

# Yhteiskunta ja elokuva



Elokvantekijät toistavat usein kuin mantraa, että yhteiskunta (=valtio) ei ole riittävän kiinnostunut elokuvasta. Tämä saattaa pitää paikkansa, jos kysy on suomalaisen elokuvatuotannon tukemisesta, mutta muuten ei. Jo sata vuotta yhteiskunta on ollut kiinnostunut ainakin elokuvien esittämisestä.

Alku oli vaatimaton: verottaja peri tilaisuuskohdattaisen leimaveron, joka pohjautui joko vuodelta 1782 peräisin olleeseen kuninkaallisen kauppakollegion käskykirjeeseen kehruhuoneille kerättävistä maksuista tai vuoden 1818 keisarilliseen julistukseen, että jokaisesta huvitilaisuudesta perittiin hopearupla köyhäin- ja työhuonerahastomaksua. Kumpikin määräys liittyi aikansa sosiaalihuoltoon, sillä kehruhuoneissakin työllistettiin työttömiä ja mm. huonotapaisia naisia. Maksujen kannossa syntyi tulkintaerimielisyyksiä siitä, oliko ne perittävä vierailu-, päivä- vai näytös-kohtaisesti. Yleensä maksettiin päiväkohtainen maksu, mutta aikaa myöten verottaja mieltä viimeksi mainittuun vaihtoehtoon.<sup>1</sup>

Varsinainen pääsylippuverotus alkoi väliaikaisena sotaverona 1915. Se kohdistui edelleen kaikkiin huvitilaisuuksiin, olivat ne sitten urheilua tai tanssia. Itsenäisessä Suomessa alettiin 1921 kiinnittää huomiota huvitilaisuuden laatuun. Ajan arvostuksista kertoo, että baletti joutui tanssiaisten ohella korkeimpaan 50 %:n veroluokkaan, kun elokuvista perittiin "vain" 40 %. Seuraavana vuonna alettiin elokuvia jaotella eri laatuluokkiin, sillä ajanvietteestä perittiin 30 % mutta tiede- ja taide-elokuvista 20 %. Vuonna 1930 tehtiin leimaverolaisissa ero kotimaisen ja ulkomaisen elokuvan välille, kun kotimaiset saivat verovapauden. Vuosina 1933—64 oli lisäksi voimassa järjestelmä, jossa kotimaisen lyhytelokuvan esittäminen alensi veroa. Vuonna 1941 päättyi kotimaisten elokuvien verovapaus, ja niillekin tehtiin sisäinen laatuluokitus (taide 10 % ja ajanviette 15 %). Sota-aikana verotus kiristyi niin, että korkeimmillaan 1943—46 joutui ulkomaisesta ajanviette-elokuvasta maksamaan veroa peräti 50 %.<sup>2</sup>

Toinen elokuvan kanssa tekemisissä ollut viranomaisyhmä on ollut palotarkastajat. Nitraattifil-

min syttymisherkkyys oli alusta alkaen tiedossa, ja heti elokuvateatteritoiminnan vakiintuessa alettiin teatterien liiallista ahtautta ja muuta paloturvallisuuteen liittyvää valvoa. Esimerkiksi Helsingin teatterit käytiin läpi jo syksyllä 1907.<sup>3</sup> Erityisen tarkat turvallisuusmääräykset ja koneenhoitajien koulutusvaatimukset asetettiin kuitenkin vasta tamperelaisen elokuvateatteri Imatran palon jälkeen. Siinä kuoli lokakuussa 1927 yli 20 katsojaa.

Edellä mainitut laatuluokitukset ja elokuvien ikärajat määritti valtion elokuvatarkastamo. Tässä *Lähikuvan* numerossa Markku Nenonen selvittää, miten tarkastustoiminta käynnistyi siveellisyydestä huolestuneiden kansalaispiirien aloitteesta 1911. Keskustelu elokuvien moraalista oli osa kansainvälistä liikettä, sillä Ruotsissa sitä oli käyty jo vuodesta 1905 ja Yhdysvalloissa ainakin jouluaatosta 1908 lähtien, jolloin New Yorkin elokuvateatterit suljettiin niiden jouluun sopimattoman ohjelmiston vuoksi. Kohu johti maan elokuvialan oman sensuurin luomiseen jo keväällä 1909.<sup>4</sup> Mutta kun Ruotsissa säädettiin laki elokuvien tarkastuksesta em. keskustelun seurauksena 1911<sup>5</sup>, sellainen tuli Suomessa voimaan vasta 1946. Tätä ennen oli vuodesta 1919 toiminut valtioneuvoston päätöksellä valtion filmilautakunta, jonka jäsenet nimitti kirkollis- ja opetusministeriö. Vuonna 1921 aloitti toimintansa Valtion Filmitarkastamo -niminen toimisto, joka toimi myös 1930-luvun puolivälissä, kun elokuvakerho Projektio esitti mm. sensuurin 1929 kieltämän *Andalusialaisen koiran*.<sup>6</sup> Joachim Mickwitzin artikkelista käy ilmi, miten merkittävä (kulttuuri)poliittinen voima elokuvakerhokin on voinut Suomessa olla ja miten vaarallisiksi elokuvat on saatettu kokea.

Elokuvasensuuri on ollut yleensä lähes näkymätön: katsoja on huomannut vain tökerösti tehdyt leikkaukset eikä ole osannut kaivata kokonaan kiellettyjä elokuvia, ellei niistä ole kantautunut tietoja ulkomailta. 1930-luvun alussa sattui kuitenkin ainakin yksi tapaus, jossa sensuuri muuttui näkyväksi ja paljasti samalla periaatteitaan. *Helsingin Sanomat* kirjoitti saksalaisen

operettielokuvan *Ronny* esityksestä:

Yleistä riemua ja kättentaputuksia aiheuttavat sensuurin leikkaamat mustat läikät, joitten aikana tietenkin yleisön vivahdusrikas mielikuvitus pääsee täydelleen valloilleen. Mutta miksi on yleensä nämä sensuurin leikkaukset tehty? Ankaruus tuntuu aivan aiheettomalta virkainnolta.<sup>7</sup>

Mustat kohdat johtuivat siitä, että tarkastamo oli leikannut pois tanssityttöjen säääriä mutta halunnut säilyttää ääniraidan ehjänä. Pian lehdistön nostaman kohun ja julkaistujen tanssityttökuvien jälkeen elokuvan leikkauksia vähennettiin niin, että mustia läikkiä ei tarvittu — ja sensuuri muuttui jälleen näkymättömäksi.<sup>8</sup>

Elokuva-ala ei ole itsekään halunnut olla yhteiskunnan eristynyt saareke vaan on aktiivisesti hoitanut suhteitaan esivaltaan. Elokuvatarkastuksen systematisoiminenkin vuonna 1919 liittyi elokuva-alan vastaiskuun elinkeinon valtiollistamis-hankkeita vastaan. Jatkosodan ajan epävarmassa maailmanpoliittisessa tilanteessa alan yhtenäisyys kuitenkin järkkyy ja syntyi kaksi erilaista elokuva-politiikkaa ajavaa leiriä, joista toinen ajoi saksalaisten ja toinen amerikkalaisten asiaa. Jari Sedergren selvittää artikkelissaan tämän propagandasotaan liittyvän ns. filmiriidan kulkua ja rintamalinjoja.

## Yhteiskunta ja Kaurismäet

Tämän *Lähikuvan* toinen pieni teemakokonaisuus liittyy, kuten ensimmäinenkin, väljästi tulkiten kansallisen elokuvakulttuurin kysymyksiin. Vai liittyykö? Satu Kyöselän artikkeli käsittelee Aki Kaurismäen elokuvan *Hamlet liikemaimossa* tapaa välittää merkityksiä niin sanotuilla toisen asteen representaatioilla, kuvien sisäisillä kuvilla, lainauksilla ja viittauksilla. John Sundholm taas käyttää samaista *Hamletia* sekä *Calamari Unionia* esimerkkinä pohtiessaan groteskin estetiikkaa.

Itse asiassa kummassakaan artikkelissa elokuvien kansallisuus ei juuri nouse esille. Pikemminkin Aki Kaurismäen elokuvat saavat edustaa kansainvälistä taide-elokuvaa, jotka ovat paremmin kotonaan festivaaleilla ja arthouse-teatterissa kuin missään poliittisesti rajatussa yhteisössä. Ja mikä oikeastaan määrää elokuvan kansallisuuden? Joskus keskeistä on ollut rahoituslähde, joskus kieli, joskus jokin muu seikka. Mutta riittääkö ohjaajan syntymäpaikka tekemään vaikkapa *I Hired a Contract Killer*-elokuvasta suomalaisen? Suomen Kansallisfilmografia -projekti joutuukin koville pohtiessaan tulevaisuuden volyymeissa 1980- ja 90-lukujen elokuvien kotimaisuuskriteereitä.

Melko vallitseva käsitys tuntuu olevan, että

Kaurismäen veljesten elokuvia ei edes ymmärretä Suomessa. Totta onkin, etteivät katsojaluvut ole nousseet järin korkeiksi, mutta toisaalta Keski-Euroopassakin Batman ja John McClane ovat vielä suosituimpia kuin arthouse-elokuvat. Suomalainen julkisuus taas on suhtautunut Kaurismäkiin suunnilleen yhtä penseästi kuin Esa-Pekka Salonen tai Saku Koivuun. Tietysti voitaisiin etsiä jonkinlaista kaavaa siitä, että ainoa Suomessa ilmestynyt Kaurismäki-kirja on kirjoitettu englanniksi (Roger Connahin *K/K*) ja että tämän *Lähikuvan* Kaurismäki-artikkeleista toinen on kirjoitettu alunperin ruotsiksi ja toinen taas pohjautuu Ranskassa tehtyyn opinnäytteeseen. Mutta toisaalta Suomenkielisyys on tehty jo melkoinen joukko Kaurismäkiin liittyviä opinnäytteitä, ja elokuva-arkiston kirjaston kysytyintä materiaalia lienevät viimeisen kymmenen vuoden ajan olleet Kaurismäki-kansiot.

Lopulta ei ehkä olekaan itseisarvona kovin kiinnostavaa, mihin Kaurismäki-tuotannon kotimaa paikannetaan. Mutta tämä ei tarkoita sitä, että kansainvälinen taide-elokuva olisi jotenkin onnistunut (tai pyrkinytkään) nousemaan tyystin kansallisten rajojen yläpuolelle. Päinvastoin kansallisen ja kansainvälisen jännite on Aki Kaurismäenkin elokuvissa kiinnostavalla tavalla kaikkialla läsnä. Esimerkki: mistä johtuu se, että lukuisten kulttuuriviitteiden ja -vaikutteiden populaari puoli tuntuu jatkuvasti tulevan Suomesta (ennen muuta iskelmämusiikki mutta esimerkiksi Tulion melodraamojen kautta myös elokuva), kun taas kansainväliset kytkennät ovat ylevämpiä: Shakespearea ja Dostojevskia, Bressonia ja Godardia?

Turussa 30.7.1995

**Ari Honka-Hallila ja Kimmo Laine**

Lähikuva 2/1995:n toimittajat

## Viitteet:

<sup>1</sup> Sven Hirn, *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Hyvinkää: Suomen elokuvaseuratiö 1981, 287—289. Jaakko Keto, *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915—1972*. Tapiola: Weilin+Göös 1974, 55—56.

<sup>2</sup> Keto 1974, 55—60, 101. Kari Uusitalo, *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896—1963*. Helsinki: Otava 1965, 73—75, 156—159.

<sup>3</sup> Hirn 1981, 230—231.

<sup>4</sup> Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema, 1907—1915*. History of the American Cinema, Volume 2. New York: Charles Scribner's Sons 1990, 48—52.

<sup>5</sup> Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige — kritik och debatt*. Helsingborg: Proprius 1975, 112.

<sup>6</sup> Uusitalo 1965, 159—161.

<sup>7</sup> *Helsingin Sanomat* 16.2.1932.

<sup>8</sup> *Helsingin Sanomat* 17.2. ja 20.2.1932.