

TODISTAJA, MUISTI JA MENNEISYYDEN TOTUUDET

Historiasta kertomisen keinot Hans-Jürgen Syberbergin elokuvassa Winifred Wagner (1975)

Vuonna 1935 syntynyt Hans-Jürgen Syberberg on saksalaisen elokuvakulttuurin kiistellyimpiä hahmoja. Hän on tullut tunnetuksi kokeellisista, tietoisien tyytelyistä draamadokumenteistaan, joissa on usein käsitelty kipeitä kansallisia teemoja. Syberbergin tunnetuimpia elokuvia ovat *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* (1972), *Karl May* (1974), *Hitler – ein Film aus Deutschland* (1977) ja oopperafilmaisointi *Parsifal* (1982). Ohjaajan *magnum opus* on 442-minuuttinen Hitler-elokuva, jonka tavoitteena oli ”esteettinen skandaali, Brechtin oppien yhdistäminen Richard Wagnerin musiikkiestetiikkaan”.¹ Syberbergille Hitler-elokuvan tekeminen merkitsi tutkimusmatkaa synkkään historiaan, *zur deutschen Misere*, josta saattoi vapautua vain taiteen keinoin, selvittämällä ensin millainen ”Hitler” yhä on elossa, *in uns*.² Ohjaajan uran taustana on saksalainen historiatrauma, toisen maailmansodan jälkeen syntynyt pyrkimys ymmärtää, käsitteellistää ja hallita historiaa.

Saksalaista historiakulttuuria tutkinut Wulf Kansteiner toteaa teoksessaan *In Pursuit of German Memory: History, Television, and Politics after Auschwitz* (2006), että ennen kaikkea natsi-Saksassa nuoruutensa viettänyt sukupolvi kamppaili toisen maailmansodan jälkeen ristiriidoissa pyrkiessään samanaikaisesti sekä unohtamaan että muistamaan mennyttä.³ Konfliktin ratkaisuksi syntyi ajatus menneisyyden hallinnasta (*Vergangenheitsbewältigung*): vaikkei historiasta, vastuusta, voisikaan vapautua, menneisyyttä saattoi hallita. Kansteinerin mukaan nimenomaan Saksan Liittotasavallassa paneuduttiin kiihkeästi menneisyyden tutkimukseen, esittämiseen ja kuluttamiseen, ja julkisuudessa keskusteltiin myös menneisyyden vääristä teoista kauan ennen kuin tuli tavaksi esittää julkisia anteeksipyyntöjä kollektiivisista vääryyksistä. Samaan aikaan kun Syberbergin *Hitler*-elokuva kuohutti julkisuutta, keskusteltiin länsisak-

salaisessa julkisuudessa Rainer Werner Fassbinderin näytelmän *Der Müll, die Stadt und der Tod* antisemitistisyydestä.⁴

Tämän artikkelin keskiössä on sukupolvien kohtaaminen, haastatteluelokuva *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–1975* (1975), jonka Syberberg teki hetken mielijohteesta etsiessään materiaalia valmisteilla olevaan Hitler-elokuvaansa. Viisituntisen teoksen ainoana ”näyttelijänä” on Richard Wagnerin miniä Winifred, joka johti Bayreuthin oopperajuhlia samaan aikaan kun Adolf Hitler johti Kolmatta valtakuntaa vuosina 1933–1945. *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* kertoo Saksan historiaa 1900-luvun alusta 1970-luvulle asti yhden perheen, Wagner-suvun, ja yhden talon, Wahnfriedin, näkökulmasta. Samalla kun elokuva on historiallinen kertomus, se on dokumentti ja muistitiedon varaan rakentuva oraalihistoriallinen esitys. Vaikka Syberbergin elokuva on monin tavoin poikkeuksellinen, se antaa mahdollisuuden pohtia sellaisia historiasta kertomisen keinoja, jotka ovat audiovisuaalisessa historiallisessa kerronnassa yleisiä. Syberberg esittää todistajan, joka on kokenut menneisyyden, mutta samalla ottaa kantaa muistamisen ongelmaan ja siihen, mikä merkitys muistilla on tässä päivässä. Artikkelini tavoitteena on analysoida, miten elokuva historiallisena kertomuksena rakentuu ja millaisiin keinoihin se tukeutuu.

Sukuhistoria ja kansallinen muisti

Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–1975 yhdistää jo nimessään henkilön, Winifred Wagnerin, historiaan ja paikkaan. Tavoitteena on tarkastella – kuten elokuvan alussa todetaan – sitä, miten juuri Wahnfriedissä yhden suvun historia punoutuu erottamattomaksi osaksi kansallista kulttuuria. Ennen kuolemaansa Richard Wagner oli valinnut taiteensa keskuukseksi pienen pohjoisbajerialaisen Bayreuthin kaupungin, jonne hän päätti järjestää säännölliset oopperajuhlat. Bayreuth oli silloisen Saksan keskipisteessä, mutta toisaalta paikka, jossa mikään muu ei kilpailisi säveltäjän taiteen kanssa. Asunokseen Wagner rakennutti Villa Wahnfriedin vuosina 1872–1874.⁵

Winifred Wagner liittyi sukuun ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä. Hän oli taustaltaan englantilainen, omaa sukua Williams, mutta oli vanhem-

pansa menetettyään tullut kapellimestari ja viulisti Karl Klindworthin ottotyt-täreksi. Winifred vieraili Bayreuthissa 17-vuotiaana vuonna 1914 ja avioitui seu-raavana vuonna Richard Wagnerin pojan Siegfriedin kanssa. Samaan aikaan Bayreuthin ehdoton johtohahmo oli Richardin puoliso Cosima. Winifred tutus-tui Villa Wahnfriediin tilanteessa, jossa se oli vakiinnuttanut asemansa kulttuu-rieliitin kohtauspaikkana.

Nimensä perusteella *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahn-fried* on kiinnostunut sekä haastateltavastaan että Wahnfriedin historiasta. Elo-kuvaa ei silti olisi syntynyt, ellei Syberberg olisi tarvinnut tausta-aineistoa Hit-ler-elokuvaansa varten. Perimmäisenä tarkoituksena oli saada tietoa Adolf Hit-lerin ja Winifred Wagnerin arvoituksellisesta suhteesta. Kaikkien tiedossa oli, miten voimakkaasti Hitler oli samastunut Richard Wagnerin musiikkiin: Hitler viittasi Wagner-kokemuksiinsa teoksessaan *Mein Kampf*, ja sittemmin kansal-lissosialistinen Saksa hyödynsi säveltäjän musiikkidraamoja propagandassaan. Vaikka Wagner kuoli 50 vuotta ennen natsien valtaannousua, toisen maailman-sodan jälkeen keskusteltiin kiihkeästi Wagnerin ideologisesta vaikutuksesta Kolmanteen valtakuntaan. Usein nostettiin esiin Wagnerin vuonna 1850 julkai-sema kirjoitus *Das Judenthum in der Musik*, joka nähtiin edelläkävijänä saksa-laisen antisemitismin historiassa.⁶

Adolf Hitlerin ja Winifred Wagnerin suhteesta liikkui huhuja jo toisen maa-ilmansodan aikana. Kertomukset lisääntyivät sodan jälkeen, osittain suvun sisältä tulleiden virikkeiden ansiosta. Vuonna 1939 Siegfriedin ja Winifredin tytär Friedelind oli paennut Sveitsin kautta Iso-Britanniaan ja Yhdysvaltoihin ja asettanut tietonsa liittoutuneiden propagandakoneiston palvelukseen. Vuonna 1945 Friedelind Wagner julkaisi muistelmateoksen *Heritage of Fire*, joka ilmes-tyi seuraavana vuonna myös saksaksi otsikolla *Nacht über Bayreuth*. Sensaatio-hakuinen teos kuvasi Hitlerin ja Wagner-suvun suhteet läheisinä ja samalla liitti Bayreuthin edesottamukset erottamattomasti Kolmannen valtakunnan his-toriaan.⁷ Winifred Wagnerin roolia kansallissosialistisen Saksan kulttuurielä-mässä pidettiin niin keskeisenä, että hän joutui sodan jälkeen oikeuden eteen. Samalla hän joutui syrjään Bayreuthin juhlien organisaatiosta – poikiensa Wie-landin ja Wolfgangin hyväksi. Winifred asui Oberwarmensteinachissa 30 kilo-

metrin päässä Bayreuthista vuoteen 1956, jolloin hänelle annettiin lupa palata kotikaupunkiinsa.

Oikeudenkäynnin jälkeen Winifred Wagner oli vaitelias eikä tilittänyt julkisuudessa tuntemuksiaan. Winifredin hiljaisuus oli osa laajempaa kulttuurista ongelmaa, saksalaista historiatraumaa ja vaikeutta puhua kipeistä kysymyksistä. Tässä mielessä Winifred Wagnerin tapaus oli saksalaisen historiakiistan ytimessä. Kun Hans-Jürgen Syberberg sai luvan haastatteluun, Winifred Wagner rikkoi 30 vuotta kestäneen hiljaisuutensa. Jo tämä seikka tekee haastattelu-elokuvasta ainutlaatuisen. Se on poikkeuksellinen todistajalausunto henkilöltä, joka koki suvun vaiheet ensimmäisen maailmansodasta alusta lähtien.

Syberbergillä oli vuonna 1975 henkilökohtainen intressi elokuvan tekoon, mutta haastattelun ajankohdalla on laajempi merkitys. Juuri vuonna 1975 Villa Wahnfried oli pelkkää rakennustyömaata. Tämä käy ilmi elokuvan alkumetreillä: ensimmäisissä kuvissa Wagnerin kotitalo on pirstaleina. Aivan kuin elokuvantekijä astelisi wagnerismin – ja saksalaisen mielenmaiseman – raunioilla. Wagner itse antoi symboliikalle lähtökohdan, sillä hän nimesi talonsa rauhan tyyssijaksi, paikaksi, johon saattoi vetäytyä saksalaisen taiteen tulevaisuutta rakentamaan. Sana *Wahn* viittaa harhaan, harhakuvitelmaan ja näkyyn, *Fried* rauhaan. Wahnfried oli paikka, jossa Wagner katsoi vapautuneensa harhakuvitelmien tavoittelusta ja löytäneensä sielunrauhan. Sittemmin Wahnfried sai edustaa Richard Wagnerin perintöä – niin hyvässä kuin pahassa. Symboliseen merkitykseen liittyi myös ”pyhän” paikan häpäisy. Sodan loppuvaiheessa 5. huhtikuuta 1945 taloon osui pommi, joka tuhosi osittain puutarhan puoleisen fasadin. Samalla talon aula ja yläkerta paloivat pahoin. Kun liittoutuneet saapuivat Bayreuthiin, lehdissä julkaistiin kuvia flyygelin ääreen asettuneista valloittajista ja kerrottiin tarinaa Wagnerin haudalla jazzia tanssivista – mustista – sotilaista. Välittömästi sodan jälkeen rakennus oli Yhdysvaltain sotilashallinnon käytössä ja viereinen Siegfried Wagnerin talo toimi upseerien messinä.⁸ Miehistyksen päätyttyä Wahnfried palautui perheen omistukseen, ja talo palveli Wieland Wagnerin kotina tämän kuolemaan, vuoteen 1966, asti. Sodan jäljet olivat kuitenkin nähtävissä, eikä rakennusta palautettu alkuperäisen asuun. Tilanne muuttui vasta, kun 1970-luvulla aloitettiin valmistelut Bayreuthin festivaalin 100-vuotisjuhlaa varten. Vuonna 1973 perustettiin Richard Wagner -sää-

tiö vaalimaan kulttuuriperintöä, ja samalla Wagner-suku lahjoitti Wahnfriedin Bayreuthin kaupungille. Rakennus päätettiin palauttaa alkuperäiseen asuunsa, mihin se valmistuikin juhlavuoteen 1976 mennessä. Ne rauniot, joilla Syberberg aloitti elokuvansa, olivat oikeastaan restauroinnin jälkiä. Rakennus jouduttiin ensin palauttamaan sodan aiheuttaman hävityksen tasalle, jotta alkuperäiset rakenteet saatiin palautettua.

Kun Hans-Jürgen Syberberg kuvausryhmineen saapui Bayreuthiin, käynnissä oli Richard Wagnerin perinnön merkittävä rehabilitointiprojekti. Tutkimuskirjallisuudessa aikansa johtaviin kulttuuriradikaaleihin kuuluneen Syberbergin ja kulttuurikonservatiiviksi leimatun Winifred Wagnerin kohtaaminen on esitetty hyväksikäyttönä siinä mielessä, ettei Winifred Wagner ilmeisesti täysin ymmärtänyt, mihin käyttöön haastattelu tulisi. Gottfried Wagner houkutteli isoäitinsä haastateltavaksi ja Syberberg tekeytyi ymmärtäväiseksi haastattelijaksi päästäkseen haluamaansa lopputulokseen. Brigitte Hamannin tuoreen Winifred Wagner -elämäkerran mukaan haastateltava sai alun perin käsityksen, jonka mukaan aineistosta oli tarkoitus käyttää vain muutamia minuutteja juhluvuonna valmistuvaan dokumenttiin. August Roesenerille Winifred totesi elokuussa 1975 antaneensa haastattelun vain siksi, että Gottfried vakuutti Syberbergin olevan ”luottamuksen arvoinen”.⁹ Syberberg itse vahvisti, ettei Winifred Wagner tiennyt mitään valmisteilla olevasta Hitler-elokuvasta, eikä aavistanut sitä, että haastattelijan todellinen intressi oli tietää suhteesta Hitleriin.¹⁰ Tutkimuksessa on esitetty myös toisenlaisia kantoja. Winifred Wagner oli ollut vaiti 30 vuotta, ja häntä oli yritetty haastatella aikaisemminkin. Hän ei voinut olla niin tietämätön kuin antoi ymmärtää. Kirjassaan *The Wagner Clan* Jonathan Carr vihjaa hyväksikäytön olleen molemminpuolista. Ehkä Winifred halusi juhluvuoden kynnyksellä kertoa oman näkemyksensä.¹¹

Elokuvan lopussa haastateltava kommentoi itse sitä, miksi hän oli katkaissut hiljaisuutensa niin pitkän tauon jälkeen. Vastauksen sijasta hän heittää katsojalle kysymyksen: ”Warum eigentlich nicht?”

Viisi tuntia todistusta

Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried kuvattiin mustavalkoiselle 16 millimetrin filmille, eikä elokuvaa ollut tarkoitettu teatterilevitykseen. Kapea filmiformaatti mahdollisti esitykset festivaaleilla, luentosaleissa ja tilapäisissä esitystiloissa, mutta pääasialliseksi foorumiksi oli todennäköisesti ajateltu televisiota. Krediittitietojen mukaan elokuvan rahoittivat – Syberbergin oman tuotantoyhtiön lisäksi – Itävallan yleisradioyhtiö ORF ja länsisaksalainen tv-yhtiö Bayerischer Rundfunk. Pituutta kertyi 303 minuuttia.¹² Elokuvan lopputeksteissä tv-yhtiöt on merkitty vain osatuottajiksi, joten on luultavaa, ettei jakelumuoto vaikuttanut elokuvan saamaan ilmiasuun. Käytännössä Syberberg saattoi kuvata aineistoa niin paljon kuin tarve vaati.

Kertomuksessa – myös Hans-Jürgen Syberbergin elokuvallisessa kertomuksessa – on pohjimmiltaan kyse ajallisen kokemuksen jäsentämisestä. Teoksessaan *Temps et récit* (1983–1985) ranskalainen filosofi Paul Ricœur painottaa kertomuksen luonnetta ajallisen kokemuksen artikulaationa – tosin kerronnan ”sisäinen” rakenne on hänelle vain lähtökohta pohtia kertomuksen uudelleen-hahmottumista ja mimesiksen eri tasoja.¹³ Lähtökohtani on – Ricœurin hengessä – ajatus siitä, että audiovisuaalisen historiallisen kerronnan tutkimuksen täytyy lähteä liikkeelle pohtimalla, miten kertomus viime kädessä jäsentää aikaa. Elokuvan kohdalla kysymys on olennainen jo siinä mielessä, että katsoja joutuu seuraamaan tekijän valmistamaa kuvavirtaa kykenemättä manipuloimaan ”tekstin” vastaanottoa, varsinkin, jos on kyse elokuvan projektista. Kirjallisen tekstin kohdalla vastaanottaja voi keskeyttää lukemisensa ja palata halutessaan takaisin, hän voi lukea uudelleen olennaisina pitämiään kohtia tai ohittaa osan tekstistä. Kun Ricœur *Temps et récit* -teoksessa päätyy pohtimaan kertomuksen ”uudelleenjäsentymistä”, hän oikeastaan tavoittelee sitä, miten teksti hahmottuu lukijalle ja muuttuu yhteiskunnallisesti vaikuttavaksi. Elokuvallisen kertomuksen vastaanottaminen on ajallisesti organisoidumpaa kuin kirjallisen tekstin, mutta eroa ei pidä nähdä liian kategorisena tai voimakkaana. Silti on tärkeää olla tietoinen ajallisen manipuloinnin tasoista ja pyrkiä jäsentämään, miten aika elokuvatekstissä ja elokuvakokemuksessa hahmottuu.

Dokumenttielokuvana *Winifred Wagner* on harvinaisuus siinä mielessä, että se keskittyy voimakkaasti kohdehenkilöönsä ja on samalla katsojan kannalta

vaativa: kamera keskittyy Winifrediin ja kuvaa häntä enimmäkseen puolilähikuvana tai lähikuvana.¹⁴ Kuvaukset tehtiin viiden päivän aikana, ja ohjaaja on myös merkinnyt välitekstein kunakin päivänä kuvatun aineiston. Kuvausaikataulu toimii elokuvan järjestävänä periaatteena. Kerronnallisen ajan rakentumista voidaankin tarkastella Gérard Genetten ajatuksia seuraten kolmen näkökulman, järjestyksen, keston ja toiston, kautta.¹⁵ Jos jaamme *Winifred Wagner* -elokuvan järjestykseen ja keston, pohjana voidaan käyttää elokuvantekijän välitekstein määrittelemiä jaksoja. Kestoihin vaikuttaa se, että videokopiossa esitysnopeus on 25 fps (Ks. viite 12):

I osa

1. Johdanto ja alkutekstit (00:00–00:09), kesto: 9 min
2. Ensimmäinen päivä (00:09–00:48), kesto: 39 min
3. Toinen päivä (00:48–01:32), kesto: 44 min
4. Kolmas päivä (01:32–02:24), kesto: 52 min

II osa

5. Kolmas päivä (02:24–02:38), kesto: 14 min
6. Neljäs päivä (02:38–03:15), kesto: 37 min
7. Viides päivä (03:15–04:56), kesto: 101 min
8. Winifred Wagnerin jälkisanat (04:56–04:57), kesto: 1 min
9. Lopetus (04:57–05:00), kesto: 3 min

Käytännössä kolmen ensimmäisen päivän haastatteluaineisto muodostaa puolet teoksesta ja sijoittuu ensimmäiseen osaan. Toisen jakson alkuun on tosin siirtymänä sijoitettu kolmannen päivän kuvauksista 14 minuutin osuus, jossa käsitellään tyttären, Friedelindin, pakoa pois suvun piiristä. Jo aineiston karkea jakaantuminen osoittaa, että ohjaajan suurimmat kiinnostuksen kohteet sijoittuivat kahteen viimeiseen haastattelupäivään ja siksi ne painottuvat lopputuloksessa. Elokuvan ajallisen jäsentymisen perusteella näyttää myös siltä, että päivien osuudet vaihtelevat. Ensimmäisen päivän aineistoa on vain 39 minuuttia. Toisen päivän materiaalia on 44 minuuttia, kolmannen 66 minuut-

tia, kun taas viimeisen päivän laajuus on 101 minuuttia. Viimeinen haastattelu-tuokio vastaa kokoillan elokuvan pituutta.

Kuvasaikataulua noudattavan rakenteen yhtenä tavoitteena on epäilemättä ollut korostaa elokuvan luonnetta konstruktiona: kuvauspäiviin viittaaminen tekee näkyväksi kuvaustilanteen ja valmiin elokuvan välisen eron. Toisaalta ratkaisua voi pitää uskottavuuden rakentamisena siinä mielessä, että elokuvantekijä antaa mielikuvan katsojan mahdollisuudesta nähdä autenttisia haastattelutilanteita, jolloin Winifred Wagnerin haastattelulausunto tuntuu ensisijaisemmalta kuin Hans-Jürgen Syberbergin ohjaajantyö.

Koko elokuvan ideana on kuunnella Winifred Wagneria todistajana. Ajatus todistajuudesta todetaan selkeästi elokuvan alussa. Kertojaääni toteaa, että näkökulma on tietoisesti subjektiivinen: kyse on Winifred Wagnerin näkökulmasta, *hänen* tarinastaan (00:08). Silti Winifred ei ole elokuvan kertoja, eikä hänen muistiaan voi sinänsä pitää elokuvan organisoivana periaatteena, vaikka muistelukerronta elokuvaa eteenpäin kuljettaakin. Elokuvan lopussa kuullaan Winifred Wagnerin jälkisanat (04:56–04:57), joissa haastateltava korostaa haastattelijan merkitystä: ”Haluan korostaa, että vastaukseni kuvaavat luonnollisesti vain muutamia näkökulmia elämäni. Nämä näkökulmat nousivat esiin herra Syberbergin kysymysten vuoksi ja vastasin niihin vapaasti ilman muistiinpanoja.” Muistelutilannetta ohjasi Syberberg, joten tässä mielessä elokuva oli etukäteen käsikirjoitettu. Itse haastattelutuoksista ohjaaja on pääasiassa häivyttänyt itsensä, mutta muutamissa kohtauksissa kysymykset ovat jääneet kuuluviin. Tämän lisäksi ohjaaja on läsnä voice over -kertojana sekä alussa että lopussa. Kertojaa kuullaan myös elokuvan aikana, usein lukemassa sitaatteja aikalaislähteistä tai tutkimuksista. Sitaatit nähdään myös väliteksteinä, mikä painottaa niiden merkitystä.

Kerronnallisen ajan analyysin voi viedä pidemmälle pohtimalla, miten sisältö elokuvassa jäsentyy. Elokuvassa on lavea kulttuurihistoriallinen johdattelu (1) ja syntetisoiva lopetus (9), joissa muistamisen halu – tai suoranainen velvollisuus – korostuu. Kertojaääni kehottaa katsojaa useaan otteeseen muistamaan. Samalla kertoja kuvaa raunioina olevaa Villa Wahnfriediä, jonka vastavoimana nähdään vanhoja valokuvia aikanaan elinvoimaisesta kulttuurielä-

män keskuksesta. Kertoja esittelee haastateltavan ja kertoo tilanteen ainutlaatuisuuden: 30 vuoden hiljaisuus on päättymässä.

Ensimmäisenä päivänä kuvatussa jaksossa (2) tunnelma on jäykkä, Winifred istuu kirjoituspöytänsä takana ja hänellä on edessään, mahdollisesti muistin tukena, tukku papereita. Winifred aloittaa muistelemalla lapsuuttaan ja ensimmäisiä vierailujaan Bayreuthissa. Jakso päättyy avioliittoon Siegfriedin kanssa sekä nuoren miniän kokemuksiin talossa, jossa 78-vuotias Cosima Wagner asui lastensa kanssa. Toisen kuvauspäivän (3) alussa muistelma jatkuu valokuvien katsomisella. Kuvien tarkastelu jatkuu varttitunnin, mutta sen loppupuolella kerronta vakavoituu. Ohjaaja nostaa esiin yhden valokuvissa esiintyvän henkilön, Richard ja Cosima Wagnerin vävyn Houston Stewart Chamberlainin, joka tuli tunnetuksi teoksesta *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (1899) ja vaikutti merkittävästi natsien rotuajatteluun. Kertoja kommentoi albumia mainitsemalla, ettei siinä ole ainoatakaan kuvaa Richardin ja Cosiman Isolde-tyttärestä (01:04). Valokuvajakson perusteella kertoja ottaa selvästi aktiivisen roolin Winifredin muistikuvien kommentoijana.

Toisen kuvauspäivän jatkoksi Winifred istahtaa sohvalle ja kertoo 1920-luvun vaikeista vuosista, inflaatiosta ja Bayreuthin juhlien elvyttämisestä sodan jälkeen (01:05). Jakso päättyy Cosiman ja Siegfriedin kuolemaan vuonna 1930. Samalla Winifred kertoo ensimmäisistä vuosistaan Bayreuthin juhlien johdossa ja myös Adolf Hitlerin nimi nousee esiin. Winifred haluaisi jo lopettaa keskustelun, mutta Syberberg yrittää johdatella keskustelua takaisin Hitleriin. Winifred kuitenkin palaa taiteellisiin kysymyksiin ja kuvaa sukupolvien konfliktia, Wielandin kriittisyyttä äitiään kohtaan (01:30).

Kolmas päivä (4 ja 5) alkaa välitekillä, joka kertoo Hitlerin ja Wagner-suvun läheisistä siteistä. Kertoja viittaa Hannah Arendtin ajatukseen pahuuden banaalisuudesta. Esiteltyään Siegfried-Wagner-Hausin huoneita Winifred istahtaa jälleen kertomaan: tällä kertaa teemana on suhde Adolf Hitleriin. Winifred kuvaa, miten Hitlerillä oli tapana tulla käymään iltaisin ja miten Wolf-setä kävi tervehdimässä lapsia. Samalla kysymys juutalaisten asemasta nousee esille, ja Winifred kertoo pyrkimyksistään auttaa avunpyytäjiä (02:08). Kahden ensimmäisen päivän aineistoon verrattuna haastattelun tunnelma on vapautunut. Tämä ei johdu niinkään aiheesta, vaan siitä, että Winifred on tottunut haastattelutilanteeseen.

Syberberg pyrki järjestämään kuvaukset niin, ettei elokuvallinen koneisto häiritse tunnelmaa. Gottfried Wagner oli jatkuvasti läsnä, ja äänittäjä oli joko toisessa huoneessa tai muuten näkymättömissä.¹⁶

Elokuvan toinen osa alkaa kolmannen päivän materiaalilla (5), jossa painopiste siirtyy Hitleristä Friedelind Wagneriin. Jakso on lyhyt ja jatkuu neljännen päivän kuvauksilla (6), joissa Syberberg on tullut näkyvämmiin esiin: hän istuu tuolissa Winifred Wagneria vastapäätä. Friedelindin vaiheista keskustelu palaa sota-aikaan. Muistelu päättyy äkisti kohdassa 02:59, jonka jälkeen neljännen päivän aineistossa on lisäkommentti otsikolla ”Addenda”. Kommentin taustalla olevaa kysymystä ei kuulla, mutta arvattavasti Syberberg on tiedustellut syytä, miksi Winifredistä tuli kansallissosialisti. Juonto paljastaa, että Winifred oli ker-tonut väliajalla jotakin sellaista, joka piti saada myös tallennettua. Winifred vastaa lakonisesti oman kansallissosialisminsa olevan vain ja ainoastaan Hitlerin persoonaan sidottua, muu ei häntä kiinnostanut. Lyhyen kommentin jälkeen palataan uudelleen valokuviiin. Tällä kertaa keskiössä on Villa Wahnfried: millainen oli se wagnerismin tyysija, joka tuhoutui sodassa? Valokuvatuokio päättyy 03:10, jonka jälkeen elokuva siirtyy sodanjälkeiseen aikaan. Winifred on palannut kirjoituspöydän taakse ja kertoo amerikkalaisten joukkojen pitkään jatkuneesta läsnäolosta Bayreuthissa. Neljäs päivä on kaiken kaikkiaan lyhyin jakso, mutta samalla epäilemättä haastateltavalle raskain.

Viides päivä (7, 03:15) alkaa jälleen valokuvien katsomisella. Tällä kertaa aiheena on ns. Siegfried Wagnerin talo, jossa Winifred asui vuodesta 1956, Bayreuthiin paluunsa jälkeen. Winifred toteaa amerikkalaisten pitäneen rakennusta Adolf Hitlerin omaisuutena, eikä sitä luovutettu oikealle omistajalleen Winifred Wagnerille. Varsinainen muisteluosuus alkaa paluulla edellisen päivän teemaan. Winifred tarkentaa käsitystään Hitleristä lukemalla Houston Stewart Chamberlainin kirjeen, joka kuvaa ensikohtaamista Hitlerin kanssa vuonna 1923 (03:22–03:26). Tämän jälkeen keskustelu siirtyy sodanjälkeiseen oikeudenkäyntiin ja vähitellen myös Bayreuthin juhlien elpymiseen Wielandin johdolla.

Viidennen, viimeisen päivän merkityksellisin jakso alkaa välitekstillä ”Viimeiset kysymykset” (04:19). Winifredillä ei ole papereita: hän istuu nojatuolissa ja vastaa vapautuneesti. Jakso alkaa Syberbergin kysymyksellä, onko jokin asia jäänyt mainitsematta perhesyistä tai syistä, jotka voisivat vaikuttaa nykyiseen

tilanteeseen. Winifred aloittaa toteamalla, että Wolfgangin mielestä kansallissosialismiin liittyvät kommentit eivät ole vähimmässäkään määrin tervetulleita. Puhe ”Bayreuthin vanhoista natseista” voisi vaarantaa juhlien tulevaisuuden. Winifred kommentoi edelleen omaa asemaansa naisena (04:21), Richard Wagnerin kadonneita käsikirjoituksia (04:28), Hitlerin Wolf-lempinimen alkuperää (04:34), huhua Adolfin ja Winifredin avioliitosta (04:38) ja viimeistä tapaamista Hitlerin kanssa (04:42). Winifredin viimeinen todistajalausunto koskee suhdetta Hitleriin (04:49–04:56). Aiemmasta poiketen haastateltavaa ei nähdä fyysisesti: seuraa montaasijakso, jossa nähdään valokuvia Wahnfriedistä, kunnes kamera lähestyy uudelleen kohdettaan. Viimeisissä kuvissa näemme Winifredin selän takaa, istumassa ruokapöydän äärellä samaan aikaan, kun ääniraidalla hän vakuuttaa lojaalisuuttaan Hitlerille. Todennäköisesti jakso on taltioitu ilman, että Winifred on tiennyt sen tarttuvan nauhalle. Syberberg oli pyytänyt äänittäjää nauhoittamaan kaiken silloinkin, kun kamera ei ollut päällä.

Haastatteluaineiston jälkeen elokuvassa seuraa vielä Winifred Wagnerin lyhyt kommentti (04:56–04:57) sekä alun tumelmiin palaava lopetus (04:57–05:00). Elokuvan alussa ja lopussa puhutaan nykypäivästä, mutta haastatteluaineiston järjestys noudattaa pitkälti lineaarista kerrontaa, jossa Winifred etenee lapsuudesta kohti nykyhetkeä. Sisällöllisesti painokkaimpia ovat kolmannen, neljännen ja viidennen päivän haastattelut, joissa keskitytään Kolmannen valtakunnan aikaan ja sodanjälkeiseen tilanteeseen. Silti muistikuvat eivät etene lineaarisesti. Tuon tuostakin eteneminen katkeaa, joko ohjaajan tai haastateltavan aloitteesta. *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* on muistihistoriallinen esitys, jolla on myös muistin ja muistamisen logiikka. Järjestystä tärkeämpiä kategorioita ovat – Genetten termein – kesto ja toisto, jotka tukevat kerronnallisen ajan hahmottumista. Mitä useammin Winifred Wagnerin ja Adolf Hitlerin suhde nousee esiin, sen enemmän toisto murtaa elokuvan osien välisiä suhteita ja rakentaa pitkittäisiä merkityssuhteita, temaattisia kestoja. Nämä linjat muodostavat viime kädessä kuvan siitä, millaisia asioita Winifred Wagnerin muisti menneisyydestä tavoittaa ja millaisille asioille hän haluaa antaa painoa. Kerronnan hahmottumisen näkökulmasta on merkityksellistä, että vuosien 1933–45 tilanne palaa uudelleen ja uudelleen ja että viimeiseksi muistikuvaksi jää Winifred Wagnerin uskollisuus Hitlerille.

Anti-illusionismi ja enonsiaatio

Elokuvantekijänä Hans-Jürgen Syberberg on totuttu liittämään samaan sukupolveen kuin 1960- ja 1970-lukujen ns. uuden saksalaisen elokuvan vaikuttajat Werner Herzog, Rainer Werner Fassbinder ja Wim Wenders.¹⁷ Syberberg ammensi valtaelokuvaa kritisoivasta art house- ja avantgarde-elokuvasta, mutta toisaalta myös saksalaisen taiteen perinnöstä, Richard Wagnerista ja Bertolt Brechtistä. Uuden aallon elokuvantekijöiden tapaan hän pyrki anti-illusionistiseen kerrontaan ja jättäytyi Herzogista, Fassbinderistä ja Wendersistä poiketen teatterielokuvainstituution ulkopuolelle tai ainakin sen marginaaliin. Anti-illusionistisen kerronnan vastakuvana oli valtaelokuvan, erityisesti Hollywood-elokuvan, vakiinnuttama kerrontatapa, jossa pyrittiin ilmaisun läpinäkyvyyteen. Hollywood-kerronnan tavoitteena oli, että katsoja kiinnittäisi huomiota siihen, mitä kerrotaan, eikä niihin keinoihin, joiden avulla elokuvallinen maailma on rakennettu.¹⁸ Hollywoodissa tätä tavoitetta ohjattiin selkein periaattein, joista leikkauksen jatkuvuus oli erityisen tärkeä. Syberberg pyrki elokuvissaan tietoisesti rikkomaan valtaelokuvan säänneltyä kerrontaa yhdistämällä estetiikkaansa Brechtin ajatuksen vieraannuttamisesta (*Verfremdung*): taiteen tehtävä oli tarjota katsojalle kriittinen etäisyys eikä suostutella häntä sulautumaan kuvauksen kohteeseen.¹⁹

Robert A. Rosenstone on historiallista elokuvaa tutkiessaan tehnyt jaotteen mainstream-elokuvaan ja kokeelliseen elokuvaan.²⁰ Kun edellisessä historia näyttää personifoidulta, suljetulta ja yksilökeskeiseltä, jälkimmäisessä kuvaus on avointa ja usein problematisoi yksilökeskeistä historiakuvaa. Rosenstonella erottelu on keino jäsentää fiktiivisiä historian kuvauksia, ja epäilemättä taustana on Hollywoodin valta-asema historiantekijöiden. Teollisen studioelokuvan taustaa vasten Ousmane Sembène, Luchino Visconti tai Hans-Jürgen Syberbergin kaltaiset tekijät näyttävät yksilöllisiltä, kriittisiltä historioitsijoilta. Rosenstone käsittelee lyhyesti myös historiallisia dokumentteja, mutta kaiken kaikkiaan dokumenttien merkitys historiallisina kertomuksina on kiinnostanut tutkijoita huomattavasti fiktiota vähemmän.

Rosenstonen ajattelussa Syberberg kuuluu ”kokeellisiin” historiantekijöihin, mutta koko dikotominen malli perustuu fiktioelokuvaan, eikä Syberbergin tuotanto asetu yksiselitteisesti fiktion tai lajityyppien sisään. Usein hän on

yhdistänyt elokuvan lajeja ja kerronnan keinoja, ja tämä yhdistely on jo itsessään toiminut anti-illusionistisena, etäännyttävänä strategiana. Ohjaajan tuotannossa *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* on sikäli poikkeus, että se istuu selkeästi dokumenttielokuvan kategoriaan – vaikkakin se poikkeaa mittasuhteiltaan monista saman lajin edustajista.²¹ Silti *Winifred Wagner* -elokuvasta löytyvät kaikki anti-illusionistisen kerronnan piirteet. Elokuva alkaa ja päättyy voice over -kertojan säestämin kuvasarjoihin, jotka eivät sinänsä poikkea normaalien historiallisten dokumenttien tyylistä, mutta tämän jälkeen ohjaaja muistuttaa katsojaa elokuvallisen prosessin läsnäolosta katsojan ja Winifred Wagnerin välillä. Alkutekstien jälkeen nähdään pala filmikelan starttinauhaa, sen jälkeen muutamia – ikään kuin vahingossa – mukaan tulleita häivähdyksenomaisia otoksia kuvaustilanteesta: käsi vilahtaa kameran edessä, äänittäjä on kuvassa ja katsoo kameraan. Näitä keinoja ohjaaja viljelee myöhemminkin, mutta niiden osuus kokonaisuudesta on hyvin pieni. Otosten kautta muodostuu kuva prosessuaalisuudesta, tietoisuus siitä, että kamera on ollut läsnä haastattelutilanteessa ja ettei Winifred Wagner puhu katsojalle, vaan kuvausryhmälle. Vaikutelmaa vahvistaa edelleen se, että pidemmän haastattelujakson jälkeen Winifred kysyy suorasukaisesti, olisiko jo aika sammuttaa kamera. Välillä hän ei tunnu tietävän, onko kamera päällä, tai tuntuu luulevan, että kuvausryhmä on tauolla. Jälkeenpäin juuri nämä jaksot herättivät polemiikkia, sillä Winifred katsoi tulleen tietoisesti harhaanjohdetuksi.²²

Anti-illusionistiseen kerrontaan voidaan liittää se vahva tapa, jolla Syberberg on teoksessa läsnä. Elokuvasa käytetään voice over -kertojaa, mutta myös – Jean-Luc Godardin elokuvien tapaan – välitekstejä, jotka kommentoivat Winifred Wagnerin muistikuvia. Godard oli Syberbergin tapaan saanut vaikutteita Bertolt Brechtiltä.²³ Välitekstien käyttö on erittäin runsasta; tuntuu kuin ohjaaja käyttäisi niitä omaksi puolustukseksi. Kun Winifred kiistää Hitlerin antisemitismin ja väittää, ettei Hitler alun perin ollut juutalaisia vastaan (02:20–02:23), välitekstien kautta näytetään todisteita Winifred ajatusten kestämydestä. Välitekstit siteeraavat suoraan Hitlerin Zirkus Kronen puhetta vuodelta 1923 ja Wannseen puhetta vuodelta 1942. Sitaatit saavat painoarvoa siitä, että katsoja näkee tekstit ja kuulee ne samalla luettuna. Tekstien käyttö vahvistaa Syberbergin roolia elokuvan kertojana. Teoksessa ei ole kyse vain Winifred

Wagnerin kertomuksesta, vaan Syberbergin tulkinnasta, joka rakentaa kuvan menneisyyden todistajasta ja hänen muististaan.

Lähtökohtaisesti voisi ajatella, että anti-illusionismi on olennainen osa historiallisen dokumentin kerrontatekniikkaa ja että elokuvantekijä haluaisi korostaa oman kertomuksensa olevan vain tulkinta menneestä. Television historia-dokumentteihin tottuneesta katsojasta *Winifred Wagner* -elokuvan kerrontatapa tuntuu kuitenkin poikkeukselliselta, koska vain harvoin dokumentaristit viittaavat elokuvan tekemisen prosessiin. Itse asiassa historiallisten dokumenttien tekijät ovat viimeisten vuosikymmenten aikana viljelleet yhä enemmän illusionistisia kerronnan keinoja, mistä kertoo sekin, että 1990-luvun ja 2000-luvun historiallisissa dokumenteissa on runsaasti fiktiivisiä jaksoja.

Kysymystä historiallisen kerronnan ja illusionismin suhteesta voi tarkastella myös enonsiaatioteorian kautta. Teoksessaan *Problèmes de linguistique générale* kielitieteilijä Émile Benveniste kiinnitti huomiota puheaktin kaksinaisuu-teen: jokainen puheakti sisältää sekä sanotun (*énoncé*) että sanomisen (*énonciation*) tason. Toinen tärkeä erottelu oli käsitepari *histoire/discours*, joka määrittelee sanomisen tasoa. Benvenisten mukaan *histoire* edustaa – ainakin näennäisesti – objektiivista, persoonatonta kielenkäyttöä, jossa puheen lähde pyritään kätkemään. Tällaista kielenkäyttöä ovat esimerkiksi sanomalehtien uutiset tai vaikkapa historiateos, jossa kertoja ei ilmaise itseään, vaan antaa mielikuvan siitä, että historia kertoo itse itsensä. *Discours* on sitä vastoin luonteeltaan avoimen subjektiivista ja kommunikatiivista; se merkitsee puheen lähteen ja tuo selvästi esille sanomisen tason.²⁴ Benvenisten ajatukset ovat vaikuttaneet merkittävästi kerronnan tutkimukseen: miten kertoja on läsnä teoksessa ja mitä viitteitä teksti antaa kertomisen prosessista?

Benveniste kirjoitti teoksensa 1960-luvulla, eikä sen näkemystä historiankirjoituksesta voi pitää yleispätevänä. Benvenisten mukaan historioitsija ei koskaan sano ”minä” tai ”sinä”, ei ”täällä”, eikä ”nyt”. Historiallinen puheakti pitäytyy ankarasti kolmannessa persoonassa.²⁵ On selvää, ettei tämän päivän historiankirjoitusta voi luonnehtia benvenisteläisellä käsitteellä *histoire*, sillä kirjoittajan suhde tutkimuskohteeseen tulee yhä useammin esiin; historioitsija nostaa esiin paitsi sanotun myös sanomisen tason ja käyttää yhä useammin minämuotoa. Silti Benvenisten ajatus sanomisen tason läsnäolosta on hedelmälli-

nen. Syberbergin *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* on historiallinen dokumentti, joka nostaa sanomisen tason olennaiseksi osaksi kerrontaansa. Ratkaisut olivat vuoden 1975 horisontissa radikaaleja siinä mielessä, että valtaelokuvan historiallisesta kerronnasta poiketen Syberberg halusi nimenomaan korostaa elokuvansa olevan enemmän *discours* kuin *histoire*.

Enonsiaatio on *Winifred Wagner* -elokuvassa läsnä usealla tasolla. Elokuvan katsomiskokemus kommunikaatiotilanteena käy ilmi jo alkutekstejä edeltävän johdantojakson aikana. Kertojaääni kehottaa katsojaa muistamaan. Englanninkielisessä editiossa ilmaisu on kollegiaalinen: "Let us remember..." Kertoja ei viittaa itseensä, yksikön ensimmäiseen persoonaan, mutta käyttää me-muotoa ja luo siten yhteyden katsojaan. Kehotus muistamiseen toistuu neljä kertaa, mikä painottaa elokuvan katsomista enonsiaatiotilanteena, vaikka toisaalta kehoitus viittaa katsomisen luonteeseen muistamisprosessina. Seuraavana enonsiaation tasona Syberberg korostaa elokuvallisen kerronnan konstruktivisuutta heti, kun alkutekstien jälkeen siirrytään Winifred Wagnerin haastatteluun ja katsojaa muistutetaan median teknisyydestä viittaamalla starttinauhaan ja itse kuvaustilanteeseen. Elokuvan ensimmäisen viidentoista minuutin aikana sanomisen tasoihin yhdistyy myös substantiaalinen puoli: Syberbergin lisäksi tärkeänä puhujana on menneisyyden todistaja, Winifred Wagner. Tätä ohjaaja korostaa liittämällä mukaan kommentteja kuvausryhmälle, antamalla paikoitellen kysymysten kuulua haastattelulausuntojen lisäksi ja kuvaamalla tilanteita, joissa haastateltava on häkeltynyt eikä tiedä, mitä sanoa – tai miten sanansa asettaa. Lopputuloksena on elokuva, jonka katsoja ei voi hetkeksikään unohtaa kerrontatilannetta.

Muisti, totuus ja etiikka

Enonsiaation korostamista olisi liian yksioikoista tulkita vain anti-illusionistisen elokuvaperinteen näkökulmasta. On otettava huomioon itse elokuvan aihe, muistitietoon perustuva menneisyydestä kertominen. Jo muistin käsittely edellyttää haastattelijan ja haastatellun välisen vuorovaikutuksen esille nostamista. Elokuvan tarkoituksena ei ole uppoutua Winifred Wagnerin kertomukseen sinänsä, vaan samalla kommentoida sitä kriittisesti. Alkujuonnon mukaan

elokuvan tavoitteena on kertoa Winifred Wagnerin ”subjektiivinen versio” historiasta, mutta välitekstien kautta elokuva tulkitsee muistia ja rakentaa dialektisen vuoropuhelun. Paikoitellen kommentit esittävät arvion muistin oikeellisuudesta ja antavat ymmärtää muistikuvien vääristyneisyyden. Ehkä tämä oli vuonna 1975 välttämätöntä; ohjaajan oli yritettävä välttää tilannetta, jossa Winifred Wagnerin totuus näyttäisi elokuvan totuudelta – varsinkin, kun julkisuudessa käytiin saamaan aikaan kiivasta keskustelua fasismin perinnöstä.

Winifred Wagner -elokuva on kiinnostavaa asettaa myös historioitsijoiden muistitietopohdintojen kontekstiin. Kiinnostus muistin ongelmaan heräsi toisen maailmansodan jälkeen. Akateeminen historian tutkimus oli perinteisesti keskittynyt arkistolähteisiin ja kirjallisiin dokumentteihin ja marginalisoinut suullisena säilyneen tiedon. Nyt kiinnostuksen kohteeksi nousivat sellaisten yhteiskunnallisten ryhmien kokemukset, joita saattoi tavoittaa vain muistitiedon avulla. Tiedonintressi oli kuitenkin enemmän menneisyyden todellisuudessa ja sen uudelleen tulkinnassa kuin siinä muistamisen prosessissa, joka erotti nykypäivän menneestä. Alistair Thomson toteaa tuoreessa muistihistorian paradigmoja käsittelevässä artikkelissaan, että 1970-luvun alussa tämä ”history from below” joutui ankaran arvostelun kohteeksi. Kriitikkojen mukaan muisti oli altis vääristymille: muistelijan kertomiin tietoihin vaikuttivat nostalgia ja muistin rappeutuminen, haastattelijan ja haastateltavan henkilökohtainen suhde sekä myöhempien aikojen käsitykset menneestä. Juuri 1970-luvun kuluessa näkökulma muistihistoriaan alkoi muuttua niin, että uusi tutkijasukupolvi näkikin suullisten lähteiden mahdollisuudet juuri niiden heikkouksissa. Sellaiset tutkijat kuin Luisa Passerini ja myöhemmin Alessandro Portelli pitivät itse muistamisen prosessia historiallisesti kiinnostavana. Muistitiedon kautta avautui näköala paitsi historiallisten kokemusten merkitykseen myös menneisyyden ja nykyisyyden, muistin ja identiteetin sekä yksilöllisen ja kollektiivisen muistin suhteeseen.²⁶

Syberbergin *Winifred Wagner* -elokuva syntyi tilanteessa, jossa muistin merkityksestä käytiin ankaraa keskustelua. Säilyneiden tietojen mukaan Syberbergin oma suhtautuminen muistiin oli ambivalentti. Hän halusi Hitler-elokuvaansa varten löytää haastateltavan, joka ei kieltäisi historiaansa: ”Oli ollut vaikea löytää ’natsia’, joka olisi valmis puhumaan.”²⁷ Ohjaajaa ajoi eteenpäin ute-

liaisuus, mutta samalla hän jälkeinpäin totesi vastenmielisyytensä joutuessaan kuuntelemaan henkilöä, joka yritti "laskea leikkiä juutalaisten kohtalolla".²⁸ Ambivalenssia kuvastaa tosiasia, että Syberberg pyrki tietoisesti houkuttelemaan arkaluontoisia lausuntoja esiin. Kun Winifred Wagner kysyi, onko laitteet suljettu, Syberberg vastasi myöntävästi, vaikka kamera oli käynnissä. Ja kun filmikelaajaa jouduttiin vaihtamaan kymmenen minuutin välein, Syberberg kehotti äänittäjää ottamaan kaiken talteen. Nykypäivän muistihistorioitsijasta menehtelmä vaikuttaisi epäeettiseltä.

Eniten ristiriitaisia tunteita herättää elokuvan loppujakso, jossa Winifred Wagner kertoo avoimesti suhteestaan Hitleriin (04:49–04:56). Jakso on äänitetty silloin, kun kamera on ollut suljettuna. Samalla, kun katsoja näkee kuvia Wahnfriedistä, Winifred kertoo:

"En koskaan kiellä ystävyyyttäni hänen kanssaan. (...) Pystyn erottamaan tuntemani Hitlerin täysin siitä, mistä häntä tänä päivänä syytetään. Ajatelkaapa, jos Gottfried murhaisi jonkun tytön, se ei vaikuttaisi tunteisiini millään lailla. En tiedä, miten selittäisin tämän, mutta niin se vain on. Jos Hitler tulisi tänään ovesta sisään, olisin yhtä iloinen kuin aina nähdessäni hänet. Asioiden pimeä puoli – tiedän, että se on totta, mutta se ei ole totta minulle, koska en tunne hänen tuota puoltaan. Jos minulla on suhde johonkuhun, vain henkilökohtainen kokemus ratkaisee. Ehkä tämä pysyy käsittämättömänä ikuisesti. Teidän täytyy jättää psykologeille kysymys suhteestani Hitleriin. Se saa jäädä mysteeriksi. En osaa edes itse selittää sitä. Olen äärimmäisen lojaali ihminen."

Puheen aikana kamera alkaa lähestyä kohdettaan, mutta – toisin kuin muualla elokuvassa – puhe ja kuva eivät ole synkroniassa. Winifred Wagner nähdään selkäpuolelta, istumassa yksin ruokapöydän ääressä. Käytännössä Syberberg kulminoii elokuvansa juuri luvatta äänitettyyn jaksoon, ikään kuin se olisi haastattelun perimmäisin tavoite ja tärkein tulos. Viimeisenä kuullut sanat saavat merkityksen salattuna tietona, joka on lipsahtanut yksityisyydestä julkisuuteen. Kuvan puutteen Syberberg on korvannut antamalla lausunnolle abstraktin sisällön. Winifred Wagnerin viimeiset sanat kuvaavat häntä rakastavaisimmillaan ja hellimmillään, ja nämä tunteet vain korostuvat, kun vanhus nähdään istumassa isossa talossa yksinään, muiden hylkäämänä. Samalla katsoja ikään kuin erkanelee elokuvan päähenkilöstä, jonka niin elokuvantekijät kuin katsojatkkin jättävät kotinsa yksinäisyyteen. Villa Wahnfriedin ovet sulkeutuvat, ja menneisyyden todistaja jää Wagnerin utooppiseen maailmaan, johon katsojalla ei ole pääsyä.

Elokuvan viimeisiä hetkiä katsoessa tulee mieleen filosofi Theodor Adornon kritiikki saksalaista muistamisen kulttuuria kohtaan. Adornon mukaan toisen maailmansodan jälkeinen saksalainen muisti oli usein ”unohtavaa muistamista”. Traumaattinen menneisyys nostettiin tarkastelun kohteeksi, mutta lopulta se sulkeutui yhdeksi historian episodiksi.²⁹ Ilona Reiners on kirjassaan *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista* kiinnittänyt huomiota siihen, miten Adornon ajatus muistuttaa Jean-François Lyotardin käsitettä *anamnesis*: se on muistamista, josta ei seuraa parantavaa vaikutusta, vaan joka voi viime kädessä tukea unohtamisen politiikkaa.³⁰ Sillä hetkellä, kun kamera erkane Winifred Wagnerista, tuntuu kuin elokuvantekijä olisi ymmärtämisen rajalla, häilymässä muistamisen tuskan ja unohtamisen halun välillä. Winifred Wagner toteaa, ettei hän itsekään voi ymmärtää itseään. Mutta ymmärtääkö haastattelijakaan oman kulttuurisen surutyönsä tavoitetta?

Jos muistamisen aktia katsoo eettisenä tekona, Winifred Wagner on lopulta toiminut rehellisesti kertoessaan omasta, aidosta näkökulmastaan. Syberberg, joka taltioi viimeisen muistikuvan luvatta, on itse asiassa kuullut jotakin sellaista, jota hän ei olisi halunnutkaan kuulla. Winifred Wagner kertoo rakkaudesta ja ystävyystään, minkä ei sinänsä pitäisi olla ongelmallista. Kohtauksen vaikuttavuus kumpuaa siitä tosiasiasta, että vuoden 1975 tilanteessa rakkauden tunnustaminen oli poliittisesti epäkorrektia. Kohtausta rakentaessaan Syberbergillä, kuten elokuvan yleisölläkin, oli tietoisuus siitä traagisuudesta, joka ympäröi Wolfin ja Winnin, Adolf Hitlerin ja Winifred Wagnerin, suhdetta. Lyotardin mukaan anamnesikseen liittyy muistamisen tuska, jonka kokemus ei välttämättä tuo parannusta.³¹ Myös Syberberg kertoi haastattelussa elokuviansa taustalla olevasta ahdistuksesta.³² *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* -elokuvan viimeiset hetket ilmaisevat muistamisen tuskaa, jota vielä lisää tosiasia, ettei muistelijä itse tätä tuskaa suostu tuntemaan.

Elokuvan loppu on moninkertaisesti ambivalentti. Elokuvan kertojaääni ja välittekstit ovat ilmaisseet kriittistä distanssia haastattelun kohteeseen, mutta samalla – kuvatessaan Winifred Wagneria antaumuksellisesti ja luovuttaessaan puheenvuoron – elokuva tarjoaa katsojalle tulkinnan vapauksia. Itse asiassa *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* tuntuu sisältävän useita mahdollisia lukureittejä, eikä katsojan välttämättä tarvitse hyväksyä elo-

kuvantekijän rakentamaa näkökulmaa. Koska elokuva antaa paljon tilaa alkuperäisille haastatteluotoksille, katsoja voi rakentaa niiden pohjalta omia tulkintojaan. Historioitsija Brigitte Hamann on kiinnittänyt huomiota kohtaan, jossa Syberberg kysyy, milloin Winifred viimeisen kerran tapasi Hitlerin. Winifred on silminnähden hämmentynyt kysymyksestä eikä heti löydä sanoja. Hän kiertää kysymyksen toteamalla, ettei hän enää nähnyt Hitleriä vuonna 1944 tapahtuneen murhayrityksen jälkeen. Syberberg ei haastattelutilanteessa nähnyt tässä mitään erikoista, koska hänellä ei ollut riittävästi taustatietoa. Hamannin mukaan Winifred Wagner ei tavannut Hitleriä enää vuoden 1940 jälkeen, joten mielikuvan idyllisestä ystävytydestä täytyi viitata pääasiassa sotaa edeltävään aikaan. Sen sijaan Adolf Hitler tapasi useasti Wieland Wagneria, johon äiti-Winifredillä oli ollut viileät suhteet. Hamann arvelee, että – näennäisestä avoimuudesta huolimatta – Winifredin lämmin kuvaus Hitleristä itse asiassa peittelee sitä katkeruutta, jota hän tunsi Wielandia kohtaan. Kun Wieland heti sodan jälkeen kiisti jyrkästi natsikytkentänsä, Winifred kuvasi suhteensa Hitleriin entistäkin lämpimämpänä ja läheisempänä.³³

Syberbergin rakentamassa kokonaisuudessa ystävyys Hitleriin näyttäytyy Winifred Wagnerin salattuna ”totuutena”, mutta viime kädessä elokuva antaa myös mahdollisuuden purkaa tätä kuvaa. Paradoksaalisesti Winifredin tunnusuksellinen puhe kansallissosialismistaan on juuri sitä, mitä Syberberg tuli etsimään; se oli tabu, jota kukaan Saksan Liittotasavallassa ei ääneen lausunut. Mutta samalla, kun tämä tabu esitetään ”totena”, se muuttuu suhteelliseksi; ”totuus” on vain se merkitys, jonka Winifred Wagner menneisyydelleen vuonna 1975 antoi. Se ei kerro ”totuutta” sota-ajan Saksan elämästä ja kulttuurista yhtään sen enempää kuin muutkaan todistajanlausunnot, mutta se kertoo suhteesta menneeseen. Kaikessa ristiriitaisuudessaan ja ambivalenssissaan Hans-Jürgen Syberbergin muistihistoriallinen elokuva tulee lähelle niitä post-positivistisia ajatuksia, joita Luisa Passerinin ja Alessandro Portellin kaltaiset historioitsijat hahmottivat pohtiessaan muistihistorian mahdollisuuksia.

Syberbergin elokuvan voi leimata ”unohtavaksi muistamiseksi”, mutta tulkinta jäisi liian kapeaksi. Paul Ricœur on korostanut sitä, miten historialliset kertomukset refiguroituvat vuorovaikutuksessa yleisöön. Kertomuksen mimeettisiä tasoja tutkittaessa olisi otettava huomioon, miten kerronta uudel-

leen hahmottuu lukemisen (ja katsomisen) tuloksena. Se, mitä Syberbergin *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* merkitsee, ei löydy pelkästään elokuvallista tekstiä analysoimalla.

Kun elokuva tuli julkisuuteen kesällä 1975, se aiheutti valtavan kohun. Wolfgang Wagner näki aineiston yksityisesti Münchenissä ja teki ohjaajalle lyhyen listan muutettavista kohdista, mutta hyväksyi pääosan elokuvasta. Kantaesitys koitti heinäkuussa Pariisissa, osana laajaa Syberberg-retrospektiiviä. Tietojen mukaan esityksen alussa paikalla oli satakunta henkeä, mutta loppuun asti jaksoi vain kolmekymmentä; vanhan saksalaisen naisen viisituntinen puhe-elokuva ei kiinnostanut yleisöä.³⁴ Varsinainen debatti alkoi kuitenkin, kun *Die Zeit* -lehti julkaisi raflaavan artikkelin Der gute Onkel von Bayreuth juuri festivaalien kynnyksellä.³⁵ Lehdistö keskittyi nimenomaan Adolf Hitlerin ja Winifred Wagnerin suhteeseen. Samalla suurin osa saksalaisista sai tietonsa elokuvasta toisen käden lähteiden kautta, sillä Saksan ensi-iltansa elokuva sai vasta marraskuussa 1975 Düsseldorfissa. Tässä tilanteessa vastaanotto muuttui. Winifred Wagner sai lopulta myös positiivista palautetta, ja häntä kiitettiin rohkeudesta. Monille katsojille elokuvan muistikuvat olivat antaneet raaka-aineita pohtia omien vanhempien asemaa ja toimintaa sota-aikana.³⁶ Tässä mielessä – vastaanottonsa kautta – *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* saattoi sittenkin tulla osaksi parantavaa muistia.

Hans-Jürgen Syberbergin elokuvan jälkeen Winifred Wagner ei enää haastateluja antanut. Elokuvan loppuun liitettyssä vastineessaan Wagner totesi jättävänsä muistikuvansa ”nykypäivän ja tulevaisuuden historioitsijoiden analysoitavaksi”.

Lähteet ja kirjallisuus

Lähteet

Der gute Onkel von Bayreuth. *Die Zeit* 18.7.1975.

Syberberg, Hans-Jürgen: *Hitler, ein Film aus Deutschland*. Rowohlt, Hamburg 1978.

Wagner, Friedelind & Page Cooper: *Nacht über Bayreuth. Die Geschichte der Enkelin Richard Wagners*. Verlag Hallwag, Bern 1946.

Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914–1975. Saksan Liittotasavalta 1975. Ohjaus ja tuotanto: Hans-Jürgen Syberberg. Kuvaus: Dietrich Lohmann. Apulaisohjaaja: Gerhard von Halem. Esiintyjä: Winifred Wagner. VHS-video. Inter Nationes. 300 min.

Kirjallisuus

- Bacon, Henry: *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.
- Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris 1966.
- Brockmann, Stephen: *The Rebirth of Tragedy*. Syberberg, Strauss, and German Identity. *Transformations of the New Germany*. Edited by Ruth A. Starkman. Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Carr, Jonathan: *The Wagner Clan. The Saga of Germany's Most Illustrious and Infamous Family*. Grove Press, New York 2007.
- D'Souza, Keith: Ricœur's Narrative Hermeneutics in Relationship with Gadamer's Philosophical Hermeneutics: Continuity & Discontinuity. *Issues in Interpretation Theory*. Edited by Pol Vandeveld. Marquette University Press, Milwaukee 2006.
- Elsaesser, Thomas: Myth as the Phantasmagoria of History. H. J. Syberberg. Cinema and Representation. *New German Critique*, 24/25, Autumn 1981–Winter 1982.
- Flinn, Caryl: *New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. University of California Press, Berkeley 2004.
- Genette, Gérard: *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Blackwell, Oxford 1980.
- Green, Anna: Individual Remembering and 'Collective Memory': Theoretical Presuppositions and Contemporary Debates. *Oral History*, Vol.32, 2/2004 (Autumn).
- Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner. A Life at the Heart of Hitler's Bayreuth*. Translated from the German by Alan Bance. Granta Books, London 2005.
- Insdorf, Annette: *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Foreword by Elie Wiesel. Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Kansteiner, Wulf: *In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz*. Ohio University Press, Athens 2006.
- Landy, Marcia: Politics, Aesthetics, and Patriarchy in the Confessions of Winifred Wagner. *New German Critique*, Vol. 18, 1979 (Autumn).
- Lyotard, Jean-François: Anamnesis of the Visible. *Theory, Culture and Society* 1/2004.
- Mayer, Hans: *Richard Wagner in Bayreuth 1876–1976*. Suhrkamp Taschenbuch, Stuttgart 1978.
- Millington, Barry: *Richard Wagner – Elämä ja teokset*. Suomentanut Jopi Harri. Suomen Wagner-seura, Turku 2003.
- Pflaum, Hans Günther & Prinzler, Hans Helmut: *Film in der Bundesrepublik Deutschland. Der neue deutsche Film von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Inter Nationes, Bonn 1992.
- Reiners, Ilona: *Taiteen muisti. Tutkielma Adornosta ja Shoahista*. Tutkijaliitto, Helsinki 2001.
- Ricœur, Paul: Mimesis, viittaus ja uudelleenahmottuminen. Suomentanut Antti Kauppinen. *Tulkinnasta toiseen: Esseitä hermeneutiikasta*. Toim. Jarkko Tontti. Vastapaino, Tampere 2005.
- Rosenstone, Robert A.: *History on Film / Film on History*. Pearson, Harlow 2006.
- Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1995.
- Salmi, Hannu: Historiatieteellisen kerronnan rakenteesta. *Historiallinen Aikakauskirja* 3/1992.
- Salmi, Hannu: *Imagined Germany. Richard Wagner's National Utopia*. German Life and Civilization. Vol. 29. General editor Jost Hermand. Peter Lang, New York 1999.
- Thomson, Alistair: Four Paradigm Transformations in Oral History. *Oral History Review* 1/2007.

Viitteet

- 1 Syberberg 1978, 28.
- 2 Syberberg 1978, 9.
- 3 Kansteiner 2006, 3.
- 4 Kansteiner 2006, 6. Syberbergin asemasta saksalaisessa julkisuudessa ks. lähemmin Brockmann 2006, 35–54.
- 5 Millington 2003, 97–107; Salmi 1999, 172–178.
- 6 Wagnerin perinnöstä ks. Salmi 1999, 184–188.
- 7 Ks. lähemmin Wagner & Cooper 1946.

- 8 Mayer 1978, 125–126. Wahnfriedin historiasta ks. talon kotisivu osoitteessa: (http://www.wahnfried.de/_engl/wahnfried/index.html) Haettu 27.2.2010.
- 9 Hamann 2005, 486, 554.
- 10 Hamann 2005, 486.
- 11 Carr 2007, 323.
- 12 Pflaum & Prinzler 1992, 413. *Winifred Wagner oder die Geschichte des Hauses Wahnfried* oli filmografiatietojen mukaan ensi-illassa 303 minuuttia pitkä. Esitysnopeus oli 24 fps. Käytössäni olevan videokopion kesto on kuitenkin tarkalleen 300 minuuttia eli viisi tuntia. Videokopion nopeus on 25 fps. Video on Inter Nationes -tuotantoa, kopio, jota Goethe-instituutti käyttää saksalaisen kulttuurin edistämistyössään. Elokuva on jaettu kahteen osaan siten, että krediitit toistuvat kummassakin osassa. Filmi- ja videokopioiden pituudet eivät tarkalleen täsmää. Tämä voi johtua monestakin syystä. Ensinnäkään filmikopioiden pituustiedot eivät koskaan ole kovin tarkkoja, eroja syntyy esimerkiksi kelojen starttinauhoista. Toisaalta ero voi johtua videokopion kaksijakoisesta rakenteesta. Eroilla ei kuitenkaan ole vaikutusta tämän artikkelin tulkintaan. Syberberg suunnitteli elokuvan yhdeksi kokonaisuudeksi. Tähän viittaa sen kiastinen rakenne: kerronta ei luo jännitettä osien välille, vaan rakentaa kaaren viisituntisen elokuvan alusta lopusta.
- 13 Ks. esim. Ricœur 2005. Ks. myös D'Souza 2006, 138–139.
- 14 Ks. esim. Landy 1979, 151–152.
- 15 Ks. lähemmin Genette 1980, 32–35.
- 16 Hamann 2005, 487.
- 17 Elsaesser 1981/1982, 108.
- 18 Ks. esim. Bacon 2000, 73.
- 19 Syberbergin kerrontateknikka käy parhaiten ilmi hänen seitsentuntisesta elokuvastaan *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977), ks. lähemmin Insdorf 2003, 191.
- 20 Rosenstone 1995, 54–64. Tuoreemmassa teoksessaan Rosenstone puhuu kokeellisen elokuvan sijasta ”innovatiivisesta draamasta”. Ks. Rosenstone 2006, 50–69.
- 21 Ks. esim. Flinn 2004, 6–7.
- 22 Carr 2007, 322–323; Hamann 2005, 490–494.
- 23 Insdorf 2003, 191–192. Syberbergin ja Godardin kerrontateknikoiden samankaltaisuudesta ks. myös Landy 1979, 153.
- 24 Benveniste 1966, 258–266. Olen aiemmin käsitellyt teemaa artikkelissa Salmi 1992, 253–260.
- 25 Benveniste 1966, 239.
- 26 Thomson 2007, 49–70. Ks. myös Green 2004, 35–44.
- 27 Syberbergin lausunto *Zeitmagazinissa* huhtikuussa 1975, ks. Hamann 2005, 486.
- 28 Hamann 2005, 487.
- 29 Reiners 2001, 185–186.
- 30 Reiners 2001, 187. Ks. myös Lyotard 2004, 107–119.
- 31 Lyotard 2004, 109.
- 32 Ks. esim. Landy 1979, 163.
- 33 Hamann 2005, 491.
- 34 Hamann 2005, 494.
- 35 Der gute Onkel von Bayreuth. Die Zeit 18.7.1975. Ks. Carr 2007, 323.
- 36 Hamann 2005, 494–497; Carr 2007, 323.