

Elokuva tsaarinajan Venäjällä

L a u r i P i i s p a

Venäläisen elokuvan historiasta tunnetaan parhaiten vuoden 1917 vallankumousta seurannut neuvostoelokuvan kultakausi. Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin ja Dziga Vertovin kaltaisten tekijöiden taiteelliset kokeilut ja urauurtavat teoriat komeilevat jokaisen elokuvahistorian sivuilla yhtenä elokuvataiteen käänteentekevästä kausista. Tsaarinajan venäläinen elokuva puolestaan oli pitkään yksi maailmanelokuvan hämärimmistä ajanjaksoista. Länsimainen historiankirjoitus oli siitä lähes täysin tietämätön ennen 1980-lukua, ja Neuvostoliitossakin asiasta olivat perillä vain muutamat yksittäiset tutkijat, joilla oli pääsy Neuvostoliiton elokuva-arkistossa Gosfilmofondissa säilytettäviin kopioihin.

Ajanjaksosta ei ainoastaan oltu tietämättömiä, vaan siitä myös vaiettiin asenteellisista ja ideologisista syistä (ks. esim. Cherchi Usai, Codelli et al. 1989). Tällä oli juurensa neuvostoelokuvan alkuvuosissa. Lokakuun vallankumous ja sitä vuonna 1919 seurannut elokuvateollisuuden kansallistaminen mullistivat venäläisen elokuvan perin pohjin, ja kaksikymmenluvun vallankumoukselliselle avantgarde-elokuvalla aiemman vuosikymmenen ”porvarillinen” perintö oli tarpeeton. Historiaa vääristeltiin suruttomasti. Esimerkiksi Eisenstein ei kirjoituksissaan suo-

nut riviäkään edeltäjilleen ja toisteli, että hänen kaltaisensa neuvostoelokuvan pioneerit tulivat elokuvaan ”kuin beduiinit tai kullankaivajat”. (Eisenstein 1957 [1934], 3). Tämänkaltaiset lausunnot otettiin vuosikymmeniä sekä idässä että erityisesti lännessä kirjaimellisesti 1960–70-luvuilla, jolloin 20-luvun neuvostoelokuvasta ilmestyi lännessä kymmeniä kirjoja, hädin tuskin ainuttakaan tutkimusta omistettiin sitä edeltäneille vaiheille.¹

Sitä suurempi oli hämmästyks, kun perestroika avasi arkistot ja Pordenonen vuosittaisille mykkäelokuvapäiville saatiin vuonna 1989 festivaalijohdon ja tuolloin Neuvostoliitossa vaikuttaneen Juri Tsivjanin ponnistuksin kymmeniä elokuvia kattava retrospektiivi. Sen aiheuttama sensaatio hakee vertaistaan. Elokuvahistoriaan on harvoin jouduttu yhtä dramaattisesti kirjoittamaan kokonainen uusi luku. Peter von Bagh vertaakin *Elokuvan historia* -kirjansa uudistetussa laitoksessa tätä Tutankhamonin haudan löytymiseen (Bagh 1998, 57). Tsaarinajan elokuvasta tuli muutamaksi vuodeksi alan kuumin puheenaihe, ja aiemman virhearvion laajuus alkoi pikkuhiljaa valjeta: kävi selväksi, että Venäjä oli 1910-luvulla ollut sekä tuotannollisesti että taiteellisesti maailman huippuelokuvamaiden joukossa.

Elokuvatehtaat

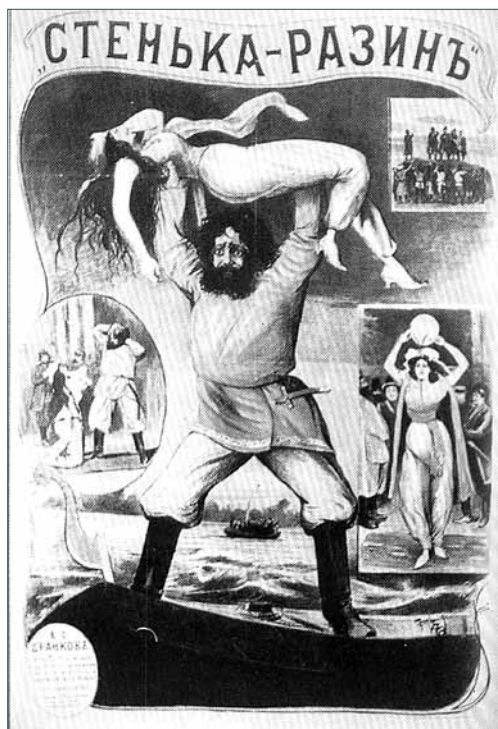
Venäläisen näytelmäelokuvan satavuotisjuhlia vietetään tänä vuonna. Ajanlasku on tapana aloittaa pietarilaisen Aleksandr Drankovin syksyllä 1908 ensi-iltaan tuomasta historiallisesta draamasta *Stenka Razin*. Kuten lähes kaikkien historiallisten alkupisteiden kohdalla, voi täs-

säkin esittää joitakin tarkennuksia. Ensinnäkin *Stenka Razinia* oli edeltänyt jo edellisen vuoden elokuussa esitetty, niin ikään Drankovin tuottama *Boris Godunov*. Tekijät pitivät Puškinin näytelmän filmatisointia kuitenkin niin epäonnistuneena, että tahtoivat unohtaa sen (ks. esim. Tsivian 1989). Suomalaisesta näkökulmasta ei malta olla huomauttamatta, että Drankov oli jo tuolloin auttamatta jäljessä: todellisuudessa Venäjän valtakunnan ensimmäinen fiktioelokuva, Louis Sparren ja Teuvo Puron ohjaama *Salaviinanpolttajat*, oli saanut ensi-iltansa Suomen autonomisessa suuriruhtinaskunnassa jo toukokuussa 1907 (Salmi 2002, 21–57). Historiallinen vääryys oli kuitenkin peruuttamaton, sillä *Stenka Razinille* annettiin Venäjän ensimmäisen näytelmäelokuvan kunnianimi heti tuoreeltaan. Siitä on myös säilynyt kopio, toisin kuin *Salaviinanpolttajista*, joka on kadonnut. Reilut 200 metriä pitkä teos (kestoltaan n. 10 minuuttia ajan projisointinopeudella) koostuu muutamasta episodista tarunhohdoisen talonpoikaiskapinallisen taipaleella. Nyt sen antama vaikutelma on varsin vaatimaton: muutamassa irrallisessa kohtauksessa kaukaa kuvatut näyttelijät hoippuvat veneissään Volgana toimivan Suomenlahden aalloilla ja rantalepikoissa. (VHS: Early Russian Cinema 1).

Venäläinen fiktiotuotanto oli kuitenkin saanut alkunsa. *Stenka Razin* ei millään muotoa syntynyt tyhjiöön, vaan elokuvakulttuuri oli Venäjällä kehittynyt edellisen reilun vuosikymmenen aikana jo varsin pitkälle. Lumière-veljesten kiertävä projektorinkäyttäjä järjesti Venäjän ensimmäisen elokuvaesityksen Pietarin kesäpuutarhassa 4. toukokuuta 1896, neljä ja puoli kuukautta Pariisin Grand Cafén maailmanensi-illan jälkeen. Ensimmäiset pysyvät elokuvateatterit perustettiin jo seuraavana vuonna, ja elokuva valloitti laajan yleisön välittömästi. 1900-luvun ensivuosina ulkomaiset yhtiöt, erityisesti ranskalaiset Pathé ja Gaumont, hallitsivat markkinoita. Kotimaista tuotantoa edustivat ainoastaan uutisfilmit, mainittavimmin tsaarin hovia dokumentoiva Tsarskaja hronika -sarja. Kotimaisen elokuvateollisuuden perusinfrastruktuuri elokuvateattereineen ja levitysyhtiöineen kehittyi kuitenkin näinä vuosina,

ja venäläisistä maahantuonti- ja levitysyhtiöistä kehittyivät myöhemmin suurimmat tuottajat. (Ginzburg 1963, 23–66.)

Stenka Razinia seuranneiden viiden vuoden aikana venäläisen elokuvan sekä tuotantomäärät että elokuvien pituus lähes tuplaantuivat joka vuosi. Vuonna 1913 tuotettiin jo 129 näytelmäelokuvaa, joista neljännes oli pitkiä.² Suurimittainen elokuvatuotanto keskittyi Moskovaan, mutta pienempiä yrityksiä toimi myös mm. Pietarissa, Jaroslavlissa ja Odessassa. Elokuvayhtiöt pyörivät vahvojen persoonien ympärillä. Maailmansodan syttyessä suurimpia olivat Pathén Moskovan sivukonttori, Aleksandr Hanžonkovin sekä Pavel (Paul) Thiemannin ja Friedrich Reinhardtin teolliselta pohjalta toimivat yhtiöt, joilla oli omat teatterinsa Moskovassa ja levitysverkostonsa muualla maassa. Samat firmat toivat maahan myös ajan ranskalaista, italialaista, tanskalaista ja saksalaista elokuvaa. Kotimainen tuotanto etsikin vielä paikkaansa ulkomaisen seassa. Maailmansodan



Elokuvan *Stenka Razin* juliste (1908). Lähde: *Youngblood* 1998.

alla käytännössä dumppaushinnoilla Venäjälle kaupattu ulkomainen elokuva kattoi yhä lähes 90 % ohjelmistosta, ja neuvostotutkija Semjon Ginzburgin mukaan kotimaiset filmit pysyivät mukana kilpailussa ainoastaan kotimaisuutensa ansiosta. (Ginzburg 1963, 155–156.)

Vuonna 1914 syttynyt maailmansota mullisti kuitenkin tilanteen, sillä ulkomaisten elokuvien maahantuonti tyrehtyi dramaattisesti avaten laajat mahdollisuudet venäläisyhtiöille. Tuotannon kasvu kiihtyi entisestään, ja uusia yrittäjiä tuli markkinoille. Maailmansodan aikana perustetut Iosif Jermolevin ja Dmitri Haritonovin yhtiöt valtasivat asemia kentällä, vaikka ehtivätkin toimia vain muutaman vuoden ennen vallankumousta. Suuret teolliset yhtiöt hallitsivat, mutta mukana hääräsi myös Drankovin kaltaisia keski-suuria tekijöitä sekä pieniä, usein parin ihmisen ympärillä pyöriviä nyrkkipajoja. Kaiken kaikkiaan vuonna 1916 Venäjällä toimi yli neljäkymmentä elokuvayhtiötä, ja ulkomaisen elokuvan osuus ohjelmistosta oli laskenut 20 prosenttiin. Tuona huippuvuonna venäläisiä fiktioelokuvia tuotettiin noin viisisataa nimikettä, joista suurin osa oli pitkiä. Tällaiset tuotantoluvut sijoittavat Venäjän maailman suurimpien elokuvamaiden joukkoon. (Ginzburg 1963, 155–164; tuotantoluvut: Višnevski 1945.)³

Venäläinen tyyli

Aiheitaan ja lajityypeiltään tsaarinajan elokuva oli varsin monipuolista, eivätkä siitä usein esitetyt luonnehdinnat edusta koko kuvaa. Varhaisvaiheissa, vuosina ennen ensimmäistä maailmansotaa, tuotantoa hallitsivat kansalliset aiheet, lähinnä Venäjän historian tarinat ja klassisen kirjallisuuden filmatisoinnit. Tämä johtui varmasti osin siitä, että ulkomaisen tuotannon hallitessa ohjelmistoa kotimaisten elokuvien oli korostettava venäläisyyttään erottuakseen joukosta. Usein kyse oli *tableaux vivants* -tyyppisistä sarjoista ”eläviä maalauksia”, jotka kuvittivat venäläistä kansanperinnettä, satuja ja historian tapahtumia. Tähän tyyppiin voidaan lukea myös *Stenka Razinin*. Sen ohjaaja Vasili

Gontšarov erikoistuikin 1910-luvun taitteessa tuottamaan tämänkaltaisia elokuvia vuorotellen jokaiselle firmalle. Erityisesti vanhan Venäjän aikaan sijoittuvissa kuvaelmissä sävy oli paikotellen etnografinen, ja elokuvat lähentelivät välillä kitschiä kansallispukuineen ja muine venäläiskliseineen. (Ks. esim. Youngblood 1999, 115–127.)

Korostettu kansallinen sävy oli myös keino hankkia elokuvalla kulttuurista painoarvoa. Tässä suhteessa tärkeä merkkipaalu oli Aleksandr Hanžonkovin tuottama ja Gontšarovin ohjaama *Oborona Sevastopolja* (”Sevastopolin puolustus”, 1911 – osittain säilynyt). Venäjän ensimmäinen kokoillan elokuva oli ajan oloissa kansainvälisestikin katsoen poikkeuksellisen pitkä (2000 metriä, n. 100 minuuttia) mammuttielokuva vuoden 1812 sotatapahtumista. Filmi sai hyväksynnän tsaari Nikolailta, joka yleisesti suhtautui elokuvataiteeseen epäillen, ja siitä muodostui venäläisen elokuvan suurin kaupallinen menestys siihen mennessä. (Hanžonkov 1937, 48–58.) Tämä rohkaisi jatkamaan histori-



Vera Holodnaja ja Olga Rahmanova Jevgeni Bauerin elokuvassa Žizn za žizn (1916). Lähde: VH 1995.

allisten suurelokuvien tuotantoa. Vuonna 1913 olivat vuorossa Romanov-suvun monarkian 300-vuotisjuhlallisuuudet, joihin sekä Hanžonkov että Drankov tuottivat kilpaa omat juhlaelokuvansa. (emt. 68–70; Ginzburg 1963, 116.)

Näinä vuosina sai alkunsa myös se klassikofilmatisointien perinne, joka tästä eteenpäin näihin päiviin saakka onkin ollut venäläisen elokuvan keskeisiä lajeja. Puškin, Dostojevski, Tolstoi ja Gogol löysivät tiensä lähestulkoon kaikkien yhtiöiden tuotantoihin, mutta erikoisalaansa laadukkaista kirjallisuussovituksista teki Thiemann & Reinhardt. Se tuotti maailmansodan loppupuolelle asti tuotemerkillä *Russkaja zolotaja* sarja (”Venäläinen kultainen sarja”) ranskalaistyyppistä *films d’art* -elokuvaa, eli juuri kulturellia yleisöä tavoittelevaa kirjallista ”taide-elokuvaa”. (Ks. Veliki kinemo 2002, 521–523.) Tässä sarjassa syntyi myös keskeinen vedenjakaja, Vladimir Gardinin ja Jakov Protazanovin ohjaama *Kljutši štšastja* (”Onnen avaimet”, 1913 – ei säilynyt), joka oli Anastasja Verbitskajan samannimisen menestysromaanin yli 5000-metrinen (n. 4,5 tuntia) filmatisointi. Sen menestys sinetöi pitkän näytelmäelokuvan tästä eteenpäin hallitsevaksi lajiksi.

Romanttisen populaarikirjallisuuden filmatisointina, joka kuvasi itsenäisen maailmannaisen traagista rakkauden etsintää, *Kljutši štšastja* näytti myös sisällöllisessä mielessä suuntaa tulevalle. Maailmansodan alla kehittyi se elokuvatyyli, johon tsaarinajan elokuva yleensä samaistetaan. Vaikka tämän ajan elokuvissa nähdään satunnaisia hienoja ulkokuviakin, enimmäkseen niiden tapahtumat on sijoitettu porvariston ja yläluokan salonkeihin ja tomuiisiin huoneisiin, jotka on ahdettu täyteen kalusteita, pylväikköjä, pitsiverhoja ja pientä rekvisiittaa. Ja vaikka Venäjällä tehtiin myös kepeitä komedioita ja farsseja, useimmiten näissä interiööreissä näyteltiin mustaakin mustempaa melodraamaa, jossa toistuvat kerta toisensa jälkeen samat erotiikan ja väkivallan sävyttämät aiheet: uskottomuus, rikos, luokkaerot sekä yhä uudestaan intohimoinen rakkaus, joka vie järjen ja tappaa. Tyyli oli selvästi sukua esimerkiksi suosituille italia-

laisille ja tanskalaisille elokuville, ja aiemman venäläissuuntauksen vastaisesti nyt pyrittiinkin korostetun yleiseurooppalaiseen ilmaisuun, häivyttämään kansalliset piirteet. Tätä on selitetty mm. sillä, että elokuvayleisö porvarillistui, mikä johti ylikansallisen porvarillisen tyylin läpimurtoon. (Ginzburg 1963, 136–37.)

Venäjällä tämä tyyli sai kuitenkin, erityisesti maailmansodan aiheuttaman eristyksen jatkuessa, myös omaperäisiä painotuksia, jotka kulkivat käsi kädessä ajan muodikkaimpien kirjallisten ilmiöiden kanssa. Toisaalta erottuivat sosiaaliset teemat, mutta esimerkiksi luokkayhteiskunta näyttäytyi enemmän onnettomien rakkaustarinoiden näyttämönä kuin itsenäisenä aihepiirinä. Toisaalta koko eurooppalaista kulttuuria vuosisadanvaihteessa leimanneet dekadenssi ja pessimismi saivat ehkä muita maita korostetumman aseman venäläisissä elokuvissa. Niitä kansoittivat usein yhteiskunnan ylempiin luokkiin kuuluvat kummajaiset, erilaiset rapiolliset taiteilijat, runoilijat, puolimaailman naiset ja prostituoidut. Kauttaaltaan tunnelmaa hallitsi kohtalonomainen surumieli: ihminen elää lyhyen hetken ja kuolee sitten vailla armoa tai sovitusta. Eurooppalaisittain ajateltuna tähän tyyliin sekoittui Venäjällä erityisen paljon symbolismille ominaisia mystisiä vivahteita. Paholainenkin esiintyi arviolta kymmenien elokuvien henkilögalleriassa.

Symbolismi sekä taiteellisenä että laajemmin kulttuurifilosofisena virtauksena onkin varmasti yksi tärkeimpiä taustavaikuttajia jota vasten elokuvaa on syytä tarkastella. Juri Tšivjan on puhunut symbolistisesta herkkyydestä, jolla venäläinen sivistynyt yleisö katsoi elokuvaa, paitsi taiteena myös teknisenä välineenä. (Tšivjan 1994, 5–7 ja passim.) Elokuvateollisuus oli enimmäkseen kuitenkin läpeensä kaupallista liiketoimintaa, ja onkin ehkä mielekästä ajatella symbolismia ja dekadenssia eräänlaisena modikkaana kuvastona, jolla yleisöä houkuteltiin saleihin. Ilmaisultaan tsaarinajan elokuva noudatteli enimmäkseen 1910-luvun elokuvalla ominaista *tableau*-estetiikkaa. Kohtaus rakennettiin tyyppillisesti yhden otoksen varaan toisin

kuin vuosikymmenen lopulla amerikkalaisesta elokuvasta levinneessä ”klassisessa estetiikassa”, jossa kohtaus kootaan leikkausvaiheessa useista dynaamisista otoksista. *Tableau*-tyyliä pidettiin elokuvahistoriassa pitkään jähmeänä ja ”teatterimaisena”, mutta viime vuosien tutkimuksessa on alettu havaita, että se oli omalla tavallaan rikas ja myös ”elokuvallinen” muoto. Kokonaisen kohtauksen rakentaminen yhden staattisen kuvan varaan niin, että jännite kantoi loppuun saakka, oli itse asiassa varsin vaikea laji, joka vaati kuvan kolmiulotteiselta sommittelulta, henkilöiden asemoinnilta, valaistukselta ja näyttelijäntyyöltä paljon. (Ks. esim. Bordwell 2005, 43–82; Brewster–Jacobs 1997, passim.)

Venäläistä elokuvatyylillä on myös luonnehdittu ”psykologiseksi”. (esim. Iezuitov 1958, 268–270; Tsivian 2002, 10–12). Ulkoisia tehokeinoja on vähän, tempo on hidas ja näyt-

telijäntyyli pidättyväistä. Figuurit ovat varsin liikkumattomia ja toiminta saattaa olla pitkiäkin aikoja fyysisesti pysähtyneessä tilassa. Tärkeissä kulminaatiokohtauksissa, jolloin tyypillinen elokuvadramaturgia pikemminkin nopeuttaa tempoa, erityisesti Ivan Mozžuhinin kaltaisille mestarinäyttelijöille annetaan minuutteja aikaa käydä tarvittavat tunnereaktiot läpi. Tsivjan arvelee vaikutteiksi toisaalta Moskovan taiteellista teatteria ja Konstantin Stanislavskin näyttelijänopeja, toisaalta tanskalaisen ja italialaisen elokuvan näyttelemistyyliä (Tsivian 2002, 10).

Elokuva elikin sekä aiheiltaan että ilmaisultaan varsin rikkaassa taiteellisessa vuorovaikutuksessa sekä venäläisen että ulkomaisen kulttuurin kanssa. Varsinkin venäläinen teatteri oli jatkuva vertailukohta aikalaiskeskustelussa, mikä on ymmärrettävää siksikin, että monilla



Ivan Mozžuhin ja Jelizaveta Šebujeva elokuvassa Patarouva (1916).

tekijöillä – varsinkin näyttelijöillä, mutta myös ohjaajilla ja käsikirjoittajilla – oli jatkuvasti toinen jalka näyttämötaiteen puolella. Jotkut kriitikot halusivatkin elokuvan irtautuvan teatralisuudesta ja ottavan esikuvakseen enemmän kirjallisuuden ja kuvataiteen. (emt.; Ginzburg 1963, 288–94; Iezuitov 278–91.)

Tekijöitä ja tähtiä

Kymmenluvulla elokuvanteko ammattimaistui: ohjaajan, käsikirjoittajan ja näyttelijän sekä teknisen henkilökunnan (kuvaaja, lavastaja jne.) työnkuvat eriytyivät nykyisenkaltaisiin muotoihin. Vaikka käsikirjoittaja esiintyi edelleen mielikuvissa ja esimerkiksi mainoksissa elokuvan ensisijaisena tekijänimenä (samaa tapaan kuin näytelmäkirjailija teatterissa), ohjaajan merkitys taiteellisesta kokonaisuudesta vastaavana hahmona alkoi korostua. Kaksi ohjaajaa, Jevgeni Bauer ja Jakov Protazanov, on nostettu kiinnostavimmiksi, ja sitä he kaikesta päätellen olivat myös aikalaiskeskustelun silmissä. Heihin henkilöitiin kaksi vastakkaista elokuvanäkemystä: dekoratiivinen ja psykologinen, toisin sanoen maalauksellinen ja teatterillinen tapa ajatella elokuvaa. (Ks. esim. Iezuitov 1958, 278–88.) Protazanovista kirjoitettiin varsin paljon neuvostoajanakin, sillä hänen uransa jatkui 40-luvulle saakka, mutta Jevgeni Bauerin hahmo oli pitkään unohduksissa. Kuitenkin juuri hänet nykyinen elokuvahistoria nostaa kymmenluvun suurimpien mestarien – esimerkiksi D.W. Griffithin, Louis Feuilladen ja Viktor Sjöströmin – rinnalle. (Ks. esim. Zorkaja 2002, 60.)

Bauerin (1867–1917) tausta oli teatterilavastajana, missä toimesta hän oli Venäjän maineikkaimpia ennen kuin hän yllättäen 1910-luvun alussa, vasta lähes viisikymmenvuotiaana, siirtyi elokuvaan. Elokuvaauransa hän aloitti sekalaisissa tehtävissä Drankovin ja Pathén tuotannoissa mutta teki varsinaisen päätyönsä Hanžonkov-yhtiön pääohjaajana ja myös firman osakkaana 1913–17. Monen varhaisen ohjaajan tavoin Bauer oli sangen tuottoisa: näinä neljänä vuotena hän ohjasi yli 80 elokuvaa, joista noin neljännes

on säilynyt. (Veliki kinemo 2002, 498–500.) Tuotantoon sisältyy komedioitakin, mutta varsinaisesti juuri Bauer tunnetaan tummanpuhuvan melodraaman taitajana. Varmasti lavastajan taustastaan lähtöisin hän tuntuu olleen jatkuvasti kiinnostunut kokeilemaan ja kehittämään elokuvan visuaalista puolta: yltiöpäiset lavastukset, kekseliäät valaistusratkaisut ja syvätarkka kuvaus sekä ajan yleiseen estetiikkaan nähden innovatiivinen kameratekniikka kuuluvat hänen tyyliinsä. Häntä pidettiin ”maalauksellisena”, sillä hän irtautui varhain teatterimaisesta näyttämöllepanosta ja alkoi rakennella kuvataiteellisia kompositioita. (Ginzburg 1963, 311.)

Aiheiltaan Bauerin säilyneet elokuvadraamat voi jakaa kahteen perustyyppiin. Hän teki hyvin paljon niitä rakkausmelodraamoja, joita voi pitää ajan valtavirtana. Näissä usein sosiaalinen ja seksuaalinen tematiikka kietoutuvat erityisen kiinnostavasti toisiinsa. Luokkaristiriitojen kuvaajana hän ennakoiki jopa neuvostoelokuvan painotuksia, vaikka hänen teoksistaan onkin vaikea löytää varsinaista poliittista katsomusta. Jo hänen ensimmäisessä säilyneessä teoksessaan *Sumerki ženskoi duši* (”Naisen sielun iltahämärä”, 1913) yläluokan nainen joutuu köyhän hampuusin raiskaamaksi ja tappaa tämän veriteon jäädessä kummitelemaan hänen mieleensä. (DVD: Mad Love.) Hurja *Ditja bolsogo goroda* (”Suurkaupungin lapsi”, 1914) kertoo köyhästä tytöstä, joka nousee yläluokkaisen miehen reittä pitkin seurapiireihin ja ajaa sitten rakastajansa katuojaan (VHS: Early Russian Cinema 7). Hienovaraisimmillaan Bauerin luokkayhteiskunnan kuvaus nähdään elokuvassa *Nemye svideteli* (”Mykät todistajat”, 1914), jossa suuren talon palvelusväki seuraa sivusta ylhäisen isäntäväen elostelemaa elämää (VHS: Early Russian Cinema 6).

Toista puolta Bauerin tuotannossa voi pitää elokuvataiteen huomattavimpana vastauksena venäläiselle symbolismille. Useissa erityisesti vuosina 1915–16 tekemissään teoksissa ohjaaja oli pohjattoman kiinnostunut yliluonnollisesta, unista ja kuolemasta, asetelmista joissa vainajat pitävät eläviä otteessaan. *Grjozy* (”Harhakuvia”,

1915) perustuu belgialaisen Georges Rodenbachin romaaniin *Kuollut Brügge* (Bruges-la-morte, 1892). Siinä leskeksi jäänyt mies kohtaa kuolleen vaimonsa täydellisen kaksoisolennon ja yrittää pakkomielteisesti muokata huikentelvaisesta naisesta vainajan korviketta (VHS: Early Russian Cinema 7). Ehkä jännittävin Bauerin säilyneistä ”nekrofilisistä” teoksista on *Posle smerti* (”Kuoleman jälkeen”, 1915), Ivan Turgenevin novellin *Klara Miljits* modernisoitu filmatisointi. Sen henkilöt, erakkomainen mies ja salaperäinen nainen, kohtaavat elävässä elämässä vain muutaman epätodellisen ja oudon aavemaisen kerran. Kun nainen kuolee, elokuva sukeltaa unijaksojen ja hallusinaatioiden varjomaailmaan, jossa rakastavaiset vierailevat vuorotellen kuoleman rajan molemmin puolin. (DVD: Mad Love.)

Jakov Protazanov (1881–1945) esiintyi sekä aikalaiskritiikissä että moralistisessa neuvostokirjallisuudessa selvästi arvostetumpana kuin jotenkin likaisena pidetty Bauer. Valitettavasti hänen tsaarinaikainen tuotantonsa on vielä suuremmalta osalta kadonnut, sillä hän työskenteli pääasiassa Thiemann & Reinhardt- ja sittemmin Jermolev -yhtiöissä, joiden elokuvia on säilynyt vain ani harvoja. Hän tuli elokuvaan jo vuonna 1909 Gloria-yhtiön hanttihommissa ja aloitti ”Russkaja zolotaja serijan” ohjaajana 1911. (Iezuitov 1958, 279–80.) Varhaisin säilynyt elokuva on *Uhod velikogo startsa* (”Suuren vanhuksen poismeno”, 1912; VHS: Early Russian Cinema 8), omalaatuinen ”draamadokumentti” Lev Tolstoin kuolemasta, josta muutenkin muodostui eräänlainen mediaspektaakkeli, sillä useat yhtiöt riensivät tuottamaan uutisfilmejä kirjailijan hautajaisista (Ks. Hanžonkov 1937, 44–45). Vuonna 1915 Protazanov siirtyi Jermolev-yhtiölle, missä syntyivät hänen hienoimmat vallankumousta edeltävät teoksensa.

Jos Bauer kehitti elokuvan kuvailmaisua, Protazanov nojasi sekä aihevalinnoissaan että ilmaisussaan selvästi enemmän teatterin ja kirjallisuuden perinteeseen: korkeakirjallisiin tarinoihin, vahvaan dramaturgiaan ja psykologiseen näyttelijäntyöhön. Hänen huomatuimpien

elokuviensa aiheet tulivat usein klassisesta venäläisestä kirjallisuudesta. Näitä olivat mm. Dostojevski-sovitus *Nikolai Stavrogin* (1915, ei säilynyt), sekä *Pikovaja dama* (”Patarouva”, 1916), yksi monista Puškinin teoksen filmatisoinneista, jonka ennennäkemättömästä budjetista ja nimekkästä näyttelijäkaartista kohistiin jo ennen sen valmistumista. Aikalaiskritiikki julisti elokuvan nähtyään sen välittömästi venäläisen elokuvataiteen suurimmaksi saavutukseksi siihen mennessä. (ks. esim. *Teatralnaja gazeta* 17/1916). Elokuvasa alkuteoksen tumman romanttiset sävyt kääntyvät ilmaisuvoimaiseksi kuvakieleksi, johon lavasteet ja jyrkät varjot tuovat väkeviä tunnelmia. Toisaalta Ivan Mozzuhinin näyttelijäntyö päivittää Germanin hahmoa modernin ajan riivaajilla ja ristiriitaisuuksilla. (Early Russian Cinema 8.)

Kun helmikuun vallankumous vapautti tsaarin ja kirkon sensuurista, Protazanov suuntautui yhä rohkeampiin aiheisiin, ja kantoi kortensa myös mystisten ja dekadenttien aiheiden kekkoon. Kaksoisaisessa teoksessa *Satana likujuštšii* (”Voittoisa Saatana”, 1917) seurataan, kuinka pahalainen ensimmäisessä jaksossa saapuu viekoittelemaan papin ja tämän palveluskunnan pois seksuaalisesti pidättyväisestä elämäntyylistään ja tuhoaa nämä sitten. Toisessa jaksossa sielunvihollisen uhrina on tästä synnistä siinnyt poika, joka nyt on kasvanut aikuiseksi. (Gff, 35mm, kopio 2. Molempien jaksosten viimeiset osat ovat hävinneet) *Maljutka Elli* (”Pikku-Elli”, 1918) hätkähdyttää edelleen, sillä kyseessä on ehkä elokuvahistorian ensimmäinen pedofiilikuvaus. Sen ristiriitainen päähenkilö syyllistyy lapsen seksuaalimurhaan ja painii häpeän, paljastumisen pelon ja omatunnontuskien kanssa (Gff, 35-mm, kopio 4). Protazanovin tunnetuin, ja monen mielestä myös paras, tsaarinaikainen elokuva on Tolstoilmaisu *Otets Sergii* (”Isä Sergius”, 1918), joka oli pitkään ainoa vallankumousta edeltävä⁴ elokuva jota ylipäänsä esitettiin.

Elokuvateollisuus työllisti kymmeniä muitakin ammattiohjaajia, joista useimmat olivat korkeasti rutinoituneita, mutta erottuivat vähän joukosta. On kuitenkin syytä mainita ainakin

puolalaissyntyinen Wladyslaw Starewicz (1882–1965), nukkeanimaation pioneeri, joka aloitti uransa Hanžonkov-yhtiön palveluksessa ja jatkoi humorististen hyönteiselokuviansa tekoa vallankumouksen jälkeen menestyksekkäästi Ranskassa. (Veliki kinemo 2002, 517–521; VHS: Early Russian Cinema 3.) Ajan suurimpiin arvoituksiin kuuluvat teatterin uudistajan Vsevolod Meyerholdin (1874–1940) elokuvat, joista erityisesti ensimmäistä, *Dorian Grayn muotokuva* (Portret Dorian Greja, 1915 – ei säilynyt), ylistettiin tuoreeltaan taiteelliseksi merkkipäällyksi. Sen ekspressiiviset kuvalliset ratkaisut ja näyttelijäilmaisu vaikuttivat todennäköisesti myös Protazanoviin tämän toteuttaessa omaa Patarouvaansa. (Ginzburg 1963, 300–304.)

Vaikka taiteellinen eliitti edelleen enimmäkseen vieroksui elokuvaa, Meyerhold ei ollut ainoastaan siitä kiinnostunut korkeakulttuurin edustaja. Esimerkiksi Aleksandr Blokin ja Andrei Belyin filmihulluudesta on paljon todisteita. (Tsivian 1994, passim.) Blok kävi elokuvissa vuosisadan alusta viltimpinä kausinaan lähes päivittäin, ja vaikka hän ei ilmeisesti ollutkaan aina innostunut venäläisen elokuvan saavutuksista, hänen päiväkirjoistaan ja kirjeistään löytyy paljon viitteitä omista käsikirjoitusprojekteista (Zorkaja 1976, 55–68). Belyi puolestaan kirjoitti vuonna 1907 manifestin ”Cinematograf”, jota voi pitää yhtenä varhaisen elokuvan omalaatuisimmista ylistyspuheista. Kirjailija näki siinä elokuvaan illasta iltaan kokoontuvan, eri sosiaalisista ryhmistä koostuvan yleisön uudenlaisen kollektiivisen hengen ilmentymänä, jonain todellisempaa kuin symbolistien yleensä hellimän mystisen *sobornostin*. (Belyi [1907] 1995.) Belyiltä on myös säilynyt mm. *Peterburg*-romaanin pohjalta laadittu käsikirjoitus, jonka filmaus ei kuitenkaan koskaan edennyt (Tsivian 1994, 112–13).

Tätä voi pitää yllättävänä, sillä juuri korkealuokkaisten käsikirjoitusten ja ammattitaitoisten käsikirjoittajien puutetta pidettiin usein suurimpana esteenä venäläisen elokuvan kehitykselle. Aleksandr Drankov julisti vuonna 1915 kilpailunkin asian korjaamiseksi. Arvovaltainen jury ei löytänyt kilpailuun lähetetyistä käsikirjoituksista ainuttakaan toteuttamiskelpoista. (ks. *Teatralnaja gazeta* No:t 42/1915 ja 13/1916).

Useimmiten elokuvien aiheet perustuiivatkin ajan muodikkaiden populaarikirjailijoiden teoksiin, joiden kuvaamiseen oli satunnaisesti jopa pyydetty kirjailijalta lupa. Sellaiset nyttemmin laajemmasta tietoisuudesta kadonneet nimet kuin Mihail Artsybašev, Anna Mar, Lidija Tsarskaja ja Anastasja Verbitskaja näkyivät toistuvasti mainoksissa luotettavina tavaramerkkeinä. (Ks. esim. Zorkaja 1976, 138–182.) Ajan kirjailijoista ahkerimmin laatu elokuvan puolesta työskenteli Aleksandr Voznesenski, joka tuotti Hanžonkov-yhtiölle useita sisällöllisesti kunnianhimoisia, yhteiskunnallisia aiheita ruotivia käsikirjoituksia. Näihin kuuluivat mm. Bauerin *Nemye svideteli* (ks. edellä), sekä Pjotr Tšardyninin ohjaama kaksiosainen *Ženštšina zavtrašnego dnja* (”Huomispäivän nainen”, 1914–15), jossa itsenäinen lääkärinainen yrittää tasapainoilla omistushaluisten miesten ja omien kunnianhimoisten urahaaveidensa välillä. (Gff, 35mm, kopio 2. 1. jakson kaksi ensimmäistä kela ovat hävinneet.)



Ivan Mozžuhin (postikortti). Lähde: Youngblood 1998.

Kuitenkin myös ”hopeakauden” kirjallisuuden pantheoniin kuuluvia kirjailijoita alkoi ilmaantua käsikirjoittajien riveihin. Tunnetuin esimerkki on Leonid Andrejev, joka muokkasi mielellään näytelmäaiheitaan käsikirjoituksiksi. Myös Fjodor Sologub kirjoitti muutaman käsikirjoituksen, joita ilmeisestikään ei toteutettu. Todennäköisesti hurjimman elokuvallisen ilmauksensa venäläinen symbolismi sai kuitenkin Valeri Brjusovin käsikirjoittamassa ja Jevgeni Bauerin ohjaamassa elokuvassa *Žizn v smerti* (”Elämä kuolemassa”, 1914), josta ei ole säilynyt kopioita. Sen tarinassa Ivan Mozžuhinin



Vera Holodnaja *Miraži*-elokuvan loppukohtauksessa. Lähde: VH 1995.

esittämä päähenkilö, säilyttääkseen rakastettunsa kauneuden koskemattomana, tappaa naisen ja balsamoi ruumiin. (Ks. esim. Iezuitov 1958, 270.) Mozžuhin kertoi myöhemmin muistelmissaan, että juuri tässä roolissa hän lopullisesti irtaantui teatraalisesta elehtimisestä ja näytteli kohtauksen murhatun naisen ruumiin äärellä liikkumattomasti, aitoja kyyneleitä vuodattaen (ks. Leyda 1983, 79).

Näyttelijät suuntasivatkin suuren yleisön odotuksia verrattomasti ohjaajia tai kirjailijoita enemmän, ja Mozžuhinista (1890–1939) muodostui venäläisen elokuvan ensimmäinen todellinen tähti. Hän oli kuvioissa alusta saakka; Aleksandr Hanžonkov nappasi aloittelevan näyttelijän moskovalaisen pikkunäyttämön kulisseitsta yhtiönsä ensimmäisiin fiktiokuvauksiin, jotka kuitenkin epäonnistuiivat teknisesti. (Hanžonkov 1937, 22.) Mozžuhin osoittautui heti erinomaiseksi ja muuntautumiskykyiseksi näyttelijäksi, joka loisti Hanžonkovilla sekä komediallisissa että traagisissa rooleissa. Vuonna 1915 hän siirtyi Jermoleville, ja tästä alkoivat hänen todelliset tähtivuotensa Protazanovin elokuvien – *Nikolai Stavrogin*, *Patarouva*, *Satana likujuštšii*, *Maljutka Elli* ja moni muu – vaativissa päärooleissa. Useimmissa niistä hänen vastaparinaan esiintyi vaimo, Natalja Lisenko. Mozžuhinin näyttelijäntyön huippuna voi pitää elokuvaa *Isä Sergius*, jossa hän uskottavasti käy läpi vuosikymmenten kehityksen kirkasotsaisesta nuoresta upseerista harmaahapsiseksi uskonmieheksi. (ks. esim. *Veliki kinemo* 2002, 510–513.)

Toinen yleisösuosikki, ja sittemmin lukeuttomien myyttien ja mysteerien ympäröimä hahmo, oli Hanžonkov-yhtiön mustanpuhuva kaunotar Vera Holodnaja (1893–1919). Jevgeni Bauer löysi mustatukkaisen ja vihreäsilmäisen Holodnajan statistien joukosta naispääosaan elokuvaansa *Pesn toržestvujuššei ljubvi* (”Voitotoisan rakkauden laulu”, 1914 – Ivan Turgenevin mukaan, ei säilynyt), ja Holodnaja nousi välittömästi tähtikaartiin. Vuonna 1916 perustettu Haritonov-yhtiö onnistui heti kaappaamaan useita tunnettuja näyttelijöitä, ja Holodnajakin siirtyi yhdessä suosittun vastanäyttelijänsä Vitold

Polonskin kanssa uuteen yhtiöön. Haritonovin elokuvat saivatkin nimekkäiden näyttelijöidensä ansiosta suuren suosion ja Holodnajalle annettiin lempinimi *koroleva ekrana* – valkokankaan kuningatar. (Prokofjeva 2001.) Holodnajan suosion salaisuus oli luultavasti enemmän dramaattisessa ja ajan elokuvien tyyliin istuvassa habituksessa kuin näyttelijänlahjoissa. Ainakaan säilyneistä elokuvista päätellen Holodnaja ei ollut lainkaan saman luokan näyttelijä kuin Mozžuhin tai vaikkapa tanskalainen Asta Nielsen, johon häntä on verrattu (DVD: Vera Holodnaja). Holodnaja kuoli varhain, mutta hänen nimensä säilyi läpi neuvostoajan yhtenä tsaarinajan kulttuurin symboleista, huolimatta siitä, että hänen elokuviaan ei kukaan enää nähnyt. Vuonna 1976 Nikita Mihalkov ohjasi hänen viimeisiin vaiheisiinsa Odessassa perustuvan elokuvan *Raba ljubvi* (”Rakkauden orja”).

Holodnaja oli siinä mielessä poikkeuksellinen elokuvanäyttelijä, että hänellä ei ollut lainkaan

teatteritaustaa. Useimmiten näyttelijät haalittiin Moskovan ja Pietarin teattereista, joiden johto tosin monessa tapauksessa kielsi henkilökuntaansa osallistumasta kuvauksiin. Verukkeena käytettiin esimerkiksi sitä, että näyttelijät olivat pitkien kuvausten jälkeen liian uupuneita esiintymään täyspainoisesti näyttämöllä (ks. esim. *Teatralnaja gazeta* 34/1915, pääkirjoitus). Suurimmat tähdet saattoivat kuitenkin uhmata tällaisia kieltoja. Yksi näistä oli Bolšoi-teatterin prima ballerina Vera Karalli (1989–72), josta tuli tanssijantyönsä ohella myös yksi Hanzonkovin elokuvien vakio-kasvoista. Hän edusti Holodnajan tavoin ajan tummaa naisihannetta, mutta esiintyi yleensä kohtalokasta kollegaansa neuroottisempien ja monesti jollain tavoin hauraan sairaalloisten naisten rooleissa (mm. Bauerin *Stšastje vetšnoi notši*, *Posle smerti* ja *Umirajuštšii lebed*). Usein hän sai myös esittää tanssijantaitojaan valkokankaalla.



Vera Holodnaja elokuvassa *Žizn za žizn*. Lähde: VH 1995.

Venäläisen finaalin arvoitus

Päätelleen Pordenonen festivaalin jälkeisistä keskusteluista vuonna 1989, seikka mikä festivaalin tutkijayhteisössä herätti eniten hämmennystä ja jopa moraalista närkästystä oli tyypillinen venäläinen loppukohtaus (Ks. Conference on Russian Cinema, Griffithiana 37). Elokuvathan – ainakin säilyneet – päättyvät pääsääntöisesti päähenkilön väkivaltaiseen kuolemaan, usein itsemurhaan. Näin oli aivan alusta saakka. Jo *Stenka Razin* päättyy kohtaukseen, jossa päähenkilö mustasukkaisuuskohtauksessa paiskaa persialaisruhtinattaren Volgan aaltoihin. Samoihin aikoihin kuvattu Hanžonkov-yhtiön ensimmäinen näytelmäelokuva *Drama v tabore podmoskovnyh tsygan* (”Draama Moskovan seudun mustalaisleirillä”, 1908) päättyy myös väkivaltaisesti, ja Aleksandr Hanžonkov kirjaa muistelmissaan innostuneita ensivaikutelmiaan käsikirjoituksesta: ”Käsikirjoitus vaikutti lupaavalta: oli uhrautuvaa rakkautta, hillitöntä pelihimoa [...], verinen kosto ja tansseja, loputtomia tansseja.” (Hanžonkov 1937, 21. Kursiivit L.P.)

Näistä ensiaskeleista lähtien traagisesta finaalista tuli elokuvakerronnan konventio ja normi. Koska päähenkilön tappaminen lopussa on varsin äärimmäinen ratkaisu oman aikamme valtavirtaelokuvassa, nykykatsojaa helposti hämmentää se kylmäverisyys, jolla sankareita näissä filmeissä otetaan hengiltä. Kerronta on mutkatonta ja kaavamaisista: usein kaikki on ohi muutamassa sekunnissa, ja joissakin tapauksissa – epäilemättä johtuen filmivaurioista – elokuva päättyy jo ennen kuin ruumis on ehtinyt kunnolla mätkähtää lattiaan. Dramaturgisesti tällainen on varsin vieraannuttavaa. Olettaisi että dramaattisesta loppuratkaisusta haluttaisiin nyhtää kaikki emotionaaliset tehot irti, varsinkin kun ottaa huomioon elokuvien yleisen hidastempoisuuden. Varhaisen venäläisen elokuvan kohdalla katsoja monesti tuskin ehtii havaita mitä tapahtuu, saati liikuttua.

Sofistikoituneempiakin ratkaisuja oli. Varsinkin Jevgeni Bauer vei välillä traagiset finaalit sellaisiin ulottuvuuksiin, että ne vievät vielä

tänäkin päivänä jalat alta. Esimerkiksi elokuvan *Ditja bolšogo goroda* (ks. edellä) lopussa päähenkilön, köyhyydestä eliittiin nousseen femme fatalen, dekadentit juhlat meinaavat mennä pilalle, kun hän löytää kotioveltaan itsemurhan tehneen entisen rakastajan. Muina naisina hän kohottaa sievästi hameensa helmaa ja astuu vainajan yli vaunuihin – ”Maksimiin, hyvät herrat, meitä odotetaan!”. Teoksessa *Umirajuššii lebed* (”Kuoleva joutsen”, 1915) puolestaan pakkomielteinen symbolistitaiteilija maalaa ”kuoleman kuvaa” mallinaan surumielinen, Vera Karallin esittämä ballerina. Kun tyttö sitten löytääkin rakkauden ja loppukohtauksessa hyppelee istunnolle onnesta säteilevänä, autenttinen vaikutelma on auttamatta tärkeällä. Asian korjaamiseksi taiteilija, aseteltuaan mallinsa oikeaan asentoon, vääntää tältä niskat nurin ja maalaa teoksensa loppuun. (DVD: Mad Love.)

Sitä, millaisena normina onnetonta loppuratkaisua pidettiin, kuvaa vielä se kiinnostava seikka, että tanskalainen Nordisk Films Kompagni palveli venäläisasiakkaitaan kuvaamalla Venäjällä levitettäviin elokuviinsa mittatilauksena traagiset loput. Nordiskilla oli muutenkin tapana varioida tuotteitaan eri kohdeyleisöjä ja eri maiden sensuurisäädöksiä ajatellen. Se tuotti elokuviinsa myös vaihtoehtoisia onnellisia loppuja Englannin ja Yhdysvaltain markkinoille silloin kun meno niissä olisi muuten saattanut käydä näille yleisöille liian järkyttäväksi. (Engberg 1977, 456–59; Thorsen 2006, 59.)

Tuplaloppuja tehtäessä ei myöskään juuri huolehdittu taiteellisista finesseistä, vaan usein ne mitä ilmeisimmin sutaistiin lennossa. Yksi säilyneistä esimerkeistä on elokuvan *Evangelie-mandens liv* (”Evankelistan elämää”, 1915) venäläinen loppu. Alkuperäisessä versiossa Valdemar Psilanderin esittämä pastoripäähenkilö syöksyy viime hetkessä pelastamaan itsemurhaa hautovan tytön. Filmi päättyy onnelliseen sovittukseen ja uskonnolliseen loppukohotukseen. Venäläisversiossa Psilander (joka tunnettiin Venäjällä nimellä ”Garrison”) ei aivan ennätä paikalle, ja viimeiseksi kuvaksi jäävät tytön jalat jotka potkaisevat tuolin altaan. Filmistä on säilynyt

kolmekin käsikirjoituskappaletta (NF-S, Negatiivinro. 1246), mutta yhdessäkään ei ole viittauksia vaihtoehtoihin loppuihin, jollainen tehtiin erikseen myös Ruotsia varten. (DVD: Valdemar Psilander.) Elokuvan *Børse*⁵ käsikirjoituksessa, joka on myös säilynyt Nordisk Filmin arkistossa, naispäähenkilöä ammutaan lopussa vahingossa, mutta hän selviää. Kohtauksen viereen joku – mahdollisesti ohjaaja Alexander Christian – on töhertänyt hajamielisesti lyijykynällä muiden muistiinpanojen joukkoon: ”For Rusland dør hon!” (NF-S, Negatiivinro. 1312). Kaikki tämä näyttäisi viittaavan siihen, että tuplaloput usein improvisoitiin kuvauksissa.

On epäselvää, tuliko aloite vaihtoehtoihin loppuihin venäläiseltä vai tanskalaiselta taholta, mutta vaikuttaisi uskottavalta, että Nordiskin elokuvien venäläinen levittäjä Thiemann, Reinhardt & Osipov tilasi filmeihin onnettomat loput, koska se vastasi paremmin venäläistä ymmärrystä elokuvadramaturgiasta ja yhtiön kuvaa venäläisyleisön odotuksista. Onneton loppu oli niin sanotusti enemmän venäläiseen makuun. Houkutus tehdä tästä pitkälle meneviä kulttuurisia johtopäätöksiä on tietysti lähes sitämätön, mutta on syytä pitää pää kylmänä. Ensinnäkin elokuva oli varhaisvaiheessaan hyvin kansainvälinen taidemuoto, ja traagiset finaalit olivat kaikkea muuta kuin venäläisen elokuvan yksinoikeus tänä aikana. Voi olla, että käytäntö oli Venäjällä muuta Eurooppaa hallitsevampi, mutta yhtä kaikki esimerkiksi saman ajan tanskalaiset, italialaiset, ranskalaiset ja saksalaiset elokuvat päättyivät useinkin onnettomasti.

Toiseksi, venäläisyleisöllä ei näyttäisi olleen mitään myöskään onnellisia loppuratkaisuja vastaan. Yhdysvaltalaiset elokuvat, jotka jo tässä vaiheessa olivat kehittäneet ”Happy Endistään” rutiinia, tulivat Venäjän markkinoille laajemmin maailmansodan loppuvaiheessa. Ne saavuttivat suuren suosion, ja 1920-luvulla niiden ympärillä pyöri jopa jonkinlainen kultti. (Youngblood 1992, 50–67.) Venäläisyleisö ei saanut amerikkalaiselokuvista tarpeekseen, ja Denise J. Youngbloodin löytämien katsojakyselyjen mukaan nimenomaan onnelliset loput olivat monille syy

katsoa niitä mieluummin kuin kotimaisia. Jotkut kriitikot kylläkin pitivät amerikkalaisfilmien onnellista loppuratkaisua ”vieraana” venäläiselle kulttuurille. (emt, 55.) Onkin todennäköistä, että traagiset loppuratkaisut heijastavat enemmän vallalla ollutta stereotyyppistä käsitystä venäläisyleisöstä kuin tuon yleisön todellisia makumieltymyksiä.

Venäläisen elokuvan pessimistisyyttä selittävät varmasti paljon yksinkertaisesti rutiini ja taiteelliset konventiot. Juri Tsvijan on arvellut, että traagiset loput tulivat venäläiseen elokuvaan 1800-luvun populaarista teatterimelodraamasta, jolla puolestaan oli juurensa klassismin ajan tragedioissa. (Tsvijan 2002, 8–9.) ”Venäläistä finaalia” voikin pitää rutinoituneiden ja nopeaan tahtiin työskennelleiden tekijöiden standardiratkaisuna, johon turvauduttiin paljolti tottumuk-



Vera Karalli (pr-kuva). Lähde: Youngblood 1998.

sesta. Voi myös olla, että käsitteet ”traaginen” tai ”onneton” vievät harhaan – aikalaiset tuntuvat usein ajatelleen päähenkilön kuolemaa lopussa enemmän dramatiikan vaatimana tehokeinona. Esimerkiksi tanskalais- ja venäläisyhtiöiden kirjeenvaihdossa vaihtoehtoihin loppuihin viitataan yleensä sanoilla ”dramaattisempi” tai ”tehokkaampi” loppu. (Ks. Engberg 1977, 456–59.)

Vallankumous: katkosta ja jatkuvuutta

Melko dramaattisen lopun sai myös tsaarinajan elokuvateollisuus itse. Vuonna 1917 taloudellinen kriisi puraisi elokuva-alaakin huolimatta hyvistä katsojaluvuista. Elokuvateollisuus tervehti helmikuun vallankumousta toiveikkaasti, sillä se vapautti tsaarinvallan sensuurista ja valtiollisista kansallistamispyrkimyksistä, jotka olivat varjostaneet toimintaa aiemmin. Taloudellinen sekasorto ja vallankumouksellinen kuuhunta haittasivat kuitenkin liiketoimintaa koko kevään ja kesän, mistä johtuen vuoden tuotantoluvut jäivät puoleen edellisvuodesta. (Ginzburg 1963, 317–334; Višnevski 1945.) Kun bolševikit kaapattuaan vallan lokakuussa sulkiivat elokuvateattereita suurimmissa kaupungeissa, alkoi elokuva-alan exodus ensin valkoisten hallitsemaan Ukrainaan ja sieltä parin vuoden sisällä ulkomaille, lähinnä Pariisiin, Berliiniin ja Yhdysvaltoihin. Kaikki eivät ehtineet sinne asti. Jevgeni Bauer kuoli tapaturmaisesti Krimillä jo ennen vallankumousta, Vera Holodnaja espanjantautiin Odessassa 1919, ja samana vuonna tämän tähtipari Vitold Polonski menehtyi ruokamyrkytykseen Moskovassa.

Maanpaossa venäläiset elokuvantekijät saattoivat ratsastaa jonkin aikaa emigrantteihin kohdistuvalla sympatialla. Wladyslaw Starewiczin ohella Iosif Jermolev ja Pavel Thiemann perustivat uudet yhtiöt Ranskassa. Jermolevin Albatros-yhtiö menestyikin aluksi kohtalaisesti ja moni venäläinen tekijä, muiden muassa Ivan Mozzuhin (ranskalaisittain Mosjoukine), saattoi jatkaa hetken uraansa sen suojissa. (Borger 1989; Thompson 1989.) Pikkuhiljaa venäläiset kuitenkin katosivat elokuvahistorian lehdistä har-

hailtuaan aikansa eri maiden välillä. Mozzuhinin Saksaan ja Yhdysvaltoihinkin ulottunut ura hiipui 1920-luvun lopulla, ja viimeistään äänielokuva teki venäläisellä korostuksella mongertavasta tähdestä muinaisjäänteeksi. Hän kuoli unohdettuna köyhäntalossa 1939, missä vaiheessa hänen tähtiparinsa Natalja Lisenkokin oli jo ajautunut tuntemattomien ranskalaisfilmien statistiksi. (Leyda 1983, 119; Veliki kinemo 2002, 511–513.) Tuottajien yritykset kaatuivat yksi kerrallaan. Aleksandr Drankov, ensimmäisen venäläisen elokuvan tuottaja, tavattiin viime vaiheissaan San Franciscossa valokuvapuodin pyörittäjänä. (Pozdjakov 2001.)

Venäjällä elokuvateollisuus kansallistettiin Leninin käskystä vuonna 1919 ja neuvostoelokuvan aika alkoi. Elokuvan valtasi kaksikymppisten huimapäiden sukupolvi, joka teki rivakasti pesäeroa menneeseen. Aivan täydellinen katkos vallankumous ei kuitenkaan ollut. Jonkinlaista yksityistä tuotantoa jatkui sekavissa oloissa vuoteen 1923 saakka. Jotkut vanhan polven tekijät, mm. ohjaajat Pjotr Tšardynin ja Vladimir Gardin, jäivät Venäjälle ja toiset, kuten Jakov Protazanov ja tuottaja Hanžonkov palasivat emigraatiosta. He, samoin kuin lukuisat näyttelijät ja tekniset osaajat, olivat mukana rakentamassa Neuvostoliiton elokuvateollisuutta, vaikkakin sen äänekkäämpien edustajien varjossa. Jatkuvuuden puolesta puhuu myös ohjaaja Lev Kulešovin tausta. ”Montaasielokuvan” kuuluisa perustaja aloitti elokuvauransa Jevgeni Bauerin elokuvien lavastajana. (Ks. esim. Leyda 1983, 11–16; Tsivian 1996.)

Tsaarinajan elokuvatuotanto kuitenkin hautautui vallankumouksen jälkeiseen kaaokseen. Kopioille kävi niin kuin mykkäelokuville ensimmäiseen muuallakin ennen elokuva-arkistojen perustamista: ne päätyivät ase- ja kemianteollisuuden raaka-aineeksi, tuhoutuivat tulipaloissa tai sulivat purkeissaan, kuten nitraattifilmille on tyypillistä. Ilmeisesti niiden filmipohja usein myös kierrätettiin, nyt vaikkapa jonkin Dziga Vertovin vallankumouksellisen uutisfilmin kuvaamiseksi. (Leyda 1983, 9; Skovorodnikova 1991.)

Kadonneiden joukossa ovat esimerkiksi Thiemann & Reinhardt -yhtiön lippulaiva ”Russkaja zolotaja serija”, kaikki Vsevolod Meyerholdin elokuvat ja useimmat Jakov Protazanovin ja Ivan Mozzuhinin yhteistöistä. Vera Holodnajan tähdittämistä vajaan viidestäkymmenestä elokuvasta vain neljä on säilynyt kokonaan. Kaiken kaikkiaan ennen vallankumousta tuotetuista parista tuhannesta nimikkeestä on nykytietojen mukaan säilynyt vain 286, suurin osa fragmentteina ja ilman välitekstejä. (Veliki kinemo 2002.) Nykykatsoja on niitä katsoessaan melkein yhtä

irralisessa tilassa kuin arkeologisten löytöjen äärellä, sillä langat aikalaiskokemukseen ovat katkenneet lähes täydellisesti. Kopiot makasivat läpi neuvostovuosien elokuva-arkiston hyllyllä. Ne eivät suuremmin vaikuttaneet elokuvataiteen kehitykseen, eivätkä niitä koskaan nähneet vaikkapa ne pariisilaiset filmihullut, jotka sodan jälkeen määrittivät elokuvahistorian kaanonin jälkipolville. Hitaassa surumielisyydessään ja aavemaisessa kauneudessaan ne ovat hämmäntävimpiä todistuskappaleita Venäjän keisariajan viimeisiltä vuosilta.

Viitteet

- 1 Jay Leydan pioneiryö *Kino: A History of the Russian and Soviet Film* (1960) oli merkittävin poikkeus, sillä siitä peräti neljännes oli omistettu vallankumousta edeltävän ajan elokuvalle. Vaikka kirja ansaitusti kului perusteoksena kokonaisen tutkijasukupolven käsissä, tämä osio siitä ei johtanut jatkotutkimuksiin seuraavaan kolmeenkymmeneen vuoteen. Länsimaisista elokuvahistorioitsijoista tätä aikakautta käsittelevä ansiokkaasti myös ruotsalainen Bengt Idestam-Almquist (alias Robin Hood) teoksessaan *Rysk film* (1962), mutta ruotsinkielisenä hänen työnsä jäi vaille kansainvälistä huomiota.
- 2 Ajan määritelmillä pitkä elokuva tarkoitti yli 1000 metriä, mikä silloisilla projisointinopeuksilla vastaa vajaan tunnin kestoa (Lebedev 1947, 20).
- 3 Eri maiden elokuvatuotannosta tältä ajalta on vaikea löytää vertailukelpoisia lukuja. Pelkkä nimikemäärien vertailu ei anna vielä koko kuvaa, sillä kansalliset filmografiat listaavat eri kriteerein lyhyitä, pitkiä, dokumentaarisia ja fiktioelokuvia. Koska Ranskan elokuvateollisuus oli tässä vaiheessa kriisissä, Venäjää selkeästi enemmän tuotantoa oli vain Yhdysvalloissa. Useita satoja nimikkeitä tuotettiin myös mm. Italiassa, Saksassa ja Japanissa.
- 4 Elokuvat *Maljutka Elli* ja *Otets Sergii* valmistuivat ja tulivat ensi-iltaan vasta vuonna 1918, mutta tuotannollisesti ne kuuluvat edelleen vallankumousta edeltävään aikaan.
- 5 Elokuva valmistui nimellä *Borsens offer* (1916).

Lähteet

Julkaisemattomat lähteet

Det danske filminstitut, Kööpenhamina: Nordisk Films Kompagni Samlingen (NF-S).
Gosfilmofond Rossii, Domodedovo: Russkaja kollektija 1908–19 (Gff).

Videojulkaisut

Early Russian Cinema 1–10. VHS: British Film Institute 1991.
Mad Love. DVD: British Film Institute 2002.

Valdemar Psilander. DVD: Det danske filminstitut 2004.

Vera Holodnaja: Miraži / Moltši, grust, moltši. DVD: Karmen video, s.a.

Vera Holodnaja: Deti Veka / Žizn za žizn. DVD: Karmen video, s.a.

Kirjallisuus

Bagh, Peter von (1998), *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava.

Belyi, Andrei (1995), Sinematograf [1905]. –

- Kinovedšeskie zapiski* 28, 102–106.
- Bordwell, David (2005), *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Borger, Lenny (1989), From Moscow to Montreuil: the Russian Emigrés in Paris 1920–1929. – *Griffithiana* 35/36, Ottobre, 28–39.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea (1997), *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Cherchi Usai, Paolo & Codelli, Lorenzo et al. (1989), Introduction. – *Silent Witnesses: Russian Films 1908–19/Testimoni silenziosi: Film russi 1908–19*. Research and co-ordination by Yuri Tsivian. Edited by Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson. British Film Institute/ Le Giornate del Cinema Muto/ Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 10–22.
- Eisenstein, Sergei (1957): *Through Theatre to Cinema*. [1934] – Film Form: Essays in Film Theory. Edited and Translated by Jay Leyda. New York: Meridian Books, 3–17.
- Engberg, Marguerite (1977), *Dansk stumfilm II – De store år*. København: Rhodos.
- Ginzburg, Semjon (1963), *Kinematograf dorevoljucionnoi Rossii*. Moskva: Iskusstvo.
- Hanžonkov, A.A. (1937), *Pervye gody russkoi kinematografii: Vospominanija*. Moskva–Leninograd: Iskusstvo.
- Iezuitov, N. (1958), Kinoiskusstvo dorevoljucionnoi Rossii. – *Voprosy kinoiskusstva: Ežegodnyi istoriko-teoretičeskii sbornik*. Moskva: Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, 252–307.
- Lebedev, N.A. (1947), *Otšerk istorii kino SSSR. I: Nemoje kino*. Moskva: Goskinoizdat.
- Leyda, Jay (1983), *Kino: A History of Russian and Soviet Film*. Third Edition. London: George Allen & Unwin.
- Pozdnjakov, Aleksandr (2001), Vetšnoe pristanišče Aleksandra Drakova. – *Kinovedšeskie zapiski* 50, 304–309.
- Prokofjeva, Jelena (2001), *Koroleva ekrana: Istorija Very Holodnoj*. Moskva: Izdatelskij dom "I.G.S.".
- Salmi, Hannu (2002), *Kadonnut perintö: näytelmäelokuvien synty Suomessa 1907 – 1916*. Helsinki: SKS.
- Skovorodnikova, Svetlana (1990), Nevostrebovannoje kino. – *Sovetski ekran* 5/1990, 25–26.
- Teatralnaja gazeta* 1915–1917.
- Thompson, Kristin (1989), The Ermolieff Group in Paris: Exile, Impressionism, Internationalism. – *Griffithiana* 35/36, Ottobre, 50–57.
- Thorsen, Isak (2006), *The Rise and Fall of the Polar Bear: 100 Years of Nordisk Film*. Editors: Lisbeth Richter Larsen, Dan Nissen. Copenhagen: Danish Film Institute.
- Tsivian, Yuri (1994), *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. Transl. Alan Bodger. London & New York: Routledge.
- Tsivian, Yuri (1996), Between the Old and the New: Soviet Film Culture 1918–1924. – *Griffithiana* 55/56, Settembre, 15–63.
- Tsivian, Youri (1989), Le premier film. – *Le cinéma russe avant la révolution*. Paris: Editions Ramsay, 27–31.
- Tsivjan, Juri (2002), Vvedenije. Neskolko predvaritelnyh zametšanij po povodu russkogo kino. – *Veliki kinemo: Katalog sohranivšihša igrovnyh filmov Rossii 1908–1919*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 8–14.
- Veliki kinemo: Katalog sohranivšihša igrovnyh filmov Rossii 1908–1919 (2002), Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- VH (1995) = Vera Holodnaja. K 100-letiju so dnja roždenija. Red. B.B. Zjukov. Moskva: Iskusstvo.
- Višnevski, Venjamin (1945), *Hudožestvennyje filmy dorevoljucionnoi Rossii*. Moskva: Goskinoizdat.
- Youngblood, Denise J. (1992), *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920's*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Youngblood, Denise J. (1999), *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia 1908–1918*. Madison–London: The University of Wisconsin Press.
- Zorkaja, Neja (1976), *Na rubeže stoletii: U istokov massovogo iskusstvo v Rossii 1900–1910 godov*. Moskva: Izdatelstvo Nauka.
- Zorkaja, Neja (2002), *Istorija sovetskogo kino*. Sankt-Peterburg: Aleteija.