

## Tomi Huttunen

# MONTAASIKULTTUURI

---

[Johdanto](#) | [Venäläinen montaasi](#) | [Eisenstein ja attraktioiden montaasi](#) |  
[Fotomontaasi: Klutsis ja Rodtshenko](#) | [Faktografinen montaasi](#) | [Montaasikirjallisuus](#) |  
[Viitteet](#) | [Kirjallisuus](#)

### Johdanto

Kysymys montaasikulttuurista tarkoittaa montaasin, tietyssä kulttuurissa tiettyinä aikana vallitseva montaasifilosofian ja eri taiteenlajeissa ja taideteksteissä havaittavan montaasiperiaatteen tutkimista. Sovellan semioottista kulttuuriteoriaa erilaisten taiteenlajien (kirjallisuuden, elokuvan, maalaustaiteen, valokuvauksen jne.) ja erilaisten tekstien (romaani, runo,okuva, valokuva) muodostamaan kokonaisuuteen [1]. Montaasi tarjoaa laajan esimerkin kulttuurissa vallitsevasta monikielisydestä, merkkijärjestelmien keskinäisestä vuorovaikutuksesta ja suhteesta kulttuurin kokonaisuuteen. Montaasi sijoittuu 1900-luvun ensimmäisen puoliskon kulttuuriin, ja keskitymme venäläisen kulttuurin montaasiperiaatteeseen, vaikka montaasi voidaan havaita muissakin kulttuureissa samana aikana. Venäjäksi puhutaan usein käsitteestä "montazhnoe myshlenie", joka tarkoittaa montaasifilosofiaa ja -periaatetta - tietynlaisen taiteen tekemisen ehtoja - sekä tekijän että vastaanottajan mielessä.

Kulttuurisemiotiikka tarkastelee kulttuuria monimutkaisena systeeminä, joka sisältää runsaasti eri merkkijärjestelmiä, kuten elokuvan, teatterin, kirjallisuuden, politiikan ja uskonnon kieliä. Pääasiallisia tutkimuskohteita ovat tekstit, "kulttuurin sisältämät rajatut kokonaisuudet, jotka ovat ymmärrettävissä ja ilmaistu vähintään kahdella kulttuurin kielellä" [2]. Tekstien avulla ja perusteella voidaan esittää näkemyksiä kulttuurin kielistä ja kulttuurin kokonaisuudesta. Kulttuurisemiotiikka näkee tekstien ja kulttuurin kokonaisuuden välillä tietyn rakenteellisen yhtäläisyyden – isomorfismin [3]. Esimerkkinä montaasi voi valottaa juuri tätä aspektia, koska se voidaan havaita samanaikaisesti eri taiteissa, niiden merkkijärjestelmissä ja useissa erilaisissa teksteissä.

Montaasi on käsitteenä väljä ja voi tarkoittaa esimerkiksi venäläisessä

vallankumouksen jälkeisessä kulttuurissa hyvin paljon. Yritän hahmottaa joksikin "uudeksi" julistautuvan vallankumouksen jälkeisen ajan kulttuurin selviytymiskeinoja pitäen kaiken aikaa mielessä sen, ettei kulttuurissa mikään voi olla täysin uutta - uusi on aina sidoksissa vanhaan, riippuvainen traditiosta, kulttuurissa kaikki on uusia merkityksiä synnyttävässä jatkumossa, ei milloinkaan tyhjiössä. Tästä näkökumasta tarkastelen venäläistä vallankumouksen jälkeistä kulttuuria montaasikulttuurina.

Montaasi ymmärretään tässä yhteydessä merkityksessä

**erotettavista osista rakennetun tekstin kompositioperiaate, joka perustuu tekijän fragmentaation ja vastaanottajan integraation vuorottelulle**

Tämä on nk. intersemioottinen (eri taiteille ja merkkijärjestelmille yhteinen) montaasin tulkinta. Jotta voidaan puhua montaasista tekstin kohdalla, tulee sen olla fragmentaarinen [4]; montaasitekstissä elementit sellaisinaan kantavat merkityspotentiaalia eli ne saavat lopullisen merkityksensä rinnastuksessa toisiin vastaviin elementteihin. Tekstin merkityksenanto tapahtuu vastaanottajan mielessä tämän rekonstruoidessa tekstin elementtien yhteydet. Eli lyhyesti: montaasiteksti on näennäisen fragmentaarinen (usein heterogeeninen) teksti, jonka vastaanottaja kokoaa merkitykseltään yhtenäiseksi kokonaisuudeksi (tähän ajatukseen perustuvat useat venäläiset montaasiteoriat, mm. Sergei Eisensteinin [kommunikaatiomalli](#)).

### **Venäläinen montaasi**

Montaasin teoria kehittyi vallankumouksen jälkeisellä Venäjällä nimenomaan elokuvateoreetikkojen käsittelyssä, mutta vastaava ilmiö tulee vallitsevaksi samanaikaisesti myös muissa taiteissa - kirjallisuudessa, teatterissa, valokuva- ja maalaustaiteessa. Voidaan siis hyvällä syyllä puhua montaasifilosofiasta, joka näkyy paitsi eri taiteissa, myös kulttuuri- ja yhteiskuntaelämässä laajemmalti.

Montaasin käsite ilmestyi taiteentutkimukseen jo 1800-luvun puolivälissä lähinnä Ranskassa ja liittyen ennen kaikkea valokuvan ja perinteisen kuvataiteen yhdistelmiin, esim. maalauksiin, joihin liitettiin valokuvattua ainesta [5]. Näin ollen taiteidenvälisyys ja ainesten erisukuisuus (heterogeenisyys) ovat montaasin keskeisiä lähtökohtia. 1800-luvulla maalatun ja kuvatun materiaalin yhdisteleminen tai sitten eri kuvien

yhdisteleminen yhdeksi uudeksi oli hyvin tavallista.

Georges Mélièsin vuosisadan vaihteen trikki-elokuvat ovat montaasitaiteen klassikoita, mm. *Kumipäinen mies* (1902) [6], mutta valokuvataiteessa fotomontaasin käsitettä alettiin käyttää vasta ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Tuolloin Berliinin dadaistit [7] kaipasivat nimen uudelle tekniikalleen, jossa he upottivat valokuvia teoksiinsa. Dadaisteille valokuvien tai niiden osien yhdistelystä tuli (tekstinä ymmärretyn) kuvan rakenteen perusta: dadaistit alkoivat yhteisestä päätöksestä nimittää teoksiaan fotomontaaseiksi. He halusivat yhdistää taiteen ja insinööriyden ideat pyrkiessään "monteeraamaan" (saks. "montieren") teoksensa kokoon. [John Heartfieldista](#) tuli parhaiten tunnettuja fotomontaasin harrastajia, etenkin hänen 1930-luvun anti-natsistiset montaasinsa ovat kuuluisia [8].

Venäläisessä kulttuurissa kehittyi aivan omalaatuinen montaasiteoria. Sen lähtökohdista toimivat ohjaaja Lev Kuleshovin kuuluisat kokeilut elokuvan uudelleenleikkauksen parissa. Uudelleenleikkauksen taustalla ovat olosuhteet – Venäjällä ei ollut varaa tehdä uusia elokuvia, joten ohjaajat harjoittivat tointaan leikkaamalla olemassaolevia filmejä, mm. Griffithin elokuvia. Kuleshov teki mielestään järisyttävän oivalluksen, että kahden kuvan rinnastaminen synnyttää jonkin kolmannen, joka ei liity kumpaankaan rinnastettavaan kuvaan erikseen. Tätä alettiin kutsua "Kuleshovin efektiksi" [9]. Tästä lähtökohdasta tuli myös venäläisen elokuvan kiistatta suurimman nimen, Sergei Eisensteinin, valtavan teoreettisen työn perusta. Rinnastus ja siitä syntyvä uusi merkitys - siinä montaasiteorian ydinajatus.

Elokuvateoriassa syntyy välittömästi erilaisia montaasikoulukuntia: Eisenstein edustaa kontrastisen montaasin ajatusta, Kuleshov korostaa montaasin syntaktisuutta, hänen oppilaansa Vsevolod Pudovkin korostaa myös rinnastuksen periaatetta, mutta keskittyi ennen kaikkea montaasin narratiivisuuteen ja merkityksellisiin yksityiskohtiin; ja dokumenttiohjaaja Dziga Vertov taas korostaa montaasia retorisenä keinona (Vertov ja Eisenstein kiistelivät keskenään, mutta heidän teoriansa muistuttavat paljossa toisiaan). Yleistäen voidaan nimetä 1. eisensteinilainen *konfliktuaalinen* montaasi 2. kuleshovilainen syntaktinen montaasi, 3. pudovkinilainen *narratiivinen* ja *metonyyminen* montaasi sekä 4. vertovilainen *retoris-transformatiivinen* montaasi (Vertovin montaasiin perehdymme tuonnempana tarkemmin).

Venäläistä vallankumouksen jälkeistä kulttuuria luonnehditaan usein

kaottiseksi, mikä on ymmärrettävää, kun ajatellaan yhteiskunnallista viitekehystä. Uuden ja vanhan kulttuurin vaikea yhteiselo - niiden moniulotteinen yhteentörmäys - aiheutti jatkuvaa taistelua myös taide-elämässä, ja 1920-luvun kirjallisuus, elokuva ja kuvataide ovat käsitelleet tätä kysymystä hyvin monipuolisesti. Niinpä heterogeenisistä aineksista rakentaminen ei ole yllättävä ratkaisu vallankumouksen jälkeisessä kulttuurissa.

### **Eisenstein ja attraktioiden montaasi**

Sergei Eisensteinin työn tavoitteet olivat alkuvaiheessa varsin suoraviivaisia ja liittyvät läheisesti agitaatioon ja propagandaan. Hän toimikin aluksi agitprop-teatterin parissa ja keskittyi taiteessaan tekemään mahdollisimman voimakkaan vaikutuksen vastaanottajaan erilaisten ärsykkeiden avulla. Tätä hän kutsui attraktioiden montaasiksi. Eisensteinin teoriassa yhdistyy kaksi keskeistä montaasikulttuurille ja 1920-luvun montaasifilosofialle tyypillistä linjaa:

-taideteoksen uusi vastaanottamisen tapa

(sinänsä puhtaan modernistinen ajatus vastaanottajan aktiivisesta roolista teoksen synnyssä, nimenomaan jatkuvat rinnastukset pakottavat vastaanottajan osallistumaan teoksen merkityksenmuodostukseen)

-montaasin teho poliittisen agitaation välineenä

(pyrkimys vastaanottajan järkyttämiseen ja sitä kautta tämän ideologiseen ohjailemiseen, älyllis-emotionaaliset ärsykkeet eli "attraktiot" ja suhtautuminen katsojaan / vastaanottajaan materiaalina)

Varhaisessa neuvostoelokuvassa montaasi alkaa siis tarkoittaa yhtäältä puhtaasti teknistä elokuvan leikkausta, sen kokoonpanoa irrallisista elementeistä, olivat ne sitten saman- tai erisukuisia. Toisaalta se viittaa samanaikaisesti modernismiin, uudenlaiseen taideteoksen vastaanottoon, jossa elokuva uutena taiteenlajina saa toimia suunnannäyttäjänä muille taiteille. Tämän teorian mukaisesti taideteos on aina prosessi tekijän ja vastaanottajan välillä. Eisensteinia mukailleen tekijällä on idea, jonka hän purkaa yksittäisiksi pirstaleisiksi kuvauksiksi teokseen, josta vastaanottaja kokoaa kuvausten perusteella sen idean, joka tekijällä oli mielessään [[kommunikaatiomalli](http://www.helsinki.fi/hum/slav/mosaiikki/fi3/th3.htm)]. Tässä prosessissa tekijä myös pystyy ohjailemaan

vastaanottajaa emotionaalisesti, älyllisesti ja ideologisesti siten, että taideteoksen (elokuvan, maalauksen, julisteen, romaanin, runon tms.) jälkeen vastaanottaja ei ole enää entisensä, vaan tekee tiettyjä tekijän ohjaamia johtopäätöksiä. Niinpä montaasissa korostuu samanaikaisesti puhtaasti modernistinen ajatus luovasta vastaanottamisesta (esim. jo Anton Tshehovin näytelmissä ja novelleissa havaittava piirre [10]) sekä ajatus vastaanottajasta materiaalina, jota muokataan tiettyyn suuntaan. Luonnollisesti vastaanottajaa, joka osallistuu aktiivisesti teoksen laadintaan, ikään kuin osana kollektiivista taideteosta, on helpompi ohjailta kuin passiivista vastaanottajaa, joka ottaa osansa valmiina annetusta kokonaisuudesta.

Agitaatio ja propaganda eivät suinkaan ole elokuvan yksinoikeuksia, vaikka uudessa taiteenlajissa nähtiinkin heti alkuun väline tehokkaalle propagandakoneistolle. Voidaan puhua kahdesta montaasin linjasta: taiteellisesta (esteettisestä) ja poliittisesta montaasista. Tämä ristiriita näkyy hyvin 1920-luvun kuvataiteessa. Montaasitaiteen kahta linjaa voidaan vertailla hedelmällisesti asettamalla kaksi taiteilijaa rinnakkain: kuvataiteiden moniottelijan, maalauksistaan ja valokuvistaan parhaiten tunnetun [Aleksandr Rodtshenkon](#) rinnalle otetaan samankaltaisista lähtökohdista montaasia harjoittava [Gustav Klutsis](#), jonka tie osoittautuu kuitenkin hyvin erisuuntaiseksi.

### **Fotomontaasi: Klutsis ja Rodtshenko**

Kuvataiteessa venäläinen montaasi kiteytyy parhaiten juuri Klutsisin ja Rodtshenkon tuotannossa. Klutsis piti itse ensimmäisenä venäläisenä valokuvamontaasiteoksena omaa *[Dynaaminen kaupunki](#)* -teostaan (v. 1919), jossa havaitaan montaasiteoksen perustavaa laatua oleva ominaisuus - eri aineksista rakentaminen. *Dynaaminen kaupunki* edustaa vielä varsin puhdasta abstraktia avantgardea, sitä voidaan katsella mistä suunnasta hyvästä, oikeaa kuvakulmaa ei oikeastaan olekaan. Silti se on hänen manifestinsa abstraktia taidetta vastaan. Tässä "ensimmäisessä" [11] neuvostokulttuurin fotomontaasissa nähdään montaasitaiteen yksi tärkeä piirre eli heterogeenisyys: todellisuuden elementtejä sekoitettuna abstraktiin kompositioon. Tällöin Rodtshenko puuhaili vielä kubististen sanomalehtikollaasien parissa. Huomionarvoinen on myös se seikka, että *Dynaamista kaupunkia* ei ole tehty julisteeksi toisin kuin useat muut fotomontaasin merkkiteokset (niin Rodtshenkolla kuin Klutsisillakin). Rodtshenkosta ja El Lissitzkystä (jotka molemmat siis harjoittivat myös fotomontaasia) Klutsis väitti, että nämä harjoittivat

lähinnä "länsimaisia mainoskuvia", joilla ei ole mitään tekemistä poliittisesti merkittävän fotomontaasin kanssa.

Vuonna 1920 Klutsis teki *[Koko maan sähköistäminen](#)* -teoksensa, jossa hän paljasti käyttävänsä montaaasia pikemmin poliittisena kuin muotokeinona, vaikka teoksessa nähdään yhä abstraktin taiteen elementit. Teoksessa Leniniä ympäröi bolshevikkihallituksen lupaama teknologinen modernisaatio rakentamisen idean muodossa. Sen taustalla on Leninin ohjelma modernisaatiosta ja teollistamisesta, hänen julistuksensa, että "Kommunismi tarkoittaa Neuvostohallintoa + Sähköistämistä". Klutsis tahtoi tuolloin tehdä selvää pesäeroa abstraktiin avantgardeen, mm. Rodtshenkoon ja El Lissitzkyyn. Koko maan sähköistäminen -teoksessa abstraktin avantgarden vaikutus näkyy kuitenkin vielä, toisin kuin hänen myöhemmissä, puhtaasti poliittisissa propagandajulisteissaan. Klutsis käyttää abstraktista tuotannostaan tuttuja pyöreitä muotoja, joskin sen rakennuksenmuotoisuus on tässä kuvassa varsin ilmeistä. Klutsisin kohdalla venäläisten formalistien peräänkuuluttaman "miten tehdä?" -kysymyksen unohtaminen tarkoittaa politisoitumista ja samalla taiteilijan minän tuomista teoksiin mukaan, kuten teoksessa *[Toteutamme suurten töiden suunnitelmaa](#)* (1930).

Klutsisin siirtyminen formalistista aktivistiksi on ilmeisempi kuin Rodtshenkon tai El Lissitzkyn, jotka molemmat kuitenkin tekivät myös poliittisia montaaaseja - heidän poliittinen vakaumuksensa ei ollut yhtä ilmeistä kuin Klutsisilla. Rodtshenkon montaasi on esteettisempää, hän osallistui aktiivisesti vuonna 1923 perustetun futuristisen LEF-lehden [\[12\]](#) (Taiteen Vasen Rintama) toimintaan mm. laatien alusta lähtien lehden kannet ja huolehtien ulkoasusta. LEFin päätoimittaja ja puuhamies oli futuristirunoilija ja kuvataiteilija Vladimir Majakovski, uuden neuvostokulttuurin kirkkain airut. Myös formalisti Viktor Shklovski toimi aktiivisesti futuristien LEF-joukkiossa.

### **Faktografinen montaasi**

LEF-lehden ensimmäisessä numerossa futuristit painottavat neuvostotodellisuuden kuvauksen välttämättömyyttä. Osip Brik julistaa, että runoilijan ei tule keksiä aiheitaan, vaan ottaa ne ympäröivästä todellisuudesta ja toteuttaa näin sosiaalista tehtävänsä (persoonattomana). Myöhemmin, vuonna 1928 aloittaneen Uuden LEFin [\[13\]](#) aikana, Brik ilmoitti halveksivansa "yleistyksiä ja abstrahointeja", sillä neuvostoelämän yksityiskohdat ja tarkat kuvaukset tulee nostaa etusijalle.

Samaten lehdessä korostettiin materiaalin ensisijaisuutta tekijän näkemyksiin verrattuna, sillä tekijän tulee olla uuden materiaalin löytäjä, ei keksijä tai luova henkilö. Niinpä faktografiasta - todellisuuden elementtien käyttämisestä taiteen perustana - tulee paras esimerkki siitä, miten taide yhdistyy elämään.

Todellisuudenkuvauksen, autenttisen materiaalin ja montaasin suhdetta pohti aktiivisesti myös elokuvaohjaaja Dziga Vertov, joka ajoi radikaalia dokumentarismien linjaa. Elokuvuassaan [Mies ja elokuvakamera](#) [ks. V.A. Stenbergin [elokuvajuliste](#); [lisätietoa](#)] Vertov kirjoitti elokuvan kielioppinsa puhtaasti elokuvallisin keinoin.

Vertovin elokuva kertoo – ilman käsikirjoitusta tai välitekstejä, siis pelkkien vuorottelevien kuvien avulla – yhdestä arkipäivästä Neuvostojen maassa, ja sellaisena se on jo huomionarvoinen dokumentti 20-luvun loppupuolen elämästä, mutta samanaikaisesti *Mies ja elokuvakamera* on teoreettinen tutkielma elokuvan kielestä.

Montaasi ei kuitenkaan voi tarkoittaa puhdasta dokumentointia, sillä se on missä hyvänsä dokumenttien montaasissa, esim. Dziga Vertovin rytmikkään leikkauksen sävyttämässä dokumenteissa retorinen keino, keino luoda illuusioita todellisuudesta, siis päinvastoin valinnan ja järjestämisen kautta muovata todellisuuskuvaa toisin kuin Vertov itse julistaa kirjoituksissaan. Tämä ranskalaisen André Bazinin esittämä montaasin kritiikki paljastaa montaasin taiteellisen tehon, sen ytimen. Taiteilijan rooli montaasitekstissä on järjestää materiaali haluamallaan tavalla, ja jopa silkan dokumenttimateriaalin käyttö johtaa tässä tapauksessa "taiteelliseen" (tai ainakin tekijän merkitsevällä kommentilla varustettuun) tekstiin. Tästä näkökulmasta voidaan myös ymmärtää esim. Rodtshenkon tuotantoa Klutsisin agitprop-suuntausta vastaan. Rodtshenko ei niinkään ollut kiinnostunut neuvostoreaalioiden esittämisestä, vaan hänen teoksissaan näkyy monitasoinen poeettisuus ja elementtien järjestäminen nimenomaan tekijän mielikuvien ilmaisuna = esteettinen montaasi. Hänelle olennaisia ovat yllättävät rinnastukset ja kuvaelementtien absurdit kontekstit. Ehkä siksi hänet rinnastetaankin helpommin berliiniläisiin dadaisteihin (mm. Hannah Höch ja George Grosz) kuin Klutsisiin.

Mutta jos pohditaan ongelmallisempaa kysymystä eli eroa dadaistien kollaasitekniikan ja esim. rodtshenkolaisen (tai yleensä neuvostotaiteen) montaasitekniikan välillä, niin joudutaan aikamoiseen käsitteelliseen viidaksoon. Montaasin ja kollaasin ero on epäselvä: joidenkin mielestä

kollaasi on montaasitekniikan yksi olomuoto, toisten mielestä päinvastoin. Nähdäkseni tässä kysymyksessä avainasemassa on montaasin heterogeenisyys ja intertekstuaalisuus – eli montaasitekstin kohdalla voidaan puhua ylipäänsä tekstin perustilasta suhteessa heterogeenisiin tai muuten selkeästi erotettaviin liitoksiin, kun taas kollaasissa puhutaan keskenään samanarvoisista ja itsenäisistä elementeistä. Montaasitekstin elementit ovat vain suhteellisen itsenäisiä yksiköitä, jotka odottavat realisoitumisestaan rinnatuksessa toisiin vastaaviin elementteihin. Samaten montaasitekstissä "intekstit" eli liitokset, diskreettiset osat, kantavat muassaan aiempaa viitekehystä, mikä ei kollaasitekstissä ole välttämätöntä. Liitoksen läsnäolo kiinnittää yhtäältä huomiota elementtien erisukuisuuteen ja erilähtöisyyteen (polygenetismiin), kun taas kollaasissa huomiota herättää lähinnä erisukuisuus ja yhdistelmäkokonaisuus; ei se, mitä tekstin perustilalle liitoksen vaikutuksesta tapahtuu.

Vladimir Majakovskin runoelma *Pro Eto* on havainnollinen esimerkki siitä, kuinka montaasikulttuurissa eri taiteenlajit toimivat yhteisten tavoitteiden hyväksi samoja muotokeinoja käyttäen. Rodtshenkon fotomontaasit [["Lovlju ravnovesie / strashno mashu"](#)] täydentävät korvaamattomalla tavalla Majakovskin poeettista maailmaa, avaavat uusia tulkintamahdollisuuksia, jotka ovat välitettävissä vain toisella kielellä, valokuvataiteen kielellä.

### **Montaasikirjallisuus**

Majakovskin runoelmasta onkin luonnollista siirtyä montaasikirjallisuuteen 1920-luvun Venäjällä. Merkkejä montaasitekniikasta voidaan löytää niin proosasta kuin runoudestakin, sillä paitsi että eri taiteenlajit toimivat tänä aikana paljolti yhteisten periaatteiden mukaisesti, myös runous ja proosa lähenevät toisiaan. Proosassa alkavat vallita lyhyemmät, sähkeenomaiset muodot, tekstit ovat fragmentaarisia pikemminkin kuin kertovia. Juonettomuus ja fragmentaarisuus valtaavat alaa. Montaasiproosan lähtökohtana Venäjällä on nk. ornamentaaliproosa, koristeellinen (metaforinen ja juoneton) proosa, jota edustavat mm. symbolisti Andrei Belyi, Boris Pilnjak ja nk. Serapion-veljekset. Tietyssä mielessä samanaikaista on itsenäinen montaasikirjallisuuden ja montaasielokuvan synty – siksi elokuvan vaikutus kirjallisuuteen ei ole suinkaan ainoa selitys kirjallisuuden montaasiperiaatteelle 1920-luvun venäläisessä kulttuurissa.

Kertomuksissa ja romaaneissa kerronta perustuu lyhyiden lukujen vuorottelulle ja niiden vuorovaikutukselle. Lukujen lyhyys tekee niistä



helposti erotettavia yksiköitä, joita voidaan verrata montaasirunouden - usein sanoista, lähinnä substantiiveista koostuvien kuvaluetteloiden yksiköihin.

Montaasirunoutta voidaan löytää 1910-20 -lukujen kirjallisuudesta paljonkin. Valitsemani esimerkit ovat hyvin kuvaavia tapauksia, jotka kirjallisuuden historian kannalta ovat kuitenkin verraten marginaalisia. Ensimmäinen esimerkki on runoilija Vadim Shershenevitshin teos "[Kuvakatalogi](#)" vuodelta 1919.

Huomiota kiinnittää paitsi runon ulkoasu (oikean reunan tasaus), myös verbien täydellinen puuttuminen. Shershenevitsh oli imaginistisen koulukunnan [14], futuristeihin verrattuna hyvin marginaalisen suuntauksen, edustaja. Imaginistit julistivat runoudessaan ja teorioissaan kuvan tai metaforan yliveritaisuutta. Runouden ydin oli heidän mukaansa yksittäisten kuvien välisessä vuorovaikutuksessa. Näiden periaatteiden mukaan verbistä tulee runoudessa tarpeeton. Kuten kuitenkin huomaamme, voimme lukea "Kuvakatalogi"-runoa vain pyrkien keksimään mielessämme substantiivien välille verbejä, jotta saisimme aikaan yhtenäisiä ajatuskokonaisuuksia. Tämä on montaasirunouden ydin: vastaanottajan tulee rekonstruoida kuvien välille syy-yhteys (kuten elokuvassa otosten välille, valokuvassa tai maalauksessa eri elementtien välille) ja ikään kuin "arvata" puuttuva verbi. Eisenstein kirjoitti montaasista, että se vastaa japanin kielen rakennetta siten, että japanissa verbit syntyvät rinnastuksista: vettä ja silmää tarkoittavien käsitteiden yhdistelmästä syntyy käsite "itkeä", suun ja linnun yhdistelmästä "laulaa" jne [15]. Kolmas, joka syntyy sanojen rinnastuksesta vastaa montaasirunossa puuttuvaa, lukijan löydettäväksi jätettyä verbiä.

Proosassa imaginistista montaasia toteutti ennen kaikkea Anatoli Mariengof, myös 10-20-lukujen vaihteessa aktiivinen runoilija, joka harjoitti verbitöntä runoutta. Vuonna 1928 Mariengof kirjoitti romaanin *Kyynikot* [16], jonka julkaiseminen kiellettiin Neuvostoliitossa, joten se ilmestyi vasta perestroikan myötä 1988, suomeksi kymmenen vuotta myöhemmin. Historiallisesti romaani ei ole erityisen merkittävä, mutta aiheemme eli montaasin ja aikakautensa montaasikulttuurin kannalta hyvin kuvaava, miltei täydellinen esimerkki montaasiromaanista.

Anatoli Mariengofin *Kyynikot* kertoo kahden kyynikon, kirjatiedollaan herkkutelevan historioitsijan Vladimirin ja mukavuudenhaluisen Olgan rakkaussuhteesta vuosina 1918-1924. Vladimir ja Olga edustavat ylimielistä

älmyystä, he ovat ulkopuolisia nuorena neuvostovaltiossa, jossa "tavalliset kansalaiset" totuttelevat puolueen ideologiaan ja yrittävät sopeuttaa elämäntapojensa bolshevikkien dogmeihin. Päähenkilöiden elämä ja yhteiskunnallinen todellisuus eivät kohtaa, vaan ovat jatkuvassa ristiriidassa, vaikka Olga hankkiutuukin mm. bolshevikin ja Uuden talouspolitiikan eli NEPin tyypillisen ilmiön, opportunistisen nepmanin rakastajattareksi sekä töihin sivistysasiain kansankomissariaattiin, koska haluaa "olla hyödyksi maailmanvallankumoukselle". Teoksen alussa Vladimir toteaa vallankumouksesta:

- ..."sosialistisen" mullistuksemme jälkeen olen tullut siihen tulokseen, ettei Venäjän kansa sittenkään ole täysin huumorintajutonta (*Kyynikot*, 7).

Kaikki tapahtuu Moskovan kaupungissa, ja kuvattuun ajanjaksoon mahtuvat vallankumouksen jälkeiset kaoottiset vuodet, nälänhätä, kansalaissota ja sitä seurannut uuden talouspolitiikan (NEP) kausi. Päähenkilöiden elämän ja ulkoisen todellisuuden vahvasti vastakkaiset linjat leikkaavat teoksessa toisensa. Kun yhteiskunnallis-taloudellinen tilanne on surkea (sota, nälänhätä, kannibalismi, inflaatio jne.), menee kyynikoilla olosuhteisiin nähden hyvin: heidän rakkautensa kukoistaa, kun "ulkona" on käynnissä sota valkoisten ja punaisten välillä; he syövät parhaissa ravintoloissa, kun toisaalla ihmiset syövät toisiaan jne. Kun talous taas NEP-kauden myötä kääntyy nousuun, alkaa kyynikoiden elämä puolestaan kulkea alamäkeä. Juonellisesti Mariengofin romaani on yksinkertainen perinteinen rakkaustarina, joka voitaisiin lukea jopa puolueen ideologian mukaisena "kyynisen elämänasenteen kohtalona", mutta juonen konstruointi jää paljolti lukijan harteille. Lukijan tulee laatia syy-yhteydet siroteltujen fragmenttien välille.

Teoksen rakenne on sananmukaisesti fragmentaarinen: romaanin kerronta on päiväkirjanomaisesti jaettu vuosilukujen (1918, 1919, 1922, 1924) alle numeroiduiksi jaksoiksi, jotka on kertojan kommentin mukaan koottu lähes satunnaisesti hajallaan olevista muistilapuista. Lukija saa mm. epämääräisen selvityksen siitä, miksi kertoja ei kuvaa vuosien 1920-21 tapahtumia lainkaan:

Vuoden 1921 syksyllä sormeni alkoivat taas jostain syystä syyhytä. Rypistyneet paperilappuset ilmestyivät kirjoituspöydälleni ja mustat terävät kärjet kyniini.

Pehmeät paperinpalaset, joissa oli "muistiinpanojani", päätyivät "mietteläisyyden kabinetin" naulaan, kovat säilyivät. Olen erittäin kiitollinen Olgalle hänen nirsoudestaan.

Koska unohdan aina kirjoittaa ylös viikonpäivät ja päivämäärät, täytyy esitellä ne kronologisessa epäjärjestyksessä. (*Kyynikot*, 80.)

Näin ollen romaanin rakentaminen perustuu jo "syntyprosessinsa" tasolla montaasiperiaatteelle, jossa irrallisista osista pyritään uudelleenleikkauksen avulla muodostamaan uusi kokonaisuus - kertojan kuvaama "kronologinen epäjärjestys". Kertoja on koonnut nämä osat eri lähdekokonaisuuksista: romaani sisältää a) "liuskoja" kertojan päiväkirjan muistiinpanoista, b) "leikkeitä" kuvatun ajan lehdistöstä ja c) "muistumia" historiankirjoituksesta, kronikkakatkelmia.

Tekstissä Mariengof antaa useissa kohdin avaimia romaanin kompositioperiaatteen ymmärtämiseksi, ja eräs toissijainen kommentti nousee ylitse muiden kuvaavuudessaan:

Suurenmoinen ja tuhlaavainen tyylien, maneerien, temperamentin ja mielikuvituksen sekoitus. Epäilemättä suurin taide maan päällä tullaan luomaan cocktail-periaatteen mukaisesti. (*Kyynikot*, 62.)

Käsissämme on siis kokoelma fragmentteja, jotka voivat saada todelliset merkityksensä tekstissä eri tavoin. Tärkein keino on rinnastus, jossa lyhyet luvut täydentävät toistensa merkitystä. Seuraavassa esimerkissä on tavallinen fiktiojako, joka rinnastetaan historiallisesta kronikasta poimittuun dokumenttiin:

[1918:45]

Kello yksi yöllä.

Olga istuu pöydän ääressä ja selaa loputtomien istuntojen loputtomia pöytäkirjoja.

Vallankumous on jo ehtinyt luoda joukon suurenmoisia laitoksia ja mahtavia johtajia.

Pohdin kuolemattomuutta. <...>

Olga pani paperit salkkuunsa ja astui kamiinan luo. Hehkuva kahvipannu kiehui yli.

- Haluatteko kahvia?

- Mielelläni.

Hän kaatoi kaksi kupillista.

Fajanssipapukaijan päällä oli erivärisiä hedelmäkaramellejä. Olga valitsi vihreän, kitkeränmakuisen.

- Ai niin, Vladimir...

Hän laitto karamellin suuhunsa.

- ... melkein unohdin kertoa...

Tuuli paiskasi ikkunan kiinni.

- ... petin teitä tänään.

Lumi ikkunan takana jatkoi putoilemistaan ja tuli kamiinassa narskutteli pähkinöitään.

Olga hypähti tuolista pystyyn.

- Mikä teidän on, Volodja?

Kamiinasta putosi pieni kullanvärinen hiilenpalanen.

Jostain syystä en pystynyt mitenkään nielemään sylkeäni. Kurkustani oli tullut ohut katkennut oljenkorsi.

- Ei mikään.

Otin savukkeen. Halusin sytyttää sen, mutta kolme ensimmäistä tikkua katkesivat, ja neljännestä irtosi rikkiää. Kamiinasta pudonnut hiilenpala sytytti parketin.

- Olga, voinko pyytää teiltä yhtä pientä palvelusta?

- Tietenkin.

Notkeasti hän poimi hiilenpalan maasta.

- Menkää kylpyyn, olkaa niin hyvä.

Olga hymyili.

- Tietenkin...

Viides tulitikku syttyi vihdoon.

Lumi jatkoi edelleen putoilemistaan ikkunan takana ja kamiina narskutteli puisia pähkinöitä.

[1918:46]

Kronikoitsija on kirjoittanut vuoden 1445 Moskovan palosta:

"... koko kaupunki paloi poroksi niin, ettei puun puuta jäänyt, ja kiviset kirkot murenivat ja kaupungin muurit murenivat." (*Kyynikot*, 38-40.)

Lainaus sisältää koko joukon piirteitä, jotka valaisevat Mariengofin romaanin montaasitekniikkaa. Fiktiojakson kerronta rakentuu leikkauksenomaisesti lakonisten repliikkien ja kertojan lyhyiden kuvausten väliselle vuorottelulle, joka voidaan rinnastaa mykkäelokuvan välitekstien käyttöön. Tällainen kerrontatekniikka liittyy Kyynikoissa jokaiseen kohtaukseen, jossa on dialogi. Vuorottelu rytmittää kuvausta ja mahdollistaa jännityksen tihenemisen tietyissä kohdin - ensimmäinen tilanteen laukeaminen tapahtuu, kun Olga ilmoittaa Vladimirille pettäneensä tätä. Tässä kohdin jännitystä tiivistetään erikoislähikuvaa vastaavan kuvauksen avulla ("Hän laittoi karamellin suuhunsa").

Läpi koko kohtauksen kulkee johtava elementti eli tuli, joka toimii yhtäältä eräänlaisena näkökulman kiintopisteenä, toisaalta se heijastelee Vladimirin tunteita kohtauksen edetessä. Vladimirin tunteita ei suoraan ilmaista missään vaiheessa, vaan ne on sidottu näkökulmaan, joka selvimmin ilmaisee niiden ristiriitaisuuden. Tämä on toteutettu lumen ja tulen vuorotteluna. Tulen eri ilmaisut (tuli kamiinassa, tulitikut, tuliset hiilet) kuvaavat Vladimirin "polttavaa kipua". Palauttavat identtiset kuvaukset vahvistavat tätä tunnetta montaasielokuvaan verrattavin keinoin.

Pieni kliimaksi koetaan, kun Vladimirin tulitikku viimein syttyy, mutta todelliset merkityksensä nämä kaikki elementit saavat vasta fragmenttien välisessä rinnastuksessa. Kronikkajakso alkaa vaikuttaa fiktion kohtauksen sisältöön ja tulkintaan. Kronikka toimii kattavana metaforana Vladimirin tunteista, se liittyy väistämättä hänen puheeseensa ja on yhteydessä jakson keskeiseen elementtiin eli tuleen kuvatessaan Moskovan tulipaloa. Täten ei jää yhtäkään itsenäistä fragmenttia, vaan kahden erisukuisen tekstijakson rinnastuksen tulos, joka on lukijan mielessä tapahtuva synteesi Vladimirin kätkeytyksestä tavasta kokea Olgan ilmoitus. Vladimir peittää tunteensa, kehottaa Olgaa menemään kylpyyn, mutta todellisuudessa

hänen sisällään "riehuu tulipalo".

Tällaiselle fragmenttien väliselle vuorovaikutukselle perustuu koko Mariengofin romaani, ja lukijan on oltava kaiken aikaa valppaana ja valmiina löytämään lukujen väliset syy-yhteydet, sillä aina rinnastettavat fragmentit eivät ole tällä tavoin peräkkäin, vaan saattavat sijaita hyvinkin loitolla toisistaan.

Kaiken kaikkiaan *Kyynikot* on romaanina montaasikulttuurin merkkiteos, sillä paitsi että koko teksti perustuu 1920-luvulla jalostuvalle montaasiperiaatteelle, sen kuvauksen kohteena on kaoottinen pirstaleinen maailma, vallankumouksen synnyttämä jatkuva ristiriita vanhan ja uuden maailman välillä - ja Vladimirin päiväkirja on yritys koota näitä pirstaleita yhteen juuri niiden keinojen avulla, jotka ovat montaasikulttuurissa ainoa vaihtoehto. Jatkuvia ristiriitoja ja konflikteja seuraavat synteettiset pyrkimykset uusiin merkityskokonaisuuksiin, uuteen kulttuuriin. Avantgarde-kauden vapauden ja villin kokeellisuuden vallitessa venäläinen kulttuuri oli moniarvoinen, merkillinen cocktail eri lähteistä napattuja ilmiöitä, omalaatuinen sekoitus vanhaa venäläisyyttä, orastavaa neuvostolaisuutta sekä länsimaisen kulttuurin vaikutteita. Vuonna 1932 tämä kaikki riistettiin väkivalloin ja alkoi sosialistisen realismin ylivalta, joka jatkui yksioikoisena, usein valitettavan tympeänä ja jäykkänä aina perestroikan mullistuksiin asti. Millainen olisikaan ollut venäläisen modernismin ja avantgarden kehityskaari ilman tätä ylhäältä käsin säädeltyä estetiikkaa? Sitä voimme vain arvailla ja etsiä mahdollisia vastauksia venäläisen modernismin traditiota jatkavan postmodernismin monimutkaiselta vyöhykkeeltä.

---

## Viitteet

[1] Tässä yhteydessä käytetty lähestymistapa edellyttää Tarton-Moskovan koulukunnan semioottisen kulttuurikäsitteiden soveltamista kulttuurin kokonaisuuteen. Ks. aiheesta perusteellisemmin artikkelini "[Venäläisen kulttuurin semiotiikka: keskusta ja periferia](#)" johdanto-osio. Semiotiikassa kulttuuri ymmärretään hierarkkisena merkkijärjestelmänä, joka koostuu useista alamerkkijärjestelmistä, kulttuurin kielistä. Kulttuuri on siis eräänlainen merkkijärjestelmien merkkijärjestelmä. Montaasi on sikäli kiitollinen aihe tällaiselle lähestymistavalle, että montaasi ilmiönä 1920-luvun kulttuurissa on myös vaikuttanut eri tavoin Tarton-Moskovan koulukunnan kulttuurikäsitteeseen, sillä käsite esiintyi jo koulukunnan ensimmäisissä teeseissä (Ivanov & Lotman & Pjatigorski & Uspenski & Toporov 1998 [1973]) illustroimassa kulttuurin kielten synergiaa eli yhdenmukaisia pyrkimyksiä. Aiheesta enemmän suomeksi ks. Lotman 1990; Huttunen 1999.

[2] Semioottinen lähestymistapa edellyttää "kielten" ja "tekstien" laajaa ymmärrystä. Kyse ei ole vain luonnollisista kielistä (suomi, ruotsi, englanti, venäjä...), vaan myös muista kulttuurin kielistä (politiikan, uskonnon, lain, kirjallisuuden, elokuvan, teatterin...). Vastaavasti näillä kielillä laadittuja ilmaisuja kutsutaan "teksteiksi", jotka eivät ole vain suullisia tai kirjallisia tekstejä, vaan mitä hyvänsä yhtenäisiä kahdella kielellä laadittuja kokonaisuuksia. Tekstin käsitteestä

kulttuurisemiotiikassa ks. [Göran Sonessonin artikkeli](#) *Sign Systems Studies* 26: ssa

[3] Tämä ajatus rakenteellisesta yhtäläisyydestä toimii myös Lotmanin myöhemmän tuotannon keskeisen idean - semiosfäärin teorian - lähtökohtana. Kulttuuri, joka koostuu rakenteellisesti yhtäläisistä ilmiöistä, on näin lukuisten "semiosfäärien semiosfääri".

[4] Fragmentaarisuus tarkoittaa tässä yhteydessä samaa kuin *diskreettisyys*, elementtien selkeä erotettavuus ja kohosteisuus. Jotta voidaan puhua montaasitekstistä, täytyy tekstin merkityksellisten yksiköiden olla selvästi erotettavissa toisistaan, jotta niiden välisten keskinäisyyksien havaitseminen - johon montaasin teho perustuu - olisi mahdollista.

[5] Ehdottomia fotomontaasin varhaisia klassikoita on ruotsalaisen [Oscar G. Rejlanderin](#) teos "[Kaksi elämäntapaa](#)" (1867), nuoren miehen moraaliseen valintaan kertova aikanaan kohua herättänyt teos, jonka tekemiseen oli käytetty yli 30 erillistä negatiivia. Ks. myös [saksalainen postikortti](#) v:lta 1902.

[6] Ks. [still-kuva](#) Mélièsin elokuvasta *Kumipäinen mies* (1902).

[7] Tunnetuimpia nimiä Berliinin dadaisteista ovat [Raoul Hausmann](#), [George Grosz](#), John Heartfield (ks. jäljempänä) ja [Hannah Höch](#) (ks. "[Nimetön](#)" v:lta 1921).

[8] Heartfieldin anti-natsistisista valokuvista esimerkkejä: "[Adolf Teräsmies nielee kultaa ja purskuttaa roskaa](#)" (1932); "[Se, joka lukee porvarilehtiä, sokeutuu ja kuuroutuu](#)" (1930); "[Hitler-tervehdyksen piilomerkitys: Pieni mies vaatii suuria lahjuksia. Motto: Miljoonat ovat takanani](#)" (1932).

[9] Kuleshov rinnasti yhden ja saman kuvan näyttelijä Mozzhuhinin kasvoista erillisiin kuviin soppalautasesta, naisesta ruumisarkussa ja leikkivästä lapsesta. Rinnastuksesta riippuen katsojat näkivät kasvojen ilmaisevan tunnetiloja: nälkää, surua, hellyyttä. Ks. [Internetix](#)-campukselta löytyvä [illustraatio](#) "Kuleshovin efektistä". Ks. myös Jukka Tikkasen [artikkeli](#) aiheesta.

[10] Ks. Bulgakova 1988.

[11] Klutsis siis julisti itse *Dynaamisen kaupungin* ensimmäiseksi venäläiseksi fotomontaasiksi. Ks. Aradhana Goelin kolmiulotteinen [visuaalinen tutkielma](#) *Dynaamisesta kaupungista*.

[12] Ks. LEF-lehden sisältö [SovLit-sivustossa](#).

[13] Myös Uusi LEF löytyy [SovLit-sivustosta](#).

[14] Imaginistien avainhahmoin kuuluivat Shershenevitshin lisäksi Anatoli Mariengof, Sergei Jesenin ja Rjurik Ivnev. Imaginisteja ja imaginisteista on luettavissa teoksesta *Poëty-Imazhinisty* (PI 1998) sekä Shershenevitshin ja Mariengofin muistelmista (Shershenevitsh 1990; Mariengof 1998). Mariengofin aikanaan runsaasti huomiota herättänyt muistelmaromaani *Roman bez vran'ja* on luettavissa Maksim Moshkowin internet-kirjastossa.

[15] Ks. Eisenstein 1964, 285. Muita hieroglyfisiä pareja japanin kielessä: 'korva' + 'ovi' -> "kuunnella"; 'koira' + 'suu' -> "haukkua"; 'suu' + 'lapsi' -> "huutaa"; 'suu' + 'lintu' -> "laulaa"; 'veitsi' + 'sydän' -> "murhe" jne.

[16] Myös Mariengofin [Kyynikot](#) löytyy Maksim Moshkowin kirjastosta.

---

## Kirjallisuus

Ades, Dawn. *Photomontage*. London, 1996.

Eisenstein, S.M. *Izbrannye proizvedenija v 6-i tt.* t.2. Moskva, 1964.

Huttunen, Tomi. "Montaasi ja teksti". *Synteesi* 4, 1997: 58-79.

Huttunen, Tomi. Kulttuurisemiotiikka. Teoksessa: Veivo, Harri & Huttunen, Tomi. *Semiotikka*:

*merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Helsinki, 1999: 121-169.

Huttunen, Tomi. "Ot 'slovoobrazov' k 'glavokadram': imazhinistskij montazh Anatolija Mariengofa" (From "Word-Images" to "Chapter-Shots": Imaginist Montage of Anatoly Mariengof). *Sign Systems Studies* 28. Tartu, 2000: 181-198. [[Engl. kiel. abstrakti](#)].

Ivanov, V. & Lotman, Ju. & Pjatigorski, A. & Toporov, V. & Uspenski, B. *Tezisy k semioticheskomu izucheniju kul'tur / Theses on the Semiotic Study of Cultures / Kultuurisemiootika teesid*. Tartu Semiotics Library 1. Tartu, 1998.

Lotman, Juri. *Merkkien maailma*. Helsinki, 1990.

Lotman, Jurij. M. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*. Tallinn, 1973. WWW-versio tekstistä: [www.kulichki.com/moshkow/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt](http://www.kulichki.com/moshkow/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinoestetika.txt)

Mariengof, Anatoli. *Kyynikot*. Suom. Tomi Huttunen. Helsinki, 1998.

Mariengof, A.B. *Bessmertnaja trilogija*. Moskva, 1998.

*MLITK = Montazh: literatura, iskusstvo, teatr, kino*. Raushenbah, B.V. (ed.) Moskva, 1988.

*Montage and Modern Life 1919-1942*. Teitelbaum, Matthew (ed.) Cambridge etc., 1992.

*PI = Poëty-Imazhinisty*. È.M. Shneiderman (sost.). Sankt-Peterburg, 1997.

Shershenevich, Vadim. *Velikolepnyj ochevidec*. Teoksessa: *Moj vek, moi druz'ja i podругi: vospominanija Mariengofa, Shershenevicha, Gruzinova*. Moskva, 1990: 417-646.

Tikkanen, Jukka. "Taidetta montaasin keinoin". Internet-lähde: [www.internetix.fi/opinnot/opintojaksot/7taide/elokuva/montaasi.htm](http://www.internetix.fi/opinnot/opintojaksot/7taide/elokuva/montaasi.htm)

---

Lissitzky: [Juliste Zürichin näyttelyyn 1929](#)

Lissitzky: [SSSR na stroike](#)