

ottaen Venäjältä tahtoo kertoa? Vastaamisen tekee vaikeaksi se, että Balabanoville tyypillinen lakoninen ja kantaa ottamaton kerronta vihasuttaa ja turhauttaa tässä elokuvassa enemmän kuin koskaan aiemmin. Balabanov on häivyttänyt itsensä kertojana kokonaan, kamera ikään kuin täysin objektiivisena tallentaa tapahtumia ja jättää katsojan tulkitustensa kanssa oman onnensa nojaan.

Kriitikoiden mukaan *Gruz 200* on elokuva mielipuolesta, vaikka Balabanov kiusallaankin on sanonut sen olevan ”elokuva rakkaudesta”. Elokuvan toimeenpaneva voima todellakin on mielipuoli, joka piileksii miliisin viileän virkapuvun alla ja häpeilemättä hyödyntää asemansa tuomaa rajatonta valtaa. Pelottavaa tarinassa ei kuitenkaan ole se, että virkakoneistossa piileksii sadisti, vaan se, että kukaan ympärillä ei kyseenalaista hänen toimiaan. Sadismi ei ole mahdollista ilman alistumista, eikä tätä masokismia harjoita ainoastaan uhri, vaan kaikki tapahtumien todistajat, jotka passiivisesti hyväksyvät ympärillään tapahtuvan vääryyden. Uhrin jalassa hehkuvat punaiset kengät tuovat mieleen Dorothyyn rubiinikengät *Ihmemaa Ozissa* (*The Wizard of Oz*, 1939). Ihmeään asukkaat pelkäsivät velhoa ja olivat kuuliaisimpia alamaista. Hallitsijalla ei ollut kuitenkaan todellista valtaa, vaan se toteutui ainoastaan alamaisten omaehtoisessa alistumisessa.

*Gruz 200* onkin elokuva välinpitämättömyydestä. Henkilöhahmot eivät yksinkertaisesti välitä puuttua sellaiseen, mikä ei suoraan kosketa heitä tai heidän perhettään. Se on kollektiivista alistumista sattumanvaraisen johtohahmon edessä, ja tästä hiljaisesta hyväksynnästä seuraa hiljainen kollektiivinen syyllisyys. Jokaisella henkilöhahmolla on näennäinen motiivi välinpitämättömyyteensä, joko pelko

oman aseman tai oman lähimmäisen turvallisuuden puolesta – unohtaakseen uhrin huudot voi hukuttaa television tarjoamaan viihteeseen, kääntyä ulkokultaiseen uskoon tai mennä rockkonserttiin. Mutta olennaista on, että juuri tämä piittaamattomuus mahdollistaa rikoksen. Näin ollen ei voi yksioikoisesti sanoa, kuka on elokuvan roisto. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta kaikki ovat roistoja, ja sankaria ei ole olemassakaan.

Balabanov todistaa elokuvallaan myös sen, että fyysinen väkivalta ei ole ainoa raaistavaksi luokiteltava tekijä, jolla dvd-julkaisu saa ällistyttävän K21-merkinnän. Henkisen raakuuden kuvaelmana *Gruz 200*:lle löytyykin vielä kolmas amerikkalainen sisarteos, Tobe Hooperin *Texasin moottorisahamurhat* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974). Ilman perinteikästä elokuvaväkivaltaa se saavutti silti myyttisen maineen ja toi Suomeenkin Euroopan tiukimman videolain 1980-luvulla. Kumpikin elokuva alkaa toteamuksella ”perustuu tositahtumiin”, lopullinen tapahtumaketju käynnistyy visiitillä degeneroituneelta vaikuttavaan maalaistaloon, kerronta on äärimmäisen etäännytettyä ja huumori on makaaberia. Mutta ennen kaikkea näitä kahta elokuvaa yhdistää tapa, jolla katsoja asetetaan avuttoman kokijan rooliin, henkiseen tunnesilppuriin, jonka loputtua on

pelkkää hiljaisuutta. Ohjaaja onkin se todellinen sadisti ja katsoja uhri, jota julmilla tempauksilla kidutetaan. Yleisö alistuu elokuvantekijän tahtoon katsomalla elokuvan. Tätä julisteen nyrkki naamaan todellisuudessa viestii.

Balabanovissa on mielenkiintoista se, miten hän elokuvillaan kommentoi aina aiempaa tuotantoaan sekä sen vastaanottoa, ja ohjaa näin katsojaakin jatkuvaan uudelleenarviointiin. *Gruz 200*:n rinnalla kaikki aikaisemmat Balabanovin elokuvat näyttävät nyt yllättävän myönteisiltä, jopa *Veli* (*Brat*, 1997) tuntuu suorastaan pursuavan optimismia. Mutta kun Balabanovilta itseltään kysytään, miksi hän uusimmallaan tarjoaa katsojalle pelkkää pimeyttä, hän vastaa: ”Päinvastoin, sehän on hyvin valoisa elokuva, sehän kuvaa synkän ajan loppua”.

Jos valoa on, niin se ei ole muuta kuin johtonsa varassa katosta riippuva paljas hehku-lamppu, jonka ympärillä pörrää karpäsiä. Ja tässäkin himmeässä valossa *Gruz 200* on loppuun asti hiottu mestariteos. Sen aukoton rakenne, hurjat näyttelijäsuoritukset, huolellinen ja kaunis visuaalinen ilme sekä nerokas musiikin käyttö tekevät siitä yksinkertaisesti täydellisen elokuvan. *Gruz 200* on elokuva, jossa kaikki on tehty oikein. Se on ihmeellinen, mestarillinen elokuva. Silti en suosittelisi sitä kenellekään.

Ira Österberg

---

## Venäläisen dokumenttielokuvan kolmas aalto?

Venäläisen dokumenttielokuvan uudet tuulet ja sen menestys myös oman maan rajojen ulkopuolella antavat aiheen kysyä, onko sen kielessä, ilmaisukeinoissa tai teemoissa tapahtunut jotakin aivan mullistavaa. Historiallisesti elokuvataiteen – ja ehkä erityisesti juuri dokumenttien – murroskaut-

ta on eletty Venäjällä pari kertaa aikaisemminkin: Neuvostoliiton alkutaipaleella 1920-luvulla sekä juuri ennen maan hajoamista, glasnost- ja perestroika-vaiheessa 1985–91. Onko nykyisessä 2000-luvun alun tilanteessa kysymys eräänlaisesta venäläisdokumentin ”kolmannesta aallosta”?

Laadullinen hyppy on huomattu ainakin lännessä. Neljä vuotta sitten Tampereen elokuvajuhlien dokumentisarjan pääpalkinnon voitti pietarilaista Kinoko-studiota edustavan kaksikon, Pavel Kostomarovin ja Antoine Cattinin *Muuntaja (Transformator)*, joka arvosteltiin myös *Idäntutkimuksen* numerossa 2/2004). Vuotta myöhemmin, vuonna 2005 Euroopan elokuva-akatemia palkitsi Nino Kirtadzen *Lohikäärmeen (Dragon)*, myös nimellä *The Pipeline Next Door* vuoden parhaana eurooppalaisena dokumenttina. Siinä ohjaaja seuraa kameroineen, kuin sivustakatsojana, öljyputken tulon vaikutuksia georgialaisen pikkukylän asukkaisiin. Kaikki eivät ole putkesta yhtä innoissaan kuin Georgian johto ja British Petroleumin hanke alkaa muistuttaa vuorten yli mutkittelevan, tarujen lohikäärmeen hyökkäystä. *Lohikäärme* on elokuvana kuin moderni satu, jossa paikallinen todellisuus ja ylikansalliset intressit törmäävät.

Venäläisen dokumenttielokuvan isänä mainittu Dziga Vertov (mm. kokeellinen dokumentti *Mies ja elokuvakamera*) mullisti *kinoglaz*-käsitteellään ja teorioillaan dokumentti-ilmaisun jo 1920-luvulla. Kysymys oli samanlaisesta elokuvallisesta vallankumouksesta kuin mitä Sergei Eisenstein toteutti montaa-siteorioillaan näytelmäelokuvan puolella. Vaikka NEP-kauden vapaampaa kulttuuripolitiikkaa on aika lailla tutkittu, harva tietää miten kiihkeitä keskusteluita nämä kaksi suurta elokuvaneroa keskenään kävivät. Kysymys oli tietysti ”oikean” elokuvan olemuksesta silloinkin kun Vertov syytti Eisensteiniä ”valheelliseen dokumenttikaapuun puetun näytelmäelokuvan” suosimisesta aidon, proletarisen ”totuuselokuvan” kustannuksella. NEP-kautena eri mieltä oleminen ei aina vienyt Solovetskin luostarisaaarelle syntejä katumaan ja avoin keskusteluil-

mapiiri vaikutti hedelmällisesti kaikkeen elokuvailmaisuu.

Venäläinen dokumentti uinui Stalinin ja stagnaation kauden, ymmärrettävistä syistä. Se havahdutti kuitenkin Mihail Gorbatšovin uudistuspolitiikan myötä: juuri dokumentit pystyivät reagoimaan hyvin nopeasti uuteen tilanteeseen, paljastamaan stalinismin kauheuksia, traagisia elämäntilanteita, historian unohtettuja sivuja ja myös brežneviläisen stagnaatioajan epäkohtia. Syntyi myös aivan uusi ilmiö, skandaalijournalismi, jonka keskeisin edustaja 1990-luvulla taisi olla TV-toimittaja Aleksandr Nevzorov ja hänen ”kaiken paljastava” ohjelmansa *600 sekuntia*.

Mutta pääsääntöisesti dokumenttien kieli kehittyi neuvostovaltion viimeisinä vuosina ja 1990-luvun alussa pitkin harppauksin ja useammankin luovan mestarin ohjauksessa. Aleksandr Sokurov yhdisti loisteliaasti näytelmällistä ja dokumentaarista ilmaisua kuuluisan *Elegija*-sarjansa elokuvissa, Semjon Aranovitš luotti katsojan tietoisuuteen palkituissa töissään *Anna Ahmatovan juttu* ja *Palvelin Stalinia*. Myös naisohjaajat kiinnostuivat 1980-luvulla dokumenttielokuvasta: Marina Goldovskajan *Solovetskin valta*, Tatjana Jurinan *Ilman sankaria* ja Olga Sviblovan *Musta neliö* huomattiin lännessäkin.

2000-luvulla ohjaajarintamalla tapahtunut nuorennusleikkaus on koskettanut myös dokumenttielokuvaa. Kuten muuallakin, myös Venäjällä dokumenttien ja fiktion raja alkoi entisestään häilyä, mihin aikaansa seuraavat elokuvatuottajatkin kiinnittivät huomiota. Nino Kirtadzen ja Pavel Kostomarovin ohella kannattaa mainita jo 1990-luvulla aloittanut omaperäinen Vitali Manski (*Blagodät, Tšaštnyje kroniki*). Tämän mieskolmikron jalanjäljissä marssi elokuvakan-kaalle uusi, hyvin naisvaltainen sukupolvi – kolmannen aallon

dokumenttiohjaajat. Heidän töitään on voitu nähdä jo kiitettävästi Suomessakin.

Tammikuun 2008 lopulla, Helsingin DocPoint-festivaaleilla venäläisohjaajien elokuvailmaisua nimitettiin uusnaturalistiseksi. Tekijät, DocPointin venäläisvieraat, tuottaja Mihail Sinev ja ohjaaja Natalija Meštšaninova vierastivat tuota määritelmää, vaikka ovatkin julistaneet omassa manifestissaan: ”Meitä kiinnostaa todellinen elämä ja elokuva, joka on sen kanssa vuorovaikutuksessa” (Kinoteatr.doc). Silti ryhmän jäsenet väittivät tuntevansa huonosti vertovilaista perinnettä, *cinema vérité*stä puhumattakaan.

Kinoteatr.doc on paitsi elokuvasuuntaus, myös koulukunta, jonka alkujuuret löytyvät moskovalaisesta kokeellisesta teatterista. Dokumentti- ja lyhytelokuvaryhmä muotoutui sittemmin teatterilaisista ja nimenomaan sellaisista ohjaajista, joiden elokuvat eivät alun perin kelvanneet venäläisille festivaaleille. Tuottaja Sinev kokosi ympärilleen nuoria lahjakkuuksia eri puolilta Venäjää, ja epävirallinen elokuvakoulu perustettiin pääosin oligarkki Mihail Hodorovskin varojen turvin. Kun tämä vangittiin, koulusta tuli maksullinen. Opettajat ovat päteviä ammattilaisia VGIK:sta, valtiollisesta elokuvakoulusta, ja ns. mestariluokkaa vetää nuorten arvostama Marina Razbežkina.

Kinoteatr.doc-sarjassa nähtiin Helsingissä muutama lupaava ensiohjaus. Erityisesti mieleen jäi vasta vähän yli parikymppiisen Valerija Germanikan ”troikka” vuosilta 2005–2006: *Tytöt* (Devotški), *Sisarukset* (*Sjostry*) ja *Pojat* (Maltšiki). Niitä yhdistävä teema on vaikea lapsuus tai murrosikäinen nuoruus. *Tytöt* -elokuvan sankarit ovat 14-vuotiaita lähiönuoria Moskovasta, jotka viettävät näennäisesti huoletonta, mutta kiipuilevaa kesälomaa vähän kaikkea kiellettyä kokeillen. Itkien ja riidellen, mutta

silti toisiaan tukien. Kaksi muuta dokumenttia koskettelee vielä arkaluontoisempia teemoja, esimerkiksi *Pojat* lasten huostaanottoa. Ohjaajalla on harvinaisen lämmin ote nuoriin päähenkilöihinsä eikä ole vaikea arvata, että hän kuvaa hyvin tuntemaansa miljöötä ja sen ihmisiä.

Myös Aleksandr Malinin on päässyt kiinni karuun arkeen parilla ensi ohjauksellaan. DocPointissa esitetty *Paholainen (Bes)* vuodelta 2007 oli melkoisen outo elokuvailmestys. Sen alkukohtauksessa tatuoitu vankilakundi – ainakin sen näköinen kaveri – hioo teräväksi pitkää keittiöveistä. Ilmassa on uhkaa. Vieressä makaa avuttoman näköinen koira, joka pian sidotaan käpälistönsä... Vähän myöhemmin juttusille tulee nuorukainen pyytämään pientä palvelusta, palkkamurhaa. Kaikki muuttuu, kun siirrytään arkeen ja perheeseen, kohtaukseen jossa päähenkilö nukuttaa pientä vauvaansa, haluaa vaimoiaan ja hoitaa tunnollisesti kotiaskareita.

DocPointin vieraaksi saapunut Natalija Meštšaninova on alle kolmekymppinen aloitteleva ohjaaja kaukaa Kubanilta, Krasnodarista. *Maailmani (Moi mir)* kertoo parikymppisestä päämäärättömästi vaeltelevasta nuoresta naisesta ja Meštšaninovan uutuus vuodelta 2007, *Herbaario (Gerbari)* taas krasnodarilaisen vanhustentalon naisista. *Herbaario* on valloittava tarina elämäniloisista vanhuksista, jotka valmistautuvat talon kauneuskilpailuun, torailevat keskenään, ovat mustasukkaisia harvoista miehistä, hoitavat lemmikkieläimiään – ja puhuvat avoimesti jopa seksuaalikoemuksistaan. Ympärillä leijuu eräänlainen autuaan onnen, mutta myös eletyn elämän ja kaipuun nostalginen atmosfääri.

Kinoteatr.doc-tuotantoa luonnehtii nuorekas, kepeä kuvaus-tyyli. Ohjaajien *kinoglaz* -kameraobjektiivina on kuin utelias, tutkiva silmä. Se kohtaa henki-

lönä tuoreeltaan, yllättäen, ilman käsikirjoitusta (joka silti selvästi on olemassa). Kevyt filmauskalustokin antaa aiheen puhua jopa eräänlaisesta ”kevytrealismista” – tyylisuunnasta ja sukupolvesta, joka näkee maailman aivan uusin silmin.

Myös Tampereen elokuvajuhlilla 5.–9. maaliskuuta esitettiin lisää venäläisiä dokumentteja ja lyhytelokuvia vuosilta 2002–2007. Näytteillä oli kokonainen Kino Rossija -erityisohjelmisto. Mukana olivat päässeet esimerkiksi animaattori Svetlana Filippovan maalauksellinen ”vesivärielo-kuva” *Sarahin tarina (Skazka*

*Sari*) ja kekseliään Anastasija Žuravlevan *Varokaa, ovet avautuvat!* (Ostorožno, dveri otkryvajutsja!), jossa ohjaaja leikittelee metrossa matkustavilla napeilla. Myös Katja Grohovskajan miehen ja koiran hiljaisesta ystävytydestä kertova *Kaksikko (Dvoje)* ja Mihail Zeležnikovin lapsuusmuistelu *Kokoelma N:o 1 (Kollektsija No1)* olivat poikkeuksellisen koskettavia elokuvatarinoita. Kolmen ohjaajan, Maria Miron, Pavel Medvedevin ja Sergei Krivosudovin filmit olivat mukana arvostetussa kilpailusarjassa.

**Pentti Stranius**

---

## Imaginisti Mariengof

**Tomi Huttunen: *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Tsiniki. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenie, 2007.***

Tomi Huttusen teos Anatoli Mariengofista on huomattava panos venäläiseen filologiaan. Se on perinpohjainen ja luotettava tutkimus kirjailijasta, joka on aivan aiheellisestikin nostettu esiin nyt, kun koko venäläistä modernismia tarkastellaan uudelleen nykyhetkestä käsin. Kutsuessani kyseistä teosta enemmän kuin väitöskirjaksi tarkoitan seuraavaa. Tavanomainen väitöskirja paljastaa meille jotakin uutta aikaisemmin tarkastellusta kysymyksestä tai kanonisesta hahmosta. Tomi Huttusen väitöskirjan sankari, imaginisti Mariengof, on sen sijaan kaukana kanonisesta. Päinvastoin, kulttuurissa – en sano ”tieteessä”, sillä kuten kirjan lähdeluettelosta voi päätellä, monien filologiien keskuudessa imaginismilla on jo vankka asemansa – kulttuurissa Mariengofilla on hieman epäilyttävä maine kolmannen luokan kirjailijana, joka oli nuoruudessaan keikari ja elämäntitsijä ja myöhemmin lyhyttä mainetta nauttanut

kirjailija, joka ansaitsi elantonsa skandaalinkäryisillä muistelmilla, näytelmillä ja elokuvakäsikirjoituksilla. Onneksi kulttuurissa menneet maineet voidaan kumota, ja filologian rooli kulttuurissa onkin, OPOJAZin (*Obščestvo po izuštšeniju Poetičeskogo Jazyka*) ilmaisia käyttäkseni, tehdä mahdolliseksi aikaisemmin marginaalissa olleiden hahmojen kanonisoituminen. Siten venäläisen futurismin historiassa on viime vuosina asetettu yhä rohkeammin etualalle Krutšonih, joka oli aikaisemmin täysin ylistettyjen nerojen, Hlebnikovin ja Majakovskin, varjossa.

Toisella tavalla ja toisista syistä, mutta aivan yhtä ansaitsemattomasti myös Anatoli Mariengof on jäänyt aikojen saatossa varjoon. Tomi Huttusen kirja ei ole vain tieteellinen tutkimus. Se on myös askel eteenpäin tärkeän kulttuuriteon tiellä. Ensiksi Huttunen johtaa Mariengofin marginaalisuuden paradoksaalisen imaginistisen dandyn positioon, jossa painopiste oli ”näkyvässä näkymättömyydessä”. Hän osoittaa, että marginaalisuus ei aina tarkoita katoamista, vaan se