

Martti Soramäki

## ELOKUVA ON TAIDETTA

<sup>1</sup> Kari Uusitalo, *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956-1963*. Hyvinkää: Suomen elokuvaseuran julkaisusarja n:o 12, 1981. Näkemys pitkän elokuvan kehittymisestä taiteeksi Suomessa (ja Euroopassa) on tietysti pelkistys, koska tietyissä tapauksissa elokuva edelleen tarjoaa mahdollisuuden (tai siinä nähdään mahdollisuus) menestyvään yritystoimintaan. Tässä artikkelissa tarkastelen kohteena olevassa muutoksessa on kysymys kuitenkin siitä, mikä on ollut vallitseva näkemys elokuvasta ja miten tämä näkemys on muuttunut. Problemaattisemmasta näkökulmasta asiaan ks. esim. Ilkka Heiskanen, "Suomalaiset 1950-luvun elokuvat, televisio ja kansallisen todellisuuden hallinta". Teoksessa *Nykyajan sadut. Joukkoviestinnän kertomukset ja vastaanotto*. Jyväskylä: Oy

### "Look Back In Anger"

Näkemys elokuvasta taiteena syntyi laajemmin Suomessa vasta II maailmansodan jälkeen, myöhemmin kuin useissa muissa Euroopan maissa. Varhemmin elokuva käsitettiin ensisijaisesti teollisuudeksi. Vaikka "Suomen Hollywood" katosi jo 1960-luvun alkuun tultaessa, elokuvan asema taiteena hyväksyttiin lopullisesti vasta 1970-luvulla.<sup>1</sup>

Käsitys elokuvasta ensisijassa teollisuutena on Yhdysvalloissa edelleenkin vallitseva, kun taas Euroopassa on siirrytty ajattelemaan elokuvaa ensisijaisesti taiteen lajina. Vasta viime vuosina EU:n yleisen politiikanteon myötä on tietoyhteiskunnanäkökulmasta haluttu jälleen korostaa eurooppalaisen elokuvatuotannon merkitystä tulevaisuuden teollisuudenalana.<sup>2</sup>

Kehitys Suomessa elokuvan käsittämisessä taiteeksi ei ollut välttämättä nopeaa, yksinkertaista tai kriisitöntä. Jo ennen II maailmansotaa esiintyi yksittäisten intellektuellien näkemyksiä elokuvasta tekijän taiteena (mm. Roland af Hällström). Vasta 1950-luvulla kehittyi laajempaa kulttuurikeskustelua, jonka piiristä on nostettu esiin erityisesti nimet Jörn Donner, Jerker A. Eriksson ja Aito Mäkinen. He olivat kaikki perustamassa olympiavuonna 1952 elokuvakerho Studiota, josta tuli yhdessä samana vuonna perustetun Akateemisen filmikerhon kanssa uuden elokuvakerholiikkeen aivot, ja viisi vuotta myöhemmin Suomen elokuva-arkistoa.<sup>3</sup>

1960-luvun lopulle ja 1970-luvun alkuun tultaessa elokuvapoliittisessa aloitteellisuudessa olivat nousseet esiin elokuvan kulttuurijärjestöt (Suomen elokuva-arkisto, Suomen elokuvakerhojen liitto, Suomen elokuvatyöntekijät), joiden toimintapolitiikka tähtäsi elokuvan aseman tunnustamiseen yhdeksi taiteen lajiksi tasavertaisena muiden taiteiden kanssa ja erityisesti elokuva-tuotannon tukemisen laajentamiseen, myös julkisen vallan harjoittamana toimintana. 1970-luvun keskustelua hallitsi elokuvapoliittinen komitea (1970-1974) ja kannanottojen muodostaminen sen esityksiin.<sup>4</sup>

Kokonaisuutena kehitys 1970-luvulla ilmeni valtionhallinnon elokuva-kulttuuripolitiikan merkittävänä laajentumisena. Tietyn päätepiteen kehitykselle muodosti kahden taidekäsitykselle pohjautuneen instituution perustaminen. Alunperin elokuvayrittäjien ja valtionhallinnon yhteistyön pohjalte vuonna 1969 perustetun Suomen elokuvasäätiön hallinto parlamentarisoitiin vuonna 1976, mikä merkitsi asiallisesti uuden taidetukiorganisaation syntyä ja elokuvan kulttuurijärjestöjen ominaispainon ja niiden edustamien näkemysten olennaista kasvua alan resurssien uudelleenjaossa. Vaihtoehto säätiön uudistamiselle oli elokuvapoliittisen komitean ehdotus elokuvan edistämislaitokseksi, mutta se hävisi liian radikaalina ja teknisestikin vaikeasti toteutettavissa olevana evolutionaarisemmalle, Suomen elokuvasäätiön pohjalte rakennetulle ratkaisulle. Viime kädessä molemmilla vaihtoehdoilla oli kuitenkin sama perustavoite: elokuvataiteen edistäminen. Toinen taidekäsityksen pohjalta tehty institutionaalinen ratkaisu oli valtiollisen elokuva-arkiston perustaminen vuonna 1979.

Kehityksestä on olemassa laaja ja hyvä esitys, joka kiteyttää asian tuotannon näkökulmasta seuraavalla tavalla:

Studiojärjestelmälle ominaisen teollisen tuotantomallin haaksirikkouduttua Suomessa siirryttiin kulttuuriseen tuotantomalliin, jossa kansallinen elokuva ymmärrettiin taiteena.<sup>5</sup>

### “Kauas pilvet karkaavat”

Tässä artikkelissa on tarkoitus *alustavasti* tarkastella, mitä taidekäsityksen voittaminen on merkinnyt Suomessa erityisesti kotimaisten elokuvien kysynnän kannalta. Tietenkin elokuvien kysyntä muodostuu moninaisista tekijöistä ja taidenäkökulma on vain yksi niistä. Tekijöitä ei tässä yhteydessä tarkastella kokonaisuutena tarkemmin, koska näkökulmaksi on yksinkertaisuuden vuoksi valittu kysynnän muutokset aikakautena, jolloin elokuva-(tuotanto) on käsitetty taiteeksi. Tällaiset vuosikymmenet ovat 1980- ja 1990-luvut.

Kysynnän muutosten arvioinnissa käytetään Martin Dalelta lainattua kysyntäkäyrämetodia. Dalen metodissa kysyntäkäyrä muodostetaan elokuvien saamien tulojen pohjalta. Suomen osalta käytän kuitenkin perustana yleisömääriä, koska tällöin voidaan helpommin verrata kahden eri vuosikymmenen kysyntää.<sup>6</sup>

Aluksi tarkastelen kuitenkin kokonaiskysynnässä tapahtuneita muutoksia. Taulukossa 1 esitetään elokuvien kävijämäärien muutokset vv. 1980-1996.

Elokuvien kysyntä on voimakkaasti vähentynyt tarkasteltavana aikavälinä. Yli 9 milj. kävijän vuositasosta (1980-83) on pudottu 5.5 milj. katsojan tasoon (1992-96) eli lasku on ollut noin 40 prosenttia. Ulkomaisten elokuvien katselu on pudonnut 8 milj. katsojan vuositasosta 5 milj. katsojan tasoon eli samat noin 40 prosenttia. Sen sijaan kotimaisten elokuvien katsominen on laskenut 1.5 milj. katsojan tasosta alle 0.5 milj. katsojan tasoon heikoimman vuoden ollessa 1996 (vain 0.2 milj. katsojaa). Kotimaisten elokuvien katsominen on siten pudonnut erittäin jyrkästi alle kolmannekseen 1980-luvun alun tasosta eli jopa 70 prosenttia.

Tarkastelkaamme sitten kysyntäkäyriä. Kotimaisten elokuvien kysyntäkäyrät 1980-luvulta ja 1990-luvulta esitetään kuviossa 1. Käyrä kuvaa toisesta näkökulmasta saman ilmiön, jota kuvasi edellä kotimaisten elokuvien

Gaudeamus & Yleisradio Oy 1991, 193-231.

<sup>2</sup> Ks. esim. Commission of European Communities, “Growth, Competitiveness, Employment. The Challenges and Ways Forward into the 21<sup>st</sup> Century”. *White Paper, Bulletin of European Communities Supplement* 6/1993, erit. 103-105; European Commission, “Strategy Option to Strengthen the European Programme Industry in the Context of the Audiovisual Policy of the European Union”. *Green Paper. Brussels 1994*; Martti Soramäki & Kirsi-Marja Okkonen, *Taloudellinen integraatio ja EU:n audiovisuaalinen politiikka*. Helsinki: Yleisradio, keskuhallinto 1996, erit. 20-25.

<sup>3</sup> Uusitalo *ibid.*, 321-325; Tarmo Malmberg, “Suomalainen elokuvakulttuuriaktivismi sodan jälkeen”. *Tiede & Edistys* 2/97, 113.

<sup>4</sup> Elokuvapoliittisen komitean II osamietintö (KM 1974:26). Helsinki: Valtion painatuskeskus 1974; Elokuvapoliittisen komitean III osamietintö (KM 1974: 121). Helsinki: Valtion painatuskeskus 1974.

<sup>5</sup> Mervi Pantti, *Kriisistä konsensukseen – Elokuvakulttuurin jälleerakentaminen Suomessa 1961-1976*. Elokuva- ja televisiotiede, lisensiaattitutkimielma Turun yliopisto, maaliskuu 1997. Lainaus sivulta 97.

<sup>6</sup> Martin Dale, *The Movie Game. The Film Business in Britain, Europe and America*. London & Herndon: Martin Dale 1997. Kysyntäkäyrät on muodostettu seuraavalla tavalla. Suomen elokuvasäätiön vuosittain-tiedostoissa (1980-) on lueteltu kunkin vuoden kaikki elokuvat kävijämäärien mukaisessa

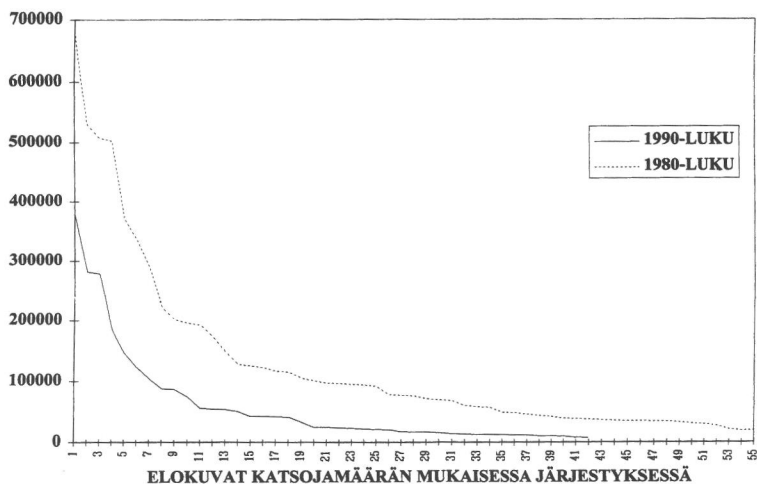
järjestyksessä (100 elokuvaa). Tarkastelun kohteena ovat yhdenmukaisuuden vuoksi vuodet 1980-86 ("1980-luku") ja vuodet 1990-96 ("1990-luku"). Kultakin vuodelta on valittu ulkomaisten elokuvien osalta 50 parhaiten yleisömäärältään menestynyttä elokuvaa (siten, tosin harvoin, sama elokuva voi esiintyä kahtena vuotena). Näistä elokuvista on sitten valittu 100 yleisömäärältään menestyneintä elokuvaa, jotka on asetettu yleisömäärän mukaiseen järjestykseen, ja kysyntäkäyrä on laadittu tältä pohjalta. 1990-luvun eurooppalaiset elokuvat on poimittu näin laaditusta listasta. Kotimaisten elokuvien osalta on valittu kaikki ko. vuosina esitetyt elokuvat.

**Taulukko 1: Elokuvienväijämäärien kehitys Suomessa 1980-1996 (milj. kävijää, kotimaiset 1987- .000 kävijää)**

	yhteensä	ulkom.	kotim.
1980	9,925	8,398	1,527
1981	9,411	8,125	1,286
1982	9,055	7,588	1,467
1983	9,090	8,017	1,073
1984	7,600	6,113	1,487
1985	6,700	5,253	1,447
1986	6,300	4,867	1,433
1987	6,510	5,553	957
1988	6,690	5,934	756
1989	7,230	6,695	535
1990	6,190	5,336	854
1991	6,030	5,246	784
1992	5,400	4,811	589
1993	5,750	5,388	362
1994	5,610	5,380	230
1995	5,300	4,744	557
1996	5,490	5,287	203

**KUVIO 1  
KOTIMAISTEN ELOKUVIEN KYSYNTÄ  
1980- JA 1990-LUVUILLA**

KATSOJAT



kävijämäärissä tapahtunut muutos. Mielenkiintoista kyllä käyrän muodossa ei havaita suuria muutoksia: kysyntäkäyrä on vain siirtynyt alemmas kuvaten kysynnän heikentymistä kaikilta osin. Koska kotimaisia menestyselokuvia on alunperinkin ollut harvassa (käyrä alenee jyrkästi) on kysynnän laskettua

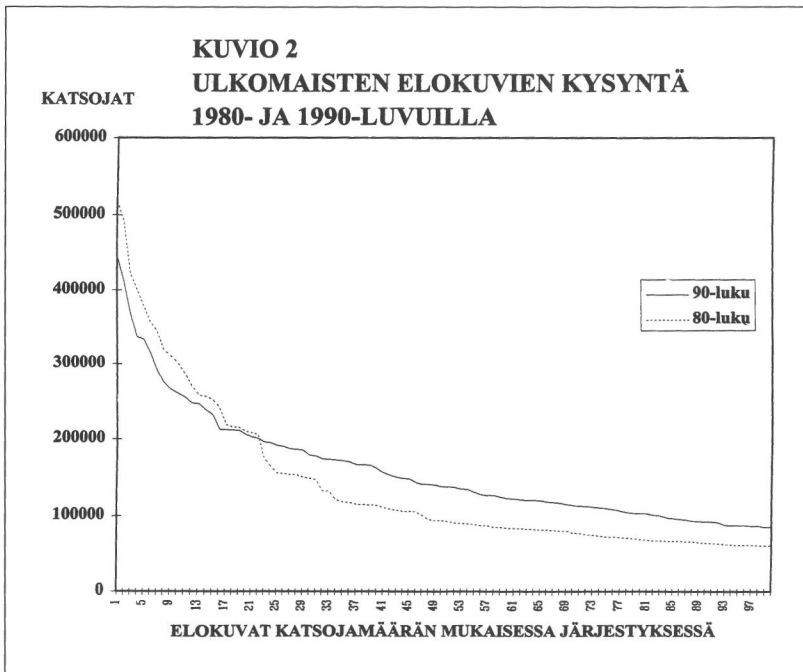
<sup>7</sup> Martti Soramäki, "Winner Take All"-ilmio elokuvan alalla?", käsikirjoitus 1996 (ilmestyy Tarmo Malmbergin 50-vuotisjuhlakirjassa), 4.

luonnollista, että nykyisin kotimaisia menestyselokuvia on vielä harvemmassa ja että suuri osa elokuvista ei saa elokuvateattereissa juuri lainkaan yleisöä (televisio on jo sitten toinen asia). Suomessa tuotettiin vv. 1992-1996 yhteensä 50 pitkää elokuvaa. Näistä puolet eli 25 vähiten kävijöitä saanutta elokuvaa sai vain 3 % kaikkien kotimaisten elokuvien yleisöstä. Vastaavasti viisi eniten kävijöitä saanutta elokuvaa (10 % elokuvista) sai yleisöstä 53 % ja ne olivat järjestyksessä *Kivenpyörittäjän kylä* (1995), *Uuno Turhapuro Suomen tasavallan herra presidentti* (1992), *Kummeli Stories* (1995), *Uuno Turhapuron poika* (1993) ja *Vääpeli Körmy ja etelän hetelmät* (1992). Komediat ja farssit ovat siten olleet katsotuimpia elokuvia myös 1990-luvulla, mutta selvästi 1980-lukua alemmalla tasolla.

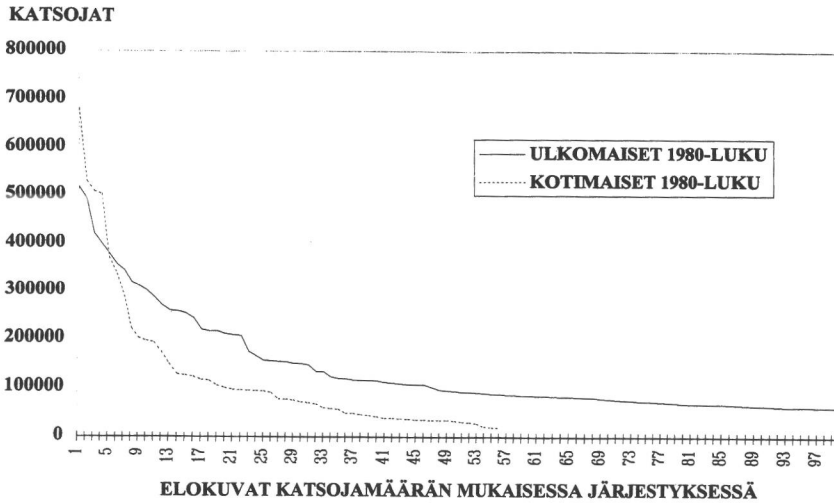
Kehitys ulkomaisten elokuvien osalta on ollut erilainen (kuvio 2). Katsotuimpien elokuvien katsojamäärät ovat laskeneet vain vähän ja yllätyksellisesti käyrä alenee hitaammin 1990-luvulla kuin 1980-luvulla. Yleisömäärältään keskitasoiset elokuvat saavat siis enemmän katsojia 1990-luvulla kuin 1980-luvulla. Asialle on seuraava selitys, joka on jo esitetty allekirjoittaneen toisessa artikkelissa:

Suomen elokuvasaatiön lukuaineiston analysoinnissa huomio kiinnittyy siihen, että kun todella suuret menestykset ovat elokuvissa käymisen hiipussa leikkaantuneet pois, menestyneimpien elokuvien katsojamäärät laskevat hitaammin ja tasaisemmin 1990-luvun aineistossa. Tämä selittyy enimmäkseen osin elokuvien tehokkaammasta esittämisestä 1990-luvulla verrattuna 1980-lukuun. Elokuvateattereiden "multipleksoituminen", monialisten teatteriryppäiden syntyminen kaupunkikeskuksissa on 1990-luvulla tarjonnut mahdollisuuden sopeuttaa elokuvien tarjonta kussakin tilanteessa paremmin elokuvien kysyntään ja näin pidentää yksittäisen elokuvan elinkaarta elokuvateattereissa.

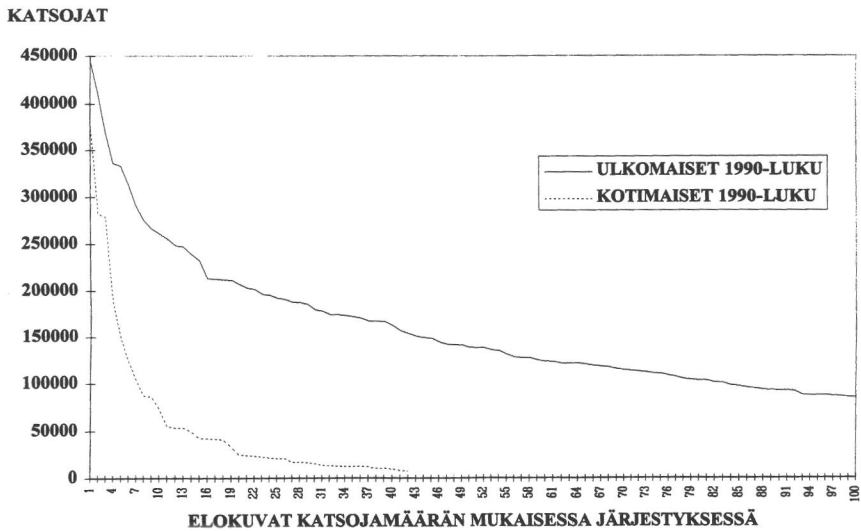
Yhteenvetona viimeisen kymmenen vuoden kehityksestä voidaan sanoa, että yhä harvempi elokuva esitetään yhä tehokkaammin pienemmissä saleissa yhä useampina esityksinä.<sup>7</sup>



**KUVIO 3**  
**ULKO- JA KOTIMAISTEN ELOKUVIEN KYSYNTÄ**  
**1980-LUVULLA**



**KUVIO 4**  
**ULKO- JA KOTIMAISTEN ELOKUVIEN KYSYNTÄ**  
**1990-LUVUILLA**



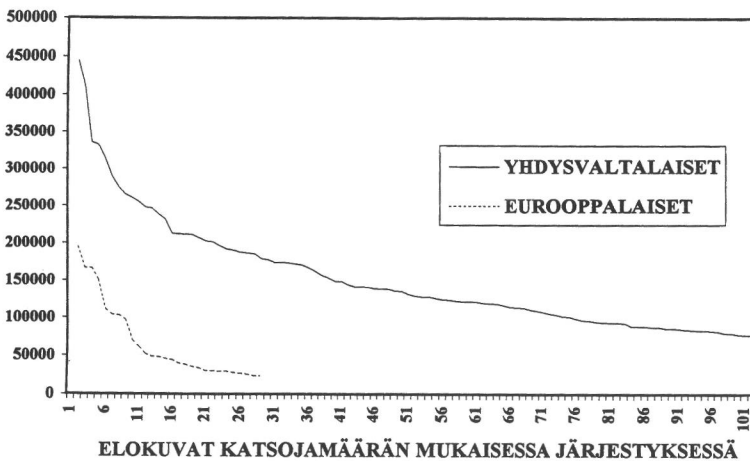
Artikkeli käsitteli varsinaisesti elokuvien katsomisen keskittymistä Suomessa, mutta tällaista trendiä ei todettu 1980-luvulta 1990-luvulle.

Kotimaisten elokuvien, myös menestyselokuvien, kysyntä on laskenut 1980-luvulta 1990-luvulle tultaessa paljon voimakkaammin kuin ulkomaisten elokuvien (ks. kuviot 3 ja 4). Itse asiassa kotimaisten elokuvien huippu sai 1980-luvulla enemmän katsojia kuin ulkomaisten elokuvien huippu. Myös keskitasolla ulkomaisten elokuvien saadessa nyt entistä enemmän katsojia (käyrä laskee hitaammin), kotimaisten elokuvien keskitaso saa nyt vähemmän katsojia (käyrän taso on alentunut). Ero kotimaisen elokuvan ja ulkomaisen elokuvan kysynnän välillä on voimakkaasti kasvanut, kotimaisen tappioksi.

Elokuvien tasolla on kysymys seuraavasta. 1980-luvulla menestyneimmät elokuvat vuositasolla kuuluivat Turhapuro-sarjaan: viidestä eniten kävijöitä saaneesta elokuvasta neljä on näitä elokuvia. Vain *E.T. (E.T. The Extra-Terrestrial, 1982)* kykenee kolmannella sijallaan rikkomaan Turhapurojen rintaman (menestynein Turhapuro on muuten sotilasfarssi *Uno Turhapuro armeijan leivissä 1984*). 1990-luvulla Turhapurojen vetovoima on hiipunut ja viiden kävijämäärältään menestyneimmän elokuvan joukkoon kuuluu vain yksi Turhapuro, sekin vuosikymmenen alusta, kolmantena oleva *Uno Turhapuro herra Helsingin herra (1991)*. 1990-luvun viidestä menestyneimmästä elokuvasta kolme on jo oireellisesti amerikkalaisia, kärkenä *Jurassic Park (1993)*. Muut ovat *Independence Day – Maailmojen sota (Independence Day, 1996)* ja Renny Harlinin *Cliffhanger – kuulun partaalla (Cliffhanger, 1993)*. Viiden kärjen ei-amerikkalainen elokuva on neljäntenä oleva australialainen *Babe – urhea possu (Babe, 1995)*. Mainittakoon, että *Forrest Gumpin (1994)* suosio jakaantuu kahdelle vuodelle, eikä tämä 1990-luvun menestynein elokuva tästä teknisestä syystä sijoitu aivan kärkeen vuositason tarkastelussa.

Entä sitten erot ulkomaisten elokuvien ryhmän sisällä (kuvio 5)? Ulkomaisten elokuvien markkinoita hallitsevat yhdysvaltalaiset elokuvat.

**KUVIO 5  
YHDYSVALTALAISTEN JA EUROOPPALAISTEN  
ELOKUVIEN KYSYNTÄ 1990-LUVULLA**



<sup>8</sup> "Finnkino nousemassa rajulla saneerauksella voitolliseksi". *Helsingin Sanomat* 2.8.97.

<sup>9</sup> David Puttnam, *The Undeclared War. The Struggle for Control of the World's Film Industry*. London: Harper Collins Publishers 1997, 327, 344-345

<sup>10</sup> Mervi Pantti *ibid.*; Steve Neale, "Art Cinema as Institution", *Screen* Vol. 22, No. 1, 1981.

<sup>11</sup> Martin Dale *ibid.* | 18-129, lainaus sivulta 226.

Eurooppalaiset elokuvat ovat vain pieni osa markkinoista, eikä käytetty metodi tuota edes analyysin kohteeksi 1990-luvulta kuin vajaa 30 eurooppalaista elokuvaa. Eurooppalaisten elokuvien kysyntäkäyrä muistuttaa suomalaisten elokuvien kysyntäkäyrää: kävijämäärämenestykset ovat harvassa ja käyrä (yksittäisten elokuvien katsojamäärä) laskee nopeasti. Menestyneimmät eurooppalaiset elokuvat ovat englantilainen draama *Järki ja tunteet* (*Sense and Sensibility*, 1995), hollantilais-japanilainen lastenelokuva *Muumipeikko ja pyrstötähti* (*Comet in Moominland*, 1992) ja englantilainen Bond-elokuva *007 ja Kultainen silmä* (*GoldenEye*, 1995).

Kysyntäkäyrien analysointi antaa aiheita olettaa, että taidenäkemysten vallattua suomalaisen elokuvatuotannon ja -kulttuurin kotimaisten elokuvien kysyntä on merkittävästi heikentynyt suhteessa ulkomaiseen tarjontaan, jota yhdysvaltalainen teollisuusperusteinen elokuva hallitsee. Tämä on ollut se hinta, joka on maksettu elokuvasta taiteena, kun kokonaiskatsojamäärät ovat merkittävästi laskeneet.

### "Ei paluuta"

Onko teollisuusnäkökulmalla sitten mahdollisuuksia toteutua enää elokuva-tuotannossa Suomessa (tai Euroopassa) ja jos on, niin missä laajuudessa? Mielestäni tähän on varsin rajoitetut mahdollisuudet huolimatta EU:nkin pyrkimyksistä ja edistämispolitiikasta.

Taidenäkemysten voitto on ollut niin totaalinen, että elokuva-alan koko infrastruktuuri on sen varassa. Elokuvakoulutuksen tavoitteet, luovien työntekijöiden asenteet ja kulttuuripoliittinen ilmasto, tukiorganisaatiot ja niiden jäsenten valintatapa, tuotannon hajautettu rakenne: kaikki toteuttavat taidenäkemystä. Tarvittiin rahoittajapankki (silloinen Suomen Yhdyspankki) ilmoittamaan 1990-luvun alussa liiketaloudellisissa vaikeuksissa olleelle Finnkinolle, ettei elokuvatuotantoa tule harjoittaa, koska se ei kannata.<sup>8</sup> Euroopassa asetelmat ovat aivan samankaltaiset, suuremmissa mittakaavassa tosin.<sup>9</sup> Kun Pantti toteaa Nealeen<sup>10</sup> viitaten, että taide-elokuva ei yleensä ole haastanut olemassa olevan elokuvainstituution taloudellista, ideologista ja esteettistä perustaa, vaan luo itselleen tilan sen sisälle, kysymys on yhdysvaltalaisesta elokuvasta. Euroopassa taidekäsitys voitti yksiselitteisesti. Dale pelkistää:

Eurooppalaisia elokuvia on kahta tyyppiä – pienen mittakaavan elokuvia, jotka perustuvat tukeen (75 %) ja kunnianhimoisempia markkinavetoisia elokuvia, joita tuottavat Euroopan mediaryhmittymät (25 %).

Tukivetoisten ja uusien kykyjen löytämiseksi välttämättömien elokuvien tekijöiden on osoitettava, että heidän elokuvansa ei ole "kaupallinen" varmistaakseen elokuvien rahoituksen, mistä on seurauksena, että tekijöiden on mahdoton saada markkinoilla niille menestystä.<sup>11</sup>

Epäilemättä alan (tuki)resursseja voidaan suunnata aina hieman enemmän, hieman tehokkaammin, hieman toisella tavalla ja hieman "kaupallisemmin" ja jakelua korostaen, mutta todelliseen suunnanmuutokseen tähtäävää rakenteellista muutosta on käytännössä mahdoton saada aikaan – niin Suomessa kuin Euroopassakin. EU:n av-politiikka toteuttaa käytännössä olemassa olevien rakenteiden ylläpitoa julkilausutuista suurista kilpailukykyyn Hollywoodin kanssa tähtäävistä tavoitteista huolimatta. Syy tähän voidaan

yksinkertaisesti kärjistää seuraavaksi lukuvertailuksi: EU:n audiovisuaalisen alan edistämishjelman Media II:n koko budjetti viisivuotiskaudelle 1996-2000 on 310 milj. Eua. Tämä summa on selvästi alle 5% Yhdysvaltojen yhden vuoden elokuvatuotantoinvestoinneista, jotka ovat noin 8.5 mrd. dollaria. EU-maiden vastaavat vuositasoinvestoinnit ovat hieman yli 2 mrd. dollaria. Suomessa investoinnit ovat 5 milj. dollaria.<sup>12</sup>

### “Go West Young Man”

Mikä sitten olisi ollut vaihtoehto, jos taidenäkemys ei olisi voittanut Suomessa? Pelkistän lyhyesti. Suomessa tuskin olisi Aki Kaurismäkeä maamme elokuvahistorian suurimpana kansainvälisenä elokuvan taidekulttuuriin liittyvänä menestyksenä. (Kaurismäen menestys liittyy selväpiirteisesti nimenomaan elokuvataiteeseen eikä taloudelliseen tuottavuuteen). Sen sijaan varhempien vuosikymmenien rillumarei-, Pekka Puupää- ja sotilasfarssiperinnettä menestyksellisesti 1980-luvulla jatkaneen Turhapuro-sarjan hiipuminen olisi 1990-luvulla kyetty korvaamaan nyt toteutunutta olennaisesti menestyksellisemmin Turhapuron pojilla, Pekoilla ja Väapeli Körmyillä. Suomalainen elokuva olisi perin juurin kansallista ja farsssia.

Teollisuusnäkökulmaa korostavalle on kuitenkin olemassa vaihtoehto, jonka ovat jo havainneet suuret eurooppalaiset tuotantoyhtiöt, joista kansainvälisesti merkittävin on Polygram. Osa niiden elokuvista jäljittelee Hollywood-tuotantoa: ne ovat englanninkielisiä, ne tuotetaan Yhdysvalloissa ja merkittävä osa luovasta henkilökunnasta on amerikkalaisia ja niillä tähdätään alunperinkin Yhdysvaltojen markkinoille. Polygram on ollut kiinnostunut ostamaan myös amerikkalaisia suuria tuotantoyhtiöitä, mutta toistaiseksi epäonnistunut tässä. Itse asiassa Suomestakin löytyy tästä suuntauksesta esimerkki, tosin vain henkilökohtaisella tasolla: Renny Harlin, ainoa ja merkittävä suomalainen ohjaaja/tuottaja-aivovienti Hollywoodiin.

Elokuvyryityksille on toinenkin, joskin paljon pienimuotoisempi, vaihtoehto – tuottaa tv-elokuvia televisioon. Tämä ei ole elokuvapoliittinen vaan yrityspoliittinen ratkaisu, koska se pitää sisällään siirtymisen eri alalle. Tv-tuotanto poikkeaa ilmaisullisesti, sarjaluonteensa takia ja kustannuksiltaan olennaisesti elokuvateatterielokuvien tuotannosta. Asiaa koskevia kysymyksiä ei kuitenkaan tässä yhteydessä käsitellä laajemmin.

Mitä av-poliittisia merkityksiä tällaisilla näkemyksillä sitten on? Merkittävin asia on, että eurooppalainen elokuvatuotanto (pitkien elokuvien osalta) voidaan vain rajoitetussa mielessä rakentaa teollisuudeksi. EU:n av-politiikka on tältä osin epärealistista, eikä sen pitemmän aikavälin tavoite, eurooppalaisten elokuvatuottajien kyky toimia menestyksellisesti avoimilla maailmanmarkkinoilla, tule toteutumaan. Nämä tuottajat eivät nykyisin edes kykene menestymään kotimarkkinoillaan julkisella tuella, joka on noin 2/3 tuotantokustannuksista. Eurooppalaiset tuotantokustannukset ovat lisäksi vain murto-osa kilpailijan, Hollywood-tuotannon tuotantokustannuksista, eikä Hollywood tarvitse lainkaan suoraa tuotantotukea. Lisäksi Yhdysvalloissa on yhtenäiset markkinat, Euroopassa fragmentoituneet kielialueiden rajaamat markkinat.<sup>13</sup>

Suomessa mittakaava on niin pieni ja alan rakenne niin hajautunut ja pitkien elokuvien tuotanto niin tuesta riippuvainen, että teollisuusnäkökulma ei ole kovin realistinen. Syy, että siitä puhutaan, liittyy EU:n av-politiikkaan

<sup>12</sup> “Film Production and Distribution: A shifting balance”. *Screen Digest* May 1997 (105-112), erit. 107.

<sup>13</sup> Martin Dale *ibid.* 36, 123, 176; “Film Production and Distribution”. *ibid.*; “World Cinema Market: Start of the European Fightback”. *Screen Digest* August 1997 (177-197).



<sup>14</sup> "Finnkino nousemassa..."; "Kaupungissa alkaa taistelu elokuvayleisöstä". *Helsingin Sanomat* 30.8.1997.

<sup>15</sup> "Finnkino nousemassa...".

ja sen heijastusvaikutuksiin sekä tv-tuotannon ja muun av-tuotannon tarjoamiin mahdollisuuksiin. Suomi EU:n mallimaana noudattaa tälläkin alueella virallista linjaa. EU-näkökulma on myös tukiresurssien hankinnassa mielekäs. Käytännössä elokuvapoliittiset toimet – aivan oikein – nojaavat Aki Kaurismäen symboloiman taidepoliittisen linjan vahvistamiseen hankkimalla alalle lisäresursseja ja pyrkimällä (taide)tuotannon tehostamiseen.

Farsseja voidaan tukea – enemmän tai vähemmän – mutta ne eivät ratkaise asiaa. Kovin rakentavana kansallisena vaihtoehtona ei-kannattavalle taidetuotannolle, joka kuitenkin vähintään menestyy ulkomaisilla taidefestivaaleilla ja on kulttuurivientä, ei voitane yleensäkään pitää puhtaasti kansallista valtion tuen varassa olevaa farssituotantoa. Tuki ei kuitenkaan riitä kaikille halukkaille ja se jää siksi valikoivaksi.

### **“Monkey Business”**

Elokuvien jakelu (maahantuonti ja esitystoiminta) on Suomessa aina perustunut yritystoimintaan. Nykystrategiaksi on muodostunut korostaa suurissa asutuskeskuksissa multipleksi-elokuvateattereiden lisärakentamisen tarvetta, jotta elokuvien kävijämääriä saataisiin nostetuksi. Tämä mahdollistaisi kannattavamman ja laajenevan liiketoiminnan. Erityisesti Helsingissä on olemassa suurimuotoisia suunnitelmia multipleksien lisärakentamiseksi.<sup>14</sup> Onko tällainen strategia sitten realistinen ja onko sillä menestymisen mahdollisuuksia?

Kysyntäkäyrien tasolla on kysymys siitä, että niitä kyettäisiin nostamaan ylemmäs eli yksittäisten elokuvien tulisi saada suuremmat yleisöt. On selvää – ja tähän tulokseen päädyin myös artikkelissani, jota edellä siteerasin – että elokuvateatterien multipleksoituminen tarjoaa paremmat mahdollisuudet kysynnän tyydyttämiseen ja tällainen kehitys sinänsä on omiaan lisäämään elokuvien katsomista.

Riittävätkö kuitenkin elokuvat? Entä vaihtoehtoisten vapaa-ajanviettopalvelujen kilpaileva tarjonta, joka koteihin on vain kasvamassa (vielä laajeneva analoginen tv-tarjonta televisiossa, internet ja sen voimallisesti kehittyvät multimediasovellukset, digitaalisen satelliitti- ja maanpäällisen television tulo, digitaalinen video DVD). 1990-luvulla vaihtoehtoisten palvelujen tarjonta oli jo niin laajenevaa, että elokuvien kävijämäärät laskivat Suomessa, eivätkä kilpailevan tarjonnan trendit ole millään lailla lientymässä 2000-luvulle tultaessa, päinvastoin.

On olemassa ajatuksia, että elokuvien laajenevat tarjontamahdollisuudet rakennettaisiin eurooppalaisten elokuvien varaan.<sup>15</sup> Eurooppalaista elokuvaa hallitseva taidenäkemys ja kuviossa 5 esitetty eurooppalaisten elokuvien kysyntäkäyrä Suomessa antavat viitteen siitä, että mahdollisuudet lisätä eurooppalaisten elokuvien avulla olennaisesti elokuvien kysyntää ovat suhteellisen rajallisia.