

Sota ja sodanvastaisuus neuvostoelokuvassa

Pasifismi oli pannassa Neuvostoliiton sisällä vielä neuvostovallan viimeisinä vuosikymmeninäkin, vaikka puoluevaltio virallisesti tuki sekä rahallisesti että aatteellisesti länsimaiden rauhanliikkeitä. Ainakin niin kauan kuin lännen pasifistit ja aseistakieltäytyjät ymmärsivät olla arvostelematta puna-armeijan sankaritekoja, Tšekkoslovakian “veljellistä” miehitystä tai “neuvostoapua” Afganistanille. Lokakuun vallankumous ja Suuri Isänmaallinen sota olivat niitä neuvostokansan identiteettiä ylösrakentavia kanonisoituja Pyhiä tapahtumia, joihin liittyvä verisyys ja väkivalta oikeutettiin sosialismin yleisinhimillisillä päämäärillä. Tästä syystä myös neuvostoelokuvan aito sodanvastaisuus – mitä se sitten lieneekään? – ei ollut ollenkaan itsestäänselvyyttä.

Sotaelokuvan genre on juuri siinä mielessä kiinnostava, että mainetta niittäneet filmit ovat usein aiheuttaneet keskustelua, onko kyseinen elokuva sodanvastainen vai ei. Keskustelua on käyty Suomessakin, esimerkiksi vanhan ja uuden *Tuntemattoman sotilaan* ympärillä. Tämä koskee myös 1970-80-lukujen kuuluisia Vietnam-filmejä *Ilmestyskirja*, *Nyt, Kauriinmetsästäjä*, *Platoon* ja *Full Metal Jacket*, jotka oman tulkintani mukaan ovat ns. sanomansa ja sisältönsä puolesta ilman muuta sodanvastaisia. Stanley Kubrickin ohjaama *Full Metal Jacket* on tässä mielessä meltei yhtä selvä tapaus kuin Dalton Trumbon, *Sotilaspoika*, jossa silpoutuneen sotilaan torso ruumis ja oudon monologin puhuttelevuus eivät jätä sanomaa kenellekään piiloon.

Virallinen valkokangas

Puna-armeijan voittoon päättynyt kilpajuoksu Berliiniin, Suuri Isänmaallinen sota, aiheutti ennennäkemättömän elokuvavyöryän valkokankaalle oikeastaan vasta 1950- ja 60-luvuilla. Aikaisemmin aiheen käsittelyä edes joltisenkin “totuudenmukaisesti” vaikeutti Josif Vissarionovitšin kaikkivaltias hahmo. Stalinhan oli saanut oman tulkintansa sodasta jo hoviohjaaja Mihail Tšiaurelin kautta, filmissä *Berliinin kukistuminen* (1949). Siinä Stalin on kaikkivoipa nero, sodan ainoa sankari ja kansojen ystävyysintia edustavat nimenomaan mukaan ympätyt etniset ryhmät, täydelliset stereotyypit siitä millaisena kansojen sulatusuunina ja ystävyyslinnakkeena puoluevaltio haluttiin nähdä. Berliinin kukistumisen loppukohtauksessa Stalin – Stalinia viidessätoista elokuvassa näytellyt Mihail Gelovani – siunaa rintamalla taistelleiden nuorten liiton. Pari katsoo silmät loistaen sodan todellista sankaria ja voittajaa, joka käy välillä lentelemässä myös Berliinin yllä tutkailemassa taistelumaisemia. Toisaalta, elokuvan monet taistelujaksot ovat kaikessa romanttishoitoisuudessaan peräti kauniita ja vakuuttavia.

Eräs tunnetuimpia neuvostokauden virallisia speksaakkeleja Suuresta Isänmaallisesta sodasta on Juri Ozerovin ohjaama mammuttielokuva, viisiosainen *Osvoboždenije* (Vapauttaminen/Vapautuminen). Se valmistui vasta 1960-70-lukujen vaihteessa ja on ollut siitä lähtien Voiton päivän juhlinnan kestoosuusosikkeja. Jo filmin nimi viittaa suoraan puna-armeijan rooliin myös Euroopan

kansojen vapauttajana fasismin ikeestä. *Osvoboždenije* etenee kronologisesti sodan alkuvaiheista, siis Brestistä Berliiniin, ja välillä on pikkutarkkaa strategian ja päämajan avainhenkilöiden esittelyäkin. Toisaalta mahtavat joukkokohtaukset kertovat myös, kuinka valtavia määrärahoja neuvostoelokuvaan stagnaation vuosina tuhlatiin. Tässä filmissä tosin tavallisen sotilaankin rooli tulee välillä näkyviin. Teknisesti Ozerov onnistuu loistavasti eikä elokuva lavastuksen speksaakkelimaisuudessa tai huikeissa, lukuisin kameroihin tallennetuissa taistelujaksoissa häviä mitenkään Hollywood-viihteelle. Sota on myös elokuvallisesti vaarallisen kauniista ja sankareita riittää niin johtoportaa kuin rintamalla. Silti *Osvoboždenije* on ideologisesti tyrmistyttävän mustavalkoinen ja sisällöllisesti tyhjä, pelkkä kiiltokuva niistä kärsimyksistä, joita sotatila aiheutti Ukrainan, Valko-Venäjän, Baltian ja koko Euroopan puoleisen Neuvostoliiton siviiliväestölle ja sotilaille. Sodanvastaisuutta siitä on turha hakea.

Sergei Bondartšukin ohjauksessa *He taistelivat synnyinmaansa puolesta* (1975) on rintamakuvausten karuudessa jo selvästi astetta rehellisempi. Se myös keskittyy paremmin yksilötasolle ja on muodoltaan lähes yhden joukkueen selviytymistarina sodan melskeissä. Bondartšukin filmi on myös täynnä hienoja roolisuorituksia; erityisen syvällisen tulkinnan tekee kirjailija-ohjaaja-näyttelijä Vasili Šukšin sotamies Lopahinin roolissa. Tämä rooli jäi monipuolisen Šukšinin viimeiseksi – hän kuoli sydänkohtaukseen elokuvan filmauksissa. Sergei Bondartšuk oli virallinen ja vihattukin filmimoguli, joka taitteili elokuvaministeriö Goskinon

suureleellisellä tuella ja jolla oli suhteet suoraan Kremliin. Hänelle kuuluu kuitenkin kunnia myös merkittävästä sodanvastaisesta elokuvasta – *Ihmisen kohtalosta*. Se valmistui suojasää-vuosi-
na, 1950-luvun lopulla. Mihail Šolohovin tekstiin perustuvassa *Ihmisen kohtalossa* sota on taustalla; kyseessä on riipaiseva kertomus rintamamiehen ja orvoksi jääneen pikkupojan suhteesta heti sodan jälkeen. Sota on usein taustalla myös tähän tematiikkaan tiukasti nivoutuviissa vakoliija-filmeissä, joita tehtiin erityisesti televisiolle. Niistä ansiokkain on Suomessakin esitetty sarja *Kevään seitsemäntoista hetkeä* 1970-luvulta. 1950-luvun lopulle ja 1960-luvun alkuun ajoittuu myös muutaman muun erilaisen sotatarinan filmatisointi. Näistä inhimillisistä ja pehmeistä rintamakuvauksista kuuluisin lienee Mihail Kalatsovin *Kurjet lentävät* (1957), jota pidetään eräänä suojasää-kauden ainelokuvana. Sen henkilöhaivat ovat monivahteisia; erityisesti kauden “seksisymbolin” Tatjana Samoilovan roolitulkinta hätkähdyttää yhä.

Dokumenttien ongelmallisuus

Sotadokumentit ovat epäilemättä dokumenttielokuvan vääristellyn alalaji, kaikkialla maailmassa. Neuvostoliitossa valokuvia alettiin retusoida jo hyvin varhaisessa vaiheessa, kun niistä piti poistaa milloin trotskilaisia, milloin buharinilaisia. Myös sotakuvia lavastettiin ja vääristeltiin kautta neuvostohistorian.

Lokakuun vallankumous kanonisoitiin ja vietiin visuaalisesti “massojen tajuntaan” paljolti Sergei Eisensteinin elokuvilla. *Lakko*, *Panssarilaiva Potemkin* ja *Lokakuu* olivat ne filmit, joilla kasvatettiin yhä uusi sukupolvi pikkupioneereja. Käytännössä monelle neuvostokansalaiselle Eisensteinin elokuvat muuttuivat

vuosien varrella dokumentin-omaiseksi sankariepoksiksi vallankumouksellisesta menneisyydestä. Ne olivat totta, puoluevaltion ikihoma dokumentti vallankumouskehityksestä ja vuodesta 1917.

Sotadokumenttien, valokuvien ja filmien, lavastusta ja vääristelyä on harrastettu kaikkialla, mutta Neuvostoliitto vei tämän tyylilajin absurdeihin mittoihin. Tunnetut ohjaajat, kuten Andrei Tarkovski ja Aleksei German ovat kertoneet millaisiin lavastuksiin he ovat eri elokuva-arkistoi-
sa törmänneet. Kun Tarkovski etsi *Peili*-elokuvaansa sopivia dokumentteja sotakohtauksista, hän löysi useita duplikaatteja, jotka kuvasivat ikään kuin samaa taistelutilannetta. Johtopäätös oli selvä: sotilaat pantiin näyttelemään rynnäköä kameran eteen, kohtaus toistettiin ja paras otos esitettiin yleisölle. German huomasi puolestaan sattumalta, että kaatuneiden saksalaisten ruumistöykkiöissä monen sotilaan housunnapit olivat auki. Miksi? – hän kysyi kirjailija-sotakirjeenvaihtaja Konstantin Simonovilta ja tämä vastasi auliisti. Puna-armeijan sotilaat tai siviiliväestö ryösti taisteluissa kaatuneet ilki-alastomiksi. Kun kirjeenvaihtajien auto tuli paikalle, mukana oli aina varalta saksalaissotilaiden asusteita ja manteleita, jotka puettiin ennen kuvausta kaatuneiden ylle. Kuka pa siinä pakkasessa ja kiireessä olisi viitsinyt ruveta napittamaan vihollisruumiin housuja...

Ei ole silti mitään syytä väheksyä eturivin dokumenttiohjaajien upeita sotaa käsitteleviä töitä ja heidän vaikutustaan muidenkin maiden elokuvataiteeseen. Jos Dziga Vertov oli omaperäinen dokumenttielokuvan pioneeri jo 1920-luvulla kehitellessään Kinoglaz-tyyliään, niin 1960-luvun tunnetuimmat nimet muistetaan myös kautta maailman. Mihail Rommin viimeiseksi jäänyt dokumentti *Arkipäivän fasismi* (1965)

on legendaarinen elokuvaker-
tomus Kolmannen valtakunnan noususta ja tuhosta, Roman Karmenin *Läpi teräsmyrskyn* (1965) paikoitellen vavahduttava tarina ja kattava kokoomadokumentti Suuresta Isänmaallisesta sodasta. Karmenhan oli se ohjaaja, joka tallensi Saksan 6. armeijan tappion Stalingradissa, punalipun (lavastetun) pystyttämisen Berliiniin valtiopäivätalon katolle sekä Nürnbergin sotarikosoikeuden vuoden 1946 dokumentissa *Kansojen oikeus*. Useamman ohjaajan toteuttama *Muisto* (1972) kuvaa puolestaan uudella tavalla, ihmisten tarinoiden kautta, 30 vuotta aikaisemmin käytyä Stalingradin taistelua.

Sensuroitu sota

Oma lajinsa ovat neuvostoeloku-
kuvassakin filmit, joissa sota-
tapahtumat on häivytetty lähes
minimiin ja sota esiintyy tavallaan
vain ihmiskohtaloissa tai muistoissa.
Tämän kategorian virallisista filmeistä on
tunnetuin ehkä Andrei Smirnovin ohjaama
Sotakaverit (*Belorusski vokzal*,
1969) Se on eräänlainen tragi-
komediakin – ja ilman muuta selkeä
sukupolvielokuva, kuten aikanaan sensuurin hampaisiin
joutunut Marlen Hutsijevin *Olen 20-vuotias*
(1962-65). Hutsijevin filmi kertoo
hienoviritteisin takautumin sodasta ja
isä-poika-suhteesta ja osoittaa arkipäivän
tasolla, miten valtava vaikutus myytil-
lä Suuresta Isänmaallisesta sodasta oli
seuraaviin sukupolviin ja seuraavien
vuosikymmenten aatemaailmaan. *Olen 20-vuotias*
-elokuvan sensoreita ärsytti nimenomaan
sen nuorten sankarien huolettomuus,
arkirealistinen kuvaustyyli, rento 60-lukulainen
vapaa-ajanvietto ja dialogi, jossa vanhat
arvot varovaisesti kyseenalaistetaan.

Andrei Tarkovskin varsinainen esikoiselokuva *Ei paluuta* (1962) sijoittuu suoraan sota-aikaan,

ja siinä Ivan-pojan onnellinen rauhan ajan lapsuus kuvataan runollisin takautumin. Juuri tämä jyrkkä kontrasti – ja Tarkovskille ominainen runokieli – epäilytti aikalaissensoreita, mutta elokuva kuitenkin sallittiin paljolti poliittisen suojaäävaihheen ansiosta. Kuuluisan *Peilin* kanssa Tarkovskilla oli vaikeuksia esimerkiksi niissä kohtauksissa, joissa hän käyttää sota-ajan realistisia dokumenttikuvia tai Ussurijoelta Venäjän ja Kiinan selkkauksesta kuvattua materiaalia.

Tunnetuin 1970-luvun alussa kokonaan kielletty sotaelokuva oli Aleksei Germanin ohjaama *Teiden vartiointi*. Sen alkuperäisnimi oli *Operaatio Hyvää uutta vuotta*, ja German työsti käsikirjoitusta kirjailija-isänsä Juri Germanin kanssa jo monta vuotta aikaisemmin. *Teiden vartiointin* kieltäminen lopetti ohjaajan työuran pitkäksi aikaa, mutta täydellinen hyllytys ei ollut Germanille mikään yllätys. Elokuva on juoneltaan rintamakuvaus, mutta sen keskeinen henkilö on ns. vlassovilainen isänmaanpetturi, josta on tehty varsin sympaattinen antisankari verrattuna ärhentelevään politrukkiin. Myös Larisa Šepitko joutui hienon ”raamatullisen” *Nousu*-filmensä kanssa sensorien kynsiin 1970-luvun puolivälissä, mutta elokuva päätettiin kuitenkin lopulta levitykseen – huhujen mukaan siksi, että se miellytti valkovenäläisiä puoluejohtajia. Germanin ja Šepitkon filmien sensurointirytykset kertovat siitä, kuinka arkoja teemoja petturuus ja pelkuruus olivat neuvostosota-elokuvassa.

Elem Klimovin *Tule ja katso* (1985) on tunnelmiltaan hieman Coppolan ohjaaman *Ilmestyskirjan* kaltainen, joten sen suosion myös lännessä ymmärtää. Aiheen suhteen Klimov on kuitenkin lähempänä Andrei Tarkovskin *Ei paluuta* -filmiä. Kummassakaan ei ole sankaria, vaan Suuri Isänmaallinen sota tuhoaa nuoren pää-

henkilön lapsuuden ja sielunelämän kokonaan. Klimovin elokuva ei enää pahemmin sensuroitu, glasnost- ja perestroika-politiikka teki jo tuloaan. Vaikuttavinta sodanvastaisuutta on *Tule ja katso* -filmin hypnoottinen loppujakso. Kaikki sodan karmeudet kokenut 14-vuotias Fljora (Aleksei Kravtšenko) tuijottaa hypnoottisin silmin rapakossa kelluvaa Hitlerin valokuvaa – ja painaa liipaisinta yhä uudelleen ja uudelleen. Samalla historia kiertyy taaksepäin. Kuva kuvalta Hitler nuortuu kunnes pikku-Adolf istuu valokuvassa äitinsä sylissä. Silloin Fljoran kiväärinpiippu laskee. Lapsi ei voi ampua lasta, vaikka omat pikkusiskot teurastettiinkin ladon seinustalle pistimin Valkovenäjällä vuonna 1942.

Tule ja katso perustuu Ales Adamovitšin teokseen *Hatynin tarina*. Valkovenäläinen kirjailija ja elokuvakäsikirjoittaja Adamovitš ehti olla itsekin nuore-

na partisaani. Mihail Gorbatšovin vuosina (1985-91) hänestä tuli ensin Moskovan elokuvataiteen tutkimuslaitoksen uudistusmielinen johtaja ja sitten kansanedustaja. Ohjaaja Elem Klimov kasvoi nuorukaiseksi Stalingradissa ja teki Gorbatšovin vuosina suoranaisten vallankumouksen elokuvatyöntekijöiden liitossa. Olikin suuri onni, että tämä kantapään kautta Suuren Isänmaallisen sodan kokenut kaksikko liittoutui *Tule ja katso* -filmin sodanvastaisen sanoman taakse – juuri Neuvostoliiton hajoamisen kynnyksellä. Samalla sota-aiheista yleensä niin mahtipontisesti kertova neuvostotelokuva uudistui rajusti viime metreillä. *Tule ja katso* on ilmestyskirjamainen näky ihmisen pahuudesta. Se tuntuu iholla ja on suurten sodanvastaisten filmien tapaan täysin yleismaailmallinen ja ajaton.

Pentti Stranius

Viro EU:n ja demokratian tiellä

Kristi Raik: *Democratic Politics or the Implementation of Inevitabilities? Estonia's Democracy and Integration into the European Union*. Tartto: Tartu University Press, 2003.

Kristi Raik tutkii erinomaisessa väitöskirjassaan sitä, miten Viron integroituminen Euroopan unioniin on suorasti ja epäsuorasti vaikuttanut demokratian kehittymiseen Virossa. Raik käyttää laajaa demokratian käsitettä, jonka mukaan demokratia ei ole vain tiettyjen institutionaalisten ehtojen täyttymistä, kuten vapaiden vaalien järjestämistä, vaan edellyttää muunkinlaista poliittista osallistumista, plura-

listmia, hallinnon läpinäkyvyyttä ja julkista keskustelua. Raikin lähtökohta on, että toisin kuin usein oletetaan, integroituminen EU:hun ei ole ollut ainoastaan siunauksellista Viron demokratian kehittymiselle. Pääargumentti on, että vaikka EU on monin tavoin tukenut demokratisoitumista, samanaikaisesti EU:hun integroituminen on tullut asettaneeksi rajoituksia demokraattiselle politiikalle.

Raik identifioi ”laajentumisen/integraation logiikassa” neljä perusprinsiippiä, itsestään selvinä pidettyä EU:n laajentumista ja EU:hun integroitumista koskevan puheen ja ajattelutavan takana olevaa premissiä, jotka