

Lauri Piispa

FT, kulttuurihistoria, Turun yliopisto

## STALININ AJAN ELOKUVAN PALUU: ELOKUVAHISTORIOITSIJAN NÄKÖKULMA

Stalinin ajan elokuva on täällä taas. Kun aloin tutkia venäläistä elokuvaa 2000-luvun alkupuolella, tämän kauden tuotantoa oli muutamaa klassikkoo lukuun ottamatta vaikea saada käsiinsä. Oli pakko uskoa kirjallisuudessa toisteltuja kliseitä. Stalinin valtakautta (1928–1953) on perinteisesti arvoitettu suhteessa siihen, mitä oli sitä ennen ja sen jälkeen. Paljon on kirjoitettu ”neuvostoelokuvan kulta-ajan lopusta” 1930-luvun taitteessa (esim. Kenez 2001, 92–96) ja 1920-luvun suurten neuvosto-ohjaajien ”rampautetuista elämäkerroista” Stalinin ajan terrorin ja ideologisen kontrollin vuosina (Marshall 1983, passim.). Toisaalta 1950- ja 1960-luvun suojasään, neuvostoelokuvan toisen kultakauden, olennaisena lähtökohtana on nähty vapautuminen Stalinin kauden rajoituksista. Väliin mahtuu vain keskinkertaista ja standardoitua propagandaa. Valot sammuvat 1930-luvun taitteessa ja syttyvät uudelleen 1950-luvun puolivälissä.

Moni asia tuntui puhuvan tätä vastaan. Oli Jay Leydan klassinen yleisesitys *Kino: A History of The Russian and Soviet Film* (1960), joka käsittelee 1930-luvun neuvostoelokuvaa arvostavasti. Myöskään harvat laajemmin tunnetut klassikot eivät oikein istuneet viralliseen kuvaan. Esimerkiksi Sergei Eisensteinin *Aleksanteri Nevski* (*Aleksandr Nevski*, 1938) ja *Iivana Julma* (*Ivan Grozny*, 1946/1957), Boris Barnetin *Laitakaupunki* (*Okraina*, 1933) ja *Sinisen meren rannalla* (*U samogo sinego morja*, 1936), Aleksandr Medvedkinin *Onni* (*Stšastje*, 1934) tai Mark Donskoin *Gorki-trilogia* (*Trilogia o Gorkom*, 1938–1939) eivät vahvistaneet mielikuvaa neuvostoelokuvan taiteellisesta alamäestä ja sosialistisen realismin musertavasta voittokulusta.

Ensin tulivat runsaat venäläiset DVD-julkaisusarjat. Piti kantaa rahat Lenfilmin videokauppaan Pietariin ja sitten täysi rinka takaisin. 2010-luvun alussa asiat yksinkertaistuivat, kun venäläiset oikeuksien haltijat siirsivät omistamansa elokuvat verkkoon. Tänä päivänä melkein koko neuvostoelokuvan historia löytyy Youtubesta. Maailmanlaajuisesti ainutlaatuista kulttuuritekoa ei ole meillä juuri noteerattu. Oman lisänsä tuovat festivaalien hienot retrospektiivit, joita 2000- ja 2010-luvuilla on ollut lukuisia. On ollut ihmeellistä nähdä esimerkiksi Bolognan Il Cinema ritrovato -festivaalilla näitä pitkään piilossa pysyneitä elokuvia kaikessa loistossaan valkokankaalta ja hyviltä filmikopioilta.

Olen juuri viettänyt antoisan vuoden katsoen toista sataa 1930- ja 1940-lukujen neuvostoelokuvaa. En ole ainoa, jonka silmät ovat avautuneet. Tutkimuksessa voidaan puhua jo ilmiöstä. On karistettu neuvostoajan painolasti ja perestroikan vuosien tuomiot. Enää ei tarvitse ajatella, että eettisesti ja poliittisesti kyseenalainen on myös esteettisesti arvoitonta. On omaksuttu asenne, että Stalinin ajan elokuvia ei pidä katsoa ensisijaisesti poliittisen historian ilmiöinä ja ideologian kuvituksina vaan nimenomaan elokuvina, siis taideteoksina ja luovan työn tuloksina. Elokuvat eivät edes Neuvostoliitossa syntyneet puolueen virkatöinä vaan niitä tekivät elokuvan ammattilaiset. Ja jotta niitä voisi ymmärtää, on tutkittava kerrontaa, tyyliä, teemoja,

lajityyppejä, henkilöhahmoja, on paneuduttava tekijöiden biografioihin, tuotantohistoriaan, vastaanottoon – elokuvatutkimuksen näkökulmasta siis *business as usual*.

Tutkimuksen suopeampi suhtautuminen Stalinin valtakauden elokuvaan ei liity Stalinin hahmon rehabilitaatioon, joka on valitettava virtaus nyky-Venäjällä. Lähestymistavan tarkoitus ei myöskään ole valkopestä elokuvia, piilottaa niiden poliittista luonnetta ja eristää niitä omaan esteettiseen todellisuuteensa. Päinvastoin, painotus on tuottanut vivahteikkaamman ja syvemmän kuvan politiikasta elokuvissa ja elokuvasta politiikassa.

### Kohti uutta kaanonia

Katsotaan siis Stalinin ajan elokuvaa. Aloittaa voi kanonisoiduista klassikoista. Monet neuvostoaikana suurta mainetta nauttineet elokuvat ovat menettäneet asemansa. Ketään ei tunnu nykyään kiinnostavan esimerkiksi Friedrich Ermlerin ja Sergei Jutkevitsin teollisuustuotantokuvaus *Vastasuunnitelma* (*Vstretšnyi*, 1932) tai Iosif Heifitsin ja Aleksandr Zarhin kolhoosin naispuolisesta johtajasta kertova *Hallituksen jäsen* (*Tšlen pravitelstva*, 1939). 1930-lukun suurin klassikko on kuitenkin elävä elokuva, vaikkakin lännessä lähes tuntematon. ”Vasiljev-veljesten” *Tšapajev* (1934) on 1930-luvulle sitä, mitä *Panssarilaiiva Potjomkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925) 1920-luvulle ja *Kurjet lentävät* (*Letjat žuravli*, 1957) suojasäälle: koko aikakauden tunnusteos. *Tšapajevia* on tyypillisesti tarkasteltu ”sosialistisen realismin” paraatiesimerkkinä. Se oli ensi-illastaan lähtien ylittämätön sensaatio. Se syntyi samana vuonna, jona sosialistinen realismi kanonisoiitiin neuvostotaiteen viralliseksi metodiksi, ja Vasiljev-veljesten täysosuma nostettiin esikuvaksi. Siitä tuli kuitenkin myös aidosti koko kansan elokuva. *Tšapajeviin* ihastuivat aivan kaikki. Se oli vuosikymmeniä Neuvostoliiton katsotuin elokuva, jonka henkilöhahmoista ja hokemista tuli nopeasti kansanperinnettä ja lähtemätön osa venäläistä identiteettiä ja muistia.

Sankari Vasili Tšapajev on historiallinen henkilö, sisällissodassa surmansa saanut tarunhohtoinen konekiväärikomppanian komentaja. Elokuvassa seurataan Tšapajevin divisioonan vaiheita aina siihen saakka, kun sankari kohtaa loppunsa taistelussa. Ulkoisilta piirteiltään *Tšapajev* on toiminnallinen seikkailuelokuva, jonka kaltaisten kohdalla puhutaan joskus kieli poskessa ”easterneistä”. Vasiljev-veljesten elokuvassa on rempseää huumoria, vauhdikkaita taistelukohtauksia ja aromaisempien eppistä tunnelmointia. Keskeinen juonilanka on divisioonan sotilasjohtajan Tšapajevin ja poliittisen johtajan Furmanovin suhde. Tšapajev esitellään taistelussa uljaana komentajana ja taitavana strategina. Samalla hänet nähdään talonpoikaistaustaisena, impulsiivisena luonnonlapsena, jonka käsitykset vallankumouksen poliittisesta perustasta ja laajemmista yhteyksistä jäävät hatariksi. Suhde poliittisesti sivistyneen ja pidättyväisen Furmanovin kanssa on täynnä kitkaa, mutta elokuvan mittaan miehet ystäväystyvät ja oppivat toisiltaan.

Neuvostokaanonissa *Tšapajev* määriteltiinkin perinteisesti ”kuvaukseksi puolueen kasvattavasta roolista sisällissodassa”. Kuitenkin komissaarilla on lähinnä tarkkailijan osa. Etualalla on jatkuvasti Tšapajevin alkuvoimainen persoona. Vasiljev-veljekset kritisoivat 1920-luvun heroisia vallankumouseepoksia, joissa henkilöhahmot kutistuivat naamioiksi ja symbolisiksi varjokuviksi. Näyttelijä Boris Babotškinin karismaattisesti tulkitsema Tšapajev on eittämättä herooinen hahmo, mutta suuri nimenomaan karaktäärinä. Hän on inhimillinen sankari, jonka kanssa katsoja pääsee alusta saakka sinuiksi. Kansanomaisuus ja rehevyys luonnehtivat koko henkilökaartia. Tšapajevin johtama rähjäinen punakaarti on sotilaallisen kurin vastakohta, miltei rosvojoukko. Vasiljev-veljesten elokuvassa vallankumousta tekevät rakastettavat, räiskyvät anarkistit – siinä lienee *Tšapajevin* kestävän suosion ja yhä vieläkin mukaansatempaavan charmin selitys.



Boris Babotškin on Tšapajev (Lenfilm 1934).

Vasiljev-veljesten menestysteoksesta tuli neuvostoelokuvalle kirous, sillä jatkossa kaikkia elokuvia verrattiin siihen. Toista *Tšapajevia* ei kuitenkaan syntynyt. Täysosumaan vaikutti epäilemättä teko aika (ks. Margolit 2012, 179–180). Stalinin kausi ei ollut monoliitti vaan se jakautuu noin puoleen kymmeneen lyhyempään periodiin, joilla kaikilla on omat painotuksensa ja luonteensa. Huomattava ja usein sivuutettu ajanjakso olivat 1930-luvun taitteen aggressiivisen kulttuurivallankumouksen ja 1930-luvun lopun suuren terrorin väliin jääneet vuodet 1933–1935. Tämä oli valoisa ja illusorinen hengähdystauko, jolloin tehtiin huomattavan vapaasti hengittävää elokuvaa. Syntyi pähkähullua avantgardea, eksentristä komediaa, poikkeuksellisia kirjallisuusfilmatisointeja, kokonaisia lajityyppejä. Monet parhaat elokuvat jäivät sosialistisen realismin kaanonin varjoon. Niinpä nämä vuodet ovat erityisen otollista maastoa unohdettujen aarteiden metsästykseseen.

Margarita Barskajan *Risat kengät* (*Rvanyje bašmaki*, 1933) on 1930-luvun yllättävimpiä elokuvia. Se kertoo köyhistä lapsista dokumentaarisella ja improvisoivalla tyylillä, jota voi epäröimättä verrata Vittorio de Sican ja Roberto Rossellinin sodanjälkeisiin lapsikuvauksiin. Elokuvan arvo ei piile juonessa, jossa saksalaiset työläislapset auttavat lakkoilevia vanhempiaan luokkataistelussa. Barskajan ilmaisun ytimessä on eettinen periaate: lapsella on oma sisäinen maailmansa, johon aikuisella ei ole pääsyä, ja siksi lapsen on saatava olla kameran edessä oma arvoituksellinen itsensä eikä tavanomaiseen tapaan psykologisesti läpinäkyvä miniatyyriäikuinen – sellaisen esittäjiähän nimenomaan ovat niin sanotut ”hyvät lapsinäyttelijät”. Barskajan elokuvassa esiintyvät tavalliset lapset. Juuri siksi *Risat kengät* onneksi epäonnistuu tehtävässään osoittamaan, että lasten todellisuus heijastaa aikuisten maailman jakolinjoja, siis että siellä on omat ”proletaarit” ja ”riistäjät”, jopa omat ”sosiaalidemokraatit” ja ”fasistit”. Luokkajakoa perustavampi kuilu aukeaa eläväisen lasten maailman ja varjomaisesti valkokankaalla esiintyvien aikuisten välille.



*Risat kengät* (Mežrabpom-film 1933) oli neuvostoliittolaisen lastenelokuvan pioneeriteos.

Margarita Barskajan kohtalo kuuluu 1930-luvun murhenäytelmiin. *Risat kengät* oli neuvostoliittolaisen lastenelokuvan pioneeriteos. Se sai suopean vastaanoton, mutta jäi ohjaajansa ainoaksi elokuvaksi. Barskaja joutui 1930-luvun lopulla epäsuosioon, koska kuului näytösoikeudenkäynneissä tuomitun Karl Radekin lähipiiriin. Hänen seuraava elokuvansa hyllytettiin, ja hän teki itsemurhan vuonna 1939. Esikoiselokuva painui unholaan, ja se on saanut vasta 2000-luvulla ansaitsemaansa huomiota.

Hieman pidempään kulttimainetta on saanut kerätä Abram Roomin *Ankara nuori mies* (*Strogi junoša*, 1936). Yksi kaiketi omituisimpia neuvostoelokuvia syntyi kahden oman tien kulkijan, ohjaaja Roomin ja kirjailija Juri Olešan yhteistyönä. *Ankara nuori mies* kertoo epäsäätyisen rakkaustarinan ”ankaran” Komsomol-nuoren ja rikkaan kirurgin vaimon välillä. Tyyliteltyissä valkeissa lavasteissa avautuu kuin unessa vastakohtien Neuvostoliitto: kuuluisa tiedemies elää aidatussa huvilassa ylellisyyden keskellä, toisaalla Komsomol-nuoret harjoittavat ruumiinkulttuuria stadionilla kuin spartalaiset atleetit ja filosofoivat kommunistisen ihmisen moraalisisista vaatimuksista.

Elokuvassa pohditaan arkaluontoisia kysymyksiä kuten sitä, voidaanko kommunismissa perustella eliitin olemassaolo ja etuoikeudet. Vakavista teemoista huolimatta perusviritys on leikkisä, ja kerronta risteilee arvaamattomasti tajunnan tasoilla – teos sisältää esimerkiksi neuvostoelokuvan ehdottomasti pätkähulluimman unijakson. Olešan dialogi on toistoineen ja änkytyksineen tyylitelty absurdin rajalle. Outoon kudelmaan kuuluvat myös hätkähdyttävä alastomuus, päähenkilöiden androgyynisyys ja hetkittäinen homoeroottinen viritys. Polttopisteessä on uusi ihminen ja tieteellis-materialistinen maailmankuva, jolle inhimillisten tunteiden ja halujen irrationaalisuus heittää haasteensa. Kysymys vapaasta rakkaudesta oli tässä vaiheessa kaihoisa muisto 1920-luvun neuvostokulttuurin seksuaalisesta vapaamielisyydestä, mutta eroottinen halu, mustasukkaisuus, vastakaiuton rakkaus ja jopa

aviorikos – johon elokuva mahdollisesti päättyy – näyttävät jäävän osaksi utooppista yhteiskuntaa ja uutta ihmistä.

Alituinen surrealistinen leikittely ja vino tunnelma luovat pohdinnoille ironisen kehyksen. Näennäiset vastaukset kaikuivat ontoimpina fraaseina ja muuttuvat nappuloiksi visuaalisessa ja kielellisessä pelissä, joka ei koskaan pysähdy lopullisiin totuuksiin. Turha sanoakaan, että tällainen lähes postmodernismia hipova ambivalenssi ja ironia eivät olleet linjassa stalinistisen kulttuuripolitiikan kanssa. *Ankara nuori mies* kiellettiin pitkän väännön jälkeen vuonna 1936 (ks. Belodubrovskaya 2015, passim).

Huumoria ja stalinismia on intuitiivisesti vaikea sovittaa yhteen. Stalinin kaudella tehtiin kuitenkin paljon komediaa. Ajan tunnetuinta komediatuotantoa ovat Grigori Aleksandrovin ja Ivan Pyrjevin 1930-luvun lopun musiikkikomedit, joissa musiikkiviihde yhdistyy patrioottiseen tematiikkaan ja heroiseen tyyliin. Tämän korskean propagandistisen komediamuodon katveessa kukki kuitenkin myös pienimuotoisen lyyrisen komedian juonne. Virtaus oli neuvostoelokuvassa pitkäikäinen. Juuret ulottuvat 1920-luvun arkikomedioihin, ja perinne elpyi erityisen voimakkaasti suosajaan ajan elokuvassa. Rikas jakso on tässäkin 1930-luvun puoliväli. Täältä löytyvät neuvostoelokuvan todelliset unohdetut mestariohjaajat, kuten Eduard Johansson (*Tasavallan perintöprinssi / Naslednyi prints respubliki*, 1934), Aleksandr Matšeret (*Pjotr Vinogradovin yksityiselämä / Tšastnaja žizn Petra Vinogradova*, 1935) ja Konstantin Judin (*Neljä sydäntä / Serdtse tšetyrjoh*, 1941).

1930-luvun komedioissa ei nähdä työtä eikä taistelua. Vakavat yhteiskunnalliset ristiriidat puuttuvat, komedia kehittyy yksityisistä ja eettisistä kysymyksenasetteluista. Kuva yhteiskunnasta on tietysti ihannoitu. Näitä elokuvia katsomalla voisi päätellä, että kolmekymmenluvun Neuvostoliitossa kuljettiin valkeissa vaatteissa valkeata taustaa vasten, ainaisessa auringonpaisteessa. Varsinaista ideologista sanomaa on kuitenkin turha etsiä, ellei sellaiseksi lasketa yleistä reipashenkistä ja optimistista viritystä. Voidaan puhua silkasta todellisuuspaosta, mutta mittakaava on inhimillinen ja katse tavallisen ihmisen tasolla. Tässä mielessä kytkeydyttiin hyvin 1930-lukulaiseen eetokseen, joka on tuttua saman ajan parhaiden komediaohjaajien, kuten Frank Capran ja Leo McCareyn, miksei myös Valentin Vaalan, elokuvista.

## Rikollisten rehabilitointia

Oma teemansa ovat Stalinin ajan rikoselokuvat. Niitä ei voi kutsua unohdetuiksi, mutta ne ovat huonossa maineessa eettisistä syistä. 1930-luvun lopun tuotantoa raskauttaa petturuuden tematiikka, joka liittyy näiden vuosien puhdistuksiin. Joka nurkan takana tuntuvat väijyvän poliittiset viholliset, sabotöörit ja vieraan vallan vakoojat. Petturiksi paljastuu tyypillisesti ”yksi meistä”, ystävä, työtoveri tai perheenjäsen. Monessa elokuvassa ahdistava teema sivuutetaan nopeasti, pakollisena konventiona. Aiheella on kuitenkin omat eräänlaiset klassikkonsa. Epäilemättä pahamaineisin on Friedrich Ermlerin *Suuri kansalainen (Veliki graždanin*, 1938). Siinä dramatisoidaan 1930-luvun lopun Moskovon näytösoikeudenkäyntien tausta, puolueen versio Sergei Kirovin murhasta (1934) ja taistelusta ”trotskilaista oppositiota” vastaan. Toisin sanoen elokuva antaa täyden oikeutuksen vuosien 1936–1938 näytösoikeudenkäynneille, joissa entiset puolueen johtajat tuomittiin kuolemaan.

*Suuri kansalainen* nauttii mainetta yhtenä 1900-luvun tuomittavimmista poliittisista elokuvista. Sen tekee kuitenkin arvokkaaksi sisäpiiriläisen näkökulma. Ohjaaja uskoi asiaansa. Friedrich Ermler oli, paitsi erittäin lahjakas, yksi harvoista kommunistisen puolueen jäsenistä keskeisten elokuvantekijöiden joukossa (ks. esim. Bagrov 2014, passim.). *Suuri kansalainen* on vakava ja intensiivinen teos. Enimmän osan neljän tunnin kestosta haukkaavat pitkät dialogikohtaukset, jotka on kuvattu niukoissa

interiööreissä pitkin otoksin ja syvätarkoin kuvin ilman taustamusiikkia. Elokuvasa väännetään kättä ideologisista kysymyksistä, ja alusta saakka poliittiset väittelyt leimahtavat repiviksi. ”Kansanvihollisten” hahmoihin haettiin mallia Dostojevskin *Riivaajien* neuroottisista terroristeista. Kehittelyt johtavat vääjäämättä sankarin, puoluejohtaja Šahovin (eli Kirovin) murhaan, Rubiconiin, jonka jälkeen väkivallattoman ratkaisun mahdollisuus on pois pyyhitty.

*Suuri kansalainen* ei ole yksiselitteisesti murhaajan puheenvuoro. Taustalla on henkilökohtainen lähtökohta, ohjaajan järkytys siitä, että useat elämänsä vallankumoukselle omistaneet ihmiset yhtäkkiä ”paljastuivat” neuvostojärjestelmän vihollisiksi. Tätä mysteeriä Ermler lähtee selittämään itselleen ja katsojalle (Eisenschitz 2011, passim.). Pohjavirtana kulkee surutyö rikkoutuneen puolueyksen vuoksi. Se, että *Suuri kansalainen* on kiistatta lahjakas ja omalla tavallaan älykäskin elokuva, tekee siitä mahdollisesti vielä pelottavamman ja surullisemman oman aikansa todistuskappaleen. Tämä on sitäkin arvokkaampaa, sillä terrorin vuosien todelliset inhimilliset draamat eivät valkokankaalle päätyneet. Neuvostoelokuvassa ei ole ainuttakaan viittausta vankileireihin ja joukkomurhiin.

Jos edellisten esimerkkien jälkeenkin haluaa pitää kiinni uskomuksesta, että Stalinin ajan elokuvassa vain korjattiin kolhoosin satoa reippaan laulun ja traktorin jyrinän säestämänä, on syytä kääntyä Ivan Pyrjevin tuotannon puoleen. 1920-luvulta 1960-luvulle työskennellyt Pyrjev oli valtava ilmiö neuvostoelokuvassa. Tuotannosta löytyy monenlaista, mutta ohjaajan maineen perusta oli kolhooseille sijoittuva musiikkikomedia, jossa maataloustyöt kuten kyntö ja sadonkorjuu tarjoavat verukkeen musikaaliluvuille. Pyrjevin elokuvasta *Kubanin kasakat* (*Kubanskije kazaki*, 1949) on tullut symboli sodanjälkeisen Stalinin kauden valheellisuudelle. Vuosia 1946–1953 pidetään aiheesta neuvostokulttuurin surullisimpana jaksena. Aika oli sosiaalisia



*Kubanin kasakoiden* (Mosfilm 1949) markkinahumua.

ongelmia täynnä, mutta elokuvissa Neuvostoliitto näytettiin iankaikkisen onnen maana. Syyistä tai toisesta juuri Pyrjevin elokuva on saanut kantaa tästä kaiken vastuun. Se oli suojasään vuosina jopa kielletty. Sittenkin *Kubanin kasakoita* on katsottu camp-hengessä, todisteena sosialismin absurdiudesta. Mutta eikö elokuvan ja sen tekijän ylle syljety syytös ”todellisuuden kaunistelusta” ole outo, kun ottaa huomioon lajityypin? Musikaaleilta ei ole tapana edellyttää realismia.

Itse asiassa *Kubanin kasakat* on yksi sodanjälkeisen kauden harvoista valopilkuista. Se ei oikeastaan lainkaan vertaudu tuon ajan muihin kiiltokuvamaisiin kolhoosikuvauksiin, sellaisiin kuin esimerkiksi Juli Raizmanin *Kultaisen tähden ritari* (*Kavaler Zolotoi Zvezdy*, 1950). Osuvampia vertailukohtia tarjoavat esimerkiksi MGM-musikaalien kimaltava rinnakkaistodellisuus, sodanjälkeisten saksalaisten *Heimatfilmien* maalaisromantiikka tai vaikkapa Suomen Filmiteollisuuden kansanomaisen musiikkiviihde. Työnimeltään Pyrjevin elokuva oli ”Iloiset markkinat”. Komedia sijoittuu sadonkorjuun jälkeisille syysmarkkinoille, minne lähikolhoosien talonpojat matkustavat myymään tuotteitaan, kilvoittelemaan erilaisissa viihde- ja urheilukoitoksissa sekä tietenkin pariutumaan. Pyrjeville markkinat olivat lämmin lapsuusmuisto tsaarinajan Siperiasta. Koska vastaavaa ilmiötä ei sodanjälkeisestä Neuvostoliitosta löytynyt, hän loi sen omasta päästään.

Elokuva tähtää siis jo aiheensa puolesta arkitodellisuuden ohi ja yli – markkinoissa on kysymys juhlasta ja karnevaalista (Margolit 2012, 370). Aiheen myötä mukaan kulkeutuu myös kirjaimellisesti ”show’n”, esittämisen ja esillepanon motiivi: markkinoille pannaan parempaa päälle, kojut tursuavat maataloustuotteita, värit hehkuvat, puhumattakaan komeista talonpojista, jotka pörhistelevät ja näyttävät vauhdikkaasti taitojaan. Pyrjev rakentaa komediansa ylitsevuotavalle visuaaliselle spektaakkelille ja – toisin kuin lähes kaikki muut aikansa elokuvassa – tekee sen intohimoisesti ja hauskaasti. Sodanjälkeisen ahdingon keskellä elokuva tarjosi katsojille sitä iloa ja yltäkylläisyyttä, jota elämästä puuttui. Myös nykykatsojalla on lupa laskea aseet ja antautua *Kubanin kasakoiden* oudolle lumovoimalle ja sille kollektiivisen tunteen ja toiveen totuudelle, joka parhaaseen populaaritaitteeseen kuuluu.

Tuotannollisesti Stalinin valtakauden perintö oli katastrofaalinen. Stalin peri 1920-luvun lopulla yhden maailman loisteliaimmista kansallisista elokuvateollisuuksista ja onnistui kahdessa vuosikymmenessä tuhoamaan sen liki täysin. Maria Belodubrovskaya on tuoreessa kirjassaan (2017) osoittanut murskaavasti, kuinka Stalinin elokuvahallinto epäonnistui likimain kaikessa mihin se ryhtyi. Voikin olla, että aikakauden ainoat onnistumiset olivat taiteellisia. Kuten kaikki kulttuurin tuotteet, Stalinin ajan elokuvat kuvastavat tekoaikansa arvoja, ja Neuvostoliitossa taide oli tietenkin erottamaton kommunistisen diktatuurin poliittisesta ohjauksesta. Tästä huolimatta neuvostoelokuvalla on oma historiansa, joka ansaitsee tulla löydettyksi omilla ehdoillaan. Totuus siitä löytyy vain elokuvista itsestään. Stalinin ajan elokuva on usein demagogista, mutta yhtä usein se on elävää, kekseliästä, intohimoista ja radikaalia – kaikkea muuta kuin maineensa mukaista kaavamaista bulkkipropagandaa. Se ei kaipaa moraalisia tuomioita vaan katsomista, tutkimista ja tulkintaa.

## Lähteet

Bagrov, Pjotr (2014) ”Puoluetaitelijan pyhimyslegenda”. *Filmihullu* 5, 24–33.

Belodubrovskaya, Maria (2015) ”Abram Room, A Strict Young Man, and the 1936 Campaign against Formalism in Soviet Cinema”. *Slavic Review*, vol 74:2, 311–333.

Belodubrovskaya, Maria (2017) *Not According to Plan: Filmmaking under Stalin*. Ithaca: Cornell University Press.

Eisenschitz, Bernard (2011) "Delo trevellingov: Ermler i Matšeret: dva sovetskih filma". *Seans* 49/50. Saatavilla: <<https://seance.ru/n/49-50/seance-guide/a-la-francaise/delo-trevellingov/>> (linkki tarkistettu 18.1.2019)

Kenez, Peter (2001) *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B.Tauris.

Margolit, Jevgeni (2012) *Živye i mjortvoje: Zametki k istorii sovetskogo kino 1920–1960-h godov*. Pietari: Masterskaja Seans.

Marshall, Herbert (1983) *Masters of the Soviet Cinema: Crippled Creative Biographies*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.