

KIRJA-ARVIOT

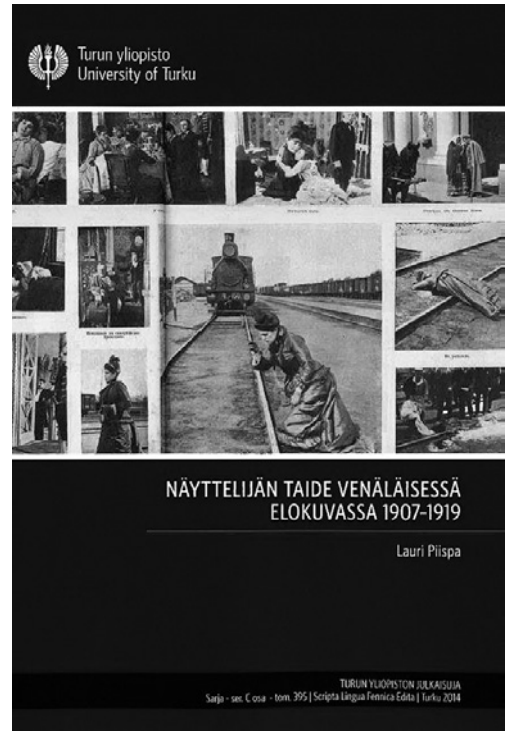
TSAARINAJAN ELOKUVA- NÄYTTELEMISEN SYVÄLUOTAUS

Lauri Piispa (2014) *Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919*. Turku: Turun yliopisto, 226 s.

Lauri Piispan väitöskirjan aihepiiri eli valankumousta edeltäneen Venäjän elokuva-tuotanto – tai tarkemmin ottaen yksityisen tuotannon kauden elokuva – on erinomainen lähtökohta tutkimukselle. Se on sitä jos siksi, että sen asema on elokuvahistorian kirjoituksessa kaikkea muuta kuin itsestään selvä. Venäläinen elokuva koki lyhyen kukoistusvaiheen ja herätti huomiota ja ihailua paitsi kotimaassaan myös lännessä. Sen jälkeen elokuvat unohdettiin lähes tyystin. Tsaarinajan elokuva sai toimia korkeintaan negatiivisena kaikupohjana 1920-luvun Neuvosto-avantgardelle, vaikka – kuten Piispan tutkimus osoittaa – kiinnostavia liukumia oli niitäkin runsaasti.

Kaikkiaan varhaisella venäläisellä elokuvalla oli lähes olematon maine, kunnes Pordenonen mykkäelokuvafestivaalien retrospektiivi vuonna 1989 synnytti ainutlaatuisen sensaation ja pakotti hahmottamaan varhaista elokuvahistoriaa aivan uudella tavalla. Sen jälkeen tsaarinajan elokuvaa on tutkittu paljon sekä Venäjällä että muualla. Näyttelijäntyön analyysi ja näyttelemiseen liittyvä elokuvateoreettinen ja -esteettinen keskustelu ovat kuitenkin jääneet yllättävän sivuun – huolimatta siitä, että näyttelijäntyöllä oli venäläisessä elokuvaestetiikassa hyvin keskeinen asema ja että näyttelijyyttä pohdittiin Venäjällä varmaankin enemmän ja syvällisemmin kuin missään muualla (liittyen ainakin osin siihen, että *teatterinäyttelemisen* uudet muodot hahmottuivat noina vuosina niin ikään juuri Venäjällä).

Näyttelemisen on yleisemminkin ollut elokuvatutkimuksen ja -historian suuria mustia aukkoja: näyttelemisen on kiinnostanut lähinnä tähtitutkimusta ja sitäkin usein



vain yhtenä tähtikuvan ainesosana. Pitkään elokuvateoria vieroksui näyttelemistä siitä syystä, että puhtaan elokuvan ideaali halusi siivota elokuvan kaikista muihin taiteisiin ja etenkin teatteriin yhdistävistä aineksista. Kuten Piispan tutkimus osoittaa, näyttelemisen jäi elokuvateoreettisessa pohdinnassa syrjään jo varhain: Neuvosto-kauden pioneerien ajattelussa ”malli” sai korvata näyttelijän – ja tämän kaikesta psykologiasta ja syvähenkisyydestä puhdistetun ”mallin” voi nähdä jyrkkänä antiteesinä sille, miten näyttelijyyttä oli 1910-luvun aikana Venäjällä käsitteellistetty. Lisäksi nykyinen elokuvatutkimus on saattanut vieroksua näyttelemisen tutkimista myös siitä yksinkertaisesta syystä, että monella elokuvatutkijalla ei ole tarvittavia keinoja näyttelemisen analysointiin. Roberta Pearson (*Eloquent Gestures*, 1992) on esittänyt yhdeksi syyksi sen eräänlaisen semioottisen ongelman, että näyttelemistä on vaikea analysoida, koska sitä on hankala purkaa osiin – toisin sanoen, koska se on luonteeltaan analogista eikä digitaalista.

Tutkimuksen aihe ja näkökulma ovat siis erittäin tervetulleita. Tutkimuskysymys

kuuluu: ”kuinka elokuvanäyttelijän taide ja sitä koskeva ajattelu kehittyivät Venäjällä yksityisen elokuvatuotannon vuosina 1907–19” (s. 9). Kysymys on luonteeltaan periaatteessa kuvaileva, mutta koska se sisältää olennaisesti ajatuksen muutoksesta, se muotoutuu lopulta ongelmakeskeiseksi. Kun osoittautuu, että tuona runsaan kymmenen vuoden aikana sekä elokuvatuotanto, elokuvan estetiikka että näyttelijyyttä koskeva ajattelu kävivät läpi ei vain yhtä vaan itse asiassa useampia radikaaleja murroksia, vastaus tutkimuskysymykseen on kaikkea muuta kuin yksinkertainen. Monenlaiset tuotannolliset, ideologis-yhteiskunnalliset, teknologiset, esteettiset ja lisäksi vielä muihin taiteenaloihin kiinnittyvät tapahtumalinjat muodostavat monimutkaisen prisman, joka tässä tutkimuksessa siis keriytyy näyttelijyyden polttopisteeseen.

Koska tutkimusperiodiin sisältyy monta murrosta, työn jäsentäminen kronologian mukaan on perusteltua ajanjakson lyhyydestä huolimatta. Murrosten ja painopisteiden paikantaminen ja siten myös kronologinen jaottelu ovat itse asiassa osa tutkimustulosta eli näyttelijyyttä koskevan ajattelun analyysiä. Ensimmäinen käsittelyluku lähtee venäläisen näytelmäelokuvan varhaisvuosista 1910-luvun taitteen molemmin puolin – siis ajasta, jolloin näyttelijyys ei sinänsä vielä ollut elokuvaestetiikan keskeinen kysymys mutta alkoi *film d'art* -suuntauksen myötä nousta sellaiseksi. Toinen käsittelyluku sijoittuu pitkän näytelmäelokuvan läpimurron vuosiin noin vuodesta 1913 eteenpäin, jolloin – ja epäilemättä osin tähän kytkeytyen – keskustelun pinnalle nousi kysymys psykologisesta elokuvasta ja näyttelijäntyyden psykologiasta. Kolmas käsittelyluku johtaa maailmansodan vuosina ensin ohjaajakeskeiseen kuvalliseen elokuva-ajatteluun ja lopulta vallankumousten myötä kohti ajatusta näyttelijästä ”mallina”.

Tutkimuksen lähestymistavaksi paikantuu taiteen tekemisen kulttuurihistoria: elokuvanäyttelemisen kehitystä ja siihen liittyvää keskustelua ristivalotetaan laajan ja monipuolisen lähdeaineiston avulla. Aikalais toimijoiden – elokuvan- ja teatterintekijöiden mutta myös kirjailijoiden ja kriitikoiden – pohdintoja analysoidaan onnistuneesti ”spontaanina teoriana” (s. 14)

eli ajatteluna, joka tähtää enemmän esteettis-käytännöllisiin kuin puhtaasti teoreettisiin tavoitteisiin mutta jolla on myös teorianmuodostukseen kuuluvaa yleistettävyyttä. Kyseinen ajattelumalli manifestoituu yhtä lailla käytännön taiteen tekemisessä kuin taidetta käsittelevissä kirjoituksissa.

Tutkimus keskittyy siis ennen kaikkea analysoimaan elokuvanäyttelijyyttä koskevaa keskustelua ja elokuvanäyttelemisen materiaalisia olosuhteita tsaarinajan Venäjällä. Elokuvien analysoiminen on osa tutkimusta, mutta Piispa haluaa erottautua David Bordwellin ja muiden neoformalistien historiallisesta poetiikasta painottamalla kontekstuaalista tulkintaa enemmän kuin elokuva-analyysiä, jonka kerrotaan olevan avustavassa asemassa (s. 15). Painotus on ymmärrettävä ja kuvaa tutkimuksen todellista painopistettä: kirjalliset lähteet ovat epäilemättä pääosassa. Spontaanin teorian muotoutumisen kannalta elokuville olisi kuitenkin voinut antaa tärkeämmänkin roolin; ovathan säilyneet elokuvat oikeastaan varsin oleellisia manifesteja ja muistijälkiä siitä, miten näyttelemisen ymmärrettiin, miten sitä haluttiin kehittää ja miten esittää. Kysymys lähikuvan merkityksestä voisi olla yksi esimerkki tavasta, jolla elokuvat itsessään osallistuivat esteettiseen keskusteluun. Lähikuva nousi tärkeäksi osaksi venäläistä kirjallista elokuvakeskustelua vuonna 1916 (s. 164), mutta esimerkiksi Jevgeni Bauerin elokuvassa *Kuoleman jälkeen* (1915) lähikuva käytettiin hyvin silmiinpistäväällä ja näyttelijäntyyden kannalta merkittäväällä tavalla jo vuotta aiemmin. Eikö elokuvantekijän spontaani, ei-kirjallinen teoria ansaitsisi tällöin suurempaa huomiota?

Yksi venäläisen elokuvan näyttelijyyteen kytkeytyvä kiinnostava piirre on sanattomuuden ideaali, joka alkoi nousta esiin noin vuonna 1913 (s. 87 eteenpäin): elokuvassa haluttiin eron sekä välikteisteistä että niin sanotusta mykästä replikoinnista. Rinnasteinen prosessi näkyi tuolloin myös venäläisessä teatterissa. Sanattomuus korostuu tutkimuksessa nimenomaan venäläisenä erityispiirteenä, eikä ole syytä epäillä, etteikö se vahvasti sitä olisikin. Toisaalta samantapaista keskustelua käytiin muuallakin maailmassa. Elokuvahistorioitsija Miriam Hansen (*Babel & Babylon*, 1991) kartoittaa puheetto-

man kommunikoinnin ihannetta jo Lumière-veljesten elokuvista asti ja nostaa esille esimerkiksi amerikkalaisen elokuvateorian pioneerin Vachel Lindseyn (1915) ajatukset elokuvasta ”amerikkalaisena hieroglyfinä”. Vastaavasti psykologi-elokuvateoreetikko Hugo Münsterberg kirjoitti vuonna 1916, että ”väliteksteillä ei ole olemassaolon oikeutusta taideteoksessa, joka koostuu kuvista”. Elokuvasa ”universaalina kielenä”, joka ei ole sidottu mihinkään puhuttuun ja kirjoitettuun kieleen, puhuttiin paljon esimerkiksi D. W. Griffithin elokuvien yhteydessä. Elokuvallisen huipentumansa ajatus sai 1920-luvulla F. W. Murnaun *Viimeisen miehen* (1924) kaltaisten, lähes välitekestittömien elokuvien muodossa. Toisin sanoen, vaikka sanattomuuden ideaali saattaakin paikantua Venäjän omaan perinteeseen, on tuskin pelkkää sattumaa, että samantapainen ideaali eli samaan aikaan myös Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Tämän yhteyden huomioiminen olisi saattanut lisätä analyysin yleistä kiinnostavuutta entisestään – ja mahdollisesti antanut lisäperspektiiviä myös Venäjän tilanteen ymmärtämiseen.

Paitsi venäläisen keskustelun suhdetta muun maailman keskusteluun, hieman rohkeammin ja systemaattisemmin olisi voinut problematisoida myös näyttelijäihanteiden suhdetta elokuvateknologian ja elokuvan ilmaisukeinojen nopeisiin muutoksiin tutkimusperiodin aikana. Mikä oli lopulta esimerkiksi otospituuksien (jotka vaihtelivat äärimmäisyydestä toiseen) suhde elokuvanäyttelemisen muotoihin? Entä kuvakokojen? Tai niin sanottujen *ensemble*-kohtausten mukana- tai poissaolon?

Näistä hieman varovaisista rajauksista huolimatta Lauri Piispan väitöstutkimus on kiinnostava, eheä ja omaperäinen kokonaisuus. Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymys ovat elokuvahistoriallisen ymmärryksen kannalta olennaisen tärkeitä. Yhtä lailla tärkeää ymmärrystä saadaan myös elokuvan suhteesta muihin ilmaisumuotoihin, ennen muuta teatteriin ja teatterinäyttelemiseen. Tutkimus avaa ovia yhtä hyvin tilassa kuin ajassa, eli se auttaa meitä ymmärtämään paremmin myös muun maailman elokuvan kehitystä ensimmäisen maailmansodan vuosien käänteentekevästä ajanjaksona. Samalla se auttaa ymmärtämään monia 1920-luvun

avantgarden keskeisiä painotuksia ja valintoja. Kun lisäksi muistetaan, miten tärkeä vaikutus venäläisellä näyttelijäopilla – ennen muuta Stanislavskin oppijärjestelmällä – on ollut myöhempään elokuvaan aina Hollywoodia myöten, tutkimus nostaa esille monia ylimääräisiä asetelmia ja kysymyksiä, joihin sen ei sinänsä itse tarvitsekaan vastata.

Tutkimus on perinpohjainen: lähdeaineisto on laaja ja monipuolinen. Onnistunut ratkaisu on ollut ottaa mukaan suuri määrä myöhemmin, pääosin Neuvosto-kaudella julkaistuja näyttelijöiden ja muiden asiansaisten muistelmia, jotka valottavat elokuvan tekemisen tapoja paremmin kuin ehkä mikään muu aineisto. Piispa onnistuu hienosti huomioimaan muistelmien reunaehdot. Ne eivät tässä tapauksessa rajoitu vain muistamisen prosessiin sinänsä vaan myös sensuuriin ja suhdannevaihteluihin – siihen millainen taideihanne kulloisellakin muisteluhetkellä oli vallassa, ketkä olivat suotavasti muistettavia ja ketkä taas maton alle lakaistavia henkilöitä. Sadan vuoden takaisten toimijoiden, näiden jälkikäteen laadittujen muistelmien, myöhempinä aikoina toimineiden elokuvahistorioitsijoiden ja nykytutkimuksen välille kehkeytyy hedelmällinen dialogi.

Tästä dialogista rakentuu kokonaisuudessaan kiehtova ja analyttinen kudelma, joka lisää olennaisesti ymmärrystämme tutkimuskohteesta, elokuvanäyttelijän taiteesta ja sen käsitteellistämisestä 1910-luvun Venäjällä. Samalla tutkimus tulee hyvän kulttuurihistoriallisen perinteen tavoin avanneeksi näkymiä muuallekin: elokuvan alusta pitäen intermediaaliseen luonteeseen, elokuvallisen avantgarden nousuun (ja väliaikaiseen tuhoon), elokuvan historiankirjoituksen dynamiikkaan ja muistamisen ja unohtamisen julmaan sattumanvaraisuuteen.

Kimmo Laine