

Dokumenttielokuva varastettujen vallan- kumousten arkistona

Irina Sandomirskaja

Artikkelini käsittelee elokuvan asemaa neuvostoajan ja sen jälkeisen ajan kulttuurisen muistin muotoutumisessa. Elokuva on aina ollut erityisen keskeinen Neuvostoliitossa – ei ainoastaan Leninille, joka julisti elokuvan bolševikeille tärkeimmäksi taiteenlajiksi, vaan myös tavalliselle neuvostoihmiselle, joka muodosti sen kautta näkemyksen itsestään ja maailmasta. Elokuva tarjosi konkreettisia esimerkkejä sankarillisesta ja ideologisesti latautuneesta neuvostolaisuudesta, se loi stereotyyppijä ja viitoitti esimerkilliseen toimintaan. Elokuvan rooli kollektiivisen identiteetin muodostumisessa ja kollektiivisen muistin diskurssien kehityksessä ei rajoitu vain sen katsojille kertomien tarinoiden tallentamiseen tai kuvaannollisten elementtien esittelyyn, niiden henkilöhahmojen, joista tulee samaistumiskohteita tai päinvastoin vihollisen arkkityyppijä. Elokuvallisen ajattelun rakennepiirteet, sen muotokieli ja – mediakielellä ilmaistuna – formaatti ovat yhtä keskeisiä kollektiivisen muistin diskursseissa kuin elokuvalliset narratiivit tai kuvaannolliset elementit. Nämä eivät ole kuvia tai tarinoita, vaan pikemminkin, Naum Kleimanin mukaan, ”elokuvallisia kaavoja”. Artikkelissani tarkastelen muutamien

tällaisten kaavojen historiallisia muutoksia, nimenomaan Dziga Vertovin Neuvostoliiton alkuvuosina kehittämiä käsikirjoitukseen, kuvaukseen ja leikkaukseen liittyviä keinoja, joita myöhemmin seuranneet elokuvan teoreetikot ja suuntaukset ovat ahkerasti siteeranneet, jotkut kieltäneet ja toiset vahvistaneet vaikuttuneina Vertovin alusta lähtien vallankumouksellisista ajatuksista. Vertovin formaatti, joka kertautuu eri elokuvatyyleissä, kulloisenkin poliittisen todellisuuden katveessa, keskellä poliittisten ja taiteellisten ideologioiden yhteentörmäystä, on säilyttänyt muuttuessaankin kokonaisen ytimensä ja käytännönläheisyytensä. Samalla se kantaa mukanaan muistoa siitä suuresta elokuvan vallankumouksesta, josta se sikisi tietoisena siitä, että jälkipolvet ovat tämän vallankumouksen pettäneet ja unohtaneet. Tämä petetty ja varastettu vallankumous tuli väistämättä palaamaan myös tulevien sukupolvien eteen.

Lopun ajan uutisia

...Säveltäjä Rybnikov työstää oopperaa nimeltä *Riivattujen liturgia*. Uzbekistanin meskhetinturkkilaisten vainojen seurauksia. Armenian maanjäristyksen seuraukset. Jaroslavlissa konetehtaan työläiset lakkoilevat. Tšernobylin ydinonnettomuuden jälkiseuraukset jatkuvat. Akateemikko Saharovin paluu karkotuksesta. Vuoristo-Karabahissa kansallinen vapautusrintama vahvistuu. Latvian kansallinen vapautusrintama nousee. Demokraattinen liike nousee Moskovassa. Myös antidemokraattinen liike nousee Moskovassa. Hipit leireilevät metsässä ja kannustavat muutoksiin rakkauden ja Raamatun hengessä. Politbyroon

jäsen Jeltsin kertoo keksimiensä muutosten ydinpiirteistä. Keski-Aasian naisten polttoitsemurhat. Leningradin alueen Kiriši-nimisen kylän asukkaat vaativat haitallisen teollisuuden sulkemista. Rockyhtye Alisa esittää biisin.

Ja niin edelleen.

Tältä voisi näyttää arkistomerkinä venäläisessä arkistossa Juris Podnieksin elokuvasta *Me?*, joka esitettiin Britannian televisiossa vuonna 1991 nimellä *Hello, Do You Hear Us?* (USA:n levityksessä *Soviets*, Neuvostoliitossa *My?* vuosina 1989–1991) – mikäli elokuva olisi tuosta arkistosta löydettävissä (ks. Pearson 1993, Vitols 2008, KinoKultura 2012).¹ Tässä kuvitellussa elokuvan arkistomerkinä elokuva näyttää mustalta parodialta neuvostojen kaikkein tavallisimman elokuvaesityksen rakenteesta – *Novosti dnja* (”Päivän uutiset”) -tyyppisestä kronikkaohjelmasta. Siinäpä se, isänmaa. Monumentaalinen valkokangasteos (elokuva koostuu viidestä osasta, jotka kaikki ovat yli 50-minuuttisia) sisältää helposti tunnistettavia rakennepiirteitä huolimatta dramaattisten tapahtumien hengästyttävästä runsaudesta. On aivan kuin paha henki olisi vaihtanut muuttumattoman positiiviset reportaasit Neuvostoliiton eri kolkilta, tiedonannot laboratorioista ja pelloilta, kirjauutuuksien esittelyt, edustajien ja ystävyydelegaatioiden vierailut ennennäkemättömiin kauheuksiin, kärsimykseen, väkivaltaan ja vastakkainasetteluihin. Podnieksin filmiryhmä halkoo laajaa isänmaata aivan samoin kuin viralliset neuvostoliittolaiset elokuvakronikoitsijat, laidasta laitaan, eteläisiltä vuorilta pohjoisille merille, ja kaikkialla vallitsevat katastrofinäyt kukoistavien ja rauhallista elämää kuvaavien otosten sijaan.

Kuinka monta kertaa olemmekaan nähneet – tai olleet näkemättä – Venäjän ja Neuvostoliiton uutiskatsauksissa, elokuvateatterissa istuen, kankaalle katsomatta, puhuen vierustoverin kanssa, odottaen koska varsinainen elokuva alkaa. Muoto, jossa loppujen lopuksi tunnemme (tai emme tunne) ja ymmärrämme (tai emme) kotimaamme, on Neuvostoliitto. Vuosikym-

menten jälkeen sen alkuperäinen kokemus on jo kauan sitten muuntunut tottumukseksi ja tavaksi. ”Päivän uutiset” on toistunut lukemattomia kertoja, loppumattomasti ajan virtaan heitettynä, suurenneltuna, täytettynä verellä ja väkivallalla: ”Lopun ajan uutiset”.

Kuten melkein kaikkien venäläisen dokumenttielokuvan keksintöjen kohdalla, myös tästä muodosta saamme kiittää Dziga Vertovia. Hänen kaikki mestariteoksensa rakentuvat intervalliperiaatteelle (”laidasta laitaan”): *Maailman kuudennes* (*Šestaja tšast mira*, 1926), *Kolme laulua Leninistä* (*Tri pesnja o Lenine*, 1934) sekä *Kehtolaulu* (*Kolybelnaja*, 1937). Myös hänen myöhemmät, vähemmän tunnetut ja yleisen mielipiteen mukaan vähemmän kiinnostavat työnsä *Novosti dnja* -elokuvakronikassa pohjaavat tälle periaatteelle. Koko stalinismin historia on Vertovin projektien täplittämä: *Maailman kuudennes* on tehty varhaisen teollistamisen romanttisessa nosteessa, *Kolme laulua Leninistä* taas Stalinismin huippukauden kynnyksellä, kun taas *Kehtolaulu* Stalinin vainojen aikaan, ja *Päivän uutisia* luonnehtivat sota ja sodanjälkeiset antisemitistiset, formalismin vastaiset kampanjat. Sama muoto, jota Podnieks käyttää elokuvassaan, pohjautuu genealogisesti Vertovin *kinosilmään* dokumenttielokuvan johtavana periaatteena.

Tämä artikkeli tarkastelee kinosilmä -periaatteen muuntumista ajassa. Keskityn elokuvan semiotiikkaan (representaation) ja jätän sivuun yhtä lailla tärkeät kysymykset representaation tuotannosta ja käytöstä. Pyrin tarjoamaan lukijalle arkeologisen tutkimuksen nimenomaan tästä vertovilaisesta keinosta.

Neuvostoliitto hajosi samaan aikaan kuin neuvostoelokuvakin.

Muun ohella vuoden 1991 lopussa päättyi myös suuren neuvostoelokuvan aikakausi. Se doktriini, jonka puolesta tai jota vastaan asettuminen yhdistää sekä kuuluisia että täysin tuntemattomia Lumière-veljesten perillisiä, missä maailman kolkassa he sitten sijaitsivatkin, katosi historian hämäriin. (Dondurei 1995, 126.)²

1980-luvun lopun elokuvan kriittinen suuntaus tuuletti neuvostomyyttejä ja samaan aikaan edisti systeemin romahtamista. Nämä filmit kyseenalaistivat myös neuvostoliittolaisen elokuvatuotannon taloudellisen mallin, sillä niistä kaikista tuli kassamenestyksiä. Toisaalta itse neuvostojärjestelmä alkoi yksin kerrallaan luopua institutionaalisista asemistaan, myös elokuvateollisuudessa (ks. esim. Faraday 2000).³ Valtio luopui omasta elokuvastaan, ja elokuva puolestaan valtiosta. Tämä kahtalainen tuhoamisprosessi heijasti käänteisesti 1920-luvun alun tilannetta, jolloin elokuva ja valtiovalta tukivat ja auttoivat toisiaan eteenpäin: valtio rahoittajana ja etujen myöntäjänä, elokuva taas symbolisen kapitaalinnon tuottajana (ks. Džulaj 2005, 7–13). ”Me taistelimme Systeemin kanssa, hajotimme muurin nyrkkejä säästelemättä. Muuri sortui ja sen takaa paljastui peili. Ja jokainen jäi yksin heijastuksensa kanssa, itsensä kanssa”, siteeraa Daniil Dondurei (2007, 5) Elem Klimovin 1990-luvun alussa lausumia sanoja. Podnieksin elokuva *Me?* on juuri tällainen peili. Elokuva, joka pääsi ihmisten ilmoille läntisen television ansiosta, kuuluu perimältään kuitenkin neuvostoliittolaiseen elokuvantuotantoon ja edustaa itse asiassa viimeistä lausuntoa Neuvostoliitosta sen omalla, eepisellä dokumenttielokuvan kielellä. Se päättää vuosikymmeniä hallinneen eepisen neuvostoliittolaisen elokuvakerronnan ja samaan aikaan luo siihen kriittisen etäisyyden.

Äärestä toiseen

Dokumenttielokuva loi kuvan kotimaastamme Neuvostoliitosta kokonaisuutena. Se heijasti valtion kuvitteellista maantiedettä ja monipuolista maantieteellistä karttaa. (Ks. esim. Widdis 2003, Sandomirskaja 2008.) Tämä oli 1920-luvun kinosilmäperiaatteen ansiota, jossa lähetettiin ihmisiä maan eri kolkkiin filmikamerat käsissään, ja keskustan määräämien periaatteiden mukaisesti näin saatuja fragmentteja liitettiin yhteen uusiksi kokonaisuuksiksi ilmentämään visuaalisesti Neuvostoliittoa. Vertovin elokuvataiteen kehitys onkin osuva esimerkki keskipakoisesta

ja toisaalta keskustahakuisesta historiallisesta dynamiikasta. *Maailman kuudennessa* reportaasit ikään kuin leviävät laajan Neuvostoliiton ääriin, pyrkivät loitontumaan keskuksesta ja yltämään jopa vaikeapääsyisimpiin nurkkiin, kun taas *Kehtolaulussa* liki puolessa kohtauksia on kyseessä esimerkiksi hiihto, laskuvarjohyppy, nopea ajo autolla, pyörällä tai melominen kanootilla – kaikki liike on suunnattu valtiota hallitsevaan keskukseen Punaisella torilla. Tässä taianomaisesti liikkuvassa kartassa ilmenee neuvostohengen huipentuma.⁴ Ja Juris Podnieks, joka piirtää *Me?*- elokuvassaan neuvostotilan pirstaloitumisen näkymän, suunnistaa myös tämän kartan mukaan.

Podnieks käytti hyväkseen neuvostoliittolaisen (ytimeltään juuri vertovilaisen) elokuvatekniikan keinojen huomattavaa arsenaalia ja kansoitti perinteisen tarkoitushakuisen optimistisen elokuvakerronnan Danten Helvetistä peräisin olevilla hahmoilla. Vertaus voi vaikuttaa banaalilta, mutta se ei ole kokonaan omani – elokuva ei suotta ala motonomaisella kirkonkellojen soitolla, romutettujen kirkkojen kuvilla ja Rybnikovin *Riivattujen liturgialla*. Podnieks toimittaa etemme reportaasia suoraan Helvetistä. Neuvostoliiton laajoilla lakeuksilla, äärireunasta toiseen, Moskovasta aina syrjäisimpiin periferioihin saakka, vallitsee pelkästään kuolema: ruumiita joiden kaulat on viilletty auki, vanhuksia Tšernobylin saastuneella alueella, lapsia kemianteollisuuden myrkyttämässä kylässä, naisia jotka ovat hautautuneet Spitakin maanjäristyksen rotkoihin, uzbekki-komsomolnaisia jotka sytyttävät yllään olevat, kerosiinilla valellut vaatteensa kunniansa puolustamiseksi. Kaikki he ovat vielä elossa, mutta samalla heitä ei ikään kuin enää ole, ja heidän värikkäät elokuvalliset varjonsa, jotka syntyvät ja saavat muotonsa joko projektorin tai television valossa, korostavat heidän aavemaista olemistaan kahden todellisuuden, elämän ja kuoleman välissä.

Maailman kuudennessa Vertov esittää meille Neuvostoliiton ikään kuin luovana tehtävänä: ”kuudetta osaa” tulisi katsoa uuden kinosilmän läpi, jotta sitä voisi myöhemmin

hallita yleisenä omaisuutena. Kinokuvan tuli edesauttaa ”kuudennen osan” sopeuttamista uudelle katsantotavalle ja sen uuden isäntäväen, proletariaatin, muodostumista. ”Te olette tämän maan hallitsijoita, teidän käsissänne on MAA-ILMAN KUUDENNES”, huusivat Vertovin filmissä näkyvät tekstit. Aika hajotti unelman uudesta proletaarin katseesta ja kuulosta sekä vastaavasti vallankumouksellisen kinosilmän hengen synnyttämästä vallankumouksellisesta tietoisuudesta. Stalinin ajan dokumenttielokuva, joka oli perinyt muotokielensä Vertovin keinoarsenaalista, keskittyi uusien houreiden, uuden aavemaisen olemassaolon luomiseen. 1930-luvun elokuvassa vallankumouksellisten kuvien tilalle tulevat rajattoman onnellisuuden optimistiset representaatiot, jotka tuottavat proletaarisen ideologian sijaan jo käyttövalmista ideologiaa, tuotetta. ”Vastustivatko elokuvantekijät tätä? Eivät tietenkään!” (Džulaj 2005, 20). Vertovin luoma uusi synteesi kumoutui totalitaristisen estetiikan myötä. Elokuvataide, joka kuvasi todellisuutta ”vinksahanein hermoin” (Vertov), sai virallisen statuksen ja ryhtyi toteuttamaan järkytystä kaihtavaa ja järjestelmällistä kasvatus-tehtävää, aseena ”työväen ja kolhoosityöläisten laajojen massojen kulttuuriseen ja poliittiseen sivistämiseen” (Džulaj 2005, 20).

Kinosilmästä kinokatseeseen – shokin hillitseminen

Eräässä Leningradin piirityksen aikaan kirjoitetuista fragmenteistaan Lidija Ginzburg jakaa itselleen tyypillisellä lakonisuudella sotaa edeltävän stalinistisen taiteen kolmeen iskulauseeseen: ”kaikki ovat kauniita”, ”kaikki ovat onnellisia” ja ”kaikki on hyvin”. Mihail Slutskin⁵ ja Roman Karmenin ohjaama filmi *Uuden maailman päivä* (*Den novogo mira*, 1940) yhdistää kaksi vertovilaista muotokielen elementtiä, *Maailman kuudennen* formaatin ja ”yhden päivän” formaatin (*Mies ja elokuvakamera*). Samalla kuitenkin ajatus ”elämästä sellaisena kuin se on”⁶ muuttui miltei kokonaan dramatisoinniksi, ja vertovilaista keinopalettia käytetään täyd-

lisen hyvinvoinnin totalitaristiseen synteisiin. Elämän vaikeudet tukahdutetaan täydellisen tasapainoiseen, synkronisoituun ja ohjaajan hallinnassa oleviin otoksiin. Tämän todellisuuden yhdistävänä tekijänä ei enää ole kinosilmä, vaan jo kinokatse (*kino-vzor*). Isänmaa ei ollut enää pääasiallinen tehtävä, siitä tuli rakkauden kohde, elokuvan dynaamisuus ja rytmi muuttui rauhallisuudeksi, järkähtämättömäksi tautologiaksi.

”Metsissä, vuorilla, joissa ja merillä / Asuu neuvostoihminen kaikkialla...” Selostajan ääni kertoo, että samana päivänä, 24. elokuuta 1940, kaikkiaan 97 kuvaajaa on kuvannut tavallisimpia tapahtumia Neuvostoliiton kaukaisimmissakin kolkissa.⁷ ”Ihanan isänmaamme laajoilla lakeuksilla” he ovat tallentaneet elämää, ei suinkaan sellaisena kuin se on, vaan sellaisena kuin sen tulisi olla. Laajat etäisyydet on kansoitettu työn sankareiden ponnistuksilla ja armeijan sekä poliittisten sankareiden valmisteluilla, jotka kuvataan mitä erilaisimmissa tilanteissa – lentokoneessa tai junanvaunussa, työpaikalla tai vapaa-aikana, kollektiivin jokapäiväisissä ponnisteluissa tai hämmentyneen perheen kesken jaetulla aamiaisella.

Vertovin mielestä elokuva oli taidetta, jonka tuli järjestää asioiden välttämättömät liikkeet ajassa ja tilassa. *Uuden maailman päivä* ilmentää elokuvatuotannollisen prosessin järjestäytymisen taiteen. Se synkronoi ideologisesti ja byrokraattisesti kymmenten maan eri kolkkiin levittäytyneiden kuvausryhmien samanaikaisen työn. Vertovin tila on konkreettinen, mutta aika on abstrakti, se on jännitetty äärimmäisen yleisluontoiseksi nykyhetkeksi (vastakohtana kapitalistiselle ja imperialistiselle edeltävän ajan määreelle). *Uuden maailman päivässä* valtavan maan nykyhetki on harmonisoitu, järjestetty ja esitetty minuutin tarkkuudella kronometrisesti. Jopa aurinko nousee ja laskee ”tarkasti kalenterin mukaan”. Aika on täysin hallinnassa, ja elokuva voi seurata sen kulumista useissa pisteissä samanaikaisesti. Kun Kaukoidässä majakka sammuu, Moskovassa kuunnellaan edellispäivän iltana vielä Tšaikovskin *Kuudetta sinfoniaa*. Vladivostokista elokuvan alussa lähtevä pika-

juna (pyörät toistavat sinfonian rytmiä) matkaa Moskovaan vielä yhdeksän vuorokautta. Lomailijat, jotka lentävät Moskovasta Kislovodskiin lentokoneella, pääsevät kylpemään jo illalla. Kinokatse pystyy synkronoimaan valtavan maan rytmin ideaalilla tavalla.

Aika ja tila sulautuvat yhdeksi kerronnaksi, ne yhdistävät vastakohtia: sotakohtaukset vaihtuvat rauhanajan elämän otoksiin, työ lomittuu vapaa-aikaan (Vertoville tyypillisiin uimarantoihin ja stadioneihin). Kaikenlaisen työn merkitys on sama – neuvostoihminen tekee työllään kunniaa isänmaalle. Teollisuusmotiivit vuorottelevat maatalouden näkymien kanssa, baletti metsästyksen, tehdaslinjastot opintojen. Näkökulma siirtyy tilanteesta toiseen, elokuvakamera ei osoita vain luonnon, kulttuurin tai tuotannollisten maisemien kirjoa vaan hallinnoi tätä monipuolisuutta, alistaa sen kronometrille. Neuvostoliiton koko monipuolisuus esitetään myös ammattien moninaisuutena. Tässä yhteydessä kohdataan niin Baikalin-Amurin rautatien rakentajat kuin Gruusian lammaspaimenet, Uralilla Magnitogorskin työläiset, Baltiassa liettualaiset kangaskutojat. Kameraa eivät ohjaa vain keskustan määräykset, vaan sen jatkuva liike palaa samoin periferiasta Moskovaan, ikään kuin sillä ei olisi voimia irtautua Moskovasta: Vladivostok – Moskova – Leningrad – Lvov – Moskova – Narym – Baltia – Moskova – Kazbek – Moskova – Tšernovtsy – Moskova ja niin edelleen.

Näiden hyppyjen avulla Neuvostoliitto rakentuu erilaisten paikkojen ja toimien moninaisuudesta, eikä tämä terävästi yhteenliitettyjen kohtausten monimuotoisuus hajota orgaanisen kokonaisuuden harmoniaa vaan päinvastoin osoittaa keskusjohtoisen hallinnon autuuden. Juuri tämä organisaatio kruunaa katseen, joka pyyhkii äärettömän valtion reunasta toiseen. Kokonaisuuden efekti saavutetaan kameraryhmien työn tyyllisellä yhdenmukaisuudella, selostajaaänen monologilla ja sujuvilla kytköksillä eri kohtausten välissä. Kinokatseen pyyhkimä Neuvostoliiton alue on tilallinen ilmaisu loppuun saatetusta kokonaisuudesta ja orgaanisuudesta, jonka kaikki ilmentymät ovat

synkroniassa ja harmoniassa keskenään, itsensä kaltaisesta maailmasta ilman mitään merkkejä Toiseudesta sisäpuolella saati pinnalla. On kuin kamera ajoittain heittäytyisi tutkimaan valtiollisia rajoja vain vakuuttuakseen Neuvostoliiton hermeettisyydestä; se seuraa välillä Iranin vastaista rajaa, toisinaan taas kiittää länteen ja tarkistaa, kuinka uudelleen vapautuneissa Baltian maissa asukkaat valmistautuvat kohtaamaan kansallisten parlamenttiensa erikoiskokoukset (samat parlamentit tekivät päätöksen ”vapaaehtoisesta liittymisestä”). Neuvostoliiton länsiosa, sen uudelleen laajentuvat rajat, vaativat erityishuomiota: Molotov-Ribbentropin sopimuksen allekirjoittamisesta on kulunut tasan vuosi. Näemme neuvosto-Lvivin rauhallisen aamun, jossa etualalla on Mitskevitsin muistomerkki (suuri runoilija on saanut Neuvostoliitosta aidon isänmaan). Samassa aamuissa autereessa on myös Leningrad (nämä kaikki ovat tietysti sitaatteja *Miehestä ja elokuvakamerasta*); kaupunki nukkuu rauhallista unta, sillä se ei ole enää rajakaupunki. Tuossa on juutalainen, Tšernivtsistä kotoisin oleva kirvesmies, joka muuttaa suuren perheensä kanssa edellisen isäntänsä asuntoon, ja hänen pieni tyttärensä koskee sormellaan edellisten omistajien pakkolunastetun flyygelin koskettimia. Ja vielä yksi koskettava kohtaaminen elokuvasta: häät Bukovynassa. Kauniita ja ylellisiä kansallispukuja, neuvostoliittolaisen Länsi-Ukrainan vapautetut talonpojat tanssivat, ja hääkulkue reippaine kansallislauluineen etenee jonnekin kaukaisuuteen kirkon ohi, jossa sulhanen ja morsiamen syvästi pettynyt pappi odottavat turhaan.

Langenneet enkelit

Dziga Vertovin tuhkat siirrettiin vuonna 1967 Miusskin hautausmaalta Novodevitšen hautausmaalle. Vuonna 1966 Riian elokuvastudion ohjaaja Uldis Brauns ja tuolloin käsikirjoittaja, myöhemmin menestyksekkäs ohjaaja Gerts Frank, jotka olivat perustaneet riikalaisen runollisen realismin koulukunnan, lähettivät Neuvostoliiton eri puolille neljä elokuvantekijäryhmää

tehtävänään kuvata ”kaikkein kauneimpia, arvokkaimpia, sydämeenkäyvimpiä ja merkittävimpiä inhimillisen sielun ilmentymiä” (Fulger 2012, tarkka selonteko elokuvan synnystä, teknisistä periaatteista ja ohjauksesta ks. Eksta 2012). Ohjeiden mukana filmiryhmille jaettiin Vertovin päiväkirjojen kappaleita. Elokuva tehtiinkin Vertovin kunniaksi, *Maailman kuudennen* motiiveja seurailleen, ja sitä ajateltiin ikään kuin Vertovin esteettisen politiikan uudelleensyntymäksi vastapainona mainstream-elokuvien määrälliselle paineelle – lukemattomia dokumentaarisia kokoomaelokuvia ja rituaalisoitu pseudo-elokuvakronikka. Elokuvan ensimmäinen nimi oli *SSSR-1966 (Neuvostoliitto-1966)* ja se kuvattiin, aivan kuten Vertovin filmit, kahden tapahtuman – Kommunistisen keskuskomitean XXIII kokouksen ja Lokakuun vallankumouksen 50-vuotisjuhlien – yhteydessä. Elokuva kuitenkin ilmestyi nimellä *235 000 000 Neuvostoliiton asukasluvun mukaan todistaen ikään kuin jokaisen kansalaisen nimissä. Samat kansalaiset myös osallistuivat kuvauksiin – ”ihmisiä iältään kolmesta kuukaudesta 176 vuoteen”,* kuten tekstitys toteaa.

Elokuva alkaa *Maailman kuudennen* kuvastolla: lentokonehallin ovet aukeavat ja ulos rullaa lentokone. Vertovin lentokone lähtee uudelle lennolle. Filmin lopussa se irtautuu maanpinnasta ja katoaa korkeuksiin. Suojasääkauden uusi *Maailman kuudennes* alkaa paluulla omaan historiaan ja loppuu kuvaan tulevaisuudesta, joka leviää kaikkiin suuntiin.

Stalinin kuolema elokuvassa: yleinen kinokatsa ikään kuin sulii suojasään myötä, menetti rakenteensa ja hajosi tyylillisesti. Vertov olisi varmaankin kokenut Braunsin ja Frankin elokuvan paluuksi kantaaottavaan taiteeseen. Ja *235 000 000*:ta tulisikin katsoa elokuvalajin sijaan myös videotaiteen luomuksena: se näyttäisi vielä paremmalta installaationa, jaettuna kahdelle kankaalle samaan aikaan. Tällainen montaasin kahdentuminen vastaisi elokuvan rakennetta. Siinä tapahtumat (jos niitä voi tapahtumiksi kutsua) rakentuvat sodan ja rauhan, maan ja taivaan, miehen ja naisen, väkivallan ja

rakkauden vastakkainasetteluille. 235 000 000 asukasta elävät runollisen myytin tilassa, eivät rationalisoidussa ideologiassa. Lukemattomat morsiamet odottavat sankareitaan, ja sankarit puolestaan – desanttisotilaat – laskeutuvat heidän luokseen suoraan taivaasta laskuvarjoilla. Enkelten syntiinlankeemus – nämä taivaalliset lentäjätkö nyt pariutuvat maallisten naisten kanssa? Falliset raketit päästävät höyryjään ja syöksyvät telineiltään kohti taivasta. Onko tämä taivaan ja maan alkemistinen liitto? Elokuva antaa katsojalle mahdollisuuden tulkita tapahtumat milloin yhtenä, milloin toisena, ja vielä monella muulla tavalla – se ei enää kuvittele hallitsevansa visuaalisen todellisuuden tulkintaa vastaanottajan taholta. Stalinin ajan kinokatseen monologisuus on saanut väistyä menneisyyteen.

Kinokatseen katoaminen johtaa fragmentaarisuuteen ja siihen, että elokuva ei enää sijoitu orgaanisesti johonkin maantieteelliseen alueeseen. Neuvostoliitolla ei tässä elokuvassa ole enää selviä rajoja ”äärestä toiseen”, ei liioin kaikkitietävää sisäistä monologia, montaasin tuomaa tai konkreettista selostajaa, joka selittäisi maan kokonaisuudeksi. Päätös luopua selostajan äänestä liittyi haluun irtautua totutuista dokumenttielokuvan keinoista: katsotun kuvan tuli olla ymmärrettävissä ilman sanoja (Eksta 2012). Aluetta ei siis ole, sillä enää ei ole tätä aluetta tähdenomaisin sakaroin hallitsevaa keskusta. Elokuvaa hallinnoidaan periferiassa sijaitsevasta studiosta, ja sen tapahtumat sijaitsevat myös pääosin periferiassa. Jopa kohtaukset, jotka on kuvattu Neuvostoliiton ytimessä, Kremlissä, puoluekokouksen aikaan, saavat muotonsa tämän keskeisen tapahtuman kulisseissa, käytävillä, virallisen kuvarajauksen ulkopuolella. Emme kuule ohjelmapuheita, tervehdyksiä, direktiivejä; meille saakka kantautuu vain keskustelujen ja haastattelujen katkelmia, käsittämättömän, järjestäytymättömän puheen sorinaa. Puoluekokous, jonka tuli heijastaa puolueen ja kansan kollektiivista tahtoa, muuttuu vielä yhdeksi jokapäiväisyyden ilmentymäksi, samanlaiseksi kuin muutkin. Elokuva poistaa Neuvostoliiton hierarkiat, sijoittaen sen fragmentit jokapäiväi-

sen elämän ajan ulkopuolella olevaan mittaamattomaan tilaan, missä kaikki ovat tasa-arvoisia, sillä kaikki ovat samalla tavalla rajallisia. 235 000 000 ilmentää rajallisuuden päättymättömyyttä. Nuoret museonkävijät katsovat kauan sitten kuolleiden ihmisten kasvoja vanhoissa maalauksissa ja tunnistavat niissä itsensä.

Tätä loppumattoman toiston maailmaa kehystävät kummallisella ja huolestuttavallakin tavalla sodan symbolit. Kansakunnan symbolisen ruumiin karvat nousevat pystyyn uhkaavasti savuavista raketeista, moottorit jyrisevät huolestuttavasti ja komppaniat liikehtivät. Rautaisen kypärän sisällä värisee pehmeä, herkkä ydin: lapset ja lapsimorsiamet. Arkipäiväisyys kukoistaa sotien välisissä tauoissa: sen, jonka muistamme (mihin viittaa elokuvan alussa nähdyn tuntemattoman sotilaan jäännösten hautaamisrituaali) ja toisen, johon vasta valmistaudutaan (kohtaukset, joissa astronautit ja laskuvarjosotilaat opiskelevat elokuvan viimeisessä osassa). Raskaan rautaisiin kehyksiinsä teljetty jokapäiväisyys vaikuttaa painottomalta, kuin morsiamen huntu, kuin höyhen, jota sodan tuuli puhaltaa. Kuvat laskuvarjodesantista vuorottelevat hääpukuisten morsiamien kasvokuvien kanssa epäilyttävän kauniina. Miltei läpinäkyvä laskuvarjon kangas peittää laskuvarjohyppääjän ruumiin, mutta se ei ole huntu eikä kuolinpaita. Sotaan keskittyvien kuvien väkivaltaa leikkaavat ilmavuuden ja keveyden, viattomuuden ja puhtauden kuvat. Luja ja sankarillinen yhdistyvät liittoon herkän ja tunteellisen kanssa.⁸ Perinteinen langenneiden sankarien rituaalinen muistotilaisuus on juuri päättynyt, sotilasorkesteri on hiljennyt, kukat on laskettu, kyöneleet vuodatettu. Uhrilahja tuntemattomalle sotilaille on luovutettu, ”maailman kuudennes”, äärestä toiseen, kulkee nyt häissä: venäläisessä kylässä, poromiesten teltassa kaukana pohjoisessa, moldovalaisella maaseudulla, Keski-Aasiassa, Gruusiassa, mustalaisleirillä...

En tiedä miten elokuvan leikkauskäsikirjoitus on tehty, mutta elokuvan kudoksen läpi ikään kuin näkyy sen luuranko. Neuvostoihmiset muistelevat sotaa ja kunnioittavat sotilaiden muistoa. Puoluejohto huolehtii neuvostokansa-

laisten rauhallisesta elämästä. Neuvostolasten iloinen lapsuus. Sotilasura on kunniatehtävä neuvostokansalaiselle. Brauns ja Frank asettavat tyhjää puoluefraseologiaa vastaan elokuvakielen rehabilitoimiseen, yrityksen herättää uudestaan katsojan usko sen kykyyn kertoa totuus. He täyttävät fraseologian tyhjät kuoret jokapäiväisyyden kuvilla ja alentavat virallisen retoriikan viehättyksen vertaamalla kommunistisen projektin mittakaavaa inhimillisen elämän mittakaavoihin, suunnitelmien massoja vaatimattomiin inhimillisiin unelmiin. Kulunut ilmaisu ”ihmiskasvoinen sosialismi” saa täyden toteutuksensa elokuvassa 235 000 000. Lähikuvassa kuvatut kasvat peittävät virallisen rituaalin yleiskuvan. Kamera etsii kasvoja ihmisvilinästä, sotaharjoituksista, virallisista seremonioista, kotiympäristöstä, koulusta, tehtaalta. Minne se kohdistakaan etsimensä, joka puolella sen liike pysähtyy ihmiskasvoihin. Ihmiskasvoinen sosialismi on ihmisten kasvojen sosialismia, kaikkien 235 miljoonan. 235 000 000 ovat tasa-arvoisia kameran objektiivin edessä, jolle kaikki inhimillisen elämän piirteet ovat mielenkiintoisia. Tämä on kinosilmän selkein esimerkki. 235 000 000 on todellinen *film socialisme* (kuten Jean-Luc Godard erään viimeisistä elokuvistaan nimesi). Pehmeän, runollisen jokapäiväisyyden lempeä sosialismi elää kuin vastoin aikansa geopolitiittista todellisuutta, taustanaan kylmän sodan raketit ja kilpavarustelu, lukkojen ja säppien rautaiset kilahdukset ja voimapyörien kirskahdukset, joukkotuhoaseiden alati kiihtyvän ja täydellistyvän tekniikan takaa-ajamana. Uhkaavat sotaopetukset päättyvät sotilaan ja tämän rakastetun kohtaamiseen, mikä samalla ikään kuin lieventää nuorten rakastavaisten naiiviuden ja kehittyneen sotateknologian välille muodostuneen ristiriidan.

Elokuva kriittisen ajattelun välineenä

Juris Podnieks, Riian runollisen elokuvakoulukunnan kasvatti, jatkoi tuotantoaan täysin toisessa ajassa – 1980-luvun lopun neuvostoelokuvan aikakaudella. Glasnostin kriitikko kutsuu tuon

ajan dokumenttielokuvaa ”tuntemattomaksi elokuvaksi” (Muratov 2002), ja tuon ajan elokuva on tosiaan vajonnut unholaan. Tämä dokumenttielokuva on täynnä kurjuutta, väkivaltaa, ekologisia katastrofinäkyjä neuvostoajan ”luonnon valjastamisen” tuloksena, Stalinin ajan ja nykyaikojen rangaistussiirtoloiden vankien silmiä, heidän kertomuksiaan – kaikki on sie-tämätöntä neuvostokansalaisen katseelle, mutta velka totuuden edessä pakottaa katsomaan tätä kestäväntöntä.

Sosiaalisesti suuntautunut elokuvataide tulee parantamaan elämänlaatuamme, vakuutti neuvostokritiikki. Mutta vuonna 1987 Moskovassa kulkee terävä-älyinen läntinen tuottaja, joka etsii ohjaajaa joka pystyisi kuvaamaan jo alkamassa olevan maailmanlopun. Nähtyään katsojien kauhistuneen reaktion Podnieksin elokuvaan *Onko helppoa olla nuori?* (*Legko li byt molodym?*, 1986), hän kääntyy tämän puoleen ehdotuksineen. Podnieks saa vapaat kädet: ”Kuvaa mitä haluat, vaikka puhelinluetteloa!” (Pearson 1993). Hänen yhdessä ryhmänsä kanssa kuvaama materiaali yltää 100 tuntiin videomateriaalia ja 200 tuntiin ääniraitaa. BBC ei tiennyt miten tästä kaikesta materiaalista saisi tehtyä elokuvan. Kohtausten valikointi ja leikkaaminen kesti vuoden. Britannian televisio ja sittemmin myös venäläinen televisio näytti tästä viiden osan sarjan, jonka jokainen osa kesti tunnin (Pearson 1993).

Tv-sarjaformaattissa *Me (My?)* ikään kuin sulautti itseensä kokonaisen joukon monumentaalaisia sarjoja, joita neuvostotelevisio tuona aikana jatkuvasti tuotti. Ensimmäinen moneen osaan tehty historiallinen elokuvakronikka näytettiin neuvostotelevisiossa jo 60-luvun lopulla. Se oli *Puolen vuosisadan aikakirjat* (*Letopis poluveka*), joka oli omistettu vallankumouksen 50-vuotisjuhlavuodelle ja joka koostui 50 jaksosta. Vastaavanlainen jättisarja oli myös *Meidän elämäkertamme* (*Naša biografija*, 1977), joka kunnioitti vallankumouksen 60-vuotisjuhlaa 60 osalla. Vuonna 1982 puolestaan näki päivänvalon sarja *Suuren kansan totuus* (*Pravda*

velikogo naroda), joka juhlisti Neuvostoliiton koululaitoksen 60-vuotisjuhlaa. Samaan aikaan televisioruutuihin vyöryi neuvostoliittolais-amerikkalainen sarjatuotanto *Tuntematon sota* (*Neizvestnaja voina*, tarkemmin ks. Malkova 2002, 126–128). Kaikki tämä osoittaa Brežnevin myöhäiskauden pyrkimystä uudenlaiseen, Stalinin aikoja henkivään monumentalismiin. Television tarjoamat uudet tekniset mahdollisuudet tuntuivat tuovan lähemmäksi elokuvantekijöiden haaveen totaalielokuvasta.

Podnieks nimesi elokuvansa neuvostotelevisioon tarkoitetun version sanalla *Me? (My?)*, mikä on suora sitaatti Vertoviin ja hänen teokseensa *Me: manifestin variantti*. Podnieksin kysymysmerkki ei kohdistu ainoastaan neuvostotodellisuuteen vaan myös sen elokuvataiteen periaatteisiin. Ohjaaja irtautuu ylipoliittisten allegorioiden runollisesta traditiosta ja palaa takaisin vertovilaiseen poliittiseen elokuvaan, elokuvaan kansalaisaktiivismina. 250 000 000 ovat puhuneet, ja elokuva tulee toimimaan heidän näkemystensä tulkkina, heidän ääntensä vahvistajana (”Sukupolvi, kuuletko meitä? Olemme täällä”, laulaa rockyhtye Alisa yhden osan lopussa). Podnieksin kuvaus ”dokumentoi elämää tulivuoren sisällä. Uutuusarvo on siinä, että sen sijaan että tulivuori kätettäisiin rauhasan laakson taakse, neuvostodokumenttielokuva, kuten koko glasnost-ajan elokuva, keskustelee tämän tulivuoren kanssa” (Horton & Brashinsky 1992, 156).⁹ Elokuva antaa ”tulivuorelle” oikeuden ääneen ja kuuntelee sitä, ikään kuin sen kanssa yhtä mieltä olevana: ”Me!” huutaa varhaisen stalinismin ajan kinosilmä – ”Me?” vastaa siihen glasnostin kinosilmä.

Tulivuori onkin itse asiassa historia. Neuvostoajan orgaanisen kokonaisuuden maailmankuvan hajoaminen, jollaisena se kuvattiin Uldis Braunsin fragmentoituneessa poetiikassa, ei ole Podnieksilla enää esteettinen positio vaan reaalin historiallinen tila. Neuvostoliitto hajoaa niin vaivalloisesti ja niin moneen suuntaan samanaikaisesti, että kamera tuskin ehtii kaikkeen mukaan. Jokainen pikkuseikka, jokainen

yksityiskohta tulee tärkeäksi historiallisena dokumenttina. Olen katsonut käsiini saamani elokuvaversiosta useaan kertaan enkä vieläkään saa otetta kaikista sen yksityiskohdista. Jokaisella uudella katsomiskerralla syntyy uusia, aiemmin huomaamatta jääneitä kohtauksia, jotka muuttavat komposition tasapainoa ja painottavat eri tavoin jo muodostunutta tulkintaa. Siksi elokuva muuntaa tunnelmaansa koko ajan, välillä se läikähtelee tragediana, välillä absurdistina, toisinaan taas houkuttaa esiin katsojan myötätunnon ja hetkittäin taas ärsyttää tyhjän puheen ikuisilla riitasoinnuilla. Elävä historia liikkuu mittaamattoman nopeasti, sen villissä tahdissa heitetään katsojan eteen yhä uusia ja uusia aiheita ja juonenpätkiä, alati uusia vastakkainasetteluja. Jos kamera ei ehdi historiaan mukaan, niin katsoja ei liioin ehdi kameran matkaan. Me seuraamme – emmekä ehdi – itse muutoksen vaivalloista muuntautumista, silkan transformaation transformaatiota.

Tarkastellaan vaikkapa pelkkää johdanto-osaa, jonka nimi englanniksi on *Red Hot* (Kuuma punainen). Johdatus Neuvostoliiton historiaan on äärimmäisen lyhyt: *Potjomkinin* portaat – Lenin kronikassa – Stalin kronikassa – ammunta – avaruusaluksen laukaiseminen – puoluekokous – atomiräjähdykset – Brežnev – Brežnevin hautajaiset – Tšernenko – Tšernenkon hautajaiset. Säveltäjä Rybnikov säveltää oopperaa *Riivattujen liturgia*. ”Riivatut” huutavat kokouksessa: ”Lenin, puolue, Gorbatšov!” Kokouksen hajottaminen. Laskuvarjosotilaat riitelevät perestroikasta. Luterilainen pappi puhuu siitä, miten mikään ei muutu, ennen kuin KGB lopetetaan. Tuhansia sotilaita automaattiasseet kädessä. Harrastajavideo pogromeista, kuskataan poltettuja ruumiita joiden kurkut on viilletty auki. Spitakin kaupunki. Kodittomia lumessa raunioissa. Raunioiden päällä lukee 80 000. Leipäjono. Vanha mummo haparoi limppua maasta ja kaatuu.

Kamera vaatii meiltä enemmän kuin mihin katse pystyy. Hillittömällä nopeudella vaihtuvat montaasilauseet, kuvatun materiaalin jäätävä ankaruus: elokuvasokki on palannut ja noussut

ylös tuhkasta, ”tule ja katso”. Yhtenäisen maailman katastrofi – mikäli se on ollut mahdotonta kuvitella niin nyt sitä on ainakin pakko katsoa ja painaa muistiin. *Me?* ei ole pelkästään silloisen nykyhetken dokumentti, vaan myös viesti tulevaisuuteen: ei aivan SOS-signaali (”Kuuletteko meitä?”), ei aivan muistoviiri kuten ne, joita satelliitteihin lasketaan – joka tapauksessa tyhjyyteen, ei minnekään: sellaisia olimme silloin ja tuolloin (tapahtumapaikka ja -aika ilmoitetaan tekstityksellä, ja jos on kyse erityisotoksesta, videonauhoituksen laskurilla). Katsojan sokkiefektien ja viimeisen päivän löytöjä kartoittavien haastattelujen vaivalloinen vuorottelu jähmettää tajunnan. Podnieksin elokuvataide on julmaa taidetta, se vaatii julman katseen ja mielen.

Samalla tavalla kuin kinosilmän mekaaninen katse tarinamme alussa johdatti katsojan uuteen kollektiiviseen tiedostamiseen, myös Podnieksin elokuvakameran ”julma katse” tukee halvaantunutta, kivettyntä ajatusta. *Me?*-televisiosarjan jokainen jakso alkaa kirkonkellojen soinnilla ja hajotetun kirkon kuvilla. *Maailman kuudennes* on muuntunut uskon paikaksi: tämä sietämätön ja tajunnan ylittävä, mahdoton maailma, Uskon ja Totuuden maailma.

Kaikki vaativat totuutta. Jaroslavl’n moottorirakennustehtaan työläiset lakkoilevat. Tässä helvetissä naiset käyvät työssä kodin ulkopuolella, eivät näe lapsiaan ja raahaavat koko päivän kolmenkymmenen kilon painoisia osia. Tuossa on nuori nosturinkuljettajanainen, kauttaaltaan hiessä ja liassa, haaveilemassa sisäisestä vapaudesta ja vertaamassa itseään Tuhkimoon. Tehtaan kanssa solmitaan liitto suunnitelman toteuttamisen nimissä, ja tuon liiton vuoksi täytyy työskennellä 21 lauantaista vuodessa ilman palkkaa, vaikka viereisessä yrityksessä ilman palkkaa tehdään töitä vain 2 lauantaista. Keskustelijoiden selkien takana on tuotantolaitos, Stalinin ajan teollistamisprojektin helmi, miltei poikkeuksetta käsillä tehtävää työtä, savua, hämäryyttä, haitallisia kaasuja. Uhkista huolimatta työntekijät ovat ryhtyneet lakkoon ja aikovat taistella loppuun saakka, sillä he uskovat

perestroikaan ja glasnostiin.

Sitten silmiemme edessä on paikka, jossa ei voi olla enää mitään uskoa, siltä ainakin tuntuu. Tyhjä Pripjat marraskuussa vuonna 1988. Täydessä autiudessa kaiutin talon katolla välittää yksityiskohtia: ”Todella ihana aika vallitsee nyt luonnossa...” Juuri täällä paria vuotta aikaisemmin vapaaehtoiset keräsivät radioaktiivisia jätteitä paljain käsin. Nyt tänne matkustetaan maineen ja rahojen takia, osoittamaan rohkeutta tai kansallista ylpeyttä (”ranskalaishyypiöt lähtisivät saman tien, kyllähän ne tunnetaan”). Lisäksi täällä on ryöstelijöitä, heidän edestään on hakattu kiinni pienen kirkon ovi. Ikonienkerääjiä: heille kelpaa kaikki, mitä evakuoituidut jättivät paniikissa jälkeensä ja ryöstelijät eivät ole vieneet. Ja vielä on mummoja, jotka ovat jättäneet uuden asuntonsa Dneprin toisella puolella ja, partisaanien tavoin, kahden viikon jälkeen palanneet kotiinsa, vyöhykkeelle. Sättivät Gorbatšovia. Odottavat leipää, jota tuodaan (tai ei tuoda) rekalla kerran viikossa. Heidän perässään juoksee iloisia radioaktiivisia koiria. ”Keitäs ne nämä on, mittaavatko taas radioaktiivisuutta? – Ei kun filmiä tekevät”. Usko: ”Selvittiinhän sodan jälkeisestä nälänhädästäkin, kyllä tästäkin selvittää”.

Uskon rinnalla seisoo, luonnollisesti, totuus. Siitä puhuu Saharov, joka istuu kapealla vuoteella kotonaan juuri vapautuneena pidätyksestään. (Hänet kohdataan myös yöllä asemalla: yhdessä hän on joka suunnalta tulvivien kansainvälisten reporttereiden piirittämänä, venäläistä puhetta ei kuulu.) Me (dissidentit) halusimme kuulla totuuden, häntä toistaa Jelena Bonner, emme me harrastaneet neuvostovastaista toimintaa. Stalinin vainoihin liittyvää totuutta vaativat kadulle kokoontuneet kansanjoukot Riiassa, Moskovassa, Vuoristo-Karabahissa. Jeltsin vaatii totuutta. Totuutta etsivät niin moskovalaiset kuin prokuraattorin odotustilassa istuva kotona hakattu uzbekkityttö, sekä työnjohtaja, joka on erotettu hänen protestoituaan tehtaan myrkyjä vastaan. Totuuteen uskovat sekä lakkoilevat työläiset että afgaaniveteraanit ja 18-vuotias moskovalainen demokraattiseen liikkeeseen

kuuluva feministi, jota eivät kiinnosta keittiöpuuhat tai lapset, vaan politiikka (”ehkä viiden vuoden kuluttua, kun äidilliset tunteet heräävät, voi olla hankalampaa”). Näin myös hipit, jotka lukevat metsäleirillään Evankeliumia, ja *Pamjat*-yhteisön jäsenet ideologinsa Vasiljevin ovella. Latvian kansallisrintaman joukkokokouksissa vaaditaan yhtä lailla totuutta ja Stalinin hallinnon rikosten sovittamista (yksi *Me?*-elokuvan osista on itse asiassa Latvian dissidentiliikkeen, uskonnollisen ja demokraattisen liikkeen kronikkaa).

Neuvostojoukkojen lähtö Afganistanista. ”Emme tulleet sinne tappamaan vaan suojelemaan.” Afgaanipoika kertoo puhdistuksista kylässään: ”Ketään ei jätetty henkiin.” Komentajan ääni: ”rauhan sotilaat”, ”vaikeudet horjuttivat meitä”, ”järkähtämätöntä sielunvoimaa”. Juhlalliset afgaanihautajaiset, puhallinorkesteri, kunniakulkue, surusta järjiltään oleva äiti miltei putoaa avonaiseen hautaan. Orkesteri poistuu metsäiseltä hautausmaalta marssin sävelten saattelemana. Äiti jää. Rampoja afgaaneja. Rampoja afgaanilapsia. Afgaani-invalidi sairaalassa: ”Eihän kukaan ole syyllinen. Armeijan sotilaat eivät ole syyppäitä tähän.” Saharovilta kysytään hänen työstään atomipommin parissa, ja hän vastaa, että jos hän on syyllinen, niin ei kuitenkaan muita vähempää: kaikki ovat syyllisiä. Neuvostokansalainen tekee tiliä neuvostolaisuutensa kanssa: ei kiellä sitä, ei torju sitä, ei kiellä syyllisyyttään, mutta tuomitsee itsensä ankarasti.

Varastettujen vallankumousten elokuva

Minua, Putinin ajan katsojaa, ihastuttaa eniten suora kohtaaminen perestroika-ajan elokuvan maailman kanssa, maailman, jota pyörittää usko oikeuteen. Jos puhutaan menetyksistä tai meidän aikakautemme keksinnöistä verrattuna glasnostin tai perestroikan aikaan, niin nykypäivän katsoja huomaa perestroika-ajan dokumentti-elokuvissa nimenomaan sen, että nykyajasta tuo usko historian oikeudenmukaisuuteen puuttuu täysin. Katsoin Podnieksin elokuvan yhdessä

kollegojeni kanssa 20 vuoden tauon jälkeen pienen ruotsalaisen yliopiston auditoriossa. Oli hämmästyttävää havaita, kuinka tyystin olin unohtanut tuollaisen elokuvatyylin ja samalla kuinka hyvin muistin ensimmäisen katselukerran venäläisestä televisiosta 1990-luvulla.

Se oli 10. joulukuuta vuonna 2011. Moskovassa oli käynnissä kokoontuminen Bolotnaja-aukiolla – ensimmäinen mielenosoitus Putinin kymmenvuotisen hallintokauden aikana ja osanottajamäärältään kaikkein suurin 1990-luvun massamielenosoitusten jälkeen. Tämän tästä katkaisimme oman ohjelmamme katsoaksemme netistä live-kuvaa kokoontumisesta. Siellä näimme liikkuvia hahmoja jotka muistuttivat hätkähdyttävästi – ja toisaalta erosivat jyrkästi – 20 vuoden takaisista. Uusissa teknologisissa ja poliittisissa olosuhteissa iPhonea kantava ihminen muuttui ihmiseksi elokuvakameran kanssa. Hämmästyin tuolloin jatkumosta uuden videotodellisuuden ja perestroika-ajan elokuvatodellisuuden välillä: uusi vallankumous, joka näytetään Internetissä videoreportaaseina suoraan paikan päältä, toisintui varhaisen neuvostokauden elokuvasta peräisin olevina muotoina ja vallankumouksen valmiina formaatteina. Mutta ehkä sittenkin enemmän hämmästytti se, miten tämä aika vaikutti olevan kaukana kuluneesta venäläisestä: ”niin kaukana, niin lähellä”. Yhden elokuun tilasta katsoimme taaksepäin, toisen ”elokuun” tilaan, samanaikaisesti tunnistimme emmekä tunnistaneet sitä, mitä silmiemme edessä tapahtui.

Kokemamme esteettinen sokkiefekti toistuu minussa edelleen, ja siksi minulle on vaikeaa käsitellä ilmiötä semioottisin käsittein. Ennemminkin kyseessä oli kokemus siitä, mitä Walter Benjamin kutsuu historian dialektiseksi muodoksi: historialliset hetket ”nyt” ja ”silloin” valaistuvat hetken ajaksi tunnistamisen ja ymmärtämisen hetkellä. Tämä prosessi, Benjaminin mukaan dialektisen metodin ydin, on kaksisuuntainen. Yhtäältä historiankirjoittaja pelastaa sen avulla menneen hetken katoamiselta; toisaalta törmätessään yhteen menneisyyden kanssa myös ny-

kyäika aktualisoituu, me saavutamme position, josta käsin nykyhetkeä voi tarkastella kriittisesti (*Jetztzeit*, ks. Benjamin 1995, 588, 591–592.)

Valtiovallan hajoaminen johti omituiseen tilanteeseen, jossa se samaan aikaan sekä katosi että ei kadonnut. Neuvostoliittoa ei ole ollut enää pitkään aikaan, mutta sen puuttuminen näkyy monimutkaisissa detaljeissa: elämäntyylissä ja muistelmissa, nostalgiassa, seksifantasioissa, kaupallisissa aavekuvissa. Virallinen propaganda ponnistelee vakuuttaakseen meidät Neuvostoliiton todellisuudesta, mikä muutti sen unenkaltaiseksi, vähän samoin kuin Pariisista tuli 20. vuosisadan pääkaupunki, jonka Walter Benjamin löysi 1930-luvulla ja ikuisti työhönsä pasaaseista.

Neuvostoliiton aamuhämärissä ne muodot ja hahmot, jotka mies elokuvakameroineen kehitti *Maaailman kuudennen* proletaarin kasvattamiseen tähdätyssä projektissa, alistettiin sittemmin vallan käyttöön ja välineellistettiin sosialistisen realismin elokuvassa. Vieläkin myöhemmin ne heräsivät uudelleen henkiin ja puhdistettiin stalinistisista virhetulkintoista allegorisen ja runollisen elokuvalajin keinoiksi. Lopuksi ne syntyivät uudelleen kriittisen dokumenttielokuvan poliittisen sanoman välineiksi.

Kun nyt katson nykypäivän näkökulmasta tällaisia unohdettuja elokuvia, en voi torjua tunnetta siitä, että tämän ”tuntemattoman” elokuvan unholaan vajoamisen myötä hävisivät myös kriittisen ajattelun keinot Venäjällä. Näyttää siltä, että venäläinen nykyelokuva on ikään kuin palannut nollapisteeseen, Vertovin sanoin ”romanssin lempeään syleilyyn”. Tämä elokuvan uusvanha tila – se, että uudella, elokuvataiteen jälkeisellä tasolla toistetaan asiaintilaa, joka on tyyppillinen lajin alkuhistorialle – osoittaa jotakin olennaista prosesseista, joilla neuvostoidentiteetti muuttuu jälkineuvostolaiseksi. Näihin prosesseihin liittyy sekä keksintöjä että menetyksiä, elämänmuodon innovaatioita tai, päinvastoin, niitä säilymään pyrkiviä arkaisointeja. Kuten Dziga Vertovin elokuvataiteessa, niin myös hänen tavalla tai toisella perillistensä Slutskin, Braunsin ja Podnieksin

elokuviissa etemme nousee vallankumous, tosin aina varastettu. Alati muuttuvien subjektien ja identiteettien taustalla dokumenttielokuva jää arkistoksi, jossa varastetun vallankumouksen muisto säilyy.

Venäjältä suomentanut Hanna Ruutu.

Artikkelin alkuperäinen ja täydellinen versio on julkaistu venäjäksi lehdessä *Novoje literaturnoje obozrenije* 117, 5, 2012.

Viitteet

- 1 Antra Tsilinska (Riika, Jura Podnieka Studija) antoi minulle ystävällisesti mahdollisuuden tutustua tähän ja muihin Podnieksin elokuvaan DVD-kopioilla, sekä jakoi ensikäden tietämystään Podnieksin tuotannosta.
- 2 Dondurei analysoi myöhäisen neuvostokauden sekä elokuvien myynnin статистиikkaa. Näitä periaatteita sekä elokuvan kielen ja todellisuuden tai elokuvan estetiikan ja television vastakkainasettelua tarkastelee Shepotinnik 1991. Tarkemmin glasnost-ajan dokumenttielokuvaa käsittelevät Horton & Brashinsky 1992. Neuvostoajan restauroinnin ja ideologisen vihollisen etsinnän näkökulmasta aikakautta tarkastelee puolestaan Malkova 2002.
- 3 Faraday (2000) käsittelee nimenomaan elokuvan institutionaalista kriisiä, mm. Elokuvantekijöiden Viidennen ja Kuudennen kokoontumisen tapahtumia. Hänen mukaansa yksi syy siihen, ettei elokuva enää onnistunut säilyttämään yleisöä videosalonkien ja television paineessa, oli elokuvantekijän liki messiaaninen käsitys itsestään sankarillisena taiteilijana, jonka tehtävä on opastaa kansaa. Tämä johti dramaattisiin yhteentörmäyksiin neuvost elokuvan vapautuessa ja törmätessä sensuuriin esimerkiksi kiellettyjen elokuvien rehabilitoinnissa (ks. mm. Irina Rubanovan ja Andrei Plahovin osuudet Rotterdamin elokuvafestivaalien materiaalissa 1991). Vielä eräs, sekä ideologinen että esteettinen, syy on nähtävissä Neuvostoliiton pyrkimyksessä ratifioida itsensä imperiumina, mutta samalla etsien kansallista identiteettiä; tämä suorastaan skitsofreeninen omakuva heijastui myös Podnieksin elokuvassa kuvattuun kriisiin (ks. Condee 2009).
- 4 Walter Benjamin on esseessään ”Moskova” (1927) kuvannut, kuinka Neuvostoliiton kartasta tuli varhaisen neuvostovaltion ikoni yhtä lailla Leninin muotokuvan kanssa.
- 5 Mihail Slutskista: ”Harvalla kolmekymmentäluvun kronikoitsijalla oli niin hienostunut propagandataito” (Džulaj 2005, 37).
- 6 Vertovin utopistinen periaate ”elämä sellaisena kuin se on” ei sopinut yhteen elokuvatuotannon teknologian tai sosialistisen realismin periaatteiden kanssa. 1930-luvun lavastetut dokumentit olivat Gorkin sosialistisen realismin ”korotusleikki”-käsitteen soveltamista elokuvakieleen (Malkova 2002, 74–78). Stalinin ajan elokuvadokumentti heijastaa kanonisen taiteen sisällä olevia ristiiriitoja. 1930-luvun puolivälissä seurauksena RAPPin taiteiden sisäisestä luokkasotakampanjasta myös dokumenttielokuvasta etsittiin vahingollisia formalistisia piirteitä. Vuonna 1937 neuvostoliittolainen ohjaaja Esfir Šub kuvasi dokumenttielokuvaa julkisissa esiintymisissään paheelliseksi lajiksi. Se, että täysimittainen ja selvästi kallis elokuva kuten *Uuden maailman päivä* ylipäänsä ilmestyi, kertoo siitä, että 1940-luvulle tultaessa dokumenttielokuva oli rehabilitoitu ja se oli osoittanut lojaalisuutensa vallanpitäjälle, mikä toisaalta selittää elokuvissa ilmenevän entusiasmin.
- 7 ”Yksi päivä koko maassa” -muoto osoittautui runsaudensarveksi. 97 kuvaajan *Uuden maailman päivän* jälkeen vuonna 1942 ilmestyi Mihail Slutskin *Päivä sodassa* (*Den voiny*). Se sisälsi materiaalia 160 kuvaajalta, jotka olivat haravoineet sodan etulinjaa 13. heinäkuuta 1942. Tämän jälkeen, vuonna 1947, seurasi Ilja Kopalinin ja Irina Setkinan *Voitokkaan maan*

päivä (*Den pobedivšei strany*), joka käsitteli sodanjälkeistä uudelleenrakennusprosessia ja oli 50 kuvaajan tuotosta elokuun 14. päivästä vuonna 1947.

8 ”Tässä mielessä suojasään ohjelmallisuus on suoraa seurausta, reaktiota sodanaikaiseen elokuvataiteeseen (...) Tärkeimmät suojasääkauden elokuvat perustuvat sotatematiikan jalustalle. Siksi siitä alkaa myös 60-luvun dokumenttielokuvan

uusi nousu.” (Džulaj 2005, 103.)

9 Uudelleenrakentuneen julkisen tilan kutsuminen tulivuoreksi kuvaa historiallisen tajunnan lisäksi myös maailmankuvan moniäänisyyttä, mikä oli ylipäättään ajanjaksolle tyypillistä. Perestroikan ja glasnostin kauden älyllisen tilan moni-ilmeisyyttä ja heterogeenisyyttä kuvaa esimerkiksi Magun 2010.

Lähteet

- Benjamin, W. (1995), *Gesammelte Schriften*. Bd. V.1. Hrsg. Rolf Tiedemann.
- Condee, N. (2009), *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Dondurei, D. (1995), Kinodelo: na puti k rynku. – *Rossiiskoje kino: paradoksy obnovlenija*. Moskva: Materik, 126–140.
- Dondurei, D. (2007), Mestobljustiteli. – *90-e. Kino, kotoroje my poterjali*. Sost. L. Maljukova. Moskva: Novaja Gazeta, Zebra.
- Džulaj, L. (2005), *Dokumentalni illjuzion. Otešestvennyi kinodokumentalizm – opyty sotsialnogo tvortšestva*. Moskva: Materik.
- Eksta, V. (2012), 235 000 000 by Uldis Brauns. – *KinoKultura*. Special Issue 13: Latvian Cinema. June. <http://www.kinokultura.com/specials/13/235million.shtml> (haettu 25.11.2013).
- Faraday, G. (2000), *Revolt of the Filmmakers: The Struggle for Artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Fulger, M. (2012), Soviet Life Told through Realism and Poetry: Uldis Brauns’ 235 000 000 (1967). <http://eefb.org/archive/october-2011/235-000-000/> (haettu 25.11.2013).
- Horton, A. & Brashinsky, M. (1992), *The Zero Hour: Glasnost and Soviet Cinema in Transition*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- KinoKultura (2012) = *KinoKultura*. Special Issue 13: Latvian Cinema. June. <http://www.kinokultura.com/specials/13/latvian.shtml> (haettu 25.11.2013).
- Magun, A. (2010), *Perestroika kak konservativnaja revoljutsija? – Neprikosnovennyi zapas 6*.
- Malkova, L. (2002), *Sovremennost kak istorija: realizatsija mifa v dokumentalnom kino*. Moskva: Materik.
- Muratov, S. (2002), The Unknown Cinema: Documentary Screen, Glasnost Era. – *Journal of Film and Video* 44:1/2, 9–18.
- Pearson, A. (1993), Something for Everyone. – *The Independent*. Sunday 13 June.
- Sandomirskaja, I. (2008), One Sixth of the World: Avant-garde Film, the Revolution of Vision, and the Colonization of the USSR Periphery during the 1920s (Towards a Postcolonial Deconstruction of the Soviet Hegemony). – *From Orientalism to Postcoloniality*. Ed. K. Olofsson. Södertörns Högskola, 8–31.
- Shepotinnik, P. (1991), With Perestroika, Without Tarkovsky. – *Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. Ed. Anna Lawton. Florence: KY & Routledge, 333–341.
- Vitols, M. Z. (2008), From the Personal to the Public: Juris Podnieks and Latvian Documentary Cinema. Dissertation presented in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Graduate School of the Ohio State University. https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM::F1501_ID:osu1210796660,attachment (haettu 25.11.2013).
- Widdis, E. (2003), *Visions of a New Land: Soviet Film from the Revolution to the Second World War*. New Haven: Yale University Press.