

Mervi Pantti

## Valistavaa (ja valtion tukemaa) taide-elokuvaa kansalle

<sup>1</sup> Jörn Donner, "Suomalainen elokuva vuonna 0". *Studio* 6/1961, 31-33. Kurs. MP.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 45-46.

Jörn Donnerin *Studiossa* vuonna 1961 julkaisema artikkeli "Suomalainen elokuva vuonna 0" tarjoaa intellektuaalisen elokuvakulttuurin edustajan näkökulman 1960-luvun taiteessa kiihtyneeseen keskusteluun kansallisen elokuvan taloudellisesta ja esteettisestä kriisistä. Keskusteluissa asettuivat Donnerin mielestä vastakkain "taiteenlajin synnystä" kiinnostuneet kriitikot ja elinkeinostaan kiinnostuneet tuottajat, jotka "vain kriisin ja levottomuuden aikoina alkavat väittää, että heidän tuotantonsa on korvaamaton osa kulttuuriamme":

Puhdasta mielenkiintoa elokuvataidetta kohtaan valtio ei tunne niin kauan kuin maata hallitsee maalaisliittolainen poliittinen kokoomus, joka on vihamielinen kaikkea uutta luovalta, kriittiseltä tai jollakin tapaa avantgardelta vaikuttavaa kulttuuria kohtaan. Niillä, jotka [--] ovat sitä mieltä, että valtion pitäisi tukea suomalaista elokuvaa, on ratkaistavanaan ongelma, koska tuen vaatiminen käsittää myös kysymyksen siitä, kuka määräisi tuen luonteen, sekä siitä, *millä elokuvamme suuntauksella on tulevaisuus puolellaan*. [--] Vaatimus, että suomalaista elokuvaa on tuettava, on luonnollinen, koska tuki ja stipendit saattavat antaa sille kulttuuriarvovaltaa. Mutta tässä vaatimuksessa piilee toinenkin, *on tuettava tuotantoa, jonka ihanteet ovat toiset kuin kokemamme niukkuus ja kuolema*.<sup>1</sup>

Ainoana oikeutettuna perustana valtion tukemalle kansalliselle elokuvalle Donner näki "herättävän, puhdistavan ja kriittillisen totuuden" löytämisen pitkään jatkuneen "niukkuuden" elokuvan tilalle:

On kuvaavaa, että suomalaisen elokuvan aiheenvalinta on kymmenen vuoden ajan ollut suunnilleen sama, että ei katsota vaivan arvoiseksi tunkeutua kohti uusia todellisuuksia, että kokonaan laiminlyödään ainoa perusta, jolta lähtien kansallisen elokuvan myytti voi olla oikeutettu, nimittäin maan todellisuuden tutkiminen.<sup>2</sup>

“Suomalainen elokuva vuonna 0” -sitaatit kuvastavat hyvin sellaista lähestymistapaa kansalliseen elokuvaan, jota Andrew Higsonin kutsuu “The Concept of National Cinema” -artikkelissaan *ohjeelliseksi*. Higsonin mukaan kansallisesta elokuvasta puhuttaessa tuodaan usein esille, millaista sen *tulisi olla* sen sijaan että kuvattaisiin jo olemassaolevaa ja kansallista yleisöä kiinnostavaa (populaaria) elokuvaa. Kansallista elokuvaa rakentavat diskurssit – kriittiset, historialliset ja valtiolliset – pyrkivät usein näkemään kansallisen elokuvan kulttuurisesti arvokkaana ja kansakunnan korkeakulttuuriseen ja/tai modernistiseen traditioon nivoutuvana *taiteena*.<sup>3</sup> Tällöin (massa)yleisön suosimien elokuvien torjuminen kulttuurisesti ala-arvoisina ja “väärin” tarpeiden tyydyttäjinä on Higsonin kuvaaman ohjeellisen lähestymistavan toinen puoli. Tässä mielessä kansallisen elokuvan käsitteen voikin nähdä kytkeytyvän elokuvakulttuurin sisäiseen diskriminaatioon.<sup>4</sup> Kansallisen (taide)elokuvan politiikka voi toimia välineenä taloudelliseen, ideologiseen ja esteettiseen erotteluun, joka rakennetaan taiteen ja teollisuuden, kulttuurin ja viihteen sekä merkityksen (henkisen pääoman) ja voiton väliselle arvotavalle vastakkainasettelulle. Vastakkainasettelussa pyritään siis korostamaan kulttuurisesti merkityksekkään ja/tai yksilön luovuuteen perustuvan taiteen perustavaa eroa voittoa tavoittelevasta massaviihdestä, joka suomalaisissa keskusteluissa ruumiillistuu sekä kotimaisen elokuvateollisuuden populaarisissa traditiossa että Hollywood-elokuvassa.

Toisen maailmansodan jälkeen valtiollinen elokuvapolitiikka linkittyi useissa Euroopan maissa nimenomaan kulttuurisesti arvokkaan ja kasvatustarkoituksiin sopivan taide-elokuvan promotoimiseen ja edistämiseen vastaiskuna kansallisia elokuvia heikentäneelle Hollywood-elokuvien ekspansiolle. Suomessa suoran valtiollisen tuen aikakausi alkoi vuonna 1961, jolloin valtion budjettiin varattiin 150 000 markkaa jaettavaksi elokuvapalkintoina “*Taiteellisesti ja teknisesti korkealuokkaisista kotimaisen tuottajan valmistamista kokoillan elokuvista ja lyhytelokuvista, jotka taiteellisen omaperäisyytensä tai herätteitä synnyttävän kokeiluluonteensa huomioonottaen erityisesti ansaitsevat palkitsemista.*”<sup>5</sup> Määrätyistä kriteereistä jäi Suomessa puuttumaan esimerkiksi Länsi-Saksan vastaavaan elokuvatukipäätökseen kuuluva *taloudellisen kannattavuuden* kriteeri.<sup>6</sup>

Perinteisen elokuvateollisuuden korvaaminen valtion rahoittamalla taide-elokuvalla on kuitenkin jo itsessään ongelmallista, sillä historiallisesti nk. taide-elokuva on yleensä aina ollut elokuvateollisuuden marginaalissa tuotettua elokuvaa; jopa *caméra-stylosta* kirjoittanut Alexandre Astruc hahmotteli pikemminkin vaihtoehtoista ja täydentävää elokuvakäytäntöä kuin kilpailevaa tai korvaavaa. Steve Neale esittääkin, että sodanjälkeisen eurooppalaisen elokuvan kehitykseen vaikutti kaksi toisilleen vastakkaista tendenssiä: yhtäältä kansallisena markkinoidun elokuvan turvaaminen valtiollisen väliintulon kautta ja toisaalta tämän elokuvan differentoiminen Hollywood-elokuvasta poikkeavaksi.<sup>7</sup> Suomessa valtiollinen tuki muodostui elokuvatuotannon jatkuvuuden kannalta välttämättömäksi, sillä suhteellisen pienibudjettisista elokuvaproduktioista huolimatta kotimainen elokuvatuotanto oli 1960-luvun alusta lähtien tappiollista liiketoimintaa: riittävän yleisön puuttuessa elokuvatuotannon “asiakkaana” oli viime kädessä kulttuuria ostava valtio. Paradoksaalisesti ainoastaan ilman valtion tukea jääneen Elokuvatuotanto Spede Pasasen toiminta oli 1960-luvulla poikkeuksetta ylijäämäistä. Katsojalukujen valossa voidaan siis puhua tavallaan kahdesta kansallisesta elokuvasta: valtion tukemasta “virallisesta” ja “spedekansan” omaehtoisesti valitsemasta.

<sup>3</sup> Andrew Higson, “Concept of National Cinema”. *Screen* 30:4, 1989, 37.

<sup>4</sup> Ks. taide-elokuvasta diskriminaationa Steve Neale, “Art Cinema as Institution”. *Screen* 22:1, 1981, 36-39.

<sup>5</sup> Valtioneuvoston päätös n:o 212/8.3.1962.

<sup>6</sup> Thomas Elsaesser, *New German Cinema*. London: BFI 1989, 30.

<sup>7</sup> Steve Neale, “Art Cinema as Institution”. *Screen* 22:1, 1981, 11-29.

<sup>8</sup> Sakari Toivainen, *Uusi suomalainen elokuva*. Keuruu: Otava 1975, 29.

<sup>9</sup> Raymond Williams liittää estetiikan merkityksen kasvun urbaanin työväenluokan nousun aiheuttamaan pelkoon: estetisistä muodostui väline, jolla porvariston kulttuurin maku muutettiin universaaliksi mauksi ja erotettiin työväenluokan mausta. Raymond Williams, *Keywords*. London: Fontana 1976, 78-80.

<sup>10</sup> Merja Hurri, *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupoliskonflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimituksissa 1945-80*. Tampere: Tampereen yliopisto 1993, 30.

<sup>11</sup> Stuart Hall, "Cultural Studies: two paradigmas". *Media, Culture and Society* 2/1980, 59.

<sup>12</sup> Eino S. Repo (toim.), *Toiset pidot Tornissa*. Jyväskylä: Gummerus 1954, 117-119. Hyvään makuun ja massakulttuurin liittyvä keskustelu jatkui myös 1960-luvun keskustelukirjassa *Pidot Aulangolla*. Esim. Kosmopoliitti (Heikki Brotherus) kirjoittaa, että "valitettava tosiasia on se, että meillä vallitsee huono maku. Huono maku kirjallisuudessa, elokuva taiteessa ja muussa". Erno Paasilinna (toim.), *Pidot Aulangolla*. Hämeenlinna: Karisto 1963, 250.

<sup>13</sup> "Taistelevan elokuvakritiikin" -käsitteen lanseerasi Martti Savo *Studiassa* 1/1955.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 8-9.

<sup>15</sup> Repo 1954, 155-156.

<sup>16</sup> *Ibid.*, 158-159.

## "Hyvä elokuva"

Ohjeellisessa lähestymistavassa kansallinen elokuva määritellään jotakin epätoivottavaa ja alempaa vasten. Kotimaisen elokuvan kentällä niin studiokauden elokuvasta kuin sen jalanjalkiä seuraavasta populaarielokuvastakin tuli intellektuaalisessa elokuvakulttuurissa "toinen" ja populaarin perinteen torjuminen oli lähtökohta, josta käsin uutta kansallista elokuvaa rakennettiin. Elokuvakritiikissä ja -historiankirjoituksessa vanhat kotimaiset elokuvat, Sakari Toiviaisen sanoin "kodin, uskonnon ja isänmaan, miekan, ja auran, raamatun ja lakikirjantyyliittömän hanhenmarssin"<sup>8</sup> edustajat, kävivät useimmiten varoittavista esimerkeistä suomalaisen "uuden aallon" peilattaessa identiteettiään eurooppalaiseen taide-elokuvaan. Ennen muuta italialaisen neorealismien "todellisuus" ja ranskalaisen uuden aallon "taiteellisuus" olivat ihanteellisia vertauskohtia.

Populaarielokuvan ja taide-elokuvan välinen rajanveto kärjistyi Suomessa analyttisen elokuvakritiikin ja useiden elokuvakulttuuristen instituutioiden (elokuvakerhot, ei-populaarit elokuvalehdet, elokuva-arkisto) vakiintumisen myötä 1950-luvulla. Uusi taidekeskeinen elokuvajournalismi sisälsi aikaisempaa eksplisiittisemmän määritelmän siitä, millaista "hyvä elokuva" on. "Hyvän elokuvan" määritelmien takaa voi hahmottaa estetistiseksi nimittämäni<sup>9</sup> kulttuuri- ja taidekäsitteiden, jolle on ominaista (1) *universaalisuus*: on olemassa yleismaailmallinen korkeakulttuuri; (2) *hierarkkisuus*: on olemassa kehittyntä ja vähemmän kehittyntä kulttuuria; ja (3) *valistuksellisuus*: (korkea)kulttuurin omaksuminen vaatii kasvatusta.<sup>10</sup>

Stuart Hallin mukaan kulttuuritutkimuksen traditiosta on löydettävistä kaksi toisistaan poikkeavaa lähestymistapaa, "kaksi paradigmaa". Ensimmäinen Hallin hahmottamista paradigmoista näkee kulttuuriksi sivilisaation korkeimmat saavutukset. Tälle näkemykselle vastakkaisesti toinen paradigma tarkastelee kulttuuria erilaisten sosiaalisten käytäntöjen summana ja taidetta yhtenä yhteiskunnallisen vuorovaikutuksen muotona.<sup>11</sup> Näiden kahden kulttuurikäsitteiden törmäystä esimerkillistää suomalaisen kulttuurielitiin ajatuksia mm. "hyvästä mausta", "huviteollisuudesta" ja "massaihmisestä" talentanut keskustelukirja *Toiset pidot Tornissa*.<sup>12</sup> Estetististä kulttuurikäsitteistä välittävän Humanistin (*Uuden Suomen* kulttuuritoimittaja Touko Voutilainen) ajatukset hyvästä mausta ovat varsin yhteneväisiä aikakauden intellektuaalisen elokuvakulttuurin edustajien, "taistelevan elokuvakritiikin",<sup>13</sup> näkemysten kanssa. "Taistelevan elokuvakritiikin" ensisijaiseksi tehtäväksi Martti Savo luonnehtii yhtäältä taiteen ja korkeakulttuurin puolustamisen populaari- ja roskakulttuuria vastaan ja toisaalta ei-kaupallisten eurooppalaisten elokuvien suosion vakiinnuttamisen vaihtoehdoksi aikakauden Hollywood-ylivallalle.<sup>14</sup>

Humanistille hyvä maku merkitsee taiteen arvohierarkian olemassaolon tajuamista. Tästä lähtökohdasta käsin yksilön maku voi olla joko kehittyntä tai vähemmän kehittyntä. Korkeimmat hierarkioihin sisältyvät arvot ovat Humanistin mukaan universaaleja ja niitä voidaan nimittää myös "sivistyksenä".<sup>15</sup> Näkemys yleismaailmallisten esteettisten arvojen olemassaolosta liittyy Humanistin estetistiselle kulttuurikäsitteelle tyypilliseen valistusajatteluun, kansalaisten kasvattamiseen. Kulttuuripolitiikan päämääräksi Humanisti esittääkin ihmisten auttamisen "mahdollisimman pitkälle tässä arvojen hierarkiassa, sikäli kun heillä itsellään on mahdollisuuksia ja halua".<sup>16</sup>

Vastakkaista (ja käytännön kulttuuripolitiikan kannalta häviävää) näkemystä keskustelussa edustaa Herra Tohtori (Matti Kuusi), joka puolustaa

esimerkiksi gangsterielokuvien ja populaarilehtien kaltaisia “huviteollisuuden” tuotteita. Herra Tohtori kritisoi esteetikkojen valistusajattelua ja populaarikulttuuriin kohdistamaa halveksuntaa: hänen mielestään “norsuunluontornissa eläviä huippukulttuurinharjoittajia” kauhistuttaa massojen omaehtoinen etsiytyminen omaa tasoaan vastaavien kulttuurituotteiden, Taistelevien metsäkukkojen ja Rovaniemen markkinafilmien, pariin.<sup>17</sup> Kun Humanistis-estestisessä kulttuurikäsitksessä kansalaisten kasvatuksella on varsin tärkeä sija, voidaan Herra Tohtorin metsäkukkokokulttuuria koskevien ajatuksien puolestaan nähdä kyseenalaistavan kulttuurisen valistuksen itsearvollisuutta. Herra Tohtori näkee siis jopa “kansan syvillä riveillä” olevan oikeus hankkia itselleen mieleistään taidetta. Tällaisen “tavallisen kansan” tarpeiden puolustamisesta on kysymys myös estetististä kulttuurinäkemystä edustavien kriitikoiden parhaaman sotilasfarssin *Sotapojan heilat* (Fennada 1958) “juonettomuuden” ja “harmittoman hauskuttamistyylin” poikkeuksellisessa arvioimisessa ymmärtävästä näkökulmasta:

On paljon ihmisiä, jotka odottavat elokuvilta vain hetken unohdusta arkisiin huoliinsa ja karttavat visusti esim. *Milanon ihmeen* kaltaisia kurjalistokuvauksia niiden kiistattomasta taiteellisuudesta huolimatta. Onko lopultakaan kohtuullista vaatia, että elokuvatuottajien olisi ummistettava silmänsä heidän toivomuksilleen? Yhtä hyvällä syyllä pitäisi pyrkiä kieltämään sarjakuvalehdet ja ravintoloitten kabarettiohjelmat.<sup>18</sup>

Kriitikoilla on estetistisen kulttuurikäsitksen mukaan suuri vastuu valistuksen levittämisessä: Humanistin mielestä arvostelijan tehtävä on “selittää ja valaista ja auttaa ihmisiä ymmärtämään”.<sup>19</sup> Valaistusta ja informatiivisuutta, hierarkista ja universaalia hyvää makua unohtamatta, korostavat Jörn Donner ja Martti Savokin esittäessään *Filmipulmamme*-kirjasessa, että elokuva-arvostelijan ensisijainen tehtävä on opastaa yleisöä sellaisten elokuvien pariin, “joiden inhimillinen ja esteettinen arvo ei aiheuta vain lyhytaikaista shokkia vaan myös pysyväsien myönteisen vaikutuksen”. Kirjoittajat tosin lieventävästi huomauttavat, että kriitikon ei edellytetä suosittelleen ainoastaan “vakavia draamoja tai probleemifilmejä”.<sup>20</sup> Uudet elokuvakriitikot näkivät katsojien maun kehittämisen välttämättömänä pohjana suomalaisen elokuvakulttuurin kirkkaammalle tulevaisuudelle, mutta heidän tavassaan luonnehtia suomalaisen yleisön makua on kysymys myös tietynlaisesta massayleisöstä irrottautumisesta ja oman korkeakulttuurisen identiteetin rakentamisesta:

Kantayleisön maun tasossa on toivomisen varaa. Helsingissä ja suurimmissa maaseutukaupungeissa voivat kyllä muutamat korkeatasoiset elokuvat saavuttaa mainostuksen jälkeen suuren menestyksen, mutta on toivotonta yrittää sijoittaa kaikkia sellaisia elokuvia pienempiin kaupunkeihin, kauppaloihin ja kirkonkyläin. Siellä tuntuu hallitsevan katsojia yksi vaisto: he haluavat toimintaa, kovaa ja nopeata toimintaa.<sup>21</sup>

“Taistelevassa elokuvakritiikissä” ja ennen muuta suhtautumisessa yleisöön ja populaarielokuvaan on nähtävissä yhteys massakulttuuriteorian traditioon, joka sai tunnetuimman muotonsa Frankfurtin koulukunnan pessimistisissä teeseissä. Theodor Adornon ja Max Horkheimerin teoksessa *Dialectic of Enlightenment* (1944) kulttuuriteollisuus näyttäytyy sekä kulttuurintuotteita että niiden kulutusta yhdenmukaistavana. Massakulttuurin tuottajat eivät Adornon ja Horkheimerin mukaan lainkaan vastaa kuluttajien “todellisiin” tarpeisiin, vaan päinvastoin luovat näitä tarpeita passiiviselle yleisölle.

<sup>17</sup> Ibid., 92-93.

<sup>18</sup> V.M., *Päivän Sanomat* 18.8.1958.

<sup>19</sup> Repo 1954, 335.

<sup>20</sup> Jörn Donner & Martti Savo, *Filmipulmamme*. Arena 2/1953, 24.

<sup>21</sup> Ibid., 26.

MESTARIOHJAAJAN  
UUSIN  
- VAIKUTTAVA  
- SYVÄLTÄ  
LUOTAAVA  
ELOKUVA

PÄÄOSASSA  
NYKYHETKEN  
MIELENKIINTOISIN  
NÄYTELIJÄTÄR  
CATHERINE  
DENEUVE

**Tristana**

Ohjaus: **LUIS  
BUNUEL**  
VARILOKUVA  
Kino Filmi

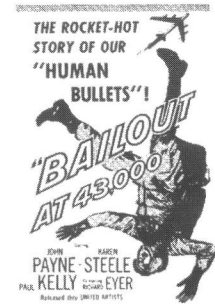


HELSINKI 10  
MIKONKATU 9

P.U.H. 19 562. 66 47 88. 62 63 86

Tristana tarjosi eurooppalaista taide-elokuvaa kriitikoiden mieleen. Hollywood-viihde miellytti kyllä yleisöä mutta kauhistutti kriitikoita. Kinolehti 1/1971, s. 48.

## ELO-SYYSKUUN OHJELMISTOA!



Jännitystä!  
"LASKUVARJO-  
SANKARIT"



**BETTIE HUTTON  
DANA ANDREWS**

Rakkautta!  
"KEVÄINEN  
JÄLLEENTAPAAMINEN"

"JOKAISELLE JOTAKIN"



Joanne Dru - Julie London

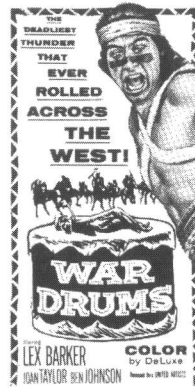
Seikkailua!  
"VELJESSÖTÄ"



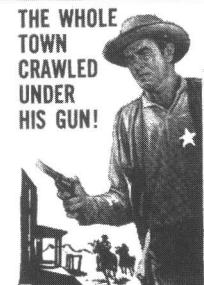
HEBET, HILL and LINDSAY present  
**the Bachelor Party**

DON MURRAY  
E. G. Marshall - Patricia Smith  
Huvittelua!

"POIKAMIESILTA"



Sotaa!  
"KAIKUYAT SOTARUMMUT"



**THE IRON SHERIFF**

STERLING HAYDEN  
Constance Ford - John Dehner

Vauhtia!

"SHERIFFIN POIKA"

"SIOUXIT SOTAPOLULLA"  
John Dehner - Gregg Palmer

sekä lisäksi "KOLME LAUKAUSTA", John DEREK - Carolyn CRAIG  
"HEHKUVAA VIHAA", Joseph Cotten - Viveca Lindfors  
ja dekkari, filmattu Kööpenhaminassa, "KÖÖPENHAMINAN ALAMAAILMA"

SYKSYLLÄ saapuvat "MONTE CARLO-seikkailu", "ARIANEN LEMMENTARINA" ja "VALAMIESTEN RATKAISU"

Kinolehti no. 5, elokuu 1957, s. 34.

Elokuvayleisö, "jonka asenne kulttuuriteollisuutta suosivana on pikeminkin osa järjestelmää kuin tekosyy sille", ei itse asiassa ole heidän näkemyksensä mukaan edes kykenevä individualistiseen vastaanottoon, sillä Hollywood-elokuvat eivät ole riittävän monimerkityksisiä antaakseen tilaa yksilölliselle tulkinnalle.<sup>22</sup> Kuluttajien tarpeiden tietoisella luomisella Horkheimer ja Adorno korostavat massakulttuurin eroa perinteisistä kansankulttuureista.

Massakulttuurin vastapoolina nähtiin siis "aito" ja kadotettu kansankulttuuri. Massakulttuurikriitikot esittivät, että kulttuurin teollistuminen oli muuttanut kulttuurituotteet hyödykkeiksi, ja kulttuurin ainoaksi arvoksi oli tullut voiton tuottaminen. Tällainen kehitys oli heidän mukaansa johtanut siihen, että kulttuuriteollisuus oli ottanut haltuunsa perinteisen kansan- ja po-

pulaarikulttuurin muun taiteen ohella. Näille alakulttuureille ominainen individualistisuus oli hävinnyt “kulttuurin nykyään painaessa saman leiman kaikkeen”.<sup>23</sup> Adornolle ja Horkheimerille ainoastaan kapitalistisen järjestelmän ristiriitaisuudet katsojalle paljastava avantgarde-taide (ei kuitenkaan elokuva) saattoi ylittää kulttuuriteollisuuden kaikkivoivan kontrollin. He eivät kuitenkaan tuo esille sitä, että avantgardista taidetta voidaan käyttää välineenä, jonka avulla kulttuurieliitti erottaa itsensä massasta: legitimoimissaan oman makunsa poliittisesti korrektina he esittävät populaarin maun poliittisesti vaarallisena.<sup>24</sup>

Elokuvan kentällä 1950-luvulla vahvistunutta ohjaajakulttia on myös syytä tarkastella suhteessa Adornon ja Horkheimerin esittämään massakulttuuriteoriaan siinä mielessä, että varhaiset ranskalaiset tekijyyttä pohtivat kirjoitukset pyrkivät korottamaan tietyn osan elokuvaperintöä korkeataiteeksi massakulttuurikeskustelun sille osoittamasta paikasta teollisena ja kaupallisena hyödykkeenä. Tekijän elokuva ei enää olisi massakulttuurikriitikoiden näemyksen tavoin individualistiseen tulkintaan kykenemättömälle massayleisölle suunniteltu tuote, vaan intiimiä vuorovaikutusta tekijän ja katsojan välillä. Astrucin pohdinta siitä, että “elokuvasta on kehkeytymässä sanalla sanoen ilmaisuuden väline aivan samalla tapaa kuin sitä ennen ovat olleet kaikki muut taiteet – eritoten maalaus- ja sanataide” sisälsi jo ns. tekijöiden politiikan kolme merkittävintä olettamusta.<sup>25</sup> Ensinnäkin sen, että elokuva nähtiin tasavertaisena minkä tahansa muun (korkea)taiteen kanssa. Toiseksi sen, että elokuvalla nähtiin olevan uusi ja ainutlaatuinen kieli, ja kolmanneksi se, että se tarjoaa ohjaajalle välineen, jonka avulla tämä voi ilmaista sisintään – vastakohtana sille, että elokuva olisi ainoastaan populaarien mielty mysten tulkki.

### Ars par artis

Kansallisen elokuvan määrittelemisen on Andrew Higsonin mukaan dialogisessa suhteessa kulttuurissa eri aikoina esiintyviin kansallisuuskeskusteluihin – jolloin esimerkiksi suomalainen elokuva määriteltäisiin jo vakiintuneiden suomalaisuuden diskurssien kautta.<sup>26</sup> Yhteisenä nimittäjänä studiokauden ja tukiaikakauden kansallisen elokuvan keskusteluissa voi nähdä ennen muuta sen, että taloudellista tukea ja/tai verohelpotusta perusteltiin sekä taidearvon että elokuvien valistuksellisen “sanoman” kautta. Poikkeavana piirteenä oli sen sijaan se, ettei elokuvan *kansallisesti arvokkaana taiteena* katsottu olevan enää velvollinen tarjoamaan jotakin vastineeksi saamastaantaloudellisesta tuesta. Kansallisen elokuvan tuen legitimoimiseen ei siis käytetty aikaisemmalle käytännölle tyypillistä nationalismiin sävyttämää “kansakunnan palveluun” liittyvää retoriikkaa, vaan lähtökohtana oli se, että kansallisella elokuvalla nähtiin olevan ympäröivästä yhteiskunnasta riippumaton taideitseisarvonsa, jonka vuoksi sen tulee olla olemassa. Valtiolle koitua hyöty liittyy näin yksinomaan sen imagonrakentamiseen sivistysvaltiona, jonka yksi kriteeri on taiteen tukeminen.

Elokuvataiteen autonomisuuden vaatimuksen voi nähdä seuraavan Suomessa 1950-luvulla käytyä sanataiteen modernismi-keskustelua, josta syntyi pohja uusille näkemyksille kansallisesta kulttuurista. Kirjallisuuden kentällä vaadittiin itsenäistä asemaa omille, kirjallisuuden sisäisille arviointiperusteille. Samalla esitettiin, että sanataiteen julkilausumiin ei ollut oikeutta puuttua,

<sup>22</sup> Theodor Adorno & Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment*. Thetford, Norfolk: Allan Lane 1973 (alk. 1944), 121, 127.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 120.

<sup>24</sup> Joanne Hollows & Mark Jancovich, *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press 1995, 22.

<sup>25</sup> Alexandre Astruc, “Camera-stylo, elokuvan uusi avantgarde”. Teoksessa *Uuteen elokuvaan*. Toim. Peter von Bagh. Porvoo: WSOY 1967, 67. (Alk. 1948)

<sup>26</sup> Higson 1989, 42.

<sup>27</sup> Pekka Tarkka, *Paavo Rintalan saarna ja seurakunta. Kirjallisuussosiologinen kuvaus Paavo Rintalan tuotannosta, suomalaisen kirjason rintamistaja kirjallisuuden asemasta kulttuurin murroksessa*. Helsinki: Otava 1966, 209-215.

<sup>28</sup> Auli Viikari, "Ei kenenkään maa. 1950-luvun antropologiaa". Teoksessa *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS 1992, 74.

<sup>29</sup> Risto Alapuro, "50-luvun vapautuminen ja 60-luvun välttämättömyydet". Teoksessa *60-lukuseminaari 1993*. Helsinki: KSL 1993, 3.

<sup>30</sup> Erik Allardt, *Yhteiskunnan rakenne ja sosiaalinen paine*. Porvoo-Helsinki 1964.

<sup>31</sup> Ks. Sadankomiteasta Kristiina Hallman, *Totteleisinko? Suomalaista Sadankomiteaa vuodesta 1963*. Vaasa 1986.

<sup>32</sup> Pekka Peltola, "Järkeen vetoava rauhanjärjestö". Teoksessa *Ydinasioita*. Toim. Ilkka Taipale. Hämeenlinna 1966, 105-109.

<sup>33</sup> Ks. Marraskuun liikkeestä Risto Alapuro, "Studentrörelserna och sosiologin i 60-talets Finland". *Finsk Tidskrift* 199-200, 1976, 336-360; Marja Tuominen, "Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia". *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Otava 1990, 229-235.

<sup>34</sup> Veikko Tarvainen, *60-luvun kapina*. Helsinki: Like 1993, 31.

<sup>35</sup> Alapuro 1993, 4.

<sup>36</sup> Elokuvapoliittisen komitean I osamietintö. Helsinki: valtion painatuskeskus 1973, 121.

koska ne eivät pitäneet enää yhtä vakiintuneiden arvojen, kansallisen yhtenäiskulttuurin kanssa.<sup>27</sup> Tällainen asenne painotti yksilön tulkintaa ja yksityisen todellisuuden, oman kokemuksen ilmaisua. Artikkelissaan "Ei kenenkään maa" (1992) Auli Viikari on esittänyt, että "kansallinen" oli aikalaisille vihattava, 1930-luvun nationalismiin sävyttämä abstraktio, sillä tärkeätä oli välitön kokemus, eivät Viikarin siteeraman Tuomas Anhavan sanoin "ihanteet, totuudet ja yleisjärjestelmät".<sup>28</sup>

Kirjallisuuden vaatimus sisälsi yleisemmän modernin ajatuksen elämän eri osa-alueiden erottamisesta sekä yhteiskunnan moniarvoisuudesta. Myöhemmästä näkökulmasta modernismin näkemykset voidaan hahmottaa pyrkimyksiksi aiempien kansallisten merkitysten rikkomiseen ja jälleenrakentamiseen. 1960-luvulla kansallinen yhtenäiskulttuuri ja totaalinen isänmaa-käsitys oli käymistilassa myös yhteiskuntatieteissä, joissa vierastettiin kirjallisuuden tavoin kokonaisvaltaisia järjestelmiä ja korostettiin kokemuksellisuutta.<sup>29</sup> Tunnetuimman muotoilun yhteiskunnan moniarvoisuus sai Erik Allardtin vuonna 1964 esittämässä solidaarisuus-teoriassa, jonka mukaan työnjaoltaan eriytynyt moderni yhteiskunta vaati toimiakseen vain hyvin vähäisen yhdenmukaisuuden.<sup>30</sup> Yhteiskuntateorioita toteuttivat käytännössä sallivuuden ihannetta ajavat 1960-luvun yhdenasianliikkeet: vuonna 1963 perustetun Sadankomitea-rauhanliikkeen argumentointi korosti sitoutumattomuutta ja tieteellisyyttä ja sen kritiikki kohdistui nationalistisen kulttuurin päälinnakkeeseen armeijaan.<sup>31</sup> Pekka Peltola näki Sadankomiteaa käsittelevässä artikkelissaan, että vanhentunut oppi isänmaasta ei enää ollut muuta kuin yksilön pakoa yhteiskunnallisesta vastuusta: "se on samaa kuin sodan veriset vaatteet, kurkun kurautus, nyrkin kumahdus rintaan: minä."<sup>32</sup> Vuonna 1967 perustettu Marraskuun liike ryhtyi tarkastelemaan myös moninaisten arvojen edellytyksiä ja esteitä, eli niitä rakenteita, jotka ylläpitivät yhdenmukaisuutta. 1960-luvun lopussa esiin nousivat voimakkaasti kysymys yhteiskuntaluokista ja niiden välisistä valtasuhteista.<sup>33</sup>

Yksi 60-lukulaisuuteen liittyvä myytti on ollut 1950-luvun ja 1960-luvun näkeminen toisilleen henkisesti vieraina tai vastakohtaisina, jolloin 1960-luvun "kulttuurivallankumous" näyttää syntyneen historiallisessa tyhjiössä. Esimerkiksi Veikko Tarvainen kirjoittaa *60-luvun kapina* -teoksessaan (1993), että "Se [60-luvun kapina] oli vastareaktio 50-luvun vanhoillisuudelle. [...] Äärimmillään kävi niin, että siirryttiin hysteerisestä pelosta hysteeriseen optimismiin."<sup>34</sup> Tätä myyttiä purkaen Risto Alapuro esittää, että modernismin sitoutumattomuus tarjosi ponnistuslaudan ja ajatukselliset ainekset seuraavan vuosikymmenen radikalismille ja poliittisuudelle.<sup>35</sup> Samassa mielessä elokuvan taidearvoa korostanut intellektuaalinen elokuvakulttuuri on perusta seuraavien vuosikymmenien keskustelulle. 1960-luvun edetessä julkisen tuen legitimoinut ars par ars -funktio jäi elokuvakeskusteluissa taustalle, koska myös elokuvan tehtäväksi nähtiin osallistuminen yhteiskunnassa käynnissä olevaan murrokseen ja katsojan valvuttaminen kriittiseen suhtautumiseen.

Suomalaisen elokuvakulttuurin tilaa vuonna 1971 tutkimaan asetetun elokuvapoliittisen komitean mukaan 1960-luvun taitteen tuotannollisesta kriisistä syntyi kahdentyyppisiä pyrkimyksiä: yhtäältä uutta "perinteelliseen voitontavoitteluun pyrkivää tuotantotoimintaa", ja toisaalta "uuden aallon nimikkeen alle sopivampaa, usein valtion tuen armoilla olevaa uuteen esteettiseen ilmaisuun pyrkivää tuotantoa".<sup>36</sup> Tähän jälkimmäiseen kategoriaan mietinnössä nähtiin kuuluvan etupäässä vakavia sosiaalisia ja psykologisia draamoja, jotka "perustuvat pääasiallisesti taiteellisille ja yhteiskunnallisille tavoitteille, ja

komediat ja farssit enemmän perinteelliselle liiketaloudelliselle ajattelulle”.<sup>37</sup> Tällainen taloudelliselta pohjalta tehty kriittinen erottelu on nähtävissä julkisissa keskusteluissa heti valtion elokuvapalkinnon perustamisen jälkeen. “Ei-kaupallinen”/kulttuurinen tuotannonmalli, jonka tavoitteena (ainakaan suorasti) ei ollut liiketaloudellinen hyöty, erotti itsensä “kaupallisesta”/teollisesta elokuvatuotannon mallista, ja valtiollisen tuen arvoinen taide määriteltiin siis pitkälti ei-kaupallisuuden kriteerein.

Tätä dikotomiaa ei ole syytä nähdä vain elokuvakulttuurin sisäisenä politiikkana, sillä kaupallisuuden katsottiin 1960-luvulla yleisemminkin johtavan kulttuuripoliittisesti epätyytyttäviin lopputuloksiin. Mirja Liikkanen on todennut, että käytännön kulttuuripolitiikassa taiteen alue muuttuu ei-kaupalliseksi ja ei-viihteeksi, kun se kohotetaan julkisen tuen piiriin.<sup>38</sup> Vuoden 1967 lakiin taiteen edistämisen järjestelystä sekä sen tarpeellisuutta perustelevaan taidekomitean mietintöön taide kirjattiin yhteiskunnalle välttämättömänä hengenelämän alueena – kulttuuripääomana. Taiteen edistämislain ideologisenä perusteluna oli taidepolitiikan konservatiivisuuden kritiikki: julkisen vallan tehtäväksi ei ollut katsottu aktiivista vaikuttamista eri taiteenalojen kehittämiseen, koska taiteen tuli kukoistaa “omaehtoisuuden” varassa. Näin kulttuuripoliittiset toimenpiteet kohdistettiin ennen muuta taiteen tuottajiin, ja tuotannon laatukriteerit olivat *ars par ars* -ihanteen mukaisesti taiteen kentän määriteltävissä.<sup>39</sup> Leimallinen piirre valtiolliselle taidepolitiikalle 1960-luvulta on ollut se, että taiteen täytyy osoittaa olevansa taloudellisesti kannattamatonta tai kehittyä ilmaisumuotojen valinnan avulla sellaiseksi. Avustuksen tarve merkitsi siis sen legitimointia taiteena.

### Ars par populi

Ilkka Heiskanen esittää, että fennomaanien muotoilemat käsitykset maasta, luonnosta, kansasta ja suomalaisesta luonteesta alkoivat murtua vasta suomalaisen yhteiskunnan suuren muuton vuosina, ajanjaksona 1960-luvun alusta 1970-luvun puoliväliin. Tällöin yhteiskunnan nopea rakennemuutos, johon kuuluivat mm. muuttoliikkeet, kaupungistuminen, lähiöistyminen ja televisioidistuminen, vaikutti suomalaisen käsityksiin omasta identiteetistään. Samalla Heiskanen mukaan heikentyifennomaanien 1800-luvulla liikkeellepanemien kulttuurimallien, *kansallisen kulttuurin prototyypin*, uudentaminen ja ylläpitäminen.<sup>40</sup> Uusien kulttuuriarvojen esiinmarssi ei Heiskanen näkemyksen mukaan kuitenkaan suoraan päässyt vaikuttamaan ihmisen elämään toisen, *hyvinvointivaltioon perustuvan suomalaisen kulttuuripolitiikan* pitkän linjan vuoksi. Hyvinvointivaltion kulttuuripoliittiset linjaukset eivät olleet ristiriidassa aikaisemman kansallisen kulttuurin prototyypin kanssa suurten ikäluokkien radikalisoitumisesta ja uusvasemmiston noususta huolimatta, vaan prototyyppiin sisältyneet perusajatukset ja mielikuvat haalistuivat ennen muuta juuri modernisoitumisen seurauksesta.<sup>41</sup>

Monelta osin hyvinvointivaltion uudistukset laajensivat vakiintuneen kansallisen kulttuurin näkemyksiä ja kansalaisten kasvattamisvelvoitteita uusille alueille. Tämän hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikan (vuoden 1968 taidekomitean mietinnöstä vuoden 1993 valtionosuusuudistukseen) tavoitteina olivat taiteiden edistäminen, kulttuurihallinnon hajauttaminen ja kulttuuriostallistamisen laajentaminen. Pauli Kettunen näkee, että niillä toiminta- ja ajatusmuodoilla, jotka liittyivät kansanliikkeiden ja valtion suhteeseen suomalaisen

<sup>37</sup> Ibid., 93.

<sup>38</sup> Mirja Liikkanen, “Yleisö, taidemaailman äänetön osapuoli”. *Hyvinvointikatsaus* 2/1994, 14.

<sup>39</sup> Valtion taidekomitean mietintö. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1965, 40-41.

<sup>40</sup> Ilkka Heiskanen, “Kulttuuripolitiikan pitkät linjat”. *Hyvinvointikatsaus* 2/1994, 6-9.

<sup>41</sup> Ibid., 8.



<sup>42</sup> Pauli Kettunen, "Vuoden 1906 Suomi, vuoden 1918 Suomi, nyky-Suomi". Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Toim. Risto Alapuro et al. Helsinki: Kirjayhtymä 1987, 286.

<sup>43</sup> Heiskanen 1994, 9.

<sup>44</sup>

Kulttuuritoimintakomitean mietintö. Helsinki: Valtion painatuskeskus 1972:2, 111.

<sup>45</sup> Pekka Gronow, *Kulttuuripolitiikan käsikirja*. Keuruu: Otava 1976, 26.

<sup>46</sup> Katarina Eskola, *Suomalaisten kulttuuriharrastukset*. Helsinki: Valtion 1975, 142-144.

<sup>47</sup> Risto Alapuro & Henrik Stenius, "Kansanliikkeet loivat kansakunnan". Teoksessa *Kansa liikkeessä*. Helsinki: Kirjayhtymä, 7-49.

<sup>48</sup> Liikkanen 1987, 133.

kansakunnan muodostumisvaiheessa, näyttää olleen merkitystä myös 1960-luvun politisoitumiskautena. Tähän viittaa vaikuttamisvisioiden valtiollisuus, tarpeiden ja ongelmien pukeminen valtioon kohdistuvien intressien muotoon ja niiden jäsentäminen valtiollisen yhteiskuntapolitiikan kohteiksi.<sup>42</sup> Keskeinen ideologinen muutos, jonka siirtyminen kansallisen kulttuurin prototyypistä hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikkaan toi tullessaan, oli se, että edellisessä katsannossa taiteet palvelivat kansakuntaa, isänmaata ja kansallisen identiteetin luomista ja tämä legitimoiti niiden julkisen rahoituksen. Hyvinvointivaltioideologian mukaan taas taiteet ovat oikeutettuja saamaan tarvitsemansa julkisen rahoituksen ilman mitään "kansakunnan palveluun" velvoittavia sitoumuksia.<sup>43</sup>

Kun kansalaisten kasvattaminen ja kehittäminen nousivat taidepolitiikassa keskeiseksi laajemmassa tasa-arvon viitekehyksessä, taiteeseen alettiin viitata toisenlaisin termein. Vuonna 1967 oli säädetty laki "taiteen edistämisestä", mutta sekä vuoden 1971 Koulutuskomitean että vuonna 1974 mietintönsä jättäneen Kulttuuritoimintakomitean työn pääteemaksi nousi "kulttuuriaktiivisuuden edistäminen". Painopisteen muutos näkyy siis kahtaalla. Ensinnäkin 1970-luvulla alettiin puhua "taiteen" sijasta "kulttuurista". Käsitteen vaihdosta merkittävämpi muutos oli kuitenkin se, että uuden kulttuuripolitiikan polttopistettä siirrettiin tuotteista kohti toimintaa, taiteen edistämisestä erilaisten taideharrastusten edistämiseen.

Kulttuuripolitiikan yleistavoitteeksi kulttuurikomitea muotoili "yhteiskunnan jäsenten tasa-arvon toteuttamisen kulttuuripalvelusten vastaanottajana".<sup>44</sup> Kulttuuritoimintakomitean jäsen Pekka Gronow esittää *Kulttuuripolitiikan käsikirjassaan* (1976) kritiikkinä hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikalle, että Suomessa on jälleen muodostumassa sääty-yhteiskuntaa muistuttava kahtiajako: "Yhteiskunnan kulttuuripolitiikka on palvellut vain suhteellisen pientä ryhmää, joka voi ja osaa käyttää hyväkseen korkealaatuisia subventoituja kulttuuripalveluksia. Samanaikaisesti yhä suuremmasta osasta suomalaisia on tullut kansainvälistyvän massakulttuurin passiivisia kuluttajia."<sup>45</sup> Uudessa kulttuuripolitiikan mallissa kansalaisten kasvattamis- jakehittämisvelvoitteet olivat siinä mielessä entistä keskeisempi osa uutta kulttuuripolitiikkaa, että perimmäiseksi arvoksi ja tavoitteeksi nostettiin kansalaisten "kulttuuriaktiivisuus", kun taas taiteilijoiden ja taidetuotannon valtionapu nähtiin lähinnä keinoiksi. Tämä painopisteen muutos kulttuurikeskustelussa näkyy hyvin myös Katarina Eskolan tutkimuksessa suomalaisten kulttuuriharrastuksista. Loppupäätelmissään Eskola tulee siihen tulokseen, että palvelujen tarjonnan (alueellisen vinouman poistaminen) ja raskaisiin työoloihin puuttumisen lisäksi tarvitaan "virikkeitä, syytä, ohjausta, harrastuksen herättämiseen tähtäävää toimintaa: taidekasvatusta".<sup>46</sup>

Missä määrin kansalaisten "sysääminen" kulttuuriharrastuksiin poikkesi fennomaanien kansanvalistusajatuksista tai sodanjälkeisen massakulttuurikeskustelun käsityksistä katsojista kulttuuriteollisuuden vastustuskyvyttöminä subjekteina? Myös hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikan lähtökohtana on nähtävissä ylhäältäpäin määritelty tarve. Vuonna 1874 perustetun Kansanvalituseuran ohjelmaan kuului sivistyksen levittäminen kaikille kansanluokille, mutta valituskellisen organisoitumisen tarkoituksena ei ollut kanavoida kansan tahdonilmauksia alhaalta ylöspäin vaan päinvastoin viedä sivistyneistön kansallista ja kristillissiveellistä sanomaa rahvaan keskuuteen.<sup>48</sup> *Toiset pidot tornissa* -keskustelussa asetettiin niin ikään itseään "väärin" virkistävän "ihmisen protyyppin" yläpuolelle: "Herra keskiverron täytyy heti saada vasta-

arvo.ponnistuksistaan, ja silloin tarjoutuu huvittelu keinoksi, missä toiminta ja tulos virkistyksen tai nautinnon muodossa ovat jokseenkin samanaikaisia.<sup>49</sup> Kristillisi-siveellisen valistuksen sijasta hyvänä sanomana oli siis korkeataiteen pysyvien ja universaalien arvojen tuominen kansalliseen kulttuuriin, jota massakulttuurin tarjoama “monistettu” kokemus uhkasi. Tämä huoli on 1960-luvulla TV:n leviämisen myötä yhä konkreettisempi: “Televisiokurkistelijä, joka imee itseensä kaiken, mitä ulkomailta syötetään, hyväksyy sen, mikä Amerikassa ja Saksassa hyväksytään, koska se on massojen hyväksymää, se on kaikkein halvinta ja halveksuttavinta maailmassa”.<sup>50</sup>

Elokvapoliittisen komitean I osamietinnön (1973) hahmottama ideaalisen valtion elokuvapolitiikan periaate on täysin samansuuntainen Kulttuuri-toimintakomitean mietinnön periaatteiden kanssa: “ei myöskään taidetta voi pelkästään pitää itseisarvona, vaan sille on muodostunut yhteiskunnan tarpeiden toteuttamisen kannalta tärkeitä tehtäviä, kuten arvojen ja asenteiden uudistaminen, yhteistyön, aktiivisuuden, kriittisyyden ja luovuuden edistäminen.”<sup>51</sup> Myös elokuvapolitiikan päämäärä näyttää 1970-luvulla olevan vastaanotossa: “Valtion elokuvapolitiikan keskeisiin päämääriin kuuluu taata eri kansalaisryhmille tasavertaiset mahdollisuudet osallistua elokuvakulttuurin vastaanottamiseen ja siihen vaikuttamiseen.”<sup>52</sup>

Näissä kansalaisten osallistumismahdollisuuksien ja aktiivisuuden lisäämistä pohtivissa keskusteluissa, aivan kuin Frankfurtin koulukunnan massakulttuurikritiikissäkin, voi nähdä ihanteellisen ajatuksen vanhalle kansankulttuurille ominaisesta kollektiivisesta kulttuurista, jossa tuotanto ja kulutus eivät ole niin eriytyneitä kuin massakulttuurissa. Vaikka elokuvapolitiikan tavoitteeksi hahmoteltiin kansalaisten tasavertaisia mahdollisuuksia “elokuvakulttuurin vastaanottamiseen ja siihen vaikuttamiseen”, voi sekä “aktivoivan” elokuvan tekemisen että sen vastaanottamisen nähdä olleen “ammattilaisten” käsissä jopa tiukemmin kuin studiokaudella. Paradoksi on myös siinä, että samanaikaisesti tavoitteena olimyös kulttuurin yhä suurempi valtiollistaminen, mikä merkitsee käytännössä myös kulttuurin yhä suurempaa virallistamista, etääntymistä kansankulttuurille tyypillisestä omaehtoisuudesta.

Hyvinvointivaltion kulttuuripolitiikassa usko valtion rahoituksen kaikkivoipaisuuteen – jopa luovuuden edistämisessä ja kansalaisten kulttuuri-osallistumisen motivoinnissa — oli kaiken lähtökohtana. Myös elokuvapolitiikassa julkisen tuen mahtiin uskominen lisääntyi entisestään 1970-luvulla. Se, miten sidoksissa elokuvantekijät näkivät kansallisen elokuvan olevan tuotanto- ja tukijärjestelmään, kuvastuu seuraavasta:

Tulkaa pommittamaan Yhteishyvän valiokuntaa [Elokuvasäätiö]. Muutoin meidän kaikkien voi vuorotellen käydä samalla tavalla – joudumme jäseniksi Yhteishyvän valiokuntaan, edessämme on valmis esityslista, korvissa on vahaa, suussa pumpulia. Niin ei saa käydä. Tapellaan kunnes saadaan se koti. Sitten voimme huutaa – Pojat! Nyt on koti, kohta tulee sitä kansallista elokuvaa.<sup>53</sup>

Elokvapoliitiikka nähtiin siis osana valtiollista kulttuuripolitiikkaa, ja elokuvahallinnollisten ratkaisujen katsottiin kuuluvan julkisen taidehallinnon piiriin. Tämän linjan kannattajia olivat elokuvakerholiike, elokuvan kulttuurijärjestöt ja poliittinen vasemmisto. Vastakkainen käsitys ilmeni sen sijaan vaatimuksissa, joiden mukaan elokuvapolitiikkaa tulee hoitaa erillisratkaisuin elokuva-alan yrittäjien ja valtion kanssa siten, kuten Martti Soramäki toteaa,

<sup>49</sup> Repo 1954, 117-119.

<sup>50</sup> Paasilinna 1963, 52.

<sup>51</sup> Komiteamietintö 1973:121, 395.

<sup>52</sup> Ibid., 403.

<sup>53</sup> Heikki Partanen, “Elokvatekijät nousevat taivaaseen”. *Filmihullu* 6/1977, 15.

<sup>54</sup> Martti Soramäki, *Elokuvalähtöisen hullu 70-luku. Kirjoituksia elokuvapolitiikan suurelta linjalta*. Helsinki: SEKL 1980, 26.

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> Higson 1989, 41.

<sup>57</sup> Tom O'Reagan, *Australian National Cinema*. London: Routledge 1996, 49.

<sup>58</sup> Ibid., 49.

<sup>59</sup> Neale 1981, 34.

että "alan edustajat viime kädessä päättävät asioista valtion olessa lähinnä taloudellisena takuumiehenä".<sup>54</sup> Vain ensimmäisellä linjalla voidaan Soramäen mukaan "myös kotimainen elokuvatuotanto nähdä kansallisen kulttuurin osana, joka vaatii erityistukea kansainvälistä massakulttuuria vastaan".<sup>55</sup>

### Ylikansallisuuden vääristyneet piirteet

Andrew Higson esittää, että varsinkin Länsi-Euroopan maissa on historiallisesti pyritty konstruoimaan kansallislähtöisestä (ja eri tavoin valtion tuke-  
masta) "taide-elokuvasta" sopiva ratkaisu kansallisen elokuvan ongelmaan. "Taiteen", "kulttuurin", "laadun" ja "kansallisen identiteetin" käsitteitä on aseistettu sekä nousemaan Hollywoodin viihdeteollisuutta vastaan että legitoimaan erilaisia valtiokohtaisia kansallisen elokuvan tuki- ja suojelujärjestelmiä.<sup>56</sup> Kansallisen elokuvan taistelu kansainvälistä elokuvaa vastaan on Tom O'Reaganin näkemyksen mukaan kuitenkin epäsuhtaisten resurssien vuoksi jo ennalta häviöön tuomittua, koska kansallinen elokuva ei voi koskaan olla kuin murto-osa dominoivia kansainvälisiä elokuvia.<sup>57</sup> Kansalliset elokuvat ovat kuitenkin historiallisesti ryhtyneet tähän taisteluun tuulimyllyjä vastaan kehittämällä erilaisia strategioita Hollywoodin ylivertauisuutta vastaan. O'Reaganin mukaan kansallisen elokuvatuotannon, elokuvapolitiikan ja kritiikin strategioihin kansainvälisen elokuvan lyömiseksi kuuluvat *kilpaileminen, jäljitteleminen, vastustaminen ja täydentäminen*.<sup>58</sup> Higsonin edellä esittämä esteettinen erottautuminen "taiteen" ja "laadun" käsitteiden kautta on tyypillistä vastustamisen ja täydentämisen strategioille.

Kansallisen elokuvan merkityksen korostaminen on usein nähty kulttuurisena ja taloudellisena vastarintana Hollywoodin elokuvateollisuuden imperialismia vastaan. Suomessa, kuten hyvin monissa muissakin maissa, kotimaisella elokuvalla ei ole ollut 1960-luvulta lähtien dominoivaa tai edes kilpailukykyistä asemaaomilla markkinoillaan. Hollywood-elokuvan kansainvälinen ylivalta kotimaisilla markkinoilla onkin Steave Nealen mukaan aina nähty erityisesti *kansallisena ongelmana*.<sup>59</sup> Tämän vuoksi ongelman ratkaisuun pyrkiviin diskursiivisiin käytäntöihin kuuluu olennaisesti yhtäältä kansallisen elokuvateollisuuden ja toisaalta kansallisen elokuvatradiation rekonstruktio. Suomalaisessa kontekstissa edelliseen liittyy "vanhan" kansallisen elokuvan rakenteiden ja käytäntöjen kyseenalaistaminen ja jälkimmäiseen kansallisen elokuvatuotannon turvaaminen ja tukeminen elokuvapoliittisin toimin.

1960- ja 1970-luvuilla käydyt keskustelut kulttuuri-imperialismista käyttivät "kansallisen" käsitettä tässä mielessä pohtiessaan yhdysvaltalaisen elokuvien ja televisio-ohjelmien taloudellista ja kulttuurista vaikutusta kansallisiin audiovisuaalisiin järjestelmiin. Kulttuuri-imperialistisen tutkimuksen taustalla oli oletamus siitä, että kansallisen kulttuuriteollisuuden tuotantosektorin olemassaolo oli välttämätöntä kansakunnan kulttuurisen itseilmäisyyden kannalta. Maahantuoduilla kulttuurintuotteilla ei nähty olevan autenttista suhdetta kansalliseen yleisöön, minkä puolestaan nähtiin johtavan yleisempään kulttuuriin heikentymiseen.

Tämänkaltaisen kansallista kulttuuria puolustavan retoriikan voi nähdä yhtenä versiona massakulttuuri/korkeakulttuuridebatista. Esimerkiksi Thomas Gubackin vaikutusvaltainen tutkimus *The International Film Industry* (1969) amerikkalaisen elokuvateollisuuden vaikutuksesta Eurooppaan asettaa arvot-

tavasti vastakkain Hollywoodista tuodut "synteettisiä ja teollisia kuvia tarjoavat" elokuvat ja "inhimillisen sanoman sisältävät" eurooppalaiset kansalliset elokuvat. Edelliset edustavat Gubackin näkemyksen mukaan inhimillisen kulttuurin antiteesiä, ja asettamalla eurooppalaisen taide-elokuvan amerikkalaisen populaarielokuvan edelle Gubackin argumentointi amerikkalaista kulttuuri-imperialismia vastaan tulee kuin uusintaesitykseksi sodan jälkeen käydyistä massakulttuuri/korkeakulttuurikeskustelusta:

Kansainvälisen rahoituksen, kansainvälisen tuotantoyksikön pohjalta syntyy kansainvälistä elokuvatuotantoa. Elokuvat valmistetaan koko maailman kattavalle yleisölle. [...] Elokuva pyrkii miellyttämään koko maailmaa heijastamatta mitään erityistä kulttuuria. Se on steriili kuin hammastahnaputkilo.<sup>60</sup>

Suomessa käännekohta kansallisen elokuvan ja Hollywood-elokuvan vastakkainasettelussa on vuoden 1968 tietämällä, jolloin Amerikka-vastaiset kannanotot Vietnamin sodan vastustuksen myötä yleistyvät laajemminkin suomalaisessa julkisuudessa. 1970-luvulla kaupallisuuden torjunta ei kuitenkaan kohdistunut ainoastaan amerikkalaiseen elokuvaan, vaan elokuvantekijät ja kriitikot pelkäsivät myös keskustelun alla olevan EEC-sopimuksen muuttavan Suomen "suurpääoman" vasallivaltioksi, jossa Brysselistä käsin säädellään, mitä Suomessa luetaan, kuunnellaan ja katsellaan: "Jos Suomi tekee EEC-sopimuksen on *kansallinen identiteettimme* kulttuurin alueilla vaarassa. [...] Jo isänmaallisista syistä meidän on vastustettava EEC:tä."<sup>61</sup> EEC:n vastustaminen kiinnittyi myös amerikkalaisen kulttuuri-imperialismin pelkoon, sillä suurimman taloudellisen hyödyn nähtiin kulkeutuvan viime kädessä elokuvatuotantoa Euroopassa harjoittaville amerikkalaisille tytäryhtiöille. Tarmo Malmberg ottaa esimerkiksi *Viimeinen tango Pariisissa* -elokuvan, joka oliainoastaan *näennäisesti* (ja EEC:n lainsäädännön kannalta) italialais-amerikkalainen yhteistyö, koska ranskalainen tuottaja Productions Artistes Associés oli United Artists -yhtiön tytäryhtiö.<sup>62</sup>

Ylikansalliset yhteistyöelokuvat nähtiin Hollywood-elokuvien tavoin kahvadtuttavina ilmiöinä, koska niiden yhdenmukaistuneiden tuotanto- ja levitysmuotojen nähtiin hiovan pois kansallisia tunnusmerkkejä:

Ranskalais-italialais-espanjalais-länsisaksalaiset yhteistuotantoelokuvat eivät ole mikään houkutteleva esikuva laadun tai kansallisen identiteetin kannalta. Niiden anonymiteetti hipoo täydellisyyttä [...]. Vailla mitään kansallisia tai persoonallisia tunnusmerkkejä, vailla muuta arvoa kuin tavarana ne ovat kiteytyneet malli ylikansallisen tuotannon vääristyneistä piirteistä.<sup>63</sup>

Sekä Hollywood-elokuvan että ylikansallisen elokuvan "vääristyneitä piirteitä" korvaamaan toivottiin vasemmistolaisessa elokuvajournalismissa itse-tietoisen yhteiskunnallista elokuvaa, joka seuraisi aikakauden kolmannen maailman kansallisten elokuvien kulttuuri-imperialismia vastaan taistelevaa esimerkkiä. Tarmo Malmberg esittää taistelevan elokuvan vaihtoehtona kapitalistille elokuvateollisuudelle: "Ns. taistelevan tai kolmannen elokuvan perinne antaa yhden tärkeän vastauksen ja mahdollisuuden valittavaksi. Haaste on tietysti yhtä paljon yleis- kuin elokuvapoliittinenkin, sillä muuta mahdollisuuttahan ei ole."<sup>64</sup> Kansalliseen elokuvaan liittyvien keskusteluiden painopisteiden muutokset taidekeskeisyydestä yhteiskunnallisuuteen ja katsojaan voidaan Suomessa rinnastaa Octavio Getinon ja Fernando Solanasin hahmotamaan kehityskaareen *ensimmäisestä elokuvasta* (kaupallinen Hollywood-

<sup>60</sup> Thomas H. Guback, "Hollywoodin elokuvaimperialismi ja Eurooppa". *Filmihullu* 3/1974, 12-17.

<sup>61</sup> Heikki Partanen, "EEC-lapsi". *Filmihullu* 6/1972, 4-5.

<sup>62</sup> Tarmo Malmberg, "100 miljoonaa dollaria". *Filmihullu* 3/1974, 18-19. Ks. myös Thomas H. Guback, "Film and Cultural Pluralism". *Journal of Aesthetic Education* 5:2, April 1971, 35-51.

<sup>63</sup> Toivainen 1975,

<sup>64</sup> Tarmo Malmberg, "Valinnan aika". *Filmihullu* 6/1970, 2.

<sup>65</sup> Octavio Getino & Fernando Solanas, "Kohti kolmatta elokuvaa". *Filmihullu* 6/1970, 4-12.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 12.

<sup>67</sup> Olli Alho 1970, 114.

<sup>68</sup> Comolli & Narboni 1970, 21.

elokuva/"vanha" suomalainen elokuva) *toisen elokuvan* (auteur-elokuva/"uusi aalto") kautta *kolmanteen elokuvaan* (poliittinen elokuva).<sup>65</sup> Kirjoittajat näkevät kolmannen elokuvan lupauksena sen, että:

Kolmannen elokuvan ihminen muodostaa ennen kaikkea vastapainon elokuvateollisuuden henkilöelokuvalle ja teemaelokuvalle, niin että yksilöt korvautuvat massoilla, tekijä toimivalla ryhmällä, neokolonialistinen harhainformaatio informaatiolla, eskapismi totuudella, passiivisuus hyökkäyksillä. [...] Taistelu alkaa ulkopuolella vastaanamme hyökkäävää vihollista päin, mutta myös sisäpuolella, *niitä vihollisen aatteita ja malleja vastaan jotka löytyvät jokiasen meidän sisältämme*. Maailmaa tutkitaan, selvitetään, se löydetään uudestaan. Ihmiset ovat jatkuvan hämmentymisen, erilaisen toisen syntymän todistajina. He saavat takaisin varhaisen kekseliäisyytensä, kykynsä seikkailuun. Heidän horroksessa ollut voimansa suuttua palaa henkiin.<sup>66</sup>

### Herää Suomi!

1960-luvun lopulta lähtien kaupallisen ja ei-kaupallisen elokuvan vastakkainasettelu kärjistyy Suomessa elokuvaa koskevissa keskusteluissa. Olli Alho tuo kaupallisen/passivoivan ja ei-kaupallisen/herättävän elokuvan väliset erot esille verratessaan Costa Gavrasin näennäisesti poliittista elokuvaa *Z – hän elää* Jaakko Pakkasvirran todella poliittiseen *Kesäkapinaan* (1970). Alhon mukaan Gavras on teoksessaan hyväksynyt porvarillisen, eli Hollywood-elokuvan lait, jotka ovat tehneet katsojasta "passiivisen, tunteenomaisen, eläytyvän ja elokuvan unimaailmaan pakonomaisesti hakeutuvan":

Gavrasin oveluus perustuu juuri samaan ihmiskäsitykseen kuin porvarillisuus ja taantumuksellisuus pahimmillaan: siihen, että ihminen on *manipuloitava* olento, johon vain manipulaatiolla, vastaanottajasta riippumattomalla tajunnasyötöllä, voidaan vaikuttaa. Tämä on "massojen" käsittelyä tavanomaisillaan ja latteimmillaan, aivopesua samaan ihmistä halveksivaan tyyliin, jolle koko kapitalistinen elokuvateollisuus on menestyksensä perustanut ja joka kaamean väistämättömästi on tarttunut myös sosialistisen maiden elokuvatekijöihin. Tällaisen ihmiskäsityksen vaarat vasemmistolaisen elokuvakritiikin on tajuttava. Sen on tähdättävä yhteiskuntaan joka ei manipuloi tajuntateollisuudella sen paremmin sosialistisin kuin porvarillisin tunnuksin, yhteiskuntaan, jossa ihmisiä ei voida manipuloida olleenkaan.<sup>67</sup>

Uudet kritiikin ja tekijöiden näkemykset ovat päihinänkuoressa Jean-Louis Comollin ja Jean Narbonin *Cahiers du Cinéma*n pääkirjoituksessa "Elokuva/Ideologia/Kritiikki" (1969): "... elokuvan tärkein tehtävä on siis asettaa kyseenalaiseksi itse tämä esittämisen järjestelmä: asettaa itsensä kyseenalaiseksi elokuvana, saada sen ideologinen tehtävä muuttumaan tai rikkoa se kokonaan."<sup>68</sup> Perustavat ajatukset olivat speaktaakkelin ja viihdyttävän elokuvan kieltäminen ja sellaisen elokuvan synnyttäminen, jossa "katsoja osallistuu työhön". Myös auteur-elokuvan (ja luonnollisesti studioelokuvan) kieltäminen on olennainen osa uuden elokuvan politiikkaa, sillä itseään ilmaiseva taiteilija nähtiin porvarillisen estetiikan kliseenä – ohjaajan kuului olla vain yksi "elokuvatyöläisistä".

*Kesäkapinan* ohjaaja Jaakko Pakkasvirta esitti julkisuudessa näihin näkemyksiin rinnastettavia elokuvapoliittisia mielipiteitä. Pakkasvirta hahmottelee mm. uudenlaista, pienryhmäkeskeistä katsomistilannetta, joka sallisi keskustelun elokuvankatsomisen lomassa: "Kun ajatellaan tätä roolin varaa-



Kesäkapina. Kuva: SEA.

mista katsojalle ei ole ehkä liioiteltua sanoa, että tässä elokuvassa on pyritty ottamaan meikäläisittäin uusia keinoja käyttöön, pyritty tuomaan keskusteluun uusia vivahteita, pyritty varustamaan *Kesäkapina* ainakin ärsykearvolla.” Elokuvaansa hän määrittelee seuraavasti: “Fiktio ja dokumentti, ‘totuuselokuva’, yhteiskunnallinen analyysi, näennäisen hyvinvoinnin riisuminen ja paljastaminen ovat siinä ilmaisen ääripisteitä”. Pakkasvirta painottaa myös sitä, että *Kesäkapina* ei ole ohjaajan elokuva: “Kesäkapina ei ole yhden ihmisen, vaan yhden ryhmän elokuva”.<sup>69</sup>

*Kesäkapinan* itserefleksiivinen kerronta vastasi Jean-Luc Godardin vaatimusta tehdä elokuvia *poliittisesti*.<sup>70</sup> Itserefleksiivisen elokuvan pyrkimyksenä on tarjota katsojalle mahdollisuus aktiivisesti “lukea” taideteosta ja tuottaa sen merkityksiä sen sijaan, että katsoja nielaisisi valmiiksi annetut merkitykset. Dziga Vertov viittasi katsojan ja elokuvan väliseen suhteeseen taiteen vanhoissa muodoissa termillä “lumous” ja painotti tämänlumouksen rikkomista tarpeella kehittää uusia tiedonvälityksen metodeja. Tämänkaltainen kiinnostus uuden kommunikointimetodin kehittämiseen on nähtävissä esimerkiksi Brechtin “vieraannuttamiskeino” -käsitteen käyttöönotossa: Brechtin vieraannuttamis-käsitteen taustalla oli pyrkimys häivyttää tekstistä suljettu merkitys, jotta katsoja annettujen ideologisten ristiriitojen perusteella voisi päätyä omaan älylliseen tulkintaan. Niin eepisessä teatterissa kuin sen jälkiä seuraavassa elokuvassakin ihanteena oli tekstiä täydentävä ja sen kanssa dialogia käyvä aktiivinen katsoja. Vasemmistolaisessa kritiikissä *Kesäkapinan* nähtiin onnistuneen tässä päämäärässä: “*Kesäkapina* pyrkii koko ajan aktiiviseen dialogiin katsojan kanssa; esittäessään erilaisia väitteitä ja ehdotuksia se haluaa katsojan esittävän vastaväitteitä ja vastaehdotuksia, joista vasta voi syntyä todella rikas ja luova kokonaisuus”.<sup>71</sup>

*Kesäkapinan* mainosjulisteessa tuodaan selkeästi esille elokuvan “aktiivoiva” luonne: “*Kesäkapina* pyrkii olemaan ihmisiä riistävää hyvinvointia vastustava julistuselokuva. Se haluaa herättää, luoda käsitteitä, saattaa niitä

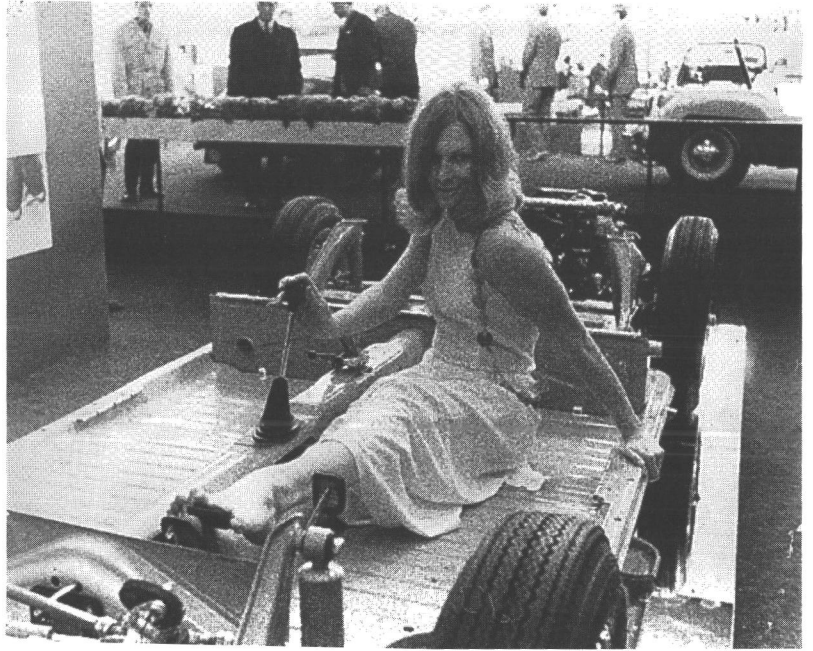
<sup>69</sup> “Kesäkapinan kynnyksellä: Rooli varattu katsojallekin”. *Uusi Suomi* 20.1.1970.

<sup>70</sup> Godardille elokuvien tekeminen poliittisesti merkitsi elokuvan ja teorian erottamatonta vuorovaikutusta, marxilaista ja dialektista maailmannäkemyistä vastakohtana idealistiselle ja metafysiselle näkemykselle. Jean-Luc Godard, Mitä on tehtävä”. *Filmihullu* 1970, 12. (Alkuper. 1970).

<sup>71</sup> Pertti Lumirae, “Suomalaisen yhteiskunnan äidinkasvat”. *Päivän Sanomat* 25.1.1970.

<sup>72</sup> Sakari Toiviainen,  
"Rajusti alkaa 70-luku".  
*Ilta-Sanomat* 24.1.1970.

<sup>73</sup> Matti Rosvall,  
"Poisjuossut: suomalainen  
onni". *Aamulehti*  
25.1.1970.



Kesäkapina. kuva: SEA.

uusiin yhteyksiin. Se haluaa korottaa äänensä yli näennäisen hyvinvoinnin sanahelinän". Keinoina tähän tavoitteeseen pääsyssä on käytetty kaikin mahdollisin tavoin klassisen elokuvan todellisuusilluusiota rikkovaa kerrontaa: *Kesäkapina* on fiktion ja dokumentin, henkilöiden suoran puheen, kertojan äänen, välitekstien, lavastettujen mainosten ja haastattelujen kokonaisuus, joka myös muodollaan pyrkii välittämään sanomaansa kulutusyhteiskunnan ostamasta ja myymästä ihmisestä. "Kaikki meidän järjestelmässämme on ennaltamäärättyä. Vaikka mainonnalla luodaan harhakuva valinnanvapaudesta, suurten sarjojen tuotanto ei voi jättää tilaa vapaudelle. Ihanteet seuraavat tuotantoa.", kertoo Eero Melasniemi suoraan kameralla välitekin "NÄYTTÄJÄ MELASNIEMI ESITTELEE KULUTUSYHTEISKUNNAN RAKENNETTA" jälkeen. Elokuvan päähenkilö, valokuvamalli Susanna (Titta Karakorpi), symboloi "järjestelmän väkivaltaa". Susanna "herää" itsetuhoyrityksensä jälkeen tiedostamaan, että systeemiä vastaan on taisteltava väkivallan ja kapinan keinoin: hän ryhtyy tuhoamaan elokuvan loppupuolella oman vieraantuneen julkisen minänsä merkkejä, mainoksia.

Vasemmistolaisissa lehdissä *Kesäkapinan* vastaanotto oli haltioitunut. Yhteiseksi nimittäjäksi arvosteluissa muodostui elokuvan "herättäjäluonne": "*Kesäkapina* puhuttelee suoraan, ilman tavanomaisia nukutusaineita, ilman sitä sokeria jolla pahanmakuiset lääkkeet tavataan syöttää. [-] Perinteellinen juoniaines on *Kesäkapinassa* häivytetty taustalle, vieraannutettu niin, ettei katsojalle jää mitään mahdollisuutta sulkea silmiään tärkeimmältä: siitä mitä hänessä itsessään ja päähenkilössä todella tapahtuu."<sup>72</sup> Myös *Aamulehden* muuten varauksellinen arvostelu tunnistaa tämän ominaisuuden: "*Kesäkapinan* merkittävimpiä ominaisuuksia on sen taito herättää mielteitä. Niitä syntyy määrättömästi. Jokainen jakso pakottaa katsojan etenemään näkemäänsä kuvaa kauemmaksi."<sup>73</sup> Herätyspotentiaalia käsiteltiin luonnollisesti suhteessa vastakohtaansa: "Televisio jakaa silloin tällöin ärsykeitä, mutta elokuvateat-

tereissa katsojat on totutettu rauhalliseen uneen. Meillä tarvitaan enemmän sellaisia elokuvia, jotka herättävät katsojat tästä unesta”.<sup>74</sup>

Jukka Oksan tekemän, marxilaisesti värityneen haastattelututkimuksen mukaan “*Kesäkapinan* yleisöstä ne, jotka kokivat elokuvan iloisena yllätyksenä ovat taipuvaisia suhtautumaankriittisesti nykyisen yhteiskunnan perinteisiin arvostuksiin”.<sup>75</sup> Oksa pyrkii osoittamaan empiirian keinoin, että elokuvaharrastus -ja maku on sosiaalisesti määräytyneitä: tutkimuksen mukaan pettyneimpiä näkemäänsä olivat ne katsojat, “jotka eivät osaa määritellä kantaansa yhteiskunnalliseen tai poliittiseen kysymykseen, joilta siis puuttuu edellytyksiä ymmärtää elokuvan sisältöä ja sanomaa. Nämä puuttuvat edellytykset ovat nimittäin mielenkiinto ja tieto, jotka koskevat yhteiskuntaa”.<sup>76</sup> *Kesäkapinan* vastaanotossa voi nähdä toistuvan massakulttuurikritiikin näkemykset passiivisesta katsojasta siinä mielessä, että kritiikki sisältää ajatuksen siitä, mitä ihmisten tulisi tehdä/katsella sen sijaan, että täyttävistä “väärillä tarpeillaan” katsomalla TV:tä tai “tuudittautumalla uneen” populaarielokuvien toimiessa “unilääkkeinä” elokuvateattereissa.

Niin ikään myös uuden kulttuuripolitiikan ja elokuvapolitiikan ohjelman kriittisen vastaanottajan luomisesta voi nähdä toistuvan massakulttuurikeskustelun näkemyksiä itsenäisiin ratkaisuihin kykemättömästä kulttuurin kuluttajasta. Kansanvalistusnäkökulma tulee selkeästi esille käsityksessä, ettäokuva tai mikä tahansa muu kulttuurintuote voi joko aktivoida tai passivoida vastaanottajaa. Samassa mielessä myös kansallisen elokuvan käsite kietoutuu 1960- ja 1970-luvuilla massakulttuurikeskustelulle ominaiseen elitistiseen ajattelutapaan siitä, että kansalaisilla on “todellisia” tarpeita olla luovia, autonomisia ja osallistuvia jäseniä demokraattisessa yhteisössä.<sup>77</sup> Se sisältää kääntöpuolena ajatuksen siitä, että “väärin” tarpeiden toteuttaminen tapahtuu aina todellisten kustannuksella: jos ihmiset eivät siis täyttäisi väärillä tarpeillaan esimerkiksi regressiivisellä TV:n tai Hollywood-elokuvien katselulla, olisivat he täyttämässä todellisia tarpeitaan esimerkiksi henkisesti antavan taideelokuvan parissa.<sup>78</sup>

Taide-elokuvan ymmärtämisen on kuitenkin nähty edellyttävän erityistä taidekasvatusta, jota “hyvän maun” vartijat – elokuvakriitikot ja valtion elokuvapolitiika – tarjoavat. Taiteelle asetettujen vaatimusten painopisteiden muutoksista huolimatta pysyvää suomalaisessa elokuvakulttuurissa 1950-luvulta 1970-luvun puoliväliin on ollut siis taide-elokuvan ja populaarielokuvan välisen rajan säilyttäminen ensin kriittisissä ja 1960-luvulta lähtien myös valtiollisissa diskursseissa. Pysyvää on ollut samalla myös elokuvan ja kansansivistyspyrkimyksen erottamattomuus, sillä 1950-luvun keskusteluiden käsitykset elokuvayleisön valistamisesta ja “hyvästä elokuvasta” kirjoitettiin 1960-luvulla valtiolliseen elokuvapolitiikkaan.

<sup>74</sup> Mikael Fränti, *Suomen Sosialidemokraatti* 6.2.1970.

<sup>75</sup> Jukka Oksa, *Raportti Kesäkapinan yleisöhaastattelusta*. SEA 1970, 37.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>77</sup> Ks. “todellista” ja “väärillä” tarpeista Herbert Marcuse, *One Dimensional Man*. London: Abacus 1972.

<sup>78</sup> Ks. Frankfurtin koulukunnan kritiikistä Domenic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge 1995, 74-85.