

Lauri Piispa

NÄYTTELIJÄN TUNNEILMAISU 1910-LUVUN VENÄLÄISESSÄ ELOKUVASSA

¹Venäjällä tuotettiin vuosina 1908-1919 yli kaksituhatta näytelmä-elokuvaa. Näistä vain 10-15 prosentin tiedetään säilyneen, niistäkin useimmat vain fragmentteina ja ilman alkuperäisiä välittekestejä.

Tsaarinajan Venäjällä käsitys elokuvasta oli hyvin näyttelijäkeskeinen. Teatteri oli elokuvalle jatkuva vertailupiste, ja iso osa taidekeskustelusta pyöri sen ympärillä, minkälaista näyttelemistä elokuva vaati ja mikä oli sen suhde teatterinäyttelemiseen. Vuosisadan alun teatteriestetiikkaa ravisteli ennen kaikkea Moskovan taiteellisen teatterin (Moskovski hudožestvennyi teatr, jatkossa MHT) realismi ja sen johtajan Konstantin Stanislavskin psykologiset näyttelijäopit. Stanislavskilainen ihanne eläytyvästä tunneilmaisusta löysi varhaisessa vaiheessa tiensä myöskin elokuvaan, missä se törmäsi kiinnostavasti mykän elokuvan asettamiin esteettisiin haasteisiin ja elokuvatyön käytännön realiteetteihin.

Vuoden 1917 vallankumousten jälkeen suurin osa tsaarinajan elokuvatuotannosta katosi, ja monet tekijät emigroituiivat länteen.¹ 1920-luvun venäläisille ohjaaja-teoreetikoille tsaarinajan elokuvan "teatterimaisuudesta" tuli riemukkaan pilkanteon kohde. Esimerkiksi Lev Kulešov havainnollisti montaa sin tärkeyttä teoreettisessa pääteoksessaan "Elokuvan taide" (Iskusstvo kino: Moi opyt, 1929) vertaamalla amerikkalaisen ja venäläisen elokuvan tapaa kuvata itsemurha. Tsaarin Venäjällä olisi toimittu kuten teatterissa: ensin rakennettu kolmiseinäinen huone, tapetoitu seinät, kannettu huone täyteen kalusteita, pantu kukkia ikkunalaudalle ja tauluja seinille. Ja kun kaikki olisi saatu valmiiksi:

Pöydän ääreen asettuu näyttelijä, joka esittää kuinka hänen on surkeaa. Hän ottaa laatikosta pistoolin, vie sen ohimolleen ja vetää liipasimesta. Kuvaaja kuvaa kaiken, kehittää filmin, ja siitä tehdään kopio joka sitten esitetään valkokankaalla. Ja kun katsoja katselee kankaalle hän näkee yhtä aikaa

verhot ikkunoissa, taulut seinillä jne. Hän näkee pikkuruisen näyttelijän valtavan tavarapaljouden keskellä, ja juuri kun näyttelijä on kaikkein väkevimpien psykologisten eläytymistensä vallassa, katsoja saattaa olla syventynyt vaikkapa kirjoituspöydän jalkaan tai seinällä roikkuvaan tauluun [...] (Kulešov 1987, 168. Käännös tässä ja jatkossa omani, ellei toisin ole mainittu.)

Kulešov edusti elokuvateoriassa jyrkkää äärikantaa, jonka mukaan elokuvalla ja teatterilla ei ole mitään tekemistä keskenään ja teatterin estetiikka on kerrassaan kitkettävä elokuvasta. Tämänkaltainen jälkikäteen konstruoitu ihanne muista taiteista puhdistetusta ”elokuvallisuudesta” hallitsikin pitkään mielikuvia 1910-luvun elokuvasta; aikakautta pidettiin kankean teatterillisena välivaiheena vauhdikkaan attraktioiden elokuvan ja kaksikymmenluvun kypsän mykkäelokuvan välissä. Sitä myötä kun elokuvahistoria on kiinnostunut elokuvan varhaisvaiheista ja yhä enemmän kopioita tältä kaudelta on saatu nähtäväksi, näitä käsityksiä on tarkistettu. Elokuvan läheinen suhde teatteriin ei ollut niin yksiselitteinen asia, kuin Kulešov hengenheimoisinaan antoi ymmärtää. Yksinkertaistavan ja essentialistisen teatterillisuus–elokuvallisuus-vastakkainasettelun sijaan on mielekäs-tä puhua vaikutteista, inspiraatiosta ja erilaisten teatterikäytäntöjen luovasta soveltamisesta elokuvan tarpeisiin (Brewster & Jacobs 1997; ks. myös Bordwell 1997, 158–267; Bordwell 2005, 43–82).

Tässä artikkelissa tarkastellaan tsaarinajan elokuvan näyttelemistä sekä elokuvantekijöiden ja kriitikoiden ajatuksia siitä. 1910-luvun elokuvanäyttelemistä on luonnehdittu siten, että tuolloin 1800-luvun kuvallisesta teatteritraditiosta siirryttiin realistisempaan näyttelijäilmaisuuksiin. Analysoin tästä näkökulmasta Jevgeni Bauerin elokuvan *Elämä elämästä* (*Žizn za žizn*, Venäjä 1916) kahta pääosasuoritusta, jotka erillaisuudessaan havainnollistavat ajan näyttelemistyylejä hyvin. Tämän jälkeen siirryn jäljittämään muista lähteistä sitä, kuinka elokuvantekijät ja kriitikot problematisoivat elokuvanäyttelemistä, sekä sitä, minkälainen näyttelijäihanne lähteistä välittyy. Erityiskysymykseksi nousee elokuvan suhde teatteriin ja Konstantin Stanislavskin kehittämän psykologisen tunneilmaisun merkitys elokuvassa. Lopuksi tarkastelen näyttelijäntyötä käytännössä, eli kuinka nämä ihanteet pyrittiin sovittamaan elokuvantekemisen realiteetteihin.

Näyttelijätyylit rinnakkain

Näyttelemistä on kommentoitu viimeaikaisessa tyylihistoriallisessa elokuvatutkimuksessa verrattain harvoin, ja voikin olla, että näyttelemisen salat tunnetaan muita elokuvaestetiikan alueita huonommin. Harvat 1910-luvun näyttelemistä tutkineet ovat olleet varsin yksimielisiä siitä, että näyttelijäntyyliin tapahtui vuosikymmenen mittaan muutos: sitä myötä, kun kamera siirtyi lähemmäksi näyttelijöitä ja moninkertaisti heidän ilmaisunsa valkokankaalla, siirryttiin suureellisista eleistä ja asennoista kohti pidättyväisempää ja sitä myötä realistisempaa ilmaisua (esim. Naremore 1988, 38–39; Salt 1992, 105–107 ja passim). Roberta E. Pearson (1992, 18–37 ja passim) on analysoinut

² Pearsonin käsitteistö on hänen omansa, mutta on helppo nähdä "teatraalisen koodin" yhtäläisyys siihen "käsiyöläisnäyttelemiseen", jonka kitkemiseen Konsantin Stanislavskin näyttelijäkoulutus tähtäsi.

tähän tapaan D.W. Griffithin Biograph-elokuvien näyttelijätekniikkaa. Hänen mukaansa vuosina 1908–1913 Griffithin elokuvien näyttelijäntyyli kävi läpi kehityksen, jota hän luonnehtii itse kehittelemillään käsitteillä siirtymiseksi teatraalisesta koodista (*histrionic code*) todenkaltaiseen (*verisimilar code*).

Muutos vastaa sitä kehitystä, jonka nähdään leimanneen teatteri-näyttelemistä 1800-luvun jälkipuoliskolla. Vuosisadan alkupuolella näyttelijät yleisesti käyttivät vahvasti kodifioituja eleitä ja asentoja roolihahmon tunteiden demonstroimiseen kuvallisesti. Pearsonin teatraaliseksi kutsuma tyyli oli lähtökohdiltaan retorista. Se ei näin ollen tavoitellutkaan todentuntuista, psykologisesti uskottavaa karakterisointia, vaan oli avoimesti "näyttelemistä".² 1800-luvun loppupuolen realismin myötä nousi uusi näyttelemistyyli, jonka tavoite oli psykologisesti moniulotteisten henkilöahmojen luominen roolin tulkinnan kautta. Uusi tyyli määrittyi juuri aiempaa näyttelemistä leimannutta konventionaalisuutta vastaan – kodifioidut eleet ja asennot pyrittiin korvaamaan tosielämää jäljittelevällä, yksilöpsykologisesti perustellulla toiminnalla. Todenkaltaisen tyylin tunnusmerkkejä ovat mm. kasvonilmeiden ja rekvisiitan vivahteikas käyttö, ja näytelmätekstin taakse menevä "mykkä näytteleminen". (Ibid; ks. myös Gordon 2006, 8–36.)

Tsaarinajan elokuvien epäsystemaattinen tarkastelu tuo esiin vastaavanlaisia tuloksia. Yleisellä tasolla Pearsonin ja muiden havaitsema kehitys kohti pienieleisempää tyyliä on 1910-luvun alkuvuosina ilmi-selvä. Neuvostotutkija Semjon Ginzburg (2007, 141) ajoitti keskeisen murroksen jo vuosiin 1910–1911. Tähän ajan näytteleminen ei kuitenkaan tyhjene. Ben Brewster ja Lea Jacobs (1997, 101–103) ovatkin huomauttaneet, että Pearsonin semioottinen käsitteistö, joka määrittelee teatraalisen ja todenkaltaisen koodin toistensa vastakohtiksi, estää näkemästä teatteri- ja elokuvanäyttelemisen suhdetta koko kompleksisuudessaan. Merkittävässä teoksessaan *Theatre to Screen: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* Brewster ja Jacobs käsittelevät 1800-luvun kuvallisen teatteriperinteen sovellutuksia varhaisessa näytelmäelokuvassa. Tutkijat nostavat kuvallisen näyttelemisen tunnusmerkeiksi esimerkiksi tauot ja ekspressiiviset asennot, yleisesti tietoisuuden näyttelemisen visuaalisuudesta. Heidän analyysinsä osoittavat vakuuttavasti, ettei varhaista elokuvanäyttelemistä ole mielekäästä tutkia kahden teoreettisesti määritellyn eri tyylin vastakohta-asetelman kautta. Näyttelijäilmaisu yhdisti tilanteesta riippuen erilaisia tekniikoita, jotka turvautuivat eri tavoin ja -asteisesti kuvallisiin elementteihin paljon pidempään kuin perinteisesti on käsitetty. (Ibid. 79–136; Ks. myös Salt 1992, 136.)

Tämänkin havainnon voi tehdä venäläisestä elokuvasta, joka on näyttelijätyyliin suhteen hyvin kirjavaa. Usein saman elokuvan sisällä, ja jopa samassa roolisuorituksessa, nähdään tyyliiltään hyvin erilaista ja eriparista näyttelemistä. Jevgeni Bauerin elokuva *Elämä elämästä* ja sen kaksi naispääroolia tarjoavat hyvän esimerkin. Elokuva kertoo rikkaan teollisuusmatamin kahdesta tyttärestä, jotka rakastuvat samaan kelvottomaan ruhtinaaseen. Ruhtinas tuntee enemmän vetoa Vera Holodnajan esittämää Nataa kohtaan, mutta päätyy naimaan Lidia Korenevan tulkitseman Musjan, koska tämän perintö on suurempi.

Avioliitosta tulee onneton: mies pelaa naimakaupassa saamansa rahat ennätysajassa ja tapailee lisäksi julkeasti vaimonsa sisarta.³

Elokuva on ajalleen hyvin tyypillinen sentimentaalinen psykologinen draama. Se rakentuu paljossa tunteiden ja sosiaalisten paineiden ristiriidoille: yläluokkaiset päähenkilöt joutuvat tukahduttamaan intohimonsa, kätkemään todelliset tunteensa sosiaaliselta piiriltään ja hymyilemään kyynelten läpi. Näyttelijöiden suoritukset eroavat toisistaan tavoilla, jotka on helppo palauttaa heidän erilaisiin taustoihinsa. Lidia Koreneva oli Konstantin Stanislavskin oppilas MHT:sta, missä hän oli edellisen kymmenen vuoden aikana kohonnut yhdeksi sukupolvensa maineikkaimmista teatterinäyttelijöistä (Vulf 2003, 187–195). Vera Holodnaja puolestaan oli yhtiön oma löytö, amatööri, josta tulevan kahden vuoden aikana tuli Venäjän suurin elokuvatähti.

Korenevan tausta realistisessa teatterissa näkyy hänen roolityössään selvästi: hän tulkitsee roolinsa kokonaisuutena, jossa hahmo käy läpi kehityksen onnea säteilevästä morsiamesta hitaaksi ja vakavaksi, murheiden painamaksi ihmisraunioksi. Myös hänen tekniikkansa on kauttaaltaan vivahteikasta ja psykologisesti perusteltua. Holodnaja on toista maata – hän on dramaattisen kaunis ilmestys, joka näyttelee lähes pelkästään ulkoisesti ekspressiivisin asennoin, ilmein ja elein. Kaksi emotionaalista kohtausta saa havainnollistaa tätä eroa. Elokuvan puolivälissä on kohtaus, jossa Holodnajan tulkitsema roolihahmo valittaa äidilleen olevansa onneton avioliitossaan. Hän jää yksin ikävissään, ja tätä seuraa Holodnajan lyhyt epätoivoinen soolo, jonka tehtävänä on pohjustaa roolihahmon antautuminen siskon miehen syleilyyn seuraavassa jaksossa. Holodnaja jää siis yksin. Hän rutistaa ensin tuskaisesti verhoa, vie sitten kätensä etukautta hitaasti pään sivuille ja päättyy väänteleämään vartaloaan hyvin melodramaattisessa asennossa. (Kuvat 1–3)



Kuva 1



Kuva 2



Kuva 3

Samankaltaista yksinäistä epätoivoa ilmaisee Koreneva myöhemmässä kohtauksessa, jossa roolihahmo puhuu äitinsä kanssa puhelemissa. Siskon ja miehen suhde on selvinnyt hänelle, mutta äiti ei tiedä asiasta vielä mitään. Koreneva yrittää hymyillä, mutta oikea käsi hypistelee hermostuneesti leninkiä, ja tukkoinen nenä kavaltaa pidätellyn itkun. Kun puhelu on saatu urheasti suoritettua, hän murtuu ja nojaa puhelimeen lohduttomasti nyhykien. (Kuvat 4–6)



Kuva 4



Kuva 5



Kuva 6

³ Analyysissa on käytetty British Film Institutin VHS-julkaisua *Early Russian Cinema 9: High Society* (1991).

⁴ Holodnajan näyttelemistä on kommentoitu varsin paljon tutkimuksessakin, ks. esim. Zorkaja 1995. Holodnajan neljä säilynyttä elokuvaa on julkaistu DVD:llä Venäjällä. *Vera Holodnaja: Deti veka/ Žizn za žizn* ja *Vera Holodnaja: Mirazi/ Moltši, grust... moltši* (Karmen video 2005).

Molemmat näyttelijät käyttävät rekvisiittaa hyväkseen, mutta kiinnostavan eri tavoin – esimerkkikohtauksissa Holodnajan verhon rutistaminen on luonteeltaan poseeraavampi ele kuin Korenevan puhelimeen nojaaminen, joka on psykologisesti luonteva ja tilanteen motivoima yksityiskohta. Myös kuvarajaus myötäilee näyttelijöiden tyyliä: frontaalinen kokokuva korostaa Holodnajan vartalon piirteitä, kun taas Korenevan hienovarainen elehdintä nousee puolikuvassa pääosaan. Tällaiset erot leimaavat näyttelijöiden tunneilmaisua läpi elokuvan: Holodnaja demonstroi roolihenkilönsä tunteita, Koreneva pyrkii jäljittelemään niitä. Roberta E. Pearsonin käsittein Holodnajan näyttelemisen voidaan määritellä teatraaliseksi ja Korenevan todenkaltaiseksi. Yhtä hyvin voidaan puhua kuvallisesta ja realistisesta tyylistä – eri tutkijoiden käyttämien käsitteiden erot ovat nähdäkseni kiinnostavia enemmän teoreettisesta kuin tyylihistoriallisesta näkökulmasta.

Näiden kahden näyttelijän välillä oli toki myös tasoero. Holodnajaa pidettiin jo aikanaan varsin toistaitoisena näyttelijänä, ja hänen rajallinen ilmaisukykyensä käy nykykatsojallekin ilmeiseksi hänen säilyneistä elokuvistaan.⁴ Pohjimmiltaan kysymys on kuitenkin erilaisista tyyleistä, ja monen aikansa taidokkaan ja arvostetunkin näyttelijän ilmaisusta voi löytää samanlaisia kuvallisia piirteitä kuin Holodnajalta. Brewster ja Jacobs (1997, 116–120) analysoivat mm. Asta Nielsenin näyttelemistä tästä näkökulmasta. Saman voisi Venäjällä tehdä esimerkiksi kuuluisalle Ivan Mozžuhinille. Yksi tyyli ei siis korvannut toista, vaan oli eriasteisia sovellutuksia monista eri tyyleistä.

Useimmat näyttelijät eivät suinkaan edustaneet Holodnajan ja Korenevan tavoin ääripäitä – *Elämä elämästä* -elokuvassa naisten aviomiehiä esittävät Vitold Polonski ja Ivan Perestiani asettuvat näiden välimaastoon. Myös saman roolityön sisällä ilmaisukeinot vaihtelevat: Polonski, jolla on kohtauksia molempien naisten kanssa, pyrkii selvästi mukauttamaan omaa ilmaisuaan vastaan näyttelijän tyylin mukaan. Ja vaikka Lidia Korenevaa voidaan pitää äärirealistisena, jopa naturalistisena näyttelijänä, nähdään häneltäkin *Elämä elämästä* -elokuvan lopussa ekspressiivinen polvirukousasento, joka muuten sopisi paremmin Holodnajan tyyliin. (Kuva 7) Tämäkin on yleinen ilmiö: tsaarinajan elokuvahan tunnetaan dramaattisista finaaleistaan, ja näissä usein muuten pidättyväinen tyyli saa väistyä ekspressiivisemmän ja melodramaattisemmän ilmaisun tieltä.



Kuva 7

Arvostelut tuovat kuitenkin toisenlaisen näkökulman elokuvan näyttelijäsuorituksiin. Vaikka *Elämä elämästä* -elokuvan eripariset näyttelijäsuoritukset tuottavat nykykatsojalle hieman vieraannuttavankin vaikutelman, aikalaiset eivät selvästi juurikaan välittäneet tästä. Koreneva sai arvosteluissa yksimielistä kehua, mutta myöskään Holodnajan näytteleminen ei tuntunut olevan kenellekään suuri ongelma. (VK, 314–322). Esimerkiksi *Teatralnaja gazeta* -lehden kriitikko, joka aiemmin oli kritisoinut Holodnajaa tyhjästä ja ulkokohtaisesta elehtimisestä, heltyi nyt. Kriittisin oli *Pegas*-lehden Valentin Turkin, joka arvosteli Holodnajaa, mutta ei tekniikasta vaan roolin tulkinnasta: ”Ennen kaikkea emme hyväksy Natan hahmoa, sellaisena kun sen tulkitsee V.V. Holodnaja. Hän painottaa liikaa Natan Bartinskia kohtaan tuntemien tunteiden ylivaltaa ja näiden tunteiden painostavaa lohduttomuutta. Hienostoneiti, ja sittemmin -rouva, joka hallitsee itsensä, mutta on samalla kesytön ja omavaltainen, olisi ollut uskotavampi hahmo.” (VK, 319.)

Onkin todettava, että tyylianalyysi yksinään on historiallisesti epätydyttävä ja rajallinen lähestymistapa. Teokset itse ovat vain osa elokuvan historiaa, eikä kaikkea, mikä näyttelemiseen aikalaisnäkökulmasta liittyi, voi suoraan lukea filmiltä. Siksi myös näyttelemistä koskeva aikalaisajattelu ja -keskustelu, väljästi ymmärrettynä näyttelemisen ”aatehistoria”, on käsittelyn kannalta olennaista.

Tunnetta mimiikkaan (– vai toisin päin?)

Tsaarinajan yhteydessä ei voida puhua järjestelmällisestä elokuva-näyttelemisen teoriasta, vaan aikalaisten käsityksiä pitää jäljittää elokuva- ja teatterilehtien artikkeleihin ja arvosteluihin tarttuneista lyhyistä huomioista. Keskustelua kuitenkin käytiin paljon sekä elokuvan vaatimasta näyttelijätekniikasta että näyttelijäntyön merkityksestä ja tehtävästä. Ajatukset kietoutuivat kysymykseen näyttelijäntyön sisäisen ja ulkoisen puolen – fyysisen ja psykologisen tekniikan – oikeasta suhteesta. Robert Gordonin (2006, 4) mukaan kysymys siitä, tuleeko näyttelijän edetä ulkoa sisäänpäin vai päinvastoin, kuuluukin näyttelijäkoulukuntia yleisimmin erottaneisiin kysymyksiin.

Ilmeinen lähtökohta pohdinnoille oli teatterinäytteleminen. Teatteri ja elokuva eivät olleetkaan Venäjällä samanlaisessa sotatilassa kuin vaikkapa Saksassa, jossa taiteenlajinsa tulevaisuudesta huolestuneet teatterinomistajat käynnistivät vuonna 1912 ärhäkän kampanjan elokuvaa vastaan. Teatteri vs. elokuva -kiista käytiin Venäjällä samoina kymmenluvun alkuvuosina, mutta huomattavasti sovittelevammin äänenpainoin, ja se päättyi jonkinasteisen rauhanomaisen rinnakkaiselon toteamiseen (Ks. Timeššik–Tšivjan 1996). Teatteriipiireissä elokuvaa kohtaan tunnettiin epäluuloa tämän jälkeenkin. Esimerkiksi vuonna 1915 jotkut teatterit kielsivät näyttelijöiltään elokuvaroolit. Tätä perusteltiin sillä, että näyttelijät olivat intensiivisten kuvausten jälkeen niin väsyneitä, etteivät pystyneet esiintymään täysipainoisesti teatterilavalla (Ks. esim. *Teatralnaja gazeta* 34/1915, 2). Keskustelussa siirryttiin kuitenkin varhain käsittelemään elokuvan ja teatterin suhdetta rakentavammassa ja teoreettisesta syvällisemmässä sävyssä.

Tärkein ero teatterin ja elokuvan välillä oli luonnollisesti elokuvan mykkyys. Moni näki sanattomuuden elokuvan puutteena, ja taide-eliitti pilkkasi yleisesti esimerkiksi ajan klassikkofilmatisointeja, joissa suurten kirjailijoiden teksti oli tiivistetty muutaman lauseen mittaisiin väliteksteihin. Mutta oli myös niitä, joille elokuva edusti mahdollisuutta ylittää sanat. Elokuvantekijöiden ajatuksia elokuvasta tutkinut Jacques Aumont (2005, 23 ja passim) on havainnut, että taiteilijoita on kiehtonut elokuvassa toisina aikoina ensisijaisesti sen kielenkaltaisuus ja toisina päinvastoin mahdollisuus ohittaa kieli ja pureutua välittömästi ja suoraan todellisuuden ytimeen. Tsaarinajan Venäjällä tilanne oli jälkimmäisen kaltainen. Jo vuonna 1912 kirjailija Leonid Andrejev – joka sittemmin myös sovitti innokkaasti näytelmiään valkokankaalle – haaveili tulevaisuuden elokuvasta paljon huomiota herättäneessään artikkelissaan "Kirje teatterista":

Elokuvan Shakespeare, jätettyään taakseen ahtaat sanat, syventää ja laajentaa toimintaa, löytää sille niin uusia ja odottamattomia yhdistelmiä, että siitä tulee yhtä ilmaisevaa kuin puheesta ja samaan aikaan vakuuttavaa sillä vertaansa vailla olevalla vakuuttavuudella, joka on ominaista vain näkö- ja tuntoaistien havaittavalle todellisuudelle. Samaan aikaan elokuvan Shakespearen kanssa syntyy valtavia, uskomattoman rikkaita teattereita, joissa toimivat *uudet* näyttelijät – ulkoisen ilmaisemisen, mimiikan ja plastiikan nerot, näyttelijät, jotka ovat oppineet ja palauttaneet mieliinsä vanhan esihistoriallisen taiteen: kuinka ilmaista kaikki kasvoilla ja liikkeellä. (Andrejev 1996/1912, 520. Kursiivi alkutekstistä.)

Andrejevin muotoilema unelma sanattomasta, pelkkään liikkeeseen ja mimiikkaan perustuvasta näyttelemisestä muodostui venäläisen elokuvaymmärryksen kulmakiveksi. Ajatusta toisteltiin monessa yhteydessä ja muodossa. Elokuvan katsottiin vaativan näyttelijältä perin toisenlaista tekniikkaa ja ammattitaitoa kuin teatterin, sillä näyttelijältä oli riistetty hänen tärkeä työvälineensä, ääni. Teatterinäyttelijä Vladimir Maksimov (*Teatralnaja gazeta* 37/1915, 14), josta muodostui myös venäläisen elokuvan ensimmäisiä valkokangaskuuluisuuksia, vetosi *Teatralnaja gazeta* -lehdessä vuonna 1915 suuriin teatterinäyttelijöihin, jotta nämä antaisivat lahjansa myös valkokankaan palvelukseen ja tallettaisivat samalla taiteensa jälkipolville. Hän sai vastaukseksi lehden toimittajan varsin ehdottoman sävyisen artikkelin, jossa tehtiin selväksi, kuinka turhia moiset esiintymiset olisivat:

Suuri näyttämötaiteilija on ehdottoman sopimaton elokuvaan, ja mitä suurempaa hänen taiteensa on, sitä huonommin hän sopii valkokankaalle ja päinvastoin. Missä piilee todellisen näyttämötaiteilijan viehäytys? Äänessä, tuhansissa virtuoosimaisissa, totuudenmukaisissa, sanoja värittävässä ja niiden kanssa yhteen sulavissa äänenpainoissa.

[...]

Toisaalta valkokangas vaatii taitelijoilta joitakin toisia hyvin korkealle vietyjä ominaisuuksia. Heiltä vaaditaan moitteetonta plastiikkaa, ylevää, vapautunutta ja keveää liikettä, selkeää, hieman alleviivattua mimiikkaa – vaatimuksia, jotka ennemminkin balettianssijat täyttävät paremmin ja täydemmin kuin draamanäyttelijät. (*Teatralnaja gazeta* 38/1915, 15.)

Tämä oli poikkeuksellisen jyrkkä kanta, mutta aivan yleinen ja varsin ymmärrettävä ajatus oli, että elokuvassa liike, eleet ja mimiikka korostuvat teatteria enemmän. Monista teatterinäyttelijöiden lausahduksista välittyy myös kunnioitus parhaiden elokuvanäyttelijöiden ammattitaitoa kohtaan. MHT:n Leonid Leonidov (*Sine-fono* 16/1914, 24) ilmoitti nauttivansa suuresti Asta Nielsenin näyttelijäntyöstä, eikä uskonut itse hallitsevansa vastaavaa tekniikkaa, minkä vuoksi kieltäytyi elokuvarooleista. Toisaalta käsitys elokuvanäyttelemisestä tuntuu joillakin teatterinäyttelijöillä olleen jopa parodiaan saakka ulkoinen – esimerkiksi näyttelijä I.I. Sudbinin piti oopperatähti Fjodor Šaljapinin ilmaisua elokuvamaisena, "hänhän huijaa sekä käsillään että jaloillaan" (*Sine-fono* 20/1914, 17).

Mutta mihin tätä hiottua fyysistä tekniikkaa tuli käyttää? Näyttelijäntyön tehtävästä näyttäisi olleen hyvin vähän erimielisyyttä: näyttelijän tehtävä oli välittää yleisölle roolihenkilön sisäinen elämä, psykologia, ajatukset ja tunteet. Ajan elokuva-arvostelut olivat lakonisia, mutta niissä korostuivat psykologinen syvällisyys ja roolihahmon uskottavuus:

Rouva [Olga] Preobraženskajan onnistui luoda todenmukainen kuva oikullisesta, hermostuneesta ja tunteellisesta kreivittärestä ja hänen ristiriitaisesta psykologiastaan, joka saa hänet samanaikaisesti tuntemaan vetoa komeaa lakeijaa kohtaan, että halveksimaan tätä 'plebeijinään'. (*Sine-fono* elokuvasta *Plebei* ["Plebeiji", Venäjä 1915]. VK, 267.)

Hänessä oli paljon pidätettyä voimaa ja sielunliikkeiden notkeutta sekä varmuutta niiden ilmaisussa. (*Pegas* Zoja Barantsevitšistä elokuvassa *Kursistka Tanja Skvortsova* ["Kurssilainen Tanja Skvortsova" Venäjä 1916], VK 327.)

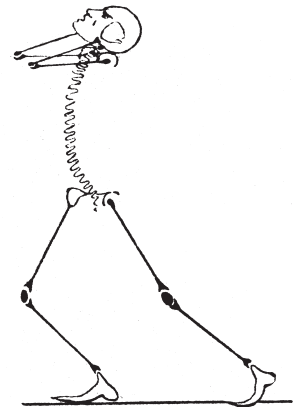
Psykologinen realismi oli venäläisille kriitikoille joskus peräti kansallisen ylpeyden aihe: jos venäläinen elokuva hävisikin teknisessä tasossaan tarkemmin määrittelemättömälle "länsimaiselle", niin se korvasi tämän psykologisessa syvyydessä. Esimerkiksi *Projektor*-lehden kriitikko arvosteli *Elämä elämästä* -elokuvaa seuraavasti: "Halu saavuttaa mahdollisimman korkea tekninen taso ja ulkoinen kauneus – jotka ovat länsimaisen tuotannon tunnusmerkkejä – on heikentänyt filmissä venäläiselle elokuvataiteelle tyypillisiä elementtejä: sisäistä kauneutta, psykologisen totuuden ja henkisen kokemuksen [*dušenovyh pereživanii*] kauneutta" (VK, 315).

Elokuvanäyttelemisen haaste oli siis välittää sanattomasti, pelkällä mimiikalla ja eleillä, tunteita ja ajatuksia. Tässä näyttelijöiden ei tarvinnut ammentaa tyhjistä, vaan käytettävissä oli vuosisatainen ja pitkälle kehittynyt miimisen näyttelemisen perinne. Ajan käsityksen mukaan ihmisen sisäinen elämä heijastui suoraan ja vaistomaisesti hänen fysiikkassaan. Näyttelijäoppaat olivat luetelleet 1700-luvulta lähtien hyvin havainnollisesti ja yksityiskohtaisesti eleitä, ilmeitä ja asentoja, joilla ilmaista erilaisia tunteita (Ks. Barnett 1987, passim). Venäjällä vuonna 1909 julkaistu opas "Mimiikan taide" (*Iskusstvo mimiki* 1909)⁵ esimerkiksi käy yksityiskohtaisin kaavakuvin läpi vartalon asentoja, raajojen liikkeitä ja ilmeitä, joilla jokaisella on vastineensa roolihah-

⁵ Teos on muokattu ranskalaisen Charles Aubertin tunnetusta oppaasta *L'Art mimique suivi d'un traité de la pantomime et du ballet* (1901), joka nimensä mukaan oli tarkoitettu enemmän pantomiimi- ja tanssitaiteilijöiden kuin draamanäyttelijöiden käyttöön. Venäläinen täydennetty teos on kuitenkin julkaistu näyttelijöiden itseopiskeluun suunnatussa sarjassa.

mon tunne-elämässä. Teos esittää myös kiinnostavia teoreettisempia huomioita. Sen mukaan mimiikkaa voi ja on syytä käyttää näytellessä ”kielen tavoin”. Tässä kielessä merkin ja kohteen suhde ei kuitenkaan ole mielivaltainen, sillä kirjanen pureutuu myös siihen, mitä se kutsuu tämän kielen ”etymologiaksi”, eli sen biologisiin perusteisiin (ibid, 14–23). 1800-luvulla käsitystä ruumiin- ja sielunliikkeiden vastaavuudesta olikin alettu perustella kartesiolaisen mekaniikan sijaan biologian käsittein. Neurofysiologi Charles Bell löysi 1800-luvun alussa yhtäläisyyksiä ihmisten ja eläinten emotionaalisesta käytöksestä, ja Charles Darwin osoitti ekspressiivisten liikkeiden refleksiäisen, tahdottoman luonteen sekä palautti niiden taustan evoluutiokehitykseen. Tämän kaltaisilla tieteen löydöillä oli suuri vaikutus realistisen näyttelijätyylin kehitykseen, ja ne kulkeutuivat aikanaan myös Konstantin Stanislavskin ajatteluun (Roach 1985, 160–217).

Lainaamani mimiikka-opas ymmärtää käytöksen biologisen perusluonteen kuitenkin vain taustatiedoksi, josta ei näyttelijäntyössä tarvitse välittää. Koska eleiden ja ilmeiden alkuperäiset biologiset tarkoitukset ovat Darwininkin mukaan hämärtyneet evoluution myötä, voidaan mimiikkaa käyttää sovinnaisesti, kuten kieltä voidaan käyttää sanojen etymologiaa tuntematta (*Iskusstvo mimiki* 1909, 18). Paljoa ajan elokuvanäyttelemistä voikin tulkita tällainen ”sanakirja” käsissään. Esimerkiksi edellisessä luvussa käsitelty Vera Holodnajan asento löytyy kirjasta selityksineen (ks. kuva 8; vrt. kuva 3). Kirjan mukaan kyseinen asento, jossa ”molemmat kädet, joko avoimina tai nyrkissä, puristuvat ohimoille pään ollessa takakenossa” ilmaisee ”maksimaalista epätoivoa” (ibid, 44).



Фиг. 43.

Kuva 8.

Lopputulena näyttäisi siis kuitenkin olevan hyvin sovinnainen käsitys näyttelemisestä. Biologisista perusteista viisi, tämän opin mukaan näyttelevä ilmaisisi epätoivoa aina juuri näin tai pienin omin variaatioin. Robert Gordon (2006, 19–20) huomauttaa, että vaikka 1800-luvun näyttelemisteoriassa ruumiinliikkeiden ja tunteiden vastaavuutta perusteltiin tieteellä – tai usein pseudotieteellä – käytännössä eleet, ilmeet ja asennot haettiin enemmän teatterin traditiosta kuin tosielämästä. Kyseistä mimiikka-opasta – jonka voi hyvin kuvitella kuluneen

elokuvanäyttelijöiden käsissä – onkin pidettävä enemmän kuvallisen teatteritradition kuin realistisen näyttelijätyylin käsikirjana.

Kuvatun kaltainen, sovinnainen näytteleminen joutui kuitenkin 1900-luvun taiteessa vastatuuleen, kun modernissa mielessä realistinen näyttelijätyyli ja siihen kuuluva psykologinen tekniikka valtasivat alaa. Kysymys siitä, tulisiko näyttelijän itse tuntee ilmaisemansa tunteet vai vain jäljitellä niiden ulkoisia tunnusmerkkejä, oli teatterissa vanha. Kielteiselle kannalle oli kuuluisimmin asettunut jo 1700-luvulla Denis Diderot *Näyttelijän paradoksissaan*: ”Tuo värinä äänessä, nuo katkonaiset sanat, tukahtuneet tai epäröivät äänenpainot, vapisevat kädet ja horjuvat polvet, pyörtyminen, raivo, ovat pelkkää jäljittelyä, opittu läksy, pateettista naaman väännettä ja suurenmoista matkimistytöä.” (Diderot 1987, 19.) Moni 1800-luvun näyttelijäsuuruus oli kuitenkin ajatellut toisin. Venäjällä tarunhohtoisiin oli Malyi-teatterin Mihail Štšepkin, joka pohdiskeli esimerkiksi:

On paljon helpompaa välittää kaikki mekaanisesti, siihen tarvitaan vain järkeä – ja [näyttelijä] saavuttaa tuskan ja ilon vain siinä määrin kuin teeskentely saavuttaa totuuden. Myötätuntoinen näyttelijä on eri asia; häntä odottaa sanoinkuvaamaton työ: hänen täytyy alkaa siitä, että tuhoaa itsensä, oman persoonallisuutensa, oman erityisyytensä, ja muuttuu siksi ihmiseksi, jonka kirjailija on hänelle antanut. Hänen täytyy kävellä, puhua, ajatella, tuntee, itkeä, nauraa, niin kuin kirjailija haluaa – mitä on mahdotonta saavuttaa hävittämättä ensin itseään. (*Mihail Semenovitš Štšepkin: Žizn i tvortšestvo* 1984, 199–200.)

Kysymys sähköistyi 1900-luvun alussa ja nimenomaan Venäjällä Konstantin Stanislavskin alkaessa kouluttaa näyttelijöitä MHT:ssa oman ”järjestelmänsä” mukaisesti. Stanislavski näki tehtäväkseen 1800-luvun realismin suurimpien näyttelijöiden työn jatkamisen. Hän halusi systematisoida ja istuttaa jokaiseen näyttelijään sen luovan voiman, joka oli tähän saakka ollut vain Štšepkinin ja hänen kaltaistensa ulottuvilla. (Stanislavski 1966/1926, 322–334 ja passim.)

Stanislavski risti vastustamansa teatteritradition ”käsityöläisnäyttelemiseksi” (*stsenitšeskoe remeslo*⁶). Tällä hän tarkoitti sitä, että näyttelijä ei lähtenyt roolihahmonsa psykologisesta todellisuudesta, vaan kuvitti tekstiä vakiintunein ja kaavamaisin ammattitempuin: sana ”surullinen” lausuttiin aina surullisesti ja ”rakastan” lemmekkäästi kontekstista riippumatta ja sanat kuten ”suuri” piirrettiin kädellä ilmaan. Kävelemisen sijaan käsityöläisnäyttelijä liikehti pitkin lavaa ulkoisten tehokeinojen perässä. Rakkautta hän ilmaisi painamalla käden sydämelle ja tuskaa repimällä kaulusta. (Benedetti 1988, 191–92; Stanislavski 1951/1938, 38–43.)

Ihanteekseen Stanislavski (1951/1938, 29) ilmoitti ”eläytymisen taiteen” (*iskusstvo pereživaniija*), jossa näyttelijä kirjaimellisesti ”kokee roolin kanssa yhdenmukaiset tunteet ja aistimukset joka kerran ja jokaisen toiston aikana”. Stanislavskille keskeinen venäjänkielinen käsite, joka hallitsee sikäläistä näyttelijäkeskustelua on *pereživanie*. Tätä termiä on mahdotonta kääntää tyydyttävästi; suomenkieliset Stanislavski-käännökset tulkitsevat sen vaihtelevasti ainakin sanoilla eläminen, eläytyminen, tunnetila, myötäeläminen ja elämys (ks. erit.

⁶ Venäjänkielen sanalla *remeslo* on suomen käsitöläisyyttä pejoratiivisempi, intohimottomaan rutiiniin ja ”leipätyöhön” viittaava sävy.

⁷ Vuonna 1914 syttynyt maailmansota eristi Venäjän eurooppalaisista elokuvamarkkinoista. Ulkomainen elokuva oli kattanut aiemmin 90 prosenttia ohjelmistosta, mutta nyt venäläisyydelle avautui tilaisuus laajentaa tuotantoaan ja täyttää aukot kotimaisella tuotannolla. Vuonna 1913 tuotettiin 129 näytelmä-elokuvaa mutta vuonna 1916 jo lähes viisisataa, mikä sijoittaa Venäjän kirkkaasti maailman suurimpien tuottajamaiden joukkoon. (Ginzburg 2007, 185–211.)

Stanislavski 1951/1938, passim). Kirjaimellinen suomennos olisi ”läpi eläminen”. Termistä on todettava ensinnäkin, että vaikka sillä yleensä viitataan tunteisiin, se on psykologisesti kokonaisvaltaisempi ja pitää sisällään periaatteessa esimerkiksi ajatukset ja fyysiset aistimukset. Toiseksi, yleinen käännö ”tunnetila” johtaa hieman harhaan, sillä kyse ei ole staattisesta tilasta vaan dynaamisesta prosessista, joka käydään läpi myös ajassa, eräänlaisesta toisiaan seuraavien sielutilojen virras- ta. Lisähämmennystä aiheuttaa, että sama termi on käytössä ainakin kolmessa merkityksessä: roolihenkilön, näyttelijän ja katsojan kokemu- en elämysten yhteydessä. Se merkitsee siis samalla sekä eläytymisen sisältöä, että itse prosessia.

Stanislavski ei ollut selvästikään kiinnostunut elokuvasta eikä kertaakaan itse esiintynyt valkokankaalla, vaikka maineikkaana näyttelijänä kutsuja saikin. Erään tarjouksen saatuaan hän tiedotti julkisesti: ”Minulla ei ole mitään elokuvaa vastaan, enkä kiellä Taiteel- lisen teatterin näyttelijöiltä elokuvanäytelmiin osallistumista, mutta en myöskään tahdo omalla esimerkilläni näitä vierailuja rohkaista” (*Rampa i žizn* 24/1916, 14). Edellisenä vuonna MHT:ssakin oli todella harkittu elokuvaesiintymisten rajoittamista, tai vähintään asettamis- ta teatterijohdon kontrolliin, mikä ei asiasta nousseen hälyn vuoksi ilmeisesti kuitenkaan toteutunut (Iezuitov 1938, 6–7).

Johtavan teatterigurun suhtautuminen elokuvaan oli siis jotain välinpitämättömän ja epäluuloisen väliltä. MHT:n näyttelijöitä alkoi kuitenkin ilmaantua elokuvaan varsin varhain. Erityisesti vuosina 1913–1915 nähtiin varsinainen rypäs nimekkäiden Stanislavskin oppi- laiden valkokangasdebyyttejä (Ponomareva 1965, 204 ja passim). Näyt- täisi siltä, että samoina venäläisen elokuvatuotannon nousuvuosina⁷ stanislavskilainen näyttelijäymmärrys nousi hallitsemaan myös eloku- vanäyttelemistä koskevaa keskustelua. Jo vuonna 1913 *Sine-fono*-lehden sivuilla usein kummitellut nimimerkki ”Kasvoton” valitteli, kuinka elokuvanäytteleminen on pelkkää liikettä. ”Toistaiseksi, muutamia erittäin harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta, emme ole nähneet eläytymistä valkokaankaalla!” (*Sine-fono* 21/1913, 14). Erityisen selvästi eläytyvän tunneilmaisun vaatimus tulee esiin arvosteluista. Kylmyys, laskelmointi ja ulkoisten tehokeinojen tavoittelu olivat erityisesti elo- kuvasta kirjoittavien teatterikriitikoiden leppymättömän kritisoinnin kohteena. Esimerkiksi käy Pjotr Tšardyninin ohjaaman elokuvan *Miraži* (”Kangastuksia”, Venäjä 1915) arvostelu *Teatralnaja gazeta* -lehdessä. Pääosissa nähtiin, kuten sittemmin *Elämä elämästä* -elokuvassa, Vera Holodnaja ja Vitold Polonski. Arvostelija paikantaa filmin ongelmat tosin heidän ohellaan käsikirjoitukseen ja ohjaukseen:

Rouva Tissovan käsikirjoitus ei loista omaperäisyydellään, mutta tarjoaa paljon hedelmällisiä ulkoisia tilanteita pääosaa esittävälle näyttelijälle – ei tunteiden syvyyden tai minkään psykologisten nyanssien mielessä, vaan nimenomaan ulkoisia, visuaalisia tehoja ajatellen. Tätä käyttikin taitavasti hyväkseen Rouva Holodnaja, joka säteili elokuvassa kauniisti ja keikaroi kauniilla, silmiä miellyttävästi hivelevillä puvuilla... Pikkuporvarillisuu- desta rikkauteen kurottelevan neitosen draama ei kuitenkaan onnistunut näyttelijättäreltä siitä yksinkertaisesta syystä, että se oli jäänyt vieraaksi elokuvan ohjaajalle. [...] Rouva Holodnajan osaksi jäi esittää katsojalle

joitakin kauniita asentoja, yleviä eleitä, ja siinä kaikki. Herra Polonski ei myöskään osoittanut syvällistä eläytymistä. Hän loisti filmillä ylevästi, mutta kylmästi. Koska hän ei itse syttynyt näyttelemisen magiasta, ei hän onnistunut syöttämään myöskään katsojia. Tässä mielessä enemmän tarjosi sulhasta esittävä näyttelijä: häneltä nähtiin muutamia kauniita asentoja, joiden takaa saattoi aistia jonkinlaista eläytymistä. (*Teatralnaja gazeta* 2/1916, 14–15.)

Tämänkaltaisten kirjoitusten takaa voidaan siis määritellä tsaarinajan ihanteeksi elokuvanäyttelijä, joka on valjastanut vivahteikkaan miimisen tekniikkansa eläytyvän tunneilmaisun palvelukseen. Näyttelemisen elokuvassa erosi teatterista tekniikaltaan, mutta tunneilmaisun tasolla ihanne oli samansuuntainen. Stanislavskin teoriat odottivat vielä kirjallista muotoiluaan, mutta oheisen kaltaisista arvosteluista käy ilmeiseksi, että Moskovan taiteellinen teatteri oli reilun kymmenen vuoden aikana herkehtänyt taide-eliitin vaatimaan myös elokuvanäyttelijöiltä paitsi roolin älyllistä tulkintaa myös tunteen totuutta.

Denis Diderot'n hengessä voidaan kuitenkin todeta, että on kai mahdotonta tosiasiallisesti erottaa aito eläytyminen taitavasta jäljittelestä. Yksityiskohtaisempikaan kuvaus ei siis vielä todista näyttelijöiden psykologisen tekniikan luonteesta. Siksi on syytä luoda katse siihen, kuinka asiaa lähestyttiin kameran edessä ja takana.

Tunnekuohuja kuvauspaikalla

Useimmat näyttelijät tulivat elokuvaan teatterista ja joutuivat sopeuttamaan työtapansa toisen välineen vaatimuksiin. Haastatteluista päätellen moni ei nähnyt välineiden välillä suurempaa eroa. Lidia Koreneva esimerkiksi muisteli 1960-luvulla, että ei muuttanut *Elämä elämästä* -elokuvan rooliaan varten tekniikkaa lainkaan: "Näyttelin kuten näyttämölläkin. Uskoin siihen mitä näyttelin. (VK, 321) Toiset taas kokivat työn elokuvassa hyvin erilaiseksi. *Teatralnaja gazeta* -lehti – joka käytti huomattavasti palstatilaa elokuvan ja teatterin suhteiden selvittämiseen – kysyi vuonna 1915 naispuolisilta teatterinäyttelijöiltä tunneilmaisun luonteesta elokuvassa. Eniten näyttelijöitä tuntui askarruttavan kuvausten epäjohtonmukaisuus ja katkonaisuus. Maria Goritševalle nämä eivät olleet ylitsepääsemätön ongelma: "Elokuvasa, kuten näyttämölläkin, täytyy edetä tunnetiloista käsin. Ero on siinä, että elokuvaroolia tehtäessä tunnetilat eivät seuraa toisiaan siinä järjestyksessä kuin ne lopulta nähdään valkokankaalla. [...] Muuten en näe suurta eroa. Kuten teatterissa, täytyy tutustua rooliin, miettiä se läpi ja näytellä." (*Teatralnaja gazeta* 32/1915, 14.)

Nina Tšernova puolestaan näki, että juuri kuvausten katkonaisuus ja epäjohtonmukainen järjestys estivät aidon eläytymisen: "Eläytymistä näyttämöllä ja elokuvassa ei voi verratakaan. Näyttämöllä tunne kasvaa, koko sisäinen maailma kulkee *crescendo* kohti jännitteen huipukohtia, elokuvassa ei ennen kaikkea ole samaa johtonmukaisuutta. Usein kohtaukset näytellään käänteisessä järjestyksessä. Tunneilmaisun elokuvassa on oltava puhtaan teknistä. Tekniikka, mimiikka, täytyy viedä eläytymisen rajalle, mutta en usko aitoon eläytymiseen

valkokankaalla.” (Ibid, 13.) Elokuviissa paljon esiintynyt balettitanssija Vera Karalli taas piti eläytymistä ”välttämättömänä”, mutta koki sen kuvaustilanteessa usein vaikeaksi: ”Kun otetaan lähikuvaa ja käsketään eläytymään, niin se on minusta todella vaikeata. Kamera seisoo arsiinan päässä, kaikki liike on kahlittuna jne.” (Ibid, 14.)

Näyttelijöille asetetut korkeat vaatimukset törmäsivätkin usein elokuvatuotannon raakaan todellisuuteen. Kuvausjärjestyksen epäjohdonmukaisuus ja työn katkelmallisuus taitavat olla elokuvanäytteleminen realiteetteja lähes aina, mutta ainakin tsaarinajan Venäjällä omia haasteitaan asetti myös kuvausten ripeä tahti. Ajan lehdistä voi löytää esimerkiksi seuraavan kaltaisia pikku-uutisia:

Toukokuun alkupäivinä Hanžonkov-studioilta kohti Kaukasusta suuntaavat ohjaaja Je. F. Bauer, sekä näyttelijät, Rouvat Karalli, Rebikova, Bauer ja Herrat Polonski, Sabtšenko, Birjukov ym. Koossa on suuri kuvausryhmä. Matkan kestoksi on arvioitu kaksi kuukautta. Elokuvia aiotaan kuvata viisitoista. (*Teatralnaja gazeta* 17/1916, 14.)

Tässä oli ehkä kaikella kohtuudella kyse vain etelän auringossa kuvattavista ulkokuvista, mutta esimerkiksi Jevgeni Bauerin työtahhti oli eittämättä huomattava: neljä vuotta kestäneen uransa aikana (1913–1917) hän ehti ohjata noin kahdeksankymmentä pitkää elokuvaa. Ohjaaja Vladimir Gardin puolestaan muisteli, että ensimmäiset neljä kuukautta ohjattuaan hän aloitteli jo kuudetta pitkää elokuvaansa. Kun päätös *Anna Kareninan* (1914) – joka oli ajan mittapuulla suurproduktio – tekemisestä syntyi, valmisteluihin käytettiin viikko ja kuvauksiin kaksikymmentä päivää. Tässä tapauksessa pääosaan houkuteltu MHT:n näyttelijä Maria Germanova asetti ehdoksi muun muassa, että kaikki kohtaukset oli harjoiteltava ennen kuvausten alkamista (Gardin 1949, 64–66).

Vaatimusta voi pitää melkoisena diivailuna – aina ei nimittäin ollut lainkaan selvää, että näyttelijöille edes kerrottiin, mitä he esittivät. Käsikirjoitus salattiin heiltä usein, sillä sen pelättiin päätyvän kilpailijoiden käsiin, jolloin tuottaja saattoi äkkiä huomata naapuristudion kuvaavan samaa elokuvaa (Ginzburg 2007, 147). Käsikirjoituksen pimittämisestä, joka ymmärrettävästi saattoi näyttelijät raivon partaalle, ilmeisesti luovuttiin ajan mittaan, sillä vuonna 1915, kun *Teatralnaja gazeta* kysyi elokuvantekijöiden kantaa, kaikki tunnetuimmat ohjaajat ja näyttelijät pitivät selvänä, että näyttelijöiden tulisi tuntea käsikirjoitus. Silti esimerkiksi huolellisena näyttelijänohjaajana tunnettu Jakov Protazanov (*Teatralnaja gazeta* 28/1915, 12–14) katsoi, että pienten sivuosien esittäjät saattoivat varsin hyvin hoitaa hommansa roolia tuntemattakin.

Jos elokuva kuvataan jopa alle viikossa, eivätkä kaikki näyttelijät edes tiedä, missä elokuvassa ovat, ei luonnollisesti voinut olla puhuttakaan mistään millintarkasta stanislavskilaisesta henkilöohjauksesta – MHT:ssahan pelkkään näytelmätekstin analysoimiseen käytettiin usein parikin kuukautta ennen kuin itse harjoituksiin ryhdyttiin, ja harjoituskertoja saattoi kertyä toista sataa (Benedetti 1988, passim). Oli toki elokuvaohjaajia, jotka pitivät pitkiä harjoituksia ja hioivat näyttelijöiden kanssa tunneilmaisua huolella. Esimerkiksi Olga Gzovskaja (1957) – MHT:n tähti, joka esiintyi usein myös elokuvassa – muisteli

myöhemmin lämmöllä Jermolev-yhtiön pääohjaajan Jakov Protazanovin herkkää näyttelijäohjausta.

Kuvauksista säilyneiden lähteiden perusteella kohtaukset kuitenkin pääsääntöisesti käytännössä improvisoitiin lennossa. Tuntuisi selvältä, että jos eläytyvää tunneilmaisua näissä olosuhteissa esiintyi, sen oli oltava hyvin spontaania. Tällaiseen "vaistonäyttelemiseen" (*igra nutrom*) Stanislavski suhtautui suurella varauksella. Vaikka impulsiivinen vaistonäyttelijä saattaakin hetkittäin kohota aitoon tulkintaan, tämän vaatimaa innoitusta on Stanislavskin (1951/1938, 31–33) mukaan mahdotonta pitää yllä kokonaisen näytelmän verran ja illasta toiseen, ja koska vaistonäyttelijällä ei ole keinoja täyttää kaikkea sitä, mikä jää väliin, suurin osa esityksestä päättyy väkinäiseksi ja elottomaksi. Vielä vihamielisempi hän oli sellaista "näyttämötunnetta" kohtaan, missä näyttelijä esimerkiksi jännittää lihaksiaan tai pinnistää hermojaan saattaakseen itsensä keinotekoisesti hysteerisen kiihtyneisyyden tilaan. Tällä, väitti Stanislavski (*ibid*, 38–43), ei ole mitään tekemistä eläytymisen taiteen kanssa, vaan se on samanlainen "käsityöläisnäyttelijöiden" kaavamainen teatteritemppu kuin muutkin.

Stanislavskin kanta oli varmasti teatterin suhteen perusteltu, mutta voisi kuvitella, että elokuvantyylin ominaispiirteet – työn katkelmallisuus ja suorituksen ainutkertaisuus sekä varsinkin kuvauksen nopeus – olisivat jopa edellyttäneet vaistomaista näyttelijäluonnetta. Vaikka harjoitusajat jättivätkin usein toivomisen varaa, elokuvaohjaajilla oli käytössään eräs keino, joka teatterissa ei tullut kysymykseen: ohjaaja saattoi ohjata näyttelijää vielä kuvaushetkellä, toimia ikään kuin toimintaa säätelevänä kapellimestarina kameran käydessä. Filmauksesta säilyneiden kuvausten perusteella venäläisohjaajat käyttivätkin tätä mahdollisuutta taajaan. Usein kyse oli lähinnä toiminnan tempon säätelemisestä, mutta esimerkiksi Vladimir Gardin, teatteriohjaaja ja -näyttelijä, joka aloitti pitkän elokuvauransa vuonna 1913, käytti tätä mahdollisuutta henkilöohjauksen apuna:

Ohjasin kameran luona näyttelijöiden liikkeitä ja tunteita. Rakensin erityisen "räjähtävät", kaikkein voimakkaimmat kohdat etualalle, josta selvimmin näkyivät kasvot – silmät.

– Silmät! – minä huuteloin tai kuiskailin, riippuen kohtauksen ekspressiivisyydestä.

Tämä kiljaisu merkitsi pysäytystä, hidastusta ja koko sisäisen tilan siirtämistä silmiin. Puhukoot ne yhtä selvästi ilmeellä kuin ääni puhuu sanoilla. (Gardin 1949, 50.)

Gardin suosikin uransa alkuvaiheessa nopeasti syttyviä näyttelijöitä, jotka kykenivät tuottamaan ekstaattista tunneilmaisua spontaanisti. Hänen esikoiselokuvansa *Kljutši štšastja* ("Onnen avaimet", Venäjä 1913) pääosanestittäjä Olga Preobraženskaja, MHT:n koulun kasvatti, edusti juuri tällaista emotionaalista näyttelijätyyppiä. Gardin (*ibid*, 53–54) kuvailee muistelmissaan elokuvasta pitkän mustasukkaisuuskohtauksen, jota näytellessään Preobraženskaja piiskasi itsensä niin voimakkaaseen tunnetilaan, että kuvausryhmä joutui kohtauksen

⁸ Elokuva on nähty filmikopiolta Venäjän elokuva-arkistossa, eikä siitä valitettavasti ole tarjota kuvamateriaalia.

jälkeen nostamaan hänet puolitajuttomana lattialta.

Improvisointi ja varsinkin suurien vapauksien antaminen näyttelijöille johti pitkiin kohtauksiin ja otoksiin. Yuri Tsivian (2002, passim ja 2004, passim) on selittänyt tsaarinajan elokuvalla ominaista hidasta, usein lähes pysähtynyttä tempoa näyttelijöiden vaatimilla ”täysillä kohtauksilla”. Elokuvalehti *Projektor* kuvaili asiaa vuonna 1916 seuraavasti:

Elokuvan maailmassa, missä kaikki mitataan metreissä, näyttelijöiden taistelu ilmaisunvapauden puolesta on johtanut taisteluun pitkien (metreissä mitattuna) kohtausten puolesta. Tai oikeammin ”täysien” kohtausten (käytämme O.V. Gzovskajan mainiota ilmaisua) puolesta. ”Täysi” kohtaus [”*polnaja*” *stsenä*] on sellainen, jossa näyttelijälle on annettu mahdollisuus mimiikalla ilmaista tietyt sielun liikkeet, tarvittiin siihen kuinka monta metriä tahansa. (*Projektor* 20/1916, 2–3.)

Määritelmän mukaisia täysiä kohtauksia esiintyi venäläisessä elokuvassa pitkään. Vielä vuoden 1918 elokuvassa *Maljutka Elli* (”Pikku-Elli”, Venäjä 1918) Jakov Protazanov asettaa lapsen seksuaalimurhaan syyllistyneen päähenkilön hautomaan itsemurhaa. Ivan Mozžuhin saa esittää miimisiä taitojaan monen minuutin ajan: hän kävelee huoneessa edestakaisin, katsoo säpsähtäen ikkunasta ulos kuin muistaen jotain, kaivaa poissaolevana taskujaan, istuu pöydän ääreen, ottaa laatikosta pistoolin, virittää sen, repii paitansa, painaa pistoolin rintaansa, huomaa sitten kirjoitusvälineet pöydällä ja alkaa kirjoittaa kirjettä jne.⁸

Dramaattiset huippuhetket näyttäisivät olleen erityisen otollisia täysille kohtauksille. Varsinkin itsemurhaa edeltää lähes poikkeuksetta edellä kuvatun kaltainen näyttelijäsoolo, vaikkakaan ei yleensä yhtä pitkä ja yksityiskohtainen. Elokuvadramaturgian kannalta käytäntö tuntuu kummalliselta: draaman avainhetkillä, juuri kun sykkeen odottaisi kiihtyvän ja tempon tihentyvän äärimmilleen, kerronta pysäytetäänkin täysin, ja näyttelijä jätetään joskus pitkäksi aikaa yksikseen räytymään, hortoilemaan ympäriinsä, epäröimään, hypistelemään asetta jne.

Projektor-lehden viittaus ”elokuvan maailmaan, jossa kaikki mitataan metreissä” on tässä mielessä tärkeä. Elokuvateollisuuden näkökulmasta taide oli todellakin metritavaraa: tuottajat seisoivat jatkuvasti ohjaajien selän takana vahtimassa, ettei kalliita filmimetrejä käytetty mihin tahansa. Gardin (Gardin 1949, 43–44) kuvailee muistelmissaan tätä laskuoppia, johon sai tutustua ensimmäistä elokuvaansa kuvatesaansa vuonna 1913. Yleisen käytännön mukaan tuottaja tarkisti ohjaajan suunnitelmat siitä, kuinka monta metriä kuhunkin kohtaukseen tarvittaisiin. Jos ohjaaja arvioi jonkin kohtauksen kestävän esimerkiksi yhden minuutin, vastasi tämä 18 filmimetriä. Luku 18 kerrottiin yhden filmimetrin keskimääräisillä tuotantokustannuksilla (5 ruplaa) ja näin saatiin kohtauksen hinnaksi 90 ruplaa. Filmin budjetti määrittyi näiden suunnitelmien asettamissa rajoissa – jos kohtauksesta tulisi suunniteltua pidempi, tuottaisi ohjaaja yhtiölle tappiota.

Elokuva, johon nämä laskelmat liittyivät, oli *Kljutši stšastja*, venäläisen elokuvan ensimmäisiä suuria kassamenestyksiä ja yleensä tärkeä vedenjakaja, josta ei valitettavasti ole säilynyt kopioita. Sen kuvauskäsikirjoitus on kuitenkin osittain säilynyt Gardinin arkistossa

Pietarissa, ja se sisältää todella kohtausten pituudet metreissä (RNB, F. 173, ed. hr. 211). Erillisiin sarakkeisiin on merkitty arvioitu pituus – joka siis etukäteen hyväksytettiin tuottajalla – ja todellinen, kuvattu pituus. Budjettikuri näyttää pitäneen kuvauksissa hyvin, sillä jälkimmäinen sarake on jäänyt useimmiten tyhjäksi, mistä voitaneen päätellä, että kohtauksesta tuli suunnitellun mittainen. Joissakin tapauksissa ennakkosuunnitelmista on kuitenkin livetty, ja metrejä on kulunut enemmän. Elokuvan julkaistun synopsisin avulla ainakin joitakin kohtauksia voi tunnistaa.

Niistä kohtauksista, jotka sisältyvät kuvauskäsikirjoituksen säily-neisiin osiin, on venähtänyt pahiten yli kaksi, molemmat elokuvan lopusta. Ensimmäisessä elokuvan päähenkilö Manja tapaa rakastajansa Nelidovin viimeistä kertaa tammen alla. Hän aavistaa, että mies hautoo itsemurhaa ja ”kiljaisten ‘Kuolkaamme yhdessä, Nikolenka, jos emme voi elää toisillemme!’ heittäytyy tätä vasten” (*Kljutši stšastja A. Verbitskoi* 1913, 26). Kohtauksen pituudeksi on arvioitu 30 metriä, mutta kuvauksissa siihen on tuhraantunut 75. Vielä pahemmin holtti on mennyt loppukohtauksessa, jossa Manja ampuu itsensä – kohtauksen pituudeksi on määrätty 20 metriä, mutta kuvauksessa filmiä on palanut peräti sata. Sata metriä filmiä maksoi tuottajalle Gardinin antamien lukujen mukaan 500 ruplaa samaan aikaan, kun näyttelijöille maksettiin kyseisessä produktiossa 25 ruplaa päivältä!

Mitä ilmeisimmin Gardin on näissä tunnekylläisissä kohtauksissa antanut palttua tuotantokustannuksille ja päästänyt Preobraženskajan tulkitsemaan kohtaukset vapaasti. Se, että tuottajat sallivat tällaisen tuhlauksen, toimii lisätodisteena ajan elokuvaymmärryksen näyttelijäkeskeisyydestä. Selitystä tälle sekä dramaturgian lakeja että kaupallista logiikkaa uhmaavalle käytännölle on syytä etsiä teatteritraditiosta. Realistinen teatteri, Venäjällä eritoten MHT, toi teatteriin modernia ensemble-ajattelua, jossa näyttelijäryhmän jokainen jäsen sivuosista päärooleihin oli periaatteessa yhtä tärkeä. Mutta vallalla oli edelleen 1800-luvun traditio, joka ymmärsi teatterin ennen kaikkea virtuositaiteeksi. Harjoitukset olivat vähäisiä, ohjaajan tehtävänä oli lähinnä sisääntulojen ja ulosmenojen rakentaminen ja näyttelijöiden aseointi. Enemmän kuin roolihahmojen keskinäisiä suhteita ja näyttelijäryhmän vuorovaikutusta painotettiin suurten näyttämötähtien yksilösuorituksia, erityisesti dramaattisissa kulminaatiopisteissä. Oopperan ja baletin tapaan yleisö saattoi odottaa näkevänsä paljon sinnepäin näyteltyä draamaa näiden välissä (ks. esim. Gordon 2006, 25–27). Nähdäkseni ”täyden kohtauksen” voi parhaiten ymmärtää tällaisena ooppera-aarian tai monologin tapaisena soolona elokuvan sisällä, jossa mestarinäyttelijä päästetään irti näyttämään koko osaa-misensa. Todennäköisesti juuri tällaisten tähtihetkien toivossa yleisö oli valmis maksamaan lipun suosikinäyttelijänsä elokuvaan.

Lopuksi

Venäjän vallankumous mullisti myös ymmärryksen elokuvanäyttelemisestä. Kansalaissodan vuosina perustetun Valtion elokuvakoulun uumenissa laskettiin perusta tulevalle 1920-luvun elokuvateorialle,

⁹ Mihail Jampolski on merkittävässä artikkelissaan osoittanut, että montaasin teoria itse asiassa alun perin kehittyi Kulešovin ajattelussa mallinäyttelijän teorian johdannaisena, ja että tällä opinkappaleella oli juuret syvällä tsaarinajan teatteriteoriassa. Jampolskin mukaan jäljet johtavat teatteriohjaaja ja -teoreetikko Sergei Volkonskiin, joka muodosti 1910-luvun alussa omaperäisen synteetin Francois Delsarten fysonomisesta mimiikan teoriasta ja Jacques Dalcrozen rytmiseen voimisteluun perustuvasta estetiikasta. Tuloksena oli monimutkainen ymmärrys tunteen ja ruumiinliikkeiden mekaanisista suhteista, joka Jampolskin mukaan kulkeutui monen vaiheen kautta varhaiseen 1920-luvun elokuvateoriaan ja toimi mm. kuuluisien ”Kulešovin kokeiden” taustalla. (Yampolsky 1996.)

joka muistetaan aiheellisesti montaasin eli leikkauksen teoriastaan. Harvemmin muistetaan, että neuvostoteorian pioneerit käyttivät varhaisvaiheessa yhtä paljon mustetta näyttelijän ongelmaan elokuvassa. Tässäkin edettiin täsmälleen päinvastaiseen suuntaan kuin ennen valankumousta, sillä varhaisten neuvostoteoreetikkojen hellimä ajatus ”elokuvamallista” (*kino-naturštšik*) oli joka suhteessa stanislavskilaisen eläytyvän näyttelijän täydellinen vastakohta. Mallinäyttelijältä vaadittiin ennen kaikkea luontaista valokuvauksellisuutta ja hyviä plastisia ominaisuuksia (esim. notkeutta), sillä hänen tehtävänsä oli ainoastaan ohjaajan antamien fyysisten toimintojen mekaaninen suorittaminen. Roolin psykologinen tulkinta rakentui vasta leikkauspöydässä. Tunnetuin – joskaan ei ensimmäinen eikä ainoa – mallinäyttelijän teoreetikoista oli Lev Kulešov (1987, passim), jonka teoreettisessa tuotannossa tämä puoli kulkee montaasin rinnalla läpi 1920-luvun.⁹

Mallinäyttelijä jäi Venäjällä kuitenkin lyhytaikaiseksi kuriositeetiksi. Viimeistään äänielokuva toi mukanaan uudet haasteet, ja Stanislavskin järjestelmästä muodostui neuvostoelokuvan (kuten -teatterinkin) näyttelijäymmärryksen perusta. Tarvittavan teoreettisen työn teki 1930-luvulla Vsevolod Pudovkin, jonka kirja ”Näyttelijä elokuvassa” (*Aktjor v filme*, 1934) oli ensimmäisiä ja kansainvälisestikin vaikutusvaltaisimpia elokuvanäyttelemisen teorioita. Pudovkin (1974) pyrki siinä sovittamaan Stanislavskin järjestelmän elokuvan vaatimuksiin ja systemaattisesti ratkomaan juuri niitä ongelmia, jotka tsaarinajan näyttelijöitä olivat askarruttaneet: elokuvatyön katkelmallisuutta, mimiikan ja eläytymisen luonnetta elokuvassa jne.

Tsaarinajan elokuvantekijöillä tällaisia teorioita ei ollut käytössään, vaan ongelmia ratkottiin lennossa improvisoiden. Elokuvanäyttelemisen, kuten koko elokuvataide, etsi vielä suuntaansa. Tilanne oli vastaavanlainen myös teatterissa – yhtenäistä näyttelijänkoulutusta ei ollut, edellisen vuosisadan perinne eli vahvana, mutta samaan aikaan modernit näyttelijänopit, Venäjällä eritoten Moskovon taiteellisen teatterin vaikutuksesta, valtasivat jo alaa. Kun tilanne teatterissakin oli värikäs, kameran eteen saattoi päätyä näyttelijöitä amatööreistä, kuten Vera Holodnajasta, Lidia Korenevan kaltaisiin Stanislavskin oppilasiin ja kaikkeen siltä väliltä. Tämä johti näyttelijäntyylien kirjavuuteen, joka helposti vieraannuttaa nykykatsojaa, mutta ei selvästikään ollut aikalaisille vastaava ongelma.

Elokuva sai vielä pitkään taistella kulttuurisesta arvovallasta teatterin altavastaajana. Moni suhtautui kuitenkin siihen taiteena jo vakavasti, mistä todistavat elokuvan estetiikalle omistetut palstamilimetrit. Ymmärrys elokuvasta poikkesi kuitenkin ratkaisevasti siitä, mikä on hallinnut elokuvateoriaa ja -tutkimusta 1920-luvulta lähtien. Otosta ja sellaisia siihen liittyviä suureita, kuten otoskestoja, kuvakokoa ja leikkausta, ei ymmärretty elokuvan perusyksiköiksi vastaavalla tavalla kuin myöhemmin. Niitä olennaisempaa oli yksittäisten otosten sisältö (ks. Brewster & Jacobs 1997, 3–17). Päättellen venäläisestä aikalaiskeskustelusta näyttelijää pidettiin elokuvataiteen keskushenkilönä, ja kysymys elokuvavälineen vaatimasta näyttelijänilmaisusta ja sen suhteesta teatterinäyttelemiseen oli tekijöille ja katsojille elokuvaestetiikan kannalta elintärkeä. Se näyttelemisen, joka filmille taltioitui, oli monenlaisten esteettisten ja kulttuuristen aikalaiskäsitusten, samoin

kuin elokuvan tekemisen teknisten ja taloudellisten realiteettien summa. Näiden seikkojen tiedostaminen on välttämätöntä 1910-luvun näytelmäelokuvan ymmärtämiseksi ja tulkitsemiseksi.

Kuvien lähteet

Kuvat 1–7: VHS: *Early Russian Cinema 9: High Society* (BFI, 1991).

Kuva 8: *Iskusstvo mimiki* (1909).

Julkaisemattomat aikalaislähteet

[RNB] Rossiiskaja natsionalnaja biblioteka, otdel rukopisei, Pietari.

Julkaistut aikalaislähteet

Andrejev, Leonid (1996/1912) Pisma o teatre: Pismo pervoe. Teoksessa *Sobranie sotšinenii*. T. 6. Moskva: Hudožestvennaja literatura.

Diderot, Denis (1987) *Näyttelijän paradoksi*. Suom. Marjatta Ecaré. Teatterikoulun julkaisusarja N:o 7. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Gardin, V[ladimir] R[ostislavovitš] (1949) *Vospominanija: Tom 1: 1912–21*. Moskva: Goskinoizdat.

Gzovskaja, O[lg]a V[ladimirovna] (1957) Režisser – drug aktera. Teoksessa M.L. Aleinikov (sost.) *Jakov Protazanov: O tvotšeskom puti režissera*. Moskva: Iskusstvo, 324–339.

Iskusstvo mimiki (1909) Sostavil V.P.Latšinov. Sankt-Peterburg: Izdanie žurnala "Teatr i iskusstvo".

Kljutši stšastja A. Verbitskoi (1913) Kinematografitšeskaja biblioteka. Vypusk I. S.l.: Izdanie žurnala "Sine-fono".

Kulešov, Lev (1987) *Sobranie sotšinenii v trjoh tomah 1: Teorija, kritika, pedagogika*. Moskva: Iskusstvo.

Mihail Semenovitš Ššepkin: Žizn i tvortšestvo: Tom 1. (1984) Obštšaja redaktsija O.M. Feldmana. Moskva: Iskusstvo.

Pudovkin, Vsevolod (1974) Aktjor v filme. Teoksessa V. Pudovkin: *Sobranie sotšinenii v trjoh tomah: Tom 1*. Moskva: Iskusstvo.

Stanislavski, K[onstantin] S[ergejevitš] (1951/1938) *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi: Oppilaan päiväkirja*. Suom. Juhani Konkka. Helsinki: Työväen näyttämöiden liitto ry.

Stanislavski, K[onstantin] S[ergejevitš] (1966/1926) *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. Suom. Eino Westerlund. Helsinki: WSOY.

Stanislavski, K[onstantin] S[ergejevitš] (1970/1948) *Luonteen kehittäminen: Näyttelijän työ II*. Suo. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Tammi.

Kirjallisuus

Aumont, Jacques (2005) *Les théories des cinéastes*. Paris: Armand Colin.

Barnett, Dene (1987) *The Art of Gesture: The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.

- Benedetti, Jean (1988) *Stanislavski*. London: Methuen.
- Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Bordwell, David (1997) *On the History of Film Style*. Cambridge, London: Harvard University Press.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea (1997) *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. New York: Oxford University Press.
- Ginzburg, Semjon (2007) *Kinematografija dorevoljutsionnoi Rossii*. Moskva: Agraf.
- Gordon, Robert (2006) *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Iezuitov, N[ikolai] (1938) *Aktery MHAT v kino*. Moskva: Goskinoizdat.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ponomareva, T. (1965) Aktery MHAT v kino (filmografitseskaja spravka). Teoksessa S.S. Ginzburg et al (red) *Iz istorii kino: Dokumenty i svidetelstva: vypusk šestoi* Moskva: Iskusstvo.
- Roach, Joseph R. (1985) *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. Newark, London, Toronto: Associated University Presses.
- Salt, Barry (1992) *Film Style and Technology: History and Analysis*. Second Edition. Starword: London.
- Timentšik, Roman & Tsvijan, Juri (1996) Kino i teatr: Disputy 10-h godov. *Kinovedtšeskie zapiski* 30, 57–87.
- Tsvijan, Yuri (2004) New Notes on Russian Film Culture Between 1908–19. Teoksessa Lee Grieveson & Peter Krämer (toim.) *The Silent Cinema Reader*. London, New York: Routledge.
- [Tsvijan] Tsvijan, Juri (2002) Vvedenie. Neskolko predvaritelnyh zamešanj po povodu ruskogo kino. Teoksessa [VK] *Veliki kinemo: Katalog sohranišihjsja igrovyh filmov Rossii 1908–19*. Sost. V. Ivanova, M. Mylnikova et al. Moskva: Novoe lieteraturnoe obozrenie.
- [VK] *Veliki kinemo: Katalog sohranišihjsja igrovyh filmov Rossii 1908–19*. Sost. V. Ivanova, M. Mylnikova et al. Moskva: Novoe lieteraturnoe obozrenie 2002.
- Vulf, Vitali (2003) *Serebrjannyi šar: Preodolenie sebja. Dramy za stsenoi*. Moskva: Olma-press/Avantitul.
- Yampolsky, Mikhael (1996) Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor. Teoksessa Richard Abel (toim.) *Silent Film*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Zorkaja, Neja (1995) Pervaja ruskaja kinozvezda. Teoksessa *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Red B.B. Zjukov. Moskva: Iskusstvo.