

Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919

Lauri Piispa

Ihmisten välisessä kanssakäymisessä sanat ovat sivuseikka. Tämän käsityksen ovat jakaneet useimmat, elleivät kaikki, parhaat elokuvantekijät. Ne, jotka tuntevat elokuvan historiaa pidemmältä ajalta, tietävät, että parhaiten tämä ymmärrettiin mykän elokuvan aikana. Vuodet 1907–1919, joita väitöskirjani käsittelee, olivat elokuvataiteen ratkaisevat kehitysvuodet. Näinä vuosina elokuvailmaisuus muutti muotoaan enemmän kuin muun historiansa aikana yhteensä. Jos menisimme elokuvateatteriin vuonna 1907, meille tarjoitaisiin seuraavanlainen kuvakavalkadi: ehkä uutisfilmi, maisemakuvia, opetuselokuva, jokunen sketsi ja tärisyttävä draama neljässä–viidessä kuvassa. Kaikki olisivat kestoltaan viidestä viiteentoista minuuttia. Kokisimme mahdollisesti antoisan elokuvaillan, mutta kokemus olisi meille todennäköisesti vieras. Vuonna 1919 kohtaisimme sen sijaan kokoillan elokuvan, joka muistuttaisi varsin paljon sitä, mitä elokuvateatterit näyttävät ympäri maailman tänäkin iltana.

Vuosien 1907 ja 1919 välillä näytelmäelokuva siis syntyi sellaisena kuin me sen tunnemme.

Muodonmuutos hakee vertaistaan taiteiden historiassa. Kuinka kaikki tämä tapahtui vain reilussa vuosikymmenessä, on ollut elokuvahistorian tutkimuksen suuria kysymyksiä. Perinteinen vastaus on muodoltaan kasvukertomus. Alussa näytelmäelokuva oli filmattua teatteria. Sen kehitys oli kasvamista aikuisuuteen ja itsenäisyyteen, vapautumista teatterin orjuudesta kohti omia ilmaisukeinoja ja omaa identiteettiä. Tämän version mukaan kehitys oli ennalta määrätty, elokuvan todellinen olemus vain odotti löytäjänsä. Muutama nerokas pioneeri keksi kaiken.

Tämä tarina elää edelleen populaareissa mielikuvissa elokuvan syntyvaiheista. Viimeisen reilun kolmen vuosikymmenen aikana elokuva-historioitsijat ovat kuitenkin asettaneet sen vakavasti kyseenalaiseksi. Yksittäisten mestariteosten ja elokuvallisten keinojen voittokulun tilalle ovat astuneet elokuvateollisuuden muuttuvat normit ja käytännöt. Yhden suuren tarinan tilalle on saatu monta pienempää mutta myös kiinnostavampaa tarinaa. Elokuvan varhaishistorian uudelleenarvioinnin on mahdollistanut se, että näkyville on loihdittu suuri määrä elokuvia tunnetun kaanonin ulkopuolelta. Aiemmin tuntemattomia tekijöitä, kokonaisia suuntauksia ja tyylikausia on lisätty varhaisen elokuvan kartalle.

Yksi näistä on 1980-luvun lopulla liki täydellisestä unohduksesta esiin noussut tsaarinajan venäläinen elokuva. Venäläisen elokuvan ensimmäinen vuosikymmen, yksityisen elokuvatuotannon kausi, ajoittui täsmälleen elokuvataiteen syntyvuosiin. Useimmat ennen 1980-lukua kirjoittaneet elokuvahistorioitsijat ohittivat tämän

periodin lyhyellä ja vähättelevällä sivalluksella ennen kuin siirtyivät ihastelemaan 1920-luvun vallankumouksellisen neuvostoelokuvan – elokuvahistorian ehkä tarunhohtoisimman aikakauden – saavutuksia. Aiemman käsityksen mukaisesti keisariajan Venäjän elokuvatuotanto oli vähäistä ja sekä teknisesti että taiteellisesti alkeellista. Pitkään arveltiin myös, että ajan elokuvat ovat kaikki kadonneet ja hyvä niin. Nykyään päinvastoin tiedetään, että Venäjän elokuvateollisuus oli jo 1910-luvulla yksi maailman suurimmista. Säilyneet elokuvat, joita on valitettavan vähän, todistavat, että Venäjä oli myös elokuvataiteen eturivissä.

Alkaessani tutkia tsaarinajan elokuvia, elokuvalehdistöä ja tänä aikana toimineiden elokuvatekijöiden muistelmia, panin merkille, että ajan tekijät tuntuivat kiinnittäneen jatkuvasti huomionsa epäolennaisuuksiin. Elokuvatutkijat tietävät, että elokuvailmaisussa tärkeintä on otos. Myös uusimman elokuvahistorian mielenkiinto on kohdistunut kysymyksiin siitä, kuinka leikkaus kehittyi, kuinka kamera alkoi liikkua, ja kuinka saivat alkunsa sellaiset keinot kuin näkökulmaotos ja kuva–vastakuvatekniikka – unohtamatta tärkeintä kysymystä: kuka keksi lähikuvan. Venäjällä puhe kääntyi kuitenkin toistuvasti näyttelijöihin, noihin harmillisiin teatterihenkilöihin, joita elokuvassa on pakko sietää. Varsin pian kävi ilmeiseksi, että kysymystä näyttelijästä ei tämän ajan elokuvan yhteydessä voinut sivuuttaa. Päinvastoin, se alkoi näyttää avaimelta 1910-luvun venäläisen elokuvan estetiikkaan. Kun aikalaiset puhuivat näyttelijän taiteesta elokuvassa, he puhuivat itse asiassa siitä, mitä elokuva on ja mitä se on oleva.

Alussa elokuva oli valokuvaustekniikan jatke, markkinoiden attraktio, kahdennenkymmenennen vuosisadan ihmevekotin. Jo vuosisadan vaihteessa sanoista ”elokuva” ja ”elokuvallinen” tuli käsitteitä – synonyymejä modernille, nykyajan nopealle liikkeelle ja silmissä viliseville kuville. 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla, samoihin aikoihin kun näytelmäelokuvia Venäjällä alettiin tehdä, elokuva alettiin tarjota katsojille uudella tavalla: taiteena, dramana,

kulttuurina. Tämä oli yhteismitaton ajatus välineen modernin mielikuvan kanssa. Ajatus siitä, että kone voisi olla taidetta, oli monelle mahdoton sulattaa. Taiteen oli aikalaiskäsityksen mukaan oltava ”organista”, ”elävää”. Juuri tästä syystä näyttelijästä tulikin niin tärkeä osa elokuvaestetiikkaa. Näyttelijä oli sentään eittämättä elävä elementti mekaanisessa välineessä. Äärimuodossaan ajatus tarkoitti sitä, että elokuvatekniikka miellettiin kopiokoneeksi. Taidetta oli se, mitä kameran edessä esitettiin.

Elokuva ei ollut missään vaiheessa yksinkertaisesti filmattua teatteria. Teatterin ja elokuvan vuoropuhelu kuitenkin käynnistyi jo 1910-luvun vaihteessa – jo siksin, että useat elokuvatekijät tulivat teatteritaustasta. Elokuvan suhde teatteriin ja teatterinäyttelemiseen pysyi peruskysymyksenä läpi 1910-luvun ja on sitä yhä. 1900-luvun alussa teatteri oli Venäjällä kuuma peruna. Ajan suuret venäläiset teatterinuudistajat, kuten Vsevolod Meyerhold ja Konstantin Stanislavski, olivat ohjaajia, näyttelijöitä, opettajia ja teatteriteoreetikoita yhdessä persoonassa. Etsittiin uusia muotoja, kysyttiin mitä teatteri on. Elokuva-alan taidepuhe, se, mitä väitöskirjassani kutsun spontaaniksi teoriaksi, omaksui keskeiset iskusanansa ajan teatterikeskustelusta. Välineen näennäiset puutteet korotettiin sen suurimmiksi hyveiksi. Elokuva ei voinut käyttää sanoja, niinpä siitä leivottiin ”Suuri Mykkä”, ”vaitiolon taidetta”. Myös ajan teatterimodernistit halusivat vapauttaa teatterin sanojen painolastista. Tutkittiin pantomiimia ja muita sanattoman teatteri-ilmaisun muotoja. ”Mimiikka” oli muodikas sana, joka omaksuttiin teatterista myös elokuva-alan ammattiterminologiaan.

Teatterin uudet muodot herättivät kiinnostusta, mutta saivat lopulta varsin vähän seuraajia elokuva-alalla. Paradoksaalista kyllä, uudessa taiteessa, missä kaikki muodot olivat uusia, hauduttiin jääräpäisimmin perinteeseen, filmattiin klassikoita ja vedottiin realismin perintöön. 1910-luvun alusta pitkän näytelmäelokuvan käyttöönnotosta lähtien valtavirtaa oli psykologinen elokuva. Se oli sekä ohjelmistopolitiikkaa että vaikutusvaltainen taiteellinen ohjelma. Ta-

voitteena oli kumota yleiset mielikuvat, joiden mukaan elokuva on takaa-ajaja ja villiä toimintaa ja elokuvanäyttelemisen koomista elehtimistä ja ilmeilyä. Elokuvastudioissa haettiin ilmaisua henkisellemme kokemukselle liikkeen, eleiden ja ilmeiden välissä.

Toinen taikasana ”kokeminen” omaksuttiin tuoreeltaan Konstantin Stanislavskin teatteriope-
tuksesta, joka sai muotonsa samoina vuosina kuin kokoillan näytelmäelokuva. Elokuvanäyt-
teliijöiltä vaadittiin tunteiden totuutta, kokevaa
näyttelijäntaidetta. Stanislavskin järjestelmä ja
ajatus näyttelijästä elämää luovana taiteilijana
sopivat elokuva-alan retoriikkaan täydellisesti.
Elokuvantekijöiden muistelmista käy kuitenkin
selvästi ilmi, kuinka erilaisiksi kuvausten käyt-
ännöt muotoutuivat verrattuna Stanislavskin
teatteriin. Elokuvastudioissa ei paljoa harjoiteltu
tai analysoitu. Enemmän luotettiin inspiraatioon
ja spontaaniin suoritukseen. Psykologinen elo-
kuva ja kokeva näyttelijäntaide tarkoittivatkin
usein ratkaisujen hakemista studiomuotoisen
tuotannon ongelmien, kuten nopeisiin kuvaus-
aikatauluihin ja vähäisiin harjoituksiin.

Muu maailma löysi keisariajan surulliset ja
kauniit elokuvat vasta seitsemänkymmentä vuot-
ta myöhemmin. Vuonna 1919 bolševikkivalta
kansallisti Venäjän elokuvateollisuuden, ja
useimmat tsaarinajan tekijät löysivät itsensä joko
emigraatiosta tai alan marginaalista. Sieltä he
seurasivat, kuinka varsin toisenlainen venäläinen
elokuva valloitti maailman. 1920-luvun neu-
vostoelokuvassa edettiin usein päinvastaiseen
äärilaitaan kuin edeltävällä kaudella. Hitaan

haikailun tilalle tuli kiihkeätempoinen, eeppi-
nen tyyli. Uusi taikasana ”montaasi” korvasi
aiemmat. Vallankumouksellisen neuvostoelo-
kuvan perustukset laskettiin 1910-luvun lopulla
tietoisena vastareaktion tsaarinajan ”porvarilli-
selle” estetiikalle. Päinvastoin kuin edeltäjänsä,
neuvostoelokuvan pioneerit, kuten Lev Kulešov,
syleilivät elokuvan modernisuutta ja mekaani-
suutta. Elokuvan tekeminen näyttäytyi heille
insinööriyönä. Kiistakapulana oli kuitenkin
edelleen elokuvanäyttelijä tai ”elokuvamalli”,
kuten ammattikunta nyt uudelleen nimettiin.
Käsitys mallin työstä oli tarkoituksella päinvas-
tainen kuin aiempi: malli ei kokenut vaan teki.
Hänen tehtävänään oli toimia hyvin rasvattuna
osana insinööriohjaajan suunnittelemassa tai-
dekoneessa.

Väitöskirjassani esitän, että vuosina 1907–
1919 elokuvanäyttelijän taide ja sitä koskeva
ajattelu kävivät Venäjällä läpi kehämäisen
kehityskulun, jossa keskustelivat kaksi käsi-
tystä elokuvasta: elokuva traditiona ja elokuva
modernina.

FM **Lauri Piispan** väitöstudkimus (Näyt-
telijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–
1919) tarkastettiin lauantaina 22. marras-
kuuta 2014 klo 12 Turun yliopiston Huma-
nistisessa tiedekunnassa. Vastaväittäjänä
toimi dosentti **Kimmo Laine** ja kustoksena
professori **Hannu Salmi**.