paljon luontoelementtejä, hempeyttä ja pinnallisuutta vierastan. Särö täytyy olla, että runosta saa otteen. Artaud uskoo rikin katkun, jonkinlaisen jatkuvan magian, puuttumisen elämästämme johtuvan siitä, että näemme mieluummin tekomme haaveittemme kaltaisina, sen sijaan että teot panisivat meidät liikkeelle. Todellinen taide edellyttää myös elämän tummien puolten läsnäoloa. ”Jokaisella oikealla muotokuvalla on kaksoisolentonsa, varjonsa; taide alkaa siitä hetkestä jolloin kuvanveistäjä luulee muovaustyössään vapauttavansa varjon, jonka olemassaolo raatelee hänen lepoaan.” Ne tekijät, jotka ”ahdistavat sielua ja pakottavat sen ääri rajoilleen, todistavat vain, että on jouduttu tilaan jonka takana on mahtava voima ja jossa myllertävät kaikki luonnon elementit silloin kun ne synnyttävät jotakin uutta ja olennaista.” (1983, 11, 15, 34.)

Toivonen uskoo, että jos kirjoittaa kaiken, tekstistä tulee ytimekästä. Jos taas jättää jotain olennaista kertomatta, joutuu selittelemään ja kaartelemaan, jolloin tekstistä tulee lavertelevaa ja koukeroista. ”Valehtelu ja kaunistelu pöhöttävät tekstiä.” Hänen mielestään ihmisten on kuitenkin vaikeaa puhua totta jopa salaiselle päiväkirjalleen. (1988, 105-106.)

Uusikylä panee kirjassaan *Isät meidän* Laurin, kirjailijan, sanomaan:

”Lahjakuus vaatii sitä, että ihminen hyväksyy itsensä eikä kuuntele muiden vaatimuksia. Se on sitä, että ei mene mukaan yhteiskunnan kaavamaisiin vaatimuksiin. Luovuus edellyttää luopumista, pitää karistaa päältä ylimääräinen roina, kääntyä sisäänpäin, hyväksyä itsensä ilman varauksia. Luovuus on äärimmäinen paradoksi, koska se ei vaadi mitään... Luovan prosessin aikana on eheä olo, ei tarvitse kirjoittaa, teksti tulee itsestään. Luomisprosessin aikana ihminen ylittää suurimman rajan, joka on ihminen itse. Kyse ei ole jonkun aikaisemman teoksen tason ylittämisestä, vaan luova ihminen ylittää taidetta luodessaan itsensä, jokainen tekee oman työnsä.” (1996, 224.)

Koen itseni kirjoittajana vielä kyvyttömäksi irrottautumaan tavanomaisesta löytääkseni ne tavat, joiden avulla saisin ajatukseni kirkkaina esille. Minun on jatkettava pyrkimistä yhä syvemmälle kohti ominta ääntäni. Mahtaako se tarkoittaa sitä, että opin valehtelemaan vai puhumaan ehdottomasti totta? Ehkä on kysymys samasta asiasta. Ennen kaikkea minun on uskottava oman ääneni voimaan. Kenties voimakas vaikutuksesi minuun perustuu siihen, että panit minut kohtaamaan itseni. Täysin paljaana.

## 12. kirje (Sisäinen maailma)

Rakas Andrei,

sanot, että sinua on aina kiinnostanut ihmisen sisäinen maailma, ihmisen psyyke.

”Minua ei ole kiinnostanut ulkoinen liike, juoni tai tapahtumat – tarvitsen niitä yhä vähemmän. Minua on aina kiinnostanut ihmisen sisäinen maailma – minulle on ollut paljon luonnollisempaa tehdä matka hänen psyykensä sisälle, siihen filosofiaan ja niihin kirjallisuus- ja kulttuuriperinteisiin, jotka ovat hänen henkisen maailmansa perustana. (...) Minua kiinnostaa ihminen, johon sisältyy maailmankaikkeus – eikä ihmiselämän idean ja tarkoituksen ilmaisemiseksi ole ollenkaan välttämätöntä levittää sen taakse mahtavaa kanvaasia, joka vilisee toimintaa.” (Vangittu aika, 250-251.)

Lähdet ihmisen ulkoisesta maailmasta kohti hänen sisäistä maailmaansa. Teemoinasi ovat ihmisen uskollisuus omalle itselleen ja sisimmille ihanteilleen, usko, persoonallisuuden ja ihanteiden välinen suhde. Mielestäsi pitäisi pyrkiä löytämään tasapaino sisäisen, henkisen, ja ulkoisen, aineellisen, kehityksen välille, muuten ihminen ja yhteiskunta eivät kykene kehittymään rauhassa ja sopusoinnussa henkisessä mielessä. ”Se on sisältönä *Stalkerissa*, kuten muuten myös *Solariksessa* ja ehkä kaikissa elokuvisani: pyrkimys tasapainottaa ihmisen henkiset ja aineelliset tarpeet.” (T:n haastattelu.) Lehtisen mukaan käsitystä, että totuus löytyy ihmisen sisältä, hänen sielustaan, eikä ylhäältä tai ympäröivästä maailmasta, voidaan pitää ”platonilaisen, vertikaalin tieto-opin johdannaisena: ihmissielu tietää, mikä on totuus, koska se muistaa ikuiset ideat, joiden maailmassa se ennen ruumiiseen asettumistaan oli” (2000, 13).

Turovskajan mielestä se, että elokuvasi tapahtuvat samanaikaisesti objektiivisessa esi-  
neiden maailmassa ja ihmisen sisäisessä maailmassa joka sisältää kaikki esineet, saa elo-  
kuvasi tuntumaan siltä, kuin ne voisivat tapahtua missä tahansa ja milloin tahansa (1989,  
92). Kiinnostus ihmisen sisäiseen maailmaan lienee olennainen tekijä, miksi ajatuksesi  
puhuttelevat minua niin voimakkaasti. Toistaiseksi olen kyvytön kirjoittamaan romaania,  
joka kuvaisi täysin ihmisen sisäistä maailmaa (en tiedä, onko se edes mahdollista ja jos on,  
onko se mitenkään toimivaa), mutta toivottavasti ajatukseni joskus kypsyvät poimittaviksi  
asti. Pitäisi pystyä luomaan maailma, joka jo lähtökohdiltaan on jotain muuta kuin arkito-  
dellisuuden maailma. Minulle toiminta on sivuseikka. Sitä on oltava, jotta henkilöillä olisi  
konkreettiset olosuhteet, joissa elää, keskustella ja olla vuorovaikutuksessa muiden kanssa.  
Tällä hetkellä olen kuin taiteilija, joka maalaa maisemia, vaikka haluaisi kuvata sisäistä  
maailmaa abstraktina todellisuutena. Ymmärrettävyydestä en silti halua tinkiä, vaan haluan  
säilyä selkeänä kuin tyyni ja välillä myrskyävä järvenpinta. Samasta selkeyden ja syvyyden  
yhdistelmästä haluan pitää kiinni myös runoissani. Mahtaako ristiriita olla ylittämätön?  
Ehkäpä ei, kun sinäkin olet siinä onnistunut.

Aki Kaurismäki on kertonut kuvaavansa otoksensa vain yhden kerran: hän tietää tar-  
kalleen etukäteen, mitä aikoo kuvata ja miten. Uskon että on kirjoittajiaakin, joilla on kris-  
tallinkirkkaana mielessään se, mitä he haluavat sanoa ja sitten he vain kirjaavat sen ylös.  
Oli viehättävää havaita, että toimintatapasi on samanlainen kuin itselläni: päädyt siihen,  
että vain pääpiirteissään kuvittelet tulevan kohtausten ja otokset ja jätät tilaa välittömyy-  
delle itse kuvaustilanteessa, jolloin syntyy uusia, osuvia ja odottamattomia ratkaisuja.  
Mielessäsi kuvittelet vain kohtausten sisäisen tilan, niiden sisäisen jännitteen luonteen,  
henkilöiden psyykkisen tilan. (Vangittu aika, 164.) Sen paremmin en tuota taida sanoa.  
Etenkin proosaa kirjoittaessani toimin juuri noin. Sen sijaan runot tulevat spontaanimmmin,  
kun niiden aika on syntyä. Usein runon raakileita tulee ryöppynä monta päivässä ja sitten  
voi olla taas viikkoja hiljaista. Runoa ei pysty samalla tavalla hallitsemaan ja ohjailemaan  
kuin proosaa, jota voi(s) kirjoittaa säännöllisesti joka päivä tietyn tuntimäärän. Raakilei-  
den työstö runoiksi ja runojen muokkaaminen onnistuu kyllä melkein milloin tahansa,  
mutta tietyn spontaanisuuden /intuitiivisuuden säilyttämistä työstövaiheessakin pidän vält-  
tämättömänä. Runo on niin helppo tappa.

*Peilin* tekeminen oli sinulle prosessi, jonka aikana itsellesi vasta kirkastui elokuvan  
idea, joka kuitenkin oli ollut olemassa, mutta tiedostamattomana, jo silloin, kun aloit suun-  
nitella elokuvaa (Vangittu aika, 165-171). Minusta se on juuri kirjoittamisessa viehättävää:  
kun aloittaa ei välttämättä tiedä mihin tulee päätymään (koskee ennen kaikkea proosaa,

mutta myös runoa), mutta kuvattu henkilö ja hänen mielentilansa sekä suuntaa-antava ajatus siitä, mikä kohtauksen merkitys kokonaisuudessa on, ovat kuitenkin olleet koko ajan mukana vaikuttamassa.

Calvinon mielestä proosan kirjoittamisen ei tarvitse poiketa runoudesta, koska molemmissa etsitään ”välttämätöntä, ainutlaatuista, monikerroksista, tiivistä, ikimuistoista ilmaisuja.” Hän lähtee liikkeelle kuvasta ja kuvasta luonnostaan kumpuavasta liikkeestä, jotka toimivat mielikuvituksen virtana, jonka on muotouduttava sanoiksi ennen kuin sitä voidaan kutsua kirjalliseksi tuotokseksi. Sekä runoilijan että proosakirjailijan onnistuminen on hänen mukaansa kiinni oikean, tehokkaimman ja merkityksellisimmän, ilmaisun löytämisestä, mikä edellyttää yleensä kärsivällistä sanojen ja lauseiden etsintää, vaikka saattaa-kin joskus toteutua yhtäkkisenä välähdyksenä. (1999, 56.) Uskoakseni sisäinen visio, se kaiken ydin, jonka kiinni saamista taiteilija tavoittelee, on lähtökohdiltaan hyvin samanlainen, olipa tavoitteena tehdä elokuva, runo tai proosateos. Kullekin sopiva toimintatapa, kuten myös lopputuotos, voivat olla hyvinkin erilaisia.

Siteeraat ymmärtääkseni alun perin Dostojevskin sanomaa hiukan toisin kuin sen muistan: ”Taiteilijat jaetaan niihin, jotka luovat oman maailmansa ja niihin, jotka luovat uudelleen todellisuutta”. Itsesi luet maailmansa luojiin. (Vangittu aika, 156.) Hägglundin mukaan ”(N)erot kykenevät luomaan uudelleen inhimillisen maailmankaikkeuden kuvan tai osan siitä tavalla, joka on merkittävä ja joka eroaa kaikista aikaisemmista näkemyksistä” (1985, 124). Epäilemättä sekä sinä että Dostojevski täytätte ns. neron määritelmän. Haastattelussa, joka oli tehty ollessasi 40-vuotias, pidit sen ajan suuria auteur-ohjaajia runoilijoina. Runoilija on mielestäsi ”ohjaaja, joka luo oman maailmansa, eikä yritä vain jäljentää ympäröivää todellisuutta.” (T:n haastattelu.) Toivoisin olevani maailman luoja, mutta taidan useammin olla ympäröivän todellisuuden jäljentäjä, enkä ole varma haluanko luopua täysin siitäkään. Haluaisin nimittäin olla myös ääni sellaisille ihmisille ja elämäntilanteille, jotka jäisivät muuten näkymättömiksi. Uskon, että se mitä teemme, muuttaa meitä: se prosessi, joka kokonaisuuden kasaaminen on, ei ole pelkkä teoksen valmiiksi saaminen, vaan jotain pysyvää muuttuu meissä itsessämme prosessin aikana, jolloin luominen kohdistuu eräällä tapaa myös itseemme.

Hietala siteeraa Münsterbergiä, jonka mielestä oikea taide ei ole todellisuuden mukaista tai realistista, vaan vielä parempaa. Koska ulkomaailman jäljittely on vain mekaaninen prosessi, teos muuttuu taiteeksi vasta lakattuaan jäljittelemästä, voitettuaan todellisuuden ja jätettyään sen taakseen. Siksi juuri elokuvalla, joka perustuu illuusion, on loistavat mahdollisuudet muuttua todellisuudesta irralliseksi esteettiseksi objektiksi. Elokuva voittaa

ulkomaailman muodot (paikan, ajan ja kausaalisuuden) kytkemällä tapahtumat sisäisen maailmamme muotoihin (tarkkaavaisuuteen, muistiin, mielikuvitukseen ja tunteisiin). (1994, 26.) Luulen, että ainakin proosassa minun on päästävä eteenpäin: en voi tyytyä luomaan uskottavaa maailmaa, koska se on vasta maailman kuva, vaan on pyrittävä taivoittamaan maailma, joka on todellisuuden kiteytymä.

Tekstissäsi – kuten myös elokuvissasi – vilisevät raamatulliset vaikutteet: ”Taiteilija ei voi ilmentää aikansa moraalista ihannetta sen vertavuotaviin haavoihin kajoamatta, joutumatta kärsimään ja kestämaan noita haavoja itse” (Vangittu aika, 206). Olen samaa mieltä kanssasi: itseään on liotettava, mentävä sisälle siihen, mitä haluaa kuvata, muuten ei voi olla rehellinen.

”Taiteilija, joka ei pyri etsimään absoluuttista totuutta ja joka väheksyy universaalisia päämääriä toisarvoisuuksien kustannuksella, on pelkkä päiväperho” (Vangittu aika, 207). Voiko tuohon enää mitään lisätä? Turovskaja lisää huomauttaen, että pyrkiminen kohti absoluuttia on enemmän luonteenpiirre kuin vakaumus (1989, 86). Minusta tuntuu kyllä hänen ja Christien (1989) tekstiä lukiessani, että heiltä on jäänyt se kaikkein olennaisin elokuvistasi ja kirjoistasi ymmärtämättä...

### **13. kirje (Henkilökohtaisuus, teemat)**

Rakas Andrei,

Kokemuksesi mukaan vain se koskettaa katsojan tunne-elämää, mikä perustuu tekijän omaan muistiin, omaan henkilökohtaiseen elämään; muuten teos, vaikka olisi kuinka taidokkaasti tehty ja älyllisesti huolella konstruoitu, jättää kylmäksi (Vangittu aika, 220). Vaikka moni pitää elokuviasi vaikeasti aukenevina, ne ovat itse asiassa samalla varsin läpikuultavia: ne kertovat sinusta hyvin paljon, ehkä sellaistaikin mitä et itse kuvitellut niistä näkyvän. Mutta mielestäni juuri sellaista on hyvä taide: täysin rehellistä ja kaikesta turhasta puhdistettua, hyvin henkilökohtaista, jolloin se samalla muuttuu hyvin yleispäteväksi. Pystymisen mielestä ihminen on yksin ja epävarma kaikkein syvimmin henkilökohtaisessa kuvitellen olevansa outo, mutta juuri tuon outouden hän sanoo tekevän meistä ihmisiä (2004, 95).

Sekä katsoja että lukija aistivat epärehellisyyden, on ihmisten aliarvioimista uskoa, että heitä /meitä voisi noin vain pettää. Minua ainakin ärsyttää suunnattomasti laskelmoivuus, jota kirjassa tai elokuvassa näen, se saa minut tuntemaan itseni Pavlovin koiraksi, jonka

pitää kuolata, kun niin sanotaan. Vielä enemmän ärsyttää, että kuolaan juuri silloin kuin kuuluu...

Kun elokuvissa yleensä von Baghin mukaan kerrotaan suurista tapahtumista ja ihmisten sankaruudesta, se tehdään omalla ”humanistisella” kielellään, joka on yleispätevää, eikä siksi kosketa ketään. Sinä kartoitat hänen mukaansa kipupisteet vastuuntuntoisesti:

”Jokainen elämä eletään todella, jokainen kärsimys kärsitään todella, tavalla joka ei ole valkokangaselämää. Peilin suuruutta on kieli, jonka kautta kollektiivinen kokemus ikään kuin herää ikiaikaisesta unestaan ja koskettaakin herkästi ja kipeästi kaikkia niitä jotka elävät ja muistavat, niitäkin jotka ovat jo unohtaneet ja jotka ovat jo poissa, niitä joiden kosketuskohta ajallisesti kaukai-siin tapahtumiin on heidän vanhempiensa elämässä, kaikessa siinä sanoiksi pukemattomassa yhteydessä joka merkityksellisten siteiden kautta yhteistä elämää elävien ihmisten välillä on.” (1989, 617.)

Henkilökohtaisuus voi myös aiheuttaa vaikeuksia luovaan prosessiin. *Peilin* sanot olevan itseäsi lähimpänä, koska se on omaelämäkerrallinen tarina perheestäsi, perustuu lapsuutesi tapahtumiin, eikä siinä ole yhtään sepitettyä kohtausta, vaan kaikki on totta.

”Sen teko oli minulle hyvin vaikeaa, en tahtonut saada sitä leikatuksi. Kohtausten dramaturgia ja niiden asema käsikirjoituksessa oli sellainen, että leikkausvaiheessa koko elokuva hajosi. Leikkasin siitä 19 eri versiota. Siirtelin kokonaisia jaksoja paikasta toiseen nähdäkseni millainen elokuva siitä voisi tulla.” (T:n haastattelu.)

*Peilin* menestys sai sinut kuitenkin entistä selvemmin vakuuttumaan siitä, että käsityksesi persoonallisen emotionaalisen kokemuksen tärkeydestä elokuvakertomuksessa on aivan oikea (Martyrologia, 134).

Valkola uskoo taiteilijan puhuvan teostensa kautta elämästään muille. Luodakseen jostain kiehtovaa tai ärsyttävää hänen on nojaututtava omiin tuntemuksiinsa. Mikäli hän haluaa ilmaista itseään yleisölle eikä itselleen, hän voi päätyä omien tunteittensa tukahduttamiseen, koska voi pitää niitä taiteellisten päämääriensä esteenä. (1999, 214.) Katsojaa kiinnostaa tarina, joka liittyy hänen omaan elämäänsä, ja omien toiveiden, taistelujen ja pelkojen tunnistaminen valkokankaalla herättää mielenkiintoa (Rosma 1984, 98).

Mitä henkilökohtaisempi ja ainutkertaisempi maailman hahmottamistapa on, sitä yleispätevämmän se on tajuttavissa. Ainutlaatuisuuden kautta hahmotamme kaukana olevia maailmoja ja löydämme niistä oman todellisuutemme. Tätä Nyytäjä pitää klassikoiden, kuten sinun elokuviesi, salaisuutena (1984, 156-157). Pidät itse elokuvaa taiteen lajeista ehkä kaikkein henkilökohtaisimpana ja intiimeimpänä. ”Ainoastaan tekijän oma intiimi totuus on tarpeeksi vakuuttava argumentti katsojan vastaanottaessa elokuvaa.” (Martyrologia, 134.)

Sinusta ”taiteilijan persoonallisuus tulee ilmi hänen tahtomattaankin hänen valinnoissaan ja siinä miten hän yhdistää valitsemansa aineiston taiteelliseksi kokonaisuudeksi”

(Vangittu aika, 227). Pakko myöntää, että joskus pelottaa se, miten paljaaksi itsensä kirjoittaessaan altistaa. Toki siinä taistelevat keskenään näyttämisen halu ja huono itsetunto (ekshibitionismi ja narsismi jotka lienevät saman ilmiön eri puolia), joka vakuuttaa, ettei mikään siitä mitä saan aikaan, ole kelvollista, että muut suhtautuvat alentuvan ymmärtäväisesti siihen, mihin itse pyrkii saamaan koko sielunsa. Mutta se lienee tosiasia, jonka kanssa on pakko yrittää elää jonkinlaista sopuisaa rinnakkaiseloa. Neruda kertoo heittäytyneensä työhönsä ”Aatamia alastomampana”, mutta valmiina säilyttämään runoutensa aitouden. Hän katsoo tinkimättömän päätöksensä hyödyttäneen paitsi itseään, myös aiemmin naureskelleita hölmöjä. ”Jos noilla hölmöillä oli sydäntä ja tuntoa, he antautuivat ihmisten tavoin minun runouteni ydinasioiden edessä. Jos he olivat pahanilkisiä, he alkoivat pelätä minua.” (1975, 340.) Nerudaa ei ainakaan voi syyttää itsetunnon puutteesta.

Teema on taiteilijalle hyvin keskeinen ja samalla henkilökohtainen asia. Jokaisella on mieliteemansa, joihin palaa kerta toisensa jälkeen kuin ei pääsisi niistä eroon. Teeman käsittely usein muuttuu, kun taiteilijan oma prosessi edistyy. Sanot, ettei pidä paikkaansa, että taiteilija etsii teemaansa, vaan että teema kypsyy hänessä ja alkaa vaatia ilmaisuaan (Vangittu aika, 65). En voi kirjoittaa ohjenuoranani se, minkä oletan kiinnostavan. Saattaa olla hyvä haistella ajan tuulia samalla, kun miettii aiheitaan, mutta kun jokin teema kypsyy riittävästi, se vie mukaansa. Raakileeseen tarttuminen on silkkaa tyhmyyttä: makua ei ole, konsistenssi on liian kova eikä lopulta voi kuin heittää teeman pois, ehkä lopullisesti; onnekkaammassa tapauksessa teema jatkaa kypsymistään ja jos se on tarpeeksi tärkeä ja riittävän vahva, se jossain vaiheessa tulee vielä vastaan. Jokaisella on varmaankin omat lempeemansä, jotka määräytyvät sen mukaan, mikä elämässä on tärkeää. Sartren mukaan on syytä ”tehdä niin kuin kaikki tekevät ja olla erilainen kuin kaikki muut”, jokaista vaihetta ei pidä toteuttaa täydellisen rajusti, vaan pikemminkin seurata hienotunteisesti kuin tunnollinen räätäli seuraa muotia alentumatta kuitenkaan muodin orjaksi (1967, 152, 158).

Neruda sanoo kirjoittavansa aina samoista asioista, jatkuvasti samaa kirjaa. Hän pyytelee ystäviltään anteeksi, ettei hänellä ”taaskaan ole tarjottavana heille muuta kuin uusia säkeitä, samoja uusia runoja.” (1975, 379.) Valkola on analysoinut Greenawayn elokuvia ja todennut, että niitä hallitsee vain muutama teema ja idea. Greenaway itse lainaa mielellään Auguste Renoiria, jonka mukaan useimmilla luovilla ihmisillä on vain yksi idea, jota ajatellen he viettävät elämänsä. Mutta yksikin idea on enemmän kuin tarpeeksi yhden elämän ajaksi. (1999, 224.)

Nyytjäjä on sitä mieltä, että omaa maailmaansa hahmottava tekijä kysyy yhä uudelleen samaa omaa kysymystään. Todellisia auteureja on hänen mielestään vähän, esimerkkeinä

hän mainitsee Shakespearen, Dostojevskin, Kafkan, Kiven, Bressonin, Bergmanin, Salaman, Haavikon, Diane Arbusin ja sinut. Paradoksaalisesti te olette jatkuvasti ajankohtaisempia kuin jostakin ajankohtaisesta, päivänpolttavasta aiheesta taidettaan tekevät. Ajankohtaisuus ehtii kadota aina ennen kuin viimeinen sana tai kuva ovat paikoillaan. Jos on kiire kysellä oikeaa, muodinmukaista kysymystä tässä ajassa, ei ehdi lainkaan kuunnella, mitä itsellä on kysyttävää. (1984, 153–154.) Picasson kuuluisat sanat – ”Minä maalaan mitä minä näen. Minä en etsi, minä löydän.” – heijastavat paitsi itsevarmuutta, myös halua olla uskollinen omalle äänelle, halu kuunnella omaa teemaansa.

Vida T. Johnsonin ja Graham Petrien mukaan elokuvasi toimivat kuin visuaaliset fuugit: eri teoksesi ovat alituista jatkumoa, yhtä suurta elokuvaa, jossa teemat, motiivit ja henkilöhahmot heijastavat toisiaan ja kommunikoivat keskenään. Esteettisen näkemyksesi mukaisesti taiteen tarkoitus on hahmottaa olemassaolon merkityksiä. Taide on toivon ja uskon väline, jolla on moraalisia ja eettisiä funktioita ja samalla kyky shokeeraavuuteen ja katharsiksen luomiseen. (Valkola 1999, 208.) Turovskajan mielestä elokuvasi ovat yksi pitkä filmi, joka on jaettu kappaleisiin (1989, 99).

Korostat miten tärkeää on kuunnella omaa kutsumustaan ja miten helppoa on luopua omasta tiestään yleisempien ja jalompien tehtävien nimissä (Vangittu aika, 277-281). Koen tärkeäksi kirjoittaa ja kirjoittamalla pyrkiä visioimaan, että on muitakin mahdollisuuksia kuin alistua nykyiseen, markkinavoimien vietäväksi. Omaa itseä kannattaa kehittää, kannattaa pyrkiä elämään syvemmin, arvostaa arjen kultahippuja. Onko neurologin työni oltava toisarvoista? Jos haluan kirjoittaa tosissani, onko kirjoittamisen oltava ehdottomana ykkösenä? Ehkä. Ainakin tutkimustyö on minulle sekundaarista (tai oikeastaan se on jo arkistoitu peräkomeroon), vaikka se onkin yleisellä moraalisisella ja eettisellä tasolla luulakseni arvokkaampia kuin harrastamani kirjoittelu. Järkevään tutkimustyön jatkaminen olisi ollut siihen käyttämieni ponnistelujen ja uhrausten jälkeen. Kohta olen tosin käyttänyt yhtä paljon aikaa ja energiaa kirjoittamisen opetteluun, enkä vielä kukaan koe olevani kuin aivan alussa... Järkevyys on niin suhteellista; ehkä järkevää on se, mikä on mielekästä.

Mutta vasta nyt kun olen antanut itselleni luvan kirjoittaa, koen olevani oikealla tiellä. Nyt teen sitä mitä haluan tehdä, mitä minun kuuluu tehdä. Vai haluan vain nähdä kutsuksen siinä, mikä on mielekästä ja mukavaa? Torsti Lehtinen sanoi luennoidessaan *Hyvä elämä* -teemasta, että on parempi epäonnistua sellaisessa missä haluaisi onnistua kuin onnistua sellaisessa, missä onnistuminen on yhdentekevää eli ei herätä intohimoa (Tampereen lääkäripäivät 2005). Kirjeessään E. de Wille, naiselle, Rilke toteaa jotain sellaista, jonka tunnistan todeksi myös omalla kohdallani

”Teidän aidon taiteellisen pyrkimyksenne ja opintojenne välillä on silloittamaton kuilu; opiskellessanne koette vieraantuvanne taiteestanne. Tosin en voi täysin ymmärtää, mitä maailmanteitä tuo virallinen tohtorinarvo Teille tulee aikanaan aukaisemaan, mutta pidän silti aivan hyvänä juuri tätä vierautta ja vastakohtaisuutta, joka on molempien toimintojen välillä. Nimittäin: kuta selvemmin kaikki älyllinen ja tarkoitushakuinen on luontonsa mukaisesti erossa taiteesta, sitä enemmän se varjelee kaikkea inspiraatioon perustuvaa, vaistonvaraista, syvyyksistä nousevaa. (Jos taas noiden kahden välillä on naapuruussuhde, joutuu herkempi puoli väistymään tuhoajiensa tieltä. Ajatelkaa vain journalisteja, skribenttejä ja muita senkaltaisia.) (1997, 131.)

Ehkä minun piti väitellä tohtoriksi osoittaakseni itselleni, että pystyn siihen. Ehkä minun piti käydä se tie ymmärtääkseni kääntyä toiselle. Yhä edelleen tiedän väisteleväni, keksiväni verukkeita ja sijaistoimintoja välttääkseni sitä, mitä todella haluaisin tehdä - kirjoittaa. Toisaalta koen, että kaikki se muu, mitä teen hyvin intensiivisesti, on minulle välttämättömyys. En voi ryhtyä yksinomaan kirjoittamaan, vaan minun on kuunneltava molempia (kaikkia?) puolia itsestäni.

Tendenssin kätkeminen (Vangittu aika, 76) on taito, joka minun on ehdottomasti opittava, mutta voiko opettajaperheessä kasvaneelta lääkärieltä paljon muuta odottaakaan kuin osoittelevuutta ja tendenssimäisyyttä? Linaat Gogolia, joka sanoo, että hänen tehtävänsä on esittää elämä sellaisenaan eikä ruveta tulkitsemaan sitä (Vangittu aika, 77). Tuohon kun pääsisin! Se vaatii luottamusta siihen, että se, mitä kirjoitan, todella toimii omana itsenään. Siinäkin suhteessa olen vielä noviisi: harjoittelen sitä, että pystyn ohimennen asettamaan kultajyväni pöydälle ja luottamaan että lukija huomaa ne sieltä, vaikken minä kiiruhdakaan niitä hänelle osoittamaan. Ja ellei joku huomaa, vaan pyyhkäisee jyvät rätiltä pois, onko sekään lopulta niin vaarallista? Sanot kuitenkin myös, että kaikki taide on tendenssimäistä, mutta että ”tendenssi voidaan upottaa sitä ilmentävien kuvien pohjattomaan monikerroksisuuteen” Siteeraat Marxia, jonka mukaan tendenssi taiteessa pitää kätkeä, ettei se pistäisi esiin kuin jousi sohvastasta. (Vangittu aika, 78.) Loppujen lopuksihan taitaa olla niin, että jonkinlainen tendenssi tarvitaan, että ryhtyy kirjoittamaan. Täytyy olla tarve sanoa jotakin, pakottava tarve, että viitsii nähdä sen vaivan, mikä on nähtävä, ennen kuin valmis lopputulos on käsissä.

Jäin miettimään sovellutusta siitä, mitä omissa teksteissäni tarkoittaa se, että voitan heikot kohtani, en eliminoimalla, vaan pääsemällä päämäärään niistä huolimatta (Vangittu aika, 63-64). Olen tietoisesti pyrkinyt välttämään itsestäni kirjoittamista, mutta vaarana saattaa olla, ettei näkökulma olekaan aito, vaikka se pyrkii siltä näyttämään. Olen kirjoittaessani nauttinut muiden nahkaan menemisestä, mutta olenko sittenkään mennyt tarpeeksi sisälle? Olenko tuntenut, miten nahka puristaa, vai olenko sittenkin tyytynyt kuvaamaan vain sitä, miten nahan täytyy puristaa? Onko minulta yhä oivaltamatta jotain tärkeää siitä,

mitä on kirjoittaa henkilökohtaisesti kirjoittamatta itsestään, mitä on sanomisen puhtaus ja rehellisyys, josta on karsittu kaikki kikkailut ja yritykset olla jotain muuta kuin on?

Nähdessäsi *Nostalgian* valmiina hämmästyit sitä, miten voimakkaasti sen hetkiset tunnetilasi näkyvät elokuvassa. Vaikka pidät selvänä, että taiteilija käyttää hyväkseen välittömiä, elämästä saamiaan vaikutelmia, varoitat samastamasta taiteilijan elämää häneen taiteeseensa. (Vangittu aika, 253.) Mielestäni sinun kaltaisesi taiteilija on kuitenkin niin vahvasti yhtä taiteensa kanssa, että ehdoton ero taiteilijan ja hänen taiteensa välillä olisi väkivaltaa. Pidän esimerkiksi hyvin olennaisena elokuviesi tulkinnassa ristiriitaista suhdettasi sekä isään että äitiin. Olkoonkin, että psykoanalyttisyys on vanhanaikaista (enkä aio siihen syvällisesti mennä) ja että teoksesi toimivat itsenäisinä, niihin avautuu uusi perspektiivi, kun peilaa niitä ihmissuhteisiisi.

”En ole aikoihin tavannut isääni. Mitä harvemmin häntä näen sitä ikävämpää ja pelottavampaa on käydä hänen luonaan. Minulla on selvästi komplekseja suhteessani vanhempiini. En tunne itseäni aikuiseksi heidän rinnallaan. Ja minusta tuntuu, etteivät hekään suhtaudu minuun kuin aikuiseen. Välimme ovat aika kiduttavat ja mutkikkaat, asioista ei voi puhua. Mikään ei ole ihan yksinkertaista. Rakastan heitä paljon, mutta en ole milloinkaan tuntenut itseäni rauhalliseksi ja tasa-arvoiseksi heidän seurassaan. Minusta tuntuu, että hekin arastelevat, vaikka rakastavatkin minua. Omituista. (...) He eivät yksinkertaisesti rohkene puhua kanssani kaikista asioista suoraan. Enkä itsekään rohkene, se on ollut samanlaista koko elämäni ajan. On hirveän vaikea seurustella, kun kaikki asiat vaietaan kuoliaiksi. Mutta kenen syytä se oikein on? Heidän vai minun? Ehkäpä vähän meidän kaikkien.” (Martyrologia, 37.)

Haet voimakkaasti isän hyväksymistä: ”Isän määritelmän mukaan ´Solaris´ ei ole elokuva vaan pikemminkin jotain sukua kirjallisuudelle” (Martyrologia, 80). Koet itsesi isän kaltaiseksi. Kun äiti pitää isääsi egoistina, joka ajattelee vain itseään, sinä näet itsesi myös egoistina. (39.) Joudut tasapainoilemaan isän ja äidin välissä yhä aikuisena.

”Mutta rakastan hirveästi äitiäni, isääni, vaimoani ja poikaani. Silti olen jotenkin jähmettynyt enkä pysty ilmaisemaan tunteitani. Rakkauteni ei ole kovin aktiivista. Haluaisin kai vain sitä, että minut jätettäisiin rauhaan tai jopa unohdettäisiin kokonaan. En odota saavani heiltä rakkautta enkä vaadi mitään muutakaan paitsi vapautta. Mutta vapautta ei ole – eikä tule.” (Martyrologia, 39.)

Olet myös itse korostanut sitä, että lapsuuden trauman arvet säilyvät. Vanhempiesi ohella tärkeä on suhteesi poikiisi, joista ensimmäinen, Senka, jäi sinulle vieraaksi ja toiselle selvästi halusit hyvittää sekä itse kokemasi että vanhimman poikasi kokeman eron isästä, joka hyvin voimakkaasti leimaa töitäsi.

”Täytyy kirjoittaa Iralle. Meidän täytyy jotenkin selvittää suhteeni Senkaan. Ira luulee, ettei Senkalle koidu asiasta mitään harmia, vaikka minun ja pojan väliltä puuttuukin kaikki tavanomainen kanssakäyminen. Tyhmää! Kyllä minä tiedän, miltä pojasta tuntuu kun hän ei voi tavata isäänsä. Lapsethan ymmärtävät kaiken.” (Martyrologia, 49.)

Kaikkein selvimmin isän menetyksestä kerrot *Peilissä*, jota sanot täysin omaelämäkerralliseksi elokuvaksi. *Peili*, *Uhri* ja *Solaris* osoittavat mielestäni, että äidin ja pojan suhde on sinulle ehkä kuitenkin se kaikkein tärkein. *Uhrissa* suhde äitiin ylittää suhteet muihin

naisiin, tavallaan jopa suhteen poikaan, sillä vaikka suhde poikaan auttaakin irtoamaan äiti-suhteesta, äiti on kuitenkin aina se, johon palataan, josta kaikki lähtee. Henkilökohtaista isäsuhdetta ei ole, vaan isä on taide, isä on elokuva, isä on kaikki se, mitä olet elämässäsi yrittänyt saada aikaan ja tavoittaa, isä on hetkellinen keskustelu toisten miesten kanssa. Naisten kanssa ei keskustella, naisia yritetään lähestyä, mutta aina mukaan tulee regressoituminen pojaksi. Minä näen sinut itsesi sinä poikana, joka kastelee rannalla karahkaa ja odottaa, että se alkaisi kasvaa. Sinä olit se poika, jonka oli uskottava siihen, että ihmeitä voi tapahtua, muuten et olisi kyennyt tekemään elokuviasi.

Suhteesi naiseen on myös kaikkea muuta kuin ongelmaton. Haluat pitää naisen etäällä, naisellisuuden ja kauneuden kuoren sisällä. Nainen edustaa sinulle madonnaa, mitä kuvaa osuvasti se, että moni elokuviesi naisista on nimeltään Maria. Myös äitisi nimi oli Maria.

”Minusta on tärkeintä, että nainen pysyy naisena. En ymmärrä, miksi hän vaatii ympäristöltään jotain muuta. Erilaista suhtautumista, ei enää kuin nainen vaan miltei kuin mies. Naiset nimittävät sitä tasa-arvoksi. Naisen kauneus, hänen ainutlaatuisuutensa on juuri hänen olemuksessaan joka ei ole vain erilainen vaan todellakin miehen vastakohta. Naisen tärkein velvollisuus on säilyttää tuo olemuksensa. En ole koskaan nähnyt mitään viehättävää naisissa, joissa ei ole naisille tyypillisiä perusominaisuuksia: haurautta, naisellisuutta, sitä jotain joka tekee naisista rakkauden ruumiillis-tuman. Kunniotan suuresti naisia, he ovat usein voimakkaampia ja parempia kuin miehet, kunhan vain pysyvät naisina.” (T:n haastattelu.)

Tässä mielessä esimerkiksi Rilke vuosikymmeniä ennen sinua oli edistyneisempi: hän näkee sukupuolen sijasta ihmisyyden:

”Ja kenties sukupuolet ovat toisiaan lähempänä kuin luullaankaan, ja maailma on uudistuva sinä hetkenä, kun mies ja tyttö vapautuvat harhoistaan ja kohtaavat sisaruksina ja naapureina, eivätkä enää vastakohtina, ja tulevat toimimaan yhdessä, ihmisinä, kantaakseen yhdessä, yksinkertaisesti, kärsivällisesti ja vakavasti sen vaikean sukupuolisuuden, joka heidän kannettavakseen on annettu.” (35.) ”On vielä koittava päivä, jolloin naisena oleminen on jotain muuta kuin miehenä olemisen vastakohta. Se on silloin itsessään tärkeää, rajoittamatonta ja täydellistä, kokonaista olemista, - elämää naisellisena ihmisenä.” (1993, 54.)

*Uhrissa* voimahahmo, vaikkakin sivuhenkilö, on erilainen, muukalainen, ruotsia murtaen puhuva islantilainen Maria, jolla on hallussaan kyky arkipäivää suurempiin tekoihin. Häntä sanotaankin noidaksi, hyvässä mielessä. Hän on elokuvan Aleksanderille eräänlainen äitihahmo, jonka syliin tämä palaa, koska se on ainoa paikka, missä hän voi saada rauhan ja varmuuden, ainoa paikka, missä kaikki palautetaan ennalleen. Ja siksi hänen nimensä on oltava Maria, sillä Maria on kaikkien äiti. Melkein kaikissa elokuvissasi on jonkinlainen ikiäiti. *Solariksessa* vaimoa ja äitiä esittävät näyttelijät muistuttavat hyvin paljon toisiaan: molemmat ovat vaaleita, pitkätukkaisia, muistuttavat Leonardo da Vincin ilmeettöntä madonnahahmoa, jota näytät *Peilissä* olevan kirjan kuvassa. *Peilissä* menet jopa niin pitkälle, että äiti ja vaimo ovat sama näyttelijä, ikään kuin naisen prototyyppi, jonka ilmiä voi hiukan vaihdella, mutta joka kuitenkin on sama.

Sinua täytyi haavoittaa erityisen paljon se, että sinun oli pakko jättää isänmaasi ja juuresi, sanoa hyvästit lapsuudellesi, joka oli vankasti kiinni joen varrella Neuvostoliitossa. *Nostalgias*sa jätät jo hyvästejä maailmalle. Päähenkilö Andrei on kuin tunteeton, kuten depressiivinen ihminen on, täysin käpertynyt oman itsensä ympärille. Hän ei havaitse oikeastaan mitään, mitä ympäristö hänelle viestittää. Hän ei pysty eläytymään muiden tuntemaan tuskaan, hän ei edes halua. Hän on jättämässä jäähyväisiä maailmalle, mutta oikeastaan vasta hullun Domenicon kautta hän saa yhteyden toiseen ihmiseen ja yhteyden siihen mitä ihminen myös kaipaa: oikeudenmukaisuutta koko maailmalle. Andrei ei kuitenkaan näe kuin kaukaisuuteen, kenties tulevaan maailmaan, missä kaikki on hyvin. Hän ei joko näe tai ei välitä nähdä, miten hän loukkaa Eugenia-oppaan tunteita, ennen kaikkea tämän tunteita naisena. Hän ei osaa lähestyä toista ihmistä, vaikka toisaalta hän koko ajan etsii yhteyttä toiseen, ja Domenico, jonka yhteisö on hylännyt eli ei enää pidä täysivertaisena yhteisön jäsenenä, on päähenkilölle samastumispinta, toinen ulkopuolinen. *Nostalgias*sa kuvaat erittäin vahvasti ihmisen ulkopuolisuuden. Andreihin on lähes mahdoton samastua, olet tehnyt hänet vaikeasti lähestyttäväksi, sivusta seuraajaksi. Hän on jo ikään kuin irti, tavallaan jo lähtenyt maailmasta, vain hyvästit ovat jättämättä ja ne hän haluaa tehdä täysin yksin, mikä saa hänet karkottamaan myös oppaan luotaan. Hän ei enää halua kuulua tähän maailmaan, hän ei halua sitoutua.

Tietenkään sinun oman elämäntilanteesi tietäminen ja sen vaikutuksen ymmärtäminen elokuviesi toteutukselle ei sulje pois elokuviesi todellista taiteellista arvoa: elokuviasi voi katsoa, niistä voi nauttia ja ne voivat koskettaa syvältä, vaikka ei ikinä olisi kuullut sinusta tai elämänvaiheistasi mitään. Psykoanalyyttisävyinen lähestymistapa antaa kuitenkin pirstävän lisämausteen elokuviesi tulkintaan.

## **14. kirje (Taiteilijan ominaisuudet)**

Rakas Andrei,

puhut oman tien löytämisestä ja kulkemisesta (Vangittu aika, 103-105) ja olet itse loistava esimerkki siitä, mihin se parhaimmillaan voi johtaa. Ajatus sisältää kyllä fatalistisen uskon siihen, että oma tie on taiteilijan sisään kirjoitettu, kohtalo, jota ei voi väistää, jos on tullut valituksi ja jos pystyy olemaan täysin rehellinen ja uskollinen omalle sisäiselle äänelleen.

Toivonen sanoo, että mestareissa yhdistyvät ”haltioituminen ja pedanttisuus, hellyys ja raivo, hymy ja traagisuus. He ovat olleet taitureita, tietäjiä. Näyttämällä itsensä kokonaan he ovat häivyttäneet itsensä näkyviltä.” (1988, 244.) Sinussa löydän nuo ominaisuudet,

sinussa näen mestarin. Myös itsessäni tunnistan nuo vastakohtaiset piirteet, vaikka en kuvittelekaan itseäni taituriksi. Tavoitteistaan ei kuitenkaan pidä luopua, sillä niin kuin Lehtinen asian (ilmeisesti Pindarosia mukaillen) ilmaisee: ”Vaikeinta on tulla siksi, mikä on. Kirjoittajan täytyy lakata liiaksi kunnioittamasta ja varsinkin jäljittelemästä esikuviaan. Hänen on löydettävä oma luontainen rytmensä ja tyyliensä.” (2000, 114.) Minulla ei ole ollut taipumusta esikuvien palvontaan, mutta olen aina ihaillut ihmisiä, jotka kulkevat määrätietoisesti ja rakastaen valitsemaansa tietä. Siksi juuri sinusta tuli opettajani. Sinä huomautat, ettei nerous ilmene teoksen ehdottomana täydellisyytenä, vaan uskollisuutena omalle itselle ja omien intohimojen johdonmukaisuudelle; siksi kaikissa mestariteoksissakin on omat heikkoutensa (Vangittu aika, 82).

Ihailen tinkimättömyyttäsi, haluttomuuttasi kompromisseihin: ”vain askel sillä tiellä ja olet mennyttä” (Vangittu aika, 107), mikä heijastaa mielestäni myös kristinuskoa: jos antaa pahalle pikkusormen, se vie koko käden. Rivien välistä olen lukevinani myös tiettyä haiketta: ikään kuin helppo olisi joskus houkuttanut, ja halu olla suosittu kutkutellut mieltä. Miksipä ei olisi, ihminenhän sinäkin olet.

Omaa luonteenlaatuaan ei välttämättä ole aina helppoa tunnistaa. Tunnistamisen jälkeen on kerättävä riittävästi rohkeutta voidakseen olla sitä, mitä on. Mutta Lehtinen vakuuttaa, että vähitellen kirjailija rohkaistuu kirjoittamaan uskollisena vain omille näyilleen tai kuvaamalleen ulkoiselle todellisuudelle (2000, 74). Toivonen epäilee taiteilijoiden olevan vajaita ja vammaisia ihmisiä, sillä heidän tarvehierarkiansa on tavallisesta poikkeava: Maslow’n teorian mukaan itsensä toteuttamisen halun pitäisi olla sekundaarinen tarve. Taiteilija ei kuitenkaan saa täyttä tyydytystä normaalista kanssakäymisestä muiden kanssa, vaan etsii ”etäisiä palkintoja, abstraktia tyydytystä: tunnustusta, kiitosta, paikkaa historian lehdillä”. (1988, 22.) Vaikka Toivonen puhuu vammasta, kaikki muu hänen tekstissään puhuu sen puolesta, ettei hän koe taiteilijana olemista vammaksi vaan pikemminkin erityisyydeksi, joka nostaa taiteilijan jopa normaalin tarvehierarkian yläpuolelle. Mutta onko todella niin? Onko se, ettei voi sopeutua normaaliin, vamma vai lahja? Kyse lienee siitä, miten itsensä määrittelee ja maailman arvottaa.

Onko olemassa erityinen taiteilija- tai kirjailijatyyppe? Calvino ottaa tähdet avukseen määrittellessään kirjailijan ominaisuuksia. Saturnuksen vaikutuksen alainen luonne on taipuvainen surumielisyyteen, mietiskelyyn ja yksinäisyyteen. Antiikista alkaen saturnista temperamenttia on pidetty ominaisena taiteilijoille, runoilijoille ja mietiskelijöille. Calvino pitää välttämättömänä edellytyksenä kirjallisuuden olemassaololle sitä, että osa ihmisistä on ollut ”niin voimakkaasti sisäänpäin kääntyneitä, tyytymättömiä maailmassa vallitseviin

olosuhteisiin, taipuvaisia unohtamaan tuntien ja päivien kulku ja tuijottamaan sanojen liikkumattomuutta”. Merkuriselle temperamentille on puolestaan ominaista seikkailullisuus ja muodonmuutokset, liikkuvuus ja nopeus. Itse hän sanoo olevansa saturninen ihminen, joka uneksii olevansa merkurinen. Molemmat vetovoimat vaikuttavat kaikkeen mitä hän kirjoittaa. (1999, 59-61.)

Itse olen aina kokenut temperamenttien ristiriidan omakseni ja meni pitkään ensin löytää, sitten hyväksyä molemmat puolet itsestäni. Tai oikeastaan en ymmärtänyt, että voin olla yhtä aikaa molempia. Kuvittelin aina haluavani olla merkurinen, ekstrovertti ihminen, mutta vahvana vastapoolina oli voimakas taipumukseni saturniseen introverttiuteen. Nyt kun olen hyväksynyt myös introvertin puoleni, minun on helpompi olla se ekstrovertti ihminen, joka joissain tilanteissa hyvinkin voimakkaasti olen. Toivosen mukaan meillä on monet kasvot. Latinan kielestä peräisin oleva sana ”persoona” tarkoittaa naamiota. Ei riitä, että hyväksyy vain osan itseään: ”taiteellinen minä syntyy siitä, että ihminen hyväksyy häpeämättä itsensä ja kieltäytyy tekemästä kompromisseja.” (1988, 18.) Calvino muistuttaa, että kirjailijan on työssään otettava huomioon ajan eri ulottuvuudet, niin Merkuriuksen kuin Vulkanuksenkin aika:

”(…) hänen (kirjailijan) on kyettävä sekä antamaan välittömyyden vaikutelma, joka saavutetaan kärsivällisyyttä vaativien ja pikkutarkkojen korjausten kautta, että antautumaan hetkelliseen intuition joka heti muodon saatuaan tulee lopulliseksi niin kuin se, mikä ei voi toisin olla. Mutta hän ei saa unohtaa myöskään aikaa, joka kuluu ilman muuta tarkoitusta kuin antaa tunteiden ja ajatusten kerrostua, kypsyä, irrottautua kaikenlaisesta kärsimättömyydestä ja pinnallisesta sattumanvaraisuudesta.” (1999, 61.)

Innostun helposti, saatan jopa haltioitua, toisaalta nautin myös pikkutarkkuudesta, jota tarvitaan tekstin työstämisessä. Vaikka Neruda tuntuu runojensa perusteella hyvinkin ekstroverttiltä ihmiseltä, myös hänellä on ujo puolensa, joka oli voimakas etenkin nuorena. Hän pitää ujoutta pikemminkin haittana kuin hyötynä. ”Alati kirjoittavana runoilijana minun on ollut taisteltava umpimielisyyttäni vastaan.” (1975, 340.)

”Ujous on merkillinen sieluntila, kategoria, ulottuvuus joka avautuu kohti yksinäisyyttä. Se on erottamaton myös kärsimyksestä, sillä niin kuin ihmisen ihossa on kaksi kerrosta, niin ujon ihmisen toinen sisäinen nahka ärsyyntyy ja kouristelee elämää vasten. Ihmisen henkisessä rakennelmassa tämä ominaisuus tai pikemminkin vika on osa seosta, joka kauan vaikuttavana tekijänä pohjustaa olemisen ikuisuutta.” (Neruda 1975, 57.)

Runoilijalle ominaisia piirteitä on myös muita: ”hulluus, tietynlainen hulluus, kulkee usein käsi kädessä runouden kanssa”. Nerudan mielestä ”erittäin järkevän ihmisen saattaisi olla hyvin vaikeaa olla runoilija, runoilijan voisi olla hyvin vaikeaa olla järkevä ihminen”. Hän pitää kuitenkin järkeä voimakkaampana, sillä järki on oikeuden perusta, jonka tulee hallita maailmaa. (1975, 65.)

Yksi kirjoittamisen syitä saattaa olla narsismi. ”Kirjailijan, ja ylipäänsä taiteilijan, ammatti sopii rakkaudennälkäiselle narsistille. Yritys hankkia hyväksyntää omista ja muiden silmissä on ehtymätön inspiraation lähde.” (Lehtinen 2000, 46.) Lerner uskoo, että useimmille kirjoittajille kirjoittaminen on viha-rakkaus-suhde. Mutta ambivalentti kirjoittaja ei pysty yrittämään, jatkamaan tai viimeistelemään kirjoitustaan, vaan ambivalenssi huojuttaa häntä edestakaisin kirjoituksen ja itsen välillä. Sisäinen monologi rummuttaa: ”I am great. I am shit. I am great. I am shit.” (2000, 15.) Goldberg nimittää apinan mieleksi (monkey mind) sitä osaa meistä, joka kertoo meidän olevan huonoja kirjoittajia, pitkävetisiä, typeriä ja kyvyttömiä. Jos kuuntelemme sitä – ja mehän kuuntelemme –, uskomme kirjoittavamme kauhean huonosti. (35.) Mikäli kirjoittaja kuitenkin haluaa ottaa työnsä vakavasti, hänen on syytä vain asettua aloilleen kirjoittamaan, vaikka yksilölliset tunteet miten vaihtelisivat laidasta laitaan (1990, 99). Pystynen puhuu suuruudenhulluuden ja mättömyudentunteiden heilurista (2004, 55), ja Rilke lohduttaa, että kun epävarmuus on oikein suuri ja taiteilija hyväksyy sen, varmuuskin kasvaa suunnattomaksi (1997, 90).

Lehtisen mukaan onnistumiset eivät tyydytä, koska narsismi mitätöi ne, mutta epäonnistumiset tuntuvat piinallisilta, kuten myös muiden onnistumiset. Hänen mielestään kateus liittyy läheisesti narsismiin. (2000, 47.) Uskon jonkinasteisen narsismin vaikuttavan myös omaan kirjoittamisentarpeeseen. Kirjoittamalla pyrin tekemään itseni näkyväksi. Vaikka minua on luonnehdittu jopa puheliaaksi (mikä on kyllä tavattoman outo määritelmä ujolle ja hiljaiselle pikkutytylölle, joka joskus olin ja jonka muisto määrää identiteettiäni yhä yllättävän keskeisesti), koen pystyväni vain kirjoittamalla sanomaan sen, mitä todella haluan. Lernerin kuvaama vuoristorata onnistumisen ja epäonnistumisen tunteiden välillä on minulle hyvin tuttu. Todennäköisesti jokaisessa taiteilijassa elää pieni narsisti, eli Lehtisen sanoin: ”Kaikki ovat narsisteja, paitsi marttyyrit ja pyhimykset, jotka uhraavat elämänsä muiden auttamiseen. Kaikki eivät vain tunnusta sitä, edes itselleen.” (2000, 49.) Kirjoittajat haluavat Lernerin mukaan rakkautta, ja he toivovat, että heidät työnsä kautta tunnustettaisiin erityisiksi (2000, 110). Minulla on (ainakin ollut) huono itsetunto ja kirjoittamalla haen myös hyväksyntää. Ilman muuta haluaisin olla erityinen. Uusikylän siteeraaman Karen Horneyn sanoin: ”Neuroottinen ihminen mittaa itseään jatkuvasti suhteessa muihin. Hänelle ei riitä, että hän on paras, hänen pitää olla ainutlaatuinen (1996, 112). Uskon näiden tarpeiden toimivan kirjoittajan innoittajina.

Kaikki narsismi ei kuitenkaan ole hyödyllistä.

”Terve narsismi pohjautuu riittävän hyvään varhaislapsuuteen, joka kuvastuu myöhemmin kykyä antaa itselleen ja muille arvoa, kykyä huolehtia itsestään, rakastaa itseään ja viihtyä itsensä kanssa. Häiriintyneessä narsismissa ihminen ei koe olevansa itselleen riittävä, vaan tarvitsee jatkuvasti

positiivista palautetta muilta ihmisiltä pitääkseen masennuksen poissa. Häiriintyneessä narsismissa käytetään muita ihmisiä apuvälineinä oman arvon ylläpitämiseksi ja usein heidän kustannuksellaan.” (Hägglund 1985, 126.)

Toivonen puhuu selvästi häiriintyneestä narsismista sanoessaan narsismin tekevän ihmisestä pohjattoman yksinäisen, koska se estää päästämästä muita lähelle, jolloin muiden hyväksymistä on haettava teeskentelemällä ja salaamalla minuuden keskeisiä piirteitä (106-107).

”Jos kirjoittaminen on keino etsiä turvallisuutta, hyväksyntää ja rakkautta, ei tekstistä tule vilpittöä. Luovuutta rajoittaa mielistely, laskelmointi. Silloin ihan kaikkea ei kerrota. Kirjoittaja ei luota täysin lukijaansa. Narsistille toisten kiitos ja huomio on jumala. Hän suhtautuu lukijaan kuin julmaan ja ymmärtämättömään tuomariin. Ollaan oikeudenkäynnissä: kaikki on selitettävä parhain päin, jotta kakku jäisi mahdollisimman pieneksi. Hyveet pistetään päällimmäisiksi, erheet pistetään toisten syyksi, lieventäviä asianhaaroja etsitään.” (1988, 107.)

Toivosen narsisti on ihminen, joka haluaa olla koko ajan esillä uskaltamatta silti paljastaa mitään itsestään. ”Narsistinen kirjoittaja tekee lukijasta tirkistelijän, koska hän ei koskaan paljasta kaikkea. Lukijaa alkaa hävettää se osa, johon kirjailija on hänet pakottanut.” Narsismi jättää siis lukijan ikään kuin oven taakse päästämättä häntä ”kirjailijan bileisiin, olivat ne sitten viinin juhlat tai veren juhlat, bakkanaalit tai hautajaiset”. (1988, 106.) Pystynen epäilee lukijan vastenmielisyyden tunteen taustaksi rohkeuden puutetta: kirjoittaja ei ole uskaltanut sukeltaa tarpeeksi syvälle henkilökohtaiseen, vaan on jäänyt puolitiehen ja kaunistellut asioita, mikä herättää lukijan torjunnan (2004, 14).

Hietala puhuu Metzsiä lainaten mielestäni samasta puhuessaan voyerismista. Elokuvan katsomistilanne lähenee salaista voyerismia (julkista voyerismia on esim. striptease, joka perustuu katsojan ja stripparin molemminpuoliseen sopimukseen). Teatterisali on pimeä ja tilanne näennäisen yksityinen, mikä synnyttää ns. avaimenreikäefektin: voimme tarkastella henkilöiden intiimejäkin puuhailuja ikään kuin huomaamatta, ilman että henkilöt tuntuvat olevan meistä tietoisia. (1994, 136.) Sinun elokuvissasi tällaista vaikutelmaa ei synny. Tilanne ei koskaan muutu niin intiimiksi, ettei katsoja mahtuisi mukaan. Osaltaan se voi johtua siitä, että henkilösi ovat etäisiä. He eivät ole samalla tavalla lihaa ja verta kuin elokuvissa yleensä, vaan he ovat kuin unikuvia tai muistoja. En mene henkilöittesi sisälle, vaan katson heitä etäämpää, ikään kuin itseni sisältä, missä koko ajan elokuviasi katsoesani toimii oma rinnakkaismaailmani, missä elävät minun muistoni ja unikuvani. Ehkä siksi elokuviesi äärellä minun ei tarvitse nolostua.

Olen ihastunut löytäessäni sinusta kaikupohjaa omalle kaikki tai ei mitään –ideologialleni. Sanot, ettei vilpittöä voi olla vain osittain, vaan tulee olla ehdottoman vilpittöä (Vangittu aika, 74). Sanot myös, että ”ennen kaikkea on välttämätöntä tietää, miksi oikeastaan on ryhtynyt tekemään elokuvaa, mitä haluaa sanoa juuri elokuvarunouden avulla”

(Vangittu aika, 161). Ehkä siksi aloin kirjoittaa vasta ”yli-ikäisenä”. En jatkanut kirjoittamista 20-vuotiaana, sillä silloin minulla ei ollut päämäärää eikä tarvetta saavuttaa mitään. Toki kirjoitin, onhan kirjoittaminen minulle ajattelutapa, hengittämisen muoto, mutta kirjoitin pääasiassa vain päiväkirjaa ja kirjeitä, vähän runoja, ja silloin se riitti. Nyt koen, että minulla on missio – mahtipontista ehkä, mutta niin koen. Toinen asia tietysti on, tulenko koskaan täyttämään tehtävääni. Vasta lukiessani Niemi-Pynttärin verkkoyhteysartikkelista lauseen ”Kaksi vanhemman polven edustajaa uskoi, että he olisivat kirjoittajina paljon pitemmällä, jos olisivat saaneet ryhmän tukea nuoruusvuosinaan” (2004, 222), tulin ajatelleeksi, että hyvin todennäköisesti minäkin olisin jatkanut nuorena kirjoittamista, jos minulla olisi ollut edes jonkinlaista verkostoa ympärillä. Kosti Sirosen vetämä Tampereen Työväenopiston runopiiri ei riittänyt minulle tueksi; itseäni huomattavasti vanhempien ihmisten seurassa en kokenut voivani edes olla oma itseni, saati että olisi edistynyt kirjoittajana (ihmisenä ehkä hyvinkin). Ehkäpä olen kirjoittajana(kin) vain hitaasti kypsyvää sorttia. Yritän lohduttaa Mårain sanoilla:

”Älä epäröi antaa kirjallesi sitä kymmentä tai kahtakymmentä vuotta, minkä se vaatii päästäkseen elolle, ja kirjoita se sitten, kun et enää pääse sitä karkuun. Älä epäröi antaa elämäsi, sillä mitä arvoa sinun elämälläsi on, jos et ole pannut peliin kaikkea, terveyttä ja onnea? (...) Älä säästele voimiasi, kuuletko! Kirjoita sylin täydeltä, tuhlaten ja varauksetta! Ja mikä on oleva palkkasi, jos teet niin kuin sanon? Ei mikään. Se vain, että olet tehnyt niin kuin on tehtävä.” (2003, 87.)

Ihailen suuresti ehdottomuuttasi, kenties siksi että tunnistan saman itsessäni. Sanot, ettei periaatteitaan saa pettää yhtä ainoaa kertaa, koska sen jälkeen paluuta ei ole. (Aika fatalistinen käsitys, täytyy sanoa; mahtaako tuomion jumalan henki leijua petturin yläpuolella valmiina pudottamaan kiven, joka taatusti osuu ja murskaa?) Väilyötä ei voi tehdä, se joka niin itselleen uskottelee, pettää itseään (Vangittu aika, 161). Aina on annettava itsestään siihen työhön mitä tekee, kaikkensa. Täydellistähän siitä ei tule, mutta kun yrittää kaikkensa, tekee asiat niin kuin sisällään tietää olevan välttämätöntä, on helpompi antaa itselleen anteeksi. Juuri ihanteellisuutesi takia, Andrei, rakastan sinua!

Kuvittelen olevani optimistisempi kuin sinä olet. Elokuviessasi ei ole lainkaan huumoria, jota itse pyrin yleensä rivien välissä viljelemään lähinnä (itse)ironiana. Pystynen epäilee naisten turvautuvan huumoriin elämänsä tarkastelussa miehiä useammin, sillä huumori auttaa ihmistä sietämään paremmin itseään ja omaa elämäänsä (2004, 93). Rilke varoittaa Nuorta Runoilijaa ironian käytöstä: on etsiydyttävä olevaisen syvimpään syvyyteen, minne ironialla ei ole pääsyä, ja kysyttävä, onko ironinen asenne aidointa ja ominta itseä, välttämättömyys. Jos se kuuluu olennaisena, synnynnäisenä osana runoilijaan, ”se tulee lujitta-

maan otetaan ja on pian työkalunakin totista totta, yksi monista välineistä, joilla teette taidettanne.” (1993, 22.)

En ole vitsinkertoja enkä kirjoittajana humoristi, mutta arvostan huumoria. Itse asiassa pidän sitä elintärkeänä. Tilannekomiikka rikastuttaa arkea, ja huumorintajuton maailma olisi ankea paikka. Elokuviesi äärellä syntyneistä runoistani ironia puuttui ensin lähes kokonaan, mikä oli mielenkiintoista havaita. Ensimmäin pohdin, oliko se vain heijastusta elokuvistasi vai siitä, ettei huumori olekaan niin perustavaa laatua oleva osa itseäni, kuin olen kuvitellut. Nyt kun syntyvaiheesta on kulunut riittävästi aikaa, runoni ovat muuttuneet. Niistä on tullut yhä enemmän näköisiäni, mikä on usein vaatinut ironisen koukun tai ymmärtäväisen hymähdyksen lisäämistä runoon. Melko synkkiä ne ovat silti vieläkin.

Oli yllättävää lukea, että osaat olla myös vitsikäs. Italialaisen hotellin henkilökunta kertoi 15 vuotta lähtösi jälkeen sinun olleen erittäin hauska mies. Vihasit amerikkalaista pikaruokakulttuuria, mutta saatoit puhua *Terminator*-elokuvasta tuntikausia. Olit myös sanonut, että jos nainen haukottelisi seurassasi, ampuisit itsesi. (Pulkkinen, Kecskeméti, 1999, 207.) *Vangitusta ajasta* voi kyllä löytää pieniä ironian hippuja. Luovan työn otat kuitenkin aina tosissasi.

”Luova työ taas merkitsee kuoleman kieltämistä. Siitä syystä se on luonteeltaan optimistista, vaikka itse taiteilija olisikin traaginen. Sen vuoksi taiteilijoita ei voi luokitella optimisteihin tai pessimisteihin. Heidät voi luokitella vain lahjakkaisiin tai lahjattomiin.” (Martyrologia, 120)

## 4. KÄSITYKSIÄ TAITEENTEKOTAVOISTA JA TEOKSESTA

### 15. kirje (Haiku, puhdas kuva, yksinkertaisuus)

Rakas Andrei,

sanot että mitä täydellisempi teos on, sitä selvemmin siitä puuttuvat luomuksen synnyttämät mielleyhtymät, tai sitten mestariteos pystyy herättämään äärettömän paljon mielleyhtymiä, mikä on sinun mukaasi loppujen lopuksi sama asia (75). ”Mitä tarkempi havainto, sitä ainutkertaisempi se on ja sitä lähempänä se on kuvaa.” Puhut ihailen haikurunoilijoista, joiden tavoitteena on pysäyttää hetki, tavoittaa kuva, joka ei tarkoita kuin itseään ja samalla ilmaisee niin paljon, että sen lopullista merkitystä on mahdoton tavoittaa (Vangittu aika, 137-138).

”(…) minulle henkilökohtaisesti merkitsee paljon japanilainen keskiajan runous haiku, joka on kokonaisuudessaan rakennettu havainnolle. Huolimatta siitä, että se perustuu kokonaan paljaille tosiasioille, se taiteellisessa mielessä ilmaisee paljon ja pitää sisällään runollisen maailmankatsomuksen, se on hyvin filosofista. Se on kuin elämän totuudellisuuden tiiviste. Haiku on minulle

nykyajan elokuvan symboli, mielestäni elokuvan on pyrittävä senkaltaiseen pikkutarkkuuteen, mutta samalla korkeaan runollisuuteen.” (Mäenpää ja Pyhälä 1976, 8)

Haikumaailma on myös minua lähellä, kuvat joita haikuissa on, ovat luontoa, joka on minun sisäinen maisemani, ja samalla mieleni maisemaa. Ehkä minun ei pitäisikään pyrkiä siitä pois? Tavoittelen runoissani nimenomaan kuvaa, joka kätkee sisälleen ajatuksia, kertomuksia, päällekkäisiä maailmoja. Koen, että se on minulle luontainen tapa ajatella ja tehdä runoja, mutta ilmeisesti tapa on vanhanaikainen– nykyisin kun haiku- ja tankatyypinen runomaailma ei ole muodissa, olkoonkin, että sen perinteet idässä ovat vuosisataiset.

Toivosen mielestä länsimaiset kirjoittajat eivät pysty kirjoittamaan puhtaita havaintoja. ”Kuu ei lännen runoilijalle ole kuu, vaan jonkin asian vertauskuva.” Länsimainen runous puhuu asioitten välisistä suhteista, ei asioista sinänsä. Kokemisen ja kirjoittamisen väliin tulee aina persoona, jonka päässä on paljon tietoa, ajatuksia ja tunteita sekä halua tulla esiin. (1988, 230.) Kyse on siis pohjimmiltaan taas siitä, mitkä ovat maailman hahmottamisen lähtökohdat. Sinä pidät taiteen kuvaa aina metonymiana, jossa yksi asia on korvattu toisella, suuri pienemmällä; koska on mahdotonta muuttaa ääretöntä aineelliseksi, siitä on luotava illuusio, kuva (61). ”(t)Taiteen kuva ei ole ohjaajan ilmaisema tietty ajatus vaan kokonainen vesipisarasta heijastuva maailma” (Vangittu aika, 148).

Katsellessani elokuviasi minulle tulee tunne, josta puhut: en kykene tyhjentämään kuvaa, käsittämään sitä loppuun asti, ja jokainen katsomiskerta tuo jotain uutta. Vaikka joskus olen vähällä nukahtaa elokuviesi verkkaisen tempon tuudittamana, hetken kuluttua elokuva tuo minulle alitajunnastani sanoja, jotka tuntuvat tietoiselle minälleni vierailta. ”Todellinen taiteellinen kuva herättää vastaanottajassa monimutkaisten, keskenään vastakohtaisten, joskus jopa toisensa poissulkevien tunteiden yhtäaikaisen kokemuksen” (Vangittu aika, 147). *Peilin* olen nähnyt ainakin kuusi kertaa ja joka kerran se vaikuttaa aiempaa paremmalta ja joka kerran erilaiselta, ikään kuin eri elokuvalta. ”(m)Mestari-teokset(han) ovat ambivalentteja ja antavat perusteita kaikkein erilaisimmille tulkinnoille” (Vangittu aika, 147). Myös Peter von Bagh pitää elokuviasi ehtymättömänä lähteenä jokaiselle, joka rakastaa elokuvaa, ainakin osittain juuri yksittäisten kuvien voiman takia:

”Nuo teokset säilyttävät arvoituksellisuutensa olematta mystisiä tai mystifioivia itsetarkoituksellisesti saati sitten helposti. Ne ovat läpitunkemattomia samalla tavalla kuin itse elämä. Lyhytkin Tarkovskin ajattelema, tuntema, kokema jakso, jopa yksittäinen kuva on usein niin rikas, että katsoja on tavattoman kiitollinen. Kuvat, joita ääni sivuaa kuin avaruudessa lentävä taivaankappale, tarttuvat mieleen pitkiksi ajoiksi.” (1998, 508.)

Siteeraat Valerya kertomalla siitä (postmodernina aikana vanhanaikaiseksi käyneestä käsityksestä), että ”teoksen viimeisteleminen merkitsee kaiken sen häivyttämistä, mikä osoittaa tai paljastaa sen tekoprosessin” eli ”on ponnisteltava niin kauan, että teoksesta on

kadonnut kaikki työn jäljet” (Vangittu aika, 130). Postmodernismihan on kovasti koettanut rikkaa tätä käsitystä hämärtämällä korkean ja matalan taiteen rajaa, jättämällä tietoisesti työn jäljet näkyviin, nostamalla luonnokset taideteosten rinnalle ja sanomalla ne yhtä arvokkaiksi.

Puhut ylikorostamisesta ja alleviivaamisesta, joka saa naturalistisimmankin yrityksen näyttämään teennäiseltä (Vangittu aika, 38). Tunnustan itsessäni juuri tuon selittelevyyden. Oletan, että se ainakin osaltaan johtuu työstäni, olenhan tottunut siihen, että pyrin aina tuomaan ajatukseni selkeästi esille, mahdollisimman yksitulkintaisessa muodossa, ettei väärinymmärryksen vaaraa syntyisi, onhan potilaan hyvä ymmärtää, miksi päädyn tiettyyn diagnoosiin ja miksi annan juuri tietyt hoito-ohjeet. Ymmärrän, että tuosta piirteestä minun on kirjoittaessani pyrittävä eroon, mutta se ei ole helppoa; on kuin istuttaisin juuri kitkettyn kukkapenkkiin uudelleen rikkaruohoja ja toivoisin, että toinen silti ymmärtäisi kukkieni kauneuden.

1920-luvun kirjoituksissaan Eisenstein korosti montaasin tehtävää yleisön reagoinnin – joka koostuu monimutkaisista havainnoista, emootioista ja ajatuksista – stimuloinnissa haluttuun suuntaan (Valkola 1999, 50). Paheksut Eisensteinia hänet leikkausperiaatteidensa älyllisyydestä ja sen myötä laskelmoivuudesta (Vangittu aika, 226). Korostat sitä, miten tärkeää on jättää ”hengitystilaa, sanojen tuolle puolen jäävää tavoittamatonta ulottuvuutta, joka on taiteen ehkä kiehtovin ominaisuus, se joka antaa katsojalle mahdollisuuden suhteuttaa elokuva oman elämäänsä” (Vangittu aika, 226). Koen ongelmakseni hengitystilän vähäisyyden: selitän liikaa. Mutta uskotko, että kun tiedostan ongelman, pystyn tekemään sille jotain? Bajon puhuu myös taukojen merkityksestä: hän kehottaa olemaan taukojen kanssa tarkkana, koska ne ovat niin monimerkityksisiä. Hänen mukaansa taukojen on oltava kevyitä, yksinkertaisia, mutta silti aistittavia. ”Tauot ovat äärimmäisen täyteen ladattuja, *mutta tulkitse mattomia*. (...) ne ovat kuin ilmaa, kuin katkelma melodiasta, jonka takaa näille ihmisille soi koko sinfonia.” (1984, 147-148.) Luulenpa, että sinut erottaa Eisensteinista myös nöyryys: et aseta itseäsi katsojan yläpuolelle, jolloin et myöskään pyri muokkaamaan katsojan mieltä, pureskelemaan elokuvaa valmiiksi, vaan luotat katsojaan ja hänen tulkintoihinsa. Sinun elokuviasi ei voi tulkita väärin, on vain suostuttava katsomaan sisälle päin omaan itseensä.

Et usko elokuvan monikerroksisuuteen, vaan pidät elokuvan polyfonisuuden syynä otosten vuorottelua ja kartuttamista eli johdonmukaista rikastuttamista. Monimerkityksyyden katsot kuuluvan jo kuvan luonteeseen. (Martyrologia, 120.) Valkola siteeraa Murnauta, joka on sanonut todellisen taiteen olevan yksinkertaista, mutta yksinkertaisuuden

vaativan suurinta taidetta (1999, 128). Pyrin yksinkertaiseen ja selkeään ilmaisuun. Olen yrittänyt toteuttaa tavoitettani kielen avulla, mutta ilmeisimmin en ole siinä tahtomallani tavalla onnistunut, koska joku kriitikko piti yksinkertaista (proosan) kieltäni lukijaa aliarvioivana. Todennäköisesti pelkistetty kieli on minulle kuitenkin ainoa mahdollisuus; jos lähdän runsauden tielle, kieli muuttuu itselleni vieraaksi ja sen myötä keinotekoiseksi. Epäonnistuminen saattaa liittyä taipumukseeni alleviivata, johon sinäkin suureksi lohdutukseksi olet joskus kokenut syyllistyneesi (Vangittu aika, 147). Kuvaan merkitsevät kohdat liian suurina, jolloin niihin tulee mahtipontinen sävy, joka puolestaan vie hetkiltä niiden ansaitseman koskettavuuden. Olisipa vain yhtä helppoa korjata asia käsikirjoituksessa kuin tiedostaa se. Usein käy niin, että vaikka tiedän, miten tahdon sanoa, alkaessani tehdä muutoksia tekstiin pystyn siihen jonkin aikaa, sitten teksti alkaa viedä minua mukanaan ja peli on menetetty. Siinä lienee mukana rakastumista omaan tekstiin ja lisäksi tutun tarinan imua.

Siteeraat usein Paul Valerya: ”Täydellisyyden tavoittaa ainoastaan se, joka kieltäytyy kaikista tietoiseen korostukseen johtavista keinoista”, jolloin ”tulos näyttää vaatimatonta ja yksinkertaiselta elämän havainnoinnilta” (Vangittu aika, 129). Pidät suhtautumistasi maailmaan tunneperäisenä ja mietiskelevänä. Et halua järkeillä ja vetää johtopäätöksiä, vaan tehdä havaintoja kuin eläin tai lapsi. (T:n haastattelu.)

Omannäköisyydestään on syytä pitää kiinni. Neruda kritisoi voimakkaasti sitä, että muut pyrkivät määrittelemään, millaisia hänen säkeidensä pitäisi olla. ”Puhuvat mitä puhuvat. Kuka on säätänyt että säkeiden tulee olla pitempiä tai lyhempiä, ohkaisempia tai tukevampia, keltaisempia tai punaisempia? Runoilija joka ne kirjoittaa päättää niiden mi-toista. Niistä päättää hänen hengityksensä ja verensä, hänen viisautensa tai tyhmyytensä, sillä kaikesta tästä on runouden leipä leivottu.” (1975, 341.) Ihailen Nerudan runsautta ja koen oppineeni häneltä paljon, mutta hänen laillaan en koskaan kykene tai edes halua kirjoittaa. Jos Neruda on viidakko, minä olen kitulias Lapin luonto. Oma luontaista rytmiään on kuunneltava, vieraaseen tahtiin hengittäminen aiheuttaa vain läkähtymisen.

Puhut katsojan kunnioittamisesta (192-193) ja siitä, ettei taiteilijalla ole oikeutta asettaa millekään kuvitteelliselle ”keskitasolle” harhaantuneen helppotajuisuuden nimissä (Vangittu aika, 205). Olenko minä pyrkinyt laskeutumaan jollekin olettamalleni keskitasolle, kun olen pyrkinyt kirjoittamaan helppolukuista tekstiä? En usko, inhoan sitä, että joku kiipeää korokkeelle ja kertoo sitten, kuinka moukkien kuuluu toimia – tässä ammatissa sitäkin valitettavasti näkee. Pyrin yksinkertaisuuteen, koska olen yksinkertainen ihminen. En halua näytellä olevani fiksumpi ja moniulotteisempi kuin olen. Eikö se ole rehelli-

syöttä? Sitä paitsi ”maailman monimutkaisuuden lisääntyminen on johtanut yhä yksinkertaisempiin tapoihin kuvata sitä” (Kaplinski 2002, 253). Myös Pystynen haluaa löytää kielen, joka päästää lähelleen muutkin kuin asiantuntijat, arjen kielen, jota kaikki ymmärtävät. Hän epäilee taustalla vaikuttavan tavan, jolla tytöt on kasvatettu: ”ketään ei saa jättää leikin ulkopuolelle” –asenne on naisen kielen taustalla. (2004, 107, 116.)

Usein yksinkertaisuutta pidetään monitulkintaisuuden vastakohtana. Nyytäjän mielestä yksinkertaisuutta voidaan kuitenkin pitää samana kuin tiheyttä, joka supistaa todellisuuden välimatkoja. Suodatusprosessissa pieneen tilaan saadaan paljon. ”Maailmaa on kammattu leveällä ja tiheällä kammalla, johon aiheesta on tarttunut aineksia laidasta laitaan.” On löydettävä oikea hetki, asia, tilanne, sana tai kuva, joka kykenee tyhjentämään kätkettyä olevan asian ytimen. Tiheys johtaa myös moniin mahdollisiin tulkintoihin. Elämää Nyytäjä pitää vielä ovelampana: se valuu hiekkana tiukankin muotin raoista ja jäljelle jää vain kärkeitä kiviä. (1984, 159-160.)

Katajamäen mielestä aito monitulkintaisuus on harvinaisempaa kuin epämääräisyys, ja monitulkintaisina pidetyt lauseet voivatkin olla vain epämääräisiä. Hän lainaa Sun vertausta, jossa monitulkintaisuutta eli ambiguiteettia vastaa klassinen jänis-ankkavaihduntakuvio, jossa voi nähdä joko jäniksen tai ankan, ja epämääräisyyttä Rorschachin mustetahrat, joita katsellessa tulkintojen määrää ei ole rajattu. (247-248.) Sekä hämäryydelle että monitulkintaisuudelle on Sun mukaan yhteistä selkeyden puute.

”Monitulkintaisuudessa epäselvyys johtuu siitä, että sanalla tai lauseella on kaksi tai useampia merkityksiä, jotka ovat *itsessään* selkeitä, mutta joista on vaikea valita tilanteeseen sopivinta merkitystä. Hämäryydessä sanat sen sijaan tuntuvat käsittämättömiltä. Sun mukaan hämäryys voi johtua siitä, että hämärä sana on selkeässä lauseyhteydessä tai selkeä sana on hämärässä lauseyhteydessä, tai siitä, että hämärä sana on hämärässä lauseyhteydessä.” (2002, 248.)

Myös kieltoilmaisuja voidaan pitää epämääräisinä ja epäinformatiivisina ja monitulkintaisina sanan laajassa merkityksessä, koska ne ilmaisevat vain sen, mitä ei ole tai mitä ei tapahdu, jolloin jää avoimeksi, mitä on ja mitä tapahtuu (250). Kiellon hämäryys voi johtua sanaston vaikeudesta tai sanojen käytöstä esoteerisessa merkityksessä, jolloin lukija voi tulkita kieltä melko helposti sanakirjojen avulla. Jos taas hämäryyden syynä on sanojen järjenvastainen suhde toisiinsa, sanakirjoista ei ole apua, vaan lukija joutuu turvautumaan luovuuteen ja mielikuvitukseen ja varaamaan lukemiseen aikaa ja kärsivällisyyttä. (Katajamäki 2002, 263)

Joskus uusia runokirjoja lukiessa minulle tulee tunne, etteivät ne ole monitulkintaisia vaan nimenomaan hämäreitä; on kuin kielellisesti lahjakas kirjoittaja olisi roiskinut sanoja ja lauseita peräkkäin ja lukijan tehtävänä on ilmausten runsaudesta ottaa selvää, tuliko kir-

joittaja ilmaiseksi jotain tärkeää. Ehkä kyse on vain minun rajoittuneisuudestani: älyn, luovuuden ja mielikuvituksen puutteesta... Tai ehkä kyse on kärsimättömydestäni; jotta olisin valmis uhraamaan aikaani johonkin kirjaan, haluaisin tietää, että kirja on niin hyvä, että panostus kannattaa. Sitä en saa tietää, ellen ole valmis käyttämään paneutumiseen aikaa. Usein on pakko luottaa ensivaikutelmaan, kaikkeen ei voi syventyä. Aikapula on luovuuden vihollinen. Nykyisin puhutaan kyllä paljon luovuudesta, mutta sille ei jää riittävästi aikaa. Luovuus ei voi koskaan olla suorittamista. Oma hyötyyn tähtäävä ajatteluni tulee esille jo siinä, että haluaisin valikoida luettavakseni vain hyviä kirjoja...

Yksinkertaisuus on ihanteesi: ”meidän on tavoiteltava yksinkertaisuutta: mitä yksinkertaisempaa sitä syvällisempää. Kaiken on oltava yksinkertaista, vapaata ja luonnollista ilman vääriä jännitteitä.” (93.) Perustat elokuvataiteesi halulle esittää katsojalle mahdollisimman vähän, jotta tämä joutuisi itse muodostamaan käsityksensä kokonaisuudesta (87). Mielestäsi todellinen taiteilija tavoittaa totuuden joka kerran, kun hän luo jotain täydellistä ja ehjää (Martyrologia, 111). Jotta voisi luottaa siihen, että omassa yksinkertaisessa ilmaisussa on syvyyttä, on uskottava itseensä. Tuota uskoa ei voi saavuttaa ilman että tekee toisissaan töitä saadakseen ilmaisunsa pelkistettyä ja tihennettyä.

## **16. kirje (Luova prosessi)**

Rakas Andrei,

uskon, että jaamme sinun kanssasi samankaltaisen sisäisen maailman, vaikka se mitä sieltä saamme ulos, onkin erilaista. Luovan prosessin kannalta tuotos on toissijainen asia, eikä arvottaminen auta sen ymmärtämisessä. Selittäminen pilaa ehkä turhaan sitä, mikä on sitenkin se tärkein: ikuisuuden häivähdys ajassa. ”Taideteos on hyvä, jos se syntyy välttämättömyyden pakosta; muuta arvostelupe-rustetta ei sille ole” (Rilke, 1993, 18). Sanat ovat kömpelö keino tavoittaa ikuisuuden kosketusta, mutta ne ovat minun keinoni, tyhjää parempi. ”Sana liittää näkyvän jäljen näkymättömään, poissaolevaan, haluttuun tai pelättyyn asiaan, niin kuin hauras tilapäissilta, joka on viritetty tyhjyyden yli” (Calvino 1999, 80-81). Rinnekangas pohtii, voidaanko taiteilijan suhdetta sisäiseen kokemukseensa ylipäättään jäljitellä. Vaikka voidaankin nojautua taiteilijan käyttämiin konkreettisiin symboleihin, ”luovuuden käsialaa – sitä mikä erottaa jokaisen toisesta – ei saada irti taiteilijan sielusta, älystä eikä olkavarresta”. (2002, 25.)

Päiväkirjassasi pohdit sitä, miten luova ajatus kehittyy. Pidät alitajuista, meistä riippumatonta prosessia hyvin arvoituksellisena ja vaikeasti tavoitettavana. Mielestäsi sielun

seinämiin kristallisoituvan ajatuksen ainutlaatuisuuden määrää sielun muoto, jolla on kuitenkin vielä suurempi vaikutus ajatuksen kypsymisprosessiin. (Martyrologia, 143.) Taiteen uuden tiedon syntymistä pidät aina yhtä ”ainutkertaisena maailman kuvana, absoluuttisen totuuden hieroglyfinä”, joka ”syntyy oivalluksena, hetkellisenä ja intohimoisena tarpeena tiedostaa maailman kaikki lainalaisuudet yhdessä – sen kauneus ja rumuus, sen inhimillisuus ja julmuus, sen äärettömyys ja rajallisuus.” (Vangittu aika, 60.)

Miró kertoo panevansa aloittamansa taulun syrjään pois silmistään vuosikausiksi, jopa kymmeneksi vuodeksi, mutta samalla hän tuntee, miten taulu jatkaa kypsymistään hänessä. Jonain päivänä aivan odottamattomalla tavalla jokin tuntuu irtoavan, hän näkee työssä jotain, ryhtyy jatkamaan ja huomaa sen edistyvän hyvin, uusia asioita tulee esiin joukoittain. Hän tuntee tuolloin olevansa kuin humalassa. (100-101.) Vallierin mielestä Miró liikkuu tietoisien ja tiedostamattoman välimaastossa. Hänen maalaustensa tasapaino on peräisin tietoisuutta ympäröivästä varjoisasta, hallitsemattomasta osasta, jonka lainalaisuudet ovat erilaiset kuin tietoisien. Miró kieltäytyy jyrkästi tietoisien kontrollin jäykkyydestä, mutta ei toimi kuin automaattikirjoittajat: hän ei luota tiedostamattomaan, vaikka vaaniikin sen odottamattomia rikkauksia valmiina käyttämään niitä hyväkseen. Näin Miró ”onnistuu valamaan tietoisuuden tiedostamattoman muottiin ja tekee siitä suodattimen, jonka sulatusastia on hän itse, taiteilija.” (Vallier 1982, 98-99.) Goldberg saattaa kokea välähdyksen kesken arkisten ajatustensa, kun jokin säkenöivä, kuin kardinaalinpunainen vasten harmaata taivasta, leimahtaa hänen mielensä läpi, ja hetkeksi kaikki kääntyy kuin ylösalaisin, kunnes kaikki on taas samaa harmaata seuraavan puolen tunnin tai loppupäivän ajan (1990, 53).

King kuvaa samaa prosessia arkisemmin: ”kiersin ongelmaa kuin kissa kuumaa puuroa, hakkasin sitä nyrkeillä, löin päätäni... ja sitten yhtenä päivänä, kun ajattelin niitä näitä, keksin ratkaisun. Se tuli ehjänä ja täydellisenä – lahjapaketissa, oikeastaan – kirkkaana välähdyksenä.” Hän pitää kirjoittamisessa eniten juuri noista yhtäkkisistä oivalluksista, jotka paljastavat, miten asiat liittyvät yhteen. Hän pitää ilmiötä logiikan ylittävänä ajatteluna. (2000, 191.)

Sinä nimität intuitiota vakaumuksen ja uskon synonyymiksi, sieluntilaksi eikä ajattelun välineeksi. Uskot, että kuvien syntyprosessissa vaikuttaa näyn ja ilmestyksen dynamiikka ja kyse on äkillisistä kirkastumisen hetkistä. Kirkastuksen hetket tarkoittavat sinulle välähdysmäisesti tajuttua totuutta. (Vangittu aika, 63, 65.) Uskoakseni Martin Buber tarkoittaa jotain samaa puhuessaan Minä-Sinä -yhteydestä, todellisesta kohtaamisesta, jossa toinen

lakkaa olemasta Se, objekti. (Onko Sinä toinen ihminen tai taiteellinen inspiroituminen lienee ilmiön kannalta toissijaista.)

”Jokaisessa ulottuvuudessa, jokaisen meille läsnä olevaksi tulevan kautta, me katsomme ikuisen Sinän liepeisiin, kussakin me havaitsemme henkäyksen siitä, jokaisen Sinän kautta me puhut-  
lemme ikuista, jokaisessa ulottuvuudessa sen laadun mukaisesti.” (29) ”Sinä-hetket näyttävät tässä vakaassa ja ehyessä kronikassa ihmeellisinä, lyyrisdramaattisina episodeina, jostakin viettelevästä lumousvoimasta koostuneina kylläkin, mutta vaarallisina äärimmillen ulottuneina, väljentyä koetellut rakenteet, enemmän jättäen jälkeensä kysymyksiä kuin tyytyväisyyttä, varmuutta järkyttäen – niin salaperäisiä, niin tarpeellisia.” (1999, 57)

Márai on vakuuttunut siitä, että todellinen luova prosessi näkyy selvästi myös tuotok-  
sessa, lukijaa ei voi pettää.

”Suunnitelmallisesti” kirjoittaminen on mahdotonta; kohtalommekaan ei ole ”suunnitelmallinen”. Ainoastaan sellainen kirjoittaminen voi koskettaa todella, muokata, vain sellainen kirjoittaminen voi vaikuttaa minuun, josta näkee, että se on mätetty paperille loveen langenneena, puoli pökeryksissä, hartaan valmiuden tilassa. Ainoastaan sellaisella kirjoituksella on ihmisarvoa, joka hämmästyttää rivi riviltä olemassaolon ja luomisen yllätyksellä, jonkinlaisella pysäyttävällä odo-  
tuksella. Sellainen kirjoittaminen luo, ja se on ollut alusta lähtien niin kuin Sana. Muu on vain kirjallisuutta.” (2003, 83.)

Ritva Haavikko toteaa itse fiktiivisen luomisen ilmiön pysyneen vuosituhansia perus-  
piirteiltään samanlaisena; sen sijaan maailmankuva, jonka kautta ilmiötä tulkitsemme, on muuttunut suuresti. Kun aiemmin selitys saatiin ylhäältä, yksilön ulkopuolelta, nyt se löy-  
tyy alhaalta, yksilön sisältä. Tiedostamaton on korvannut Jumalat. (1985, 234.) Aiemman  
ajattelun kaikuja on nähtävissä vielä Buberilla:

”Taiteen ikuinen alkuperä on tämä: hahmo kohtaa ihmisen ja tahtoo tulla teokseksi hänen kaut-  
taan. Se ei ole olio hänen sielustaan, vaan ilmestys, joka tulee sielun luokse ja saa siitä vaikutta-  
van voimansa.” (1999, 32.)

Myös Marguerite Duras puhuu mustasta tilasta maailman sydämessä ja luottaa kirjoit-  
taessaan vaistoon, jonka varassa kirjoittaja ikään kuin löytää jonkin jo valmiina olevan.

”Kirjoitus on jo olemassa yön pimeydessä. Kirjoitus on ikään kuin ihmisen ulkopuolella, aikojen  
temmellyksessä: kirjoittamisen ja kirjoitetun välissä, kirjoitetun ja kirjoitettavan välissä. Tiedostaa  
tai olla vielä tietämättä mihin on menossa, lähteä liikkeelle varsinaisesta merkityksestä, uppoutua  
siihen ja päätyä merkityksettömyyteen.” (1987, 28.)

Luomisprosessin selitys saattoi kuitenkin löytyä taiteilijan alitajunnasta jo lähes sata  
vuotta sitten:

”*Kaikesta* ollaan raskaana ja sitten se synnytetään. Jok’ikistä vaikutelmaa ja tunteen alkioita kan-  
netaan omassa itsessä, keskellä pimeää, tiedotonta ja sanomatonta; sen on saatava odottaa syvässä  
nöyryydessä jotta se tulisi kirkkaana ja uutena esiin: tätä yksin on taiteilijan elämä, oli paikka  
ymmärtämisestä tai luomisesta.” (Rilke 1993, 27.)

Rilken ajatukset kertovat varsin loogisesta ilmiöstä: aivot tarvitsevat aikaa kypsyttyäk-  
seen ideoita. Osa kypsymisestä todennäköisesti tapahtuu unen aikana, osa muuten tietoi-  
suuden kontrollin ulottumattomissa. Olen havainnut useita kertoja, miten ratkaisut ikään  
kuin putkahtavat tyhjästä. Eiväthän ne toki mistään tyhjästä tule, ilmiössä ei ole mitään

yliluonnollista, sillä tiedostamaton tasokin on vain osa aivotoimintaa. Bodil Jönsson puhuu kirjassaan *10 ajatusta ajasta* havainnollisesti valmistautumisajasta ja siitä, miten ajan ollessa kypsä ei ole enää tarpeen työskennellä kovinkaan paljon, sillä varsinainen työ on jo tehty (2001, 41–47). Uskon siis sinun ja minun ”sielun seinämien” olevan aivoissa, jotka määräävät niin prosessin laadun kuin nopeuden erot. Aivothan määräävät sen mikä on ihmisen psyyke.

”Taiteilijan ideat syntyvät jossakin hänen minänsä salatuimmista syvyyksissä. Niitä eivät voi saarella mitkään ulkoiset ”käytännön” tarpeet. Taideteoksen ajatus ei voi olla irrallaan tekijän psyykestä ja omastatunnosta – se on tulos hänen koko suhteestaan elämään – muuten koko aherrus on alun perin tuomittu taiteelliselta kannalta tyhjäksi ja hedelmättömäksi.” (Vangittu aika, 229.)

Taiteilija on ihminen, joka käyttää tietoisesti hyväkseen tiedostamattomia sielunalueita toteuttamalla oivalluksensa yhtä aikaa tietoisella ja tiedostamattomalla alueella. Kirjoittaminen tapahtuu poikkeavassa mielentilassa, jossa kirjoittaja on avoin tiedostamattomasta tulvivalle ainekselle. (Haavikko, 1985, 234.) Hägglund puhuu luovasta regressiosta, joka alkaa inspiraatiosta.

”Inspiraatio tulee oman mielen ulkopuolelta toisen ihmisen, luonnon, valon, äänen tms. taholta. Useimmiten inspiraatio on sanaton. Inspiraatio voi olla tiedostettu tai tiedostamaton sysäys, joka edellyttää avointa ja rohkeata mieltä, siis aivan päinvastoin kuin mielen häiriötilassa. Inspiraatioelämyksessä luova henkilö on valmis antautumaan tuntemattomalle vaikutukselle ja hän on valmis kokeilemaan uutta, löytämään ja erehtymäänkin.” (1985, 129.)

Toivonen kehottaa lyyrikkoa tekemään kirjoittamistapahtumasta voimakkaan kokemuksen, sillä yksinomaan elämyksen intensiteetti ratkaisee tekstin esteettisen arvon. ”Jollei kirjoittava minä elä, ei runokaan elä.” (1988, 19.) Sinä puhut kirkastuksen hetkistä, joiden sanot olevan hetkiä, jolloin välähdysmäisesti tajuaa totuuden (Vangittu aika, 65). Samanlaisia hetkiä, leimahduksia, on Montgomeryn *Runotyttö*-kirjoissa Uuden kuun Emilialla. Minulle nuo hetket ovat juuri niitä, jotka tekevät elämästä mielekkään, kaikista pyrkimyksistä vaivan arvoisia. Noita hetkiä voi kokea luovaa työtä tehdessä, mutta myös toisten ihmisten kanssa keskustellessa. Hetkiä ei voi ennakoida, ne voi vain kiitollisena ottaa vastaan.

Uskoakseni rationaalisilla ihmisillä ei leimahtelee, ilmiön voinee helposti luokitella jonnekin parapsykologian tai esoterian alueelle. On ihmisiä, joille rationaalinen arjen maailma riittää, jotka eivät edes kaipaa (osaa kaivata?) Buberin Minä-Sinä –yhteyden hetkiä. Vaikka nuo hetket ovat lahja, minua ne myös kannustavat jatkamaan kilvoittelua itseni kanssa kohti parempia suorituksia. Kirjoittamista voi hyvin verrata urheiluun, joka on nykyisistä kilvoittelumuodoista hyväksytyin. Samalla tavalla kuin urheilija olen ajatellut jatkaa niin kauan kuin pyrkimykseni tuovat minulle tyydytystä, niin kauan kuin koen pääseväni edes askeleen verran lähemmäs kohti sitä, mitä sinä nimität absoluuttiseksi totuudeksi.

Alangon mukaan kirjallinen elämys kyseenalaistaa sekä kirjoittajan että lukijan minuuden ja itsetietoisuuden. Kielellisen kokemuksen ulkopuolelle ei voi astua, mutta kirjallisuus on ainutlaatuista, koska se tarjoaa meille outouden tai vierauden elämyksiä, jotka auttavat meitä avautumaan tavanomaiselle ajattelullemme ja kielellemme vieraille elementeille. (162.) Lumoutumisen kokemuksessa subjekti menettää subjektiivisuutensa ja kykynsä jäsentää näkemäänsä antamalla sille merkityksiä. Katsottu alkaakin katsojaa, jolloin suhde katsottuun muuttuu: teos muuttuu, se ei ole enää etäällä havaittavana ja läpinäkyvänä, vaan se näkyy ”eräänlaisena olemisen tiheytenä ja materiaalisuutena, johon katse uppoaa.” Näkeminen muuttuu ruumiilliseksi kokemukseksi, jossa katsottu koskettaa katsetta, tarttuu siihen ja vetää sitä puoleensa, jolloin lukeminen tarkoittaa tietoisuutta tekstiin kohdistetusta katseesta ja välimatkasta, joka jää lukijan ja teoksen väliin, mutta joka kuitenkin antaa kohtaamiselle mahdollisuuden. Vaikka Alanko pitää lukemisen ehtona halua katsoa tekstiä, tekstin kokemisen ehtona on katseen kääntyminen takaisin katsojaan. (2002, 174.) En ole varma, ymmärrätkö Alangon kuvaaman prosessin likimainkaan tarkoitettulla tavalla, mutta uskoisin kokeneeni jotain tuonkaltaista elokuviesi äärellä, missä en ajoittain ole katsonut elokuvaa, vaan elänyt hyvin merkityksellisiä hetkiä, jonkinlaista prosessia, jonka aikana ruudun ja minun väliseni etäisyys on kadonnut ja olen kokenut olevani todellisessa dialogissa nimenomaan sinun kanssasi, en henkilöittesi kanssa, vaikkei se arjen ja järjen tasolla tietenkään ole mahdollista.

Valkola pitää elokuvan tarkastelun edellytyksenä sitä, että katsoja jollain tasolla tulee osaksi teoksen maailmaa. Katsoja voi huomioita tehdessään pyrkiä seuraamaan elokuvaa sinne, mihin se kulloinkin katsojan haluaa johtaa. Elokuva synnyttää katsojan mielessä näkymiä, jotka tämä kokee ideoina, tunteina, tunnelmina ja elokuvan sisältönä, ja katsoja alkaa näin tavallaan vaikuttaa elokuvaan. Mitä ehdottomammin katsoja elokuvalla antautuu, sitä paremmin elokuva antaa mahdollisuuden syventyä olemukseensa. Tarkkaillessaan, tutkiessaan, ymmärtäessään ja arvostaessaan uutta kokemusta katsojan mieli taipuu uuteen muotoon. ”Näin paljolti elokuvan herättämä mielihyvä pohjautuu siihen, että toisaalta sitoudutaan sen tarjoamiin illuusioihin, ja toisaalta ollaan vapaita soveltamaan henkilökohtaisia tunteita.” Vaikka elokuva näkyy valkokankaalla, sen sisältö – muodon kautta syntyvien reaktioiden, tunteiden ja ideoiden kasautuma – syntyy katsojan tajunnassa, missä tapahtuvasta eräänlaisesta alitajunnallisesta synteestistä katsoja tulee tietoiseksi. (1992, 19-21.) Se, mitä elokuva esittää, nähdään suoraan, joten siinä mielessä on kyse läpinäkyvästä esittämisestä, näkijä on kontaktissa nähtävään. Kuitenkin vasta mielen tasolla elokuvan liikkuva, etäännytetty esitys muuttuu läsnä olevaksi (Valkola 1999, 116.) Ajatus vertautuu

mielestäni taas Riffaterren mimesis- ja semiosis-käsitteisiin ainakin siten kuin itse olen ne ymmärtänyt (Lyytikäinen 1995, 22).

Aaltonen yleistää, että draamallista rakennetta noudattavissa elokuvissa pyritään aina onnen saavuttamiseen (1993, 57). Sinun elokuvasi eivät ole laskelmoituja, katsoja ei tiedä etukäteen, mihin ne tulevat hänet viemään. Onni ei ole tietenkään elämän ainoa päämäärä. Silti olen hiukan ymmälläni, kun puhut monessa yhteydessä onnesta ikään kuin se olisi vihollinen. Minusta onni ei tarkoita sitä, että olisi niin tyytyväinen omaan eloonsa ja oloonsa, ettei haluaisi muutosta. Kyllä onnea voi kokea siitäkin, että on mahdollisuus olla sisällä prosessissa, mahdollisuus tavoitella tavoittamatonta. Ehkä kysymys on termin onni määrittelystä, ehkä kysymys on optimismin ja pessimismin suhteesta ihmisessä – tai sitten jostakin, jota en vielä ole oivaltanut.

Vallier kuvaa Mirón luomisprosessia melodramaattisesti. Minulle tuonkaltainen antautuminen tuo vahvasti mieleen käsitteen ”onni”.

”Kunnellensa itseään näin mahdollisimman läheltä Miró tunkeutuu siihen tilaan joka erottaa hänet siitä, joka on tietoisuuden ulkopuolella, ja siihen tunkeutuessaan hän irrottaa pidikkeensä. Sitomattomana tahto muuttuu antautumiseksi, kirkasälyisyys kauttakulun maaksi. Tähän maahan antautuminen kylvää ensimmäisen siemenensä (...).” (1982, 100)

Onni voi olla sitä, että saa antautua jollekin sellaiselle, jota pitää arvokkaana, olkoonkin että tuo antautuminen tuo mukanaan paljon työtä, ponnistelua, luopumista, uhrautumista. Torsti Lehtinen on filosofian kursseillaan jaotellut kirjoittajat /ihmiset niihin, jotka kaipaavat takaisin paratiisiin ja niihin jotka tavoittelevat luvattua maata. Minusta onni ei edellytä päämäärään pääsyä, pelkkä eteenpäin meno riittää. Sinustakin todellinen onni on pyrkimystä siihen onneen, joka on absoluuttinen (Vangittu aika, 80). Kirjoittaminen on minulle matkalla oloa. Kuten King asian ilmaisee: ”Kirjoittaminen ei ole samaa kuin elämä, mutta minusta se voi joskus olla paluu elämään” (2000, 235).

Heikkilöiden mukaan luovassa prosessissa, jollainen myös dialogi on, kaaos on alkutilanne, joka sisältää kaikki ”olevaisuuden idut”. Käytännössä alkutilanne on tarttumapinta eletävään todellisuuteen. Alun kaaos syntyy dialogin yhteydessä siitä, kun ryhmän jäsenet paljastavat omat erilaiset korttinsa; vaihe on divergoiva. Siitä edetään konvergoivaan vaiheeseen, jossa osa alkuiduista hylätään ja todelliset ongelmat alkavat hahmottua. Tämän jälkeen alkaa luova ideointi, joka on taas voimakkaasti divergoiva: jäsenet tuottavat lennokkaita ideoita. Ideointivaiheessa ei ole lupa kritisoida. Ollaan taas kaaostilanteessa, josta edetään ratkaisuvaiheeseen, joka on jälleen konvergoiva. Yleensä ihminen on taipuvainen olemaan joko divergoiva tai konvergoiva ja vaihtaminen vaiheesta toiseen käy hitaasti,

kaikilta ei lainkaan, jolloin ryhmässä voi olla hyvä, että eri vaiheista huolehtivat pääasiassa sopivat ihmiset. (Heikkilä ja Heikkilä 2001, 47-48.)

Kirjoittajan on kyettävä yksin vaihtamaan divergoivasta vaiheesta konvergoivaan, kumpakaan ei voi laiminlyödä, jos haluaa saada aikaan valmista tekstiä. Yhtä aikaa molempiin vaiheisiin ei voi keskittyä – en minä ainakaan. Ensin on rönsyttävä, jotta olisi mistä karsia. Elokuvarunojeni syntyprosessista pystyn hyvin erottamaan eri vaiheita. Ensimmäinen vaihe oli kun kirjoitin elokuviesi aikana tajunnanvirtana ajatuksiani paperille. Vaihe oli selvästi divergoiva. En analysoinut mitään, vaan annoin kynän kiittää. Seuraavaksi konvergoin tajunnanvirtaa runomuotoon. Kun kävimme runoja Keijo Virtasen kanssa läpi, tajusin mikä niissä on vikana: ne olivat yhä kiinni sinun maailmassasi ja siksi osittain vielä yleisellä tasolla, vaikka ajatus olikin mielessäni selvänä. Seuraava vaihe oli taas divergoiva, kun toin runot omaan maailmaani, lähelle itseäni eli muokkasin ne enemmän itseni näköisiksi, jolloin ne konkretisoituivat ja muuttuivat toimivammiksi. Runo saattoi muuttua ulkoisesti ikään kuin täysin toiseksi, mutta muutosprosessi oli yllättävän helppo, koska ydinajatus oli mielessäni kirkkaana, jolloin runo oli itselleni yhä sama. Toisessa vaiheessa runojen määrä putosi puoleen. Kun Kai Nieminen luki runot, ne olivat jo omiani, vaikka osittain vielä yleisiä. Parannusehdotukset olivat pääosin stilisointia. Runojen määrä väheni edelleen. Viimeinen lukijani oli Minna Sohlman ja tuolloin edelleen jatkoin konvergoivaa prosessia: jälleen viilasin, mutta myös karsin runoja. Luulen, että kirjoittaja tarvitsee apua nimenomaan viimeisessä konvergoivassa vaiheessa, jolloin toisen silmät auttavat näkemään omaa tekstiä etäämpää.

Heikkilät ovat sitä mieltä, että reflektointi omin päin saattaa joskus vain etäännyttää reflektioijan muiden todellisuuskäsityksistä ja näin vahvistaa käsitystä siitä, että on itse oikeassa ja muut väärässä. Pitemmän päälle omat puolustusmekanismit vain vahvistuvat ja ihminen umpioituu. Sen sijaan toimiva dialogi voi murtaa omat muurit ja auttaa tarkastelemaan tiedostamattomia, automatisoituneita reagoitintapoja ja niiden taustalla vaikuttavia tekijöitä. Usein oma ajattelumme on paitsi epätäydellistä, myös yksipuolista, vinoutunutta ja voimakkailla tunteilla ladattua. Välttämättä dialoginen prosessi ei onnistu hetkessä, koska se vaatii aikaa ja kärsivällisyyttä sekä turvallisuudentunnetta. (2001, 82.) Parhaimmillaan kritiikki voi siis tarjota mahdollisuuden dialogiseen yhteyteen.

Dialogi ei onnistu, ellei ihminen uskalla tunnustaa tietämättömyyttään. Helppointa dialogi on niille, jotka hämmästelevät omaa tapaansa ajatella ja toimia, koska se usein tarkoittaa sitä, että ihmisellä ei ole valmiita etukäteisratkaisuja tai valmista maailmaa. Reflektion taito auttaa ihmistä tiedostamaan ja tulkitsemaan käyttäytymiseensä vaikuttavia

tekijöitä ja omia usein varsin joustamattomia käyttäytymismallejaan. Dialogissa oppiminen ei ole koskaan valmista, vaan kyse on jatkuvasti kehittyvästä prosessista. (Heikkilä ja Heikkilä 2001, 131-132, 134.)

Sartren mielestä luotu objekti, joka näyttää muista lopulliselta, tuntuu taiteilijasta itsestään aina keskeneräiseltä, koska se ei koskaan ole ainoa mahdollinen. ”Teos on olemassa vain sillä tasolla, mihin lukijan kyvyt yltävät.” Työn alla olevaa teosta hän kuvaa sanoilla ”tuo tympeä, kaiken mehun imevä, tahmainen, sattumanvarainen hirviö”. Se on tuskaallinen kokemus tekijälleen, joka oli etukäteen kuvitellut kirjojen syntyvän päästään yhtä valmiina kuin muiden teokset, ”yleisen hyväksynnän sinetöiminä ja vuosisataisen arvannon mahtavasti saattelemina, toisin sanoen kuin kansallisomaisuus.” (1967, 44, 49, 150.) Myöskään Heikkilät eivät usko luovan prosessin päättyvän koskaan, koska uusien ideoiden ja ratkaisujen myötä myös uudet mahdollisuudet lisääntyvät. Edes avoin dialogi ei vähennä ongelmia, vaan opettaa näkemään aiempaa enemmän ratkaistavia asioita. ”Jokainen luova ratkaisu nostaa tekijänsä aallon harjalle, josta näkee aikaisempaa kauemmaksi.” (2001, 47.) Eli taas päädymme käsitykseen absoluutin saavuttamattomuudesta.

## **5. KÄSITYKSIÄ TAITEEN VASTAANOTTAMISESTA**

### **17. kirje (Samastuminen)**

Rakas Andrei,  
minä otan taidetta vastaan lähes aina emotionaalisesti, mikä johtuu varmaan osaltaan tietämättömydestäni: en kykene havaitsemaan musiikin vivahteita, en kykene välttämättä edes erottamaan eri instrumentteja toisistaan, minulle musiikkikappale on kokonaisuus, jota kuuntelen erittelemättä. Sama koskee tauluja ja elokuvia, joskaan ei niin selvästi kuin musiikkia, mutta kirjojen kohdalla olen käynyt analyttisemmäksi, tarkastelen kirjailijan ratkaisuja tietoisemmin. Se on ehkä pois intuitiivisesta, impressionistisesta kokemuksesta ja nautinnosta, mutta samalla se tuo jotain muuta tilalle. Kuitenkin olen yhä sitä mieltä, että liiallinen analyttisyys tappaa esteettisen nautinnon. Taiteen tehtävä ei ole kasvattaa, vaan toimia vastaanottajansa peilinä pyrkimättä muuttamaan sitä, joka peiliin katsoo (Lehtinen 2000, 50). Kuitenkin katsottuani pitelemääsi peiliin olen muuttunut; ainakin näen itseni uusin silmin.

Olsson et al. määrittelevät hyvän elokuvan sellaiseksi, joka vetoaa sekä katsojan älyyn että tunteisiin, jakaa tietoa ja kokemuksia, voi herättää miettimään epäkohtia ja etsimään parannusmalleja, tuottaa tunne-elämyksiä, kuten ihastusta, vihaa, pelkoa, surua, iloa, saa nauramaan ja itkemään. ”Hyvä elokuva voi olla syvä tunne-elämys, joka muistetaan vuosienkin päästä.” (1978, 106.) Näin epäilemättä usein onkin, mutta sinun elokuvissasi ei ole mitään liikuttavaa. Vaikka yleensä itken herkästi koskettavien elokuvien äärellä, et ole saanut minua kertaakaan itkemään. En ole myöskään nauranut, ihastunut, pelännyt, vaan lähinnä seurannut vakavana ja herkeämättä kerta toisensa jälkeen samoja tapahtumia ja hahmoja. En pidä elokuviasi varsinaisesti älyllisinäkään. Mikä siis voi olla se prosessi, jonka olet saanut minussa aikaan? Kovin tiedollinen tuo prosessi tuskin on, sillä elokuviasi puhuttelevat nimenomaan alitajuntaani ja saavat sieltä ulos sanoiksi muokkaantuvaa prosessituotosta eli aiheuttavat minussa jonkinlaisen muutoksen, jonka tuloksena assosiatiiiviset yhteydet aivoissani alkavat toimia.

Aaltonen pitää draaman perustana inhimillistä kykyä samastua esitettyihin henkilöihin ja tapahtumiin; on tärkeää saada aikaan tunteita. Vasta kun katsojan kiinnostus on onnistuttu herättämään, voi draamakirjailija lähteä toteuttamaan kunnianhimoisempia pyrkimyksiään, kuten ”tarjoamaan elämänviisautta ja -näkemystä, runoutta ja kauneutta, huvitusta ja rentoutusta, tunteiden puhdistusta.” (1993, 45.) Syventämisvaiheessa elokuvassa esitetään usein kohtaus, jossa katsojan sympatiat päähenkilöä kohtaan heräävät ja jonka tavoitteena on saada katsoja eläytymään henkilöihin. Manipuloimalla katsojan samastumisprosessia tekijä pitää katsojan koukussa. Kracauerin katsojateoria edellyttää katsojan tietoisuuden tason alenemista, mikä johtuu paitsi teatterisalin pimeydestä, myös kuvan liikkeestä. Liikkuva kuva vangitsee huomiomme ja luo elokuvaan todenkaltaisuutta, mikä aiheuttaa katsojassa myös fyysistä reagoitua. Älylliset prosessit heikkenevät ja emotionaaliset korostuvat. Tämä kaikki auttaa katsojaa samastumaan fiktion. Katsoja voi kuitenkin myös älyllisesti hylätä annetun ajatuksen, jonka hän hyväksyy tunteen tasolla. (Hietala 1994, 61, 83.)

Myös Valkola uskoo katsojan etsivän elokuvan henkilöistä sellaisia piirteitä ja kokemuksia, joihin hän voi samastua. Samalla tavoin kuin unessa, jossa esiintyvien henkilöiden ajatukset, tunteet ja havainnot tuntuvat läheisiltä ja jossa mentaaliset tasot kiinnittyvät johonkin henkilöön, katsoja samastuu empaattisesti elokuvan päähenkilön tuntemuksiin. Sympaattisessa samastumisessa taas katsoja kokee sympatiaa jotakuta henkilöahmoa kohtaan, mutta ei silti välttämättä pidä hahmon tuntemuksia ominaan, koska tilanteeseen liittyvä arviointi voi suunnata emotionaalisen reaktion myös toiseen suuntaan. Etäännytyt

ei edellytä katsojalta emotionaalista kiinnittymistä, mutta ei myöskään sulje sitä pois. (1999, 157-158.)

Näen aina unia, joissa olen päähenkilö. En muista nähneeni itseäni koskaan ulkoapäin, jonkun toisen silmin. En myöskään tapaa nähdä unia, jotka olisivat kuin elokuvia, ja joissa voisin katsella itselleni vieraita hahmoja. Uneni tapahtuvat yleensä minulle itselleni ja ovat vuorovaikutusta, ja kaikki tunteet koen itse. Liekö sitten kysymyksessä egoismi vai täydellinen kyvyttömyys irtaantua oman ruumiinsa /mielensä vankilasta? Vai kenties tasapaino oman itsen kanssa? Valkolan mukaan katsoja voi samastua empaattisesti elokuvan henkilön tuntemuksiin omaksumatta kuitenkaan hänen näkökulmaansa. Vetäytynyt katsoja reagoi kyllä emotionaalisesti siihen mitä kokee, mutta hänen reagointinsa on itsenäistä eikä se riipu samastumisesta henkilöhaamoon. Se, suhtautuuko katsoja henkilöön sympaattisesti vai empaattisesti, riippuu siitä, miten katsoja arvioi hahmoa. Samastuminen voi olla jatkuvaa vaihtoa sympatiasta empatiaan ja takaisin. (1999, 158.)

Rosma pitää emotionaalista ymmärtämistä edellytyksenä elokuvan ymmärrettävyydelle: ellei henkilöihin tai asioihin liity mitään tunteita, elokuva ei ole ymmärrettävä, vaan käsittämätön. Emotionaalisen ymmärtämisen prosessi katsojassa on alitajuinen ja nopea. Samastuminen ja vertailu auttavat katsojaa pääsemään lähemmäs elokuvan henkilöitä, jotka ikään kuin toteuttavat hänen sisimpiä toiveitaan, pelkojaan, aggressioitaan tai muita latenteja tunteita, mistä seuraa mielihyvää, helpotusta tai mahdollinen katharsis. Siksi henkilöt voivat olla myös epäsympaattisia ja vastenmielisiä. Samastumisen tapahduttua katsoja ottaa kantaa, koska on valinnut jo oman puolensa ja näkökulmansa tarinaan. Katsoja osallistuu tarinaan ja astuu sen maailmaan empatian kautta. (1984, 97, 99.)

Ehkä empatia-käsitteestä voikin löytyä selitystä sille, miksi seuraan mielelläni elokuviesi hahmoja. Koska kukaan heistä ei ole suoraan samastuttava, en voi valita elokuvissasi puolta, vaan joudun vuoron perään ajattelemaan tilanteita eri henkilöiden kannalta, ja heistä jokaisen toiminta on ymmärrettävää, koska se on inhimillistä. Elokuvissasi heikot ovat usein niitä, joiden elämään suhtaudut lämpimimmin. Heikot erottaa vahvoista se, että he elävät ja ovat tinkimättömästi jonkin aatteen kannalla (esim. *Stalker* tai *Nostalgian Domenico*). Tärkeintä on elää, olla todella elossa, vaikka lyhyemmänkin ajan, kuin tehdä järkevästi ilman antaumusta asioita, suorittaa elämää. Kerrot ”ihmisistä, joiden näennäinen heikkous perustuu moraaliseen vakaumukseen ja moraaliseen näkemykseen ja on itse asiassa voiman merkki” (Vangittu aika, 218).

Hietala pohtii Münsterbergin käsityksiä, joiden mukaan katsojan samastuminen elokuvan tapahtumiin ja henkilöihin on keskeistä. Katsoja ei kuitenkaan jää kokonaan elokuvan

armoille, hypnoosi- tai unitilaan, vaan elokuvaan samastumista säätelee hänen oma viitekehyksensä ja psykohistoriansa. Elokuva voi herättää paitsi tunteita, jotka syntyvät henkilöihin ja tapahtumiin samastumisen seurauksena, myös tunteita, joita katsoja itse lisää elokuvaan, jolloin tunteet voivat olla täysin vastakkaisia kuin fiktion sisältyvät, esim. ironiset reaktiot ja moraaliset vihastumiset. Lopullisesti elokuva siis syntyy prosessissa katsomisen aikana: kyse on ”elokuvan tunteiden” ja katsojan omien tunteiden synteisistä. Samastumisprosessi on varsin kokonaisvaltainen: kun jaamme henkilöiden ilon ja surun, vihan ja pelon, niistä tulee myös meidän omia tunteitamme. Usein reagoimme elokuvan äärellä myös fyysisesti. Suhtaudumme elokuvan tapahtumiin siis yhtä aikaa kahdella tavalla: samastumme intensiivisesti elokuvan maailmaan ja arvioimme samalla älyllisesti henkilöiden ja tapahtumien totuudellisuutta. (1994, 24-25.)

Valkola pohtii sitä, missä määrin näkökulmaotokset vaikuttavat samastumiseen. Vaikka ne toisaalta voivat lisätä läsnäolon tuntemuksia, ne myös kätkevät henkilön kasvopuolen ja samalla hänen ajatuksensa ja ruumiinkielensä, jolloin katsoja ei välttämättä samastu kovin vahvasti henkilöön. Yli olan -otokset, jotka ovat eräänlaisia puolilähikuvia, luovat kyllä vahvan läsnäolon tunnun, mutta vaikka usein oletetaan subjektiivisten otosten helpottavan katsojan samastumista, monesti asia on päinvastoin: kun katsoja asettuu jonkun henkilön asemaan, hän samalla tavallaan poistaa tämän valkokankaalta, jolloin kankaalla näkyvät kasvot korostuvat, koska katsoja näkee ne koko ajan. (1999, 167, 274.)

Balázs pitää samastumisessa kamerakulmaa keskeisempänä kuin montaasia. Kamera vie katsojan sisälle kuvaan, keskelle tapahtumia henkilöhahmojen joukkoon, jolloin katsoja samastuu kameraan, joka toimii hänen silminään. Silmät muuttuvat identtisiksi henkilöiden katseen kanssa, jolloin katsoja samastuu myös henkilöihin, joiden ei ole tarpeen kertoa katsojalle tuntemuksistaan, sillä katsoja näkee saman kuin henkilötkin, eikä hänellä tällöin ole omaa näkökulmaa. Jos samastuminen kameraan ja henkilöihin on todella niin voimakasta kuin Balázs olettaa, Hietalan mukaan katsoja samastuu lopulta myös elokuvantekijän maailmankatsomukseen, jolloin katsoja voisi samastua myös yhteiskunnalliseen ideologiaan, jolloin ollaan jo lähellä Eisensteinin näkemyksiä. Perustavaa laatua olevana erona miesten käsityksissä Hietala pitää sitä, että Eisenstein pyrki luomaan elokuvallisen ilmaisen, jossa katsoja ei pelkästään samastuisi tunnetasolla, ja Balázs puolestaan perusti käsityksensä Hollywood-tyyppiseen tunteelliseen samastumiseen. Mikäli elokuva noudattaa Bazinin ihannetta eli mukailee normaalihavaintoja, katsoja samastuu kameraan ja tilaan: hän kokee olevansa kameran paikalla tarkkailemassa todellisia tapahtumia elokuvan esittämässä tilassa. Tällöin myös muut samastumisprosessit näyttäisivät noudattavan normaali-

likokemusta, johon ei liity kirjaimellinen samastuminen toiseen ihmiseen, vaan hänen tunnetilojensa empaattinen myötäeläminen. (Hietala 1994, 57–58, 70.)

Sinun elokuviesi voima ei perustu siihen, että samastuisin henkilöihisi voimakkaasti. Henkilöittesi tunteisiin on itse asiassa paikoin mahdoton samastua, ja he jäävät etäiseksi. Esimerkiksi *Nostalgias*sa Valkola näkee runsaiden yleis- ja kokokuvien käyttämisen korostavan päähenkilöittesi individualistista, omaan sisimpään suuntautuvaa etsintää ja estävän samastumista henkilöihin, jotka ”kulkevat läpi elämän ja elokuvan kantaen omia ristejään” (1984, 145). Hänestä verkkainen henkilöahmojen ja kameratyön välinen koreografia korostaa henkilöittesi hiljaista, kryptistä ajattelua. Niukka informaatio jättää dramaattiset aihepiirit arvoituksiksi. Näin muoto ja informaatio yhdessä laajentavat merkityksiä ja niiden kesto. (1992, 117.) Parlandin mukaan taiteellisesti merkittävä elokuva saa meidät syvälliseen kosketukseen sekä sisäisen että ulkoisen todellisuutemme kanssa (1985, 280).

Et esitä mitään valmista, et edes valmiita tunteita, joihin kuuluu reagoida tietyllä tavalla, vaan jonkinlaista materiaalia, joka alkaa vaikuttaa katsojan päässä. Voi hyvin olla, että se mitä minulle on tapahtunut, on hyvin yksityinen prosessi tai ainakin sen ilmene-mismuoto on yksityinen. Olen myös havainnut, että jossakin vireessä tai mielentilassa minussa ei tapahdu mitään ja toisessa hetkessä taas käynnistyy kiihkeä toiminta: kuin elokuva nostaisi kiven pois suihkulähteen päältä ja vesi alkaisi pulputa. Luulen kuitenkin, että ellei kiven alla olisi jo etukäteen ollut painetta, vesi ei pulppuaisi, vaan saisin katsella kuivaa kaivoa.

”Oletan, että emotionaalisesti koskettava, voimakas esteettinen elämys edellyttää persoonallisuutemme syvimpien ja primitiivisimpien kerrosten aktivoimista. Sen on tapahduttava keinoilla, jotka vastaavat näiden kerrosten omaa kieltä, ts. irrationaalisen, moniselitteisen, epämääräisen avulla. Keinojen on muodostettava vastakohta ulkotodellisuudelle uskolliselle realismille, joka esineellistää elämykset ja riisuu ne paljaksi emootioista eikä suinkaan vahvista niiden tehoa.” (Parland 1985, 292.)

Se mitä kerrot suhteestasi omien tunteittesi näyttämiseen, valaisee hyvin, miksi myöskään elokuviesi henkilöt eivät paljasta tunteitaan. Pelkäävät hautajaisia, koska niissä ympärilläsi on tunteitaan osoittavia ihmisiä, etkä kestä katsella heitä, vaikka he olisivat vilpittömiäkin. Samalla tavalla kauhistuneesti suhtaudut siihen, että omaisesi paljastavat tunteitaan. Koet myös, ettet itse pysty ilmaisemaan tunteitasi, vaikka rakastatkin läheisiäsi hyvin paljon. Mieluiten haluaisit, että sinut jätettäisiin rauhaan tai unohdettaisiin kokonaan, mistä halusta koet syyllisyyttä: nimität itseäsi egoistiksi, joka eniten maailmassa pelkää satuttavansa niitä, joita rakastaa. (Martyrologia, 38-39.)

Artaudin mielestä mitään aitoa tunnetta on mahdoton ilmaista. Tunteen tulkitseminen on tunteen salaamista, sillä aito ilmaisu kätkee samalla sen, minkä se tuo ilmi. Hänen mu-

kaansa kaikki voimakkaat tunteet saavat meissä aikaan tyhjyyden vaikutelman. Selväsainainen kieli pyrkiessään torjumaan tyhjyyden, karkottaa samalla runouden ajatuksistamme. Siksi kuva, allegoria ja muoto, jotka naamioivat sen, mitä ne tahtoisivat paljastaa, ovat ihmismielelle paljon merkitsevempiä kuin sanalliset analyysit. (1983, 89.) Toivonen puhuu samasta: hänen mukaansa kannattaa käyttää sitä kurinalaisempaa ja keskitetympää muotoa, mitä kuohuvammasta tunteesta on kyse, mikä hänen uskoakseen pätee yhtä lailla runouteen kuin teatteriin, koska ”kuohuva tunne vailla tiukkaa muotoa tekee tympeän, raskaan vaikutelman”. Sen sijaan, että huutaisi tuskansa julki, sen voi myös kuiskata, sillä kuiskaus voi kuulua jopa huutoa paremmin. Ohimenevä viittaus tai kepeä ilmaisu viiltää syvimmin. (1988, 30.) Sartre korostaa järjen ja tunteen liittoa: ”Ajattelu poistaa kyynelistä sopimattomuuden, ja kyyneleet poistavat ajattelun aggressiivisuuden, koska ne osoittavat, että se perustuu intohimoihin.” Proosakirjailijan ei pidä liikaa helliä sanoja, jolloin *eidos*-proosa rikkoutuu ja aiheutuu sekasortoa. Runoilijan taas ei pidä ryhtyä kertomaan, selittämään tai opettamaan, muuten runoudesta tulee proosallista, mikä on runolle kohtalokasta. (1967, 38, 42.)

”Taiteilijan on oltava levollinen. Hänellä ei ole oikeutta paljastaa sisäistä rauhattomuuttaan, henkilökohtaista suhdettaan kuvattuun eikä purkaa sitä katsojaan. Kaikkinainen kiihtymys käsiteltävän aihepiiriin johdosta on hillittävä taideteoksen muodon olympolaiseksi tyyneydeksi. Vain silloin taiteilija voi kertoa häntä kiinnostavista asioista.” (Vangittu aika, 104.)

Koska elokuviesi vaikutus ei perustu vahvaan samastusprosessiin, kuten elokuvia katsoessani olen yleensä tottunut, sen täytyy olla jossain muualla, rivien välissä, missä omat ajatukset mahtuvat laukkaamaan. Itse asiassa on aika kummallista, että elokuvasi ovat vaikuttaneet minuun niin voimakkaasti, osuneet kohtaan, jossa ne ovat saaneet aikaan vahvan resonanssin. Ne koskettavat minussa jotain niin perustavaa laatua olevaa, että ne ohittavat jopa tunteiden merkityksen, vaikka koenkin olevani tunneihminen.

Onko kyse siitä, että elokuvasi pyrkivät kohti sitä jotakin, jota ei koskaan voi saavuttaa, että ne koskettavat minussa olevaa perimmäistä tarvetta löytää elämälleni jokin mielekkyys? Elokuviisi liittyy selittämätön taso, jotain sellaista, joka ylittää arkimaailman ja johon eivät näin ollen myöskään päde arkimaailman lainalaisuudet. Lehtinen uskoo kaipaavan etsivän jatkuvasti päämäärää, jotain mihin suuntautua, mutta jo saavutettu tai saavutettavissa oleva ei kelpaa kaipauksen pysyväksi kohteeksi (2000, 38).

Vaikka en samastukaan elokuvasi hahmoihin, samastun vahvasti elokuviisi. Alanen pitää *Peiliä* avaruusodysseiana ihmisen sisimpään ja sitä edeltäviä elokuviiasi löytöretkinä muinaisuuteen ja tulevaisuuteen (minusta ne ovat kyllä aivan yhtä lailla matkoja sisälle ihmiseen, muu on pintatasoa). Alasen mielestä *Peili* on ensimmäinen elokuvasi, jossa ei

ole päähenkilöä, johon katsoja voisi samastua, vaan katsoja itse on toinen subjekti, toinen olet sinä ohjaajana. (1995, 335.) Minusta kaikkien elokuviesi katselu on nimenomaan keskustelua sinun kanssasi. Henkilösi ovat vain välikappaleita. Niin kuin sinä sanot: ”Kun teoksen ja katsojan välille syntyy yhteys, ihminen kokee korkean ja puhdistavan sielullisen järkytyksen” ja havaitsee ja löytää itsensä sekä omien mahdollisuuksiensa pohjattomuuden ja tunteittensa syvyyden (Vangittu aika, 73).

Ilmeisesti fiktion samastumista ei pidä ymmärtää tiettyyn henkilöhahmoon samastumisena, vaan pikemminkin kirjan tai elokuvan erilaisten asenteiden oivaltamisena. John Ellisin elokuvallisen samastumisen määritelmä valottaa tätä osuvasti: ”Samastuminen merkitsee sekä oman minän tunnistamista valkokankaalla, siis narsistista identifikaatiota, että samastumista fiktiiviseen kerrontaan sisältyviin erilaisiin asemiin: sankarin ja sankarittaren, konnan, sivuosan esittäjän, aktiivisen ja passiivisen henkilöhahmon asemiin.” Kysymys on siis ”katsojan psyyken osatekijöiden marssista hänen silmiensä editse”. Näin fiktiivisen maailman erilaiset asenteet ja henkilöhahmot näyttävät ymmärrettävinä, vaikka selviä personoituja samastumiskohteita ei elokuvassa esiintyisikään. (Hietala 1994, 158.) Tämä taitaa selittää sitäkin, miksi elokuvasi ovat niin arvaamattomia: katsoja ei tiedä, mihin elokuva hänet vie, eivätkä kaikki halua kulkea maastossa, josta tienviitat puuttuvat. Mehtonen puhuu kyllä kirjoista, mutta samalla tavoin hämäryyden käsitteen voi mielestäni laajentaa elokuvaankin. Lukija /katsoja joko viehättyy tai ärsyyntyy:

”Olivatpa kirjoittajan käyttämät keinot mitä hyvänsä, lukijalle ne edustavat merkityksen toivottua tai ei-toivottua häirintää, joka saa hänet sitoutumaan tai olemaan sitoutumatta tekstin ehdottamaan lukusopimukseen. Hämäryys saattaa toimia signaalina, joka saa lukijan ärsyyntyneenä tai välinpitämättömänä luopumaan lukemisesta; toiselle se on haaste ryhtyä perehtymään tekstin ehdottamaan lukutapaan.” (2002, 11.)

Et kerro myöskään henkilöittesi aikomuksia, minkä Rosma (1984, 70) väittää olevan elokuvan perusedellytys. Siksi elokuvissasi ei tarinan kulusta voi tehdä päätelmiä etukäteen; ensimmäistä kertaa elokuvaa katsoessaan katsoja ei aavista tapahtumia, eikä sitä mihin elokuva hänet vie. Elokuvasi noudattavatkin tiettyä unen logiikkaa tai ajatuksen assosiativista polveilua, missä nykyaika yhdistyy luontevasti henkilöiden muistoihin ja mielen sisäisiin liikkeisiin.

Kirjoitusoppaat yksi toisensa jälkeen kehottavat kirjoittajaa viemään henkilöt konfliktihin, joissa heidän luonteensa ja motiivinsa paljastuvat. Sinä et halua kuvata ihmisiä risti-riitojen ja yhteentörmäysten kautta, vaan mieluummin konfliktien ulkopuolella, missä ”alituudessa jännitystilassa intohimot kärjistyvät äärimmilleen, ja ne ilmaisevat havainnollisemmin ja vakuuttavammin kuin vähittäisessä muutosprosessissa”. Siksi sinua kiinnostavat

”ulkoisesti staattiset henkilöahmot, jotka ovat latautuneet sisäisesti ylitsevuotavan intohimon energialla” ja siksi sanot pitäväsi niin paljon Dostojevskista. (Vangittu aika, 34-35.)

Hietala uskoo katsojien reaktioiden kirjoihin ja elokuvaan olevan eri puolilla maailmaa hyvin samantapaisia – viesti menee perille, vaikkei sitä välttämättä hyväksytä –, mikä hänen mielestään johtuu todennäköisesti siitä, että

”ihmisen perustarpeet – turvallisuus, rakkaus, ravinto, seksuaalinen tyydytys – ovat loppujen lopuksi yleismaailmallisesti varsin samanlaisia. Niiden tavoittelemiseen ja saavuttamiseen liittyvistä kulttuurieroista huolimatta erilaisia taustoja edustavat vastaanottajat kykenevät ymmärtämään näiden ongelmien kanssa kamppailevia fiktiivisiä hahmoja ja jossain määrin myös samastumaan heidän asemaansa.” (1994, 157.)

Isaacs puhuu sisäisen ekologian teoriasta, millä hän tarkoittaa sitä, että ”toisin kuin kuvittelemme, ajattelu- ja elintapamme eivät ole vain meidän omiamme. Meillä on yhteisiä ajattelu- ja vuorovaikutustapoja, ajatuksia ja tunteita. Henkilökohtaisiksi mielletty ongelmat ovat joskus kaikille yhteisiä.” (2001, 289.) Perenniaaliseen humanismiin liittyy keskeisenä käsitys ihmisen kasvamisesta varsinaiseksi ihmiseksi, mikä on myös transmodernin maailmankatsomuksen perusajatuksia. Urpo Harva tarkoittaa ikuisesta humanismista puheessaan sellaisia ihmisyyteen liittyviä käsityksiä, jotka ovat säilyneet elinvoimaisina vuosituhansien ajan. (Huhmarniemi 2001, 491.)

Mielestäni voidaan perustellusti olettaa, että katsojien globaalisti samantapaisten reaktioiden takana vaikuttavat ihmisyyteen erottamattomasti liittyvät ikuiset humanistiset arvot. Ideologiat muuttuvat, mutta se mikä ihmisessä on kaikkein olennaisinta, ihmisyyden ydintä, pysyy samana.

”On olemassa ilmiöitä ja aatteita, jotka toistuvat eri aikakausina ja saavat hieman uutta oman aikakautensa väriä, mutta ydinajatus pysyy samana. Ihmiseksi kasvamisen idea on yksi tällainen perenniaalinen ajatus, joka pulpahtaa pintaan yhteisestä aatevirrasta eri vuosisatoina ja -kymmeninä.” (Huhmarniemi 2001, 497.)

Pursiainen kuitenkin muistuttaa, että on tärkeää olla unohtamatta, että perusarvot ovat perustelemattomia ja siksi niihin on syytä suhtautua ironisesti pitäen mielessä, ettei perusarvoilla ole perustaa, vaan kyse on uskosta, jonka varaan oman elämän mielekkyyden voi luottavaisesti rakentaa. Identiteetin valinta ei ole mielivaltaisen vapaata, vaan moraalin säätelemää. Moraali tarkoittaa, että ”kaikki yhdessä katsomme jokaista erikseen ja vahdimme, ettei kukaan loukkaa yhteisistä peruseduista tärkeintä, keskinäistä luottamusta”. Etiikka puolestaan tarkoittaa asioiden tarkastelemista moraalin kannalta. Moraali perustuu ihmisten yhteiseen etuun: kenenkään ei pidä antaa tehdä mitään sellaista, joka aiheuttaisi vahinkoa särkemällä luottamusta, joka muodostaa yhteiselämämme moraalisen infrastruktuurin. Moraali on universaalia, kun taas arvomaailmat ovat paikallisia. Siksi arvomaailma ei voi koskaan mennä moraalin yli eli rikkoa moraalin kieltoja. (2003, 44–49, 56.)

## 18. kirje (Hiljainen tila, hitaus ja nopeus)

Rakas Andrei,

luulen, että elokuviesi vaikutus perustuu osittain siihen hiljaiseen tilaan, joka elokuvissasi on, tilaan jota ei ole täytetty valmiiksi pureksituilla ajatuksilla. Elokuvien tempo ei voi olla liian kiivas, jos niiden halutaan vaikuttavan katsojaan muutenkin kuin aiheuttamalla perustunteita, sillä psyykkisten prosessien käynnistyminen vaatii onnistuakseen aikaa. Hiljaisuus on tyhjä tila, josta ei tiedä, mihin se johtaa. Vain hiljaisuudessa voi käynnistyä voimakas prosessi, matka suoraan kohti omaa sisintä. Tavattoman kiehtovaa on se, ettei minulla katsojana ole minkäänlaista aavistusta tai ennakkokäsitystä, mitä tulee löytymään. Runoilijalle hiljaisuus on luovuuden edellytys, ja runojen hiljaisuus (eli rivien välit) on runojen hengittämisen elinehto.

”Se mitä jätetään sanomatta on vähintään yhtä tärkeää kuin se mitä sanotaan. Pimeyteen jätetyt sanat ja ajatukset heittävät syvän varjonsa näkyvien sanojen päälle ja antavat niille niiden todellisen merkityksen. Piiloon, hiljaisuuteen jätetään selitykset, johtopäätökset, syy- ja seuraussuhteet. Hyvässä runossa logiikka ja kausaaliset suhteet ovat säikeiden välissä, pimeydessä. Tämän vuoksi runous on nopeinta ja tiheintä puhetta.” (Toivonen 1988, 13.)

Hiljaisuutta ei voi kuitenkaan määritellä tai tyhjentää. ”Me tiedämme todellisuudesta tuhat kertaa enemmän kuin meillä on sanoja. Me ajattelemme sanoilla, mutta me tiedämme sanojen ohitse, sanojen ylitse, sanojen takaa, hiljaisuudessa.” (Ahti 1988, 102.)

*Uhrin* poika on toiminnallisesti mykkä. Koko elokuvassa hänellä ei taida olla kuin yksi repliikki. Sinulle oma poikasi oli käytännössä mykkä: hän oli läsnä jatkuvina ajatuksina, mutta vastavuoroisuus puuttui, koska hän eli Neuvostoliitossa, kun sinä olit jo ulkomailla. *Uhrin* Aleksander piti pitkiä monologeja, joita poika ei voinut ymmärtää, koska ne olivat aikuisen puhetta aikuiselle. Sinä ikään kuin puhuit aikuiselle pojallasi elokuvan kautta, sillä tiesit, ettet koskaan näkisi poikasi kasvavan. (Toivottavasti poikasi ymmärtää. Useinhan suurten ihmisten lapsista ei tule mitään erityistä, vaan koko elämä kuluu vanhemman varjon kanssa taisteluun.)

Juuresi ovat ortodoksisuudessa. Olen löytävinäni ajatustesi ja elokuviesi kanssa samanhenkisiä ajatuksia metropoliitta Johannekselta. Hän on vakuuttunut, että joukossamme on yhä enemmän ihmisiä, jotka ymmärtävät hiljaisuuden myönteiseksi arvoksi, ovat kypsiä kokemaan hiljaisuuden tuoman siunauksen ja etsivät tilaisuuksia hiljaisuuteen. Ortodoksinen kirkko pitää hiljaisuuden etsimistä ja kokemista keskeisenä alueena, mitä kuvastaa sanojen hiljaisuus, vaikeneminen, rauha, levollisuus, äänettömyys ja hengellinen keskittyminen merkitys. (2003, 13-15.)

Nykyäika pitää vaikenemistä arvottomana. Amerikkalaishenkisiin, laajalti monopolisoituneisiin ihanteisiin kuuluu ekstroverttiys; mietiskely ja yksinolo ovat omituisen ihmisen merkki. Kuitenkin ”(V)vaikenemisen kautta tehdään tilaa hiljaisuudelle, ensin ulkonaisesti ja sitten syvemässä mielessä” (19). Ja mitä enemmän vapaudumme omista, usein itsekeskeisistä ajatuksistamme, sitä enemmän on meissä tilaa ottaa vastaan hyviä ja hiljaisuuden etsimisen tiellä eteenpäin vieviä vaikutteita (Johannes 2003, 47).

”Vaikenemisesta on lausuttu myös, että se on omia ajatuksiamme viisaampien ajatusten äiti. Ihminen, joka toimii tämän mukaan, ymmärtää omakohtaisen vaikenemisen tekevän mahdolliseksi sen, että hän voi ottaa vastaan hengellistä valoa ja viisautta, Eräässä mielessä on siis itsekeskeisen aktiivisuuden väistyttävä, jotta jotakin parempaa ja arvokkaampaa muualta voisi tulla tilalle.” (Johannes 2003, 19.)

Silti me pelkäämme hiljaisuutta. Hiljaisuus pakottaa meidät kohtaamaan itsemme, eikä se aina ole pelkästään miellyttävää. Jotta kestäisi hiljaisuutta, on kestettävä itseään. Isaacin mukaan ihmiset löpöttelevät usein siksi, että he tuntevat itsensä yksinäisiksi. Hiljaisuus koetaan uhkana, eikä luovuuden edellytyksenä. Jotta uskaltaisi olla hiljaa tai puhua suoraan, on luotettava siihen tyhjyyteen, jota jokainen kokee, kun ei tiedä mitä pitäisi tehdä tai sanoa. Kuitenkin hiljaisuus synnyttää luovia taukoja, ”tiloja, joihin ei ole vielä virrannut energiaa.” (171.) Yhdessä kuunteleminen voi herättää syvän, epätavallisen ymmärryksen ja yhteyden kokemuksen, jonka aikana ihmiset voivat tuntea syvää yhteyttä toisiinsa, vaikka eivät tietäisikään yksityiskohtia toistensa elämästä (2001, 116).

Risto Niemi-Pynttari on havainnut kirjoittajan yksinäisyyden merkityksen muuttumisen: ”kun aikaisemmin työ oli yksitoikkoista, vapaa-ajalta haettiin virikkeitä – nykyään taas työ on täynnä virikkeitä, ja siksi vapaa-ajalta haetaan rauhaa.” Kirjoittaessa saadaan miellyttäviä yksinäisyyden kokemuksia vastapainona kommunikaation kyllästämälle maailmalle. (2004, 218.) Itse uskon, että mukana on keskeisenä myös halu saada elämä haltuun, kirjoittaa se jälleen kokonaiseksi sirpaleisuuden sijaan. Hajanaisuus ja hallitsemattomuus kuluttavat ihmisen nopeasti loppuun.

Henkilösi eivät toimi normien ja odotusten mukaisesti. Heille on tyypillistä, että he jättävät oman maailmansa vapaaehtoisesti ja valitsevat hiljaisuuden, kuten Andrei Rublev tiedostaessaan hallitsevan Venäjän pahuuden, Kris Kelvin *Solariksessa* lähtiessään varuusasemalle ravistaakseen maan pölyt jaloistaan tai *Stalkerin* kolme erilaista miestä uskaltamalla tunkeutua Alueelle etsimään arvoituksellista onnellisuuskonetta ja elämän tarkoitusta. *Nostalgiassa* Domenico, hullu ja nykyaikainen pyhimys, polttaa itsensä varoitukseen ihmiskuntaa itsensä tuhoamisen uhkasta, samoin tekee *Uhrissa* kirjailija Alexander. (Zorkaya 1991, 273.) Isaacs uskoo, että hiljaa ollessamme saamme kosketuksen

”siihen kokonaisuuteen, johon kaikki sisältyy ja joka on jo olemassa”. Jos yhteys maailmankaikkeuden elollisuuteen katoaa, joudumme eksiysiin. Sisäisen hiljaisuuden etsiminen ei kuitenkaan tarkoita oman itsensä nujertamista, vaan hiljaisuus on olotila, jossa voi olla vapaasti. Hiljaisuutta kuunnellessamme kuuntelemme omaa sisimpäämme ja sieltä kumpuavia merkityksiä. (2001, 115.) Myös sinun henkilösi löytävät jokainen hiljaisuudessa uuden tasapainon itsensä kanssa.

Toivot, että nuoret oppisivat rakastamaan enemmän yksinäisyyttä ja viihtymään itsensä seurassa. Mielestäsi nuoret turvautuvat meluun ja jopa aggressiivisuuteen, jotta eivät jäisi yksin, mitä pidät valitettavana. Ihmisen on kuitenkin pienestä asti syytä totuttautua elämään yksin, mikä ei tarkoita ”totuttautumista yksinäisyyden tunteeseen, vaan sitä, ettei ihminen ikävystyisi yksin ollessaan. Ikävystyminen yksin ollessa on vaaran merkki, miltei sairauden merkki.” (T:n haastattelu.) Myös Rilke korostaa yksinäisyyden merkitystä luovalle työlle:

”yksinäisyyteni pitää ensin olla luja ja varma kuin metsä, johon kukaan ei ole vielä astunut, mutta joka ei horju tai pelkää, vaikka joku astuisikin. Yksinäisyyden on oltava vailla mitään korostusta, velvoitusta tai erikoisuudentuntua. Sen täytyy olla itse arki, luonnollinen ja väistämätön, tuiki tuttu; ja ne ajatukset jotka tulevat ja ne jotka menevätkin, minun tulee löytää aivan yksinäni, silloin ne alkavat taas luottaa minuun; minulle ei ole mitään ikävämpää kuin menettää yksinäisyys (...)” (1997, 17.)

Minusta on tärkeää erottaa toisistaan ilman omaa valintaa kohdalle osuva yksinäisyys, joka on usein hyvin traagista, ja vapaaehtoinen yksinolo, joka taas on erittäin terapeutista ja esim. luovuuden välttämätön edellytys. Itse elin noin kymmenen vuoden jakson lasten ollessa pieniä ja elämän muutenkin hektistä ilman yksinoloa. Vasta kun jälleen sain tilaisuuden olla myös yksin, huomasin miten keskeistä se minuuteni eheydelle on.

Hiljaisuus on myös pyhyiden edellytys. Uskon pyhyiden kaipuun olevan ihmisen perustavaa laatua oleva tarve – vaikka nykyaika onkin kieltänyt pyhyiden merkityksen varsin tehokkaasti – pukeutuu se sitten uskon kaapuun tai on alaston. Koen elokuvissasi jonkinlaisen pyhyiden häivähdyksen. Uskoakseni tuo häivähdys ja samalla elokuviesi kosketuspinta on nimenomaan niissä transmoderneissa arvoissa, joita edustat ja jotka saavat minussa vastakaikua.

Valkolan mukaan elokuvan henkilön hidas ja mietiskelevä katse ja elokuvan muiden liikkeiden hitaus saa katsojan mielen liikkumaan samassa rytmisessä johonkin suuntaan (1999, 94). Hiljaisuus ja hitaus tuntuvat liittyvän varsin saumattomasti yhteen, ja kiire sulkee pois luovuuden.

”Todellinen ajattelu on hitaampi ja hienovaraisempi prosessi. Siksi tuntuu kuin meillä ei olisi siihen aikaan. Todellinen ajattelu on tuoretta, se soljuu tietoisuuden läpi ja vaatii tilaa. Todellinen

ajattelu voi olla näennäisen yksinkertainen, ainutlaatuinen idea, joka pulpahtaa esiin ajatusten virrasta. Se saapuu ennalta ilmoittamatta.” (Isaacs 2001, 77.)

Hitaudella on kuitenkin myös vastapoolinsa. Elokuvasi katsellessani kynäni on välillä sauhunnut niin nopeasti, että käsi on ollut krampissa. Ehkäpä Calvino tarkoittaa tätä sanoessaan, että ”runollinen luovuus pyyhkäisee hetkessä pois hitauden, jolla inhimillinen tietoisuus vapautuu ihmiskeskeisestä ahdasmielisyydestään” (33). Mielen nopeutta ei kuitenkaan voida mitata, vaan se on arvokasta sinänsä sen mielihyvän takia, jota se ihmisessä aiheuttaa, ei niinkään siitä koituneen käytännön hyödyn takia. Vaikka nopea päättely ei olekaan parempi kuin harkittu ajatus, vaan päinvastoin, Calvinon mielestä se kuitenkin viestittää jotakin erikoista, jonka itseisarvo on juuri nopeudessa. (1999, 53.)

Hiljaisuus ja hitaat ajatukset ovat tavallaan se pohja, jolla luovuus alkaa itää, ja kun kypsyminen on edennyt tiettyyn vaiheeseen, on tuottamisen ja nopeuden aika. Tuo vaihe, jolloin tekstiä syntyy kuin itsestään, on tavattoman palkitseva, mutta mahdoton ilman sitä edeltävää hidasta kypsyttelyvaihetta. Toisaalta nopea tuottaminen voi olla myös sitä, että kirjoittaja poistaa salvan alitajuntansa edestä ja antaa tekstin tulla.

King kokee nopeuden auttavan häntä säilyttämään innostuksensa ja ”samalla juoksemaan karkuun itsetunnon murenemista joka aina kärkkyä tilaisuuttaan”. Hän kirjoittaa niin nopeasti kuin pystyy tuntematta kuitenkaan painetta. (2000, 196-197.) Kriittisen katseen ja sensuurin hidas aika tulee vasta myöhemmin. Olen itse myös kokenut nopeuden ilon. Jaksan kyllä taas puurtaa ja antautuneesti vuoleskella pilkkuja innostuksen pyrähdysten jälkeen, joskin olen alkanut epäillä, olenko hiontavaiheessa sittenkään riittävän hidas.

Nopeus voi näkyä paitsi itse luovassa prosessissa, myös prosessin lopputuloksessa. Calvino siteeraa ja pohtii Leopardin Zibaldonen muistiinpanoja nopeudesta ja tiivyydestä, jotka miellyttävät meitä esitellessään joukon niin nopeasti toisiaan seuraavia ajatuksia, että ne vaikuttavat samanaikaisilta. ”Mieli aaltoilee sellaisessa ajatusten, tai kuvien, tai henkisten tuntemusten paljoudessa, ettei se joko kykene hallitsemaan niitä kaikkia ja jokaista täydellisesti, tai sillä ei ole aikaa olla toimeettomana ja tuntemuksia vailla.” Runon voiman Leopard ja Calvino katsovat perustuvan nopeuteen. ”Samanaikaisten ajatusten kiihottava vaikutus syntyy joko jokaisesta yksittäisestä sanasta, oli se sitten varsinaisessa tai metaforisessa merkityksessä, tai sanojen sijoittumisesta, sanajärjestyksen kääntämisestä ja jopa joidenkin sanojen ja lauseiden pois jättämisestä.” (1999, 50-51.) ”Nopean” runon tekeminen vaatii kuitenkin usein paljon tiivistämisen hitaita hetkiä, jotka ovat nopeuden vaikutelman edellytys.

## 6. YHTEISKUNNAN MERKITYS TAITEILIJALLE

### 19. kirje (Yhteys muihin ja julkaisemisen tarve)

Rakas Andrei,

sanot, ettei pelkkä itseilmaisun tarve riitä, jotta taiteilija pystyisi luomaan, vaan tarvitaan pyrkimys henkisen yhteyden saamiseen toisiin ihmisiin, mikä puolestaan on tuskallinen, epäkäytännöllinen ja suuria uhrauksia vaativa prosessi (Vangittu aika, 62). Myöskään kirjoittajalle ei riitä vain se, että saa kirjoittaa, vaan mukana on halu saada kirjoituksensa julki. Kirjoittaessani yritän jakaa kokemukseni maailmasta toisten kanssa, saada toiset ikään kuin hetken hengittämään kanssani samaa ilmaa samaan tahtiin. Enckell on sitä mieltä, että vaikka ihminen syntyy yksinäisyyteen, kokee kaiken oman sielunsa rajoissa ja kuolee yksin, hänen on vaikea alistua näihin olemassaolon väistämättömyyksiin, ja siksi hän etsii tukea kollektiivisuudesta (1984, 78). Hägglundin mukaan

”(J)jos luova henkilö ei koe saaneensa keneltäkään sen laatuista palautetta, josta hän näkisi luovan sanoman menneen perille, hän kokee epäonnistuneensa. Jollekulle riittää muutaman tai vain yhdenkin henkilön positiivinen palaute, toiset tarvitsevat niitä runsaasti, jotta masennus pysyisi pois.” (1985, 134.)

Minua huvitti, kun sanoit pitäneesi ensimmäistä elokuvaasi tutkintona, jossa punnittaisiin, onko sinusta elokuvantekijäksi (Vangittu aika, 50), koska koen itse samoin: ennen kuin saan teoksen julki oikealla kustantajalla, en ole lunastanut lupaani saada kirjoittaa. Olen miettinyt, johtuuko tuo ajatus voimakkaasti sisäistetystä hyväksymisen tarpeestani vai sisältääkö se totuuden siemenen: taide ei ole taidetta, ellei se kykene selviytymään siitä mankelista, joka ulkoinen arviointi on. Vai onko kyseessä jokin ihmisyyteen sisälle rakennettu piirre: vasta se eläin joka selviytyy taistelusta voittajana, on ansainnut arvostetun aseman laumassaan.

En ole yksin kaivatessani ulkopuolelta tulevaa kirjoittamislupaa. Vaikka Monika Fagerholm oli kirjoittanut jo kaksi lyhytproosateosta ennen menestysromaaniaan *Ihanat naiset rannalla*, vasta menestyksen myötä hänen hyväksyntänsä vanhempien ja ympäristön silmissä muuttui: hän sai olla kirjailija (Miettinen 2004, 9). Goldberg pitää tärkeänä sitä, että kirjoittajan matkan varrella on joku, joka arvostaa suuresti kirjallisuutta, nyökkää kirjoittajalle ja antaa siten luvan rakastaa ja jatkaa kirjoittamista, tuota outoa puuhaa (1990, 123). Pystynen näkee työnsä tärkeäksi motiiviksi tarpeen hyväksyttää oma kokemuksensa kirjallisuuden kentällä, jolloin hän samalla kokee tulevaisuuden hyväksytyksi todellisena itsenään. Hän kertoo rakentaneensa kirjailijaidentiteettinsä mitättömyyden- ja arvottomuu-

dentunteidensa varaan ja pyrkinensä ihmiseksi, joka kelpaa sekä itselleen että muille. (2004, 94.) Niemi-Pynttari toteaa, että myös kirjoittajien verkostoissa kirjailijan status tai kirjojen julkaiseminen ovat yhä tärkeitä meriittejä ja arvovallan antajia (2004, 216).

Työskenneltyään vuosia kirjailijoiden kanssa Lerner päätyi ajatukseen, että luontaista lahjakkuutta ja mahdollisimman laajaa tunnearsenaalia olennaisempaa on sitkeys, joka on paras menestyksen ennustaja. ”It is a combination of ability and ego, desire and discipline, that produces good work.” (2000, 33.) Ja niin kuin sinä sanot: ”Ihminen joka ei ponnistele kehittääkseen omaa sieluaan kohti suuruutta on viheliäinen olento. Peltohiiren tai ketun kaltainen.” (Martyrologia, 26.)

Kun sanotaan, että taiteilija on yhteiskunnan sielun peili, onko siihen tyytyminen, että yli 40-vuotias on nyky-yhteiskunnassa vanhentunut peili. En voi esittää puolta nuorempaa edes teksteissäni, vaikka se olisi toki myyvämpää. Enhän edes halua jakaa kaikkia niitä arvoja, joita 20-30-vuotiaat edustavat. Onko kustannuspolitiikalla oikeus näyttää ikääntyville kaapin paikka ja sulkea valtaosa väestöstä sen normin ulkopuolelle, jota väitetään ainoaksi hyväksytyksi? Kenen tämä maailma on? Uskon olevani varsin hyvin perillä siitä, mitä ns. tavallisen ihmisen elämä on, mitä ovat ne asiat jotka todella koskettavat ihmistä, mutta vain sekö on hyväksyttyä, mikä koskettaa helsinkiläistä nuorta aikuista – pinnallisesti? Ja ne, jotka ovat ylittäneet nuoruusiän, haluavat epätoivoisesti samastua nuorten joukkoon voidakseen unohtaa oman kuolevaisuutensa. Kuitenkin luulen, että se mikä ihmiselle on todella tärkeää, se mikä jää lopulta käteen, on hyvin samanlaista, asuipa ihminen missä tahansa ja olipa hän minkä ikäinen tahansa.

Ehkä jupinani takana on pelkästään ikääntyvän kirjoittajan pettymys. Ikäkriisin kourissa on pakko turvata Lernerin sanoihin: ”Take heart, late bloomers. Early success can also mean early obsolescence.” Varhainen menestys voi hänen mukaansa synnyttää koko joukon ongelmia, ehkä tuhoisimmin silloin, jos ikä paisuttaa kirjoittajaa niin paljon, että hän lakkaa kuulemasta omaa ääntään. Joskus joku tulee esiin vasta vanhempana, kypsempänä ja karaistuneempana vaikuttavine ja punnittuine tarinoineen. (2000, 44-45.) ”Joillakuilla luovuus puhkeaa varsinaiseen kukkaan puolielämän kriisin yhteydessä, joillakuilla luovuus sammuu, mutta useimpien luovassa kyvyssä tapahtuu melkoisia muutoksia” (Hägglund 1985, 142). Tällä on itseään lohduttaminen.

Selvää on, ettei taloudellinen menestys aja kirjoittamaan. Jos ajattelisin vain rahaa, jättäisin turhat haihattelut pois ja keskittyisin työhöni. Jos olisin ajatellut vain rahaa, olisin jättänyt myös väitöskirjan tekemättä. Kaikkea ei kuitenkaan onneksi voi eikä tarvitse ajatella rahassa, vaikka nykyään se onkin tendenssinä. Lernerin mielestä mikään raha ei kor-

vaa kirjoittajan elämänaikaisia uhrauksia, joita kukaan ei ole pyytänyt häntä tekemään ja joita harva todella arvostaa. Kulttuurimme on kiinnostunut vain menestyksestä. Menestys kyllä nolaa menestyneen taiteilijan kärsimykset, kun hän saa joko taloudellista voittoa tai kiittävää kritiikkiä, mutta kirjoittaja, jonka työ ei saa huomiota, hylätään täysin. (2000, 107.) Yritän jaksaa uskoa itseeni... Tosiasia kuitenkin on, että runoja on vaikea saada julki, ja jos sattuu onnistumaan kustannuskynnyksen ylittämisessä, lukijakunta jää todennäköisesti pieneksi. Mutta jos runot ovat valinneet minut, eikö minun ole tyytyminen kohtalooni? Jos runot ovat se tapa, jolla voin kaikkein parhaiten ilmaista itseäni, kaikkein vilpittömimmin ja rehellisimmin, eikö minun pitäisi olla tyytyväinen?

Taiteelle voi Sartren mukaan olla erilaisia motivaatioita: ”toiselle taide on pako, toiselle keino valloittaa”. Miksi joku sitten nimenomaan kirjoittaa, pakenee tai valloittaa kirjoittamalla? Kirjailijoiden erilaisten pyrkimysten taustalla olevaa syvempää ja välittömämpää valintaa Sartre pitää kaikille yhteisenä. ”Taiteellisen luomistyön pääasiallisimpia motiiveja on epäilemättä ihmisen tarve tuntea itsensä olennaiseksi suhteessa maailmaan.” (1967, 43.)

”Taiteilija uneksii aina mahdollisimman laajan ymmärryksen saavuttamisesta, vaikka hän loppujen lopuksi voisikin antaa katsojalle vain murto-osan siitä mitä hän haluaa” (Vangittu aika, 193). Pakko myöntää, että mielelläni olisin suosittu ja arvostettu kirjailija. Olkoonkin, että Sartren mielestä ”on itsestään selvää, että on parempi olla tuntematon kuin kuuluisa ja että menestys, mikäli se sattuu taiteilijan kohdalle hänen elinaikanaan, johtuu väärinkäsityksestä (1967, 109). Vaikuttamassa on varmasti kannustusta janoava itsetunto, jolle julkinen tunnustus olisi silkkaa balsamia ja ruusuvettä.

”Jokainen taiteilija (...) ajattelee teoksensa kohtaamista yleisön kanssa; hän uskoo ja toivoo, että juuri hänen teoksensa osoittautuu omalle ajalleen relevantiksi ja siksi katsojalle elintärkeäksi, että se koskettaa tämän sielun salatuimpia kieliä” (Vangittu aika, 207).

Mutta julkista tunnustusta ei voi saada kirjoittamatta hyviä (= suosittuja ja myyviä) romaaneja. Sinänsä on aika surkuhupaista, että moni dekkarikirjailija – he kun tuntuvat olevan nykyajan erityissuosiossa – on palstatilalla mitaten kirjallisuutemme kärkeä, kun taas hyvä runoilija, joka taidoiltaan ja tuotoksiltaan, jos niitä taiteellisin kriteerein arvioidaan, on ylivoimainen dekkarikirjailijaan verrattuna, saa usein paljon vaatimattomamman huomion toki muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta. Tilanne on kyllä viime aikoina tuntunut olevan muuttumassa.

Vaikka en ole hetkeäkään kuvitellut, että omat tuotokseni olisivat mestariteoksia, tuntuu silti väärältä (turhauttavalta?), että kustantajalla ja etenkin hänen subjektiivisella luki-

jallaan on niin suuri määräysvalta siihen, mitä julkaistaan, mikä tuotos saa armon eli arvon. Lukijan tulkinta tekstistä on aina hänen omansa, ja kustantajilla on paitsi erittäin ammattitaitoisia lukijoita, myös lukijoita, jotka peilaavat lukemaansa omiin (joskus kovin kapea-alaisiin) kokemuksiinsa. Myönteinen julkaisupäätös vaatinee useamman lukijan kannan, mutta hyväkin teksti, joka ei miellytä satunnaista lukijaa, lentää sivuun, eikä siihen enää palata. Toki on oltava portti ja sillä vartijoita, ettei käy niin kuin Neruda pelkää: ”Ilmestyy niin paljon uusia runoilijoita ja runoilijattarentaimia että pian me kaikki olemme runoilijoita ja lukijat katoavat sen silkosen tien. Lukijoiden löytämiseksi on järjestettävä tutkimusretkiä, vaellettava erämaissa kamelin selässä tai lennettävä taivaalla tähtilaivoissa.” (1975, 341.) Jo Nerudan (suomentajan?) sanavalinta paljastaa, että naisrunoileminen on ainakin ollut hiukan eri asia kuin miesrunoileminen. Menemättä sen syvällisemmin sukupuolikysymykseen toivon eron – arvostuksen eron, en sukupuolten välisen eron – olevan katoamassa.

Kingin mukaan kirjailijat muodostavat ryhmänä samanlaisen pyramidin kuin kaikki muutkin luovat ja lahjakkaat ihmiset, mikä pitää sisällään myös sen kylmän tosiasian, että kaikki eivät ole menestyjiä: ”Sori vaan, mutta kelvottomia kirjailijoita ja muita kynäilijöitä on rutkasti.” (2000, 131.) Aina ei ole helppoa uskotella itselleen, ettei kuulu tuohon heikkojen kynäilijöiden klubiin, etenkin kun ulkoista tunnustusta (= kustannussopimus ison kustantamon kanssa) ei kuulu eikä näy. Kiusaus edes yrittää oikaista on suuri. Uskoakseni sairaalamaailma tarjoaisi hyvän näyttämön helpoille ratkaisuille sairaalasarjojen suosiosta päätellen. Sensaatiot ja paljastukset myyvät. Mutta sinun ajatuksillasi on onneksi muitakin kannattajia: ”Jos runoilija yrittää ruveta maailman näköiseksi ja maailman kaltaiseksi, hänellä ei ole enää paljonkaan sanottavaa tälle maailmalle. Hänellä pitäisi olla jääräpäisesti omat mittapuunsa ja omat arvonsa.” (Toivonen 1988, 186.) Sitä paitsi todennäköisesti petän itseäni kuvitellessani, että edes pystyisin suoltamaan kepeää /purevaa sairaalasaagaa. Omasta äänestäni ei silloin ainakaan olisi kysymys.

Neruda ei usko erikoisuuteen, jota hän pitää nykyajan keksintönä ja vaalitemppuna, vaan persoonallisuuteen, joka tulee ilmi kaikissa taiteellisen luomisen ilmaisutavoissa, muodoissa ja sisällöissä. Kuitenkin hän tietää, että on niitä, jotka toivovat tulevansa julistetuksi ”maansa, kielensä, koko maailman Ensimmäiseksi Runoilijaksi. He ravaavat etsimässä äänestäjiä, parjaavat niitä jotka myös katsovat olevansa oikeutettuja valtikkaan, ja niin runous muuttuu naamiaisilveilyksi.” (1975, 342.) Neruda on varmasti oikeassa, vaikka toisaalta tämänkaltaiset sanat jonkun toisen sanomana herättäisivät ajatuksen siitä, että kirjoittaja vain kadehtii menestyjiä. Sitä paitsi joskus persoonallisuus ja menestys voivat

osua yhteen, jolloin kipinät sinkoavat korkealle. Pystynen kertoo uskoneensa uransa alkuvaiheessa vakuutteluja, että kirjallisuudessa mikä tahansa on mahdollista, kunhan se on hyvää, mutta huomanneensa kuitenkin käytännössä, että se miten kuuluu kirjoittaa, on tarkoin määriteltyä –, valtavirrasta liikaa poikkeavaa ei nimittäin julkaista (2004, 39). Rilke varoittaa julkisuudesta, ovelasta taktiikasta ja halpahintaisesta flirttailusta, jolla tuotanto saadaan pysymään pintakuohussa mukana, sillä huomionherättämisen halu tuhoaa kaiken toden ja vilpittömän (1997, 99). Julkisuutta saa huomiota herättämällä, mutta tuottaako se taidetta, johon muiden kannattaa aikaansa käyttää, on toinen asia.

Sinä olet jälleen ehdoton: ”taiteilijalla on oikeus luomiseen vain silloin, kun se on hänelle välttämättömyys – kun taiteen tekeminen ei ole hänelle sattumanvaraista sivutyötä, vaan hänen luovan elämänsä ainoa olemassaolon ehto” (Vangittu aika, 230). Lannistuksen hetkinä olen ajatellut, ettei ajan uhraamisessa kirjoittamiseen ole mitään järkeä, mutta toinen puoli asiassa on se, ettei minulla ole valinnanvaraa: en usko voivani elää kirjoittamatta.

”On vain yksi menettelytapa. Menkää itseenne. Ja tutkikaa sitä perustaa, millä kirjoittamisenne on; koetelkaa itseänne: ulottuvatko kirjoittamisenne juuret sydämenne syvimpään kammioon, kysykää itseltänne, olisitteko valmis kuolemaan, jos Teiltä evättäisiin kirjoittaminen. Tätä kysykää ennen kaikkea muuta ja tehkää se yönne hiljaisimpina hetkinä, kysykää: *Täytyykö* minun kirjoittaa? Jos ainoa vastaus on myöntävä: vahva ja selkeä ”*minun täytyy*”, silloin rakentakaa koko elämänne tuon vääjäämättömyyden varaan, ja kaikkein mitättömimmän ja yhdentekevimmän hetken tulee silloin olla siinä kiinni.” (Rilke, 1993, 16-17.)

Kunpa joskus itse voisin päästä edes lähelle sitä, että joku ihminen kokisi katharsiksen tekstieni äärellä (Vangittu aika, 73). Vaikka eikö siitä oikeastaan ole ollut kyse niiden ihmisten kohdalla, jotka ovat sanoneet itkeneensä lukiessaan runojani. Eikö jokainen liikkahdus, jonka kykenen aiheuttamaan toisessa ihmisessä ole sen vaivan arvoinen, että jatkaminen kannattaa huolimatta siitä, että toivottomuuden hetket ovat paljon palkitsevia hetkiä tavallisempia? (Vai ovatko ne edes?) Kenellä on oikeus arvottaa ihmisten mielten liikkahdukset? Onko tavallisen ihmisen liikkahdus vähäpätöisempi kuin kirjallisuusihmisen? Onko kirjallisuus, etenkin runous, tarkoitettu vain vihkiytyneille?

Neruda paheksuu sitä, että runoilijat kirjoittelevat toisilleen. Hänen mielestään runous on kadottanut kosketuksensa lukijaan, vaikka juuri tuo yhteys on olennaisin. ”Runoilijan on vaellettava pimeydessä ja löydettävä toisen ihmisen sydän, naisen silmät, katujen tuntemattomat, ne jotka iltaruskon hetkellä tai tähtisenä yönä tarvitsevat vaikkapa yhden ainoan säkeen...” Hänen mielestään juuri tuo yhteys on kaiken vaivan ja ponnistelun arvoinen.

”Meidän on kadottava niiden joukkoon joita emme tunne, että he poimisivat meidän antimme kädeltä, hiekasta, tuhannen vuoden ajan samaan metsään pudonneiden lehtien seasta ja tarttuivat hellästi meidän luomaamme esineeseen... Vain silloin meistä tulee todellisia runoilijoita... Siinä esineessä runous elää...” (1975, 335.)

Minusta Neruda puhuu hyvin olennaisesta ja periaatteellisesta asiasta, joka on lähellä sydäntäni. Runous on aina ollut ihmisille tärkeää, mistä kertoo jo pitkä lauluperinne. Miksi runoudesta on nykyisin tehty niin pienen piirin juttu? Sisäänlämpiävä vihkiytyneiden kerho tuottaa toinen toistaan taidokkaampia ja vaikeammin avautuvia säkeitä toisilleen. Ei ihme, että vanha polvi on jumittunut hiutuneisiin loppusointuihinsa, jotka kaikista yhteen liimaantuneista kliseistään huolimatta puhuvat ymmärrettävää kieltä tavalliselle kansalle ja nuoriso kuuntelee runonsa laulettuina tai räpättyinä. Eikö runous voisi olla yhtä aikaa hyvää ja ymmärrettävää? Minusta tuntuu, että jonkun Arno Kotron tai Heli Laaksosen suosio perustuu ainakin osittain juuri ymmärrettävyyteen. On paljon ihmisiä, jotka eivät halua tuntea itseään tyhmiksi runokirjan ääressä, nyky-yhteiskunta kun tarjoaa mahdollisuuksia tyhmyyden kokemuksiin runsain mitoin muuallakin. Pystynen puhuu aivan samasta huomauttaessaan kirjallisuuden jatkaneen ”eriytymistään yhä etämmälle erilliskulttuuriksi, jonka suuri osa ihmisistä sivuuttaa käsittämättömänä – ei suinkaan vallankumouksellisenä!” (105)

”Runous tunkeutuu kielen rakenteisiin, mutta samalla siitä tulee salakieli, joka jättää asiaan vihkiytymättömät mysteeriosta osattomiksi, asiantuntijoiden selitysten varaan. Näin toimi muinoin myös Jumalallinen ilmoitus, joka avautui oppimattomalle kansalle vain pappien tulkinnan kautta. Myös runous teorioineen on sosiaalisen erottautumisen väline, yksi ihmisen loputtomista vallankäytön muodoista (...). (2004, 107.)

Valkolan mielestä taiteilijan on tehtävä kiinnostava teos – oli se sitten kuva, elokuva, kirja tai jokin muu taideteos –, joka heijastuu muiden ihmisten tunteisiin ja ajatuksiin. Vain riittävän kiinnostava teos herättää ajatuksia ja saa pohdiskelemaan. Taideteoksen esteettinen tarkoitus on tarjota kokijalle mahdollisuus sekaantua jollakin tasolla teokseen. Kokija voi valita myös pelkän huomioiden tekemisen, mutta tällöinkin prosessi on aktiivinen: uudet havainnot avaavat uusia näkökulmia ja rakentavat sitä kautta suhdettamme maailmaan ja ovat siksi merkityksellisiä. (1999, 213.) Turovskajan mukaan taiteilijan on pakko turvautua runouteen silloin kun looginen, käytännön ilmaisu ei ole enää mahdollista (1989, 10), eli silloin kun tavoittelemme tavoittamatonta.

Keskeisintä on tehdä mahdollisimman hyvä taideteos. Myönteistä vastaanottoa voi kyllä toivoa, mutta se on kuitenkin toissijaista. Loppujen lopuksi tärkeintä on muistaa mitä *Martyrologiassa* kirjoitat:

”Jos kirjailija lahjoistaan huolimatta lakkaa kirjoittamasta sen vuoksi ettei häntä julkaista, ei hän ole mikään kirjailija. Todelliselle taiteilijalle on ominaista halu luovaan toimintaan, ja juuri se on oikean lahjakkuuden kriteeri.” (25.)

## 20. kirje (Dialogisuus, vaikutteet ja opit)

”Ketkä kaikki minuun ovatkaan vaikuttaneet! Jos yksi olemalla täydellinen, joku toinen juuri siksi, että saa minut kriittisesti miettimään, miten toisin asiat olisi voinut tehdä. Joku vaikuttaa läheisyydellään, jonka heti aistii, joku toinen päinvastoin vieraudellaan, mahdottomuudella päästä luokse.” (Rilke 1997, 146.)

Rakas Andrei,

pidät liian helppona isien kokemuksista opikseen ottamista. Sen sijaan olet sitä mieltä, että jokaisen on hankittava omat kokemuksensa itse. Valitettavana pidät vain sitä, että kun olemme hankkineet kokemuksemme, emme ehdi käyttämään niitä hyväksemme, koska meidän on aika kuolla - ja taas uudet polvet ovat saman tilanteen edessä. ”Tämä on elämän laki, elämän tarkoitus.” (T:n haastattelu.) Kyse lienee taas absoluutin saavuttamisen mahdottomuudesta.

Et katso olevasi sillä tavalla vapaa, että voisit tehdä sitä, mitä haluat, vaan sinun on tehtävä sitä, mikä sinusta kulloinkin tuntuu tärkeimmältä ja välttämättömimmältä (Vangittu aika, 219). Sinänsä on mielenkiintoista ajatella sitä, kuinka vapaa itse on. Mitkä ovat ne kaikki tekijät, jotka ovat muokanneet minut minuksi, mitkä ovat ne yhteiskunnalliset muutokset, jotka ovat suoraan luettavissa minusta. Koska olen sisällä, en koskaan voi nähdä, miltä täällä ulkoa katsoen näyttää. Kaplinskin mukaan meidän on vain luotettava siihen, että ihmiskunta on onnistunut keräämään sellaista tietoa, jonka omaksuminen kannattaa. Emme kuitenkaan kykene valvomaan, onko todella näin. (2002, 175.)

Etenkin silloin kun aloittelee perehtymistä itselleen vieraaseen alueeseen, on hyvin pitkälle toisten armoilla. On onnekasta jos on hyviä perehdyttäjiä, väärille raiteille lähtenyt juna voi ajaa metsään. Istuessani ensimmäisillä anatomian luennoilla muistan ajatelleeni, että luennoitsijahan voisi syöttää meille mitä tahansa soopaa ja me imisimme silti sanat kuin sieni, koska tuolloin ei ollut olemassa mitään pintaa, johon uutta olisi voinut peilata. (Onneksi joukkoon ei sattunut moraaliltaan köykäisiä.) Kaplinski ei pidäkään ihmistä ihmisellisessä mielessä kokonaan yksilönä, vaan puoliksi kollektiivisena olentona, joka ei kykene erottamaan tietoisuudestaan omaa ja vierasta. Etenkin kaikki, mikä liittyy merkkeihin ja kieleen, on yhteistä. (1992, 30.) ”Kulttuurissa kuvaamme sitä mitä me näemme, ja näemme sen mitä me kuvaamme. Ja enimmäkseen me näemme ja kuvaamme omaa päämäärätietoista toimintaamme.” (Kaplinski 2002, 209.)

Lainaat usein lainattua sanoessasi, että kirjoittaakseen hyvin on unohdettava kielioppi (Vangittu aika, 116). Mutta jotta voisi unohtaa sen, se on ensin tunnettava ja osattava. Ei mitään sellaista voi hylätä, jota ei tunne, koska silloin voi heittää pois juuri sen arvok-

kaimman, sen minkä perinteeltä haluaa omaksua, josta haluaa muokata sen perustan, jolle alkaa rakentaa. Koen edelleen alemmuutta siitä, että tunnen niin huonosti kirjalliset konventiot. En kykene muodikkaaseen intertekstuaalisuuteen, koska en hallitse kirjallista perintöä. On selvää, että voidakseen olla perinteen uudistaja, on tunnettava sen hyvät ja huonot puolet, että voi valita juuri itselleen sopivan suunnan. Valkola kyllä lohduttaa kaltaisia-ni moukkia sanomalla että ”on tutkimuksin kyetty osoittamaan, että ihmiset, joilla ei ole muodollista filosofis-kasvatuksellista koulutusta, kykenevät silti käsittelemään varsin sofistikoituja esteettisiä kysymyksiä” (1999, 27). Analogisena tilanteena voitaneen pitää kirjoittajakoulutuksen syventäviä opintoja, jotka tuskin tekevät kenestäkään yhtään parempaa kirjoittajaa. Myös sinä olet sitä mieltä, ettei korkeakoulussa voi opettaa ketään taiteilijaksi (Vangittu aika, 116). Rilken mukaan

”(V)vain kirjoittajan kohdalla käsityöläisyyttä yhä epäillään (kirjoittaahan jokainen osaa), ja hänen katsotaan tarvitsevan komentamista siinä määrin, että moni (...) pitää vaarallisena kirjoittajan yksinjäntämistä, tähän saattaa ajautua tyhjän leikkiin! Mikä erehdys! Ei kirjoitustaito ole luojaparatkoon yhtään sen helpompaa käsityötä, semminkään kuin muissa taiteissa materiaali on jo valmiiksi ulkopuolella kaiken arkisen käytön. Runoilija joutuu kasvamaan siinä velvoitteessa, että *omat* sanat on erotettava aivan perustavasti kaikesta jokapäiväisestä kielenkäytöstä. Runossahan ei *mikään* sana (...) ole *identtinen* samalta kuulostavan arkikäytössä tarvittavan sanan kanssa; puhtaampi säännöllisyys, suhteiden ratkaisu, sommittelu, niin runossa kuin taideproosassakin, kaikki tämä saa sanan muuttamaan luontoaan ydintä myöten, tekee sen ”hyödyttömäksi”, kelvottomaksi jokapäiväiseen keskusteluun – ja samalla kestäväksi”. (1997, 124-125.)

Koulutus tarjoaa varmasti mahdollisuuden ymmärtää ilmiöitä aiempaa monipuolisemmin. Ainakin se on innostavaa ja itsetuntemusta lisäävää. Sinä olet sitä mieltä, että taiteen vastaanottokyky annetaan ihmiselle syntymälahjana, mutta sen jälkeen siihen vaikuttaa hänen henkinen kasvunsa, eikä kaikilla ole samoja mahdollisuuksia kehittää esteettisiä arvostuksiaan (Vangittu aika, 209).

Elokuvakäsikirjoituksen rakentamisesta on Amerikassa perinteisesti hyvinkin tarkat ohjeet. Elokuvassa on kolme näytöstä ja kolme osaa: viritys, kehittely ja ratkaisu. Syd Fieldin mukaan kaikki hyvät käsikirjoitukset noudattavat muutaman käsikirjoitusliuskan tarkkuudella samaa rakennekaavaa. Ensimmäisessä näytöksessä rakennetaan puitteet, tutustutetaan katsoja päähenkilöön ja selvitetään tarinan lähtökohta ja tilanne tavoitteena saada katsoja kiinnostumaan, sillä ensimmäiset kymmenen minuuttia ratkaisevat, pidämmekö elokuvasta vai emme. Normaali elokuvan käsikirjoitus on n. 120 sivua ja yksi sivu vastaa minuuttia valmista elokuvaa. Ensimmäisen jakson pituus on 30 sivua ja sivujen 25-27 välillä on käännekohta, jossa tarinan suunta vaihtuu. Toinen jakso on laajin, 60 sivua, ja konflikti kehittyy kunnes sivujen 85-90 välillä tapahtuu toinen käännekohta. Kolmas näytös, 30 sivua, päättää tarinan ja kliimaksi on viimeisen näytöksen lopussa. Kuitenkin jos

rakenne on liian selvästi näkyvässä, katsojan emootiot panevat vastaan, eikä elokuva toimi, vaan aiheuttaa kiusaantuneisuutta ja torjuntaa. (Aaltonen 1993, 62-65.)

Luu alkaa kyllä olla varsin tarkkaan kaluttu: katsojana olen sisäistänyt edellä kuvatun kaavion niin hyvin, että pystyn useimmiten arvaamaan ennalta amerikkalaisen elokuvan tapahtumat ja käänteet, eikä elokuva anna minulle kuin hetken viihdykettä. Elokuva saattaa itkettää ja naurattaa, mutta siinä kaikki; sisimpäni se jättää rauhaan. Liikahdukseen tarvitaan huomattavasti enemmän kuin pelkkää laskelmointia. Mutta jos ohjaaja elokuvaa tehdessään on kohdannut itsensä, se välittyy katsojalle, joka saa myös mahdollisuuden kohdata itsensä. Itsensä kohtaa parhaiten toisen ihmisen kautta.

Tärkeintä elokuvassa ei ole juoni, vaan ohjaajan suhde aiheeseen. Aiheen on oltava ohjaajalle todella läheinen. Bajonille Gontšarovin ja Tšehovin töiden filmatisoinnit olivat dialogia noiden kirjailijoiden kanssa, eivät monologia. Dialogin käyminen oli hänelle välttämätön välivaihe henkisen minänsä löytämiseksi ja ymmärtämiseksi. Häntä kiinnosti nimenomaan dialogi kirjailijan kanssa, ei romaanin tai näytelmän juoni, sillä hänen tarkoituksensa ei ollut kuvittaa, vaan ilmaista itselleen tärkeitä ajatuksia ja tunteita. (1984, 132.)

Vaikka *Peilin* jälkeen mietit lopettamista, katsojien palaute sai sinut jatkamaan, tieto siitä, että on katsojia, joiden kanssa voit asettua dialogiin. Katsojien kirjeet ja henkilökohtainen palaute sysäsivät sinut kirjoittamaan myös *Vangitun ajan*. (Vangittu aika, 28, 211-212.) Kun minä ajattelen suhdettani sinuun, se on hyvin intiimi: olet ollut muovaamassa elämäni tiettyyn suuntaan. Sinulle minä taas en ole mitään, mutta niinhän se yleensä on, kun kulttuurinen perintö siirtyy eteenpäin. Tyhjiössä emme elä, vaan vaikutamme toinen toisiimme, joskus hyvinkin merkillisten mutkien kautta. Kuten Turovskaja sanoo, sinun työsi eivät ole arvoitus, joka pitäisi ratkaista, vaan dialogia kahden samanvertaisen välillä, joista toinen on hyvin vaativa (1989, 153). (Kumpikohan?) Minulle tämän dialogin käyminen kanssasi on hyvin antoisaa.

Myös Mihalkov kertoo siitä, miten arvokasta hänen oli käydä dialogia itselleen merkityksellisten kirjailijoiden kanssa. Hänen tavoitteensa oli ilmaista itselleen tärkeitä ajatuksia ja tunteita, ei tiettyä juonta. (1984, 132.) Luulen, että dialogissa kanssasi on jotain samaa. En halua runoillani kertoa, mitä elokuvissasi tapahtuu. Vaikka runoissani on myös viitteitä elokuviesi tapahtumiin, ne ovat kuitenkin irrallisia fragmentteja ja olennaisinta on se, mitä ovat olleet ne tunnetilat, kuvat ja ajatukset, joita elokuvasi ovat minussa herättäneet. Siksi myös runot, vaikka ovatkin syntyneet tiiviissä dialogissa kanssasi, ovat omiani, koska ne eivät olisi voineet syntyä kenessäkään muussa. Jokaisella on oma tapansa vastaanottaa elokuvaa (ja todellisuutta). Siihen vaikuttavat monet tekijät, joista ei voi sulkea

pois omia kokemuksiaan. Elokuva saa hetkeksi omat ajatukset ja tunteet resonoimaan samaan tahtiin ja siitä syntyy tuotos. Lyytikäinen huomauttaa, että intertekstuaalisuus kuuluu kaikkien tekstien normaaliin syntyperään. Tekstit ovat vuorovaikutuksessa, mikä ei tarkoita sitä, että lähteet ja kirjallisten vaikutusten esiintyminen olisivat uhka tekstin omaperäisyydelle. Hän vetoaa Bahtiniin, jonka mukaan ”jokainen teos on puheenvuoro tekstien dialogissa, vastaus edeltäviin teksteihin ja haaste tuleville teksteille”. (Lyytikäinen 1991, 164, 167.)

Tajusin Italo Calvinon kirjaa (1999) lukiessani, että olen rakentanut elokuviesi kuvamaailman rinnalle oman kuva- ja sanamaailmani, joka on itse asiassa aivan eri kuin sinun maailmasi, vaikkakin se syntyi sinun maailmasi vaikutuksesta ja sen vierelle. Mitä enemmän olen runojani työstänyt, sitä kauemmas olen irtaantunut sinun maailmastasi, kulkenut sivulle päin suuntaan, jossa on enemmän valoa ja myös pimeyttä. Ne kuvat, jotka ovat syntyneet elokuviesi äärellä ovat myös muuntuneet; näen silmissäni elokuviesi kuvamaailman, mutta runojeni kuvat ovat eri kuvia kuin elokuviesi kuvat. Selvästi tuossa välissä on ollut oma prosessini, joka on saanut elokuvistasi materiaalia, joka on muokkaantunut itselleni sopivaksi. Alkuun pohdinkin sitä, onko minulla lupa lähteä irtautumaan kohti omaa tietäni, vai onko minun oltava uskollinen ensimmäiselle visiolleni. Keijo Virtanen rohkaisi minua kohti omaa tietäni, jonka nyt ymmärrän olevan ainoa mahdollinen.

King on sitä mieltä, että kuvauksen on alettava kirjailijan mielikuvituksessa, mutta ulotuttava lukijan mielikuvitukseen. Kirjailija ei voi kuvailla omaa muistoaan, koska ”(J)jos minä kuvailen oman muistoni, se sulkee pois sinun muistosi, ja minä murennan sitä ymmärryksen sidettä, jota yritän meidän välillemme luoda.” Onnistunut kuvaus ei tarvitse kuin muutaman tarkkaan harkitun yksityiskohdan, jotka edustavat kaikkea muuta. (2000, 163-164.) Ehkä tietynlainen utuisuuden vaikutelma, joka minulle monia kirjoja lukiessani syntyy, johtuu siitä, ettei kirja tarjoa niitä muutamaa tarkoin harkittua yksityiskohtaa, joiden varaan voin lukiessani visualisoida oman maailmani.

Kirjailijoista Veijo Meri on tunnustanut kokeneensa voimakkaimmat taide-elämyksensä elokuvissa (Koski 1984, 121). Epäilemättä moni muukin taiteilija käyttää jotain toista taiteen alaa inspiraation lähteenä. Kirjoittajana olen itse hyödyntänyt elokuvan ohella kuva- ja veistotaidetta sekä musiikkia. Molemmat saavat minut sopivassa mielentilassa assosioimaan ja tuottamaan sellaista tekstiä, jota en muuten saisi syntymään. Etenkin runojen synnyttämiseen keino sopii. Se voi myös toimia kirjoittajan blokin laukaisijana. Berthold Brecht on sanonut, ettei elokuva tarvitse muita taiteita, vaan että muut taiteet tarvitsevat elokuvaa (Koski 1984, 121). Sinä ainakin olet ammentanut elokuviisi virikkeitä

paitsi (isäsi) runoista myös maalaustaiteesta ja elokuvissasi jatkat dialogia näiden taiteiden kanssa.

Miró piti saamassaan opetuksessa hyvin tärkeänä sitä, että hänen opettajansa ei rajoittunut opettamaan vain maalausta, vaan myös soitti musiikkia ja luki oppilailleen runoja, eli ”pyrki kehittämään henkisyttä, josta maalaaminen sitten seuraisi luonnostaan” (Vallier 1982, 108). Uskoakseni sama koskee kaikkea taidetta: jos keskittyy vain oman alansa osaamiseen, näivettyy ja jähmettyy, ei ole enää materiaalia, mistä ammentaisi. Omien rajojen siirtämisessä avoimuus on varmasti keskeistä. Itse luen mielelläni monenlaista, en vain romaaneja, runoja ja novelleja, vaan myös erilaisia tieto- tai esseekirjoja, joista usein saan jopa enemmän innoitusta kuin fiktiosta. Myös visuaalisuus, ennen kaikkea kuvataide, on luovuudelleni elinehto. Musiikkia ymmärrän huonosti, mutta kuuntelen mielelläni. Luovuuden kannalta klassinen musiikki on vaikuttavinta: sisälleni muodostuu soiva tila, joka saa sisimpäni resonoimaan. Joskus se muuntuu kuviksi, jotka voi muuttaa sanoiksi. Joskus taas sanoja ei tule, mutta sisimpäni soi.

Elit Neuvostoliitossa. Kuinka paljon sinun olikaan kätkevä, kuinka paljon sinusta jäi puhkeamatta sen vuoksi, että se piti torjua. Toisaalta ehkä jotain sellaista työntyi esille, joka olisi jäänyt piiloon, jos olot olisivat olleet toiset. Minua viehättää se, miten hienovaraaisina viittauksina neuvostoyhteiskunnan vaikutus työhösi tulee *Vangitussa ajassa* esille. ”On tehtävä velvollisuutensa, annettava kaikkensa ja punnittava työtään kaikkein ankarimmilla kriteereillä” (Vangittu aika, 209). Toisin kuin ikätoverisi Brodsky, joka kritisoi ja haukkuu suoraan entistä kotimaataan, sinä puolustat ja yrität ymmärtää siitä huolimatta, että maa ei selvästikään ymmärtänyt sinua ja arvoasi, vaan kaikki se mitä sait aikaan, piti puristaa kuin betonin läpi. No, ehkä realistisemmän käsityksen asioiden luonteesta saa, kun lukee päiväkirjaasi *Martyrologiaa*. *Vangitussa ajassa* olet tyylikkäästi osannut kätkeä ja karsia vastoinkäymisten raadollisen puolen. Näkyvissä ovat vain kiteytyneet ajatukset, jotka ovat lopulta se olennaisin, se mikä jää jäljelle.

Toisaalta jos olisit syntynyt ja elänyt jossain muualla, elokuviasi olisivat kenties jääneet kokonaan syntymättä. Christie on sitä mieltä, että Neuvostoliiton älymystön vallitsevat asenteet vaikuttivat sinuun enemmän kuin itse edes oivalsit (1989, xx). Neya Zorkaya näkee käsityksissäsi taiteen roolista Venäjän kulttuuriperinnön ja sen pääperiaatteet, jotka olet perinyt sekä kuvaannollisesti että kirjaimellisesti, mutta pitää suhdettasi Groskinoon äärimmäisen komplisoituneena. Useita ideoitasi tarkisteltiin pitkään, sitten hylättiin ja lopulta haudattiin; jälkimaailman kannalta suurin vahinko lienee syvälinen ja omaperäinen versiosi Dostojevskin *Idiootista*. ”Elokuvien välit olivat liian pitkiä, mikä vaikutti negatiiv-

visesti impulsiiviseen, emotionaaliseen ja varautuneeseen johtajaan.” Elämä Italiassakaan ei ollut helppoa. Et tuntenut itseäsi rennoksi ja tyytyväiseksi länsimaisessakaan filmitoiminnassa, joka myös vierasti epätavallisten elokuviesi käsikirjoituksia. Useissa haastattelussa olet toistanut, että Groskino oli maailman ainoa tuottaja, joka salli sinun tehdä lähes koko filmin uudelleen, koska et ollut siihen tyytyväinen, kuten kävi *Stalkerin* kohdalla. (1991, 271, 273.)

Valkola näkee kuvauksissasi ihmisestä yksinään joukossa tai maisemassa venäläisen, kollektiivisen näkökulman, kun taas vaikkapa Ingmar Bergman kuvaa yksilöä individualistisesta näkökulmasta (1992, 8-9). Ehkä kollektiivinen näkökulma on vieraannuttava yksilökeskeiseen ilmaisuun tottuneelle mielelleni, mutta kenties vieraantuneisuus on samalla tekijä, joka tekee elokuvistasi niin merkityksellisiä. Harrastat pitkiä otoksia, mikä on keskeisimpiä piirteitä kuvaustavallesi. Hietalan mukaan nimenomaan venäläinen elokuva oli perinteisesti raskassoutuinen ja pitkiä staattisia otoksia suosiva, kun taas amerikkalainen oli ja on nopeammassa tempossa leikattu. Amerikkalainen tehokkuuden maksimointiin pyrkivä leikkaustyyli vetosi venäläisten katsojien tunteisiin. (1994, 37.) Yhtä lailla minä amerikkalaisiin silpuiksi leikattuihin elokuviin tottuneena ja kyllästyneenä viehätyn hitauden voimasta.

Elokuviissasi näkyy paitsi venäläisyys, mielestäni myös eurooppalaiset vaikutteet. Puolalainen Bajon kertoo siitä, miten Alfred Hitchcockin aamut alkoivat lehtileikkeiden selaamisella. Niistä poimittiin kiinnostavimmat, joita alettiin työstää eteenpäin. Sen sijaan eurooppalaisen ohjaajan aamu ei ala selaamalla lehtileikkeitä, vaan etsimällä ideoita, arvoja, symboleita, merkkejä. Lehtiä hän voi selata lopuksi löytääkseen jonkin tapahtuman, joka tukisi hänen mutkikasta ja älyllistä rakennelmaansa, sovittaakseen tapahtuman symbolien ja metaforien verkkoon. Tuossa vaiheessa hän tietää kaiken oleellisen tulevasta elokuvastaan pohdittuaan jo kaikki mahdolliset metaforat ja merkitykset. Syntyvä elokuva on joskus kaunis, aina hyvin henkilökohtainen, joskin symbolisuuden aste vaihtelee suuresti myös Euroopassa. Bajonin mielestä eurooppalainen monimutkainen lähestymistapa sisältää vaaransa. Elokuvan emotionaalinen puoli saattaa olla kehittymätön ja elokuvasta voi tulla kylmä analyysi, jossa katsoja kyllä omaksuu elokuvan idean, mutta ei samastu henkilöihin, sillä päähenkilön tunteet ja tavoitteet jäävät toissijaisiksi elokuvan ideaan verrattuna. ”Eurooppalaisen käsikirjoituksen suurin voima ja heikkous piilee sen vertauskuvallisuudessa. Toisaalta näin elokuva saa paljon merkityksiä; toisaalta sen emotionaalinen puoli menettää jotakin.” (1984, 112, 119, 122.) Amerikkalainen elokuva on harjoittanut tuntei-

den teho-/ryöstöviljelyä jo niin pitkään ja laskelmoidusti, että nykyisin on vaikea tehdä koskettavaa, tunteisiin vetoavaa elokuvaa, joka ei vaikuta imelältä.

Et halua kuulua mihinkään taiteelliseen ryhmään, koska se merkitsee sinulle persoonallisuuden puuttumista, yhteisiä tavoitteita. Toisaalta mielestäsi voi pyrkiä yhteiseen päämäärään, mutta tehdä silti erilaisia elokuvia. Pelkäätkä kaavamaisuutta, joita traditioiden ja ryhmien ympärille usein muodostuu. Mielestäsi koska taide on intiimi asia, sitä voi myös harjoittaa hiljaisuudessa vain omat ajatukset seuranaan. Samaa mieltä olevat häiritsevät, sen sijaan polemiikki vastustajien kanssa voi olla hedelmällistä. (Mäenpää ja Pyhälä 1976, 8.) Myös minä työskentelen mieluiten yksinäni. Toisaalta yhteistyö, yhteiset projektit, antaisivat varmasti paljon. Luovuus on paljon irtonaisempaa dialogissa toisen kanssa, jolloin omat fiksoituneet näkemykset eivät rajoita ajatuksen lentoa. Suppean kokemukseni perusteella voin sanoa, että yhdessä luominen on ainakin hauskeempaa kuin yksin puurtaminen. Ei tietenkään ole tarkoituksenmukaista, että kaikki taiteilijat ryhtyvät tekemään ryhmätyötä, mutta dialogi muiden kanssa avartaa kyllä mieltä. Kohtaamisen hetkiä ei aina voi tietoisesti tavoitella, usein ne tulevat yllättäen. Vaatii rohkeutta, ettei tuolloin pakene, vaan uskaltaa kohdata toisen ja samalla paljastaa itsensä. Kohtaaminen sisältää aina riskin. Kohtaamisen hetket kuitenkin rikastuttavat taiteentekoa (elämää ainakin) olennaisesti.

Huhmarniemi tiivistää ansiokkaasti Martin Buberin ajatuksia Minä-Sinä –suhteesta, jolla tämä tarkoittaa aitoa, välitöntä ja pyyteetöntä dialogista yhteyttä, joka vaatii ”keskittymistä, aistimusten jättämistä ja sulautumista kokonaiseksi olemukseksi”. Kohtaaminen tapahtuu armosta, kun ”kaikki keinot ovat sortuneet”, ei etsimällä, vaan hyväksymällä läsnäolo. Dialogissa ihminen lepää kokonaisuudessa kaikki aistimukset ja toiminnot passiivisessa tilassa. Kohtaamisen hetki voi kestää vain hetken. Se on ohi, kun jompikumpi kiinnittää huomiota toisen ihmisen puheeseen, fyysisiin ominaisuuksiin, alkaa kuvailla tai luokitella toista, jolloin dialogi esineellistyy Minä-Se –suhteeksi, jossa toinen ihminen on koettava kohde. Minä-Se -maailma on arkimaailma, jolle on ominaista menneisyys ilman nykyhetkeä: ihminen kokee ja reflektoi sitä mitä on jo tapahtunut. Ihminen ei kestäisi jatkuvaa Sinän läsnäoloa, vaan tarvitsee Se-maailmaa, joka on suhteellisen luotettava, koska se sisältää ajan, tilan ja vertaamisen. Kuitenkin jos ihminen elää pelkässä Minä-Se –maailmassa, hän ei ole ihminen, vaan ihmiselämään kuuluu aaltoilu Minä-Sinä- ja Minä-Se –maailmojen välillä. Ihminen ei voi tulla ihmiseksi yksin, vaan tarvitsee Sinän tullakseen Minäksi. Minä-Se –maailmassa hän on erillään muista ihmisistä, jolloin hän tulee tietoiseksi itsestään kokevana subjektina ja omasta erikoislaadustaan, mutta Minä-Sinä –maailmassa hänestä tulee persoona, joka koskettaa ”ikuisen elämän henkäystä”. Maailmat eivät siis sulje toisiaan pois, vaan ihmisen minuus on kaksitahoinen. (Huhmarniemi 2001,

sulje toisiaan pois, vaan ihmisen minuus on kaksitahoinen. (Huhmarniemi 2001, 484–485, 493–494; Buber 1999.)

Miten sitten yhteyteen toisen ihmisen kanssa voi päästä? Buberin mukaan yhteyden saamiseksi toiseen ihmiseen tarvitaan reflektion sijasta rakkautta, joka tarkoittaa kokonaisvaltaista tiedostamista. Yankelovitch kertoo, että autenttisessa dialogissa ihminen ottaa toisen ihmisen näkemyksen täysin sisäänsä ja antautuu sille ja kun toinen tekee samoin syntyy keskinäinen ymmärrys. Dialogi edellyttää rehellisyyttä ja sitoumusta. Se auttaa pääsemään pinnan alle, puolustusmekanismien taakse. ”Minän suhde Sinään dialogissa on ihmisen syvä kaipaus. Se on hänen minuutensa peili.” (Huhmarniemi 2001, 486.) Dialogin hetket lienevät juuri se, mitä etsimme, kun kaipaamme toista ihmistä. Mutta koska dialogi edellyttää täydellistä avoimuutta, se voi tuntua vaaralliselta. Helpompaa ja riskittömämpää on jatkaa arkielämää, jossa kaikki on hallinnassa ja kontrollin alla.

Bohmin mukaan dialogia estävät myös erimielisyydet, jotka johtuvat syvälle juurtuneista ajatusmalleista: puolustamme mielipiteitämme totuuksina. Ajattelua voi muuttaa vain, jos pystyy kommunikoimaan ns. *tacit*-tasolla, joka syvimmiltään on kaikilla ihmisillä yhteinen ja jaettu, mutta josta ihmiskunta on kadottanut tietoisuuden. (Huhmarniemi 2001, 489.)

Dialogissa ihminen päätyy aina kohtaamaan itsensä, mikä on itsetuntemuksen ja ihmiseksi kasvun lähtökohta. Dialogi kohottaa tietoisuuden tasoa. Ellei ihminen pysty kohtaamaan itseään, hän projisoi tiedostamattomat puolensa itsensä ulkopuolelle ja löytää syyllisiä toisista. Itsensä kohtaaminen toisessa ihmisessä on kuin oman olemuksen heijastuminen peilikuvana. Mitä avoimempi ja todellisempi toinen on, sitä kirkkaampana peilinä hän toimii. (Huhmarniemi 2001, 490-491.)

Dialogilla ei tarkoiteta vain keskustelua tai vuoropuhelua, vaan se on yhdessä ajattelua. Tavoitteena ei ole saada muita ymmärtämään meitä, vaan ymmärryksen lisääminen niin itsestämme kuin muista. (Isaacs 2001, 28, 30) Näin ollen sekä dialogin että taiteen funktio on aivan sama. Taide tarjoaa meille elämyksiä, jotka avartavat mieltämme ja auttavat meitä tunnistamaan omaa kaipuutamme ja pelkojamme, käsittelemään suruamme, tavoittamaan iloa ja onnea. Dialogin avulla voimme jakaa tunteita ja elämyksiä muiden kanssa ja ymmärtää, etteivät ihmiset perimmältään niin kovin erilaisia ole. Linaat kirjassasi lukijapalautetta, joka hyvin kuvaa samaa asiaa:

”On olemassa toinen kieli, kommunikaation muoto: yhteys tunteiden ja kuvien avulla. Sellaisessa kontaktissa ihmisten erillisuus häviää, rajat tuhotaan. Tahto, tunne, emootiot ovat se, mikä poistaa esteet ihmisten väliltä, kun he ennen olivat peilin lasin eri puolilla, ovien eri puolilla... Tämä ei tapahdu enää pikku Alekseihin kautta, vaan Tarkovski itse kääntyy suoraan valkokankaan toisella puolella istuvien katsojien puoleen.” (Vangittu aika, 29.)

## 7. TAITEILIJAN MERKITYS YHTEISKUNNALLE

### 21. kirje (Vapaus ja vastuu)

Rakas Andrei,

oikeastaan on mahdoton pohtia taiteilijan merkitystä yhteiskunnalle puhumatta koko ajan myös siitä, mikä on taiteen merkitys taiteilijalle itselleen. Sinusta kaiken taiteen päämäärä on ”selittää itselleen ja yleisölleen, mitä varten ihminen elää, mikä on hänen olemassaolonsa tarkoitus”. Ainakin taiteilijan on asetettava tämä kysymys. Ja jokaisen elämän ainoa tavoite on eettinen ja moraalinen itsensä tiedostaminen. Taiteen ja tieteen avulla ihminen ottaa maailman haltuunsa pyrkiessään absoluuttiseen totuuteen. (Vangittu aika, 58-59.)

Rilke pitää taidetta ei pienenä valikoivana otoksena maailmasta, vaan maailman loputtomana muuntamisena kohti hyvää (1997, 41). Bajonin mukaan jokainen elokuva on ohjaajansa näköinen. Siihen, millainen taas ohjaaja on, vaikuttavat paitsi hänen lahjakkuutensa myös hänen henkilökohtainen elämänsä, ajatuksensa, tekonsa, ihmissuhteensa ja kaikki nuo yhdistyneenä hänen työhönsä. Henkilökohtainen elämä on sidoksissa työhön ja päinvastoin. (1984, 149.) Suuntautuminen taiteeseen on elämäntapa, ainoa mahdollisuus, ainakin sinun kaltaisellesi todelliselle taiteilijalle.

”Tunnen monia ihmisiä, jotka elävät tietyllä tavalla ja ilmaisevat elokuviinsa jotain aivan muuta. He pystyvät erottamaan omantuntonsa elokuvistaan. Minä en ole kyennyt siihen koskaan. Elokuvan teko ei ole minulle pelkkää työtä. Se on elämäni. Pidän jokaista elokuvaani elämäni toimintana.” (T:n haastattelu.)

Tunnistan myös saman itsessäni: jos teen jotain, haluan tehdä sen kunnolla. Nykyisessä työelämässä piirre on huono, se altistaa vain uupumukselle. Pitäisi saada aikaan paljon mitattavia suoritteita, mahdollisimman paljon potilaita, toisarvoista on miten potilaiden asioihin paneutuu. En voi kuitenkaan tehdä työtä hutaisten, ja perusteellisuus vie aikaa ja näyttää tehottomalta. Mutta uskon että jos ihmistä kuunnellaan kerran kunnolla, hänen ei ehkä tarvitse toistuvasti hakeutua hoitoon. Kirjoittamiseen haluaisin paneutua yhtä intensiivisesti, mutta tunnistan, että minulla on yhä jarrut päällä. Täydellinen antautuminen sisältää riskin menettää unelmansa.

Vapauden ja vastuun yhteys ja sen unohtuminen (Vangittu aika, 217-219) on yksi minun mieliteemoistani. Olemme unohtaneet yhteen hiileen puhaltamisen, yhteisvastuun. Mielestäni se on seurausta nykyajan moraalin rappiosta, mutta olen varma, ettei tämä tie

kovin paljon pitemmälle voi jatkua. Sinä ehdit kuolla ennen suuria murroksia, ja vaikka perusongelmat ovat edelleen samat, on maailma muuttunut aika lailla. Tuskin olisit eläessäsi voinut kuvitella Neuvostoliiton hajoamista. Minulla on kenties mahdollisuus nähdä myös Yhdysvaltojen mahdin sortuminen. Maailma muuttuu, mutta syvimmällä ihmisessä on kuitenkin tarve rakastaa ja tulla rakastetuksi. Yhteisöllisyyden pitäisi olla meille keskeistä, mutta yksilöllisyys on korvannut sen lähes täysin. Onko ihminen onnellinen, kun hän toisista huolehtimisen sijasta keskittyy itseensä?

Sinusta ihmiskunnan aineellinen mahti on edennyt liian nopeasti verrattuna sielulliseen tasapainoon. Siksi emme kykene hallitsemaan saavutuksiamme, emmekä käyttämään niitä hyväksemme. ”Olemme luoneet sivilisaation, joka uhkaa tuhota ihmiskunnan.” Nykymaailmaa piinaa epävarmuus ja osattomuuden tunne, koska yhteys ihmisen tekojen ja hänen kohtalonsa välillä on särkynyt. Meidät on kasvatettu uskomaan, ettemme pysty vaikuttamaan tulevaisuuteen, sen sijaan että etsisimme vaikuttamiskeinoja. Ratkaisuna pidät oman syyllisyyden tiedostamista ja vastuun ottamista siitä mitä maailmassa tapahtuu. (Vangittu aika, 280-281.)

Puhut tutusta ajatuksesta, että runoilija on ennalta näkijä, joka näkee vaaran kynnyksen ennen muita, sitä aikaisemmin, mitä lähempänä neroutta hän on (Vangittu aika, 80-81). Neya Zorkayan mielestä sinä kapinoit aina poliittisia tarkoitusperiä vastaan, mutta sinulla oli hyvä ajanhengentaju, mikä innosti sinut esimerkiksi uuteen sota-ajan tarinan tulkintaan *Ei paluuta* -elokuvassa (1991, 232). Olen ollut joskus tunnistavinani myös itsessäni näkijän piirteitä, vaikkakin vain orastavina ituina ja miettinyt, mistä ennakointi johtuu ja päätynt siihen, että kyseessä lienee varsin pitkälle tunneällyn ja hiljaisen tiedon hyödyntäminen. Kirjoittaja on sieni, joka imee itseensä ympäristöään ja pullauttaa ulos joskus helmiä, usein pelkkää moskaa.

Mahtoivatko esimerkiksi specialisoitumisen kirot olla yhtä selvästi muiden nähtävissä jo 80-luvulla kun kirjoitit *Vangitun ajan*, vai olitko tuossakin asiassa visionääri (Vangittu aika, 111)? Nykyaikahan on vienyt erikoistumisen pitkälle. Nyt kun olen itse lääketieteen ja neurologian lisäksi hiukan paneutunut humanistiseen tapaan ajatella, olen saanut kalpean aavistuksen siitä, miten erilaisena ihmiset maailman näkevät. Koulutus, ammatti, ihmissuhteet, kaikki se miksi elämä meidät muovaa, vaikuttaa maailmankuvaamme yllättävän paljon.

Puhut yksilön vieraantumisesta yhteiskunnassa, jonka kaikki arvot ovat materialistisia (Vangittu aika, mm. 277). Minäkin olen huolestunut maailmamme materialisoitumisesta. Kun olin murrosikäinen, mietin elämän tarkoitusta. Omien lasteni mietteet ovat luullakseni

paljon konkreettisempia ja materialistisempia. Aika on muuttunut eikä mielestäni valitettavasti siihen suuntaan, mihin toivoisin sen muuttuvan. Mutta ei näin voi jatkua, eihän? Muutoksen on tultava. Jatkuvan kasvun ideologiaa ei kestä ihmisten psyyke, luonto, eivätkä maailman luonnonvarat.

Nyky-yhteiskunnassa ihminen hukkaa henkilökohtaiset, todelliset arvonsa. Eivätkö arvot toisaalta ole suoraan myös yhteiskunnan tuotosta, ei niitä voi ajatella irrallaan yhteiskunnallisesta todellisuudesta. Varmasti on totta, että nykymaailmassa on helppo vain antaa mennä eli alistua siihen, että moraalit rappeutuu ja materia syö hengen. Jumala-käsitys voi olla erilainen ilman että käsitys siitä, millainen on hyvä maailma, on erilainen. Se, ettei ihminen nykymaailmassa näe tekojensa seurauksia tai mahdollisuuksia mitenkään vaikuttaa elämäänsä kuin kenties silloin, kun nuo teot ovat äärimmäisiä väkivallan tekoja, aiheuttaa ahdistusta ja vieraantumista. Joku uupuu, joku kyynistyy, lopputulos on aina huono. Ilmainen vapaus, yleensäkin se, minkä eteen ei tarvitse ponnistella, on ihmiselle arvotonta (Vangittu aika, 282). Yhteiskunta ei arvosta yksittäisten kansalaistensa ponnisteluja, kaikki oma-aloitteinen yrittäminen pyritään kitkemään sillä seurauksella, että harmaa talous yleisty. Yhteyttä yhteiskunnan, eli meidän ja minun, välillä ei enää ole tai sitä ei nähdä.

Peter von Bagh on sitä mieltä, että viimeistään *Solariksesta* lähtien elokuvissasi on läsnä ”rappion läheisyys, ihmisyyden ja luonnon hauraus, luovan elämän taantuminen vegetatiiviseksi elämäksi”. Uhka näkyy kasvukunnan ja veden ambivalentissa kuvastossa. Samalla maailmasi sulkeutuu ”kohti painajaisia, unia, muistin purkauksia, allegorian ja fantasian vankiloita”. von Bagh miettii muutoksen merkitystä ja pohtii, suuntautuvatko elokuvasi huolimatta siitä, että ne näyttävät hyvin individualistisilta, kohti kollektiivista päämäärää. Hänen mukaansa korvaat pirstaleisuuden ja epävarmuuden narsismilla ja askeesilla sekä moraalilla, joka kannustaa itsetutkisteluun ja jokaisen yksilön ainutkertaisen mahdollisuuksien havaitsemiseen. ”Eikö Peili särkyneenäkin ole myös tiedostuksen väline?” (1998, 708.)

Minusta elokuvasi poikkeuksetta ovat vahvasti tiedostavia ja yhteisvastuuseen kannustavia. Yltiöindividualismi niistä puuttuu kokonaan. On totta, että olen monta kertaa ajatellut, että yhteiskunta on ikävä kyllä viallinen, mutta minkäs teet. Sinä korostat kautta linjan niin pontevasti oman vastuun kantamisen tärkeyttä, että se saa omantuntoni soimaan – toivo ei siis liene vielä täysin mennyttä? Ehkä minä toteutan idealismia työssäni ainakin jossain muodossa; potilaita rakastan lähimmäisinäni mielestäni siksi, että se tuntuu minulle luontevimmalta suhtautumistavalta. Ehkä sillä on omalta pieneltä osaltaan merki-

tystä siinä maailmassa, jossa elän. Kirjoittamalla voisin ehkä viedä ajatuksiani tehokkaammin ja laajemmin eteenpäin (ellen sitten sortuisi siihen, että ryhtyisin julistajaksi).

Rilke kertoo vasta vanhempana ymmärtäneensä, ettei mikään ole taiteellisessa työssä niin tarpeellista kuin omatunto (1997, 39). Toisin kuin sinä en usko omatunnon olevan meissä valmiina (Vangittu aika, 279). Kyllä se syntyy vain niiden ympärillä olevien ihmisten vaikutuksesta, jotka rakastavat tai ainakin välittävät. Ihmisestä, jota ei kukaan rakasta, tulee tunteeton peto, joka kykenee vaivatta vahingoittamaan muita – ilmiö joka näkyy nyky-yhteiskunnassa selvästi. Rakkaudeton yhteiskunta on paha ja vaarallinen paikka elää, mutta ehkä se, että pyrkii rakastamaan kohtaamiaan ihmisiä, on yksi keino estää rakkaudettomuuden leviämistä, kenties jopa ottaa sen valtaamaa tilaa takaisin. Olet elokuvisasi halunnut löytää siteet, jotka liittävät ihmisiä yhteen ja koet, että loppujen lopuksi rakkaus on tärkeintä, sillä se antaa elämälle tarkoituksen (Vangittu aika, 234, 241). Tuot esille myös ajatuksesi siitä, että henkinen kriisi on aina jotain sellaista jonka kautta voi tervehtyä, joka on yritys löytää itsensä ja uusi usko. Se on minunkin elämäni kantavia periaatteita; uskon, että lopulta asiat kääntyvät aina parhain päin.

Amerikkalainen sosiologi Paul H. Ray otti 1900-l:n puolivälissä käyttöön käsitteen transmodernismi, millä tarkoitetaan arvokulttuuria, joka oli syntynyt viimeisen sukupolven aikana ja jonka mukaisia arvoja edusti 25 % hänen tutkimistaan amerikkalaisista. Euroopassa transmodernien arvojen kannattaja arvellaan olevan vielä enemmän. Transmodernin kulttuuritulkinnan mukaan olemme nyt ihmiskunnan kulminaatiopisteessä, jossa vanhat periaatteet ja tavat eivät enää toimi. Meillä on mahdollisuus luoda uusi yhtenäinen integraalikulktuuri, jonka lähtökohtana ovat transmodernit arvot, kuten ihanteellisuus, uudet näkökulmat inhimillisyydestä ja ihmiskunnasta sekä uudenlaiset tulevaisuuskuvat. Meidän on valittava joko kulttuurin renessanssi, mikä tarkoittaa luovuuden “räjähdystä” maailmankuvassa, tieteessä, taiteessa ja teknologiassa, tai hyväksyttävä kulttuurin tuho, mikä tarkoittaa rappiota, hajaantumista ja kyvyttömyyttä selviytyä haasteista ja sen myötä syntyvä syvä pettymys. (Huhmarniemi 2001, 471, 473, 475-476.) Aivan samasta puhuu *Nostalgian* Domenico kolmen päivän puheessaan ennen polttoitsemurhaansa ja sinä *Vangitussa ajassa*:

”Nykyihminen seisoo tienhaarassa, hänellä on edessään vakava ongelma: jatkaako sokean kuluttamisen elämää riippuvaisena uusien teknologioiden järkkymättömästä etenemisestä ja jatkuvasta aineellisten arvojen kasaamisesta, vaiko etsiä ja löytää tie henkiseen vastuuseen, mistä loppujen lopuksi voisi tulla pelastus ei ainoastaan hänelle vaan myös yhteiskunnalle.” (26.)

Myönteinen tulevaisuuskuva sisältää ajatuksen itseään toteuttavasta ennusteesta. Sen sijaan negatiivinen tulevaisuudenkuva, joka sosiologi Fred Polakin mukaan on aina edeltä-

nyt kulttuurin rappeutumista, tarkoittaa luovuttamista: ongelmat tulkitaan joko epätodelliseksi tai liian suuriksi ja siksi mahdottomiksi ratkaista. Sen sijaan positiivinen tulevaisuudenkuva auttaa meitä näkemään ne mahdollisuudet, joita edessämme on, se kannustaa uusiin ratkaisuihin ja haluun rakentaa hyvää yhteiskuntaa ja antaa voimia tarttua ongelmiin. Parhaimmillaan seuraava kulttuuri on integraalikulttuuri (ihmisten ykseys – yksi ihmiskunta, yksi planeetta, yhtenäiskulttuuri), jonka juuret ovat idealismissa, 1800-luvun transsendentalismissa ja perennaalisessa filosofiassa. Yhteistoiminnallisuus ja demokratia korostuvat. (Huhmarniemi 2001, 476.) *Nostalgian* Andrei on hyvin isänmaallinen. Hän katsoo, ettei Eugenia-opas voi ymmärtää venäläisyyttä, kukaan toisesta kulttuurista tuleva ei voi, eikä venäläistä kirjallisuutta voi kääntää. Ymmärrys ihmisten välille löytyy vain sitä kautta, että valtioiden rajat hävitetään. (Ajatuksessa on kyllä melkoinen ristiriita: jotta yhtenäisyys voidaan löytää, on isänmaallisuudesta luovuttava.)

”Transmodernia kulttuuria kuvaa ihanteellisuus, sosiaalinen optimismi, jalous ja pyhyiden kokeminen. Avainasemassa ovat ihmisen henkinen kasvu, ihmissuhteet ja luova altruismi. Viisauteen opastaminen ja siihen kasvaminen on tarkoitettu koko elämänkaaren pituiseksi prosessiksi. Feministiset arvot tulevat maskuliinisten arvojen rinnalle. Ekologinen etiikka ja henkisyys ovat arvossa ja takana on ihmisen laajentunut tietoisuus ja transmoderni herkkyyks.” (Huhmarniemi 2001, 477.)

Turner puhuu toivonkulttuurista: toivo juurrutetaan uudelleen tieteeseen ja taiteeseen ”elvyttämällä klassisen humanismin henki ja kytkemällä erityisesti totuuden, kauneuden ja hyvyden arvot kasvatustajatteluun ja filosofiaan”. Klassinen taide, joka pitää tehtävänä kauneuden luomista, palaa. Teknologia palvelee ihmistä ja luontoa taustalle häivyttetyinä. (Huhmarniemi 2001, 477.) Neya Zorkaya pitää jokaista elokuvistasi paitsi merkkipaaluna itsesi tiedostamisessa myös uutena asteena totuuden ja kauneuden palvelemisessa, osoitukseksi kaipuustasi harmoniaan ja yhtenäisyyteen aikana, joka oli täynnä huolia, eripuraa ja vihaa (1991, 270). Kumppanuuskulttuuri perustuu yhteenkuuluvaisuuteen ja pitää sisällään tasa-arvoisuuden: ei ole patriarkaattia tai matriarkaattia, jossa toista sukupuolta pidettäisiin toista parempana (Huhmarniemi 2001, 477). Tärkeintä lienee, ettei heittäydy toivottomuuden tilaan, sillä toivottomuus ei kylvä ympärilleen mitään hyvää, se on kuin suolaa ripottelisi pelloille ja ihmettelisi, kun ei mikään ala kasvaa. Ihminen, joka uskoo huomiseen, jak-saa viedä eteenpäin toivon ajatuksia. Ilman uskoa, toivoa ja rakkautta elämälle ja tulevaisuudelle on vaikea löytää mitään merkitystä.

Uuden yhtenäiskulttuurin synnyn edellytyksenä on, että me transmoderneja arvoja kannattavat alamme puhaltaa samaan hiileen. Tehtävänä on ”modernin henkistäminen” ja erotettujen elämänalueiden yhdistäminen. Rajuihin muutoksiin, joita modernin päättymisen aiheuttaa tieteessä, taiteessa, politiikassa ja talouselämässä, on pystyttävä vastaamaan.

Päämääränä on ”luoda synteesi, jossa traditionalismi ja modernismi nähdään osana yhteistä menneisyyttä ja niistä poimitaan parhaat elementit”. Koska sosiaaliset konfliktit heikentävät mahdollisuuksia ymmärtää toista osakulttuuria, on tärkeää toimia mahdollisimman avoimesti tekemättä toisesta osapuolesta vihollista, mikä edellyttää altruistisuutta ja kykyä konfliktien sijasta neuvotella, ei väitellä. Kulttuuria ei voi uudistaa, jos menneisyys unohdetaan. Siksi on palattava ”sellaisiin filosofioihin, symboleihin ja myytteihin, jotka resonivat ihmisten sydämen tahtiin”. (Huhmarniemi 2001, 478-479.)

Toisen ihmisen kohtaamiseksi tarvitaan dialogia etenkin siksi, että nyky maailma on moniarvoinen ja yhteinen merkityskeruusta puuttuu. Yankelovitch pitää dialogin oletuksena sitä, että siihen osallistuvilla on vastauksen osasia, mutta ratkaisu löytyy yhteistyössä. Kun kaikki ovat tasa-arvoisia ja kuuntelevat empaattisesti toisiaan, voidaan lisätä ymmärtämystä ja löytää merkityksiä. ”Dialogissa osanottajia rohkaistaan tuomaan esille avoimesti omia syvimpiä oletuksiaan, kuuntelemaan niitä tuomitsematta ja tutkimaan niin omia kuin toistenkin käsityksiä.” Kohtaaminen onnistuu, jos erilaisuutta arvostetaan ja samalla ymmärretään, että ”maailma on jakamaton kokonaisuus, joka koostuu keskenään yhteydessä olevista erilaisista osasista kuten ihmisistä”. Dialogin pohjana on luottamus. Toisen ei oleteta olevan samaa mieltä, eikä tavoitteena ole yrittää voittaa toista, mikä on vapauttavaa. ”Dialogi voi stimuloida uusia luovuuden tasoja, siinä luovuus ja viisaus yhdistyvät, ja viisaus syntyy siitä, kun arvot liitetään tietoon. Parhaimmillaan dialogi kirkastaa ihmisessä olevan ainutlaatuisuuden.” (Huhmarniemi 2001, 479, 481-483.)

*Uhri*-kappaleen lopussa sanot, että ”olemme tukehtumassa informaatiotulvaan, ja samalla ne tärkeimmät viestit, jotka voisivat muuttaa elämämme, eivät pääse tajuntaamme” (Vangittu aika, 270). Kuinka oikeassa olitkaan. Näkisitpä maailman nyt. Olen syvästi huolissani siitä, mihin olemme menossa. Ihminen on tehnyt maailmasta itselleen lähes mahdottoman paikan elää ja toimia. On tehty muutoksia, joiden on uskottu helpottavan elämää. Nyt ihmiset uupuvat ja maailma jatkaa menoaan, eikä ihminen muuta kuin katsoo ja ihmettelee, että näinkö siinä kävi. On uskomatonta, ettei jo julisteta kansallista /kansainvälistä hätätilaa, mutta eipä sitä tehdä, ennen kuin on viimeinen pakko, toivon mukaan kuitenkin ennen kuin kaikki on jo myöhäistä. Nyt ihmiset ovat marionetteja, joita hyppyytetään kuinka tahdotaan.

Kenen ehdoilla ja ketä varten yhteiskuntamme toimii? Hoidan ihmisiä, jotka eivät pääse lainkaan vauhtiin mukaan, joille ei ole sijaa tehokkuuden tempelissä, ja ihmisiä, jotka yrittävät aikansa, uupuvat ja putoilevat alas kuin ylikypsät tomaatit. Yhteiskunta on karuselli, joka pyörii yhä vinhemmin kierroksin, yhä harvempi pysyy kyydissä, mutta vauhti

ei hiljene yhtään, kiihtyy vain. Harvoin kysytään, kuka karusellia pyörittää. Onneksi yhä useammin on alkanut kuuluu ääniä, jotka uskaltavat ihmetellä nyky maailman menoa ja kyseenalaistaa jatkuvan kasvun ideologian. Minä uskon, että transmoderni vallankumous on jo alkanut, sillä nykyaika huutaa vaihtoehtoa postmodernille tarkoituksettomuudelle.

Filmihullun haastattelihoille sanoit, että ”taide ilmaisee kansan moraalisen ihanteen kussakin historiallisessa vaiheessa, se ilmaisee ihanteen eikä näin voi olla olematta edistyksellistä” (Mäenpää ja Pyhälä 1976,11). Lehtinen uskoo, että täsmällinen tieteellinen teoria pystyy välittämään tietoa vain siitä todellisuuden osasta, johon järki ja aistihavainnot yltyvät, mutta elämän syvimpien salaisuuksien äärellä meidän on uskottava omiin näkyhimme tai jumalalliseen ilmoitukseen (2000, 28). Taidelajeista kirjallisuus voi kenties parhaiten toimia eri tieteenalojen ja valtavan tietomäärän yhdistäjänä. ”Siitä lähtien kun tiede alkoi suhtautua epäillen yleisluontoisiin selityksiin ja yleensä selityksiin, jotka eivät koske tiettyä rajattua aluetta tai erikoisalaa, kirjallisuuden osaksi on tullut suuri haaste puunoa eri tiedonalat ja koodit moninaiseksi ja monisärmäiseksi maailmannäkemykseksi” (Calvino 1999, 112). Kirjallisuus voi välittää ihmisille tietoa muodossa, jossa sen omaksuminen on helppoa, mutta elokuvalla on myös yhtä lailla hyvät mahdollisuudet kiinnittää ihminen ulkoisen todellisuuden lisäksi sisäiseen todellisuuteensa.

Kenties taiteilija voi tuoda maailmaan hiukan rakkautta, hiukan suvaitsevaisuutta, tarjota pysähtymisen hetken tällä huimaavan vinhaa vauhtia pyörivällä pallolla. Pidät rakautta tärkeänä, vaikka koetkin, ettet rakasta itseäsi tarpeeksi, niin kuin eivät mielestäsi ihmiset yleensääkään. Kuitenkin itsensä rakastaminen on mielestäsi sama kuin olemassaolon tarkoituksen tietäminen. Koska itsensä rakastaminen on edellytys sille, että pystyy rakastamaan muita, pidät sitä tavoittelemisen arvoisena. (T:n haastattelu.) Dethlefsen pitää rakautta keinona sovittaa vastakohtaisuuksia. Rakkaus on avautumista ja myöntymistä ehdoitta ja rajoituksitta. Se pyrkii tulemaan yhdeksi, ottamaan sisälleen jotain sellaista, joka on ollut oman itsen ulkopuolella. Rakkaus muuttaa sinän minäksi ja minän sinäksi. Rakkaus ei valikoi eikä erottele. ”Vain ihminen kokee tarvetta heitellä kiviä – hänen ei suinkaan pitäisi ihmetellä sitä, jos hän aina osuu vain itseensä.” (1994, 64.)

Pidät itseäsi myös kärsimättömänä etkä tarpeeksi suvaitsevaisena, mikä aiheuttaa sinulle kärsimystä estäessään sinua tuntemasta suurempaa myötätuntoa muita kohtaan. Kerrot väsyväsi helposti ihmisiin. (T:n haastattelu.) Minusta nuo puutteesi eivät vähennä arvoasi hiukkaakaan. Ymmärrän ne hyvin ja juuri epätäydellisyyshän tekee meistä inhimillisiä. Minä kohtaan mielelläni ihmisiä, mutta vähintään yhtä mielelläni olen yksin. Jos minun pitäisi aina olla muiden seurassa, väsähtäisin täysin.

Puhut taistelusta sisällämme olevaa pahaa vastaan, mikä on looginen jatke ideologialesi. Mielestäsi ainoastaan käsitteiden elämä – kuolema ja hyvä – paha ympärille rakentuu kaikki filosofia, joka on ihmisille mahdollinen. (Martyrologia, 186.) Jungin varjo-käsite puhuu samasta. Luulen että hyvä-paha-teema tulee säilymään myös minun keskeisenä teemanani, ainakin toistaiseksi. Mielenkiintoinen on myös Turovskajan huomio siitä, että kun ennen puhuttiin kokemuksesta, nyt puhutaan traumasta, ja omantunnonpistos on muuttunut stressiksi, mikä ei johdu ihmisen tai sanojen muuttumisesta, vaan siitä, että suhteemme ympäristöön on muuttunut (1989, 54).

Valkola katsoo moraalikäsitteesi perustuvan yksilön vastuuseen: ihmisen on kannettava huolta omasta kohtalostaan ja sitä kautta maailman kohtalosta. *Stalkerissa* maailma on ekologisen katastrofin partaalla. *Nostalgias*sa Domenico varoittaa kuin tuomiopasuuna ihmisiä alituisesta egoismista, joka tuhoaa tulevien sukupolvien elinmahdollisuudet. Valkola katsoo *Nostalgian* runollistavan *Peilin* henkilökohtaisesti sisäistettyä, historiallista todellisuudentuskaa, atavistista rakkautta veteen ja luontoon, esi-isien sielunvaellusta. Hillityt värisävyt korostavat ajan ja eroosion syövyttämien pintojen esteettisyyttä. Syvyysulottuvuuden käyttö – kuvaukset pylväiköissä, käytävillä, huoneistossa ja katedraaleissa – luo intuitiivisen näkymän ihmisen sielun mentaaliseen olemukseen. (1984, 145.)

Loppusanoissasi *Vangitussa ajassa* (276-287) heittäydyt julistajaksi, enää et niinkään kysele kuin julistat löytämäsi totuutta kuin juuri uskon tullut maallikkosaarnaaja, mikä syö ajatuksiltasi pohjaa, mutta siitä huolimatta meillä olisi sinulta paljon oppimista. Oikeastaan tekstisi osoittaa todeksi sen, mistä puhuit aikaisemmin elokuvien teon yhteydessä: elokuvassa pieni yksityiskohta edustaa ja kertoo taustalla olevasta tunteesta paljon tehokkaammin kuin tuon tunteen suora näyttäminen; kun siirryt puhumaan yleisellä tasolla, ajatuksesi jäävät ilmaan, ne eivät tavoita samalla tavalla kuin aikaisempi konkreettisempi puheesi. Kirjasi (elämäsi?) loppua kohti käyt hatarammaksi, ehdottomuutesi toisaalta vähennee, toisaalta lisääntyy, suuntaudut yhä enemmän kohti tuonpuoleista. Ehkä syynä on muuttosi länsimaihin, ehkä pelko lähestyvistä kuolemasta, ehkä sairauden ja iän mukanaan tuoma väsyminen.

Neya Zorkaya kertoo sinun olleen lojaali omille periaatteillesi loppuun saakka. Vaikka elokuvasi *Solaris* ja *Stalker* on sijoitettu kuvitteelliseen tulevaisuuteen, ne käsittelevät oman aikansa ajankohtaisia moraalisia ongelmia ja ovat filosofisia kuten myös *Andrei Rublev* kaivautuessaan ihmiselämän tarkoitukseen. Intensiivinen, empaattinen valinta hyvän ja pahan, uskon ja uskomattomuuden välillä ratkaistaan poikkeuksetta humanitaarisella ja optimistisella tavalla. Tulkitset ihmisen ja hänen aikansa välistä ristiriitaa siten, että jo-

kainen on vastuussa muusta ihmiskunnasta ja maailman tulevaisuudesta omien rakkaittensa ja oman sielunsa takia. Kaikissa elokuvissasi lyyrinen ja eepinen, kosmos ja sisäinen maailma ovat kietoutuneet tiiviisti toisiinsa. Viimeisessä haastattelussasi kuukausi ennen kuolemaasi vakuutit, että elämänsä aikana jokainen taiteilija löytää varmasti hitusen totuutta sivilisaatiosta ja humanisuudesta ja jättää jälkeensä oman näkemyksensä niistä. (1991, 270-272.)

Eräs viimeisen elokuvasi *Uhrin* keskeisistä sanomista lienee se, että maailma on tuhoutumassa, mutta yhden ihmisen uhraus voi muuttaa suunnan. Lopussa Aleksander polttaa kodin, on osallisena läheisten ihmisten välisiin ristiriitoihin ja joutuu ambulanssilla mielisairaalaan. Eikö ideologiasi pala poroksi? Elokuva loppuu niin kuin se alkaa: poika kastelee kuollutta maahan pönkättyä rankaa odottaen sen alkavan kasvaa. Pojan uskon on oltava valtava, että karahka heräisi eloon. Onko se, mihin olet uskonut, kuin tuo eloton karahka, jonka et itse koskaan nähnyt puhkeavan lehtiin, ainoa minkä voit jättää, ja toivon? Usko jokaisen on löydettävä itsestään ja rakkaus, jota ilman kaikki kuolee. Vain rakkaus saa kuolleet heräämään henkiin.

---

P. S.

”Paljastan lopulta tämän kirjan salaisen ajatuksen: toivoisin, että sen lukijoista – vaikka pystyisin vakuuttamaan heidät vain osittain – tulisi tekijän hengenheimolaisia, vaikka sitten vain kiitokseksi siitä, ettei minulla ole heiltä mitään salattavaa.” (Vangittu aika, 57).

Natalie Goldberg sanoo, että jos rakastaa jotakuta kirjailijaa tarpeeksi, on astunut hänen kirjoihinsa ja siten hänen mieleensä, tuo kirjailija ei koskaan voi kuolla (1990, 181). Uskon, että sama koskee elokuvaohjaajia. Olen keskustellut kanssasi pitkään. Olet vastannut moneen kysymykseeni, opettanut minua kärsivällisesti ja näyttänyt minulle taas sen polun pään, jolta välillä eksyin ja jota pitkin aion jatkaa vaellustani tästä eteenpäin. Vaikka tiedän etäännyväni sinusta, tämä dialogi tulee säilymään mielessäni yhtenä elämäni merkityksellisimmistä. Kiitos sinulle, Andrei!

## Jälkisanat

Tämän tutkielman tekeminen on ollut prosessi, jota voi mielestäni hyvin verrata runo- tai proosakokonaisuuden tekoon. Hägglund puhuu inspiraatiosta samalla tavoin kuin minä voisin puhua graduni teosta.

”Kun inspiraatio on sisäistetty, se alkaa elää omaa elämäänsä psyyken sisällä. Se on kuin uusi näkökulma, jota kokeillaan mitä erilaisimpiin asioihin, se muhii ja paisuu ja vähitellen tuntuu täyttävän mielen ja olevan sen hetken tärkeimpiä asioita. Se laajenee mielessä koko ajan, kun inspiraation ympärille kerätään aikaisempia ja uusia kokemuksia, tietoja ja elämyksiä. Asia saa uusia ulottuvuuksia ja siitä kehittyvä suurempi ja eheämpi kokonaisuus. Tätä sisäistetyn asian kehittämisen vaihetta leimaa usein tyytyväisyys omaan elämään ja toimintaan. Ollaan kuin odotusta täynnä ja haetaan sopivaa hetkeä ja sopivaa näkökulmaa jotta sanoma voitaisiin ilmaista. Se koetaan eräänlaisena raskauden tilana, joka on mielekkäällä tavalla rasittava ja vaativa.” (1985, 132.)

Olen kokenut prosessini hyvin palkitsevaksi, olen löytänyt ja oivaltanut monta asiaa. Gradun tekeminen on ollut innostavaa ja tunnen haikeutta sen valmistuessa. Tiedän, että tämänkaltaista työtä voisi jatkaa loputtomiin, pelkoa valmiiksi tulosta ei olisi. Tämä työ on myös valaissut minulle konkreettisesti kirjoittamisen ja kirjoittajan identiteetin prosessin luonnetta.

Olen etsijä ja tulen epäilemättä aina olemaan etsijä, vaikka löytäminen tuottaakin minulle tyydytystä ja iloa. Tarkovskin ajatusten kantava periaate absoluutin saavuttamisen mahdottomuudesta on itse asiassa hyvin lohdullinen. Rilke toivoo niille, jotka eivät ole vielä täysin löytäneet tärkeintä tehtäväänsä:

”opintien hidastamista, iloista viipymistä, kunnes tuo syvin ja kätkeytin tietoisuus itsestä löytyy. Ja kun se on tapahtunut, on hätä omista töistä puhdas eikä kysy ulkopuolisen neuvoa. Työn perustavuutta ja loukkaamattomuutta se sen sijaan kysyy. Pitää sisäisin omatuntonsa hereillä, se joka ilmoittaa meille, onko elämys jota koemme tai työ jota teemme aito ja totuudellinen ja pystymmekö vastaamaan siitä sen mukaisesti; tämä on jokaisen taideilmaisun pohja, ja jos inspiraation heittely uhkaa rikkoa sitä, se voidaan korjata ja luoda uudelleen.” (1997, 93-94.)

## LÄHTEET

- Aaltonen, Jouko (1993) *Käsikirjoittajan työkalupakki. Miten teen video-ohjelman käsikirjoituksen*. Valtionhallinnon kehittämiskeskus, Helsinki.
- Ahti, Risto (1988) Teoksessa Ahti, Risto ja Toivonen, Markku: *Runouden kuntokoulu*. Kirjapaja, Helsinki.
- Ahti, Risto (2002) *RunoAapinen. Aistillisen, tunteellisen ja älyllisen kirjoittamisen alkeet*. SanaSato, Tampere.
- Alanen, Antti (1995) *Mitä Missä Milloin. Elokuvaopas. Pitkät elokuvat*. Otava, Helsinki.
- Alanko, Outi (2002) ”Mitä Blachot’n lukijalle tapahtuu? Thomas l’Obscur, neljäs luku.” Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere.
- Alberoni, Francesco (1984) *Rakastuminen*. Suom. Ulla Ranta ja Liisa Ryömä. Otava, Helsinki.
- Artaud, Antonin (1983) *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen, alkuteos 1964. Otava, Helsinki.
- Bajon, Filip (1984) ”Eurooppalainen elokuvakäsikirjoitus. Kommentteja elokuvan ”Lasten lakko” käsikirjoituksen pohjalta.” Teoksessa Rosma & Co.: *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Suomen elokuväsäätiön julkaisusarja.
- Buber, Martin (1999) *Sinä ja Minä*. Suom. Jukka Pietilä (saks. alkuteos 1923). WSOY, Helsinki, 3. painos.
- Calvino, Italo (1999) *Kuusi muistiota seuraavalle vuosituhanneelle*. Suom. Elina Suolahti. Loki-Kirjat, Helsinki.
- Christie, Ian (1989) ”Introduction: Tarkovsky in his time.” Teoksessa Maya Turovskaya: *Tarkovsky. Cinema as Poetry*. Translated by Natasha Ward. Faber and Faber, London.
- Dethlefsen, Thorwald (1994) *Hyvä ja paha. Valittuja kirjoituksia*. Suom. Leena Katila. Karisto, Hämeenlinna.
- Dunderfelt, Tony (2001) *Intuitio ja tunneviestintä – ihmisten välinen näkymätön yhteys*. Dialogia Oy, Helsinki, 2. painos.
- Dunderfelt, Tony (2002) *Seitsemän avainta hyviin henkilökemioihin. Iloa ihmissuhteista*. Dialogia, Helsinki.
- Duras, Marguerite (1987) *Jokapäiväinen elämä*. Suom. Kristina Haataja. Like, Helsinki.
- Eisenstein, Sergei (1968) *Film essays with a lecture*. Edited by Jay Leyda. Dennis Dobson, London.
- Enckell, Mikael (1984) ”Elokuvan psykoanalyttisestä tulkinnasta.” Teoksessa Aarniala, Jarkko, Petäjä, Jukka ja Varjola, Markku (toim.): *Elokuvan monet maailmat*. Gaudeamus, Mänttä.
- Goldberg, Natalie (1990) *Wild mind. Living the writer’s life*. Bantam Books, New York.
- Haavikko, Ritva (1985) ”Luova kirjailija.” Teoksessa Haavikko, Ritva ja Ruth, Jan-Erik (toim.): *Luovuuden ulottuvuudet*. Weilin+Göös, Espoo, 2. painos.
- Heikkilä, Jorma ja Heikkilä, Kristiina (2001) *Dialogi – avain innovatiivisuuteen*. WSOY, Helsinki.
- Hietala, Veijo (1994) *Tunteesta teesiin. Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Kirjastopalvelu Oy, Helsinki.

- Huhmarniemi, Raija (2001) ”Dialogi ja ihmiseksi kasvun ajatus transmodernin maailmankuvan ilmentäjänä.” Teoksessa Huhmarniemi, Raija, Skinnari, Simo, Tähtinen, Juhani (toim.): *Platonista transmodernismiin*. Suomen Kasvatustieteellinen Seura, Turku.
- Hägglund, Tor-Björn (1985) ”Luovuus psykoanalyttisen tutkimuksen valossa.” Teoksessa Haavikko, Ritva ja Ruth, Jan-Erik (toim.): *Luovuuden ulottuvuudet*. Weilin+Göös, Espoo, 2. painos.
- Isaacs, William (2001) *Dialogi ja yhdessä ajattelemisen taito. Uraauurtava lähestyminen liike-elämän viestintään*. Suom. Maarit Tillman. Kauppakaari, Helsinki.
- Italian television haastattelu (22.10.1989) *Tarkovski, elokuvan runoilija*. TV2.
- Jönsson, Bodil (2001) *10 ajatusta ajasta*. Suom. Katriina Savolainen. Tammi (Loisto), Helsinki, 3. painos.
- Kaplinski, Jaan (1992) *Rajalla jota ei ole. Merkintöjä tiedosta, tietoisuudesta, uskosta*. Suom. Juhani Salokannel. Otava, Helsinki.
- Kaplinski, Jaan (2002) *Törmäys todellisuuteen. Esseitä vuosilta 1988-1999*. Suom. Anja Salokannel. Otava, Helsinki.
- Katajamäki, Sakari (2002) ””Puuttuu metsä, puuttuu pelto...” Kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta.” Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere.
- King, Stephen (2000) *Kirjoittamisesta. Muistelma leipätyöstä*. Suom. Ilkka Rekiaro. Tammi, Helsinki.
- Korhonen, Kuisma (2002) ”Yö, varjot ja tulen virtuaaliset välähdykset. Mallarmén kirous eli ranskalaisen obskurantismin perintö.” Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere.
- Koski, Markku (1984) ”Mitä elokuva todella on?” Teoksessa Aarniala, Jarkko, Petäjä, Jukka ja Varjola, Markku (toim.): *Elokuvan monet maailmat*. Gaudeamus, Mänttä.
- Kosonen, Päivi (2002) ”Käännekohtan retoriikkaa. Kirkkaus ja hämäryys omaelämäkerrallisessa kirjoituksessa.” Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere.
- Lehtinen, Torsti (2000) *Sanojen avaruus. Virikkeitä luovaan kirjoittamiseen*. Kallioniemi-Säätiö /Päätalo-instituutti, Saarijärvi.
- Lerner, Betsy (2000) *The forest for the trees. An editor's advice to writers*. Riverhead Books, New York.
- Lindgren, Torgny (2003) *Pylssy*. Suom. Liisa Ryömä. Tammi, Helsinki.
- Louhi, Kristiina (2004) Teoksessa Havaste Paula (toim.): *Miten minusta tuli lasten- ja nuortenkirjailija*. BTJ Kirjastopalvelu, Helsinki.
- Lyytikäinen, Pirjo (1995) ”Muna vai kana. Erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana.” Teoksessa Kantokorpi, Mervi (toim.): *Kuin avointa kirjaa. leikkivä teksti ja sen lukija*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutusyksikkö.
- Lyytikäinen, Pirjo (1991) ”Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus.” Teoksessa Viikari Auli (toim.): *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovellutuksia*. SKS, Helsinki.
- Malmberg, Tarmo (1981) ”Elokuva ja maailmankuva.” Teoksessa Aarniala, Jarkko (toim.): *Elokuvan lukukirja*. Gaudeamus, Mänttä.
- Mehtonen, Päivi (2002) ”Johdatus hämäryyden historiaan, teoriaan ja käytäntöön.” Teoksessa Mehtonen, Päivi (toim.): *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Tampere University Press, Tampere.

- Johannes, metropoliitta (2003) *Hiljaisuus*. Ajatus Kirjat, Helsinki.
- Márai, Sándor (2003) *Mietteiden kirja*. Suom. Tuomo Lahdelma. Atena, Jyväskylä.
- Miettinen Niina (7/2004) ”Tekijä X.” (Monika Fagerholmin haastattelu.)” Parnasso, 7-9.
- Mihalkov, Nikita (1984) ”Elokuva on elämäntapa. Muistiinpanoja elokuvadramaturgiasta.” Teoksessa Rosma & Co: *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja.
- Mäenpää, Risto ja Pyhälä, Jaakko (8/76) ”Taiteen on jalostettava katsojia. Andrei Arsenjevitch Tarkovskin haastattelu ohjaajan kotona kesäkuussa 1976.” Filmihullu, 7-11.
- Neruda, Pablo (1975) *Tunnustan eläneeni. Muistelmat*. Suom. Matti Rossi. Tammi, Helsinki.
- Niemi-Pynttari, Risto (2004) ”Verkkoyhteys pöytälaatikkoon.” Teoksessa Oja, Outi, Ahvenjärvi, Kaisa, Jokinen, Elina ja Männikkö, Marjaana (toim.): *Rappauksia – esseitä kirjallisuudentutkimuksesta*. Atena, Jyväskylä.
- Nyytäjä, Outi (1984) ”Aiheensa näköisestä dramaturgiasta.” Teoksessa Rosma & Co: *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja.
- Olsson, Curt Åke, Olsson, Ola, Persson, Jan-Axel, Åkesson, Lennart, Niemelä, Voitto ja Vilhunen, Airi (1978) *Elävä kuva*. Weilin+Göös, Espoo.
- Paloheimo, Matti (1979) *Uskonto elokuvassa*. Kirjapaja, Helsinki.
- Parland, Oliver (1985) ”Elokuvan luomisesta.” Teoksessa Haavikko, Ritva ja Ruth, Jan-Erik (toim.): *Luovuuden ulottuvuudet*. Weilin+Göös, Espoo, 2. painos.
- Pulkkinen, J. P., Kecskeméti, Marika (1999) *Takaikkuna. Kirja vuoden jokaiselle syntymäpäivälle*. WSOY, Helsinki.
- Pursiainen, Terho (2003) *Sitoutumisesta ja sitoutumattomuudesta*. Kirjapaja Oy, Helsinki.
- Pystynen, Tiina (2004) *Runousoppi*. WSOY, Porvoo.
- Rilke, Rainer Maria (1997) *Hiljainen taiteen sisin. Kirjeitä vuosilta 1900-1926*. Suom. Liisa Enwald. TAI-teos, Hämeenlinna.
- Rilke, Rainer Maria (1993). *Kirjeitä nuorelle runoilijalle*. Suom. ja toim. Liisa Enwald, saks. alkuteos 1929. TAI-teos, Orivesi.
- Rinne kangas, Rax (2002) *Muisti on valon toinen kieli. Memory is the other language of light*. Lurra editions, Salo.
- Rosma, Juha (1984) ”Johdatus elokuvadramaturgiaan.” Teoksessa Rosma & Co: *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja.
- Ruth, Jan-Erik (1985) ”Luova persoona, prosessi ja tuote.” Teoksessa Haavikko, Ritva ja Ruth, Jan-Erik (toim.): *Luovuuden ulottuvuudet*, Weilin+Göös, Espoo 2. painos.
- Sartre, Jean-Paul (1967) *Mitä kirjallisuus on? Esseitä II*. Suom. Pirkko Peltonen ja Helvi Nurminen. Otava, Helsinki.
- Tarkka, Minna (1990) *K.A.A.K. kuvallisen ajattelun aseistariisuntakurssi. 7 dialogia kuvasta ja havainnosta*. Kustannusosakeyhtiö Taide, Helsinki.
- Tarkovski, Andrei (1966) *Andrei Rublev*. Mosfilm / T. Ogorodnikova, Neuvostoliitto.

- Tarkovski, Andrei (1962) *Ei paluuta*. Mosfilm / G Kuznetsov, Neuvostoliitto.
- Tarkovski, Andrei (1989) *Martyrologia. Päiväkirjat 1970-1981*. Suom. Kari Klemelä. Kustannus Oy Mabase, Helsinki.
- Tarkovski, Andrei (1983) *Nostalgia*. Opera film Produzione / Rete 2 – RAI, Radiotelevisione Italiana / Francesco Casati, Italia.
- Tarkovski, Andrei (1975) *Peili*. Mosfilm / E. Vajsberg, Neuvostoliitto.
- Tarkovski, Andrei (1972) *Solaris*. Mosfilm / Vjatsheslav Tarasov, Neuvostoliitto.
- Tarkovski, Andrei (1979) *Stalker*. Mosfilm / Aleksandra Deminova, Neuvostoliitto.
- Tarkovski, Andrei (1986) *Uhri*. Svenska Filminstitutet /argos Films yhteistyössä Film Four Internationalin, Josephson & Nykvist HB:n, Sveriges Television – SVT 2:n ja Sandrew Film & Teater AB:n kanssa. Tuotantoa avustanut Ministère de la Culture (Ranska). Ruotsi / Ranska.
- Tarkovski, Andrei (1989) *Vangittu aika*. Suom. ja toim. Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen. Love kirjat, Helsinki.
- Toivonen, Markku (1988) Teoksessa Ahti, Risto ja Toivonen, Markku: *Runouden kuntokoulu*. Kirjapaja, Helsinki.
- Turovskaya, Maya (1989) *Tarkovsky. Cinema as Poetry*. Translated by Natasha Ward, edited and with introduction by Ian Christie. Faber and Faber, London.
- Uusikylä, Kari (1996) *Isät meidän. Luovaksi lahjakkuudeksi kasvaminen*. Atena, Jyväskylä.
- Valkola, Jarmo (1993) *Perceiving the Visual in Cinema. Semantic approaches to film form and meaning*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Valkola, Jarmo (1992) *Katseen visiot. Näkymiä elokuvan esteettiseen havainnointiin I*. Keski-Suomen elokuva- ja videokoulutuskeskuksen julkaisuja, Jyväskylä.
- Valkola, Jarmo (1999) *Kuvien havainnointi ja montaaasin estetiikka. Taide- ja mediakasvatuksellinen näkökulma audiovisuaalisen kerronnan teoriaan ja analyysiin*. JULPU, Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen laitos, Jyväskylä.
- Valkola, Jarmo (1984) *Elokuvat kertovat I*. Keski-Suomen läänin elokuvaneuvonta, Jyväskylä.
- Vallier, Dora (1982) *Taiteen sisäkuvia. Keskusteluja Braquen, Légerin, Villonin, Mirón ja Brancusin kanssa*. Suomen taiteilijaseura, Helsinki.
- von Bagh, Peter (1998) *Elokuvan historia*. Otava, Helsinki.
- von Bagh, Peter (1989) *Elämää suuremmat elokuvat*. Otava, Helsinki, 2. painos.
- Zorkaya, Neya (1991) *The illustrated history of Soviet Cinema*. Hippocrene paperback edition, New York.

Lyhennettyjä viitteitä:

- |                                      |                   |
|--------------------------------------|-------------------|
| Tarkovski Andrei: Vangittu aika 1989 | = Vangittu aika   |
| Tarkovski Andrei: Martyrologia 1989  | = Martyrologia    |
| Italian television haastattelu 1989  | = T:n haastattelu |

## ANDREI TARKOVSKIN ELÄMÄNKERTATIIETOJA

Andrei Tarkovski syntyi 4.4.1932 Venäjällä Zavrazjen kylässä, jota ei enää ole; kun Kuivyshevin voimala rakennettiin, Volga peitti kylän alleen, pelkkä kirkontorni pistää enää esille vedestä. Lapsuudenkoti oli pieni talo metsässä 90-100 kilometrin päässä Moskovasta, Moskva-joen varrella pienen Ignatevon kylän lähellä, missä perhe asui 4-5 vuotta ennen sotaa. Ennen sotaa ja sodan aikana Tarkovski asui kahteen otteeseen myös mummonsa luona Jurgevezissä, joka oli pieni paikkakunta Volgan varrella, noin 15 kilometriä syntymäkodista Volgan vastakkaisella rannalla.

Hänen isänsä oli runoilija Arseni Tarkovski, joka oli Anna Ahmatovan ja Boris Pasternakin nuorempi aikalainen, Venäjän 1800-luvun vallankumouksellisen, Narodnikin, lapsenlapsi, monien opettajien, lääkäreiden ja professorien jälkeläinen. Sekä Tarkovskin äiti, Maria Ivanovna Vishnyakova, että isä olivat opiskelleet Kirjallisuusinstituutissa, missä he olivat tutustuneet, mutta kun isä jätti perheensä 1935 tai 1936 (Andrein ollessa 3-4-vuotias), äiti jäi Andrein ja hänen siskonsa Marinan yksinhuoltajaksi, eikä voinut suorittaa loppututkintoa, vaan hänen piti hylätä kirjallisuus. Hän meni oikolukijaksi moskovalaiseen kirjapainoon. Myös isoäiti asui samassa taloudessa. Sota-aikana perhe joutui näkemään nälkää, mitä Tarkovski piti kovana ja nöyryyttävänä kokemuksena, mutta katsoi sen opettaneen sääliä muita kohtaan. 1943 perhe palasi Moskovaan. Isä osallistui vapaaehtoisena sotaan 1941 ja menetti siellä toisen jalkansa. Maineensa runoilijana hän saavutti vasta elämänsä myöhemmässä vaiheessa ja on tunnettu etupäässä Andrei Tarkovskin isänä. Andrei piti äitinsä elämää hyvin vaikeana. Hän uskoi äidin rakastaneen Arseni Tarkovskia syvästi elämänsä loppuun asti ja toivoneen poikansa muistuttavan isäänsä ja siksi omistavan elämänsä jollain tavalla taiteelle.

Andrei kävi musiikillisen peruskoulun ja päätti melkein samanaikaisesti kuvaamataidokoulun. Matematiikka ja fysiikka eivät kiinnostaneet häntä vähääkään, humanistisista aineista hän sai tyydyttäviä arvosanoja. Myöhemmin hän meni itämaisten tieteiden instituuttiin, jonka jätti kesken jouduttuaan parikymppisenä huonoon seuraan, jolloin äiti pelastaakseen poikansa lähetti tämän geologiryhmän mukana Siperiaan, missä Tarkovski teki vuoden verran yksinkertaista ruumiillista työtä vaeltaen jalkapatikassa pitkin lumista taigaa. Siperiaa hän piti yhtenä rakkaimmista muistoistaan, elämänsä parhaana aikana. 1954 hän jostain syystä, jota ei itseään osaa selittää, pyrki VGIK:iin, Moskovan Yleisliittolaiseen elokuvainstituuttiin, mistä valmistui 1960.

Mihail Romm oli Tarkovskin opettaja, jota Tarkovski arvosti hyvin paljon, etenkin koska Romm antoi oppilaidensa ymmärtää, että nämä olivat opettajalleen arvokkaita omina persooninaan. Hän piti arvossa myös opettajaansa Alexander Dovzhenkoa. Elokuvaohjaajista Tarkovski arvosti ainakin Buñuelia, Bergmania, Bressonia, Felliniä ja Kurosawaa.

Tarkovski menestyi elokuvaaurallaan alusta asti hyvin. Hän ehti toteuttaa joitakin lyhytelokuvia (mm. *Viulu ja tiejyrä*, 1961), ja seitsemän pitkää elokuvaa: *Ei paluuta* (1962), *Andrei Rublev* (1966), *Solaris* (1972), *Peili* (1975), *Stalker* (1979), *Nostalgia* (1983) ja *Uhri* (1986). Oppilastyönä tehdyt lyhytelokuvat ja viisi ensimmäistä pitkää elokuvaansa Tarkovski kuvasi Neuvostoliitossa. Hänen suhteensa Goskinoon oli hyvin komplisoitunut. Philip Yermash, joka oli USSR:n valtion elokuvakomitean puheenjohtaja 70-luvulla, pitkitti Tarkovskin elokuvaideoiden käsittelyä, minkä jälkeen ideoita hylättiin ja lopulta haudattiin. Yhteistyössä kirjailija ja draamatikko Tonino Guerran kanssa Tarkovski teki paitsi *Nostalgian* käsikirjoituksen myös matkailuelokuvan Italiasta.

Länsimaista Tarkovskin suosikki oli Italia, missä hän tunsi itsensä levollisimmaksi. Laskemalla oman syntymävuotensa lukemat yhteen hän sai luvun viisi, joka oli kuulemma avain hänen sieluunsa: intohimo, ristiriita, äärimmäisyydet. Hän sanoi olevansa kuin Leonardon ihminen, joka on ristiinnaulittu elämän ympyrään. Toscanassa hän ohjasi *Nostalgian* (1983) ja loikkasi sen jälkeen länteen. Vaimo tuli perässä, mutta poika joutui jäämään Neuvostoliittoon. Vasta juuri ennen kuolemaansa Tarkovski sai tavata poikansa, joka oli hänelle hyvin tärkeä. Ruotsissa kuvattiin *Uhri*, jonka leikkausta Tarkovski viimeisteli kuolinvuoteeltaan.

Tarkovski saavutti uransa huipun 70-luvulla ja hänet tunnettiin jo ensimmäisten filmiensä jälkeen länsimaissa. Moni pitää selvänä, että hänen tyyppisensä oman tiensä kulkija kohtaa väistämättä urallaan lukuisia ongelmia. Tarkovski oli ratkaisuisissaan hyvin ehdoton ja ajautui siksi herkästi konflikteihin. Henkinen johtaja hänestä tuli lahjakkuutensa ja lahjomattomuutensa ansiosta. Hänen sanottiin – kuulemma ilman liioittelua – jo eläessään olleen todellinen runoilija ja profeetta, joskin toisenlaisiakin mielipiteitä on. Hänessä nähtiin jopa pyhimyksen piirteitä. Häntä pidetään (yhtenä) suurimpana modernina neuvosto-ohjaajana, puhutuimpia ja palkituimpia hän ainakin oli.

*Nostalgian* teko kertoo Tarkovskin pedanttisuudesta. *Nostalgia* kuvattiin keskiaikaisessa raunioluostarissa, San Galganossa, peltojen keskellä sijaitsevassa katottomassa kirkossa ja Bagno Vignonissa, joitakin kymmeniä kilometrejä etelään San Galganosta, roomalaisten rakentamassa kylpylässä. Tarkovski asui hotellissa aivan kylpylän vieressä

vuoden ennen kuin ryhtyi kuvauksiin. Häntä pidettiin epädiplomaattisena ja haluttomana kompromisseihin. Hän puolusti näkemyksiään voimakkaasti ja tiesi tarkalleen, mitä halusi.

Tarkovski kuoli 29.12.1986 Pariisissa syöpätautien sairaalassa 54-vuotiaana keuhkosityöpään. Hänet on haudattu Saint-Genviève-du-Bois'n kaupunkiin venäläisten pakolaisten hautausmaalle.