

Mervi Pantti

Pappa Valtio kansallisen elokuvan tekijänä

¹ Linssi, "Kuultua ja todettua". *Kinolehti* 2/1955.

² *Kinolehden* 2/1955 pääkirjoituksessa "Tasapuolisuuttako?" kirjoitetaan, että elokuva- ja teatteri-toiminnan nimittämisen "neljänneksi valtiomahdiksi" oikeuttaa "laaja levikki ja kansansuosio sekä sen merkitys tiedottajana, opettajana ja hyvän ajanvietteen tarjoajana".

³ "Suomalaisen elokuvataiteen kehittämiseksi toivotaan valtion tukea". *Kinolehti* 6/1955, 8.

⁴ Elokuvateollisuuden edustajat näkivät huviveron 1920-luvulla "elokuvatoiminnan tietoisena sortamisena ja hävittämisenä". Ks. "Verotus uhkaa tuhota elokuvatoiminnan". *Elokuva* 6/1929. Valtiovallan "tietoisesta" halusta pitää elokuva "lapsipuolen asemassa" erikoisverotuksen avulla ks.

Mikäpä olisi sen mukavampaa, helpompaa ja tervetulleempaa kuin että "pappa Valtio" huolehtisi kaikesta siitä, mitä ei itse saa tehdyksi. Kautta aikojen on kuitenkin ollut niin, että kaikkien kansalaisten on täytynyt osaltaan pitää huolta valtiosta ja uuden ajan virtauksina on vasta saatu aikaan menetelmä, että valtio on kansalta keräämistään varoista jakanut osan sellaisiin tarkoituksiin — kuten esimerkiksi taiteelle ja taiteenharjoittajille — joita kansalaiset eivät ole vapaachoisesti halunneet tai pystyneet pitämään "käynnissä". Meillä ei elokuva ole vielä päässyt noiden muiden armoitettujen taiteiden joukkoon.¹

Nimimerkki Linssi, *Kinolehden* päätoimittaja Yrjö Rannikko, osallistui sarkastisella haaveilullaan huolehtivasta "pappa Valtiosta" vuoden 1955 elokuvaverouudistuksen kuumentamaan elokuvapoliittiseen keskusteluun "neljänneksen valtiomahdin" aliarvostetusta asemasta.² Samaa taidemuotojen tasa-arvoistamistaisteluun — tosin järeämmin aseina — liittyi myös Helge Miettunen, joka teki eduskunnalle 20 miljoonan markan raha-aloitteen. Elokuva-palkintoesityksen perusteluissa Miettunen painottaa elokuva-alan kantaman kohtuuttoman verotaakan negatiivista vaikutusta kotimaisten elokuvien kansansivistykselliseen arvoon. Elokuvaverotus on hänen mukaansa aiheuttanut tilanteen, jossa "kaikki elokuvat on pakko valmistaa sellaisiksi, että suuri yleisö on valmis niitä katsomaan; eikä tällöin ole mahdollista kulkea kaikkein määrätietoisimmin taiteellisesti, eettisesti ja kansansivistyksellisesti suotavinta linjaa." Tällaisesta tilanteesta Miettunen ei löydä kuin yhden tien ulos: "Kehittävästi vaikuttavia, pienempään yleisömäärään perustuvia elokuvia on meidän oloissamme mahdollista tuottaa vain valtion tuella."³

Rannikon ja Miettusen kannanotot palvelevat esimerkkinä jo 1920-luvulla alkaneesta elokuvapoliittisesta keskustelusta valtion myötämielisyyden välttämättömyydestä kansalliselle elokuvalle. Elokuvayhtiöiden omista lehdissä (*Elokuva*, *SF-Uutiset*, *Uutisaitta*) ja elokuva-alan yrittäjien *Kino-*

lehdessä esitettyjen vetoomusten argumentointi perustui vuosikymmenien halki kahteen muuttumattomaan lähtökohtaan. Ensinnäkin keskustelussa painotettiin elokuvan "lapsipuolen" asemaa. Lapsipuoli-argumentointi juonsi juurensa vuoden 1915 huviverosta, jonka myötä elokuvan katsottiin olevan huonommassa asemassa suhteessa sekä *kaikkiin elinkeinon aloihin*, joilta huviveron kaltaista erikoisveroa ei kannettu, että *muihin taiteisiin* (lähinnä teatteriin), joilta vero oli poistettu 1920-luvun lopulla.⁴ Kotimaisten elokuvien yleisömäärien kasvaessa 1930-luvulta lähtien yli puhenäyttämöiden yleisömäärien lapsipuoliasemaan kiinnitettiin yhä katkerampaa huomiota.⁵ Toinen lähtökohta tukikeskustelussa oli kotimaisen elokuvan kulttuurinen ja kansantaloudellinen merkitys — merkitys, jota valtio ei elokuva-alan näkemyksen mukaan parhaan "lypsylehmänsä", verotusobjektinsa, menettämisen pelossa halunnut tunnustaa.⁶

Elokuvakaupan äänenkannattajien kannanottoja valtion välinpitämättömyydestä voi lukea sekä kurjistumis- että sankaritarinana. Yhtäältä valtion nurinkurisen suhtautumisen visioitiin viime kädessä koituvan kotimaisen elokuvatuotannon tuhoksi⁷, toisaalta korostettiin sitä, että valtion välinpitämättömyyden seurauksena raskas vastuu kansallisen elokuvan vaalimisesta oli jäänyt täydellisesti tuotantoyhtiöille. Elokuvateollisuus käytti valtion vastuuttomuutta korostavaa retoriikkaa hyväkseen maalatessaan omakuvaa epäitsekäästi kulttuurityötä tekevästä sankariyrittäjästä.⁸ Positiivisen julkisuuskuvan luomisen lisäksi sankaritarinaan sisältyi uhkailu elokuvien laadun kärsimisestä. Esitettiin, että elokuvateollisuus ei ilman valtion tukea ollut velvollinen suhtautumaan elokuvaan *taiteena*.⁹

Studiokaudella valtion suoran tuen puuttumisen yhtenä seurauksena voi nähdä sen, että elokuvateollisuus saattoi vapaasti – ilman ulkopuolisten asiantuntijoiden väliintuloa – määritellä itse itsensä. Kuten Kimmo Laine on esittänyt, kotimainen elokuva saattoi olla "kansakuntaa yhdentävää viihdettä", "mielenhuoltoa", työllisyyttä ylläpitävää teollisuutta tai vakiintuneiden taiteiden rinnalle kuuluvaa taidetta.¹⁰ Tuottajat siis määrittivät toimintansa ja tuotteensa tarkoituksensa mukaan teollisuudeksi, taiteeksi tai molemmiksi. Vasta 1950-luvulla tilanne ongelmallistui, kun elokuvateollisuuden ulkopuolelta tulevat uudet asiantuntijat tunsivat paremmin ymmärtävänsä elokuvan olemuksen ja tehtävän.¹¹ 1950-luvulla käsitteet teollisuus ja taide eivät enää olleet käyttäjänsä mielen mukaan liimattavia viattomia nimilappuja, vaan ideologisia merkityskenttiä, jotka puhujasta riippuen saivat joko negatiivisia tai positiivisia merkityksiä, mutta harvoin enää molempia.

Linssin ja Mieltusen kannanotot osuivat siis aikaan, jolloin elokuvateollisuuden monopoli määritellä kansallisen elokuvan kulttuurista arvoa oli hajoamassa. Vallanvaihto konkretisoitui 1960-luvulla kun kannattavuutensa kadottanut elokuvatuotanto muuttui valtion tukitoimenpiteiden myötä yksityisesti omistetusta teollisuuden alasta kulttuuripolitiikan kohteeksi.¹² Samalla kansallisen elokuvan määrittämisen voi väittää siirtyneen taiteen tuottajilta taiteen tukijalle.¹³ Mitä sitten käytännössä on tuonut tullessaan se, että "pappa valtio" on ottanut huolehtiakseen kotimaisen elokuvan "käynnissäpitämisestä"? Onko valtion roolista tullut niin merkittävä, että sitä voi tarkastella kansallisen elokuvan "tekijänä"?

Elokuvapoliittista keskustelua ja päätöksentekoa on muokannut kaksi erilaista lähestymistapaa kansalliseen elokuvaan: taide- ja teollisuuskäytös. Molemmille näkemyksille on kelvannut lähtökohdaksi kotimaisen elokuvatuotannon ylläpitämisen välttämättömyys – konkreettisemmin se, että

"Lapsipuolen asemassa". *Elokuva* 12/1929. Ks. 50-luvun lapsipuolikeskustelusta esim. *Kinolehti* 4/1951, 1.

⁵ R.R., "Suomalainen elokuva on lapsipuolen asemassa". *Kinolehti* 4-6/1944, 71.

⁶ "Lypsylehmä"-retoriikka valjastettiin käyttöön niin ikään 1920-luvulla. Valtiovallan näkemys elokuvasta *Elokuva*-lehden mukaan: "[E]lokuva on lypsylehmä, jonka näneissä valtion verolypsykoneiston on tiukasti pysyttävä kiinni". "Elokuva verotusobjektina". *Elokuva* 17/1929.

⁷ Ks. esim. Ilmari Unho, "Valtio ja elokuva". *Kinolehti* 2/1948, 16. Unhon mukaan ilman valtion tukea "tulee elokuvamme edelleenkin polkemaan paikoiltaan, ehkä lopulta näivettyymään ja kokonaan kuolemaan". Ks. myös Linssi, "Kuultua ja todettua". *Kinolehti* 5/48, 6.

⁸ Esim. Linssi, "Kuultua ja todettua". *Kinolehti* 5/1948, 6. Linssi kirjoittaa, että "Toimintaa ei ole kuitenkaan – kohovista tuotantokustannuksista huolimatta – haluttu lopettaa, koska yrittäjät ovat odottaneet tilanteen valkenevan tavalla tai toisella ja koska he ovat katsooneet voivansa uhrata muutamien vuosien työn maansa kulttuurielämän hyväksi."

⁹.... Esim. Topo Leistelä esittää, että elokuvasta tulee kulttuuritehtävän sijasta kulttuurivaara ilman valtion tukea. Topo Leistelä, "Ruotsalaisia elokuvakysymyksiä". *Kinolehti* 4-6/1943, 69. Ks. myös R.R., "Suomalainen elokuva on lapsipuolen asemassa". *Kinolehti* 4-6/1944, 71.

¹⁰ Kimmo Laine, "Kotimainen työ, Lapatossu ja Helsingin olympialaiset 1940". *Lähikuva* 3-4/1993, 11-12.

¹¹ Ks. 1950-luvun elokuvakulttuurista Ari Kivimäki, *Intohimojen karuselli. Elokuvajournalismin julkisuuspelit Suomessa 1950-1962*. Turun yliopisto, kulttuurihistoria 1998, 55-355; Mervi Pantti, *Kaikki muuttuu... Elokvakulttuurin jälleerakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: SETS 1998, 33-59.

¹² Vrt. Tytti Soila: "The idea of a national cinema had been important from the very inception of the country's film industry, due to the initiative of individual patriots. During the 1960s it was instead formulated as one of those societal projects for which the government was expected to share responsibility." Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding and Gunnar Iversen, *Nordic National Cinemas*. London and New York: Routledge 1998, 84.

¹³ Valtion vuoden 1965 taidekomitean mukaan opetusministeriön tuli "elimellisesti" seurata taiteen kehitystä ja huolehtia taiteen edistämisen suunnittelmallisuudesta, pitkäjänteisyydestä ja tehokkuudesta. *Valtion taidekomitean mietintö A8*. Helsinki 1965, 51.

¹⁴ Suomen elokuväsäätiö perustettiin vuonna 1969 opetusministeriön ja elokuvan liikealan välisellä sopimuksella; säätiöratkaisui (elokuvatteattereiden lippituloista siirrettiin neljä prosenttia elokuvatuotannon ja -kulttuurin edistämiseen) oli teatterinomistajille edullisempi kuin esim. valtion kamerataidetoimikunnan samana vuonna jättämä elokuvainstituutti-ehdotus, joka olisi sisältänyt 15 prosentin veron.

¹⁵ Ns. Jarvan komitea esitti vuonna 1974

kotimainen elokuva tarvitsee lisää rahaa valtiolta. Myös yhteinen syy tähän ylläpitämisen välttämättömyyteen on löydetty. Sekä taide- että teollisuusnäemyksen kannattajat ovat yleensä vedonneet elokuvan merkittävään rooliin kansallisen identiteetin uusintajana perustellessaan sekä elokuvalle suunnattujen määrärahojen lisäämistä että luonnollisesti koko tappiollisen alan olemassaolon oikeutusta. Näistä lähtökohdista käsin tarkastelen valtiollista elokuvapolitiikkaa kansallisen elokuvan tekijänä kronologisesti vuoden 1976 jälkeen.

“Vaivalla hankittu rauhan tila”

Selkeänä käännekohtana valtiollisen elokuvapolitiikan kannalta voi pitää Suomen elokuvasäätiön uudelleenorganisoinnista. Suomen elokuvasäätiö ryhtyi vuoden 1977 alusta toimimaan parlamentarisella hallintopohjalla, mikä käytännössä merkitsi sitä, että valtioneuvoston nimittämän hallituksen kokoonpanossa oli otettava huomioon yhtäältä poliittiset voimasuhteet ja toisaalta elokuva-alan järjestöjen tasapuolinen edustus.¹⁴ Säätiön hallintopohjan demokratisoiminen oli paitsi välttämätön kompromissi elokuva-alan riitojen rauhoittamiseksi myös oman aikansa kulttuuripolitiikan lapsi. 1970-luvulla puoluepoliittiset pelit olivat olennainen, ellei kaikkein olennaisin, osa kulttuuripoliittista päätöksentekoa.

Uudelleenorganisointi merkitsi pääteipistettä 1960-luvun alusta lähtien käydyille keskusteluille elokuvapoliittisesta “kokonaisratkaisusta”, jonka suunnittelemisessa opetusministeriön vuonna 1970 asettamalla elokuvapoliittisella komitealla oli ollut keskeinen asema.¹⁵ Kun “kokonaisratkaisu” jäi saavuttamatta poliittisten näkemyserojen vuoksi, Suomen elokuvasäätiölle keskittiin kaikki elokuvatuotannon tukirahat. Säätiön roolia suomalaisen elokuvatuotannon ylläpitämisessä ja ohjaamisessa on vaikea ylikorostaa. Kun elokuvasäätiö esitti valtioneuvostolle ja eduskuntaryhmille vuonna 1978 elokuvatuon kaksinkertaistamista (4,3 miljoonasta markasta), todettiin samassa kirjelmässä realistisesti, että kansallista elokuvaa ei olisi “nykyoloissa” olemassa ilman säätiön tukea.¹⁶

Tuen keskittäminen löysi myös arvostelijansa. Erkki Astala toi uudistuksen merkitystä arvioidessaan esille sen seikan, että tekijöille ei tarjoudu vaihtoehtoisia rahoitusmahdollisuuksia, jos säätiö hylkää heidät.¹⁷ Astalan kritiikin kautta voi nähdä toisen syyn (tukirahojen keskittämisen lisäksi) siihen, miksi elokuvasäätiö on ollut vuodesta 1977 avainasemassa sen suhteen, millaisia elokuvia Suomessa valmistetaan. Suomen elokuvasäätiön kautta jaettava tuki on ollut pääsääntöisesti luonteeltaan *harkinnanvaraista*. Harkinnanvarainen tuki — vastakohtana automaattiselle — merkitsee käytännössä elokuvaprojektien arvioimista joidenkin määrättyjen kriteerien, yleensä “laadun”, kautta.

Kolmanneksi elokuvasäätiön merkitystä tarkasteltaessa on korostettava sen poikkeuksellista asemaa Suomen taidehallinnossa. Vaikka elokuvasäätiö on oman alansa taidepolitiikasta vastaava elin, se ei ole julkisoikeudellinen, vaan yksityisoikeudellinen instituutio.¹⁸ Säätiömuoto on taannut sille suuremman toimintavapauden kuin esimerkiksi valtion taidetoimikunnille, jotka joutuvat alistamaan suuren osan käsittelemistään asioista opetusministeriön ratkaistavaksi tai vahvistettavaksi.

Sekä elokuvasäätiön parlamentarismi että edellä esitetyt seikat, jotka oikeuttavat elokuvasäätiön luonnehtimista “kansallisen elokuvan tekijäksi”,

ovat paradoksaalisesti aiheuttaneet tilanteen, jossa käytännön elokuvapolitiittisen toiminnan on mahdollista painottua hyvin monin eri tavoin päätoimijoiden intresseistä riippuen. Keskitetyn, harkinnanvaraisen tuen jakamisen kriteerit ovat vaihdelleet poliittisten voimasuhteiden ja henkilövaihdosten mukaan. Tästä on seurannut se, että ”vaivalla hankitun rauhantilan” säilyttäminen on ollut erittäin vaivalloista – Suomen elokuväsäätiö on julkisuudessa tullut tutuksi pikemminkin skandaalien ja paukkuvien ovien kuin elokuvien kotina – eikä pitkäjännitteistä elokuvapolitiittista linjaa ole toistaiseksi päässyt syntymään. Seuraavaksi tarkastelenkin, millaista elokuvapolitiikkaa Suomen elokuväsäätiö on harjoittanut tuotannon suhteen ja millaista keskustelua sen toiminnasta on käyty.

”Kansallinen ja kulttuuripohjainen”

Uudistetun elokuväsäätiön ensimmäisillä toimikausilla viritetyt keskustelut ovat jatkuneet tähän päivään saakka. Elokuvapolitiittinen debatti voidaan jakaa käsittelemänsä ongelma-alueen mukaan neljään linjaan, joista pääasiallisesti sivuutan kaikkein useimmin esille nostetun ja myös julkisuudessa näkyvimmän linjan, lisätuen vaatimisen, sen suhteen vallitsevan yksimielisyyden vuoksi.

Elokuväsäätiön parlamentarisoitua seurasi keskustelu säätiön tulevasta roolista. Pääkysymyksenä oli, tulisiko elokuväsäätiön roolin olla *aktiivinen* vai *passiivinen*, eli tulisiko sen toimia ainoastaan yksityisen yritteliäisyyden tukijana vai tulisiko sen itse osallistua elokuvatuotantoon. Kysymys elokuväsäätiön roolista on eri painotuksin ollut esillä myös 1980- ja 1990-luvuilla elokuväsäätiön hallinto- ja tukimallin uudelleenorganisointien yhteydessä.

1970-luvun lopulla poliittinen linjanveto säätiön roolin suhteen oli sangan selkeä, kuten Jukka Mannerkorven tulkinnasta käy hyvin ilmi: ”Elokuvakulttuurijärjestöt kannattavat säätiön aktiivista roolia, elokuvakapitalistit ja oikeisto passiivista”.¹⁹ Aktiivisuus-passiivisuus -keskustelu oli itse asiassa toisinto elokuväsäätiön parlamentarisoitua edeltäneestä ”kokonaisratkaisu”-ristiriidasta. Elokuvapolitiittisen komitean ehdotuksen mukaista valtion elokuvan edistämislaitosta kannattaneet elokuvatyöntekijöiden ja -kulttuurijärjestöjen edustajat pitivät säätiöuudistusta edelleenkin riittämättömänä elokuvapolitiittisena toimenpiteenä, kun taas elokuvan liikeala pelkäsi vasemmiston yhä henkilönimitysten, ”vyörytyksen”, kautta tähtäävän perimmäiseen tavoitteeseensa – valtiolliseen elokuvatuotantoon.²⁰

Teollisuus- ja taidenäkemysten erot ovat selvästi kirjoitettu keskusteluun elokuväsäätiön roolista. Suomen Elokuvateatterinomistajien liittoa elokuväsäätiön hallituksessa edustanut Ilmo Mäkelä näki valtiollisen tuottajuuden johtavan yksityisten yritysten kuolemaan sekä poliittisesti ohjattuun ja johdettuun tuotantoon: ”Kun yhteiskunta alkaa ohjata tuotannon suuntaa siitä tulee hyvin selektiivistä, monipuolisuus häviää”.²¹ Sen sijaan ohjaaja Heikki Partasen mukaan elokuväsäätiöstä ei ole ”kodiksi” elokuvantekijöille, koska se nykyisessä muodossaan ei voi harjoittaa omaa tuotantoa.²² ”Koti”-puheen taustalla on Partasen näkemys siitä, että ainoastaan valtiollisesta laitoksesta käsin on mahdollista tuottaa ”kansalliseen kulttuuriin nojaavia” elokuvia.²³

Toinen elokuvakenttää 1970-luvun lopulta lähtien askarruttanut kysymys oli parlamentaaristen voimasuhteiden ylläpitäminen. Ensimmäinen julkisuudessa näyttävästi puitu henkilökysymys oli Jörn Donnerin valinta hallituksen puheenjohtajaksi vuonna 1981.²⁴ Donner oli tuolloin poliittisesti

valmistuneessa mietintönsä toisessa osassa valtiollisen elokuvan edistämislaitoksen perustamista (käytännössä valtion rahoittamaa tuotantoa). Ehdotus torjuttiin elokuvan liikealan ja poliittisista puolueista kokoomuksen ja keski-ryhmien taholta epärealistisena ja kustannuksiltaan kohtuuttomana. Tämän jälkeen alunperin viideksi vuodeksi perustettu Suomen elokuväsäätiö (1969-1974) sai kaksi vuotta lisää aikaa ja opetusministeri Kalevi Kivistö nimitti elokuvataidetoimikunnan puheenjohtaja Erkki Seiron vetämään elokuvauudistustyöryhmän laatimaan kaikkia osapuolia tyydyttävän ehdotuksen. Elokuvauudistustyöryhmä päätyi ehdottamaan elokuväsäätiön jatkamista uusissa parlamentaariseen hallintoon nojaavissa puitteissa.

¹⁶ ”Elokuväsäätiö vetoaa: Elokuvatuoki kaksinkertaistettava”. *Kansan Uutiset* 3.6.1978; ”Elokuväsäätiö vetosi valtion. Tukitoimenpiteet kaksinkertaisiksi”. *Uusi Suomi* 2.6.1978; ”Elokuvamme kasvun rajat yhä olemattomat: Lisätuki välttämätöntä – muuten kehitys pysähtyy”. *Aamulehti* 2.6.1978.

¹⁷ Erkki Astala, ”Elokuva askeltaa talouden tahdissa”. *Ydin* 7/1977, 34.

¹⁸ Valtion suoran tuen lisäksi huomattava osa elokuväsäätiön tuloista muodostuu elokuvateattereiden lippulotoistaan suorittamasta neljän prosentin säätiömaksusta. Vuonna 1969 tehdyn sopimuksen mukaan elokuvateattereiden ei tarvitse maksaa valtiolle veroa 10 prosentin veroluokan elokuvista mikäli ne maksavat säätiömaksun.

¹⁹ Jukka Mannerkorpi, ”Suomalaisen elokuvapolitiikan nykyaika”. *Kulttuurivihkot* 1/1979, 8.

²⁰ Ks. esim. "Elokuvasäätiön välineet ja virkailijat". *Helsingin Sanomat* 20.1.1978; "Elokuvasäätiön tavoitteet". *Helsingin Sanomat* 26.1.1978; Pertti Jokinen, "Erkki Seiro elokuvauudistuksen jatkosta: Eteenpäin lain voimalla". *Kansan Uutiset* 17.3.1978; Heikki Eteläpää, "Vyörytystä vasemmalle Suomen Elokuvasäätiössä". *Uusi Suomi* 9.4.1978.

²¹ Heikki Eteläpää, "Vyörytystä vasemmalla Suomen Elokuvasäätiössä". *Uusi Suomi* 9.4.1978.

²² Suomen säätiölain mukaan elokuvassäätiö on rahasto, jolla ei ole oikeutta itse tuottaa. Sen sijaan se voi hankkia elokuvakalustoa ja antaa sitä palveluna tekijöiden käyttöön.

²³ Antero Malin, "Suomalaisen elokuvan olemusta kartoitettiin". *Kansan Uutiset* 6.7.1977.

²⁴ "Donnerin valinta välistävevo". *Uusi Suomi* 20.1.1981; Pertti Jokinen, "Donnerin nimitys iso yllätys: Vanha nenänkaivaja kohahdutti jälleen". *Kansan Uutiset* 17.1.1981.

²⁵ Jörn Donner syrjäytettiin vuonna 1983 hallituksen puheenjohtajan tehtävistä ja tilalle valittiin Ilmo Mäkelä (kok). Erikoista Mäkelän valinnassa oli se, että hänen kannalleen asetuivat kokoomukseen, Keskustapuolueeseen ja SKDL:oon kuuluvat jäsenet sekä elokuvajärjestöjen edustajat. Syynä järjestöjen tyytymättömyyteen oli Donnerin harjoittama elokuvapolitiikka, mm. ulkopuolisten asiantuntijoiden ja isojen tuottajien suosiminen.

²⁶ "Elokuvasäätiön hallitus uusitaan". *Helsingin Sanomat* 28.4.1982; Pertti

sitoutumaton, mutta hallituksen muiden jäsenten poliittisten voimasuhteiden ollessa vasemmisto-oikeisto -jaottelun mukaan 6-6, elokuvan liikeala todennäköisesti tulkitsi Donnerin tämän aikaisempien elokuvapoliittisten mielipiteiden perusteella vasemmistoystävälliseksi. "[K]yllä Donner aina on elokuvaa taidemuotona pitänyt eikä pelkkänä kauppatavarana", kommentoi *Kansan Uutiset* valintaa.²⁵ Julkisuuskynnyksen ylitti myös Korkeimman hallinto-oikeuden päätös erottaa koko elokuvassäätiön hallitus vuonna 1982. KHO kumosi valtioneuvoston tammikuussa 1981 tekemän päätöksen elokuvassäätiön hallituksen kokoonpanosta elokuvan liikealan tekemän valituksen perusteella. Valituksen perusteena oli se, että hallitukseen ei oltu nimitetty Suomen Filmivalmistajain liiton edustajaa.²⁶ Kolmanneksi keskustelun kohteena on ollut se, miten elokuvapolitiikkaa on käytännössä harjoitettu.

Vuonna 1980 elokuvassäätiön tuotantopäälliköksi valittu Veikko Korkala esitti julkisuudessa ensimmäisen selkeän tuotannon edistämishjelman.²⁷ Korkalan edistämismallissa tuen ainoana kriteerinä oli laatu: "Kaupallisella elokuvalla on paikkansa ja tehtävänsä, mutta säätiön tehtävänä on ensisijaisesti tukea kansallista, kulttuuripohjaista elokuvaa. Mikäli näiden kahden linjan rajat liikaa hämärtyvät, ne täytyy eriyttää tietoisesti".²⁸ Korkala siis sulki pois sen mahdollisuuden, että kansallisesta kulttuurista ammentava ja sitä luova elokuvataide voisi olla myös kaupallista, ts. suurta yleisöä tietoisesti houkuttelevaa. Tuotantopäällikön kommentista käy hyvin ilmi suomalaista elokuvapoliittista keskustelua yhä edelleen raskauttava vastakkainasettelu kaupallisen ja ei-kaupallisen elokuvan välillä.

Laadun Korkala määritteli 60-lukulaisen taide-elokuvakäsityksen mukaisesti ohjaajan kautta. Laatu-elokuva oli hänen mielestään "elokuva, joka syntyy todellisesta tarpeesta; tekijällä on näkemyksestä viriävä suhde työhönsä".²⁹ Tämä näkemys sai institutionaalisen vahvistuksensa vuonna 1984, kun elokuvassäätiö päätti jakaa osan elokuvan ennakkotuesta tekijöiden aikaisemman taiteellisen kunnostautumisen perusteella.³⁰

Korkala määritteli kansallisen elokuvan siis tekijöiden, ei vastaanottajien maun perusteella: "jos elokuva vain heijastelisi olemassaolevia makutottumuksia, niin silloin se lakkaa kehittymästä, pysähtyy paikalleen".³¹ Viihde-elokuvien tekijöiden taholta elokuvassäätiötä arvosteltiin nimenomaan siitä, että vallitsevan elokuvapoliittisen linjan mukaan kansallista elokuvaa pidettiin kulttuuri-instituutiona ja elokuvia tuettiin yksinomaan taiteellisin kriteerein. Säätiöuudistuksen jälkeiseen aikaan liittyy siis olennaisesti taistelu viihteen ja taiteen välillä määriteltäessä tukemisen arvoista kansallista elokuvaa.

Kannanotot taide-viihde -kysymykseen olivat hyvin näyttäviä 1980-luvun alkupuolella. Esimerkiksi huhtikuussa 1981 Spede Pasanen haki julkisuutta pilkkomalla kirveellä kolmen ensimmäisen elokuvansa negatiivit, koska hänen elokuvansa *Uno Turhapuron aviokriisi* oli jäänyt ilman tukea.³² Saman vuoden kesäkuussa Edvin Laine puolestaan käytti klassista kansallista retoriikkaa Korkalalle osoittamassaan julkisessa kirjeessä, koska säätiö oli hylännyt hänen sotainvalidin kohtalosta kertovan elokuvaprojektinsa: "Ei oikeutta maassa saa ken itse sit ei hanki. Elokuvasäätiö on rakenteellisesti sairas, se on parannettava".³³

Tulevaisuuden kannalta oireellisesti Korkala otti edistämishjelmassaan esille myös elokuvaproduktioiden tuotantokustannukset: "Ei suomalaisen elokuvan tarvitse olla tuotannollisesti suurta. Tässä vaiheessa olisi jo paljon, jos luotaisiin jollain lailla näkemykseen pohjaavaa ja pienimuotoista, mutta

viisasta elokuvaa.”³⁴ Korkala ei liene valinnut sattumalta “pieni on kaunista” -argumenttiaan, vaan taustalla oli epäilemättä vuonna 1978 valmistuneen *Runoilijan ja muusan* ennätysmäiset kolmen miljoonan markan tuotantokustannukset sekä vuonna 1980 ensi-iltansa saanut *Tulipää*, joka tuli opetusministeriön hyväksynnällä maksamaan viisi miljoonaa markkaa.³⁵

Vuonna 1982 Korkala alkoi ajaa elokuväsäätiön hallintomallin hajauttamista. Hänen mukaansa *kansallisen elokuvan murtautumiselle lähivuosien aikana todella merkittävään asemaan kulttuurissamme oli olemassa realistiset edellytykset*, jos nykyistä hallintomallia ei jatketa.³⁶ Uusi malli olisi merkinnyt sitä, että vain käytännön elokuvapoliittinen toiminta, tuotantokäytännön tekeminen, olisi jäänyt suppean kulttuuripoliitikoista koostuvan hallituksen vastuulle ja sen valvominen sekä elokuvapoliittisista linjoista päättäminen hallintoneuvostolle. Hallintoneuvosto perustettiin vuoden 1983 maaliskuussa, mutta toisin kuin Korkala oli visioinut se päätti käytännössä vain todella suurista asioista, esimerkiksi vuotuisen budjetin vahvistamisesta. Mielenkiintoisempaa kuin se, että Korkalan hallintomalli ei sellaisenaan toteutunutkaan, on suunnitelmaan liittyvä muutoksen retoriikka. Suomalaisessa elokuvapolitiikassa kansallisen elokuvan tuleva suuruus, “murtautuminen merkittävään asemaan”, on kiinnitetty yhä uudelleen julkisen tuen jakamisen ja jakajien “oikeaan” rakenteeseen – ja luonnollisesti myös riittävään määrään.

“Enemmän kaupallisuutta, vähemmän taiteellisuutta”

1980-luvun loppua kohden elokuvapoliittiseen keskusteluun tuli uusia aiheita. Elokuvatuotannon tukemisen lisäksi tuolloin otettiin esille muiden muassa markkinoinnin ja levityksen ongelmat. Uusien painopistealueiden esiinnostamisen voi tulkita jonkinasteisena siirtymänä tekijäkeskeisyydestä vastaanottajiin, vaikka Korkala viimeisenä hallintovuotenaan vielä esittikin, että “Uusia elokuvantekijöitä pitää kannustaa ja antaa entistä enemmän

Jokinen, “Suomen elokuväsäätiön hallitus sai potkut”. *Kansan Uutiset* 29.5.1982.

²⁷ Veikko Korkala valittiin vuonna 1981 Suomen elokuväsäätiön ensimmäiseksi toimitusjohtajaksi.

²⁸ Säätiön tuotantotutkeat saivat vuonna 1980 Markku Lehmuskallion *Korpinpolska*, Tapio Suominen *Täältä tullaan elämä*, Pirjo Honkasalon ja Pekka Lehdon *Tulipää*, Timo Linnasalon *Aurinkotuuli*, Heikki Partasen *Ramses* ja Rauni Mollbergin *Milka*.

²⁹ Helena Ylänen, “Elokuväsäätiön uusi tuotantopäällikkö: Laatu ratkaiskoon mitä elokuvaa tuetaan”. *Helsingin Sanomat* 26.1.1980.

³⁰ “Aiemmat näytöt elokuvan ennakkotuen perusteina”. *Aamulehti* 21.3.84.

³¹ *Uusi Suomi* 1.6.1981. Kurs. MP.

³² Myöhemmin kävi ilmi, että Pasanen ei ollut tuhonnut alkuperäisiä negatiiveja.

³³ *Uusi Suomi* 6.6.1981.

³⁴ *Uusi Suomi* 1.6.1981.

³⁵ *Tulipään* ohjaajat Pirjo Honkasalo ja Pekka Lehto kuvasivat viiden miljoonan budjettinsa olleen seitsemän vuotta kestänyt taistelu “pitää konkreettisella tasolla vinoutuneen tukijärjestelmän haavoja auki”. (“Valtiopeli nukkekoossa”. *Filmihullu* 3/1980, 15.) Lausunnon taustalla voi nähdä yhtäältä elokuväsäätiön säästölinjan ja toisaalta tekijöiden pelon siitä, että heidän elokuvansa saivat kaupallisuuden leiman tuotannon suuruutensa vuoksi eivätkä siten täyttäisi kansallisen elokuvan vallitsevia kriteereitä.

³⁶ “Veikko Korkala suomii jähmettynyttä elokuväsäätiötä. Ensimmäinen olivat raha ja valta –



Tuntematon sotilas: Suurta. Kuva:SEA.

tilalle on tultava kulttuuri!" *Aamulehti* 2.9.1982; "Pyhä perhe hajalle". *Kansan Uutiset* 5.9.1982.

³⁷ Leo Ståhlhammar, "Elokuvasäätion toimitusjohtaja Veikko Korkala: Suomalainen elokuva tekee kansainvälisen läpimurtonsa". *Suomenmaa* 10.4.1985.

³⁸ Matti Apunen & Erkki Lehtola, "Kippari lähtee, riitainen laiva jää". *Aamulehti* 20.4.1996.

³⁹ Matti Apunen, "25 miljoonan laskulle etsitään maksajia. Elokuvastudio Helsinkiin jo 80-luvulla?" *Aamulehti* 8.9.1985.

⁴⁰ "Elokvanteossa raha ratkaisee". *Contactor* 4/1987, 10.

⁴¹ Vuonna 1987 julkisuudessa kohistiin elokuvasäätion 2,8 miljoonan markan rahoitusvajasta. Syntipukiksi nostettiin mm. "tekotaiteelliset säätio-elokuvat" *Valkoinen kääpiö ja Linna*, jotka olivat saaneet n. kahden miljoonan markan tuotantotuen mutta katsojia kumpikin alle 5000.

⁴² Matti Heikura, "Elokuvasäätio pyrkii pois rahanjaon automaatin roolista". *Kaleva* 19.3.1998.

⁴³ Hallituksen määrättyväksi jäi ainoastaan se, kuinka monta prosenttia tuotantotuesta osoitetaan pitkille elokuville ja muulle tuotannolle.

⁴⁴ Kati Sinisalo, "Viho viimeisen säätio-elokuvan uudistaja". *Uusi Suomi* 28.10.1989.

⁴⁵ *Suomen Kuvalehti* 8.3.1991.

⁴⁶ Säätion hallituksen puheenjohtaja Jukka Mäkelä oli myös Finnkino Oy:n toimitusjohtaja.

⁴⁷ Elokuvaohjaajien, -



Kauas pilvet karkaavat: Pientä. Kuva: SEA.

mahdollisuuksia sekä aikaa, sillä tulokset näkyvät muutamassa vuodessa. Nykyiset pienet katsojamäärät eivät saa olla esteenä kehitykselle."³⁷

Vuonna 1985 Korkalalle oli vahva usko siihen, että lähivuosien aikana suomalainen elokuva tulee tekemään myös kansainvälisen "läpimurtonsa". Samalla Korkala kuitenkin alkoi varoitella elokuvasäätion ajautumisesta "holhoojan" rooliin. Korkalan mukaan säätioöstä oli vaivihkaa muodostumassa "eräänlainen kansallinen supertuottaja": "Elokvanteko kiinnittyy yhä voimakkaammin elokuvasäätioon, muodostuu riippuvaisuussuhde ja elokuvialan oma aloitteellisuus kärsii."³⁸ Ennen eroaan Korkala esitti myös hieman erilaisia näkemyksiä kansallisesta elokuvasta kuin 1980-luvun alussa. Suomalaisen elokuvan profiiliin tuli hänen mielestään muuttua niin, että "taipumus taiteelliseen yhdenmukaistumiseen" häviäisi. Reseptiksi tulevaisuutta varten hän tarjosi "*Tuntemattoman sotilaan* kaltaisia suurproduktioita ja sen rinnalle eri tyyppisiä pienelokuvia".³⁹ Tällä hetkellä vaikuttaa siltä, että Korkalan vuonna 1985 esittämästä tuotantoprofiilista on tullut vallitseva käytäntö. Toisin kuitenkin kuin Korkala lienee ajatellut "kansalliset suurelokuvat" eivät ole tukeneet "eri tyyppisten pienelokuvien" menestystä, vaan pikemminkin polkeneet ne jalkoihinsa.

Korkala ei kuitenkaan ollut missään vaiheessa valmis tinkimään korkeasta taiteellisesta laadusta, toisin kuin hänen seuraajansa Jukka Vilhunen, joka esitti omaksi elokuvapoliittiseksi ohjelmakseen myös viihteellisten elokuvien tukemisen.⁴⁰ Linjamuutoksen taustalla voi ajatella olleen esimerkiksi sen, että "säätioelokuva"-käsite oli muuttunut julkisuudessa Korkalan kauden aikana hyvin negatiiviseksi, raskaan, hitaan ja tekotaiteellisen elokuvan synonyymiksi.⁴¹ Vilhusen kaudella huomio keskittyi myös entistä enemmän tuotantoyhtiöiden ongelmiin, ja yleisön maun myötäileminen oli epäilemättä yksi keino ratkaista tuotantoyhtiöiden kasvavia taloudellisia vaikeuksia. Suomalaisen elokuvan rahoitusongelmat johtuivat Vilhusen mielestä siitä, että tuottamisen traditio oli päässyt Suomessa katkeamaan.⁴² Tuottamisen tradition katkeamisella Vilhunen viittasi siihen, että studiokauden voimakkaista tuottajista oli 1960-luvulla siirrytty eurooppalaisen auteur-elokuvan ihanteiden mukaisesti ohjaaja-tuottaja -järjestelmään.

Vuonna 1988 elokuvasäätiössä toteutui Vilhusen ajama hallintouudistus, jossa tuotantotuen myöntäminen siirtyi hallitukselta toimitusjohtajalle ja tuotantolautakunnalle.⁴³ Hallintouudistus toi mukanaan myös uuden viran, tuottajan, joka sai itsenäisesti jaettavakseen 30-50 prosenttia tuotantotuesta. Ensimmäisen tuottajan, Kari Kyrönsepän, kolmivuotiskaudella 1989-1991 elokuvasäätiön ”vähemmän taiteellisuutta ja enemmän kaupallisuutta” -linja muodostui yhä eksplisiittisemmäksi. Yksi avainsana tämän linjan toteuttamisessa oli lajityyppi, jonka avulla Kyrönsepän mukaan olisi mahdollista päästä ”kyökin kautta sisään”, houkutella uutta nuorta yleisöä.⁴⁴

Keväällä 1991 Suomen elokuvasäätiötä ravisteli poikkeuksellisen voimakas skandaaliaalto. Kirjailija Antti Tuuri syytti elokuvasäätiötä ”varkaiden paratiisiksi”, koska oli löytänyt elokuvasäätiön hyväksymistä National-Filmin tileistä virheellisiä tilivientejä.⁴⁵ Tuurin kritiikki kohdistui myös siihen, että elokuvasäätiö ei valvo riittävästi tuen käyttöä, vaan on leväperäisyydellään aiheuttanut tilanteen, jossa tuotantoyhtiöt voivat budjettiaan suuretelemalla lisätä tuen määrää.

Ryöpytystä jatkoi Spede Pasanen, joka ilmoitti keskeyttävänsä elokuvien teon ja boikotoivansa Finnkinon, ellei elokuvasäätiön asioita saada järjestykseen.⁴⁶ Käytännössä Pasanen yritti uhkailullaan ajaa läpi niin sanottua Vilhusen-Tarmion automaattisen tuotantotukimallin, joka hänen mukaansa takaisi tukirahojen käytön valvonnan. Vuonna 1991 julkisuudessa laajalti esitelty Vilhusen-Tarmion malli oli suunniteltu takaamaan tuotantotuen jokaiselle hakijalle, jolla oli käsikirjoituksen lisäksi oma tuottajaosuutensa rahoituksesta.

Vilhusen ja elokuvasäätiön hallituksen puheenjohtaja Hannu Tarmion kehittäessä uudistusehdotus oli selkeä askel pois päin tekijäkeskeisestä taide-elokuvapolitiikasta. Kuningasajatuksena oli, että sen avulla säätiöltä voitaisiin poistaa makutuomarin rooli. Automaattisen tuen mallin toteuttaminen viivästy, koska se jakoi elokuva-alan mielipiteet kahtia teollisuus-taide -näkökulmien mukaan. Taiteen puolustajat ja tekijät⁴⁷ julkaisivat lausunnon, jossa esittivät vastustavansa Vilhusen-Tarmion -mallia ja siitä mahdollisesti sikiäviä kompromissiehdotuksia.⁴⁸

Lausunnona tuotiin esille, että ”‘uusi linja’ unohtaa sisällöllisen puolen ja elokuvataiteen kokonaan tai vähintään heittää sen säätiöstä ulos”.⁴⁹ Mallia syytettiin siitä, että sen juuret olivat Suomen ulkopuolella, eikä ehdotus myöskään vastustajien mielestä seurannut sitä eurooppalaista kehitystä, jonka tarkoituksena oli kansallisen elokuvakulttuurin turvaaminen. Elokuvakulttuurijärjestöjen ja elokuvantekijöiden mielestä oli välttämätöntä säilyttää sellainen järjestelmä, joka turvaa suomalaisen elokuvan olemassaolon suomalaisella rahalla.

Vilhusen-Tarmion -mallissa todellakin pyrittiin lähentymään eurooppalaista elokuvateollisuus -ihannetta. Hannu Tarmio luonnehti ratkaisua julkisuudessa ”karaisevaksi eurooppalaiseksi malliksi, joka lopettaa elokuva-alan rintaruokinnan ja insestin”.⁵⁰ 1990-luvulla suurissa eurooppalaisissa elokuvatuottajamaissa on keskusteltu Hollywoodin aseilla kilpailevan eurooppalaisen elokuvateollisuuden vaihtoehdosta. Tämä keskustelu on pyrkinyt tuomaan esille, että Euroopassa on epäterveesti keskitytty ainoastaan julkiseen tukeen ja kansallisten kulttuurien vaalimiseen kaupallisten näkökulmien kustannuksella. Suojelemisen pakkomielteet ovat esimerkiksi Angus Finneyn mielestä estäneet tiedostamasta sitä, mitä kaikkea hyvää kaupalliset lähtökohdat voisivat tuoda eurooppalaiselle elokuvulle.⁵¹ Samat

työntekijöiden, -kuvaajien ja -opiskelijoiden yhdistykset, Muu ry, Elokuvakontakti ja Elävän kuvan foorumi. Elokuvayhtiöistä Filmnor, Jörn Donner Productions, Reppufilmi ja Villealfa.

⁴⁸ Tällainen kompromissiehdotus, ns. Mattlinin malli, syntyi syksyllä 1991. Opetusministeriön hallintojohtaja Håkan Mattlinin johtama työryhmä muokkasi Vilhusen-Tarmion -mallia siten, että automaattisen tuen määrä pudotettiin 60 prosenttiin ja loppu jäi rahoitettavaksi harkinnanvaraisesti.

⁴⁹ ”Elokuvatyöntekijät: Vilhusen ja Tarmion malli antaa kenkää kulttuurille”. *Helsingin Sanomat* 31.8.1991; ”Elokuvantekijät vaativat säätiöltä kulttuuri-mieltä”. *Helsingin Sanomat* 2.10.1991.

⁵⁰ Helena Ylänen, ”Vastuu taiteesta palautetaan elokuvantekijöille”. *Helsingin Sanomat* 22.8.1991. EU:n audiovisuaalinen politiikka on käytännössä edelleenkin kaksijakoista, siinä kietoutuvat yhteen vapaiden markkinoiden toiminnan edistäminen ja toisaalta sääntelyhakuinen ja kulttuurinäkökulmaa korostava toiminta, koska avoimet markkinat muodostavat selvän uhkatekijän EU:n audiovisuaaliselle tuotannolle. Martti Soramäki & Kirsi-Marja Okkonen, *Taloudellinen integraatio ja EU:n audiovisuaalinen politiikka*. Helsinki: YLE 1996, 11.

⁵¹ Angus Finney, *The State of European Cinema. A New Dose of Reality*. London: Cassell 1996, 68.

⁵² David Puttnam, *The Undeclared war. The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: HarperCollins 1997, 344-345.

⁵³ Mikael Fränti, "Matti Kassila puolustaa omaa malliaan kotimaisen elokuvatuotannon tukemiseksi. Elokuva ei voi alistaa markkina-voimille". *Helsingin Sanomat* 9.9.1991.

⁵⁴ "Bisneksen ja taiteen ikuinen taistelu". *Viikkolehti* 20.12.1991.

⁵⁵ Marianne Möller, "Unelma ovista". *Ses-Info* 4/95

äänenpainot toistuvat myös David Puttnamilla, joka näkee, että julkisen tukipolitiikan myötä Euroopassa on liikaa uppouduttu tarjontaan kysynnän sijasta, elokuvantekijöiden rahoittamisen tarpeisiin kuluttajien muuttuvien toiveiden sijasta.⁵²

"Karaisevan eurooppalaisen mallin" kilpailijaksi Matti Kassila esitti kansallisen elokuvan laatua suojelevan mallin. Kassila ehdotti koko kotimaisen elokuvan rahoitus-, kehittämis- ja palvelutoiminnan kokoamista yhden voimakkaan osakeyhtiön, "emoyhtiön", yhteyteen. Kassilan ehdotus kiinnittyi selvästi perinteiseen taidenäkemykseen: "Elokuviin sisältöä pitää arvioida, kokonaisuutta pitää voida tarkastella, markkinavoimat eivät saa kokonaan ratkaista kotimaisen elokuvan kohtaloa, vaikka jokainen tajuaa, että emme voi tuottaa vain elokuvia, jotka eivät puhuttele tai kiinnosta katsojia. Mutta nyt ei saa ajatella lyhytnäköisen populistisesti ja päästää kansallista elokuvaamme tuulijalolle."⁵³

Kun Marianne Mölleristä tuli Suomen elokuvasäätiön uusi toimitusjohtaja vuoden 1992 alusta, hän otti ensimmäiseksi esille kysymyksen taiteen ja teollisuuden vastakkainasettelusta. "Minusta pitäisi löytyä balanssi niiden elokuvien välillä, jotka saavuttavat suuren yleisön ja niiden elokuvien välillä, jotka löytävät toisentyypisen, kapeamman yleisön. Kysehän ei ole paremmista ja huonommista, vaan erilaista elokuvista."⁵⁴ Möllerin toivomusta siitä, että elokuva voitaisiin samanaikaisesti ymmärtää sekä taiteena että teollisuutena, on ollut Suomessa näiden käsitteiden perinteisen vastakkainasettelun vuoksi vaikea toteuttaa, ja Möllerin toteuttamaa politiikkaa luettiin yleensä lähinnä jälkimmäisen suosimisena.

Möllerin kaudella painotettiin yhä enemmän jatkuvuuteen kykenevien tuotantoyhtiöiden tarvetta. Käytännössä elokuvayhtiöiden vahvistamisella pyrittiin irrottautumaan 1960-luvulla syntyneestä projektikohtaisesta rahoituksesta ja suuntautumaan kohti pitkälinjaisempaa tuotantoa. Elokuvan julkisen rahoituksen kaksinkertaistamiseen vuoteen 2000 mennessä tähtäävän (90 milj.), tammikuussa 1996 asetetun elokuvan rahoitustyöryhmän yksi keskeinen ehdotus koskikin juuri tuotantoyhtiöiden kehittämissuunnitelmaa. Ohjelman tavoitteena oli saada elokuva-ala noteeratuksi muun pienen ja keski-suuren yritystoiminnan joukkoon kauppa- ja teollisuusministeriön toimenpiteissä, jotta tuotantoyhtiöt voivat päästä teollisten tukimuotojen piiriin. Ympyrä näyttäisi siis olevan sulkeutumassa pyrkimyksessä palata elokuvan määrittelemiseen *teollisuutena*. Juuri sen vastapoolinahan julkinen tuki legitimoitiin 1960-luvun alussa.

Möllerin tuotantoyhtiöiden vahvistamiseen, "elokuvatuotannon eurooppalaistamiseen", tähtäävän politiikan voi samalla nähdä koko suomalaisen elokuvatukipolitiikan kriittikkinä: "Toimiva ala ei voi roikkua tukijärjestelmässä kuin äidin helmassa, vaan sen on löydettävä kiinnelkohdat todellisesta elämästä – siis katsojista. Jos elokuva ei tavoita kotimaansa katsojia ei meitä pahemmin lohduta se, että elokuva on saanut hyvän menestyksen jollain kaukaisella festivaalilla. Pelkän festivaalimenestyksen varaan emme voi rakentaa argumenttejamme, kun penäämme lisää rahaa tuotantoon."⁵⁵

"Kansallinen suurelokuva"

Edellä esitetyt 1980-luvun loppupuolelta lähteneet kansallisen elokuvan maallistamistendenssit ovat toistaiseksi käytännössä vaikuttaneet erittäin vähän kansallisen elokuvan karttaan. Muualla Euroopassa teollistamisprojektia

on viety pidemmälle. Esimerkiksi Espanjan elokuvateollisuuden uusi nousukausi on seurausta teollisuuden rahoitusrakenteen muutoksesta: vuoden 1995 alusta maassa siirryttiin automaattiseen tukeen. Espanjan elokuvainstituutti päätti myöntää 33 prosentin tuen budjetista mikäli elokuvan kassatulot ovat vähintään miljoonaa pesetaa. Strategian tarkoituksena oli rohkaista tuottajia tekemään kaupallisempia elokuvia. Myös ranskalaisessa elokuva-politiikassa asenteet kansallista elokuvaa kohtaan ovat siinä määrin muuttumassa, että niiden voi nähdä vaikuttavan elokuvantekemisen käytäntöihin.⁵⁶ Ranskassa valtio rohkaisee englanninkielisiä supertuottantoja – “uutta Hollywoodia” – (yleensä myös yhteistuottantoja) toiveenaan lohkaista yhä suurempi osa maailman (myös Yhdysvaltojen) markkinoista.⁵⁷ Pienissä elokuvamaissa kansallinen tuki on sen sijaan ollut vahvasti kiinnittynyt kieleen. Suomessa yhteistuotantoelokuviin ei ole suhtauduttu myötämielisesti, koska yleinen mielipide on ollut se, että yhteistyöproduktiot eivät saisi viedä rahaa kotimaiselta tuotannolta.

Suomessa tilanne on ollut viime vuosina sellainen, että kaikista vuosittain tuotetuista noin kymmenestä elokuvasta yleensä vain yhdellä tai joskus ei yhdelläkään on ollut jonkinlainen yleisömenestys. Tämän voi nähdä johtaneen varsin sattumanvaraiseen “kansallisen suurelokuvan” politiikkaan. Puhuminen kansallisesta suurelokuvasta on mielenkiintoista aikana, jolloin eurooppalainen elokuva yhä enemmän pyritään valmistamaan ylikansalliseksi tuotteeksi.

Suomen elokuvasäätiön tuotantopäällikkö Erkki Astala toi tällaisen “kansallisen suurelokuvan” ajattelumallin olemassaolon selkeästi esille kommentoimassaan keväällä 1997 tukea saaneita elokuvia, joista ainoastaan *Sairaana kaunis maailma* oli saanut jonkin verran katsojia: “Sanotaan että jaossa pitäisi aina olla yksi kansallinen suurelokuva. Ehkä se pitää paikkansa. Mehän emme tiedä mistä kansallinen suurelokuva syntyy. Mutta joka vuosi pitäisi ottaa mukaan elokuvia, joilla on mahdollisuuksia kehittyä sellaisiksi”.⁵⁸

Vahvan tuottajan ja “kansallisen suurelokuvan” perääminen on selkeä oire tekijän elokuva -konseptin vanhentumisesta. Toisaalta suomalaiselle elokuvakeskustelulle on kuitenkin edelleen tyypillistä pyrkiä etsimään sellaisia “sankariohjaajia”, joka onnistuisi ratkaisemaan lopullisesti kansallisen elokuvan kriisin ja palauttamaan yleisön elokuvateattereihin. Esimerkiksi tällaisesta mentaliteetista käy hyvin Markku Pölösen asetetut toiveet ja hänen *Kivenpyörittäjän kylä* -elokuvansa vastaanotto. *Kivenpyörittäjän kylän* arvosteluissa Pölösestä tehtiin suorastaan kotimaisen elokuvan messiasista: “Pölönen teki sen taas! Kotimainen elokuva kelpaa taas katsojille - yhdennellätoista hetkellä. Markku Pölösen ohjaama *Kivenpyörittäjän kylä* joutui paljon haltijaksi: jos Heikki Turusen romaanin filmatisoinnista olisi tullut samanlainen yleisökatastrofi kuin melkein kaikista viime vuoden suomalaisista 'Pekkoa' lukuun ottamatta, olisi kotimaisen elokuvan uutta nousua saatu odottaa ehkä ensi vuosituhannele”.⁵⁹

Ilta-Sanomissa haastattelun ohjaaja Pekka Parikan mukaan elokuvan menestys pohjautui suomalaisten haluun nähdä kuvia itsestään: “Aihevalinta on oikea. On oikein pyrkiä tekemään suomalaisille elokuvaa suomalaisista: suomalaisesta elämästä ja ihmisistä, suomalaisista kohtaloista, suomalaisesta rakkaudesta ja kuolemasta. – Tämä on oikeansuuntaista elokuvapolitiikkaa: tehdään elokuvia, joita ketkään muut koko maailmassa eivät tee!”⁶⁰ Pölösen “elokuvapolitiikka” nähtiin niin oikeana, että hänen *Kuningasjätkä*-elokuvaansa kuvailtiin kassamagneetiksi ennen elokuvan ensi-iltaa!⁶¹

⁵⁶ Martine Danan, “From a 'prenational' to a 'postnational' French Cinema”. *Film History* Vol 8 no 1, Spring 1996.

⁵⁷ Luc Bessonin ohjaama *The Fifth Element* on tämän politiikan onnistunut tulos. *The Fifth Element* on Ranskan kaikkien aikojen kallein elokuva, mutta se keräsi ensimmäisenä viikonloppuna Yhdysvalloissa 70 miljoonaa markkaa. Ranskassa elokuva rikkoi kaikki katsojainnättykset keräämällä viidessä päivässä puoliosta miljoonaa katsojia.

⁵⁸ Helena Ylänen, “‘Elokuvasäätiö edustaa kansaa’. Uusia elokuvia tekeillä paljon, tuesta päättää nyt Erkki Astala. Kevään suomalaiset elokuvat floppasivat, vain *Sairaana kaunis maailma* pärjäsi”. *Helsingin Sanomat* 5.6.1997.

⁵⁹ *Ilta-Sanomien* 25.2.1995.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ “Uusi kassamagneetti Pölösen joukkueelta”. *Iltalehti* 22.2.1997.



Väepeli Körmykin on 1990-luvun säätielokuva. Kuva: SEA.

⁶² Esimerkiksi vuonna 1995 kotimaisen elokuvan katsojaosuus kohosi vuoden 1994 4.1%:sta 10,5%:iin pääasiallisesti Markku Pölösen ohjaaman *Kivenpyörittäjän kylän* ansiosta (katsojia 270 495). Vuoden muut kotimaiset ensi-illat olivat *Kummeli Stories* (147 890), *Pekko ja massahurmaaja* (87 444), *Suolaista ja makeaa* (13.540), *Lipton Cocton* (1768), *Iron Horsemen* (777), *Yemanjan tyttäret* (446).

Kivenpyörittäjän kylä osui keskelle suomalaisen elokuvapolitiikan kriisiä. Möllerin ja elokuvasäätiön hallituksen välille syntynyt luottamuspuola johti lopulta Möllerin erottamiseen. Sen taustalla oli Möllerin politiikka kohdentaa tukirahat tuotantoyhtiöille ohjaajan sijasta sekä muun muassa se, että Möller oli vuonna 1994 antanut tukea Uno Turhapurolle, Väepeli Körmylle ja Pekko aikamiespojalle.

Imaginaarinen kansallinen elokuva?

Taloudellisesta ja teollisesta näkökulmasta tarkasteltuna suomalainen "elokuvateollisuus" on 1950-luvun lopulta lähtien ollut epävakaa, sirpaloitunut, pienyrityttöyteen ja käsityöläisyyteen perustuva ala. Suomalainen elokuvateollisuus – oikeammin elokuvatuotanto – on niin ikään valtiollisen tukipolitiikan luomus, jonka toiminta on ollut pääasiallisesti tappiollista ja jonka onnistumisien, aika ajoin syntyvien "kansallisten suurelokuvien", tuomat voitot eivät ole kyenneet muuttamaan tilannetta, vaikka palvelevatkin hyvin sekä suomalaiselle elokuvakeskustelulle ja -politiikalle ominaisen euforisen "käännekohta-retoriikan" raaka-aineena että virallisten katsojaosuustilastojen ehostajina.⁶²

Silti, *imaginaarisena rakennelmana*, kiinnostuksen ja toiveiden kohteena, suomalainen elokuva on yhä suuri, mistä kertovat esimerkiksi toistuvasti esitetyt näkemykset kansallisen elokuvan lähellä olevasta murtautumisesta suuren yleisön tai jopa kansainvälisen yleisön tietoisuuteen. Suomalainen elokuva on lisäksi toistuvasti esitetty perustana, johon toinen yhtä imaginaarinen rakennelma – kansallinen identiteetti – ankkuroituu.

Susan Dermody ja Elizabeth Jacka ovat urauurtavassa tutkimuksessaan pohtineet australialaisen näytelmäelokuvateollisuuden "syntymisen" imaginaarista luonnetta: sitä miten yleinen käsitys elokuvateollisuuden elpymisestä

tuotettiin “puheessa” – elokuvajournalistien ja -lobbareiden retoriikassa, poliitikkojen lausunnoissa, valtiollisissa raporteissa, elokuvateollisuuden sisällä taistelevien intressiryhmien mielenilmaisuihin sekä viime kädessä myös elokuvissa itsessään. Dermodyn ja Jackan näkemyksen mukaan “kaiken tuon puheen ja julistamisen seurauksena ‘teollisuus’ oli jo ylimääritelty ja jopa fetisoitu ilmestys ennen kuin se oli materiaalisesti olemassa”.⁶³

Käsitteen imaginaarinen käyttäminen tarkasteltaessa kansallisen elokuvan edistämiseen kohdistuvaa politiikkaa ei pyri vähättelemään sen todellisuutta, vaan korostamaan sitä, että kyseessä on monisärmäinen kielipeli.⁶⁴ Dermody ja Jacka näkevät australialaisen näytelmäelokuvan synnyn “diskursiivisena taloutena” muodostuneen kahden erilaisen australialaista elokuvaa koskevan diskurssin – “teollisuus-1” ja “teollisuus-2” – yhdistelmänä.⁶⁵ Nämä kaksi diskurssia, kansallisen elokuvan diskurssi ja kaupallisuuden diskurssi, luovat vastaparien diskursiivisen kentän (taide/teollisuus, kansallinen/kansainvälinen, kulttuuri/hyödyke), jossa teollisuuden on mahdollista elää “kaksoiselämää” – sanoa yhtä ja olla toista. Jatkuva kaksoiselämä puolestaan tuottaa heilahtelua, joka lopulta Dermodyn ja Jackan mukaan tasoittuu tilanteeksi, jossa teollisuus ei ole enää kumpaakaan, ei potentiaalisen kansallisen elokuvan tyssija eikä vieraiden maiden markkinoita aggressiivisesti valloittavaa liiketoimintaa: “Näiden kahden tavoitteen väliin jää eloton alue, jossa menneisyyttä esitetään yhä uudelleen kiinnostuksen, kärsivällisyyden ja lojaalisuuden viimeisetkin rippeet menettäneelle yleisölle”.⁶⁶

Postkolonialistisen ja englanninkielisen Australian ottaminen vertailukohteeksi suomalaisen elokuvatuotannon elvyttämisyrittäksi tarkastelemaan artikkeliin on perusteltua, etenkin kun se kytketään Michael Dormanin tapaan käyttää “toisen elokuvan” käsitettä. “Toisen elokuvan” käsitteeseen (paino “toissijaisuudella”) liittyy yhtäältä realistisella tasolla “ensimmäisen elokuvan” eli Hollywoodin ylivoimainen tunnistaminen levittämisen ja jakelun sektoreilla, mutta toisaalta imaginaarisella tasolla myös oman elokuvateollisuuden kilpailukykyisyyteen liittyvän unelman tunnistaminen.⁶⁷

Kanadalaisen “toisen elokuvan” elokuvapolitiikkaa tutkinut Dorman näkee, että toissijaisuuden tunnistaminen avaa elokuvapolitiikan tutkimuksen aikaisemmin ignoroituihin suuntiin. Hänen mukaansa “toisen elokuvan” elokuvapolitiikan imaginaaristen ulottuvuuksien huomioonottaminen saa näkemään, että kysymyksessä on monien elokuvakulttuurien jakama historiallinen ilmiö. Toissijaisuuden tunnistaminen saa lisäksi näkemään, missä määrin imaginaariset ulottuvuudet ovat olleet eri kansallisten elokuvien koetinkiviä. Tämä puolestaan voi johtaa yksityiskohtaisempaan tarkasteluun siitä, miten “toisen elokuvan” unelma/toive materiaalistuu tai tekstuaalistuu? *Miten unelma on käännetty ensinnäkin instituutioihin, toiseksi elokuvateksteihin ja vielä kolmanneksi elokuvapolitiikkaan?*⁶⁸

En näe mitään syytä siihen, miksei Dormanin viitoittamaa elokuvapolitiikan tutkimuksen mallia voisi käyttää myös sellaisen kansallisen elokuvan yhteydessä, jossa perinteisen elokuvateollisuuden (sanan totaalisisessa merkityksessä: tuotannon, levittämisen ja esittämisen sektorit kotimaisilla yhtiöillä) toiminta on päättynyt ja julkisin varoin pidetään yllä tuotantosektoria. Vaikka suomalaisen elokuvateollisuuden historia niin omavaraisuudessaan kuin kulttuurimerkityksensä kannalta on täysin erilainen kuin esimerkiksi juuri postkolonialististen australialaisen ja kanadalaisen elokuvan, joissa omaa elokuvateollisuutta ei ole ollut juuri lainkaan ennen 1960-lukua, ovat niiden elokuvapolitiittiset lähtökohdat mielestäni samanlaiset: elokuva nähdään

⁶³ Susan Dermody and Elizabeth Jacka, *The Screening of Australia: Anatomy of a Film Industry*. Sydney: Currency Press 1987, 26.

⁶⁴ Ks. Michael Dorland, “Policy Rhetorics of an Imaginary Cinema. The discursive economy of the emergence of the Australian and Canadian feature film”. Teoksessa Albert Moran (ed.), *Film Policy. International, National and Regional Perspectives*. London: Routledge 1996, passim.

⁶⁵ Dermody ja Jacka 1987, 198. Dermodyn ja Jackan esittämä kahden taistelevan diskurssin malli on rinnasteinen Octavio Gettinon näkemykselle siitä, että elokuvateollisuuden kehittymistä latinalaisessa Amerikassa on muovannut kaksi vastakkaista strategiaa: “ekonomismi” ja “ideologismi”.

⁶⁶ Dermody and Jacka 1987, 201.

⁶⁷ Dorman 1987, 125.

⁶⁸ Dorman 1996, 125.

keskeisenä osana kansallista kulttuuria, ja sellaisena se on julkisen tuen arvoista.

Pelolla suomalaisen elokuvateollisuuden tulevaisuuden puolesta, ja samalla myös toiveilla sen uudesta nousemisesta, on pitkä mutta retoriikan kannalta tarkasteltuna varsin muuttumaton historia. 1950-luvun lopulta lähtien kansallisen elokuvan säilyttämiseen ja uudelleenrakentamiseen liittyvät huolenilmaisut ovat toistuneet hämmästyttävällä samankaltaisuudella, ohimeneviä ja yleensä julkisen tuen (uudelleen)organisointiin liittyvä suvanto- ja kriisikausia lukuun ottamatta.

Muuttuvista käytännöistä huolimatta elokuvapolitiikka on säilynyt varsin autonomisena suhteessa katsomiskäytäntöihin, eikä unelmaa kansallisesta elokuvasta, joka välittäisi aidoimpia suomalaisuuteen liittyviä elementtejä, ole kyseenalaistettu. Elokuvapolitiikkojen oletuksena on nähdäkseni ollut se, että oikealla strategialla, muodolla ja sisällöllä kansallinen yleisö palaa elokuvateattereihin ottamaan omakseen sen, minkä valtion edustajat, elokuvapolitiikan asiantuntijat, kriitikot ja elokuvantekijät ovat nähneet siltä puuttuvan. Realistista keskustelua siitä, riittäisikö kymmenelle talvisodalle tai kivenpyörittäjälle yleisöä vuosittain ei ole käyty. Katsojalukuja, silloin kun katsojista ollaan ylipäättänsä oltu kiinnostuneita, on tulkittu lähinnä epäonnistuneen elokuvapolitiikan kautta, väärän aihe/modus-valinnan kautta, ja yleensä niiden on viime kädessä tulkittu kertovan siitä, että kansallinen elokuva tarvitsee ehdottomasti lisää valtion tukea.