

## Kultareunainen teollisuus

Hollywood on mysteeri. Se dominoi maailman elokuvaa ilmiömäisellä teollisella ja kaupallisella voimalla. [...] Hollywood on ainutlaatuinen sekoitus taidetta, taitoa ja teollisuutta. Hollywoodissa on tiukka työnjako. Kaikki tietävät oman työnsä, oman vahvuutensa, ja kaikki ovat toinen toisistaan riippuvaisia.<sup>1</sup>

Teoksessaan *Europa, Europa: Developing the European Film Industries* Martin Dale esittää suoraviivaisen reseptin Euroopan elokuvateollisuuden pitkäaikaiseen sairauteen: eurooppalaisten tulisi tehdä elokuvia, jotka seuraavat "amerikkalaisten elokuvien yksinkertaisia periaatteita". Dalen ongelmanratkaisustrategia edustaa 1990-luvulla laajaa kannatusta saanutta "Imperiumin vastaisu" -politiikkaa, jonka ajajat jakavat näkemyksen siitä, että eurooppalaisen elokuvantekemisen tulisi yhtäältä luoda nahkansa uudelleen ja tulla "kaupallisemmaksi" ja toisaalta tähdätä huomattavasti tarmokkaammin "massamarkkinoille".

Uuden teollisuuskäsitteiden puolesta puhujat ovat olleet yksimielisiä myös ongelman syystä: heidän mielestään keskustelu eurooppalaisen elokuvan tilasta on vuosikymmenien ajan epäterveesti keskittynyt tuotantosektoria ylläpitävään julkiseen tukeen ja kansallisten kulttuurien vaalimiseen. Angus Finney on omassa "eurooppalainen elokuvateollisuus — paranna itsesi" -oppaassaan esittänyt asian siten, että "suojelemisen pakkomieltien" vuoksi eurooppalaisilta on jäänyt tiedostamatta, miten parantava vaikutus kaupallisella ajattelutavalla voisi olla elokuvan tekemiselle.<sup>2</sup> Samat äänenpainot toistuvat myös David Puttnamilla, joka ihailee amerikkalaisten tapaa tälläkin hetkellä taistella *tulevaisuudesta* mm. yrittämällä purkaa Euroopan protektionistisia mekanismeja uusien multimediapalvelujen ja jakelujärjestelmien kynnyksellä. Samaan aikaan eurooppalaiset puolestaan käyvät Puttnamin mukaan *menneisyydestä* juurtavaa romanttista sotaansa, jota ohjaa ikiaikainen käsitys siitä, että eurooppalaisen kulttuurin rikkaus on vaarassa lopullisesti tuhoutua Hollywoodin mahtavan levitys- ja markkinointipanssariston alle.<sup>3</sup>

Suomalaisissa kulttuuri- ja mielipideoasastoissa 1990-luvun alussa käyty lyhyt kahakka toisti yleiseurooppalaista keskustelua ja yllättäen myös käytännön toimenpiteisiin ryhdyttiin elokuvapoliittisen suunnan muuttamiseksi pois päin tekijäkeskeisestä taide-elokuvasta. Esitellessään uutta automaattista tukijärjestelmää julkisuudessa Suomen elokuvasäätiön hallituksen puheenjohtaja Hannu Tarmio luonnehti sitä "karaisevaksi eurooppalaiseksi malliksi, joka lopettaa elokuva-alan rintaruokinnan ja in-sestin".<sup>4</sup> Malli kariutui nopeasti raha-automaatin tyhjentymiseen, mutta keskustelu taiteen ja teollisuuden vastakkainasettelun hedelmällisyydestä jäi elämään. Pääsääntöisesti aihetta on kuitenkin lähestetty *todellisista* elokuvapoliittisista muutoksista puhumisen sijasta keskustelemalla kotimaisten elokuvien sisällöstä ja tyylistä banaalilla vakava-kevyt -akselilla. Kun esimerkiksi säätiön entinen toimitusjohtaja Marianne Möller antaa haastattelun toivoakseen että elokuva-alalla päästäisiin irti taiteen ja bisneksen vastakkainasettelusta, on hänen ratkaisunsa seuraava: "Minusta pitäisi löytyä balanssi niiden elokuvien välillä, jotka saavuttavat suuren yleisön ja niiden elokuvien välillä, jotka löytävät toisentyypisen, kapeamman yleisön.

<sup>1</sup> Martin Dale, *Europa, Europa: Developing the European Film Industry*. London: Academie Carat and Media Business School 1992, 27.

<sup>2</sup> Angus Finney, *The State of European Cinema. A New Dose of Reality*. London: Cassell 1996, 68.

<sup>3</sup> David Puttnam, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: HarperCollins 1997, 344-345.

<sup>4</sup> Helena Ylänen, "Vastuu taiteesta palautetaan elokuvantekijöille". *Helsingin Sanomat* 22.8.1991.

<sup>5</sup> "Bisneksen ja taiteen ikuinen taistelu".  
Viikkolehti 20.12.1991.

<sup>6</sup> Martti Soramäki & Kirsi-Marja Okkonen, *Taloudellinen integraatio ja EU:n audiovisuaalinen politiikka*. Helsinki: YLE 1996, 11.

<sup>7</sup> Angus Finney, *The State of European Cinema. A New Dose of Reality*. London & New York: Cassell 1996.

<sup>8</sup> David Puttnam, "Creativity and Commercialism: Film-making in Europe". Teoksessa *Border Crossing. Film in Ireland, Britain and Europe*. Eds. John Hill, Martin McLoone and Paul Hainsworth. The Institute of Irish Studies 1994, 83.

<sup>9</sup> Albert Moran (ed.), *Film Policy. International, national and regional perspectives*. London: Routledge 1996, 7.

"Kysehän ei ole paremmista ja huonommista, vaan erilaisista elokuvista [—] Hyvin vakaviakin ongelmia voidaan esitellä farssin tai komiikan kautta".<sup>5</sup>

Elokuvapoliittista keskustelua ja päätöksentekoa on Suomessa 1950-luvulta lähtien ristiriitauttanut kaksi erilaista lähestymistapaa kansalliseen elokuvaan: taide- ja teollisuusnäkemys. Tässä *Lähikuvan* numerossa Martti Soramäki tutkii sitä, mitä taidekäsityksen voittaminen on käytännössä merkinnyt Suomessa kotimaisten elokuvien kysynnän kannalta. Soramäki näkee, että taidenäkemysten vallattua niin suomalaisen elokuvatuotannon kuin elokuvakulttuurinkin on kotimaisten elokuvien kysyntä merkittävästi laskenut suhteessa ulkomaiseen (eli pääasiallisesti yhdysvaltalaiseen) tarjontaan. Soramäki kuitenkin esittää, että vastapoolilla, teollisuusnäkökulmalla, ei itse asiassa ole suuriakaan mahdollisuuksia toteuttaa Euroopassa, koska EU:n av-politiikka toteuttaa käytännössä jo olemassa olevien rakenteiden ylläpitoa huolimatta julkilaisuudesta tavoitteista kilpailla Hollywoodin kanssa.

Tarmionkin ihailema "karaiseva eurooppalainen malli" on siis ainakin EU:n audiovisuaalisen politiikan kohdalla käytännössä edelleenkin kaksijakoinen: siinä tutkijoiden mukaan kietoutuvat yhteen vapaiden markkinoiden toiminnan edistäminen ja sääntelyhakuinen, kulttuurinäkökulmaa korostava toiminta.<sup>6</sup> Konkreettisesti elinvoimaiset puolustuslinjat ilmenivät GATT-neuvotteluissa, joissa audiovisuaalinen teollisuus suljettiin eurooppalaisten (=ranskalaisten) voittamien pitkällisten taistelujen jälkeen kokonaan sopimuksen piiristä, koska *kulttuurisesti merkittävänä ja kansalliselle identiteetille keskeisenä* sitä ei voi verrata muihin vienti- ja tuontiteollisuuksiin.<sup>7</sup>

Vaikka Martti Soramäki onkin muutoksen suhteen pessimistinen, näkevät eurooppalaiset teollisuusideaa ajavat vaikuttajat sen realistisena mahdollisuutena. Puttnamin mielestä kaiken lähtökohtana on se, että eurooppalaisten on opittava amerikkalaisten tapaan näkemään elokuvateollisuus kokonaisuutena — eikä ainoastaan tuotantoprosessina.<sup>8</sup> Teollisena yrityksenä elokuva voidaan jakaa kolmeen toisistaan riippuvaiseen mutta silti erilliseen sektoriin: *tuotantoon, levitykseen ja esittämiseen*. Yhdysvaltain ulkopuolisissa kansallisvaltioissa on kuitenkin ollut pikemminkin sääntönä kuin poikkeuksena se, että käsite "elokuvateollisuus" viittaa kaksiosaiseen järjestelmään. Karkeistaen esitettynä tämän järjestelmän toinen puoli on yksityisten taloudellisten intressien säätelyä levitys/esityssektori, joka myös paikallisesti omistettuna tai johdettuna on suuressa määrin sidottu Hollywoodin suurten tuotantoyhtiöiden tarjontaan. Toisen sektorin muodostaa valtion aktiivisesti tukema kansallinen elokuvatuotanto.<sup>9</sup>

Tämä *Lähikuvan* numero osoittaa, että tietyissä kansallisissa konteksteissa ja historiallisissa olosuhteissa valtio on aktiivisesti tunkeutunut myös levitys- ja esityssektorille. Timo Pärkkä hahmottaa artikkelissaan miten Neuvostoliiton ensimmäisen viisivuotissuunnitelman (1929-1934) aikana kansallisesta elokuvatuotannosta pyrittiin luomaan omavaraista elokuvateollisuutta palvelemaan omalta osaltaan sosialistisen realismin dogmia — kurinalaisen amerikkalaisen mallin mukaan! Tähän projektiin kuului raakafilmin valmistaminen, elokuvastudioiden ja filmilaboratorioiden perustaminen, progressiivinen elokuvateattereiden ja -levitysorganisaation rakentaminen, elokuva-alan työntekijöiden kouluttaminen, ja vähemmän rakentavasti myös heidän eliminointinsa sekä ankara poliittinen sensuuri. Pärkkä tarkastelee elokuvateollisuuden keskittämistä osana kulttuurivallankumousta ja sosiaalista murrosta; ensimmäisen viisivuotissuunnitelman aikana elokuva oli yksi tärkeimmistä propagandavälineistä, jolla todistettiin historiasta tietämättömälle uudelle keskiluokalle vallankumouksen välttämättömyyttä ja Puolueen legitimitettä.

Vance Kepleyn artikkelin empiirinen osuus operoi niin ikään 1920-luvun Neuvostoliitossa kohteenaan kansallisen esitysverkoston rakentaminen. Kepleyn lähtökohdiltaan teoreettisen ja metodologisen artikkelin painopiste on kuitenkin elokuvan historian kirjoittamiseen liittyvässä problematiikassa ja tiivistyvä väitteeseen siitä, että elokuvan vastaanoton historiaa kirjoittaessa

on mahdotonta siirtää tiettyjä esittämisen käytäntöjä yhdestä kansallisesta ympäristöstä toiseen.

Tarkastelemalla yksityiskohtaisesti elokuvien esittämisen kirjavaa ja meluisaa käytäntöä Neuvostoliitossa Kepley todentaa miten historiallisesti määrätty vastaanottotutkimus voi rikastuttaa käsitystämme elokuvasta sosiaalisena prosessina. Samalla Kepley osoittaa — silkkihansikkaat naulaan ripustettuina — Jean-Louis Baudryn vaikutusvaltaisen “apparaatti-teorian” yleispätemättömyyden. Kritisoidessaan käsitystä suljettuun ja pimeään elokuvateatteriin minuutensa hukkaavasta katsojasta Kepley asettaa kysymyksiä, jotka ovat yhä uudelleen ajankohtaisia käytännön elokuvapolitiisessa keskustelussa. Miksi todellakin katsojat parastaan ymmärtämättä vaihtoivat pimennetyn kammion tuottaman täydellisen tyydytyksen valaistuun ja kakofoniseen olohuoneeseen?

Vaihtoehtoiset esittämisen muodot eivät ole ainoastaan televisio- ja videoaikakauden ilmiö, vaan kankaalle heijastamisen alkuajoista lähtien loistokkaat ja katsojan lumovat teatterit ovat olleet vain yksi esittämisen tapa. Vaikka Yhdysvalloissa teatterikierron yhä tuottaa merkittävän osan elokuvan kokonaistuottoa ja sen aikana luodaan tuotteen elinkaaren pidentämiselle olennainen julkisuusarvo, on tilanne aivan toisenlainen Suomessa, missä teattereissa menestymättömät elokuvat löytävät ensiyleisönsä televisioesityksissä. Kun katsojaongelmaa käsitellään kotimaisessa elokuvakeskustelussa, ensimmäisellä tilalla on kuitenkin pääsääntöisesti perinteisen elokuvateatterikokemuksen pyhyys ja vasta toisella faktat, kuten esimerkiksi elokuväsäätien toimitusjohtaja Jouni Mykkäsen lausunto ilmentää: “Katsojaongelman ratkaisu on monisäikeinen. On itsestään selvää, että pitkän elokuvan paras katselupaikka on teatteri. Toisaalta on myös tosiasia, että suomalainen kohtaa elokuvan vuoden mittaan ylivoimaisesti eniten television välityksellä. Toisena on video.”<sup>10</sup> Pitäisikö näitä itsestään selvyiksiä vuosituhannen vaihtumisen myötä kyseenalaistaa? Surkuhupaisimmillaan pitkien elokuvien pyhyys-dilemma on siirtynyt myös televisio-keskusteluun, kun videonauhureiden kyllästävässä maassamme asuvat taideelokuvan äänitorvet pauhaavat “hyvien” elokuvien “huonoista” katseluajoista...

Pyhyydestä maallisuuteen — ja mikä olisi sen maallisempaa kuin televisiomainostuotanto? Jukka Kortti tarkastelee artikkelissaan suomalaisen televisiomainonnan ensiaskelia 1950-luvun lopulta 1970-luvun alkuun. Kortin tutkimuksen kohteena on uuden tuotantosektorin organisoituminen sekä sen merkitys mainostoimistoille ja taloudellisissa vaikeuksissa tuolin(kin) sinnitteleville elokuvatuotantoyhtiöille.

Levittäminen on puolestaan elokuvateollisuuden sektoreista se, joka on yleensä nähty kaikkein maallisimpana ja kaupallisimpana. Sellaisena se on myös saanut vähiten julkista huomiota osakseen, vaikka jo 1940-luvulla Yhdysvalloissa havahduttiin ymmärtämään juuri levittäminen elokuvateollisuuden avainsektorina.<sup>11</sup>

Tässä *Lähikuvan* numerossa elokuvavuokraajat, jotka oman näkemyksensäkin mukaan toimivat “kultareunaisella teollisuuden alalla”, saavat äänensä kuuluviin. Amerikkalaisten suuryhtiöiden palveluksessa 1950-luvulta lähtien työskennelleet Erik Lönnberg, Kalervo Nieminen, Kurt Dahl, Olavi Virtamo, Karl Järvinen ja Lauri Keronen muistelevat haastatteluissa elokuvavuokraamojen arkea. Aito Mäkisen toiminta on elokuvien vuokraamisen lisäksi ollut itsenäiseen maahantuontiin ja elokuvien tekemiseen. Hänellä on ollut myös selkeästi erilainen suhde omaan työhönsä kuin amerikkalaisten yhtiöiden vuokraajilla. Uraa on vienyt eteenpäin enemmänkin henkilökohtainen rakkaus elokuvaan kuin liikemiesvaisto: “Ostin aina sellaisia filmejä, joita kukaan muu ei halunnut”. Naisnäkökulmaa asiaan tuo Bertta Vuori.

Helsingissä joulukuussa 1997,

**Mervi Pantti**

<sup>10</sup> Jouni Mykkänen, “On ideoita”. *Ses-Info* 5/1996.

<sup>11</sup> Mae Huettig, *Economic Control of the Motion Picture Industry*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1944. Huettigin näkemyksiä tarkastelee Tino Balio teoksessaan *Grand Design. Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1995, 5-8.