Katson neuvostoelokuvaa

Mia Öhman ja Velipekka Makkonen

Kulttuuriklubi 2022

Kirjan kuvituksessa on hyödynnetty tekijöiden omien ja ystävien otosten lisäksi kuvakaappauksia käsitellyistä elokuvista, elokuvien mainosmateriaalia ja Wikimedia Commonsia.

Katson neuvostoelokuvaa
Mia Öhman ja Velipekka Makkonen
Kulttuuriklubi 2022
ISBN: 978-952-6668-56-7
Taitto Mika Jyrylä
Painettu EU:ssa

Omistettu Leenalle ♥

filmihullu

Sisällysluettelo

01 Aluksi
02 Elokuvalehden vastuu (VpM, Filmihullu 5/2009)
03 Todellisuus ja totuus (VpM, Filmihullu 2/2019)
04 Pohjalla Gorkin ja Zamjatinin kanssa (MÖ, Filmihullu 6/2021)
05 Matruusi neuvostoelokuvassa (MÖ, Filmihullu 2/2019)
06 Hitleriltä ryöstetyt unelmat (MÖ, Filmihullu 2/2021)
07 Keskustelu Eisensteinin Iivana Julmasta (toim. VpM, Filmihullu 1/2008)
08 Keväällä kaikki on toisin (MÖ, Filmihullu 3/2021)
09 Gogol elokuvassa (MÖ, Filmihullu 1/2018)
10 Juli Raizman ja naiset (MÖ, Filmihullu 1/2017)
11 Fellini Neuvostoliitossa (VpM & MÖ,

Filmihullu 6/2017)
12 Gennadi Špalikovin henki (MÖ, Filmihullu 4/2021)
13 Tarkovski ja neuvostoelokuvan dilemma (MÖ, Filmihullu 2/2020)
14 Tohtori Živagon sielu (MÖ, Filmihullu 5/2017)
15 Oblomovin ihana lapsuus (VpM & MÖ, Filmihullu 2/2019)
16 Mies nimeltä Nikita (MÖ, Filmihullu 2/2019)
17 Andrei Kontšalovskin Synti (MÖ, Filmihullu 5/2021)
18 Elokuva rukouksena (VpM, Filmihullu 5/2020)
19 Paha henki ja perestroika (MÖ, Filmihullu 3/2020)
20 Aleksandr Sokurov – Venäjän elokuvan omatunto (VpM, Filmihullu 2/2013)
21 Nekrorealismin isä Jevgeni Jufit (VpM, Filmihullu 5-6/2010)
22 Pietarin vapaan elokuvan legendan Jevgeni Jufitin haastattelu (VpM, Filmihullu 5-6/ 2010)
23 Pahan pauloissa (VpM, Filmihullu 2/2013)
24 Kaksi jättiläistä (VpM, Filmihullu 4/2020)
25 Kolme elokuva-arvostelua:
Oli kesä: Kesä (MÖ, Filmihullu 1/2019)
Elämä epärytmissä: Arytmia (VpM, Filmihullu 3/2018)
Laskevan auringon talo: Why Don´t You Just Die!/ Papa sdohni (VpM, Filmihullu 6/2020)
26 Lopuksi: Nuo hämmentävät neuvostoelokuvat, ja pari uudempaa (MÖ, Filmihullu 4/2020)

Filipp Jankovski lapsena unen maailmassa elokuvassa Peili (1974).

01 Aluksi

Venäjällä on sellainen perinne, että etsitään syyllisiä. Jos pitäisi löytää syyllinen tämän kirjan syntyyn, niin se voisi olla vaikkapa kulttuurihistorian ja elokuvan tutkija Lauri Piispa. Hän nimittäin keksi, että kun Kansallinen audiovisuaalinen instituutti KAVI järjesti joulukuussa 2015 neuvosto-ohjaaja Juli Raizmanin (1903–1994) retrospektiivin silloisessa arkistoteatteri Orionissa, kannattaisi yhyttää elokuva-aiheista

graduaan kirjoittava venäjänopiskelija Mia Öhman ja pitkän linjan venäläisen elokuvan tuntija Velipekka Makkonen, ja pyytää heitä esittelemään Juli Raizman yleisölle elokuvasarjan alkuun sijoitetussa seminaarissa. Näin tapahtui, ja siitä alkoi ystävyys. Olisimme voineet törmätä toisiimme jo aikaisemmin, ja varmasti olemme tietämättämme törmänneetkin, mutta hetki oli sopiva ja molemmilla elämässään tilaa istunnoille elokuvateattereissa ja Eerikinkadun legendaarisissa Kafe Moskovassa ja Coronassa.

Toinen syyllinen on Velipekka Makkonen, joka pyysi kirjoittamaan tekstin ja lähettämään sen Filmihullun päätoimittajalle Lauri Timoselle. Kolmas syyllinen on Lauri Timonen, joka pyysi kirjoittamaan lisää. Vähitellen Filmihulluun kirjoittamisesta tuli uusi normaali, tapa jäsentää omia (elokuva)kokemuksia ja havainnoida nimenomaan venäläistä kulttuuria elokuvien läpi hahmottaen. Tilanteessa, jossa saan työkseni tutkia neuvostoelokuvaa ja sen yhteyksiä Suomeen, olen voinut käyttää Filmihullua foorumina, jolla voin vapaasti tepastella kaikenlaisilla sivupoluilla, tai kokeilla voisiko muutaman asian yhdistämällä päästä johonkin tulokseen. Aiheisiin on ollut nautinnollista sukeltaa ja retkiltä karttuneista kokemuksista ilo kirjoittaa.

Ehkä kuitenkin se varsinainen syyllinen kirjan syntyyn on Harald Olausen, joka sai päähänsä ehdottaa venäläistä elokuvaa käsittelevien tekstiemme julkaisemista kokoelmana. Olimme elätelleet ideaa yhteisestä Tarkovski-kirjasta, mutta Haraldin ehdotus kuulosti siihen verrattuna huomattavasti helpommalta ja nopeammalta toteuttaa… joten miksei! Kiitän Suomen tietokirjailijoita ensimmäistä tietokirjaa varten saamastani apurahasta; se kirja olisi nyt sitten tässä. Voihan Tarkovskista kirjoittaa myöhemmin, jos se tuntuu edelleen vaivan arvoiselta. Tässäkin kokoelmassa Tarkovskia kyllä käsitellään – hänellä on ollut niin suuri vaikutus käsitykseen elokuvasta taiteena, ettei sivuuttaminen tule ainakaan tässä

tapauksessa kysymykseen.

Tähän kirjaan on siis koottu aikaisemmin Filmihullussa julkaistuja esseemuotoisia tekstejä, jotka käsittelevät venäläistä elokuvaa ja sen tekijöitä. Aikajänne on reilut sata vuotta, joten suurin huomio on neuvostoajassa. Sergei Eisenstein on mukana yhtä itseoikeutetusti kuin Tarkovski, mutta teksteistä löytyy myös yllätyksiä, sellaistenkin elokuvien ja tekijöiden käsittelyä, joihin harva on törmännyt, saati tutustunut perinpohjaisesti. Artikkelit ovat syntyneet aidosta kiinnostuksesta, ja ne on yritetty kirjoittaa niin, että Filmihullun lukijat tilaisivat lehden vielä seuraavaksikin vuodeksi. Esseevalikoima muotona sanelee sen, että päällekkäisyyksiäkin on. Järjestys on jossain määrin kronologinen ja pyritty laatimaan niin, että toisiaan lähellä olevat aiheet pääsevät keskustelemaan keskenään. Lukijalla on tietenkin vapaus valita, mikä aihe milloinkin sattuu kiinnostamaan. Toivomme, että meille iloa tuottaneista löydöistä ja oivalluksista on iloa myös lukijalle. Velipekka on kirjoittanut oman esipuheensa jo vuonna 2009, ja sehän sopii tämän kokoelman kärkeen kertakaikkisen mainiosti.

Helsingissä 20.1.2022 Mia Öhman

02 Elokuvalehden vastuu

Velipekka Makkonen

Elokuvapoliittinen tilannekatsaus: Veli-Pekka Lehtonen (ei sukua) oli lehdessään Hesarissa huolissaan suomalaisesta elokuvasta, kuten niin usein mekin täällä Filmihullun toimituksessa. Yllättävästi hän ei ollut huolestunut sen taiteellisesta tasosta, vaan katsojamäärien laskemisesta, siis taloudesta. Hänen huolensa olivat samansuuntaisia kuin kevään puolella Solar-filmin toimitusjohtajan Markus Selinin käsitys, että elokuva-alan taloustaantumus johtuu nuorten naisohjaajien suosimisesta rahanjaossa. Elokuvaohjaajien liitto SELO ei jakanut tätä käsitystä.

Suomalaisia elokuvia levittävän Walt Disney -yhtiön paikallisyhtiön toimitusjohtaja Juha Mäkelä esitti tv-haastattelussaan toisen syntipukin: elokuva-arvostelijat. Me emme osallistu elokuvien markkinointiin siten kuin meidän hänen käsityksensä mukaan pitäisi tehdä. Tästä meidän Filmihullussa oletetaan tuntevan rankkaa syyllisyyttä, mutta en ole valmis kääntämään toista poskea. Olen varma, että tunnemme suomalaisesta elokuvasta vakavaa vastuuta, mutta se ei pysähdy sen taloudelliseen hyvinvointiin, vaan paljon pitemmälle.

Tästä pääsemme laajempaan aiheeseen. Mitä varten elokuvalehti on olemassa? Olemassaolonsa aikana Filmihullu on saanut loputtomasti kuulla siitä, että se käsittelee ylenpalttisesti menneitten aikojen elokuvaa jättäen oman aikamme

Dziga Vertovin kokoama dokumentti Vallankumouksen vuosipäivä (Godovštšina revoljutsii, 1918) kasattiin uudestaan sata vuotta myöhemmin. Kuvissa elävät ja hengittävät aikansa voimahahmot, yhtenä heistä ensimmäinen kulttuurista ja koulutuksesta vastannut kansankomissaari Anatoli Lunatšarski (1875–1933). Monipuolisesti sivistynyt, varsin avarakatseinen Lunatšarski oli näytelmäkirjailija, kriitikko, esseisti ja lehtimies.

elokuvan vähemmälle. Helsingin Sanomissa meitä on käsitelty viistoin tuntein. Nyt en tarkoita Nytliitteen ärtymystä herättänyttä Filmihullun toimittajien haastattelua, vaan muistelen Pertti Avolan vanhempaa lehtijuttua, jossa Filmihullua kuvattiin esseekirjoittelun dinosaurukseksi. Tämä tarkoittanee, ettemme käsittele elokuvia pikakirjoitusmaisen vähättelevästi.

Tarkkaan ottaen käsitys nykyelokuvan unohtamisesta ei pidä paikkaansa, varsinkin kun huomaa vuosijärjestykseen kuuluvat Sodankylä-esittelyt, mutta olemme sitä mieltä, että nykypäivä vaatii taustakseen näköaloja menneisyyteen. Emme elä tässä maailmassa tänne pudonneina näkemättä muuta kuin nykyhetken.

On totta, että jotkut meistä Filmihullua tekevistä ovat kuuliaisesti toteuttaneet maan hallituksen eläkepoliittista linjaa ja ahertavat reippaasti yli-ikäisinä vakiintuneeseen eläkeikään nähden. Toisaalta osa vakituisista tekijöistä on minkä tahansa mittapuun mukaan nuoria, eivät edes keski-ikäisiä. Filmihullun toimituskunnan ikäjakautuma on äärimmäisen demokraattinen, ainoastaan sukupuolijakautumassa on vakavaa huomauttamista.

Kun sivistykseen kuuluu itsestään selvästi menneisyyden hallinta, katsoo Filmihullu velvollisuudekseen esittää nykyajan ilmiöille taustaa, etteivät nykyajan ihmelapset keksisi pyörää joka toinen vuosi uudestaan. Ei ole harvinaista, että siteerataan Danten Jumalaista näytelmää, ja Shakespearen näytelmiä suomennetaan uudestaan. Kirjallisuuteen, musiikkiin ja teatteriin kuuluu olennaisesti historian tuntemus, eikä se ole pois taiteen uudistumiselta. Ketkä ovat uudistaneet elokuvaa enemmän kuin Jean-Luc Godard tai Rainer Werner Fassbinder, joiden elokuvahistorian tuntemus oli jatkuva uudistumisen lähde. Myös suosikki Quentin Tarantino ammentaa elokuvan historiasta, ei juuttuakseen siihen, vaan uusiutuakseen. Suomessa elokuva tuntuu taiteelta vailla historiaa.

Elokuvan historian henkiin herättämiseksi on tämäkin on

numero syntynyt. Venäjä – Neuvostoliitto – Venäjä. Onko nykypäivänä unohdetumpaa aluetta elokuvan tuntemuksessa? Alun pitäen tällaisen numeron julkaiseminen tuntui uhkayritykseltä, vaikkei se toimituksen kesken suurempia epäröintejä herättänytkään. Taasko veivataan niitä samoja eisensteineja ja tarkovskeja? Kiertokyselyn toteuduttua syntyi yhä äänekkäämpiä ilonhuutoja. Osallistujien laaja kirjo oli odottamaton, vielä enemmän elokuvat, joita tuotiin esiin.

Venäläisen elokuvan historia on värikäs suurelta osalta traaginen, taiteellisten intohimojen ja niitä kahlitsevan pakkovallan antiteesien draama. Juuri ilmestynyt Neuvostoliiton musiikkielämää kuvaava väitöskirja on sitä mieltä, ettei Neuvostoliiton musiikin kontrolli ollut niin totaalista kuin usein on uskottu. Esimerkkitapaus on Šostakovitšin Mtsenskin piirikunnan lady Macbeth -oopperan murskakritiikki Pravdassa (”sekasotkua musiikin sijasta”). Väitöskirjan tekijä oli sitä mieltä, ettei kuuluisa teksti ollut suoraan Stalinin kirjoittama, vaan sen oli provosoinut Johtajan poistuminen kesken esityksen. Stalin johti kulttuurielämää enemmän antamalla arvata ajatuksiaan kuin ilmaisemalla niitä. Näin kerrotaan myös hänen suhteistaan elokuvasensuuriin. Elokuva joutui kiellettyjen listalle, jos Stalinin viikset olivat ennakkokatselussa väärässä asennossa. Myöhempien aikojen historia 60- ja 70-luvulla seurasi tätä perinnettä. Korkean johdon ei tarvinnut ilmaista mielipiteitään, kun niitä arvailtiin virkamiesportaassa. Hyllyt täyttyivät virkaintoisten sensorien toimesta.

Yllättävää on, kuinka paljon jälkipolvien innostusta herättäviä elokuvia syntyi tällaisen järjestelmän puitteissa. Järkyttävää, kuinka paljon luovaa henkeä tuhoutui sekä fyysisesti että henkisesti. Eisenstein pelkäsi henkensä puolesta Bežin lug -elokuvan tragedian jälkeen. Pian sen jälkeen hän sai Stalinin palkinnon Aleksanteri Nevskistä. Tämmöisiä ilmapiirin äkkivaihdoksia neuvostoelokuvan historia on tulvillaan.

Tällaisia asioita Filmihullu haluaa selvittää. Elokuva ennen

ja jälkeen neuvostovaltaa saa oman osansa. Elokuva historian kuvastajana ja uutta luovana voimana näkyy tämän numeron teksteissä. Yhdessä lehdessä ei voi kattaa lähes sataa vuotta Venäjän elokuvahistoriaa, mutta suppeassa muodossa tästä numerosta muodostuu merkittävä lähde, siitä olen varma. Kiitos kaikille mukana olijoille – ja lukijoille hyviä lukuhetkiä!

Ikäviä uutisia: Filmihullun muistettava toimitussihteeri, mätäneväksi sieluksi itsensä nimennyt Lauri Timonen jättää tämän tehtävänsä. Tämä numero on viimeinen hänen kokoamansa, seuraava on Risto Raition. Menestystä, Ridderheim, taistojen tiellä, äläkä pistä miekkaasi tuppeen! Kokonaan Lauri ei Hullua jätä, hänen nimensä ilmenee uhkausten mukaan tulevissakin lehdissä siellä ja täällä. Eteenpäin, Lauri, Jeanne d'Arcin viitoittamalla tiellä!

Tämä on julkaistu Filmihullu-lehden Venäjä-numeron 5/2009 pääkirjoituksena.

03 Todellisuus ja totuus

Velipekka Makkonen

Vuonna 1961 sai ensi-iltansa Ranskalainen päiväkirja (Chronique d'un été). Sen tekijät olivat Jean Rouch, Afrikassa uransa etnografisena elokuvaajana aloittanut dokumentaristi, ja Edgar Morin, yksi Ranskan maineikkaimpia sosiologeja.

Elokuvan tarkoituksena oli tarkkailla valikoidun ihmisryhmän kautta pariisilaisia mielialoja ja tunnelmia kesällä 1961. Henkilöt argumentoivat vilkkaasti keskenään, mielipiteet kalahtavat toisiaan vastaan. Tunnelma vaihtuu äkkiä, kun eräällä osanottajanaisella havaitaan käsivarteen tatuoitu numerosarja, muistutus natsien keskitysleiristä, josta juutalaisnainen on selvinnyt hengissä. Dokumentti muuttuu draamaksi, menneisyyden raskas siipi laskeutuu seurueen ylle.

Tekijät määrittelivät elokuvansa termillä cinema vérité – totuuselokuva pyrkiessään paljastamaan henkilöittensä sisäisen totuuden. Monet katsoivat totuuselokuva-termin juontuvan Dziga Vertovin uutiselokuvasarjasta Kinopravda

(1922-24), jonka kirjaimellinen käännös totuuselokuva on. Erehdys on ymmärrettävä, mutta Vertov ei tarkoittanut sarjallaan totuuselokuvaa, vaan elokuvamuodon saanutta Pravda-lehteä, ajankohtaistapahtumien raporttia. Joka tapauksessa termin totuuselokuva käyttö yleistyi ja banalisoitui, kaikkea välittömästi kuvattua ja lähes käsittelemättömäksi jätettyä elokuvaa ryhdyttiin kutsumaan totuuselokuvaksi.

Pitkäksi aikaa elokuvahistorian hämärään joutunut, vain erikoisharrastajien tuntema Vertov (David/ Denis Arkadevitš Kaufman) syntyi 2.l.1896, Bialystokissa, Puolassa, silloisen Venäjän alueella ja kuoli 12.2.1954 Moskovassa. Hänen veljensä Mihail (Moisei) Kaufman oli Vertovin luottokuvaaja, myöhemmin elokuvaohjaaja, toinen veli Boris Kaufman, toimi Ranskassa Jean Vigon kuvaajana, muutti sitten Yhdysvaltoihin ja työskenteli Hollywoodissa saaden Oscarin Alastoman sataman (1955) kuvauksesta.

Dziga muutti nimensä puolankieliseksi sudenpentua merkitseväksi, Vertov taas merkitsi ylöspäin pyrkivää. Hän opiskeli Moskovan yliopiston psykoneurologisessa laitoksessa, mutta alkoi vallankumouksen jälkeen työskennellä Moskovan elokuvakomitean uutisfilmiosastolla, missä johti kirjeenvaihtajakuvaajien työtä ja ajeli pitkin maata agitaatiojunilla.

Paitsi että hän toimitti 1918–1919 kolmisenkymmentä uutiskatsausta Kinonedeljaa (”Filmiviikko”), hän leikkasi 1918 käsiinsä joutuneesta ja tilatusta materiaalista, jopa fiktioaineistosta ensimmäisen pitkän elokuvansa Vallankumouksen vuosipäivä (Godovštšina revoljutsii), joka oli tarkoitus esittää ympäri maata juuri tänä vuosipäivänä. Elokuvasta tuli aikaansa nähden pitkä, 3000 metriä 16 fps-nopeudella. Suurin työ oli 40–50 elokuvakopion valmistaminen. Jokainen kopio tehtiin käsityönä ikään kuin ne kaikki olisivat originaalikappaleita, ja kukin leikattiin erikseen, koska läheskään kaikesta materiaalista ei ollut negatiivia. Siihen tarvittiin 50 hengen ammattitaitoinen leikkaajajoukkue. Vertov on verrannut tätä

operaatiota simultaanišakin pelaamiseen ja prosessin aikana ohjaaja kiersi jokaisen leikkaajan luota toisen luo antamassa ohjeita.

Muutaman vuoden jälkeen elokuvaa pidettiin jo kadonneena, kun liikkeelle lähetetyt kopiot olivat jääneet sille tielleen ja ne oli silvottu muiden elokuvien osiksi. Samoin oli käynyt negatiivin. Vuonna 1969 tutkija Viktor Listov julkaisi pienilevikkisessä julkaisussa kokonaisvaltaisen tutkimuksen elokuvan kohtaloista. Hän oli myös identifioinut elokuvan palasia, mutta ei kyennyt rekonstruoimaan niistä sen kokonaisuutta kirjallisesti tai kuvallisesti.

Vasta vuonna 2017 löydettiin sattumalta aivan toisesta arkistosta täydellinen lista elokuvan väliteksteistä, joiden perusteella oli mahdollista rakentaa kohtausluettelo ja rekonstruoida elokuva käsillä olleista kuvamateriaaleista. Tämän listan perusteella kokoomatyön suoritti elokuvatutkija Nikolai lzvolov, joka esitti rekonstruktionsa vuoden 2018 Amsterdamin elokuvajuhlilla. Saman työn hän esitteli Helsingissä Kavin Orionissa marraskuussa 2018.

Dziga Vertov on neuvostoelokuvan kultakauden klassikoista luultavasti tuntemattomin. Siihen on vaikuttanut se, että dokumenteista ei saa sellaista yleisömenestystä kuin dramaattisista vallankumousdraamoista. Kuitenkin Vertov on luonut yleisistä asioista kuvillaan, niistä rakennetuilla kokonaisuuksilla ja myöhemmin niihin liitetyillä äänillä, musiikilla ja aitojen ihmisten puheella kokonaisuuden, joka kestää vertailun mihin tahansa Panssarilaiva Potjomkiniin. Missä tahansa hänen dokumenttimanifestiaan Mies ja elokuvakamera (Tšelovek s kinoapparatom,1929) esitetäänkään, herättää se arkipäivän kuvauksellaan välitöntä riemastusta ja ihastusta kaikkein kokemattomimpienkin yleisöjen piirissä.

Vallankumouksen vuosipäivä käsittelee tapahtumia vuoden 1917 alusta saakka, ensin sotakurjuuden vaikutuksia, köyhyyttä, nälkää, ihmisiä kaduilla. Mielenosoituksia. Sitten

Kinoglaz eli Kinosilmä Dziga Vertov. Pjotr Galadžajev, 1924.

Josif Stalin ja Maksim Gorki vuonna 1931.

seuraavat helmikuun vallankumous, tsaarin eroaminen, ja väliaikaisen hallituksen muodostaminen. Hallituksen jäsenet luetellaan huolella. Lisää mielenosoituksia, niiden veristä tukahduttamista. Lokakuun tapahtumien yllättävän vaimeasta kuvauksesta siirrytään Moskovan levottomuuksiin. Uuden hallituksen merkkimiehiä esitellään heille piinallisen pitkillä otoksilla. Monet peittävät kiusaantumisensa lähes koomisella tavalla sytyttämällä tupakan. Kamera tavoittaa myös Leninin ulkoilemassa Kremlissä ja hänkin on keskustelevinaan ministerin kanssa. Lev Trotski esitellään hienossa nahkatakissaan johtamassa sotatoimia sisäisiä ja ulkoisia vihollisia vastaan Volgan varrella.

Maanviljelyksen ensiarvoisuutta maan elämälle korostetaan pitkässä jaksossa, joka kuvaa maatalousosuuskunnan elämää. Kuvissaan Vertov luo intiimin suhteen tuotantoon ja työntekijöihin, niihin, jotka luovat taloutta. Häntä voisi kutsua kone-entusiastiksi, jollei hän kuvaisi koneitten käyttäjiä niin lämpimästi. Maatyöläiset katsovat vilpittömästi kameraan, mutta kuitenkin siten, ettei heillä oikeastaan ole suhdetta siihen. He elävät vain työlleen, omalle elämälleen. Kuvat ovat puhdasta Vertovia, vaikka hän tuskin osallistui henkilökohtaisesti yhteenkään elokuvan otokseen.

Myöhemmissä elokuvissaan Vertov palvoo johtajiaan etäältä, muttei arvostellen. Elokuvassa Kolme laulua Leninistä (Tri pesni o Lenine, 1934) vallankumousjohtajan muotokuva kehitellään sen kautta, kuinka hän on vaikuttanut maahan ja ihmisiin, ei hänen itsensä lävitse. Todellisuus on tärkeämpi kuin ihmisen itsestään luoma kuva. Vertovin elokuvat antavat aiheen kysyä, onko ”todellisuus” ”totta”? Tiedämme, että elokuvassa kaikki näkyvä on valintaa, subjektiivista, pahimmassa tapauksessa tiedostamatonta. Totuus on aina tekijän totuus.

Totuus on jossakin siellä, kuten David Lynch antaa ymmärtää viimeistään Twin Peaks 3:ssa. Yleensä se ei ole siellä, missä sen väitetään piilevän, ja yleensä se välttelee etsijäänsä

hyvin taitavasti. Totuus tuntuu olevan tekijän ja vastaanottajan välinen herkkä suhde.

Elokuvan totuus on vielä välttelevämpi. Kuten todettu, dokumentaristi voi aina väittää löytäneensä totuuden filmatessaan sitä, mitä hänen silmänsä näkee. Tietenkään asia ei aina ole niin yksinkertainen. Totuus on sekä tekijän että vastaanottajan päässä, viime kädessä vastaanottajan silmässä. Tekijän on vakuutettava katsoja muillakin tavoin. Se mitä ne tavat ovat, löytyy hänen kädestään. Toimintaohjetta ei voi antaa. Tämä asia tuntuu itsestään selvältä, mutta useimmiten se vaikuttaa kadonneen pinnallisen todellisuuskuvauksen alle. Tämän kanssa tuntuu Vertov kamppailleen koko uransa ajan ja hävinneen kamppailun silloin, kun hänen toimintaedellytyksiään radikaalisti kavennettiin 1930-luvun lopulla. Hän teki elokuvia vuoteen 1944 saakka ja palasi uutiselokuvatoimittajaksi.

Vertovin keskeiset teokset kertovat häntä ympäröivästä maailmasta, Neuvostoliitosta, niin kuin hän sen näkee. Se ei ollut Stalinin eikä kommunistipuolueen totuutta, vaan hänen omaansa. Siksi hänen töitään alettiin karsastaa. Ne, jotka päättivät elokuva-asioista, halusivat elokuvien näyttävän suoraviivaista totuutta sellaisena, kuin pitivät tärkeänä sen näyttää. Vertovin totuuden runollisuus ei ollut sitä, mitä tahdottiin, koska se antoi mahdollisuuden katsojan ajattelulle ja tunteille.

Tässä piilee elokuvan, erityisesti dokumenttielokuvan ontologinen totuus, kuten André Bazin sen määritteli. Elokuvan kuva on aina totta, koska kamera kuvaa todellisuutta, vaikka se kuvaisikin lavastettua sf-todellisuutta. Ainoa ongelma on, että katsoja tulkitsee sitä. Hänen tulkintansa ei ole sama kuin tekijän. Siksi totuus katoaa sinne jonnekin.

Tässä on Vertovin elokuvien runous, koska hän ymmärsi tulkintojen moninaisuuden alusta pitäen. Hämmästyttävää on, että se on havaittavissa jo Vallankumouksen vuosipäivässä

Vallankumouksen vuosipäivä. Trotski puhuu.

Vertovin oltua elokuvan kanssa vain vajaan vuoden tekemisissä ja koottua sen pikavauhtia, vajaassa kuukaudessa. Elokuvan restauroija Nikolai Izvolov on kuitenkin sitä mieltä, ettei se tuonut Vertovin ohjaajakuvaan mitään uutta, mutta tähän ei voi yhtyä. Läheisyydessään tapahtumiin, jotka kaikessa mullistavuudessaan olivat lähellä tekijäänsä, otoksillaan, jotka eivät läheskään kaikki olleet hänen henkilökohtaista käsialaansa, Vertov loi hyvin konkreettisen kuvan kaikesta siitä, mitä vuoden aikana tapahtui, puhumattakaan niistä lähikuvista, joita hän taltioi tapahtumiin osallistuneista henkilöistä, vaikka niistä puuttuukin ääni.

Vallankumouksen vuosipäivä on ainutkertaisilla kuvillaan historialliselta kannalta merkittävä elokuva Venäjää muuttaneista tapahtumista ja henkilöistä. Se pitäisi saada yleiseen levitykseen.

04 Pohjalla Gorkin ja Zamjatinin kanssa

Mia Öhman

Maksim Gorki (1868–1936) oli Neuvostoliiton tärkein kirjailija, ja Pohjalla (Na dne, 1902) oli Gorkin omasta mielestä hänen näytelmistään paras. Mahdollisesti parhaan elokuvaversion näytelmästä on tehnyt Jean Renoir vuonna 1936. Synkästä aiheesta huolimatta Yömaja (Les Bas-fonds) on paikoitellen jopa hilpeä: se henkii elävien sielujen iloja ja murheita ja kunnioittaa ihmistä. Linkki Gorkin ja Renoirin välissä oli Neuvostoliitosta Ranskaan emigroitunut kirjailija Jevgeni Zamjatin (1884–1937).

Gorki on neuvostokirjallisuuden ja -elokuvan peruskivi. Sellainenkin hitti kuin Mustalaisleiri muuttaa taivaaseen (Tabor uhodit v nebo, 1976) perustuu Gorkin ensimmäiseen julkaistuun novelliin Makar Tšudra (1892). Maksim Gorki eli Maksim(aalisen) Karvas on kirjailijanimi. Aleksei Maksimovitš Peškov (peška = šakkinappula sotilas, peškom = jalan, kävellen) eli lapsuutensa köyhissä oloissa, mutta mummon loputtoman kansanvärssyvaraston hellimänä. Koulua tuleva Gorki sai käydä kaksi vuotta, mutta sivisti itseään lukemalla. Elanto oli tiukassa, ja isoäidin kuoltua Gorki yritti jopa

itsemurhaa. Vallankumous oli lähellä kirjoittavan maankiertäjän sydäntä, ja siksi hänet pidätetiin ensimmäisen kerran jo 1888. Vuonna 1898 julkaistu Esseitä ja tarinoita (Otšerki i rasskazy) teki Gorkista kuuluisan. Hän ystävystyi erään Vladimir Uljanovin kanssa 1902. Samana vuonna hänet valittiin kunniajäseneksi kirjallisuusakatemiaan, mutta keisari Nikolai II perui päätöksen. Suomessa Gorki kävi 1904, jolloin Kansallisteatterissa esitettiin hänen näytelmiään Pohjalla ja Pikkuporvareita (Meštšane, 1901). Vallankumousvuonna 1905 Gorki vangittiin Pietari-Paavalin linnoitukseen. Suomeen hän saapui jälleen 1906, juhlittuna vieraana. Jatko oli matkustamista maailmalla ja paluita Venäjälle. Sosialistisen realismin perusteos Äiti (Mat, 1907) syntyi Yhdysvalloissa. Lokakuun vallankumouksen jälkeen Gorki arvosteli Trotskia ja Leniniä, etteivät he ymmärtäneet mitään ihmisoikeuksista. Lenin epäili että Gorki on kiinnostuneempi kulttuurista kuin vallankumouksesta. Vuonna 1921 Gorki lähti jälleen Suomen kautta Italiaan, tällä kertaa fasistien vieraaksi. Venäjälle hän palasi 1928 kansallissankarina, ja lopullisesti 1932, perustamaan uutta kirjailijaliittoa, jonka ensimmäiseksi puheenjohtajaksi hänet valittiin 1934.

Jevgeni Zamjatin oli hänkin vallankumouksellinen ja asui jonkin aikaa Suomessa. Zamjatinin isä oli pappi ja opettaja, äiti muusikko. Zamjatin opiskeli laivanrakennusta ja toimi insinöörinä valtion palveluksessa, komennuksella Englannissa. Yksi Zamjatinin novelleista, Kolme päivää (Tri dnja, 1913), kertoo tuskastuttavan hienhajuisin, helteisin kuvin, kuinka hän saapui Odessan satamaan etelästä seilanneella laivalla ja todisti panssarilaiva Potjomkinin kapinaa ja kansan valloilleen ryöstäytynyttä hulinaa. Vuonna 1920 Zamjatin kirjoitti dystopian Me (My), jota ei voitu julkaista Neuvostoliitossa. Kustantamo Grzhebin toimi Petrogradin ja Moskovan lisäksi Berliinissä, ja käsikirjoitus julkaistiin lännessä englanniksi 1925, tšekiksi 1927 ja ranskaksi 1929. Se suisti Zamjatinin

kestämättömään tilanteeseen, josta sisuuntuneena hän erosi silloisesta kirjailijoiden liitosta. Kitkerässä kirjeessään syyskuussa 1929 hän toivoi, että neuvostokirjailijat osaisivat toimia arvonsa mukaisesti ja tutkia tapauksen ennen hutkimista. Kirottu kirja kun oli luettu kirjallisessa illassa joitakin vuosia aikaisemmin ilman soraääniä; siitä oli julkaistu otteita eurooppalaisissa lehdissä ja asiasta oli uutisoitu myös Venäjällä. Kuitenkin henkilöt, joilla ei ollut mitään käsitystä teoksen sisällöstä, kiirehtivät sen tuomitsemaan sillä perusteella, että se on muka salaa ja yllättäen julkaistu lännessä. Zamjatin kirjoitti kirjeen Stalinille kesäkuussa 1931 ja pyysi lupaa lähteä vaimoineen pois Neuvostoliitosta. Gorkin tuella lupa heltisi, ja Zamjatin matkusti jo marraskuussa ensin Riian kautta Berliiniin, sitten Pariisiin helmikuussa 1932.

George Orwellin arvostelu Zamjatinin Me-teoksesta julkaistiin Tribunessa tammikuussa 1946. Orwellin mukaan Me ”ei ole romaanina ensiluokkainen, mutta taatusti erikoinen”, ja sen samankaltaisuus Aldous Huxleyn Uljas uusi maailma -romaanin (1932) kanssa on ilmeinen. Me-romaanissa lasitaloissa vartijoiden katseen alla elävät kansalaiset ovat suljetun yhteiskunnan numeroita, jotka pukeutuvat univormuihin ja harrastavat seksiä aikataulutetusti tunnin kerrallaan valitun partnerin kanssa. Päähenkilö D-503 rakastuu I-330-tunnuksiseen henkilöön, joka edustaa systeeminvastaista liikettä. Onneksi systeemi tunnistaa vaaratekijän: jotkut kansalaiset ovat sairastuneet mielikuvitukseen, ja turmeltuneet yksilöt parannetaan säteilyttämällä. Parannuttuaan D-503 ilmiantaa I-330:n ja katsoo ilman häiritseviä tunteita, kuinka tätä kidutetaan paineilmalla ja sähköiskuin. Julkinen mestaus tapahtuu hallitsijan läsnäollessa eräänlaisessa giljotiinissa, joka prosessoi tuomitun pihaukseksi savua ja altaalliseksi puhdasta vettä. Seremoniassa viralliset runoilijat lukevat oodeja voiton ylistykseksi. Venäjäksi Me julkaistiin ensimmäisen kerran New Yorkissa vuonna 1952, Neuvostoliitossa vuonna 1988.

Zamjatinin käsikirjoitushankkeita tutkinut Brian Harvey pitää tätä oman aikansa venäläisistä kirjailijoista analyyttisimpana elokuvallisten ja kirjallisten keinojen suhteen. Aleksandr Ivanovskin Pohjoinen rakkaus (Severnaja ljubov, 1927, kadonnut) ja Friedrich Ermlerin Talo lumikinoksessa (Dom v sugrobah, 1928) olivat Zamjatinin kirjoittamia ja perustuivat hänen kertomuksiinsa Pohjoinen (Sever, 1918) ja Luola (Peštšera, 1920). Cecil B. DeMillen Zamjatin oli tavannut Venäjällä syyskuussa 1931, ja kirjoitti tälle Berliinistä helmikuussa 1932 tiedustellen, olisiko Hollywoodissa töitä tarjolla. DeMille vastasi myöntävästi Yhdysvaltain Berliinin lähetystön kautta, mutta kutsua ei järjestynyt. 1930-luvulla oli suunnitteilla Hollywood-tuotanto Me-romaanista. Pariisissa Zamjatin työskenteli venäläisemigranttien perustamilla studioilla. Projekteista kunnianhimoisin oli Pathé-Natan-studiolle suunniteltu Anna Karenina, jonka olisi ohjannut kolmena eri versiona Fjodor Otsep: englanniksi pääosan olisi esittänyt Irene Dunne, ranskaksi Yvonne Printemps ja saksaksi Lil Dagover. Metro-Goldwyn-Mayer julkaisi oman Anna Kareninansa 1935, tähtenä Greta Garbo, mikä varmasti veti venäläis-ranskalaisilta maton alta.

Zamjatin tarjosi vuonna 1935 MGM:lle käsikirjoituksiaan; aiheina Aleksanteri II, Goya, Attila ja Puškinin kertomukseen perustuva Patarouva. Suunnitteilla oli myös englantilais-neuvostoliittolainen yhteistuotantoyritys, konsortio, johon olisivat liittyneet Sovkino ja neljä englantilaista studiota. Ensi töikseen se olisi toteuttanut kaksi Zamjatinin käsikirjoitusta, Attilan ja Aleksei Tolstoin kirjaan perustuvan Pietari I:n. Vuoteen 1936 mennessä saksalais-neuvostoliittolainen Mezhrabpomfilm oli purettu ja sulautettu Sojuzdetfilmiin, joten englantilais-neuvostoliittolainenkaan konsortio ei ollut enää mahdollinen. Neuvostoelokuvien tuotanto ja markkinointi oli monopoli, tiukasti valtion hallussa. Zamjatinin käsikirjoituksia on kuitenkin saattanut päätyä valkokankaalle:

Neuvostoliitossa valmistui Vladimir Petrovin ohjaama Pietari Suuri (1937); ranskalaisen Patarouvan (La Dame de pique, 1937) ohjasi Fjodor Otsep.

Pohjalla-käsikirjoitukseen tarttui Alexandre Kamenkan tuotantoyhtiö Albatros. Gorkia miellytti ajatus siitä, että adaptaation tekee Zamjatin, mutta valmista tekstiä hän ei ehtinyt lukea; Gorki kuoli yllättäen kesäkuussa 1936. Zamjatin säilytti olennaisen, mutta jätti pois henkilöitä, lyhensi kohtauksia, siirteli osasia ja repliikkejä ja lisäsi mukaan jakson, joka näyttää Paronin putoamisen salongeista yömajan asukiksi. Zamjatin oli esittänyt Paronia vuonna 1927 Gorkin 35-vuotistaiteilijajuhlassa. Gorki suunnitteli 1920-luvulla elokuvaa, jonka idea oli avata yömajaan päätyneiden henkilöiden taustoja.

Yhdessä Zamjatinin kanssa työskenteli Jacques Compañéez. Zamjatin lokalisoi tapahtumat Ranskaan; henkilöiden nimetkin oli ranskannettu. Ranskan kommunistinen puolue kuitenkin vaati, että elokuvassa säilytetään ”venäläinen teema”. Samovaarien ja balalaikkojen sijasta asia ratkaistiin jättämällä nimet venäläisiksi. Nimet on jättänyt kääntämättä myös Juhani Konkka Pohjalla -näytelmän suomennoksessaan (1958). Pientä lisävääntöä kuitenkin löytyy siitä, että yömajan isännän Kostyljovin nimi viittaa kainalosauvoihin, Pepel tarkoittaa Tuhka, Kleštš on Punkki, Luka on Mutka, niin kuin joen tai tien, ja Satin on tietysti Satiini. Vasilisa on venäläinen satuhahmo, joko Kaunis tai Viisas – kuitenkin neuvokas nuori nainen, joka keksii kyllä keinot päästä elämässä eteenpäin.

Renoir työsti käsikirjoitusta edelleen yhdessä Charles Spaakin kanssa. Näyttelijöiksi saatiin Louis Jouvet ja Jean Gabin, joiden yhteistyön varassa koko elokuva lepää. Jouvet´n ja Michel Simonin neuvosta Renoir käytti harjoituksissa ”italialaista menetelmää”, jossa näyttelijät lukevat repliikkejä yhdessä ääneen, kunnes ovat täysin sisäistäneet henkilönsä. Vaivannäkö kannatti: Yömaja sai vuonna 1937 ensimmäisen parhaalle

Jevgeni Zamjatin noin vuonna 1931.

ranskalaiselle elokuvalle myönnetyn Louis Delluc -palkinnon.

Kirjallisuutta:

Ginsburg, Mirra (toim.) A Soviet Heretic. Essays by Yevgeny Zamyatin (1970)

Harvey, Brian. Jevgeni Zamjatin – stsenarist (venäjäksi) Kinovedtšeskije zapiski N53 (2001)

Shane, Alex M. The Life and Works of Evgenij Zamjatin (1968)

Zamjatin, Jevgeni. Ihmisten kalastaja. Kertomuksia vuosilta 1913–1929, suom. Esa Adrian (WSOY 1978)

05 Matruusi neuvostoelokuvassa

Mia Öhman

Matruusi on neuvostoelokuvassa vallankumouksen sankari ja kunnon mies. Matruusit ovat monipuolisia kaiken taitajia: kasaavat purjeet, puunaavat kannen, pesevät pyykit, hoitavat tarvittaessa lapset ja tekevät ruokaakin. Yhdessä he laulavat ja tanssivat iloista Jablotško-tanssia haitarin säestyksellä. Kun on tarvis, matruusit tarttuvat aseisiin ja rynnistävät kuivalle maalle vihollisen kimppuun. Matruusien moraalinen selkäranka on titaania, ja tiukan paikan tullen sisäänrakennettu patriotismin turboahdin iskee vielä ylimääräisiä tehoja peliin.

Helsinkiläinen sirkus-teatteri-elokuvateatteri WHS Teatteri Union valtasi muutama vuosi sitten Siltavuorenrannasta entisen Koko-teatterin, sitä edellisen elokuvateatteri New Yorkin tilan ja alkoi esittää teatteri-, sirkus-, musiikki-, käsite- ja muun taiteen ohella höyrypäisiä vaihtoehtoisia elokuvasarjoja ja teemanäytöksiä. Pulppuilevasta runsaudensarvesta pullahti 23. helmikuuta 2018 erikoisnäytös Isänmaan puolustajien päivän kunniaksi. Tämä Venäjän asevoimien vuosipäivä oli aikaisemmin Neuvostoarmeijan ja sotalaivaston päivä, ja edelleenkin se on aivan erityisesti miesten juhla – univormulla tai ilman. Esitettäväksi oli valikoitunut kaksi merisotilaselokuvaa: Iskuryhmä (Odinotšnoje plavanije, 1985, ohj. Mihail Tumanišvili) ja Teräskyntäjät (Komandir korablja, 1954, ohj. Vladimir Braun). Lämpiössä pörräsi epäilyttävän paljon

Nikolai Dorohin matruusina elokuvassa Viimeinen yö (1936).

yleisöä. Täysi sali oli harvinainen vielä vuosi sitten, normikatsojamäärä liikkui kait noin kymmenessä ja esimerkiksi erityisen hieno Moskovasta 35 mm kopiona tilattu neuvostoliittolainen vallankumousjuhlaelokuva Viimeinen yö (Poslednjaja notš, 1936, ohj. Juli Raizman) keräsi huikeat kuusi katsojaa.

Isänmaan puolustajien päivänä katsomo todellakin täyttyi, ja syyksi paljastui Helsingin Sanomien armelias puffi, jossa mainostettiin illan ensimmäistä elokuvaa ”neuvosto-Rambona”. Yleisöön oli eksynyt jopa nololle ja hassulle kikattelevia nuoria naisia, jotka kommentoivat kaikkea mitä eivät elokuvassa ymmärtäneet; pulputus ja kiherrys oli jatkuvaa. Elokuva oli aika kauhea. Lainaan ja komppaan elitisti.netin Jarkko Lehtolan arvostelua vuodelta 2005 (kaksi tähteä viidestä), jossa kirjoittaja alkajaisiksi toteaa että videokasetin kannen mainoslause “Kauan odotettu vauhdikas superseikkailu - neuvosto-Rambo!” lupaa liikaa, koska valmistumisvuoden 1985 lisäksi Iskuryhmällä ei ole yhtymäkohtia Rambo – taistelija 2 -elokuvaan. Neuvostoliittolaisia kommandoelokuvia on kuitenkin Lehtolan mielestä maailmassa liian vähän, ja siksi vaihtelu virkistää.

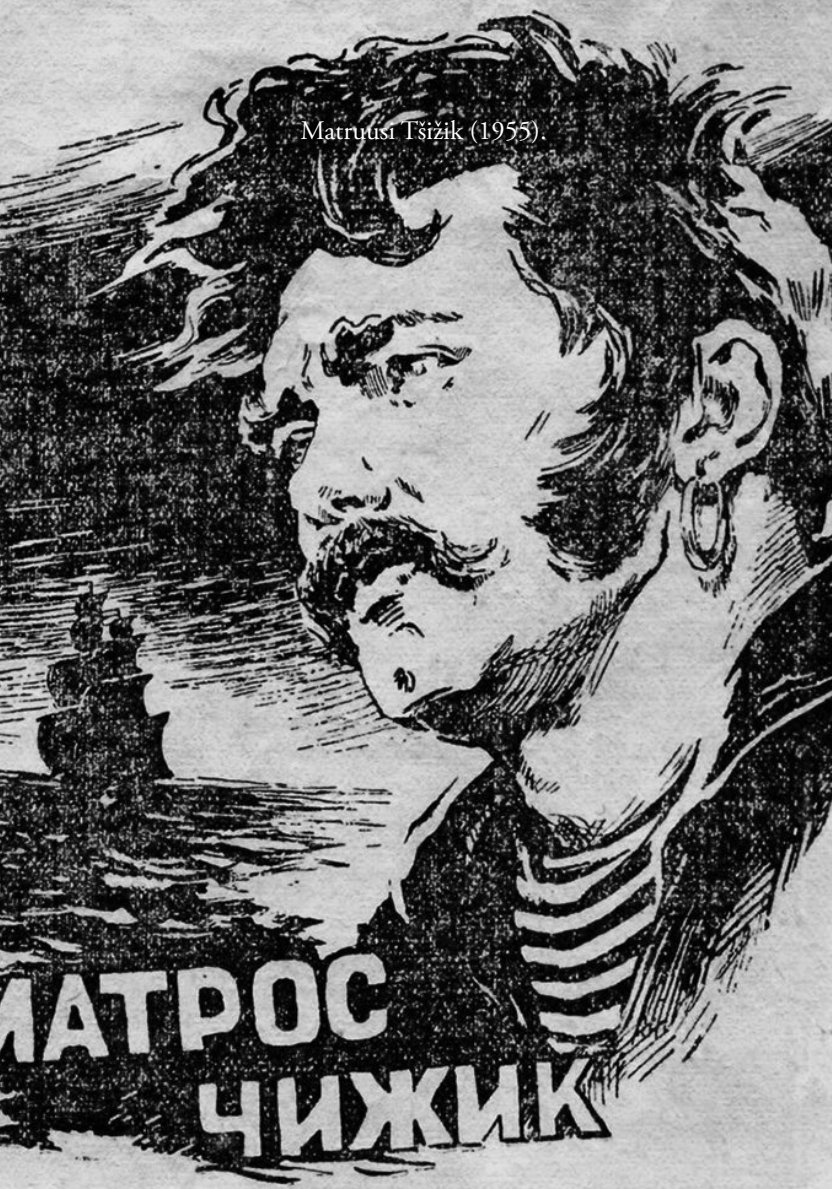
Mihail Tumanišvilin ohjaamassa elokuvassa neuvostonäyttelijät esittävät hassusti amerikkalaisia: löysät ja ilkeät liikemiehet kuljeskelevat tupakoiden golfkentällä ja suunnittelevat taantuneen asekaupan pelastukseksi lavastetun ohjusiskun, josta on määrä syyttää neukkuja. Katalaa suunnitelmaa toteuttamaan palkataan Vietnamissa raakuuksia tehtaillut harhainen upseeri ja sekopää Hessolt (Arnis Litsitis). Ohjuksen pitäisi osua matkustajalaivaan, mutta se tuhoaa vahingossa ikääntyvän amerikkalaisen playboyn Harrisonin (Vitali Zikora) ja hänen nuoren vaimonsa purjeveneen. Harrisonit pelastautuvat saarelle, jolla sijaitsee ohjusasema. Kahjo Hessolt aikoo laukaista sieltä omin luvin ydinkärjen neuvostolaivastoa kohti, ja aikeen paljastumisen pelossa hän lähettää miehiä tappamaan epätoivotut tunkeilijat. Neuvostolaivasto kuulee

Harrisonin hätäsignaalin ja aikoo ensin vain pelastaa haaksirikkoiset saarelta, mutta tajuaakin sitten tehtävän edetessä, mitä siellä on tekeillä. Lehtola huomauttaa, että siinä missä länsimaisissa toimintaelokuvissa kaikki perustuu (poikkeus) yksilön valintoihin ja toimintaan, neuvostomallinen iskuryhmä koostuu tavallisista, korvattavissa olevista merijalkaväen sotilaista. Lehtola myös katsoo, että vertailu länsimaiseen toimintaelokuvaan on tarkoituksetonta:

”Toimintakohtauksia on loppujen lopuksi vain muutama ja niissäkin on menty yleensä sieltä missä aita on matalin: esimerkiksi ydinohjuksen laukaisun estäminen on kaikessa koomisuudessaan lähes samaa tasoa kuin Frank Drebinin pomminpurkaminen. Lopun toiminnan seuraaminen on toki melkoisen viihdyttävää, vaikka ohjaaja onkin pyrkinyt tekemään elokuvan aivan liian tosissaan. Tiukoissa paikoissa taustalla soi asiaankuuluvasti mahtipontinen mieskuoro tai vaihtoehtoisesti jotain ambient-balalaikkaa. Amerikkalaiset puhuvat englantia, mutta idean pilaa aina muutama sekunti dialogin jälkeen alkava dubbaus venäjäksi.”

Toisaalta Lehtola summaa: “Voi vain kuvitella millaisiin kulttiteoksiin oltaisiin itänaapurissa päädytty mikäli toimintagenren olisi siellä annettu kehittyä – kuorrutettuna kommunistisella paranoialla ja kansallisella kiihkolla”. Tähän viimeiseen huomioon totean, että kannattaa muuten tutustua esimerkiksi vuonna 1980 Neuvostoliitossa lähes 88 miljoonaa katsojaa keränneeseen klassikkoon Huumekaapparit (20. vuosisadan merirosvot / Piraty XX veka, ohj. Boris Durov), jossa rehdit hyvikset tekevät selvää rikollisista vinosilmäpahiksista. Neuvostoliitossa katsottiin paljon intialaista elokuvaa, mikä saattaa selittää toiminnan/väkivallan tyyliä. Vastapainoksi tarjoillaan kaunista vedenalaista kuvaa, orastavaa kiintymystä vastakkaiseen sukupuoleen ja naisten oikeuksia polkevan kulttuurin moraalista näpäyttämistä… tai oikeastaan poljettu nainen näpäyttää itse, oikein isolla puukolla.

ЛТАЙСКАЯ КОНТОРА ПО ПРОКАТУ КИНОФИЛЬМО
ВЫПУСКАЕТ НА ЭКРАНЫ КРАЯ
НОВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНОФИЛЬМ



(по мотивам рассказа К. М. Станюковича «Нянька»).
арий и постановка **Владимира Брауна.**

Maksimka (1953).

Neuvostoelokuvan varsinainen toimintagenre on aina ollut isänmaallinen vallankumous- ja sotaelokuva, josta ei puutu kommunismin ylistystä, paranoiaa eikä kansallista kiihkoa. Mainitsen esimerkkeinä Stalinin ja Putinin lempielokuvan Tšapajev (ohj. Vasiljev-”veljekset” 1934) ja Stalinia ylistävän ja Hitlerin kiroavan rymistelyn Berliini kukistuu (Padenije Berlina, ohj. Mihail Tšiaureli 1949). Erityisesti toisen maailmansodan tai Suuren Isänmaallisen sodan kulttia pidettiin myöhäisneuvostokaudella yllä ideologisesti puhtailla paasaus- ja toimintaelokuvilla, jotka keräsivät kotimaassa kymmeniä miljoonia katsojia. Niitä oltiin myös tyrkyttämässä sodan päättymisen juhlavuosina kansainvälisille elokuvafestivaaleille ohi sellaisten taideteosten, joita järjestäjät olisivat kiihkeästi toivoneet ohjelmistoon (Tarkovski). Paljon neuvostoelokuvan osittaisesta jämähtäneisyydestä Stalinin aikaan kertoo se, että vielä 1970-luvulla taiteellisten neuvostojen keskusteluissa ihmeteltiin, miksei osata tehdä uutta Tšapajevia – vauhdikasta ja isänmaallista elokuvaa, josta kaikki pitävät.

Mutta, tästä takaisin Iskuryhmään – joka valmistumisvuoden perusteella kuulunee näihin sotamuistotekeleisiin – ja WHS Teatteri Unionin katsomoon. Lopussa kökkö ryppyotsainen rutistus ykskaks yllätti minut, aina uteliaan mutta yhtä kaikki kyynisen katsojan. Amerikkalaiset roistot oli eliminoitu ja tasapaino saavutettu. Matruusit ajelivat Lada Nivalla pöllyävää hiekkatietä pitkin taistelun tuoksinassa kuolleen komentajansa kotikylään ja veivät suruviestin vanhalle isälle. Ja tarjosivat tietysti hänelle apua talon kunnostamisessa ja elämässä yleensä, kun Äiti Venäjän edestä henkensä antanut oma poika ei enää ollut vanhuksen tukena. Kansanlaulu soi kaihoisasti – ja minä itkin. Kaikki se, mikä neuvostoelokuvassa siihen asti oli kerrottu matruuseista, oli jotenkin saatu kasattua näihin hahmoihin. Ei mitenkään erikoislaatuisiin, vain tavallisen rohkeisiin ja taitaviin sosialistisiin “meikäpoikiin”. Iskuryhmä keräsi vuoden 1986 Neuvostoliiton teatterilevityksessä

yli 40 miljoonaa katsojaa.

Illan toinen kattaus oli Teräskyntäjät ja peräisin neuvostoelokuvan kummalliselta kaudelta heti Stalinin kuoleman jälkeen. Kopio oli valitettavasti kerhomallia, mustavalkoinen 16-millinen. Tälle elokuvalle on eduksi alkuperäinen hassun kuttaperkkamainen, hempeä värimaailma, se erehdyttävästi päälle värjätyn oloinen. Rehdin, täydellisen positiivisen sankarin roolissa on Olavi Virran näköinen Mihail Kuznetsov – monipuolinen näyttelijä ja usein tällaisten hankalan yksiulotteisten roolien oivallinen tulkki, joka sydämellisyydellään ja osaamisellaan tekee kiiltokuvasta aavistuksen inhimillisemmän. Juoni on romanttista hömppää, siihen sekoitetaan jännittävä tehtävä merellä ja lopulta monen henkilön todellinen luonne paljastuu, tosin turvallisen ennalta arvattavasti. Ohjaaja Vladimir Braun tunnettiin merielokuvien eksperttinä. Isänmaan puolustajien jälkeen WHS taisi tarjota vielä yllätysjälkiruokana keskitysleiriä, mutta ei mennä nyt siihen vaan sukelletaan syvemmälle tähän matruusiasiaan.

Historioitsija A. A. Kilittšenkov toteaa artikkelissaan O simvolah russkoi revoljutsii (”Venäläisen vallankumouksen symboleista”, http://rodnaya-istoriya.ru, 2019), että Sergei Eisenstein oli oikeassa nostaessaan matruusin vallankumouksen symboliksi. Elokuva Panssarilaiva Potjomkin (Bronenosets Potjomkin, 1925) valmistui vuoden 1905 vallankumouksen muistoksi. Se kuvaa tositapahtumiin perustuen, kuinka panssarilaivan miehistö nousee kapinaan päällystöä vastaan. Syynä ovat olosuhteet: matoisa liha ja epäinhimillinen kohtelu. Kun osa miehistöstä määrätään teloitettavaksi niskoittelun takia, matruusi Vakulintšuk esittää kysymyksen: “Keitä te aiotte ampua? Veljiänne?” Miehistö kääntyykin päällystöä vastaan. Kapinassa kuolee matruusi Vakulintšuk, joka viedään surusaatossa Odessan satamaan. Vakulintšuk on vallankumouksen marttyyri. Kansa tukee matruusien kapinaa, mutta saa pian maistaa tsaarin armeijan säälimätöntä verilöylyä Odessan

portailla. Eisensteinin alkuperäinen tarkoitus oli käydä elokuvassa läpi muitakin vuoden 1905 tapahtumia, mutta konseptiksi valikoitui esittää yhden episodin kautta tihentymä ensimmäisestä vallankumouksen yrityksestä. Matruusi nousee edustamaan vallankumousta, kansan tahtoa ja järjen ääntä, isänmaan toivoa ja tulevaisuutta. Edelleen matruusin hahmo nähtiin Eisensteinillä Lokakuun vallankumouksen (1917) muistoksi tehdyssä tilaustyössä Lokakuu (Oktjabr, 1927). Nyt Kronstadtin matruusit tulevat Pietariin oikeutetun vuoden 1917 vallankumouksen tukijoukoiksi kiväärein ja panosvöin varustettuina. Matruusin hahmo nähdään Talvipalatsissa keisarinnan budoaarissa. Seurataan, kuinka miehen ajatus kulkee kuivakäymälästä keisariin – Jumalan edustajaan maan päällä. Johtopäätös: keisariperheen jäsenet ovat ihmisiä siinä missä muutkin, ja seuraavaksi on saatava järjestys vallankumoukseen, kansa kuriin ja ryöstely loppumaan.

Matruusi oli esillä myös jo mainitussa Juli Raizmanin elokuvassa Viimeinen yö (1936). Pjotr Zaharkin on yksi lokakuun (nyk. 7.11.) vallankumousyönä Talvipalatsiin kävelleistä matruuseista. Elokuvan alussa hän matkustaa junalla Pietarista Moskovaan ja tuo vallankumouksen mukanaan. Elokuvan keskiössä on kaksi perhettä, tehtaanjohtaja Leontjevin ja tehtaan työläisen Zaharkinin. Zaharkinin nuorimmalle pojalle Kuzmalle yritetään taata opiskelumahdollisuus, ja hänet esitellään kymnaasilaisena, tanssiaisissa porvarisvesojen kanssa. Orastava rakkaus tehtaanjohtajan tyttäreen Lena Leontjevaan kilpistyy Kuzman työläistaustaan. Kun yhteenotto alkaa, Kuzma ohjataan muiden kymnaasilaisten mukana taistelemaan valkoisten puolelle, mutta herraviha ohjaa hänet punaisten joukkoon. Kun Kuzma juoksee torin poikki omiensa luo, valkoiset ampuvat hänet kuin jäniksen. Isoveljet todistavat tapahtumaa, ja onnistuvat täpärästi salaamaan sen vanhalta isältä. Matruusi Pjotr Zaharkin johtaa joukkoja intoa puhkuen ja valkoisia säälimättömästi halveksien. Zaharkinien koko perhe

osallistuu vallankumoukseen, vanhemmat ensin enemmänkin olosuhteiden pakosta, mutta vähitellen yhä ylpeämpinä matruusipojastaan ja siitä, että uusi järjestys on todella tuloillaan. Perheen pojista vain Pjotr jää henkiin, mutta uhri on annettu uuden maailmanjärjestyksen edestä. Kaikkein urheimpana vallankumouksellisena Kremliin marssii sankarimatruusin äiti, huolehtien kaikista kansakunnan pojista.

Viimeinen yö on vallankumouksen kokeneen Jevgeni Gabrilovitšin (1899–1993) ensimmäinen pitkän elokuvan käsikirjoitus, hänen oman kertomuksensa pohjalta. Gabrilovitš oli nähnyt Eisensteinin Panssarilaiva Potjomkinin uusintaensi-illassa, jossa yleisö hurrasi Sovkinon "mahdollisesti kelvolliseksi propagandaelokuvaksi" luokittelemalle mestariteokselle, ja runoilija Vladimir Majakovski kehotti Eisensteiniä lyömään paikalla ollutta Sovkinon edustajaa. Ohjaaja ja Sovkinon edustaja katselivat häkeltyneinä jalkoihinsa. (Jevgeni Gabrilovitš: Adventures and Encounters of a Scenarist teoksessa Cinema in Revolution. The Heroic Era of the Soviet Film,1973.) Sittemmin Gabrilovitšista – tästä Meyerholdin teatterissakin kouliintuneesta pianisti-käsikirjoittaja-taiteilijasta – tuli yksi neuvostoelokuvan kivijaloista, palkittu ja kunnioitettu auktoriteetti, jonka sanaa kuunneltiin. Kuitenkin, kuvaillessaan uraansa viimeiseksi jääneessä omaelämäkerrallisessa kirjassaan (Poslednjaja kniga, 1996) Gabrilovitš nostaa koko neuvostoajalta päällimmäiseksi yhden asian: pelon. Hän muistaa myös, ettei uskonut Stalinin sanoihin. Gabrilovitš oli Maksim Gorkin luona silloin, kun Stalin piti puheensa, jossa kutsui kirjailijoita ihmissielun insinööreiksi. Stalinin vieressä seistessään Gabrilovitš muistaa ajatelleensa, että tästä ihmisestä riippuu maailman kohtalo. Ja että Stalin puhuu kuin tietäisi, että hänen sanansa jäävät historiaan. Gabrilovitš muistaa tilanteessa myös kummastelleensa, että Stalin on pienikokoinen, hänen kasvonsa rokonarpiset ja että hän löyhkää pesemättömältä.

Stalin on toimillaan vaikuttanut neuvostoelokuvaan

todennäköisesti enemmän kuin kukaan muu yksittäinen ihminen. Stalinin itsevaltaisesti ja innokkaasti edelleen kehittämä imagonmuokkaus- eli sensuuri- ja propagandakoneisto osoittautui erinomaiseksi. 1920-luvun vallankumouksellisesta, kapinallisesta matruusista tehtiin Stalinin kaudella isänmaallinen matruusi. Vuonna 1936 valmistui Viimeisen yön lisäksi myös Jefim Dziganin toisinto Potjomkin-aiheesta: Me olemme Kronstadtista (My iz Kronštadta). Täytyy tunnustaa, että luulin ensin elokuvan kertovan Kronstadtin matruusien kapinasta vuonna 1921 ja olin hieman hämilläni. Oliko tarkoitus kääntää asiat päälaelleen, kirjoittaa elokuvalla uusi historiallinen totuus? Petrogradin (Pietarin/Leningradin) edustalla sijaitsevan Retusaaren laivastotukikohdan Kronstadtin matruusit nousivat nimittäin kapinaan bolševikkejä vastaan vuonna 1921. Anarkistimatruusit vaativat kaikkea sitä, mitä bolševikit olivat valtaan noustessaan luvanneet: ruokaa, yhdenvertaisuutta, sananvapautta, kokoontumisvapautta, poliittisten vankien vapauttamista, oikeutta itsenäiseen ammatinharjoittamiseen. Tuhannet matruusit erosivat kommunistipuolueesta. Kronstadtin matruusien aseellinen kapina puna-armeijaa vastaan kukistettiin, ja yli 6000 kapinallista pakeni jään yli Suomeen. Tänne heistä jäi lopulta noin 1600. Mutta ei. Dziganin Me olemme Kronstadtista ei tietenkään kerro kapinasta. Se kertoo tapahtumista lokakuussa vuonna 1919, kun valkokaartilaiset uhkasivat Petrogradia ja Kronstadtin matruusit pestattiin apuun. Voisi ajatella, että Kronstadt haluttiin (Stalinin toimesta) tällä juhlaelokuvalla uudelleenbrändätä, jotta nimestä muistuisi ihmisten mieleen uljas Kronstadtin sankarimatruusi, kommunismia ja isänmaata puolustava, eikä se systeemiä vastustava, jään yli Suomeen pakeneva. Tämä elokuva nähtiin Suomessa teatteriensi-illassa tammikuussa 1954.

Laivastoelokuvien erikoismies Vladimir Braun, alussa mainitun Teräskyntäjien tekijä, ohjasi sekä historiallisia että

nykyaikaan sijoittuvia merellä tapahtuvia elokuvia 1930-luvulta 1950-luvulle. Braunin lisäksi merelle uskaltautuivat tai komennettiin mm. nimekkäät ohjaajat Vsevolod Pudovkin, joka tyylitteli Amiraali Nahimovin (Admiral Nahimov, 1946) ja Mihail Romm, jolla teetettiin Mustan meren kotka (Admiral Ušakov, 1953). Nämä historiallisiin tapahtumiin perustuvat elokuvat nähtiin meillä tuoreeltaan. Amiraali Nahimovin miehistöön kuului legendaarinen hahmo, matruusi Koška (Kissa), joka suoritti kekseliäitä urotöitä Osmanivaltakunnan, Britannian, Ranskan ja Sardinian laivastojen uhatessa Sevastopolia Krimin sodassa 1853–56. Amiraali Ušakov taas operoi menestyksellä Katariina Suuren aikaan Venäjän-Turkin sodassa. Jotain tekemistä laivastoelokuvilla on tietysti meriherruuden kanssa; Mustameri nousee elokuvien keskeiseksi tapahtumapaikaksi. Stalinin näkökulmasta olisi ollut varmasti kätevää, jos Neuvostoliitolla olisi ollut rantaviiva myös Pohjanlahdella, miksei Norjanmerelläkin.

Historiallisten sankareiden ohella rantaviivaa puolustivat neuvostoarmeijan merisotilaat, jotka palvelivat yhtä hyvin junan kuin laivan kyydissä. Ivan Nikulin – russki matros (Igor Savtšenko, 1944) kertoo, kuinka ihmeenomaisesti sodassa saamistaan vammoista parantunut Mustanmeren laivaston matruusi Ivan Nikulin lähtee takaisin palvelukseen, kerää matkalla junassa tapaamistaan merisotilaista iskuryhmän ja johtaa sen jo kuivalla maalla taisteluun saksalaisia valloittajia vastaan. Nikulinia esittää sankarirooleista tuttu Ivan Pereverzev, ja pahan paikan tullen viimeiseen asti ja sen yli venyvänä matruusi Fomitšovina nähdään Boris Tširkov, tuo 1930-luvun Maksim-trilogian ikoninen pellavapää. Elokuva on suoraviivainen sankaritarina väreissä ja suorastaan viihdyttävää katsottavaa. Muutamaa astetta rankempi on kirjaversio: Venäläinen matruusi Ivan Nikulin, kirjoittanut L. Solovjev, perustuu tositapahtumaan, ilmestynyt Karjalais-suomalaisessa neuvostotasavallassa vuonna 1947. Raakalais-fritzit ja heidän

liittolaisensa saavat tuta, kun Nikulin näyttää miten soditaan, käy välillä mietteissään neuvoa antavan keskustelun itsensä Stalinin kanssa ja ohjaa sitten joukkonsa vapauttamaan venäläisen kansan ja kostamaan fasistien joukkoraiskaaman ja teloittaman Marusjan kohtalon. Elokuvassa Marusja ei kuole ja moraali- ja tulevaisuuskeskustelu käydään Nikulinin ja Fomitšovin välillä jälkimmäisen päässä. Kyseessä voi olla versio, josta Stalin on poistettu, tai sitten suoraviivainen (ja aikanaan ilmeisesti yleinen) kirjallinen keino – keskustelu päähenkilön ja Stalinin välillä – piti ratkaista elokuvassa tyylikkäämmin.

Matruusi oli perinteisesti myös hauskaa seuraa hyvänä jutunkertojana ja oivallinen laulaja ja tanssija. Volga-Volga (1938) oli jälleen yksi Stalinin lempielokuvista, ja siinä pirteä laululintu Ljubov Orlova sonnustautuu matruusin univormuun. Harmonikkaa soittava ja laulava matruusi nähtiin musiikkielokuvassa Matros s "Komety" ("Matruusi "Komeetalta"", 1958), jossa juhlitaan kansojen ystävyyttä ja Tšornoje more mojo -iskelmä ("Minun Mustamereni") tulee perinpohjin tutuksi. Georg Ots lauloi sen myös suomeksi Mustanmeren valssina. Matruusi nähtiin lempeänä lapsiakin kohtaan: Vladimir Braunin 1800-luvulle sijoittuva merikirjailija Konstantin Stanjukovitšin tarinaan perustuva Orjameri (Maksimka,1953) kertoo tarinan mustasta pojasta, jonka venäläinen matruusi (neuvostoelokuvan arvostettu vakiokasvo Boris Andrejev, vähän Tom Hanksin näköinen "jokamies") ottaa siipiensä suojaan. Orjameri nähtiin Capitolissa lokakuussa 1953.

Myös Braunin ohjaama Matros Tšižik (1955) perustuu Stanjukovitšin tarinaan (Njanka, "Lastenhoitaja") ja esittää lempeän (1800-luvun) matruusihahmon jotakuinkin täydellisimmillään. Teräskyntäjien Mihail Kuznetsov on Tšižik, joka määrätään huolehtimaan kapteenin pienestä pojasta. Kapteenin kopea vaimo katsoo Tšižikiä nenänvarttaan pitkin, ja kapuloita rattaisiin iskee myös talossa palveleva inha pahis

matruusi. Tšižik kuitenkin täyttää velvollisuutensa vastuksista piittaamatta ja ne lopulta selättäen: hän huolehtii kapteenin pienestä pojasta, kuten hänen on käsketty tehdä. Kun lapsi sairastuu, Tšižik valvoo uskollisena vuoteen vierellä ja hoitaa pojan terveeksi. Voisi olettaa, että juuri tähän Tšižik-matruusiin – ja vähän myös siihen sankarilliseen matruusi Koškaan – perustuisi Eduard Uspenskin Fedja-setä-kertomusten (1974–2005) kissa Matroskin. Uspenski itse on kuitenkin kertonut haastattelussa, että kissa muistutti hänen tuttuaan, Fitil-elokuvajulkaisussa työskennellyttä Anatoli Taraskinia, ja hän halusi nimetä kissan Taraskiniksi. Lupa ei irronnut, joten nimeksi tulikin Matroskin.

Matroskinin mielestä tuo nimi sopii hänelle, koska hän on laivakissasukua, vaikka itse pelkääkin vettä. Matroskin on kokenut paljon ja tietää esimerkiksi, että makkaravoileipä maistuu paremmalta ylösalaisin. Puhumaan Matroskin on oppinut professori Sjominin luona. Kun Fedja-sedän äiti ei halua eläintä asuntoonsa ja Fedja-sedän isäkin valitsee mieluummin äidin, jonka tuntee kuin kissan, jota ei tunne, poika ja kissa muuttavat maalle. Matkalla seuraan lyöttäytyy Musti, koira, joka myös on oppinut puhumaan professori Sjominin luona. Matroskinista tulee ällistyttävän monitaitoinen taloudenpitäjä: se pilkkoo polttopuut, lypsää lehmän, keittää puuron, kerää sienet, leipoo piirakat, pesee pyykit, ompelee koneella ja kouluttaa naakasta talonvahdin. Raha-asioissa Matroskin on erinomaisen tarkka. Tilaisuuden tullen kissa pukeutuu merimiespaitaan ja matruusinlakkiin, soittelee kitaraakin (ainakin piirretyissä animaatioissa) ja laulaa luikauttaa. Ja kun Fedja-setä sairastuu, Matroskin hoitaa häntä niin hyvin, että äitikin alkaa arvostaa mokomaa matruusikissaa. Vaikka siitä ei kai koskaan päästä, että aina välillä Matroskin ja Musti ovat toistensa kimpussa, kuin kissa ja koira.

Nikita Hruštšov tuomitsi Stalinin elämän ja teot vuonna 1956, ja yksi puheessa mainituista asioista oli, että

150-minuuttisessa elokuvassa Ristitulessa (Nezabyvajemyi 1919-i, Mihail Tšiaureli 1951) Stalin kehtasi esittää itsensä (Mihail Gelovanin edustavassa hahmossa) kiitämässä junan kyydissä pitkin laajaa maata kansalaissodan ongelmien ratkojana. Stalinin Leninin oikeana kätenä esittävässä elokuvassa matruusit ovat jälleen hyvin edustettuina. Ristitulessa nähtiin Helsingin Capitolissa tuoreeltaan, jo lokakuussa 1951. Elokuvan on kirjoittanut sama Vsevolod Višnevski, joka oikoi kapinallisen matruusin hahmoa isänmaallisemmaksi aiemmin mainitussa 1930-luvun elokuvassa Me olemme Kronstadtista. Vuoteen 1918 sijoittuu Višnevskin näytelmään perustuva Optimistinen tragedia (Optimistitšeskaja tragedija, Samson Samsonov 1963), joka vertautuu graafisessa mustavalkoisuudessaan vallankumoukselliselle matruusille pystytettyyn muistomerkkiin. Optimistinen tragedia sai Cannesin elokuvajuhlilla 1963 palkinnon ”vallankumouksellisen aikakauden tavoittamisesta” ja keräsi Neuvostoliitossa vuoden ennätyksen, 46 miljoonaa katsojaa. Capitolissa ja Coronassa elokuvaa esitettiin helmikuusta 1964.

Stalinin ajan elokuvien mallikansalainen, ”jokamies” Boris Andrejev tekee roolin anarkistimatruusi Vožakina, joka nostaa miehistönsä kapinaan. Bolševikkipuolueen keskuskomitea lähettää laivalle tiukan naiskomissaarin mustassa nahkatakissaan liittämään matruusit kansalaissotaan punaisten puolelle. Tytöttelijöille, kähmijöille ja vastustajille komissaari tarjoaa omakätisesti tulivoimaa. Esimerkistä opittuaan matruusit liittyvät punaiseen vallankumoukseen ja tekevät uroteon. Stalin oli poistettu mausoleumista jo loppuvuodesta 1961, ja tässä elokuvassa Stalinin tähtinäyttelijä ammuttiin anarkistimatruusi Vožakina, joka vastusti Leniniä. Eläköön, Lenin! Eläköön, vallankumous! Eläköön, Kuuba!

Urho Kekkonen harjoitti ovelaa yöpakkaset sulattavaa ystävyyspolitiikkaa lahjoittamalla tammikuussa 1959 Leninin pyhättöön Smolnaan muistolaatan, jossa kiitetään Leniniä

Huumekaapparit (1979).

Suomen itsenäisyydestä. Puheessaan Kekkonen mainitsi matruusitkin:

”… huoneessa, jossa Lenin ojensi Suomen valtuuskunnalle tunnustuskirjan kokoontui suomalaisten ympärille sotilaita ja matruuseja ja, kun he kuulivat minkä tapahtuman todistajia he olivat, eräs heistä puristi suomalaisten käsiä ja lausui ilonsa Leninille toimenpiteen johdosta.” (Yle Elävä arkisto: UKK värväsi Leninin Suomen itsenäisyyden takuumieheksi.) Matti Klinge analysoi Kekkosen puhetta laittamattomasti, mutta toteaa: ”… mitä ihmeen matruusijoukkoja siellä nyt sitten olisi mahtanut olla, vaikea kuvitella että nämä matruusit olisivat niin innoissaan rynnänneet näiden porvarillisten suomalaisten herrojen halailemiseen… En tiedä mitä sotilaita siellä Smolnassa oli, jonkinlaisia punakaartilaisia…” (Yle Elävä arkisto: Suuret puheet, osa 12: Lenin ja Suomen kansa, 2010). Smolnassa todellakin oli jonkinlaisia punakaartilaisia, myös matruuseja. Matruusien osuus vallankumouksessa on tuotu esiin neuvostoelokuvassa useasti Eisensteinin avauksen jälkeenkin, monen tässä kirjoituksessa esiintyvän elokuvan lisäksi esimerkiksi teoksissa Lenin lokakuussa (Lenin v Oktjabre, Mihail Romm, 1937), Kivääримies (Tšelovek s ružjom, Sergei Jutkevitš, 1938), Kohta iskee myrsky (Prolog, Jefim Dzigan, 1957), Raivo (Jarost, Nikolai Iljinski, 1966) ja Heinäkuun kuudes (Šestoje ijulja, Juli Karasik, 1968). Luottamus-yhteistyöelokuva (1976, Edvin Laine ja Viktor Tregubovitš) kuvitti sittemmin tuon Kekkosen muistolaattapuheen, ja siinähän on tunnetusti pyritty historialliseen todenmukaisuuteen. Kun Svinhufvud, Idman ja Enckell saapuvat elokuvan alussa Smolnaan, heidät ottaa vastaan kukas muu kuin matruusi, ärtyneenä: taas jotain porvareita tulossa tapaamaan pidätettyjä sukulaisiaan. Kun selviää että herrat ovatkin Suomen tasavallasta ja tulossa neuvottelemaan Leninin kanssa, matruusi pyytää vilpittömästi anteeksi ja ohjaa vieraat oikeaan paikkaan.

06 Hitleriltä ryöstetyt unelmat

Mia Öhman

Kolmannen valtakunnan kruununjalokivi, vuonna 1917 perustettu Universum-Film Aktiengesellschaft, oli Natsi-Saksan elokuvamonopoli, johon oli sulautettu maan kaikki elokuvastudiot. Propagandaministeri Joseph Goebbelsin luotsaamana UFA suolsi viihdettä kansalle ja varastoi haltuunsa saamia amerikkalaisia unelmia. Kun Hitlerin korttitalo romahti liittoutuneiden kirmatessa Berliiniin, neuvostojoukot pääsivät käsiksi himoittuihin aarteisiin.

Sodan ratkaisuvaiheessa huhtikuussa 1945 neuvostojoukot saapuivat Babelsbergiin. Sinne, 60 kilometrin päähän Berliinistä, oli 1920-luvulla rakennettu UFA:n studiot. Asiasta ilmoitettiin Moskovaan. Ei mennyt montakaan päivää, kun elokuva-asiantuntijat M. Hripunov, I. Manevitš ja G. Avenarius saapuivat arvioimaan löytöä. Studiot oli häthätää evakuoitu ja suuri osa kalustosta ehditty siirtää muualle, mutta lähistöltä, keskeltä metsää, löytyi aidattu bunkkerialue. Reichsfilmarchiv osoittautui 17 300:n filmikopion varastoksi, jossa vallitsi sopiva lämpötila ja oivallinen järjestys. Moskovasta lähetettiin oitis Babelsbergiin juna, johon lastattiin 3500 pitkää fiktioelokuvaa ja 2500 lyhytelokuvaa. Neljäs heinäkuuta 1945 juna lähti kohti Neuvostoliittoa. Saalis purettiin Moskovan lähelle Belyje Stolbyyn rakennetun elokuva-arkiston Gosfilmofondin holvien uumeniin.

Ivan Nikulin – russki matros (1944).

ЖЕСТВЕН
Иван Н
— РУССКИЙ
По одно
Цветооператор Ф. ПРОВОРОВ
Композитор С. ПОТОЦКИЙ
ФЕДОРОВА, Степан КАЮНОВ
„МОСФИЛЬМ" 1944 г.

Marraskuuhun mennessä Gosfilmofondiin oli rahdattu junalla ja lentokoneella yhteensä 10 669 elokuvaa, joista 8813 oli fiktioita ja näistä 3730 pitkiä äänielokuvia, joukossa 68 värielokuvaa. Lähtömaita oli 28, mutta suurin osa filmeistä oli peräisin Yhdysvalloista, Saksasta ja Ranskasta; lähinnä draamaa, komediaa, musikaalia ja rikoselokuvaa. Mykkiä kopioita oli 2336, lyhyitä äänielokuvia 1913, värillisiä lyhytelokuvia ja piirrettyjä 834, joista muutama sata amerikkalaisia. Joukkoon mahtui vielä dokumenttielokuvia ja tuhansia keloja uutisfilmejä. Saaliin luettelointi aloitettiin elokuussa 1945 ja se kesti kolme vuotta. UFA muutettiin DEFA:ksi, ja Babelsbergin studioilla alettiin muun muassa jälkiäänittää ja tekstittää neuvostoelokuvia Itä-Saksan tarpeisiin.

Uudelleenmäärittelyä

Vuosina 1946–1952 Neuvostoliitossa julkaistiin ainakin 86 sotasaaliselokuvaa, kun omia uusia tuotantoja päätyi valkokankaille samana aikana 89. Valikoidut sotasaaliselokuvat helpottivat kansan viihdenälkää tilanteessa, jossa maan oma elokuvatuotanto takkuili pahemman kerran. Hallinto hyötyi rahallisesti sotasaaliselokuvien levittämisestä, koska ne myivät täysiä saleja missä niitä sitten näytettiinkin. Sotasaaliselokuvista otettiin vähemmän kopioita kuin neuvostoelokuvista – kuitenkin parisen sataa – ja ne levisivät koko Neuvostoliiton alueelle etäisimpiä kolkkia myöten. Kopioiden kuluttua käytössä loppuun uusia printtejä ei enää tehty.

UFA:n kirkkaimpiin tähtiin kuului unkarilaistaustainen Marika Rökk, jonka huhuttiin olevan Goebbelsin rakastajatar. Rökk-elokuva Frauen sind doch bessere Diplomaten (1941) oli ensimmäinen UFA:n värielokuva, jonka työstäminen Agfan kehittämällä väritekniikalla oli vienyt yrityksineen ja erehdyksineen kaksi vuotta. Sotasaaliselokuvista ehkä

kuuluisin, Marika Rökk -musikaali Unelmieni tyttö (Die Frau meiner Träume, 1944) päästettiin neuvostolevitykseen ensimmäisten joukossa venäjäksi tekstitettynä, nimellä Devuška mojei metšty. Maaliskuussa 1947 Andrei Ždanoville kirjelmöitiin elokuvan aiheuttamasta närkästyksestä: monet puolueen ja älymystön jäsenet ilmaisivat Kazanissa hämmästyksensä siitä, että idealtaan vieras elokuva nähdään Neuvostoliiton teattereissa; 150 Leningradin valtiollisen yliopiston fysiikan laitoksen opiskelijaa oli kirjoittanut Kultura i žizn -lehden toimitukseen ja pyytänyt poistamaan levityksestä elokuvan, joka ”loukkaa kommunistisiin ideoihin kasvatetun neuvostonuorison tunteita”; Moskovassa Unelmieni tyttöä näyttävien teattereiden eteen muodostui pitkiä jonoja, joissa ilmeni järjestyshäiriöitä ja lippujen kauppaamista edelleen ja huhuttiin, että elokuvassa näyttelee Hitlerin rakastajatar Eva Braun. Elokuvaministeri Bolšakov puolustautui: tämä erinomaiseksi arvioitu elokuva päästettiin levitykseen siksi, että haluttiin näyttää neuvostoyleisölle hyvin kuvattu värillinen musiikkielokuva, joka on sisällöltään neutraali, ja jonka esittäminen on edullista valtion talouden kannalta.

Värilliset musiikkielokuvat olivatkin juuri se, mikä neuvostotuotannosta puuttui vielä täysin. Eri puolilta maata alkoi kuitenkin kantautua kiusallisia huhuja: Unelmieni tyttö oli monin verroin suositumpi kuin katsojatilastojen ykköseksi tarkoitettu Stalin-elokuva Vala (Kljatva, 1946). Komsomolskaja pravda -sanomalehti syytti elokuvaministeriötä porvarillisen moraalin esittelemisestä, ja kommunistisen puolueen keskuskomitean propaganda- ja agitaatio-osasto huomautti, että elokuvateatterien ohjelmistossa on tuplasti ulkomaisia elokuvia kotimaisiin nähden. Sotasaaliselokuvien levitykseen oli kuitenkin lupa ylimmältä taholta. Vuonna 1948 niitä julkaistiin 34, kun omia uusia tuotantoja saatiin esille 21. 1949 sotasaalisjulkaisuja oli 28, neuvostoelokuvia 12. Neuvostotuotannon pohjalukemat saavutettiin 1950-luvun

Kivinen kukka (1946).

ERICH J. A. PIETREK ZEIGT:
Marika Rökk tunnettiin hyvin Neuvostoliitossa.
MAR
RÖ
FARBFILM
»In der Nacht
nicht gern al
FRANZ
Die Fra
meine
Träum
WOLFGANG LUKSCHY
WALTER MÜLLER
GRETHE WEISER
GEORG ALEXANDER
Regie:
GEORG JACOBY
NORDWESTDEUTSCHER UNITAS FILMVERLEIH

alussa, ja sotasaaliit paikkasivat ammottavaa aukkoa 1950-luvun loppuun saakka. Neuvostoliiton elokuvalevitysmonopoli Sovexportfilm esitti ulkomaillakin, myös Suomessa, sotasaaliselokuvia neuvostoelokuvien ohella; tähän oli saatu lupa puolueideologi Mihail Suslovilta (tieto elokuvaministeri Bolšakovin kirjeistä 3.3. ja 5.5.1949, Venäjän valtion kirjallisuuden ja taiteen arkisto RGALI).

Capitolin mainoksessa (HS 27.1.1949) hehkutetaan: ”Suuri, odotettu Marika Rökk ensi-ilta perjantaina. VÄRIFILMI. Unelmieni tyttö. Pikantti, valloittava, herkullinen. Ihmeellinen, säkenöivä REVYY.” Glorian tulevaa ohjelmistoa mainostavasta lehti-ilmoituksesta (HS 27.6.1943) päätellen vuonna 1944 valmistunut Unelmieni tyttö oli ehtinyt olla jo Adams-Filmin levityksessä ennen kuin se otettiin Sovexportfilmin/ Kosmos-Filmin ohjelmistoon. Arvostelu (HS 3.2.1949) vahvistaa asian: ”´UNELMIENI TYTTÖ´ Capitolissa tarjoaa meille ennen kaikkea lepuutusta. Siinä on muutama korvaan jäävä iskelmä ja eräitä aivan upeita ja hienostuneesti toteutettuja baletti- ja revyykohtauksia. Marika Rökkiäkin on hauska katsella, etenkin alun ja lopun tansseissa ja miksei välillä hänen elinvoimaisuuttaan eräissä sinänsä liian perusteellisissa komediatilanteissakin. Väreissä on eleganssia, kuten muutenkin tässä pitkästä aikaa nähtävässä musiikkikomediassa.”

Suomessa Marika Rökk oli ollut tunnettu tähti 1930-luvulta lähtien. Elokuvaksi sovitetun operetin Gasparonen (1937) ylistävässä arviossa (HS 12.3.1938) nimimerkki H. luonnehtii Rökkiä ”ilmiömäisen taitavaksi tanssijattareksi”, joka ”samalla näyttelee ja ilmehtii hyvin ja laulaa aika miellyttävästi”. Edelleen H. toteaa: ”Esim. step-tansseissa on hän aivan yhtä taitava kuin kuka tahansa Ginger Rogers tai Eleanor Powell, ja venäläiset kasakkatanssit sujuvat myös miltei aitovenäläisellä vauhdilla.”

Neuvostoliitossa julkaistiin 1946–47 kolme muutakin

kepeää saksalaiselokuvaa, jotka oli nähty Suomessa. Olet kaikkeni (Du bist mein glück/ Ty mojo stšastje, Italia/ Saksa 1936) oli ensi-illassa Maximissa 1.1.1937. Älä unohda minua! (Vergiss mein nicht/ Ne zabyvai menja, 1935) nähtiin Capitolissa 1.12.1935, ja sen levittäjä oli Elonetin mukaan Kosmos-Filmi. Tuolloin Kosmos-Filmi oli vielä perustajansa Gustaf Molinin omistuksessa. Beniamino Gigli -elokuva Naura, pajatso! (Lache Bajazzo/ Gde moja dotš eli ”Missä on tyttäreni”, 1943) on ollut ensi-illassa Royalissa 9.4.1944, levittäjänä Kosmos-Filmi. Yhtiö jouduttiin luovuttamaan sodan jälkeen Neuvostoliitolle ”saksalaisomaisuutena” (kts. Outi Hupaniitun artikkeli Elonetissä: Gustaf Molin – suomalaisen elokuva-alan unohdettu suuruus). Siitä tuli Sovexportfilmin myyntikonttori ja sopivasta nimestä kulissi neuvostoyhtiön toiminnalle Suomessa. Molinien Kosmos-Filmillä oli erinomaiset suhteet UFA:an, joten kopiovarasto lienee päätynyt niinikään sotasaaliina venäläisille. Veli Paasikiven Continental-Filmi edusti neuvostoelokuvia(kin) välirauhan keväästä 1940 lähtien ja paremmalla menestyksellä sodan jälkeen, kunnes Sovexportfilm järjesti asiat toisin vuonna 1946. Ehkä sotasaaliiksi luokiteltua tavaraa oli niidenkin noin viidenkymmenen kopion joukossa, jotka Paasikivi joutui pitkin hampain luovuttamaan Sovexportfilmille.

Unelma väristä

Elokuvien lisäksi Neuvostoliitto sai sotasaaliina vielä jotain monin verroin arvokkaampaa: kokonaisen tehtaan, jonka tuotantoprosesseihin perustui sittemmin oman värifilmin valmistus. Agfan Wolfenin tehtaaseen ja patentteihin pääsi liittoutuneista ensimmäisenä käsiksi huhtikuussa 1945 Yhdysvallat. Heinäkuun alussa Wolfen jäi Neuvostoliiton miehittämälle alueelle. Agfan tehtaan varastosta löytyi

raakamateriaalia akuuttiin värifilmin tarpeeseen, ja sittemmin kokonaisia osia tehtaasta ja siinä ohessa väriprosessin asiantuntijoita siirrettiin Neuvostoliittoon, jossa värielokuva oli ollut pitkään työn alla. Panssarilaiva Potemkinin (Bronenosets Potjomkin, 1925) ensi-iltakopion ruutu kerrallaan käsin väritetystä punalipusta oli edetty vuonna 1936 ensimmäiseen kaksivärielokuvaan Grunja Kornakova, joka levisi yli 60:na kopiona ulkomaillekin. Tekniikan isä oli kuvaaja Fjodor Provorov, ja työryhmään kuului värientusiasti-teknikoiden ohella ohjaaja Nikolai Ekk, joka muistetaan ensimmäisestä pitkästä neuvostoliittolaisesta äänielokuvasta Passi elämään (Putjovka v žizn, 1931). Kaksivärikameralla toteutettiin myös Ekkin ohjaama Gogol-hupailu Sorotšinin markkinat (Sorotšinskaja jarmarka, 1939).

Kuvaaja Pavel Meršin keksi 1930-luvulla kolmivärikameran, jolla toteutettiin 18-minuuttinen Aleksandr Medvedkinin ohjaama voimistelijaparaatin taltiointi Moskovassa, Tsvetuštšaja junost (”Kukkiva nuoruus”, 1939). Vuonna 1944 valmistui ensimmäinen oikea kokoillan neuvostovärielokuva Ivan Nikulin – russki matros. Sen kopioiminen värillisenä osoittautui mahdottomaksi, ja levitykseen printattiin mustavalkoisia kopioita. Meršin oli tuossa vaiheessa ollut kaksi vuotta kuolleena saatuaan surmansa rintamalla. Sodan jälkeen ongelma ratkesi kuin taikaiskusta, ja saksalaisten ylivoimaisen verevät Agfa-värit olivat yhtäkkiä käytettävissä.

Lavastajavelho Aleksandr Ptuško, joka oli jo valmistanut kolmiväriprosessilla Puškinin kertomukseen perustuvan puolituntisen vaha-animaation Satu kalastajasta ja kalasta (Skazka o rybake i rybke,1937), kuvasi heti sotasaalis-Agfalle Kivisen kukan (Kamennyi tsvetok). Uralilaisiin tarinoihin pohjautuva kivenveistäjä-Danilan ja Kuparivuoren valtiattaren tarina voittikin Cannesin ensimmäisillä festivaaleilla 1946 palkinnon parhaasta värien käytöstä! Sotasaalismateriaalin ansiosta myös Sergei Eisenstein pääsi kuvaamaan värillisenä Iivana

Julman (Ivan Groznyi) toisen osan päättävän opritšnikkien tanssin – valitettavasti värifilmiä ei riittänyt hänen käyttöönsä sitä enempää. Iivana Julman kolmannen osan Eisenstein suunnitteli toteuttavansa kokonaan väreissä.

Neuvostoliitossa oli kolme filmimateriaalia valmistavaa tehdasta: Slavitš (Pereslavl-Zalesskissa, toiminut vuodesta 1931), Tasma (Kazanissa, vuodesta 1933) ja Svema (Šostka, Ukraina, 1931–2004). Näistä kaksi jälkimmäistä nimeä vilahtelee Orwon ohella neuvostoelokuvien 1970- ja 1980-lukujen filmikopioissa, ja muutama lähdekin todistaa että Saksasta rahdattu väriteknologia otettiin käyttöön juuri Tasman ja Sveman tehtailla. Agfan prosessien pohjalta luotiin lähinnä Itäblokin alueella käytössä ollut värifilmi; Svema alkoi tuottaa sitä vuonna 1947.

Länsimaissa yläkäsitteellä ”Sovcolor” tunnettu itä-Agfa saattoi olla Neuvostoliitossa Sveman tai Tasman tehtailla tuotettua tavaraa, jonka laatu vaihteli erästä toiseen, tai sitten Itä-Saksan Wolfenissa valmistettua tasalaatuisempaa Agfaa, sittemmin noin vuodesta 1964 Orwoa (Original Wolfen), joka on yleensä samean sinivihreäsävyistä; myös Fomacolor (Tšekkoslovakia) ja Fortecolor (Unkari) kuuluivat perheeseen. Tasman ja Sveman kakkoslaadusta materiaalina kertoo luokitus, joka oli käytössä Neuvostoliiton elokuvastudioilla; ensimmäinen ja toinen tuotantoryhmä olivat oikeutettuja käyttämään läntisiä filmimateriaaleja Kodakia ja Agfaa (jos niitä oli ylipäätään saatavilla, itä-Agfa/ Orwo oli vaihtoehto), kolmas, neljäs ja loput tuotantoryhmät joutuivat kuvaamaan Svemalle ja Tasmalle. Yleensä Neuvostoliitosta länteen lähetetyt levityskopiot olivat Orwoa, vaikka elokuva olisi kuvattu Kodakille.

Agfan patentteja otettiin 1940–50-luvuilla käyttöön Länsi-Saksan IG Farbenin tehtaalla (Anscocolor-filmi), Belgiassa Gevaertin tehtaalla (Gevacolor), Italiassa (Ferrania-color) ja Japanissa (Fujicolor). Myös kilpailijat Kodak ja Ilford

hyötyivät Agfan tietotaidosta. Agfa perustettiin uudestaan 1952 ja yhdistyi Belgian Gevaertin kanssa 1964.

Amerikka vapaa maa

Saksalaiset sotasaaliselokuvat julkaistiin Neuvostoliitossa laajaan teatterilevitykseen, yleensä tekstitettyinä. Suljettuun levitykseen eli työpaikkojen elokuvakerhoihin ja kulttuuripalatsien näytöksiin oli tarjolla amerikkalaisia elokuvia, joiden esittämiseen ei ollut minkään valtakunnan lupaa. Ne oli yleensä dubattu venäjäksi. Ensimmäisinä päästiin näkemään salaa Stalinin valikoimat kaksi elokuvaa. Olen vainottu kahlekarkuri (Pobeg s katorgi/ I am a Fugitive from a Chain Gang, 1932) oli Suomessa pitkään Valtion elokuvatarkastamon kieltämä ja esitettiin vasta 6.12.1946 Metropolissa Warnerin toimesta. Senator, alkuperäiseltä nimeltään Mr. Smith Goes to Washington (1939) esitettiin Frank Capran versiosta leikattuna uudelleensovituksena, jossa korostuivat amerikkalaisen yhteiskunnan pahimmat puolet. Kopioissa oli norjalaiset tekstit, joten elokuva oli oletettavasti peräisin saksalaisten miehittämältä alueelta. Sekä saksalaiset että neuvostoliittolaiset olivat yrittäneet ostaa 1940-luvulla amerikkalaisia yhteiskuntakriittisiä elokuvia, mutta niitä kieltäydyttiin myymästä. Osattiin nimittäin epäillä, että jonkinlaista uudelleentulkintaa olisi odotettavissa.

Stalin oli suuri lännenelokuvan ystävä. UFA:n ensimmäinen länkkäri, fanaattisen viisto kultaryntäyksen kuvaus Kalifornian keisari (Der Kaiser von Kalifornien, 1936) pääsi levitykseen vuonna 1949 nimellä Zolotaja gorjatška (”Kultakuume”). Kiinnostava ympyrä lähtee Mihail Rommista, jonka ensimmäinen pitkä elokuva oli Guy de Maupassant -sovitus Rasvapallo (Pyška/ Boule de suif, 1934). Nähtyään John Fordin Kadonnut partio -elokuvan (The Lost Patrol, 1934) Stalin pyysi Rommia tekemään vastaavanlaisen; Rommin Kolmetoista

(Trinadtsat, 1936) oli yksi ensimmäisiä easterneita. Sen pohjalta Zoltan Korda ohjasi Yhdysvalloissa elokuvan Sahara (1943), pääosassa Humphrey Bogart. Fordin Hyökkäys erämaassa (Stagecoach, 1939), jonka alkulähteeksi ohjaaja itse nimesi Rasvapallon, pyöri Neuvostoliitossa vuodesta 1948 lähtien nimellä Putešestvie budet opasnym (”Matka on vaarallinen”). Yleisöä opastettiin, että elokuva kertoi amerikkalaisen porvarillisen yhteiskunnan tekopyhyydestä ja kiihkoilusta.

Enemmän tai vähemmän uudelleeneditoituja ja luovasti/tarkoitushakuisesti jälkiäänitettyjä tai tekstitettyjä amerikkalaiselokuvia nähtiin kattava otos, joukossa esimerkiksi Monte Criston kreivi (1934) nimellä Rasplata (”Hyvitys”); Kuohuva 20-luku (The Roaring Twenties, 1939) oli Sudba soldata v Amerike (”Sotilaan kohtalo Amerikassa”), Merihaukka (The Sea Hawk, 1940) oli Korolevskije piraty (”Kuninkaan merirosvot”) ja Viva Villa! (1934) sai nimekseen Kapitan armii svobody (”Vapauden armeijan kapteeni”).

Capran Mr. Deeds tulee kaupunkiin (Mr. Deeds Goes to Town, 1936) julkaistiin suljettuun levitykseen vuonna 1949 nimellä Vo vlasti dollara (”Dollarin vallassa”). Sen alkuun oli liitetty esittely: ”Maksim Gorki kutsui amerikkalaisen imperialismin linnoitusta New Yorkia Keltaisen paholaisen kaupungiksi. Siellä tuomari uhraa rahan takia omantuntonsa, lehtimies kunniansa, miljoonat tavalliset ihmiset elämänsä. Elokuvan päähenkilö Longfellow Deeds on rehellinen mutta yksinkertainen mies, joka yrittää auttaa työttömiä ja kodittomia. Neuvostokatsojan ei ole vaikea ymmärtää, ettei Deeds kykene muuttamaan mitään Keltaisen paholaisen, dollarin, maailmassa.”

Senator julkaistiin avoimeen levitykseen joulukuussa 1950 vastaiskuna suoran neuvostovastaiselle amerikkalaiselokuvalle The Iron Curtain (1948). Tuolloin nähtiin ensimmäistä kertaa legendaarinen alkuplanssi, joka sittemmin liitettiin kaikkiin sotasaaliselokuviin: Tämä elokuva on saatu sotasaaliina

neuvostoarmeijan murskattua saksalaisfasistien joukot Berliinin alueella vuonna 1945. Kolmas Capra-elokuva He uskoivat elämään (Meet John Doe, 1941) päästettiin alkuperäisellä nimellä (Poznakomtes s Džonom Dou) avoimeen levitykseen elokuussa 1951.

Kaikkein merkittävin yksittäinen vaikuttaja Neuvostoliiton sodanjälkeisillä valkokankailla oli Tarzan. Vuonna 1952 katsojatilastojen kärkeen kapusivat Tarzan – viidakon valtias (1932), Tarzanin pako (1936), Tarzanin poika (1939) ja Tarzan suurkaupungissa (1942). Näistä neljästä Stalin erityisesti piti, eikä häntä tuntunut haittaavan että hänen omista seikkailuistaan kertova Ristitulessa (Nezabyvajemyi 1919-i, 1951) jäi viidennelle sijalle. Neuvostoliitossa nähtiin 1950-luvulla kaikki Johnny Weissmüllerin Tarzan-elokuvat, tällä johdannolla: ”Tarzan, jota porvarillinen sivilisaatio ei ole kyennyt pilaamaan, asettuu vastustamaan julmia ja ahneita amerikkalaisia ja englantilaisia liikemiehiä.” Neuvostoyleisölle apinoiden kuningas oli tuttu kirjoista jo vuosikymmenien ajalta, mutta Tarzan-elokuvien ikkuna maailmaan oli jotain aivan muuta kuin mitä kotimaassa oli tarjolla, ja pikkupoikien viidakkohuudot kajahtelivat sisäpihoilla. Joseph Brodsky tiivisti olennaisen: ”Uskaltaisin sanoa, että pelkästään Tarzan-elokuvien sarja vaikutti stalinismin purkamiseen enemmän kuin kaikki Hruštšovin puheet 20:nnessa puoluekokouksessa ja sen jälkeen.”

Teksti perustuu monenlaiseen sotasaaliselokuvia, elokuvatekniikkaa ja elokuvien levitystä käsittelevään keskenään ristiriitaiseenkin materiaaliin. Esilukijana toimi Petteri Kalliomäki. Mahdolliset tekstiin jääneet virheet ovat suurella todennäköisyydellä omiani. Hyödynnettyjä artikkeleita ovat kirjoittaneet mm. Valeri Fomin, Maija Turovskaja, Kristin Roth-Ey, Marina Loginova, Sergei Zhuk, Claire Knight ja Frederick H. White. Capran neuvostolevitystä on tutkinut Kristina Tanis, joka valmistelee väitöskirjaa sotasaaliselokuvien merkityksestä neuvostoyhteiskunnassa.

07 Keskustelu Eisensteinin Iivana Julmasta

26. helmikuuta 1947.

Meidät oli kutsuttu Kremliin kello 11. Kello 10.50 tulimme odotushuoneeseen. Tasan kello 11 tuli Poskryšev saattamaan meitä työhuoneeseen.

Työhuoneen sisällä ovat Stalin, Molotov, Ždanov. Menemme sisään, tervehdimme ja istuudumme pöydän ääreen.

Stalin: Kirjoititte kirjeen. Vastaus on hieman viivästynyt. Ajattelin vastata kirjallisesti, mutta päätin, että on parempi puhua. Koska minulla on hyvin kiire, päätin pahasti myöhässä pyytää teidät tänne, sain teidän kirjeenne marraskuussa.

Ždanov: Tehän saitte sen jo Sotšissa.

Nikolai Tšerkasov Iivana Julmana (1944).

Stalin: Niin. Sotšissa, niin. Mitä te ajattelitte tehdä elokuvan kanssa?

Eisenstein: Me olemme puhuneet, että leikkaisimme toisen osan kahtia, josta Liivin sotaretki ei tulisi tähän osaan eikä saisi suhteetonta osaa eri osissa, ja elokuva pitäisi korjata siinä mielessä, että lyhennettäisiin osaa kuvatun materiaalin osalta ja lisättäisiin periaatteessa Liivin sotaretki.

Stalin: Oletteko tutkinut historiaa?

Eisenstein: Enemmän tai vähemmän..

Stalin: Enemmän tai vähemmän?... Minäkin tunnen historiaa. Olette näyttänyt väärällä tavalla opritšninan. Opritšnina on hallitsijan kaarti. Erotukseksi feodaaliarmeijasta, joka saattoi joka hetki heittää pois lippunsa ja vaihtaa puolta. Se on säännöllinen armeija, edistyksellinen armeija. Te näytitte sen jonkinlaisena Ku-Klux Klanina.

Eisenstein sanoi, että heidän vaatteensa ovat valkeita, mutta tässä mustia.

Molotov: Se ei ole periaatteellinen ero.

Stalin: Teillä tsaari osoittautui päättämättömäksi, ikään kuin Hamlet. Kaikki kertovat hänelle, mitä pitäisi tehdä, mutta hän ei osaa päättää… Tsaari Iivana oli suuri ja viisas hallitsija ja jos vertaatte häntä Ludvig XI:een (olette varmaan lukenut Ludvig Xl:stä, joka valmisteli Ludvig XIV:n itsevaltiutta) Iivana Julma oli Ludvigia monta kertaa yläpuolella. Iivana Julman viisaus oli siinä, että hänen näkökulmansa oli kansallinen eikä hän päästänyt maahansa ulkomaalaisia, hän suojeli maata ulkomaalaisten tunkeutumiselta. Te näytätte Iivana Julman tässä suunnassa virheellisesti ja epäoikeudenmukaisesti. Pietari I oli myös suuri hallitsija, mutta hän suhtautui liian liberaalisti ulkomaalaisiin, availi ovia liian levälleen ja salli ulkomaalaista vaikutusta maassa, salli Venäjän saksalaistua. Vielä enemmän sitä suosi Katariina II. Edelleen. Oliko Aleksanteri I:n hovi venäläinen? Ei. Se oli saksalainen hovi. Iivana Julman merkittävä toimenpide oli, että hän ensimmäisenä sääti ulkomaankaupan

monopolin. Iivana Julma sääti sen ensimmäisenä, Lenin toisena.

Ždanov: Eisensteinin Iivana Julma teki neurastenisen vaikutelman. Yleisesti se oli kallellaan psykologismiin, sisäisiä psykologisia ristiriitoja ja henkilökohtaisia kokemuksia korostetaan liikaa. Stalin: Historiallisia hahmoja on näytettävä tyylillisesti oikein. Niinpä esimerkiksi ensimmäisessä osassa ei pidä paikkaansa, että Iivana Julma suutelee vaimoaan niin pitkään.

Ždanov: Elokuva on tehty bysanttilaiseen tyyliin, eikä bysantismia edes harjoitettu.

Molotov: Toinen osa on täynnä holveja, kellareita, siinä ei ole raikasta ilmaa, ei Moskovan ilmapiiriä, ei näytetä kansaa. Voi näyttää keskusteluja, voi näyttää vainoja, mutta ei pelkästään sitä. Iivana Julma oli todella julma. Voi näyttää, että hän oli julma, mutta pitää näyttää, miksi on pakko olla julma. Iivana Julman virheitä oli, ettei hän juurinut perin pohjin viittä suurta feodaalisukua. Jos hän olisi tuhonnut nämä viisi pajarisukua, ei sekasorron aikaa olisi koskaan tullut. Mutta Iivana Julma teloitti jonkun ja sitten katui pitkään ja rukoili. Jumala esti häntä tässä asiassa. Olisi pitänyt olla päättäväisempi.

Molotov: Niin oli käynyt Demjan Bednyin näytelmän Bogatyri kanssa. Demjan Bednyi vääristeli kristinuskon tuloa Venäjälle. Asiahan on niin, että kristinuskon omaksuminen oli siinä historiallisessa vaiheessa edistyksellinen ilmiö. Me emme tietenkään ole erityisen hyviä kristittyjä, mutta kristinuskon edistyksellistä roolia tietyssä vaiheessa ei voi kieltää. Sillä tapahtumalla oli hyvin suuri merkitys, koska se oli käännekohta Venäjän valtion suuntautumisessa länteen eikä itään.

Suhteesta itään Stalin sanoo, että tataari-ikeestä vapautumisen jälkeen Iivana Julma kiirehti yhdistämään Venäjän, jotta se suojaisi tataarien mahdollisilta hyökkäyksiltä. Astrakan oli valloitettu, mutta Moskovan kimppuun saatettiin hyökätä koska tahansa. Krimin tataarit saattoivat myös tehdä sen.

Peili-elokuvassa pelko painovirheestä sekoittaa äidin elämän.

Stalin: Demjan Bednyi näytti historiallisia näköaloja väärin. Kun siirsimme Mininin ja Požarskin muistomerkin lähemmäs Vasili Autuaan katedraalia, Demjan Bednyi vastusti sitä ja kirjoitti, että muistomerkki olisi pitänyt heittää pois ja Minin ja Požarski pitäisi unohtaa kokonaan. Vastauksessani tähän kirjeeseen kutsuin häntä Iivanaksi, joka ei muista juuriaan. Historiaa me emme voi hylätä.

Edelleen Stalin tekee joukon huomautuksia näkemykseen Iivana Julmasta ja sanoo, että Maljuta Skuratov oli suuri sotapäällikkö ja koki sankarikuoleman Liivinmaan sodassa.

Vastauksena siihen, että kritiikki auttaa ja että kritiikin vaikutuksesta Pudovkin teki hvvän elokuvan Amiraali Nahimov, Tšerkasov sanoi: ”Olemme varmoja ettemme tee huonommin, sillä emme työskentele Iivana Julman hahmon kimpussa ainoastaan elokuvassa vaan myös teatterissa. Olen ihastunut tähän hahmoon, ja uskon. että tekemämme käsikirjoitusmuutokset osoittautuvat oikeiksi.”

Mihin Stalin vastasi (kääntyen Molotovin ja Ždanovin puoleen): ”No, senhän me näemme.”

Tšerkasov: Olen varma, että muutos onnistuu.

Stalin: Jumala suokoon. Jokainen päivä on uusi vuosi (Nauraa.)

Eisenstein: Me sanomme, että ensimmäisessä osassa oli koko joukko onnistuneita puolia, ja se vakuuttaa meidät siitä, että niin tapahtuu myös toisessa osassa.

Stalin: Mikä oli onnistunut ja niin on hyvä, muttemme nyt puhu siitä. Puhumme nyt vain puutteista.

Eisenstein kysyy, eikö ole mitään erityisohjeita elokuvan suhteen.

Stalin: En anna ohjeita, ilmoitan vain katselijan huomautuksia. Historiallisia hahmoja pitää kuvata oikein. No, miten meille näytettiin Glinka? Mikä Glinka? Sehän on Maksim, eikä Glinka. Näyttelijä Tširkov ei osaa muuttua, mutta näyttelijälle on tärkein ominaisuus kyky muuttua. (Kääntyen

Tšerkasovin puoleen.) Tehän kykenette muuttumaan.

Mihin Ždanov sanoo, ettei Tšerkasov onnistunut Iivana Julmana. Oli vielä paniikkia Kevät-elokuvan kanssa, ja hän alkoi esittää talonmiehiä – elokuvassa Elämän nimeen hän näyttelee talonmiestä.

Stalin: Historiallisia hahmoja pitää näyttää oikein ja voimakkaasti. (Eisensteinille.) Aleksanteri Nevskinhän te sommittelitte? Se onnistui hienosti. Tärkeintä on nähdä historiallisen kauden tyyli. Ohjaaja voi irtautua historiasta. On väärin, jos hän vain kopioi historiallisen aineiston yksityiskohtia. Hänen pitää työskennellä mielikuvituksellaan, mutta pysytellä tyylin rajoissa. Ohjaaja voi muunnella historiallisen kauden tyylin puitteissa.

Ždanov sanoo, että Eisenstein on ihastunut varjoihin (mikä vierottaa katsojan tapahtumista) ja Julman partaan, että Julma nostaa liian usein päätään, jotta hänen partansa näkyisi kunnolla. Eisenstein lupaa tulevaisuudessa lyhentää Julman partaa.

Stalin (muistellen Iivana Julman ensimmäisen osan näyttelijöitä): Kurbski on suurenmoinen. Staritski (näyttelijä Kadotšnikov) on erittäin hyvä. Hän sieppaa kärpäsiä hienosti. Niinpä! Tuleva tsaari nappailee käsin kärpäsiä! Sellaisia yksityiskohtia pitää harrastaa. Ne paljastavat ihmisen todellisen luonteen.

Keskustelu siirtyy Tšekkoslovakian tilanteeseen liittyen Tšerkasovin kuvausmatkaan ja hänen osallistumiseensa neuvostoelokuvan festivaaliin. Tšerkasov kertoo Neuvostoliiton suosiosta Tšekkoslovakiassa. Keskuslelu siirtyy tuhoihin, joita amerikkalaiset aiheuttivat Tšekkoslovakian kaupungeille.

Stalin: Meidän tavoitteemme oli päästä ennen amerikkalaisia Prahaan. Amerikkalaiset pitivät kovaa kiirettä mutta Konevin rynnäkön ansiosta meidän onnistui voittaa heidät ja päästä sinne ensin, ennen Prahan varsinaista valloitusta. Amerikkalaiset pommittivat Tšekkoslovakialaisia teollisuuslaitoksia.

Tätä linjaa amerikkalaiset toteuttivat kaikkialla Euroopassa. Heille oli tärkeää tuhota heidän kanssaan kilpaileva tuotanto. Heillä oli hyvä maku pommituksissaan.

Tšerkasov kertoo albumista, jossa oli Francon ja Goebbelsin kuvat. Se oli lähettiläs Zorinin huvilassa.

Stalin: Hyvä että teimme lopun noista lurjuksista, ja jos ne hirviöt olisivat voittaneet, on kammottavaa ajatella, mitä olisi tapahtunut.

Tšerkasov kertoo neuvostosiirtokunnan koulun avaamisesta Prahassa. Hän kertoo siellä opiskelevien emigranttien lapsista. Sääli lapsia, jotka pitävät Venäjää isänmaanaan, pitävät sitä kotinaan, mutta ovat syntyneet siellä eivätkä koskaan ole olleet Venäjällä.

Stalin: Lapsia on sääli, sillä eiväthän he ole syypäitä mihinkään.

Molotov: Nyt me annamme lapsille laajan mahdollisuuden palata Venäjälle.

Stalin viittaa Tšerkasoville, että tämä osaa muuntautua. Tšerkasov sanoi, että oppi paljon työskennellessään statistina Mariinski-teatterissa Leningradissa samaan aikaan kuin muuntautumisen suuri mestari Šaljapin.

Stalin: Hän oli suuri näyttelijä.

Ždanov kysyi: koska Kevät valmistuu? Tšerkasov: Kuvaukset päättyvät pian. Kevät saa ensi-iltansa keväällä.

Ždanov sanoo, että piti oikein paljon Kevään materiaalista. Näyttelijätär Orlova näyttelee oikein hyvin.

Tšerkasov: Oikein hyvin näyttelee näyttelijä Pljatt.

Ždanov: Ja kuinka näytteleekään Ranevskaja! (Ja vilkuttaa kättään.)

Tšerkasov: Annoin itselleni ensimmäisen kerran luvan näytellä ilman partaa, ilman viiksiä, ilman viittaa, ilman maskia. Näytellessäni ohjaajaa hieman häpesin ulkonäköäni ja minun teki mieli piilottaa luonteeni. Rooli on erittäin vastuullinen, koska esitin neuvosto-ohjaajaa, ja kaikki meidän ohjaajamme

olivat huolissaan: millä tavoin esitetään neuvostoohjaajaa?

Ja nyt Tšerkasov selvittää tilinsä kaikkien ohjaajien kanssa. Kevät-elokuvan jouduttua pahasti epäilyksenalaiseksi Tšerkasov luettuaan Sovetskoje iskusstvo -lehdestä toimituksen artikkelin Keväästä päätteli, että elokuva oli jo kielletty. Silloin Ždanov sanoi: Tšerkasov näkee, että Kevään valmistelut oli keskeytetty, ja alkoi näytellä talonmiehiä! Sitten Ždanov puhuu paheksuvasti Kevään ympärillä vellovasta kriittisestä kohusta.

Stalinia kiinnostaa, kuinka näyttelijätär Orlova näyttelee. Hän puhuu tästä hyväksyvään sävyyn merkittävänä näyttelijättärenä.

Tšerkasov sanoo, että tämä on erittäin työkykyinen ja lahjakas näyttelijätär.

Ždanov: Orlova näyttelee hyvin.

Ja kaikki muistelevat Volga-Volga -elokuvaa ja posteljooni Strelkaa Orlovan esittämänä. Oletteko nähneet elokuvan Elämän nimeen?

Stalin: En ole nähnyt, mutta olemme saaneet hyvän reaktion Kliment Jefremovitšilta. Vorošilov piti elokuvasta.

Ja niin kysymys on päätetty. Mitä luulette, toverit (kääntyy Molotovin ja Ždanovin puoleen), annetaanko tovereille Tšerkasov ja Eisenstein mahdollisuus tehdä heidän elokuvansa valmiiksi? – ja lisää: kertokaa tästä toveri Eisensteinille.

Kysytään elokuvan joistakin yksityiskohdista kuten Iivana Julman ulkonäöstä.

Stalin: Ulkonäkö on oikea, sitä ei tarvitse muuttaa. Iivana Julman ulkonäkö on hyvä.

Tšerkasov: Voidaanko Staritskin murha jättää käsikirjoitukseen?

Stalin: Voidaan jättää. Murhahan on tapahtunut.

Tšerkasov: Meillä on käsikirjoituksessa kohtaus. jossa Maljuta Skuratov kuristaa metropoliitta Filippin.

Ždanov: Sehän tapahtuu Tverin Otrotšluostarissa?

Tšerkasov: Niin tapahtuu. Pitääkö tämä kohtaus jättää?

Stalin sanoi, että tämä kohtaus pitää jättää, koska se on historiallisesti oikein.

Molotov sanoo, että yleisesti vainoja voi ja pitää näyttää, mutta pitää näyttää, miksi niitä tapahtui ja minkä nimeen. Sen takia pitää näyttää laajemmin valtiollista toimintaa tyytymättä kellareissa ja suljetuissa tiloissa tapahtuviin kohtauksiin, vaan pitää näyttää laajaa valtiollista toimintaa.

Tšerkasov kertoo käsityksiään toisen osan uudelleen kirjoitetusta käsikirjoituksesta.

Stalin: Mihin elokuva päättyy? Olisiko parempi tehdä kaksi elokuvaa, siis 2. ja 3. osa? Mitä me ylipäätään ajattelemme tehdä?

Eisenstein sanoo, että on parempi yhdistää toisen osan kuvattu materiaali siihen, mitä käsikirjoituksessa on kuvaamatta, yhdeksi suureksi elokuvaksi. Kaikki yhtyvät tähän.

Stalin: Miten elokuva päättyy?

Tšerkasov sanoo, että elokuva päättyy Liivinmaan valloitukseen, Maljuta Skuratovin traagiseen kuolemaan, sotaretkeen ja meren rantaan, missä Iivana Julma seisoo meren rannalla joukkojensa ympäröimänä ja sanoo: ”Meren rannalla seisomme ja tulemme seisomaan!”

Stalin: Niin kävikin, ja hieman enemmänkin.

Eisenstein kysyy, pitääkö tuleva korjattu elokuvakäsikirjoitus esittää politbyroon hyväksyttäväksi.

Stalin: Käsikirjoitusta ei tarvitse näyttää, ratkaiskaa itse. Yleisesti ottaen käsikirjoituksia on vaikea arvioida, on helpompi puhua valmiista teoksesta. (Molotoville.) Te haluatte varmaankin innokkaasti lukea käsikirjoituksen?

Molotov: En halua, minun erikoisalani on hieman toisaalla. Lukekoon Bolšakov.

Eisenstein puhuu siitä, että olisi hyvä, ettei tämän elokuvan toteuttamisella pidettäisi turhaa kiirettä. Tämä huomautus herättää kaikissa vilkasta vastakaikua. Missään tapauksessa älkää

pitäkö kiirettä, ja ylimalkaan tulemme estämään ja kieltämään hätäiset elokuvat. Repin teki Zaporogi-taulua 11 vuotta.

Molotov: 13 vuotta.

Stalin (inttäen): 11 vuotta.

Kaikki yhtyvät johtopäätökseen, että ainoastaan pitkäkestoisella työllä voi toteuttaa hyviä elokuvia.

Iivana Julma -elokuvasta Stalin sanoi, että tarvitaan puolitoista–kaksi vuotta, jopa kolme vuotta elokuvan saattamiseksi valmiiksi, niinpä käyttäkää sellainen aika, että elokuvasta tulee hyvä, ”veistoksellinen”.

Yleisesti ottaen meidän pitää nostaa laatua. Olkoon vähemmän elokuvia, mutta parempilaatuisia. Meidän katsojamme on kaivannut, ja meidän on näytettävä sille hyvää tuotantoa. Puhuttiin, että Tselikovskaja on hyvä muissa osissa. Hän näyttelee hyvin, mutta hän on ballerina. Me vastaamme, ettei Alma-Atassa ollut mahdollista saada toista näyttelijätärtä. Stalin sanoo, että ohjaajan pitää olla tinkimätön ja vaatia, mitä haluaa, mutta meidän ohjaajamme liian helposti antavat periksi vaatimuksistaan. Joskus sattuu, että tarvitaan suuri näyttelijä, mutta osan esittää joku siihen sopimaton, koska hän on sen halunnut ja hänelle on annettu se osa esitettäväksi, ja ohjaaja suostuu.

Eisenstein: Näyttelijätär Goševaa ei voitu vapauttaa Alma-Atan taiteellisesta teatterista kuvauksia varten. Etsimme Anastasiaa kaksi vuotta.

Stalin: Näyttelijä Zarov suhtautui väärin, kevytmielisesti Iivana Julma -elokuvan osaansa. Hän oli kevytmielinen sotapäällikkö.

Ždanov: Hän ei ole Maljuta Skuratov, vaan jonkinlainen ”sätkynukke”.

Stalin: Iivana Julma oli kansallinen tsaari, varovainen, hän ei laskenut ulkomaalaista vaikutusta Venäjälle, mutta Pietari avasi ovet Eurooppaan ja laski maahan liikaa ulkomaalaisia.

Tšerkasov sanoo, että valitettavasti ja häpeäkseen hän ei

Stalinin suosikki Ljubov Orlova hulluttelee elokuvassa Volga-Volga.

ole nähnyt Iivana Julma -elokuvan toista osaa. Kun elokuva leikattiin ja näytettiin, hän oli sen aikana Leningradissa.

Eisenstein lisää, ettei hänkään ole nähnyt elokuvaa lopullisessa muodossaan, koska hän heti sen valmistumisen jälkeen sairastui.

Se herättää suurta hämmästystä ja vilkasta keskustelua.

Keskustelu päättyy siihen, että Stalin toivottaa menestystä ja sanoo: ”Luoja auttakoon!”

Puristamme toistemme kättä ja lähdemme. Kello 0.10 keskustelu päättyy.

S. M. Eisensteinin ja N. M. Tšerkasovin kirjoittamiin muistiinpanoihin B. N. Agapovin lisäys:

Ždanov sanoi vielä, että ”elokuvassa on liian paljon uskonnollisten menojen väärinkäyttöä”.

Molotov sanoi, että se ”lisää mystiikan päällekäyvyyttä, eikä sitä tarvitse niin korostaa”.

Ždanov sanoo, että ”kohtausta kirkossa, missä esitetään ”’pätsinäytelmää”, näytetään liian pitkälti ja se herpaannuttaa mielenkiintoa”.

Stalin sanoo, että opritšnikit näyttävät tanssikohtauksessa kannibaaleilta tai kuin miltäkin baabelin lohikäärmeiltä.

Tšerkasovin sanottua, että hän on jo kauan tehnyt työtä Iivana Julman hahmon kanssa sekä elokuvassa että teatterissa Ždanov sanoi: ”Vasta kuudentena vuonna hallitsen rauhallisin mielin.”

Stalin kyseli kiinnostuneena Eisensteinin terveydentilaa.

Selityksiä ja selvennyksiä

Koska monet käsitteet ja henkilöt tässä tekstissä ovat mahdollisesti vieraita, niitä on syytä selventää.

Andrei Aleksandrovitš Ždanov. Stalinin läheinen työtoveri. Vuodesta 1936 Leningradin puoluejohtaja. Sodan jälkeen

johti kulttuurikampanjaa sosialistisen realismin puolesta lukuisia huipputaiteilijoita, mm. Dmitri Šostakovitšia, Anna Ahmatovaa ja Mihail Zoštšenkoa vastaan. Suomessa tunnetaan sodanjälkeisen valvontakomission johtajana.

Vjatšeslav Mihailovitš Molotov (Skrjabin). Neuvostoliiton pää- ja ulkoministeri. Tunnetaan Suomessa Molotovin cocktailista, kotitekoisesta tankintorjuntamenetelmästä.

Opritšnina ja opritšnikit. Tsaari Iivanan suojakaarti.

Demjan Bednyi. Neuvostoliittolainen vallankumous- ja propagandarunoilija.

Kuzma Minin ja Dmitri Požarski. 1600-luvun, ns. sekasorron ajan kapinajohtajia joiden patsas on Moskovan Punaisella torilla.

Maljuta Skuratov. Opritšninan perustaja ja johtaja. Sotapäällikkö.

Glinka ja Maksim. Säveltäjä, venäläisen musiikin perustaja Mihail Glinka, josta tehdyn elokuvan Säveltäjä Glinka (1946) ohjasi Lev Arnštram. Maksim viittaa Leonid Traubergin ja Grigori Kozintsevin Maksim-trilogiaan (1934–1937). Molemmissa esitti pääosaa Boris Tširkov.

Kevät (Vesna, 1947). Grigori Aleksandrovin ohjaama elokuva, jossa Tšerkasov esitti elokuvaohjaajaa.

Elämän nimeen (Vo imja žizni, 1946). Ohjaus: Aleksandr Zarhi, Josif Heifits.

Fjodor Šaljapin. Aikansa kuuluisimpia laulajia. Herätti pahaa verta neuvostoviranomaisissa järjestämällä rahankeräyksiä emigranttien tukemiseksi.

Nikolai Hmeljov. Maineikas näyttelijä, joka kuoli harjoitellessaan Aleksei Tolstoin näytelmää Trudnyje gody (”Vaikeat vuodet”), missä hänen piti esittää Iivana Julmaa.

Ljubov Orlova. 1930-luvun suosikkikomedienne erityisesti Grigori Aleksandrovin elokuvissa.

Rostislav Pljatt. Näyttelijä Kevät-elokuvassa.

Faina Ranevskaja. Näyttelijätär Kevät-elokuvassa.

Volga-Volga (1938). Ohjaus Grigori Aleksandrov. Pääosassa Ljubov Orlova.

Kliment Jefremovitš Vorošilov. Neuvosto-marsalkka ja myöhemmin Neuvostoliiton presidentti. Suomalaiset kutsuivat tiettyä neuvostopanssarivaunutyyppiä hänen mukaansa Klimiksi.

Ivan Grigorjevitš Bolšakov. Stalinin aikaan elokuvakomitean puheenjohtaja, ”elokuvaministeri”.

Zaporogi-taulu. Ilja Repinin maineikkaimpia töitä, koko nimeltään Zaporogit kirjoittavat kirjettä Turkin sulttaanille.

Ljudmila Vasiljevna Tselikovskaja. Tsaaritar Anastasian esittäjä Iivana Julmassa.

Irina Goševa. Eisenstein suunnitteli maineikasta teatterinäyttelijätärtä Anastasian osaan. Vasta myöhäisellä iällä hän näytteli elokuvissa etupäässä lempeitten isoäitien osia.

Mihail Ivanovitš Zarov. Pitkän linjan näyttelijä, esitti jo 1915 Iivana Julmaa elokuvassa. Eisensteinin elokuvassa Maljuta Skuratov, opritsninan johtaja, Iivana Julman luottomies.

Teksti on julkaistu venäjäksi Rossijskaja Gazetassa ja löydettävissä internetistä. Suomennos ja selitykset Velipekka Makkonen

08 Keväällä kaikki on toisin

Mia Öhman

Grigori Aleksandrovin musiikkielokuva Kevät (Vesna/ Spring/ Springtime) sai ensi-iltansa kesällä 1947. Upeat puvut, loisteliaat lavastukset, seesteiset kaupunkinäkymät ja huolettoman kepeät lemmen kiemurat olivat toisesta maailmasta, täysin irrallaan sodan runtelemasta ammottavan puutteellisesta neuvostotodellisuudesta. Kevät keräsi reilut 15 miljoonaa katsojaa. Kritiikkikin suhtautui myönteisesti, vaikka kukaan ei oikein osannut sanoa, mistä elokuva kertoi.

Kevät alkaa elokuvastudiosta. Kuvaus, käy. Siirrytään Moskovan keskustaan. Aurinko paistaa, voimistelijatyttöjen

paraati valkoisissaan laulaa marssia: ”Toveri, muista aina isänmaasi! Sinun kanssasi on neuvostokansa. Kaiken mistä uneksimme, mitä haluamme, mikä meille on mieluista, sen me saavutamme.” Katujyrien, kaksikerrosbussien ja autojen seassa kulkee mies, joka kysyy kelloa. Nainen vastaa auton ikkunasta: 45.12. Mies juoksee toiseen autoon, ja molemmat ajoneuvot suuntaavat Aurinkoinstituuttiin. Vartija ei päästä kahta vierasta miestä sisään, toinen hiipii takakautta ja aiheuttaa hämminkiä. Selviää, että herrat ovat elokuvaihmisiä, ohjaaja Gromov (Nikolai Tšerkasov) ja hänen hortoileva assistenttinsa Muhin (Nikolai Konovalov), ja työn alla on filmi samaisesta Irina Nikitinasta (Ljubov Orlova), Aurinkoinstituutin johtajasta, jolta Muhin sattui kysymään kelloa. Nikitina ei ole kiinnostunut osallistumaan elokuvan tekemiseen, mutta instituutin työntekijä Bubentsov (Rostislav Pljatt) pestautuu konsultiksi kuvauksiin.

Nikitinan kaksoisolento, näyttämötaiteilija Vera Šatrova (Orlova), hakee Nikitinan osaan ja valitaan siihen ohjaajan empimisen jälkeen, kun Bubentsov erehtyy luulemaan näyttelijätärtä oikeaksi Nikitinaksi. Samaan aikaan Šatrova saa tarjouksen kauan odottamastaan pääroolista operetissa. Hän onnistuu järjestämään Nikitinan elokuvastudiolle sijaisekseen, joten kaiken pitäisi onnistua… Nikitinan uteliaisuus on herännyt, kun hän on kuullut ohjaajan käsityksen tiedemiehistä; joukko vakavia ihmisiä, jotka ovat täysin uppoutuneita työhönsä ja joita ei mikään muu maailmassa kiinnosta.

Nikitina joutuu studiolla meikkiin, jossa hänestä tehdään ”Nikitinan näköinen”, ja kuuntelemaan oman alaisensa Bubentsovin käsityksiä siitä, miten tutkija Nikitina käyttäytyy. Nikitina tuomitsee käsikirjoituksen roskaksi ja ajautuu sapekkaaseen keskusteluun ohjaajan kanssa, Šatrova taas päätyy esittämään Nikitinaa tutkijoiden illanvietossa – ja kohtaa miellyttävän toimittajan. Ihmiset ja asiat menevät iloisesti sekaisin, mutta löytävät lopulta oikeille raiteilleen. Ohjaajan

käsitykset tulevat todistettua vääriksi, kun tutkijat ”jotka eivät laula” kajauttavat iloisesti vale-Nikitinan heille opettaman iskelmän, ja ohjaaja itse lumoutuu naisesta, joka kehtaa vastustaa häntä ja tuntee venäläiset rakkausrunot – ja onkin tutkija Nikitina. Lopulta yleisölle paljastetaan, että kaikki on vain elokuvaa ja kahta eri henkilöä, jotka ovat hetkittäin samassa kuvassa, esittää yksi näyttelijätär. Loppu.

Venetsian elokuvajuhlilla 1947 Orlova sai parhaan naisnäyttelijän palkinnon (yhdessä Anna Magnanin kanssa, tämä elokuvasta L´Onorevole Angelina, 1947, ohj. Luigi Zampa). Kevät palkittiin myös parhaasta käsikirjoituksesta. Samana vuonna se nähtiin Karlovy Varyssa ja 1948 Locarnossa. Suomen ensi-ilta oli Capitolissa 26.3.1948.

Kevät perustuu Moris Slobodskoin ja Aleksandr Raskinin näytelmään ”Valkokankaan tähti”. Ohjaaja Aleksandrovin kanssa tehty käsikirjoitus valmistui sodan kynnyksellä 1941, ja jäi pöytälaatikkoon. Noihin aikoihin Aleksandrov haettiin kotoaan mustalla autolla keskellä yötä. Kyydin ja pimeissä käytävissä kävelyttämisen jälkeen hän tajusi olevansa Kremlissä: vastassa seisoivat Stalin, Molotov ja Berija. Stalin sanoi, että kirjeenvaihdosta ulkomaalaisen kanssa sodan aikana voidaan ampua. USA:sta oli tullut lähetystön kautta Aleksandroville osoitettu kirje: ”Pahoitteluni siitä, että maassanne syttyy sota. Charles Chaplin.” Stalin oli aikaisemminkin viljellyt mustaa huumoriaan; hän oli todennut Orlovan näyttävän kalpealta ja tokaissut, että jos ohjaaja teettää tähdellään liikaa töitä, ohjaaja ammutaan.

Kun Aleksandrov palasi Kevät-projektiin, refleksologia oli julistettu ”virheelliseksi tiedesuuntaukseksi”, joten Nikitinan tutkimuskohde ei enää voinut olla tahdottomat refleksit. Alaksi valikoitui sotateollisuus, sitten räjähteet, kunnes löytyi oivallinen vaihtoehto: aurinkoenergia. Nikitinan esikuva Zinaida Jeršova oli saanut lisänimen ”venäläinen Marie Curie” ansioistaan atomienergian tutkijana. Mosfilmin studiot olivat

Elokuvassa Kevät (Vesna, 1947) nähtiin ensimmäistä kertaa Mosfilmin tunnus, toisinto Vera Muhinan Pariisin maailmannäyttelyyn 1937 valmistuneesta, jalustoineen liki 60-metrisestä patsaasta Työläinen ja kolhoosinainen. Kevät oli aikanaan täysin uudenlainen neuvostoelokuva, joka esitteli henkilöt hollywoodilaisissa puitteissa. Ljubov Orlovalla on elokuvassa kaksoisrooli tutkijana ja näyttelijänä. Nikolai Tšerkasov on ohjaaja, joka ihastuu tutkijaan ja Mihail Sidorkin toimittaja, joka ihastuu näyttelijään.

kärsineet pahoja vaurioita pommituksissa eikä henkilökuntaakaan ollut sodan jäljiltä riittävästi, joten Kevät kuvattiin suurelta osin Tšekkoslovakiassa, Prahan Barrandov-studiolla. Sinne oli mahdollista saada kalustoa ja rekvisiittaa muista Neuvostoliiton miehittämistä maista ja rakentaa ”aurinkoenergialaboratorio”. Osa kohtauksista tehtiin UFA-musikaalin Unelmieni tyttö (Die Frau meiner Träume, 1944) lavasteissa.

Kevät kuvattiin mustavalkoisena, vaikka värifilmiäkin olisi ollut käytettävissä; Orlova halusi näyttää ikävuosiaan nuoremmalta, ja mustavalkoinen kuva oli armollisempi. Orlova oli myös yliherkkä (koville äänille ja) kirkkaille valoille, joita olisi värikuvassa tarvittu vieläkin enemmän. Orlova aikoi jatkaa Kevään jälkeen uraa Mossovet-teatterin näyttämöllä, ja siirtymän helpottamiseksi koomisiin sivurooleihin kutsuttiin laitoksen huippusuositut ikonit Faina Ranevskaja ja Rostislav Pljatt. Tiedenaiseen hullaantuvaa ohjaajaa esittävän Nikolai Tšerkasovin Orlova sai ylipuhutuksi rooliin lankeamalla polvilleen tämän eteen. Arkadi Mihailovitš Gromov on Tšerkasovin tulkinta Sergei Mihailovitš Eisensteinistä.

Vuoden 1946 lopulla Kevään kohtalo oli vaakalaudalla. Elokuvaministeriön taiteellinen neuvosto katsoi kuvatun materiaalin ja totesi, että tuolloin jo käytetyillä 12:lla miljoonalla ruplalla olisi voitu tehdä kolme käypää elokuvaa, tuotannon aikataulut olivat pettäneet liian monta kertaa ja jo käsikirjoituksena vääränlaisesta tarinasta oli saatu aikaan elokuvamateriaalia, joka edelleen syvensi tekstin perustavanlaatuisia virheitä. Länteen päin kumartaminen ja Hollywoodin apinoiminen antoivat vääristyneen, keksityn kuvan neuvostoyhteiskunnasta, ja niin tieteen, elokuvan kuin teatterin edustajat oli esitetty valheellisesti. Aleksandroville annettiin mahdollisuus parannella työtään kirjoittamalla ja kuvaamalla kohtauksia uudestaan. Rankasta kritiikistä huolimatta Kevät valmistui ja pääsi levitykseen, myös ulkomaille.

Aleksandrov, alkujaan Mormonenko, oli ilmeisesti

lähtöisin vaatimattomista oloista. Neuvostoaikaisessa hakuteoksessa ensimmäiseksi ammatiksi mainitaan sähköasentaja. Kotikaupungin Jekaterinburgin teatterissa hän näytteli lapsesta lähtien, ja eteni apulaisohjaajaksi. 1920-luvulla Aleksandrov löysi tiensä Moskovan Proletkult-teatteriin, jossa hän näytteli ja toimi Sergei Eisensteinin apulaisohjaajana. Kaksikko teki yhdessä elokuvat Lakko (Statška/ Strike, 1925) Panssarilaiva Potemkin (Bronenosets "Potjomkin"/ Battleship Potemkin, 1926), Lokakuu (Oktjabr/ October: Ten Days That Shook the World, 1927) ja Vanhaa ja uutta (Staroje i novoje/ The General Line, 1929). He matkustivat ja työskentelivät Euroopassa ja olivat Hollywoodissa mm. Charles Chaplinin ja Walt Disneyn vieraina.

¡Que viva México! jäi kesken, ja Stalin käski maailmanmatkaajat takaisin Moskovaan. Aleksandrov ohjasi esikoisenaan Iloiset pojat (Vesjolyje rebjata/ Moscow Laughs/ Jolly Fellows, 1934). Ensin anarkistinen jazz-hullunmylly oltiin hyllyttämässä, mutta apuun hälytetty Maksim Gorki ei nähnyt mitään syytä kieltää sitä ja Stalininkin mielestä elokuva oli yksinkertaisesti hauska. Miespääosan paimenena, jota luullaan kuuluisaksi kapellimestariksi, esitti laulaja Leonid Utjosov, ja Orlovasta, aikaisemmin parissa elokuvassa nähdystä lyyrisestä koloratuurisopraanosta, tuli rysäyksellä ilmiö; neuvostonaiset valkaisivat joukolla tukkansa. Orlova ja Aleksandrov menivät naimisiin ja tekivät siitä eteenpäin elokuvansa yhdessä. Eisensteinin mielestä Orlova tuhosi Aleksandrovin uran vakavasti otettavana ohjaajana.

Ljubov (= Rakkaus) Orlovalle kateelliset päättelivät, että tähden menestys johtui sopivasti valitusta miehestä ja Stalinin suojeluksesta. Orlova oli aatelista syntyperää, mutta vallankumouksen myötä tottunut työntekoon ja salaamaan taustansa. Fjodor Šaljapin oli lausunut, että tytöstä tulee tähti. Orlova toimi musiikinopettajana ja mykkäelokuvien säestäjänä, valmistui Moskovan teatterikoulun koreografilinjalta

vuonna 1925 ja sai töitä teatterista, missä kehitti näyttelijänä ja laulajana oman lyömättömän tyylinsä. Orlova nai vuonna 1926 poliitikko Aleksandr Berzinin, mutta vuonna 1930 mies pidätettiin keskellä yötä ja toimitettiin vankileirille. Jollei kyseessä ollut järkiavioliitto, niin ainakin järkiero. Orlovalle maistui alkoholi ja varjoissa hiipi pelko pidättämisestä. Elämän sai taas kohdilleen rakkaus Aleksandroviin.

Orlova ja Aleksandrov tunnetaan parhaiten 1930–40-lukujen musiikkielokuvista. Iloiset pojat oli hassu hömpötys, mutta viihteeseen kiedottiin sittemmin mukaan sosialistinen sanoma. Sirkus (Tsirk/ Circus, 1936) perustuu Ilja Ilfin, Jevgeni Petrovin ja Valentin Katajevin näytelmään. Orlova on amerikkalainen sirkustaiteilija Marion Dixon, joka saapuu Moskovaan saksalaisen kollegan kanssa. Marionin raastava salaisuus on tummaihoinen lehtolapsi, joka otetaankin avosylin vastaan. Marion löytää neuvostosirkuksesta turvapaikan ja tilaa hengittää. Busby Berkeley -tyyppisen ihmismuodostelmanumeron, legendaarisen kanuunan piipun päällä esitetyn ”Mary lentää taivaisiin” -tanssin, trapetsiliitelyn ja veteraaniklovnipyöräilijöiden hassuttelut voi nykyään katsoa halutessaan tietokoneväritettyinä. Pavel Massalskin ”Bela Lugosin Dracula-viitta-katoamistemppu” saattoi jäädä neuvostokatsojille oudoksi irralliseksi gagiksi, mutta Nikolai Otton ”pikku kulkurin” tunnistivat varmasti kaikki.

Volga-Volgassa (1938) Orlova on postinkantaja Dunja, lempinimeltään Strelka, Nuoli, joka säveltää kappaleen ja lähtee muiden kyläläisten kanssa esittämään sen Moskovaan kykykilpailuun, jollaiset olivat tuolloin suosittuja. Matka taittuu jokea pitkin Josif Stalin -aluksella. Elokuva perustuu Nikolai Erdmannin ja Mihail Volpinin käsikirjoitukseen. Erdmann oli juuri päässyt vapaaksi oltuaan karkotettuna poliittisten mielipiteittensä takia eikä saanut asua Moskovassa, joten ohjaaja Aleksandrov vieraili toistuvasti hänen luonaan Kalininissa. Kuvausvuonna 1937 kuka tahansa saattoi päästä

hengestään, ja kuvaaja Vladimir Nilsen vangittiinkin kesken kaiken syytettynä vakoilusta ja teloitettiin ampumalla. Volga-Volgan Stalin lähetti legendan mukaan F. D. Rooseveltille, joka ihmetteli onko kyseessä mahdollisesti sodanjulistus.

Valoisa tie (Svetlyi put/ Tanya/ The Bright Path, 1940) on Viktor Ardovin näytelmään perustuva tuhkimotarina. Orlova esittää lukutaidotonta Tanjaa, joka pääsee töihin tekstiilitehtaaseen, kohoaa iskurityöläisenä kuuluisuuteen ja lopulta insinöörinä kansakunnan eliittiin. Unijaksossa lennellään avoautolla ja ohitetaan Vera Muhinan Työläinen ja kolhoosinainen -patsas, joka lopussa kohoaa pääparin taustalla ja josta tehtiin sitten Kevät-elokuvan alussa ensimmäistä kertaa nähty Mosfilmin tunnus.

Yhteistä näille elokuville on Isaak Dunajevskin säveltämä musiikki. Pidetään mahdollisena, että Orlova osallistui työhön, mutta koska hän ei ollut muusikkojen liiton jäsen, kappaleet merkittiin Dunajevskin nimiin. Sanoituksista vastasivat Vasili Lebedev-Kumatš ja Mihail Volpin. Kevät-elokuvan marssin sanat ovat kuitenkin Kremlin suosikin Sergei Mihalkovin kynästä, mitä alleviivattiin; syynä oli todennäköisesti se, että kalliiksi käyneen tuotannon loppusuoralla piti tehdä ryhtiliikkeenä silmänkääntötemppu, jolla elokuva saatiin vaikuttamaan neuvostoyleisölle sopivalta.

Neljässä musiikkielokuvassa Orlova on meikätyttö, joka nokkeluudellaan ja ahkeruudellaan onnistuu pääsemään elämässään eteenpäin yhteiseksi hyväksi – sosialistisen ihmisen roolimalli, ja samalla artisti, jonka osaaminen on pelkän näyttelijyyden ylittävää. Keväässä on aiempien elokuvien teemoja, ja Šatrova edustaa edelleen valoisaa sankaritartyyppiä; Nikitina on vakavampi hahmo – läheisten mukaan todellinen Orlova. Elokuvan mittaan paljastuu, että molemmat ovat omanarvontuntoisia, osaamisestaan ylpeitä ja sielultaankin kuin kaksoset.

Orlova ja Aleksandrov olivat Stalinin ajan taiteilijoita.

Margarita Terehova elokuvassa Peili.

Vanha taika ei toiminut enää epätoivoisessa, Hruštšovin tempoilevaa poliittista uhoa peilaavassa komediassa Russki suvenir (Russian Souvenir, 1960), jossa ulkomaisia vieraita kuljetetaan Siperiasta Kremliin, vielä vähemmän epärytmisessä, ontossa agenttiseikkailussa Skvorets i Lira (Starling and Lyre, 1974), joka jätettiin julkaisematta ja saattaa olla yksi huonoimmista koskaan valmistuneista elokuvista. Väsähtänyt, kokoon kursittu, ilmeetön ”25-vuotias” Orlova soittaa urkuja eurooppalaisessa linnassa – ja tuntuu kuin Peter Sellers ja Herbert Lom olisi unohdettu liittää mukaan. Henkistä murrosta ennakoinut Kevät jäi Orlovan ja Aleksandrovin huippusaavutukseksi: se näyttää edelleen teknisesti tasokkaalta, sen tarina toimii pulppuavassa itseironisuudessaan ja se puhuttelee vakavalla pohjavireellään ja pyrkimyksellään vilpittömyyteen. Mistäkö se kertoo? Rakkaudesta ihmiseen.

09 Gogol elokuvassa

Mia Öhman

Vuonna 1935 Peter Lorre esitti Gogol-nimistä lääkäriä kauhuelokuvassa Mad Love. Vuonna 1960 Mario Bava kuori Gogolin tarinasta ja ilmaisuvoimaisesta Barbara Steelestä esiin elävän kuolleen kaunottaren ja ohjasi yhden kauhuelokuvan klassikoista, Paholaisen naamion (La maschera del demonio/ Black Sunday). Samaan Velho-nimiseen tarinaan perustui ensimmäinen Neuvostoliitossa tuotettu kauhuelokuva Vij (1967), johon satuelokuvan mestari Aleksandr Ptuško loihti hirviöitä ja aavemaista leijumista. Uusi venäläinen tuotanto Gogol. Alku (Gogol. Natšalo, 2017) esittää nuoren kirjailijan seikkailemassa ukrainalaismaisemissa Tim Burtonin Päätön ratsumies -elokuvan (Sleepy Hollow, 1999) tyyliin. Mutta onko Gogol kauhua?

Nikolai Gogol (1809–1852) syntyi ja kasvoi Ukrainassa ja muutti Pietariin 19-vuotiaana vuonna 1828. Hän oli lopulta täysin kahteen kulttuuriin kasvanut, eikä osannut sanoa onko

hänen sielunsa venäläinen vai vähävenäläinen. Gogol esittelee kertomuksissaan ja näytelmissään vinksahtaneita yksityiskohtia ja nyrjähtäneitä käytäntöjä; mielettömien yhteiskunnallisten rakenteiden murtumakohdissa taiteilee miten kuten aivan älyttömiä tyyppejä, joiden motiiveja ja maailmankuvaa valottamalla kertoja löytää tilanteista tasapuolisesti niin huvittavat kuin traagiset puolet. Pietarilaisvirkamiehet joutuvat yhtä säälimättömän tarkastelun kohteeksi kuin vähävenäläiset talonpojat. Reviisori (1836), Naimapuuhat (1842) ja Pelurit (1842) ovat näytelmiä, muu Gogolin tuotanto koostuu romaaneista Taras Bulba (1835/1842) ja Kuolleet sielut (1842), vuosina 1830–35 kirjoitetuista ukrainalaiskertomuksista ja vuosina 1835–42 kirjoitetuista pietarilaisnovelleista.

Ylittämätön Gogol-filmatisointi on tietysti Juri Tynjanovin dramatisoima, muitakin Gogolin pietarilaisteoksia lainaava Grigori Kozintsevin ja Leonid Traubergin ohjaus Päällysviitta (Šinel) vuodelta 1926. Gogolin Roomassa kirjoittama novelli on kääntynyt elokuvaksi juuri sellaisena kuin se on: kauheana, traagisena ja huvittavana kertomuksena eräästä kohtalosta Pietarin kaupungissa. Päällysviitta tai Päällystakki on tehty moneen kertaan erilaisina versioina pitkin maailmaa, yksi tunnetuimmista on italialaisen Alberto Lattuadan Il cappotto (1952). Animaatiomestari Juri Norštein on valmistellut näytteistä päätellen hienoa Päällysviitta-elokuvaansa jo joitakin kymmeniä vuosia.

Kansainvälisimmin filmattu Gogolin teos lienee satiirinen komedia, yhteiskunnallista järjestelmää ruotiva Reviisori, jossa pikkukaupunkiin omilla epämääräisillä asioillaan saapuvaa virkamiestä luullaan Pietarista lähetetyksi tarkastajaksi. Näytelmä valmistui 1836 ja esitettiin itsensä keisari Nikolain I:n tuella. Mitään Reviisorin tapaista ei ollut koskaan nähty Venäjällä, ja se jakoi yleisön kahtia. Osin tämän kohun saattelemana Gogol muutti yli kymmeneksi vuodeksi Eurooppaan. Valetarkastajaa on esittänyt Danny Kaye vuoden 1949

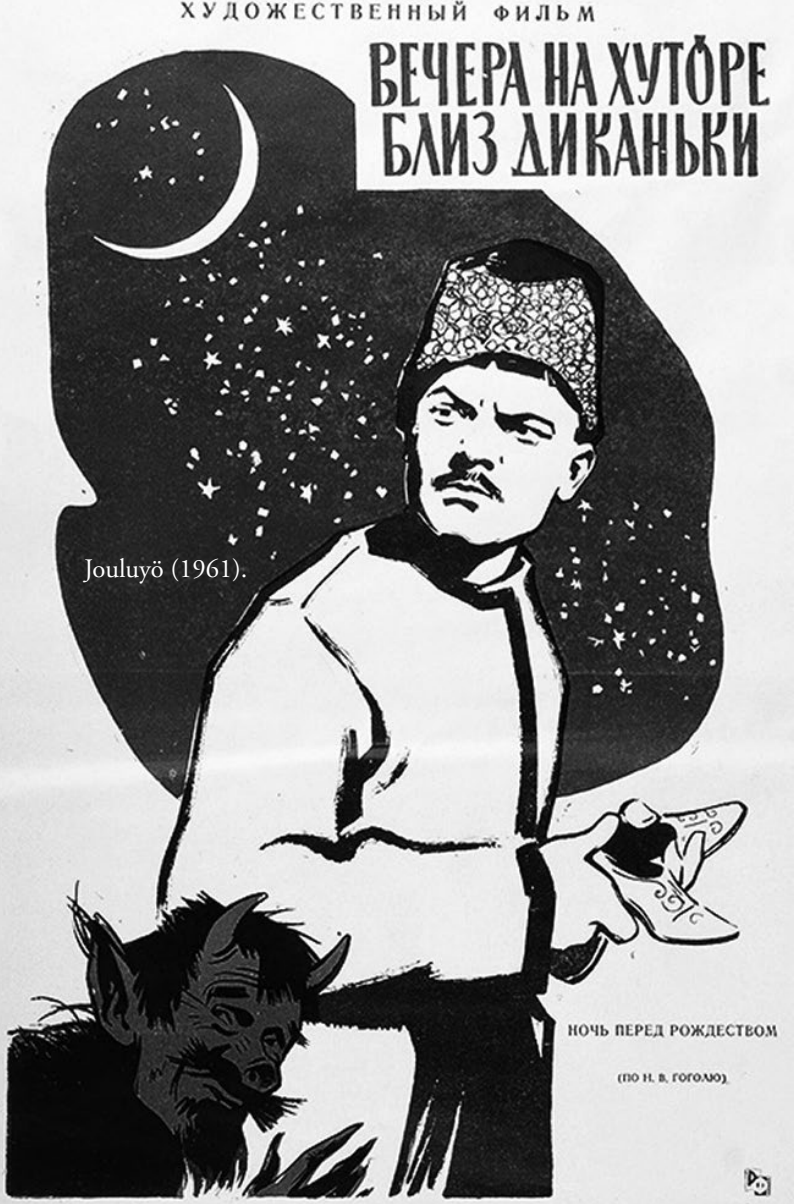
elokuvassa The Inspector General, ja aihe on saanut elokuvamuodon myös Tšekkoslovakiassa (Revizor, 1933), Meksikossa (Calzonzin Inspector, 1974), Italiassa (Anni ruggenti, 1962), Hollannissa (De Boezemvriend, 1982) ja Taiwanissa (If I Were for Real, 1981). Intiassa Reviisorista on tehty kaksikin versiota: Bollywood-komedia Afsar (1950) ja tamilinkielinen draamakomedia President Panchatcharam (1959).

Gogol Venäjällä

Gogol on oudon, häiritsevän tunteen mestari. Samalla tavalla kuin mystinen luonto noitineen ja paholaisineen sotkee ihmisten elämää Ukrainan syrjäkylillä, keisarillinen luiden päälle rakennettu Pietari vaikuttaa virkamiestensä psyykeen saaden heidät näkemään ties mitä irrallaan kuljeskelevia neniä. Uusi venäläinen ironinen dekkari tai seikkailuelokuva, kauhuelementtejäkin sisältävä Gogol. Alku (2017) esittelee nuoren kirjailijan, joka omaksi järkytyksekseen liikkuu sulavasti niin elävien kuin kuolleiden maailmassa. Gogolin aiheista on ennenkin tehty Venäjällä kauhua – ensimmäistä kertaa yli sata vuotta sitten: Vij (1909, tuotanto Veljekset Pathé, Moskovan osasto) ja ”Puoliltaöin hautuumaalla” (Polnotš na kladbiše, 1910, tuotanto Hanžonkov) lasketaan ensimmäisiksi venäläisiksi kauhuelokuviksi. Molemmat ohjasi Vasili Gontšarov. Vij perustuu Gogolin novelliin, joka tunnetaan suomennettuna nimillä Velho, Maahisten valtiatar ja Demonien ruhtinatar. Tarinassa esiintyvä Vij on hahmo itäslaavilaisesta mytologiasta. Vij oli myös ”ensimmäinen ja viimeinen neuvostokauhuelokuva”, vuonna 1967 valmistunut suuren budjetin tuotanto.

Vuosina 1907–1920 Gogol-aiheista tehtiin Venäjällä kolmisenkymmentä elokuvaa. Osa oli näyttämötaltiointeja tai vaikka osaksi näytelmäesitystä tarkoitettuja, vain muutaman

Sorotšinin markkinat (1939).



Jouluyö (1961).

minuutin pituisia otteita. Gogolin tuotantoa esitettiin teatterissa ja oopperassa, joten siirtymä elokuvaksi oli luonteva. Gogolin tarinoihin oopperan aineksina tarttui ensimmäisenä Modest Musorgski (1839–1881). Vuonna 1868 esitettiin ensimmäinen versio Naimapuuhista; Nikolai Rimski-Korsakovin valmiiksi saattama teos kuultiin julkisesti 1908. Vuosina 1874–1880 kirjoitettu Sorotšinin markkinat jäi myös Musorgskilta kesken, ja esitettiin vasta 1917 Pietarissa César Cuin täydentämänä. Rimski-Korsakov sävelsi Gogolin aiheisiin oopperat Toukokuun yö tai Hukkunut (1878–79) ja Jouluyö (1894–95). Tšaikovskin 1885 valmistunut Tšerevitški tai Keisarinnan tohvelit (sama kuin aikaisempi Seppä Vakula) perustuu myös kertomukseen Jouluyö. Nikolai Lysenko sävelsi Gogol-oopperat Jouluyö (1898), Hukkunut (1885) ja Taras Bulba (1900).

Vuosien 1909–1920 venäläisissä elokuvissa suosituin Gogol-aihe oli Toukokuun yö tai Hukkunut, josta tehtiin viisi filmatisointia. Taras Bulba ja Mielipuolen päiväkirja kuvattiin neljästi, Vij ja Jouluyö kolmeen otteeseen, ja Kuolleet sielut ja Reviisori kahteen kertaan. Lisäksi valmistui Nevan valtakatu (1915). Lista voi olla epätarkka, mutta kuitenkin suuntaa antava. Suurin osa elokuvista on kadonnut. Säilyneiden joukossa on vuoden 1909 Hanžonkov-tuotanto Kuolleet sielut ja Ateljee A. Drankovin samana vuonna tehty Taras Bulba. Hyönteisanimaatiotaituri Wladyslaw Starewicz ohjasi Hanžonkov-yhtiölle elokuvan Jouluaatto (Notš pered Roždestvom, 1913), jossa hyödynnetään trikkejä ja piirrettyjä efektejä. Paholaista esittää mykkäkauden kansainvälinen tähti Ivan Mozžuhin. Starewicz ohjasi muitakin Gogol-aiheita: Muotokuvan (Portret, 1915) alkuperäisestä 44 minuutista on säilynyt kahdeksan minuuttia. Kauhea kosto (1912), Vij (kuvattu 1916), Sorotšinin markkinat (1918) ja Toukokuun yö eli Hukkunut (1918) ovat kadonneet. Jevgeni Bauerin säilyneen elokuvan Suurkaupungin lapsi (Ditja bolšogo goroda,

1914) Rachel Morley on osoittanut osin Dostojevskin Rikoksen ja rangaistuksen (1866), osin Gogolin novellin Nevan valtakatu (1835) adaptaatioksi.

Tehtiinkö Neuvostoliitossa kauhuelokuvia?

Josephine Woll on tullut artikkelissaan Exorsicing the Devil: Russian Cinema and Horror (2004) siihen tulokseen, että paria poikkeusta lukuunottamatta kauhu neuvostoelokuvassa on loistanut poissaolollaan. Syyt kauhun puuttumiselle löytyvät yhteiskuntarakenteesta, ideologiasta ja käytännöistä. Ensinnäkin, yksityinen tila (oma asunto, oma huone) oli olemassa vielä keisariaikana, ja kaikenlaiset yksityistä tilaa loukkaavat kauhuaiheet olivat muotia 1910-luvun elokuvassa – niin omassa tuotannossa kuin tuontitavarassa. Vallankumous kuitenkin keikautti kansakunnan uuteen asentoon. Asunto-ongelmaa yritettiin ratkaista asuttamalla kaikki mahdolliset tilat tiiviisti ja uusia kommunalkoja rakennettiin. Yhteisasunnossa yhden perheen käytössä oli huone, korkeintaan kaksi, ja muut tilat jaettiin naapureiden kanssa. (Kommunalkoissa asutaan edelleen; eniten niitä on jäljellä Pietarissa.)

Toiseksi: ulkomaiset elokuvat määriteltiin 1920-luvun lopulla neuvostokansalle tarpeettomaksi, vahingolliseksi roskaksi ja niiden tuonti lopetettiin. 1930-luvun alun amerikkalainen kauhuaalto King Kongeineen ja Draculoineen jäi Neuvostoliitossa tuntemattomaksi ilmiöksi. Perustavanlaatuinen syy fiktiivisen neuvostokauhun puuttumiselle on Wollin mukaan myös marxilaisessa maailmankuvassa, joka yksinkertaisesti sulkee pois kauhuelokuvan rakennusaineet. Kaiken kukkuraksi Sigmund Freudin tekstejä lakattiin kääntämästä venäjäksi 1920-luvulla. Ainoa, missä neuvostoyhteiskunnassa

Aleksandr Petrov esittää Nikolai Gogolia elokuvassa Gogol. Alku (2017).

saattoi vielä piillä pimeitä voimia, oli maalaisten taikausko.

1950-luvulla neuvostoelokuva lähti uuteen nousuun. Edelleenkään valkokankailla ei nähty amerikkalaisia avaruushirviöitä, ei Roger Cormanin Poe-adaptaatioita, ei brittiläisiä Hammer Horroreita. Eivätkä ne ehkä olisi neuvostokatsojia kiinnostaneetkaan, kun pitkästä aikaa omat elokuvantekijät saivat kertoa siitä maailmasta, missä elivät.

Ne harvinaiset, Wollin mielestä etäisesti kauhuelokuvaa muistuttavat tapaukset voi luetella yhden käden sormin: Medvežja svadba (”Karhun häät”, 1925), jossa sulhanen muuttuu hääyönä karhuksi ja raatelee morsiamen, Eisensteinin rajoja hämärtävä ekspressionistinen kuvakerronta Aleksanteri Nevskissä (1938) ja Iivana Julmassa (1944, 1946), ja Vij (1967), joka tuskin on pelottanut ketään. Wollin lopputulema on, että kauhua pääsi kyllä Neuvostoliitossa kokemaan runsain mitoin – se ei vain päätynyt valkokankaalle asti.

Ira Österberg on myös pohtinut neuvostokauhua (Klassikkovampyyreista yövahtiin, Kopeekka 4/2004) ja todennut, että aluetta on tutkittu vasta vähän, mutta virallisen kauhugenren puuttuessa tieteis- ja fantasia-aineksia on hyödynnetty monenlaisissa elokuvatuotannoissa yleisesti hyväksytyissä rajoissa. Österbergin mukaan kauhistuttavia tunnelmia neuvostoelokuvasta kyllä löytyy melkein mistä vain, vaikkapa Eisensteiniltä tai Tarkovskilta.

Christina Stojanova esittää artikkelissaan Mise-en-scènes of the impossible: Soviet and Russian horror films (2004), että yksilökokemuksen sijaan kauhu on käsitettävä neuvostoyhteydessä kollektiiviseksi kokemukseksi. Slaavilainen legenda Svetlojar-järven pohjaan kesken mongolien hyökkäyksen vajonneesta upeasta Kitežin kaupungista, joka kohoaisi sieltä Vapahtajan toisen tulemisen hetkellä, toimii Stojanovan mukaan venäläisen todellisuuspaon alkukotina. Demonisempi tulkinta liittää Svetlojar-järven arkaaiseen rakkauden ja hedelmällisyyden jumalatar Kupalan legendaan, yhtenä

porttina kuolleiden valtakuntaan. Slaavilaiset legendat ovat siirtyneet jälkipolville runoudessa, musiikissa ja kuvataiteessa. Gogol viittaa suoraan Svetlojar-legendaan kahdessa tarinassa, Juhannusaatossa ja kertomuksessa Toukokuun yö eli Hukkunut. Stojanova pitää myös slaavilaisia myyttejä satuelokuviksi muokannutta Aleksandr Ptuškoa ensiarvoisen tärkeänä legendojen kuljettajana, vaikka sosialistisen realismin oppien mukaan kauhu ja kuolema siivottiinkin tarinoista pois.

Neuvosto-Gogol

Aleksandr Medvedkin on neuvostoelokuvan suurmiehiä, jonka ura ja tuotanto kaivettiin naftaliinista vasta systeemin luhistuttua. Vuonna 1941 hän kirjoitti kertomuksen, jossa Gogolin patsas laskeutuu jalustaltaan Moskovan keskustassa ja viettää päivän ihmetellen hevosettomia kärryjä ja muita tieteen ihmeellisiä saavutuksia, mutta törmää joka paikassa itse luomiinsa henkilöhahmoihin. Medvedkinin kuvaama Gogol-patsas on vuonna 1909 kirjailijan satavuotispäiväksi pystytetty, korkealla jalustalla viittansa alla lyyhistelevä, katuun tuijottava hahmo. Taiteilija N. Andrejevin näkemystä kirjailijasta kritisoi itse Vera Muhina: Gogol oli muistomerkissä kuvattu pahimman itseruoskinnan hetkellä, mutta neuvostokansalle tarvittiin se Gogol, joka aktiivisesti toi esiin oman aikansa yhteiskunnan epätoivottavia piirteitä. 1950-luvun alussa N. Andrejevin Gogol sai tehdä tilaa uudelle patsaalle: N. Tomskin Gogol on hyvässä lihassa ja seisoo jalustallaan arvokkaasti. Vuonna 1959 alkuperäinen Gogol pääsi kirjailijan 150-vuotispäivän kunniaksi sen talon eteen, jossa Gogol kuoli. Patsaat sijaitsevat noin 400 metrin päässä toisistaan.

Neuvostoelokuvassa Gogol liittyy 1960-luvulle asti kansanperinteestä ammentavine kertomuksineen paljolti menneiden aikojen Ukrainaa kuvaavaan elokuvaan. Vuosina

1927–1945 Gogolilta on kuvattu Sorotšinin markkinat kahteen kertaan (1927 ja 1938, kadonneet), Tšerevitški (1927, kadonnut), Naimapuuhat (1936, kadonnut), Toukokuun yö eli Hukkunut (1940) ja Riita: kertomus siitä, kuinka Ivan Ivanovitš ja Ivan Nikiforovitš riitaantuivat (1941). Ukraina-voittoisen Gogol-kavalkadin kruunuksi valmistui vielä kaksi Brumberg-siskosten piirrettyä elokuvaa, ensimmäinen täyspitkä neuvostoanimaatio Kadonnut kirje (1945) ja Rimski-Korsakovin oopperaan perustuva Jouluaatto (1951). Satuelokuvamestari Aleksandr Rou ohjasi selkeästi lapsille suunnatut elokuvat Toukokuun yö eli Hukkunut (1952) ja Jouluyö (1961), johon löytyi pikantti ukrainalainen talvimaisema Murmanskista. Hassut taikauskoiset menneiden aikojen ukrainalaiset on esitetty täysin vaarattomina ja auktoriteetteja kunnioittavina, ja kaikki kauhuainekset menevät sadun piikkiin.

Ukraina

Stalinin kuoleman jälkeen alettiin uudelleenmäärittää kansallisia kulttuureita ja tukea tasavaltojen elokuvatuotantoa. Vuonna 1957 Kiovan elokuvastudio nimettiin Oleksandr Dovženkon mukaan ja ukrainalaisen elokuvan uutta nousua alettiin aktiivisesti rakentaa hänen perinnölleen. Ymmärrettiin, että Dovženko oli luonut Ukraina-trilogiallaan Zvenigora (1928), Arsenal (1929) ja Maa (Zemlja, 1930) perustan sille, miten Ukrainaa käsitellään elokuvassa. Stalinin aikana Dovženkon runollinen, juoneton kerronta ei niin puhutellut – palkinnoista huolimatta ohjaaja joutui luopumaan monista suunnitelmistaan ja muuttamaan elokuviaan. Voisi summata, että rajoittaminen tappoi Dovženkon. Paljon iloisemman kuvan Ukrainan vilja-aitasta antoi musiikkikomedioillaan Ivan Pyrjev. Rikas morsian (Bogataja nevesta, 1937), Traktoristit

(Traktoristy, 1939) ja Kubanin kasakat (Kubanskije kazaki, 1949) näyttivät kiillotetun kolhoosielämän hyvinvoivine työläisineen, jotka kunnon ukrainalaisina pukeutuivat edelleen kauniisti kirjailtuihin vaatteisiin ja laulaa luikauttivat tai kävivät tanssiin aina tilaisuuden tullen.

Neuvostotajuntaan iskostuneista ukrainalaisstereotypioista päästiin kertaheitolla uuteen ulottuvuuteen, kun armenialaissyntyinen Sergei Paradžanov toteutti visionsa kuvaaja Juri Iljenkon kanssa: Menneitten sukupolvien varjot (Tini zabutyh predkiv, 1965) perustuu vuonna 1911 ilmestyneeseen ukrainalaismodernisti Mihailo Kotsjubinskin kertomukseen, jossa Karpaateilla elävät Ivan ja Maritška rakastavat toisiaan kuoleman yli. Paradžanovia oli siihen asti pidetty takuuvarmana keskinkertaisten elokuvien ohjaajana, mutta hutsulien mailla tapahtui hämmästyttävä käänne. Menneitten sukupolvien varjot kohahdutti ennenkokemattomalla tyylillään, ja myös elokuvaan kriittisesti suhtautuvat ymmärsivät sen arvon: uusi ukrainalainen elokuva oli vihdoin syntynyt. Tässä vaiheessa kuvaan astuu kokoavana elementtinä Gogol: Juri Iljenko rakensi suoraan Paradžanovin työlle ja ohjasi/ kuvasi vanhaa ja uutta yhdistellen elokuvan Juhannusaatto (Nakanune Ivana Kupala, 1968). Toisin kuin on oletettu, tämä elokuva ei ollut missään vaiheessa ”hyllyllä”, vaikka se nähtiinkin meillä ensimmäistä kertaa vasta 1987. Juhannusaatto arvioitiin aikanaan ensimmäisen kategorian elokuvaksi ja se keräsi 1,3 miljoonaa katsojaa. Kopiomäärä oli 57, ja näistä ainakin osa, ellei kaikki, 70 mm kopioita. Ukrainassa oli ilmeisesti laajin 70-millisten elokuvien tuotanto koko Neuvostoliitossa ja eniten esitystekniikan omaavia teattereita.

Christina Stojanova löytää näistä Paradžanovin ja Iljenkon töistä kohti kauhua vievän visuaalisen kerronnan: värit, tekstuurit ja kamerakulmat pettävät aisteja ja vetävät katsojaa kiellettyyn ja kirottuun maailmaan, surrealistiseen tilaan jossa myyttinen kerronta ei tee eroa ihmisen ja luonnon tai

tavanomaisen ja yliluonnollisen välillä. Virallisen ideologian ohittama kansanperinteen henkisyys nousi esiin. Molemmissa elokuvissa resonoi muinainen myytti kuoleman valtakunnasta ja Kitežin legendasta.

Vij

Samaan aikaan kun neuvostojärjestelmän hautaama henkisyys ja luonnon arvaamattomuus pilkahteli esille suojasään ukrainalaiselokuvassa, Mosfilmissä valmistui Vij. Idea ja aloite oli Ivan Pyrjevin, mutta hän ei voinut ohjata Karamazovin veljeksiä ja Vij:tä yhtä aikaa, joten työhön nimitettiin Leonid Traubergin suosituksesta nuoret ylempien ohjaajakurssien opiskelijat Konstantin Jeršov ja Georgi Kropatšov, Pyrjevin valvonnassa. Kesken takkuilevan tuotannon Pyrjev kutsui kolmanneksi ohjaajaksi (ukrainalaisen!) aina yhtä energisen Aleksandr Ptuškon, joka laittoikin vauhtia kuvauksiin, suunnitteli ja toteutti tarvittavat erikoistehosteet ja laittoi siinä sivussa uusiksi muutkin siihenastiset suunnitelmat. Vasili Šukšinin elokuvasta Me poikamiehet (Živjot takoi paren, 1964) maineeseen ponnahtanut Leonid Kuravljov tekee pääroolin tukalaan tilanteeseen joutuvana seminaarilaisena varmasti juuri kuten pitää – vähän kieli poskessa –, ja öisessä kirkossa ruumisarkulla surffaa vuoroin hehkeä neito, vuoroin vanha noita-akka (jota muuten esittää mies). Lopputulos muistuttaa näyteltyä Disney-elokuvaa, eikä vähiten Karen Hatšaturjanin alleviivaavan, Musorgskin (Gogolin Juhannusaatto-novellista innoituksen saaneen) Yö autiolla vuorella -sävellyksen teemoja lainaavan musiikin ansiosta. Neuvosto-horror keräsi kotimaassa huikeat 32 miljoonaa katsojaa ja saatiin myytyä ulkomaillekin: Yhdysvaltoihin, Argentiinaan, Ranskaan ja Suomeen! On silmiinpistävää, että kaikesta taidokkuudesta huolimatta Vij on kuitenkin vain Gogolin novellille uskollinen, menneeseen

maailmaan sijoittuva filmatisointi, jossa Ukraina on taas se pimeä pottatukkien ja lentävien noitien takapajula.

Sergei Bondartšukin olisi kannattanut lainata hevosia omista kuvauksistaan ukrainalaisohjaaja Leonid Osykalle. Silloin hänen tarjoukseensa kuvata Mosfilmin vuoden 1972 suurtuotanto Taras Bulba Dovženko-studiolla yhteistyössä Dino de Laurentiis´n ja italialaisten kanssa olisi varmasti suhtauduttu lämpimämmin. Valitettavasti emme saaneet nauttia tästä taideteoksesta. Gogol pääsi vielä materiaaliksi Dovženko-studion uljaassa komediassa Kadonnut kirje (1972), mutta kesällä 1974 puolueen taholta todettiin, että ukrainalaisen poeettisen elokuvan tie on käsitettävä loppuun kuljetuksi.

Yliluonnolliset elementit katosivat 1970-luvun mittaan neuvostoelokuvasta lähes täysin – harvoina poikkeuksina Tarkovskin Solaris (1972) ja Stalker (1979). Solariksen painottomuuskohtaus muistuttaa hauskalla tavalla Vij-elokuvan leijumistehosteita, ja koko tarinahan kertoo ”elävästä kuolleesta” – siitä, miten Solaris-meri koostaa uudelleen Kris Kelvinin itsemurhan tehneen vaimon. Tarkovskin viimeinen elokuva Uhri (1986) täytynee laskea myös kauhuelokuvaksi, ainakin sen perusteella, miltä sitä katsoessa tuntuu. Uhrin alkuperäinen käsikirjoitus oli muuten nimeltään Vedma eli Velho.

1970–luvulta eteenpäin Gogolia kuvattiin edelleen niin uusiksi elokuviksi kuin tv-sarjoiksi, mutta ukrainalaisaiheet jäivät vähäisemmälle käsittelylle ja paljolti lapsille suunnattuihin tuotantoihin. Gogol merkitsi lähinnä ahdistuneita pietarilaisia virkamiehiä ja Kuolleiden sielujen reheviä maalaistyyppejä, joiden esittämisessä aina uudet näyttelijäpolvet pääsivät näyttämään taitonsa. Juhlavuodeksi 2009 valmistui ukrainalais-venäläinen yhteistuotanto Taras Bulba ja Gogolin Euroopan-vuosista kertova Natalja Bondartšukin ohjaus Gogol – bližaišii (”Gogol – lähin”).

Nyttemmin elokuvantekijöitä kiinnostavat taas pelotteluaiheet: Oleg Steptšenko on ohjannut vuoden 1967 elokuvaan

Nataša Varlei elokuvassa Vij (1967).

pohjautuvan kolmiulotteisen Vij-menestyksen vuonna 2014 (ruumisarkku lentääkin suoraan päin katsojaa!) ja täksi syksyksi odotetaan jatko-osaa Vij 2, ensimmäisenä kiinalais-venäläisenä pitkänä yhteistuotantona – mukana myös Rutger Hauer ja Arnold Schwarzenegger. Tekeillä on myös novelliin Muotokuva perustuva elokuvatuotanto. Ja niin – Gogol seikkailee vielä tuoreessa, kolmiosaisessa nimikkoelokuvassaan kahdesti: suunnitelman mukaan toinen osa (Gogol. Vij) julkaistaan huhtikuussa ja kolmas osa (Gogol. Kauhea kosto) elokuussa 2018. Ohjaaja on alle kolmikymppinen Jegor Baranov ja tuotantoyhtiö Sreda, joka tuotti myös tv-sarjan Kuun pimeä puoli.

Onko Gogol siis kauhua? On, jos niin halutaan. Aineksia löytyy vaikka mihin.

10 Juli Raizman ja naiset

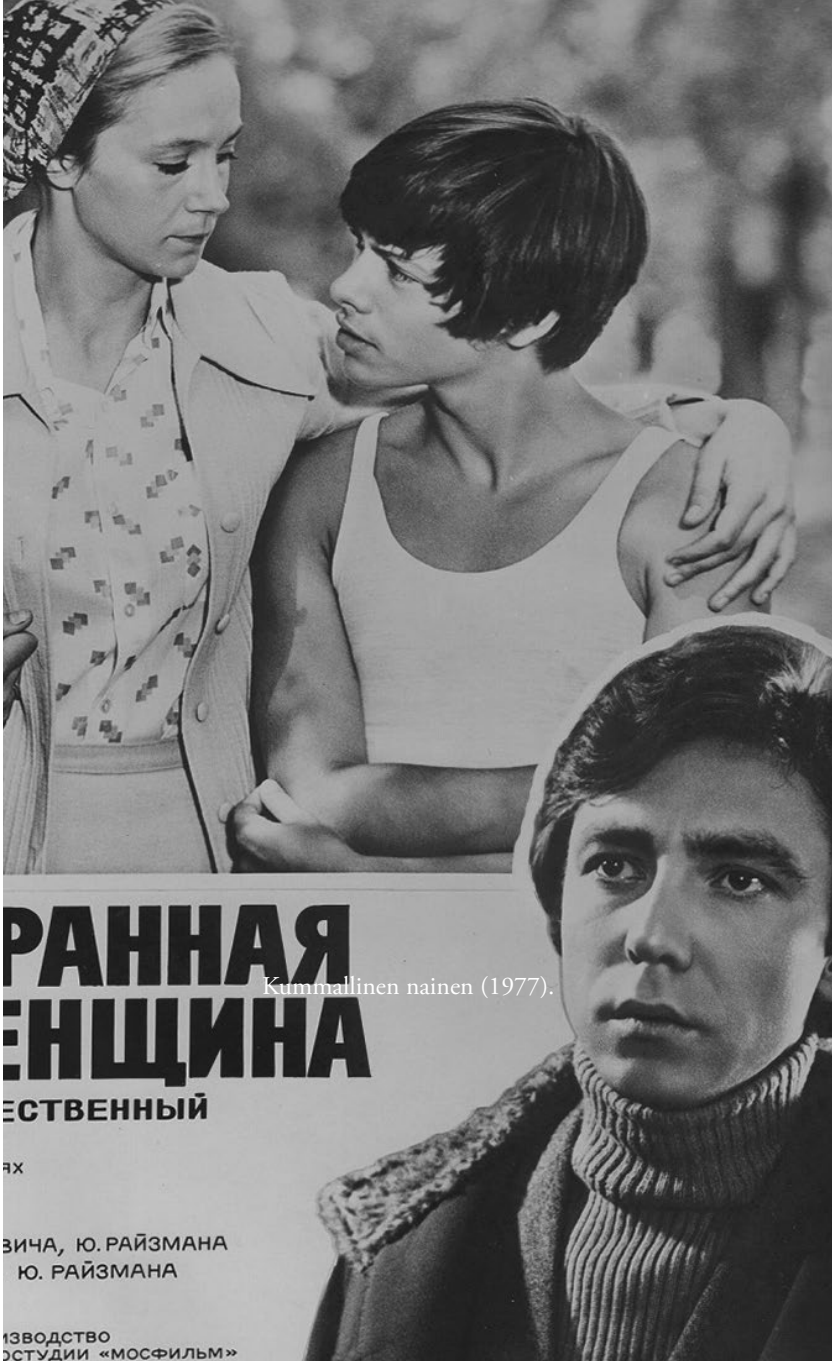
Mia Öhman

Varoitus: sisältää vanhojen neuvostoelokuvien juonipaljastuksia.

Kuka?

Juli Raizman (1903–1994) on melko tuntematon neuvosto-ohjaaja, vaikka hänen uransa alkoi jo 1920-luvulla ja jatkui aina perestroikan kynnykselle. Raizman oli hieman sivussa valtavirrasta; suurten mullistusten sijaan hän kohdisti

Aamunkoitteessa (1957).



Kummallinen nainen (1977).

huomionsa ihmisten välisiin suhteisiin, mutta onnistui pienten tapahtumien kautta välittämään jotain olennaista elämästä Neuvostoliitossa.

Raizman ei viihtynyt julkisuudessa. Hän oli tyylikäs, hieman eksentrinen mutta aina hyvin käyttäytyvä, monen naisen mielestä myös hyvin puoleensavetävä herrasmies. Neuvostokriitikko Neja Zorkaja kertoo artikkelissaan Raizman: sgustki istorii (Iskusstvo kino 2/2004) itsekin olleensa ihastunut hurmaavaan elokuvakoulun opettajaan, josta kiersi huhu: Raizmanin elokuvissa oli aina uusi näyttelijäkaarti, koska hän harrasti suhteita näyttelijöiden kanssa. Zorkaja muistaa nähneensä Raizmanin naisseurana vain vaimon, elokuvaleikkaaja Sjuzanna Terin. Mosfilmissä kuvaustauolla kaivettiin esiin termospullot ja Sjuzannan mukaan pakkaamat piiraat. Matkoilla vaimo oli mukana.

Raizmanilla oli erityinen kyky saada näyttelijät loistamaan rooleissaan. Hänen töissään naishahmot esitetään itsenäisinä, tasavertaisina toimijoina miesten rinnalla. Ehkä malli tulee kotoa: isä Jakov Raizman valmisti räätälinverstaassaan Moskovan parhaat frakit ja toteutti pajarien mielikuvitukselliset puvut Sergei Eisensteinin Iivana Julmaan (1944), äiti Nadežda Lamanova toimi pukusuunnittelijana Moskovan taiteellisessa teatterissa.

Raizman käväisi kameran edessä kreditoimattomassa sivuroolissa Juri Željabužskin Mosselpromin tupakkatytössä (Papirosnitsa ot Mosselproma, 1924) ja apteekkarin apulaisena Vsevolod Pudovkinin ja Nikolai Špikovskin Šakkikuumeessa (Šahmatnaja gorjatška, 1925). Ohjaajaksi Raizman päätti ryhtyä nähtyään Chaplinin elokuvan Nainen Pariisissa (A Woman of Paris, 1923) ja vakuututtuaan siitä, että elokuvalla on mahdollista kertoa tarinoita syvällisesti.

Jakov Protazanovin elokuvaan Tyttö ja vanki/ 41. (Sorok pervyi,1927) apulaisohjaaja Raizman kiinnitti täydellisesti rooliin sopivan Ada Voitsikin (Lemminkäisen äiti sittemmin

Sampo-yhteistuotannossa 1959) naispuoliseksi tarkka-ampujaksi. Punainen vahtisotilas muuttuu naiseksi ja valkoinen vanki (Ivan Koval-Samborski) mieheksi, kun he haaksirikkoutuvat autiolle saarelle ja vallankumous jyllää jossain kaukana, mutta paluu ruotuun käy traagisen nopeasti.

Lentoon

Lentäjät (Ljotšiki, 1935) oli Raizmanin kolmas pitkä elokuva, optimismia huokuva täysosumasuoritus. Hienovireinen kolmiodraama kohoaa upean kuvauksen, lämpimän huumorin ja ilmaisuvoimaisten näyttelijöiden siivin kevyesti maailman parhaiden lentoelokuvien joukkoon. Varsin amerikkalaista naistyyppiä edustaa sirpakka lentäjäoppilas Galja Bystrova (Jevgenija Melnikova). Näyttelijälegenda Boris Štšukin teki lentokoulun johtaja Rogatšovina ensimmäisen elokuvaroolinsa. Nuori Sjuzanna Ter, Raizmanin vaimo, nähdään kohtauksessa, jossa Ivan Koval-Samborskin esittämä Beljajev juoksee soittamaan, mutta puhelinkopin varannut viehättävä nainen hokee luuriin: ”Georges, te ette ymmärrä.” Kuukausi Lentäjien ensi-illan jälkeen Neuvostoliiton ylpeys, kirjapainolla varustettu maailman suurin lentokone Maksim Gorki rysähti maahan. Kirjailija M. Gorki kehui Raizmanin elokuvaa yhdeksi vuoden parhaista.

Vallankumousvuoteen 1917 sijoittuu eräänlainen Romeo ja Julia -tarina Viimeinen yö (Poslednjaja notš, 1936), josta alkoi yli 40 vuoden yhteistyö legendaarisen käsikirjoittajan Jevgeni Gabrilovitšin (1899–1993) kanssa. Raizman oli lukenut Gabrilovitšin kertomuksen ja soitti entiselle koulukaverilleen, joka muisti tytöistä tykkäävän kiharapäisen Raizmanin kitaroineen. He kirjoittivat yhdessä elokuvan, joka palkittiin Pariisin maailmannäyttelyssä. Gabrilovitš kertoo muistelmissaan jättäneensä siitä lähtien kaiken muun aina

kun Raizman ehdotti uutta aihetta työn alle. Yhteistyö oli hankalaa, mutta lopputuloksena oli kaikkiaan kuusi ”sellaista elokuvaa, jotka tekevät hyvää sielulle”. Gabrilovitš teki pitkän ja vaikuttavan uran käsikirjoittajana. Opettaessaan tulevia kirjoittajia hän käski etsiä aiheita tavallisista, jokapäiväisistä asioista. Gabrilovitš tunsi venäläisen kirjallisuuden kuin omat taskunsa ja poimi sieltä suvereenisti tunnistettavia henkilöhahmoja, tapahtumia ja kohtaloita omiin töihinsä.

Sota

Raizmanin naisten ehkä venäläisintä tyyppiä edustaa Gabrilovitšin kirjoittamassa Mašenkassa (1942) elämänsä roolin tehnyt Valentina Karavajeva, äärimmäisen herkkäilmeinen epävarmuuden ja toivon tulkitsija, jonka kirkasotsainen usko tulevaisuuteen lohdutti neuvostojoukkoja sodan keskellä. Sittemmin Karavajeva loukkaantui pahoin onnettomuudessa, eikä hänen kasvojaan saatu entiselleen. Näyttelijä teki työkseen lähinnä ulkomaisten elokuvien jälkiäänityksiä, mutta kotioloissa hän esitti kameralle lempiroolejaan mm. Tšehovin tuotannosta. Karavajevan kuoleman jälkeen ohjaaja Georgi Paradžanov kokosi löytyneistä filmeistä dokumentin Ja – tšaika! (Minä olen lokki!, 2000).

Sodan aikana Raizman teki varmalla otteella kaksi dokumenttia, jotka nähtiin meilläkin tuoreeltaan: Läpimurto Kannaksella (K voprosu o peremirii s Finljadijei, 1944) ja Berliinin viimeiset hetket (Berlin, 1945). Näissäkin huomion vie ihmisten ilmeiden ja toiminnan yksityiskohtainen kuvaaminen tapahtumien keskellä. Fiktio Moskovan taivas (Nebo Moskvy, 1944), on sympaattinen pieni rakkaustarina: sotilaslentäjä lunastaa paikkansa komppaniassa ja saa vastarakkautta naislääkäriltä. Eläväinen sivuhenkilö on lentäjän tanakka, estottomasti kiljahteleva pikkusisko.

Stalin

Stalinin kauden elokuvatuotanto oli täysin johtajan itsensä hallinnassa, joten tekijöillä oli tasapainoilemista toivotunlaisten elokuvien tekemisessä. Stalinin kerrotaan katsoneen aikansa sodanjälkeistä neuvostoeloa paikkakunnalla toisensa perään esittelevää Juna kulkee itään -elokuvaa (Pojezd idjot na vostok, 1947), nousseen ja tokaisseen: ”Taidan jäädä tällä asemalla pois”. Yhtenä syynä epäsuosioon on esitetty, että pääpari oli liian ”epävenäläinen”; ainakin suulas, hyväntuulinen Zinaida Sokolova (Lidija Dranovskaja) on sukua amerikkalaisten elokuvien naishahmoille, varsin samaan tapaan kuin Lentäjien Melnikova reilut kymmenen vuotta aikaisemmin.

Raizman passitettiin Latviaan, missä syntyi paikallisesta kansallisrunoilijasta kertova elokuva Rainis. Paluulippu Moskovaan oli Semjon Babajevskin romaaniin perustuva Kultaisen tähden ritari (Kavaler Zolotoi Zvezdy, 1950), joka edustaa kiillotetun kolhoosielokuvan huippua: sodasta palaava terhakka Semjon Tutarinov (Sergei Bondartšuk) ryhtyy toimiin kotikylän sähköistämiseksi ja tutustuu naiseen, josta lopulta tulee hänen sähköteknikko-vaimonsa. Babajevski ei antanut arvoa lopputulokselle, mutta Stalinin palkintoja suorastaan sateli. Elokuvan epilogissa, jota muuten ei ole vielä Suomessa tuoreeltaan esitetyssä KAVI:n arkistokopiossa, on tutunkuuloinen repliikki: ”Olemmekohan jääneet pois väärällä asemalla?” (Kiitos huomioista Petteri Kalliomäki ja Jarkko Silén.)

Raizman valmisteli kaksi seuraavaa elokuvaansa Jevgeni Gabrilovitšin kanssa. Molemmat on ikään kuin kasattu Kultaisen tähden ritarin aineksista, mutta ladattu melkoisella määrällä täydentävää materiaalia.

Stalin kuoli 5.3.1953. Elämän oppitunti (Urok žizni, 1955) alkaa samasta keväästä. Opiskelijat lukevat

lopputentteihin, mutta ovat kuin huumaantuneita vapauden tunteesta. Nimellä ”Vaimo” valmistunut käsikirjoitus kertoo öykkärimäisestä puoluepampusta, isojen rakennusprojektien päälliköstä Sergei Romashkosta (Ivan Pereverzev), joka hankkii vaimokseen viehättävän opiskelijatytön Natašan (Valentina Kalinina), mutta kohtelee tätä välinpitämättömästi, kuten kaikkia muitakin ihmisiä. Aikalaiskirjoittajien mukaan Elämän oppitunnissa käsiteltiin perhe-elämän ongelmia, mutta matkan päästä erottuu suorasukainen ja ajankohtaan nähden hätkähdyttävä henkilökultin kritiikki; Stalinin elämä ja teot paljastettiin vasta Hruštšovin puheessa 1956. Samalla tavoin kuin kaikki Neuvostoliiton koululaiset inhosivat Natašan kohtaloa Sodassa ja rauhassa, katsojana on vaikea hyväksyä, että Nataša Elämän oppitunnissa tekee parhaan mahdollisen ratkaisun.

Kommunist

Raizmanin tavaramerkki oli taitava henkilöohjaus, jota hän myös opetti Moskovan Yleisliittolaisessa elokuvainstituutissa (VGIK) vuosina 1944–1964. Huikea esimerkki aloittelevien näyttelijöiden elämää suuremmista roolisuorituksista on vallankumouksen juhlavuonna 1957 valmistunut aatteellinen melodraama Kommunist (Aamunkoitteessa). Elokuva sai jo tekovaiheessa kritiikkiä nimestään, jota ei pidetty kovin myyvänä. Kommunist on järkäle elokuvaksi, sen päähenkilö Vasili Gubanov (nuorena tapaturmaisesti kuollut Jevgeni Urbanski) on järkäle mieheksi, ja sen merkitys Raizmanin uran kannalta oli järkälemäinen.

Sosialismin syntytarina kerrotaan legendana historian aamuhämäristä. Vanha järjestys on väistymässä uuden tieltä. Kertojaa ei näy, mutta hän on elokuvassa esiintyvän arkkikommunisti Gubanovin poika. Koko maan ensimmäistä

sähkövoimalaa rakennetaan, ja Gubanovin ansiosta hanke lähtee etenemään. Lenin käski rakentaa voimalan, siispä hän antaa naulat sitä varten; täytyy vain mennä Kremliin ja pyytää. Yhtä lailla kuin kertojan isä Vasili nostetaan jalustalle kuvaamalla hänen kirjaimellisesti kaikkensa antavaa asennettaan yhteisen hyvän saavuttamiseksi, myös kertojan äiti Anjuta (Sofja Pavlova) kohoaa koettelemuksistaan tunteen palossaan ylivertaiseksi, maagiseksi hahmoksi, jonka luonteen lujuus yksin olisi tehnyt mahdolliseksi neuvostoyhteiskunnan kehittymisen. Rakastavaiset Vasili ja Anjuta ovat kuin elokuvallinen esitys Vera Muhinan kolossaalisesta patsaasta Työläinen ja kolhoosinainen, joka pyörähtää ikimuistettavasti Mosfilmin tunnuksessa.

Rakkaudesta?

Vuonna 1961 valmistuneessa työssä Jos se onkin rakkautta? (A jesli eto ljubov?) italialaiset neorealismivaikutteet ovat alleviivatun selviä; pääosan Žanna Prohorenko voisi olla Anna Magnanin tytär, kaupasta ostetaan vermicelliä ja nauhapastaa. Kiovalaiseen uudisrakennuskompleksiin on muodostunut lähinnä naisten pyörittämä yhteisö, jossa nuorten viaton rakkaus ”paljastuu” ja Ksenjalle käy huonommin kuin Borikselle. Käsikirjoitus perustui uutiseen nuoresta tytöstä, joka päätyi samassa tilanteessa itsemurhaan. Elokuva herätti keskustelua, ja Raizman puolusti asemaansa taiteilijana, joka arvostaa yleisöään ja tekee elokuvia todellisista, ajankohtaisista aiheista. Elokuvatoimittaja Irina Šilova on muistellut, kuinka järkyttyneitä aikalaiskatsojat olivat tunnistaessaan elokuvan sosialismin puristuksessa kehittyneet ihmistyypit.

Jälleen Gabrilovitšin kirjoittamassa elokuvassa Sinun aikalaisesi (Tvoi sovremennik, 1967) yllättävän moniulotteiset naishahmot pyrkivät vetelemään langoista taka-alalla. Päähenkilö, insinööri Vasili Gubanov on Kommunist-elokuvan

Sinun aikalaisesi (1967)

МЕННИК
ПОСТАНОВКА Ю. РАЙЗМАНА
ПРОИЗВОДСТВО
КИНОСТУДИИ
«МОСФИЛЬМ»

Gubanovin poika, joka on tullut Moskovaan pysäyttämään valtavan kemiantehtaan rakentamisprosessin. Perustelut ovat painavat, mutta Gubanovin uran kannalta teko on uskalias. Osittain Moskovan kaduilla ja autenttisissa sisätiloissa kuvatussa elokuvassa on vahva ajan henki ja dokumentin tuntu. Gubanov yrittää ymmärtää aikuisen poikansa Mišan ratkaisuja ja selvittää omia päämääriään. Lopun asuntolassa ja tanssisalissa tapahtuvassa jaksossa nuori, säteilevä Zoja (Nina Guljajeva) pukeutuu uuteen itäsaksalaiseen leninkiinsä ja pukee sanoiksi siihen asti ilmassa häilyneet asiat: maailma muuttuu ja ihmiset ovat erilaisia kuin ennen, mutta on hienoa, jos sattuu löytämään jonkun rinnalleen ja uskaltaa toteuttaa unelmiaan. Rakkaus tai sen mahdollisuus on läsnä matkakumppani Nitotškinin koti-ikävässä vaimon ja tyttären luo, Gubanovin ja Mišan välillä, äidin takertumisessa Mišaan, Mišan suhteessa rakastettuunsa Katjaan ja tämän lapseen ja katseissa, joita naiset luovat Gubanoviin.

Sinun aikalaisesi odotti esityslupaa vuoden verran, mutta päästettiin lopulta levitykseen. 1960-luvun lopulta Raizman ja Mihail Romm johtivat Mosfilmin kolmatta tuotantoryhmää, ja Rommin kuoltua 1971 Raizman jatkoi tehtävässä pitkälle yli eläkeiän.

Ystävyysvierailu

Ystävyysvierailu (Vizit vežlivosti, 1972), oli suurtuotanto, joka sisälsi mm. kaksi matkaa sotalaivalla Napoliin, kuvauksia Italiassa ja loisteliaan Mosfilmin studioille toteutetun Pompeiji-lavastuksen. Tarina kertoo neuvostoupseerista (Boris Gusakov), joka vierailee osana laivan miehistöä Napolissa, kirjoittaa kokemuksistaan näytelmän ja tarjoaa sitä teatteriin. Näytelmän Lucian esikuva on upseerin Italiassa tapaama matkaopas (Ljubov Albitskaja). Näytelmä sijoittuu vuoden

79 Pompeijiin juuri ennen kohtalokasta, kaiken alleen haudannutta Vesuviuksen purkausta. Upseerin kuvittelemat tapahtumat kulkevat elokuvassa rinnakkain tosielämän kanssa.

Alla Demidova on provinssiteatterin homssuinen, keski-ikää lähentelevä näyttelijätär, joka upseerin mielestä ei voi mitenkään kyetä esittämään hänen luomaansa ihanaa naista. Teatterin ihme kuitenkin tapahtuu: näyttämöllä syntyy Lucia. Esityksen jälkeen taika on rauennut, ja tyytyväinen tuore näytelmäkirjailija saattaa näyttelijättären arkisesti linja-autolle. Loppu. !!??!

Ystävyysvierailu käsittelee muiden teemojen ohella jotain sellaista kuin kirjoittajan luoman kuvitteellisen henkilöhahmon esittämistapahtumassa toteutunutta samankaltaisuutta ideaan nähden. Raizman on havainnut sen ihmeellisen elokuvassa ja näyttämöllä tapahtuvan muodonmuutoksen, kun tavallisesta näyttelijästä tulee esityksen tai kohtauksen ajaksi jotain suurempaa, kaiken työn ja toiveiden ilmentymä – kuin rakkauden kohde jalustalle nostettuna, mutta vielä enemmän: roolihenkilö. Ohjaaja voi rakastua roolihenkilöön, mutta todellisuudessa hän on antanut huijata itseään, koska roolia esittänyt näyttelijä ei ole oikeasti ehkä lainkaan sellainen kuin hahmo elokuvassa tai näyttämöllä.

Ystävyysvierailusta huokuu kylmä sota, kansojen välinen ystävyys ja sosialistisen ja kapitalistisen yhteiskuntajärjestelmän vastakkainasettelu. Yritys kuvata taideteoksen syntyä on kunnioitettava, ja 1970-luvun alun maailma nähtynä kunnollisen neuvostokansalaisen ihmettelevin silmin on virkistävän erilainen. Rakkautta sivutaan, mutta tosielämässä aie jää toteutumatta. Nuhteettoman upseerin märkä uni on hameen käskystä ylös nostava Lucia seisomassa Pompeijin orjakauppiaiden edessä.

Andrei Tarkovski totesi Peili-elokuvansa saamasta kritiikistä Risto Mäenpään ja Jaakko Pyhälän haastattelussa (Filmihullu 8/1976) seuraavaa: ”… muun muassa Juli Raizman

oli sitä mieltä, että minä olen kriisitilassa, että kollegojeni on minua autettava. Minun käy kovin sääliksi Raizmania, kaksi hänen viimeksi tekemäänsä filmiä ovat sellaisia, ettei niitä voi edes auttaa… tämä on aivan uskomatonta, en ymmärrä, että mies, joka tekee sellaisia elokuvia, voi puhua tällä tavalla." Sellaiset elokuvat ovat Sinun aikalaisesi ja Ystävyysvierailu.

Kirjoittamisesta

Ystävyysvierailun käsikirjoittaja Anatoli Grebnev (joka ei ole sama henkilö kuin Kosmos-Filmin johtaja 1960-luvulla) esittää muistelmissaan Raizmanin lahjakkaana, mihin tahansa kykenevänä ääliönä, jonka näkemykset maailmanpolitiikasta olivat täysin valtiovallan johdattelemia, joka oli kiinnostunut oman työnsä lisäksi lähinnä jalkapallosta ja jonka kirjoittamat tekstit olivat niin täynnä kirjoitusvirheitä, että oli vaikea uskoa hänen opiskelleen yliopistossa yhtään mitään.

Grebnev kertoo, mikä oli Raizmanin käsitys käsikirjoittajan työstä; tähän viittaa myös muistelmateoksen nimi Zapiski poslednego stsenarista, Viimeisen käsikirjoittajan muistiinpanoja. Raizman pohdiskeli ääneen mahdollisia kohtauksia ja improvisoi dialogia henkilöiden välille. Käsikirjoittaja teki muistiinpanoja ja kirjoitti sitten ehdotuksen kohtauksesta. Raizman luki ehdotuksen ja teki korjauksia, minkä jälkeen kohtaus oli puhtaaksi kirjoittamista vaille valmis. Käsikirjoituksen Raizman osasi kuvauksissa ulkoa, ja näyttelijöiden oli opeteltava esittämään teksti kuten se oli ajateltu, äänenpainoineen kaikkineen.

Grebnev puhtaaksikirjoitti Raizmanille myös elokuvat Yksityiselämä (Tšastnaja žizn,1982) ja Toiveiden aika (Vremja želani, 1984). Kummallisen naisen (Strannaja

ženštšina, 1977) työryhmästä Grebnev jättäytyi pois, ja sen teki viimeisenä yhteisenä projektinaan Raizmanin kanssa Jevgeni Gabrilovitš.

Kummallinen nainen

Raizman kävi Suomessa joulukuussa 1978 Suomen elokuva-arkiston vieraana, ja hänen tuotantoaan esitettiin elokuvateatteri Joukolassa ja Neuvostoliiton tiede- ja kulttuurikeskuksessa. Ohjaaja kertoi lehtihaastatteluissa, että hänen avioerotilanteesta alkava uusin elokuvansa Kummallinen nainen otettiin juuri Neuvostoliitossa vastaan ristiriitaisesti. Raizmanin mielestä oli kuitenkin tärkeää puuttua siihen, miten miehen ja naisen tasa-arvoistuessa käsitys oikeasta, aidosta rakkaudesta ja arvostuksesta on jotenkin kadonnut. KAVI:n varastosta ko. elokuvaa löytyy tekstittämättömänä yksi kokonainen ja yksi yhtä osaa vajaa kopio, joita ei ole esitetty Suomessa julkisesti.

Pääosassa Jevgenija Mihailovnana on Irina Kuptšenko, joka ei teatterissa niin sanotusti osannut antaa tilaa toisille; elokuvissa hän on täysin paikallaan. Jevgenija hyppää pois aivan siedettävästä, vaikkakin väljähtyneestä ja anopin päsmäröimästä avioliitostaan kesken Itä-Berliinin matkan, hylkää moskovalaisen rakastajansa ja lähtee takaisin pieneen kotikaupunkiinsa miettimään, mitä oikein haluaa elämältä. Kuptšenko uskaltaa välittää ahdistuksen ja ristiriidan, lähes hajoamisen ja jonkinlaisen tasapainon saavuttamisen, mikä olisi vähäpätöisemmälle näyttelijälle ylivoimainen tehtävä.

Kirjallisuudesta mukaan on ujutettu Anna Karenina -teema: Jevgenija joutuu jättämään teini-ikäisen poikansa miehen ja anopin huostaan. (Poikaa esittää tuleva ohjaaja Valeri Todorovski.) Rakastajaa esittää näyttelijä Kuptšenkon mies Vasili Lanovoi, Aleksandr Zarhin Anna Kareninan (1968) vaikuttava Vronski. Hyvästijättö rautatieasemalla hyvästelee samalla myös

Tolstoin menneen talven horinat: junalla pääsee pois, kuin Abram Roomin Sänky ja sohva -klassikon (Tretja Meštšanskaja, 1927) nainen pakoon kahta miestä; ei ole mitään syytä heittäytyä junan alle, tästä alkaa uusi elämä. Rautatieasemalta alkaa myös elokuvan uusi tarina nuoresta Jura Agapovista (Oleg Vavilov), joka haluaa Jevgenijan ja seuraa tätä vaikka maailman ääriin.

Raizmanin ja Gabrilovitšin alkuperäinen idea oli tehdä vanhan, siis noin 50-vuotiaan naisen tarina, jossa ei olisi enää mahdollisuutta uuteen alkuun. Aiheesta sai kuitenkin enemmän irti nuorentamalla henkilöitä: Jevgenija on 33-vuotias, Jura seitsemän vuotta nuorempi. Ikäeroa kauhistellaan. Entinen rouva Putin, lähes 60, meni juuri naimisiin itseään 20 vuotta nuoremman miehen kanssa, joten ajat ovat ilmeisesti muuttuneet. Naisen eläkeikä on Venäjällä edelleen 55.

Testamentti

Raizmanin 80 ikävuoden kieppeillä valmistuneet viimeiset työt ovat mestarin kädestä. Kansainväliseksi menestykseksi Venetsian filmijuhlilla ja Oscar-ehdokkaaksikin nostetussa Yksityiselämässä (Tšastnaja žizn, 1982) mieleenpainuvia henkilöitä ovat yrmeän päähenkilön Abrikosovin (Mihail Uljanov) vaimo, anoppi, tytär, sihteeri ja pojan tyttöystävä, jotka kaikki osaltaan yrittävät saada ryhtiä eläkkeelle sysätyn miehen elämään. Poliittista järjestelmää ruotivaa elokuvaa, pääosassa arvostettu puolueen jäsen, pidettiin uhkarohkeana, kunnes kansainvälisen menestyksen myötä Yksityiselämälle annettiin arvoa myös kotimaassa.

Päivittäisen elämän havainnoinnissa liki ylittämätön on Toiveiden aika (Vremja želani, 1984). Nimen voisi suomentaa myös Haluamisen/ Valitsemisen/ Valintojen/ Toivotusten aika. Tarina elämän kovettamasta sankarittaresta Svetlana

Toiveiden aika (1984).

Vasiljevnasta (Vera Alentova), hänen arkipäivän pyörityksestään luhistuvassa sosialismissa ja epäonnisesta kypsän iän avioliitostaan herra Lobanovin (Anatoli Papanov) kanssa lasketaan täysin näyttelijöiden varaan, ja Raizmanin ihme tapahtuu jälleen kerran: olo on kuin kärpäsenä katossa, todistamassa intiimejä ja kiusallisiakin hetkiä ihmisten välillä. Alentova esitti täysin vastakkaista roolia koko Neuvostoliiton rakastamassa, Oscar-palkitussa Vladimir Menšovin elokuvassa Moskova ei usko kyyneliin (Moskva slezam ne verit, 1979), ja Toiveiden ajan häikäilemätön bisnesnainen hämmensi katsojia.

Raizman itse laski kolme tekemäänsä elokuvaa trilogiaksi: Neuvostoliiton ja Vasili Gubanovin tarina alkaa elokuvassa Kommunist, jatkuu sosialismin välitilinpäätöksessä Sinun aikalaisesi ja päättyy viimeisessä elokuvassa Toiveiden aika, systeemin hajoamisen partaalla, pääosassa sen alkuperäisen kommunistin pojantytär, joka kyllä pärjää, mutta ei kehtaa edes sanoa nimeään kun sitä kysytään.

Raizman sai eläessään kaikki mahdolliset ansioituneen neuvostotaiteilijan palkinnot ja kunniamerkit, ja vuonna 1987 hänelle myönnettiin historian ensimmäinen Venäjän elokuvataiteen akatemian Nika-kunniapalkinto elämäntyöstä.

Taiteilijan syntymän satavuotispäivää vuonna 2003 elokuvakeskus Kinotsentr juhlisti järjestämällä laajahkon retrospektiivin; Gosfilmofond sen sijaan näytti yhden elokuvan, Kultaisen tähden ritarin, jota ei voida pitää avaimena Raizmanin tuotantoon, ei liioin hänen omimpana, tärkeimpänä tai onnistuneimpana työnään. Raizmanin ohjauksia nähtiin Sveitsin Locarnossa (2000) ja Pariisin Pompidou-keskuksessa (2002–2003) Bernard Eisenschitzin ja Naum Kleimanin kokoamassa sarjassa ”Neuvostoelokuvan toinen historia” (1926–1968). KAVI esitti Raizmanilta kymmenen elokuvan valikoiman Orionissa joulukuussa 2015. Jotain Raizmanin jälleen kotimaassakin nousevasta arvostuksesta kertoo, että lähes koko hänen tuotantonsa on VGIKin suosituslistalla.

11 Fellini Neuvostoliitossa

Velipekka Makkonen

Mia Öhman

Risto Mäenpään ohjaamassa dokumenttielokuvassa Neuvostoelokuvan kaksi tekijää (1978), sen Tarkovski-osiossa, Neuvostoliiton tärkeimpiin kuulunut elokuvakriitikko-tutkija Aleksandr Karaganov vastasi kysymykseen, mitä mieltä hän on Andrei Tarkovskin Peili-elokuvasta (1974): ”Fellinin 8 ½ on pirstaleisuudessaan johdonmukainen ja siitä muotoutuu yhtenäinen kokonaisuus. Peili taas on vain pirstaleinen muodostumatta kokonaiseksi.” Karaganovin tapasivat jo John Steinbeck ja Robert Capa matkallaan Neuvostoliitossa vuonna 1947, ja Steinbeckin mukaan tämä oli varsin älykäs ja aikaansaava persoona. Olisikin mielenkiintoista tietää, oliko Karaganov samaa mieltä Peilistä kuolemaansa saakka, vai oliko se esimerkiksi hänen virallinen mielipiteensä Neuvostoliiton elokuvajohdon edustajana. Fellini kuitenkin oli Tarkovskin oppi-isistä ja tukijoista tärkeimpiä ja ohjaajat tapasivat usein. Tarkovski kirjoitti – tai saneli – elokuvalehti Iskusstvo kinon vuoden 1980 joulukuun numeroon artikkelin 60 vuotta täyttäneen Fellinin kunniaksi. Tarkovski toteaa, ettei hän pysty kuvittelemaan elokuvataidetta ilman Felliniä, niin valtava tämän vaikutus on ollut. Fellinin tuotantoa Tarkovski

kuvailee runolliseksi maailmaksi, jonka kautta heijastuu tekijän oma maailmankatsomus. Tarkovskin mielestä Fellinin elokuvat ovat ensisijaisesti italialaisia, mutta juuri siksi kaikille ymmärrettäviä. Silloinkin, kun Fellinin elokuva sijoittuu menneisyyteen, hän onnistuu kertomaan tästä päivästä. Taiteilijan luomistyön kuvaus elokuvassa 8½ on Tarkovskin mielestä ylittämätön – kukaan aikalaistaiteilijoista ei ole kyennyt sellaisella tarkkuudella ja vilpittömyydellä esittämään henkistä kriisiä, avuttomuutta ja uupumusta mahdottomalta tuntuvan tehtävän edessä. Syvä inhimillisyys välittyy kaikista Fellinin elokuvista, ja siksi tuntemattomatkin ihmiset tervehtivät häntä kadulla. Kunnioitettavaa on Tarkovskin mielestä myös se, että Fellini pitää kiinni taiteellisesta vapaudestaan.

Tarkovski mainitsee elokuvat Vetelehtijät (1953), La Strada – Tie (1954), Cabirian yöt (1957), Ihana elämä (1960), 8½ (1963), Fellinin Satyricon (1969), Klovnit – onnellisten maailma (1970), Fellinin Rooma (1972), Amarcord (1973), Fellinin Casanova (1976) ja Orkesteriharjoitus (1978).

Neuvostoliitossa oli esitetty laajassa levityksessä vain La Strada ja Cabirian yöt.

Tämä kertoo Neuvostoliiton ulkomaisten elokuvien levitysjärjestelmästä. Siinä ei ollut taiteellista johdonmukaisuutta senkään vertaa kuin Suomessa. Ihana elämä jätettiin levittämättä, koska viranomaiset pitivät sitä pornografiana. 8 ½:n viive – voitto Moskovan elokuvajuhlilla vuonna 1963, levitys vasta 1980-luvun lopulla – taisi johtua siitä, ettei pidetty mahdollisena, että tavallinen elokuvakatsoja tajuaisi sen rakennetta ja saattoi olla, että sitäkin pidettiin siveettömänä.

Fellinin elokuvien asema Neuvostoliiton elokuvalevityksessä selittyy sillä, että elokuvabyrokraatit eivät yleensä olleet alan tuntijoita. Elokuvaeliitti ja alan harrastajat kuitenkin palvoivat Felliniä.

Andrei Tarkovski arvosti Felliniä jo opiskelijana ja oli vuonna 1980 nähnyt todennäköisesti tämän koko siihenastisen

tuotannon; ensinnäkin hän kuului elokuvaeliittiin, toiseksi hänellä oli tarvittavat suhteet päästä näkemään sellaistakin materiaalia, joka oli vain harvojen saatavilla.

Eliitin elokuvasivistyksestä huolehdittiin. Paitsi että näytöksiä järjestettiin Elokuvantekijöiden liiton talossa Dom Kinossa, elokuvia katsottiin korkeakouluissa, kulttuuritaloissa ja monissa puoliyksityisissä tiloissa. Lisäksi niitä esitettiin Moskovassa elokuva-arkiston teatterissa Illjuzionissa, mutta siinäkin oli sen verran vähän paikkoja, että tappelut lipuista eivät olleet harvinaisia, ja niitä kaupattiin edelleen ylihintaan. Elokuvantekijäjärjestöihin kuuluvat ja elokuvaopiskelijat saivat nähdäkseen kaikki Neuvostoliitossa käväisevät elokuvakopiot.

Kerrotaan myös, että ulkomaisten elokuvien kopiot katosivat pariksi päiväksi ja niistä vedettiin laittomia duplikaatteja, jotka talletettiin elokuva-arkiston holveihin tutkijoiden käyttöön.

Tämä kaikki siis keskuksissa, Moskovassa ja Leningradissa, ehkä joissakin muissa isoissa kaupungeissa ja suljetuissa kaupungeissa, joiden täsmäkoulutetut asukkaat ja työntekijät kuuluivat niin ikään maan eliittiin. Muualla laajassa neuvostojen maassa elokuvaharrastajan osa ei ollut kehuttava. Hän oli virallisen elokuvalevityksen varassa, ja se oli kopioiden valtavasta määrästä huolimatta sattumanvaraista. Ulkomaisista elokuvista kyllä kirjoitettiin – Fellininkin tuotannosta jopa kokonaisia kirjoja – mutta niiden näkeminen oli lähes mahdotonta. Siksi on selvää, että kaikenlaisten kotivideolaitteiden suosio oli myrskyisä heti niiden tullessa markkinoille 1980-luvun lopussa. Lähiöissä pyöritettiin piraattikaapelitelevisioverkkoja, joiden ohjelmisto oli peräisin ties mistä. Venäjän elokuvatuotannon lama 1990-luvun alussa johtui siitä, että elokuvat olivat saatavilla piraattimarkkinoilla jo kauan ennen virallista ensi-iltaa ja tuotot jäivät näin saamatta. Vielä vuonna 1984 Neuvostoliiton elokuvamarkkinat olivat tarkkaan säännöstellyt ja sensuroidut, ja kielletyn elokuvan näyttämisestä

saattoi joutua vankilaan. Viisi vuotta myöhemmin vapaudella ei ollut mitään rajoja. Tekijänoikeuksista ei piitannut kukaan eivätkä lait koskeneet niitä.

Taistelu Fellinistä Moskovan elokuvajuhlilla

Fellinin 8 ½ voitti Moskovan elokuvajuhlien pääpalkinnon vuonna 1963. Elokuvajuhlat oli perustettu kilpailemaan arvovallasta läntisten tapahtumien, lähinnä Venetsian, Cannesin ja Berliinin juhlien kanssa. Vuoden 1963 juhlat olivat järjestyksessä kolmannet (kun Sergei Eisensteinin luotsaamat vuoden 1935 ”esijuhlat” jätetään pois laskuista), ja paikalle oli saatu kansainvälisesti nimekäs vierasjoukko. Siihen kuuluivat mm. Gina Lollobrigida, Elizabeth Taylor, Yves Montand, Simone Signoret, Jean Marais, Satyajit Ray, Giuseppe de Santis, Stanley Kramer ja kaiken huippuna Federico Fellini, jonka uusi elokuva 8 ½ osallistui kilpailuun. Kansainvälisen juryn puheenjohtajana toimi elokuvillaan Tyttö ja vanki (1956) ja Vain neljä päivää (1959) kansainvälistä mainetta saanut Grigori Tšuhrai. Kaikeksi harmiksi Neuvostoliiton elokuvaministeriksi oli juuri nimitetty Aleksei Romanov, joka Tšuhrain mukaan ymmärsi elokuvaa yhtä vähän kuin kiinankieltä, mutta halusi pysyä virassaan. Neuvostoliiton pääedustajaksi tämä tollo oli valinnut sosialismin rakennustyötä kuvaavan, Viktor Komissarževskin ainoaksi ohjaukseksi jääneen elokuvan Znakomtes, Balujev! (”Tässä on Balujev!”), joka kertoo kaasuputken vetämisestä luoksepääsemättömien soiden läpi. Aleksandr Karaganov sanoi elokuvan nähtyään ministerille, ettei se tule pärjäämään kisassa. Ministerin mielestä Neuvostoliiton kuitenkin piti saada palkinto; Karaganovin neuvo oli nimittää kilpailuun vielä toinen neuvostoelokuva. Tällä kertaa

Romanov valitsi erehtymättömällä silmällään Siperian metsäteollisuuteen sijoittuvan tarinan Porožni reis (”Ilman lastia”), jossa petosvyyhteä selvittävä toimittaja löytää itsensä äkkiä keskeltä hyistä erämaata. Juryyn kuulunut kriitikko Sergio Amedei pyysi välittömästi elokuvan nähtyään paluulentolippua, että pääsisi mahdollisimman pian kotiin. Tšuhrai vakuutti, ettei ollut tarkoitus pelotella toimittajia kirjoittamaan valheita totuuden sijaan – ei hänkään pitänyt Neuvostoliiton kilpailuelokuvista.

Tšuhraille soitettiin Kommunistisen puolueen Keskuskomiteasta ja kysyttiin, mikä elokuva voittaa. Tšuhrai vastasi, että 8½. Mutta Hruštšovhan oli nukahtanut katsoessaan sitä! Tšuhrain mielestä pääsihteerillä oli niin paljon töitä, ettei ihme, että hän joskus otti torkut, ei se silti tarkoittanut, että elokuva olisi huono. Fellinin elokuva oli yksinkertaisesti festivaalien paras, palkinto oli annettava sille. Tšuhraille sanottiin, että hän voi siinä tapauksessa käydä luovuttamassa puoluekirjansa. Tšuhrai vastasi, että hänet on erotettu puolueesta jo neljä kertaa, mutta koskaan sitä ei ole toteutettu.

Ministeri Romanov keräsi sosialistisista maista tulleet juryn jäsenet, (joita oli tuomaristosta puolet) ja pelotteli ikävyyksillä jos 8 ½ saa palkinnon. Kun juryn jäsen Jean Marais sanoi äänestävänsä Fellinin elokuvaa, vastasi jugoslavialainen, että sehän on homoelokuva. Satyajit Ray julisti, ettei hän anna ikinä elokuvaansa Moskovan juhlille, koska jos se arvioidaan muita elokuvia paremmaksi, seuraus on, että se julistetaan kansalle käsittämättömäksi.

Kiivaan diplomaattisen ottelun jälkeen Fellini sai pääpalkinnon. Kiitospuheessaan hän sanoi: ”Minulla on 270 kansainvälistä palkintoa, mutta tämä on arvokkain, koska olen saanut sen sosialistisessa maassa, Neuvostoliitossa.” Elokuvaministeri piti palkinnonjaon jälkeen lehdistötilaisuuden ja sanoi: ”Me annoimme palkinnon Fellinille, mutta emme kuitenkaan pidä hänen elokuvastaan, koska se on pessimistinen.”

Festivaalin sääntöjen mukaan palkintoelokuva piti ostaa Neuvostoliiton levitykseen, mutta 8½ jäi ostamatta. Näin Moskovan elokuvajuhlat menetti suuren osan kansainvälisestä maineestaan.

Tapahtumien kuvaus perustuu Grigori Tšuhrain haastatteluun vuodelta 1999.

Fellini voitti Moskovassa vielä toisenkin kerran: Haastattelu palkittiin vuoden 1987 juhlien parhaana elokuvana.

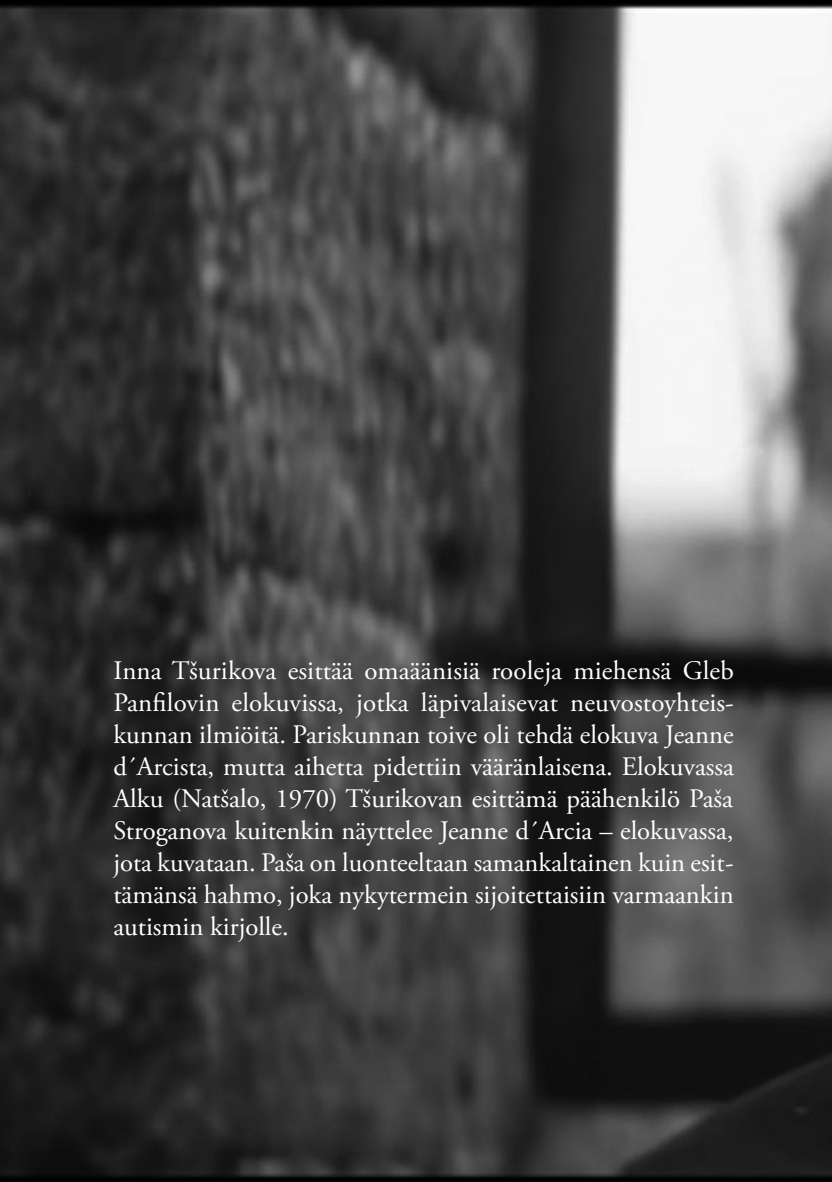
Esikuva

La Strada nähtiin Neuvostoliitossa ensimmäisen kerran vuonna 1956 italialaisen elokuvan viikolla. Ensimmäisen kerran Felliniä oli hehkutettu elokuvalehdessä jo vuonna 1952, kun neuvostotoimittaja oli nähnyt Valkoisen sheikin Venetsian elokuvajuhlilla. La Strada otettiin Neuvostoliitossa vastaan yksimielisen ylistävästi. Gelsominan hahmo edusti neuvostoyleisölle 1950–60-lukujen vaihteen suojasään henkisyyttä tavoittelevaa idealistista avainhahmoa, perinteisen jumalanhullun variaatiota, joka rinnastui Don Quijoteen, Hamletiin tai Dostojevskin Idiootin ruhtinas Myškiniin. La Strada vaikutti käänteentekevästi neuvostoelokuvaan, se oli läsnä niin tuotantokeskusteluissa kuin näyttelijöiden työskentelyssä. Gelsominasta kasvanut hyvyyden ja groteskiuden yhdistelmä näkyi esimerkiksi Andrei Rubljov -elokuvan (1966/1971) vammaisessa Durotškassa, jota esitti Tarkovskin silloinen vaimo Irma Rauš. Paljon Gelsominaa on myös Inna Tšurikovan esittämässä Paša Stroganovassa Gleb Panfilovin elokuvassa Alku (1970). Fellinin 8½ ja Amarcord ovat selkeästi vaikuttaneet esimerkiksi Nikolain Gubenkon ohjaukseen Siipirikot (1976), Tengiz Abuladzen Toivomuspuuhun (1977), mielestämme kaikkien aikojen hienoimpiin, Juri Noršteinin loihtimiin animaatioelokuviin Siili sumussa (1975) ja Satujen satu (1980), sekä tietysti Tarkovskin Peiliin.

Juri Norštein muistaa hyvin ensimmäisen tärkeän Fellini -vaikutelmansa, Cabirian öiden viimeisen kuvan samanaikaisen itkun ja naurun. Vuonna 1962 elokuvastudiolla kiersi huhu, että pian näytetään elokuva nimeltä Ihana elämä, ja kaikki ryntäsivät saliin. Tuolloin se ei tehnyt erityistä vaikutusta nuoreen Noršteiniin, mutta alun helikopterilla kaupungin ylle nostettu Kristus ja Anita Ekberg suihkulähteessä jäivät mieleen. Noršteiniin kolahtivat hänen myöhemmin näkemänsä La Strada ja erityisesti Amarcord. Fellinin ilmiömäinen taito yhdistää groteskisti koomista ja traagista valkokankaalla vertautuu Noršteinin mielestä Sergei Eisensteiniin, ennen muuta Iivana Julman toiseen osaan (1945).

Andrei Kontšalovski kertoi hiljattain Facebook-päivityksessään, kuinka hän yritti elokuvakoulussa opiskellessaan saada selville Fellinin tekniikan. Kontšalovski tajusi itkevänsä joka kerta, kun hän näkee Cabirian öiden lopun, ja yritti elokuvaa kuva kuvalta, kohtaus kohtaukselta leikkauspöydässä pyörittämällä saada selville, miten efekti on saatu aikaan. Leikkauksessa ei ollut mitään erikoista, mise-en-scène oli aika tavallinen, kuvakulmat samoin. Vasta ohjattuaan muutaman elokuvan Kontšalovski tajusi, ettei tekninen toteutus ollutkaan ratkaiseva tekijä, vaan ohjaajan maailmankatsomus. Kontšalovskin mielestä Fellinissä on paljon samaa kuin Nikolai Gogolissa – syvä humoristin katse maailman tapahtumiin ja ihmissielun syvyyksiin, vieraannuttava kerronta ja tuotannon läpi kulkeva runollisuus. Mutta – huomauttaa Kontšalovski – toisin kuin Gogol, Fellini ymmärsi myös naisia. Kontšalovskin mukaan Fellinin erikoisefekti oli lähikuva kasvoista; hetki, jolloin henkilön silmissä näkyy jumalaisen valon välähdys.

Fellini ymmärsi myös venäläistä sielua, ja yksi hänen toteutumattomista projekteistaan oli kuvata Moskovassa Mihail Bulgakovin romaani Saatana saapuu Moskovaan (”Mestari ja Margarita”). Jotain romaanista ja vierailusta sen tapahtumapaikoilla tarttui Fellinin viimeiseen elokuvaan La voce della luna (1990).



Inna Tšurikova esittää omaäänisiä rooleja miehensä Gleb Panfilovin elokuvissa, jotka läpivalaisevat neuvostoyhteiskunnan ilmiöitä. Pariskunnan toive oli tehdä elokuva Jeanne d´Arcista, mutta aihetta pidettiin vääränlaisena. Elokuvassa Alku (Natšalo, 1970) Tšurikovan esittämä päähenkilö Paša Stroganova kuitenkin näyttelee Jeanne d´Arcia – elokuvassa, jota kuvataan. Paša on luonteeltaan samankaltainen kuin esittämänsä hahmo, joka nykytermein sijoitettaisiin varmaankin autismin kirjolle.

12 Gennadi Špalikovin henki

Mia Öhman

Gennadi Špalikovin (1937–1974) nimi ei välttämättä sano neuvostoelokuvaa tuntevallekaan lukijalle mitään. Hän kuitenkin kuuluu 1950-luvun lopulla elokuvakoulunsa käyneiden legendojen ydinjoukkoon, ja vaikutti perustavanlaatuisesti oman sukupolvensa elokuvataiteeseen. Ystävät ovat pitäneet huolen siitä, että tämän aikansa avainhahmon kirjallista tuotantoa on julkaistu. Špalikovin runot, laulut ja kertomusten aiheet välkähtävät tuon tuosta venäläisissä elokuvissa, konserteissa ja tv-sarjoissa. Hänen elinaikanaan toteutuneet elokuvaprojektit kertovat välittömästi elämästä, joka muuttui ja haaveista, jotka kohmettuivat hengiltä.

Olipa kerran alkoholisti, eräs Špalikov-niminen, joka yhtäkkiä katosi ja sitten taas ilmestyi, ilman kenkiä, unohti lupauksensa, hylkäsi perheensä, eli kadulla ja nukkui missä

sattui, kävi postitoimistossa kirjoittamassa runoja sähkepaperille, luki kaikki sanomalehdet ja jätti velkansa maksamatta. Hänet tunnettiin myös käsikirjoittajana ja elokuvaohjaajana, joka oli suunnattoman lahjakas, muttei menestynyt kun ei osannut tehdä oikeita valintoja. Mutta niidenkin ystävien, jotka kyllästyivät auttamaan tätä Špalikovia – vedoten yllä lueteltuihin syihin – on pakko myöntää, että jotain erikoista hänessä oli. Sellaista, mikä tyrkkäsi ajatukset liikkeelle, innosti ihmisiä, sai heidät katsomaan tarkemmin. Itse asiassa, tähän hahmoon henkilöityi kaikki se, minkä ystävät ympärillä ja moni muukin tuli kokeneeksi. Špalikov oli aidosti oma itsensä, eikä oppinut koskaan valehtelemaan.

Špalikov oli runoilija, itselleen rehellinen – miksi hän muuten olisi edes halunnut kirjoittaa. Nuoruutensa hän eli ihmeellisen uuden tulevaisuudenuskon myllerryksessä, sitten toiveikkuus muuttui nopeassa tahdissa toivottomuudeksi. Runoilijan kykyä heijastaa suoraan ympäröivää maailmaa arvostettiin silloin, kun hän kertoi miellyttävistä ja iloisista asioista. Maailma muuttui ja runoilija kirjoitti siitä havaintoja: näin ihmiset toimivat ja ajattelevat, tällä tavalla kohtelevat toisiaan, tältä juuri nyt tuntuu. Mutta vain sielultaan yhtä arat ymmärsivät, että se, mitä hän tekee, on arvokasta. Siivet runoilijalla oli, mutta elämä kääntyi suureksi pettymykseksi. Se ei johtunut hänestä itsestään, sen hän ymmärsi – maailma oli muuttunut sellaiseksi, joka ei tarvinnut häntä, johon hän ei kuulunut. Niinpä oli parempi lähteä.

Runoja Gennadi Špalikov kirjoitti siitä lähtien kun oppi kirjoittamaan. Taiteellisuus tuli isältä, ammattisotilaalta, joka kuoli taistellessaan Puolassa. Isätön Gennadi lähetettiin sukulaisten suosituksesta jo poikasena Kiovaan Suvorovin sotilasoppilaitokseen, josta pääsi perheen luo vain lomille. Koulutus jatkui Moskovassa, mutta keskeytyi loukkaantumiseen marssilla. Jalka saatiin kuntoon, vaikka sotilaan velvollisuuksia se ei enää kestänyt. Vuonna 1956 Špalikov pyrki elokuvakouluun

Pitkä onnellinen elämä (1966). Olja Tarasenko, Inna Gulaja ja Kirill Lavrov aamiaisella rantakahvilassa.

käsikirjoittajalinjalle, ja hyväksyttiin oppilaaksi.

Špalikov seisoskelee patsaana elokuvataiteen yliopiston VGIKin edessä tuumivaisen Andrei Tarkovskin (1932–1986) ja portaille istahtaneen maanläheisen Vasili Šukšinin (1929–1974) kanssa, mutta on kääntynyt katsomaan pois – varmaan sinne, mistä ideat tulevat. Špalikov ajattelee ehkä runonsa lentokoneita, jotka ovat kuin jäätelökaloja, tai tähyilee kesäsadetta, joka lankeaa puistossa paljasjaloin kävelevän tytön ylle kastellen hänet läpikotaisin. Poika ajaa vierelle polkupyörällä ja yrittää suojata tyttöä sateenvarjolla, mutta tyttö kääntyy eri suuntaan.

Špalikov toi neuvostoelokuvaan ranskalaisen ja italialaisen elokuvan kepeyden, elämän dokumentaarisen kuhinan ja satunnaiset kohtaamiset. Yhtäkkiä Yves Montandin Neuvostoliiton kiertueellaan 1956–57 esittämät laulut tavallisista ihmisistä ja heidän kohtaloistaan alkoivat elää venäläisittäin valkokankaan todellisuudessa, elämä saattoi Neuvostoliitossakin olla ihmeellistä ja toivoa täynnä, huumori löytyi pienistä asioista ja alleviivaamatta. Tuontielokuvan, Montandin ja Špalikovin vaikutus tuntui muuallakin: laulelmakulttuuri nousi, ja puolittain vitseinä väsätyt rallit edustivatkin kuusikymmenlukulaisia, heidän maailmankäsitystään. Bardit Bulat Okudžava, Aleksandr Galitš, Vladimir Vysotski ja Juri Vizbor kuuluivat kaikki jossain vaiheessa Špalikovin lähipiiriin, illanistujaisissa lauluja luotiin yhdessä ja niistä oli erilaisia versioita.

L´Atalante (1934) teki 1950-luvun elokuvaopiskelijoihin suunnattoman vaikutuksen, ja Jean Vigo olikin Špalikoville ”ainoa elokuvan opettaja”. Ensimmäinen tuotantoon asti edennyt käsikirjoitus Laituri (Pritšal) on rakkaudenosoitus Vigolle. Moskovassa päivän ja yön seisahtavalla rahtialuksella kuljetetaan hevosia. Kippari hermostuu vaaleatukkaiselle nuorelle morsiamelleen Katjalle, koska tämä ui aluksen vierellä. Kippari lähtee omille asioilleen, sitten aikansa miestä takaisin

odoteltuaan Katja, joka ei ole koskaan käynyt Moskovassa, lähtee katselemaan ympärilleen. Kippari on hakemassa 8-vuotiasta poikaansa, jonka äiti on mennyt naimisiin kirjanpitäjän kanssa ja odottaa lasta. Perhe on juuri muuttamassa vanhasta, pian purettavasta talosta uuteen, ja Kippari kaappaa hälinässä ja vilinässä pojan mukaansa. Hän ei kuitenkaan uskalla viedä poikaa alukseen asti, vaan kulkee tämän kanssa kaupungilla ja elokuvissa, ja pyörittelee mielessään mitä morsian asiasta sanoo. Lopulta Kippari jättää pojan puiston penkille nukkumaan. Katja seikkailee koko yön tavaten erilaisia ihmisiä ja yhden koiran – ja erikoisia tilanteita. Moskova on turvallinen paikka. Lopussa Katja ui laiturista lähtevän rahtialuksen perään, Kippari pysäyttää hetkeksi ja poimii tytön mukaan. Elokuva ei koskaan valmistunut; tuotanto keskeytettiin kun toinen ohjaajista tappoi itsensä.

Laiturin käsikirjoitus oli kuitenkin syy siihen, että Marlen Hutsijev halusi juuri Špalikovin kirjoittamaan Iljitšin vartiota (Zastava Iljitša, 1962). Jo tekovaiheessa kuhistiin, kuinka siitä tulee ensimmäinen todella merkittävä neuvostoelokuva sitten vuoden 1957 Kurjet lentävät -täysosuman (Letjat žuravli). Kolmesta ystävästä kertova hajanainen tarina vei sinne tänne pitkin Moskovaa, välillä jäätiin tunnelmoimaan tai kokoonnuttiin kuuntelemaan mitä runoilijoilla on sanottavanaan. Kuvauksissa oli läsnä kaveriporukkaa, joka päätyi välillä kohtauksiinkin. Uuden sukupolven ulostuloa esitettiin jo koekatseluissa, ja innostunut juttu elokuvasta päätyi ennen aikojaan johonkin lehteenkin. Sitten tie nousi pystyyn. Lähes kolmituntisesta kaupunkielämän freskosta rakennettiin rankasti lyhentämällä ja kohtauksia uudelleen kuvaamalla Olen 20-vuotias (Mne 20 let). Špalikovin oli lähes mahdotonta kirjoittaa kohtauksia uudestaan – hän ilmoitti olevansa sairas, kuolevansa siihen olotilaan, että tehty työ täytyy tehdä uudestaan toisella tavalla, ja saattoi kadota tietymättömiin moneksi päiväksi. Hutsijev ei pyytänytkään häntä enää seuraavan

Pitkä onnellinen elämä (1966). Jelena Tšornaja soittaa harmonikkaa rahtialuksen kannella.

elokuvansa tekstinikkariksi, mutta Anatoli Grebnev on tutkinut tarkkaan Špalikovin tyyliä kirjoittaessaan Heinäkuun sadetta (Ijulski dožd, 1967).

Paljasjalkainen tyttö puistossa sateen yllättäessä oli ensimmäinen kohtaus, joka Špalikovilla oli mielessä, kun Georgi Danelija pyysi häneltä käsikirjoitusta kesäisessä Moskovassa tapahtuvaan komediaan. Nimi ”Kuinka tappaa aikaa” muuttui muotoon ”Kävelen Moskovassa” (Ja šagaju po Moskve/ Romassi Moskovassa, 1964). Käsikirjoitus syntyi kirjoittajan ja ohjaajan yhteistyönä; Špalikovin rönsyävä, kuvaileva, kirjallinen teksti tiivistyi Danelijan käsittelyssä kompakteiksi kohtauksiksi, mutta Špalikoville ominainen sattumanvaraisuus ja kepeys päätyi lopputulokseen. Romanssi Moskovassa määriteltiin uudenlaiseksi elokuvatyypiksi, lyyriseksi komediaksi, josta tuli Danelijan tavaramerkki. Se luikahti studiokoneiston läpi kuin rasvattu – yhtenä vauhdittavana tekijänä voi pitää sitä, että pääroolissa nähtävän nuoren Nikita Mihalkovin isä oli varsin merkittävä mediavaikuttaja ja käytti suuren osan aivokapasiteetistaan ahkeroidessaan maan ideologisten suunnanmuutosten parissa. Romanssi Moskovassa (899 kopiota) sai ensi-iltansa 11.4.1964 juuri valmistuneen valtavan Rossija-teatterin valkokankaalla. Siitä tuli kertaheitolla rakastettu aikansa kaupunkielämän ihannekuva, ja Špalikovin kynäilemää, Andrei Petrovin säveltämää teemakappaletta lauleltiin kaikkialla. Ja laulellaan edelleen. Vähän myöhemmin levitykseen päästettiin myös ongelmallisempi Olen 20-vuotias (ensi-ilta 18.1.1965, 535 kopiota). Molemmat elokuvat ovat variaatioita samasta teemasta, mutta Hutsijevin ohjaus sävyiltään synkempi ja maailmana moniulotteisempi. Ohjaajina sekä Hutsijev että Danelija hyppäsivät lennokkaan, runollisen tekstin myötä aivan uudelle tasolle. Taivas oli kirkas Špalikoville. Sitten sää muuttui.

Špalikovin ensimmäinen kuvattu käsikirjoitus, Juli Faitin lopputyönään ohjaama lyhytelokuva Raitiovaunu toisiin

kaupunkeihin (Tramvai v drugije goroda, 1962) on riemukas seikkailu, poikien pakoretki iltahämärästä aamunkoittoon Moskovassa, jossa pahoja asioita ei tapahdu ja virkavaltakin toimii inhimillisesti. Musta huumori on Špalikovin töissä läsnä alusta alkaen, ja hahmojen anarkia syntyy luonnostaan yksilön halujen ja yhteisön sääntöjen ristiriidasta. Elem Klimov oli jo opiskelutöissään notkea ohjaaja, joka olisi saanut Špalikovin tekstistä paljon irti, mutta ehdotus kuvata kertomus Viehättävän ihmisen päivä (Den obajatelnogo tšeloveka) ei mennyt läpi. Juli Fait olisi ohjannut enemmänkin Špalikovia, mutta sekään ei onnistunut. 1960-luvun puolivälissä toteutui Viktor Turovin ohjaamana lapsuutta sodan jälkeen käsittelevä Olen kotoisin lapsuudesta (Ja rodom iz detstva, 1966), sodan loppuun sijoittuva, isän menettämistä pohtiva perhekuvaus. Vladimir Vysotski esitti rintamalta palaavaa naapuria ja myöhemmin Andrei Smirnovin Sotakavereissa (Belorusski vokzal, 1971) säväyttänyt Nina Urgant perheen äitiä. Sotateemalla sai mukavasti kopioita, 504 kpl.

Špalikovin ensimmäinen vaimo, käsikirjoittaja Natalja Rjazantseva oli edelleen hyvä läheinen ystävä, vaikkei yhteinen elämä ollutkaan sujunut. Toinen vaimo, Daša-tytön äiti Inna Gulaja oli noussut ykkösluokan näyttelijäksi päärooolista elokuvassa Kun puut olivat isoja (Kogda derevja byli bolšimi, 1962). Innan arvomaailmaa ja kielenkäyttöä ei kuitenkaan arvostettu, ja hän onnistui tahdittomuudellaan torpedoimaan jo lähestulkoon varman roolin Ofeliana Grigori Kozintsevin Hamletissa (Gamlet, 1964). Vaimo tarvitsi töitä, ja kuvauksissa viihtyvä Špalikov halusi kokeilla oman elokuvan ohjaamista.

Špalikovin ainoaksi jäänyt ohjaustyö valmistui Lenfilmissä vuonna 1966 (kopioita 89). Nimi Pitkä onnellinen elämä (Dolgaja stšastlivaja žizn) on ironiaa Tšehovin hengessä, ja osa kohtauksista tapahtuu teatterissa, jossa esitetään Kirsikkapuistoa (1904). Samalla tavalla kuin näytelmässä, ihmiset

Margarita Terehova elokuvassa Peili. Suihku ei toimi.

kohtaavat, mutta ajautuvat jälleen erilleen. Kirill Lavrov, myöhempien aikojen Lenin, esittää geologia, joka nousee jossain päin Siperiaa linja-auton kyytiin. Inna Gulaja on Lena, joka alkaa jutella viereensä istahtaneen miehen kanssa. Äkkiä molemmat tajuavat, että kontakti on syvä ja suora, asiat voi sanoa kuten ne ovat. Ilta jatkuu Lenan ja muiden matkalaisten osalta teatterissa, jonne Lena kutsuu myös tapaamansa miehen, Viktorin. Tämä käy ensin parturissa, mutta etsiytyy sitten teatteriin paikallisen pojan avustuksella.

Käsikirjoitusta arvioitiin komediana, mutta toteutus on kuin väsynyttä muutoksen odotusta, joka äkkiä raukeaa tyhjiin. Illalla kaikki on selvää ja kihelmöivää, taika on mahdollinen, molempien elämä voisi muuttua. Aamun koittaessa on taas arki. Ei ehkä aivan tavanomainen, kymmenien ihmisten juostessa ympyrää pianistin säestyksellä. Lena tuo tyttärensä tapaamaan miestä, mutta sanoo voivansa kyllä lähteä tämän mukaan kuten puhuttiin, jättävänsä tyttären vielä mummon luo. Aamiainen joenrannan ulkokahvilassa vodkaryyppyineen paljastaa Viktorin ymmällään olon, kyvyttömyyden luottaa toiseen ihmiseen tai omaan vaistoonsa. Talvi on tullut, kahvila on viimeistä tuntia auki. Mahdollisuus on ilmassa, pitkä onnellinen elämä tai mitä sitten ikinä tulisikaan, se voisi olla totta. Viktor sanoo, että hänen täytyy mennä soittamaan puhelu. Hän juoksee pitkin joen rantaa, hakee tavaransa majapaikasta ja hyppää linja-autoon. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa mies pyytää vielä pysäyttämään linja-auton ja menee takaisin kahvilaan, mutta nainen ei enää ole siellä. Elokuvassa nainen tietää, ettei mies uskalla ottaa häntä mukaan. Miehen mentyä hän jää istumaan lyyhistyneenä niille sijoilleen, eikä katso perään. Kaikki repliikit ulkokahvilassa ovat tyhjää puhetta, nainen tietää, että kohta mies pakenee ja mies tietää, että nainen tietää. Mikä olisi klassisempi lähtölause. Täytyy mennä soittamaan.

Käsikirjoituksessa kuvaillaan Viktorin ajattelevan, että

hänen elämänsä menee koko ajan eteenpäin, kuten joessa lipuva rahtialus; hän ei kuitenkaan vielä tiedä, että tästä lähtien hän menettää aina enemmän kuin saavuttaa. Kamera siirtyy seuraamaan rahtilaivaa, jonka perässä istuva tyttö soittaa harmonikkaa. Sama poika, joka auttoi Viktorin sisään teatteriin, vilkuttaa tytölle sillalta. Laiva etenee, yhtäkkiä on kesä, alus näyttää uivan keskellä kukkivaa niittyä, nuoret pojat ratsastavat hevosilla vähissä vaatteissa. Laiva etenee edelleen, kannella on taas lunta. Maisema on teollisuusaluetta, kuin Tarkovskin Stalker-elokuvan lopussa. Aikaisemmassa kohtauksessa on jo hiipinyt mieleen, että Lenan tyttären päähän kiedottu huivi muistuttaa Stalkerin tyttärestä, joka ei kävele, mutta osaa liikuttaa esineitä ajatuksen voimalla.

Loppu erityisesti teki vaikutuksen Michelangelo Antonioniin, joka istui Bergamon ensimmäisten elokuvajuhlien tuomaristossa. Pitkä onnellinen elämä sai pääpalkinnon. Viinaan menevää Špalikovia ei päästetty ulkomaille, mutta palkinto toimitettiin hänelle ja sitä hän esitteli ylpeänä. Kotimaassa elokuva otettiin vastaan ristiriitaisesti. Nyttemmin on selvää, että Špalikovin elokuva laittoi pisteen suojasäälle, siinä kiteytyi ensimmäisenä aikakauden loppu. Ilma kylmeni, oli aika kasvaa aikuiseksi ja unohtaa nuoruuden haihatukset. Vuonna 1966 Špalikov täyttikin jo 29 vuotta. Seuraavana työnään hän olisi halunnut ohjata Tšehovin Ikävän tarinan (1889), mutta ehdotus ei mennyt läpi.

Larisa Šepitko löysi Špalikovista sielunkumppanin ja he päätyivät suunnittelemaan elokuvaa omista kokemuksistaan: kolmikymppisistä ihmisistä, jotka ovat eläneet jatkuvassa nousukiidossa, mutta yhtäkkiä huomaavatkin, ettei mitään ole enää saavutettavissa. Sinä ja minä (Ty i ja, 1971) on suora yhteenveto ajan henkisestä ilmapiiristä, yhteiskunnan sairastuttamista ihmisistä. Käsikirjoitus Herääminen (Probuždenije) oli niin henkilökohtainen, ettei Špalikov suostunut lukemaan sitä ääneen. Roolin jo harjoitellut runoilija Bella Ahmadulina

ei saanutkaan esiintyä elokuvassa, ja paikkaamaan saatiin viime hetkellä Alla Demidova. Kahdessa muussa päärooliss nähdään Juri Vizbor ja Leonid Djatškov. Sirkuskohtauksessa Vizbor esittää Juri Nikulinin vanhan ratsastusnumeron 1950-luvulta. Elokuva pääsi monen käsittelyn jälkeen lopulta levitykseenkin, mutta ei ilman vaikeuksia. Kopioita tehtiin 384, vastaanotto oli vaisu, mutta Venetsian elokuvajuhlilta elo-syyskuussa 1972 irtosi palkintokin.

Špalikovin viimeiseksi elokuvaksi jäi yhdessä mestarikuvaaja Sergei Urusevskin kanssa kirjoitettu, Urusevskin ohjaama, runoilija Sergei Jeseninistä (1895–1925) kertova Poi pesnju, poet… (”Laula, runoilija”, 1973). Kopiomäärä oli pienin mahdollinen, 16 eli yksi per neuvostotasavalta, joten elokuva oli arvioitu kolmannen luokan tuotokseksi ja sellaisista ei maksettu ylimääräisiä palkkioita. Vaikka hänen käsikirjoituksistaan tehtiin elokuvia vähänlaisesti – mainittujen ohella pari lyhyttä animaatiota – Špalikov kirjoitti koko ajan, kunnostaan ja tilanteesta välittämättä, ja teki valmiiksi kaiken minkä oli luvannut. Ehkei aina aivan aikataulussa, mutta teki. Hänen keskeneräistä romaaniaan on kuvailtu päättymättömäksi kertomukseksi, jonka lukemisen voi aloittaa mistä kohdasta tahansa ja lopettaa mihin tahansa.

Špalikoville oli ehkä itsestään selvää lähteä oman käden kautta. Sydänvika ja maksakirroosi vaivasivat, vaimon ja tyttären kanssa hän ei jaksanut elää, kukaan ei oikein tuntunut arvostavan häntä eikä halunnut hänestä mitään, oikeanlaista naista ei tuntunut löytyvän ja paras ystäväkin lähti Eurooppaan, mihin Špalikovia ei päästetty. Jevgeni Jevtušenkon luona oli mukava yöpyä, mutta katkera tietoisuus tasaveroisten runoilijoiden räikeän erilaisesta yhteiskunnallisesta asemasta oli ilmassa ja pakotti huonompiosaisen lähtemään aamulla pian pois. Ensimmäinen runoilija, jota Špalikov arvosti, oli Majakovski – joka tappoi itsensä. Yhdessä ensimmäisistä oppilastöistään Ihminen kuoli (Tšelovek umer) Špalikov

herkutteli: ”Käsikirjoitusosaston hallinto surullisena ilmoittaa, että vapaaehtoisesti elämästä poistuneen Špalikov, Gennadin ruumis on näytillä elokuvakoulun isossa salissa klo 18–19. Tilaisuuteen pääsy vain oppilaskortilla. Katselmuksen jälkeen esitetään uusi elokuva!!!”. Opiskelutoverit pohtivat tekstissä ääneen, mikä olisi oikea tapa tehdä itsemurha – hirttäytyminen, itsensä ampuminen julkisesti vai sillalta heittäytyminen, ja käyvät ihmettelemässä ihan oikeaa kuollutta.

Marraskuun ensimmäisenä päivänä vuonna 1974 Špalikov osallistui kolme vuotta aikaisemmin kuolleen Mihail Rommin kunniaksi järjestettyyn jähmeään muistotilaisuuteen, joi viiniä ystävän kanssa, saattoi tämän kotiin, palasi Moskovan ulkopuolelle kirjailijakylä Peredelkinoon, missä tuolloin majaili, ja hirtti itsensä kaulahuiviin. Pulloon jäi vielä vähän.

Ihmisen menettää vain kerran
ja kun menettää, ei enää löydä.
Ihminen on vieraanasi,
sitten hyvästelee ja poistuu yöhön.

Ja vaikka lähtisi päivällä,
lähtee kuitenkin.
Pyydäpä hänet takaisin, kutsu
kun vielä ylittää aukiota.

Tuo hänet äkkiä takaisin,
juttelette ja katat pöydän.
Käännä vaikka talo ylösalaisin,
järjestä hänelle juhla.

G. Špalikov

Фотограф Генриетта Перьян
Режиссер Марлен Хуциев,
киносценарист Геннадий Шпаликов
в период съемок фильма
«Застава Ильича»
1961-1964

Moskovan Muzei kinon seinällä on ikoninen otos Gennadi Špalikovista ja Marlen Hutsijevista Iljitšin vartion kuvauksissa, vv. 1961–64. Sen on ottanut kuvausassistenttina työskennellyt Genrietta Perjan. Kuva: Mia Öhman.

13 Tarkovski ja neuvosto-elokuvan dilemma

Mia Öhman

Andrei Tarkovski oli neuvostoelokuvan lahja maailmalle. Hänen elokuviensa ei voi tulkita edustavan sosialistista realismia, ei edes muutaman vodkalasillisen jälkeen. Ne leijailevat kevyesti kategorisoinnin yli ja ohi kohti ulompia sfäärejä ja löytävät vaivattomasti tiensä maailman elokuvataiteen kaanoniin. Tarkovskin ura ja elokuvien levityspolitiikka avautuvat lähinnä suodattimilla venäläinen kulttuuri, neuvostoideologia ja ideologinen taistelu, jota meillä hieman kapeammassa merkityksessä kutsutaan kylmäksi sodaksi.

Tärkein ase tässä lännen ja idän propagandamittelössä oli kulttuuri. Kommunismin voittoon tähtäävä neuvostoideologia oli määritellyt, millaisin periaattein taidetta oli tuotettava

kansalle ja nimennyt metodin sosialistiseksi realismiksi. Käsitettä hahmotteli alkuun huippusivistynyt yleisnero, ensimmäinen kansansivistyskomissaari Anatoli Lunatšarski, sitten hänen kuoltuaan Caprilta kirjailijaliiton keulakuvaksi pakkosiirretty raihnainen Maksim Gorki. Lopullisen muotoilun runnoivat paperille virkamiehet, suunnilleen näin:

Sosialistinen realismi on neuvostokirjallisuuden ja kirjallisuuskritiikin perusmetodi, joka edellyttää taiteilijalta totuudenmukaista, historiallis-konkreettista todellisuuden esittämistä sen vallankumouksellisen kehityksen mukaisesti. Lisäksi totuudenmukaisuuden ja todellisuuden taiteellisen esittämisen historiallisen konkretian täytyy yhdistyä sosialismin hengessä aatteellisen muokkaamisen ja kasvattamisen tehtävään.

Metodin soveltamisessa tuli noudattaa puoluekantaisuutta, kansantajuisuutta, aatteellisuutta ja konkretiaa. Tästä sitten yritettiin puoluekomiteoiden ja taiteellisten neuvostojen istunnoissa pitää kiinni. Sosialistinen realismi oli kautta neuvostotaiteen historian usein käytetty lyömäase, mutta hyödytön apuväline, josta Tarkovski viis veisasi ja piti taiteellisten ratkaisujen suhteen oman päänsä. Risto Mäenpää opiskeli Moskovan elokuvakoulussa VGIKissä 1970-luvulla ja muistaa kuinka Tarkovskista vaiettiin, mutta ohjaajan syntymäpäivillä oli vieraina korkeissa viroissa toimineita ystäviä. Tarkovski teki elitistisiä elokuvia valtiossa, jossa taide piti suunnata massoille, ja siksi suurin osa hänen töistään leimattiin epäonnistuneiksi ja levitys oli vaatimatonta. Samanaikaisesti elokuvista tuli kulttiklassikkoja ja erinomaisia vientiartikkeleita.

Peili (Zerkalo, 1974) on tekijänsä kaikkein omin teos. Se on monella tapaa hämmästyttävä. Peili oli ensimmäinen Neuvostoliitossa tehty henkilökohtainen elokuva, jossa ohjaaja käytti materiaalina omaa lapsuuttaan ja perhettään, ja syntyi pari vuotta sen jälkeen, kun neuvostoelokuvan tehtävä oli jälleen kerran määritelty NKP:n keskuskomitean toimesta ja mietintö julkaistu kaikelle kansalle Pravdan etusivulla 22.

elokuuta 1972. O merah po dalneišemu razvitiju sovetskoi kinematografii (Neuvostoelokuvan tulevasta kehittämisestä) esitti, että elokuvan tuli kasvattaa ja sivistää neuvostokansaa marxilais-leninistisessä hengessä puolueen tiukan valvonnan alla, kuvata todellisuutta sosialistisen realismin suuntaviivojen mukaisesti ja ehdottomasti välttää kaikkea neuvostoideologian vastaista tai moraalisesti epäilyttävää.

Kaksi Andreita

Se, että Tarkovskista tuli elokuvaohjaaja, oli pitkälti äidin Maria Tarkovskajan ansiota. Lapset harrastivat musiikkia, piirsivät ja maalasivat, kävivät taidenäyttelyissä ja konserteissa. Kotona luettiin paljon. Andrei osasi siteerata pitkiä kappaleita Tolstoin Sotaa ja rauhaa. Myös isän Arseni Tarkovskin runot olivat tuttuja. Moskovassa jonkin matkaa Serpuhovon metroasemalta sijaitsi talo, jonka kahdessa huoneessa asuivat mummo, äiti, Andrei ja sisko Marina. Andrei opiskeli ensin arabiaa, mutta päätyi sitten huonoon seuraan ja äiti lähetti hänet vuodeksi Siperiaan geologisen retkikunnan mukana. Elokuvakoulu VGIKiin Tarkovski pääsi Mihail Rommin oppiin yhtä aikaa Vasili Šukšinin kanssa 1954. Varsin erilaiset kaverukset asuivat jonkin aikaa yhdessä, ja kolmantena kumppanina oli Vladimir Vysotski. 1950-luvun alussa Neuvostoliiton pohjalukemiin painunutta elokuvatuotantoa alettiin kammeta uuteen nousuun. Alalle koulutettiin tekijöitä, tasavaltojen elokuvastudioita elvytettiin ja esitystekniikkaa rakennettiin kerhoille ja kulttuuripalatseihin. 1950-luvun loppuun mennessä elokuvia valmistui vuosittain jo reilut 80 ja huipputuotantolukuihin (noin. 150 elokuvaa/ vuosi) päästiin 1970-luvulla. 1950–60-luku henki aivan uudenlaista vapautta. Sitä ryhdyttiin suitsimaan Brežnevin kaudella, mutta suojasään sukupolvi näki lopulta systeemin romahtamisen.

Elokuvakoulussa Tarkovski tapasi Andrei Kontšalovskin. He tekivät yhdessä käsikirjoituksen Tarkovskin lopputyöhön Katujyrä ja viulu (Katok i skripka, 1960) ja Kontšalovski oli mukana koko prosessin ajan. Tarkovski jopa asui välillä Kontšalovskin luona, tämän vanhempien Sergei Mihalkovin ja Natalja Kontšalovskajan avarassa kerrostaloasunnossa Moskovan keskustassa. Seuraavaksi Andreit saivat tehdäkseen kesken jääneen elokuvan lapsisotilas Ivanista, sillä budjetilla mitä tuotannolla oli vielä käytettävissään. He kirjoittivat parissa viikossa Vladimir Bogomolovin kertomukseen perustuvan käsikirjoituksen uudestaan niin, että merkittävään osaan nousivat Ivanin unet, ja ohjasivat elokuvan Ivanin lapsuus (Ivanovo detstvo, suom. Ei paluuta, 1962). Krediiteissä Kontšalovskia ei mainita kuin roolistaan sotilaana, ja käsikirjoitus on merkitty aikaisemman version kirjoittajien nimiin. Pääosan esitti Kontšalovskin löytö, 16-vuotias Kolja Burljajev, joka oli näytellyt hänen lopputyöelokuvassaan Maltšik i golub (Poika ja kyyhkynen, 1961). Ivanin äitiä esitti Tarkovskin vaimo, ohjaaja Irma Rauš. Lopputuloksena oli Neuvostoliitossa täysin uudenlainen kuvaus sodasta lapsen näkökulmasta. Ivanin lapsuus valittiin Venetsian elokuvajuhlille 1962, ja Tarkovski matkusti Italiaan virallisena festivaalivieraana. Kontšalovskikin lähti Venetsiaan, koska hänen lopputyönsä kilpaili ja palkittiin nuorten sarjassa, ja seurasi kateellisena juhlahumua kun Tarkovski sai Kultaisen leijonan heidän yhteisestä työstään. Kontšalovski muistaa Venetsiasta huumaavan vapauden tunteen. Ehkä ensimmäinen ulkomaanmatka on avain siihen, että molemmat Andreit lähtivät tekemään töitä Eurooppaan, Kontšalovski sittemmin Hollywoodiin asti. Mosfilm palkitsi voitokkaan Tarkovskin asunnolla – perheen 20 neliötä olikin jo käynyt hieman ahtaaksi kun ruokakuntaan oli liittynyt Marinan mies Aleksandr Gordon.

Seuraava Andreiden yhteinen käsikirjoitus käsitteli kuuluisaa ikonimaalaria Andrei Rubljovia, ja projekti mainitaan jo

Andrei Tarkovski Risto Mäenpään haastatellessa häntä Mosfilmin studiolla maaliskuussa 1978 Stalker-elokuvan kuvauskatkolla. Haastattelu tuotti dokumenttielokuvan Neuvostoelokuvan kaksi tekijää. Taiteilijan vastuu. Kuvan otti Velipekka Makkonen.

vuonna 1962 Iskusstvo kino -lehdessä. Aihe osui sikäli huonoon ajankohtaan, että kulttuurinen ja poliittinen suojasää alkoi viiletä ja uskonnonvastaisuus kasvaa. Korkeiden virkamiesten avulla käsikirjoitus saatiin tuotantoon, ja elokuva kuvattiin 1964–65. Tässä vaiheessa Kontšalovski keskittyi jo omiin ohjauksiinsa – yhteistyö Tarkovskin kanssa ei ottanut enää luonnistuakseen. Andrei Rubljov -elokuvassa Tarkovskin vaimo (ja Arseni-pojan äiti) Irma esitti Durotškaa, vammaista naista jota ikonimaalari yrittää suojella. Kuvauksiin tupsahti ohjaajan assistentiksi Larisa Kizilova. Viisi vuotta Tarkovski tasapainoili tilanteessa, jossa kukaan läheisistä ei hyväksynyt Larisaa ja välit vanhempiin ja ystäviin viilenivät. Vuonna 1970 Tarkovski erosi Irmasta ja meni naimisiin Larisan kanssa. Larisa synnytti Andrei nuoremman ja elätteli unelmaa, että jonain päivänä Andrei Suuri tekisi hänestä maailmankuulun tähden. Rooli lääkärin vaimona Peili-elokuvassa jäi kuitenkin ainoaksi. Taiteilija Tarkovskille Larisa ja Larisan äiti olivat välttämätön käytännön apu maailmassa selviytymiseen. Larisalle pettymyksen viimeinen pisara oli, kun ennen miehen turhan varhaista kuolemaa vuonna 1986 maailmaan syntyi yllättäen kolmaskin Andrei Tarkovskin poika.

Sovexportfilm

Jussi Kohonen oli Suomi-Filmin mainospäällikkö, joka teki palveluksia venäläisille ja työskenteli vuodesta 1970 Sovexportfilmin myyntikonttorissa Kosmos-Filmissä. Kohosen mukaan hänen hyvä ystävänsä, lastenkirjailija Sergei Mihalkov kielsi poikaansa Andrei Kontšalovskia ohjaamasta Andrei Rubljov -elokuvaa, koska aihe oli uskonnollinen. Ensimmäinen versio Strasti po Andreju esitettiin elokuva-ammattilaisille, yhteistyökumppaneille ja elokuvia valvovalle komissiolle vuonna 1966, mutta sille ei lopulta annettu esityslupaa. Kohonen

istui katsomassa elokuvan kahden Andrein välissä, piti siitä ja toi kopion henkilökohtaisesti Suomeen. Kopioita lähetettiin myös neuvostotasavaltoihin, mutta pyydettiin takaisin Moskovaan vuodenvaihteessa 1966/67, koska niistä piti poistaa kohtaus, jossa lehmä poltetaan elävältä. Rubljov saatiin Suomeen takaisin, mutta esityslupaa sille ei annettu. Samaan aikaan kiellettiin Kontšalovskin Nuoren naisen onni (Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila, da ne vyšla zamuž, 1967), joka kuvaa elämää kolhoosissa. Kontšalovski keskittyi turvallisiin klassikoihin. Hänet palkittiin Suomessa parhaan ulkomaisen ohjaajan Jussi-palkinnolla vuonna 1973 elokuvista Ensimmäinen opettaja (Pervyi utšitel, 1965), Aateliskoti (Dvorjanskoje gnezdo, 1969) ja Vanja-eno (Djadja Vanja, 1971).

Andrei Rubljov päätyi lopulta Ranskaan erään diplomaatin ja elokuvalevittäjän ostettua sen muiden elokuvien joukossa. Manööveri oli Sovexportfilmin järjestämä ohi Neuvostoliiton poliittisen johdon – tai ainakin pääideologi Mihail Suslovin – ja aiheutti skandaalin. Birgit Beumersin mukaan Cannesissa keväällä 1969 nähty Rubljovin kopio ei tullut Neuvostoliitosta. Rubljov pyöri vuoden verran Pariisissa neljässä elokuvateatterissa ja pääsi lopulta kankaalle Neuvostoliitossakin joulukuussa 1971. Helsingin Capitolissa elokuvaa esitettiin joulukuusta 1972 täysille saleille. Vuonna 1973 Rubljovia esitettiin jo laajalti Euroopassa. Sille teki pian seuraa Stanislaw Lemin kertomukseen perustuva Solaris (1972), josta elokuvajohto oli odottanut Neuvostoliiton voittoisan avaruusteknologian ylistyslaulua, vastaiskua Stanley Kubrickin elokuvalle 2001: avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey, 1968). Lopputulos yllätti: kukaan ei oikein ymmärtänyt, miksi avaruusasemalla pitää vaellella ilman housuja ja muutenkin elokuva oli kummallinen ja pullollaan kristillisyyden merkkejä. 32 kohtaa oli muutettava tai poistettava ennen kuin se voitiin hyväksyä. Yhtäkkiä pattitilanne laukesi, kun elokuvaministeri Aleksei Romanov ilmoitti, että Solaris saakin aivan

sellaisenaan edustaa Neuvostoliittoa Cannesissa.

Jussi Kohonen oli vakuuttunut siitä, ettei Tarkovski olisi päässyt kovinkaan pitkälle ilman Sergei Mihalkovin apua. Jossain vaiheessa Tarkovski ilmeisesti pyristeli irti Mihalkovin vaikutusvallasta, ehkä samaan aikaan kun välit Andrei Kontšalovskin kanssa viilenivät. Solariksen käsikirjoittaja Friedrich Gorenstein oli erityinen Mihalkovin suosikki. Yksi mahdollinen vaikutusvaltainen takapiru oli Sergei Bondartšuk, Nataljan isä. Solaris palkittiin Cannes´ssa tuomariston erikoispalkinnolla, minkä jälkeen elokuva olikin yllättäen mahdollista arvioida kotimaassa ensiluokkaiseksi, joten työryhmä sai myös ensiluokkaiset palkkiot. Koska Solaris menestyi (ja niitti Andrei Rubljovin rinnalla mainetta länsimaissa, mikä oli Sovexportfilmin kannalta erinomaista), Peilin tekeminen tuli mahdolliseksi. Elokuussa 1972 valtiollisen Goskinon johtoon astui Filipp Jermaš. Peilille heltisi tuotantolupa huhtikuussa 1973 – jopa sellaisessa muodossa, että Tarkovskin sallittiin muuttaa käsikirjoitusta tarpeen mukaan.

Ihme tapahtuu

Elokuva, josta lopulta tuli Peili, oli tekeillä yli kymmenen vuotta. Valmiiseen elokuvaan päätyi kohtauksia, jotka Tarkovski Kontšalovskin mukaan kirjoitti parissa tunnissa 1960-luvun alussa. Sotakouluttaja-kohtaus oli näitä ensimmäisiä tekstejä, ja lopullisen elokuvan Tarkovski rakensi leikkausvaiheessa juuri sen ympärille. Jukuripää Asafjev on sotaorpo, joka on selviytynyt Leningradin piirityksestä. Peili-elokuvan huippukohdassa Asafjev nousee ristiriitaiseksi pyhimykseksi, jonka kautta avautuu sukupolvien ketju, jossa aika ja paikka menettävät merkityksensä, jossa isän ja pojan, äidin ja vaimon kohtalo on aina sama. Aina tulee sota, aina sotimassa on esi-isä, isä tai pojanpoika. Aina miehellä ja naisella on vaikeaa,

aina vaimo muistuttaa äitiä, aina poika jää ilman isää. Kuvauksiin käytettiin kaikki aika, mikä tarvittiin. Tarkovski työskenteli intuition varassa ja muutti kohtauksia jos siltä tuntui. Näyttelijät eivät tienneet miten heidän hahmoilleen käy, eikä Tarkovski tiennyt, millainen elokuvasta lopulta tulee. Kohtaukset ovat yhden ihmisen päässä liikkuvia muistikuvia ja ajatuksia, jotka sekoittuvat kuviteltuihin tai todellisiin tapahtumiin. Katsoja ei tiedä, mistä milloinkin on kysymys, mihin aikaan tai paikkaan on tultu, kuka tämä ihminen on tai ketä hän nyt edustaa. Yksi elokuvan teema on tunnistaminen tai tunnistamattomuus, joka toteutuu jokaisessa kohtauksessa. Edes vanha äiti (jota esittää Tarkovskin oma äiti Maria) ei tunnista omaa lapsenlastaan. Arvoitukseksi jää miksei tunnista – luuleeko hän joutuneensa väärään aikaan kun poika on täsmälleen saman näköinen kuin hänen oma poikansa 30 vuotta aikaisemmin (ja elokuvassa sama poika), vai meneekö hän jostain muusta syystä niin hämilleen ettei pysty astumaan sisään asuntoon. Tätä ei Tarkovski itsekään osannut selittää, kohtaus vain tuntui hänestä oikealta. Elokuvaa leikattiin uudestaan ja uudestaan, ja loppuvaiheessa lisättiin Margarita Terehovan kakkosrooli kertojan vaimona, jolloin henkilöiden ja tapahtumien kerroksellisuus ja kertautuvuus kasvoi entisestään. Viimeinen lisäys oli kohtaus, jossa kertoja kuolee. Peili on monisyinen kuvaus taiteilijan luovasta prosessista, sen voi katsoa lukemattomia kertoja ja aina nähdä uusia asioita tai eri puolia tai vivahteita kuin on aikaisemmin havainnut. Joillekin Peili on käsittämätön tekotaiteellinen sekasotku, joillekin se on polku omaan lapsuuteen; se voi myös olla mitä tahansa siltä väliltä. Peilin tapahtumien pukeminen sanoiksi on erittäin vaikeaa tai jopa mahdotonta. Ei ole olemassa mitään oikeaa tapaa katsoa Peiliä, täytyy vain hyväksyä, että se heijastaa sitä mitä katsojan omassa päässä liikkuu, missä elämäntilanteessa hän on, millainen on hänen maailmansa.

Parikymmentä leikkausprosessia läpikäynyt materiaali

loksahti lopulta oikeaan muotoon, ja näytettiin Jermašille. Tämä oli paikalla olleiden mukaan järkyttynyt ja kielsi elokuvan esittämisen täysin käsittämättömänä, epäonnistuneena tekeleenä. Jälkeenpäin Jermaš kirjoitti itse samasta tilanteesta, että hänen eteensä levittäytyi uskomattoman upea, totuuden paljastava mestariteos. Selitys kahtalaiselle tulkinnalle on, että Jermaš huomasi olevansa Goskinon johtajana hyvin vaikeassa tilanteessa: Peili oli tehty Neuvostoliitossa Goskinon siunauksella, muttei parhain päin tulkittunakaan noudattanut sitä linjaa, mitä neuvostoelokuvalta edellytettiin. Mosfilmin taiteellisessa neuvostossa meuhkattiin, ettei elokuvassa tarvita enkeleitä, palavia pensaita eikä Bachin musiikkia, joka ei kuulosta neuvostoliittolaiselta.

Ranskalaiset olisivat halunneet Peilin Cannesiin jo keväällä 1974. Seuraavanakaan vuonna se ei onnistunut: oli sodan päättymisen juhlavuosi, ja Neuvostoliitto lähetti festivaaliedustajakseen Cannesiin laahustavan suurtuotannon He taistelivat synnyinmaansa puolesta (Oni sražalis za Rodinu, 1975). Eihän se nyt olisi käynyt laatuun, että juuri tuolloin olisi nähty Tarkovskin tulkinta, jossa puna-armeija marssii rääsyissään viimeisillä voimillaan kohti ratkaisevaa taistelua. Vuonna 1976 Cannesissa ei nähty yhtään neuvostoelokuvaa: Maurice Bessy oli kerta kaikkiaan kyllästynyt venäläisiin ja Peilin panttaamiseen.

Reaalisosialismia

Peili päästettiin keväällä 1975 Neuvostoliitossa rajoitettuun levitykseen – kopiomäärä oli noin 80. (Pienin mahdollinen kopiomäärä oli yksi per tasavalta.) Moskovassa Peiliä esitettiin yhdessä keskustan pienessä teatterissa ja yhdessä laitakaupungin teatterissa, myöhemmin kaupunkiin saatiin kolmaskin kopio. Risto Mäenpää huomautti, että laitakaupungilla

esittäminen oli varsin toimiva keino rajoittaa elokuvan näkemistä – miksi kukaan matkustaisi kaksi tuntia elokuvan takia. Mutta Peili oli se elokuva joka piti nähdä, jonka lippuja jonotettiin, josta keskusteltiin kiihkeästi, tuntikausia. Muutaman viikon ajan kolme elokuvateatteria järjesti Peilistä vielä lisänäytöksiäkin ja salit täyttyivät yhtä lailla kahdeksalta aamulla kuin puolilta öin. Uutisia Tarkovskin uudesta elokuvasta alkoi tihkua Suomeenkin. Elokuvalehti Iskusstvo kinossa (3/1975) julkaistiin keskustelu, jossa tunnetut ohjaajat ja käsikirjoittajat puhuivat neljästä uudesta nykyaikaa kuvaavasta elokuvasta. Kahta ”onnistunutta” edustivat teräksentuotantokuvaus Samyi zharki mesjats (”Kuumin kuukausi”, 1974, ohj. Juli Karasik) ja hieman kokeellisempi, nykysilmin varsin erikoiselta näyttävä Kontšalovskin ohjaus Balladi rakastavaisista (Romans o vljubljonnyh, 1974), joka myöhemmin sai liikanimen ”Cherbourgin tankit”. Kontšalovski oli myös mukana keskustelussa! Kahta halutusta linjasta poikkeavaa elokuvaa edustivat Peili ja Andrei Smirnovin Syksy (Osen, 1974), joiden kohdalla keskustelun sävy oli melko tuomitseva. Tarkovski itse oli erittäin pettynyt juuri tähän muilta ohjaajilta saamaansa palautteeseen. Jermaš oli keskustelun ja sen julkaisemisen takana, koska oli ovelasti suunnitellut, että kun myönnetään julkisesti Peilin ja Syksyn ”virheet”, niitä ei tarvitse laittaa hyllylle. Näin vältyttiin myös siltä skandaalilta, että Tarkovskia jälleen ylistettäisiin lännessä jonkin salakuljetetun kopion ansiosta, vaikka elokuva oli kotimaassa kielletty. Toisaalta elokuvan rajoitettu levitys teki siitä lännessä halutun: taas saatiin todistaa, ettei neuvostohallinto arvostanut parhaita taiteilijoitaan.

Kakkoskategorian neuvostoelokuvia ei nähty Moskovan elokuvajuhlilla. Kaarle Stewen oli paikalla Yleisradion edustajana kesällä 1975, kun hänet kutsuttiin Peilin yksityiseen, tulkattuun näytäntöön. Esityksen jälkeen Steweniä pyydettiin vastaamaan kysymyksiin. Hän piti elokuvasta ja yritti vastailla

mahdollisimman ”oikein”. Samalla festivaalilla Tonino Guerra vaati saada nähdä Peilin. Länteen se myytiin vasta 1977. Tarkovski oli itse paikalla maailmanensi-illassa Pariisissa tammikuussa 1978 ja vaikuttunut siitä, miten hyvin elokuva otettiin vastaan. Suomessa ensi-ilta oli huhtikuussa 1978. Jussi Kohonen muisteli, kuinka hän esitti Peilin aikaisemmin, vielä ilman tekstejä Neuvostoliiton suurlähetystössä ja joku katsojista tivasi, mistä hän oikein on kaivanut tämän kauhean elokuvan, jota ei kyllä pitäisi lainkaan esittää Suomessa. Kohonen ei erityisesti olisi välittänyt ottaa Peiliä levitykseen, koska Moskovan elokuvateatterien johtajat olivat valittaneet, että se on yksinkertaisesti huono. Miksi Kohonen sitten toi elokuvan Suomeen? Koska ”Andron” pyysi. Vuonna 2002 ”Andron” Kontšalovski kirjoitti: Outoa, että näen unta Andreista useammin kuin kenestäkään muusta. Minä keskustelen hänen kanssaan unessa, kerran jopa lensimme asunnossa. Minusta se on hämmästyttävää. Edes äidistäni en uneksi niin paljon. Ilmeisesti jokin asia minun elämässäni on sidoksissa häneen.

Filipp Jermašia on syytetty Tarkovskin uran jarruttamisesta, mutta pikemminkin häntä tulisi osaltaan kiittää siitä, että Tarkovski sai työskennellä ja Neuvostoliitossa valmistuneet elokuvat nähtiin kotimaassa valkokankaalla ja myytiin länsimaihin. Tarkovski ei koskaan ymmärtänyt miksi Jermaš ja muut neuvostobyrokraatit toimivat kuten toimivat. Jermaš taas ymmärsi sekä Tarkovskin arvon taiteilijana että hänen elokuviensa potentiaalin ulkomailla. Paatuneena virkamiehenä hän ei kuitenkaan kyennyt näkemään, kuinka paljon kielteinen kritiikki ja epävarmuus omasta asemasta söi Tarkovskia. Vuonna 1989 Jermaš julkaisi tunteikkaan kirjoituksen Hän oli taiteilija, jossa selitti suhdettaan Tarkovskiin ja tunnusti: ”Jos olisin silloin ymmärtänyt Andrein henkisen ahdingon, olisin ehkä tehnyt jotain toisin – ja jättänyt jotain tekemättä.” Jermaš lainaa Aleksandr Blokia: Usein huomaamme liian myöhään, että ihmeellinen oli siinä, vieressä.

Stalker-elokuvassa (1979) päähenkilön vaimon yllä nähty kelsiturkki on esillä Moskovan Muzei kinossa. Yhden elokuvahistorian upeimmista monologeista esittää Alisa Freindlih. Kuva: Mia Öhman.

14 Tohtori Živagon sielu

Mia Öhman

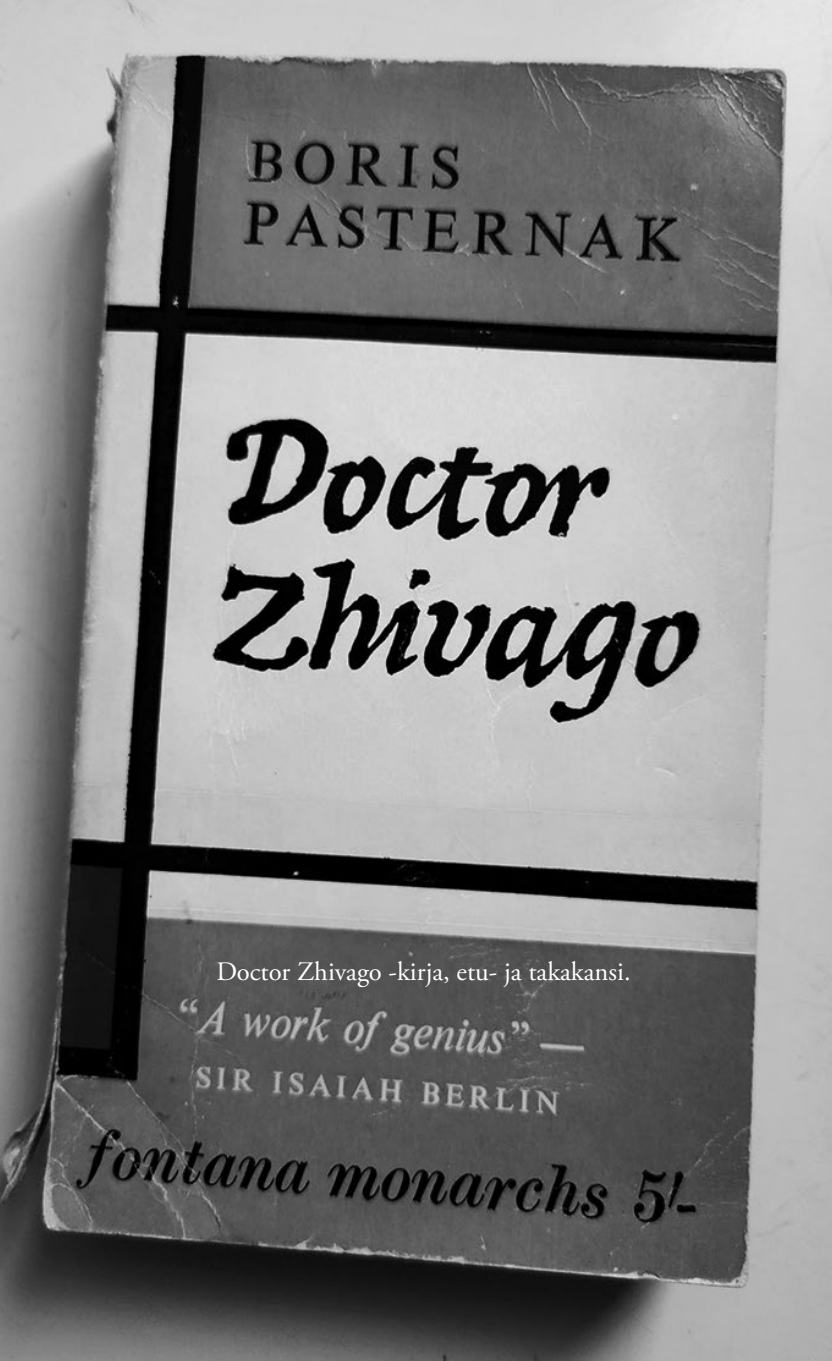
Mitä yhteistä on Andrei Tarkovskin elokuvalla Peili (1974) ja David Leanin elokuvalla Tohtori Živago (1965)? Mmmmm. Ainakin molemmat tapahtuvat Venäjällä tai Neuvostoliitossa ja luokitellaan elokuvaksi. Mitä yhteistä on sitten Boris Pasternakin romaanilla Tohtori Živago ja David Leanin samannimisellä elokuvalla? Öööö… henkilöiden ja paikkojen nimet? Entä mitä yhteistä on Andrei Tarkovskin Peilillä ja Boris Pasternakin romaanilla Tohtori Živago? Paljon. Peili on Pasternakin romaani elokuvana.

En väitä, että Peilissä kerrottaisiin vallankumouksesta ja

Živagon ja Laran rakkaudesta. Mutta kuten Tohtori Živago -romaanissa, Peilissä käsitellään venäläisen taiteilijan yksityistä maailmaa, jossa on kouriintuntuvasti läsnä maan historia ja ympäröivä todellisuus. Živago on lääkäri, mutta hän on myös – ja ennen kaikkea – runoilija. Se, mitä Živago vuosien saatossa näkee ja kokee, muodostaa rönsyilevän ja pursuavan romaanin punaisen langan, ja loppukaneettina lukija saa tutustua tämän elämän eläneen runoilijan, Juri Živagon, tuotantoon. Tohtori Živago on runoutta romaanin muodossa, Peili on runoutta elokuvana. Juuret ovat samat, tekijöiden kulttuuritausta samankaltainen, ja molemmissa teoksissa omanlaisensa runollinen ilmaisu kumpuaa musiikista, filosofiasta ja kirjallisuudesta.

Tohtori Živago on Boris Pasternakin ainoa romaani. Ensimmäiset runonsa Pasternak julkaisi vuonna 1913. Äiti Rozalia oli urastaan luopunut konserttipianisti, isä Leonid toimi Moskovan taidekoulun professorina. Pasternakit joutuivat muuttamaan Eurooppaan vallankumouksen myötä, mutta Boris oli tuolloin jo arvostettu runoilija ja jäi kotimaahan. Vanha sivistys yritettiin kitkeä juurineen pois uudesta neuvostokulttuurista, mutta runoutta kansa rakasti. Lausuntailtoja on verrattu rock-konsertteihin: jos Pasternak piti esiintyessään hetken tauon, yleisö mylvi kuorossa seuraavat rivit. Pasternak oli kuitenkin vakuuttunut siitä, että hänen täytyy vielä kirjoittaa romaani vallankumouksesta ja sen vaikutuksesta kansaan ja maahan.

Sysäyksen Tohtori Živagon kirjoittamiseen antoi rakkaus yli kaksikymmentä vuotta nuorempaan Olga Ivinskajaan. Pasternak oli naimisissa, mutta järjestyksessä toinen puoliso Zinaida (jonka Pasternak oli aikanaan vakuuttanut rakkaudestaan juomalla pullollisen jodia) oli siinä vaiheessa yhteiselämää lähinnä taloudenhoitaja laajoilla valtuuksilla. Olgalla oli kaksi lasta entisistä liitoistaan. Zinaida sai tietää suhteesta ja julisti sen päättyneeksi, koska vähät rakkaudesta, mutta hän



Doctor Zhivago -kirja, etu- ja takakansi.

Suppressed in Russia . . . acclaimed as a masterpiece throughout the free world

"Doctor Zhivago will, I believe, come to stand as one of the great events in man's literary and moral history."
Edmund Wilson, New Yorker

"An accession to that small group of novels by which all others are ultimately judged."
Frank Kermode, Spectator

"The first work of genius to come out of Russia since the revolution."
V. S. Pritchett, New Statesman

"One of the most profound descriptions of love in the whole range of modern literature."
Stuart Hampshire, Encounter

fontana monarchs

ei suostunut perheensä hajottamiseen. Perhe Pasternak – Boris, Zinaida, heidän yhteinen lapsensa ja kaksi lasta Zinaidan entisestä liitosta – asui Peredelkinossa. Olga vuokrasi itselleen huoneen läheisestä talosta. Rakkaus kesti, vaikka/ koska Olga kärsi suhteen takia monen vuoden tuomion työleirillä.

Andrei Tarkovskin isä, runoilija Arseni Tarkovski, vietti kesiä ja välillä asuikin Peredelkinossa. Sodan aikana siellä asuivat myös Arsenin lapset. Kylä rakennettiin 1930-luvulla kirjailijoiden käyttöön parinkymmenen kilometrin päähän Moskovasta. Asukkaita valvottiin, ja kuka milloinkin haettiin kuulusteltavaksi tai teloitettavaksi. Boris Pasternak ja Arseni Tarkovski käänsivät mm. gruusialaista runoutta ja molempien kohtalo liittyy gruusialaiseen Josif Staliniin: Pasternakia taikauskoinen Stalin piti maagisena ”mestarina”, johon hän ei halunnut kajota, Arseni Tarkovskin kerrotaan kääntäneen Stalinin runoja ja välttyneen siksi kurinpitotoimilta. Arsenin ensimmäinen oma runokokoelma julkaistiin vasta 1962. Tuskin yhdelläkään runoilijalla Stalinin aikana tai sen jälkeenkään oli varmuutta siitä, että juuri hän saa elää ja työskennellä rauhassa.

Pasternak kirjoitti Tohtori Živagoa kymmenen vuotta. Arseni Tarkovski luki Pasternakin käsikirjoituksen tämän pyynnöstä ja antoi palautetta: ”Kaikkein parasta tässä romaanissa ovat runot.” Pasternak hermostui. Hän oli yrittänyt kirjoittaa hyvin yksinkertaista tekstiä, jota kuka tahansa pystyisi lukemaan ja ymmärtämään. Kääntäjät ovat tuskitelleet sitä, miten tekstin poljento on alkukielellä tietynlainen eri luvuissa, ja vaikuttaa näin osaltaan tulkintaan, mutta tätä vaikutelmaa ei ole mahdollista siirtää toiselle kielelle. Tarinan uskomattomat yhteensattumat herättävät vuoroin kauhua, vuoroin hilpeyttä, mutta tyyli on suoraan alun perin jatkokertomuksina julkaistusta kirjallisuudesta: Dostojevski tai Dickens saattaa hetkittäin tuoda mieleen saippuasarjan.

Kun Pasternak tarjosi Tohtori Živagoa julkaistavaksi,

asiasta kuuli italialainen Sergio D´Angelo, joka työskenteli Radio Moskovassa ja oli luvannut etsiä käsikirjoituksia milanolaiselle kustantajalle Giangiacomo Feltrinellille. D´Angelo meni käymään Peredelkinossa toukokuussa 1956 ja tarjoutui toimittamaan Pasternakin käsikirjoituksen Italiaan. Pasternakille oli siinä vaiheessa jo selvää, ettei kirjaa julkaista Neuvostoliitossa, joten hän antoi käsikirjoituskopion italialaiselle saatesanoin: ”Tämä on Tohtori Živago. Matkatkoon se maailman ympäri.” Feltrinelli julkaisi romaanin italiaksi vuonna 1957. Käännöksiä muille kielille alkoi ilmestyä heti, ja vuonna 1958 Pasternakille myönnettiin Nobelin kirjallisuuspalkinto. Koska Tohtori Živago oli julistettu neuvostovastaiseksi, Pasternak erotettiin kirjailijaliitosta ja olisi saanut puoluejohdon mielestä jäädä länteen, jos olisi mennyt vastaanottamaan palkinnon. CIA näki kirjan propagandamahdollisuudet ja teetti ensimmäiset venäjänkieliset painokset. Venäjänkielisen Tohtori Živagon myös Andrei Tarkovski sai lahjaksi matkallaan Yhdysvaltoihin vuonna 1962.

Živago valkokankaalla

Brittiohjaaja David Lean (Lyhyt onni 1945, Kwai-joen silta 1957, Arabian Lawrence 1962) piti Pasternakin romaania parhaana koskaan lukemanaan, ja tarinan siirtäminen valkokankaalle tuntui houkuttelevalta. Suuren tuotannon mahdollisti sopimus Metro-Goldwyn-Mayerin kanssa. Käsikirjoittaja Robert Bolt luki uudestaan venäläisiä klassikoita, tutki historiaa ja suunnitteli, että elokuvasta tulee poliittinen draama. David Lean tyrmäsi ehdotuksen; painopisteen oli oltava rakkaustarinassa. Koska kyseessä oli suuren budjetin ja toivon mukaan myös suuren yleisön elokuva, tarinasta keskityttiin tekemään selkeä ja henkilöhahmoista uskottavat. Käsikirjoitusta työstettiin vuoden päivät, eikä työ sujunut ongelmitta:

JULIE CH

Länsimainen näkemys Larasta. Julie Christie.

kun kertomuksesta yritettiin irrottaa Laran ja Živagon tarina, siihen jäi melkoisia aukkoja. Bolt kirjoitti Leanille: ”I´ve never done anything so difficult. That bugger Pasternak! It´s like trying to straighten cobwebs!” (Brownlow: David Lean, A Biography, s. 505).

Jotta tarina olisi pysynyt ymmärrettävänä, tarvittiin kertoja. Romaanissa on Živagon velipuoli, salaperäinen Jevgraf, joka aina hetkittäin ilmaantuu auttamaan vaikeassa tilanteessa. Päätettiin, että elokuvassa Jevgraf aloittaa ja lopettaa tarinan, taustoittaa hetkittäin tapahtumia ja osallistuu, kuten romaanissakin, ainakin kerran ratkaisevasti niiden kulkuun. Kertojan myötä Živagon rooli pieneni. Lean näki ongelmallisena myös sen, ettei Živago ole sankari, vaan ajautuu tilanteesta toiseen kuin kuka tahansa vallankumouksen pyörteissä. Aina kun hänen pitäisi tehdä jonkinlainen ratkaisu, kohtalo puuttuu peliin. Ainoa Živagon sankarilliseksi ajateltavissa oleva teko oli runojen kirjoittaminen, ja sekin saattoi suuren yleisön mielestä olla jonninjoutavaa puuhastelua.

Runojen synty sijoitettiin Varykinon taikatalveen, kruunuksi rakastavaisten tarinalle. Lean pelkäsi yleisön tulkitsevan Živagon ja Laran datšalle pakenemisen täydeksi vastuuttomuudeksi ja halusi painottaa sitä, kuinka kypsistä ja erityislaatuisista ihmisistä oli kyse, ja kuinka heidän intohimonsa synnytti Živagon runot. Jevgraf toisteleekin elokuvan lopussa, kuinka todella paljon ihmisiä tuli Živagon hautajaisiin, kuinka todella erityislaatuisia runoilijat ovat, kuinka Laran ja Živagon rakkaustarina todella on vailla vertaansa ja kuinka venäläiset todellakin arvostavat runoilijoitaan. Elokuvan aikana ei kuitenkaan kuulla yhtään Živagon runoa. Todistuskappaleena runoista on kirja ”Lara”, jota Jevgraf esittelee prologissa/epilogissa. Kirjan paksuuden perusteella runoja olisi enemmänkin kuin ne 25, jotka muodostavat Pasternakin romaanin viimeisen luvun.

Käsikirjoittaja Boltin ensimmäisiä visioita elokuvasta oli

keltaisten narsissien meri, jonka keskellä mies, Živago, seisoisi hyvin pienenä. Sitten nähtäisiin miehen silmin kukat, koivunlehdet, valkoiset oksat, aivan kuin hän juoksisi ympyrää, humaltuneena. Sitten paluu rikkinäisten saappaiden kautta ylös, kasvoihin: Živago olisi edelleen samassa asennossa, mutta äskeisen kuvan hän olisi nähnyt runoilijan mielessään. Kohtaus on elokuvassa hieman muokattuna: Živago katsoo ulos mökin jäisestä ikkunasta ja vaimo ehdottaa, että hän menisi käymään läheisessä kylässä, jossa on kirjasto. Živago tajuaa, että hänellä on tilaisuus tavata Lara. Äkkiä hän seisoo narsissien keskellä, musiikki soi (italialais/kreikkalaistyyppinen Laran teema, balalaikalla soitettuna), ja seuraavaksi leikataan keltaisessa valossa kylpeviin Laran kasvoihin; Živago seisoo kirjastossa Laran edessä. Aikaisempi keltaiset kukat Laraan liittävä kohtaus on sotasairaalana toimineessa talossa, josta Lara lähtee ja Živago jää kaipaamaan. Pöydällä on suuri maljakollinen auringonkukkia, joista varisee terälehtiä, kuin kukat itkisivät ikäväänsä. Elokuvan hieno, tavallaan Pasternakille uskollinen oivallus on myös kohtaus, jossa vielä toisilleen tuntemattomat Lara ja Živago ohittavat toisensa ahtaassa raitiovaunussa ja samalla hetkellä ajolanka iskee kipinää.

Elokuva on lopulta hieman ontuva, lähellä epäuskottavaa kulkeva tarina, jonka aristokraattisen oloinen päähenkilö tuijottelee häkeltyneenä milloin lähelle, milloin kauemmas. Joukkokohtaukset ovat vaikuttavia, eikä yhdestäkään kuvasta jää epäselväksi, mitä siinä tapahtuu. Kertomuksesta on vedetty mutkat suoriksi, kuten tietysti romaanin elokuvaversiossa perinteisesti pitääkin, ja häivytetty koko liuta tapahtumia ja henkilöhistorioita ja siinä sivussa traaginen syvyys ja ajallinen ulottuvuus. Henkilöt ovat venäläisiksi oudon pidättyväisiä ja haukottelevat (!) kuunnellessaan Rahmaninovia. Piristävä, tai vaihtoehtoisesti rasittava poikkeus on Klaus Kinskin urakoima ärhäkkä sivurooli junassa matkalla Uralille. Yllättäen koko shown varastaa Rod Steigerin likimain täydellinen

Omar Sharifin Živago juoksee raitiovaunun perässä.

tulkinta tarinan konnasta Komarovskista: tämä tilanteen kuin tilanteen hallitseva ja kaikki keinot käyttävä selviytyjä on parhaimmillaankin kömpelö törkimys, mutta vikoineen ja haluineen täysin ymmärrettävä ja siksi perin pohjin inhimillinen. Steigerin työskentelyssä on samaa omanarvontuntoa kuin Matti Onnismaalla – ei ole ohjaajasta kiinni, uskooko katsoja roolihenkilöön.

New York Timesin Moskovan toimiston päällikkönä vuodet 1971–1974 toiminut Hedrick Smith tutustui Pasternakin poikaan Ženjaan (oik. Jevgeni, kirjailijan ensimmäisestä avioliitosta) ja tämän perheeseen, ja järjesti heille suurlähetystön avulla Neuvostoliitossa kielletyn Tohtori Živago -elokuvan esityksen. Pasternakien asuntoon kokoontui joukko sukulaisia ja ystäviä. Elokuvan nähtyään katsojat olivat pettyneitä sen henkilötulkintojen pinnallisuuteen. Pasternakin pojan mielestä elokuva oli kuitenkin pohjimmiltaan uskollinen romaanille ja tavoitti sen romanttisen hengen. Smith kuvailee tilannetta, kun venäläisten raikuva nauru täytti olohuoneen Tonjan saapuessa Pariisista junalla Moskovan asemalle:

[---] ilmeisesti näyttelijöillä ja ohjaajalla ei ole ollut aavistustakaan siitä ylipursuavasta tunteikkaasta vuodatuksesta, jota venäläiset harrastavat kohdatessaan tai erotessaan rautatieasemilla. He kietovat toisensa loputtomiin halauksiin ja syleilyihin ja suutelevat lämpimästi molemmille poskille, kolmesti molemmille, eivätkä he vain suipista suutaan ilmaan, vaan suutelevat lujasti ja tukevasti, usein suoraan suulle, eikä tämä tapahdu vain miesten ja naisten välillä tai kahden naisen kesken, sen tekevät yhtä hyvin miehet keskenään. Länsimaalaisilla oli tapana pitää tätä Nikita Hruštšovin omituisuutena: hänethän tunnettiin karhunsyleilyistään maastopukuisen ja parrakkaan Fidel Castron kanssa. Mutta se on venäläisten tapa. [---] Tuoniltainen elokuvaversio oli niin kesy ja luonnoton, että venäläiset nauraa höröttelivät sille vielä filmin päätyttyäkin. [---] (Smith: Venäläiset amerikkalaisen silmin, s. 127.)

Ensimmäinen adaptaatio Pasternakin romaanista esitettiin tiettävästi Brasilian televisiossa jo vuonna 1959. Brittikäsikirjoittaja Andrew Davies sovitti romaanista kaksiosaisen, vuonna 2002 valmistuneen yhteistuotantominisarjan. Venäläinen Pasternakin romaania runoineen kaikkineen jopa laajentava 11-osainen tv-sarja valmistui 2005. Siinä pahis-Komarovskia esittää Oleg Jankovski ja musiikin on säveltänyt Eduard Artemjev – molemmat tuttuja Tarkovskin elokuvasta Peili.

Runoilijan veri

Chris Markerin elokuvassa One Day in the Life of Andrei Arsenevich (2000) kerrotaan spiritistisestä istunnosta (1973), jossa Andrei Tarkovski sai yhteyden Boris Pasternakiin. Pasternak sanoi: ”Sinä teet seitsemän elokuvaa.” Tarkovski ihmetteli, vainko seitsemän, mutta Pasternak lohdutti: ”Mutta ne ovat kaikki hyviä.” Tarkovskin Andrei Rubljov -elokuvaa (1966/1971) ei päästetty levitykseen ja syytettiin pahimmillaan neuvostovastaiseksi, aivan kuten Tohtori Živago -romaania oli syytetty vähän aikaisemmin. Molemmissa teoksissa on keskeisenä teemana se, miten taiteilijan elämä on sidoksissa hänen tuotantoonsa. Mielenkiintoinen on myös Tarkovskin ja hänen toisen vaimonsa Larisan ensikohtaaminen vuonna 1965: Larisan mukaan ”serdtse upalo”, molemmat tunsivat sydämessään, että tässä on se oikea. Enteisiin uskonutta Tarkovskia on varmasti hämmentänyt nimi: Larisa, Lara – sama kuin Živagon rakastetulla! Nuoremman(kin) Tarkovskin naisja perhesuhteet olivat yhtä sekavat kuin Pasternakin: Larisalla oli mies ja tytär, samoin Tarkovski oli naimisissa Irma Raušin kanssa ja pienen Arseni-pojan isä. Irma näytteli Andrei Rubljov -elokuvassa, Larisa oli kuvausryhmässä. Vuonna 1970 Andrei erosi Irmasta ja meni naimisiin Larisan kanssa. Samana vuonna Larisa synnytti Andrei juniorin. Tarkovskin

suhteet työllistivät Larisaa muun huolehtimisen ohella. Kuin vaimon kiusaksi, vähän ennen ohjaajan varhaista kuolemaa hänelle ehti syntyä kolmaskin poika, Alexander.

Omaelämäkerrallisen Peili -elokuvan ensimmäisistä kohtausversioista kului yli kymmenen vuotta teoksen valmistumiseen. Tarkovski sai tuotantoluvan keväällä 1973, mutta käsikirjoitus eli voimakkaasti kuvausvaiheessa ja elokuva syntyi työllä ja tuskalla vasta leikkauspöydässä. Peili on Tarkovskin vanhempien tarina, joka laajenee seuraavaan sukupolveen. Arseni Tarkovski ja Maria Višnjakova opiskelivat molemmat kirjallisuutta Moskovassa 1920-luvulla. 1928 he menivät naimisiin. Andrei syntyi 1932, sisko Marina 1934. Vuonna 1935 Arseni lähti – uusi elämä vaippojen keskellä oli yksinkertaisesti liikaa. Mariasta ei tullut runoilijaa; hän tuhosi omat säkeensä, ei koskaan mennyt uudestaan naimisiin ja piti huolta, että lapset saivat syödäkseen ja tunsivat kirjallisuuden klassikoiden lisäksi myös isän runot. Tohtori Živagossa perhe-elämää vaikeuttaa sota ja vallankumous, joka riistää porvaristolta aikaisemman aseman ja omaisuuden ja pakottaa siirtymään pois Moskovasta. Peilissä sota vie isän ja kodin kaupungissa. Peilin äiti ja Živagon vaimo Tonja edustavat samaa kaiken perheensä tähden uhraavaa naistyyppiä.

Arseni Tarkovski lukee runojaan ja esittää ääninauhalla Margarita Terehovan kanssa kohtauksen, jossa äiti leijuu sängyn yläpuolella. Kuvissa Arsenia esittää Oleg Jankovski. Andrei kidutti isäänsä äänityskopissa useaan otteeseen saadakseen lähes kymmenestä runosta taltioitua juuri oikeanlaisen tulkinnan. Lopulliseen elokuvaan äänityksistä jäi neljä, joista ehkä vaikuttavimpana Elämä, elämä; sen Arsenin pauhaava ääni lukee samalla kun uupuneet sotajoukot ponnistelevat toisessa maailmansodassa liejuisen Sivaš -järven yli ja Leningradin piirityksestä selviytynyt orpo Asafjev näyttäytyy pyhimyksenä. Myös Andrein äiti Maria esiintyy elokuvassa. Peilin kertojaminä on elokuvaohjaaja, jota emme näe. Hän samastaa

itsensä isään ja entisen vaimonsa äitiin, ja myötäelää vanhempiensa kohtalon: kahden ihmisen välinen vahva henkinen ja fyysinen side hajoaa arkisiin erimielisyyksiin ja hankaluuksien sietämiseen. Samalla kertautuu sukupolvelta toiselle periytyvä syyllisyys siitä, että eläminen kaikkein rakkaimpien ja läheisimpien ihmisten kanssa on mahdotonta. Näemme kertojan silmin hänen tietoisuutensa uudestaan muodostamia kuvia ja kuvitelmia omasta ja perheen menneisyydestä. Kuvat limittyvät todellisiin historiallisiin tapahtumiin ja elokuvan nykyhetkeen. Aina ei ole varmaa, mikä on totta ja mikä kuvitelmaa, ja lopulta loikkivat assosiaatiot ja outoudet saavat selityksen siitä, että kertoja on lähestymässä kuolemaa. Kerrontatapa on poeettista elokuvaa Tarkovskin tyyliin: mikään ei ole mukana sattumalta tai luomassa taiteellista vaikutelmaa – kaikki on harkittua tai ainakin intuition sanelemaa. Peili on kertoja-taiteilijan viimeinen luova prosessi, yritys tehdä elokuva omasta elämästä, joka lukemattomin sitein kytkeytyy maan ja kansan historiaan ja sukupolvien ketjuun.

Peili -elokuvassa Tarkovski loi oman elokuvakielensä. Samalla tavalla kuin Živago kokee luonnonilmiöt osana omaa tarinaansa, myös Peilissä luonto elää. Lara on lähtenyt, Živago kaipaa häntä, kuulee koputuksen keskellä yötä ja on varma, että Lara on tullut takaisin. Koputus on kuitenkin vain oksa, joka hakkaa ikkunaruutua tuulen puhaltaessa. Peilin kertoja näkee kerta toisensa jälkeen itsensä lapsena, tuulessa kumartavat pensaat, heiluvat verhot, pöydältä putoavat tavarat. Tuuli on kaipaus ja kuiskaus vielä tuntemattomasta tulevaisuudesta.

Heti alkutekstien jälkeen nähdään kohtaus, jota Torben Grodal on kuvaillut ”kohtaukseksi, jossa ei tapahdu oikeastaan mitään”; nuori nainen istuu maalaismaisemassa aidalla polttamassa tupakkaa, mies lähestyy ja puhuu hänen kanssaan, sitten mies menee pois. Kohtauksessa on kuitenkin kyse elämän suurimmista asioista. Alkuperäisessä versiossa äiti odottaa isää, joka ei saavukaan, minkä päälle kuullaan Arseni

Tarkovskin runo Ignatjevon metsä, muistoja rakkauden viimeisestä vuodesta. Andrei Tarkovski halusi luottonäyttelijänsä Anatoli Solonitsynin mukaan elokuvaan, joten häntä varten kirjoitettiin uusi kohtaus. Lopputulos on uskomattoman moniulotteinen kamerabaletti, jossa jokainen hiussuortuva, tuulessa heilahtava oksa ja kaukaisuudessa hehkuva värisävy tukee näyttelijöiden latautunutta, toisaalta täysin pakotonta työskentelyä.

Tarkovski ei kertonut näyttelijätär Terehovalle, miten äidin hahmolle elokuvassa käy, koska halusi taltioida sen hetken, kun vielä nuori äiti odottaa isää mutta ei tiedä tuleeko tämä, eikä ylipäätään tiedä mitään omasta tulevaisuudestaan. Häntä lähestyy tuntematon mies, joka osoittautuu lääkäriksi. Äiti miettii ehkä, onko tämä elämän käännekohta, onko tuo tuntematon mies merkittävä, olisiko hänestä mieheksi, mitä riippumatossa nukkuvat lapset ajattelisivat jos hän ottaisi uuden miehen, miten sitten kävisi. Mies on sivistynyt, on hyvä ammatti, tuloja. Viitataan Tšehovin kertomukseen Huone numero kuusi, jossa lääkäri on yhtä hullu kuin potilaansa, kompuroidaan, mies puhuu siitä, miten luonto on viisas ja siitä pitäisi ottaa oppia, ihmisen pitäisi luottaa vaistoonsa. Mies lähtee ja nainen katsoo hänen jälkeensä. Tuulenpuuska saa miehen vielä kääntymään ja katsomaan taakseen. Kun henkilöt lähtevät eri suuntiin, kajahtaa ilmoille Arsenin runo Ensimmäiset kohtaamiset, rakkauden voimasta ja tuhoutumisesta.

Oikeastaan sekin kohtaus, jossa äiti vain odottaa isää, on elokuvassa mukana: vanha äiti istuu maalaismaisemassa ja polttaa paperossia, tuijottaa kaukaisuuteen. Pieni lapsi tulee sanomaan, että lamppu savuttaa. Äiti on samalla vanha ja nuori, ikuinen, kuolematon. Viimeistään elokuvan lopussa monessa aikatasossa maalaismaiseman poikki käveleviin ihmisiin yhdistyy venäläinen sananlasku: Ei elämää kuin peltoa voi ylittää. Se on samalla Boris Pasternakin mahdollisesti

tunnetuimman runon, Hamletin, viimeinen rivi. Hamlet on ensimmäinen Tohtori Živagon runoista.

Pasternak käänsi venäjäksi Shakespearen näytelmiä ja sonetteja. Vuonna 1941 valmistunut Hamletin venäjännös on muuttunut Pasternakin käsissä vielä alkuperäistäkin syvemmäksi ja moniulotteisemmaksi. Hamletin hahmo on 1800-luvulta eteenpäin nähty Venäjällä tyypillisenä intelligentsijan edustajana. Grigori Kozintsev sai pitkän vääntämisen jälkeen tehdä näytelmästä oman elokuvasovituksensa (Gamlet, 1964), jossa Tanskan prinssinä on Innokenti Smoktunovski, siis sama näyttelijä joka esittää äänenä Peili-elokuvan näkymätöntä päähenkilöä. Pari vuotta Peili -elokuvan jälkeen Tarkovski ohjasi Hamlet -näytelmän teatteriin. Anatoli Solonitsyn oli Hamlet, Inna Tšurikova Ofelia ja Margarita Terehova Gertrude, Hamletin äiti.

Peili on mahdollista nähdä vaiennettujen runoilijoiden ylistyslauluna. Vahva oman ja eurooppalaisen tradition perustalle syntynyt kirjallinen kulttuuri nosti päätään Peilin visioissa ja muistutti, kuinka Stalinin aikana (ja yhtä lailla Hruštšovin ja Brežnevin aikana) kohdeltiin hengen viljelijöitä. Aleksandr Solženitsyn karkotettiin Neuvostoliitosta 1974, mutta Tarkovskilla oli otsaa viitata Anna Ahmatovan kohtaloon: Peilissä hyvin paljon Ahmatovaa muistuttava Tarkovskin tuottaja Tamara Ogorodnikova on puettu vihreään samettileninkiin ja esiintyy mystisenä hahmona menneisyydestä. Hahmo toimii elokuvassa samaan tapaan kuin viittaus tai omistus Ahmatovan runoissa – luo yhteyksiä ja laajentaa merkityksiä. Arseni Tarkovski oli jatkuvan tarkkailun alla eläneen Ahmatovan läheinen ystävä. Ahmatova oli pitkiä aikoja julkaisukiellossa ja joutui sensuroimaan omia tekstejään. Hänen runonsa levisivät suusta suuhun ja ihmisten toisilleen kopioimina vihkosina, samizdateina. Kun Ahmatova esiintyi Moskovassa vuonna 1946 kirjailijoiden kokouksessa, yleisö nousi kunnioituksesta seisomaan. Tapa oli varattu puoluejohtajille, joten Stalin

Margarita Terehova elokuvassa Peili.

halusi tietää, kuka oli mielenosoituksen takana. Ahmatovan maine palautettiin 1960-luvulla, muutama vuosi ennen hänen kuolemaansa.

Boris Pasternak kuoli vuonna 1960. Nikita Hruštšov passitti vielä Olga Ivinskajan tyttärineen muutamaksi vuodeksi työleirille, koska he olivat hyötyneet Tohtori Živagon julkaisemisesta lännessä. Hruštšov syrjäytettiin 1964 ja eli loppuelämänsä hiljaiseloa, mutta toimitti hänkin muistelmansa länteen julkaistaviksi. Hruštšov sai pojaltaan samizdat-version Pasternakin romaanista, luki sen ja totesi, ettei teoksessa ollutkaan mitään neuvostovastaista. Hruštšov pahoitteli, ettei aikanaan lukenut kirjaa itse, vaan uskoi muiden mielipiteisiin. Giangiacomo Feltrinelli kuoli pommin räjähdettyä epäselvissä olosuhteissa lähellä Milanoa maaliskuussa 1972. Tohtori Živago -romaani julkaistiin ensimmäisen kerran Neuvostoliitossa vasta 1988. Joulukuussa 1989 Jevgeni Pasternak vastaanotti isänsä Nobel-palkinnon Tukholmassa. Tilaisuudessa esiintyi sellisti Mstislav Rostropovitš, joka soitti Bachia (joka ei Goskinon johtajan korvaan kuulostanut Peili -elokuvassa neuvostoliittolaiselta) myös Andrei Tarkovskin hautajaisissa Pariisissa tammikuussa 1987. Pasternakin huvila Peredelkinossa toimii museona. Kirjailija on haudattu läheiselle hautausmaalle, jossa lepää myös Arseni Tarkovski. Tohtori Živago -romaanin tarina on käsitelty kattavasti Peter Finnin ja Petra Couvéen kirjassa The Zhivago Affair.

Venäjällä runoilija on edelleen arvossaan. Runous on kansan sielusta erottamattomissa oleva elementti. Runoilija on pyhä hullu, narri, joka tavallisen pienen ihmisen puolesta sanoo suorat sanat ja pahimmassa tapauksessa maksaa siitä hengellään. Venäläistä runoutta on esitetty niin lausuttuna kuin laulettuna, ja korkeimpaan runoilijakategoriaan voidaan hyvällä syyllä lukea esimerkiksi Bulat Okudžava, Vladimir Vysotski, Juri Ševtšuk ja Boris Grebenštšikov. Lisäisin tälle listalle Andrei Tarkovskin.

15 Oblomovin ihana lapsuus

Velipekka Makkonen ja Mia Öhman

Nikita Mihalkovin ohjaamaa elokuvaa Oblomov (Neskolko dnei iz žizni I. I. Oblomova, 1980) esitettiin New Yorkissa 72. kadun Embassy-elokuvateatterissa maaliskuusta 1981. Stalinin tytär, vuonna 1967 länteen loikannut Svetlana Allilujeva (1926–2011) meni katsomaan. Elokuva päättyi, mutta hillittömästi nyyhkivä Svetlana ei kyennyt lähtemään teatterista; Oblomov-elokuva kertoi hänen lapsuudestaan.

Pari vuotta myöhemmin Svetlana yllättäen palasi Neuvostoliittoon ja kertoi lehdistötilaisuudessa, että Oblomovin nähtyään hän oli ensimmäisen kerran harkinnut paluuta kotimaahansa. Perusteluina paluulle Allilujeva mainitsi, ettei

hän koko sinä aikana, jonka oli elänyt lännessä, ollut kokenut minkäänlaista vapautta. Myös yritykset elää kuin muutkin amerikkalaiset ja seurustella kirjailijoiden, taiteilijoiden ja älymystön kanssa olivat yhtä tyhjän kanssa. Svetlana asui Gorbatšovin rakoilevassa valtiossa kuitenkin vain vajaat kaksi vuotta, ja muutti loppuelämäkseen takaisin Yhdysvaltoihin.

Lapsuudessaan Svetlana oli isän lemmikki. Äiti Nadja Allilujeva katosi tyttären elämästä vuonna 1932. Virallinen kuolinsyy oli kai umpisuolen puhkeaminen, mutta todellisuudessa yhteiskuntatietoinen, miehensä tekoja syvästi vastustanut Nadja ampui itsensä. Svetlana kuuli totuuden äidin kuolemasta kymmenen vuotta myöhemmin, samoihin aikoihin, kun aloitti 16-vuotiaana suhteen elokuvakäsikirjoittaja Aleksei Kaplerin kanssa. Stalin järjesti Kaplerin vankileirille ja isän ja tyttären välit rikkoutuivat lopullisesti. Svetlana etsi oikeaa miestä ja onnea lopun elämänsä, mutta ei koskaan päässyt yli siitä henkisestä painolastista, että hän oli Stalinin tytär.

Oblomov (1859) on alkujaan Ivan Gontšarovin kertomus tilanomistajasta, joka on perinyt hiljalleen hupenevan omaisuutensa, mutta ei ole valmis tekemään mitään sen tai minkään muunkaan asian eteen. Ilja Iljitš Oblomov viettää aikansa sisätiloissa vaaka-asennossa ja pelkää ja halveksii Pietarin sosiaalista elämää ja korkea-arvoisempiaan nöyristeleviä virkamiehiä. Hänen lapsuudessaan Oblomovkan maatilalla ei erityisesti tapahtunut mitään, aika kului yhdessä jaaritellen ja usein pitkään nukkuen. Oblomovin vastaparina on reipas, hyveellinen ja kilpailuhenkinen lapsuudenystävä Stolz, joka yrittää panna ison pyörän pyörimään myös Oblomovin elämässä.

Nikita Mihalkovin elokuvassa tarkennetaan nimenomaan Oblomovin viattomuuteen – ei tätä ihmistä selvästikään ole kasvatettu ansaitsemaan asioita, vaan kaikki on annettu hänelle. Oblomov on ihailtu, hemmoteltu, suloinen lapsi, joka pakenee aikuisuuden velvollisuuksia uneksimalla äidistä ja isästä, elämästä lapsuuden maisemassa. Stolz taas on kasvatettu

saksalaisella kurilla ja saa ympärivuorokautisella pingottamisella asioita aikaan, mutta… ehkä hänkin voisi paremmin, jos eläisi kuin Oblomov. Niin tai näin, Stolzin ei auta kuin hyväksyä Oblomovin elämänfilosofia. Ihmistä ei voi muuttaa väkisin. Ihana ilmestys Olga antaa Oblomoville lopulta syyn ryhdistäytyä, ja hetken näyttää siltä kuin lapsuuden taikamaailma olisi palannut.

Nikita Mihalkov toteaa elämäkerrassaan (niitä on useampi, tämä vuodelta 2015), että on asioita, joihin näyttelijänä kykenee vain Oleg Tabakov. Yksi sellainen on lapsen aito vilpittömyys Oblomovin hahmossa. Tabakov kykeni samaan kuin Kiti Kokkonen Tanhupallona, mikä on virtuoosimasta osaamista ja vilpitöntä sydäntä vaativa suoritus.

Tabakov kykeni liikuttamaan tunteita, mutta ei ollut tunteellinen. Hän oli uskomattoman älyllinen näyttelijä, jonka onnistui levittää esittämänsä hahmot monelle tasolle. Hänen erikoislaatunsa oli se, että hän pystyi sekä sisäistämään hahmonsa että näkemään sen ulkopuolisin silmin. Nämä näkökulmat hän yhdisti lopulliseksi hahmotukseksi. Hän ei ollut stanislavskilainen näyttelijä, jonka piti ujuttautua aikaa myöten esittämänsä henkilön nahkoihin, koko hänen menneisyytensä ja nykyhetken ongelmiin, mikä sisälsi myös psykoanalyysin menetelmiä. Tähän Tabakov ei halunnut pysähtyä.

Tabakovin ura oli harvinaisen monipolvinen ja tuottelias. Siinä oli myös hänen ei ainoastaan Venäjälle rajoittuneen suosionsa salaisuus. Hän näytteli teatterissa ja elokuvissa, ohjasi teatteria, perusti neuvosto-oloissa sananmukaisesti maanalaisen teatterin, joka ei pitkään aikaan saanut mitään yhteiskunnan tukea. Hän oli myös tunnustettu teatteripedagogi, jonka opetusta myös Helsingin Teatterikorkeakoulun kasvatit saivat nauttia. Samoin hän ohjasi useassa suomalaisessa teatterissa, ainakin Lahdessa ja Helsingissä. Elokuvarooleja hänellä oli puolitoista sataa, teatterirooleja hieman vähemmän, teatteriohjauksia viitisenkymmentä ja televisioelokuvaohjauksia

Oleg Tabakov vallankumouksellisena teatterilaisena nimeltä Iskremas elokuvassa Loista tähti loista (1970).

viisi. Radiokuunnelmarooleja varmasti enemmän kuin elokuvatöitä.

Ehkä ensimmäinen varteenotettava elokuvaesiintyminen oli Šumnyi den (”Meluisa päivä”, Anatoli Efros ja Georgi Natanson, 1960). (Efros oli merkittävä teatteriohjaaja, joka teki elokuvia pääasiassa televisiolle.) Viktor Rozovin näytelmään perustuva elokuva kertoo sekavasta perheestä, joka tuo mieleen Jean-Pierre Melvillen Kauheat lapset (Les enfants terribles, 1950), perheestä, jonka jokainen jäsen vetää omaan suuntaansa. Nuoren Tabakovin esittämä Oleg yrittää panna perheen järjestykseen, kun muilla alkaa pahasti keulia. Tässä perhekomediassa Tabakovin hahmo nousee näyttelijäsuorituksena kaikkien muiden yläpuolelle, hän hallitsee koko elokuvaa, vaikkei hänen roolinsa sitä edellyttäisi. Näyttelemisellään energiallaan ja jopa ulkonäöllään hän muistuttaa nuorta Lasse Pöystiä Suomisen perheen Ollina.

Vuonna 1963 Tabakov esitti elokuvassa Elävät ja kuolleet (Živyje i mjortvyje) muiden hahmojensa kannalta poikkeuksellisen jyrkkälinjaisen neuvostoupseerin hahmoa, joka joutuu pahaan konfliktiin päähenkilön, rintamareportterin kanssa. Kohtaus on lyhyt eikä sanele koko elokuvan ilmapiiriä.

Aleksandr Mittan ohjaama Loista tähti loista (Gori, gori, moja zvezda, 1969),) muodosti Tabakovin elokuvauralla käänteentekevän työn. Elokuva tapahtuu sisällissodan aikaan pikkukaupungissa, jossa valta vaihtuu toiseen ja taas takaisin lyhyessä tempossa. Kaupunkiin saapuu vaappuvilla vankkureillaan kiertävä näyttelijä Vladimir Iskremas (taiteilijanimensä hän on ottanut akronyymina sanoista vallankumouksellista taidetta joukoille) ja pystyttää näyttämövankkurinsa keskelle kaupungin toria. Kansanjoukot eivät aivan ymmärrä hänen taidettaan, ja hän ja hänen hoiviinsa ottama nuori nainen, joka esittää hänen näytelmässään Jeanne d’Arcia, joutuvat vuorotellen kummankin valtaa pitävän joukon kanssa napit pahasti vastakkain eikä yleisökään oikein ymmärrä hänen

taidettaan. Se ei ole tarpeeksi huvittavaa eikä tarpeeksi kantaa ottavaa, mutta on liiankin askeettista. Kummankin henkikin on vaarassa.

Tabakovin Iskremas-hahmo on huikea. Teatteri ja sen myötä taide on hänen uskontonsa ja poliittinen kantansa. Hän on naurettava sokeassa uskossaan taiteen poliittiseen merkitykseen, ja samasta syystä syvästi liikuttava, samalla tavalla vilpittömyydessään lapsen asteelle jäänyt kuin Oblomov. Samalla tavalla hän myös kouraisi venäläistä sielua muuttumattomassa uskossaan asiansa, vallankumouksellisen taiteen oikeuteen. Hänen hahmonsa on hillittömän hauska ja syvästi traaginen. Tässä teoksessa oli Tabakovin ainutlaatuinen näyttelemismetodi, samanaikainen sisäinen ja ulkoinen näkemys kypsynyt valmiiksi. Elokuva, jossa tämä näkemys pääsi kokonaan valloilleen, oli juuri Oblomov, Tabakovin taiteellinen huippu.

Samaan aikaan vuonna 1977 Tabakov perusti oman, valtiollisesta järjestelmästä riippumattoman teatterin, jota alettiin kutsua Tabakerkaksi. Näyttelijäryhmän hän muodosti oppilaistaan GITIS:n teatterioppilaitoksessa ja löysi teatterisalikseen kellarin Tšistyje Prudy -lammen läheltä. Teatteri ajautui 1980–82 kriisiin, jota Tabakov kutsui ”ammattikielloksi”, koska teatteri ei saanut julkista tukea.

Henkisestä kriisistä toipuakseen Tabakov tuli Helsinkiin opettamaan Teatterikorkeakoulussa, missä hän myös ohjasi näytelmän. Tämä loi hänen suhteensa Suomeen, missä hänen ohjauksensa alkoivat muodostua eri teattereissa lähes tavaksi.

Myöhemmin Tabakerka muodostui kansalliseksi instituutioksi ja toimii edelleen alkuperäisessä paikassaan.

Lukemattomista Tabakovin elokuvasivurooleista kaksi tuntuu erityisen hauskoilta. Moskova ei usko kyyneliin (Moskva slezam ne verit, 1979) -elokuvassa hän esitti päähenkilö Katerinan naimisissa olevaa rakastajaa, ja TV-elokuvassa Mary Poppins, vozvraštšenije (”Mary Poppins, paluu”, 1984) hän esitti ristiinpukeutumisroolissa keski-ikäistä tomeraa Miss

ьшой Художественный Фильм

ЧАПАЕВ

ИССЕРЫ ОРДЕНОНОСЦЫ

тья ВАСИЛЬЕВЫ

Tšapajev (1936) toimi oikeanlaisen neuvostoelokuvan mallina 1980-luvulle saakka.

Andrewsia. Vielä pitää mainita Troje iz Prostokvašino (”Fedja-setä, kissa ja koira”, 1978), piirrossarja, jossa kissa Matroskin puhuu Tabakovin äänellä. Sarjan uusissa osissa kissaa tulkitsee Tabakovin poika Anton. Yksi viimeisimpiä rooleja nähdään Kira Muratovan elokuvassa Melodija dlja šarmanki (”Sävelmä hanurille”, 2009), missä hän vauraana herrana avustaa uudenvuoden tungoksessa harhailevia lapsukaisia.

Tabakovin laajaa elokuvauraa olisi kokonaisuudessaan mahdoton näissä puitteissa esitellä. Tässä pieniä mieleen jääneitä rippeitä siitä. Tuli paha mieli, kun vuosi sitten edesmennyttä Tabakovia ei Suomen julkisuudessa muistettu millään lailla, kun joskus tv:ssä pistäytyneen mukajulkimon poismenoa nostetaan pitkin nekrologein.

Omistettu Jussi Kohoselle, jonka ystäviin Oleg Tabakov kuului.

16 Mies nimeltä Nikita

Mia Öhman

Nikita Mihalkov syntyi Voiton vuonna 1945, kun Neuvostoliitto kukisti fasismin ja koko maailma pelastui. Isä Sergei Mihalkov (1913–2009) oli lastenkirjailija, satiirikko ja kansallishymnin sanoittaja, äiti Natalja Kontšalovskaja (1903–1988) käänsi näytelmiä ja kirjoitti runoja. Nikita Sergejevitš pääsi lapsena isän kanssa toisen Nikita Sergejevitšin puutarhajuhliin. Sillä aikaa kun Hruštšovin vieraat juopuivat, pikku-Nikita kalasti turvamiehen kanssa. Mutta ei kaikkea sopinut tehdä. Nikita kaiversi nimensä isän uuteen kirjahyllyyn; Sergei totesi että jos siinä jotain pitää lukea, niin Sergei. Nikita arvosteli isän ammattia automatkalla; Sergei pysäytti ja totesi, että sillä työllä elämä maksetaan, kun ei kelpaa niin ole hyvä ja kävele.

Kyse ei ollut ihan parista kilometristä.

Nikitasta tuli kuuluisa 18-vuotiaana. Georgi Danelijan elokuvassa Romanssi Moskovassa (Ja šagaju po Moskve, 1964) Nikitan esittämä Kolka on metrotyömaalla töissä, tuntee Moskovan kuin omat taskunsa, järjestelee asioita parhain päin ja lähtee sitten lauleskellen liukuportaita ylös, kohti uusia onnellisia seikkailuja. Birgit Beumers tulkitsee, että Sergein pojasta tuli tämän elokuvan myötä Moskovan "kuningas". (Beumers: Nikita Mikhalkov. Between Nostalgia and Nationalism, 2005.) Moskova-päivänä vuonna 2016 Nikita esiintyi Punaisella torilla: taustalle heijastettiin otteita elokuvasta ja Nikita lauloi siihen sanoitetun ja sävelletyn kappaleen (Gennadi Špalikov/ Andrei Petrov: Kävelen Moskovassa) melkein yhtä notkeasti kuin 50 vuotta aikaisemmin. Katsomosta menoa ihailivat Putin ja Medvedev.

Nikita opiskeli elokuvaohjaajaksi Mihail Rommin oppilaana, kuten isoveli Andrei Kontšalovski (s. 1937). Velipekka Makkonen on jo vuonna 1983 (SES: Studio 13) määritellyt Nikitan teemaksi venäläisyyden. Esikoiselokuva Toverit (Svoi sredi tšužih, tšužoi sredi svoih, 1974) on eastern, kansalaissodan päättymisen aikaan sijoittuva lähes homoeroottinen toimintaelokuva spaghettiwestern-vaikutteilla. Rakkauden orja (Raba ljubvi, 1975) sivuaa mykkäelokuvatähti Vera Holodnajan vaiheita ja käsittelee ihmisten rooleja ja todellisia ajatuksia ja tunteita niiden takana. Tšehovin Platonov-näytelmän pohjalta rakennettu Keskeneräinen sävelmä mekaaniselle pianolle (Neokontšennaja pjesa dlja mehanitšeskogo pianino, 1977) jatkaa naamioiden putoamisen teemaa. Toisen maailmansodan jättämiä haavoja tarkastelee vuonna 1979 valmistunut Viisi iltaa (Pjat vetšerov). Oblomov (Neskolko dnei iz žizni I. I. Oblomova, 1980) on versio Gontšarovin romaanista: Nikitan mukaan Oblomov on oikeassa, venäläinen sielu ymmärtää ihmisiä ja elämää paremmin kuin saksalainen. Lopussa poika juoksee maisemaan huutaen äitiä – ei niinkään omaa äitiään,

toteaa Makkonen, vaan Äiti Venäjää.

Stalinin tytär Svetlana Allilujeva näki Oblomovin New Yorkissa, eikä kyennyt lähtemään teatterista koska häntä itketti niin paljon: elokuvahan kertoi hänen lapsuudestaan. Allilujeva palasi Neuvostoliittoon – ja lähti taas.

Vasili Šukšinin ja Federico Felllinin jalanjäljissä kulkee Rakas suku (Rodnja, 1982), jossa Nonna Mordjukovan esittämä äiti todistaa läheistensä moraalista rappiota ja alkaa laittaa asioita raiteilleen. Teatteriesitykseksi harjoiteltu Ilman todistajia (Bez svidetelei, 1983) käsittelee eronneen pariskunnan suhdetta. Sittemmin Volga on virrannut ja Nikita tehnyt läjän megaelokuvia myyttisestä venäläisyydestä. Päätyönä täytynee pitää Stalinin aikaa käsittelevää trilogiaa Auringon polttama (Utomljonnyje solntsem), jonka ensimmäinen osa (1994) sai Oscarin. Jumalaisen hieno on Nikitan roolisuoritus trilogian viimeisessä osassa (2010), kenraali Sergei Kotov (Kot = kollikissa, Kattinen) kaiken menettäneenä keskellä helvettiä. Elokuvatrilogia yltää lähelle samaa siinä tapauksessa, että katsojan maailmankuva on sama kuin Nikitan. Aleksei Balabanovin elokuvassa Žmurki (2005) Nikita tekee ehkä hauskimman roolinsa gangsteripomo Sergeinä.

Nikita on näkyvä kulttuurivaikuttaja ja Putinin luottohenkilö ja ystävä. Media on tärkeä osa työtä. Sergein 100-vuotispäivänä 2013 Putin vieraili Nikitan kotona ja tapahtuma televisioitiin. Pari päivää ennen Krimin ”demokraattista” kansanäänestystä 2014 Nikita lausui valtiollisen Rossija-televisiokanavan lähetyksessä otteita Dostojevskin kirjoituksesta Slaaveista. Pari erityisen henkilökohtaista sanaa jotka olen jo kauan halunnut sanoa (1877). Dostojevski valjastettiin näin tuomitsemaan aikanaan Venäjän imperiumiin ja sittemmin Neuvostoliittoon tai sen vaikutuspiiriin kuuluneiden alueiden irtautuminen Venäjästä ja juokseminen Euroopan Unionin ja Naton suojiin. Mies nimeltä Nikita on pääsemättömissä roolistaan: hänet järjestetään paikalle aina kun tilanne niin vaatii.

М.Н.ЕРМОЛОВОЙ

Voitonpäivän paraatin harjoitus Moskovan Tverskajalla 26.4.2018. Kuva: Mia Öhman.

Nikita ja hänen veljensä Andrei yöpyivät Helsingissä ollessaan usein Jussi Kohosen poikamiesboksissa Caloniuksenkadulla, koska Sergei oli tuntenut Jussin 1950-luvulta lähtien. Jussin luo sai tuoda naisiakin. Sergei toi myös korkea-arvoisia vieraita, kuten Goskinon johtajan Filipp Jermašin. Helsingin Sanomat kertoikin 7.6.1984, että Jermaš ja Gustaf Björkstrand allekirjoittivat Helsingissä elokuva-alan yhteistyösopimuksen. Jussin mukaan Sergei ei osallistunut elokuvalevitykseen, mutta Nikita ja Andrei ehdottivat usein elokuvia, joille voisi löytyä katsojia Suomessa. Andrei Rubljov saatiin tänne 1966, jo ennen kuin se oli tajuttu kieltää Neuvostoliitossa, toisen käsikirjoittajan Andrein tuella. Tarkovskin Peili (Zerkalo, 1974) oli ilmeisesti sekin meillä Andrein vinkistä jo aikaa ennen kuin se lopulta nähtiin Pariisissa tammikuussa 1978, ja sitten Helsingin Capitolissa huhtikuussa. Oma huvinsa oli siinäkin, että Jussin vieraana sai nauttia eroottisia elokuvaelämyksiä Pohjois-Esplanadin La Scalan yksityisaitiossa. Kun Andrei siirtyi 1980-luvulla Hollywoodiin ohjaamaan, hänelle saattoi soittaa Jussin luota. Kun Sergei tarvitsi sairaalahoitoa, Jussi järjesti Helsinkiin lokoisat oltavat. Ei siis ollut kummallista, että kun lähdin Moskovaan arkistoja penkomaan keväällä 2018, sain Jussilta käskyn viedä henkilökohtaiset terveiset Nikitalle. Nikitan johtamat Moskovan elokuvajuhlat oli siirretty jalkapallon maailmanmestaruuskisojen takia heinäkuusta huhtikuuhun samalle viikolle kun olin kaupunkiin menossa, ja tietenkin Nikita ottaisi minut vastaan – olimmehan lähettäneet Elokuvatyöntekijöiden liittoon sata postikorttia hänelle ja toiset sata Andreille. Mielessäni näin Nikitan esittämässä elokuvaohjaajaa, joka sanoo paikalle eksyneelle tunkeilijalle kylmäävästi: Mitäs jos vaan häipyisit (Lentoja unessa ja valveilla/ Poljoty vo sne i najavu,1982). Nikita on Venäjän kuuluisin ihminen Putinin jälkeen. Hänellä oma tv-ohjelma Besogon, missä hän nipottaa kansalaisten sivistymättömyydestä ja kostaa julkkiksille, jotka

ovat menneet sanomaan hänestä jotain ikävää.

Huhtikuussa 2018 olen Moskovassa ensimmäistä kertaa sitten Neuvostoliiton. Mihalkovin kadulle osuneen harharetken jälkeen löydän arkiston. Seuraavana päivänä osaan paikalle jo aamusta, otan vastaan pinon kansioita ja istun niitä tutkimaan. Viereiseen pöytään istahtaa vanha mies. Hän nousee, kun saliin tulee hänen tuttunsa. Kättelevät, supisevat. Mies siirtyy eteeni istumaan. Siinä vaiheessa tajuan kuka hän on, tuijottelen aikani varmistaakseni asian ja esittelen sitten itseni. Elokuvatutkija Valeri Fomin ponnahtaa kevyesti ilmaan kun lausun taikasanat Pentti Stranius, viittaa mukaansa ja painelemme arkistotätien ohitse portaikkoon puhumaan. Saan vinkin katsoa uusi neuvostoelokuvaa käsittelevä tv-sarja ja lukea elokuvaa tuotanto- ja levitysnäkökulmasta käsittelevä kirja, joka juuri on tullut painosta. Ja apua tämän Nikita-asian suhteen. Kysymys: ”Minun pitäisi toimittaa henkilökohtaiset terveiset Nikitalle. Miten se onnistuisi?” Fominin vastaus: ”Menette Elokuvatyöntekijöiden liittoon, vanhalle puolelle. Selitätte asianne aulassa. He ohjaavat teidät kolmanteen kerrokseen, jossa Nikitalla on toimisto. Hän ei välttämättä ole paikalla, mutta hänen sihteerinsä kanssa pääsette puhumaan. Toinen paikka josta voitte kokeilla häntä tavoittaa, on hänen tuotantoyhtiönsä TriTe. Näin me täällä Venäjällä toimimme.”

Saan Fominin viimeisen, nahistuneen käyntikortin ja terveiset toimitettavaksi Suomeen.

Seuraavana iltana ajan arkistohommien jälkeen metrolla ensin väärään suuntaan ja sitten takaisin (onnistuu se Helsingissäkin) ja tapaan Majakovskin patsaalla Suomi-Venäjä-seuran Merja Jokelan. Saamme neuvostoaikaista kohtelua Dom kinon vahtimestarilta – “ei täällä mitään elokuvanäytöksiä ole, tai jos onkin niin minä en tiedä niistä” – ja tapaamme pari Merjan ystävää, joilla ei hänen mukaansa ole korkeita käsityksiä Nikitasta. En sitten ota puheeksi. Ystävät ovat elokuva-alalla.

Elokuvatyöntekijöiden liiton talo, vanha puoli. Kuva: Mia Öhman.

Elokuvatyöntekijöiden liiton talo, kolmannen kerroksen topattu ovi. Kuva: Mia Öhman .

Meillä jotkut saivat Nikitasta tarpeekseen jo Ritarihuoneella 1980-luvun alussa. Pentti Stranius tulkkasi Elokuvataiteen osaston vierailuluennon ja kertoo:

”Muistelen että sali oli tupaten täysi ja Kristiina Halkola katsoi Nikitaa silmät leimuten kun tämä julisti että ohjaaja on kuningas šakkipelissä, eikä varsinkaan yksikään naissukupuolen edustaja pysty ohjaamaan, ”pitämään niin monta lankaa kädessään”. Sanojensa vakuudeksi Nikita iski nyrkkinsä antiikkiseen kiemurajalkapöytään niin, että kansi halkesi ja vesikarahvi meinasi pudota lattialle. Sain sen onneksi kiinni…”

Tverskaja on Moskovan pääkatu, joka johtaa Kremliin. Torstai-iltana olen niillä tienoin, tajunnut juuri missä sijaitsi Goskino. Yhtäkkiä poliisiautot ajavat ujeltaen ohi ja katuja suljetaan metallisilla aidoilla. Ihmiset kerääntyvät Tverskajalle ja kyselevät toisiltaan mitä tapahtuu. Pian selviää, että kyseessä on tulevan Voiton päivän (9.5.) paraatin harjoitus. Tankit vyöryvät asemiin reitin varrelle ja raskas kulkue alkaa virrata kohti Punaista toria. Venäläiset ottavat selfieitä tankin kanssa. Haistelen katkua ja tunnen, kuinka kylmä hikinoro virtaa selkää pitkin. Koen aavistuksen siitä, miltä vaarista tuntui yövartiossa 20 asteen pakkasessa lähellä rintamalinjaa. Muistan Jussi Kohosen sanat: “Venäjällä kaikkeen sanoo viimeisen sanan aina armeija.”

Perjantaina arkisto menee aikaisin kiinni. Ajan metrolla Majakovskajalle ja kävelen Elokuvatyöntekijöiden liittoon, vanhalle puolelle. Aulassa on metallinpaljastinkehikko, jonka läpi kuljetaan. Oikealla istuu leppoisa vartija, vasemmalla tiskin takana vanha vaaleatukkainen täti. Selitän, että haluaisin tavata Nikitan. Täti nauraa ja sanoo, että aina voi käydä katsomassa onko hän paikalla. Kolmas kerros. Jättäkää vaatteenne naulakkoon. Naulakko on valtava, ja sitä hoitaa toinen ystävällinen vaaleatukkainen vanha täti. Portaat ovat nuhjaantuneen punaisen kokolattiamaton peittämät. Seinillä on valokuvia. Yhdessä Nikita ohjaa ja Pavel Lebešev kuvaa.

Kolmannen kerroksen aulassa on topattu ovi, sekin vähän repsottaa. Oven takana on käytävä, oikealla seinällä ovia, ehkä kymmenen. Kullanvärisessä kyltissä lukee Marlen Hutsijev. Hänen täytyy olla satavuotias. Yhdessä kyltissä lukee LEHDISTÖ. Koputan, avaan oven. Vastaan pölähtää kaksi naista, tumma ja vaalea. Selitän kuka olen ja että haluaisin tavata Sergei Mihalkovin. Aa, te tarkoitatte Nikitaa, korjaavat naiset. Äh, niin tietenkin. ”Valitettavasti hän ei ole usein paikalla, mutta voitte käydä tarkistamassa. Nikitan huone on tuolla perällä, lasioven takana. Hänen sihteerinsä on kyllä paikalla.” Nikitan sihteeri on laiha kypsähkö blondi, joka naputtelee keskittyneesti näppäimistöä. Rakennekynnet. Selitän asian, ja hän keskittyy täysin minuun. Voin jättää viestin, ja hän pystyy toimittamaan sen Nikitalle. Ei valitettavasti heti, koska elokuvajuhlat ovat juuri päättyneet, Nikitalla on muita kiireitä, mutta viimeistään ylihuomenna. Jätän sihteerille rasian suomalaisia suklaakonvehteja ja Moskovan elokuvajuhlien vapaalipun, jonka kääntöpuolelle olen kirjoittanut viestin: Onnittelut elokuvajuhlien johdosta! Mitä tapahtui Teidän ja Oleg Tabakovin välillä? Kaikkea hyvää Teille ja perheellenne toivovat Jussi Kohonen ja Mia Öhman. Kun poistun Nikitan toimistosta, vastaan tulee harmaapukuinen mies. Hän kysyy sihteeriltä, mitä asia koski. Sihteeri sanoo, että kävijä oli Suomesta. – Aa, Suomesta. Sepä mielenkiintoista!

Tabakov ja Nikita olivat parhaat ystävät. Sitten tapahtui jotain. Jussi halusi tietää mitä, infantiiliin tapaansa. Tabakov sai postuumisti kunniaa Moskovan elokuvajuhlilla 2018. Myös hän oli Putinin luottomiehiä.

Duumaa vastapäätä sijaitsevaan ostoskeskukseen pääsisi parhaiten autolla pysäköintiluolan kautta. Huomaamattoman katutason oven löydettyäni joudun isokokoisen vartijan tarkasteluun. Läpäisen. On täällä elokuvateatteri, ylimmässä kerroksessa. Hissi on piilotettu, liukuportaat kerrosten välillä johtavat milloin mihinkin. Elokuvateatteri on klubi johon

Nikita Mihalkov päärooleissa upseeri Kotovina elokuvansa Auringon uuvuttamat jatko-osassa.

ostetaan kausikortti. Yksittäisiin näytöksiin ei myydä lippuja. Ostoskeskus vaikuttaa hyvätuloisten tapaamis- ja shoppailupaikalta. Siellä on kaksi Jedim kak doma (Syödään kuin kotona) -ravintolaa. Ketju on Nikitan, Andrein ja hänen viidennen vaimonsa Julia Vysotskajan hanke, jota Putin on tukenut: venäläistä pikaruokaa. Andrei ja Julia tekevät Jedim doma (Syödään kotona) -ohjelmia televisioon.

Illan pimetessä suuntaan Novyi Arbatille Dom knigi -kirjakauppaan. Yritän löytää Valeri Fominin uusimman. Sitä ei ole. Nikitan uusin kertoo armeijavuodesta 1970-luvun alussa. Jussi muisteli, ettei Nikita viihtynyt armeijassa ja Sergei järjesti hänet pois sieltä. Asiassa voi olla perää; normaali asepalvelus kesti kai useamman vuoden. Kirjan ilmestyminen Voiton päivän nurkilla on tuskin sattuma. Nikitalla on jotain tekemistä lasten maanpuolustushenkisen järjestön kanssa. Kaupassa on esillä Voiton päivän koristeita ja sotakirjallisuutta. Kaiuttimista kuuluu Sergein kirjoittamia lastenrunoja, hänen syntymäpäivänsä kunniaksi. Sergein kotitalo on parin sadan metrin päässä. Puistossa talon edessä on patsas, jonka paljasti toukokuussa 2014 Vladimir Putin: Sergei istuu penkillä ja pieni tyttö seisoo vähän kauempana ojentaen kukkia kohti satusetää. Viereisellä tontilla on Nikitan elokuva- ja teatteritaiteen akatemia.

”Nikita on isänsä poika, ja vaikka hän onkin hyvä ohjaaja, on hän vielä parempi näyttelijä.” – Jussi Kohonen (1929–2018)

17 Andrei Kontšalovskin synti

Mia Öhman

Nuorna miesnä Andrei Kontšalovski kutsui reteästi alan ihmiset Roomassa katsomaan elokuvaansa Aateliskoti (Dvorjanskoje gnezdo, 1969). Näytökseen saapuivat Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Gina Lollobrigida, Sophia Loren ja Claudia Cardinale. Fellini poistui vaivihkaa salista viiden minuutin kohdalla, mutta Lollobrigida, Pasolini ja ”hyvin vakava” Antonioni lähtivät näytöksen jälkeen kahvilaan keskustelemaan ohjaajan kanssa. ”He haastattelivat minua kolmen vartin verran perinpohjaisesti, ja minä olin vastaavinani kysymyksiin. Olin aivan šokissa siitä, että he ilmaantuivat paikalle.”

Katson elokuvaa. Italialaista maisemaa, jossa tie kiemurtaa

laaksossa. Kivisiä rakennuksia, ihmisiä tulossa ja menossa. Puhetta, huutoa, mekkalaa, toimintaa. Rustiikkinen asetelma. Valo siivilöityy huoneeseen, hyvin silitettyjen vaatteiden tekstuurit ja värisävyt täydentävät toisiaan. Puhetta, huutoa, mekkalaa, toimintaa. Nämä renessanssin italialaiset ovat kuin mangustit, hyörivät lakkaamatta toistensa kimpussa. Aivan kuin valtavissa huoneissa ei olisi tilaa väistää. Puhuvat taukoamatta, reagoivat kaikkeen korostetusti, kuin olisivat näyttämöllä. Kaikki vaikuttaa lavastetulta. Andrei Kontšalovskin maailmassa voisikin olla niin, että koska näyttämötaide on arvokkaampaa kuin elokuvataide, silloin elokuva, jossa avoimesti sovelletaan näyttämön keinoja, on parempi kuin sellainen elokuva, jossa käytetään elokuvan keinoja.

Kontšalovski on minulle arvoitus. Latteita elämänviisauksia lateleva jo iäkäs, mutta edelleen vireästi työskentelevä kirjoittaja ja ohjaaja. Elokuvia hän on tehnyt kymmeniä, ooppera- ja teatteriohjauksia lähes yhtä paljon. Opettaa edelleen, erityisesti elokuvanäyttelemistä, vaikka ei tunnu ymmärtävän siitä mitään. Kontšalovski väittää nimenomaan Italiassa työskennellessään oppineensa näyttämö- ja elokuvailmaisun eron, mutta ehkä hän on jo unohtanut oppimansa. Kontšalovskille riittää, että näyttelijä tekee jotain – mielellään energisesti, sanoo jotain – mielellään energisesti, että kuvassa tapahtuu jotain – mielellään energistä. Michelangelosta kertovan elokuvan Synti (Il peccato/ Greh/ Sin, Italia/Venäjä 2019) rytmi on sama kuin Pakojunan (Runaway Train, USA, 1985) ja se on hämmentävää.

Hämmentävää on sekin, mitä Kontšalovski on päästellyt suustaan Michelangelo-elokuvaan liittyen. Hän on oman käsityksensä mukaan tehnyt jatko-osan Andrei Rubljoville (1966) – jota hän siis köhöm 1960-luvun alussa kirjoitti yhdessä Andrei Tarkovskin kanssa. Synnissä Michelangeloa ei nähdä varsinaisesti veistämässä, kuten ei Andrei Rubljoviakaan nähdä maalaamassa. Yhdistävä tekijä on Kontšalovskin

mukaan myös lopun kolmeminuuttinen kuvakavalkadi taiteilijan töistä – johon Synnissä on kylläkin leikattu vielä sekaan kuvia tietä eteenpäin tallustavasta kuvanveistäjästä. Kontšalovski on pohtinut myös sellaista, että Michelangelolla oli kaikki samat luonteen heikkoudet kuin hänellä itselläänkin, ja että elokuva kertoo ihmisestä taiteilijuuden takana, sellaisesta ihan tavallisesta joka nyt sattuu olemaan kuvanveistäjä. Yhteys on Kontšalovskin mielestä myös valtavalla kellolla, joka Rubljovissa valetaan ja marmorijärkäleellä, jota Synnissä siirrellään, mutta siihen palaan myöhemmin.

Taiteilijoista Kontšalovskilla on kokemusta sekä sukutaustan ansiosta että työn puolesta. Äidin sukunimen valitseminen kertoo halusta kuulua taiteilijoihin – äidin isä oli maalari Pjotr Kontšalovski, äidin äidinisä Vasili Surikov. Andrei on aina ollut joko Mihalkov-Kontšalovski tai Kontšalovski, kun taas veli Nikita on aina ollut Mihalkov. Neuvostovaltion palveluksessa toimineet vanhemmat Sergei Mihalkov ja Natalja Kontšalovskaja olivat runoilijoita, mutta oman kirjallisen tuotannon lisäksi Sergei toimi kirjailijaliitossa ja puolueen tehtävissä, useita kieliä hallinnut Natalja käänsi klassikkonäytelmiä venäjäksi ja molemmat toimivat näkyvästi kulttuurisissa edustustehtävissä. Peilaten omien vanhempien elämään Andrei Kontšalovski saattaa olla vapaampi tekemään sitä työtä, mikä on hänen ensisijainen ammattinsa.

Kontšalovskia on tuotantonsa perusteella vaikea mieltää taiteilijaksi. Hän on mestarikikkailija, joka on opetellut taipumaan siitä lähtien, kun toinen ohjaustyö Nuoren naisen onni (Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila, da ne vyšla zamuž, 1966) ei päässytkään levitykseen. Syy oli kaikessa yksinkertaisuudessaan se, että todellista elämää neuvostokolhoosissa ei ollut lupa esittää elokuvassa. Ehkä Kontšalovski ajatteli, että hänelle se on mahdollista. Isä ja äiti eivät voineet kuitenkaan siinä maailmanvaiheessa auttaa muuten kuin mahdollisesti vihjaamalla, että ehkä pojan kannattaa keskittyä klassikoihin.

Ohjaaja Andrei Kontšalovski suurelokuvansa Siperiada kuvauksissa ohjaamassa näyttelijä Sergei Šakurovia heinäkuussa 1977. Kuva: Velipekka Makkonen.

Turgenevin ja Tšehovin jälkeen Kontšalovski sai kiinni siitä, mikä uppoaa elokuvapomoihin, ja täräyttävä Balladi rakastavaisista (Romans o vljubljonnyh, 1974) vyöryi itäblokin nuorison tajuntaan todellakin liikanimensä mukaisesti, kuin Cherbourgin tankit. Suurten linjojen ammattilainen toteutti seuraavaksi Siperian öljytyöläisten oloista kertovan tilaustyön Siperiada (Sibiriada, 1979), yli nelituntisen runoelman, joka kumartaa Dovženkolle ja ryöstöviljelee hyllytetyn Elem Klimovin kerrontatekniikoita. Sitten seurasi valloitusretki Eurooppaan ja Hollywoodiin. Muutama vaimo myöhemmin Kontšalovski palasi kotimaahan, joka ei enää ollut Neuvostoliitto.

Kontšalovskin Hollywoodin jälkeinen tuotanto on kokoelma erilaisia yritelmiä, joista viimeisissä huokuu vahvasti neuvostoelokuvan 1960–70-luku. Puolidokumentaarinen Postimiehen valkeat yöt (Belyje notši potštaljona Alekseja Trjapitsyna, 2014) on jatkoa Nuoren naisen onnelle, elämää syrjäkylillä. Paratiisi (Rai, 2016) kertoo kauniilla kuvilla natsifasistien törkeyksistä, Synti pyrkii olemaan taiteilijamuotokuva. Rakkaat toverit (Dorogije tovarištši!, 2020) on ajankuva 1960-luvun alun nuoruuden maailman kääntöpuolesta, valtion julkisivun suojelemisesta voimatoimin. Siinä Kontšalovski kertoo omien vanhempiensa sukupolven asenteista; hän itse voisi olla se kateissa oleva lapsi, nuori aikuinen, innokas idealisti joka pelästyy hallinnon vastareaktiota melko viattomaan ja kansalaisen näkökulmasta oikeutettuun mielenosoitukseen.

Päähenkilö, isänsä ja tyttärensä kanssa elävä Ljudmila Sjomina on itse puoluevirkailijana osa koneistoa, mutta tajuaa yllätyksekseen poikkeustilanteessa, ettei ymmärrä kuin murto-osan siitä miten järjestelmä toimii. Stalinin aikana kaikki oli selkeämpää, kun taas 1960-luvun alun sekava tilanne vaatii toimimaan virallisten reittien ohi, käyttämään suhteita. Ystävällinen KGB-mies voi olla oivallinen tuttavuus, parhaassa tapauksessa ihminen ihmiselle. Sjomina on kuin Andrein

vanhemmat, osa systeemiä mutta sen armoilla. Natalja Kontšalovskajan ensimmäinen aviomies ja tyttären isä Aleksei Bogdanov teloitettiin vuonna 1937. Tytär Jekaterina sai isäkseen Sergei Mihalkovin, seurakseen pikkuveljet Andrein ja Nikitan ja meni myöhemmin naimisiin kirjailija Julian Semjonovin kanssa.

Kirjoittaminen ja ohjaaminen on Kontšalovskille ammatti. Sitä hän on opiskellut ja harjoittanut koko aikuisen elämänsä, opetellut hallitsemaan keinoja, joiden avulla toimitaan erilaisissa tilanteissa, joita tulee eteen käsikirjoituksen tekemisessä ja ohjaamisessa. Tarkoitan – kuten jotkut muutkin elokuvantekijöitä aikanaan arvottaessaan – että hän on ammattimies, käsityöläinen, joka on erikoistunut tekemään tiettyjä asioita. Ja tarkoitan samalla sitä, että hän ei ole taiteilija. Hän ei luo uutta, hän ei kyseenalaista, hän ei kurota vielä pidemmälle selvittääkseen mikä on olennaista ja ymmärtääkseen, mikä on asian ydin. Hän tekee johonkin pisteeseen asti ja se riittää hänelle; tekee niin kuin kuuluu tehdä, kopioi jotain mitä on aikaisemmin nähnyt, korkeintaan yhdistelee elementtejä, jotka ovat ristiriidassa ja hajottaa senkin vähän mitä sai rakennettua. Hänellä ei ole sellaista sisäistä näkemystä, joka vaatisi tekemään toisin, kokeilemaan sellaista, mitä kukaan ei ole koskaan yrittänyt. Siksi hänen tekemänsä elokuvat jäävät pienemmiksi kuin mitä ne voisivat olla.

Käsityöläiset eroteltiin taiteilijoista juuri Michelangelon aikoina. Taiten tehty oli edelleen ammattikiltojen ylpeys, mutta vielä enemmän ryhdyttiin arvostamaan tekijöitä, joiden työt erottuivat omintakeisuudellaan ja tavoittelivat henkisiä ulottuvuuksia. On mielenkiintoista, että Synti-elokuvassa Michelangelo ”tekee jotain sellaista, mitä ei ole tehty koskaan aikaisemmin”. Kyse ei ole kuitenkaan saavutuksesta taiteilijana, vaan insinöörinä: hän siirtää valtavan marmorikimpaleen Carrarasta Roomaan. Käsityöläinen tekee työnsä ja laittaa pillit pussiin, työ ja vapaa-aika on mahdollista erottaa toisistaan.

ANTON TSHEHOV

VANJA ENO

VÄRI·FÄRG

INNOKENTI SMOKTUNOVSKI

SERGEI BONDARCHUK
IRINA MIROSHNICHENKO
IRINA KUPCHENKO

OHJAUS: ANDREI MIHALKOV - KONTCHALOVSKI

Andrei Kontšalovski sai parhaan ulkomaisen ohjaajan Jussin vuonna 1973 elokuvistaan Vanja-eno (1971), Aateliskoti (1969) ja Ensimmäinen opettaja (1965). Kosmos-Filmin mainos. Kuva: Mia Öhman.

AINUTKERTAINEN ELÄMYS!

Palkittu ja ylistetty elokuvarunoelma

ONKEL VANJA

Vuokraa - Uthyr
Oy KOSMOS FILMI

Satusetä Sergei Mihalkovin kunniaksi järjestetty tilaisuus 27.4.2018. Dom knigi, Novyi Arbat. Kuva: Mia Öhman.

Taiteilijan elämä taas on taiteilijan työ, ja kääntäen. Se mitä hän tekee vaikuttaa siihen mitä hän luo, ja päinvastoin. Ei tämä tietenkään ole idioottivarma jaottelu, pikemminkin idea jaotteluksi, ja jotkut elokuvaohjaajatkin ovat mieluummin ammattimiehiä kuin taiteilijoita. Elokuvanteko on myös melkoisen monitahoinen prosessi, eikä lopputulos useinkaan ole lähelläkään sitä mitä on lähdetty tekemään. Tiina Lymi havainnollisti elokuvatuotantojen yleisen perusongelman hienosti 50-vuotishaastattelussaan (HS 2.9.2021): ”Graafisesti ajateltuna ohjaajan työssä taiteellisen näkemyksen palkin pitäisi kohota kaiken yläpuolelle. Siihen rinnalle nouseekin usein kikkailupalkki, mikä johtuu siitä, että ei meillä nyt olekaan rahaa ja saatkin kuvauspäiviä puolet vähemmän, joten asioita pitää ratkaista muulla tavalla. Silloin kikkailu kohoaa helposti näkemyksen ohi.”

Yksi asia hiertää Andrei Kontšalovskia ehkä enemmän kuin mikään muu: Andrei Tarkovski. Yhteistyö oli tiivistä muutaman vuoden ajan: Kontšalovski osallistui Katujyrän ja viulun (Katok i skripka, 1961) ja Ivanin lapsuuden (Ivanovo detstvo, 1962) kirjoittamiseen ja tekemiseen, Tarkovski Ensimmäisen opettajan (Pervyi utšitel, 1965) kirjoittamiseen, Andrei Rubljovin käsikirjoitus syntyi yhdessä. Kurosawan vaikutus näkyy suoraan Kontšalovskin ohjaamassa Ensimmäisessä opettajassa, toteutukseltaan tiiviissä mutta hyvin hengittävässä Tšingiz Aitmatovin tarinassa. Samaan aikaan tekeillä olleessa Andrei Rubljovissa Kurosawan tyyli on myös läsnä, mutta yhtä lailla heijastuu monen muunkin ohjaajan vaikutus. Tarkovski lähti tuossa vaiheessa lentoon tavoittelemaan omaa elokuvakieltään, jota Kontšalovski ei ymmärtänyt. Tarkovskin raivostuttavan pitkät otokset synnyttivät hänessä halun leikata materiaali uudestaan, dynaamisemmaksi, näyttelijöiden hämmentäminen sekavilla ohjeilla taas tarpeen laittaa Tarkovski järjestykseen, toiveen että tämä ymmärtäisi käyttää Stanislavskin metodeita. Tarkovski totesi, että hän tekee juuri kuten pitääkin, mutta

Kontšalovski ei sitä ymmärrä. Koska luulee olevansa nero, mutta todellisuudessa se nero on Tarkovski. Niin yksinkertaista. Joku vain haluaa laittaa asiat laatikkoon ja joku toinen kurottaa laatikon ulkopuolelle.

Tarkovskin taideteoreettiset pohdinnat on julkaistu suomeksi nimellä Vangittu aika (Love kirjat 1989). Zapetšatljonnoje vremja (on se oikein, vremja on poikkeus kuten ”nimi” imja, neutri) voi olla myös kaapattua, muistiin säilöttyä, maalaukseen ikuistettua aikaa. Die versiegelte Zeit tavoittaa jotakuinkin saman merkityksen, mutta englanniksi teoksen nimi on Sculpting in Time, italiaksi Scolpire il tempo. Kontšalovski väittää tehneensä Synti-elokuvan taiteilijasta, joka on vain ihminen, ja jolla on samat luonteen heikkoudet kuin hänellä itsellään. Ja heti seuraavaan hengenvetoon, että ”Michelangelo on elokuvassa vaikea ja epämiellyttäväkin, niin kuin ystävät saattavat olla, mutta silti minä rakastan häntä”. Ehkä Kontšalovski on tehnyt elokuvan ystävästä, jota hän ei unohda. Ymmärtääkseen. Kontšalovski pitää täysin mahdollisena, että joskus hän vielä katsoo kaikki Tarkovskin elokuvat ja toteaakin niiden olevan erinomaisia. Unessa hän on lentänyt Tarkovskin kanssa, kokenut olevansa syyllinen tämän edessä ja pyytänyt Tarkovskia selittämään, miksi tämän työt ovat niin pitkästyttäviä. Tarkovski vastasi, että joskus kun hänellä on aikaa.

Jos Michelangelo olisikin Tarkovski. Tarkovski oli varma, että hänen liikkeitään Länsi-Euroopassa seurattiin tarkkaan ja hänet yritettiin mahdollisesti myrkyttää. Tarkovskilla ei ollut koskaan rahaa, koska kaikki ansaittu raha meni perheelle eli Larisalle, joka huolehti käytännön asioista. Tarkovski neuvotteli jatkuvasti projekteista, joista varsin harva toteutui, ja uskoi yliluonnolliseen, esimerkiksi spiritistisessä istunnossa tapaamansa Boris Pasternakin hengen ennustukseen, että hän ohjaa elämänsä aikana vain seitsemän elokuvaa. Synti-elokuvassa Michelangelo pelkää henkensä puolesta ja

tulleensa myrkytetyksi, eikä hänellä ole rahaa, koska kaikki menee ahneelle perheelle. Michelangelo neuvottelee jatkuvasti projekteista, joita ei ehdi toteuttaa, näkee näkyjä, jotka ovat osa hänen elämäänsä, ja keskustelee Danten haamun kanssa.

Vielä lupasin palata siihen ensiluokkaiseen marmorilohkareeseen, joka Kontšalovskin mukaan vastaa Andrei Rubljov -elokuvan kelloa. En aivan kykene nielaisemaan ajatusta kokonaisena, joten yritän pilkkoa sitä osiin. Kirkonkello-jakso kertoo nuoresta pojasta Boriskasta, joka väittää osaavansa ruttoon kuolleen kellonvalaja-isänsä ammatin, jotta pääsisi töihin, pois kurjuudesta. Boriska saa puhuttua itselleen työn ja tekijät, etsii oikeanlaista savea kunnes löytää ja vaatii hallitsijalta metalliseokseen niin paljon hopeaa kuin ikinä saa irti, jotta kello soisi hyvin. Boriska tietää, että jos kellon valu epäonnistuu, jos se ei soi, hänet tapetaan. Kello hinataan köysien avulla ylös kuopasta, yhtä vaivalloisesti kuin Michelangelon marmorimiehet siirtävät lohkaretta. Boriska heilauttaa kellon soimaan – ja se kumahtaa. Poika vajoaa jännityksen lauetessa maahan itkemään. Hän on antanut kaikkensa, hän on luonut jotain, johtamalla työtä, uskomalla itseensä ja siihen että kykenee sen tekemään. Kello soi, ja sen merkitys on valtava. Episodissa aikaisempien jaksojen henkilöiden kohtaloita valaistaan ja lankoja solmitaan yhteen, ja kaikkein tärkein hahmo on kellon valamista seuraava mykkä rääsyläinen, Andrei Rubljov, joka on lopettanut puhumisen ja maalaamisen. Kun Boriskan jalat pettävät väsymyksestä valtavan urakan jälkeen, Andrei Rubljov tajuaa luomisen hinnan ja lohdun merkityksen. Rubljov ymmärtää, että hänen täytyy vaikenemisen sijaan kertoa, hänen tehtävänsä on maalata kuvia, ja ne maalaukset nähdään värillisinä mustavalkoisen elokuvan päätteeksi.

Michelangelo saa neuvoteltua itselleen marmorijärkäleen. Onko materiaalista neuvotteleminen olennaista? Muistetaanko Michelangelosta se, kuinka taitava hän oli neuvottelemaan? Onko Boriskan uroteko se, kuinka hän vaatii hallitsijalta lisää

hopeaa? Onko taiteilijan tärkein ominaisuus se, että hän saa muut vakuuttuneiksi siitä, että pystyy saamaan valmiiksi sen mitä on tekemässä? Miten vuoresta irrotettu marmoripaasi vastaa valettua kelloa? Siten että se on raskas nostaa? Ehkä ontuvasti siten, että siitä tulee taideteos, jonka näkemisellä on merkitystä ihmisille. Kontšalovski on todennut Andrei Rubljov -elokuvasta, että hänen nähdäkseen siinä on liikaa materiaalia, ja jos hän olisi saanut päättää, ainoastaan viimeinen jakso Kirkonkello olisi toteutettu. Onneksi hän ei saanut päättää; silloin meillä olisi taideteoksen sijaan unohdettua käyttödraamaa vuodelta 1966. Jos Kontšalovskin ajattelussa Andrei Rubljov on vain sen viimeinen jakso ja Synti-elokuva on vastaava tarina, silloin hän väittää, ettei taiteilija Rubljovia oikeastaan tarvittu mihinkään, mutta käsityöläiset, jotka valoivat kelloja, kuten Boriska, tekivät merkittävää työtä.

Synti-elokuva kertoo miehestä, jolla ei ole hetken rauhaa ja joka on mahdollisesti hullu. Jotkut ovat olleet haltioissaan henkiin herätetystä renessanssin maailmasta, jylhistä näkymistä Carraran vuorten rinteillä ja taideteosten toisinnoista, joita on sujauteltu kuviin. Kontšalovskin uudempien elokuvien päätähti on yleensä vaimo Julia Vysotskaja, joka nähdään nyt vain vilaukselta, kärppä sylissään. Alberto Testone, siviilissä hammasteknikko mutta Kontšalovskin kriteereillä ”riittävästi Pasolinin näköinen esittämään Michelangeloa”, selviytyy toimintaroolistaan uskottavasti. Michelangeloa ei kuitenkaan tunneta käsityöläisenä, joka siirteli lohkareita, vaan yhtenä maailman merkittävimmistä taiteilijoista, joka kykeni vangitsemaan jumalaisen hetken. Hän eli renessanssin kukoistusaikana ja tunsi yhtä kuuluisat aikalaisensa Rafaelin ja Leonardo da Vincin. Michelangelo kuvasi itse aikaansa rikolliseksi ja häpeälliseksi, ja olisi halunnut elää sen kivenä. Kiveen hän ikuisti mieleensä syöpyneet kuvat, kauneuden keskellä syntistä maailmaa. Seitsemän kuolemansyntiä, ylpeys, kateus, viha, laiskuus, ahneus, ylensyönti ja himo, tunnettiin perin pohjin

ja tiedettiin, miten syntisiä Danten näkyjen mukaan Helvetissä rangaistiin. Michelangelo oli saita ja eli pitkän elämänsä hyvin vaatimattomasti, mutta kuoli rikkaana miehenä. Ainoa kuolemansynti, johon hän ei syyllistynyt, lienee ylensyönti.

Kontšalovskin kolme viimeistä elokuvaa on suurelta osin rahoittanut Alisher Usmanov, satumaisen rikas uzbekkioligarkki ja mesenaatti, tiedostaen, ettei tuotantoihin uponnut mammona tule koskaan takaisin. Usmanovin anteliaisuus teki mahdolliseksi hyödyntää jälleen italialaista elokuvaosaamista suuressa mittakaavassa – Italiassa kun vastaavaan ei ole omin varoin mahdollisuutta. Elokuvasta tulikin maidenvälisen ystävyyden lujittaja, kun Vladimir Putin ylpeänä ojensi Synti-DVD:n Paaville. Kontšalovski on kuitenkin siinä määrin kumartelu- ja säätämismenneisyytensä vanki, ettei kykene tällaisessakaan tilanteessa saamaan itsestään irti loppuun asti menevää taiteilijaa. Rakkaat toverit viettää jo siihen suuntaan, että vielä Kontšalovskilla olisi mahdollisuus tehdä vähintään Ensimmäisen opettajan veroinen ehyt teos, jos vain ikää ja terveyttä piisaa. Ellei hän sitten ole lopulta juuri sellainen kuin opettaja Mihail Romm luonnehti: lahjakas, muttei suhtaudu työhönsä riittävän vakavasti.

18 Elokuva rukouksena

Velipekka Makkonen

Andrei Tarkovskista on tehty luvuton määrä elokuvia. Tähän mennessä ehkä tärkeimpiä ovat Tarkovski-jakso Risto Mäenpään elokuvassa Neuvostoelokuvan kaksi tekijää. Taiteilijan vastuu (1978), Donatella Baglivon Un poeta nel cinema: Andrej Tarkovskij (1984), Uhrin leikkaajan Michal Leszczylowskin Directed by Andrei Tarkovsky (1988) ja Chris Markerin Une journee d´Andrei Arsenevich (2000), jossa Tarkovski nähdään jo sairauden merkitsemänä vuodepotilaana.

Tähän joukkoon liittyy ohjaajan keskimmäisen pojan Andrei Andrejevitš Tarkovskin (s. 1970) vuosi sitten Venetsian elokuvafestivaalilla esitetty Andrei Tarkovsky. A Cinema Prayer (Andrei Tarkovski. Kino kak molitva. 2019). Sen voi sanoa vailla liioittelua olevan jo tekijän henkilökohtaisen panoksen ja tunteen vuoksi tähän mennessä tehdyistä elokuvista täydellisin, saavutus, jota on vaikea ylittää.

Jo 50-vuotias Andrei jr. on vaalinut isänsä henkistä perintöä Pariisissa sijaitsevan muistoarkiston puitteissa, ja vaikka hän on elänyt suuren osan elämäänsä Venäjän ulkopuolella,

on kuuluisan elokuvantekijän jälkeläinen juurtunut syvästi venäläiseen kulttuuriin, kieleen ja henkisyyteen. Hänellä on ollut luonnollinen mahdollisuus päästä käsiksi isänsä henkilökohtaisiin dokumentteihin ja muuhun materiaaliin, joita – lähinnä filmimateriaalia ja äänityksiä – Andrei jr. on käyttänyt hellävaroen hyväkseen kokonaiskuvan luomiseen. Isä-Andrein päiväkirjoja on ilmestynyt jo aikaisemmin, osa myös Suomessa nimellä Martyrologia (1989), mutta puuttuva osa on vieläkin skandaalinomaisesti julkaisematta.

Elokuvan hellin ja tunteellisin osa sijoittuu tulevan ohjaajan varhaisvuosiin, jotka ovat ilmeisen voimakkaasti vaikuttaneet hänen elokuviinsa. Raskainta on ollut kun isä, runoilija Arseni Tarkovski, jätti perheensä pojan ollessa kolmevuotias. Tarkovskin elokuvissa nähdään usein otoksia yksinäisistä pojista. Diplomityössä Katujyrä ja viulu (1961) kiusattu viulistipoika hakee isän korviketta katujyrän kuljettajasta. Muistijälkiä jatkavat nuoret hylätyt hahmot elokuvissa Ei paluuta (1962) ja Andrei Rubljov (1966), isän kaipuu Solariksessa (1972), ja pojan ja isän suhde Uhrissa (1986). Myös Nostalgian (1983) venäläisen päähenkilön harhailut Italiassa ja haaveet venäläisestä talosta ovat osa tuota tarinaa.

Siksi tuntuu, että Peilin (1975) keskeiset kohtaukset käsittelevät tätä samaa ikävää. Äiti odottamassa jo turhaksi tietämäänsä isän tuloa aidalla istuen – kuva, joka on kopio Tarkovskin äidin kuvasta samassa tilanteessa. Toinen kohtaus, jossa isä tulee lomalle sodasta ja poika painautuu häntä vasten kaipuusta mykkänä, ja musiikki räjähtää kuorokohtaukseen Bachin Johannes-passiosta. Lopuksi Margarita Terehovan kasvot, kun mies kysyy häneltä hellän kohtauksen päätteeksi, kumman hän haluaa, pojan vai tytön – naisen ilme kertoo, että kumma kysymys, kumpi tahansa on ihana asia.

Äidin uhrautuvaisuus pienipalkkaisena oikolukijana loi vastapainoa tälle kaipuulle hänen hankittuaan Andreille ja hänen Marina-sisarelleen suurenmoisen kulttuurikasvatuksen.

Peilinhän piti alun perin keskittyä kokonaan äidin vaiheisiin.

Andrei vanhemman isän puute heijastuu pojan ikävään. Neuvostovalta eristi hänet isästään useiksi vuosiksi yrittäessään pakottaa tämän palaamaan 80-luvulla kotimaahan. Elokuvassa on jätetty hienovaraisesti käyttämättä Chris Markerin kuvaamaa materiaalia, jossa poika viimein isän sairastuttua sai luvan matkustaa tämän luo Pariisiin. Näissä kuvissa äiti Larisa saa viimein lentokentällä kaapata poi-kansa syliin, mitä seuraa herkkä kohtaus jo vuoteenoman isän ja pojan tapaamisesta. Näitä kohtauksia ei tässä elokuvassa näytetä, ilmeisesti siksi, etteivät tunteet pursuisi yli äyräiden. (Tai tekijänoikeussyistä.)

Poika Andrei seuraa tarkasti, mutta herkästi isän vaiheita elokuva elokuvalta. Tarkovskin ongelmia neuvostobyrokratian kanssa ei dramatisoida, pikemminkin keskitytään elokuvien henkiseen sisältöön.

Toisena tunnekeskittymänä toimii isän taloprojekti 70-luvulla Mjasnojessa, 300 kilometrin päässä Moskovasta. Sieltä nähdään paljon filmiä ohjaajan raataessa ruumiillisessa työssä ja remontoidessa apureineen vanhaa puutaloa asuttavaksi – haave konkreettisesta, mullantuoksuisesta paikasta maailmassa. Samaahan kuvaa Vangittu aika -kirjassa (1989) Tarkovskin kertomus kylvetystä tattaripellosta, jonka sitten nähdään aaltoilevan Peilin loppukuvissa lapsuuden haaveiden muistumana.

Tämä henkilökohtaisten tunteiden vaistoaminen tekee nuoremman Tarkovskin elokuvasta merkittävän myös historiallisena, ainutlaatuisena dokumenttina. Tunteet ovat kuvien takana, kuitenkin konkreettisina muistoina, ja vaikka poika Andrei välttelee itsensä esiin tuomista hän elää silti elokuvan jokaisessa hetkessä.

Maria Tarkovskaja, Andrein äiti ja Andrei nuoremman isoäiti, elokuvassa Peili.

19 Paha henki ja perestroika

Mia Öhman

Vuonna 1989 itänaapurimme huojui sortumisen partaalla. Kommunismin loistavaa tulevaisuutta kannattelevat rakenteet olivat lahonneet jo vuosikymmeniä, joten lopunajan tuulet saivat systeemin sileäksi muutamalla hönkäisyllä. Kaikki kulissien taakse piiloon lakaistu tursusi äkkiä osaksi arkipäivää, ja samaan aikaan korroosion syömä rautaesirippukin antoi periksi. Ajan hengestä todistaa Ernest Jasanin kirjoittama ja ohjaama aikuisten satu Netšistaja sila, Paha henki, jossa kuuliaisen neuvostokansalaisen elämä lähtee raiteiltaan siitä huolimatta, että hän yrittää toimia kuten kuuluu.

Paha henki on kuvattu Veliki Utsjugissa, Pakkasukon kotikaupungissa, jonka kirjoitettu historia ulottuu 1200-luvulle. Katukuvaa hallitsevat kirkot ja matalat rakennukset. Huumori on mustaa, Gogol-vireinen juoni etenee yllättävästi ja paketti on kiedottu kyttäämisen, vankileirille joutumisen uhan ja yksilön suojattomuuden kylmään hikeen. Päähenkilö on mattimeikäläinen Ivan Denisov, ei siis aivan Denisovitš, jonka päivästä kertoi Aleksandr Solženitsyn. Alkaa: Ivan haetaan täpötäydestä tyrmästä kuulusteltavaksi. Aiemmin Ivanin kertomuksen todistanut miliisi Kirill sanoo erehtyneensä, mitään ihmeitä ei tapahtunut, ei metsässä asu mitään mummoa. Eduard Artemjevin syntetisaattori läjähtää soimaan, ja tarina alkaa alusta. Ivan on töissä pikkukaupungin metsäinstituutissa.

Työporukka matkaa sieniretkelle läheiselle Pirunsuolle. Ivanin kori on jo tatteja väärällään, kun hän huomaa eksyneensä. Hän törmää mummoon, joka kertoo asuneensa seudulla iät ajat ja lupaa näyttää tien takaisin. Musta lintu raakkuu, suosta pilkistävät kirkon sipulit. Kolme toisiaan tönivää ”geologia” on kaivanut maasta huilun, kartun ja liinan. Mummo lähettää heidät ostamaan vodkaa ja nappaa löydöt mukaansa. Mökissään mummo levittää liinan pöydälle, ja sille ilmestyy runsas kattaus. Mummo antaa Ivanille huilun: kun sitä soittaa, siitä putoilee tuhatvuotisia bysanttilaisia kultakolikoita. Ivan palaa retkiseurueeseen ja yrittää tehdä vaikutuksen Lenaan antamalla hänelle muutaman soliduksen. Kotona Ivan hieraisee huilua ja paikalle tupsahtavat ”geologit” eli henget Štšerbatyi (Rokonarpi), Bašmak (Kenkä) ja Koryto (Ruuhi) valmiina tekemään palveluksia, maksua vastaan: he haluavat takaisin löytämänsä esineet. Ivan päätyy kävelylle työtoverinsa Mašan kanssa. He pakenevat sadetta entiseen kirkkoon. Rapistuneet seinämaalaukset tuijottavat, kun harvalukuiselle yleisölle luennoidaan moraalin olemuksesta. Ilta jatkuu Mašan asunnolla. Maša uskoo että on olemassa asioita, joita ei voi todistaa. Ivan yrittää lahjoittaa huilusta putoilleet kolikot instituutille, mutta johtaja ei ota niitä vastaan. Pussin saa Lena. Ivan näyttää miliisi Kirillille mummon ja mökin, liina kattaa pöydän ja visiitti johtaa iloiseen juopumiseen. Mummo lahjoittaa Ivanille kartun. Karttu karkaa myöhemmin miliisien kimppuun ja Ivan pakenee. Kotona kaksi veljeä ja isä istuvat soittamassa taikahuilua ja laskemassa rahoja. Voipunut äiti on saman näköinen kuin mökin mummo. Ivan pyytää lopettamaan rahatehtailun, veljet eivät ymmärrä miksi pitäisi. Ivanin karttu hakkaa veljet, isältä pääsee röhönauru. Ivan kutsuu huilua hieraisemalla apuun henget, paikalle ilmaantuu Rokonarpi. Ivan antaa hänelle palkkioksi huilun, tehtäväksi toimittaa rahat miliisiin. Rokonarpi tuo pussin takaisin, hän on onnistunut aiheuttamaan vain hämminkiä. Ollaan siinä mistä elokuva alkoi.

Pahat voimat mellastavat hajoavassa Neuvostoliitossa ja sekoittavat Ivanin (Pavel Andrejev) elämän Ernest Jasanin elokuvassa Netšistaja sila (1989). Metsämökin noitaa ja Ivanin äitiä esittää Rimma Markova.

Ivan lähetetään työleirille. Henget tulevat auttamaan savotassa koska haluavat kartun, ja Ivan kaataa puita stahanovilaista tahtia, mikä herättää närää. Asuinparakissa on ahdasta ja tiukka arvojärjestys. Johtaja Vrubel määrää Ivanin morsiamekseen ja komentaa tämän ”hääsviittiin”, jonka oven taakse muut asettuvat jonottamaan vuoroaan. Karttu hoitaa hommansa, Vrubel makaa housut kintuissa tajuttomana ja Ivanista tulee parakin uusi piällysmies. Savottatöissä vanki Tupolev yrittää paeta ylös taivaisiin helikopteriksi viritetyllä moottorisahalla, mutta karttu hakkaa miehen kuoliaaksi. Ivan luovuttaa kartun hengille ja pyytää, että voisi unohtaa kaiken. Tukkikuorma vierii Ivanin päälle. Hän lojuu aikansa puolivihanneksena siteissä sängyn pohjalla, kunnes toipuu kävelemään kykeneväksi mutta muistinsa menettäneeksi ihmisenkuvaksi. Veljet hakevat vapautetun Ivanin ja kyyditsevät hänet kotiin, joka on jäänyt uuden kerrostaloalueen katveeseen. Ivan kykenee tuskin sanomaan paria sanaa – mama, papa – mutta veljet vakuuttavat että töitä löytyy. Lena on rikastunut kultakolikoilla ja käyttää kaiken alastoman viehätysvoimansa jotta Ivan kertoisi, missä loput rahat ovat. Ivan ei muista. Ivan viedään entiselle työpaikalleen ja hän kättelee ihmisiä tajuamatta keitä he ovat. Maša vie Ivanin kävelylle ja saa irralliset palaset asettumaan parempaan järjestykseen. Veli järjestää Ivanille töitä haudankaivajana. Samoista hommista löytyvät taas henget. He ottavat Ivanin mukaansa ja näyttävät, mitä kaikkea rahalla saa tässä uudessa maailmassa, johon he ahneina sieluttomina paskiaisina sulautuvat täydellisesti. Viina virtaa, musiikki soi, niukkapukeiset tytöt heilauttavat itsensä diskopalloliaanilla mukaan juhliin. Ivan on kuitenkin kiinnostuneempi Mašasta. Eräänä päivänä Pirunsuon mummo seisoskelee hautuumaalla. Henget usuttavat Ivanin pyytämään häneltä viimeisen aarteen, liinan, nappaavat sen ja katoavat. Taas vietetään hautajaisia, ja Ivanin isä ja veljet ovat surijoiden joukossa. Äkkiä Ivan tajuaa, että arkussa makaa äiti. Ivan juoksee hautausmaalta lähtevän

mummon perään huutaen ”äiti” ja polvistuu tämän eteen. Taustalla Pirunsuosta kohoavat kirkon sipulit ja synteettiset kirkonkellot kilkatakalkattavat. Loppu.

Uskosta

Kansan oopiumin kitkeminen Neuvostoliitosta koki ristiriitaisia vaiheita, mutta Brežnevin aikana uskonnon harjoittaminen oli minimissään ja KGB ujutettu osaksi ortodoksikirkkoa. Lenin-nurkkaus löytyi jokaisesta julkisesta tilasta ja iskulausebanderollit ja vallankumouksen johtajien muotokuvat ajantasaisine kunniamerkkirinnuksineen koristivat katukuvaa. Uskonto oli yhtä kuin vanha Venäjä, ”Äiti Venäjä”, satujen ja ihmeiden maailma, suljettu pois reaalitodellisuudesta. Uskonnon tilalle liimattu ideologialle ja vallankumouksen johtajille kumartaminen koki inflaation ja sai aikaan emotionaalisen tyhjiön. Kaikki oli rationaalista. Paha henki -elokuvassa pyhä on merkityksetön. Usko käsitteenä, edes maailmanrauhaan ja joulupukkiin, on kadoksissa, unohdettu, näkymätön. Maša on yksi niistä, jotka eivät ole unohtaneet. Maša uskoo Ivania, uskoo Ivaniin.

Legendan mukaan Svetlojar-järven rannalla sijaitsi kaupunki nimeltä Suuri Kitež, jonka rakennustyöt saatiin valmiiksi vuonna 1168. Se upposi mongolien hyökätessä 1200-luvulla ja jäi järven pohjaan odottamaan parempia aikoja. Näkymättömän kaupungin voi nähdä ja sen kirkonkellojen kuulla soivan jos uskoo niihin. Kitežistä on kerrottu tarinoita, maalattu tauluja ja sävelletty oopperoita ja lauluja, ja silloin tällöin se vilahtaa elokuvissa. Andrei Tarkovskin tuotannossa usko on tärkeä elementti. Kitež on läsnä Andrei Rubljovissa (1966/1969). Se liittyy pakanalliseen jumalatar Kupalan myyttiin, juhannusyöhön, jonka juhlimista Rubljov todistaa. Mongolien hyökkäyskin on mukana, vaikkakin Kitežin uppoamisesta on

tapahtumahetkellä kulunut parisataa vuotta ja samoilla seuduilla Vladimirin kylässä Suzdalissa (siellä elokuva kuvattiin) rynnistää enää Kultaisen Ordan viimeinen valtias Edigu. Se nauravainen. Peiliin (1974) suunnitellussa kohtauksessa päähenkilö uneksii sukeltavansa järvessä, jonka pohjalla näkyy vanha kotitalo ja kirkko. Tuotantoluvasta päätettäessä käsikirjoituksessa oli vielä kohtaus, jossa kirkkoa purettiin. Se piti poistaa.

Rakkaudesta ja toivosta

Ernest Jasan syntyi Latviassa vuonna 1936. Leningradin Näyttämötaiteiden akatemiassa hänen opettajansa oli Fjodor Nikitinin, yksi valkokankaan ilmaisuvoimaisimmista näyttelijöistä – tuttu hahmo elokuvasta Imperiumin jätteet (Oblomok imperii, 1929). Jasan näytteli pari vuotta Pihkovan teatterissa, työskenteli vuodesta 1966 Lenfilmissä ja opiskeli ohjaajaksi Georgi Danelijan johdolla käsikirjoittajien ja ohjaajien kursseilla (Vyššije kursy stsenaristov i režissjorov). Danelija on rakastetuimpia neuvosto-ohjaajia, lyyrisen komedian isä, jonka tunnistettavat ja sympaattiset, toisaalta kitkerät ja yhteiskuntakriittisetkin hahmot seikkailevat äkkiväärissä tilanteissa esimerkiksi elokuvissa Mimino (1977) ja Syysmaraton (Osenni marafon, 1979). Jasan tunnetaan parhaiten (toisena) ohjaajana elokuvasta Syyttäkää kuolemastani Klavaa (V mojoi smerti prošu vinit Klavu K., 30,7 miljoonaa katsojaa), joka valmistui 1979. Se kertoo Klavan ja Serjožan rakkaudesta, joka alkaa vastustamattomasti tarhassa ja päättyy aikuisuuden kynnyksellä pohjattomaan runolliseen suruun. Sekavia tunteita (Pridut strasti-mordasti, 1981) on Jasanin oma teksti ja ohjaus, jossa 15-vuotias leningradilaispoika oppii viikon

aikana paljon tunteista ja vastuusta, ja joko-tai-ajattelu saa hienovaraisempia sävyjä. Nämä kaksi elokuvaa on esitetty TV 2:ssa, Sekavia tunteita 1985 ja Klava 1986. Vaihdokkaat (Dubljor natšinajet deistvovat, 1983) nähtiin Kosmoksessa 7.3.1985, ehkä juuri sen yhden kerran. Kyseessä on kuitenkin syvälle yltävä elokuva yhteiskunnallisesta kokeilusta, jossa tehtaan johto vaihdetaan henkilöihin, jotka ovat siihen asti lähinnä toimittaneet tyhjää. Vastuu tekee heistä uusia ihmisiä.

Jasanin menestynein ohjaus on teattereissa 37,6 miljoonaa katsojaa kerännyt Prosti (Anna anteeksi, 1987), kertomus siitä kuinka paljon paskaa ehtii sataa yhden ihmisen niskaan vuorokauden aikana. En erityisesti inspiroidu tarinasta, jossa laborantti todistaa miehensä pettävän häntä, heittää tämän ulos, kutsuu kylään entisen rakastettunsa joka vippaa häneltä rahaa ja häipyy, huutaa tyttärelleen ja taitaa lyödäkin, menee kotibileisiin ystävättären luo ja iskee tämän poikaystävän, torjuu toisen kiinnostuneen miehen yritykset, törmää tuttuun autokuskiin, lähtee hänen mukaansa ajelemaan, käy ohimennen tapaamassa miehensä uutta, törmää mieheenkin, menee autokyydillä esikaupunkiin, missä kuskin asunnossa ei olekaan tyhjää vaan entinen vaimo on päättänyt yllättää, juoksee ulos pimeään, joutuu nuotiolla istuskelevan nuorisojengin joukkoraiskaamaksi ja päätyy lopulta kotitalon pihaan aamun kalvaudessa. Perhe on aina perhe, mutta onko se nyt sitten niin yksinkertaista. Päällimmäiseksi jää kitchen sink -eltaannus. Valtaisan suosion takana on epäilemättä pääosan Natalja Andreitšenko, yksi kaikkien aikojen suosituimpia neuvostonäyttelijättäriä, olemukseltaan kuin Jeanne Moreau. Lopussa vilahtaa myös legendaarinen Alisa Freindlih, Stalkerin vaimo ja paljon muutakin. Jasanin tv-tuotannoista raskainta osastoa edustaa hyytävän tyylikkäästi rikossarja Reket (”Rötös”, 1992), jossa tutkiva toimittaja Kornilov selvittää mafiatyyppisen verkoston toimintaa Leningradin oloisessa kaupungissa. Kuin saksalainen dekkari, mutta hyvä. Elokuva Koleso

Netšistaja sila julkaistiin myös kirjana. Kansikuvassa Roman Kartsev, Anatoli Slivnikov ja Viktor Grigorjuk.

ljubvi (Rakkauden pyörä, 1994) taas on pirullisen hauska hömppätarina uusista bisneksistä: päähenkilö tarjoaa naisille ”hedelmöityshoitoja”. Viimeinen ohjaustyö on 1920-luvun alun Petrogradiin sijoittuva, todellisiin tapahtumiin perustuva tv-sarja Žizn i smert Ljonki Pantelejeva (Ljonka Pantelejevin elämä ja kuolema, 2006). Vuonna 2016 valmistui vielä Jasanin kirjoittama Iskušenije (Kiusaus), pohdintaa ihmisen arvosta: mistä hinnasta mies myisi vaimonsa? Jasanin töitä yhdistävät moraalisen valinnan, vastuun ja rakkauden teemat, jotka risteilevät herkullisesti tapahtuma-ajan yksityiskohtien virrassa. Erityiseksi kerronnan nostaa toden tuntu ja näyttelijöiden aito heittäytyminen tilanteisiin. Jasan on rakastanut näyttelijöitään, näyttelijät vastanneet koko sydämellään, ja se tuntuu katsojan sielussa.

Huhtikuussa 2018 Jasan ajeli Mazdallaan mökille, mutta törmäsi Audiin ja silppuuntui sellaiseen kuntoon, että kuoli sairaalassa. Audin kuljettaja selvisi vähin vammoin. Kun vanhempani kerran päättivät hankkia minulle auton (kyllä tarvitset, käytät sitä lasten kuljettamiseen), se oli isän kaverin uutena ostama Volvo samaa mallia jolla Kari Hotakainen selvisi kolarista hengissä. Exä ajelee sillä edelleen. Buy Volvos, they´re boxy but they´re good (Crazy People, 1990). Jasanilla ei ilmeisesti ollut ketään kyydissä. Vaimo oli kuollut huhujen mukaan suruun aika pian sen jälkeen kun elokuvissakin esiintynyt poika Maksim menehtyi huumeisiin. Jälkeen jäi tytär perheineen, kolme julkaistua kirjaa, runsaasti oivallista tv-sarjaosaamista sekä muutama hyvä ja pari erinomaista elokuvaa. Paha henki on parasta mitä Jasan on saanut aikaan, kepeä ja samalla kauhea, murskaavan painokas taidonnäyte. Jos henkistä sukulaista etsitään, myös kirjailija Anthony Burgessin maailmassa täysi kaaos ja perimmäinen totuus syleilevät toisiaan kyyneliin asti liikuttuneina, kun banaaninkuoreen liukastuva päähenkilö tajuaa jotain olennaista ja päästää raikuvan naurun juuri ennen kuin pimenee. Toivoa on. Ehkä.

20 Aleksandr Sokurov – Venäjän elokuvan omatunto

Velipekka Makkonen

Mark Cousinsin 15-osainen Elokuvan tarina -sarja päättyy huikeaan loppunousuun, kun Venäjän arkin (Russki kovtšeg, 2002) lopussa aatelisto loisteliaitten tanssiaisten jälkeen valuu Eremitaasin portaita alas. Ohjaaja Aleksandr Sokurov (s. 1951) kertoi tarkoittaneensa kohtauksella, kuinka tämä juhlapukuihin sonnustautunut tanssiaisväki astelee suoraan kohti kuolemaansa, kohti teloittajien kiväärinpiippuja.

Sokurov vangitsee muutamaan hetkeen kokonaisen

historiallisen ajanjakson, sen moraalisen sisällön. Se on hänelle tyypillinen elokuvailmaisun tapa, suhde kerronnan ja moraalin välillä.

Sokurov on yleismaailmallisesti tunnustettu ohjaaja, vaikka Suomessa hän onkin jäänyt vakavaan paitsioon: hänen elokuviaan on meillä nähty vain erikoisesityksissä; Docpoint festivaalin päävieraana hän oli 2003. Yleisradion ohjelmistossa Sokurovin töitä on esitetty epäsäännöllisesti. Viime syksynä hänen Venetsiassa Kultaisen leijonan voittanut elokuvansa Faust (2011) sai teatteriensi-iltansa Suomessa, mutta poikkeuksellisesti englanninkielisin tekstein. Se, ja Sokurovin elokuvien puuttuminen ylipäätään, on yksi maahantuonnin lukemattomia skandaaleita.

Sokurov aloitti uransa 1970-luvulla tekemällä dokumenttiopintojensa lopputyöksi pitkän fiktioelokuvan Yksinäinen ihmisääni (Odinoki golos tšeloveka, 1978/87), joka hyllytettiin saman tien, osin elokuvailmaisua uudistavan kerrontansa, osin virallisen käsityksen vastaisen historiantulkintansa vuoksi.

Uransa alkuvaiheissa Sokurovia pidettiin Andrei Tarkovskin työn jatkajana, mutta varsinaisesti heidän yhteytensä rajoittui siihen, että nähtyään nuoren miehen esikoistyön Tarkovski suositteli Sokurovia Leningradin dokumenttielokuvastudioon töihin, mikä osoittautui tämän uran kannalta ratkaisevaksi. Lapsuudestaan asti perheensä kanssa kiertolaiselämää viettänyt ohjaaja kotiutui loppuelämäkseen Pietariin. Hänen mielestään se on ihanteellinen asuinpaikka niin ilmapiiriltään kuin siksi, että siellä on sekä dokumentti- että pitkien elokuvien studio.

Tarkovskin kanssa Sokuroville kuitenkin on yhteistä ehdoton suhtautuminen elokuvaan taiteena (vaikka hän sitä vähätteleekin) ja moraaliin.

Nyt jo lähes nelikymmenvuotisen uransa aikana Sokurov on onnistunut Venäjän oloille poikkeuksellisesti, 1990-luvun

Aleksandr Sokurov on Venäjän mielenkiintoisimpia nykyohjaajia, vaikka hän viime vuosina on joutunut työskentelemään Venäjän ulkopuolella. Tärkeä osa hänen toimintaansa on uuden elokuvasukupolven kasvattaminen omilla kursseilla Kaukaasiassa. Monet hänen oppilaidensa elokuvat ovat jo ehtineet herättää huomiota. Jussi Tuormaa kuvasi Sokurovin Suomen vierailun aikana elokuussa 1991. Rapa on ilmaantunut kuvaan myöhemmin, jossain tohinassa.

elokuvan kannalta myös erityisen vaikeina aikoina, tekemään lukemattoman määrän maailmalla mainetta mutta myös ristiriitaisia mielipiteitä keränneitä fiktio- ja dokumenttielokuvia yhteistyössä mm. saksalaisten, italialaisten ja japanilaisten yhtiöitten kanssa. Samalla hän on uudistanut elokuvan teknisiä keinoja, kuten tehdessään ensimmäisenä maailmassa Venäjän arkin yhtenä puolitoistatuntisena otoksena kovalevylle. Elokuvan ”leikkaus” toteutettiin otoksen sisällä. Elokuviensa teknisiä töitä hän on teettänyt runsaasti Suomessa.

Leena Kilpeläinen on ohjannut Sokurovista pitkän dokumenttielokuvan Sokurovin ääni 2014.

21 Nekrorealismin isä Jevgeni Jufit

Velipekka Makkonen

Neuvostoelokuvasta on se käsitys, että kaikki, hienoimmatkin mestariteokset, ovat syntyneet byrokraattisen päätöksenteon tuloksena hirviömäisessä Hollywood-studioita muistuttavassa tuotantokoneistossa. Näinhän se todella tapahtuikin. Oli Neuvostoliitossa muutakin, harrastelijaelokuvantekijöitä, joiden työt yltivät ulkomaille enintään kaitakuvaajien kansainvälisiin koitoksiin. Perestroika (jos joku vielä muistaa tuon 1985 alkaneen Neuvostoliittoa muuttaneen, sen romahdukseen päättyneen aikakauden) toi muutosta siten, että Moskovassa ja Leningradissa toimineet riippumattomat elokuvantekijät saivat nimensä ja työnsä julkisuuteen samalla tavoin kuin uudet yhteiskuntaa ravisuttavat rock-muusikot ja runoilijat.

Moskovassa aloittivat työnsä veljekset Igor ja Gleb Aleinikov ja alkoivat kutsua sitä nimellä parallelnoje kino (rinnakkainen elokuva), joka laajeni cine fantom -liikkeeksi Leningradissa, sittemmin Pietarissa, ja alkoi työnsä neuvostokriittiseltä pohjalta. Täysin amatööritasolla valokuvausta ja kuvataiteita harrastava Jevgeni Jufit, joka nopeasti nousi raisuilla elokuvallisilla otteillaan Leningrad / Pietarin epäviralliseen elokuvan epävirallisekseksi johtohahmoksi ja tärkeimmäksi tekijäksi. Varhaisessa vaiheessa hän keksi myös elokuvasuunnalleen nimen: nekrorealismi, jonka ihmettely levisi nopeasti venäläiseen elokuvalehdistöön. Oli helppo kuvitella, että sillä

Sanitary-oborotni (1984)

oli jotakin tekemistä samankaikuisen nekrofilian kanssa, toisin kuin oikeastaan oli.

Kun Neuvostoliitto veti viimeisiä henkäyksiään monenkaan sitä aavistamatta – puhuttiinhan uudistumisesta, mikä sisältyi käsitteeseen perestroika – Jufitilla yhdyssanan määriteosa nekro tarkoitti 1980-luvun elokuvissa itse asiassa neuvostoyhteiskunnan kivettyneimpiä piirteitä.

Univormut (matruusien, lääkintähenkilökunnan, pioneerien, jopa balettitanssijoiden ja voimisteluryhmien) edustivat sitä, mikä oli pahinta neuvostoyhteiskunnassa: se oli mädättänyt kielen, ei ainoastaan verbaalisen, vaan kaiken, mitä saattoi kutsua kieleksi, oli se sitten kuvailmaisua, pukeutumista, kokonaista elämänmuotoa. Tätä kaikkea Jufit pilkkaa säälimättä elokuvissaan, jopa normittunutta elokuvailmaisua, jota kohtaan hän ei tunne vähäisintäkään sääliä – osittain siksi, että hän aloitti elokuvauransa tabula rasana, tietämättä elokuvan kielestä tuon taivaallista.

Luonnolliselta tuntui, että kun hän sitten pääsi Spartak-elokuvateatterissa klassikoiden tuntumaan,

hänen rakkaimmat sielunkumppaninsa löytyivät 20-luvun mykkäelokuvista, heitä olivat siis saksalainen Murnau ja ranskalainen Germaine Dulac, sielujen syövereiden kuvaajat. Minne mahtoi jäädä Luis Buñuel, eikö Spartak esittänyt hänen varhaisia töitään? Olisivat hyvin sopineet hänelle! Myöhemmistä mestareista ovat ilmiselviä ihastuksen kohteita ja innoituksen lähteitä Kenneth Anger ja Jean Genet, mutta mainitsematta on jäänyt George Romero. Jufitin elokuvat vilisevät hänen elokuvistaan karanneita eläviä vainajia, jotka eivät tiedä mihin maailmaan he kuuluvat ja vaeltavat päämäärättömästi vainoamassa niitä, jotka luulevat elävänsä.

Kahden pietarilaisen mestarin tiet kohtasivat, kun Jufit päätyi vielä silloin uraansa aloittelevan, virallisten elokuvapiirien kiroihin joutuneen ja Leningradista turvapaikan löytäneen Aleksandr Sokurovin oppiin. Mitä nuori amatööri oppi,

ei ainakaan virallista elokuvantekoa.

Ironista kyllä hän onnistui pääsemään suureen elokuvatehtaaseen Lenfilmiin, toisen kapinallisen Aleksei Germanin siipien suojaan. Syntyi Sokurovin suosikkikuvaajan Aleksandr Burovin kuvaamana ensimmäinen ”ihan oikea” pitkä elokuva Papa, umer Ded Moroz (”Isä, pakkasukko on kuollut”). Elokuvan kieltä Jufit ei vieläkään ollut oppinut, sellaisena kuin se ymmärrettiin Neuvostoliiton elokuvatehtaissa tai Hollywoodissa. Ilmaisun rosoisuus tuo uutta, henkilökohtaista ilmettä elokuvalle. Lentävä ilmaisu ”elokuvassa on alku, keskikohta ja loppu, mutta ei välttämättä tässä järjestyksessä” saa Jufitilla uutta ilmettä. Elokuvan Aleksei Tolstoilta peräisin oleva lähtökohta ei ole tunnistettavissa; mitään kirjallista elokuvassa ei ole.

Uusi teema on, sellainen, joka kulkee läpi Jufitin pitkien elokuvien: tiedeuskovaisuuden kritiikki. Monissa niissä on tiedemieshahmo, jonka katsomukset asetetaan kyseenalaisiksi, jolleivat ole peräti tuhoamassa muiden elämää. Epämuodostuneita tieteen ”saavutuksia” vilisee siellä täällä. Tämä on itse asiassa uusi muunnelma Jufitin järjestelmäkritiikistä, joka saa universaaleja muotoja. Neuvostoliitossa ”uskonnoksi” nostettu tiede sai uskomattomia piirteitä, kuuluisimpana esimerkkinä ”geenitutkija” Trofim Lysenko, joka sai Stalinin uskomaan, että hankitut ominaisuudet periytyvät, minkä avulla maatalous piti nouseman huikeaan kukoistukseen. Tähän viitataan siellä täällä Jufitin elokuvissa.

Poikkeuksen tästä tiedeuskovaisten sarjasta muodostaa Derevjannaja komnata (”Puinen huone”) -elokuvan päähenkilö, joka on elokuvakamerallaan muovaamassa uudestaan omaa elämäänsä ja ympäristöään: elokuvantekijän itsekritiikki ja apoteoosi.

Lesorub (1985)

Lokakuussa 2010 Jevgeni Jufit tuli Petergofissa vastaan pyörällään. Pietarilaisen ”undergroundin”, nekrorealismin mestari oli ulkoiselta olemukseltaan vaatimaton, mutta ajatuksiltaan korkealla liitävä. Kuva: Velipekka Makkonen

22 Pietarin vapaan elokuvan legendan Jevgeni Jufitin haastattelu

Velipekka Makkonen

Onnistuin tapaamaan Pietarin vapaan elokuvan legendan Jevgeni Jufitin hänen kotiseudullaan Pietarhovissa (Petergof) lokakuussa 2010. Vietimme leppoisan syksyisen iltapäivän paikallisen venekerhon paviljongilla Suomenlahden rannalla kertoillen hänen seurueelleen mm. Mannerheim-aiheisia kaskuja, kissanpoikaspesueen norkoillessa herkkujamme. Haastattelunkin onnistuin saamaan.

Jevgeni Jufit: Aluksi ryhdyin tekemään valokuvia 1980-luvun alussa. Ne oli maustettu mustalla huumorilla, sosiaalisilla absurditeeteilla, rajulla groteskilla, parodialla, joka kohdistui neuvostoelämäntapaan ja sen kielenkäyttöön, käytimme parodian välineinä sotilasunivormuja ja valkotakkeja. Sitten aloin kärsiä aikaelementin puutteesta. Päätin siirtyä 16-milliseen elokuvakameraan, jonka olin onnistunut hankkimaan divarista. Television uutiskatsauksissa käytettiin silloin 80-luvun

alussa 16-millistä materiaalia, jossa ei ollut ääniraitaa. Sieltä onnistuin saamaan filminpätkiä. Kokemustahan minulla ei ollut, ei haisuakaan elokuvataiteesta. Kuvattiin intuition mukaan, sen mukaan miltä tuntui.

Ensimmäisen elokuvani oli Sanitary-Oborotni (”Sanitaarit ihmissusina”) vuodelta 1984. Ryhmä meni vain kaupungin ulkopuolelle ja improvisoimme mitä päähän pälkähti. Toisilla oli matruusiunivormu, toiset olivat ensihoitajia, heillä oli valkoiset takit, ja nämä sanitaarit kävivät matruusien kimppuun.

Tein sitten muutamia elokuvia, mutta suoraan sanoen en uskonut, että ne kiinnostaisivat ketään ja että niitä kutsuttaisiin taiteeksi. Jatkoin insinöörintöitäni tehtaassa ja kuvasin siinä ohessa. Olin tutustunut kuvataiteilijoihin ja muusikoihin jotka auttoivat minua. Siihen aikaan oli elokuvateatteri Spartak jossa esitettiin elokuva-arkiston ainutlaatuista aineistoa. Sitä oli sodan jälkeen tuotu Saksasta. Siellä saattoi nähdä todellisia elokuvaklassikoita alkuperäisinä 35-millisinä kopioina. Siellä voitiin kuulla myös elokuvaohjaajien ja -kriitikoiden luentoja. Aloin käydä siellä säännöllisesti ja keskustella luennoitsijoiden kanssa. Omaksuin luennoilta tekemisiini kaikenlaista, ne toimivat todellisina herätteinä ja saivat aikaan tietynlaista eheytymistä. Tämä kaikki innosti minua jatkamaan elokuvan tekemistä.

Tein sitten pari kolme lyhytelokuvaa ja päätin siirtyä 35-milliseen. Sitten tutustuin 1987 Aleksandr Sokuroviin, joka oli jo silloin aika tunnettu ohjaaja. Pyysimme ystävieni kanssa, että hän ryhtyisi pitämään jonkinlaista elokuvakoulua. Hän suostui mielihyvin ja piti myös minun töistäni. Käsitykseni elokuvanteosta muuttui ammattimaisemmaksi, tutustuin sen käytännölliseen puoleen ja sen tekniikkaan. Kaiken seurauksena onnistuin saamaan jalkani Lenfilm-studion oven väliin ja pääsin tekemään ensimmäistä pitkää elokuvaani.

Olin ollut jonkinlainen huligaani, elettiin vielä neuvostoaikaa ja periaatteessa piti olla diplomi. Elokuviani näytettiin

normaaliohjelmistossa ja festivaaleilla ja minua pidettiin ulkomailla Andrei Tarkovskin perinteen jatkajana. Sain tilaisuuden työskennellä Aleksei Germanin Debjut-studiolla. Hän ehdotti minulle Aleksei Tolstoin teoksen Semja Burdalaka (Burdalakin perhe) filmatisoimista, sen siirtämistä nykyaikaan. Niin sai alkunsa ensimmäinen pitkä elokuvani, joka sai Grand Prix'n Riminin festivaalilla. Neuvostoliitossa se ei saanut teatterilevitystä, mutta esitettiin kerran televisiossa. Se oli minun ensimmäinen pitkä elokuvani.

Sitten vuonna 1995 tein toisen pitkän elokuvani Derevjannaja komnata ("Puinen huone"). Se oli radikaalimpi kokeilu, jossa yhdistettiin aikaisemmin kuvattuja 16-millisiä materiaaleja varta vasten kuvattuihin 35-millisiin. Aiheena oli elokuvaaja ja hänen kuvaamansa materiaali, kuinka se siirtyy hänen fyysiseen ympäristöönsä ja tajuntaansa. Seuraavaksi tein Serebrjanyje golovy ("Hopeapäät"), elokuvan tieteellisestä kokeesta, joka muuttaa ihmisen tajuntaa pysyvästi. Loppujen lopuksi kaikki osanottajat saavat ikävän lopun. Seuraavaan elokuvaan kirjoitin käsikirjoituksen, mutta rahojen haaliminen oli vaikeampaa. Aiheena olivat erilaiset teoriat ihmisen alkuperästä.

Tuoreimman elokuvani tein valitettavasti jo viisi vuotta sitten. Sen aiheena on Neuvostoliitossa 20-luvulla tehdyt surulliset kokeet, joissa yritettiin apinasta kehittää ihminen. Kuvittelin, että näitä kokeita jatkettiin Venäjällä vielä meidän päiviimme saakka. Siinä minun elokuvieni ulkoiset puitteet

Velipekka Makkonen: Uranne alkuvaiheissa katsoitte kai paljon elokuvia?

Jevgeni Jufit: Kyllä, katsoin paljon klassikoita.

Velipekka Makkonen: Neuvostoklassikoitako?

Jevgeni Jufit: Kyllä, 20-luvulta. Saksalaista ekspressionismia, ranskalaista surrealismia. Neuvostoelokuvista erityisesti Dziga Vertovia, suurta neuvostokokeilijaa. Saksalaisista voi mainita Murnaun Faustin, Fritz Langin elokuvista pidin myös, mutta Murnau on kiinnostavampi. Ranskalaisista pitää

ensimmäisenä mainita Germaine Dulac. Olen mykkäelokuvan suuri kannattaja, se oli ennen kaikkea visuaalista taidetta. Se vaikutti minuun myös siinä, miten teen elokuviani.

Velipekka Makkonen: Teihin on liitetty nimitykset nekrorealismi ja rinnakkainen elokuva. Ovatko ne teidän ajatuksianne?

Jevgeni Jufit: Rinnakkainen elokuva on 80-luvun ajatus vaihtoehdosta valtion tuottamalle ja levittämälle elokuvalle ja sen ottivat aseekseen 80-luvulla moskovalaiset kollegani Aleinikovin veljekset (Igor ja Gleb). He ottivat tämän nimityksen omille pyrkimyksilleen. He perustivat myös Cine Fantom -klubin, joka rupesi järjestämään vapaan elokuvan festivaaleja.

Nekrorealismi on minun ajatukseni. Se on ajatus kahden olemassaolon muodon yhteentörmäyksestä, nekro on elämän puuttumista, realismi on elämän todellisuuden läsnäoloa. Minun elokuvani pyrkivät lähestymään tätä törmäystä assosiaatioiden keinoin ja sen pitäisi synnyttää kolmas merkitys. Minulle on kiinnostavinta tavoittaa sellaisia todellisuuden ominaisuuksia, joita ei ole ennen tavoitettu. Siihen liittyy mustaa huumoria, groteskeja piirteitä, kuoleman teemoja.

Velipekka Makkonen: Oletteko nähnyt amerikkalaisia underground-elokuvia?

Jevgeni Jufit: Kenneth Angerin elokuvia olen nähnyt.

Velipekka Makkonen: Ovatko ne vaikuttaneet teidän elokuviinne?

Jevgeni Jufit: Enemmän 20-luvun elokuvien monumentaalinen traditio. Mutta myös Angerin elokuvien radikaali rohkeus, niiden visuaalisen kulttuurin korkea taso on tehnyt vaikutuksen, niiden itsenäisyys. Mutta 30-luvulla elokuvia tehnyt naisohjaaja, ukrainalaissyntyinen Maya Deren on suosikkejani. Sitten ranskalaisen Jean Genet'n Un chant d'amour on hieno elokuva kahden vangin rakkaustarinasta. Kiinnostavia elokuvia on yhä vähemmän. Sellaiset elokuvat kiinnostavat, jotka väistävät elokuvan tekniikkaa, mutta tunkeutuvat syvälle elämään

ja ihmisen tunteiden sisälle.

Velipekka Makkonen: Mikä teidän elokuvallinen tilanteenne on tällä hetkellä?

Jevgeni Jufit: Tilanne on todella huono. Ei ainoastaan minulla, vaan myös monilla kollegoilla. Koko Euroopassa taloudellinen tilanne ei ole kehuttava, ja vielä huonommin on Venäjällä. Valtion tukea tekijän elokuvalle ei juuri saa, ja yleensä vielä vähemmän yksityiseltä puolelta. Valtio tukee toimintaelokuvia tai sosiaalisia komedioita.

Kulttuurin tila on kurja. Kirjoittelen käsikirjoituksia ja lähettelen niitä eri yhtiöille, mutta niiden tulevaisuudesta en tiedä. Mietin edellisen elokuvani leikkaamista uudelleen, liittäisin siihen pätkiä vanhoista töistäni. Jatkan valokuvaamista ja maalaamista. Venäjän taiteen museoon Pietarissa tulee keväällä näyttely ja ensi vuonna minulla on Moskovassa laaja retrospektiivi.

JEVGENI GEORGIJEVITŠ JUFIT

s. 17.1.1961, Leningrad. k. 13.12.2016, Petergof. 1984 suoritti insinööritutkinnon Leningradin metallitehtaan oppilaitoksessa.

ELOKUVAT:

1984 Sanitary-oborotni (Sanitaari-ihmissudet), lyhyt
1985 Lesorub (Puunhakkaaja), lyhyt
1987 Vesna (Kevät), lyhyt
1988 Mužestvo (Rohkeus), lyhyt
1988 Vepri suitsida (Itsemurhahirviöt), lyhyt
1989 Rytsari podnebesja (Taivaalliset ritarit), lyhyt
1991 Papa, umer Ded Moroz (Isä, pakkasukko on kuollut)
1994 Volja (Tahto), lyhyt
1994 Derevjannaja komnata (Puinen huone)
1997 Serebrjanyje golovy (Hopeiset päät)
2002 Ubityje molniei (Salaman tappamat)
2005 Prjamohoždenije (Pystyssä kävely)

23 Pahan pauloissa

Velipekka Makkonen

Aleksandr Sokurovin tuorein elokuva Faust (2011) on noutanut aiheensa ikivanhasta eurooppalaisesta myytistä sielunsa pahalle myyneestä ihmisestä. Ohjaaja on liittänyt elokuvan sarjaansa tyranneista, Hitler Moolokissa (1999), Lenin Härässä (Telets, 2001) ja Japanin keisari Hirohito Solntsessa (”Aurinko”, 2005). Nämä kolme ovat eläneitä henkilöitä, Faust taas on mytologinen hahmo, joka sinänsä ei ole tyranni mutta joka tiedonjanoissaan pahan valtaan antautumalla on samaa sukua.

Se, että Sokurov käyttää elokuvissaan historian henkilöitä, ei merkitse, että hän olisi halunnut määritellä elokuviaan historian kautta. Hitler, Lenin ja Hirohito ovat kuitenkin vain roolihenkilöitä, jotka joillakin piirteillään muistuttavat historiallisia mallejaan ja luovat näillä hahmoillaan katsojalle tietyn mielikuvan. Sokurovin Hitler ei halua muistuttaa Bruno Ganzin Hitleriä Perikadossa (2006), jossa näyttelijä halusi omaksua hahmonsa eleet ja puhetavan viimeistä piirtoa myöten.

Faust poikkeaa myös tetralogian muista töistä sillä, että se perustuu Johann Wolfgang von Goethen kaksiosaiseen näytelmään (1808, 1832), vaikka varsin vapaasti. Tekijä ja hänen pääkäsikirjoittajansa Juri Arabov ovat poimineet itselleen sopivia kohtauksia, muutelleet niitä, luoneet uusia henkilöitä ja

Goethelta omaksutuille uusia taustoja ja nimiä. Siten elokuva on lähestymistavaltaan olennaisesti Sokurovin oma luomus ja heijastaa hänen näkemystään Goethen teemoista ja yleisemmin koko moraaliseen tematiikkaan.

Sokuroville tetralogian synnyn pääponnin on sitoutuminen moraalisiin teemoihin. Hitler, Lenin ja Hirohito ovat hänelle yhtä mytologisia hahmoja kuin Faust. Hitler ja Lenin näytetään tilanteissa, joissa heitä ei ole totuttu näkemään: Hitler viettämässä vapaa-aikaa lähipiireineen linnaa muistuttavassa alppimajassaan, Lenin kuolemansairaana toisten hoivattavana. Hirohito nähdään suuressa poliittisessa murroksessa Japanin sotakatastrofin, amerikkalaisen miehityksen ja jumaluuden menetyksen pyörteissä – siis lopullisen nöyryytyksen tilassa.

Sokurov itse käyttää henkilöistään sanaa tyranni, jonka synonyymi suomen kielessä lienee hirmuvaltias. Jokainen näistä historian henkilöistä on omalla tavallaan itsevaltias. Faustista ei voi sanoa samaa. Hän vain pyrkii hallitsemaan maailmaa, siis tietoisuuttaan, ja lopulta toteuttamaan himojaan. Faust on valmis myymään sielunsa saadakseen haltuunsa maailman koko tiedon tai nuoren neidon viattomuuden. Goethella kauppaa sielusta käy paholainen Mefistofeleen hahmossa, Sokurovilla hahmo on panttilainaaja Mauricius Müllerin. Merkittävää on, että Faust koko elokuvan ajan on epävarma sielunsa olemassaolosta; hän siis myy epäkuranttia tavaraa.

Myytin suosio ja elinvoima perustuu siihen kristilliseen käsitykseen, että meissä kaikissa asuu kaksi moraalista persoonaa, yks' jumala ja yks' saatana, jotka taistelevat keskenään. Saatana viettelee ihmistä monilla lahjoilla saadakseen hänen kuolemattoman sielunsa omakseen. Tätä kuvaa Sokurov jatkaa Faustissa, mutta omassa taiteellisessa kontekstissaan muutellen Goethen luomaa hahmoa miten mielii.

Sama ajatus yhdistää koko tetralogiaa, ja se esiintyy ohjaajan muissakin elokuvissa. "Tyrannit" Hitler, Lenin ja Hirohito

ovat Sokuroville pahan, hillittömän väkivallan edustajia, mutta piilevästi tämä pätee myös Mülleriin, vaikka hänen pahuutensa ei käy katsojalle selväksi hahmosta itsestään, vaan välillisesti Faustin tekoina, murhana ja viettelynä.

Hitler näytetään kömpelönä seuramiehenä ja vielä kömpelömpänä rakastajana, joka ei ole huomaavinaan Eva Braunin viettely-yritystä, mutta palkitsee tämän natsitunnuksin varustetulla konvehdilla. Lenin on täysin sairauden murtama, mutta mutisee auttajilleen ja taluttajilleen ”minä itse”. Valtansa menettänyt Hirohito keskittyy biologisiin harrastuksiinsa, mutta on kahden tulen välissä, toisaalta omien neuvonantajiensa, jotka eivät halua hyväksyä lopullista tappiota ja maansa miehitystä, ja toisaalta amerikkalaisten miehittäjien. Kaikissa näissä kauhu on sisäistä, kätkettyä. Se, että nämä kolme hahmoa näytetään voimattomina, joskus jopa koomisina, synnyttää piilevää kauhua.

Ei Müllerkään ole ulkonaisesti pelottava, pikemminkin outo, mikä korostuu hänen näyttäytyessään kylpylässä ilman vaatteita. Hänen pelottavuutensa on juuri tässä outoudessa. Kuitenkin hän hallitsee maailmaa, ainakin Faustia, rahanlainaaja-ammatillaan. Faust sen sijaan näytetään alun perin pelottavana hänen leikellessään apulaisensa Wagnerin kanssa ruumiita etsiessään sielua niiden sisältä, ja käyttäessään isänsä kanssa omaa, kidutusta muistuttavaa lääkintämenetelmää. Faustin syntilista kasvaa hänen pistäessään kapakassa pikaistuksissaan hengiltä Valentinin, ihastuksensa kohteen Margarethen veljen, tosin Müllerin yllyttämänä. Katsojalle ei tule hyvitystä, ei edes Faustille, vaikka hän hylkää kiusaajansa löytämättä etsimäänsä, sielua.

Paha ei ole Sokurovin elokuvissa mukana konkreettisina elementteinä tai kuvina, pikemminkin se näyttäytyy painostavana ilmapiirinä, ja siksi vielä pelottavampana, kuin jos se olisi nimetty. Pitkien elokuviensa alusta asti ohjaaja miettii, mikä saa ihmisen käyttäytymään, niin kuin hän tekee.

Venäjän arkki (2002)

Sokurovin Andrei Platonovin novelleihin perustuvassa esikoiselokuvassa Yksinäinen ihmisääni (Odinoki golos tseloveka, 1978/87) kansalaissodan rintamalta palaava Nikita menee ankeissa oloissa naimisiin Ljuban kanssa, mutta jättää tämän, koska ei kykene fyysisesti rakastamaan vaimoa. Maailma, minne hän menee, on vielä pahempi. Kaiken alku on sota, ja Sokurovin syytös menee suoraan neuvostovallalle, jonka synnyttämiseen ihmiset ovat tuhlanneet elämänsä ja tulevaisuutensa.

Neuvostoliitossa syytös ymmärrettiin, ja elokuva siirtyi maanalaisiin esityksiin, kunnes se perestroikan oloissa sai julkisen esityksensä. Syynä hyllyttämiseen saattoi olla myös Sokurovin uudistava elokuvakieli, jossa arkistodokumentit yhdistyivät fiktiiviseen kerrontaan. Elokuvan peruskuvaksi muodostuu hidastettu otos joella tukkilauttojen kanssa raatavista työläisistä; kivisiksi aalloiksi jähmettynyt vesi muuttuu koko maailman kuvaksi, maailman, joka tuhoaa elämän.

Siitä tulee Sokurovin perusaihe eri muodoissaan. Sota, likainen, epäoikeudenmukainen ja väkivaltainen maailma saa hänen elokuvissaan jatkuvasti kuvansa. Kuitenkaan hän ei ole pessimisti. Siitä ovat osoituksena hänen dokumenttielokuvansa, joiden päähenkilöinä on Sokurovin elämän sankareita Šaljapinista, Tarkovskista, Rostropovitšista tai Solženitsynista lähtien.

Sokurovin elokuvien päähenkilönä voidaan nähdä, muodossa tai toisessa, ohjaaja itse: pettynyt, jopa syyllisyydentuntoinen idealisti katsoo kateellisena ihmisiä, jotka ovat kyenneet toteuttamaan ideaalinsa.

Tässä mielessä Sokurovin varhaistuotannon peruselokuvia ovat George Bernard Shaw'n näytelmään Särkyneiden sydänten talo perustuva Skorbnoje bestšuvstvije ("Murheellinen tunteettomuus", 1983/87) ja pääosin Dostojevskin Rikokseen ja rangaistukseen (elokuvan alkutekstien mukaan 1800-luvun

venäläiseen proosaan) perustuva Tihije stranitsy (”Vaikenevat sivut”, 1993).

Pinnalta Skorbnoje bestšuvstvije on absurdi komedia risaisista ihmissuhteista, mutta ohjaaja syven tää sitä leikkaamalla mukaan dokumenttimateriaalia ensimmäisestä maailmansodasta ja panemalla fiktiohahmojen rinnalle muka-dokumenttina Shaw’n fiktiivisen hahmon tapahtumia kommentoimaan. Sodan keskellä mellastavasta ihmisjoukosta syntyy välinpitämättömyydellään syyllisen vastuuton lauma, jolle ohjaaja heristää nyrkkiään Eisensteinille kunniaa tekevällä montaasillaan.

Tämäkään elokuva ei saanut Neuvostoliitossa suopeaa vastaanottoa, vaan sekin heitettiin hyllylle muutamaksi vuodeksi. Ehkä se ymmärrettiin allegoriaksi Neuvostoliiton viimeisistä vuosista, mikä tosin olisi vaatinut oraakkelin lahjoja; siltä se tänä päivänä kuitenkin tuntuu.

Tihije stranitsyn tematiikka on vielä avoimempi. Elokuva alkaa synkillä kaupunkikuvilla 1800-luvun Pietarista (Hampurissa kuvattuina), jonka roskaisilla, mätänevillä kujilla vaeltelee yksinäinen nuori mies. Hän on Dostojevskin Raskolnikov, vaikka tätä nimeä ei elokuvan mittaan mainita. Koko Sokurovin rakentama pimeä kaupunki on luonut hänen sielunsa; kaupunki ei ole hänen kuvansa, vaan hän on osa kaupunkia. Kaikki Dostojevskinsa lukeneet tietävät, mitä hän on menossa tekemään / on tehnyt. Tappanut. Poliisietsivä lukee pitkään hiljaa hänen kirjoittamaansa manifestia, syyllisyydentunto näkyy nuoren miehen kasvoilta. Sitten hän tapaa nuoren naisen, joka tulee hänen vinttikamariinsa, ja he puhuvat vakavista moraalikysymyksistä.

Dostojevskin yksilöllisen valaistumisprosessin Sokurov on siirtänyt koko maailman käsittäväksi, eikä elokuvassa koko valaistumista edes tapahdu dostojevskilaisessa hengessä; ”rangaistusta” ei tule.”Raskolnikov” kokee valaistumisen ”Sonjan” kautta, ilman rangaistusta. Tämän Sokurov ilmaisee puhtaasti

kuvallisesti. Kuva ”Raskolnikovista” ja ”Sonjasta” keskustelemassa tuovat sommittelullaan ja valaistuksellaan mieleen Carl Th. Dreyerin mykät kamaridraamat. Lähikuvat ”Sonjan” valaistuneista kasvoista tuovat ”Raskolnikoville” pelastuksen ja armon ilman, että sitä pitää sanoa ääneen. Nuorukainen kykenee irtautumaan maailman liasta ja synkkyydestä samalla tavalla kuin Yksinäisen ihmisäänen Nikita.

Toisenlaiseen, mutta äskeisiä muistuttavaan maailmaan astuu Sokurovin Faustia edeltävän elokuvan Aleksandran nimihenkilö (laulajatar Galina Višnevskajan huikaiseva viimeinen julkinen esiintyminen ennen oopperoiden kuningattaren kuolemaa; Sokurov oli omistanut hänelle ja hänen yhtä legendaariselle sellistimiehelleen Mstislav Rostropovitšille yhden elegioistaan Elegija žizni [”Elämän elegia”, 2006]) isoäiti Aleksandra matkustaessaan Tšetšeniaan tapaamaan siellä upseerina palvelevaa tyttärenpoikaansa.

Kävellessään kaupungilla hän näkee raunioituneet talot, mutta lämpimät ihmiset. Toisin kuin Tihije stranitsyn alistunut sankari Aleksandra ei antaudu syyllisyyteen, hän kykenee säilyttämään humanisminsa mutta on voimaton. Ratkaiseva on tapaaminen tšetšeeninuorukaisen kanssa, joka syyttää venäläisiä kansansa kärsimyksistä ja kaupungin tuhosta. Toisaalta nähdään raskaat sotakoneet, joita vasten Aleksandra näyttäytyy humanismin enkelinä. Aleksandraa hänen kokemuksensa ei muuta, mutta hänen ymmärryksensä maailman olemuksesta lisääntyy.

Elokuva ei ole draama sanan varsinaisessa merkityksessä, pikemminkin se on tutkimusretki maailmaan, joka ei ole läpikotaisin hyvä. On sanottu, että Aleksandra on Sokurovin omakuva, vanhan maailman edustaja, joka joutuu täysin uuden ja oudon, väkivaltaa uhkuvan maailman eteen. Aleksandrassa ohjaaja kuvaa epävarmuuttaan maailmassa, jossa varmat ennakkokäsitykset osoittautuvat horjuviksi. Sokurovin merkitys taiteilijana on siinä, että hän kykenee tekemään

epäilyksestä arvon. Samalla se heijastaa ohjaajan lapsuutta sodan käyneen upseeri-isän poikana, kun perhe joutui jatkuvasti muuttamaan laajan neuvostomaan laidasta laitaan.

Kaikkein kokonaisimmin ja konkreettisimmin Sokurov tuo itsensä ja suhteensa maailmaan kaksiosaisessa Aleksandr Solženitsyn -haastatteludokumentissa Uzel (”Solmu”, 1998), jossa mestari ja ajattelun noviisi keskustelevat tasaveroisesti; kysymys ei ole haastattelusta perinteisessä mielessä, vaan keskustelusta vanhan viisaan ja nuoren idealistin välillä; ikään kuin ohjaaja olisi jakanut itsensä kahtia ja peilaisi itseään vanhaan mestariin.

Tulee mieleen Godardin Fritz Lang -haastatteludokumentti Le dinosaure et le bébé (”Dinosaurus ja vauva”, 1964), jossa tuntuu siltä, että ohjaajavauva toivoo vanhan dinosauruksen viisauden valaisevan häntä itseään. Kyse ei ole Faustin ja Müllerin suhteesta (vaikka Müller tällaista suhdetta tavoittelee), vaan todellisesta samastumisesta, jota keskustelun taustana oleva hämärä, hieman villiintynyt puisto korostaa, samoin kuin hitaat panoroinnit kirjailijan työhuoneessa ja vaimon ihailevat puheenvuorot.

Vaikka Sokurov haastaa stanislavskilaisen dramaturgian jokaisella elokuvallaan, hän on vanhan venäläisen humanismiperinteen vankka jatkaja. Ohjaajan luottokuvaaja Aleksandr Burov luonnehti häntä elokuvan Lev Tolstoiksi, jos sen käsittää mahdollisimman laajasti.

Sokurovin humanismi sisältää jatkuvaa taistelua ihmistä tuhoavaa pahaa vastaan ja sen yhtä jatkuvaa määrittelyä, niin että Paha ei ole Sokurovin elokuvissa abstrakti käsite, mutta useimmiten epäkonkreettinen, niin että se helposti valuu läpi käsien. Joskus se saattaa vivahtaa uskonnollisuuteen, mutta loppujen lopuksi ei ole sitä, vaikka Sokurovin voisi helposti lukea pyhimysten joukkoon. Tässä onkin hänen dualisminsa, jota hänen elokuvansa ilmentävät.

Neuvostoaikana Euroopassa maanpaossa elänyt oopperalaulaja Galina Višnevskaja esittää Aleksandr Sokurovin elokuvassa Aleksandra (2007) isoäitiä, joka käy tapaamassa Tšetšeniassa sotivaa lapsenlastaan.

24 Kaksi jättiläistä

Velipekka Makkonen

Nobel-palkittu Lev Landau oli teoreettisen fysiikan tutkimuksen jättiläinen, asetettavissa maailman suurimpien alan nerojen rinnalle. Hänestä inspiraationsa saanut elokuvahanke on tuotannollinen jättiläinen, jolla tuskin on vertaa maailmassa.

Neuvostoliittolainen fyysikko Lev Davidovitš Landau, syntynyt 1908 Bakussa, kuoli 1968 Moskovassa. Oli jo tieteenalansa takia harvojen tuntemia suuruuksia. Tutustuin hänen nimeensä ensi kerran pienessä Andrei Tarkovskin muistiin merkitsemässä sattumuksessa, jossa nuori tuleva ohjaaja törmää Landauhun ja keksii kysyä, uskooko tämä Jumalaan. Tiedemies miettii tovin ja vastaa epäröiden: Uskon – kai.

Esitelmä: Landau – tutkijanero

Tämä esitelmä on tarkoitettu pohjustamaan tulevaa.

Opiskeltuaan Bakun ja Leningradin yliopistoissa Lev Landau väitteli tohtoriksi matemaattisesta fysiikasta 1934 laajentaen

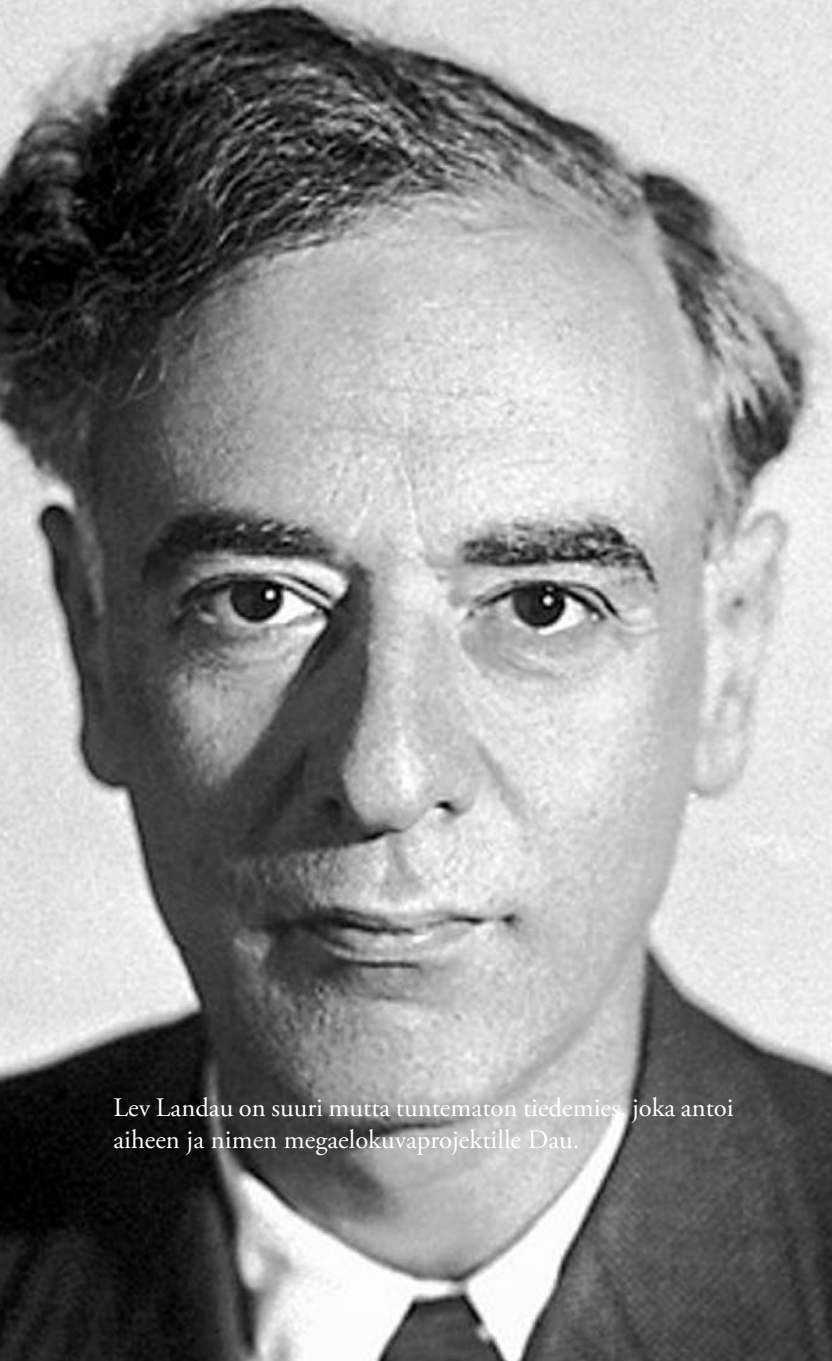
tutkimusalaansa kaikille fysiikan aloille kvanttiteoriaa myöten. Hän oli viettänyt pari vuotta Keski-Euroopan yliopistoissa, tutustunut Berliinissä Albert Einsteiniin, Göttingenissä Max Borniin ja Kööpenhaminassa Niels Bohriin. Tämä kvanttiteorian uranuurtaja kuului hänen tärkeimpiin oppi-isiinsä. 1935 hänet nimitettiin Harkovan (tuolloin Ukrainan pääkaupunki) yliopiston teoreettisen fysiikan professoriksi. Kaksi vuotta myöhemmin hänet irtisanottiin, mikä aiheutti yliopiston fysiikan laitoksen tukilakon. Moskovalainen professori Pjotr Kapitsa otti hänet suojelukseensa ja järjesti hänet työhön vastaperustettuun Fysiikan tutkimuslaitokseen. 1938 Landau osallistui Stalinin vastaisen lentolehtisen laadintaan, minkä takia hänet vangittiin. Hänen suojelijansa Kapitsa pani arvovaltansa peliin ja kirjoitti Lavrenti Berijalle, NKVD:n pahamaineiselle johtajalle kirjeen, jossa pyysi hienon tiedemiehen vapauttamista ja otti vastatakseen hänen poliittisesta toiminnastaan. Vetoomus tehosi, Landau vapautettiin ja sai takaisin asemansa tutkimuslaitoksessa.

Sodan aikana hänet nimitettiin professoriksi Moskovan yliopistoon, 1946 akateemikoksi ja 1950-luvulla hän osallistui Neuvostoliiton atomiprojektin kehittämiseen, mistä hän sai kolme Stalin-palkintoa, yhden Lenin-palkinnon ja Työn Sankarin arvonimen.

1962 Landau joutui vakavaan auto-onnettomuuteen ja pitkäaikaiseen sairaalahoitoon. Samaan aikaan hänelle myönnettiin fysiikan Nobel-palkinto, joka ainutkertaisesti jaettiin hänelle sairaalassa. Hän toipui vammoistaan ja palasi tutkimustyöhön, mutta 1968 muutama päivä leikkauksen jälkeen hän sai äkillisen sairauskohtauksen, mihin menehtyi. Hän kuoli Neuvostoliiton fysiikan tutkimuksen

mittavimpana nimenä ja kivijalkana.

Kansainvälisesti Landauta pidetään yhtenä teoreettisen fysiikan ja sen osa-alueiden suurena nimenä yhdessä oppi-isiensä Albert Einsteinin, Max Bornin ja Niels Bohrin ja



Lev Landau on suuri mutta tuntematon tiedemies, joka antoi aiheen ja nimen megaelokuvaprojektille Dau.

muiden rinnalla, mutta julkisuudessa hän on jäänyt ilmeisesti venäläisyytensä vuoksi heidän varjoonsa.

Yksityiselämä

Yhtä mielenkiintoinen oli Landaun yksityiselämä.

Jo nuorena innostuttuaan tieteestä antoi Landau itselleen lupauksen olla koskaan polttamatta, juomatta ja menemättä naimisiin. Hänen mielestään avioliitto oli yhteistyösopimus, jolla ei ole mitään tekemistä rakkauden kanssa. Kuitenkin kun hän tapasi kemian tiedekunnasta valmistuneen Konkordija (Kora) Terentjevna Drobantsevan, joka oli eronnut ensimmäisestä aviomiehestään, hän meni tämän kanssa avoliittoon 1934. He vannoivat, ettei heidän suhdettaan saanut häiritä mustasukkaisuus miehen suhteista muihin naisiin, sillä liiton hajottaa ennen kaikkea valhe ja mustasukkaisuus. He solmivat keskinäisen, Landaun muotoilun mukaan liiton sisäisen hyökkäämättömyyssopimuksen, joka antoi kummallekin osapuolelle vapauden muihin suhteisiin sen häiritsemättä heidän liittoaan. Virallisesti he kuitenkin menivät naimisiin 1946 muutama päivä heidän poikansa Igorin syntymän jälkeen.

Ainoan fysiikan ulkopuolisen teoriansa Landau laati teoriaksi onnesta. Hänen mielestään jokaisella ihmisellä on velvollisuus olla onnellinen. Sitä varten hän kehitti kaavan, johon kuului kolme parametria, työ, rakkaus ja suhde toisiin ihmisiin.

Landaun tiedetään toteuttaneen vapaan rakkauden periaatettaan hyvin perusteellisesti ja vaimonsa pahaksi mieleksi. Tuskinpa Kora-vaimo oli uskollisempi, mutta häntä loukkasi omien sanojensa mukaan pahiten se, ettei mies lainkaan hävennyt tuomasta ystävättäriään heidän kotiinsa vaimon ollessa paikalla.

Kora on kirjoittanut muistelmissaan Kak my žili (”Kuinka me elimme”) monista loukkaavina pitämistään kokemuksista,

mutta niitä on syytetty liioittelusta ja mustamaalauksesta. Ilja Hržanovski lainasi elokuviensa käsikirjoitukseen monia Koran kirjaamia asioita. Elokuvassa hän käyttää tästä nimeä Nora.

Elokuvat

Kun tapasin ohjaaja Ilja Andrejevitš Hržanovskin vuonna 2005 hänen esitellessään esikoiselokuvaansa 4 (Tšetyre, 2004) Helsingissä, hän mainitsi suunnittelevansa elokuvaa Lev Landausta. En tietenkään tiennyt Landausta muuta kuin Tarkovskin maininnan. Kerroin sen ohjaajalle, eikä hän tuntenut tapausta, kun ei ollut lukenut Tarkovskia. Emme puhuneet aiheesta sen enempää. Minulle jäi kuitenkin mieleen Hržanovskin suunnitelma. mutta en arvannut pitää sitä

muuna kuin tavanomaisena elämäkertaelokuvana. Sitten sain tietoja, kuinka hän oli pannut kuvausryhmineen koko Harkovan kaupungin suurisuuntaisella työskentelyllään sekaisin, ja arvasin odottaa jotakin poikkeuksellista, mutta en sen enempää.

Elokuva 4 oli tehnyt minuun syvän vaikutuksen, varsinkin kun tiesin sen esikoistyöksi. Sen vaikutuksen alaisena oli aihetta odottaa Hržanovskin uutta Dau-elokuvaa (Dau oli ollut Landaun lempinimi). Keväällä 2019 repäistiin esirippu auki Pariisin ja Lontoon ensi-iltatapahtumissa. Dau ei ole elokuva, vaan elokuvien muotoon puettu maailma joka käsittää toistakymmentä pitkää elokuvaa, joista pisimmät ovat kuusituntisia, ja luvuttoman määrän lähes leikkaamatonta materiaalia – satoja tunteja, joku on puhunut 700 tunnista.

Kaikki ei ollut vielä aivan auki. Ensi-iltatapahtumat oli tarkoitettu lähinnä kuvauksiin osallistuneille, elokuvat pysyivät vielä salaisuutena suurelle yleisölle. Berliinin elokuvajuhlilla 2020 (juuri ennen koronakriisin puhkeamista täyteen mittaansa) esitettiin kaksi elokuvaa: ns. normaalimittainen Dau.

Natasha ja kuusituntinen Dau. Degeneration. Jo tästä Degeneration-elokuvasta alkaa aavistaa ohjaajan lopullisen päämäärän: hän haluaa lannistaa katsojan materiaalin määrällä, muuttaa marxilaisen terminologian mukaan määrän laaduksi, tehdä katsojan elokuvansa ystäväksi, kun hän aikaa myöten muuttaa asumaan ohjaajan luomaan maailmaan.

Kun koronakriisi ja suljetut elokuvateatterit tekivät lopullisesti striimauksen uudeksi normaalitavaksi levittää elokuvaa, kokivat Daun levittäjät kulta-aikansa tulleen. Omalla saitillaan Dau.com he ripottelevat vähitellen elokuvaryöpyn yksittäisiä teoksia katsojan näkyville yksi tai kaksi kerrallaan ja herättävät sillä tavoin hänen uteliaisuuttaan tyydyttääkseen sitä vähän kerrallaan. Tähän mennessä on nähty noin puolet koko satsista, ehkä skandaalimaisimmat palaset ovat vielä jäljellä. Dau. Natasha on suunniteltu teatterilevitykseen, siihen sillä on ilmeisesti arvioitu olevan parhaat edellytykset.

Mistä on kysymys?

Tapahtumapaikka on Moskovassa sijaitseva valtava Lev Landaun nimelle omistettu salainen Fysikaalisten ilmiöitten tutkimuslaitos. Sitä esittää Harkovassa sijaitseva ison korttelin mittainen elokuvastudioalue, jonne kaikki laitoksen tilat on rakennettu kuvaushenkilöstön majoitustiloja myöten. Tutkimuslaitos on autonominen salainen kaupunki, jossa on kaikki, mitä tutkijat tarvitsevat. Tieteiselokuvasta sen erottaa se, että nähty on painostavaa todellisuutta. Kaikki on elokuvassa totta. Koko rekvisiitta vaatetusta myöten on elokuvan kuvaamalta ajanjaksolta vuosilta 1938-1952, tosin loppupuolella Landau on onnettomuuden vammauttama liikuntakyvytön ukko, joka tuskin tietää mitään tästä maailmasta. Myös näyttelijöitten alusvaatteiden piti olla aikakauden mukaiset, mutta he joutuivatkin esiintymään usein alusvaatteissaan.

On huhuttu, että vaatetuspakko koski myös kuvausryhmää, mutta ryhmään kuulunut Joona Pettersson oli sitä mieltä, että kyse oli silkasta huhusta.

Laitoksessa tutkitaan fysiikan ilmiöitten lisäksi lähes kaikkea maan ja taivaan välillä. Kaikki uskonnot saavat osansa. Välillä näytetään shamaaneja lankeamassa loveen. Kaiken tarkoituksena on tutkia, kuinka luoda uusi neuvostoihminen. Sekä fyysisiä että henkisiä keinoja selvitetään. Fysiikka palveli sotateollisuutta, kuten atomipommin luomista, mihin Landau elämäkerran mukaan osallistui.

Tässä kiinteässä yhteisössä seksisuhteet muhivat. Landau itse oli hyvä esimerkki ”vapaasta” rakkaudesta. Kun KGB vähitellen otti vallan, alettiin puhua moraalista. Laitokseen pestattiin joukko voimakaslihaksisia nuoria miehiä pitämään järjestystä. Pääasiassa moraalista puhuminen koski vain homo- ja lesbosuhteita, joita ei suvaittu. Kun silloin tällöin kävi ulkomaalaisia tiedevieraita, ei heitä sopinut ottaa sänkyynsä. Siellä saattoivat salaisuudet vuotaa. Mitä yksityisissä sängyissä tapahtui, ei tullut muitten tietoon, mutta jos tuli, oli rangaistus hirmuinen.

Laitoksen kautta Hržanovski näyttää neuvostoyhteiskunnan kelmeässä valossa, jossa ei näy monta ilon pilkahdusta. Ihmeen tavoin tähänastiset elokuvat ovat kuitenkin ottaneet valtoihinsa näkymänä maailmaan, jossa kommunikointi tapahtuu pääosin matematiikan salakielellä liitutaululla.

Naum Kleiman on vuosikymmenet tutkinut Sergei Eisensteinin elämää ja teoksia, entistänyt hänen elokuviaan ja julkaissut hänen kirjoituksiaan kommentoituina laitoksina. Kleimanin ylläpitämä ”Eisenstein-museo” Moskovassa oli alan ihmisten suosima vierailukohde eikä vähiten isäntänsä värikkään esittelyn ansiosta. Nyt se on muuttunut huolella rakennetuksi Eisenstein-osastoksi Moskovan Kinomuseossa VDNH-näyttelyalueella. Kleiman on ollut myös suosittu luennoitsija. Kuva luentotilaisuudesta Pietarissa lokakuussa 2019 Velipekka Makkonen.

25 Kolme elokuva -arvostelua

Oli kesä

Mia Öhman

Kesä (Leto). Venäjä 2018. Ohjaus ja leikkaus Kirill Serebrennikov. Käsikirjoitus Mihail Idov, Lili Idova, Ivan Kapitonov, Kirill Serebrennikov. Kuvaus Vladislav Opeljants. Pääosissa Teo Yoo, Roman Bilyk, Irina Staršenbaum. Levitys Cinemanse Oy. Suomen ensi-ilta 30.11.2018. (2 t 8 min).

Kesä on tarina rockista Neuvostoliitossa 1980-luvulla. Alussa eräs Viktor Tsoi tulee esittämään laulujaan eräälle Maik Naumenkolle, ja lopussa bändi nimeltä Kino on lähdössä lentoon. Kyseessä ei ole draama, pikemminkin vaikutelmia pienelle ydinjoukolle tapahtuneesta. Ajan ja paikan kokeneiden mukaan Kesän ajankuva on tosi, vaikka kerronta laajentuukin välillä animaatioksi tai musikaalinumeroksi.

Maik Naumenko oli Leningradin rock-skenen tukipilari, josta lännessä ei tiedetä mitään. Tomi Huttunen (Pietari on ROCK, 2012) esittää Naumenkon välittäjänä, joka kielitaitoisena käänsi amerikkalaisen kulttuurin hengentuotteita kaveripiirilleen. Bob Dylanin kappaleet kääntyivät Maikin käsittelyssä neuvostoliitoksi hieman suoraviivaisempina, mutta edelleen vahvan kulttuuriviitteellisinä – sanoituksiin tulivat mukaan venäläiset klassikot ja undergroundkirjailijat. Naumenko oli Zoopark-bändinsä keulakuvana täysiverinen

rocktähti ja eli rocktähden elämän. Neuvosto-oloissa se ei tarkoittanut rikkautta ja limusiineja, vaan viinaa keikkapalkaksi ja epämääräistä seuraa.

Länsimaisen popkulttuurin kasvatille neuvostorock voi kuulostaa erikoiselta. KGB:n valvomalla Leningradin rock-klubilla yleisö istui kiltisti ja innostumatta kuuntelemassa akustista tai kevyesti vahvistettua musisointia. Kulttuuri- ja olosuhde-eroa demonstroidaan elokuvassa: yksi henkilöistä (hahmo perustuu rock-kronikoitsija Artemi Troitskiin) käy välillä toteamassa, että äsken näkemäänne ei todellisuudessa tapahtunut. Miksi kohtaus sitten esitetään elokuvassa elämää suurempana? Koska siltä silloin tuntui. Paras huumori irtoaa, kun rock-klubin päällystö haluaa päästää uudet tulokkaat esiintymään: pitää vain keksiä, miten Tsoin sanoitukset sopivat kommunistisen nuorisosivistyksen linjaan.

Tuomari Nurmio kävi 1980-luvun lopulla todistamassa neuvostorokkareiden tilannetta: kunnon sähkökitara maksoi mustan pörssin kaupassa 2000-3000 ruplaa, kun bändin keikkapalkkio oli 20 ruplaa ja normaali ansio päivätöistä vaikkapa lämmittäjänä 150 ruplaa/ kk. Boris Grebenštšikovin Akvarium-bändin kokoonpano oli vuonna 1976 sello, fagotti, huilu, viulu, kitara, huuliharppu, basso ja rummut. Jotkut rakensivat sähkökitaran itse veistämällä paksusta vanerista rungon, johon liitettiin venäläisen akustisen kitaran kaula. Sitten piti vain varastaa kuuden puhelinkopin luurista mikrofonit ja juottaa ne paikoilleen.

Grebenštšikovin hahmo tulee elokuvassa äänittämään Tsoin musiikkia Maikin pyynnöstä: mitä tahansa voi tapahtua milloin tahansa. Tsoi ehti luoda uran muusikkona ja näyttelijänä, ennen kuin kuoli auto-onnettomuudessa vain 28-vuotiaana. Grebenštšikov yritti uraa lännessä. Elokuvassa asia käsitellään Maikin kautta: ehdotetaan, että tämä voisi lähteä kokeilemaan siipiään Amerikkaan. Maik kuitenkin tajuaa asian mahdottomuuden – mitäpä amerikkalaiset tekisivät

Kesä-elokuvassa (2018) Aleksandr Kuznetsov esittää kyynikkoa, joka välillä muistuttaa katsojaa, ettei juuri nähtyä olisi koskaan voinut tapahtua 1980-luvun Neuvostoliitossa.

ЭТОГО
НЕ БЫЛО

alkujaan amerikkalaisella rockilla, joka on modifioitu Neuvostoliittoon sopivaksi.

Naumenko löydettiin kotoaan kallo murtuneena elokuussa 1991, mahdollisesti väkivaltaisen ryöstön uhrina. Hän oli kuollessaan 36-vuotias. Jälkeen jäivät jo aiemmin eri osoitteeseen muuttaneet vaimo Natalja ja lapsi. Vaimon muistelmien perusteella elokuva on pitkälti saanut hahmonsa. Elokuvassa Maikin nahkoihin sukeltaa vakuuttavasti rokkari Roma Zver eli Roman Bilyk. Aurinkolasit päässä vaikutelma on täysin autenttinen – vertailukohtana Rašid Nugmanovin vuonna 1989 tekemä lyhytelokuva Ja-hha!, jossa nähdään Maik, BG ja Tsoi, ja joka loppuu samoihin sanoihin kuin Kesä: tästä kaikki vasta alkaa. Roman Bilykista Maik Naumenkona täytyy vielä todeta, että huomattava yhdenoloisuus erään Rauli Badding Somerjoen kanssa on omiaan sulattamaan suomalaisten sydämet.

Elämä epärytmissä

Velipekka Makkonen

Arytmia (Aritmija). Ohjaus Boris Hlebnikov. Käsikirjoitus Natalija Meštšaninova, Boris Hlebnikov. Kuvaus Ališer Hamidhodžajev. Lavastus Olga Snetkova. Leikkaus Ivan Lebedev, Julija Batalova. Pääosissa Aleksandr Jatsenko, Irina Gorbatšova, Nikolai Šraiber, Maksim Lagaškin. Levitys Oy Kinoscreen Illusion LTD. Suomen ensi-ilta 11. 5. 2018. (1 h 59 min).

Suomalaisilla tuntuu olevan kivulias suhde Venäjään ja venäläisiin, eivätkä venäläiset ole yleensä osanneet sitä lievittää. Kun nyt ilmestyy – jo toisen kerran tänä vuonna – kaupalliseen levitykseen venäläinen elokuva, sanotaan helposti, että näin pahaa on elämä Venäjällä. Harvalle tulee mieleen, että elämä on tuskaa vähän kaikkialla.

Arytmia oli Andrei Zvjagintsevin Rakkautta vailla-elokuvan pahin kilpailija, kun valittiin Venäjän edustusta Oscar-kisaan, ja monet olivat sitä mieltä, että se olisi ollut parempi valinta. Sen ainoa vika oli, että ohjaaja Boris Hlebnikov on vähemmän tunnettu maailmalla kuin Zvjagintsev, vaikka Suomessa hän on ollut moninkertainen vieras Kino Lokakuu -festivaalilla. Suomen televisiossa esitettiin pariinkin kertaan Valeri Todorovskin sarjaa Suojasää, joka kertoo elämästä ja työstä Mosfilmin studiolla 1960-alussa ja jossa nuorta eteenpäin pyrkivää ohjaajaa esittää Aleksandr Jatsenko. Nyt Arytmiassa hän on sitten tehnyt eräänlaisen kansainvälisen läpilyönnin saatuaan näyttelijäpalkintoja kansainvälisillä festivaaleilla.

Jatsenkon esittämä Oleg on nuori ensihoitolääkäri, joka tiimeineen rientää hälytyksestä toiseen. Yleensä hän saa vihamielisen vastaanoton, kun ei potilaan tai tämän omaisten mielestä ole ennättänyt tarjoamaan hoitoa ajoissa tai ei ole pätevä. Lohdukseen hän ottaa välillä naukun jos toisenkin.

Siitä taas ei tykkää nuori ja nätti vaimo Katja, varsinkin kun Oleg ei hänen mielestään ole ajokuntoinen ja hän joutuu tarttumaan rattiin. Kesken perhepäivällisen hän sitten ilmoittaa miehelle tekstiviestillä haluavansa erota. Kun erillistä asuntoa ei hanki tuota pikaa, saa Oleg kantaa patjan yhteisestä sängystä keittiöön, joka ei ole turhan iso.

Paremmin ei mene työpaikallakaan. Sinne tulee uusi esimies, jonka mielestä hoitohenkilöstö viettää turhaa aikaa potilaitten kanssa, ja laatii uuden tiukan aikataulusäännön. Ei ihme, että se johtaa ensihoitajat ristiriitatilanteeseen, kun potilas tekee kuolemaa, mutta hälytys vaatii rientämään uuden potilaan hoitoon. Loppujen lopuksi Olegia uhataan kuolemantuottamussyytteellä.

Maahantuojan edustaja puhuu sote-elokuvasta. Hänen mielestään elokuvassa nähdään realistinen kauhukuva siitä, mikä meilläkin odottaa kun sote-ehdotukset toteutuvat.

Elokuva ei kuitenkaan ole noin yksiselitteinen. Se antaa monenkirjavan kuvan nykyelämästä suurkaupunkien syrjässä olevasta Jaroslavlin kaupungista, joka sekään satoinetuhansine asukkaineen ei ole mikään pikkupaikka. Ambulanssi jumittuu vähän väliä ruuhkiin, kun pitäisi päästä pelastamaan ihmishenkiä.

Siinä sivussa Oleg pyrkii pelastamaan aviosuhteensa, joka elää vaihtelevia vaiheita. Jatsenkon kasvot kuvastavat jatkuvaa avutonta hätää, varsinkin silloin kun hän tekee yrityksiä saadakseen vaimonsa takaisin. Elokuvakamera poimii jatkuvasti pieniä arkisia yksityiskohtia, mikä heijastaa ohjaajan aikaisempienkin elokuvien aiheistoa. Arytmia ei itse asiassa poikkea niistä paljonkaan. Hlebnikovin elokuvat ovat olleet vähäjuonisia, niiden päähenkilöt harvoin tietävät mitä eksyksissä elämässään tekevät. Oleg ei liity olennaisesti heihin. Hänellä on päämääränään päteä työssään ja saada rakkautensa pysyvälle pohjalle, mutta monet olosuhteet toimivat koko ajan hänen pyrkimyksiään vastaan. Niinhän se tuntuu usein olevan, kun ei kaikesta huolimatta pysty kunnolla vaikuttamaan elämäänsä. Siitä kertovat Olegin avuttomat kasvot.

Laskevan auringon talo

Velipekka Makkonen

Why Don't You Just Die! (Papa, sdohni). Venäjä 2018. Ohjaus ja käsikirjoitus Kirill Sokolov. Kuvaus Dmitri Uljukajev. Lavastus Vadim Karpenko ja Natalja Belousova. Leikkaus Kirill Sokolov. Pääosissa Vitali Hajev, Aleksandr Kuznetsov, Jevgenija Krekžde, Mihail Gorevoi ja Jelena Ševtšenko. Levitys Night Visions. Suomen ensi-ilta 25.9.2020. (1 t 39 min).

Venäläinen Tarantino, sanotaan. Helppo nimilappu, muutahan ei määritelmäksi tarvita. Painopisteeksi pitää kuitenkin

vaihtaa venäläisyys. Siitähän tämä elokuva pääosin kertoo. Kysymys on perhedraamasta, jossa osapuolina ovat isä, eläköitynyt, karski korruptoitunut poliisiupseeri; parhaassa iässään oleva tytär Olja, joka hinkuaa paremman elämän ja rahojen perään; tämän poikaystävä, todellinen nobody Matvei, jota esittää karismaattisesti Aleksandr Kuznetsov, joka Jean-Paul Belmondon mieleen tuovine murjottuine nenineen nähtiin jo Kirill Serebrennikovin rock-muistelmassa Kesä (2018) ja Aleksandr Lunginin rikosdraamassa ”Suurta runoutta” (Bolšaja poezija/ Great Poetry, 2019).

Matvei tulee soittamaan isän ovikelloa surma-aseeksi tarkoitettu vasara takataskussaan. Kohtauksen sävyn määrittää naapurin hirvittävä hurtta, joka on syödä pojan kitaansa ennen aikojaan. Olja on usuttanut Matvein tappamaan isän, jottei tämä asettuisi poikkiteloin heidän yhdessäololleen. Mikään ei tietenkään onnistu, isän käteen ilmestyy haulikko ja käsiraudat, joilla Matvei kytketään kylppäriputkiin. Sitä ennen hieno lukaali on ammuttu tuusan nuuskaksi, ainoastaan seinällä roikkuva komea edustuspotretti on jäänyt ehjäksi, verta on roiskunut isän paita punaiseksi, kaikkialla leijuu dollarin seteleitä. Kun sitten peliin ilmestyy isän rikoskumppani, jolle isän huijaus paljastuu, alkaa verileikki olla valmis. Eihän tietenkään Oljallakaan ole jauhot pussissa läheskään puhtaat, häntäkin kiehtoo isän dollarikassillinen.

Elokuvassa on siis tarjolla Jean-Luc Godardin (onnea 90-vuotiaalle!) esittämät elokuvan peruselementit: mies, nainen, ase! Lisänä erikoistarjouksena iso kassillinen dollariseteleitä. Sokolov tarjoilee ne omana sekoituksenaan, sanoisinko venäläiseen tyyliin. Korruptiossa on omat häikäilemättömät mallinsa, kukaan ei pohjimmiltaan yritäkään peitellä ahneuttaan – olisivatko sen juuret pimeässä neuvostoajassa, kun kaikki oli olevinaan suoraa ja oikeudenmukaista?

llmiöhän ei ole ainutkertainen venäläisessä elokuvassa. Tiedetään luvuton määrä raakaa väkivaltaa sisältäviä elokuvia,

mutta myös hillitympiä ahneuden kuvauksia. Eräs sattuvimpia on Andrei Zvjagintsevin Jelena (2011), jossa ikärouva hiljalleen myrkyttää hyvinvoivan miehensä kyetäkseen takaamaan entiselle perheelleen oman elintasonsa mukaisen elämän. Zvjagintsev on muissakin töissään käsitellyt yhteiskunnassa muhivan itsekkyyden eri puolia, yleensä surullisin seurauksin.

Sokolov ei käsittele aihettaan kovin hellin käsin verrattuna Zvjagintseviin, vaan huitelee haulikkotulta ympäriinsä erityisemmin tähtäämättä. Näin hän tulee tahtoen ja tahtomattaan herättämään naurunhohotusta, vaikka seuraukset ovat usein pahasti sydäntä kääntäviä. Huomiota herättää, että ohjaaja myös leikatessaan elokuvansa itse seuraa hämmästyttävällä tavalla neuvostoelokuvan leikkauksen grand old masterin Sergei Eisensteinin oppeja saaden samalla aikaan tarkoituksellista komiikkaa. Vaikka Why Don't You Just Die! yltyy välillä tarpeettoman runsaaseen hurlum hei-vauhtiin, elokuva pitää kuitenkin koko ajan silmällä perusnäkemystään sekä maailman absurdisuudesta että ihmisten ahneudesta. Kun venäläisessä elokuvassa on pitkään varjeltu myyttiä isän koskemattomuudesta ja häntä on suojeltu kaikilta syytöksiltä (ilmiö on varmasti syntynyt jo ennen Stalin-palvontaa), tätä myyttiä poliisin ja isän koskemattomuudesta rikotaan niin että sirpaleet helisevät pitkin valkokangasta.

Erityisen maininnan ansaitsee musiikin käyttö. Kun elokuvan loppupuolella meno vähitellen hiipuu (suurin osa henkilöistä makaa kalmoina matolla), alkaa soida Dmitri Šostakovitšin valssi (tai ainakin hyvä mukaelma, lopputeksteistä en saanut selvää). Viimeisenä musiikkina soi asianmukaisesti instrumentaaliversio klassikosta The House of the Rising Sun.

Lopuksi juonipaljastus. Kukapa selviää hengissä?! Tietysti viattomista viattomin, Matvei, jonka hailakat silmät tuijottavat hämmästyksestä revähtämättä elokuvan katsojaa valkokankaalta.

Lopuksi: katseluopas

Koronakesänä 2020 Sodankylän elokuvajuhlia ei voitu järjestää, eikä Filmihullu voinut julkaista Sodankylä-numeroa. Sen sijaan teimme poikkeustilaoppaan. Tämä teksti kertoo, miten venäläisiä elokuvia löytää netistä. Ohjeita voi soveltaa myös muunkielisiin elokuviin. Koska internet elää omaa elämäänsä eikä tekstiä ole ajankohtaistettu, kaikki yksityiskohdat tuskin pitävät enää paikkansa.

26 Nuo hämmentävät neuvostoelokuvat, ja pari uudempaa

Mia Öhman

Neuvostokauden elokuvia (1919–1991) pääsee harvoin syyttämään katsojan aliarvioimisesta. Teosten tulkitseminen saattaa edellyttää syvääkin kulttuurintuntemusta, mutta länsiviiheen aivopesemä ummikkokatsojakin pääsee halutessaan helposti kokemaan iloisia/järkyttäviä yllätyksiä ja outoa mielihyvää/-pahaa. Melkein minkä tahansa nimikkeen voi löytää netistä, ja nykyään yhä useamman elokuvan voi katsoa englanniksi tekstitettynä.

Tekstitettyjen elokuvien löytäminen ei ole vaikeaa. YouTube-haku "russian soviet subtitles" tuottaa enemmän katselulistoja ja vaihtoehtoisia polkuja kuin yksi ihminen ehtii setviä. Jos elokuvien (kyrillisin aakkosin kirjoitetut) nimet eivät avaudu, on tietysti vaikea arvioida mitä haluaisi katsoa. Täsmähaku YouTubesta elokuvan englanninkielisellä nimellä saattaa onnistua: esimerkiksi Andrei Tarkovskin (Filmihullu

2/2020) lähes koko tuotanto löytyy helposti tekstitettynä. Tuntemattomampien elokuvien löytäminen vaatii pientä askartelua: venäläisen nimen voi kopioida vaikka Wikipediasta (englanninkielinen elokuvan sivu – languages – русский). Jos venäjä sujuu tai sen sujumattomuus ei haittaa harrastusta, voi yrittää selata neuvostoajan suurimman elokuvastudion Mosfilmin YouTube-kanavaa (Киноконцерн «Мосфильм») tai mennä alkulähteelle osoitteeseen https://cinema.mosfilm.ru/films/, josta löytyvät elokuvien tiedot ja linkit YouTubeen (смотреть фильм = katso elokuva). Tekstityksiä englanniksi on vain osassa Mosfilmin elokuvista, eivätkä ne aina ole ensiluokkaisia. Muita YouTubesta löytyviä venäläisen elokuvan kanavia ovat esimerkiksi RVISION, Классика советского кино (Klassika sovetskogo kino) ja Lenfilmin kanava LVF.

Järjestystä kaaokseen luovat sivustot russianfilmhub.com ja sovietmoviesonline.com. Russian Film Hub on Richard Wessin luoma ja ylläpitämä ilmainen sivusto, johon on koottu tekstitettyjen venäläisten ja neuvostoelokuvien linkkejä. (Wess antaa esittelytekstissään myös vinkkejä muualta etsimiseen ja katsomiseen.) Elokuvat on jaoteltu mm. lajityypin tai vuosikymmenen mukaan ja varusteltu hyvillä esittelyillä. Linkki johtaa yleensä YouTubeen. Vaihtelevaksi leikin tekee se, että joidenkin elokuvien kohdalla ei olekaan katselulinkkiä, vaan kehotus ostaa DVD yhteistyökumppani Amazonilta. Heinäkuun alussa monet Mosfilmin elokuvat lakkasivat näkymästä Russian Film Hub -sivuston kautta, pari päivää myöhemmin linkit taas toimivat. Tätä tapahtuu aina välillä. Jos linkitys ei toimi, yksinkertaisinta on kopioida Russian Film Hubista elokuvan esittelytekstistä löytyvä originaalinimi ja liittää se YouTuben hakukenttään. YouTubesta löytyy myös Russian Film Hub -kanava, jossa lienee sama sisältö kuin nettisivuilla, mutta sekavammin esillä, ja lisämausteena sekä kummaa sälää että muita venäläisen elokuvan katselulistoja.

Venäjää osaamattomalle helppo, toimiva vaihtoehto

tekstitettyjen neuvostoelokuvien katsomiseen on myös maksullinen sivusto sovietmoviesonline.com. Sivuilta löytyy paljon elokuvia, jotka voi katsoa netissä tekstien kera ilmaiseksikin, mutta kokeilemisen perusteella palvelu vaikuttaa pätevältä. Kuukauden käyttöoikeus, joka oikeuttaa myös lataamaan omalle koneelle elokuvia ja tekstityksiä (huomattavan monella kielellä), maksaa 30 euroa. Alusta on vaaleapohjaisena ja valikoihin organisoituna selkeä mutta jäykähkö, elokuvia ei ole aina esitelty ja esimerkiksi haku ohjaajan mukaan ei ainakaan kesällä 2020 näytä kaikkea, mitä sivustolta löytyy.

Russian Film Hub on informatiivisuudessaan hyvä lähtökohta sen haarukoimiselle, mitä elokuvia voisi haluta katsoa. Kotisivun esittelytekstistä voi linkata suoraan valikoimaan Dziga Vertovin tai Sergei Eisensteinin elokuvia, tai valita genren mukaan haluaako selata vaikka seikkailuelokuvia tai animaatioita. Vuosikymmen-valikosta näytölle aukeaa aikakausikapseli kerrallaan tutustumisen arvoinen kattaus elokuvataiteen helmiä. Avantgardistinen hilpeä 1920-luku on erinomainen peruskurssi nuoren neuvostoelokuvan omalakiseen ilmaisuun, leuat loksauttavia aikaansaannoksia jokainen. Lev Kulešovin huikea kehollisen ilmaisun näyttelijäntyön laboratorio muutti Jack Londonin novellin elokuvaksi Lain mukaan (Po zakonu/ By the Law, 1926) kengännauhabudjetilla, mutta lopputulos toimii edelleen. Seksi on perustarve – kuin joisi lasillisen vettä – Abram Roomin vinkeässä asuntopula-kolmiodraamassa Sänky ja sohva (Tretja Meštšanskaja/ Bed and Sofa, 1927). Maalta kaupunkiin ankkansa kanssa saapuva nuori Vera Maretskaja ihastuttaa Boris Barnetin (Fh 2/2019) ohjaamassa, FEKS-trikkejä hyödyntävässä Moskova-kuvauksessa Talo Trubnaja-kadun varrella (Dom na Trubnoi/ The House on Trubnaya, 1928), johon voi hyvin kuvitella mukaan Chaplinin kulkurihahmon. Jos Friedrich Ermlerin (Fh 5/2014) Imperiumin jätteet (Oblomok imperii/ Fragment of an Empire, 1929) jäi näkemättä Sodankylässä 2019, Fjodor

Menimme joulukuussa 2018 tapaamaan Sergei Mihalkovia eli muistomerkille, joka sijaitsee hänen kotitalonsa edessä, lähellä Novyi Arbatin Dom knigi -kirjakauppaa. Viereisellä tontilla havaitsimme Nikita Mihalkovin teatteriakatemian, jota Velipekka tässä ihmettelee. Kuva: Mia Öhman.

Nikitinin heittäytymistä äärimmäisiin tunnetiloihin muistin palaillessa pätkittäin voi halutessaan katsella kotisohvalta – vaikka lampunjalan takaa ja kaverin huuliharpulla improvisoiman säestyksen kera.

Tiukemmin kontrolloitu 1930-luku avaa sekin varsin monisärmäisen näkymän vauhdilla kehittyvään yhteiskuntaan. Ensimmäinen äänielokuva oli Nikolai Ekkin valloittava, vuoden 1932 Venetsian elokuvajuhlilla palkittu Passi elämään (Putjovka v žizn/ Road to Life, 1931). 1920-luvun katulapset pääsevät työkommuuniin ja oppivat elämään rehellisesti; terveemmän maailmankuvan muotoutuminen on kuitenkin mutkikas prosessi. Elokuvien elokuva, hitti josta kaikki pitivät ja josta otettiin mallia 1980-luvulle asti, on todellisesta puna-armeijan komentajasta, erinomaisen rehdistä äijästä kertova vauhdikas Tšapajev (Chapaev, 1934). Aivan toisesta ulottuvuudesta on samana vuonna valmistunut Juri Olešan kirjoittama, Abram Roomin valkoisiin avariin kaupunkitiloihin sijoittuva Ankara nuori mies (Strogi junoša/ A Severe Young Man, 1934) jonka joutilaan oloista elämää viettävät ihmisveistokset pohtivat rakkautta marxilaisesta näkökulmasta. Aleksandr Medvedkinin (Fh 7–8/1977) tunnetuin työ, vielä mykkä Onni (Stšastje/ Happiness, 1934) kuvaa ilkikurisesti talonpojan osaa uudessa systeemissä.

1930-luvulla alkoi musiikkikomedioiden aika, ja 1940-luvulla päästiin laulaen stalinismin kirkkaimpaan ytimeen ja sen ohi. Ljubov Orlova loistaa miehensä Grigori Aleksandrovin ohjauksissa Iloiset pojat (Vesjolyje rebjata/ Jolly Fellows, 1934, Mosfilm YouTube), Sirkus (Tsirk/ Circus, 1936) ja Volga-Volga (1938). Kaikkein kohottavinta viihdettä edustaa Orlovan esittämän Tuhkimo-Tanjan Valoisa tie (Svetlyi put/ The Shining Path/ The Bright Way, 1940) lukutaidottomasta palvelijasta kutomon palkituksi iskuryöläiseksi ja viimein korkeimman neuvoston jäseneksi: stahanovilainen neuvostoihminen kasvaa ahkeruudellaan unelmat toteuttavaksi jättiläiseksi.

Edelleen Aleksandrovin/Orlovan tiedenais-näyttelijätär-doppelgänger-hulluttelu Kevät (Vesna/ The Spring, 1947) löytyy tekstein Mosfilmin YouTube-kanavalta. Elokuvaohjaajaa esittää mestarisnäyttelijä Nikolai Tšerkasov – tuo Eisensteinin Aleksanteri Nevski ja Iivana Julma. Orlovan ohella toinenkin laulava blondi Marina Ladynina hurmasi neuvostoyleisöä miehensä Ivan Pyrjevin elokuvissa, joista tekstitettynä löytyy 1930-luvun valikosta Traktoristit (Traktoristy/ Tractor Drivers, 1939) ja 1940-luvulta ikimuistoinen länkiä, arbuuseja ja kahvakuulaa markkinoiva kolhoosikiiltokuva Kubanin kasakat (Kubanskije kazaki/ The Cossacks of the Kuban, 1949).

Mihail Tšiaurelin historiaa uudelleenkirjoittavassa pönkeän ekspressiivisessä staliniana-klassikossa Berliini kukistuu (Padenije Berlina/ The Fall of Berlin, 1949) ei kaihdeta patetiaa. Alun seesteisistä kukkaniittykuvista siirrytään vauhdilla keskelle sodan helvettiä ja ehditään kertoa asia jos toinenkin. Venäjää puhuva Hitler (Fh 5/2014) on pahaakin pahempi umpikaheli suoraan Tyko Sallisen maalauksesta ja Stalin (Fh 1/2018) hyvääkin parempi puutarhuri, sotastrategi ja taivaasta hohtavalla koneellaan laskeutuva enkeli. Vauvankasvoinen jokamiesnäyttelijä Boris Andrejev sotii kunniakkaasti mylvien ja koko kansan edestä äärimmilleen tehostetuissa, jopa action-komediaa enteilevissä otoksissa. Musiikki on ahkeran elokuvasäveltäjän Dmitri Šoštakovitšin käsialaa.

1950-luvun valikoimassa huomio kiinnittyy väärään julisteeseen elokuvan The Forty-First (1956) kohdalla: Mežrabpom-Rus tuotti Jakov Protazanovin ohjaaman tiukan originaaliversion Tyttö ja vanki/ 41./ Sorok pervyi vuonna 1927. Grigori Tšuhrain uusintafilmatisointi on aavistuksen pehmeämpi variaatio yksilöt punaiseen ja valkoiseen leiriin jakavasta sisällissota-teemasta. Kohtalokas tarkka-ampujan ja vangin rakkaustarina on silattu Sergei Urusevskin kerrataiteella ja filmimateriaalin kekseliään käytön suomalla erikoisella värityksellä. Samoin sisällissotaan sijoittuva vallankumouksen

Juri Nikulinin (1921–1997) muistomerkki sijaitsee Moskovan Tsvetnoi bulevardilla, Nikulinin sirkuksen edessä. Nikulin oli sirkusklovni ja komediaroolien esittäjä erityisesti Leonid Gaidain elokuvissa, mutta teki parhaat roolinsa näyttelijänä vakavissa draamaelokuvissa. Kuvan Miasta Juri Nikulinin kyydissä otti Velipekka Makkonen.

40-vuotisjuhlaelokuva Aamunkoitteessa (Kommunist/ The Communist, 1958) on suurten tunteiden ja kohtaloiden rakkaustarina, puhdas melodraama joka mytologisoi kansakunnan synnyn ja kohottaa jalustalle (sen joskus tulevaisuudessa koittavan) kommunismin ensimmäiset rakentajat. Rautaiselta tekijäkaksikolta Juli Raizman & Jevgeni Gabrilovitš (Fh 1/2017) löytyy tekstitettynä toinenkin yhteistyö, talvisotaan sijoittuva, sotilaita rintamalla lohduttanut, yltiöromanttisesta postineiti-sairaanhoitajasta kertova Mašenka (Mashenka, 1942). Kymmenen vuotta toisen maailmansodan/ Suuren isänmaallisen sodan päättymisestä pasifismi nosti päätään läntisillä festivaaleilla palkituissa elokuvissa Kurjet lentävät (Letjat žuravli/ The Cranes are Flying, 1957, Fh 5/2009), Ihmisen kohtalo (Sudba tšeloveka/ Fate of a Man, 1959), ja Vain neljä päivää (Ballada o soldate/ Ballad of a Soldier, 1959). Elokuva-alalle koulutetut uudet kyvyt pääsivät Stalinin ja Brežnevin välisen suojasään aikana uransa alkuun. Vuodelta 1956 on Andrei Tarkovskin, Aleksandr Gordonin ja Marika Beikun oppilastyö, Ernest Hemingwayn novelliin perustuva lyhytelokuva Tappajat (Ubijtsy/ The Killers).

1960-luvulla Goskinon vuosituotanto alkoi olla jopa 150:n pitkän näytelmäelokuvan huippulukemissa, missä se pysyi 1980-luvulle kunnes romahti. 1960-lukua leimaa sodassa kuolleiden isien jättämä tyhjiö, fyysikoiden ja lyyrikoiden eli tieteen ja taiteen henkinen paini ja taiteellisen vapauden nousukiidon katkeaminen vuosikymmenen puolivälissä. Sirkusklovni Juri Nikulin (Fh 6/2019) yllätti näyttelijänä elokuvassa Kun puut olivat isoja (Kogda derevja byli bolšimi/ When the Trees Were Tall, 1961), jossa Moskovassa loisiva sotaveteraani päätyy sattuman kautta maalaiskylään esittämään vanhempansa kadottaneen nuoren tytön isää. Lev Kulidžanovin ohjaus tavoittaa neorealistisia sävyjä, ja sivurooleissa nähdään myöhemmin sydämellisiä luikurirooleja tehneet Leonid Kuravljov ja Vasili Šukšin (Fh 5/2009). Ehkä

kaunein nuorten kaupunkilaisten kuusikymmenlukulaisten henkistä tilaa hahmottava elokuva on Marlen Hutsijevin (Fh 4/2004) improvisoidun oloisesti etenevä, mutta rivien välissä paljon ja raskaasti puhuva Heinäkuun sade (Ijulski dožd/ July Rain, 1966). Aleksandr Mittan hieno vuoteen 1920 sijoittuva asiaansa uskovan vallankumoustaiteilijan tarina Gori gori moja zvezda (Shine, Shine, My Star, 1969) esittää koomisella vireellä traagisia tapahtumia. Oleg Tabakov (Fh 2/2019) harjoituttaa huippuroolissaan Vladimir Iskremasina Jeanne D´Arcista kertovaa näytelmää keskellä sisällissotaa kylässä, jonka valtaavat ensin punaiset, sitten valkoiset ja vielä vihreät. (Iskremas on lyhenteistä koottu nimi, iskusstvo revoljutsionnym massam = taidetta vallankumouksellisille massoille.) Vuonna 1969 valmistui Fjodor Hitrukin ensimmäinen Vinni-Puh (Winnie-the-Pooh), Disneyn animoimaan verrattuna naivistisen anarkistinen Nalle Puh, jolle antoi ainutlaatuisen tunnistettavan äänen (tragi)koomisia rooleja urakoinut, menninkäistä muistuttava Jevgeni Leonov.

1970-luvulle tultaessa toinen maailmansota/ Suuri Isänmaallinen sota tuli käsiteltyä perusteellisesti neuvostonäkökulmasta ja Stalinin kunnia palautettua Juri Ozerovin kahdeksantuntisessa, viisiosaisessa, lopulta yllättävän hyvässä eepoksessa Vapautus (Osvoboždenije/ Liberation, 1969–1972), jonka Hitler-kohtauksia kannattaa verrata Perikatoon (2004). Venäläisten saksalaisfiksaatiota voi perata myös katsomalla niin aikoinaan kuin edelleen supersuositun tv-sarjan Kevään 17 hetkeä (17 mgnovenii vesny/ 17 Moments of Spring, 1973). Jeanne d´Arc -elokuva oli taiteilijapariskunta Gleb Panfilovin ja Inna Tšurikovan (Fh 5/1978 ja 4/1987) unelma, joka ei koskaan toteutunut. Alku (Natšalo/ The Beginning, 1970) kertoo kuin lämpimän eteläeurooppalaisen tuulen puhalluksin näyttelijättärestä, joka esittää elokuvassa Jeanne D´Arcia ja on siviilissäkin vähän ulkopuolinen, yhtä infantiili ja tunteissaan ehdoton kuin roolihenkilönsä. Armotonta kuvaa

ajasta ja ihmisistä Panfilov piirtää kirjailijan kriisiä pikkukaupungin hiljaisessa maisemassa käsittelevässä pohdiskelmassa Tema (The Theme, 1979, sovietmoviesonline.com). Vladimir Motylin ohjaama Aavikon laki (Beloje solntse pustiny/ White Sun of the Desert, 1969/1970) yhdisti neuvosto-sisällissota-easternin ja spagettiwesternin hirtehisesti. Nikita Mihalkovin (Fh 2/2019) niin ikään rankasti Eduard Artemjevin musiikkia myöten italovaikutteinen sisällissotakuvaus Toverit (Svoi sredi tšužih, tšužoi sredi svoih/ At Home Among Strangers, a Stranger Among His Own, 1974) hämmentää ensin junaryöstökohtauksen silmittömällä graafisella väkivallalla ja sitten aivan toisella tavalla, kun kamera hyväilee mudassa rämpivien miesten vartaloita. Larisa Šepitko oli Lauri Piispan arvion mukaan ehkä ikäpolvensa ohjaajista taitavin (Fh 1/2017). Yksi hätkähdyttävistä töistä on Gennadi Špalikovin kirjoittama, avoimena haavana irvistävä näköalattomuuden ja ulkopuolisuuden kuvaus Sinä ja minä (Ty i ja/ You and Me, 1971, YouTube), johon musiikin sävelsi paljon ehtinyt Alfred Schnittke. Nuorena oman käden kautta lähtenyt Špalikov kartoitti sukupolvensa sisintä jo elokuvissa Romanssi Moskovassa (Ja šagaju po Moskve/ Walking the Streets of Moscow, 1964) ja Iljitšin vartio/ Olen 20-vuotias (Zastava Iljitša/ Mne dvadsat let/ Ilich´s Gate/ I Am Twenty, 1961/1964). Hänen runonsa synnyttivät myös elokuvat Siipirikot (Podranki/ Wounded Game, 1977, sovietmoviesonline.com) ja Kyyneleet tippuvat (Sljozy kapali/ Tears Were Falling, 1982) ja vaikuttivat tv-sarjaan Suojasää (Ottepel/ The Thaw, 2013, YouTube).

Myös kirgisialaissyntyinen Dinara Asanova (Fh 5/2009) kuoli varhain, mutta ehti jättää merkittävän jäljen. Suloinen Tikan päätä ei särje (Ne bolit golova u djatla/ Woodpeckers Don´t Get Headaches, 1975, sovietmoviesonline.com) kertoo 7-luokkalaisten kesästä, ystävyydestä ja rakkaudesta ja kaikesta siitä mitä joutuu sietämään kun ei vielä ole riittävän aikuinen. Päähenkilö Muhin tai Muha (Kärpänen) haluaisi keskittyä

Sergei Mihalkovin (1913–2009) muistomerkin paljasti Vladimir Putin toukokuussa 2014. Sergei tunsi hyvin Kosmos-Filmissä toimineen Jussi Kohosen (1929–2018), ja vieraili usein tämän luona Helsingissä. Velipekka vei Sergeille kukkia 2017. Kuva: Leena Lepistö.

musiikkiin, mutta rummut ovat milloin jorpakossa isoveljen jäljiltä, milloin naapuri on luovuttamassa niitä ties mihin romunkeräykseen. Russian Film Hubin kautta/ YouTuben Lenfilm-kanavalta LVF löytyy toinen Asanovan elokuva Avain kuuluu vain sinulle (Kljutš bez prava peredatši/ The Key That Should Not Be Handed On/ Shared, 1976). Tekstitys laahaa valitettavasti repliikin verran jäljessä, mutta elokuva on erinomainen kuvaus nuoren naisopettajan välittömästä suhteesta lähes aikuisiin oppilaisiinsa ja asian aiheuttamasta närkästyksestä. Ehkä eniten ihastusta herättää neuvostoyhteiskunnan esittäminen sivistyneenä, turvallisena pesänä, jossa ihmiset huolehtivat toisistaan. Mukaan on taltioitunut myös kunnon talvi. Goskinon johtajan Filipp Jermašin unelma toteutui megalomaanisessa kassamenestys-toimintaelokuvassa Katastrofi (Ekipaž/ The Crew, 1979, sovietmoviesonline.com).

Neuvostoelokuvan 1980-lukua voi pitää laadun suhteen erinomaisena. Talous horjui, mutta rakenteiden murentuessa ja sääntöjen rapautuessa elokuviin päätyi teemoja, joita ei aikaisemmin ollut käsitelty. Oleg Jankovski on Tarkovskin Nostalgian (1983) Gortšakov, joka kaipaa kotilätäkköön ja haahuilee kuin Dirk Bogarde Venetsiassa kuolevana von Aschenbachina. Rooli on selkeä jatko Jankovskin neljänkympin kriisin kourissa masentuvalle Sergei Makaroville elokuvassa Lentoja unessa ja valveilla (Poljoty vo sne i najavu/ Flights in Dreams and Reality, 1982, sovietmoviesonline.com). Sergei Solovjovin moniaalle ulottuvassa, tylyssä ja koskettavassa rakkaustarinassa ASSA (1987) rikoselokuva, historiallinen draama ja alakulttuurista esiin murtautunut neuvostorock kietoutuivat yhteen. Kokonaiseksi maailmaksi hahmottuva kudelma on monessa velkaa elokuvaan musiikkia säveltäneelle Boris Grebenštšikoville ja muille siinä soiville ja näkyville artisteille, joista Viktor Tsoi näytteli pääroolin Rašid Nugmanovin huume-elokuvassa Neula (Igla/ Needle, 1988). Televisioon valmistui Igor Maslennikovin sittemmin

jaetun Berliinin kautta länteen loikannut Sherlock Holmes -sarja (1979–1986, YouTube: russian sherlock holmes), jota pidetään Englannin hovissakin erinomaisena. Lenfilm toteutti myös ehkä täydellisen elokuvan, Mihail Bulgakovin vuonna 1925 kirjoittaman, neuvostosysteemin rakenteet paljastavan kertomuksen Koiran sydän (Sobatšje serdtse/ Heart of a Dog, 1988) filmatisoinnin vain vuosi sen jälkeen, kun teksti oli ensimmäistä kertaa julkaistu luvan kanssa.

Erinomaisen pitkään Lenfilmissä työskenteli Grigori Kozintsev (Fh 7/1973), jonka uran myöhempiä helmiä ovat sovietmoviesonline.comista löytyvä Cervantes-sovitus Don Kihot (Don Quixote, 1957), nimiroolissa Nikolai Tšerkasov, ja Boris Pasternakin venäjännöksiin perustuvat Shakespeare-adaptaatiot Gamlet (Hamlet, 1964), pääosassa Innokenti Smoktunovski, ja Korol Lir (King Lear, 1970), jossa loistavat seuraavaksi Tarkovskin Solarikseen (1972) kiinnitetyt Jüri Järvet ja Donatas Banionis. Solaris oli kuvattu Neuvostoliitossa kertaalleen jo ennen Tarkovskia, tv-elokuva on vuodelta 1968 (sovietmoviesonline.com).

Myöhäisneuvostokomedian kovimmat ohjaajanimet lienevät Georgi Danelija, Leonid Gaidai ja Eldar Rjazanov. Danelijan laji oli lyyrinen komedia – taiteelliselle neuvostolle piti nimittäin keksiä termi komedialle, joka ei naurata. Näitä ovat esimerkiksi Afonja (1975), Mimino (1977) ja Syysmaraton (Osenni marafon/ The Autumn Marathon, 1979). Gaidai oli trikkeihin ja nopeutukseen luottava kreisikomediamies, mutta täysosumia oli monta ja suosio suunnaton – katsomisen kestää erinomaisesti vaikka Iivana Julma vaihtaa ammattia (Ivan Vasiljevitš menjajet professiju/ Ivan Vasilievich Changes Profession, 1973). Rjazanovin tyyli vaihtelee radikaaleimmin. Hänen tekosistaan ehkä täräyttävimmät ovat sarkastinen mutta ihana uudenvuoden aattoon sijoittuva asunto- ja rakkauskomedia Kohtalon ivaa (Ironija sudby, ili S ljogkim parom/ Irony of Fate, or Enjoy Your Bath, 1976) ja Ostrovskin näytelmään

perustuva häijy pukudraama Julma romanssi (Žestoki romans/ A Cruel Romance, 1984). Käsittämättömin on veijarikomedia Italialaisten uskomattomat seikkailut Venäjällä (Neverojatnyje prikljutšenija italjantsev v Rossii/ Unbelivable Adventures of Italians in Russia, 1974). IMDb ilmoittaa toiseksi ohjaajaksi mondo-mies Franco Prosperin. Varmaankin kauniina lähtöajatuksena on ollut maiden suhteiden helliminen. Pier Paolo Pasolinin (Fh 2/1993) elokuvia ei Neuvostoliitossa julkisesti nähty – henkilö kylläkin – eikä Jevgeni Jevtušenkoa päästetty esittämään Jeesusta Matteuksen evankeliumissa (1964). Pasolinin rakastettu ja elokuvien vakiokasvo Ninetto Davoli kuitenkin pestattiin italialais-neuvostoliittolaiseen näyttävään mutta aivottomaan tehosekoittimeen, johon on tuotesijoiteltu Aeroflotia, Ladaa ja Volgaa ja juoni on se, että etsitään aarretta Leningradista. Tajunnan seisauttavan jöötin parasta antia on vaarallisen näköinen toilailu, kuten Davolin tanssahteleminen pitkin ylös nostettua siltaa. Näyttelijät suorittivat itse kaikki huimapäiset temput. Elokuvassa nähdään myös paljon leijonapatsaita, räjähdyksiä ja ihmisen kokoisia puisia matrjoška-nukkeja. Loppujakson tähtenä on oikea leijona, joka matkustaa veneellä ja raitiovaunulla.

Mistä pääsenkin hyppäämään Neuvostoliiton jälkeiseen aikaan ja Aleksei Balabanovin (Fh 2/2019) erinomaiseen elokuvaan Veli (Brat/ Brother, 1997, sovietmoviesonline.com tai osina YouTube), koska samanlaisella raitiovaunulla ajellaan siinäkin ja ehkä peräti samoja katuosuuksia. Nuorena lumivyöryn alle kuvauspaikalla jäänyt Sergei Bodrov Jr. on sodasta kotiutunut Danila, joka matkaa veljensä Viktorin luo Pietariin. Inflaatio on syönyt ruplan arvon, läntinen kulttuuri valtaa rapistuvia rakennuksia ja työ, jonka veli järjestää, on rikollisten tappamista. Danilalla on oma selkeä moraalinsa, jonkinlainen myyttinen venäläisyys, joka johdattaa hänet kuuntelemaan musiikkia ja sattumalta unenomaiseksi hetkeksi pois omasta todellisuudestaan, muusikoiden juhliin. Jatko-osa Veli 2 (Brat

2/ Brother 2, 2000, tämä YouTube) muistuttaa amerikkalaista toimintaelokuvaa ja tapahtuu Moskovassa ja Yhdysvalloissa. Danila ja Viktor tekevät edelleen vastustajista selvää jälkeä Chuck Norris -tyyliin mutta aitovenäläisellä asenteella ja jenkkilässä huoraamaan pakotettu maannainenkin pääsee takaisin kotiin. (2002 valmistui muuten se ”toimintaelokuvat päivittänyt” Medusan verkko, jonka Matt Damonin henkilöimä villapaitainen Jason Bourne saattaa hyvinkin olla velkaa Danilalle.) Kauhu ja epätoivo, tsaarinaikaisen venäläisen elokuvaviihteen peruspalikat, palasivat neuvostoajan maton alle lakaisemisen jälkeen osaksi palettia ja ihmismielen pimeys pääsi jälleen valloilleen samoihin aikoihin kun Balabanov tuli kuvioihin. Balabanovin tuotanto on epätasaista, mutta huippua edustavat raaka, 1980-luvulle sijoittuva Cargo 200 (Gruz 200, 2007) ja pettävän suoraviivainen viimeinen elokuva Ja tože hotšu (Me Too, 2012; nämä viimeiset sovietmovieson-line.com). Inhorealismi, kauhu ja väkivalta ovat sittemmin edelleen jalostuneet yhä piinallisemmaksi osaksi venäläistä nykyelokuvaa. Siksikin on aina mukavaa palata takaisin Neuvostoliittoon.

Työläinen ja kolhoosinainen. Vera Muhina, 1937. Kuva: Leena Lepistö.