



Turun yliopisto
University of Turku

NÄYTTELIJÄN TAIDE VENÄLÄISESSÄ ELOKUVASSA 1907-1919

Lauri Piispa

Turun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

Työn ohjaajat:

Professori Hannu Salmi
Turun yliopisto

Professori Tomi Huttunen
Helsingin yliopisto

Tarkastajat:

Dosentti Liisa Byckling
Helsingin yliopisto

Dosentti Kimmo Laine
Turun yliopisto

Vastaväittäjä:

Dosentti Kimmo Laine
Turun yliopisto

Taitto: Päivi Valotie

Kannen kuva: Still-kuvia elokuvasta *Anna Karenina* (1914). Kuvalehti *Iskry* 20/1914.

© Lauri Piispa 2014

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

ISBN 978-951-29-5888-7 (PRINT)

ISBN 978-951-29-5889-4 (PDF)

ISSN 0082-6995

Painosalama Oy - Turku, 2014

Tiivistelmä

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Kulttuurihistoria

PIISPA, LAURI: Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919

Väitöskirja, 226 s.

Marraskuu 2014

Väitöskirjan aihe on, kuinka elokuvanäyttelijän taide ja sitä koskeva ajattelu kehittyivät Venäjällä yksityisen elokuvatuotannon vuosina 1907–1919. Tutkimus kuuluu kulttuurihistorian alaan. Sen näkökulma on elokuvan esteettinen historia, ja tutkimus liittyy ns. revisionistisen elokuvahistorian pyrkimykseen arvioida uudelleen näytelmäelokuvan varhaisvaiheita. Analyysi kohdistuu esteettiseen aikalaisajatteluun sekä elokuvatuotannon käytäntöihin ja prosesseihin. Lähteinä on käytetty elokuvanäyttelemistä koskevaa julkista keskustelua, elokuvantekijöiden jättämää muistietoa ja ajalta säilyneitä elokuvia.

Käsittely jakautuu kolmeen väljän kronologisesti järjestettyyn lukuun. Luku 2 keskittyy venäläisen fiktioelokuvan varhaisvuosiin 1910-luvun taitteen molemmin puolin. Luku 3 käsittelee pitkän näytelmäelokuvan läpimurrosta alkunsa saanutta keskustelua psykologisesta elokuvasta. Luku 4 etenee maailmansodan vuosina nouseen kuvallisen, ohjaajakeskeisen elokuvakäsityksen kautta kohti varhaisen neuvostoelokuvan ajatusta näyttelijästä ”mallina”.

Väitöskirjassa esitetään, että käsitys näyttelemisestä, ja sitä myötä elokuvasta yleensä, kävi tutkittuna ajanjaksona läpi kehämäisen kehityksen, jossa vuorottelivat käsitykset elokuvasta modernina ja elokuvasta traditiona. Tutkimus problematisoi myöhempää elokuvakäsitystä, jonka mukaan elokuvaestetiikan perusyksikkö on otos. Toisin kuin myöhemminä vuosikymmeninä 1910-luvulla näyttelemisen oli avainkysymys, jonka kautta lähestyttiin elokuvan olemusta itseään. Venäjällä ajatukset elokuvanäyttelemisestä kehittyivät vuorovaikutuksessa saman ajan teatteriestetiikan kanssa, joskin elokuva miellettiin jo varhain erilliseksi taidemuodoksi. Tsaarinajan elokuvan vaikutusvaltaisimmaksi esteettiseksi ohjelmaksi muodostui psykologinen elokuva, jonka inspiraationa toimi osittain Konstantin Stanislavskin samaan aikaan kehittämä näyttelijäntyön järjestelmä. Elävä näyttelijä ja näyttelijän ”kokeminen” nähtiin ratkaisuna elokuvavälineen keskeisenä ongelmana pidettyyn mekaanisuuteen. Ajan studiokäytännöissä psykologinen lähestymistapa puolestaan merkitsi usein vastausten etsimistä teollisen elokuvatuotannon olosuhteista syntyneisiin ongelmiin.

Avainsanat: elokuvahistoria, elokuvaestetiikka, Venäjä, näyttelemisen

Abstract

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Department of Cultural History

PIISPA, LAURI: *The Art of Acting in Russian Cinema, 1907–1919*

Doctoral dissertation, 226 pages

November 2014

The subject of this dissertation is how acting and the discourse on acting developed in prerevolutionary Russian cinema during the years of private film production, 1907–1919. It is a study in cultural history, and the approach is that of esthetic film history. The thesis joins in what is known as revisionist film history to re-evaluate the history of early fiction cinema. The study focuses on esthetic thinking as well as the processes and practices of actual film production in prerevolutionary Russia. Primary sources include published discourse on film acting, film makers' memoirs, and films.

The thesis is organized in three loosely chronological chapters. Chapter 2 focuses on the early years of Russian fiction film at the turn of the 1910s. Chapter 3 analyses the notion of psychological cinema which evolved after the rise of the feature film in the early 1910s. Chapter 4 proceeds through the rise of the pictorial and director-centered cinema during of World War I to the idea of the actor as a 'model' in early Soviet cinema.

The study argues that during the period thinking of film acting, and of film art in general, went through a circular process as a dialogue of two conceptions: cinema as modernity and cinema as tradition. The study problematizes the later understanding of cinema which has discussed the shot as a unit of film esthetics. In the 1910s acting was, unlike in later decades, a key question which defined the essence of cinema itself as an art form. In Russia the discourse on film acting developed in relation to the theater esthetics of the early 20th century, although cinema was considered early on a distinct art form. The most influential esthetic program in prerevolutionary Russia became psychological cinema, which was partly inspired by the acting system developed by Konstantin Stanislavsky during the same period. Actor and an actor's 'experiencing' were seen as solutions to what was considered the central problem of film art: the inherent 'mechanical' nature of the film medium itself. In studio practices, on the other hand, the psychological approach often meant working through the practical problems of the industrial conditions of film production.

Keywords: Film history, Film esthetics, Russia, Acting

SISÄLLYS

Kiitokset	5
1. Johdanto	
1.1. Aihe ja tutkimuskysymys	7
1.2. Tutkimuksen lähtökohtia	13
1.3. Lähdeaineisto ja tutkimus	16
Alkuperäislähteet	16
Aiempi tutkimus	21
1.4. Kielellisiä huomioita	27
2. Venäläisen elokuvanäyttelijän synty	
2.1. Ensimmäiset fiktioelokuvat	31
Valokuvausta vai teatteria	31
Teatteria elokuvassa ja elokuvaa teatterissa	38
2.2. Venäläinen film d'art	44
Film d'art ja näyttelijä	44
Kuvauksia taivasalla	50
Dialogin merkitys	54
2.3. Vuodet 1911–1912 ja pitkän elokuvan läpimurto	62
3. Elokuvanäyttelemine n psykologisena totuutena	
3.1. Kohti psykologista elokuvaa	69
Taustaa: Autorenfilm, melodraama, MHT	69
Unelma vaitiolon taiteesta	80
Näyttelijän tärkeys	91
3.2. Ajatukset elokuvanäyttelijän taiteesta	97
Sielun peili	97
Elämä valkokankaalla	108

3.3. Objektiivin edessä ja takana	121
Tuotannon olosuhteet	121
Kasvot, silmät, rytmi	129
Vaistonäyttelijä ja täyden kohtauksen periaate	139
4. Kuva ja malli	
4.1. Näyttelijä kuvana	151
Maailmansodan vuodet venäläisessä elokuvassa	151
Meyerhold: kuva ja rytmi	155
”Valotaide” ja lähikuva	161
Jevgeni Bauer ja näyttelijät	169
4.2. Näyttelijä mallina	177
Anti-Mozžuhin	177
Valtion elokuvakoulu ja Kulešov	189
5. Lopuksi	197
Lähdeluettelo	203
Henkilöhakemisto	218
Elokuvahakemisto	223

KIITOKSET

Väitöskirjani on ollut tekeillä keväästä 2006 lähtien. Lähtöviivalta saakka ohjaajina ovat toimineet kulttuurihistorian professori Hannu Salmi ja venäläisen kirjallisuuden professori Tomi Huttunen. Hannu ja Tomi ovat olleet enemmän kuin ohjaajia. He ovat pysyneet mukana läpi monivaiheisen projektin ja olleet likimain ainoat pysyvät tukipisteet siinä missä kaikki muu – esimerkiksi tutkimuksen aihe – on muuttunut monta kertaa. Siellä missä kiitollisuus on suurinta, on kiitokset syytä muotoilla lyhyesti: olen kokenut ohjauksen olleen parhaissa mahdollisissa käsissä.

Suuren työn esitarkastajina tekivät dosentti Liisa Byckling ja dosentti Kimmo Laine. Jälkimmäinen on ystävällisesti myös lupautunut vastaväittäjäksi. Olen molemmille kiitollinen monista terävistä huomioista ja parannusehdotuksista. Edellä mainittujen lisäksi koko käsikirjoituksen ovat lukeneet professori Marjo Kaartinen ja yliopistonlehtori Maarit Leskelä-Kärki, joiden huomiot, samoin kuin kulttuurihistorian tutkijaseminaarissa ja tutkimusryhmässä vuosien varrella saadut kommentit, ovat olleet erittäin hyödyllisiä.

Erityisen lämpimästi kiitän kaikkia kollegoja elokuvahistorian ja venäläisen kulttuurin tutkimuksen parissa. Elokuvahistorioitsija Pjotr Bagrovin kanssa olemme jakaneet kaiken aineistomme ja tietomme – sillä seurauksella, että olen velkaantunut ”vaihtokaupassa” loppuiäkseeni. Monenlaisesta avusta ja yhteistyöstä minulla on ilo kiittää myös Ben Hellmania, Outi Hupaniittua, Jussi Lassilaa, Heta Mularia, Jaakko Seppälää, Isak Thorsenia, Juri Tsiviania ja Elina Viljasta.

Ilman Kansalliskirjaston ehtymätöntä slaavilaista kokoelmaa tämä(kään) tutkimus ei olisi syntynyt. Slavican ystävälliset työntekijät – jotka eivät halua nimiään tutkimusten esipuheisiin – ovat tehneet eteeni huomattavasti enemmän kuin virkavelvollisuus vaatisi.

Venäjänsä valtion elokuva-arkisto otti minut vastaan kahdesti. Oli etuoikeus nauttia Gosfilmofondin legendojen Valeri Bosenkon, Vladimir Dmitrijevin ja Svetlana Skovorodnikovan vieraanvaraisuudesta. Valitettavasti kiitokseni eivät tavoita enää yhtäkään heistä.

Yhteistyö suomalaisen laitoksen kanssa, jonka nimi aloittaessani oli Suomen elokuva-arkisto ja tätä kirjoittaessani Kansallinen audiovisuaalinen instituutti, on ollut saumatonta. Koko talon henkilökunnasta tuli tutkimuksen ”suvantovaiheessa” työtovereita. Tämän työn kanssa ovat monella tapaa auttaneet etenkin Antti Alanen, Matti Lukkarila ja Timo Matoniemi.

Luonnollisesti suljen kiitokseni piiriin myös muut kirjastot ja arkistot joissa olen saanut työskennellä.

Tutkimustyön on rahoittanut suurimmaksi osaksi Itämeren alueen integraation ja vuorovaikutuksen tutkijakoulu. Sen koordinaattoreina toimineita Silja Lainetta, Heli Rantalaa ja Janne Tunturia, samoin kuin ”koulukavereita”, tahdon tässä myös kiittää. Viimeistelyn mahdollistivat Niilo Helanderin säätiön, Koneen säätiön ja Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksen avustukset.

Päivittäistä seuraa ovat tarjonneet työtilani Ratamon ihmiset, joita on kiittäminen siitä, että kahvihuonefilosofia on kosketellut tiedettä olennaisempia elämäntilanteita, esimerkiksi rakentamista. Saatoin työni loppuun osana Tomi Huttusen johtamaa tutkimusprojektia *Itsesyntyinen venäläinen avantgarde*. Helsingin yliopiston venäjän kielen ja kirjallisuuden oppiaineen henkilökunta, ja etenkin projektin tutkijatoverit Liisa Bourgeot ja Riku Toivola, tarjosivat hauskaa ja älykäästä seuraa loppusuoralla. Rikua kiitän myös Pietarista raahatuista monistepinnoista ja muusta käytännön avusta.

Minua ilahduttaa, että juuri Päivi Valotie saattelee päätökseen 15 vuoden opintietäni Turun yliopistossa tämän kirjan erinomaisena oikolukijana ja taittajana.

Pitkäksi venähtäneen projektin ajalle on mahtunut monia mielialoja. Lopuksi kiitos kuuluu Lauralle sekä perheenjäsenille ja ystäville. Väitöskirjani on omistettu vuonna 2012 kuolleen äitini Aila Piispan muistolle.

Helsingissä 6.10.2014

Lauri Piispa

Luku 1

JOHDANTO

1.1. Aihe ja tutkimuskysymys

Kesällä 1917 venäläinen elokuvaohjaaja Jevgeni Bauer kuvasi Krimillä elokuvaa *Onnen tähden* (*Za stšastjem*, 1917). Säilynyt teos edustaa tsaarinajan elokuvan valtavirtaa, ”psykologista draamaa”. Elokuvasa on hyvin vähän ulkoista toimintaa. Keskeisintä siinä ovat näyttelijöiden kasvot ja niillä käytävä sisäinen draama: elokuvan aiheena on keski-ikäisen leskiäidin ja tämän teini-ikäisen tyttären rakkaus samaan mieheen. Auringonpaisteisista kuvistaan huolimatta teosta hallitsee tuntu elämän katoavuudesta ja onnen illuusiosta. Jälkiviisaasti haikealle vaikutelmalle antaa lisäsävyn se, että lokakuun vallankumous oli vain muutama kuukauden päässä ja elokuvaa kuvattaessa elettiin venäläisen porvariston viimeistä kesää. Ohjaaja Bauer itse katkaisi kuvauksissa jalkansa ja kuoli loppukesällä tapaturmasta seuranneihin komplikaatioihin.

Elokuvan pääosissa oli aikansa nimekkäitä näyttelijöitä – äitiä esittävä Lidija Koreneva kuului Moskovan Taiteellisen Teatterin kantaviin voimiin. Venäläisen elokuvan myöhempää historiaa ajatellen kiinnostavampi on kuitenkin eräs sivuosa: perheen tyttären lomaihastusta, nuorta taiteilijaa, esitti elokuvan 17-vuotias lavastaja, tuleva neuvostoelokuvan maailmankuulu ohjaaja Lev Kulešov. 1960-luvulla kirjoitetuissa muistelmissaan Kulešov kertoo tästä ainoasta isommasta elokuvaroolistaan:

Tilannetta mutkisti se, että minä todella olin toivottomasti rakastunut tuohon näyttelijättäreen. Luultavasti Bauer oli huomannut tämän (hän johti elokuvan kuvauksia sairaivuoteeltaan) ja pani toivonsa kokemusteni aitouteen. Muistan edelleen selvästi, miten kankeiksi koin liikkeeni ja toimintani. Olin kuitenkin samalla ehdottoman vilpittömän siinä mitä koin, puristin hermostuneesti sormiani ja huiskin juhlavasti kädelläni, kun lausuin:

– Aurinko ja taivas tervehtivät teitä, prinsessa!

Ja sitten kun rakastettuni käsikirjoituksen mukaan hylkäsi minut toisen vuoksi, minä kivellä istuen, merituulen raivotessa ympärillä, puhkesin oikeasti

hillittömään itkuun. Mutta valkokankaalla nähtiin, ettei koomisempaa kohtausta olisi voineet esittää [koomikot] André Deed eikä Max Linder. Tätä tarkoittaa naturalismi, vieläpä ilman koulutusta ja lahjoja!¹

Kulešovin muistelu johdattaa keskelle vallankumouksellisen Venäjän taidekeskustelua. Voi olla niinkin, että jälkiviisuus on värittänyt muistikuvia, tulihan Kulešovista pian tämän jälkeen ”naturalistisen” näyttelmissä kiivas vastustaja. Pohtiessaan aidon tunteen merkitystä näyttelijäntyössä Kulešov asettui kuitenkin pitkän historian jatkoksi. Voidaan puhua näyttelijän taiteen ajattomasta peruskysymyksestä, sillä tuskin mistään on taitettu ammattikunnan historiassa enemmän peistä kuin siitä, tulisiko näyttelijän itse kokea näytellessään niitä tunteita, joita roolihenkilö kokee.²

1910-luvun Venäjällä väittely tämänkaltaisista kysymyksistä jatkui helposti myöhään yöhön. Vuosisadan ensi vuosikymmenet olivat Venäjällä vallankumouksellisen kuohunnan aikaa paitsi politiikassa myös taiteissa. Elettiin venäläisen modernismin kiihkeitä vuosia ja otettiin avantgarden ensiaskeleita. Venäläisessä teatterissa keisarivallan viimeiset vuosikymmenet vietettiin uudistusten ja taidesotien melskeissä. Modernin teatterin murrosta oli vuosisadan taitteesta lähtien vinyt eteenpäin Konstantin Stanislavskin ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenkon perustama Moskovan Taiteellinen Teatteri (Moskovski hudožestvennyi teatr, MHT), jonka maailmanmaine perustui modernin näytelmäkirjallisuuden, etenkin Anton Tšehovin teosten, huolellisesti valmisteltuihin tuotantoihin ja ennenakemättömään panostukseen harjoitusjaksoon, näytelmien tulkintaan ja näyttelijäensemblen työhön. Toisaalta vastareaktion MHT:n ”naturalistiselle” estetiikalle syntyi koko joukko venäläisestä modernismista kummunneita kokeellisia teatterivirtauksia, joista muistetaan parhaiten Vsevolod Meyerholdin, Aleksandr Tairovin ja Nikolai Jevreinovin työt. Voidaan väittää, että teatteri oli 1900-luvun alun Venäjällä ”kaikista taiteista tärkein” varsin samalla tavalla kuin elokuva tuli olemaan vallankumouksen jälkeen. Esimerkiksi useimmat ajan keskeiset kirjailijat – kuten Leonid Andrejev, Andrei Belyi, Aleksandr Blok, Valeri Brjusov, Maksim Gorki ja Anton Tšehov – kirjoittivat näytelmiä ja osallistui- vat aktiivisesti teatteria koskevaan keskusteluun. Teatteriin ulottivat toimin-

1. Обстоятельства осложнялись тем, что я на самом деле и действительно безнадежно был влюблен в эту актрису. Вероятно, это-то и учел Бауэр (он сохранял общее руководство съемками, лежа в постели) и понадеялся на естественность моих переживаний.

Я до сих пор отчетливо помню ту необычайную скованность в движениях, которую испытывал. Но вместе с тем я был предельно искренен в своих переживаниях, нервно ломал пальцы и восторженно размахивал рукой, произнося:

– Солнце и небо приветствуют вас, принцесса!

А когда моя любимая по сценарию уходила к другому, я, сидя на камне среди бушующего морского прибой, по-настоящему плакал навзрыд. Но на экране мы увидели, что более комическую сцену не мог бы изобразить ни Глупышкин, ни Макс Линдер. Вот что значит натурализм, да еще без школы и таланта! Kulešov & Hohlova 1975, 32.

2. Ks. esim. Roach 1985, passim.

tansa myös monet uudistushenkiset taideryhmittymät vuosisadan taitteen *Mir iskusstva* -ryhmästä 1910-luvulla aloittaneisiin futuristeihin.³

Samaan aikaan otti ensi askeleitaan venäläinen elokuvataide. Venäläisen elokuvan historiasta tunnetaan parhaiten 1920-luvun vallankumouksellinen neuvostoelokuva. Sitä edeltänyt periodi – vuodesta 1907, jolloin tehtiin ensimmäiset venäläiset fiktioelokuvakokeilut, aina vuoteen 1919, jolloin Venäjän elokuvateollisuus kansallistettiin V. I. Leninin käskystä – oli puolestaan pitkään tutkimuksessa sivuutettu ja vähätelty pioneerikausi. Siinä missä varhainen neuvostoelokuva päätyi välittömästi maailmanelokuvan kaanoniin, sitä edeltävästä yksityisen elokuvatuotannon ajasta ei tiedetty pitkään paljonkaan. Kun tsaarinajan elokuvat sitten nousivat unohduksesta 1980-luvulla, aiemmat käsitykset ajan elokuvatuotannon vähäisyydestä ja alkeellisuudesta jouduttiin korjaamaan. Nyt tiedetään, että venäläinen elokuvateollisuus ehti kohota jo ensimmäisen kymmenen vuotensa aikana yhdeksi maailman suurimmista, ja myös taiteellisessa ja teknisessä mielessä venäläinen fiktioelokuva lukeutui maailman eturiviin.

Näinä vuosina elokuva koko maailmassa muutti muotoaan enemmän kuin koko muun historiansa aikana yhteensä. Ei liene liioiteltua väittää, että kokoillan näytelmäelokuvan taidemuoto, sellaisena kuin me sen tunnemme, syntyi juuri 1910-luvulla. ”Venäjän ensimmäisenä näytelmäelokuvana” pidetty vuoden 1908 *Stenka Razin* on elokuvahistoriallinen kuriositeetti, joka herättäneen useimmissa nykykatsojissa lähinnä huvittunutta uteliaisuutta. Sen sijaan vuoden 1917 *Onnen tähden* -elokuva on nykysilminkin, liki sadan vuoden iästään huolimatta, varsin nautittava katsomiskokemus, jopa elävä klassikko. Itse taiteenlajin kehityksen ohella näinä vuosina käynnistyi keskustelu elokuvan olemuksesta. Venäjällä varhainen ”elokuvateoria” oli erottamatonta ajan kiihkeästä teatterikeskustelusta. Ajan suuret teatterinimet, kuten Stanislavski ja Meyerhold, olivat itse aikansa maineikkaimpia näyttelijöitä, ja näyttelijän taide oli heidän työnsä keskiössä. Molempien tekemä työ vaikutti suuresti näyttelijän taiteeseen 1900-luvulla. Tärkeää näyttelemisen oli myös elokuvassa. Elokuva-alalla peruskysymyksiä puitiin alan lehdistössä, ja ne kumpusivat suurelta osin teollisen elokuvatuotannon arkipäivästä. Edellä lainattu episodi *Onnen tähden* -elokuvan kuvauksista on tässä mielessä tyypillinen: tilanteessa, jossa ei juuri voitu puhua elokuvataiteen omista perinteistä, ratkottiin syviäkin esteettisiä ongelmia spontaanisti, työn sivussa.

Tutkimuksen aihe on, kuinka elokuvanäyttelijän taide ja sitä koskeva ajattelu kehittyivät Venäjällä yksityisen elokuvatuotannon vuosina 1907–1919.⁴ Analyyy-

3 Ks. esim. Gerasimov 1979a, 8 ja passim; Golub 1999, passim.

4 Yksityisen elokuvatuotannon kausi päättyi Leninin vuonna 1919 antamaan määräykseen elokuvateollisuuden kansallistamisesta. Tästä katsotaan alkaneen neuvostoelokuvan ajan. Tosiasiansa kansallistaminen ei edennyt yhdessä yössä, vaan elokuvia tuotettiin myös yksityisellä pääomalla aina vuoteen 1923. (Ks. esim. Leyda 1983, 11–16, 92–169.) Tämä siirtymäkausi on kuitenkin oma aiheensa ja rajautuu tässä tutkimuksen ulkopuolelle. Samoin sen ulkopuolelle rajautuvat Venäjältä vallankumouksen jälkeen emigroituneiden elokuvatekijöiden vaiheet. Niistä ks. Jangirov 2007 ja Nusinova 2003.

si kohdistuu yhtäältä siihen, mitä elokuvanäyttelemisestä ajateltiin, ja toisaalta siihen, mitä tuon taiteen harjoittaminen käytännössä piti sisällään. Nämä teemat kulkevat läpi käsittelyn, joka etenee väljän kronologisesti ensimmäisistä venäläisistä fiktioelokuvista vuosina 1907–1908 aina lokakuun vallankumouksen jälkeiseen tilanteeseen 1920-luvun taitteessa. Käsittely on jaettu kolmeen periodiin, ja jako on itsessään osa tutkimustulosta.⁵ Luvussa 2 on kyse jaksosta ensimmäisistä venäläisistä fiktioelokuvista pitkän näytelmäelokuvan vakiintumiseen. Sen aiheita ovat ensimmäiset venäläiset fiktioelokuvat vuosina 1907–1908, vuosina 1908–1910 vallalla ollut *film d'art* -estetiikka sekä kokoillan näytelmäelokuvan vaikutukset 1910-luvun ensivuosina. Pitkän näytelmäelokuvan murros vuosina 1911–1912 muodostaa näyttelijäntyön ja sitä koskevan ajattelun kannalta varsin selvän historiallisen vedenjakajan. Luku 3 käsittelee ensimmäisen maailmansodan alla virinnyttä ”psykologista elokuvaa” koskenutta keskustelua ja siihen liittyneitä käytäntöjä. Luvun keskeisiä teemoja ovat psykologinen realismi elokuvassa ja Konstantin Stanislavskin samanaikaisen työn vaikutus elokuvakeskusteluun. Kronologisesti luvun painopiste on vuosien 1912–1914 keskusteluissa, mutta sen sisältö kuvaa tsaarinajan elokuvan valtavirtaa aina lokakuun vallankumoukseen saakka. Lukujen 3 ja 4 välinen rajaviiva ei olekaan historiallisesti yhtä selvä kuin edellä, ja lukujen teemat lomittuvat jossain määrin kronologisesti toisiinsa. Luvussa 4 edetään kuitenkin jo ensimmäisen maailmansodan vuosiin ja tarkastellaan eräiden yksittäisten taiteilijoiden ja kriitikoiden kautta uudenlaisia, kuvallisia painotuksia suhteessa hallitsevaan estetiikkaan. Aikarajaukseni pääte-pisteessä on Lev Kulešovin toiminta lokakuun vallankumouksen jälkeisessä tilateessa ja Valtion elokuvakoulun perustaminen vuonna 1919. Kulešovin myötä luodaan katse myös 1920-luvun alkupuolen teemoihin, jotka jäävät kuitenkin varsinaisen aikarajauksen ulkopuolelle.

Ajatus kehityksestä tai muutoksesta on kysymyksenasettelun ytimessä. Kuten sanottu, aikarajauksen sisällä pitkän näytelmäelokuvan taidemuoto saavutti muodon, jota se hyvin pitkälle noudattaa tänäkin päivänä. Perinteisin lähestymistapa näytelmäelokuvan varhaishistoriaan onkin ollut nähdä se yksipuolisesti edistyskertomuksena: samalla kun elokuvat 1910-luvulla pitenivät, ne muuttuivat kerronnaltaan hienostuneemmiksi, itsenäistyivät ”teatterillisestä” estetiikasta ja tekijät oppivat hallitsemaan elokuvataiteen omat ilmaisukeinot, kuten leikkauksen, lähikuvat ja kameranliikkeet – tämän kehityksen huipentumana syntyivät sitten mykän kauden mestariteokset 1920-luvulla. Teoksessaan *Film History. Theory and Practise* Robert Allen ja Douglas Gomery nimeävät tämän tutkimusparadigman ”mestariteoshistoriaksi”.⁶ David Bordwell on puhunut elokuvan ”standardihistoriasta”.⁷ Tässä paradigmassa elokuvan varhaishistoria on

5 Työni jäsentelyyn sisältyvä periodijako on oma konstruktioini, joskin esimerkiksi Jay Leyda on päättänyt samankaltaiseen periodijakoon. Leyda 1983, 17–120.

6 Allen & Gomery 1985, 67–76. Ks. myös Salmi 1993, 19–27 ja passim.

7 Bordwell 1997, 12–45.

siis esitetty eräänlaisena *Bildung*-kertomuksena, joka jäljittää elokuvan kasvua itsenäiseksi taiteenlajiksi. Kuten Bordwell toteaa, standardihistorialliselle lähestymistavalle elokuvataiteen omat ilmaisukeinot ja itsenäistyminen muista taiteenlajeista on ollut keskeinen kiinnostuksen kohde. Lähtökohta on ollut normatiivinen: ollakseen taidemuoto elokuvan on oltava *erillinen* taidemuoto eli erottava ilmaisukeinojensa puolesta kaikista muista taiteista.⁸ Aivan erityisesti ”teatterillisuus”, liiallinen riippuvuus teatterille ominaisista keinoista, on perinteisesti nähty 1910-luvun elokuvan rasitteena. Vuosikymmeniä se oli myös tsaarinajan elokuvaa kohtaan esitetty standardisyytös. Esimerkiksi neuvostoliittolainen elokuvahistorioitsija Nikolai Lebedev kirjoitti vuonna 1947, että tsaarinajan elokuva jäi ”teatterin vangiksi”, että välineiden välisistä eroista huolimatta

– – kyse ei ollut kahden itsenäisen ja tasavertaisen taiteenlajin eroista, vaan taiteen ja sen *matkimisen*, taiteen ja sen *jäljennöksen*, taiteen ja sen *korvikkeen* välisistä eroista.⁹

Tämä tutkimus liittyy 1980-luvun taitteesta käynnissä olleeseen elokuvan varhais historian revisioon, jossa edellä kuvatun standardihistorian perusoletuksia asetettu vakavasti kyseenalaisiksi. Nykytutkimus ei pääsääntöisesti jaa arvolutautunutta jakoa ”elokuvallisuuteen” ja ”teatterillisuuteen”. Kysymys elokuvan ja teatterin kiistatta läheisestä suhteesta 1910-luvulla asetetaan dynaamisemmin: mitä oli se teatteri, joka varhaiseen näytelmäelokuvaan vaikutti, ja minkälainen vaikutus oli.¹⁰ Asetelma onkin alkanut näyttää varsin mutkikkaalta ja sitä myötä tietysti paljon kiinnostavammalta. Ei voida olettaa elokuvan taustalle mitään ylihistoriallista ”teatteria”. Käsillä olevaa tutkimusta tämä koskee erityisesti, sillä 1910-luvun Venäjällä koko kysymys siitä, mitä teatteri oikeastaan on, oli revitty auki.

Revisionistinen elokuvahistoria on valottanut varhaisen elokuvan estetiikkaa uudestaan monesta suunnasta, mutta toistaiseksi näyttötoiminta on vasta tehnyt tuloaan työpöydälle. Voidaan ehkä puhua laajemminkin elokuvatuotteen katvealueesta. Vaikka lienee lupa olettaa, että kautta elokuvan historian juuri näyttelijä on ollut useimmille katsojille elokuvan tekijöistä keskeisin kiinnokohta, iso osa elokuvatuotteen ja -teoriasta on sivuuttanut tämän aihepiirin. Elokuvan näyttötoiminnasta on kirjoitettu vuosikymmenten varrella joitakin elokuvantekijöille suunnattuja teoksia, mutta elokuva-analyysin näkökulmasta James Naremoren *Acting in the Cinema* (1988) oli pitkään ainoa tälle elokuvaestetiikan osa-alueelle omistettu teos.

Myös Naremoren urauurtavassa työssä painopiste oli yksittäisten amerikkalaisten elokuvatähtien näyttelijäsuorituksissa. Tämä on tyyppillistä, sillä eniten

8 Bordwell 1997, 28–31; Allen & Gomery 1985, 69–70.

9 Lebedev 1947, 28. Korostukset tässä ja jatkossa alkutekstistä.

10 Ks. esim. Brewster & Jacobs 1997, passim; Burrows 2003, passim; Pearson 1992, passim.

näyttelijöistä on kirjoitettu juuri elokuvateollisuuden luoman tähtijärjestelmän yhteydessä. Tähtitutkimuksen premisseihin on kuulunut ajatus tähdestä *kuvana*, julkisuuden hahmona, joka koostuu näyttelijän persoonasta ja hänen roolihahmoistaan. Vaikka tähtitutkimus ei suinkaan ole ollut sokea näyttelijäntyölle, ei liene myöskään väärin väittää, että se ei ole tarkastellut kohteitaan ensisijaisesti esiintyvinä taiteilijoina.¹¹ Osin näyttelemisen osakseen saaman vähän huomion taustalta voidaan löytää elokuvateollisuuden itsensä rakentama julkisuuskoneisto. Tähtijärjestelmän alusta saakka teollisuuden intresseissä on ollut luoda elokuvanäyttelijöiden ympärille myytti enemmän omana itsenään esiintyvinä persoonallisuuksina kuin taiteen ammattilaisina.¹² Etenkin amerikkalaisen elokuvan studiokaudella näyttelijöistä kirjoitettiin mieluummin luonnonlahjakkuuksina kuin näyttelijän ammatin edustajina. Tähtijulkisuus tapasi korostaa studioiden roolia valkokangaspersoonien löytäjinä, maskeeraajina ja puvustajina. Samalla se säännönmukaisesti vaiken useinkin varsin mittavasta näyttelijäkoulutuksesta, jonka tähdet kävivät läpi joko studioiden omissa tai muissa draamakouluissa.¹³

Vielä enemmän näyttelemisen sivuuttaminen palautuu edellä mainittuun puhtaasti – muiden taiteiden vaikutuksesta siivotun – elokuvan vaatimukseen: sitä on pidetty usein ”teatterillisena” ja sitä myötä ”epäelokuvallisena” elementtinä elokuvakerronnassa. Juuri näin järkeili Lev Kulešov, joka lähti 1920-luvun taitteessa etsimään elokuvan omaa olemusta. Varhaisessa elokuvateoreettisessa tutkielmassaan *Elokuvan taistelulippu* (Znamja kinematografii, 1920) hän pohti, että jos jokin elokuva on hyvin kirjoitettu, näytelty, lavastettu ja kuvattu, ei vielä voida puhua elokuvataiteesta, sillä nämä ovat kirjailijan, näyttelijän, lavastajan ja valokuvaajan, eivät elokuvataiteilijan ansioita. Kuuluisasti Kulešov tuli johtopäätökseen, että elokuvan olemus löytyy leikkauksesta, kuvien yhdistelemisestä, montaaista.¹⁴ Hänen jalanjäljissään elokuvateoria ja myös iso osa elokuvan tyylihistorian tutkimuksesta on sittemmin keskittynyt otoksiin ja otosten välisiin suhteisiin. Ben Brewster ja Lea Jacobs painottavat teoksessaan *Theatre to Cinema*, että otoskeskeinen elokuvakäsitys on historiallisen kehityksen tulosta ja että sen taustalla on pitkälti juuri venäläisten avantgarde-ohjaajien käymä polemiikki aiempaa, varsin toisenlaista elokuvaymmärrystä vastaan.¹⁵ Tuo elokuvaymmärrys on tämän tutkimuksen aihe.

11 Richard Dyer toteaa tähtitutkimuksen perusteoksessa *Stars* käsitellessään tähtien näyttelijäntyötä, että näyttelijäntyylit ovat kyllä osa tähden ”kuvaa”, mutta ”muodostavat yleensä vain yhden aspektin tuossa kuvassa”. Dyer 1979, 162. Ks. myös Morin 1960, 37 ja passim.

12 DeCordova 1990, passim; Naremore 1988, 102 ja passim.

13 Baron & Carnicke 2008, 17–23.

14 ”Znamja kinematografii”, Kulešov 1987, 63–69.

15 Brewster & Jacobs 1997, 3–4. Kulešovista ks. myös Baron & Carnicke 2008, 33–37.

1.2. Tutkimuksen lähtökohtia

Tutkimus kuuluu elokuvan esteettiseen historiaan siinä mielessä, että elokuvan tekemistä tarkastellaan ensisijaisesti taiteellisena toimintana ja vasta toisissijaisesti esimerkiksi liiketoimintana, teknologiana ja sosiaalisena ilmiönä. Haluan kuitenkin erottaa lähestymistapani sellaisesta elokuvan historian linjasta, jonka pääasiallinen mielenkiinto kohdistuu elokuvateosten tyylin ja muodon kehitykseen. Esteettisen elokuvahistorian epäilemättä tunnetuin edustaja David Bordwell on vedonnut sellaisen ”elokuvan historiallisen poetiikan” puolesta, joka tutkii, minkälaisien periaatteiden mukaan elokuvat on rakennettu sekä kuinka ja miksi nuo periaatteet ovat syntyneet.¹⁶ Vaikka muodon analyysi ja selittäminen Bordwellin tarkoittamassa mielessä ei sekään jää kokonaan kysymyksenasettelun ulkopuolelle, oma lähtökohtani on jossain määrin laajempi. Lähestymistapaani voisi kutsua taiteen tekemisen kulttuurihistoriaksi. Metodisesti tutkimukseni perustuu monenlaisen lähdeaineiston – ennen kaikkea elokuvanäyttelemistä koskevien kirjoitusten ja muistelmien sekä elokuvien – luentaan. Tutkimuskohde, elokuvanäytteleminen, on tässä ymmärretty kokonaisuutena, johon kuuluvat olennaisesti näyttelijäntyötä koskevien ajatusten, käytäntöjen ja olosuhteiden konteksti. Tutkimustehtävä ei niinkään ole analysoida elokuvanäyttelijöiden käyttämiä formaalisia keinoja, kuten asentoja, eleitä ja ilmeitä, vaan niitä esteettisiä kysymyksenasetteluja ja elokuvatuotannon käytäntöjä, jotka leimasivat venäläistä elokuvaa ensimmäisen kymmenvuotiskauden eri vaiheissa. Otsikkooni sisältyvä sana ”taide” on syytä ymmärtää historiallisesti: kysymys siitä, millä tavoin ja millä ehdoin elokuvaa ja elokuvanäyttelemistä saatettiin aikalaisten näkökulmasta pitää taiteena, sisältyy tutkimusongelmaan.

Tutkimukseni on siis esteettisen ajattelun ja käytännön historiaa. Avaan seuraavaksi hieman näitä kahta painopistettä. Ensisijaisesti tutkimus käsittelee sitä, mitä elokuvasta ja elokuvanäyttelemisestä keisariajan Venäjällä ajateltiin. Lähestymistapa on aatehistoriallinen siinä mielessä, että tavoite on ajatusten ja ajatuskokonaisuuksien tulkitseminen historiallisesti ja kytkeminen oman aikansa ajattelun laajempaan kontekstiin. Tehtävänasetteluun ei sen sijaan sisälly tutkittavien ajatusten arvottamista tai niiden oikeellisuuden määrittelyä. Käytän tutkimuskohteestani mieluiten sanoja ”elokuva-ajattelu” ja ”elokuvapuhe”. Voidaan kuitenkin puhua myös elokuvateoriasta siinä Dudley Andrew’n määrittämässä mielessä, että puhe oli elokuvan ”raaka-aineesta”, ”metodeista ja tekniikoista”, ”muodoista ja hahmoista” sekä ”tarkoituksesta ja arvosta”.¹⁷ Venäjä on kenties huomattavin elokuvatutkimuksen ja -teorian pioneerimaa maailmassa, mutta systemaattinen elokuvan estetiikan tutkimus alkoi sielläkin vasta 1920-luvun taitteessa. Jos elokuvateoria ymmärretään kuitenkin laajemmin elokuvan

16 Bordwell 2008, 23–32 ja passim. Ks. myös Allen & Gomery 1985, 79.

17 Andrew 1976, 6–8. Termien suomennotukset Lukkarila 1991, 10–11.

olemusta yleisellä tasolla koskevaksi ajatteluksi, sen historia on yhtä pitkä kuin elokuvan itsensä historia Venäjällä. ”Elokuvateoreettisena” puheenvuorona tässä mielessä voidaan pitää esimerkiksi nimimerkki I. M. Pacatuksen artikkelia ”Pikaisia huomioita”, joka ilmestyi *Nižegorodski listok* -lehdessä heinäkuussa 1896. Se kommentoi Lumière-veljesten elokuvaesitystä Nižnyi Novgorodissa. Nimimerkin taakse kätkeytyi kirjailija Maksim Gorki, mistä syystä kirjoitus on varsin kuuluisa. Gorki eritteli artikkelissaan elegantisti elävän valokuvan tuottamaa aavemaista vaikutelmaa ja pohti myös pisteliäästi ja profeetallisesti keksinnön tulevaisuutta.¹⁸

Kuten tullaan huomaamaan, Gorki ei jäänyt ainoaksi tsaarinajan korkeakulttuurin edustajaksi, jolla oli sanansa sanottavana elokuvasta. Se elokuva-ajattelu, jota tässä tutkimuksessa jäljitetään, ei kuitenkaan pääsääntöisesti syntynyt korkeakirjallisten kulttuuripersoonien työpöydällä vaan elokuva-alan sisällä. Sen keskeinen foorumi olivat alan äänitorvina toimineet julkaisut. Luonnollisesti julkaisukanava pakotti elokuvateorian lyhyiden kirjoitelmien muotoon. Jo tästä syystä ovat oikeutettuja ne arviot, joiden mukaan 1910-luvun elokuvateoria ei enimmäkseen kohonnut sille syvällisyyden ja johdonmukaisuuden tasolle kuin alan venäläisissä, saksalaisissa ja ranskalaisissa pioneeritöissä 1920-luvulla, vaan se jäi fragmentaariseksi ja epäsystemaattiseksi.¹⁹ Tutkimani ajattelun luonnetta voi kuitenkin lähestyä siitä näkökulmasta, että se oletettavasti syntyi läheisessä kytköksessä teollisen elokuvatuotannon ja taiteen tekemisen arkipäivään. Elokuvatutkija Jacques Aumont on teoksessaan *Les Théories des cinéastes* kuvannut elokuvantekijöiden teoreettista ajattelua termillä ”spontaani teoria”. Aumont sovittaa termin Louis Althusserin teoksesta *Philosophie spontanée des savants* (1967) ja pohtii:

Samoin kuin tiedemiehillä, jotka eivät yleensä ole filosofeja, on spontaaneja filosofisia kantoja – – myös elokuvantekijöillä, jotka eivät yleensä ole teoreetikoi-
ta, on spontaaneja teoreettisia kantoja, jotka heijastavat heidän ympäristönsä
vallitsevia käsityksiä.²⁰

Vaikka en tutki ainoastaan taiteilijoiden ajatuksia, ja vaikka Aumontin tutkimus kohdistuu huomattavasti pidemmälle vietyihin ja artikuloitumpiin teoreettisiin rakennelmiin kuin omani, on ajatus ”spontaanista teoriasta” tämänkin tutkimuksen kannalta hyödyllinen. Taiteen tekijöiden teoreettiset ajatukset liittyvät elimellisemmin heidän taiteelliseen työhönsä kuin puhtaan esteettisen ajattelun viitekehukseen. Tästä seuraa, että niillä ei välttämättä ole itsenäistä asemaa teorian, vaan niiden oikellisuus määrittyy sen mukaan, kuinka hyvin ne palvelevat

¹⁸ Englanninkielinen käännös Gorkin tekstistä löytyy teoksesta Leyda 1983, 407–409.

¹⁹ Ks. esim. Abel 1988, 23; Lukkarila 1991, 128.

²⁰ Aumont 2005, 6.

työssä.²¹ Varhainen venäläinen elokuva-ajattelu ja -keskustelu voidaankin määrittää elokuva-alan spontaaniksi teoriaksi, jolla määriteltiin oman toiminnan luonnetta suhteessa muihin taiteisiin ja ajan esteettiseen ajatteluun yleensä.

Tätä myötä myös toinen näkökulmani, tekemisen käytäntöjen konteksti, tulee tärkeäksi. Tämä näkökulma tulee lähelle sitä, miten Bordwell määrittelee oman ”historiallisen poetiikkansa” fokuksen: tutkin siis esimerkiksi elokuvan tekemisen kaavoja, päämääriä, periaatteita, käytäntöjä ja prosesseja.²² Tällä tasolla myös tutkimuskysymykset ovat käytännönläheisiä: kuinka elokuvat harjoiteltiin ja kuvattiin, mitä näyttelijöiltä vaadittiin ja miten he vastasivat vaatimuksiin? Omassa työssäni elokuvateosten ja niiden syntykontekstin hierarkia on kuitenkin päinvastainen kuin Bordwellilla: tutkimukseni painopiste on ihmisissä elokuvi- en takana ja heidän kokemuksessaan, ja itse teosten analysoiminen on metodina avustavassa asemassa. Toistaiseksi merkittävin 1910-luvun elokuvanäyttelemistä – jopa ylipäättään 1910-luvun elokuvaestetiikkaa – käsittelevä tutkimus on Ben Brewsterin ja Lea Jacobsin edellä mainittu teos *Theatre to Cinema*. Sen analyysit tuovat päivänvaloon ne moninaiset tavat, joilla 1910-luvun elokuvanäyttelijät käyttivät esimerkiksi asentoja, taukoja ja eleitä ja mikä oli näiden keinojen tausta teatterissa. Minulla on varsin vähän lisättävää Brewsterin ja Jacobsin seikkaperäisiin ja perusteellisiin analyysihin. Sen sijaan tämä tutkimus täydentää kuvaa tuomalla esiin näyttelijät historiallisina ihmisinä ja heidän äänensä.

Käsitykseni mukaan tätä tavoitetta ei voi saavuttaa vain katsomalla elokuvia. Tärkeä syy panostaa kontekstualisointiin on näyttelijän taiteen perusluonne. Näyttelijä tekee taidetta omalla kehollaan ja mielellään. Siksi eroa taiteilijan ja taideteoksen välillä on näyttelijän taiteessa vaikea nähdä. Sitä tärkeämpi tuo erottelu on tehdä. Cynthia Baron ja Sharon Marie Carnicke vetävät teoksessaan *Reframing Screen Performance* jyrkän eron roolihahmon, tosielämän näyttelijän ja filmiltä nähdyn näyttelemisen välille.²³ Näistä vain viimeinen on osa elokuvaa. Elokuvan katsoja ei Baronin ja Carnicken mukaan seuraa sen paremmin tosielämän näyttelijää kuin tarinan fiktiivistä ihmistäkään vaan näyttelemisen elementtejä – näyttelijän käyttämiä eleitä, ilmeitä, äänenpainoja ja niin edelleen – joista muodostuu roolihahmon representaatio. Lihaa ja verta oleva tosielämän näyttelijä ei esiinny elokuvissa heidän sanojensa mukaan ”yhtään sen enempiä kuin valaisijat ja kameraoperatöörit”.²⁴

Erottelu voi vaikuttaa hiusten halkomiselta, mutta on olennaista, että vaikka taiteilija on jatkuvasti silmiemme edessä, jää todellisen näyttelijän työ katsojalta aina suurelta osin piiloon. Tämä on ”näyttelijän paradoksi” siten kuin Denis Diderot sen näin nimetyssä kuuluisassa pamfletissaan esitti: katsoja kokee

21 Ks. esim. Carnicke 1998, 66–69.

22 Bordwell 2008, 24–29.

23 Baron & Carnicke 2008, 62–78. Baron ja Carnicke tunnistavat hekin lisäksi ”tähtikuvan” olemassaolon. Se on tunnettujen näyttelijöiden elokuvan ulkopuolinen julkisuuskuva, joka usein vaikuttaa elokuvien tulkintaan.

24 Baron & Carnicke 2008, 78.

mestarinäyttelijän työn äärellä seuraavansa todellista ihmistä ja liikuttuu hänen kohtalostaan kuin lähimmäisensä puolesta, vaikka hänen edessään on opittua läksyä illasta toiseen toistava ammatinharjoittaja.²⁵ Baron ja Carnicke painottavatkin, että on tärkeää tehdä ero näyttelemistyylin ja näyttelijän metodien välillä. Erot esimerkiksi naturalistisen (luonnollista käytöstä jäljittelevän, todellisuusvaikutelmaan pyrkivän) ja tyylitellyn (todellisuusvaikutelmaa rikkovan) dramaattisen tyylin välillä selitetään usein näyttelijöiden erilaisilla metodeilla tai koulukunnilla. Tämä ei kuitenkaan välttämättä vastaa sitä, miten näyttelijät itse asian kokevat, eikä ole syytä vetää yhtäläisyysmerkkejä esimerkiksi stanislavskilaisen näyttelijäkoulun ja naturalistisen näyttelijätyylin välillä, vaikka näin usein tehdään.²⁶

1.3. Lähdeaineisto ja tutkimus

Alkuperäislähteet

Tutkimuksen primääriaineisto koostuu aikalaisjulkaisuista, muistitietolähteistä ja elokuvista. Tsaarinajan Venäjällä tuotetuista noin 2000 näytelmäelokuvasta on säilynyt nykytietojen mukaan 10–15 %, eli reilut 300 nimikettä joko kokonaan tai osittain.²⁷ Säilynyt valikoima ei edusta ajan tuotantoa erityisen hyvin. Suurimman tuottajan eli Hanžonkov-yhtiön tuotantoa on säilynyt sangen paljon ja Jermolev-yhtiön tuotantoakin kohtalaisesti, mutta esimerkiksi Thiemann & Reinhardt -yhtiön ”Kultainen venäläinen sarja” ja Haritonov-yhtiön samoin kuin monen pienemmän tuottajan tuotannot ovat kadonneet varsin perusteellisesti. Samasta syystä tsaarinajan keskeiset elokuvantekijät ovat epätasaisesti edustettuna: siinä missä Hanžonkov-yhtiön pääohjaajien Jevgeni Bauerin ja Pjotr Tšardyninin tuotantoa on säilynyt kohtalaisesti, on esimerkiksi Vladimir Gardinin tsaarinaikaisesta tuotannosta säilynyt vain katkelmia ja Vsevolod Meyerholdin elokuvat ovat kadonneet kokonaan. Aikanaan huomattavassa asemassa olleista näyttelijöistä esimerkiksi Vladimir Maksimovin ja Olga Gzovskajan työskentelystä on jäljellä vain satunnaisia fragmentteja. Jo tämä epäsuhta tekee

25 Diderot 1987.

26 Baron & Carnicke 2008, 159–160.

27 Suurin osa säilyneistä näytelmäelokuvista, joskaan ei kaikki, on lueteltu lähdekokoelmassa *Veliki kinemo* (2002). Se on täydennetty laitos Pordenonen vuoden 1989 mykkäelokuvajuhlia varten tehdystä katalogista *Silent Witnesses* (1989). Teos listaa 305 kokonaan tai osittain säilynyttä nimikettä.

elokuvista itsestään varsin epäpalkitsevan lähderyhmän. Analyysia vaikeuttaa niin ikään se, että useat elokuvat ovat säilyneet ilman alkuperäisiä välitekstejä. Vaikka välitekstejä on myöhemmin rekonstruoitu, tämä työ on usein puutteellisesti dokumentoitu. Niinpä on joskus vaikeaa päätellä, kuinka hyvin nykyään esitettävälle kopiolle ja videojulkaisuille päätyneet välitekstit vastaavat alkuperäisiä.²⁸ Tämän tutkimuksen aineisto kattaa noin 80 elokuvanikettä, joista puolet on ollut käytössä videoversioina ja toinen puoli on katsottu filmikopioilta Venäjän elokuva-arkistossa Gosfilmofondissa. Elokuva-aineisto painottuu vahvasti 1910-luvun puoliväliin.

Tsaarinajan elokuva-ajattelun keskeinen foorumi olivat elokuvalla omistetut julkaisut, joita Venäjällä ilmestyi kymmeniä.²⁹ Suurin osa julkaisuista oli lähinnä mainoslehdyköitä, jotka tarjoavat varsin vähän tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavaa. Tärkeämpiä ovat elokuva-alan omat ammattilehdet, jotka toimivat alan sisäisen keskustelun foorumeina ja sen äänitorvina ulospäin. Ennen ensimmäistä maailmansotaa keskeisiä lehtiä oli kolme, riippumaton *Sine-fono* (1907–1918), Hanžonkov-yhtiön julkaisema *Vestnik kinematografii* (”Elokuvasanomata”, 1910–1917) ja elokuvaaliikemies Robert Perskin julkaisema *Kinežurnal* (”Elokuvalehti”, 1910–17). Vuonna 1915 niiden rinnalle ilmaantui vielä Jermolev-yhtiön *Proektor* (”Projektor”, 1915–1918). Näiden ammattijulkaisujen painotukset vaihtelivat, mutta niiden perusmuoto vakiintui jo 1910-luvun taitteessa. Toimitettuun aineistoon kuului elokuva-alan ajankohtaisia kysymyksiä kommentoivia tekstejä, pitkiä artikkeleita teknisistä, taiteellisista ja taloudellisista kysymyksistä, pakinoita, kirjeenvaihtoa, uutisia sekä arvosteluja uusista elokuvista. Toimittamattomaan aineistoon puolestaan kuului levittäjien julkaisemia uusien elokuvien synopsiksia ja teattereille suunnattuja mainoksia. Ensimmäinen pysyvämmän ilmestynyt suurelle yleisölle suunnattu elokuvalehti oli Hanžonkov-yhtiön *Pegas* (”Pegasos”, 1915–1917), joka esiintyi korkeatasoisena kulttuurilehtenä mutta harjoitti tosiasiassa yhtiön tuotteiden varsin ilmeistä piilomainontaa.³⁰ Näiden alan sisäisten julkaisujen ohella elokuvasta kirjoitettiin myös joissakin teatterilehdissä, joista *Teatralnaja gazetan* (”Teatterilehti”, 1913–18) vuonna 1915 käynnistynyt elokuvaosasto on kannaltani mielenkiintoisin. Lisäksi aineistoon kuuluu aikalaiskirjallisuutta lähinnä teatterin alalta.

28 Välitekstien rekonstruointiin osallistuneen Yuri Tsvianin mukaan vain harvassa tapauksessa alkuperäiset välitekstilistat ovat löytyneet. Suurin osa väliteksteistä on rekonstruoitu esityskopioihin synopsisten tai kirjallisten alkuperäisteosten perusteella, joskus jopa huulilta lukemalla. Tsvian 2002b, 13–14 ja suullisesti 16.12.2007.

29 Elokuvalehdistä väitöskirjan tehnyt Andrei Tšernyšev löysi tältä ajalta kaikkiaan 44 aikakauslehteä ja 24 sanomalehteä, jotka ovat kokonaan tai osittain omistettu elokuvalla. Tšernyšev 1987, 6 ja passim. Ks. myös Tšernyševin laatima bibliografia, *ibid*, 207–215. Tsaarinajan elokuvalehdistö on ollut käytössäni Rašit Jangirovin toimittamana ja Brill-kustantamon julkaisemana digitaalisena aineistona *Early Russian Cinema Online*. Kiitän lämpimästi Kansalliskirjaston slaavilaista kokoelmaa kyseisen aineiston hankkimisesta kirjaston kokoelmiin.

30 Ks. Ginzburg 1963, 12.

Olennainen kysymys tietysti on, ketkä lehtiin kirjoittivat. Useat artikkelit julkaistiin nimettöminä tai nimimerkeillä, ja valitettavan harvan kirjoittajan taustat tunnetaan. Esimerkiksi *Sine-fonon* johtavien kynäniekkojen M. Brailovskin ja I. Mavitšin taustoista ei ole tietoa. Niissä kirjoittajissa, joiden henkilöllisyys on tiedossa, oli hyvin paljon elokuva-alalla tavalla tai toisella toimineita ihmisiä. Esimerkiksi Moisei Aleinikov, elokuva-alan taustavaikuttaja ja tuleva tuottajasuuruus, aloitti uransa *Sine-fonon* toimitussihteerinä ja siirtyi sitten *Proektor*-lehden päätoimittajaksi. Samoissa lehdissä vaikutti tuleva käsikirjoittaja ja ohjaaja Fjodor Otsep (nimimerkillä Fjodor Maškov). Teatterijournalistina ja kirjailijana tunnetuksi tullut Nikandr Turkin aloitti samoihin aikoihin sekä Hanzonkov-yhtiön ohjaajana että yhtiön lehtien toimittajana, ja hänen veljenpoikansa Valentin Turkin vaikutti sekä käsikirjoittajana että kriitikkona. Lehtien sivuilla esiintyi usein myös elokuvan liikealan edustajia, kuten erityisen ahkerasti senttaillut belgorodilainen elokuvateatterinomistaja S. M. Nikolski.³¹

Nämä tunnetut esimerkit antavat aiheen olettaa, että iso osa tuntemattomaksi jäävistä kirjoittajistakin vaikutti jossakin asemassa elokuva-alalla. Vaikka oletus osuisi vikaan, edustivat elokuvalehdissä julkaistut kirjoitukset joka tapauksessa alan sisällä käytyä keskustelua. Kanadalainen elokuvahistorioitsija Charlie Keil on nähnyt elokuvalehtien arvon tutkimukselle siinä, että niiden sisältämää moniäänistä ja sirpalemaista materiaalia voidaan tulkita kollektiivisesti kuvana siitä, ”mistä elokuva-ala halusi tietää enemmän, mitä se arvosti ja mitä se mahdollisesti uskoi itsestään”.³² Elokuvalehdet myös tyypillisesti kampanjoivat elokuvateollisuuden julkikuvan kiillottamiseksi. Elokuvaesteettisistä kysymyksistä puhuttiin tyypillisesti laatuelokuvaksi koettujen tuotantojen yhteydessä. Tästä syystä esimerkiksi näyttelemisen komedioissa ja farsseissa sai lehdissä, ja näin ollen myös omassa työssäni, vähän huomiota.

Lehtiä ei voi myöskään pitää erityisen puolueettomina. Etenkin arvostelut, jotka oli suunnattu elokuvateatterinomistajille, kantoivat enemmän mainospuheen kuin taidekritiikin leimaa. Ennen sotaa lehdet noudattivat varsin kohteliasta linjaa ja pyrkivät edistämään koko alan asiaa. Julkaisijan intressit näkyivät lähinnä aihevalinnoissa, ja kilpailijaa arvosteltiin harvoin avoimesti. Sodan syttymisen jälkeen kiihtynyt taistelu markkinoista johti kuitenkin avoimeen sanasotaan eri yhtiöitä kannattavien lehtien välillä.³³ Intressittömiä eivät olleet myöskään ”riippumattomat” elokuvalehdet, sillä nekin olivat riippuvaisia ilmoitustuloista. Etenkin pitkäikäisimmän ja pitkään myös arvovaltaisimman lehden, *Sine-fonon*, sivuista valtaosan täyttivät mainokset ja muu ei-toimituksellinen materiaali. Tämän vuoksi sen oli miellyttävä jokaista, ja kuten elokuvalehtiä tutkinut Andrei Tšernyšev toteaa, tämä johti tiettyyn hampaattomuuteen sen

31 Tšernyšev 1987, passim.

32 Keil 2001, 28.

33 Ks. Tšernyšev 1987, 104–107 ja passim.

kirjoittelussa. Sodan syttymisen jälkeen lehden arvovalta alalla laskikin, ja sen parhaat kirjoittajavoimat siirtyivät muihin julkaisuihin.³⁴

Tutkimukseni kolmas keskeinen lähderyhmä ovat muistelmat. Venäjällä on säilynyt poikkeuksellisen paljon muistitietoa 1910-luvun elokuvatyöstä. Moni neuvosto aikaan jatkanut tekijä julkaisi vanhoilla päivillään muistelmansa, jotka sisältävät usein muistikuvia vallankumousta edeltäneestä ajasta. Näihin lukeutuvat esimerkiksi tuottaja Aleksandr Hanžonkovin (1937), ohjaaja Vladimir Gardinin (1949), näyttelijöiden Sofia Goslavskajan (1974) ja Ivan Perestianin (1962) sekä kuvaajien Aleksandr Levitskin (1964) ja Louis Forestier'n (1945) muistelmat.³⁵ Näiden lisäksi on säilynyt iso joukko lyhyitä muistelmatekstejä. Useimpien takaa löytyy elokuvatutkija Veniamin Višnevski, joka keräsi 1940-luvulla tuolloin eläneiden tekijöiden muistitietoa kiertokyselyllä. Višnevskin kokoamat muistelmat jäivät suureksi osaksi julkaisematta. Kokoelma hajosi useisiin arkistoihin ja osa siitä on sittemmin kadonnutkin. Monia mielenkiintoisimpia muistelmia on Višnevskin kuoleman jälkeen julkaistu erilaisissa lähdekokoelmissa.³⁶

Käyttämistäni muistelmälähteistä iso osa on syntynyt Stalinin kaudella, ja tuon ajan kulttuuripoliittikka on selvästi usein vaikuttanut niiden sisältöön. Konkreettisimmin tämä näkyy siinä, että tietyistä epäsuosioon päätyneistä tai terrorin uhreiksi joutuneista taiteilijoista vaietaan. Esimerkiksi näyttelijätär Vera Jureneva joutui pyyhkimään muistelmistaan kaikki maininnat aviomiehestään, käsikirjoittaja Aleksandr Voznesenskista (ks. luku 3), joka kuoli Stalinin terrorin uhrina vuonna 1939.³⁷ Tämän lisäksi on syytä olettaa, että myös muistelmista välittyvä kuva tsaarinajan elokuvaestetiikasta on joissakin tapauksissa Stalinin kauden kulttuurikeskustelun ideologisesti värittämää. 1930- ja 1940-luvuilla neuvostotaiteessa käytiin taistelua ”formalismia” vastaan, mikä kohdistui etenkin 1920-luvun avantgardetaiteen edustajiin kuten Lev Kulešoviin. Stanislavskin järjestelmästä leivottiin sosialistisen realismin ahdas dogmi, ja sitä vastaan rikkoneet taiteilijat joutuivat epäsuosioon. Myös elokuvanäyttelemisestä tuli neuvostoliittolaisen historiapolitiikan välikappale.³⁸

34 Tšernyšev 1987, 20, 113–115 ja passim. *Sine-fonon* suurin ilmoittaja oli Thiemann & Reinhardt, ja tämä myös näkyi lehden painotuksissa. Thiemann & Reinhardt ei julkaissut omaa lehteä, joten selvästi se tällä tavoin ”osti” *Sine-fonolta* myönteistä julkisuutta.

35 Näiden ja muiden neuvosto aikana julkaistujen muistelmien käsikirjoitukset ovat iso ja toistaiseksi tutkimaton aineisto. Varsin todennäköisesti teoksista on toimitus- ja julkaisuvaiheessa jäänyt pois paljon historioitsijalle arvokasta muistitietoa. Tämän aineiston läpikäynti on kuitenkin liian suuritöisenä rajautunut tämän tutkimuksen ulkopuolelle.

36 Višnevskin muistelmakokoelman vaiheista ks. esim. Višnevski 1999, Aleksandr Trošin in esipuhe julkaisuun; Jureneva 2004, Aleksandra Batalinan esipuhe julkaisuun, 263–264; Pjotr Bagrovin sähköposti LP:lle 9.2.2010. Višnevskin jälkeen elokuvantekijöiden muistelmia keräsi Gosfilmofondin arkistonhoitaja Vera Hanžonkova (ks. Hanžonkova 1965, 151–152). Myös hänen keräämänsä muistelmat on julkaistu vain osittain. Elokuvatutkija Pjotr Bagrov valmistelee tätä kirjoittaessani kaikkien säilyneiden muistelmatekstien julkaisua. Kiitän Bagrovia lämpimästi lähteistä, jotka hän on jakanut kanssani.

37 Jureneva 2004, Aleksandra Batalinan esipuhe julkaisuun, 263–264. Jureneva piti koko elämänsä päiväkirjaa (RGALI f. 2371), mutta 1910-luvulta niitä ei ole säilynyt. Pidän mahdollisena, että näyttelijätär on hävittänyt näiden vuosien päiväkirjansa pyyhkiäkseen jäljet silloisesta avioliitostaan Voznesenskin kanssa.

38 Ks. Ginzburg 1963, 327 ja passim.

Siitä, että muistelmia ajoittain ohjattiin aivan konkreettisesti tiettyyn suuntaan, kertoo Moisei Aleinikovin näyttelijä Olga Gzovskajalle kirjoittama kirje vuodelta 1945. Kirjeessä Aleinikov pyytää näyttelijätärtä kirjoittamaan ohjaaja Jakov Protazanovin muistoteokseen:

Tahtoisimme kovasti saada teiltä artikkelin siitä, kuinka Protazanov työskenteli näyttelijöiden kanssa. En hae takaa ainoastaan enkä edes ensisijaisesti muistelmia, vaan jopa teoreettistakin pohdintaa Protazanovin näyttelijäohjauksesta. Hän kertoi minulle, että otti tässä oppia Moskovan Taiteellisesta Teatterista ja Malyi-teatterista. Olisi hyvä, jos luonnehtisitte paitsi hänen metodejaan ja sitä, kuinka Protazanov teki taidettaan aina näyttelijään nojaten, myös sitä kuinka työskentelivät muut ohjaajat, etenkin Bauer, joka minun muistaakseni rakensi elokuvansa maalauksellisen efektin, siis pääasiassa elokuvan ulkoisen vaikutelman varaan. Siksi näyttelijä kuvassa ei ollut hänelle kaikkein tärkein. Luullakseni tämä selittää, miksi Kulešovin kaltaiset formalistit, Bauerin oppilaat, pitävät häntä kaikkein merkittävimpanä vallankumousta edeltävänä mestarina – seikka, mistä Te ja minä tuskin olemme samaa mieltä. Ei silti kannata käydä mihinkään polemiikkiin tai tehdä vertailuja Bauerin ja nykyisten formalisti-ohjaajien välillä. Sen sijaan mikään ei rajoita vertailua Protazanovin ja Bauerin, Gardinin, Sabinskin jne. – kenen vain haluatte – välillä, paitsi Teidän oma mielipiteenne (Stanislavskin oppilaana ja vieläpä lempioppilaana), että taideteoksen onnistumisen ratkaisee elokuvassa kuten teatterissakin näyttelijän muuntautuminen ja vapaa luomistyö.³⁹

Sitaatista nähdään, kuinka Aleinikov tilasi hienovaraisesti Gzovskajalta tekstin, joka ylistää Protazanovin oikeaoppista työskentelyä näyttelijöiden kanssa ja samalla moittii Bauerin ”formalistista” suhtautumista näyttelijöihin. Lopputuloksesta käy ilmi, että näyttelijätär myös täytti tehtävän tunnontarkasti.⁴⁰ Värittynäisyydestään huolimatta muistelmat ovat korvaamaton lähderyhmä. Koska esimerkiksi kirjeenvaihtoa tai päiväkirjoja tsaarinajan elokuvanäyttelemisestä ei tiedetä juuri säilyneen, tarjoavat muistelmat parhaan näkymän tsaarinajan elokuvanäyttelijöiden omiin kokemuksiin ja ajatuksiin.⁴¹

39 Очень хотелось бы получить от Вас развернутую статью о работе Протазанова с актером. Я имею при этом виду не только мемуарный характер, даже не столько мемуарный характер статьи, сколько попытку дать некоторое теоретическое обобщение опыта Протазанова в работе с актером. Он говорил мне, что учился этому у Художественному и Малого театра. Хорошо если бы Вы охарактеризовали не только его метод и путь, каким складывалось искусство Протазанова, всегда опиравшего на актера, но и других режиссеров кино, и в первую очередь, Бауэра, который, как мне помнится, строил свои фильмы на живописном эффекте, главным образом, на внешнем образе фильма. Поэтому для него актер в кадре не был самым важным. Я думаю, что этим и объясняется, что формалисты типа Кулешова, ученики Бауэра, считают его самым выдающимся дореволюционным мастером, с чем мы с Вами едва ли согласимся. Однако, никакой полемики по этому поводу не следует касаться и никаких параллелей в работе Бауэра и нынешних режиссеров-формалистов касаться не надо. Но в сравнении методов Протазанова, Бауэра, Гардина, Сабинского, и др. - кого только хотите - вы нечем не ограничены, кроме Вашей (ученицы и, кстати сказать, любимой ученицы Станиславского) собственной позицией, что актерское перевоплощение, свободное актерское творчество в кинематографе, так же как и в театре, решает судьбу художественного произведения. Moisei Aleinikovin kirje Olga Gzovskajalle 15.5.1945. RNB 1342/1150.

40 Gzovskaja 1948, passim.

41 Säilyneistä päiväkirjoista ja kirjeistä näyttelijätär Alisa Koonenin päiväkirjat ja kirjeenvaihto Aleksandr

Aiempi tutkimus

Tsaarinajan elokuvan tutkimushistoria on oma mielenkiintoinen teemansa. Val-lankumousta edeltävän venäläisen elokuvan ”löytyminen” vuoden 1989 Giornata del cinema muto -festivaalilla Italian Pordenonessa on paitsi festivaalin myös elokuvahistorian tuoreemman tutkimuksen suurimpia sensaatioita. Festivaaliohjelma piti sisällään noin 70 elokuvaa, joista useimpia ei käytännössä ollut nähty julkisesti Venäjän vallankumousvuosien jälkeen. Tuskin koskaan elokuvan historiaan on yhtä dramaattisesti kirjoitettu kokonainen uusi luku: katsel-mus räjäytti kertaheitolla palasiksi aiemmat käsitykset, joiden mukaan venäläinen elokuvatuotanto oli ennen vallankumousta vähäistä ja sekä teknisesti että taiteellisesti alkeellista.⁴²

Tsaarinajan elokuvan nousu arkistojen kätköistä 1980-luvulla osui yhteen yhteiskunnallisten mullistusten kanssa Neuvostoliitossa. Niinpä sensaatio oli helppo rinnastaa esimerkiksi niihin hyllytettyihin neuvostoelokuviin, joita samaan aikaan saatiin perestroikan ansiosta nähtäville. Vallankumousta edeltäneen elokuvatuotannon retrospektiivejä pidettiin samanlaisina glasnost-politiikan voittoina kuin Andrei Mihalkov-Kontšalovskin *Nuoren naisen onnen* (Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila da ne vyšla замуž, 1968/86) tai Aleksandr Askoldovin *Komissaarin* (Komissar, 1967/88) myöhästyneitä ensi-iltoja samoihin aikoihin. Rinnastusta ei voi kuitenkaan pitää erityisen osuvana. Tsaariajan elokuva ei koskaan ollut kiellettyä, eikä syytä sen unohduksesta voi säilyttää ymmärtämättömien byrokraattien niskoille. Elokuvat pysyivät tuntemattomina pitkään siksi, ettei kukaan kysellyt niiden perään.⁴³ Kunnia tästä löydöstä kuuluu siis länsimaisille elokuvahistorian tutkijoille, jotka ensimmäisinä tahtoivat tuoda ajan elokuvat esille. Ei kuitenkaan voida väittää, ettei tsaarinajan elokuvaa olisi lainkaan tutkittu ennen 1980-lukua – eikä Pordenonen sensaatio olisi ollut mahdollinenkaan ilman niitä tutkijoita, jotka vastoin valtavirtaa olivat tätä aikakautta tutkineet. Siksi esittelen tätä tutkimushistoriaa seuraavassa hieman laajemmin.

Ensimmäiset venäläisen elokuvan historioitsijat olivat aikalaistodistajia. Varhaisin tunnettu historiaesitys aiheesta on toimittaja ja teatterihistorioitsija Ilja Ignatovin julkaisematta jäänyt käsikirjoitus *Elokuva Venäjällä. Mennyt ja tuleva* (Kinematograf v Rossii. Prošloje i buduštšeje) vuodelta 1919. Kirjoittajan aiheena on otsikon mukaisesti ”elokuva Venäjällä”, ei venäläinen elokuva. Teoksen käsittely on esseemäistä, tekijöitä ja teoksia siinä ei juuri käsitellä, vaan se keskit-

Tairovin kanssa (RGALI, f. 2768) olisivat todennäköisesti tutkimuksen kannalta kiinnostavat. Tätä kirjoitettaessa Koonenin perikunta on kuitenkin sulkenut tämän aineiston tutkijoilta.

42 Välittömiä reaktioita Pordenonen vuoden 1989 festivaaliohjelmaan ks. esim. Cherchi Usai et al. 1989; Huhtamo 1990; Conference on Russian Cinema, 1989.

43 Zorkaja 1990b, 25.

tyy hyvin yleisellä tasolla elokuvateollisuuden ja teatterin suhteisiin.⁴⁴ Ignatovin jälkeen 1920-luvulla ainoa vakavaa huomiota varhaiselle venäläiselle elokuvalle suonut oli leningradilainen teatterimies ja elokuvatuottaja Boris Lihatsšov, joka laski perustan venäläisen elokuvan historian tutkimukselle. Hänen teoksensa *Elokuva Venäjällä 1896–1926. Materiaalia venäläisen elokuvan historiaan* (Kino v Rossii (1896–1926). Materialy k istorii russkogo kino) jäi kuitenkin kirjoittajan varhaisen kuoleman vuoksi kesken, ja siitä ilmestyi ainoastaan ensimmäinen osa vuonna 1927. Se on kronikkamainen kirjanen, joka päättyy vuoteen 1914. Keskeneräinen seuraava osa, joka kattaa vuodet 1914–16, julkaistiin postuumisti vuonna 1960.⁴⁵

Stalinin kaudella 1930- ja 1940-luvuilla syntyivät ensimmäiset ammattimaiset, joskin epäonniset, tutkimushankkeet. Nikolai Iezuitovin väitöskirjaksi tarkoitettu *Vallankumousta edeltävän Venäjän elokuvataide* (Kinoiskusstvo dorevoljutsionnoi Rossii) 1930-luvun lopulta jäi ilmestymättä, sillä tekijä kuoli toisessa maailmansodassa. Sen valmistuneet osat julkaistiin vasta postuumisti.⁴⁶ Epäonnea oli myös seuraavalla yrittäjällä Nikolai Lebedevillä, jonka *Neuvostoliiton elokuvahistorian katsaus* (Otšerk istorii kino SSSR) jäi kesken, kun kirjoittaja menetti työnsä sodanjälkeisen ”kosmopolitismien vastaisen kampanjan” johdosta. Teoksesta ehti ilmestyä kuitenkin ensimmäinen, mykkäelokuvaa käsittelevä osa vuonna 1947, ja sen aloittava 60-sivuinen luku oli näin ensimmäinen päivänvalon nähnyt yleisesitys tsaarinajan elokuvasta.

Stalinin ajan tutkimukset eivät suinkaan ole menettäneet arvoaan, mutta tuon ajan kirjoittajat painottivat nykynäkökulmasta kohtuuttomasti varhaisten elokuvien taiteellista alkeellisuutta ja mauttomuutta. Ajan retoriikkaan kuului myös marxilainen moralismi. Nykyään 1900-luvun kahta ensimmäistä vuosikymmentä pidetään varsin yleisesti kukoistuskautena venäläisissä taiteissa, mutta Stalinin kaudella aika haluttiin esittää päinvastoin pimeimmän taantumuksen ja kulttuurisen rappion vuosina.⁴⁷ Tyypillisesti tulkittiinkin elokuvan heijastaneen porvarillisen kulttuurin kuolinkouristuksia. Iezuitovin sanoin ”[tsaarinajan elokuva] oli turmeltuneen, kuolevan porvarillis-aatelisten yhteiskunnan taidetta, heijastusta kulttuurin rappiosta, dekadenssista.”⁴⁸

Korvaamattoman suurtyön tässä pioneerivaiheessa teki kuitenkin Veniamin Višnevski, venäläisen elokuvatieten perustaja, joka työskenteli vuosikautia venäläisen elokuvan kattavan filmografian parissa. Sen vuodet 1907–1917 kattava osa *Vallankumousta edeltävän Venäjän näytelmäelokuvat* (Hudožestvennyje fil-

44 Ignatov 1992.

45 Lihatsšov 1960. Ks. myös Semjon Ginzburgin esipuhe julkaisuun, 33–36.

46 Iezuitov 1958.

47 Zorkaja 2006, 23.

48 Iezuitov 1958, 270. Ks. myös Lebedev 1947, passim; Rosolovskaja 1937, passim.

my dorevoljutsionnoi Rossii) ilmestyi vuonna 1945.⁴⁹ Višnevskin filmografia on virheistään ja puutteistaan huolimatta edelleen lähtökohta kaikelle aiheita koskevalle tutkimukselle. Toisen maailmansodan jälkeen perustettiin Neuvostoliiton valtiollinen elokuva-arkisto Gosfilmfond SSSR (nyk. Gosfilmfond Rossii). Siellä 1910-luvulla leikkaajana toiminut Vera Hanžonkova tarttui tsaarinajalta säilyneen elokuvakokoelman pelastustyöhön. ”Babuška Hanžonkova” muistellaan alallaan edelleen omanlaisenaan legendana, joka elokuvahistorioitsija Naum Kleimanin sanoin ”herätti eloon kokonaisen aikakauden [venäläisessä] elokuvassa”.⁵⁰

Neuvostoliitossa vallankumousta edeltävän elokuvan tutkiminen oli siis pitkään muutaman yksittäisen tutkijan ja arkistonhoitajan yksityisaluetta. Julkaisut jäivät vähiin, ja nekin pääsääntöisesti suhtautuivat aiheeseensa alentuvasti. Vielä vähemmän varhaista venäläistä elokuvaa tunnettiin lännessä. Venäläinen elokuva ei ennen vallankumousta ehtinyt saavuttaa kummoistakaan asemaa läntisillä elokuvamarkkinoilla, ja kun 1920-luvun neuvostoelokuva sitten valloitti maailman, olivat vähäisetkin tiedot sitä edeltävästä ajasta nopeasti unohdettu. Tämä käy ilmi varhaisimmista venäläistä elokuvaa käsittelevistä läntisistä julkaisuista: Léon Moussinacin *Le Cinéma soviétique* (1928) vaikenee aiheesta tykkänään, ja Thorold Dickinsonin ja Catherine De la Rochen *Soviet Cinema* (1948) omistaa vallankumousta edeltävälle ajalle alle kolme haparoivaa sivua.⁵¹ Tässä seurassa Maurice Bardèchen ja Robert Brasillachin *Histoire du Cinéma* (1935) erottuu edukseen poikkeuksellisen objektiivisen paneutumisensa ansioista, vaikka sen lyhyet osiot perustuvatkin ilmeisesti lähinnä venäläisemigranteilta saatuihin tietoihin.⁵²

Ensimmäisen käännekohtan tsaarinajan elokuvan tutkimuksessa voi ajoittaa 1950-luvulle. Todennäköisesti ensimmäinen, joka epäili Venäjän olleen jo 1910-luvulla maailman elokuvataiteen huipulla, oli elokuvahistorian kantaisä Georges Sadoul teoksessaan *Histoire générale du cinéma* (1951).⁵³ Samaan aikaan hänen kanssaan toimi vasemmistolainen elokuvantekijä ja -tutkija Jay Leyda, joka oli aloittanut venäläisen elokuvan historiaa koskevan materiaalin keräämisen jo opiskellessaan Moskovassa 1930-luvulla. Vuonna 1960 päivänvalon nähnyt monumentaalinen *Kino. A History of the Russian and Soviet Film* on edelleen paras länsikielinen venäläisen elokuvan yleisesitys. Aikanaan täysin ainutlaatuisen siitä tekivät vallankumousta edeltävälle ajalle omistetut toista sataa

49 Tätä julkaisua täydentävät Višnevskin laatimat vuosien 1917–1921 yksityistä tuotantoa ja vuosien 1907–1916 dokumenttielokuvia listaavat filmografiat, jotka on julkaistu postuumisti: Višnevski 1961 ja Višnevski 1996.

50 Kleiman 2008, 264. Vera Hanžonkova (os. Popova) työskenteli 1910-luvulla Hanžononkov-yhtiön leikkaajana. Vallankumouksen jälkeen hänestä tuli yhtiön toimitusjohtajan Aleksandr Hanžonkovin toinen vaimo. Skovorodnikova 1990, 26.

51 Moussinac 1928, passim; Dickinson & De la Roche 1948, 9–11.

52 Bardeche & Brasillach 1938, 55–56, 140–41 ja 168–173.

53 Sadoul 1951a, 219–238; Sadoul 1951b, 131–146.

sivua. Ne nauttivat arvostusta myös venäläistutkijoiden keskuudessa huolimatta siitä, että Leydalla ei ollut mahdollisuutta nähdä lainkaan tältä ajalta säilyneitä elokuvia. Leydan kanssa samaan aikaan urauurtavaa tutkimustyötä teki myös ruotsalainen Bengt Idestam-Almquist, jonka ansiokas kirja *Rysk film* (1962) jäi kuitenkin ruotsinkielisenä vaille ansaitsemaansa huomiota.

Neuvostoliitossa puolestaan liberaali suojasään kausi (1956–64) mahdollisti monenlaiset revisionistiset historiahankkeet. Tässä vaiheessa varhaisen elokuvan tutkimukseen tartuttiin uudella tarmolla. Satoa alettiin korjata 1960-luvun taitteessa, jolloin ilmestyi ensin Romil Sobolevin populaariluonteinen *Vallankumousta edeltävän venäläisen elokuvan ihmisiä ja teoksia* (Ljudi i filmy russkogo dorevoljutsionnogo kino, 1961), sitten Semjon Ginzburgin *Vallankumousta edeltävän Venäjän elokuva* (Kinematografija dorevoljutsionnoi Rossii, 1963). Ne todistavat ratkaisevasta asenteenmuutoksesta neuvostotutkimuksessa. Kuten Ginzburg teoksensa esipuheessa muotoili: ”[V]allankumousta edeltävä elokuva ei nähdäksemme kaipaa tuomitsemista vaan rauhallista, objektiivista tutkimista.”⁵⁴ Vaikka Ginzburgin kirja ei ehkä sataprosenttisesti tähän omaan vaatimukseensa vastaa – sekään ei ole vapaa aikansa ideologisesta painolastista –, se on kestänyt aikaa kartoitustyönä ja edelleen ohittamattomana perusteoksena. Kirjan jaksot, joissa Ginzburg jäljittää tsaarinajan elokuvan taiteellista kehitystä, muodostavat tärkeän pohjan myös tälle tutkimukselle.

Näiden avausten jälkeen aiheen ylle laskeutui kuitenkin hiljaisuus. Kuten vuoden 1989 Pordenonen festivaalin järjestäjät totesivat, Jay Leydan teos – ja etenkin sen ilmeinen aukkoisuus – olisi voinut herättää lännessä kokonaisen sukupolven mielenkiinnon, mutta kävikin päinvastoin.⁵⁵ Tsaarinajan elokuvan sijaan 1920-luvun neuvostoelokuva teki uuden tulemisen. Vuoden 1968 tapahtumat Ranskassa siirsivät painon jälleen vasemmalle samaan aikaan kun akateemisessa taiteentutkimuksessa (myös ensi askeleitaan ottaneessa elokuvatiiteessä) korkeassa kurssissa ollut strukturalistinen semiotiikka haki inspiraatiota venäläisten 1920-luvun formalistien teorioista. Seurasi uusi vyöry kirjoja vallankumouksellisesta neuvostoelokuvasta, mutta sitä edeltävä aika ei kiinnostanut ainoatakaan historioitsijaa.

Myös pysähtyneisyyden kauden Neuvostoliitossa mielenkiinto tsaarinajan elokuvaa kohtaan hiipui Ginzburgin suurtyön jälkeen. Näinä vuosina kriitikko ja tutkija Neja Zorkaja likimain ainoana luki vallankumousta edeltävän elokuvan moniin mielenkiinnon kohteisiinsa. Hänen kirjansa *Vuosisadan taittuessa. 1900–1910-luvun venäläisen massakulttuurin lähteillä* (Na rubeže stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov, 1976) käsittelee monipuolisesti tsaarinajan elokuvaa ja muuta vuosisadan vaihteen populaarikulttuuria. Teos ennakoi monin tavoin myöhemmän angloamerikkalaisen populaari-

54 Ginzburg 1963, 5.

55 Cherchi Usai et al. 1989, 14

kulttuurin tutkimuksen painotuksia. Saman tematiikan kanssa Zorkaja askarteli myös monissa myöhemmissä populaaritieteellisissä teoksissaan 2000-luvulle saakka.

Huolimatta julkaisujen vähäisyydestä tsaarinajan elokuva sai jo tässä vaiheessa venäläisissä tutkijapiireissä eräänlaisen kulttistatuksen, joskin elokuvia piti edelleen katsoa Gosfilmofondin kätköissä.⁵⁶ 1980-luvulla uransa aloitti kaarti kielitaitoisia ja kansainvälisesti suuntautuneita elokuvatutkijoita, joista monet – kuten Mihail Jampolski, Rašit Jangirov, Natalia Nusinova ja Yuri Tsvivan – tulivat kunnostautumaan varhaisen venäläisen elokuvan tuntijoina. Kun perestroika sitten avasi rajat ja arkistot, oli tie tasoitettu sille, että läntinen ja venäläinen tutkijayhteisö löysivät toisensa. Pordenonessa 1989 aiemmat vähättelevät tulkinnat pyyhkäistiin lopullisesti sivuun ja tsaarinajan elokuva liitettiin näyttävästi osaksi maailmanelokuvan aarteistoa. Muutamassa vuodessa siitä oli ilmestynyt enemmän kirjallisuutta kuin aiemman vuosisadan aikana yhteensä, joten tuoreemman tutkimuksen kattava esitleminen käy mahdottomaksi. Eriytyisen muodikas tutkimusaihe tsaarinajan elokuvasta tuli 1990- ja 2000-luvuilla englantilaisten ja amerikkalaisten kulttuurintutkijoiden piirissä. Sivuutan tämän merkittävän virtauksen tässä yhteydessä, sillä se on painottunut elokuvien teemaattiseen analyysiin ja jää työssäni varsin vähäiseen rooliin.⁵⁷

Varhaisen venäläisen elokuvan tutkimus on paljolti henkilöitynyt tätä nykyä Chicagon yliopistossa vaikuttavaan Yuri Tsvianiin. Hänen teoksensa *Elokuvan historiallinen vastaanotto. Elokuva Venäjällä 1896–1930* (Istoritšeskaja retseptsija kino. Kinematograf v Rossii 1896–1930, 1991), jossa käsitellään tsaarinajan elokuva-ajattelua ja etenkin ajan sivistyneistön suhdetta elokuvaan välineenä, on työssäni tärkeässä osassa.⁵⁸ Niin ikään Tsvivan on esittänyt vaikutusvaltaisimmat luonnehdinnat tsaarinajan elokuvan estetiikasta sitten Semjon Ginzburgin edellä mainitun teoksen. Kannaltani olennaiset sisältyvät artikkeliin ”Joitakin alustavia huomioita venäläisestä elokuvasta”, joka on ilmestynyt kolmena hieman erilaisena versiona.⁵⁹ Kolmas 1910-luvun elokuvanäyttelemistä laajemmin sivunnut tutkija on Oksana Bulgakova. Hänen teoksensa *Eletehdas* (Fabrika žestov, 2005) on kunnianhimoinen avaus ruuminkielen merkityksiin venäläisessä elokuvassa läpi 1900-luvun. Edellä mainittujen ohella Mihail Jampolski on käsitellyt elokuvanäyttelemistä aatehistoriallisesta näkökulmasta joissakin artikkeleissaan.⁶⁰

56 Kleiman 2008, 262.

57 Esim. Beumers 2009, 5–37; McReynolds 2002; Schahadat 2010; Torre 2008; Youngblood 1999. Keisariajan venäläinen populaarikulttuuri on ollut yleisemminkin suosittu aihe ns. *cultural studies* -tutkijoiden keskuudessa. Ks. esim. Brooks 1985; McReynolds 2003; Stites 1992; Swift 2002.

58 Teoksesta on ilmestynyt myös lyhennetty englanninkielinen käännös *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception* (1994). Viittaan käännökseen aina kun se on mahdollista.

59 Tsvivan 1989; Tsvivan 1991a; Tsvivan 2004. Artikkelin ensimmäinen versio valmistui vuoden 1989 Pordenonen festivaalin julkaisuun *Silent Witnesses*, vuoden 1991 versio on laajennettu editio siitä ja vuoden 2004 versio kokonaan uusi artikkeli samoista teemoista.

60 Esim. Jampolski 1991; Jampolski 2006.

Kuten edellä todettiin, elokuvanäyttelemineen ei toistaiseksi ole ollut erityisen suuren mielenkiinnon kohteena varhaisen näytelmäelokuvan tutkimuksessa. Joitakin merkittäviä avauksia tällä alueella kuitenkin on tehty. Nämä ovat liittyneet erityisesti 1910-luvun elokuvalla ominaisen ns. tableau-estetiikan tutkimukseen. Tärkeimpinä voi mainita ilmestymisjärjestyksessä Roberta E. Pearsonin teoksen *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films* (1992), näyttelemistä koskevan luvun Ben Brewsterin ja Lea Jacobsin teoksessa *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (1997) sekä Jon Burrowsin brittiläistä 1910-luvun elokuvaa käsittelevän teoksen *Legitimate Cinema. Theatre Stars in Silent British Films 1908–1918* (2003). David Bordwell on käsitellyt näyttelijöiden asemointia 1910-luvun elokuvassa tyylihistoriallisissa tutkielmissaan, muun muassa teoksissa *On the History of Film Style* (1997) ja *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging* (2005). Näyttelemistä on sivuttu myös useissa muissa 1910-luvun elokuvaa yleisemmin käsittelevissä teoksissa.⁶¹

Suomessa tämä väitöskirja liittyy jonon jatkoksi akateemisten elokuvahistorian tutkimusten aaltoon 1990- ja 2000-luvuilla. Yltiöpäisimmät ovat puhuneet ”historiallisesta käänteestä” suomalaisessa elokuvatutkimuksessa.⁶² Suomessa tutkimus on toistaiseksi painottunut vahvasti kotimaiseen elokuvaan. Esteettiset näkökulmat ovat olleet varsin harvoin tutkimuksen keskiössä, mutta muuten revisionistisen elokuvahistorian painotuksia on nähty useissa opinnäytteissä ja muissa tutkimuksissa etenkin 2000-luvulla.⁶³ Varhaista elokuvateoriaa on Suomessa tutkinut tätä ennen Matti Lukkarila väitöskirjassaan *Sininen valo. Béla Balázs ja hänen elokuvateoriaansa* (1991). Tsaarinajan venäläisestä elokuvasta on toistaiseksi ilmestynyt suomeksi varsin vähän kirjallisuutta – erinäisten haku-teosmerkintöjen ja allekirjoittaneen muutaman artikkelin ohella lähinnä yksi luku Peter von Baghin *Elokuvan historian* uudessa laitoksessa (1998), kaksi Yuri Tsivianin suomalaisiin julkaisuihin kirjoittamaa tekstiä⁶⁴ sekä *Filmihullu*-lehden erikoisnumero 2/1990, joka sisältää Peter von Baghin, Sven Hirnin ja Erkki Huhtamon esseeit.

61 Ks. esim. Abel 1994, passim; Bowser 1990, 87–102; Keil 2001, 141–148; Salt 1992, passim; Thompson 1985, 189–193.

62 Lehtisalo 2011, 19.

63 Monografioista mykän elokuvan kauteen ovat keskittyneet ilmestymisjärjestyksessä Markku Nenosen väitöskirja *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)* (1999), Hannu Salmen tutkimus *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916* (2002), Jaakko Seppälän väitöskirja *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa* (2012) ja Outi Hupaniitun väitöskirja *Biografiliiketoiminnan valtakausi. Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla* (2013). Kattavampi luettelo 1990–2000-luvun suomalaisista elokuvahistorian tutkimuksista ks. Hupaniittu 2013, 42.

64 Tsivian 1997; Tsivian 2008.

1.4. Kielellisiä huomioita

Tekstissä esiintyvät käännökset venäjänkielisistä lähteistä ovat omiani, poikkeuksena ne lähteet, joista on ollut käytettävissä tarkoituksiani vastaava suomenos. Näissä tapauksissa kääntäjä on mainittu erikseen, ja olen myös viitannut käännökseen. Itse kääntämistäni alkuperäislähteistä tarjoan myös alkukielisen lainauksen alaviitteessä. Tutkimuskirjallisuudesta poimittujen sitaattien kohdalla en ole nähnyt tätä tarpeelliseksi. Venäjänkielisten sitaattien kirjoitusasun olen modernisoinut nykyisten oikeinkirjoitussääntöjen mukaiseksi.

Joitakin käännöksiä koskevia yleisiä periaatteita on syytä eritellä jo tässä. Näistä tärkein koskee Konstantin Stanislavskin ”järjestelmää” ja sen terminologiaa, joka on ollut osa suomenkielistä teatterisanastoa jo vuosikymmeniä. Sen kohdalla voidaan puhua käännösperinteestä.⁶⁵ Stanislavskin terminologia on tunnetusti vaikeaa kääntää, ja kysymys on tämän työprosessin aikana noussut Suomessa ajankohtaiseksi teatteriohjaaja Kristiina Revon tuoreen Stanislavskisuomenoksen *Näyttelijän työ* (2011) yhteydessä. Revon suomenos on yhdistelmä Stanislavskin kahdesta pääteoksesta – tai tulkinnasta riippuen saman teoksen kahdesta eri niteestä – jotka ovat aiemmin ilmestyneet eri kääntäjien suomentamina vuosina 1951 ja 1970. Repo kollegoineen on tehnyt suuren työn ajanmukaistaessaan Stanislavskin terminologiaa suomalaisen nykyteatterin palvelukseen. Pidän hänen tekemiään ratkaisuja myös tutkijan näkökulmasta käytökelpoisina ja käytän niitä omissa käännöksissäni – myös siellä, missä kyse ei ole Stanislavskin omista teksteistä vaan samoista termeistä muissa yhteyksissä.

Ehkä suurin vaikeus Stanislavskin kääntäjille niin Suomessa kuin muissakin maissa on ollut, että hänen avaintermiään *pereživanije* (verbinä *pereživat*) on mahdotonta kääntää useimmille kielille tyydyttävästi. Termin sananmukainen käännös on ”läpi eläminen”, ja sillä tarkoitetaan näyttelijäntyön sisäistä perustelua. Kristiina Revon määritelmän mukaan termi tarkoittaa ”näyttelijän kykyä – *tänään, tässä ja nyt* – kokea jokaisella esityskerralla luomansa roolihenkilön teot, ajatukset ja niiden seurauksena myös tunteet kuin ne olisivat hänen omiaan”.⁶⁶ Vanhojen Stanislavski-käännösten mukaisesti Suomessa on puhuttu ”eläytymisestä”, ”elämisestä” ja ”elämyksestä”. Nämä käännökset palautuvat varhaisimpiin Stanislavski-käännöksiin, etenkin usean näyttelijäpolven käsissä kuuluneeseen Juhani Konkan suomennokseen *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi* (1951). Repo on uudessa suomenoksessaan kritisoinut käännöstä ”eläytyminen”, joka hänen mukaansa on käytännössä johtanut ”tunteilevaan” näyttelemiseen.⁶⁷ Stanislavskin ajatuksen toiminnallisuutta koros-

65 Stanislavski-käännösten historiasta ks. Repo 2011a, 12–14, 24–25 ja passim.

66 Repo 2011a, 49–50. Ks. myös Repo 2011b, 16–17.

67 Repo 2011b, 16.

taakseen hän on kääntänyt termin *pereživanije* ”kokeminen” ja ”kokemus” verbinä ”kokea”.

Pidän Revon ratkaisua onnistuneena, ja omassakin aineistossani paljon esiintyvä sana on tässä työssä käännetty näin. Koska termi on työssäni keskeinen, käytän yhtä käännoä silläkin riskillä, että se ei aina johda tyyllisestii sujuvimpään, ei välttämättä edes sisällöllisestii täsmällisimpään käännoöseen. Sana *pereživanije* kuuluu venäläiseen kielenkäyttöön arkisemmin kuin sana ”kokeminen” suomenkieliseen. Sillä on useita merkityksiä, muun muassa ”kärsimys” ja ”huoli”, eivätkä näiden merkitysten erot käyttämissäni lähteissä ole aina selväräiset. Käännoöseen ”kokeminen” liittyy muitakin rajoituksia, joihin tutkijan näkökulmasta voi tässä kiinnittää huomiota. Sen myötä ensinnäkin menetetään kantasana ”elämä”, joka nähdäkseni oli Stanislavskin ajattelulle keskeinen. Lisäksi on syytä painottaa, että sanaan *pereživanije* ei liity sellaista kasaantuvan kokemuksen merkitystä kuin suomen kielen sanoissa ”työkokemus” ja ”elämäkokemus”. Näistä rajoituksista huolimatta pidän käännoä sanan eri merkitykset täydellisimmin kattavana.

Elokuvaa koskeva sanasto ei 1910-luvun Venäjällä ollut vielä vakiintunut. Nykyvenäjässä yleisin elokuvaa tarkoittava sana *kino* oli jo käytössä, mutta ylivoimaisesti yleisin termi sekä elokuvavälineelle että elokuvateatterille oli *kine-matograf*. Aikarajaukseni alkupäässä sen rinnalla käytettiin myös ranskalaisempaa muotoa *sinematograf*, joka jäi kuitenkin 1910-luvun mittaan pois käytöstä. Näiden rinnalla tunnettiin muitakin nimityksiä, kuten *kinemo* ja *dvigopis* (liikepiirros), ja hellittelynimiä, kuten *kiki*.⁶⁸ Koska eri nimityksillä ei pääsääntöisesti ollut sisällöllistä eroa, olen suomentanut ne kaikki yksinkertaisesti ”elokuvaksi” – poikkeuksen tekee ainoastaan luvussa 4 esiintyvä termi *svetotvortšestvo*, ”valotaide”.

Monet tekstissä käsitellyistä venäläisistä elokuvista nähtiin aikanaan autonomisessa Suomessa.⁶⁹ Näin ollen niille olisi elokuvataarkastamon asiakirjoista ja lehtitiedoista mahdollista löytää ”virallinen” suomenkielinen esitys nimi. Tällaista kartoitusta ei ole kuitenkaan toistaiseksi kattavasti tehty, joten olen itse kääntänyt kaikki elokuvanimet suomeksi. Elokuvan esiintyessä ensi kertaa mainitsen myös alkuperäisnimen. Sama käytäntö koskee venäjänkielisten kirjojen nimiä, joskin tiettyjen kirjallisuuden klassikoiden kohdalla nimet ovat ilmeisiä, yleisesti tunnettuja käännoösnimiä.

Venäjänkieliseen puhutteluun kuuluu erottamattomasti muodollinen etunimen ja isännimen yhdistelmä. Koska tämä muoto todennäköisesti sotkee suomalaista lukijaa, olen korvannut sen kääntämissäni sitaateissa sukunimellä. Olen myös yksinkertaistanut ja suomalaistanut venäläisten elokuvayhtiöiden nimet

68 Tsivian 1994a, 20–22.

69 Venäläisestä elokuvasta autonomisessa Suomessa ks. Hirn 1990; Hirn 1991, passim; Hupaniittu 2013, passim; Piispa 2009, 33–35, 41–42.

tyyliin ”Hanžonkov” tai ”Hanžonkov-yhtiö” sen sijaan, että käyttäisin virallista nimeä, kuten A/o Hanžonkov & K (Oy Hanžonkov & Co). Samoin käytän yhtä ”kutsumanimeä” johdonmukaisesti samasta yhtiöstä, vaikka yhtiöt vaihtoivat välillä virallisia nimiään yhtiömuotojen ja omistussuhteiden muuttuessa.

Venäjän kielen translitterointi perustuu kauttaaltaan kansalliseen standardiin (SFS 4900). Poikkeuksen muodostavat vain ei-venäläiset erisnimet, kuten Forestier ja Meyerhold, jotka esiintyvät leipätekstissä alkukielisessä asussaan eivätkä kyrillisistä kirjaimista translitteroituina. Viitteissä ja lähdeluettelossa on puolestaan translitteroitu muoto (Forestje, Meijerhold). Tekstissä ja lähdeviitteissä esiintyvät päivämäärät vuoteen 1918 saakka seuraavat Venäjällä ennen vallankumousta käytössä ollutta juliaanista kalenteria, joka vuodesta 1900 lähtien on ollut 13 vuorokautta gregoriaanista kalenteria jäljessä.

Luku 2

VENÄLÄISEN ELOKUVANÄYTTÉLIJÄN SYNTY

2.1. Ensimmäiset fiktioelokuvat

Valokuvausta vai teatteria?

Vuonna 1907 elokuva oli ollut toista kymmentä vuotta näkyvä osa venäläistä kaupunkielämää. Sen jälkeen, kun elokuva oli tullut Venäjälle Lumière-veljesten kiertue-esitysten matkassa vuonna 1896, se oli asettunut sujuvasti osaksi rikasta kaupunkilaista populaarikulttuuria. Venäjällä sen on katsottu jatkaneen erityisesti balagaanin, 1700-luvulta 1800-luvun lopulle kukoistaneen kansanomaisen toriteatterin, perinteitä.¹ Vuosiin 1907–1908 saakka elokuva oli yksinomaan tuontitavaraa. Systemaattista kuvaustoimintaa harjoittivat ainostaan keisarillisen hovin kuvaajat, joiden työn tuloksia ei kuitenkaan ennen vuotta 1907 näytetty julkisissa esityksissä lainkaan.² Tilanteessa, jossa kaupallinen venäläinen elokuvatuotanto alkoi, markkinoita hallitsivat murskaavasti ranskalaisten Pathén ja Gaumontin, elokuvan ensimmäisten kansainvälisten suuryhtiöiden, tuotannot.³

Maaliskuussa 1908 Venäjän ensimmäisen elokuvalehden *Sine-fonon* pääkirjoituksessa pohdittiin:

Kuten sähkövalosta on jo tullut välttämätön osa tämän hetken ihmiselämää, on sähköteattereista tullut eräänlainen välttämättömyys. Jos aiemmin teatteri oli olemassa konetta varten, tilanne on nyt päinvastainen: kone on teatterin vuoksi.⁴

1 Ks. esim. Zorkaja 1994a, 201–215; Swift 2002, 136–137.

2 Ginzburg 1963, 33–35; Jangirov 1995b, passim.

3 Suuntaa antavan filmografian Venäjällä esitetyistä elokuvista vuosina 1907–13 laati vuonna 1939 elokuvakoulu VGIK:n arkistonhoitaja Mihail Jordanski. Sen mukaan vuonna 1907 esitetyistä elokuvista 85 % oli joko Pathén tai Gaumontin tuotantoa. Jordanski 2008, 41–46.

4 Как электрический свет сделался теперь необходимым элементом существующего человеческого бытия, – так и электрические театры сделались своего рода потребностью. Если раньше театр был для аппарата, то теперь наоборот: аппарат ради театра. Nimetön pääkirjoitus. *Sine-fono* 3/1908 (1.3.), 1.

Pääkirjoituksen laatija aisti muutosta ilmassa. Vuonna 1908 kaikkialla maailmassa oli käynnissä siirtymä ns. attraktioelokuvan kaudesta ja sille ominaisesta estetiikasta kertovan näytelmäelokuvan aikaan. Tom Gunning on kuvannut ensimmäisen noin kymmenen vuoden elokuvaestetiikkaa ”attraktioelokuvaksi”, joka erosi periaatteiltaan myöhemmästä kertovasta näytelmäelokuvasta. Gunningin mukaan varhaisen elokuvan estetiikassa elokuvaa ei nähty ”niinkään tarinoiden kertomisen tapana kuin keinona esittää yleisölle erilaisia näkymiä, jotka kiehtovat joko kyvyllään luoda illuusioita – tai eksotismillaan”.⁵ (Suom. Kimmo Laine.) Attraktioelokuvassa mahdolliset kertovat elementit toimivat usein vain verukkeina elokuvavälineen loihtimien näkymien demonstroimiselle – tilanne, jota *Sine-fonon* pääkirjoituksen laatija kuvasi siten, että ”teatteri oli olemassa konetta varten”.

Kuten kirjoittaja totesi, tilanne oli kuitenkin muuttumassa siten, että kertova näytelmäelokuva oli ottamassa ylivallan. Tämän kehityksen veturina toimi ranskalainen tuotanto – Richard Abel on paikantanut kerronnallisen fiktioelokuvan läpimurron Pathé-yhtiön vuosien 1904–1907 tuotantoon.⁶ Murros ei kuitenkaan koskenut vain kerrontaa ja estetiikkaa, vaan käynnissä oli muutos elokuvan kulttuurisessa identiteetissä. Yuri Tsivian on luonnehtinut kehitystä ”reseptiovaihdokseksi”.⁷ *Sine-fonon* pääkirjoituksessa rinnan esiintyneet avainsanat kuvastavat tätä murrosta: elokuva oli yhtäältä kone, joka rinnastui sähkövaloon, toisaalta teatteria. Tämä uuden ja vanhan ristiveto johti kirjoittajan hämmennyneeseen määritelmään ”sähköteatteri”. Kuten Gunning on todennut, attraktiokaudella itse elokuvaväline oli keskeinen attraktio, modernin maailman ihmevekotin, jota tultiin katsomaan sen itsensä vuoksi. Monet elokuvat suunniteltiinkin siten, että ne parhaan mukaan toisivat esiin laitteen mahdollisuuksia ja viihdyttäisivät yleisöä niillä.⁸ 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla elokuva alettiin kuitenkin teknisen attraktion sijaan mieltää ja esittää yhä yleisemmin taiteen välineeksi. Utta mielikuvaa ruokittiin esimerkiksi elokuvateatteriarkkitehtuurin avulla: 1900-luvun ensivuosisikymmenen jälkipuoliskolla venäläiset elokuvateatterit alettiin Tsivianin mukaan yhä yleisemmin suunnitella siten, että ne jäljittelivät teatterirakennusta auloineen, katsomoineen ja esirippuineen, ja toisaalta projektori tyypillisesti kätettiin katsomon taakse elokuvan teknisen luonteen häivyttämiseksi. Samassa yhteydessä vaihdettiin myös nimikyltit: elokuvateattereiden nimissä attraktioelokuvan kaudelle ominaisten ”elektro-”, ”bio-” ja ”vivo-” -johdannaisten tilalle tulivat ”lyyrat”, ”heliokset” ja monenmoiset ”palatsit”.⁹

Vuonna 1908 ei silti ollut vielä mitenkään selvää, että valkokankaalla nähtävän toiminnan yhteydessä pitäisi puhua näyttelemisestä. Kuten Richard deCordova

5 Gunning 1990, 8.

6 Abel 1994, 102–178.

7 Tsivian 1994b, 23–24.

8 Gunning 1990, 9–10.

9 Tsivian 1991b, 22–28. Ks. myös Zorkaja 1994, 207.

toteaa, se kuka on ”näyttelijä” ja kenen toimintaa voidaan pitää ”näyttelemisenä”, riippuu ennen kaikkea institutionaalisista käytännöistä.¹⁰ Elokuvasa esiintymisen rinnastaminen teatterinäyttelijöiden toimintaan edellytti siis sitä, että itse elokuva alettiin ensin käsittää teatteriksi, sitä, että Tsivianin sanoin ” – – uuden ja ihmeellisen tilalle astui vanha ja kunniallinen”.¹¹ Kun ensimmäisiä venäläisiä elokuvia kuvattiin, rinnakkain elivät vanha käsitys elokuvasta ”elävinä valokuvina” ja tuore käsitys elokuvasta ”teatterina”. DeCordova on eristänyt yhdysvaltalaisesta elokuva-keskustelusta eräänlaisen siirtymäkauden, jossa vallitsi ”kamppailu valokuvallisen ja teatterillisen ruumiskäsityksen, poseerauksen ja näyttelemisen välillä”.¹² DeCordova mukaan Yhdysvalloissa käytettiin yleisesti valokuvausterminologiaa kuten *pose* tai *modelling* puhuttaessa elokuvaesiintymisestä, ja sanaa *act* käytettiin usein lainausmerkeissä.

Venäjällä valokuvaussanasto ei ehkä ollut samalla tavalla käytössä, mutta merkkejä vastaavasta ambivalentista suhteesta on myös tämän ajan venäläisessä elokuvakeskustelussa. Esimerkiksi käy nimimerkki ”Tarkkailijan” artikkeli ”Elokuva huvituksena”, joka ilmestyi *Sine-fonossa* vuoden 1907 lopulla. Kirjoittaja näki elokuvan lapsuutensa huvitusten, kuten panoraaman, taikureiden ja taikalähdyn perillisenä ja huomautti, että varhaisimmat elokuvat olivat ottaneet tosielämän näkymät ensisijaiseksi aiheekseen. Tilanne oli kuitenkin hänen mukaansa muuttumassa, ja ”todellisuuden kuiva valokuvaus” oli antamassa tietä uudennlaiselle ”sommitellulle elokuvalliselle kuvalle” (*komponirovannaja sinematografitšekaja kartina*):

Elokuvakuvien tekemisestä on tullut omanlaisensa erikoisala, yhtä vaikea kuin artistin ammatti. Tämä ala on kehittynyt etenkin Pariisissa, ja sieltä sen tulokset leviävät ympäri maailman. Hyvin harjoitellut taiteilijaryhmä esittelee eläviä tauluja; niissä nähdään vaikkapa peuranmetsästystä tai villi-ihmisten elämän tragediaa, rosvokertomuksia ja vallankumousdraamoja. Kaikki on täynnä elämää ja liikettä ja tekee suurenmoisen vaikutuksen!¹³

Edellä olevassa lainauksessa olennaista ovat sanavalinnat, mukaan luettuina ne sanat, joita kirjoittaja ei käytä: elokuvaesiintyjien työtä verrataan ”artistin ammattiin”, he muodostavat ”taiteilijaryhmän” (*truppa*) kuten teatterissa, mutta toisaalta he eivät ole myöskään ”näyttelijöitä” (*aktjor*), eivätkä he ”näyttele” (*igrat*) tai

10 DeCordova 1990, 19. Ks. myös Baron & Carnicke 2008, 29.

11 Tsivian 1994b, 23.

12 DeCordova 1990, 34.

13 Стало особой специальностью – составить картинку для синематографа, специальностью, такой же трудной, как и искусство артиста. В Париже, в особенности, расцвела эта специальность, и произведения его расходятся по всему миру. Хорошо выдрессированная труппа представляет живые картины; тут и охота за оленями и трагедия из жизни дикарей, разбойничьи истории и революционные драмы, все полно жизни, движения, и оставляет превосходное впечатление! ”Nabljudatel”: ”Sinematograf, kak razvletšenije”. *Sine-fono* 2/1907 (1.11.1907), 5–6.

”tulkitse” (*ispolnjat*) vaan ”esittelevät” (*predstavljat*) ”eläviä tauluja” (*živyje kartiny*) tai ”kuvia” (*kartinka*), eivät ”draamaa”, ”tarinoita” tai ”näytelmiä”.¹⁴

Siihen, että teatterillinen käsitys elokuvasta oli valtaamassa alaa viittaa myös se, että elokuva sai jo tässä vaiheessa katsojakadosta (aiheellisesti) huolestuneet teatterinomistajat varpaille. Keväällä 1908 *Moskovski listok* -lehti julkaisi mitä ilmeisimmin teatterinomistajien masinoiman artikkelin, joka varoitteli synkeästä tulevaisuuskuvasta, jossa elävien näyttelijöiden esittämä draama on korvattu valkokankaan värittömällä ”simulaatiolla”.¹⁵ Tämä oli vasta alkusoittoa tulevalle teatterin ja elokuvan vastakkainasettelulle ja sille, kuinka juuri näyttelijästä tehtiin tämän taistelun välikappale. Läsä oli kuitenkin jo se lyömäase, jota elokuvaa vastaan käytettiin 1910-luvun loppuun saakka. Tsivian onkin pitänyt yhtenä tsaarirajan taidekeskustelun keskeisenä piirteenä romantiikkaan ja art nouveau -estetiikkaan palautuvaa orgaanista taidekäsitystä: samoin kuin ”elävä” tai ”orgaaninen” oli yleinen ylisana taideteokselle, oli ”mekaaninen” yksiselitteisesti pejoratiivinen luonnehdinta.¹⁶ Elokuva ei ajan yleisen käsityksen mukaan voinut olla taidetta, koska se oli kone. Tsivian jäljittää tämän taidekäsityksen vaikutusta kaikilla elokuvakulttuurin osa-alueilla, ja kuten jatkossa huomataan, se sävytti hyvin suurta osaa siitä, mitä myös elokuvanäyttelemisestä tsaarinaikana ajateltiin.

1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla piirtyivät siis esiin ne kaksi vastakkaisiin suuntiin vetävää käsitystä elokuvasta, jotka jatkoivat vuoropuheluun aina 1920-luvun vallankumoukselliseen neuvostoelokuvaan saakka: elokuva modernina ja elokuva traditiona. Samankaltainen ristiriita valokuvauksellisen ja teatterillisen elokuvakäsityksen välillä leimasi myös ensimmäisten venäläisten näytelmäelokuvien tuotantohistoriaa. Kahden vuosina 1907–1908 toimineen venäläisen elokuvatuottajan, pietarilaisen Aleksandr Drankovin ja moskovalaisen Aleksandr Hanžonkovin, kilpajuoksu oli sarja epäonnistumisia ja onnistumisia, joista Drankovin lokakuussa 1908 ensi-iltaan tuoma *Stenka Razin – Alajuoksun kasakat* (Stenka Razin – Ponzovaja volnitsa) jäi historiaan ”ensimmäisenä venäläisenä fiktioelokuvana”. Tämän nimityksen perustelut ovat kyseenalaiset, sillä *Stenka Razinia* edelsi sarja muita, joskin usein varsin epäonnisia fiktiohankkeita.

Näistä ensimmäinen tunnettu on Drankovin edellisenä kesänä Pietarissa tuottama *Boris Godunov*, Puškinin tragedian filmatisointi, jonka tuottaja itse kuitenkin tahtoi unohtaa, sillä tuotanto oli monessa suhteessa melkoinen fiasko.¹⁷ Aleksandr

14 Venäjän kielessä ei ole verbiä, joka tarkoittaisi näyttelemistä ainoastaan teatterin kontekstissa. Tässä yhteydessä käytetyt verbit *igrat* (näytellä, pelata, leikkiä, vrt. englannin *play*) ja *ispolnjat* (esittää, tulkita) kantavat teatterinäyttelemistä enemmän merkityksiä. *Sine-fonon* kirjoittajan käyttämä verbi *predstavljat* (esittää, esitellä vrt. *present* tai *represent*) puolestaan ei ole yleisesti käytössä teatterinäyttelemisestä puhuttaessa, ja sillä on siinä yhteydessä jopa negatiivinen ”teeskentelämisen” sävy.

15 Sit. So storony: ”Russkaja petšat o sinematografe”. *Sine-fono* 11/1908 (15.4.1908), 5; ks. myös Leyda 1983, 28.

16 Tsivian 1994b, 8–9 ja passim.

17 Ks. Tsivian 1991a, 8–13. Suomalaisesta näkökulmasta voidaan toki tarkentaa, että Venäjän valtakunnan ensimmäinen fiktioelokuva *Salaviinanpolttajat* oli saanut ensi-iltansa autonomisessa Suomessa jo toukokuussa 1907, siis ennen *Boris Godunovin* kuvauksia.

Drankov (1880–1949) oli perustanut veljensä kanssa vuonna 1905 valokuvausyrityksen, joka ansioitui korkean profiilin valokuvareportaasien tuottajana. Vuoden 1907 tienoilla hän hankki myös elokuvakaluston.¹⁸ *Boris Godunov* kuului Drankovin ensimmäisiin elokuvakokeiluihin. Sen tuotantohistoria tunnetaan kuvauksiin osallistuneen näyttelijän Nikolai Orlovin muistelmien ansiosta.¹⁹ Puškinin tragediaa pidettiin yleisesti vaikeana toteuttaa näyttämöllä, sillä se koostuu lukuisista lyhyistä kohtauksista, jotka vaativat näyttämökuvien vaihtamista nopeassa tahdissa. MHT:n kuuluisa tuotanto näytelmästä sai ensi-iltansa samaisena vuonna 1907, ja sen nopeasti vaihtuvia näyttämökuvia verrattiin usein elokuvaan, mikä lienee ollut myös tekijöiden inspiraationa.²⁰ Tästä innostunut nuori insinööriopiskelija Moisei Aleinikov, tuleva elokuvakriitikko ja -tuottaja, sepitti huhun, jonka mukaan jokin elokuvayhtiö olisi aikeissa filmata MHT:n tuotannon. Tämän tiedon Aleinikov myös julkaisi ensimmäisessä *Sine-fono*n kirjoittamassaan artikkelissa.²¹

Nikolai Orlovin mukaan tämä ”uutinen” sai Drankovin innostumaan *Boris Godunovin* tuotannosta. Tämä ei voi pitää paikkaansa, sillä Drankov tuotti elokuvansa kesällä 1907 ja MHT:n tuotanto ja Aleinikovin artikkeli näkivät päivänvalon vasta samana syksynä. Mitä ilmeisimmin Drankov kuitenkin tuli itsenäisesti siihen tulokseen, että Puškinin näytelmässä piilee elokuvallisia mahdollisuuksia. Hänen filmsä perustui pietarilaisen kesäteatteri Edenin *Boris Godunov* -tuotantoon. Kuvaukset sujuivat alusta loppuun riittäisissä tunnelmissa. Drankov sai teatterin johtajan helposti hankkeensa taakse, mutta näyttelijöistä koitui harmia. Orlovin muistelmista päätelleen erimielisyyksiä aiheuttivat – Drankovin tunnetun saituuden ja epämiellyttävän luonteen lisäksi – elokuvan tekijöiden ristiriitaiset käsitykset siitä, mitä oltiin tekemässä.

Mitä ilmeisimmin Drankov oli suunnitellut teatterituotannon sijaan sarjaa eläviä valokuvia. Hän siirsi kuvaukset näyttämöltä luonnonvaloon ja korvasi maalatun taustakulissin oikealla puutarhalla ja suihkulähteillä. Näyttelijät protestoivat, ja lopulta päädyttiin kompromissina rakentamaan jotain alkuperäisiä lavasteita muistuttavaa ulkoilmaan. Sitten Drankov ilmoitti, että näytelmän yli 20 näyttämökuvasta vain 4–5 tultaisiin filmaamaan. Kun eräs näyttelijöistä kuuli, että hänen voittoa monologinsa oli poistettu, hän Orlovin mukaan ”meni lakkoon”. Vaati paljon aikaa ja energiaa selittää hänelle se elokuvan ominaispiirre, että puhetta ei muutenkaan kuuluisi valkokankaalta.

Samaan aikaan lavasteet aiheuttivat lisäongelmia. Drankovia ei haitannut se, että lavasteiden takaa näkyi nykyaikaisia taloja, mutta näyttelijät tahtivat säilyttää 1500-luvun illuusion. Drankovia puolestaan huoletti valo: kun työryhmä tuhlassi

18 Jangirov 2002a, 505–506.

19 Orlov 1999, 203–208.

20 Tsivian 1991a, 9.

21 M.A.: ”Hudožestvennaja teatralnaja postanovka i sinematograf”. *Sine-fono* No 3, (1.12.1907), 1; ks. myös M. N. Aleinikov. ”Zapiski kinematografista: Vospominanija: Glava I: ’Student vygral bilet na spektakl MHT’”. RGALI 2734/1/19. Aleinikov ei itsekään muistelmissaan pystynyt täysin palauttamaan mieleensä tämän nuoruudenartikkelinsa ideaa.

aikaa riitelyyn, aurinko kääntyi ja näyttelijöiden varjot heijastuivat epäedullisesti lavasteisiin. Kun lavasteet ja kamera oli saatu käännettyä ja muutama kohtaus lopultakin purkkiin, produktio ajautui lopulliseen umpikujaan. Pääosanesittäjä kieltäytyi yhteistyöstä, sillä hän ei hyväksynyt lyhennyksiä eikä suostunut ”häpäisemään pyhää teatteritaidetta” Drankovin tarjoamasta palkkiosta. Tuotanto keskeytettiin, kuvattu materiaali esitettiin elokuussa 1907 nimellä ”Kohtaus pajarien elämästä”, ja Veniamin Višnevskin mukaan osia siitä käytettiin myöhemmin kinodeklamaation, eli elävien näyttelijöiden kanssa esitetyn elokuvaesityksen, materiaalina.²²

Samana kesänä 1907 kun Drankov filmasi epätoivoisesti *Boris Godunovia* Pietarissa, Hanžonkov-yhtiö teki oman ensimmäisen fiktiokokeilunsa Moskovassa. Sotilasuralta elokuvabisnekseen siirtyneen Aleksandr Hanžonkovin (1877–1945) vuonna 1906 perustama yhtiö kuului venäläisten elokuvayhtiöiden ensimmäiseen aaltoon. Sen liiketoiminta perustui aluksi elokuvien ja elokuvakaluston maahan-tuontiin, mutta oma tuotanto kuului Hanžonkovin tavoitteisiin alusta saakka. Vuonna 1907 hän osti Gaumont-yhtiöltä laboratorion venäjänkielisten välitex-tien kopioimista varten. Laboratorion mukana siirtyi tekniikko Vladimir Sieversen, josta tuli yhtiön ensimmäinen kuvaaja.²³ Hanžonkovin muistelmien mukaan ensimmäinen fiktiokokeilu, komedia nimeltään *Palotškin ja Galotškin*, epäonnistui teknisesti. Näin myös Hanžonkovin fiktiotuotannon alku lykkääntyi seuraavaan vuoteen.²⁴ Epäonnistuneen elokuvan sisällöstä ei ole säilynyt tietoa.

Jos venäläisen fiktioelokuvatuotannon alkuvaiheet olivat tahmeat, käynnistyi uutisfilmituotanto samaan aikaan menestyksekkäämmin. Venäjää käsitteleviä uutis- ja maisemakuvia alkoivat tuottaa sekä Hanžonkov että Drankov samoin kuin ranskalaisten Gaumontin ja Pathén kameramiehet. Aivan erityistä suosiota nautti Pathén tuottama elokuva *Donin kasakat* (Donskije kazaki, 1908), jota levitettiin peräti 219 kopion voimin – saavutus, jota ei Semjon Ginzburgin mukaan Venäjällä ennen vallankumousta ylitetty.²⁵ *Sine-fono*-lehden pääkirjoituksessa pohdittiin ilmiön ulottuvuuksia:

Valkokangas on alkanut kuljettaa meitä pitkin Luojan maailmaa. New Yorkista me matkaamme Pariisiin, istahdamme kuumailmapallon koriin, annamme katseemme kiertää pitkin maalauksellisia maisemia, ja sitten kiidämme eteenpäin.

Emme kuitenkaan ole päässeet lentämään koko maapallon ympäri, kaikkialle ei ole johtanut teitä. Venäjän valkokankailla erityisen huomionarvoista on ollut venäläisten maisemien puuttuminen.

Nyt on kuitenkin otettu ensimmäinen askel kohti uutta vaihetta elokuvaaliiketoiminnan kehityksessä yleensä ja Venäjällä erityisesti.

22 Višnevski 1945, 7.

23 Sieversenistä ks. Jangirov 2002c, 23–26.

24 Hanžonkov 1937, 15.

25 Ginzburg 1963, 50.

Markkinoille on ilmaantunut elokuvia, jotka esittävät venäläistä todellisuutta. Odotettavissa on kokonainen sarja maisemakuvia.

Jos toimintaan suhtaudutaan sen ansaitsemalla pieteetillä, mitä ensi askelten (*Donin kasakat*) perusteella ei sovi epäillä, voi olettaa etteivät aloitteentekijät tule katumaan näitä avauksiaan. Sillä Venäjä – tämä lännessä tuntematon maa – kiihottaa juuri nyt kaikkien sivistyneiden maiden mielikuvitusta, puhumattakaan siitä, että kuvat venäläisestä todellisuudesta kiinnostavat venäläistä yleisöä itseään.²⁶

Venäjää esittäville uutis- ja maisemakuvilla oli valtava kaupallinen potentiaali, ja vuoden 1908 tuotantoa leimasi eri firmojen raju kilpailu tämän kultakaivoksen herruudesta.²⁷ Uutisfilmi- ja fiktioituotanto liittyivätkin alkuvaiheessa läheisesti toisiinsa. Aivan erityisesti tämä koskee Hanžonkovin seuraavaa fiktiokokielua. Kesällä 1908 Moskovan lähelle oli asettunut romanileiri, ja Hanžonkov sai ajatuksen filmata elokuvan näiden eksoottisten näyttelijöiden kanssa.²⁸ *Draama mustalaisleirissä Moskovan lähellä* (Drama v tabore podmoskovnyh tsygan, 1908) on varhaisin venäläinen fiktioelokuva, josta on säilynyt kuvamateriaalia. Julkaistu synopsis paljastaa, että säilynyt noin kahden minuutin katkelma on elokuvan loppu. Juonessa nuori mustalaismies Aleko nai kauniin neidon, mutta antautuu pelihimolleen. Aleko menettää vaimonsa korttipelissä kilpakosijalleen ja karkotetaan leiristä. Yöllä hän palaa hakemaan vaimoaan. Kun tämä kieltäytyy seuraamasta häntä, nuorukainen puukottaa naisen kuoliaaksi ja syöksyy itse jyrkänteeltä kuolemaansa.²⁹

Elokuva kuvattiin aidoilla tapahtumapaikoilla, ja romanileirin asukkaat esitivät siinä itseään. Hanžonkov muisteli myöhemmin kuvauksia hankaloittaneen sen, että esiintyjät jännittivät kameraa ja jähmettyivät sijoilleen, kun Sieversen alkoi pyörittää kameran kampea. Tästä syystä käsikirjoitukseen kirjoitetut mustalaistanssit jouduttiin jättämään pois.³⁰ Säilynyt katkelma ei oikeuta kaikkea itsekritiikkiä, jota tuottaja esitti 30 vuotta myöhemmissä muistelmissaan. Teknisesti se on moitteettomasti toteutettu, ja siinä käytetään ajan oloissa harvinaisia

26 Полотно стало нас носить по Божьему миру. Из Нью-Йорка мы быстро переправляемся в Париж, садимся в корзину воздушного шара, обзреваем самые живописные окрестности и мчимся дальше.

Однако нам не удавалось облететь весь мир, не всюду, оказалось, проложена дорога. На русском полотне особенно заметным казалось отсутствие русских пейзажей.

Но теперь уже сделан первый шаг, который безусловно характеризует новую ступень в развитии синематографического дела вообще и в России – в частности.

На рынке появились ленты – снимки с русской действительности. Ожидаются серии видов.

Если дело будет поставлено в должной высоте, в чем, судя по первым шагам (Донские казаки), не приходится сомневаться, инициаторы, полагаем, не будут раскаиваться в этих начинаниях. Вед Россия – эта неведомая для запада страна – волнует теперь умы всех цивилизованных стран, не говоря уж о том, что картины из русской действительности встретят большой интерес среди русской публики. *Sine-fono* 8/1908 (1.3.1908), 1.

27 Ks. esim. Leyda 1983, 30–34; Jangirov 1995a, 107–110.

28 Hanžonkov 1937, 21.

29 *Sine-fono* 3/1908, 11.

30 Hanžonkov 1937, 21.

elokuvateknisiä keinoja, kuten panorointia ja vuorottaisleikkausta. Sieversenin tässä välissä hankkima kokemus uutisfilmien kuvaajana on varmasti vaikuttanut asiaan.³¹ Jos näyttelijät todella olivat kauhusta kankeana, tästä ei näy merkkiäkään säilyneessä katkelmassa. Esiintyminen on vilkasta ja kaikki amatöörinäyttelemisen ajattomat ominaispiirteet läsnä: puukotuskohtauksessa pääpari pinnistelee pysyäkseen pokerina ja statistit vilkuilevat toistuvasti kameraan odottaen kuvaajan ohjeita. Muistelmiensa mukaan Hanžonkov ei nähnyt elokuvallaan paljonkaan potentiaalia, ja kun laboratoriotyötkin jossain määrin epäonnistuivat, päätettiin elokuvan ensi-ilta peruuttaa.³² *Draama mustalaisleirissä* nähtiin julkisesti vasta joulukuussa 1908, mutta tässä välissä oli tapahtunut niin paljon, että elokuva jäi vaille suurempaa huomiota.

Toisin kuin Drankov ensimmäisissä kokeiluissaan, ei Hanžonkov tässä filmisä vaikuta hakeneen lainkaan inspiraatiota teatterista. Pikemminkin on perusteltua liittää teos Venäjää käsittelevien uutisfilmien virtaukseen: niiden tavoin se esitteli kotimaan mielenkiintoisia näkymiä ja ihmisiä. Tässä mielessä sen nimessä on olennaista paikallinen ja etnografinen painotus: ”mustalaisleiri Moskovon lähellä” lienee ollut kesän paikallinen puheenaihe, ja varsin todennäköisesti sen on ajateltu toimivan vetonaulana enemmän kuin nimessä mainitun ”draaman”. Esikuvana teokselle ovat varmasti toimineet ranskalaiset siirtymäkauden fiktioelokuvat. Richard Abel on luokitellut keskeisten murrosvuosien 1904–1907 ranskalaisista elokuvista omaksi lajikseen ns. ”bricolage-mallin”, jolle samanlainen neuvottelemisen eri lajien – ”esittämisen” ja ”kertomisen” – välillä oli tyypillistä.³³

Teatteria elokuvassa ja elokuvaa teatterissa

Uutisfilmin ja näytelmäelokuvan rajankäyntiä edustivat myös monet Drankovin hankkeet *Boris Godunovin* jälkeen. Veniamin Višnevskin filmografiaan kirjattujen dokumentoimattomien tietojen mukaan Drankov kuvasi vuonna 1907 fiktioelokuvan *Ruhtinas Serebrjanyi* (Knjaz Serebrjanyi) ja seuraavana vuonna elokuvan *Suuri ihminen* (Bolšoi tšelovek), jotka molemmat olivat Višnevskin mukaan Pietarin kansantalon näyttämötuotantojen taltiointeja.³⁴ Kesän 1908 urotöihin lukeutui Leo Tolstoin saaminen kameran eteen kirjailijan 80-vuotisjuhlallisuuksien kunniaksi sekä pietarilaista näyttelijäkuuluisuutta Vladimir Davydovia kesämökill-

31 Semjon Ginzburg huomauttaakin, että panorointia käytettiin tässä vaiheessa lähinnä uutisfilmeissä. Ginzburg 1963, 149–150. Vuorottaisleikkaus, eli kahden samanaikaisen tapahtuman esittäminen vuorotellen, on niin ikään vuoden 1908 fiktioelokuvalla poikkeuksellinen keino. On toki mahdollista, että säilynyttä kopiota on leikattu ensi-illan jälkeen uudelleen.

32 Hanžonkov 1937, 21–22.

33 Abel 1994, 105–109. Lisäsyä liittää *Mustalaisleiri* tähän elokuvatyyppeihin on se, että kaksi Abelin mainitsemista esimerkkielokuvista sijoittuu romanien elämänpiiriin. Abel 1994, 106–7, 108. Kansallisuuskysymyksestä varhaisessa venäläisessä elokuvassa laajemmin ks. Jangirov 1995a, passim.

34 Višnevski 1945, 7. *Ruhtinas Serebrjanyi* perustui Aleksei Tolstoi romaaniin ja *Suuri ihminen* Iosif Kolyškon näytelmään.

lään esittävä uutisfilmi.³⁵ Syksyllä 1908, samoihin aikoihin *Stenka Razinin* kanssa, Drankov toteutti jälleen kolme elokuvaa pietarilaisten teatterinäyttelijöiden kanssa. Näistä kenties huomattavin oli *Kretšinskin häät* (Svadba Kretšinskogo). Aleksandr Suhovo-Kolybinin komedia (ensi-ilta 1855) oli klassikko ja Aleksandrinski-teatterin kestoosuusikkejä. Korttihuijari Raspljujevin rooli oli kuulunut Vladimir Davydovin bravuureihin 1870-luvulta lähtien.³⁶ Drankov filmasi katkelman näytelmän toisesta näytöksestä Davydovin ja muiden Aleksandrinski-teatterin näyttelijöiden kanssa. Filmistä, joka filmografiatietojen mukaan oli 125 metriä pitkä, on säilynyt 45 metriä pitkä katkelma. Se on kuvattu luultavasti erikseen elokuvaa varten rakennetuissa lavasteissa, mutta muuten se on toteutukseltaan puhdas teatteritaltiointi. Voidaan olettaa, että katkelmaa ei ole tarkoitettu niinkään itsenäisesti toimivaksi näytelmäelokuvaksi vaan ennemmin Davydovia esittävän uutisfilmin jatkoksi, dokumentiksi elävästä teatterilegendasta työssään.³⁷

Varsin erikoinen asema valokuvauksen ja teatterin vuoropuhelun kannalta on myös ”ensimmäisellä venäläisellä fiktioelokuvalla” *Stenka Razin – Alajuoksun kasakat* (Stenka Razin – Ponizovaja volnitsa, 1908).³⁸ Sen käsikirjoitti sittemmin Venäjän ensimmäiseksi elokuvaohjaajaksi julistautunut Vasili Gontšarov (1861–1915). Gontšarov on jäänyt varhaisen venäläisen elokuvan historiaan eksentrisenä persoonana, jonka epätasapainoinen käytös herätti hämmennystä vuorotellen eri elokuvayhtiöissä.³⁹ Joka tapauksessa hän jätti puumerkkinsä useampiin venäläisen elokuvan virstanpylväisiin. Gontšarovilla oli takanaan vuosien kivinen taival harastelijakirjailijana, kun hän vuonna 1908 jätti lopullisesti siviiliammattinsa rautatievirkailijana ja omistautui taiteen palvelukseen. Tämän vaiheen hedelmä on hänen kirjoittamansa näytelmä *Alajuoksun kasakat*.⁴⁰

Elokuvan päähenkilö oli 1600-luvun talonpoikaikapinan tarunhohtoinen kasakkajohtaja Stenka Razin. *Sine-fonossa* julkaistu synopsis kertoo elokuvan juonen. Siinä Stenka Razin kaappaa ryöstöretkellään persialaisen prinsessan ja rakastuu tähän paluumatkalla. Stenkan ja prinsessan välillä roihuava romanssi häiritsee kuitenkin sotatoimia. Niinpä Stenkan toverit uskottelevat hänelle, että prinsessalla on Persiassa rakastaja. Stenka nielaisee valheen ja viskaa rakastettunsa

35 Kovalova 2012, 19–24. Tolstoi-elokuvasta ks. myös. Leyda 1983, 41–46; Zorkaja 1976, 85–86. Davydov-elokuvasta Ginzburg 1963, 72. Molemmat filmit ovat säilyneet.

36 Näytelmästä ja Davydovin roolista Brjanski 1939, 106–111. Davydov kävi näytelmän kanssa vierailulla myös Helsingissä vuonna 1911. Byckling 2009, 253–254.

37 Katkelmasta ks. Jakubovitš 1960. Toiset kaksi Drankovin syksyllä 1908 tuottamaa elokuvaa olivat balettitaltiointi *Pierrot ja Pierrette* (Pjero i Pjeretta), jossa esiintyivät Mariinski-teatterin tanssijat, sekä Aleksandrinski-teatterin näyttelijöiden kanssa tehty komedia *Uttera sotilaspalvelija* (Userdnyi denštšik). Jälkimmäinen, marraskuussa 1908 ensi-iltaan tullut teos vaikuttaisi olleen ainoa, joka perustui alkuperäiskäsikirjoitukseen. Synopsis: *Vestnik kinematografov v S.-Peterburge* 2/1908, (1.11), 6–8. Višnevski 1945, 8.

38 Elokuvalle on nämä kaksi nimeä, joita käytettiin vuoden 1908 teatteri- ja elokuvaesitysten yhteydessä rinnakkain – ne esiintyivät sekä erillään toisistaan että yhdessä eri järjestyksissä. Myös säilyneen kopion alusta löytyvät molemmat nimet erillisillä tekstiplansseilla. Nimiä on syytä pitää rinnakkaisina, mutta koska *Stenka Razin* on vakiintunut kirjallisuudessa, käytän sitä tässä.

39 Ks. esim. Hanžonkov 1960, passim.

40 Jangirov 2002b, 503.

Volgan aaltoihin.⁴¹ Tarina ei perustunut historiallisiin tapahtumiin, mutta ei liioin ollut Gontšarovin sepittämä vaan laajalti tunnettua kansanperinnettä. Neja Zorkaja on jäljittänyt Stenka Razinin ja hukutetun persialaisprinsessan tarinan juuria aina 1600-luvulle saakka. Tarina tunnettiin muun muassa kansanlaulun ja kansanomaisina painokuvina (*lubok*). Kansanteatterissa sen ympärille oli kasvanut kokonainen esityserinne, ja myös jotkut venäläiset kirjailijat, kuten Aleksandr Puškin, Vasili Kamenski ja Marina Tsvetajeva, ovat tarttuneet aiheeseen.⁴² Elokuvan säilyneellä kopiolla, jonka kesto videojulkaisulla on reilut 6 minuuttia, tarina on kerrottu kuutena kuvaelmana:

- 1) Taistelu Volgalla, jossa Stenka ja prinsessa kohtaavat.
- 2) Rosvojen juhlat ja prinsessan persialaistanssi metsän keskellä.
- 3) Stenkan toverit kehittävät juonensa suuren kiven juurella. Itse juoni on selitetty kirjeinsertillä.
- 4) Prinsessa ja Stenka metsäaukiolla. Stenkan mustasukkaisuus herää.
- 5) Juhlat, jossa Stenka juopuu ja toverit antavat hänelle tekaisemansa prinsessan kirjeen rakastetulleen. Hurjistunut Stenka kiskoo prinsessan mukaansa.
- 6) Finaali, jossa Stenka paiskaa prinsessan veneen laidan yli Volgan syleilyyn.

Stenka Razin näyttäytyy monella tapaa murrosvaiheen elokuvana. Se tuli teattereihin samaan aikaan kuin ranskalaiset film d'art -elokuvat, joita pian alettiin Venäjälläkin jäljitellä. Film d'art -estetiikkaan sitä yhdistää historiallinen aihe, vaikka itse tarina onkin sepitteellinen. Tyypillisistä film d'art -tuotannoista *Stenka Razinin* erottaa kuitenkin se, että elokuva kuvattiin kokonaan aidoilla tapahtumapaikoilla eikä lavasteissa. Tässä suhteessa sitäkin voi pitää jatkona *Donin kasakoille* ja muille venäläisiä aiheita käsitelleille uutis- ja maisemafilmeille. Hanžonkovin *Mustalaisleiri*-elokuvaan verrattuna *Stenka Razinin* kerronta on kuitenkin silmiinpistävä kömpelöä. Lukuun ottamatta neljättä kuvaelmaa kaikki kohtaukset ovat etäältä kuvattuja joukkokohtauksia, ja jopa päähenkilöitä on usein vaikea erottaa statisteista.

Niin ikään elokuvan kerronta on hyvin aukkoista verrattuna Hanžonkovin filmiin, joka säilyneestä katkelmasta päätellen on kuljettanut juonta varsin sulavasti. Alun taistelu vetten päällä vie lähes puolet *Stenka Razinin* kestosta. Sen sijaan pääparin rakkaus, joka on kansanlegendan keskeinen osa ja synopsisin perusteella koko jutun ydintä, jää kuvaamatta kokonaan.

”Ensimmäisen fiktioelokuvan” alkeellisuus on ollut venäläisille elokuvahistorioitsijoille jonkinmoinen häpeän aihe. Selitystä sen ”ohjauksen kirveellä veistellyille asetelmille ja Drankovin tökerölle kameratyölle”⁴³ on haettu esimerkiksi

41 ”Ponizovaja volnitsa”. *Sine-fono* 2/1908 (15.10.1908), 12.

42 Zorkaja 1994a, 108–141; Zorkaja 1999, passim.

43 Zorkaja 2006, 21.



Stenka Razin – Alajuoksun kasakat (Stenka Razin – Ponizovaja volnitsa, 1908).

ns. *lubok*-kuvien vaikutuksesta.⁴⁴ *Stenka Razinia* voi kuitenkin lähestyä myös sen tuotanto- ja esityshistoriasta käsin. Elokuvan kuvauksista ei ole säilynyt juurikaan tietoa. Se tiedetään, että teos kuvattiin kesällä 1908 Pietarin lähellä sijaitsevalla Razliv-järvellä ja sen rannoilla. Näyttelijäryhmä sekä ”ohjaajana” filmografiaan päätyneet Vladimir Romaškov kuuluivat Pietarin kansantalon kalustoon.⁴⁵ Nimi-osan esittäjä ja elokuvan ainoa nimeltä tunnettu näyttelijä Jevgeni Petrov-Krajevski toimi myöhemminkin elokuvanäyttelijänä ja Drankovin yhtiössä jopa ohjaajana. Hän on jättänyt jälkeensä muistelmat, jotka sisältävät jonkin verran tietoa elokuvatyöstä, mutta *Stenka Razinia* niissä ei mainita.⁴⁶

Mielenkiintoinen seikka on, että Gontšarovin näytelmää esitettiin samaan aikaan lokakuussa 1908 kahtena erilaisena versiona. Elokuvateatteriesitysten lisäksi Moskovassa nähtiin teatteriproduktio, jossa käytettiin hyväksi katkelmia elokuvasta.⁴⁷ Viimeksi mainittuun Akvarium-teatterin tuotantoon liittyi myös skandaali. Moskovalainen *Novosti sezona* -lehti raportoi lokakuun lopulla seuraavaa:

44 *Lubok*-kirjaset olivat kansanomaisia painokuvatuotteita, joissa tunnettu tarina kerrottiin yleensä neljän-kuuden kuvan ja kuvatekstin sarjana. (Ks. esim. Zorkaja 1976, 111–125; Zorkaja 1994a, passim; Brooks 1985, 59–108.) Semjon Ginzburg näki analogian *lubokin* ja venäläisten fiktioelokuvien välillä ja selitti *Stenka Razinin* kerronnan aukkoisuutta *lubok*-juurilla. (Ginzburg 1963, 128–129, 131–134.) Neja Zorkaja toisti tämän tulkinnan. Zorkaja esitti mahdolliseksi lähteeksi elokuvan toteutukselle myös Stenka Razin -näytelmäperinteen pantomimisovelluksia, joskaan ei esittänyt todisteita sellaisten olemassaolosta. Zorkaja 1994a, 214–215.

45 Ks. esim. Višnevski 1945, 8; ks. myös Ginzburg 1963, 127.

46 Je.A.Petrov-Krajevski: ”45 let na stsene (vospominanija)”, päiväamätön käsikirjoitus. STD. Ks. myös Goslavskaja 1974, 82–83.

47 ”Hronika”. *Sine-fono* 3/1908 (1.11.1908), 5.

Hra Gontšarov, joka on kirjoittanut elokuvaa käyttävän näytelmän 'Alajuoksun kasakat', on antanut yksinoikeuden sen tuotantoon Akvarium-teatterille. Samaan aikaan tämä näytelmä on kuitenkin ilmaantunut joihinkin elokuvateattereihin, ja esityksissä on jopa käytetty samaa musiikkia, jonka [säveltäjä Mihail] Ippolitov-Ivanov on säveltänyt Akvariumille. [Akvarium-teatterin johtaja] herra Putitsev aikoo viedä asian oikeuteen.⁴⁸

Tämän perusteella vaikuttaisi selvältä, että Gontšarov kirjoitti teoksensa alun perin näyttämölle, mutta jossakin vaiheessa osa tapahtumista on päätetty esittää elokuvan avulla. Elokuvajaksojen toteuttajaksi on löytynyt Drankov, mikä voidaan ymmärtää siitä näkökulmasta, että hän uutisfilmeineen oli venäläisistä toimijoista tunnetuin. Edellä lainattu lehtitieto antaa ymmärtää, että herra Putitseville elokuvateatteriversion olemassaolo tuli yllätyksenä, joskaan ei tiedetä, etenikö asia lakitupaan saakka. Rašit Jangirov on arvellut, että Drankov olisi suostutellut Gontšarovin sovittamaan näytelmästä uuden version itsenäistä elokuvateosta varten.⁴⁹ Toinen vaihtoehto voisi olla, että Drankov on tehnyt elokuvateatteriversion salassa myös Gontšarovilta. Ottaen huomioon, että Drankov tuli sittemmin tunnetuksi häikäilemättömistä bisnesotteistaan, ei tällainen anastus olisi ollut hänen luonteelleen lainkaan vieras.⁵⁰ Tämä voisi ehkä selittää myös *Sine-fonossa* saman vuoden elokuussa julkaistun tiedon, jonka mukaan Gontšarov olisi pyytänyt moskvalaista kirjailijayhdistystä myöntämään hänelle tekijänoikeudet ”muutamiin venäläisiin näytelmiin”, jotka hän on kirjoittanut elokuvaa varten. Lehtitiedon mukaan anomus hylättiin.⁵¹ On mahdollista, että Gontšarov on havainnut näytelmänsä lipuvan käsistään ja yrittänyt siksi turvata oikeutensa – tuloksetta. Tällaiseen tulkintaan viittaa myös se seikka, että Gontšarovin nimeä ei mainittu lainkaan *Stenka Razinin* elokuvateatteriesitysten yhteydessä.

Tapahtumien todellinen kulku jää hämärän peittoon. Tutkijat eivät ole toistaiseksi juuri pohtineet säilyneen elokuvan suhdetta näihin kahteen versioon. Jos säilynyt kopio vastaa elokuvateattereissa esitettyä, mikä on todennäköistä, ei itsenäistä elokuvateatteriversiota välttämättä ole tehtykään, vaan Drankov on voinut yksinkertaisesti koostaa sen teatteriesitystä varten kuvatuista jaksoista. Tällainen tulkinta selittäisi elokuvan toteutusta erittäin hyvin. Elokuvan kömpelyys, jopa melkoinen koomisuus, asettuu uuteen valoon, jos otetaan huomioon, ettei kohtauksia ollut alun perin tarkoitukseen esittää itsenäisenä teoksena.

Teatteriversion toteutuksesta ei tiedetä paljoa, mutta seuraava kuvaus ilmestyi *Novosti sezona* -lehdessä ensi-illan yhteydessä:

48 Г. Гончаров, написавший “Понизовую вольницу” с применением синемаатографа, дал исключительное право на постановку театру “Аквариум”, а между тем это зрелище появилось в некоторых синемаатографах и даже в сопровождении той же музыки, которую написал для “Аквариума” Ипполитов-Иванов. Г. Путицев собирается по этому поводу затеять процесс. Sit. *Veliki kinemo* 2002, 24–25.

49 Jangirov 2002b, 504–505.

50 Ks. esim. Kovalova 2012, 25–26.

51 ”Hronika”. *Sine-fono* 19/1908 (15.8.1908), 8.

Kansantarina 'Alajuoksun kasakat' (Stenka Razin), joka on tuotettu Akvarium-teatterissa, on kiinnostavasti suunniteltu: siinä kuvataan Volgan varsien rosvojoukon elämää. Tapahtumien alku ja loppu esitetään elokuvan avulla.⁵²

Tämä tieto auttaisi ymmärtämään, miksi elokuvan tekijät ovat sivuuttaneet tyystin tarinan romanttiset ja eroottiset mahdollisuudet: Stenkan lemmenteikit persialaisprinsessin kanssa tarinan puolivälissä on toteutettu vain näyttämöllä. Elokuva-kohtausten avulla esitykseen on puolestaan voitu tuoda näyttämöllä vaikeasti toteutettavaa speksaakkelia, kuten taistelun melskettä, joukkokohtauksia ja aitoja tapahtumapaikkoja. Näin kävisi ymmärrettäväksi sekin, että alun taistelukohtausta Volgan aalloilla kattaa lähes puolet koko filmin kestosta, vaikka synopsisissä se toimii lähinnä tarinan alkupisteenä. Myös elokuvan poikkeuksellisen laajat kuvarajaukset voidaan selittää sillä, että näissä jaksoissa draama ei ole ollut yhtä olennaista kuin rosvojoukon melskaus luonnon keskellä.

Stenka Razin ei ollut ensimmäinen eikä viimeinen tapaus, jossa teatterissa käytettiin elävää kuvaa: *Sine-fonon* jutun mukaan sitä edelsivät Korš-teatterissa toteutettu lastennäytelmä ja Saburov-teatterin farssi.⁵³ Voidaan siis puhua jopa jonkinlaisesta muoti-ilmiöstä moskovaalaisten populaariteatterien piirissä. Myöhemmin 1910-luvulla elokuvaa käytettiin varsin useissa kokeellisissa teatteriproduktioissa – huomatuimpina varmasti näyttelijä Pavel Orlenevin hybridiesitykset, joissa näyttämökuuluisuus esitti tunnettuja roolejaan siten, että osa kohtauksista toteutettiin elokuvan avulla.⁵⁴ Vastaavia tapauksia tunnetaan myös muista maista. Ne herättävät kysymyksen, tulisiko ne lukea teatterin vai elokuvan historiaan. Esimerkiksi Helsingissä vuonna 1912 tuotettu filmi *Margaretaa ajetaan takaa* on luettu *Suomen kansallisfilmografiaan* yhtenä varhaisista suomalaisista ”näytelmä-elokuvista”, vaikka se ei ollut itsenäinen teos lainkaan vaan osa Apollo-teatterin revyytä.⁵⁵ Veniamin Višnevskin filmografiassa näitä tapauksia ei ole lueteltu, eikä esimerkiksi niistä filmeistä, jotka nähtiin *Sine-fonon* mainitsemisissa kahdessa muussa teatteriesityksessä, tiedetä sen paremmin sisältöä kuin tekijöitäkään. Perinteisesti elokuvahistorian osaksi onkin laskettu vain teokset, joita on esitetty elokuvateatterikontekstissa. Niinpä, jos tulkintani *Stenka Razinista* osuu oikeaan, perustuu sen asema ”ensimmäisenä venäläisenä fiktioelokuvana” ainoastaan Drankovin röhkeään anastukseen.

52 Былина “Понизовая вольница” (Степан Разин), поставленная в “Аквариуме”, интересно задумана: рисуется картина из жизни приволжских разбойников. Начало и конец действия демонстрируется в синематографе. Sit. *Veliki kinemo* 2002, 24.

53 ”Hronika”. *Sine-fono* 3/1908 (1.11.1908), 5.

54 Tästä ja muista teatteria ja elokuvaa yhdistäneistä hankkeista ks. Tsivian 1991a, 24–30. Tsivian pitää ilmiötä kuitenkin tyypillisenä 1910-luvulle eikä ota huomioon *Stenka Razinia* tai muita edellisen vuosikymmenen vastaavia hankkeita. Pavel Orlenev vieraili elokuvakokeiluineen myös Helsingissä Aleksanterin teatterissa vuonna 1914. Byckling 2009, 267–268.

55 ”Margaretaa ajetaan takaa”. *Suomen kansallisfilmografia*, <http://elonet.fi/title/ek2ieg/> (haettu 9.10.2013); Salmi 2002, 79–87.

Jos tarkastellaan kokonaisuutena vuosien 1907–1908 venäläisiä fiktiohankkeita, voidaan todeta niistä useimpien sijoittuneen näytelmä- ja dokumenttielokuvan rajapinnalle. Drankovin hankkeille teatteri oli läheisempi lähtökohta kuin Hanžonkovin kahdelle näytelmäelokuvalle. Niistäkin useimmat olivat kuitenkin ilmeisesti varsin suoria taltiointeja teatterikappaleista, joten on lähinnä määrittelykysymys, pitäisikö ne tulkita itsenäisiksi näytelmäelokuviksi vai dokumenteiksi alkuperäisistä esityksistä. Semjon Ginzburg tekikin aikoinaan näistä hankkeista sen johtopäätöksen, että venäläinen fiktioelokuva syntyi uutisfilmistä.⁵⁶ Ehkä tämä ”esihistoria” viittaa kuitenkin enemmän siihen, kuinka ehdollisia tällaiset rajanvedot vielä vuosien 1907–1908 todellisuudessa olivat. Elokuva oli osa kaupunkilaista populaarikulttuuria, jossa rajat rinnakkaisiin välineisiin – balagaaniin, *lubokiin*, valokuvaukseen, uutisfilmiin ja erilaisiin teatteriattraktioihin – olivat varsin häilyvät. Nämä eri välineet muodostivat kirjavan kokonaisuuden, josta ”näytelmäelokuvan” erottaminen omaksi lajikseen on ongelmallista. Ensimmäisistä fiktioelokuvista päätellen venäläisellä elokuvalla oli syksyllä 1908 edessään useita teitä, joita pitkin se olisi voinut edetä. Nämä vaihtoehdot historian jätivät kuitenkin toteutumatta, kun samaan aikaan *Stenka Razinin* kansa ranskalaiset *films d’art* -elokuvat tulivat Venäjän valkokankaille.

2.2. Venäläinen film d’art

Film d’art ja näyttelijä

Vaikka *Stenka Razinin* asema ensimmäisenä venäläisenä fiktioelokuvana onkin kyseenalainen, merkitsi syksy 1908 joka tapauksessa systemaattisen näytelmäelokuvatuotannon alkua Venäjällä. Tämä osui yhteen ranskalaisten film d’art -elokuvien ensi-iltojen kanssa: ensimmäiset ranskalaiset film d’art -elokuvat *Nainen Arlesista* (*L’Arlesienne*, ven. Arlesianka) ja *Guisen herttuan murha* (*L’Assassinat de duc de Guise*, ven. Ubiistvo gertsoga Giza) saivat Venäjän ensi-iltansa Pathén levittäminä lokakuussa 1908, eli samanaikaisesti *Stenka Razinin* elokuvateatteriversion kanssa. Film d’artin⁵⁷ merkitys fiktioelokuvan kehitykselle on todettu

⁵⁶ Ginzburg 1963, 72.

⁵⁷ Film d’Art oli alun perin *Guisen herttuan murhan* tuottaneen yhtiön nimi. *Nainen Arlesista* -elokuvan tuotti SGAGL-yhdistys (Société cinématographique des auteurs et gens de lettres). Film d’artista tuli kuitenkin välittömästi yleiskäsite ”taide-elokuvalle”, joka perustui korkeakirjallisiin aiheisiin ja kuuluisten kirjallisuuden ja teatterin tekijöiden panokseen. Abel 1994, 246–277; Sirois-Trahan 2005, 236–237.

ympäri maailman. Aikalaiset muistelivat ensimmäisiä tähän lajiin kuuluneita elokuvia merkkipaaluina. Ranskassa lavastaja ja puvustaja Victorin Jasset kirjoitti vuonna 1911: ”On pakko myöntää, että ensimmäinen Film d’Art -elokuva oli suurenmoisesti toteutettu. Vaikka sen teknisiä puutteita saattoi kritisoida, – oli Guisen herttuan murha silti mestariteos.”⁵⁸ Venäjällä Boris Lihatsov kirjoitti samasta elokuvasta vuonna 1927: ”– kun nyt muistelen tätä elokuvaa, en keksi montaakaan sen vertaista taiteellisen näyttelijäntyön voimassa.”⁵⁹ Ohjaaja Jakob Protazanov puolestaan muotoili: ”*Guisen herttuan murha* oli ensimmäinen oikea elokuva.”⁶⁰

Kuten edellä todettiin, vuosina 1907–1908 teatterillinen käsitys elokuvasta ja elokuvanäyttelemisestä oli jo syntynyt. Se kytkeytyi yhtäältä näiden vuosien elokuvatuotantoon, joka omaksui aiempaa kerronnallisemman muodon, ja toisaalta esityskulttuuriin, jossa hakeuduttiin korkeakulttuuristen mielikuvien pariin. Ensimmäisiä elokuvia tehtäessä mielikuva elokuvasta kulttuuritradition osana teki vasta tuloaan. Film d’art -elokuvien menestys perustui laatuun ja tunnettujen teatteri- ja kirjallisuusnimien mukanaan tuomaan korkeakulttuuriseen prestiisiin. Jos sitä ei voikaan pitää teatterillisen elokuva- ja näyttelijäkäsityksen alkupisteinä, johti se varsin yksiselitteisesti tällaisen käsityksen läpimurtoon.⁶¹

Sikäli kun *Sine-fonon* sivuilta voi päätellä, film d’artin vastaanotto Venäjällä oli hurmioitunut: ”Verratkaapa minkä tahansa tuottajan mitä tahansa elokuvaa Film d’art -elokuvaan, niin kuulu niiden välillä ei voi jäädä teille epäselväksi.” Pääkirjoituksen kirjoittaja vetosi venäläisiin tuottajiin tilanteessa, jossa venäläinen fiktioelokuva oli enemmän haavekuva kuin todellisuutta:

– – haluaisimme muuten, että syntymässä olevan venäläisen elokuvateollisuuden piirissä huomattaisiin, kuinka suuren menestyksen Film d’art on saanut osakseen, ja toivomme, että teollisuuden johdossa olevat henkilöt mahdollisimman pian aloittaisivat vastaavat venäläiset Film d’art -tuotannot. Meidän maamme on täynnään lahjakkaita kirjailijoita, ohjaajia ja näyttelijöitä. Yhdistäkää heidät ”tulevaisuuden elokuva-teatterin” lipun alle, pankaa heidät työskentelemään kansanne venäläisen elokuvataiteen puolesta, niin vakuutan, etteivät ponnistelunne valu hukkaan!⁶²

58 *French Film Theory and Criticism*, 1988, 56.

59 – – вспоминая сейчас эту картину, я мало могу найти равных ей по силе художественной игры. Lihatsov 1927, 47.

60 ”Убийство Герцога де Гиз” было первой настоящей картиной. Protazanov 1948, 295.

61 DeCordova 1990, 36–40;

62 Сравните любую картину любой фабрики с картинами Film d’Art, и вам тотчас же станет ясна та пропасть, которая лежит между ними. – – нам кстати хотелось бы указать нашей нарождающейся синематографической промышленности на успех, выпавший на долю Film d’Art и пожелать, чтобы лица, стоящие во главе ее по возможности прямо начали с таких же русских Film d’Art. Наша родина богата и талантливыми писателями и режиссерами и артистами. Объедините их всех под флагом ”синематограф-театр будущего”, предложите им работать вместе с вами на пользу русского синематографического искусства, и будьте уверены, что труды ваши не пропадут даром! Pääkirjoitus. *Sine-fono* 4/1908 (15.11.1908), 2.

Film d'artin vastaanotto ja sen merkitys elokuva-alle on syytä ymmärtää sitä yleistä ilmapiiriä vasten, johon se asetui. Tsaarinajan elokuvakeskustelulle näistä vuosista alkaen ja läpi 1910-luvun oli ominaista tyytymättömyys nykytilanteeseen ja käsitys jatkuvasta kriisistä. Harva tuomitsi elokuvaa itseään, mutta yhtä harva piti elokuvan nykytilaa parhaana mahdollisena. Näiden vuosien kenties huomatuin puheenvuoro elokuvasta sisältyi kirjallisuuskriitikko Kornei Tšukovskin esseeseen ”Nat Pinkerton ja nykykirjallisuus” (1908). Siinä kirjoittaja samaisti elokuvan halpaan dekkarikirjallisuuteen. Esimerkkinä elokuvasta Tšukovski tarjosi Louis Feuilladen farssin *Anoppien kilpajuoksu* (*La Course des belles-mères*, ven. Bega tjoš, 1907). Se, samoin kuin suosittu Nat Pinkerton -dekkarikirjat, näyttäytyi kirjoittajan silmissä oireena sivilisaation rappiosta. Sekä elokuvien älyvapaus että kioskikirjallisuuden väkivalta kasvoivat Tšukovskin apokalyptisessa visiossa suoraan kasvottoman kaupunkilaismassan – kirjoittajan sanoin ”hottentottien” – karkeasta mielenmaisemasta, joka oli hänen mukaansa valtaamassa myös kaunokirjallisuuden ja teatterin.⁶³

Vaikka Tšukovskin kirjoituksen sävy oli äärimmäisyydessään harvinainen, sen moralistinen lähtökohta jaettiin yleisesti. Samaa sävyä tavattiin toistuvasti myös niissä elokuvalehdistön kirjoituksissa, jotka edustivat elokuva-alan itse ruoskintaa. Elokuva pidettiin suurena keksintönä, joka oli päätyntä karkeiden keinottelijoiden käsiin, ja nämä puolestaan rahastivat massayleisön alhaisimmilla vaistoilla.⁶⁴ Tsaarinajan lopulle saakka keskustelussa toistui käsitys siitä, että elokuvan tragedia oli sen alkupiste markkinaviihteenä. Tässä yhteydessä toistettu haukkumasana oli balagaani (*balagan*). Balagaani oli Venäjällä perinteistä kansanomaista toriteatteria, jolla oli rikas historia 1700-luvulta 1800-luvun lopulle. Yleisesti katsotaan, että varsinainen balagaaniperinne oli tässä vaiheessa jo hiipunut, ja itse sanasta oli vuosisadan vaihteeseen mennessä tullut taidepuheen leimakirves, jolla tarkoitettiin ”oikean teatterin” vastakohtaa, rahvaanomaista ja primitiivistä taidetta yleensä.⁶⁵

Elokuvan kulttuurista arvoa puolustavat kokivat tärkeäksi tehdä elokuvasta kunniallinen, ja film d'artin edustama laatu tuli taivaan lahjana – se nähtiin tienä pois rasitteeksi koetusta balagaaniperinnöstä. Kuten *Sine-fonon* pääkirjoituksessa todettiin:

Olemme useampaan kertaan todenneet, että kun elokuvasta kiinnostuvat teatteri- ja kirjallisuusmaailman ihmiset, jättää se taakseen sille jossain määrin ominaisen luonteen balagaanina ja ottaa tukevan jalansijan todellisen taiteen alueella. Ja toden totta, heti kun Pariisissa perustettiin yhtiö Film d'art, johon

63 Tšukovski 1908, passim. Esseen taustoista ja vastaanotosta, ks. Tšukovskin koottujen teosten osan 7 (2003) huomautukset, 644–650. Ks. myös. Jangirov 2008, 101–102; Tsivian 1994b, 172–176; Zorkaja 1976, 95–99.

64 Ks. esim. Tšernyšev 1987, 75–76 ja passim.

65 Zorkaja 1994a, 152–215; Swift 2002, 29–30.

kuuluvat Pariisiin kaikki näkyvät teatteri- ja näyttämövoimat, tämä käänne tapahtui.⁶⁶

Pääkirjoituksen laatija loihti vision tulevaisuudesta, jossa elokuvien ensi-iltoihin tullaan kuin teatteriin. Hakiessaan kulttuurista arvovaltaa teatterista elokuvan varhaiset apologit menivätkin melkoiseen ääripäähän: heidän mukaansa elokuvan oli omaksuttava teatterin muodot, tultava teatteriksi. Kuten ensimmäistä venäläisen elokuvan historiaa vuonna 1919 luonnostellut Ilja Ignatov kuvaili:

[Elokuva] keskitti kaiken tarmonsia siihen, että sitä voitaisiin kutsua teatteriksi ja että se voisi lukeutua muiden esittävien taiteiden tavoin yhteen ja samaan ”taiteen palvelijoiden” perheeseen. Kuten porvari, joka on juuri saanut aateli-sarvon, se toisteli toistamasta päästyään ”Me, aateliset” ja vilkuili samalla säilyksti silmiin oikeita aatelia odottaen heiltä ylenkatsetta.⁶⁷

Tämän alentuvan asenteen seurauksena itse sana ”teatteri” sai keskustelussa uuden merkityksen. Sen sijaan että se olisi viitannut elokuvanäytöksen paikkaan, se alkoi tarkoittaa itse taidemuotoa, ”elokuva-teatteria” (*sinematografitšeski teatr* tai *sinematograf-teatr*). Mitä tämä tulevaisuuden taidemuoto tulisi olemaan, ei kuitenkaan ollut aivan selvää, ja keskustelu sai myöhemmän historian valossa erikoisiakin vivahteita. Organisen taidekäsityksen periaatteen mukaisesti kirjoittaja M. Potjomkin arveli, ettei voi olla teatteria ilman elävää ääntä. Mahdollisuus taltioitua äänen käytöstä ei häntä houkuttanut, vaan hänen mukaansa elokuvaan oli yhdistettävä samassa tilassa esiintyvän näyttelijän puhe sekä elävä musiikki.⁶⁸ Tämänkaltaisesta elokuvaesityksestä, ”kinodeklamaatiosta”, tuli varsin suosittu, joskin lyhytaikaiseksi jäänyt ilmiö.⁶⁹

66 Мы не раз говорили, что, когда синематография интересуется лиц артистического и литературного мира, она потеряет присущий ей, хотя и в малой дозе, балаганный характер и займет твердую позицию в ряду настоящего искусства. И действительно, стойло только в Париже образоваться обществу Film d'Art, в которое вошли все выдающиеся силы литературы и сцены Парижа как переворот этот произошел. Pääkirjoitus. *Sine-fono* 4/1908 (15.11.1908), 2.

67 [Кинематограф] всю свою амбицию вкладывал в возможности называться театром и считаться принадлежащим вместе с другими видами сценического представления к одной семье ”служителей искусства”. Как мещанин, недавно получивший право на дворянское звание, он не уставал повторять: ”Мы, дворяне”, боязливо заглядывая в глаза настоящих дворян и ожидая от них поощрения. Ignatov 1992, 53.

68 M. Potjomkin: ”Pritšiny uspeha i bližaištšie zadatši sinematografitšeskogo teatra”. *Sine-fono* 12/1909 (15.3.1909), 2–3; *Sine-fono* 13/1909 (1.4.1909), 4.

69 Tšivian 1991a, 19–24. Lukuun ottamatta Tšivianin lyhyttä esitystä kinodeklamaation historia on paljolti kirjoittamatta, eikä se myöskään ole tämän tutkimuksen tehtävä. Hanžonkov-yhtiön toimintaan deklamaatioelokuva kuului 1910-luvun taitteessa ilmeisesti lähinnä ohjaaja-näyttelijä Pjotr Tšardyninin aktiivisuuden vuoksi. Tšardynin teki kiertuekeikkaa myös elokuvien ääninäyttelijänä (K. P. Novitskaja: ”Vospominanija o stareišei kinorežissore Pjotr Ivanv. Tšardynine”. Päivämättömät muistelmat, TsMK, 3/1/37; Gontšarova 1967, 21; Tšivian & Jangirov 2002, 529). Näyttelijä Ja.A. Ždanov pyörittä pienen kollektiivin kanssa deklamaatiokiertoetta 1910-luvun alussa ja on jättänyt aiheesta kaksi mielenkiintoista muistelmatekstiä. (Ja.A. Ždanov: ”Po Rossii s kinogovorjaštšimi kartinamy”. Päivämättömät muistelmat; Ja.A. Ždanov: ”Rabota s kinogovorjaštšimi kartinamy: vospominanija kinodeklamatora”. 1946. TsMK 3/2/34/3). Venjamin Višnevski listaa filmografiassaan reilut kaksisataa deklamaatioelokuvaa vuosilta 1909–1917. Hänen listauksensa pe-

Stenka Razinin vanavedessä näytelmäelokuvien sarjatuotanto Venäjällä käynnistyi syksyllä 1908. Drankov jäi lopulta näytelmäelokuvatuottajana varsin pieneksi tekijäksi, ja näiden vuosien tuotantoa leimasi Hanžonkovin yhtiön ja kesällä 1909 fiktioituotannon aloittaneen Pathén Moskovan filiaalinen välinen kilpailu. Moskovasta tulikin alusta saakka elokuva liiketoiminnan ja -tuotannon keskus. Film d'art tarjosi varsin suoran esikuvan varhaiselle venäläiselle näytelmäelokuvalle. Tärkeä rooli tässä oli *Stenka Razinin* käsikirjoittajalla Vasili Gontšarovilla, joka työskenteli Hanžonkovin, Pathén ja kolmannen vuonna 1909 aloittaneen moskovalaisyhtiön Glorian palveluksessa. *Stenka Razinin* jälkeen Gontšarov ilmaantui Hanžonkov-yhtiön toimistolle. Aleksandr Hanžonkovin muistelmien mukaan Gontšarov esitteli itsensä muitta mutkitta historiallisten elokuvien specialistiksi ja vakuutti tuottajan siitä, että oli Pariisissa Pathén studioilla oppinut ”kaikki elokuvataiteen salat”.⁷⁰ Hanžonkov suhtautui tähän tiedonantoon skeptisesti – luultavasti hyvästä syystä – mutta otti Gontšarovin ohjaajaksi, koska arveli innokkuuden korvaavan puutteet taidoissa.⁷¹ Gontšarovin syksyllä 1908 ohjaama kolmen elokuvan sarja todistaa varsin selvästi film d'art -konseptin välittömästä vaikutuksesta: sarjaan kuuluivat Mihail Lermontovin runoelmasta sovitettu *Laulu kauppias Kalašnikovista* (Pesn pro kuptsa Kalašnikova, 1909 – kadonnut) sekä historialliset aiheet *1500-luvun venäläiset häät* (Russkaja svadba XVI stoletija) ja *Tsaarin morsiamen valinta* (Vybor tsarskoi nevesty – kadonnut).⁷²

Jos venäläisen elokuvan ensiaskelille tyypillistä oli ollut fiktio- ja uutisfilmilajien läheinen suhde, jopa erottamattomuus, nyt näytelmäelokuvat irtautuivat selkeämmin omaksi lajikseen. Sen sijaan kansallinen painotus säilyi ja jopa vahvistui: vuosien 1908–1910 venäläinen fiktioituotanto koostui lähes poikkeuksetta Venäjän historian tapahtumien tai klassisen kirjallisuuden filmatisoinneista. Vaikka elokuvien taiteellinen ja tekninen taso jätti monen mielestä toivomisen varaa, oli resepti ilmeisesti kohtalaisen menestyksekäs. Ranskalainen kuvaaja Louis Forestier ihmetteli ensi kertaa Venäjällä vieraillessaan, kuinka Hanžonkovin alkuvuosien kömpelöt kirjallisuusfilmatisoinnit saattoivat menestyä niin hyvin, kunnes ymmärsi, että venäläinen yleisö lämpeni niille yksinomaan niiden kansallisen aihepiirin vuoksi.⁷³

Niin ikään film d'art tarjosi mallin sille, kuinka näyttelijöitä tulisi käyttää elokuvien markkinoinnissa. Resepti, jota tyypillisesti tarjottiin elokuvaohjelmiston

rusteella kinodeklamaation huippuvuodet olivat 1911–1912, minkä jälkeen sen suosio romahti dramaattisesti (Višnevski 1945, 142–154). Myös Ždanov kertoo muistelmissaan kollektiivinsa toiminnan hiipuneen pitkän näytelmäelokuvan läpimurron myötä ja loppuneen ensimmäisen maailmansodan syyttymiseen.

70 Hanžonkov 1960, 336; Hanžonkov 1937, 22–23.

71 Hanžonkov 1960, 336–337.

72 Hanžonkov 1937, 22; Jangirov 2002b, 504. *1500-luvun venäläiset häät* perustui Pjotr Suhoninin samannimiseen näytelmään ja *Tsaarin morsiamen valinta* Lev Mein näytelmään *Tsaarin morsian* (Tsarskaja nevesta), johon perustuu myös Nikolai Rimski-Korsakovin samanniminen ooppera. Višnevski 1945, 7–8.

73 Forestje 1945, 30. Ks. myös Ginzburg 1963, 131.

tervehdyttämiseksi, oli tunnettujen teatterintekijöiden – kirjailijoiden, ohjaajien ja eritoten näyttelijöiden – värvääminen elokuvan palvelukseen.⁷⁴ Ranskalaisissa film d'art -elokuviissa nähtiin Comedie française Charles le Bargyn kaltaisia kuuluisuuksia. Vastaavia nimiä ei nähty venäläisissä elokuviissa ennen vuotta 1911, jos ei oteta lukuun Drankovin yhteistyötä Vladimir Davydovin kanssa vuonna 1908. Tästä syystä itse teattereiden nimet nousivat sitäkin tärkeämpään asemaan. Venäläiset teatterit tällä kaudella voi jakaa kolmeen ryhmään niiden statuksen ja arvovallan suhteen. Korkeimmassa asemassa olivat perinteikkäät keisarilliset teatterit, joita oli 1910-luvun taitteessa viisi: Bolšoi ja Malyi Moskovassa sekä Mariinski, Aleksandrinski ja vierailunäyttämönä toiminut Mihailovski Pietarissa. Näistä keisarillisen Malyi-teatterin näyttelijöitä nähtiin elokuvassa verrattain usein aivan alusta, Pathén kesällä 1909 tuottamasta ja Gontšarovin ohjaamasta elokuvasta *Hurja kauppias* (Uhar-Kupets), lähtien.⁷⁵ Keisarillisten teattereiden näyttelijät olivat ainakin mainosmielessä halutuimpia elokuvanäyttelijöitä – huolimatta siitä, että eritoten Malyi-teatterin maine oli jokseenkin haalistunut 1800-luvun Gogolin ja Ostrovskin päivistä. Vaikka teatteri edusti erityisesti nuoren älymystön silmissä akateemista konservatiivisuutta, oli ”keisarillisten teattereiden artisti” saalis, jota tuottaja ei taatusti unohtanut painaa mainokseen isoin kirjaimin.

Toinen kategoria olivat yksityiset ammattiteatterit, joita oli perustettu runsaasti siitä lähtien, kun keisari Aleksanteri III poisti valtion teatterimonopolin vuonna 1882.⁷⁶ Näistä epäilemättä arvostetuin oli Moskovan Taiteellinen Teatteri (MHT), jonka näyttelijöitä ei kuitenkaan juuri nähty elokuvarooleissa ennen vuotta 1913. Sen sijaan Moskovan muiden yksityisteattereiden, kuten Korš-teatterin ja Nezlobin-teatterin näyttelijöitä käytettiin varsin usein. Näihin viitattiin joko teatterin nimeltä tai yksinkertaisesti ”Moskovan yksityisteattereiden artisti”. Kolmas teatterikategoria muodostui populaari- ja harrastajateatterien kirjavasta kentästä. Hanžonkovin ja Gontšarovin yritykset houkutella suurten teattereiden näyttelijöitä elokuviinsa valuivat tyhjiin, joten he värväsivät näyttelijät moskovalaisen Vvedenskin kansantalon henkilökunnasta.⁷⁷ Hanžonkov jätti teatterin nimen ja statuksen mainoksissa häveliäästi hämäräksi ja viittasi näyttelijöihin vain ”Moskovan parhaina artistivoimina”.⁷⁸ Ratkaisu oli siinä mielessä kuvaava, että loppujen lopuksi olennaisinta ei ollut teatterin nimi, vaan itse ele, jolla elokuvien esiintyjät määriteltiin teattereidensa kautta ”oikeiksi” näyttelijöiksi.⁷⁹

74 Ks. esim. Sergej Monastyrskii: ”Poka ne pozdno”. *Sine-fono* 6/1910 (15.12.1910), 7.

75 Pathén mainos, *Sine-fono* 24/1909, ei sivunumeroa.

76 Ostrovsky 1999, passim.

77 Hanžonkov 1960, 337.

78 Esim. elokuvan *Idiootti* (Idiot, 1910) mainos. *Sine-fono* 6/1910 (15.12.), ei sivunumeroa.

79 Vrt. Burrows 2003, 48–49.

Kuvauksia taivasalla

Vuodet 1908–1912 elokuvia kuvattiin Venäjällä enimmäkseen kesäisin, luonnonvalossa ja taivasalla. Gontšarovin ensimmäiset film d'art -jäljittelmät Hanžonkov-yhtiöllä kuvattiin Vvedenskin kansantalon näyttämöllä, sitten Rautatieläisten kerholla, mutta kuvaukset sisätiloissa epäonnistuivat usein heikon valaistuksen vuoksi. Hanžonkov rakennuttikin pian pääkonttorinsa yhteyteen pienen lasisen elokuva-ateljeen, joka oli ensimmäinen laatuaan Venäjällä. Se osoittautui kuitenkin kesähelteiden koittaessa liian kuumaksi kuvauksia varten, ja seuraavana kesänä päätettiin siirtyä ulkotiloihin. Aleksandr Hanžonkovin kesäpaikan läheisyyteen Moskovan laidalla sijainneeseen Krylatskojen kylään (nykyisin Moskovan lähiö), varustettiin ulkoilmapaviljonki, josta tuli yhtiön ensimmäinen tukikohta vuoteen 1912 saakka.⁸⁰

Myös Pathé kuvasi aluksi useissa osoitteissa. Yhtiön gramofonilevytehtaan pihalle Bahmetjevskaja-kadulle (nykyinen Ulitsa Obratsova) pystytettiin ulkopaviljonki, ja ainakin ensimmäisen kesän *Pietari Suuri* -elokuva kuvattiin myös läheisen naisopiston puistossa, Jauza-joella ja moskovalaisen museonjohtajan järjestämässä, historiallisesti autenttisissa tiloissa.⁸¹ Bahmetejevskaja-kadun paviljonki vakiintui osoitteeksi, jossa useimmat Pathén venäläisistä tuotannoista kuvattiin vuoteen 1912 saakka. Kolmas kesällä 1909 tuotantonsa aloittanut yhtiö oli Gloria, joka puolestaan rakensi oman paviljonkinsa kauppias Popovin talon pihalle Pjatnitskaja-kadulle.⁸² Yhtiön toiminnat päättyivät vuonna 1910 sattuneen tulipalon jälkeen levitysyhtiö Thiemann & Reinhardtin haltuun, joka aloitti kotimaisen tuotannon tuotemerkillä ”Kultainen venäläinen sarja” (*Russkaja zolotaja serija*).⁸³

Muistelmätietojen perusteella kaikki ulkopaviljongit olivat toimintaperiaatteeltaan samanlaisia. Ranskalainen kuvaaja Louis Forestier (1892–1954), joka saapui ensimmäistä kertaa vierailulle Hanžonkovin yhtiöön kesällä 1910, tallensi muistelmiinsa ensivaikutelmansa Hanžonkovin paviljongista. Näkymä sai hienoihin ranskalaisstudioihin tottuneen kuvaajan ”kauhun valtaan”:

Pienellä tontilla, ohi menevän tien läheisyydessä ja pienen aitauksen ympäröimänä, seisoivat tavallinen talonpoikaismökki. Pieneen puutarhaan oli varustettu noin 40 neliömetrin kokoinen kuvauslava.

Kun tulimme paikalle, käynnissä olivat elokuvan *Naamiaiset* kuvaukset, ohjaajanaan Pjotr Tšardynin.

Kuvauslavalle oli pystytetty kankaalle maalattu lavaste, joka esitti salia. – – Koska kangas oli kiinnitetty tankojen varaan, koko lavaste heilui pienimmästä tuulenvireestä, mikä sai aikaan varsin hupaisan vaikutelman. – – Lavasteiden

80 Hanžonkov 1937, 36–37; Mihailov 2003, 139–142.

81 *Sine-fono* 19/1909 (1.7.1909), 8. V. D. Markov: ”V teatre i okolo. Iz vospominanii”. 1958. STD, 16.

82 Protazanov 1948, 288–289.

83 Jangirov 2002c, 32.

suojaamiseksi auringolta niiden yläpuolelle pingotetulle pyykkinarulle oli ri-pustettu verhoja, pöytäliinoja ja jopa lakanoita.⁸⁴

Kuten Hanžonkovin, myös Pathén ja Glorian paviljongit olivat puisia raken-nelmia, joissa auringonvalon määrää annosteltiin erilaisin säädeltävin verhorat-kaisuin.⁸⁵ Tuulella lepattavat kulissit aiheuttivat näissä oloissa ongelmia, samoin riippuvaisuus luonnonvalosta, joka rajasi kuvausseason kesäkuukausiin. Ti-lanne jatkui Venäjällä tällaisena vuoteen 1912 saakka – eurooppalaisittain huomattavan pitkään. Esimerkiksi Tanskassa Ole Olsenin Nordisk-yhtiö rakennut-ti Valbyhyn lasiateljeen jo vuonna 1907 ja alkoi käyttää keinovaloa seuraavana vuonna.⁸⁶ Muutkin kuin Forestier panivat merkille venäläisten kuvausolosuh-teiden alkeellisuuden länsimaisiin verrattuna. Tuleva ohjaaja Jakov Protazanov, joka toimitti erilaisia tehtäviä ensin Gloriolla ja sitten Thiemann & Reinhardtilla, sai Italian komennuksellaan tutustua Ambrosio-yhtiöiden studioihin Torinossa ja hämmästeli mm. pyörivää kääntölavaa, joka käänsi lavasteet aina auringon suuntaan.⁸⁷

Suurinta ammattitaitoa kuvauksissa edustivat ulkomailta houkutelletut kuvaaj-at, joiden osuus ensimmäisten vuosien tuotannossa olikin merkittävä. Pathén Moskovan filiaalin koko henkilökunta koostui näyttelijöitä lukuun ottamat-ta ranskalaisista. Tuotannon taiteellisesta puolesta vastasivat Venäjälle joita-kin vuosia aiemmin uutisfilmien tuottajiksi saapuneet kuvaajat Kai Hansen ja Georges Meyer (Joseph-Louis Mundwiller), joista ensimmäinen ryhtyi ohjaa-jaksi, sekä ohjaaja Maurice André Maître.⁸⁸ Gloria-yhtiön ensimmäisten kuvaus-ten puikoissa toimi aiemmin Pathélla työskennellyt espanjalainen kuvaaja An-tonio Serrano, ja Hanžonkovkin päätyi vuonna 1910 houkuttelemaan Ranskasta leipiinsä Gaumont- ja Éclair-yhtiöissä kouliintuneen kuvaajan Louis Forestier'n.

”Minkäänlaista kokemusta ei tietenkään ollut, kaikki tehtiin käsikopelolla”, kuvaili tilannetta Hanžonkovin näyttelijätär Aleksandra Gontšarova.⁸⁹ Ulkomai-sia ammattilaisia lukuun ottamatta kenelläkään Venäjällä ei ollut kokemusta elo-kuvatyöstä. Näinä ensimmäisinä vuosina, jolloin kaikki jouduttiin opettelemaan alusta, toimintakulttuuri hakikin vasta muotojaan. Mitä näyttelijäohjaukseen

84 На небольшом участке около проезжей дороги, окруженная небольшим забором, стояла простая крестьянская изба. В маленьком садике была сооружена съемочная площадка приблизительно в 40 квадратных метров.

Когда мы подъехали, шла съемка фильма “Маскарад” в постановке режиссера П.И. Чардынина.

На съемочной площадке была установлена декорация зала, нарисованная на холсте. Так как холст был прикреплен на брусках —, то при малейшем ветре вся декорация вздувалась, болталась и принимала довольно причудливый вид. — Для защиты декорации от солнца на проволоке, протянутой над декорациями по сторонам, были развешаны занавеси, скатерти и даже простыни. Forestje 1945, 29.

85 Tšaikovski 1918; Protazanov 1948, 293.

86 Thorsen 2009, 59.

87 Protazanov 1948, 297.

88 Ks. esim. Ginzburg 1963, 40–41. Maîtresta ks. Tsivian 2002, 513–514. Mundwillerista ks. Zorkaja 1994b, 107–109.

89 Конечно, никакого опыта не было, все делалось на ощупь. Gontšarova 1967, 21.

tulee, näyttelijät tyypillisesti eivät tienneet etukäteen mitä esittivät. Pathélla tässä vaiheessa toimineen lavastajan Tšeslav Sabinskin mukaan näyttelijät kuulivat roolistaan ensi kertaa yleensä vasta siinä vaiheessa kun heille jo puettiin rooli-asua ja maskia.⁹⁰ Ainakaan Hanžonkovilla ei suuremmin myöskään harjoiteltu. Hanžonkov kertoo, että ”käsikirjoitus” koostui vain kohtausluetteloista, jotka kuvattiin kronologisessa järjestyksessä. Kunkin kohtauksen tarkemman sisällön ja sen, kuinka se tulisi esittää, ohjaaja kertoi näyttelijöille juuri ennen kuin kohtaus purkitettiin.⁹¹

Aivan alusta saakka venäläiset ohjaajat omaksuivat tavan ohjata näyttelijöitä kovaan ääneen kameran käydessä. Käytännön aloitti Vasili Gontšarov. Tämän pioneeriohjaajan työstä on säilynyt lähinnä anekdootteja.⁹² Aivan ensimmäisissä syksyn 1908 kuvauksissaan filmin riittävydestä huolestunut aloitteleva ohjaaja ohjasi näyttelijöitä sekuntikello kädessään, niin että lopputulos vaikutti koomisen nopeutetulta.⁹³ Vaikka ohjaaja saatiinkin luopumaan menetelmästä, Gontšarovin työtavoista jäi Aleksandr Hanžonkoville mieleen lähinnä tämän temperamentti. Gontšarov ajautui kuvauksen alkaessa eräänlaiseen transsitilaan ja ohjasi näyttelijöitä niin innokkaasti, että oli pakko ottaa käyttöön apulaisohjaajan tehtävä – tämän työnä oli pitää ohjaajasta kiinni, jotta hän ei olisi innoissaan juossut kuviin. Hanžonkovin mukaan Gontšarov kuitenkin myös opetti näyttelijät olemaan katsomatta kameraan ja jättämään kävelemättä kuvaussektorin ulkopuolelle.⁹⁴ Gontšarovin työtavoista säilyneiden vähäisten tietojen perusteella vaikuttaa siltä, että hän keskittyi ohjauksessaan puhtaasti kuvien visuaaliseen ilmeeseen ja tempoon. Gontšarov kopioikin useissa varhaisissa film d'art -elokuvissaan suoraan historiallisia maalauksia.⁹⁵

Myös Pathén ohjaajat keskittyivät näyttelijöiden liikkeisiin ja tempoon. Ilmapiiri Pathén paviljongilla vaikuttaa olleen hyvin hermostunut, ja studion työtavat hämmensivät niihin ensi kertaa tutustuneet näyttelijät. Ohjaaja antoi ohjeensa huutamalla, ja kameran käynnistyessä huutokuoroon liittyi vielä kuvaaja, jonka tehtävä oli pitää huolta siitä, etteivät näyttelijät kävelleet kuvaussektorin rajoja markkeeraavien rimojen yli. Näyttelijätär Vera Jurenevan ensikosketus elokuvatyöhön muodostui ohjaajien huutamisen vuoksi kauhukokemukseksi:

90 Sabinski 1936, 60.

91 Hanžonkov 1937, 34.

92 Esim. Markov V. D.: ”V teatre i okolo. Iz vospominanii”. Käsikirjoitus, 1958, STD, 16.

93 Hanžonkov 1960, 338; Gontšarova 1967, 21.

94 Hanžonkov 1960, 339. Ks. myös Markov V. D.: ”V teatre i okolo. Iz vospominanii”. Käsikirjoitus, 1958, STD, 17–19.

95 Ks. Jangirov 2002b, 504. Esimerkiksi säilyneen elokuvan *1500-luvun venäläiset häät* perustana käytettiin akateemisen taidemaalarin Konstantin Makovskin teoksia. Tätä käytettiin myös elokuvan mainonnassa. Hanžonkovin mainos, *Sine-fono* 13/1909 (1.4.09), ei sivunumeroa. Samanlaista käytäntöä esiintyi myös Pathén tuotannoissa: niin ikään säilyneen *Ruhtinatar Tarakanovan* (Knjažna Tarakanova) viimeinen kuva on toteutettu maalari K. D. Flavitskin historiallisen maalauksen perusteella. Asiaan kiinnitti huomiota myös arvostelija. Nimetön: ”Sredi novinok”. *Sine-fono* 2/1910 (15.10.1910), 10

”Riisukaa takkinne! Ottakaa kirja! Opiskelkaa! Juokaa teetä! Syökää pullaa! Joku tulee sisään! Ottakaa lompakonne esiin! Itkekää...!”

Täysin kuurona huudoille, kuin unessa, minä liikuin pienessä tilassa, ja jos otin yhdenkin askeleen liikaa ja tulin liian lähelle lattiaan kiinnitettyjä rimoja, vihkoa pitelevän miehen ja kuvaajan huudot yltyivät ulvonnaksi: ”Piru viekөөn, seis – takaisin – kääntykää!!!”⁹⁶

Niin ikään Bahmetjevskaja-kadun kuvauksia 1910-luvun alussa todistamassa käynyt Boris Tšaikovski ihmetteli näitä karjumalla annettuja ohjeita, jotka hänen mukaansa säilyttivät näyttelijöistä kaiken luonnollisuuden.⁹⁷ Kesällä 1909 kuvatun *Pietari Suuren* (Pjotr Veliki, 1910) kuvauksiin osallistuneen näyttelijä V. Markovin mukaan näyttelijöiden tulkinnalta ei Pathélla vaadittu paljoa. Hänen vaikutelmansa mukaan ohjaajille riitti ”ulkoinen poseeraus ja mieminen ylinäytteleminen”.⁹⁸

Hanžonkovilla Gontšarovin seuraajaksi eteni ”apulaisohjaajan” tehtävästä Vvedenskin kansantalon näyttelijä Pjotr Tšardynin (1873–1934), josta tuli yhtiön pääohjaaja aina vuoteen 1915 saakka ja yksi venäläisen elokuvaohjauksen perustanlaskijoita.⁹⁹ Tässä vaiheessa kuvaukset oli jo siirretty Krylatskoje-kylän paviljongille, ja kovaääniseen ohjaamiseen ilmeni uusia syitä: filmikuvauksista paviljongilla tuli nopeasti paikallinen nähtävyys, ja ohi kulkeva tie kuljetti paikalle suuria väkijoukkoja seuraamaan kuvauksia. Kuvaustilanteesta muodostui näin eräänlainen teatteri- tai balagaaniesitys. Yleisen markkinatunnelman vuoksi sekä ohjaaja että näyttelijät joutuivat karjumaan väkijoukon metelin ylin – yleisöllä kun oli vielä taipumus ilmaista näyttelijöille ääneen sekä suosionsa että tyytymättömyytensä.¹⁰⁰

Tšardynin oli itse näyttelijä ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenkon kuuluisien näyttelijäkurssien kasvatti, joka oli työskennellyt teatterissa jo 1890-luvulta. Hän vaikuttaakin tunteneen muita ohjaajia suurempaa mielenkiintoa näyttelijäntyön sisältöä kohtaan. Tšardynin omaksui Gontšarovilta tavan ohjata näyttelijöitä kameran käydessä. Muistelmista päätellen hän ohjasi kuitenkin näyttelijöiden liikkeiden sijaan heidän replikointiaan. Louis Forestier muisteli vaikutelmiaan Hanžonkovin *Naamiaiset*-elokuvan kuvauksista Krylatskojessa kesällä 1910:

96 “Снимайте кофту! Садитесь! Возьмите книгу! Занимайтесь! Пейте чай! Ешьте булку! Кто-то вошел! Доставьте кошелек! Плачьте...”

Оглушенная я, как во сне, двигалась в крошечном пространстве, и если я, сделав шаг побольше, подходила к палкам на полу, крики переходили в вопль человека с тетрадкой и оператора: “Черт, стоп – назад – режетесь!!!” Jureneva 2004, 265.

97 Tšaikovski 1918. Sekä Jurenevan että Tšaikovskin muistelmissa kysymys oli ilmeisesti ohjaaja Kai Hansenista.

98 Markov V. D.: ”V teatre i okolo. Iz vospominanii.” Käsikirjoitus, 1958, STD, 16. Pathén kuvauksista ks. myös Goslavs-kaja 1974, 42–67, jonka muistelus tosin sijoittuu arviolta vuosiin 1912–1913, mutta on yhteneväinen edellä lainattujen kanssa.

99 Ks. Tsvian & Jangirov 2002; K. P. Novitskaja: ”Vospominanija o stareišei kinorežissore Pjotr Ivanv. Tšardynine”. (Ohjaajan ensimmäisen vaimon päiväämättömät muistelmat), TsMK, 3/1/37.

100 Hanžonkov 1937, 37–38; Forestje 1945, 30.

Kuvausten aikana Tšardynin, yrittäen peittää metelin, huusi täyttä kurkkua syöttäen näyttelijöille näiden repliikkejä. Nämä taas vuorostaan toistivat sanat täyteen ääneen. Seurauksena oli uskomaton hullunmylly.¹⁰¹

Hanžonkov antaa vastaavan kuvauksen ja lisää, että paljon myös improvisoitiin:

Joskus ohjaaja, joka sai yhtäkkiä uuden idean, korjasi ohjeita kameran käydessä. Nämä olivatkin ”koetinkivi” esiintyjille: jos näyttelijä ilman taukoa ja hämmennystä kykeni toteuttamaan mitä käskettiin, sai hän heti kehuja kokeneisuudestaan ja vastaanottokyvystään. Näyttelijät ilmaisivat henkiset kokemuksensa niin ikään ääneen, ja mitä voimakkaampia nämä kokemukset olivat, sitä kovempaa ne pääsivät näyttelijän rinnasta.¹⁰²

Niukoista muistelmätiedoista ei muodostu erityisen koherenttia kuvaa ensimmäisten venäläisten elokuvatekijöiden työtavoista, vaan käytännöt vaihtelivat studioittain ja tekijöittäin. Hanžonkov ei lähtenyt mukaan kilpaan ammattiteatterien nimistä vaan luotti vvedenskiläisiinsä. Kaikesta päätellen ilmapiiri oli Hanžonkovin paviljongilla vapautuneempi kuin Pathélla, missä ranskalaisen ohjaustapa kiristi näyttelijöiden hermoja. Hanžonkovin taiteilijaryhmä oli nuori ja elokuvatyöstä innostunut. Olosuhteet Krylatskojen paviljongilla olivat ehkä alkeelliset, mutta työ otettiin opiskelun kannalta: näyttelijätär Aleksandra Gontšarovan mukaan työryhmä kokoontui usein koeteatteriin katsomaan työnsä tuloksia ja oppimaan näkemästään.¹⁰³ Hanžonkovin ratkaisu luottaa pysyvään puoliammattilaisista koostuvaan ryhmään perustui epäilemättä taloudellisiin seikkoihin, mutta pysyvä ryhmä saattoi antaa Hanžonkoville pitkällä tähtäimellä myös etulyöntiaseman kilpailussa muuten resursseiltaan ylivoimaista ulkomaista jättiläistä vastaan. Myöhemmin tämä kantoi hedelmää: ”Tuossa mökissä syntyi ja vahvistui se kokemus, joka sittemmin siirtyi tehtaalle, sen eri osastoille, jotka toimivat yhteen tarkkaan määritellyn suunnitelman mukaisesti.”¹⁰⁴

Dialogin merkitys

Kuten edellä huomattiin, näyttäisi Tšardynin keskittyneen ohjauksessaan näyttelijöiden vuoropuheluun. Film d’art -elokuvien erikoislaatuinen piirre onkin

101 Во время съемки Чардынин, стараясь заглушить шум, кпичал во все горло, подовая реплики актерам; те, в свою очередь, во весь голос повторяли слова. В результате получался невероятный кавардак. Forestje 1945, 30.

102 Иногда режиссер, окрыленный какой-либо новой идеей, в момент самой съемки делал поправки, которые и были “пробным камнем” для исполнителей: если актер, без паузы и удивления, исполнял требуемое, то тут же был восхваляем за свою опытность и восприимчивость. Актеры так же вслух выражали свои душевные переживания, и чем были эти переживания сильнее, тем громче вырывались они из груди исполнителя. Hanžonkov 1937, 38.

103 Gontšarova 1967, 21.

104 В этой избе зародилась и закрепился тот опыт, который был затем перенесен на фабрику и вылился в ряд подсобных чехов, взаимодействующих по строго определенному плану. Hanžonkov 1937, 37.

runsas dialogi, mikä on myös varmasti vaikuttanut lajityypin maineeseen primitiivisenä ”filmattuna teatterina”. Tyypillisesti näyttelijät lausuvat repliikkejä, jopa monologeja, mutta koska tässä vaiheessa ei käytetty vielä yleisesti dialogivälitekstejä, repliikkien sisältö jää hämärän peittoon. Venäjällä, kuten Ranskassakin, nojattiin usein valmiisiin näytelmäteksteihin.¹⁰⁵ Klassikkoja filmattaessa tartuttiin mieluummin näytelmiin kuin proosaan, ja proosan kohdallakin turvaututtiin usein valmiiseen näyttämösovitukseen, jos sellainen oli saatavilla. Esimerkiksi käyvät Leo Tolstoin tuotannon filmatisoinnit: Tolstoi kirjoitti kymmenen näytelmää, joista vuosina 1909–1912 filmattiin Venäjällä neljä. Sen sijaan hänen moninkertaisesti laajemmasta proosatuotannostaan sovitettiin valkokankaalle samoina vuosina ainoastaan romaani *Anna Karenina* (1877, Pathén filmatisointi 1911) ja pienoisoromaani *Kreutzer-sonaatti* (Kreitserova sonata, 1889, Hanžonkovin filmatisointi 1911 – molemmat kadonneet). Ja koska molemmista teoksista oli olemassa myös näyttämösovitukset, on mahdollista, että elokuvat tehtiin niiden eikä alkuteosten pohjalta.¹⁰⁶

Hyvän säilyneen esimerkin näytelmäsovituksen käyttämisestä tarjoaa Hanžonkovin tuottama ja Pjotr Tšardyninin ohjaama *Patarouva* (Pikovaja dama, 1910). Sitä mainostettiin Puškinin samannimisen pienoisoromaanin (1833) filmatisointina,¹⁰⁷ mutta itse asiassa se ei perustunut siihen, vaan Pjotr Tšaikovskin oopperan (1890) librettoon, jonka kirjoitti säveltäjän veli Modest Tšaikovski.¹⁰⁸ Tekniseltä toteutukseltaan *Patarouva* erottuu nykysilmääinkin edukseen. Se on kuvattu Krylatskojen paviljongissa. Ensimmäinen kohtaus sijoittuu puutarhaan ja on kuvattu pihamaalla, loput kohtaukset sijoittuvat elegantteihin lavasteisiin. Se, että nekin on kuvattu taivasalla, käy ilmi esimerkiksi tuulussa heiluvista huonekasveista ja satunnaisesti kameran objektiivin eteen lentävistä hyönteisistä ja poppelihöyryistä. Elokuvan kuvasi ensimmäisten Venäjän töidensä joukossa Louis Forestier. Erityisesti tässä kummitustarinassa ensi kertaa Venäjällä käytetyt erikoistehosteet saivat kiitosta *Sine-fonon* arvostelijalta.¹⁰⁹

Hanžonkov valaisi muistelmissaan tämän kauden sovitusten estetiikkaa:

Näitä teoksia ei sovitettu kokonaisuudessaan. Niistä valittiin kaikkein tehokaimmat kohtaukset eikä suuremmin murehdittu sisällöllisestä yhteydestä kohtauksen välillä, vaan ilmeisesti luotettiin siihen, ettei katsoja voi olla tuntematta tällaisia suosittuja venäläisen kirjallisuuden teoksia.¹¹⁰

105 Ks. esim. Ginzburg 1963, 142; Ranskasta Abel 1994, 253–277.

106 Tolstoi-filmatisoinneista lähemmin ks. Piispa 2011.

107 Hanžonkovin mainos. *Sine-fono* 2/1910 (15.10.1910), ei sivunumeroa.

108 *Pikovaja dama*, 1890. Lehtitiedoista päätellen elokuvaa myös esitettiin Tšaikovskin musiikin säestyksellä. *Sine-fono* 2/1910 (15.10.1910), 10.

109 *Sine-fono* 2/1910 (15.10.1910), 10.

110 Инсценировались эти произведения не целиком. Выбирались наиболее выигрышные сцены из них, причем не особенно заботились о смысловой связи между этими сценами, вероятно, в надежде на то, что зритель не может быть незнаком с такими популярными произведениями русской литературы. Hanžonkov 1937, 37.

Patarouvassa oopperalibreton seitsemän kohtausta tai näyttämökuvaa (*kar-tina*) on kaikki filmattu, mutta katsojalle, joka ei tuntenut alkuteosta, sen juoni silti tuskin aukeni.¹¹¹ Mitä luultavimmin elokuvaa tehtäessä on luotettu siihen, että joko Puškinin kertomus tai Tšaikovskin ooppera on ollut useimmille katso-jille tuttu.¹¹²

Patarouva on samalta kesältä kuin Tšardyninin niin ikään ohjaama *Naami-aiset*, jonka kuvauksia Forestierin edellä lainatut muistikuvat koskevat. Elokuva on siis todennäköisesti näytelty tapahtumia äänekkäästi seuraavan väkijoukon töllistellessä ja ohjaajan syöttäessä näyttelijöille lennossa repliikkejä, jotka nämä toistivat hänen perässään. Verrattaessa elokuvaa Tšaikovskin librettoon, käy ilmi, että sen näyttelemisen itse asiassa on replikointia. ”Dialogi” on sovitettu suoraan libretosta, kuitenkin ymmärrettävästi tiivistäen – koko elokuvan kesto on videojulkaisulla 15 minuuttia.

Seuraavassa on yksi kohtaus purettuna Tšaikovskin oopperalibreton mu-kaan. Kyseessä on oopperan toisen näytöksen neljäs kohtaus.¹¹³ Näyttelijät lau-suvat kuvissa repliikkejä, mutta niiden tarkan sanamuodon selvittäminen olisi venäjänkielisen huulitalukijan työtä. Takana olevat ajatukset seuraavat joka ta-pauksessa librettoa, ja ajoittain jopa sen näyttämöohjeita, hyvin tarkasti. Täs-sä Puškinin tarinan kohtauksessa päähenkilö Herman tunkeutuu salaa vanhan kreivittären makuukammariin saadakseen tietää kolmen kortin salaisuuden ja tulee vahingossa surmanneeksi naisen.

Kohtaus alkaa sillä, että kreivitär (Antonina Požarskaja) saapuu palvelijoi-den saattamana. Nämä imartelevat hänen kauneuttaan – elokuvassa suutelevat tämän käsiä ja otsaa. Kreivitär häätää heidät pois:

111 On tosin huomattava, että elokuva on säilynyt ilman alkuperäisiä välitekstejä. Nykyisen kopion välitestit on rekonstruoitu vuonna 1957 harjoitustyönään silloinen elokuvatutkimuksen opiskelija Naum Kleiman. Hanžonkov-yhtiön elokuvat ovat useissa tapauksissa säilyneet alkuperäisinä kameranegatiiveina, joissa teksti-planssien paikkaa indikoi kahden perättäisen filmiruudun päälle vedetty ruksi. On perusteltua olettaa, ettei elokuvassa ollut alun perinkään varsinaisia dialogivälitekstejä. *Patarouvassa* välitestit sijoittuvat pääsääntöi-sesti kohtauksen alkuun, joten Kleimanin ratkaisu sijoittaa niihin kohtauksen perustilanteen esittelevä selittävä välitekti vastannee alkuperäistä ajatusta.

112 Elokuvaa voidaan verrata samojen vuosien brittiläisiin Shakespeare-elokuviin, joiden sisältö niin ikään on mahdoton ymmärtää pelkän elokuvan perusteella. Jon Burrows arvelee, että ajan yleisö tunsu hyvin Shake-speareen näytelmät, joista esitettiin myös monenlaisia populaarisovituksia. (Burrows 2003, 84–86.) Venäläistä populaariteatteria tutkinut E. Anthony Swift mainitsee useita esimerkkejä siitä, että venäläiset klassikot levisivät monenlaisina sovituksina balagaaneissa ja populaarinäyttämöillä. (Swift 2002, passim.) Elokuvan tekijöillä oli siis varmasti aihetta uskoa useimpien katsojien tuntevan *Patarouvan* tarinan pääpiirteissään.

113 *Pikovaja dama* 1890, 43–48



– Riittää valehtelu, olen väsynyt.

Palvelijoiden poistuttua Herman (Pavel Birjukov) hiipii huoneeseen takaisin salaovesta. Hän seisautuu kreivittären eteen, joka herää ja pelästyy.



– Älkää pelästykö, luojan tähden!



Naisen rauhoituttua ja istuuduttua takaisin tuoliin, Herman tekee siirtonsa ja kysyy kolmen kortin salaisuutta. Näyttelijä Birjukov näyttää ensin kolme sormeaan, sitten kaivaa vielä taskustaan kolme korttia ja heristelee niitä kreivittären nenän edessä:

– Kertokaa minulle salaisuutenne, mitä Te sillä?



Kun kreivitär tekee torjuvan eleen, Herman menettää malttinsa:

– Vanha noita! Minä pakotan sinut vastaamaan!



Herman kaivaa esiin revolverin, jonka nähdessään Kreivitär lysähtää kuoleena tuoliin.



Libreton tällä kohtaa seuraa yksinpuhelu, jonka Hermanin näyttelijä nyt elekielellä tulkitsee.

– Hän on kuollut!



– Kuollut! Enkä saanut tietää kortteja...



Nyt Lisa (Aleksandra Gontšarova) astuu huoneeseen, ja Herman saattaa hänet tilanteen tasalle:

– Hän on kuollut, eikä kertonut kortteja!



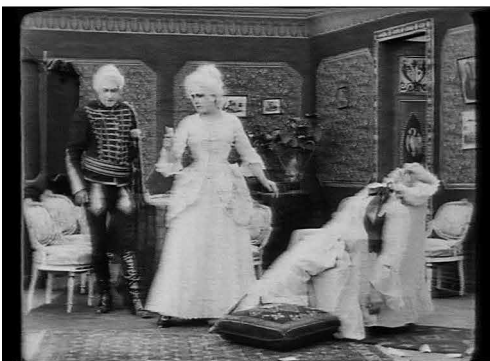
– Kyllä, kuollut! Voi luoja, luoja!



– Ja sinä olet tappanut hänet!



– En tahtonut hänen kuolemaansa... halusin vain tietää kolme korttia.



Lisa huomaa Hermanin lattialle paiskaamat kortit:

– Siksi siis olet täällä? Et minun vuokseni? Halusit tietää kolme korttia



– Pois, pois ilkiö!

Näinkin suoraa oli siis ajoittain näytelmätekstin sovittaminen valkokankaan mykäksi dialogiksi. Näyttelijän tehtävä näissä kohtauksissa oli välittää repliikkejä ja tarinainformaatiota. Tällaisella toteutuksella on yhteytensä pantomiimiin. Kristin Thompson on kutsunut varhaisten amerikkalaisten näyttelijöiden työtä ”pantomiimityyliksi”. Tällä hän tarkoittaa eleillä ilmaistuja käsitteitä tai fraaseja. Näyttelijä saattaa esimerkiksi pitää kämmentä metrin korkeudella lattiasta viitataksaan ”lapseen”.¹¹⁴ Jon Burrowsin mukaan Iso-Britanniassa ranskalaista pantomiimia pidettiin Film d’art -vaiheessa yleisesti esikuvana elokuvanäyttelämiselle.¹¹⁵

Hakivatko *Patarouvan* tekijät siis inspiraatiota pantomiimiteatterista vai onko kyse pelkästä analogiasta? Pantomiimia ei voi pitää erityisen tyyppillisenä venäläisen teatterin lajina, mutta tuntematontakaan se ei ollut. Pantomiiminumerot perinteisine Harlekiini-, Pierrot- ja Colombina-hahmoineen olivat olleet suosittu osa balagaani- ja sirkusesityksiä 1800-luvulla, ja niiden pohjalta oli syntynyt myös perinteinen venäläinen Petruška-nukketeatteri.¹¹⁶ Vuosisadan ensi vuosikymmeninä klassiset pantomiimihahmot tulivat Venäjälle myös toista kautta osana yleiseurooppalaisen teatterimodernismin pantomiimi- ja commedia dell’arte -innostusta.¹¹⁷ 1910-luvulla laji innoitti esimerkiksi Meyerholdin ja Tairovin teatterikokeiluja (ks. luku 3). Klassinen ranskalainen pantomiimiopas, Charles Aubertin *L’art mimique suivi d’un traité de la pantomime et du ballet* (1901), käännettiin venäjäksi vuonna 1909, joskin venäläinen laitos eroaa alku-peräisestä monella tapaa, eikä sitä ole suunnattu niinkään pantomiimi-genren esittäjille kuin kaikille näyttelijöille mimiikan oppikirjaksi.¹¹⁸

¹¹⁴ Thompson 1985, 189–190; Ks. myös Brewster & Jacobs 1997, 82; ks. myös Kessler & Lenk 1995, 142.

¹¹⁵ Burrows 2003, 54–60.

¹¹⁶ Ks. esim. Zorkaja 1994a, 167–178; Swift 2002, 20,21; Clayton 1993, 125–128.

¹¹⁷ Ks. Clayton 1993, 37–74 ja passim.

¹¹⁸ *Iskusstvo mimiki*, 1909.

Pantomiimin vaikutusta ei siis voida sulkea pois. Toisaalta mikään lähteissä ei viittaa siihen, että vaikutus olisi ollut ratkaiseva tai edes huomattava osa tämän ajan elokuva-ajattelua. *Patarouvaa* siis tuskin voidaan pitää tietoisena ja systemaattisena yrityksenä tuottaa pantomiimia valkokankaalle. Ottaen huomioon, että näyttelijät kuuluivat repliikit ohjaajan suusta juuri ennen kuin esittivät ne, vaikuttaisi selvältä, että he toimivat intuitiivisesti. Pantomiimi edellyttäisi myös selkeästi ymmärrettävän draaman tuottamista. *Patarouvan* replikointi ei kuitenkaan aukea ilman näytelmätekstiä, ja on syytä epäillä vahvasti, että aikalaisetkaan ymmärsivät *Patarouvan* ”dialogia” yksittäisten repliikkien tasolla. Itse idea kyllä hoksattiin. Jonkin verran myöhemmin kiertävän kinodeklamaatioryhmän vetäjä Ja. A. Ždanov näki Tšardyninin vuonna 1909 ohjaamaan *Kuolleiden sielujen* (Mjortvyje duši, 1909) sovituksen ja innostui siitä:

Me huomasimme, että näyttelijät todella tavallaan puhuivat *Kuolleiden sielujen* tekstiä, mitä tuohon aikaan pidettiin täysin epätavallisena. Ja koska elokuva oli kuvattu hieman epätarkasti (kuva ei ollut täysin terävä), ei näyttelijöiden artikulaatio ollut täysin selvää, ja me ymmärsimme, että olisi helppoa varustaa se äänellä.¹¹⁹

On vaikea sanoa, oliko Tšardyninin ohjausmetodi vain hänelle ominainen vai edustaako se ajan yleisempiä käytäntöjä. Vastaavasta ei ole tietoa Pathén tai Glorian kuvauksista, mutta tiedot niistä ovat muutenkin vähäiset. Menetelmän voi joka tapauksessa tulkita Tšardyninin ja Hanžonkov-yhtiön yritykseksi vastata ajan teatterillisen elokuvan ihanteeseen. Voidaan ajatella, että mykän elokuvareplikoinnin merkitys ei piillyt repliikkien sisällössä vaan itse teatterillisen replikoimisen aktissa. Tämän ajan elokuvan moitittu ”teatraalisuus” ei ehkä pohjimmiltaan johtunut välineen primitiivisyydestä ja tekijöiden kyvyttömyydestä kertoa tarinaa elokuvan keinoin. Toki ilmaisu monessa mielessä oli lapsenkengissään, mutta ei liene mitään syytä, miksi tekijät eivät halutessaan olisi kyenneet tuottamaan koherentimmin etenevää sanatonta kerrontaa. Tarinankerrontaa olennaisempaa oli kuitenkin teatterin näyttäminen sinänsä, itsenäisenä attraktion. Voikin ajatella, että film d’art -elokuvat olivat viimeinen yhteys, jossa attraktioelokuvan periaatteet vielä olivat läsnä.

119 Нам бросилось в глаза, что актеры действительно как будто говорили текст из “Мертвых душ”, что в те времена считалось совсем необязательным. А так как картина была снята не очень отчетливо (не совсем в фокусе), то артикуляция актеров была не слишком заметной, и мы поняли, что нам нетрудно будет ее озвучить. Ja.A. Ždanov: ”Po Rossii s kinogovorjaštšimi kartinamy” TsMK 3/2/34/3, 7. Ks. myös Ja.A. Ždanov: ”Rabota s kinogovorjaštšimi kartinamy: vospominanija kinodeklamatora”, 1946. TsMK 3/2/34/3, 19–20.

2.3. Vuodet 1911–1912 ja pitkän elokuvan läpimurto

Vuodet 1911–1912 merkitsivät jälleen monen tason murrosta venäläisellä elokuva-alalla. Näinä vuosina venäläinen fiktiotuotanto kasvoi nopeasti teollisiin mittasuhteisiin. Veniamin Višnevskin filmografian suuntaa-antavien lukujen mukaan vuonna 1910 tuotettiin 28, vuonna 1911 72, vuonna 1912 101 ja vuonna 1913 130 fiktioelokuva.¹²⁰ Tuotannon kasvu edellytti kuvausten siirtämistä sisätiloihin ja jatkamista talvikauteen. Hanžonkov laajensi aluksi Krylatskojen paviljonkia ja varusti sen lasiseinillä, mutta järjestelyt eivät riittäneet kasvaneen tuotannon tarpeisiin. Yhtiö päätyikin lopulta perustamaan Moskovan Žitnajakadulle uudenaikaisen studion, josta tuli yksi venäläisen elokuvan keskeisiä kotiosoitteita aina 1930-luvulle saakka.¹²¹ Samaan aikaan keväällä 1912 myös Pathé vihki käyttöön oman sisästudionsa Brestin (nykyisen Valko-Venäjän) rautatieaseman vieressä. Seuraavana vuonna siihen muutti vuokralaiseksi Thiemann & Reinhardt, joka valloitti venäläisestä tuotannosta pikku hiljaa luopuneen Pathén asemat markkinoilla.¹²² Thiemann & Reinhardtin ”Kultainen venäläinen sarja” nousi 1910-luvun alkuvuosina jopa taiteellisen suunnannäyttäjän asemaan.

Keskeisin näiden vuosien kehityskuluista oli kokoillan näytelmäelokuvan nousu ohjelmiston hallitsevaksi osaksi. *Patarouvan* kaltaiset yksikelaiset elokuvat asettuivat teattereissa osaksi useista elokuvista koostuvaa ohjelmistoa. Elokuvien pitenemisen myötä yksittäisen elokuvanimikkeen painoarvo ohjelmistossa ja markkinoinnissa kasvoi. Pitkät elokuvat herättivät paljon keskustelua ja muuttivat paitsi näytelmäelokuvan estetiikkaa myös asenteita elokuvaa kohtaan. Kehitys kohti kokoillan elokuvan aikaa lähti Venäjällä syksystä 1910. Lokakuussa moskovalainen Globus-yhtiö toi ensi-iltaan August Blomin ohjaaman ja Nordisk Films -yhtiön tuottaman tanskalaisen menestyselokuvan *Valkoinen orjakauppa* (Den hvide slavehandel, ven. Belyje rabiny, 1910).¹²³ Elokuva merkitsi maailmanmitassa rohkeaa siirtoa kohti aiempaa pidempää elokuvamuotoa (603 metriä / n. 30 min). Samalla se edusti Nordisk-yhtiön uutta tuotantopolitiikkaa, jossa elokuvat sijoitettiin historian sijasta nykyaikaan ja keskiluokan todellisuuteen.¹²⁴ *Valkoinen orjakauppa* oli kokeilualusta paitsi kokoillan elokuvalle myös siihen läheisesti liittyneelle monopolilevitysjärjestelmälle. Monopolielokuva

120 Višnevski 1945, 10–34.

121 Mihailov 2003, 139–149. Hanžonkovin studiosta tuli vallankumouksen jälkeen neuvostoelokuvan päästudio Goskino-1. Studio palveli vuoteen 1932, jolloin sen toiminnot siirrettiin uusille Mosfilmin studioille. Pian tämän jälkeen rakennus purettiin.

122 Jangirov 2002c, 32–33; Mihailov 2003, 145–146, 186.

123 Globus-yhtiön mainos. *Sine-fono* 2/1910 (15.10.1910), 30.

124 Engberg 2006, passim; Thorsen 2009, 93–98. Nordiskin elokuva oli plagiaatti toisen tanskalaisyhtiön Fotoraman samannimisestä, vielä 100 metriä pidemmästä elokuvasta.

(*monopolnyi film*) oli näihin aikoihin käyttöön otettu uusi levitysstrategia, jossa erityinen hitti-elokuva myytiin tuottajalta levittäjälle ja levittäjältä teattereille yksinoikeudella. Myyjä saattoi pyytää yhdestä elokuvanimikkeestä aiempaan verrattuna moninkertaisen hinnan, koska ostaja sai samalla takeet siitä, ettei kilpailija voinut levittää samaa elokuvaa.¹²⁵ Joulukuussa 1910 Venäjän ensi-iltansa sai samaisen Globus-yhtiön levittämänä Urban Gadin ohjaama tanskalaiselokuva *Kuilu* (Afgrunden, ven. Bezdna, 1910), jossa näyttelijä Asta Nielsen teki elokuvadebyyttinsä. *Kuilu* oli *Valkoista orjakauppaakin* suurempi maailmanlaajuinen menestys. Elokuvan levitystä Saksassa tutkinut Martin Loiperdinger on pitänyt käännteentekevänä sen levitysstrategiaa, joka perustui kolmen innovaation – kokoillan keston, monopolilevityksen ja elokuvatähteyden – yhdistelmään.¹²⁶

Kuten lähes kaikkialla maailmassa, *Valkoisesta orjakaupasta* ja *Kuilusta* tuli Venäjällä yleisömenestyksiä, mikä selvästi vaikutti edellä mainittujen uusien innovaatioiden läpimurtoon. Syksystä 1911 muodostui käännekohta venäläisessä tuotannossa. Kokoillan elokuvan ja monopolilevityksen osalta Hanžonkov-yhtiö näytteli keskeistä osaa. Sen syksyllä ensi-iltaan tuoma Tolstoi-filmatisointi *Kreutzer-sonaatti* (Kreitserova sonata, 1911 – kadonnut) oli siihen saakka pisin (570 metriä, n. 30 min) Venäjällä tuotettu ja ensimmäinen monopolikäytännöllä levitetty elokuva. Saman vuoden joulukuussa Hanžonkov toi ensi-iltaan Krimin sotaan sijoittuvan historiallisen suurelokuvan, Vasili Gontšarovin ohjaaman *Sevastopolin puolustuksen* (Oborona Sevastopolja – osittain säilynyt). Siitä tuli yksi venäläisen elokuvan ensimmäisiä todella suuria menestyksiä, ja yli 2000 metrin mitassaan (noin 110 min) se oli pitkän elokuvan eturintamassa koko maailmassa.¹²⁷

Sekä monopolilevitys että pitkän elokuvan muoto herättivät paljon keskustelua elokuvalehdistössä. Monet vierastivat pitkää elokuvaa. Yleisissä mielikuvissa elokuvaväline samastui tiuhaan vaihtuviin ”kaleidoskooppimaisiin” näkymiin. *Sine-fonon* vuonna 1912 suorittaman kyselyn perusteella jotkut alalla olivatkin sitä mieltä, että pitkät elokuvat sotivat ”elokuvan henkeä” vastaan. Toiset taas näkivät niissä mahdollisuuden ohjelmiston tason kohottamiseen.¹²⁸ Joitakin pitkiä elokuvia vastustavia ääniä kuultiin vielä vuonna 1913,¹²⁹ mutta yleisesti ottaen siirtymä pidempään muotoon tapahtui varsin nopeasti.

125 Ks. esim. Blom 2003, 144–145; Hupaniittu 2013, 138.

126 Loiperdinger 2011. *Kuilun* levityksestä ja vastaanotosta eri maissa ks. artikkelit kokoelmassa *Importing Asta Nielsen* (2013).

127 Syksystä 1911 venäläisessä elokuvassa ks. Piispa 2013, 251–252. *Sevastopol*-elokuvasta ks. myös Hanžonkov 1960, 344–359; Leyda 1983, 53; Ginzburg 1963, 136–138.

128 M: ”O želatelnoi dlne lenty (anketa)”. *Sine-fono* 6/1911 (15.12.1911).

129 Viimeisiä kertoja kokoillan elokuvaa vastustettiin *Vestnik kinematografii* -lehden sivuilla alkusyksystä 1913. Ensimmäisessä tapauksessa kyseessä oli avoin kirje, jossa joukko teatterinomitajia esitti vastalauseensa sille, että elokuvat olivat pidentyneet ”epäluonnolliseen” 2000–3000 metrin mittaan. Siksi näytökset venyivät pitkiksi ja niistä jouduttiin poistamaan alkukuvat. (”Pismo v redaktsiju”. *Vestnik kinematografii* 17/1913 (24.8.1913), 19.) Samaa elokuvien ”itsetarkoituksellista” pidentämistä vastustettiin hieman myöhemmässä lehden pääkirjoituksessa. (Pääkirjoitus. *Vestnik kinematografii* 20/1913 (5.10.1913), 9–10.) Yuri Tsvivan on pitänyt ensiksi mainittua kirjoitusta vuodelle 1913 tyypillisenä ja esittänyt, että tuona vuonna ”vain harva

Eräs pitkän elokuvan mukanaan tuoma uutuus oli elokuvanäyttelijöiden tähtikultti. Nimekkäät näyttelijät olivat keskeinen vetonaula, jolla teatterit ja yleisö saatiin maksamaan pitkistä ja kalliista monopolielokuvista. Tähteyden osalta asiat venäläisessä elokuvassa etenivät kuitenkin varsin hitaasti. Ensimmäisenä elokuvatahtena Venäjällä on syytä pitää ranskalaiskoomikko Max Linderiä, jonka nimi esiintyi hänen elokuviensa yhteydessä jo vuodesta 1909 lähtien. Seuraavaksi oli Asta Nielsenin vuoro. Toisin kuin monissa muissa maissa *Kuulua* ei markkinoitu Venäjällä Nielsenin nimellä, vaan sen tekijöistä mainittiin ainoastaan ohjaaja-kirjailija Urban Gad – nimellä Urban Good, epäilemättä johtuen sanan *gad* ikävästä merkityksestä venäjän kielessä.¹³⁰ Yleisö kuitenkin otti Nielsenin omakseen, ja syksyllä 1911 startannut Nielsenin ja Gadin ensimmäinen saksalaisten monopolielokuvien sarja tuotiin maahan kaikella asiaankuuluvalla torventoitotuksella. Tästä aina ensimmäisen maailmansodan syttymiseen saakka Nielsen oli venäläisten valkokankaiden kuningatar vailla vertaa.¹³¹ Samaisena vuonna 1911 Thiemann & Reinhardt solmi levityssopimuksen Nordisk Films kompagnin kanssa. Tanskalaisyhtiön näyttelijät saavuttivat niin ikään suuren suosion. Heidän kärjessään oli Valdemar Psilander (1884–1917), jolle Thiemann & Reinhardtilla työskennellyt Jakov Protazanov keksi paremmin venäläiseen suuhun sopivan taiteilijanimen ”Garrison” (Harrison).¹³²

Syksyllä 1911, samaan aikaan ensimmäisen Asta Nielsen -sarjan kanssa, nähtiin ensimmäinen yritys rakentaa tähtikulttia venäläisten näyttelijöiden ympärille. Asialla oli Thiemann & Reinhardt, jonka onnistui houkuttaa valkokankaalle Leonid Andrejevin *Anfisa*-näytelmän (1910) pääosasta kuuluisuuteen singahtanut Malyi-teatterin näyttelijätär Jekaterina Roštšina-Insarova (1883–1970). Historiallisen elokuvan *Muinainen Kašira* (Kaširskaja starina, 1911 – kadonnut) näyttelijäensemblen ympärillä kävi kova kuhina. Thiemann & Reinhardt tarjosi jopa näyttelijöiden valokuvia aitoon tähtityyliin.¹³³ Roštšina-Insarova jätti kuitenkin elokuvan kahden esiintymisen jälkeen saamatta suurempaa menestystä. Seuraavina vuosina vastaavia tempauksia yritettiin tämän tästä, tyypillisesti nimekkäiden teatterinäyttelijöiden voimin. Esimerkiksi vuosina 1912–1913 pietarilainen Tanagra-yhtiö tuotti Berliinissä yhdessä saksalaisen Deutsche Bioscopen kanssa sarjan elokuvia, joissa nähtiin pietarilaisia teatterikuuluisuuksia, kuten Vladimir Davydov, Juri Jurjev ja Konstantin Varlamov sekä ballerina Jele-

aikalainen tosissaan uskoi kokoillan elokuvaan”. (Tsvian 1994a, 127). Nähdäkseni väitteelle ei ole perusteita, vaan kokoillan elokuva oli päinvastoin vuoteen 1913 mennessä jo lyönyt itsensä täydellisesti läpi. Todennäköisesti näiden *Vestnik kinematografi* -lehden kirjoitusten taustalla olikin Hanzonkov-yhtiön halu mustamaalata kilpailijansa Thiemann & Reinhardtin todella poikkeuksellisen pitkää menestyselokuvaa *Onnen avaimet* (Kljutši stšastja), joka tuli ensi-iltaan juuri alkusyksystä 1913 (ks. luku 3).

130 ”Matelija”, ihmisestä yleisesti merkityksessä ”paskiainen”.

131 Nielsenistä Venäjällä ks. Piispa 2013, passim; Tsvian 1998, passim.

132 Protazanov 1948, 296–297; Jangirov 2002c, 32. Nordisk-yhtiöstä Venäjällä ks. Thorsen 2009, 139–143 ja passim. Psilanderista ks. myös Hupaniittu 2009, passim.

133 Thiemann & Reinhardtin mainos. *Sine-fono* 3/1911 (1.11.1911), 2. Ks. myös Leyda 1983, 51.

na Smirnova. Kokeilu ei kuitenkaan saanut jatkoa.¹³⁴ Idea teatterinäyttelijöiden käytöstä oli tässä vaiheessa kansainvälinen ilmiö. Venäläiskokeilut voidaan rinnastaa esimerkiksi Adolph Zukorin Famous Players -yhtiön toimintaan Yhdysvalloissa.¹³⁵

Mitä luultavimmin venäläisten näyttelijöiden vaatimatonta menestystä johtui siitä, että ulkomaiset supertähdet keräsivät katsojien kaiken huomion. Elokuvateatteri Modern Etelä-Venäjän (nykyisen Ukrainan) Harkovassa teetti vuoden 1913 taitteessa yleisökyselyn, jonka *Sine-fonossa* julkaistut tulokset tarjoavat mielenkiintoista tietoa teatterin yleisön makumieltymyksistä. Venäläisten elokuvanäyttelijöiden heikosta valovoimasta kertoo, että kysymykseen ”Keistä elokuvanäyttelijöistä ja -näyttelijättäristä erityisesti pidätte?” ei monivalintalomakkeessa ollut edes tarjolla venäläisiä vastausvaihtoehtoja huolimatta siitä, että toista sataa vastaajaa ilmoitti pitävänsä venäläisistä elokuvista. Lomakkeeseen vastanneista 1313 katsojasta 1206 äänesti naispuoleisista draamanäyttelijöistä suosikikseen Asta Nielsenä. ”Garrison” sai miesnäyttelijöistä eniten ääniä, 817 mainintaa. Myös seuraavia sijoja sekä miesten että naisten kategorioissa hallitsivat tanskalaiset Nordisk-yhtiön näyttelijät. Koomikoiden sarjassa peli oli selvä: Max Linderiä äänesti 1305 katsojaa.¹³⁶

Voittoisan kolmikön Nielsenin, ”Garrisonin” ja Linderin nimet nousivat jatkossa esiin aina kun puhuttiin hyvästä elokuvanäyttelemisestä. Pitkän näytelmäelokuvan muoto kytkeytyi läheisesti elokuvanäyttelemisen tyylin murrokseen samoina vuosina. Jos *Kuilua* vertaa samana kesänä tehtyyn *Patarouvaan*, niiden näyttelijäntyössä on näkyvä ero. Tanskalaiset elokuvat otettiin Venäjällä vastaan lähes yhtä käänteentekevinä kuin film d’art muutama vuosi aiemmin. Käsikirjoittajana uraansa aloitellut tuleva ohjaaja Boris Tšaikovski muisteli vuonna 1918 Nordisk-elokuvan *Neljä pirua* (De fire Djævle, ven. Tšetyre tšorta, 1911, O: Robert Dinesen ja Alfred Lind) tekemää vaikutusta:

Tämäokuva oli yksi ensimmäisiä, joiden pituus ylitti 1000 metriä [noin 40 min], koska siinä näyttelijät näyttelivät sillä tempolla, millä heidän kuvaamansa tapahtumat oikeastikin tapahtuivat. Ja mikä tärkeintä, siinä yritettiin näytellä ja esittää kaikki niin, että se muistuttaisi mahdollisimman paljon oikeaa elämää.¹³⁷

Nielsen ja muut ajan tanskalaisnäyttelijät näyttivät suuntaa kohti realismempaa ja psykologisempaa näyttelijäntyyliä elokuvassa. Elokuvahistorioitsijat ovat olleet sängen yksimielisiä siitä, että elokuvanäyttelemisen muuttui 1910-luvun ensivuotina merkittävästi, joskin kehityksen luonteesta ja syistä on ollut

134 Kovalova 2012, 76–95; Jangirov 2002c, 30–31.

135 Ks. esim. DeCordova 1990, 45–46.

136 ”Rezultaty ankety prinjatoi teatrom ’Modern’ v Harkove”. *Sine-fono* 8/1913 (5.1.1913), 31.

137 Эта лента была одной из первых длиной в 1000 метров, потому что в ней актеры играли тем темпом, каким изображаемые ими события совершались на самом деле. А, главное, там стремились играть и изображать все возможно более похожим на жизнь. Tšaikovski 1918, ei sivunumeroa.

erimielisyyttä. Olennaisena murroksessa on nähty etenkin melodramatyyliin liitettujen konventionaalisten ja suurten eleiden vaihtuminen pienimuotoiseen ja naturalistiseen tyyliin, jota saatteli myös aiempaa tiiviimpien kuvarajausten käyttöönotto samoihin aikoihin.¹³⁸

Ehkä kunnianhimoisimman yrityksen käsitteellistää tätä tyylin murrosta on tehnyt Roberta E. Pearson tutkimuksessaan *Eloquent Gestures* (1992), joka kartoittaa yhdysvaltalaisen Biograph-yhtiön ja D. W. Griffithin elokuvien näyttelemistä vuosina 1908–1913. Pearsonin käsitteillä Biograph-yhtiön näyttelijät siirtyivät vuoteen 1912 mennessä vanhasta ”teatraalisesta koodista” (*histrionic code*) uuteen ”todenkaltaiseen koodiin” (*verisimilar code*). Teatraalinen koodi viittaa Pearsonilla näyttelemistapaan, jossa – yksinkertaistaen – näyttelijät käyttävät vakiintuneita, stereotyyppisiä eleitä ja asentoja henkilöiden tunteiden ja ajatusten ilmaisemiseen. Todenkaltaisen koodin mukaan näyttelevät eivät puolestaan turvaudu tällaiseen ”sanastoon”, vaan valitsevat keinonsa sen mukaan, mikä on soveliasta kulloiseenkin tilanteeseen ja kulloisellekin henkilöahmmolle. Tavoitteena on vaikutelma todellisesta käytöksestä verrattuna teatraalisen koodin itsetietoiseen ja poseeraavaan ”näyttelemiseen”. Pearson palauttaa tämän kehityksen siihen murrokseen, jonka on katsottu tapahtuneen teatterissa 1800-luvulla realismin läpimurron myötä.¹³⁹

Pearsonin käsitteet ovat kohdanneet kritiikkiä. Ben Brewster ja Lea Jacobs ovat teoksessaan *Theatre to Cinema* tutkineet 1800-luvun teatterin kuvallista perintöä ja sen siirtymistä varhaiseen näytelmäelokuvaan. He ovat huomauttaneet, että Pearsonin semioottinen käsitteistö, joka määrittelee teatraalisen ja todenkaltaisen koodin toistensa vastakohtiksi, estää näkemästä teatteri- ja elokuvanäyttelemisen suhdetta koko kompleksisuudessaan.¹⁴⁰ Heidän analyysinsä osoittavat vakuuttavasti, ettei varhaista elokuvanäyttelemistä ole mielekäästä tutkia kahden eri tyylin vastakohta-asetelman kautta. Näyttelijäilmaisu yhdisti tilanteesta riippuen erilaisia tekniikoita, jotka turvautuivat eri tavoin kuvallisiin elementteihin läpi 1910-luvun, eli paljon pidempään kuin perinteisesti on käsitetty.¹⁴¹

Silti myös Brewster ja Jacobs myöntävät huomattavan muutoksen tapahtuneen 1910-luvun alussa. Tämän tutkimuksen tehtäviin ei kuulu systemaattinen tyyllillisen muutoksen kartoittaminen. Yleisellä tasolla kuitenkin myös säilyneissä venäläiselokuvissa voi havaita vastaavan siirtymisen aiempaa pienimuotoisempaan ja realistisempaan ilmaisuun, ja se ajoittui samoihin vuosiin, joina pitkä näytelmäelokuva teki läpimurtonsa.¹⁴² Brewster ja Jacobs liittävät nämä kehityskulut toisiinsa. Aiempi demonstratiivinen tyyli ei ollut heidän mukaansa

138 Naremore 1988, 38–39; Salt 1992, 105–107; Keil 2001, 141–148; Bowser 1990, 87–102; Thompson 1985, 189–193.

139 Pearson 1992, 18–51 ja passim.

140 Brewster & Jacobs 1997, 101–103. Ks. myös Burrows 2003, 154–155.

141 Brewster & Jacobs 1997, 79–136. Ks. myös Salt 1992, 136.

142 Ks. esim. Ginzburg 1963, 141; Hanžonkova 1962, 122.

niinkään tiettyjen teatterikäytäntöjen siirtämistä elokuvaan kuin näyttelijöiden pyrkimystä sovittaa keinonsa välineen asettamiin rajoituksiin, ennen kaikkea laajoihin kuvarajauksiin ja lyhyeen keston.¹⁴³ Tämä onkin uskottava tulkinta. Kuten Boris Tšaikovskin edellä lainattu muistelu osoittaa, keston ja näyttelemisen suhdetta pohdittiin myös elokuva-alalla. Belgorodlainen elokuvateatteriyrittäjä S. M. Nikolski liittyi vuonna 1912 pitkän elokuvan puolustajiin, sillä hän näki lyhyen muodon rajoittavan liiaksi näyttelijäntyötä ja ohjausta:

Suunnitelmallisuus ja johdomukaisuus vaativat tilaa – ja kuinka joku hyväkin mutta silti tavanomainen näyttelijä, joka ei ole näyttämösuurus, voisi kuvata kaikki monimutkaiset juonenkäänteet ja tuoda esiin dramaattisten tilanteiden syvällisen asteikon 250–300 metrissä? Kaikesta tulee väistämättä kauttaaltaan harmaata, tökeröä, typistettyä, naiivia. Ja hyvin usein tällaiset ”pikadraamat” vain haukotuttavat. Miten ohjaus voisi kehittyä, jos täytyy leikellä näyttelijää joka askeleella? Tällaisten draamojen näyttelijät ovat jotenkin kahlittuja ja tuottavat myös jotenkin säällittävän vaikutelman.¹⁴⁴

Tässä kirjoittaja näki kysymyksen enemmän sisällöllisenä kuin tyyllillisenä: pitkä elokuva mahdollisti Nikolskin mukaan nyansoidumman draaman, sillä se antoi näyttelijöille enemmän aikaa. Pearson kiinnittääkin huomiota elokuvien kerronnan murrokseen näinä samoina vuosina: henkilöpsykologian merkitys elokuvien kerronnassa kasvoi ja sitä myötä ” – teatraalisesta koodista tuli kasvassa määrin riittämätön. Koska se oli riippuvainen standardieleistä, se ei sopinut yksillöllisten, psykologisten henkilöhahmojen kuvaamiseen”¹⁴⁵ Venäjällä psykologisesta sisällöstä tuli jatkossa keskeinen osa alan itseymmärrystä, ja kuten seuraavassa luvussa huomataan, sen ympärille kehittyi pian oma estetiikkansa ja ideologiansa.

Pitkän elokuvan läpimurrossa oli siis kyse monimutkaisesta kehityskulusta, jonka vaikutukset tuntuivat elokuvan liikealalla uusina levitys- ja markkinointikeinoina ja elokuvakulttuurissa näyttelijöiden tähtikulttina. Myös esteettisesti sitä voi pitää yhtenä elokuvan historian dramaattisimmista myllerryksistä. Amerikkalaistutkijoiden erimielisyydet tämän murroksen luonteesta osoittavat, että elokuvien keston piteneminen ja muodon ja sisällön samanaikainen muuttuminen muodostavat elimellisen ja vaikeasti eriteltävän kokonaisuuden. Voinee todeta, että ne ovat saman kehityksen eri aspekteja, ja yhden selittäminen toisella on siksi ongelmallista.

143 Brewster & Jacobs 1997, 106–108; ks myös Thompson 1985, 190.

144 Планомерность, последовательность требуют место – и извольте-ка на 250–300 метров какого-либо сюжета, не титану сцены, а хотя и хорошему но все же рядовому актеру – изобразить все сложные перипетий, развернуть глубокую гамму драматических положений. Поневоле все выходило сплошь и рядом серо, аляповато, скомкано, наивно. И очень часто на зевоту клонило от таких “скороспелых драм”. Где тут развернуться в самом деле режиссуре – когда надо урезывать актера на каждом шагу. И актеры в этих драмах точно стреноженные какие-то и впечатление тоже какое-то обидное. S. M. Nikolski: ”O dlennyh kartinah”. *Sine-fono* 7/1912 (1.1.1912), 9–10.

145 Pearson 1992, 55. Ks. myös Naremore 1988, 38–39; Thompson 192.

Jälkikäteisesti tämä kehitys olisi helppo tulkita elokuvan itsenäistymiseksi teatterillisestä ilmaisusta. Ei mennytkään kauaa, kun elokuvan erityisyyttä korostavat näkemykset nousivat venäläisessä keskustelussa. Tuoreeltaan elokuvien piteneminen kuitenkin pikemminkin lähensi elokuvaa teatteriin siinä mielessä, että kokoillan elokuva alettiin kokea varteenotettavana haastajana teatterinäytelmälle. Katsojat alkoivat tulla elokuviin kuin teatteriin katsomaan yksittäistä teosta sen sijaan että olisivat vain menneet ”elokuviin”. Kokoillan elokuva vaikutti koko välineen kulttuurisen aseman kohenemiseen, ja tästä seurasi kiihtynyt sanasota teatteri- ja elokuvamaailman välillä. Jo syksyllä 1911 keisarillisten teatterien johto uhkasi, mahdollisesti Roštšina-Insarovan elokuvadebyytin säikäyttämänä, kieltää kiinnityksellä olleilta näyttelijöiltä elokuvaesiintymiset.¹⁴⁶ Vastaavia kampanjoita nähtiin aika ajoin myöhempinäkin vuosina, mutta ne jäivät aina käytännössä kuolleeksi kirjaimeksi. Samaan aikaan voimistuivat kuitenkin teatterien tulevaisuudesta huolestuneet äänenpainot, ja keskustelua elokuvan ja teatterin suhteista käytiin kiivaasti vuosina 1911–1913.¹⁴⁷ Puheenvuoroissa elokuvan pelättiin vievän teattereilta yleisön ja näyttelijöiltä leivän suusta. Näihin syytöksiin elokuvan puolustajat vastasivat yleensä, että elokuvasta on teatterinäyttelijöille pikemminkin hyötyä kuin haittaa: ensinnäkin elokuva mahdollisti korkeatasoisen draaman tuomisen paikkakunnille, missä ei ollut kunnollista teatteria. Toiseksi elokuvaa saatettiin käyttää suurten teatteriartistien työn leviättämiseen ja taltioimiseen jälkipolville.¹⁴⁸ Varsin pian keskustelu teatterin ja elokuvan suhteesta sai myös kiinnostavia esteettisiä sävyjä. Tässä vaiheessa alkoi yleistyä mielipide, jonka mukaan elokuva ja teatteri eivät kilpaile lainkaan samassa sarjassa, vaan että ne ovat kaksi erillistä taidemuotoa, joilla ei välttämättä ole paljonkaan tekemistä toistensa kanssa. Kuten Semjon Ginzburg on todennyt, näistä vuosista alkoi keskustelu elokuvan erityisyydestä, sen omasta olemuksesta ja teatterista riippumattomista ehdoista.¹⁴⁹ Kollektiivisesti tämä keskustelu johti kokoillan näytelmäelokuvan ensimmäiseen esteettiseen ohjelmaan.

146 Nimetön: ”K zapreštšenižu direktsii Imperatorskih teatrov”. *Sine-fono* 2/1911 (15.10.1911), 7–8.

147 Timentšik & Tsvijan 1996, passim.

148 Ks. esim. N. A. Styrnyi: ”Teatr i ego ‘otravitelnyi konkurent’”. *Sine-fono* 1/1911 (1.10.1911), 7–9; *Sine-fono* 2/1911 (15.10.1911), 9–10; N.K.: ”Druzja i vragi”. *Vestnik kinematografii* 20/1911 (1.10.1911), 13; A. Amfiteatrov: ”V zaštšitu kinematografii (A. Amfiteatrov)”. *Vestnik kinematografii* 33/1912 (16.4.1912), 10–12. Jälkimmäistä kantaa edusti myös kuuluisa pietarilainen teatterinuudistaja Nikolai Jevreinov, joka keskusteli elokuvasta Vsevolod Meyerholdin kanssa Pietarissa vuonna 1910 järjestetyssä tilaisuudessa. Hän ilmoitti nauttivansa elokuvista ennen kaikkea siksi, että suurten taiteilijoiden työ on niissä taltioituna jälkipolville. Tämän ominaisuuden vuoksi elokuva Jevreinovin mukaan tuottaa jopa suuremman nautinnon kuin teatteri, sillä kuolema on siinä voitettu. Timentšik & Tsvijan 1996, 57–61.

149 Ginzburg 1963, 336–337.

Luku 3

ELOKUVANÄYTTÄMINEN PSYKOLOGISENA TOTUUTENA

3.1. Kohti psykologista elokuvaa

Taustaa: Autorenfilm, melodraama, MHT

Vuosina 1912 ja 1913 Venäjällä vietettiin näyttävästi kahta isänmaallista juhluvuotta: vuonna 1912 oli kulunut sata vuotta Napoleonin tappiosta Venäjällä ja seuraavana vuonna kolmesataa vuotta Romanov-dynastian valtaantulosta. Tapahtumia juhlittiin myös valkokankaalla. Pathé ja Hanžonkov yhdistivät voimansa ja tuottivat *Sevastopolin puolustuksen* vanavedessä historiallisen elokuvan *Vuosi 1812* (1812 god, 1912, O: Vasili Gontšarov – osittain säilynyt) juhlistamaan voittoa Napoleonista. Seuraavan vuoden Romanov-juhlia varten Hanžonkov tuotti elokuvan *Romanov-dynastian valtaantulo* (Votsarenije doma Romanovyh, O: Gontšarov & Tšardynin), ja pari vuotta hiljaiseloa viettänyt Drankov palasi näyttämölle elokuvalla *Romanov-dynastian 300 vallan vuotta* (Trjohsotletije tsarstvovanija doma Romanovyh, O: Aleksandr Uralski ja Nikolai Larin).¹

Muhkeat historialliset speaktaakkelit jäivät kuitenkin pian taakse, ja karttunut osaaminen kanavoitiin varsin toisenlaisiin elokuviin. Näinä kehitysvuosinaan venäläinen elokuva kehitti tyylin, jota sen valtavirta pitkälle noudatti aina valankumouksiin saakka. Vuoden 1989 Pordenonen festivaalin vieraisiin näiden elokuvien näkeminen vuosikymmenten unohduksen jälkeen teki vaikutuksen. Seuraavanlainen oli Peter von Baghin vaikutelma tuolloin:

Runolliset tunnelmat, joissa aika on pysähtynyt täysin, surumieli ja ulkoisen toiminnan usein täydellinen puuttuminen toistuvat elokuvasta toiseen. Niissä ei käytetty ulkoisia valtteja juuri koskaan: ei nähdä nopeita autoja Pietarin kaduilla enempää kuin arojen speaktaakkelia sisämaassa, on vain olohuoneita ja sisäisiä draamoja niissä, pylväikköjä, verhoja, pitsiä, porvarillisia laatukuvia ja

¹ Ginzburg 1963, 135–140; Leyda 1983, 60, 64–66; Zorkaja 2006, 29–30.

lähitutkielmia, jotka ovat mystisesti yksityisiä ja sellaisina kuvaavat tavoittamattomaa tuskaa.²

Kuten von Bagh havaitsi, tämän ajan elokuvat jättivät usein vaikutelman, kuin tekijät olisivat tietoisesti vältelleet visuaalisen spektaakkelin ja fyysisen toiminnan tarjoamista katsojille. Vaikka venäläiset elokuvajuonet ovat usein draamaattisia ja ihmisten henki niissä halpa, ajan tuotannossa ei juuri koskaan nähdä takaa-ajoa, tappeluita eikä onnettomuuksia, harvoin edes erityisen raivoisaa sananvaihtoa. Yksin juoksuaskeleen nähdäkseen täytyy katsoa todennäköisesti kymmenkunta nimikettä. Paolo Cherchi Usai pohti Pordenonen 1989 festivaalin jälkeen järjestetyssä konferenssissa:

Huomasin lähes liturgisen tahdin elokuvissa, joita [festivaali]viikon aikana näimme. Aivan kuin kohtausten määrää olisi rajoitettu ja tapahtumien kehittyminen niissä hidastuisi niin, että se pakottaa katsojan ajattelemaan enemmän sitä, mitä piilee näkyvien tosiasioiden takana, mitä piilee henkilöiden ajatuksissa, heidän mielensä sokkeloissa.³

Tämä psykologinen elokuvatyö oli huomattava virtaus etenkin Hanžonkovin ja Thiemann & Reinhardtin ”Kultaisen venäläisen sarjan” tuotannoissa vuosina 1913–1915 sekä Jermolev-yhtiön tuotannoissa vuodesta 1915 lähtien. Keskeisiä tekijöitä olivat molemmat Hanžonkovin pääohjaajat Jevgeni Bauer ja Pjotr Tšardynin sekä Thiemann & Reinhardtin ohjaajat Vladimir Gardin ja Jakov Protazanov. Tuotannon rinnalla kehittyi psykologista elokuvaa propagoinut elokuvapuhe, jota viljelivät kirjoittajat ensin *Sine-fono-* ja *Vestnik kinematografii* -lehdissä ja vuodesta 1915 lähtien Jermolev-yhtiön *Proektor*-lehdessä. Keskeisiä ideologeja olivat esimerkiksi *Sine-fonon* kriitikot I. Mavitš, M. Brailovski ja Fjodor Maškov (Otsep), näytelmäkirjailija ja elokuvakäsikirjoittaja Aleksandr Voznesenski sekä teatterikriitikko Nikandr Turkin, joka vuonna 1915 aloitti myös Hanžonkov-yhtiön ohjaajana. Lehtikirjoituksissa jatkettiin film d’art -vaiheen vaatimuksia laadukkaammasta ohjelmistosta, mutta aiemmasta poiketen mallia ei haettu yhtä paljon teatterista. Pikemminkin vaadittiin irtautumista teatterista ja elokuvan omien ilmaisukeinojen tutkimista. Niinpä vaatimus korkeatasoisesta ohjelmistosta sai varhain rinnalleen spontaanin teorian koko elokuvavälineen olemuksesta.

Etenkin ilmiön alkuvaiheessa film d’art -vaiheen perintönä voi pitää ohjelmiston kansallista painotusta. Psykologisen elokuvan suunnannäyttäjinä toimivat klassikkofilmatsoinnit. Kokoillan elokuvan kehitys sai venäläistekijät tarttumaan uudestaan venäläisiin klassikoihin, joista monet filmattiin nyt toiseen kertaan muutaman vuoden sisällä. Ensimmäisen maailmansodan aattona

² Bagh 1990, 4–5.

³ Conference on Russian Cinema, 1989, 93.

syntyneitä, paljon huomiota saaneita filmatisointeja olivat esimerkiksi Pjotr Tšardyninin *Jyrkänne* (Obryv, 1913 – Ivan Gontšarovin romaanista, kadonnut), Vladimir Gardinin *Anna Karenina* (1914 – Leo Tolstoin romaanista, fragmentti säilynyt), *Kreutzer-sonaatti* (Kreitserova sonata, 1914 – Tolstoin pienoisromaanista, fragmentti säilynyt) ja *Aateliskoti* (Dvorjanskoje gnezdo, 1914 – Ivan Turgenevin romaanista, kadonnut). Maailmansodan vuosina Jakov Protazanov jatkoi venäläiskansallista linjaa Jermolev-yhtiön pääohjaajana esimerkiksi elokuvilla *Nikolai Stavrogin* (1915 – Dostojevskin romaanista *Riivaajat*, kadonnut), *Patarouva* (Pikovaja dama, 1916) ja *Isä Sergius* (Otets Sergii, 1918 – Leo Tolstoin pienoisromaanista). Ne viimeistään nostivat myös näyttelijä Ivan Mozzuhinin psykologisen koulukunnan keulakuvaksi.

Venäläinen keskustelu korostikin kansallisen kirjallisuuden merkitystä psykologisen elokuvan kehityksessä. Kriitikko I. Petrovski pohti vuonna 1916 keskeisessä psykologisen elokuvan manifestissaan kirjallisuussovituksia elokuvan kehityksen käännekohtana:

– – kirjallisuussovituksissa ei riittänyt että esitti vain ”kreiviä” tai ”kreivitärtä”. Piti luoda henkilöahmo, joka luonnehtisi kokonaista aikakautta, tapakulttuuria, moraalialia ja elämänpiiriä. Näyttämölle ilmaantuu *psykologia*, eli päähenkilön henkisten kokemusten kuvaaminen. Elokuva pyrkii näyttämään sankareistaan paitsi kasvot myös heidän sielunsa.⁴

Neuvostoliittolainen ja venäläinen tutkimus ovat jatkaneet tätä keskustelua venäläiskansallisen perinteen merkityksestä. Semjon Ginzburg totesi 1960-luvulla, että

[t]yöstä parhaan klassisen ja nykyproosan parissa tuli *venäläisen elokuvan taidekoulu*. Kääntyessään klassikoiden ja oman aikansa realistisen kirjallisuuden pariin, elokuva otti haltuunsa venäläisen kirjallisuuden perinteen, sen taiteellisen metodin, sen keinot kuvata henkilöahmoja, elämänpiiriä ja historiallista aikakautta.⁵

Ei sovi epäillä sitä, että venäläisen kirjallisuuden perinne vaikutti monella tavalla venäläiseen elokuvatyylisiin. Psykologinen elokuva kehittyi kuitenkin myös nykyisaiheiden ja alkuperäiskäsikirjoitusten myötä, ja etenkin näytelmäkirjailija Alensandr Voznesenskin käsikirjoituksista tehdyt elokuvat, kuten Jevgeni Bauerin *Mykät todistajat* (Nemyje svideteli, 1914) ja Pjotr Tšardyninin *Huomispäivän nainen* (Ženštšina zavtrašnego dnja, 1914–1915), kuuluivat lajin huomattuihin edustajiin. Sekä esteettisesti että ohjelmistopoliittisesti venäläisen

4 – – в инсценировке понадобилось изображать не только “графа” или “графиню” – а определенный тип, эпоху, быт, нравы и среду. Появляется на сцену *психология*, т. е. изображение душевных переживаний действующего лица. Кинемо старается показать не только лицо, но и душу своих героев. I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinoprovest”. *Proektor* 20/1916 (15.10.1916), 2.

5 Ginzburg 1963, 346; Ks. myös Zorkaja 2006, 35–48.

psykologisen elokuvan konteksti oli kansainvälinen. Maailmansotaa edeltävinä vuosina tärkeimpinä taiteellisina vaikutteina voidaan pitää tanskalaista ja saksalaista elokuvaa. *Kuilun* kaltaiset psykologiset draamat olivat yksi alkupiste, ja voidaan olettaa, että esimerkiksi Pjotr Tšardyninin kadonnut ensimmäinen *Kreutzer-sonaatti*-filmatisointi (1911) oli pyrkimys jäljitellä tanskalaiselokuviin menestystä, olihan sen aiheena Tolstoin psykologissävyyinen tarina miehestä joka murhaa vaimonsa mustasukkaisuudesta. Etenkin Paul Thiemannilla ja Friedrich Reinhardtilla – kansallisuudeltaan saksalaisilla tuottajilla – oli läheiset suhteet Saksaan.⁶

Yksi rinnakkaisilmiö venäläiselle psykologiselle elokuvalle oli samoina vuosina Saksassa ja Tanskassa vaikuttanut Autorenfilm – termillä tarkoitettiin tunnettujen kirjailijoiden teoksiin tai alkuperäiskäsikirjoituksiin perustuvia elokuvia.⁷ Esimerkiksi Max Mackin ohjaamaa ja kirjailija Paul Lindaun käsikirjoittamaa teosta *Toinen* (*Der Andere*, 1913, ven. Tainyje sily, ”Salaperäiset voimat”) ihailtiin Venäjällä alkuvuodesta 1913 psykologisen elokuvan merkkipaaluna.⁸ Venäläisenä Autorenfilm-hankkeena voi pitää Vladimir Gardinin ja Jakov Protazanovin ”Kultaiseen venäläiseen sarjaan” ohjaamaa Anastasia Verbitskaja -filmatisointia *Onnen avaimet* (*Kljutši stšastja*, 1913 – fragmentti säilynyt). Verbitskajan toista tuhatta sivua pitkä sarjaromaani *Onnen avaimet* (1910–1913) tanssijatar Manja Jeltsovan romanttisesta ja seksuaalisesta etsinnästä oli ajan populaarikirjallisuuden suurin bestseller.⁹ Autorenfilm-henkeen Thiemann & Reinhardt tiedotti elokuvaversioon käsikirjoituksen olevan Verbitskajan itsensä käsialaa.¹⁰ Tämä taisi olla liioittelua, sillä Gardin kertoo muistelmissaan, että hän laati käsikirjoituksen itse ja Verbitskaja hyväksyi sen pikavilkaisulla.¹¹ Gardin oli tässä vaiheessa verraten maineikas teatterinäyttelijä ja -ohjaaja, ja Paul Thiemann kutsui hänet ohjaamaan *Onnen avaimia*. Ohjauksen teknisestä puolesta vastasi harjaantuneempi Jakov Protazanov. Tulos oli yli 5000 metriä pitkä, eli kestoltaan noin neljä ja puolituntinen, sarjaelokuva, jonka menestys ylitti kaikki odotukset.¹²

Onnen avaimet on lähes kokonaan kadonnut. Vuonna 2007 elokuvahistorioitsija Pjotr Bagrov kuitenkin löysi Pietarista Lenfilm-studioilla vuonna 1940 tehdyn koosteen, johon on koottu katkelmia Gardinin 40-vuotisen näyttelijänuran varrelta. Kooste sisältää noin puolentoista minuutin katkelman *Onnen*

6 Jangirov 2002c, 31–37

7 Ks. esim. Quaresima 1995, passim; Thorsen 2009, 152–157; Wedel 2005, 55–56.

8 R.: ”Tainyje sily”. *Vestnik kinematografii* 3/1913 (9.2.1913), 2–4; R.: ”Novyje puti”. *Vestnik kinematografii* 6/1913 (23.3.1913), 6–8.

9 Ks. esim. Engelstein 1992, 404–414; Holmgren 2002, passim; Zorkaja 1976, 165–179.

10 ”Hronika”. *Sine-fono* 19/1913 (8.6.1913), 22.

11 Gardin 1949, 44. Gardin teki *Onnen avaimista* samassa yhteydessä myös näyttämösovituksen, mutta sen esityshistoriasta ei ole tietoa. Näytelmä julkaistiin vuonna 1913, ja Gardinin arkistossa on siitä ohjaajan kapale runsain merkinnöin, mikä viittaa siihen, että hän myös ohjasi näytelmän itse. (RNB 173/212.)

12 Ks. esim. Leyda 1983, 63.

avaimista.¹³ Vaikka fragmentti on lyhyt, se antaa osviittaa elokuvan tyylistä. Tanskalaisten elokuvadraamojen vaikutus on siinä varsin tuntuva. Gardin ker-tookin muistelmissaan ihailleensa ensimmäistä elokuvaansa tehdessään tuonai-kaisesta ohjelmistosta eniten Nordisk-yhtiön tuotantoa, Asta Nielsenä ja Valde-mar Psilanderia.¹⁴ Elokuvan pääosaa esitti Olga Preobraženskaja (1881–1971), josta pian tuli Gardinin puoliso, neuvostoaikana myös huomattava elokuvaoh-jaaja. Muistelmiensa mukaan Preobraženskaja suhtautui filmitarjoukseen aluksi epäluuloisesti, mutta kun hän Gardinin kehotuksesta kävi elokuvissa katsomas-sa Asta Nielsenin näyttelijäntyötä, hän vakuuttui elokuvan mahdollisuuksista ja suostui koekuvauksiin.¹⁵ Voi uskoa, että koekuvat ovat puolestaan vakuuttaneet tuottajat, sillä nuori Preobraženskaja oli hämmästyttävän paljon Asta Nielsenin näköinen.

Kaiken kaikkiaan *Onnen avaimet* oli onnistunut yritys jäljitellä saman ajan tanskalaisten ja saksalaisten elokuvien menestysreseptiä. Gardinin ja Protaza-novin teoksen voikin määritellä murrosvuoden 1913 tärkeäksi vedenjakajaksi, ja se epäilemättä näytti suuntaa sille elokuvan lajille, jota on tapana nimittää venäläiseksi melodraamaksi. Neja Zorkaja onkin tulkinnut aikalaistermin ”psy-kologinen draama” melodraaman eufemismiksi.¹⁶ Käsitykseni mukaan on kui-tenkin perusteita erottaa psykologisen elokuvan ohjelma melodraamasta, jonka käsitettä vasten monet tutkijat ovat analysoineet venäläisiä elokuvadraamoja vii-me vuosikymmeninä.¹⁷ Tutkimuksessa on väläytelty mahdollisuutta erityisestä, Venäjälle kansallisesti ja kulttuurisesti spesifistä, melodraama-genren muodos-ta. Sen ominaisuuksiksi on esitetty esimerkiksi onnettomia loppuratkaisuja ja moraalista ambivalenssia.¹⁸

Psykologisen elokuvan suhde melodraamaan on kuitenkin varsin ongelmal-linen kysymys – ei vähiten siksi, että itse termin melodraama sisällöstä ei vallitse yksimielisyyttä. Melodraamaa ei ole nähty viime vuosikymmenten tutkimukses-sa vain genrenä vaan modernille ajalle ominaisena kerronnan ja ilmaisun muo-tona, jonka läpi on voitu analysoida mitä moninaisimpia kulttuuri-ilmiöitä.¹⁹

13 *Tvortšeski vetšer narodnogo artista SSSR Vladimira Rostislavoviča Gardina*. Lenfilm 1940. Katkelmas-sa on neljä otosta *Onnen avaimista*. Ne eivät ole elokuvan keskeisiä kohtauksia, sillä koosteen tarkoitus oli esitellä Gardinin itsensä näyttelijäntyötä, ja hän esiintyi elokuvassa vain sivuosassa. *Onnen avaimista* on ilmeisesti vuonna 1940 ollut vielä saatavilla kopio, josta otokset on poimittu, mutta kopio on todennäköisesti tuhoutunut toisessa maailmansodassa. Vuoden 1940 kooste on talletettu Gosfilmfondiin. Tiedot: Bagrov sähköpostitse 27.1.2010.

14 Gardin 1949, 38.

15 Preobraženskaja 1965, 164.

16 Zorkaja 1976, 186; Zorkaja 1994a, 137.

17 Ks. esim. Doane 1991, passim; McReynolds 2000, passim; McReynolds 2002, passim; Youngblood 1999, passim; Torre 2008, passim; Schahadat 2010, passim; Zorkaja 1976, 183–229. Ks. myös Gaines 2010, 423; Toiviainen 1992, 52–57.

18 ”Venäläinen melodraama” -argumentti on saanut alkunsa Yuri Tsivianin vuoden 1989 pohdinnoista, jotka koskevat ns. ”venäläisiä finaaleja” eli tsarinajan elokuvan onnettomia loppuratkaisuja (Tsivian 1989, 9). Myöhemmän tutkimuksen painopisteitä vetää hyvin yhteen Schamma Schahadat (2010, 230–234). Ks. myös Tsivianin uudet pohdinnat ”venäläisistä finaaleista” (2004, 339–342).

19 Esimerkiksi Linda Williams (1998) painottaa melodraaman tyypillisyyttä: hänelle melodraama on ame-

Tämä melodraamakäsitys – jota voisi nimittää vaikkapa ”laajaksi melodraaman määritelmäksi” – palautuu pitkälti Peter Brooks’n klassiseen teokseen *The Melodramatic Imagination* (1976). Se on tutkimuksen konstruktio, eikä välttämättä vastaa sitä, mitä aikalaiset tällä sanalla ymmärsivät. Jotkut tutkijat ovatkin halunneet mieluummin painottaa elokuva-alan itsensä antamia genremäärittäjiä.²⁰

On ehkä hyödyllistä erottaa, kuten Brooks kirjassaan tekee, toisistaan melodraama genrenä ja ”melodramaattinen” ilmaisuna, kerronnan rekisterinä ja jopa ”modernin sensibiliateetin keskeisenä tosiasiana”.²¹ Nämä kaksi merkitystä voidaan löytää myös 1910-luvun venäläisestä elokuvakeskustelusta. Useimmiten sanaa käytettiin nykyisinkin varsin tyyppilliseen tapaan pejoratiivisena nimityksenä epäuskottavalle, sensaatiomaiselle, ylitunteelliselle ja banaalille – sanalla sanoen ”melodramaattiselle” – ilmaisulle. Tässä merkityksessä sanaa viljeltiin tiuhaan esimerkiksi elokuva-arvosteluissa. Sillä saatettiin viitata juonen epäuskottavuuteen:

Loppu, jossa mesenaatti lahjoittaa miljoonansa kansankonservatoriolle osoittaakseen rakastavansa säveltäjää vilpittömästi, vaikuttaa melodramaattiselta. Tämä haiskahtaa tyyppilliseltä elokuvasepustukselta.²²

Niin ikään melodraamalla saatettiin tarkoittaa juonenkäänteiden ylidramaattisuutta:

Ainoastaan loppua kohti käsikirjoittaja syylistyi meidän mielestämme ylidramaattisuuteen, maalasi liian paksuilla väreillä, niin että draama muuttui melodraamaksi.²³

Sanalla voitiin myös viitata tyylin liialliseen sentimentaalisuuteen tai sen varaan, kuten teki kriitikko Valentin Turkin:

rikkalaisen populaarin kerronnan perusmuoto, oli kyse kirjallisuudesta, teatterista, elokuvasta tai televisiosta. Vastaavaa melodraama-tulkintaa on sovellettu myös venäläiseen kulttuuriin. Tämä koskee erityisesti kirjan *Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia* (2002) kirjoittajia: vaikka toimittajat (McReynolds & Neueberger 2002) puhuvat johdannossaan melodraamasta genrenä, vain kahdessa kirjan artikkeleista (Stites 2002 ja Cassiday 2002) itse asiassa käsitellään melodraama-lajin historiaa Venäjällä.

20 Steve Neale on halunnut palata elokuvateollisuuden omaan diskurssiin ja todennut, että Hollywoodin klassisella kaudella 1910–1960-luvuilla melodraama-käsite kuului amerikkalaisen elokuva-alan itseymmärrykseen. Sanaa käytettiin alan julkaisuissa ja arvosteluissa usein. Se ei kuitenkaan esiintynyt yleensä ns. romanttisen melodraaman yhteydessä, vaan synonyyminä toiminnalliselle seikkailuelokuvulle. Neale 2000, 185–204.

21 Brooks 1995, 21.

22 Мелодраматическим кажется финал, когда меценатка, чтобы доказать искренность своей любви к композитору, отдает все свои миллионы на Народную консерваторию. От этого пахнет типичной выдумкой экрана. (Elokuvasta *Se, mikä on miljooniakin arvokkaampaa / To, što dorozhe millionov*, 1916.) Nimetön: ”Krititšeskoje obozrenije”. *Proektor* 23/1916 (15.11.1916), 9

23 Только к концу автор допустил, как нам кажется, слишком много драматизма, слишком стугнул краски, так что драма перешла в мелодраму. (Elokuvasta *Ja laulu jäi kesken / I pesn ostalas nedopetoi*, 1916) Nimetön: ”Krititšeskoje obozrenije”. *Proektor* 13–14/1916 (15.7.1916), 7.

Hra Polonski pakotti jalolla ja kauniilla olemuksellaan katsojan uskomaan rakkauteen ensi silmäyksellä – ja pelasti jälleen yhden asetelman melodramaattisen imelyyden vaaralta.²⁴

Laajassa käytössä melodraama siis ymmärrettiin draaman tiettyinä ominaisuuksina ja oikeastaan laadukkaana draaman vastakohtana. Toisessa, ”suppeassa”, merkityksessään melodraamalla viitattiin teatterin perinteikkääseen genreen. Olennainen ja mielenkiintoinen kysymys on, mikä suhde elokuvaan oli melodraamalla ymmärrettynä nimenomaan teatterin lajina – siksikin, että melodraamaan on liitetty sille ominainen näyttelemistyyli. Esimerkiksi Oksana Bulgakova on pitänyt melodraamateatterin ”arkaaisia eleitä” tsaarinajan venäläisen elokuvanäyttelemisen perustana.²⁵

Kysymykseen melodraamateatterin ja elokuvan esteettisistä kytköksistä on vaikea antaa vastauksia, sillä venäläisen teatterimelodraaman historiaa ja estetiikkaa on toistaiseksi tutkittu varsin vähän.²⁶ Venäjällä melodraaman kulta-aikaa oli joka tapauksessa 1800-luvun alkupuoli, jolloin mm. August von Kotzebuen ja Guilbert de Pixérécourtin melodraamat pyörivät täysille saleille Pietarin ja Moskovan päänäyttämöillä.²⁷ 1800-luvulla melodraamat kuuluivat myös balagaanien ohjelmistoon, ja vuosisadan vaihteessa ne löysivät tiensä työväenteattereihin ja muille populaarinäyttämöille. Venäläistä populaariteatteria tutkineen E. Anthony Swiftin mukaan melodraamat nauttivat vuosisadan alussa valtavaa suosiota.²⁸

Se mitä melodraamalla näissä yhteyksissä tarkoitettiin, ei kuitenkaan ollut omintakeista ”venäläistä melodraamaa”, vaan ohjelmiston perustana olivat lajin ranskalaiset klassikot, kuten Adolphe d’Enneryn näytelmä *Kaksi orpolasta* (*Deux orphelins*, 1874).²⁹ Populaariteatterin lajityyppinä melodraama assosioituikin perinteisesti Ranskaan, ja paremmissa piireissä sitä tietenkin halveksittiin. Sillä oli kuitenkin myös puolustajansa. Venäläisen elokuvamelodraaman tutkijat eivät olekaan juuri kiinnittäneet huomiota siihen, että 1910-luvun Venäjällä oli käynnissä varsin vilkas keskustelu melodraamasta. Kuten itse laji, myös keskustelu oli ranskalaista tuontitavaraa ja liittyi kansanteatterin käyttöön valistuksen välineenä. Ilmeisenä lähtökohtana oli Romain Rollandin kirja *Le Théâtre du peuple* (1903), joka ilmestyi venäjäksi vuonna 1910. Siinä sosialistikirjailija

24 Г. Полонский своей благородной и красивой позой заставил поверить в возможность любви с первого взгляда – и спас еще одну позицию от угрозы мелодраматической сладости. (Elokuvasta *Kärventyneet siivet / Obožžonnyje krylja*, 1915) V.T.: ”Obožžonnyje krylja”. *Pegas* 1/1915 (nojabr), 101.

25 Bulgakova 2005, 107–108. Ks. myös Schahadat 2010, 245–250.

26 Käsitettä on sovellettu lähinnä draamakirjallisuuden tutkimuksessa. Jotkut tutkijat ovat nähneet 1800-luvun lopun venäläisessä näytelmäkirjallisuudessa erityisen ”arkimelodraaman” (*bytovaja melodrama*) lajin. *Time* 1987.

27 Stites 2002, passim; Swift 2002, 19.

28 Swift 2002, 22, 126, 225–227 ja passim.

29 Brooks pitää tätä näytelmää, johon perustuu D. W. Griffithin elokuva *Orpolapset* (*Orphans of the Storm*, 1921), yhtenä viimeisistä alkuperäisen melodraamagenren edustajista. Brooks 1995, 161.

antoi melodraamalle arvoa demokraattisena teatterin lajina ja näki siinä jopa radikaalia potentiaalia.³⁰ Melodraaman puolustajiin Venäjällä liittyi esimerkiksi sosialistinen intellektuelli ja Rollandin ystävä, tuleva kansanvalistuksen komissaari Anatoli Lunatšarski.³¹ Jo ennen Rollandia kirjailija Ivan Štšeglov arvosti kansanvalistuksellisesta näkökulmasta melodraaman yksinkertaistettuja moraalisia asetelmia ja näki että lajilla tulisi olla sijansa populaarissa teatteriohjelmistossa. Toiset puolustajat näkivät, että melodraama voisi suuren suosionsa ansiosta toimia sisäänheittotuotteena, jolla kansa saataisiin teattereihin ja ennen pitkää ”todellisten taideteosten” äärelle.³² Tämä vuosisadan alun keskustelu leimahti uuteen liekkiin neuvostoaikana, jolloin moni neuvostokulttuurin ideologi – Lunatšarski etunenässään – näki melodraamassa keinon vedota massoihin.³³

Kansanteatterikeskustelun jossain määrin holhoava suhde yleisöön näkyi myös joissakin yksittäisissä elokuvasta esitetyissä puheenvuoroissa. Romain Rollandin vaatimus melodraaman puhdistamisesta sai elokuvallisen vastineen kirjoittaja V. Jermilovin puheenvuorossa, joka lähti elokuvan tyyppillisestä yleisöstä:

Minkälaiset katsojat enimmäkseen käyvät elokuvissa? He ovat pikkuporvaristoja, jopa tätä alempia luokkia koulutuksensa ja yleisen älyllisen kehityksensä mielessä.

Enimmäkseen se on samaa väkeä, joka käy kansanteattereissa ja yleisissä huvituksissa. Mitä nämä ihmiset haluavat?

Tiedätkö, mitkä näytelmät heitä eniten koskettavat? – sanalla sanoen, melodraamat.

Tarjotkaa heille siis liikuttavia elokuvia, jotka riipaisevat sydäntä ja nostavat kyöneleet silmään, naiiveja näytelmiä, jotka kannustavat tekemään hyvää, jaloja näytelmiä, jotka tarjoavat esimerkkejä ritarillisista tunteista ja hyväntekijöistä.

--

Tarjotkaa heille tätä kaikkea ilman rasvaa, ilman riisuuntumisia, sänkypuu-hia ja auto-onnettomuuksia – ja toden totta näette, etteivät he kaipaa teidän helppoheikkien mainoksia, joiden kaavamaisiin sanoihin ”voimakas, tärisyttävä” draama he eivät ole enää pitkään aikaan uskoneet.³⁴

30 Ks. Cassiday 2002, 155–156.

31 Lunatšarski 1908, 34.

32 Swift 2002, 225.

33 Cassiday 2002, passim. Lunatšarskista ja melodraamasta neuvostoaikana ks. myös Bagrov 2007, ei sivunr; Margolit 2004, 227–228 ja passim.

34 Какая публика составляет большинство посетителей экрана? Это – мещанство средней руки. И даже ниже, – в смысле его образовательного ценза и общего умственного развития.

Это – главным образом – посетители народных театров и общедоступных зрелищ. Чего они хотят эти люди?

Знаете, какие пьесы всего больше волнуют этих зрителей? – словом, мелодрама.

Ну, дайте им картины, трогающие сердце, умилительные, исторгающие из ваших очей слезу, наивные, поощряющие добродетель, благородные, дающие образцы рыцарских чувств и добродетелей. --

Давайте ей все это без сала, без раздеваний, постелей и автомобильных катастроф, – и, ей-Богу же вы увидите, что не нужны ей будут тогда ваши зазывательные рекламы с трафаретными словами: “сильная потрясающая” драма, которым она давно уж не верит. V. Jermilov: ”Da, pora nam obnovitsja!”. *Sine-fono* 4/1915 (15.12.1915), 50, 52.

Myös näyttelijätär Olga Gzovskaja esitti haastattelussa toiveitaan elokuvaohjelmiston suhteen:

Eräs Olga Vladimirovnan hartaimpia toiveita olisi näytellä valkokankaalla oikein hauskaa komediaa, joka olisi taiten tehty. Tämän lisäksi näyttelijätär esittää, että taiteellisen *melodraaman*, joka ilmaisee yleisinhimillisiä, vaikka sitten primitiivisiäkin, tunteita, on ehdottomasti saatava sijansa valkokankaalla.³⁵

Tällaiset melodraama-lajia puolustavat äänet olivat kuitenkin ehdoton vähemmistö. Pikemminkin elokuvalehtien ideologit tekivät kaikkensa sanoutuakseen irti melodraama-lajista, joka miellettiin halvaksi rahvaan huvitukseksi. Psykologisen elokuvan propagandistit pitivät melodraamaa samanlaisena elokuvan kirouksena kuin balagaania, siis jonain, josta oli päästävä eroon. Vuonna 1914 Fjodor Otsep näki tulevaisuudessa kolmenlaista elokuvaa: opetuselokuvaa, balagaania ja elokuva-teatteria. Balagaani-kategoriaan hän luki Max Linderin henkilöimän farssisuuntauksen sekä melodraaman:

Max Linderin balagaanin kanssa ei ainoastaan voi tulla toimeen vaan sen voi jopa toivottaa tervetulleeksi. Mutta sen rinnalla tulee kukoistamaan myös tuo heikkolaatuisempi kukinto:

Balagaanimelodraama.

Mikä olisikaan kauheampaa kuin tämä sanayhdistelmä?

Mutta arvoisan yleisön maku takaa sen pitkäikäisyyden.³⁶

Samoin kuin Autorenfilm oli Saksassa yritys erottautua laadulla Sensationsfilmistä, tavoiteltiin Venäjällä psykologisella elokuvalla laatutuotantoa, joka korvasi melodraaman. Psykologisesti vivahteikas sisältö nähtiin tienä ulos melodraaman yksinkertaistetuista moraalisisistä asetelmista:

[E]lokuva voisi viljellä taiteellisia arvoja, voisi näyttää ihmisestä muutakin kuin aina saman melodramaattisen naamion, se voisi välittää ihmiskasvojen sävyt koko rikkaudessaan, voisi kurkistaa elämän syvyyksiin, herättää ajatukset, tunteet, sanalla sanoen, siitä voisi tulla taiteen väline.³⁷

35 Одно из живейших желаний Ольги Владимировны – это сыграть для экрана очень веселую комедию, художественно поставленную. Кроме того, артистка полагает, что художественная *мелодрама*, как выражение, хотя и примитивных, общечеловеческих чувств, непременно должна иметь место на экране. Nimetön: ”O.V.Gzovskaja”. *Sine-fono* 15–16/1916 (30.6.1916), 41.

36 И наряду с балаганом Макса Линдера, с которым можно не только примириться, но который можно даже и приветствовать, будет расцветать и этот злокачественный цветок:

Балаган-мелодрама.

Что может быть ужасней этого соединения слов?

Но милые кусы публики – залог его долгожизненности. F.M.: ”Tri kinematografa”. *Sine-fono* 11/1914 (1.3.1914), 21.

37 – – кинематограф полными пригоршнями мог бы рассыпать художественные ценности, мог бы запечатлеть не одну раз навсегда мелодраматическую маску, а передать богатства тонов человеческого лица, мог бы заглянуть в глубину жизни, будить мысль, душу, словом, мог бы сделаться орудием искусства. Nimetön: ”Russkaja kinematografija”. *Vestnik kinematografii* 8/1914 (20.4.1914), 14.

Edellä sanotun tarkoitus ei ole viedä oikeutusta niiltä tulkinnoilta, joissa esimerkiksi Jevgeni Bauerin elokuvaa *Naissielun iltahämärä* (Sumerki ženskoi duši, 1913) on luettu melodraamateorian näkökulmasta.³⁸ Epäilemättä tässä, kuten monessa muussakin tsaarinajan elokuvassa, on paljon aineksia, jotka antavat aiheetta liittämään sen Brooksian määrittelemän ”melodraamaattisen mielikuvituksen” piiriin. 1910-luvun keskustelun valossa vaikuttaa kuitenkin siltä, että tällaisten elokuvien liittäminen melodraama-lajiin ei ole ongelmatonta eikä tavoita kaikkia sävyjä siinä korkean ja matalan vuoropuhelussa, jota tsaarinajan elokuvasta käytiin. Kun Hanžonkov-yhtiö mainosti *Naissielun iltahämärää* ”syvällisenä psykologisena draamana”,³⁹ ei tämä nähdäkseni ollut kiertoilmaus melodraamalle. Pikemminkin viestillä haluttiin erottaa teos melodraamasta, korostaa sen poikkeuksellista laadukkuutta ja luonnekuvien syvyyttä.

Jos melodraama edusti useimmille ajan ideologeille laadun vastakohtaa, Moskovan Taiteellinen Teatteri oli puolestaan lähes synonyymi laadulle. Psykologisen elokuvan huippuvuodet osuvat yhteen Stanislavskin järjestelmän syntyvaiheiden kanssa. Stanislavski kehitti järjestelmänsä 1910-luvun taiteessa ensin MHT:n ohjauksissaan, sitten vuodesta 1912 lähtien omassa opetusteatterissaan MHT:n Ensimmäisessä studiossa. Varsin todennäköisesti uuden intiimin teatterityylin kehitys vaikutti niin ikään psykologisen elokuvan painotuksiin. Seuraavien lukujen tärkeä kysymys onkin Stanislavskin järjestelmän ja yleensä MHT:n estetiikan vaikutus elokuvanäyttelemisessä. Vaikutus oli pitkälti välillinen, mutta suoraankin teatteri vaikutti siten, että sen taiteilijat työskentelivät sangen usein elokuvissa. Ensimmäistä kertaa näyttelijät päätyivät kameran eteen vuonna 1910, jolloin MHT tilasi Hanžonkov-yhtiöltä arkistoaan varten henkilökunnan ”elokuvamuotokuvan”. Se ei kuitenkaan ollut tarkoitettu julkiseen levitykseen.⁴⁰ Stanislavski itse ei koskaan esiintynyt elokuvassa, ja hänen asenteensa siihen vaihteli välinpitämättömästä vihamieliseen. Kysyttäessä hän suostui muutaman kerran pohtimaan elokuvan asemaa taiteena. *Sine-fonon* haastattelussa vuonna 1914 Stanislavski peräänkuulutti elokuvan keinojen tutkimista. Hän oli vakuutunut, ettei elokuva koskaan voi korvata teatteria, mutta

– jos sitä tutkitaan ja siihen tarttuvat henkisellemme edistykselle omistautuneet ihmiset, saattaisi se liittää kansanjoukkoja yhteisen kulttuurielämän piiriin, mikä on juuri nyt epäilemättä tärkeä ja hieno tehtävä.⁴¹

38 McReynolds 2000, 127–130; Torre 2008, 64–75; Ks. myös Doane 1991, 22.

39 Hanžonkovin mainos, *Vestnik kinematografii* 22/1913 (2.11.1913), 64–65.

40 Hanžonkov kertoo muistelmissaan, että ensin MHT:n tiloissa kuvattiin katkelma, jossa teatterin yli 300-henkinen henkilökunta käveli kameran editse. Seuraavana päivänä Hanžonkovin ateljeeseen kokoontui vielä 50–60 teatterin taiteilijaa. Hanžonkovin ehdotuksesta kameralle näyteltiin kohtaus, jossa Vladimir Nemirovitš-Dantšenko luki näyttelijöille teostaan, nämä osoittivat suosiotaan, ja samassa Stanislavski saapui paikalle ja onnitteli Nemirovitš–Dantšenkoa menestyksen johdosta. Hanžonkov 1937, 40. Filmi ei ole säilynyt.

41 — — может, если его изучать и возьмут в свои руки преданные духовному прогрессу люди, приобщить народные массы к общей культурной жизни, а теперь это несомненно важное и прекрасное дело. Nimetön: ”Artisty Hudožestvennogo teatra o kinematografe”. *Sine-fono* 16/1914 (10.5.1914), 23.

Tämä oli kohteliainta, mitä Stanislavski elokuvasta julkisesti lausui.⁴² Yhtenä sukupolvensa maineikkaista näyttelijöistä hän sai jatkuvasti tarjouksia esiintyä elokuvassa mutta kieltäytyi niistä kaikista. Vuonna 1916 hän tiedotti:

[M]inulla ei ole mitään elokuvatuotantoja vastaan, enkä kiellä Taiteellisen teatterin näyttelijöiltä elokuvanäytelmiin osallistumista, mutta en tahdo omalla esiintymiselläni vahvistaa tällaisia vierailuja säännöksi.⁴³

Kaupallisessa tuotannossa MHT:n näyttelijöitä alettiin joka tapauksessa nähdä Tatjana Ponomarevan laatiman filmografian mukaan vuodesta 1913 lähtien.⁴⁴ Ensimmäinen isompi yhteisesiintyminen oli elokuvassa *Romanov-dynastian 300 vallan vuotta*, jonka ohjaajana toimi MHT:n apulaisohjaaja Aleksandr Uralski ja jossa esiintyivät teatterin näyttelijöistä ainakin Pjotr Bakšejev, Vladimir Popov ja Mihail Tšehov.⁴⁵ Seuraavana vuonna huomiota herätti paljon Maria Germanovan päärooli Vladimir Gardinin *Anna Kareninassa*. Vuodesta 1915 alkoi MHT-laisten todellinen massavaellus valkokankaalle. Maailmansodan vuosina huomattavaan asemaan elokuvanäyttelijöinä nousivat esimerkiksi Olga Gzovskaja Jermolev-yhtiön, Grigori Hmara Vengerov & Gardin -yhtiön ja Lidija Koreneva Hanžonkov-yhtiön tuotannoissa.

Yksittäisten näyttelijöiden elokuvatöiden lisäksi voidaan puhua eräänlaisista epävirallista ”MHT-elokuvista”, jotka perustuivat suoraan teatterin tuotantoihin ja toteutettiin suurelta osin samalla miehityksellä kuin teatterissa. Näitä olivat esimerkiksi Vjatšeslav Turžanskin Taldykin-yhtiölle ohjaamat *Rakkauden ja kuoleman sinfonia* (Simfonija ljubvi i smerti, 1914 – Puškinin *Mozart ja Salieri* -näytelmän pohjalta, kadonnut) ja *Karamazovin veljekset* (Bratja Karamazovy, 1915 – kadonnut).⁴⁶ Kenties suurimman huomion MHT-elokuvista sai ”Kultaisen venäläisen sarjan” piirissä syntynyt, Aleksandr Uralskin ohjaama *Jekaterina Ivanovna* (1915, kadonnut), sovitus Leonid Andrejevin MHT:lle kirjoittamasta

42 Ks. myös Nimetön: ”K.S.Stanislavski o kinematografe”. *Sine-fono* 19/1913, (8.6.1913), 18; Nimetön: ”Iskusstvo vtšerašnego dnja” (Beseda s K.S.Stanislavskim)”. *Kine-žurnal* 8/1914 (9.4.1914), 34–35.

43 [H]е чего не имея против кинопостановок, и не запрещая артистам Художественного театра участвовать в пьесах для экрана, я не желаю своим выступлением утвердить эти гастроли как право. *Rampa i žizn* 24/1916, 14.

44 Ponomareva 1965, passim.

45 Ainakaan Tšehoville ensikosketus elokuvatyöhön ei ollut mieluisa, ja hän kirjoitti tästä elokuvadebyytistään värikkäästi muistelmissaan. Tšehov 2000, 100–103. Ks. myös Leyda 1983, 64–66; Byckling 2000, 379. Višnevskin filmografian (1945, passim) mukaan Tšehov esiintyi kuudessa tsaarinaikaisessa elokuvassa. Neuvostoaikana hän esiintyi kahdessa elokuvassa, tunnetuimmin Jakov Protazanovin elokuvan *Mies ravintolasta* (Tšelovek iz restorana, 1927) pääosassa. Tšehovin myöhemmästä elokuvaurasta Saksassa ja Yhdysvalloissa ks. Byckling 2000, 64–65, 379–426.

46 Korotki 2009, 366. Ensiksi mainittu perustui Puškinin *Mozart ja Salieri* -näytelmän tuotantoon samalta vuodelta. Turžanski aloitti uransa MHT:n näyttelijänä. Haastattelussa hän vastusti vuonna 1915 tuossa vaiheessa yleistä käsitystä, että elokuva ja teatteri ovat kaksi eri taidemuotoa. Hän piti elokuvaa ainoastaan teatterin ”heijastajana” ja taltioijana. Nimetön: ”Kak smotrjat artisty Hudožestvennogo teatra na kinematograf?” (Beseda s V. K. Turžanskim). *Kine-žurnal* 1–2/1915 (17.1.1915), 69–71. Turžanskista tuli kuitenkin tuottelias elokuvaohjaaja ensin Venäjällä ja myöhemmin nimellä Viktor Tourjansky Ranskassa ja muissa länsimaissa. Korotki 2009, 366–370; Nusinova 2003, passim; Jangirov 2007, passim.

näytelmästä.⁴⁷ Ensimmäisen studion vetäjiin kuuluneen ohjaaja-näyttelijä Boris Suškevitšin ohjaamista elokuvista esimerkiksi Dickens-sovitus *Kotisirkka* (Svertšok na petši, 1915 – kadonnut) ja Tšehov-sovitus *Myöhästyneitä kukkasia* (Tsvety zapozdalyje, 1916 – osittain säilynyt) perustuivat suoraan studion esityksiin.⁴⁸ Näiden taustalla voidaan arvella olleen studion opiskelijoiden halu nähdä omaa työtään valkokankaalla, mahdollisesti myös tarve hankkia studiolle varoja.⁴⁹

Moisei Aleinikov kertoi 1940-luvulla keskustelleensa vuosina 1915–1916 Stanislavskin kanssa mahdollisuudesta perustaa Ensimmäisen studion yhteyteen työpaja elokuvaestetiikan tutkimista varten. Aleinikovin mukaan Stanislavski oli varovaisen myöntäväinen, sillä hän pelkäsi, että muuten teatterin näyttelijät työskentelisivät elokuvassa kaupallisissa olosuhteissa, jotka eivät ehkä olisi suostuisat heidän kehitykselleen taiteilijoina. Stanislavski delegoi työpajan perustamisen oikealle kädelleen Leopold Sulleržitskille, mutta hanke kaatui tämän varhaiseen kuolemaan.⁵⁰ Vallankumouksen jälkeen Aleinikov itse oli perustamassa Rus-elokuvaosuuskuntaa (myöhemmin Mežrabpom-Rus ja Mežrabpomfilm), joka piti yllä tiiviitä yhteyksiä MHT:iin. Yhtiön ensimmäisiin tuotantoihin kuului Aleksandr Saninin ohjaama *Polikuška* (1919/1923), maineikas Tolstoi-filmatisointi, jonka pääosassa teki elokuvadebyyttinsä MHT:n tähtiin lukeutunut Ivan Moskvin.⁵¹

Niin huomattavia kuin MHT:n taiteilijoiden suorat kontribuutiot elokuvaan olivatkin, oli teatterilla suurempi merkitys kuitenkin vertailukohtana, inspiraation lähteenä ja esikuvana. Esimerkiksi Semjon Ginzburg tähdentää, että psykologinen elokuva nousi MHT:n estetiikasta samalla tavoin kuin 1920-luvun montaasielokuva avantgarde-teatterista.⁵² Vaikutus oli kuitenkin mutkikas, ja sitä auotaan tarkemmin seuraavissa luvuissa.

Unelma vaitiolon taiteesta

Psykologisen elokuvan ”teoria” sai alkunsa samoihin aikoihin kuin ensimmäiset tähän suuntaukseen luettavat elokuvat, vuonna 1913. Tuona merkittävänä murrosvuotena elokuvapuhe sai uutta puhtia tasokkaista kirjallisuusfilmatisoinneista ja lukuisten nimekkäiden teatterinäyttelijöiden valkokangasesiintymisistä. Oppi kehittyi aluksi ohjelmistopoliittisena vaatimuksena laadukkaammasta

47 Korotki 2009, 375.

48 Korotki 2009, 358–361.

49 Siitä, että Suškevitšia elokuvatyö ei sinänsä suuremmin kiinnostanut, kertoo *Myöhästyneitä kukkasia* -elokuvan tuottaja Vladimir Gardin muistelmissaan. Suškevitš määritteli työehtonsa seuraavasti: ”Työskentelen ystäväieni kanssa teatterissa. Tulemme kuvauksiin valmiin työn kanssa. Otamme lavasteet haltuumme... yksi harjoitus kameran edessä ja heti kuvaukset.” Gardin 1949, 117. Tähän tuotantoon palataan luvussa 4.

50 Aleinikov 1947, 21–23.

51 Ks. esim. Jampolski 1990, passim. Leyda 1983, 146–147.

52 Ginzburg 1963, 353–354.

sisällöstä, mutta muuttui pian venäläisen elokuvan ohjelmajulistukseksi ja teoriaksi koko välineen olemuksesta. Eräs lähtöpiste ja paljon keskustelua sekä teatteri- että elokuvaväen keskuudessa herättänyt puheenvuoro oli kirjailija Leonid Andrejevin ”Kirjeet teatterille” (Pisma o teatre, 1912–1913). Kahdessa esseessään Andrejev erotti elokuvan ja teatterin jyrkästi toisistaan ja antoi – yhtenä ensimmäisistä eturivin kulttuuripersononista – elokuvalle itseisarvon taiteena ja jossain määrin provokatiivisesti myös teatterin pelastajan roolin.

Pitkän ja monipolvisen esseen ydinajatus oli kirjailijan huomio, että elämän painopiste oli siirtynyt ulkoisesta toiminnasta ihmisen sisälle. Niinpä toiminnan draamallinen arvo oli laskenut. Se, mikä nykyihmisen elämässä oli draamallisesti mielenkiintoista, ei Andrejevin mukaan liittynyt fyysiseen toimintaan vaan hänen ajatuksiinsa ja näkymättömään sisäiseen kokemukseensa.

Elämä itse dramaattisimmissa ja traagisimmissa yhteentörmäyksissään loitto-nee yhä kauemmas ulkoisesta toiminnasta, häipyä sielun syvyyteen, hiljaisuuteen ja älyllisten kokemusten hellään liikkumattomuuteen.⁵³

Andrejev väitti, että toisin kuin romaani, teatteri ei ollut pysynyt kehityksen mukana, vaan oli juuttunut tarjoamaan katsojille toimintaa ja speaktaakkelia (*zrelišťe*). Niinpä se oli menettänyt merkityksensä nykyihmisen kuvaajana: ”Elämä on mennyt sisälle, mutta teatteri on jäänyt kynnykselle.”⁵⁴ Tästä näkökulmasta Andrejev otti kantaa elokuvan ja teatterin väliseen vastakkainasetteluun, joka tässä vaiheessa oli kuuma puheenaihe: mitä toimintaan ja speaktaakkeliin tulee, elokuva oli Andrejevin mukaan teatterille ylivoimainen kilpailija. Esimerkiksi naturalistisen teatterin todellisuusilluusiot jäivät väistämättä jälkeen elokuvasta, joka pystyi käyttämään todellisuutta itseään aitojen kuvauspaikkojen muodossa. Andrejev vaatikin toiminnan ja speaktaakkelin karkottamista teatterista:

Koska toiminta on näkyvää todellisuutta ja speaktaakkelia, niiden on yhdessä poistuttava lavalta ja annettava tilaa näkymättömälle ihmissielulle ja sen suurel-
le rikkaudelle, jota lihallinen silmä ei rajoittuneisuudessaan näe.⁵⁵

Kirjailijan toiveudessa tulevaisuuden elokuva täydellistyisi ja samalla vapauttaisi teatterin näkyvän todellisuuden ja toiminnan kuvaamisen pakosta. Andrejev haaveili, että teatteri ja elokuva erkanisivat toisistaan kahdeksi eri taidemuodoksi, joista jälkimmäinen veisi teatterilta toiminnan ja visuaalisen speaktaakkelin:

53 — — *сама жизнь*, в нее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний. Andrejev 1912–1913, 511.

54 Жизнь ушла внутрь, а сцена осталась за порогом. Andrejev 1912–1913, 512.

55 Поскольку действие зримо и есть зрелище, постольку вместе они должны покинуть сцену, оставив место незримой душе человеческой, ее величайшему богатству, невидимому плотскими и ограниченными глазами. Andrejev 1912–1913, 513.

– ja niin syntyvät uuden ajan elokuvadramaturgit, toistaiseksi tuntemattomat lahjakkuudet ja nerot. Elokuva-Shakespeare hylkää ahtaat sanat ja syventää ja laajentaa toimintaa, löytää sille uusia ja odottamattomia yhdistelmiä niin, että siitä tulee yhtä ilmaisevaa kuin puheesta ja samaan aikaa vakuuttavaa sillä ver- taansa vailla olevalla vakuuttavuudella, joka on ominaista vain sille, mikä koe- taan näkö- ja tuntoaistein. Samaan aikaan elokuva-Shakespearen kanssa syntyy valtavia, uskomattoman rikkaita teattereita, joissa toimivat *uudet* näyttelijät – ulkoisen ilmaisemisen, mimiikan ja plastiikan nerot, ilveilijät, jotka ovat oppi- neet ja palauttaneet mieliinsä vanhan esihistoriallisen taiteen: kuinka ilmais- taan kaikki kasvoilla ja liikkeellä.⁵⁶

Sanattomuus oli kuitenkin Andrejevin mukaan paitsi elokuvan voima myös sen rajoitus, ja siksi nykyihmisen ajatuksen ja sisäisen kokemuksen kuvaaminen jäisi taiteiden työnjaossa teatterin tehtäväksi. Vaikka Andrejev epäilemättä vil- pittävästi uskoi elokuvan mahdollisuuksiin uutena taiteenlajina, hänen esseen- sä on pakko tulkita myös niin, että hän piti elokuvaa viemärinä, johon voitiin kaataa kaikki se kuona, josta teatteri oli puhdistettava.⁵⁷ Elokuvatutkija ja aate- historioitsija Mihail Jampolski on puhunut Andrejevin kohdalla platonilaisesta estetiikasta. Jampolski määrittää platonilaisen epäluulon mimeettistä kuvaa kohtaan yhdeksi venäläisen kulttuurin ominaispiirteeksi, jonka juuret ovat hä- nen mukaansa syvällä bysanttilaisessa ikoniperinteessä. Andrejevin ”Kirjeisiin teatterista” sisältyvä jyrkkä jako visuaalisen kuvan ja sisäisen idean välillä oli Jampolskin mukaan yleensäkin juurtunut syvään vuosisadan vaihteen venäläi- seen kulttuuriin. Tähän platonilaiseen asenteeseen liittyi arvoasetelma, epäluulo kuvaa kohtaan ja näkymättömän sisällön asettaminen etusijalle.⁵⁸

Koko venäläistä kuvasuhdetta koskevana yleistyksenä Jampolskin tulkintaa on syytä pitää yltiöpäisenä ja sellaisena sitä on myös hankala allekirjoittaa. Sen sijaan 1910-luvun elokuvakeskustelun valtavirtaa se kuvaa hyvin. Elokuvaleh- distössä kuuluisan kirjailijan suoma huomio otettiin lämpimästi vastaan, mutta ehdotettua työnjakoa ei oltu valmiit hyväksymään. Elokuvan puolestapuhujat jakoivat Andrejevin kanssa jyrkän jaon sisäisen elämän (psykologian) ja ulkoi- sen elämän (toiminnan) välillä, mutta eivät nielleet hänen väitettään siitä, että ihmisen näkymätön sisäinen maailma olisi elokuvan ulottumattomissa. Päin- vastoin – juuri henkinen kokemus (*duševnoje pereživanije*) määriteltiin eloku-

56 – и вот нарождаются какие-то новые кинемо-драматурги, еще неизвестные таланты и гении. Кинемо-Шекспир, отбросив стеснительное слово, так углубляет и расширяет действие, находит для него столь новые и неожиданные комбинации, что оно становится выразительно, как речь, а в то же время убедительно той несравненной убедительностью, которая присуща только видимому и осязаемо- му. Одновременно с Кинемо-Шекспиром возникает несколько огромных, страшно-богатых театров, в которых подвизаются *новые* актеры – гении внешней изобразительности, мимики и пластики, лицедей, научившиеся и вспоминая старое доисторическое искусство: все выразить лицом и движением. Andrejev 1912–1913, 520.

57 Ginzburg 1963, 325. Zorkaja 1976, 79–81. Andrejevin esseen taustoista ja vastaanotosta teatterin piirissä ks. Gerasimov 1979b, 250–254 ja Andrejevin koottujen teosten osan 6 (1996) huomautukset, 673–680. Otteita esseestä on julkaistu englanniksi kokoomassa *Film Factory* (1988).

58 Jampolski 2006, 72–73 ja passim.

van toivottavaksi sisällöksi.⁵⁹ Andrejevin esseetä voi pitää yhtenä psykologisen elokuvapuheen lähtöpisteenä siinä mielessä, että jatkossa elokuvan puolustajien tehtävä oli todistaa kirjailijan elokuvaa koskevat väitteet vääriksi. Tyypilliseen sävyyn esimerkiksi *Sine-fonon* M. Brailovski näki vuonna 1913 elokuvalla aukeavan edessään kaksi mahdollista tietä, ulkoisen ja sisäisen:

Elämän ulkoinen puoli, kaikki nämä kiitävät autot ja lentokoneet, kuiluun syöksyvät junat, räjähtävät kaivoskuilut jne. jne. ovat jo tarpeeksi saaneet hallita valkokangasta...

On korkea aika, että valkokankaasta tulisi peili, joka heijastaisi ihmissielun herkimpiä ja jaloimpia kokemuksia...⁶⁰

Ensisijaisesti psykologisen elokuvan teoreetikoiden tarve korostaa sisäistä, psykologista sisältöä liittyi heidän haluunsa nostaa elokuva balagaanin asemasta taiteiden joukkoon. Kornei Tšukovskin Pinkerton-artikkeliin (ks. luku 2) maalaama kauhukuva rahvaanomaisten massojen kulttuurista eli edelleen kirjoittajien mielissä. Pitkän näytelmäelokuvan saavutukset saivat kuitenkin henkselit paukkumaan. Vuonna 1913 ei vaikuttanut liioittelulta väittää, että elokuva oli kääntänyt uuden lehden kehityksessään. Esimerkiksi nimimerkki ”S.G.U.” katsoi elokuvan olevan astumassa kolmanteen kehitysvaiheeseensa: ensimmäisessä kehitysvaiheessa yleisöä kiinnostivat liike, temput, trikot ja sketsit, toisessa vaiheessa keskityttiin juoneen, mutta nyt oltiin lähestymässä kolmatta kautta, ”henkisten kokemusten kuvaannollisuuden, psykologisten draamojen, mielialojen draamojen, kirjallisten draamojen kautta”⁶¹

Vuonna 1914 elettiin psykologisen buumin lakipisteessä, ja sen lippulaivaksi nostettiin Vladimir Gardinin *Anna Karenina*, joka sai ensi-iltansa vain muutama kuukausi maailmansodan syttymisen jälkeen. Suuren suosion ja huomion saanut elokuva – josta on ikävä kyllä säilynyt vain kolme kohtausta – oli elokuvaa puolustavalle kirjoittajalle unelmien täyttymys: rakastetun kansallisen klassikon sivistynyt filmatisointi, jonka pääosaa esitti MHT:n näyttelijätär Maria Germanova. *Anna Kareninaan* viitaten *Sine-fono*-lehden I. Mavitš, yksi psykologisen elokuvan ahkerimpia propagandisteja, herkistyi julistamaan ”Venäläisen elokuvan renessanssia”:

59 Sanaparista *duševnoje pereživanije* tuli elokuvakirjoittajien säännönmukaisesti toistelema hokema, jolla viitattiin elokuvahenkilöiden psykologiaan ja näyttelijöiden tulkinnan sisältöön. Olen kääntänyt tämän ilmaisan ”henkiseksi kokemuksiksi”, mutta on syytä muistuttaa sanan *pereživanije* kaksoismerkityksestä. Sanan toinen merkitys on ”kärsimys” ja ”huoli”. Niinpä monissa yhteksissä sanonta voitaisiin tulkita myös suomalaista aikalaisilmaisua käyttäen ”sieluntuskiksi”. Nämä merkitykset eivät ole aineistossa selvärajaiset, eivätkä tsaarinajan elokuvan synkeän aiheamaailman huomioon ottaen myöskään toisiaan poissulkevia.

60 Внешняя обстановка жизни, все эти мчащиеся автомобили и аэропланы, низвергающиеся в пропасть поезда, взрывающиеся шахты и так далее и далее – достаточно уже властвовали над экраном.

Пока экрану статья зеркалом души человеческой, ее тончайших и благороднейших переживаний. М. Brailovski: ”Na rasputji”. *Sine-fono* 2/1913 (26.10.1913), 21.

61 – – периода изобразительности душевных переживаний, периода психологических драм, драм с построением, драм литературных. S.G.U.: ”Sila ekrana”. *Vestnik kinematografii* 16/1913 (10.8.1913), 14; Ks. myös Vorwärts: ”Russkaja filma v pervuju polovinu 1913-go goda. *Kine-žurnal* 14/1913 (27.7.1913), 20–22.

Ennen sotaa venäläinen elokuva oli etovaa katsottavaa. – – Nyt venäläistä elokuvaa katsoessa ei voi kuin ihmetellä:

– Missä välissä ne ovat oppineet tämän kaiken? Mistä kaikki tämä maku, tämä vaisto, tämä tekniikka ja tämä kekseliäisyys?

Tämä on helppo selittää:

– Ei mistään, se on ollut omasta takaa.

Se on meidän ikiomaa venäläistä omaisuuttamme.

Sitä samaa, joka on kohottanut sellaisiin poikkeuksellisiin korkeuksiin meidän maamme taiteen:

– Venäläisen kirjallisuuden, venäläisen runouden, venäläisen musiikin, venäläisen kuvataiteen, venäläisen teatterin, venäläisen baletin. – –

Venäläisen elokuvataiteen määrätietoinen pyrkimys tunkeutua psykologian ja sisäisten henkisten kokemusten alueelle on sitä uutta ja aitoa, jota elokuva on niin kauan odottanut, ja joka on tarjoava elokuvalla ulospääsyn pinkertonismin, sirkus- ja rikoskauhujen ja balagaanipelleilyn umpikujasta.⁶²

Mavitšin mukaan *Anna Kareninan* edustama psykologinen sisältö tarjosi elokuvalla pääsylipun venäläisten taiteiden kerhoon. Tämä oli tietysti mainospuhetta paitsi Gardinin elokuvalla myös venäläiselle elokuvateollisuudelle. Psykologisen elokuvan manifesteissa oli alusta saakka läsnä kansallinen sävy, jonka tarkoitus oli kiillottaa kotimaisen tuotannon julkikuvaa suhteessa markkinoita hallinneeseen ulkomaiseen elokuvaan. Psykologiaa korostettiin nimenomaan venäläisen elokuvatuotannon identiteettinä, jonka tehtävä oli erottaa Venäjä muista elokuvamaista. Vetoaminen kansallisen tradition saavutuksiin oli tyyppilistä muissakin maissa 1910-luvun alussa: esimerkiksi Ison-Britannian elokuva-teollisuus nojasi mainonnassaan Shakespearen perintöön ja edwardiaanisen ajan luonnanäyttelijöiden maineeseen.⁶³ Samaan tapaan Venäjällä saatettiin vedota venäläisten katsojien ylpeyteen esimerkiksi Tolstoin, Dostojevskin, Tšehovin ja MHT:n edustamasta psykologisesta realismista.

Tämä kansallismielinen sävy voimistui maailmansodan vuosina. Hyvin yleiseksi väitteeksi muodostui, että muiden maiden elokuva painotti enemmän ulkoista näyttävyyttä kuin henkilöiden sisäistä kokemusmaailmaa; sielukas

62 До войны русскую фильму смотреть противно было. – – Сейчас смотришь русскую картину и изумляешься:

– когда успели так усовершенствоваться? Откуда взялись и вкус, и чутье, и техника, и изобретательность?

А дело объясняется очень просто:

– неоткуда не взялось – свое было.

Свое собственное, родное, русское.

То самое свое, что на такую исключительную высоту вознесло родное искусство:

– Русскую литературу, русскую поэзию, русскую музыку, русскую живопись, русский театр, русский балет. – –

Определенное устремление русского кинематографического творчества в область психологий и внутренних душевных переживаний, это то новое и настоящее, которого так давно ждал кинематограф, и которому суждено вывести кинематограф из тупика pinkertonовщины, цирковых и уголовных ужасов и дурашкиной балаганщины. I. Mavitš: "Vozroždenije russkoi kinematografii". *Sine-fono* 4–5/1914, (13.12.1914), 24.

63 Burrows 2003, passim.

ja syvälinen venäläisyys määrittyi teknisesti viimeistellyn mutta turhamaisen länsimaisen kulttuurin vastakohdaksi. Venäläiseltä elokuvalta vaadittiinkin askeettista muotoa. Etenkin vuonna 1915 toimintansa aloittaneen *Proektor*-lehden sivuilla sana ”ulkomainen” muuttui synonyymiksi visuaalisesti näyttävälle tuotannolle, jonka sisältö jää ohueksi.⁶⁴ Kun Hanžonkovin ja Thiemann & Reinhardtin tuotannossa maailmansodan vuosina alettiin panostaa visuaalisuuteen, näkivät *Proektorin* kirjoittajat näiden yhtiöiden pettäneen venäläisen elokuvan omimman kutsumuksen:

Tämä elokuva on tarkka venäläinen kopio siitä ulkomaisesta lajista, jota kaiken maailman Nordiskit, Cinesit ja Ambrosiot ym. niin uutterasti viljelevät. Tällaisten elokuvanäytelmien tunnusmerkkejä ovat visuaalisten tehokeinojen runsaus ja psykologisen sisällön ohuus. [Thiemann & Reinhardtin elokuvasta *Vihreä hämähäkki / Zeljonnyi pauk*, 1916.]⁶⁵

Jevgeni Bauerin kaltainen visualisti olikin toistuvasti *Proektorin* puristien hamppaissa:

[T]ämä elokuva ansaitsee paikan parhaiden ulkomaisten esikuvien rinnalla. Mutta juuri tässä pyrkimyksessä ”ulkomaalaisuuteen” piileekin elokuvan heikko puoli; halu saavuttaa mahdollisimman suuri tekninen täydellisyys ja ulkoinen kauneus – jotka ovat niin luonteenomaisia ulkomaisen tuotannon tunnusmerkkejä – on heikentänyt elokuvassa venäläiselle tuotannolle tyypillisiä elementtejä: sisäistä kauneutta, psykologisen totuuden ja henkisten kokemusten kauneutta. [Elokuvasta *Elämä elämästä / Žizn za žizn*, 1916.]⁶⁶

Proektor-lehden kirjoittelu on ymmärrettävä maailmansodan vuosien kiihtynyttä kilpailua vasten. Jos psykologinen elokuva vuosina 1913–1914 oli yhteinen projekti, nyt siitä tuli ase suurimpien yhtiöiden välisessä kilpailussa. Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavampaa on kuitenkin se, että keskustelulla oli alusta saakka myös elokuvaesteettinen, koko välineen olemusta koskeva ulottuvuutensa. Tavoitteena oli löytää elokuvan ominaislaatu, joka erotti sen muista taiteista. Vastaava keskustelu alkoi muuallakin maailmassa juuri 1910-luvulla.⁶⁷

64 Ks. esim. Fjodor Maškov: ”Russki kinematograf”. *Proektor* 4/1916 (15.2.1916), 3–4; S. M. Nikolski: ”Imejuštšim uši”. *Proektor* 9/1916 (1.5.1916), 2–3; S. M. Nikolski: ”S puti (provintsialnyje pisma)”. *Proektor* 17/1916, 1.9.1916 (1.9.1916), 3–4.

65 Эта картина – точная русская копия того заграничного жанра, который усердно культивируется разными ”Нордиск”, ”Чинес”, ”Амбросио” и др. Обилие внешних зрительных эффектов при скупости психологического содержания – отличительные качества подобных кинопес. Nimetön: ”Kritičeskoje obozrenije”. *Proektor* 18/1916 (15.9.1916), 11.

66 [К]артина эта достойна занять место наряду с лучшими иностранными образцами. Но именно в этом стремлении к ”заграничности” кроется слабая сторона картины: желание достигнуть возможно большего технического совершенства и внешней красоты – столь характерных признаков западного производства – ослабило в картине элементы, типичные для русского киноискусства: красоту внутреннюю, красоту психологической правды и душевных переживаний. Nimetön: ”Kritičeskoje obozrenije”. *Proektor* 11–12/1916 (15.6.1916), 9.

67 Ks. esim. Bordwell 1997, 28–30.

Venäjällä tämä kävi yhteen eri taiteenlajien itsenäisyyttä ja erillisyyttä, kunkin välineen omaa materiaalia ja perustaa korostaneen puheen kanssa samaan aikaan.⁶⁸

Elokuvakeskustelussa koettiin elintärkeäksi etenkin rajanveto teatteriin. Lähtöpisteenä voidaan edelleen pitää Andrejevin ”Kirjeitä teatterille”. Andrejev siis arvosti elokuvaa itsenäisenä taiteenlajina ja pohti sen omaa, teatterista riippumatonta olemusta. Andrejevin käsitys elokuvasta perustui selvästi attraktio-elokuvan kaudelta periytyneeseen yleiseen mielikuvaan, jonka mukaan elokuva on yhtä kuin nopeaa liikettä ja vaihtuvia näkymiä. Psykologisen elokuvan puolustajille oli tärkeää ampua tämä aikansa elänyt ”elokuvallisuuden” käsitys alas. Monista kirjoituksista voikin lukea suoria viittauksia Andrejevin teeseihin. Kirjeet teatterista ovat todennäköisesti olleet esimerkiksi kirjoittaja Ja. Rastrelon mielessä, kun hän pohti *Jekaterina Ivanovna* -elokuvan arvostelussaan teoksen vähäistä toimintaa:

Luulenpa, että Jekaterina Ivanovnan sovitus on riittävän vakuuttavasti osoittanut, ettei toiminta – jota ilman koko teatterin käsitettä on mahdoton kuvitella – ole elokuvassa lainkaan yhtä keskeisessä ja poikkeuksellisessa roolissa.⁶⁹

Rastrelon siis käänsi Andrejevin esittämän työnjaon päällelleen ja väitti, että toiminta on tärkeämpää teatterissa kuin elokuvassa. Epäilemättä kirjoittajalle on tuottanut tiettyä iloa se, että kyseinen elokuva perustui Andrejevin itsensä kirjoittamaan näytelmään.⁷⁰

Vuonna 1916 *Proektor*-lehdessä ilmestyneessä esseessään ”Elokuvadraama vai elokuvakertomus”⁷¹ kriitikko I. Petrovski hyökkäsi Andrejevin edustamaa ”elokuvallisuuden” käsitystä vastaan, vaikkei hänkään maininnut kiistakumppaninsa nimeä. Petrovskin mukaan elokuva oli alkuvaiheessaan, takertuessaan teatteriin, korvannut ”teatraalisuuden” synnin ”elokuvallisuuden” synnillä; ”elokuvallisuus” näytti edellyttävän mahdollisimman runsaita juonenkäänteitä, toimintaa ja liikettä siinä määrin, että se oli muuttunut käsitteeksi. Tästä harhaisesta käsityksestä olivat kirjoittajan mukaan seuranneet varhaisen ”elokuvadraaman” juonen epäloogisuus, näyttelijäntyön alkeellisuus, välitekstien kömpelyys ja lii-

68 Ks. esim. Štšerbakov 2014, 33–34.

69 Мне кажется, что постановка “Екатерины Ивановны” с достаточной убедительностью показала, что действие – без которого неммыслимо само понятие театра – в кинематографе вовсе не играет такой исчерпывающей и исключительной роли. Ja. Rastrelon: ”Zametki zritelja: Mnogoznatšitel'naja postanovka”. *Proektor* 1/1915 (1.10.1915), 7.

70 Paradoksi onkin, että juuri Andrejevia voi pitää psykologisen elokuvan eräänlaisena henkisenä johtajana. Hänen tuotantoon sovitettiin taajaan valkokankaalle, ja kirjailijan hahmo vaikutti myös välillisesti venäläisen elokuvan tematiikkaan. Babitševa & Kovalova & Kozmenko 2012, passim; Ginzburg 1963, 355. Tutkijat ovat myös huomauttaneet, että monet Andrejevin ”Kirjeiden” teatteria koskevat profetiat toteutuivat, mutta ennemminkin elokuvassa kuin teatterissa. Babitševa & Kovalova & Kozmenko 2012, 151–152.

71 I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinopovešt’”. Teksti ilmestyi kolmessa osassa *Proektor*-lehdessä: nrot 18/1916 (15.9.1916), 2; 19/1916 (1.10.1916), 2–3; 20/1916 (15.10.1916), 2–3.

allinen mielenkiinto visuaalisia tehokeinoja kohtaan.⁷² Primitiivisen ”elokuva-draaman” sijaan Petrovski peräänkuulutti ”elokuvakertomusta” (*kinopovest*), joka seuraisi enemmän proosan kuin draaman tietä. Uudenlaisen elokuvakertomuksen ensiaskeleina hän piti venäläisiä kirjallisuussovituksia, joissa tekijöiden oli pakko, uskollisuudesta alkuteosta kohtaan, karsia toimintaa ja juonenkään- teitä, sillä ”– – kuinka paljon liikettä elokuvallisessa mielessä nyt saattoi löytää Aateliskodista, Isistä ja pojista, Karamazovin veljeksistä tai Reviisorista”.⁷³ Petrovskin mukaan syntymässä oleva

[e]lokuvakertomus riuhtautuu päättäväisesti irti kaikista elokuvallisen kuvan olemusta koskevista vakiintuneista käsityksistä; se kieltää *liikkeen* merkityksen valotaiteen ainoana tärkeänä elementtinä ja sen olemuksen perustana.⁷⁴

Esimerkiksi Semjon Ginzburg ja Yuri Tsivian ovat pitäneet Petrovskin es- seetä yhtenä venäläisen elokuvan keskeisistä manifesteista, ja Tsivian on liittänyt Petrovskin näkemykset tsaarinajan venäläisen elokuvan tyyliin, jonka olennai- sena piirteenä on pidetty hidasta tempoa.⁷⁵ Teksti onkin ilman muuta venäläi- selle elokuva-ajattelulle tyypillinen ja keskeinen. Tulkintani mukaan Petrovski ei kuitenkaan tarjonnut ”elokuvakertomustaan” varsinaisesti kansallisen elokuvan ohjelmajulistukseksi. Hänen teesinsä koski elokuvan olemusta yleensä: ”eloku- vakertomuksen” estetiikka osoitti hänen mukaansa, ettei elokuva välineenä vält- tämättä edellytä toimintaa.

Andrejev antoi kipinän myös toiselle, vielä olennaisemmalle psykologisen elokuvan opinkappaleelle peräänkuuluttaessaan elokuvan ja teatterin erottamis- ta jyrkästi toisistaan ja painottaessaan, että elokuvan identiteetti on mykkänä (*nemoi*), siis puhekyvyttömänä, taiteena. Tsaarinajan elokuvan kansallisia tyy- lipiirteitä jäljittävässä esseessään Yuri Tsivian on pitänyt yhtenä venäläisen elo- kuvakulttuurin ominaisuuksista kirjallisuudellisuutta, poikkeuksellista painoa, joka hänen mukaansa annettiin väliteksteille ja sanoille.⁷⁶ Argumentti varsin heikolla pohjalla. Se vaikuttaisi perustuvan enemmän jossain määrin kliseiseen oletukseen ”venäläisen kulttuurin logosentrisyydestä” kuin empiriaan. Esseensä myöhemmässä versiossa Tsivian onkin vähin äänin luopunut tästä argumentis- ta.⁷⁷ Joka tapauksessa oma johtopäätökseni venäläisen elokuvakeskustelun valta-

72 I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinopovest”. *Proektor* 19/1916 (1.10.1916), 2–3.

73 – – много ли движения в кинематографическом смысле можно найти в “Дворянском гнезде”, в “От- цах и детях”, в Братьях Карамазовых” или “Ревизоре”. I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinopovest”. *Proektor* 20/1916 (15.10.1916), 2.

74 Киноповесть решительно порывается со всеми установившимися взглядами на сущность кинема- тографической картины; она отвергает *движение*, как единственно важный элемент светотворчества, как основу его бытия. I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinopovest”. *Proektor* 20/1916 (15.10.1916), 3. Korostus alkutekstissä.

75 Ginzburg 1963, 350–353; Tsivian 1989, 9–10; Tsivian 2004, 343–344. Tsivianin ajatuksiin palataan luvun loppupuolella.

76 Tsivian 1991a, 18–24.

77 Tsivian 2004.

virrasta on täysin päinvastainen: vuodesta 1913 alkaen sanattomuus ei ollut elokuvakirjoittajille ainoastaan yksi elokuvan ominaisuuksista – vielä vähemmän ohimenevä olosuhde, joka joskus tultaisiin korjaamaan liittämällä kuvaan ääni-, vaan elokuvan taideluonteen ehto ja ensisijainen ilmaisun keino. Elokvasta tuli ”Suuri Mykkä” (*Veliki Nemoi*).⁷⁸ Kirjoittajat ilmaantuivat yksi toisensa perään vaatimaan, että olisi mitä pikimmin päästävä eroon viimeisistäkin sanallisen ilmaisun muodoista elokuvassa – oli sitten kyse väliteksteistä tai *film d’art* -kauden jäänteinä nähdyistä valkokankaan mykästä replikoinnista.⁷⁹

Andrejeville sanattomuus oli elokuvan vamma, mikä on ymmärrettävää siitä näkökulmasta, että venäläinen psykologinen realismi samastui voimakkaasti 1800-luvun romaani- ja draamakirjallisuuteen – olihan Andrejev itse tässä lajissa aikakauden johtavia kirjailijoita. Elokvuan ideologit puolustautuivat kuitenkin pystypäisesti tällaista vähättelyä vastaan. Jo mainittu *Sine-fonon* I. Mavitš kävi eräässä artikkelissaan läpi elokuvaa koskevia yleisiä syytöksiä ja pohti niiden oikeutusta. Kuinka elokuva siis voisi olla taidetta, jos sillä ei ole käytössään sanoja? Mavitšilla oli vastaus valmiina:

Mutta eihän baletissaakaan ole sanoja. Maalaustaiteessa ja kuvanveistossa ei ole sanoja *eikä liikettä*. Ei kai elokuvan kieltäjän päähän silti pälkähtäisi väittää, että baletti, maalaustaide ja kuvanveisto ovat vähemmän täydellisiä inhimillisen luomistyön muotoja kuin puheteatteri?⁸⁰

Elokuva samastettiin muihin sanattoman ilmaisun muotoihin. On huomionarvoista, että ajatus elokuvasta sanattomana taiteena vain voimistui siitä, että samoihin aikoihin 1910-luvun alussa Moskovassa esiteltiin usein erilaisia lupaa- via äänielokuvakokeiluja. Vaikka jotkut ajattelivat äänielokuvan ajan olevan jo ovella, suuri enemmistö venäläisistä elokuvakirjoittajista kavahti puheen liittämistä elokuvaan. Tyypillinen perustelu oli seuraavanlainen:

Mehän elämme, tai pikemminkin koemme, kaiken nimenomaan vaieten... Eihän elämämme ydin ole arkipäiväisissä sanoissamme, vaan siinä, mikä on sisälämme, kätkeytynä ja vaiettuna, sillä loppujen lopuksi kaikkein tärkeimmästä,

78 Tsivian 1994b, 21. Tämä termi, josta tuli yksi monista elokuvan nimityksistä, sai alkunsa ilmeisesti Pietarissa vuonna 1914 tällä otsikolla järjestetystä keskustelutilaisuudesta. M. Brailovski pohti termin osuvuutta tuoreeltaan, M. Brailovski: ”Veliki nemoi”. *Sine-fono* 13/1914 (29.3.1914), 25–26.

79 Ks. esim. S.Y.: ”Suštšnost kinodramy”. *Vestnik kinematografii* 13/1913, 2–4; Bezimjannyi: ”Aktjor i kinematograf”. *Sine-fono* 21/1914, 14–16; A. Kursinski: ”Tšto dostupno ekranu?”. *Vestnik kinematografii* 1/1914 (1.1.1914), 13–15; M. Vyganovski: ”V bezmovii – sut”. *Vestnik kinematografii* 2/1914, 20–21; F. Maškov: ”Iskusstvo ustaloh”. *Kino-teatr i žizn* 2/1913 (24.11), 2–4. Ks. myös Tšernyšev 1987, 89–90.

80 Но ведь лишен слова балет. Лишены слова и движений живопись, скульптура? Однако не придет же в голову отрицателю кинематографа, что и балет, и живопись, и скульптура не менее совершенные формы для проявления творчества человека, чем театр слова? I. Mavitš: ”Tšuzoe”. *Sine-fono* 10/1914 (15.2.1914), 23. Ks. myös M. Brailovski: ”Veliki nemoi”. *Sine-fono* 13/1914 (29.3.1914), 25; A. Kursinski: ”Tšto dostupno ekranu?”. *Vestnik kinematografii* 1/1914 (1.1.1914), 13–15.

suurimmasta surustamme ja ilostamme, siitä mikä on meidän kaikkemme, me emme osaa puhua.⁸¹

Elokuvakirjoittajat liittyivätkin keskeiseen virtaukseen vuosisadan vaihteen estetiikassa: sanan kriisiin, eräänlaiseen pettymykseen sanojen voimaan ilmaista elämää. Ajan suuria aatteellisia vaikuttajia oli Maurice Maeterlinck, jonka näytelmiä ohjasivat Venäjällä niin Meyerhold kuin Stanislavski.⁸² Maeterlinckin esettä ”Silence” (1896) luettiin hartaasti koko Euroopassa:

Jos minä nyt puhun sinulle kaikkien tärkeimmistä asioista, rakkaudesta, kuolemasta tai kohtalosta, niin en sanoillani pääse lähellekään kuolemaa, rakkautta, kohtaloa. Aina jää sanomatta jokin totuus, jota ei ole edes aiottu sanoa, ja kuitenkin tuo sanomatta jäänyt totuus on hetkisen yksinään elänyt meidän kahden kesken, emmekä me sinä hetkenä olisi voineet mitään muuta ajatuksellamme pohtia. Tuo totuus, se on *meidän totuutemme* kuolemasta, kohtalosta, rakkaudesta; ja ainoastaan vaitiolon hetkellä me saamme sen nähdä vilaukselta. Lähemmin katsoen oli vaitiolo siinä kaikkein tärkein kohta. (Suom. F. E. Sillanpää.)⁸³

Hiljaisuus, vaitiolo, oli monen *fin de siècle*n ajattelijan mielestä tie totuuteen ja todelliseen kommunikaatioon ihmisten välillä.⁸⁴ Maeterlinckin ja Hugo von Hoffmanstahlin kokeilut hiljaisen teatterin parissa liitettiin elokuvan olemukseen ympäri maailman. Matti Lukkarilan mukaan mykkyys oli 1910-luvulla myös keskieurooppalaisten kirjoittajien mielestä elokuvan taideluonteen ehto.⁸⁵ Esimerkiksi Egon Friedell ajatteli elokuvasta vuoden 1912 esitelmässään lähes identtisesti venäläiskirjoittajien kanssa.⁸⁶ Niin ikään Maeterlinckin nimeen ja elokuvan ominaisuuteen hiljaisena taiteena vedottiin yhdysvaltalaisessa elokuvakirjoittelussa samoihin aikoihin.⁸⁷

Venäjällä vaitiolon filosofia johdatti elokuvan pariin näytelmäkirjailija Aleksandr Voznesenskin (oik. Brodski, 1880–1939). Vuonna 1911 hän kirjoitti kokeellisen ”sanattoman draaman” *Kyynleet* (Sljozy), jota on pidetty yhtenä ensimmäisistä pantomiimiesityksistä Venäjän virallisilla näyttämöillä. Tarkkaan ottaen kyse ei ollut pantomiimista, sillä näytelmässä ei pyritty dialogin korvaamiseen tyyliteltyllä mimiikalla. *Kyynleet* oli realistinen näytelmä, joka sijoittui sellaisiin episodeihin päähenkilönsä – lankeavan naisen – elämässä, joihin ei

81 Да ведь живем мы, или лучше, переживаем, все именно молча... Ведь не то наша жизнь, что в словах наших повседневных, а то, что внутри нас, что сокровенно и безмолвно, потому что, в сущности, о своем настоящем, в горе своей и радости значительном, о том, что есть наше *все*, мы не умеем говорить. Avgusta Sladkopevtseva: ”Otvety na pismo Skitaltsa”. *Vestnik kinematografii* 6/1914 (15.3.1914), 18.

82 Ks. esim. Golub 1999, 292–294; Benedetti 1999, 270.

83 Maeterlinck 1896, 16.

84 Ks. esim. Asendorf 1993, 179–184; Lukkarila 1991, 138–140 ja passim.

85 Lukkarila 1991, 128.

86 Friedell 1912; Lukkarila 1991, 117–118.

87 Keil 2001, 40–43.

tarinan maailmassakaan sisältynyt sanoja. Teos ei kytkeytynyt niinkään ajan kokeellisiin teatterivirtauksiin vaan läheisesti MHT:n estetiikkaan – sen ohjasi MHT:n ohjaaja Konstantin Mardžanov, ja musiikin siihen sävelsi Stanislavskin kanssa paljon yhteystyötä tehnyt teatterisäveltäjä Ilja Sats. Teos myös harjoiteltiin MHT:n tiloissa, mutta sitä esitettiin ainoastaan maakuntakiertueella eikä nähty kummassakaan pääkaupungissa.⁸⁸ Voznesenski perusteli ratkaisuaan kirjoittaa näytelmä ilman dialogia seuraavanlaisin sanakääntein:

Meidän aikanamme elämä, ja sitä myötä myös taide, ovat raskaina sanoista. Kuitenkin ihmissielun syvin ja aidoin elämä virtaa hiljaisuudessa eikä puheessa, ja hiljaisuudesta on tullut ymmärrettävämpää, ja usein kovaaäänisempääkin, kuin sanoista. Siksi nykyajan dramaturgin on aika tuoda näyttämölle elämän tauot eikä sitä meluisaa, lörröttelevää hälinää, joka enimmäkseen toimii näytelmäkirjallisuuden materiaalina.⁸⁹

Voznesenskin näytelmä ja myös muut kokeilut sanattoman teatterin alueella herättivät ymmärrettävää mielenkiintoa elokuva-alan piirissä.⁹⁰ Hanžonkov tuotti *Kyynelistä* pian samannimisen elokuvaversioon (1914, kadonnut), jota myös esitettiin alkuperäisesityksen musiikilla.⁹¹ Siirtyminen elokuvaan oli Voznesenskille luonteva siirto, ja hänestä tuli paitsi poikkeuksellisen kunnianhimoisten käsikirjoitusten sepittäjä⁹² myös yksi psykologisen elokuvan tulisista puolesta-puhujista. Lukuisissa kirjoituksissaan Voznesenski kieltäytyi käyttämästä elokuvasta sanaa ”mykkä”. Hänelle elokuva oli maeterlinckläisittäin ”vaitiolon taidetta” (*iskusstvo moltšanija*), jonka hän näki potentiaalisesti suurimpana kaikista taiteista.⁹³ Vaitiolon taiteen puolesta Voznesenski propagoi myös joissakin elokuvakäsikirjoituksissaan. Näin voidaan tulkita Jevgeni Bauerin ohjaamaa elokuvaa *Mykät todistat* (Nemyje svideteli, 1914): elokuvan nimi viittaa aatelitalon palveluskuntaan, joka ”todistaa mykkänä” omalta paikaltaan seinänvierustalta isäntäväen elämää. Suoremmin elokuvaesteettisistä ajatuksistaan Voznesenski

88 Štšerbakov 2014, 97–118; ”Rol ženy iz pjesy A.S.Voznesenskogo ‘Sljozy’, sygrannaja V.L. Jurenevoi” [1911–12 gg]. RGALI, 2371/1/7; Jureneva 1946, 126–128; Jureneva 2004, 266.

89 В наше время большое чувствуется обремененность жизни, а в частности, значит, и искусства – словами. Между тем, в молчании, а не в звучной передаче протекает самая глубокая, самая настоящая жизнь человеческой души, и молчание стало понятнее, а часто громче, чем слово. И поистине своевременно для нынешнего драматурга вызвать для сцены жизнь в ее паузах а не в ее шумной разговорной суете, служившей, по преимуществу, материалом для драматического творчества. Nimetön: ”Drama bez slov”. *Vestnik kinematografii* 45/1912 (15.9.1912.), 3.

90 Ks. esim. Nimetön: ”Nemyje dramy”. *Vestnik kinematografii* 32/1912 (3.4.1912), 22.

91 Ks. ”’Sljozy’ s muzykoi I. Satsa”. *Vestnik kinematografii* 6–7/1915 (22.3.1915), 37–38. Filmografiatiedoissa elokuvan ohjaajaksi on merkitty Jevgeni Bauer (Višnevski 1945, 48). Näyttelijä Jurenevan muistelmien (2004, 270) mukaan ohjaaja oli kuitenkin Pjotr Tšardynin.

92 Voznesenski käsikirjoitti kymmenkunta elokuvaa, joista ovat säilyneet Jevgeni Bauerin ohjaama *Mykät todistajat* (Nemyje svideteli, 1914), osittain Pjotr Tšardyninin ohjaama *Huomispäivän nainen* (Ženštšina zavtrašnego dnja, osat 1 ja 2, 1914–15) sekä Boris Mihinin ohjaama *Toveri Jelena* (Tovarištš Jelena, 1917).

93 Ks. esim. Al. Voznesenski: ”O zolotom moltshanii”. *Vestnik kinematografii* 15–16/1915 (1.8.1915), 42–43; Al. Voznesenski: ”Futurizm na ekrane”. *Vestnik kinematografii* 19–20/1915, (1.10.1915), 38–40; Al. Voznesenski: ”Kak pisat dlja ekrana”. *Vestnik kinematografii* 117/1916 (6.3.1916), 18–20. Ks. myös Ginzburg 1963, 357–359.

puhui käsikirjoituksessaan *Valkokankaan kuningatar* (Koroleva ekraana, 1916 – kadonnut), jonka Bauer niin ikään ohjasi. *Proektor*-lehden kriitikko kuvasi elokuvan asetelmaa näin:

”Valkokankaan kuningatar”, kuuluisa näyttelijätär Galson, esiintyy menestyksekkäästi miehensä elokuvanäytelmissä, jotka ovat vain kaunista katsottavaa silmille ja joissa ei ole pienintäkään sisältöä. Sitten nuori dramaturgi Robin tuo näyttelijättärelle näytelmän ”Vaitiolo”, joka avaa hänen silmänsä ”Suuren mykän” mahdollisuuksille, sen kyvyille ilmaista ihmissielun syvimpiä kokemuksia... Näyttelijätär ymmärtää, että vain tällaiset näytelmät ovat valkokankaan taiteen arvoisia ja vain niitä tulisi tarjota yleisölle. Hänen vaatimuksestaan tuottaja Krantz suostuu tuottamaan Robinin näytelmän, ja Galson esiintyy siinä. Ja koska näyttelijättären mies ei kykene käsittämään vaimonsa läpikäymää henkistä murrosta, Galson jättää hänet, sillä hänen rakkautensa taiteeseen on suurempi kuin henkilökohtainen rakkaus.⁹⁴

Tätä kiinnostavaa metaelokuvaa voi pitää filmatisointina Voznesenskin ja muiden psykologisen elokuvan teoreetikoiden ajatuksista. Vastaanotosta päätellen elokuva toi myös esiin Voznesenskin ajattelun ilmeiset ongelmat: esittääkseen ajatuksiaan käsikirjoittajan oli sijoitettava elokuvaan lukuisia pitkiä välitekstejä kuten ”Alas ulkokohtaisen kauniit asennot, joiden takana ei ole minkäänlaista sisältöä. Etsikäämme suurempaa syvyyttä, suurempaa viisautta vaitiolon taiteesta, jota elokuva on”.⁹⁵ *Proektorin* ja *Sine-fonon* kriitikot olivatkin yhtä mieltä siitä, että vaikka *Valkokankaan kuningatar* oli sinänsä onnistunut elokuva, se ei omalla esimerkillään demonstroitunut sanattoman taiteen ihanteita erityisen hyvin.⁹⁶

Näyttelijän tärkeys

Toiminnattomuuden vaatimus ja sanattomuuden estetiikka – kaksi psykologisen elokuva-ajattelun kulmakiveä – saivat siis alkunsa siitä, että elokuvan edustajat puolustautuivat teatterin suunnasta tulevaa kritiikkiä vastaan. Tässä teatterintekijät itse antoivat aseet elokuvan apologien käsiin, sillä samansuuntaiset

94 ”Королева экрана”, известная артистка Гальсон с успехом выступает в кинопесах своего мужа, которые являются лишь красивым зрелищем для глаз и лишены всякого содержания. Но молодой драматург Робин приносит артистке пьесу ”Молчание”, которая раскрывает ей, какие великие возможности таятся в искусстве ”Великого немого”, способном выявить интимнейшие переживания человеческой души... Артистка поняла, что только такие пьесы достойны искусства экрана, только они должны предлагаться зрителю. По ее настоянию фабрикант Кранц ставит пьесу Робина, и Гальсон выступает в ней. А так как муж артистки не в состоянии осмыслить пережитого ею душевного переворота, Гальсон порывается с ним, так как любовь к искусству для нее выше личной любви. Nimetön: ”Kritišeskoje obozrenije”. *Proektor* 5/1916 (1.3.1916), 8.

95 Sit. Nimetön: ”Sredi novinok”. *Sine-fono* 8/1916 (29.2.1916), 58.

96 Ks. myös Ginzburg 1963, 358–359. Voznesenskin myöhempien muistelmien mukaan *Kyynelten* elokuvaversiota tehtäessä todettiin, että samoista kohtauksista, jotka teatterissa toimivat sanattomina, tuli valkokankaalla liian raskaita. Niinpä Voznesenski kirjoitti elokuvaversioon muutaman välitekstin jotta katsojat saisivat taukoja pelkästä kuvasta. Voznesenski 1985, 92–93; ks. myös Tsivian 1991a, 19.

tendenssit olivat vallalla myös 1910-luvun taitteen teatterissa. Moskovan Taiteellisen Teatterin estetiikassa toiminnan karsiminen ja sisäisen jännitteen maksimointi kulkivat käsi kädessä vuosisadan alun kuuluisista Tšehov-tuotannoista lähtien. Yksi Stanislavskin järjestelmän varhaisia kokeilualustoja ja sen ensimmäisiä menestyksiä oli Turgenevin näytelmän *Kuukausi maalla* (Mesjats na derevne) ohjaus vuonna 1909.⁹⁷ Muistelmissaan Stanislavski kuvasi lähtökohtiaan näytelmän toteutukseen:

Jos Turgenevia näyteltäisiin tavanmukaiseen tapaan, eivät hänen kappaleensa olisi näyttämöllisiä.

Millä tavalla näyttämöllä olisi paljastettava sielut siten, että katsojat voisivat nähdä ne ja ymmärtää, mitä niissä tapahtuu? Vaikea tehtävä! Sitä ei voida suorittaa eleillä, ei käsien eikä jalkojen liikkeillä, ei näyttelijän tavallisilla keinoilla. Siihen tarvitaan jotakin näkymätöntä luovan tahdon ja tunteen säteilyä, silmiä, mimikkiä, tuskin huomattavaa äänen värähtelyä, psykologisia taukoja. Sitä paitsi on poistettava kaikki se, mikä estää tuhatlukuista joukkoa havaitsemasta elävien tunteiden ja ajatusten sisäistä ydintä.

Oli uudestaan turvaututtava liikkumattomuuteen ja eleettömyyteen, oli tehtävä loppu liioista liikehtimisistä ja siirtymisistä näyttämöllä, eikä ollut ainoastaan supistettava ohjaajan näyttämöasetelmia, vaan tehtävä ne kaikki täysin mitättömiksi. Istukoot näyttelijät liikkumattomina, tuntekoot, puhukoot ja tartuttakoot elämyksillään tuhatlukuisen katsojajoukon.⁹⁸ [Suomennos: Eino Westerlund]

Myöhemmässä 1920- ja 30-lukujen ajattelussaan Stanislavski painotti enemmän fyysisen toiminnan merkitystä näyttämöllä ja näyttelijäntyössä, mutta tässä vaiheessa hänen lähestymistapansa oli äärimmäisen sisäinen. Hän satoi näyttelijöiden tulkinnan lähes liikkumattomaksi. Jampolski on aiheellisesti pitänyt Stanislavskia yhtenä keskeisistä ”platonilaiseksi” määrittämänsä estetiikan edustajista.⁹⁹ *Kuukausi maalla* -ohjauksessaan Stanislavski haki Turgenevin ”näyttämöllisyyttä” henkilöiden ja näyttelijöiden sisimmästä. Hän ajatteli näkyvän liikkeen ja toiminnan tulevan ”elävien tunteiden ja ajatusten sisäisen ytimen” tielle.

Niin ikään sanan kriisi ja hiljaisuuden kultti vaikuttivat venäläisessä teatterissa erilaisina sanattoman ilmaisun kokeiluina. Pantomiimi kuului näinä vuosina kaikkien keskeisten teatterimodernistien, Meyerholdin, Jevreinovin ja Tairovin kiinnostuksen kohteisiin.¹⁰⁰ Ajan teatterissa kiinnostus hiljaisuuden estetiikkaan ja epäluulo sanoja kohtaan ylitti koulukuntarajat. Ennen kaikkea se liittyi teatterimodernismiin, jossa 1910-lukua leimasi teatterin kielen ja olemuksen etsintä, pyrkimys vapauttaa teatteritaide kielen ja kirjallisuuden painolastista. Meyerholdin ohjausta Arthur Schnitzlerin pantomiimista *Pierretten huntu*

97 Ks. Benedetti 1988, 180–184.

98 Stanislavski 1926, 356.

99 Jampolski 2006, 75–77.

100 Pantomiimista vuosisadan alun Venäjällä ks. Štšerbakov 2014, passim; Clayton 1993, passim.

(Der Schleier der Pierrette) vuonna 1910 on pidetty Venäjän ensimmäisenä huomattavana pantomiemiesityksenä draamanäyttämöllä. Aleksandr Tairov toteutti saman näytelmän Svobodnyi-teatterissa vuonna 1913. Siitä tuli Tairovin läpimurto, joka pysyi ohjelmistossa viisitoista vuotta.¹⁰¹ Ilmiö ei kuitenkaan rajoittunut vain modernistisiin virtauksiin. Vaikka Stanislavski kytkeytyi pikemminkin realistiseen traditioon eikä koskaan toteuttanut pantomiimiteatteria, vaitiolon estetiikka ei ollut hänenkään ohjelmalleen vieras. Aina vuosisadan alun Tšehov-tuotantojen kuuluisista taidepaukseista lähtien hän etsi keinoja näytelmätekstin takaisen sanattoman ”piilotekstin” ilmaisemiseen.¹⁰² 1910-luvulla tekemässään tutkielmassa Stanislavski kirjoitti hyvinkin maeterlinkiläisittäin:

Vain tyhmälle ihmiselle voi välittää kaiken sanoin, viisaampia ja herkempiä varten on olemassa selittämättömät kommunikaatiokeinot – meidän tahtomme säteet.¹⁰³

Sanaton teatteriestetiikka nousi siis juuri samaan aikaan, kun pitkä näytelmäelokuva etsi muotoaan. Samanaikaisuutta voi pitää sattumana, mutta teatterin tuoreisiin tendensseihin vedottiin psykologisen elokuvan puheenvuoroissa toistuvasti. Teatterikriitikko, kirjailija ja elokuvaohjaaja Nikandr Turkin, joka piti *Vestnik kinematografii* -lehdessä palstaa otsikolla ”Teatterimiehen muistiinpanot”, pohdiskeli teatterin kehitystä suhteessa elokuvasta käytyyn keskusteluun:

Mikä etulyöntiasema teatterilla voisi olla suhteessa elokuvaan? Mikä oikeuttaisi sen katsomaan elokuvaa pitkin nenäänsä?

Onhan teatterilla joitakin etuja, mutta miten merkittäviä ne ovat – siitä voidaan väitellä.

Tärkein teatterin eduista on näyttelijän ääni, elävä puhe.

Teatteri itse kuitenkin kokee tämän etunsa rasiutukseksi ja yrittää kaikin keinoin päästä siitä irti. Se haaveilee miimisestä draamasta teatteritaiteen korkeimpana muotona. Se toteuttaa Pierretten hunnun, jossa ihmisääntä ei ole lainkaan. Ja kaikki lehdet kuorossa julistavat, että teatterin paras saavutus viimeiseen kauteen kauteen on juuri Pierretten huntu. – –

Ottakaamme esimerkiksi vielä Konstantin Stanislavski Rakitinin roolissa (Turgenevin näytelmässä Kuukausi maalla). Kuinka usein näytelmän aikana katsojan huomio kiinnittyykään Rakitinin vaitonaisiin kokemuksiin, ja kuinka paljon enemmän ne antavatkaan katsojalle sanoihin verrattuna! – –

Kuinka suuri rooli näyttelijän äänellä ikinä onkaan, kuitenkin aina huoma-

101 Clayton 1993, 82–86, 97–101; Štšerbakov 2014, 48–76, 119–152. Ks. myös Rudnitski 1981, 166–171; Rumnev 1964, 134–152. Meyerholdin ohjauksen venäjänkielinen nimi oli ”Šarf Kolombiny”, Tairovin taas ”Pokryvalo Pjerretty”.

102 Ks. Štšerbakov 2014, 95–96.

103 “Только глупому человеку можно передать все словами, для более умных и чутких существуют неведомые пути общения – лучи нашей воли.” ”Remeslo”, Stanislavski 1994, 93. Stanislavski myös ohjasi Maeterlinckia. Etenkin *Sinisen linnun* (L’Oiseau bleu, 1908) kantaesitys oli näiden vuosien suuria teatteritapahtumia Benedetti 1988, 141–142, 167–174.

taan, ettei se muodosta kaikkein tärkeintä, voimakkainta, suurinta näyttelijän taiteessa. Vastaavasti se ei anna teatterille oikeutta asettaa itseänsä elokuvan edelle.¹⁰⁴

Edellisistä lainauksista huomataan, kuinka suuri osa keskustelusta käytiin näyttelijän ympärillä. Tässä tullaankin tsaarinajan elokuvakeskustelun ja estetiikan kenties tärkeimpään ominaispiirteeseen: mikään elokuvaestetiikan osa-alue ei saanut 1910-luvulla yhtä suurta huomiota kuin elokuvan vaatima näytteleminen. Tämä painotus näyttelijään voidaan myös jossain määrin palauttaa teatterikeskusteluun. 1900-luvun alun suuret teatteritapaukset, kuten MHT:n ensimmäisen kymmenvuotiskauden produktiot, ja toisaalta niiden pitkälle vietyä realismia vastaan noussut ”tyylitelty teatteri” (*uslovnyi teatr*) olivat olleet pitkälti ohjaajan teatteria. Huomatussa artikkelissaan ”Realismi ja tyylitelty näyttämölä” (1908) kirjailija Valeri Brjusov asettui sekä naturalismia että tyyliteltyä teatteria vastaan ja totesi, että teatteritaiteen ainoa ehto on elävän näyttelijän läsnäolo. Hän vaati teatterin palauttamista sille, kenelle se on antiikin ajoista kuulunut, eli näyttelijälle.¹⁰⁵

1910-luvulla keskustelu teatterista kääntyikin takaisin näyttelijään, ja tällä oli epäilemättä oma vaikutuksensa siihen, että näin tapahtui myös elokuvassa. Samaa keskustelua elokuvassa edusti esimerkiksi näyttelijä Maksimilian Garrin artikkeli vuonna 1914 – kirjoittaja määritteli ohjaajan ja näyttelijän rooleja elokuvatuotannossa seuraavasti:

Koko nykyinen nykyinen naturalistinen teatteri on rakennettu sitä varten, että näyttelijän henki ”kastroidaan”, alistetaan hänet teatteriesityksen toisarvoisille apuvoimille, mistä ilmeisenä seurauksena on teatterin rappio.

Elokuvassa taas näyttelijä on kaikki!

Ohjaajan rooli rajoittuu siihen, että hän tuntee ja ohjaa elokuvan *tekniikkaa* ja tuo esiin mahdollisimman selvästi kunkin näyttelijän yksilölliset kyvyt, eikä tyrkytä omaa persoonaansa ja ilmaise *näytelmän kirjoittajien persoona!*¹⁰⁶

104 Какое же преимущество у театра перед кинематографом? Что дает ему право смотреть на него сверху вниз?

Есть, конечно, некоторые преимущества у театра, но постольку ли они велики, чтобы с ними модно было презирать кинематографа, – это весьма спорный вопрос.

Самое важное из преимущества театра – это голос артиста, живая речь.

Но сам же театр тяготеет этим своим преимуществом и стремится избавиться от него. Он мечтает о мимодраме, как вышей форме театрального искусства. Он ставит ”Покрывало Пьеретты”, где голос совершенно изгнан. А все газеты единодушным хором отмечают, что лучшим достижением за последние два сезона явилась постановка ”Покрывала Пьеретты”. – –

Возьмем еще игру К.С.Станиславского в роли Ракитина (”Месяц в деревне” Тургенева). Сколько раз в течение спектакля безмолвные переживания Ракитина приковывают к себе внимание и как много дают они зрителю по сравнению со словами! – –

Какую огромную роль ни играл голос актера – все же видим, что он не составляет самого главного, самого сильного, самого большого в творчестве актера. И он, следовательно, не дает права театру превозносит себя перед кинематографом. Nikandr Turkin: ”Zapiski teatrala”. *Vestnik kinematografii* 5/1915 (1.3.1915), 18–19.

105 Brjusov 1908, 245–259.

106 Весь строй современного натуралистического театра устроен так, чтобы «кастрировать» дух актера, починить его второстепенным силам театрального зрелища, и упадок театра – на лицо.

Elokuvan puolustajille näyttelijä oli vielä tärkeämpi kuin teatterintekijöille. Tämä johtui siitä, että monien aikalaisten silmissä oli vielä sanattomuutta paljon vakavampi syy, miksi elokuvasta ei voinut tulla taidetta: ”Siksi, että se on kuollutta filmiä. Ei elokuva sanoja kaipaa tullakseen taiteeksi, vaan elämää.”¹⁰⁷ Jo luvussa 2 mainittu Yuri Tsivianin määrittämä orgaanisuusperiaate vaikutti kaikilla elokuvakulttuurin alueilla: taiteen oli oltava elävää, elokuva taas miellettiin pelkäksi kuolleeksi valokuvauskojeeksi. Tämä oli kaikesta päätellen myös Konstantin Stanislavskin elokuvan vastaisen asenteen suurin peruste. Haastattelussa hän totesi:

Teatteri perustuu siihen henkisen energian vaihtoon, joka on jatkuvasti käynnissä katsojan ja näyttelijän välillä, siihen myötätuntoiseen kytkökseen, joka näkymättömin langoin yhdistää näyttelijää ja katsojaa. Sitä ei koskaan tule olemaan eikä voi olla elokuvassa, jossa ei ole elävää näyttelijää ja jossa mekaaniset keinot rajoittavat sielun liikkeitä. Teatterissa meitä ilahduttaa, surettaa, liikuttaa ja rauhoittaa elävä ihminen, mutta elokuvassa kaikki on vain *muka elävää*.¹⁰⁸

Tämä ristiriita oli vaikein pala elokuvan puolustajille. Rohkeimmat olivat silti jo varhain valmiit sivuuttamaan koko kysymyksen elokuvan mekaanisuudesta. Nimimerkki ”Geinim” kehotti vuonna 1913 heittämään koko ”spirituaalisen” näkökulman roskakoriin. Hän rinnasti elokuvan grafiikkaan, pronssiin valettuun kuvanveistoon ja posliinitaiteeseen, joissa ”kone ei ole ikävä välttämättömyys, vaan välttämätön ehto itse taiteen toteutumiselle”.¹⁰⁹ Valtavirta-ajattelua tällainen ei kuitenkaan ollut. Elokuvateollisuudessa ja -teattereissa elokuvaan liitettyjä mekaanisia mielikuvia vastustettiin tiukasti esimerkiksi puolustamalla elävää musiikkisäestystä soittokoneita vastaan.¹¹⁰ Näyttelijään liittyen I. Mavitš kehitteli kieli keskellä suuta myöhemmän otoskeskeisen elokuvateorian näkökulmasta varsin erikoisen argumentin:

В кинематографе же – актер это все!

Роль режиссера сводится к знанию и указаниям по *технике* кинематографа и к возможно более яркому выявлению индивидуальных красочных сторон дарования данного актера, а не к навязыванию *своей* индивидуальности и выявлению *индивидуальности авторов пьесы!* Maksimilian Garri: ”Margari-novyi’ teatr”. *Kine-žurnal* 9/1914 (3.5.1914), 51–52.

107 Потому, что это мертвые ленты. Не слова не хватает кинематографу, чтобы делаться искусством, а жизни. [L. Voitolovskij]: ”Tšudesnyi gost”. *Vestnik kinematografi* 4/1914 (15.2.1914), 21. Lainaus on alun perin kiovalaisessa lehdessä ilmestyneestä artikkelista, jossa kommentoitiin Andrejevin ”Kirjeitä”.

108 Театр живет тем обменом духовной энергии, который непрерывно происходит между зрителем и актером; той симпатической связью, которая невидимыми нитями единит актера и зрителя. Этого никогда не будет и не может быть в кинематографе, где отсутствует живой актер, где выход душевным движениям ограничен механическими средствами. В театре нас радует, печалит, тревожит и успокаивает живой человек, а в кинематографе все и все *как будто живое*. ”Artisty Hudožestvennogo teatra o kinematografe”. *Sine-fono* 16/1914 (10.5.1914), 23. Ks. myös Tsivian 1994b, 158.

109 Машина здесь не досадная необходимость, а необходимое условие самого искусства. Geinim: ”Novoje iskusstvo”. *Kino-teatr i žizn* 1/1913 (17.11), 3. Yuri Tsivianin arvelee tämän nimimerkin taakse kätkeytyvän *Kino-teatr i žizn* -lehden päätoimittajan Aleksandr Anoštšenkon (1887–1967), elokuvan moniottelijan, joka tsaarinaikana toimi mm. elokuväsäestäjänä ja joka neuvostoaikana teki uran ohjaajana ja käsikirjoittajana. Tsivian 1994b, 167 ja passim. Ks. myös I. Serafimovitš: ”Mašinnoge nadvigajetsja”. *Sine-fono* 8/1912 (15.1.1912), 8–9; M. G. Zolotarjov: ”Iskusstvo i mašina”. *Kine-žurnal* 24/1913, (14.12.1913), 20–21.

110 Tsivian 1994b, 85–87.

[Elokuvan vastustajat väittävät, että] ”Elokuvan aines, valokuva, ei mekaanisesta luonteestaan johtuen voi toimia taiteilijan materiaalina.” – –

Kaikkein täydellisinkään valokuva ei tietenkään voi olla taiteellinen *muotokuva*.

Mutta silloin kun valokuvaus on *ainoastaan läpinäkyvä lasi, jonka läpi te katsotte* mimiikkaa, eläviä kasvoja, voitteko muka väittää, että lasi jonka läpi te katsotte vie miimikolta mahdollisuuden innoitukseen ja hahmojen luomiseen?

Ette tietenkään.

Elokuvassa ei ole valokuvausta.

Valokuvanegatiivi on saanut fantastisen, ihmeellisen *läpinäkyvyyden*, joka sallii katsojan riippumatta ajan ja paikan rajoituksista seurata näyttelijän elävää luomistyötä.¹¹¹

Kirjoituksessaan Mavitš pyristeli irti mekaanisuusongelmasta vetoamalla siihen, että valokuvaustekniikka oli ainoastaan keino taltioida ja levittää *elävän* näyttelijän työtä.¹¹² Näyttelijän taiteen keskeisyys tsaarinajan elokuvakäsityksessä selittyikin nähdäkseni sillä, että oli elintärkeätä todistaa elokuva eläväksi välineeksi eikä kuolleeksi tekniikaksi. Näyttelijä oli elävä elementti muuten mekaanisessa välineessä ja sitä myötä tae siitä, että elokuvaa voidaan pitää taiteena.

Voznesenski julistikin itselleen tyypillisessä kaunopuheisessa hybriksessä elokuvan kaikista taiteista suurimmaksi ihmisen kuvaajaksi:

Mistään muusta taiteesta ei voida samalla oikeutuksella puhua ”ihmisen taiteena” kuin elokuvasta. Jos runoudesta, maalauksesta tai teatterista poistaa ihmisen, jää kuitenkin jäljelle jokin muoto, silmiä miellyttävät värit, sointuisa musiikki. Mutta jos valkokankaalta poistaa ihmisen, ei jäljelle jää mitään.¹¹³

111 Фактура кинематографа – фотографический снимок уж в силу своей механической не может служить материалом для художника. – –

Никакая, даже самая усовершенствованная фотография, конечно, не может дать художественного портрета.

Но когда фотография является только *прозрачным стеклом, сквозь которое вы смотрите* на миимику, живого лица, то можете ли вы сказать, что стекло, сквозь которое вы смотрите, лишает художника-мимиста возможности вдохновляться и творить образы?

Конечно нет.

Фотографии в кинематографе нет.

Фотографический негатив приобрел фантастическую, чудесную *прозрачность*, которая позволяет зрителю независимо от пределов времени и состоянии видеть живое творчество актера. I. Mavitš: ”Tšušoe”. *Sine-fono* 10/1914 (15.2.1914), 22–23.

112 Samaa argumenttia toistettiin eri muodoissa useissa muissakin yhteyksissä. Esimerkiksi V. V. Tšehov vertasi elokuvan katsomista kirjan lukemiseen: kirja esineenä on painotekniikan tuote, mutta sen sisältö on taidetta. Näin ollen myös elokuvan sisältö voidaan nähdä ”teatteritaiteen muotona, omanlaisenaan – voi olla, että paljon alempana – mutta kuitenkin saman taiteen alueelle kuuluvana”. V. V. Tšehov: ”Teatr i kinematograf”. *Sine-fono* 17/1914 (24.5.1914), 23–24. Kuvien teknisen monistajan ja levittäjän roolin elokuvalla antoi myös kirjailija Vladimir Majakovski varhaisissa elokuvaesseissään. V. Majakovski: ”Teatr, kinematograf, futurizm”. *Kine-žurnal* 14/1913 (27.7.1913), 24–25; V. Majakovski: ”Unitštoženije kinematografom ’teatra’, kak priznak vozroždenija teatralnogo iskusstva”. *Kine-žurnal* 16/1913 (24.8.1913), 27–29; V. Majakovski: ”Otnošenije segondjašenego teatra i kinematografa k iskusstvu. Tšto nesjot nam zavtrašnyi den?”. *Kine-žurnal* 17/1913 (8.9.1913) 27–31. Majakovskin elokuvatestit on julkaistu englanniksi teoksessa *Film Factory*, 1988, 33–37.

113 Ни одно искусство не может с таким исключительным правом быть названо “искусством о человеке”, как экран. Как творчество для экрана. Отнимите человека от поэзии, от живописи, от сцены – останется некая форма, ласкающие краски, зовущая музыка. Но отнимите человека от экрана, не останется нечего. Al. Voznesenski: ”Futurizm na ekrane”. *Vestnik kinematografii* 19-20/1915 (1.10.1915), 39.

Psykologisen elokuvan propagandistille tyypilliseen tapaan Voznesenski lähestyi tässä elokuvaa sen puutteista käsin ja käänsi ne välineen eduksi: elokuvassa ei ole värejä eikä ääntä, mutta juuri tästä johtuen elävä ihmissielu saa sitäkin suuremman painoarvon. Tällaisesta ajattelusta seurasi elokuvakäsitys, joka äärimmäisessä muodossaan samasti koko elokuvataiteen elokuvanäyttelijän taiteeseen. Haaste on sama, jonka Valeri Brjusov esitti taidoillaan rehenteleville teatterintekijöille: näyttämötaide ja näyttelijän taide ovat synonyymejä. Teatterinäytelmässä ohjaaja ja tekniikka olivat Brjusovin mukaan samassa osassa kuin toimitussihteeri ja painotekniikka lehdessä, lavasteet samaa kuin kehykset maalauksessa.¹¹⁴

Teatterissa uusi painotus näyttelijäntyöhön johti esimerkiksi Stanislavskin ja Meyerholdin perustamaan kunnianhimoiset studiosa, joissa opetus ja taiteellinen työ yhdistyivät uuden näyttelijäntyön laboratorioiksi. Elokuvassa tällaisia hankkeita ei nähty, vaan elokuvanäyttelijän työn perusteita etsittiin samanaikaisesti käytännön elokuvatyössä ja paperilla elokuvalehtien sivuilla. Kun siis päähenkilöiden sisäisen, henkisen kokemuksen välittäminen oli määritelty venäläisen elokuvan korkeimmaksi kutsumukseksi ja näyttelijä tämän tehtävän kantajaksi, seurasi luonnollisesti kysymys, mitä elokuvanäyttelemineen on ja mitä se vaatii.

3.2. Ajatukset elokuvanäyttelijän taiteesta

Sielun peili

1910-luvun alkupuolella psykologinenokuva oli ehkä vielä enemmän unelmaa kuin todellisuutta, ja venäläisiin näyttelijöihin suhtauduttiin yleisesti alentuvasti. Suurtenkin teatterinäyttelijöiden koettiin epäonnistuvan säännönmukaisesti valkokankaalla. Tästä seurasi johtopäätös, että elokuvanäyttelemineen on täysin oma taiteenlajinsa, joka vaatii oman spesifisen näyttelijäntekniikan – jopa oman näyttelijöiden ammattikuntansa. Kun näyttelijä oli nyt nostettu “vaitiolon taiteen” keskipisteeksi ja tehtäväksi oli määritelty henkilöihahmon sisäisen elämän välittäminen katsojalle, heräsi kysymys, kuinka tehdä tämä ilman sanoja ja ääntä? Mitäokuva näyttelijältä vaatii?

114 Brjusov 1908, 256–257.

Varsin yleisesti elokuvanäyttelmissä nähtiin vaativan näyttelijöiden fyysiseltä tekniikalta enemmän kuin näyttelminen teatterissa. Vuodesta 1912 alkaen elokuvalehdet alkoivat korostaa ”mimiikkaa” elokuvanäyttelijän keskeisenä ilmaisukeinona. Elokuvanäyttelmissä pidettiin uutena miimisenä taiteenlajina, joka rinnastui esimerkiksi pantomiimiin ja balettiin ja joka vaati näyttelijöiltä teknisesti toisenlaisia valmiuksia kuin puheeseen perustuva teatterityö.¹¹⁵ Esimerkiksi vuonna 1913 nimetön kirjoittaja arveli, että elokuvassa näyttelijän vastuu on suurempi kuin teatterissa, jossa hyvä teksti voi pelastaa huononkin näyttelijän:

Teatterinäytelmässä yleinen hetki, jolloin rakkaus herää ja tunnustetaan, puhtaan lyyriset kohtaukset, on rakennettu sanoille eikä näyttelijäntyölle.

Lyhyt sana ”rakastan” ilmaisee jo katsojalle näyttelijän henkisen tilan... Yritäkääpä esittää tämä hetki elokuvassa, päästämättä näyttelijöitä esimerkiksi suutelemaan tai syleilemään toisiaan!

Kuinka täsmällisesti täytyykään näytellä miimisesti, kuinka tarkkaan täytyy laskelmoida jokainen huulten, silmien, koko kehon liike, jotta katsoja vakuutuisi siitä, että Te rakastatte.

Näyttämöllä tarvitaan Smerdjakovin monologi, jotta yleisölle välittyisi lohduttomuuden mielentila.

Valkokankaalla Asta Nielsen tekee saman silmänräpäyksessä. Näyttämöllä näyttelijä tyypillisesti paikkaa virheitään kirjailijan avulla: hänet pelastavat kirjailijan ajatukset, kirjailijan sanat.

Valkokankaalla jokainen taitamaton päänpyöräytys tuhoaa näytelmän.¹¹⁶

Mimiikan tärkeyden elokuvassa viittasivat myös monet teatterinäyttelijät. Varsin yleinen kanta oli, että teatterinäyttelijät voisivat käyttää elokuvaa oman tekniikkansa hiomiseen. Esimerkiksi Mariinski-teatterin I. V. Tartakov totesi, että ”näyttelijöiden maailmassa elokuvan ansio on siinä, että näyttelijät voivat nähdä siinä omaa mimiikkaansa ja eleitään ja korjata puutteita niissä”.¹¹⁷

115 Ks. esim. S. Andrejevski: ”Zametki ob iskusstve (mimika)”. *Vestnik kinematografii* 48/1912, 2–3; I. Nilus: ”Novyi vid iskusstva. Kinematografitseskaja pantomima. Posvjaštšajetsja nenavistnikam kinematografa”. *Sine-fono* 9/1912 (1.2.1912), 9–12; S.G.U.: ”Sila ekrana”. *Vestnik kinematografii* 16/1913 (10.8.1913), 12; Maksimilian Garri: ”Margarinovyi teatr”. *Kine-žurnal* 9/1914 (3.5.1914), 50–52.

116 В театральной пьесе обычный момент возникновения любви, объяснение этого и сцены характера чисто лирического всегда жидутся не на игре, а на словах.

Короткое – ”люблю” – уже вводит зрителя в душевное состояние артиста... Попробуйте, передайте этот момент в кинематографе, не допуская артистов, например, до поцелуев или до объятий!

Как нужно тонко мимировать, как нужно считаться с каждым движением губ, глаз, всего тела, чтобы убедить зрителя, что вы – любите.

Для сцены нужен смердяновский монолог, чтобы дать зал настроение безысходности.

На экране Аста Нильсен делает это в мгновение. На сцене артист любить оплошности заглядить при помощи автора: его спасут авторские мысли, авторские слова.

На экране каждый неумелый поворот головы губит пьесу. Nimetön: ”Po tehnikе kinematografa: I: Na scene i na ekrane”. *Vestnik kinematografii* 12/1913 (15.6.), 7.

117 В артистическом мире заслуга кинематографа заключается в том, что актеры могут видеть свою собственную мимику и жесты и устранять дефекты в них. ”Teatr i kinematograf: Anketa”. *Vestnik kinematografii* 11/1914 (7.6.1914), 22. Myös esim. ”Artisty imperatorskih teatrov i kinematograf (Anketa)”. *Vestnik kinematografii* 6/1914 (15.3.1914), 21.

Mimiikkapuheelle voidaan määrittää kaksi keskeistä kontekstia: ranskalaisen keskustelu pantomiimin ja elokuvan yhteydestä sekä venäläinen 1910-luvun alun teatterietetiikka. Ranskassa mietittiin vuosisadan alussa erityisen innokkaasti elekielen ilmaisumahdollisuuksia ja lainalaisuuksia, ja todennäköisesti sana mimiikka (*mimika*, *mimique*) sattui useiden venäläisten elokuvakirjoittajien silmiin saman ajan ranskalaisista elokuvalehdistä. Ranskassa virtaus kumpusi pantomiimin perinteestä. Lähtökohtana oli oletus elekielen universaalisuudesta: François Delsarten perillisten Louis Rouffen, Georges Poltin ja Charles Aubertin ajattelussa ruumiinkielestä yritettiin kehittää yhtä ilmaisukykyinen semioottinen järjestelmä kuin luonnollisesta kielestä. Jotkut ranskalaiset elokuvakirjoittajat näkivätkin pantomiimin soveliaana esimerkkinä elokuvanäyttelemiselle. Ranskan ensimmäisiin elokuvateoreetikoihin kuulunut Eugène Kress kirjoitti vuonna 1912 kirjasen *Le Geste et l'Attitude. L'Art Mimique au Cinématographe*, jossa hän pyrki sovittamaan pantomiimin estetiikkaa elokuvan tarkoituksiin.¹¹⁸ Toiset varhaiset ranskalaiset elokuvateoreetikot puolestaan vierastivat pantomiimia elokuvassa sen tyyllitellyn luonteen vuoksi ja painottivat realistista mimiikkaa.¹¹⁹

Kuten todettua, 1910-luku oli Venäjällä monenkirjavien pantomiimikokeilujen aikaa. Useat keskeiset teatterimodernistit tutkivat intensiivisesti näyttelijän fyysistä tekniikkaa ja ruumiinliikkeiden ilmaisevuutta. Vsevolod Meyerhold avasi kuuluisan Borodinskaja-kadun opetusstudionsa vuonna 1913. Meyerholdin mukaan venäläinen teatteri oli ajautunut kirjallisuuden orjaksi. Hän peräänkuulutti teatterin omaa taikuutta ja vanhojen ilveilijöiden virtuoosista tekniikkaa. Hänen tutkimus- ja opetustyönsä tähtäsikin näyttelijöiden fyysisen tekniikan täydellistämiseen. Tavoitteena oli virtuoosinäyttelijän kasvattaminen. Meyerhold haki esikuvia teatterin historiasta, hänen ihanteisiinsa lukeutuivat esimerkiksi antiikin teatteri, Molière, balagaani, sirkus ja etenkin *commedia dell'arte*, jota hän suorastaan palvoi.¹²⁰ Omalta osaltaan innostusta ruumiin ilmaisuvoimaan lisäsi tanssija Isadora Duncan, jonka Venäjän vierailut vuodesta 1904 lähtien saivat suuren huomion.¹²¹

Näitäkin enemmän ansio siitä, että plastiikka, gestiikka ja mimiikka nousivat näihin aikoihin venäläisessä teatterissa suuren kiinnostuksen ja keskustelun kohteeksi, kuuluu entiselle keisarillisten teatterien johtajalle, ruhtinas Sergei Volkonskille (1860–1937). Volkonskin ajatteluun ja opetukseen kuului aina tietty kaksijakoisuus. Hän vastusti teatterin konventionaalisia eleitä ja äänenpainoja ja painotti ilmaisun luonnollisuutta ja elävyyttä varsin samalla tavalla kuin Stanislavski samaan aikaan. Täysin päinvastoin kuin Stanislavskista, Volkonskista

118 Kessler & Lenk 1995, 137–138. Jon Burrowsin (2003, 52–58) mukaan vastaavaa ajattelua oli myös Britanniassa 1910-luvun taitteessa.

119 *French Film Theory and Criticism 1*, 1988, 42–44, 83–84 ja passim.

120 Ks. esim. Rudnitski 1981, 191–201 ja passim.

121 Ks. esim. Bulgakova 2005, 94–95.

tuli kuitenkin nimenomaan ulkoisen ilmaisun asiantuntija.¹²² Volkonski opetti, luennoi ja kirjoitti lukuisia artikkeleja ja kirjoja 1910-luvun alusta lähtien. Hänen opetukseensa vaikuttivat kaksi ulkomaista esikuvaa, musiikillisen rytmivoimistelun eurytmiikan kehittäjä Èmile Jacque-Dalcroze sekä François Delsarte, joka edellisellä vuosisadalla oli tutkinut eleiden ja ilmeiden merkityksiä, ihmisruumiin ”semiotiikkaa”, ja kehittänyt niistä systemaattisen opetusjärjestelmän. Kirjassaan *Ilmaiseva ihminen* (Vyrazitelnyi tšelovek, 1914) Volkonski popularisoi Delsarten oppia tunteiden ruumiillisesta ilmaisemisesta. Volkonski määritteli mimiikan ihmisen luontaiseksi ja suurelta osin tiedostamattomaksi ruumiilliseksi ilmaisuksi – tätä kautta se hänen mukaansa erosi pantomiimista, jossa pyritään tietoisesti korvaamaan sanat eleillä, kuten hierottaessa sormia yhteen silloin kuin tarkoitetaan rahaa.¹²³ Delsarten–Volkonskin mystissävyisessä opissa ihmisluonto oli jakautunut elämään, järkeen ja tunteeseen (sieluun). Nämä löysivät ilmaisunsa kolmessa ihmisen toiminnassa: elämää ilmaisi ääni, järkeä puhe ja tunnetta eleet laajimmassa mielessä.¹²⁴

Volkonski vaikutti vain vähän konkreettiseen teatterityöhön, mutta hänen ajatuksistaan ja opetuksestaan oltiin teatterimaailmassa hyvin kiinnostuneita. Ne vaikuttivat myös ainakin yhteen elokuvakirjoittajaan. Tuleva käsikirjoittaja ja ohjaaja Fjodor Otsep (1895–1949) aloitti uransa elokuvakriittikkona kirjoittajanimellä Fjodor Maškov ja viritteli vuosina 1913–14 omaa elokuvateoreettista hankettaan, johon tutkijat eivät toistaiseksi ole kiinnittäneet paljonkaan huomiota. Otsepin tavoitteena oli kokonainen kirja elokuvan estetiikasta. Se ei kuitenkaan valmistunut, joten Otsepin ajatuksia joudutaan jäljittämään muutamasta hänen kirjoittamastaan artikkelista, jotka julkaistiin lyhytikäiseksi jääneessä *Kino-teatr i žizn* -lehdessä.¹²⁵ Otsep oli kiihkeä psykologisen elokuvan ja ”vaitiolon taiteen” kannattaja ja kirjoitti esimerkiksi Tairovin *Pierretten huntu* -ohjauksesta innostuneesti.¹²⁶ Hän ei kuitenkaan lämmennyt monen muun tavoin liikkumattomuuden periaatteelle vaan näki, että elokuvan olemus on näyttelijän liikkeessä: ”Elokuvan elementti, sen luonto, on hiljainen liike. Elokuva on liikettä, elokuva on dynaamista plastiikkaa. Tästä lähtökohdasta tulee kaikki elokuvaa koskevat pohdinnat johtaa.”¹²⁷ Otsepin mukaan draama ja pantomiimi olivat kaksi itsenäistä ja omalakista taidemuotoa, ja elokuvan oli nojattava ni-

122 Štšerbakov 1914, 155–156.

123 Volkonski [1914]b, 60–61.

124 Volkonski [1914]b, 50 ja passim. Volkonskista ks. myös Bulgakova 2005, 27; Jampolski 1991, 152–156; Štšerbakov 2014, 153–158.

125 Lehti *Kino-teatr i žizn* alkoi ilmestyä marraskuussa 1913. Se oli ensimmäinen yritys tuottaa elokuvayhtiöiden intresseistä riippumaton elokuvalehti suurelle yleisölle. Ehdoton toimituspoliittikka johti kuitenkin ilmoitustulojen nopeaan tyrehtymiseen, ja lehden taru jäi kuuteen ilmestyneeseen numeroon. Tšernyšev 1987, 21–22, 25.

126 F. Maškov: ”Misterija i žest”. *Kino-teatr i žizn* 1/1913 (17.11.), 12–14.

127 Стихия же кинематографа, его природа – безмолвное движение. Кинематограф – динамическая пластика – из этого положения должны исходить все наши рассуждения о кинематографе. Fjodor Maškov: ”Graduštšeje”. *Kino-teatr i žizn* 5/1913 (15.12.), 2.

menomaan pantomiimiin. Otsepin keskeisestä kirjoituksesta ”Elokuvan ihanne” välittyvä haavekuva varsin tyylielystä elokuvasta, joka hylkäisi realistisen ja ker-
tovan draaman lähtökohdat:

Siinä missä pantomiimi kuvaa puhdistettuja tunteita, välittömiä henkisiä koke-
muksia, draama kehii auki tietyn kirjallisen tarinan, joka rakentuu enemmän
tai vähemmän arkielämän varaan. – –

Pantomiimi on ihanteellinen taiteellisen draaman muoto, jossa esteettistä
kokonaisuutta ei riko yksikään elämän ”huuto”.

Ele, silmät ja musiikki.

Eikä mitään muuta!¹²⁸

Musiikille Otsep antoikin paljon painoa, ja näki Volkonskin opetuksiin no-
jaten, että näyttelijän on antauduttava koko kehollaan musiikin vietäväksi.¹²⁹
Siihen, kuinka tämä tulisi mykkäelokuvassa toteuttaa, Otsep ei julkaistuissa kir-
joituksissaan ottanut kantaa. Ajatuksia oli kuitenkin tarkoitus kehittää eteenpäin
tulevassa kirjassa, joka ei koskaan valmistunut, mutta jonka sisällysluettelosta on
säilynyt fragmentti.¹³⁰ Siitä päätellen Otsep oli siirtymässä pohtimaan elokuvaa
yhä enemmän kuvallisen ilmaisun muotona. Kirjan alkuosan näyttäisi olleen
tarkoitus pohtia elokuvan esteettistä luonnetta suhteessa teatteriin. Kolmannes-
sa pääluvussa, jonka otsikko suunnitelmassa kuului ”Elokuvan ja teatterin ma-
teriaali”, Otsep ilmeisesti olisi edennyt johtopäätökseen, jonka mukaan teatterin
pääasiallista materiaalia on elävä näyttelijä, kun taas elokuvan materiaalia on
”varjo”. Otsep olisi pohtinyt elokuvan luonnetta ”varjojen pantomiiminä”, ja täs-
tä pohdinta olisi jatkunut siihen, mitä ehtoja materiaalin ominaisuudet, kuten
kaksiulotteisuus ja aineettomuus, tuovat mukanaan. Suunnitelmasta päätellen
kirjassa olisi saanut paljon sijaa myös pohdinta tanssin ja elokuvan suhteesta,
mikä todistaa Sergei Volkonskin ja Jacques-Dalcrozen ajatusten vaikutuksesta
Otsepin projektiin.

Otsepin ajatuksista on vaikea saada niukoista lähteistä selkoa, ja voi olla,
etteivät ne kiteytyneet erityisen pitkälle hänen omassa mielessäänkään. Sitä ei
tiedetä, miksi Otsepin kirja ei toteutunut – ehkä maailmansodan syttyminen
keskeytti työn tai tehtävä yksinkertaisesti osoittautui nuorelle kirjoittajalle yli-
voimaiseksi. Otsep ei tietävästi myöhemmin palannut näihin ajatuksiin. Valta-

128 В то время, как пантомима изображает очищенные страсти, непосредственные душевные переживания, драма развивает определенную литературную фабулу, построенную, более или менее на быт. – –

Пантомима являет собой идеальный вид художественной драмы, в которой эстетическое единство не нарушено ни одним “криком” жизни.

Жест, глаза и музыка.

Больше нечего! Fjodor Maškov: ”Ideal kinematografa”. *Kino-teatr i žizn* 4/1913 (8.12.), 1.

129 Fjodor Maškov: ”Ideal kinematografa”. *Kino-teatr i žizn* 4/1913 (8.12.), 2.

130 F. A. Otsep: ”Kinematograf”. *Plan knigi*. RGALI, 2734/1/72; Tsivian 2004, 342. Dokumentti on ajoitettu vuosiin 1913–14. Koska tarkoitettu kirja on selvästi jatkoa vuoden 1913 lopulla ilmestyneille artikkeleille, se lienee peräisin vuodelta 1914.

virtaa tällaisesta voimakkaasti liikkettä ja kuvaa painottavasta elokuva-ajattelusta tuli muutenkin vasta lokakuun vallankumouksen jälkeen (ks. luku 4). Muut kuin Otsep eivät vedonneet pantomiimiin elokuvanäyttelemistä pohtiessaan. Ja vaikka pantomiimi herätti venäläisissä teatterimodernisteissa kiinnostusta, tämä kiinnostus ei näyttäytynyt elokuvatuotannossa kuin yhdessä tapauksessa. Ylistetyn *Pierretten hunnun* ohjaaja Aleksandr Tairov ohjasi vuonna 1915 Drankovin yhtiölle Camille Lemonnier'n pantomiiminäytelmän *Vainaja* (Mertvets / Le Mort). Elokuva otettiin suopeasti vastaan, mutta se on kadonnut eikä siitä ei tiedetä paljoakaan.¹³¹ Elokuva jäi ilmeisesti ainoaksi suoranaisiksi pantomimikoeliksi tsaarinajan venäläisessä elokuvassa, eikä pantomiimiin mitenkään erityisemmin vedottu elokuvaestetiikasta puhuttaessa.¹³²

Venäjällä oli vahvat perinteet baletissa, ja jotkut kirjoittajat olivatkin sitä mieltä, että elokuvan erityisten vaatimusten vuoksi balettitanssijat voisivat sopia elokuvaan draamanäyttelijöitä paremmin.¹³³ Tämäkään ajatus ei oikein saanut ilmaa siipiensä alle – epäilemättä baletin ilmaisu koettiin realismiin taipuvaisessa elokuvakeskustelussa liian tyylytellyksi. Joitakin balettitaiteilijoita päätyi myös valkokankaalle – huomattavimpana Bolšoi-teatterin Vera Karalli (1889–1972), joka saavutti suosiota Hanžonkov-yhtiön elokuvissa vuodesta 1914 alkaen. Sen suuremmin baletin estetiikasta ei haettu innoitusta. Näyttelijä Sofia Goslavskajan mukaan 1910-luvun alussa elokuvaan pyydettiin usein balettitanssijoita, mutta näiden ilmaisu tuotti säännönmukaisesti pettymyksen:

– – useimmiten baletin näyttelijät, jotka olivat saaneet ankaran klassisen koulutuksen ja omaksuneet tarkan tanssitekniikan, eivät kaikesta plastisuudestaan huolimatta kyenneet ilmaisemaan kuvissa henkilöihahmojen henkisiä kokemuksia.¹³⁴

1900-luvun alun teatterin kiinnostus pantomiimia, ilmaisevaa ruumiinliikettä ja eleitä kohtaan sivuutettiin siis elokuvakirjoittelussa joitakin yksittäistapauksia lukuun ottamatta kokonaan. Se mikä 1910-luvun teatterikeskustelusta

131 *Proektor*-lehden kriitikko toivotti kokeilun tervetulleeksi, mutta piti elokuvan pantomiimia epäonnistuneena, mistä syytti näyttelijöitä. Arvostelun mukaan elokuvan ansioita olivat puolestaan näytelmän talonpoikien elämää kuvaavat laatukuvat ja joukkokohtaukset. Voidaankin arvella, että Tairovia on tässä elokuva-hankkeessa kiinnostanut mahdollisuus toteuttaa näytelmän tapahtumat aidoilla kuvauspaikoilla. (Nimetön: ”Kriittiseskoje obozrenije”. *Proektor* 2/1915 (15.10.1915), 8. Ks. myös En.: ”Stranitsy ekrana: Metrvets”. *Teatralnaja gazeta* 42/1915, 15; Ginzburg 1963, 341). Tämä jäi Tairovin ainoaksi kosketukseksi elokuvaan ennen vallankumousta. Vuonna 1918 vastaperustettu Kansanvalistuksen komissariaatin elokuvakomitea tilasi Tairovilta *Pierretten hunnun* filmatisoinnin. Kuvaukset aloitettiin, mutta tilaaja itse keskeytti ne. (Jumaševa 1991, 232–233.) *Pierretten huntun* -näytelmän tähti ja Tairovin puoliso Alisa Koonen esiintyi tsaarinajalla muutamissa elokuvissa, mutta realistisissa osissa. Ks. esim. Gardin 1949, 105–107; Kasjanov 1965, 190; Koonen 1975, 215. Koonenin tähdittämistä elokuvista on osittain säilynyt Vladimir Kasjanovin ohjaama *Tyttö kellarista* (Devuška iz podvala, 1914).

132 Vrt. Iezuitov 1958, 263.

133 Esim. K. Zlobin: ”Mastera stseny i ekrana”. *Teatralnaja gazeta* 38/1915, 15.

134 – – в большинстве своем актеры балета, воспитанные в традициях строгой классики, точной танцевальной техники, не могли, несмотря на всю свою пластичность, выразить душевные переживания персонажей. Goslavskaja 1974, 152.

selvästi omaksuttiin myös elokuvapuheeseen, oli yleinen tyytymättömyys venäläisiin näyttelijöihin. Venäläisten elokuvanäyttelijöiden kompastuskivenä pidettiin yleisesti puutteellista fyysistä tekniikkaa. Jotkut elokuvakirjoittajat paikansivat ongelman venäläisen teatterin kirjalliseen luonteeseen. Vuonna 1913 nimetön kirjoittaja pohti:

Kun katson venäläisten kirjoittajien kirjoittamaa ja venäläisten näyttelijöiden tulkitsemaa elokuvaa, minulle käy selväksi, että tyyppillisessä venäläisessä näyttelijäntyössä koko paino on pantu *sanalle* eikä *mimiikalle* ja *rootille*.¹³⁵

Samanlaista kritiikkiä esittivät esimerkiksi Meyerhold ja Volkonski. Voidaan kuitenkin olettaa, että olennaisempi tausta oli näyttämörealismin ja siihen kuuluvan mimiikan perinne. Tässä suhteessa relevantimpi onkin Konstantin Stanislavskin venäläisten näyttelijöiden kritiikki. Stanislavskin mukaan venäläistä teatteria vaivasivat ennen kaikkea ”rutiinimaisuus” (*remeslo*)¹³⁶ ja vakiintuneet teatterikliseet: ”Rutiininäyttelijät osaavat ainoastaan lausua näytelmätekstiä ja höystää lausuntaansa iäksi vakiintuneilla näyttämökeinoilla.”¹³⁷ Stanislavskin kritiikki kohdistui ennen kaikkea siihen, että näyttelijät ilmaisivat samat tunteet aina samoin ulkoisin keinoin:

Mukavuutta ilmaistaan hymyllä, epämukavuutta irvistyksellä; kärsimystä ilmaistaan matkimalla kärsimyksen ulkoisia tunnusmerkkejä, iloa, surua, rakkautta, kateutta ja vihaa matkimalla kärsimyksen, ilon, surun, rakkauden, kateuden ja vihan ulkoista lopputulosta, aivan kuin nämä tunteet koostuisivat vain yhdestä eikä useista, mitä erilaisimmista ja usein keskenään ristiriitaisista mielialoista. Rutiininäyttelemisessä maalataan valkoisella valkoiselle ja mustalla mustalle.¹³⁸

Stanislavski oli itse asiassa varsin kiinnostunut vastustamistaan teatterirutiineista. Hänen 1910-luvulla kirjoittamansa tutkielma rutiinimaisuudesta sisältää hauskoja ja yksityiskohtaisia kuvauksia vuosisadan vaihteen teatterirutiineista. Ei tarvitse jakaa hänen epäluuloaan arvostaakseen näiden havaintojen ja luo-

135 Когда я смотрю картину русских авторов и в русском исполнении, мне становится ясна та мысль, что весь центр тяжести в типичной русской игре был устремлен на *слово*, а не на *мимику* и *роль*. Nimetön: ”По технике кинематографа I. На сцене и на экране”. *Vestnik kinematografii* 12/1913 (15.6.1913), 6. Ks. myös V. Jermilov: ”Техника и нутро”. *Kine-žurnal* 11/1914 (1.6.1914), 30–34.

136 *Remeslo* kuuluu Stanislavskin keskeisiin termeihin. Sana tarkoittaa ammattia, ja ensisijaisesti sillä viitataan käsityöläisen ammattitaitoon. Juhani Konkka onkin *Näyttelijän työn* vanhassa käännöksessä kääntänyt termin ”käsityöläisyydeksi”. Venäläisessä kielenkäytössä sanalla *remeslo* on kuitenkin kielteinen, intohimottoman ammattirutiinin, ”leipätyön” merkitys. Koska Stanislavski käyttää sanaa juuri tässä sävyssä, tulee Kristiina Revon käännös ”rutiinimaisuus” lähemmäksi alkuperäistä ajatusta.

137 ”Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными средствами сценической игры.” ”*Remeslo*”, Stanislavski 1994, 43.

138 ”Приятное посягается улыбкой, неприятное — гримасой; страдание выражается передразниванием внешних проявлений страдания; радость, горе, любовь, ревность, гнев — передразниванием внешних результатов радости и горя, любви, ревности и гнева, как будто бы каждое из этих чувств состоит только из одного настроения, а не из многих, самых разнообразных и часто друг другу противоречащих. В ремесле белым рисуют по белому, черным — по черному.” ”*Remeslo*”, Stanislavski 1994, 52.

kittelujen täsmällisyyttä. Stanislavski ei tiennyt, tai ei ainakaan osoittanut tietävänsä, että useat hänen havaitsemistaan teatterikeinoista periytyivät vuosisataisesta retorisesta ja klassistisesta teatteritraditiosta.¹³⁹ Tällaisia olivat esimerkiksi hänen mainitsemansa tavat osoittaa aina käskyt etusormella alaspäin ja kiellot ylöspäin, ja tapa suunnata rakkaudesta ja muista korkeista tunteista puhuttaessa katse ylöspäin, ”eli taivaisiin, koska siellähän kaikki ylevä sijaitsee”.¹⁴⁰

Vaikka Stanislavskin lähtökohdat olivat täysin toiset, hän jakoi esimerkiksi Meyerholdin ja Volkonskin näkemyksen, jonka mukaan juuri venäläisen näyttelijän tekniikka oli pahasti retuperällä:

Tällainen huono rutiini hallitsee nimenomaan venäläistä taidetta, sillä venäläinen näyttelijä ei kykene ulkomaisen rutiininäyttelijän tavoin systemaattisesti ja kärsivällisesti kehittämään ja hiomaan omia keinojaan ja rutiinimaisia kliseitä.¹⁴¹

MHT:n estetiikassa rutiinimaisista keinoista pyrittiin tietoisesti irti. Vaikka Stanislavski ei itse julkaissut ajatuksiaan vielä tässä vaiheessa, tuli tämänkaltaisesta kriitikistä valtavirtapuhetta, ja se siirtyi myös elokuvaan. Samaa kaikua on esimerkiksi M. Brailovskin artikkelissa ”Venäläiset Asta Nielsenit”, jossa *Sinefonon* kriitikko kritisoi turhautuneeseen sävyyn keskinkertaisten teatterinäyttelijöiden käyttämistä elokuvassa:

Elokuvanäyttelemistä he pitävät yksinkertaistettuna muotona teatterinäyttelemisestä (”samaa kuin teatterissa, mutta ilman sanoja”) ja tuovat siihen koko vuosisatojen mittaan muotoutuneen sapluunansa, koko tavallisen teatterinäyttelemisensä rutiinin, miettimättä lainkaan sopivatko nämä keinot elokuvaan. Mistään uusien metodien, erityisten elokuvallisten keinojen luomisesta ei voi olla puhuttakaan. Onhan ihmisten vaikeaa uudistua ja luoda jotain uutta, kun he ovat vuosikaudet totutelleet omaan ”teatteriammattiinsa”. – –

Kaikesta tästä seuraa, että on välttämätöntä luoda kaarti elokuvaan erikoistuneita näyttelijöitä ja näyttelijättäriä, jotka taiteellisen toimintansa ensi askeleista lähtien olisivat omistautuneet elokuvan palvelemiseen.

Vasta sitten meidän elokuvamme kohoaa ansaitsemalleen tasolle ja täydellistyy taiteellisesti.

Vasta sitten meillekin ilmaantuvat synnynnäiset elokuvalliset lahjakkuudet, omat Linderit, Garrisonit ja Nielsenit.¹⁴²

139 Ks. Bulgakova 2005, 34. Stanislavski oletti rutiinimaisten keinojen lähteeksi menneiden sukupolvien suurten näyttelijöiden keksimät keinot, jotka ovat siirtyneet jäljittelyn myötä tradition mukana sukupolvelta toiselle ja menettäneet alkuperäisen elävän ytimensä. Stanislavski 1994, 54–56 ja passim; Stanislavski 1938, 70.

140 “– на небеса, где находится все возвышенное” Stanislavski 1994, 51.

141 “А ведь именно такое плохое ремесло преобладает в русском искусстве, так как русский актер не способен, подобно иностранному ремесленнику, систематически и терпеливо вырабатывать и усовершенствовать свои актерские приемы и ремесленные штампы.” Stanislavski 1994, 64.

142 На кинематографическую игру они смотрят как упрощенную театральную (“то же самое, что в театре, только без слов”), и вносят в нее весь веками сложившийся шаблон, всю рутину обычной игры на подмостках, без особой проверки, годится ли эти приемы для экрана. О создании особых методов,

Jos venäläisnäyttelijöistä ei kirjoittajien mukaan ollutkaan mihinkään, tiivistyi koko elokuvamimiiikan taito Max Linderiin, Valdemar Psilanderiin (Garrisoniin) ja Asta Nielsenin. Erityisesti Nielsenin tekniikkaa ihailtiin ja kadehdittiin yleisesti. Hänelle antoivat arvoa jopa MHT:n näyttelijät. V. V. Lužki lausui:

Elokuvanäyttelijä näyttelee mimiiikalla ja eleillä, mutta näitä kahta keinoa on tutkittu vähän, ja harva nykynäyttelijä hallitsee ne siinä määrin, että kykenee käyttämään niitä todella taiteellisesti. Esimerkiksi Asta Nielsen on loisteliias miimikko, ja siksi hänen työnsä *elokuvanäyttelijättärenä* on lähes aina taiteellista.¹⁴³

Lužkin kollega Leonid Leonidov jatkoi samassa hengessä:

Sellaiset elokuvanäyttelijät kuin Basserman, Asta Nielsen ja eräät muut, joiden työtä olen nähnyt elokuvissa, ovat aina tuottaneet minulle suurta esteettistä mielihyvää, ja luulenkin, että elokuva asettaa, niin outoa kuin se onkin, näyttelijälle erään vakavan ja epäilemättä arvokkaan vaatimuksen: se vaatii sellaista hiottua tekniikkaa, joka on harvan draamanäyttelijän saavutettavissa meidän nykyteatterissamme. Minulle itselleni on usein tehty erittäin houkuttelevia tarjouksia esiintyä elokuvassa, mutta olen joka kerta torjunut ne vedoten yksinomaan siihen, että en hallitse riittävästi sellaista tekniikkaa, jota nimenomaan elokuvanäyttelijältä vaaditaan.¹⁴⁴

Elokuvanäyttelijä näyttelee mimiiikalla ja eleillä ja tällainen on teknisesti vaativaa – tämän pidemmälle keskustelu elokuvanäyttelijän ulkoisesta ilmaisusta ei Venäjällä edennyt. Ottaen huomioon, kuinka suurta kiinnostus näyttelämisen tähän puoleen 1910-luvun alussa Venäjällä oli, seikkaa on syytä hämmästellä. Voisi ajatella, että elokuva olisi ollut lähtökohtaisesti helppoa kytkeä 1910-luvun teatterikeskusteluun. Ajan teatteritoimijoista Sergej Volkonskilla oli suurimmat

особых приемов игры для кинематографа говорить не приходится. Трудно людям перестраиваться и создавать новое, когда они годами привыкали к своей "театральной профессии". — —

Из всего этого вытекает, что необходимо создание специального кадра артистов и артисток кинематографа, которые с самых первых шагов своей сценической деятельностью посвятили себя служению экрану.

Только тогда наша кинематография поднимется на должную высоту и достигнет художественного совершенства.

Только тогда и у нас появятся природные кинематографические таланты, свои Линдери, Гаррисоны и Нильсен. М. Brailovski: "Russkije Asty Nilsen". *Sine-fono* 17/1914 (24.5.1914), 27.

143 Актер кинематографа играет мимикой и жестом, но эти два средства мало изучены, и редко кто из современных актеров владеет ими достаточно, чтобы дойти в пользовании их до истинной художественности. Вот Аста Нильсен – прекрасная мимистка, потому ее игра, как *актрисы для кинематографа*, почти всегда художественна. Nimetön: "Artisty hudožestvennago teatra o kinematografe". *Sine-fono* 16/1914 (10.5.1914), 23.

144 Такие кинематографические актеры, как Бассерман, Аста Нильсен и некоторые другие, игру которых я видел на полотне, доставляли мне всегда большое эстетическое наслаждение, и я думаю, что кинематограф предъявляет, как это ни странно, одно очень серьезное и несомненно ценное требование к актеру: это – совершенство техники, которое едва ли может быть доступно всякому драматическому актеру на нашем современном театре. Мне лично много раз делали очень заманчивые предложения выступить для кинематографа, но я всякий раз отклонял их, исключительно считаясь с тем, что я не владею достаточной техникой, которая нужна именно кинематографическому исполнителю. Nimetön: "Artisty hudožestvennago teatra o kinematografe". *Sine-fono* 16/1914 (10.5.1914), 24.

mahdollisuudet nousta elokuvanäyttelemisen guruksi. Volkonskin opetuksen ”delsartelainen” puoli – ajatus mimiikasta tunteen ja sielun kielenä – oli niin lähellä psykologisen elokuvan ajattelua, että pitäisin outona, jos hänestä ei olisi keskusteltu myös elokuvantekijöiden parissa. Tällaisen roolin Volkonski itse olisi varmasti mielellään ottanut, sillä hän oli varsin kiinnostunut elokuvasta. Vuonna 1914, kun useimmat muut ihastelivat Asta Nielsenia, kiinnitti Volkonski jo huomionsa amerikkalaisiin elokuvanäyttelijöihin:

Näiden ammuskelijoiden, metsästäjien ja ratsastajien ketteryys, taituruus ja tietoinen kauneus ovat hämmästyttäviä. Tässä meillä on todellinen ilmaisevan ruumiinliikkeen koulu. Tässä yhteydessä ei voi olla ihmettelemättä, että näyttelijät (oikeat, siis teatterinäyttelijät) ainoastaan halveksivat ”mykkiä” tovereitaan eivätkä kiinnitä huomiota näiden miimisen työn sellaisiin puoliin, joista heidän olisi hyödyllistä oppia, ja joista he jäävät joskus niin kauas.¹⁴⁵

Fjodor Otsepin edellä mainittuja kirjoituksia lukuun ottamatta Volkonski ei kuitenkaan herättänyt vastakaikua elokuvakirjoittajissa. Selitys on luultavasti hänen opetuksensa mekaaninen luonne. Delsarten ajattelussa, jota hän popularisoi, tunteen ja ruumiinliikkeiden suhde on suora. Vaikka teoria on hyvin hienostunut, ja vaikka Volkonski vetosi ”elämään” ja Delsarten opettamien eleiden ”luonnollisuuteen”,¹⁴⁶ voi selvästi nähdä, että sen juuret ovat klassismin ajan teatteriestetiikassa ja vanhassa fysiologiassa, jossa eleen ja tunteen suhde oli määritelty mekaanisesti. Volkonskin ajattelussa ruumis oli nähty eräänlaisena semioottisena koneena. Tämä tekikin hänestä tärkeän auktoriteetin, mutta vasta 1920-luvun avantgardetaiteilijoiden parissa.¹⁴⁷

1910-luvun elokuvankeskustelun retoriikkaan, jossa kaikenlaisista mekaanisista assosiaatioista haluttiin sanoutua irti, Delsarten–Volkonskin estetiikka sopi siis huonosti. Yleinen ilmapiiri oli konventionaalisen elekielen vastainen. Tällainen näytteleminen samastettiin Ranskaan, ja epäluulo näkyi ranskalaisnäyttelijöiden matalana arvostuksena. Käytössä oli termi ”ranskalainen näytteleminen” (*frantsuskaja igra*), jolla viitattiin leikkimielisesti konventionaaliseen melodramaattiseen ylinäyttelemiseen.¹⁴⁸ Kun esimerkiksi *Sine-fonossa* pohdiskeltiin vuonna 1913 elokuvannäyttelemisen kansallisia tyylejä, erotti nimimerkillä ”Mudrila” kirjoittanut kriitikko ranskalais-italialaisen näyttelemisen omaksi koulukunnakseen. Sen hän määritteli huolellisesti muotoillen ”ehdollisten kei-

145 Поразительны ловкость, умелость, сознательная красота этих стрелков, охотников, наездников. Вот поистине школа выразительного телодвижения. И здесь нельзя не высказать удивления, что актеры (настоящие, театральные), вместо того, чтобы относиться презрением к своим ”немым” товарищам, не обратят внимания на те стороны их мимической игры, которыми так ценно было бы им воспользоваться и до которых им иногда так далеко. Volkonski 1914a, 187.

146 Volkonski [1914]b, 39, 46 ja passim.

147 Jampolski 1991, 156 ja passim.

148 Boris Tšaikovski, 1918, ei sivun; Hanžonkov 1960, 338; Pjotr Perevalov: ”Avtor i režissor”. *Proektor* 2/1915, 3.

nojen valmiin kaavan mekaaniseksi suorittamiseksi” (*mehanitšeskoje vypoľnenije gotovoi shemy uslovnyh prijomov*) – ja onnistui sijoittamaan yhteen fraasiin kaikki mahdolliset pejoratiiviset ilmaisut näyttelemiselle. Hän jatkoi:

Koska kyse on näyttelijäntyöstä, toteamme, että ”yksilölliseksi tyyliksi” voi kutsua niitä erilaisia keinoja, joilla näyttelijä pyrkii välittämään kokemuksen sävyjä; mitä erilaisempia keinoja hän käyttää, sitä herkempää, yksityiskohtaisempaa ja itsenäisempää hänen näyttelemisensä on, sitä vähemmän se muistuttaa muiden näyttelijöiden työtä samassa tilanteessa, ja sitä *yksilöllisempänä* hänen tyyliensä erottuu. Jos näyttelijällä ei ole käytössään tällaista erilaisten keinojen valikoimaa, hänen tyyliensä on aina ja kaikkialla samanlainen – näytteli hän mitä roolia tahansa se muistuttaa aina edellistä. Tällainen näyttelijä ei *näyttele* tiettyä roolia, vaan painaa siihen omien keinojensa kliseet ja siten luultavasti toimii näytelmän merkityksen vastaisesti.¹⁴⁹

Tällainen kaavojen ja kliseiden vastaisuus tuli lähelle Stanislavskin rutiini-näyttelemisen kritiikkiä. Stanislavski halveksi rutiininäyttelemisessä juuri sen mekaanisuutta: ”Eihän nyt ihmistunteita, intohimoja, ominaisuuksia ja sielun-tiloja voi valaa muottiin ikuisiksi ajoiksi, ilman että ne samalla kuolevat; näyttämöllä ei saa elää mekaanisesti.”¹⁵⁰

Loppujen lopuksi edellä mainittu ranskalainenkin keskustelu ”ruumiinkielestä” ajautui umpikujaan. Frank Kessler ja Sabine Lenk huomauttavat virtauksen perusongelmasta: vaikka Rouffe, Aubert ja kumppanit olivat vakuuttuneita, että elekieli on luonnollisempi ja universaalisuudessaan mahtavampi ilmaismuoto kuin puhuttu kieli, heidän kunnianhimoisissa töissään näkyi pyrkimys rakentaa eleistä luonnollisen kielen kaltainen semioottinen järjestelmä, jolla olisi oma ”kielioppinsa” ja ”sanastonsa”. Lopputulos oli universaalisti ymmärrettävän kielen vastakohta: esoteerinen merkkijärjestelmä, joka aukeni vain vihkiytyneille.¹⁵¹

Ei sovi lopulta ihmetellä, ettei näyttelijäntyön ulkoiseen puoleen kiinnitetty tämän enempää huomiota, sillä psykologisen elokuvan ympärille kehkeytyneessä taidepuheessa itse sana ”ulkoinen” samastettiin yleisesti ”ulkomaisen” elokuvan pinnallisuuteen. Loppujen lopuksi riitti yleinen ja varsin ilmeinen huomio, että elokuvanäyttelijän tekniikka on miimistä näyttelemistä. Miten mimiikkaa tarkkaan ottaen tuli käyttää, ei kiinnostanut, sillä kysymys ”miten” ei kosket-

149 Поскольку здесь речь идет об игре актера, мы скажем, что “индивидуальной манерой” может быть названа разнообразие приемов, которыми актер пытается передать оттенки переживания: чем разнообразнее приемы актера, тем тоньше, детальнее и самостоятельнее его игра, тем непохожей его игра на игру других актеров при тех же условиях, тем большей *индивидуальностью* отличается *манера* игры его. Если актер не обладает таким разнообразием приемов, то манера его игры всюду будет одинаково, – какие бы роли он играл, всегда она будет напоминать другую; не *играть* взятую роль будет такой актер, а накладывать на нее «клише» своих приемов и, таким образом, будет, пожалуй, нарушать смысл разыгрываемой пьесы. Mudrila. ”Manera kinematografitšeskoj igry”. *Sine-fono* 24/1913 (17.8.1913), 24.

150 “Нельзя же в самом деле раз и навсегда заштамповать человеческое чувство, страсти, свойства и душевные состояния, не убив их; нельзя жить на сцене механически.” Stanislavski 1994, 51

151 Kessler & Lenk 1995, 136–137.

tanut 1910-luvun esteettisessä ajattelussa läheskään yhtä paljon kuin kysymys ”mitä”. Elokvamimiikan ”teoriaksi” riittivät Aleksandr Voznesenskin sanat:

Ihmiskasvot ja ihmisruumis ovat täyttyneet henkisen sisällön voimasta. Kasvoista ja kehosta on tullut meille kiihottavan ymmärrettäviä. Ne ovat kuin savi, jonka on siunannut suuren mestarin kosketus: tuo mestari on ihmissielu.¹⁵²

Elämä valkokankaalla

Todennäköinen syy sille, ettei venäläinen elokuvakeskustelu edennyt kovinkaan pitkälle näyttelijäntyön ulkoisen puolen pohdiskelussa on luultavasti se, että kirjoittajat ajautuivat varhain pohtimaan enemmän elokuvanäyttelijän työn sisäistä puolta, etenkin aidon tunteen ja näyttelijän kokemisen merkitystä elokuvatyössä. Aihe seuraa 1910-luvun teatterikeskustelua, jossa kysymys nousi ajankohtaiseksi erityisesti Stanislavskin ajatusten levitessä. On varsin todennäköistä, että Stanislavskin samaan aikaan MHT:ssa tekemä tutkimustyö ja hänen vuonna 1912 perustamansa opetusteatteri MHT:n Ensimmäinen studio vaikuttivat keskustelun painopisteeseen ratkaisevasti.

Sana *pereživanije*, kokeminen, alkoi esiintyä elokuvalehdissä Stanislavskin tarkoittamassa ei ainoastaan henkilöahmon vaan näyttelijän itsensä kokemuksen tunteiden ja aistimusten merkityksessä 1910-luvun alkupuolella. Jo vuonna 1913 *Sine-fono*-lehden nimimerkki ”Kasvoton” päivitteli sitä, että näyttelijöitä vaaditaan esittämään tunteet liikkein ja että ”[e]delleenkään ei ole nähty, joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta, *kokemista* valkokankaalla!”¹⁵³

Arvosteluissa tuomittiin varsin yleisesti kylmyys ja ulkoiset tehokeinot sisäistyneen ja sielukkaan tulkinnan nimissä. Seuraavanlaista kyytiä saivat Hanžonkov-yhtiön tähdet *Teatralnaja gazeta* -lehden arvostelijalta vuonna 1915:

– – [Vera Holodnajassa] on liian paljon modernia ja tätä päivää ja vähän syventymistä Turgenevin etäiseen ja rauhalliseen tyyliin. Sen sijaan läsnä on se Rouva [Vera] Holodnajan ongelma, josta me olemme jo kirjoittaneet – dramaattisen kokemuksen puute ja sen sijaan ulkoinen ja sitä paitsi hieman hidastempoinen poseeraaminen.¹⁵⁴ (Elokuvan *Voittoisan rakkauden laulu / Pesn toržestvujuštei ljubvi* (1915) arvostelusta)

152 Жизнь человеческого лица и человеческого тела преисполнилась мощью духовного содержания. Лицо и тело стали нам волнующе доступны, как глина освященная прикосновением великого мастера: душа человека – этот мастер. А. Voznesenski: ”Drama bez slov”. *Vestnik kinematografii* 45/1912 (15.9.), 3–4.

153 До сих пор не приходилось видеть, за очень редкими исключениями, переживаний в кинематографу! Bezlitšnyi: ”Aktei i kinematograd”. *Sine-fono* 21/1913 (6.7.1913), 14.

154 – – у нее слишком много модернизированно-сегодняшнего и мало проникновения в далекий и спокойный стиль Тургенева. А затем налицо и тот недостаток г-жи Холодной, о котором мы писали – отсутствие драматических переживаний в угоду внешней и притом несколько замедленной в темпе поэмы. Nimetön: ”Stranitsy ekrana”. *Teatralnaja gazeta* 35/1915, 16.

Herra [Vitold] Polonski ei myöskään osoittanut syvällistä kokemista. Hän loisti filmillä ylevästi, mutta kylmästi. Koska hän ei itse syttynyt näyttelemisen magiasta, ei hän onnistunut syyttämään myöskään katsojia. Tässä mielessä enemmän tarjosi sulhasta esittävä näyttelijä: häneltä nähtiin muutamia kauniita asentoja, joiden takaa saattoi aistia jonkinlaista kokemista.¹⁵⁵ (Elokuvan *Kangastuksia / Miraži* (1915) arvostelusta)

Koska kyse oli kenties keskeisimmästä kysymyksestä tsaarinajan elokuvanäyttelijän taiteessa, on pieni historiallinen ekskursio tämän ongelman pariin perusteltu. Kuten Joseph R. Roach esittää teoksessaan *The Player's Passion*, ulottuu kysymys aidon tunteen merkityksestä näyttelijän taiteessa antiikin ajan retoriikan teoriaan saakka, ja kunakin aikakautena sitä on pohdittu suhteessa aikalaiskäsitteisiin fysiologiasta ja psykologiasta. 1700-luvulla ajateltiin varsin yleisesti, että näyttelijän ihailtavimpia ominaisuuksia on *sensibilité*, tunneherkkyys, kyky tuntea voimakkaasti ja antautua spontaanisti heräävien emootioiden vietäväksi. Näin ajatteli Roachin mukaan alun perin myös Denis Diderot.¹⁵⁶ 1760-luvulla Diderot kuitenkin käänsi takkinsa. Tuloksena syntyi kuuluisa *Näyttelijän paradoksi* (*Paradoxe sur le comédien*), joka julkaistiin ensi kertaa postuumisti vuonna 1830. Diderot'n mukaan tunneherkkyys on näyttelijäntyössä lähinnä haitaksi, sillä näyttelijän taide perustuu mimesikseen, tunteiden ulkoisten merkien jäljittelyyn, ja vaatii ennen kaikkea harjoitusta ja teknistä hallintaa. Filosofoi väitti, että

[Näyttelijä] kuuntelee itseään silloin kun järkyttää teitä, ja koko hänen lahjakkuutensa perustuu, ei tunteeseen, niin kuin te luulette, vaan kykyyn toistaa tunteen ulkonaiset merkit niin tarkasti, että te erehdytte niistä. Tuskanhuudon nuotit ovat hänen korvassaan. Epätoivon ele on piirretty muistiin, ja sitä on harjoiteltu peilin edessä. Hän tietää juuri oikean hetken, milloin vetää esiin nenäliinansa, ja kyyneleet alkavat virrata. Se tapahtuu jonkin nimenomaisen sanan, jonkin nimenomaisen tavun kohdalla eikä hetkeäkään aikaisemmin tai myöhemmin. Tuo värinä äänessä, nuo katkonaiset sanat, tukahtuneet tai epäroivät äänenpainot, vapisevat kädet ja horjuvat polvet, pyörtyminen, raivo, ovat pelkkää jäljittelyä, opittu läksy, pateettista naaman väännettä ja suurenmoista matkimistytöä.¹⁵⁷ [Suomennos: Marjatta Ecaré]

Diderot'n mukaan rooli on näyttelijän luoma sisäinen malli, jota hän toistaa näyttämöllä mekaanisesti illasta toiseen. Kuten Roach tiivistää, ”mallin luominen on taidetta, sen esittäminen on *métier*”.¹⁵⁸

155 Г-н Полонский также не показал глубоких переживаний. Изыщно, с холодком промелькнул он в ленте – не заражаясь сам магией игры, он не заразил ею и зрителей. Больше в этом смысле дал артист, игравший роль жениха: у него было несколько красивых положений, за которыми чувствовалось некоторое переживание. Nimetön: ”Stranitsy ekrana”. *Teatralnaja gazeta* 2/1916, 15.

156 Roach 1985, 122.

157 Diderot 1987, 19.

158 Roach 1985, 134.

Diderot'n pamfletti sävytti näyttelijäkeskustelua läpi 1800-luvun myös Venäjällä. Esimerkiksi keisarillisen teatteriopiston opettajan N. Svedentsovin kirjoittama *Opas näyttämötaiteen opiskeluun* (Rukovodstvo k izušeniju stsenišeskogo iskusstva, 1874) vetoaa Diderot'n teoriaan ja toteaa, että ”lyyrinen” ja ”subjektii-vinen” omalla tunteella näyttelemine on tyypillinen aloittelijoiden virhe:

Jos tarkastelemme syvällisemmin parhaiden näyttämötaiteilijoiden työn luonnetta, me näemme, että onnistuneen näyttelijäntyön tärkeimmät edellytykset ovat etukäteinen laskelmointi, tarkka, harkittu tunteiden tutkiminen ja teatterin tuntemus, ei suora henkilökohtaisen tunteen imaisu. – – Lyyrinen näyttelemine on tyypillistä *nuorille, aloitteleville* näyttelijöille, jotka osaamisen ja kokemuksen puutteessa tukeutuvat näyttämöllä yksinomaan tunteeseen.¹⁵⁹

Tällaista diderotlaista kantaa edustivat myös jotkut elokuvakirjoittajat. Vuonna 1912 nimetön kirjoittaja pohti *Vestnik kinematografii* -lehdessä inspiraation (*vdohnovenie*) ja tekniikan suhdetta näyttelijäntyössä. Kirjoittajan mukaan inspiraation – luomistyön – tulisi sijoittua harjoitusvaiheeseen, mutta yleisön edessä näyttämöllä tulisi korostua roolin tekninen suorittaminen (*ispolnenie*), sillä voimakas tunne näyttämöllä, ilman kuria ja pidättyvyyttä, ”saattaa täysin lamauttaa näyttelijän taiteilijana, estää häntä hallitsemasta itseään luomisprosessissa”.¹⁶⁰

Diderot'n näkemys näyttelijäntyöstä oli tarkoitettu provokaatioksi, eivätkä kaikki näyttelijät sitä suinkaan nielleet. Läpi 1800-luvun nähtiinkin paljon näyttelijöitä, jotka asettuivat vastakkaiselle kannalle. Etenkin romantiikan aikana myös yleisö suosi tunteikasta näyttelijäntyötä.¹⁶¹ Venäläisen teatterin 1800-luvun suurnimien joukkoon mahtui jonkinlaisina ääripäinä sekä teknisiä taitureita että ekstaattisia ”vaistonnäyttelijöitä”. Malyi-teatterin ensimmäisen kuuluisan kauden, 1800-luvun toisen neljänneksen, näyttelijöistä eritoten Pavel Motšalovin (1800–1848) katsottiin edustavan haltioitunutta inspiraatiota näyttämöllä. Kaikkien aikojen kuuluisimman venäläisen näyttelijän, realistisen näyttelijäkoulukunnan perustajana pidetyn Mihail Štšepkinin (1788–1863) maine puolestaan perustui harkittuun ja analyttiseen näyttelijäntyöhön.¹⁶² Vuosisadan loppupuolella nämä näyttelijän perustyytit henkilöityivät saman teatterin kilpaileviin naistähtiin Maria Jermolovaan (1853–1928) ja Glikeria Fedotovaan (1846–1925).¹⁶³ Pait-

159 Вникая глубже в характер игры лучших деятелей сцены, мы видим, что предварительный расчет, тщательное, обдуманное изучение страсти и знание сцены, а не непосредственное выражение личного чувства, составляют главнейшие условия успешной игры. – – Игра лирическая есть обыкновенная доля *молодых, начинающих*, актеров, которые по недостатку знания и опыта, по неволе в одном чувстве видят себе сценическую точку опоры. Svedentsov 1874, 9. Korostukset lähteessä.

160 – – может совершенно убивать актера, как художника, мешать ему контролировать себя в процессе творчества. Nimetön: ”Актер на сцене. Kinematograficheskim akteram ne meshaet prislushatsja”. *Vestnik kinematografii* 28/1912 (1.2.1912), 23; Ks. myös V. Jermilov: ”Tehnika i nutro”. *Kine-žurnal* 11/1914 (1.6.1914), 30–34.

161 Ks. Kuptsova 2010, passim; Roach 1985, 168.

162 Altschuller 1999, 104–122.

163 Schuler 1996, 64–88.

si näyttelijäluonnetta, koska joko myös ohjelmistoa: Motšalovin ja Jermolovan kaltaiset romanttiset näyttelijät menestyivät tragedioissa siinä missä Štšepkin ja Fedotova kaltaisineen samastettiin realistisen draaman ja komedian, kuten Gogolin ja Ostrovskin näytelmien, vaatimuksiin. Jotkut näkivät eron myös kahden pääkaupungin välillä: 1800-luvun puolivälin kuuluisan kriitikon Vissarion Belinskin mukaan ”Moskovassa näyttelijältä odotetaan innoitusta, Pietarissa taitoa ja muodon hallintaa”.¹⁶⁴

Tärkeäksi etapiksi muodostui Moskovan Taiteellisen Teatterin perustaminen. Teatterin alkuvuosina 1900-luvun taitteessa Konstantin Stanislavski ja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko ohjasivat näyttelijäryhmänsä suorituksia despoottisin ottein. Tavoitteena oli uudenlainen ensemble-ajattelu, johon perinteinen tähtikultti ja yksilölliset virtuoosisuoritukset eivät sopineet: ”Ei ole pieniä osia, on vain pieniä näyttelijöitä” ja ”Tänään Hamlet, huomenna statisti, mutta statistinkin pitää olla näyttelijä...”.¹⁶⁵ (Suom. Eino Westerlund), ohjaajat päättivät teatteria perustaessaan. Metodi sai muotonsa teatterin läpimurroksi ja tunnuskapaleeksi muodostuneessa Tšehov-tuotannossa *Lokki*. Tavoitteena oli kokonaisvaltainen ”tunnelmateatteri”, psykologinen kudelma, jota näyttelijöiden jokainen liikahtaus, äänenpaino ja tauko yhdessä lavasteiden ja äänimaailman kanssa palvelisi. Koska tavoite piti saavuttaa nopeasti, Stanislavski analysoi itse kaikki roolit, suunnitteli ne etukäteen seikkaperäiseksi ”partituuriksi” ja pani näyttelijät toistamaan suunnitelmat pienintä yksityiskohtaa myöten.¹⁶⁶ Tämä metodi yhdessä uudenlaisen näyttämörealismin kanssa vei MHT:n maailmanmaineeseen, mutta Stanislavski oli tyytymätön ja alkoi 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä pohtia luovan itsetunnon synnyttämistä näyttelijöissä. Hän näki, että sillä henkisellä sisällöllä, joka rooleihin niiden harjoitusvaiheessa luodaan, on taipumus hävitä lukuisten toistojen myötä, jolloin roolit muuttuvat pelkäksi mekaaniseksi muotiksi. Hän alkoi pohtia, kuinka herättää näyttelijöissä joka esityksessä sellainen inspiiraatio ja luova itsetunto, joka hänen mukaansa oli ollut ominainen 1800-luvun suurille näyttämötaiteilijoille: ”Kuinka olisi meneteltävä, jottei tämä tila olisi satunnainen, vaan jotta se syntyisi näyttelijän omasta tahdosta, hänen ’tilauksestaan’?”¹⁶⁷ Stanislavski alkoi kehittää yhdessä vuonna 1912 perustetun Ensimmäisen studion opiskelijoiden kanssa ”järjestelmää”, josta tuli 1900-luvun epäilemättä tunnetuin ja vaikutusvaltaisin oppi näyttelijäntyöstä. Sen yksityiskohtia ei ole tarpeen tässä toistaa, sillä kuten myöhemmin käy ilmi, oli järjestelmä pitkälti sovittamaton tsaarinajan elokuvatuotannon olosuhteisiin.

164 Sit. Byckling 2009, 14. Ks. myös Kuptsova 2010, 133.

165 Stanislavski 1926, 205.

166 Benedetti 1988, 74–75; Benedetti 1993, 50; Carnicke 1998, 25–26; Senelick 1997, 39–41. Stanislavski itse kirjoitti tästä ”despoottiohjauksen” vaiheesta muistelmissaan anteeksipyytävään sävyyn. Stanislavski 1926, 221–222 ja passim.

167 Stanislavski 1926, 327.

Sen sijaan on syytä tarkastella hieman Stanislavskin ajatusten kehittymistä ja leviämistä, sillä tällä on merkitystä ajan elokuvakeskustelun kannalta. Stanislavskin järjestelmän todellisesta luonteesta on paljon erilaisia tulkintoja ja versioita, jopa suoranaisia väärinkäsityksiä. Tähän on monia syitä, joista vähäisin ei ole Stanislavskin kirjallisen tuotannon poikkeuksellisen sekava syntyhistoria. Stanislavski teki muistiinpanoja läpi uransa mutta omistautui varsinaiselle kirjoitustyölle vasta elämänsä loppusuoralla 1920- ja 1930-luvuilla. Tämä työ jäi häneltä paljolti kesken, niinpä järjestelmä ei koskaan kiteytynyt erityisen lopulliseen kirjalliseen muotoon. Stanislavskin pääteokset julkaistiin Yhdysvalloissa ja Neuvostoliitossa päällekkäisinä ja kirjavina editioina sekä hänen elinaikanaan että hänen vuonna 1938 tapahtuneen kuolemansa jälkeen. Julkaisujen muotoon vaikuttivat järjestelmän terminologian käännösvaikeudet, yhdysvaltalaisversioiden toimitukselliset ratkaisut samoin kuin neuvostoliittolaisen kulttuuripolitiikan ideologiset painotukset.¹⁶⁸

Ehkä vielä suurempi syy Stanislavskin järjestelmää koskeviin moniin käsitelmiin on siinä, että hän itse työsti järjestelmää läpi elämänsä. Siksi sen vaikutushistoriaa tutkittaessa on tärkeää ottaa huomioon, minkä vaiheen järjestelmästä kulloinkin puhutaan. Stanislavskin ura oli tasapainottelua näyttelijäntyön ulkoisen ja sisäisen puolen välillä. Läpi uransa hän näki näyttelijäntyön psykofyysisenä kokonaisuutena, mutta kuten Sharon Marie Carnicke toteaa, hän ei koskaan kyennyt täysin irtautumaan perustavasta dualismista näyttelijän sielun ja ruumiin välillä.¹⁶⁹ 1920-luvulta alkaen Stanislavski oli varsin kiinnostunut näyttelijäntyön ulkoisesta puolesta ja toiminnasta näyttämöllä. Viimeisinä elinvuosinaan hän pyrki täydentämään kehittämäänsä psykologista tekniikkaa erityisellä ”toiminta-analyysin metodilla” (*metod deistvennogo analiza*).¹⁷⁰ Yleisen käsityksen mukaan 1900- ja 1910-luvuilla hän kuitenkin työskenteli yksinomaan psykologisen tekniikan ja näyttelijän sisäisen työn parissa. Tämän painotuksen voi selvästi havaita hänen 1910-luvun mittaan kirjoittamissaan tutkielmissa ”erilaisista teatteritaiteen suuntauksista”, joihin on edellä jo viitattu.¹⁷¹

168 Stanislavskin pääteoksia on neljä. Niistä lopullisena Stanislavskin hyväksymänä kirjana voi pitää ainoastaan muistelmateosta *Moja žizn v iskusstve* (englanniksi *My Life in Art*, 1924, venäjäksi kirjoittajan uudelleen muokkaamana vuonna 1926). Kohtalaisen valmiina voi pitää teoksen *Rabota aktjora nad soboi* ensimmäistä osaa, joka ilmestyi Stanislavskin elinaikana ainoastaan englanniksi (*An Actor Prepares*, 1936). Stanislavski ei pitänyt tätä versiota lopullisena vaan muokkasi venäjänkielistä laitosta kuolemaansa saakka. Se ilmestyi venäjäksi 1938. Teoksen *Rabota aktjora nad soboi* toista osaa sekä neljättä kirjaa *Rabota aktjora nad rolju* (Näyttelijän työ roolin parissa) Stanislavski ei saanut lainkaan valmiiksi. Nykyisin tunnetut teokset on rekonstruoitu hänen muistiinpanoistaan ja julkaistu vuosia hänen kuolemansa jälkeen. Stanislavskin teosten kirjoitus- ja julkaisuhistoriasta ks. Benedetti 1993, 95–105, 140–146; Carnicke 1998, 71–91. Suomalaisten käännösten historiasta ks. Repo 2011a, 23–25 sekä bibliografia 146–147. Stanislavskin viimeinen teos *Rabota aktora nad rolju* ei toistaiseksi ole ilmestynyt suomeksi.

169 Carnicke 1998, 144.

170 Toiminta-analyysin metodista on varsin vähän ensikäden tietoa Stanislavskilta itseltään, mutta tämä painotus on läsnä teoksessa *Rabota aktjora nad rolju*. Ks. myös Carnicke 1998, 154–159; Gordon 2006, 49–55; Repo 2011, 119–134.

171 Stanislavski kirjoitti tutkielmaa eri teatteritaiteen suuntauksista 1910-luvun taitteesta lähtien, mutta se jäi julkaisematta. Neljää pitkää artikkelia *Remeslo* (Rutiini), *Iskusstvo predstavlenija* (Esittämisen taide), *Iskusstvo pereživania* (Kokemisen taide) ja *Smešannyje napravlenija* (Sekasuuntauksset) pidetään yhtenä kokonaisuute-

Kuten myöhemmin *Näyttelijän työn* ensimmäisessä osassa, Stanislavski erotti tutkielmassaan kolme näyttämötaiteen suuntausta, jotka olivat ”rutiininäyttelemisen” (*remeslo*), ”esittämisen taide” (*iskusstvo predstavlenija*) ja ”kokemisen taide” (*iskusstvo pereživanija*). Näistä ensimmäiselle, näyttämöllisille kliseille ja vakiintuneille ulkoisille ammattitempuille perustuvalla näyttelijäntyölle, hän ei antanut arvoa. Sen sijaan hän arvosti toista suuntausta, joka on pitkälti yhteneväinen Diderot’n ajatusten kanssa. Siinä näyttelijä luo kokemuksen kautta elävän henkilöihahmon, mutta näyttelee esityksessä teknisesti, ”esittäen” luomaansa henkilöihahmoa. Näyttämötaiteen korkeimpana muotona Stanislavski piti kolmatta suuntausta, kokemuksen taidetta, joka tehtäväksi hän määräsi ”luoda roolin ihmishengen elämä” (*sozdat žizn tselovetšeskogo duha roli*). Päämääränä oli näyttelijäntyö, jossa roolihenkilön elämä ja tunteet ovat läsnä myös näyteltäessä: ”Rooli täytyy kokea, eli tuntea sen tunteet joka kerta, jokaisen luovan toiston yhteydessä.”¹⁷² Tämä oli Stanislavskin mukaan mahdollista stimuloimalla näyttelijän omaa alitajuntaa, mielikuvitusta ja tunteita.

Ensimmäisen studion perustamisen yhteydessä vuonna 1912 hän kirjoitti Meyerholdille: ”Olen menettänyt uskoni kaikkeen mikä palvelee silmää ja korvaa näyttämöllä. Uskon vain tunteeseen, kokemiseen ja ennen kaikkea luontoon itseensä.”¹⁷³ Järjestelmän syntyvaiheessa Stanislavski meni Jean Benedettin sanoin ”yhdestä ääri-laidasta toiseen, täysin ulkoisesta täysin sisäiseen”.¹⁷⁴ Tutkielmassaan hän näki todellisen taiteen etenevän käytännössä aina sisäisestä kokemuksesta fyysiseen toimintaan ja roolin ruumiillistamiseen:

Taiteessa, kuten elämässäkin, tunne herää ja ilmenee kahta tietä: sielusta ruumiiseen tai päinvastoin, ruumiista sieluun. – – Kokemisen taiteessa, ja osin myös esittämisen taiteessa, pyritään etenemään ensimmäistä tietä eli herättämään aito tunne sielussa ja ilmaisemaan se luonnollista tietä ruumiillisesti. Todelliset taiteilijat turvautuvat vain ääritapauksissa, silloin kun muita keinoja ei ole, päinvastaiseen luomisen tapaan eli etenevät ruumiillisesta muodosta sisäiseen kokemiseen.¹⁷⁵

na, ja sellaisena ne on usein Stanislavskin jäämistöstä julkaistukin. Tässä käytetyt tekstit sisältyvät Stanislavskin kootujen teosten osaan 6 (1994). Siinä julkaistut tekstit on ajoitettu 1920-luvun taiteeseen.

172 “Надо переживать роль, то есть ощущать ее чувства, каждый раз и при каждом повторении творчества.” ”Iskusstvo pereživanija”, Stanislavski 1994, 80.

173 Я совершенно изверился во всем, что служит глазу и слуху на сцене. Верю только чувству, переживанию и, главное, – самой природе. Sit. Rudnitski 1981, 194.

174 Benedetti 1988, 145.

175 “В искусстве, как и в жизни, чувство зарождается и проявляется двумя путями: от души к телу или, наоборот, от тела к душе. – – Искусство переживания и отчасти искусство представления стремятся к первому пути, то есть к зарождению настоящего чувства в душе и к естественному выявлению его телом. Только в крайних случаях, когда нет иных средств, настоящие артисты прибегают к обратному направлению творчества, то есть от телесного воплощения к внутреннему переживанию.” ”Remeslo”, Stanislavski 1994, 61.

Ensimmäisen studion opetuksessa Stanislavski painotti kokemisen prosessia, ja roolin ruumiillistamista, ulkoista puolta, ei käytännössä tutkittu.¹⁷⁶ Myöhemmässä työssään Stanislavski pani paljon enemmän painoa toiminnalle näyttämöllä. Hän näki, että totuudellisella toiminnalla oli taipumus herättää näyttelijässä totuudellisia kokemuksia. Näyttämötoiminta ja roolin sisäinen elämä syntyivät kokemisen prosessissa elimellisessä yhteydessä toisiinsa. 1910-luvulla roolityön ulkoinen puoli kuitenkin syntyi hänen mukaansa automaattisesti, sisäisen puolen sanelemana:

Niiden elementtien avulla, jotka näyttelijä aavistaa ja löytää sisältään, luodaan roolin sielu ja sisäinen hahmo. Koska sielu ja ruumis ovat erottamattomat, roolin ihmishengen elävä elämä heijastuu luonnollisesti, aivan itsestään, näyttelijän elävässä ruumiissa ja näin syntyy hänen ihmishenkensä ulkoinen elämä.¹⁷⁷

Tässä vaiheessa tieto järjestelmästä lähti leviämään teatterityöntekijöiden parissa. Siihen viitattiin MHT:ta koskevissa teatteriarvosteluissa 1910-luvun alusta lähtien.¹⁷⁸ Puhetta ruokki edelleen Ensimmäisen studion menestys. Elokuvasakin paljon esiintynyt näyttelijä Vladimir Gaidarov muisteli myöhemmin:

Heti ensimmäisen tuotannon, Heijermansin *Siunattujen toivon* (ohjaus: Boleslavski), jälkeen vasta-avatus Studion maine levisi pitkin Moskovaa salaman lailla. Huhut uudesta teatterista, maagisesta ”Järjestelmästä”, joka antaa näyttelijälle keinot saavuttaa poikkeuksellisia tuloksia, alkoivat heti kiertää Moskovaa ja herättivät valtavaa mielenkiintoa varsinkin teatterityöntekijöiden piirissä. – – MHT:n Studion menestys vei kaikilta yöunet...¹⁷⁹

Koska Stanislavski itse kieltäytyi pitkään julkaisemasta ajatuksiaan, omistautuivat muut järjestelmän selittämiseen hänen puolestaan.¹⁸⁰ Se levisi kuulopuheiden perusteella ja Ensimmäisen studion opiskelijoiden välittämänä ympäri maailman juuri alkuaikojen muodossaan, jossa näyttelijän sisäinen, psykologinen työ oli korostuneemmassa asemassa kuin myöhemmin. Tätä historiaa teoksessaan *Stanislavsky in Focus* käsittelevä Sharon Marie Carnicke toteaa: ”Stanislavskin ajatukset levisivät poikkeuksellisella tavalla suullisen ja kirjallisen

176 Byckling 2000, 21.

177 С помощью элементов, которые угадывает и находит в себе артист, создается душа и внутренний образ роли. Благодаря неразрывной связи души с телом живая жизнь человеческого духа роли естественно, сама собой отражается в живом теле артиста, создавая внешнюю жизнь его человеческого духа. ”Искусство переживания”, Stanislavski 1994, 83.

178 *Moskovski hudožestvennyi teatr v russkoi teatralnoi kritike*, 2007, esim. 258–259, 475–476, 483–484 ja passim.

179 Слава вновь открытой Студии, после первого же спектакля – “Гибель Надежды” Гейерманса (режиссер Болеславский) – помчалась по Москве быстротой молнии. Слухи о новом театре, о новой магической “Системе”, которая дает возможность актера достигать необыкновенных результатов, моментально облетели всю Москву и вызвали сенсационный интерес, особенно у работников театра. – – Успехи Студии МХТ не давали никому спокойно спать... Vladimir Gaidarov: ”Traditsii russkogo realisticheskogo teatra i rezhissera Ja. A. Protazanova.” (1946). RNB, 1342/373.

180 Benedetti 1988, 237–238.

perinnön vuorovaikutuksessa.”¹⁸¹ Yhdysvalloissa Group Theaterin ja sittemmin Actor’s Studion piirissä kehitelty maailmankuulu *Method* nojasi Stanislavskin 1910-luvun opetukseen ja erosi varsin merkittävästi siitä, miten Stanislavskin järjestelmää opetettiin Neuvostoliitossa. Lee Strasbergin opetus korosti joitakin Stanislavskin varhaisvaiheen ajatuksia, etenkin ”emotionaalista muistia”, joka jäi Stanislavskin itsensä ajattelussa neuvostoajana taka-alalle. Monien nykytutkijoiden mukaan Actor’s Studion metodi on jossain määrin vääristänyt mielikuvia Stanislavskin järjestelmästä lännessä.¹⁸²

Voidaan siis puhua eräänlaisesta, osin kuulopuheiden ja oletusten pohjalta syntyneestä, järjestelmän populaariversiosta. Juuri tätä kautta Stanislavskin järjestelmä tulkintani mukaan vaikutti elokuvapuheessa. Vaikutus näkyy varsin selvästi elokuvaalehtien sivuilla. Edellä mainittu nimimerkki ”Kasvoton” esimerkiksi seurasi selvästi Stanislavskin ajatusta roolin sisäisen ja ulkoisen puolen suhteesta:

Jos näyttelijä asetetaan sellaisiin olosuhteisiin, joissa kaikki riippuu hänestä ja vain hänestä, jos myönnetään kerta kaikkiaan, että kaikki riippuu näyttelijästä ja vain näyttelijästä, tällöin näyttelijän tietoisuus vastuusta, tietoisuus tehtävästä, johtaa hänet luomistyöhön, siihen, että hän *kokee* sen mitä esittää, ja sitä myötä elokuvassa kehittyy myös mimiikka ainoana keinona ilmaista nämä kokemukset.¹⁸³

Yksi keskustelun teemoista oli kokevan ja esittävän näyttelmissä ero, jonka Stanislavski teki 1910-luvun alun tutkielmassaan ja jonka suhdetta elokuva- ja teatterityöhön pohdittiin paljon elokuvakirjoittelussa. *Vestnik kinematografii* -lehden nimetön kirjoittaja vetosi MHT:n esimerkkiin ja siihen, että teatteri oli opettanut yleisön vaatimaan näyttelijäntyöltä enemmän kuin aiemmin:

Esteettisesti kehittynyt yleisö on kauan sitten oppinut erottamaan toisistaan verbit *näytellä* ja *esittää*. Se tekee jyrkän eron *kuvaavan* ja *kokevan* näyttelijän välille, ja ainoastaan jälkimmäisen se lukee taiteilijoiden joukkoon.¹⁸⁴

181 Carnicke 1998, 56.

182 Benedetti 1993, 124–125; Carnicke 1998, 125–131. Carnicke huomauttaa, että neuvostoliittolainen näyttelijäperinne puolestaan tapasi ylikorostaa fyysisiä toimintoja Stanislavskin järjestelmässä, sillä tämä Stanislavskin opetuksen puoli oli paremmin sovitettavissa marxilaiseen materialismiin. Carnicke 1998, 147–154.

183 Если поставить актера в такие условия, где все будет зависеть от него, и только от него, если раз навсегда признать, что все зависит от актера, и *только от актера*, тогда сознание ответственности, налагаемой на актера, взятой им на себя задачи, приведет его к творчеству, к *переживанию* того, что он исполняет и, волей неволей, развитие мимики, как единственного способа выявления этих переживаний в кинематографе, пойдет вперед. Bezlitšnyi: ”Aker i kinematograf”. *Sine-fono* 21/1913 (6.7.1913), 15.

184 — эстетически развитая публика уже научилась давно различать разницу между глаголами *играть* и *представлять*. Она проводит резкую грань между актером *изображающим* и актером *переживающим*, и лишь последнего из них она причисляет к людям искусства. Nimetön: ”O kinematografitseskikh postanovkah”. *Vestnik kinematografii* 14/1914 (19.7.1914), 18.

Elokvakirjoittelussa Stanislavskin määrittelemät suuntaukset yksinkertaisuivatkin kahdeksi vastakkaiseksi näyttelimitavaksi: esittämiseksi (*predstavlenije*) tai kuvaamiseksi (*izobraženije*) ja kokemiseksi (*pereživanije*). Tästä esimerkiksi käy sananvaihto, jota käytiin *Vestnik kinematografii* -lehdessä vuonna 1915 Jevgeni Bauerin elokuvasta *Epäjumalat* (Kumiry – Kadonnut). Kirjoittaja ”M.” vertaili vaikutelmiaan elokuvan kahdesta naisnäyttelijästä Lidia Korenevasta ja Raisa Reizenistä.

[Irenen] roolin esittäjä L. M. Koreneva loistaa ensisilmäyksestä lähtien todellisen taiteilijan selkeydellä. Hän *ei kuvaa* tunteita vaan *kokee* niitä, aivan kuin aidon teatterin aidolla näyttämöllä, ja valloittaa näillä kokemuksillaan myös katsojan. – Epäilemättä näyttelijän lahjat ovat kouliintuneet siinä teatterissa [MHT], jonka periaatteet hän on tuonut elokuvaan. Kyky rakentaa koko suoritus aitojen kokemusten varaan teeskenneltyjen sijaan, tuntu oikeasta mittakaavasta, tyyllitaju – kaikki tämä muodostaa sen perustan, jolle Moskovon Taiteellinen Teatteri on rakentanut suurenmoiset saavutuksensa näyttämötaiteessa.¹⁸⁵

Raisa Reizenin suoritus puolestaan ei vakuuttanut ankaraa kriitikkoa:

Yhtä paljon kuin Rouva Koreneva on Irenen roolissa *taiteilija* [*artistka*] on Rouva Reizen Minna Hartin roolissa *näyttelijätär* [*aktrisa*]. Lukuun ottamatta yhtä onnistunutta kohtausta ennen myrkytystä hän näyttelee jatkuvasti kokematta – poseeraa kameran edessä – ja katsoja tuntee tämän, tuntee, ettei hänen sielunsa ole mukana siinä mitä hän tekee ja että hän keskittää koko huomionsa vain siihen, että filmille saadaan nämä tai nuo asennot ja eleet.¹⁸⁶

Tähän vastasi Nikandr Turkin lehden seuraavan numeron ”Teatterimiehen muistiinpanoissaan”. Hän tarttui arvostelussa siihen kohtaan, jossa ”M.” sanoi Korenevan näyttelävän kuin ”aidossa teatterissa”:

Tässä teatteri on asetettu elokuvan esikuvaksi.

Niin palavasti kuin rakastankin teatteria yleensä ja Moskovon Taiteellista Teatteria, jossa Koreneva näyttelee, erityisesti, on minun pakko esittää vastalauseeni tällaista teatterin ja elokuvan välistä suhdetta koskevasta käsityksestä.

Nimenomaan elokuva ei salli mitään valhetta, se vaatii aitoa kokemista.

185 От Л.М.Корневой, которая исполняет эту роль, веет с первого взгляда чарующей простотой настоящей артистки. Она *не изображает* чувства, а *переживает* их, как на подлинной сцене подлинного театра и переживаниями своими захватывает зрителя. – Несомненно, таланту артистки сослужила большую службу и школа того театра, принципы и приемы которого она перенесла в кинематограф. Умение строить всю игру на переживаниях не показных а подлинных: чувство меры, чутье стиля – все этот фундамент, на котором построил свои величайшие сценические достижения Московский Художественный Театр. М.: ”Kumiry. (Kartina fabriki Akts. O-va ’A. Hanžonkov i K.)”. *Vestnik kinematografii* 8/1915 (15.4.1915), 34.

186 Насколько г-жа Коренева *артистка* в роли Ирены, настолько г-жа Рейзен в роли Минни Гарт – *актриса*. Кроме удачно проведенной сцены перед отравлением, она все время играет, не переживая – позирует перед аппаратом, и зритель чувствует что ее душа совершенно не участвует в ее действиях и все его внимание направленно на то, чтобы запечатлеть не или иные позы и жесты. М.: ”Kumiry. (Kartina fabriki Akts. O-va ’A. Hanžonkov i K.)”. *Vestnik kinematografii* 8/1915 (15.4.1915), 34.

Teatterissa ”kokemusten kuvaamisen” kanssa ei ainoastaan tulla toimeen, vaan siihen jopa tulee turvautua. Valkokankaalla mitään kuvaamista ei voi sietää.

Maski, liioitellen ilmaistut eleet ja mimiikka, joka saa silmät loistamaan – nämä ovat kaikki teatterin keinoja, joita käytetään juuri ”kuvaamiseen”. Elokuva ei tule toimeen yhdenkään näistä keinoista kanssa: se paljastaa ne säälimättä.

Huomiokykyiset ja herkät katsojat ovat varmasti huomanneet, että valkokangas kykenee välittämään ihmisen ajatuksia. Elokvassa voi istua ilmeettömin kasvoin, turvautumatta lainkaan mimiikkaan ja antaa vain ajatuksen elää.

Ja ajatukset välittyvät (joidenkin vähäisten, pikemminkin hermojen kuin lihasten liikkeiden ansiosta...) katsojalle.

Nykyelokuvan ongelma onkin siinä, että se ei ole vielä synnyttänyt omaa näyttelijäkaartiaan ja turvautuu siksi teatterinäyttelijöiden palveluksiin. Monet näistä ovat niin sokeita, että luulevat elokuvanäyttelemisen olevan ”pelehtimistä”. He eivät aavista, että elokuva vasta vaatiikin vilpítőntä ja syvälle tunkeutuvaa tulkintaa.¹⁸⁷

Näin elokuvakeskustelun valtavirta korosti voimakkaasti sisäisyyttä ja autenttista tunnetta ja kääntyi ulkoista, ”esittävää” lähestymistapaa vastaan. Elokvakeskustelussa tästä sisäisyydestä käytettiin rinnakkaisia sanoja, kuten ”psykologia”, ”tunne”, ”ajatus” ja ”kokeminen”, joilla kaikilla lähestyttiin tulkintani mukaan vielä olennaisempaa: elämää. Elämän läsnäolo nähtiin elokuvateoksen taiteellisuuden ehtona. Se tarkoitti kirjoittajille henkeä, näkymätöntä sisäistä voimaa, tunteen ja ajatuksen intensiteettiä. Kuten Nikandr Turkin edellisessä sitaatissa antoi ymmärtää, sisäisen elämän ilmaisemiseen ei tarvittu toimintaa, ei välttämättä edes mimiikkaa. Jos elämä oli aitoa, se ilmaisi itse itseään ja myös välittyi itsestään. Kuten taiteen organisuudelle ja luonnolle paljon merkitystä antanut Stanislavski tässä vaiheessa kirjoitti:

Roolin elävän elämän synnyttää näyttämöllä yksinomaan näyttelijän oma elävä elämä ja se välittyi katsojille välittömästi, säteilynä sielusta sieluun.¹⁸⁸

187 Здесь театр ставится в образец кинематографу.

При всей своей горячей любви к театру вообще и Художественному, где служит Л.М.Коренева – в особенности, я принужден протестовать против такого соотношения между театром и кинематографом.

Именно экран кинематографа не допускает никакой фальши, экран требует подлинного переживания.

Театр не только мирится, но должен прибегать к “изображению переживаний”; экран же не терпит никаких изображений.

Грим, преувеличенный в своей выразительности жест, мимика, допускающая сверкание глаз, – все это орудие театра, служащие для “изображения” и не с одним с одним из этих орудий экран не мирится: он беспощадно их обличает.

Внимательные, чуткие зрители должны были заметить, что экран способен передавать мысль человека. Вы можете сидеть с спокойным лицом, не прибегать к мимике и пусть лишь живет ваш мысль. Вот эту-то мысль (по каким-то тонким неуловимым движениям... даже не мускулов, а нервов) экран передаст зрителю.

В том-то и беда современного экрана, что он пока не создал кадра своих артистов и пользуется услугами актеров сцены. Многие из них в слепоте своей думают, что сыграть для экрана значит “побаловать”. Они не подозревают, что экран требует безукоризненно искренней и глубоко проникновенной игры. Nikandr Turkin: ”Zapiski teatrala”. *Vestnik kinematografii* 9/1915 (1.5.1915), 18.

188 “– живая жизнь духа роли создается на сцене исключительно живой жизнью духа самого арти-

Näyttelijän taiteen historiassa aidon tunteen vaatimuksella on pitkä historia. On kuitenkin perusteita olettaa, että Stanislavskin paljon huomiota herättänyt työ toimi sytykkeenä sille, että tämä vaatimus osoitettiin venäläisille elokuva-näyttelijöille juuri tässä vaiheessa ja näin voimakkaasti. Voi tietysti kysyä, kuinka paljon tässä oli suoraa vaikutusta – Mihail Jampolski esittää, että pikemminkin elokuva-alalla jaettiin samat ajassa eläneet ”platonilaiset” ihanteet, joiden ilmausta myös Stanislavskin järjestelmä oli.¹⁸⁹ Luonnollisestikaan nämä tulkinnat eivät sulje toisiaan pois. Edellä esittämäni lainaukset puhuvat käsitykseni mukaan varsin selvästi sen puolesta, että MHT:n estetiikkaan ja Stanislavskin järjestelmään vedottiin suorana elokuvanäyttelijöille. Yhtä lailla voidaan olettaa, että Stanislavskin esimerkki sai elokuva-alalla vastakaikua siksi, että ilmapiiri oli jo lähtökohtaisesti sille vastaanottavainen. Elokuvan spontaania teoriaa hahmotelleet kirjoittajat kokivat tärkeäksi todistaa elokuva taiteeksi. Siihen Stanislavskin järjestelmä tarjosi välineen, joka oli ajankohtainen, mutta kytkeytyi samalla arvokkaaksi koettuun kansalliseen perinteeseen – siinä realisoituvat Puškinin aikanaan esittämä vaatimus ”tunteiden totuudesta” draamassa samoin kuin Tolstoin teesit taiteesta tunteiden kommunikaationa.¹⁹⁰

Tällaiseen estetiikkaan vetoaminen ei ollut elokuvakynäilijöiltä ajan oloissa mitenkään itsestäänselvyys. Elokuvan alkuvaiheet Venäjällä osuivat yhteen vuosisadan alun ”uusien muotojen” etsinnän kanssa. Pitkän näytelmäelokuvan syntyvuodet 1910-luvun alussa olivat käänteentekeviä myös venäläisen avantgarde-taiteen historiassa. Vuoden 1913 näkyvimpiä ja kuuluvimpia ilmiöitä olivat futuristit. Vuoden aluksi tämän radikaalin taidesuuntauksen kirjailijasiipi julkaisi runoantologian *Korvapuusti yleiselle maulle* (Поштsetšina obštšestvennomu vku-su). Siihen sisältynyt samanniminen manifesti kehotti esimerkiksi heittämään Puškinin, Dostojevskin ja Tolstoin ”Nykyajan Höyrylaivasta” ja pesemään kädet ”jotka ovat koskeneet näiden loputtomien leonidandrejevien kirjoittamien kirjojen saastaiseen limaan” (suom. Eila Mäntysaari).¹⁹¹ Futuristit järjestivät pitkin vuotta skandaalimaisia tempauksia kirjallisuuden, kuvataiteen ja teatterin aloilla

ста и передается зрителям непосредственно, излучениями из души в душу.” ”Smešannyje napravlenija”, Stanislavski 1994, 99. ”Säteileminen” (*lutšepsuskanije* tai *izlutšenije*) säilyi osana Stanislavskin järjestelmää aina 1930-luvulle saakka, ja sille on omistettu jakso myös *Näyttelijän työn* ensimmäisessä osassa. (Stanislavski 1938, 322–336, viitattu suomennokseen) Tämä nykylukijalle epäilemättä hämmentävin ja mystisin osa järjestelmää palautuu Sharon Marie Carnicken tulkinnan mukaan Stanislavskin joogaa kohtaan kokemaan kiinnostukseen. Carnice 1998, 141–142.

189 Jampolski 2006, 77.

190 Puškinin usein lainattu vaatimus ”Tunteiden totuus [*istina strastei*], tuntemusten todenkaltaisuus annetuissa olosuhteissa – sitä meidän älymme vaatii draamakirjailijoilta” sisältyy artikkeliin vuodelta 1830 (Puškin 1830, 178). Stanislavski sovitti tämän näytelmäkirjailijoille osoitetun ohjeen näyttelijäntöyöhön ja omaksui järjestelmänsä terminologiaan sekä ”tunteiden totuuden” että ”annetut olosuhteet”. Pamfletissaan *Mitä on taide* (Tšto takoje iskusstvo, 1897, suom. Martti Anhava 2000) Tolstoi puolestaan upotti yksi kerrallaan klassiset esteettiset teorit, joiden mukaan taide on kauneutta tai harmoniaa ja joiden mukaan taiteen tehtävä on tuottaa esteettistä mielihyvää. Tolstoi määritteli taiteen tunteen välityksellä tapahtuvaksi inhimilliseksi kommunikatioksi, jonka perimmäinen kutsumus on ihmisen moraalinen kasvattaminen. Stanislavskin suhteesta näihin ja muihin venäläisiin estetiikan klassikoihin ks. Whyman 2008, 13–16, 44–45.

191 Burljuk, Krutšonyh et al. 1913, 21.

ja herättivät – toivotun pahennuksen lisäksi – jäljittelyä, parodioita ja melkoista uteliaisuutta yleisön ja kulttuuriväen keskuudessa.¹⁹² Näiden taideanarkistien toimeliaisuus ulottui myös elokuvaan. Moskovalaisen futurismiryhmittymän ”Aasin häntä” suunnittelema näytelmäelokuva *Draama futuristikabaree nro 13:ssa* (Drama v kabare futuristov No 13, 1914 – kadonnut) jäi kuitenkin yksittäistapaukseksi, ja avantgarde-estetiikan laajempaa vaikutusta elokuvassa piti odottaa neuvostovuosien.¹⁹³

Psykologisen elokuvan kannattajien näkökulmasta futuristien toiminta oli kaikkea muuta kuin toivottavaa. Aleksandr Voznesenski kävikin raivoisaan hyökkäykseen futuristien elokuvahanketta kohtaan:

Nyt ”futurismi” siis on ottanut ja hihitellen ryöminyt valkokankaalle, jonka aseena on yksinomaan ihmissielun totuus, vain sen koristelematon ja metelöimätön, hiljainen ydin: kokeminen. Ja siellä se ei huijaa ketään, siellä alaston totuus siitä paljastuu.¹⁹⁴

Vaikka avantgardetaide ei suoranaisesti vielä vaikuttanut elokuvaan, se on tärkeä ottaa huomioon kontekstina. Futuristeja, kuten useita 1900-luvun alkupuolen avantgardeliikkeitä ympäri maailman, elokuva innosti ennen kaikkea väliseenä. David Burljuk kirjotti *Kine-žurnal* -lehdessä vuonna 1913:

Vanha, hidas ja tyyni elämä on poistunut ajasta ikuisuuteen. Sen on työntänyt sivuun eläväinen, mielettömän kiihkeätahtinen uusi elämä. Siinä missä ensimmäinen nuokkui puoliunessa, on nykyinen yhtä lakkaamatonta liikettä. – –

Elokuva työntyi päättäväisesti nykyelämään. Sen iänkaikkinen symboli – Liike – oli vastedes taltioitu elokuvaan, ja vain elokuva, joka marssi tasatahtia vuosisadan kanssa, osasi soittaa samaa säveltä automobiilien jylyn ja sireenien ulvonnin kanssa 20. vuosisadan, elokuvan vuosisadan, aamunkoitteessa.¹⁹⁵

192 Kattava yleisesitys futurismin historiasta näinä vuosina ks. Krusanov 1996, 71–250. Elokuvan ja futurismin suhteesta vuonna 1913 ks. Tsivian 1994a, 129–135, 139–143.

193 Vuoden 1914 alussa ensi-iltansa saaneen teoksen ideoivat ilmeisesti Aasin häntä -ryhmän ydinjäsenet, taidemaalarit David Burljuk, Natalia Gontšarova ja Mihail Larionov, jotka myös esiintyivät siinä itse. Teknisesti ohjauksesta vastasi elokuvaohjaaja Vladimir Kasjanov. *Draama futuristikabaree nro 13:ssa* on ollut mysteerien ympäröimä ja siitä on esiintynyt kirjallisuudessa monenlaisia tulkintoja. Rašit Jangirov on uskottavassa tulkinnassaan liittänyt elokuvan futuristien teatterihankkeisiin ja pietarilaisten ja moskovalaisten futuristien väliin koulukuntakiistoihin. Jangirov 1995–1996. Ks. myös Tsivian 1994a, 141–143; Leyda 1983, 61. Elokuvan juoniseloste: Ginzburg 1963, 281–282.

194 Но вот “футуризм” добрался, хихикаючи дополз и до экрана, который орудует только правдой человеческой души, только не раскрашенной и не бряцающей, тихой сутью ее: переживанием. И тут он некого не обманет, тут он обнаружится до гола. АИ. Voznesenski: ”Futurizm na ekrane”. *Vestnik kinematografii* 19–20/1915 (1.10.1915), 38.

195 Уклад старой жизни медлительный и без нервный отошел в вечность. Ей на смену вторгалась живая, безумно стремительная новая жизнь. Если первая была покой-полусон, то нынешняя – одно сплошное движение. – –

Кинематограф властно вошел в современную жизнь. Вековой символ его – Движение – запечаталось отныне в кинематографе, и только он первый, идя вровень с веком, смог звучать в унисон бушующей автомобильным грохотом и ревом сирен заре XX века. Века кинематографа. David Burljuk: ”Futurist o kinematografe”. *Kine-žurnal* 22/1913 (16.11.1913), 22.

Yhdessä kysymyksessä futuristit löysivät siis yhteisen sävelen samaan aikaan elokuvasta kirjoittaneen Andrejevin kanssa: molemmille elokuvan olemus oli liike. Sovittamattomaan ristiriitaan he kuitenkin päätyivät käsityksissään modernin elämän olemuksesta. Andrejevin mukaan elämä oli ”mennyt sisälle” ja toiminta, liike, menettänyt draamallisen merkityksensä. Voznesenskin kaltaiset psykologisen elokuvan ideologit vetosivat juuri tähän elämään, jonka futuristit tyrmäsivät ”puoliuudessa nuokkuvana” vanhana elämänä.

Jampolski huomauttaakin perustavasta paradoksista: ”Venäläisessä kontekstissa elokuva – ensimmäinen täysin moderni kulttuuri-ilmiö – kytkettiin jyrkästi esimoderneihin imperatiiveihin.”¹⁹⁶ Kuten todettua, mielestäni Jampolskin tulkinta ”platonilaisesta estetiikasta” kuvaa elokuva- ja näyttelijäkeskustelun yleistä linjaa hyvin. Pidän kuitenkin ongelmallisena totalisoivaa selitysmallia vuosisadan alun Venäjän pohjimmiltaan ”antimodernista” suhtautumisesta elokuvaan välineenä. Ensinnäkään sanavalinta ei ole välttämättä onnistunein: ei sovi unohtaa, että esimerkiksi juuri Andrejev – vaatiessaan toiminnan ja spektaakkelin karkottamista näyttämöltä ja ”näkymättömän ihmissielun” tuomista sen tilalle – oli mielestään pelastamassa teatteria nimenomaan nykyihmisen kuvaajana. ”Elämä on mennyt sisälle” oli hänen määritelmänsä modernin kokemukselle, joskin päinvastainen kuin samaan aikaan toimintansa aloittaneiden futuristien antama.

On totta, että elokuva-alan julkaisuissa sitouduttiin voimakkaasti ajan oloissa konservatiiviseen ja sovinnaiseen taidekäsitykseen, joka perustui ”vanhaan elämään”, käsitykseen elämästä sisäisenä, näkymättömänä ihmishenkenä. Käsitkseni mukaan tämä ei kuitenkaan ollut venäläisestä kulttuurista johtuva itsestäänselvyys vaan valinta. Modernistisen estetiikan, taiteen uusien muotojen etsijät, ”uuden elämän” edustajat 1910-luvun teatterissa ja muissa taiteissa pääsääntöisesti syleilivät elokuvaa. ”Vanhassa elämässä” kiinni pysyneet puolestaan halveksivat sitä – Stanislavski avoimesti, Andrejev rivien välissä. Jos siis ylipäättään voidaan puhua yleisestä asenteesta elokuvaan välineenä, se pikemminkin kiskoi päinvastaiseen suuntaan: käsitys elokuvasta koneena, eläväisenä liikkeenä, aistein havaittavana pintana olisi ollut lähtökohtaisesti ymmärrettävämpi ja myös helpompi propagoida kuin sellainen elokuva, joka ilmaisee näkymätöntä ”ihmishengen elämää.” Se, että elokuvalehdissä päätettiin panna tälle tendenssille hanttiin ja tavoitella ”vanhan elämän” kannattajien hyväksyntää, johtui siitä, että tämä nähtiin edullisempänä. Kulttuuristen arvoasetelmien näkökulmasta he istuivat toistaiseksi korkeammalla portaalla, ja sinne elokuva-alalla tähyttiin.

196 Jampolski 2006, 73.

3.3. Objektiivin edessä ja takana

Tuotannon olosuhteet

Vuonna 1910 Hanžonkovin kuvauspaviljonki Krylatskojen kylässä sai kuvaaja Louis Forestier'n ”kauhun valtaan” (ks. luku 2.2.). Kovin toisenlaisen vaikutelman teki Hanžonkovin Žitnaja-kadun moderni studio M. Brailovskiin, joka vieraili siellä vuonna 1915. *Sine-fonon* vakiikirjoittaja ihasteli haltioissaan teräsbetonista ja lasista rakennettua, auringon ja kaarilamppujen valossa kylpevää kuvauspaviljonkia ja kummasteli lavasteita, jotka koostuivat teatterista poiketen oikeista esineistä, mutta olivat oudon värisiä. Hän seurasi myös elokuvan kuvausta:

Kuinka näyttelijät näyttelevät objektiivin edessä? Enimmäkseen kohtaukset etenevät vaieten, ”miimisesti”, mutta erityisen voimakkaissa kohtauksissa näyttelijät ”puhuvat”. Näin tehdessään he eivät tietenkään huolehdi niinkään äänenpainoista kuin siitä, että heidän päästämänsä huudahdukset ja sanat helpottaisivat sitä, että mimiikka ja eleet vastaisivat mahdollisimman oikein heidän kuvaamiinsa tunteita.¹⁹⁷

Tätä seurasivat vielä kierros lavastetyöpajaan, rekvisiittavarastoon ja laboratorioon. Muutamassa vuodessa venäläinen elokuvatuotanto oli kasvanut alkuvuosien kokeiluvaiheiden jälkeen huippuunsa viritetyksi teollisuudeksi, joka, kuten Brailovski päätteli, ei jäänyt jälkeen länsimaisten vastaavasta. Tekijöilleen elokuvatyöstä oli tullut ammatillista arkea, jota värittivät paljolti teollisen tuotannon rutiinit ja kaavat. Samaan aikaan elokuvien tekeminen oli taiteellista työtä, jolla pyrittiin paitsi taloudellisiin myös esteettisiin tavoitteisiin. Studioiden taiteelliset käytännöt ja se ”kuinka näyttelijät näyttelevät objektiivin edessä”, olivat tässä vaiheessa vakiintuneet vastaukseksi yhtä aikaa teollisiin ja taiteellisiin vaatimuksiin.

Edellisessä luvussa käsitellyn psykologisen elokuvan ”teorian” keskeisistä arkkitehdeistä ainakin Nikandr Turkin ja Aleksandr Voznesenski olivat paitsi kirjoittajia myös elokuvantekijöitä. Voidaan olettaa, että myös monet niistä, jotka esiintyivät nimettöminä tai joiden toiminnasta ei ole tietoa, osallistuivat tuotantoon tavalla tai toisella. Joka tapauksessa psykologinen elokuva ei ollut vain kaunopuheista taidepuhetta, vaan osa venäläisen elokuva-alan itseymmärrystä, ja se toteutui studioiden käytännöissä. Tämän alaluvun kohteena ovat nuo

197 Как играют артисты перед объективом? Большею частью сцены идут молча, “мимируются”, но в особенно сильных местах артисты “говорят”, конечно, заботясь не столько об интонации голоса, сколько о том, чтобы вырывающиеся у них восклицания и слова облегчали наиболее правильную мимику и жестикуляцию соответственно изображаемому чувству. М. В.: ”V tsarstve filmy (Na fabrike Akts. O-va ”A.Hanžonkov i K)”. *Sine-fono* 14–15/1915 (23.5.1915), 66.

käytännöt niiltä osin kuin ne voidaan historiantutkimuksen menetelmin tavoittaa. Koska yllälainatun kaltaisia aikalaiskuvauksia studioiden arjesta ei juuri ole, nousee elokuvatuotantoa koskeva muistitieto keskeiseen osaan. Ajan tuotantokäytäntöjä auttavat valottamaan myös säilyneet elokuvat.

Elokuvanäyttelijöiden muistelmissa studioiden työtavat ovat hallitseva teema. Useimmat elokuvanäyttelijät olivat, kuten tyyppillistä on ollut myöhemminkin, teatterin ammattilaisia. Elokuvastudioilla he kohtasivat olosuhteet, jotka erosivat suuresti siitä, mihin he olivat tottuneet teatterissa. Näyttelijät kokivat erityisen vaikeaksi sen, että elokuvan kohtaukset kuvattiin siinä järjestyksessä kuin käytäntö saneli eikä suinkaan tarinan mukaisessa järjestyksessä. Hanžonkov-yhtiön kantahenkilöstöön kuulunut Olga Obolenskaja (myöh. Fleischer) muistelee studion arkipäivää:

Elokuvasa kaikki on toisin kuin teatterissa. Elokuvasa kuvaukset aloitettiin usein jostain keskeltä, eikä suinkaan käsikirjoituksen alusta. Se johtui siitä, että lavasteet olivat valmiina, tai aurinko paistoi, tai satoi niin kuin piti. Sitten vasta kuvattiin alkukuvat. Joskus piti vielä esiintyä samaan aikaan kahdessa elokuvassa ja saman päivän aikana siirtyä yhden ohjaajan ohjauksesta toisen luo (se riippui niin ikään siitä, missä lavasteet sattuiivat olemaan valmiina), ja sitten kun kuvaukset siellä olivat päättyneet, piti palata ensimmäisen luo. Täytyi siis useita kertoja päivässä vaihtaa pukua, kampausta, maskia ja tietysti myös tunteita, joita tämä tai tuo sankari eli. Se oli niin vaikeaa, että teki mieli itkeä.¹⁹⁸

Kuva melkoisesta liukuhihnatuotannosta sävyttääkin monia muistelmia. Lähteistä informatiivisimmat koskevat työskentelyä suurimmilla studioilla ja niiden pääohjaajien kanssa. 1910-luvun puolivälissä heitä olivat esimerkiksi Hanžonkov-yhtiön Jevgeni Bauer ja Pjotr Tšardynin sekä Thiemann & Reinhardtin ja sittemmin muiden yhtiöiden palveluksessa työskennelleet Vladimir Gardin ja ja Jakov Protazanov. Näiden tekijöiden kohdalla kaikki vähättelevät puheet 1910-luvun elokuvatuotannon alkeellisyydestä ja kömpelyydestä voidaan sivuuttaa saman tien – kysymys oli huippuammattilaisista. Pelkästään mainittujen ohjaajien tuotteliaisuus oli sitä luokkaa, että heidän rinnallaan Arne Tarkas alkaa vaikuttaa oblomovilaiselta vetelehtijältä: jos tarkastelee keskeisten venäläisohjaajien filmografioita 1910-luvun puolivälistä, voi laskea, että päätuotantamoiden ohjaajat ohjasivat tyyppillisesti noin 20 elokuvaa vuodessa. Näin ollen yhden elokuvan keskimääräinen tuotantoaika, jälkituotanto mukaan luettuna,

198 А ведь в кино все не так как в театре. В кино начинали съемки зачастую даже не сначала сценария, а как-то со середины. Это вызывалось тем, что был готов павильон, или светило солнце, или шел нужный дождь. А потом снимали начальные кадры сценария. А иногда приходилось сниматься одновременно в двух фильмах и в один и тот же день переходить от одного режиссера к другому (то же в зависимости от готовности декораций), а потом, заснявших у второго – возвращаться к первому. Приходилось несколько раз в день менять костюм, прическу, грим, ну и, естественно, чувства, которыми жил тот или иной герой. Трудно было до слез. Olga Fleišer (Obolenskaja): Nimeämättömät muistelmat (1967). Vera Hanžonkovan arkisto, GFF, ed.hr. 120.

oli kahdesta kolmeen viikkoon. Kun moni vielä kirjoitti omat käsikirjoituksen-
sakin, on selvää, että kuvauksiin ei voinut jäädä montakaan päivää aikaa. Teolli-
seen tuotantoon kuuluva kiire ja harjoitusten puute hallitseekin monia näytte-
lijöiden muistelmia. Ensin Pathélla ja sitten Hanžonkov-yhtiöllä näytellyt Sofia
Goslavskaja kertoo:

Yksikään moskvalaisista elokuvayhtiöistä ei sallinut näyttelijöille oikeaa har-
joitusjaksoa. Se johtui luultavasti ensinnäkin ahneudesta, toiseksi ymmärtämät-
tömyydestä. Ja jos jotain harjoitustentapaisia olikin, ne vietiin läpi kuvauspäivä-
nä, vasemmalla kädellä, välinpitämättömästi, tupakka tai voileipä kädessä.

Ohjaajat selittivät jotenkuten asemat. Jos joku näyttelijä ei heti ymmärtä-
nyt, hänelle sanottiin: ”Mistä Te olette tullut? Ettekö ole näyttelijä? Pikkulap-
siko olette? Pitääkö Teitä alkaa opettaa? Kuvataan! Pankaa vauhtia – aika on
rahaa.”¹⁹⁹

Harjoitusten puutteen ohella näyttelijöitä hämmensi venäläisstudioilla ylei-
nen käytäntö salata käsikirjoitus näyttelijöiltä. Tämä johtui siitä, että sen pe-
lätettiin joutuvat kilpailijan käsiin. Tästä syystä näyttelijät päätyivät usein kuva-
uksiin tietämättä edes mitä heidän piti esittää. Kun tämä käytäntö yhdistettiin
epäloogisessa järjestyksessä kuvattaviin kohtauksiin, olivat näyttelijät pyörällä
päästään. Goslavskaja kertoo elokuvan *Olohuoneen ovien takana* (Za dverjami
gostinoi, 1913) kuvauksista:

Elokuva kuvattiin erittäin nopeassa aikataulussa. Työ eteni äärimmäisen ”elo-
kuvallisesti”. Toisin sanoen kaikki jaksot kuvattiin erillään toisistaan. Eri kohta-
usten näyttelijät eivät käytännössä tavanneet toisiaan. Totta puhuakseni ennen
kuin kokookuva oli leikattu, en kunnolla tiennyt sen sisältöä.²⁰⁰

Obolenskajan mukaan rooli tunnettiin tyypillisesti vain ohjaajan kertoman
perusteella ja käsikirjoitusta luettiin näyttelijöille ääneen pitkin kuvauksia juuri
ennen ottoa.

Siksi ei ollut mitenkään mahdollista luoda etukäteen hahmoa, kypsytellä sitä,
eläytyä siihen. ”Kokemista” meitä näyttelijöiltä odotettiin suoraan lennossa.
Vasta myöhemmin, kun kuvaukset olivat jo alkaneet, me saatoimme jotenkin
yhdistää kaikki palat mielessämme ja näytellä muutakin kuin ohjaajan määrää-

199 Ни одна из московских киностудий не давала актерам настоящего репетиционного периода. Ду-
мается, это было, во-первых, от жадности, во-вторых, по невежеству. Если и бывало что-то похоже на
репетиции, то проходили они в день съемки, на скорую руку, небрежно, с папиросой или бутербродом
в руках.

Режиссеры как-то разводили мизансцены. Если кто-либо из актеров сразу не схватывал, ему го-
ворили: “Да вы откуда явились? Не актер, что ли? Да вы что, маленький? Учить вас надо? Сниматься!
Поторопитесь – каждая минута на счету.” Goslavskaja 1974, 87. Ks. myös Gofman 1965, 174.

200 Снимался фильм в самые сжатые сроки. Работа шла предельно “кинематографично”. То есть все
эпизоды снимались по отдельности. Исполнители ролей в различных сценах почти не встречались.
И по правде говоря, до того как не был смонтирован весь фильм, я толком не знала его содержание.
Goslavskaja 1974, 147.

mät asemat, saatoimme elää niitä tunteita, jotka voisivat kuulua kuvaavallemme henkilölle, hyvälle tai pahalle, surulliselle tai hilpeälle.²⁰¹

Elokuvien monimutkaistuva psykologinen sisältö sai aikaan sen, että vuoden 1915 mennessä suurin osa elokuvayhtiöistä oli sentään luopunut käsikirjoituksen pimittämisestä, mikä ymmärrettävästi oli syössyt näyttelijät epätoivoon. Kun *Teatralnaja gazeta* -lehti tuolloin kysyi keskeisiltä ohjaajilta näiden kantaa asiaan, kaikki olivat sitä mieltä, että ainakin pääosan esittäjien tulisi tuntea käsikirjoitus etukäteen. Silti esimerkiksi huolellisena henkilöohjaajana tunnettu Jakov Protazanov katsoi, että pienten sivuosien esittäjät saattoivat hyvin hoitaa hommansa käsikirjoitusta tuntematta.²⁰²

Jos näistä tiedoista piirtyvää vaikutelmaa elokuvatuotannon arkipäivästä vertaa siihen, mitä tiedetään esimerkiksi Moskovan Taiteellisen Teatterin työtavoista, käy ilmeiseksi, etteivät olosuhteet olisi voineet olla juuri erilaisemmat. MHT:ssahan näytelmätekstiä saatettiin analysoida kuukausia pöydän ääressä ennen näyttämölle siirtymistä ja harjoituskertoja kertyi joskus jopa toista sataa. On siis selvää, että vaikka MHT:n ja Stanislavskin järjestelmän esimerkki inspiroi elokuvantekijöitä, ei 1910-luvun elokuvan yhteydessä voida puhua roolin analysoimisesta, kokemisen prosessista tai roolin ruumiillistamisesta missään ”stanislavskilaisessa” mielessä. Tätä ristiriitaa ruodittiin ajoittain myös elokuvalehdissä. Vuonna 1914 *Vestnik kinematografii* -lehden nimetön kirjoittaja – samassa artikkelissa, jossa MHT:n esimerkkiin vedoten väitti yleisön erottavan *kuvaavan ja kokevan* näyttelijän toisistaan – kysyi:

Voidaanko nykyisissä elokuvatyön oloissa, joissa näyttelijä ei tunne paitsi näytelmän sisältöä myöskään *näyttelemäänsä roolia*, vaatia häneltä, että hän ottaisi tehtäväkseen välittää jonkin ajatuksen ja vastaavasti kehittäisi katsojan edessä jonkin mielialojen ketjun, joka pikkuhiljaa laskisi tai nousisi loppuratkaisun lähestyessä?²⁰³

201 Поэтому создать заранее какой-то образ, выносить его, вжиться в него не представлялось возможным. А “переживании” от нас, актеров, требовали прямо на ходу. Только потом, начав уже сниматься, в перерывах, мы могли как-то связать в душе все куски и играть не только указанные режиссером мизансцены, а заставить себя жить теми чувствами, которые могли быть свойственны изображаемому лицу, положительному или отрицательному, грустному или веселому. Olga Fleišer (Obolenskaja): Nimeämättömät muistelmat (1967). Vera Hanžonkovan arkisto, Gosfilmofond, ed.hr. 120. Ks. myös V. Jermilov: ”Ponimat – ne ponimat, ili aktjor i stsenarii” (Iz nedavnogo prošlogo kinematografitšeskih sjomok). *Kinežurnal* 3–4/1915 (14.2.1915), 67–71.

202 ”Stsenarii i akter: anketa”. *Teatralnaja gazeta* 28/1915, 13. Ks. myös Vlad. Maksimov: ”Otvet mnogim”. *Kinežurnal* 13–14/1915 (15.7.1915), 77–78.

203 Возможно ли при современных условиях кинематографической работы, когда актер не только не знает разыгрываемой пьесы, но даже *незнаком в целом со своей ролю* – возможно ли требовать от него чтобы он задался определенным замыслом и в соответствии с ним, последовательно развивал перед зрителем свиток тех или иных настроений, постепенно то падающих, то нарастающих по мере приближения к развязке. Nimetön: ”O kinematografitšeskih postanovkah”. *Vestnik kinematografii* 14/1914 (19.7.1914), 18.

Ratkaisuksi kirjoittaja vaati kunnollisia harjoituksia ja kohtausten kuvaamista johdonmukaisessa järjestyksessä. Tällaisia olosuhteita ei kuitenkaan pääsääntöisesti ollut tarjolla. Elokuviin ei yleisesti voitu valmistautua etukäteen, rooleja ei liiemmin analysoitu eikä harjoiteltu. Asiaa ehkä auttoi kuitenkin se, että varsinkin Goslavskajan ja Obolenskajan kaltaisten vakituisten näyttelijöiden kohdalla roolijaon voi ajatella perustuneen vakiintuneisiin roolityyppeihin, joihin näyttelijät olivat erikoistuneet. Klassiset näyttelijäfakit (*emploi*, ven. *amplua*) oli omaksuttu venäläiseen teatteriin 1830-luvulla Ranskasta.²⁰⁴ Niiden elinvoimasta elokuvassa on vähän suoria todisteita, joskin useiden elokuvien varsin stereotyyppiset henkilöhahmot voidaan epäilemättä palauttaa tällaisiin malleihin. Kun Vladimir Gardin vuonna 1915 hahmotteli vasta perustamansa uuden elokuvayhtiön taloutta, hän laski budjetissa näyttelijöiden palkkakulut vakiintuneiden fakkien mukaan: suunniteltuun pysyvään näyttelijäryhmään kuuluivat ”ensirakastaja”, ”sankaritar”, ”ingenue”, ”koketti”, ”koomikko”, ”muori” sekä neljä nais- ja neljä miessivuosien esittäjää.²⁰⁵ Kysymys on suunnitelmasta, joka ei välttämättä sellaisenaan toteutunut, mutta laskelma kertoo perinteisiin näyttelijäfakkeihin perustuvasta ajattelutavasta. Vakiohahmojen voi ajatella auttaneen näyttelijöitä toteuttamaan roolit vakuuttavasti silloinkin, kun harjoituksia ei voitu pitää, kohtaukset kuvattiin epäjärjestyksessä tai näyttelijät eivät edes tunteneet tarinan kokonaisuutta.

Luonnollisesti käytännöt erosivat studioittain, tekijöittäin ja tuotannoittain. Kaupallisen tuotannon olosuhteissa monet suhtautuivat elokuvatyöhön varsin kyynisesti pelkkänä tienestinä, eivätkä suinkaan kaikki näyttelijät edes välittäneet tietää mitä esittivät. Vuonna 1916 elokuvatyönsä aloittanut kokenut teatterinäyttelijä Ivan Perestiani hämmästeli joidenkin kollegojensa työmoraalia. Eräsikin esiintyi kahdessa elokuvassa yhtä aikaa, ja kun Perestiani kysyi, mitä rooleja tämä esitti, vastasi näyttelijä: ”Piru näistä tietää – – Jotain ihmeen rakastajia. Yhdellä on parta ja toisella ei.”²⁰⁶ Tällainen asenne epäilemättä yleistyi ensimmäisen maailmansodan vuosina, jolloin elokuvien liukuhihnatuotannossa kiristettiin tahtia entisestään.²⁰⁷ Goslavskaja kertoo, että sodan sytyttyä Hanžonkov-yhtiöllä yhden elokuvan tyypillinen kuvausaika tyypistyi yhteen viikkoon, ja sitä myötä vähätkin harjoitukset lopetettiin.²⁰⁸ Välinpitämätön työmoraali levisi jopa kunnianhimoisimpiin tekijöihin. Vladimir Gardin kertoo, että kun tunnettu laulajatar Nadežda Plevitskaja vaati elokuvaesiintymisestään suuren palkkion, mutta ei toisaalta tuntunut olevan kiinnostunut käsikirjoituksesta lainkaan, käytti Gardin tätä sumeilematta hyväkseen ja kuvasi saman tien kaksi elokuvaa ilman

204 Byckling 2009, 48.

205 Kululaskelma (1915). Vengerov & Gardin -yhtiön hallinnollista aineistoa vuosilta 1915–17. RNB 173/1/43.

206 Черт его знает. – – Каких-то любовников – один с бородкой, другой без бородки. Perestiani 1962, 264.

207 Ks. I. Mavitš: ”Naši uspehi i naši jazvy”. *Sine-fono* 9/1915 (21.2.1914) 22–24.

208 Goslavskaja 1974, 183.

että näyttelijätär huomasi mitään. Plevitskajan epäilykset heräsivät ainoastaan hetkeksi silloin, kun hän joutui kuolemaan kameran edessä jo toiseen kertaan.²⁰⁹

Paljon riippui myös tuotannosta. Klassikkofilmatisointien ja muiden prestii-situotantojen kohdalla roolien valmisteluun suhtauduttiin todennäköisesti vakavammin kuin rutiinituotannoissa. Kun Hanžonkov-yhtiöllä valmistauduttiin Gontšarovin *Jyrkänne*-romaanin (Obryv) sovitukseen, ohjaaja Pjotr Tšardynin ohjeisti Sofia Goslavskajaa:

Lukekaa romaani, lukekaa se sitten useampaan kertaan uudestaan. Syventykää siihen, ajatelkaa, menkää tunteella sen ytimeen. Ja muistakaa: kyse on klassikosta. Luoja Teitä varjeltiin panemasta omianne ja lisäilemästä jotain. Marfinkan hahmon oltava sellainen, miksi Gontšarov sen kirjoitti.²¹⁰

Niin ikään eroottisista aiheista tunnetun kohukirjailijan Mihail Artsybaševin *Mustasukkaisuus*-näytelmän filmisovitukseen (Revnost, 1914 – kadonnut) valmistauduttiin käymällä katsomassa näytelmä Nezlobin-teatterissa ja analysoimalla roolia:

Tässä kohtaa muistan jälleen lämmöllä Tšardyninin asennetta työhönsä. Hän ei halunnut entisestään korostaa Artsybaševin näytelmän ”pikanttisuutta”, mikä tuolloin oli elokuvatyölle tyyppillistä. Päinvastoin, astuessamme ulos teatterista hän sanoi minulle:

– Älkää lainkaan yrittäkö kopioida Rutkovskajaa (joka näytteli teatterissa Jelenan roolin). Hän esittää paatunutta kokettia, jopa kokottia, puolimaailman naista. Koettakaamme seuraavaa: Jelena on yksinkertainen, herttainen, kokematon elämässä. Hän on juuri mennyt naimisiin tavallisen intellektuellin kanssa. Hän ei ole sydämeltään paheellinen ihminen, ainoastaan hyvin vallaton ja elämäniloinen.

Tällainen tulkinta roolista kävi yhteen minun ajatusteni kanssa. Juuri näin minä sitten pyrin roolin näyttelemään.²¹¹

Valtavirrasta poikkesivat todennäköisesti myös psykologisen elokuvan keulakuvaksi nouseen Jakov Protazanovin työtävät. Protazanov aloitti elokuvaauransa hallinnollisissa tehtävissä ensin Gloria-yhtiöllä sitten Thiemann & Reihardtil-

209 Gardin 1949, 98.

210 Читайте роман, перечитайте его несколько раз. Вникните, продумайте, прочувствуйте его суть. И помните – это классика. Сохрани вас бог тут фантазировать, добавлять. Образ Марфинки должен быть таким, каким его написал Гончаров. Goslavskaja 1974, 154.

211 И тут я снова с теплым чувством вспоминаю отношение Чардынина к своему делу. Он не хотел еще более усилить ”пикантность” пьесы Арцыбашева, что в общем было тогда в традиции кинематографа. Наоборот, по выходе из театра он сказал мне:

– Не вздумайте копировать Рутковскую (актрису, игравшую в спектакле роль Елены). Она играет прожженную кокетку, даже кокотку, даму полусвета. Давайте попробуем так – Елена проста, мила, не имеет опыта жизни. Она недавно вышла замуж за рядового интеллигента. В душе она не порочный человек, просто чересчур резва, жизнерадостна.

Такая трактовка роли вполне совпала с моими мыслями. Так я и постаралась ее играть. Goslavskaja 1974, 171.

la, missä hän aloitti myös ohjaajantyönsä aisaparinaan Vladimir Gardin. Vuonna 1915 Protazanovista tuli Jermolev-yhtiön pääohjaaja ja venäläisen elokuvan kenties arvostetuin tekijä, joka on jäänyt elokuvahistoriaan aikansa taitavimpana henkilöohjaajana. Myöhempää mainetta realistisena ”stanislavskilaisena” ohjaajana on todennäköisesti jossain määrin vahvistanut hänen myöhempi arvostettu uransa neuvostoelokuvassa. Stalinin aikana Protazanovia haluttiin muisteltavan valmiin, virallisen muotokuvan mukaisesti. On aihetta epäillä, että useimmat suoran käden muistikuvat työskentelystä Protazanovin kanssa olivat vastauksia samanlaiseen tilaukseen, jonka näyttelijätär Olga Gzovskaja sai kirjeessä Moisei Aleinikovilta vuonna 1945 (ks. luku 1.3.).²¹²

Niinpä on syytä suhtautua tietyllä varauksella esimerkiksi siihen, kuinka Gzovskaja artikkelissaan ”Ohjaaja – näyttelijän ystävä” (1948) luonnehtii Protazanovia Stanislavskin termein ”kokemisen taiteen” edustajaksi, joka kyseli Gzovskajalta MHT:n metodeista ja etsi yhdessä näyttelijöiden kanssa teoksen ”jyvää” (*zerno*).²¹³ Protazanovin ”stanislavskilaisuutta” voidaan varmasti pitää osittain neuvostoaikana rakennettuna myyttinä. Silti on tuskin aihetta epäillä sitä, että Protazanov kiinnitti ajan oloissa poikkeuksellisen paljon huomiota henkilöhahmojen luonnekuvien tulkintaan ja näyttelijöiden ohjaamiseen. Esimerkiksi ohjaajan kanssa paljon työskennellyt MHT:n näyttelijätär Vera Orlova kertoo Tolstoi-filmatisoinnin *Isä Sergius* (Otets Sergii, 1918) kuvauksista vuonna 1917. Hänen sivuroolinsa päähenkilöä viekoittelevana nuorena naisena ei ottanut onnistuakseen. Tämä johtui siitä, että rooli oli tulkittu ”seksuaalisesti häiriintyneeksi tytöksi”, toisin sanoen nymfomaaniksi, ja nuori näyttelijätär kainosteli

Äkkiä Protazanov ratkaisi tämän hankalan ja hieman riskialttiin hahmon hyvin kiinnostavasti ja yksinkertaisen tuntuiseksi. Näyttelijän tilan oli hänen mukaansa perustuttava naurulle, oikealle naurulle! Tämä helpotti minun työtäni ja yksinkertaisti tehtävää siinä määrin, että tunsin itseni rauhalliseksi ja varmaksi. Lopputuloksena ei ollut patologisesti sairaan vaan miellyttävän ja vilpittömän mutta hieman hupsun tytön hahmo.²¹⁴

Sekä Gzovskajan että tämän puolison Vladimir Gaidarovin muistelmien mukaan Protazanov panosti harjoitusjaksoon, jonka jälkeen ripeä kuvaustahti ei

212 Aleinikov, Protazanovin 1920-luvun elokuvien tuottaja, vaali erityisesti muistoa Protazanovista realistisen teatterin perinteen jatkajana ja sosialistisen realismin edelläkävijänä elokuvassa. Vuonna 1948, ”formalismiin” vastaisen kamppailun aikaan, laatimassaan laajassa Protazanov-tutkielmassa Aleinikov näki paljon vaivaa erottaakseen ohjaajan 1910-luvun elokuvan valtavirrasta ja etenkin rappiollisiksi ja formalistisiksi leimaamistaan taiteilijoista kuten Jevgeni Bauerista. Aleinikov 1948, passim.

213 Gzovskaja 1948, passim.

214 Внезапно Яков Александрович решил этот трудный, несколько скользкий образ очень интересно и, казалось бы, просто. Он положил на основу актерского состояния персонажа смех, настоящий смех! Это так облегчило мою работу, упростило задачу, что я почувствовала себя спокойно, уверенно, и в результате получилась образ не патологически-больной, а обаятельной, искренней, но несколько странной девушки. Orlova 1948, 371.

haitannut, sillä näyttelijät tulivat kuvauksiin valmistautuneina.²¹⁵ Gzovskaja kertoo osallistuneensa usein myös Protazanovin elokuvien käsikirjoitustyöhön.²¹⁶ Myös ohjaaja itse kertoo varsin niukoissa muistelmissaan, että piti tärkeänä kutsua näyttelijät mukaan käsikirjoituksen viimeistelyyn.²¹⁷

Tämä käytäntö toki koski todennäköisesti vain elokuvien pääosanesittäjiä. Vuodesta 1915 Protazanovin luottonäyttelijäksi vakiintui Hanžonkovilta Jermolev-yhtiöön samaan aikaan vaihtanut Ivan Mozžuhin (1889–1939). Penzassa syntynyt Mozžuhin kuului Hanžonkovin Vvedenskin kansantalosta värväämään näyttelijäryhmään ja aloitti elokuvaauransa 1910-luvun taitteessa.²¹⁸ Mozžuhin oli suurten luonneroolien mies. Hänen maineensa nousi jo Hanžonkov-yhtiön tuotannoissa, mutta todelliseksi venäläisen elokuvan keulakuvaksi hän kohosi Jermolev-yhtiölle siirryttyään. Mozžuhinin kuuluisimpiin luomuksiin lukeutuvat pääosat Protazanovin klassikkofilmatisoinneissa, kuten Dostojevskin *Rii-vajien* (*Besy*) elokuvasovituksen *Nikolai Stavrogin* (1915 – kadonnut) nimiosa, Puškinin *Patarouvan* (*Pikovaja dama*, 1916) German ja Tolstoi-filmatisoinnin *Isä Sergius* (*Otets Sergi*, 1918) nimiosa. Neja Zorkaja toteaa Mozžuhinista kirjoittamassaan pitkässä esseessä, että näyttelijän valkokangashahmossa oli yhtä lailla 1800-luvun suurten traagikkojen kuin vuosisadan alun ”neurasteenisten” näyttelijöiden piirteitä.²¹⁹ Mozžuhin ei useiden ajan miesnäyttelijöiden tavoin tyytynyt yhteen roolifakkiin vaan muuntautui elokuvasta toiseen ja, kuten neuvostotutkija Iezuitov huomauttaa, ei pelännyt komeutensa puolesta vaan loi myös vanhoja ja rumia hahmoja.²²⁰ Juuri mitään ei tiedetä näiden roolien luomisprosessista ja ohjaajan ja näyttelijän yhteistyöstä niissä. Ottaen huomioon, kuinka suuressa määrin useat Mozžuhinin elokuvat seisovat hänen näyttelijäntyönsä varassa, on aihetta olettaa, että hän osallistui itse läheisesti niiden käsikirjoitukseen ja ohjaukseen.

Protazanov edusti näyttelijäkeskeisyydessään luultavasti tsaarinajan ääripäätä. Vaikka näyttelijäntyölle annettiin kaikesta päätellen paljon painoa myös muilla studioilla, ei kiire yleensä mahdollistanut vastaavia metodeja. Muistelmista päätellen tämä turhautti paitsi näyttelijöitä myös ohjaajia. Tyytymättömyys levisi varsinkin maailmansodan sytyttyä. Hanžonkovilla Tšardynin, jolle vuonna 1915 oli annettu tehtäväksi kyhätä viikossa käsikirjoitus Tolstoin *Ylösnousemuksesta* (*Voskresenje*), oli epätoivoinen: ”Kuka vielä höpisee, että Tšardynin on ohjaaja ja luo elokuvia! Valetta! En minä ole mikään ohjaaja vaan kokki. Paistan blinejä,

215 Gzovskaja 1948, 332; Gaidarov 1966, 101.

216 Gzovskaja 1948, 330.

217 Protazanov 1948, 307–308.

218 Mozžuhinin elokuvadebyytistä on epäselvyyttä. Usein hänen ensimmäisenä merkittävänä elokuvatyönään on pidetty Tšardyninin *Kreutzer-sonaatin*-sovitusta (1911). Todennäköisesti hän kuitenkin aloitti uransa jo aiemmin pienissä osissa. Zorkaja 1990a, 12–15.

219 Zorkaja 1990a, 19.

220 Iezuitov 1958, 295–296.

blinejä enkä elokuvia.”²²¹ Vastaavien ongelmien kanssa kamppailivat samaan aikaan Gardin ja Protazanov, jotka joutuivat kuvaamaan *Sodan ja rauhan* (Voina i mir) filmatisoinnin viikossa kilpajuoksuna Hanžonkovin samanaikaisen tuotannon kanssa. Tämä episodi olikin ilmeisesti suurin syy sille, että molemmat ohjaajat jättivät Thiemann & Reinhardtin vuonna 1915.²²²

On tietysti vaikea päätellä jälkikäteen kirjoitetuista muistelmista, kuinka näyttelijät ja ohjaajat työnsä todella kokivat. Sitä, että elokuva voitiin saattaa käsikirjoituksesta ensi-iltaan kahdessa viikossa tai jopa nopeammin, edesauttoivat ohjelmiston määrätty kaavamaisuus, tekijöiden kehittämä rutiini ja korkea osaaminen, pysyvät työryhmät ja vakiintuneet käytännöt. Kaikki tämä oli varmasti omiaan ruokkimaan välinpitämätöntä asennetta omaan tekemiseen. Toisaalta on paljon aihetta olettaa, että kaikesta tuotantoon kuuluneesta rutiinista huolimatta useat elokuvantekijät suhtautuivat työhönsä hyvin kunnianhimoisesti ja mielsivät itsensä taiteilijoiksi. Elokuvanäyttelijältä vaadittuihin ominaisuuksiin kuului omaksua rooli nopeasti. Stanislavskin ajatusten suhdetta elokuvaan pohdittu Nikandr Turkin kirjoitti vuonna 1916 kuulemastaan Stanislavskin oppitunnista, jolla oli pohdittu erilaisia näyttelijäluonteita: näytelmät yleensä paranevat ensi-illasta, koska useimmilla näyttelijöillä tulkinta kehittyy vasta esityskertojen myötä. On kuitenkin toisiakin näyttelijöitä, jotka ovat valmiina jo ensi-illassa, eivätkä toistot lisää rooliin mitään.

Olכוןkin, että sellaiset näyttelijät – – ovat harvinaisia poikkeusyksilöitä. Tärkeintä, että he ovat olemassa. Ja juuri nämä näyttelijät ovat todellisia elokuva-näyttelijöitä, sillä elokuva vaatii, että rooli otetaan haltuun salamannopeasti.²²³

Studiosuotannon oloissa taiteilijuus tarkoitti työtapojen sopeuttamista annettuihin reunaehtoihin: jos harjoituksia ei ollut mahdollista pitää, oli ammattitaitokysymys tulla toimeen ilman niitä ja ajoittaa luova työ siihen hetkeen, jolloin kamera käynnistyi.

Kasvot, silmät, rytmi

Kuten elokuvalehdet toistelivat, vaati elokuvatyö näyttelijöiltä teatterista poikkeavia teknisiä valmiuksia. Riippumatta kaikesta epäluulosta, jota ajan esteettisessä puheessa esitettiin toimintaa ja ulkoista ilmaisu kohtaan, olivat eloku-

221 Какой болван болтает, что Чардынин режиссер и создает картины! Вранье! Я не режиссер а повар! Да, повар, пеку блины, блины а не картины! Goslavskaja 1974, 184. Elokuva valmistui nimellä *Katjuša Maslova* (1915 – kadonnut).

222 Gardin 1949, 86. Hanžonkov ja Thiemann & Reinhardt tuottivat kumpikin kilpaa oman versionsa *Sodasta ja rauhasta* alkuvuodesta 1915. Tästä lähemmin Piispa 2011, 53–56. Molemmat elokuvat ovat kadonneet.

223 Пусть такие артисты – – исключительные, редкие экземпляры. Важно, что они существуют. И вот эти-то артисты – истинные артисты экрана, который требует молниеносного овладения ролю. *Pegas* 2/1916 (fevral), 52.

vantekijät käytännössä tekemisissä visuaalisen välineen kanssa. Oli lähtökoh-
ta sitten kuinka ”sisäinen” tai ”psykologinen” tahansa, näyttelijöiden toiminta
valkokankaalla oli heidän ensisijainen huolenaiheensa. Kuten edellä todettiin,
ajan teatteriuudistajien suuri kiinnostus näyttelijäntyön fyysistä puolta kohtaan
ei todennäköisesti juuri vaikuttanut työhön elokuvastudioissa. Elokuvantekijät
kehittivät kuitenkin yrityksen ja erehdyksen kautta omat nyrkkisääntönsä siitä,
minkälainen toiminta ”toimii” elokuvassa ja minkälainen ei. Vuonna 1916 näi-
tä sääntöjä koottiin opaskirjaan *Kaikki elokuvasta* (Vsja kinematografija), joka
sisälsi monenlaisia käytännön ohjeita sekä elokuvien tekijöille että esittäjille.
Tyypillisesti tekniset neuvot painottuivat siihen, mitä elokuvassa ei sopinut teh-
dä: kiellettyjä olivat esimerkiksi kameran suuntaan ojennetut raajat (objektiivin
korostaa mittasuhteita) ja äkilliset liikkeet (liikkeestä tulee nykivää – erityisen
huomionarvoinen ohje hitaiden projisointinopeuksien aikana).²²⁴ Samoja ohjei-
ta korosti Pjotr Tšardynin aloittelevalle Sofia Goslavskajalle vuonna 1913:

Ei saa tehdä äkillisiä, rajuja liikkeitä, sillä kameran objektiivin korostaa niiden
valheellisuutta. Se liioittelee kaikkia liikkeitä. Siksi on omattava plastiset eleet.
Tällä tavoin niistä tulee luonnollisia. – –

Kuvausten aikana on vahdittava käsiä ja jalkoja. Jos ne vie vartalon eteen,
ne suurentuvat valkokankaalla rumasti, ne täytyisi yrittää pitää vartalonmyötäi-
sesti. Erityistä huomiota tulee kiinnittää käsiin. Näyttelijän hermostunut, ilmai-
seva käsi voi kertoa paljon valkokankaalla. Kädellä komennetaan, osoitetaan,
anotaan arasti almuja.²²⁵

Elokuvanäyttelijän tärkeitä taitoja oli siis liikkeiden hallinta ja sulavuus,
”plastisuus”. Ohjeet osoittavat, että elokuvantekijät olivat hyvin tietoisia lop-
putuloksen visuaalisesta ilmeestä ja kauneudesta. Viime vuosikymmenten tut-
kimuksessa 1910-luvun elokuva onkin nähty kuvallisena ilmaisuna. Suurelta
osin nämä visuaaliset keinot perittiin 1800-luvun teatterista. Ben Brewster ja
Lea Jacobs lukevat teoksessaan *Theatre to Cinema* ”kuvallisen” näyttelämistyylin
tunnusmerkkeihin muun muassa näyttelijöiden pysähtymisen merkitseviin tau-
koihin ja klassistisesta näyttelijäperinteestä teatteritradition mukana periytyneet
stereotyyppiset asennot, kuten käden vieminen sydämelle tai otsalle rakkauden
tai epätoivon merkiksi. Tällaiset keinot henkilöiden tunteiden esittämiseksi ovat
eittämättä läsnä venäläisessä elokuvassa, kuten Brewsterin ja Jacobsin analyysi
Jevgeni Bauerin *Pariisin kuningas* -elokuvan (Korol Pariža, 1918) kohtauksesta
osoittaa.²²⁶

224 *Vsja kinematografija*, 1916, 83–84.

225 Нельзя делать порывистые, резкие движения – объектив подчеркивает их фальшь. Каждое движение он утрирует. Поэтому необходимо овладеть жестом пластичным. Тогда он будет естественной. – –

Во время съемки необходимо всегда следить за руками и ногами. Выдвинутые перед корпусом, они на экране безобразно увеличиваются, надо стараться держать их почти на одной линии, вровень с телом. Особое внимание надо уделять рукам. Нервная, выразительная рука актера может много сказать на экране. Рука повелевает, указывает, робко тянется за милостыней. Goslavskaja 1974, 135.

226 Brewster & Jacobs 1997, 124–126.

Nykykäsityksen mukaan eurooppalainen ja amerikkalainen elokuva kehittyivät 1910-luvulla eri suuntiin. Siinä missä amerikkalaisessa elokuvassa alettiin jo 1910-luvun alkupuolella koostaa kohtaukset useista määrättyjen sääntöjen mukaan yhteenleikatuista otoksista, Euroopassa taas luotettiin pidempään ns. tableau-tyyliin, jossa kohtaus rakennettiin yhden kuvan varaan. Perinteisesti jälkimmäinen muoto on nähty teknisesti arkaaisena teatterillisena muotona verrattuna leikkaukseen perustuvaan elokuvalliseen tyyliin. Nykytutkimus on kuitenkin korostanut tableau-elokuvan keinojen monipuolisuutta ja hienostuneisuutta. Samalla tavoin kuin jatkuvuusleikkaus, tableau-elokuvan keinot kehittyivät 1910-luvun mittaen vastauksena pitkän elokuvan ja psykologisesti virittyneen kerronnan haasteisiin. David Bordwellin mukaan molempien mantereiden elokuvissa etsittiin keinoja ohjata katsojan huomio kullakin draaman hetkellä olennaisiin asioihin.²²⁷ Yhdysvalloissa tähän tarkoitukseen alettiin käyttää leikkausta, mutta eurooppalaisessa elokuvassa samaan tähdättiin etenkin näyttelijöiden asemoinnin avulla. Euroopassa korostettiin tyypillisesti asemoinnin merkitystä. Esimerkiksi *Kaikki elokuvasta* -opaskirja korosti asemointia (*mizanstsena*) korkeimpana ohjaustaiteen muotona sekä teatterissa että elokuvassa.²²⁸

Niin Brewster ja Jacobs kuin myös Bordwell ovat pitäneet tableau-elokuvan huippusaavutuksena useamman näyttelijän ensemble-kohtauksia, joissa näyttelijöiden liikkeet on orkestroitu taidokkaasti syvyysuuntaan avautuvissa kompositioissa. Venäläisestä elokuvasta Jevgeni Bauerin teokset ovat toimineet tutkijoiden esimerkkeinä.²²⁹ Bauerista puhutaan lähemmin seuraavassa luvussa – hänen ohjaustapansa ei käsitykseni mukaan edusta tsaarinajan elokuvaa tyypillisimmillään. Paremman esimerkin siitä, kuinka kuvallinen ajattelu ja näyttelijöiden koreografia painokkaine taukoineen palveli psykologisen elokuvan tarpeita, tarjoaakin Pjotr Tšardyninin kaltainen ohjaaja. Kuten Yuri Tšivian ja Rašit Jangirov ovat todenneet, ”Bauerista tai [animaatio-ohjaaja Wladyslaw] Starewiczista poiketen Tšardyninin ohjaustyylillä ei ollut räiskyvä, mutta erottui edukseen johdonmukaisella ja järkevällä näyttelijänkeinojen käytöllä.”²³⁰

Huomispäivän nainen (*Ženštšina zavtrašnego dnja*, 1914–1915) on Aleksandr Voznesenskin käsikirjoittama ja Tšardyninin ohjaama kiintoisa tapainkuvaus, jonka päähenkilö on Vera Jurenevan – Voznesenskin tuolloisen puolison – tulkitsema emansipoitunut naislääkäri. Elokuvan vuonna 1914 valmistuneen ensimmäisen osan miespääosassa on Ivan Mozžuhin, tuolloin vielä Hanžonkov-yhtiön luottonäyttelijänä. Elokuvan ratkaisevassa kohtauksessa päähenkilölle paljastuu hänen aviomiehensä uskottomuus. Hän hoitaa sairasta naista, joka on hänen miehensä rakastajatar ja tämän lapsen äiti. Potilas kutsuu houereissaan

227 Bordwell 1997, 197–198.

228 *Vsja kinematografija*, 1916, 84.

229 Brewster & Jacobs 1997, 119–127; Bordwell 1997, 187–188; Bordwell 2005, 18–21, 77–79; Bordwell 2007, passim.

230 Tšivian & Jangirov 2002, 529.

”Koljaa”, ja lääkäri käskee kutsua tämän Koljan paikalle. Kohtauksessa, jossa mies saapuu huoneeseen, Tšardynin toteuttaa sisääntulon kuvan taka-alalta, mikä kuului hänen suosikkiratkaisuihinsa.²³¹



Mozžuhinin esittämä aviomies astuu huoneeseen takana olevasta ovesta ja pysähtyy oviaukkoon epäröiden.



Nainen ei aluksi näe saapujaa, joka lähestyy hänen takaansa painostavan hitaasti ja pysähtyy. Kun nainen lopulta kääntyy, hän tunnistaa aviomiehensä ja jähmettyy. Seuraa sekunteja kestävä tauko.



Sitten Mozžuhin nostaa hitaasti syyllisen katseensa kohti kameraa samalla kun Jurenevan katse laskee alistuneesti.

231 Tsivian & Jangirov 2002, 529–530.



Tämän jälkeen jännite laukeaa siihen, että tyttö vuoteessa alkaa houria. Seuraa vilkkaammin näytetty jakso, jossa nainen havahtuu velvollisuuksiinsa lääkärinä, siirtää tunteensa syrjään ja ohjaa miehensä potilaan vuoteen ääreen. Kohtauksen päättää tauko, jossa Jureneva ottaa ensimmäistä kertaa melodramaattisen asennon – kuitenkin selkä kameraan päin.

Kohtausta voi pitää esimerkkinä tavasta, jolla 1910-luvun elokuvanäyttelemisessä yhdistettiin dramaattisia kuvallisia tehokeinoja pidättyväisempiin keinoihin.²³² Huolimatta lopun näyttävästä asennosta nojautuu kohtauksen olennainen psykologinen sisältö ja emotionaalinen teho hienovaraisempiin keinoihin: päähenkilöiden kasvoihin, katseisiin ja niiden koreografiaan ja tempoon. Näiden keinojen merkitys korostuu myös muistelmataiteissa. Kiinnostus kasvoihin ja katseisiin näyttäisi olleen yhteistä kaikille keskeisille psykologisen elokuvan tekijöille. Sofia Goslavskaja kertoo Tšardyninilta saamistaan ohjeista: ”Hän puhui siitä, että kuvauksissa on vältettävä asettumista profiliin. Aina kun mahdollista on käännettävä kasvot kameraan päin.”²³³ Niin ikään Vladimir Gardin, toinen psykologisen elokuvatyölin keskeisistä kehittäjistä, kertoo esikoiselokuvansa *Onnen avaimet* kuvauksista:

Rakensin yleensä ”räjähtävät”, kaikkein voimakkaimmat kohdat etualalle, missä kasvot – silmät – näkyvät selvästi.

– ”Silmät!”, minä huusin tai kuiskasin riippuen kohtauksen ekspressiivisyydestä.

Tämä huudahdus merkitsi pysäytystä, hidastusta ja koko sisäisen tilan viemistä silmiin. Puhukoot ne yhtä selvästi ilmeellä kuin ääni puhuu sanoilla.²³⁴

Vaikka *Onnen avainten* säilyneeseen fragmenttiin ei sisällykään erityisen ”räjähtäviä” kohtauksia, on tämä tekniikka siinä läsnä, ja Olga Preobraženskajan kasvoille on annettu etusija.

232 Ks. Brewster & Jacobs 1997, 102–106.

233 Он говорил о том, что при съемках надо избегать становиться в профиль. По мере возможности всегда надо поворачиваться в фас. Goslavskaja 1974, 135

234 Я строил обыкновенно “взрывные”, наиболее сильные места, на первом плане, где отчетливо видно лицо – глаза.

– “Глаза” – вскрикивал я или шептал в зависимости от экспрессивности сцены.

Этот крик означал остановку, тормоз и перенос всего внутреннего состояния в глазной аппарат. Пусть он скажет так же отчетливо – выражением, как голосовой – словом. Gardin 1949, 50.



Onnen avaimet (Kljutši stšastja, 1913).

Kun elokuvalehdissä puhuttiin ”mimiikasta” elokuvanäyttelijän tärkeimpänä keinona, tarkoitettiin yleensä sitä, että ajatus ja tunne näkyivät näyttelijän kasvoilla. Erääksi elokuvanäyttelijöiden tärkeistä keinoista vakiintuikin kameran suuntaan heitetty lyhyt katse, jonka tehtävä oli tarjota yleisölle näkymä roolihenkilön yksityisiin ajatuksiin. Tyypillisesti tätä keinoa alleviivattiin vielä silmiä voimakkaasti korostavalla maskilla. Esikuva on varsin todennäköisesti ollut Asta Nielsen, jonka tavaramerkkeihin tällaiset ”mieltii”-vilkaisut kuuluivat.²³⁵ Keinon voi tulkita vaikkapa mykkäelokuvan vastineeksi teatterinäytelmän ”sivuun” lausuttavalle repliikille, joka on suunnattu yleisölle, mutta jota näytelmän muut henkilöt eivät kuule.²³⁶ Asemoinnin tehtävänä olikin varmasti usein palvella sitä, että katsoja kiinnitti näihin katseisiin huomiota oikealla hetkellä: esimerkiksi edellä käsitellyssä *Huomispäivän naisen* kohtauksessa Jureneva laskee oman katseensa, jotta katsojan huomio kääntyisi Mozžuhinin katseeseen. Juuri Mozžuhin kehittäikin ekspressiivisen silmillä näyttelemisen mestaritasolle.²³⁷ Tämä korostui etenkin hänen Protazanovin elokuvissa luomissaan demonisissa rooleissa, joissa näyttelijän kuuluisa ”hypnoottinen” katse pääsi oikeuksiinsa.

Vaikka elokuvissa käytettiin myös tyyliteltyjä eleitä etenkin dramaan huipphetkellä, tuli kasvoista ja katseista psykologisessa elokuvassa tärkein väline, jolla ilmaistiin henkilöiden ajatuksia ja tunteita. Oma merkityksensä katseiden pelissä oli rytmillä ja tauoilla. Tässä yhteydessä voikin jälleen ottaa esiin Yuri

235 Ks. Salt 1992, 107.

236 Repliikille ”sivuun” ei ole vakiintunutta suomenkielistä termiä. Venäjäksi se on *apart* (ransk. *un aparté*, engl. *an aside*).

237 Zorkaja 1990, 18–19



Patarouva (Pikovaja dama, 1916).

Tsivianin tunnetun esseen, jossa hän jäljittää venäläisen elokuvan tyylipiirteitä. Yhdeksi tsaarinajan elokuvalla spesifeistä tyylipiirteistä Tsivian lukee hitaan tempon. Hän liittää tämän elokuvalehtien propagoimaan liikkumattomuuden estetiikkaan ja päätyy toistaiseksi varteenotettavimpaan luonnehdintaan venäläisestä elokuvanäyttelijän työstä yleensä:

Liikkumaton estetiikka voidaan jäljittää geneettisesti kahteen lähteeseen: Moskovan Taiteellisen Teatterin psykologisiin taukoihin sekä tanskalaisen ja italialaisen elokuvan näyttelemistyyliin. Kohdatessaan venäläisessä elokuvassa nämä lähtökohdat muuttivat toinen toisensa: italialaisdiivojen oopperamainen poseeraus sai psykologisen motivaation samalla kun Moskovan taiteellisen teatterin akustiset tauot – ns. ”Tšehov-tyyli”, joka ei suinkaan edellyttänyt hidasta tempoa näyttämöllä – löysivät plastisen vastineensa valkokankaalla.²³⁸

Tämän tutkimuksen rajoissa on vaikeaa ottaa kantaa siihen, näytelläänkö venäläisissä elokuvissa todella hitaammin kuin muissa saman ajan eurooppalaisissa elokuvissa – esimerkiksi Tsivianin mainitsema italialainen ja tanskalainen elokuva ovat tässä hitauskilpailussa vähintäänkin vakavia haastajia. Joka tapauksessa Tsivianin huomiota kahdesta lähteestä voi pitää vahvana, joskin muutoin voi myöhemmän tutkimuksen valossa tarkentaa. Länsieurooppalaisten elokuvien näyttelemistyyli vaikutti varmasti, mutta tarkemmin sanottuna kyse oli kuvallisen teatteriperinteen vaikutuksesta. Tsivianin argumenttiin sisältyy ajatus, jonka mukaan visuaalisesti tai ”ulkoisesti” tietoinen ja psykologisesti tai ”sisäisesti” orientoitunut näytteleminen olisivat toistensa vastakohtia. Brewster

238 Tsivian 1991a, 15.

ja Jacobs ovat onnistuneet purkamaan tätä dikotomiaa. Kuvallisessa teatteriperinteessä ilmaisevilla asennoilla, Tsivianin sanoin ”opperamaisella poseerauksella”, oli jo lähtökohtaisesti psykologinen motivaatio. Se perusteltiin 1800-luvun ajattelulle ominaisella tavalla siten, että tunteiden ja eleiden välillä vallitsee luonnollinen suhde.²³⁹

Joka tapauksessa molemmat Tsivianin mainitsemat perinteet painottivat toiminnan rytmin ja taukojen merkitystä. Varsin uskottava tulkinta onkin, että kuvallisesta teatteriperinteestä kulkeutuneet ekspressiiviset tauot ja MHT:n Tšehov-tuotantojen yhteydessä käsitteeksi ja kliseeksikin muodostuneet psykologiset taidepaussit löysivät elokuvassa toinen toisensa. Tämä puolestaan varmasti vaikutti näyttämisen viipyilevään – ja nykykatsojan makuun joskus teennäisen laahaavaan – tempoon. Näyttelijöiden pitämät tauot palvelivat sekä psykologista että visuaalista tarkoitusta. Näin oli myös silloin, kun ajatuksia ja tunteita ei ilmaistu perinteisin demonstratiivisin elein ja asennoin vaan ”realistisemmin” kasvoniilmein ja katsein. Näin Tšardynin neuvoi Sofia Goslavskajaa käyttämään kasvojaan:

Siirtymiset yhdestä mielentilasta toiseen täytyy tehdä pehmeästi. Ei saa hidastaa tunteiden heijastumista kasvoilla eikä nopeuttaa, ei saa tyypistää niitä. Jokaista uutta kasvoniilmettä täytyy seurata tauko. Vasta kun kokemus on tällä tavoin talletettu, tulee siirtyä vähitellen, huomaamatta seuraavaan. Muuten lopputuloksena on kouristuksenomaista irvistelyä ilmaisevien kasvojen sijaan.²⁴⁰

Näin siis voitiin yhtä aikaa ottaa huomioon liikkeen sulavuus ja plastisuus ja antaa katsojalle mahdollisuus rekisteröidä näyttelijän kasvoillaan ilmaisemat kokemukset. Vaikka huomio psykologisessa elokuvassa keskittyi asentojen sijaan yleensä enemmän kasvoihin ja hienovaraisiin katseisiin, Tšardyninin ohjeissa voi kuulla kaikuja vanhoista klassismin ajan näyttelijäohjeista, joissa pohdittiin paljon sitä, kuinka näyttelijöiden olisi siirryttävä sulokkaasti ja kauniisti yhdestä asennosta toiseen.²⁴¹

Katseiden ja ilmeiden vaihtoon sisältyvä rytmi palveli myös modernimpaa tarkoitusta: niillä ilmaistiin henkilöiden subjektiivista rytmiä, joka sykki heidän sisässään silloinkin kun ulkoinen toiminta oli minimissään. Protazanov tunnettiin tästä metodista erityisesti. Vladimir Gaidarovin ja Olga Gzovskajan muistelmien mukaan ohjaaja käytti harjoituksissaan suurta vaivaa saadakseen henkilöiden katseenvaihtojen rytmin psykologisesti uskottavaksi. Vladimir Gai-

239 Brewster & Jacobs 1997, 86–88.

240 Переходы от одного настроения в другое надо делать мягко. Не мельчить на лице отражение эмоции, не торопиться, не комкать их. Каждое новое движение лица нужно чередовать паузой. И, только зафиксировав переживание, исподволь, потихонечку, переходить к другому. Иначе на экране будет судорожная гримаса, а не выразительное лицо. Goslavskaja 1974, 135.

241 Ks. Brewster & Jacobs 1997, 90–93.

darov kuvaa, kuinka Protazanov ohjasi kohtauksen elokuvasta *Sisäkkö Jenny* (Gornitšnaja Dženni, 1918). Elokuvassa Olga Gzovskajan esittämä ylhäisöneiti tekeytyy sisäköksi rikkaaseen taloon, ja hänen ja Gaidarovin esittämän talon nuoren herran välille syttyy romanssi näennäisesti ”yli luokkarajojen”. Gaidarov kertoo:

[Kohtauksessa] George Anger [Gaidarovin roolihenkilö] on juuri päässyt sairastuvoteelta ja istahtanut nojatuoliin. Jenny valvoo hänen vierellään... Angerin tunteet häntä kohtaan heräävät, he pikkuhiljaa ”sopeutuvat” katseillaan toisiinsa, lausuen katkonaisia, lyhyitä repliikkejä. Muistan, kuinka Protazanov vaati, että kohtaus näytellään hidastetussa tempossa ja saneli kuuluisia taukojaan, kun esimerkiksi Georgen katse pysähtyy Jennyn. ”Nyt katse silmiin ja... tauko, tauko, tauko... Jenny laskee katseensa, pieni tauko, hän nousee nopeasti, kääntyy ja aikoo lähteä... George kutsuu häntä... Jenny pysähtyy ovelle selin... tauko, tauko... sitten hän kääntyy ja sanoo: ’Minun täytyy valmistaa teille lääkettä, on jo aika ottaa se!’ Tauko, Jenny kääntyy ja poistuu... George jää yksin. Katsoo tytön perään... Jälleen tauko, tauko, tauko... Sitten hänen kynnärpäätänsä laskeutuu käsinojalle, pää painuu kämmenelle. George miettii: ”Mikä erikoinen tyttö?! Tauko, tauko... ja... himmennys.”

Protazanov aisti loisteliaasti Georgen ja Jennyn rytmisesti erilaisen elämän, rakensi tämän tuntemuksensa mukaan kohtauksen ja saavutti todenmukaisesti rytmien ja palojen [*kusok*] vaihdokset.²⁴²

Sisäkkö Jenny on säilynyt. Sisällön puolesta Gaidarovin vuosikymmenien jälkeen kirjoittama muistelu on ymmärrettävästi epätarkka eikä vastaa mitään elokuvan kohtausta, mutta Protazanovin ohjausmetodin kuvauksena sitä voi pitää uskottavana. Gzovskaja jatkaa samasta aiheesta:

Protazanov aisti erittäin herkästi silmien ilmaisevuuden. Hän osasi ainoana tuon ajan ohjaajista pyydystää näyttelijän katseesta siirtymän seuraavaan sisäiseen tilaan aistimalla katseen oikean keston. Hänen kuuluisat merkkinsä harjoituksissa: ”Tauko... katsoo... katsoo... tauko... muistaa... tauko... tauko... tauko... laskee kulmakarvat”... Tai: ”Katsoo yhä... tauko... näkee... vie katsee pois...” – eivät olleet komentelua, hän ei sanellut, mitä näyttelijättären tai näyttelijän

242 Жорж Анжер только что покинул постель больного и впервые сел в кресло. Около него дежурить Дженни... В Анжере зарождается чувство симпатии к ней, они только-только как бы “приспосабливаются” взглядами друг к другу, бросая отрывочные короткие реплики. Яков Александрович, помню, настаивал на замедленном ритме сцены и диктовал свои знаменитые паузы, когда, например, взгляд Жоржа задерживается на Дженни. “Вот тут глаз в глаз и... пауза, пауза, пауза... Дженни опускает глаза, паузочка, она быстро встает, поворачивается, и собирается уйти... Жорж окликает ее... В дверях она задерживается, не поворачиваясь... пауза, пауза... потом поворачивается и говорит: “Мне надо приготовить вам лекарство, уже время принимать его!” Пауза, поворот и уход... Жорж остается один. Смотрит вслед... Опять пауза, пауза, пауза... Потом его локоть ложится на подлокотник кресла, голова опускается на кист руки, Жорж задумывается: “Что за странная девушка?!” Пауза, пауза... и... диафрагма».

Ритмически разную жизнь Жоржа и Дженни Яков Александрович великолепно чувствовал и, соответственно своему чувству, строил сцену добиваясь правильной смены ритмов и кусков. Gaidarov 1966, 101–102. Gaidarovin käyttämä termki *kusok*, ”pala”, on Stanislavskin terminologiaa ja tarkoittaa kohtausta lyhyempää draaman jaksoa.

telijän tulisi tehdä. Niiden takana oli täydellinen sulautuminen näyttelijän sisäiseen elämään. Hän lausui ”Tauko... tauko...” aina eri tavoin, riippuen siitä tunteesta, siitä tehtävästä, jota roolihenkilö eli. Hän ei koskaan lausunut ”Tauko” isoon ääneen, sillä tämä herkkävaistoinen ohjaaja, joka niin rakasti näyttelijöitä, ymmärsi hyvin, että silmät ovat sielun peili, että tunne kulkee silmien kautta, ja että se on jotain hyvin herkkää ja intiimiä, sitä täytyy lähestyä varovasti ja sen voi helposti säikäyttää pois.²⁴³

Tempo oli siis sisäisen elämän – yhtä aikaa roolihenkilön ja näyttelijän – kokemaa rytmiä. Tässä mielessä tauossa ei ollut kysymys toiminnan pysäyttämistä. Psykologisessa mielessä tauko oli liikkumaton vain siinä mielessä, että siihen ei sisällynyt fyysistä toimintaa. Myöhemmin Stanislavski kirjoitti *Näyttelijän työssä* erityisistä ”traagisen toimettomuuden” tauoista, joissa ei ole fyysistä toimintaa, mutta jotka näyttelijän on elävöitettävä sisäisellä, psykologisella toiminnalla.²⁴⁴ Esimerkin vastaavasta tarjoaa edellä käsitelty *Huomispäivän naisen* kohtaus, josta on poikkeuksellisen täsmällinen kuvaus Vera Jurenevan muistelmassa. Se auttaa valottamaan kohtausta ja sen erityisen latautunutta taukoa hieman toisesta näkökulmasta. Näyttelijättären mukaan kohtaus oli vaikea näytellä. Vaikeus piili erityisesti tauossa sen jälkeen, kun päähenkilön katse osuu aviomieheen ja totuus paljastuu hänelle:

Tämä on vaikea, jännittynyt suoritus. Syvän tauon aikana, täysin liikkumatta, on ilmaistava ainoastaan silmillä, kuljettava läpi johdonmukainen ja hyvin monimutkainen tunneasteikko. Hämmästys. Epäusko. Sitten yhtäkkinen oivallus, kaiken tiedostaminen. Kauhu tästä paljastuksesta, joka iskee suoraan elämäni kalleimpaan.

Ja koko tämä kauheiden kokemusten sarja on kätkeyty, tapahtuuhan kohtaus kuolemansairaana ihmisen vuoteen äärellä samalla, hetkellä jolla olen täyttämässä lääkärin velvollisuutta! Kaikki henkilökohtainen saa jäädä taka-alalle, tällä vastuullisella hetkellä minulla ei ole oikeutta ajatella mitään muuta kuin käsiini uskottua ihmiselämää. Täytyy pelastaa tämä minulle tähän saakka tuntematon nainen, josta yhtäkkiä on tullut kilpailijattareni, joka juuri on tietämättään, satumalta tuhonnut elämäni.

Kohtaus ei ottanut onnistuakseen, vaan sitä piti kuvata yhä uudestaan ja uudestaan. Miksi?

243 Протазанов очень тонко чувствовал выразительность глаз. Только он один из всех режиссеров умел в то время в выражении глаз актера уловить переход к следующему внутреннему состоянию, чувствуя нужную продолжительность взгляда. Его знаменитые сигналы во время релетций: “Пауза... вглядывается... вглядывается... пауза... вспомнила... пауза... пауза... пауза... опустила веки”... или “вглядывается больше... пауза... увидела... отвела глаза...” – не были подсказыванием или диктовкой того, что должны выполнять актриса или актер. Они происходили из абсолютного слияния с внутренней жизнью актера. Это “пауза, пауза...” произносилось всегда по-разному, в зависимости от того чувства, от той задачи, которыми жил персонаж. Некогда не произносил он “пауза” громко, ибо этот чуткий режиссер, так любивший актера, хорошо понимал, что глаза – это зеркало души, чувство идет через глаза и что чувство нечто тонкое, интимное, к нему надо подходить осторожно, его легко спугнуть. Gzovskaja 1948, 332–333.

244 Stanislavski 1938, 239–247 (viitattu suomennokseen 2011); ks. myös Jampolski 2006, 76–77.

Asemat olivat onnistuneet, hetken sisäinen merkitys oli käsikirjoituksessa tuotu hyvin esiin ja näyttelijät näyttelivät sen oikealla lailla. Epäonnistuminen näytti johtuvan täysin huomaamattomasta, mitättömästä seikasta: sekunneista, jotka kuuluivat sen jälkeen kun katseeni osui mieheeni ja jolloin tajusin kaiken.

Se oli hetki, jolla lähes mikroskooppisen tarkka *mitta* ratkaisi kaiken! Jos pidätin katsettani hiukankin liian pitkään, oli lopputulos teennäinen, ylinäytelty, tunteideni *kulku* ei ollut enää uskottava, niiden johdonmukaisuus kärsi. Jos taas pidätelin katsettani hitusenkin liian *lyhyen* aikaa, ei se ilmaissut kohtauksen sisältöä. Vasta sitten kun sain tämän pysähtyneiden silmiäni katseen matemaattisen tarkasti määräytyvän keston oikein, oli tarvittava vaikutelma saavutettu.²⁴⁵

Tämän ulkoisesti pysähtyneen tuokion aikana siis tapahtuu paljon: elokuvan päähenkilö ymmärtää, että hänen elämänsä perustus on romahtanut.

Vaistonäyttelijä ja täyden kohtauksen periaate

Se, että *Huomispäivän naisen* tekijät pysähtyivät kaiken kiireen keskellä mittailemaan yhtä katsetta ”matemaattisen tarkasti” todistaa siitä, kuinka pieteetillä tällaisiin tehokeinoihin suhtauduttiin. Kohtauksessa koeteltiin sitä psykologisen elokuvaopin vakaumusta, jonka Nikandr Turkinin edellä muotoili: ”elokuvassa voi istua ilmeettömin kasvoin, turvautumatta lainkaan mimiikkaan ja antaa vain ajatuksen elää.” Kuten todettua, ajan taidepuhe korosti myös elokuvanäyttelijöiden tapauksessa roolin ajatusten ja tunteiden kokemista. Vaatimus sisältä ulos etenevästä tulkinnasta oli ajalle tyypillinen. On luonnollisesti varsin mahdotonta tutkia näyttelemisen sisäistä puolta elokuvista itsestään. Kirjalliset lähteet puhuvat kuitenkin sen puolesta, että näyttelijöiltä vaadittiin kokemista ja tunteen aitoutta paitsi lehtien sivuilla myös studioissa.

245 Здесь у меня трудная, напряженная игра. В глубокой паузе, полной неподвижности, в одних только глазах должна отразиться, как бы пройти последовательная и очень сложная гамма чувств. Удивление. Недоумение. Молниеносное осознание всего, подобно внезапному озарению. Ужас этого открытия, который наносит удар самому сердцу моей жизни.

И весь ход ужасных переживаний скован, ведь инцидент разыгрывается у постели опасно больного человека, в момент исполнения мною вречебного долга! Все мое личное должно отодвинуться на последний план, в эту ответственную минуту я не имею права ни о чем другом думать, как только о том, чтобы сохранить доверенную мне жизнь. Надо спасать сейчас эту неизвестную мне до сего дня женщину, мною внезапную соперницу, только что бессознательно, случайно разрушившую мою жизнь.

Сцена долго не удавалась, ее пришлось переснимать и переснимать. Почему?

Мизансцена была вполне удачной, внутренний смысл и значение момента в ходе сценария хорошо скрывалось и правильно игралось артистами. Неудача сводилась, оказывается, к совершенно неуловимой, ничтожной вещи – к секундам, которые протекали после того, как я увидела своего мужа и все осознала.

Вот момент, когда мера почти микроскопическая определяла решительно все! Если я чуть-чуть передерживала взгляд – получилась фальшь, подчеркнутость, переставали верить и видеть ход моих чувств, его закономерность нарушалась. Если я не додерживала взгляда, хотя бы в какой-то едва уловимой дозе – игра становилась не выражающей содержания момента. И только когда удалось дать нужную, математически верную протяженность этого взгляда моих остановившихся глаз, получалось должное впечатление. Jureneva 2004, 278.

Samasta tekniikan ja kokemuksen suhteesta, josta keskusteltiin elokuvalehdissä, kävivät sananvaihtoa *Teatralnaja gazeta*n sivuilla vuonna 1915 näyttelijättäret Nina Tšernova ja Olga Gzovskaja. Tšernova koki, että elokuvatuotannon olosuhteet, etenkin kohtausten kuvaaminen väärässä järjestyksessä ja yleisön puuttuminen eivät mahdollistaneet kokemista ja siksi tekninen suorittaminen painottui:

Kokemisen elokuvassa on oltava puhtaasti teknistä. Tekniikka, kehon mimiikka, täytyy viedä kokemuksen rajoille saakka. Oikeaan kokemiseen elokuvassa en usko.²⁴⁶

Tähän diderotlaiseen kantaan Olga Gzovskaja vastasi:

[Elokuvassa] mikään ”tekninen kokeminen” ei tule kysymykseenkään. Yleisölle sellainen näyttäisi vain kuivalta eleeltä, kuolleelta asennolta. Päinvastoin, kokemisen on oltava intensiivisempää. Mutta aivan ehdottomasti sisäistä.²⁴⁷

Hallitseva teema näyttelijöiden muistelmissa on vaatimusten ja olosuhteiden välinen ristiriita: näyttelijöiltä vaadittiin sielukasta ja tunteikasta suoritusta samaan aikaan kun teollisen elokuvatuotannon olosuhteet oli kuin suunniteltu estämään näyttelijöitä pääsemään vireeseen. Jos kaikki näyttelijät eivät ehkä olleetkaan yhtä jyrkällä kannalla kuin Nikolai Radin, joka kirjoitti vaimolleen elokuvakuvausten olevan ”inkquisition ase”,²⁴⁸ koettiin elokuvanäyttelemisen yleisesti raskaana ja epä mukavana työnä. Silmiin paistavat kaarilamput häikäisivät ja aiheuttivat jopa väliaikaista sokeutumista, ja yhdessä maskien kanssa ne muuttivat vastaanäyttelijän kammottavaksi kuvatuksi.²⁴⁹ Hankalan studiotekniikan ohella koko kuvaustilanteen luonnottomuus tuntui teatterilavaan tottuneista vieraalta. Nina Tšernova perusteli seuraavasti sitä, miksi ei uskonut aitoon kokemiseen elokuvassa:

Olenainen ero [teatteriin] ei ole [studion] koossa vaan siinä, ettei ole yleisöä.

Kun voimakkaassa kohtauksessa näkee edessään pelkän kameran ja vielä, kuten monet ovat sanoneet, ohjaajan vaiteliaat vaatimukset, sellaisissa oloissa on todella vaikeaa näytellä.²⁵⁰

246 Переживание в кино должно быть чисто техническим. Технику, мимику тела надо довести да такого предела, где она граничивается с переживанием. В истинное переживание на экране мне не верится. ”Anketa: aktrisa na ekrane”. *Teatralnaja gazeta*, 32/1915 (9.8.1915), 13.

247 Здесь недопустимо никакое ”техническое переживание”, которое воспринималось бы как сухой жест, неживая поза. Наоборот, переживание должно быть более интенсивное. Но непременно внутреннее. ”Mysli ob ekrane: O.V.Gzovskaja”. *Teatralnaja gazeta* 34/1915 (23.8.1915), 14–15. Ks. myös Gzovskaja 1948, 239.

248 N. M. Radinin kirje E. M. Šatrovalle 10.9.1915. *Nikolai Mariusovitš Radin*, 1966, 93.

249 Olga Fleišer (Obolenskaja): Nimeämättömät muistelmat (1967). Vera Hanžonkovan arkisto, GFF, ed.hr. 120; Ks. myös Olga Gzovskajan päiväämätön kirje Aleksandr Blokille (1916), *Pisma Gzovskoi O.V. Bloku A.A.*, 12.4.1916 – 7.5.1917. *RGALI* 55/1/212.

250 Основная разница отнюдь не размеры, – а отсутствие публики.

В сильной сцене видеть перед собой только аппарат, да еще, как высказали многие, желание

Vielä enemmän siihen, minkälaiseksi työ studioissa muodostui, vaikuttivat kuitenkin tiiviit kuvausaikataulut, harjoitusten puute ja se, etteivät näyttelijät aina tunteneet täysin teoksen sisältöä. Kun kokemista odotettiin Olga Obolenskajan sanoin ”suoraan lennossa”, edellytti kokemisen vaatimus näyttelijöiltä poikkeuksellista välittömyyttä. Vladimir Gardin suosi uransa alussa nopeasti syttyviä näyttelijöitä, jotka kykenivät tuottamaan ekstaattista ilmaisua spontaanisti. *Onnen avainten* pääosanesittäjä Olga Preobraženskaja, MHT:n koulun kasvatti, edusti juuri tällaista emotionaalista näyttelijätyyppiä. Gardin kuvailee elokuvasta pitkän mustasukkaisuuskohtauksen, jota näytellessään Preobraženskaja piiskasi itsensä niin voimakkaaseen tunnetilaan, että kuvausryhmä joutui kohtauksen jälkeen nostamaan hänet puolitajuttomana lattialta.²⁵¹ Preobraženskaja itse kertoo inspiroituneensa erityisesti aidoilla kuvauspaikoilla kuvaamisesta: ”Minusta tuntui, että aito kuvausympäristö nostattaa näyttelijää ja saa hänet vastaanottavaisemmaksi, se tekee tunteista totuudellisia ja selkeitä.”²⁵² Muutkin näyttelijät totesivat tämän elokuvatyön edun suhteessa teatteriin.²⁵³

Monista lähteistä päätellen improvisoiva ja spontaani lähestymistapa ei ollut vain olosuhteiden sanelemaa, vaan siitä tuli jopa itsetarkoituksellinen osa esteetiikkaa. Esimerkiksi Tšardynin antoi Sofia Goslavskajalle ohjeen olla tykkänään harjoittelematta mimiikkaa: ”Sen tulisi seurata kokemisesta, ei tekniikasta. Vain sillä tavoin siitä tulee luonnollista.”²⁵⁴ Vera Jureneva kertoo, että kokeili myös harkitumpaa metodia, mutta palasi pian spontaaniin työtapaan:

Työssäni olin vähällä tehdä karkean virheen yrittäessäni parantaa näyttelemiseni laatua. Ennen harjoituksia ja kuvauksia aloin kirjoittaa pienintä yksityiskohdtaa myöten muistiin kaiken, mitä aion tehdä, jokaisen liikkeen ja kokemuksen, ja loin eräänlaisen ”lunttilapun” toiminnasta kameran edessä. Onneksi minulle kävi melkein heti selväksi tällaisen menetelmän kelvottomuus ja ymmärsin pian, että pyrkiessäni täydellistämään näyttelemistäni minä yksinkertaisesti pilaan ja kuoletan sen. Minä jätinkin nämä harkitut keinot tunteiden ilmaisemiseen ja palasin mahdollisimman välittömään ja improvisoituun työtapaan, jossa tulkinta syntyy kuvaushetkellä, jos vain onnistuu pääsemään syvän keskittyneeseen tilaan niin, että alkaa elää sankarittaren elämää, puhtaasti ja ilman häiriötekijöitä, ilman asiaankuulumattomia ajatuksia ja tunteita.²⁵⁵

безмольного режиссера, при таких условиях очень трудно играть. ”Anketa: aktrisa na ekrane”. *Teatralna-gazeta*, 32/1915 (9.8.1915), 13. Ks. myös Vera Karallin vastaus samassa kyselyssä. Ibid.

251 Gardin 1949, 53–54.

252 Мне казалось, что все это реальное окружение вдохновляет и расширяет восприимчивость актера, делает такими правдивыми и яркими его чувства. Preobraženskaja 1965, 164.

253 Ks. esim. Nimetön: ”Artistka o kinematografe” (Beseda s V. I.Paşennoi). *Vestnik kinematografii* 39/1912 (16.7.1912), 22; S.Zh: ”Potselui i kinematograf. Priznanie artistki V.I.Piontkovskoi”. *Sine-fono* 26/1913 (14.9.1913), 31.

254 Она должна быть результатом переживания, а не техники. Только тогда она будет естественной. Goslavskaja 1974, 135.

255 В работе я едва не сделала грубой ошибки, стремясь к повышению качества игры. Перед репетицией и съемкой я стала записывать до мельчайших подробностей все, что буду делать, каждое движение и переживание, создавая своеобразную ”шпаргалку” для поведения перед аппаратом. Хорошо, что

Tällainen improvisointi ja spontaanisuus, hetkeen heittäytyminen, vastaa hyvinkin yleistä mielikuvaa stanislavskilaisesta ”eläytyvästä” näyttelijästä. Kukaan ei kuitenkaan harjoitellut enemmän kuin MHT:n näyttelijät, ja ”kokeminen” oli Stanislavskin järjestelmässä lopulta varsin analyttinen ja hallittu prosessi. Puhuessaan muodikkaasti ”kokemisesta” näyttelijät luultavasti tarkoittivatkin huomattavasti perinteisempää lähestymistapaa näyttelijän tunteeseen. Tätä kutsuttiin venäläisessä teatterissa ilmaisulla *igra nutrom* – näytteleminen ”sisuskauluilla”, eli vaistolla. Voimakkaissa ja spontaanisti syntyvissä tunnetiloissa hehkuva vaistonnäyttelijä oli tuttu hahmo näyttämöllä jo Motšalovin ja Jermolovan päivistä. Joillekin 1800-luvun näyttelijöille koko näyttelijän taide oli samastunut kykyyn elää voimakkaasti ja vaistonvaraisesti näyttämöllä, minkä saatettiin romanttisessa hengessä nähdä olevan peräti ristiriidassa ammattimaisen tekniikan kanssa. Juri Jurjev kertoo, että kun keisarillisten teattereiden draamakurssit aloitettiin 1880-luvulla, moni näyttelijä vastusti ammatillista koulutusta, koska he arvelivat sen tukahduttavan heidän luontaiset näyttelijänvaistonsa.²⁵⁶ Jotkut vastustivat samasta syystä jopa harjoittelemista ja roolin ulkoa opettelua. Nikolai Sobolštšikov-Samarin kertoo näyttelijästä, joka määritteli periaatteensa näin:

’On näyttelijöitä, jotka näyttelevät tekstin mukaan ja sitten on niitä, jotka näyttelevät tekstin yläpuolella.’ Niinpä hän sitten näytteli ’tekstin yläpuolella’, eli omin sanoin, eikä koskaan opetellut roolia.²⁵⁷

Varsin todennäköisesti Stanislavskin järjestelmästä tihkuvat tiedot olivat 1910-luvulla siinä määrin epämääräisiä, että populaareissa mielikuvissa MHT:n studion ”kokeva näyttelijäntaide” samastui tällaiseen perinteiseen romanttiseen vaistonäyttelemiseen. Tähän viittaa sekin, että kirjoittaessaan teostaan *Näyttelijän työ* Stanislavski koki tarpeelliseksi tehdä kantansa selväksi ja lisäsi tarkennuksena aiempaan opetukseensa katkelman ”vaistonvaraisesta näyttelemisestä”. Stanislavskin mukaan pelkällä vaistolla näyttelevänkin suorituksessa mahdollisesti ”yksittäiset hetket nousevat yhtäkkiä korkealle taiteelliselle tasolle ja vahduttavat katsojia. Niinä hetkinä näyttelijä elää tai luo inspiraation vallassa, eräällä tavalla improvisoiden”. (suomennos Kristiina Repo)²⁵⁸ Stanislavski kuitenkin jatkoi, että kenelläkään ei ole voimia pitää tällaista innoitusta yllä kahta tuntia yhtämittaan ja illasta toiseen. Ilman hyvin harjoitettua psykologista tek-

почти сразу мне стала ясна порочность такого способа играть, я сразу поняла, что в желании усовершенствовать игру я попросту ее порчу. Мертвлю. И оставила этот рассудочный прием для выражения своих чувств, вернувшись в возможно большей непосредственности и импровизации, которая правильно рождается в момент съемки, если удастся довести себя до глубочайшей сосредоточенности и жить в ней жизнью своей героини, в чистом виде без отвлечений, без примесей побочных мыслей и эмоций. Jureneva 2004, 276.

256 Jurjev 1948, 182–186.

257 ”Есть актеры, играющие по тексту, но есть и такие, которые играют выше текста”. Вот он и играл, ”выше текста”, т. е. своими словами, некогда не зная роля. Sobolštšikov-Samarin 1940, 221.

258 Stanislavski 1938, 59–60 (viitattu suomennokseen 2011).

niikkaa työskentelevä vaistonäyttelijä kykenee tuottamaan vain nämä yksittäiset hetket silloin tällöin, ja muu tulkinta jää vaisuksi ja elottomaksi. Jo 1910-luvulla Stanislavski suhtautui vihamielisesti ”näyttämötunteeseen”, rutiininäyttelijöiden tapaan pinnistaa hermojaan tai jännittää lihaksiaan saattaakseen itsensä keino-tekoisesti hysteerisen kiihtymyksen tilaan. Tällä hän ei nähnyt mitään yhteyttä oikeaan kokemiseen.²⁵⁹

Elokuvatyössä oli kuitenkin paljon sellaisia piirteitä – kuvauksen katkelmalaisuus ja suorituksen ainutkertaisuus sekä tuotannon nopeus – jotka edellyttivät aikaisten mielissä nimenomaan vaistonvaraista, hetkessä syntyvää ilmaisua. Jälleen kerran siis elokuvavälineen asettamat rajoitukset käännettiin esteettisiksi eduiksi. Ne synnyttivät erityisen elokuvallisen vaistonäyttelijän kultin, joka henkilöityi ennen kaikkea Ivan Mozzuhiniin. Hän tuli jo Hanžonkov-yhtiöllä tunnetuksi temperamentistaan. Yleisö ja kollegat ihailivat käsitteeksi muodostuneita ”Mozžuhinin kyyneleitä”, joita näyttelijä pystyi vuodattamaan halutesaan.²⁶⁰ Vähistä tiedoista, joita Protazanovin ja Mozzuhinin yhteistyöstä on olemassa, voidaan päätellä, että ohjaaja työskenteli luottonäyttelijänsä kanssa hie-man toisin kuin Gzovskajan ja Gaidarovin – analyyttisten teatterinäyttelijöiden – kanssa. Gzovskaja painottaa erikseen muistelmissaan, että niissä elokuvissa, joissa hän näytteli, Protazanov ei puhunut kuvausten aikana mitään, vaan tämän ”tauko, tauko” -ohjeet koskivat harjoituksia.²⁶¹ Tämä voidaan tulkita vihjaukseksi, että muiden näyttelijöiden kanssa työtävät olivat toiset. Vladimir Gardin kertoo kollegastaan, että Mozzuhinin kanssa Protazanov kehitti ”jarruttelukou-lua” ”enemmän intuitiolla kuin laskelmoiden”. Hänen mukaansa Protazanov ohjasi Mozzuhinia kameran käydessä sytyttääkseen hänet emotionaalisesti.²⁶² Niin ikään ohjaaja Aleksandr Ivanovski muistelee käymäänsä keskustelua, jossa Mozzuhin selitti hänelle:

Olettehan nähnyt kuvauksissa, että kaikki perustuu sisäiseen ilmaisuvoimaan, eleeseen, toimintaan. Ja tauko, tauko! Olettehan nähnyt tämän, ettekö todella ymmärrä Protazanovin taiteellista metodia? Minä pyrin näyttelijänä keskittämään tähän taukoon emootioiden koko voiman. Protazanov osaa herättää minussa nämä emootiot. Hän tuntee rajan, jonka jälkeen tunteideni hehku hiipuu ja ohjaajanpuikkonsa iskulla muuttaa patoutuneen tauon toiminnaksi!²⁶³

259 ”Remeslo”, Stanislavski 1994, 58–60.

260 Ks. esim. V-in: ”Artistry ekrana”. *Pegas* 2/1916, fevral, 45; Nimetön ”Otryvki iz biografii”. *Kinogazeta* 10/1918, 2; Perestiani 1962, 262; Zorkaja 1990, 12–13.

261 Gzovskaja 1948, 333.

262 Gardin 1949, 151–152.

263 Вы же видели на съемках, что все дело во внутренней экспрессии, в жесте, действии. А пауза, пауза! Вы же видели, неужели вы не поняли творческого метода Протазанова? Я, актер, стремлюсь в этой паузе сосредоточить всю силу эмоции. Протазанов умеет возбудить во мне силу этих эмоций, знает предел, дальше которого накал моих чувств пойдет на спад, и взмахом режиссерской палочки переводит насыщенную паузу в действие! Ivanovski 1967, 146–147.

Varmasti tällaiset romanttiset kuvaukset näyttelijäntyöstä koskivat elokuviin dramaattisia, tunteikkaita huippuhetkiä. Voidaan olettaa, että saman teoksen sisälläkin työtapojen kirjo ylsi tarkemmin laskelmoiduista jaksoista niihin, joissa laskelmointi jätettiin sivuun ja näyttelijän vaistomainen tulkinta päästettiin ”irti”. Jälkimmäiseen liittyy tulkintani mukaan myös niin sanotun ”täyden kohtausten” (*polnaja stsena*) periaate, johon Yuri Tsivian on kiinnittänyt huomiota elokuvien tempoa koskevissa huomioissaan. Termin takana oli Olga Gzovskaja, joka esitteli ajatuksiaan *Sine-fono*-lehden haastattelussa vuonna 1916:

Olga Vladimirovnan mielestä ei tule ajatella, ettei katsoja pitäisi niin sanotuista ”pitkistä kohtauksista”, jos ne on tulkittu ”niin kuin pitää”.

Kuinka usein teatterissa kuulekaan: ’Miten hienoa. Sääli vain että se oli niin lyhyt, ei saanut katsoa loppuun saakka.’ Mitä tämä fraasi tarkoittaa? Sitä vain, että joskus valtava psykologinen kokemus, joka on juonen kannalta välttämätön, jätetään joko kokonaan näyttämättä tai, mikä vielä pahempaa, tärvellään liialla kiireellä. Ja jos elokuvaihmiset jostain syystä pelkäävät termiä ”pitkä kohtaus”, on näyttelijätär täysin valmis korvaamaan sen ilmaisulla ”täysi kohtaus” – toisin sanoen kaikki tarpeellinen eikä mitään liikaa.²⁶⁴

Tähän puolestaan tarttui I. Petrovski psykologisen elokuvan manifestissaan ”Elokvadraama vai elokuvakertomus” (ks. luku 3.1.):

Valkokankaan maailmassa, missä kaikki mitataan metreissä, näyttelijän taistelu vapaudesta on johtanut taisteluun pitkien (metreissä mitattuna) kohtausten puolesta. Oikeammin sanottuna ”täysien” kohtausten (käytämme O. V. Gzovskajan suurenmoista ilmaisua) puolesta. ”Täysi” kohtaus on sellainen, jossa näyttelijä saa miimisesti ilmaista määrätyn henkisen kokemuksen riippumatta siitä, kuinka monta metriä siihen tarvitaan. Samalla ”täysi” kohtaus on täydellinen vastakohta elokuvadraaman tavanomaiselle nopeutetulle tempolle. Nopeasti vaihtuvien kuvien kaleidoskoopin sijaan sen tarkoitus on *naulita* katsojan huomion yhteen kuvaan.²⁶⁵

264 [H]e надо думать, что зритель не любит так называемых “длинных сцен”, если они исполнены “как следует”.

Как часто в театре вы слышите восклицания: “Как хорошо! Жаль, что коротко, – не дали досмотреть!” Что значит это фраза? Да только то, что подчас громадное, психологическое переживание, важное по ходу действия, или не показано вовсе или, что еще хуже, изуродовано благодаря спешности. И если деятелей кинематографии почему-то пугает термин “длинная сцена”, артистка охотно готово его заменить выражением “полная сцена”, т. е. – все необходимое и нечего лишнего. Nimetön: ”O.V.Gzovskaja. (K portretu)”. *Sine-fono* 15–16/1916 (30.6.1916), 40–41.

265 В мире экрана, где все считается на метры, борьба актера за свободу игры велась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены. Вернее, за “полные” сцены (по прекрасному выражению О.В.Гзовской). “Полная” сцена – это такая, где актеру дана возможность мимически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого не понадобилось. “Полная” сцена является вместе с тем полным отрицанием обычного стремительного темпа кинематографической пьесы. Вместо быстроменяющегося kaleidosкопа образов, она надеется *приковать* внимание зрителя к одному образу. I. Petrovski: ”Kinodrama ili kinopovest”. *Proektor* 20/1916 (15.10.1916), 2–3.

Ihanteena siis oli, että kohtauksen tempo ja pituus tulisivat näyttelijän sisältä ja suoritus nähtäisiin valkokankaalla lyhentämättömänä. Tsivian on lainannut Petrovskin esseetä elokuvien tempoja koskevissa huomioissaan ja liittänyt ”täyden kohtauksen” periaatteen tsaarinajan elokuvan estetiikkaan yleisesti.²⁶⁶ On vaikea sanoa, onko itse termi ollut laajemmassa käytössä. Käytännössä vaikuttaa siltä, että Petrovskin muotoilemaa periaatetta ei noudatettu jatkuvasti, vaan se oli varattu tiettyihin hetkiin, joita voisi nimittää sanattomiksi monologeiksi. ”Täyden kohtauksen” periaatteella, jossa näyttelijä sai tulkita kohtauksen vapaasti parhaansa mukaan, oli nähdäkseen selvät rajat: ne olivat draaman sisään upotettuja soolonumeroita. Ne saattoivat esiintyä dramaattisella huippuhetkellä, kuten finaalissa: verraten yleinen loppuratkaisuhan venäläisissä elokuvissa on päähenkilön itsemurha, jota lähes poikkeuksetta edeltää joskus jopa useisiin minuutteihin venyvä ”täysi kohtauksellinen” tuskaista kuljeskelua, itsemurhaviestin kirjoittelua, epäröimistä, aseiden tai myrkkypullon hypistelyä ja niin edelleen. Yhtä hyvin täysi kohtaus voi olla onnen hetki tarinan sisällä, kuten termin keksijän Olga Gzovskajan ainoassa säilyneessä tsaarinajan elokuvassa *Sisäkkö Jenny*. Olennaista on, että kyseessä ovat hetket, jolloin kerronta pysähtyy ja näyttelijä jätetään yksin kameran eteen.

Tällaiset kohtaukset eivät ole yksin venäläinen ilmiö. Mykät monologit, joita Brewster ja Jacobs kutsuvat ”eleellisiksi yksinpuheluiksi”, kuuluivat 1910-luvulla läheisesti eurooppalaiseen elokuvaan ja erityisesti italialaisiin ja saksalaisiin diivafilmeihin.²⁶⁷ Venäjällä ne yhdistyivät vaistonäyttelijän kulttiin. Paras säilynyt kuvaus täyden kohtauksen toteuttamisesta tulee jälleen Vera Jurenevan *Huomispäivän nainen* -elokuvaa koskevista muisteluksista. Elokuvan ensimmäisen jakson lopussa päähenkilölle on dramaattisella tavalla valjennut aviomiehensä uskottomuus. Kuten edellä huomattiin, kyseistä kohtausta ja yhtä merkitsevää katsetta mitailtiin siinä ”matemaattisen tarkasti”. Kyseisen kohtauksen jälkeen huomispäivän nainen menee kotiinsa ja voi nyt yksin jäätyään päästää tunteensa valloilleen. Jureneva kuvaa kohtauksen sisältöä:

Siellä, sairaan vuoteen äärellä hän oli sidottuna, mutta nyt hän saattaa antaa myrskyisten epätoivon purkausten, kyynelten, nyhkeiden purkautua. Ja järkyttävien tuonnekuuhujen jälkeen sankaritar pysähtyy katkeraan ja syvään mietteeseen. Hän istuu tuolissa pidellen kämmenellään vihkisormusta – tuota häväistyä, tarpeettomaksi käyntyttä aarretta, avioliiton kestävyuden ja uskollisuuden symbolia. Hänen silmänsä ovat surulliset ja ivalliset, hän pyörittelee kädessään kultaista rengasta, joka nyt on menettänyt kaiken arvonsa ja merkityksensä.²⁶⁸

266 Tsivian 1991a, 15–16; Tsivian 2004, 343–344.

267 Brewster & Jacobs 1997, 111–119.

268 Скованная там, около постели больной, теперь она может свободно излиться в бурных припадках отчаяния, в слезах, рыданиях. И после ярких проявлений потрясенных чувств, героиня остается в горестном и глубоком раздумье. Она сидит в кресле, держа на ладони свое обручальное кольцо – это опорощенное, уже ненужное сокровище, символ долговечности и верности брака. Ее глаза грустны

Jurenevan mukaan kohtaus onnistui ensimmäisellä otolla ja toteutettiin täysin toisin kuin edeltävä, eli improvisoiden. Näyttelijätär kertoo:

Ja kohtauksen kuvaus onnistui heti. Se tosin tehtiin erittäin salatuissa oloissa. Kaikki, jotka yleensä olivat läsnä kuvausten aikana, poistuivat studiosta ja jättivät minut kahden kuvaajan kanssa. Menin sisään syvään kopperoon, joka oli peitetty kolmelta suunnalta ja saatoin täydessä hiljaisuudessa virittäytyä kohtaukseen niin kauan kuin se tuntui tarpeelliselta. Kuvaaja seiso i hievahtamatta kameransa äärellä, valppaana, jottei häneltä menisi ohi hetki, jolloin tässä painostavassa hiljaisuudessa, syvimässä keskittyneisyyden tilassa, tunteet alkavat puhua ja ne täytyy napata kiinni ja tallentaa filmille. Ja hänen onnistui täydellisesti arvata, koska kuvaus piti aloittaa.²⁶⁹

Näyttelijälle siis annettiin vapaus tulkita kohtaus siten kuin hetkessä heräävät kokemukset sanelivat. Jureneva kertoo vielä, että kohtausta esitettiin myöhemmin esimerkkinä onnistuneesta mykästä monologista. Hän unohtaa kuitenkin kertoa erään seikan: spontaani suoritus oli myös toistettava. *Huomispäivän naisesta* on säilynyt kaksi kopiota: vajaa venäläinen kopio ilman välitekstejä ja kokonainen hollantilainen kopio, nimeltään *De Vrouw*, hollanninkielisin välitekskein.²⁷⁰ Pääsääntöisesti versiot ovat identtiset yksittäisiä otoksia myöten, mutta niissä on myös joitakin eroja. Sisällöllisesti huomattavin ero on tarinan lopussa. Hollantilaisessa kopiossa edellä mainittu sormuskohtaus päättää koko elokuvan, mutta venäläinen versio jatkuu vielä kokonaisen osan verran.²⁷¹ Tä-

и насмешливы, она покачивает на руке золотой обруч, потерявший теперь всю свою цену и смысл. Jureneva 2004, 278

269 И съемка этой сцены сразу удалась. Правда, ее делали в очень сокровенной обстановке. Из павильона ушли все, кто обычно там присутствовали в процессе работы, оставив нас вдвоем с оператором. Я вошла в глубокую кабинку, обитую с трех сторон, в полной тишине могла настраиваться к сцене так долго, как это оказалось необходимым. Оператор стоял, не шевелясь, у своего аппарата, настороживших, чтобы не пропустить мгновения, когда в этой напряженной тишине, в глубочайшей сосредоточенности заговорят чувства, и надо подхватить их и запечатлеть. И ему вполне удалось угадать, когда начать съемку. Jureneva 2004, 278–279.

270 Elokuvan toi Alankomaihin tunnettu elokuvaaliikemies Jean Desmet. (Blom 2003, 253.) Venäläisversiota säilytetään Gosfilmofondissa ja hollantilaista Eye Film Museum Nederlandsissa. Analyysi tässä perustuu molempien kopioiden filmikatseluun (Gosfilmofond 2007, Il cinema ritrovato -festivaali, Bologna 2010) sekä videoversioihin, joista kiitän Pjotr Bagrovia ja Elif Rongenian.

271 Tosin venäläisenkin version loppukohtaukset ovat kadonneet. Venäläisversion viimeisessä osassa Mozžuhinin esittämä aviomies päätyy itsemurhaan ja huomispäivän nainen ottaa miehensä rakastajattaren ja lapsen suojeleukseensa. Eri maita varten tehdyt vaihtoehtoiset loppuratkaisut eivät olleet harvinaisia. Usein on tuotu esiin, että Nordisk-yhtiö teki elokuviinsa traagiset loput mittatilaustyönä Venäjän markkinoita varten, ja joitakin esimerkkejä tällaisista on säilynytkin. Muistelmalähteissä on myös viitteitä siitä, että venäläisiin elokuvaan puolestaan tehtiin vaihtoehtoinen onnellinen loppu ulkomaan levitystä varten. (Thorsen 2009, 139–143; Tsivian 1991a, 7–8; Tsivian 2004, 339–342.) *Huomispäivän naisen* hollantilainen kopio on tietääkseni ainoa säilynyt esimerkki venäläiseen elokuvaan tehdystä vaihtoehtoisesta lopusta. Hollantilaisversion loppua ei voi kuitenkaan pitää yksiselitteisesti ”onnellisena” ja venäläistä loppua ”traagisena”. Hollantilaisversiosta puuttuu miespäähenkilön itsemurha, mutta silti sen sävy on itse asiassa lohduttomampi. Venäläisen version lopussa naispäähenkilöiden välille syntyy henkinen yhteys ja elokuvan feministinen paatos korostuu. Hollantilaisversion loppu puolestaan voidaan tulkita konservatiiviseksi: siinä painotetaan, että naisen yritys itsenäistyä saavuttamalla ammatillinen pätevyys on johtanut tragediaan yksityiselämässä. Hollantilaiskopiossa Jurenevan ”mykkään monologiaan” on lisätty väliteksti, jota venäläisversiossa ei ole ollut: ”Olen saavuttanut kunniaa, olen tullut lääkärinä kuuluisaksi ja rikkaaksi, enkä siltikään pystynyt pitämään rakastamaani miestä.” (Käänös Elif Rongenin sähköpostilla 23.8.2010 toimittamasta englanninkielisestä tekstilistasta.)



Huomispäivän nainen (Ženštšina zavtrašnego dnja, 1914).

män tutkimuksen kannalta mielenkiintoisin ero paljastuu kahta kopiota tarkkaan vertailtaessa: ne ovat peräisin eri negatiiveista, vieläpä siten, että negatiiveja ei ole tuotettu kuvaamalla kahdella kameralla yhtä aikaa vaan kuvaamalla jokainen kohtaus kahteen kertaan.²⁷²

Versioiden vertailu vahvistaa Jurenevan muistelmien antaman kuvan. Sisällöltään kohtaukset ovat molemmissa versioissa identtiset, mutta välillä näyttelijöiden liikkeissä, eleissä ja asennoissa on varsin suuriakin eroja. Hetket, jolloin paljon riippuu asemoinnista ja temposta, on selvästi harjoiteltu huolellisemmin. Esimerkiksi edellisessä luvussa käsitelty kohtaus tarkasti mittailtuine katseineen toistuu sellaisenaan molemmissa kopioissa. Toisaalta siellä, missä näyttelijöiden liikkeillä ja asemilla ei ole yhtä suurta merkitystä, kohtaukset on viety läpi väljemmin askelmerkein. Kopioiden vertailun perusteella Jureneva antaa muistelmissaan todenmukaisen kuvan ”täyden kohtauksensa” toteutustavasta: näyttelijätär tulkitsee molemmissa versioissa saman psykologisen sisällön, mutta ulkoisesti suoritukset eroavat toisistaan huomattavasti.

On hyvin mahdollista, kuten Yuri Tsivian toteaa, että MHT:n tauot (*matovskaja pauza*) ovat yksi esikuva elokuvan täysille kohtauksille, samoin kuin läntisten elokuvadiivojen eleelliset yksinpuhelut. Myös muita lähtökohtia voidaan esittää. Täysi kohtaus oli, kuten monologi tai ooppera-aria, yksilösuoritus

272 Kahden tai useamman negatiivin tuottaminen oli 1910-luvulla yleistä, mutta yleensä ne tuotettiin kuvaamalla useammalla kameralla yhtä aikaa. Cherchi Usai 2000, 11.

draaman sisällä. Tässä mielessä esikuvat ovat pikemminkin MHT:ta perinteisemmässä estetiikassa, jossa teatteri ymmärrettiin virtuoositaiteena ja esitykset rakennettiin usein yksittäisen karismaattisen näyttelijän tähtihetkien ympärille. Venäläisessä teatterissa MHT:n taukojen ohella käsiteksi oli muodostunut ”Gorevin tauko”. Sille antoi nimensä vuosisadan vaihteen näyttämötähti Fjodor Gorev (1850–1910). Gorevin tavaramerkki oli minuutteihin venyvä sanaton soolosuoritus näytelmän sisällä. Kuuluisimman niistä hän esitti näytelmässä *Jyrkänne* (Obryv). Kyseinen näytelmä – jota ei pidä sekoittaa Ivan Gontšarovin samannimiseen romaaniin – sisälsi kohtauksen, jossa päähenkilö tekee murhan kulissien takana ja astuu sitten sekopäisenä yleisön eteen. Gorevin tulkinta kyseisessä kohtauksessa oli niin vaikuttava, että siitä on tallentunut muistelmiin useampiakin kuvauksia. Seuraava on näyttelijä Juri Jurjeviltä:

Näytelmässä mies kuristaa vaimonsa näyttämön takana. Gorev teki tämän jälkeen pitkän tauon ilmestyttyään yleisön eteen kalpeana, sekaisin päästään, kärsimyksen väärinä kasvoin, kuin kuumeessa. Hän pysähtyi kynnykselle ja otti vapisevin käsin kotelosta savukkeen, joka putosi sormista, otti toisen, yritti sytyttää sen, mutta kädet eivät totelleet ja tulitikut sammuiivat. Saatuaan lopulta tupakan palamaan Gorev rutusti sen saman tien ja heitti lattialle. Hän ei tiennyt mihin mennä, liikahti ensin katkonaisesti yhteen suuntaan, sitten toiseen ja jähmettyi lopulta keskelle näyttämöä... Tämän pitkän tauon aikana Gorevin kasvoilta heijastui ja välittyi harvinaisen läpitunkevasti ja selvästi mitä monimutkaisin, syvästi järkyttyneen ja mielipuolen lailla kärsivän ihmisen tunneasteikko.²⁷³

Vladimir Gardin työskenteli ennen elokuvauraansa näyttelijänä Gorevin kanssa ja valaisee, että tämä ylpeili vahvalla vaistollaan ja sillä, että tämän bravuurikohtauksen kesto vaihteli illasta toiseen täysin näyttelijän vireestä riippuen.²⁷⁴ Gardin kertoo, että kun hän aloitti elokuvaohjaajana, ”Gorevin tauosta” tuli hänelle mykkäelokuvan näyttämisen malli ja hän antoi näyttelijöilleen – varsinkin ekstaattiselle Preobraženskajalle – useissa kohtauksissa vastaavanlaisen vapauden.

I. Petrovski ei esseessään puhunut turhaan ”elokuvan maailmasta, missä kaikki mitataan metreissä.” Tuottajilla oli periaatteessa kaikki syyt vastustaa pitkiä kohtauksia. Heille elokuva oli metritavaraa, jonka tuotantokustannuksiin

273 По пьесе муж душит свою жену за сценой; Gorev после этого делал длительную паузу, появляясь перед публикой бледным, растерянным, с искаженным лицом, весь как в лихорадке. Он останавливался на пороге дрожащими руками машинально доставал из портсигара папироску, которая выпадала из пальцев, брал другую, пыталась закурить, но руки не слушались, спички гасли. В конце концов закурив, Gorev тотчас комкал папиросу и бросал ее на пол. Он не знал, куда себя девать, прерывисто делал сначала короткое движение в одном направлении, потом в другом, останавливался и застывал посреди сцены... В продолжение этой длительной паузы – сложнейшая гамма ощущений глубоко потрясенного и безумно страдающего человека отражалась на лице Горева и передавалась с необыкновенным проникновением и ясностью. Jurjev 1948, 502; Ks. myös Sobolštšikov-Samarin 1940, 202; Gardin 1949, 46–48.

274 Gardin 1949, 48.

vaikutti usea seikka, ei vähiten kalliin raakafilmin hinta. Tuottajat seisoivat jatkuvasti ohjaajien olan takana vahtimassa, ettei filmiä tuhlatu joutavaan. Gardin kuvailee muistelmissaan tätä laskuoppia, johon joutui tutustumaan *Onnen avaimia* ohjatessaan. Tuottaja tarkisti etukäteen ohjaajan suunnitelmat siitä, kuinka monta filmimetriä kuhunkin kohtaukseen tarvittaisiin. Jos ohjaaja arvioi jonkin kohtauksen kestävän esimerkiksi yhden minuutin, vastasi tämä 18 filmimetriä. Luku 18 kerrottiin yhden filmimetrin laskennallisilla tuotantokustannuksilla (5 ruplaa) ja näin saatiin kohtauksen hinnaksi 90 ruplaa. Elokuvan budjetti määrittyi näiden etukäteissuunnitelmien mukaan – jos kohtauksesta tuli suunniteltua pidempi, ohjaaja tuottaisi yhtiölle tappiota.²⁷⁵

Gardinin arkistossa Pietarissa on säilynyt muutama liuska *Onnen avainten* kuvauskäsikirjoitusta, joka tarjoaakin kiinnostavan näkymän edellä mainittuun talouden ja taiteen ristivetoon. Dokumentissa on sarakkeet kunkin kohtauksen vaatimille filmimetreille, yksi suunnitellulle ja toinen toteutuneelle metrimäärälle. Kaikesta päätellen budjettikuri on pitänyt *Onnen avainten* kuvauksissa enimmäkseen hyvin, sillä jälkimmäinen sarake on useimmissa tapauksissa jäänyt tyhjäksi. Joissakin kohtauksissa ennakkosuunnitelmista on kuitenkin livetty, ja metrejä on kulunut huomattavasti enemmän.²⁷⁶ Elokuvan kirjan muodossa julkaistun, poikkeuksellisen yksityiskohtaisen synopsiksen avulla voidaan ainakin joidenkin käsikirjoituksen kohtausten sisältö päätellä. Ne jaksot, joissa suunnitelmat eivät ole pitäneet, osoittautuvat elokuvan dramaattisiksi huippuhetkiksi.²⁷⁷ Pahiten tilanne on riistäytynyt käsistä finaalisissa, jossa päähenkilö tekee itsemurhan. Kohtauksen on laskettu vievän 20 metriä filmiä, mikä vastaa reilun minuutin kestoa. Kuvauskäsikirjoituksen mukaan filmiä on kuitenkin palanut viisinkertainen määrä, sata metriä eli täysi rulla. Tämä viittaa siihen, että Preobraženskaja on päässyt tunnelmaan tavalla, joka on maksanut tuottajille Gardinin antamien lukujen mukaan 500 ruplaa. Summa asettuu perspektiiviin, kun otetaan huomioon, että näyttelijöille maksettiin kyseisessä produktiossa 25 ruplaa päivältä.²⁷⁸

Se, että ”täyden kohtauksen” tapauksessa muuten tarkasti säännelty kesto saattoi määräytyä jonkin niin arvaamattoman kuin näyttelijän vaistojen mukaan, on vahva osoitus näyttelijäntyön merkityksestä ajan elokuvaymmärrykselle – ei vain taiteellisessa, vaan myös taloudellisessa mielessä. Se, että tuottajat hyväksyivät tällaisten kohtausten vaatimat filmimetrit, kertoo siitä, kuinka tärkeänä yksittäisen näyttelijän panosta pidettiin. Tuottajien täytyi arvella yleisön myös maksavan siitä, että mestarinäyttelijän suoritus nähdään valkokankaalla

275 Gardin 1949, 43–44.

276 Vladimir Gardin: ”Kljutši stšastja (po romanu Verbitskoi)”. RNB 173/1/211. Elokuvasta säilyneet neljä otosta sisältyvät säilyneeseen kuvauskäsikirjoitukseen ja vahvistavat, että käsikirjoitukseen merkityt lukemat myös vastaavat toteutunutta elokuva.

277 *Kljutši stšastja A. Verbitskoi* 1913, 26–28.

278 Gardin 1949, 44.

täydessä mitassaan. Täysi kohtaaminen edusti spontaania, improvisoitua äänilaitaa siinä keinojen kirjossa, jonka psykologisen elokuvan tekijät maailmansodan edellä kehittivät. Nämä keinot olivat käytännönläheisiä vastauksia sekä esteettisiin vaatimuksiin ja elokuvavälineen itsensä asettamiin ehtoihin että teollisen elokuvatuotannon olosuhteisiin. Käytäntöjä inspiroivat monet perinteiset ja uudemmat teatteriestetiikan painotukset. Niistä vähäisin ei ollut MHT ja sen estetiikasta todennäköisesti enimmäkseen kuulopuheiden kautta omaksuttu ajatus roolin ”kokemisesta”. Myös tavoite oli yhtäläinen Stanislavskin järjestelmän kanssa: roolihahmon sisäisen elämän luominen ja välittäminen taiteellisesti ilmaisevassa muodossa. Käytännön tasolla keinot kuitenkin muodostuivat varsin toisenlaiseksi, ja elokuva koettiin teatterista eroavaksi taidemuodoksi paitsi teoriassa myös studiokäytännöissä. Näillä opeilla pärjättiin venäläisstudioilla hyvin vallankumoukseen saakka. Ensimmäisen maailmansodan vuosina psykologinen elokuva sai kuitenkin joidenkin yksittäisten taiteilijoiden ja ideologioiden käsissä uudenlaisia painotuksia, joiden pohjalta kehittyi varsin toisenlainen, ennen pitkää päinvastainen, ihanne elokuvasta ja elokuvanäyttelijän työstä.

Luku 4

KUVA JA MALLI

4.1. Näyttelijä kuvana

Maailmansodan vuodet venäläisessä elokuvassa

Kesällä 1914 Balkanilla kuohui, ja tulevan suursodan merkit olivat ilmassa. Venäläinen elokuva-ala sen sijaan odotti seuraavaa syyskautta valoisissa tunnelmissa. Uusi Asta Nielsen – Urban Gad -sarja oli vuokrattu koko syksyksi, ja odotettiinpa tanskalaistähteä jopa vierailulle Pietariin syyskuussa.¹ Thiemann & Reinhardt -yhtiöllä Vladimir Gardin viimeisteli Tolstoi-filmatisointejaan, ja Taldykin-yhtiö nokitti ennakkotiedoilla *Sodan ja rauhan* filmatisoinnista. Maailmansodan syttyminen tuli venäläisyhtiöille pitkälti yllätyksenä. Sodan alkua leimasi kansallismielinen ja -vihamielinen uho. Ensimmäisten kuukausien aikana venäläisyhtiöt riensivät tuottamaan sotaponnisteluja ja slaavilaista heimoaatetta juhlistavia ja saksalaisten barbaarisuutta kauhistelevia propagandaelokuvia. Kaupallisten yhtiöiden tuottama sotapropaganda jäi laajemmassa mitassa kuitenkin syksyn 1914 ilmiöksi, ja jo syyskuussa *Sine-fono*-lehden nimetön toimittaja toivoi lähinnä, etteivät nämä muutamassa päivässä kokoonkyhätyt elokuvat mässäilisi sodan kauheuksilla niin, että ne koettelisivat kansan jo muutenkin jännittyneitä hermoja.²

Pian sodan välittömät seuraukset kävivät ilmeisiksi: ulkomaisen elokuvan maahantuonti oli käytännössä pysähtynyt. Saksalaisen tuotannon katoaminen jätti suuren aukon ohjelmistoon – esimerkiksi Asta Nielsen katosi Venäjän valkokankailta käytettävissä olevista lähteistä päätellen yhdessä yössä, eikä hänestä enää kuultu ennen neuvostoaikaa.³ Ulkomaisen elokuvan myötä levittäjät me-

1 ”Hronika”. *Sine-fono* 20/1914 (5.6.1914), 38; ”Peterburg”. *Vestnik kinematografii* 11/1914 (7.6.1914), 25.

2 Nimetön: ”Russkija lenty”. *Sine-fono* 23–24/1914 (30.8.1914), 16–17.

3 Saksalainen tuotanto tosin kiellettiin lopullisesti vasta alkuvuodesta 1915. Sitä ennen sen maahantuontia ainoastaan rajoitettiin korkeammilla tullimaksuilla. Syksyllä 1914 saksalaisia elokuvia edelleen näytettiin ja jopa uusia tuotiin maahan, mutta yleisen saksalaisvastaisen ilmapiirin vuoksi niitä markkinoitiin tanska-

nettivät ison osan ohjelmistostaan, mutta pian tilanteen mahdollisuudet alkoivat valjeta venäläiselle elokuva-alalle. Jo lokakuussa 1914 *Sine-fonon* pääkirjoitustoimittaja kysyi retorisesti, mitä Venäjältä oikeastaan puuttui sellaista, mitä elokuvan tuottamiseen tarvitaan: olihan Venäjällä omasta takaa kirjailijoita ja kirjallisuutta, ohjaajia, näyttelijöitä, kuvaajia, studioita ja laboratorioita. ”Niinpä juuri nyt on oikea hetki organisoida venäläisten elokuvien tuotantoa laajasti ja vahvistaa sen asemaa kotimaisilla markkinoilla.”⁴ Kirjoittaja oli liikuttavan vakuuttunut, että vain paras laatu osoittautuisi kannattavaksi. Syksyn kotimaiset ensi-illat, kuten Vladimir Gardinin *Anna Karenina* ja *Kreutzer-sonaatti*, olivat kuin vastauksia tähän.

Sota avasi venäläiselle elokuvalla markkinaraon, ja sodan alkuvuosina yhtiöt todella pyrkivät täyttämään ohjelmistonsa laadulla, kirjallisuuden ja teatterin nimimiesten ja -naisten työpanoksella. *Proektor*-lehden kuvaliite lokakuulta 1915 havainnollistaa tilannetta: Studiot sovittivat valkokankaalle Dostojevskia, Turgenevia, Ostrovskia ja Oscar Wildea. Elokuvassa työskentelivät yhtä aikaa kirjailija Leonid Andrejev, Aleksanterin teatterin ohjaaja Vsevolod Meyerhold, Moskovan taiteellisen teatterin ohjaaja Aleksandr Uralski ja näyttelijä Maria Germanova, Kamernyi-teatterin näyttelijätär Alisa Koonen ja Bolšoi-teatterin Vera Karalli – melkoinen valikoima tuon ajan venäläisten taiteilijoiden kermaa.⁵ Jos elokuvalehdet olivat 1910-luvun taitteessa unelmoineet kirjallisuuden ja teatterin merkinimien värväämisestä elokuvan palvelukseen, voi todeta, että unelma oli nyt toteutunut paremmin kuin kukaan oli odottanut.

Maailmansota siis osoittautui venäläiselle elokuvatuotannolle taivaan lahjaksi, mutta lopulta kuitenkin ehkä enemmän kaupallisessa kuin taiteellisessa mielessä. Jos Semjon Ginzburgin laskelmien mukaan ennen sotaa 90 % Venäjällä nähdystä elokuvasta oli ollut ulkomaista, kääntyi tilanne nyt pääläelleen, ja vuonna 1916 enää 20 % ohjelmistosta oli ulkomaista tuotantoa.⁶ Markkinoilla vallitsi epätoivoinen pula elokuvista. Teatterit näyttivät ja yleisö katsoi kaiken, mitä ulos saatiin, ja molemmat olivat valmiit maksamaan, mitä vain pyydettiin. Häviämisen mahdollisuuksia ei ollut. ”Klondike oli avattu!”, kuten kuvasi Gardin muistelmissaan:

laisina tai jopa venäläisinä. Tällaista toimintaa harjoitti esimerkiksi elokuvaaliikemies Robert Perski, joka toi saksalaiselokuvia puolueettoman Sveitsin kautta. Tällä tavoin Venäjälle päätyi esimerkiksi Paul Wegenerin *Der Golem* (1915), jota markkinoitiin nimellä ”Vilnalaisen getton legenda”. Jangirov 2002c, 41. Ks. myös Ginzburg 1963, 186–187.

4 И именно сейчас самый лучший момент для более широкой организации настоящего русского производства картин и для укрепления их на нашем рынке. Pääkirjoitus. *Sine-fono* 1–2/1914 (25.10.1914), 14.

5 Kuvaliite. *Proektor* 1/1915, 33–36. Ohjelmistossa olivat samaan aikaan mm. seuraavat elokuvat: Jakov Protazanovin *Nikolai Stavrogin* (Dostojevskin *Riivaajien* sovitus, pääosassa Ivan Mozzuhin), Vladimir Gardinin *Villiyttö* (Dikarka, Ostrovskin näytelmä, pääosassa Alisa Koonen) ja *Aattona* (Nakanune, Turgenevin romaaniin sovitus, pääosassa Olga Preobraženskaja), Vsevolod Meyerholdin *Dorian Grayn muotokuva* (Portret Dorian Greja, Oscar Wilden romaaniin sovitus), Jevgeni Uralskin *Jekaterina Ivanovna* (Leonid Andrejevin näytelmä kirjailijan itsensä sovittamana, pääosassa Maria Germanova ja muita MHT:n näyttelijöitä). Hanžonkovin pääohjaajat ohjasivat yhtiön suuria naistähtiä: Jevgeni Bauer Vera Holodnajaa elokuvassa *Aikakauden lapset* (Deti veka) ja Pjotr Tšardynin Vera Karallia elokuvassa *Sukulaissielut* (Rodnyje duši).

6 Ginzburg 1963, 185–188.

Kaikki riensivät tekemään valtauksiaan. Kuka vain kynnelle kykeni, kenellä oli minkäänlaisia tuotantovälineitä, kokosi taitonsa, pystytti yksinkertaisen kaluston ja alkoi lapioida ”kultahiekkää” matkalaukkuihin.⁷

Maailmansodan hulluina vuosina 1915–1916 Venäjä kohosi nimikemäärissä maailman tuotteliaimpien elokuvamaiden joukkoon. Isosta osasta tuotantoa vastasivat pienet yritykset ja joskus vain yhtä elokuvaa varten pystytetyt nyrkipajat. Suurten studioiden piirissä sota toi mukanaan dramaattisia muutoksia voimasuhteisiin. Sodasta kärsi pahiten Thiemann & Reinhardt, jonka liikevaihdosta iso osa oli tullut saksalaisen elokuvan maahantuonnista. Yhtiön saksalaiset johtajat joutuivat sodan alussa kansallisvihamielisen kiihkoilun uhreiksi, ja Paul Thiemann joutui pakenemaan Moskovasta vainojen pelossa.⁸ Jakov Protazanovin ja Vladimir Gardinin samanaikainen lähtö keväällä 1915 oli niin ikään isku, josta yhtiön oli vaikea toipua. ”Kultainen venäläinen sarja” jatkui vallankumoukseen saakka, mutta se menetti suunnannäyttäjän asemansa. Pathén Moskovan filiaalinen tuotanto oli puolestaan hiipunut jo sotaa edeltävinä vuosina, ja vuonna 1915 se sulki tuotantolinjansa. Sen työtä jatkamaan Pathén tytäryhtiönä perustettiin Jermolev-yhtiö, josta tuli yksi maailmansodan vuosien menestystarinoita.

Vuodet maailmansodan syttymisestä lokakuun vallankumoukseen 1917 muodostavat tsaarinajan elokuvateollisuuden ristiriitaisen huippukauden. Yleisön kannalta elokuvakulttuurin huomattavin uusi piirre oli epäilemättä venäläisten elokuvatähtien nousu. Sotaa edeltävinä vuosina venäläisten näyttelijöiden vetovoima oli ollut vaatimatonta, ja yritykset houkutellessa yleisöä nimekkäillä teatterinäyttelijöillä olivat enimmäkseen epäonnistuneet. Tämä oli varmasti johtunut suureksi osaksi siitä, että ulkomaiset tähdet olivat imeneet katsojat puoleensa (ks. luku 2). Nyt tila aukesi venäläisille näyttelijöille.⁹ Asta Nielsenin katoaminen näköpiiristä avasi uudet mahdollisuudet varsinkin kotimaisille naisnäyttelijöille. ”Venäläisen Asta Nielsenin” etsintä käynnistyiikin heti sodan sytyttyä. Tilanne oli sen verran akuutti, että paremman puutteessa puolatarkin kelpasi, kuten käy ilmi varsovalaisen Sfinks-yhtiön tuottaman *Intohimojen orja* (Niewolnica zmysłów, 1914) -elokuvan venäläisestä mainoksesta tammikuulta 1915: ”Suuri venäläinen menestyselokuva!.. Jännittävä juoni!.. Ennennäkemätön tuotanto!.. Pääosassa kuulu Pola Negri, Venäjän Asta Nielsen!..”¹⁰

Tähtien tuottajana kunnostautui etenkin suurin tuottaja, Aleksandr Hanžonkovin yhtiö, joka kyky pitää löydöistään kiinni osoittautui kuitenkin hei-

7 Клондайк был открыт! Все бросились за заявками. Всякий, кто мог, кто обладал хоть каким-либо орудием производства, организовывал свои владения, ставил несложную аппаратуру и начинал собирать “золотой песок” в чемоданы. Gardin 1949, 88.

8 Jangirov 2002c, 33–35.

9 Ks. M. Dubrovski: ”Russki kino-aktjor”. *Kine-žurnal* 13–14/1915 (15.7.1915), 72–74.

10 *Kine-žurnal* 1–2/1915, 12. Pola Negrin esikoiselokuvan venäläinen nimi oli *Raba strastei, raba poroka* (”Intohimon orja, paheen orja”). Mainoksesta sai alkunsa venäläisessä kirjallisuudessa pitkäikäiseksi osoittautunut myytti, jonka mukaan Pola Negri olisi debytoinut Venäjällä. Ks. Idestam-Almquist 1962, 125.

koksi. Yksi kerrallaan Ivan Mozzuhin, Vera Holodnaja ja Vitold Polonski jättivät yhtiön houkuttelevampien tarjousten perässä. Hanžonkoville maailmansodan vuodet olivat muutenkin täynnä takaiskuja, sillä yhtiö menetti myös molemmat pääohjaajansa. Pjotr Tšardynin siirtyi kilpailijalle vuonna 1916 ja Jevgeni Bauer kuoli tapaturmaisesti kesällä 1917. Maailmansodan vuosien kaupallisen ilmapiirin oireellinen ilmiö oli vuonna 1915 perustettu Dmitri Haritonovin yhtiö. Se osti häpeilemättä kilpailijoidensa menestysnimet ja alkoi rakentaa näiden ympärille tähtikulttia. Haritonov alkoi ensimmäisenä rakentaa käsikirjoitukset suoraan näyttelijöiden ja näiden vakiintuneiden tähtikuvien ympärille.¹¹ Vera Holodnajan, Vitold Polonskin ja Vladimir Maksimovin tähdittämä *Takkatulen ääressä* (U kamina, 1917 – kadonnut) oli tämän tuotantostrategian menestyksenkäs avaus aivan helmikuun vallankumouksen kynnyksellä. Vuonna 1915 elokuvauransa aloittanut amatööri-austainen Vera Holodnaja (1893–1919) nousi vallankumousta edeltävien vaiheiden aikana yhdeksi Venäjän tunnetuimmista ihmisistä.¹²

Nämä elokuvatuotannon ja -kulttuurin mullistukset eivät sinänsä muuttaneet käsitystä elokuvasta taidemuotona. Edellisessä luvussa käsitelty psykologinen elokuvakäsitys ja vaistonnäyttelijän kultti eivät menettäneet keskeistä asemaansa ennen lokakuun vallankumousta. Päinvastoin, näinä vuosina syntyi teoksia, joita voidaan pitää psykologisen suuntauksen huipputaiteena ja teoreettinen keskustelu elokuvan erityisestä psykologiasta jatkui elokuvalehdissä. 1910-luvun puolivälissä tämä elokuvaymmärrys alkoi kuitenkin saada uusia variaatioita ja painotuksia, jotka syntyivät niin ikään vuorovaikutuksessa 1900-luvun alun teatterinuudistajien ajatusten samoin kuin elokuvan yleismaailmallisen kehityksen kanssa. Näitä ajatuksia ei voi niputtaa yhdeksi ”koulukunnaksi”, vaan kyse oli yksittäisistä taiteilijoista. Tämä kehitys kulminoitui lokakuun vallankumouksen jälkeisinä vuosina Lev Kulešovin teoriassa ”elokuvamallista”, kehonsa täydellisesti hallitsevasta ja ohjaajan tahtoon alistuvasta näyttelijästä.

Niinpä, jos edellinen luku tähtäsi ajan yleisen valtavirta-ajattelun määrittelymiseen, tässä luvussa ovat esillä yksittäiset tekijät. Uudet painotukset elokuvanäyttelemisessä voidaan palauttaa kahteen kehityskulkuun: ohjaajan aseman korostumiseen ja käsitykseen elokuvasta kuvallisena taidemuotona. Ennen maailmansodan vuosia oli harvinaista, että ohjaajaa ylipäätään mainittiin elokuvan tekijöiden joukossa – Vladimir Gardin oli luultavasti ensimmäinen, joka sai nimensä näkyviin elokuviensa yhteydessä. Sotavuosina ohjaajan merkitys alettiin tiedostaa laajemmin, ja joidenkin keskeisten ohjaajien työtapaa ja käsialaa alettiin eritellä julkisestikin. Erityisesti tsaarinajan kaksi kuuluisinta tekijää, Jakov Protazanov ja Jevgeni Bauer, nousivat itse elokuviensa tähtinimiksi. Näiden kahden ohjaajan välille kehiteltiin jo 1910-luvulla kilpailuasetelmaa, joka sai myös

11 Ginzburg 1963, 194–195.

12 Ks. esim. *Vera Holodnaja* 1995, passim; Piispa 2009b, passim.

elokuvaesteettisen sävyn, toisin sanoen heidät nähtiin työtavoiltaan toistensa vastakohtina.¹³ Vastakkainasettelu osoittautui pitkäikäiseksi. Stalinin aikaisessa kirjallisuudessa se sai ideologisen lisäsävyn ja kytkettiin ”formalismiin” vastaiseen taisteluun neuvostokulttuurissa. Näin asetelmaa kuvasi Moisei Aleinikov toimittamassaan Jakov Protazanovin muistokirjassa 1940-luvulla:

Tuohon aikaan alkavat erottua kaksi pääsuuntausta, joita elokuvien ohjaajat kannattivat. Ensimmäinen ilmeni kaikkein selvimmin Protazanovin töissä ja sen voi määrittää pyrkimykseksi todellisuuden realistiseen esittämiseen. Toisen johdossa oli Bauer, joka viehättyi elokuvan ulkoisen kuvallisesta voimasta. Siinä missä Protazanov lähestyi katsojaa näyttelijän muuntautumisen, syvälle kirjailijan ajatuksiin tunkeutuneen näyttelijän näyttämöelämän kautta, pyrki Bauer puolestaan viihdyttämään katsojaa roolin ulkoisella puolella, elokuvan sankari-
en asuttaman maailman kauneudella ja yllellisyydellä.¹⁴

Argumentti kulki siis seuraavasti: Protazanov ammensi työssään venäläisen realistisen teatterin – 1800-luvun Malyi-teatterin ja 1900-luvun taitteen MHT:n – perinteistä, ja hänen kauttaan kulkee suora linja neuvostoelokuvan ”socialistiseen realismiin”; Bauer seuraajineen puolestaan irtaantui realismista, antautui aikansa rappiollisille taidevirtauksille ja tuli näin inspiroineeksi varhaisen neuvostoelokuvan tuomittavaa ”formalistista” tendenssiä.¹⁵ Bauerin estetiikkaa eritellään tuonnempana, mutta jo tässä vaiheessa voidaan todeta, ettei tässä luvussa käsiteltyä kuvallista suuntautumista tule ymmärtää vastakohdaksi psykologiselle elokuvalle, vaan kysymys oli painotuksista. Vastakkainasettelu rakennettiin myöhemmin, ensin Lev Kulešovin ryhmän manifesteissa, sitten sosialistisen realismin teoriassa.

Meyerhold: kuva ja rytmi

Kuvallisen painotuksen ensimmäisestä näyttävästä esiinmarssista vastasi henkilö, joka todella kävi kiihkeää taistelua venäläisen teatterin realistista ja kirjallista perinnettä vastaan. Hän oli venäläisen teatterimodernismin suurin nimi Vsevolod Meyerhold. Meyerhold kutsuttiin ”Kultaisen venäläisen sarjan” ohjaajaksi vuonna 1915 sen jälkeen, kun Gardin ja Protazanov olivat jättäneet Thiemann &

13 Ks. esim. Valentin Turkin: ”O putjah svetovortšestva”. *Pegas* 6–7/1916, (ijun-ijul), 78–81; Režissor: ”Gde že istinnyi put”. *Kinogazeta* 6/1918 (fevral), 7.

14 К этому времени выявляются два главных направления, которых придерживались режиссеры кинофильмов. Одно из них выражалось наиболее заметно в работах Протазанова и определялось стремлением к реалистическому изображению действительности. Другое направление возглавлял Бауэр, которого кинематограф прельщал силой своей внешней образительности. В то время как Протазанов видел путь к зрителю через актерское перевоплощение, через сценическую жизнь актера, глубоко проникнувшего в авторский замысел образа – Бауэр стремился увлечь зрителя внешней стороной роли, живописной красотой и пышностью обстановки, в которой живут герои фильма. Aleinikov 1948, 17.

15 Myös Iezuitov 1958, 278–288; Lebedev 1947, 50–55.

Reinhardtin. Paul Thiemannin ja tämän vaimon Jelizaveta Thiemannin kanssa ohjaaja neuvotteli kokonaisesta sarjasta kirjallisuusfilmatisointeja: filmattavaksi harkittujen teosten joukossa olivat Oscar Wilden *Dorian Grayn muotokuvan* (*The Picture of Dorian Gray*, 1890) lisäksi ainakin Victor Hugon *Nauruihminen* (*L'Homme qui rit*, 1869), Gabriele D'Annunzion näytelmä *Gioconda* (*La Gioconda*, 1899) ja puolalaisen Stanisław Przybyszewskin romaani *Vahva ihminen* (*Mocny człowiek*, 1912–1913).¹⁶ Ensimmäisenä päätettiin toteuttaa *Dorian Grayn muotokuva* (*Portret Dorian Greja*, 1915).¹⁷ Przybyszewskin romaanista filmattu *Vahva ihminen* (*Silnyi tšelovek*) sai ensi-iltansa vuonna 1917 ja jäi Meyerholdin viimeiseksi elokuvaohjaukseksi. Molemmat Meyerholdin elokuvat ovat täydellisesti kadonneet, eikä jälkimmäisestä ole myöskään paljoa tietoa. *Dorian Grayn muotokuvasta* on sen sijaan säilyneiden tietojen perusteella pystytty muodostamaan varsin tarkka käsitys.

Meyerholdin 1910-luvun työtä leimasi kiinnostus näyttelijän liikkeeseen ja rytmiin, joiden kultivoimisen hän näki modernin teatterin syvimpänä kutsumuksena. Vuonna 1912 kirjoitetussa ohjelmajulistuksessaan ”Balagaani” hän esitti kiivasta polemiikkia venäläisen teatterin kirjallista luonnetta vastaan. Hän etsi innoitusta teatterillisyydestä ja näki venäläisen realistisen teatterin lähinnä ääneen luettuna kirjallisuutena: ”Teatterimainoksiin voitaisiin kirjoittaa: ’näytelmän lukevat puettut ja maskeeratut näyttelijät.’” (Suomennos tässä ja jatkossa Marja Jänis.)¹⁸ Hän ehdotti näytelmäkirjailijoille pantomiimien kirjoittamista, jotta nämä vapautuisivat turhista sanoista. ”Eikö jo olisi aika kirjoittaa teatterin huoneentauluun: *sanat ovat teatterissa vain koristeita liikkeiden kudoksessa.*”¹⁹ Oli siis sinänsä luontevaa, että Meyerhold kiinnostui myös ”vaitiolon taiteesta”. Myöhemmin neuvostoaikana Meyerhold jo puhui teatterin ”elokuvalistamisesta” ja käytti elokuvaa teatterituotannoissaan.²⁰ Alun perin hän kuului kuitenkin niihin, joiden mielestä elokuvalla ei ollut mitään tekemistä taiteen kanssa. Meyerholdin penseä asenne johtui valokuvauksesta, johon hän suhtautui torjuvasti. Samaisessa ”Balagaani”-esseessä hän samasti valokuvauksen naturalistisen teatterin pyrkimykseen jäljitellä todellisuutta. Meyerhold näki elokuvan vievän tämän pyrkimyksen loogiseen päätepisteeseensä: ”Elokuva toteuttaa niiden ihmisten unelman, jotka haluavat valokuvata elämää, se on räikeä esimerkki tekoluonnollisuudesta.”²¹

16 Fevralski 1978, 12; Ginzburg 1963, 368–369.

17 Internet Movie Databasen mukaan kyseessä oli Wilden romaanin neljäs filmatisointi. Aiemmat olivat *Dorian Grays Portræt* (Ohjaus Axel Strøm, Tanska 1910), *The Picture of Dorian Gray* (Ohjaus Philips Smalley, USA 1915), *The Picture of Dorian Gray* (Ohjaus Eugene Moore, USA 1915). <http://www.imdb.com/name/nm0928492/> Haettu 22.3.2013. Mitään aiemmista versioista ei tietääkseni ollut nähty Venäjällä.

18 Meyerhold 1912, 77.

19 Meyerhold, 1912, 75.

20 Ks. Fevralski 1978, passim.

21 Meyerhold 1912, 86. Meyerholdin varhaisista elokuva-ajatuksista ks. myös Zabrodin 2006, passim.

Meyerholdin kanta alkoi muuttua vuosina 1913–1914. Jay Leyda arvelee, että tähän olisi vaikuttanut hänen Pariisiin matkansa vuonna 1913, jolloin hän tapasi elokuvasta innostuneet Gabriele D’Annuzion, Guillaume Apollinainen ja Edouard de Maxin.²² Niin ikään Meyerholdin tiedetään olleen kiinnostunut Leonid Andrejevin ”Kirjeistä teatterille”, vaikka hän ei jakanutkaan Andrejevin ajatuksia elokuvasta.²³ Voidaan myös ajatella, että elokuvan estetiikassa näinä vuosina tapahtunut kehitys oli omiaan avaamaan hänen silmänsä elokuvan mahdollisuuksille. Vaikka Meyerhold julkisesti halveksi oman aikansa elokuvaa, hänen kuvausten alla antamastaan haastattelusta käy ilmi, että ainakin tanskalaisen elokuvan saavutukset olivat hänelle tuttuja jo ennen ensimmäistä elokuvatyötä.²⁴ Valokuvauksen vastaista kantaansa Meyerhold ei muuttanut sittenkään, kun oli jo tehnyt kaksi elokuvaa. Vuonna 1918 hän piti elokuvaa koskevan luennon, jossa totesi:

Teatterissa pyrin siihen, että kaikki mikä siinä kuuluu taiteen alueelle olisi mahdollisimman jännittänyt. Niinpä en pitänyt aiemmin elokuvasta, sillä elokuvan keskiössä on valokuvaus, joka ei ole taidetta. – – Mutta elokuvassa on muuta kuin valokuvaus. Siinä on elementtejä, jotka käydessään yhteen taidokkaan valokuvauksen kanssa luovat taidetta. Elokuvassa on kyse valkokankaasta, jolla on liikkeen elementtejä, pintojen yhdistelmiä, ajan ulottuvuuksia. Kaikki tämä oikeuttaa puhumaan taiteesta.²⁵

Meyerhold piti siis potentiaalisina taiteen elementteinä elokuvassa kaikkea sitä, mikä ei liittynyt suoraan valokuvaustekniikkaan ja sen latteasti todellisuutta taltioivaan olemukseen. Periaatteessa kanta ei eronnut ajalle tyypillisestä käsityksestä, jota myös psykologisen elokuvan propagandistit olivat tuoneet esiin, eli että valokuvastekniikka oli vain taiteen levittämisen väline. Meyerhold lähti kuitenkin radikaalimmin elokuvan spesifistä olemuksesta, joka hänen mukaansa oli visuaalinen. Haastattelussa hän avasi lähtökohtiaan:

Kaikki etsintä on suunnattava itse elokuvan olemuksen määrittelemään suuntaan, valon ja varjon yhdistelmiin ja sen on perustuttava viivojen kauneudelle.²⁶

22 Leyda 1983, 58–59.

23 Fevralski 1978, 8–9.

24 ”V.E. Meijerhold o kinematografe”. *Teatralnaja gazeta* 22/1915 (31.5.1915), 7. Ks. myös Fjodor Maškov: ”K vystupleniju Meijerholda v kinematografe”. *Proektor* 3/1915, (1.11.1915), 11–12.

25 В театре я стремлюсь к наибольшему напряжению того, что лежит в области искусства, поэтому я раньше не любил кинематографа, так как в центре кинематографии лежит фотографирование, что не является искусством. – – Но в кинематографии есть не только фотографирование. В ней есть элементы, которые, переплетаясь с мастерством фотографирования, создают искусство. Кинематография имеет дело с экраном, где есть элементы движения, сочетания плоскостей, измерения времени. Во всем этом есть данные для искусства. Meyerhold 1965, 18–19.

26 Все искания должны быть направлены в одну определенную самой сущностью кинематографа сторону сочетания света и тени и основываться на красоте линий. Nimetön: ”V.E.Meijerhold”. *Sine-fono* 16–17/1915 (27.6.1915), 62.

Semjon Ginzburg onkin huomauttanut, että hämmästyttävästi teatteriohjaaja ensimmäisten joukossa määrätti mykän elokuvan ennen kaikkea kuvalliseksi taidemuodoksi.²⁷ Tässä ei kuitenkaan ole mitään yllättävää, sillä Meyerholdin teatterituotannotkin olivat herättäneet huomiota visuaalisuudellaan ja maalauskellisuudellaan. *Dorian Grayn muotokuvan* lavastajaksi kiinnitettiin eturivin teatterilavastaja ja kuvataiteilija Vladimir Jegorov (1878–1960), jonka pitkän elokuvaauran alku teos myös oli. Elokuva kuvattiin lähes kokonaan studiossa ja siinä panostettiin vahvaan visuaaliseen tunnelmaan. *Dorian Grayn muotokuvan* visuaalinen suunnittelu, jonka Jegorov toteutti yhdessä kuvaaja Aleksandr Levitskin kanssa, saikin yksimielistä ylistystä.²⁸

Odotettavasti Meyerholdilla oli sanottavaa myös elokuvanäyttelemisestä, ja hän asettikin sille suuria vaatimuksia. Yksi elokuvan omaperäisiä ratkaisuja oli, että pääosaan Dorian Grayn rooliin valittiin nainen, Thiemann & Reinhardtin elokuvissa aiemminkin esiintynyt Varvara Janova.²⁹ Ohjaaja itse esitti elokuvassa Lordi Henryn roolin. Hän antoi ennen kuvauksia useita haastatteluita, joissa valotti hieman ajatuksiaan ja työtapojaan. Elokuvasa häntä kiinnostivat samat kysymykset, joita hän tutki opetusstudiossaan, eli liike ja rytmi, näyttelijän työ sekä tilassa että ajassa. Meyerholdille ajatus näyttämöllä hetkessä heräävien kokemusten ja mielialojen varassa luovasta vaistonäyttelijästä oli vastenmielinen. Omassa teatterityössään hän halusi palauttaa näyttelijöiden teknisen virtuositeetin siihen kunniaan, joka sillä oli esimerkiksi commedia dell'artessa. Meyerholdin käsitys elokuvasta oli varsin ohjaajakeskeinen. *Sine-fonon* haastattelussa Meyerhold eritteli lähtökohtiaan elokuvatuotantoon. Hän näki, että näyttelijän oli omaksuttava elokuvateoksen muoto ja rytmi, jonka määrätti ohjaaja:

Kun muoto on löydetty, Dorian Grayn tuotanto etenee kuten tavallisessa teatterissa. Keskusteluissa näyttelijät saadaan omaksumaan tämä muoto, ja heti kun he ovat saavuttaneet täydellisen yhteisymmärryksen siitä ohjaajan kanssa, käydään harjoituksiin, joissa he saavat näytellä, mutta heitä rajoitetaan yhdellä tavalla – ajallisesti.³⁰

27 Ginzburg 1963, 369–370.

28 Fevralski 1978, 24–28. *Dorian Grayn muotokuvan* visuaalisesta suunnittelusta ks. Vojevodin 1992, passim. Kuvaaja Levitski on omilla yksityiskohtaisissa muistelmissaan kertonut paljon *Dorian Grayn* kuvauksista ja monista sen ratkaisuista. Levitski myös korostaa omaa osuuttaan, joka ehkä jäi aikalaisilta nimekkäiden teatterintekijöiden varjoon. Omien sanojensa mukaan hän joutui useampaan otteeseen opettamaan Meyerholdille ja Jegoroville elokuvatekniikan perusteita. Levitski 1964, 78–106.

29 Levitskin (1964, 81) mukaan naisnäyttelijän valinta oli Jelizaveta Thiemannin idea. Meyerhold oli kuitenkin kokeillut tätä keinoa muutama kuukausi aiemmin eräässä Aleksandriski-teatterin tuotannossaan. Fevralski 1978, 19. Alisa Koonen kertoo muistelmissaan, että hänellekin tarjottiin roolia *Dorian Grayn muotokuvassa*, mutta hän kieltäytyi. Ei ole tiedossa, oliko kyse juuri Dorian Grayn roolista. Koonen 1975, 215.

30 Когда форма будет найдена, постановка Дориана Грея в дальнейшем пойдет как в обыкновенном театре. Путем собеседования актерам будет внушена эта форма, и в момент, когда они совершенно сольются в понимании ее с режиссером, будут происходить репетиции, где актерам будет дана возможность играть, но здесь им будет поставлено одно ограничение – во времени. Nimetön: ”V.E.Meijerhold”. *Sine-fono* 16–17/1915 (27.6.1915), 62.

Ennakkoon annettujen haastattelujen lisäksi *Dorian Grayn muotokuvasta* on olemassa kaksi tärkeää lähdettä, kuvaaja Aleksandr Levitskin muistelmat ja ohjaajan itsensä vuonna 1918 pitämä luento, jonka sisältö tunnetaan kuulijan muistiinpanojen perusteella.³¹ Levitskin kuvauksesta voidaan päätellä, että ohjaajalle hahmojen psykologinen uskottavuus ja syvyys olivat tärkeitä: ”Hänen kaikki huomionsa keskittyi päähenkilöiden luonteen esiintuomiseen, kaikkien heidän sisäisen tilan ilmaisuun.”³² Ohjaaja saapui studiolle ennennäkemättömän yksityiskohtaisen kuvauskäsikirjoituksen kanssa. Levitski kertoo:

Ohjaajan tekemät kohtausten suunnitelmat muistuttivat musiikkipartituuria, jossa kaikki on hiottua ja harmonista. Siihen oli viety päähenkilöiden vuoropuhelu kokonaisuudessaan, ja yksittäisten fraasien yhteyteen oli kirjoitettu huomioita ja määräyksiä siitä, minkälainen tulee olla näyttelijän psykologinen tila kullakin toiminnan hetkellä, miten hänen tulee reagoida tapahtumiin ja minkälaisia on oltava liikkeen tempon ja rytmin.³³

Maininta partituurista on kiinnostava. Meyerhold oli itse aloittanut uransa MHT:n näyttelijänä tuotannoissa, joihin Stanislavski laati ennakolta vastaavan seikkaperäisen ”partituurin”, ja mahdollisesti tämä metodi oli hänen mallinaan. Psykologista uskottavuutta edisti myös dialogi. Meyerhold antoi näyttelijöille kohtauksen koko vuoropuhelun, mitä Levitski suuresti ihmetteli. Pian tästä luovuttiin, koska Meyerhold tajusi, että kohtauksista tulee sillä tavoin liian pitkiä ja uuvuttavia, mutta tiivistämisen jälkeenkin ohjaaja ohjasi myös näyttelijöiden puheilmaisua: ”Teidän sanojenne on kuulostettava teräviltä. Singotkaa ne halveksivasti, katkonaisesti.”³⁴, hän ohjasti Janovaa eräässä kohtauksessa.

Meyerhold ohjasi näyttelijöiden ilmaisua millintarkasti. Levitskin mukaan hän vaati näyttelijöiltä ” – – maksimaalista täsmällisyyttä, plastisuutta ja graafista ilmeikkyyttä”.³⁵ Työtapa käy yhteen kuvallisen painotuksen kanssa: näyttelijäntyylin oli mukauduttava kuvalliseen kokonaisilmeeseen, tyyliin ja atmosfääriin, jonka ohjaaja oli etukäteen määrittänyt. Levitski kertoo harjoituksista Sibyl Vanen näyttelijän Belovan kanssa:

Harjoitukset kestivät varsin pitkään. Meyerhold keskitti kaikki voimansa dialogin emotionaalisen ilmaisevuuden ja sitä vastaavan toiminnan voimistuvan

31 Meyerhold 1965. Skobelev-komitean elokuvastudiolla pidetyn luennon kirjoitti muistiin tuleva elokuvaohjaaja ja -historioitsija Grigori Boltjanski, jonka jäämistöstä teksti on löytynyt.

32 Все его внимание было сосредоточено на раскрытии характера действующих лиц, на выражении внутреннего состояния каждого из них. Levitski 1964, 93.

33 Режиссерская разработка сцен напоминала музыкальную партитуру, в которой все совершенно и гармонично. В нее был введен полный текст диалогов действующих лиц, отдельные фразы сопровождалась ремарками с указанием, каким должно быть в данный момент действия психологическое состояние исполнителя, как он должен реагировать на происходящее, какой должен соблюдать темп и ритм движения. Levitski 1964, 83.

34 “Ваши слова должны звучать резко, жестко. Бросайте их презрением, отрывисто”. Levitski 1964, 89.

35 – – максимальной четкости, пластичности и графической выразительности. Levitski 1964, 81.

dramaturgian koordinoimiseen. Kohtauksen lopussa hiottiin Belovan jokainen liike, jokainen kääntyminen, jokainen ilmeen muutos hänen kasvoillaan.³⁶

Yhtä tärkeää kuin näyttelijöiden liikkeet Meyerholdille oli rytmi. Myös teatterissa hän painotti esityksen musiikillisuutta. Hän haaveili teatterista, jossa harjoiteltaisiin musiikin tahdissa, mutta esiinnyttäisiin ilman musiikkia, siten että näyttelijät kantaisivat musiikin rytmiä itsessään.³⁷ Vuonna 1918 Meyerhold turvautuikin musiikkimetaforaan puhuessaan Dorian Grayn roolin asettamista vaatimuksista:

Se ei ole vain rooli. Siinä on määrättyä dekadenssia, kirjailijalle ominaista kitkeryyttä. Tätä roolia esittäessään täytyy enemmän musisoida kuin näytellä, täytyy eläytyä siihen, mitä täytyy välittää.³⁸

Musiikkivertaus, jota käyttää myös Levitski *Dorian Grayn* näyttelemisestä kertoessaan,³⁹ kertoo siitä, mitä Meyerhold näyttelijöiltään sisäisesti vaati. Puhuessaan eläytymisestä (*vžitsja*) Meyerhold oli varsin kaukana Stanislavskin ”kokemisesta”, roolia vastaavien tunteiden tuntemisesta, jota hän vastusti jyrkästi. Hän puhui näyttelijän ajanvaistosta:

Elokuvanäyttelijälle ajan tuntemuksen vaisto, ajan ’kuuleminen’, on mittamattoman tärkeää. Kuten uimisen taide, jonka tekee mahdolliseksi ruumiin vaistomainen pitäminen veden pinnalla, jota ilman eivät auta oikeat uintiliikkeet, samoin elokuvassa on tärkeää näyttelemisen vaistomainen rytmi. Taiteessa intuitio on hyvin tärkeää.⁴⁰

Valitettavasti emme voi verrata *Dorian Grayn* muotokuvan näyttelemistä muihin ajan elokuviin. Säilyneistä aikalaiskommenteista päätellen Meyerhold ei päätenyt samalla tavoin tyylieltyyn vaikutelmaan kuin monissa teatterituttannoissaan, vaan katsojat kokivat elokuvan näyttelijäilmaisun enimmäkseen realistiseksi. Vaikka elokuva toteutettiin lavasteissa, pyrittiin niissäkin ilmeisesti enemmän todellisuusillusion luomiseen kuin sen rikkomiseen.

36 Репетиция продолжалась довольно долго. Все усилия Всеволода Емильевича были направлены к координации эмоциональной выразительности диалогов и последовательного нарастания драматургии самого действия. В финальной сцены оттачивалось каждое движение Беловой, каждый поворот, каждое изменение в выражении ее лица. Levitski 1964, 90.

37 Pesotšinski 1992, 84.

38 Это не просто роль. В ней есть особый декаданс, особый пряный вкус автора. Играя эту роль, нужно меньше играть, чем музицировать, надо вжиться в то, что надо передать. Meyerhold 1965, 20.

39 Levitski 1964, 91–92.

40 Инстинкт знания времени, “слышанья” времени для артиста кинематографа имеет колоссальное значение. Как искусство плавания достигается инстинктивным держанием тела на поверхности воды, без которого не помогут правильные приемы плавания, так и в игре для экрана важен инстинктивный ритм в игре. В искусстве очень важна интуиция. Meyerhold 1965, 23. Puhuessaan vaistosta Meyerhold käyttää sanaa *instinkt*, ei teatterislangiin kuulunutta sanaa *nutro* (sisuskalut, ks. luku 3).

Varsin selvästi Meyerholdin ajatukset täsmentyivät ja kehittyivät matkalla vuoden 1915 haastatteluista elokuvan kuvauksiin ja vuonna 1918 pidettyyn luentoön. Niiden takaa paljastuu kuitenkin johdonmukainen käsitys elokuvasta, jota voi myös pitää ajan oloissa modernina. Meyerhold piti elokuvaa johdonmukaisesti ohjaajan taiteena. Säilyneistä tiedoista päätellen hän ei juurikaan osallistunut elokuvan kuvalliseen suunnitteluun, vaan antoi sen lavastajan ja kuvaajan tehtäväksi. Elokuvatekniikkaa hän ei tuntenut, kuten ei myöskään lavastaja Jegorov, ja siksi kokeneen kuvaaja Levitskin merkitys korostui. Meyerholdilla oli kuitenkin selvä näkemys elokuvasta visuaalisena, tilallis-ajallisena ilmaisumuotona. Hänen ymmärryksensä näyttelijäntyöstä elokuvassa ei ollut perusteiltaan ristiriidassa ajan valtavirran kanssa. *Dorian Grayn muotokuva* voi säilyneistä tiedoista päätellen pitää jopa perinteisenä, ainakin jos sitä vertaa Meyerholdin kokeelliseen teatterityöhön. Näyttelijäntyössä ohjaaja kiinnitti huomionsa samoihin elementteihin, jotka muutkin ohjaajat kokivat tärkeiksi. Hänen tavoitteenaan oli henkilöhahmojen sisäinen elämä ja sen ilmaiseminen liikkeenä ja rytminä. Meyerholdin ohjaus oli kuitenkin luultavasti yksityiskohtaisinta ja tarkinta venäläisessä elokuvassa siihen asti. *Dorian Grayn muotokuvassa* näyttelijöiden tehtävä oli sovittaa ilmaisunsa liike ja rytmi ohjaajan hahmottamaan visuaaliseen kokonaisuuteen, luoda hänen ohjauksessaan kuvia.

Meyerholdin uralla *Dorian Grayn muotokuva* oli sivuaskel, yksi monista kuumeisina etsimisen vuosina tehdyistä kokeiluista. Se oli myös Thiemann & Reinhardtille tehty tilaustyö. Elokuvan tekemisestä säilyneistä tiedoista ja siitä julkaistuista lausumista käy kuitenkin selväksi, että ohjaaja suhtautui tähän työhön varsin kunnianhimoisesti nimenomaan elokuvatyönä, oli kiinnostunut tutkimaan elokuvaa ja sen lainalaisuuksia. Näin *Dorian Grayn muotokuvasta* tuli yksi etappi ohjaajakeskeisen ja kuvallisen elokuvaymmärryksen ja näyttelijäohjauksen tiellä.

”Valotaide” ja lähikuva

Dorian Grayn muotokuva oli kohuttu tapaus ja vaikutti selvästi ohjaajan aseman kohenemiseen, sillä se lienee ollut ensimmäinen elokuva, jossa ohjaajaan kiinnitettiin elokuvan tekijöistä eniten huomiota. Meyerholdin teos vaikutti myös visuaalisuuden korostumiseen venäläisessä elokuvassa. Vladimir Gardin muistele lavastaja Jegorovin merkityksestä puhuessaan, että vuonna 1915

– – kaikkialla alettiin puhua uudesta suuntauksesta [Thiemann & Reinhardtin] tuotannoissa, maalaustaiteen keinojen käytöstä ja kuvasommittelusta, joka perustuu lavastussuunnittelun kauneuden periaatteeseen.⁴¹

41 Повсюду заговорили о новом направлении в постановках фирмы, о введении живописных приемов, о построении кадра, основанном на принципе красоты общедекоративного плана. Gardin 1949, 109. Gardinin muistelmät on julkaistu yhdeksän vuotta sen jälkeen kun Meyerhold oli murhattu Stalinin vainojen

Voi jopa sanoa, että Meyerholdin elokuvan jälkeen venäläisten studioiden välillä alkoi kilpavarustelu kuvallisessa näyttävyydessä: Hanžonkovilla Jevgeni Bauer, Jermolevilla lavastaja Vladimir Balljuzek ja Thiemann & Reinhardtilla ”Kultaisen sarjan” lavastajaksi jäänyt Jegorov tuottivat kilpaa toinen toistaan näyttävämpiä lavastuksia.

Valentin Turkin (1887–1958) oli käsikirjoittaja ja Hanžonkov-yhtiön käsikirjoitusosaston päällikkö, joka alkoi vuodesta 1915 esiintyä myös kriitikkona ja esseistinä yhtiön lehdissä *Pegas* ja *Vestnik kinematografii*. Vuonna 1915 perustettu *Pegas* esiintyi laadukkaana yleistälehtenä, jossa käsiteltiin myös teatteria ja kuvataidetta, ja Turkin täytti eri nimimerkein kirjoittamillaan kritiikeillä ja teoreettisilla kirjoituksilla välillä lähes puolet lehden sivuista. Turkin oli *Pegasin* päätoimittajan, ohjaaja Nikandr Turkinin (ks. luku 3), veljenpoika ja kasvatti. Myös vanhemmalla Turkinilla oli monta nimimerkkiä, joten Turkinit kirjoittivat yhdessä likimain kaikki *Pegasin* tekstit lukuun ottamatta musiikkia ja balettia käsitteleviä juttuja.⁴² Se, että lehti kulturellista julkisivusta huolimatta harjoitti lähinnä Hanžonkovin elokuvien piilomainontaa, käy ilmi etenkin Turkinin kritiikeistä, joissa Hanžonkovin elokuvat saivat usein kiitosta samalla kun kilpailijoiden menestyselokuvat pyrittiin torpedoimaan.

Kirjoituksissaan Turkin kuitenkin selvästi kehitteli omaa elokuvateoriaansa eikä tarvittaessa kaihtanut edes Hanžonkovin tuotteiden varovaista arvostelemista, jos ne kävivät ristiriitaan hänen kulloistenkin ajatustensa kanssa. Turkin säntäili teoreetikkona suuntaan ja toiseen eikä kehitellyt ajatuksiaan erityisen johdonmukaisesti. Niinpä hänen kehityksensä jäljittäminen on työlästä. Ensimmäisissä kirjoituksissaan Turkin ei suuremmin eronnut niistä psykologisen elokuvan perusprinsipeistä, joita hänen setänsä saman lehden sivuilla rummutti. Näyttelijöistä kirjoittaessaan hän arvosti realistista ilmaisua ja kokemuksen syvyyttä – nähden näitä toki eniten Hanžonkov-yhtiön näyttelijöissä.⁴³ Muiden aikalaistensa tavoin Turkin näki elokuvan seisovan tai kaatuvan näyttelijöidensä myötä. Tästä käsityksestä Turkin ei luopunutkaan, mutta toi siihen pian omat vivahteensa. Luultavasti Turkin toi käsitteen ”valotaide” (*svetotvortšestvo*) venäläiseen elokuvasanastoon. Sitä käytettiin 1920-luvun taitteeseen saakka, useimmiten yksinkertaisesti sanan ”elokuva” (*kinematograf*) synonyyminä.⁴⁴ Turkinin ja varsinkin myöhemmin Lev Kulešovin teksteissä sana kuitenkin sai, kuten Viktor Korotki toteaa, ohjelmallisen luonteen: *kinematograf* oli nykyisyyttä, valotaide tulevaisuutta, elokuva joka oli luotava.⁴⁵

yhteydessä. Tästä näkökulmasta on ymmärrettävää, että Gardin puhuu vain lavastaja Jegorovista eikä mainitse *Dorian Grayn muotokuvaa* ja sen ohjaajaa lainkaan.

42 Tšernyšev 1987, 154–155, 161–164. Turkinista ks. myös Skovorodnikova 2002, 524.

43 Ks. esim. V–nin: ”Artisty ekrana”. *Pegas* 2/1916 (fevral), 44–48.

44 Termi oli osa uusien nimitysten aaltoa, joka seurasi 1. maailmansodan kansallismielisestä ilmapiiristä – lainasanan *kinematograf* tilalle haluttiin löytää slaavilainen sana. Tsivian arvelee, että *svetotvortšestvo* oli käännös englannin *photoplaysta* tai saksan *Lichtspielistä*. Tsivian 1994b, 22.

45 Korotki 2002, 236–237.

Kesällä 1916 julkaistussa esseessään ”Valotaiteen tiet” Turkin lähti etsimään elokuvan omaa, teatterista eroavaa olemusta, jonka hän löysikin sen kuvasta. Hänen mukaansa elokuva on kaikista taiteista lähimpänä kuvataidetta tai, kuten hän tarkentaa, piirustusta ja kuvitusta (*illjustratsija*). Näin hän perusteli:

Mikä elokuvassa itse asiassa viehättää, mikä siitä jää mieleen? – Kaunis viiva, vapaa asento, harkitun täsmällinen liike, kasvojen ilmaisevuus, ts. juuri se, mikä on kuvitustaiteen perusta. Kuvittaja etsii piirrostaan varten ilmaisevia tai draamaattisesti merkitseviä tilanteita ja välittää ne vahvalla viivalla, joka selkeästi myötäilee figuuria.⁴⁶

Tässä vaiheessa siis ”valotaide” tarkoitti Turkinille nimenomaan kuvasta, kuvakompositiosta ja siihen tiivistetystä draamasta lähtevää elokuvaa. Kuvallista periaatetta oli Turkinin mukaan noudatettava kaikilla ilmaisun osa-alueilla, lavastuksessa, näyttelijöiden asemoinnissa – jopa käsikirjoituksessa, joka olisi rakennettava niin, että tilanteet voidaan sommitella ilmaiseviksi kuvallisiksi asetelmiksi. Turkinin mietteiden lähtökohta tässä esseessä oli se, miltä osin elokuva eroaa teatterista. On kuitenkin todettava hänen ajatustensa selvä samanlaisuus siihen elokuvaestetiikkaan, johon Brewsterin ja Jacobsin mukaan vaikutti nimenomaan 1800-luvun teatterin perinne – siis käsitykseen näytelmästä sarjana tilanteita, jotka voidaan pelkistää sarjaksi näyttämökuvia. Ei olekaan sattumaa, että Turkinin mielestä Italia, eräs eurooppalaisen tableau-elokuvan suurvalloista, tuotti esimerkillisintä elokuvaa.

Vaikka näyttelijä oli Turkinin ajattelussa yhä elokuvan tärkein elementti, hän irtaantui varsin kauaksi siitä elokuvakäsityksestä, joka samasti elokuvataiteen kokonaan näyttelijäntyöhön. Turkinille näyttelijä oli ”figuuri”, osa kuvakokonaisuutta. Ihmisruumiin ja -kasvojen keskeisyyttä elokuvassa hän ei kieltänyt. Jo ”Valotaide”-esseessään hän tunnisti yhdeksi elokuvan kuvallisen ilmaisun mahdollisuudeksi erityiset kerronnan katkaisevat muotokuvat yhdestä ”figuurista”:

Sama tiedostamaton pyrkimys kuvitukseen voidaan havaita liikkumattomissa istuvissa tai seisovissa figuureissa, jotka asennollaan ja kasvonilmeellään pyrkivät välittämään katsojalle mielialansa. On kiinnostavaa havaita, että nämä ”elävät valokuvat”, nämä toiminnan pysäytykset, yhteydessä edeltäviin dramaattisiin tapahtumiin, ovat juuri ne hetket, jotka jäävät mieleen voimakkaammin kuin kaikkein eläväisimmät, liikkeen ja näyttelemisen täyttämät hetket, edellyttäen tietysti, että näyttelijä osaa välittää mielialan.⁴⁷

46 В самом деле, что привлекает, что запоминается в кинокартине? – Красивая линия, свободная поза, осмысленно-четкое движение, выразительность лица, т. е. как раз то, что составляет основу художественной иллюстрации. Иллюстратор ищет для рисунка выразительных или драматически-значительных положений и передает их сильной линией, отчетливо компануя фигуры. Valentin Turkin: ”O putjah svetotvoritšesva”. *Pegas* 6–7/1916 (ijun-ijul), 79.

47 То же бессознательное тяготение к иллюстрации чувствуется в неподвижно-сидящих или стоящих фигурах, своей позой, выражением лиц долженствующих передать зрителю свое настроение. Интересно отметить, что эти ”оживленные фотографии”, эти задержки действия, в связи с предшествующими драматическими событиями, представляют именно те моменты кинопесны, которые запоминаются

Liikkumattomuuden estetiikkaan kytkeytyntä ajatustaan Turkin kehittäli eteenpäin, ja pian hänestä tuli yksi lähikuvan innokkaimpia propagandisteja. Tsivian on määrittänyt vuoden 1916 lähikuvan läpimurtovuodeksi Venäjällä – ei siinä mielessä, että lähikuva olisi keksitty tai otettu käyttöön silloin, vaan siksi, että siihen alettiin tuolloin kiinnittää erityistä huomiota.⁴⁸ Syyskuussa Turkin jo kirjoitti:

Juuri näyttelijässä, hänen kasvojensa elämässä, on ratkaisu siihen, kuinka luoda psykologista draamaa elokuvassa. – – Ohjaajat pyrkivät etsimään näytelmästä liikettä ja siksi kuvaavat mieluummin sankareitaan ajelemassa autolla ja soutelemassa veneellä kuin todellisia draaman hetkiä, draaman, joka ei ole sankareiden käsissä ja jaloissa vaan heidän kasvoissaan ja silmissään. Ajatellaanpa vain sitä, että parhaat elokuvaohjaajat eivät edelleenkään ole kehitelleet sellaista työtapaa, jossa sisäinen draama esitetäisiin johdonmukaisesti sarjana suuria kuvia. – – Jokainen draaman olennainen hetki tulisi kuvata läheltä näyttelijän kasvoja.⁴⁹

Lähikuva näyttelijän kasvoista ei ollut lainkaan tavaton venäläisessä elokuvassa tätä ennenkään. Tyypillisesti kyse oli yksinkertaisesti lähemmästä näkymästä, joka kuvattiin samasta suunnasta ja leikattiin tableau-kuvan väliin samaan tapaan kuin esimerkiksi kirjeinsertti tai väliteksti. Vuoden 1916 opaskirja *Kaikki elokuvasta* painotti, että näyttelijöiden kasvat tulisi näyttää kuvan etualalla. Kiinnostavaa kyllä, kirja suositteli toteuttamaan tämän mieluummin kameralaa liikuttamalla kuin leikkaamalla.⁵⁰ Myöhempi otos- ja leikkauskeskeinen elokuvateoria haittaakin ehkä 1910-luvun lähikuvakeskustelun ymmärtämistä. Vaikka lähikuva usein toteutettiin erillisenä otoksena, ei tässä vaiheessa välttämättä tehty eroa sen välille, tuotiinko kasvat lähelle leikkaamalla, kamera-ajolla vai siten, että näyttelijä käveli etualalle. Kun Turkin propagoi lähikuvan puolesta, hän puhui ennen kaikkea itse eleestä, jolla näyttelijän kasvat näytetään läheltä. Turkin näki lähikuvan nimenomaan psykologisen draaman keskeisenä välineenä, ja liitti sen läheisesti näyttelijään, elokuvan ”tärkeimpään aseeseen”. Kun Jevgeni Bauer samana vuonna teki elokuvan *Nelli Raintseva* (osittain säilynyt), joka rakentui Bauerin elokuvaksi poikkeuksellisen voimakkaasti lähikuville, kirjoitti *Vestnik kinematografii* -lehden nimetön kriitikko ratkaisusta ylistävään sävyyn

предпочтительно перед самыми живыми моментами движения и игры, если, конечно, позирующий актер умеет дать настроение. Valentin Turkin: ”O putjah svetotvortšesva”. *Pegas* 6–7/1916 (ijun-ijul), 79. 48 Tsivian 1994b, 193.

49 А именно в актере, жизни его лица – разгадка секрета, как создать психологическую драму на экране. – – Режиссеры в своей стороны старательно ищут движения в пьесе и поэтому с большей готовности снимают разъемы героев в автомобиле и катанье их в лодках, чем моменты действительной драмы, драмы не в руках и ногах героев, а на их лицах, в их глазах. Достаточно указать на то, что лучшие кинорежиссеры до сих пор не выработали для себя устойчивой системы разложения внутренней драмы на ряд крупных снимков. – – Каждый существенный момент драмы должен быть показан вблизи на лице актера. V: ”O strahah bezsjužhetitsy”. *Pegas* 9–10/1916 (sentjabr-oktjabr), 113. Kuten lainauksesta huomataan, elokuvasanasto ei ollut vuonna 1916 vakiintunut, ja lähikuvan nykyinen venäjänkielinen termi *krupnyi plan* ei ollut vielä käytössä.

50 *Vsja kinematografija*, 1916, 86–87.

todeten lopuksi: ”Lähikuvien prinssiippi on vaarallinen prinssiippi, se on mahdollinen vain, jos käytössä on hyvät näyttelijät.”⁵¹ Siitä, että tämän arvostelun takana oli Valentin Turkin, on tuskin kahta kysymystä.

Turkinilla ei ollut kovin pitkälle meneviä mietteitä elokuvanäyttelemisestä itsestään. Sen sijaan Vladimir Gardin alkoi samana vuonna 1916 niin ikään kiinnostua lähikuvasta, ja hänet toi tämän ongelman pariin nimenomaan pohdinnat elokuvan psykologiasta ja sen vaatimasta näyttelijäntyöstä. Gardin jätti Thiemann & Reinhardtin keväällä 1915 yhtä aikaa ohjaajapartnerinsa Jakob Protazanovin kanssa pettyneenä yhtiön toiminnan kaupallisuuteen. Gardin perusti oman tuotantoyhtiön yhdessä liikemies Vladimir Vengerovin kanssa. Hän pysyi vannoutuneena psykologisen realismin edustajana ja jatkoi unelmanäyttelijöidensä etsimistä. Muistelmissaan hän kertoo, kuinka muiden aikalaistensa tavoin innostui MHT:n Ensimmäisen studion näyttelijöistä ja studiotheaterin intiimistä tunnelmasta:

Lopultakin ymmärsin, mitä tarvitaan näyttelijän käyttäytymiseen objektiivin edessä. Tarvitaan totuutta, joka on kehitetty mestarillisuuteen asti. – – Ensimmäinen lähikuvien teatteri. Kun istuu ensimmäisessä rivissä, näkee jokaisen kasvonliikkeen; näyttelijät puhuvat niin yksinkertaisesti ja niin lähellä, että haluaisi itse liittyä keskusteluun.⁵²

Studioteatterin ohjaajiin kuulunut Boris Suškevitš oli toteuttanut studion opiskelijoiden kanssa elokuvia jo vuodesta 1914. Gardinin onnistui houkutella hänet yhtiönsä ohjaamaan joukon elokuvia. Ensimmäiseksi aiheeksi valittiin Tšehovin varhaistuotannon novelli *Myöhästyneitä kukkasia* (Tsvety zapozdalyje, 1882). Ennen elokuvan kuvauksia Gardin otti naispääosanesittäjästä Olga Baklanovasta koekuvan tämän näytellessä kohtauksen, jossa henkilö tunnustaa lääkärille rakkautensa. Näyttelijätär suoriutui hienosti, ja koekuvauksista syntyi minuutin mittainen katkelma, jota Gardin sitten tutkiskeli ruutu ruudulta. Hänen onnistui erottaa katkelmasta hetki, jolloin ratkaiseva reaktio näkyi näyttelijättären kasvoilla. Valkokankaalle projisoituna katkelma tuotti kuitenkin pettymyksen: reaktio oli niin hienovarainen, että se ei välittynyt filmiltä kunnolla. Gardinin lainaukset omasta päiväkirjastaan vuodelta 1916 kertovat, että kuvauksen edetessä hänen pettymyksensä tuotantoon kasvoi: ”Olen varma, että *Myöhästyneitä kukkasia* on liian psykologinen elokuva, eikä se tule menestymään.”⁵³ Kaksi vuotta aiemmin Gardin tuskin olisi käyttänyt ilmaisua ”liian psykologi-

51 Принцип крупных снимков – опасный принцип, он возможен только при наличии хороших исполнителей. Nimetön: ”Nelli Raintseva”. *Vestnik kinematografii* 122/1916 (dekabr 1916), 18.

52 Наконец я нашел то, что нужно для поведения актера перед объективом. Нужно правда, ставшая мастерством. – – Первый театр с крупными планами. Когда вы сидите в первом ряду, вы видите каждое движение их лиц; говорят так просто и так близко от вас, что хочется самому войти в круг беседы. Gardin 1949, 114.

53 Уверен, что ”Цветы запоздалые” слишком психологическая драма и успеха иметь не будет. Gardin 1949, 126.

nen”. Tuottajan epäilyksistä huolimatta elokuvasta tuli varsin huomattu tapaus.⁵⁴ Gardin oli kuitenkin pettynyt lopputulokseen:

Näin juuri kankaalla B. M. Suškevitšin hyvän teatterisovituksen *Myöhästyneitä kukkasia* ja vakuutuin lopullisesti, että elokuvanäyttelijöiden kanssa täytyy edetä omaa erityistä tietä.⁵⁵

Gardin siis ajatteli tämän tiettyssä mielessä defintiivisen psykologisen elokuvan päätyneen umpikujaan ja että MHT:n näyttelijöiden tekniikka, jota tähän asti oli pidetty esimerkillisenä, ei sittenkään toiminut valkokankaalla. ”Omaa erityistä tietä” Gardin lähti etsimään sovituksessaan Leonid Andrejevin novellista *Ajatus* (Mysl. Suom. Martti Anhava teoksessa Leonid Andrejev: *Valitut kertomukset*, 1984).⁵⁶ Andrejevin psykiatrinen murhatarina, jossa on kyse mielisairaudesta ja sen jäljittelystä, tarjosi haasteen psykologisen elokuvan tekijälle ja näyttelijälle. Gardin muistelee lähtökohtiaan:

Tässä tapauksessa näyttelijälle ei ole tarpeen vain täysi tietoisuus vaan myös laskelmointi: on tehtävä kuvio liikkeistä, reaktion muodostumisen jokaiseen elementtiin tarvittavasta ajasta, niiden odottamattomien vaihdosten rytmistä, joka luonnehtii tätä petosten, salaisuuden ja ristiriitojen täyttämää sairasta mieltä.⁵⁷

Gardinia voi pitää ensimmäisenä systemaattisesti elokuvaestetiikkaa tutkineena taiteilijana venäläisessä elokuvassa ja siten 1920-luvun teoreetikko-ohjaajien edeltäjänä. Hän ei koskaan julkaissut tutkimuksistaan mitään, eikä niistä ole muita lähteitä kuin hänen muistelmansa vuodelta 1949, joissa hän kertoo 1910-luvun työstään varsin yksityiskohtaisesti. On huomattava, että hänen arkistossaan Venäjän kansalliskirjastossa Pietarissa ei ole juuri aineistoa tältä periodilta – ei edes niitä päiväkirjoja, joista hän muistelmissaan lainailee pitkiä katkelmia. Muistelmissaan Gardin esittää itsensä lähikuvan ja montaasin varhaisena tutkijana, ja on varmaankin syytä pitää jossain määrin liioiteltuna sitä kuvaa, jonka hän löytöjensä merkityksestä antaa. Todennäköisesti muistelmat antavat hänen työstään kuitenkin oikean suuntaisen kuvan, sillä kun Gardin ryhtyi opettamaan ja tutkimaan perustamassaan Valtion elokuvakoulussa vuonna 1919, hänellä oli valmiina jo pitkälle kehitelty ohjelma.

54 Ks. *Veliki kinemo* 2002, 358–359. Elokuva on myös osittain säilynyt, mutta ei kuulu katsomaani aineistoon.

55 Только что смотрел на экране хорошую театральную постановку Б.М.Сушкевича – “Цветы заповздалье” и убедился окончательно, что в работе с актером кинематография должна пойти по своему, особому пути. Gardin 1949, 138.

56 Kuten *Myöhästyneiden kukkasten* tapauksessa, myös tämän elokuvan taustalla oli MHT:n tuotanto vuodelta 1913, pääosassa silloin Leonid Leonidov. Ks. esim *Moskovski hudožestvennyi teatr v russkoi teatralnoi kritike*, 2007, 573–581.

57 Тут актеру необходимы не только полная сознательность, но и расчет: установление рисунка движений, времени воспроизведения каждого элемента образования реакции, ритма их неожиданных смен, характеризующих душевную болезнь, наполненную обманом, тайнами, противоречиями. Gardin 1949, 130.

Gardinille päähenkilön psykologia ilmeni ulkoisesti ”reaktioiden” ketjuna, ja hän lähti etsimään tapaa, jolla ne saataisiin talletettua valkokankaalle ilmaisevassa muodossa. Hän ihaili Ensimmäisen studion näyttelijää Grigori Hmaraa (1893–1970), jonka värväsi *Ajatuksen* pääosaan. Hmaran työstä näyttämöllä hän muodosti eräänlaisen nelivaiheisen psykologisen ketjun, joka kulki ärsykeestä reaktioon:

- 1) Aistimus (vaikutelma) – ulkoinen tai sisäinen ärsyke
- 2) Vastaanottaminen – orientoituminen
- 3) Ymmärrys – hidastus
- 4) Nimeäminen – (äänellinen) reaktio – sana.⁵⁸

Gardinin terminologia on hänen omaansa, mutta hänen antamistaan esimerkeistä voidaan päätellä, että ketjun ensimmäinen vaihe oli näyttelijän tietoisuuden ulkopuolelta tuleva impulssi (esimerkiksi vastaanäyttelijän repliikki), toinen vaihe oli refleksi (esimerkiksi näyttelijän kääntyminen puhujan puoleen), kolmas vaihe oli impulssin tiedostaminen sekä siihen asennoituminen ja neljäs vaihe reaktio (esimerkiksi vastarepliikki).

Tämän kaavan avulla Gardin ja näyttelijät rakensivat kohtausten muodon, elokuvan henkilöiden sisäisen elämän, stanislavskilaisittain ”piilotehtin” tai, kuten Gardin termi kuuluu, ”vedenalaisen virtauksen”. Menetelmä edusti poikkeuksellisen pitkälle vietyä psykologista realismia, joka tähtäsi siihen, että ajatus näkyisi näyttelijän kasvoilla. Vaikka Gardin koki tarpeelliseksi näyttelijäntyön täsmällisen kaavan laatimisen ja laskelmoinnin, hän ei silti irtaantunut myöskään aidon kokemuksen vaatimuksesta vaan kertoo, että

[t]yössämme näyttelijöiden kanssa lähdimme siitä, mikä on välttämätöntä kaikille elokuvassa esiintyville: täytyy tuntea totuudenmukaisesti, sitten yhdistää emootio oikein kehon liikkeisiin ja kasvoniilmeisiin.⁵⁹

Koska ilmaisu rakentui lähes yksinomaan kasvoniilmeille, päätyi Gardin myös mietteisiin lähikuvasta:

– – kaikki nämä vuodet olemme sivuuttaneet sen. Lähikuva on ollut pelkkä yksityiskohta, eikä edes kovin tärkeä.

”Ajatuksessa” siitä tuli välttämättömyys – koko elokuvan oikeutus.

Niinpä minä tartuin jokaisen [elokuva]ohjaajan kannalta hupsuun puuhaan

– kirjoitin käsikirjoituksen lähikuville.

Se kuulostaa omaperäiseltä.

Käsikirjoitus jollekin, joka on lähes liikkumaton.

58 1) Ощущение (впечатление) – внешний или внутренний раздражитель; 2) Восприятие – ориентировка; 3) Понимание (тормоз); Название (звуковая) – слово. Gardin 1949, 134.

59 В работе над образом мы исходили из положения, обязательного для каждого актера, снимающегося в кино: надо правдиво чувствовать, а затем правильно сочетать эмоцию с движениями тела и мимикой лица. Gardin 1949, 131.

Silti tällä suhteellisen liikkumattomalla on oma ”vedenalainen virtauksensa”, ja sen rytmi on määriteltävä varsin tarkasti.⁶⁰

Elokuva *Ajatus* ei ole säilynyt, joten ei voida sanoa, kuinka suuressa määrin se todella perustui lähikuviin, eikä tässäkin tapauksessa ole varmuutta siitä, toteutettiinkö mahdolliset lähikuvat leikkauksella, kamera-ajoilla vai asemoimilla. Olga Preobraženskaja kertoo elokuvan avanneen uusia uria:

Tässä elokuvassa Gardin ensimmäisenä hyödynsi toden teolla lähikuvia ja uudenlaista leikkausta. Tuohon aikaan lähikuvia esiintyi jo joillakin ohjaajilla, oli niitä Protazanovillakin, mutta uudenlaista leikkausta nämä ohjaajat eivät vielä hallinneet ja siksi lähikuvat olivat kuin väkisin elokuvaan tungettuja, eivätkä liittyneet siihen orgaanisesti. Usein lähikuvasta leikattiin suoraan yleiskuvaan, mikä rikkoi elokuvan luontevaa virtausta vastaan. Lähikuvat häiritsivät, vaikuttivat irrallisilta muotokuvilta, irrallisilta yksityiskohdilta.⁶¹

Preobraženskajan mukaan *Ajatuksessa* siis hyödynnettiin paitsi lähikuvia myös leikkausta uudella tavalla. ”Uuden leikkauksen” voi tulkita tarkoittavan aiempaa monipuolisempia keinoja liittää lähikuvat kohtauksen kokonaisuuteen. ”Orgaanisuudella” hän saattaa tarkoittaa sitä, että Gardin kokeili elokuvassaan amerikkalaiselle jatkuvuusleikkaukselle tyypillisiä keinoja leikata huomaamattomasti ja johdonmukaisesti kuvasta toiseen. Tällaisissa yhteyksissä vuosikymmeniä myöhemmin kirjoitettuihin muistelmälähteisiin on kuitenkin syytä suhtautua erityisen epäluuloisesti – lähikuva ja leikkaus nousivat myöhemmässä elokuvapuheessa niin keskeisiksi ”elokuvallisuuden” tunnusmerkeiksi, että niiden alkuperään ja keksijään on liittynyt poikkeuksellisen paljon harhaanjohtavia myyttejä. Varsin todennäköisesti Preobraženskaja liioittelee sitä, missä määrin Gardinin elokuva oli aikaansa edellä. Tähän viittaisi sekin, että leikkaaja Vera Hanžonkova ei Gardinin elokuvaa muistellessaan kiinnittänyt mitään huomiota sen leikkaukseen, ainoastaan näyttelijä Hmaraan, joka ”– – äärimmäisen pidätyväisin elein, pääasiassa silmiensä avulla välitti katsojalle näytelmän päähenkilön tohtori Keržentsevin henkisen tilan”.⁶² Lähikuvien käytölle tämä kuvaus tun-

60 – – годами мы все прошли мимо него. Крупный план был только деталью и подчас не слишком важной.

В “Мысли” он стал необходимостью – оправданием всей картины. И мне пришлось заняться нелепостью, с точки зрения каждого режиссера, – писать сценарий для крупного плана.

Это звучит оригинально.

Сценарии для почти неподвижного.

Однако это относительно “неподвижное” имеет свое “подводное течение”, и ритм его необходимо установить достаточно точно. Gardin 1949, 138.

61 В этом фильме Гардин первый применил по-настоящему крупные планы и новый монтаж. В это время крупные планы уже появились у некоторых режиссеров, были они и у Протазанова, но новым монтажом эту режиссеры еще не овладели и крупные планы казались у них как бы рубленными в картину, органически с ней не связанными. Часто с крупных планов делался переход сразу на общие планы, чем нарушалась плавная текучесть фильма. Крупные планы раздражали, казались вставными портретами, вставными деталями. Preobraženskaja 1965, 169.

62 – – крайне сдержанным жестом и, главным образом, жизнью глаз передавал зрителю душевное

tuisi antavan jonkinlaisen vahvistuksen, kuten myös Valentin Turkinin arvostelu. Turkin, joka kritisoi yleisesti elokuvaa liiallisesta kirjallisuudellisuudesta, kiitteli kuitenkin Gardinia siitä, että tämä oli panostanut henkilöiden sisäiseen draamaan, joka tuodaan esiin näyttelijän kasvoilla:

V. Gardinilla voi ohjaajana olla paljon syntejä, mutta hänelle antaa monessa suhteessa anteeksi sen vuoksi, että hän on ymmärtänyt, kuinka tärkeä elokuvalla on näyttelijä. – – Elokovasta tulee psykologinen vasta sitten kun ymmärretään, että tärkein psykologinen elementti valkokankaalla ovat näyttelijän elävät kasvot.⁶³

Yksi harvoista Gardinin muistelmille huomiota suoneista tutkijoista on Mihail Jampolski, joka on Lev Kulešovin mallinäyttelijän teorian taustoja etsivässä artikkelissaan olettanut Gardinin saaneen ajatuksiinsa vaikutteita Sergei Volkonskin opetuksesta (ks. luku 3). Jampolski liittää Gardinin 1910-luvulla viritteeseen MHT:n metodien vastaiseen ”aktiiviseen vastarintaan” ja näkee että ”jo vuonna 1916 Gardin alkaa lähestyä näyttelijää ’mallina’ ja montaesityöstön materiaalina”.⁶⁴ Gardinia on kuitenkin hankala liittää mihinkään MHT:n vastaisiin suuntauksiin jo siksi, että hän työskenteli teatterin näyttelijän Hmaran kanssa. Mikään Gardinin muistelmissa ei myöskään viittaa siihen, että hän olisi noudattanut mitään delartelaista ”semiotiikkaa” ajatusten ja tunteiden esiintuomiseksi: tulkinta rakentui edelleen näyttelijöiden kokemuksen varaan. Vaikka myös Gardin flirttaili 1920-luvun taitteessa mallinäyttelijä-ajatuksen kanssa, hän ei koskaan, eikä varsinkaan vielä vuonna 1916, etäännytynyt erityisen kauaksi näyttelijän sisäiseen tulkintaan perustuvasta elokuvakäsityksestä. Gardin käänsi kuitenkin huomionsa ajalleen harvinaisella tavalla siihen, mitä kuvassa näkyi. Hänen työtapansa poikkesikin siitä psykologisen elokuvan valtavirrasta, joka luotti hetkessä herääviin kokemuksiin ja suhtautui epäillen mimiikan harjoitteluun.

Jevgeni Bauer ja näyttelijät

Jevgeni Bauer (1867–1917) tuli elokuva-alalle kuvataiteilijan ja teatterilavastajan taustasta vuonna 1912 ollessaan jo yli 40-vuotias. Hän nousi lähes välittömästi Hanžonkov-yhtiön pääohjaajaksi Pjotr Tšardyninin rinnalle ja pian ohikin. Bauerin lyhyen uran huippu osuu maailmansodan vuosiin 1915–1917, jolloin hänestä tuli yhdessä Jakov Protazanovin kanssa venäläisen elokuvan kenties arvost-

состояние героя пьесы доктора Керженцева. Hanžonkova 1962, 126.

63 У В.Гардина может быть много грехов, как у режиссера, но ему многое простится за то, что он понял и оценил значение для экрана – актера. – – Экран станет психологическим только тогда, когда будет понято, что главный психологический элемент экрана – это живое лицо актера. Valentin Turkin: ”Mysl”. *Pegas* 8/1916 (avgust), 56.

64 Jampolski 1991, 160.

tetuin ohjaaja. Bauerin asema tsaarinajan elokuvaa koskevassa kirjallisuudessa on kokenut monia käännteitä. Hänen elokuviinsa uransa aloittanut Lev Kulešov antoi hänelle arvoa, mutta muut avantgarde-sukupolven tekijät sivuuttivat hänet samalla olankohautuksella kuin muunkin vallankumousta edeltäneen elokuvan. Seuraavien vuosikymmenten kirjallisuudessa Bauerin asema ei ollut kaksinen. Stalinin aikaiset elokuvahistorioitsijat Nikolai Iezuitov, Nikolai Lebedev ja Moisei Aleinikov tuomitsivat hänet jyrkästi. Heille Bauer oli ”dekadentin” ja ”formalistisen” suuntauksen keulakuva, jonka työtavat määriteltiin ”realistisen” Protazanovin vastakohtaksi.⁶⁵ Protazanov itsekin ruokki tätä vastakkainasettelua toteamalla muistelmissaan, ettei pitänyt Bauerin elokuvista: ”Hänen elokuvansa olivat minusta kuin halpojen korujen välkettä.”⁶⁶ 1960-luvulla tutkijat Romil Sobolev ja Semjon Ginzburg pitkälti kumosivat käsityksen eri ohjaajiin henkilöityneistä kahdesta suuntauksesta. He antoivat Bauerille arvoa elokuvaestetiikan kehittäjänä, joskin myös he näkivät olennaisena pohtia kysymystä tämän ”formalistisuudesta” ja ”dekandenssista”.⁶⁷

Maailmanlaajuisesti Bauer oli käytännössä tuntematon ennen Pordenonen 1989 käännettä. Festivaalin ohjelmasta juuri Bauerin elokuvat saivat aikaan suurimman sensaation. Tuskin koskaan ohjaajaa on nostettu vastaavalla tavalla täydellisestä unohduksesta saman tien kirkkaimpaan kaanoniin. Tämän jälkeen Bauer on itse asiassa jättänyt varjoonsa kaikki muut ajan ohjaajat, ja hän on muuttunut tutkimuksessa liki synonyymiksi tsaarinajan elokuvalla niin sisällöllisesti kuin esteettisestikin. Tätä kirjoitettaessa Bauerista syntyneiden tieteellisten artikkelien määrä lasketaan kymmenissä, populaarien varmasti jo sadoissa, ja on syntynyt ainakin yksi kokonaan hänelle omistettu tieteellinen monografia.⁶⁸ Bauerin poikkeukselliseen asemaan tutkimuksessa on vaikuttanut paitsi hänen elokuviensa hienous ja mielenkiintoisuus myös se, että hänen tuotantoaan on säilynyt varsin paljon (kokonaan tai osittain noin neljännes 82 elokuvasta). Ja kuten yleensä, kanonisointi on ruokkinut itseään sitä kautta, että Bauerin elokuva on esitetty ja julkaistu videolla enemmän kuin muuta saman ajan elokuvaa yhteensä, ja siten ne ovat olleet laajimmin saatavilla.

Bauer ansaitsee samaansa huomion, mutta elokuvahistorioitsijan näkökulmasta voi todeta, että se on jossain määrin vääristänyt kuvaa hänestä tsaarinajan ohjaajien joukossa. Hänen mielenkiintoisuutensa piilee siinä, että hän oli samanaikaisesti sekä tyypillinen että poikkeuksellinen. Baueria, kuten ketään muutaakaan ajan elokuvantekijää, ei tule pitää koko totuutena oman aikansa elokuvasta, mutta ei liioin irrottaa ajastaan. Neuvostoaikainen keskustelu Bauerista – hänen tuomitsemisensa Stalinin aikana ja rehabilitaationsa 1960-luvulta lähtien – on

65 Iezuitov 1958, 279, 283–288; Lebedev 1947, 50–53; Aleinikov 1948, 17–18.

66 Его фильмы напоминали мне блестящие, созданные их дешевых украшений. Protazanov 1948, 308.

67 Ginzburg 1963, 378–386; Sobolev 1960, 96–110.

68 Torre 2008.

edelleen kiinnostavaa, sillä se kietoutui paljolti kysymykseen hänen näyttelijä-ohjauksestaan. Bauer oli jo omana aikanaan kiistelty ohjaaja. Häntä syytettiin lavastuksen ja ulkoisen kauneuden ylikorostamisesta, kyvyttömyydestä syvälliseen psykologiseen sisältöön, huonosta mausta ja monesta muusta asiasta.⁶⁹ Näistä syytöksistä vahvimmin jäi elämään käsitys Bauerista heikkona näyttelijä-ohjaajana tai pikemminkin ohjaajana, joka väheksyi näyttelijäntyön merkitystä elokuvassa ja samasti näyttelijät esineisiin. Tämä käsitys on elänyt näihin päiviin saakka.⁷⁰

Bauerin säilyneissä elokuvissa kohdataan koko tsaarinajan näyttelijätyyliin ja –persoonallisuuksien kirjo. Havainnollisen ääriesimerkin tästä tarjoaa vuoden 1916 suurelokuva *Elämä elämästä* (*Žizn za žizn*), jossa näyttelijäntyön jänneväli ulottuu elokuvan kahdessa naispääosassa MHT:n Lidija Korenevan realistisesta lähestymistavasta Vera Holodnajan italialaisdiivojen tyyliä mukailevaan näyttelämiseen.⁷¹ Näyttelijäntyön näinkin voimakas kirjo samassa elokuvassa on usein selitetty siten, ettei Bauer välittänyt ohjata näyttelijöitä vaan kiinnitti huomionsa yksinomaan kuviin ja kompositioihin. Bauerin elokuvien kuvauksista ja hänen työtavoistaan on jäänyt vähemmän näyttelijöiden muistelmia kuin esimerkiksi Protazanovin ja Tšardyninin. Harvoista työtoverien muistikuvista ohjaajasta piirtyy kuva poikkeuksellisen sydämellisenä ihmisenä ja työtoverina, jonka kanssa näyttelijät mielellään työskentelivät. Niistä löytyy myös todistusaineistoa sille, ettei Bauer ohjannut näyttelijöitään samassa mielessä kuin monet muut aikansa keskeiset ohjaajat kuten Protazanov, Gardin ja Tšardynin. Kuten yleistä oli muutenkin, ei Bauer juuri pitänyt harjoituksia. Zoja Barantsevitš kertoo:

Harjoitusjaksoa ei ollut – ennen kuvausta, samalla kun pystytettiin valoja, näyttelijät ja ohjaaja suunnittelivat kohtauksen ja ”näyttelivät” sen kameran edessä. Roolihahmoista ei myöskään keskusteltu. Näyttelijöiden oli lennossa saatava kiinni siitä, mitä ohjaaja sanoi ja toteutettava se, mitä hän kutakin kuvaa varten määräsi.⁷²

Sofia Goslavskaja kuvailee:

Hän ei työskennellyt näyttelijöiden kanssa lainkaan. Näyttelijän henkinen maailma, tämän luomisprosessi, kokemisen syvyys ja todenmukaisuus eivät liikuttaneet Baueria.⁷³

69 Valentin Turkin: ”Je. Bauer i ruskaja kinematografija”. *Kino-gazeta* 31/1918 (ijul), 2.

70 Ks. esim. DeBlasio 2007, 671–672 ja passim.

71 Ks. Piispa 2009a, 80–83.

72 Репетиционного периода не было – просто перед съемкой, когда устанавливали свет, актеры с режиссером намечали сцену и “играли” ее перед аппаратом. Обсуждение образов ролей также не проводили. Актеры должны были налету схватывать то, что говорил режиссер, и выполнять его по заданию данному кадру. Barantsevitš 1965, 159. Ks. myös Bek-Nazarov 1965, 53.

73 С актерами он совсем не работал. Духовный мир актера, процесс его творчества, глубина и верность переживаний не трогали Бауэра. Goslavskaja 1974, 189.

Olisi kuitenkin vaikea väittää, ettei Bauer välittänyt näyttelijöistä. Ensimmäkin Bauer ”löysi” ja ”loi” useimmat maailmansodan vuosien maineikkaimmat näyttelijät: Vera Holodnaja, Vera Karalli, Ivan Mozžuhin, Vitold Polonski ja moni muu elokuvatahti loi maineensa juuri hänen elokuvissaan. On myös toisenlaisia todistuksia Bauerin suhteesta näyttelijöihin. Ohjaajan kuvauksissa läsnä olleen leikkaaja Vera Popovan (Hanžonkovan) kertoman mukaan Bauer oli tarkka näyttelijäntyöstä, mutta antoi näyttelijöille suuren vapauden ja puuttui peliin vain silloin kun se ei kelvannut hänelle:

Jos näyttelijän ratkaisu ei tyydyttänyt häntä, Bauer, kuten Stanislavski, sanoi: ”En usko” – ja selitti uudelleen tilanteen ja antoi uudelleen näyttelijälle mahdollisuuden löytää keinot hahmon ilmentämiseen. Vain harvoin hän näytti näyttelijöille, milloin ja mitä on tehtävä, mitä elettä on käytettävä.⁷⁴

Näyttelijä Vera Pavlova muistaa tapauksen, jossa hänen ja vastaanäyttelijän yhteistyö ei ottanut sujuakseen. Vasta tällöin Bauer alkoi ohjata vastaanäyttelijää, mutta ei häntä: ”Tehkää mitä vain tahdotte, en häiritse teitä.” – Bauer sanoi minulle. Ja minä todella tein mitä tahdoin, ts. mitä taiteellinen vaisto ja inspiraatio saneli.⁷⁵

Miten Bauer sitten näyttelijöitään ohjasikin, voidaan joka tapauksessa sanoa, että hän onnistui siinä hyvin. Kuten Zorkaja toteaa: ”Näyttelijäntyö Bauerin elokuvissa on nykysilminkin huomattavasti aidompaa, luonnollisempaa ja nykyaikaisempaa kuin Protazanovin 1910-luvun todellisissa ’näyttelijäelokuviissa.’⁷⁶ Samalla linjalla oli jo Valentin Turkin vuosi ohjaajan kuoleman jälkeen kirjoittamassaan esseessä, jossa hän arvioi Bauerin merkitystä venäläisen elokuvan kehityksessä:

Puhuttiin ja puhutaan yhä, ettei Bauer osannut antaa näyttelijälle mitään eikä antanut. Ehkä näin on. Mutta toisenlainen johtopäätös on yhtä oikeutettu: yksikään ohjaaja ei osannut samalla tavoin ottaa näyttelijältä sitä, mitä tarvitsi.⁷⁷

Bauer-kirjallisuuden keskeinen teema on ollut hänen ”kuvallisuutensa”, se että hän lähestyi elokuvaa enemmän kuvataiteilijan kuin teatterintekijän tavoin. Turkin muotoili ensimmäisenä käsityksen Bauerista elokuvallisena taidemaala-

74 Если актерское решение роли не удовлетворяло его, то Бауэр, как и Станиславский, говорил: “Не верю” – и вновь объяснял задание, снова давая возможность актеру самому найти средства для воплощения образа. В самых редких случаях показывал он актерам, когда и что нужно делать, какой жест использовать. Sobolev 1960, 100. Katkelma perustuu Vera Hanžonkovan haastatteluun.

75 “Делайте все что хотите. Я не буду вам мешать”, – сказал мне Бауэр. И я действительно делала, что хотела, т. е. что подсказывало мне художественное чутье и вдохновение. Vera Pavlova: ”Zabytoje iskusstvo”. Päiväämätön käsikirjoitus. TsMK, 3/2/43.

76 Zorkaja 2006, 64. Ks. myös Sobolev 1960, 100–101.

77 Говорили и говорят, что Е.Бауэр никогда ничего не мог дать актеру и не давал. Может быть это так. Но одинаково справедлив другой вывод: не один режиссер не умел так брать от исполнителя, что ему нужно. Valentin Turkin: ”Je. Bauer i russkaja kinematografija”. *Kino-gazeta* 31/1918 (ijul), 3.

rina. Stalinin kauden taidepuheessa, joka nosti Stanislavskin järjestelmän normiksi sekä teatterissa että elokuvassa, tällainen kuvallinen ajattelu tuomittiin formalismina. Nikolai Iezuitov tiivisti: ” – Bauerille näyttelijä oli malli, ei muuta, malli, joka poseerasi ylellisissä lavasteissa, ja niiden kehittelylle ohjaaja omisti koko mielikuvituksensa.”⁷⁸ Käsitys kuvallisesta Bauerista jatkoi elämäänsä positiivisessa sävyssä esimerkiksi Semjon Ginzburgin 1960-luvun tulkinnoissa. Sittemmin Bauerin kuvataiteellisia vaikutteita on korostanut etenkin Yuri Tsivian 1990-luvun tutkielmissaan.⁷⁹

Bauerin estetiikalle voidaan kuitenkin löytää vastineita yhtä paljon teatterista kuin kuvataiteesta, sillä nämä kaksi eivät suinkaan sulje toisiaan pois. Ylipäänsä etenkin Ben Brewsterin ja Lea Jacobsin tutkimustyö on osoittanut, kuinka visuaalista taidetta 1800-luvun teatteri oli ja kuinka paljon varhainen elokuva oli tuolle perinteelle velkaa. Bauerin omassa teatteritaustassa visuaalisuus korostui vielä enemmän. Hän loi maineensa jo 1890-luvulla moskovalaisten populaari-teatterien lavastajana ja sähkövalon käytön pioneerina venäläisessä teatterissa. Bauerin teatteriuraa tutkineen Viktor Korotkin mukaan näissä vuosisadanvaihteen lavatuotannoissa Bauerin lavastuksilla ja etenkin valoilla oli erillisen attraktion luonne, joka usein sai enemmän huomiota kuin näytelmien sisältö. Säilyneiden kuvausten perusteella Korotki esittääkin, että Bauer sovitti varhaisen lavastus- ja valaistustyylinsä, jopa jotkin yksittäiset lavastusratkaisut, pitkälti sellaisenaan elokuvaan.⁸⁰

Yhtä lailla taustaksi Bauerin estetiikalle voidaan esittää 1900-luvun ensivuosisikymmenten teatterinuudistajien tuotannot, joissa nimenomaan uuden näyttämötekniikan mahdollistamat visuaaliset tehosteet ja tunnelmat saivat suuren aseman. Georges Sadoul esitti jo 1950-luvulla, aikansa neuvostotutkimusta toistaen, että Baueria voisi pitää elokuvan vastineena Meyerholdille siinä missä Pro-tazanov oli elokuvan Stanislavski.⁸¹ Vaikka muotoilu toistaa turhaan kahtiajakoa näiden kahden ohjaajan välillä, on totta, että Meyerholdin edellä lainatut ajatukset elokuvasta toteutuvat juuri Bauerin tuotannossa lähes sanasta sanaan.⁸² Tämän ajan elokuvassa juuri Bauerille on tyypillistä tilallis-ajallisen kokonaisuuden luominen, johon näyttelijät asettuvat. Rytmin ja sen luoman tunnelman merkitys on hänen elokuvissaan ilmeinen, ja siihen viittaa myös Turkin omassa arvioissaan:

Bauer loi [toimintaa], mutta kytki sen erityiseen, hänelle itselleen ominaiseen rytmiin, milloin hitaaseen ja surulliseen, milloin juhlalliseen ja sankarilliseen,

78 Iezuitov 1958, 285.

79 Ks. esim. Tsivian 1992b ja Tsivian 1996b.

80 Korotki 2002, passim.

81 Sadoul 1951b, 143.

82 Zorkaja 2006, 57. Ks. myös Iezuitov 1958, 288.

milloin nopeaan, mutta ei mielivaltaiseen ja vapaaseen, vaan jonkin äänettömän, iloisen tai traagisen, tanssin tempoon.⁸³

Musiikki- ja tanssivertaus tuo mieleen Meyerholdin ajatukset ”ajan tajusta” ja ”musisoimisesta näyttölemisen sijaan”. Erään lähteen mukaan Bauer toteutikin Meyerholdin haaveen musiikin tahtiin harjoitettavasta näytelmästä: Vera Jurenevan mukaan Bauer toi kuvauksiin muusikon soittamaan ”parhaiden säveltäjien tunnelmaan ja rytmiin sopivia teoksia”.⁸⁴ Ei voida mitenkään pitää todennäköisenä, että Meyerholdin ja Bauerin välillä olisi ollut kovinkaan selvää vaikutussuhdetta. Bauer loi tyyliä jo ennen *Dorian Grayn muotokuvaa*, eikä toisaalta mikään viittaa siihen, että Meyerhold olisi ensimmäistä elokuvaansa tehdessään tuntenut Bauerin tuotantoa saati arvostanut sitä. Lähes selvänä voidaan pitää, että lavastajana Bauer tunsu Meyerholdin teatterituotantoja ja oli niistä kiinnostunut, ja että tätä kautta nekin kuuluivat hänen vaikutteidensa piiriin, kuten venäläisen modernismin visuaalinen kulttuuri ylipäättään. Tuskin voidaan kuitenkaan väittää Baueria tietoisesti Meyerholdin seuraajaksi. Voi olettaa, että siinä määrin kuin hän toteutti Meyerholdin estetiikkaa, hän teki niin omista lähtökohdistaan intuitiivisesti.

Todennäköisemmän taustan Bauerin elokuville tarjoaa Moskovan Taiteellinen Teatteri. Bauer kehitteli selvästi tyyliä, joka tuottaisi sellaisen tunnelman ja vireen, josta MHT:n tuotannot tunnettiin. MHT:n yhteydessä puhuttiin yleisesti ”tunnelmateatterista” (*teatr nastrojenui*) – tässä yhteydessä käytetty venäjänkielen sana *nastrojenuje*, ”mieliala” tai ”tunnelma”, voidaan ymmärtää yksilöpsykologiaa kokonaisvaltaisemmaksi psykologiseksi vireeksi, joka liittää toisiinsa roolihenkilöt, ympäristön, näyttelijät ja – ihannetapauksessa – katsojat (vrt. englannin *mood*).⁸⁵ Tähän viittasi myös Leonid Andrejev ”Kirjeissään”. Andrejev puhui MHT:n maailmankuuluista Tšehov-tuotannoista ja Tšehovin kirjallisuuden ”panpsyykkisyydestä”. Tällä hän tarkoitti sitä, että kirjailija psykologisoi ei vain ihmistä vaan myös hänen ympäristönsä, että tämän teoksissa ”esineet ovat ainoastaan tilaan levitettyjä *ajatuksia ja tuntemuksia*”. Myös aikaa Tšehov käsitteli Andrejevin mukaan ”ei kuin kelloseppä vaan kuin psykologi: aika on vain sankareiden ajatus ja tuntemus”.⁸⁶

Bauerin menetelmät ovat toiset kuin teatterissa, mutta voidaan olettaa, että hänen elokuviensa vahvan tunnelman takana on pyrkimys välittää katsojalle

83 Он его создавал, но заключая его в особый, ему одному свойственный ритм, то медлительный, печальный, то торжественный, героический, то ускоренной, но не произвольный, не свободный, а в темпе какого-то неслышного веселого или трагического танца. Valentin Turkin: ”Je. Bauer i ruskaja kinematografija”. *Kino-gazeta* 31/1918 (ijul), 2–3.

84 Jureneva 2004, 276. Jureneva kuitenkin esiintyi vain yhdessä Bauerin elokuvassa, eivätkä muut Bauerin näyttelijät tällaiseen tapaan viittaa, joten voi olettaa, että näyttelijätär joko muisti väärin tai kyse oli kokeilusta, jota ei sovellettu sen useammin.

85 Ks. esim. Senelick 1997; 38–39; Kuhta 1992, 19–20.

86 Andrejev 1912–1913, 526.

MHT:läinen kokonaisvaltainen psykologinen mieliala, joka yhdistää aikaa, esi-
neitä ja ihmisiä. Tämänkaltaista pyrkimystä havaitsi esimerkiksi *Teatralnajan*
gazeta -lehden arvostelija, joka kuvaili vaikutelmaansa *Elämä elämästä* -eloku-
van lavasteiden ja näyttelämisen yhteydestä:

Näytteleminen hidas rytmi korostaa edelleen suurten huoneiden juhlallisuutta,
päähenkilöiden kokemukset sulautuvat orgaanisesti heitä ympäröivään tilaan;
suuret ”näyttelypaviljongit” elävöityvät hieman ihmisten läsnäolosta, mutta
nämä ihmiset, joita aineellisen ympäristön valtavuus painostaa, kadottavat elä-
vyyttään, muuttuvat kuin unissakävelijöiksi, jotka hitaasti kulkevat loputtomien
huonerivien läpi.⁸⁷

Tässä mielessä väite siitä, että Bauer samasti näyttelijät esineisiin, voidaan-
kin kääntää toisin päin: hänen elokuvissaan näyttelijöiden ohella muut keinot
– kuvarajaukset, tila, esineet, valo ja aika ”näyttelevät”, osallistuvat tunnelman
ja mielialojen luomiseen. Myös tähän kiinnitti huomiota Turkin vuoden 1918
esseessään, joka edelleen näyttäytyy varsin osuvana kuvauksena Bauerin este-
tiikasta:

Bauerin vahvuus on tunnelma. Voi olla, että ne syytökset, joiden mukaan Bauer
hallitsi huonosti päähenkilöiden psykologiaa, ovat omalla tavallaan oikeutettu-
ja, mutta hänen elokuvillaan oli silti määrätty psykologia, selvästi ilmaistu tun-
nelma. Tässä suhteessa häntä voidaan täydellä syyllä pitää yhtenä ensimmäisistä
ja parhaista venäläisen psykologisen näytelmäelokuvan edustajista.⁸⁸

Bauerin elokuva asettui selvästi psykologisen elokuvan viitekehykseen, mut-
ta hän lähestyi sitä omalla tavallaan. Mitä ilmeisimmin näyttelijät eivät olleet
hänelle samalla tavalla koko huomion keskipiste kuin monille muille ajan pää-
tekijöille, vaan hänen elokuvansa olivat ohjaajan elokuvaa. Bauerilla ei varmas-
tikaan ollut omaa oppia tai metodia näyttelijöiden kanssa työskentelyyn. Hän
luotti studion kalustoon kuuluviin näyttelijöihin, joista monet olivat hänen omia
”luomuksiaan”, löytöjä, joiden elokuvalliseen ilmaisevuuteen hän luotti.

Tällaisen lähestymistavan ei kuitenkaan tarvitse tarkoittaa piittaamatto-
muutta näyttelijäntyöstä. Mitä ilmeisimmin näissä ohjaajan luomissa puitteissa
näyttelijät saivat Bauerin puolesta näytellä niin hyvin kuin osasivat. Monet ker-

87 Медленный ритм исполнения еще больше оттеняет важность и торжественность больших комнат, переживания действующих лиц сливаются органически с окружающей обстановкой; большие “вы-
ставочные” павильоны слегка оживают от присутствия людей, но люди эти, подавленные величием
материального, теряют в жизненности, становятся словно сомнамбулами, медлительно проходящих по
бесконечным анфилам комнат. W: ”Stranitsy ekrana”. *Teatralnaja gazeta* 20/1916, 16.

88 Сила Бауэра в настроении. Может быть по-своему справедливы упреки Бауэру в том, что он плохо
оперировал с психологией действующих лиц, но у его картин была определенная психология, ярко
выраженное настроение. И в этом отношении вполне справедливо утвердить за Бауэром заслугу быть
одним из лучших режиссеров русской художественно-психологической кинодрамы. Valentin Turkin:
”Je. Bauer i russkaja kinematografija”. *Kino-gazeta* 31/1918 (ijul), 4.

toivat, että Bauerin lavasteet ja asetelmat vaikuttivat näyttelijöihin inspiroivasti.⁸⁹ Sofia Goslavskaja täsmentää myös, että vaikka Bauer ei erityisemmin panostanut näyttelijäohjaukseen,

– se ei suinkaan ollut ylenkatsetta. Hän vain luotti täydellisesti, tiesi, että näyttelijä tekee kaiken voitavansa. Mitään omaa käsitystä ohjauksesta hänellä ei nähtävästi ollut. Monet näyttelijät olivat hyvin tyytyväisiä tähän tilanteeseen ja tulivat siksi Bauerin kanssa hyvin toimeen.⁹⁰

Luottamukseen vaikutti varmasti myös se, että Bauer työskenteli samojen näyttelijöiden kanssa elokuvasta toiseen. Ivan Perestiani, yksi näistä vakiokasvoista vuodesta 1916 lähtien, muisteli yhteistyötä Bauerin kanssa kaikkein lämpimimminkin:

Ihastuin Baueriin ensimmäisistä päivistä alkaen. Eihän häntä voinut olla rakastamatta. Se vilpittömyys ja into, jolla hän antautui taiteelle, oli kerta kaikkiaan aseistariisuvaa. Hän seurasi aina levottomana, miten kuvaus sujui ja miten näyttelijät työskentelivät. Näin useasti Bauerin silmissä kyneleitä, jotka aiheutuivat hänen ja näyttelijöiden luomien kohtausten dramaattisuudesta. Se nostatti. Siinä tunsin rohkaisua ja sai arvion työlleen. Arvio oli aina erehtymätön, ja tästä johtuen Bauer nautti suurta auktoriteettia näyttelijöiden keskuudessa. Hän aisti näyttelijät hämmästyttävällä tavalla.⁹¹

Olen edellä nostanut Vsevolod Meyerholdin, Valentin Turkinin, Vladimir Gardinin ja Jevgeni Bauerin esiin esimerkkeinä maailmansodan vuosina virinneistä uusista vivahteista psykologisessa elokuvassa. Kukaan heistä ei tehnyt ratkaisevaa pesäeroa aiempiin ajatuksiin ja käytäntöihin: heillekin elokuvan keskeinen tehtävä oli henkilöhahmojen henkisen kokemuksen välittäminen. Ero oli siinä, että kaikki näkivät tämän tapahtuvan ennen kaikkea kuvien rakentamisen kautta. Jos aiemman ajattelun mukaan kuvan tehtävä oli ”läpinäkyvästi” välittää kokemustensa varassa luovan näyttelijän suoritus katsojalle, tuli kuvasta nyt elokuvailmaisun keino itsessään. Niinpä tietoisuus näyttelijäntyön visuaalisesta puolesta muuttui tärkeämmäksi. Meyerhold ja Gardin päätyivät eri lähtökohdista kumpikin sitomaan näyttelijäsuoritukset tiiviisti ohjaajan luomiin askelmerkeihin. Bauerin lähestymistapa oli intuitiivisempi ja soti kaikkein vähiten ajan

89 Bek-Nazarov 1965, 73; Jureneva 2004, 276.

90 — это не было пренебрежение, отнюдь нет. Просто он всецело доверялся, знал, что актер сделает все возможное. А какой-либо своей концепции в режиссуре, видимо, у него не было. Многие актеры были очень довольны таким положением вещей и поэтому отлично ладили с Евгением Францевичем. Goslavskaja 1974, 189.

91 Бауэра я полюбил с первых же дней. Да и нельзя было не любить его. Чрезвычайно подкупали в его работе величайшая искренность и увлечение, с каким он отдавался творчеству. Он с волнением следил за ходом съемки и работой актеров. Я много раз видел слезы на глазах Евгения Францевича, вызванные драматизмом создаваемых им и актерам сцен. В этом чувствовалось одобрение, в этом была оценка работы. Оценка это бывала безошибочной, и оттого авторитет Евгения Францевича среди актеров был велик. Он изумительно чувствовал актёра. Perestiani 1962, 255.

yleisiä työtapoja vastaan. Kuitenkin hän oli joukosta kenties ratkaisevimmin kuvien luoja. Tästä oli lyhyt askel siihen johtopäätökseen, että kuvassa näkyvä ihminen ei ole näyttelijä lainkaan vaan ”malli”. Askeleen ottaminen vaati kuitenkin vallankumouksen.

4.2. Näyttelijä mallina

Anti-Mozžuhin

Vallankumousten vuonna 1917 Jakov Protazanov ohjasi elokuvan *Isä Sergius*, josta tuli ohjaajan maineikkain neuvostoaikaa edeltävä teos ja Ivan Mozžuhinin kuuluisin roolityö. Tolstoin tarinan filmatisoinnissa Mozžuhin esittää maallisten himojen kanssa painivaa pappia, ja hahmo käy valkokankaalla läpi kehityskaaren salskeasta nuorukaisesta harmaahapsiseksi uskonmieheksi. Elokuva oli psykologisen elokuvan merkkipaalu ja Isä Sergiuksen rooli Mozžuhinin *tour de force*. Kun *Isä Sergius* tuli valkokankaalle huhtikuussa 1918, se otettiin vastaan ylistävin arvioin, ja Mozžuhin oli uransa huipulla. *Kinogazeta*-lehdessä näyttelijä pääsi ensi kertaa itse kertomaan ajatuksiaan elokuvan olemuksesta ja näyttelijäntyöstä:

On käynyt selväksi, että riittää kun näyttelijä vilpittömästi, innoittuneesti ajattelee sitä, mitä hän voisi sanoa, vain *ajattelee*, näytellessään kameran edessä, niin yleisö näytöksessä ymmärtää häntä; näyttelijän ei tarvitse kuin syttyä kuvausten aikana, unohtaa kaikki, luoda kuten näyttämölläkin, niin hän jokaisella lihaksellaan, pelkkien silmiensä jokaisella kysymyksellä tai valituksella avaa valkokankaalla koko sielunsa yleisölleen ja yleisö, toistan, ymmärtää häntä ilman ainuttakaan sanaa, ilman ainuttakaan välitekstiä.⁹²

Tämä oli kuitenkin viimeisiä kertoja, kun vaitiolon taiteen iskulauseita julistettiin elokuvaalehtien sivuilla. Vuonna 1918 valkokankaalla mulkoilevasta Mozžuhinista oli jo tullut nuorten radikaalien naurunaihe. Venäjän vallanku-

92 Стало ясно, что достаточно актеру искренно, вдохновенно подумать о том, что он мог бы сказать, только *подумать*, играя перед аппаратом, и публика на сеансе поймет его; стоит актеру загореться во время съемки, забыть все, творя так же как и на сцене, и он, каждым своим мускулом, вопросом, или жалобой одних глаз, каждой морщинкой, заметной из самого далекого угла электротeatра, откроет с полотна публике свою душу и она, повторяю, поймет его, без единого слова, без единой надписи. I. Mozžuhin: ”Moi mysli”. *Kinogazeta* 10/1918, 3.

mous pudotti valtaistuimeltaan paitsi keisarin myös 1910-luvun elokuvan yksinvaltiaan eli psykologisen vaistonäyttelijän.

Vallankumouksen vuosina syntyi oppi elokuvanäyttelijästä ”mallina”, joka ei perinteisen näyttelijän tavoin mennyt luomansa roolihahmon nahkoihin ja kokenut kameran edessä tämän fiktiivisen ihmisen tunteita, vaan esiintyi elokuvassa omana itsenään ja keskittyi suorittamaan ilmaisevasti ohjaajan määräämät fyysiset toiminnot. Vaiston ja tunteen varassa tulkitsevan näyttelijän vastustajat olivat kohottaneet ääntään pitkin 1910-luvun. Meyerholdin ohella vastareaktiota edusti Sergei Volkonski, joka teoksessaan *Ilmaiseva ihminen* vuonna 1914 kritisoi venäläistä näyttelijäkoulutusta:

Opiskelijalle selitetään, että hänen täytyy *ajatella*, että hänen tulee *kuvitella*, että hänen tulee *tuntea*. Ja opiskelija todellakin ajattelee, kuvittelee ja tuntee (mitäpä sitä ei ajattelsi, kuvittelsi ja tuntisi kun oikein haluaa ja yrittää!), mutta opettaja ei usko; hän ei *näe*. Mutta sallikaa minun kysyä mitä ihmettelemistä siinä on? Miten voisikaan nähdä? *Nähdä* voi vain sen, mitä toinen ihminen *tekee*, ja sitä juuri opiskelijaparalle ei ole näytetty: mitä hänen tulee tehdä itsellään, kasvoiltaan, kehollaan, äänellään.⁹³

Mihail Jampolski onkin merkittävässä artikkelissaan esittänyt mallinäyttelijän teorian taustaksi Volkonskin näyttelijäopin, jota Jampolski nimittää ”näyttelijän uudeksi antropologiaksi”.⁹⁴ Volkonskin vaikutus 1920-luvun neuvostoliittolaiseen avantgarde-estetiikkaan onkin eittämätön. Nähdäkseni ajatus mallinäyttelijästä ei kuitenkaan syntynyt siten, että aiemman psykologisen näyttelijäymmärryksen tilalle olisi omaksuttu suoraan jokin teatterioppi. Mallinäyttelijän syntyä edelsi elokuvan itsensä lähtökohdista suoritettu psykologisen näyttelijän dekonstruktio. Edellisessä luvussa esitetty kehityskulku – kuvallisen ja ohjaajakeskeisen elokuvakäsityksen nousu – muodosti kehitykselle yhden taustan. Toinen tausta voidaan löytää amerikkalaisen elokuvan murtautumisesta Venäjän markkinoille.

Ajatus näyttelijästä ”mallina” lähti kehittymään kuvallisen elokuvakäsityksen, Turkinin muotoileman ”valotaiteen”, pohjalta. Turkin vertaili vuonna 1916 esseessään ”Spektaakkelin tie ja kauneuden tie” tuoreita italialaisia elokuvia *Cabiria* (1914) ja *Liekki* (Il fuoco, 1916). Ensimmäistä hän ihaili spektaakkelina, jälkimmäistä psykologisena draamana. Hän oletti, että *Liekin* käsikirjoitus oli laadittu suoraan sen päätähdelle Pina Menichellille, ja pohti:

93 Ученику объяснено, что он должен *думать*, что он должен *вообразить*, что он должен *чувствовать*. И ученик, действительно, и думает, и воображает, и чувствует (чего не подумаешь, и не вообразишь, и не почувствуешь при хотении и страдании!), но учитель не верит: он не *видит*. Но позвольте, чему вы удивляетесь? Разве можно видеть? *Видеть* может только то, что другой человек *делает*, и это-то единственное ему, бедному ученику, и не показали: что ему делать с собой, со своим лицом, со своим телом, со своим голосом. Volkonski 1914b, 44–45.

94 Jampolski 1991, 152–172.

Valotaiteessa tällainen kirjoittaminen tietylle näyttelijälle on sitäkin oikeutumpaa, sillä valkokankaalla vakuuttaa ennen kaikkea näyttelijätär itse, hänen ulkomuotonsa. Hän on tyypillinen ja vakuuttava omana itsenään ja tuo tavalla tai toisella oman yksilöllisyytensä mihin vain kirjalliseen hahmoon.⁹⁵

Tässä vaiheessa vielä irrallinen huomio elokuvan näyttelijästä, joka esittää aina omaa itseään, kehittyi Turkinilla vallankumouksen vuosina ensimmäiseksi mallinäyttelijän luonnokseksi. Turkinille malli (*naturštšik*) tarkoitti näyttelijää, joka ei ”teeskennellyt” olevansa mitään muuta kuin oma itsensä, toisin sanoen ei luonut fiktiivistä henkilöahmoa, vaan toimi mallina samaan tapaan kuin maalaus-taiteessa. Neja Zorkaja onkin esittänyt, että Turkin ja Lev Kulešov olisivat omaksuneet malli-termin Jevgeni Bauerilta.⁹⁶ Tästä ei ole ensi käden tietoa, mutta sitä voi pitää mahdollisena, olivathan molemmat Bauerin työtovereita.

Turkin joka tapauksessa yhdisti vuoden 1918 kirjoituksissaan tällaisen työtavan Bauerin elokuvaan, ja niihin käsitys myös hyvin sopii: sellainen roolista toiseen sankarillisesti muuntautuva näyttelijä kuin Jermolev-kauden Ivan Mozžuhin ei selvästikään sopinut Bauerin tarkoituksiin, vaan hänen näyttelijöillään oli vakiohahmot, joita he toistivat elokuvasta toiseen. Turkinin mukaan Vera Holodnaja oli Bauerille ihanteellinen malli. Holodnajalle omistetuissa esseessään vuonna 1918 hän esitti, että amatööritaustaisen Holodnajan suosion salaisuus oli siinä, ettei hän osannut näytellä vaan pysyi roolista rooliin omana itsenään.

Voi olla, että tämä on välttämätöntä kaikille valkokankaan tunnustetuille taiteilijoille. Voi olla, että heidät on tuomittu antamaan taiteelle vain yhden ihmisyyden ilmentymän – oman itsensä. – – Mutta eikö tämä ole taiteen loppu? Ei. Se on uuden taiteen alku.⁹⁷

Bauerin opissa aloitti elokuvaauransa myös mallinäyttelijän teorian kuuluisaksi tehnyt ja tästä seikasta urallaan myöhemmin katkerasti kärsinyt Lev Kulešov. Tambovissa syntynyt moskovalaisen piirustuskoulun 17-vuotias opiskelija tuli Hanžonkov-yhtiöön töihin vuoden 1916 lopulla ja eteni nopeasti Jevgeni Bauerin elokuvien lavastajaksi. Muistelmissaan Kulešov kertoo, että inhosi studiomuotoista elokuvatuotantoa ja ”valkokankaan kuninkaita” alusta saakka. Bauerin kanssa hän kuitenkin työskenteli mieluusti.⁹⁸ Bauerin ja Kulešovin en-

95 В светотворчестве это писание пьес под определенную артистку – тем более заслуживает оправдания, что на экране убеждает прежде всего сама артистка, ее внешность. Она является типичной и убедительной сама по себе, и так или иначе все равно наложит отпечаток своей живой индивидуальности на любой литературный тип. Veronin: ”Put zreljšta i put krasoty”. *Pegas* 9–10/1916 (sentjabr-oktjabr), 108.

96 Zorkaja 2006, 64.

97 Быт может, таково предопределение для всех призванных артистов экрана. Быт может, все они обречены дать искусству только единое воплощение человека – самых себя. – – Но ведь это конец искусства? Нет. Это начало нового искусства. Veronin: ”Jedinaja i zerkala”. *Kinogazeta* 22/1918, 2–3.

98 Kulešov & Hohlova 1975, 22–25.

simmäiseen ja viimeiseen yhteiseen työkesään 1917 ajoittuu Kulešovin ainoa esiintyminen kameran edessä elokuvassa *Onnen tähden* (ks. luku 1). Kesä päättyi traagisesti Bauerin kuolemaan, ja Kulešov saattoi ohjaajalta kesken jääneet elokuvat loppuun. Työ ajoittui syksyyn 1917, sekasortoiseen poliittiseen tilanteeseen, jossa elokuva-alan ammatti- ja liikejärjestöt kamppailivat vallasta ja lokakuun vallankumous teki tuloaan.

Politiikan sijaan Kulešov uppoutui elokuvateoreettisiin ajatuksiin. Jo tässä vaiheessa hän alkoi osoittaa pettymyksen merkkejä tsaarinajan elokuvakäytäntöä ja erityisesti psykologista näyttelijäntyötä kohtaan. Syksyllä 1917 *Vestnik kinematografii* julkaisi hänen ensimmäiset elokuvaesteettiset artikkelinsa. Ensimmäiset kaksi, jotka muodostavat yhden kokonaisuuden, käsittelevät lavastusta, jolle Kulešovin mukaan ei ollut vielä suotu tarpeeksi huomiota. Esheet ovat luultavasti syntyneet hyvin pitkälle Bauerin ajatusten pohjalta, mutta Kulešov on todennäköisesti vastuussa niiden poleemisesta sävystä, minkä vuoksi lehden toimitus lisäsi niihin huomautuksen, ettei se jaa joitakin kirjoittajan mielipiteitä.

Kulešov omaksui heti ensimmäisissä kirjoituksissaan Turkinin käyttämän valotaide-termin ja ohjaajakeskeisen, kuvallisen käsityksen elokuvasta: ”Elokuvataiteen olemus on ohjaajan ja lavastajan työssä. Kaikki perustuu kompositioon”⁹⁹. Koska elokuva oli visuaalinen taidemuoto, joka vastaanotetaan pelkästään näköaistin välityksellä, oli Kulešovin mukaan ”ulkoisen muodon luojaja” eli lavastaja elokuvassa tärkeämpi kuin ”psykologian tai ajatuksen taikuri” eli näyttelijä tai ”sanan taiteilija” eli käsikirjoittaja: ”Yksittäisten viivojen kauneus ja ilmaisevuus vakuuttaa usein enemmän kuin monimutkainen psykologinen näyttelijäntyö.”¹⁰⁰ Kulešovin ajatuksissa lavastajantyöstä näkyy jo hänen teatterikäytäntöjen vastainen asenteensa, ja vaikka tekstit käsittelevät enimmäkseen yksittäisten otosten kompositiota, hän viittaa jo ensimmäisessä julkaistussa kirjoituksessaan leikkauksen merkitykseen elokuvassa. Kulešov sai tulikasteensa elokuvantekijänä Bauerilta kesken jääneiden elokuvien jälkituotannossa, ja voikin ajatella, että työskentely toisen ohjaajan kuvaamien otosten kanssa sai Kulešovin alun perin kiinnittämään huomiota siihen, että elokuvateos syntyy lopullisesti vasta leikkauspöydässä.

Kulešovin seuraava teksti ”Valotaide” ilmestyi *Kinogazeta*-lehdessä keväällä 1918. Välissä oli vain muutama kuukausi ja lokakuun vallankumous. Nyt Kulešovin tekstiin oli tullut uusi kiihkeämpi sävy. Suhteessaan teatteriin Kulešov oli radikalisoitunut:

Taiteellisen rakenteensa puolesta elokuvalla itsenäisenä taiteenlajina ei voi olla mitään yhteistä näyttämötaiteen kanssa. Se mikä on plus valotaiteessa on mii-

99 Сущность кинематографического искусства в творчестве режиссера и художника, все основано на композиции. ”О задатках художника в кинематографе”. Kulešov 1987, 57.

100 Красота и выразительность отдельных линий фигуры очень часто убеждают больше, чем сложная психологическая игра. Kulešov 1987, 57, 59.

nus teatterissa ja päinvastoin. Siksi elokuvassa ei tule olla ainuttakaan ohjaajaa, lavastajaa tai ketään muutakaan, joka on tutustunut ramppivaloihin.¹⁰¹

Kulešovin mukaan elokuvanteon lähtökohdaksi oli otettava ”elokuvallisuus”, ja tämä johti hänet ensimmäistä kertaa myös mietteisiin näyttelijäntyön merkityksestä elokuvassa. Teesiä voi pitää reippaana irtiottona ajan vallitsevasta käsituksesta:

Draamanäyttämöllä teatteriesityksen ilmaisukeinona toimii näyttelijä, joka ohjaajan taiteellisten ohjeiden mukaan ilmaisee näyttämöllisen ajatuksen – – elokuvassa, välineen poikkeuksellisen teknisen luonteen, koneen ja sähkön olemuksen voimasta ja leikkauksen hämmästyttävän merkityksen vuoksi näyttelijä siirtyy viimeiselle sijalle.¹⁰²

Essee onkin tunnettu ennen kaikkea siksi, että siinä tuleva montaasielokuvan perustaja määritteli ensi kertaa elokuvan perustaksi leikkauksen:

Hyvin harvat elokuvantekijät (amerikkalaisia lukuun ottamatta) ovat ymmärtäneet, että elokuvassa tällainen [taiteenlajin oma] ilmaisukeino on yksittäisten liikkumattomien otosten ja pienten liikettä ilmaisevien katkelmien rytmisen vaihtelu, se, mitä teknisesti kutsutaan leikkaukseksi.¹⁰³

Tässä nähdään, kuinka ajatukset näyttelijäntyöstä ja leikkauksesta elivät nuoren Kulešovin ajatuksissa rinta rinnan. Jampolski tulkitsee Kulešovin esittämän montaasimääritelmän – rytmi ja sen ilmaisu leikkauksen keinoin – niin, että Kulešov olisi saanut vaikutteita Sergei Volkonskin opettamasta Jacques-Dalcrozen rytmisestä voimistelusta, jonka periaatteet hän olisi yhdistänyt montaasiin.¹⁰⁴ Vaikka tällaistaakaan vaikutusta ei voi sulkea pois, Kulešovin kirjoituksen kärki on mielestäni toisaalla.

Jampolski ei ota huomioon, että Kulešov omaksui ajatuksen leikkauksen tärkeydestä ennen kaikkea amerikkalaisesta elokuvasta. Amerikkalaiset elokuvat olivat murtautuneet voimalle Venäjän markkinoille vuonna 1916.¹⁰⁵ 1910-luvun

101 По своей художественной структуре кинематограф как самостоятельное искусство не может нечего иметь общего с драматической сценой. Плюс светотворчества – минус в театре и наоборот. Поэтому ни одного режиссера, ни одного знакомого со светом рампы в кинематографе быть не должно. ”Iskusstvo svetotvortšestva (Osnovy myslei)”. Kulešov 1987, 62.

102 На драматической сцене средством выражения театрального представления служит актер, который творческим желанием режиссера и выражает сценическую мысль, облекая ее в формы индивидуализма. В кинематографе в силу необычайной техничности, квинтэссенции машины и электричества и в силу удивительного значения монтажа актер отходит на последнее место. ”Iskusstvo svetotvortšestva (Osnovy myslei)”. Kulešov 1987, 63.

103 Очень немногие их кинематографистов поняли (кроме американцев), что в кинематографе таким средством выражения художественной мысли является ритмическая смена отдельных неподвижных кадров или небольших кусков с выражением движения, то есть то, что технически называется монтажом. ”Iskusstvo svetotvortšestva (Osnovy myslei)”. Kulešov 1987, 63

104 Jampolski 1991, 162.

105 Tsivian 1996a, 39

mittaan yhdysvaltalaiset elokuvantekijät olivat kehittäneet välinettä varsin toisenlaiseen suuntaan kuin eurooppalaiset. Uuden amerikkalaisen tekniikan perusteiksi olivat kehittyneet analyttinen kuvajako, eli kohtauksen jakaminen erillailla rajattuihin ja eri kuvakulmista otettuihin otoksiin, sekä jatkuvuusleikkaus eli tapa leikata kuvat toisiinsa tiettyjen sääntöjen mukaan niin, että toiminta ja ajatus näyttäytyivät katkeamattomana jatkumona. Uusi leikkaustekniikka kiteytyi vuoteen 1917 mennessä yhdeksi niin sanotun klassisen Hollywood-elokuvan ominaispiirteistä.¹⁰⁶

Leikkauksella ei ollut vastaavaa merkitystä saman ajan eurooppalaisessa elokuvassa. Eurooppalaiset elokuvantekijät olivat tähän asti pitäytyneet varhaisen näytelmäelokuvan yhden otoksen tekniikassa ja kehittäneet sitä eteenpäin omalla tavallaan ”elokuvalliseen” suuntaan. Useampiin otoksiin jaettu kohtauksia esiintyi, mutta tähän turvaututtiin satunnaisesti ja hyvästä syystä. Motiivin käyttää leikkausta tarjosi esimerkiksi se, että kohtausta ei olisi voinut luontevasti toteuttaa yhdellä kuvalla – ääriesimerkkinä teatterikohtaus, jossa on näytettävä sekä näyttelijät ja yleisö. Tällaista tilannetta oli hankala esittää ilman vastakkaisista suunnista otettuja vastakuvia, joita eurooppalaisessa elokuvassa muuten tuskin koskaan käytettiin.¹⁰⁷ Jopa näissä tilanteissa oli mahdollisuus korvata vastakuva lavasteisiin sijoitetulla peilillä – Venäjällä tätä keinoa käytti ainakin Meyerhold *Dorian Grayn muotokuvassa*, nimenomaan teatterikohtauksessa.¹⁰⁸ Vielä yleisempi tapa käyttää leikkausta oli, kuten edellä todettiin, leikata kohtauksen sisään lähikuva, kun haluttiin näyttää näyttelijäntyötä lähempää. Tällainen lähikuva kuvattiin samasta suunnasta kuin kohtaus muutenkin, minkä jälkeen yleensä leikattiin takaisin alkuperäiseen kuvaan.

Yksinkertaistaen voi siis todeta, että eurooppalaisessa elokuvassa leikkaus ja lähikuvat olivat 1910-luvun lopulle saakka satunnaisesti – ellei peräti vastentahtoisesti – käytettyjä keinoja, jotka eivät horjuttaneet kokonaiskuvaa. Saman ajan amerikkalaisissa elokuvissa tällaisista keinoista päinvastoin tuli kerronnan perusta, ja samalla niiden funktio muuttui. Kristin Thompson tähdentääkin, että 1910-luvulla kehitetty jatkuvuusjärjestelmä ei ollut varhaisen elokuvan keinojen edistyneempi muoto, vaan perusteiltaan kokonaan uudenlainen lähestymistapa tilan, ajan ja jatkuvuuden esittämiseen elokuvassa.¹⁰⁹ ”Valotaide”-esseessään Kulešov näki tämän tekniikan elokuvalle ominaisempana ja propagoi sen puolesta näyttelijäkeskeistä psykologista elokuvaa vastaan. Myös hänen käsityksensä

106 Thompson 1985, 194–213.

107 Barry Saltin mukaan teatterikohtaus olikin likimain ainoa yhteys, jossa vastakuvia eurooppalaisessa elokuvassa esiintyi jo 1910-luvun alkupuolella. Salt 1992, 95. Säilyneessä venäläisessä tuotannossa näin toteutettu teatterikohtaus on jo esimerkiksi Bauerin elokuvassa *Naisielun iltahämärä* (1913).

108 Levitski kertoo, että ehdotti teatterikohtauksen toteuttamista leikkaamalla, mutta Meyerhold ei suostunut tähän. Tämän vuoksi Levitski joutui rakentamaan monimutkaisen otoksen, jossa näyttämöllä esiintyvä Sibil Vane näkyi aitiassa istuvan Dorian Grayn takana peilissä. Kohtaus jouduttiin lopulta toteuttamaan trikkikuvalla. Levitski 1964, 89; Peilien käytöstä vastakuvan korvikkeena ks. Tsivian 1992b, 69–72.

109 Thompson 1985, 194.

rytmistä on ymmärrettävä amerikkalaisen elokuvan estetiikkaa vasten. Kuten edellä on huomattu, rytmi oli tärkeä asia psykologisen elokuvan estetiikassa, mutta sillä ymmärrettiin käytännössä aina näyttelijäntyön rytmiä. Amerikkalaisessa elokuvassa sen sijaan otosten itsensä rytmistä vaihtelua alettiin käyttää jännitteen tihentämiseen – ilmiö, jota Tsivian on analysoinut yksityiskohtaisesti otoskestojen dynamiikkaa käsittelevissä tutkimuksissaan.¹¹⁰

Vladimir Gardin kertoo tavanneensa Kulešovin ensi kertaa vuonna 1918, ja että tämä lyhyen tapaamisen aikana ehti lausua parikymmentä kertaa sanan ”montaasi”.¹¹¹ On epäselvää, tapahtuiko tämä ennen vai jälkeen Kulešovin ensimmäisen ohjaustyön. Joka tapauksessa kesällä 1918 Kulešov sai Hanžonkovilla läpi ensimmäisen oman elokuvahankkeensa, seikkailuelokuvan *Insinööri Priten*¹¹² *projekti* (Proekt inženera Praitä). Muistelmiensa mukaan hän halusi ”tehdä elokuvan uudella tavalla, ei siten kuin oli tapana psykologisessa salonkielokuvassa, vaan *oikeasti*, käyttäen uusia taiteellisia keinoja: lähikuvia, päättävistä, energistä tempo ja leikkausta”.¹¹³

Koska vain murto-osa venäläisistä elokuvista on säilynyt, ei voida lopullisesti sanoa, kuinka ainutlaatuinen *Insinööri Priten projekti* todella oli. Ei esimerkiksi tiedetä, mihin suuntaan Gardin eteni tässä vaiheessa, koska hänen elokuvansa ovat kadonneet. 1910-luvulta säilyneistä yksittäisten elokuvien yksittäisistä kohtauksista voidaan varmasti löytää piirteitä, jotka voi tulkita analyttiseksi kuvajaoiksi ja jatkuvuusleikkaukseksi. Kaikki säilynyt materiaali viittaa kuitenkin siihen, että Kulešovin ”diplomityö” todella oli vallankumouksellinen avaus ja ensimmäinen kerta, kun amerikkalaista leikkaustekniikkaa sovellettiin systemaattisesti venäläisessä elokuvassa. Tsivian toteaaakin, että *Insinööri Priten projekti* oli tietoisesti ”epävenäläinen” elokuva, jonka tarkoitus oli tuoda amerikkalaisen elokuvan tekniikka voimatoimin Venäjälle.¹¹⁴ Kuten Kulešovin kohdalla yleensä, tämä tulee ymmärtää niin, että uusi oli tarkoitettu samalla vanhan vastakohtaksi.

Hanžonkov-yhtiön leikkaamossa havaittiin, että jotain poikkeuksellista oli tekeillä. Leikkaja Vera Popova (Hanžonkova) muisteli myöhemmin, että tuohon mennessä otokset olivat harvoin 10 metriä lyhyempiä:

Vaan kun Kulešov päästettiin ensimmäisen kokeellisen työnsä – elokuvan *Insinööri Priten projektin* – ääreen ja leikkauspöydälle alkoi tippua näitä viiden, kolmen, jopa yhden metrin pituisia ottoja, meidän leikkaajien kesken nou-

110 Ks. esim. Tsivian 2008, 12–17.

111 Gardin 1949, 174.

112 Kulešovin elokuvan päähenkilö, jonka nimi kirjoitetaan venäjäksi Прайт (Prait), on amerikkalainen. On epäselvää, tarkoittivatko tekijät tällä pseudoamerikkalaisella sukunimellä ”Pright” vai ”Prite”. Kirjoitusasu ”Prite” on yleisempi ja esiintyy esimerkiksi elokuvan länsimaisella DVD-julkaisulla, joten käytän sitä tässä.

113 – – ставить картину по-новому, на так, как это полагалось в салонно-психологическом кинематографе, а *действительно*, используя новые художественные приемы: крупные планы, стремительный, энергичный темп и монтаж. Kulešov & Hohlova 1975, 34. Korostukset alkutekstissä.

114 Tsivian 1992a, 107 ja passim.

si poru. Puhuttiin filmin tuhlauksesta ja siitä, miten näistäkin saa keiton koon.¹¹⁵

Tsivian on laskenut, että *Insinööri Priten projektin* keskimääräinen otospituus, 20 kuvaruutua sekunnissa, on projisoituna kuusi sekuntia. Tällainen leikkaustahti kuului aikansa nopeimpiin koko maailmassa, siinä missä Tsivianin vertailukohdan, Bauerin *Hiljaisten todistajien* (1914), otospituus 50 sekuntia oli ollut maailman hitainta äärilaitaa.¹¹⁶

Kiinnostavaa kyllä, myös otosten lyhyys liittyi Kulešovin työssä näyttelijäntuotantoon, joskin käytännön syistä: tuotantoyhtiö ei sallinut tässä pienessä tuotannossa kalliiden ammattinäyttelijöiden käyttämistä, joten ohjaaja valitsi päärooliin veljensä Boris Kulešovin, joka oli myös filmin käsikirjoittaja. Kulešov muistelee tuolloisia mietteitään amatöörinäyttelijöiden käytöstä:

– – sellaisten näyttelijöiden kanssa piti työskennellä erityisellä tavalla – kuvata lyhyitä otoksia ja antaa näyttelijöille yksinkertaisia tehtäviä, joita voi yhdistellä montaasin avulla monimutkaisemmiksi kokonaisuuksiksi.¹¹⁷

Insinööri Priten projektin merkitys Kulešoville ei rajoittunut kuitenkaan lyhyisiin otoksiin. Elokuvan leikkausprosessista muodostui hänelle tärkeä vaihe: ”Tein keksinnön toisensa jälkeen. Tapahtui ihmeitä, ja ’montaasiteoria’ syntyi käsissäni.”¹¹⁸ *Insinööri Priten projektissa* Kulešov esimerkiksi huomasi käytännössä, että eri paikoissa kuvatut otokset saattoi leikkauksen avulla liittää saumattomasti toisiinsa yhdeksi tilaksi – tätä keksimäänsä ”luodun maantieteen” ilmiötä hän tutki erityisen paljon 1920-luvun alun kokeissaan. Jos Kulešov oli keväisessä artikkelissaan ajatellut amerikkalaista leikkausta lähinnä rytmien näkökulmasta, ilmeisesti tässä vaiheessa hänen mielessään alkoi kirkastua se hänen elokuvateoriaan tuomansa oivallus, että kuvien yhdistelemisestä syntyy myös uutta sisältöä.

Samana kesänä Valentin Turkin eteni mallinäyttelijää koskevissa pohdiskeluissaan niin ikään jyrkempään suuntaan. Heinäkuussa *Kinogazeta*-lehti julkaisi hänen artikkelinsa ”Teeskentelijöitä ja malleja”, jossa hän teki pesäeron studioelokuvan näyttelijäntuotantoon. Turkinin mukaan ”näyttelijä” oli tarpeellinen enemmän elokuvien kauppiaille kuin taiteilijoille:

115 И вот когда Л.В. Кулешов припустил к своей первой экспериментальной работе – фильму Проект инженера Прайта и когда на монтажном столе стали появляться кадры длиной 5–3–1 метр, в нашей дружной семье (монтажниц) поднялся ропот. Говорилось о порче пленки, о том, какая из этого должна “окрошка” получиться. Vera Hanžonkova (Popova): ”Stranitsy prošlovo (zapiski montažnitsy)”. Päiväämä-tön käsikirjoitus. ТсМК, 3/1/41, ei sivunumeroa.

116 Tsivian 1992a, 107. Ks. myös Tsivian 2008, 12.

117 – – с такими актерами надо было работать по-особому – короткие планы, простые актерские задачи, которые можно усложнить только путем монтажа. Kulešov & Hohlova 1975, 35.

118 Я делал открытие за открытием. У меня в руках создавалась “теория монтажа” и совершались чудеса. Kulešov & Hohlova 1975, 35.

Näyttelijä on elokuvassa kerrassaan vaarallinen. Hän on sitä vaarallisempi, mitä yksilöllisempiä ovat hänen lahjansa, mitä täydellisempää hänen taiteensa. Kaikkein kauheimmat taiteen viholliset ovat niin sanotut valkokankaan kuninkaat.

– Mitä ihmettä! Näyttelijähän on taiteilija, hän muuntautuu, luo unohtumattomia hahmoja, liikuttaa meitä täydellisellä intohimojen ja mielialojen ilmaisulla.

Mutta katso! Kaikki tämä kiinnostaa vain hänen virkaveljiään ja iänikuisia arvostelijoita. Mitä tulee siihen yleisöön, jolle elokuvan taruja luodaan, niin tälle kasvottomalle otukselle on tärkeää jokin aivan muu.

– Rakas Ivan Iljitš, kirjoittaa joku fanaattisesti elokuvaa rakastava neiton, – koska te aiotte esiintyä ilman partaa? Se ei sovi teille ollenkaan.

Se siitä muuntautumisesta. Jäljelle ei jää näyttelijän luoma roolihahmo vaan hänen itsensä valokuva albumissa tai seinällä, koulukavereiden kuvien vieressä.¹¹⁹

Turkin siis hyökkäsi Mozžuhinin henkilöimää elokuvanäyttelijän tyyppiä vastaan – Ivan Iljitš tekoparrassa on tietysti pilkallinen viittaus *Isä Sergiuksen* Mozžuhiniin. Samalla Turkin vetosi elokuvaan ohjaajan taiteena ja kehotti hakemaan näyttelijöitä tosielämästä:

Elokuvan olisi lopultakin muistettava, että se on valokuvausta, ja siinä on sen voima.

Se on mahtava, koska sitä eivät sido ateljeen seinät. Se voi astua ulos kaduille ja toreille ja etsiä sieltä taiteensa materiaalia.

Ja täältä, kadulta, se löytää tosiystävänsä.

Mallin.

Se avaa ateljeen ovet selälleen ja päästää tähän taiteen vankiselliin, jossa tähän asti on vallinnut näyttelijä, oikean murhaajan, aidon prostituoidun, vääräntämättömän runoilijan ja mitä vakuuttavimman neurasteenisen venäläisen intellektuellin näyttelemään mitä koskettavimmassa psykologisessa draamassa.

--

Mallin on oltava elokuvassa samassa osassa kuin maalaustaiteessa.

Mitä sitten jää näyttelijälle harteille?

Olla malleista paras. Olla kaikkein täydellisin malli. Kehittää kehoaan, harjoittaa tahtoaan ja tunnettaan, hioa ajatustaan.¹²⁰

119 Положительно актер вреден для искусства экрана. И он тем вреднее, чем индивидуально талантливее, чем выше и совершеннее его искусство. Самые страшные враги искусства – так называемые короли экрана.

– Что за вздор! Актер творит, перевоплощается, создает незабываемые образы, волнует над совершенным выражением страсти и настроения.

Увы! Все это интересует, кажется, только его собратий по искусству да присяжных рецензентов. Что касается до толпы, для которой творится легенда киноискусства, то этому безликому чудовищу важно другое.

– Милый Иван Ильич, пишет какая-нибудь фанатически любящая кинематограф барышня, – когда вы будете сниматься без бороды. Она к вам так не идет.

Вот, что остается от всех перевоплощений. Не образ созданной актером, а только его фотографическая карточка в альбом или на стене, рядом с карточками гимназических подруг. Valentin Turkin: "Litsedei i naturštšiki". *Kinogazeta* 29/1918 (ijul), 2.

120 Кинематография должна, наконец, вспомнить, что она фотография, и что в этом ее сила.

Она могучественна, потому что не связана стенами ателье. Она может и должна выйти на пло-

Turkinin artikkeli sijoittuu varsin kiintoisaan saumakohtaan. Hänen ajatuksensa mallinäyttelijän ominaisuuksista jäivät varsin periaatteelliselle tasolle. Irtautumatta sinänsä ”psykologisen draaman” viitekehuksesta hän kuitenkin vastusti teatterinäyttelijöiden käyttöä ja elokuvanäyttelijöiden tähtikulttia. Hän puhui amatöörinäyttelijöiden, ”tyyppien”, käyttämisestä siinä merkityksessä, missä tämä ajatus ymmärrettiin sittemmin monien 1920-luvun neuvosto-ohjaajien keskuudessa. Turkin ei kuitenkaan yhdistänyt amatöörinäyttelijöiden käyttöä leikkaukseen, kuten teki Kulešov samaan aikaan *Insinööri Priten projektissa*. Turkin vaikuttaisi tässä vaiheessa itse asiassa kääntyneen vastustamaan lähikuvien käyttöä. Kritisoidessaan Pjotr Tšardyninin elokuvaa *Vaiti, suru... vaiti...* (Moltši, grust... moltši...1918) hän moitti ohjaajaa siitä, että tämä oli täyttänyt tähtielokuvansa (elokuvassa oli poikkeuksellisen nimekäs näyttelijäkaarti) näyttelijöiden lähikuvilla, jotka hänen mukaansa vain korostivat toteutuksen teatterillisuutta.¹²¹

Vuoden 1918 aikana asemiaan vahvistanut neuvostovalta alkoi ottaa elokuvateollisuutta haltuunsa. Moskovassa elokuva-asioita hoiti aluksi Moskovan neuvoston (kaupunginvaltuuston) alainen elokuvayksikkö, ja keväällä 1918 sen toiminnat siirrettiin Kansanvalistuksen komissariaatin (opetusministeriön) alaisuuteen perustetulle Moskovan Elokuvakomitealle.¹²² Sen elokuvatuotannon johtoon tuli elokuvatyöntekijöiden liiton hallitukseen kuulunut ja vasemmistosympatioita hellinyt Vladimir Gardin. Hän kutsui Kulešovin vuoden 1918 loppulla työhön uutisfilmien leikkaajaksi. Uutisfilmityön sivussa Kulešov tutki leikkausta leikkaamalla vanhoja elokuvia uudelleen. Tähän vaiheeseen – luultavimmin kevääseen 1919 – ajoittuu hänen kuuluisin leikkauskokeensa. Kyse on niin sanotusta ”Kulešovin efektistä”, kokeesta jonka Kulešov oletettavasti teki Ivan Možžuhinin kasvoja esittävällä otoksella. Kun kuva leikattiin yhteen muiden kuvien kanssa, syntyi vaikutelma, että Možžuhin ilmaisi eri tunteita, vaikka kuva oli joka kerralla täsmälleen sama.

Kulešovin efekti lienee elokuvateorian kuuluisin yksittäinen opinkappale, ja se liitetään erottamattomasti Kulešoviin teoreetikkona ja elokuvaohjaajana. Ne olosuhteet, joissa koe tosiasiaa suoritettiin, ovat epäselvät. Ottaen huomioon, että usein se on liki ainoa asia, mitä Kulešovin elokuvateoriasta mainitaan, on

часть, на улицу и искать там материал для творчества.

И вот, здесь-то, на улице она найдет своего роднинного друга.

Натурщика.

Она откроет двери ателье и впустит в этот застенок искусства, а котором сейчас воцарился актер, настоящего убийцу, подлинную проститутку, неподдельного поэта и самого убедительного неврастеничного русского интеллигента для самой трогательной психологической драмы. — —

Натурщик призван сыграть в кинематографе такую же роль, какую он играет в живописи.

Что же остается на долю актера?

Быть первым среди натурщиков. Быть самым совершенным натурщиком. Развивать свое тело, упражнять свою волю и чувство, совершенствовать свою мысль. Valentin Turkin: ”Litsedei i naturštšiki”. *Kinogazeta* 29/1918 (ijul), 2–3.

121 Veronin: ”Skazka ljubvi dorogoi”. *Kinogazeta* 23/1918 (ijun), 14. Ks. myös Tsivian 1992a, 106.

122 Ks. esim. Leyda 1983, 122–125.

ehkä yllättävää huomata, ettei hän kirjoittanut siitä teoreettisessa tuotannossaan mitään, vaikka kirjoissaan ja artikkeleissaan perustelee näkemyksiään toistuvasti tekemillään kokeilla.¹²³ Jälkimaailma tuntee Mozžuhin-kokeen Kulešovin oppilaan Vsevolod Pudovkinin vuonna 1929 Lontoossa pitämästä luennosta, joka päättyi nimellä ”Types instead of Actors” hänen vuonna 1935 englanniksi julkaistuun teokseensa *Film Technique*.¹²⁴ Luennossaan Pudovkin väitti, että kokeen tapahtumapaikka oli vuonna 1919 perustettu Valtion elokuvakoulu ja että hän itse oli kokeessa läsnä. Pudovkin kertoi myös, että kokeen teho varmistettiin koeyleisöllä. Koe tunnettiinkin lännessä ”Pudovkinin efektinä”, kunnes Pudovkin itse antoi siitä kunnian Kulešoville vieraillessaan Pariisissa 1950-luvun alussa. Kulešov puolestaan kuuli termin ”Kulešovin efekti” omalla Pariisinmatkallaan vasta vuonna 1962.¹²⁵

Ilmeisesti tämän jälkeen Kulešov koki tarpeelliseksi kertoa oman versionsa. Kuvaus julkaistiin *Iskusstvo kino* -lehdessä vuonna 1967¹²⁶ ja pidemmässä muodossa Kulešovin ja hänen vaimonsa Aleksandra Hohlovan yhteisten muistelmien ilmestyessä kirjana vuonna 1975. Muistelus sijoittuu kansalaissodan vuosiin 1918–1919, jolloin Kulešov työskenteli Valtion elokuvakomitean palveluksessa uutisfilmien kuvaajana ja toimittajana – ei siis Elokuvakoulussa, kuten Pudovkinin versiossa. Tapahtumapaikkana oli Elokuvakomitean leikkaamo Malyi Gnezdnikovski -kujalla Moskovassa:

Suurin piirtein näihin aikoihin tein erään montaaikokeen. Vasta vuonna 1962 Pariisissa minulle selvisi, että ulkomailla koettani kutsutaan ”Kulešovin efektiksi”. – –

Tämän efektin ydin on seuraava.

Minä liitin yhden ja saman otoksen – lähikuvan miehestä, näyttelijä Mozžuhinista – erilaisiin muihin otoksiin (keittolautanen, tyttö, lapsen ruumisarkku jne.) Montaasiyhdistelmästä riippuen nämä otokset saivat eri merkityksen. Miehen kokemukset valkokankaalla muuttuivat erilaisiksi. Kahdesta otoksesta nousi uusi käsite, uusi kuva, joka ei sisältynyt niihin itseensä – syntyi

123 Kulešovin kirjoissa lähimmäksi Mozžuhin-kokeen tematiikkaa tulee jakso teoksessa *Elokuvan taide* (Iskusstvo kino, 1926). Siinä Kulešov kertoo kokeesta, jolla todistettiin, että leikkauksesta riippuu se ”mitä näyttelijä kokee tiettyssä psykologisessa tilassa”. Kuvattiin kaksi kohtausta: ensimmäisessä vankia pidetään pitkään nälässä ja lopulta hänelle annetaan keittoa. Toisessa vanki pääsee pitkän vankeuden jälkeen vapaaksi. Omien sanojensa mukaan Kulešov ajautui kiistaan ”erään suuren elokuvanäyttelijän” kanssa siitä, eroavatko näyttelijän reaktiot näissä kohtauksissa toisistaan. Kun kiistakumppani piti selvänä, että eroavat, koska näyttelijän kokemukset ovat erilaiset, työryhmä kuvasi kohtaukset, eikä kukaan nähnyt näyttelijän suorituksissa mitään eroa. Kulešovin johtopäätös oli: ”Jos leikkaus on tehty oikein, voi käyttää jopa näyttelijäntyötä aivan toisesta yhteydestä, ja katsoja ymmärtää sen sillä tavoin kuin leikkaaja haluaa, sillä katsoja täydentää itse katkelman ja näkee sen mitä montaasi hänelle sanelee.” *Iskusstvo kino*. Kulešov 1987, 172.

124 Pudovkin 1958, 168. Tekstiä ei julkaistu Pudovkinin eläessä venäjäksi lainkaan. Postuumisti se on julkaistu venäjäksi useaan otteeseen sekä englannista käännettynä että Pudovkinin jäämistöstä löytyneen venäjänkielisen käsikirjoituksen pohjalta. Tekstin julkaisuhistoriasta ks. huomautukset teoksessa Pudovkin *Sobranie sošnenii v trjoh tomah* 1, 426. Suomeksi Pudovkinin muistelus on julkaistu ilmeisesti englannista käännettynä *Filmihullussa* 6/1983, 1.

125 Kulešov & Hohlova 1975, 39–40.

126 Kulešov & Hohlova 1967.

kolmas. Tämä löytö löi minut ällikällä. Vakuutuin montaasin valtavasta voimasta. Montaasi on elokuvan perusta ja olemus! Ohjaajan tahdosta montaasi antaa erilaisen merkityksen sisällölle. Tämä oli minun johtopäätökseni.¹²⁷

Kulešov toisti muistelmassaan Pudovkinin kertoman version pääpiirteissään, mutta oikaisi eräitä seikkoja. Hänen mukaansa mukaan koetta ei tehty elokuvakoulun aikoina vaan aiemmin, eikä siihen osallistunut hänen lisäkseen ketään muuta, koeyleisöstä puhumattakaan. Lisäksi on syytä todeta, että Kulešov ei Pudovkinin tavoin painota erikseen, että kokeeseen valittiin ilmeettömiä kuvia, joissa kasvot eivät ilmaisseet mitään.¹²⁸

Voidaan olettaa, että Kulešovin kuvaus vuoden 1919 kokeen kulusta vastaa totuutta, mikä ei toki sulje pois sitä mahdollisuutta, että koe on voitu toistaa myöhemmin Pudovkinin läsnäollessa. Kulešov antaa kuitenkin kokeestaan selvästi jälkiviisauden värittämän tulkinnan. Etenkin lauseessa ”Kahdesta otoksesta syntyi uusi käsite (*ponjatije*), uusi kuva (*obraz*)”, tuntuu myöhemmän 1920-luvun montaasiteorian vaikutus. Vuonna 1926 Kulešov itsekin jo puhui otoksista ”kirjaimina”, ”merkkeinä” ja ”käsitteinä”.¹²⁹ Tällainen semioottinen sävy hänen kirjoituksiinsa tuli vasta 1920-luvun puolivälissä, mitä ilmeisimmin LEF-ryhmän ja venäläisten formalistien vaikutuksesta. 1920-luvun taiteessa hän ei mistään lähteistä päätellen vielä puhunut näin.

Tässä jälkikäteisessä tulkinnassaan Kulešov ei ole ainoa. Häntä on aiheesta pidetty 1920-luvun montaasielokuvan perustajana, ja juuri Mozžuhin-koetta on pidetty montaasiteorian lähtölaukauksena. Myöhemmin se on saanut kanonisen aseman elokuvateoriassa, ja se on yhdistetty moniin elokuvantekijöihin – ääritapauksissa jopa ranskalaisohjaaja Robert Bressoniin, joka niin ikään käytti näyttelijöistään termiä ”malli” (*modèle*).¹³⁰ Elokuvateorian näkökulmasta ”Kulešovin efektin” myöhemmin saamat tulkinnat ovat tietysti mielenkiintoisia, mutta jäljitettäessä sitä, mitä koe merkitsi Kulešoville itselleen 1920-luvun taiteessa, on ehkä hedelmällisempää lähestyä sitä menneisyydestä eikä tulevaisuudesta käsin.

127 Примерно в это время мною был сделан один монтажный эксперимент. Только в 1962 году в Париже я узнал, что этот мой опыт называется за границей “эффект Кулешова”. – –

Суть эффекта заключается в следующем.

Я чередовал один и тот же кадр – купный план человека – актера Мозжухина – с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т.д.). В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них, – рожденное третье. Открытие это ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа. Монтаж – вои основа, сущность построения кинокартины! По воле режиссера монтаж придает различный смысл содержанию. Таково было мое заключение. Kulešova & Hohlova 1975, 39–40.

128 Pudovkin kertoi vuoden 1929 luennossaan Lontoossa: ”We chose close-ups which were static and which did not express any feeling at all – quiet close-ups.” Pudovkin 1958, 168.

129 ”Iskusstvo kino”. Kulešov 1987, 179.

130 Ks. esim. Hanlon 1986, 123; Pönni 2005, 124. Bresson kielsi näyttelijöiltään kaiken ilmaisun: heidän oli pysyttävä ilmeettöminä ja lausuttava vuorosanansa vailla tunnetta ja äänenpainoja. Ei ole juuri perusteita pitää tätä työtapaa ”kulešovilaisena”. Erityisen kaukaa haetuksi rinnastuu paljastuu, jos verrataan Kulešovin elokuvien railakasta ja ekspressiivisistä näyttelijäntyötä Bressonin minimalistisiin elokuviin.

”Kulešovin efekti” liittyy läheisesti tsaarinajan elokuvakeskusteluun siinä, että sen ytimessä on näyttelijäntyö ja kokeminen. Naum Kleiman onkin todennäköisesti oikeilla jäljillä määritellessään kokeen yhdeksi tarkoitukseksi ”häpäistä vallankumousta edeltävän ajan elokuvanäyttelijöiden ’kokeva’ näyttelemistapa, näytellä ’skarvilla’ näyttelijän puolesta”.¹³¹ Itse asiassa voi jopa olettaa, että tämä oli kokeen ainoa tarkoitus, ja että sen olennaisin elementti oli lopulta itse koekaniini eli Mozžuhin. Voi hyvin kuvitella, että leikkaamossaan istunut 20-vuotias Kulešov, joka vallankumouksen jälkeen vihasi ”porvarillista” salonkielokuvaa entistäkin enemmän, piti mahtavana pilana koetta, joka pudotti ”valkokankaan kuninkaan” jalustaltaan. Kuten Kleimankin toteaa, ei tietenkään ole sattumaa, että pilan kohteeksi joutui juuri hän, psykologisen mestarinäyttelijän ruumiillistuma, joka *Isä Sergiuksen* jälkeen oli kunniansa huipulla.

Kokeessaan Kulešov kumosi sen psykologisen elokuvakäsityksen vakaumuksen, että elokuva välittää suoraan näyttelijän sisäisen tilan katsojalle. Sen jälkeen kun Turkin oli hyökännyt vaistonäyttelijän kimppuun ”ulkoapäin” ja tuhonnut ajatuksen teatterimaisen näyttelijäntyön käytöstä elokuvassa, kävi Kulešov uhrin kimppuun sisältäpäin ja iski montaasin avulla näyttelijän kokemiseen. Kaiken tämän jälkeen kevään 1919 kokeen täytyi näyttäytyä Kulešovin mielessä jo puolikuolleelle vaistonäyttelijälle annettuna armonlaukauksena. Vuosien 1918–1919 aikana nuoret elokuvantekijät ja teoreetikot siis purkivat tsaarinajan käsityksen elokuvanäyttelemisestä. Mutta mitä tilalle? Siitä heillä toistaiseksi oli varsin vähän sanottavaa.

Valtion elokuvakoulu ja Kulešov

Kulešovin kokeen kanssa samana keväänä lausuttiin Valtion elokuvakoulun (Gosudarstvennaja kinoškola, nykyinen Venäjän elokuvataiteen korkeakoulu VGIK) syntysanat. Hankkeen takana oli Vladimir Gardin. Hänen ideanaan oli yhdistää tuotanto, opetus ja tutkimus saman katon alle samalla tavoin kuin MHT:n Ensimmäisessä studiossa.¹³² Koulu aloitti toimintansa syyskuussa 1919, keskellä kansalaissotaa ja tilanteessa, jossa iso osa tsaarinajan elokuvateollisuuden edustajista oli jo aloittanut pitkän exoduksensa ensin valkoisten hallitsemaan Ukrainaan ja sieltä länsimaihin. Elokuvakoulun uumenissa luotiin perusta neuvostoavangarden estetiikalle, joka aivan aiheesta muistetaan montaaiteoriasta. Se, missä määrin elokuvakoulu kuitenkin oli alkuvaiheessaan vielä tsaarinajan elokuvakäsityksen perillinen, käy ilmi siitä, että elokuvanäyttelemineen oli sen tärkein tutkimuksen kohde. Näyttelijää kutsuttiin koulussa alusta saakka ”malliksi” – tämän termin Gardin omaksui luultavasti Valentin Turkinilta, joka kuului koulun kollektiiviin ja josta tuli koulun rehtori vuonna 1922.

131 Kleiman 1968, 102.

132 Gardin 1949, 168–169.

Elokuvakoulussa vietiin päätepiiteeseen jo 1910-luvun lopulta käynnistynyt kehitys, jossa elokuvanäyttelijä muuttui vaistonsa varassa orgaanisesti luovasta romanttisesta taiteilijasta uuden yhteiskuntajärjestyksen tahtiin jyskyttäväksi koneruumiiksi. Elokuvamalli ei kuitenkaan koskaan ollut, kuten ei Stanislavskin järjestelmäkään, valmis oppi. Se oli käytännön elokuva- ja opetustyön väline, joka kehittyi taiteellisen työn rinnalla, imi sisäänsä monenlaisia aineksia ja muutti muotoaan monia kertoja. Mitä ilmeisimmin tämä kehitys on tallentunut kirjallisiin lähteisiin vain osittain, ja konkreettiset yhteydet koulun keskeisten opettajien ja ideologioiden välillä ovat epäselvät. Edellä on jo viitattu Mihail Jampolskin merkittävään artikkeliin ”Kulešovin kokeet ja näyttelijän uusi antropologia” vuodelta 1991.¹³³ Artikkelissaan Jampolski esittää, että 1920-luvun taitteessa koulun uumenissa olisi kehittynyt erityinen ”elokuvakoulun teoria”, joka rakentui Sergei Volkonskin ja tämän dalcrozalais-delsartelaisen näyttelijäteorian – Jampolskin sanoin ”näyttelijän uuden antropologian” – perustalle. Jampolskin mukaan koulun kollektiivien ydinjäsenet olisivat muutaman vuoden ajan 1920-luvun taitteessa jakaneet tämän teorian keskeiset opinkappaleet, mutta jäljet tästä yksimielisyydestä olisivat sittemmin hautautuneet kollektiivien jäsenten myöhempien erimielisyyksien vuoksi.

Varhainen elokuvakoulu alkoi todella kiinnittää huomiota näyttelijäilmaisun fyysisyyteen, plastiikkaan ja rytmiin. Esimerkiksi voi tarjota vuoden 1920 elokuvamalli-kurssien opetusohjelman, johon kuuluivat seuraavat oppiaineet: ruumiin kehittäminen, rytmikka, plastiikka, urheilu, elokuvan historia, elokuvan psykologia, työharjoittelu, tunteiden voimistelu, harjoittelemine ja näyttelemine käsikirjoituksen mukaan.¹³⁴ Itse Sergei Volkonski kutsuttiin kouluun sen ensimmäisenä vuonna opettamaan ”miimistä ilmaisua” Delsarten järjestelmän pohjalta.¹³⁵ Luultavasti Jampolski kuitenkin liioittelee jossain määrin koulun opetusmetodien yhteneväisyyttä. Gardinin sanoin ”[k]oko opettajakunta oli poikkeuksellisen kirjava kokoelma eri koulukuntia, suuntauksia ja metodeja”.¹³⁶ Volkonskin ohella koulussa opettivat esimerkiksi tsaarinajan elokuvanäyttelijät Ivan Hudolejev, Olga Preobraženskaja ja MHT:n näyttelijä Leonid Leonidov, jotka opettivat ”tunteiden voimistelua” – termi tuskin voi tarkoittaa mitään muuta kuin näyttelijän tunneherkkyyden kehittämiseen tähtääviä harjoituksia, eli vaistonäyttelijän perinteistä arsenaalia.

Eriyisen epäselvä on koulun rehtorin Gardinin asema näiden koulukuntien joukossa, eikä hänen pedagogisista ajatuksistaan ole juuri muita lähteitä kuin hänen varsin epäluotettavat muistelmansa. Gardinin erikoisalaa koulussa oli

133 Artikkelin on julkaistu englanniksi teoksessa *Silent Film*. Toim. Richard Abel. Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1996, 45–67.

134 Gardin 1949, 190.

135 Gardin 1949, 175, 178.

136 Gardin 1949, 178.

”elokuvan psykologia”, ja hän jatkoi vuonna 1916 alkanutta tutkimustaan lähikuvien ja kasvojen reaktioiden parissa. Koska raakafilmiä ei sotaoloissa ollut saatavilla, Gardin kehitti opetusmetodikseen ”samettikehykset”, eli raamin, joka valaisti elokuvakuvan tavoin ja jossa malliopiskelijaa saatettiin kouluttaa.¹³⁷ Gardin äkseerasi opiskelijoiden silmien ja pään liikkeitä samettiraameissa suhteessa eri suunnista tuleviin ärsykkeisiin. Tähän liittyi erityinen ilmeiden taksonomia. Gardin erotteli kasvoista neljä eri liikkeen ulottuvuutta: katseen suunnat, pään kallistus eteen ja taakse, pään kallistus sivuun ja pään kääntäminen. Hänen laskelmissaan näistä muodostui 1245 erilaista yhdistelmää.¹³⁸ Muistelmissaan Gardin toteaa, että alkuvaiheessa tarkoitus oli vain saattaa näyttelijät tietoisiksi tekniikastaan ja lihaksistaan, ja siksi tässä vaiheessa harjoituksiin ehdottomasti ei kuulunut ”reaktioiden tuottamista”, toisin sanoen varsinaista näyttelijän tulkintaa, ilmeiden sisältöä. Opiskelijoiden kehyksissä tekemät harjoitukset olivat kuitenkin niin ilmaisevia sellaisenaan, että niistä vedettiin johtopäätös: malleja, ei näyttelijöitä.¹³⁹ Muistelmissaan Gardin tuntuu pitävän tätä johtopäätöstä yllälyöntinä, johon syyllistyivät koulun ”vasemmistolaiset” – termi, jolla hän viittaa kouluun pesiytyneisiin nuoriin avantgardisteihin.

Jampolski liittää Gardinin harjoitukset Volkonskin opetukseen, johon niin ikään kuului kasvonilmeiden pikkutarkka harjoittaminen Delsarten taulukoiden mukaan.¹⁴⁰ Muistelmiensa perusteella Gardin suhtautui Volkonskin opetukseen epäluuloisesti: ”En osannut arvatakaan, että delsartelainen metafysiikka, joka aikoinaan sotki pääni niin perusteellisesti, etten koskaan pystynyt sitä kunnolla ottamaan haltuun, osoittautuisi niin avuttomaksi menetelmäksi, jopa itsensä ’ylipapin’ opettamana.”¹⁴¹ Gardinin vuonna 1949 kirjoittamilla muistelmilla on osittain apologian luonne. Voi olettaa, että hän oli tässä vaiheessa huomattavasti uppoutuneempi ”delsartelaiseen metafysiikkaan” kuin uskalsi tunnustaakaan 1940-luvulla, jolloin ”formalismiin” vastainen kampanja kävi kuumimmillaan. Luullakseni Gardin oli kuitenkin liiaksi tsaarinajan elokuvan kasvatti omaksuakseen sellaista ajatusta, ettei näyttelijän tule lainkaan tulkita ja kokea rooli-hahmon tunteita. Mistään ei käy ilmi, että hän olisi omaksunut Delsarten järjestelmään olennaisesti kuuluvan ”semiotiikan”, eli kasvonilmeiden ja tunteiden suoran suhteen. Tunteiden ilmaisuun hän ei vaikuttaisi tienneen muuta tietä kuin vanhan tutun ”kokemisen”.

Joka tapauksessa Lev Kulešov, joka kutsuttiin kouluun ”montaasin spesialistina” syksyllä 1919, koki koulun opettavan menneen ajan menetelmin:

137 Gardin 1949, 177.

138 Gardin 1949, 203.

139 Gardin 1949, 205.

140 Jampolski 1991, 160–161.

141 Я некогда не думал, что дельзартовская метафизика, затуманившая в прошлые годы мои мозги так здорово, что я некогда не мог осилить ее до конца, окажется такой беспомощной даже в преподавании самого “верховода”. Gardin 1949, 178.

Opiskelijoilta odotettiin niin sanottua ’kokemista’: hitaita liikkeitä, tapittavia silmiä, kaikenmoista riutumista ja huokailua, siis kaikkia entisajan valkokankaan ’kuninkaiden’ ja ’kuningattarien’ työkaluja.¹⁴²

1920-luvun alkuun ajoitetussa artikkelikäsitelmässä hän hyökkäsi sametti-raamimetodin kimppuun:

Vielä hiljattain ensimmäisessä valtiolisessa elokuvakoulussa saattoi törmätä seuraavanlaiseen näkyyn. Pöydän takana kaikkittävän ohjaajan tärkeässä asennossa istuu ohjaajaopiskelija. Hänen edessään on kehys: sellainen neliskanttinen kapistus, jonka taakse asettuu malliopiskelija (näyttelijä) siten, että ohjaaja näkee vain osan tämän kehosta, pään ja hartiat, siis rintakuvan. Kehysten yläpuolella on liitutaulu. Sille on suurenmoisesti neliöiden sisään kirjoitettu eri tunteiden nimiä. Malli ilmaisee kehyksissä niitä tunteita, joita ohjaaja tämän taulun avulla häneltä osoittaa. Ohjaaja osoittaa, opiskelija tekee. Vaan jos tämän opiskelijan kasvoja katsoo, niin näkee, ettei häneltä onnistu mikään –

Miksi ei onnistu? Siksi, että tämä huoleton ohjaaja käskää onnetonta mallia esittämään tämän tai tuon tunteen, mutta ei itse näytä, kuinka tämä pitäisi tehdä, jotta tehtävä onnistuisi. Mallilla on yksi ainoa resepti selvitä tehtävästään – tuntea, kokea, painaa mieleen.¹⁴³

Kulešovia tuskin voidaan väittää objektiiviseksi tarkkailijaksi, ja kuvaus koulun opetusmenetelmistä on epäilemättä karrikoitu. Hänen kritiikkinsä on kuitenkin liki sanasta sanaan sama, jonka Sergei Volkonski esitti luvun alussa siteeratusta *Ilmaiseva ihminen* -teoksessaan vuonna 1914 venäläisen teatteriope- tuksen menetelmistä. Kulešov näki mielestään elokuvakoulussa saman, mitä Volkonski mielestään näki teatterissa: opiskelijoita opetettiin kokemaan mutta ei ilmaisemaan tunteita, ”tuntemaan” eikä ”tekemään”. Kulešovin elokuvakoulussa käymä polemiikki, joka johti hänen oman opetusstudionsa irtautumiseen kou- lusta, ei kuitenkaan koskenut vain opetusmetodeja. Vuonna 1920 hän kirjoitti ensimmäisen elokuvateoreettisen traktaattinsa *Elokuvan taistelulippu* (Znamja kinematografii), joka julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen. Teos toistaa Kulešovin myöhempien klassisten kirjojen rakenteen: alussa todistetaan mon-

142 От студентов требовали так называемых “переживаний”: медленных движений, выпученных глаз, всяческих томлений и вздохов – полного набора приемов отставных “королей” и “королев” экрана. Kulešov & Hohlova, 1975, 45

143 Недавно в Первой государственной школе кинематографии можно было видеть такую картину. За столиком в важной позе всезнающего режиссера сидит ученик школы – постановщик. Перед ним рамка: это такая четырехугольная штука, за которой становится ученик-натурщик (актер), и в поле зрения режиссера видна только часть фигуры натурщика, голова и плечи, то есть бюст. Над рамкой стоит грифельная доска. На ней в великолепно разграфленных квадратах написаны названия различных чувств. Натурщик изображает в рамке те чувства, которые ему заказывает постановщик по этой таблице. Постановщик заказывает, ученик делает. И вот если посмотреть на этого ученика, то можно увидеть, что нечего на его лице не получается. –

Почему же нечего не получается? Да потому, что несчастного натурщика развязный учитель-уче- ник заставляет изображать то или другое, а сам не показывает и не объясняет, как это надо сделать, чтобы задание вышло. У него есть единственный рецепт к овладению заданием – это почувствовать, пережить, вспомнить. ”Тсто надо делат в кинематографитšеских školah”. Kulešov 1987, 346.

taasi elokuvan omimmaksi ilmaisukeinoksi, tämän jälkeen seuraa ”käytännön esimerkkejä” siitä, mitä montaasilla voidaan tehdä, ja lopuksi käsitellään sitä, minkälaista materiaalia montaaesityöstöä varten on kuvattava – lavastusta, elokuvamallin työtä ja käsikirjoitusta. Tutkielma todistaa, että jo vuonna 1920 Kulešov oli irtautunut tsaarinajan elokuvakäsityksestä huomattavasti syvemmillä tasolla kuin vain metodeiltaan. Olivat Gardinin menetelmät mitkä tahansa, hän joka tapauksessa tutki roolihahmon ajatusten ja tunteiden esittämistä elokuvassa. Tässä suhteessa hän oli ja pysyi psykologisen elokuvan edustajana. Kulešovin elokuvaihanne taas oli amerikkalainen jännityselokuva. Tutkielmasaan hän selitti amerikkalaisten elokuvien vetovoimaa:

– – amerikkalaisen dekkarin käsikirjoituksessa olennaista on toiminnan kehittelyn intensiivisyys ja juonen jännittävyys, eikä elokuvassa ole mitään vaarallisempaa kirjallisuudellisuuden muotoa kuin psykologisuus, eli juonen ulkoinen tapahtumattomuus.¹⁴⁴

Elokuvan oli Kulešovin mukaan rakennuttava toiminnalle, ja siksi tarinan ”kirjallinen psykologisuus” oli turhaa. Katsoja saatiin mukaan sankarin kokeisiin tilanteisiin näyttämällä nuo tilanteet. Käsikirjoituksessa oli oltava maksimimäärä toimintaa, niinpä

[v]aikka tarinankehittelyn yhteydessä mallin tuleekin ilmaista tätä tai tuota tunnetta, on tämän tunteen ilmaisu ja sen tiedostaminen tärkeää vain siinä määrin, missä se antaa syyn seuraavalle toiminnan vaiheelle.¹⁴⁵

Tästä nähdään kuinka kauaksi Kulešov oli irtaantunut tsaarinajan valtavirta-ajattelusta: näyttelijätyöllä oli hänelle vain välineellinen merkitys, ja elokuvan ydintä oli hänen mielestään amerikkalaisten elokuvien tehokas ja mukaansatempaava kerronta. Onkin varsin ymmärrettävää, ettei Kulešov teoksissaan viittanut Mozžuhin-kokeeseensa: elokuva, jossa pysähdytään kuvaamaan näyttelijän kokemuksia keittolautasen äärellä, oli kokolailla ikävintä, mitä hän osasi kuvitella. Kulešov painotti, että näyttelijän on osattava esittää ”tunteiden merkkejä”, ja tarjosi tähän Delsarten järjestelmän kehittämistä elokuvan palvelukseen. Kulešov ei vuonna 1920 eikä myöhemminkään ajatellut – kuten ”Kulešovin efektin” ääritulkinnat antavat ymmärtää – ettei näyttelijän elokuvassa pitäisi tehdä mitään. Päinvastoin, hänen vuosien 1920–1924 opetuksensa ja tutkimuksensa likimain tärkein tehtävä oli elokuvamallien koulutus. Lähtökohdaksi tähän löy-

144 – – в детективном американском сценарии, основным в сюжете является интенсивность в нарастании действия и занимательность сюжета, а для кинематографа нет более вредного проявления литературности, чем психологичность, то есть внешнее бездействие сюжета. ”Znamja kinematografii”. Kulešov 1987, 68.

145 [e]сли даже в процессе развития фабулы натурщику придется выразить то или иное чувство, то выражение этого чувства и осознание его важно постольку, поскольку оно служит поводом для данного шага действия. ”Znamja kinematografii”. Kulešov 1987, 82.

tyi Delsarten järjestelmä, jonka Kulešov käsitykseni mukaan löysi vasta elokuvakoulun ensimmäisinä vuosina. Työpajan työ keskittyi tutkimaan liikkeen ja eleiden ilmaisevuutta ja rytmiä suhteessa montaasiin.¹⁴⁶

Edellä on esitetty joitakin tarkennuksia Jampolskin esitykseen mallinäyttelijän teorian kehityksestä, mutta tärkeimmästä olen samaa mieltä: montaa-siteoria ja ajatukset elokuvanäyttelijän työstä kehittyivät Kulešovin ajattelussa rinnakkain ja ruokkivat toisiaan. Kehitys tapahtui pitkälti opetusstudion sisällä eikä koskaan löytänyt tietään paperille kovinkaan pitkälle viedyssä muodossa – Kulešovin 1920-luvun lopulla kirjoittamissa teoksissa tämä tematiikka vetäytyi taka-alalle.¹⁴⁷ Kulešovin lähtökohta oli elokuvan oma, erityinen olemus, ja hän näki montaa-sielokuvan lopullisena voittona ”teatterillisuudesta”. Hänen opetustyönsä ei kuitenkaan ollut vailla yhteyksiä saman ajan teatteriin. 1920-luvun alussa rytmin, eleen, koreografian ja montaasin käsitteet lentelivät monenkirjavien taiteellisten kollektiivien ja eri taiteiden välillä: näyttelijäntyön fyysisen puolen kanssa askartelivat näinä vuosina esimerkiksi Meyerholdin ja Aleksandr Tairovin teatterit. Pietarissa samana vuonna 1919 perustettu Elokuvataiteen koulu (Škola ekrannogo iskusstva) viritteli varsin samanlaista opetusohjelmaa kuin Moskovon sisaropistonsa, ja Delsarten ja Dalcrozen nimet vilahtelivat senkin opetussuunnitelmassa.¹⁴⁸ Montaasi oli tässä vaiheessa yhtä lailla teatterin ja kirjallisuuden kuin elokuvan muotisana – käsittelehän itsensä Sergei Eisensteinin ensimmäinen teoreettinen artikkeli ”Attraktioiden montaasi” (1923) teatteria, ei elokuvaa. Kulešovin kannalta aivan erityisen kiinnostava on yhteys Boris Ferdinandovin ja Vadim Šeršenevitšin erityistä ”metrorytmin” käsitettä kehitteeseen ”Kokeellis-sankarilliseen teatteriin”, jonka kanssa Kulešovin työpaja jonkin aikaa 1920-luvun alussa jakoi tilat.¹⁴⁹ Näissä yhteyksissä on tulevalle tutkimukselle vielä paljon tekemistä.

Tässä tutkimuksessa on puhuttu paljon tekniikan ja tunteen, ulkoisen ja sisäisen, kuvan ja sisällön suhteesta. Niinpä se voidaan päättää Kulešovin 1920-luvun alkuun ajoitettuun kiteytykseen siitä, mikä on tunteen merkitys mallin työssä:

Mallilla tulee olla tunne siitä, *miten* hän vie läpi hänelle määrätyt asentojen ja liikkeiden kombinaatiot, hänen tulee tietää, miltä hänen toimintansa näyttää ja *mitä* kukin asento ja kukin ele ilmaisee. Silloin mallin tulee iloita ilmaisevuudestaan, tehdä itselleen selväksi, mitä hän on tekemässä, ja tämä saa hänet *tuntemaan työn*, innoittumaan siitä, mikä herättää hänessä *poseeraamisen prosessin*

146 Ks. esim Hohlova 1985, passim.

147 Jampolski 1991, 171.

148 Mihailov 1961, 87 ja passim.

149 Ks. esim. Bulgakova 2005, 130–136; Hohlova 1985, 156–157; Huttunen & Salo 2011, 6–7; Jampolski 1991, 167–168.

emotion eikä vaadi tilannetta vastaavan tai asennon löytämistä helpottavan fiktiivisen emotion (niin sanotun kokemisen) saavuttamista.¹⁵⁰

Kulešov päätyi 1920-luvun taitteessa muodostamaan varsin täydellisen antiteesin 1910-luvun psykologisen elokuvan spontaanista teoriasta. Montaasielokuvan syntyä ei voi täysin ymmärtää tiedostamatta Kulešovin juuria tsaarinajan elokuvassa. Kun hän sanoi ”elokuva”, tarkoitti tämä psykologisen elokuvan täydellistä vastakohtaa. Kun hän painotti toiminnan merkitystä käsikirjoituksessa, oli isku suunnattu suoraan sitä toiminnattomuuden vaatimusta vastaan, joka oli ”vaitiolon taiteen” perustana. Vastaavasti ”elokuvamalli” oli tarkoituksellisesti ”vaistonäyttelijän” täysi vastakohta joka suhteessa. Kulešovin elokuva oli yhtä paljon tsaarinajan psykologisen elokuvan hävitystyötä kuin uuden elokuvan rakentamista. Tässä mielessä tsaarinajan studioissa ja elokuvalehdissä kehittynyt psykologinen elokuva eli hänen ja seuraajien työssä vielä pitkään.

150 Натурщик должен чувствовать, как он проделывает данные ему комбинации поз и движений, и должен знать, как он выглядит в своем действии, и что каждая поза и каждый жест выражает. Тогда натурщик должен радоваться своей выразительности и отдавать отчет в том, что он делает, а это его заставит *чувствовать работу*, возбуждаться ею, что вызовет *эмоцию процесса позирования* и не потребует необходимости добиваться фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей заданному положению или помогающей найти позу. ”Spravka o naturšišike”. Kulešov 1987, 86.

Luku 5

LOPUKSI

Vuonna 1934 Sergei Eisenstein muisteli neuvostoelokuvan lähtökohtia ja sen alkuvuosien vallankumouksellista paatosta:

Älkäämme unohtako, että me emme tulleet 20-luvun alussa neuvostoelokuvaan valmiina ja vakiintuneina. Riveihin tulo ei ollut saapumista jo valmiiksi rakennettuun kaupunkiin. Ei ollut pääkatuja, joilta haarautuu sivukatuja oikealle ja vasemmalle, ei aukioita eikä julkisia tiloja, ei mutkittelevia kujia eikä umpikujia kuten elokuvataiteemme nykyisessä tyyllisessä kinometropoliksessa.

Me saavuimme kuin beduiinit tai kullanetsijät, tyhjälle seudulle.¹ (Suom. tuntematon.)

Tsaarinajan elokuvaa koskevat tutkimukset, tämä toivottavasti mukaan luetuna, ovat osoittaneet, että Eisensteinin kuvaus ei lievästi ilmaistuna tehnyt täyttä oikeutta totuudelle. 1920-luvun neuvostoelokuvan rakentajien itsestään hellimä myytti, jonka mukaan he asettuivat edeltäjiltään tyhjiksi jääneisiin studioihin ja aloittivat kaiken nollapisteestä, on varsin yksiselitteisesti kumottu. Neuvostoelokuvan pioneerit tulivat paitsi valmiiksi rakennettuun myös asuttuun kaupunkiin. Neuvostoelokuva peri edeltäjiltään studiot ja elokuvateatterit, mutta myös ison osan henkilökuntaansa. Monet ennen vallankumousta aloittaneet tekijät jatkoivat luontevasti työtään neuvostoaikana. Perinne jatkui esimerkiksi Jakov Protazanovin, Vladimir Gardinin, Olga Preobraženskajan ja monen muun työssä sekä tsaarinajan vaikuttajien perustaman Mežrabpom-Rus-osuuskunnan tuotannossa.² Enemmän ääntä 1920-luvun vallankumouksellisessa kulttuurissa toki lähti nuoren polven avantgardetaiteen edustajista. Heille tsaarinajalta periytynyt elokuva oli ”laadun perinne”, *cinéma de papa*, jota vastaan omat iskulauseet sommiteltiin: ”Meidän mielestämme psykologinen venäläis-saksalainen elokuvadraama, jota harhanäyt ja lapsuuden muistot raskauttavat, on typeryyttä.”³

1 Eisenstein 1978, 42.

2 Tsaarinajan ohjaajista 1920-luvulla ks. esim. Youngblood 1992, passim.

3 Dziga Vertovin Kinosilmä-ryhmän manifesti ”My. Variant Manifesta” (1922). *Film Factory*, 1988, 69.

”Futurismin on keitettävä seisova vesi höyryksi. Muuten näemme joko Amerikasta tuotua apinatanssia tai Mozžuhinien iänikuisia ’kynnensilmiiä.’”⁴

Vallankumouksen yli jatkaneiden tekijöiden ohella piilee jatkuvuus myös siinä, että vallankumouksellisen neuvostoelokuvan itsensä estetiikka sai alkunsa negatiivista, tsarinajan periaatteiden kieltämisestä. Neuvostoelokuvan historioitsija Jevgeni Margolit on hienossa esseessään ”Imperiumin poikapuolet” luonnehtinut 1920-luvun avantgarden henkeä karnevaaliksi, kirjaimellisesti ”kumoukseksi” (*perevorot*), jossa aiemmat totuudet käännettiin päälleen.⁵ Kulešovista eteenpäin 1920-luvun avantgarde-estetiikan vaatimukset näyttelijöille lähtivät aiemmista ja pyörsivät ne vastakohdikseen: ”Tunteesta koneeseen, kokemisesta temppuun”⁶ tai jopa ”Ei mitään kokemista, ei mitään muuntautumista!”⁷ Tällaisia iskulauseita ei voi täysin ymmärtää ottamatta huomioon sitä traditiota, joka samalla kiistettiin.

Mielenkiintoista on myös se, missä määrin psykologisen elokuvan kumous merkitsi itse asiassa paluuta. Sen myötä elokuvataiteen keskipisteeseen palasivat (valo)kuva, kone, ilveily, liike – toisin sanoen juuri ne elokuvaan liitetyt yleiset mielikuvat, joista psykologisen elokuvan propagandistit 1910-luvun alkupuolelta lähtien olivat halunneet sanoutua irti. Tom Gunning onkin kytkenyt varhaisen elokuvan historiasta omaksi lajikseen eristämänsä ”attraktioelokuvan” avantgarden lähtökohtiin: kuten varhaisen attraktioelokuvan katsojille, avantgarden edustajille – muuallakin kuin Venäjällä – elokuva oli tärkeä nimenomaan siksi, että se kykeni näyttämään asioita. Tähän alkuperäiseen ”puhtaaseen” elokuvan kutsumukseen verrattuna myöhempi ajautuminen teatterista lainattuun, elokuvalle vieraaseen ilmaisuun näyttäytyi heidän silmissään traagisena harhaaskelena.⁸ Voi sanoa, että nimenomaan ne ominaisuudet, jotka 1910-luvun ajattelussa estivät elokuvaa tulemasta taiteeksi, tekivät siitä nyt ”kaikista taiteista tärkeimmän”.

Tämän tutkimuksen ensisijaista aineistoa on ollut se varsin mittava kirjallisuus, joka koski elokuvanäyttelemistä venäläisen elokuvan ensimmäisen reilun vuosikymmenen aikana. Kirjoitukset todistavat jo määrällään, että näyttelemistä pidettiin Venäjän elokuva-alalla 1910-luvulla korkeimman prioriteetin kysymyksenä. Sen kautta kiersivät useimmat pohdinnat siitä, mitä elokuva on ja mitä sen pitäisi olla. Tutkimus on myös tuonut esiin, että käsitykset elokuvanäyttelemisestä – ja siis elokuvasta yleensä – kävivät tutkittavana ajanjaksona läpi huomattavia muutoksia. Yleisimmällä tasolla tätä kehitystä voidaan luonnehtia vuoropuheluksi modernin ja tradition välillä. 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla elokuva miellettiin voittopuolisesti valokuvaustekniseksi vä-

4 Vladimir Majakovski: ”Kino i kino” (1922). *Film Factory*, 1988, 75.

5 Margolit 2012, 545–550.

6 Eksentrisen Näyttelijän Tehtaan (FEKS) manifestista ”Ekstsentrizm” (1922). *Film Factory*, 1988, 58.

7 Kokeellisen elokuvapajan KEM:in iskulause. Sit. Bagrov 2008, 320.

8 Gunning 1990, passim.

lineeksi. Keskustelulle aina 1920-luvulle saakka löikin leimansa tämä alkupiste ja hallitseva mielikuva elokuvasta modernin ajan ihmeenä ja markkinakojujen teknisenä vekottimena. Ensimmäiset venäläiset fiktioelokuvat syntyivät tilanteessa, jossa oli käynnissä siirtyminen ”alkuperäisestä” elokuvakäsityksestä uuteen, valokuvauksesta teatteriin ja samalla modernista traditioon. Ensimmäisissä venäläisissä näytelmäelokuviissa raja uutisfilmiin oli vielä sumea, eikä monissa tapauksissa rajanvetoa ole aikalaisnäkökulmasta edes mielekästä tehdä.

Modernin ja tradition vuoropuhelussa vaaka kääntyi ratkaisevalla tavalla jälkimmäisen puoleen film d’art -ryhtiliikkeen myötä. Ranskalainen film d’art tarjosi vuosina 1908–1910 mallin ensi askeleitaan ottaneelle venäläiselle fiktioelokuvalle, ja sen piirissä syntyneet klassikkofilmatisoinnit ja historialliset aiheet olivat ensimmäisiä vakavia yrityksiä liittää elokuva kansalliseen kulttuuriperintöön. Esteettisesti film d’art jäi kenties välivaiheeksi, mutta se avasi toden teolla elokuvan ja teatterin vuoropuhelun. Lähtökohtana oli teatterin kulttuurinen arvovalta, jolla pyrittiin hälventämään elokuvan leimaa ”balagaanina”, rahvaan viihteenä. Tulkintani mukaan 1910-luvun taitteessa assosioituminen teatteriin ja teatterin estetiikkaan saattoi olla elokuvantekijöille jopa tärkeämpää kuin koherentti tarinankerronta. Film d’artin myötä näyttelijän työ ei vielä noussut siihen keskeiseen asemaan, joka sillä myöhemmin oli. Ensiarvoisen tärkeänä nähtiin kuitenkin arvostettujen teatteritaiteilijoiden panos. Vielä tuolloin voitiin vain haaveilla suurten teatterinimien näkemisestä valkokankaalla, mutta tämä toteutui 1910-luvun loppuun mennessä täydellisesti: ennen vallankumousta elokuvassa työskentelivät esimerkiksi Maria Bljumental-Tamarina, Vladimir Davydov, Maria Germanova, Olga Gzovskaja, Alisa Koonen, Lidija Koreneva, Vsevolod Meyerhold, Vera Pašennaja, Fjodor Šaljapin, Boris Suškevitš, Aleksandr Tairov, Mihail Tšehov, Maria Uspenskaja, Georgi Vahtangov ja Konstantin Varlamov. Elokuva taltioi vuosisadan alun venäläisen teatterin kasvot ja eleet, tosin tulokset eivät ole läheskään aina säilyneet.

Viime vuosikymmenten tutkimus on onnistunut purkamaan aikansa elänyttä, kliseistä käsitystä 1910-luvun elokuvan ”teatterillisuudesta”. Tämä tutkimus on osaltaan vahvistanut käsitystä, jonka mukaan elokuvassa ei 1910-luvullakaan nojattu mekaanisesti teatterin estetiikkaan. 1910-luvun alkupuolelta lähtien keskustelu elokuvanäyttelemisestä oli yleensä keskustelua elokuvaspesifistä näyttelemisestä. Toisaalta ei ole aihetta myöskään vähätellä teatterin merkitystä 1910-luvun elokuvantekijöille. Drankovin *Boris Godunov* -tuotannosta Kulešovin kirjoituksiin saakka elokuvan suhde teatterin eri suuntauksiin säilyi peruskysymyksenä ja jatkuvan neuvottelun kohteena.

Näyttelijä nousi elokuvakeskustelun keskushahmoksi 1910-luvun ensivuosiina, samaan aikaan pitkän näytelmäelokuvan läpimurron kanssa. Näinä vuosina venäläinen elokuvatuotanto kasvoi suuren mittakaavan taideteollisuudeksi, ja näin esteettiselle ohjelmalle voi nähdä olleen tarvetta. Ajatukset elokuvanäyttelijän taiteesta voidaan tulkita sekä ulospäin suunnatuksi elokuvan puolustuspu-

heeksi että elokuva-alan sisäiseksi ajatusten vaihdoksi. Tässä tilanteessa suhde teatteriin muutti luonnettaan. Yksinkertaisesta vastakohta-asetelmasta siirryttiin vuoropuheluun. Tässä tutkimuksessa on pyritty purkamaan teatteri–elokuva-asetelmaa nostamalla sen rinnalle muita aikalaiskeskustelusta esiin piirtyneitä vastakohtapareja. Elokuvanäyttelemisestä puhuttaessa näitä olivat esimerkiksi kokeminen ja esittäminen, orgaanisuus ja mekaanisuus, syvyys ja pinta, autenttisuus ja epäautenttisuus.

1910-luvun ensivuosina käynnistyneessä näyttelijäkeskustelussa oli kyse siitä, millä ehdoin elokuvaa voisi pitää taiteena ja osana kulttuuriperintöä. Tälle tavoitteelle elokuvavälineen populaarisuudesta ja modernisuudesta oli haittaa, ja kulttuurieliitti toistaiseksi vierasti elokuvaa näiden ominaisuuksien vuoksi. Erityiseksi ongelmaksi aikalaisajattelussa koettiin elokuvan mekaanisuus. Psykologinen elokuvapuhe olikin paljolti elämän antamista elokuvalle. Psykologisen sisällön ja näyttelijäntyön sisäisen, psykologisen puolen korostaminen olivat vastaus ongelmaan. Ajatus autenttisesti kokevasta näyttelijästä, joka omaksuttiin sekä teatterin perinteestä että Konstantin Stanislavskin saman ajan ajattelusta, miellettiin takeeksi elämän ja siten taiteen läsnäolosta. Psykologinen elokuva perustui vakaumukseen, että elokuva kykenee välittämään jopa näyttelijän näkymättömät ajatukset ja tunteet. Ehkä siksi ajatukset näyttelijäntyön ulkoisesta puolesta ja mimiikasta jäivät varsin hajanaisiksi. Sisäisen, näkymättömän kokemuksen korostaminen tarkoitti äärimuodossaan näyttelijän ruumillisuuden ja samalla elokuvan visuaalisuuden ja kuvapinnan – oikeastaan elokuvavälineen itsensä – häivyttämistä näköpiiristä. Psykologinen elokuvakäsitys oli idealistista ajattelua, joka vaati katsomaan sekä kuvaa että näyttelijää pintaa syvemmälle.

Sen perusteella, mitä elokuvan tekemisen käytännöistä on tässä tutkimuksessa voitu muistelmia-aineiston ja säilyneiden elokuvien pohjalta päätellä, psykologinen elokuva ei saanut käytännön elokuvatyössä yhtä polaarisia piirteitä. Näyttelijänammatin historiassa äärimmäisen ulkoiset ja äärimmäisen sisäiset lähestymistavat ovat varmaankin aina inspiroineet enemmän teoreetikoita kuin taiteilijoita. Tsaarinajan elokuvantekijät selvästi mielsivät itsensä visuaalisen taiteen ammattilaisiksi, ja käytännössä näyttelemisen vaati tietenkin ulkoista siinä missä sisäistäkin ilmaisua. On kuitenkin perusteita väittää, että psykologinen elokuva eli ja kehittyi myös käytännön ”spontaanina teoriana”. Studioarjessa se merkitsi ratkaisujen etsimistä teollisen tuotannon ja elokuvavälineen aiheuttamiin ongelmiin. Muistelmia-aineistosta piiryy esiin elokuvien nopean ja usein välinpitämättömän tuotantotavan ja tekijöiden taiteilijaidentiteetin välinen konflikti, joka vaati ratkaisua. Esteettisten aikalaiskäsitysten ja elokuvan tekemisen teknisten ja taloudellisten realiteettien summasta syntyi ihanne elokuvallisesta vaistonäyttelijästä, joka hallitsi ilmaisevan mimiikan, kykeni ottamaan roolin haltuun nopeasti ja syyttämään tarvittaessa spontaaniin ja tunteikkaaseen suoritukseen.

Näyttelijäkeskeisestä psykologisesta elokuvaopista, jonka eri piirteitä tämä tutkimus on erityisesti valottanut, tuli 1910-luvun alkupuolella tsaarinajan elokuva-alan valtavirta-ajattelua ja vaikutusvaltainen esteettinen ohjelma. Tutkimuksessa on pyritty löytämään ja tulkitsemaan aikakaudelle tyypillisiä ja vallitsevia ajatuksia ja käytäntöjä – selvänä voidaan pitää, että aikalaistodellisuudessa erimielisyydet näistä kysymyksistä ovat olleet suurempia kuin mitä tutkimus on tuonut esiin. Tämän rajoituksen huomioon ottaenkin psykologinen elokuva näyttättyy varsin yhtenäisenä ja yksimielisenä virtauksena. Maailmansodan vuosina esimerkiksi Vsevolod Meyerholdin, Vladimir Gardinin ja Jevgeni Bauerin ohjauksessa sekä Valentin Turkinin kirjoituksissa kehkeytynyt kuvallinen ajattelu muutti lähinnä painotuksia. Psykologiseen elokuvakäsitykseen sisältynyt epäluulo kuvaa kohtaan, jota Mihail Jampolski on luonnehtinut platonilaiseksi estetiikaksi, väistyi: näyttelijän näkymättömästä kokemisesta huomio kiinnittyi näkyvään ilmaisuun, ”syvyyden” asemesta ”pintaan”. Kuvallinen tendenssi ei murtautunut eikä välttämättä edes haastanut valtavirta-ajattelua, mutta jälkikäteen katsoen sen merkitys näyttättyy siinä, että juuri näiden painotusten ja jopa konkreettisesti näiden tekijöiden kautta tie kulki ennen pitkää vastakkaiseen ääripäähän.

Valentin Turkinin ja Lev Kulešovin ajatuksissa ja Valtion elokuvakoulun perustamisvaiheissa 1910-luvun lopussa syntynyt oppi mallinäyttelijästä syleili elokuvassa sen mekaanisuutta ja kielsi näyttelijältä kokemisen. Romanttisen ja idealistisen, näkyvän takaista henkistä sisältöä etsivän lähtökohdan tilalle tuli materialistinen ja modernismille ominaisempi vaatimus suhtautua maailmaan sellaisena kuin se näyttättyy aisteille. Montaasiestetiikka lähti demystifioivasta asenteesta kuvaan: kuvan tehtävä oli jälleen vain näyttää asioita, ja mitä henkistä sisältöä elokuvassa olikin, se syntyi kuvien yhdistelemisestä. Näyttelijän suhteen mallinäyttelijän oppi toi mukanaan uudenlaisen määritelmän autenttisuudelle: samalla kun kokeminen tuomittiin ”teeskentelynä”, autenttista oli vain oleminen, näyttelijän luontainen ilmaisevuus, jota voitiin kehittää harjoittamalla ruumista, ei sielua. Voidaan jopa sanoa, että orgaanisuusperiaatteen hylkääminen antoi uuden sisällön sanalle elämä. 1910-luvun estetiikan tavoittelema ”ihmishengen elämä”, joka oli ”mennyt sisälle”, oli 1920-luvun avantgarde-ajattelusta käsin yksinkertaisesti epäkiinnostavaa. Sen tilalle tuli elämä liikkenä ja toimintana, ulkoisena ja fyysisenä voimana. Kuten 1920-luvun keskeisiin ideologeihin kuuluneen Osip Brikin usein lainattu kiteytys kuului: ”Ihmisessä meille ei ole tärkeää se, mitä hän kokee vaan se, mitä hän tekee.”⁹

Tämän tutkimuksen tuottama tulkinta 1910-luvun elokuvanäyttelemisen kehityksestä on paljossa velkaa aiemmille. Etenkin Yuri Tsivianin esiin tuoma orgaaninen taidekäsitys ja Mihail Jampolskin luonnehdinta 1910-luvun esteti-

9 Человек для нас ценен не тем, что он переживает, а тем, что он делает. Брик 1929, 92.

kan antimodernisuudesta ovat inspiroineet sitä. Eroni näihin merkittäviin venäläisiin tutkijoihin on siinä, että Tsvianin ja Jampolskin lähtökohta on ollut venäläisen elokuvakulttuurin erityisyys, se mikä erotti Venäjän länsimaista ja oli sille ainutlaatuista. Vaikka myös tämä tutkimus on rajautunut kansalliseen kontekstiin, olen mahdollisuuksien mukaan pyrkinyt korostamaan pikemminkin sitä, kuinka monella tapaa venäläinen elokuvateollisuus ja -kulttuuri kytkeytyivät muuhun maailmaan. Esimerkiksi näyttelijäkeskeisyys, film d'art -aate, pitkään näytelmäelokuvaan liittyneet keskustelut sekä ajatukset mimiikasta ja vaitiolosta olivat kaikki yhteistä eurooppalaista ja länsimaista elokuvakulttuuria 1910-luvulla. Epäilemättä näyttelijöille esitetty vaatimus kokea esittämänsä ihmisen tunteita ei sekään ollut uusi eikä erityisen omaperäinen. Tämän tutkimuksen esiin tuoma kehämäinen kehityskulku tekemisestä kokemisen kautta tekemiseen, mekaanisesta orgaaniseen kautta mekaaniseen ja modernista traditiosta moderniin löydetään varmasti muistakin elokuvaa 1900–1910-luvuilla tuottaneista maista, omine kansallisine painotuksineen.

1910-luvun elokuvantekijät tahtoivat löytää uuden taiteen perusteet. He ilmaisivat kuitenkin David Burljukin sanoin ”vanhaa elämää”, joka suurelta osin sai väistyä ensimmäisen maailmansodan myötä. Mitään Venäjälle ainutlaatuista ei ollut myöskään 1920-luvun mukanaan tuomassa utooppisessa ”uudessa elämässä”: liikkeen, koneen ja ruumiin kultti ja epäluulo paikoilleen pysähtynyttä porvarillista hengenelämää kohtaan olivat myös länsimaissa osa sotienvälistä kulttuuria – yhteistä modernismille, kapitalismille, kommunismille ja fasismille. Kansallista oli kuitenkin itse keskustelu, ja todennäköisesti äänenpainojen kiihkeys ja asetelmien polaarisuus olivat yleisemmin ominaisia vallankumouksellisen ajan venäläiselle keskustelulle. Jos vastaukset peruskysymyksiin olivatkin samanlaisia kuin muissa maissa, etsittiin perustelut ja kiinnostuskohdat omasta traditiosta ja omasta modernista.

LÄHDELUETTELO

1. ELOKUVAT

- 1812 god* (Vuosi 1912). 1912. Akts. o-vo "A. Hanžonkov i K" ja Pathé. O: Vasili Gontšarov, Kai Hansen, Aleksandr Uralski. DVD-julkaisu: *Les Grades et les Hommes*. Bach Films.
- Anna Karenina*. 1914. "Russkaja zolotaja serija". O: Vladimir Gardin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Antošu korset pogubil* (Korsetti turmeli Antošan). 1916. Kinostudija "Ljusifer". O Eduard Puhalski. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 9*. British Film Institute.
- Baryšnja i huligan* (Neiti ja huligaani). 1918. T/d "Neptun". O: Jevgeni Slavinski. DVD-julkaisu: *Le Bonheur*. Bach Films.
- Bog pravdu vidit da ne skoro skažet* (Jumala näkee totuuden vaan ei sano). 1917. Skobelevski komitet. O: Nikolai Larin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Bogatyř duha* (Hengen aatelineen). 1918. T-vo "I. Jermolev". O: Jakov Protazanov. DVD: Gosfilmofond.
- Boris Godunov*. 1911. T/d A. Hanžonkov. O: tuntematon. DVD: Gosfilmofond.
- Bratja* (Veljekset). 1913. T/d A. Hanžonkov. O: Pjotr Tšardynin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Bratja razbojniki* (Ryövärioveljekset). 1912. T/d A. Hanžonkov. O: Vasili Gontšarov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 2*. British Film Institute.
- Dekoratsija stšastja* (Onnen kulissit). 1918. Akts. o-vo "A. Hanžonkov & K." O: Fjodor Komissarževski, Boris Tšaikovski. 35 mm: Gosfilmofond.
- Den ventšanija* (Hääpäivä). 1912. T-vo Mintus. O: Jevgeni Slavinski. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 4*. British Film Institute.
- Deti veka* (Aikakauden lapset). 1915. Akts. O-vo "A. Hanžonkov i K.". O: Jevgeni Bauer. DVD-julkaisu: *Vera Holodnaja: filmy Jevgenja Bauera*. Drugoje kino.
- Devuška iz podvala* (Tytö kellarista). 1914. Russkoje kinematografitšeskoje t-vo. O: Vladimir Kasjanov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Ditja bolšogo goroda* (Suurkaupungin lapsi). 1914. Akts. O-vo "A. Hanžonkov i K.". O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 7*. British Film Institute.
- Domik v Kolomne* (Talo Kolomnassa). 1913. Akts o-vo "A. Hanžonkov i K." O: Pjotr Tšardynin. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 5*. British Film Institute.
- Dotš kuptsa Baškirova* (Kauppia Baškirovin tytär). 1913. T-vo "Volga" G. Libkena. O: Nikolai Larin. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 4*. British Film Institute.
- Drama v tabore podmoskovnyh tsygan* (Draama mustalaisleirissä Moskovan lähellä). 1908. T/d A. Hanžonkov i E. Oš. O: Vladimir Siversen. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 2*. British Film Institute.
- Gore Sarry* (Saaran kärsimys). 1913. Akts. o-vo "A. Hanžonkov & K.". O: Aleksandr Arkatov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Gornitšnaja Dženni* (Sisäkkö Jenny). 1918. T-vo "I. Jermolev". O: Jakov Protazanov. 35 mm ja DVD: Gosfilmofond.

- Grjozy* (Harhakuvia). 1915. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 7*. British Film Institute.
- Hozjain i rabotnik* (Isäntä ja renki). 1912. Mintus. O: tuntematon. 35 mm: Gosfilmofond
- Hozjain i rabotnik* (Isäntä ja renki). 1917. Akts. o-vo ”G. Libkin i K.” O: Sigismund Veselovski. 35 mm: Gosfilmofond.
- Hzrantemy* (Krysanteemit). 1914. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Pjotr Tšardynin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Juri Nagornyi*. 1916. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond.
- Knjažna Tarakanova*. (Ruhtinatar Tarakanova). 1910. Pathé (Moskova). O: Kai Hansen & Maurice André Maître. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 1*. British Film Institute.
- Konkurs krasoty* (Kauneuskilpailu). 1918. T.vo ”I. Jermolev”. O: Aleksandr Volkov (?) DVD: Gosfilmofond.
- Korol Pariža* (Pariisin kuningas). 1917. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond.
- Kreitserova sonata* (Kreutzer-sonaatti) 1914. ”Russkaja zolotaja serija”. O: Vladimir Gardin. DVD-julkaisu: *La Maison de la Rue Troubnaïa*. Bach Films.
- Krestjanskaja dolja* (Talonpojan osa). 1912. Akts o-vo ”A. Hanžonkov i K.” VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 6*. British Film Institute.
- Kto zagubil?* (Kuka on murhaaja?). 1916. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Nikandr Turkin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Kursistka Asja* (Kursillaistytty Asja). 1913. Pathé. O: Kai Hansen. 35 mm: Gosfilmofond.
- Leon Drei*. 1915. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond.
- Liho odnoglazoje* (Yksisilmäinen paha). 1916. Skobelevski komitet. O: Nikolai Larin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Lilja Belgii* (Belgian Lilja). 1915. Skobelevski komitet. O: Wladyslaw Starewicz. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 3*. British Film Institute
- Maljutka Elli* (Pikku Elli). 1918. T-vo ”I. Jermolev”. O: Jakov Protazanov. 35 mm ja DVD: Gosfilmofond.
- Miraži* (Kangastuksia). 1915. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Pjotr Tšardynin. DVD-julkaisu: *Vera Holodnaja: filmy Petra Tšardynina*. Karmen video.
- Moltši, grust... moltši...* (Vaiti, suru... vaiti...) 1918. T/d ”D. Haritonov”. O: Pjotr Tšardynin. DVD-julkaisu; *Vera Holodnaja: filmy Petra Tšardynina*. Karmen video.
- Nakanune* (Aattona). 1915. T/d ”Vengerov & Gardin”. O: Nikolai Malikov, Vladimir Gardin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Nelli Raintseva*. 1916. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond.
- Nemyje svideteli* (Mykät todistajat) 1914. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 6*. British Film Institute.
- Otets Sergi* (Isä Sergius). 1918. T-vo ”I. Jermolev”. O: Jakov Protazanov. 35 mm: KAVI. 35 mm: KAVI ja DVD-julkaisu: *Le Père Serge* Bach Films.
- Pikovaja dama* (Patarouva) 1910. T/d Hanžonkov. O: Pjotr Tšardynin. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 5*. British Film Institute.
- Pikovaja dama* (Patarouva). 1916. T-vo ”I. Jermolev”. O: Jakov Protazanov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 8*. British Film Institute.
- Plebei* (Orja). 1915. ”Russkaja zolotaja serija”. O: Jakov Protazanov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Pod oblomkami samoderžavija* (Itsevaltiuden sirpaleiden alla). 1918. Atelje ”Era” (”Russkaja zolotaja serija”). O: Vjatšeslav Viskovski (?). 35 mm: Gosfilmofond.
- Poet i padšaja duša* (Runoilija ja langennut sielu). 1918. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Boris Tšaikovski. 35 mm: Gosfilmofond.
- Polikuška*. [1919]1922. T/d ”Rus”. O: Aleksandr Sanin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Posle smerti* (Kuoleman jälkeen). 1915. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. DVD-julkaisu: *Mad Love*. British Film Institute.
- Revoljutsioner* (Vallankumouksellinen). 1917. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 10*. British Film Institute.

- Rokovyje brillianty* (Kohtalokkaat jalokivet). 1913. Pathé (Moskova). O: Maximilian Garri. DVD: Gosfilmofond.
- Rusalka* (Merenneito). 1910. T/d A. Hanžonkov. O: Vasili Gontšarov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 2*. British Film Institute.
- Russkaja svadba 16-ogo veka* (1500-luvun venäläiset häät). 1909. T/d A. Hanžonkov. O: Vasili Gontšarov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 2*. British Film Institute.
- Satana likujuštši* (Voittoisa Saatana). 1917. T-vo ”I. Jermolev”. O: Jakov Protazanov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Snohatš* (Hyväksikäyttävä). 1912. Akts o-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: tuntematon. 35 mm ja DVD: Gosfilmofond.
- Sonka zolotaja rutiška* (Sonja kultakäsi: osat 1, 4, 5, 6). 1914–15. Akts. o-vo ”A. Drankov i K.” O: Juri Jurjevski, Vladimir Kasjanov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Stenka Razin – Ponizovaja volnitsa* (Stenka Razin – Alajuoksun kasakat). 1908. Atelje A. Drankova. O: Vasili Gontšarov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 1*. British Film Institute.
- Sumerki ženskoi dushi* (Naissielun iltahämärä). 1913. Kinofabrika ”Star” (A. Hanžonkov ja Pathé). O: Jevgeni Bauer. DVD-julkaisu: *Mad Love*. British Film Institute.
- Svadba Kretšinskogo* (Kretšinskin häät). 1908. Atelje A. Drankova. O: Aleksandr Drankov. 35 mm: Gosfilmofond.
- Teni greha* (Synnin varjot). 1915. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Pjotr Tšardynin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Tovarištš Jelena* (Toveri Jelena). 1917. Skobelevski komitet. O: Boris Mihin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Tsar Ivan Vasiljevitič Groznyi* (Tsaari Iivana Julma) 1915. T-vo ”Šarez”. O: Aleksandr Ivanov-Gai. 35 mm: Gosfilmofond.
- Tšelovek* (Ihminen). 1912. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: tuntematon. 35 mm: Gosfilmofond.
- Tšortovo koleso* (Pirunpyörä). 1916. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Boris Tšaikovski. 35 mm: Gosfilmofond.
- Tvortšeski vetšer V.R. Gardina* (V.R. Gardinin juhailta). 1940. Lenfilm. Kompilaatio, tekijä tuntematon. DVD: Gosfilmofond.
- Tysjatša vtoraja hitrost* (Tuhanneskahdessadas kepponen). 1915. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 7*. British Film Institute.
- Ubogaja i narjadnaja* (Kurja ja korea). 1915. T/d ”Creo”. O: Pjotr Tšardynin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Uhod velikogo startsa* (Suuren vanhuksen poismeno). 1912. T/d P. Thiemann & F. Reinhardt. O: Jakov Protazanov. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 8*. British Film Institute.
- Umirajuštši lebed* (Kuoleva joutsen). 1917. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond ja DVD-julkaisu: *Mad Love*. British Film Institute.
- V omute Moskvyy* (Moskovan kurimuksessa). 1914. T-vo ”I. Jermolev”. O: Nikolai Larin. 35 mm ja DVD: Gosfilmofond.
- Ventšal ih Satana* (Saatanan vihkimät). 1917. Atelje ”Era” (”Russkaja zolotaja serija”). O: Vjatseslav Viskovski. 35 mm: Gosfilmofond.
- Za dverjami gostinoi* (Olohuoneen ovien takana). 1913. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Ivan Lazarev ja Pjotr Tšardynin. 35 mm ja DVD: Gosfilmofond.
- Za kulisami ekrana* (Valkokankaan kulissien takana). 1917. T-vo ”I. Jermolev”. O: Georgi Azagarov ja Aleksandr Volkov (?). VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 10*. British Film Institute.
- Za stšastjem* (Onnen tähden). 1917. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Jevgeni Bauer. 35 mm: Gosfilmofond ja VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 10*. British Film Institute.
- Ženštšina zavtrašnego dnja (1-aja serija)* (Huomispäivän nainen, osa 1). 1914. Akts. O-vo ”A. Hanžonkov i K.” O: Pjotr Tšardynin. Venäläinen levitysversio: 35 mm ja DVD: Gosfilmofond. Hollantilainen levitysversio *De Vrouw*: 35 mm ja DVD: EYE Filmmuseum.
- Ženštšina zavtrašnego dnja (2-aja serija)*. (Huomispäivän nainen, osa 2). 1915. Akts. o-vo ”A. Hanžonkov & K.” O: Pjotr Tšardynin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Žertva Tverskogo bulvara* (Tverskoi-bulevardin uhrin). 1915. Akts. o-vo ”A. Drankov i K.” O: Aleksandr Garin. 35 mm: Gosfilmofond.
- Živoi trup* (Elävä ruumis). 1911. T/d R. Perski. O: V. Kuznetsov, Boris Tšaikovski. 35 mm: Gosfilmofond.

Žizn za žizn (Elämä elämästä). 1916. Akts. O-vo "A. Hanžonkov i K." O: Jevgeni Bauer. VHS-julkaisu: *Early Russian Cinema 9*. British Film Institute.

2. ARKISTOAINEISTO

Elokuvamuseon arkisto, Tsentralnyi Muzei kino, Moskova (TsMK)

Venjamin Višnevski, F. 3

Teatterityöntekijöiden liiton kirjasto, Sojuz teatralnyh dejatelei, Moskova (STD)

Käsikirjoituskokoelma

Venäjän kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Natsionalnaja biblioteka Rossii, Pietari (RNB)

Vladimir Gaidarov & Olga Gzovskaja, F. 1342

Vladimir Gardin, F. 173

Venäjän kirjallisuuden ja taiteen valtionarkisto, Gosudastvennyi arhiv literatury i iskusstva, Moskova (RGALI)

Moisei Aleinikov, F. 2734

Aleksandr Blok, F. 55

Aleksandr Hanžonkov, F. 987

Vera Jureneva, F. 2371

Venäjän valtion elokuva-arkisto, Gosfilmofond Rossii, Belye stolby. (GFF)

Vera Hanžonkovan arkisto

Yuri Tsivianin kokoelma, Chicago (YT)

Tatjana Ponomareva -arkisto

3. JULKAISTUT ALKUPERÄISLÄHTEET

Lehdet

Kine-žurnal, 1910–18

Kinogazeta, 1918

Kinoteatr i žizn, 1913

Pegas, 1915–18

Proektor, 1915–18

Rampa i žizn, 1908–16

Sine-fono, 1907–18

Teatralnaja gazeta, 1913–18

Vestnik kinematografii, 1910–18

Vestnik kinematografov v S-Peterburge, 1908

Aikalaiskirjallisuus

- Andrejev, Leonid: Pisma o teatre (1912–1913). *Sobranie sotšinenii v šesti tomah. T. 6. Rasskazy; Povesti; Dnevnik satany. Roman 1916–1919; Pjesy 1916; Statji.* Hudožestvennaja literatura, Moskva 1996, 509–558. (1912–1913)
- Belyi, Andrei: Sinematograf. *Kinovedčeskije zapiski* 28 (1995), 102–105.
- Brik, Osip: Razgrom fadejeva. *Literatura i fakta. Pervyi sbornik materialov rabotnikov LEFa.* Pod red. N. F. Tšužaka. 1929 [Viitattu uusintajulkaisuun: Zaharov, Moskva 2000, 91–96]
- Brjusov, Valeri: Realizm i uslovnost na stsene. *Teatr. Kniga o novom teatre.* Izd ”Shipovnik”, SPb 1908, 243–260.
- Burljuk D. & Krjutšonyh, Aleksandr & Majakovski, V. & Hlebnikov, Viktor: Poštšetšina obštšestvennomu vkusu. *Poštšetšina obštšestvennomu vkusu.* Izdaniye G.L. Kuzmina, [s.l.] 1913, 3–4. (Viitattu suomennokseen antologiassa *Venäläisen avantgarden manifestit*, 2014, 21–22.) (1913)
- Diderot, Denis: *Näyttelijän paradoksi. (Paradoxe sur le comédien.* Suomentanut Marjatta Ecaré). Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, N:o 7. Teatterikorkeakoulu, Helsinki 1987.
- Eisenstein, Sergei: *Elokuvan muoto.* Love kustannus Oy, Helsinki 1978.
- Friedell, Egon: Prologi elokuvalle (Prolog von dem Film, suom. Kaisu Isto, esipuhe Matti Lukkarila), *Filmihullu* 8/1987. 5–6. (1912)
- Iskusstvo mimiki. Po Šarlju Oberu i dr.* Sostavil V.P.Latšinov. Izdaniye žurnala ”Teatr i iskusstvo”, s.l. [1909].
- Kljutši stšastja A. Verbitskoi.* Izdaniye žurnala Sine-fono, Moskva 1913
- Kulešov, Lev: *Sobranije sotšinenii v trjoh tomah 1. Teorija, kritika, pedagogika.* Sost. A. S. Hohlova et al. Moskva, Iskusstvo 1987.
- Lunatšarski, A[natoli]: Sotsializm i iskusstvo. *Teatr. Kniga o novom teatre.* Izd ”Shipovnik”, SPb 1908, 7–40.
- Maeterlinck, Maurice: *Köyhäin aarteet (Le Trésor des humbles,* suom. F. E. Sillanpää). WSOY, Porvoo 1918. (1896)
- [Meyerhold] Meijerhold, Vs.: ”Portret Dorian Greja”. *Iz istorii kino: Dokumenty i materialy* 6. Iskusstvo, M. 1965, 15–24.
- [Meyerhold] Meijerhold, Vsevolod: Balagan. *Stati, pisma, retši, besedy. Tšast pervaja 1891–1917.* Sost. A. V. Fevralskii. Iskusstvo, M. 1968, 207–229. (Viitattu suomennokseen ”Balagaani” teoksessa Meyerhold 1981) (1912)
- Meyerhold, Vsevolod: *Teatterin lokakuu.* Suomentanut ja toimittanut Marja Jänis. Love Kirjat, Helsinki 1981.
- Pikovaja dama. Opera v 3-h deistivijah i 7 kartinah* (na szuzhet A.S. Puškina). Muzyka P. Tšaikovskago, tekst Modesta Tšaikovskago. Muzykalnaja torgovlja I. Jurgensena, Moskva 1890.
- Pudovkin, Vsevolod: *Film Technique and Film Acting.* Tranl. and edited by Ivor Montagu. Vision: Mayflower, London 1949. Memorial Edition 1958.
- Pudovkin, Vsevolod: *Sobranie sotšnenii v trjoh tomah. Tom 1. Kinostenarii. Kinorežissura. Masterstvo kinoaktjora.* Iskusstvo, Moskva 1974.
- Puškin, A[leksandr]. S[ergejevitš]: O narodnoi drame i drame ”Marfa Posadnitsa”. Puškin, A. S.: *Polnoje sobranije sotšinenii v 16 T. T. 11 Kritika i publitsistika.* Izd-vo AN SSSR, Moskva 1937, 177–183. (1830)
- Stanislavski, Konstantin: *Sobranii sotšinenii v 9 tomah, T. 2. Rabota aktjora nad soboi: tšast 1: Rabota nad soboi v tvortšeskom protsesse pereživanii.* Iskusstvo, Moskva 1988. (Viitattu suomennokseen *Näyttelijän työ*, 2011) (1938)
- Stanislavski: *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. Oppilaan päiväkirja.* Suom. Juhani Konkka. Työväen näyttämöiden liitto, Helsinki 1951.
- Stanislavski: *Luonteen kehittäminen. Näyttelijän työ II.* Suom. Ulla-Liisa Heino. Tammi, Helsinki 1970.
- Stanislavski, Konstantin: *Sobranii sotšinenii v 9 tomah, T. 3. Rabota nad soboi, tšast 2: Rabota nad soboi v tvortšeskom protsesse voploštšenija.* Iskusstvo, Moskva 1990.
- Stanislavski, Konstantin: *Sobranii sotšinenii v 9 tomah. T 6. Tšast 1. Statji. Retši. Otkliki. Zаметki. Vospominanija: 1917–1938. Tšast 2. Intervju i besedy: 1896–1937.* Iskusstvo, Moskva 1994.

- Stanislavski: *Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Tammi, Helsinki 2011.
- Svedentsov, N: *Rukovodstvo k izutšeniju stsenitšeskogo iskusstva*. S. Petersburg 1874.
- Tšukovski, Kornei: Nat Pinkerton i sovremennaja literatura. *Sobranie sotšinenii v 15 T. T. 7. Literaturnaja kritika 1908–1915*. Terra – Knižnyi klub, Moskva 2003, 25–62. (1908)
- Volkonskii, Kn. Sergei: *Otkliki teatra*. Petrograd 1914a
- Volkonski, Kn. Sergei: *Vyrazitelnyi tšelovek. Stsenitšeskoje vospitanije žesta (po Delsartu)*. Izdanije 'Apollona', SPb [1914b].
- Voznesenskij, A.: *Iskusstvo ekrana*. Izd-vo Sorabkop; Kiev 1924.
- Vsja kinematografija. Nastolnaja adresnaja i spravotšnaja kniga*. Pod. red. Ts. Ju. Suliminskogo. Ž Tšibrario de Goden, Moskva 1916.

Julkaistut muistelmat ja haastattelut

- Barantsevitš, Z[oja]: Ljudi i vstreči v kino. *Kino i vremja. Vypusk tšetvertyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 153–162.
- Bek-Nazarov, A[mo]. *Zapiski aktera i kinorežissera*. Iskusstvo, Moskva, 1965.
- Forestje, Lui: ”Velikii nemoi”. (*Vospominanija kinooperatora*). Goskinoizdat, Moskva 1945.
- Gaidarov, V[ladimir]: *V teatre i v kino*. Iskusstvo, Leningrad–Moskva 1966.
- Gardin, V[ladimir]. R[ostislavovitš].: *Vospominanija. Tom I. 1912–1921*. Goskinoizdat, Moskva 1949.
- Gofman, N[ina]: Prošloe [1950-luku]. *Kino i vremja. Vypusk tšetvjortyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 173–177.
- [Gontšarova, Aleksandra] Sosina, Natalja: V gostjah u stareiše kinoaktrisy. *Sovetski ekran* 24/1967, 21.
- Goslavskaja, Sofia: *Zapiski kinoaktrisy*. Iskusstvo, Moskva 1974.
- Gzovskaja, Olga: Režissor – drug aktjora. *Jakov Protazanov. O tvortšeskom puti režissora*. Sost. M.N.Aleinikov. Iskusstvo, Moskva 1948 (viitattu toiseen painokseen 1957, 324–339.)
- Hanžonkov, A. A.: Pervyi russki kinorežissor. *Kino i vremja. Vypusk pervyi*. Gosfilmofond, Moskva, 1960, 335–364.
- Hanžonkov, A. A.: Dva rasskaza. *Iz istorii kino. Vypusk sedmoi*. Iskusstvo, Moskva 1968, 199–205.
- Hanžonkov, A. A.: *Pervye gody russkoj kinematografii. Vospominanija*. Iskusstvo, Moskva–Leningrad 1937.
- Hanžonkova, V[era]: Iz vospominanii o dorevoljutsionnom kino. *Iz istorii kino. Materialy i dokumenty 5*. Izdatelstvo akademii nauk SSSR, Moskva 1962, 120–130.
- Ivanovskii, A. V.: *Vospominanija kinorežissora*. Iskusstvo, Moskva 1967.
- Jureneva, Vera: ”Neuželi deistvitelno tak bylo?”. *Kinovedtšeskie zapiski* 66 (2004), 263–282.
- Jureneva, Vera: *Zapiski aktrisy*. Iskusstvo, Leningrad 1946.
- Jurjev, Ju[ri]. M[ihailovitš]: *Zapiski*. ”Iskusstvo”, Leningrad–Moskva 1948.
- Kasjanov, V[ladimir]: Vospominanija. *Kino i vremja. Vypusk tšetvjortyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 187–196.
- Kasjanov, V[ladimir]: Vblizi kinoiskusstva. Otryvki iz vospominanii. 1896–1917 gg. *Kinovedtšeskie zapiski* 13 (1992), 173–197.
- Koonen, Alisa: *Stranitsy žizni*. Iskusstvo, Moskva 1975.
- Kulešov, Lev & Hohlova, Aleksandra: 50. *Iskusstvo kino* 6/1967, 14–22.
- Kulešov, Lev & Hohlova, Aleksandra: *50 let v kino*. Iskusstvo, Moskva 1975.
- Levitski, A[leksandr].: *Rasskazy o kinematografe*. Iskusstvo, Moskva 1964.
- Orlov, N. I.: Pervye kinosjomki v Rossii. *Kinovedtšeskie zapiski* 42 (1999), 203–208.
- Orlova, V. G.: Tšetvert veka spustja. *Jakov Protazanov. O tvortšeskom puti režissora*. Sost. M. N. Aleinikov. Iskusstvo, Moskva 1948 (viitattu toiseen painokseen 1957, 370–374).
- Perestiani, I[van]: *75 let žizni v iskusstve*. Iskusstvo, Moskva 1962.

- Preobraženskaja, O[lgja]: Vospominanija. *Kino i vremja. Vypusk tšetvertyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 163–172.
- Protazanov, Jakov: Protazanov o sebe. *Jakov Protazanov. O tvortšeskom puti režissora*. Sost. M. N. Aleinikov. Iskusstvo, Moskva 1948 (viitattu toiseen painokseen 1957, 287–309.)
- Sabinski, Tšeslav: Iz zapisok starogo kinomastera. *Iskusstvo kino* 5/1936, 60–63.
- Sobolštšikov-Samarin, N[ikolai]. I.: *Zapiski*. Vserossiiskoe teatralnoe obshtšestvo: Teatralnyje memuary 5. Gorkovskoe oblastnoe izdatelstvo, s.l. 1940.
- Stanislavski, Konstantin: *Sobranije sotšinenii v 9 tomah. T. 1: Moja žizn v iskusstve*. Iskusstvo, Moskva 1988 (Viitattu suomennokseen *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*, 1966). (1926)
- Stanislavski, Konstantin: *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*. (Moja žizn v iskusstve. Suom. Eino Westerlund). Toinen painos. WSOY, Helsinki 1966.
- Tšaikovskii, Boris: Zapiski kinorežissora. (Muistelmat ilmestyivät jatkokertomuksena *Kinogazeta*-lehdessä vuoden 1918 aikana. Koska alkuperäinen julkaisu on ollut käytössä vain osittain, on viitattu Pjotr Bagrovin toimittamaan koneella kirjoitettuun kappaleeseen). (1918)
- Tšehov, Mihail: *Put aktjora*. Soglasije, Moskva 2000.
- Voznesenski, Aleksandr: Kinodetstvo (glava iz ”Knigi notšei). *Iskusstvo kino* 11/1985, 74–92.
- Željabužkii, Ju[ri]: Avtobiografija [1937]. *Kino i vremja. Vypusk tšetvertyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 178–186.

Lähdekokoelmat

- Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. Edited and translated by Richard Taylor, co-edited with and introduction by Ian Christie. Routledge & Kegan Paul, London 1988.
- French Film Theory and Criticism. A History / Anthology: 1907 – 1939. Volume 1: 1907–1929*. Edited by Richard Abel. Princeton, Princeton University Press, New Jersey 1988.
- K. S. Stanislavski o novom iskusstve. *Iskusstvo kino* 1/1963, 31–35.
- Moskovski hudožestvennyi teatr v russkoi teatralnoi kritike 1906–1918*. Sost. O. A. Radištševa, E.A. Singarajeva. ”Artist. Režissor. Teatr”, Moskva 2007.
- Nikolai Mariusovitš Radin: Avtobiografija. Statji, vystuplenija. Pisma. Statji i vospominanija o N. M. Radine*. Vserossiiskoje teatralnoje obštšestvo, M. 1966.
- Venäläisen avantgarden manifestit*. Toim. Tomi Huttunen. Osuuskunta Poesia, Helsinki 2014.

4. TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Artikkelit ja monografiat

- Abel, Richard: Before the Canon. *French Film Theory and Criticism. A History/ Anthology: 1907–1939. Volume 1: 1907–1929*. Edited by Richard Abel. Princeton, Princeton University Press, New Jersey 1988, 5–34.
- Abel, Richard: *Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. University of California Press, Berkely–Los Angeles–London 1994.
- Aleinikov, M[oisei]. N[ikiforovitš]: *Puti sovetskogo kino i MHAT*. Goskinoizdat, Moskva 1947.
- Aleinikov, M[oisei]. N[ikiforovitš]: Zasluzhennyi master sovetskogo kino. *Jakov Protazanov. O tvortšeskom puti režissora*. Sost. M. N. Aleinikov. Iskusstvo, Moskva 1948 (viitattu toiseen painokseen 1957, 5–90).
- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas: *Film History. Theory and Practice*. Alfred A. Knopf, New York 1985.

- Altschuller, Anatoly: *Actors and acting, 1820–1850. A History of Russian Theatre*. Edited by Robert Leach and Victor Borovsky. Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Andrew, Dudley J. *The Major Film Theories. An Introduction*. Oxford University Press, London–Oxford–New York 1976.
- Asendorf, Christoph: *Batteries of Life. On the History of Things and Their Perception in Modernity*. Translated by Don Reneau. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.
- Aumont, Jacques: *Les Théories des cinéastes*. Armand Collin, Paris 2005.
- Babitševa, L. N. & Kovalova, A. O. & Kozmenko, M. V: L.N.Andrejev i russki kinematograf 1900–1910-h godov. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta*. Ser. 15, Vyp. 4, 2012, 149–163.
- Bagh, Peter von: Jevgeni Bauer. *Filmihullu* 2/1990, 4–9.
- Bagh, Peter von: *Elokuvan historia*. Uudistettu laitos. Helsinki 1998.
- Bagrov, Pjotr: Žitije partiinogo hudožnika. *Seans* 35–36 (2008), 316–339.
- Bagrov, Peter: Soviet Melodrama. A Historical Overview. *Kinokultura*, issue 17, July 2007. <http://www.kinokultura.com/2007/17-bagrov.shtml> (haettu 26.6.2013)
- Bardèche, Maurice & Brasillach, Robert: *The History of Motion Pictures*. (Histoire du Cinema, Translated and Edited by Iris Barry.) W. W. Norton & Company and The Museum of Modern Art, New York 1938.
- Barnett, Dene: *The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting*. Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987.
- Baron, Cynthia & Carnicke, Sharon Marie: *Reframing Screen Performance*. University of Michigan Press, Ann Arbor 2008.
- Benedetti, Jean: *Stanislavski. A Biography*. Methuen Drama, London 1988.
- Benedetti, Jean: *Johdatus Stanislavskiin*. (Stanislavski. An Introduction, Suom. Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä.) Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 16. Painatuskeskus, Helsinki 1993.
- Beumers, Birgit: *A History of Russian Cinema*. Berg, Oxford–New York 2009.
- Blom, Ivo: *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Harvard University Press, Cambridge–London 1997.
- Bordwell, David: *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. University of California Press, London 2005
- Bordwell, David: Nordisk and the Tableau Aesthetic. *100 Years of Nordisk Film*. Editors: Lisbet Richter Larsen, Dan Nissen. Danish Film Institute, København 2006, 80–95.
- Bordwell, David: Watching movies very, very slowly. *Observations on Film Art*, 22 July 2007. www.davidbordwell.net/blog/2007/0722/watching-movies-very-very-slowly/ (haettu 11.9.2013) (2007)
- Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. Routledge, New York–London 2008.
- Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema 1907–1915. History of the American Cinema 2*. Charles Scribner's Sons, New York 1990.
- Brewster, Ben & Jacobs, Lea: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*. Oxford University Press, Oxford 1997.
- Brjanski, A. M.: *Vladimir Nikolajevič Davydov. 1840–1925. Žizn i tvortšestvo*. Iskusstvo, Leningrad– Moskva 1939.
- Brooks, Jeffrey: *When Russia Learned to Read. Literacy and Popular Literature 1861–1917*. Princeton University Press, Princeton 1985.
- Brooks, Peter: *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale University Press, New Haven 1995.
- Bulkakova, Oksana: *Fabrika žestov*. Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005.
- Burrows, Jon: *Legitimate Cinema. Theatre Stars in Silent British Films 1908–18*. University of Exeter Press, Exeter 2003.
- [Byckling] Bjukling, Liisa: *Mihail Tšehov v zapadnom teatre i kino*. Akademišeski projekt, Sankt-Peterburg 2000.
- Byckling, Liisa: *Keisarinajan kulisseissa. Helsingin venäläisen teatterin historia 1868–1918*. SKS, Helsinki 2009.

- Carnicke, Sharon M.: *Stanislavsky in Focus*. Harwood Academic Publishers, Amsterdam 1998.
- Cassiday, Julie A.: Alcohol is Our Enemy! Soviet Temperance Melodramas of the 1920s. *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Edited by Louise McReynolds and Joan Neuberger. Duke University Press, Durham & London 2002, 152–177.
- Cherchi Usai, Paolo & Codelli, Lorenzo & Montanaro, Carlo & Robinson, David: Introduction. *Silent Witnesses. Russian Films 1908–19 / Testimoni silenziosi. Film russi 1908–19*. Research and co-ordination by Yuri Tsvian. Edited by Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson. British Film Institute/ Le Giornate del Cinema Muto/ Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1989, 10–22.
- Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema. An introduction*. British Film Institute, London 2000.
- Clayton, J. Douglas: *Pierrot in Petrograd. The Commedia dell'Arte/Balagan in Twentieth Century Russian Theatre and Drama*. McGill–Queen's University Press, Montreal & Kingston–London–Buffalo 1993.
- Conference on Russian Cinema. Pordenone 1989. Minutes edited by Lorenzo Codelli. *Griffithiana* 37 (1989), 84–98.
- DeBlasio, Alyssa: Choreographing Space, Time, and Dikovinki in the Films of Evgenii Bauer. *The Russian Review* Vol 66/No 4, October 2007, 671–692.
- DeCordova, Richard: *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990.
- De La Bretèque, François: Linder, Max (Gabriel-Maximilien Leuvielle). *Encyclopedia of Early Cinema*. Edited By Richard Abel. Routledge, London and New York 2005, 390–391.
- Dickinson, Thorold & De la Roche, Catherine: *Soviet Cinema*. Falcon Press Ltd., London 1948.
- Doane, Mary Ann: Melodrama, Temporality, Recognition. *American and Russian Silent Cinema. Cinefocus* 2.1. (1991), 13–26.
- Dyer, Richard: *Stars*. British Film Institute, London 1979.
- Engberg, Marguerite: Plagiarism, and the Birth of the Danish Multi-reel Film. *100 Years of Nordisk Film*. Danish Film Institute, Copenhagen 2006, 72–79.
- Engelstein, Laura: *Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Cornell University Press, Ithaca–London 1992.
- Fevral'ski, A[leksandr]. V[iljamovitš]: *Puti k sintezu. Meijerhold i kino*. Iskusstvo, Moskva 1978.
- Gaines, Jane: Melodrama, domestic. *Encyclopedia of Early Cinema*. Edited by Richard Abel. Routledge, New York 2010, 420–423.
- Gerasimov, Ju. K.: L. N. Andrejev. *Otšerki istorii russkoi teatralnoi kritiki. Konets XIX–natšalo XX veka*. Pod red. A. Ja. Altšullera. Iskusstvo, Leningrad 1979, 242–254. (1979a)
- Gerasimov, Ju. K.: Teatralnaja kritika s 1890-h godov do 1917 goda. *Otšerki istorii russkoi teatralnoi kritiki. Konets XIX – natšalo XX veka*. Pod red. A. Ja. Altšullera. Iskusstvo, Leningrad 1979, 3–54. (1979b)
- Ginzburg Semjon: *Kinematografija dorevoljutsionnoi Rossii*. Iskusstvo, Moskva 1963 (viitattu uusintajulkaisuun, Agraf, Moskva 2007).
- Golub, Spencer: The Silver Age. *A History of Russian Theatre*. Edited by Robert Leach and Victor Borovsky. Cambridge University Press, Cambridge 1999, 278–301.
- Gordon, Robert: *The Purpose of Playing. Modern Acting Theories in Perspective*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.
- Gunning, Tom: Attraktioiden elokuva. Varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde. (Suom. Kimmo Laine). *Lähikuva* 1/2002, 7–13. (1990)
- Hanlon, Lindley: *Fragments. Bresson's Film Style*. Associated University Press, London 1986.
- Hanžonkova, V[era]: Pjat dokumentov. *Kino i vremja. Vypusk tšetvjortyi*. Gosfilmofond, Moskva 1965, 151.
- Hirn, Sven: Taivaan tuli. Venäläisen elokuvan läpimurto. *Filmihullu* 2/1990, 12–15.
- Hirn, Sven: *Kuvat elävät. Elokuvaloimintaa Suomessa 1908–1918*. Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus, Helsinki 1991.
- Hohlova, Je[katerina]: O ”kollektive Kulešova”. *Iz istorii kino. Dokumenty i materialy. Vypusk 11*. Iskusstvo, Moskva 1985, 148–163.

- Holmgren, Beth: The Importance of Being Unhappy, or, Why She Died. *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Edited by Louise McReynolds and Joan Neuberger. Duke University Press, Durham & London 2002, 79–98.
- Huhtamo, Erkki: Venäläisen mykkäelokuvan ylösnousemus. *Filmihullu* 2/1990, 10–11.
- Hupaniittu, Outi: Nuori Apollo, vanhan mamsellin ystävä. Helsinkiläisten suosikinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri. *Elokuva historiassa – historia elokuvassa*. Toim. Heta Mulari & Lauri Piispa. Cultural History – Kulttuurihistoria 7. K&h, Turku 2009, 49–82.
- Hupaniittu, Outi: *Biografiliiketoiminnan valtakausi. Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuvaalalla 1900–1920-luvuilla*. Turun yliopisto, Turku 2013.
- Huttunen, Tomi & Salo, Elli: Imaginistit teatterissa. *Idäntutkimus* 4/2011, 3–11.
- Idestam-Almquist, Bengt (Robin Hood): *Rysk film. En konstart blir till*. Wahlström&Wildstrand, Stockholm 1962.
- Iezuitov, N.: Kinoinstituutio dorevoljutsionnoj Rossii. *Voprosy kinoiskusstva. Ežegodnyi istoriko-teoretitsjeski sbornik*. Izdatelstvo Akademii Nauk SSSR, Moskva 1958, 252–307.
- Ignatov, I[lja]. N[ikolajevitš]: Kinematograf v Rossii. Prošloje i buduštjeje. *Kinovedtšeskije zapiski* 16, (1992), 30–57.
- Jakubovitš, O. V.: V. N. Davydov v roli Raspljujeva. *Iz istorii kino. Materialy i dokumenty* 3. Izdatelstvo akademii nauk SSSR, Moskva 1960, 162–164.
- Jampolski, Mihail: Byt kak material. ”Pestrota i sljakot Rossii”. *Kinovedtšeskije zapiski* 4 (1990) (Viitattu uudelleenjulkaisuun teoksessa Jampolski 2004, 198–209.) (1990)
- Jampolski, Mihail: Eksperimenty Kulešova i novaja antropologija aktjora. *Neosfera i hudožestvennoje tvortšestvo*. Nauka, Moskva 1991 (Viitattu uudelleenjulkaisuun teoksessa Jampolski 2004, 152–172.)
- Jampolski, Mihail: *Jazyk – Telo – Slutšai. Kinematograf i poiski smysla*. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2004.
- (Jampolski) Iampolski, Mikhail: The Cinema of Anti-Modernity and Backward Progress. *Theorising National Cinema*. Edited by Valentina Vitali and Paul Willemsen. British Film Institute, London 2006, 72–87.
- (Jangirov) Yangirov, Rashit M.: L’”Accent ethnique” dans le premier cinéma russe. *Cinéma sans frontières 1896–1918 Images Across Borders. Aspects de l’internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception. Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception*. Sous la dir. de Roland Cosandrey et François Albera. Editions Payot, Lausanne 1995, 106–121. (1995a)
- Jangirov, Rašit: Natšalo ”tsarskoi” hroniki. *Iskusstvo kino* 3/1995. (Viitattu uusintajulkaisuun teoksessa Jangirov 2011, 13–19.) (1995b)
- Jangirov, Rašit: Smert poeta (vokrug filma ”Drama v kabare futuristov No 13”). *Sedmyje Tynjanovskije tštenija*. Riga–Moskva 1995–1996. (Viitattu uusintajulkaisuun teoksessa Jangirov 2011, 72–78.)
- Jangirov, Rašit: Drankov Aleksandr Osipovitš. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihsja igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002, 505–508. (2002a)
- Jangirov, Rašit: Gontšarov Vasili Mihailovitš. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihsja igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002, 503–505. (2002b)
- Jangirov, Rašit: Kinomosti meždu Rossijei i Germanijei. Epoha illjuzionov (1896–1919), *Kinovedtšeskije zapiski* 58, 2002. (Viitattu uusintajulkaisuun teoksessa Jangirov 2011, 20–44.) (2002c)
- Jangirov, Rašit: *Raby nemogo. Otšerki istoritšeskogo byta russkih kinematografistov za rubežom 1920–1930-e gody*. Biblioteka-fond ”Russkoje zarubežjo”–Russki put, Moskva 2007.
- Jangirov, Rašit: K istorii russkoi ”demi-literatury” 1900–1910-h godov. *Tynjanovski sbornik, vyp. 13: Dvenatsatyje, trinadsatyje, tšetyrnadsatyje Tynjanovskije tštenija*. Moskva, 2008. (Viitattu uusintajulkaisuun teoksessa Jangirov 2011, 79–104.)
- Jangirov, Rašit: *Drugoje kino. Statji po istorii otetšestvennogo kino pervoi treti XX veka*. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2011.
- Jumaševa, O. M.: A. Ja. Tairov i kino. Novyje fakti. *Kinovedtšeskije zapiski* 12 (1991), 231–236.
- Keil, Charlie: *Early American Cinema in Transition. Story, Style, and Filmmaking, 1907–1913*. University of Wisconsin Press, Madison 2001.

- Kessler, Frank & Lenk, Sabine: "...levant les bras au ciel, se tapant sur les cuisses": Réflexions sur l'universalité du geste dans le cinéma des premiers temps. *Cinéma sans frontières 1896–1918 Images Across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception. Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception*. Sous la dir. de Roland Cosandrey et François Albera. Editions Payot, Lausanne 1995, 133–145.
- Kleiman, N[aum]: Kadr kak jatšeika montaža. *Voprosy kinoiskusstva 11*. Nauka, Moskva 1968, 94–130.
- Kleiman, Naum: Intellektualnaja "petšurka". *Kinovedšeskije zapiski 86* (2008), 262–265.
- Korotki, Viktor: A. E. Bljumental-Tamarin i Je. F. Bauer. Materialy k istorii russkogo svetovortšestva. *Kinovedšeskije zapiski 56* (2002), 236–271.
- Korotki, V[iktor]. M[ihailovitš]: *Operatory i režissery russkogo igrovogo kino, 1897–1921*. Biofilmografitseskij spravotšnik. NII Kinoiskusstva, M. 2009.
- Kovalova, Anna: *Kinematograf v Peterburge 1907–1917. Kinoproizvodstvo i filmografija*. Skriptorium, Sankt-Peterburg 2012.
- Krusanov, A. V.: *Russki avangard: 1907–1932. (Istoritšeskij obzor) V trjoh tomah. Tom 1. Bojevoje desjatiletie*. Novoje literaturnoje obozrenije, Sankt-Peterburg 1996.
- Kuhta, Je. A.: V. F. Komissarževskaja. *Russkoje akterskoje iskusstvo XX veka. Vypusk 1*. Rossiiskii institut istorii iskusstv. Sankt-Peterburg 1992, 13 – 61.
- Kuptsova, Olga: "Eksazeratsija tšustv". Osobennosti emotsionalnyh reaktcii russkoi teatralnoi publikii 1830–1840-h godov. *Rossiiskaja imperija tšustv. Podhody k kulturnoi istorii emotsii*. Pod red. Jana Plamera, Šammy Šahadat i Marka Eli. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2010, 131–143.
- Lebedev, N. A.: *Otšerk istorii kino SSSR. I. Nemoe kino*. Goskinoizdat, Moskva 1947.
- Lehtisalo, Anneli: *Kuin elävinä edessämmä. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Suomalaisen kirjallisuuden seura / Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki 2011.
- Leyda, Jay: *Kino. A History of Russian and Soviet Film*. Third Edition. (First Edition: George Allen & Unwin 1960) Princeton University Press, New Jersey 1983.
- Lihatšov, B[oris].S[ergejevitš]: *Kino v Rossii (1896–1926). Materialy k istorii russkogo kino. Tšast I: 1896–1913*. "Akademija", Leningrad 1927.
- Lihatšov, B[oris].S[ergejevitš]: *Materialy k istorii kino v Rossii (1914–1916)*. (Publikatsija S.S. Ginzburga). *Iz istorii kino 3. Materialy i dokumenti*. Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, Moskva 1960, 33–103.
- Loiperdinger, Martin: Afgrunden in Germany. Monopolfilm, Cinemagoing and the Emergence of the Film Star Asta Nielsen 1910–1911. *Cinema Audiences and Modernity. New Perspectives on European Cinema History*. Edited by Daniel Biltereyst, Richard Maltby and Philippe Meers. Routledge, Oxon–New York 2011, 142–153.
- Lukkarila, Matti: *Sininen valo. Béla Baláz ja hänen elokuvateoriansa*. Pohjoinen, Oulu 1991.
- Margolit: Melodrama v sovetskom kino. *Noveišaja istorija otetšestvennogo kino 1986–2000. Kino i kontekst. Tom VI: 1992–1996*, Seans, Sankt-Peterburg 2004, 227–237.
- Margolit, Jevgeni: Pasyunki imperii. *Kinovedšeskije zapiski 100* (2012), 543–565.
- McReynolds, Louise: The Silent Movie Melodrama. Evgenii Bauer Fashions the Heroine's Self. *Self and Story in Russian History*. Edited by Laura Englestein and Stephanie Sandler. Cornell University Press, Ithaca 2000, 120–140.
- McReynolds, Louise: Home Was Never Where the Heart Was. Domestic Dystopias in Russia's Silent Movie Melodramas. *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Edited by Louise McReynolds and Joan Neuberger. Duke University Press, Durham & London 2002, 127–151.
- McReynolds, Louise: *Russia at play. Leisure activities at the end of the tsarist era*. Cornell University Press, Ithaca 2003.
- McReynolds, Louise & Neuberger, Joan: Introduction. *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Edited by Louise McReynolds and Joan Neuberger. Duke University Press, Durham & London 2002, 1–24.
- Mihailov, V. P.: Petrogradski institut ekrannogo iskusstva. *Iz istorii kino 4. Materialy i dokumenti*. Izdatelstvo akademii nauk SSSR, Moskva 1961, 84–94.

- Mihailov, V. P.: *Rasskazy o kinematografe staroi Moskvy*. Maternik, Moskva 2003.
- Morin, Edgar: *The Stars. An Account of the Star-System in Motion Pictures* (Les Stars. Translated by Richard Howard). Evergreen Profile Book 7. Grove Press Inc / John Calder, New York – London 1960.
- Moussinac, Léon: *Le Cinéma soviétique*. Librairie Gallimard, Paris 1928.
- Naremore, James: *Acting in the Cinema*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1988.
- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. Routledge, London–New York 2000.
- Nononen, Markku: *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Bibliotheca historica 46. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Nusinova, Natalja: *Kogda my v Rossiju vernjomsja... Russkoje kinematografitseskoje zarubežjo (1918–1939)*. NIIK–Eizenštein tseñtr, Moskva 2003.
- Ostrovsky, Arkady: *Imperial and Private Theatres, 1882–1905. A History of Russian Theatre*. Edited by Robert Leach and Victor Borovsky. Cambridge University Press, Cambridge 1999, 218–253.
- Pearson, Roberta E.: *Eloquent Gestures. The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. University of California Press, Berkeley 1992.
- Pesotšinski, N. V.: *Akter v teatre V.E. Mejerholda. Russkoje akterskoje iskusstvo XX veka. Vypusk 1*. Rossiiskii institut istorii iskusstv. SPb 1992, 65–152.
- Piispa, Lauri: *Elokuva tsaarinajan Venäjällä. Idäntutkimus 1/2008*, 28–42.
- Piispa, Lauri: *Näyttelijän tunneilmaisu 1910-luvun venäläisessä elokuvassa. Lähikuva 1/2009*, 78–96. (2009a)
- Piispa, Lauri: *Vera Holodnaja. Valkokankaan kuningatar, rakkauden orja. Elokuva historiassa – historia elokuvassa*. Toim. Heta Mulari & Lauri Piispa. Cultural History – Kulttuurihistoria 7. K&h, Turku 2009b, 19–48. (2009b)
- Piispa, Lauri: *Tolstoy Film Adaptations in Russia, 1909–17. Tolstoy Studies Journal XXIII (2011)*, 44–60.
- Piispa, Lauri: *Asta Nielsen and the Russian Film Trade. Importing Asta Nielsen. The International Film Star in the Making 1910–1914*. Edited by Martin Loiperdinger and Uli Jung. KINtop Studies in Early Cinema – volume 2. John Libbey Publishing, London 2013, 247–258.
- Pönni, Antti: *Uusi kirjoitus. Robert Bresson elokuvateoreetikkona*. Lisensiaatintutkielma. Turun yliopisto 2005.
- Quaresima, Leonardo: *L'Autorenfilm allemand. Un cinéma national produit par des sociétés étrangères. Cinéma sans frontières 1896–1918 Images Across Borders. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception. Internationality in World Cinema: Representations, Markets, Influences and Reception*. Sous la dir. de Roland Cosandrey et François Albera. Editions Payot, Lausanne 1995, 237–147.
- Repo, Kristiina: *Johdatusta Stanislavskin järjestelmään. Stanislavskin järjestelmä – tapa ajatella. Väärinkäsitysten kautta eläväksi metodiksi*. Teatterikorkeakoulun taiteen maisterin tutkinnon opinnäytetyön (2008) pohjalta muokattu ja päivitetty versio, Kristiina Repo 2011. http://www.teak.fi/general/uploads_files/johdatusta_stanislavskin_jarjestelmaan_9_11_2011.pdf (haettu 24.1.2014) (2011a)
- Repo, Kristiina: *Suomentajan alkusanat. Konstantin Stanislavski: Näyttelijän työ*. Toimittanut ja suomentanut Kristiina Repo. Tammi, Helsinki 2011, 7–23. (2011b)
- Roach, Joseph, R. *The Player's Passion. Studies in the Science of Acting*. University of Delaware Press, Newark 1985.
- Rosolovskaja V[anda]. S[igizmundovna]. *Russkaja kinematografija v 1917 g. Materialy k instorii*. Iskusstvo, Moskva 1937.
- Rudnitski, K: *Mejerhold*. Iskusstvo, Moskva 1981.
- Rumnev, Aleksandr: *O pantomime. Teatr. Kino*. Iskusstvo, Moskva 1964.
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. Tome III: Le cinéma devient un art 1909–20. Première volume: L'avant-guerre*. Deloël, Paris 1951. (1951a)
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma. Tome III: Le cinéma devient un art 1909–20. deuxième volume: La première guerre mondiale*. Deloël, Paris 1951. (1951b)
- Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto/Painatuskeskus, Helsinki 1993.

- Salmi, Hannu: *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Suomalaisen kirjallisuuden seura / Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 2002.
- Salt, Barry: *Film Style and Technology. History and Analysis*. Second Edition. Starwood, London 1992.
- [Schahadat] Šahadat, Šamma: Russkaja kinomelodrama meždu serebrjannyjm vekom i avangardom. *Rossiiskaja imperija tšustv. Podhody k kulturnoi istorii emotsii*. Pod red. Jana Plamera, Šammy Šahadat i Marka Eli. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2010, 227–255
- Schuler, Catherine A. *Women in Russian Theatre. The Actress in the Silver Age*. Routledge, London–New York 1996.
- Senelick, Laurence: *The Chekhov Theatre. A Century of the Plays in Performance*. Cambridge University Press, Cambridge 1997.
- Seppälä, Jaakko: *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsingin yliopisto, Helsinki 2012.
- Sirois-Trahan, Jean-Pierre: film d'art. *Encyclopedia of Early Cinema*. Edited by Richard Abel. Routledge, London–New York 2005, 236–237.
- Skovorodnikova, Svetlana: Nevostrebovannoje kino. *Sovetski ekran* 5/1990, 25–26.
- Skovorodnikova, Svetlana: Turkin Valentin Konstantinovič. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihša igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002, 524.
- Sobolev, R. P.: *Ljudi i filmy russkogo dorevoljutsionnogo kino*. Iskusstvo, Moskva 1961.
- Stites, Richard: *Russian Popular Culture. Entertainment and Society since 1900*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Stites, Richard: The Misanthrope, the Orphan, and the Magpie: Imported Melodrama in the Twilight of Serfdom. *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. Edited by Louise McReynolds and Joan Neuberger. Duke University Press, Durham & London 2002, 25–54.
- Štšerbakov, Vadim: *Pantomimy serebrjanogo veka*. Peterburgski teatralnyi žurnal, Sankt-Peterburg 2014.
- Swift, E. Anthony: *Popular Theater and Society in Tsarist Russia*. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 2002.
- Thompson, Kristin: The Formulation of the Classical Style, 1909–28. David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge, London 1985, 155–240.
- Thorsen, Isak: *Isbjørnens anatomi. Nordisk Films Kompagni som erhvervsvirksomhed i perioden 1906–1928*. Ph.d.-afhandling, Københavns Universitet 2009.
- Time, G. A.: ”Massovaja” dramaturgija 1880–1890-h godov. *Istorija russkoi dramaturgii. Vtoraja polovina XIX – natšalo XX veka do 1917 g.* Red. Ju. K. Gerasimov et al. Nauka, Leningrad 1987, 361–387.
- Timentšik, Roman & Tsvijan, Juri: Kino i teatr. Disputy 10-godov. *Kinovedšeskije zapiski* 30 (1996), 57–87.
- Toiviainen, Sakari: *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika*. VAPK-kustannus – Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1992.
- Torre, Michele Leigh: *Dangerous Beauty. Representation and Reception of Women in the Films of Evgenii Bauer, 1913–17*. Doctoral Dissertation, University of Southern California 2008.
- Tšernyšev, A[ndrei]. A[leksandrovitš]: *Russkaja dooktjabrskaja kinožurnalistika*. Izdatelstvo Moskovskogo universiteta, Moskva 1987.
- [Tsvijan] Tsvijan, Juri: Vvedenie. Neskolko predvaritelnyh zameščanii po povodu russkogo kino [Some Preparatory Remarks on Russian Cinema. Julkaistu alunperin englanniksi teoksessa *Silent Witnesses*, 1989, 24–43]. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihša igrovyh filmov Rossii 1908–19*. Novoe lieteraturnoe obozrenie, Moskva 2002, 8–14. (1989)
- Tsvijan, Yuri: Early Russian Cinema: Some Observations. *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Ed. by Richard Taylor and Ian Christie. Routledge, London–New York 1991 (viitattu painokseen 1994), 7–30. (1991a)
- [Tsvijan] Tsvijan, Ju.G. 1991: *Istoritšeskaja retseptsija kino: Kinematograf v Rossii 1896–1930*. Zinatne, Rīga 1991. (1991b)
- Tsvijan, Yuri: Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films. *Kintop 1. Früher Film in Deutschland*. Hg. Frank Kessler, Martin Loiperdinger. Stroemfeld, Basel 1992, 103–113. (1992a)

- Tsivian, Yuri: Portraits, Mirrors, Death. On Some Decadent Clichés in Early Russian Feature Films. *Iris* 14–15 (1992), 67–83. (1992b)
- Tsivian, Yuri: Il cinema nel panorama culturale russo del 1913 / Russia, 1913. Cinema in the Cultural Landscape. *Griffithiana* 50 (1994), 124–147. (1994a)
- Tsivian, Yuri: *Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception*. (Istoritšeskaja retseptsija kino. Kinematograf v Rossii, 1896–1930. Trasl. Alan Bodger). The University of Chicago Press, London – New York 1994. (1994b)
- Tsivian, Yuri: Between the Old and the New. Soviet Film Culture in 1918–1924. *Griffithiana* 55/56 (1996), 15–63. (1996a)
- Tsivian, Yuri: Two 'Stylists' of the Teens. Franz Hofer and Yevgenii Bauer. *A Second Life. German Cinema's First Decades*. Edited by Thomas Elsaesser with Michael Wedel. Amsterdam University Press, Amsterdam 1996, 264–276. (1996b)
- [Tsivian] Tsivjan, Juri: Asta Nilsen v zerkale russkoi kultury. *Kinovedtšeskije zapiski* 40 (1998), 257–260.
- Tsivian, Juri: Bioscope-kovakuoriansen tapaus. Starewiczin vastaus genetiikalle (suomentanut Sakari Toiviainen) *Filmin tähden*. Toim. Matti Lukkarila, Olavi Similä ja Sakari Toiviainen. Kuvatoim. Kai Vase. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1997. <http://www.sea.fi/filmintahden/index.html> (haettu 13.5.2014)
- [Tsivian] Tsivjan, Juri: Maître Maurice André. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihšja igrovyh filmov Rossii 1908–19*. Novoe lieteraturnoe obozrenie, Moskva 2002, 513–514.
- Tsivian, Yuri: New Notes on Russian Film Culture Between 1908 and 1919. *The Silent Film Reader*. Ed. by Lee Grieveson and Peter Krämer. Routledge, London–New York 2004, 339–348.
- Tsivian Juri: Mitä elokuva on? (suomentanut Hanna Ruutu). *Idäntutkimus* 1/2008, 3–18.
- [Tsivian] Tsivjan, Juri & Jangirov, Rašit: Tšardynin Pjotr Ivanovič. *Veliki kinemo. Katalog sohranivšihšja igrovyh filmov Rossii 1908–19*. Katalog, Novoje lieteraturnoje obozrenije, Moskva 2002, 529–531.
- Vera Holodnaja. K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Višnevski, Ven[iamin]: A. S. Puškin i ego tvortšestvo na ekrane. *Kinovedtšeskije zapiski* 42 (1999), 178–202.
- Vojevodin, V. A.: V. Jegorov. Hudožnik filma V. Meijerholda ”Portret Doriana Greja”. *Kinovedtšeskije zapiski* 13 (1992), 214–224.
- Wedel, Michael: Autorenfilme. *Encyclopedia of Early Cinema*. Edited by Richard Abel. Routledge, London–New York 2005, 55–56.
- Whyman, Rose: *The Stanislavsky System of Acting. Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge University Press 2008.
- Williams, Linda: Melodrama Revisited. *Refiguring American Film Genres*. Edited by Nick Browne. University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1998, 42–87.
- Youngblood, Denise J.: *Movies for the Masses. Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s*. Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Youngblood, Denise J.: *The Magic Mirror. Moviemaking in Russia 1908–1918*. The University of Wisconsin Press, Madison–London 1999.
- Zabrodin, Vladimir: “Balagan lutšše kinematografa”. Kommentarii k pervomu vystupleniju V.E. Meijerholda o kino. *Kinovedtšeskije zapiski* 80 (2006), 110–119.
- Zorkaja, N[eja]. M[arkovna].: *Na rubeže stoletii. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov*. Izdatelstvo Nauka, Moskva 1976.
- Zorkaja, N[eja]. [Markovna].: *Ivan Mozžuhin*. Znaniye, Moskva 1990. (1990a).
- Zorkaja, Neja: ”Russki kinosezon” v Pariže. *Sovetski ekran* 5/1990, 24–25. (1990b).
- Zorkaja, N[eja]. M[arkovna].: *Folklor. Lubok. Ekran*. Iskusstvo, Moskva 1994 (1994a).
- [Zorkaja] Zorkaia, Neia: Le Temps des frères Pathé à Moscou. *Pathé. Premier empir du cinéma*. Dir. Jacques Kermabon. Centre Georges Pompidou, Paris 1994. 102–111. (1994b)
- Zorkaja, N[eja]. M[arkovna].: Motiv persidskoi knjažny v ”razinskom” lubotšnom tsikle i v russkoi literature XIX–XX vekov. *Mir narodnoi kartinki*. Progress–Traditsija, Moskva 1999, 278–290.
- Zorkaja, N[eja]. M[arkovna].: *Istorija sovetского kino*. Aleteija, Sankt-Peterburg 2006.

Filmografiat, hakuteokset

- Jordanski, M. N: Filmografija inostrannyh filmov v Rossii, 1907–13. *Kinovedtšeskie zapiski* 86 (2008), 39–58; *Kinovedtšeskie zapiski* 87 (2008), 306–353. (2008)
- Ponomareva, Tatjana: Aktjory MHAT v kino (filmografitseskaja spravka). *Iz istorii kino* 6. *Dokumenty i materialy*. Red. koll. S. Ginzburg et al. Iskusstvo, Moskva 1965, 204–230.
- Silent Witnesses. Russian Films 1908–19 / Testimoni silenziosi. Film russi 1908–19*. Research and coordination by Yuri Tsivian. Edited by Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Carlo Montanaro, David Robinson. British Film Institute/ Le Giornate del Cinema Muto/ Edizioni Biblioteca dell'Immagine 1989.
- Veliki kinemo. Katalog sohranivšihsja igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Sost. V. Ivanova, V. Mylnikova, S. Škovorodnikova, Ju. Tsivjan, R. Jangirov. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002.
- Višnevski, Ven[iamin]. Je[vgenjevič].: *Hudožestvennyje filmy dorevoljutsionnoi Rossii*. Goskinoizdat, Moskva 1945.
- Višnevski, [Veniamin]. Je[vgenjevič].: Katalog filmov tšastnogo proizvodstva (1917–1921). *Sovetskije hudožestvennije filmy. Katalog. T. 3. Priloženija*. Iskusstvo, Moskva 1961, 248–306.
- Višnevski, Ven[iamin]. Je[vgenjevič].: *Dokumentalnyje filmy dorevoljutsionnoi Rossii 1907–1916*. Muzei kino, Moskva 1996.

HENKILÖHAKEMISTO

- Abel, Richard 32, 38
Aleinikov, Moisei 18, 20, 35, 80, 127, 155, 170
Allen, Robert 10
Althusser, Louis 14
Andrejev, Leonid 8, 64, 79, 81–83, 86–88, 95, 118, 120, 152, 157, 166, 174
Andrew, Dudley 13
Apollinaire, Guillaume 157
Artsybašev, Mihail 126
Askoldov, Aleksandr 21
Aubert, Charles 60, 99, 107
Aumont, Jacques 14
- Bagh, Peter von 26, 69–70
Bagrov, Pjotr 19, 72
Baklanova, Olga 165
Bakšejev, Pjotr 79
Balljuzek, Vladimir 162
Barantsevitš, Zoja 171
Bardèche, Maurice 23
Baron, Cynthia 15–16
Basserman, Albert 105
Bauer, Jevgeni 7, 16, 20, 70, 71, 78, 85, 90, 91, 116, 122, 127, 130, 131, 152, 154–155, 162, 164, 169–176, 179–180, 182, 184, 201
Belinski, Vissarion 111
Belova, P. 159–160
Belyi, Andrei 8
Benedetti, Jean 113
- Birjukov, Pavel 57–60
Bljumental-Tamarina, Maria 199
Blok, Aleksandr 8
Blom, August 62
Boleslavski, Richard 114
Bordwell, David 10–11, 13, 15, 26, 131
Brailovski, M. 18, 70, 83, 88, 104, 121
Brasillach, Robert 23
Bresson, Robert 188
Brewster, Ben 12, 15, 26, 66, 130–131, 135–136, 145, 163, 173
Brik, Osip 201
Brjusov, Valeri 8, 94, 97
Brooks, Peter 74, 75, 78
Bulgakova, Oksana 25, 75
Burljuk, David 119, 202
Burrows, Jon 26, 56, 60, 99
- Carnicke, Sharon Marie 15–16, 112, 114–115, 118
Cherchi Usai, Paolo 70
- D'Annuzio, Gabriele 156, 157
Davydov, Vladimir 38–39, 49, 64, 199
De la Roche, Catherine 23
DeCordova, Richard 32–33
Deed, André 8
Delsarte, François 99, 100, 106, 190, 191, 193–194
Desmet, Jean 146
Dickens, Charles 80

- Dickinson, Thorold 23
 Diderot, Denis 15–16, 109–110, 113
 Dostojevski, Fjodor 71, 84, 118, 128, 152
 Drankov, Aleksandr 34–36, 38–44, 48, 49, 69, 102, 199
 Duncan, Isadora 99
 Dyer, Richard 12
- Eisenstein, Sergei 194, 197
 Ennery, Adolphe d' 75
- Fedotova, Glikeria 110–111
 Ferdinandov, Boris 194
 Feuillade, Louis 46
 Flavitski, K. D. 52
 Fleischer, Olga (ks. Obolenskaja, Olga)
 Forestier, Louis 19, 29, 48, 50–51, 53–54, 55, 56, 121
 Friedell, Egon 89
- Gad, Urban 63, 64, 151
 Gaidarov, Vladimir 114, 127–128, 136–137, 143
 Gardin, Vladimir 16, 19, 20, 70, 71, 72–73, 79, 80, 83–84, 122, 125–126, 127, 129, 133, 141, 143, 148–149, 151, 152–153, 154, 155–156, 161–162, 165–169, 171, 176, 183, 186, 189–191, 193, 197, 201
 Garri, Maksimilian 94
 Garrison, Valdemar (ks. Psilander, Valdemar)
 Germanova, Maria 79, 83, 152, 199
 Ginzburg, Semjon 24, 25, 36, 38, 41, 44, 68, 71, 80, 87, 152, 158, 170, 173
 Gomery, Douglas 10
 Gontšarov, Ivan 71, 126, 148
 Gontšarov, Vasili 39–42, 48, 49, 50, 52, 53, 63, 69
 Gontšarova, Aleksandra 51, 54, 58–59
 Gontšarova, Natalia 119
 Gorev, Fjodor 148
 Gorki, Maksim 8, 14
 Goslavskaja, Sofia 19, 102, 123, 125, 126, 130, 133, 136, 141, 171, 176
 Griffith, David Wark 66, 75
- Gunning, Tom 32, 198
 Gzovskaja, Olga 16, 20, 77, 79, 127–128, 136–138, 140, 143, 144–145, 199
- Hansen, Kai 51, 53
 Hanžonkov, Aleksandr 16, 19, 23, 34, 36, 37–38, 40, 44, 48–54, 55, 78, 128
 Hanžonkova, Vera 19, 23, 168, 172, 183
 Haritonov, Dmitri 16, 154,
 Heijermans, Herman 114
 Hirn, Sven 26
 Hmara, Grigori 79, 167–169
 Hoffmanstahl, Hugo von 89
 Hohlova, Aleksandra 187
 Holodnaja, Vera 108, 152, 154, 171, 172, 179
 Hudolejev, Ivan 190
 Hugo, Victor 156
 Huhtamo, Erkki 26
- Idestam-Almquist, Bengt 24
 Iezuitov, Nikolai 22, 128, 170, 173
 Ignatov, Ilja 21–22, 47
 Ivanovski, Aleksandr 143
- Jacobs, Lea 12, 15, 26, 66–67, 130–131, 135–136, 145, 163, 173
 Jacque-Dalcroze, Èmile 100, 101, 181, 194
 Jampolski, Mihail 25, 82, 92, 118, 120, 169, 178, 181, 190–191, 194, 201–202
 Jangirov, Rašit 25, 42, 119, 131
 Janova, Varvara 158, 159
 Jasset, Victorin 45
 Jegorov, Vladimir 158, 161–162
 Jermilov, V. 76
 Jermolova, Maria 110–111, 142
 Jevreinov, Nikolai 8, 68, 92
 Jordanski Mihail 31
 Jureneva, Vera 19, 52–53, 90, 131–134, 138–139, 141, 145–147, 174
 Jurjev, Juri 64, 142, 148
- Kamenski, Vasili 40
 Karalli, Vera 102, 152, 172

- Kasjanov, Vladimir 102, 119
 Keil, Charlie 18
 Kessler, Frank 107
 Kleiman, Naum 23, 56, 189
 Konkka, Juhani 27, 103
 Koonen, Alisa 20–21, 102, 152, 158, 199
 Koreneva, Lidija 7, 79, 116, 171, 199
 Korotki, Viktor 162, 173
 Kotzebue, August von 75
 Kress, Eugène 99
 Kulešov, Boris 184
 Kulešov, Lev 7–8, 10, 12, 19, 20, 154, 155, 162, 169, 170, 179–184, 186–189, 191–195, 198, 199, 201

 Larionov, Mihail 119
 Le Bargy, Charles 49
 Lebedev, Nikolai 11, 22, 170
 Lemonnier, Camille 102
 Lenin, Vladimir 9
 Lenk, Sabine 107
 Leonidov, Leonid 105, 166, 190
 Lermontov, Mihail 48
 Levitski, Aleksandr 19, 158–161, 182
 Leyda, Jay 10, 23–24, 157
 Lihatšov, Boris 22, 45
 Lindau, Paul 72
 Linder, Max 8, 64, 65, 77, 104–105
 Loiperdinger, Martin 63
 Lukkarila, Matti 26, 89
 Lunatšarski, Anatoli 76
 Lužki, V. V. 105

 Mack, Max 72
 Maeterlinck, Maurice 89–90, 93
 Maître, Maurice André 51
 Majakovski, Vladimir 96
 Makovski, Konstantin 52
 Maksimov, Vladimir 16, 154
 Mardžanov, Konstantin 90
 Margolit, Jevgeni 198
 Markov, V. 53
 Maškov, Fjodor (ks. Otsep, Fjodor)
- Mavitš, I. 18, 70, 83–84, 88, 95–96
 Max, Edouard de 157
 Mei, Lev 48
 Meyer, Georges (ks. Mundwiller, Joseph-Louis)
 Meyerhold, Vsevolod 8, 9, 16, 60, 68, 89, 92–93, 97, 99, 103–104, 113, 152, 155–162, 173–174, 176, 178, 182, 194, 199, 201
 Mihalkov-Kontšalovski, Andrei 21
 Mihin, Boris 90
 Molière 99
 Moskvina, Ivan 80
 Motšalov, Pavel 110–111, 142
 Moussinac, Léon 23
 Mozžuhin, Ivan 71, 128, 131–133, 134–135, 143, 146, 152, 154, 172, 177, 179, 185, 186–189, 193, 198
 Mundwiller, Joseph-Louis 51

 Naremore, James 11
 Neale, Steve 74
 Negri, Pola 153
 Nemirovitš-Dantšenko, Vladimir 8, 53, 78, 111
 Nielsen, Asta 63–65, 73, 98, 104–105, 106, 134, 151, 153
 Nikolski, S. M. 18, 67
 Nusinova, Natalia 25

 Obolenskaja, Olga 122, 123–124, 125, 141
 Olsen, Ole 51,
 Orlenev, Pavel 43,
 Orlov, Nikolai 35–36
 Orlova, Vera 127
 Ostrovski, Aleksandr 49, 111, 152
 Otsep, Fjodor 18, 70, 77, 100–102, 106

 Pašennaja, Vera 199
 Pavlova, Vera 172
 Pearson, Roberta E. 26, 66–67
 Perestiani, Ivan 19, 125, 176
 Perski, Robert 17, 152
 Petrov-Krajevski, Jevgeni 41

- Petrovski, I. 71, 86–87, 144–145, 148
 Pixérécourt, Guilbert de 75
 Plevitskaja, Nadežda 125–126
 Polonski, Vitold 75, 109, 154, 172
 Polti, Georges 99
 Ponomareva, Tatjana 79
 Popov, Vladimir 79
 Popova, Vera (ks. Hanžonkova, Vera)
 Potjomkin, M. 47
 Požarskaja, Antonina 56–60
 Preobraženskaja, Olga 73, 133, 141, 148,
 149, 152, 168, 190, 197
 Protazanov, Jakov 20, 45, 51, 64, 70, 71,
 72–73, 79, 122, 124, 126–128, 129, 134,
 136–138, 143–144, 152, 153, 154–155,
 165, 168, 169–170, 171, 172, 173, 177,
 197
 Przybyszewski, Stanisław 156
 Psilander, Valdemar 64, 65, 73, 104, 105
 Pudovkin, Vsevolod 187–188
 Puškin, Aleksandr 34–35, 40, 55, 56, 79,
 118, 128
- Rastrellov, Ja. 86
 Reinhardt, Friedrich 72
 Reizen, Raisa 116
 Repo, Kristiina 27–28, 103
 Rimski-Korsakov, Nikolai 48
 Roach, Joseph R. 109
 Rolland, Romain 75–76
 Romaškov, Vladimir 41
 Roštšina-Insarova, Jekaterina 64, 68
 Rouffé, Louis 99, 107
- Sabinski, Tšeslav 20, 52
 Sadoul, Georges 23, 173
 Šaljapin, Fjodor 199
 Salt, Barry 182
 Sanin, Aleksandr 80
 Sats, Ilja 90
 Schahadat, Schamma 73
 Schnitzler, Arthur 92–93
 Serrano, Antonio 51
 Šeršenevič, Vadim 194
- Shakespeare, William 56, 84
 Sieversen, Vladimir 36–38
 Smirnova, Jelena 64–65
 Sobolev, Romil 24, 170
 Sobolštšikov-Samarin, Nikolai 142
 Stanislavski, Konstantin 8, 9, 10, 19, 20,
 27–28, 78–80, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 99,
 103–104, 107, 108, 111–118, 120, 124,
 127, 129, 137, 138, 142–143, 150, 159,
 160, 172, 173, 190, 200
 Starewicz, Wladyslaw 131
 Strasberg, Lee 115
 Štšeglov, Ivan 76
 Štšepkin, Mihail 110–111
 Suhonin, Pjotr 48
 Sulleržitski, Leopold 80
 Suškevič, Boris 80, 165–166, 199
 Svedentsov, N. 110
 Swift, E. Anthony 56, 75
- Tairov, Aleksandr 8, 20–21, 60, 92–93,
 100, 102, 194, 199
 Tarkas, Aarne 122
 Tartakov, I. V. 98
 Thiemann, Jelizaveta 156, 158
 Thiemann, Paul 72, 153, 156
 Thompson, Kristin 60, 182
 Tolstoi, Aleksei 38
 Tolstoi, Lev 38, 55, 63, 71, 72, 80, 84, 118,
 127, 128, 151, 177
 Tourjansky, Victor (ks. Turžanski,
 Vjatšeslav)
 Tšaikovski, Boris 53, 65, 66
 Tšaikovski, Modest 55–56
 Tšaikovski, Pjotr 55–56
 Tšardynin, Pjotr 16, 47, 50, 53–61, 69, 70,
 71, 72, 90, 122, 126, 128–129, 130, 131–
 133, 136, 141, 152, 154, 169, 171, 186
 Tšehov, Anton 8, 80, 84, 92, 93, 111, 135,
 136, 165, 174
 Tšehov, Mihail 79, 199
 Tšehov, V. V. 96
 Tšernova, Nina 140
 Tšernyšev, Andrei 17, 18–19

Tsivian, Yuri 17, 25, 26, 32, 33, 34, 43, 47,
63–64, 73, 87, 95, 131, 134–136, 144,
145, 147, 162, 164, 173, 182, 183–184,
201–202

Tšukovski, Kornei 46, 83

Tsvetajeva, Marina 40

Turgenev, Ivan 71, 92, 93, 152

Turkin, Nikandr 18, 70, 93, 116–117, 121,
129, 139, 162

Turkin, Valentin 18, 74–75, 162–165,
169, 172–174, 175, 176, 178–179, 180,
184–186, 189, 201

Turžanski, Vjatšeslav 79

Uralski, Aleksandr 69, 79–80, 152

Uspenskaja, Maria 199

Vahtangov, Georgi 199

Varlamov, Konstantin 64, 199

Vengerov, Vladimir 165

Verbitskaja, Anastasia 72

Vertov, Dziga 197

Višnevski, Veniamin 19, 22–23, 36, 38, 43,
47–48, 62, 79

Volkonski, Sergei 99–101, 103, 104, 105–
106, 169, 178, 181, 190–191, 192

Voznesenski, Aleksandr 19, 70, 71, 89–91,
96–97, 108, 119–120, 121, 131

Wegener, Paul 152

Wilde, Oscar 152, 156

Williams, Linda 73–74

Ždanov, Ja. A. 47–48

Zorkaja, Neja 24–25, 40, 41, 73, 128, 172,
179

Zukor, Adolph 65

ELOKUVAHAKEMISTO

Teokset listattu alkuperäisnimien ja kirjassa käytettyjen suomenkielisten nimien mukaan.

1500-luvun venäläiset häät / Russkaja svadba XVI stoletija 48

1812 god / Vuosi 1812 69

Aateliskoti / Dvorjanskoje gnezdo 71

Aattona / Nakanune 152

Afgrunden / Kuilu 63, 65, 72

Aikakauden lapset / Deti veka 152

Ajatus / Mysl 166–169

Andere, Der / Toinen 72

Anna Karenina (1911) 55

Anna Karenina (1914) 71, 79, 83–84, 152

Anoppien kilpajuoksu / La Course des belles-mères 46

Arlesienne, L' / Nainen Arlesista 44

Assassinat de duc de Guise, L' / Guisen herttuan murha 44–45

Bolšoi tšelovek / Suuri ihminen 38

Boris Godunov 34–36, 38, 199

Bratja Karamazovy / Karamazovin veljekset 79

Cabiria 178

Course des belles-mères, La / Anoppien kilpajuoksu 46

Deti veka / Aikakauden lapset 152

Devuška iz podvala / Tyttö kellarista 102

Dikarka / Villityttö 152

Donin kasakat / Donskije kazaki 36–37, 40

Donskije kazaki / Donin kasakat 36–37, 40

Dorian Grayn muotokuva / Dorian Grays Portræt 156

Dorian Grayn muotokuva / The Picture of Dorian Gray 156

Dorian Grayn muotokuva / Portret Doriana Greja 152, 156–162, 174, 182

Dorian Grays Portræt / Dorian Grayn muotokuva 156

Draama futuristikabaree nro 13:ssa / Drama v kabare futuristov No 13 119

Draama mustalaisleirissä Moskovan lähellä / Drama v tabore podmoskovnyh tsygan 37–38, 40

Drama v kabare futuristov No 13 / Draama futuristikabaree nro 13:ssa 119

Drama v tabore podmoskovnyh tsygan / Draama mustalaisleirissä Moskovan lähellä 37–38, 40

Dvorjanskoje gnezdo / Aateliskoti 71

Elämä elämästä / Žizn za žizn 85, 171, 175

Epäjumalat / Kumiry 116

Fire Djævle, De / Neljä pirua 65

Fuoco, Il / Liekki 178

- Golem, *Der* 152
 Gornitsnaja Dženni / Sisäkkö Jenny 136–137, 145
 Guisen herttuan murha / L'Assassinat de duc de Guise 44–45
- Huomis päivän nainen / Ženštšina zavtrašnego dnja 71, 90, 131–133, 138–139, 145–147
 Hurja kauppias / Uhar-Kupets 49
 Hvide slavehandel, Den / Valkoinen orja-kauppa 62–63
- I pesn ostalas nedopetoi / Ja laulu jäi kesken 74
 Idiootti / Idiot 49
 Idiot / Idiootti 49
 Insinööri Priten projekti / Proekt inženera Prait 183–184, 186
 Intohimojen orja / Niewolnica zmysłów 153
 Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila da ne vyšla замуž / Nuoren naisen onni 21
 Isä Sergius / Otets Sergii 71, 127, 128, 177, 185, 189
- Ja laulu jäi kesken / I pesn ostalas nedopetoi 74
 Jekaterina Ivanovna 79–80, 86, 152
 Jyrkänne / Obryv 71, 126
- Kangastuksia / Miraži 109
 Karamazovin veljekset / Bratja Karamazovy 79
 Kaširskaja starina / Muinainen Kašira 64
 Katjuša Maslova 128–129
 Kljutši stšastja / Onnen avaimet 64, 72–73, 133–134, 141, 149
 Knjaz Serebrjanyi / Ruhtinas Serebrjanyi 38
 Knjažna Tarkanova / Ruhtinatar Tarakanova 52
 Komissar / Komissaari 21
 Korol Pariža / Pariisin kuningas 130
 Koroleva ekrana / Valkokankaan kuningat 90–91
 Kotisirkka / Svertšok na petši 80
- Kreitserova sonata (1911) / Kreutzer-sonaatti 55, 63, 72, 128
 Kreitserova sonata (1914) / Kreutzer-sonaatti 71, 152
 Kretšinskin häät / Svadba Kretšinskogo 39
 Kreutzer-sonaatti (1911) / Kreitserova sonata 55, 63, 72, 128
 Kreutzer-sonaatti (1914) / Kreitserova sonata 71, 152
 Kuilu / Afgrunden 63, 65, 72
 Kumiry / Epäjumalat 116
 Kuolleet sielut / Mjortvyje duši 61
 Kyyneleet / Sljozy 90, 91
 Kärventyneet siivet / Obožžonnyje krylja 75
- Laulu kauppias Kalašnikovista / Pesn pro kuptsa Kalašnikova 48
 Liekki / Il Fuoco 178
- Margaretaa ajetaan takaa 43
 Maskarad / Naamiaiset 50, 56
 Mertvets / Vainaja 102
 Mies ravintolasta / Tšelovek iz restorana 79
 Miraži / Kangastuksia 109
 Mjortvyje duši / Kuolleet sielut 61
 Moltši, grust... moltši... / Vaiti, suru... vaiti... 186
 Muinainen Kašira / Kaširskaja starina 64
 Mustasukkaisuus / Revnost 126
 Mykät todistajat / Nemyje svideteli 71, 90, 184
 Mysl / Ajatus 166–169
 Myöhästyneitä kukkasia / Tsvety zapozdalyje 80, 165–166
- Naamiaiset / Maskarad 50, 56
 Nainen Arlesista / L'Arlesienne 44
 Naissielun iltahämärä / Sumerki ženskoj duši 77, 182
 Nakanune / Aattona 152
 Neljä pirua / De Fire Djævle 65
 Nelli Raintseva 164–165
 Nemyje svideteli / Mykät todistajat 71, 90, 184
 Niewolnica zmysłów / Intohimojen orja 153

- Nikolai Stavrogin* 71, 128, 152
Nuoren naisen onni / Istorija Asi Kljatšinoi, kotoraja ljubila da ne vyšla замуž 21
- Oborona Sevastopolja / Sevastopolin puolustus* 63, 69
Obožžonnyje krylja / Kärventyneet siivet 75
Obryv / Jyrkänne 71, 126
Olohuoneen ovien takana / Za dverjami gostinoi 123
Onnen avaimet / Kljutši stšastja 64, 72–73, 133–134, 141, 149
Onnen tähden / Za stšastjem 7–8, 9, 179–180
Orphans of the Storm / Orpolapset 75
Orpolapset / Orphans of the Storm 75
Otets Sergii / Isä Sergius 71, 127, 128, 177, 185, 189
- Palotškin i Galotškin / Palotškin ja Galotškin* 36
Palotškin ja Galotškin / Palotškin i Galotškin 36
Patarouva (1910) / Pikovaja dama 55–61, 65
Patarouva (1916) / Pikovaja dama 71, 128, 135
Pesn pro kuptsa Kalašnikova / Laulu kauppias Kalašnikovista 48
Pesn toržestvujušči ljubvi / Voittoisan rakkauden laulu 108
Pierrot ja Pierrette / Pjero i Pjeretta 39
Picture of Dorian Gray, The / Dorian Greyn muotokuva 156
Pietari Suuri / Pjotr Veliki 50, 53
Pikovaja dama (1910) / Patarouva 55–61, 65
Pikovaja dama (1916) / Patarouva 71, 128, 135
Pjero i Pjeretta / Pierrot ja Pierrette 39
Pjotr Veliki / Pietari Suuri 50, 53
Polikuška 80
Ponizovaja volnitsa (ks. Stenka Razin – Alajuoksun kasakat)
Portret Dorian Greja / Dorian Greyn muotokuva 152, 156–162, 174, 182
- Proekt inženera Praitä / Insinööri Priten projekti* 183–184, 186
- Rakkauden ja kuoleman sinfonia / Sinfonija ljubvi i smerti* 79
Revnost / Mustasukkaisuus 126
Rodnyje duši / Sukulaissielut 152
Romanov-dynastian 300 vallan vuotta / Trjohsotletije tsarstvovanija doma Romanovyh 69, 79
Romanov-dynastian valtaantulo / Votsarenije doma Romanovyh 69
Ruhtinas Serebrjanyi / Knjaz Serebrjanyi 38
Ruhtinatar Tarakanova / Knjažna Tarkanova 52
Russkaja svadba XVI stoletija / 1500-luvun venäläiset häät 48
- Salaviinanpolttajat* 34
Se, mikä on miljooniakin arvokkaampaa / To, tšto dorože millionov 74
Sevastopolin puolustus / Oborona Sevastopolja 63, 69
Silnyi tšelovek / Vahva ihminen 156
Sinfonija ljubvi i smerti / Rakkauden ja kuoleman sinfonia 79
Sisäkkö Jenny / Gornitšnaja Dženni 136–137, 145
Sljozy / Kyyneleet 90, 91
Sota ja rauha / Voina i mir 129, 151
Stenka Razin – Alajuoksun kasakat / Stenka Razin – Ponizovaja volnitsa 9, 34, 39–44, 48
Stenka Razin – Ponizovaja volnitsa / Stenka Razin – Alajuoksun kasakat 9, 34, 39–44, 48
Sukulaissielut / Rodnyje duši 152
Sumerki ženskoi duši / Naissielun iltahämärä 77, 182
Suuri ihminen / Bolšoi tšelovek 38
Svadba Kretšinskogo / Kretšinskin häät 39
Svertšok na petši / Kotisirkka 80
- Takkatulen ääressä / U kamina* 154
To, tšto dorože millionov / Se, mikä on miljooniakin arvokkaampaa 74

- Toinen / *Der Andere* 72
 Tovarištš Jelena / *Toveri Jelena* 90
 Toveri Jelena / *Tovarištš Jelena* 90
 Trjohsotletije tsarstvovanija doma
 Romanovyh / *Romanov-dynastian 300*
 vallan vuotta 69, 79
 Tsaarin morsiamen valinta / *Vybor tsarskoi*
 nevesty 48
 Tšelovek iz restorana / *Mies ravintolasta* 79
 Tsvety zapozdalyje / *Myöhästyneitä*
 kukkasia 80, 165–166
 Tvortšeski vetšer V. R. Gardina 72–73
 Tyttö kellarista / *Devuška iz podvala* 102
- U kamina / *Takkatulen ääressä* 154
 Uhar-Kupets / *Hurja kauppias* 49
 Userdnyi denštšik / *Utterra sotilaspalvelija*
 39
 Utterra sotilaspalvelija / *Userdnyi denštšik*
 39
- Vahva ihminen / *Silnyi tšelovek* 156
 Vainaja / *Mertvets* 102
 Vaiti, suru... vaiti... / *Moltši, grust...*
 moltši... 186
 Valkoinen orjakauppa / *Den hvide slave-*
handel 62–63
 Vihreä hämähäkki / *Zeljonnyi pauk* 85
 Villityttö / *Dikarka* 152
 Voina i mir / *Sota ja rauha* 129, 151
 Voittoisan rakkauden laulu / *Pesn*
toržestvujuštšei ljubvi 108
 Votsarenije doma Romanovyh / *Romanov-*
dynastian valtaantulo 69
 Vuosi 1812 / *1812 god* 69
 Vybor tsarskoi nevesty / *Tsaarin morsiamen*
valinta 48
- Za dverjami gostinoi / *Olohuoneen ovien*
takana 123
 Za stšastjem / *Onnen tähden* 7–8, 9,
 179–180
 Zeljonnyi pauk / *Vihreä hämähäkki* 85
 Ženštšina zavtrašnogo dnja / *Huomis-*
päivän nainen 71, 90, 131–133, 138–
 139, 145–147