

# Unohdettu valkokangas:

## Sensuroitu elokuva Neuvostoliiton periferiassa 1960-80-luvuilla

Pentti Stranius

Venäjän historiaa, erityisesti neuvostokautta ja sen yhteiskuntajärjestelmää on tarkasteltu useimmiten suurten keskusten, lähinnä Moskovan tai sen opponentin, Pietarin, näkökulmasta. Tutkimusvinkkelinä on sinänsä looginen, olivathan puoluevaltion politiikan ja talouden rakenteetkin reaaliosialismissa korostetun vertikaalit. Venäjä-kuva voi kuitenkin vääristyä, jos kaikki tutkijat katsovat neuvostoperiferiaa tai nykyistä Venäjää pelkästään Kremlin muurien suojista.

Tämä optinen — ja erityisesti politologinen — harha ei ole ongelmaton kulttuurintutkimuksessa, jossa reuna-alueet ovat joskus pelkkä keskusta imitoiva, unohdettu jättömaa. Pietarilainen kulttuurielämä voi siten päätyä edustamaan venäläistä kansankulttuuria samalla lavastuksella, millä imperiumin lähetystehtävää toteuttanut ”kaikin puolin kehittynyt neuvostokansalainen” muutti kansalliset kulttuurit moderniksi neuvostoliittolaisuudeksi. Siinä sivussa esimerkiksi pienten tasavaltojen neuvostoelokuvesta tuli usein kiiltokuvamainen tai romantisoitu matkailumainos — sosialistisen arkirealismia ja toisen todellisuuden pöyhkeä paradoksi (ks. esim. Johnson 2001, 92-98).

Neuvostoliiton epävirallinen elokuvakulttuuri oli täynnä poikkeuksia. Georgianaisen tai kirgisialaisen, ukrainalaisen tai virolaisen kansallisen älymyönteisen vastarinta Moskovan elokuvaministeriön (Goskino) sensuurijärjestelmää ja yhdenmukaistavaa kulttuuri-

vyörytystä kohtaan näkyi neuvostovaltion viimeisinä vuosikymmeninä yhtä hyvin elokuvateollisuudessa kuin kirjallisuudessa. Ellei muu auttanut, aseeksi otettiin huumori, jolloin imperiumin keskusvallan lähettiläät ja reunamaiden neuvostoliittolaistajat saivat usein kuulla kunniansa tai heidät naurettiin suohon, ainakin selän takana<sup>1</sup>.

Elokuvia oli paljon hankalampi tehdä pöytälaatikoon kuin kirjoja, joten sensuuri pystyi puuttumaan arveluttavaan tuotantoon helpommin kuin kiellettyjen kirjailijoiden salaiseen ammatinharjoittamiseen. Mutta myös elokuvassa toistui sama toisinaisajattelun historia kuin kirjallisuudessa: käsikirjoitukset eivät palaneet eivätkä useimmiten edes elokuvien esityskopiot, vaikka paloarasta nitraattifilmistä kysymys olikin. Aina löytyi tunnollisia — tai järjestelmän kannalta vähemmän kunnollisia — kulttuurin entusiasteja tai hallintovirkamiehiä ja pedanteja, rohkeita arkistoihmisiä, jotka halusivat säilyttää myös kaiken kielletyn tai sensuroidun jälkipolville. Moskovan elokuva-arkiston (Gosfilmofond) hyllyillä lepäävät edelleen useimpien Neuvostoliitossa kiellettyjen elokuvienkin negatiivit, jopa monet kopiot.

### Hyllytysten estetiikan yleislinjat<sup>2</sup>

Esittelen tässä artikkelissa ensin lyhyesti neuvostovaltion sensuuripolitiikan yleislinjat. Sen jälkeen pääpaino on sillä vähemmän tunnetulla Neuvostoliiton reuna-alueiden elokuvatuotannolla, joka joutui syystä tai toisesta hankaluuksiin Goskinon byrokratian kanssa. Mitään kattavaa elokuvahistoriallista tavoitetta tällä artikkelilla ei ole.

Sosialistisen realismin kolmen P-kirjaimen sääntöön (puoluekantaisuus, patriotismi, positiivinen

sankari) pohjautuvan elokuvasensuurijärjestelmän luomista hiottiin lähimain puoli vuosisataa, 1935–1985. Silti valtiollisen elokuvapolitiikan periaatteiden selvittäminen ei ole aivan helppoa, koska sensuuri perustui 1) enemmän ideologiaan kuin lakiin, 2) enemmän sovittuihin, vaihtuviin käytäntöihin kuin kirjallisiin määräyksiin ja 3) enemmän henkilösuhteisiin ja yksityistapauksiin kuin pysyviin puolueperiaatteisiin. Näin poikkeukset säännöistä olivat hyvinkin mahdollisia. 1920-, 30- ja 40-luvuilla mitään valtiollista sensuurijärjestelmää ei varsinaisesti edes tarvittu. Elokuvatuotanto oli niin pientä ja terrorin pelko sen verran suurta, että Stalin ja hänelle uskolliset kulttuuripiirit saattoivat helposti kontrolloida koko taidealaa henkilökohtaisesti.

Toisaalta sosialistinen realismi, joka vaati periaatteessa maailman kuvaamista sellaisena kuin se on, oli huono tekosyy elokuvan kahlitsemiselle. Juuri elokuvanhan piti näyttää ja heijastaa kaikki paljaimmillaan, ainakin teoriassa. Tämä totuudellisuus alkoi olla erityisen vaarallista silloin, kun kameralla pitikin peittää ja vääristää — vaikkapa kaukaisten neuvostotasavaltojen periferia ja oudot kulttuuritraditiot. Kun totuus vankileirien saaristosta kulakki-murhien ja terrorin jäljiltä ei enää ollutkaan kaunista ja innostavaa katseltavaa, elokuvan tehtäväksi tuli illuusioiden jatkaminen valheen keinoin. Esimerkiksi tunnetun ohjaajan, Dziga Vertovin *Kinoglaz*-aatteet uudenlaisesta neuvostodokumentista totuus elokuvana heitettiin 1930-luvulle tultaessa romukoppaan siinä missä Sergei Eisensteinin intellektuaaliset montaasiopitkin. Peittämisen ja vääristämisen oikeutus tuotettiin ideologiaan ja luokkataisteluun vedoten ja perusteltiin elokuvan kasvatustehtävällä, lupauksilla luokkataistelun jälkeisestä valoisasta tulevaisuudesta. Elokuva suuntasi katseet tulevaisuuteen, kommunistiseen utopiaan, ei rujoon arkipäivään.

Ensi vaiheessa sallitun ja kielletyn rajat määräytyivät peilauksella kirjallisuuteen, joka on kautta historian ollut venäläisen kulttuurielämän primus motor. Elokuvaministeriön esiaste, Valtion elokuvakomitea (Goskino, alunperin Gosfilm) perustettiin vasta vuonna 1938, suoraan kansankomissaarien neuvoston alaisuuteen. Sen perustehtävä oli hyväksyä jokaisen valmisteilla olevan elokuvan käsikirjoitus

ja tuotantobudjetti. Hyväksytyistä suunnitelmistä ei saanut enää studioissa poiketa. Tämä sääntö latasi paljon vastuuta elokuvakäsikirjoittamiseen, josta tulikin Neuvostoliitossa — toisin kuin Euroopan elokuvamaissa — tarkkoja pykälää noudatteleva kaunokirjallisuuden muoto. Toisaalta myös klassikkokirjallisuuden filmatisoinnit yleistyivät ja samalla latistuiivat usein sivu sivulta kootuiksi elokuvatarinoiksi.

Goskinon ja paikallisten studioiden (esim. Mosfilm, Lenfilm, Gruziafilm, Kazahfilm, Azerbaidžanfilm, Tallinfilm) välinen kirjeenvaihto ja erilaisten määräysten ja päätösten lisääntymisen osoittaa, että vasta 1960- ja 70-lukuja voidaan pitää varsinaisen valtiollisen elokuvapolitiikan muotoutumisen lopullisena ajankohtana. Vasta silloin myös elokuvatuotanto alkoi kasvaa räjähdysmäisesti: elokuvia tuotettiin useampi sata vuosittain. Vaiheittaisen elokuvanteon hitaudesta ja byrokraatiasta johtuen kävi niin, että esimerkiksi suojasää-kauden erilaiset elokuvat valmistuivat vasta 1960-luvun toisella puoliskolla, Nikita Hruštševin syrjäyttämisen (1964) jälkeen. Ne näkivät päivänvalon aivan toisenlaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa (Prahan kevään ja syksyn, Tšekkoslovakian miehityksen — 1968 — ja stagnaatiopolitiikan tuntumassa) kuin missä niiden tekemiselle oli vielä näytetty vihreää valoa.

Valtiollinen sensuurijärjestelmä, joka oli osittain myös brežneviläinen vastaus hruštševiläiselle suojasää-liberalismille, muotoutui kolmivaiheiseksi:

1) Elokuvasensuurin ensimmäinen ja tärkein vaihe oli puoluevaltiolle tyypillinen ideologinen vaikuttaminen. Ideologisia peruspilareita taide-elämässä olivat marxismi-leninismi, sosialistinen realismi, luokkakantaisuus ja neuvostopatriotismi — aina ajankohdan tulkinnan ja tulkitsijan mukaan. Mielivaltaa levitettiin kulttuurin alalla toimivien keskusliittojen julkilausumin ja asetuksin, jotka neuvostotasavaltojen tasolla usein vielä jyrkkeneivät. Yleensä niiden sävy oli 1960-luvulta lähtien kuitenkin hyvin varovainen ja peitelty. Puhuttiin “taiteellisen tason kohentamisesta” tai tuomittiin “nurkkakuntainen nationalismi”, “subjektivismi” ja “formalismi”. Mutta asetusten varoituksia ja vih-

jeitä osattiin hyvin lukea rivien välistä ja elokuvanteikijöistä tuli loistavia itsesensoreita, mikä oli tarkoituskin<sup>3</sup> (Haastattelusta enemmän — ks. Viljanen, M. & Stranius, P. 1990).

Sisäistetty miliisijärjestelmä toimi usein tehokkaasti. Aleksandr Askoldovin ohjaamassa kielletyssä *Komissaarissa* (1967) pääroolin näytellyt Nonna Mordjukova (Mordjukova 1996) toteakin myöhemmin TV-haastattelussa, kuinka hän häpesi 1960-luvulla sitä, että oli ollut mukana ideologisesti arveluttavassa elokuvaprojektissa. Mordjukovan mukaan näyttelijöille ei tullut mieleenkään lähteä kampanjoimaan mm. juutalaissympatioista ja kansalaissodan historian vääristelystä syytetyn *Komissaarin* hyllytystä vastaan. Puolueen katsottiin tuntevan paremmin ideologiset kysymykset (ks. Mordjukova 1996). Ohjaaja Askoldov sen sijaan taisteli sitkeästi elokuvansa puolesta ja hänet hyllytettiin 20 vuodeksi. *Komissaarista* tuli kuitenkin 1980-luvun lopulla eräs tunnetuimmista perestroika-ajan elokuvasymboleista Aleksei Germanin ohjaaman *Ystävieni, Ivan Lapšinin* (1985) ja Tengis Abuladzen *Katumuksen* (1986) ohella.<sup>4</sup>

2) Hyllytysten estetiikan toisessa vaiheessa urakoivat Goskinon pääsensorit, varsinaiset punakynät. Toinen vaihe käynnistyi vasta sitten, kun joku studio — useimmiten Lenfilm, Tallinfilm tai Gruziafilm — oli osoittanut tavallista sitkeämpää kansalaisrohkeutta yrittämällä läpi kaavoista poikkeavaa tuotantoa. Tässä vaiheessa elokuvakäsikirjoitus oli jo läpäissyt studion oman sensuurin, ns. elokuvatoimittajien kollegiaalisen käsittelyn taiteellisessa neuvostossa. Joka studiolla hääri oma ahkera toimittajakuntansa, joka vastasi neuvostokansan maku- ja näkyelämyksistä valkokankaalla. Joukkoon kuului hyvin yksitotisia kriitikoita, mutta myös loisteliaita taiteentuntijoita ja kynäilijöitä. Parhaimmillaan kollegio saattoi tosiasias-  
sassa nostaa elokuvataiteen tasoa, pahimmillaan tyrmätä innovatiiviset ideat alkutekijöihinsä<sup>5</sup>.

3) Hyllytysten estetiikan kolmas vaihe tarkoitti elokuvan esityskieltoa, mistä päätettiin lopullisesti Moskovan Goskinossa. Valmiin elokuvan kieltäminen oli ääritoimi, johon turvaututtiin erittäin harvoin. Elokuvabyrokratian kaksi ensimmäistä vaihetta takasivat sen, että aatteellisesti tai muuten arveluttavat hankeet tyrmäytyivät jo suunnittelu- ja käsikirjoit-

tusvaiheessa — ellei tuottajastudio jostakin syystä ollut kapinamielellä Moskovaan päin. Kielletyn elokuvan koko negatiiviaineisto ja mahdolliset jo valmistetut esityskopiot tallennettiin eli hyllytettiin Moskovan liepeillä sijaitsevan elokuva-arkiston, Gosfilmofondin, lukemattomien parakkivarastojen peränurkkiin. Sieltä ne löytyivät suhteellisen hyväkuntoisina Mihail Gorbatšovin valtakaudella (ks. Fomin 1996)<sup>6</sup>.

## Sirpin ja vasaran panttivangit

Hyllytysten estetiikan pelisäännöt vaihtelivat paitsi poliittisten suhdanteiden, myös sallittujen ja kiellettyjen elokuva-aiheiden ympärillä. Joskus neuvostoperiferiassa oli mahdollista kokeilla sellaista, mikä ei onnistunut Moskovan Hollywoodissa, Mosfilmin tai Gorkin studioilla (Johnson 2001, 92-98). Mutta vaara jäädä kiinni oli aina olemassa elokuvan tarkastusvaiheessa. Tunnetuin sensuroitu naisohjaaja Kira Muratova ohjasi ensimmäiset filminsä (*Lyhyitä kohtaamisia*, 1967; *Piikkiä jäähyväisiä*, 1971) Odessan studiolla. Moskovan Goskinon näkökulmasta Muratovan ranskalaisvaikutteiset uuden aallon elokuvat olivat pelkkää “ajanhukkamoraalin” ylistystä, ja ne päätyivät vuosiksi hyllylle. Myös muut merkittävät — ja Neuvostoliitossa peräti harvinaiset — naisohjaajat, kuten Dinara Asanova (Kirgisia), Lana Gogoberidze (Georgia), Larisa Šepitko (Ukraina), aloittelivat uraansa periferia-filmauksilla. Jokaisella heistä oli sittemmin omat tiukat taistelunsa Goskinon elokuvabyrokratian ja punakynien kanssa.

Jos neuvostoliittolainen ohjaaja halusi vaikeuksia, hän valitsi käsikirjoittajansa kanssa juonen tai teeman, joka käsitteli vaikkapa virallisen neuvostohistorian mustia aukkoja. Näin teki hyllytetty pietarilaisohjaaja Aleksei German (*Teiden vartiointi*, 1971), kun uskalsi puuttua Suuren Isänmaallisen sodan unohdettuihin puoliin ja käsitellä vlasovilaista isänmaanpeturia peräti inhimillisesti. Myös Aleksandr Askoldov kuului historian toisinnäkijöihin. Kielletty, mutta elokuvakerronnaltaan hyvin perinteinen neuvostoelokuva *Komissaari* on maininnan arvoinen nimenomaan siksi, että ohjaaja uskalsi rikkoa kansalaissodan valheellisen sankarimytti-ke-

hän ja kaiken kukkuraksi käsitellä juutalaisperhettä inhimillisenä yhteisönä kaikkien kauheuksien keskellä.

Jos halusi keskittyä rauhassa elokuvantekoon, ei kannattanut myöskään käsitellä lännen muoti-ilmiöitä tai repostella Neuvostoliiton omia epäkohtia, vaikkapa huumeiden käytön yleisyyttä Keski-Aasian neuvostotasavalloissa. Tähän syyllistyi Rašid Nugmanov, joka filmasi Kazakstanin huumemafiaa sivuavan rock-elokuvan *Piikki* (1988). Päästyään perestroikan ansiosta pikaisesti pannasta *Piikki* nousi 1990-luvulla kulttimaineeseen. Sen pääosassa näytteli nimittäin Viktor Tsoi (1962-90), nuorena kuollut Kino-yhtyeen rocktähti ja Venäjän ikioma Jim Morrison. Erittäin vaarallista oli tehdä myös kokeellista elokuvaa tai sivuta uskonnollisia motiiveja, kansantarustoja ja unohdettuja traditioita (Juri Iljenko — *Juhannusaatto*, 1968; Bulat Mansurov — *Muistojuhla*, 1972; Sergei Paradžanov — *Limnoituksen legenda*, 1984).

Kokeileva formalismi oli perinteinen elokuvankin helmasynty ja osasy Juri Iljenkon (s.1934) Ukrainassa ohjaaman *Juhannusaaton* (1968) välittömään hyllyttämiseen. *Juhannusaaton* tyyli oli korostetun 60-lukulainen. Se olikin ensimmäinen Neuvostoliitossa tehty psykedeelinen laajakangaselokuva, joka herkuttelee ukrainalaisen kansantaruston noituuksilla, surrealistisilla nävyillä, pakanallisilla ääniefekteillä. Iljenkon ohjaus pohjautuu Nikolai Gogolin samannimiseen kertomukseen ja eräisiin muihin ns. *Dikanka*-tarinoihin. Se on gogolilaisen kauhuromantiikan estoton, mutta hyvin elokuvallinen ilotulitusversio — kuva-asetelmiltaan välillä kuin Marc Chagallin maalaustaide. Äänen, värin ja kuvan yhteensovittaminen onnistuu tavalla, josta taiteellisten musiikkivideoiden tekijöillä olisi yhä paljon opittavaa.

*Juhannusaatto* käynnistyy kahden nuoren onnettomana rakkaustarinana. Nuori kasakka ja maankiertäjä Petro (Boris Hmel'nitski) myy sielunsa paholaiselle hankkiakseen kulta-aarten, jolla voi ostaa mieleisensä morsion, Pidorkan (Larisa Kadotšnikova). Paholaisen palvelemisesta joutuu maksamaan kovan hinnan — Petro juo aivonsa pellolle ja haihtuu viimein manalaan, josta Pidorka yrittää pelastaa sulhonsa itkettämällä jumalanäiti-ikonია. Elokuva on, kuten Gogolin ukrainalaisnovellit, täynnä siankär-

siä, pukinnaamoja, koirankuonoja, kukonnokkia, hevosenturpia — juominkeja, syöminkejä, noituutta, taras bulbia ja tummakutrisia kaunottaria. Rakastavaiset pyörivät välillä villissä kiimassaan seinillä ja katossa, aivan kuten Chagallin maalauksissa. Surrealistiset ravut mönkivät permannolla kantaen selässään palavia kynttilöitä. *Juhannusaatto* kuuluu elokuvaan, jotka siirtyvät väistämättä katsojan uniin...

“Tunnetko Ukrainan yön? Etkö? Katsele ja kuuntele sitten tarkoin. Kuu pälyilee maata keskitaivaalta — se loistaa ja hengittää. Ilma on yhtäaikaan ihmeellisen kuulas, viileä ja painostava. Jumalainen yö! Lumoava yö! Kylä nuokkuu mäellä kuin taitotuna, mökkien kalkitut seinät hohtavat yhä valkoisempina. Laulu on vaiennut. Kaikki on hiljaista. Neitseelliset piikkipaatsamat ja tuomet työntävät peiloissaan juuria kylmään lähdeveteen. Onko mahdollista, että Ukrainan yössä vaeltelisi maan päällä sellaisia kerskureita, jotka eivät uskoisi noitiin ja paholaiseen?” (Nikolai Gogol: *Vetšera na hutore bliz Dikanki*, 1831-32; suomennokset eri yhteyksistä — P.S.)<sup>7</sup>

Neuvostoelokuvan tuntemattomampiin suuruuksiin, ainakin Suomessa, kuuluu Georgian armenialainen Sergei Paradžanov (Sarkis Paradžanian, 1924-90), joka teki ensimmäiset elokuvansa Ukrainassa. *Juhannusaaton* ohjaaja Juri Iljenko toimi alunperin näiden elokuvien kuvaajana. Venäläisen elokuvaperestroikan vuosina Paradžanov nostettiin sellaisten mestarien rinnalle kuin Aleksandr Dovženko ja Andrei Tarkovski, mutta hän ei ehtinyt pitkään nauttia rehabilitoinnistaan.<sup>8</sup>

Sergei Paradžanov syntyi Georgiassa armenialaiseen perheeseen. Sotavuosina hän opiskeli musiikkia ja laulua Tbilisin konservatoriossa, mutta pääsi 1950-luvulla Moskovan elokuvakouluun. 1950- ja 60-luvulla Paradžanov ohjasi Ukrainassa, Kiovan studiolla, missä valmistui kaikki mahdolliset kansainvälisetkin palkinnot kahminut *Menneitten sukupolvien varjot* (1964). Mutta elokuva nautti Ukrainassa heti pystyyn, ja ohjaaja palasi hetkeksi toiseen kotimaahansa, Armeniaan. Siellä syntyi kiistelty merkkityö, *Granaattiomenan väri* (1969). Sen jälkeen alkoivatkin todelliset vaikeudet, ja Paradžanov joutui viettämään pakollista leirielämää

kolmeen eri otteeseen 1970-luvulla. 1980-luvun elokuvat *Linnoituksen legenda* (1984) ja *Ashik Kerib* (1988) näkivät päivänvalon Georgiassa.

Paradžanov on tunnetuista neuvosto-ohjaajista ainoa, joka vielä 1970-luvulla sai kokea leirielämän kauhut. Muodollisia ja keksittyjä syytteitä oli roppakaupalla: elokuvalliset ja yksityiselämän perversiot, homoseksualismi, työnvierokunta, valuuttakeinottelu. Vankeus vei terveyden, mutta ei tuonut tilalle katkeruutta, vaan entistä runollisemman, symbolisemman ja ulkoistavamman tavan arvostella neuvostosysteemiä sekä kertoa kansantarustoon ja raamatullisiin aiheisiin perustuvia näkyjä — ei tarinoita. 1980-luvun elokuvissa ei ole häivääkään murtunutta taikka katkeroitunutta Paradžanovia: kylähulluus, tanssi, laulu, värileikki ja romanttishohtoinen tuhanen ja yhden yön tarinoiden erotiikka rehottavat. Kauniissa, rehevissä ja iloisen eroottisissa kuvissa on myös häivähdyks ohjaajan ihailemaa Pier Paolo Pasolinia parhaimmillaan.

Leirielämän taakkaa Paradžanov kantoi arvokkaasti ja antoi puolileikkilisiä, ehkä puolivakaviakin neuvoja hieman itseään nuoremmalle Andrei Tarkovskille — vastaisuuden varalle: “Kyllä sinunkin Andrijuša pitäisi istua pari vuotta *zonalla*, että pääsisit elokuvan suurmiesten kastiin. Ei sinusta Venäjällä tule kunnan ohjaajaa missään muualla kuin leirillä... Kauheinta siellä on muuten se, kun ne tulevat keskellä yötä ja tarttuvat melkein hipaisemalla, kuin hyväillen jalkaasi. Silloin tajuat että taas on edessä siirto uudelle alueelle... Vaikka olisit diabeetikko, älä anna niiden rokottaa itseäsi. Älä ota piikkiä, vaikka tuntisit että on tulossa sydänkohtaus...., neulat steriloidaan vain sarkatakkiin pyyhkimällä...” (Iljenko 1990)

*Menneitten sukupolvien varjat* on runouden, musiikin ja maalaustaiteen välimaastossa liikkuva folkloristinen väri-ilottelu. Se tuomittiin Ukrainan puo-

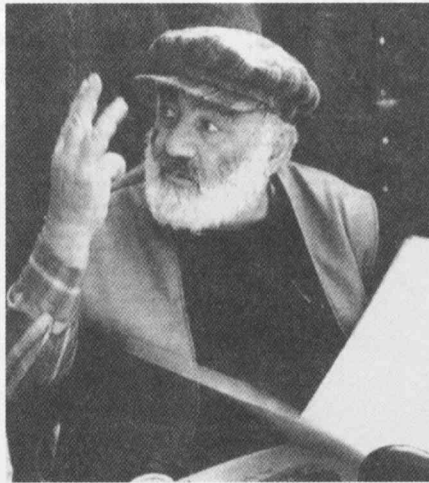
luelehdissä juoppohulluksi heureuneksi, taantumukselliseksi menneen palvonnaksi, noituudeksi ja “debiiliksi elokuvaksi”. Iloluontoinen Paradžanov sai perverssin leiman — 1980-luvun lopulla hän oli sen verran epäsovinnainen, että esiintyi huhujen mukaan

eräässä Moskovan perestroika-ajan elokuvapalaverissa asunaan pelkkä leveä kravatti.

Armenian kansallisorunoiijasta, 1700-luvulla eläneestä laulun kuninkaasta Sajat Novasta kertova *Granaattiomenan väri* valmistui Jerevanissa. Aiheen on täytynyt olla erityisen rakas kotimaansa musiikkiin, runouteen ja maalaustaiteisiin perinpohjin perehtyneelle Paradžanoville. Innoittajana oli myös samoihin aikoihin *Andrei Rublevia* viimeistelevä Andrei Tarkovski. *Granaattiomenan väri* meni täysin

ylä elokuvabyrokraattien ymmärryksen, sillä siinä Goskino joutui tekemisiin kokonaan puhtaan elokuvataiteen kanssa, jossa ei ollut pienintäkään elementtiä mistään järjellisestä tarinasta. Millään ilveellä siitä ei irronnut häivähdyksäkään sosialistista realismia. Tosin alkuperäisversion näkivät Paradžanovin filmiryhmän ohella vain muutamat luotetuimmista Goskinon punakynistä. Elokuva määrittiin uudelleenleikattavaksi vastoin ohjaajan tahtoa, ja työn teki Goskinon luotto-ohjaaja ja 1970-luvun keskeinen punakynä Sergei Jutkevitš.

Jutkevitš lyhensi ja leikkasi vuonna 1972 *Granaattiomenan väristä* vähän yli tunnin mittaisen esituskopion, jota Sergei Paradžanov ei koskaan hyväksynyt. Silti juuri tuo venäjänkielinen versio ja nimi vakiintuivat myös kansainväliseen levitykseen. Alkuperäisnimi oli *Nran Gouyne*, mutta *Granaattiomenan väri* tunnetaan myös *Sajat Novana*. Kun Paradžanov palaili vankileiriltä elokuvantekoon 1980-luvun alussa, Goskinossa pantiin Gruziafilmin uusi projekti, *Linnoituksen legenda*, merkille välittömästi: “Työn edetessä neuvoisimme poistamaan *Suramin linnoituksen legenda* -nimisestä filmistänne turhat uskonnolliset motiivit ja painotukset sekä keskittymään sosiaalisten konfliktien ja moraalisten ih-



Sergei Paradžanov

missuhdeongelmien kehittelyyn...”. (Goskinon päätoimittajan A.V. Bogomolovin kirje Gruziafilmin johtajalle, R.D. Tžeidzelle, ilman päivämäärää — ks. Fomin 1996)

Mutta *Linnoituksen legendaan* Goskinon sensuuritoimet eivät enää tehonneet, sillä uusi aika teki tuloaan elokuvapolitiikassa nopealla vauhdilla. Pere-

noita onnistuttiin nauhoittamaan tai videoimaan. Videoitujen pikkupalojen joukosta löytyy metafora myös ohjaajan omasta leirielämästä: “Jollakin mystisellä tavalla tämä sankari pääsee pakoon *zonalta* ja piiloutuu pilkko pimeässä valtatie varrella seisovan jättiläismäisen muistomerkin uumeniin. Kaveri on niin loppuun ajettu, ettei edes jaksanut miettiä piilopaikkaan-



Sergei Paradžanov: *Menneiden sukupolvien varjot*

stroika oli täydessä käynnissä jo Elokuvatyöntekijöiden liiton edustajakokouksessa vuonna 1985. Mutta Paradžanovin oma aika oli myös vähissä — *Ashik Keribiä* ohjatessaan hän oli jo vakavasti sairas. Omaelämäkerrallinen filmi — työnimeltä *Rippi* — jäi toistamiseen kesken. Ensimmäisen kerran *Rippi* tyrmättiin 1960-luvulla Kioassa. Silloin pääsensorina toimi Ukrainan puoluejohtaja Vladimir Stšerbitski.

Sergei Paradžanov jätti jälkeensä lukuisia kesken-eräisiä elokuvahankkeita, ideoita, suunnitelmia ja käsikirjoituksia; ehkä enemmän kuin kukaan muu neuvostokauden ohjaaja. Kaiken lisäksi valtava määrä aineistoja hävisi vangitsemisten yhteydessä. Ohjaajan viimeisen elinvuoden aikana, kun hän ei pystynyt enää kirjoittamaan, pieni määrä ideoita ja tari-

sa sen tarkemmin. Aamulla hän herää sotilasosaston komentosanoihin ja pysyttelee hiljaa. Koko aikana sankari ei silti tajua, mikä on se labyrintti, jonka sisältä löytyi turvapaikka. Paetessaan yhdeltä neuvosto-*zonalta* hän joutuukin uuteen vankilaan, sotilasvartion kunnioittaman valtavankokoisen sirpin ja vasaran panttivangiksi”. (Iljenko 1990)<sup>9</sup>

## Stalinin kipsipää akvaariossa

Neuvostovallan alkuvuosina elokuvan vallankumoukselliset suunnittelivat oman neuvostoliittolaisen Hollywoodin rakentamista etelään, lähinnä Krimin niemimaalle tai Odessaan. Suunnitelmat jäivät, mutta paljon myöhemmin todelliseksi etelän Hollywood-tehtaaksi

vakiintui Tbilisin studio, Gruziafilm. 1960-80-luvuilla Gruziafilm oli usein oppositioasemassa Moskovan suuntaan tuottaen — tai ainakin yrittäen tuottaa — hyvinkin omaperäistä kansallista elokuvaa. Tekijäkaartikin oli mittava. Sergei Paradžanovin ohella Georgiassa ovat vaikuttaneet mm. Tengis Abuladze, Lana Gogoberidze, Otar Joseliani, aviopari Nana Džordžadze ja Irakli Kvirikadze sekä ohjaajaveljekset Eldar ja Georgi Sengelaja.

Otar Joseliani (s. 1934) — kuuluisan älymystö-suvun jälkeläinen — opiskeli alunperin matematiikkaa Moskovan valtionyliopistossa, mutta vaihtoi sittemmin elokuvakouluun, jossa eräs opettajista ja esikuvista oli Aleksandr Dovženko. Joseliani oli yli kolmenkymmenen valmistuessaan ja ohjasi tunnetuimmat neuvostokauden elokuvansa (*Lehtien pudotessa* 1966, *Oli kerran laulurastas* 1971, *Pastoraali* 1975) 1960-70-lukujen vaihteessa.

*Pastoraalissa* Joseliani asetti avoimesti vastakain kaupungista pikku kylään harjoittelemaan tulleen neljän muusikon ryhmän ja kylässä asuvan talonpoikaisperheen elämäntyylin. Ulkoisesti elokuvassa ei tapahdu paljon, eikä ohjaaja esittele mitään avoimia konfliktejakaan talossa väliaikaisesti asuvien kaupunkilaisvieraiden ja isäntäväen välillä. Soittajat soittavat tahollaan aamusta iltaan, perhe ahertaa askareissaan, eivätkä maailmankuvat kohtaa mitenkään. Kun Goskino sai käsiinsä tuoreen kopion, *Pastoraaliin* vaadittiin välittömästi lisää positiivista atmosfääriä, työn merkityksen korostamista ja päähenkilöiden aktiivisempaa ja tietoisempaa elämänsenetta.

Moskovan neuvot olivat turhia, sillä Gruziafilmin studiolla tiedettiin tarpeeksi hyvin muutenkin, ettei omapäinen Joseliani tingi periaatteistaan tippaakaan. Lopulta filmi sai esitysluvan. 1980-luvun alussa ohjaaja kyllästyi jatkuviin yhteenottoihin Goskinon byrokraattien kanssa ja emigroitui Ranskaan. Vuonna 1984 hän debytoi Pariisissa *Pastoraalia* muistuttavalla filmillä *Kuun suosikit*.

Joselianin elokuvakielen täyttävät satunnaiset, mutta katsojan kannalta merkityksekkäät ja tunnelmalliset kuva-asetelmat — ihmisten eleet, ilmeet ja nopeat silmäykset arkipäivän naurettavuuksiin. Sukulaissielu on epäilemättä ranskalainen Jacques Tati. Joseliani on itse todennut, ettei halua ahdistella kat-

sojaa liian alleviivatuin juonikuvin ja dialogein, vaan luottaa mieluummin elokuviensa äänimaailmaan ja rytmiin. Toisaalta hän on myös mainio tarkovskilaisen “vangitun ajan” ja hiljaisen, alakuloisen huumorin kuvaaja. Koko Kaukasuksen historia saattaa näytettyä ohikiitävässä hetkissä tai kulminoitua äkkiä lähikuvissa, yksittäisen vanhan vuoristolaismiehen naamataulussa.

Moskovan punakynäsensorit olivat itse asiassa harvinaisen oikeassa syyttäessään Joseliania joutavien aiheiden esille ottamisesta ja “joutenolon glorifioinnista”. Juuri ohikiitävien turhuuksien metsästyksessä, kaiken virallisuuden irvailussa ohjaaja onkin parhaimmillaan. Hän on myös humoristi, joka taitaa verrattomasti tietyn gruusialaisen stereotypian esilepanon — viinin, laulun ja naisten kyllästyvän elämänmuodon “tatilaisen” kuvaamisen. Tämä kansallinen elementti on säilynyt Joselianin ranskalaiselokuvissakin, joskin tyyllittely on saattanut ulkomaanvuosina vielä lisääntyä. Myös Joselianin henkilöhaamot ovat irrallisia ja ulkopuolisia tarkkailijoita. Näennäisesti heillä ei ole oikein mitään tekemistä eikä Joselianin filmeissä suurilla draamoilla herkutella. Silti päähenkilöt ovat aina vilpittömiä ja teräviä tarkkailijoita, joiden pelkkä yleisinhimillinen olemus heijastelee kriittistä suhtautumista byrokratian jäähmyykseen ja kaikkeen epäoikeudenmukaisuuteen.

Tengis Abuladze (1924-94), tunnetun elokuvatriologian (*Rukous*, 1968, *Toiveiden puu*, 1977 ja *Katumus*, 1986) tekijä, ryhtyi *Rukouksen* jälkeen suunnittelemaan Georgian kirjallisuuden klassikon, Sulhan-Saba Orbelianin teoksen *Kuvittelun viisaus*, filmaamista. Hän sai vastaansa Goskinon erään pääsensorin, Mihail Bleimanin, joka vetosi arviossaan siihen, että puhdas kansanrunous on suurelle yleisölle liian vaikeatajuista. Samalla Bleiman valitteli sitä, että lahjakkaat ohjaajat yhä vain pyrkivät tekemään *Juhannusaaton* ja *Granaattiomenan värin* kaltaisia “epäelokuvia”. Goskinon silloinen varajohtaja, Vladimir Baskakov, lähettikin sitten Gruziafilmille ohjeet *Kuvittelun viisauden* käsikirjoituksen työstämisen lopettamisesta, koska filmi ei hänen mielestään sopinut neuvostoelokuvan yleisiin tuotantosuunnitelmiin oloissa (Fomin 1996).

Abuladzen ohjaama *Katumus* tehtiinkin jo uusissa oloissa. Sen absurdi elokuvakieli ja satiirinen, mutta

hienoviriteinen erittely vallanpitäjän ja taiteilijan suhteesta kestää edelleen hyvin aikaa. *Katumus* ei ollut mikään perestroikan tilauselokuva, mutta sosiaalinen tilaus sille neuvostoyhteiskunnassa oli, ja se selittää myös filmin valtaisan suosion 1980-luvun lopulla.

Georgian tunnetuin naisohjaaja oli jo neuvostoaikana Lana Gogoberidze (s. 1928), joka on tehnyt myöhemmin näyttävän uran myös politiikassa. Georgian itsenäistymisen jälkeen, 1990-luvun lopulla, hän siirtyi maan parlamentista Euroopan Neuvoston erityislähettilääksi. Gogoberidzen tunnetuimmat filmit neuvostoaikana olivat *Kun mantelipuu kukkii* (1972), vuonna 1978 ohjattu ja Suomessakin esitetty *Henkilökohtaisia haastatteluja* sekä *Päivä yötä pitempi* (1983). Gogoberidzen elokuvat ovat muodoltaan pieniä sympaattisia kertomuksia kaukasialaisesta arjesta, ja niissä on aina mukana vahva naisnäkökulma. Tämä perhe-elämän ja naisten arjen pienten yksityiskohtien tarkka kuvaus ja satiirinenkin esillepano hermostutti ymmärrettävästi Goskinon vanhoillisia miestovereita, mutta Gogoberidze sai silti

useimmat elokuvansa hyväksytyiksi.

Samanlaisia teemoja kuin Gogoberidze, harrasti myös Kirgisiasta kotoisin oleva, mutta Pietarin Lenfilmillä työskennellyt Dinara Asanova (1942-85), joka menehtyi nuorena sydänkohtaukseen. Asanovan tuotannossa avioliitto- ja nuortelokuvat vaihtelivat: *Tikanpäättä ei särje* (1975), *Vaimoni lähti* (1979) ja *Rakkaani, ainoani* (1984) muodostavat tunnetuimman trilogian. *Rakkaani, ainoani* on sitä paitsi ensimmäinen Neuvostoliitossa tehty *road movie*, nuoren, hultattoman ja onnettoman rakkauden verraton kuvaus. Asanovan muista elokuvista (*Onnettomuus*, 1977 ja *Kurittomat*, 1983) leikattiin Goskinon määräyksestä pois monia olennaisia kohtauksia — juopottelua, seksiä ja rivoa kielenkäyttöä. Asanova yritti pitäytyä nuortelokuvissaan nimenomaan katutason puhekielessä. Hän oli elokuvineen 1970-80-lukujen taitteen neuvostonuorten ehdoton suosikkiohjaaja, joka jaksoi julistaa: “Vaikea murrosikäkö? — pelkkä aikuisten keksintö”.

Paremmiin käsikirjoittajana kuin ohjaajana tunnettu Irakli Kvirikadze (s. 1939) tuli kuuluisaksi pere-



Tengis Abuladze: *Katumus*



stroikan alkuvaiheessa kerrottuaan julkisuudessa saati-  
riisen *Uimari*-filminsä (1980) sensuurivaikeuksista.  
*Uimarissa* Goskinon punakyniä ärsytti tosi-  
pohjainen episodi, jossa Kvirikadzen kaukainen suku-  
laispoika upotti sukujuhlien aikaan puolivahingossa  
Stalinin kipsipään akvaarioon. Kun tällainen Isä Au-  
rinkoisen symbolinen hukuttaminen sattui 1930-lu-  
vulla, onnettomuudesta saivat tietysti kärsiä kaikki  
läheiset...

Vuonna 1991 Kvirikadze kutsuttiin Hollywoo-  
diin luennoimaan käsikirjoittamisesta ja esittelemään  
elokuvaansa *Toveri Stalin matkalla Afrikkaan* (1990).  
Amerikan vierailun aikana syttyi Georgian sisällissota,  
Kvirikadze sai sydänkohtauksen, päätyi leik-  
kauspöydälle ja jäi sittemmin pitemmäksi aikaa ul-  
komaille. Viime vuodet hän on käsikirjoittanut useita  
kansainvälisillä festivaaleilla palkittuja elokuvia, joista  
monet on ohjannut vaimo Nana Džordžadze. Kvirikadzen  
ja Džordžadzen tunnetuimpia yhteisiä filmejä ovat mm.  
*Englantilainen isoisäni* (1986), *Päällikkö rakastuu*  
(1996) ja *Kesä eli 27 varastettua suudelmaa* (2000).  
*Kesä*-elokuva on moderni, raikas ja suorasukainen  
kuvaus seksistä ja seksuaalisista tabuista Neuvosto-  
Gruusiassa (Kvirikadze & Tsymbal 2001, 107-117).

## Hevonen kopistelee kaviollaan — runoilija päällään, muistoillaan

Mitä enemmän puoluevaltion keskusjohto, elokuva-  
ministeriö Goskino ja hyllytysten estetiikan puna-  
kynät yrittivät kasvattaa kaikin puolin kehittyntä  
neuvostoihmistä proletariaanisen internationalismin  
hengessä — sitä ahkerammin pikku tasavaltojen lah-  
jakkaat taiteilijat ammensivat aiheita oman kansansa  
menneistä vaiheista ja nimenomaan kansanrunoudesta.  
Historiallisilla filmeillä paitsi peilattiin nykyai-  
kaa, yritettiin myös kiertää sensuuria. Moskovan  
näkökulmasta kansallisten erityispiirteiden ja sankaril-  
lisen menneisyyden esilletuominen oli taantumuk-  
sellista ja omintakeisen runollisen elokuvan vähäinen-  
kin suosio pelottavaa. Se ei mahtunut sosialistisen  
realismin kaanoniin.

Kazakstanilainen Bulat Mansurov (s. 1937) ku-  
vasi elokuvassaan *Muistojuhla* (1972) stalinismia ja

Stalinin mielettömän yksilökultin vaikutuksia jäl-  
kipolviin — tietysti vertauskuvallisesti ja kansan-  
runouden turvin. Kuvallisesti *Muistojuhla* on mo-  
nella tavalla Juri Iljenkon *Juhannusaaton* sukulaissi-  
elu: ukrainalaisesta kansanperinteestä on nyt vain  
siirrytty kazakstanilaisarojen eriskummalliseen  
menneisyyteen — vuoteen 1876, kiivaiden heimo-  
ja sukuselvittelyjen aikakaudelle. Tarunhohtoinen  
julkisivu ei pelastanut *Muistojuhlaa*. Moskovassa  
filmiä pidettiin umpeen kasvaneiden stalinismin  
haavojen auki repimisenä ja se kiellettiin kokonaan.

Jo Mansurovin esikoinen, muinaisuuteen sijoit-  
tuva *Ottelu* (1963) on julmankaunis runoelma, jos-  
sa taiteilija — muusikko Shukur-bahsi — on viime  
kädessä yksin vastakkain kokonaisen viholliskan-  
san kanssa. Taiteen ja vallan ongelmia sivuavassa  
*Ottelussa* kahden kansan sotaisuus ja verenvuoda-  
tus tyrehdytetään musiikin keinoin. Andrei Pla-  
tonovin *Taky*-novelliin pohjautuva *Orjatar* (1970)  
jatkaa itäisen itsevaltiuden kritiikkiä, mikä aihe sit-  
ten lopulta huipentuu välillä psykedeelisiä muoto-  
ja saavassa muinaiseppöksessä ja Bulat Mansu-  
rovin päätyössä, *Muistojuhlassa*: “Sagintai-bain käsi  
on pitkä — se tavoittaa vihollisen haudankin ta-  
kaa...”.

*Muistojuhlan* Sagintai-bai on edesmennyt heimo-  
päällikkö, jonka muistoa aron paimentolaiset ja jur-  
tien hevostmiehet kunnioittavat juhlimalla, vaikka  
tämä eläessään kohteli alaisiaan julmin ja kovin ot-  
tein. Muistojuhlaan saapuu yllättäen myös kulkuri-  
runoilija Ahan siipiselkäisen hevosen Kulagerin  
kanssa tarkoituksenaan osallistua perinteiseen he-  
voskilpaan. Runoilija Ahan on *Muistojuhlan* totuu-  
denpuhuja, samassa asemassa kuin taidemaalari San-  
dro Tengis Abuladzen ohjaamassa *Katumuksessa*.  
Kuten Sandro niin Ahankin joutuu pohtimaan luom-  
mistyönsä lomassa suhdettaan hirmuvaltaan. *Ka-  
tumuksessa* vastapelurina on suoraviivainen dik-  
taattori Varlam, *Muistojuhlassa* ovela seremonia-  
mestari Batyash-bai: “Se, joka siunaa rikoksen, on  
pahempi sitä joka sen suorittaa... Tahdon nyt lau-  
laa ajasta, jolloin kansan keskuudessa leikittiin su-  
rullista leikkiä: ne jotka puhuivat totta, karkoteti-  
ttiin kodeistaan ikuisiksi ajoiksi... Ja kuitenkin yhä  
vielä hevonen kopistelee rajusti kaviollaan, runoi-

lija päällään ja muistoillaan...” (Runoilija Ahan, *Muistojuhlan repliikkejä*)

Vertauskuvallisena taiteilijan protestina Saginai-bain muistojuhlan ylväille puitteille Ahan tarttuu elokuvan loppukohtauksessa kansansoittimeen, dombraan. Soittaessaan hän kääntää sen ylösalaisin, jolloin siitä tulee kehto. Lapsi, viattomuuden vertauskuva pistetään kehtoon, ja soitto voi jatkua. Vuonna 1984 Bulat Mansurov ohjasi vielä hienon elokuvatarinan *Hohtava maailma*. Kazakstanin itsenäisyysvuosina maassa tehtiin aluksi kymmenkunta elokuvaa vuosittain, sittemmin tahti on hieman hiljentynyt. Silti juuri Kazakstan on edelleen elokuvan suurvalta Keski-Aasiassa.

## Kun juna pysähtyi

On helppo luetella sellaisia tyypillisiä perestroika-ajan elokuvasymboleja kuten *Katumus*, *Ystäväni*, *Ivan Lapšin* tai *Miespalvelija* (1989) — ja toisaalta ymmärtää stagnaatioaikana niin poikkeuksellisen elokuvan hyllyttämisen kuin *Juhannusaatto*. Paljon vaikeampaa on nähdä Neuvostoliiton elokuvahistoriasa glasnost- ja perestroika-kehitystä ennakoiva, sallittu tai vain osin sensuroitu elokuvatuotanto ja sen merkitys neuvostokansalaisten tunteisiin ja tietoisuuteen murroksen aattona.

Azerbaidžanilaisen Rasim Odžagovin (s. 1933) *Kuulustelu* (1979) ei kuulu kiellettyihin elokuviin. Päinvastoin, se sai Neuvostoliiton yleisliittolaisilla elokuvafestivaaleilla pääpalkinnon vuonna 1980. Siis vielä Brežnevin Venäjällä. Tämä tuntuu filmin sisällön kannalta — ja nykynäkökulmasta — jokseenkin kummalliselta. *Kuulustelu* on dokumentinomainen, tarkoituksellisesti musta-valkoinen, mutta ei lainkaan musta-valkoasetelmia viljelevä. Se on jopa hieman Aki Kaurismäen tyylilytelyjä muistuttava niukkailmeinen elokuvatarina, jonka koko henkilökaarti poikkeaa niistä stereotyyppioista, joita meillä kaukasialaisista usein on. Aiheena on lahjonta ja keinottelu ja syytetyn penkillä istuu pimeistä kaupoista pidätetty Murad (Gasan Mamedov), entinen huippu-urheilija ja tovereilleen kuolemaan saakka uskollinen periaatteen mies. Toinen päähenkilö on sympaattinen, pehmo perheenisä, kuulustelija Seifi (Aleksandr Kaljagin). Hän käy filmin aikana läpi oman sisäisen kii-

rastulensa: lahjontarenkaan paljastaessaan Seifi voisi joko tehdä mahtavaa karriääriä tai sitten astua liian isoille varpaille ja menettää päänsä.

Odžagovin monivivahteinen *Kuulustelu* paljastaa bakulaisen keinottelun koko skaalan ja mittasuhteet. Elokuvan menestystarinan voi selittää kahdellakin tavalla. Moskovan ja Goskinon näkökulmasta oli ehkä jopa suotavaa kertoa lahjonnasta ja pimeistä kaupoista, koska niiltä ei enää 1970-luvun lopun Neuvostoliitossa voinut sulkea silmiään. Mutta tämä ongelma oli hyvä rajata paikallisesti, pistää Kaukasian kontolle. Toinen yhtä uskottava, azerbaidžanilainen selitys voisi olla myös siinä, että paikallinen puoluejohtaja Geidar Alijev oli ryhtynyt 1970-luvun alussa rajuun kurinpalautuskampanjaan, jossa Bakun ruplamiljonäärejä yritettiin palauttaa järjestykseen myös taiteen keinoin. Siksi Rasim Odžagovin elokuvalla oli olemassa otollinen tilaus — Alijevin kerrotaan jopa antaneen ohjaajalle täyden tukensa ja vapaat kädet vaietun aiheen käsitteilyyn. Vuonna 1987 Rasim Odžagov jatkoi kaukasialaisia ongelmateemoja ohjaamalla ensimmäisen varsinaisen perestroika-elokuvansa — *Kaksoiselämä*.

Vadim Abdrašitovin (s. 1945) ohjaama *Juna pysähtyi* (1982) on mielestäni perestroikan ja Neuvostoliiton hajoamiskehityksen avainelokuvia. Sekin kuuluu Odžagovin *Kuulustelun* ohella neuvostoliittolaisen niukistisen elokuvailmaisun harvoinhin mestaritöihin, jotka ovat sittemmin vaipuneet unholaan. Syytä tai toisesta myös Abdrašitovin filmi läpäisi aikanaan sensuurin vaivatta.

*Juna pysähtyi* kertoo neuvostoperiferiassa, pikkukaupungissa, tapahtuneesta junaonnettomuudesta. Se on moraalitarina, jossa oikeus ei ehkä lopulta voita, vaikka sekä paikalle lähetetty tarkastaja Jermakov (Oleg Borisov) että paikallinen lehtimies Molinin (Anatoli Solonitsyn) väittävät puolustavansa pientä ihmistä ja kaivavansa totuuden tapahtuneesta esiin. Kumpikaan sankareista ei ole järin sympaattinen, ja elokuvassa saa satikutia valmiiksi formuloitua fraseologiaa tuottava toimittajien ammattikunta, mutta myös pikkutarkka ja ulkoistettu moralismi, jota edustaa onnettomuuden selvittelijä. Filmin näyttelijätöskentely on nautittavan monivivahteista — ovathan asialla kaksi neuvostoelokuvan tunnettua huippuammattilaista.

Kun Vadim Abdrašitov teki elokuvaansa *Juna pysähtyi*, venäläisissä pikkukaupungeissa elettiin brežneviläisen valtakauden viimeisiä vuosia. Joillekin tuo aika oli iloista oblomovilaista joutenoloa, toisille saamatonta ja seniiliä seisahtuneisuutta, joka verhottiin usein sanahelinällä ja tosiasiat torjumalla. Niin tapahtui usein myös elokuvataiteessa. Mutta neuvostokatsoja ei suinkaan ollut niin typerä, ettei olisi tajunnut mistä poikkeuksellisen hienossa *Juna pysähtyi* -elokuvassa oli kysymys. Onhan Abdrašitovin kuvaama loppunajettu veturi mitä tyypillisin elokuvallinen metafora ja neuvostosysteemin symboli. Se kulkee rikkinäisenäkin vielä hyvän matkaa ja aiheuttaa paljon pahaa ennen lopullista katastrofia. Sen jälkeen paikalle tulevat lehtimiehet ja tarkastajat...

## Viitteet:

- <sup>1</sup> Useammaltakin virolaiselta elokuvaohjaajalta olen kuullut seuraavan jutun. Viron keskusstudion päärakennuksen, Tallinfilmin, julkisivulla koemeili joskus Neuvosto-Eestin kaudella juliste, jossa luki "Tallinfilm — dvigatel estonskogo kino!" (Tallinfilm — eestiläisen elokuvan moottori). Sen kääntämisessä turvaututtiin veljeskansan eli suomen kielen apuun. Kun "dvigatel" on venäjäksi "moottori", mutta mahdollisesti myös "viikatteen" kantasana, nokkelat elokuvahullut keksivät äkkiä tunnukselle sopivamman käännöksen: "Tallinfilm — virolaisen elokuvan viikate!"
- <sup>2</sup> Ns. hyllytysten estetiikkaa ja länessäkin paremmin tunnettujen sensuroitujen neuvostoelokuvien kohtaloita olen analysoinut laajemmin artikkelissani (Stranius 2000).
- <sup>3</sup> Pietarin Lenfilmin studiolla 90-vuotiaaksi työskennellyt legendaarinen ohjaaja Josif Heifits toteaa haastattelussa vuonna 1989: "Pysähtyneisyyden kaudella pistettiin hyllylle elokuvien ohella myös aiheita. Ne kuoletettiin jo ituvaiheessa — tai sitten kävi niin, että heti kun keksi jotakin mielenkiintoista, tajusi samalla, ettei se mene läpi. Kehittelin tälle itsensuurille nimenkin: sisäistetty miliisi. Miliisi sisälläsi, viheltämässä pilliinsä. Se kaveri kyllä halvaanutti luomistyön täysin, ja meidän vanhempien on melkein mahdotonta vapautua näistä tra-

ditioista".

- <sup>4</sup> Aleksandr Askoldovin hyvin tuntenut pietarilaisohjaaja Aleksei German kertoo haastattelussa ystävästään: "Se epäinhimillinen viha, jota byrokraatit tunsivat *Komissaaria* kohtaan, selittyy paljolti Askoldovin persoonalla ja elokuvan yleisinhimillisen kansainvälisellä luonteella. Ne päälliköt, jotka päättivät filmin kohtalosta, olivat itse sotkeutuneet siihen rasistiseen ja antisemitistiseen kampanjaan, jonka Stalin laski liikkeelle viimeisinä elinvuosinaan (...) Ja jos minä tai jotkut muut ohjaajat kirjoittelimme anomuksia tai järjestimme skandaaleja, kaikki tapahtui aina tietyissä rajoissa, hallitusti ja piilossa julkisuudelta. Mutta Askoldov, joka oli jo tuolloin melkoinen johtohahmo — toimittaja ja päällikkö — tarttui miekkaan ja ryhtyi taisteluun elokuvansa puolesta. Hänelle vastattiin käsittämättömällä julmuudella, siirrettiin 20 vuodeksi syrjään elokuvanteosta... Arvoitukseksi on jäänyt sekin, että *Komissaari* oli 1980-luvulla eräs viimeisistä sallituista hyllytyksistä. Se olisi hyvin kelvannut vaikka perestroikan käyntikortiksi — se olisi voinut olla kutsu todelliseen kansainvälisyyteen ja aitoon ihmistenväliseen rakkauteen, jonka puute heijastuu nyttemmin koko maassa jättäen kamalat veriset jälkensä kadunpintaan..." (German 1989).
- <sup>5</sup> Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen elokuvatoimittajien ammattikunta supistui ja hävisi lähes olemattomiin. Tässä toimittajakäytännössä on nähty paljon hyvääkin: toimittajat paikallistudioilla olivat paitsi ideologisia portinvartioita myös eräänlainen puskurivyöhyke ohjaajan ja varsinaisten punakynien välissä. Kaikki sensuroidut ohjaajat eivät muistele toimittajia pahalla, ja nämä ovat itsekin myöhemmin eritelleet rooliaan neuvostoelokuvassa. (ks. esim. "Tsepnyje psy 2000).
- <sup>6</sup> Esityskiellosta päärettiin usein myös epävirallisesti korkeimmalla mahdollisella taholla: puolueen keskuskomiteassa, politbyrossa, valtion turvallisuuselimissä (KGB, sisäasiainministeriö) ja kulttuuriministeriössä. Aina ennen puoluepäättöksiä ahkerivat kuitenkin Goskinon huipputason punakynät. 1960- ja 70-lukujen kuuluisimpaan punakynätroikkaan kuuluivat Vladimir Baskakov, Elokuvataiteen tutkimuslaitoksen (VNI Kinoiskusstva) pitkäaikainen johtaja — Rostislav Jurenev, saman laitoksen elokuvahistorioitsija — Sergei Jutkevits, maineikas elokuvaohjaaja. Näiden herrojen nimi-kirjaimet löytyvät useimpien Brežnevin kaudella kiellettyjen ja kiisteltujen elokuvahankkeiden papereista, kirjeenvaihdosta ja päätös-

lauselmista. Varsinkin 70-luvulla Baskakovin, Jurenevin ja Jutkevitšin asema oli niin vankka, että jos kolmikon kylkiäiseksi lisätään vielä elokuvakriitikko Mihail Bleiman, virallisen neuvostoelokuvan voidaan sanoa heijastelleen hyvinkin paljon myös näiden vanhojen herrojen henkilökohtaista taidemakua. (Ks. myös Fomin, 1996)

<sup>7</sup> Juri Iljenkon läpimurtoelokuva, Suomessakin esitetty *Mustalla merkitty valkea lintu* (1971), joutui myös osittain sensuroiduksi. Se on runollinen tarina köyhän talonpoikaisperheen kohtalosta sotavuosien jaetussa Bukovinassa Ukrainan ja Romanian rajaseudulla. Elokuvan taustalla väikkyy paikallinen kansantaru haikarasta, joka oli aikojen alussa ihminen ja suoritti jumalan sille antamia tehtäviä maan päällä. Vastoin jumalan ohjeita ihminen kurkisti keran säkkiin, jossa olevat inhottavat matelijat lähtivät samantien ryömimään pitkin maita ja mantuja. Jumala kimpaantui ja muutti ihmisen mustatäpläiseksi haikaraksi — vasta kun säkistä valloilleen päässyt paha häviäisi maan päältä, valkea lintu saisi entisen muotonsa takaisin. Nykyisessä Euroopassa *Mustalla merkitty valkea lintu* on jopa ajankohtaisempi kuin 1970-luvun alussa. Bukovina on rajamaakunta, jossa kansat kohtaavat — naapurit ja veljekset ovat vastakkain ja ennakkoluulot jylläävät. Elokuvassa kellotkin näyttävät yhtä aikaa Moskovan, Bukarestin, Varsovan ja vanhan Itävalta-Unkarin kaksoismonarkian aikaa! Tasa-puolisuuden ja varmuuden vuoksi.

<sup>8</sup> Sergei Paradžanov kuoli syöpään vuonna 1990, Kaukasuksella. Häntä hoidettiin jonkin aikaa myös Pariisissa, samalla klinikalla kuin Andrei Tarkovskia, mutta ohjaaja halusi palata kuolemaan kotiinsa, vuorille. Paradžanovin piti vierailta elokuvineen myös Suomessa aivan 1980-luvun lopulla — elokuvakerho Kinoglazin vierana. Hän oli kuitenkin tuolloin jo vakavasti sairas, eikä matkasta tullut mitään.

<sup>9</sup> Juri Iljenko ohjasi osittain tämän Paradžanov-synopsiksen pohjalta vuonna 1990 oman elokuvansa, jolle antoi arvoituksellisen nimen: *Joutsenlampi* — *Zona*.

## Lähteet:

### 1. Kirjallisuus, lehdet:

- Fomin, Valeri (1996), *Kino i vlast: Sovetskoje kino: 1965-1985 gody*. Moskva: Materik.
- Iljenko, Juri (1990), On otdal vse, što imel: Pamjati Sergeja Paradžanova.— *Moskovskije novosti* 5.8.1990.
- Johnson, Vida (2001), Spornaja territorija: Rekonstruktsija natsionalnogo prostranstva v kino. *Iskusstvo kino* 4 / 2001.
- Kvirikadze, Irakli & Tsymbal, Jevgeni (2001), Strana Kvirikadzija. — *Iskusstvo kino* 3 / 2001.
- Stranius, Pentti (2000), Inhottava juttu: Neuvostoelokuva puoluevaltion ohjauksessa. — *Lähikuva* 4 / 2000.
- “Tsennyje psy” (2001) = Tsennyje psy kinematografa: “Kruglyi stol” kinoredaktorov. — *Iskusstvo kino* 8 / 2001.

### 2. Elokat:

(Kaikki tekstissä mainitut ja erityisesti seuraavat)

- Abdrašitov, Vadim (1982), *Juna pysähtyi* (Ostanovilsja pojezd). Mosfilm.
- Abuladze, Tengis (1987), *Katumus* (Pokojanije). Gruziafilm.
- Asanova, Dinara (1984), *Rakkaani, ainoani* (Moi dorogoi, ljubimyi, jedinstvennyi). Lenfilm
- Askoldov, Aleksandr (1967), *Komissaari* (Komissar). Mosfilm.
- Gogoberidze, Lana (1978), *Henkilökohtaisia haastatteluja* (Neskolko intervju po litšnim voprosam). Gruziafilm
- Iljenko, Juri (1968), *Juhannusaatto* (Vetšer nakanune Ivana Kupala). Kiova. Dovženkon studiot.
- Joseliani, Otari (1975), *Pastoraali* (Pastoral). Gruziafilm.
- Mansurov, Bulat (1972), *Muistojuhla* (Trizna, myös nimellä Kulager). Kazahfilm.
- Nugmanov, Rašid (1988), *Piikki* (Igla). Kazahfilm.
- Odžagov, Rasim (1979), *Kuulustelu* (Dopros). Azerbaidžanfilm.

Paradžanov, Sergei (1964), *Menneitten sukupolvien varjot* (Teny zabytyh predkov). Kiova. Dovženkon studiot

Paradžanov, Sergei (1969), *Granaattiomenan väri* (Svet granata, alkuperäisnimi Nran Gouyne, myös nimellä Sajat Nova). Armeniafilm.

Paradžanov, Sergei (1984), *Linnoituksen legenda* (Legenda o Suramskoi kreposti). Gruziafilm.

Viljanen, M. ja Stranius, P. (1990), Elokuva vangitsee aikaa. 2-osainen dokumenttiohjelm.

### 3. Haastattelut:

German, Aleksei (1989). Suomen elokuva-arkistossa nauhoitettu haastattelu. Helsinki, toukokuu 1989.

Mordjukova, Nonna (1996), Tv-haastattelu. Venäjän televisio. ORT-kanava. 24.6.1996.

# Vaietet sodat ja sotaelokuvat

P e n t t i S t r a n i u s

II maailmansota — neuvostoliittolaisittain Suuri Isänmaallinen sota — oli alati toistuva elokuva- ja televisiosarja -aihe Neuvostoliiton viimeisinä vuosikymmeninä. Tämä sotagenre, jolla oli valtava merkitys venäläisen patriotismin ja ns. viholliskuva-identiteetin rakennustyössä, on tehnyt jossain määrin paluuta 2000-luvun Venäjällä. Vanhat neuvostoelokuvat ja siinä sivussa suositut sotafilmit ovat tulleet takaisin.

Kummalliselta siksi tuntuukin, että uudemmat sotapesäkkeet — vaikkapa Afganistan, Keski-Aasia, Kaukasus ja erityisesti Tšetšenia — kiinnostavat tuskin ollenkaan elokuvantekijöitä. Tehtiinhän Amerikassakin hävityn Vietnamin sodan jälkeen aika nopeaan tahtiin mm. sellaiset menestyselokuvat kuten *Kauriinmetsästäjä*, *Ilmestyskirja*. *Nyt ja Platoon*. Miksi Venäjän valkokangas vaikenee omista konflikteistaan? Tämän kysymyksen esitti myös *Iskusstvo Kino* -lehden toimitus taannoin muutamalle venäläiselle ja Kaukasukselta kotoisin olevalle ohjaajalle. (*Iskusstvo Kino* 7/2000)

Tšetšenia-aihetta löyhästi sivunneen *Kaukasian vanki*-elokuvan vuonna 1997 ohjannut Sergei Bodrov painotti haastattelussa sitä, että "...kun kerran Venäjän käymistä paikallissodista ei elokuvia tehdä, niitä ei silloin myöskään yhteiskunnassa tarvita. Annetaan nyt kansan ensin vetää henkeä ja tulla tajuuhinsa!". Tadžikistanin 1990-luvun alun sisällissotaa kuvannut Sergei Govoruhin oli tyystin toista mieltä: "Yhteiskunta ei halua tietää totuutta". Govoruhinin ohjaama pitkä dokumentti *Kirohut ja unohdetut* (1997) ei kelvannut raadollisuutensa vuoksi esim. Venäjän isoille TV-kanaville. Ohjaaja kulki Tadžikistanissa venäläissotilaiden mukana ja vakuutti haastattelussa, että erotuksena Tšetšenian sodista Tadžikistanissa oltiin oikealla asialla — puolustamassa maata "...todelliselta ääri-islamilaiselta uhalta ja ekstremisteiltä Venäjän reuna-alueilla".

Sulambek Mamilov, kansallisuudeltaan inguuši, ohjasi Anatoli Pristavkinin kuuluisasta romaanista *Yöpyi pilvi kultainen* samannimisen elokuvan vuon-