

vartija

ihminen – usko – kulttuuri

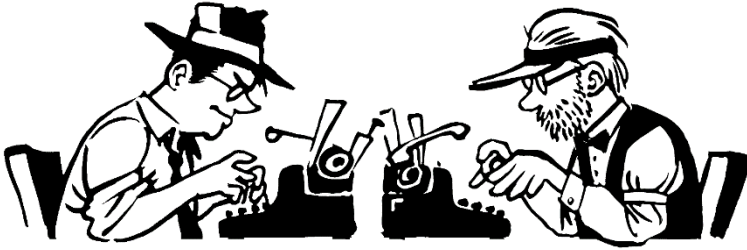
Ingmar Bergman

3 | 2018



Sisältö

Pääkirjoitus.....	108
Mikko Ketola	
1940-luvun Ingmar Bergman ja uskonto	110
Pekka Rehumäki	
Jumalan hiljaisuuden tuolla puolen:	
Ahdistuneisuus ja rakkaudettomuus Ingmar Bergmanin elokuvissa	122
Henry Bacon	
Ruumiini pelkää, minä en:	
Kuolema ja sen pelko Ingmar Bergmanin elokuvissa.....	140
Niilo Rantala	
Talven valoa uskon pimeyteen.....	151
Matti Taneli	
Avioero bergmanilaisittain:	
Kylmistä vuoteista palavaan syleilyyn	162
Nina Maskulin	
Isä, poika ja paha henki:	
Ingmar Bergmanin suhde isäänsä pastori Erik Bergmaniin	173
Matti Myllykoski	
Stimulus	183



Me ollaan bergmanilaisia kaikki

Ingmar Bergmanin syntymästä tuli 14.7.2018 kuluneeksi 100 vuotta. Elokuvan historian merkittävimpiin kuuluvan ohjaajan elämää ja elokuvia on muisteltu ja analysoitu tänä vuonna monella taholla. Myös Vartija antaa oman monipuolisen panoksensa juhlavuoteen.

Pekka Rehumäki käsittelee Bergmanin vähemmän tunnettuja 1940-luvun elokuvia analysoiden sitä, miten niissä näkyy uskonto. Hän toteaa, että ”uskonnollisuus ilmeni Bergman-elokuvissa ja käsikirjoituksissa vahvana tietoisuutena tuonpuoleisuudesta. Jumalan olemassaolo oli jatkuvasti ongelmallinen, ei niinkään personoituneen pahan olemassaolo.”

Henry Bacon tarkastelee ahdistuneisuutta ja rakkaudettomuutta Bergmanin elokuvissa. Hänen havaintoihinsa kuuluu, että ”Bergman keskittyi enenevässä määrin parisuhteen dynamiikkaan. Yhä keskeisemmäksi temaksi nousi ihmisten kyvyttömyys todella rakastaa läheisiään.”

Niilo Rantalan aiheena on kuolema ja sen pelko Bergmanin elokuvissa. Hänen päätelmänsä on, että ”kuoleman voittamisesta tai tuonpuoleisesta Bergman ei ryhdy epärehellisiä selityksiä antamaan.”

Matti Taneli keskittyy erityisesti *Talven valoa* -elokuvaan. Hän päättää: ”Se on mestariteos (papin) uskonnollisiin kuvauksesta, joka valaisee kärsimyksen ja rakkauden problematiikkaa. Elokuva tarjoaa ravitsevaa evästä (uskon)elämän ja sen merkityksen syvälliseen pohdintaan.”

Nina Maskulinin teemana on avioerokuvaukset Bergmanin elokuvissa *Kohtauksia eräästä avioliitosta* sekä *Fanny ja Alexander*. Hänen mukaansa niissä ”arkea leikittävät luomisvoimat, eroottinen tai taiteellinen, käynnistävät sekä katastrofin että uuden mahdollisuuden.”

Matti Myllykosken käsittelyssä on Ingmar Bergmanin suhde isäänsä pastori **Erik Bergmaniin**. Hänen nähdäkseen ei voi ”ainakaan väittää, että Bergman olisi ollut radikaalisti maallistunut papin poika, joka suhtautui rentoutuneen rauhallisesti Jumalan kuolemaan. Bergman oli radikaalisti maallistunut, mutta nimenomaan kristillisen uskon muodostaman dilemman vuoksi ja sen kautta.”

Seuraava ja tämän vuoden viimeinen Vartijan numero on erikoisnumero Sarajevosta ja Bosniasta. Se ilmestyy jouluksi.

Mikko Ketola

1940-luvun Ingmar Bergman ja uskonto

Pekka Rehumäki

Paholaisen silmä

Varhaisin muistoni Ingmar Bergmanin elokuvista on televisiossa esitetty komedia *Paholaisen silmä* (Djävulens öga, 1960). Käytettävissä olevien tietojen mukaan *Paholaisen silmä* näytettiin ensi kerran televisiossa vuonna 1972. Tämä on outoa, sillä mielessäni yhdistän katsomiskokemuksen edelliselle vuosikymmenelle. Todennäköisesti muistan väärin. Joka tapauksessa muistan elävästi Nils Poppen yksinkertaisen touhukkaan kirkkoherran ja oudon juonen, jossa tuonpuoleisia asioita käsiteltiin suorastaan burleskin komedian keinoin. *Paholaisen silmä* ei lukeudu Bergmanin pääteoksiin. Ohjaaja itse vaikenee siitä kirjassaan *Bilder*. Jörn Donner piti sitä tyhjämpäiväisenä tilaustyönä. Elokuva jäi kuitenkin teatterimaisuudessaan mieleeni, ja poikkesi jo silloin edukseen muista näkemistäni.

Näin sittemmin Bergmanin elokuvia harvakseltaan televisiosta: *Seitsemännen sinetin*, *Mansikkapaikan*, *Kuin kuvastimessa* jne. Kerta kerralla viehätyin niistä enemmän. Elokuvissa oli kiinnostavia teemoja, rakkautta ja kuolemaa. Jumalastakin puhuttiin, eikä uskonnollisia kysymyksiä ylipäätään kartettu. Myös komedioissa, niin kuin *Paholaisen silmässä*, ne otettiin vakavasti. Kunnes tuli *Fanny ja Alexander* (1982), niin ehjä, kokonainen ja komea, että teki melkein kipeää. Elokuvan pidempi versio lähetettiin meillä neljässä osassa vuodenvaihteessa 1983-84. Oli kesäyö, kun katsoin VHS-nauhalle taltioidun, viisituntisen elokuvan yhdeltä istumalta. Aamuyön tunteina oivalsin, että *Fanny ja Alexander* on mahtava synteesi niistä teemoista, jotka olin oppinut tunnistamaan sattumanvaraisesti näkemistäni Bergman-elokuvista. Vaikka Bergman jatkoi televisiotuotantoja aina 85-vuotiaaksi, vuoteen 2003, *Fanny ja*

Alexander jäi hänen viimeiseksi filmitököseen. Elokuvaauraansa ei voisi komeammin päättää.

1940-luvun oppivuodet

Ingmar Bergman (1918-2007) oli koko pitkän elämänsä ajan tavattoman tuottelias. Vuosina 1946-1983 Hän ohjasi yhteensä 38 pitkää elokuvaa, keskimäärin noin yhden elokuvan vuodessa. Elokuvien, käsikirjoitusten, tv-tuotantojen ja lyhytfilmien määrä nousee 77 nimikkeeseen. Bergman piti itseään ennen kaikkea teatterimiehenä, jonka uran hän aloitti jo parikymppisenä. Vuosien mittaan ohjauksia kertyi 171 kappaletta. Nykyisin Bergmanin vaikutus ulottuu kaikkialle, sillä hänen alkuperäisistä käsikirjoituksistaan on tähän mennessä tehty eri puolilla maailmaa yhteensä 374 erilaista näyttämösovitusta.

Ensimmäiset tekstinsä Bergman julkaisi 1940-luvulla. Tämän ensimmäisen ammatillisen vuosikymmenensä loppuun mennessä hänen elokuvistaan jo seitsemän oli päätyntä ensi-iltaan. Lisäksi hän oli laatinut oman käsikirjoituksen kolmeen muiden ohjaamaan elokuvaan. Hän oli opetellut henkilöohjausta, perehtynyt alan teknisiin vaatimuksiin ja kokeillut eri tyyllilajeja. Hänet oli myös noteerattu kansainvälisesti Venetsian ja Cannesin elokuvajuhlilla, kun ne sodan jälkeen aloittelivat toimintaansa.

Bergmanista oli kehittymässä *auteur*, sellainen millaisena hänet myöhemmin opittaisiin tuntemaan. Nuoren Bergmanin pääteos *Vankila* ehti ensi-iltaan ennen vuosikymmenen loppua, maaliskuussa 1949. Se oli ensimmäinen elokuva, jonka hän itse oli käsikirjoittanut ja ohjannut. Varsinainen mestarinäyte se ei vielä ollut. Sellaiseksi luen *Kesäisen leikin*, jonka hän kirjoitti ja ohjasi vuonna 1950, mutta jonka ensi-ilta viivästyi niin että se nähtiin vasta vuonna 1951.

Sturm und Drang - *Kiihkosta Kriisiin*

Alussa oli sana, niin kuin Maaret Koskinen kirjansa nuoresta Bergmanista otsikoi. Vuonna 1941 hänet pestattiin kuukausipalkkaiseksi kirjoittajaksi maan johtavaan filmistudioon Filmstadeniin, Svensk Filmindustrin (SF) palvelukseen. Tehtävänä oli muokata ja korjailla yhtiön hankkimia käsikirjoituksia. Bergman ei voinut olla tarjoamatta SF:lle myös omia tekstejään. Yksi niistä käsitteli sadistista latinanlehtoria ja piinattua lukiolaista . Bergman oli kirjoittanut tarinan heti ylioppilaaksitulonsa jälkeen, kesällä 1937. Hän näyttää purkaneen siihen kaikki kasvuvuosiensa turhaumat.

Aikansa isossa talossa kierrettyään käsikirjoitus hyväksyttiin tuotantoon. Kevätpuolella 1944 alkoivat kuvaukset. Kokenut teatteri- ja filmimies Alf Sjöberg vastasi ohjauksesta. Bergman hääräsi kuvaussihteerinä ja sai myös ohjata muutaman kohtauksen. *Kiihkon* (Hets) ensi-illan koittaessa lokakuussa 1944 Bergman oli jo lopettanut kuukausipalkkaisen työnsä Filmstadenissa. Hänestä tuli Helsingborgin kaupunginteatterin johtaja, siihen mennessä nuorin ruotsalaisena teatterinjohtajana. *Kiihko* menestyi kohtalaisesti ja herätti jonkin verran kansainvälistä huomiota. Suomessakin se näytettiin alkuvuodesta 1946. Elokuva lasketaan tänä päivänä Bergman-kaanoniin kuuluvaksi. Sjöberg toteutti intensiivisen käsikirjoituksen erinomaisella taidolla.

Kiihkon menestyksen rohkaisemana Bergmanille annettiin ohjattavaksi oma elokuva. Hän tarttui innolla haasteeseen ja muokkasi tanskalaisen Leck Fisherin (1904-1956) näytelmästä 'Moderdyret' käsikirjoituksen, joka teatterin ollessa tauolla kuvattiin heinä-elokuussa 1945. *Kris* kertoo uhrautuvan sijaisäidin (Dagny Lind) kasvattamasta 18-vuotiaasta Nellystä (Inga Langré), joka ajautuu dekadentin viettelijän (Stig Olin) uhriksi. Elokuva tuli ensi-iltaan helmikuussa 1946, mutta floppasi pahasti. Sitä luonnehdittiin rohkean metsästäjän ohilaukaukseksi. Elokuvaa ei hankittu Suomeen teatterilevitykseen eikä sitä toistaiseksi ole esitetty meillä edes televisiossa.

Bergman on myöhemmin tunnustanut esikoisohjauksensa puutteet. Nuoruuttaan ja kokemattomuuttaan hän sähläsi tekniikan kanssa ja suututti henkilökunnan. Yhtiö ei suostunut maksamaan enempää innokkaan nuoremiehen oppirahoja. Elokuvaaura Svensk Filmindustrin palveluksessa nousi toistaiseksi pystyyn. Vasta vuonna 1949 hän sai seuraavan kerran ohjata SF:lle.

Sateessa ja satamakaupungissa

Lahjakkuus oli kuitenkin tunnistettu ja poikkeusoloista vauhdilla nouseva Ruotsi tarjosi muitakin mahdollisuuksia. Itsenäinen tuottaja Lorens Marmstedt satsasi mielellään nousevaan kykyyn. Hän tarjosi tälle muokattavaksi norjalaisen Oscar Braathenin (1881-1939) näytelmää 'Bra mennesker'. Siitä tuli Bergmanin toinen elokuva *Elämän sateessa* (Det regnar på vår kärlek). Vankilasta vapautunut nuorukainen (Birger Malmsten) ja yhtiä lailla juureton nuori nainen (Barbro Kollberg) yrittävät aloittaa yhteistä elämää. Kuvaukset tehtiin kesällä 1946, ja ensi-ilta oli saman vuoden marraskuussa. Birger Malmsten (1920-1991) teki nyt ensimmäisen miespääosan Bergmanille. Elokuva menestyi kohtalaisesti, ja kritiikitkin olivat varovaisen myönteisiä. Vuotta myöhemmin, lokakuussa 1947, siitä tuli ensimmäinen Suomessa teatterilevityksen saanut Bergman-elokuva.

Bergman käyttää elokuvassa kertojaa, suurella sateenvarjolla varustettua hassua vanhaa herraa (Gösta Cederlund), joka kommentoi pitkin matkaa juurettoman nuorenparin tarinaa. Nämä kohtaavat toisensa sateisena syysiltana, eikä elämä hyvistä yrityksistä huolimatta näytä johtavan heitä aurinkoiselle puolelle. Lopulta he joutuvat vähäpätöisistä rikkeistä oikeuden eteen. Puolustajaksi ilmaantuu samainen hassu vanha herra, joka onnistuu vakuuttamaan tuomarin siitä, että vika on yhteiskunnassa, ei nuorissa. Heidän tiensä vie sittenkin auringonpaisteeseen. Parasta elokuvassa on loppupuolen oikeussalikohtaus. Kaikkietävässä kertojassa, hassun vanhan kerran hahmossa, voi nähdä jonkinlaisen projektion oikeudenmukaisesta Jumalasta.

Tämän jälkeen Marmstedt antoi Bergmanille työstettäväksi suomenruotsalaisen Martin Söderhjelm (1913-1991) näytelmän *Laiva Intiaan* (Skepp till Indialand, 1946). Söderhjelm työskenteli tähän aikaan Turun Ruotsalaisen teatterin johtajana, ja näytelmää esitettiin sekä Helsingissä ja Tukholmassa. Bergman työsti näytelmästä käsikirjoituksen ja elokuva valmistui teatterilevitykseen syyskuussa 1947. *Laiva Intiaan* on pitkän takauman avulla kerrottu tarina julman isän varjossa kasvavasta kyttyräselkäisestä Johanneksesta (Birger Malmsten). Isä (Holger Löwenadler) on sokeutuva kapteeni, joka on juuttunut kipparoiimaan nostoalusta. Salassa hän suunnittelee matkaa Intiaan unelmiensa naisen (Gertrud Fridh) kanssa. Johannes on työssä isänsä aluksessa, ja molemmat ovat rakastuneita samaan naiseen. Tarina huipentuu isän ja pojan väkivaltaiseen välienselvittelyyn. Bergman uskoi tehneensä mestariteoksen, mutta kriitikot ja yleisö eivät olleet samaa mieltä. Elokuva lähetettiin kuitenkin Cannesiin syyskuussa 1947, jossa se sai kunniamaininnan.

Bergmanin halu tehdä elokuvia on kyltymätön, ja Marmstedt tarjosi tälle seuraavaksi valmista käsikirjoitusta, ruotsalaisen Dagmar Edqvistin (1903-2000) omasta romaanistaan *Musik i mörker* (1946) muokkaamaa. Bergman ei pitänyt tekstistä, mutta Marmstedt ilmoitti että tämä on viimeinen tarjous. Bergmanilla ei ollut muuta mahdollisuutta kuin työstää materiaalista elokuva. *Sielujen sävel* (Musik i mörker) kertoo onnettomuudessa sokeutuneen nuoren muusikon (Birger Malmsten) kamppailusta katkeroitumisen kautta takaisin elämään, onneen ja ammattiin. Nuori nainen (Mai Zetterling) pelastaa muusikon, ja elokuva päättyy onnellisesti vihkiseremoniaan. Kuvaukset saatiin valmiiksi vuoden 1947 syyspuolella. Ensi-ilta oli tammikuussa 1948. Suomeen se tuli heinäkuussa 1949.

Sielujen sävelessä ei ole takaumia, ei myöskään samalla tavalla pysäyttäviä hetkiä, joita näkyi aiemmissä ohjaustöissä ja joissa välähtää Bergmanin poikkeuksellinen lahjakkuus. Tunteisiin vetoava tarina tuotti Marmstedtille kuitenkin hyvin ja sai aikaan myönteisiä aikalaiskriitikoita, myös Suomessa. Helsingin Sanomien Paula Talaskivi piti sitä yhtenä kesäkauden 1949 huippukohtana.

Sielujen sävelen menestyksen saattelemana Bergman sai lisää töitä Marmstedtilta. Hän sai työstettäväkseen lehtimies-kirjailija Olle Länsbergin (1922-1998) materiaalista elokuvan *Satamakaupunki* (Hamnstad). Kuvaukset alkukesästä 1948 kestivät lähes kaksi kuukautta. Ne tehtiin suurimmaksi osaksi Göteborgissa, jonne Bergman oli siirtynyt teatterinjohtajaksi. Tuloksena oli suhteellisen onnistunut, neorealismista vaikutteita saanut elokuva. Ensi-ilta oli lokakuussa samana vuonna. *Satamakauungin* keskushenkilönä on nuori Berit (Nine-Christine Jönsson), joka ei tule toimeen ymmärtämättömän äitinsä (Berta Hall) kanssa. Berit tutustuu hieman vanhempaan Göstaan (Bengt Eklund), joka on kyllästynyt merimiehen töihin ja hankkiutuu satamaan ahtaajaksi. He takertuvat toisiinsa ja löytävät monien vaiheiden jälkeen jonkinlaisen tien eteenpäin.

Satamakaupunki menestyi kohtalaisesti. Realistinen työläiskuvaus poikkesi edukseen valtavirrasta. Moni kriitikko piti sitä pitkään Bergmanin parhaana elokuvana. Suomeen se tuli vasta kesällä 1954. Sitä mainostettiin ”Bergmanin mestariteoksena”, sen jälkeen kun *Kesä Monikan kanssa* (1952) oli mennyt täysille saleille viikkokausia.

Vankila

Bergman oli runsaassa kolmessa vuodessa onnistunut tekemään viisi elokuvaa. Ensimmäistä eli *Krisiä* lukuunottamatta hän oli käyttänyt muiden laatimia tekstejä. Kahden viimeisen ja suhteellisen hyvin menneen elokuvan jälkeen hän sai tiukan tuotantobudjetin rajoissa toteuttaa Marmstedtin yhtiölle elokuvan oman alkuperäiskäsikirjoituksensa pohjalta. Bergman oli kesällä 1948 kirjoittanut pitkän novellin nimeltä *Sann berättelse*. Heti *Satamakaupungin* ensi-illan jälkeen hän muokkasi siitä synopsiksen. Elokuvan budjetti rajoitettiin noin puoleen sen ajan keskimääräisistä kustannuksista. Kuvauspäiviä oli vain kahdeksantoista. Menot tosin kasvoivat suunnitellusta, mutta siitä huolimatta *Vankila* tuotettiin reilusti normaalia halvemmalla. Ensi-iltaan se tuli maaliskuun lopulla 1949.

Vankilan juoni on monikerroksinen. Ohjaaja Martin (Hasse Ekman) saa filmistudiolle vieraaksi vanhan opettajansa (Anders Henrikson). Tämä on ollut hoidossa mielisairaalassa ja on pohtinut seuraavaa elokuvaideaa: kun paholainen saa hallita maailmaa, hän antaa kaiken jatkua entisellään. Helvetti on jo valmiiksi maan päällä. Martin lupaa harkita ideaa ja kertoo siitä kirjailijaystävälleen Thomasille (Birger Malmsten), joka tarttuu ajatukseen ja esittää, että hänellä olisi ehdokas pääosaan, 17-vuotias prostituoitu Birgitta Carolina (Doris Svedlund), jota hän oli aiemmin haastatellut lehtiartikkelina varten.

Kuluu puoli vuotta. Thomas riitautuu väkivaltaisesti vaimonsa Sofin (Eva Henning) kanssa ja lähtee kotoa. Birgitta Carolina on synnyttänyt lapsen, mutta ”sulhanen” Peter (Stig Olin) saa hänet luovuttamaan lapsen pois. Thomas kohtaa kodittoman Birgitta Carolinan ja hankkiutuu tämän kanssa täyshoitolaan. Heille annetaan aavemainen ullakkohuone. Tyttö näkee painajaisunia ja Thomasille selviää, että häntä painaa lapsesta luopuminen. Thomas ei pysty auttamaan Birgitta Carolinaa, jolle on nyt selvinnyt että Peter on tappanut vauvan. Hän palaa entiseen elämäänsä ja riistää lopulta hengen itseltään.

Thomas muuttaa takaisin Sofin luo. Loppukohtauksessa ollaan taas studiolla. Opettaja vierailee Martinin luona ja kysyy, aikooko tämä toteuttaa filmi-idean. Martin kieltäytyy: ”Filmin pitäisi loppua kysymykseen, mutta tässä ei ole ketään jolle kysymyksen esittäisi”. ”Ellei sitten usko Jumalaan”, ehdottaa opettaja. ”Ei kukaan usko”, vastaa Martin. ”Sitten ei ole muuta mahdollisuutta”, huokaa opettaja.

Den lille trumpetaren och Vår Herre

Vuoden 1949 loppuun mennessä Bergman oli siis ehtinyt saada valmiiksi seitsemän elokuvaa, viimeisenä sodanjälkeisen Saksan raunioita vasten tapahtuva *Jano* (Törst), joka tuli ensi-iltaan lokakuussa. Myös kahdeksas, *Onnea kohti* (Till glädje), oli jo kuvattu, mutta ehti ensi-iltaan vasta 20.2.1950. Näiden lisäksi kolme Bergmanin

käsikirjoitusta oli filmattu: *Kiihko* (1945), *Nainen ilman kasvoja* (1947) ja *Eva* (1948). Työtahti oli kuumeinen, sillä neljänä vuonna peräkkäin, vuosina 1946-1949 ensi-iltaan oli tullut käsikirjoituksen mukaan lukien joka vuosi vähintään kaksi Bergman-elokuvaa. Vuonna 1948 näitä oli peräti kolme: *Sielujen sävel*, *Satamakaupunki ja Eva*. Tässä on syytä ottaa tarkasteluun viimeksi mainittu, sillä se johdattelee kysymykseen uskonnosta Bergmanin varhaistuotannossa.

Tammikuussa 1948, *Sielujen sävelen* ensi-illan aikoihin Bergman oli viimeistellyt "kinematografisen novellin" 'Den lille Trumpetaren och Vår Herre'. Toista sataa sivua sisältävä käsikirjoitus alkaa miljöökuvauksella:

Det är juniskymning över berget och trakten nedanför. Inga ljus är stända utom semaforlampan vid stationshuset. Pappa går fram och tillbaka på perrongen med den röda flaggan hoprullad under armen. Lillasyster och jag står och tittar upp mot järnvägbron, -- Inne i köket håller mamma på med att grädda bröd i ugnen. Det luktar nybakat ända ut till oss på stationsplanen.

Novellin minäkertoja Bo on varttunut hieman yli toiselle kymmenelle maaseudun rautatieasemalla, lähellä junia ja vetureita. Bergman onnistui myymään tarinan SF:lle ja teksti annettiin Gustaf Molanderille, joka työsti siitä käsikirjoituksen ja ohjasi elokuvan. Kuvaukset tehtiin kesällä ja valmis elokuva *Eva* tuli ensi-iltaan Tapaninpäivänä, 26.12.1948. Ensi-iltapäiväkin puolustaa *Evan* valintaa nuoren Bergmanin uskonnollisten pohdintojen avainelokuvaksi.

Elokuvasa Bon lapsuus on kerrottu takaumin. Tarina alkaa Bon (Birger Malmsten) matkatessa junalla kotilomalle. Hän on ollut kaksi vuotta laivaston trumpettistina. "Mitä lähemmäksi kotia tulin, sitä vähemmäksi kävi kaikki se suurenmoinen, mitä olin kaupungissa kokenut. - - tulee musta varjo, joka kasvaa kotia kohti matkatessa. Varjo, josta en pääse koskaan vapaaksi. Se on seurannut minua 12-vuotiaasta asti." Bo muistelee, miten hän eräänä päivänä oli riitautunut ankaran isän kanssa ja karannut kotoa. Karkumatkalla hän oli tutustunut kiertäviin musikantteihin ja näiden

mukana kulkevaan sokeaan tyttöön Martheen (Anne Karlsson). Bo haluaa tehdä tyttöön vaikutuksen ja vie tämän veturiajelulle. Marthe nauttii vauhdista, mutta veturi syöksyy raiteilta ja Marthe kuolee. Bo joutuu ensi kertaa tekemisiin kuoleman, ”pelottavan pyövelin” kanssa.

Välit vanhempiin ovat aikuisiällä korjaantuneet, mutta muisto Marthen kuolemasta painaa yhä. Bo lähtee katsomaan Evaa (Eva Stiberg), kouluvuosien ihastusta. Eva auttaa isovanhempiaan maatalon töissä. Isoisä on sairas ja kuolemaisillaan. Bo aistii kuoleman läsnäolon ja ahdistuu entisestään.

Kotiuduttuaan laivastosta Bo muuttaa Tukholmaan ja asuu ystävänsä (Stig Olin) ja tämän vaimon (Eva Dahlbeck) ahtaassa asunnossa. Vaimo osoittaa Bota kohtaan eroottista mielenkiintoa, ja eräänä yönä Bo näkee unta, jossa hän vaimon yllättämänä tappaa ystävänsä. Kuolemasta on tullut hänelle pakkomielle.

Aamulla Eva soittaa ovikelloa. Hän on matkustanut ilmoittamaan, että odottaa lasta. Eva ja Bo muuttavat nyt yhdessä saaristoon ja odottavat onnellisina lapsen syntymää. Eräänä päivänä Bo kohtaa taas kuoleman. Hän löytää yhdessä saaren toisen asukin, vanhan kalastajan (Carl Ström) kanssa saksalaisen sotilaan rantaan ajautuneen ruumiin. Eva näkee ruumiin ja järkyttyy sodan ja kuoleman läheisyydestä niin, että synnytys käynnistyy. Kovassa myrskyssä Bo ja kalastaja ponnistelevat meren yli saattamaan Evan kättilön hoitoon. Myrskystä selvitään ja perillä Eva synnyttää terveen lapsen. Elämä voittaa. Bo oivaltaa, ettei kuolema enää ole sokea pyöveli, vaan tosiasia, jonka hyväksyminen kuuluu elämään.

Paholaisen kasvot

Elokuva syntyi Molanderin ohjauksessa, mutta käsikirjoitus ilmaisee nimeään myöten Bergmanin vakavat aikomukset. Jörn Donnerin mielestä Molander teki *Evan* hyvin paljon samalla tavalla kuin Bergman olisi tehnyt. Voin allekirjoittaa tämän,

sillä kun satuin näkemään elokuvan parikymmentä vuotta sitten Ruotsin televisiosta, luulin katsovani varhaista Bergman-elokuvaa.

Eva on erinomainen lähtökohta tarkasteltaessa nuoren 1940-luvun Bergman suhdetta uskontoon. Se on varhainen esimerkki siitä, kuinka uskonto hahmottui Bergmanille paljolti kuolemanpelon kautta. Pieni trumpetisti Bo joutuu moneen kertaan tekemisiin kuoleman kanssa: Marthe, Evan isoisä, painajaisuni, saksalainen sotilas ja vihdoin oman syntymättömän lapsen joutuminen kuolemanvaaraan. Paljon myöhemmin Bergman tunnusti, että kärsi nuorena hirvittävästä kuolemanpelosta, mutta onnistui kirjoittamaan itsensä siitä vapaaksi *Seitsemännessä sinetissä* (1957). Tähän kuluisi vielä lähes kymmenen vuotta, mutta jo *Evassa* on merkkejä lempeämmästä suhteesta uskontoon.

Varsinkin Bon vierailu Evan ja tämän kuolemaa tekevän isoisän luona on kuvattu herkästi. Isoäiti pyytää Bota soittamaan jotain lohdutukseksi, ja tämä puhaltaa trumpetista Johan Olof Wallinin kauniin virren ”Din klara sol går åter opp”. Kaikki ruotsalaiset lapset ovat aikoinaan oppineet virren ulkoa. Se on sama virsi, joka kuullaan ensimmäisen Bergman-elokuvan ensi hetkillä, kun Kiihkon koululaiset laulavat sitä aamuhartaudessa. Virsi on yhä sekä Ruotsin että Suomen ruotsinkielisessä virsikirjassa. Seuraavan kerran Bergman käyttäisi Wallinin virttä *Mansikkapaikassa*, vajaa kymmenen vuotta myöhemmin.

Kuoleva tuntuu rauhoittuneen, ja isoäiti alkaa lukea hänelle ääneen pyhiinvaeltajan psalmia 84: ”*Kuinka ihanat ovat sinun asuinsijasi, Herra Sebaot! Minun sydämeni nääntyy kaipauksesta, kun se ikävöi Herran temppelin esipihoineen...*” Vaikka kohtauksessa on musiikkeineen hartaushetken lämpöä, niin että houraileva isoisäkin rauhoittuu, Bo aistii vain kuoleman läsnäolon ja ahdistuu. Kun Eva jatkaa lukemalla ääneen paimenpsalmia: ”*Herra on minun paimeneni...*”, Bo palaa takaumassa taas veturionnettomuuteen, nyt viimeisenä muistonaan äidin lohduttavat sanat. Muistoista herätessään hän kuulee Evan lukevan Korkeaa veisua.

Bergman (tai Molander) näyttää tässä viittaavan henkilökohtaisen ja sisäistyneen uskonnon parantavaan voimaan. Kun Bo tunnustaa Evalle, ettei usko Jumalaan, tämä sanoo että Bo tarvitsee vain aikaa selvittääkseen ajatuksensa (eli vapautuakseen kuolemanpelosta). Repliikki näyttää viittaavan takaisin Bergmanin alkuperäisen käsikirjoituksen otsikkoon: Bo on uskonnollisessa kehityksessään lapsuuden traumaan juuttunut pikku trumpetisti. Meidän Herramme on ja hän on kuolemanpelkoa suurempi.

Kuolema jäi kuitenkin pysyväksi teemaksi Bergman-elokuviin, usein viitteiden ja vertauskuvien muodossa. *Seitsemännessä sinetissä* hän sitten onnistui Bengt Ekerotin mustakaapuhahmossa luomaan elokuvahistorian ikonisimman kuvan kuolemasta. *Evassa* Bergman/Molander käsitteli yksinkertaista hengellistä elämää lempeästi ja kunnioittaen. Oli toki muunkinlaista uskonnollisuutta. *Satamakaupungin* Beritin äiti on lähinnä jumalinen, sanan ikävimmässä merkityksessä. Berit ei löydä äidiltään sitä tukea, jota tarvitsisi. Institutionaalinen uskonto, kirkko ja papit, esiintyvät Bergmanilla usein samankaltaisessa valossa. *Elämän sateessa* pariskunta David ja Maggi yrittää hakea kuulutuksia. He ovat vuokranneet asuntopahasen, mutta virastopappi ilmoittaa, ettei voi julkaista kuulutuksia ennen kuin he ovat ilmoittaneet osoitteensa rekisteritoimistoon. Pappi on byrokraattisuudessaan suorastaan koominen. Hänestä ei ole nuorten auttajaksi. Elokuvan myönteiset uskonnolliset viitteet tulevat hienovaraisimpien viittausten välityksellä. Kuten yllä esitin, filmin hyväntahtoisessa ja kaikkitietävässä kertojassa voi nähdä viitteitä oikeudenmukaisen Jumalan mahdollisuudesta. *Elämän sateen* oikeussalikohtauksessa ollaan kuin viimeisellä tuomiolla, ja siinähan kertoja-puolustusasianajaja hankkii nuorille vapautuksen. Varovaisen myönteinen pappiskuva on myös elokuvassa *Sielujen sävel*. Sokean muusikon Bengtin pelastajaksi ilmaantuvalla orvolla Ingridilla on huoltajana kirkkoherra, joka epäilee antaa nuorille vihkilupaa. Näillä ovat ammattiopinnot kesken, eikä sokealla urkurilla ole monia työllistymismahdollisuuksia. Lopulta hän hän kuitenkin myöntyy.

Vankilassa on runsaasti uskonnollisia viitteitä, mutta suurimmaksi osaksi kielteisiä. Birgitta Carolinan vaeltaessa Tukholman katuja kuullaan kirkonkellojen soittavan virttä ”Kiitos nyt Herran”. Kun hän tuo täysihoidolassa parranajovettä papille, tämä toivottaa hänelle rauhaa. Birgitta Carolina kysyy, mitä rauha on, sillä hän ei usko Jumalaan. Pappi väittää aluksi uskovansa, mutta tunnustaa ettei syvimmältään usko. Hän ajattelee pikemminkin Jumalan olevan kuollut ja paholaisen hallitsevan maailmaa. Ja juuri siitä syystä hänen on elettävä siinä valheessa, että Jumala on. Elokuvan lopussa palataan samaan teemaan ja annetaan sama arvoituksellinen vastaus Jumalan olemassaolon ongelmaan. Kuin kaikuna Dostojevskin päätelmään: ”jos Jumalaa ei ole, kaikki on sallittua”.

On tuskin väärin sanoa, että uskonnollisuus ilmeni Bergman-elokuvissa ja käsikirjoituksissa vahvana tietoisuutena tuonpuoleisuudesta. Jumalan olemassaolo oli jatkuvasti ongelmallinen, ei niinkään personoituneen pahan olemassaolo. Se näyttäytyy usein helvettinä maan päällä, mikä on *Vankilan* pääteema. Paholaisiakin hän teki useampia: Stig Järrellin Caligula *Kiihkossa* ja nimihenkilö *Paholaisen silmässä*; Stig Olinin viettelijä *Krisissä* ja *Vankilassa*; samoin Georg Funkquist elokuvissa *En kvinna utan ansikte* (Bergmanin käsikirjoitus 1947) ja *Kesäinen leikki*. Bergman leikki usein henkilöhahmojensa nimillä. Vergérus oli yksi hänen suosikkejaan, ja sen nimen hän antoi yksiselitteisen paholaismaisille hahmoille elokuvissa *Käärmeenmuna* (1977) ja *Fanny ja Alexander* (1983).

Jörn Donner osui harvinaisen oikeaan, kun hän jo vuonna 1962 antoi mainiolle Bergmanin elokuvia käsittelevälle kirjalleen nimen *Djävulens ansikte* (Paholaisen kasvot).

Jumalan hiljaisuuden tuolla puolen: Ahdistuneisuus ja rakkaudettomuus Ingmar Bergmanin elokuvissa Henry Bacon

Ingmar Bergman oli yksi ahdistuneisuuden ja rakkaudettomuuden ankarimpia ruotijoita elokuvan historiassa. Hänen tuotannossa yhteiskunnalliset, poliittiset ja ideologiset kysymykset ovat pääasiassa takaa-alalla. Varsinkin studiokauden tuotannossa eli 1950-luvun lopulle saakka esillä ovat kyllä usein esillä porvarillisen yhteiskunnan valtasuhteet ja niihin liittyvät nöyryyttämisen keinot, mutta silloinkin painopiste on pikemminkin uhrien subjektiivisten kokemusten kuin valtarakenteiden analyysissä.

Aivan studiokauden lopulla henkilöiden ahdistus kiteytyi 'Jumalan hiljaisuuden' aiheuttamaan ahdistukseen. Tuon teeman käsittely kytkeytyi elimellisesti tyyllilliseen muutokseen hänen tuotannossaan. Yhteistyö kuvaaja Sven Nykvistin kanssa mahdollisti pohjoismaisen valon ennennäkemättömän hienovaraisen hyödyntämisen päämääränä luoda metaforinen jatkuvuus henkilöiden sielunmaisemien ja heidän ympäristönsä välillä. Uusien, tarkkaan harkittujen ilmaisullisten keinojen myötä kysymys Jumalan hiljaisuudesta häipyä pois, mutta ahdistus säilyy.

Bergman keskittyi enenevässä määrin parisuhteen dynamiikkaan. Yhä keskeisemmäksi teemaksi nousi ihmisten kyvyttömyys todella rakastaa läheisiään. Taustalla on heidän psyykkinen haurautensa maailmassa sekä siitä kasvava omanarvontunnon puute. Heidän elämäntilanteitaan luonnehtii paikalleen pysähtyneisyys ja heidän irtiottojansa surkuhupaisa näennäisyys. Usein parisuhteen jatkamisen ainoana perustana näyttäytyy vaihtoehdottomuus. Vielä

näköalattomampina näyttäytyvät aika ajoi aikuisen lapsen ja vanhemman sekä sisarusten väliset suhteet. Elokuvan muodon tasolla tämä klaustrofobisuus ilmeni dramaturgisesti yhä pelkistyneempänä, kamarinäytelmämaisena muotona.

Todellisuus ja teatteri

Robin Woodia mukaillen ja hieman kärjistäen voidaan todeta, että Bergman pureutuu ihmiselämän peruskysymyksiin keinovaroilla, joista etualalle kohoavat toisaalta ankara, armoton realismi, toisaalta hillitty, tarkasti käytetty symboliikka ja tyyliittely. Klassisen elokuvarealismen vastapainona näyttäytyvät teatterimetaforat: rituaalit, kulissit, roolit, illuusiot, kulissien romahtaminen, naamioiden laskeminen – ja hetkittäinen taianomaisuus. Toisaalta useiden Bergmanin henkilöiden minuus on kuihtumaisillaan kritiikittä omaksuttujen roolien repertuaariksi. Teatteri näyttäytyy uskonnolle ja järkipäisyyteen vetoavalle porvarillisuudelle vaihtoehtoisena, illusionluonteisuudestaan tietoisena tapana hahmottaa ja rikastaa inhimillistä kokemusta: näyttelijä tietää luovansa illuusioita ja omaksuvansa rooleja siinä missä yhteiskunnan tukipylväät hukuttavat minuutensa rooliensa alle. Teatterilaisten kohtalona on tulla halveksutuiksi juuri siksi, että heidän toimintaansa sisältyy implisiittisesti ajatus kaikkien inhimillisten toimintojen konstruoidusta luonteesta. Epäluulon ydin on siinä, että tuo käsitys kyseenalaistaa porvarillisten arvojen universaalisuuden ja pysyvyyden.

Joskus tapahtumat sijoittuvatkin teatteriin, lähinnä kulissien taakse. Siellä tapahtuu riisuutuminen, naamioiden ja roolien pudottaminen. Tuolla hetkellä henkilö nähdään henkisesti täysin alasti. Varsinkin *Kasvot* (1958) rakentuu keskeisesti tämän skeeman varaan. Tarina sijoittuu 1800-luvun puolen välin tienoille, Voglerin Magneettinen terveysteatteri saapuu pikkukaupunkiin esittelemään mesmerismiä. Elokuvan keskivaiheilla Max von Sydowin esittämä taikuri riisuu naamionsa. Hän tekee tämän vain yöllä vaimonsa seurassa, joka puolestaan esiintyy päivisin miehenä. Maagisia tunteja esiin loihtivan ulkokuoren kadotessa taikuri paljastuu haavoittuvaiseksi,

suorastaan valjun näköiseksi tavalliseksi ihmiseksi. Naamiointi ei ole hänelle pelkkää illuusion luomista, se tuntuu olevan myös hänen koko olemustaan ylläpitävä tukipylväs. Mutta tietoisuus illuusionluonteisuudesta tekee hänet haavoittuvaiseksi suhteessa noihin yhteiskunnan tukipilareihin, jotka pitäytyvät järkkymättä yhteisön sanktioimissa, kuin Luojan luomissa rooleissaan.

Pikkukaupungin porvarisvirkamiehet määräävät Voglerin järjestämään yksityisesityksen, jossa pilkaton paljastavat hänen käyttämänsä yksinkertaiset taikakeinot. Myöhemmin Vogler onnistuu hetkeksi saamaan lääkarineuvos Vergéuksen (Gunnar Björnstrand) valtaansa tälle salakavalasti järjestämässään ”yksityisesityksessä”, mutta sen päätyttyä Vergéus palaa arkitodellisuuteen, jossa hänen on sosiaalisen asemansa ja tieteisuskonsa takaamalla itsetyytyväisyydellä helppo pompottaa Voglerin kaltaisia temppujentekijöitä ja osoittaa heille heidän paikkansa. ”Naamioitukaa uudelleen niin että voin tunnistaa teidät”, kehottaa Vogler pilkallisesti. Tosiaan, ilman rekvisiittaansa maagikko ei kykene lainkaan salaamaan mitätöntä itsetuntoaan.

Eräs varsin teräväkatseiseksi osoittautuva emäntä toteaa ihmerohtojen myyjälle: ”Teistä tulisi hyvä saarnaaja.” ”Uskoni on horjuva”, tämä vastaa. Kääntäen: niistä joiden usko ei horju, ei ole näyttelijöiksi sillä he ovat rooliensa vankeja sen sijaan että olisivat niiden herroja. Mutta juuri tämä suojaa heitä epävarmuudelta ja ahdistukselta. Heillä on vahva ego ja hyvä asema yhteiskunnassa pitkälti sen ansiosta, että heillä ole kykyä epäillä. Bergmanin uran edetessä epäilyt alkoivat riivata hänen henkilöitään yhä enemmän.

Nöyryytys ja ahdistus

Monissa Bergmanin studiokauden elokuvissa eli siis aina 1950-luvun lopulle yhteiskunnalliset suhteet tulevat esiin lähinnä vain siinä, miten korkeammassa asemassa olevat nöyryyttävät alempiarvoisina pitämiään. Taustalla on tyypillisesti

nöyryyttäjän oma surkea heikkous valta-asemansa tarjoaman naamion takana. Julmalla ironialla juuri heidän sadistisia muotoja saavat halveksunnan osoituksensa saavat tuon naamion palamaan niin kiinni heidän kasvoihinsa, että heillä ei ole mitään poispääsyä heitä itseään jäytävästä, elämästä ja ihmissuhteista erottavasta roolista. Nöyryytetyt puolestaan ovat voimattomassa ahdistukseen tilassa, heidän ainoa vaihtoehtonsa alistumiselle on oman tilanteensa hyväksyminen kun eivät kykene sitä muuttamaan.

Nöyryytyksellä on jo tässä vaiheessa mukana eksistentiaalinen ulottuvuus. Jo Viettelysten illassa (1953) kiteytyy yksi Bergmanin tuotannon punaisista langoista. Kuten hän itse totesi: ”Meidän on hyväksyttävä elämä kaikessa kurjuudessaan, elettävä edelleen ilman harhakuvia ja selvästi tietoisena siitä, että väistämättömän lopputuloksena on fiasko.” Elokuvan alkupuolella nähdään surrealistissävyyinen takauma, jossa sirkuksen klovnin kevytkenkäinen vaimo strippaa hieman ja menee sitten uimaan kokonaisen sotilasosaston kanssa. Kun klovnin tulee hakemaan omaansa, sotilaat ulvovat naurusta. Hillittömän pilkan vain jatkuessa hän yrittää kantaa vaimonsa pois mutta tuupertuu maahan. Sosiaalinen ja seksuaalinen nöyryyttäminen kulkevat käsi kädessä. Myöhemmin sirkuslaiset yrittävät lainata pukuja teatterista ja joutuvat teatterinjohtajan pilkan kohteiksi. Johtajalla (Gunnar Björnstrand) ei ole illuusioita teatterilaisten sosiaalisesta asemasta, mutta hän toteaa silti, että lahjattominkin heistä taiteilijoista voi sylkeä lahjakkaimmankin sirkuslaisen päälle, ovathan he pelkkiä temppuilijoita.

Kaunis Anne (Harriet Andersson) sentään kelpaa halun kohteeksi teatterin Romeolle, eikä tytöllä ole älyä eikä voimaa pitää puoliaan. Hän päätyy myymään itseään arvokkaaksi luulemastaan helystä. Seksuaalisuus redusoituu ilottomaksi manipuloinnin välineeksi, jonka avulla ihmiset usein ilkeästi mutta vielä useammin epätoivoisesti havittelevat kuka nautintoa, kuka arvonantoa. Anne on sirkustirehtöörin (Åke Grönberg) rakastaja. Tämä arvaa kyllä mitä on tapahtunut ja ymmärtää aivan hyvin muutenkin, mistä on kysymys. Hän itse on samaan aikaan käynyt tapaamassa kunniallisena kauppiana menestynyttä vaimoaan siinä turhassa

toivossa, että tämä ottaisi hänet takaisin. Sekä Anne että tirehtööri ovat kyllästyneitä sekä sirkukseen että toisiinsa. Kun muita mahdollisuuksia ei heille avaudu, joku pieni toivo heillä sentään on sekä oman että toinen toisensa tilanteen tunnistamisessa. Mutta vaikka kyseessä on vahva elokuva nöyryytyksestä ja nöyryyttämisestä, viime kädessä se voi näyttäytyä lähestulkoon puhdistautumisriittinä, jonka jälkeen päähenkilöt pystyvät elämään ja ehkä jopa rakastamaan hivenen paremmin.

Jumalan hiljaisuus

Kun Bergman ohjasi Seitsemännen sinetin (1957), hänen kykynsä käsitellä abstrakteja ja henkisiä teemoja elokuvan keinoin oli kypsynyt täysin suvereeniksi. Kyseessä on ikään kuin keskiaikaisparabeeli uskosta ja epäuskosta, eräänlainen mysteerinäytelmä. Ristirekillä elämänsä tuhlanut ritari palaa kotikonnuilleen, mutta ei löydä sieltä minkä varaan alkaa uudelleen rakentaa elämäänsä. Rutto ja sen synnyttämät kauhistuttavat piirteet ihmisessä tuovat esiin elämän hirveimmän puolen. Mihin siis voisi uskoa? Tulevan eksistentiaalisen trilogian ydinajatus nousee esille: ”Usko on vaikeata kärsimystä. Kuin rakastaisi jotakuta, joka on kaukana pimeässä, ei vastaa huutoihin eikä näyttäydy.” Olisiko siis vain omaksuttava tietty kyyninen mutta tavallaan elämänmyönteinen pragmatismi, kuten ritarin aseenkantaja Jof? Häntä eivät eksistentiaaliset kysymykset sureta. Ritaria sen sijaan riivaa tarve löytää jokin merkitys elämästä. Elokuvan keskeisenä metaforana toimii hänen shakkipelinsä kuoleman kanssa. Hän luulee olevansa ovela, mutta ei osaa olla paljastamatta strategiaansa tälle vihonviimeiselle vihamiehelleen. Vaikka Jumalaa tai paholaista ei olisikaan, kuolema on olemassa yksilön olemassaolon absoluuttisena päätepisteenä. Mikäli mitään pelastukseksi kutsuttavaa ylipäätään on, sen on lähdettävä tämän tosiasian hyväksymisestä.

Bergman loi 1950–60-lukujen taitteessa uuden persoonallisen tyylin, jonka voimin hän saattoi käsitellä entistä hienovaraisemmin ihmiselämän keskeisiä psykologisia ja henkisiä kysymyksiä. Varsin huomattavasta verbaalisuudestaan huolimatta tyyli

vaikutti aidosti elokuvalliselta. Bergmanista tuli yksi elokuvan modernismin kärkihahmoista, eikä kiinnostus häntä kohtaan rajoittunut pelkästään elokuvaentusiasteihin. Häntä alettiin pitää nimenomaan filosofisena ohjaajana, joka kykeni syväluotaamaan aikansa eksistentiaalistisia tunteja. Bergman tunnistettiin auteuriksi, ohjaajaksi, joka kykeni välittämään omaperäisen vision maailmasta nimenomaan elokuvallisin keinoin. Hän jatkoi aluksi Jumalan hiljaisuus -teeman käsittelyä, mutta ryhtyi vähitellen tarkastelemaan ihmisen henkistä tilaa silloin kun kysymys Jumalasta tuskin nouse edes esille hänen henkilöidensä yrittäessä tulla toimeen ahdistuksen, nöyryytyksen ja oman rakkaudettomuutensa kanssa.

Bergmanin tärkein kuvaaja tässä vaiheesta alkaen oli Sven Nykvist, joka on mielletty suorastaan pohjoismaisen kuulaan kuvaustradition luojaksi. Yhteistyön alkaminen hänen kanssaan näyttäytyy taitekohtana Bergmanin uralla. Nykvist kirjoitti jo varhain innostaan, kun kohtasi ohjaajan, jolla oli intohimona valo. Jo ensimmäisen yhteistyöprojektin, Neidonlähteen (1960) myötä alkoi muotoutua tyyli, jonka puitteissa miljöön kuvaus – usein saaristo – toimii henkilöiden henkisen tilan kaukupohjana. Todellinen merkkipaalu tässä suhteessa oli Kuin kuvastimessa (1961), jossa elokuvan tyyli alkaa näyttäytyä henkisen tilan kuvajaisena. Bergman kuvasi Nykvistille millaisen tunnelman ja komposition halusi ja antoi hänen sitten toimia oman vaistonsa ja asiantuntemuksensa mukaan. Seurasi lähes rohkea irtiotto studiomaisesta työskentelystä keinovaloiseen ja voimakkaaseen kontrasteiseen. Keskeisenä erityispiirteenä nousi esiin kasvojen kuvaus. Nykvistin loivat kontrastit mahdollistivat entistä nyansoidummat lähikuvat. Bergman itse totesi: ”Ihmisen kasvot ovat elokuvallisin asia mitä onkaan.” Hänen näkemyksensä mukaan lähikuvissa piilee elokuvan ominaislaatu, joka erotti sen muista taiteista. Sana ’kasvot’ toistuu useiden hänen elokuviensa nimissä.

Niin sanottu metafyyssinen trilogia – Kuin kuvastimessa (1961), Talven valoa (1962), Hiljaisuus (1963) – oli siis lähestulkoon uusi aloitus Bergmanin uralla. Sen erottaa edeltäneistä elokuvista pelkistyneisyys, jonka elokuvalliseen toteuttamiseen Bergman tarvitsi Nykvistiä. Trilogian keskeisen tematiikan voi kiteyttää kolmeen perättäiseen

teemaan: uskon tarve, uskomisen vaikeus, uskomisen mahdottomuus. Kyseessä on myös uskaltautuminen tarkastelemaan kaikkein vaikeimpia kysymyksiä silläkin uhalla, että mitään vastausta ei löydy. Jokaisessa elokuvassa on vain muutama henkilö tavalla tai toisella eristyneenä. Kommunikointi niin näiden ihmisten välillä kuin ulkomaailmankin kanssa on vaikeaa. Nämä teemat ovat kaikkein selkeimmin esillä elokuvassa Talven valo. Sen päähenkilö, kirkkoherra Tomas Ericsson, kysyy suoraan, miksi Jumala vaikenee. Tuskin hän on maininnut tämän syyksi omaan ahdistukseensa, kun vastaus tavallaan annetaan hänen kohtaamiensa naisten kautta. Kysymys on hänen omasta rakkaudettomuudestaan, hänen omasta vaikenemisestaan ihmissuhteissaan.

Esiin nousee Bergmanin modernistisen vaiheen keskeinen teema: on kohdattava epätoivo ja tyhjyys kasvoista kasvoihin ennen kuin niiden yli voi päästä. Tätä voisi luonnehtia suorastaan heideggerlais-eksistentiaaliseksi teemaksi hänen tuotannossaan. Pystyvätkö hänen henkilönsä tähän? Bergman on kertonut, että Talven valo -elokuvan alkuidea oli ajatus miehestä, joka sulkeutuu kirkkoon, menee alttarille ja sanoo: ”Jumala, pysyn täällä kunnes tavalla tai toisella olet todistanut minulle, että olet olemassa. Tämän on oleva joko sinun tai minun loppu.” Mutta elämän on jatkuttava.

Bergman kulki tutkailemassa Pohjois-Ruotsin kirkkoja Sven Nykvistin kanssa. Marraskuinen retki ulottui yli 30 kirkkoon, joista yksi valikoitui kuvauspaikaksi – tai pikemminkin sen malliksi, sillä kuvauslupaa ei heltynyt ja Nykvistin täytyi rekonstruoida valon ja varjojen vaihtelut studiossa. Hän vietti joitakin päiviä kirkossa seuraamassa ja valokuvaamassa valaistuksen muutosta päivän mittaan, tavoitteena tallentaa ja sitten uudelleen luoda vaikutelma pohjoismaisen talvipäivän valaistuksen nyansseista. Nykvist vältti huolellisesti suoran valaistuksen käyttöä, päämääränä diffuusi, varjoton valaistus. Kuvallisen tunnelman tuli seurata talvisen päivän pimentymistä ulkona. Tämä näkyy myös tarinan päähenkilön, Tomaksen kasvoilla, ja tähän tiivistyy myös henkinen kulku kohti alati syvenevää pimeyttä. Kuinka Tomas voisi vahvistaa toisia uskossa, kun hän itse elää henkisessä tyhjiössä? Viime kädessä

hän ei edes etsi todistetta Jumalasta, sillä jollakin tasolla hän tiedostaa ongelman olevan hänessä itsessään, rakkaudettomuudessa, josta usko ei riitä häntä nostamaan. Elokuvan lopulla Tomas valmistautuu pitämään jumalanpalvelusta kirkossa, jossa ainoa läsnäolija on hänen uskosta luopunut naisystävänsä. Hieman ennen alkua kappalainen tulee hänen luokseen ja pohdiskelee Kristuksen henkistä tilaa ristillä, kun hänen opetuslapsensa ovat hänet hylänneet:

”Pastori, on täytynyt olla kärsimys ymmärtää, että kukaan ei ymmärrä. Että hylätään kun todella tarvitsee jotakin, johon luottaa. Mikä hirveä tuska! Mutta sekään ei ollut pahinta. Kun Kristus ristiinnaulittiin ja riippui siinä tuskissaan, hän huusi: ’Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?’ Hän huusi minkä jaksoi. Hän luuli taivaallisen isänsä hylänneen hänet. Hän uskoi kaiken, mitä hän oli saarnannut olevan valhetta. Kristus joutui suuren epäuskon valtaan juuri ennen kuolemaansa. Pastori, sen tuskan on täytynyt olla hänen hirvein kärsimyksensä. Tarkoitin Jumalan hiljaisuutta.”

Elokuva loppuu kirkkoherran sanoihin: ”Pyhä, pyhä kaikkivaltias luoja. Koko maa on täynnä sinun kunniaasi.” Lopetus avautuu hyvinkin erilaisille tulkinnoilla, joiden lähtökohtana ovat tietysti katsojan omat käsitykset ja vakaumukset: onko kyse vain sisällöstään tyhjentyneestä riitistä vai Jumalan sanan jatkuvuudesta yli yksilön kriisien? Kyse on asioista, jotka eivät yksinkertaisesti ole totta tai epätotta. Ehkä Tomas hyväksyy eksistentiaalistisen tyhjiönsä ja jatkaa työtään. Bergman puolestaan jättää taakseen Jumalan hiljaisuuden eksplisiittisen pohdinnan – mutta itse ongelmasta hän ei päässyt eroon.

Eksistentiaalistinen ahdistus parisuhteissa

Olennaista Bergmanin tämän vaiheen tuotannossa on ihmisen tilan ja ihmissuhteiden epäsentimentaalinen ja illuusioton tarkastelu. Hän käsitteli rohkeasti, jopa pakkomielteenomaisesti, joitakin ihmismielen ikävimpiä puolia. Metafyysisessä trilogiassa hän vielä problematisoi transsendentin perustan puuttumisen henkiseltä

elämältä, mutta myöhemmissä elokuvissa henkilöt eivät edes kaipaa ratkaisua tältä taholta. Päähenkilöiden eksistentiaaliselle ahdistukselle ei kuitenkaan löydy mitään muutakaan helpotusta tai viitekehystä. Niinpä heillä ei ole muuta keinoa kuin yrittää voittaa heikkoutensa omin voimin.

Varsinkin muodon kannalta Bergmanin kiehtovin tutkielma ihmissuhteiden dynamiikasta on *Persona* (1966). Päähenkilö Elisabeth (Liv Ullman) on näyttelijä, joka kesken *Elektran* esityksen on äkkiä menettänyt kykynsä tai halunsa puhua. Hän on päätyntyn sairaalahoitoon, mutta hänen lääkäriinsä katsoo lupaavimmaksi terapiamuodoksi lähettää hänet kesäiseen saaristoon yhdessä sairaanhoitaja Alman kanssa (Bibi Andersson). Alma on varsin imarreltu tehtävästään kuuluisan näyttelijän hoitajana, ehkäpä suorastaan toverina, ja osoittautuu sitä puheliaammaksi mitä pidemmäksi Elisabethin vaikeneminen osoittautuu. Vähitellen hän alkaa tilittää omaa elämäänsä, melkein kuin Elisabeth olisi häntä hoitava psykoterapeutti. Ja Elisabeth kuuntelee, välillä täysin neutraalin näköisenä, välillä hieman ironinen hymy huulillaan. Hän näyttää suhtautuvan Almaan hieman alentuen. Hän itse on kuitenkin tietoisesti omaksumiensa roolien ja viime kädessä itse valitsemansa mykkyyden vanki. On kuin hän olisi roolien omaksumistaidon hintana menettänyt sielunsa (lat. alma = sielu), ryhtynyt suhtautumaan toisiin ihmisiin pelkästään materiaalina uusien roolien hahmottamiselle, ja siten menettänyt kykynsä olla aidossa inhimillisessä suhteessa toisiin ihmisiin. Teema huipentuu, kun paljastuu, että hän oli kyvytön olemaan äiti pojalleen, minkä paralleelina käy ilmi, että Alma on aikoinaan teettänyt itsellään abortin. Vähitellen Elisabeth tuntuu synkän itsepäisellä hiljaisuudellaan tukahduttavan Alman elämäniloisuuden ja kyvyn kommunikoida toisen ihmisen kanssa. Unenomaisessa loppujaksossa heidän välillään käydään henkien taisto, jossa Alma näyttää aluksi olevan voitolla. Mutta viime kädessä Elisabeth on sittenkin voimakkaampi, ja kun heidän persoonallisuutensa tuntuvat lopulta sulautuvan yhteen, hän on hallitseva osapuoli. Jakso on mustavalkoisessa pelkistyneisyydessään ekspressionistisimpia sekä Bergmanin että Nykvistin tuotannoissa.

Vaikka Persoonaa tultiin pian arvostamaan yhtenä elokuvan modernismin kärkiteoksista, radikalisoitunut nuorempi polvi piti Bergmania vanhentuneen porvarillisen kulttuurin edustajana, joka oli menettänyt kosketuksensa nykyaikaan. Jossakin määrin ehkä reaktiona tähän Häpeässä (1968) päähenkilöiden ahdistuksen syynä on päällisin puolin meneillään oleva sota. Tapahtumien voi ajatella sijoittuvan lähitulevaisuuteen suhteessa elokuvan tuotantoaikaan. Elokuvasa ei ole minkäänlaisia viitteitä mihinkään tiettyyn poliittiseen todellisuuteen, mutta aineksia sodassa vallitsevasta arvotyhjiöstä ja sen totaalista tuhoavuudesta on otettu ylipäättään 1900-luvun sodista, joissa pienet ihmiset ovat murskautuneet erilaisten ideologioiden vannovien sotajoukkojen välissä. Elokuva kuitenkin tulkittiin allegoriaksi nimenomaan Vietnamin sodasta, ja tämän pohjalta se synnytti vilkkaan keskustelun kotimaassaan. Hieman epäoikeudenmukaisesti tältä pohjalta sitä myös arvosteltiin päähenkilöiden, Evan (Ullman) ja Janin (von Sydow) parisuhteeseen keskittymisestä. Kritiikki oli sikäli epäoikeudenmukaista, että sota on elokuvassa kaiken aikaa läsnä inhimillisyyttä tuhoavana voimana. Usein kauhistuttavuus tulee ilmi vain Evan ja Janin kasvoilta heidän lamaantuneena katsoessa ympärillään tapahtuvaa tuhoa. He ovat orkesterimuusikoita, joiden elämän sota on sysännyt raiteiltaan ja jotka yrittävät tulla toimeen syrjäisellä saarella maata viljelemällä ja kanoja kasvattamalla. Jan on psyykkisesti hauras ja kykenemätön selviytymään käytännön haasteista. Välillä Eva on täysin tuskastunut häneen. On kuin sota olisi vain pusertanut esiin heitä toisistaan vieraannuttavat seikat, tuoden vahvasti esille sen, että kun heidän normaalia elämäntyyliään ylläpitävät rakenteet ovat sortuneet, heillä ei ole mitään mihin turvautua – paitsi toisensa. Jälleen puhdas vaihtoehdottomuus näyttäytyy parisuhdetta viime kädessä koossa pitävänä voimana.

Kuten monissa muissakin Bergmanin elokuvissa, Häpeän päähenkilöt ovat taiteilijoita, mutta siitä ei ole heille mitään apua, ei edes pientä henkistä turvaa. Myöhemmässä tuotannossaan kuten televisiosarjassa/elokuvassa Kohtauksia eräästä avioliitosta (1973), Bergman osoittaa, että aviopari voi yltää vastaavaan pystyyn kuolleisuuteen ihan ilman sotaakin. Johan (Erland Josephson) on järkipöyhäinen ja ylpeä siitä, mutta tulee ohimennen paljastaneeksi eksistentiaalisen pelkonsa.

Maailma menee päin helvettiä, joten hän katsoo oikeudekseen pitää huolta vain itsestään ja olla välittämättä muista. Tulevaisuus on niin pelottava, että sitä on vain parasta olla ajattelematta. Bachin Matteus-passio sentään tarjoaa uskonottomallekin käsityksen hurskaudesta. Kuuluminen porvarisluokkaan ei enää suojaa epäilyiltä, niin kuin 1800-luvulle sijoittuneessa Kasvot-elokuvassa. Yhteiskunnallinen asemakaan ei ole niin turvattu, kuin Johan on luullut. Hän kokee nöyryyksiä akateemisella urallaan ja menettää näin keskeisen itsetuntonsa pilarin. Hänen vaimonsa Marianne (Liv Ullman) sen sijaan uskoo ainakin lähimmäisenrakkauteen. Mutta hänkin toteaa, että kukaan ei ole yltänyt Paavalin määritelmään rakkaudesta. Kun hän kertoo Johanille olevansa raskaana, hän toteaa ajattelevansa, että sillä on jokin merkitys. Rationaalinen Johan ei ymmärrä lainkaan, mistä hän puhuu.

Jakso jaksolta seuraamme heidän suhteensa tempoilua. Johan tunnustaa, että hänellä on suhde toiseen naiseen, ja hän jättää perheensä. Mutta uusi suhde ei osoittaudu avioliittoa tyydyttävämmäksi, ja perimmiltään nöyryytetty Marianne kaipaa yhä kaikkea mitä heidän suhteensa – varmaankin vahvasti idealisoituna – on merkinnyt hänelle. Häntä vahvistaa kuitenkin se, että hän ilmeisesti todella pitää ihmisistä ja on kiinnostunut olemaan vuorovaikutuksessa heidän kanssaan, aina kompromisseihin saakka. Johania puolestaan riivaavat aina vain enemmän riittämättömyyden ja merkityksettömyyden tunteet. Kun heidän olisi tarkoitus allekirjoittaa avioerosopimus, asiasta ei ole tulla mitään. Välillä he ovat kuin aloittamassa suhdettaan uudelleen, mutta päätyvät entistä suurempaan riitaan Lopulta Johan yltyy raivopäissään väkivaltaiseksi. Viimeisessä jaksossa he ovat molemmat menneet uusiin naimisiin, mutta ovat yhtä tyytymättömiä elämäänsä kuin ennenkin. Yhdessä he pettävät uusia puolisoitaan. Ehkä he voisivat vihdoin luopua idealisoitujen parisuhteiden illuusiosta ja kykenisivät jälleen elämään yhdessä, rakastamaan epätäydellisesti ja itsekkäästi, kuten Johan toteaa omasta kyvystään rakkauteen, tai sitten kuohuvasti, maanläheisesti ja epätäydellisesti, kuten hän toteaa Mariannesta. Tarina loppuu, ja jää avoimeksi, ryhtyvätkö he eroamaan uusista puolisoistaan voidakseen sitten elää kokeneempina ja mahdollisesti viisaampina yhdessä.

Rakkaudettomuus perhesuhteissa

Bergmanin kuvaamaa rakkaudettomuutta voi ilmetä kaikissa perhesuhteissa. Hän ei kuitenkaan juuri uskaltanut käsittelemään lapsia elokuvissaan – hänen varsinaisen teatteri-elokuvatuotantonsa päättänyt *Fanny & Alexander* (1982) on se poikkeus, joka vahvistaa säännön. Hän on turvallisemmilla vesillä käsitellessään äiti lapsi-suhdetta kun lapsi on jo täysikasvuinen, mutta kärsii yhä hylätyksi tulemisen traumasta. *Syyssoaatissa* (1978) hän antoi tämän roolin luottonäyttelijälleen Liv Ulmanille, joka oli jo TV-sarjassa *Kohtauksia eräästä avioliitosta* tuonut esille lapsuudesta kumpuavia riittämättömydentuntojaan. Nyt tytär purkautuu täysillä Charlotte-äidilleen, konserttipianistille, joka vuosien tauon jälkeen vierailee hänen luonaan. Ennen tätä hänen pappismiehensä kertoo Charlotalle oman näkemyksensä vaimostaan. Tämä on sanonut hänelle, ettei rakasta häntä eikä ole koskaan rakastanut ketään ihmistä, koska on kyvytön rakastamaan. Raskausaika kuitenkin muutti hänet täysin ja hetken he olivat onnellisia yhdessä. Lapsi hukkui muutaman vuoden ikäisenä, mutta Eva tuntee yhä mystistä läheisyyttä häneen.

Mozartin sonaatit ja konsertot estivät Charlottea tulemasta tapaamaan lapsenlastaan. Kerran aikaisemmin, Evan ollessa 14-vuotias, Charlotte oli yrittänyt sovittaa poissaolonsa. Hän muistaa tämän hyvänä aikana, mutta saa nyt vihdoinkin kuulla miltä Evasta tuntuu. Äidillisen huomion sijaan hän on saanut kulttuurikylvyn, josta hän ei ole ymmärtänyt tuon taivaallista. Ainoa opetus, jonka hän koki saaneensa, oli, että hänessä ei ole mitään hyvää ja arvokasta. Äiti muokkasi häntä oman tahtonsa mukaan, jo lopulta hän ei uskaltanut olla oma itsensä, ei edes yksin ollessaan, koska oli päätenyt inhoamaan kaikkea itsessään, koska mikään hänessä ei saanut äidin hyväksyntää. Evan mukaan Charlotte on hallinnut rakkauden esittämisen, mutta ei ole kyennyt rakkauteen. Hän on hylännyt molemmat tyttärensä (myös vaikeasti vammaisen Helenan, jonka Eva on ottanut hoidettavakseen) useaan kertaan. Myöhemmin Charlotta puolustautuu sanomalla, että pelkäsi Evaa ja hänen rakkauden tarvettaan, koska ei kyennyt vastaamaan siihen. Kohtauksessa Charlotta vaipuu hetkeksi melkein lapsen tasolle, tuoden esille sen, että hänen oman

rakkaudettomuutensa taustalla ovat hänen omat kokemuksensa jäämisestä hellyyden ja rakkauden piirin ulkopuolelle. Hän anoo Evalta jotakin hellyydenosoitusta, mutta on jo aivan liian myöhäistä. Kumpikaan ei kuule, että Helena on raahautunut vuoteestaan ja kutsuu äitiään.

Hieman aiemmin Bergman oli perehtynyt sisarusten välisiin suhteisiin elokuvassa *Kuiskauksia ja huutoja* (1972). Lähtökohtana oli ohjaajan visio valkoisiin puetuista naisista punaisessa huoneessa. Tuo lähtökohta tuntuu toimineen sytykkeenä myös vielä yhdelle tyyllilliselle avaukselle. Elokuvan hidaseleisyys, lavastuksen suorastaan klaustrofobisia tunteja herättävä pelkistyneisyys – tapahtumat sijoittuvat lähes pelkästään sisätiloihin, ja väriskeema on tiukasti punainen, valkoinen, musta – ja kamarinäytelmämäinen dramaattinen tiivistyneisyys vievät tyyliä voimakkaasti teatterimaiseen suuntaan. Tämän vastapainona elokuva on Bergman-Nykvist työparin intensiivisempiä kasvotutkielmia. Tämän mahdollistivat osaltaan kolmen Bergmanin uran vahvimman naisnäyttelijän suoritukset päärooleissa. Usein henkilöt reagoivat pikemminkin kasvojenilmeillään kuin repliikeillään – haaste, josta näyttelijät suoriutuvat erinomaisesti.

Keskeisenä teemana on rakkaudettomuus ja rakkauden kaipuu sisarusten välillä. Agnes (Harriet Anderson) tekee kuolemaa ja kaipaa kontaktia rakkaimpiinsa, mutta hänen siskonsa Karin (Ingrid Thulin) ja Maria (Liv Ullman) kykenevät vain heikosti ja ulkokohtaisesti vastaamaan hänen hellyydenkaipuuseensa. Paremmiin tähän pystyy perheen palvelija Anna (Karin Sylwan). Hän on menettänyt oman tyttärensä, mutta saa lohtua rukouksesta ja ajatuksesta, että hänen lapsensa on päässyt taivaaseen. Hän on tarinan henkilöistä ainoa, joka tuntuu olevan kykenevä välittämään toisista ihmisistä. Ehkä sen takia Karin, todettuaan hetkeä aiemmin kaiken olevan illuusiota, kieltää Annaa katsomasta itseään. Marian henkinen tilanne ei tunnu olevan paljon parempi. Hänellä on ollut suhde perheen lääkäriin Davidiin (Erland Josephson). Kun hän yrittää sytyttää intohimon heidän välillään uudelleen, David torjuu hänet ja tekee analyysin muutoksista hänen kasvoillaan, kaikesta, mikä ilmentää itsekkyyttä, kylmyyttä, välinpitämättömyyttä. Maria toteaa hänen kykenevän lukemaan kaiken

tämän vain, koska samat muutokset ovat näkyvillä hänessä itsessään. Itsevarmasti hän toteaa vielä: ”En tarvitse anteeksiantoa.”

Karin on neuroottisen tunnekylmä aina itsetuhoisuuteen saakka. Kun hän ahdistuu pelkästä Marian hellyydenosoitusyrityksestä, Marian on suorastaan vieteltävä hänet sisarelliseen rakkauteen. Karin on antautumaisillaan, mutta vetäytyy äkkiä rajusti: ”En voi! Minua ahdistaa jatkuvasti. Kuin olisin helvetissä.” Tämän voi uskoa viimeistään, kun elokuvan lopulla tutustumme hänen mieheensä Frederikiin (Georg Årlin). Tämä on kiinnostunut vain protokollasta, asioiden sujumisesta säädetyssä järjestyksessä. Hänen puheensa ja eleensä ilmentävät täydellistä välinpitämättömyyttä lähimmäistensä tunteista. Hän on Annan täydellinen vastapooli, mikä kärjistyy siihen, että hän torjuu ankarasti Marian ajatuksen antaa Annan valita talosta jokin esine muistoksi itselleen.

Agneksen kuoltua esiin astuu jälleen bergmanilaisittain uskossaan heikko pappi (Anders Ek), joka kuolleen osoitetussa puheessaan pyytää tätä rukoilemaan Jumalan edessä tähän maailmaan jääneiden puolesta, jotka jäävät elämään ”pimeässä likaisessa maailmassa tyhjän ja julman taivaan alla... Pyydä häntä vapauttamaan meidät pelostamme, ja syvästä epäuskostamme. Pyydä häneltä merkitystä elämäämme.” Karin ja Maria eivät ehkä jaa edes hänen epäilyksentäyteistä uskoaan, mutta niinpä heillä on sitäkin vähemmän toivoa päästä ulos ahdistuksestaan.

Elokuvan lopulla kuollut Agnes kutsuu Annan kautta kumpaisenkin siskonsa erikseen puhumaan itselleen, anoen vielä kerran kontaktia heidän kanssaan. Karin torjuu Agneksen eksplisiittisemmin kuin ehkä koskaan tämän eläessä. Maria yrittää vastata Agneksen kuolemanjälkeiseen kaipaukseen, mutta kauhistuu, kun Agnes yrittää takertua häneen. Kohtauksessa Bergman ottaa harkitun askeleen ulos tarinallisesta realismista luodakseen henkilöidensä psykologisia syvyyksiä. Ja vaikka Jumalan hiljaisuuden teema on jäänyt kauas, elokuvan voisi tulkita allegoriaksi synnin tilassa olemisesta: aivan kuten Talven valossa kyvyttömyys olla yhteydessä Jumalaan manifestoituu ylitsepääsemättömänä rakkaudettomuutena. Jonkinlainen armon

välähdys avautuu kuolleen Agneksen päiväkirjasta, hän kun on sentään kyennyt hetkellisesti kokemaan rakastamiensa sisarten läsnäolon. Karin lukee hänen päiväkirjastaan: ”Olen saanut parhaan lahjan, mitä ihminen voi saada tässä elämässä. Lahjalla on monta nimeä: hellyys, yhteenkuuluvuus inhimillinen läheisyys. Uskon, että tätä kutsutaan armoksi.”

LIITTEET

Bergmanin tuotannon ryhmittely

Bergmanin tuotanto voidaan jakaa karkeasti seuraaviin luokkiin (mukana vain keskeisimmät esimerkit): (1) Satiiriset komediat: Paholaisen silmä, Puhumattakaan naisista; (2) Historiallis-myyttiset elokuvat: Seitsemäs sinetti, Neidon lähde; (3) Sosiaalis-psykologiset tutkielmat: Kesä Monikan kanssa, Mansikkapaikka, Kasvot; (4) Metafyysis-psykologiset tutkielmat: Kuin kuvastimessa, Talven valoa, Hiljaisuus; (5) Eksistentiaalis-psykologiset tutkielmat: Persoona, Sudenhetki, Häpeä; (6) Avioliitto- ja ihmissuhdeanalyysit: Kohtauksia eräästä avioliitosta, Kasvotusten, Syyssonaatti; (7) Periodielokuvat: Kuiskauksia ja huutoja, Fanny ja Alexander; (8) Oopperaohjaukset: Taikahuilu, Bakkantit; (9) Dokumentteja: Fårö-dokumentit.

Ingmar Bergmanin tuotanto

Käsikirjoitus ja ohjaus

Kris (1946)

Det regnar på vår kärlek (1946)

Skepp till India land (1947)

Musik i mörker (1948)

Hamnstad (1948)

Fängelse (1949)
Törst (1949)
Till glädje (1950)
Sånt händer inte här (1950)
Sommarlek (1951)
Kvinnors väntan (1952)
Sommaren med Monika (1953)
Gycklarnas afton (1953)
En lektion i kärlek (1954)
Kvinnodröm (1955)
Sommarnattens leende (1955)
Det sjunde inseglet (1957)
Smultronstället (1957)
Nära livet (1958)
Ansiktet (1958)
Jungfrukällan (1960)
Djävulens öga (1960)
Såsom i en spegel (1961)
Nattvardsgästerna (1963)
Tystnaden (1963)
För att inte tala om alla dessa kvinnor (1964)
Persona (1966)
Vargtimmen (1968)
Skammen (1968)
En passion (1969)
Beröringen (1971)
Viskningar och rop (1973)
Trollflöjten (1975)
Ansikte mot ansikte (1976)
Ormens ägg (1977)
Höstsonaten (1978)

Ur marionetternas liv (1980)

Fanny och Alexander (1982)

Käsikirjoitus

Hets (1944)

Kvinna utan ansikte (1947)

Eva (1948)

Medan staden sover (1950)

Frånskild (1951)

Prästen i Uddarbo (1957)

Lustgården (1961)

Söndagsbarn (1992)

Enskilda samtal (1996)

Trolösa (2000)

Televisioelokuvat ja dokumentit

Herr Sleeman kommer (1957)

Venetianskan (1958)

Rabies (1958)

Oväder (1960)

Trämålning (1963)

Ett drömspel (1963)

Riten (1969)

Fårödokument (1969)

Reservatet (1970)

Misantropen (1973)

Scener ur ett äktenskap (1973)

Fårödokument (1979)

Hustruskolan (1983)

Efter repetitionen (1984)

De två saliga (1986)

Backanterna (1993)

Harald & Harald (1996)

Bildmakarna (1998)

Larmar och gör sig till (1997)

Saraband (2003)

Ruumiini pelkää, minä en:
Kuolema ja sen pelko Ingmar Bergmanin
elokuvissa
Niilo Rantala

I - HIKI

II - TANSSIINKUTSU

III - HILJAISUUS

IV - KUNPA LOPPU SAISI OLLA LEMPEÄ

I HIKI

*”On laivani mastoa vailla, mä vajoan
kun Kuolema lausuu kutsunsa vapahtavan.
Oi veli, minä tuijotan yöhön mut nielevään,
milloin mä myrskyssä Vapahtajan nään?”*

Dan Anderssonin runosta ”Merellä”, kokoelmasta ”Miilunvartijan lauluja”

Keskellä kiivainta luomiskauttaan, suurten suunnitelmien ja toimien ollessa vasta alussa, runoilija Dan Andersson (1888–1920) *kuoli*. Andersson oli saapunut Tukholmaan ja kirjaututtuaan hotelliin hän kävi pitkäkseen hotellin vuoteelle. Andersson oli kiihkeä etsijä, joka penäsi vastauksia elämän ja kuoleman, uskon ja epäuskon kysymyksiin. Oivaltava ja varmaääninen kyselijä ei koskaan noussut tukholmalaisen hotellin lakanoista. Koko sänky oli paria päivää aiemmin myrkytetty syaanivedyllä mahdollisten tuholaisten takia ja hyönteismyrkyn vahingossa huuhtelematta jääneet jäämät tukehduttivat juuri 30 vuotta täyttäneen runoilijan

hänen nukkuessaan. Siihen loppui kyseleminen Anderssonin osalta.

Muistan havahtuneeni noin kymmenenvuotiaana siihen, että *minä kuolen*. Kuolema ei ole peliä, se ei saavu tilauksesta tai kutsuttuna. Se voi ilmestyä koska tahansa, kutsumatta ja edes sen tuloa huomaamatta. Muistan kolmannen ja neljännen luokan välisen kesän, pimenevät elokuun illat, jolloin kesä jo pakkasi laukkujaan. Helteen väsyttämä maa ei antanut ajatuksilleni armoa ja pienistä huomioista lähteneet ahdistuksen tyngät alkoivat spiraalien tavoin paisua päässäni. Tunsin vuoden kiertokulun lähenevän iltaa ja luonnon hämärän hetken lähestyvän. Kuolemisen vääjäämättömyys ja varmuus kummittelivat mielessäni jokaisena iltana. Ohimoni hikoilivat ahdistustani pois. Vastauksia täytyy olla! Ainoa saamani vastaus oli kuitenkin hiljaisuus.

Tuosta kesästä on jo melkein viisitoista vuotta aikaa ja suhtautumiseni kuolemaan on luonnollisesti alun paniikin jälkeen seestynyt. Lamaantumisen ja rauhan väliä ajelehtien siitä on tullut tosiasia. Kuoleman kanssa on eletävä.

Yläasteikäisenä tutustuin englantilaistuneen intellektuellin, lauluntekijän ja poikkitaiteellisen neron Scott Walkerin tuotantoon. Walkerin neljäs sooloalbumi alkaa vaikuttavalla, jylisevällä kappaleella nimeltänsä ”Seventh Seal”. Muistan kappaleen aiheuttamat voimakkaat mielikuvat ritarista, joka pelaa shakkia kuoleman kanssa. Walkerin voimakas vibratobaritoni aloittaa kappaleen lauseilla ”Anybody seen a knight pass this way? I saw him playing chess with Death yesterday. His crusade was a search for God and they say it's been a long way to carry on”. Kului pari vuotta kunnes sain tietää, että Walkerin kappale oli tribuutti erään ruotsalaisen ohjaajan samannimiselle elokuvalle. Muistan marssineeni innoissani Turun kaupunginkirjastoon ja lainanneeni elokuvan *Seitsemäs sinetti* (1957). Elokuva pysäytti minut täysin.

Seitsemäs sinetti on todennäköisesti ruotsalaisen mestariohjaaja Ingmar Bergmanin tunnetuin ja ”siteeratuin” teos. Se on myös hänen omien sanojensa mukaan hänen

”ensimmäinen puhtaasti uskonnollinen elokuvansa”. Bergman teki *Seitsemännen sinetin* käsitelläkseen jäytävää kuolemanpelkoa ja kuvatakseen omaa ahdistustaan sekä kysymyksiään olevasta etsivän ritarin hahmon kautta.

Seitsemäs sinetti kertoo tarinan ritarista, joka ratsastaa halki ruton runnoman maan. Hän etsii ratkaisuja ja selvyyttä Jumalasta sekä Kuolemasta. Matkansa aikana ritari kohtaa vain kysymyksiä vailla vastauksia, hiljaisuutta joka nousee muuriksi. Ainut kumppani, joka hänen kanssaan alati keskustelee ja hänen vierellään kulkee, on kujeileva, mutta synkkäilmeinen Kuolema. Keskiöön nousee ”toivoton taisto taivaan valtoja vastaan” niin kuin Eino Leino asian aikanaan ilmaisisi. ”Seitsemännen sinetin” avainkeskustelu käydään jo neljännessä kohtauksessa. Ritari saapuu kirkkoon ja pysähtyy tuijottamaan Kristuksen tuskasta vääristyneitä kasvoja, nähden kannoillaan kulkevan Kuoleman. Hän alkaa ripittäytyä Kuolemalle:

Ritari: Haluaisin ripittäytyä, mutta sydämeni on tyhjä. Tyhjiys on kuin peili, josta katselen omaa kuvaani. Pelko ja inho täyttävät minut. Olen ollut välinpitämätön ja joutunut ulkopuolelle. Elän haaveiden, henkien ja kuvien maailmassa.

Kuolema: Ja silti et halua kuolla?

Ritari: Kyllä haluan.

Kuolema: Mitä sitten odotat?

Ritari: Haluan tietää.

Kuolema: Haluat takuun?

Ritari: Kutsu sitä miksi haluat. (Polvistuu) Miksi se on niin vaikeaa? Miksi Jumala piiloutuu? On vain puolittaisia lupauksia, tarinoita ihmeteista. Mitä tässä voisi uskoa? Kun haluaa, mutta ei vaan voi. Entä ne, jotka eivät edes halua? Haluaisin tuhota Jumalan sisältäni. Miksi Hän pysyy siellä tuottaen tuskaa ja nöyryytystä? Vaikka kiroan hänet, hän ei poistu. Hän vain jatkaa pilkkaamista. (Puhuu koko ajan enemmän Kristukselle kuin Kuolemalle) En pääse hänestä. Haluan tietää, en vain uskoa. En halua oletuksia vaan tietoa. Haluan, että Jumala paljastaa kasvonsa ja puhuu minulle.

Kuolema: Mutta Hän vaikenee.

Ritari: Huudan Häntä pimeydessä, mutta siellä ei tunnu olevan ketään.

Kuolema: Ehkä ei olekaan.

Ritari: Silloin on elämä järjetöntä. Kukaan ei kestä sitä tietoa. Kuoleman ja elämän tyhjiydestä.

Kuolema: Kaikki eivät välitä.

Ritari: Jonain päivänä hekin katsovat tyhjiyteen!

Kuolema: Sinä päivänä.

Ritari: Nyt ymmärrän. Me teemme pelostamme epäjumalankuvan ja sitä kutsumme Herraksemme.

Kuolema: Huolehdit turhaan.

Tässä hikoilussa konkretisoituu Bergmanin elokuvien näkemys kuolemasta. Ihmisen kasvot, Jumalan hiljaisuus ja Kuoleman alituinen läsnäolo ovat kaikki elementtejä, jotka pysyvät pinnalla Bergmanin elokuvissa loppuun saakka. Mutta miten Bergmanin elokuvissa kuolla? Ja mitä kuolema Bergmanille tarkalleen tarkoittaakaan?

II - TANSSIINKUTSU

Seitsemännen sinetin ikonisimpiin kuviin kuuluu näyttelijäseurueen spontaanisti kuvauspaikalla improvisoitu kuolemantanssikuvaelma, jossa tummanpuhuvat hahmot tanssahtelevat kukkuloiden yllä kuolemaansa uhmaten. Kuolemantanssi, joka on myöhäiskeskiajan suosituimpia aiheita kuvataiteen saralla, ei kuitenkaan ole tanssia kuolemaa uhmaten vaan tanssia Kuoleman kanssa, sen toimiessa viejänä ja ihmisen tanssiessa Kuoleman viulun tahtiin.

Kuolemantanssin symboliikka on moniselitteistä. Kirkkotaiteessa kuoleman rinnalla tanssivat rinta rinnan piispat ja rengit, hovineidot ja huorat. Kuolema kutsuu tanssiinsa jokaisen, joka elää! Moneen kuolemantanssia käsittelevään keskiaikaiseen maalaukseen onkin kirjoitettu kuvaukseksi: ”Tähän tanssiin minä kutsun kaikki”.

Kirkkotaiteen tehtävänä oli muistuttaa ihmisiä asemastaan taimina Kuoleman puutarhassa. Bergman ei muistuttajaa tarvinnut. Hänen tanssinsa Kuoleman kanssa alkoi samaa aikaa hänen luovuutensa syttymisen kanssa.

Tukholman yliopiston elokuvatutkimuksen professori Maaret Koskinen on kirjoittanut Bergmanin nuoruudesta laajan ja oivaltavan teoksen ”Alussa oli sana - nuori Ingmar Bergman”, jota lukiessani huomasin, että kuolema on kulkenut sekä teemana, että henkilöhahmonakin mukana jo hänen ensimmäisistä töistään lähtien. Jo ensimmäisessä elokuvassa, jota Bergman oli tekemässä, käsiteltiin kuolemaa useassakin kohtauksessa eikä edes erityisen ohimennen. Tuo ensimmäinenokuva, johon Bergman laati käsikirjoituksen, mutta jonka ohjasi tuolloin kokeneempi ja varttuneempi Alf Sjöberg, kantaa nimeä ”Kiihko”. Elokuvan lopulliseen versioon ei suurin osa Bergmanin slangikielelle puetuista suurten aiheiden keskustelutuokioista päätynyt. Alkuperäiskäsikirjoituksessa, josta otteita on luettavissa jo aiemmin mainitsemani Maaret Koskisen kirjassa, kuitenkin kuvataan nuorten miesten uhmaa mysteerin edessä. Koulutoverin kysyessä päähenkilö Jan-Erikiltä, että uskooko tämä ”elämään tämän jälkeen”, Jan-Erik vastaa kysymyksestä kimmastuneena: ”En helvetissä. Kun on kuollu niin sitten on kuollu eikä piru vie istu jossain taivaassa harppua skulaamassa tai eldaamassa onkapannua helvetissä tai jatka vaan jossain samaan tyyliin kuin täälläkin.”

Bergmanin varhaistuotannon näytelmäluonnoksissa, elokuvakäsikirjoitusten aihioissa ja muistiinpanoissa kuoleman tema nousee jo esille toistuvasti. Huomionarvoista on jo tuolloin Bergmanin tinkimätön selittelemättömyys; vaikka kuolema vaaniikin kaikkialla, ei kuoleman jälkeistä elämää selitellä ja itse kuoleman ahdistavaa mysteeriä ei pyritä kertoilemaan parhain päin. Tunnetila, joka kuitenkin välittyy voimakkaana niin alkuaikojen luonnoksissa kuten ”Komedia Jennystä”, ”Kasperin kuolema” tai ”Kiihko”, kultakauden teoksista kuten ”Seitsemäs sinetti” (1957), ”Mansikkapaikka” (1957), ”Neidonlähde” (1960), ”Kuin kuvastimessa” (1961), ”Talven valoa” (1963) tai ”Hiljaisuus” (1963) ja vielä myöhemmissäkin elokuvissa kuten vaikkapa ”Huutoja ja kuiskauksia”(1973), on ahdistus. Oli elokuvien yleinen

tunnelma sitten millainen tahansa, niin lähestyvän kuoleman arvoitus, sen alituinen läsnäolo jäytää sielua halki teosten. Jopa ”Mansikkapaikka”, joka on monella tapaa valoisa ja Bergmanin mittapuulla aurinkoinen elokuva, muodostuu kuolemaan valmistautumisen ympärille. Elokuvasa valmistaudutaan kuolemaan rauhassa, tehdään tiliä eletystä elämästä.

Jos lähdemme vertailemaan kahta Bergmanin työtä, joista toinen on luonnos 1940-luvun alusta ja toinen kokopitkä elokuva vuodelta 1973, kohtaamme hyvin samankaltaisen tavan suhtautua kuolemaan, vaikka välissä onkin yli kolmekymmentä vuotta. Niin ”Jennyn komediassa” kuin elokuvassa ”Huutoja ja kuiskauksia” kuolema kohdataan yksin, vailla todellista lohtua, vailla vastauksia. Maaret Koskinen kertoo, kuinka ”Jennyn” käsikirjoituksen loppukohtaus rakentuu: ”Näytelmä on nykyaikaiseen miljööseen sijoittuva moraliteetti ihmisistä, jotka eivät tee elämällään paljon mitään ja ovat jossakin mielessä jo kuolleita... Samalla hetkellä kun Jenny havaitaan kuolleeksi, aulan kello soi moneen kertaan ja paranteesin mukaan koittaa äkkiä ”suuri pimeys”, minkä jälkeen näyttämön reunalla erottuu rouva Åström (joka teoksessa symboloi Kuolemaa, ollen tämän henkilöitymä) yhdessä näytelmän vastikään kuolleiden henkilöiden kanssa. Rouva johdattaa laumaa: ”Meidän on mentävä. Tulkaa! Tulkaa, kaikki! Meidän täytyy pitää toisiamme kädestä ettemme kadota toisiamme!” Tämän jälkeen seuraa viimeinen paranteesi: ”Hitaasti ja epäröiden he menevät ulos pimeyteen. He katoavat yksi toisensa jälkeen. Lopulta on vain pimeys ja myrsky”.

Pimeys ja myrsky. Ainaista tuskaista tietämättömyyttä. Elämän pääosassa kuolema. Se on Bergmanille asia, joka sekä antaa elämälle arvon, että tekee siitä helvetillistä. Omaelämäkerrassaan ”Laterna magicassa” Bergman kirjoittaa kuinka ”kannan sisälläni ainaista myrskyä, jota minun on pidettävä kurissa, tunnen ahdistusta kaiken sellaisen edessä, jota ei ole ennakoita laskettu, joka ei ole ennakoita laskettavissa”.

Juuri kuoleman äkillisyys tuntuu ahdistavan Bergmania erityisesti. Kuolema voi vaania missä tahansa, ”Kuin kuvastimessa”-elokuvan joka paikkaan seuraavan

hämähäkkijumalan tavoin se seuraa joka paikkaan. Malliesimerkki oikukkaasta kuolemasta on Bergmanin kammottava ja verinen elokuva ”Neidonlähde”.

Neidonlähde on kertomus nuoresta tyttösestä, joka lähtee viemään kirkolle kynttilää pyhimyksen kunniaksi, mutta joutuu menomatallaan irstaitten paimenten raiskaamaksi ja tappamaksi. Teko synnyttää väkivallan ketjun, jossa kuolema kostetaan kuolemalla. Jälleen kerran Max von Sydowin tulkitsema tuska (tällä kertaa tytön isänä) on elokuvan hienointa antia. Isä on täysin epätoivoinen. Miksi Jumala sallisi tällaisen kuoleman? Miksi Jumala otti hänen tyttärensä pois näin aikaisin?

Tuli kuolema koska tahansa, on siihen valmistautuminen vaikeaa. Ja missä viipyvät vastaukset? Bergmanin elokuvien maailmassa kuolema on elämän perustavanlaatuinen tragedia.

III - HILJAISUUS

”Talven valoa”, ”Hiljaisuus”, ”Neidonlähde”, ”Seitsemäs sinetti”. Kysymys Jumalasta, kysymys mahdollisuudesta kuoleman jälkeiseen elämään, kysymys elämän merkityksellisyydestä. ”Neidonlähteen” isä, ”Hiljaisuuden” sisarukset, ”Seitsemännen sinetin” ritari ja niin pastori kuin itsemurhaa hautova Jonaskin elokuvassa ”Talven valoa” ovat kaikki niin epätoivoisia, että heille riittäisi pienikin merkki. Edes jotain, jonka voisi lukea merkiksi. Palanen armoa, säteellinen toivoa. Mutta korkea on taivas ja kova on maa. Jumala pysyy vaiti.

Jumala ei näyttäydy eikä ilmesty. Vastauksia ei anneta. Jotain kuitenkin tapahtuu; ”Neidonlähteen” lopussa raiskatun ja murhatun tyttären ruumiin alta alkaa pulputa lähde. Mystisiä tapahtumia siis on enkä koe, että Bergman mystistä todellisuutta suoraan kiistäisi. Kyseessä on mielestäni jonkin sortin malttamaton lamaannus, ajatus siitä, että pessimisti ei pety. Bergman ulkoistaa toivon ja uskonnon tarjoamat vastaukset ja toteaa, että ainut mistä voimme olla varmoja, on hiljaisuus. Bergmanin

tulokulmassa on paljon samaa kuin filosofi Ludwig Wittgensteinin myöhäistuotannossa. Kummankin, niin Bergmanin kuin Wittgensteininkaan mukaan meidän todellisuutemme ei vain pysty käsittelemään ja kuvaamaan mystistä todellisuutta. Se jää rajan tuolle puolen. Wittgenstein on kirjoittanut kuinka ”Jumala ei ilmesty maailmassa, siinä millainen maailma on, mutta näyttäytyy siinä, että maailma on olemassa. Jumala on sanomaton”.

Bergmanin maailmassa Jumala ei näyttäydy, ei vastaa eikä puhu. Jää epäselväksi onko häntä olemassakaan. Kuolema on ominut jossain määrin sen roolin, jonka kristillinen perinne yleensä langettaa suojelusenkeille. Bergman on tehnyt kuolemasta tinnituksen kaltaisen ei-toivotun suojelusenkelin, jonka varjo lepää kauneimmissakin hetkissä. Se ei kuitenkaan paljasta itseään eikä vastaa kysymyksiin. Bergmanin kuolema on peili ikkunan tilalla - kehottaen ilkkurisesti kurkistamaan ja pettymään. Hiljaisuus.

Hiljaisuutta ei kuitenkaan voi ohittaa. Se on läpituokevaa ja olemassaolostaan muistuttavaa. Viimeistään Jumalan olemassaoloa käsittelevässä trilogiassaan (Kuin kuvastimessa, Talven valo ja Hiljaisuus) vastaukseksi kaikelle nousee kylmäävä hiljaisuus. Hiljaisuus Jumalan sijaan, hiljaisuus kuolevan ylle, hiljaisuus vastaukseksi elävien kysymyksiin. Termi ”Gud`s tystnande” on Bergmanille läheinen, mutta kaiken kattavaa hiljaisuutta ei voi liittää pelkästään kuvaan ja kysymykseen Jumalasta. Kuoleman hiljaisuus kampeaa kylmän jalkansa lepoa yrittävien ylle. Kaiken kattava huutava hiljaisuus.

Roman Polanskin elokuvassa ”Inho”(1965), Catherine Deneuveen ilmiömäisesti näyttelemä päähenkilö alkaa kokea suurta inhoa seksuaalisuutta kohtaan. Jokainen kadulla kulkeva mies on potentiaalinen flirttailija, jokaisen ohikulkijan katse raastaa vartaloa ja painajaismaisissa näyissä miesten kädet alkavat ilmestyä kähmimään häntä läpi seinien jopa hänen omassa asunnossaan. Samalla tavoin kuoleman, elämän ja Jumalan mysteerit kietovat verkkonsa kaiken ympärille Bergmanin tuotannossa. Bergmanin Jumalaa käsittelevän trilogian avausosassa lanseerataan

termi ”hämähäkkijumala”, joka herättää mielikuvia joka paikkaan jalkansa ulottavasta ja kaikkialle seittinsä kietovasta Jumalasta. Samaa voisimme ajatella Bergmanin elokuvien kuolemasta.

Polanskin ja Bergmanin maailmassa seksiä tai kuolemaa ei voi ohittaa, se ei ole edes vaihtoehto. Vaikka ne olisivatkin hiljaa – vaikka varsinaista yhdynnän tai kuoleman aktia ei suoritettaisikaan, vaanii himo ja meistä jättävä aika meitä ainiaan.

IV - KUNPA LOPPU SAISI OLLA LEMPEÄ

Saksalainen kirjailija Hermann Broch on kirjoittanut romaaniinsa ”Vergiliuksen kuolema” lauseen, joka on ilmeisyydessään samaistuttavan lohdullinen. Päähenkilö Vergilius toteaa yks’kantaan kuinka ”minun pitää kuolla enkä minä tiedä mitään kuolemasta”. Siinä on myös alkupiste Bergmanin ahdistukselle. Suomalainen teatterivaikuttaja Jussi Parviainen on luonnehtinut, kuinka ”helppoa olisi kuolla, jos voisimme olla varmoja, että synnymme uudestaan, mutta meidän täytyy kuolla ihmisinä. Se on kova itkettävä paikka, hirveää elämää”.

Mutta tarvitseeko sen todella olla sitä? Vaikka kuolemaa ei pakoon pääsekään, ei Bergmanin viesti silti ole auttamattoman lohduton. Joskus jopa päinvastoin. Monessa Bergmanin elokuvassa kuoleminen tuska ja ahdistus syntyvät ennen kaikkea ahdistuksesta elämään. Itse jakaisin Bergmanin elokuvat kolmeen ryhmään sen suhteen, kuinka niissä otetaan kuolema vastaan.

Ensimmäisen ryhmän muodostavat elokuvat kuten ”Huutoja ja kuiskauksia”, joissa kuolema tulee raakana ja kammottavana, johtuen siitä, että kuoleva ei ole sinut kuolemansa eikä edes elämänsä kanssa. Jos kuoleva ei ole tehnyt rauhaa elämänsä kanssa, ei hän kykene solmimaan rauhaa myöskään kuolemansa kanssa.

Toisen ryhmän muodostavat elokuvat, joissa prosessi on kesken. Nämä teokset keskittyvät kuvaamaan kiihkeää etsimistä ja ahdistusta mysteerin edessä. Näissä

teoksissa, jotka muodostavat lajityypillisen enemmistön, kuoleman kohtaaja yrittää pelata shakkia kuolemaa vastaan eikä suostu luovuttamaan. Tähän sarjaan kuuluviksi lasken ennen kaikkea elokuvat ”Seitsemäs sinetti” ja ”Talven valoa”.

Kuinka siis kuolla oikein? Kuinka vapautua ahdistuksesta ja pelosta? Kolmannen ryhmän muodostavat elokuvat, joissa rakennetaan rauhaa elämän ja kuoleman kanssa. Nämä elokuvat ovat todennäköisesti olleet sekä henkilökohtaista terapiaa, että Bergmanin maailman ideaali siitä kuinka kuolemaan tulisi suhtautua. Elä sen mukaisesti, että olet sinut elämäsi kanssa. Tähän ryhmään kuuluvat ennen kaikkea elokuvat ”Mansikkapaikka” ja ”Kuin kuvastimessa”. Viimeksi mainitun elokuvan henkilöt saavat lohtua kuoleman, pelkojen ja raastavan todellisuuden edessä rakkaudesta, oli se sitten millaista hyvänsä. Perheen isä pitää rakkautta todisteena Jumalan olemassaolosta ja vaikka elokuvan aikana ihmisten kohtaamattomuus tuntuu riipaisevan lopulliselta, lopussa yhteys tuntuu löytyvän. Ihmisten välisessä aidossa yhteydessä, rakkaudessa ja välittämisessä tuntuu olevan Bergmanin mukaan mahdollisuus löytää jotakin, joka vie meidät lähemmäs Jumalan mahdollisuutta, kauemmas kuoleman ehdottomuudesta. Jo elokuvan nimi, ”Kuin kuvastimessa”, antaa monimerkityksellisen viittauksen ”Ensimmäisen korinttilaiskirjeen” jakeisiin 13:12-13: ”Nyt katselemme vielä kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta, mutta silloin näemme kasvoista kasvoihin. Nyt tietoni on vielä vajavaista, mutta kerran se on täydellistä, niin kuin Jumala minut täydellisesti tuntee. Niin pysyvät nämä kolme: usko, toivo, rakkaus. Mutta suurin niistä on rakkaus”.

Bergmanin henkilökohtaisimmaksi kuoleman kohtaamiskuvaukseksi nousee hänen ja hänen tyttärensä Maria von Rosenin surutyönä julkaisema ”Kolme päiväkirjaa”, jossa he päiväkirjakatkelmien muodossa kuvaavat Bergmanin viimeisen vaimon Ingrid von Rosenin sairastumista ja kuolemaa. Bergmanin nöyrän haikeat havainnot tapahtumista ovat riipaisevia. Hajanaiset lauseet puhuvat vääjäämättömästi väristen, kuin väistelisivät jotakin särkyvää. ”Hän sanoi, että kun hän herää yöllä, hänestä tuntuu pienen hetken ajan siltä, kun pitäisin häntä kädestä kiinni. Tohtori sanoo, että kaksi viikkoa. Mutta on äärimmäisen epävarma. Ingridin loputon kärsimys. Kunpa

loppu saisi olla lempeä”.

Bergman on omien sanojensa mukaan ”lamaantunut”. Hän toivoo ainoastaan rauhaa, muuta hän ei uskalla toivoa. Hän kuvaa viimeisiä hetkiä itkettävästi. Hän kertoo kuinka ”olin siihen asti pitänyt häntä kädestä kiinni. Nyt aloin sen sijaan silitellä ja suudella häntä, uudelleen ja uudelleen hyvin vakain ottein. Toistelin kaiken aikaa hellittelynimiä. Yhtäkkiä tunsin, että katseemme kohtasivat. Sitten rauha. Tästä tuli meidän jäähyväishetkemme”.

Kun ihminen onnistuu tarkentamaan katseensa toiseen ihmiseen, kehdosta asti meissä kiehnävä kuolema jää huomiotta. Kuoleman voittamisesta tai tuonpuoleisesta Bergman ei ryhdy epärehellisiä selityksiä antamaan. Uskon hänen samaistuneen voimakkaasti äitinsä lauseeseen, jolla hän päättää omaelämäkertansa ”Laterna magican”: ”Rukoilen Jumalaa, vaikka minulla ei ole lujaa uskoa. On vain suoriuduttava omin voimin niin hyvin kuin pystyy”.

Vaikka kysymykset jäävät vaille vastauksia, kuolemasta vapahtavina voimina toimivat rauha ja rakkaus. Vastaus mysteeriiin siitä onko kuolema raja vai seinä, jää kauas tavoittamattomiin. Rakkaus antaa meille kuitenkin mahdollisuuden pakoon, ainakin ohikiitävän hetken verran. Kuten nuori Bergman on jo aikanaan kirjoittanut: ”Meidän täytyy pitää toisiamme kädestä, ettemme kadota toisiamme.”

Talven valoa uskon pimeyteen

Matti Taneli

Ingmar Bergmanin (1918–2007) *Talven valoa* (1961/62) on Jumalan olemassaoloa käsittelevän trilogian keskimäinen osa. Ennen sitä ilmestyi *Kuin kuvastimessa* (1960) ja sen jälkeen *Hiljaisuus* (1962). *Kuin kuvastimessa* isä (*David*) sanoo pojalleen (*Minus*): ”Jumala on rakkaus ja rakkaus on Jumala. Rakkaus on todiste Jumalan olemassaolosta. Rakkaus on ihmisten maailmassa todellista.” *Hiljaisuudessa* ei ainoastaan Jumala ole vaiti, vaan myös ihmisten välinen yhteys on romuttunut. *Talven valon* lisäksi *Seitsemäs sinetti* (1956), *Kuin kuvastimessa* ja *Hiljaisuus* ovat Bergmanin elokuvista juuri niitä, joiden avulla hän yrittää vapautua isänsä, hovisaarnaaja Erik Bergmanin, ”oikeaoppisesta” ja autoratiivisesta luterilaisen uskon tulkinnasta. Isän ankara uskollisuus ajoi nuoren Bergmanin itsensä kieltämiseen ja valtavan voimakkaaseen kuolemanpelkoon (Singer 2007, 13).

Bergman itse sanoo, ettei näissä elokuvissa ole kyse trilogiasta, vaikka hän myöntää, että niissä on yhdistävä lanka (Bergman 1993, 172–173). Mikä se on, Bergman ei vastaa. Mitä ilmeisimmin mainittuja elokuvia yhdistävä teema on kysymys: Onko Jumala olemassa? Tai tarkemmin muotoiltuna: Miksi Jumala on hiljaa? ja Miksi Jumala sallii pahan, jos hän on täydellisen hyvä ja kaikkivaltias?

Talven valoa on monin tavoin varsin erikoislaatuinen elokuva. Jörn Donnerin (1985, 53) mukaan se on ”elokuva ihmisistä, joiden tunteiden tasapaino on järkkynyt. Mikään ei tässä elokuvassa tunnu olevan tasapainossa. Se on koetteleva, hermoja ärsyttävä elokuva.” *Talven valossa* erityinen kaukaisuuden ja läheisyyden sekä vierauden ja tuttuuden paradoksisuus on vahvasti koettavissa.

Talven valon alkuperäinen nimi on *Ehtoollisvieraat* (*Nattvardsgästerna*), joka hyvin kuvaa elokuvan aihetta. Toisaalta valoteema ilmentää osuvasti uskon pimeyttä, johon ennen muuta pappi, jota voidaan pitää – tietyin varauksin – Bergmanin alter egona, on päätynt elämänvaiheidensa seurauksena. Bergman sanoo, että tämä on ensimmäinen elokuva, jossa hän ei teeskentele yleisölle. Hän ei halua sortua miellyttämiseen, joka on elokuvantekijän houkutus saadakseen elokuvalleen menestystä. Bergman sanoo *Talven valoa* olevan hänelle jollakin tavoin kaikkein läheisin elokuva. Hän toteaa, ettei tässä elokuvassa ole yleisön imartelua minuuttiakaan. Bergman jatkaa (2003, *Talven valoa*-dvd:n Bergman-intro): ”Kerron tarinan niin kuin haluan. Kerrankin tein rohkean elokuvan.”

Talven valoa kuuluu Bergmanin ns. kamarielokuvaan. Kamarielokuvalla tarkoitetaan pienimuotoista sisätiloissa kuvattua intiimiä draamaa. *Talven valon* tietynlainen hiomattomuus tekee siitä erityisen autenttisen ja uskottavan tuntuksen, jopa Bergmanin elokuvaksi, joista useimmat ovat toden elämän, ennen muuta ihmisen sielunliikkeiden, puhuttelevia mestariteoksia. Bergmanille itselleen juuri tämä elokuva oli onnistunut ja tärkeä. Hän (Bergman 1991, 233) toteaa, ”ettei se ole mistään kohdasta rapautunut eikä särkynyt.”

Elokuvassa valo on marraskuun valoa, harmaata ja varjotonta, joka osaltaan symbolisoi uskon menetyksen läheisyyttä, mutta myös ihmisen toisinaan kokemaa kalpeaa realismia, jossa elämän täyteys on kaukana horisontissa. Valo ei ole avaimenreiästä tulvivaa valoa, joka valaisee koko huoneen, vaan kaikkialla läsnä olevaa määrältään minimaalista, hämärtyvää ja katoavaa, oudon varjotonta, mutta ihmisen läpivalaisevaa valoa. Musiikin poissaolo, lukuun ottamatta muutamaa kohtaa messun aikana, voidaan tulkita Jumalan vaikenemisen ja uskon menetyksen symboleiksi. Bergman näyttää ajattelevan: Hyvää Jumalaa ei ole. Ei ole Jumalaa, joka auttaa ihmistä silloin, kun tämä eniten kaipaa häntä elämänsä lohdutukseksi, jotta ylipäätään jaksaisi elää. Mutta tämä on vain ”välituomio”, joka elokuvan kuluessa on mahdollista kyseenalaistaa.

Talven valoa alkaa siten, että piskuinen joukko seurakuntalaisia kuuntelee pastori Tomas Ericssonin (Gunnar Björnstrand) toimittamaa jumalanpalvelusta Mittsundan pienessä keskiaikaisessa kirkossa, jossakin Keski-Ruotsissa. Ehtoolliselle osallistuu opettaja Märta Lundberg (Ingrid Thulin), joka seuraa pappi Tomasta uskollisesti kaikkialle. Bergman (1991, 236) kirjoittaa: ”Märta, tämä laiha, kärsivä ja yksinäinen nainen, jolla ei ole uskoa. Hän kantaa sisällään aitoa raivoa. Hän menee ehtoolliselle rakkaudesta ja päästäkseen lähelle rakastajaansa.” Märta tuntee Tomaksen mielenliikkeet paremmin kuin Tomas itse. Tomas on ollut pitkään masentunut. Hän on menettänyt elämänuskonsa ja pelkää myös menettäneensä uskonsa Jumalaan neljä vuotta aikaisemmin tapahtuneen vaimonsa kuoleman jälkeen. Märta haluaa lohduttaa Tomasta, mutta tämä torjuu jyrkästi hänet.

Jumalanpalveluksessa ovat läsnä myös aviopari Jonas Persson (Max von Sydow), kalastaja, ja hänen vaimonsa Karin (Gunnel Lindblom). Karin on vahva nainen, jolla on jalat tukevasti maassa. Sen sijaan hänen miehensä on itsemurhan partaalla. Karin kertoo miehensä läsnä ollessa tämän kokemasta ahdistuksesta Tomas-pastorille. Tomas ei osaa mitenkään auttaa, vaan jakaa Karinin kertoman Jonaksen huolen siitä, kun tämä oli lukenut lehdestä, että kiinalaiset kasvatetaan vihaamaan ja on vain ajan kysymys, milloin he hankkivat atomipommeja. Jonas on vaiti. Karin sanoo Jonaksen olleen jo pitkän aikaa neuvoton. Hän ajattelee asioita monista eri näkökulmista toisin kuin Karin. Tomas toteaa, että meillä on sama pelko. Mutta meidän pitää luottaa Jumalaan. Meidän on elettävä. Jonas kysyy: miksi? Tomas ei vastaa mitään, hän ei osaa vastata. Jonaksen ahdistus näyttää vain pahentuvan pasturin sanoista. He kuitenkin sopivat, että Jonas tulee myöhemmin keskustelemaan kahden kesken Tomaksen kanssa.

Jonas tulee pian samana päivänä uudestaan keskustelemaan. Hän lähestyy pastoria anteeksipyytäen, koska hän huomaa tämän olevan influenssan kourissa ja näyttää kovin voipuneelta. Tomaksen influenssa on enemmän psyykkisen kuin fyysisen kuorman aiheuttama. Kun hänen pappina tulisi auttaa, lohduttaa ja rohkaista, hän alkaakin ripittäytyä elämästään Jonakselle. Tomas kertoo, että hänen vaimonsa

kuolema aikaansai tavallaan myös hänen itsensä kuoleman. Hänen elämässään ei ollut enää mitään merkitystä. Tomas kadotti kokonaan elämänhalunsa. Hän päätti kuitenkin elää, ei itsensä takia vaan muiden takia, jotta hän olisi heille hyödyksi. Tomas ja hänen vaimonsa ylläpitivät lempeästi valheellista runoelämää. Tämä runo, jota he elivät todeksi, on ”Jumala on rakkaus ja rakkaus on Jumala.” (Bergman 1991, 240). Kun Tomaksen vaimo sairastuu syöpään, heidän kärsimyksensä entisestään syventää heidän symbioosiaan. Kokemansa tuskan takia tai sen välityksellä Tomas kuitenkin kokee hellyyden, rakkauden ja todellisuudessa elämisen tunteita (Bergman 1991, 240). Sellaisen todellisuuden kanssa Tomas ei ole päässyt koskaan aikaisemmin kosketuksiin. Hän on ollut vieras itselleen ja elänyt varjoelämää täyttämällä vanhempinsa ohjeet velvollisuudentunnosta.

Tomas tunnustaa Jonakselle, ettei hän ole hyvä pappi, Hän jatkaa avautumistaan: Jos ei Jumalaa ole, ei ole tarvetta pohtia, miksi on tuskaa ja kärsimystä. Kuolemakin on vain sammumista, kaikki häviää olemattomiin. Mikä lohdutus, elämässä on järkeä. Tomas jatkaa sanomalla, ettei ole mitään Luojaa, joka pitää kaikesta huolen. Tomas yrittää kaiketi sanoa, että me kaikki olemme yksinäisiä, sinä ja minä, olkaamme siis ystäviä ja tukekaamme toisiamme (Hubner 2007, 56). Tomas on järkyttynyt käytöksestään ja sanoistaan ja pyytää anteeksi Jonakselta kyvyttömyyttään. Kun Tomas jää yksin, hän valittaa katkeroituneena: ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?”

Jonas poistuu surullisena ja pettyneenä. Märta vahvistaa Tomakselle epäuskon eli sen, että Jumala ei vastaa, hän on vaiti. Miksi Jumala vaikenee? Märta jatkaa: Jumala ei puhu. Jumala ei ole koskaan puhunut, hän ei ole olemassa. Tämä on täysin epäilyksetöntä. Tomaksen mainitsema Jumalan olemattomuus, Jumalan kuolema, voidaan tulkita monin eri tavoin, kääntymiseksi transsendenttisen Jumalan puoleen (Arthur Gibson), humanistisen ja sekulaarin tulkinnan vahvistamiseksi (Birgitta Steene ja Robin Wood) ja jopa Jumalan olemassaolon täydelliseksi kieltämiseksi (Hubner 2007, 56).

Märtänkin elämä on paradoksaalista. Hän on jumalankieltäjä, jonka oma Jumala on hänen rakkautensa Tomasta kohtaan. Hän pyytää Tomasta menemään kanssaan naimisiin. Tomas torjuu ajatuksen. Tomaksen elämäntilanne on erilainen, vaikka hän jakaa omalla tavallaan Märtän synkän yksinäisyyden. Kun Tomaksen vaimo kuolee, hänen ”aito” elämänsä sammuu. Hänestä tulee vimmainen papin velvollisuuksien täyttäjä. Hän ei enää kykene uskomaan rakastavaan Jumalaan eikä aina edes ihmisten väliseen rakkauteen. Tomaksen helvetti, sillä hän elää helvetissä, on se, että hän käsittää tilanteensa (Bergman 1991, 240). Mutta Märta rakastaa Tomasta ja tahtoo Tomaksen rakastavan häntä. Märta uskoo vain rakkauden voivan pelastaa ihmisen, koko maailman. Jumala ei ole rakkaus, vaan rakkaus on Jumala, Märta ajattelee ja tahtoo Tomaksenkin uskovan samalla tavoin.

Näin ollen näyttää siltä, että Märtän ja Tomaksenkin harteilta on taakka sysätty syrjään, mutta vain ohikiitäväksi hetkeksi. Onko rakkaus sittenkään Jumala? Jos Jumalaa ei ole, voiko olla rakkautta? Jos Jumalaa ei ole, kaikki – pahakin – on sallittua. Kuka ikinä kestää sen? Uskonnotonkaan ihminen ei jää osattomaksi olemassaolon taistelustaan eikä kykene ratkaisemaan kysymystä, miksi syytön kärsii. Jos kaikki teodikeat eli pahan olemassaolon jumalalliset selitysmallit näyttävät luhistuvan, niin näyttää käyvän myös Jumalan olemassaolon kieltävien selitysten. Kärsimyksen ongelma on ja jää ratkaisemattomaksi.

Märtän rakkaus Tomasta kohtaan on saavuttamattoman kaipuuta. Märtän rakkaus on tarkoituksettoman tuntuisen elämän ja yksinäisen ihmisen pelastuslautta, jotta hän ei uppoaisi oman itsensä halveksunnan syövereihin. Märtän rakkaus tukahduttaa epätoivoisella kiihkeydellään ja omistamishalullaan Tomaksen potentiaalisen rakkauden Märtaa kohtaan. Märta tahtoo vain käyttää Tomasta omien tarkoitusperiensä saavuttamiseksi. Hän haluaa sillä tavoin löytää omalle elämälleen tarkoituksen.

Pian Jonaksen käynnin jälkeen Tomas ja Märta saavat kuulla, että Jonas on kuollut, hän on tehnyt itsemurhan, ampunut kiväärillä itseään päähän. Tomas menee

kohisevan joen rannalle Jonaksen ruumiin luo ja auttaa Jonaksen ruumiinkantajia. Sen jälkeen pastori menee ilmoittamaan tapahtumasta Karinille, Jonaksen vaimolle. Saatuaan kuulla miehensä kuolleen, Karin toteaa lakonisesti: ”Sitten olen yksin.” Tomas käyttäytyy asiallisesti, mutta viileän etäisesti. Hän kuitenkin kysyy: ”Lukisimmeko jotain yhdessä?” Karin ei halua ja sanoo, että hänen pitää mennä kertomaan asiasta toisessa huoneessa oleville lapsilleen. Tomas poistuu toimintaansa pettyneenä ja ehkä syyllisyyttäkin potien, mutta toisaalta helpottuneena siitä, että on sentään suorittanut – nimenomaan suorittanut – papin velvollisuutensa.

Kaksi kovin yksinäistä ihmistä, Tomas ja Märta, ovat surumielisinä ihmissieluina lujin sitein pääsemättömissä toisistaan. Märta näkee sen, mitä Tomas ei ole koskaan aiemmin – ainakaan selkeästi – ymmärtänyt, siis sen, ettei Tomas ole ollut pappi muuta kuin vanhempiansa tahdosta. Tomas tunnustaakin automatkalla Märtille toiseen jumalanpalveluspaikkaan, Frostnäsiin: ”Vanhempani toivoivat minusta pappia.” Junan ääni – fortissimona – vaimentaa kuulumattomiin sen, mitä Tomas sanoo Märtille tämän jälkeen.

Emme saa kuulla, mitä Tomas sanoo. Ehkä hän sanoo, ettei itse olisi halunnut papiksi. Sen kuitenkin tiedämme tai voimme päätellä, että pappisuus on Tomakselle kovin raskas taakka. Mutta se on hänelle myös pyhä velvollisuus, jonka hän tahtoo täyttää, vaikka hänen voimansa eivät siihen – enää – riitä. Onko Tomas unohtanut hänet, joka on luvannut kantaa kaikkien taakat ja sen, että tämä sama – Jeesus – on luvannut lapsenmielisille, että hänen ikeensä on hyvä kantaa ja hänen kuormansa on kevyt (Matt. 11: 30).

Tomas inhoaa Märtran ihosairautta eikä kykene – edes pappina – aidosti rukoilemaan Märtran parantumisen puolesta. Tomas ei jaksa uskoa rukouksen voimaan. Hän kyllä näennäisesti rukoilee, mutta Märta keskeyttää tämän valerukouksen ja jatkaa itse – ja yllätyksekseen kokee jonkin parantavan hänet sairaudestaan. Mutta hän ei usko sen olevan Jumala, mutta kuitenkin jonkun selittämättömän. Hän oivaltaa sen, että hän rakastaa Tomasta. Märta tarvitsee rakkautta. Pääseekö Märtakeen pakoon rakkauden

Jumalaa, jonka olemassaoloa hänen sydämensä ehkä salaa kaipaa, mutta jonka hänen päänsä, järkensä, jyrkästi kieltää? Märta ihmettelee ääneen sitä, miksi Jeesus merkitsee Tomakselle niin vähän.

Märta kertoo kirjeessään ajatuksensa ja rakkautensa Tomasta kohtaan. (Tässä kohdin elokuvaa Märta lukee kirjettään samalla tuijottaen monta minuuttia suoraan katsojaan.) Kirjeen lukeminen saa Tomaksen ymmärtämään sen, ettei hän enää kykene rakastamaan ketään vaimonsa kuoleman jälkeen, ei itseään eikä Jumalaansa. Tomas identifioi itsensä Jeesukseen ristillä (rooli-identifikaatio) sanoen: ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?”

Kun neljä tuntia on kulunut Mittsundan ehtoollisesta, Tomas saapuu Märtan kanssa hämärän saattelemana pieneen syrjäiseen Frostnäsän kirkkoon, eteläiseen Ruotsiin. Kirkossa on paikalla vain kirkon suntio Algot Frövik (Allan Edwall), joka on varhaiseläkkeellä oleva rautatieläinen. Algot kertoo Tomakselle tämän ohjeesta lukeneensa evankeliumeja, kun hän ei saanut kivuiltaan unta. Algot sanoo niiden olleen hyvää unilääkettä. Sitten hän alkaa pohtia kärsimystä ja yksinäisyyttä. Hän ei suinkaan yritä kieltää kärsimystä eikä selittää sitä, miksi kärsimystä on olemassa. Algot pohtii, mikä oli Kristuksen todellinen kärsimys. Hän vastaa siihen itse eikä odotakaan Tomaksen vastausta. Algot ihmettelee, miksi Jeesuksen neljän tunnin ristinkuolemassa koettua fyysistä tuskaa pidetään niin merkittävänä asiana. Algotin mukaan monet ihmiset joutuvat kärsimään kivuistaan Jeesusta enemmän. Hän sanoo olevan varmaankin mahtipontista sanoa, että hänen oma ruumiinsa on kärsinyt varmasti yhtä paljon kuin Kristuksen ruumis. Jeesuksen kärsimys oli esimerkiksi se, Algot toteaa, etteivät Jeesuksen lähimmäiset seuraajakaan, opetuslapset, jaksaneet valvoa, vaan nukkuivat Getsemanessa. Opetuslapset jättivät Jeesuksen yksin, vaikka hän oli kolme vuotta opettanut heitä. Opetuslapset eivät ymmärtäneet ehtoollisestakaan mitään, Algot selittää.

Jeesuksen kärsimys oli yksinäisyys, ihmisten ymmärtämättömyys ja välinpitämättömyys – hylätyksi tulemisen kokemus. Algot sanoo, että Jeesuksen

suurin kärsimys oli kuitenkin se, että hän itse joutui epäuskon valtaan ennen kuolemaansa. Pahinta oli Jumalan hiljaisuus, hänen Isänsä oli hylännyt hänet, niin hän tunsikin. Jeesus huusi ristillään (Matt. 27:46): *Eeli, Eeli, lama sabaktani*, Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit? Bergman sanoo elokuvansa henkilöistä Algot Frövikin olevan hänelle – ihan kirjaimellisesti – enkeli. Bergman jatkaa sanoen, että tuossa miehessä (Algot Frövik) on viisikymmentä kertaa enemmän uskontoa (*religion*) kuin Tomas-papissa. (Sjöman 1978, 32)

Yksi *Talven valon* vaikuttavimpia kohtauksia on se, kun (kuvaaja Sven Nykvistin oivallisesti käyttämä) pöytälampan varjoton valo heijastuu Tomaksen kasvoihin. Algotin viisaat sanat kuullessaan Tomas ehkä kokee hetkellisen illuminaation, valaistuksen. Tomas ymmärtää – tai ainakin hänelle tarjoutuu mahdollisuus ymmärtää – välähdyksenomaisen intuitiivisesti: Jeesus on veljemme ja sisaremmemme. Hän on taakkojemme kantaja. Jeesus ihmisenä kärsi saman tuskan kuin me. Hänkin oli hylätty ja tunsikin epäonnistuneensa tehtävässään, mutta hän ei kuitenkaan ollut lopullisesti yksin, koska hänellä oli tärkeä tehtävä. Mekään emme ole yksin, meilläkin on tärkeä tehtävä.

Tämän jälkeen Algot ilmoittaa Tomakselle, ettei seurakuntaa ole paikalla Märtaa lukuun ottamatta. Algot antaa ymmärtää, ettei ehkä jumalanpalvelusta ole syytä pitää. Mutta Tomas päättää pitää messun. Tomas menee alttarille ja julistaa profeetta Jesajan sanoin: ”Pyhä, pyhä, pyhä on Herra Jumala, kaikkivaltias! Maaailma on täynnä hänen ihanuuttaan.” (vrt. nykyinen raamatunkäännös): Bergman päättää elokuvansa – pappi-isänsä esimerkkiä seuraten – Tomaksen sanoihin: ”Tapahtuipa mitä tahansa, sinun on pidettävä jumalanpalveluksesi.” Näin Bergman kertoo saaneensa lopun elokuvallisen ja vahvistuksen säännölle, jota hän on aina noudattanut ja tulee tulevaisuudessakin noudattamaan (Bergman 1991, 248).

Tutkijoiden tulkinnat *Talven valosta* eroavat valtavasti toisistaan. Niissä on yhteistä se, että juuri tässä elokuvassaan Bergman hylkää varmuuden Jumalan olemassaolosta. Jumala on näyttävä olevan hänelle pelkkä illuusio, jonka ihminen on

luonut kieltämällä maailman kauhut ja kärsimykset, joita kukaan ei pääse pakoon. Mitään Herran turvaa (*Herrnhut*) ei ole, vaikka Tomas pappina virkatehtävässään niin väittää. Hän ei petä näin tehdessään vain seurakuntaansa, vaan myös itsensä. Mutta mikä on korvannut varmuuden Jumalan olemassaolosta? Onko Tomaksen ja myös Bergmanin jumalauskon tilalle tullut luottamus ihmisten väliseen ystävyYTEEN ja rakkauteen – tai niiden kalpeaan muistoon? Onko Jumalan kadotessa ihmisten näköpiiristä elämän ”täyttänyt” eksistentiaalinen tyhjyydentunne? Vai onko sittenkin niin, että poissaoleva Jumala poissaolevan isän tavoin on aina läsnä ja vahvemmin kuin koskaan aikaisemmin, mutta ei vain kiehtovana, vaan myös vieraana ja pelottavana?

Onko John Simon oikeassa sanoessaan, että *Talven valon* teesi saattaa olla (Ponder 2017, 141) ”helvetti yhdessä koettuna on parempi kuin helvetti yksin koettuna”? Joka tapauksessa kärsimyksen ongelma jää siitä huolimatta, uskommeko Jumalan olemassaoloon vai emme. Voimme myös kysyä, onko elokuvassa kysymys kaipuusta ihmiskasvoiseen uskontoon: uskontoon ilman Jumalaa, joka kieltää persoonallisen Jumalan olemassaolon, tai Jumalan kuoleman jälkeiseen uskontoon (vrt. Nietzsche 1997; Dworkin 2014; Caputo & Vattimo 2007). Voiko *Talven valossa* olla kysymys uskosta mystiseen kokemukseen, selittämättömästä valosta, joka valaisee uskon yön pimentäessä sisäistä linnaamme? Voimmeko saavuttaa pysyvän rauhan – espanjalaisen mystikon, karmeliittanunna Avilan Teresan (1515–1582) tavoin – hiljaisen rukouksen avulla?

Voisiko ”kinemaattinen uskonnonfilosofi” Bergman sittenkin olla, jos ei perinteisen kristinuskon kannattaja, kuitenkin mystikko? Näin siitä huolimatta, että Bergman toteaa seuraavat sanat, jotka liittyvät siihen, kun Tomas tekee elämässään ensimmäisen itsenäisen päätöksensä toimittaessaan jumalanpalveluksen Frostnäsissa vain Märthan läsnä ollessa (Bergman 1991, 246): ”Uskovainen saattaa nyt sanoa, että Jumala on puhunut hänelle. Jos mielikuvat jumalasta (alkuperäistekstissä ”Jumala” on kirjoitettu pienellä, M.T.) puuttuvat, voi mieluummin sanoa, että Märta Lundberg ja Algot Frövik ovat tässä ihmisiä, jotka nostavat kaatuneen ja maan poveen

matkaavan ihmisen jaloilleen. Silloin on yhdentekevää, vaikeneeko Jumala vai puhuuko Hän.”

Bergmanin *Talven valoa* ei todellakaan päästä katsojaansa vähällä. Se on varsin vaativa elokuva: Sanalla sanottuna mestariteos (papin) uskonkriisin kuvauksesta, joka valaisee kärsimyksen ja rakkauden problematiikkaa. Elokuva tarjoaa ravitsevaa evästä (uskon)elämän ja sen merkityksen syvälliseen pohdintaan.

Kirjallisuus

Bergman, Ingmar 1991. Kuvasta kuvaan. Suomentanut Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava.

Björkman, Stig, Manns, Torsten & Sima, Jonas: Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman, translated by Paul Britten Austin. New York: Da Capo.

Caputo, John D. and Vattimo, Gianni 2007. After the Death of God. Edited by Jeffrey W. Robbins. With an Afterword by Gabriel Vahanian. New York: Columbia University Press.

Donner, Jörn 1985. Viettelysten aika. Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951–1982. Toimittanut ja suomentanut Risto Hannula. Helsinki: Valtion painatuskeskus. Suomen elokuva-arkisto. Julkaisusarja A5.

Dworkin, Ronald 2014. Religion utan Gud. Översättning Henrik Gundenäs. Göteborg: Daidalos.

Hubner, Laura 2007. The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave – Macmillan.

Nietzsche, Friedrich 1997. Iloinen tiede. Suomentanut J. A. Hollo. Säkeiden suomennokset Aarno Peromies ja Toivo Lyy. Helsinki: Otava.

Ponder, Justin. 2017. Art Cinema and Theology. The Word was Made Film. Palgrave – Macmillan

Singer, Irving 2007. Ingmar Bergman, Cinematic Philosopher. Reflections on His Creativity. London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Sjöman, Vilgot 1978. LI36. Diary with Ingmar Bergman, translated by Alan Blair. Ann Arbor, M.I.: Karoma Publishers.

Elokuva

Ingmar Bergman 2003. Talven valoa. DVD. Kesto 1h 18 min. Elokuvan muutaman minuutin introna on Ingmar Bergmanin haastattelu *Talven valosta*. Haastattelijana Marie Nyrreröd.

Avioero bergmanilaisittain: Kylmistä vuoteista palavaan syleilyyn Nina Maskulin

Ruotsissa vuosi 1973 muistetaan ennätysistä; Tukholmassa perheneuvolat ruuhkautuivat, avioerot lisääntyivät jyrkästi ja lehdet kirjoittivat avioerokokemuksista. Ingmar Bergman joutui salaamaan puhelinnumeronsa, koska Bergmania pidettiin avioliitto-ongelmien asiantuntijana. Neljäkymmentäviisi vuotta sitten esitettiin ohjaajan ensimmäinen televisiosarja, *Kohtauksia eräästä avioliitosta* (1973). Kuudennen jakson loppuselvittely, päähenkilöiden avioliittokriisin päätös, sai historiallisen miljoonayleisön, kun käytännössä puolet ruotsalaisista seurasivat olohuoneissaan Liv Ullmanin esittämän lakinainen Mariannen ja dosentti Johanin (Erland Josephson) avioliiton jälkisoittoa.

Teatterin, kirjallisuuden ja elokuvan ilmaisun suvereeni tekijä Ingmar Bergman valloitti olohuoneet 1970- ja 1980 -luvuilla sekä Pohjoismaissa että Atlantin takana. Televisiokäsikirjoitus ei ollut kuitenkaan ensimmäinen tai viimeinen, jossa Bergman käsitteli sekularisaatiota ja kulttuurinmuutosta avioliiton kautta. Ihmisten väliset suhteet, luterilaisen kulttuurin arvot ja asenteet muokkaantuivat kaupungistuvassa, yksilöllistyvässä ja maallistuvassa yhteiskunnassa. Bergmanin elokuvissa kulttuurisen kasvatuksen, instituutioiden ja järjen representaatiot tuottavat variaatioita, jotka murtuvat asettuessaan suhteisiin luomisvoiman, taiteen, kuoleman ja rakkauden kanssa.

Modernin muutosta ja murrosta järjen ja tunteen välillä käsitellyt filosofi Georg Simmel (1903/2005) kirjoittaa kollektiivisen pikkukaupungin yhtenäiskulttuurista ja suurkaupunkilaisten yksilöllistyviä elämänsisällöistä sekä tunteiden sosiologiasta. Simmel kuvasi järkeä yksilön sisäisen ja ulkoisen yhdistävänä suhteena ja positiona,

joka mukauttaa persoonallisuuden ulkoisiin voimiin. Mukautuva järki laimentaa järkytyksiä suurkaupunkilaisen jatkuviin muutoksiin törmäävässä elämässä. Järki jäsentää kriisiä, kun taas ennakoitavia edellyttävät tunteet ”kukoistavat pysyvien tottumusten säännöllisessä seurannossa” (Simmel 2005, 29).

Järki sopii porvarilliseen elämään: se on ennakoitava, sopimuksenvarainen ja sen tavoitteena on raha, mikä tekee toiminnasta myös persoonatonta. Ingmar Bergmanin elokuvien avioliittokuvauksia tarkastellessa nämä suhteet saavat käsittelynsä porvarillisen avioliiton sopimuksenvaraisuuden sekä rakkauden, köyhyyden ja luovuuden välisenä kerronnallisena jännitteenä. Se puolestaan on tunnistettavissa yläluokkien parissa suositusta kulttuurikäsitelmästä, jossa taide on jätetty porvarillisen elämän ulkopuolelle. Elokuvassa *Fanny ja Alexander* (1982) piispa Edvard Vergéus toteaa, että ”mielikuvitus on Luojan väkevä lahja, jota taiteilijat, runoilijat ja säveltäjät käyttävät puolestamme”.

Pohdin tässä artikkelissa, miten kahta Ingmar Bergmanin katsotuimmassa elokuvassa avioliitto peilaa kristillisenä pidettyjä arvoja ja niiden muutoksia ja millaisia ilmauksia sopimuksen ulkopuolelle sijoittuva rakkaus, seksuaalisuus ja luomisvoima saavat Bergmanin elokuvissa. Elokuvat ajoittuvat kymmenen vuoden jatkumolle, Kohtauksia eräästä avioliitosta tuli ensi-iltaan 1973 ja yhdeksän vuotta myöhemmin sai ensi-iltansa *Fanny ja Alexander* (1982). Molemmista tuotettiin sekä elokuvaversio ja televisiosarja. Käsikirjoitukset julkaistiin kirjana, ne on sovitettu myös näyttämölle, ne ovat muuttaneet ja innoittaneet katsojien käytöstä, vaikuttaneet muotiin ja tyyliin, mitkä kukin ansaitsevat oman tarkastelunsa. Teoksina elokuvat kuvastavat Bergmanin kypsää taitelijalaatua, joka tuottaa ja sitoo kirjallisuuden, teatterin, elokuvan ja television taiteellisen ilmaisun osaksi populaarikulttuuria ja jotka sukupolvet ylittävinä saavat yhä uusia yleisöjä. Suomessa Kohtauksia eräästä avioliitosta sai teatterisovituksensa viimeksi 2018 Hämeenlinnan kaupunginteatterissa, ja *Fanny ja Alexander* Lahden kaupunginteatterissa 2014.

Bergmanilainen avioliitto sopimuksena

Ruotsalainen elokuvatutkija Maaret Koskinen on käsitellyt Bergmanin elokuva-, teatteri- ja kirjailijaelämää useissa teoksissaan. Suomennettu teos *Alussa oli sana. Nuori Ingmar Bergman* (2002), käsittelee kirjallisen tuotannon aiheita, jotka toistuvat Bergmanin näyttämö- ja elokuvateoksissa. Maaret Koskinen oli ensimmäinen tutkija, joka pääsi Bergmanin arkistoon. Hän sai harvinaisen kutsun arkistoida taiteilijan päivä- ja työkirja, joita oli kahdeksalta vuosikymmeneltä (Koskinen 2002, 14–15). Koskinen käsittelee temaattisesti Bergmanin kirjallista tuotantoa vuodesta 1938 lähtien, jolloin Bergman oli 20-vuotias.

Muistikirjat rakentavat kuvaa työtavasta, joka on kirjallinen ja lainaa kuvastoja ja narratiiveja maailmankirjallisuuden lisäksi populaarista kauhukirjallisuudesta, jossa kuolema ja seksi ovat lähellä toisiaan. Työkirjojen analyysi tuottaa kuvan taitelijan työskentelytavasta, jossa kirjalliset hahmot siirtyvät taitojen lisääntyessä kertomuksista näyttämöille, ja hioutuvat eräänlaiseksi ensembleksi nimineen, rooleineen ja luonteineen. Bergman kirjoittaa jo varhain kuolemasta ja uskosta, avioliitosta ja lapsista, taiteilijoista ja seksistä. Aloittelevan kirjailijan kertojahahmo kuvaa, havainnoi ja yrittää välttää moralisointia (Koskinen 2002, 29-31).

Koskinen mainitsee Bergmanin visuaalisen muistin, jota taitelija itse kuvaa taitona kulkea aikakerrosten välillä lapsuudessaan. Visuaalinen muisti auttaa muokkaamaan elokuvamaisia havaintoja arjesta, jotka välittyivät katsojille tosina ja läheisinä (Koskinen 2002, 35; Bergman 1993, 20). Roolihahmot toistuvat Bergmanin porvarillista avioelämää kuvaavissa elokuvissa, joiden nimet ja hahmot vaeltavat vuosikymmenien läpi, ja jotka alkavat tunnistaa. Marianne on käsikirjoitettu rooliksi ensi kerran elokuvassa *Eronnut* (1951). *Mansikkapaikassa* (1958) Marianne kertoo avioliittonsa kylmenemisestä ja samanaikaisesta raskaudesta, Bergmanin elokuvien toistuvasta ristiriidasta, jossa lapsi uhrataan avioliiton pelastukseksi. Marianne on päähenkilö myös *Kohtauksia eräästä avioliitosta* -sarjassa (1973).

Kristillinen, aviollinen ideaali ja todellisuus tuottavat yhä uudelleen jännitteen, joka ylittää sekä ajan että paikan. Avioliiton sopimuksenvaraisuus tulee esiin sarjan ensimmäisessä jaksossa. Viattomuus ja paniikki –jakso alkaa kohtauksella, jossa puoliset ovat lapsineen kuvissa, ja naistenlehden haastattelusta. Toimittaja pyytää puolisoita kertomaan itsestään. Johan kursailee vaatimattomaan tyyliin, mutta alkaa pian luetella ominaisuuksiaan miehenä, puolisona, poikana, isänä ja kansalaisena. Marianne kuvaa itseään suhteessa mieheen ja lapseen, ajallisella jatkumolla ja hyvän elämän käsitteellä, jossa hän on tietoinen ”ongelmattomuuden ongelmasta” ja ennakoi sitä. Puolisot kehystävät elämäänsä ylemmän keskiluokan ja akateemisen koulutuksen jatkumolla. Marianne on lakinainen, erikoistunut avioeroihin ja Johan on dosentti, ja tutkija Psykoteknisessä institutissa. Avioliitto solmittiin, koska molemmat olivat yksinäisiä ja surullisia, eivät rakastuneita. Liitto on ”sietämättömän onnellinen”, ja siinä vallitsee ”turvallisuus, järjestys, mukavuus ja uskollisuus”.

Seuraavaksi puoliset puhuvat yksin. Johan kertoo toimittajalle, että avioliittoa esitetään, siinä on illuusioita ja mielikuvia, tyylejä ja makuja. Johanin perintösohva ja sisustus ovat illuusio jatkuvuudesta, ja taiteen nautinto tuottaa mielikuvaa yhteenkuuluvaisuudesta. Johan on oppinut turvallisessa lapsuudessaan ”tyytyväisyyden tekniikkoja”, joilla kaaosta jäsennetään. Marianne palaa ja dominoiva Johan poistuu asioilleen. Toimittaja pyytää naista määrittelemään, mitä ovat onni, uskollisuus ja rakkaus. Mariannelle onni tarkoittaa ”tyytyväisyyttä, sitä että ei kaipaakaan, sitä että asiat pysyvät samoina, eikä mikään muutu, uskollisuutta ei voi luvata, vaan se ”on tai ei ole”. Rakkauden määritelmälle on malli Raamatusta, Paavalin kirjeestä korinttolaisille:

”Paavalihan kuvaili siinä, mitä rakkaus on. [...] Sen ainoa vika on, että se lannistaa meidät. Jos rakkaus on sitä, mitä Paavali siitä sanoo, se on niin harvinaista, että tuskin kukaan on sen kokenut.”

Rakkaus on Mariannen mukaan kiltteyttä, hellyyttä ja kohtuullisia odotuksia elämäkumppanille. ”Ammatissani tapaan ihmisiä, jotka ovat murtuneet

kohtuuttomien tunnevaatimusten alle.” Marianne näkee suhteet peleinä, joihin puoliset pakotetaan osallistumaan, vaikkeivat he sitä halua.

Samassa jaksossa tavataan taloudellisesti menestynyt Peter ja Katarina, jotka keskustelevat avioliitostaan taloudellisena ja seksuaalisena sopimuksena. He kuvaavat kiristyneinä viattomuuden sidokset, joilla porvarillinen avioliitto ei purkaudu uskottomuuteen, impotenssiin tai juopotteluun. Katarina kertoo Mariannelle, että he eivät eroa, koska ”koko hyvinvointimme perustuu sille, mitä teemme yhdessä”. Elokuvaan astuu väkivalta ja viha, jota puoliset tuntevat toisiaan kohtaan ja jota he kutsuvat yhteiseksi ”epäinhimillisyyssprosessiksi”. Ahdistus ja kauhu syntyvät, kun puoliset tuntevat toisensa niin hyvin, että heidän roolinsa miehenä ja vaimona ovat vaihtuneet.

Elokuva Fanny ja Alexander (1982) alkaa kohtauksella, jossa aikuiset suutelevat toisiaan ja lapsiaan rakkaudesta. Ekdahlin suku on töissä teatterin ja ravintolan johtajana sekä näyttelijöinä, myös lapset Fanny ja Alexander. On porvarillinen, yltäkylläinen joulu. Johtaja puhuu työntekijöille rakkaudesta teatteriin, joka toisinaan onnistuu heijastamaan jotain suuresta maailmasta sen ympärillä, ”jotta ymmärtäisimme sitä paremmin”. Teatterinjohtaja määrittelee taiteen tehtävän, joka on lahja ymmärrykselle ja yleisölle, ”joka voi hetkeksi unohtaa suuren, vaikean maailman, koska pieni teatterimme on paikka, jossa vallitsee järjestys, huolenpito ja rakkaus.” Joululeikin, lahjojen, flirtin, jouluevankeliumin ja iltarukouksen jälkeen lapset laitetaan nukkumaan ja nautitaan ruumiin iloista.

Uskottomuuteen suhtaudutaan lempeästi, vanhat rakastavat vapaasti toisiaan ja ”ylieroottisuus” ei ole synti eikä häpeä. Yhteiskunnalliset roolit hoidetaan huolellisesti valmistautumalla joulukirkkoon viideltä aamulla. Kirkko vaihtuu teatteriin, jossa harjoitellaan Hamletia. Teatterinjohtaja saa sairauskohtauksen, ja kuolinvuoteella hän sanoo vaimolleen: ”Mikään ei erota minua teistä. Ei nyt eikä sitten. Tiedän sen varmasti”. Sidokset, jotka Bergman solmii elokuvan Fanny ja Alexander (1982) alkukohtauksessa, ylettyvät kuoleman yli. Molemmat analysoitavat

elokuvat alkavat viattomuuden ja rakkauden kuvauksella päättyen rakkauden kuolemaan. Lapset Fanny ja Alexander näkevät isänsä haamun, joka soittaa cembaloa hautajaistensa jälkeen. Fannyn ja Alexanderin äiti Émilie astuu uuteen avioliittoon surullisena ja väsyneenä, kuten aikanaan Johan ja Marianne tekivät. Perhe muuttaa piispanlinnaan, joka on 1400-luvulta säilynyt ”muuttumattomana, vaatimattomana ja puhtaana”.

Simmelin mukaan peleistä modernein on raha, joka tuottaa laajoja riippuvuussuhteita. Niiden laatu on hauras, mutta määrä kasvava, jolloin riippuvuussuhteet ovat vaihdettavissa. Raha laajentaa yleistä ja yhteistä, lujittaa sidoksia luokkien välille, ja luokkien välisistä suhteista muodostuu ohuita ja määräytyneitä, mikä tuottaa yksilöiden välille vahvaa individualismia (Simmel 1903/20015, 52-53). Sosiologi Edward Westermarckin katsaus avioeron sosiaalishistoriaan toteaa kristinuskon mullistaneen Euroopan avioerolainsäädännön. Raamattuun perustuvat ohjeet muovautuivat tulkinnoiksi, jossa esikuvana oli kirkko vaimona ja Kristus miehenä. Bergman käsittelee sosiaalista painetta mm. 1950- ja 1960 -luvun komedioissaan, joista *Kesäyön hymyilyä* (1955) oli kansainvälinen menestys ja *Paholaisen silmä* (1960) kotimainen (ks. esim. Maskulin 2011).

Reformaatio hylkäsi käsityksen avioliitosta sakramenttina. Se on sopimus, joka voidaan purkaa, kun toinen karkaa, jättää puolisonsa, on väkivaltainen, impotentti tai spitaalinen. 1700-luvulla ihmisoikeudet ja luonnonoikeudet tekivät avioerosta sopimuksen, joka Preussissa saatettiin peruuttaa yhteisestä sopimuksesta, kun taas Englannissa tarvittiin aviorikos ja rahaa. Ruotsissa ja Suomessa asumisero voitiin muuttaa avioeroksi puolisoitten sopimuksesta (Westermarck 1984, 436–449). Westermarckin katsaus on ajallisesti yhteydessä Simmelin kuvaamaan kapitalistisen ja individualistisen kulttuurin kanssa, jossa luokkasidokset kannattelevat yksilösidoksia vahvemmin. Ihmisten ja luokkien välisiä sidoksia ja niiden lujuttua Bergman käsittelee näyttämällä katsojalle ensin rakkauden ja toveruuden täyttämän harmonian ja tasapainon, joka päättyy, Bergmanin sanoin, verisesti.

Lapset: tervetulleet, hylätyt, piestyt ja abortoidut

Piispa Edvard vaatii Fannyssa ja Alexanderissa (1982) että Emilié jättää taakseen historiansa, materiaalisen ja kulttuurisen pääomansa astuessaan avioliittoon. ”Haluan, että aloitat uuden elämäsi uudestisyntyneenä.” Hän edellyttää samaa lapsilta. ”Heidän on uhrauduttava äitinsä puolesta,” hän sanoo. Piispanlinnassa vallitsee ”täsmällisyys, siisteys ja järjestys”. Uskollisuus on pakko, hellyydestä on luovuttu. Piispa ikään kuin kaappii edellisen elämän kiinnikkeet lasten ja Emilién elämästä.

Marianne ja Johan eivät tunnista oman avioliittonsa haamua Peterin ja Katarinan suhteessa. Kohtauksia eräästä avioliitosta (1973) esittelee itsekkään ja välinpitämättömän Jonaksen, joka Viattomuus ja paniikki -jaksossa käy Mariannen kanssa keskusteluun uskottomuudesta. He tarkastelevat syitä kiihkottomasti omista näkökulmistaan, seurauksena sopimuksen raukeamisesta ja yhteisen kielen kadottamisena. Myöhemmin Marianne kertoo olevansa raskaana eikä hän ei tunnista odotuksessaan rakkautta, hellyyttä tai iloa. Marianne sekä haluaa että ei halua lasta, ja pelkää päätöksen seurauksia. Loppukohtauksessa Marianne suree ja katuu aborttia sairaalassa, jonne Jonas tulee nopeasti käymään, puhuu remontista ja karkaa pian paikalta. Johanin oma luomistyö abortoidaan yhtä välinpitämättömästi. Jonas on kirjoittanut runoja. Hän näyttää käsikirjoituksen työtoverilleen, joka kertoo, että runot ovat yhdentekeviä, eikä niitä kannata julkaista. Johan loukkaantuu, ja sanoo, että ainakin yksi on rakastanut niitä. Rakkaus, jota hän on kokenut lapsia kohtaan, päättyy välinpitämättömyyteen lapsia kohtaan.

Aikuiset päähenkilöt ovat myös vanhempiensa lapsia. Toinen jakso, Taito lakaista maton alle alkaa kohtauksella, jossa Marianne yrittää irrottautua ohjelmoidusta arjesta, joka pakottaa viikot ja päivät samanlaisiksi ja kaventaa tilaa, joka jää avioliitolle, lapsille ja yhdessäololle. Marianne tapaa rouva Jacobin, joka haluaa erota. Nainen kertoo, että mies on kiltti ja ystävällinen, lapset ovat aikuisia, eikä hän ole koskaan rakastanut ketään. Vaikka hänellä on ollut kaikkea, hän on kaivannut rakkautta. ”Kuvittelen, että minulla on mahdollisuus rakkauteen.” Nainen on

muuttunut, hänen kokemuksensa taiteesta, ihmisistä ja olemassaolosta on kuiva ja ohut. Seksuaalisen halun ja hellyyden puute on kiristyskeino toiselle, huono omatunto toiselle. Teema toistuu Mariannen ja Johanin keskustellessa seksistä: on vaan niin paljon tehtävää ja illalla väsyttää. Johanin mielestä Mariannella on liikaa verukkeita, ehtoja ja sääntöjä. Puolisoiden välinen sidos on ohut, leikki on kadonnut.

Fannyn ja Alexanderin (1982) alkujakson aikuisten ja lasten leikkien ja lelujen yltäkylläisyys vaihtuu keskiaikaisiin, kylmiin huoneisiin, jotka toimivat puolison ja lasten vankilana. Leikin ja mielikuvituksen maailma kapenee rakkaudesta, joka lapselle näyttäytyy vihana. Piispan rakkaus on ”on vahva ja tinkimätön, ei pelokas tai sokea,” koska ”totuus ja oikeudenmukaisuus ovat puolellani, ja rangaistus opettaa rakastamaan totuutta”. Lapsen mielikuvitus saa rangaistuksen, joka päättyy piiskaamiseen, ja lapsi lukitaan ullakolle. Émilie on pyytänyt avioeroa. Piispa on selittänyt, kuinka hän pyytäessään eroa ”häpäisee kodin”, ja lapset tuomitaan avioerossa isälle. Valoisassa isoäidin kodissa ”surun tunteet rikkovat todellisuuden, eikä mikään enää täsmää”.

Simmel kirjoittaa tunteiden sosiologiassa keimailusta leikkinä, joka samanaikaisesti leikittelee omistamisella ja omistamattomuudella. Leikki tekee omistamisen havaittavaksi, peilaamalla ja vihjaamalla. Myös mielipiteillä, uskonnolla ja politiikalla voi leikkiä ja pitkittää kantaa, etäännyttää ja lähestyä. Bergman käsittelee leikkiä ja lapsuutta loputtomina mahdollisuuksina, ja tuo esiin suhteiden kuvauksissa sensuaalisen ja mielikuvituksen tai niiden puutteen.

Avioero ja uuden evankelistat

Johanin ja Mariannen avioliitto kulkee kohti päätepistettä. Johan kertoo ”menneensä rakastumaan”. Hän iloitsee ja kärsii toivoen ihastuksen menevän ohi, mutta kertoo matkustavansa Pariisiin Paulan kanssa, kauas kaikesta. Hän ehdottaa, että katastrofi voi olla mahdollisuus uuteen. Marianne huolehtii Johanin vaatteista, puhtaasta

puvusta ja pakkaa Johanin tavarat. He puhuvat keinoista, miten asia kerrotaan vanhemmille, tuttaville ja lapsille, järkevästi ja riidatta. Kun Johan on lähtenyt, Marianne soittaa ystäville ja saa tietää, että kaikki ovat tienneet Paulasta, mutta vaikenivat.

Palattuaan Pariisista Johan asuu kaupungin ulkopuolella, betonikuutiossa, jota hän kutsuu helvetiksi. Johan on päätenyt ajatuksissaan siihen, että yksinäisyys on ihmisen olomuoto, josta on oltava tietoinen. On parasta valmistautua pahimpaan.

Yhteenkuuluvuus on illuusio, jonka jälkeen on helpompi palata turvallisuuteen, ja hyväksyy siitä seuraavan tyhjyyden. Johan on löytänyt turvallisuuden ja varmuuden tyhjiydestä, joka tuottaa kipua. Marianne on ottanut tilaa. Hänellä on työhuone, vaihtanut kodin taulut ja verhot, vaihtanut sängyn. Hän lukee Johanille mustakantisesta vihkostaan yritystä ymmärtää itseään. Marianne kasvatettiin miellyttämään ja vanhempien muotti ulottui myös avioliittoelämään ja seksuaalisuuteen muuttaen rakkauden huonoksi omatunnoksi.

Rakkaus järjestää myös esityksiä, jotka pelastavat elämän. Fannyn ja Alexanderin (1982) mielikuvitusta ruokkiva jakso alkaa, kun isoäidin rakastaja, Isak Jacobi pelastaa lapset piispanlinnasta ja piilottaa heidät luokseen. Yöllä Alexander tapaa veljekset Aronin ja Ismaelin, jotka tekemisissä magiikan kanssa. ”Käsittämättömät asiat saavat ihmiset raivoihinsa, joten on parempi käyttää peilejä,” sanoo Aron teatterista. Ismael on vaarallinen, hän osaa lukea ajatuksia ja kulkea erilaisten todellisuuksien välillä. Hän näyttää Alexanderille, miten kuolemansairas Elsa-täti juoksee palaen huoneestaan piispan makuuhuoneeseen ja piispa kuolee hirvittävällä tavalla. Fannyn ja Alexanderin (1982) loppukohtauksessa naiset saavat elämänsä takaisin erilaisten erojen variaationa. Gustaf Adolf iloitsee vastasyntyneestä tyttärestään yhdessä vaimonsa ja rakastajattaren kanssa, joka ei halua toteuttaa miehen unelmaa, vaan aloittaa oman elämänsä. Émilie johtaa teatteria, isoäiti lukee Alexanderille Strindbergin Uninäytelmää: ”Mitä tahansa voi tapahtua. Kaikki on mahdollista ja todennäköistä.”

Georg Simmel kirjoittaa tunteiden sosiologiassaan rakkaudesta, joka ilmenee omistamisen ja ei-omistamisen liikkeenä. Vapaassa rakkaudessa tai avioliitossa, rakkauden valtaa käyttää se, jolla on vähiten tunteita pelissä. Rakastunut saa vastapainoksi onnentunteita, toinen vallankäyttöä suhteen muilla alueilla. Simmel arvelee, että moderni tuottaa ajattelua, jossa kulttuuri muokkaa avioliittoinstituutiota irrottaen sen ajallisen kestävyuden ideaalista (Simmel, 1906/2005, 216-217). Hän ei problematisoi avioliiton tai vapaan rakkauden ”perifeeristen alueiden” vallankäytön ongelmia tai sukupuolta toisin kuin Ingmar Bergman, joka molemmissa elokuvissa näyttää elämänvalheen, ideaalien ja todellisuuden tuottamia katastrofeja.

Lopuksi

Olen käsitellyt Ingmar Bergmanin kahden elokuvan, *Kohtauksia eräästä avioliitosta* (1973) ja *Fanny ja Alexander* (1982) avioliittorepresentaatioita sopimuksen, lasten ja avioeron näkökulmasta. Elokuva-analyysissä olen hyödyntänyt Georg Simmelin modernin käsitettä ja tunteiden sosiologiaa sekä Edward Westermarckin historiallista katsausta avioeron kristilliseen taustaan. Kahden elokuvan naiset, Marianne, Émilie ja Maj ovat puolison ja rakastajattaren rooleissa itsenäisiksi kasvavia naisia, jotka voivat avautua tasa-arvoiselle elämälle pitäen huolta töistään, perheistään, lapsistaan ja luovuudestaan. Bergman jättää tilaa Simmelin ennustamalle modernin rakkauden ja avioliiton muutoksen kuvittelemiselle. Näissä käsitellyissä elokuvissa arkea leikittävät luomisvoima, eroottinen tai taiteellinen, käynnistävät sekä katastrofin että uuden mahdollisuuden. Bergman varioi näissä teoksissaan suhdeteemaa, jossa myös avioliitto ja onnellinen yhteiselämä on mahdollista, ja mitä tahansa voi tapahtua.

Filmografia

Eronnut (1951) Käsikirjoitus Ingmar Bergman, ohjaus Gustaf Molander. Svensk Filmindustri.

Kesäyön hymyilyä (1955) Käsikirjoitus ja ohjaus Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri.

Mansikkapaikka (1957) Käsikirjoitus ja ohjaus Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri.

Paholaisen silmä (1960) Käsikirjoitus ja ohjaus Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri.

Kohtauksia eräästä avioliitosta (1973) Käsikirjoitus ja ohjaus Ingmar Bergman. Cinematograph.

Fanny ja Alexander (1982) Käsikirjoitus ja ohjaus Ingmar Bergman. Cinematograph, Svensk Filminstitut, Svensk Filmindustri, SVT, Gaumont, Personafilm, Tobis Filmkunst, Sandrew.

Kirjallisuus

Bergman, Ingmar (1990) *Kuvasta kuvaan*. Helsinki: Otava.

Koskinen, Maaret (2002) *Alussa oli sana. Nuori Ingmar Bergman*. Helsinki: Like.

Maskulin, Nina (2011). Ristikuva. Uskon teema kahdessa Ingmar Bergmanin 1960-luvun elokuvassa. Heikki Pesonen, Elina Lehtinen, Nelli Myllärniemi & Minja Blom (toim.), *Elokuva uskonnon peilinä. Uskontotieteellisiä tarkennuksia länsimaiseen populaarielokuvaan*. Uskontotiede. Helsinki: Helsingin yliopisto, 47–74.

Pesonen Heikki, Elina Lehtinen, Nelli Myllärniemi & Minja Blom (toim.) (2011) *Elokuva uskonnon peilinä. Uskontotieteellisiä tarkennuksia länsimaiseen populaarielokuvaan*. Uskontotiede. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Simmel, Georg. *Suurkaupunki ja moderni elämä*. Kirjoituksia vuosilta 1895–1917. Helsinki: Gaudeamus.

Westermarck, Edvard (1939/1984). *Kristinusko ja moraal*. Helsinki: Otava

Isä, poika ja paha henki:
Ingmar Bergmanin suhde isäänsä
pastori Erik Bergmaniin
Matti Myllykoski

Omaelämäkerrallisessa teoksessaan *Laterna magica* Ingmar Bergman kuvaa, miten hän Oscarilla palkitun elokuvansa *Fanny ja Alexander* jälkeen lopetti filmien tekemisen. Ohjaajan keho alkoi hiljalleen oirehtia. Bergmanilla oli aina ollut vatsavaivoja, jotka hän oli kyennyt pitämään kurissa, mutta 1980-luvun puoliväliin tultuaan hänestä tuntui, että hän ei enää kyennyt hallitsemaan niitä. Myös unettomuus paheni ja toi mukanaan ”mustien lintujen parven”: pelokkuutta, raivoa, häpeää, ahdistusta ja kyllästyneisyyttä. Pedanttisen ohjaajan maallinen maja oli käynyt vanhaksi ja kuvaamiseen liittyvien konkreettisten ongelmien ratkaiseminen vaivalloiseksi. Lopettamispäätöksestään huolimatta Bergman teki kuitenkin vielä viisi televisioelokuvaa, joista viimeisin, isän ja pojan välistä piinallista suhdetta käsittelevä erinomainen *Saraband* valmistui vuonna 2003. Tuolloin ohjaaja oli 85-vuotias.

”Taikalyhdyssä” Bergmanin suhde vanhempiinsa on keskeisellä sijalla. Monista luovista taiteilijoista voisi väittää, että heidän lapsuutensa ihmissuhteet ovat täysin yhdentekeviä heidän tuotantonsa ymmärtämisen kannalta, mutta Bergmanin osalta suhde isään ja äitiin on suorastaan piinallisen keskeisessä asemassa. Yli 70-vuotiaana, varsinaisen elokuvaauransa lopetettuaan Bergman kirjoitti romaanitrilogian, jonka teoksissa hän tutkii yksityiskohtaisesti vanhempiensa välistä suhdetta ja oman lapsuutensa rakkaudettomia lähtökohtia: *Den goda viljan* (1991; suom. Hyvä tahto, 1991) sekä suppeammat teokset *Söndagsbarn* (1993; suom. 1993) ja *Enskilda samtal* (1996; suom. 1993). Bergman pyrkii teoksissaan objektiivisuuteen mutta samalla hän

asettuu vanhempiensa yläpuolelle sijoittamalla heidät omaa sisintään oirehtivina voimattomina toimijoina elämän haasteelliselle näyttämölle. Oma lapsuus riivasi Bergmania hänen vanhoille päivilleen saakka; hän selvästikin halusi saada kunnan otteen asiasta, jota on mahdoton hallita. Erinomaisena apuna hänellä olivat kuitenkin hänen äitinsä päiväkirjat, jotka avautuivat muille perheenjäsenille, kun tämä kuoli vuonna 1966.

Ingmar Bergmanin kirjat – elokuvista puhumattakaan – eivät päästä meitä hänen isänsä Erik Bergmanin mielen sisäpuolelle, vaikka ne vievätkin kiintoisalla tavalla lähelle. Bergmanin suhde isäänsä on suhde, jonka hän koki ja jonka kanssa hän kamppaili. Kysymys ei ollut yksinomaan ohjaajan lapsuudesta vaan hänen käsityksestään ihmisten välisistä intiimisuhtaista sekä myös ihmisen suhteesta Jumalaan.

Lapsuus ja sisarukset

Bergman kuvasi usein lapsuuttaan onnelliseksi. Tällä hän tarkoitti ympärillään olevaa kiehtovaa esineiden, tapahtumien ja erikoisten ihmisten maailmaa, joka sai hänen mielikuvituksensa lentämään. Hän kuvasi kuitenkin myös etenkin isän antamaa kasvatusta, jota hallitsivat käsitteet synti, tunnustus, anteeksiantamus ja armo – looginen suhteiden maailma, jonka lapsi hyväksyi ja uskoi ymmärtävänsä.

Kasvatukseen kuuluivat tiukat kuulustelut, ankarat ruumiilliset rangaistukset (lyönnit ja piiskaamiset), nöyryytykset ja sosiaaliset rangaistukset (ruokailusta pois sulkeminen, huonearesti, elokuvissa käynnin kieltäminen). Toisin kuin neljä vuotta vanhempi veljensä Ingmar oppi valehtelemaan vältyäkseen rangaistuksilta. Hän kertoo oppineensa rakastamaan totuutta, koska eli valheessa. 19-vuotiaana Bergman muutti kokonaan ja lopullisesti pois kotoa.

Dick Cavettin televisiohaastattelussa vuodelta 1971 Bergman sanoo, että aikuisiässä – jo menestystä niittäneenä ohjaajana – hän meni psykiatrin puheille, koska hänellä

oli levottomat jalat, jotka häiritsivät unta. Mitä ilmeisimmin tapaamisesta imarreltu psykiatri keskusteli hänen kanssaan ja sanoi Bergmanin olevan täysin terve. Televisiohaastattelussa Bergman toistaa psykiatrin lausuntoa ilmeisen huojentuneena. Ei ole vaikea päätellä, että hän koki itsensä selviytyjäksi lapsuuden taistelusta. Bergman hallitsi rakkaudetonta, lapsuudessa haavoitettua elämäänsä ankaralla ja määrätietoisella työllä, kontrollilla ja rutiineilla. Rutiinit puolestaan perustuivat siihen, että Bergman jakoi päivänsä lyhyempiin yksikköihin, jotka rytmittivät erilaisen työn, levon ja sosiaalisen kanssakäymisen. Pako kahlitsevasta lapsuudenkodista ja kunnianhimoisen nuoren ohjaajan ankarat työrutiinit sekä syvä vapaudenkaipuu ja vahva libido loivat surkeat edellytykset perhe-elämälle. Sodan aikaan alkavasta urasta 1960-luvun lopulle Bergman oli naimisissa tai vakavassa suhteessa kahdeksan naisen kanssa, ja näistä suhteista syntyi yhteensä yhdeksän lasta. 1950-luvun lopulla alkaneesta suhteesta Ingrid von Roseniin tuli lopulta elinikäinen; on sanottu, että kaikista Bergmanin naisista juuri Ingrid muistutti selvästi eniten hänen omaa äitiään.

”Taikalyhdyssä” Bergman kuvaa sisarustensa kohtalon olleen hyvin toisenlainen. Neljä vuotta vanhempi Dan, joka oli enemmän sidoksissa vanhempiinsa, katkeroitui Bergmanin mukaan pahasti. Nuorena hän yritti kahdesti itsemurhaa. Ammattinsa puolesta hänestä tuli maailmalle ja seikkailuihin paennut diplomaatti sekä mielensä puolesta kyyninen rationalisti, joka inhosi taidetta, uskontoa ja psykiatria. Bergman katsoo ylivoimaisista vanhemmista juontuneen raivon johtaneen Dagin lamaantumiseen ja lopulta halvaantumiseen, jossa tilassa hän kuoli 70-vuotiaana.

Bergmanin mukaan hänen neljä vuotta nuorempi sisarensa Margareta oli vanhempiensa kiihkeästi rakastama lapsi, joka yritti olla lempeä tytär kahden hankalan pojan rinnalla. Ingmar leikki Margaretan kanssa nukeilla, mutta lapsuuden jälkeen he vieraantuivat toisistaan. Kun kirjailijan uraansa aloitteleva Margareta antoi Ingmarille luettavaksi esikoiskäsikirjoituksensa, tämä tyrmäsi sen täysin. Koko tapahtuman unohtanut Ingmar muistelee ”Taikalyhdyssä” reaktion johtuneen siitä, että hän näki Margaretan tavassa kirjoittaa oman kömpelön tyylinsä, jota hän häpesi.

Yhtä kaikki, sisarusten tiet erosivat toisistaan, kun Bergman muutti kotoa ja Margareta muuttui entistäkin läheisemmäksi vanhemmilleen. ”Taikalyhdyssä” Bergman päättelee Margaretan kirjallisen tuotannon lukeneena, että – ”mikäli olen lukenut oikein” – tämän elämän on täytyntä olla yhtä helvettiä. Siinä siis toinen häviöjä lapsuuden taistelussa.

Perheen miehiä yhdisti 1930-luvulta sodan päättymiseen saakka politiikka, ja siinä erityisesti vahva nationalismi ja sosialismin vastaisuus, jotka veivät heidät jo varhain natsismin pauloihin. Dag Bergman kuului jopa marginaalisen Ruotsin kansallissosialistisen puolueen perustajajäseniin. Ingmar Bergmanin mukaan isä Erik vihasi palavasti sosialisteja ja sanoi, jopa, että Per Albin Hansson pitäisi ampua, samoin kuin koko ”sosialistinen roskaväki”. Erik äänesti ainakin toisinaan kansallissosialistien puoluetta. Ingmarin mukaan monet heidän koulunsa opettajista olivat kansallissosialisteja, toiset katkeruudesta akateemisen uransa katkeamiseen, toiset taas innostuksesta Saksan uuteen nousuun ja vanhan Saksan paluuseen. Ingmar oli lukioikäisenä vieraana natsi-Saksassa ja itsekin sen pauloissa. Sodan jälkeen hänelle paljastui natsismin koko kauheus, ja hän otti etäisyyttä politiikkaan.

Äktenskapshelvete

Bergmanin ja hänen sisarustensa vaikean lapsuuden ytimessä oli heidän vanhempiensa onneton ja rakkaudeton avioliitto, jonka kulisseja täytyi pitää yllä isän ammatin ja sosiaalisten suhteiden vuoksi. Bergmanin vanhempien välisen suhteen varhaisvaiheesta kertovassa, näytelmän muotoon kirjoitetussa teoksessa ”Hyvä tahto” yksi keskeisistä juonteista on Karin Åkerblomin äidin varoitus, että hänen tyttärensä avioliitosta Erik Bergmanin kanssa olisi tuleva onneton. Uhmakas Karin ei kuunnellut varoitusta ja sai pian huomata äitinsä olleen oikeassa. Bergmanin teoksessa hänen Karinin isoäiti saa tässä yhteydessä totuudenpuhujan roolin, kun hän sanoo avioliitosta tulevan koko elämän mittainen katastrofi, *en livskatastrof*. Anna (Karinin peitenimi näytelmässä) on ”hemmoteltu tyttö, omapäinen,

voimakastahtoinen, voimakas tunteissaan, helläsydäminen, erittäin älykäs, kärsimätön, alakuloinen ja hilpeä samalla kertaa”. Kandidaatti Bergman sen sijaan on vailla elämäkokemusta, lohduton nuori mies, joka kantaa syviä haavoja sisällään. Annasta tulisi epätoivoinen yrittäessään parantaa ja lievittää sellaista tuskaa. ”Hyvässä tahdossa” Bergman antaa isäänsä Erikiä esittävän päähenkilön, joka kantaa nimeä Henrik, kertoa merkitsevissä yhteyksissä olevansa hämmentynyt (*förvirrad*) – tila, joka kuvaa hänen perimmäistä elämäntuntoaan. Tämä kaikki yhdistyneenä isän tunnekylmyyteen ja ankaraan uskonnollisuuteen loi perustan lapsuudelle, jota ruotsalaisen elokuvan nero oirehtii tuotannossaan koko elämänsä halki.

Erik Bergman syntyi vuonna 1886. Hänen isänsä apteekkari Axel Bergman kuoli kaksi vuotta myöhemmin, ja äiti ja Erik joutuivat elämään vaatimattomasti. Ryhtyessään opiskelemaan teologiaa Erik seurasi perheen traditiota; kristillisyys oli siinä määrin osa äidin ja pojan elämää, että Ingmar Bergman kuvaa heidän jopa leikkineen kirkkoa, ja pieni Erik-poika sai näytellä pappia. Sisällöllisesti Erikin usko oli yksinkertaiseen ja auktoriteettihakuiseen vakaumukseen perustuvaa isänmaallis-kirkollista pietismää. Erik Bergman vihittiin papiksi 1912 ja avioitui Karin Åkerblomin kanssa 1913. Pariskunta muutti opiskeluaan Uppsalasta hieman pohjoisemmaksi Valbon seurakuntaan, jossa Erik toimi pappina viiden vuoden ajan. Juuri tätä ajanjaksoa Ingmar Bergman kuvaa ”Hyvässä tahdossa”. Kirjan lopussa hän kuvaa syntyvänsä pian tämän jälkeen ei-toivottuna lapsena, jonka vanhemmat haluaisivat mieluummin olevan edes tyttö kuin poika. Vuonna 1918 Ingmar syntyy, ja Erik aloittaa Tukholmassa papin työnsä Hedvig Eleanoran seurakunnassa, jonka kirkkoherraksi hänet valittiin vuonna 1934. Pari vuotta tämän jälkeen Ingmar muutti pois kotoa, ja vuonna 1941 Erik kutsuttiin kuninkaan hovisaarnaajaksi.

Vaikka Ingmar Bergman läpivalaisee isänsä luonnetta ja käytöstä purevan kriittisesti, hän ei suinkaan halua mitätöidä tämän myönteisiä ja onnistuneita puolia. Ingmar kuvaa isänsä suosituksi saarnaajaksi, joka keräsi aina kirkon täyteen kuulijoita. Edelleen tämä oli työlleen omistautunut sielunhoitaja, jolla oli erinomainen henkilömuisti. Hän tunsu neljä tuhatta seurakuntalaistaan kasvoilta ja nimeltä, tuntien

jopa jonkin verran heidän henkilöhistoriaansa. Hän otti vakavasti tapaamansa ihmiset, kuunteli heitä ja puhui heille niin antaumuksella, että pienelle Ingmarille kävelyretket isän kanssa saattoivat kestää kauan. Kaiken kaikkiaan, Erik oli pidetty laumansa paimen, tehokas, mutta luonteeltaan sovitteleva virkamies, kirkkoherrana hyvä esimies alaisilleen, vieraanvarainen kotikutsujen järjestäjä ja ahkera kaikissa töissään.

Vastapainoksi tämä kaikki vaati kotona ja etenkin lapsilta ehdotonta hiljaisuutta, kuria ja järjestystä. Ingmar kertoo isän olleen pikkumainen: ei saanut viheltää eikä kulkea kädet housuntaskussa. Yllättävät läksynkuulustelut saattoivat johtaa piiskaamiseen. Kadulta kuuluvat vaatimattomat liikenteen äänet häiritsivät pastori Bergmania. Ingmar Bergmanin kirjoista syntyy vaikutelma, että ”kontrollifriikki” olisi ollut vähättelevä nimitys isän käytökselle. Sosiaalisissa suhteissaan isä oli erinomainen, jopa luontainen näyttelijä, mutta näyttämön ulkopuolella kotioloissaan hän oli hermostunut, kärtyisä ja masentunut. Työtehtäviinsä velvollistuneena ja vakavasti suhtautuvana pastorina Erik Bergman kärsi riittämättömyyden tunteesta, ahdistuksesta, levottomuudesta ja unettomuudesta. Ingmar Bergman tuli monessa asiassa isäänsä, vaikka uskossa itseensä, vapauttavassa mielikuvituksessaan ja luovuudessaan hän oli jo nuorena miehenä – lapsuuden kömpelyytensä ja itseinhonsa ohitettuaan – aivan toista luokkaa. Toisin kuin isänsä, Bergman ahmi äitinsä tapaan kirjallisuutta, jonka avulla hän avarsi ja problematisoi ympäröivää maailmaa. Kirkollisissa piireissä paheksuttu August Strindberg oli tulevalle elokuvanerolle vapauttava puolijumala.

Erik ja Karin Bergman yrittivät turhaan salata lapsiltaan ankarat riitansa: Näiden ytimessä oli Karinin suhde teologian opiskelija Torsten Bohliniin, josta suhteen päätyttyä vuonna 1925 tuli systemaattisen teologian professori sekä Åbo Akademin tiedekuntaan että Uppsalan yliopistoon. Samalla kun suhde merkitsi sen molemmille osapuolille vapautta, hellyyden kokemusta ja intohimon täyttymystä, se toi mukanaan ankaran syyllisyyden. Karin halusi erota Erikistä vaan ei lasten ja sosiaalisen paineen vuoksi luonnollisestikaan voinut tehdä niin. Ingmar Bergman tekee ”Yksityisissä

keskusteluissa” selväksi, että Karin vihasi miestänsä syvästi ja halusi jopa tappaa tämän. Karinin tunnustettua miehelleen suhteen nuoreen rakastajaan, tämä reagoi odotetusti: välillä raivoten ja syyttäen, toisinaan lähestyen rauhallisesti ja anoen sovintoa, mutta ennen kaikkea syyllistäen ja puuttuen pikkumaisesti kodin hoitamisessa havaitsemiinsa puutteisiin. Ingmar antaa Karinin sanoa äidilleen, että Erik on hänen uskottomuutensa vuoksi menettänyt uskonsa. Erik joutui vetäytymään sairaalaan toipuakseen kokemastaan psyykkisestä rasituksesta. Uskottomuuskuohun aikoihin isä vaikuttaa Ingmarin kuvausten perusteella olleen toisinaan erityisen väkivaltainen, mikä purkautui ennen kaikkea Dagiin, lapsista vanhimpaan. On esitetty tulkinta, jonka mukaan Erik Bergmanin – pohjimmiltaan kiltin ja hyvätapaisen miehen – tunnekylläisyys, julmuus ja kohtuuttomuus lasten kasvatuksessa olisi juontunut vasta vaimon uskottomuudesta.

Äidin päiväkirjat ovat paljastaneet perheestä paljon, mutta Ingmar Bergmanin osalta ne paljastavat ennen kaikkea äidin ja pojan hyvin läheisen suhteen. Lapsena äitinsä ruumiillista läheisyyttä kerjännyt Ingmar tuli torjutuksi, koska lääkäri oli kertonut sellaisen käytöksen olevan sairaalloista. Ingmarin muutto pois kotoa kertookin mahdottomuudesta elää isän kanssa. ”Taikalyhdyssä” ohjaaja pitkälti vaikenee äidistään, kunnes aivan kirjan viimeisillä sivuilla hän puhuu tästä kuin ystävästä (”meistä tuli ystäviä, eikö meistä tullutkin ystäviä”, vakuuttelee keski-ikäinen Ingmar vanhalle äidilleen) – ja ystävistään hän sanoo toisaalla, että heistä hän ei halua puhua, koska ei halua luoda riitoja eikä jännitteitä ystävyteen, jonka tietää hyvin haavoittuvaksi. Bergman lainaa myös Lutheria, joka sanoo, että kerran sanottuja sanoja ei voi peruuttaa. Niinpä Bergman puhuu äidistään vasta kun tämä on kuollut, ja kuvausta hallitsee ruumiillinen läheisyys kaikkine komplikaatioineen. Ingmar viittaa perimmäisiin kipeisiin kysymyksiin: miksi hänen veljensä vammautui psyykkisesti, miksi hänen sisarensa ahdistui niin että hän särkyi, miksi minä olen elänyt koko kehoa viiltävän parantumattoman haavan kanssa? Vanha äiti kääntää katseensa pois eikä osaa vastata. Näiden kysymysten edessä – niin 68-vuotias ”Taikalyhdyn” kirjoittaja sen näkee – aukeaa pohjaton kuilu.

Kristillinen usko

Ingmar Bergman tuntee Raamatun ja kristillisen uskon lapsuudesta alkaen. Niissä käytetystä kielestä tuli jo varhain osa hänen maailmaansa. Bergmanilla molemmat liittyvät sekä traumaattisiin kokemuksiin että fantasiamaailmaan, jossa hän saattoi kokea vapautta ja luovuutta. ”Sunnuntailapsessa” Bergman kuvaa, kuinka hänen *alter egonsa* Pu lähti mukaan isän saarnamatkalle ja kyläilemään paikallisen kirkkoherran luo. Bergman kuvaa kirkkoherran pojan regressiiviseksi ja auktoriteettiin alistuvaksi lapseksi, jonka ohuen nahan alla piilee aggressio erilaisuutta kohtaan. Kun poika pyytää Pu’ta leikkimään kanssaan kirkkoa tai hautajaisia hänen kappeliksi muutamassaan huoneessa, Pu sanoo kohteliaasti, ettei halua, koska ei usko Jumalaan. Poika suuttuu ja sanoo, että Pu on idiootti. Siihen taas Pu sanoo, että Jumala on kusi- ja paskajumala, jos ajattelee, mitä hän on saanut aikaan. Kaikilla, jotka uskovat Jumalaan, on ruuvi löysällä, sinulla, minun isälläni ja kaikilla muilla. Ja niin toisiaan idiootiksi syyttelevien poikien sanasota muuttuu pian käsirysyksi.

Samalla matkalla Pun isä lukee jumalanpalveluksen evankeliumitekstinä kirkastuskertomuksen. Pu kuvittelee kohtaukseen itsensä leijumassa ilmassa kallion yllä, ukkospilvien ollessa taustalla. Edessä ovat hänen oma veljensä Dag ja Frykholmin pojat. Salama iskee, ja pojat lankeavat maahan. Pu menee heidän luokseen ja sanoo lempeästi: Nouskaa ylös älkääkää pelätkö!

Bergmanin lapsuuden epäuskon taustalla on yksinkertainen tunne jatkuvasti ja kaikin tavoin saarnatun Jumalan hylkäämäksi tulemisesta. Samaisessa ”Sunnuntailapsessa” Bergman kuvaa isäsuhteensa turvatonta perustaa: koko ajan pitää olla varuillaan, sillä helvetti voi päästä irti milloin tahansa. Kuultuaan salaa vanhempien öisen riidan Pu-Ingmar kokee, että anteeksiantoa ei ole olemassa, rukous ja itku ovat turhia, Jumala ei vähääkään välitä hänestä. Suojelusenkelit ovat lentäneet tiehensä ja Jumala on unohtanut hänet. Heti seuraavana aamuna Ingmarilla on rauhallinen kohtaaminen isänsä kanssa. Turvattomuuden ja vanhempien keskinäisen rakkaudettomuuden taustalla piilee kaksi suurta kysymystä, joista ensimmäinen esiintyy Bergmanin

tuotannossa kautta linjan ja toinen vähemmän, mutta kuitenkin sinnikkäästi. Kysymykset voi muotoilla usealla tavalla, mutta yhtä logiikkaa seuraten ensimmäinen voisi kuulua: onko ihmisten välillä rakkautta? Toinen olisi silloin tämäntapainen: jos ihmisten välistä rakkautta ei ole, onko Jumalaa?

Vaikka elokuvakriitikot ja suuri yleisökin ovat tottuneet tuntemaan Bergmanin uskonnon kriitikkona ja sekulaarina taiteilijana, jälkimmäinen kysymys ei jättänyt Bergmania rauhaan, ei ainakaan hänen elokuvissaan. Ei voi ainakaan väittää, että Bergman olisi ollut radikaalisti maallistunut papin poika, joka suhtautui rentoutuneen rauhallisesti Jumalan kuolemaan. Bergman oli radikaalisti maallistunut, mutta nimenomaan kristillisen uskon muodostaman dilemman vuoksi ja sen kautta. Suuri tyhjiys ja tarkoituksettomuus, rakkauden ja Jumalan poissaolo ovat Bergmanilla läsnä elokuvasta toiseen. Ei liene liioiteltua päätellä, että näiden teemojen suhteen obsessiivisella Bergmanilla oli voimakas tarve uskoa perimmäisen rakkauden olemassaoloon. Ja tällainen kysymys on vaistomaisesti sidoksissa siihen, onko Jumalaa.

Bergman korostaa muistelmissaan, että hän ei vihannut isäänsä. Sellainen olisi tietysti ollut itsetuhoista, ja Bergmanilla oli hyvä itsesuojeluvaisto. Bergmanin vanhemmistaan ja lapsuudestaan kirjoittamia teoksia lukiessa syntyy vahva tunne siitä, että Bergman ei ainakaan aikuisena halunnut tuomita vanhempiaan vaan ymmärtää heitä. Hän on selvästi äidin puolella isää vastaan, mutta haluaa kuvata molempien syvimmit sisäiset vaikutteet sekä analyyttisen tarkasti että paljaalla tavalla inhimillisesti. Minusta etenkin ”Hyvässä tahdossa” ja ”Yksityisissä keskusteluissa” tarkkaavaista kerrontaa saattelee Bergmanin vanhempien yhteisen tien sattumanvaraisuus ja oikullisuus mutta samalla myös sen kohtalonomaisuus ja vääjäämättömyys. Ingmarin vanhempien elämä sekä hänen sisarustensa lapsuus olivat mitä olivat. Syyllistä on turha hakea, mutta ymmärrystä voi kasvattaa, ja kuvaa ihmisestä luonteensa ja kohtalonsa kierteessä voi avartaa. Mitä enemmän huomio kiinnittyy tällaiseen, sitä enemmän rakkaudettomuus ja sen valta ihmiseen näyttävät voimana, jota ei voi viime kädessä paikantaa. Tässä valossa rakkauskin

on saman tyyppinen paikantamaton voima. Jos rakkaus on, se on jollakin tavoin suurempi kuin ihmiset, jopa suurempi kuin ihmisuus.

Alkuteokset

Laterna magica [1987]. Stockholm: Nordstedt 2018.

Romantrilogin : Den goda viljan [1991]; *Söndagsbarn* [1993]; *Enskilda samtal* [1996]. Stockholm: Nordstedt 2018.

Suomennokset

Laterna magica. Suomentanut Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava, 1987.

Hyvä tahto. Suomentanut Marja Kyrö. Helsinki: Otava, 1991.

Sunnuntailapsi. Suomentanut Marja Kyrö. Helsinki: Otava, 1993.

Yksityisiä keskusteluja. Suomentanut Marja Kyrö. Helsinki: Otava, 1996.

Elokuvat

Den goda viljan. 1992. Ohjaus: Bille August.

Söndagsbarn. 1992. Ohjaus: Daniel Bergman.

Enskilda samtal. 1996. Ohjaus: Liv Ullman.



Asian ytimessä

Kato Kepponen terve.

Helsinkiläinen kirkkoherra Seppo Kepponen istuu kotikaupungissaan olutravintolan teekillä. Hän on juuri saanut ja maksanut tumman Staroprameninsa, kun olkapäälle pamahtaa käsi. Hyvä etten ehtinyt nostaa lasia, hän ajattelee ennen kuin kääntyy katsomaan käden omistajaa, joka on märkä, koska ulkona on alkanut sataa. Kesä on ohi ja syksy tulee.

Kas, Vehviläinen... Long time no see. Istu alas. Hämmästykseltään Kepponen ei ehdi kysyä, mitä Vehviläinen tekee Helsingissä.

Mikkelin hiippakunnassa virkaansa toimittava kirkkoherra Lasse Vehviläinen istuu alas ja sanoo baarimikolle, että samanlainen kuin tällä herralla tässä. Sattuipa

silmiini, sanoo Vehviläinen kaivaessaan lompakkoa taskustaan, että sinä aloitat pian merkittävän kirkollisen lehden kolumnistina.

Kun eivät ketään muutakaan enää keksineet. Ja minä perhana suostuin löysää puhetta suoltamaan. Ikään kuin sitä ei jo entuudestaankin olisi liikaa.

Ja tulit sitten ihan tänne asti sellaisia miettimään, sanoo Vehviläinen, tarttuu baarimikon toimittamaan isoon olutlasiin ja kohottaa sitä. Että terviseks vaan.

Nyt tuntuu Kepposesta siltä, että ylösnoussut Herra Jeesus on lähettänyt kurssitoveri Vehviläisen varta vasten tšekkiravintola Vltavaan hänen ripittäytymistään kuulemaan. Mietin ihan tosissaan, mistä kirjoittaa. Sata huonoa ideaa ja turhaa aihetta. Ei tule lasta eikä paskaa.

Jälkimmäistä tulee keneltä vaan. Kirjoita jotain fiksum. Filosofiaa, etiikkaa, historiaa – sen sellaista. Lutheria, Pascalia, Kierkegaardia, Bonhoefferia. Väliin anekdootteja, sutkauksia, vitsejä. Etkös sinä kirjoittanut juttuja Kyyhkyseenkin ja niitähän luettiin.

Neljäkymmentä vuotta sitten, sanoo Kepponen samaan pötköön ja on hetken hiljaa. Kuka kirkossa tai missään muuallakaan enää lukee mitään blogia pidempää? Ensin täytyisi selittää, kuka Pascal tai Bonhoeffer on ja sitä kun selittää, peli on jo menetetty. Ajattelevat, että täytyy vanhan pierun päästä tietämystään esittämään.

Vehviläinen katsoo vierustoverinsa kaljuuntunutta päälakea ja muistaa, miten tuuheat hiukset Kepposella oli nuorena miehenä. Naistennaurattaja, aina sanavalmis. Välillä on nähtykin, silloin tällöin ja sattumalta. Ja nyt se sama mies istuu tuossa kolmisenkymmentä kiloa lihoneena.

Miksi enää ei ole portaita, jotka eivät hengästyttä, hän möläyttää.

Lapinlahden linnut. Tosiaan. Kuka sitäkään enää muistaa tai tietää. Me taidamme Vehviläinen kaikki puhua vain itsestämme. Jos olisi kirkollinen lehti yli kuusikymppisille, niin siihen voisin kirjoittaa jotakin tolkullista. Kepponen katsoo Vehviläistä ja miettii hänkin ajan kulumista. Oli se vaan niin hyvä jalkapalloa pelaamaan. Meni Teinosen seminaariin mystikkoja tutkimaan, oppi oikein espanjaakin. Sitten mentiin molemmat samaan kirkkoputkeen ja kohta tullaan ulos. Edessä *anus mundi* ja ikuinen unohdus. Mihin se aika meni? Painovoiman mukaan tämä elämä menee. Painovoima ja armo. Kuka pahus sen kirjoittikaan? Simone Weil tai Veil. Oliko se tuplaveellä vai tavallisella?

Mutta etkö sinä olisi hyvä kirjoittamaan vähän analyttisemmin iltapäivälehtien kirkkoaiheista? Vähän tutkivaa journalismia ja kirkollista sisäpiiritietoa. Homofobikkoja, törsääjäpiispaa, työpaikkakiusaamista ja muuta semmoista. Härkää sarvista vaan. Vehviläinen herättää Kepposen miettimästä opiskeluajan lukukokemukstaan eikä edes huomaa tämän olleen aivan muissa maailmoissa.

Kepponen huomaa yhtäkkiä juoneensa olutlasinsa tyhjäksi. Toiset, hän sanoo kuin selkäytimestä baarimikolle, joka pyyhkii pöytää aivan heidän edessään. Hän kääntyy Vehviläiseen, joka hänkin oli jo tilaamassa uutta kierrosta. Ja siinä hänen Vehviläistä katsoessaan tapahtuu jotakin. Yhtäkkiä tulee valo, suuri oivallus. *Hän ei saa aikaan pakinaa, koska häntä ei kiinnosta mikään.* Kiitos, Vehviläinen! Kiitos, Jeesus! Suomukset ovat pudonneet silmiltäni ja nyt minä näen. Mikään ei kiinnosta, mikään ei sytytä. Ei Raamatusta eikä opista väittelemisen seuraaminen, ei törsääjäpiispa eivätkä muutkaan piispat, ei kirkolliset kuppikunnat eikä hyväveliverkostot. Kunhan vaan ollaan reiluja toinen toisillemme ja eletään ihmisiksi. Mutta miksi kirjoittaa siitä, mikä kaikkien pitäisi tietää jo lastentarhasta alkaen?

Kepposen hymyilee hassun näköisenä, kunnes hänen mielensä tasoittuu tunteiden ja ajatusten vuoristoradalta. Ja niin hän sanoo Vehviläiselle: Ei niillä aiheilla ole mitään merkitystä. Aivan yhdentekevää hölynpölyä koko kirkkopolitiikka. Ei paska punniten

parane. Kumpi on hölmömpää: tyhjäpäiväisyys vai tyhjäpäiväisyyden analysoiminen? Taitaapa olla vieläkin hölmömpää se jälkimmäinen.

Vehviläinen katsoo Kepposeen ja sanoo: Mieshän on mystikko! Ehkä olenkin, sanoo Kepponen, kun en muuhun kelpaa. Mutta eikös se mystiikka ole kelpaamisen tuolla puolen? Muun muassa, sanoo Ristin Johannesta tutkinut Vehviläinen, ja lähes kaiken muunkin tuolla puolen. Tulkoon armo ja hukkukoon tämä maailma, täydentää Kepponen ja hymyilee Vehviläiselle. Ja niin hän tuntee itsensä nuoreksi pitkästä ajasta, aivan kuin olisi lentänyt aikakoneella Bottan teekille ja 70-luvun lopulle.

Stimulus

Vartija N:o 3/2018

V. 1888 perustettu riippumaton aikakauslehti
130. vuosikerta

Julkaisija:

Vartija-aikakauslehden kannatusyhdistys r.y. (riippumaton yhdistys)

ISSN 0782-033X

www.vartija-lehti.fi

toimitus@vartija-lehti.fi

Päätoimittajat:

(vastaava)

Matti Myllykoski

Isonnevantie 41 A 9

00320 Helsinki

p. 050-3182453

matti.myllykoski@helsinki.fi

Mikko Ketola

Kirkkohistorian laitos

PL 33, 00014 Helsingin yliopisto

p. (09) 19122055

mikko.ketola@helsinki.fi

Vartijan kannatusyhdistyksen jäsenyys vuodelle 2018

Vartijan tukijäsen saa kaikki lehden numerot ja e-kirjat välittömästi niiden ilmestyttyä pdf-tiedostoina sähköpostiinsa. Lisäksi hän saa toimituksen uutiskirjeen ja kutsuja kiinnostaviin lukijatapaamisiin. Lehden nettisivulle uudet numerot ilmestyvät kaikkien luettaviksi pari kuukautta myöhemmin. Lukijatapaamisista tiedotetaan vain lehden tukijoille.

Vapaaehtoinen tukijäsenmaksu 20 € (opiskelijat ja työttömät 10 €) yhtä lukijaa kohden vuodelle 2017 maksetaan lehden tilille Danske Bank 800010–64635, IBAN-muodossa FI9880001000064635. Viestitilaan maksaja merkitsee e-lehden ja e-kirjojen saajan tai saajien **sähköpostiosoitteen** ja varmuuden vuoksi myös **puhelinnumeron**. Maksaja saa välittömästi tiedon lehden julkaisemisesta Vartijan nettisivulla. Lisätietoja asiasta antaa matti.myllykoski@helsinki.fi

Toimitusneuvosto

Suvi Kava, Salla Ranta, Mikko Ketola, Matti Myllykoski.

Vinjettikuvat: Anssi Rauhala