

Opinnäytetyö (AMK)

Koulutus: Medianomi (päivätoteutus)

Opinnäytetyön valmistumisvuosi: 2021

Marius Rantaneni

# TRAGEDIA, SYMBOLIIKKA JA KOLLEKTIVISMI – TSAARIN AJAN ELOKUVAN VAIETTU HISTORIA



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Koulutus: Medianomi (päivätoteutus)

Kevät 2021 | xx sivua, xx liitesivua

Marius Rantanen

## TRAGEDIA, SYMBOLIIKKA JA KOLLEKTIVISMI – TSAARIN AJAN ELOKUVAN VAIETTU HISTORIA

[Click here to enter text.](#)

Kirjallinen opinnäytetyöni käsittelee Romanovien suvun viimeisen hallitsijan, tsaari Nikolai II:n hallintokauden aikaista elokuvaa. Työssäni pyrin purkamaan tsaarin ajan elokuvakerrontaan- ja teollisuuden vaikuttaneita taidesuuntauksia ja ajan sisäpoliittisia muutoksia. Tutkielmassani pohdin miten Venäjän hopeakauden teatteri- ja kirjallisuusperinteen symbolinen melodramaattisuus ja tragiikka jatkuivat vielä vuoden 1917 lokakuun vallankumouksen jälkeisessä elokuvateollisuudessa, ennen varsinaisen sosialistisen realismin kehitystä 1930-luvun taitteessa.

Sivuan opinnäytetyössäni 1900-luvun alkupuoliskon venäläisen elokuvan historian hidasta kehitystä ja kasvua yhdeksi suurimmista elokuvamaista, sekä valtiollisten sensuurielinten rajoittamaa ilmaisua. Pyrkimyksenäni on myös kyseenalaistaa pitkään länsimaisessa elokuvahistoriassa vallinnut käsitys 1920-luvun maineikkaimpien neuvostoliittolaisten ohjaajien riippumattomuudesta vallankumousta edeltäneeseen elokuvakerrontaan, ja nostaa esiin unohdettuja ohjaajia ja teoksia.

Monipuolisesta lähdeaineistosta huolimatta nojaan opinnäytetyössäni vahvasti Aberystwythin yliopiston elokuvatieteen professorin Birgit Beumersin, Turun yliopiston kulttuurihistorian professorin Lauri Piispan, sekä ukrainalaissyntyisen elokuvatekijän, Oksana Bulgakovan laajamittaiseen tutkimustyöhön pitkään vaietun varhaisen elokuvakulttuurin helmen analysoinnissa.

### ASIASANAT:

Tsaarin ajan elokuva, Venäjän keisarikunta, Neuvostoliitto, Jevgeni, Bauer, Narkompros, sensuuri, montaaiteoria, kommunistinen vallankumous, Pathé, Lumière, Pushkin, hopeakausi.

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Degree programme: Audiovisual studies and media production

Spring 2021 | number of pages, number of pages in appendices

Marius Rantanen

## **TRAGEDY, SYMBOLISM AND COLLECTIVISM – THE SILENT HISTORY OF THE CINEMA OF RUSSIAN EMPIRE**

[Click here to enter text.](#)

My written thesis deals with the birth of the Russian cinema under the reign of tzar Nicholas II, the last Emperor of the imperial house of Romanovs. In my work I attempt to deconstruct the imperial cinema's correlation between the preceding artistic movements and the realities of the contemporary societal environment. I seek to trace the evolution from the melodramatic and symbolic traditions of theatre and classic literature, commonly aligned with the so-called Russian Silver Age to the post-revolutionary era before the formation of the commonly known socialist realism of the 1930s.

In my thesis I will try to study the relatively slow progression from the early developing stages of the Russian cinema to its inevitable position as a centre of international appreciation. I also focus on the censorship forced by bureaucratic government organs. My attempt is also to question the predominant assumption frequently associated in the western cinematic press that the well-known directors from the 1920s were merely independent from the pre-revolutionary cinema. My goal is to present several directors and films that have been relatively unknown for a long time.

Even though relaying on various sources, I am using the exceptionally comprehensive research of Birgit Beumers (professor of film studies at the University of Aberystwyth), Lauri Piispa (Film researcher, Doctorate in History and cultural heritage, University of Turku) and Oksana Bulgakova (Filmmaker, scholar/ b. 1954 Ukrainian SSR) as the principal basis of this written thesis in attempt to analyse one of the more obscure, unique and benighted artistic shifts of its time.

### KEYWORDS:

Cinema of the Russian Empire, Russian Empire, Soviet Union, Jevgeni Bauer, Narkompros, censorship, theory of montage, the communist revolution, Pathé, Lumière, Pushkin, silver age

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>7</b>
<b>2 VENÄLÄISEN ELOKUVAN SYNTY</b>	<b>9</b>
2.1 Pariisista Pietariin – Venäläisen elokuvateollisuuden vaatimaton alku	9
2.2 Varjojen valtakunta – kollektiivinen kokemus toiseudesta	12
<b>3 TSAARIN AJAN ELOKUVAN TYYLI</b>	<b>15</b>
<b>3.1 Kansallisromantiikka</b>	<b>16</b>
3.2 3.2. Tragedia	16
3.3 Symboliikka	21
<b>4 KOHTI TOSIELÄMÄN TRAGEDIAA – ENSIMMÄINEN MAAILMANSOTA</b>	<b>26</b>
4.1 Musta pörssi	26
4.2 Skobelevin komitea	27
<b>5 NEUVOSTOLIITTO – ULJAS UUSI KINO</b>	<b>30</b>
<b>5.1 Ensimmäiset Neuvostoelokuvat</b>	<b>32</b>
<b>5.2 Sensuuri</b>	<b>34</b>
<b>5.3 Tabula Rasa</b>	<b>36</b>
<b>6 YHTEENVETO</b>	<b>38</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>39</b>

## KÄYTETYT LYHENTEET TAI SANASTO

Agitka	Neuvostoliitossa esitetty lyhyt, kiertävä propagandaelokuvanäytös.
Attraktioelokuva	Tom Gunningin ja André Gaudreaultin kehittämä termi kuvaamaan varhaista elokuvaa, joka keskittyi uuden formaatin speaktaakkeliin ennen narratiiviin kehitystä.
Balagaani	Venäläinen varhainen toriteatteri.
Bolševikit	Vladimir Leninin johtama sosiaalidemokraattisen puolueen joukko. Johtivat kommunistista vallankumousta.
Dekadenssi	Ranskan kielestä pohjautuva termi kuvaamaan kulttuurin rappeutumista ja turmeltumista.
Ekranizatsiia	Venäläinen melodraamaelokuva.
Femme fatale	Kirjallisuudessa ja elokuvissa esiintyvä viettelevän ja kohtalokkaan naisen arkkityyppi.
Films d'art	Ranskassa 1900-luvun alussa syntynyt liikehdintä, jossa pyrittiin siirtämään maineikkaita teatterikappaleita elokuvaan.
Gosfilmofond	Venäjän valtion elokuva-arkisto.
Hopeakausi	Venäläisessä taiteessa vallinnut ajanjakso (n. 1890–1917).
Kinematografi	Varhainen elokuvien esittämiseen kehitetty laite.
Kollektivismi	Yhteisöä ja yhteisöllisyyttä korostava aate ja ajatusmalli.
Konventio	Sovinnainen tapa tai käytänte.
Kultakausi	Venäläisessä taiteessa vallinnut ajanjakso 1800-luvulla.

Montaasiteoria	Peräkkäisten kuvien varaan perustuva elokuvakerronnan teoria. Jälkimmäinen kuva antaa merkityksen edeltävälle kuvalle.
Narkompros	Neuvostoliiton sivistysasiainkansankomissariaatti.
Narodnikit	Venäjän keisarikunnan 1860–1880-luvun vallankumouksellinen ryhmä.
Symboliikka	Sisällyksen ja merkitysten tutkimusta ja käsittelyä.
Tableaux vivants	Varhaisen elokuvan tyyli, jossa pyrittiin mukailemaan kirjaimellisesti liikkuvia kuvia tai eläviä maalauksia.
Tragiikka	Traaginen taide. Keskiössä onnettomuus tai turmiollinen kohtalo.
Valtioduuma	Venäjän liittokokouksen alahuone.

# 1 JOHDANTO

Neuvostoliittolainen elokuva tunnetaan elokuvahistoriassa dynaamisena ja innovatiivisena ajanjaksona, jolloin etenkin 1920-luvun yhdysvaltalaisesta elokuvateollisuudesta ammentaneet pioneerit kuten Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov, Mikheil Chiaureli ja Grigori Aleksandrov uudistivat montaasiin ja uudenaikaiseen leikkausmetodiin nojaavaa elokuvakerontaa. Aikalaisteoksista myöhemmin mestariteoksiksikin aateloitunut *Panssarilaiva Potemkin* (*Bronenosets Potjomkin*, 1925), *Äiti* (*Mat*, 1926), *Myrsky yli Aasian* (*Potomok Chingiskhana*, 1928) ja *Mies ja elokuvakamera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929), edustivat uuden huimapäisen sukupolven innokkuutta tutkia liikkuvan kuvan mahdollisuuksia.

Pitkään vallinnut käsitys 1920-luvun elokuvantekijöiden riippumattomuudesta lokakuun vallankumousta edeltäneeseen elokuvateollisuuteen on johtanut Venäjän keisarikunnan aikaisen elokuvan tietoiseen ja osittain tiedostamattomaankin unohdukseen. Bolševikkien vahvistama ajatus tsaarin ajan elokuvasta porvarillisena dekadenssina ja haitallisena älyttömyytenä olikin jo varhaisessa vaiheessa poliittinen vallankäytön väline totalitaarisessa sosialistisessa Neuvostoliitossa. Tilanne muuttui vuonna 1989, kun Chicagon yliopiston elokuvatiiteen professori Juri Tsiviani avasi Perestroikan arkistot, ja hänen keräämä kokoelma tsaarin ajan venäläisiä elokuvia esitettiin venetsialaisilla Pordenone- mykkäelokuvafestivaaleilla. Tsivianin kattava *Silent Witnesses: Russian Films* (1989) katalogi muokkasi ainutkertaisella tavalla aikaisempaa historiankirjoitusta. (Piispa 2008, 28.)

Vaikka taiteen sensurointi yhdistetään helposti kommunististen valtioiden ominaispiirteisiin ja propagandaan, taiteellisten esitysten rajoitustoimenpiteitä harjoitettiin jo tsaari Nikolai II:n hallintokaudella. Bolševikkien harteille taakkaa historian väärentämisestä tai muovaamisesta ei siis yksinoikeudella voi laskea. Kommunistisen vallankumouksen jälkeen Neuvostoliitossa asennoiduttiin halveksuvasti tsaarin ajan taiteeseen, ja maan kulttuurikenttä pyrki etäännyttämään itsensä mahdollisimman kauas menneestä. Mielestäni mielenkiintoista on se seikka, että huolimatta pyrkimyksestä valjastaa elokuva kommunistisen utopian näyttämöksi, 1920-luvun elokuvantekijöillä ja sensuurista vastanneella kansankomissaareilla oli kuitenkin vahva suhde tsaarin ajan porvarilliseen elokuvateollisuuteen.

Minkälaiset elokuvat olivat suosituimpia sisällissodan partaalla painivassa, hitaasti teollistuvassa yhteiskunnassa? Näenkin, että radikaalin kulttuurillisen vallankumouksen temmellyksessä tarinankerronnalle ajattomat teemat mystisestä ja symbolisesta tragediasta eivät häipyneet vastoin Bolševikkien toiveita, vaan jatkoivat hiljaista sisareloa poliittisen ja ideologisen elokuvan kanssa.

Opinnäytetyössäni pyrin tiivistämään Tsaarin ajan elokuvan keskeisimmät tapahtumat, venäläisen elokuvateollisuuden syntyyn vaikuttaneet taloudelliset, yhteiskunnalliset ja taiteelliset vaikutteet, sekä reflektoimaan niiden vaikutusta varhaisen neuvostoliittolaisen elokuvan syntyyn.

Halusin tehdä kirjallisen opinnäytetyöni valitsemastani aiheesta parantaakseni elokuvasivistystäni ja yleistä historiantuntemustani, sillä uskon, että mitä paremmin me tulevat elokuvantekijät tunnemme varhaisista elokuvateollisuutta ja sen keskeisiä teoksia, sen paremmin nykypäivän konventioita voimme kyseenalaistaa tai arvostaa. Halusin myös nostaa esille poikkeuksellisen vähälle huomiolle jääneen ajanjakson elokuvahistoriassa, sillä tekijänä koen mielenkiintoiseksi tutkia ilmiöitä, jotka ovat uniikkeja ja ehkä hieman outojakin, ja joihin tutustuminen tapahtuu usein hyvin epätodennäköisten sattumien kautta. Tsaarin ajan elokuva edustaa varhaisen elokuvataiteen kavalkadissa omintakeista ajanjaksoa, josta kenenkään elokuvakoululaisen ei välttämättä tarvitse tietää mitään toimiakseen kilpailukykyisenä alalla, mutta itselleni aiheen tutkiminen herätti luovassa työskentelyssäni täysin uudenlaisia pohdintoja siitä, mistä liikkuvassa kuvassa oikeastaan onkaan kyse. Välillä menneisyyden harppaukset hälvenevät ajan saatossa itsestäänselvyyksiksi, mutta juuri siitä syystä niihin on pal-kitsevaa palata ja muistaa jotain perustavanlaatuisia koko formaatin olemassaolosta ja tarkoituksesta.



## 2 VENÄLÄISEN ELOKUVAN SYNTY

Voidaksemme ymmärtää Neuvostoliiton aikaisen elokuvan ideologisia sovellutuksia ja sen poikkeuksellisia rajaehtoja, meidän on palattava aikaan ennen lokakuun 1917 vallankumousta.

Romanovien suvun viimeisen hallitsijan, Tsaari Nikolai II:n hallintokaudella Venäjän kasvu yhdeksi suurimmista elokuvamaista alkoi kenties oletettua vaatimattomammin. Bolševikkien valtaannousua edeltäneestä elokuvateollisuudesta olikin pitkään hyvin vähän säilynyttä aineistoa saatavilla Neuvostoliiton sisällä ja sen ulkopuolella. Ajanjaksosta oltiin pitkään tietämättömiä ei pelkästään lähdeaineiston vaikean saatavuuden takia, vaan myös seurauksena sen tietoisesta ja ideologisesta vaientamisesta Neuvostovenäjän aikakaudella. Länsimaiset dokumentaatiot ja tutkimukset aiheesta alkoivat yleistyä vasta 1980-luvulle tultaessa, ja Neuvostoliitossakin vain valikoidulla eliitillä oli rajallinen pääsy Gosfilmfondissa säilytettäviin kopioihin. (Piispa 2008, 28, 30.)

Tsaari Nikolai II:n tiedetään itse henkilökohtaisesti reagoineen poikkeuksellisen negatiivisesti elokuvaan taiteenmuotona, ja hänen julkilausunnoistaan voidaan havaita voimakasta kritiikkiä. Vuosi ennen ensimmäisen maailmansodan puhkeamista Euroopassa Nikolai II ilmoitti valtioduuman välisessä kirjeenvaihdossaankin suhtautumisestaan elokuvataiteeseen: "Koen elokuvan tyhjäksi ilmiöksi, jota kukaan ei tarvitse. Se on jopa vahingollista. Vain epänormaali henkilö voi kutsua tätä farssimaista liiketoimintaa taiteeksi. Tämä on typeryyttä, ja meidän ei tulisi antaa minkäänlaista painoarvoa tämänkaltaisille jonneenjoutavuuksille." (Kenez 1985, 104.)

Tsaarin mielipiteillä ei kuitenkaan ollut paljoakaan painoarvoa tulevan vuosikymmenen aikana, jolloin elokuvasta muodostui tulevan Neuvostotasavallan tärkeimpiä ja vaikutusvaltaisimpia taidemuotoja.

### 2.1 Pariisista Pietariin – Venäläisen elokuvateollisuuden vaatimaton alku

4. toukokuuta 1896, vain runsaat viisi kuukautta Pariisin ensi-illan jälkeen, ranskalaisen Lumierén veljesten kiertävä näyttämö saapui Pietariin. Saman kuun aikana Lumierén veljesten mukana kulkenut kameraoperaattori Camille Cerf kuvasi ensimmäisen Venäjän keisarillisessa tasavallassa tehdyn elokuvan Tsaari Nikolai II:n

kruunajaisseremoniasta Moskovan Kremlissä. (Zorkaya 1989, 12.) Juhlallista tapahtumaa, kuten tuoreen itsevaltiaan tulevaa hallintokautta varjostivat lukuisat vaikeudet. Seremonian päätteeksi Hodinkan kentällä järjestetty kansanjuhla osoittautui katastrofiksi: arviolta 1500 juhluvierasta tallautui kuoliaaksi yleisön joutuessa paniikkiin. Nikolai ja hänen tuore puolisonsa keisarinna Alexandra osallistuivat onnettomuudesta huolimatta samana iltana Ranskan lähettilään järjestämiin tanssiaisiin edustuksellista syistä, joka lisäsi jo entuudestaan vallinnutta levottomuutta ja luottamuspulaa kuninkaalliseen hallintoon. (Afanasyenko 2020.)

Vaikka Cerfin kamera ei luonnollisesti tallentanut tapahtuman veristä viitekehystä, jälkikäteen voi tulkita, että venäläinen elokuva syntyä varjosti tahattomasti tragedia, josta omana tyyllilajinaan tuli tärkein ja hallitsevin elementti tsaarin ajan elokuvankerronnassa.

Pian Lumierén veljesten vierailun jälkeen Pietarista alkoi muodostua venäläisen elokuvan tärkein näyttämö, jonne avattiin jo samana vuonna maan ensimmäinen virallinen elokuvateatteri osoitteeseen Nevski Prospekt 46. (Zorkaya 1989, 12,13.)

1890-luvun venäläisestä elokuvasta tiedetään yhä poikkeuksellisen vähän puuttellisen dokumentaation ja tuhoutuneiden filmikelojen seurauksena. Ensimmäiset täysin venäläiset elokuvaesitykset esitettiin Lumierén veljesten innoittamalla tiellä Moskovan maineikkaiden Fjodor Korshin, ja Pushkino-teatterisalien tiloissa varsinaisten teatterikappaleiden jälkeen. Kyseisten esitysten vetojuhtana toimi venäläinen taiteilija ja tuottaja Vladimir Sashin (1856–1918), joka oli lunastanut käyttöönsä yhdistetyn kameran, projektorin ja printterin ranskalaiselta Clément et Gilmer elokuvayhtiöltä. Sashinin esitykset koostuivat kuvamateriaalista teatterin kulissien takaa, jossa näyttelijät kävivät läpi harjoituksia, henkilökunta lounasti ruokatauolla ja estradin tähtiä maskeerattiin meikkiosastolla. Sashinin esitykset saivat osakseen suurta, mutta osaltaan lyhytkestoista suosiota. Sashin vetäytyikin julkisuudesta pian palattuaan takaisin teatterin rivinäyttelijäksi, eikä hänen elokuvistaan ole tiettävästi säilynyt ainuttakaan kopiota. (Yangirov, 2021.)

Sashin loi kuitenkin esityksillään uuden markkinaraon keisarilliselle Venäjälle, jonka valtasivatkin pian ranskalaiset elokuvajätit Pathé ja Gaumont, joiden muihin kilpailijoihin nähden edistykselliset kalustot ja studiot mahdollistivat yhtiöiden nousun kansainvälisten markkinoiden johtaviksi toimijoiksi. Jo ennen ensimmäisen maailmansodan

syttymistä, Pathén veljesten kalustolla kuvattiin yli 60 % maailman elokuvista ja Gaumont oli levinnyt yhdeksi Euroopan suurimmista elokuvastudioista. (Sumpf 2017, 2, 3.)

Sashinin kaltaisia yksittäisiä toimijoita lukuun ottamatta vuoteen 1907 asti Venäjällä esitettiin pääasiallisesti vain ulkomaisia näytöksiä, Kysynnän kasvu rohkaisi kuitenkin kotimaisia yrityksiä tekemään pian omia tuotantojaan. Yksiä keskeisimpiä kotimaisia kilpailijoita olivat mm; Aleksandr Hanžonkovin (1877–1945), Pavel Thiemannin (1881-...) ja Friedrich Reinhardtin (1866–1949) teolliselta pohjalta toimivat yhtiöt, joilla oli jo pian omat elokuvateatterinsa ja levitysverkostonsa maassa. Pääsääntöinen elokuvateollisuus keskittyi ensin Moskovaan, mutta pienempiä yrityksiä alkoi jo pian toimia mm. Pietarissa, Jaroslavlissa ja Odessassa, jonne pietarilaisen valokuvausyrittäjän, Alexander Drankovin (1886–1949) johdolla perustettiin Venäjän keisarikunnan ensimmäinen elokuvastudio vajaa vuosikymmen myöhemmin. (Piispa 2008, 29.)

Ulkomaisten dominoivan aseman myötä, venäläisten oli korostettava omaa venäläisyytään kotimaisissa elokuvissaan erottuakseen joukosta. Alalla mainetta jo luoneelle Drankoville myönnettiin poikkeukselliset valtuudet taltioida kuvareportaaseja valtioduuman istunnoissa. Drankov jatkoi myöhemmin toimintaansa elokuva-alalla ensimmäisten uutiskatsauksien ja mm. Leo Tolstoin viimeisten vuosien dokumentoinnissa. (Beumers 2009, 8, 9, 10.) Kotimaiset markkinat keskittyivätkin alussa Drankovin kaltaisten tekijöiden tuottamiin lyhytdokumentteihin tai mahdollisimman pienellä budjetilla tuotettaviin paikallisuutisiin ja insertteihin. 1900-luvun alussa Fiktioelokuvia valmistui vain arviolta kolmasosa kaikista kuvattavista tuotannoista. Kyseiset näytelmäelokuvat keskittyivät lähinnä yleisölle jo entuudestaan tuttuihin kansallisromanttisiin tarinoihin ja klassisen kirjallisuuden filmatisointeihin. Usein kyse oli yhden tai muutaman pitkän oton varaan rakentuneisiin *tableaux vivants* - tyyppisistä sarjoista ”eläviä maalauksia”, jotka kuvittivat venäläistä kansanperinnettä, satuja ja historian tapahtumia. (Zorkaya 1989, 18.)

Samoihin aikoihin valmistui ensimmäinen Venäjän keisarikunnassa valmistunut fiktioelokuva, Suomen suurruthtinaskunnassa kuvattu Louis Sparren (1863–1964) ja Teuvo Puron (1884–1956) ohjaama *Salaviinanpolttajat* (1907). Salaviinanpolttajista ei ole tunnetusti säilynyt ainuttakaan kopiota, ja vaikka se valmistuikin vuotta ennen Vladimir Romashkovin ohjaamaa ja Alexander Drankovin tuottamaa, kasakkakapinallisesta kertovaa *Stenka Razinia* (1908), venäläinen historiantekijä katsoo oman

elokuvaperinteensä alkaneen vasta Romashkovin teoksen ensiesityksestä 15.lokakuuta 1908. (Piispa 2008, 2.)

Kolme vuotta myöhemmin valmistui ensimmäinen täysin venäläinen koko illan elokuva, Krimin sodasta kertova, Alexander Khanzonkovin (1877–1945) tuottama ja Vasilij Gontšarovin (1861–1915) yhteistyössä ohjaama, lähes kaksituntinen *Sevastopolin puolustus (Oborona Sevastopolja, 1911)*, mikä jätti jälkensä historiankirjoihin olemalla samanaikaisesti ensimmäinen osittain säilynyt elokuva, joka kuvattiin tietävästi kahdella kameralla. (Piispa 2008, 2.)

Kiertävät elokuvanäytökset löysivätkin nopeasti tiensä kansakunnan sydämiin, sillä se yhdisti samanaikaisesti korkeakulttuurin ja matalan kulttuurin kuluttajat yhteisen ihmettyksen, kannettavan kinematografin mustavalkoiseen maailmaan. Elokuvateattereiden räjähdysmäisen kasvun ansiosta keskiluokka ja porvarit saattoivat nauttia samoista filmeistä eri tasoilla ja eri hintaisilla näyttämöillä ympäri Pietaria ja Moskovaa. Jo ennen ensimmäistä maailmansotaa Venäjällä oli arviolta 1400 teatteria 300–800 kappaaleen istuinkapasiteetilla. (Beumers 1989, 6,7.)

Tärkeää ajanjaksolle oli myöskin se, että filmikelojen vuokraamiseen erikoistuneet jakelijat olivat syrjäyttämässä aikaisemmin vakiintuneen suoramyyntin keräilijöille. Uusi kiehtovat teollisuus alkoi kasvaa poikkeuksellista vauhtia. Vuoteen 1909 mennessä, Venäläisiä elokuvia oli tehty koko valtion historiassa vielä vaatimattomat 19 kappaletta, kun jo vuonna 1913 vuosittaisten kotimaisten tuotantojen lukumäärä oli kasvanut jo 129:n kappaaleeseen. Vuonna 1914 elokuvia valmistui jo 230 kappaletta ja vuoteen 1916 mennessä lähemmäs 500. (Sumpf 2008, 2.) Monarkin toistuvasta vastahakoisuudesta huolimatta, elokuva oli tullut jäädäkseen.

## 2.2 Varjojen valtakunta – kollektiivinen kokemus toiseudesta

Tunnetuimpiin elokuvahistorian tapauksiin lukeutuu luonnollisesti edellä mainittujen Lumierén veljesten *L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat* – elokuvan näytös Pariisissa 25.1.1896, jonka mukaan teatteriyleisö ajautui kaaokseen luullessaan oikean junan syöksyvän valkokankaan läpi heitä kohti. (Beumers 2009, 5.) Vaikka kyseinen tarina on monien historioitsijoiden mukaan keksitty, meidän tulee muistaa kuinka voimakas ja

mullistava, muihin medioihin nähden ennennäkemättömän elävä immersio todellisuudesta, liikkuva kuva vielä oli 1900-luvun taitteessa.

*”Eilen olin varjojen valtakunnassa. Kuinpa vain voisittekaan kuvitella, kuinka merkillistä tuo olikaan. Äänetöntä – väritöntä – tuo kaikki mitä näemme – maa, puut, ihmiset, vesi, ilma – muodostuvat harmaaksi yksiväriseksi: taivaalla harmaat auringonsäteet; harmaissa kasvoissa, harmaissa silmissä, ja puiden lehdet ovat harmaita kuin tuhka. Tämä ei ole elämää, vaan varjo elämästä...Antakaa, kun selvennän...Olin Aumont Café:ssa ja näin Lumierén kinematografian – eläviä valokuvia.”*

*Maksim Gorki, 1896*

*”Kun vain katsotte elokuvatalon penkkirivejä – Ette voi olla hämmästyttämättä tuosta yleisön sommitelmasta: Kaikki ovat täällä – opiskelijat ja miliisivartijat, kirjoittajat ja prostituoidut, upseerit ja naisopiskelijat, intellektuellit silmilaseineen ja partoineen, ja työläiset ja virkailijat ja seurapiirinaiset ja kampaajat ja porvarit – aivan kaikki!”*

*Aleksandr Serafimovitš, 1912*

Kuten kirjailijoiden Maksim Gorkin (1868–1936) ja Aleksandr Serafimovitšin (1863–1949) lausunnoistakin voi päätellä, elokuvan keksiminen oli intensiivisiä tunnereaktioita synnyttävä, perustavanlaatuinen innovaatio, joka aiheutti niin hämmennystä, ihailua kuin pelkoa tulevaisuudesta katsojien kesken. Elokvasta muodostui globaali, kansalliset rajat ylittävä itseilmaisun väline, jonka kokeminen heijasti voimakkaasti aikalaiskokemuksen tunteita ja vallitsevan kulttuuriparadigman murrosta vuosisadanvaihteen modernismiin.

Venäläiset symbolistit näkivät jo tällöin saman mahdollisuuden, joka ohjasi vahvasti Bolševikkien tulevaa näkemystä elokuvan tarjoamista mahdollisuuksista joukkomediana. Perustavanlaatuisessa kansakunnan läpileikkauksessa, jossa eri yhteiskuntaluokkien kokiessa yhdessä samoja tunne-elämyksiä elokuvanäytöksissä, ajatus yhteisen toiminnan ihanteesta sai monissa nousevissa taiteilijoissa vahvistusta. Tämä oli varsin ainutkertaista ajan venäläiselle ylimystölle. Monien kirjanoppineiden aikalaiskirjoitukset

heijastavat kuitenkin vastaavasti sitä samaa inhoa taidemuotoa kohtaan, mitä tsaari Nikolai II:n julkilausumat kuvastivat.

*”Elokuva on sirkus, jossa näytillä oleva hirviö on itse yleisö, jossa syfillististen astmaatitkot lapset yskivät ja humalainen proletariaatti mumisee itsekseen”*

*Alfred Doblin, saksalainen akateemikko ja kirjailija (1878–1957)*

*”Kinematografi on ennen kaikkea mekaaninen ilmiö, ja täten ei voi koskaan kilpailla teatterin kanssa”*

*Dmitri Sergejevitš Merežkovski, venäläinen kirjailija (1865–1941)*

Elokuvaa pilkattiin myös kirjallisuudessa. Symbolistisen runoilijan Zinaida Hippiuksen (1869–1945) vuonna 1914 julkaistussa novellissaan tarinan päähenkilö myy sielunsa Saatanalle ja löytää itsensä helvetin sijasta elokuvateatterista.

*”Olin kinematografian ympäröimä: kaikki oli mustaa ja harmaata, nopeasti liikkuvaa. Levotonta ja äänetöntä. Ja minä olin osa kinematografia. En ollut peloissani, vain tylsistynyt.”* (Tsivian 1994, 7, 8.)

Koska Venäjälle ei ollut vielä muodostunut samankaltaista keskiluokalle avointa viihdeteollisuutta, mikä oli jo vakiintunut Yhdysvalloissa ja monissa Euroopan maissa, mielestäni elokuvanäytökset olivat ensimmäinen todellinen demokraattinen huvitus ja ajanviete. Ennennäkemätön sosiologinen ilmiö nosti päätään elokuvan yhdistäessä venäläisen ylimystön – aina maltillisista sosiaalidemokraateista vallankumouksellisiin narodnikkeihin – kaupungistuneen keskiluokan, sekä tapaoikeudellisten toimien alistaman työväenluokan. Samanaikaisesti maa kuohui poliittisessa epävakaudessa, ja elokuvanäytökset tarjosivatkin kansalaisille helppoa ja nopeaa eskapismia halvalla hinnalla.

Aikalaislausunnot kertovat, kuinka elokuvateatterit olivat täynnä lähes ympärivuorokautisesti 1910-luvun Pietarissa ja Moskovassa. Vuosikymmentä runnellut syvä lama, maatalouden hidas elpyminen ja sen seurauksena ilmennyt nopea kaupungistuminen olivat johtaneet kahden pääkaupungin voimakkaaseen väestönkasvuun ja diffuusion, jossa arviolta 20 % maan väestöstä altistuivat elokuvalle. (Sumpf 2017, 12.)

### 3 TSAARIN AJAN ELOKUVAN TYYLI

Aluksi pelkkä speaktaakkeli uuden keksinnön todistamisesta riittikin ylläpitämään Venäjälle syntyneen katsojakunnan mielenkiinnon, mutta pian huomattiin, että pelkät liikkuvat mustavalkokuvat arjen ilmiöistä eivät enää riittäneet. Oli keksittävä tarina, näyttämö ja draama.

Venäläiset elokuvat kertoivat pitkään teollistumista edeltäneestä yhteiskunnasta. Varhaisissa elokuvissa vakiintunutta tableau - tyyliä pidettiin elokuvahistoriassa pitkään jäykänä sen rajallisen ilmaisun vuoksi. Tsaarin ajan tableaussa ulkoisia tehokeinoja onkin luontaisesti vähän, tempo on elokuvien lyhyestä pituudesta huolimatta hidaskäyttö ja näyttelijäntyyli hillittyä. (Piispa 2008, 32.) Maan kulttuurieliitti pyrki hopeakaudella etäännyttämään itseään vuosisadan vaihteessa suosituiksi muodostuneista kabareista, nukketeatterista ja varieteesta. (Beumers 2009, 6, 7.) Viihteellisyys ei siis ollut tärkein prioriteetti, vaikka elokuvat koettiin ensisijaisesti viihteenä. Venäjän keisarikunnan 1900-luvun alun omintakeisen ja keskeneräisen tyylin voidaan nähdä yhdistävän rohkeasti erilaisten teatteriperinteiden suuntauksia. Tsaarin ajan elokuvailmaisun on katsottu jatkaneen erityisesti *balagaanin*, 1700-luvulta 1800-luvun lopulle kukoistaneen kansanomaisen toriteatterin, perinteitä. (Clayton 1993, 2015.)

Juri Tsivianin mukaan Tärkeimmät taiteelliset vaikutteet tulivat kuitenkin maineikkaasta Moskovan taiteellisesta teatterista, (Piispa 2008, 32.) jossa tuotantosuunnittelija Cheslav Sabinski kiinnitti kollegoihinsa nähden poikkeuksellista huolellisuutta lavastustaiteeseen, ja näyttelijäntyylin teorioillaan maailmanmaineeseen nostanut ohjaaja ja pedagogi Konstantin Stanislavski uudistivat visuaalista ja näyttelijäntyylin ilmaisua. Litteistä ja yksiulotteisista taustakankaista ja perinteisistä tyyppikulisista ja perspektiivimaalauksista siirryttiin kolmiulotteisempaan moduulilavastukseen. (Beumers 2009, 11.) Venäläiset tähdet hakivat työmetodinsa uudella tavalla näyttelijän oman tunnemuistin ja sisäisen maailman kautta. Lavalla vallitsi Stanislavskin systeemin ”maaginen jos”, jossa näyttelijät elivät teatterikappaleen todellisuutta itselleen ulkoistaen näytelmää katsovan yleisön ja tilan, missä näytelmää esitettiin. (Mroczka 2008.)

Mitkä aihepiirit sitten koostivatkaan ensimmäisten venäläisten elokuvien, pitkään unohdetun kärsimyksen kaanonin?

### 3.1 Kansallisromantiikka

Kansallisromanttisiin ja isänmaallisiin adaptaatioihin kuului valtaosa Stenka Razinin ohjaajan Vasili Gontšarovin 1910-luvun taitteessa eri yrityksille tuottamat, etnografisella kuvastolla ja kansallisilla kliseillä leikittelevät elokuvat. Kansallisen identiteetin visualisointi tuotti hyvin, kun Hanžonkovin ja Gontšarovin Sevastopolin puolustus sai poikkeuksellisen myönteinen vastaanoton Nikolai II:lta, mikä teki siitä venäläisen elokuvan toistaiseksi suurimman kaupallisen menestyksen. (Piispa 2008, 30.)

Tämä rohkaisi osittain venäläisiä tekijöitä uskomaan historiallisten ja kansallisromanttisten filmatisointien kilpailukykyyn markkinoilla, ja monet keskeiset tuotantoyhtiöt näkivätkin luonnollisena kehitysaskeleena tuottaa uusille katsojille jo entuudestaan tuttujen, kirjallisuuden klassikoiden elokuvasovituksia. Näistä maineikkaimmaksi toimijaksi ylsi Thiemann & Reinhardt, jotka tuottivat eksklusiivisesti kultturellia yleisöä tavoittelevia, Pathén ja Gaumontin esittelemiä, ranskalaistyyllisiä *films d'art*-sovituksia. (Piispa 2008, 31)

Mainittaviin elokuvaan kuuluu kirjailija Anastasja Verbitskajan samannimisen menestysromaanin pohjautuva Vladimir Gardinin ja Jakov Protazanovin ohjaama *Onnen avaimet (Kljutši štšastja, 1913)*. Gardinin ja Protazanovin mammuttimainen 5000-metrinen epookki sinetöi viimeistään Euroopassa jo alkaneen murroksen attraktioelokuvan aikakaudesta näytelmäelokuvan aikaan. (Piispa 2014, 73.) Venäläinen melodraama, *ekranizatsiia* oli syntynyt.

#### 3.2 3.2. Tragedia

Ymmärtääksemme paremmin tsaarin ajan elokuvantekijöiden- ja etenkin käsikirjoittajien ratkaisuja luoda teollisuus tyhjästä, meidän tulee palata takaisin alkulähteelle; tragediaan.

Hodinkan kentän tapaturma ei jäänyt historiaan sen aiheuttamien laajamittaisten vaurioiden takia. Aleksanteri II:n valtakaudella venäjän keisarillinen armeija syyllistyi 1800-luvun suurimpana pidettyyn, n. 400 000 kuolonuhria vaatineeseen etniseen puhdistukseen; Tšerkessian kansanmurhaan (Schrag 2021.), ja uuden tsaarin kompetenssin



puutteesta voimakkaasti levinnyt vuosien 1891–1892 nälänhätä johti n. 300 000–500 000 ihmisen kuolemaan. (Lilly 1995.)

Hodinkan kentän tapahtuman traagiset seuraamukset tulkittiinkin maan korkeakulttuuri-piireissä ennen kaikkea symbolisena lähtölaukauksena monarkinvastaiselle kansanliikehdinnälle.

*”Kansalaisemme eivät ole tottuneet juhlallisuuksiin. He yrittivät parhaansa Hodinkassa, jokseenkin yliarvioiden itsensä, ja taas kerran tuo tuntemamme kaamea salaperäinen hirviö nousi synkästä luolastaan.”*

*-Garin Mikhailovski, venäläinen kirjailija ja insinööri*

Mikhailovskin kirjoituksesta voi tulkita aikalaisen venäläisen älymystön nojautuvan vahvasti, jos ei suoranaisesti pessimistiseen maailmankäsitykseen, niin ainakin jokseenkin romantisoituun ajatukseen tragediasta, ja sen keskeiseen olemukseen osana kansallista identiteettiä. Tragedia toistuukin lähes poikkeuksetta tsaarin ajan elokuvakerronnan kantavana teemana. Ajanjaksolta säilyneet elokuvat päättyvät pääsääntöisesti päähenkilön ennenaikaiseen ja väkivaltaiseen kuolemaan, usein itsemurhaan.

Jo *Stenka Razin* päättyy voimakkaaseen kohtaukseen, jossa tarinan päähenkilö joutuu omien joukkojensa juonitteleman salaliiton myötä mustasukkaiseksi rakastamaansa persialaisruhtinatarta kohtaan ja heittää tämän Volga-joen aaltoihin. (Stenka Razin 1918.) Toinen samoihin aikoihin valmistunut elokuva, Kai Hansenin ohjaama *Prinsessa Tarakanova* (*Knyazhna Tarakanova*, 1910) johtaa katsojansa synkkään kliimaksiin, jossa dramatisoidussa historiallisessa tapahtumassa Katarina suuren neuvonantaja Kreivi Orlov epäilee prinsessan himoitsevan valtaistuinta itselleen. Vainoharhaisen Orlovin toimesta prinsessa pidätetään ja vangitaan tyrmään, jossa tämä lopulta kuolee yksin ja unohdettuna. (*Knyazhna Tarakanova*, 1910.)

Entisen sotilasupseerin Alexander Khanzonkoviin Hanzonkov - pörssiyhtiö rekrytoi tehokkaasti ajan lahjakkaimpia elokuvantekijöitä työvoimakseen. (Beumers 2009, 11.) Hanzonkovin ensimmäinen dokumentaarista kerrontaa lainaava tuotanto, *Draama Moskovan seudun mustalaisleirillä* (*Drama v tabore podmoskovnyh tsygan*, 1908) päättyy väkivaltaisesti. Elokuvassa kaksi kosijaa kilpailevat Aza-nimisen mustalaisnaisen suosiosta. Toinen miehistä, Aleko, voittaa Azan puolelleen vain hetkeksi, sillä Alekon kilpailija

livahtaa Azan kanssa leiristä muiden nukkuessa. Asiat menevät kuitenkin pieleen, kun Azan torjuessa miehen kosinnan, mies murhaa tämän veitsellä. Ruumis löydetään lähes välittömästi, ja syyllisyyden ja kauhun keskellä painiva mies hyppää alas jyrkanteeltä kuolemaansa. (Drama v tabore podmoskovnyh tsygan 1908.)

Khazonkovin julmat loput löysivät tiensä myös aikalaisten runoilijoiden innoittamiin tarinoihin. Vuonna 1911 valmistunut Pushkinin runoon perustuva *Ryöväriveljekset* (*Brat'ya razboyniki*) kertoo hämyisessä tavernassa elämäkertansa vuodattavasta varkaasta, jonka isä on menehtynyt Volga-joella, ja jonka julma äitipuoli hylkäsi tapah-tuman seurauksena päähenkilön ja tämän veljen jättäen nämä orvoiksi. Veljekset rakastuvat myöhemmin samaan naiseen, mutta välikohtauksen seurauksena vanhempi veljistä murhaa naisen isän, joka johtaa parivaljakon tuhoon tuomittuun pakoretkeen, joka johtaa lopulta epäonnistuneeseen vankilapakoon, joka johtaa nuoremman veljen ennenaikaiseen kuolemaan. (Brat'ya razboyniki 1911.)

Myös Khazonkovin tuottamassa, Alexander Ivanov-Gainin ja Pjotr Tšardyninin ohjaamassa vuoden 1912 *Miniän rakastajassa* Ivan-niminen mies antaa suostumuksen omalle isälleen raiskata vaimonsa, Lushan, joka tulee tapahtuman seurauksena raskaaksi. Painiessaan kauhun ja häpeän keskellä Lusha hirttää itsensä. (Beumers 2009, 13.)

Muista merkittävistä aikalaisohjaajista mainittakoon moskovalaislähtöinen Jakov Protazanov (1881–1945), jonka tunnetuimpien teosten *Patakuningatar* (*Pikovaya dama* 1916) ja *Isä Sergius* (*Otets Sergiy*, 1918) ohella monet hänen elokuvansa käsittelevät ajalle poikkeuksellisen kokeellisia ja poleemisia aiheita.

Protazanovin ohjaamassa elokuvassa *Saatana voittaa* (*Satana likuyushchiy*, 1917) pastori Talnox epäonnistuu pyrkimyksessään taistella maallisia houkutuksia vastaan Saatanan vieraillessa tämän kotonaan myrskyisenä yönä. Talnox päätyy seksuaaliseen suhteeseen tämän edesmenneen vaimonsa sisaren, Esfirin kanssa, joka tulee raskaaksi. Talnoxin kuolemaan johtaneen tapaturman seurauksena Esfir päättää kasvattaa pojan yksin, ja antaa tälle nimeksi Sandro. Kahdenkymmenen vuoden päästä Saatana vieraillee uudestaan Esfirin ja Sandron luona ja houkuttelee Sandron jatkamaan isänsä jäljissä antautuen hekuman ja dekadenssin valtaan. Sandro ottaa hallitsemattomien halujensa kohteekseen Inga-nimisen aatelisnaisen ja Esfir kuolee yrittäessään viimeisillä voimillaan estää poikansa vääjämätöntä tuhoa. (Satana likuyushchiy 1917.)

Merkittävin ja kriittisimmän vastaanoton saanut Protazanovin elokuva kuitenkin lienee Pikku Elli (*Matjuska Elli, 1918*). Elokuva tuotettiin pitkälti samalla työryhmällä, joka oli kuusi vuotta aikaisemmin muodostunut Isä Sergiuksen kuvauksissa. (Alanen 2019.)

Pikku Elli vuodelta 1918 lienee elokuvahistorian ensimmäinen pedofiilikuvaus, jossa lapsen seksuaalimurhaan syyllistynyt mies kärsii omantunnontuskien ja häpeän mutta myös paljastumisen pelon vuoksi. Pikku Ellissä pikkukaupungin pormestari Fred syyllistyy alakäisen tytön seksuaalimurhaan. Rikoksen, katumuksen ja sovituksen melodraamassa seurataan päähenkilön myrskyisää mielenmaisemaa painajaismaisten takaumien kautta, joilta syyllisyyden piinaama päähenkilö ei löydä rauhaa. Fred päätty lopulta naimisiin Claran, Ellien sisaren kanssa, mutta paineiden kasvaessa liian suuriksi, Fred tunnustaa Claralle kaiken. Synninpäästö ei kuitenkaan riitä sovintoon. Itsemurha, perinteisesti taas kerran, on ainoa ratkaisu. (Matjuska Elli 1918.)

Jos jostakin tsaarin ajan elokuvaohjaajista täytyisi mainita erikseen, olisi sen oltava Jevgeni Frantsevitš Bauer (1865 – 1917). Hän ohjasi vuosina 1913–1917 noin 80 elokuvaa parinkymmenen elokuvan vuosittaisella työtahdilla, joista arviolta vain neljännes on säilynyt. (Glödstaf 2010.). Teatterista elokuvamaailmaan 50-vuotiaana siirtynyt taituri unohdettiin täysin vallankumouksen jälkeisissä elokuvapiireissä, mutta hänen vaikutustansa venäläisen elokuvan kielen kehittymiseen on toivottavasti opittu arvostamaan uudella tavalla Neuvostoliiton hajottua.

Bauerin, jonka ura jäi ennenaikaisen kuolemansa takia vain neljän vuoden mittaiseksi, kerronta muodostui jo varhaisessa vaiheessa rikkaan yläluokan sielullisesta kyynisyydestä ja tekopyhydestä, joka yhdistyi työväenluokan ja köyhälistön naiiviuteen ja pyrkimykseen onnesta. Molempia Bauerin arkkityyppien henkilöahmoja yhdisti kuitenkin alatekstissä usein nähtävä ambivalenssi ahneudesta ja kärsimyksen kokemuksesta. Kuin lähes kaikkien aikalaisohjaajien teoksissa, myös Bauerin elokuvissa tragedialla on suuri rooli, ja melodraamasta tulikin ohjaajan tavaramerkki, vaikka hän ansioitui myös komedian ja historiallisen elokuvan saralla. Porvarillisen ”merkityksettömän ihmisen” ohella Bauer kuvasi usein myös hyväksikäyttäviä, julmia, sairaita ja vinoutuneita henkilöahmoja, joista esimerkkinä ovat vahvimmin vuonna 1915 valmistunut *Harhakuvia* (*Gryozy*), jossa päähenkilön yrittäessä päästä entisen vaimonsa kuolemasta yli, hän alkaa muokata nykyisestä puolisostaan tämän kaltaista. Elokuva päättyy luonnollisesti ajan perinteiseen tyyliin: mies epäonnistuu pyrkimyksessään ja kuristaa uuden vaimonsa hengiltä. (Gryozy 1915.) Yhtenä vahvan sadistisena henkilöahmona voidaan

nähdä myös Bauerin *Kuolevan Joutsenen (Umirayushchiy lebed, 1916)* päähenkilö, joka maalaa pakkomielleisesti ”kuoleman kuvaa” nuoresta apaattisesta balettitanssijattaresta. Taiteilijan pasmat sekoittuvat, kun eräänä päivänä nainen saapuukin maalattavaksi rakastuneena ja onnellisena, jolloin maalarin mahdollisuus vangita autenttinen suru kankaalle on poissa. Päähenkilölle jää ainoaksi vaihtoehdokseen surmata tanssijatar ja maalata teoksensa valmiiksi käyttäen mallina naisen elotonta kehoa. (Umirayushchiy lebed 1916.)

Monet tsaarin ajan elokuvat voivat tuntua tänä päivänä ontuvilta, usein arvaamattomien ja pohjustamattomien loppuratkaisuiden tai yksiulotteisten henkilöhahmojen takia. Etenkin elokuvien finaalit ilmestyvät kuin tyhjästä ja lopputekstit alkavat välittömästi traagisen loppuratkaisun jälkeen. Katsojalla ei ole aikaa rauhoittua tai omaksua näkemäänsä, ja onkin usein vaikeaa ymmärtää täysin, miksi kyseiseen loppuratkaisuun on kussakin elokuvassa päädytty. Elokuviin arkistoversioissa pauhaa korkealentoinen klassinen musiikki, hahmot liikkuvat nopeasti ja suurellesesti. Traagisten loppujen ylikorostunut näytteleminen tuntuu 2020-luvun katsojalle lähes koomiselta.

Bauerin mielenkiintoisimpiin teoksiin lukeutuu edellä mainittujen yksinkertaisten konventioiden varaan rakentuneisiin aikalaisteoksiin nähden monisyinen ja -ulotteinen *Suurkaupungin lapsi (Ditya bolshogo goroda, 1914)*, jossa orpo ompelijatyttö löytää tiensä seurapiireihin viettelemällä rikkaan, mutta hieman yksinkertaisen yläluokkaisen poikamiehen. Tarinan miespääosassa esiintyvä poikamies, Viktor Kravtsov etsii romanssia pinnallisen ja kylmän seurapiirielämän seasta, kunnes lopulta tutustuu köyhään ja elämänsä kyllästyneeseen Manetskaan. Viktorille Manetska edustaa sitä puhtautta ja turmeltumatomutta, mitä ylellisyys ei hänelle voi tarjota, ja Manetska näkee Viktorissa puolestaan väylän ihailemaansa glamouriin ja yltäkylläisyyteen, mikä häneltä on evätty koko elämänsä ajan.

Manetska onkin elokuvassa tyylipuhdas *femme fatale*, kylmä ja tunteeton hyväksikäyttäjä, joka ajaa miehensä Viktorin konkurssiin ja hylkää tämän vain hypätäkseen muiden miesten syliin ajautuen ihailtavan tyylipuhtaaseen kymmenluvun dekadenssiin. Viktorin toistuvasta anelusta huolimatta Manetska ei anna Viktorille aikaa tai rakkautta, joka ajautuu tuhoon syöksykierteeseen ja lopulta tappaa itsensä. Elokuvan väkevässä loppukohtauksessa Maryksi nimensä muuttanut Manetska löytää kotiovensa portailta itsemurhan tehneen Viktorin, mutta olkiaan kohauttamatta, hän nostaa hameensa helmaa astuessaan vainajan yli vaunuihin, ja ilmoittaa kuskille ilman tunnontuskia ”K

*maksime, damy i gospoda, k maksime ili my opozdayem!” (“Maksimiin, hyvät herrat, meitä odotetaan!”).* (Ditya bolshogo goroda 1914.)

Nykykatsoja voikin löytää elokuvan lopetuksen äärimmäisyydestä jopa koomisia piirteitä; siinä missä monet länsimaiset ja amerikkalaiset elokuvat päättyvät vaikeuksien kautta voittoon ja onnelliseen loppuun, 1900-luvun alun venäläistä elokuvaa katsellessaan voi nauttia tarinasta ilman pelkoa siitä, etteikö teoksen loppu olisi kuitenkin surullinen.

Onneton loppuratkaisu oli kuitenkin venäläisten mieleen, sillä tanskalaisen Nordisk Films Kompagnin kaltaiset ulkomaiset tuotantoyhtiöt kuvastivat usein kaksi lopetusta Venäjän levitykseen tarkoitetuille elokuville, ja vastaavasti kotimaiset tekijät päätyivät kuvaamaan vaihtoehtoiset, onnelliset loppuratkaisut länsimaiselle yleisölle. (Piispa 2008, 38.)

Venäläisen elokuvan tavaramerkiksi muodostunut finaali on varmasti vahvistanut länsimaisen elokuva- ja taidehistorian kuvaa slaavilaisesta melankoliasta. Pessimistisyyttä saattaa selittää perinteet 1800-luvun, klassismin ajan tragedioista inspiraationsa saaneista teatterimelodraamoista, josta oli muodostunut elokuva-alan suosituin genre tiheään tahtiin valmistuvissa tuotannoissa. Surullisten tarinoiden huomattiin miellyttävän venäläisyleisöä, jolloin elokuvantekijät tuottivat sellaista sisältöä, minkä he tiesivät muodostuneen tuottavaksi.

### 3.3 Symboliikka

Tsaarin ajan elokuvassa näkyy myös tekijöiden mielenkiinto kansallisiin taruihin, mystiikkaan ja symboliikkaan. Näistä tyylipuhtaimpina esimerkkeinä voidaan pitää Khanzhonkovin ja Gontšarovin tuottamaa, slaavilaisen mytologian innoittamaa, *Rusalkaa* (1910). Kansanperinteen mukaan Rusalkaksi kutsutaan naispuolista vesihenkeä, joka on joko kuollut joko kastamattomana tai neitsyenä. Antiikin vesinymfien hengessä osa Rusalkista viettelevät miehiä hukkumaan, mutta jotkut yksilöt ovat kuitenkin hyväntahtoisia. (Britannica 2021.) Gontšarovin ohjaamassa elokuvasovituksessa nimettömäksi jäävä prinssi viettelee viattoman myllärin tyttären vain jättääkseen tämän hetkeä myöhemmin. Raskaana oleva nainen hukuttautuu. Kuollut nainen ilmestyy prinssille tämän häissään, joka muodostaa pakkomielteen myllystä, ja sen vierellä virtaavasta joesta. Kahdeksan

vuotta myöhemmin prinssi ei voi enää vastustaa mystistä vetovoimaa myllyä kohtaan, vaan päättää kohdata menneisyytensä haamun. Paikan päällä vanha mylläri on tullut hulluksi ja vesihengeksi muuttunut entinen rakastaja ja tämän lapsi vetävät prinssin mukanaan jokeen. Epätoivoisesti aviomiestään etsivä prinsessa löytää lopulta vain prinssin jälkeen jättämän vaatekerraston, samalla kun mies makaa kuolleen vedenalaisessa maailmassa Rusalkojen tanssiessa elottoman ruumiin ympärillä. (Rusalka 1910.) Elokuvasssa yhdistyvät kaikki tsaarin ajan elokuvan tunnusmerkit: tableau-tyyliset, yhden staattisen otton varaan rakennetut kohtaukset, tarinan mystinen ja yliluonnollinen kehys, sekä perinteinen traaginen loppuratkaisu.

*Harhakuvia*-elokuvassaan Yevgeni Bauer käyttää myös yliluonnollisia elementtejä. Tarinan keskiössä on Sergei-niminen mies, joka säilyttää pakkomielteisesti edesmenneen vaimonsa, Elenan hiuskiehkuroita lasiastiassa. Sergei päätyy Elenan kaksoisolennolta näyttävän näyttelijättären kanssa suhteeseen, mutta pariskunnan alkava romanssi kaahtuu Elenan haamun piinaan, rakastavaisten jatkuvaan riitelyyn ja Sergein kyvyttömyyteen unohtaa aikaisempi suhteensa. Raa'an riidan päätteeksi Sergei saa tarpeekseen hänen kihlattunsa loukkaaviin kommentteihin Elenasta, joten hän kaivaa esiin säilyttämänsä hiustupon ja kuristaa sillä naisensa kuoliaaksi. (Groyzo 1915.)

Valkokankaalla esiintyvä epätodellinen maailma löysi yhteisen aaltopituuden venäläisen yleisön sielunmaisemassa. Tähän saattoi vaikuttaa se seikka, että venäläisten arki oli pääsääntöisesti raskasta, eikä kansalaisilla ollut paljoakaan odotettavaa tulevaisuudeltaan. Yleinen turhautuminen kasvavaan epätasa-arvoon, ylivoimainen voimattomuuden tunne, sekä kokonaisvaltaisen moraalisen arvomaailman sortuminen loivat kaoottisen ympäristön, jota pystyi pakenemaan hetkeksi yliluonnollisten tarujen maailmaan.

Juri Tsivjan puhuu kirjassaan *Early Russian Cinema and its Cultural Reception* symbolistisesta herkkyydestä, jolla venäläinen sivistynyt yleisö katsoi elokuvaa, paitsi taiteena myös teknisenä välineenä. (Tsivian 1994, 5–7.) Tsivianin mukaan venäläisten katsojien kiinnostus symboliikkaan ja mystiikkaan liittyivät osaksi Pietarin kaupungin syntymyyttä, joka oli ajan symbolististen kirjailijoiden suosittu aihe. Vaikka symbolismi näkyi kyseisenä aikakautena voimakkaimmin kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja musiikissa, sen vaikutuksia varhaiseen venäläiseen elokuvaan ei tule sivuuttaa. Tragedian, symboliikan ja mystiikan eksistenttialististen ulottuvuuksien ylistys taiteessa liittyikin olennaisesti Venäjän ns. hopeakautena (1890–1917), tunnettuun ajanjaksoon, jolloin luovien uusien

taiteilijoiden joukko ammensi inspiraationsa kultakautena vakiintuneen realismin vastapainoksi erotiikasta, okkultismista, filosofi Friedrich Nietzchen individualismista, modernismin ajan futurismista ja kollektivismista. (Azadovski 2001, 3.)

Hopeakausi Venäjällä olikin ennen kaikkea runouden ja mystiikan aikaa. Aikakauden tärkeimpiin vaikuttajiin kuuluivat jälkipolville tunnetumpien tekijöiden, kuten Konstantin Balmontin (1867-1942) tai Valery Yakovlevich Bryusovin (1873-1924), lisäksi runoilijat Fjodor Sologub (1863-1927), Innokenty Annensky (1855-1909), Marina Tsvetaeva (1892-1941) ja Faddei Zelinski (1859–1944), ei pelkästään kirjoittajien omien tekstien ansiosta, vaan heidän kreikkalaisten myyttien mittavasta käännöstyöstä, joka tutustutti kunnioitettavan määrän antiikin tekstejä uudelle sukupolvelle 1800- ja 1900-luvun taitteen Venäjällä. (Turlone & Weygandt 2021, 2.)

Mielestäni Dmitri Merežkovskin kääntämät Euripideksen Hippolytos, Medeia ja Elektra sekä Zelinskin käännöstyö Sofokleen Kuningas Oidipuksesta (Turlone & Weygandt 2021, 2, 3.) heijastivat voimakkaasti runoilijoiden idealismia siitä, että kreikkalaisesta teatterista, ja Helleenien ajan ihanteista, kuten henkisen edistyksen ja demokratian arvoista oli tarkoitus luoda perusta uudelle kirjallisuuden kentälle. Uskon, että pyrkimys mystiseen ja epätodelliseen rinnakkaiseen hengelliseen ulottuvuuteen tsaarin ajan elokuvassa saikin osittain alkunsa Antiikin Kreikan klassisten tragedioiden ja komedioiden renessanssista venäläisissä kulttuuripiireissä.

Venäjän taiteen historiasta keskusteltaessa, hopeakautta edeltäneestä ajanjaksosta käytetään termiä kultakausi, kun viitataan suurimpaan osaan 1800-luvusta ja etenkin sen maalaustaiteesta ja maailmankirjallisuuden klassikoiksi muodostuneista teoksista. (Literarytraveler 2020.) Aikakauden kirjallinen tuotanto käsitteli rohkeasti eri tyyliuuntia aina maagisesta runoudesta ja romantiikasta satiiriin, ja sen synnyttämässä luovassa ilmapiirissä on havaittavissa mielenkiintoisia yhteneväisyyksiä eri taidemuotojen välillä.

Kultakauden teoksissa vallinnut, realismiin vahvasti nojaava tematiikka nojasi kuitenkin vahvasti myös mystisiin ja eksistentiaalisiin piirteisiin. Teatteripioneeri Ivan Turgenevin Tarpeettoman ihmisen päiväkirjassa (*Dnevnik lishnego cheloveka, 1850*) esitelty, Venäjän kirjallisuuden ja sen perinteistä ammentaneiden teatterikappaleiden arkkiahmoksi muodostunut ”tarpeeton ihminen” maalasi kuvan eksistentiaalisen mielettömyyden vallassa painivasta, merkityksettömän tyhjyyden omaavasta aatelisesta, joka esitti

keskeistä roolia lukuisissa 1800- ja 1900-luvun alun venäläisissä merkkiteoksissa. (Britannica 2021.) Hahmo, ja sille ominainen miljöo nuhjuisine salonkeineen ja vaatetus mahtipontisine asusteineen esitti keskeistä roolia tsaarin ajan elokuvan esteettisessä ilmeessä.

Väitän, että raajan todenkuvauksen vastapainoksi sisältyvä, ihmisenä olemisen mielettömyys ja syvä itsetutkiskelu saivat jalansijaa syystä, että kultakauden teokset olivat pitkään rajattu, kulttuurillisen eliitin taidemuoto. Maaorjuuden päättyminen Venäjän keisarikunnassa ajoittuu vasta vuoteen 1861 ja samaisen vuosisadan lopulla vielä vain 21 % maan väestöstä osasi lukea. Vain arviolta prosentilla oli takanaan keskivertokoulutus, puhumattakaan korkeakoulututkinnosta, ja monet kultakauden teokset ovatkin kaukana enemmistön aikalaiskokemuksesta. (HUM 54 2021.)

Varhainen venäläinen elokuva syntyi siis hopeakaudella, ja taideliikkeen yksityiskohdat näkyvät siinä vahvasti. Tarkasteltaessa hopeakauden elokuvan suhdetta sitä ympäröivään todellisuuteen, uskallan kuitenkin väittää, että venäläisen hopeakauden taustalla vaikutti lähes yhtä paljon kansakunnan kollektiivinen pyrkimys paeta ajan poliittista ja taloudellista epävakautta, kuin itse aikakautta edeltäneiden taidekonventioiden tietoinen rikkominen.

Mitä siis tapahtui? Nikolai II:n Venäjä teollistui hitaasti ja 1890-luvun lopun nälänhädät johtivat ja kiihtyvään kaupunkien keskiluokkaistumiseen, jolloin jo entuudestaan elpyvä maatalous kärsi suunnattomasti viljelijöiden ja karjanhoitajien, sekä tarvittavan pääoman tai teknologian puutteesta. Tsaarin nostaessa verotusta rajusti kaupungeissa, maa syöksyi nopeasti raskaaseen lamaan, ja poliittiseen epävakauteen. (Lilly 1995.)

Vuonna 1904 Venäjä oli sodassa Japanin kanssa. Keisarillinen armeija oli menettänyt jo lähemmäs 90 000 miestä taisteluissa, kun samaan aikaan joulukuussa alkanut laaja lakko oli ehtinyt pian jo levitä Kaukasian ja Uralin rajan taakse. Kansalliseen tragediaan, ns. vuoden 1905 Verisunnuntaihin, johtanut Georgi Gaponin johtama, rauhamielisten mielenosoittajien joukkosurma tsaari Nikolai II:n kaartilaisien toimesta, nosti jakautuneen kansan levottomuutta mahdollistaen saman vuoden vallankumouksen. Äkillinen ja puutteellisesti toteutettu, keisarillisen itsevaltiuden siirtyminen perustuslailliseen monarkiaan ja väliaikaiseen valtioduuman hallintaan heikensi huomattavasti tsaarin valtaa ja Venäjän



kokema karkea tappio sodassa antoi poliittiselle oppositiolle pohjan tulevalle lokakuun vallankumoukselle. (Britannica 2021.)

## 4 KOHTI TOSIELÄMÄN TRAGEDIAA – ENSIMMÄINEN MAAILMANSOTA

Ironisesti traagisen lopun sai tsaarin ajan elokuva itsekin. Ensimmäisen maailmansodan puhkeaminen tarkoitti taloudellisia vaikeuksia monille monikansallisille elokuvayrityksille, mutta sen tuomat pakotteet osaltaan antoivat edellytykset kotimaisten tuotantojen markkinavaltaukselle. On tärkeää muistaa, että vuoteen 1914 asti venäläisiä markkinoita olivat dominoineet vielä voimakkaasti ranskalaiset, italialaiset ja saksalaiset elokuvat, kunnes sodan myötä etenkin Saksa ja muut keskusvaltojen liittolaiset poistuivat nopeasti Venäjän markkinoilta. (Piispa 2008, 30.)

### 4.1 Musta pörssi

Tiukat taloudelliset pakotteet tekivät kansainvälisen liiketoiminnan eurooppalaisten kalustovuokraamoiden ja studioiden kanssa lähes mahdottomaksi, jolloin elokuvantekijöiden täytyi löytää ratkaisuja maansisäisiltä palveluntarjoajilta.

Toisaalta kyseiset toimet johtivat mustan pörssin kasvuun ja teosten tekniseen heikkolaatuisuuteen. Raakafilmistä oli pulaa ja kalusto oli puutteellista. Toisaalta taas kyseiset rajoitteet voidaan nähdä ensimmäisinä esimerkkeinä lukuisten tekijöiden joukossa, jotka loivat perustaa Neuvostoliiton aikaiselle, totalitaarisen itsenäiselle, ja kansainvälisistä toimijoista riippumattomalle elokuvakulttuurille. Vuosien 1914–1918 aikana Venäläiset taiteilijat irtautuivat osiltaan joko tietoisesti tai olosuhteiden pakosta kansainvälisestä kilpailusta, jolloin venäläinen elokuva jatkoi kasvuaan ilman suuria ulkopuolisia vaikutteita. (Sumpf 2017, 2.)

Mustan pörssin toimiessa Kodakin tai Pathén kaltaisten yritysten korvaajina sodanaikaisessa poikkeustilanteessa, venäläinen elokuvateollisuus alkoi rajallisista resursseista huolimatta laajentua kotimaisten tuotantojen kaksinkertaistuttua vuodesta 1913 vuoteen 1914 (230kpl). Ranskalaisten yritysten entiset työntekijät perustivat uusia tuotantoyhtiöitä, ja Venäläiset Khanzhonkov, Drankov- ja Jermolev-Studiot johtivat pian markkinoita. Vuonna 1916 Venäjällä tuotettiin jo yli 500 elokuvaa vuodessa, noin 4000 teatterille ja arviolta noin 2 miljoonalle katsojalle. (Sumpf 2017, 2, 3.)

Filmin vaikean saatavuuden takia elokuvantekijät kokivat aikaisempaa haasteellisemmaksi tehdä työtään vapaasti. Puolustusvoimien rooli korostui tuontitavaran hankinnassa ja jakelussa, ja sitä kautta myös entistä enemmän sisältöjen sensuurissa. Saksalaisten elokuvien antipatrioottisesta asemasta huolimatta, saksalaisia elokuvanäytöksiä vielä järjestettiin, tosin uusilla nimillä, ja maahantuonnin tapahtuessa usein Tanskan kautta, jotta näytöksiä voitiin kutsua skandinaavisiksi. (Sumpf 2017, 3.). Elokuvasta alkoi muodostua hiljalleen poliittisen monologin näyttämö.

#### 4.2 Skobelevin komitea

Politiikka alkoi näkyä aiempaa vahvemmin myös rajoituksissa. Venäläisen elokuvan valtiollinen sensuuri löysi jalansijansa juuri sotilaallisten elinten roolin kasvaessa kotimaisten tuotantojen rahoittajana. Ensimmäisen maailmansodan aikana uutisnäytösten merkitys kasvoi huomattavasti. Monien sotaa käyvien valtioiden, kuten Iso-Britannian, Ranskan ja Saksan uutistuotantoa ei osattu vielä sodan alkuvuosilla valjastaa tehokkaasti maiden sisäisiin propagandatarkoituksiin, mutta hyvin pian elokuvasta tuli tärkeä vaikuttaja ja mielipiteiden muovaaja monimutkaisen konfliktin keskellä. (Sumpf 2007, 2, 3, 4.)

Poikkeuksena muihin ympärys -ja keskusvaltoihin, Venäjä oli tässä suhteessa huomattavasti jäljessä. Valtion johdolla ei ollut intressiä käyttää puolustusvoimien resursseja perustaa armeijan tiedusteluosastolle erillistä sotakuvausryhmää, jonka taltioimaa materiaalia olisi voitu hyödyntää propagandatarkoituksiin. (Beumers 2009, 7, 19.)

Venäjälle perustettiin pitkäaikaisen puolustusvoimien vaikuttajan Mikhail Skobelevin mukaan nimetty, ns. Skobelevin komitea; filantrooppinen organisaatio, jonka tehtäväksi muodostui nostattaa sotahenkeä, Tsaari Nikolai II:n suosiota ja ortodoksisen kirkon tärkeyttä kansan silmissä. Komitean toimintaan kuului suurelta osin puolustusvoimien tukemiseen tähtäävä hyväntekeväisyystoiminta, jota se rahoitti sota-aiheisten julisteiden, pamflettien ja elokuvanäytösten turvin. Vaikka komitea oli nimellisesti puoliksi yksityinen ja puoliksi julkisen sektorin alainen, Skobelevin toimintamallista oli tuleva ratkaiseva tekijä 1900-luvun Neuvostoelokuvan kentällä. (Kenez, 1989, 105.)

Autoritäärisen aseman komitea sai Nikolai II:n myöntäessä komitealle yksinoikeuden kuvata materiaalia taistelukentältä vuodesta 1914 vuoteen 1916 asti, ja estäen täten kilpailijoiden toiminnan. Myönnytyksen pohjalta se tuotti useita patrioottisia pitkiä elokuvia ja

dokumentteja, mm. Erzurumin taistelusta kertovan *Ezurumin kaappauksen (1917)*. Skobelevin komitean sotakuvauksen organisointipäälliköksi nimettiin alasta tietämätön Feliks Karu, joka huolimatta uusista työlujarahjoitteista Karu joutui rekrytoimaan kuvaajikseen henkilöstöä ranskalaisten Pathé- ja Gaumont – studioiden, kuvauslupansa Venäjän eturintamalla menettäneistä työntekijöistä. (Sumpf 2017,4, 5.) Skobelevin komitean toiminta olikin kilpailijoihinsa nähden puutteellista. Huolimatta muutamasta komitean alaisuuteen kiinnitetystä maineikkaasta Venäläisestä elokuvantekijästä kuten Piotr Novitskiista (1885–1942) tai Władysław Starewiczistä (1882–1965), organisaatiolta puuttui riittävä määrä henkilökuntaa, kalustoa ja osaamista Venäjän pitkän etulinjan dokumentointiin. (pbs.org 2021) Karun alaisuudessa toimi vain viisi vakituista kuvaajaa, joista yksi oli kiinnitetty puolustusvoimien päämajaan ja neljä itse taistelukentille. Miehistöpulasta johtuen materiaalia kertyi liian vähän, ja tyytymättömät elokuvateatterien omistajat joutuivat kompensoimaan lyhyitä filmejä näyttämällä mm. englantilaisia ja ranskalaisia uutiskatsauksia länsirintamalta. (Kenez 1985, 105, 106, 107.)

Vaikka komitean työ oli aikaansa nähden ammattitaidotonta ja pienimuotoista, voidaan kuitenkin todeta sen toimineen poikkeuksellisen tuotteliaasti; Venäjän elokuva- ja valokuva-arkiston (*RGAKFD*) tietojen mukaan vuoteen 1917 mennessä Skobelevin johtama työryhmä oli tuottanut jo 70 reportaasia, liittäen ne usein osaksi *Svobodnaia Rossiia (Vapaa Venäjä)* uutiskatsauksia. (Dopperen 2017.)

Instanssi jatkoi toimintaansa vielä helmikuun vallankumouksen jälkeen, jonka jälkeen väliaikaisen hallituksen puheenmies Aleksandr Kerenski uudelleen valjasti sen monarkian vastaisen propagandan levitystarkoituksiin. Skobelevin komitean neljävuotinen taival päättyi lopullisesti kahdeksan kuukautta tsaarin vallan kukistumisen jälkeen, kun bolševikit omivat komitean itselleen ja muuttivat sen osaksi sivistysasiainkansankomisariaatin (*Narkompros*) valtiollista elokuvakomiteaa. (Britannica 2021.)

Ennen amerikkalaisesta elokuvasta omaksutun klassisen estetiikan tai Neuvostoelokuvan ohjaajien Sergei Eisensteinin ja Lev Kuleshovin tutustuttaman montaaiteorian leviämistä, pitkien ottojen ja teatteri-ilmaisun varaan syntynyt elokuvakerronta oli vielä hyvin yksiuolotteista. Osittain tästä syystä, tai kenties monarkin puhtaasta mielenkiinnon puutteesta johtuen, voimakkaan valtiollisen sensuurin voidaan nähdä olleen tuleviin vuosiin nähden sangen löyhää ja epäjärjestelmällistä. Vain muutamat aihepiirit olivat valtioduuman kieltämiä valkokankaalla vielä vuonna 1905: kuvat tsaari Nikolai II:sta,

pornografia, kristilliset teemat ja Ranskan vallankumouksen visualisointi. (Beumers 2009, 8, 7, 9.)

Yleisölle jo entuudestaan kirjojen muodossa tutuksi tulleiden tarinoiden sovittaminen valkokankaalle oli turvallista ja hyväksyttävää. Tsaarin vastahakoisuus näyttää kohdistuneen lähinnä ajankohtaisten teemojen käsittelyyn. Venäläisillä elokuvantekijöillä oli siis koko keisarillisen Venäjän olemassaolon aikana poikkeuksellisen vapaat kädet poikkeuksellisen rajallisilla resursseilla.

## 5 NEUVOSTOLIITTO – ULJAS UUSI KINO

*”Kaikista taiteista, elokuva on meille kaikista tärkein.”*

*-Vladimir Lenin 1922*

Jo varhaisessa vaiheessa bolševikit ymmärsivät valjastaa elokuvan sosialistisen ideologian levittämisen välineeksi. (Miller 2010, 13.) Monet aikalaiskirjoitukset ja lausunnot puoltavat näkemystä elokuvasta taiteen tulevaisuutena, ja suunnitelmat marxilais-leniniläisen elokuvatuotannon kehittämistä liittyivät jo kiinteänä osana Neuvostoliiton ensimmäistä viisivuotissuunnitelmaa. Bolševikeillä oli perustavanlaatuisen tarve etäännyttää itsensä länsimaisesta kapitalistisesta elokuvatuotannosta, jossa tuloskeskeisen viihdetuotannon sijasta elokuva kohdistuisi suurten massojen mielipidevaikuttamiseen.

Tsaarinajan elokuvaperintö hautautui lokakuun vallankumouksen jälkeiseen kaaokseen ja taloudelliseen epävakauteen. Monet lyhytikäiselle nitraattifilmille kehitetyt kopiot tuhoutuivat, ne tuhottiin tai päätyivät jopa kemianteollisuuden raaka-aineeksi. Bolševikkien halveksunta tsaarin ajan elokuvaa kohtaan ilmeni myös siinä, että suuri osa aikaisemmista filmipohjista kierrätettiin uusilla emulsioilla vallankumouksellisten uutisfilmien ja propagandaelokuvien kuvauksissa.

(Piispa 2008, 40.)

Kaksikymmenluvun vallankumoukselliselle avantgarde-elokuvalle aiemman vuosikymmenen porvarillinen perintö oli tarpeeton. Historiaa vääristeltiin suruttomasti. Esimerkiksi Eisenstein ei kirjoituksissaan suonut riviäkään edeltäjilleen ja toisteli, että hänen kaltaisensa neuvostoelokuvan pioneerit tulivat elokuvaan *”kuin beduiinit tai kullankaivajat”*. (Piispa 2014, 197.) Tämänkaltaiset lausunnot otettiin vuosikymmeniä sekä idässä että lännessä varmastikin kirjaimellisesti 1960–70-luvuilla, jolloin 20-luvun neuvostoelokuvasta ilmestyi lännessä kymmeniä kirjoja, ja hädin tuskin ainuttakaan tutkimusta omistettiin sitä edeltäneille vaiheille.

Venäjän elokuvateollisuus koki välähdyksen taiteellista itsemääräämisoikeutta vapauttuaan tsaarinvallan sensuurista ja kansallistamisyrytyksistä. Haaveet riippumattomasta ja rajoittamattomasta itseilmaisusta jäivät kuitenkin valitettavasti vain toiveiksi. Elokuvien institutionaalisen sensuurin voidaankin nähdä alkaneen Neuvostoliitossa toden teolla jo vuoden 1917 vallankumouksen jälkeisen marraskuun aikana, jolloin tuoreen Venäjän Neuvostotasavallan kulttuurivalvontaelimeksi perustettiin Skobelevin komitean jäännöksistä erillinen valistusministeriö, *Narkompros*. (Kenez 1989, 106.) Valistusministeriön ensimmäisenä johtajana toiminut, koulutuksesta vastannut kansankomissaari Anatoli Vasiljevitsš Lunatšarski tiiviissä yhteistyössä kansankomissaarien neuvoston, (Sovnarkom) ja Vladimir Leninin puolison, Nadezhda Krupskayan kanssa muodostivat perustan maassa julkaistavien elokuvien ideologisesta linjauksesta. (Fitzpatrick 1970, 54.)

Narkomprosin toimintamalliin kuului alusta asti järjestää elokuvanäytöksiä useilla työväenluokan asuinalueilla ympäri Neuvostotasavaltaa, kuten Petrogardissa, jossa yhteisöllisen joukkotapahtumat sisälsivät filminäytösten lisäksi poliittisia kannustuspuheita ja sosialististen tekstien lausuntaa. Varhaisen elokuvan lyhyeen keston (n. 10 min.) pohjautuvat, komedialliset poliittissävytteiset lyhytelokuvat, *agitkat*, olivat syntyneet. Propagandajunien avulla levitetyt uutisreportaasit ja sketsit, jotka käsittelivät jokseenkin Skobelevin komitean ennen vallankumousta kieltämiä aiheita, löysivätkin vankan katsojakunnan pitkälti lukutaidottoman ja kouluttamattoman talonpoikaisväestön keskuudessa. Monet tuotantoyhtiöt ja jakelijat muodostivat ensimmäisiä ammattiliittoja lisätäkseen tekijöiden itsemääräämisoikeutta ja taloudellisia oikeuksia. (Beumers 2009, 32, 33.)

Neuvostoliiton elokuvateollisuuden pikaisen valtiollistamisen voidaan vuorostaan nähdä seurauksena monista taloudellisista pakotteista, jotka painostivat valtiota vallankumouksen jälkeen. Vallankumouksen ja sisällissodan jälkilöylyissä raakafilmistä oli ennennäkemätön pula länsimaiden kauppajoihteiden myötä, ja tuoreen sosialistisen hallinnon kyvyttömyys löytää pikaisesti yhteistyöhaluisia yksityisiä toimijoita toimivan elokuvateollisuuden ylläpitämiseksi pakottivat valtion sijoittamaan miljoona Yhdysvaltain dollaria yksittäisen italialaisen toimijan, Cibrario de Godenin tarjoukseen lunastaa elokuvakalustoa ja filmiä Yhdysvalloista. Coden ei pitänyt lupaustaan, ja raakafilmpula jatkui aina vuoden 1922 Rapallon sopimukseen asti, jolloin kauppasuhteet Saksaan solmittiin uudestaan. (Beumers 2009, 32.)

Edellä mainitut edesottamukset johtivat vuonna 1918 siihen, että monet elokuvayrittäjät muuttivat lopullisesti Moskovasta ja Petrogardista etelään, eritoten Jaltan ja Odessan seuduille, joissa maassa uraa luoneet ohjaajat kuten Khanzhonkov, Ermolov, Libken ja Vengerov, sekä tuotantoyhtiöt kuten Thiemann & Reinhold (myöhemmin Era) pyrkivät luomaan uutta ”Mustan meren Hollywoodia”. Muuttoliikkeeseen vaikutti myös se fakta, että monet taiteilijat ennustivat tuotannon valtiollistamisen olevan ennen pitkää vääjäämätöntä teollisuuden ylläpitämisen kannalta, jolloin monet vuokrausfirmat alkoivat kieltäytymään käymästä kauppaa yksityisten toimijoiden kanssa. Huomattava määrä alan yrityksistä joko lopetti toimintansa tai siirtyi Eurooppaan uuden markkinaraon toivossa. (Zorkaya 1989, 44.) Elokuvakäynneistä muodostuikin pian koko kansan viihteestä eliitin luksusta, monet teatterit sulki ovensa yleisöltä, ja venäläinen elokuvakulttuuri koki ehkä syvimmän ja perustavanlaatuisimman laskusuhdanteensa ennen alkavan vuosikymmenen riemukasta kultakautta.

Koska Neuvostotasavallan ensimmäisinä vuosina bolševikit keskittyivät vielä epävakkaan valta-asemansa ylläpitämisen ja kommunistisen infrastruktuurin luomiseen, kommunistinen puolue valtiollisesti maan elokuvatuotannon vasta 27.8.1919, silläkin kustannuksella, että vain harvoille kotimaisille tuotannoille löytyi edellytyksiä, ja jopa ulkomaiset elokuvat löysivät tiensä Moskovaan. Vaatimattomasta alusta huolimatta päivämäärää on laajalti tunnettu Neuvostoliittolaisen elokuvan syntymäpäivänä. Elokuvasta tuli lopullisesti sosialistisen tasavallan omaisuutta. (Zorkaya 1989, 37.)

## 5.1 Ensimmäiset Neuvostoelokuvat

Aivan täydellinen katkos vallankumous ei kuitenkaan ollut. Jonkinasteista yksityistä tuotantoa jatkui sekavissa olosuhteissa vielä 1920-luvun alussa. Satunnaiset ohjaajat kuten Pjotr Tšardynin ja Vladimir Gardin jatkoivat työskentelyään Venäjällä, ja Jakov Protazanov palasi emigraatiosta rakentamaan Neuvostoliiton elpyvää elokuvateollisuutta, vaikka jäivätkin uusien tekijöiden varjoon. (Piispa 2008, 44.)

Ensimmäiset neuvostoelokuvat, huolimatta bolševikkien pyrkimyksestä irtaantua porvarillisesta estetiikasta, kopioivatkin häikäilemättä tsaarin ajan elokuvasta. Moskovan taiteellisen teatterin näyttelijäilmaisuuksiin ja lavastusestetiikkaan nojaava melodraama oli vieläkin vallitseva genre, joista puhtaimpana esimerkkeinä voidaan mainita Alexander Panteleevin *Maan päällä ei ole onnea* (*Net schastya na zemle, 1922*), jossa varattoman tuberkuloosipotilaan nuori vaimo rakastuu nuoreen poikamieheen, joka johtaa sairaan



päähenkilön itsemurhaan. Elokvassa perinteiset lavasteet esiintyvät mm. koristeellisissa salongeissa ja budoaareissa, mutta vallankumouksen uudet tuulet ovat jo nähtävissä hienovaraisissa yksityiskohdissa. Päähenkilö ei ole enää osa ylimystön seurapiirejä tai porvaristoa, sen sijaan tämä on töissä Smolnan instituutissa, ja tarinan antagonistin onkin sopivasti vallankumousta ulkomaille paennut valkoinen emigrantti, jonka julmuus esineellistyy hienovaraisissa kuvissa tämän omistamasta Yhdysvaltain passista ja kourallisesta dollareita. (Bulgakova 2019, 259.)

Mystinen ja yliluonnollinen ja adaptaatio säilyttivät jalansijansa myöskin; Vladimir Gardinin *Haamu vaeltaa Euroopassa (Prizrak brodit po Evrope, 1923)*. Elokuva on historiallinen allegoria lokakuun vallankumouksesta sekoitettuna yhdysvaltalaisen kirjailijan, Edgar Allen Poen kauhunovellin innoittamaan tarinaan. Lopputuloksena on surrealistinen kuvaelma yliluonnollisten voimien kautta edesmenneen monarkin terroristista. Elokvassa fiktiivisen Euroopan valtion keisari pakenee epätoivoisena maasta puhkeavan vallankumouksen alta. Keisari löytää köyhälistön seasta nuoren ja kauniin paimenen, Elkan johon hän rakastuu palavasti. Keisarin epäonnekseen Elkan isä on Keisarin toimesta aikanaan karkotettu, vastarintaliikettä johtava vallankumouksellinen, joka potee syvää katkeruutta Keisarin edesmenneen hallinnon terroria kohtaan. Elokuva päättyykin väkivaltaiseen finaaliin, jossa rakastavaiset kohtaavat traagisen lopun, ja Elkan isä onnistuu vallankumouksessa tuhoten Keisarin palatsin. (Prizrak brodit po Evrope 1923.)

Ukrainalaisen Dovzhenkon studion tuottamassa teoksessa on havaittavissa ajan henkeä vallankumouksen glorifioinnissa, ja elokuvan väkivaltaisessa välikohtauksessa tapahtumapaikkana toimivat kuuluisat Odessan portaat esiintyivät muutama vuosi myöhemmin vielä tunnetummassa Neuvostoelokvassa, Panssarilavia Potemkinissa toisenlaisen joukkomurhan alttarina.

Ensimmäisen seitsemän vuoden aikana Neuvostoliitossa tapahtui hyvin vähän innovaatiota nähden siihen mitä oli luvassa. Suurin osa keskeisimmistä alan tekijöistä olivat paenneet maasta, muuttaneet jatkamaan työtään ulkomailla tai kuolleet, joko tapaturmien tai vuosina 1918–1920 raivonneen espanjantaudin seurauksena. (Zorkaya 1989, 46.) Kuitenkin hiljalleen kiireessä hylätyt elokvastudiot ja osittain rikkinäinen kalusto löysi uuden sukupolven nuoria rohkeita parikymppisiä taiteilijoita, joiden innoittamana kulttuuritiedottajat alkoivat painostamaan sosialistista hallitusta investoimaan elokvateollisuuteen ja teatterien verotukseen. Välittömästi sisällissodan jälkeen taisteluissa osittain tuhoutuneiden elokvastudioiden restaurointi sai alkunsa ja kommunistinen puolue

sääsi merkittäviä reformeja vakaan ja tuotteliaan elokuvateollisuutensa tukipilareiksi. (Zorkaya 1989, 47.)

Ennen Neuvostoliiton ensimmäistä viisivuotissuunnitelmaa ja tulevan hallitsijan Josif Stalinin puhdasoppista suunnitelmataloutta, bolševikit harjoittivat vuosina 1921–1928 sotakommunismien jälkeistä ns. uutta talouspolitiikkaa (*Novaja ekonomitšeskaja politika /NEP*). NEP:in avulla Neuvostoliiton talous mahdollisti rajallisesti yksityisen liiketoiminnan ja ulkomaankaupan, joiden ansiosta ulkomaisten investointien ja tuontielokuvien kasvu mahdollisti elokuvateollisuuden hitaan, mutta varman elpymisen. Fritz Langin, D.W. Griffithin ja Abel Gancen elokuvat toivat menestyksekkäät lipputulot, ja etenkin yhdysvaltalaisesta elokuvasta olikin tuleva suurin ulkoinen vaikuttaja merkittävän montaaiteorian ja visuaalisen kerronnan muodostumisessa. (Beumers 2009, 40)

## 5.2 Sensuuri

1922 kirjoittamassa tiedotteessaan *Directives on the Film Business Kinonedelya No. 4.*, Vladimir Lenin kirjoitti, että kaikki Venäjän sosialistisessa federatiivisessa neuvostotasavallassa esitettävät elokuvat oli tästä edes poikkeuksetta ensin hyväksyttävä valistusministeriön käsittelyssä ennen teokselle myönnettävää esitysoikeutta. Lenin jakoi erilliset linjaukset kevyesti kahteen osa-alueeseen: viihde-elokuvaan ja tuottoa tavoitteleviin mainoksiin, sekä ”Kaikkien maiden ihmisten elämistä” kertoviin propagandaelokuvaan, agitkoihin ja iskulauseilla koristeltuihin valokuviin. (Marxists.org 2021.)

Agitkojen kuvastoon kuului usein sosialismin ainutkertaisuutta korostava, karrikoitu ja usein kontekstista irrotettu uutismateriaali muiden, vapaan markkinatalouden omaavista maista. Näihin kuuluivat mm. filmejä Ison Britannian kolonialismista Intiassa, suurlakkojen aiheuttaman hyperinflaation kourissa kamppailevista Berliiniläisistä tai kansainliiton toiminnasta. (Kenez 1989, 199.)

Tiedotteessaan Lenin vaati yksityisten studioiden ja tuotantoyhtiöiden saatavien tuottojen maksimointia valtiolle korkean vuokran muodossa, jotta vaarallisille tai vastavallankumouksellisille teemoille ei jäisi tilausta. Lenin painotti myös järjestettyjen näytösten tärkeyttä etenkin pienissä kylissä ja Venäjän itäosissa (Marxists.org 2021.) Uskon, että tämän takana ei ollut valtiopäämiehen viaton halu jakaa kulttuurinälkäläiselle talonpoikaisväestölle leipää ja sirkushuveja, vaan, että valtiopropaganda toimi kenties

tehokkaitten alueilla, jossa elintaso oli alhaista ja väestöllä oli mahdollisimman rajattu määrä ulkoisia vaikutteita.

Vaikka 1920-luvun Sergei Eisenstein ja Lev Kuleshovin marxilainen elokuva löysi arvostuksensa historiankirjoissa, elokuva säilyi myös puolueettomana, tsaarinajanomaisena kansanhuvina ja eskapismina. Valtaväestöä ei kasvavassa määrin kiinnostanut hidastempoiset tai kokeelliset avantgarde-elokuvat tai jatkuvat ideologiset teemat valkokankaalla, sen sijaan kevyet ja viihteelliset romanttiset draamat ja komediat löysivät tiensä kansakunnan sydämiin. Tähän oli siis luonnollisesti puututtava.

9.2.1923 Narkomprosin sisälle syntyi keskeinen sensuurielin: GRK (Valtiollinen repertuaarikomitea), jonka rooli aktiivisena sisällöntarkkailijana voimistui vasta 1920-luvun loppulla. Porvarillisen dekadenssin esittäminen, rikosten ja prostituution, tai muiden alhaista moraalaa käsittelevien elokuvien aika oli ohi. (Miller 2021, 53.) Koska dekkarigenre, yhteiskunnan hylkiöt ja murhamysteerit olivat suosittuja aiheita ajan länsimaisissa elokuvissa, vuonna 1928 jo yli 300 ulkomaista tuontielokuvaa kiellettiin venäläiseltä yleisöltä. Muutamana hämmentävänä poikkeuksena on yhdysvaltalainen *Chicago* (1927) ja saksalainen *Moulin Rouge* (1928). Vahinko oli kuitenkin jo tapahtunut, ja samoihin aikoihin GRK alkoi kieltää kasvavassa määrin kotimaisia tuotantoja, joista suurin osa kuvattiin Ukrainassa, Valkovenäjällä, Georgiassa, Armeniassa ja muissa laajentuneen itäblokin neuvostotasavalloissa. Suoran poliittisen satiirin puute ei estänyt GRK:ta kuitenkaan toimimasta. Bolševikkien kokema, yhdysvaltalaisista populaarielokuvista levinnyt älyttömyys, triviaalisuus, vulgaarisuus ja banaaliuus koettiin riittävän vahingolliseksi vastapainoksi älykkäälle neuvostoelokuvalle. (Miller 2010, 54.)

Kiellettyjen elokuvien kaanoniin luettiin ensimmäistä kertaa osaksi myös kaikki sosialistista ideologiaa tai Neuvostoliittoa hallintoelimenä kritisoivat teokset, vaikka kyseisiä elokuvia valmistui luonnollisesti keskivertoa vähemmän. Näihin kuuluivat mm. vasta vuonna 1968 julkaistu Kote Mikaberidzen *Minun isoäitini* (*Moia babushka*, 1929), jossa tarinan protagonistin irtisanotaan työpaikaltaan geneerisissä toimistossa tästä tehdyn ivallisen lehtijulkaisun seurauksena. (Miller 2010, 54.) Päähenkilön tulee etsiä käsiinsä ”isoäiti”, byrokraattinen patriootti, jolle kirjoitetun suosittelukirjeen ansiosta tämä voi saada työnsä takaisin. Apaattinen työläinen saa odottaa vastausta toiveeseen kuitenkin turhaan, sillä lukuisten elinten yhteistyöhaluttomuuden ja viivästyneen käsittelyprosessin jälkeen hän tapaa viimeinkin etsimänsä vastuuhenkilön vain saadakseen vahvistuksen potkuistaan. Päähenkilö ajautuu raivon valtaan, ja elokuvan poikkeuksellisen surrealistisessa loppukohtauksessa kaikki toimistovirkailijat irtisanoutuvat ja pakoyrityksessään jähmettyvät

rappukäytävän seinää vasten, muuttuen varjoiksi. Kuva pysähtyy ja teksti ”Kuolema hallinnolliselle taakalle, laiskuudelle ja byrokraateille.” (Moia babushka 1929.) Elokuvan innovatiivisista visuaaleista on mielestäni havaittavissa tulevan avantgarde-elokuvan epäkonventionaalista kerrontaa, ja Mikaberidzen näkemys epäonnistuneesta yhteisomistuksellisen paratiisin toteutumisesta on selkeä. Ei ole siis ihmeäkään, että GRK kielsi elokuvan esityksen välittömästi, vaikka suoraa, oikeiden nimien tai tapahtumien kautta käytävää kritiikkiä Neuvostohallintoa kohtaan ei tarinassa esiinnykään. Bolševikeille kuitenkin riitti Mikaberidzen kaltaisten elokuvien hienostunutkin satiirin alateksti, täyttääkseen kriteerit seunsuroitavasta sisällöstä. (Zelman 2015.)

### 5.3 Tabula Rasa

Vallankumouksessa venäjän valtaosaa väestöstä edustanut proletariaatti syrjäytti onnistuneesti porvarillisen hallinnon. Kommunistisen vallankaappauksen ideologiana toimi Karl Marxin ja Friedrich Engelsin kommunistinen manifesti, jonka tulkinta tarkoitti monillevertauskuvallisesti uuden yhteiskunnan luomista tyhjästä.

Neuvostoliittolaisessa historiankirjoituksessa lokakuun vallankumous esitettiin pitkään historian lakien ja luokkataistelun vääjäämättömänä pakkona, joka ei olisi ollut mahdollinen ilman vuoden 1917 Venäjällä bolševikkien puhdasoppista etupuoluejoukkoa ja sen poikkeuksellisen kyvykästä johtajaa, Leniniä.

Elokuvateollisuus valjastettiin bolševikkien räätälöimän uuden totuuden ja kommunistisen ideologian levitysalustaksi. Sosialistiset vallankumoukselliset ymmärsivät jo varhain suurten massojen osallistumisen välttämättömyyden onnistuneen kommunistisen valtion toteutumisessa. Siinä missä vaikealukuisen Marxilaisen talousteorian tai materialistisen historiakäsityksen esittäminen pitkälti lukutaidottomalle ja kouluttamattomalle työväenluokalle osoittautui haasteelliseksi, neuvostoliittolainen elokuva pärjäsi joukkomediana paremmin. Se keskittyi painottamaan yksilön tärkeyttä osallistua yhteisen tavoitteen; idealin kansandemokratian rakentamisessa. Sisällissodan jälkeisen tavanomaisen työläisen arjen uhraukset tuli näyttää osana valtion uniikkeja vahvuuksia. (Miller 2010, 13.)

Perustavanlaatuisen valtiollisten reformien ja teollisuuden nopean muutoksen myötä tsaarin ajan elokuvan porvarillinen perintö oli kohdannut karun loppunsa, ja 1900-luvun alun tekijöiden urauurtava luomistyö oli väistynyt vuosikymmeniksi yksittäisten suurnimien ja osittain keinotekoisestikin jalustalle nostettujen kansallisten sankareiden varjoon.

Syntyi käsitys siitä, että neuvostoelokuva oli viimeinkin irrallinen markkinatalouden alitavista rattaista ja hopeakauden porvarillisesta rappiotaiteesta.

## 6 YHTEENVETO

Tsaarin ajan elokuvan historia on ollut 1900-luvun mielenkiintoisimpia ja poikkeuksellisia ajanjaksoja elokuvahistorian kirjoissa johtuen sen vähäisestä dokumentoinnista ja itse elokuvien vaikeasta saatavuudesta. Sosialistisille vallankumouksille tyypillinen, kaadetun kapitalistisen järjestelmän kulttuurin sivuuttaminen rappiotaiteena ei ole kuitenkaan yksinomaan Neuvostoliiton kulttuurivallankumouksen ominaispiirre, vaan enemmänkin sääntö kuin poikkeus kansandemokraattisten valtioiden syntyä tarkasteltaessa.

Valitsemani aihe voisi halutessani johtaa paljon syväluotaavampaan tutkimuskysymykseen. Kirjoittaessani tekstiä minulle heräsi suurempi mielenkiinto katsoa enemmän varhaisia neuvostoelokuvia ja etsiä pienistä nyansseista yhtymäkohtia tsaarin ajan elokuviin. Päätin kuitenkin rajata kyseisen metodin pois omasta opinnäytetyöstäni, koska aiheen tutkiminen veisi huomattavasti enemmän aikaa ja vaatisi laajan lähdeaineiston lisäksi perinpohjaista tuntemusta itäeurooppalaisen elokuvakerronnan konventioihin.

Mielenkiintoisinta tutkielmassani olikin päästä tarkastelemaan 1900-luvun tärkeimpien elokuvamaiden omintakeisen kuvakerronnan ja teollisten käytäntöjen syntyyn vaikuttaneita tekijöitä. Menneisyyden taiteilijoilla on aina rooli ajankuvan taiteessa, eikä tiedostettuja tai tiedostamattomia vaikutteita tule väheksyä. Kaunista ehkä onkin, että historiankirjoituksesta pois pyyhityt ja unohdetut Protazanov, Bauer ja Drankov elävät ikuisesti osana loputonta taiteen ketjua Eisensteinin, Pudovkinin ja Kuleshovin töissä, joiden luoma perintö innoitti taas lukemattomia uusia ohjaajia vuosikymmeniä myöhemmin. Mitään harvoin syntyy tyhjästä. Halusimme sitä, tai emme.

Jos jotain voimme oppia tsaarin ajan elokuvasta tänä päivänä, korostaisin omaa paikkaamme elokuvantekijöinä tulevaisuuden historiankirjoituksessa. Vaikka internetin ja sosiaalisen median aikakaudella ulkoisten taiteellisten vaikutteiden määrä on huomattavasti laajempi, emme ehkä itsekään aina tiedosta kuinka paljon ajan hengessä tuotamme omaa taidettamme. Sen sijaan, että tätä tulisi hävetä tai peitellä, meidän tulisi rohkeasti hyväksyä se. Mitä tietoisempi on omasta historiasta, sitä paremmin osaa löytää yhtymäkohtia menneeseen. Tällöin on myös mahdollisuus tehdä jotain oikeasti uutta ja ennennäkemätöntä.

## LÄHTEET

### Elokuvat:

- Brat'ya razboyniki** 1911. Gontšarov, V. Russian Empire: Hanzonkov
- Ditya bolshogo goroda** 1914. Bauer, J. Russian Empire: Khanzonkov
- Drama v tabore podmoskovnyh tsygan** 1908. Siversen; V. Russian Empire: Hanzonkov
- Gryozy** 1915. Bauer, J. Russian Empire: Khanzonkov
- Knyazhna Tarakanova** 1910. Hansen, K. Russian Empire: Pathé
- Matjuska Elli** 1918. Protazanov, J. Russian Empire: Jermolev
- Moia babushka** 1929. Mikaberidze, K. Russian Empire: VUFKU
- Net schastya na zemle** 1922. Panteleev, A. Russian Empire: Sevazpkino
- Oborona Sevastopolja** 1911. Gontšarov, V. Russian Empire
- Prizrak brodit po Evrope** 1923. Gardin, V. Russian Empire: VUFKU
- Satana likuyushchiy** 1917. Protazanov, J. Russian Empire: Jermolev
- Stenka Razin** 1910. Romashkov, V. Russian Empire: A.Drankov's Atelier
- Umirayushchiy lebed** 1916. Bauer, J. Russian Empire: Khanzonkov

### Kirjat:

- Beumers, B. 2009. A History of Russian Cinema. Oxford: Berg*
- Clayton, D. 1993. Pierrot in Petrograd: Commedia Dell'Arte/ Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama. Quebec: McGill-Queen's University Press.*
- Fitzpatrick, S. 2002. The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921. Chicago: University of Chicago Press.*
- Kenez, P. 1995. The Birth of Propaganda State. Cambridge: Cambridge University Press*
- Miller, J. 2010. Soviet Cinema: Politics and Persuasion Under Stalin. New York: I.B. Tauris.*
- Zorkaya, N. 1989. The Illustrated History of Soviet Cinema. Moscow, USSR: Novosti Press Agency Publishing House.*
- Tsvian, J. 1998. Early Russian Cinema and its Cultural Reception. Chicago: University of Chicago Press.*

**Artikkelit:**

Afanasyenko, Y. 2020. The Khodynka tragedy: A Coronation ruined by a stampede. Russia Beyond. 23.7.2020. Viitattu 23.5.2021. <https://www.rbth.com/history/332466-khodynka-tragedy-coronation>

Alanen, A. 2019. Matjuska Elli /Little Ellie. 14.2.2019. Viitattu 16.5.2021. <https://antialanenfilmidiary.blogspot.com/2019/02/malyutka-elli-little-ellie.html>

Azadovski, A. 2001. Russia's Silver Age in Today's Russia. Erudit.org. Viitattu 25.5.2021. <https://www.erudit.org/en/journals/surfaces/2001-v9-surfaces04911/1065062ar.pdf>

Britannica. 2021. History of Film - The pre-World War II sound era. Viitattu 20.5.2021. <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-pre-World-War-II-sound-era>.

Britannica. 2021. History of film. The Soviet Union. Viitattu 16.2021. <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-Soviet-Union>

Britannica. 2021. Rusalka, slavic spirit. Viitattu 20.5.2021. <https://www.britannica.com/topic/rusalka>

Britannica. 2021. Superfluous Man. Viitattu 16.5.2021. <https://www.britannica.com/art/superfluous-man>

Britannica. Russo-Japanese War. 2020. Viitattu 1.6.2021. <https://www.britannica.com/event/Russo-Japanese-War>

Buckler, J. & Hazzard, S. 2016. Humanities 54: The Urban Imagination/ The Golden Age. HUM 54. Viitattu 20.5.2021. [https://hum54-15.omeka.fas.harvard.edu/exhibits/show/literary\\_moscow/golden\\_age](https://hum54-15.omeka.fas.harvard.edu/exhibits/show/literary_moscow/golden_age)

Bulgakova, O. 2012. The Russian Cinematic Culture. University of Nevada. Digitalscholarship.unlv.edu. Viitattu 20.5.2021. [https://digitalscholarship.unlv.edu/russian\\_culture/22/](https://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/22/)

Bulgakova, O. 2019. 1917-1921: Russian Film Between the Old and New: Genres, Narratives and Bodies. Pariisi: Institut d'études slaves. Viitattu 1.6.2021



Dopperen, R. 2017. With the Russian Army in Caucasus Mountans (1916). Shootingthegreatwar.blogspot.com. 27.2.2017. Viitattu 18.5.2021. <https://shootingthegreatwar.blogspot.com/2017/02/with-russian-army-in-caucasus-mountains.html>

Glödstaf, K. 2010. Jevgeni Bauer. Mykkläelokuvastivusto. 14.5.2010. Viitattu 20.5.2021. <http://www.mykkaelokuvat.com/bauer.html>

Glödstaf, K. 2011. Suurkaupungin lapsi. Mykkaelokuvastivusto. 27.5.2011. Viitattu 20.5.2021. <http://www.mykkaelokuvat.com/bigcity.html>

<https://journal.fi/idantutkimus/article/view/82005>. Viitattu 1.6.2021.

Kepley, V.1990. Soviet Cinema and State Control: Lenin's Nationalization Decree Reconsidered. jstor.org. 2021. Viitattu 15.5.2021. <https://www.jstor.org/stable/20687894?seq=1>

Leitzinger, A. 2000. The Eurasian Politician - Issue 2 – The Circassian Genocide. users.jyu.fi. Viitattu 18.5.2021. <http://users.jyu.fi/~aphamala/pe/issue2/circass.htm>

Lenin, V. 1922. Lenin Collected Works. Mosow. Progress Publishers, 1971. Marxist.org. 2021. Viitattu 23.5.2021. <https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1922/jan/17.htm>

Lilly, D. 1994. The Russian Famine of 1891-1892. The Student Historical Journal. Viitattu 18.5.2021. <http://people.loyno.edu/~history/journal/1994-5/Lilly.htm>

Mroczka, P. 2013. Stanislavski method: Magiclf and Illusionof the First Time. Broadwayeducators.com. 30.1.2013. Viitattu 15.5.2021. <https://broadwayeducators.com/stanislavski-method-magic-if-and-illusion-of-the-first-time/>

Piispa, L. 2008. Elokuva tsaarinajan Venäjällä. Idäntutkimus 1/2008.

Piispa, L. 2014. Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1909–1917. 2014. Turun Yliopisto 22.11.2014. Viitattu 1.6.2021. <https://www.utupub.fi/handle/10024/101003>.

Russian Archives Online 2021. Narrative Index. Films (Continued). Viitattu 20.5.2021. <https://www.pbs.org/redfiles/rao/archives/rgakfd/textind6.html>

Schrag, K. 2021. Borgenproject.org. Viitattu 15.5.2021. <https://borgenproject.org/10-facts-about-the-circassian-genocide/>

Sumpf, A. 2017. Film/Cinema (Russian Empire). International Encyclopedia 1.3.2017. Viitattu 1.6.2021. [https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema\\_russian\\_empire](https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/filmcinema_russian_empire).

Torlone, Z. & Weygandt, S. 2021. Mythological Tragedy in Russia and Eastern Europe: Performance, Translation, and Ideology. Academia.edu. Viitattu 1.6.2021. [https://www.academia.edu/40540608/Mythological\\_Tragedy\\_in\\_Russia\\_and\\_Eastern\\_Europe\\_Performance\\_Translation\\_and\\_Ideology](https://www.academia.edu/40540608/Mythological_Tragedy_in_Russia_and_Eastern_Europe_Performance_Translation_and_Ideology)

Yangirov, R. 2020. Vladimir Aleksandrovich Sashin-Fyodorob (‘Dobrotvorsky’). Victorian-cinema.net. 2020. Viitattu 20.5.2021. <https://www.victorian-cinema.net/sashin>

Yangirov, R. 2021. Early Russian Cinema. Moscow. IDC publishers. Viitattu 15.5.2021. [https://brill.com/fileasset/downloads\\_products/34046\\_Brochure.pdf](https://brill.com/fileasset/downloads_products/34046_Brochure.pdf)

Zelman, J. 2015. Last Laughs – Kote Mikaberidze’s My Grandmother. 3. 2015. Viitattu 18.5.2021. <https://eefb.org/retrospectives/kote-mikaberidzes-my-grandmother-chemiebia-1929/>