



TAMPEREEN
AMMATTIKORKEAKOULU

MONTAASITEKNIIKAT

Kerrontamenetelmät Eisensteinin elokuvissa

Leo Suonikko

Opinnäytetyö
Helmikuu 2016
Elokuva ja televisio
Leikkaus



TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuva ja televisio
Leikkaus

SUONIKKO LEO:
Montaasitekniikat
Kerrontamenetelmät Eisensteinin elokuvissa

Opinnäytetyö 43 sivua, joista liitteitä 0 sivua
Helmikuu 2016

Tässä opinnäytetyössä tutkittiin Sergei Eisensteinin 1920–1940-luvun elokuvateorioiden ja nykyaikaisen länsimaisen elokuvaleikkauksen eroja ja yhtäläisyyksiä. Opinnäytetyön tavoitteena oli selvittää millaisia käytännön sovelluksia Eisensteinin teorioiden takaa löytyy ja kuinka niitä voisi hyödyntää nykyaikana. Tutkimus toteutettiin analysoimalla Eisensteinin ohjaamia elokuvia *Vanhaa ja uutta* ja *Iivana Julma osa 2* ja vertaamalla niitä hänen kirjoituksiinsa.

Ennen Eisensteinia laaditut montaasiteoriat muuttuivat tavanomaisiksi elokuvaleikkauksen keinoiksi jo varhain. Eisensteinin jatkokehittelemiä teorioita on pidetty liian intellektuaaleina, jotta ne olisivat nousseet valtavirran suosioon. Opinnäytteessä todettiin, että monien Eisensteinin teorioiden käytännön sovellukset ovat hyvin konkreettisia kerrontatekniikoita. Osa tekniikoista on vuosien saatossa yleistynyt länsimaissa, mutta toiset ovat edelleen liian kokeellisia sopiakseen valtavirtaelokuvan tyyliin.

Eisensteinin teorioita voisi hyödyntää entistä enemmän, mutta se vaatisi elokuvantekijöiltä rohkeutta poiketa alan konventioista. Montaasitekniikoiden laaja käyttö dokumenttelokuvissa osoittaa, ettei erilainenkaan kerronta ole katsojille vierasta.

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Film and television
Film editing

SUONIKKO LEO:
Montage Techniques
Narrative Methods in the Films of Eisenstein

Bachelor's thesis 43 pages, appendices 0 pages
February 2016

This thesis examined the differences and similarities of Sergei Eisenstein's film theories from 1920s–1940s and the Western contemporary film. The objective was to find out what kinds of practical applications there are behind Eisenstein's theories and how to make use of them today. The research was carried out by analyzing the films *Old and new* and *Ivan the terrible, part 2* directed by Eisenstein and comparing them with his writings.

The original montage theories created before Eisenstein became customary means of editing already in the early days of film making. The theories developed by Eisenstein have been considered too intellectual to become popular in the mainstream. The thesis stated that the applications of many of Eisenstein's theories are tangible narrative techniques. Some of them have become common in the West over the years, but some are still too experimental to fit the style of the mainstream film.

The theories of Eisenstein could be utilized even more, but it would require courage from the filmmakers to deviate from the conventions of the film industry. The extensive use of montage techniques in documentary films shows that even such a distinctly different narrative method is not alien to the viewers.

Key words: Sergei Eisenstein, montage, editing

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	HISTORIAA	7
2.1	Sergei Mihailovitš Eisenstein	7
2.2	Montaasiteoria	8
3	<i>VANHAA JA UUTTA</i> -ELOKUVA	10
3.1	Taustaa	10
3.2	Juonikuvaus	10
3.3	Perinteinen kerronta.....	11
3.4	Attraktiot.....	11
3.5	Tyypittely.....	14
3.6	Siirtymät.....	16
3.7	Yläsävelmontaasi	18
3.8	Motiivit	19
3.9	Leikkimielisyys.....	21
3.10	Intellektuaalinen montaasi	22
4	<i>IIVANA JULMA</i>	24
4.1	Juonikuvaus	24
4.2	Eroja elokuvien välillä	24
4.3	Ääni ja leikkausrytmi.....	26
4.4	Orgaaninen montaasi	27
4.5	Kuvan sisäinen montaasi	29
4.6	Mise-en-scène	31
4.7	Näytteleminen.....	32
4.8	Montaasiyksikkö.....	34
5	POHDINTA.....	37
	LÄHTEET.....	41
	ELOKUVAT	43

1 JOHDANTO

Käsittelen opinnäytetyössäni 1920–40-luvun neuvostoliittolaisen elokuvaleikkauksen ja perinteisen länsimaisen elokuvakerronnan eroja ja yhteyksiä analysoimalla montaasia Sergei Eisensteinin elokuvissa.

Esittelen lyhyesti montaasiteoriaa ja sen historiaa, sekä Eisensteinin elämänvaiheita, minkä jälkeen analysoin Eisensteinin 1920-luvun elokuvan *Vanhaa ja uutta* ja 1940-luvun elokuvan *Iivana Julma osa 2*. Eisensteinin tunnetuin elokuva lienee *Panssarilaiva Potemkin* (1925), mutta valitsin analyysini kohteeksi hieman huonommin tunnetut elokuvat, joista ensimmäinen on hänen mykkäelokuvakautensa, ja jälkimmäinen koko uransa viimeinen elokuva. Analyysin lomassa kerron Eisensteinin eri teorioista ja millaisilla tavoilla niitä on sovellettu elokuvissa käytännössä, sekä miten Eisensteinin kerronta on muuttunut vuosien saatossa. Pyrin samalla vertailemaan Eisensteinille ominaisia kerronnan tapoja ja erityisesti leikkausta länsimaiseen perinteeseen.

Länsimaisesta elokuvasta puhuessani tarkoitan pääasiassa valtavirtaelokuvaa ja sen kanssa samoja periaatteita noudattavia elokuvia. Länsimaissa elokuva on perinteisesti ollut päähenkilöllistä ja juonivetoista, ja sen tavoitteena on katsojan tunteellinen uppoutuminen tarinaan, eli immersio. Leikkauksen pohjimmainen tarkoitus on tällöin sujuvoittaa tarinan etenemistä. Tästä syystä leikkauksen tulisi olla mahdollisimman huomaamatonta, jotta katsoja voi keskittyä tarinaan ja unohtaa olevansa elokuvissa. Tämä saavutetaan leikkaustekniikoilla, joita kutsun näkymättömäksi leikkaukseksi.

Neuvostoliittolaisessa juonettomassa elokuvassa, jota montaasikoulukunta edusti, on leikkauksella suurempi rooli. Neuvostoliittolaiset elokuvateoreetikot nostivat sen elokuvakerronnan tärkeimmäksi elementiksi jo varhain huomatessaan millaisia mahdollisuuksia se tarjoaa sekä ajan ja tilan muokkaamiseen että katsojaan vaikuttamiseen. Eisenstein vei teorioiden vielä syvemmälle tasolle esitellessään leikkauksen intellektuaalisen käytötarkoituksen. Näin hänen elokuvissaan katsojan ei odoteta samalla tavalla joutuvan elokuvan pauloihin, vaan tarkastelevan elokuvan kautta myös ympäröivää todellisuutta ja historiaa.

Vaikka Eisenstein on nykyäänkin elokuvapiireissä tunnettu nimi ja montasikoulukunnan vaikutukset elokuvaleikkaukseen tavallisesti tunnustetaan, olen huomannut hänen teorioitaan pidettävän vanhentuneina ja liian korkealentoisina, jotta niillä olisi enää varsinaista käytännön merkitystä. Opinnäytetyössäni yritän selvittää millaisista tekniikoista Eisensteinin teorioissa oli käytännössä kyse ja esitellä niitä selkokielisemmin ja esimerkkien kautta. Samalla vertailen niitä länsimaiseen elokuvakerrontaan ja pohdin mikä niissä on vanhentunutta ja mistä voisi edelleen oppia. Tavoitteenani on pyyhkiä pölyt Eisensteinin teorioiden päältä ja esitellä niiden erilaisia sovellusmahdollisuuksia tämän päivän elokuvantekijöille.

Analysoin elokuvissa erityisesti leikkausta ja sen roolia, mutta Eisensteinin teorioiden kokonaisvaltaisuuden myötä tarkastelen myös muita elokuvan elementtejä. Elokuva-analyysin ymmärrettävyyttä helpottaa kyseisten elokuvien katsominen, mutta teksti on luettavaa ilmankin. Nostan teorialat ja omat pohdintani erilleen kohtauskuvauksesta, ja syvennän niitä sekä Eisensteinin omilla että Eisenstein-tutkijoiden selityksillä.

Käytän elokuva-alan termejä, joista useimmat selitän käyttöyhteydessään. Kenties useimmiten esiintyvät termit ovat otos, kuva ja leikkaus. Otoksella tarkoitetaan elokuvassa käytettyä kerralla kuvattua osuutta, siis filminpätkää, johon ei ole liitetty mitään muuta. Leikkaaminen tarkoittaa useampien otosten liittämistä toisiinsa, jolloin yksi leikkaus, eli skarvi, on kahden otoksen välinen tila – siis ei mikään, jonka huomaa ainoastaan vaihtuneesta otoksesta. Kuvaa käytän synonyyminä otokselle, kuitenkin yleensä yhteyksissä, joissa puhun otoksessa näkyvistä asioista, eli kuvakulmista ja -rajauksista.

Koska kahdesta *Iivana Julma* -elokuvasta analyysini koskee ensisijaisesti osaa 2, kieltä sujuvoittaakseni puhun siitä usein pelkästään nimellä *Iivana Julma*, ja mainitsen osanumeron tarkennuksena lähinnä puhuessani osasta 1. Käytännössä elokuvissa on niin paljon yhteistä, että suurin osa mainituista ominaisuuksista pätee molempien osien kohdalla.

2 HISTORIAA

2.1 Sergei Mihailovitš Eisenstein

Sergei Mihailovitš Eisenstein vietti lapsuutensa synnyinkaupungissaan Riiassa, oppi jo nuorena kieliä, luki paljon ja harrasti piirtämistä, teatteria ja sirkusta (Jalander 1989, 58). Vuosina 1914–1918 Eisenstein opiskeli Pietarissa arkkitehtuuria, mutta hän sivisti itseään myös hyvin poikkitieteellisesti, ja laajan yleistietämyksensä takia häntä onkin kutsuttu seitsemännen taiteen Leonardo da Vinciksi (Von Bagh 1978, 26).

Sisällissodassa Eisenstein liittyi puna-armeijaan ja päätyi Moskovaan Proletkult-teatteriin lavastajaksi v. 1920 ja myöhemmin ohjaajaksi (Taylor 2015). Ajalle tyypilliseen tapaan myös teatteritaiteessa oltiin hyvin kokeellisia, eikä Eisenstein ollut poikkeus. Näytelmäsään *Kaasunaamarit* vuodelta 1924 hän pyrki yhdistämään teatterin ja todellisuuden. Yritys kuitenkin epäonnistui, mutta näytelmän ongelmat ajoivat Eisensteinin elokuvan pariin, jossa hän näki mahdollisuuden toteuttaa pyrkimyksiään. (Eisenstein 1978, 50–56.)

Eisenstein oli osallistunut länsimaisten elokuvien uudelleenleikkaukseen jo 1923, mutta hänen ensimmäinen ohjaustyönsä oli *Lakko* v. 1924. Siinä Eisenstein jatkoi neuvostoliittolaista leikkauksen tutkimisen perinnettä vieden sen kuitenkin laajan yleissivistyksensä myötä astetta syvemmälle teoreettiselle tasolle. (Taylor 2015.) Tällainen käytännön ja teorian läheinen yhteys jatkui koko Eisensteinin uran ajan (Jalander 1989, 60–61), ja suuressa osassa teorioistaan hän tutkii hyvin tarkasti juuri omaa tuotantoaan.

Vuosien 1929–1932 välillä Eisenstein oli opintomatalla Euroopassa ja Yhdysvalloissa, mikä johti syytöksiin liian pitkästä oleskelusta ulkomailla. 1930-luvulla hänen teorioitaan arvosteltiin järjestelmällisesti ja hänen tuotantojaan ajettiin alas. Sinä aikana epäonnistuneiden tuotantoyritysten lomassa Eisenstein johti Moskovan elokuvakoulun (Moskovan yleisliittolainen elokuvainstituutti VGIK) ohjaajalinjaa ja kirjoitti. (Jalander 1989, 74–76.) Tämä pitkä tauko ensi-iltojen välillä jakaa Eisensteinin elokuvat mykkä- ja äänikau-teen.

Eisensteinin viimeisen mestariteoksen, *Iivana Julma* -trilogian, kuvaukset alkoivat 1943. Ensimmäinen osa julkaistiin 1945 ja se saavutti Stalinin suosion. Toisen osan kriittinen

tematiikka oli kuitenkin liian läpinäkyvää, joten elokuva joutui pannaan ja tuotanto keskeytettiin. Eisenstein kuoli 50-vuotiaana sydänkohtaukseen, eikä täten nähnyt toisen osan julkaisua kymmenen vuotta myöhemmin v. 1958. (Taylor 2015.)

2.2 Montaasiteoria

Montaasiteorialla tarkoitetaan yleisesti Moskovan elokuvakoulussa 1920-luvulla kehitettyjä teorioita leikkauksen roolista elokuvakerronnassa. Ensimmäisenä montaasista puhui Lev Kulešov artikkeleissaan v. 1917. Hän korosti käsikirjoituksen alemmuutta kompositioon nähden, jolla hän ei kuitenkaan tarkoittanut kuvarajausta, vaan taitoa luoda erillisistä otoksista kokonaisuus ja korostaa kerronnan kannalta tärkeitä asioita johdonmukaisesti. Tätä hän nimitti montaasiksi ja nosti samalla leikkauksen elokuvakerronnan tärkeimmäksi elementiksi. (Pylsy 2012.)

Testatakseen teoriaansa Kulešov teki kuuluisan Mozzuhin-kokeen, jossa hän yhdisti saman otoksen ilmeettömästä näyttelijästä kuvaan lapsesta, ruumiista ja lautasesta, ja katsojat ylistivät näyttelijän ilmeikkyyttä (Von Bagh 2002, 128). Muissa kokeissaan Kulešov mm. sijoitti eri puolilla maailmaa olevat nähtävyydet saman kadun varrelle ja yhdisti eri naisten ruumiinosat yhdeksi fiktiiviseksi ihmiseksi (Makkonen 1989, 36–39.) Näin montaasin käsite sai määritelmänsä: elokuvan olemus ei ole kuvatuissa otoksissa, vaan niiden yhteen liittämässä muodostuvissa merkityksissä. (Makkonen 1989, 39.)

Eisenstein otti montaasin ajatuksen omakseen ja jatkokehitteli sitä sekä elokuvissaan että teoreettisissa pohdintoissaan. Hän oli erityisen kiinnostunut montaasin intellektuelleista mahdollisuuksista ja kritisoikin edeltäjiään liian yksinkertaisesta montaasin tulkinnasta (Eisenstein 1978, 95–97). Toisaalta Eisenstein sai itse kritiikkiä osakseen liiasta teoreettisuudesta ja teorioidensa monimutkaisuudesta (Bordwell 1993, 24–25).

Eisenstein päätyi lajittelemaan elokuvaleikkauksen menetelmät viiteen eri kategoriaan, joista viimeisimpänä ja kehittyneimpänä hän pitää intellektuaalista montaasia, siis elokuvan leikkaamista juuri otosten välisiä yhteenlörmäyksiä silmällä pitäen (Eisenstein 1978, 157–158). Kyseistä montaasin kategoriaa voidaan siis dialektisesta koristeellisuudestaan riisuttuna pitää juuri sinä leikkauksen metodina, jota nykyään ajatellaan neuvostoliittolaisena montaasina.

Täytyy huomata, että montaasin syntymisen aikaan elokuva taidemuotona oli vielä nuori (Pirilä & Kivi 2008, 11–16). Se mitä Kulešov kokeistaan varsinaisesti löysi, on nyky-näkökulmasta rinnastettavissa aivan tavanomaisimpaan leikkaukseen, ja nykyään toisiin erillisten objektien yhdistäminen leikkauksessa on elokuvantekijöille arkipäivää. Samoin katsojien elokuvanlukutaito on kehittynyt, ja he ymmärtävät miten leikkausta käytetään tarinankerronnassa asiaa sen kummemmin miettimättä.

Mutta varsinainen ero perinteisen länsimaisen leikkauksen ja neuvostoliittolaisen montaasin välillä, jota haluan korostaa, on leikkauksen näkyvyys. Länsimaissa suositaan näkymättömyyttä leikkausta, jonka tavoitteena on katsojan immersoituminen, eli emotionaalinen uppoutuminen tarinaan (Pirilä & Kivi 2008, 81). Tässä auttavat tietyt leikkauksen säännöt, kuten katseen suuntien kohtaaminen, kuvakulman muutos ja kuvakokojen vaihtelu leikattavien otosten välillä (Pirilä & Kivi 2008, 81–88). Näiden tarkoituksena on tehdä elokuvan leikkaus näkymättömäksi, ettei katsojan tarvitse ajatella elokuvakerrontaa, vaan hän voi keskittyä tarinaan.

Eisensteinin intellektuaalinen montaasi päinvastoin pyrkii herättämään katsojan ja synnyttämään tässä ajatuksia abstraktilla tasolla. Tarinankerronta saatetaan keskeyttää tarpeen vaatiessa kokonaan, ja leikata väliin irrallisia otoksia, joiden tarkoituksena on herättää edeltäviin otoksiin liitettynä tiettyjä mielleyhtymiä. (Eisenstein 1978, 158.) Leikkausta ei tällöin pyritä piilottamaan, vaan se on ikään kuin oma toimijansa elokuvan kerronnassa.

3 VANHAA JA UUTTA -ELOKUVA

3.1 Taustaa

Vanhaa ja uutta vuodelta 1929 on Eisensteinin neljäs ja mykkä kautensa viimeiseksi jäänyt elokuva (Jalander 1989, 75). Voidaan sanoa, että hänen edellisissä elokuvissaan kokeilemansa tekniikat ovat elokuvassa *Vanhaa ja uutta* saavuttaneet huippunsa, mutta toisaalta Eisenstein käyttää tilaisuutta hyväkseen testatakseen jälleen uutta tekniikkaa: ns. yläsävelmontaasia (Eisenstein 1978, 137). Eisensteinin aiempien elokuvien kaltaisesti *Vanhaa ja uutta* edustaa juonetonta elokuvaa, mutta siinä kerrontaa kuljettaa poikkeuksellisen selkeä päähenkilö (Bordwell 1993, 43). Lopputuloksena elokuva on esimerkiksi kokeellisempaa *Lokakuuta* helpommin tajuttavissa, mutta kerronta on silti särmikästä.

3.2 Juonikuvaus

Vanhaa ja uutta vastaa bolševikkipuolueen linjaukseen, jonka mukaan maanviljelijöiden tulisi sosialisoida tuotantovälineet ja perustaa osuuskuntia (Bordwell 1993, 96). Elokuvaa kertoo Marfa Lapkinan taistelusta osuuskunnan perustamiseksi.

Elokuvaa alkaa vanhasta ajasta, jolloin maanviljelijöillä on kurjaa ja vaikeaa. Syyksi selitetään tilojen jakaminen hyödyttömän pieniksi omisteisiksi yksiköiksi, toisin sanoen yhteistyön (ja sosialismin) puute. Marfa Lapkina on erään tilan nainen, jolta puuttuu hevonen, mistä syystä pellon kyntäminen on toivotonta. Rikkaat kulakitkaan eivät suostu autamaan vähempiosaisia.

Epätoivon hetkellä Marfa alkaa agitoida naapureitaan yhdistämään voimansa ja perustamaan osuusmeijerin. Vanhanaikaiset maanviljelijät suhtautuvat ehdotukseen nyrpeästi, mutta Marfa saa avukseen puolueen tuen ja paikallisen agronomin, joka ulkonäöltään muistuttaa erehdyttävästi Leniniä. Osuuskunta perustetaan aluksi vähäisellä kannattajamäärällä, mutta ihmeellinen kermaseparaattori saa joukon kasvamaan.

Muutos ei tapahdu vastoin käymisittä, mutta hitaasti maanviljelijät tottuvat osuuskunnan

tapoihin, ja maa vaurastuu. Lopulta saadaan traktorikin ostettua, kaupunkilaiset kohtaavat maalaiset ja maatila siirtyy uuteen yhteisomistuksen aikaan.

3.3 Perinteinen kerronta

Vaikka Eisensteinin elokuvista puhutaan erityisesti montaasielokuvina, täytyy muistaa, että ne ovat silti elokuvia, joten suurin osa niidenkin leikkauksesta on länsimaisesta näkökulmasta aivan perinteistä. Ihmiset ovat vuorovaikutuksessa keskenään, tekevät asioita ja liikkuvat tilassa, mikä taas vie tarinaa eteenpäin. Voidaan sanoa, että tämä pitää paikkansa erityisesti elokuvassa *Vanhaa ja uutta*, joka on päähenkilöineen jopa juonivetoisempi kuin Eisensteinin edeltävät elokuvat.

Ajatusta hankaloittaa entisestään ajan neuvostoliittolaisten omasta elokuvastaan käyttämä termi juoneton elokuva, jolla he halusivat irrottautua tsaarinaikaisesta ja ulkomaisesta valtavirtaelokuvasta. Juonettomuus ei kuitenkaan tarkoita tarinan hylkäämistä kokonaan, vaan enemmänkin siinä painottuvat yksilön toiminnan seurauksista etenevän kerronnan sijaan laajemmat historialliset muutokset, ja ennen kaikkea elokuvalle ominaisen ilmaisun korostaminen. Eisenstein itse arvostelee juonielokuvaa seipitteisen kertomuksen tunnevaikutukseen luottamisesta muiden elokuvallisten keinojen kustannuksella (1978, 46). Eisensteinin mykkääjän elokuvissa juonettomuus korostuu yksittäisen päähenkilön puuttumisena: juonen kuljettajana toimii ihmisjoukko. Opinnäytetyöni aiheena oleva *Vanhaa ja uutta* on tosin poikkeus tähän sääntöön, vaikka siinäkin Eisenstein ei aikalaistensa tapaan käytä kerronnan vaikuttimena yksilön psykologista kasvua, vaan Marfa on alusta pitäen oikealla (sosialistisella) polulla, ja hänen taistelunsa johtuvat ympärillä olevasta vanhakantaisesta kulttuurista. (Bordwell 1993, 43–44.)

3.4 Attraktiot

Eisensteinin intellektuaalisesta montaasista puhuminen (1978, 157) voi johtaa hänen töitään tuntemattoman lukijan helposti harhaan, sillä hänen mukaansa elokuvien tarkoitus oli saada katsoja reagoimaan (Eisenstein 1978, 159), kuten voisi sanoa länsimaalaisesta kerronnasta. Jo teatteriohjauksissaan ennen elokuvaan siirtymistä Eisenstein piti oleellisinä kriteereinä taiteellisille päätöksille niiden vaikutusta katsojaan (Bordwell 1993,

115). Juuri emotionaalisten reaktioiden herättäminen on Eisensteinin kerronnan perustana, ja siihen hän pyrkii käyttämällä erilaisia attraktioita. Alun perin attraktiot tarkoittivat esimerkiksi markkinoiden huvituksia, kuten huvipuistolaitteita, pelejä ja esityksiä. Teatterin yhteydessä Eisenstein alkoi käyttää attraktio-nimitystä erilaisista keinoista herättää katsojan huomio, joita ovat esimerkiksi näyttelijöiden aggressiiviset liikkeet, valaisu, puvustus ja orkesterin soitto yms. (Bordwell 1993, 115–119.) Elokuvaan siirryttäessä attraktiot yhdistyivät montaasin keinoihin (Eisenstein 1978, 131–132), ja huolimatta Eisensteinin tavasta puhua "primitiivisiin" vaikutuksiin perustuvasta leikkauksesta melko vähättelevästi (1978, 156), rytmikkäät ja kiihtyvät jaksot ovat hänen kerrontansa peruselementtejä. Montaasi attraktiona löytyy toki länsimaisestakin elokuvasta, ja vaikka se tekee leikkauksesta helposti huomattavan, onnistuessaan se pitää katsojan jännityksessä ja saa tämän eläytymään tarinaan entistä voimakkaammin. Sivuhuomiona täytyy kuitenkin mainita, että Eisensteinin leikkausrytmi oli hollywoodlaisia aikalaisiaan merkittävästi nopeampi (Bordwell 1993, 46).

Vanhaa ja uutta -elokuvan ensimmäinen kuva asettaa elokuvan tapahtumapaikan: venäläinen maaseutu. Tiivistymät otosten välillä vievät katsojan asutuksen luo, jossa hevonen laidunaa pellolla. Mutta tässä tapahtuu ensimmäinen vastakkainasettelu: leikataan vielä tiiviimpiin kuviin taloista, ja ne ovat rikkiäisiä: äärimmäistä köyhyyttä vielä nykyäänkin. Muutamalla otoksella Eisenstein asettaa elokuvansa pääongelman, eli kysymyksen, miksi rikkaan maaseudun keskellä on köyhyyttä. Toki yksinkertaiset kuvat voi tulkita muillakin tavoilla, eikä yksi leikkaus välitä vielä koko viestiä, mutta ensimmäisistä kuvista välittyy hyvin Eisensteinin taipumus ristiriidan käyttöön kerronnassa. Otokset tiivistyvät vielä entisestään, ja näemme talon sisällä ahtaasti asuvia ihmisiä ja eläimiä, vaatteet ovat rikki, vauvat itkevät ja lehmät palelevat sateessa – yksinkertaisia kuvia, jotka keskenään luovat merkityksen köyhyydestä, ja ennen kaikkea vaikuttavat katsojaan.



KUVA 1. Elokuvan *Vanhaa ja uutta* ensimmäisiä kuvia (*Vanhaa ja uutta* 1929)

Ongelman jälkeen koittaa selitys: kaksi melko identtistä miestä katselevat saha kädessä maalaistaloa. Tekstiplanssi kertoo, että veljesten erotessa maatila jaetaan puoliksi – miehet alkavat sahata taloa keskeltä kahtia vaimon ja lapsen katsellessa surullisena vierestä. Kohtaus on hyvä esimerkki attraktiivisesta montaasijaksosta. Veljet purkavat kattoa laajoissa kuvissa ja leikkausrytmi on vielä melko hidas, ja välillä näytetään perheen reaktioita. Kun tilanne kärjistyy kirjaimellisesti talon sahaamiseen, alkaa leikkausrytmi kiihtyä ja kuvakoot tiivistyä. Eisenstein käyttää kiihdyttämistä ja toistoa vaikuttaakseen katsojaan primitiivisellä tasolla, mutta samalla täsmentää viestiä kärjistämällä otosten sisältöjen merkityksiä (Eisenstein 1978, 156–158). Lopulta pelloille ilmestyvät aidat ja toiselle veljistä jää sahattu talo, toiselle lehmä ja kasa hirsiä.

Tämän jälkeen esitellään päähenkilö, Marfa Lapkina, "yksi monista", kertoo väliteksi. Samalla kun edetään maanviljelijöistä Marfaan, eli yleiseltä tasolta yksilöön, myös köyhyyden ongelma konkretisoituu: kevät on koittanut, eikä Marfan tilalla ole hevosta, vaikka aura löytyykin. Otokset raskaana olevasta naisesta, luurangon laihasta lehmästä ja tulvivista pelloista alleviivaavat epätoivoa, ja ne rinnastetaan parempiosaisiin, jotka kynivät kahdella hevosella. Ilman kenkiä Marfa lähtee kerjäämään kulakeilta hevosta. Näin köyhyyttä korostavien kuvien on tarkoitus aiheuttaa katsojassa surua ja sääliä.

Myöhemmin attraktio-tekniikkaa käytetään aiheuttamaan pelkoa. Kyseessä on kohtaus, jossa Marfa yrittää estää osuuskunnan muita jäseniä tuhlaamasta osuuskunnan rahoja.

Marfan saapuessa meijeriin hänen hymynsä hyytyy lähikuvassa teatraalisesti. Maanviljelijät ovat avanneet kassalippaan ja jakavat rahoja keskenään. Marfa lyö lippaan kiinni ja vihainen joukko piirittää hänet. Näytetään lähikuvia nauravista maanviljelijöistä, mutta nauru ei olekaan iloista vaan ahdistavaa. Marfaa aletaan tönä ja pidellä kiinni. Kaksi kertaa Marfan kokoinen mies tyhjentää viimeiset rahat taskuunsa, mikä saa Marfan rai-voihinsa. Leikkausrytmi hidastuu: vuorotellaan otoksia suuri mies etunenässä lähestyvän vihaisen joukon ja pienentyneen varovasti pakenevan Marfan välillä. Lopulta miehen kasvot peittävät koko kuvan. Leikataan toiseen kuvaan, jossa epätoivoinen Marfa on kirjaimellisesti kuvarajauksen nurkassa, ja mies peittää loput ruudusta. Mies tarttuu Marfaan, maitoämpäri kaatuu, muu joukko nauraa ja rähisee, rytmi tiivistyy. Marfa heitetään lattialle, hän itkee, mutta jatkaa syyttämistään, ja joukko tiivistyy hänen ympärilleen peittäen koko kuvan. Lopullisen epätoivon hetkellä agronomi saapuu paikalle ja saa tilanteen hallintaansa, ja Marfa pelastuu.

Leikkauksen käyttäminen näyttäisi toimivan erityisesti negatiivisten tunnelmien, kuten surun, pelon ja epätoivon, luomisessa. Kuitenkin samat menetelmät toimivat myös hyvälaatuisen jännityksen, kuten niittokilpailun kohdalla, ja aivan suoraviivaisen huumorinkin luomisessa, joihin palaan luvussa 3.8.

3.5 Tyypittely

1920-luvun neuvostoliittolaisen elokuvan erityispiirteistä puhuttaessa montaasi kulkee käsi kädessä tyypittelyksi kutsutun kerrontatavan kanssa (Eisenstein 1978, 55–57). Jotta montaasissa, siis otosten yhteentörmäyksessä, tarkoitettu viesti olisi katsojalle ymmärrettävä, tulee otosten olla tarpeeksi yksinkertaisia. Tämän voidaan katsoa johtaneen koko elokuvakerronnan yksinkertaistamiseen ja kärjistämiseen, mikä näkyy erityisesti henkilöahmojen ulkonäössä ja toiminnassa (Eisenstein 1978, 199–202). Laajemmassa merkityksessään tyypittely johtaa juurensa teatteriin, erityisesti keskiajan Italiassa suosiossa olleeseen improvisaatioteatterin lajiin, *commedia dell'arte*n, jossa esitys perustui ennalta määrättyihin tyyppihahmoihin (Eisenstein 1978, 55).



KUVA 2. Kulakin tyypittely (*Vanhaa ja uutta* 1929)

Vanhaa ja uutta -elokuva ei ole tältä osin poikkeus, vaan tyypittely konkretisoituu jo päähenkilössä Marfassa, joka edustaa koko köyhien maanviljelijöiden luokkaa, mutta myös historiallista muutosta, jota Eisensteinin aiemmissa elokuvissa on edustanut joukko päähenkilönä (Bordwell 1993, 43). Kulakin tyyppi näytetään yltäkylläisyytenä ristiriidassa köyhän Marfan kanssa. Hänen talossaan on ornamentit ovissa ja ikkunoissa ja karsinassa pulleat kotieläimet. Kulakkimies esitellään kaksoisleuka edellä ja sormukset sormissaan, nukkumassa keskellä päivää, ja kaljakin valuu juodessa pitkin leukaa. Hänen vaimonsa taas, lihava tämäkin, keskittyy koruihinsa ja rasvaisia hiuksia koristavaan tukkalaitteeseen. Samalla tavalla tyypitellään papit koristeisissa viitoissaan keskellä kuumaa kesää ja byrokraatit silmälasit silmillään puvuissaan ja kampauksissaan kirjoituskoneiden ja kynänterottimien keskellä nojailemassa ja polttamassa tupakkaa. Byrokraatin työ kärjistetään otoksella vaivalla ja tarkkuudella lainan eväyskirjeeseen piirretystä allekirjoituksesta, josta leikataan tupakantumppien peittämään Taistele byrokratiaa vastaan –oppaaseen.

Intellektuaalinen montaasi on Eisensteinilla erityisenä tyypittelyn apuvälineenä (Bord-

well 1993, 43). Henkilöhahmojen, erityisesti antagonistien, rinnastaminen eläimiin – tavallisesti pilkkaavassa valossa – on toistuva elementti Eisensteinin elokuvissa. Esimerkiksi elokuvassa *Lakko* (1925) poliisin vakoojille annetaan eläinidentiteetit suoralla leikkauksella, ja elokuvassa *Lokakuu* (1928) diktaattori Kerensky rinnastetaan riikinkukoon. Elokuvan *Vanhaa ja uutta* kerjäyskohtauksessa Eisenstein tekee saman kulakeille, mutta tällä kertaa näyttämällä kulakkimiehen ja sonnin samassa kuvassa. Tällaiset laaja-kuvaobjektiivilla toteutetut otoksen sisäiset rinnastukset, eli niin sanotut visuaaliset kontrastit (Eisenstein 1978, 113), ovat uusi tekniikka, jota Eisenstein käyttää paljon elokuvassa *Vanhaa ja uutta* (Bordwell 1993, 99).

3.6 Siirtymät

Eisenstein käyttää elokuvassa *Vanhaa ja uutta* kohtausten välisissä siirtymissä leikkauksellista oivallusta. Kohtausten välinen tilan ja ajan etäisyys häivytetään leikkaamalla ristiin sopivia kuvia edeltävästä ja seuraavasta kohtauksesta. Esimerkiksi Marfa poistuu kulakkien luota keväällä, mutta hänen kävellessään takaisin voikukat ovat jo kukkineet; ”kesä”, selittää väliteksti. Marfa saapuu kotiinsa ja pelto on edelleen kyntämättä. Valitut otokset ja harkittu leikkaus saavat siirtymän kuitenkin tuntumaan suoraviivaiselta, jolloin katsojaa tavallaan kuljetetaan harhaan, ja kohtausten vaihtumisen huomaa vasta jälkikäteen. Näin Eisenstein rikkoo kohtausten välisen tilan ja ajan palvelemaan pidemmän jaksan teemaa, tässä tapauksessa köyhän maanviljelijän epätoivoa kyntöajan lähetessä loppuaan. Vastaava esimerkki on seuraava siirtymä epäonnistuneen lehmällä kyntöyrityksen ja agitoinnin välillä. Vihainen Marfa hakkaa pellolla kaatunutta auraa molemmilla nyrkeillään, mikä leikataan ristiin puhujanpöntössä vastaavanlaisesti vihaisen Marfan kanssa.

Teemallisesti vahvempi esimerkki on papin sateen rukoilun ja kermaseparaattorikohtauksen välillä. Kohtaukset ovat toisistaan erilliset, eivätkä henkilötkään ole samoja. Kuivuu-den aikaan maanviljelijät luottavat pappiin, joka seremoniassa rukoilee sateen puolesta, mutta huolimatta prameista puitteista ja maanviljelijöiden nöyristelystä, sadepilvet lentävät peltojen yli. Kohtaus päättyy kuvasarjaan pappia tuijottavista epäilevistä kasvoista. Kohtausten välillä on väliteksti ”petosta?”, ja seuraava kohtaus alkaa vastaavasta kuvasarjasta, mutta yllättäen osuuskunnan tiloissa, ja epäilyn kohteeksi paljastuukin ker-

maseparaattori. Siirtymä sitoo kohtaukset yhteen, ja kun separaattori kohtauksen päätteeksi toimiikin, on helppo tulkita mikä elokuvan viesti on uskonnon ja teknologian vertailussa. Liimaamalla kohtaukset yhteen Eisenstein luo kohtausten välisen montaasin, verrattuna otosten väliseen montaasiin kirjaimellisella yhteen liimaamisella.



KUVA 3. Siirtymä pellolta sisälle (*Vanhaa ja uutta* 1929)

Neljäs, ja mahdollisesti mielenkiintoisin esimerkki siirtymistä, on unikohtaus edellä mainitun yhteisten rahojen puolustamisen jälkeen. Marfa nukahtaa kassalippaan päälle, jossa on rahat sonnin ostoa varten. Tästä leikataan otokseen lehmälaumasta laitumella, johon on päälleheijastettu jumalolennon kaltainen kuva suuresta sonnista. Marfa hymyilee. Seuraa kuvia virtaavasta maidosta leikattuna ristiin joen kanssa. Montaasijakso antaa ymmärtää Marfan unelmoivan utopistisista yltäkylläisyyden ajoista. Yllättäen näemmekin liukuhihnalla eteneviä pulloja ja maitoa täynnä olevia pulloituskoneita, porsaita emakon nisillä ja hautomossa syntyneitä tipuja. Laumoittain lihavia sikoja sekä laitumella että koneellisessa teurastamossa. Leikkaus palauttaa kerronnan utopiasta todellisuuteen, mutta unelmat säilyvät suurina. Lopulta tekstiplanssi kysyy: "Luuletko, että tämä on unta?", ja paljastetaan, että kyseessä on suuri sovhoosi, valtion maatila, jonne

Marfa saapuu ostamaan sonninasikkoa. Eisenstein kuljettaa katsojan kohtauksesta toiseen ja unelmista todellisuuteen, ja vie tarinaa eteenpäin antaen samalla selkeän viestin: osuuskuntatoiminnan avulla unelmista voi tulla totta.

Verrattuna länsimaiseen elokuvakerrontaan tällaiset soljuvat siirtymät kohtausten välillä eivät ole välttämättä poikkeuksellisia, varsinkaan nykyelokuvassa, ja ristiinleikkaaminen eri aikojen tai paikkojen välillä on yleistä. Kuitenkin erityisesti hollywood-elokuvassa on ollut konventiona kuljettaa katsoja kohtausten yli mahdollisimman selkeällä siirtymällä. (Pirilä & Kivi 2008, 97). Elokuvan *Vanhaa ja uutta* siirtymillä Eisenstein halusi ylittää myös neuvostoliittolaiseen montaasin käyttöön pinttyneet tavat (Bordwell 1993, 97). Voidaankin sanoa, että immersiiivisyyden kannalta katsojan harhaanjohtaminen kohtausten välillä on eräänlainen virhe ja muistuttaa katsojaa leikkauksesta. Siitä huolimatta erikoiset siirtymät voivat antaa katsojalle oivalluksia, joita muuten ei muodostuisi.

3.7 Yläsävelmontaasi

Elokuvan *Vanhaa ja uutta* leikkaus loi Eisensteinille tarpeen jaotella erilaiset leikkausmenot, eli montaasitekniikat eri kategorioihin. Artikkelissaan *Neljäs ulottuvuus elokuvassa* (1978) Eisenstein määrittelee viisi eri kategoriaa, ja ottaa avukseen akustiikan terminologian (Bordwell 1993, 131). Dominantiksi hän kutsuu otokseen liittyvää erityistä tunnuspiirrettä, joka määräytyy pitkälti montaasijakson muista otoksista ja voi olla esimerkiksi otoksen pituus, liike tai aihe. Mutta *Vanhaa ja uutta* on leikattu selkeästi määritettävien dominanttien sijaan niiden tuottamien yläsävelten perusteella. Kuten akustikassa dominantti ääni muodostaa samanaikaisesti vaikeammin hahmotettavia, mutta selvästi aistittavia yläsäveliä, Eisensteinin mukaan myös montaasi muodostaa katsojassa kaikkein ilmeisimmän havainnon lisäksi muita aistimuksia, joita hän kutsuu yläsäveliksi.

Eisenstein itse käyttää ristisaattuekohtausta esimerkkinä yläsävelmontaasin tekniikasta (1978, 140). Kohtaus alkaa välitekstillä "kuivuus", jonka jälkeen näytetään uskonnollisia symboleja, ristejä ja lippuja. Seuraavaksi leikataan laajempaan kuvaan ja paljastetaan, että kyse on ristisaattueesta, jossa pappi johtaa laulua ja hiestä märkä maalaisväki kantaa ikoneja. Hiekka pöllyää pellolla kun köyhälistö kumartaa saattuetta. Saattue pysähtyy, ja

pappi rukoilee sadetta. Yllättäen näytetään valuvia kynttilöitä ja kuolaavia, täriseviä lampaita. Eisensteinin mukaan kohtauksen yläsävel kuvaa helteeseen tukahtumisen eri asteita (1978, 139). Kuten edellä totesin, ristisaattue- ja separaattorikohtausta voidaan pitää toisilleen rinnakkaisina. Näin separaattorikohtauksen otoksia voidaan ajatella ristisaattueelle vastakkaisina: ikonien tilalla separaattorin mekaaniset osat, suitsukkeen heiluttelun tilalla rattaan pyöritys ja lampaiden kuolan ja kynttilöiden steariinin kosteuden tilalla separaattorista valuva kerma ja maito. Näin separaattorikohtauksen yläsävelenä voitaisiin pitää hyvinvointia ja yltäkylläisyyttä.



KUVA 4. Kuivuus (*Vanhaa ja uutta* 1929)

3.8 Motiivit

Sovhoosikohtauksen jälkeen, ikään kuin sonnin mukana, osuuskunnan maatilalle saapuu joukko lomalla olevia tehdastyöntekijöitä auttamaan tilan rakennustöissä. Kohtaus muistuttaa paikoin opetusfilmiä, mutta otokset hirsien hakkaamisesta ja sahaamisesta, sekä työtä katselevista vanhuksista ja lapsista muistuttavat sommittelultaan ja rytmiltään alun

kohtauksesta, jossa veljekset sahasivat mökkinsä kahtia. "Maatila täytyy laajentaa", sanoo yksi kaupunkilaisista, ja alleviivaa tilanteen kääntymistä pääläelleen: siirrytään vanhasta uuteen.

Eisenstein käyttää sekä elokuvassaan *Vanhaa ja uutta* että aiemmissa elokuvissaan vastaavanlaisia toistuvia kuva- ja toimintoaiheita, joilla ei ole itsenäisinä syvällistä merkitystä, mutta jotka toiston kautta saavat elokuvan sisällä symbolisen arvon. Niitä kutsutaan motiiveiksi, ja ne voivat olla, kuten edellä, sahaamisen kaltaisia tapahtumia, joiden tarkoitus elokuvan edetessä kehittyy – hajottamisesta rakentamiseen – tai yksinkertaisempia, kuten tunnistettavia geometrisia muotoja, joiden symboliikka muodostuu kontekstista, jossa ne esitetään. Tällaisia ovat esimerkiksi elokuvassa *Vanhaa ja uutta* kulakkien tilan ornamenttiset ympyrät, jotka saavat vastineensa virastossa olevissa koristeista. Motiivien käyttö on toki nykyelokuvassa yleistä, mutta elokuvan *Vanhaa ja uutta* aikaan niiden käyttö koko elokuvan mittakaavassa oli poikkeuksellista. (Bordwell 1993, 49.) Motiivien käyttö kerronnan keinona jatkuu myös *Iivana Julmassa*, johon palaan luvussa 4.4.

Marfa edustaa elokuvassa koko osuuskuntaa, ja hänen toimintojaan on käytetty motiiveina kuvaamaan osuuskunnan vaiheita ja niiden yhteyksiä toisiinsa. Alussa, köyhyyden aikaan, Marfa näytetään istumassa talonsa edustalla toivottomana ilman hevosta. Kun osuuskunta kasvaa, Marfa on samassa paikassa, nyt ruokkimassa sonnia. Seuraa vastoinkäyminen, kun kateelliset kulakit myrkyttävät sonnin, jolloin Marfa on jälleen talonsa edustalla nyt entistä toivottomampana. Samankaltaisella tavalla kuvataan vuodenaikoja: kevään koittaessa hevoseton Marfa kävelee pellolla ilman hevosta. Hän kävelee pellolla jälleen kun syksy koittaa, ja on aika korjata sato. Tarvittaisiin traktori helpottamaan työtä tuulessa ja sateessa.

Toistuvat Leninin kuvat taas symboloivat maaseudun ja kaupungin yhdistymistä, sekä työväen ja maanviljelijöiden vastarintaa byrokraattien ja omistavan luokan edessä. 20-luvun Neuvostoliitossa olisi varmastikin riittänyt Lenin-kuvia näytettäväksi missä yhteyksissä tahansa, mutta Eisenstein on säästänyt ne kohtauksiin, joissa maanviljelijät kohtaavat teollistumisen, kuten traktorin saapuminen osuuskuntaan ja Marfan yhteistyö tehdastyöläisen kanssa virastossa, ja kohtauksiin, joissa byrokraatit halventavat Leninin

muistoa suoraan esimerkiksi pyyhkimällä mustekynää Lenin-patsaaseen. Raivokasta ve-toamista virastonjohtajaan korostetaan asteittain lähenevillä kuvilla Lenin-patsaasta. Pro- testi johtaa lopulta traktorilainan nopeutettuun käsittelyyn ja hyväksyntään.

Parhaiten elokuvan kokonaisviestiä alleviivaa peltojen aitaamisen motiivi. Eisenstein aloittaa elokuvan näyttämällä maaseudun köyhyiden, joka johtuu tilojen yksityisyydestä, ja jota kuvaavat pelloille nousevat aidat. Näistä otoksista siirrytään Marfaan, ja kerrotaan hänen tarinansa. Lopulta Marfan ansiosta osuuskunnalle saadaan traktori, jonka kuljet- taja, kyydissään Marfa, ajaa pellolla aitojen yli murskaten ne renkaittensa alle. Tähän päättyy Marfan tarina, ja alkaa viimeinen montaasijakso, jossa näytetään maaseudun uusi aika: kaupungin ja maaseudun yhdistyminen lukuisine traktoreineen kyntämässä yhtä suurta peltoa – kaikki luonnollisesti sosialismin saavutusta.

3.9 Leikkimielisyys

Elokuvien *Panssarilaiva Potemkin* ja *Lokakuu* dramatiikkaan tottuneet katsojat ovat yl- lähtyneet *Vanhaa ja uutta* -elokuvan kevyestä kerronnasta (Bordwell 1993, 98). Eisenstein on valjastanut leikkaukselliset oivalluksensa myös huumorin käyttöön, ja tällöin erilai- silla tekniikoilla kokeilu on jopa muita kohtauksia rohkeampaa. Onhan länsimaisessakin elokuvassa leikkauksen käyttö vapaampaa juuri komedioissa.

Navetan rakennuskohtausta seuraavat häät. Näemme iloisia tyttöjä peseytymässä ja kau- nistautumassa, mitä selventää väliteksti "valmistautuminen häihin". Kukkaseppelepäiset tytöt (sekä yksi vanha mies, myöskin seppäle päässään) kurkkivat aidan yli ja naureske- levät odottavasti. "Hän tulee", kertoo tekstiplanssi. Hääväki kiiruhtaa riviin vastaanotta- maan tulijaa. "Siinä hän on, morsian". Ovet avataan, kaikki yrittävät nähdä paikoiltaan sisälle, tekstit toistuvat uudestaan. Oven edusta on tyhjillään, kunnes kuvanlaidalta tal- lustaa hitaasti pikkulapsi kukkakimppu kädessään. Odottava tunnelma kevenee naurun- remakkaan. Eisenstein rakentaa taitavasti odotuksia ja venyttää aikaa äärimmilleen: ti- lanne toistetaan vielä uudestaan, jolloin ovesta tuleekin kissa, kunnes lopulta oikea mor- sian saapuu kuvaan: hän on kukkasin koristeltu lehmä. Sulhanen on osuuskunnan sonni, jonka kasvu mullikasta täysikasvuiseksi esitellään nyt montaasijakson avulla. Hääyö on

vieläkin absurdimpi, ja se koostuu unelmoivista lehmänkatseista, sonnin näkökulmakuista ja tärisivistä utareista. Tihenevä läheneminen eskaloituu räjähdysksiin, kuohuviin koskiin ja kipinöihin. Seuraava kohtaous alkaa navetassa, joka on täynnä vasikoita.

Traktorin saapuminen kylään on vastaavanlainen odotuksilla, mutta myös vastakkainasettelulla, pelaava humoristinen kohtaous. Koko kylä on saapunut vastaanottamaan kaupungista saapuvaa traktorikuljettajaa. Puolueen edustaja pitää puheen ja orkesteri aloittaa soiton. Kaupunkilaisella on hienot vaatteet, joita esitellään vuoron perään monista kulmista, kun taas maanviljelijän lapsi on puettu liian isoon paitaan ja hänen nenänsä vuotaa. Kun muodollisuudet ovat ohi ja traktori saadaan käyntiin, odotukset palkitaan jälleen antiklimaksilla: moottorin melu säikäyttääkin koko juhlaväen pakoon, ja traktori jää ensimmäisessä ylämäessä jumiin. Korjaustöissä kaupunkilainen heittelee hienot vaatteensa peltoon, ja pettynyt maanviljelijän lapsi heittää häntä hatulla.

3.10 Intellektuaalinen montaasi

Suurin ero Eisensteinin elokuvien ja perinteisen länsimaisen elokuvan välillä on intellektuaalisen montaasin käytössä. Eisenstein itse selittää (1978, 157–158) tämän keinon herättävän vielä yläsävelmontaasiakin korkeammalla tasolla tapahtuvaa "hermotoimintaa" katsojassa, koska otosten valinta perustuu abstrakteihin ajatuksiin ja assosiaatioihin. Käytännössä intellektuaalinen montaasi esiintyy Eisensteinilla parhaiten epädiegeettisten otosten käytössä varsinaista tarinaa edistävien otosten rinnalla tietyissä montaasijaksoissa. Hän saattaa leikata elokuvan maailmasta siihen kuulumattomaan pelkistettyyn, jopa mustaa taustaa vasten otettuun kuvaan esimerkiksi eläimestä, esineestä tai lelusta, luodakseen visuaalisen miellelyhtymän, jolla kommentoidaan tarinan tapahtumia. (Bordwell 1993, 44.) Erityisesti tämä ominaisuus erottaa montaasin immersiiivisyyteen pyrkivästä näkymättömästä leikkauksesta, sillä yllättävä hyppy toiseen todellisuuteen tarkoituksenmukaisesti muistuttaa katsojalle hänen katsovan elokuvaa.

Intellektuellista nimityksestä huolimatta kyseisen montaasin käyttö elokuvassa *Vanhaa ja uutta* on varsin helposti tulkittavaa, ja sitä käytetään myös huumorin ja satiirin keinona. Erityisen silmiinpistäviä ovat rinnastukset teurastamon uunissa roikkuvien sikojen ja pyörivien posliinipossujen välillä. Montaasi antaa kohtaukselle hupaisan sävyn: lihan valmistus sovhoosissa käy kuin tanssi. Tyypittelyn keinona montaasia käytetään jo aiemmin

mainituissa eläinrinnastuksissa. Otoksen sisäisen montaasin (edellä) lisäksi leikataan mm. papin seuraajien ja lampaiden, sekä kulakkieukkojen ja kalkkunoiden välillä. Nokkelampaa pilailua byrokraattien omahyväisyyden kustannuksella on leikkaus lehteä lukevan Leninin taulusta lehteä lukevaan virastopäällikköön, sitten takaisin tauluun, johon virastopäällikkö onkin ilmestynyt Leninin paikalle. Tämän taulun vieressä on toinen taulu virastopäälliköstä, jossa hän – lehti kädessään edelleen – reagoikin kameralle. Tästä leikataan taas virastopäällikköön, joka on nyt huomannut Marfan ja tehdastyöläisen. Lisäksi epädiegeettisiä kuvia käytetään montaasijaksojen kliimakseissa tunnelman nostatuksessa. Separaattorin tiivistäessä maidon kermaksi leikataan irrallisiin kuviin suihkulähteistä ja vesiputouksista, ja tehdastyöläisen raivoaminen virastopäällikölle rinnastetaan pellolla riehuvaan liekinheittimeen.

4 IIVANA JULMA

4.1 Juonikuvaus

Eisensteinin viimeiseksi jäänyt elokuva, *Iivana Julma osa 2* (1958), on keskimäinen trilogiasta, jonka viimeinen osa ei koskaan valmistunut. Se on historiallinen draama 1500-luvulla eläneestä tsaarista ja tämän vajoamisesta hulluuteen puolustaessaan aatettaan hyökkääviä ulkovaltoja ja salaliittoilevaa ylimystöä vastaan. Trilogiaa tehtiin Stalinin ti-lauksesta, ja vaikka hän ylisti ensimmäistä osaa, joutui toinen osa sensuuriin eikä sitä julkaistu ennen kuin vuonna 1958, jolloin sekä Stalin että Eisenstein olivat jo kuolleet. (Beumers 2009, 103–105).

Ensimmäisessä osassa Iivana kruunataan tsaariksi ja hän aloittaa uudistukset yhdistääkseen Venäjän yhdeksi kansakunnaksi laajentamalla rajoja ja vähentämällä ylimystön (pajarien) ja kirkon valtaa. Hänen läheisensä alkavat yksi kerrallaan kääntyä häntä vastaan, mutta hän saa lopulta kansan luottamuksen ja jatkaa valitsemallaan polulla.

Toisessa osassa pyrkimykset horjuttaa Iivanan valtaa syvenevät ja hän vajoaa yhä syvempään yksinäisyyteen. Hänen kenraali-ystävänsä loikkaa liivinmaalaisten puolelle, hänen vaimonsa kuolema paljastuu salamurhaksi ja hänen viimeinen ystävänsä, metropoliitta, kääntyy pajarien puolelle. Vaikeuksien seurauksena Iivana ottaa lisänimekseen ”Julma” ja tiukentaa hallintomuotoaan entisestään. Lopulta pajarit tekevät suunnitelman murhataksaan Iivanan. Hän pääsee suunnitelmasta jyvälle ja onnistuu huijaamaan juonittelijoita siten, että juoni kääntyy heidän omaksi kohtaloksekseen. Hänen serkkunsa kuolee, ja oikeuden nimessä hän teloittaa pajari-tätinsä. Elokuvan päättää koventuneen Iivanan varoitus katsojalle: tsaarin pitää pysyä lujana syntisiä kohtaan.

4.2 Eroja elokuvien välillä

Vanhaa ja uutta oli päähenkilöineen jo askel pois juonettomasta elokuvasta, mutta *Iivana Julma osa 2*, kuten Eisensteinin myöhempi tuotanto muutenkin, on jo silkkaa draamaa. Poliittiset viittaukset olivat toki erityisesti elokuvan valmistumisen aikana ilmiselvät, ja

siksi elokuvassa on edelleen neuvostoliittolaisille juonettomille elokuville ominainen sosialistinen tendenssimäinen sanoma. Siitä huolimatta tarina kertoo ennen kaikkea Iivana Julman psykologisesta kasvusta ulkopuolisten vaikeuksien edessä, mikä täyttää perinteisen juonielokuvan tunnuspiirteet. Mutta tässäkään Eisenstein ei käytä juonta muiden elokuvallisten keinojen kustannuksella, vaan itse asiassa psykologisoimalla Iivana Julman henkilön Eisenstein erottautui myös kotimaisista kollegoistaan ja sosialistisen realismin myötä suosioon nousseista muista historiallisista draamoista (Bordwell 1993, 224–225). Suoraviivaisempi henkilökuvaa päättäväisestä ja virheettömästä Iivana Julmasta olisi toteuttanut paremmin sosialistiselle realismille ominaista tapaa johtajien esittämisessä (Bordwell 1993, 205).

Mutta leikkauksellisesti Eisensteinin mykkääjän tuotantoon verrattaessa *Iivana Julma* tuntuu sovinmaiselta ja hitaalta. Voimakkaita rytmin vaihteluita on vähemmän, kohtaukset vaihtuvat pitkälti kronologisesti ja intellektuaalisen montaasin epädiegeettisiä kuvia ei ole. Vaikuttaa siltä, kuin Eisenstein myöhemmässä tuotannossaan olisi hylännyt osan montaasiteoriastaan, mistä jotkut tutkijat häntä syyttävätkin (O’Pray 1993, 204–205) ja mikä osaltaan varmasti pitää myös paikkansa.

Elokuvan *Vanhaa ja uutta* ja Eisensteinin seuraavan elokuvan, *Aleksanteri Nevskin* (1938) välillä oli lähes kymmenen vuotta, jonka aikana Eisenstein vieraili länsimaissa, teki tutkimusta ja opetti VGIK:ssa elokuvaohjausta (Taylor 2015). Työskentely amerikkalaisten kollegoiden kanssa on epäilemättä laajentanut Eisensteinin näkökulmaa, ja opetustyö on pakottanut hänet konkretisoimaan teorioitaan käytännön työtavoiksi. Mutta myös politiikka Neuvostoliitossa häilyi ja ennen suosiossa olleet taiteilijat ja taidesuunnat joutuivat vainon kohteiksi. Samoin monet Eisensteinin tällä välillä aloittamista projekteista epäonnistuivat, tai ne ajettiin alas (Beumers 2009, 99–100). Osaltaan muutos Eisensteinin tuotannoissa ja teoriassa johtui todennäköisesti pakosta sopeutua jatkaakseen uraansa – ja oikeastaan myös pysyäkseen hengissä.

Toisaalta Eisenstein kehitti teoriaansa montaasista koko uransa ajan ulkoisista vastoin käymisistä riippumattakin. Ensimmäisistä kirjoituksistaan lähtien hän esitteli montaasin elokuvan kokonaisvaltaisena osana, eikä pelkästään tapana leikata elokuvia. (O’Pray 1993, 205.) Ja vaikka myöhemmät elokuvat olivatkin ulkopuolisten tilaamia, ei Eisenstein suhtautunut niihin pelkästään leipätyönä. Itselleen luonteenomaisesti hän pyrki ko-

ettamaan teorioitaan ja löytämään uutta elokuvataiteesta, ja erityisesti *Iivana Julma* muodostui hänelle hyvin henkilökohtaiseksi (Bordwell 1993, 206). Näin on perusteltua huomioda millä tavoin Eisensteinin käsitys montaasista muuttuu hänen teorioissaan ja tutkia miten se käytännössä toteutuu hänen myöhemmässä tuotannossaan, tässä tapauksessa *Iivana Julman osassa 2*.

4.3 Ääni ja leikkausrytmi

Selkeimmin huomattava ero elokuvien *Vanhaa ja uutta* ja *Iivana Julma* välillä on näyttelijöiden puhuminen. Eisenstein varoitteli elokuvantekijöitä äänielokuvan vaikutuksista. Kollegoidensa kanssa kirjoittamassaan lausunnossa v. 1935 (Eisenstein 1978, 370) argumentoidaan, että synkronissa oleva ääniraita heikentää elokuvallisten kerrontamuotojen käyttöä – erityisesti leikkausta. Manifestista huolimatta näyttelijöiden repliikit ovat *Iivana Julman* leikkausrytmin hidastava tekijä. Siinä missä elokuvassa *Vanhaa ja uutta* leikataan nopeasti kuvien välillä, odotetaan *Iivana Julmassa* monessa kohtaa repliikin päättymistä.

Elokuvan toinen jakso alkaa aukeavasta ovesta. Siinä Iivana Julma palaa Moskovaan ja kohtaa juonittelevat pajarit. Iivana kurkistaa oviaukosta ja sanoo: ”Siellähän te olette”. Hän astuu sisään sanomaan seuraavan repliikkinsä: ”Taisitte yllättyä”. Opritšnikit hänen takanaan astuvat hänen rinnalleen, ja koittaa taas seuraavan repliikin aika: ”Ettekö ilahdukaan nähdessänne minut?”. Kohtaus jatkuu hieman tiheämmillä reaktiokuvilla, mutta toistaa silti samankaltaista kaavaa, jossa näyttelijän toiminnot ja repliikit vuorottelevat, ja varsinaiset leikkaukset ovat harvemmassa. Näin myös ajatusten yhteentörmäytykset ovat hitaampia, ja montaasin käyttö sen aiemmassa leikkauksellisessa merkityksessä tuntuu lähes olemattomalta.

Lähemmässä tarkastelussa ja Eisensteinin teoreettisia kirjoituksia apuna käyttäen voidaan kuitenkin väittää montaasin olevan läsnä myös *Iivana Julmassa*, nyt hienovaraisemmassa ja kenties paremmin juonielokuvaan sopivassa muodossaan. Eisenstein ottaa leikkaustekniikoissaan harppauksen kohti näkymätöntä leikkausta. Ääni toimii tässä osaltaan myös apuna, sillä tiettyjä Eisensteinin aiemmin käyttämiä tekniikoita, kuten motiiveja ja attraktiivista rytmiä, on nyt sovellettu musiikkiraitaan (Bordwell 1993, 248). Myöhemmin Eisenstein puhuu montaasista elokuvan orgaanisena piirteenä, jossa elementtejä ei ole enää

tarpeen eritellä, vaan kontrapunktisuus on nyt harmonista. Tällöin montaasi kasvaa elokuvan teemasta, ja eri piirteet rakentavat sitä yhteisesti: ristiriidassa olevat asiat toimivat yhdessä ja vievät kohti samaa päämäärää. (Jalander 1989, 79.)

4.4 Orgaaninen montaasi

Orgaanisuudesta puhuessaan Eisenstein korostaa koko teoksen orgaanisuutta, joka kumpuaa elokuvan teemasta. Orgaanisessa teoksessa teeman asettamat yhteiset lainmukaisuudet määrittelevät elokuvan kokonaisrakenteen, mutta läpäisevät samoin kaikki muut elokuvan osa-alueet. Hänen mukaansa elokuvan pitäisi rakentua luonnonlakien mukaisesti, jolloin katsoja osana luontoa, kokee elokuvankin luonnollisena ja tällöin erityisen vaikuttavana. (Eisenstein 1978, 254–256.) Käytännössä Eisenstein selittää ilmiötä kultaisen leikkauksen kautta, ja toteaa, että orgaanisen elokuvan jaksojen suhteet noudattavat merkittävien käännteiden osalta myös kultaista leikkausta (Eisenstein 1978, 264–265). Kultainen leikkaus on suhdeluku, likiarvoltaan 1.618, joka esiintyy luonnossa monissa eri yhteyksissä, ja jonka on todettu miellyttävän ihmistä visuaalisesti. Siksi taiteilijat kautta aikojen ovat pyrkineet sommittelemaan teoksensa sen avulla (Dunlap 1997, 1–2). Myös länsimainen valtavirtaelokuva noudattaa pitkälti kolmen näytöksen mallia, jossa on kaksi, noin elokuvan kolmanneksille sijoitettua käännettä (Pirilä & Kivi 2010, 26–28), joten kultaisen leikkauksen sääntö usein toteutuu myös länsimaisessa elokuvassa. Kuitenkin Eisenstein huomauttaa, ettei elokuvaa voida tehdä orgaaniseksi kaavaa noudattamalla, vaan sen täytyy tulla tekijänsä sydäimestä yhtenäisen teeman ja sanoman kautta (Eisenstein 1978, 289).

Koko *Iivana Julma* -trilogian suunniteltiin koostuvan pidemmistä jaksoista, jotka sivuavat ja varioivat toisiaan esittäen näin Iivanan kasvun ja ristiriitaisuuden (Bordwell 1993, 233). Osana tätä kokonaisuutta myös toisen osan jaksot ja kohtaukset viittaavat trilogian muihin osiin, mutta orgaanisuuden periaatteita noudattaen samankaltainen rinnakkaisuusien rakenne toistuu myös elokuvassa itsenäisenä. Tärkeimpiä tarinan kaaria ovat Iivanan ja metropoliitta Filippin ystävyyden ja poliittisten tavoitteiden ristiriita ja Iivanan tasapainottelu ankaruuden ja sukuvelvollisuuksien välillä pajareita, erityisesti tättiään Efrosinia kohtaan. Iivana riitelee Filippin kanssa elokuvassa kahdesti. Ensimmäisellä keralla Iivana myöntyy ja antaa metropoliitalle oikeuden puuttua tsaarin tuomioihin. Opparitšnikit kuitenkin maanittelevat Iivanan kiertämään lupauksensa, minkä seurauksena

tämä teloituttaa petollisia pajareita. Toinen riita on ikään kuin ensimmäisen rakenteellinen vastakohta: nyt pajarit maanittelevat Filippiä erottamaan tsaarin kirkosta, johon Iivana vastaa hylkäämällä ystävyysaatteensa edessä ja teloittaa metropoliitan petoksesta. Keskeisenä osana Iivanan muutosta on pajarien petosten, erityisesti tsaarin vaimon myrkyttämisen paljastuminen. Iivana saa epäilyksen, että Efrosinia on siihen syypää, minkä juonittelu Filippin kanssa hänelle vahvistaa. Mutta pajarit vievät valtapeliään entistä pidemmälle, aikoen salamurhata Iivanan, johon jälleen kovettunut Iivana vastaa uhaamalla nyt sukunsakin, serkkunsa Vladimirin, ja lopulta oikeuden nimissä teloittaa myös Efrosinian.

Kultaisten leikkauksen kannalta tarkasteltuna on mielenkiintoista huomata, että elokuvan ensimmäisessä kolmanneksessa (likimain kultaisten leikkauksen kohdalla) on juuri kohtaus, jossa Iivana epäilee Efrosinia ensi kertaa, ja toisen kolmanneksen kohdalla lähettää tälle tyhjän maljan merkinä paljastumisesta. Elokuvan keskipisteessä Iivana sanoo kään-teentekevät vuorosanat: "Tästä lähtien olen se, joksi minua kutsutte: Iivana Julma."

Kokonaisuutta yhtenäistää myös laaja motiivien käyttö, joka on Eisensteinilla myöhem-mässä tuotannossaan entisestään lisääntynyt, ja samalla myös hienostunut. *Iivana Jul-massa* symboliikka motiivien taustalla on monimuotoista, ja samoja aiheita saatetaan näyttää erilaisissa yhteyksissä luoden vivahteita niiden merkityksiin. (Bordwell 1993, 238–239.)

Koska *Iivana Julma* on hovidraama, siinä on kirjavia pukuja ja koristeita merkitsemässä hahmojen valta-asemaa tai luokkataustaa, joista selkeimpiä ovat kruunut, ristit ja valtikat ja pajarien kirjaillut viitat rinnakkain opritsnikkien pikimustien asujen kanssa. Monimut-kaisemmat motiivit löytyvät ensisijaisesti lavasteista, sekä näyttelijöiden kasvoilta ja asennoista. Kynttilöitä on käytetty lavasteena useissa kohtauksissa, usein taustalla, mutta välillä myös kuvan etualalla tai näyttelijöiden käsissä. Iivanan myrkytetyn vaimon sänky on ympäröity kynttilöillä, teloituskohdauksessa taustalla palaa kynttilöitä, ja hautajaisissa kuvat ovat täynnä kynttilöitä. Kirkkonäytelmässä kuolevat pojat sytyttävät kynttilät, sa-moin kuin Vladimir kantaa kynttilää ja johtaa kokonaista kynttiläkulkuetta kävellessään kuolemaansa kohti. Toisaalta kynttilät syttyvät Iivanan valtaistuimen päälle elokuvan jäl-kipuoliskolla hänen koventumisensa merkinä, ja salamurhan suunnittelukohtauksessa naiivi Vladimir yrittää piiloutua niiden taakse pakoon äitinsä valtaajuonia. Yksittäistä sil-mää näytetään usein erityisesti *Iivana Julman* ensimmäisessä osassa, mutta sen motiivi

jatkuu toisessakin osassa. Freskot on saatettu rajata siten, että ne ikään kuin tarkkailevat maailmaa toisella silmällään. Tarkkailun symboliikka toistuu Malyutalla, joka toinen silmä ummessa vahtii Iivanan selustaa. Myös usein käytetty sivuprofiilirajaus toistaa yhden silmän motiivia. Peittämällä toisen silmänsä näyttelijät saattavat kuvata epäilyä, surua, jopa iloa (Bordwell 1993, 238). Näyttelijöiden eleissä on toistuvuutta, joka saattaa esiintyä myös päinvastaisissa yhteyksissä. Esimerkiksi Iivanalla on tapana viedä kätensä koudessa ylös ja samalla nostaa leukaa: tämä kuvastaa hänen vallankäyttöään tai kiivas-
tumistaan, ja se toistuu myös takaumassa lapsi-Iivanalla. Toisaalta lähes vastaava ele kuvaa hänen suruaan ja itsensä epäilyä.

Monipuolinen motiivien käyttö rikastuttaa elokuvan kuvakieltä ja jatkuva erilaisten toistuvien elementtien näyttäminen auttaa katsojaa uppoutumaan elokuvan maailmaan. Näin motiivien käyttö, kuten montaasikin, on muuttunut Eisensteinilla sulavampaan muotoon, jolloin niiden symboliikka ei välttämättä tule niin tarkasti ilmi. Tällöin motiivit toimivat enemmän alitajunnan tasolla ja kenties muistuttavat katsojaa tietyistä teemoista ennemmin kuin selkeästi yrittävät luoda merkityksiä. Tämä on lähempänä immersiivisyyttä tavoittelevaa länsimaista elokuvaa kuin Eisensteinin aiempaa juonetonta tuotantoa, kuten *Vanhaa ja uutta*, jossa motiivit olivat selkeästi osoitettuja, ja muodostivat osan koko elokuvan rakenteesta.

4.5 Kuvan sisäinen montaasi

Iivana Julmassa Eisenstein siirtyy voimakkaasti leikkaukseen perustuneesta rytmityksestä orgaanisempaan, ns. kuvan sisäiseen montaasiin kahdella tavalla. Molemmissa hän hyödyntää jo elokuvassa *Vanhaa ja uutta* käyttöönottettua laajakuvaobjektiiivia, joka voimistaa tilan syvyysvaikutelmaa. Ensinnäkin sen avulla kohteet voidaan sommitella kuvan etu- ja taka-alalle, josta tekniikasta puhuin jo elokuvan *Vanhaa ja uutta* yhteydessä. Tällöin kuvaan rajatut elementit ovat jollain tapaa ristiriidassa, mistä montaasi syntyy. Toiseksi voimistunut syvyysvaikutelma lisää näyttelijän ja kameran vuorovaikutusta, mitä Eisenstein hyödyntää rytmityksen välineenä korostaakseen juonellisia kohokohtia. Näyttelijä voi muutamalla askeleella siirtyä lähikuvaan, mikä ikään kuin poistaa tarpeen leikata. (Bordwell 1993, 153–154.)

Kohtaus, jossa pajarit Efrosinia johtajanaan juonivat Iivanan salamurhaa, päättyy kun Iivanan oikea käsi, opritšnikki Malyuta, saapuu huoneeseen. Efrosinia on kertomassa pojalleen Vladimirille tälle koittavista velvollisuuksista uutena tsaarina, kun ovi aukeaa. Vladimir kääntyy nopeasti kohti kameraa ja lähestyy hitaasti, jolloin kuvakoko tiivistyy. Ovi avautuu raolleen. Nyt myös Efrosinia huomaa häiriön ja hiipii kokokuvasta aivan kameran eteen lähes peittäen kuvan kasvoillaan. Oikeaan nurkkaan jääneeseen tyhjiin tilaan nousee kuvan alareunasta Vladimir pelosta vakavana, aivan äitinsä iholle. Yhteen liimautuneina he tulevat vielä entistäkin lähemmäksi tiivistäen samalla kuvakokoa ja jännittyttä tunnelmaa, kunnes jälleen leikataan raottuvaan oveen. Odotusta pitkitetään edelleen näyttämällä tulija ensin epätarkkana Efrosinian ja Vladimirin hartioiden takaa. Tumman hahmon lähestyessä nämä astuvat sivuille pois kuvasta ja kuva tarkennetaan kokokuvaan rajattuun Malyutaan. Hän kävelee suoraan kohti kameraa kunnes puolilähikuvassa ollessaan nostaa peitteen alla olevan pikarin eteensä ja vieläkin työntää sitä eteenpäin peittäen lopulta koko kuvan. Kohtaus jatkuu loppuun hyödyntäen vastaavanlaisia tiivistyksiä ja väljennyksiä rinnakkain leikkaamisen kanssa. Niitä käytetään *Iivana Julmassa* monessa kohdassa.

Kuvan sisäinen leikkaaminen ja pitkien otosten käyttö ei ole toki länsimaisessakaan elokuvassa vierasta. Oikeastaan päinvastoin, sillä kuten edempänä mainitsin, nopea leikkausrytmi oli aikanaan neuvostoelokuvan erottava tekijä. Erityisen pitkät otokset ovat usein tyylikeinoja ja elokuvantekijöiden taidonnäytöksiä, sillä kiinnostava tarinankuljetus reaaliajassa on hyvin vaativaa (Koppanen 2015, 9). Siinä mielessä myös pitkät otokset, kuten intellektuaalinen montaasikin, poistaa leikkauksen näkymättömästä roolistaan, ja leikkaamattomuus usein erottuu länsimaisesta valtavirtaelokuvasta. Käytännössä *Iivana Julman* pitkät otokset ovat kuitenkin verrattain lyhyitä, jos niitä vertaa otostensa pituuksista tunnettujen länsimaisten elokuvien kanssa.

Leikkauksen kannalta otoksen sisäinen montaasi on siinä mielessä ongelmallinen, ettei kuvattuun materiaaliin voi enää jälkikäteen vaikuttaa. Eisenstein pystyi ottamaan leikkauksen ja rytmin huomioon kuvausten toteutuksessa, mutta otoksen sisäinen rytmi on sellainen kuin se on tallennettu. Kohtausten rakenteesta huomaa montaasinomaisen suunnittelun: esimerkkinä kohtaus, jossa Iivana riitelee katedraalissa metropoliitan kanssa samalla kun kuoripojat laulavat raamatullisesta despoottikuninkaasta. Lähtökohta on hyvin

mielenkiintoinen, mutta lopputuloksessa on samoja ongelmia kuin repliikkien ja toimintojen vuorottelussa, josta mainitsin edellä. Ristiriidat esitetään hitaanpuoleisesti, eikä kohtauksen teemaa juuri syvennetä.

4.6 Mise-en-scène

Eisensteinin myöhemmissä teorioissa ja opetuksessa nousee vahvasti esille elokuvan mise-en-scène (Bordwell 1993, 143–144). Se on alunperin teatteritermi, ja sillä tarkoitetaan näyttämöllepanoa. Elokuvassa se tarkoittaa yhteisesti asioita, jotka vaikuttavat siihen mitä ja miten valkokankaalla näytetään: lavastusta, valaisua, näyttelijäntyötä, kuvakulmia. Oikeastaan kaikki elokuvanteossa kuuluu mise-en-scènen piiriin (Khopkar 1993, 145–146). Käytännössä siitä puhutaan yleensä poikkeuksellisella tavalla lavastettujen ja puvustettujen elokuvien yhteydessä, ja 1920-luvun saksalainen ekspressionistinen elokuva onkin mise-en-scènen vakioesimerkki. Termin tausta-ajatuksena on kuitenkin korostaa elokuvaa kokonaisvaltaisena taidemuotona, jossa jokainen aspekti vaikuttaa kokonaisuuteen ja tulee ottaa huomioon suunnittelussa. Eisenstein käyttääkin mise-en-scèneä juuri elokuvan kokonaisuudesta puhuessaan ja liittää siihen usein leikkauksenkin (Eisenstein 2010, 21–22). *Iivana Julmassa* se korostuu juuri massiivissa lavastuksissa, monipuolisissa kuvakulmissa ja millintarkassa näyttelijäntyössä.

Panostus mise-en-scèneen *Iivana Julmassa* on erinomainen esimerkki Eisensteinin elokuvakerronnan muutoksesta vanhemmalla iällä. Siinä missä hän mykkäkauden elokuvissaan pyrki plastisiin lähikuviin, jotka leikkaamalla rikastuttivat toisiaan (Eisenstein 1978, 131–132), *Iivana Julman* laajat kuvat ovat läpeensä lavastettuja ja yksityiskohtaisia. Tämä on yllättävää, sillä hän arvosteli ekspressionismia vain kolme vuotta ennen *Iivana Julman* ensimmäisen osan julkaisua (Eisenstein 1978, 315). Mikä tahansa elokuvan kohtauksista sopisi esimerkiksi, mutta käytän tässä yhteydessä toisen osan jaksoa, jossa oprišnina saattaa tsaariksi puettua Vladimiria messuun ja kohti vääjäämätöntä kuolemaa.



KUVA 5. *Iivana Julman* mise-en-scène (*Iivana Julma* osa 2 1958)

Mustiin kaapuihin pukeutunut pitkä kynttiläkulkue astelee läpi pelkistetyn sisäpihan hättääntyneen, koristeellisissa vaatteissa kävelevän Vladimirin perässä. Tämä saapuu pie-nelle, hiirenkoloa muistuttavalle oviaukolle, jonka yläpuolella on huomattavan paljon Ii-vanan kasvoja muistuttava Jeesus-fresko. Vladimir on yksin selkä seinää vasten, kun op-ritšnikit nousevat kuvan alareunasta pakottaen hänet oviaukosta sisään. Katedraalin sei-nistä ei ole jätetty kohtaakaan valkoiseksi; kaikki on maalattu koristeellisin kuvin tai pei-tetty kultakehystetyin ikonein. Kulkue jatkaa matkaansa läpi pylväskäytävän, jossa maa-laukset jatkuvat kuvarajan yli korkeuksiin matalasta kuvakulmasta huolimatta. Hämärän katedraalin kivilattiaan diagonaalin käytävän piirtävä valokeila osoittaa Vladimirille pai-kan, johon astua. Muodostuu luonnottoman pitkä varjo, joka kuvaa Vladimirin vääristy-nyttä mielentilaa. Opritšnikkien varjot peittävät hänen taustallaan olevalle seinälle maa-latun armeliaan jumalkuvan. Varjojen tanssi jatkuu yli murhan kunnes Efrosinia ryntää paikalle ja julistaa Iivanan kuolleen. Nyt opritšnina muodostaa katedraalin keskelle mus-tan käytävän, jonka varjoista Iivana kävelee Efrosinian luo valoon paljastaakseen vasta-juonensa ja pajarien häviön.

4.7 Näytteleminen

Mise-en-scèneen korostus näkyy vahvasti myös näyttelijätyössä. Attraktiivinen näytteleminen tarkoitti monesti akrobaattista temppuilua Eisensteinin aiemmissa elokuvissa,

joissa näyttelijät olivat amatöörejä (Bordwell 1993, 117–119), mutta *Iivana Julmassa* ammattinäyttelijöiden ollessa kyseessä se ilmenee laajoissa eleissä, voimakkaissa silmien liikkeissä ja näyttävissä asennoissa. Nimenomaan näyttelijäntyössä yhdistyvät elokuvan mise-en-scène ja otoksen sisäinen leikkaus, mistä syystä se vaikuttaa ratkaisevasti myös elokuvan leikkausrytmiin.

Annettuaan määräyksen teloittaa metropoliitan sukulaisia Iivana joutuu epäilyksen valtaan ja juoksee surussaan makuuhuoneeseen. Roikkuvista kynttilöistä muodostuvan kaaren alla hän nostaa katseensa ylös, pysähtyy niska suorassa kulmassa ja pujoparta vaaka-suorana viivana sanomaan repliikkinsä: “Ota tämä malja pois minulta.” Huoneeseen hiipinyt Fedor Basmanov toteaa, ettei niin tapahdu, jolloin Iivana hätkähtää ja kääntää katseensa taakseen katsoen silmät pyöreinä ulos kuvasta, yläviistoon. Fedor vihjaa alta valaistussa lähikuvassa silmät sirillään myrkytetyistä pikareista, ja avaa merkitsevästi luomiaan. Iivana kääntää silmänsä vastakkaiseen suuntaan, ja hänen kasvonsa seuraavat perässä. “Pikari?”, hän kysyy, ja nostaa hieman leukaansa korostaen näin alas viistoa katsettaan. Samankaltaisia eleitä on myös Efrosinialla. Metropoliitan sukulaisten hautajaisiin hän säntää kuvan läpi viitta liehuen, polvistuu aivan kameran eteen, nojaa nopeasti taaksepäin päätänsä pidellen, levittää sitten kätensä ja kumartuu pois kuvarajauksesta. Hän on tullut hakemaan metropoliitan apua pysäyttääkseen Iivanan. Lähikuvassa hän vetää päätänsä taaksepäin nostaen samalla leukaansa, ja pienen pudistuksen siivittämänä sanoo: “En pyydä --”, suoristaa sitten niskansa ja työntyy eteenpäin sanoen: “-- vaan vaadin!”.



KUVA 6. Teatraalisia asentoja (*Iivana Julma* osa 2 1958)

Nämä esimerkit kuvaavat hyvin näyttelijäntyötä *Iivana Julmassa* kauttaaltaan. Laajoissa kuvissa näyttelijät säntäilevät kuvan laidoilta toiselle, ja vastaavasti lähikuvissa silmät ja katseet tekevät teatraalisia täyskäännöksiä. Attraktiivinen tyyli tekee ilman muuta selväksi millaista psykologiaa roolihahmolta haetaan silloinkin, kun se on ristiriidassa vuorosanojen kanssa. Kuitenkin montaasia ja puhdasta elokuvallista ilmaisua painottaneelta Eisensteinilta tällainen näyttelemisen on erikoinen valinta. Jo Kulešovin montaasikokeet

osoittivat kuinka roolihahmon psykologiaa voidaan avata leikkauksen avulla, ja Eisenstein itsekin kirjoittaa siitä, kuinka elokuvissa näyttelemisen tulisi olla pienieleistä, koska lähikuvassa teatterimainen näytteleminen ei ole uskottavaa (Eisenstein 1978, 302). Jatkuvan intensiivisyyden takia myös varsinaiset emotionaaliset käännekohdat kärsivät, koska ne eivät erotu riittävästi muusta näyttelemisestä. Voisi sanoa, että näyttelemisen tehosta puuttuu tällöin ristiriita, ominaisuus, jota Eisenstein aiemmin piti kaiken taiteen lähtökohtana (Eisenstein 1978, 106).

4.8 Montaasiyksikkö

Eisensteinin oppilaan, Vladimir Nizhnyn muistiinpanoista koottu *Lessons with Eisenstein* (1958), paljastaa Eisensteinin hyvin menetelmällisen tavan suunnitella kohtaukset leikkauksen kannalta ns. montaasiyksikön avulla (Bordwell 1993, 148). Sen käytön tunnistaa hyvin *Iivana Julmassa*, ja paikoin myös elokuvassa *Vanhaa ja uutta*. Montaasiyksikkö on eräänlainen Eisensteinin vastine Hollywoodista tutulle master-kuva-tekniikalle, jossa kohtaus kuvataan alusta loppuun tietyissä eri kuvako'oissa ja eri henkilöihin keskittyen. Lisäksi pidetään huolta suojaviivasäännöstä, eli siitä, että henkilöt pysyvät koko ajan samalla puolella suhteessa kameraan. Usein myös kuvataan ns. avauskuva (establishing shot), joka on paikkaa ja aikaa osoittava laaja kuva (Pirilä & Kivi 2005, 112, 117). Tällöin leikkaukseen jää paljon vaihtoehtoja, eikä leikkauskohtien välillä pitäisi tulla merkittäviä jatkuvuusongelmia. Tällöin voidaan siis säilyttää leikkauksen näkymättömyys.

Siinä missä master-kuva-tekniikkaa yleensä käytetään kattamaan koko kohtaus, yhdessä kohtauksessa voi olla monta montaasiyksikköä. Nekin kuvataan master-kuva-tekniikan tavoin useista kulmista, mutta tarkoituksena on pyrkiä itsessään merkityksellisiin kuviin, jotka syventävät tai tuovat jotakin lisää teemaan. Kuvat on sommiteltu mise-en-scèneä parhaiten mukaillen (Bordwell 1993, 146). Suojaviivasääntö auttaa toiminnan ymmärrettävyydessä, mutta sen tarkoituksenmukaisella rikkomisella voidaan alleviivata merkittäviä leikkauskohtia ja luoda vaihtelua rytmiin (Bordwell 1993, 149). Master-kuva-tekniikassa yleensä vältellään linjassa leikkaamista, vaikkei se ole jatkuvuuden kannalta välttämättä virhe. Sillä tarkoitetaan leikkaamista kahden samasta suunnasta kuvatun, mutta erikokoisen kuvan välillä. (Pirilä & Kivi 2008, 82–84). Montaasiyksikössä linjassa leikkaaminen on jopa suotavaa, jos karkeat leikkaukset lisäävät siirtymän tuntua kuvien toiminnan välillä (Bordwell 1993, 148). Avauskuvan vastine montaasiyksikössä on teesi-kuva (thesis shot), joka tavallisesti on yksikön alussa, mutta sen tehtävänä ei ole ilmaista

paikkaa tai aikaa, vaan toimia kulmakivenä yksikön seuraaville kuville, jotka laajentavat sen teemaa (Bordwell 1993, 147).

Pajarien teloituskohaus alkaa laajasta alakulmakuvasta, jossa kolme opritšnikkiä raahavat rimpuilevia pajareita linnan pihalle. Yksi heitetään maahan kameran eteen, toista pidellään kiinni kuvan taka-alalla. Seuraava kuva on yläkulmasta ja laajempi kuin edellinen. Leikkaus on erikoinen, sillä pajarit ovat nyt eri puolilla kuvaa ja paljastuu että heitä on yksi lisää, samoin opritšnikkien lukumäärä ei täsmää. Mutta se ei ole tärkeää, koska pelkistettyyn mustaan pukeutuneiden opritšnikkien ja ylellisesti kirjailtujen pajarien sommittelu näyttää kiinnostavasti nujakan sekavuuden. Mustahattuinen Malyuta seisoo seuraavan kuvan taka-alalla kahden apurinsa välissä, kun pajarit raahataan kuvan alareunasta ja pannaan etualalle polvilleen. Leikkaus lähempään kuvaan Malyutasta ja apureista on suojaviivan ylitys: vasempaan kääntynyt Malyuta lähtee nyt kävelemään oikealle, ja liike jatkuu seuraavassa kuvassa jälleen vasemmalle. Niin sanotusti virheellinen leikkaus nostaa Malyutan esiin kohtauksesta, ja katsojan tietäessä hänen aikovan teloittaa pajarit, kääntää se kohtauksen alun riehumisen jännittyneeseen vireeseen. Tämä jatkuu symmetrisellä sommitelmalla Malyutasta, kahdesta opritšnikistä ja kahdesta pajarista, josta leikataan lähikuvaan Malyutasta lukemassa tuomiota. Hänen lukiessaan kahden vanhemman tuomitun nimet näytetään heidän profiilinsa. Kolmas katselee alistuneesti kuvan alakulmasta olkansa yli Malyutaa. Paljaat niskat pilkottavat odottavasti turkiskauluksista. Näytetään polvistuneet diagonaalissa rivissä, vanhemmat odottavat teloitusta ylpeinä, kolmas on painanut päänsä. Seuraa lähikuvia vakavana odottavista opritšnikeistä. Palataan kuvaan pajareista, viimeinen vilkuilee häpeillen tovereitaan. "Tuomio on --", sanoo Malyuta, ja lähikuvassa – myöskin diagonaalisti sommitellusti – vanhemmat pajarit katsovat taakseen. Malyuta näytetään jälleen symmetrisesti kahden opritšnikin kanssa, "--mestaus.", hän päättää lauseensa. Hän antaa viittansa, saa miekan käteensä ja puhdistaa sen terän. Pajarit kääntävät päänsä aiemmassa kuvakulmassa edelleen ylpeinä. Lähikuva Malyutasta, hän nostaa miekan ja tähtää suoraan kameraan, pajarin paljas niska, miekalla lyönti.



KUVA 7. Suojaviivan ylitys (*Iivana Julma osa 2* 1958)

Master-kuva-tekniikan käyttäminen ja noudattaminen toki helpottaa kuvauksissa ja tuottaa paljon materiaalia leikkaukseen käytettäväksi, mutta se myös sitoo elokuvan mise-en-scènen melkein teatterimaisella tavalla yksipuoliseen katselukulmaan. Eisenstein ylisti juuri elokuvan mahdollisuutta sommitella kuvat lähes mielivaltaisesti leikkausten välissä – katsoja kyllä ymmärtää mitä ja missä tapahtuu, kun se on kertaalleen selitetty (Bordwell 1993, 146). Näin jokainen kuva voidaan sommitella siten, miten se näyttää parhaalta, ja jokainen leikkaus voi viestiä vahviten juuri sitä, mitä sillä halutaan kertoa. Länsimaaisessa elokuvassa leikkauksia ei toki tehdä ilman syytä, mutta jos jo kuvasuunnittelu on tehty pitäen mielessä ensisijaisesti jatkuvuus, täytyy leikkauskin tehdä jatkuvuus edellä merkityksellisten otosten valitsemisen sijasta. Samoin ei *Iivana Julmankaan* jokainen leikkaus huou syvällisyyttä, mutta rohkeus sommitella kuvat juuri siten kuin on ollut tarpeellista näkyä elokuvan visuaalisuudessa, ja ne leikkaukset, jotka ovat juuri tästä syystä onnistuneet, ovat myös erittäin tehokkaita.

5 POHDINTA

Eisensteinin teorialla montaasista vaikuttavat nykyaikaisen elokuvakerronnan näkökulmasta melko korkealentoisilta. Hänen vanhemmat kirjoituksensa hohkaavat poleemista sävyä, ja sosialistinen, vallankumouksellinen maailmankatsomus voi tuntua länsimaisesta lukijasta vieraalta. Neuvostoliiton kaatumisen jälkeen Engelsiin tai Leniniin vetoaminen perusteluna elokuvatekniikalle saattaa kommunistiseen teoriaan perehtymättömästä kuulostaa vähintäänkin arveluttavalta. Samoin Eisensteinin renesanssimainen monialaisuus tuo teksteihin vertailukohtia toisinaan niin odottamattomista yhtymäkohdista, että esimerkiksi elokuva-alalle erikoistuvan voi olla vaikea ymmärtää mitä tarkoitetaan. Sama toistuu Eisensteinin myöhemmissä kirjoituksissa, jotka terminologian kehittyessä ja syvennyksessä monimutkaistuvat entisestään.

Kuitenkin lähempi tarkastelu erityisesti esimerkkien kautta paljastaa teorioiden käytännölliset sovellukset. En itse yritäkään väittää ymmärtäväni Eisensteinin kirjoituksia perin pohjin, mutta niihin jo hiemankin tutustuttuani on ollut erityisen kiinnostavaa vertailla niitä Eisensteinin elokuvatuotantoon. Eisensteinin elokuvat ovat olleet eräänlaisia teorioiden testausalustoja, vaikka ne ovat olleet tilaustöitä ja itsenäisiä teoksia. Nykyaikana ja erityisesti Hollywoodissa elokuva on siinä määrin suuri bisnes, ettei kokeellinen elokuva kovinkaan helposti saa rahoitusta, koska niiden tekemä tuotto ei ole varmaa. Kuitenkin kriitikoiden ylistämät ja klassikon asemaan päätyvät elokuvat ovat usein enemmän tai vähemmän kokeellisia. Eisensteinin teorioita ja elokuvia vertailemalla näkee kuinka hyvinkin kaukaa haetut ajatukset saavat elokuvissa konkreettisen muotonsa. Toisinaan idea ja toteutus ovat yhtä ja taka-ajatus on elokuvaa katsoessa ilmiselvästi havaittavissa. Toisinaan taas Eisensteinin selitysten ja elokuvien yhteys tuntuu jäävän lähes olemattomaksi. Tosin tällöinkin teoria saattaa herättää kiinnostavia ajatuksia, tai sitä saatetaan olla sovellettu onnistuneemmin jossakin toisaalla.

Vanhaa ja uutta -elokuva on hyvä esimerkki siitä, kuinka teoreettinen pohdiskelu on tuottanut tulosta. Monet jaksoista ovat kestäneet aikaa erinomaisesti, ja leikkauksellisesti elokuva tuntuu paikoin rohkeammalta kuin monet nykyaikaiset elokuvat. Tekniikat, joita Eisenstein on ajatuksissaan suunnitellut, kirjoituksissaan kaavoittanut ja aiemmissa elokuvissaan harjoitellut, ovat elokuvassa *Vanhaa ja uutta* hioutuneet vankoiksi ja viimeistellyiksi, ja samalla elokuva sisältää uusiakin kokeiluja. Kuitenkin elokuvan hienoudet

jäävät lopulta enimmäkseen formalistisiksi. Vaikka osa Eisensteinin tekniikoista on nimenomaan kokonaisuutta yhtenäistäviä, kuten motiivien käyttö, ovat toiset yksittäisiä ja osoitettavissa ainoastaan tietyistä elokuvan jaksoista tai kohtauksista. Samoin elokuvan aihe lienee syynä sen vähälle tunnettuudelle. Ja koska Eisensteinin aiemmissakin mykkä-elokuvissa on vastaavanlaisia ongelmia, ei ole ihme, jos ne ovat jääneet katsojien mieleen lähinnä muotokokeiluina.

Ovatko montaasitekniikat siis ainoastaan taide-elokuvaan sopivia formalistisia kikkoja? Eisenstein itsekkin siirtyi melko lailla erilaiseen kerrontaan äänellisissä draamaelokuviinsa. Kenties hän pohjimmiltaan huomasi, ettei montaasin avulla voidakaan kertoa sellaisia henkilökeskeisiä tarinoita, joita valtavirtaelokuvat edustavat, mitä puoltaisi ainakin montaasin intellektuaalisen puolen vähäisyys *Iivana Julmassa*. Henkilöhahmon psykologian pitäminen elokuvan keskiössä vaatii leikkauksen työntämisen taka-alalle, siis näkymättömän leikkauksen suosimisen. Vaikka tämä osaltaan pitäisikin paikkansa, se ei kuitenkaan ole koko totuus. Ovathan monet Eisensteinin ja neuvostoliittolaisten aikalaistensa saavutuksista rantautuneet myös Hollywoodiin, vaikkakin vasta useita vuosikymmeniä myöhemmin.

Tiukka erottelu montaasin ja länsimaisen leikkauskerronnan välillä ei olekaan nykyään tarpeellista. Kuten montaasikoulukunnan ensilöydöt ovat vuosien saatossa muodostuneet meille ”peruskauraksi”, myös Eisensteinin edustamat rohkeammat tekniikat ovat tulleet arkipäiväisemmiksi. Esimerkiksi tiheä attraktiivinen leikkaus tai teemallisesti sidottu fragmenttinen siirtymä, jotka saattavat helpostikin muistuttaa katsojaa elokuvasta, ovat Hollywood-elokuvassakin suosittuja keinoja. Motiiveja, jaksojen välisiä viittauksia ja *mise-en-scène*ä pidetään erinomaisen kerronnan merkinä, ei pelkästään elokuvassa, vaan myös muissa kerronnallisissa taiteissa. Eisensteinin myöhempi otoksen sisäinen rytmitys on noussut aivan omanlaiseen arvoonsa ja herättänyt kiinnostusta uusissa elokuva-teoreetikoissa ja kokeilijoissa. Sitä mukaa kun erikoisuudet muuttuvat tavallisiksi, katsojat alkavat hyväksyä niitä osana normaalia juonellista kerrontaa, eivätkä ne enää herätä reaktioita itsessään eikä immersio näin ollen vahingoitu.

Toisaalta näkymätön leikkaus pysyy tiukasti asemassaan. Eisenstein sanoi, että juonielokuva pitää kertomusta keppihevosenaan (1978, 46), ja niin myös leikkauksen pitää pysyä hevosen kyydissä. Ihmiset odottavat elokuviltaan tarinoita, ja siksi tarina täytyy aina kertoa. Elokuvaa pidetään taiteena, mutta mikäli se ei toteuta ennaltamäärättyjä tehtäviään,

selkeän tarinan kerrontaa, sitä pidetään taide-elokuvana. Toki valtavirtaelokuva saa olla, ja hyötyykin konventioihin kahlittuna olemisesta, mutta samat kahleet rajoittavat ilmaisunvapautta ja pahimmillaan estävät kertomasta entistä parempia tarinoita.

Leikkaus on elokuvan erityispiirre, muista taiteista erottava tekijä, ja sen suomia mahdollisuuksia pitäisi vaalia. Ns. hyväksi todetut säännönmukaisuudet, siis näkymättömän leikkauksen tekniikat, johtavat helposti ilmaisun rajoittamiseen kaikissa tuotannon vaiheissa. Jos kuvaaja tekee kuvasuunnitelman jatkuvuus mielessään, työryhmä kuvauksissa keskittyy klaffivirheiden eliminointiin ja ohjaajakin vaatii näyttelijöiltä ns. helppoa leikkautuvuutta, ei leikkaajalle jää juuri muuta tehtävää kuin jatkaa työnsä piilottamista. Tämän vastakohtakin on kärjistys yhtä lailla, muttei kuulosta niin pahalta: kaikki tekijät pyrkivät kaikissa vaiheissa ilmaisemaan omalla tontillaan parhaiten elokuvan teemaa. Totta kai näkymättömälle leikkauksellekin on paikkansa, sillä ihmisillä on monestikin elokuvaan mennessään tarve immersion tuomalle eskapismille, ja siihen tarvitaan koko työryhmän panosta. Mutta jatkuvuuden ei pitäisi olla itse tarkoitus, vaan ohjaajan tulisi miettiä etukäteen sen paikka elokuvassaan, ja muistaa, millaisia löytöjä leikkauksen voimasta tehtiin jo sata vuotta sitten. Ja *Ivana Julman* parhaat puolet ovat erinomaisia esimerkkejä siitä, miten juonielokuvakin voi saada puhtia leikkauksen roolin korostamisesta. *Vanhaa ja uutta* näyttää taitavasti, kuinka innovatiivinen leikkaus voi viedä katsojan mukanaan ja ajoittainen immersion suoranainen purkaminenkin nostaa elokuvakokemuksen uudelle tasolle.

Mutta ehkäpä montaasin vaatiminen valtavirtaelokuvalta onkin turhaa, ja monimuotoisempaa kerrontaa löytääkin laajentamalla omaa näkökulmaansa, siis kääntämällä katseensa pois fiktioista dokumentteihin. Dokumentti on toteutustavoiltaan ja tavoitteiltaan huomattavasti laaja-alaisempi kuin tavanomainen fiktio. Varsinaista valtavirtadokumenttia ei liene olemassakaan, joten joudun nyt yksinkertaistamaan huomattavasti. Samoin dokumentin teoriasta ja tekemisestä voisi kirjoittaa oman opinnäytetyönsä, mutta yritän esittää sen yhteydet montaasiteorioihin maalaisjärkisesti.

Ensinnäkin dokumenttien tavoitteena on aina tarinan kertominen siinä missä fiktiossakin, mutta taustalla on lähes aina totuuspohjainen tarina, minkä katsoja etukäteen tietää. Siksi immersiivisyyttä ei välttämättä tavoitella samalla tavalla. Usein dokumentti perustuu etukäteen käsikirjoittamattomiin otoksiin, kuten seurantakuvaan tai haastatteluun, ja sillä on jonkinlainen yhteiskunnallinen merkitys, mitkä ovat juonettoman elokuvan peruspiirteet.

Näistä syistä dokumentin tarina luodaan käytännössä vasta leikkauspöydässä, toisin kuin käsikirjoitettu fiktio. Irrallisista otoksista pyritään eristämään niiden syvin olemus, ja näitä yhdistämällä luodaan uusia merkityksiä, missä toteutuu montaasin lähtökohdat puhtaimmillaan. Ja lopulta dokumentin leikkauskeskeinen luonne sallii myös irtaantumisen tilanteen diegeettisyydestä esimerkiksi leikkaamalla uutis- tai arkistokuvaan, joilla herätetään katsojassa abstrakteja ajatuksia, mikä on intellektuaalista montaasin käyttöä.

Kuten sanoin, dokumentteja on monenlaisia, eivätkä kaikki suinkaan hyödynnä montaasitekniikoita, mutta suosituissakin dokumenteissa, esimerkiksi Michael Mooren *Fahrenheit 9/11* (2004) on tunnistettavissa kaikki edellämainitut piirteet. Siispä, jos valtavirtayleisö on jo antanut hyväksyntänsä satavuotiaille montaasitekniikoille dokumenteissa, olisiko jo aika vapauttaa leikkaus näkymättömyydestään ja alkaa rikastuttaa myös valtavirtafiktiota elokuvallisemmilla kerronnan keinoilla?

LÄHTEET

Beumers, B. 2009. A History of Russian Cinema. Oxford: Berg.

Bordwell, D. 1993. The Cinema of Eisenstein. 2. painos. Lontoo: Harvard University Press.

Dunlap, R. 1997. The Golden Ratio and Fibonacci Numbers. New Jersey : World Scientific Publishing Company.

Eisenstein, S. 1978. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Eisenstein, S. 2010. Montage 1937. Teoksessa Glenny, M. & Taylor, R. (toim.). Sergei Eisenstein Selected Works. Volume II. Towards a Theory of Montage. Lontoo: I.B.Tauris.

Jalander, Y. 1989. Eisensteinin elokuvateorioista. Teoksessa Kinisjärvi, R. & Lukkarila, M. & Malmberg, T. (toim.). Elokvateorian historia. Helsinki: Like.

Khopkar, A. 1993. Graphic flourish. Aspects of the art of mise-en-scène. Teoksessa Christie, I. & Taylor, R. (toim.). Eisenstein Rediscovered. Lontoo: Routledge.

Koppanen, K. 2015. Yhden kuvan kohtaukset fiktiivisessä elokuvassa: Ohjauksen ja kuvauksen näkökulmasta. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö.

Makkonen, V. 1989. Tekijäteoreetikot: Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin ja Dziga Vertov. Teoksessa Kinisjärvi, R. & Lukkarila, M. & Malmberg, T. (toim.). Elokvateorian historia. Helsinki: Like.

O'Pray, M. 1993. The frame and montage in Eisenstein's 'later' aesthetics. Teoksessa Christie, I. & Taylor, R. (toim.). Eisenstein Rediscovered. Lontoo: Routledge.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2005. Otos: Elävä kuva – elävä ääni, toinen osa. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus: Elävä kuva – elävä ääni, toinen osa. Helsinki: Like.

Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos: Elävä kuva – elävä ääni, toinen osa. Helsinki: Like.

Pylys, M. 2012. Venäläisen elokuvan kontrapunkti. Luettu 17.1.2016. <http://widerscreen.fi/numerot/2012-1/venalaisen-elokuvan-kontrapunkti/>

Taylor, R. Luettu 28.12.2015.

<http://www.filmreference.com/Directors-Du-Fr/Eisenstein-Sergei.html>

Von Bagh, P. 1978. Saatteeksi. Teoksessa Eisenstein, S. Elokuvan muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.

Von Bagh, P. 2002. Peili jolla oli muisti. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

ELOKUVAT

Fahrenheit 9/11. 2004. Ohjaus: Michael Moore. Tuotanto: Fellowship Adventure Group, Dog Eat Dog Films. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Iivana Julma osa 1 (Ivan Groznyy). 1945. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Mosfilm, TsOKS. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Iivana Julma osa 2 (Ivan Groznyy. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovor). 1958. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Mosfilm, TsOKS. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Lakko (Stachka). 1925. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Goskino, Prolekult. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Lokakuu (Oktyabr). 1928. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Sovkino. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Panssarilaiva Potemkin (Bronenosets Potemkin). 1925. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Goskino, Mosfilm. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Vanhaa ja uutta (Staroye i novoye). 1929. Ohjaus: Sergei Eisenstein. Tuotanto: Sovkino. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.