

Pentti Stranius

INHOTTAVA JUTTU

Neuvostoelokuva puolue-valtion ohjauksessa

Neuvostoliitossa elokuvasta tuli todellista ”massojen taidetta” vasta 1960-luvulla. Yhteiskunta alkoi tuolloin nopeasti urbanisoitua, valtiollinen elokuvateatteriverkosto ulottua kaikkialle maaseudulle ja myös televisio yleistyä varsinkin kaupunkilaisperheissä. Elokuva oli lopultakin saavuttamassa neuvostomaassa sille määritellyn aseman, muuttumassa ”taiteista tärkeimmäksi” – kuten bolshevikkijohtaja Vladimir Lenin oli todennut jo vuonna 1922. Neuvostoliiton viimeisten vuosikymmenten elokuvapolitiikka tarjoaa myös oivan tilaisuuden tarkastella ”sosialistisen” puolue-valtion ja elokuvataiteen parissa puuhastelevan älymystön suhteita – sekä hrushtshevilaisen kulttuuriliberalismin että brezhneviläisen stagnaation valossa.

Käsittelen artikkelissani seuraavia kysymyksiä:

1) Miksi elokuvataiteen rooli oli niin keskeinen neuvostoyhteiskunnassa ja miksi elokuvan byrokraattinen holhoaminen sai valtavat mittasuhteet juuri 1960- ja 70-luvun Neuvostoliitossa?

2) Mitkä olivat elokuvasensuurin, ns. hyllytysten estetiikan pelisäännöt puolue-valtion rajoittaessa elokuva-alalla työskentelevien toimintaa?

3) Miten elokuvantekijät vastasivat sensuuriin ja miksi jopa pahimpina brezhneviläisinä stagnaatiovuosinakin valmistui maailmanmainetta saavuttaneita hienoja elokuvia?

Valtiollisen elokuvapolitiikan esihistoria Neuvostoliitossa

Elokuva oli bolshevikkien kannalta helppolukuisinta joukkotaidetta, jolla kasvattaa ja vaikuttaa massojen mielialoihin. Sen piti tavoittaa lukutaidottomat talonpojat ja vielä suhteellisen harvat kaupunkilaisproletaarit, kunhan erilaiset kiertelevät elokuvajunat ja -teatterit valloittaisivat pikkukaupungit ja

¹ Rotislav Jurenev, *Kratkaja istorija sovetzkogo kino. Sojuz kinematografstov SSSR*. Moskva: Bjuro propagandy sovetzkogo kinoisskustva 1979, 23-32.

² Ks. esim. Matti Lukkarila & Tapio Riihimäki (toim.), *Pietarin formalisti*. Helsinki: SEA 2000.

³ Ks. esim. Richard Stites, *Russian Popular Culture. Entertainment and society since 1900*. Cambridge: Cambridge University Press 1992, 37-63.

⁴ Jurenev 1979, 37-45. Tunnettu venäläinen elokuvahistorioitsija Rotislav Jurenev oli samalla eräs stagnaatioajan neuvostoelokuvan pääsensoreista 60- ja 70-luvulla. Myös Jurenev puhuu Eisenstein-elokuvien dokumentaarisuudesta, "totuudellisuudesta" ja "realismista" rakentaen näin myyttiä Lokakuun vallankumouksesta sellaisena sankaritarina kuin Sergei Eisenstein sen elokuvissaan esitti.

⁵ Tämä ei tarkoittanut sitä, etteivätkö epäsuosioon joutuneet poliitikot, esim. Trotski ja Zinovjev, olisi kadonneet jo 20-luvulla Dziga Vertovin tai Sergei Eisensteininkin elokuvaotoksista samaan tahtiin kuin heitä retusoiitiin pois virallisista valokuvista.

maaseutukylät. Mielenkiintoista on, että Lenin piti elokuvaa taiteena jo vuosisadan alussa. Länsimaissa se saavutti virallisesti tällaisen statuksen paljon myöhemmin. Tottahan Lenininkin taidenäkemys oli kovin tarkoitushakuinen, ja hän piti tärkeimpinä elokuvina propagandistisia kansanvalistusfilmejä ja esimerkiksi teollisen tuotannon kohottamiseksi tarkoitettuja opetuselokuvia.¹

Elokuva oli ehkä tyypillisimmillään myös osa bolshevikkien "modernia" kulttuuriprojektia, ns. kulttuurivallankumousta. Sen uusi kieli, eisensteiniläinen ja vertovilainen elokuvaestetiikka ja montaasi näyttivät kulkevan samassa tahdissa vallankumouksellisen elämänrytmin kanssa. Dialektiikka, vastakohtien taistelu ja ykseys, vanhan murtaminen ja uuden rakentaminen oli osa uutta (elokuva)kieltä, jolla marxismi-leninismiin opit upotettaisiin venäläiseen anarkistisesti ajattelevaan ja talonpoikaiseen muzhikka-hahmoon. Sitä paitsi, elokuvan kehitys synteestaiteena osui historiallisessa mielessä venäläisen avantgardismin jatkeeksi saaden vaikutteita teatterista (Meyerhold, Stanislavski), maalaustaiteesta (Malevitsh, Rodtshenko) ja runoudesta sekä kirjallisuudesta (Blok, Belyi, Majakovski). Elokuva ikään kuin peri muiden taiteiden maailmaa muuttavan muotokielen. Myös venäläisellä formalismilla oli tärkeä osuutensa ja vaikutuksensa elokuvan radikaaleissa muotokokeiluissa.²

Elokuvan nousukausi tapahtui kaiken lisäksi osittaisen poliittisen pluralismin ja taloudellisen liberalismien, uuden talouspolitiikan eli NEP-kauden vuosina 20-luvulla, jolloin myös markkinatalous, kansalaisaktiivisuus ja ulkomaiset elokuvavaikutteet näkyivät julkisuudessa. Nämä erilaiset kansalaisyhteiskuntaelementit edesauttoivat neuvostoelokuvan alkuvaiheen vapaampia kokeiluja, ja myös ulkomaisten elokuvien osuus venäläisteattereissa oli vielä melkoinen.³ Elokuvan merkityksen ymmärtäjillä, tekijöillä ja propagoijilla oli poliittinen valta ja myös kulttuurihegemonia yhteiskunnassa. Toisaalta 20-luvun Eisenstein-elokuvat (*Lakko*, *Lokakuu*, *Panssarilaiva Potemkin*) merkitsivät aikalaisille ja myös jälkipolville aitoa vallankumousta, "dokumenttia". Niistä tuli täysin kanonisoitu ja kyseenalaistamaton totuus Lokakuun 1917 tapahtumiin johtaneesta kehityksestä Venäjän historiassa. Tähän totuuteen vihittiin aina uusi ja uusi neuvostosukupolvi ja uusi koululuokka kerrallaan.⁴

Leninin suhde elokuvaan ja eisensteiniläinen vallankumoushistoriatulkinta takasivat 20-luvun NEP-politiikan vuosina elokuvataiteen osittaisen koskemattomuuden, jota riitti pitkälle 30-luvulle.⁵ Elokuva kaatoi rytinällä vanhat valtiolliset symbolit ja pystytti myös ensimmäiset sankarimyytit – matruusi Vakulintshukista legendaariseen Tshapajeviin. Paradoksi on siinä, että avantgardismi sai kehittyä ja jatkua elokuvataiteessa, vaikka esimerkiksi kirjallisuus ja muu taide otettiin monin erilaisin asetuksin sensuurin suurenuslasin alle jo viimeistään vuonna 1922. Tämä mahdollisti Eisensteinin, Kuleshovin, Pudovkinin ja Vertovin elokuvakeksinnöt, ja 20-lukulaisella kokeilukaudella oli suuri vaikutus neuvostoelokuvan sisällölliseen kehitykseen ja voittokulkuun maailmalla.

Ja toinen paradoksi: 20-luvun elokuva oli silti mitä suurimmassa määrin osaltaan luomassa yksiviivaista ja tiukkapipoista bolshevikkisankarin esikuvaa. Elokuvaohjaaja Tatjana Jurinan puolituntinen dokumentti *Ilman sankaria* (1987) paljastaa hienosti 20-lukulaisuuden ja 30-lukulaisuuden järkyttävän yhteyden. Kun 30-luvulla siirryttiin sosialistisen realismin aikaan, toteutui samalla 20-lukulaisten äärimmäisyysmiesten ja -naisten salainen haave. Kirjojen sivuilla, teatterissa, maalauksissa ja elokuvissa hahmoteltu uuden

ajan sankari, lujatahtoinen raitapaitainen ja nahkatakkinen bolshevikkiahmo astui nyt valkokankaalta alas elävään elämään, kostamaan luojilleen tiukentamalla sensuuria ja lähettämällä epämieluisat toisinajattelijat leireille.

Neuvostoliittolaisen, sosialistiseen realismiin pohjautuvan elokuvansensuurijärjestelmän luomista hiottiin lähimain puoli vuosisataa, 1935-1985. Tämän valtiollisen elokuvataiteen periaatteen selvittäminen ei ole aivan helppoa, koska sensuuri perustui:

- 1) enemmän ideologiaan kuin lakiin,
- 2) enemmän sovittuihin käytäntöihin kuin kirjallisiin määräyksiin ja
- 3) enemmän yksityistapauksiin ja henkilösuhteisiin, joten poikkeukset säännöistä olivat myös mahdollisia.

Ensi vaiheessa sallitun ja kielletyn rajat määräytyivät suhteessa kirjallisuuteen, joka on kautta historian ollut venäläisen kulttuurielämän primus motor. Kaikki alkoi 1938, jolloin perustettiin "elokuvaministeriö", Valtion elokuvakomitea (Goskino, alunperin Gosfilm) suoraan kansankomissaarien neuvoston alaisuuteen. Sen perustehtävä oli hyväksyä jokaisen valmisteilla olevan elokuvan käsikirjoitus ja tuotantobudjetti. Hyväksytyistä suunnitelmista ei saanut enää studioissa poiketa. Tämä sääntö latasi paljon vastuuta elokuvakäsikirjoittamiseen, josta tulikin Neuvostoliitossa – toisin kuin Euroopan muissa elokuvamaissa – tarkkoja pykälää noudatteleva kaunokirjallisuuden muoto.

Toisaalta myös klassikkokirjallisuuden filmatisoinnit yleistyivät ja latisuivat usein sivu sivulta kootuiksi elokuvatarinoiksi. Elokuvasta tuli kaunokirjallisuuden kehno jatke, mikä tyydytti täydellisesti "Isä Aurinkoisen" elokuvamakua. Stalin ei ollut mikään taiteentuntija ja vierasti tästäkin syystä eisensteiniläistä elokuvaestetiikkaa. Mutta johtaja piti Leninin tavoin tiukasti kiinni elokuvan kasvatuksellisesta roolista ryhtyen samalla mieluusti sen ylimmäiseksi sensoriksi. Myyttiä Stalinista Leninin uskollisena oppilaana alettiin luoda myös elokuvan keinoin jo 20-luvulla.

Stalinilainen henkilökultti elokuvassa on kuitenkin siinä mielessä pelkkä myytti, että Leni Riefenshtal -tyyliset monumentaaliluomukset, joissa Stalin olisi pääosassa Hitlerin lailla, puuttuvat lähes tyystin. Stalininkin yksilökulttia kyllä pönkitettiin suoraan muutamalla dokumentaariseen tyyliin toteutetulla "historiallisella" elokuvalla – *Vala, Berliinin kukistuminen* jne. – mutta paljon käytetympi oli sivurooleissa vilahteleva fiktiivinen Stalin. Komedianäyttelijänä ja satiiristen roolien tekijänä alunperin kunnostautunut gruusialainen Mihail Gelovani esitti Stalinia 15:ssä elokuvassa aikavälillä 1938-1952.⁶

Stalin-elokuvaan perehtynyt unkarilainen tutkija Akos Szilagy tuo Stalinin aikaa käsittelevässä elokuva-esseessään esiin mielenkiintoisen havainnon: Stalin ei pitänyt elokuvakamerasta eikä häntä dokumentoitu filmille samalla tavalla kuin Hitleriä. Stalinista ei ole säilynyt Neuvostoliiton arkistoissakaan monta filminpätkää. Szilagyn mukaan syy tähän oli hyvin tietoinen, uskonnollisiin tunteisiin vetoavan henkilökultin rakentaminen. Tiheä näyttäytyminen julkisuudessa, kuten elokuvadokumenteissa, olisi rikkonut pyhän kultin arkipäiväisyydellään ja muokannut johtajasta liian viihteellisen hahmon. Myös Stalinille itselleen elokuva oli enemmän viihdettä kuin taidetta. Hänelle sen taiteellisen arvon määrittä suhde kirjallisuuteen – tai juonen "vallankumouksellisuus" ja patrioottisuus.

Toinen yhtä pätevä perustelu Stalinin viihtymättömyydelle elokuvakameran edessä voisi olla kansanjohtajan romuluinen ulkomuoto ja puutteet

esiintymistaidossa. Rokonarpiset kasvot sekä väkivaltaisen isän lapsena murtama, sittemmin jäykäksi jäänyt roikkuva käsivarsi, gruusialaisaksenttinen keho venäjän kieli, hidas ulosanti ja jäykkä olemus eivät sallineet kameran paljastavaa silmää muuten kuin poikkeustapauksissa, esim. Saksan hyökättyä Neuvostoliittoon kesällä 1941. Ehkä näistä syistä oli erityisen tärkeää, että fiktiivinen Stalin, Mihail Gelovani, osasi asiansa ja johtaja pystyi antamaan kansalleen itsestään todellista edullisemmän ja samalla myyttisen kuvan juuri fiktion kautta?

Kulttuurielämän ja taiteen valtiollistaminen tarvitsivat tuekseen puoluevaltion järjestelykoneiston, vahvan aatteen ja mielellään kaikkivoivan ideologian. Muuten totalitaristisesti valvottu valtiollinen elokuvataide ei olisi ollut mahdollista eikä ohjattavissa. Toisaalta sosialistinen realismi, joka vaati periaatteessa maailman kuvaamista ”sellaisena kuin se on”, oli huono tekosyy elokuvan kahlitsemiselle: juuri elokuvanhan piti, ainakin teoriassa, näyttää ja heijastaa kaikki paljaimmillaan. Tämä ”elokuvallinen totuudellisuus” alkoi olla vaarallista 30-luvulla, kun vertovilainen kinosilmä ei saanutkaan enää paljastaa epäkohtia, vaan kameran piti peittää ja vääristää esim. kuvaa Venäjän maaseudusta. Kun totuus vankileirien saaristosta kulakkimurhien ja terrorin jäljiltä ei enää ollutkaan kaunista ja innostavaa katseltavaa, elokuvan tehtäväksi tuli illusioiden jatkaminen valheen keinoin. Peittämisen ja vääristämisen oikeutus tuotettiin ideologiaan ja luokkataisteluun vedoten ja perusteltiin elokuvan kasvatuustehtävällä, lupauksilla luokkataistelun jälkeisestä valoisasta tulevaisuudesta. Elokuva suuntasi katseet tulevaisuuteen, kommunistiseen utopiaan, eikä rujoon arkipäivään.

Onnellisen maalaiselämän auvoinen romanttisuus ja iloisen työn arki olivat Stalinin omia lempiaiheita neuvostoelokuvassa, muun muassa 30- ja 40-luvun suosituissa neuvostomusikaaleissa. Ylimmän valtiollisen sensorin elokuvamaku välitettiin kansanjoukoille sopivasti juuri silloin, kun miljoonat talonpojat oli kuskattu kolhooseihin, kulakit pakkosiirretty tai teloitettu, terrorivuodet 1937-38 eletty ja toisen maailmansodan kärsimysnäytelmä ovelta.

Hyllytysten estetiikaksi nimeämäni valtiollinen sensuurijärjestelmä pääsi 30-40-luvulla vasta kapaloasteelle, johtuen esimerkiksi sota-ajan ja sodanjälkeistenkin vuosien elokuvatuotannon lamasta. Sotaakin tärkeämpi seikka oli pelko, terrori, sen muisto ja sodanjälkeiset etniset vainot, kuten juutalaisvastainen kosmopolitismi-kampanja. Järeämpiä sensuuritoimenpiteitä ei välttämättä edes tarvittu. Kauhun itsesensuuri toimi lähes automaattisesti – varsinkin sellaisella alalla kuin elokuva, jonka julkinen tuotantokoneisto takasi, että filmejä ei mitenkään voitu tehdä tai piilottaa omaan pöytälaatikkoon kuten kirjallisuutta.

Neuvostoliittolainen elokuvatuotanto supistui merkittävästi 20-30-luvun vaihteessa. Vuonna 1928 filmattiin vielä 148 pitkää elokuvaa, vuonna 1933 enää 35. Sotavuosina ja niiden jälkeisenä aikana tuotettiin vain 10-20 elokuvaa vuodessa. Stalinilla ei ollut vaikeuksia kontrolloida henkilökohtaisesti näin pientä tuotantoa. Tilanne alkoi muuttua heti Stalinin kuoltua vuonna 1953, sillä esimerkiksi vuonna 1954 tehtiin 45 filmiä ja vuonna 1955 jo 66. Elokuvakielen kehityksen kannalta ratkaiseva muutos ajoittuu 50- ja 60-luvun vaihteeseen, hrushtshevilaisen kulttuuriliberalismin eli suojaan vuosiin. Rohkeus, jolla tähän venäläiseen ”uuteen aaltoon” lähdettiin niinkin pian Stalinin henkilökultin paljastusten jälkeen esimerkiksi Mosfilmin tai Lenfilmin studioilla, hämmästyttää yhä. Sekä elokuvakieli että aiheet uudistuivat hetkessä: kolhooseista siirryttiin kaupunkimaisemiin vikkelästi kuten oikeassakin



Aleksei German: Teiden vartiointi. Kuva: SEA.

⁷ Ks. Jurenev 1979, 166-186; Stites 1992, 123-147.

elämässä samaan aikaan. Mukaan elokuvantekoon tunki nyt myös uusi, usein ”arvaamaton” 60-lukulainen sukupolvi, jolla alkoi olla sensorien kannalta kovin omapäisiäkin ajatuksia ja elokuvanaiheita.⁷

Hyllytysten estetiikka

Elokuvaministeriön virkaa tekevä Goskinon ja studioiden (Mosfilm, Lenfilm, Gruziafilm, Tallinfilm) välinen kirjeenvaihto samoin kuin erilaisten määräysten ja päätösten lisääntyminen osoittavat, että nimenomaan 60- ja 70-lukuja voidaan pitää varsinaisen valtiollisen elokuvapolitiikan muotoutumisen ajankohtana. Elokuvatuotannon hitaudesta johtuen suojasää-elokuvat valmistuivat vasta 60-luvun toisella puoliskolla, Nikita Hruschtshevin syrjäyttämisen (1964) jälkeen. Ne siis näkivät päivänvalon aivan toisenlaisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa, Prahan kevään ja syksyn, Tšhekkoslovakian miehityksen (1968) tuntumassa. Sensuurijärjestelmä, joka oli tavallaan myös brezhneviläinen vastaus hruschtsheviläiselle suojasää-liberalismille, muotoutui kolmivaiheiseksi:

1) Elokuvasensuurin ensimmäinen ja tärkein vaihe oli puolue-valtiolle tyypillinen, ideologinen vaikuttaminen. Ideologisia peruspilareita taide-elämässä olivat marxismi-leninismi, sosialistinen realismi, luokkakantaisuus ja neuvostopatriotismi – aina ajankohdan tulkinnan ja tulkitsejan mukaan. Mielivaltaa levitettiin Neuvostoliiton Kommunistisen puolueen, NKP:n tai kulttuurin alalla toimivien liittojen julkilausumin ja asetuksin. Niissä puhuttiin yleensä varovaiseen ja peiteltyyn sävyyn ”taiteellisen tason kohentamisesta” tai tuomittiin ”subjektivismi” ja ”formalismi”. Asetuksia osattiin lukea rivien välistä, ja elokuvantekijöistä tuli loistavia itsesensoreita, mikä oli tarkoituskin.

Lenfilmin 90-vuotiaaksi elänyt legenda, ohjaaja Josif Heifits, toteaa vuonna 1989 tehdyssä haastattelussamme: ”Pysähtyneisyyden kaudella pistettiin hyllylle elokuvien ohella myös aiheita. Ne kuoletettiin jo ituvaiheessa – tai sitten kävi niin, että heti kun keksi jotakin mielenkiintoista, tajusi samalla

⁸ Markus Viljanen & Pentti Stranius. *Elokuva vangitsee aikaa*. Kaksi-osainen dokumentti-elokuva. Oy YLE Ab (Suomen TV-esitykset 26.10.1990 ja 2.11.1990)

⁹ Venäjän televisiokanava ORT 24.6.1996.

¹⁰ Valeri Fomin. *Kino i vlast. Sovetskoje kino: 1965-1985 gody*. Moskva: Materik 1996, 16-17.

¹¹ Lähes käsittämätön paradoksi on kuitenkin se, kuinka puolue-valtio se, kuinka puolue-valtio lupulta salli äärisubjektivisen, sosialistisesta realismista valovuosien päässä olevan *Peili*-elokuvan esittämisen 70-luvun puolivälissä, pahimman stagnaatioajan Neuvostoliitossa. Olen yrittänyt vastata tähän kysymykseen muissa yhteyksissä. Ks. Pentti Stranius, "Space in Russian (Soviet) Cinema. The Aesthetics of Censorship and the Case of "The Mirror". Teoksessa Jeremy Smith (ed.): *Beyond the Limits: the Concept of Space in Russian History and Culture*. *Studia Historica* 62. Helsinki: SHS 151-165.

ettei se mene läpi. Kehittelin tälle itsesensuurille nimenkin: sisäistetty miliisi. Miliisi sisälläsi, viheltämässä pilliinsä. Se kaveri kyllä halvaannutti luomistyön täysin, ja meidän vanhempien on melkein mahdotonta vapautua näistä traditioista."⁸

Aleksandr Askoldovin ohjaamassa kielletyssä *Komissaarissa* (1967) pääroolin näytellyt Nonna Mordjukova totesi puolestaan TV-haastattelussa 1996⁹, että hän häpesi 60-luvulla sitä, että oli ollut mukana tässä "ideologisesti arveluttavassa elokuvaprojektissa". Mordjukovan mukaan näyttelijöille ei tullut mieleenkään lähteä taistelemaan *Komissaarin* hyllytystä vastaan, koska puolueen katsottiin tuntevan paremmin ideologiset kysymykset. Askoldov taisteli ja hänet hyllytettiin ohjaajanakin, kunnes *Komissaarista* tuli ehkä tärkein glasnost ja perestroika-ajan elokuvasyntymä Tengis Abuladzen *Katumuksen* ohella.

2) Hyllytysten estetiikan toisessa vaiheessa urakoivat Goskinon punakynät. Toinen vaihe käynnistyi vasta sitten, kun studio – useimmiten Lenfilm, Tallinfilmi tai Gruziafilmi – oli osoittanut tavallista sitkeämpää kansalaisrohkeutta yrittämällä läpi kaavoista poikkeavaa tuotantoa. Tässä vaiheessa elokuvakäsikirjoitus oli siis jo läpäissyt studion oman sensuurin, ns. elokuvatoimittajien kollegiaalisen käsittelyn taiteellisessa neuvostossa. Joka studiolla hääri oma ahkera toimittajakuntansa, joka vastasi neuvostokansan maku/näkyelämyksistä valkokankaalla. Joukkoon kuului hyvin yksituumaisia puolueen sotureita, sosialistista realismia mustasukkaisesti vaalivia kriitikoita, mutta myös loisteliaita taiteentuntijoita ja kynäilijöitä. Parhaimmillaan kollegio saattoi tosiasiansa nostaa elokuvataiteen tasoa, pahimmillaan tyrmätä innovatiiviset ideat alkutekijöihinsä.

Goskinon punakynät puuttuivat joko käsikirjoitukseen tai puolivalmiiseen elokuvaan. Monen kiistanalaisen filmin ensi-ilta myöhästyi vuosia, kun saksitut kopiot piti yhä uudelleen ja uudelleen tarkastuttaa Goskinossa. Välistä poistoja perusteltiin lähetekirjein, mutta useimmiten puhelinsoitoin tai suullisin ohjein. Dokumentteja sensuurista on säilynyt suhteellisen vähän, mutta esim. Andrei Tarkovskin elokuvaa *Peili* (1975) paranneltiin yksityiskohtaisella 10-osaisella ohjelmalla, jonka ohjaaja kuitenkin jätti vaille huomiota.¹⁰

Elokuvantekijöiden oletettiin yleisesti ymmärtävän pienimmätkin juhlapäivällisillä tai lehtien palstoilla esitetyt vihjeet tai NKP:n keskuskomitean, KGB:n, Goskinon tai kulttuuriministeriön mielipidettä levittävät huhut. Jos kiista Goskinon ja studion välillä oli sovittamaton tai ohjaaja jo maineikas auktoriteetti, kiistelty elokuva saattoi silti päästä ns. "suppeaan levitykseen", joka oli hienovaraisemman sensuurin muoto. Suppea levitys tarkoitti esimerkiksi vain muutamaa kopiota, pikkuteattereita, vain viikon kestäviä aamupäivänäytköksiä jne. Suppean levityksen saaneet sensuroidut filmit alistettiin usein vielä haukkukampanjoille, joita masinoitiin tiedotusvälineissä ja erityisesti *Isskustvo Kino* -lehdessä aatteellisuuden varjolla, juuri Andrei Tarkovskin elokuvienkin ympärillä.¹¹

3) Hyllytysten estetiikan kolmas vaihe tarkoitti elokuvan esityskieltoa. Valmiin elokuvan kieltäminen oli ääritoimi, johon turvauduttiin erittäin harvoin. Elokuvabyrokratian kaksi ensimmäistä vaihetta takasivat sen, että aatteellisesti tai muuten arveluttavat hankkeet tyrmäytyivät jo suunnittelu- ja käsikirjoitusvaiheessa – ellei tuottajastudio jostakin syystä ollut kapinamielellä Moskovaan päin. Kielletyn elokuvan koko negatiivivaiheesta ja esityskopiot tallennettiin eli hyllytettiin Moskovan liepeillä sijaitsevan elokuva-arkiston, Gosfilmofondin lukemattomien parakkivarastojen peränurkkiin. Negatiiveja

ei – paria poikkeusta lukuun ottamatta – koskaan tuhottu, vaikka legendoja on lukuisia. Kaikki hävinneiksi luullut hyllytyksetkin, joita oli muutamia kymmeniä, ovat löytyneet, ja olen itsekin katsellut niitä työvierailulla Gosfilmofondin tiloissa, tosin vasta Mihail Gorbatschovin perestroika-politiikan aikana syksyllä 1988.

Esityskiellosta päätettiin aina korkeimmalla mahdollisella taholla: puolueen keskuskomiteassa, valtion turvallisuuselimissä (KGB, sisäasiainministeriö) ja kulttuuriministeriössä. NKP:n 60- ja 70-luvun pääideologi Mihail Suslov oli taidesasioissa pääsihteeri Leonid Brezhnevin luottomies. Brezhnevin oma elokuvamaku lähenteli Stalinin mieltymyksiä lännenelokuvaan ja *Volga, Volga*-tyyppisiin komedioihin. Suslov oli ideologisesta työstä vastuussa ja hyvin selvillä niin maan kulttuurin tilasta kuin virtauksistakin. Juuri Suslovin puhelinsoitto katkaisi monen uutta tyyliä tai näkökulmaa edustavan filmin ja kirjan julkitulon, vaikka jokin studio tai jopa kulttuuriministeriö olisikin näyttänyt hankkeelle vihreää valoa.

Aina ennen puoluepäätöksiä ahkeroi kuitenkin Goskinon huipputason punakynäkolmikko: Elokuvataiteen tutkimuslaitoksen (VNII Kinoiskusstva) pitkäaikainen johtaja Vladimir Baskakov, saman laitoksen elokuvahistorioitsija Rostislav Jurenev ja maineikas elokuvaohjaaja Sergei Jutkevitch. Näiden herrojen nimikirjaimet löytyvät useimpien Brezhnevin kaudella kiellettyjen ja kiisteltyjen elokuvahankkeiden papereista, kirjeenvaihdosta ja päätöslauselmista. Varsinkin 70-luvulla Baskakovin, Jurenevin ja Jutkevitchin asema oli niin vankka, että jos kolmikon kylkiäiseksi lisätään vielä elokuvakriitikko Mihail Bleiman, virallisen neuvostoelokuvan voidaan sanoa heijastelleen hyvinkin paljon näiden vanhojen herrojen henkilökohtaista taidemakua.¹²

Millainen tuo maku sitten oli? Sergei Jutkevitch (1904-1985) oli Sergei Eisensteinin aikalainen, sittemmin Lenin-elokuvien tekijä (esim. *Lenin Puolassa*). Hän kannatti usein erilaisia tyylikokeiluja ”tietyissä rajoissa”.

¹² Baskakov, Jurenev ja Jutkevitch vierailivat Suomessa useaan otteeseen. Suomen elokuva-arkistossa työskennellessäni toimin muutaman kerran heidän tulkkina, joten minulla oli mahdollisuus myös henkilökohtaisiin keskusteluihin, erityisesti Baskakovin ja Jurenevin kanssa. Kielitaitoinen Jutkevitch ei tulkkia välttämättä tarvinnut. Häntä pidettiin Suomessakin yleisesti ”neuvostoelokuvan älykkäänä herrasmiehenä”.



Aleksander Sokurov: Yksinäinen ihmisääni. Kuva: SEA.

¹³ Runoilija Anna Ahmatovan ja kirjailija Andrei Platonovin tuotanto oli aika ajoin pannassa Neuvostoliitossa, mutta esim. suojaan vuosina heitäkin julkaistiin. Myös Aleksandr Solzhenitsynin kuuluisa pitkä novelli "Ivan Denisovitshin päivä" julkaistiin 60-luvun alussa. Näyttelijä-runoilija-laulaja Vladimir Vysotski oli puolestaan 60-70-luvun tunnetuimpia "eläviä epähenkilöitä". Monet elokuvat, joissa hän oli mukana, päätyivät hyllylle. Niin kävi myös Gennadi Polokan hienolle ohjaustyölle, kansalaissotaa käsittelevälle kabaree-ilottelulle *Interventio* (1968).

¹⁴ Tämän listan elokuvaesimerkkeihin on poimittu vain sellaisia osin sensuroituja tai kokonaan hyllytettyjä 60- ja 70-luvulla valmistuneita elokuvia, jotka on voinut nähdä myös Suomessa, esim. Suomen elokuva-arkiston näytännöissä. Ks. myös Stranius 1999.

¹⁵ Fomin 1996, 49-51.

Rostislav Jurenev (1912-) edusti Vladimir Baskakovin (1921-) kanssa perinteistä sosialistisen realismin katsantoa: mikään liian synkkä tai naturalistinen kuvaustyyli ei sopinut, ei tosin liian värikäs ja kokeellinenkaan. Mihail Bleiman oli sensorien joukosta lahjakkain kynäilijä, joka laati kielteisen arvion niin virtuoosimaiseksi, että se vaikutti hyllytetystä ohjaajasta melkein kohteliaalta kehulta.

Hyllytettyjä, siis kokonaan kiellettyjä elokuvia ei ollut loppujen lopuksi niin paljon kuin Gorbatschovin kauden alussa perustettu ja elokuvakriitikko Andrei Plahovin johtama konfliktikomissio oletti. Näytelmäelokuvia löytyi vain reilu 50, dokumentteja ja lyhytelokuvia luonnollisesti enemmän. Kiellettyjen tai reippaasti leikeltyjen elokuvien estetiikkaa ja aihepiirejä tarkasteltaessa voi erottaa monta yhteistä nimittäjää. Jos elokuvantekijä halusi välttää yhteenörmäyksen Goskinon kanssa, kannatti kiertää kaukaa tietyt aiheet ja kuvaustyyli. Seuraava hyllytysaiheiden luettelo perustuu omaan katselukokemukseeni (n. 25-30 hyllytettyä elokuvaa ja saman verran osittain sensuroituja), ohjaaja-haastatteluihini, keskusteluihin Vladimir Baskakovin ja Rostislav Jurenevin kanssa sekä Goskinon ja studioiden väliseen kirjeenvaihtoon:

- historian valkeat läikät/mustat aukot (Lokakuun 1917, kansalaissodan ja Suuren Isänmaallisen sodan uustulkinnat – vrt. Andrei Smirnovin ohjaama *Enkeli*, Gennadi Polokan *Interventio*, Aleksei Germanin *Teiden vartiointi*)

- historian ja kulttuurielämän epähenkilöt – niin elokuvan aiheina kuin esim. käsikirjoittajina tai näyttelijöinä (Rublev, Razin, Trotski, Buharin, Kirov, Ahmatova, Platonov, Solzhenitsyn, Vysotski – vrt. Andrei Tarkovskin *Andrei Rublev*, Vasili Shukshinin Stenka Razin -hanke, Semjon Aranovitshin *Anna Ahmatovan juttu*, Larisa Shepitkon *Sähköön kotimaa*, Gennadi Polokan *Interventio*, Aleksandr Sokurovin *Yksinäinen ihmisääni*)¹³

- kansallisuuspolitiikan arvostelu (juutalaisteema, "venäläisyys", ukrainalainen tms. kiistelty kansanrunous – vrt. Aleksandr Askoldovin *Komissaari*, Aleksandr Alovin & Vladimir Naumov *Inhottava juttu*, Juri Iljenkon *Juhannusaatto*, Bulat Mansurovin *Trizna*)

- armeijan tai miliisin työn varovainenkin kritiikki (vrt. Gleb Panfilov *Teema*, Aleksei Germanin *Teiden vartiointi*)

- realistinen maaseutukuvaus (kolhoosilaitos, Siperian todellisuus, "leirielämä" yms. – vrt. Andrei Kontshalovskin *Nuoren naisen onni*, Mark Osepjanin *Ivanin moottorivene* ja Vasili Shukshinin *Peshki-Lavotshki*, *Punainen heisipuu*)

- juopottelu, keinottelu, "ajanhukkamoraali", alastomuus ja esim. ranskalaisen uuden aallon vaikutukset (vrt. Aleksandr Alovin & Vladimir Naumov *Inhottava juttu*, Marlen Hutshijev *Olen 20-vuotias*, Andrei Smirnovin *Syksy* ja Kira Muratovan ohjaamat *Lyhyitä kohtaamisia*, *Pitkiä jäähyväisiä*)

- tyylikokeilut, arkipuhe, metaforat, "subjektiiviset" omaelämäkerrat (vrt. Juri Iljenkon *Juhannusaatto*, Aleksandr Sokurovin *Yksinäinen ihmisääni* ja Elegia-sarjan eräät elokuvat, Andrei Tarkovskin *Peili*, Dinara Asanovan *Rakkaani, ainoani*)¹⁴

Neuvostokauden epähenkilöiden ohella myös historiallisiin kapinajohtajiin tai suurmiehiin piti suhtautua oikeaoppisesti. Siksi esim. keskiaikainen taiteilija ja ikonimaalari Andrei Rublev joutui heti erikoistarkkailuun kun Tarkovski alkoi 60-luvun alussa suunnitella hänestä kertovaa elokuvaa. Aiheesta muodostui arka nimenomaan siksi, että puoluenomenklatuura tajusi mainiosti Tarkovskin kuvaavan nykyhetken ongelmia historian kautta. Kun Rublev ruoski 1400-luvun kirkon luutuneita asenteita ja oppirakennelmia, kuvien takaa nousi selvä viesti myös Moskovan dogmaatikoille.¹⁵ Tarkovskista



Andrei Kontshalovski: *Nuoren naisen onni*. Kuva: SEA.



Marlen Hutshijev: *Olen 20-vuotias*. Kuva: SEA.

¹⁶ Ks. esim. Valeri Fomin, *Peresetshenije parallelnyh*. Moskva: Iskusstvo 1976, 291-358.

¹⁷ Inhottava juttu on esitetty Suomessa vain kerran, Suomen elokuva-arkiston glasnost-sarjassa huhtikuussa 1989.

¹⁸ Fomin 1996, 13.

tuli oman aikansa Rublev, stagnaatioajan vanki. Sama analogia toistui Vasili Shukshinin Stenka Razin -elokuvahankkeen kohdalla. Ero oli vain siinä, että *Andrei Rublev* (1966/69) hyllytettiin vain muutamaksi vuodeksi, mutta Shuksinin filmi jäi sensorien painostuksesta kokonaan tekemättä. Vasili Shukshinin ”Stenka Razin” oli Goskinon horisontista liian kummallinen ja kapinallinen – kuten myös siperialaiskirjailija ja maaseutuohjaaja Shukshinkin. Hän ei osannut luovia pääkaupungin intelligentsija-piireissä yhtä liukkaasti kuin monet vallan lähipiirissä vaikuttaneet moskovalaisohjaajat.¹⁶

Inhottava juttu

Ohjaajapari Aleksandr Alov (1923-1983) ja Vladimir Naumov (1927-) joutui Goskinon byrokraattien silmätikuksi täsmälleen samoihin aikoihin kun Nikita Hrushtshevin aikakausi neuvostovaltion johdossa päättyi, lokakuussa 1964.

Alov ja Naumov olivat noihin aikoihin suunnittelemassa *Laki*-nimistä elokuvaa, jonka piti kertoa Stalinin ajan kammottavuuksista, leirielämästä ja öisistä kuulusteluista. Ohjaajat etsiskelivät jo sopivaa näyttelijää Lavrenti Berijan rooliin ja vakuuttivat epäilijöille, että elokuvan onnellisessa loppukohtauksessa rehabilitoidut poliittiset vangit tapaavat omaisiaan ja katsovat tulevaisuuteensa muutenkin optimistisesti. Mutta Leonid Brezhnev esikuntineen ei suhtautunutkaan enää Stalinin ajan paljastuksiin hrushtshevilaisen kevytmielisesti: *Laki*-elokuvan jatkosuunnittelu keskeytettiin.

Tämän jälkeen Alov ja Naumov ehdottivat, että he suostuisivat paikkaamaan itse aiheuttamansa aukon Mosfilmin tuotantosuunnitelmassa – elokuvateollisuuskkin oli suunnitelmataloutta alusta loppuun – ja toteuttamaan nopeasti ja halvalla Dostojevski-filmatisoinnin *Inhottava juttu* (*Skvernyi anekdot*, 1968).¹⁷ He vakuuttivat pystyvänsä tähän, koska tarina oli määrä kuvata yhdessä ja samassa tilassa, samoissa lavasteissa. Goskino ja Mosfilm tekivät harvinaisen nopean pikapäätöksen ja näyttivät projektille vihreää valoa. Vuoden 1965 loppupuolella *Inhottava juttu* oli jo täysin valmis ja sensorien katseltavissa. Nämä pakottivat tekijät leikkelemään filmistään yhä uusia ja uusia versioita:

”Koko Mosfilmin studion johdon ja etenkin ohjaajien Alov ja Naumov on syytä paneutua tutkimaan Inhottavan jutun puutteita. Ne ovat luonteeltaan periaatteellisia ja syytä korjata. Tähän mennessä ohjaajat eivät ole riittävästi huomioineet kritiikkiämme ja muutosehdotuksiamme, joista keskusteltiin jo ensimmäisen version katselmuksen jälkeen...” (Pöytäkirjaote Goskinon johtoryhmän istunnosta 1.2.1966.)

Alovin ja Naumovin halpa pikkufilmi olikin yllättävän vaikeasti nieltävissä. Kahden vuoden ajan siitä keskusteltiin kiivaasti ja sitä leikeltiin muutaman kuukauden välein, kunnes se lopulta valmistui – suoraan hyllytettäväksi. *Inhottava juttu* kiellettiin kokonaan vuonna 1968. Virallisen version mukaan elokuva ei vastannut dostojevskiläistä henkeä – se perustui Fjodor Dostojevskin kertomukseen ”Ilkeä tapaus” – eikä sen taiteellinen taso Mosfilmin yleistä linjaa. Nykytutkijoiden mukaan *Inhottava juttu* oli liian raju ja osoitteleva karikatyyri 60-luvun virkavaltaisista puoluejohtajista. Se myös korosti härskisti venäläiseen luonteeseen usein liitettyjä iljettäviä puolia – johtajien autoritaarisuutta, alamaisten harrastamaa hillitöntä juopottelua ja ylempiensä perseennuolemista. Moskovalainen elokuvatutkija Valeri Fomin arvelee, että kaiken takana saattoi olla myös loukattu kansallistunne, Alovin ja Naumovin liika irvailu venäläisyydellä.¹⁸

Alov ja Naumov markkinoivat suunnitteluvaiheessa *Inhottavaa juttua* satiirisena kuvauksena hrushtshevilaisista liberalismia ja humanismia saarnaavista virkamiehistä, joiden uudistusinto paljastuu ontoksi fraseologiaksi ja vallan tavoitteluksi. Brezhneviläiset byrokraatit olivat kyllin kaukonäköisiä oivaltaakseen pilkan osuvan pahasti myös omaan nilkkaan. Heidän oivalluksensa ei ole mikään ihme, sillä *Inhottava juttu* puhuttelee edelleen kaikkia vallan tyhjäntoimittajia, latteita fraaseja jakelevia joutoäijiiä missä hyvänsä järjestelmässä. Kun elokuva sai virallisen ensi-iltansa 80-luvun lopulla, gorbatshevilaiset perestroikan kuoropojat tunnistavat siitä myös välittömästi itsensä.

Inhottavan jutun päähenkilö on kenraali ja valtioneuvos Ivan Pralinski (Jevgeni Jevstignejev). Dostojevskiä mukaillen tämä valtioneuvos on ”sielultaan jopa runoilija”, joka ”etsi lakkaamatta tilaisuutta puhumiseen, ajeli ympäri kaupunkia ja ennätti saavuttaa monissa paikoissa hurjapäisen liberaalin maineen, mikä suuresti imarteli häntä”. Kävellessään yötä myöten pitkin Pietaria Ivan Pralinski joutuu sattumalta oman alaisensa, pikkuvirkamies Porfiri Pseldonimovin (Viktor Sergatshov) häihin. Hääjuhlista ja yöstä kehkeytyy elokuvan keskeinen episodi. Huikeine juopottelujaksoineen, tansseineen ja rahvaanomaisine irstailuineen *Inhottavan jutun* hääyö on jotakin ennennäkemätöntä, perivenäläisen paheellinen orgia. Pralinskin ”jalo tarkoitus” on alunperin poiketa julistamaan alaiselleen Pseldonimoville uuden ajan ihmisrakkautta ja humanisuutta. Hän on alussa muodollinen ja teennäinen, mutta päätyy juopotteluyön edetessä filosofoimaan pulloineen pöydän alle. Aamupuolella sitten oksennellaan ja paskannellaan hääparin aviovuoteella.

Feodaalierroille aikoinaan kuulunut ns. ensiyön oikeus toteutuu tosin vain vertauskuvallisesti: Pseldonimov joutuu siirtymään nuorikkoineen omasta häävuoteestaan tuoleista kyhätylle laverille, jotta esimies saa kuorsata rauhassa. Kun laveri romahtaa kasaan, pikkuvirkamiehen nöyryytys on täydellinen. Hän näkee unissaan hirttoköyden ja itsensä tanssimassa sen juurella. Partnerina on tietysti kenraali ja valtiomies Pralinski, ihmisrakkauten saarnamies. Myös Pralinski näkee unta. Hän näkee itsensä Gulliverina lilliputtien maassa. Häntä kunnioitetaan loputtomasti, hänelle myönnetään yhä uusia ja uusia kunniamerkkejä ja lilliputtialamaisten menuetti jatkuu aplodien säestyksellä. Pralinskin unikohtaus on suora vihjaus NKP:n puoluepomoihin ja näiden ”itselleen myöntämiin” Lenin-palkintoihin ja kunniamerkkeihin.

Alovin ja Naumovin profetallinen tulevaisuudenkuva on täynnä irstaita ilmeitä, inhottavia naamoja, vilttejä juopottelu- ja syöpöttelyjaksoja ja arvaamattomia yksityiskohtia, joita alleviivataan hulluin kuvakulmin tai hitain kamera-ajoin. *Inhottava juttu* pysyi hyllyllä parikymmentä vuotta ehkä siksi, että se näki niin nerokkaasti, mihin yhteiskunta oli menossa. Elokuvasta tuli harvinaisen syvälinen poikkileikkaus brezhneviläisestä pysähtyneisyyden kaudesta. Enemmästäkin.

Inhottava juttu on nimittäin myös oivallinen osoitus siitä, kuinka omaperäisesti klassikkoja voidaan filmatisoida, kuinka korkealla mielikuvitus saattaa lentää Dostojevskiä lukiessa. Alovin ja Naumovin lisäys Dostojevskin satiiriin on filmin alussa ja lopussa juoksenteleva kärpäslätkämies. Lopussa lätkän alle litistyy pikkuvirkamies Pseldonimov; hän on listitty kärpänen – nöyryytetty ja teloitettu. Häiden jälkeen seuraavat hautajaiset.

Loppujaksossa näemme myös kenraali ja valtiomies Pralinskin työhuoneessaan. Hän – ”päällikkönä ankara, mutta ihmisenä enkeli” – on jälleen

¹⁹ Keskustelua Andrei Tarkovskin ympärillä käytiin mm. *Isskustvo Kino ja Sovetskij Ekran* -lehdissä *Peilin* valmistamisen ja ensi-illan aikoihin vuosina 1975-76.

²⁰ Fomin 1996, 235-260.

muodollinen ja teennäinen katsoessaan gogolilaisesti peiliin. Vasta yksin peilin edessä seisossaan Pralinski punastuu – häpeästä tai mielihyvystä...

Inhottava juttu kesti hyvin 20-vuotisen hyllytyksen, mutta Alov ja Naumov eivät. He ottivat opikseen, sopeutuivat ja kohosivat pikku hiljaa eräänlaisiksi elokuvakenraaleiksikin Mosfilmillä. Asemansa puolesta parivaljakko saatiin helposti Goskinon kuoroon kritisoimaan mm. Andrei Tarkovskia – ja valittelemaan tämän taiteellista epäonnistumista *Peilin* ohjauksessa.¹⁹ Parivaljakon muista elokuvista ei kannata puhua samana päivänä eikä samoilla sivuilla *Inhottavan jutun* kanssa.

Historian toisinnäkijät

Vuonna 1967 Neuvostoliitto vietti todellista superjuhlaa. Tuli kuluneeksi 50 vuotta Lokakuun vallankumoukseksi nimetystä tapahtumasarjasta, joka nosti bolshevikit vallankahvaan. Vanhat vallankumousfilmit ja edellinen 10-vuotisjuhlaelokuva *Lokakuu* pyörivät teattereissa ja televisiossa ja ne esiteltiin jälleen kerran uusille katsojille ”aitoina dokumentteina”.

Elokuvabyrokraatit olivat ryhtyneet juhlistamaan vuotta 1967 jo paljon aiemmin. Filmejä tehtiin sellaisella vauhdilla, että Valeri Fominin mukaan ”valkokankaalla taisteli varmasti enemmän porukkaa kuin konsanaan puna-armeijan riveissä 50 vuotta aikaisemmin”. Eräänä ajatuksena oli antaa nuorillekin mahdollisuus: koottiin ryhmä lahjakkaita uuden polven ohjaajia ja ehdotettiin jokaiselle lyhytelokuvan tekoa vallankumousaiheesta. Ajateltiin, että näin syntyy edustava vallankumouksen vuosikirja.²⁰

Kävi hieman toisin kuin oli suunniteltu. Kaikki eivät kunnioittaneetkaan vanhoja myyttejä ja eisensteiniläistä elokuvaperinnettä. Andrei Smirnovin ohjaamassa lyhytkuvassa *Enkeli* (*Angel*, 1967) vallankumous ja kansalaissota onkin traagista, veristä, likaista, julmaa ja mieletöntä aikaa. Puolituntinen, Juri Oleshan novelliin perustuva filmi rikkoo kaikki myytit romanttishohdoisesta, jumalallisesta Lokakuusta ja kansalaissodasta, jossa rintamalinjat kulkivat selkeästi punaisten ja valkoisten välillä.

Enkeli kertoo epämääräisestä retkueesta, joka matkustaa junalla jossakin puna-armeijan ja valkokaartien valvomien alueiden välimaastossa. Kyydissä on kaavamainen, ihanteellinen bolshevikkikomissaari, mutta enimmäkseen vallan muuta väkeä: veijareita, anarkisteja, intelligenttejä, tavallisia työmiehiä ja naisiaakin. Poliittiset ristiriidat leimahtavat vasta sitten kun veturi alkaa lakkoilla valkoisten hallitsemalla alueella. Itse Enkeli näyttyytyy filmin lopussa. Hän on uskonnollinen hurmosmies, valkoisia palveleva ”jumalan käsi”, jolla on mieleen jäävä tyyli teloittaa kiinni saamiaan puna-armeijalaisia. Elokuvan loppukohtaus on puistattava. *Enkeli* on lyhyt, tehokas ja äärirealistinen, niukkailmeisyydessään selkeä vaihtoehtoelekuva, jossa käytetään kuvaa, ääntä ja Alfred Schnittken säveltämää musiikkia yllättävän kypsästi ja modernisti. Sen hyllyttämisen aatteelliset syyt voi arvata vaivatta.

Enkelin jälkeen ohjaaja Andrei Smirnov oli merkitty mies. Hänen kuuluisin elokuvansa, maineikas *Sotakaverit* (1971), sallittiin huhujen mukaan suuremmitta puheitta vain siksi, että itse Leonid Brezhnev kyynelehti aidosti sen ennakkokatselussa. Mutta uusia vaikeuksia oli vielä edessä. Smirnovin ohjaama *Syksy* (1975) sisälsi sensorien mielestä aivan liikaa ”ankeaa tunnelmaa” ja vesisadetta. Elokuvan ”heikkouksiin” kuuluivat myös arveluttava kolmiodraama ja varsin pitkät kohtaukset, jotka sankaripari vietti lähes

ilkialastomina sängyssä – sateen ropistessa koko ajan ikkunaruuuun. Goskinon punakynien vaatimuksesta sateisen ankeaan elokuvatarinaan lisättiin n. 50 metrin filminpätkä ”optimistista” auringonpaistetta. Sänkykohtauksiin ei ihme kyllä sen kummemmin puututtu. Tämä lienee ainut kerta neuvostoelokuvan historiassa, jolloin sensorit onnistuivat parantelemaan jopa valkokankaan säättilaa! Ohjaaja Andrei Smirnov sai ansaitsemaansa arvostusta elokuvapiireissä vasta 1980-90-luvun vaihteessa, kun hänet valittiin gorbatshevilaisen perestroika-politiikan myötä Neuvostoliiton viimeisen Elokuvantyöntekijäin liiton puheenjohtajaksi.

Psykologisen novellin mestarin, Andrei Platonovin kertomus ”Sähkön kotimaa” oli pannassa Stalinin ajan, elokuvaohjaaja Larisa Shepitkon valankumouksen 50-vuotisjuhlakirjaan *Enkelin* ohella tarkoitettu lyhytfilmi *Sähkön kotimaa* (1967) puolestaan hyllyllä Brezhnevin valtakauden. Oikeastaan elokuva ei ollut edes hyllyllä, vaan kadoksissa, sillä vaarallisen filmin originaalimateriaalikin hävisi salaperäisesti arkiston, Gosfilmofondin kokoelmista. Vain esityskopio on säilynyt.

Shepitko ei ehtinyt tehdä montakaan elokuvaa ennen traagista kuolemaansa auto-onnettomuudessa, mutta jo esikoistyö *Helle* (1963) Moskovan elokuvakoulusta osoitti omaperäisen elokuvallisen ilmaisutavan. *Sähkön kotimaa* tuo mieleen dovzhenkolaisen runollisen kuvaustyylin, mutta samalla siitä välittyy hienosti myös Platonovin novellimaailman outo atmosfääri ja henkilöhahmojen salattu sisäinen tila.

Sähkön kotimaan sankari on ihanteisiin uskova nuorukainen, joka lähtee kansalaissodan päätyttyä – eletään vuotta 1921 – viemään tekniikan taikasanomaa takapajuiseen kylään. Aihe ei ole erikoisen omaperäinen, vaan elokuva on perusasetelmiltaan esim. Andrei Kontshalovskin *Ensimmäisen opettajan* kaltainen, mutta aiheen käsittelytapa ja tunnelma on aidon platonovilainen: alakuloinen ja kiireetön. Matkalla kylään nuorukainen kohtaa ikoninkantajien ryhmän, jolle yrittää vakuuttaa uskonnon turhuutta. Perillä häntä odottavat kylähullu runoilija ja pontikasta polttoainetta vasaävät tekniikan ihmelapset. Kylän elämä ja alkeellisen kastelujärjestelmän kuvaamisessa ei ole tippakaan kollektivismin ylistyslaulun makua. Platonoville uskollisena Shepitko esittää ennemminkin hienovaraista kritiikkiä, mutta samalla aidon arkielämän vivahteita. *Sähkön kotimaa* on täynnä niukkaa elokuvailmaisua, rehellistä myötäelämistä ja asettumista vastikään maaorjuudesta vapautuneiden takapajuisten talonpoikien saappaisiin.

Elokuva on vuorosanoja myöten uskollinen alkutekstille. Vasta loppupuolella nähdään pieni oivaltava lisäepisodi, jota ei Platonovilta löydy. Kuivuudesta kärsineen kylän yllä alkaa kaatosade ja jumalalliset luonnonvoimat jylläävät raivoisesti ihmisen pettäneen tekniikan, epäkuuntoon menneen pumpun kustannuksella. Loppukohtauksessa saattaa olla yksi syy *Sähkön kotimaan* kieltämiseen. Tunnelmaltaan se ei muutenkaan sopinut juhlaelokuvaksi. Onneksi elokuvan kopio – kuten myös hyllytetyn *Enkelin* originaalimateriaali – on säilynyt ja voimme edes jälkikäteen arvailla, miltä kansalaissodan aika ja 20-luku on saattanut ruohonjuuritasolla näyttää, tai mitä suojasää ja 60-lukulaisuus neuvostoelokuvassa on tarkoittanut.²¹

70-luvulla Larisa Shepitko kirjoitti uusiksi myös toisen maailmansodan historiaa elokuvallaan *Nousu* (1977). Jo paljon ennen elokuvaa oli olemassa käsikirjoittaja Juri Klepikovin ja kirjailija Vasili Bykovin laatima käsikirjoitus nimeltä ”Sotnikov”, mutta sitä ei saanut kuvata: ”...muisto Suuresta Isänmaallisesta sodasta on neuvostoihmisen arvokkaimpia moraalisia

²¹ *Enkeli ja Sähkön kotimaa* kuuluvat samaan ”erilainen kansalais-sota”-elokuvien sarjaan kuin samoihin aikoihin kielletyt 60-lukulaiset filmit, Aleksandr Askoldovin *Komissaari* ja Gennadi Polokan *Interventio* — tai Gleb Panfilovin *Tulessa ei voi kahlata*, joka juna-kohtauksineen muistuttaakin hieman Andrei Smirnovin *Enkelinä*. Panfilovin hieno työ päättyi aluksi ns. suppeaan levitykseen.

²² Rostilav Jurenev, ilman päivämäärää.

²³ Fomin 1996, 209-221.

kannustimia. Muistamme sodasta kyllä kärsimyksen ja puutteenkin, mutta kun taideteos on täynnä kärsimyksiä, petturuutta ja pelkuruutta, se samalla vääristelee historiallisen perspektiivin... Ja vaikka Bykovin esittämät tosiasiat ovat tosiasioita sinänsä... Sotnikovia lukiessa ei jää tunnetta suuresta sodasta..., kansan yhtenäisyydestä... Bykovin kynänjälki on Sotnikov-ylityksestä huolimatta synkkätunnelmainen: teet mitä tahansa, sinua odottaa vain kuolema, mutta emmehan me sodassa kuolleet, meidän voitimme...”²²

Nousu oli Shepitkolle elämän ja kuoleman kysymys. Sotnikovin kärsivässä hahmossa oli hänen mielestään koko ihmisen olemassaolon tragedia: elämä, koettelemus, petturuus, kuolema, ylösnousemus. Raamatullinen aiheenkäsittely ei miellyttänyt moskovalaisia elokuvabyrokraatteja semminkin kun Shepitko itse antoi ymmärtää, että *Nousu* olisi hänen raamattunsa. Larisa Shepitkon aviomies Elem Klimov muistelee, että elokuvan kohtalo ratkesi esikatselussa. Asiantuntijaksi oli haalittu Valko-Venäjän puoluejohtaja Pjotr Masherov, entinen partisaani ja harvinaisen sivistynyt mies. Hän ei kätkenyt kyyneleitään puhuessaan spontaanisti puoli tuntia heti valojen sytyttyä salissa. Ainut mitä Masherov hämmästeli, oli ohjaajan sukupuoli ja ikä – muuten hän tunsu eläneensä katselussa sota-ajan uudelleen.

Nousu pääsi sellaisenaan normaaliin levitykseen. Mutta Larisa Shepitkolta jäi kesken viimeinen elokuvahanke, *Jäähyväiset Matjoralle* (1983), jonka Elem Klimov ohjasi valmiiksi. Se oli yritys kuvata elokuvan keinoin luonnon tuhoamisen lähihistoriaa, mistä neuvostodokumentaristitkaan eivät tohtineet sanoa juuri mitään ennen 80-lukua. Larisa Shepitkon jäljiltä siperialaiskirjailija Valentin Rasputinin teokseen ”Matjora” perustunut elokuva olisi ollut varmasti henkilökohtaisempi kannanotto. Klimovilainen tulkinta on enemmän neuvostoelokuvan perinteen mukainen, joskin vaikuttava ja jo aiheeltaan radikaali.

Kun Elem Klimovin tunnetuin elokuva *Tule ja katso* (1985) oli vielä käsikirjoitusvaiheessa ja työnimeltään ”Tappakaa Hitler”, Goskinon silloinen johtaja Filipp Jermash näytti sille vihreää valoa tietyin varauksin. Laatumassaan kirjelmässä Jermash toteaa Klimovin puolustelevan liikaa ns. yleisinhimillistä moraalialia ja syyllistävän yhtä paljon fasismin uhreja kuin fasisteja. Lisäksi hän löysi elokuvasta vaikeaselkoista symboliikkaa ja naturalismia. Goskinon johdon mielestä elokuvan murrosikäisen sankarin sekoaminen ja tappamisen himo olisi järkevämpää muuttaa tietoiseksi vihollisen tuhoamiseksi. Tähän Klimov ei onneksi suostunut.²³

Vielä 80-luvun alkupuolellakin suurten käännekohtien virallista elokuvallista historiaa saivat kirjoittaakseen Sergei Bondartshukin kaltaiset Mosfilmin elokuvamogulit. Bondartshukin tie kulki herkästä esikoiselokuvasta *Ihmisen kohtalo* (1959) vääjäämättä Hollywood-tyylisiin ja -hintaisiin speaktaakkeleihin *Sota ja rauha* (1966) ja *Waterloo* (1970), joilla Goskino yritti vastata amerikkalaisten haasteisiin. Bondartshukin kaksiosainen John Reed-tarina *Punaiset kellot* (1982) oli viimeinen puiseva yritys brezhneviläisen ”vallankumouksellisen” historiankerronnan alueella.

Kun tultiin 80-luvulle, ideologinen kontrolli alkoi höltyä. Kyseessä oli eräänlainen glasnostin ja perestroikan/avoimuus ja rakennemuutos -politiikan pohjustus jo ennen Mihail Gorbatshevinkin valtakautta (1985-91). Eräiden arvioiden mukaan käänteen taustahahmo oli itse Mihail Suslov, joka tiesi KGB:n kautta intelligentsija- ja taidepiirien todelliset mielialat. Järjestelmän jatkuvuus haluttiin turvata venyttämällä sosialistisen realismin käsitettä. Tässä kontekstissa voi ymmärtää eräiden kiisteltyjen elokuvahankkeiden sallimisen

ja julkitulon – esim. Rasim Odzhagovin *Kuulustelu*, Andrei Tarkovskin *Stalker*, Vadim Abdrashitovin *Juna pysähtyi*, Gleb Panfilovin *Teema*, Dinara Asanovan *Rakkaani, ainoani*, Elem Klimovin *Tule ja katso*, Aleksei Germanin *Ystävänäni, Ivan Lapshin*. Kaikki luetellut ohjaustyöt olivat erittäin suosittuja ja myös monilla festivaaleilla palkittuja.

Eräs tunnetuimmista stagnaatiopolitiikan ja valtiollisen sensuuripolitiikan uhreista vielä 80-luvulla oli Aleksandr Sokurov. Sokurov oli alunperin historioitsija, joka aloitti elokuvaopinnot Moskovan elokuvakoulussa (VGIK) 70-luvun lopulla. Diplomityö *Yksinäinen ihmisääni* (1978) oli sensaatio monella tavalla. Ideana oli kuvata kansalaissodan seurauksia inhimillisellä, henkilökohtaisella tasolla. Päähenkilö kärsii niin henkisestä kuin fyysisestäkin impotenssista, johon syy löytyy vuosikausien sotimisesta, nälästä ja kuolemaan turtumisesta.

Sokurov oli elokuvakoulun kriittinen Komsomol-johtaja ja teki diplominsa osin virallisen tuotantokoneiston ulkopuolella – tietoisesti huijaten ja tietäen, että kielletyn kirjailijan Andrei Platonovin tekstiin perustuva kokeellinen elokuvatyö ei mene virallista tietä läpi. Koulun johdolla hyväksyttiin aivan toinen käsikirjoitus ja luotettavista ystävistä koostunut filmiryhmä ryhtyi työstämään Platonovia käsikirjoittaja Juri Arabovin tekstin pohjalta – kaukana Moskovasta, Sokurovin kotikaupungissa Gorkissa (nykyinen Nizhnyi Novgorod). *Yksinäinen ihmisääni* kiellettiin ja Sokurov päätyi toisarvoisiin töihin Pietarin Lenfilmille, missä kuitenkin jatkoi omaperäisten dokumenttien tekoa. 90-luvun alussa ohjaaja oli jo maailmankuulu dokumentti- ja näytelmäelokuvan rajojen rikkoja, monien arvioiden mukaan Andrei Tarkovskin mantteliperijä venäläisessä elokuvassa (esim. *Murheellinen tunteettomuus*, *Pimennyksen päivät*, *Pelasta ja varjele*, *Toinen piiri* ja ns. *Elegia*-sarja).²⁴

Hyllytysten estetiikan saldo

Koska Neuvostoliitto oli 60-70-luvulla tiettyssä mielessä hyvin elitistinen ”klaaniyhteiskunta”, oikeaan intelligentsija-sukuun syntyminen saattoi auttaa merkittävästi myös viattomamman toisinajattelun tiellä. Kaikki elokuvantekijät eivät suinkaan kärsineet samalla tavalla sensuurista. Kuulu Mihalkov-suku on tästä hyvä esimerkki. Isä Sergei Mihalkov oli tunnettu lastenkirjailija, Kirjailijaliiton puheenjohtaja, Neuvostoliiton kansallishymnin sanoittaja ja satiiristen lyhytelokuvien tuottaja ja tekijä. Mutta harva tiesi, että hän kuului myös Leonid Brezhnevin lähipiiriin.

Mihalkovin pojat, lahjakkaat elokuvaohjaajat Nikita Mihalkov ja Andrei Mihalkov-Kontshalovski saivat todennäköisesti ”sukusyistä” enemmän liikkumatilaa ja vapauksia kuin muut 60-lukulaiset. Mihalkovien filmit – *Keskeneräinen sävelmä mekaaniselle pianolle*, *Viisi iltaa*, *Oblomov*, *Rakas suku*, *Ilman todistajia* (Nikita Mihalkov) ja *Ensimmäinen opettaja*, *Balladi rakastavaisista*, *Nuoren naisen onni*, *Siberiada* (Andrei Mihalkov-Kontshalovski) – olivat monelle neuvostokatsojalle todellisia henkireikiä usein niin kaavamaisesti etenevän neuvostoelokuvan oikeaoppisuuden puristuksessa. Niihin eivät punakynät puuttuneet yhtä helposti kuin monen tunteattomamman ohjaajan töihin.

Paradoksaalista on myös se, että puoluejohdetusta ja ylhäältä ohjatusta neuvostokulttuurista, varsinkin kirjallisuudesta, tuli kaikesta sensuroinnista

²⁴ Ks. Pentti Stranius, ”Välttämätön ihmisääni”. *Filmihullu* 2/1991; Fomin 1996, 222-234. Andrei Tarkovski oli myös se elokuvaohjaaja, jolta Aleksandr Sokurov sai sekä moraalista että käytännön tukea sen jälkeen kun diplomityö *Yksinäinen ihmisääni* oli hyllytetty Moskovan elokuvakoulussa. Tarkovski katsoi – Sokurovin mukaan – hänen esikoisfilminsä peräti kolmeen kertaan, piti siitä ja sen runollisesta kuvakielestä sekä suositteli Sokurovia töihin Lenfilmin studiolle Pietariin.

²⁵ Erkki Peuranen, *Takaisin Venäjälle. Kirjoituksia kulttuurista 1986-1995*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy 1995, 111.

²⁶ Viljanen & Stranius 1990. Dokumentti-elokuvassa *Elokuva vangitsee aikaa* useat tunnetut venäläisohjaajat kertovat työstään 60- ja 70-luvulla. Mm. Vadim Abdrashitov, Aleksei German ja Aleksandr Sokurov puhuvat myös taiteilijan ”sisäisestä vapaudesta” ja erittelevät brezhneviläisen stagnaatioajan sensuurijärjestelmän sekä vapaamman gorbatsheviläisen perestroika-politiikan miinuksia ja plussia elokuvanteon kannalta.

huolimatta ”monien kiellettyjen asioiden olinsija”, kuten Venäjän kirjallisuuden tuntija Erkki Peuranen on osuvasti todennut.²⁵ Mielestäni myös neuvostoelokuva oli parhaimmillaan – Peter von Baghia mukailleen – eräänlainen ”kansakunnan kätkeyty (toisinaan myös hyllytetty) muisti”, josta etsittiin aina maallista ”elämää suurempia” merkityksiä. Elokuvateatteri oli eräänlainen pyhättö kuten kulttuuritalokin, ja monet teatterit jopa rakennettiin suoraan puolittain hävitettyjen kirkkojen raunioille.

Kulttuurin arvostus Neuvostoliitossa perustui pitkälle juuri tähän lähes ”ortodoksisen pyhittämiseen” ja kulttuurielämän sisältämän vaihtoehdon, ”toiseuden” saavuttamaan suosioon: äänettömään protestiin, rivien välistä lukemiseen (kirjallisuus, runous), kuvien takaa tulkitsemiseen (elokuva, taide, musiikki). Puolue-valtion sensuurijärjestelmä yritti parhaansa mukaan kahlita ja kontrolloida tiedettä ja taidetta, estää kulttuurin moniulotteisuuden ja alamaisten uustulkinnat. Ajattelun ja tunteiden ohjailussa se ei kuitenkaan täysin onnistunut ja esim. monet taiteen tuottamat assosiaatiot ja elämykset ruokkivat kansalaisten äänetöntä protestia ja uskonpuutetta virallisia totuuksia kohtaan. Näin kulttuurielämä toimi puolue-valtion sisällä usein myös eräänä kansalaisyhteiskunnan elementtinä.

Puolue-valtion mielivaltaisia käskyjä ja kieltoja vastustamaan kulttuuri-areenalle kerääntyi 60-luvulta lähtien yhä suurempi joukko lahjakasta älymystöä. Monesta venäläisintelligentistä tuli ensin puolue-valtion, ”valtiomonopolistisen realsosialismin” kriitikko, sitten vähitellen aktiivi kapinallinen, uhrautuva marttyyri tai karnevalisti-jumalhullu. Intelligentsijan sädekehä kirkastui joskus myös tuloksellisissa kamppailussa toisenlaisen taiteen puolesta. Eikä Neuvostoliiton sensuurijärjestelmäkään ollut aivan aukoton tai mahdoton kierrettäväksi, minkä todistaa esim. Andrei Tarkovskin *Peili*-elokuvan salliminen.

Hyllytysten estetiikan merkitys venäläiselle elokuvataiteelle ei ollut muutenkaan yksiselitteisen kielteinen. Jos venäläinen kirjallisuus oppi kertomaan asioita rivien välistä jo 1800-luvulla, niin myös venäläinen elokuva oppi näyttämään kuvien takaista todellisuutta sata vuotta myöhemmin. Esimerkiksi historiallisia aiheita tai tieteiselokuvia oli vaikea kieltää vain sillä perusteella, että ne kertoivat katselijalle samalla nykytodellisuudesta. Sekä sensorit että elokuvantekijät oppivat huikeita huijaustyyliä, jotka kehittivät elokuvallista ilmaisua: asioista ei puhuttu niiden oikeilla nimillä ja katsojien tulkinnolle jäi paljon tilaa. Saksitun elokuvan esittäminen tai pieni vihjaus jossakin yksittäisessä kohtauksessa tuotti katsojalle vapauden elää läpi kuvien takaista tarinaa. Taidokas elokuvakieli pystyi usein vihjaamaan ohjaajan toisenlaisista tarkoituksista.

Toisaalta elokuvalliset ideat oli punnittava perusteellisesti ja tekeillä oleva filmi saattoi osaavien punakynien käsissä parantuakin. Elokuvan tekemiseen uhrattu aika teki usein tehtävänsä myös myönteisessä mielessä – ellei ohjaaja antanut periksi tai murtunut kokonaan sensorien kanssa käydyissä hermopeleissä. Ja vaikka tekijöiden luomisvapaudella oli selvät ideologiset rajansa, sensuuri ei sittenkään tukahduttanut taiteilijan sisäistä vapautta ja päättävyyttä luoviin kiertoilmaisuihin. Tämän ovat todenneet monet haastattelemani venäläisohjaajat, jotka tekivät parhaimmillaan suurenkin paineen alla nautittavaa taidetta, todellista älyllistä elokuvaa. Elokuva oli puolue-valtion holhouksessakin ammattilaisten käsissä ja taiteena varsin yleisesti arvostettua korkeakulttuuria, jota rahoitettiin runsaskätisesti.²⁶

Kun Neuvostoliitto vuonna 1991 hajosi ja Goskino sekä sensuurijärjestelmä

romutettiin, romahti koko venäläinen elokuvateollisuus. Monet itsenäiset elokuvastudiot jäivät alkuinnostuksen ja sponsoroinnin jälkeen nuolemaan näppejään. Ne hävisivät vapaushuuman jälkeisen kilpailun Hollywood-viihteelle jo alkumetreillä. Tosin dokumenttielokuva koki uuden nousun vielä 80-luvun ja 90-luvun vaihteessa. Se palaili itse asiassa Dziga Vertovin Kinosilmä-oppeihin: alkoi kuvata venäläistä todellisuutta sellaisena kuin se näyttäytyi kameran edessä.²⁷

²⁷ Viljanen ja Stranius 1990.

Mutta uudet paljastavat dokumentitkaan eivät viehättäneet suurta yleisöä pitemmän päälle, sillä todellisuus osoittautui usein nälkäräjällä elävän katsojan kannalta kenties liian rujoksi. Tämän hetken TV-massasuosikkeja Venäjällä, kuten muuallakin maailmassa, ovat ”globaalit” saippuaopperat – santa barbara ja kauniit ja rohkeat -formaatit. Uusi venäläinen elokuva ole päässyt lähellekään stagnaatioajan yksinäisten ihmisäänten, hyllytyksiä vastaan kamppailevien lahjakkuuksien kameran jälkeä. Vastaisku länsimaiselle viihteelle löytyy kuitenkin monista pienistä vaihtoehtotuotannoista, esim. Lenfilmin rippeistä Pietarista. Myös paljon parjattu valtion tukema elokuva-taide, nyt Roskino entisen Goskinon asemasta, palailee pätkittäin uudella markkinatalous-Venäjälläkin. Valtiollisen sensuurin pelisäännöt ovat tosin muuttuneet ratkaisevasti.