



LENININ JA EDISONIN LAPSET

Owen Hatherley (2016) *The Chaplin Machine – Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde*. Lontoo: Pluto Press, 232 s.

Neuvostovaltio syntyi joulukuussa 1922 loka-kuun vallankumouksen, sitä seuranneen sisällissodan ja toteutumattoman maailmanvallankumouksen jälkeen. Pyrkimyksenä oli turvata vallankumouksen perintö ainakin yhdessä maassa. Vallassa olevat vallankumoukselliset olivat erimielisiä ja varsinkin johtajansa Leninin kuoleman jälkeen sisäisesti neuvottomia siitä, mitä seuraavaksi on tehtävä. Seurasi monimuotoisia kokeiluja ja valankumouksellisille vaikeita kompromisseja eri elämänalueilla. Kulttuurin puolella neuvostovaltion 1920-luku muistetaan jälkikäteen avantgarde-taiteen kulta-aikana, ja ajan neuvostoelokuva on jättänyt painavat jälkensä elokuvakaanoneihin. Lenin tunnetusti antoi koulutuksesta vastavalle kansankomissaari Anatoli Lunatšarskille juuri vuonna 1922 määritelmän, jonka mukaan elokuva on bolševikeille taiteista tärkein.

Lenin ei kuitenkaan ollut ilmeisesti syvemmin kiinnostunut elokuvasta ilmaisuvälineenä, toisin kuin vaikkapa Lev Trotski – puhumatkaakaan Stalinista, josta kehittyi varsinainen filmihullu seuraavalla vuosikymmenellä, valtansa vakiinnuttamisen jälkeen. 1920-luvun puolivälissä neuvostoliittolaisen avantgarde-elokuvan muotoutumisesta vastasivat kuitenkin elokuvantekijät. He ottivat vaikutteita tsaarin ajan viimeisinä vuosina kukoistukseen nousseesta venäläisestä avantgarde-taiteesta, kuten konstruktivismista, sekä sen elokuvantekoonkin osallistuneilta tekijöiltä, kuten Aleksandr Rodtšenkoilta. Toinen suuri vaikutteiden antaja oli valkokankaita Neuvostoliitossa niin kuin muuallakin maailmassa maailmansodan

jälkeen hallinnut amerikkalainen elokuva. Näennäisesti vastakkaisiin suuntiin kehittyvien maiden kulttuuriset elokuvalliset risteytymät tuottivat erikoiselta näyttäviä ilmiöitä, kuten *konstruktivistisen chaplinismin*: eräänlaisen Chaplin-kultin, kuten Owen Hatherley sitä amerikkalaisen *slapstick*-elokuvan ja muiden amerikkalaisvaikutteiden sekä kommunistisen avantgarden leikkauskohtaa tarkastelevassa kirjassaan *The Chaplin Machine – Slapstick, Fordism and the Communist Avant-Garde* nimittää.

Avantgardistisen neuvostoelokuvan tunnetuin piirre on sen tunnusomainen leikkaus-tyyli, montasitekniikka, jonka tunnetuimmat kehittäjät olivat Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ja Lev Kulešov. Nämä tutkivat tarkasti amerikkalaista elokuvaa ja varsinkin sen suurta eroavuutta ennen vallankumousta kehittyneeseen venäläiseen elokuvatyylisiin. Jevgeni Bauerin elokuvien teossa vuosina 1916–1917 mukana ollut Lev Kulešov antoi nimensä Kulešov-efektille, jossa katsoja tulkitsee samaa kuvaa näyttelijän ilmeestä hyvin eri tavoin riippuen sen jälkeen leikatun kuvan sisällöstä. Kulešov hylkäsi Bauerin verkkaisen, pitkiin otoksiin perustuvan tyylin amerikkalaisen elokuvan eri kuvakulmista otettujen kuvien nopeampaisen leikkauksen hyväksi. Hänen mukaansa tyyli on selitettävissä amerikkalaisyleisön halulla saada pääsylippurahoilleen mahdollisimman paljon vastinetta mahdollisimman suuren vaikutelmamäärän muodossa. Owen Hatherleyn kirja onkin vastaus oikeutettuun kysymykseen siitä, miten syntynyt tyyli katsottiin sopivaksi uudensai-

seen yhteiskuntajärjestykseen, sosialismiin, pyrkivän maan taidetyyliksi.

Amerikkalaisuuden ihannoiti 1920-luvun Neuvostoliitossa ei rajoittunut vain elokuvan ja kulttuurin alueelle, vaan siltä suunnalta haettiin tietoisesti vaikutteita myös yhteiskunnan rakentamiseen. Erityisen vaikutusvaltainen oli amerikkalainen insinööri Frederick Taylor, jonka mukaan nimettiin *taylorismi*. Taylorismin kautta etsittiin keinoja työn tehostamiseen ja kamalla se pieniin, tarkasti hallittuihin osiin, joiden suorittaminen ei vaatinut käsityöläisen erityistaitoja. Samaan tapaan montaasikoulukunnan elokuvantekijät koostivat elokuvansa lyhyistä otoksista. Taylorin teorioita pani käytäntöön myös autotehtailija Henry Ford, jonka kirjasta otettiin Neuvostoliitossa lukuisia painoksia. Kolmas vaikutusvaltainen amerikkalainen teknohraatti oli elokuva-alallakin toiminut Thomas Edison, jota Rodtšenko kutsui Leninin ohella massojen herraksi.

Neuvostoamerikanismille oli tyypillistä kotoheräisyys: vaikutteet saatiin lähinnä kirjojen ja elokuvien välityksellä ja loput kuviteltiin itse. Tärkeä vaikuttaja taylorismin nousussa Neuvosto-Venäjällä ja sen taidepiireissä oli Aleksei Gastev (1882–1939) ja hänen vuonna 1920 perustamansa Työn keskusinstituutti. Vaiheikasta elämää elänyt Gastev oli myös julkaissut runoja, joissa hän ylisti teollistumista ja sen luomaa uudentyyppistä ihmistä. Gastevin intohimoinen taylorismi oli sekä neuvostoliittolaista että pitkälti aivan hänen omaansa. Hän jopa nosti Henry Fordin Marxin rinnalle ajattelijana. Samaan tapaan amerikkalaista tekniikkaa ja vauhtia ihailtiin ja estetisoitiin muuallakin – Suomessa tunnettu esimerkki on Olavi Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teos (1929). Neuvostoliitossa pyrkimyksenä oli kuitenkin jalostaa amerikkalaisia oppeja uudenlaisen yhteiskunnan rakentamiseen ja ohittaa Amerikka niin määrällisesti kuin laadullisestikin.

Owen Hatherley tarkastelee kirjassaan tapoja, jolla niin kutsuttu *toisen teollisen vallankumouksen ilmapiiri* heijastuu kolmen tunnetun elokuvakoomikko, Charles Chaplinin, Buster Keatonin ja Harold Lloydin, töissä. Hatherley tutkii kyseisten koomikoiden vaikutusta neuvostoteatterin ja -elokuvan käytäntöihin ja niistä käytyihin teoreettisiin keskusteluihin. Vaikka Chaplin tunnettiin jo 1920-luvun

puolivälissä sentimentaalisen paatoksen ja komedian yhdistelmän taitajana, näkivät avantgarde-teoreetikot hänet konemaisena ja mekaanisena hahmona. Tämä johtui ehkä siitä, että he tunsivat lähinnä hänen varhaistuotantonsa. Chaplinista tuli kuitenkin uudenlaisen elokuvanteon ja elokuvanäyttelemisen malli Neuvostoliitossa. Tarkkaan hallittua komiikkaa ja elokuvallisia keinoja edustivat maassa myös hyvin tunnetut Buster Keaton ja Harold Lloyd. Nämä sopivat avantgardistien mielestä tayloristisen tieteellisen liikkeenjohdon elokuvallisiksi ilmentymiksi ylenkatsotun teatteripohjaisen elokuvanteon sijaan. Heidän elokuvatyyliinsä suuntasi huomion myös itse elokuvan mekaaniseen luonteeseen. Elokuvan alueella kyseiset koomikot edustivat myös sirkuksen ja tivolin maailmaa, joka konstruktivistisen taideteorian mukaan pakotti vieraannuttavana elementtinä katsojat näkemään kuvatut asiat uudella tavalla.

Kirjassaan Hatherley esittelee pintapuolisesti keskeiset neuvostoliittolaiset *slapstick*-komediaa hyväksi käyttäneet teatterin ja elokuvan koulukunnat: Vsevolod Meyerholdin biomekaniikan ja eksentrismi-käsitteestään tunnetuksi tulleen FEKS-ryhmän. Bioekaniikan ihanteena oli mekanisoitu näyttelemistyyli, joka oli tuotu amerikkalaisen teollisuuden menetelmistä taiteen alueelle. Meyerhold määritteli myöhemmin 1930-luvulla biomekaniikan taylorismin ja chaplinismin yhdistelmäksi. Silti biomekaniikka, joka ihaili sirkuksen maailmaa ja sen tarkasti liikkeitään hallitsevia taitajia, oli varsin kaukana amerikkalaisen taylorismin käytännöstä, jossa työläiset toistivat liukuhinnan äärellä samoja liikkeitä. Sirkuksessa olikin kirjallisuus- ja elokuvateoreetikko Viktor Shklovskin mukaan kyse yhtä paljon suorituksen käsityönomaisesta vaikeudesta kuin tayloristisesta liikkeen tarkasta hallinnasta. Owen Hatherleyn mielestä biomekaniikan pinnanalaisena utopistisena pyrkimyksenä oli sovittaa tämä ristiriita tekemällä tehtaasta enemmän sirkuksen ja sirkuksesta enemmän tehtaan kaltainen. Yhdistävänä tekijänä säilyi työn käsite. Koko neuvostoprojektin utopistisen pohjavireen huomioon ottaen avantgardistien olisi voinut katsoa etsineen ratkaisua maailmaa syleilevämpään työn ja leikin väliin ristiriitaan.

Eksentrisestä 1920-luvun neuvostoelokuvas- ta Hatherley nostaa tarkasteluun muutamia ilmeisiä esimerkkejä: FEKS-ryhmän Grigori Kozintsevin ja Leonid Traubergin vanhimman säilyneen elokuvan *Tšortovo koleson* (1926), Boris Barnetin *Tyttö ja hatturasia* -elokuvan (*Devuška s korobkoi*, 1927) ja Abram Roomin ohjaaman, yhdessä Viktor Shlkovskin kanssa käsikirjoittaman *Sänky ja sohva* -elokuvan (*Tret- ja meštšanskaja*, 1927). Kaikki kolme elokuvaa ovat vähemmän yllättävästi komedioita. Ensin mainittu olioistaa FEKS-ryhmän Eksentrisi- manifestissa 1922 juhlimaa huvipuiston kulttia kuvaamalla karrikoidusti Leningradin ala- maailmaa. Elokuvan suhde huvipuiston ala- maailmaan on kuitenkin varsin ambivalentti. Kaksi muuta elokuvaa taas ovat sentyyppisiä neuvostotapakomedioita, jollaisia Trotski ehkä ajatteli muutama vuosi aiemmin, kun hän peräänkuulutti uutta komediaa esittämään uuden yhteiskunnan uusia hyveitä ja typeryyksiä.

Kiinnostavammaksi kirja käy, kun se siirtyy tarkastelemaan teollistamisen ajan ensimmäisten viisivuotiskausten elokuvaa. Varhaiset äänielokuvat Dziga Vertovin *Entusiasmi* (*Entuziasm*, 1930), Vsevolod Pudovkin *Karkuri* (*Dezertir*, 1933) ja Aleksandr Medvedkinin eksentrisen elokuvan myöhäiskukinto, mykkä- elokuva *Onni* (*Stšastje*, 1934) ovat varsin erilaisia elokuvia. Ne kaikki kieltämättä kuitenkin kuvaavat omalla tavallaan hyvin aikaansa.

Vertovin elokuva on ensimmäisen viisivuotissuunnitelman toteuttamisen apokalyptisen draaman hätkähdyttävä kuvaus, jossa kaikenlaiset vieraannuttavat keinot ja koneiden abstrakti liike ovat suuressa osassa. Pudovkinin vuoden 1931 Saksaan ja Leningradiin sijoittuva elokuva on keinoiltaan yhtä kokeellinen mutta sisällöltään stalinistinen. Neuvostoliitosta palaava saksalaistyöläinen on tuominut itsekritiikissään aiemman yhteistyönsä sosiaalidemokraattien kanssa ja ottaa osaa kommunistilakkolaisten yhteenottoon poliisin kanssa. Kansallissosialistien olemassaoloa elokuva ei edes huomioi, vaikka sen tullessa ensi-iltaan nämä olivat jo ottaneet vallan eikä elokuvan aiottua saksankielistä versiota tehty. Vaikka lakkolaiset häviävät taistelun, elokuva antaa ymmärtää, että epäonnistumisista ei tarvitse oppia mitään, koska kommunistien voitto on mekaanisen vääjäämätön. Molemmat elokuvat näyttävät myös ensimmäisen viisivuotiskau-

den kaotettujen rynnäköiden iskurityön, joka on kaukana työn rationalisoinnin valtameren takaisista käytännöistä. Medvedkinin elokuva puolestaan on poikkeuksellinen maaseutukuvaus pakkokollektivisoinnin ajalta. Sen näyttelijätyö jatkaa Hatherleyn näkemyksen mukaan sekä amerikkalaisten *slapstick*-koomikoiden että eksentrikköiden koneita ja marionetteja jäljittelevää perinnettä, ja sen jalat alleen saava talo muistuttaa sekä Buster Keatonin liikkuvia taloja että konstruktivistien ajatuksia arkkitehtuurista.

Lähimmäksi edes pintatason amerikkalaisuutta neuvostoelokuva tuli 1930-luvun musikaalielokuvien myötä. Niille tunnusomaista oli Hollywoodin musikaaliohjaaja Busby Berkeleyyn taylorismista vaikutteita saaneiden, hallittujen geometrinen kuvioiden tuonti neuvostovalkokankaille. Näistä elokuvista Hatherley nostaa esiin Sergei Eisensteinin mykkäkauden yhteistyökumppani Grigori Aleksandrovin elokuvat *Iloiset pojat* (*Vesjolyje rebjata*, 1934) ja *Sirkus* (*Tsirk*, 1936). Vaikka Hatherley ei suoraan hyväksykään Boris Groysin tunnettua väitettä, että 1930-luvun neuvostokulttuuri olisi suoraan 1920-luvun avantgarden jatku- moa ja sen pyrkimysten täydellistymä, vaan pitää Groysin kirjaa *The Total Art of Stalinism* (1992) lähinnä stalinistisen mielenlaadun satii- risena tutkielmana, hän tunnustaa kuitenkin sen ajatusrakennelmassa piilevän perän. Hän toteaaakin *Iloisten poikien* toteuttavan Eksentri- sen manifestin vaatimukset paremmin kuin eksentrikköiden 1920-luvun elokuvat.

Iloiset pojat on varsinkin äänenkäytöltään yhä varsin kokeellinen, vaikkakin ei tavalla kuin *Entusiasmi* ja *Karkuri*. Sisällöllisesti suurimpana erona on neuvostomusikaalien epäpoliittisuus ja kaikkien ristiriitojen esittäminen ratkaista- vissa olevina. Elokuvaa on kiinnostava myös siksi, että se on Hatherleyn mukaan ehkä ainoa neuvostoelokuva, joka ottaa joitain vaikutteita amerikkalaisesta *slapstick*-äänielokuvasta, eten- kin Marx-veljeksiltä. Kirja päättyy *Sirkukseen*, joka Hatherleyn mukaan ensimmäisenä kir- jassa käsitellyistä elokuvista esittää lopussaan puhtaan kuvan stalinistisesta vallasta, jonka ääreen Punaisella torilla puoluejohtajien kuvia kantavat massat järjestäytyvät. Tähän hän kat- soo chaplinismin päättyvän, ja koko neuvos- tokulttuurin loppuaika on hänelle ainakin pe- restroikaan asti yhtä pysähtyneisyyden aikaa.

Iloisten poikien ja *Sirkuksen* epäpoliittisuudesta kertoo myös se, että ne kuuluivat niihin hyvin harvalukuisiin neuvostoelokuviin, jotka päätyivät valkokankaille 1930-luvun Suomessa.

Owen Hatherleyn kirja on varsin hajanainen kokoelma sinänsä tarkkoja huomioita amerikkalaisvaikutteista neuvostokulttuurin modernistisessa vaiheessa. Siinä mielessä se on yhtä kaukana sille vaikutteita antaneiden *slapstick*-koomikoiden tarkkaan hiotusta työskentelystä kuin neuvostokulttuurikin pohjimmiltaan oli. Kirjoittajan kiinnostus arkkitehtuuriin ilmenee

varsin pitkänä konstruktivistista arkkitehtuuria käsittelevänä lukuna, joka niveltyy varsin huonosti muuten pääasiassa elokuvaa käsittelevään kirjaan. Kirjoittajan assosiatiivinen ote aiheeseensa on kuitenkin oivaltavaa, vaikka aiheen käsittely onkin kaukana kattavasta. *The Chaplin Machine* on niitä kirjoja, joista voi sanoa, että tästä on hyvä jatkaa.

Jarkko Silén

FM