

Ida sekä Mylläri ja risti

Kaksi lyhyttä mutta väkevää puolalaista elokuvaa uskonnosta

Marraskuussa 2012 puolalainen valtalehti *Gazeta Wyborcza* täyttyi kiivassanaisestä keskustelusta, jonka synnytti Wladyslaw Pasikowskin tuolloin tuore elokuva *Poklosie* (engl. *Aftermath*; sanatarkka käännös *Odelma* tarkoittaa sadonkorjaamisen jälkeen tapahtunutta kasvua, josta vielä saadaan satoa. Elokuvalle ei kuitenkaan ole suomenkielistä nimeä). Elokuva kuvasi puolalaista kylää, jossa oli sota-aikana tapahtunut juutalaisten joukkomurha. Holokausti ei puolalaisen elokuvan teemana ole mitenkään poikkeuksellinen, mutta ennen kuulumatonta oli, että elokuva paljasti joukkomurhan tekijäksi uhreiksi päätyneiden juutalaisten puolalaiset naapurit. Elokuvan synnyttämä keskustelu oli osin jyrkkää: se leimattiin muun muassa kaikkien aikojen anti-puolalaisimmaksi elokuvaksi.

Poklosie osui arkaan paikkaan paljastaessaan puolalaisen antisemitismin ilmenemismuodot suurelle yleisölle. Katolinen antisemitismi ei sinänsä ollut ilmiönä uusi, mutta sen liittäminen konkreettisiin tekoihin ja juutalaisten etniseen puhdistamiseen kohtasi Puolassa julkisessa keskustelussa ankaraa vastustusta. Tämä johtui pääasiassa kahdesta syystä. Ensinnäkin se kyseenalaisti varsinkin Kaczyńskien valtakaudella 2000-luvun alussa myös

poliittisia merkityksiä saaneen, sinänsä jo vanhan, puolalaisen messianismin hellimän ajatuksen Puolasta ulkovaltioiden politiikan uhrina. Jos puolalaiset alettaisiin nähdä uhrien sijasta tekijöinä, sodan jälkeiseltä kansalliselta lohdutautumiselta putoaisi pohja. Se puolestaan pakottaisi arvioimaan sodan aikaisia kärsimyksiä ja menetyksiä uudestaan. Toinen kysymys oli moraalinen: miten asiansa hoitavat ”kunnan katolilaiset” saattoivat syyllistyä etnisen puhdistuksen kaltaisiin hirmutekoihin? Pasikowski vastaa tähän osoittamalla, miten juutalaisten puhdistamisen jälkeen näiden omaisuus siirtyi kaikessa hiljaisuudessa puolalaisille. Ahneus selittää uskotavasti näitä tekoja, mutta synnyttää vielä vaikeammin kohdattavia moraalisia kysymyksiä. *Poklosie* päättyy väkivaltaan ja vaikenemiseen, sillä toisenlainen ratkaisu edellyttäisi asian avointa ja rehellistä kohtaamista, mihin puolalaisessa yhteiskunnassa ei ole vanhastaan ollut valmiuksia.

Pasikowskin esikuvana ja lähtökohtana oli vuonna 2001 ilmestynyt puolalaissyntyisen, Yhdysvalloissa asuvan Yalen historian professorin Jan T. Grossin kirja *Neighbors: The Destruction of Jewish Community in Jedwabne, Poland 1941*. Grossin isä Zygmunt Gross oli juutalainen ja äiti Hanna

Szumańska harras katolilainen, joka riskeerasi henkensä auttaessaan vastarintaliikkeen (Armia Krajowa) riveissä juutalaisia pakenemaan natsimiehityksen aikana. Grossin tutkimus osoittaa kiistattomasti, että saksalaiset eivät pakottaneet juutalaisia surmaamaan toisiaan; sen tekivät vuosisatoja naapureina asuneet puolalaiset oma-aloitteisesti. Teon kollektiivista luonnetta osoittaa, että kyläläiset viertivät syyn siitä saksalaisille ja sodan jälkeen vaikenivat asiasta. Tämän seurauksena Jebwabnen juutalaisuus hävisi kuin sitä ei koskaan olisi ollutkaan.

IDA – KRISTILLINEN KUTSUMUS JA LÄHIHISTORIAN PAINO

Paweł Pawlikowskin *Ida* tarttuu samaan kysymykseen, puolalaisten suorittamaan juutalaisten etniseen puhdistamiseen. Erotuksena *Poklosie*-elokuvasta *Ida* ei kuitenkaan pohjaudu mihinkään yksittäiseen tapahtumaan, vaan kertomukseen on yhdistetty piirteitä puolalaisten suorittamista etnistä puhdistuksista eri puolilta. *Ida* poikkeaa Pasiakowskin elokuvasta myös siinä, että se tuo etnisen puhdistuksen yksilötasolle tarkastellen tapahtunutta yhden perheen ja sen juutalaisten eloonjääneiden näkökulmasta. Pasiakowskin kysyessä, mitä tapahtui, Pawlikowski kysyy myös, mitä tapahtuneesta seurasi, miten selviytyjät kohtaavat tiedon perheensä tragediasta.

Paweł Pawlikowski syntyi Varsovassa 1957 puolalaiseen älymystöön kuuluneeseen perheeseen, joka muutti pois Puolasta pojan ollessa 14-vuotias. Ennen asettumistaan Britanniaan Pawlikowski asui Saksassa ja Italiassa. Hän puhuu sujuvasti äidinkieltään lisäksi englantia, saksaa, ranskaa, italiaa ja venäjää. Hänet tunnetaan ennen muuta dokumentaristina, jonka töissä yhdistyvät lyriisyys ja ironia. Pawlikowski on keskittynyt pääasiassa Itä-Eurooppaan liittyneisiin teemoihin. Monet hänen dokumenteistaan käsittelevät Venäjää ja Balkanin sodan osapuolia. Hänet on palkittu muun muassa Emmy- ja Prix Italia-palkinnoilla. Dokumenteista fiktion Pawlikowski siirtyi 1990-luvun lopussa. *Ida* on hänen kymmenes elokuvansa.

Idassa yhdistyvät Pawlikowskin tähänastisen uran monet piirteet. Elokuva muistuttaa dokumenttia: juoni on yksinkertainen ja pelkistetty. Jo

elokuvan trailerissa paljastuu juonen kannalta tärkeä salaisuus. Elokuvan mustavalkoisuus korostaa tilanteen ja osapuolten vastakohtaisuutta erinomaisesti. Päähenkilön naiiviutta lähenevä viattomuus saa upean tulkinnan osaksi siksi, että ohjaajan löytö, 23-vuotias pääosan esittäjä Agata Trzebuchowska debytoi tässä elokuvassa.

Tapahtumat lähtevät liikkeelle vuodesta 1962. Luostarissa noviisina asuva nuori tyttö, elokuvan päähenkilö, saa kuulla vain hieman ennen lupauksen antamista, että hänellä on yksi elossa oleva sukulainen, tati Wanda Gruz (Agata Kulesza), joka haluaa tavata hänet. Tati kertoo konventissa kasvatetulle orpotytölle salaisuuden Idan taustasta: tämä on juutalainen, Roza ja Haim Lebensteinin tytär. Yllättävä tieto saa hänet haluamaan käydä vanhempiensa haudalla. Tästä alkaa matka menneisyyteen.

Entisellä kotiseudullaan Piaskissa, Koillis-Puolassa Wanda ja Ida kohtaavat tilan uudet puolalaiset omistajat. Maisema voisi tuskin olla harmaampi. Vastaanotto on viileä, sillä heidän ilmestymisensä herättää menneisyyden kätkeyt salaisuudet. Pawlikowski alleviivaa uusien asukkaiden hurskautta. Lapsen kanssa heitä vastaan tuleva äiti pyytää lapselleen siunausta. Talon isäntä on myös kunniallinen mies, vaikka kiistääkin jyrkästi, että seudulla olisi koskaan asunut juutalaisia. Syyllisyys ja pelko menneisyyden uudelleen avaamisesta varjostavat hänen ja hänen perheensä elämää. Pihaan ajaneet vierailijat tuovat mukanaan pelottavan tuulahduksen, *vestigia terrent*.

Idan rinnalla esiintyvä tati edustaa sisarentyttärenä vastakohtaa. Hän on taistellut vastarintaliikkeen riveissä ja sodan jälkeen hankkinut arvostetun aseman tuomarina. Tämän tehtävän hän on hoitanut menestyksekkäästi jopa tuomiten toisinajattelijoita kuolemaan. Hän ei siis itsekään ole täysin viaton toisin kuin sisarentyttärensä. Ehkä juuri siksi menneisyys ei ole jättänyt häntä rauhaan vaan on tehnyt hänestä juurettoman ja yksinäisen. Lopulta kaksikon onnistuu tavoittaa sairaalassa kuoleva vanha mies, joka kertoo aluksi suojelleensa Idan perhettä, mutta sitten omin käsin surmanneensa sen kirveellä. Teon motiivia hän ei pysty kertomaan. Hitaasti hän kääntää päänsä pois. Teon aiheuttama

häpeän tunne on käsinkosketeltava, mutta hän ei pysty ripittäytymään uhriensa läheisten edessä.

Saadakseen naiset jättämään isänsä rauhaan miehen poika suostuu paljastamaan heille Lebensteinien perheen hautapaikan ja kertomaan heidän kohtalostaan. Kohtaus metsässä, jossa poika kaivaa auki haudan, on elokuvan pysäyttävin. Se osoittaa kouriintuntuvasti, mitä kerran tapahtui. Mitään tyhjentävää selitystä tapahtuneelle naiset eivät saa. Sellaista tuskin voitaisiin esittääkään. Pojan vaatimuksesta naiset lupaa olla vaatimatta perheen laittomasti haltuun ottaman talon palauttamista. He myös lupaavat vaieta näkemästään. Pawlikowski viittaa näin *Poklosien* tavoin ahneuteen etnisen puhdistuksen motiivina, mutta se ei ole ainoa selitys. Vanhempinsa haudalla Ida kysyy, miksei myös hän, ja saa vastauksen, että hänestä uskottiin voitavan kasvattaa ”kunnan katolilainen”. Ympärileikattu tumma serkku sen sijaan ”olisi aina tullut näyttämään juutalaiselta”. Naisille annetut vastaukset herättävät uusia kysymyksiä, joista perimmäisenä on miksi. Mikä aiheutti sen, että naapurit surmasivat Lebensteinit suojeltuaan heitä ensin saksalaisilta? Vastausta ei ole. On vain häpeä ja syyllisyys ja toisella puolella epätietoisuus.

Ida ei olennaisesti tarjoa uutta puolalaisen antisemitismin ymmärtämiseen, mutta kuvaa mestarillisella tavalla, millaisesta asiasta etnisessä puhdistuksessa on kyse niin tekijöiden kuin uhrien kannalta, ruohonjuuritasolla ja kasvosta kasvoihin. Pawlikowski osoittaa myös, ettei paljas totuus ja uhrien saattaminen kunnialliseen hautaan auta välttämättä selviytymään tämän kaltaisista tragedioista. Idakin ottaa hetkellisesti etäisyyttä luostariinsa, vaikka lopulta palaa sinne. Idan päätös antaa tilaa monenlaisille mahdollisille selityksille. Ehkä totuuden selviämisen välityksellä tapahtuva viattomuuden menetys vasta valmistaa hänet nunnaksi tai luostari tarjoaa hänelle turvapaikan paeta menneisyyden kauhuja? Ehkä kyse on anteeksiannosta tai vain ironiasta, jota hänen päätymsensä nunnaksi ilmentää? Ehkä Ida uskonsa avulla onnistuu pääsemään irti menneisyyden kahleista?

Ida on palkittu aiheellisesti Euroopan elokuvaakatemian parhaana vieraskielisenä elokuvana. Helmikuussa 2015 se sai parhaan vieraskielisen elokuvan Oscarin. Näiden lisäksi se on saanut pal-

kintoehdokkuuksia ja palkintoja niin Britanniassa, Kanadassa kuin kotimaassaan Puolassa. Elokuvan vastaanotto ulkomailla on ollut lähes yksinomaan kiittävä, mutta Puolassa on esiintynyt myös toisenlaisia ääniä. Kuten *Poklosien* tapauksessa myös tämän elokuvan kohdalla on esitetty syytöksiä, joiden mukaan *Ida* tarjoaa vain antisemitismin stereotyyppian. Elokuva on myös syytetty siitä, että tarina on fiktiivinen. Keskustelu osoittaa, että antisemitismin käsittely puolalaisessa julkisuudessa on yhä vasta alussa.

Puolalaisen antisemitismin akateemisessa tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota myös kirkon ja papiston rooliin antisemitismin lietsojina. Esimerkiksi historian apulaisprofessorina Pohjois-Iowassa toimiva Konrad Sadkowski on vakuuttavasti osoittanut useissa kirjoituksissaan, miten maailmansotien välisenä aikana puolalainen katolinen papisto kytki määrätietoisesti yhteen nationalismin ja katolisuuden. Nationalismin nousu oli Sadkowskiin mukaan yksi keskeinen tekijä vuosisataisen linnarauhanomaisen rinnakkainolon järkkymiseen 1800-luvun puolivälistä lähtien.

Etelä-Illinois'n yliopistossa historian apulaisprofessorina toimiva Theodore R. Weeks on Sadkowskiin ohella korostanut katolisen kirkon roolia puolalaisen antisemitismin kehityksessä. Weeks katsoo, että kirkon merkitys antisemitismin voimistumisessa oli Puolassa suurempi kuin esimerkiksi Saksassa, Ranskassa tai jopa Itävallassa. Nationalismin nousun keskeistä roolia puolalaisen antisemitismin synnyssä on alleviivannut myös Michiganissa historian apulaisprofessorina toimiva Brian Porter. Tämä kuitenkin poikkeaa Sadkowskista ja Weeksistä sikäli, että hän katsoo nationalistisen projektin levänneen 1800-luvulla papistoa leveämmillä harteilla. Myös puolalais-juutalaisten suhteiden historian professori Joanna Michlic sijoittaa puolalaisen antisemitismin osaksi puolalaisen nationalismin kehitystä.

Toisen, hieman vanhemman, erityisesti Hillel Levinen edustaman tulkinnan mukaan puolalaisen antisemitismin juuret ovat jo uudenajan alussa, jolloin pyrkimykset kohentaa maan taloutta ja sosiaalisia oloja epäonnistuivat takapajuisten lähtökoh- tien vuoksi. Syy epäonnistumisesta sälytettiin juutalaisille, mikä loi pohjan antisemitismin kehitykselle.

Nämä selitysmallit eivät välttämättä sulje toisiaan pois, joskin ajoittavat puolalaisen antisemitismin synnyin eri aikakausiin.

Puolalaisessa elokuvassa kirkon rooliin ja vastuuseen holokaustista ja etnisten puhdistusten innoittamisesta tai oikeuttamisesta ei toistaiseksi ole vielä puututtu kirkon nauttiman korkean kunnioituksen vuoksi. Myös antisemitismin ja nationalismin välistä yhteyttä ei tiettävästi ole vielä nostettu tarkasteltavaksi. Totuuden nimissä myös nämä keskustelut täytynee käydä julkisuudessa. Sekä *Poklosie* että *Ida* avaavat tärkeitä polkuja tähän suuntaan aikana, jolloin antisemitismi on myös muista syistä jälleen nostamassa päätään koko Euroopassa.

MYLLÄRI JA RISTI – RISTIN TIE, ELÄMÄ JA KUOLEMA

Siinä missä Paweł Pawlikowskiin *Ida* on sekä tarinan puolesta että ilmaisultaan pelkistetty, on Lech Majewskin ohjaama, Yhdysvalloissa Sundancen vuotuisilla filmifestivaaleilla Utahissa tammikuussa 2011 ensi-iltansa saanut *Młyn i krzyż* (*Mylläri ja Risti*) syvän värikylläinen essee loputtomien rinnakkaisten henkilöiden ja heidän tarinoidensa temmelyskentästä. *Młyn i krzyż* on samaan aikaan tiettyyn historialliseen tapahtumaan liittyvä ja ajaton, samanaikaisista, toisiinsa lyyrisellä tavalla yhteen punoutuvista kerrostumista koostuva elokuva, joka muodostaa katsojalle hyvin haastavan kokonaisuuden.

Lech Majewski syntyi elokuussa 1953 Katowicessa, yhdellä tärkeimmistä rautaesiripun takaisista teollisuusalueista. Kotikaupunkinsa ilmapiiriä stalinismin ja sen jälkeisen lyhyen suojaääkän ajan Puolassa hän on itse haastatteluissa luonnehtinut ”kaikin puolin harmaaksi”. Sukulaisuussuhteiden välityksellä hänelle kuitenkin tarjoutui tuolloin sosialistisessa maassa harvinainen tilaisuus viettää kesät ja loma-ajat Venetsiassa. Tutustuminen italialaiseen vanhaan kuvataiteeseen ja moderniin elokuvaan avasi hänelle ovia sellaiseen estetiikkaan ja taidefilosofiaan, joka muodostaa hänen taiteellisen työnsä myöhemmän pohjan. Myöhemmin, 1970-luvulla Majewski opiskeli Varsovan taideakatemiassa (Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie) ja Łodziin tunnetussa filmi-, televisio- ja teatteriam-

mattikorkeakoulussa (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi). Viimeksi mainitun koulun opiskelijoista Roman Polanski, Andrzej Wajda ja Zbigniew Rybczyński ovat saaneet töistään Oscar-palkinnot, Krzysztof Kieślowski lisäksi Oscar-ehdokkuuden parhaasta ulkomaalaisesta elokuvasta. Koulun tunnettuihin oppilaisiin kuuluu myös puolalaisen maagisen realismin kehittäjä Jan Jakub Kolski.

Italiassa nuoreen Majewskiin teki lähtemättömän vaikutuksen ennen muuta renessanssitaide. Haastatteluissaan hän on useasti viitannut erityisesti Venetsiassa Gallerie dell'Accademiassa säilytettävään Giorgionen maalaukseen vuosilta 1506–1508. Teos on myöhemmin saanut nimekseen *Myrsky* (*La Tempesta*). Giorgionen maalaus kuvaa harmonista ja idyllistä maisemaa, jota hallitsevat joki, puut, ranniot ja kaupunki kuvan taka-alalla. Taivaalla nähdään tummia pilviä ja salamanisku. Nämä myrskyn merkit luovat jyrkän vastakohdan kuvan esittämän maiseman harmonisuudelle. Maalauksen oikeassa reunassa on lasta imettävä nainen. Naisen imetyksasento on tavallisesta poikkeava lapsi ei ole äitinsä sylissä vaan hänen vieressään. Alastomalla naisella on hartioidensa päällä valkoinen vaate, jonka on tulkittu viittaavan puhtauteen ja viattomuuteen. Toisaalta naisen rehevät rinnat ja vatsa, samoin kuin imettäminen todennäköisesti edustavat renessanssille ominaista tapaa kuvata hedelmällisyyttä. Tapa, jolla nainen on kuvattu, saattaa viitata myös neitsyt Mariaan, jollaisena Majewski lienee hänet nähnyt. Vasemmalla seisoo vastakkain kontrapostoasenteelmassa mies, jonka kädessä on pitkä sauva. Mies hymyilee ja katsoo oikealle, muttei näytä katsovan naista. Miehen on arveltu olevan sotilas, paimen tai mustalainen. Miehen takana on pylväitä, jotka viittaavat voimaan ja pysyvyyteen, mutta pylväät ovat keskeltä poikki, mikä tavallisesti on kuoleman symboli. Oikealla katon päällä seisoo haikara, joka toisinaan kuvaa vanhempien rakkautta lapseensa.

Majewskin katse kiinnittyi hänen omien sanojensa mukaan tässä maalauksessa ennen muuta kolmeen seikkaan. Kuva tuntui esittävän samaan aikaan kahta väkevää ihmisen elämään vaikuttavaa voimaa, elämän ja kuoleman piiriä. Imettävä nainen lapsen kanssa kiteyttää kuvassa näkyvän

elämän alun ja elämisen halun, jota myös kuvan idylli ja täydellinen geometrinen harmonia kuvastavat. Toisaalta taivaalla näkyvät myrskyn merkit ja katkotut pylväät piirtävät esiin toisenlaisen todellisuuden: kuoleman ja tuhon voimat. Maalauksesta on esitetty erilaisia tulkintoja. Puhkeavan myrskyn on esimerkiksi katsottu kuvastavan Jumalan vihaa ja maalauksen etualalla olevien henkilöiden Paratiisista lankeemuksen jälkeen karkotettuja Adamia ja Eevaa, mihin henkilöiden alkuperäinen alastomuus saattaisi viitata. Kuvan motiivia koskevalla tämän kaltaisilla tulkinnoilla ei kuitenkaan tunnu olleen Majewskille merkitystä sen enempää kuin sillä, että juuri tämän teoksen on katsottu inspiroineen myös Manetia maalaamaan tunnetun teoksensa *Aamiaisruuhikolla* (*Le déjeuner sur l'herbe*) vuonna 1863.

Toiseksi silmiinpistävää on, että kuvasta näyttää puuttuvan kaikki liike. Maalauksen tunnelma on hiljainen, mutta jännitteinen. Se rakentuu eri osien summista (nainen, mies, kaupunki, taivas), jotka kaikki ovat kuvassa välttämättömiä mutta erillisiä. Ainoa liike on kuvan keskellä näkyvä lähde, joka sekin muistuttaa enemmän lammen seisovaa kuin puron virtaavaa vettä. Giorgionen maalausta voi hyvällä syyllä luonnehtia still-kuvaksi, hetkeksi ennen myrskyn puhkeamista. Majewski kutsuu tätä tilaa ”pyhäksi hetkeksi”, sillä se edustaa Jumalan näkökulmaa elämään, joka rakentuu loputtomasti toisiaan seuraavista tapahtumista. Majewski toteaa olevansa jatkuvasti kiinnostunut keskiaikaisesta tavasta esittää kuvissa samanaikaisia rinnakkaisuuksia; loputtomia muutamien ihmisten ryhmiä, jotka puuhaavat kukin omia askareitaan. Näitä ovat keskenään telmivät teinit, töitä tekevät talonpojat ja kylän raitilla tanssivat narrit. Näiden rinnakkaisten, mutta toisiinsa muuten kuin kausaalisesti vaikuttavien näytösten samanaikaisuus avautuu kuvan katsojalle vasta silloin, kun kuva pysähtyy jostain elämää suuremmasta syystä kuten esimerkiksi myrskyn puhjetessa kesken kesäpäivän idyllin. Majewskin elokuvaestetiikan keskiössä on yritys sovittaa tämä ”pyhän hetken” näkökulma myös elokuvaan. Tällainen lähtökohta sisältää luonnollisesti itsessään paradoksin, sillä elokuva nimensä mukaisesti perustuu ”elävään kuvaan” eli kuvien liikkeeseen. Kuvan pysäyttäminen ei Majewskilla tarkoita vain foku-

sointia lähikuviin ja musiikin avulla toteutettavaa käännekohtan alleviivaamista vaan koko elokuvaa hallitsevaa (nopean) liikkeen poissaoloa. Liike on Majewskille ennen muuta hidasta ja välttämätöntä liikettä, joka ilmenee luontoa ja luomakuntaa hallitsevissa realiteeteissa kuten vuodenajoissa tai syömis- ja syödyksi tulemisen dialektiikassa. Tätä hitaan liikkeen estetiikkaa ilmentää elokuvassa myös ”kaurismäkeläinen” tarpeettoman puheen välttäminen.

Kolmas seikka, joka kiehtoi nuorta Majewskia, liittyi renessanssitaiteen erityispiirteeseen maalata kuvat niin, että katsoja kokee pääsevänsä niin lähelle kuvassa avautuvaa todellisuutta, että hän melkein voi koskettaa kuvan hahmoja tai astua sisään teokseen. Uuden teknologian kehitys, ennen muuta 3D-tekniikan avaama mahdollisuus kokea elokuva kolmiulotteisena, on tehnyt entistä helpommaksi toteuttaa elokuvassa Majewskin tavoittelemaa läheisyyttä katsojan ja elokuvan välillä. Majewskia voidaan hyvällä syyllä pitää 3D-tekniikan taidefilosofian edelläkävijänä. Hän on myös toistuvasti tuonut esiin, kuinka nykytekniikka mahdollistaa hänen varhaisten ideoidensa toteuttamisen korkeatasoisesti ja nykyajan vaatimukset täyttäen.

Matkustaessaan nuorena miehenä Katowicesta Venetsiaan Majewski joutui vaihtamaan junaa Wienissä ja yöpymään kaupungissa. Wienissä hän pääsi kosketuksiin ennen muuta Wienin taidehistoriallisessa museossa (Kunsthistorisches Museum) säilytettäviin alankomaalaisen Pieter Bruegel vanhemman teoksien kanssa. Jo ensisilmäys osoitti hänelle, että ne edustivat samaa esteettistä näkemystä kuin hänen Venetsiassa näkemänsä italialaisen renessanssin mestariteokset: elämän ja kuoleman voimien samanaikaisuutta ja rinnakkaisuutta kylien tai kaupunkien elämässä; modernista olennaisesti poikkeavaa aikakäsitystä; tapahtumien rinnakkaisuutta ja eräänlaista *kairos*-hetkeä, jolloin liike käynnistyy uudelleen ja elämänpyörä jatkaa kiertokulkuaan. Myös kuvan ja katsojan välillä hän havaitsi saman maagisen välittömyyden kuin Giorgionen maalauksessa. Toki näiden kuvien välillä oli myös eroja. Giorgionen kahden figuurin sijaan Bruegelin maalauksissa esiintyy alankomaalaiselle renessanssi- ja barokkitaiteelle ominainen valtava väenpaljous. Majewskin silmissä Bruegelin työt veivät kuitenkin

eteenpäin hänessä jo Italiassa herännyttä maagista kokemusta, joka inspiroi häntä ja vaikutti ratkaisevasti hänen estetiikkansa ja taidefilosofiansa kehittymiseen. Giorgionin kaltaisten renessansitaiteilijoiden lisäksi samaan suuntaan hänen ajatteluaan viitoitti elokuvanteossa ennen muuta 1950–1960-lukujen italialainen ohjaajalegenda Federico Fellini ja tämän tapa yhdistää toisiinsa fantasiaa ja barokin mielikuvituksellisuutta.

Mylläri ja risti edellyttää Majewskin taiteellisen kehityksen ja sen taustojen tuntemusta. Ilman niitä elokuvasta ei muodostu kokonaisuutta. Elokuvan lähtökohtana on yksi maalaus, Pieter Bruegel vanhemman massiivinen tilateos *Tie Golgatalle* vuodelta 1564. Kyseinen maalaus on kooltaan tiettävästi tekijänsä toiseksi suurin teos. Se mainitaan varakkaan antwerpenilaisen taiteen keräilijän Nicolaes Jonghelinckin omaisuuden inventaariossa vuodelta 1566, myöhemmin taulu kuului Antwerpenin kaupungille ja 1604 Habsburg-sukuisen keisari Rudolf II kokoelmaan Prahassa. Majewski tarttui tähän teemaan tutustuttuaan Michael F. Gibsonin taidehistorialliseen analyysiin teoksessa *The Mill and the Cross: Peter Bruegel's Way to Calvary*, jossa tämä tarkastelee Bruegelin maalausta analysoiden yksityiskohtaisesti maalauksen lukuisia detaljeja ja kompositiota. Majewski työsti teemaa lähes kymmenen vuotta, kunnes elokuvaprojektio käynnistyi puolalais-ruotsalaisena yhteistyönä vuonna 2009. Yksinkertaistaen sanottuna *Młyn i krzyż* on yritys siirtää Gibsonin tutkimus valkokankaalle siten, että edellä kuvatut Majewskin kiinnostuksen kohteet välittyisivät katsojalle.

Ajatus selittää ja kuvata historiallisesti tunnetun maalauksen syntyä ja sisältöä elokuvan keinoin ei ole aivan ainutkertainen. Esimerkiksi Petter Webber kuvasi elokuvassaan *Tyttö ja helmikorvakoru* mestarillisesti Jan Vermeerin tunnetun maalauksen taustoja piirtäen melko vakuuttavan kuvan Delftistä Alankomaiden kultakaudella. Majewskin työ poikkeaa tästä kuitenkin monessa suhteessa. Hänen esteettisten ihanteidensa mukaisesti *Młyn i krzyż* ei oikeastaan ole kertomus, ei ainakaan sanan perinteisessä merkityksessä. Kyse on pikemmin pysäytettyjen kuvien sarjasta, joita yhdistää looginen järjestys: ne kaikki kuuluvat Kristuksen tiehen Golgatalle. Sen Majews-

ki toteuttaa pysähtymällä kuvan yksityiskohdissa: myllyssä ja myllärin perheessä, tien varrella soittavissa trubaduureissa, tanssivissa teineissä, telmivissä lapsissa ja keskenään leikkivissä koirissa. Ne kaikki kuuluvat osaksi kertomusta, vaikkei äkkiseltään siltä näytäkään. Saadakseen katsojan pysymään mukana Majewski tuo kuvaan ajoittain Bruegelin hahmon, joka selostaa työn rakennetta ja tarkoitusta samalla kun luonnostelee itse maalausta.

Gibsonin tutkimuksen mukaan Bruegelin maalausta hallitsee kaksi sfääriä. Kaupunki kuvan oikeassa ylälaudassa viittaa elämään, Golgata kuvan oikeassa alakulmassa kuolemaan. Kristuksen ristintie kulkee spiraalinomaisesti ylhäältä kaupungista alas mestauspaikalle. Majewski itse tulkitsee elokuvassa työnsä rakennetta vertaamalla sitä hämähäkin punomaan verkkoon. Hämähäkki eli kuolema odottaa verkon vasemmalla laidalla. Hyönteisen tartuttua verkkoon hämähäkki noutaa sen kulkemalla spiraalimaista reittiä verkon yli. Hyönteinen verkon toisessa ja hämähäkki toisessa laidassa edustavat vastakkaisia voimia: elämää ja kuolemaa. Hyönteiselle matka verkon toiselta laidalta hämähäkin ravinnoksi on vaellus elämän piiristä kuolemaan.

Elämän sfääriin korkeimmalle paikalle, kapealle kalliolle on sijoitettu mylly. Mylläri edustaa maalauksessa Jumalan näkökulmaa. Siihen pohjautuu myös teoksen nimi. Majewskille mylly on yksi maalauksen tärkeimmistä symboleista. Sen siivekkeiden pyörivä liike kuvastaa hänen oman tulkintansa mukaan elämänpyörää ja siipiparin pysähtyminen pyhää hetkeä, jolloin tapahtuvat draaman käännekohtat kuten Kristuksen syntymä ja kuolema. Molempien tapahtumien jälkeen siivekkeet lähtevät uudestaan liikkeelle: Kristus ei jää joulunlapsiksi eikä elämänsiirtä pääty Golgatalle. Jälkimmäiseen viittaavat kuoleman puun vieressä viheriöivät versot. Myös siivekkeiden funktiot kertovat siitä, kumpaan sfääriin ne kuuluvat. Siinä missä tuulimyllyn siivet saavat viljasta syntymään jauhoa, teilypyörään sidottu rikollinen julistaa kuolemaa pyöriessään mestatuna kaikkien nähtävänä.

Elämä ja kuolema sijoittuvat niin Bruegelin maalauksessa kuin Majewskin elokuvassakin vastakkaisille puolille, keskinäiseen kontrapostoasetelmaan. Myllyn siivekkeitä vastaavat teilypyörän pienat.

Giorgionen elämää symboloivan haikaran sijaan Bruegelin maalauksessa teilyörällä istuu korppi. Vastaavasti Giorgionen imettävää Madonnaa vastaa ristin luona murheen ja tuskan maahan asti painama *Mater Dolorosa*. Myös Bruegelin tuotannossa samana vuonna 1564 maalatut kaksi kuvaa, itämaan viisaita vastaanottava Jeesuksen äiti ja ristin juurella päänsä maahan painanut Maria, edustavat elämän ja kuoleman vastakkaisia näkökulmia Madonna-kuvaan. Kuoleman puun edessä on kuolleen hevosen loppuun kaluttu kallo.

Ristiinnaulittava Kristus on kuvan keskellä, mutta hänen hahmonsa peittyy maalauksen rikkaisiin yksityiskohtiin. Maalausta voisi ehkä tulkita niin, että Kristuksen kärsimys rinnastuu ihmisten kärsimykseen ja inkarnaatio tapahtuu mitä arksamman todellisuuden keskellä. Elokuvasa Majewski panee Bruegelin sanomaan, että Kristus kaikkein tärkeimpänä on luonnollisesti keskellä, mutta elämän moninaisuus kiinnittää katsojan katseen enemmän Marian suruun ja itse näyttämöön sekä temmeltäviin ihmisiin kuin itse päähenkilöön. Haastattelussaan Majewski kertoo pitävänsä sekä kiinnostavana että traagisena sitä, että historialliset käännekohtat tapahtuvat usein huomaamattomasti, osana arkea – eivät siten kuin ne on perinteisesti kuvattu.

Bruegelin maalauksen erityispiirre on sen estoton sijoittaminen Alankomaihin. Tarinan adaptaatio taiteilijan omaan aikaan ja kontekstiin ei tarkoita vain sitä, että maalauksen keskeiset hahmot on esitetty 1500-luvun asuissa vaan koko kärsimyshistorian sijoittamista osaksi Alankomaiden historiaa. Bruegelille kärsimysnäytelmän näyttämönä on Alankomaiden vapaussota. Vierasta miehitysvaltaa eivät siksi edusta Rooma ja sen legioonat vaan Habsburgien hallitushuoneen käskyläiset, espanjalaiset palkkasotilaat (huovit). Tästä asetelmasta seuraa, että myös Kristuksen kanssa ristiinnaulittavat rikolliset ovat kerettiläisiä, jotka katolinen reformi armotta vainosi ja tuomitsi kuolemaan. Ristintielle Kristuksen edellä kulkevat maalauksessa vaunut, joilla kerettiläiset istuvat. Maisemassa näkyvät teilyörät olivat tulleet aikalaisille kapinan kestäessä tutuiksi. Ristintien sijoittaminen Alankomaiden vapaussotaan voidaan nähdä varhaisena evankeliumien kontekstualisointina. Niiden myötä maalaukseen

sisältyy myös poliittinen vivahde. Analogia Uuden testamentin ajan Palestiinan ja 1500-luvun Alankomaiden välillä ei kuitenkaan ole keinotekoinen vaan luo kärsimystielle konkreettisen sisällön; passio ja historiallinen todellisuus limittyvät luovasti ja draaman jännitteen säilyttäen.

Majewskin elokuva on enemmän kuin yhden renessanssimaalauksen kuvitus, vaikka senkin toteuttaminen valkokankaalla on ollut melkoinen ponnistus. Sen onnistuu välittää Bruegelin ajatusmaailma ja siihen sisältyvä kosmologia tinkimättä alankomaalaisen renessanssi- ja barokkitaiteen valtavasta vitaalisuudesta, joka ilmenee elämänmuotojen ja ihmishahmojen loputtomana paljoutena. Elokuvaa on paitsi kuvaus kristinuskon yhdestä keskeisimmästä tapahtumasta myös monitahoinen esteettinen ja filosofinen tutkielma ihmisyyden ajattomista kysymyksistä.

Sekä Pawlikowskin *Ida* että Majewskin *Młyn i krzyż* sisältävät reflektoitua taidetta kärsimyksen, elämän ja kuoleman sekä vihan kysymyksistä. Molemmissa riittää pureksittavaa pitkäksi aikaa.

LÄHTEET

Ida. Ohjaaja Paweł Pawlikowski. Pääosissa Agata Kulesza, Agata Trzebuchowska, Dawid Ogrodnik. Puola-Tanska, 80 min.

Młyn i krzyż. Ohjaaja Lech Majewski. Pääosissa Rutger Hauer, Charlotte Rampling, Michael York. Puola-Ruotsi, 92 min. 3D-elokuva.

KIRJALLISUUS

GIBSON, MICHAEL F.

2001 *The Mill and the Cross: Peter Bruegel's Way to Calvary*. Lausanne: Acatos.

GIBSON, MICHAEL F. & MAJEWSKI, LECH

2010 *Bruegel: The Mill & The Cross*. Olszanica: Bosz & Angelus Silesius.

GROSS, JAN T.

2001 *Neighbors: The Destruction of Jewish Community in Jędrzejów, Poland 1941*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

LEVINE, HILLEL

1993 *Economic Origins of Antisemitism: Poland and Its Jews in the Early Modern Period*. New Haven, CT: Yale University Press.

MICHLIC, JOANNA

2008 *Poland's Threatening Other: The Image of the Jew from 1880 to the Present*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

PORTER, BRIAN

2002 *When Nationalism Began to Hate: Imagining Modern Politics in Nineteenth-Century Poland*. Oxford: Oxford University Press.

SADKOWSKI, KONRAD

2001 *Catholic Power and Catholicism as a Component of Modern Polish National Identity*. Seattle, WA: Henry M. Jackson School of International Studies.

WEEKS, THEODORE R.

2005 *From Assimilation to Antisemitism: The "Jewish Question" in Poland, 1850–1914*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.