

Ari Kivimäki

## Elokuvajournalismin julkisuuspelit - ideologiaa, odotuksia ja valtaa

*"Tämä on maailman helpoin maa tulla ammattikriitikoksi. — Täällä ei vaadita yhtään mitään. Muistan itse, kun tulin tähän tilanteeseen tietämättä mistään mitään. Ihan viikossa sitä oli jo vakiintunut päivälehtikriitikko. Kaikki kumartelivat ja nöyristelivät ja tarjosivat ravintolassa drinkkejä."*

**Peter von Bagh<sup>1</sup>**

Journalismi on vastavoimaa. Montesquieun esittämää valtiiovallan kolmijakoa voidaan täydentää neljännellä valtiomahdilla, tiedotusvälineillä.<sup>2</sup> Tiedotustutkimuksen perinteen mukaan journalistit edustavat yhteiskunnassa luontaista oppositioasennetta ja vallankäyttöä, jonka tehtävä on vetää yleisöä johonkin *toiseen* suuntaan kuin se, johon yhteiskunta on kulkemassa. Juuri tämä journalismin kyky ja pyrkimys edustaa jotain *toiseutta* antaa sille vallankäytön mahdollisuuden. Peter von Bagh ei ehkä uransa alussa ymmärtänyt sitä, ettei hänelle pokkuroitu elokuvakulttuurin edustajana, elokuvakriittikkona, vaan nimenomaan journalistina, painetun sanan edustajana. Julkisuus, painetun sanan magia yhdistettynä sananvapauden käsitteeseen, on myös elokuvajournalistin vallan perusta. Ilman julkisuutta ei ole valtaa eikä ilman valtaa ole julkisuutta. Poliittisessa mediajulkisuudessa käsite *imagorakennus*<sup>3</sup> on tunnettu jo pitkään. Maailman-

politiikan viime vuosikymmenien tunnetuimmista nimistä moni on saavuttanut asemansa pitkälti juuri imagonsa ansiosta.<sup>4</sup> Imagonrakennus on enemmän kuin vain sitä, että kevään 1994 presidentinvaalin ehdokkaista Paavo Väyrynen alkaa käyttää silmalaseja ja Claes Andersson ajaa partansa. Imagoja ovat olleet pääasiassa rakentamassa poliitikkojen palkkaamat journalistit.<sup>5</sup> Oleellista on lisäksi muiden journalistien objektiivisuuden heikkojen kohtien läpäiseminen hyvin suunnitellulla imagokampanjalla, jota myös *julkisuuspeliksi* kutsutaan.<sup>6</sup> Imagonrakennuksessa ja julkisuuspelissä *ideologia* toimii jonkinlaisena salakuljetustavarana objektiiviseksi katsotussa journalismissa.<sup>7</sup> Mikäli jonkin asteiselle moralisoinnille suodaan sijaa, voisi tämän salakuljetuksen todeta tekevän julkisuuspeleistä eettisesti hyvinkin arveluttavia.

Tässä artikkelissa pyritään selvittämään, onko imagonrakennus ja julkisuuspeli -käsitteiden ulottaminen mahdollista poliittisen journalismin lisäksi myös elokuvajournalismiin. Kummassakin tapauksessa on kyseessä tavalla tai toisella journalistisen koskemattomuutensa, integriteettinsä, myynyt tai muulla tavalla menettänyt toimittajakunta. Yleisesti kulttuurijournalismiin ja erityisesti elokuvaan liittyvä vallankäyttö ja pelailu ovat olleet mm. kulttuurisosiologien keskeisiä tutkimuskohteita 1960- ja 70-luvulla.<sup>8</sup> Kulttuuri- ja erityisesti elokuvan sosiologian heikoksi kohdaksi on kuitenkin jäänyt

se, että konkreettisia esimerkkitapauksia ei ole käsitelty. Tässä artikkelissa pohdin juuri tätä laiminlyötyä aluetta tarkastellen, miten elokuvajournalismissa käytetään valtaa, millaisia ovat elokuvajournalismin julkisuuspelien pelaajat ja käytettävät pelivälineet sekä miten elokuvajournalistit rakentavat omaa imagoaan samalla, kun rakentavat imagoja elokuville. Esimerkkejä poimin 1950-luvun alun suomalaisesta elokuvajournalismissa. En siksi, eteikö tuoreempiakin esimerkkejä löytyisi, vaan siksi, että aikaperspektiivi tarjoaa mahdollisuuden tarkastella jo päättyneitä muutosprosesseja.

## Elokuvajournalismin pelisäännöt

Elokuvajournalismilla tarkoitan elokuvaa käsittelevää journalistista toimintaa eri medioissa. ”Journalistinen toiminta” tarkoittaa kaikkea kaupallisista intresseistä riippumatonta tiedonvälitystä. Elokuvajournalismi pitää sisällään pääasiassa elokuvista, ohjaajista, elokuvateollisuudesta ja tuottajista kirjoitettuja artikkeleita ja esseitä. Sen kaikkein keskeisin lajityyppi on elokuvakritiikki. Elokuvajournalismin ja -kritiikin välinen suhde ei ole aina ihan selvä. Varsinaista käsitteellistä distinktiota ei ole koskaan tehty. Niinpä kritiikki, joka on oikeastaan vain elokuvajournalismin osa-alue, on saanut ehkä tarpeettomankin korostettua huomiota osakseen. Käsitteellinen ongelmallisuus lienee kansainvälistä perua: mm. käsitteet *cinema criticism*, *filmkritik* ja *Filmkritik* viittaavat elokuvajournalismin pelkkää kritiikkiä laajemmassa merkityksessä.

*Elokuvajournalismin julkisuuspelit* -käsitettä käyttäen bourdieulaisittain. Pierre Bourdieuun mukaan kulttuuri ja kulttuurijournalismi muodostavat hyvin raadollisen kokonaisuuden. Kulttuurijournalismi on hänen mukaansa aina symbolista valtataistelua, taistelua symbolisesta pääomasta (symbolic capital) sekä henkisestä arvovallasta ja kulttuurisesta pääomasta (cultural capital).<sup>9</sup> Kulttuurisen pääoman haltija omaa myös tuomarin valtaa, valtaa määrittellä, mikä on hyvää kulttuuria ja mikä huonoa. Jos Bourdieuta tulkitaan vielä hieman eteenpäin, kysymys kuuluu: mikä ylipäättään on kulttuuria, mikä ei. Vielä Bourdieun kirjoittaessa kirjaansa *La distinction* (1979) tilanne oli se, että esimerkiksi elokuva ei ollut saavuttanut legitimoidun kulttuurin (legitimate culture) asemaa, vaan kuului tuon ryhmän ulkopuolelle.<sup>10</sup> Ilmeisesti on niin, että legiti-

moituun kulttuuriin kuuluu oleellisenä ominaisuutena sen kritisoitavuus. Vain taidetta voidaan kritisoida, muusta lähinnä vaietaan. Taide on Hans Kellerin mukaan ihmisen toiminnan tasoista ainoa, jossa jonkinasteinen täydellisyys on saavutettavissa. Kuitenkin juuri taiteeseen keskittyvä ammattimainen virheiden etsintä, aivan kuin ihmiskunta ei yksinkertaisesti kestäisi täydellisyyttä.<sup>11</sup>

Ajatus, jonka mukaan elokuvassa voisi olla jokin *sisäinen laatutekijä*, on jo hylätty. Kysyttäessä, onko elokuva N hyvä vai huono, tarkoitetaan itse asiassa sitä, voidaanko elokuvaa N *pitää* hyvänä vai huonona. Onko siis elokuva N juuri *minun* mielestäni hyvä vai huono?<sup>12</sup> Toisaalta on selvästi olemassa tarve, että joku sanoo, mikä on hyvää ja mikä huonoa. Moderni länsimainen ihminen ei kestä elämäänsä epä tietoisuudessa, vaan odottaa ylhäältä tulevaa totuutta asioiden oikeasta luonteesta.<sup>13</sup> Voitaisiinko ehkä ajatella, että tämä voimakas auktoriteetti usko juontuu länsimaisen kulttuurin juutalais-kristillisestä lakiuskonnollisuudesta, joka ei ole jättänyt yksilölle kovinkaan suurta itsenäistä liikkumavaraa? Elokuvan kohdalla tämä totuuden julistus on delegoitu kriitikoille, elokuvan ”besser wissereille”. Elokuvajournalistit pelaavat julkisuuspelejä, jossa heillä on legitiimi oikeus (ja velvollisuus) kertoa yleisölleen, mikä on hyvää ja mikä huonoa elokuvaa. Tämä kriitikon valta ei ole riippuvainen siitä, mieltääkö kriitikko itse käyttävänsä valtaa vai ei. J.P. Roosin mukaan ”ei ole kysymys siitä, että bourdieulaisittain yksittäinen kriitikko pyrki hallitsemaan asemaansa kentällään. Kyse on tietyn kentän logiikasta, siitä että taiteilijat, kriitikot, taidehistorioitsijat, taiteentutkijat ovat toisiinsa yhteydessä määrättyjen kentän pelisääntöjen kautta, halusivat he sitä tai eivät.”<sup>14</sup>

Taiteilijan ja kriitikon suhde elokuvassa muodostui 1950-luvulla erityisen tiiviiksi. Tuolloin pohdittiin juuri elokuvan taiteellista arvoa, ja pohdintojen yhteydessä nostettiin esiin ohjaajan (auteur) merkitys. François Truffaut’n vuonna 1954 kirjoittama artikkeli *Cahiers du Cinéma* -lehteen synnytti käsitteen *auteur-teoria*, joka tosin tunnettiin tuolloin vielä *auteur-politiikkana* (la politique des auteurs). Elokuvasta tuli taidetta, koska auteurit kykenivät löytämään kiistämättömiä elokuvataiteilijoita sen sijaan, että elokuvat olisivat vain kollektiivisesti ja teknisesti tuotettuja (elokuva)teollisuuden tuotteita.<sup>15</sup> Auteur-teorian myötä kriitikoiden työ helpottui, koska teoria saattoi olla kriitikolle kuin lakikirja tuomarille. Mikäli eloku-

van ohjaaja kuului yleisesti arvostettujen auteurien joukkoon, elokuva oli epäilemättä hyvä. Tuntemattomampi ohjaaja sai sen sijaan ensin odottaa jäsenyyttä auteur-luettelossa, mitä pitkitti luonnollisesti se, että tuntemattomat nimet hyvin usein vaiettiin hengiltä. Lopulta 1960-luvulla kehitetty *strukturalismi* pyrki auteur-teorian hylkäämiseen, joskaan se ei täydellisesti pyrkimyksessään onnistunut.

Kentän pelisäännöt ulottuvat myös toimituksellisiin käytäntöihin. Bourdieun mukaan lehdistöllä on kulttuurisena ja taloudellisena instituutiona symbolista valtaa jo sinänsä. Kriitikko käyttää valtaansa aina jonkin välineen, lehden tai muun tiedotusvälineen, avulla. Ei ole mahdollista, että kulttuuri-journalistin ja käytetyn välineen toimituksellinen linja poikkeaisivat ratkaisevasti toisistaan. Kriitikko siis hyväksyy myös käytetyn välineen kautta kentän legitimiit pelisäännöt.<sup>16</sup> Kriitikko luopuu tällöin journalistisesta koskemattomuudestaan ja hyväksyy ympäröivän sosiaalisen kentän tarjoaman — tai pikemminkin tyrkyttämän — ajattelutavan. Kulttuuritoimitus on siten harvinaisen ankara työyhteisö. Bourdieu kirjoittaa myös *tosiasiallisesta* tai *objektiivisesta* salaliitosta (*objective connivance*), saumattomasta ja sanattomasta yhteisymmärryksestä, joka sosiaalistumisprosessin kautta alkaa valita lehden ja kriitikon välillä.<sup>17</sup> Tämä merkitsee käytännössä sitä, että konservatiivisiin lehtiin valikoituu konservatiivisia kriitikoita ja radikaaleihin puolestaan uudistusmielisiä. On tosin paikallaan lisätä, että julkisuuspuolella kentät eivät ole pysyviä: 1990-luvun Suomessa konservatiivisiin lehtiin ei välttämättä valikoitunut konservatiivisia kriitikoita. Edesmennyt *Uusi Suomi* olkoon tästä esimerkkinä.

Mielenkiintoista on tarkastella, miten kentän pelisäännöt ja toimituksellinen linja vaikuttavat kriitikon tapaan vastaanottaa elokuvaa. Werner Faulstich on luonnehtinut kriitikon reseption yhdeksi tärkeäksi ominaisuudeksi *näennäisobjektiivisuuden*. Näennäisobjektiivisuus aiheuttaa sen, että todellisuudessa henkilökohtaista reseptiota ei esitetä subjektiivisena vaan jonkinlaisena objektiivisena reseptiona, joka pyrkii ammatillisesti vaimentamaan henkilökohtaisia reaktioita ja tuntemuksia. Faulstichin sanoin ”implisiittinen rajoite objektiivoida reseptiona ja arvionsa, jota voisi kutsua auktoritaativisuuden vaatimukseksi, pakottaa kriitikon yhä uudelleen ottamaan etäisyyttä elokuvan kokemukseensa”.<sup>18</sup> Yleisön mielestä jännittävät ja viihdyttävät elokuvat ovat kriitikoiden mielestä roskaa,

kun taas usein tylsät, anakronistiset ja rasittavat elokuvat ovat korkeaa taidetta, toteaa Faulstich.<sup>19</sup> Yleisön ja kriitikoiden odotukset elokuvasta eivät siis ole käyvä yksin.

## Odotuksen struktuurit

Erkki Karvosen mukaan modernissa yhteiskunnassa populaarikulttuuri tai viihde on määriteltävissä yleisöjen *odotuksia* täyttäväksi, odotusten mukaiseksi. Taidetta viihteen vastakohtana voidaan pitää odotuksista poikkeavaksi.<sup>20</sup> Lisäisin kyllä Karvosen väittämään sen, että toki myös taiteessa on sarja erilaisia odotuksia, joista ensimmäinen on luonnollisesti se, millaista taiteen odotetaan olevan. Toinen merkittävä odotus liittyy siihen, mitä ja keitä elokuvan ”yleisö(i)llä” tarkoitetaan. Anna-Leena Siikala on kuvaillut erilaisten odotuksien muodostamia struktuureja käsitteiksi siitä, miten asiat maailmassa normaalisti, tavallisesti, tyypillisesti ovat.<sup>21</sup> Jos jotakin esimerkiksi pidetään omena, siihen sovelletaan ”omenamaisuuden” kriteereitä: sen tulee olla pyöreähkö, vaalea-aineksinen, murea, maultaan tietynlainen jne. Odotukset voivat myös pettää. Odotuksien pettäessä on Erkki Karvosen mukaan mahdollista, että kohdetta pidetään ”huonona todellisuutena”, epämuotoisena.<sup>22</sup> Jos siis jotakin pidetään italialaisena neorealismina, siihen sovelletaan tarvittavia kriteerejä. Jos odotukset pettävät, kohdetta voidaan pitää epämuotoisena italialaisena neorealismina. Sitä voidaan ryhtyä kutsumaan vaikkapa ”vaaleanpunaiseksi neorealismiksi”.<sup>23</sup>

Elokuvajournalismi ja kriitikot ovat tehokkaita odotuksien vakiinnuttajia ja ylläpitäjiä. Elokuvan kohdalla on kuitenkin yleisemmin käytetty termiä *genre* eli *lajityyppi* puhuttaessa erilaisille elokuville asetetuista odotuksen struktuureista eli siitä, mitä kunkin lajityypin elokuvalla odotetaan. I.C. Jarvie käyttää käsitettä *imagonmuodostuksen struktuurit* (*structure of image formation*). Jarvien mukaan imagonmuodostus (tai yhtä hyvin myös -rakennus) toteutuu pääasiassa julkisuudessa. Julkisuuden imagon prosessoijista keskeisin on kriittikkokunta. Mikäli elokuvaa pidetään *taiteellisen* ilmaisun välineenä eli se on sinänsä taidetta, arvostelujournalismin merkitys kasvaa entisestään. Tämä siksi, että kriitiikin funktio on tällöin selittää lukijoille, miksi jokin teos on hyvä ja jokin toinen huono. Imagonmuodostuksen tehtävänä on siis kehittää

syrintä- ja standardointimekanismeja hyvän ja huonon erottamiseksi toisistaan. Muutoin elokuva ei olisi milloinkaan saavuttanut legitimiin kulttuurin asemaa.<sup>24</sup>

Kulloinkin käyttämänsä standardit, normit ja arvot, odotusten struktuurit, elokuvakriitikot ammentavat jo olemassa olevista elokuvateorioista. Vanhojen elokuvateorioiden perinteisillä arvoilla ei valitettavasti kuitenkaan ole juuri mitään tekemistä kulloisenkin arvosteltavan elokuvan kanssa, toteaa Faulstich. Kriitikkojen reseptio on siis aina osa vakiintunutta kulttuuria. Se ei salli yksittäisen elokuvan arviointia, vaan on hallitsevan kulttuurin normien mukaista arviointia.<sup>25</sup>

## Ongelmana elokuva

Hans Kellerin avainkäsite hänen postuumisti ilmestyneessä kirjassaan *Criticism* (1987) on 'phony profession', huijariammatti. Kellerin mukaan huijariammattin täytyy täyttää kolme ehtoa: ensiksi ammatin täytyy olla yleisesti arvostettu, toiseksi sen täytyy kyetä luomaan vakavia ongelmia, joiden ratkaisemisessa se säännöllisesti epäonnistuu, ja kolmanneksi ammatille täytyy kuulua kyky ja mahdollisuus kritisoida jotakin ja jotakuta moraalaisella varmuudella. Taidekriitikki on Kellerin mukaan yksi keskeisistä nykyajan huijariammateista. Vanhin huijariammatti on Kellerin mukaan noitienpaljastaja. Keller pohtii, mitä olisi tapahtunut, jos jostain olisikin ilmestynyt oikea noitienpaljastaja, joka olisi tiennyt, ettei noitia ole olemassakaan, eikä tällöin myös mitään paljastettavaa.<sup>26</sup> Tällaista ammattikuntansa toisinajattelijaa ei löytynyt. 1950-luvun suomalaisesta elokuvakriittikkokunnasta näyttäisi ensisilmäyksellä löytyvän kaksikin. Lähemmin tarkasteltuna tosin hekin osoittautuvat vain "tavallisiksi" noitienpaljastajiksi.

Vuonna 1953 kaksi elokuvakriitikkoa, Jörn Donner ja Martti Savo, julkaisivat pamfletin *Filmipulmamme*.<sup>27</sup> He toteavat alkusanoissaan, että kirjasen ovat synnyttäneet hajanaiset keskustelut ja lehtiartikkelit "kotimaisen elokuvan rappiosta ja vaikeuksista sekä ulkolaisten elokuvien tuonnista, sensuurista ja elokuva-arvostelusta". Pamfletin tarkoituksena oli vaikuttaa elokuva-alan vallankäyttöihin. Toisaalta sen tarkoituksena oli herättää "suuren yleisön" kiinnostus elokuva-alan ongelmiin. Pamfletti käy läpi lyhyesti elokuvan historiaa, eri maiden kehitystä ja pohtii kansallisen — erityisesti

suomalaisen — elokuvan merkitystä.

Pamfletti liittyy kiinteästi 1950-luvun alkupuolen elokuvajournalismin murrokseen. Se on osa laajaa julkisuuspelejä, imagonrakennusprojektia, jonka tarkoituksena oli kohottaa "hyvän elokuvan" profiilia ja tuoda Suomeen uutta, ennestään näkemätöntä eurooppalaista taide-elokuvaa. Pamfletin tehtävänä oli selvästi myös kriittikkokunnan imagon rakentaminen. Sillä on elimellinen yhteys 50-luvun sukupolvikonfliktiin, jolloin modernista taiteesta innoituksensa saanut nuori kriittikkopolvi haki paikkaansa taidekriittikin kentässä<sup>28</sup>. Pamfletin yksi keskeinen tehtävä on määritellä suomalainen taide-elokuva. Donnerin ja Savon mukaan kotimaisen elokuvan taiteellinen kehitys alkoi äänielokuvan kaudella 1930-luvulla. Heidän mielestään vain Nyrki Tapiovaara on taide-elokuvan yhteydessä mainitsemisen arvoinen nimi.<sup>29</sup> Elokuvan taiteellisen kehityksen esteeksi kirjoittajat näkevät amerikkalaisen Hollywood-elokuvan. Varsinkin sen uutta ulottuvuutta, kolmiulotteista elokuvaa, Donner ja Savo pitävät elokuvataiteen suurimpana järkytyksenä. He maalaavat lukijalle kauhukuvan, jossa kaikki Suomen elokuvateatterit muutetaan tekniikkaltaan kolmiulotteisiksi: Tällöin teattereita voidaan käyttää vain kolmiulotteisen elokuvan esittämiseen. Koska Hollywoodilla on tekniikassa etumatka, "on eräät teatterit luovutettava täydellisesti Hollywoodin käyttöön".<sup>30</sup>

Kriitikkojen mahdollisuudet taistella em. kehitystä vastaan ovat Donnerin ja Savon mukaan rajalliset. Ulkomaisiin elokuvantekijöihin ei voi Suomesta käsin vaikuttaa, joten mm. Hollywoodin vastainen taistelu pitää yrittää käydä Suomen maaperällä, yleisön mielipiteisiin vaikuttamalla: "Arvostelija kääntyy yleisön puoleen ja yrittää filmi-tuntemuksensa avulla varoittaa niistä elokuvista, jotka ovat ala-arvoisia, ja kehoittaa katsomaan niitä, jotka antavat jonkinlaisen elämyksen, jotka syventävät yleisön tietoutta elämästä." Tällaisia suosittelavia elokuvia ovat Donnerin ja Savon mukaan sellaiset, joiden "inhimillinen ja esteettinen arvo ei aiheuta vain lyhytaikaista shokkia vaan myös pysyväisen myönteisen vaikutuksen".<sup>31</sup>

Koska elokuva-arvostelijan vastuu lukijoistaan on selvästi kasvanut sodan jälkeen elokuvien lukumäärän lisääntyttyä ja yleisön valinnan vaikeuttua, elokuva-arvostelulla on Donnerin ja Savon mielestä suurempi sivistyksellinen ja yhteiskunnallinen vastuu kuin muiden taitealojen arvostelulla. "Se [elokuvakriittikki] yrittää saada esiin tai-

teelliset arvot elokuvista, joita levitetään yli maailman kauppatavarana”, toteavat kirjoittajat. Vastuuta lisää se, ettei minkään muun taidealan arvostelijoita vastaan suunnata sellaista painostusta kuin elokuva-arvostelijoihin: elokuvajournalistin täytyy selvittää rahojaan kylvävien tuottajien edessä kunnialla, koskemattomuuttaan menettämättä. Hyvälle kriitikolle elokuvissa kävijän etu onkin tärkeämpi kuin vuokraajan tai tuottajan. Donnerin ja Savon mukaan kotimainen arvostelu ei yleensä ikävä kyllä suhtaudu elokuvaan tällä tavoin. ”Se lehti, joka julkaisee eniten materiaalia elokuvista, ei ole se, joka parhaiten työskentelee elokuvan hyväksi”, kirjoittajat toteavat ja tarkoittanevat lehdellä *Elokuva-Aittaa*. Vastuuntuntoinen elokuvakriitikko ei työskentele lehdessä, joka julkaisee yleisön alimpiin vaistoihin vetoavia ja tähtikuluttia ylläpitäviä kuvia ja juorupalstoja.<sup>32</sup>

Ratkaisuksi esittelemiinsä ongelmiin Jörn Donner ja Martti Savo esittävät elokuvakriitikoiden osalta seuraavia toimenpiteitä<sup>33</sup>:

1) Jokaiseen lehteen on saatava elokuva-artikkeleita, jotka eivät käsittele tähtiä, vaan elokuvan taiteellisia ja yhteiskunnallisia ongelmia.

2) Jokaisesta lehdestä on poistettava juorujutut ja arvottomat kaupalliset mainoskuvat.

3) On tuotettava pelkkämätöntä kritiikkiä, joka ei ole altista tuottajien ja tuotantoryhmien vaatimuksille.

4) Kriitikoiden elokuvasivistystä on laajennettava monipuolistamalla heidän toimintaansa.

Hans Kellerin huijariammatin kriteerit tulevat mielestäni ongelmitta täytetyiksi. Jörn Donner ja Martti Savo nauttivat kriitikoina yleistä arvostusta. Heillä oli kriitikon uraan liittyvä luontainen mahdollisuus kritisoida jotakin tai jotakuta. He myös esittelivät selvän ongelman, jonka ratkaisemisessa he eivät koskaan päässeet juurikaan sanoista pidemmälle. Asettuessaan ammattikuntansa toisina ajattelijoiksi he kuitenkin samalla asettuivat itse noitienpaljastajiksi ja olivat siis Kellerin käsitettä lainaten huijareita. Jörn Donner ja Martti Savo vain edustavat uuden sukupolven noitienpaljastajia. Suuri 1950-luvun kulttuurijournalismin sukupolvi-konflikti näyttäisi siis merkitsevän ainoastaan noitienpaljastajien sukupolvenvaihdosta.

## Tapaus neorealismi

Vuosina 1950—55 käytiin suomalaisessa elokuvalehdistössä vilkasta Italian sodanjälkeistä neorealismia koskevaa kirjoittelua. Kirjoituksille oli

yhteistä erittäin positiivinen asenne. Italialaista elokuvaa yleensä ja neorealismia erityisesti pidettiin erinomaisena heti ensikosketuksesta alkaen.<sup>34</sup> Ensimmäinen Italian sodanjälkeistä elokuvatuotantoa edustanut elokuva esitettiin Suomessa vuonna 1952. Kyseessä oli Vittorio de Sican *Polkupyörävaras* (*I ladri di biciclette*, 1948), luultavasti kuuluisin neorealismien elokuva.<sup>35</sup> Siihen asti ulkomainen elokuvakirjallisuus oli pitkän aikaa suomalaisten elokuvakriitikkojen ainoa tie tutustua uuteen elokuvaan.<sup>36</sup> Keskustelu oli siis vilkasta ja positiivista jo ennen varsinaista kosketusta italialaiseen neorealismiin.

Neorealismiin liittyvän julkisuuspuheen, ylettömän positiivisen arvostelun, merkittävimmät keinot koostuivat tyypillisistä elokuvan imagonrakennusaineiksista: Elokuvan tekijän (auteur) merkitystä sen taiteellisuudessa korostettiin 50-luvun ranskalaisen tekijäkeskeisen arvosteluperinteen mukaisesti. Termiä ’auteur’ ei vielä käytetty, mutta auteur-teorian mukaisesti hyväksi tunnustetun ohjaajan, *auteurin*, työt ansaitsivat miltei poikkeuksetta kritiikin suosion. *Auteur* oli elokuviensa taiteellisuuden tae.<sup>37</sup> Odotuksen struktuureja pyrittiin vahvistamaan varsin väkivaltaisesti: Tarve luokitella elokuvat hyviin ja huonoihin johti lopulta siihen, että jotkut ei-neorealistisetkin elokuvat luokiteltiin neorealistiksi. Toisaalta kriitikoiden luomat lajityyppirajat eivät useinkaan vastanneet ”oikeaa” ja seurauksena lajityypin epämuotoiset edustajat saivat nimekseen jotain sellaista kuin esimerkiksi ”vaaleanpunainen neorealismi”. Neorealismi saattoi myös toimia *tuotteena*, jonka ostaminen (elokuvan katsominen) kuului jokaisen sivistyneen suomalaisen (nuoren kaupunkilaisen) perusvelvollisuuksiin. Neorealismien elokuva oli sodanjälkeisen kansainvälistyneen kulutusyhteiskunnan kulu-tushyödyke siinä missä ranskalainen hajuvesi tai amerikkalaiset autot. Se tarjosi elämyksiä ja tuntemuksia, jotka oli tunnettava. Neorealismi oli kuin savukemerkki, ja näin osa elokuvajournalisteista sitä markkinoikin.<sup>38</sup>

Toisaalta kriitikot kylvivät huomaamattaan neorealismiin myös pienen tuhon siemenen. Elokuvajournalismi painotti ehkä liikaa neorealismien *realismia*, arkitodellisuutta. Elokuvayleisö sai etukäteen neorealismista vähän liian totisen ja raskaan kuvan.<sup>39</sup> Ehkä juuri tätä vääristymää oikaistakseen Jörn Donner kirjoitti *Elokuva-Aittaaan* artikkelin ”Todellisuutta etsimässä”. Donner pyrki artikkelissaan osoittamaan, ettei neorealismien tarkoitus ole



tehdä ihmisten elämää kurjemmaksi, vaan se kuvaa todellisuutta tavalla, joka rikastuttaa katsojien käsityksiä ihmiselämän eri puolista.<sup>40</sup> Artikkelin otsikko voidaan ymmärtää kahdella eri tavalla. Toisaalta sen voidaan ymmärtää kuvaavan neorealismien ilmaisun pääteemaa. Toisaalta otsikko saattaa viitata Donnerin mielikuvaan siitä, ettei lehden yleisölle vielä oltu kerrottu totuutta neorealismista.

Taiteellisen ja erinomaisesti todetun neorealismien jälkeen Italiasta opittiin odottamaan myös jatkossa vain hyviä elokuvia. Italian neorealismissa elokuva oli ”täyttänyt sen pyhän taiteellisen tehtävän, joka merkitsee inhimillisen tietoisuuden lisäämistä”, kirjoitti Jörn Donner vuonna 1953.<sup>41</sup> Kun italialainen neorealismi petti pyhän taiteellisen tehtävänsä ja julistettiin kuolleeksi, ja kun Italiasta alkoi virrata Suomeen historiallisia spektaakkeleita ja kevyitä kyläfarsseja, joutuivat suomalaiset elokuvajournalistit vain mieleensä pettymyksensä. Hyvän odottaminen juuri Italiasta ei kuitenkaan 1950-luvulla loppunut.

Elokuvajournalistit paljastivat julkisuuspelinsä vuoden 1956 *Studio*ssa. Jörn Donnerin ohella toinen merkittävä 1950-luvun alun neorealismikriitikko Eugen Terttula kirjoittaa, että neorealismista tuli muutamassa vuodessa myytti elokuva-arvostelijoiden keskuudessa. Se sai vuosien 1950—55 aikana aiheetonta ja perustelematonta kiitosta osakseen. Tätä Terttula puolusteli sillä, että näin menetellen Suomeen kovin myöhässä saapunut elokuvajournalistit vakuutti myös maahantuojaat uskomaan, että taiteellisellakin elokuvalla voisi olla kauppa-arvoa. Keinot pyhitti tieto siitä, että neorealismi lopulta mursi elokuvakauppiaiden epäluulon.<sup>42</sup> Julkisuuspelejä onnistui.

Kun sillanpää italialaiselle elokuvalle oli kerran saatu avatuksi, ei julkisuuspelejä enää tarvittu. Neorealismien perinteellä voitiin mainiosti ratsastaa jatkossa myös täysin ei-neorealisticella elokuvalla. ”Elokuva edustaa Italian sodanjälkeisen uusrealismien verevää perinnettä” -tyyppinen toteamus kuului pitkään elokuvajournalismin käsitevalikoimaan. Tämä palveli tehokkaasti elokuvan tuottajien ja maahantuojien tarpeita. Martti Savo kirjoittaa: ”Vikkelät liikemiehet muuttivat koko elokuvarealismien keinoksi lisätä kassatuloja väkivallan ja pornon avulla.”<sup>43</sup>

## Taisteleva elokuvakritiikki

Elokuvajournalismin tulielut, Jörn Donner ja Martti Savo, jatkoivat *Filmipulmamme* -pamfletin aloittamaa kritiikin kritiikkiä vuosina 1955—56. Varsinkin italialaisesta elokuvasta käyty kiihas keskustelu oli tulehduttanut kriitikkojen välit 1950-luvun alkupuoliskolla. Vuonna 1955 *Studio*n vastaavana päätoimittajana toiminut Jörn Donner arvosteli rankoin ottein suomalaista kriittikkokuntaa. Hänen mielestään ”elokuvajournalisteilta puuttui loppujen lopuksi tiedot ja taidot todella painavista elokuvista kirjoittamiseen”.<sup>44</sup> Martti Savo sen sijaan lanseerasi samassa kirjassa käsitteensä ’taisteleva elokuvakritiikki’. Savon mielestä elokuvajournalismin tehtävä on tutkiva, analyttinen, selostava sekä esteettinen ja yhteiskunnallinen. Erityisesti tuontielokuvien arvostelun tehtävä oli Savon mukaan osoittaa lukijoille, että on olemassa muitakin elokuvia kuin ne, joita ”lukijan nurkantakainen teatteri esittää”. Elokuvajournalismia tulisi myös aktivoida ”taistelevan filmiarvostelun” linjoille, mikä tarkoittaa mm. sitä, että yleisöä tietoisesti opetetaan vaatimaan määrättyjä elokuvia, kirjoittaa Savo.<sup>45</sup> Näin tehtiinkin, mm. italialaisen neorealismien tapauksessa. Taisteleva elokuvakritiikki oli siis julkisuuspelejä tarkoituksenaan taistelu taiteen, hyvän kulttuurin, puolesta populaari- ja erityisesti Hollywood-elokuvaa, rosakulttuuria, vastaan. Tai siten se oli yksinkertaisesti vain julkisuuspelejä *toisenlaisen* elokuvan puolesta. Elokuvajournalismi pyrki siis edustamaan *toiseutta* ja tällä tavoin käyttämään valtaa.

Taisteleva elokuvakritiikki oli myös selvästi ideologian salakuljetusta barthesilaisessa hengessä. Jörn Donner on otollinen esimerkki ideologian väritymästä taistelevasta elokuvajournalistista. Hän loi menestyksekkään kriitikonuran SKDL:n *Vapaa Sana* -lehdessä, jossa hänen yhteiskunnallisestikin kantaaottavaa tyyliään ei karsastettu. Sen sijaan Donnerin vierailu hänen itsensä ”elokuvakonservatismiin tyyssijaksi” luokittelemassa *Elokuva-Aitassa* jäi lyhyeksi. Donnerin yhteiskunnallinen ja poliittinen näkökanta ei luultavasti miellyttänyt lehteä ja sen yleisöä, ja Donner sai väistyä. Donnerin ja *Elokuva-Aitan* välille ei vahvoista näkemyseroista johtuen syntynyt tuota edellä mainitsemaani Bourdieun objektiivista salaliittoa, sosiaaliturmisprosessin kautta syntyneitä saumatonta yhteisymmärrystä, joka taas kehittyi selvästi Eugen Terttulan ja *Elokuva-Aitan* välille. Terttula loi lehden kanssa

kiinteän suhteen, mikä merkitsi miltei jonkinlaista Terttulan monopoliasemaa italialaiseen elokuvaan. Elokuvajournalismi oli siis ainakin implisiittisesti myös poliittista julkisuuspeleä, jossa esimerkiksi *Elokuva-Aitta* edusti poliittista oikeistoa ja *Vapaa Sana* luonnollisesti polarisoitui vasemmalle. Jörn Donnerin toiminta elokuvajournalistina sai selkeän poliittisen ilmentymän. Hänen arvostelunsa oli vasemmistolaisista, mikäli selkeä yhteiskunnallisesti kriittinen ote elokuvaan riittää vasemmistolaisuuden osoitukseksi. Tuolloin se riitti. Donner kirjoitti myöhemmin *Studion* (1959) artikkelissa ”Jäähyväiset aseille” törmänneensä jo kriitikon uraa 1950-luvun alussa aloittaessaan törkeään korrupioon. Kriitikoilla ja elokuvavuokraamoilla oli hänen mukaansa epäilyttäviä yhteyksiä. Donneria työllistäneisiin lehtiin kohdistettiin useampaan otteeseen ilmoitusboikottiuhka, koska hänen kielenään ei ollut ”tarpeeksi kilttiä”. Boikotin uhka johtui Donnerin mukaan juuri poliittisista syistä, vaikka elokuva-ala turvautui vanhaan tuttuun syyhyn: elokuva on teollisuuden tuote, ja kielteinen kritiikki vahingoittaa liikkeenharjoittajan laillista elinkeinoa.<sup>46</sup>

Taisteleva elokuvakritiikki edustaa siis tavallaan elokuvajournalismin julkisuuspuolen selvästi ideologista suuntaa, mikäli vain avoimesti poliittinen, ”näkyvästi ideologinen”, käsitetään ilmaukseksi ideologiasta. Sen sijaan 1950-luvun alussa oli liikkeellä toki myös vähemmän vakavia pelaajia, joiden motiivi pelaamiseen oli lähinnä ”pyyteetön” tai kaupallinen. Osa kriitikoista taisteli lähinnä oman imagonsa puolesta. Peter von Baghin havainnon elokuvakriitikon itsepetollisesta vallasta on tehnyt toki moni muukin suomalaisen päivälehdessä ”tähtikriitikko”. Sanalla ’tähti’ viitataan lähinnä näiden kriitikoiden käyttämään arvostelutapaan, en itse kriitikoihin. Puhtaasti kaupallisen julkisuuspuolen esimerkkiä ei tarvinne etsiä kuluva vuotta kauempaa. United International Pictures Oy:n levittämä *Jurassic Park* (*Jurassic Park*, USA 1993) on mielestäni hyvä esimerkki elokuvasta, jonka markkinointiin ja kaupalliseen menestykseen tähtäävä julkisuuspuoli on varsin mittava.<sup>47</sup> *Jurassic Parkin* julkisuuspuoli on saavuttanut ulottuvuuksia, joista 1950-luvulla ei olisi osattu unelmoidakaan. Modernia elokuvan julkisuuspuolelta voitaisiin luonnehtia lähinnä *multimediaprojektiksi*, joka rakentuu sähköisten ja graafisten tiedotusvälineiden muodostaman *julkisuuspuolen* päälle. Mainonta ja journalismi sekä elokuvaan liittyvät erilaiset oheistuotteet voivat sekoittaa vastaanottajan mielessä,

mikä usein onkin tuottajan pyrkimyksenä. Varsinaisten elokuvajournalistien rooli tämänkaltaisessa julkisuuspuolelta sen sijaan lienee pienempi. Heidän tehtäväkseen jää lähinnä päättää, julkaisevatko he elokuvasta saamansa ennakkomateriaalin vai eivät. Olivat elokuvajournalismin julkisuuspuolelta sitten ideologisia, kulttuurisia tai kaupallisia, ne muodostavat joka tapauksessa journalistiikkaan ongelman. Tasapuolisuus, objektiivisuus ja koskemattomuus kuuluvat toki myös elokuvajournalistin hyveisiin.

## Viitteet

<sup>1</sup> Peter von Bagh, ”Kriittikitaustani, sen merkitys ja tehtävä, sekä elokuvan suhteesta valokuvaan.” Teoksessa Martti Lintunen (toim.), *Valokuvakritiikki*. Taideteollinen korkeakoulu. Helsinki 1985, 28.

<sup>2</sup> Charles de Secondat de Montesquieu kannatti takuuna vallan väärinkäyttöä vastaan valtiovalan hajauttamista toimeenpanovaltaan, lainsäädäntövaltaan ja lainkäyttövaltaan valtion eri iltojen kesken. Modernin ajattelun mukaan valtiovaltaa valvovat tiedotusvälineet, jotka siten muodostavat neljännen valtiomahdin.

<sup>3</sup> Imagonrakennuksella tarkoitetaan toimintaa, jossa henkilön, yhteisön tai ilmiön todellista, jo olemassa olevaa positiivista kuvaa pyritään korostamaan. Tämän lisäksi henkilöstä, yhteisöstä tai ilmiöstä saatetaan rakentaa täysin synteettistä, epätodellista kuvaa. On kuitenkin syytä muistaa, ettei imagojen takaa ole erotettavissa jotain *todellista* persoonaa, joka olisi olemassa irrallaan julkisuuspuolelta. Ei siis ole olemassa sellaista *oikean laista* tiedonvälitystä, joka pystyisi kertomaan autenttisen, objektiivisen ja yksiselitteisen totuuden kyseisestä persoonasta.

<sup>4</sup> Risto Uimonen, *Julkisuuspuoli. Imagonrakennus politiikassa*. Juva 1992, 15-23.

<sup>5</sup> Entinen tai edelleen työssään toimiva toimittaja on käyttökelpoinen imagokonsultti, koska hän tuntee journalismin työtavat sekä medioiden toimintaperiaatteet kuin omat taskunsa.

<sup>6</sup> Uimonen 1992, 73-80.

<sup>7</sup> Ideologiasta salakuljetustavarana, ks. esim. Roland Barthes, ”Mitä kritiikki on?”. Teoksessa Irmeli Niemi (toim.), *Tekijät, tulkit, kokijat. Esseitä ja tutkimuksia taiteen tekemisestä, välityksestä ja vastaanottamisesta*. Helsinki 1967, 119.

<sup>8</sup> Viitataan tässä teoksiin Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*. Les éditions de minuit. Paris 1979; I.C. Jarvie, *Towards a Sociology of the Cinema. A Comparative Essay on the Structure and Functioning of a Major Entertainment Industry*. London 1970 sekä George A. Huaco, *The Sociology of Film Art*. New York 1965.

<sup>9</sup> Pierre Bourdieu, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Transl. by Richard Nice. London 1984, 114-115, 291.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>11</sup> Hans Keller, *Criticism*. Edited and with an Introduction by Julian Hogg. Faber & Faber. London 1987, 89.

<sup>12</sup> Margareta Rönnerberg, *Siiistiä! Ns. roskakulttuurista*. Like-kustannus. Helsinki 1990, 7.

<sup>13</sup> Mm. tätä kysymystä pohdittiin Jorma Kalelan kirjan *Aika, historia ja yleisö* julkistamistilaisuudessa Turun kirjakahvilassa 19.10.93.

<sup>14</sup> J.P. Roos, ”Kriitikon asemasta”. *Kritiikin Uutiset* 1/1985, 13; korostus alkuperäistekstistä.

<sup>15</sup> Veijo Hietala, *Kulttuuri vaihtoi viitheelle?* Jyväskylä 1992, 12; *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Väitöskirja. Turun yliopiston julkaisusarja B 194. Turku 1990, 46-50.

<sup>16</sup> Pierre Bourdieu, ”The production of belief. Contribution of an economy of symbolic goods”. *Media, Culture and Society* 2/1980, 261-293.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 277.

<sup>18</sup> Werner Faulstich, *Elokuvateoria ja -kriittikki*. Käännös ja toimitus Raimo Kinisjärvi. Oulun Elokuvakeskus ry. Oulu 1985, 56-57.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 57. Anakronistinen tarkoittaa ajoitukseltaan vääriä; epäajanmukaista, vanhentunutta. Oireellista tosin on, että anakronistisetkin elokuvat muuttuvat mielenkiintoisiksi riittävän etäisen aikaperspektiivin luodessa niille nostalgiseksi kutsutun kultaisen silauksen.

<sup>20</sup> Erkki Karvonen, *Odotuksen struktuurit ja populaari representaatio*. *Fenomenologinen tutkielma sosiaalisista odotuksista ja niiden suhteesta populaarikulttuuriseen esittämiseen*. Tampereen yliopisto. Tiedotusopin laitos. Julkaisuja A 80/1992. Tampere 1992, 1.

<sup>21</sup> Anna-Leena Siikala, ”Kertomus, kerronta, kulttuuri.” Teoksessa *Kieli, kertomus, kulttuuri*. Toim. T.Hoikkala. Helsinki 1987, 99-100.

<sup>22</sup> Karvonen 1992, 8.

<sup>23</sup> Ks. esim. Mira Liehm, *Passion and Defiance. Film in Italy from 1942 to the Present*. Berkeley 1984, 140-141. Vaaleanpunainen neorealismi on ”taiteellisesti langennutta” ja yhteiskunnalliselta kannanotoltaan degeneroitunutta neorealismia: maailma on yksinkertainen ja karu, mutta köyhyys ja epäonni ovat kaiken kaikkiaan ruusuisia.

<sup>24</sup> Jarvie 1970, 191-193.

<sup>25</sup> Faulstich 1985, 57. Hallitseva kulttuuri on valtaapitävien kulttuuria. Faulstichin näkemys sivuaa Pierre Bourdieun ajatusta kulttuurihegemoniasta: valta on niillä, joiden hallussa on symbolinen, kulttuurinen valta.

<sup>26</sup> Hans Keller, *Criticism*. Edited and with an Introduction by Julian Hogg. Faber & Faber. London 1987, 11-16.

<sup>27</sup> Jörn Donner ja Martti Savo, *Filmipulmamme*. Aikakauslehti Arenan poleeminen julkaisusarja nro 2. Porvoo 1953.

<sup>28</sup> Merja Hurri, ”Musiikkijournalismi tutkimuskohteena”. Teok-

ssa Erkki Lehtiranta ja Kristiina Saalonen (toim.), *Musiikki-journalismi. Musiikin ja median kohtaamisia*. Sibelius-Akatemian koulutusjulkaisuja 9. Helsinki 1993, 77.

<sup>29</sup> Donner ja Savo 1953, 13.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 14-15.

<sup>31</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 24-25.

<sup>33</sup> *Ibid.*, 25-26.

<sup>34</sup> Ari Kivimäki, *Italialaisen elokuvan vastaanotto suomalaisessa erikoisaikakauslehdissä vuosina 1950-1963*. Pro gradu. Kulttuurihistoria, Turun yliopisto 1992, 36-50.

<sup>35</sup> *Polkupyörävaras* tuli ensi-iltaansa helsinkiläisissä Arita- ja Kaleva-elokuvateattereissa 1. helmikuuta 1952. Ks. esim. *Studio* II: 1956. Borgå 1956, 75; Peter von Bagh, *Elämää suuremmat elokuvat*. Keuruu 1989, 279. Käytän tässä elokuvasta vakiintunutta käännöstä *Polkupyörävaras*, vaikka oikea käännös italiasta kuuluisikin olla *Polkupyörävarkaat*. Monikkomuotoinen käännösehdotukseni olisi myös elokuvan juonelle uskollisempi; olihan elokuvassa useampi kuin yksi polkupyörävaras.

<sup>36</sup> Jörn Donner, *Viettelysten aika. Elokuva-arvosteluja ja -esseitä vuosilta 1951-1982*. Toimittanut ja suomentanut Risto Hannula. Helsinki 1985, 121, 131.

<sup>37</sup> Auteursmista ks. esim. Hietala 1992, 12; Hietala 1990, 46-50.

<sup>38</sup> Kivimäki 1992, 57; Erik Allardt, ”Leffan som konst och livsform”. Teoksesta Max Engman, Risto Hannula, Hans Sundström (toim.), *My Darling Clío. Vänskrift till Jerker A. Eriksson 22.10.1981*. Helsinki 1981, 93.

<sup>39</sup> Ks. esim. Eugen Terttula, ”Ikkuna Italiaan.” *Elokuva-Aitta* 24/1951, 9.

<sup>40</sup> Jörn Donner, ”Todellisuutta etsimässä”. *Elokuva-Aitta* 18/1953, 6-7.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>42</sup> Eugen Terttula, ”Neorealismien synty”. *Studio* II:1956, Borgå 1956, 74-75.

<sup>43</sup> Martti Savo, ”Our Passion Is Our Task”. Teoksessa Max Engman, Risto Hannula, Hans Sundström (toim.), *My Darling Clío. Vänskrift till Jerker A. Eriksson 22.10.1981*. Helsinki 1981, 152.

<sup>44</sup> Jörn Donner, ”Miksi meillä ei ole elokuvamuseota?” *Studio* I:1955. Borgå 1955, 8-9.

<sup>45</sup> Martti Savo, ”Taisteleva filmiarvostelu”. *Studio* I:1955. Borgå 1955, 55-58.

<sup>46</sup> Jörn Donner, ”Jäähyväiset aseille. Koruttomia muistikuvia 50-luvun filmikriitikoista”. *Studio* V:1959. Borgå 1960, 37-38.

<sup>47</sup> *Jurassic Parkin* myyntimekanismeista, ks. Martti Lahti, ”Tarzaneita ja dinosauruksia”. *Lähikuva* 1/1993, 3-5.