

SUOMALAISEN ELOKUVAN MENNEISYYS JA TULEVAISUUS – demokratiaa vai enemmistön tyranniaa?

Tämän *Lähikuva*-numeron teemana on suomalainen elokuva. Kotimainen elokuva on muutaman viime vuoden ajan saanut nauttia harvinaisen runsaasta ja positiivisesta huomiosta. Elokuvat ovat keränneet suhteellisen suuria yleisöjä ja niiden julkinen vastaanotto on ollut pääasiassa positiivinen. Suomalaisen elokuvan uusi muodikkuus innostaa suuntaamaan katseen myös elokuvakulttuurin menneisyyteen, josta nykyinen “buumi” nousee. Tämän *Lähikuvan* kirjoittajat keskittyvätkin tarkastelemaan artikkeleissaan ns. vanhaa suomalaista elokuvaa.

Viime vuosien “suomalaisen elokuvan buumi” on usein hakenut aiheensa menneisyydestä. Studiokaudella historiallinen elokuva tarjosi elokuvayhtiöille mahdollisuuden tuottaa viihdyttävää speaktaakkelia, joka samalla saattoi toimia elokuva-alan kulttuurisesta merkityksestä todistavana “prestiisielokuvana”. Historialliset aiheet toimivat ehkä hiukan samalla tavalla vieläkin. Prestiisiä ei tosin enää tarvitse hakea kansallisen historian “suurmiehistä” ja virallisen historiankirjoituksen tunnustamista merkkihetkistä. Sen sijaan monien elokuvien tapahtumat liittyvät suomalaisen viihteen historiaan, erityisesti iskelmäkulttuuriin. Uudessa suomalaisessa historiallisessa elokuvassa “suurmiehiksi” on nostettu kansanomaiset viihdeartistit Tapio Rautavaara ja Reino Helismaa (*Kulkuri ja joutsen*), Unto Mononen (*Satunmaa*), Rauli Badding Somerjoki (*Badding*) ja Irwin Goodman (*Rentun ruusu*). Vanhalla iskelmämusiikilla on keskeinen osa myös monissa elokuvissa, jotka eivät varsinaisesti kuvaa viihdemaailmaa. *Onnen maa* herkutteli menneisyyden maaseudun kesällä ja lavatanssikulttuurilla, mutta yhtä lailla vanhat sävelmät täyttivät myös *Neitoperhon* kaltaisen karun nykykuvauksen ääniraidan.

Iskelmä on näkyvin vanhan populaarikulttuurin muoto uusissa suomalaisissa elokuvissa, mutta ne sisältävät jonkin verran viittauksia myös elokuvaan. *Kulkurissa ja joutsenessa* kuvataan Rautavaaran ja Helismaan kokemuksia elokuvanteon parissa, ja yhdessä kohtauksessa Helismaa lukee sanomalehden murskakritiikkiä työstään. Tämä viittaus rillumarei-elokuvien torjuvaan aikalaiskritiikkiin toimii eräänlaisena silmäniskuna nykykatsojalle ja kiinnittää huomiota muutokseen, joka asenteissa on sittemmin tapahtunut.

Rillumarei-viihdettä ei enää torjuta entisellä paternalistisella ja elitistisellä tavalla, vaan se on tekijöineen päinvastoin saanut tunnustetun aseman kansallisen populaarikulttuurin historiassa. Vastaavasti siinä missä aikalaiskritiikot löysivät vähän positiivista sanottavaa 1960-luvun iskelmäelokuvista, menneiden vuosikymmenten iskelmäkulttuuri kelpaa nyt hyvin kunnioittavien historiallisten kuvausten kohteeksi. Asenteiden muutokseen lienee omalta pieneltä osaltaan vaikuttanut myös elokuvatuutkimus, joka on viime vuosikymmeninä korostanut, että populaarielokuva ja viihde on syytä ottaa vakavasti ja tunnustaa tutkimuksen arvoisiksi asioiksi.

“Suomalaisen elokuvan buumia” ja studiokauden elokuvaa yhdistäväksi piirteeksi voisikin esittää suhtautumista viihteellisyteen ja kaupallisuuteen. Suhtautuminen viihteellisyteen ja kaupallisuuteen on näytellyt merkittävää roolia suomalaisen elokuvan tukemisessa. Studiokaudella valtio käytti kulttuuria kansallisen eheyttämisen välineenä, mutta keskittyi pääasiallisesti kirjallisuuteen ja muuhun vakiintuneeseen korkeakulttuuriin elokuvan sijoituessa ensisijaisesti viihteen kategoriaan ja siten valtiollisen tuen ulkopuolelle. Studiokauden lopulla, samaan aikaan kun elokuvateollisuus joutui taloudellisiin vaikeuksiin, elokuva-ala hajosi kahteen leiriin. Jo ennen toista maailmansotaa yksittäiset elokuvasta kiinnostuneet intellektuellit (elokuvavalmistajien lisäksi) olivat nähneet elokuvan muihin taiteisiin verrattavana ilmaisumuotona ja etsineet sen omalakisuuutta taidemuotona eli elokuvan ”filmillisyyttä”, mutta varsinaisesti vasta 1950-luvulla Suomessa kehittyi aikaisempaa laajempi intellektuaalinen elokuvakulttuuri, jonka edustajat mielsivät elokuvan ennen kaikkea muihin taiteisiin verrattavana luovuuden, innovatiivisuuden sekä itsensä kehittämisen lähteenä. Näiden elokuva-aktivistien myötä elokuvateollisuuden torjuma erottelu vakavan taiteen ja kevyen viihteen välillä tuli elokuvavälineen sisäiseksi. Käsitykset hyvistä ja huonoista elokuvista sekä elokuvasta omalakisena taiteenlajina eivät olleet merkittäviä ainoastaan esteettisestä näkökulmasta, vaan myös elokuvapoliittisesta näkökulmasta: tulihan niistä se ”voittava näkemys”, jonka varaan valtiollinen elokuvapoliittikka rakentui 1960-luvulla.

1960-luvulla elokuva menetti mm. television leviämisen vuoksi hallitsevan populaarimedian asemansa ja samalla sen paikka alettiin myös säätelevällä kentällä nähdä perinteisten taidemuotojen rinnalla. 1960-luku oli Suomessa, kuten monissa muissakin Länsi-Euroopan maissa vedenjakajavuosikymmen valtiollisesta elokuvapolitiikassa: valtiosta tuli ottajan sijasta antaja, koska elokuva sisällytettiin hyvinvointivaltion rakentamisprojektissa lukuisten muiden huolenpitokohteiden joukkoon. Taiteelle ei tuolloin enää entiseen tapaan säilytetty kansakunnan palvelufunktiota, vaan sen nähtiin toteuttavan pelkällä olemassaolollaan sosiaalista funktiota – ei kuitenkaan minkä tahansa taiteen, vaan hyvän taiteen, jollaiseksi ei laskettu kaupallisen ja ylikansallisen kulttuuriteollisuuden tuotteita. Tällä hetkellä näyttää puolestaan siltä, että suomalaisen elokuvan tukeminen on osittain irronnut sellaisista aikaisemmista vastakkainasetteluista kuin taide vastaan populaarikulttuuri, kaupallinen vastaan ei-kaupallinen tai edistyksellinen vastaan taantumuksellinen. Erityisesti 1990-luvulla elokuvapoliittiseen puheeseen on tullut yhä laajemmin markkinasävyjä muun kulttuuripoliittisen diskurssin tapaan.

Kun uudet näkemykset elokuvan kulttuurisesta merkityksestä ja tukemisesta ovat syrjäyttäneet vanhat, ei voittajilta yleensä ole löytynyt ymmärtämystä heitä edeltäneiden toiminnalle ja käsityksille. Tarkasteltaessa elokuvapoliittista keskustelua pitkällä aikavälillä nousee esille kaksi toisilleen vastakkaista

ajattelutapaa, joista toisessa elokuvateollisuus ja sen tuotteet nähdään ensisijaisesti taloudellisesta perspektiivistä, kun taas toinen korostaa elokuvan kulttuurista ja ideologista aspektia sen taloudellisen potentiaalın kustannuksella. Tämä taloudellisten ja kulttuuristen intressien vastakkainasettelu on usein ollut sekä suomalaisen elokuvakulttuuriin liittyvien jännitteiden lähde että myös valtiollista tukipolitiikkaa muovannut ilmiö. Siinä missä 1960- ja 70-luvuilla toimineet kaupallisesta viihde-elokuvasta erottuvan taide-elokuvan asiaa ajaneet elokuvakulttuurin edustajat ovat nähneet itsensä kansallisen elokuvan pelastajina, jotka estivät puhtaan Rovaniemen markkinoilla -tradition jatkumisen tähän päivään saakka ja mahdollistivat eikaupallisen taide-elokuvan syntymisen, ovat tämän päivän voittajat sen sijaan nähneet uuden ja paremman aikakauden alkaneen, kun tämänkaltaiset kaupallisuutta kavahtavat asenteet katosivat.

Valtiollisen kulttuuripolitiikan on nähty olevan luonteeltaan instrumentaalista, mikä tarkoittaa sitä, että sillä on oltava todennettavissa oleva yhteiskunnallinen tehtävä, joka oikeuttaa julkisten varojen käyttämisen. Englantilainen kulttuuripolitiikantutkija Oliver Bennett näkee keskeisinä kulttuuripolitiikan perusteluina mm. kansallisen identiteetin ja kansallistunnon edistämisen sekä taiteiden taloudellisen merkityksen.¹ Kun paine julkisten menojen vähentämiseen kasvaa, kuten on nähtävissä Suomessakin, tarve kulttuuripolitiikan rationaaliselle perustelulle nousee yhä keskeisemmäksi. Tällä hetkellä perustelut liittyvät useasti kulttuurin tuomaan taloudelliseen hyötyyn.² Esimerkiksi kulttuuripolitiikan uusia linjoja 1990-luvun alussa kartoittaneessa mietinnössä todetaan taide- ja kulttuurisektorilla olevan suuret kansantaloudelliset vaikutukset.³ Mietinnössä nähdään, että kulttuuriin panostamisella on vaikutuksia mm. paikallisen elinkeinoelämän ja turismin stimuloimisessa. Vastaavasti vuoden 1999 lopulla julkistetussa suomalaisen elokuvan tavoiteohjelmassa todetaan audiovisuaalisen alan taloudellisen merkityksen kasvavan jatkuvasti ja luovan uusia työpaikkoja.⁴

Voidaan kuitenkin kysyä, onko kulttuurin edistämisen tarkoitus sitten houkutellessa turisteja ja yrityksiä paikkakunnalle tai luoda työpaikkoja. Positiiviset taloudelliset vaikutukset ovat kulttuurin edistämisen mukanaan tuomia ylimääräisiä hyötyjä, mutta eikö niiden käyttäminen taiteen tukemisen perusteena ole kyseenalaista? Taiteen taloudellisen hyödyn spekulointi ja mittaaminen voivat osaltaan olla luomassa välineellistä suhtautumistapaa taiteeseen ja käytännön kulttuuripolitiikassa riskinä saattaa olla esimerkiksi ainoastaan suurimman mahdollisen yleisön miellyttäminen ja keskittyminen sellaisiin kulttuurisiin käytäntöihin, joilla on suurimmat taloudelliset vaikutukset. Tällä hetkellä on nähtävissä, että myös mediajulkisuuden tapa käsitellä kulttuuria vahvistaa taloudellisten arvojen soveltamista kulttuurielämään. Kysymys on sekä siitä, että juttujen kohteet valitaan aiheen oletetun myyvyyden kannalta että siitä, että aihetta käsitellään taloudellisten arvokriteerien mukaisesti. Tämänkaltaisen markkinaorientoitunut kulttuurijournalismi on ollut hyvin näkyvä esimerkiksi silloin, kun mediassa on käsitelty ”suomalaisen elokuvan buumi” -ilmiötä. Suomalaisen elokuvan viime vuosien menestystä on tarkasteltu enemmän katsojalukujen tai tehokkaan markkinoinnin kuin sisältöjen näkökulmasta. Lehdistö ja muu media näyttää myös itse ottaneen tehtäväkseen suomalaisen elokuvan menekin edistämisen. Elokuvat saavat runsaasti huomiota ja arvostelut ovat valtaosaltaan myönteisiä. Kärjistäen vaikuttaa välillä siltä, kuin elokuvan kotimaisuus tekisi siitä itsestään selvästi hyvän ja positiivisen asian. Vastaavasti yleisömenestys

¹ Oliver Bennett, ”Kulttuuripolitiikka, kulttuuripessimismi ja postmoderniteetti”. Teoksessa *Kulttuuripolitiikan uudet vaatteet*. Toim. Anita Kangas & Juha Virkki. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto 1999.

² Samanlaisia piirteitä voi löytää muiltakin aloilta. Esimerkiksi julkisissa keskusteluissa yliopistojen taloudellisista vaikeuksista vakuuttavimmaksi mielletty perustelu yliopistojen tarpeellisuudelle tuntuu olevan se, että korkeakoulutasoinen opetus ja tutkimus mahdollistavat Suomen taloudellisen menestyksen. Koulutus ja tutkimus eivät kelpaa itseisarvoiksi, vaan niiden merkitys täytyy perustella taloudellisesti ja erityisesti kansallisesta näkökulmasta ymmärrettynä.

³ *Kupoli: Kulttuuripolitiikan linjat*. Komi-teanmietintö 1992:36. Helsinki: Opetusministeriö 1992, 18.

⁴ Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 1999. Suomen elokuvasaatiö 9.12.1999. www.ses.fi

⁵ Jim McGuigan, *Culture and The Public Sphere*. London: Routledge 1996, 62.

⁶ Ks. esim. Sakari Toiviainen, ”Juutalainen kokemus, Godard ja barbaria”. *Filmihullu* 6/2000, 3.

esitetään myönteiseksi saavutukseksi riippumatta elokuvien aihepiiristä ja sisällöstä. Tällaisessa ajattelutavassa on hieno asia, että Häjyt menestyy, eikä positiivista vaikutelmaa kannata pilata kiinnittämällä huomiota elokuvan rasistisiin ja seksistisiin piirteisiin tai sen väkivaltaspektaakkelin.

Markkinaorientoituneen ajattelun omaksuminen kulttuuri- ja elokuvapolitiikassa ei ole merkinnyt valtion syrjäyttämistä markkinoilla, vaan pikemminkin uudenlaisen markkina-ajattelun tuomista julkiselle sektorille: kuten Jim McGuigan on todennut, se on aiheuttanut sen, että julkisten organisaatioiden odotetaan toimivan ja ajattelevan aivan kuin ne olisivat yksityisiä.⁵ Valtion syiden vaikuttaa kulttuurin kentällä ei kuitenkaan pitäisi olla samoja kuin markkinoiden, sillä jos näin olisi, kysymys ei enää olisi kulttuuripolitiikasta vaan talouspolitiikasta. Kansallisuuspoliittinen näkökulma on ollut sisäänrakennettu periaate useiden keskeisten instituutioiden toiminnassa. Se on kuulunut mm. valtiollisen kulttuuripolitiikan oikeuttamisen lähtökohtiin. Romanttiseen kansallisuusfilosofiaan viime vuosikymmeninä kohdistettu arvostelu ei ole poistanut kulttuuripolitiikasta, eikä elokuvapolitiikasta sen osana, kansakuntaa koskevaa perinteistä puhetapaa: sitä, että esimerkiksi kansallinen elokuva on merkittävä kansallisen identiteetin vahvistamisen näkökulmasta. Kansalliseen identiteettiin vetoaminen saattaa olla tehokas perustelu elokuvapoliittiselle argumentille, mutta voidaan kysyä, tuleeko kulttuurisen toiminnan tehtävänä olla suomalaisuuden asian ajaminen vaiko kenties pinttyneiden arvojen kyseenalaistaminen.

Mikä voisi sitten näiden välinearvojen sijasta olla kulttuuri- ja elokuvapolitiikan perustana? Taiteiden yhteydessä on mahdollista puhua olemassaoloarvosta samaan tapaan kuin luonnonvarojen suojelemisen yhteydessä sillä perusteella, että mikäli taiteet tuhoutuisivat, olisi epätodennäköistä saattaa niitä uudelleen vastaavaan tilaan puhtaasti kaupalliselta pohjalta. Kulttuuripolitiikka ja elokuvapolitiikka ovat poliittista toimintaa, joiden tehtävänä tulisi olla markkinavetoisen tai elitistisen kulttuurin edistämisen sijasta kulttuurin demokraattisten toimintaedellytysten takaaminen ja myös moniarvoisen kulttuurisen dialogin edistäminen. Valtio voi edistää demokraattista kulttuuria markkinavetoisen tai elitistisen kulttuurin sijasta. Jos markkinat määräävät, määrää samalla enemmistön tyrannia, eli esimerkiksi elokuvat suunnataan kaikille, eriytymättömälle keskivertoihmiselle. Valtiollista ohjausta tarvitaan pitämään ”kansaa” yhtenäisen sijasta heterogeenisenä, erilaisiin makukategoriisiin osittuneena. Huolimatta tämän hetken elokuvapoliittisen keskustelun markkinaorientoituneisuudesta, tällainen pyrkimys on positiivisesti pilkahdellut käytännön elokuvapoliittisessa päätöksenteossa.

Onko elokuvatutkimus sitten osaltaan hävittänyt pohjaa, jolta olisi mahdollista esittää kritiikkiä ja tarkastella asioita muista kuin kaupallisista näkökulmista? Populaarikulttuurin tutkimus on silloin tällöin virheellisesti ja asenteellisesti tulkittu populistiseksi projektiksi, jossa kritiikki hylätään ja kaikki suosittu julistetaan arvokkaaksi.⁶ Halu ottaa populaarikulttuuri ja sen kuluttajat vakavasti ei kuitenkaan tarkoita kritiikitöntä juhlintaa. Esimerkiksi studiokauden suomalaista elokuvaa on tutkittu analysoimalla kriittisesti muun muassa sen tuottamia käsityksiä sukupuolesta ja kansallisuudesta. Epäilemättä myös viime vuosien ”buumin” elokuvia tullaan tutkimuksessa ajan mittaan tarkastelemaan monipuolisista kriittisistäkin näkökulmista ja kysymyksenasetteluista käsin.

Helsingissä ja Turussa tammikuussa 2001
Mari Pajala & Mervi Pantti