

# Uskonto neuvostoelokuvassa

L a u r i P i i s p a

Neuvostoliiton virallinen uskontopolitiikka oli vuoden 1917 vallankumouksesta Mihail Gorbatšovin aikaan (1985-1991) asti aktiivista ateismia, jonka tavoitteena oli uskontojen kitkeminen "tieteellis-materialistisen" maailmankuvan tieltä. Käytännön politiikasta voi erottaa kaksi pääsuuntaa. Ensimmäinen oli kasvatuksellinen lähtökohta, uskonnon tieteellinen ja filosofinen vastustaminen, joka tähtäsi uskonnon hävittämiseen valistuksen kautta. Toinen oli aggressiivinen uskonnonvastainen taistelu, esimerkiksi kirkkojen tuhoaminen ja uskonmiesten vainoaminen. (Laitila 1991a.)

Myös elokuva valjastettiin heti vallankumouksen jälkeen uskonnonvastaisen propagandan aseeksi. Aivan puhtaita propagandaelokuvia, erilaisia "tieteellisiä" opetusfilmejä, tehtiin 1920-luvulta lähtien ilmeisesti satoja. Fiktioelokuvassa uskontoa, erityisesti ortodoksikirkkoa ja -papistoa, vastaan hyökättiin neuvostoelokuvan alkuvuosina yhtäläillä aggressiivisesti erilaisin stereotyyppisin pilakuvin. (Ks. esim. Youngblood 1985.) Toisaalta Stalinin aikana sosialistinen realismi tuntui valitsevan parhaaksi aseekseen vaikenemisen – elokuvat esittivät Neuvostoliiton sellaisena kuin sen pitäisi olla eli ilman uskontoa.

Neuvostoelokuvan ratkaiseva käänne laajemminkin ajoittuu Nikita Hruštšovin suojasäähän, jonka aikana tuotantoon astunut sukupolvi alkoi käyttää propagandan suoltamiseen rakennettua

järjestelmää inhimillisemmän taiteen välineenä. Leonid Brežnevin aikana (1964-1982) valtio ja elokuvantekijät olivat yhä yleisemmin napit vastakkain, ja elokuvien sisältö kumpusi usein enemmän neuvostoyhteiskunnan alakerroksista kuin ylhäältä päin syötetystä ideologiasta. (Fomin 1996). On merkillepantavaa, että kristinusko luikertelee neuvostoelokuvaan sangen voimakkaasti melkein heti suojasään alkaessa, 1950-luvun lopulla, valtion ohjasten hieman löystyessä. Uskonnollisten teemojen, viittausten ja sävyjen nousu ateistisen valtion tuottamassa ja sensuurin säätelemässä neuvostoelokuvassa onkin todella paradoksaalinen ilmiö, joka on yksi todistus siitä, ettei Neuvostoliitto ollut lainkaan niin yksinäinen yhtenäiskulttuuri kuin puolueen johdossa epäilemättä olisi haluttu ja jollaisena se tutkimuksessakin usein näyttäytyy.

Tilanne ei edes klassisessa neuvostoelokuvassa ollut aivan yksiselitteinen. Esimerkiksi Sergei Eisensteinin suhde uskontoon oli vähintäänkin kaksijakoinen. Toisaalta hän vastaa neuvostoelokuvan hillittömimmistä kirkon ja uskonnon vastaisista rienuksista. Näitä papiston karikatyyreja, erilaisia kansaa tietoisesti sumuttavia lurjuksia, löytyy käytännössä jokaisesta hänen varhaistuotantonsa teoksesta, vallankumouselokuvista *Panssarilaiva Potemkin* (Bronenosets Potjomkin, 1925) ja *Lokakuu* (Oktjabr, 1927) sekä kolhoosiaiheisesta *Vanhaa ja uutta* -elokuvasta (*Staroje i novoje / Generalnaja linija*, 1928). Toisaalta Eisenstein oli erityisesti myöhäistuotantonsa historiallisissa elokuvissa pohjattoman kiinnostunut erilaisista uskonnollisista viittauksista ja sävyistä. (Enckell 1989). *Aleksanteri Nevskissä* (Aleksandr Nevski,

1938) saksalaisten ja venäläisten kamppailu saa pyhän sodan piirteitä – vastakkain ovat lähinnä saatananpalvojia muistuttavat saksalaiset ja eskatologisen jumalhahmona esitetty Aleksanteri. *Ivana Julma* (Ivan Grozny, 1945-46) puolestaan tapahtuu lähes kokonaan valtaviä ikonien hallitsemisessa lavasteissa. Päähenkilö käy läpi kehityksen kristusmaisesta messiaasta ja Venäjän yhdistäjästä yhä paholaismaiseksi hirmuhallitsijaksi.<sup>1</sup>

Stalinin aikana uskonnon ylle laskeutui neuvostoelokuvasa synkkä hiljaisuus. Sosialistisen realismin perusteoksista kovin suoria viitteitä uskontoon on yleensä turha etsiä, vaikkakaan ei sovi vähätellä esimerkiksi kristillisen kuvaston vaikutusta sosialistisen realismin estetiikkaan. Ainoastaan vallankumousta edeltävään aikaan sijoituvissa elokuvissa kirkkoja ja ristinmerkkejä tekeviä mummoja käytettiin maltillisesti jonkinlaisena historiallisena rekvisiittana. Näin tekee esimerkiksi Boris Barnet ensimmäistä maailmansotaa pikkukylässä kuvaavassa *Laitakaupungissa* (Okraina, 1933). Venäjän historia olikin ainoa viitekehys, jossa uskonnon jonkinasteinen kuvaaminen oli perusteltua, kuten Eisensteinin historiallisten elokuvien tapauksessa. Aikalaiskuvauksissa aggressiivinen ateismi sai väistyä järjestelmällisen vaikenemisen tieltä. Stalinin ajan elokuvan tunnetuin ”lajityyppi”, kolhoosielokuva – esimerkiksi Ivan Pyrjevin *Traktoristit* (Traktoristy, 1939) ja Juli Raizmanin *Kultaisen tähden ritari* (Kavaler zolotoi zvezdy, 1950) – näytti maaseudun kuin ateistin määrässä unessa täysin riisuttuna perinteisestä ortodoksisesta kulttuurista.

## Suojasään käänne

Nikita Hruštšovin suojasää merkitsi ratkaisevaa murrosta sekä neuvostoyhteiskunnassa että -kulttuurissa. Aikaa muistellaan yleensä nostalgisesti sananvapauden ja aktiivisen kansalaistoiminnan kulta-aikana. Ortodoksikirkolle suojasää merkitsi kuitenkin uuden kiivaan sortopolitiikan aikaa, joka vei kirkon lähes lopullisen tuhon partaalle. Kirkkojen tuhoaminen ja uskon-

miesten vainoaminen sai kuusikymmenluvun alussa myös liberaalin älymystön tuen. (Laitila 1990b, 118-124; Vail-Genis 2001, 262.) Juuri 1960-luvun älymystö löysi kuitenkin uskonnon vuosikymmenen lopussa uudelleen. Pjotr Vail ja Aleksandr Genis pohtivat kirjassaan kuusikymmenlukulaisten kääntymistä tulevaisuudesta ja kommunismista kohti menneisyyttä, kansallisia arvoja ja sitä tietä väistämättä myös kohti uskontoa. Kommunismien utopia jätti maailman ja ihmisen pahuuden selittämättä, ja erilaiset eksistentiaaliset ja metafysiset pohdiskelut tekivät Jumalan lopulta välttämättömäksi. Toisaalta kiinnostus venäläiseen traditioon, esimerkiksi vuosikymmenen lopun keskiaika-buumi, toi uskonnon toista kautta älymystön tietoisuuteen. (Vail-Genis 2001, 262-274.)

Elokuvassa tapahtui suojasään aikana erittäin voimakas sukupolvenvaihdos. Kuusikymmenluvulla debytoinut sukupolvi alkoi myös avoimesti flirttailla uskonnollisten teemojen kanssa, huolimatta siitä, että ”mystiikka” tai ”abstrakti humanismi” (sensuurin käyttämiä kiertoilmaisuja uskonnolle) säilyivät 1980-luvulle saakka yhtenä varimmista keinoista hankkia hankaluuksia. (Fomin 1996, 49-51.) Uskonnolliset viittaukset elokuvassa liittyvät yleensä juuri kuusikymmenlukulaisiin moraalien ja omatunnon kysymyksiin.

Ratkaiseva käänne ajoittuu samoihin vuosiin kuin Hruštšovin kiivain uskonnonvastainen kampanja, 1950-1960-luvun taitteeseen, jolloin elokuva alkaa myöntää kristinuskon elävän myös Neuvostoliitossa. Sergei Bondartšukin sota-elokuvassa *Ihmisen kohtalo* (Sudba tšeloveka, 1959), on kohtaus jossa natsit sulkevat venäläiset sotavangit yöksi kirkkoon. Yksi vangeista on uskovainen eikä siksi voi tehdä tarpeitaan kirkon sisälle, ja natsit ampuvat ulos pyrkivän miehen. Juli Raizmanin teinirakkauskuvaus *A jesli eto ljubov?* [If This Be Love] (1961) nuoret rakastavaiset piiloutuvat hylättyyn kirkkoon ja päätyvät leikkimään ortodoksia häitä. Samalla käy ilmi, että tyttö tulee uskovaisesta perheestä. Georgi Danelijan elokuvassa *Romanssi Moskovassa* (Ja šagaju po Moskve, 1963) yksi

päähenkilöistä eksyy toimivaan kirkkoon kesken jumalanpalveluksen. Näissä muutamassa esimerkissä ei tietenkään ole vielä kysymys mistään kristillisistä aiheista. Esimerkiksi Raizmanin elokuvassa kirkko toimii lähinnä sopivan hartaana lavasteena nuorten ensimmäisille rakkaudentunnustuksille. Kuitenkin ne samalla edustavat uudenlaista, avointa ja kiihкотonta suhtautumista uskontoon. 1960-luvun mittaan tämä suuntaus vain vahvistuu. Kolhoosielokuvissa ikonit ja uskovaiset mummot palaavat vaivihkaa Venäjän maaseudulle, kuten Andrei Mihalkov-Kontšalovskin *Nuoren naisen onnessa* (Asino stšaste/ Istorija Asi Kljatšinoi kotoraja ljubila da ne vyšla zamuž, 1968/1987), joka sallittiin tosin vain reippaasti lyhennettynä.

Sergo Paradžanovin ohjaama ukrainalaisfilmi *Menneitten sukupolvien varjot* (Tini zabutyh predkiv / Teni zabytyh predkov, 1964) on mahdollisesti ensimmäinen neuvostoelekuva, jossa päähenkilön kristillisuus on olennainen osa elokuvan juonta. Se sijoittuu ukrainalaiseen vuoristomaisemaan, pitkälti perinteissä kiinni olevaan maalaisyhteisöön. Ivanko ja Maritška, lapsuuden ystävä ja rakastavaiset, joutuvat perheriitojen vuoksi eroon toisistaan. Maritška kuolee ja Ivanko menettää puoliksi järkensä. Ennen pitkää hän menee naimisiin toisen naisen kanssa, mutta avioliitto on onneton. Ivanko menettää henkensä tappelussa vaimon šamaani-rakastajan kanssa.

*Menneitten sukupolvien varjot* rikkoi monessa suhteessa neuvostoelokuvan rajoja. Se oli sekä poikkeuksellisen kokeellinen muodoltaan että sisälsi myös neuvostoelekuvalle sangen harvinaista eroottista latausta. Uskontoa elokuva kuvaa peittelemättä ja vailla pienintäkään epäluuloa tai vihjailua taantumukselliseen mystiikkaan. Historiallinen aihe ja kanonisoidun kirjailijan (Mihail Kotsiubinski) alkuperäisteksti antoivat Paradžanoville hyvän tekosyn kuvata kauniita ortodoksiriittejä ja esittää päähenkilö syvästi uskonnollisena. Elokuvan konflikti asettuu kristillisen Ivankon ja raakalaismaisen, pakanallisen šamaanin välille. Kyseessä on kaunis rakkaustarina ukrainalais-kansallisesta aiheesta, jossa

ortodoksiusko esitetään osana Ukrainan kansan traditioita. Sen suurempaa kristillistä maailman-katsomusta elokuva ei sen sijaan sisällä.

## Kuusikymmenlukulaiset: Tarkovski, Šukšin ja Šepitko

Kun *Menneitten sukupolvien varjot* sai ensi-iltansa, 32-vuotias Andrei Tarkovski kuvasi jo elokuvaa, josta tuli suojasää-kauden huipputeos ja yksi 60-luvun tärkeimpiä elokuvia koko maailmassa. *Andrei Rublev* (Andrei Rublev, 1966-69) nosti kristinuskon teeman suoraan neuvostoelokuvan paraatipaikalle, mutta sen tie käsikirjoitusvaiheesta kotimaan ensi-iltaan kesti lähes kymmenen vuotta.<sup>2</sup> Venäjän kuuluisimmasta ikonimaalarista kertova elokuva esittää kysymyksen, kuinka on mahdollista, että 1400-luvun Venäjällä – tataarivallan, veljesvihan ja verenvuodatuksen aikakaudella – saattoi syntyä jotakin niin kaunista ja ylevää kuin Rublevin ikonit. Elokuvan ytimessä on ristiriita pyhän ja maallisen, ikuisten kristillisten ihanteiden ja ihmisten alhaisen todellisuuden välillä. *Andrei Rublev* yhdistää laajinta yleiskuvaa tarkimpaan erikoislähikuvaan, elokuvana se on yhdistelmä Tarkovskin suurimpia esikuvia. Todella suurten mittasuhteiden historiallisena eepoksena se on eniten velkaa Akira Kurosawan samuraielokuville, toisaalta epäuskonsa kanssa kamppaileva Rublev on mitä modernein päähenkilö, johon odottaisi törmäävänsä ennemmin Robert Bressonin tai Ingmar Bergmanin ristiriitaisissa moraliteeteissa. Mutta yhtäläillä elokuva ammentaa isolla kauhalla Venäjän aate- ja kultuurihistoriasta.

Elokuvan tapahtumat on jaettu seitsemään jaksoon ja ne sijoittuvat vuosien 1400-1423 välille. Andrei, nuori munkki ja lahjakas maalari, lähtee maailmalle, pää täynnä luostarin muurien sisällä opittuja uskonnollisia ihanteita. Hän kiistelee oppi-isänsä Theofanes Kreikkalaisen kanssa: Theofaneen mielestä kansa on takapajuista ja maailma paha. Täytyy sulkea maailma ulkopuolelle, palvella Jumalaa eikä ihmistä. Andrei kuitenkin rakastaa maailmaa ja ihmisiä

ja uskoo Venäjän kansan pyhyyteen ja yhtenäisyyteen. Näiden keskeisten kiistojen taustalla nähdään Tarkovskin huikea visio: venäläinen Kristus ristiinnaulitaan lumisella arolla – jakso lukeutuu elokuvahistorian vaikuttavimpiin passio-aiheen kuvauksiin.

Maailman pahuus lyö kuitenkin Andreita kasvoille, kun hän joutuu todistamaan Jaroslavlin ruhtinaan ja tämän veljen valapattoista sotaa ja menettää väkivaltaisesti kaikki ystävänsä. Maailmaan ja ihmisiin pettynyt munkki jättää maalaamisen ja tekee vaikenemislupauksen, joka kestää yli kymmenen vuotta. Uskonsa Andrei saa takaisin vasta, kun hän näkee silmiensä edessä suorittettavan ihmeen: kuuluisassa jaksossa kuolleen kellonvalajan poika valaa valtavan kellon Jaroslavlin kirkkoon. Andreihin tekee vaikutuksen se, kuinka ihminen köyhyyden ja sekasorronkin keskellä vaikeuksia kaihtamatta tekee jotakin niin hienoa ylistääkseen Jumalaa. Hän päättää alkaa taas maalata. Elokuva vaihtaa mustavalkoisesta väreihin, kuin pimeydestä valoon, kun Tarkovskin kamera panoroi pitkin Rublevin ikoneja.

*Andrei Rublevia* syytettiin raakuudesta ja inhorealismista. Kollega Sergei Jutkevitš, yksi elokuvasensuurin keskeisistä hahmoista, piti sitä ”antivenäläisenä”. ”Antineuvostoliittolainen” olisikin ollut järjetön syytös, sillä elokuva on suhteellisen kaukana neuvostoyhteiskunnan kysymyksistä. Todellisuudessa yksi sensuurin päätösten keskeisimpiä syitä olikin aivan ilmeisesti uskonnollisten kysymysten näin suora pohdiskelu (Tenešvili 2002; Fomin 1996, 49-51).

*Andrei Rublev* avasi Tarkovskin tuotannossa sen läpikulkevan teeman, joka on yksilön suhde maailmaan ja perimmältään koko ihmiskuntaan. Teema sai hienoimman ilmauksensa *Peilissä* (Zerkalo, 1974), joka ei sisällä mitään muuta kuin yhden ihmisen muistoja, unia ja tunteita. Vaikka ohjaaja ei *Andrei Rublevin* jälkeen enää käsitellyt kristinuskon kysymyksiä yhtä suoraan, hänen elokuviensa filosofia lepää vahvasti kristillisen etiikan perustalla. Erityisesti kolme viimeistä elokuvaa *Stalker* (*Stalker*, 1978) sekä ulkomailta tehty *Nostalghia* (*Nostalghia*, 1982)

ja *Uhri* (Offret, 1986) muodostavat eräänlaisen trilogian, joka pohtii ihmiskunnan pelastumisen mahdollisuutta tai mahdottomuutta. Tarkovski näki modernin materialistisen maailman niin lännessä kuin idässä hylänneen ihmisyydelle elintärkeät henkiset ihanteet ja olevan siksi tuhon partaalla. Individualismi oli Tarkovskille myrkyistä pahin, ja hän painottikin yksilön vastuuta koko ihmiskunnan edessä. Pelastus on mahdollinen vain kollektiivisesti ja se edellyttää yksilöltä henkilökohtaista uhrautumista, tieteellis-tekniselle maailmankuvalle vierasta uskoa ja kykyä kaikista henkilökohtaisista pyyteistä vapaaseen rakkauteen (ks. Tarkovski 1989).

Viimeisten elokuvien henkilöt ovat juuri tämän oivaltaneita – nykymaailman hulluiksi luokittelemia – ihmisiä: *Nostalghian* jumalhullu Domenico tekee kadulla polttoitsemurhan saadakseen häntä ympäröivät ihmiset havahtumaan, mutta epäonnistuu siinä tietenkin. Kuitenkin päähenkilö, runoilija Gortšakov, päätyy Domenicon ohjeiden mukaan yritykseen pelastaa ihmiskunta näennäisen järjettömällä tavalla: kuljettamalla lepattaen palavan kynttilän kuivuneen uimaltaan päästä päähän. Siinä yrityksessä hän menehtyy. *Uhrin* Alexander luopuu elokuvan lopussa kaikesta maallisesta ja tuikkaa kotitalonsa tuleen. Elokuva päättyy kuvaan kuivunutta puunkäkkärää kastelevasta pojasta – uskon ja toivon symboli jos mikä.

Andrei Tarkovskin jonkinlaisena vastapainona kuusikymmenlukulaisten ohjaajien kaartissa mainitaan usein kurssikaveri, kirjailijanakin tunnettu Vasili Šukšin. (esim. Anninski 1991, 199-200). Miehet olivat toistensa täydellisiä vastakohtia, Tarkovski hintelä moskovalaisälykkö, Šukšin romuluinen siperialaistallukka. Taiteilijoina erot olivat vähintään yhtä suuret – siinä missä Tarkovski eteni yhä syvemmälle hengen ja mystiikan spirituaalisiin kerroksiin, Šukšin oli lihaa ja verta, rehevä ja kansanomainen sekä elokuvissaan että kirjallisessa tuotannossaan. Yhteistä oli kuitenkin se, että molemmat olivat neuvostokulttuurin ulkopuolisia ja kaivautuivat sen pintakerroksen alla muhivaan venäläiseen multaan.

Šukšinin viimeisessä elokuvassa, *Punaisessa heisipuussa* (Kalina krasnaja, 1974) vankilasta päässyt Jegor yrittää saada elämänsä langanpäistä kiinni kirjeenvaihdon kautta löytyneen maalaismorsiamen kanssa, mutta vanha rosvojengi löytää ja tappaa hänet. Kulminaatiokohtauksessa Jegor, kohdattuaan hylkäämänsä äidin vuosi- en jälkeen, heittäytyy nurmelle nyhykimään tärviölle mennyttä elämäänsä. Taustalla näkyy hylätty valkoinen kirkko ilman ikkunoita tai ristiä, äärimmäisen murheellinen symboli, mikä saa Jegorin vaikuttamaan lähes neuvostoateismin uhrilta. Neuvostotodellisuuden ja venäläisen kansansielun yhteentörmäystä voikin pitää yhtenä Šukšinin tuotannon keskeisistä teemoista.

Larisa Šepitko oli sukupolvensa etevimpiä ohjaajia, jonka ura katkesi tapaturmaiseen kuolemaan vuonna 1979. Hän vastasi parista Brežnevin ajan hienoimmasta uskonnollisävyteisestä teoksesta. Andrei Platonovin novelliin perustuva *Sähkön kotimaa* (Rodina elektritšestva 1967) kuului vallankumouksen 50-vuotisjuhla- vuodeksi tarkoitettuun projektiin, jossa nuoren sukupolven ohjaajat saivat ohjata lyhytelokuvat vallankumouksen ja kansalaissodan tapahtumista. Elokuvassa nuori insinööri saapuu auttamaan kuivuudesta kärsiviä talonpoikia syrjäiselle maaseudulle. Aihe on neuvostoelokuvan perusleipää – tiedettä ja järkeä edustava kokematon kaupunkilainen lähetetään neuvostovaltion periferiaan opettamaan kommunismia ja tais- telemaan takapajuisuutta ja taikauskoa vastaan. Aiheen tunnetuimpiin muunnelmiin kuuluu mm. Grigori Kozintsevin ja Leonid Traubergin *Odna* (1931) ja erityisesti Mihalkov-Kontšalovskin *Ensimmäinen opettaja* (Pervyi utšitel, 1966). Šepitkon elokuvassa koko kuvio kääntyy kuitenkin pääläelleen.

Matkalla kylään insinööri kohtaa uskonnollisessa kulkueessa sadetta rukoilevan mummo- joukon (ilmeinen viite Eisensteinin *Vanhaa ja uutta* -elokuvaan) ja alkaa tietysti saarnata näille ateismia. Tovereineen hän rakentaa porakaivon ja moottoripyörän moottorilla toimivan mekaanisen kastelujärjestelmän. Vesi alkaakin virrata lupaavasti kuiville pelloille, ja hetken näyttää,

että tie ja järki voittavat taikauskon. Vekotin osoittautuu kuitenkin tyypilliseksi neuvostoval- misteeksi: se piiputtaa kesken kaiken ja räjähtää lopulta tuhannen päreiksi. Kun talonpojat ja päähenkilö sitten haavit auki töllistelevät roihuavaa tieteen ja edistyksen symbolia, taivaalta alkaa valua rankkasade – kuultiinko mummojen rukoukset sittenkin? Ei liene yllätys, että *Sähkön kotimaa* siirrettiin saman tien hyllylle ja se py- syikin siellä parikymmentä vuotta.

Todellinen raamattukuvaelma oli kuitenkin Šepitkon pääteokseksi jäänyt sotaelokuva *Nousu* (Voshoždenije, 1975), 1970-luvun tärkeitä neuvostoelokuvia, jonka pääsy tuotantoon ja levitykseen sensuurin läpi on jo pieni todistus ihmeiden mahdollisuudesta.<sup>3</sup> Valko-Venäjälle sijoittuvassa tarinassa kaksi partisaanimiestä lähtee vaaralliselle ruuanhakumatkalle ja tarpovat kilometrikaupalla lumihangessa. Natsien kanssa yhteistyössä toimivat maanmiehet nappaavat heidät kiinni, missä vaiheessa elokuva muuttuu muunnelmaksi Kristuksen kärsimysnäytelmästä. Kollaboraattorien kuulustelija vaatii näitä ilmiantamaan toverinsa. Kristus-hahmoinen Sotnikov kieltäytyy, mutta hänen toverinsa Rybak suostuu säästääkseen henkensä (Rybak tarkoittaa kalastajaa, ja viittaa näin Pietariin, mutta elokuvan loppupuolella hahmo vastaa Juudasta). Sotnikov teloitetaan kylän korkeim- malle kukkulalle kahden toverinsa kanssa kuin Golgatalle konsanaan.

*Nousu* on omalaatuinen ”antisotaelokuva”, jossa sankaruus ei ole fyysistä urotekojen suorittamista, vaan moraalista lujuuutta ja uhri- mieltä. Elokuvan alkupuolen vaiheissa Rybak osoittautuu rohkeammaksi ja pelastaa haavoit- tuneen toverinsa pulasta tavalla, joka vastaa perinteisempää ymmärrystä sotasankaruudesta. Todellista rohkeutta vaativassa valintatilanteessa hän on kuitenkin moraalisesti heikompi. *Nousu* noudattelee kuusikymmenluvun kulttuurin tapaa käsitellä sotaa ankarimpien henkilökohtaisten valintojen paikkana. Kuten Vail ja Genis muo- toilevat, ”Sodasta tuli harjoituskenttä, jolla neu- vostoihmisen moraalinen kestävyys koeteltiin” (Vail-Genis 2001, 92). Tämän teeman *Nousu* vie



ääripisteeseen rinnastaessaan Sotnikovin ja Kristuksen uhrin toisiinsa – raamatulliset viittaukset toimivat Šepitkolla yleisinhimillisinä metaforina ihmisen sisäisille kamppailuille uhrautumisen ja pettuuruuden, todellisen rohkeuden ja heikkouden välillä.

## Tengiz Abuladze – tie kirkkoon

Muissa tasavalloissa, Baltian maissa, Kaukasuksella ja Keski-Aasiassa, sensuuri oli usein löyempää kuin Moskovan ja Leningradin studioilla. Esimerkiksi kuusikymmenluvulta lähtien nousseessa gruusialaisessa elokuvassa kristinusko näkyi alusta asti venäläiselokuvia voimakkaammin. Tengiz Abuladzen ohjaama filosofinen trilogia *Rukous* (Molba, 1967), *Toiveiden puu* (Drevo želanija, 1976) ja *Katumus* (Pokajanije, 1984) on sarja tyyliiltään hyvin erilaisia elokuvia, joita yhdistää kristilliseen sävyyn käyty pohdiskelu hyvän ja pahan kamppailusta.

*Rukous* on mitä ajankohtaisin elokuva, runollinen kuvaus viime vuosisadan Kaukasuksesta, missä gruusialaiset ja inguusit (kristityt ja islamilaiset) käyvät ikaikaista uskonsotaansa. Kahdessa episodissa gruusialais- ja inguusimies tahtovat kumpikin irrottautua koston kierteestä ja suovat armon ”väärauskaiselle”, mistä syystä joutuvat fanaattisten uskonveljiensä hampaisiin. Koko tarina on puettu uskonnolliseksi hyvän ja pahan kamppailuksi. Hyvää edustaa enkelimäinen neitsyt-hahmo ja paha varjoista luimisteleva Saatana. Lopussa Kaukasus on jälleen liekeissä, uutta uskonsotaa valmistellaan ja hautoja kaivetaan. Valkea neitsyt hirtetään, mutta kävelee jälleen seuraavassa kuvassa – hyvyys ei kuole koskaan.

*Toiveiden puu* on hullunkurisine henkilöhahmoineen jonkinlaista maagista realismia gruusialaisittain, kuvaus vuosisadanvaihteen maalaiskylästä. Tarinassa on paljon erilaisia aineksia. Jumalhullu mies etsii taikapuuta ja löydettyään sen kuolee puun juurelle. Jonkinlaista pyhää kauneutta säteilevä Marita naitetaan julmalle miehelle. Hän pettää tätä rakastettunsa kanssa, ja vanhoillinen yhteisö surmaa hänet. Elokuvan

pappi tuo mieleen varhaisen neuvostoelokuvan karikatyyrit ja edustaa patriarkaalista ja suvaitsematonta vanhaa maailmaa. Silti elokuva päättyy kuvaan Maritan kotitalon raunioille kasvaneesta omenapuusta ja pikkutyöstä rukoilemassa sen juurella.

*Katumuksesta* tuli perestroikan elokuvan lippulaiva, ja onpa sitä nimitetty jopa neuvostoelokuvan lopuksi. (Zorkaja 2002, 505-506). Se muistetaan usein absurdina poliittisena satiirina, jossa stalinismi ja neuvostoyhteiskunta saavat symbolisen, suorastaan nekrofiilisen, asun. Yhtä lailla se on moraalinen allegoria, joka pohtii valtaan päässeen pahan olemusta. Siinä pienen gruusialaiskaupungin diktaattorin, Varlam Aravidzen (ulkoiselta hahmoltaan Stalinin, Hitlerin ja Mussolinin risteytys) ruumis ei tahdo pysyä haudassaan vaan tupsahtelee hämmästyneiden omaisten eteen kerran toisensa jälkeen. Syyllinen tähän on nainen, joka on menettänyt lapsena vanhempansa Varlamin terrorille, eikä siksi tahdo päästää diktaattoria haudan lepoon. Takautuma kolmekymmenluvulle kertoo sitten vanhempien kohtalon. Kaikki liiankin tutut ainekset ovat mukana: yölliset pidätykset, terrorin vainoharhainen ilmapiiri, omaisille kerrottu tuomio: ”karkotettu ilman kirjeenvaihto-oikeutta”, mikä merkitsi Stalinin aikana kuolemantuomiota. Päähenkilön kuvataiteilijaisä vangittiin, koska hän puolusti vanhaa arvokasta kirkkoa tuholta, ja juuri kirkon tuhoamiseen kiteytyy Varlamin hallinnon pahuus.

Kuten Nadežda Mandelstam muistelmissaan, niin Abuladzekin elokuvassaan tuntuu päätyvän johtopäätökseen, että pelkästään Stalinia on turha syyttää. Yhtä syyllisiä tragediaan ovat myös ne, jotka autoivat joko suoraan tai vaikenemalla, ne jotka alistuivat kohtaloonsa ilman vastarintaa ja ne jotka nyt yrittävät selitellä ja unohtaa. Kollektiiviseen syyllisyyteen lääkkeeksi tarvitaan kollektiivista katumusta. Elokuva jättää ratkaisun avoimeksi ja kaikki haavat auki: koko episodi diktaattorin ruumiin kanssa osoittautuu naisen unelmaksi, tosielämässä Varlam on päässyt kunnioitettuna hautaan, ja on katsojan tehtävä kaivaa hänet sieltä esiin. Loppukohtauksessa mummo

kävelee pitkin pääkatua ja kysyy päähenkilöltä  
viekö tie kirkkoon.

– Tämä on Varlamin katu, ei tämä vie kirk-  
koon.

– Mihin sitä sitten tarvitaan? Mitä hyötyä on  
tiestä, joka ei vie kirkkoon?

Mitä hyötyä on vallasta, joka ei palvele  
hyvää? *Katumuksen* loppukohtausta voi pitää  
yhtenä päätepisteenä kristinuskon nousulle  
neuvostoelokuvassa, juuri ennen Neuvostoliiton  
lopullista hajoamista.

## Viitteet

- 1 Trilogiaksi tarkoitettu elokuva pääsi vain toiseen  
osaansa ja sekin kiellettiin yli kymmeneksi vuo-  
deksi. Syy on ymmärrettävä – Iivana oli tarkoi-  
tettu Stalinin muotokuvaksi, mutta muotokuva  
muuttui yhä vähemmän imartelevaksi...
- 2 Käsikirjoitus valmistui Tarkovskin esikoiselokuvan  
*Ei paluuta* (Ivanovo detstvo, 1962) ensi-illan  
aikoihin. Valmis elokuva *Strasti po Andreju* ensi-  
siesitettiin viranomaisille vuonna 1966, mutta se  
ei saanut levityspäättöstä. Saman kohtalon koki  
pari vuotta myöhemmin 20 minuuttia lyhyempi  
versio, lopullinen *Andrei Rublev*. Vuonna 1969  
sen esitysoikeudet saatiin kuitenkin keploteltua  
Ranskaan, ja siten se päättyi mm. Cannesin elo-  
kuvafestivaaleille. Pitkällisen painostuksen jäl-  
keen se päästettiin levitykseen Neuvostoliitossa

vuonna 1971. (Ks. esim. Tenešvili 2002). Tar-  
kovski teki poistot vuoden 1968 versioon itse.  
Lyhennykset kohdistuivat lähinnä väkivaltaa ja  
alastomuutta sisältäviin kohtauksiin. Ohjaaja  
oli ilmeisesti tähän versioon tyytyväinen ja piti  
sitä lopullisena teoksena. Venäjällä elokuvasta  
on silti nähty viime aikoina useimmin restau-  
roitu vuoden 1966 versio alkuperäisellä nimellä  
*Strasti po Andreju*.

- 3 Tunnettu käsikirjoittaja Anatoli Grebnev muistelee,  
että Šepitko sai toteuttaa elokuvansa halua-  
mallaan tavalla yksinkertaisesti roikkumalla  
tarpeeksi sinnikkäästi Goskinon byrokraattien  
ovenkahvoissa – näiden kärsivällisyys petti  
ensin. (Grebnev 2002).

## Lähteet

- Anninski, Lev (1991), *Šestidesjatniki i my. Kinematograf stavši i ne stavši istoriei*. Moskva: VTMO "Kinotsentr".
- Enckell, Mikael (1988), Kristus ja antikristus Eisensteinillä. – *Peiliin kirjoitettu. Elokuvaesheitä*. (suom. Erkki Astala). Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Fomin, V. (1996), *Kino i vlast. Sovetskoje kino: 1965-1985 gody*. Moskva: Maternik.
- Grebnev, Anatoli (2002), Tšiny i ljudi. – *Kinematograf otteperi. Kniga vtoraja*. Moskva: Maternik.
- Laitila, Teuvo (1991a), Uskontokritiikki ja uskonnonvastainen propaganda. *Usko, toivo ja vallankumous. Kristinuskon ja kirkot Neuvostoliitossa*. Helsinki: Otava.
- Laitila, Teuvo (1991b), Venäjän ortodoksinen kirkko. *Usko, toivo ja vallankumous. Kristinuskon ja*

- kirkot Neuvostoliitossa*. Helsinki: Otava.
- Tarkovski, Andrei (1989) *Vangittu aika. (Zapetsatljonnoje vremja, suomeksi toimittaneet Risto Mäenpää, Velipekka Makkonen, Antti Alanen)*. Helsinki: Love-kirjat.
- Tenešvili, O. (2002), Kannskie i parižkie tainy filma "Andrei Rublev". – *Andrei Tarkovski. Jubilejnyi sbornik*. Moskva: Algoritm.
- Vail, Pjotr & Genis, Aleksandr (2001), *60-je. Mir sovetskogo išeloveka*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Youngblood, Denise J. (1985), *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Zorkaja, N.M. (2002), *Istorija sovetskogo kino*. Sankt-Peterburg: Aleteija.