

Petri Pietiläinen

IRLANTILAINEN ELOKUVA – Kansallisen elokuvan muuttuvat kuvat ja määritykset

¹ Katso John Corner and Sylvia Harvey (eds.), *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*. Routledge 1991; David Morley and Kevin Robins, *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*. Routledge 1995; Kenneth Surin, "On Producing the Concept of Global Culture". *The South Atlantic Quarterly* 94:4, Fall (1995), 1179-1199.

Kansallisen kulttuurin suhde ns. maailmankulttuuriin on keskeinen kiistelyn kohde tarkasteltaessa taiteen ympärillä pyörivää "teollista" tuotantoa ja kulutusta. Kansallisen käsite, joka liittyy keskusteluun lokaalista ja globaalista¹, on vaikeasti määrittävä, sillä kotimaan ongelmaa ei ole ratkaistu. Mielestäni sen ei pitäisi olla keskeistä arvettaessa kulttuurituotteita, mutta myönnän, että niitä edelleen arvotetaan suhteessa kansalliseen traditioon. Määrittäsongelma on erityisen kiinnostava monta "kansallista" sisältävässä englanninkielisessä valtakulttuurissa.

Analyysini kohteena on Irlannin paikallinen englanninkielinen kulttuuri, josta tarkastelen elokuvatuotannon kansallista identiteettiä. Historiallisesti kulttuurinen tilanne on ristiriitainen: perinteisesti irlantilaisista kulttuuria on määritelty 1800-luvun lopulta alkaen kelttiläiseksi, katoliseksi ja iirinkieliseksi, mutta maailmalla tunnettu irlantilainen kulttuuri on englanninkielistä ja kuuluu siten kielelliseen valtakulttuuriin. Vaikka se on määriteltävissä marginaaliseksi, niin se on silti englanninkielistä ja toimii anglo-amerikkalaisten markkinoiden ehdoilla.

Douglas Hyde, yksi kulttuurinationalismin keskeisistä hahmoista, piti vuonna 1892 kuuluisan puheensa 'The Necessity for De-Anglicizing Ireland', jossa iirinkieli ja kelttiläinen traditio määriteltiin essentiaaliseksi irlantilaisuudessa. Käytännössä 1900-luvulla saaren kulttuuri-ilmaisto on edelleenkin "anglisoitunut". Prosessia on pyritty onnistumatta pysäyttämään mm. tekemällä iirinkieli pakolliseksi kouluissa, korostamalla sitä virallisissa yhteyksissä, tukemalla sitä taloudellisesti ja aloittamalla syksyllä 1996 valtakunnallinen iirinkielinen televisiokanava. Englanninkielisen kulttuurin suhde "irlantilaisuuteen", mitä kulloinenkin puhuja sillä tarkoittaakin, on vakava poliittinen kysymys. Myös taiteen mittarina on usein pidetty sitä, kuinka irlantilainen elokuva on suhteessa tähän Hyden ja muiden kulttuurieliitin edustajien kuvittelemaan irlantilaisuuteen.

Keskustelu elokuvaohjaajan irlantilaisuudesta saa tilanteessa hyvin poliittisen sisällön. Kun meidän perspektiivistämme Neil Jordan lienee yhtä viattoman irlantilainen kuin Aki Kaurismäki suomalainen, tilanne on Irlannista katsottuna oleellisesti monimutkaisempi. Tämä ilmenee Kevin Maherin² esitellessä Jordanin reseptiä irlantilaisessa keskustelussa. Siinä keskityttiin kritisoimaan epäpoliittisuutta suhteessa Pohjois-Irlantiin, liiallista hollywoodilaisuutta, kaupallisuutta, elokuvien kerronnallista helppoutta ja vähäistä metafiktiivisyyttä. Maherille “kulttuurieliitti” määrittelee irlantilaisen elokuvan eurooppalaiseksi taide-elokuvaksi. Lisäksi vaaditaan, että kulttuurisesti arvokas elokuva käsittelee kriittisesti sekä keskustan ja periferian suhdetta että irlantilaisuuden aiempia representaatioita. Eliitin edustaja McLoone³ määrittelee, että “nykyisen kulttuurikeskustelun keskeinen dialektiikka on keskustan ja periferian dikotomia, kotimaisen kulttuurin ja ulkopuolisten vaikutusten suhde, mikä on keskeinen elementti rakennettaessa kansallista tai kulttuurista identiteettiä.” Tällaiseen vaatimukseen “kansallisesta” elokuvasta ei Jordan ole keskustelussa mahtunut. Jos Jordankaan ei ole “oikea” irlantilainen ohjaaja, millainen sitten olisi todellinen irlantilainen elokuva.

Viattomalta vaikuttanut kysymys paljastaa laajan debatin kansallisen kulttuurin ominaislaadusta tai pohjimmiltaan siitä, millaista sen pitäisi olla. Mikä tekee elokuvasta irlantilaisen tai ei-irlantilaisen? Ongelman kiteyttää Irlannin arvostetuimman päivälehden *The Irish Timesin* kriitikko Michael Dwyer. Hän on laatinut kymmenen parhaimman irlantilaisen elokuvan “satavuotislistan”⁴, josta löytyvät seuraavat elokuvat: Liam O’Leary *Our Country* (1948); John Ford *Vaitelias mies* (*The Quiet Man*, 1952); Bob Quinn *Poitin* (1978); Kieran Hickey *Exposure* (1978); John Huston *Muistot* (*The Dead*, 1987); Jim Sheridan *Minun elämäni* (*My Left Foot*, 1989); Thaddeus O’Sullivan *Joulukuun morsian* (*December Bride*, 1990); Alan Parker *The Commitments* (1991); Jim Sheridan *Isän nimeen* (*In the Name of the Father*, 1993). Listasta näkyy monia “irlantilaisen” elokuvan tyypillisiä piirteitä. Ajallinen painotus on keskittynyt viimeiseen 20 vuoteen, jota aiempaa elokuvaa edustavat vain propagandasävytteinen dokumentti (O’Leary) ja yleensä Hollywood-elokuvaksi luokiteltu *Vaitelias mies* (*The Quiet Man*, 1952). Lisäksi listalta löytyy kahdenlaista kansallisen kulttuurin ääripäätä: vain yksi elokuvista (Quinn) on iirinkielinen ja muut englanninkielisiä. Fordin elokuvan esiintymistä voisi pitää provokaationa, sillä useimmat irlantilaisesta elokuvasta kirjoittavat tutkijat pitävät elokuvaa tuhoisimpana irlantilaisuuden stereotyyppiana. Heille se toimii symbolina idealisoidusta irlantilaisuudesta ja kertoo irlantilaisten omasta kykenemättömyydestä tuottaa ja hallita heistä itsestään rakennettuja mielikuvia. Edelleen voisi korostaa listan mielenkiintoista ristiriitaisuutta “kansallisen” määritelmän suhteen: Sheridanin ja O’Sullivanin elokuvat voidaan käsitellä myös brittiläisiksi (rahoitus), Fordin, Hustonin ja Parkerin elokuvat amerikkalaisiksi (ohjaaja tai rahoitus), ja ainoata iirinkielistä, irlantilaisella rahoituksella ja ohjaajalla toteutettua elokuvaa (Quinn) monet irlantilaiset pitävät vastenmielisenä “todellista irlantilaisuutta” halventavana elokuvana. Näin lista sisältää pienoiskoossa irlantilaisen elokuvan määrittelyn kaikki käytännön ongelmat.

Nähdäkseni elokuvatuotanto on erityisasemassa keskusteltaessa taiteen “kansallisesta” luonteesta. Elokuva on hyvin kansainvälinen taiteenmuoto, mikä usein johtuu sen kalleudesta. Kalleus taas tekee siitä usein yhteistuotannon niin tekijöiden kuin rahoituksenkin suhteen. Tällaisessa tilanteessa

² “From Angel to Vampire”. *Film Ireland*, February/March (1995), 16-18.

³ “National Cinema and Cultural Identity: Ireland and Europe”. Teoksessa John Hill, Martin McLoone and Paul Hainsworth (eds.), *Bordercrossing: Film in Ireland, Britain and Europe*. Institute of Irish Studies, University of Ulster and the British Film Institute 1994, 146-73.

⁴ *Variety International Film Guide 1996*, (ed). Peter Cowie. London: Hamlyn 1996, 204.

⁵ Kevin Rockett, Luke Gibbons and John Hill, *Cinema and Ireland*. Syracuse, N.Y.: Syracuse U.P. 1988.

⁶ Anthony Slide, *Cinema and Ireland*. Jefferson, North Carolina: McFarland 1988.

⁷ Brian McIlroy, *World Cinema 4: Ireland*. Trowbridge: Flick Books 1989.



Vaitelias mies (1952). Kuva: SEA.

mikään auteur-teoria ei ole riittävä yksinään ratkaisemaan kansallisen elokuvan ongelmaa. Lisäksi ohjaajan kontrollimahdollisuudet lopputuotteen suhteen ovat helposti rajalliset, jos rahoittajien intresseihin kuuluu Amerikan markkinoiden tavoittaminen. Mikä tuotantoon osallistuvista intressipiireistä pystyy omimaan elokuvan itselleen ja millä keinoilla, on kiehtova kysymys, joka vie tarkastelijan miettimään elokuvan ja kuvantuotannon ideologisia rajoja ja mahdollisuuksia. Tavoitteenani on irlantilaisista kansallista elokuvaa tarkastelemalla kyseenalaistaa koko "kansallisen" käsitteen mielekkyys. Samalla aion paradoksaalisesti väittää, että juuri sen ongelmallisuuden takia kansallinen kuvantuotanto, elokuvat, valokuvat, televisio- ja multimediaohjelmat, on tärkeitä pitää "kansallisissa" käsissä. Paradoksaaliseksi näkökulmani tekee se, että tutkijoiden ja kulttuurieliitin silmin nähtynä kansallinen elokuva tarkoittaa liian usein hyvänä pidettyä taide-elokuvaa, kun taas katsojien, "kansan" näkökulmasta kansallinen tai kansainvälinen viihde-elokuva kerää suurimman huomion. Eliitin "kansallisen" ja kansan "kansallisen" välinen ristiriita rakentuu artikkelissani toivottavasti erityisesti eliitin position kyseenalaistamiseksi.

Irlantilainen kansallinen elokuva syntyy vuonna 1988

Syntyikö irlantilainen elokuva käsitteenä, kun 1980-luvulla sitä terminä alettiin käyttää useissa eri yhteyksissä? Keskeinen vuosi on 1988, jolloin ilmestyivät Kevin Rockettin, Luke Gibbonsin ja John Hillin⁵ ja Anthony Sliden⁶ samannimiset *Cinema and Ireland* -historiikit. Seuraavana vuonna ilmestyi The World Cinema -sarjassa Brian McIlroyn *World Cinema 4: Ireland*⁷. Vuosikymmen oli muutenkin irlantilaiselle elokuva-alalla merkittävä: vuonna 1985 perustettiin Dubliniin kansainväliset elokuvajuhlat ja *Film Ireland* -lehti alkoi ilmestyä vuonna 1987 (*Film Base News*, vuodesta 1992 nykyisellä nimellään). Irlannissa oli aiemminkin ilmestynyt muutamia

elokuvanarrastajille tarkoitettuja lehtiä kuten *Irish Film Quarterly* (1957-59) ja *Vision* (1965-68) ja elokuvakulttuurin kehittymiselle merkittävä *Film Directions* (1977-), joka ilmestyy edelleen. *Film Directionsin* erityisenä panoksena oli, että se mahdollisti foorumin Rockettin ja Richard Kearneyn⁸ kaltaisille kirjoittajille, jotka kirjallisella tuotannollaan ovat myöhemmin tehneet Irlannin elokuvaa tunnetuksi.

Nykyisin tärkein kirjallinen foorumi on *Film Ireland*, jonka keskeistä merkitystä ei saa aliarvioida. Alkujaan jäsenlehdestä on kasvanut keskeinen vaikuttaja sekä irlantilaista elokuvaa esittelevänä ja kanonisoivana että tietoa tekemisen teknisistä ja taloudellisista mahdollisuuksista jakavana lehtenä. Profiililtaan se on suunnattu enemmänkin tutkijoille ja tekijöille kuin ns. katsovalle yleisölle. Näiden elokuva-alan kirjallisten virstapylväiden ansiosta käsite irlantilainen elokuva tunkeutui yleisemmin keskusteluun juuri 1980-luvun lopulla. Parhaiten tämä prosessi näkyy konkreettisesti *International Variety Film Guiden* sisällysluettelosta, johon hakusana "Ireland" juurtui lopullisesti vasta vuonna 1990.

Käsitän tarkoituksellisesti irlantilaisen elokuvan Benedict Andersonin⁹ termin "kuviteltu yhteisö" (imagined community) hyvin konkreettisen tulkinnan kautta. Ymmärrän kansallisen elokuvan samanlaisena kuviteltuna yhteisönä kuin minkä muun yhteisön tahansa. Anderson tarkastelee nationalismin syntyä ja leviämistä modernin kansallisvaltion näkökulmasta, mutta termiä voidaan käyttää myös kulttuurituotteita analysoitaessa. Olen kiinnostunut siitä yhteydestä, minkä Anderson luo sanomalehdistön, "painokapitalismin", romaanin ja kansallisen "me-yhteisön" syntymisen välille: hänelle kuviteltu yhteisö syntyy keskusvallan tarpeista kirjoittaa kansakunnalle menneisyystarina, jossa yhteisö syntyy yhteisen historian, kielen, kohtalon tai historiallisen tilanteen esittämisenä kansalaisille yhteisenä tarinana. Analyysi on laajennettavissa myös muiden kulttuuristen traditioiden synnyttämisprosesseihin. Andersonin esimerkki "amerikkalaisista" kuvaa prosessin kuvitteellista ja samalla korostetun välttämätöntä luonnetta:

Ajatus yhteiskunnallisesta organismista, joka liikkuu yhtenäisen ja tyhjän ajan halki ajanlaskun etenemisen vauhdilla, on tarkka analogia kansakunnalle, jonka myös ajatellaan kiinteänä yhteisönä liikkumassa hiljalleen alaspäin (tai ylös) historiassa. Amerikkalainen ei tule koskaan tapaamaan tai edes nimeltä tietämään muuta kuin kourallisen melkein 240 miljoonasta muusta amerikkalaisesta. Hänellä ei ole minkäänlaista ajatusta siitä, mitä he kaikki ovatkaan tekemässä kaiken aikaa. Silti hänellä on täydellinen luottamus näiden muiden järkähtämättömään, anonyymiin ja samanaikaiseen toimintaan.¹⁰

Tästä ryhmästä syntyy aivan konkreettisesti käsitys me-amerikkalaiset, jota ylläpitävissä instituutioissa oikeuslaitoksesta sanomalehdistöön ja televisioon oletetaan eräänlainen keskiverto amerikkalainen. Tuloksena syntyy "kansallisen" mielikuva, me-mielikuva!

Vastaavasti kansallinen elokuva synnyttää valkokankaalle hetkellisesti me-yhteisön, jota mainitsemani institutionaaliset diskurssit ylläpitävät ja voimistavat valkokankaan ulkopuolella. Kuten ei "amerikkalaisille" ei myöskään "irlantilaiselle elokuvalle" voida määrittää yhteistä tekijää, sillä mikä tahansa määritelmä tuntuu sulkevan pois tärkeitä elokuvia. Kuten esimerkiksi suomalaisen elokuvan suhteen käytännössä toimitaan, niin ainoa todellinen vaihtoehto olisi kielellinen määrittely, joka on irlantilaisessa elokuvassa poissuljettu. Nationalistisista unelmista huolimatta irlantilaaisuudesta tekevät

⁸ Kearney, Richard, "Nationalism and Irish Cinema". Teoksessa Kearney, *Transitions: Narratives in Modern Irish Culture*. Manchester University Press 1988, 173-92; Kearney, Richard, "Modern Irish Cinema: Re-viewing Traditions". Teoksessa Michael Kenneally (ed.), *Irish Literature and Culture*. Colin Smythe 1992, 144-157.

⁹ Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso 1989 (1983);

¹⁰ *Ibid*, 31.

elokuvia muutkin kuin irlantilaiset ja heidän itsensä tekemät elokuvat ovat valtaosaltaan englanninkielisiä. Näin kansallisen elokuvan määrittelemisessä ollaan paradoksitilanteessa. Tämän paradoksin keskeinen irlantilainen ilmentymä on ja-sana, joka tekee irlantilaisten elokuvahistoriikkien kirjoittamisen mahdolliseksi. Kaikki kolme mainitsemaani yleisesitystä esittelevät samanaikaisesti irlantilaisten, amerikkalaisten ja brittiläisten tekemiä Irlantikuvauskuvaus. Käytännössä valitun kerronnallisen linjauksen sanelee se, että irlantilaisella rahoituksella irlantilaisten tekemiä näytelmäelokuvia on tehty ennen 1970-lukua vain hyvin vähän.

On muistettava, että Andersonin kansallisen yhtenäisyyden luojaksi nostamat sanomalehdistö ja "painokapitalismi" ovat antaneet tilaa audiovisuaalisemmalle yhtenäisyyden kokemukselle valkokankaalla ja vielä voimakkaammin televisiossa. Painokapitalismin kielellistä diskurssia yhtenäistävää vaikutuksesta päästään näin yhä yhtenäistävämpään audiovisuaaliseen diskurssiin, jossa tunteellinen viihde voidaan samanaikaisesti nähdä koko yhteisön alueella. Seuraavana päivänä yhteisön jäsenet voivat keskustella kokemuksestaan ja vahvistaa osallistumistaan kuvitteelliseen yhteisönsä.

Näin ollen vasta irlantilaisesta elokuvasta käytävä laajempi kansallinen ja kansainvälinen keskustelu tuottaa käsitteen olemassaolevaksi. Tällä kenties hieman epämääräisellä ilmaisulla haluan korostaa tiettyä näkökulmaa kansalliseen elokuvaan. Myönnän, että jonkinlaista kuvientuotantoa on ollut aina Irlannissa. Tämä on luonnollisesti välttämätöntä käsitteen irlantilainen elokuva syntymiselle ja erityisesti se on tärkeätä yhteisen katsojakunnan "irlantilaiset katsojat" luomiselle. Jos tuotannosta suljetaan tarkastelun ulkopuolelle uutis- ja propagandataroituksiin tehdyt dokumentit ja 1960-luvulta lähtien televisioon tehdyt ohjelmat, ennen 1970-lukua irlantilaista kansallista elokuvaa ei ollut olemassakaan muutamaa yksittäistä 1920-30 -luvulla tehtyä elokuvaa lukuunottamatta. Näin ollen väitän, että vasta kun aletaan "kuvitella" paperille irlantilaisen elokuvatuotannon historiaa, eli kerrotaan tarina siitä, miten nykyinen kulttuurinen yhteisö on syntynyt, päästään puhumaan irlantilaisen kansallisen elokuvan käsitteestä. Lisäkorostuksena mainittakoon, että elokuvan satavuotissarjaan Irlannin yleisradioyhtiö tuotti dokumentin *Irish Cinema – Ourselves Alone?* (Donald Taylor Black), joka esitettiin televisiossa ensimmäisen kerran 20.4.1995. Samana keväänä esitettiin pitkään tekeillä ollut laajempi irlantilaista kuvantuotantoa käsittelevä dokumenttisarja *Memories in Focus* (Peter Canning, 6 osaa, 27.4.-5.6.1995). Kaikissa näissä kirjallisissa ja kuvallisissa esityksissä historiallisen narratiivin perusmuoto eli lineaarisesti ajassa etenevä juoni vaatii pysyäkseen jatkumona sen, että irlantilaisen elokuvan piiriin sidotaan kaikenlainen "irlantilaisia" koskettava elokuvatoiminta. Jotta pystyttäisiin luomaan traditio, jossa loistavasta alusta päästään hetkellisen notkahduksen jälkeen nykyiseen kansallisen elokuvan kukoistukseen, irlantilaisen elokuvan määritelmää joudutaan laventamaan suuresti. Tällöin lopputuotteena on Dwyerin "satavuotislistan" kaltainen luettelo, joka itsessään ilmentää narratiivin kautta luodun elokuvallisen perinteen ongelmat – tarkempi analyysi hajottaa narratiivin.

Benedict Anderson ja Eric Hobsbawm et al¹¹ kuvaavat tämän prosessin kaikkien kollektiivisten tarinoiden perusmuotoutumiseksi: niissä luodaan yhteisölle kuviteltu tai keksitty yhteinen menneisyys ja esitetään sen kautta linjoja tulevaisuuteen. Elokuvan tarinassa oheistoiminta, johon kuuluvat juhlat, lehdet, arkistot, palkinnot, filmografiat ja kansainvälinen julkisuus, tuottaa kansallisen käsitettä voimakkaammin kuin tehdyt elokuvat. Keskustelussa



Neljän tuulen talo (1947). Kuva: SEA.

onkin hankalaa se, että toisaalta puhutaan olemassaolevasta elokuvasta mutta toisaalta implisiittisesti tai suoraan siitä, millaista kansallisen elokuvan pitäisi olla. Jälkimmäisessä tapauksessa usein siirrytään laajempiin hahmotuksiin. Tällöin puhuttaessa abstrakteilla käsitteillä kuten kriittinen regionalismi, universaalien ja partikulaarisen ongelma jne. hukataan tosiasiallisesti se elokuva, jota maassa tehdään ja katsotaan. Nähdäkseni tässä ristiriitaisessa hahmotuksessa on kansallisen elokuvan paradoksi: tutkijat vaativat kriittistä, valistuksen muotoon tehtyä elokuvatuotantoa, mutta ihmiset haluavat katsoa tarinoita, eivätkä he ole turhan tarkkoja siitä, ketkä ne ovat tehneet.

Siteerasin McLoonea tästä problematiikasta. Hän ei kuitenkaan ole mikään yksittäinen hahmo keskustelussa, sillä vastaavia äänenpainoja löytyy paljon. John Hill on todennut, että ”Irlannilla on aina ollut erityinen paikka elokuvassa, mutta sen esittäminen on jätetty aivan viime aikoihin saakka brittiläiselle ja amerikkalaiselle elokuvalle.” Hill on toisaalla analysoinut näitä muitten tekemiä kuvauksia siten, että niissä vallitsevana oleva ”klassinen narraatiotapa” johtaa yksittäisten ihmisten elämän ja yhteisösuhteiden kuvaamiseen.¹² Seurauksena on, että syvemmät sosiaaliset ja poliittiset rakenteet jäävät analysoimatta. Esimerkkinä Hill analysoi ”irlantilaisia” elokuvia Carol Reedin *Neljän tuulen talosta* (Odd Man Out, 1947) Pat O’Connorin *Caliin* (1984). Kaikissa elokuvissa hän näkee ongelmaksi sen, että kaupallisten vaatimusten takia niiden kuvaama väkivalta privatisoidaan, tehdään kohtalonomaiseksi, mytologisoidaan ja näin ollen siirretään metafysisiin sfääreihin. Tämä ”klassisesta narraatiotavasta” johtuva konventionaalisuus estää laajempien poliittis-historiallisten analyysien syntymisen. Hillin käsitys hyvästä elokuvasta näyttää edellyttävän todellisuuden syvällisen analyysin mukanaoloa kerronnassa. Tässä Hillin esittämässä analyysissä näkyy ”kuvitellun yhteisön” hyödyllisyys käsitteenä: keskustelussa määritellään käsite ”klassinen elokuva” Hollywood-tyyppistä narraatiotapaa seurailevaksi elokuvaksi. Sille rakenne-

¹² “Introduction”. Teoksessa Hill, McLoone and Hainsworth (eds.) 1994, 3; “Images of Violence”. Teoksessa Rockett, Hill, and Gibbons 1988, 150; 152-184.

¹³ Katso Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. Routledge 1991; Dag Björkegren, *The Culture Business: Management Strategies for the Arts-Related Business*. Routledge 1996

¹⁴ Hill 1988, 184.

¹⁵ Kearney 1988, 173.

¹⁶ Katso Rockett; Gibbons and Hill, 1988. Suomessa irlantilaisista elokuvaa ovat esitelleet Rantonen, Eila, "The Troubles: Poliitiikka ja kansallisromantiikka – katsaus irlantilaiseen elokuvaan". *Lähikuva* 3/1989; Pietiläinen, Petri, "Romantiikkaa, väkivaltaa ja realismia – onko elokuvien Irlanti irlantilainen elokuva?". *Filmihullu* 2/96.

taan sekä sisäisiä määrittäviä ominaisuuksia, kuten lineaarinen kerronta, musiikin käyttö korostamaan ja tukemaan toimintaa jne, että ulkoisia ominaisuuksia, kuten tähtien käyttö ja tietty markkinointistrategia, rahoittajien intressit jne.¹³ "Klassinen narraatio tai elokuva" muotoutuu tarinaksi, jolle kuvitellaan historia ja nykyisältö. On kuitenkin kyseenalaista, onko tällaista kategorialta olemassa muuta kuin tietyn diskurssin sisäisessä käytössä idealisoituna "kuvitteellisena yhteisönä", jota sitten tavoitteista riippuen vastustetaan tai puolustetaan. "Hollywood-elokuvat" eroavat toisistaan paljon enemmän kuin tämä kielenkäyttö olettaa.

Hollywood-elokuvasta, jonka katsotaan välittävän väärää Irlantikuvaa, tulee irlantilaisen elokuvan sankaritarinassa arkkikonna. Tämä näkyy hyvin siinä, kun Hill toteaa:

Cal ja Jordanin *Angel* (1982) ovat juuri ne kaksi elokuvaa, jotka ovat yhdenmukaisimpia pisimmän Irlannin elokuvallisen esittämisen tradition kanssa. Näin nekin tarjoavat vainsellaisia mielikuvia Irlannista, jotka ovat yhteneviä kansainvälisen yleisön odotusten kanssa. Mutta vaikka näin saavutetaankin suurempi taloudellinen hyöty elokuvien levitessä laajemmalle, niin tappiona syntyy samalla Pohjois-Irlannista mielikuva, joka ei auta meitä ymmärtämään tilannetta.¹⁴

Muiden muokkaamat representaatiot määrittellen joko toivottoman romanttiseksi tai väkivaltaa hyväksi käyttäviksi elokuviksi, joita ei saisi ymmärtää kuvauksiksi irlantilaisuudesta. Lisäksi todellisen irlantilaisen elokuvan pitäisi vastustaa ja purkaa tätä myyttistä irlantilaisuutta. Usein todetaan, kuten Richard Kearney, että hyväkin purkuprojekti kääntyy helposti tarkoituksiaan vastaan:

Niin läpitunkematon on tämä Irlannin aiempien elokuvallisten esitysten muodostama kimppu, että mikä tahansa uusi irlantilaisen ohjaajan yritys tutkia kriittisesti näitä samoja teemoja johtaakin vain yhteistyöhön ja sulautumiseen siihen samaan traditioon, jota itse asiassa lähdettiin vastustamaan.¹⁵

Ongelma minun kannaltani on hyväksyä, että kansallisen elokuvan pitäisi väistämättä olla myyttejä purkava projekti. Lisäksi en ymmärrä, että sen pitäisi olla muodoltaan erittäin metafiktiivistä. Edelleen ihmettelen, miksi Pohjois-Irlantiin sijoittuvan elokuvan pitäisi jakaa "ymmärrystä lisäävää" informaatiota. Tai miksi kansallinen elokuva ylipäänsä määrittellen irlantilaisessa kontekstissa erityisen painokkaasti taide-elokuvaksi?

Esittelin tässä lyhyesti nykykeskustelua kansallisesta elokuvasta ja sen tulevaisuudesta. Voidakseni ymmärtää tutkijoiden painoituksia minun on luotava katsaus irlantilaisen elokuvan historian keskeisiin kohtiin. Esittelen seuraavaksi irlantilaisen kuvantuotannon historian taloudellisia ja ideologisia valintoja, jotka ovat muovanneet sen sellaiseksi kuin me sen näemme.

Kuvientekemistä kansallisen kulttuurin pakkopaidassa¹⁶

Irlantilaisessa elävän kuvan tuotannossa on neljä keskeistä kohtaa, jotka selventävät sen erityistä luonnetta: 1) Vuosisadan alun innostus; 2) Kansallisen kuvittelun yhteisön suojeleminen tukahduttaa itsenäisen tuotannon 1930-luvulla; 3) Taloudellis-poliittinen avautuminen 1960-luvulla ja kulttuurinen murros; 4) Nykytilanne ja artikla 35.



The Commitments (1991). Kuva: SEA.

¹⁷ Katso Rockett, "Culture, Industry and Irish Cinema". Teoksessa Hill, McLoone and Hainsworth (eds.) 1994, 126-139; McLoone 1994, 179-80; Roddy Flynn, "Must End Thursday". Film Ireland December (1995)/January (1996), 11-13.

I. Vuosisadan alun innostus: Dublinissa näytettiin ensimmäisen kerran eläviä kuvia 20.4. 1896. Hyvin pian eli vuonna 1897 tulivat ensimmäiset Irlannissa kuvatut filmit: ihmisiä kävelemässä Sackville Streetillä, husaari-rykmentti marssimassa kaupungin lävitse, väләhdyksiä merkittävistä kansallisista tapauksista kuten Englannin kuninkaallisten vierailuista jne. Vuonna 1909 Dublinissa avattiin ensimmäinen varsinainen elokuvateatteri. Innostusta uuteen keksintöön kuvaa se, että vuonna 1930 elokuvateattereita oli jo 265 eri puolilla maata. Olisi luontevaa ajatella, että taloudelliset mahdollisuudet luonut kiinnostus olisi kanavoitunut kansalliseksi tuotannoksi. Näin ei kuitenkaan käynyt, vaikka alku oli rohkaiseva. Maahan oli jo perustettu ensimmäinen elokuvia tuottava ja levittävä yhtiö Irish Animated Picture Company, jonka kuvaaja Louis de Clerq teki tiettävästi ensimmäisen irlantilaisen dokumentin *Life on the Great Southern and Western Railway* (1904). Monet brittiläiset kuvasivat sekä irlantilaista elämää että matkailunähtävyyksiä elokuvissaan kuten junamatkakuvauksessa *London to Killarney* (Arthur Melbourne-Cooper, 1907). Pian kuvattiin myös näytelmäelokuvia, jolloin pioneereinä toimivat Melbourne-Cooper, amerikkalainen Kalem (1910-14), irlantilaiset The Film Company of Ireland (1916-20) ja The Celtic Cinema Company (1919-20). Dokumenttituotannosta mainittakoon General Film Supplyn uutiskatsaukset, *Irish Events* (1917-20).

Vaikka innostus elokuvaan tuntui realisoituvan laaja-alaiseksi tuotannoksi, niin toiminta oli amatöörimäistä, rahoitus epävarmaa ja se joutuikin väistymään hyvin nopeasti kilpailussa ulkomaisen tuotannon kanssa. Erityinen ongelma oli kieli, sillä amerikkalaiset ja brittiläiset tuotteet pääsivät suoraan markkinoille ilman että niitä olisi tarvinnut millään tavalla muokata, dupata tai kääntää. Englannin kieli muodostaa jo alusta lähtien sekä tuotannon ongelman että erityisesti nykyään hyödynnettävissä olevan tekijän. Vielä nykyäänkin Irlantia pidetään osana Brittein saarten kokonaismarkkina-alueetta.¹⁷ Tämä näkyy siitä, että irlantilaisilla itsellään ei ole kontrollia moniin asioihin kuten elokuvien ensi-iltoihin ja valikoimaan. Lisäksi Irlannissa käytetään koko alueelle tarkoitettua markkinointimateriaalia. Irlanti on määritelty 8

¹⁸ Katso Slide 1988, 39-52; 99-114; Rockett 1988; Rockett, Kevin, "The Irish Migrant and Film". Teoksessa Patrick O'Sullivan (ed.), *The Creative Migrant*. Leicester University Press 1994, 170-191.

¹⁹ Katso Sorlin 1991.

²⁰ Rockett 1988, 10.

prosentiksi koko alueelta odotettavissa olevasta tuotosta. Tausta tähän kehitykseen luotiin vuosisadan alussa, sillä jo 1930-luvulla amerikkalaiset elokuvat dominoivat Irlannin markkinoita paljon suuremmalla osuudella kuin muualla. Vielä nykyäänkin brittiläiset ja amerikkalaiset tuotteet jatkavat tätä suuntausta, sillä esimerkiksi vuosina 1986-90 noin 70 prosenttia elokuvista oli amerikkalaisia, 15 prosenttia brittiläisiä, 2 prosenttia irlantilaisia ja 6 prosenttia muista EU -maista tulleita. Näin melkein 90 prosenttia elokuvista oli käytännössä englanninkielisiä.

Nykytilannetta ennakoiden alkuaikojen tärkeimmät ilmentymät eivät olleet irlantilaisten vaan amerikkalaisten yhtiöiden elokuvat. Erityisen merkittävä yhtiö oli Kalem, jonka historia kuvastaa Amerikan ja Irlannin elokuvallista suhdetta. Kalem tuotti ja kuvasi irlantilaisista aiheista elokuvia Amerikan markkinoille, jossa amerikan-irlantilaiset muodostivat tärkeän katsojaryhmän.¹⁸ Näin "irlantilaisessa" elokuvatuotannossa nähdään alusta alkaen selväpiirteisenä kuvio, jossa Irlannin maaperällä tuotetaan "autenttisia" kuvia muiden kuin irlantilaisten käyttöön. On myöskorostettava, että osittain yhteisen kielen takia nämä elokuvat palasivat takaisin Irlantiin ja täyttivät "kansallisen" elokuvan paikan valkokankaalla. Edelleen on korostettava, että irlantilaiset elokuvayhtiöt, kuten The Celtic Film Company, saivat innoituksensa taloudellisesta hyödystä, jonka irlantilaisia aiheita käsittelevät elokuvat saivat uudella mantereella. Näin ollen jo 1910-20 -luvuilla "irlantilaisen" tuotannon luonteen keskeisenä määrääjänä eivät olleet kotimaisen katsojakunnan vaan amerikkalaisen elokuvayleisön katsomistottumukset.

2. Kansallisen kuvitellun yhteisön suojeleminen tukahduttaa itsenäisen tuotannon: Irlannin itsenäistymistä (1922) seurannut sisällissota Irlannin jakoa kannattaneiden ja vastustaneiden tasavaltalaisten välillä aiheutti sen, että 1920- ja 30-luvut olivat Irlannin vapaavaltiossa ideologisen käymistilan aikaa, joka päättyi vasta vuonna 1937 konservatiiviseen perustuslakiin. Siinä määriteltiin käytännössä kansallinen kuviteltu yhteisö, jonka suojelemiseen tähtäävä kulttuurinen, poliittinen ja taloudellinen protektionismi tukahdutti vähitellen elokuvatuotannon. On historiallinen tosiasia, että katolinen kirkko käsitti elokuvan ja monet muut vieraat vaikutteet epämoraaliseksi viihteeksi, jolta kansaa oli suojeltava. Kuitenkin irlantilaisessa elokuvakeskustelussa ne kertojat, jotka silmiinpistävästi korostavat kirkon toiminnan vahingollisuutta, eivät samalla kuitenkaan selitä, miksi esimerkiksi Italiassa tilanne muotoutui toisenlaiseksi.¹⁹ Negatiivisesta suhtautumisesta siteerataan usein Kalemin tärkeimmän ohjaajan Sidney Olcottin hankaluuksia paikallisen papiston kanssa vuodelta 1911:

Sunnuntain messussa paikallinen pappi vaihtoi normaalin saarnansa tilalle sanallisen hyökkäyksen 'valokuvaajakulkureita' vastaan, jotka olivat valloittaneet rauhallisen ja hiljaisen Beaufortin kylän. Hän sanoi, että nämä tunkeilijat väittivät itseään irlantilaisiksi, mutta kuvasivat irlantilaiset mustalaisiksi ja epäonnistuneiksi yksilöiksi, ja mikä pahinta pukivat ylleen papin kaavun ja tekivät pilkkaa kaikesta, mitä irlantilaiset pitivät kaikkein pyhimpinä.²⁰

Myös McLoone haluaa lainata arkkipiispa MacNameen tuomitsevia sanoja vuodelta 1937:

Nuorten tyttöjen maastamuutto Isoon-Britanniaan tapahtuu niin, että ensin heitä houkuttelee lupaamalla kaikki kaupunkien ihmeellisyudet ja suuren maailman intensiivinen elämäntyyli, sillä tämän kaiken he näkevät ihmettelevien silmiensä edessä valkokankaan loistavana epäto-

dellisuusina [...] Elokuvan pienimpiä syntejä ei olekaan se, miten se aiheuttaa tyytymättömyyttä maalaiselämän jumalalliseen ja rauhalliseen elämänyhtymiin.²¹

Tällaisiin papiston joidenkin edustajien negatiivisiin luonnehdintoihin on helppo tukeutua ja unohtaa laajempi kulttuurinen konteksti. Usein elokuvista saatavat vaikutteet käsitettiin vaarallisina koko irlantilaisuuden eikä pelkästään kirkon kannalta, minkä takia esimerkiksi myösneuvostoliittolaiset elokuvat olivat kiellettyjen listoilla.

Irlantiin ei perustettu kansallista elokuvatuotantoa! Kulttuurinen protektionismi näkyi myös siinä, että yhtenä ensimmäisistä laeistaan Irlannin parlamentti laati vuonna 1923 sensuurilain, jonka nojalla viranomaiset pystyivät kieltämään minkä tahansa moraalisesti epäilyttävän elokuvan. Vaikka on myönnettävä, että katolinen kirkko otti erityisen voimakkaan elokuvia vastustavan kannan, niin ylikansallisen eli englanninkielisen luonteensa takia elokuva ei sopinut myöskään iirin kieltä ja kelttiläistä kulttuuria korostaville nationalisteille. Seurauksena oli, että sensuurimahdollisuutta käytettiin ahkerasti. On laskettu, että vuodesta 1924 lähtien yli 3000 elokuvaa on kielletty ja yli 8000 sensuroitu osittain. Linja on huomattavasti muuttunut, sillä esimerkiksi vuonna 1985 jälkeen on kielletty vain 15-16 elokuvaa. Silti muutamia korkean profiilin tapauksia löytyy vielä 1990-luvulta: kiellettyjä elokuvia ovat Ken Russelin *Huora* (Whore, kielletty 1991), Abel Ferreran *Paha poliisi* (Bad Lieutenant, k. 1993), Oliver Stonen *Syntyneet tappamaan* (Natural Born Killers, k. 1995) ja Robert Rodriguezin *Hämärästä aamunkoittoon* (From Dusk Till Dawn, k. 1996). Sensuurin perusteet ovat ajan myötä muuttuneet täysin. Kun aiemmin elokuvat kiellettiin kirkkoa tai isänmaallisuutta kritisoivan asenteen takia, nykyään keskeisenä perusteena on väkivalta.

Millaista kuviteltua yhteisöä sitten 1930-luvulla kaivattiin? Vuoden 1937 perustuslaki on tärkein yksittäinen dokumentti, jossa tasavallan itsekuvaus on kirjoitettu tarinaksi. Historioitsija Joe Lee on todennut, että se heijastaa vallitsevaa käsitystä kansallisesta luonteesta.²² Näin se kertoo meille, millaista Irlantia 1930-luvulla kuviteltiin. Toisen historioitsijan David Harknessin mukaan perustuslaki oli täysin sen aikaisen katolisen sosiaalisen ajattelun mukainen: keskeisenä maaseutu, romanttisuus, idealistisuus, epämaterialististen arvojen korostaminen ja perinteisten arvojen noudattaminen erityisesti naisen ja perheen asemassa.²³ Näiden lisäksi korostuivat kelttiläisyys, katolinen usko ja voimakas nationalistisuus. Perustuslain suhteen on korostettava, että yleinen käsitys pitää sitä pitkälti presidentti Eamonn de Valeran kirjoittamana, jolloin se heijastelee yhden vaikutusvaltaisen ihmisen "kuvittelemaa yhteisöä" – de Valeran Irlantia.

Edellä kuvailemani valtion virallisen linjan takia Irlannissa 1920-30 -luvuilla tehdyt harvatkin elokuvat, kuten *Irish Destiny* (George Dewhurst, 1925), *The Dawn* (Tom Cooper, 1936) ja *Guests of A Nation* (Denis Johnston, 1936), ovat meidän näkökulmastamme korostuneen nationalistisia kuvauksia menneisyydestä. Tilannetta voi tarkastella myös toisin, jolloin samat elokuvat nähdään osana kansallisen kulttuuritradition luomisista. Monet nykyiset tutkijat, jotka vaativat elokuvilta realismia ja kriittisyyttä suhteessa vallitseviin arvoihin, eivät huomioi ideologian muodostamisprosessia 20-30-luvuilla. Koska yhtenäistä traditiota ei ollut tai se oli vasta muodostumassa, niin ymmärrettävästi haluttiin korostaa erillisyyttä Englannista. Tämä johtaa luonnollisemmin historiallisten, "ideologisten" elokuvien suuntaan, jossa kuvataan separatistisen liikkeen historiallisia juuria eikä keskitytä sen aikaisen

²¹ McLoone 1994, 150.

²² "Constitutional review may prove to be another Irish solution". *The Irish Times* April 20 (1995).

²³ *Ireland in the Twentieth Century: Divided Ireland*. MacMillan 1996, 60-63.

²⁴ Katso Rockett 1988, 71-2; Gibbons 1988, 200-202.

²⁵ Rockett 1988, 95-99.

yhteiskunnan ongelmienkuvaamiseen. 1800-luvun lopulla alkanutta "tradition" luomisprojektiä kutsutaan yleisnimellä "irlantilaisuuden herääminen" (Irish Revival). Se oli nostalginen kulttuurinationalistinen yritys kadonneen kelttiläisen kulttuurin uudelleen herättämiseksi kielen, runouden, kirjallisuuden, urheilun ja kaiken elämän alueella. Koska irlantilainen ja sitä tukeva Irlantiin sijoittuva amerikkalainen elokuva on nähtävä osana tätä laajempaa kulttuurista projektia, emme voi pelkästään keskittyä meidän ajastamme käsin kritisoimaan elokuvien mielestämme vanhentuneita ideologioita päämääriä.

Tilanteessa onkin täysin ymmärrettävää, että Robert Flahertyn Irlannissa kuvaama romanttisen idealismin sävyttämä *Aran saaren mies* (Man of Aran, 1934) muodostui kansalliseksi merkkiteokseksi, jonka ensi-iltaa Dublinissa kunnioittivat läsnäolollaan mm. presidentti Eamon de Valera ja W. B. Yeats. Aikalaiskommenteissa korostettiin, että tässä elokuvassa ensimmäisen kerran näytettiin irlantilaiset sellaisina kuin he todella ovat. Saaren kalastajissa nähtiin kiteytyvän vastakohtana ns. teatteri-irlantilaiselle stereotypialle todellinen kelttiläinen kansanluonne, joka oli viaton, aito, jalo, rohkea ja uskonnollinen. Elokuva innoitti nuorta kansakuntaa rahoittamaan muutamia samantyyppisiä "epäpoliittisia" dokumentteja, mikä tarkoitti maaseudun, kelttiläisen menneisyyden ja katolisuuden idealisoivaa ylistämistä valkokankaalla.²⁴

3. Taloudellis-poliittinen avautuminen 1960-luvulla ja kulttuurinen murros: Irlannin tilanne muuttui oleellisesti 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa, jolloin de Valeran siirtyminen syrjään mahdollisti uudenlaisen politiikan. Irlanti avautui ulkomaailmalle ja purki protektionismiaan myös kulttuurin alalla. Kulttuurikeskustelussa siirryttiin ns. revisionismiin, jossa aktiivisesti pyrittiin kuvittelemaan uudenlaista yhteisöä. Uusi vaihtoehto olisi moderni, sekulaari, epänationalistinen ja pikemminkin monet eri "irlantilaiset" traditiot ja tarinat sisäänsä sulkeva kuin jotain essentiaalista irlantilaisuutta etsivä utopistinen projekti. Elokuvan puolella avautuminen näkyi politiikkana, jolla maahan houkuteltiin aktiivisesti ulkomaalaisia produktioita. Jo ennen tätä politiikkaa Irlanti oli ollut kuvauspaikkana monille sinne sijoitettuille elokuville, kuten John Fordin elokuville *Vaitelias mies*, *Ilmiantaja* (The Informer, 1935) ja *Vallankumouksen pyörteissä* (The Plough and The Stars, 1936). Yksi harvoista ei-irlantilaisesta aiheesta Irlannissa kuvattuja amerikkalaisia elokuvia oli John Hustonin *Valkoinen valas* (Moby Dick, 1956). Näiden lisäksi voisi mainita brittiläisen *Henry V* (Laurence Olivier, 1944), joka sodan takia kuvattiin Irlannissa. Edelleen vielä myöhemmin monet brittiläiset Pohjois-Irlantia kuvaavat elokuvat tehtiin Irlannissa, kuten Carol Reedin *Neljän tuulen talo* ja Basil Deardenin *The Gentle Gunman* (1952).

Tilanne muuttui täysin, sillä uudella politiikalla pyrittiin houkuttelemaan sekä kansainvälisiä produktioita että elokuvia, joiden tapahtumapaikkana ei ollut Irlanti, mikä oli ollut ennen Ardmorea harvinaista. Houkuttimiksi parannettiin elokuvan infrastruktuuria ja perustettiin Dublinin lähelle Brayhin Ardmoren elokuvastudiot vuonna 1958. Lisäksi tarjottiin matalia palkkakustannuksia ja valtion maksamia tukiaisia ja verohelpotuksia. Rockettin mukaan tavoitteena oli, että näin saataisiin mahdollisuuksia myös irlantilaisille tekijöille, jolloin kasvatettaisiin osaavia alan ammattilaisia.²⁵ Toisin kuitenkin kävi, sillä huolimatta suurehkosta rahallisesta panostuksesta irlantilaiset elokuvantekijät eivät vieraista tuotannoista hyötynet. On kuitenkin korostettava,

että molemmissa virallisissa tavoitteissa onnistuttiin, sillä Ardmoresa tuotettiin ja kuvattiin Irlantiin sijoitettuja tarinoita, kuten mm. *Shake Hands With Devil* (Michael Anderson, 1959) ja *Ryanin tytär* (Ryan's Daughter, David Lean, 1970). Lisäksi siellä on 60-luvulta alkaen tehty elokuvia, joiden leimaaminen irlantilaisiksi saattaisi katsojaa ihmetyttää: mm. *Barry Lyndon* (Stanley Kubrick, 1975), *Excalibur* (John Boorman, 1981), *Zardoz* (John Boorman, 1973) ja *Images* (Robert Altman, 1972) eivät ensisijaisesti tuota irlantilaista vaikutelmaa, kuten eivät varmastikaan *The Spy Who came in from The Cold* (1966), jossa Irlanti esittää jaettua Berliiniä, tai *The Face of Fu Manchu* (1965), jossa Irlanti esiintyy vuorostaan Tiibetinä. Jälkikäteen tarkasteltuna Ardmoren studiot palvelivat hyvin muiden tuottamien ja tekemien elokuvien tarpeita, mutta ajatus kansallisesta tuotannosta epäonnistui. Suuret yhtiöt eivät tarjonneet irlantilaisille ohjaajille, kuvaajille jne. toivottuja mahdollisuuksia, vaan toivat mukanaan oman osaamisensa ja tekniikkansa. Perimmäisenä syynä epäonnistumiseen oli kenties se, että tämänkin politiikan perustana oli ajatus siitä, että elokuvan tekeminen oli rahaa tuottavaa teollisuutta. Josokuva käsitetään teollisuudeksi, johon valtio ei sijoita rahaa, on luonnollista, että amerikkalainen ns. unelmateollisuus hallitsee jo pelkällä volyymillään markkinoita.²⁶

Eräs irlantilaisen elokuvatuotuksen kummallisuus on se, että tutkijat unohtavat liian usein ainoan varman kuvantuotannon mullistaneen tapahtuman 1960-luvun alusta: vuonna 1961 alkoi kansallinen televisiotoiminta, jonka roolia kansallisessa kuvantuotannossa ei ole paljon pohdittu. Se toimi aluksi nimellä Telefís Éireann (myöhemmin Radio Telefís Éireann, RTÉ). Pelkkään pitkään elokuvaan keskittyminen on ongelmallista "kansallisen identiteetin" määrittämisessä. "Kansallista" kuvantuotantoa pitäisi mielestäni etsiä erityisesti televisiosta, sillä siellä kansallinen tuotanto oli alusta alkaen sekä volyymiltään laajaa että suuren yleisön saavutettavissa – sekä irlantilaisten tekemää että katsomaa. Informaatioekologialtaan Irlanti kuuluu yhteen Ison-Britannian kanssa, mikä tarkoittaa sitä, että brittiläiset radio- ja tv-kanavat näkyvät suurimpaan osaan talouksista, jolloin brittiläisillä kanavilla on intressejä tuottaa ohjelmia irlantilaisista aiheista. Lisäksi brittiläiset sanomalehdet tunkeutuvat myös Irlannin markkinoille joko suoraan tai "Irlanti-painoksina". Tämä tekee kilpailutilanteen mainosmarkkinoilla hyvin kireäksi. Näin myös kilpailu asiaohjelmien ja erityisesti saippuaopperoiden tuottamisesta on pienillä resursseilla erittäin hankalaa. Lisäksi valtion ja elokuvan perinteisesti ongelmallinen suhde siirtyi televisioon. Suhdetta hankaloitti edelleen se, että televisio rakennettiin sekä yksityisen (mainokset) että julkisen rahoituksen varaan. Näin sen pitäisi samanaikaisesti palvella sekä valtion tiedotustarpeita että houkutella vetävällä ohjelmistolla riittävästi katsojia, jotta se olisi mainostajien kannaltakin kiinnostava. Kilpailu mainosmarkkoista on johtanut muutokseen ohjelmistossa. Aluksi television ohjelmista 2/3 osaa oli kotoperäisiä, mutta tultaessa 1980-luvulle trendi on muuttunut, sillä vuonna 1980 jo yli 80 prosenttia ohjelmista oli tuontitavaraa.²⁷ Muutos on tapahtunut siitäkkin huolimatta, että katsojatutkimukset osoittavat kotimaiset ohjelmat suosittumiksi kuin halvat ulkomaalaiset ohjelmat.

Irlantilaiselle televisiolle on erityisen tyypillistä se, että juuri liberaalia ideologiaa edustavat kotimaiset viihdeohjelmat haastoivat perinteisen kuvitellun yhteisön arvoineen 1960-luvulla eivätkä suinkaan monien pelkäämät ulkomaiset tuotteet, joita erityisesti haluttiin sensuroida.²⁸ Tämä Gibbonsin esille tuoma korostus pitäneen paikkansa siitäkkin huolimatta, että niin

²⁶ Katso Björkegren 1996, 109-152.

²⁷ Luke Gibbons, *Transformations in Irish Culture*. Cork University Press and Field Day 1996, 80.

²⁸ Gibbons 1996, 77.

²⁹ McLoone 1994, 150-151.

³⁰ Rockett, Kevin: "Aspects of the Los Angelesation of Ireland". *Irish Communications Review*, vol. I (1991), 20.

³¹ Mc Loone 1994, 151.

³² Gibbons 1996, 57-67; 11-12.

McLoone²⁹ kuin Rockett³⁰ puhuvat amerikkalaisesta elokuvasta ihmisten positiivisena henkireikäenä, joka Rockettin mukaan oli "vapauttava vaihtoehto viralliselle ideologialle".

Millaisia nämä kotoperäiset tuotannot sitten olivat? On tietenkin totta, että niissä lainattiin anglo-amerikkalaisten esikuvien muotoratkaisuja. Irlantiin siirtyivät irlantilaistetut versiot talk-showsta, kuten Gabriel Byrnen *The Late Late Show* (1962-), ja saippuaopperasta, kuten *The Riordans* (1965-79) ja *Glenroe* (1983-). Miksi kuitenkin juuri näitä ohjelmia voisi väittää luonteeltaan paljon "irlantilaisemmiksi" kuin monia irlantilaisia taide-elokuvia? Vastausta voisi hahmotella siten, että taide-elokuvien katsojat muodostavat sofistikoituneen ja kohtuullisen homogeenisen katsojakunnan, joka elokuvajuhlilla voi helposti katsoa erilaisia kansallisia taide-elokuvia, sillä niiden konventiot ovat yhteneväisiä. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa populaarimman kansallisen elokuvan ja televisio-ohjelmien suhteen, jossa variaatiot ovat yllättäen suuremmat. Irlantilaistetut versiot tarkoittavat irlantilaisia kiinnostavien aiheiden käsittelyä irlantilaisesta näkökulmasta

Kenties tässä "irlantilaistamisessa" piilee ylipäänsä amerikkalaisen tai sen tyylikeinoja lainailevan viihteen merkitys. McLoone korostaa katsojan huomioon ottavan, helpon amerikkalaistyyppisen viihteen suurta demokratisoivaa merkitystä irlantilaisessa yhteiskunnassa – kaikki saivat saman ohjelman kotiinsa.³¹ Näin television demokraattinen luonne ja se että kaikissa kodeissa on televisio ja myöhemmin videot, joita valtion virallisen sensuurin ja ideologiakoneiston on yhä vaikeampi valvoa, tekee vaikutuksen yhä merkittävämäksi. Ohjelmien liberaali yhteiskunnallinen perussävy tarkoitti käytännössä sitä, että kuvitteellinen yhteisö määritteli itsensä visuaalisessa ulottuvuudessa uudella modernimmalla tavalla. Esimerkiksi Byrnen harmittomalta vaikuttavan keskusteluviihteen on näin jälkikäteen nähty täysin mullistaneen tavat puhua ja ajatella aiemmin vaietuista tai kuiskutellen puhutuista asioista, kuten seksistä, alkoholismista, maastamuutosta, rasismista, urheilusta, uskonnosta, papiston väärinkäytöksistä, sensuurista, nationalismista jne. Kulttuurissa, jossa näistä asioista ei normaalisti puhuta, on erittäin radikaalia lähettää joka viikko tällainen ohjelma suoraan kaikkien kotiin. Näin tämä virallisen kuvitellun yhteisön ulkopuolelta tuleva ärsykemäärä saapui Byrnen välityksellä keskelle irlantilaisten arkipäivää, millä oli tietenkin suuri vaikutus ihmisten ja sitä kautta koko yhteiskunnan avautumiselle ulospäin. Vaikutusta lisäsivät monet draamasarjat, kuten juuri *The Riordans*. Pitkään jatkuneen sarjan yhteiskunnallinen panos oli Gibbonsin mukaan siinä, että sarjassa käsiteltiin positiivisessa sävyssä melkein kaikkia perustuslain "perheen" määritelmään kuulumattomia asioita. Tällaisia asioita olivat mm. uskonnolliset seka-avioliitot, avioliittojen hajoaminen, "synnissä eläminen", syrjähyppy ja ehkäisy. Tosin Gibbonsin mukaan keskittyminen näihin tapahtumiin "perheen" näkökulmasta teki siitä dramaattisen keskustan, mikä vähensi radikaaliutta. Edelleen sarjaohjelman käytännön muoto, "sarjallisuus", esti minkään ongelman lopullisen ratkaisemisen, mikä sekä kyseenalaisti katolisen kirkon "lopullisen moraalisen auktoriteetin" -politiikkaa että paradoksaalisesti korosti kirkon erityistä, "viimeistä" roolia moraalikysymyksissä.³² Tällä Gibbons tarkoittaa, että vaikka sarjassa puhuttiin moraalista ongelmista, niin dramaattisen jännitteen takia asia jäi usein vaille ratkaisua. Se sopi katolisen kirkon moraaliopetukseen, jossa kirkolla ja Jumalalla on viimeinen moraalinen auktoriteetti. Tyypillistä television alkukaudelle oli sarjaohjelmin opettavainen perussävy. Esimerkiksi *The Riordans* -sarjassa esiteltiin ensimmäisen kerran suurelle

yleisölle monet maanviljelyksen uudistukset. Nykyään suosittu saippuaopera *Glenroe* on luonteeltaan nostalgisempi, mikä kenties heijastelee kuvitellun yhteisön tämänhetkistä tilaa.

4. Nykytilanne ja artikla 35. Keskeinen muutos elokuvalle oli "Arts Act" vuodelta 1973, sillä tällöin valtio tunnusti elokuvan virallisesti taiteeksi.³³ Käytännössä ensimmäinen askel valtion kansallisessa tukipolitiikassa oli vasta vuonna 1977 perustettu vuosittainen käsikirjoituspalkinto. Vaikka Irlannissa tehtiin lyhytelokuvia koko 70-luvun, niin vasta 1981 perustettu Irish Film Board (BSE) pyrki aktiivisemmin tukemaan pitkää elokuvaa. Vuosina 1981-87 elokuvateollisuus kasvoi, elokuvia tehtiin 2-3 vuosivauhdilla ja elokuvan infrastruktuuri kehittyi suuresti. Kaikkien yllätykseksi hallitus lakautti BSE:n 1987, jolloin kasvu päättyi.

Valkokankaalla irlantilaiset aiheet kiinnostivat amerikkalaista ja brittiläistä katsojakuntaa, joten "irlantilaisten" elokuvien tuotanto jatkui muitten kuin irlantilaisten rahoittamana. Trendiin kuuluivat mm. Oscareita voittanut *Minun elämäni*, kritiikki- ja/tai taloudelliset menestykset kuten *Pelto* (The Field, Jim Sheridan, 1990), *The Commitments* (1991), *Patriot Games* (1992) ja myös Oscar-palkittu *Crying Game* (1992). Ne avasivat irlantilaisten kommentaattorien mukaan hallituksen taloudelliset silmät. BSE perustettiin uudelleen 1993, jolloin samalla uudistettiin olemassaolevaa lainsäädäntöä eli artikla 35:ttä. Artikla 35³⁴, jonka nojalla elokuvaan sijoittava yksityinen henkilö tai yritys oli oikeutettu saamaan sijoittamaansa summaa vastaavan verohelpotuksen (600 000 IRP/ 3 vuotta), oli ollut kohtalaisen epäaktiivisena voimassa jo vuodesta 1987. Lisärajoitteina oli mm. se, että sijoitettu summa sai kattaa vain 60 prosenttia elokuvan koko budjetista ja ainakin 75 prosenttia tuotannosta oli tapahduttava Irlannissa. Vuosina 1987-92 elokuvaan sijoitettiin tätä hyväksi käyttäen yli 9,4 miljoonaa dollaria, joita käytettiin 11 projektin rahoittamiseen. Kun vuonna 1993 artiklaa laajennettiin, sijoitettavia summia nostettiin huomattavasti (nyt 1.050,000 IRP/3 v.), ja kun lisäksi yhteistyö- ja tuotantotulot mahdollistettiin, tapahtui "irlantilaisen" elokuva-alan räjähdys eli siitä tuli hyvin houkutteleva kansainvälisille suurproduktioille. Kun samanaikaisesti valtio lisäsi uudelleen aktivoidun BSE:n kautta huomattavasti tukeaan kansallisille projekteille, seurauksena oli tuotantomäärien kasvu keskimäärin viiteen kotimaiseen ja viiteen kansainväliseen produktion vuodessa.

Usein puhuttaessa keskimääräisistä investointisummista "irlantilaiseen" elokuvaan näitä eri osa-alueita ei erotella toisistaan, vaan puhutaan yhdestä kokonaisuudesta.³⁵ Siinä sivuutetaan myös se, että monet irlantilaisiksi käsitetyt elokuvat tehtiin muulla kuin irlantilaisella rahoituksella, jolloin niiden tuottama hyöty siirtyi kansainväliseen elokuvateollisuuteen. Sheridanin *Minun elämäni* -elokuvan 1,7 miljoonan IRP:n budjetista yli 60 prosenttia tuli brittiläiseltä televisioltä. Huolimatta elokuvan saamasta Oscar-palkinnosta myös seuraava saman ryhmän elokuva *Pelto* (4,5 miljoonaa IRP) jouduttiin rahoittamaan kokonaan samasta lähteestä, sillä halukasta irlantilaista rahoitusta ei ollut tarjolla. Samoihin aikoihin tehdyt *The Commitments* ja *The Playboys* (1992) olivat kylläkin irlantilaisesta aiheesta tehtyjä, mutta täysin amerikkalaisten rahoittamia. *The Crying Game* (1992) rahoittivat brittiläiset sijoittajat sen jälkeen kun Jordan oli epäonnistunut yrityksissään saada hankkeelleen rahallista tukea Irlannista.

Näin amerikkalainen ja brittiläinen elokuvateollisuus pystyi hyödyntämään Irlannin valtion tukipolitiikkaa ilman, että raha olisi palannut kansalliseen elokuvateollisuuteen. Näiden elokuvien kuuluminen irlantilaisen "kansallisen"

³³ Katso McLoone 1994, 156-158; Rockett 1988, 114-144.

³⁴ Rockett 1994, 129-30; Colm Byrne, "Thirty-something". *Film Ireland*, June/July (1996), 24-25.

³⁵ Katso Rockett 1994, 132-133.

³⁶ Rockett 1994, 135.

³⁷ McLone 1994, 171.

³⁸ Sorlin 1991, 2; 128.

³⁹ Björkegren 1996, 128.

⁴⁰ Sorlin 1991, 1-2; 10.

elokuvan kategoriaan on vain osaltaan puolustettavissa sen seikan kautta, että niissä “luova panos oli suurimmaksi osaksi irlantilaista”.³⁶ Tämä kansallisen luovan panoksen ja kansainvälisen rahan muodostama suhde on keskeinen ongelma “kansallisessa” nykyelokuvassa, sillä vaikka erityisen painokkaasti on korostettava irlantilaisen elokuvan nousua 1990-luvulla, niin taustalta löytyy ristiriitakysymys kansallisen elokuvan tulevasta suunnasta. Tutkijat haluaisivat mielellään irlantilaista elokuvaa enemmän eurooppalaisen taideelokuvan suuntaan, mutta rahoitusmahdollisuudet tukevat toisenlaista tendenssiä. Silti tutkijat, joita tässä edustaa McLoone, haluaisivat kansalliselle elokuvalle kansallisen tulevaisuuden:

Eurooppalaisen elokuvan tulevaisuuden avain on monipuolisuus. Eurooppalaista audiovisuaalista politiikkaa pitäisi kohdistaa erilaisten sen kulttuurirajojen sisällä olevien alueellisten ja kansallisten elokuvien perustamiseen, tukemiseen ja mainostamiseen. Sen ei kannata edes yrittää mahdotonta haastetta: kilpailla tai yrittää päästä samalle paikalle kuin Hollywoodin edustama ylikansallinen paradigma.³⁷

Kansallisen elokuvan teoreettisia määrittäjiä

Kansallinen elokuva (national cinema) on keskeinen määrittävä tekijä keskusteltaessa esimerkiksi eri maissa tapahtuvan elokuvatuotannon eroista, perusteista ja rajoista. Esimerkiksi Pierre Sorlin tarvitsee käsitettää tutkiakseen eri Euroopan kansakuntien tarvetta esittää kotoperäisiä teemoja valkokankaalla.³⁸ Toisin kuin monet irlantilaiset kommentaattorit Sorlin ei esitä laadullisia vaatimuksia vaan pitäytyy sosiologisen kuvailun tasolla analysoiden eri teemojen erilaista esiintymistä “eurooppalaisissa elokuvissa”. Sorlinille eurooppalaisten elokuvien kansallisuus tuntuu määrittäytyvän aivan käytännöllisen todistusaineiston kautta: vähemmän kuin 10 prosenttia eurooppalaisista kansallisista produktioista näytetään muussakin kuin tuottajamaassaan, ja näytetyistä 10 prosentista on monet valittu esitettäväksi juuri “kansallisen tyypillisyytensä” takia. Björkegren näkee, että Euroopan elokuvateollisuus on erikoistunut “kansallisten” elokuvien tuottamiseen omille kansallisille markkinoilleen.³⁹ Näin ne luonnollisesti ovat kansallisesti hyvin spesifejä, millä ei ole paljoakaan ventialarvoa. Tarkoituksellinen spesifisyys erottaa ne amerikkalaisista tuotteista, joissa välitetään amerikkalainen näkemys maailmasta. Tämä amerikkalainen näkemys on kuitenkin Björkegrenin mukaan hyvin universaali ainakin länsimaisen mittapuun mukaan, sillä Amerikan markkinoiden tosiasiallinen monikansallisuus tekee näistä elokuvista käytännössä epäkansallisia. Amerikan markkinat ovat luonteeltaan myös hyvin demokraattisia, millä Björkegren tarkoittaa sitä, että elokuvan täytyy olla markkinoitavissa monille erilaisille katsojaryhmille, mikä tekee elokuvista yksinkertaisia, itseään selittäviä ja katsomistilanteen helppoutteen pyrkiviä tarinoita. Näitä tarinoita on helppo katsoa kaikkialla läntisessä maailmassa. Sorlinille kansallinen elokuva tarkoittaa aika ongelmattomasti Euroopan suurten elokuvamaiden, kuten Ranskan, Italian, Saksan ja Englannin elokuvatuotantoa.⁴⁰ Hän ei myöskään käsittele kielen ja elokuvan ongelmallista suhdetta: kielialueen sisällä suuret tuottajamaat kolonialisivat pienet maat tuotteillaan. Sorlinilla kuten muillakin kirjoittajilla määrittäyty samalla negatiivisesti ylikansallinen elokuva. “Kansallinen” on muokkautunut tarkoittamaan hyvää, taiteellista elokuvaa ja ylikansallinen viihteellistä teolli-

suustuotetta, joka yhdistetään Hollywood-tyyliseen tuotantostrategiaan. Itse asiassa myös Sorlin kuvaa tätä tyyliä klassiseksi, joka on laajennus Euroopassa 1800-luvulta lähtien vallitsevana olleesta kerrontatyylistä.

Andrew Higson on ansiokkaasti eritellyt kansallisen elokuvan käsitettä niin puhtaasti teoreettisesti kuin testaten teoriaansa brittiläiseen elokuvaan.⁴¹ Hän korostaa pyrkivänsä eritellyssään kuvaamaan erilaisia tapoja, joilla ”kansallisen” termiä elokuvan yhteydessä käytetään. Higson määrittelee neljä tapaa ymmärtää kansallisen elokuvan käsite:

1) Se määritellään taloudellisin perustein, jolloin kansallinen tarkoittaa kotimaista elokuvatuotantoa. Tällöin keskeiset määrittävät kysymykset ovat: missä, keiden toimesta ja millä rahoituksella elokuvat on tehty.

2) Kansallinen on myös mahdollista määrittää tekstuaalisesta lähtökohdasta. Tällöin kysytään, mistä elokuvat kertovat ja onko niissä tyyllistä yhteneväisyyttä tai yhtenäinen maailmankatsomus. Vaikka Higson ei asiaa korosta, niin juuri tämä lähestymistapa mahdollistaa loputtoman kiistelyn elokuvien ja kuviteltujen yhteisöjen välisestä suhteesta, jota tutkijat, kriitikot ja kulttuuripäättäjät haluavat ylläpitää. Jokaisella määrittelijätaholla on oma kuviteltu yhteisönsä, joka muodostaa autenttisen irlantilaisuuden, jota vasten mitataan elokuvien esittämää maailmaa.

3) Jos otetaan lähtökohdaksi levitys- tai kulutusnäkökulma, päästään kysymään, millaisia elokuvia todella katsotaan. Tällöin ”kansallisesta” käytävän keskustelun keskipisteeseen nousee ongelmallisesti suuri huolestuneisuus kansallisen kulttuurin tilasta ja amerikkalaistyyllisen elokuvan kulttuuri-imperialistisesta valta-asemasta. Radikaalista kulutusnäkökulmasta katsottuna amerikkalainen viihde-elokuva voi olla aivan samalla tavalla kansallista kuin mikä tahansa kotimainen tuotanto.

4) Voidaan myös puhua kriittisestä lähtevästä määrittelystä, jossa kansallinen redusoidaan ns. laatu- tai taide-elokuviin. Näin kansallinen muodostuisi kulttuurisesti arvokkaista elokuvista, joiden taas katsottaisiin edustavan parhaita kansallisia piirteitä.

Higsonin määrittely toimii brittiläisen elokuvan suhteen, joten sitä kannattaa käyttää analysoitaessa irlantilaista elokuvaa. Uusin *Variety International Film Guide 1996* sisältää keskeisen paradoksin irlantilaisesta elokuvasta: Mel Gibsonin *Braveheart* (1995) ja Mary McGuckianin *Words upon the Window Pane* (1995) esiintyvät samassa listassa irlantilaisina. Edellinen elokuva kuuluu eittämättä Hollywood-elokuvien kategoriaan ja jälkimmäinen liikkuu yhtä leimallisesti eurooppalaisen taide-elokuvan kategoriassa. Seuraavaksi tarkastelen mm. näitä kahta elokuvaa ja niiden reseptiä. Pyrin taas kerran näyttämään kansallisen elokuvan määritelmän paradokseja irlantilaisessa kontekstissa.

Kansattomasta viihde-elokuvasta kansalliseen taide-elokuvaan

Mel Gibsonin *Braveheart* näyttää monikansalliselta elokuvalta, silti se on päässyt ”irlantilaisena” *Film Irelandin* kanteen, *Variety*n luetteloon ja suomalaisen sanomalehteen. Toisenlainen aineisto, kuten *Scottish Tourist Boardin* mainoslehti ja itse elokuvan näkeminen, tuottaa skotlantilaisen vaikutelman. Koska Saksassa ja Suomessa sen kotimaaksi voidaan käsittää myös ”Yhdysvallat” tai ”Hollywood”, tämä nimenomainen elokuva tuntuu näkökulmasta riippuenomistavan monen maan passin. Onneksi en ole ta-

⁴¹ Andrew Higson: ”The Concept of National Cinema”. *Screen* Vol. 30, No 4, Autumn (1989), 36-46 (Käännös tässä *Lähikuvan* numerossa); *Waving the Flag: Constructing a National Cinema in Britain*. Clarendon Press 1995.

⁴² Walter Ruggle, "Das Europäische Kino: Auf Dem Weg Ins Zweite Jahrhundert". Deutschland, Zeitschrift für Politik, Kultur und Wissenschaft, Nr.2, April (1996).

⁴³ Dwyer, "Ireland". Teoksessa Cowie, Peter (ed.), *Variety International Film Guide*, 1995. London: Hamlyn 1995, 220-224.

⁴⁴ Kevin Myers, "An Irishman's Diary". *The Irish Times* April 5, (1995); Colm Byrne 1996; Stephanie McBride, luennossaan syksyllä 1996 Jyväskylässä.

⁴⁵ "Cash Strapped". *Film Ireland* February/March (1996), 18-19.

⁴⁶ "Braveheart". *Sight and Sound*, September (1995), 45.

⁴⁷ Scottish Tourist Boardin esite (1995).

hallisessa väärinymmärryksessäni yksin, sillä elokuvan tuotanto, sisältö ja reseptio mahdollistavat Higsonin neljän kansallisen elokuvan määritelmän käytännön problematisoinnin siten, että kukin valittu määritelmä tuottaa erilaisen lopputuloksen. Miten elokuvasta on kriittisellä tasolla kirjoitettu? Irlantilaiseksi näkökulmaksi lainaan Michael Dwyeria:

Brittiläisessä elokuvateollisuudessa oltiin erittäin ärtyneitä kun Mel Gibson, skotlantilaisen historiallisen draaman *Braveheartin* ohjaaja ja päänäyttelijä, päätti kuvata suuren budjetin eepisestä elokuvastaan 11 viikkoa Irlannissa ja vain viisi viikkoa Skotlannissa. Gibsonin päätökseen ei vaikuttanut pelkästään verohelpotuslain artikla 35, vaan myös kulttuuriministeri Higginsin tarjous, jossa hän lupasi kuvauksia varten pääsyy 10 irlantilaiseen linnaan ja armeijasta 1600 reserviläistä elokuvan valtavia taistelukohtauksia varten.⁴³

On erittäin mukavaa, että Gibsonin päätöksessä osoitetaan olleen muitakin perustavia syitä kuin se, että artikla 35:n hyväksikäyttäminen tuotti sijoittajille entistä suuremman rahallisen hyödyn. Listatessaan elokuvan "irlantilaiseksi" Dwyer unohtaa mainita kiinnostavan tosiseikan, että samalla verolain artiklan sisältöä suuresti venytettiin. Tällä tarkoitan sitä, että artikla piti alun perin sisällään vaatimuksen tietyistä prosenttimäärästä (75 %), joka elokuvan "irlantilaisuusasteen" piti täyttää ollakseen oikeutettu artiklan helpotuksiin. Mutta vallitsevaksi käytännöksi on tullut, että kansainvälisten suurelokuvien kohdalla prosenttia lasketaan tarpeen niin vaatiessa. Tätä ovat kommentaattorit käyttäneet argumenttina kritisoidessaan artiklaa vain uutena veronkiertotapana muiden joukossa.⁴⁴ Lisäksi Mike Collins kritisoi ylipäänsä artiklan tausta-ajatuksen hyödyllisyyttä irlantilaisen elokuvan kannalta. Collins kysyy, mitä hyötyä ajatellaan irlantilaiselle elokuvalla olevan siitä, että Irlannista tehdään Hollywoodin halpa etäispäätä.⁴⁵

Colin McArthur näyttää käsittäneen irlantilaisesta näkökulmasta ajateltuna Mel Gibsonin elokuvan täysin väärin.⁴⁶ Hän ei nosta sitä esiin positiivisena esimerkkinä uudesta irlantilaisesta elokuvatuotannosta, vaan termit kuten "Scotland" ja "Scottish" esiintyvät arvostelussa tiheästi. Sitä vastoin Irlanti esitetään negatiivisesti maana, jonka verohelpotuksilla tuotanto houkuteltiin pois Skotlannista. Omalta kannaltani mielenkiintoisesti McArthur nostaa esiin kysymyksen representaatiosta ja kuvitellusta yhteisöstä, sillä hän katsoo elokuvan kuuluvan Skotlannin "elokuvalliseen profiiliin". Ainakin elokuvan visuaalisesti paikannettavissa olevat kuvat tuovat aivan oikeutetusti mieleen paikan, joka yleensä mielletään Skotlanniksi, tai vielä tarkemmin paikannettuna: "Kuten *Rob Roy* (1995) niin *Braveheartin* on kuvattu Glen Nevisin ja Glencloen maisemissa, jotka ovat ennestäänkin tuttuja elokuvissakävijöille elokuvasta *The Highlander* (1986)."⁴⁷ Jos kyseinen elokuva käsitetään irlantilaiseksi, millä tavalla se mahdollisesti esittää Irlantia jäsena traditioita positiivisesti, analyttisesti "kuvina itsestämme"? Higsonin kansallisen elokuvan määrittäykseen tämä elokuva sopii vain rahoittajatahon kannalta. McArthur korostaa, että elokuva tehtiin Irlannissa taloudellisista syistä. Taloudelliset seikat tarkoittavat artikla 35:n suomien veroetuksia ja muuta valtion tarjoamaa ilmaista materiaaliapua.

Kysymys taloudesta tai rahoituksesta on keskeinen ongelma kansallisen elokuvan määrittämisessä, sillä kansallisen pitäisi kuitenkin monien mielestä jollain lailla yhtyä kuviteltuun yhteisöön. Irlantilaisen elokuvan ongelmana on tässä se, että kansallinen elokuva ja kansainvälinen elokuvateollisuus sekoittuvat. Painotustani tarkentaa esimerkki: Kun kulttuuriministeri Michael

D. Higgins käy puhumassa Hollywoodin elokuvastudioilla Irlannin erinomaisuudesta elokuvien kuvauspaikkana, ei kyse ole kansallisesta elokuvasta vaan ulkomaankaupasta. Irlantilaiset haluavat houkutella maahansa kansainvälistä tuotantoa, sillä elokuvat tuovat maahan rahaa. Missään vaiheessa ei suurproduktioiden esteenä ole ollut se, etteivät ne kerro irlantilaisia tarinoita. Tietenkin suurproduktio voi olla irlantilainen tarina, kuten Jim Sheridanin *Isän nimeen*, tai sitten skotlantilainen, kuten *Braveheart*. Koska irlantilaiset aiheet ovat tosiasiallisesti osoittautuneet suosituiksi, niin taas vallitsee sama käytännön laki kuin vuosisadan alussa: sopivasti viihteelliset ja helpot “irlantilaiset” elokuvat pääsevät Amerikan markkinoille. Mutta jos näin on, mistä silloin keskustelemme. Ovatko nämä “klassisen narraation” mukaiset tarinat niitä “kuvia itsestämme”, joita irlantilaiset elokuvantekijät ja elokuvantekijät ovat 1970-luvulta lähtien vaatineet? Onko kansainvälisellä rahoituksella ja koneistolla rakennettu klassiseen narraatioon perustuva Amerikan markkinoille tähtäävä “irlantilainen” elokuva millään muotoa kansallista elokuvaa?

Sama taloudellinen politiikka oli taustalla jo 60-luvulla, kun Ardmoren studiot perustettiin ja siellä valmistui lukuisasti “kansainvälisiä” elokuvia. Kuten Rockett on osoittanut, tämä johti käytännössä elokuvien halpatuotantoon irlantilaisin verovaroin.⁴⁸ Vastaavasti nykyäänkin vallitsee ajatus siitä, että kansainväliset suurproduktiot toisivat mahdollisuuksia irlantilaisille elokuva-alan ammattilaisille. Näin ollen “Irlannin malli”⁴⁹ ei ole niin yksiselitteisen positiivinen kuin *Helsingin Sanomat* haluaa sen esittää.

Monet irlantilaiset kommentaattorit, kuten Kevin Myers, Stephanie McBride ja Colm Byrne, ovat pitäneet artikla 35:ttä osittain pelkkänä veronkiertosysteeminä. Byrne kirjoittaa, että kun “artikla 35:stä on vaarassa tulla vain yksi uusi veronkiertokanava lisää, niin sen myötä myös rahoittajien kiinnostus on entistä enemmän suuntautunut pois paikallisesti suunnitelluista ja toteutetuista elokuvaprojekteista, joitten tukemiseksi se on alunperin suunniteltu.”⁵⁰ Lisäksi Byrnen mukaan usein unohdetaan, että artiklan perusteissa korostetaan elokuvan kaupallista ulottuvuutta, joten perinteiset pientuotannot jäävät mahdollisesti täysin sen ulkopuolelle. Koska investoinnin verohelpotusprosenttia laskettiin uudessa laissa 100 prosentista 80 prosenttiin, se vaikuttaa kommentaattorien mukaan juuri epäkaupallisempiin tuotantoihin. Kaikillehan on ollut selvä, että *Braveheartin* kaltaiset varmat menestykset tulevat keräämään uudenkin lain myötä sallitun määrän tukea. Varma menestys mahdollistaa kaksinkertaisen taloudellisen hyödyn sekä verohelpotuksena että osuutena elokuvan tuotosta. Kenties tämän seikan takia uudessa laissa korostetaan sitä, että kaikki sijoitukset olisi tehtävä sijoittajan riskillä. käytännössä varmoihin sijoituksiin on kuitenkin ollut riittävästi halukkaita, kun epävarmemmat eivät saa tukea valtion verohelpotuksesta huolimatta. Irlantilaisen kansallisen elokuvan uusi korostus näkyy korjatussa artiklassa myös siten, että tukea saava elokuva määritellään sellaiseksi, joka “tuo jotain arvokasta irlantilaiseen elokuvateollisuuteen tai irlantilaisen kulttuurin edistämiseen ja kuvaamiseen”. Näin pyritään korostamaan systeemin kansallista luonnetta, mutta nähtäväksi jää, auttako se “taide-elokuvaa” saamaan rahoitusta.

Artikla 35 ei auttanut Mary McGuckianin elokuvan *Words upon the Window Pane* valmistumista, vaikka kyseessä pitäisi olla määritelmän mukaisesti hyvin irlantilainen elokuva.⁵¹ Ohjaaja on irlantilainen, osa päänäyttelijöistä (mm. Jim Sheridan, John Lynch) on irlantilaisia. Elokuva perustuu

⁴⁸ 1988, 95-126.

⁴⁹ Risto Rumpunen, “Verohelpotukset elokuvarahaa Irlantiin”. *Helsingin Sanomat*, 30.5.(1996).

⁵⁰ 1996, 24-25.

⁵¹ Paul Power, “McGuckian’s Travels”. *Film Ireland*, February/March (1995), 10-12.



myös irlantilaiseen tekstiin (W. B. Yeatsin samanniminen näytelmä vuodelta 1934), joka on aiheeltaan hyvin irlantilainen (tapahtumapaikkana on vuoroin 1920-luvun Dublin ja vuoroin 1700-luvun Dublin, jossa kuvataan Jonathan Swiftin suhteita elämänsä naisiin) ja sisältää teemanaan kansallisen kulttuurin kiperimmän kysymyksen: anglo-irlantilaisen ja irlantilaisen kulttuurin suhteiden elokuvallisen pohtimisen. Kuitenkin elokuvan budjetti, noin kolme miljoonaa dollaria, kerättiin monesta eurooppalaisesta lähteestä.

McGuckian on todennut, että hänestä tuli eurooppalaisten yhteistuotantosysteemien asiantuntija. Alunperin hän aikoi vain käsikirjoittaa elokuvan ja sai käsikirjoitukseensa rahoitusta erilaisista Euroopan unionin taidetta tukevista projekteista. Lopulta valmistuneen elokuvan tuottajat ovat tulivat Ranskasta (40 %), Luxemburgista (20%), Saksasta (30%) ja Britannian (10%).

Elokuva kuvattiin pääasiallisesti Irlannissa ja loppuosa sekä Saksassa että Isossa-Britanniassa. Studiotyöt tehtiin Luxembourgissa. Elokuvan vastaanotto oli kohtalaisen mitäänsanomaton ja elokuva poistui, Dublinin keskikaupungin tärkeistä elokuvateattereista viikossa. Rahoituspohjaltaan ja imagoltaan se on tyypillinen eurooppalainen yhteistuotanto, jossa rahoituslähteet eivät vaikuta siihen, millaiselta elokuva lopultakin näyttää. Tietysti aina voidaan argumentoida, että rahoitushankaluudet, joista McGuckianin produktio on kärsinyt, vaikuttavat hyvinkin negatiivisesti lopputulokseen tai siihen, ettei elokuvasta tule alkuidean jälkeen laisinkaan totta. Tässä tapauksessa lopputulos on tyypillinen eurooppalainen taide-elokuva niin toteutukseltaan, rahoituksestaan kuin katsojamääriltään. Vaikka se on nostettu kulttuurieliitin taholta edustavaksi irlantilaiseksi elokuvaksi⁵², niin kansallinen katsojakunta pysyy poissa. Näin ollen kyseessä on Björkegrenin kuvailema esimerkki eurooppalaisesta taide-elokuvasta eikä populaarista kansallisesta elokuvasta. Näin McGuckianin yhteydessä ei ole mielekästä tutkia hänen esittämänsä kuvitteellista yhteisöä, sillä elokuva edustaa taidenäkemykseltään täysin kulttuurieliitin kuvittelemaa yhteisöä.

Kahden tässä esittelemäni äärimmäisyyden välissä on mahdollisuus tehdä Higsonin kriteerien mukaan kohtuullisen kansallinen, mutta samalla suosittu elokuva, joka näin ollen yhtyisi hyväksyttävään kuviteltuun yhteisöön, mutta samalla olisi myös katsojien suosima. Pat O'Connorin ohjaama *Ystävyysden aikaan* (The Circle of Friends, 1995) oli niin Irlannissa kuin Amerikassakin erittäin suosittu. Millainen kansallinen elokuva on kysymyksessä? Elokuva perustuu naistenviihdekirjailija Maeve Binchyn samannimiseen suosittuun romaaniin. Se on omaelämäkerralliseksi käsitetty kuvaus pienestä kylästä Dubliniin yliopistoon 1950-luvulla saapuvista nuorista tytöistä ja heidän kohtaloistaan. Elokuva sisältää sentimentaalista kuvausta menneestä maailmasta. Siinä yhtyvät nostalginen käsitys irlantilaisista yhteisönä kansainvälisten näyttelijöiden kohtuullisen "irlantilaisen" roolisuoritukseen. Näin ollen sen Irlannissa saama suosio ei ollut ihme, mutta sen kriittinen reseptio kertoo taas irlantilaisen elokuvan ongelmista. Micheal Dwyer arvosteli elokuvan hyvin myönteisesti korostaen ohjaajan erinomaisia kykyjä luoda mennyt maailma viimeistä yksityiskohtaansa myöten ja ohjata nuorista koostuvaa näyttelijäjoukkoa. Elokuvan yhteys kuviteltuun yhteisöön tulee esille, kun Dwyer toteaa: "Vaikka elokuva on sijoitettu vain 40 vuoden takaiseen aikaan, se näyttää aikamatkalta menneeseen viattomuuden aikaan, jossa papit julistivat nuorten tyttöjen ruumiit joko 'Jeesuksen puutarhoiksi tai Saatanan työkaluiksi', [...] Pat O'Connor saavuttaa taitavasti aidon menneen periodin tunnun samalla kun hän tarkastelee seksuaalisesti naiivien pähenkilöittensä riittejä." Dwyer toivoo, että edes tämä elokuva kiinnostaisi yleisöä riittävästi pitämään sen yli kaksi viikkoa Dublinin keskustan teattereissa.⁵³ Näin tapahtuikin, mikä ei suinkaan ole ihme, sillä elokuva tarjosi romantiikkaa ja mahdollisuuden kurkistaa "turvalliseen" menneisyyteen, jossa vallitsivat jonkinlaiset esimodernit yhteiskunnalliset lainalaisuudet.

Kaikki eivät kuitenkaan olleet Dwyerin valitsemalla linjalla, sillä Shane Barry loi kriittisemmän katsauksen elokuvaan.⁵⁴ Hän toi esiin taustaromaanin täydellisen sentimentaalisuuden, jonka takia kukaan katsojista ei millään lailla voi tuntea itseään loukatuksi. Hän korosti elokuvan suuntautumista Amerikan markkinoille mm. siinä, että suurin osa näyttelijöistä on amerikkalaisia. Barry katsoo sen kuuluvan viihde-elokuvan amerikkalaiseen kategoriaan: virheellisyydet pukeutumisessa, ihmisten epäajanmukaisessa ajattelussa ja

⁵² Katso Michael Dwyerin positiivinen arvostelu: *The Irish Times*, February 24 (1995).

⁵³ "Maeve's circle is unbroken". *The Irish Times*, May 12 (1995).

⁵⁴ "Reviews, 'Circle of Friends'". *Film Ireland*, June/July (1995), 56.

⁵⁵ "Reviews, Circle of Friends". *Sight and Sound*, May (1995), 41-42.

⁵⁶ Rumpunen (1996).

⁵⁷ Katso Kevin Rockett, "Culture, Industry and Irish Cinema". Teoksessa Hill, McLoone and Hainworth (eds.) 1994, 126-39; Dwyer "Ireland". Teoksissa Cowie, Peter (ed.), *Variety International Film Guide. 1991-1996*, London: Hamlyn.

ihmeellisissä kohtaloissa kuuluvat luonnollisina elementteinä tämän sadun maailmaan. Barry ei myöskään ihastele sitä uutena irlantilaisen elokuvan voittona. Samanlainen painotus näyttää vallitsevan muuallakin. Ben Thompson toteaa, että

ei ole mitään viatonta tämän elokuvan täydellisessä laskelmoivuudessa, jolla se on ohjattu kansainvälisille markkinoille. Tuskin yhtään vuoropuhelun lausetta sanotaan ilman että taustalla näytetään periodinmukaisia katukuvia, pulputtavia puroja tai sumuisia kukkuloita. Tätä tukeva Micheal Kamenin musiikki sisältää irlantilaisen musiikin kliseitä suorastaan koomisuuteen asti. Koko käsikirjoitus pitää sisällään suuren annoksen turisteille suunnattua irlantilaisuutta.⁵⁵

Näin elokuva määritellään genreltaan viihteelliseksi irlantilaisuuden stereotyyppiä, joka kuitenkin vetoaa katsojiin myös Irlannissa. Kulttuurieliitin ja katsojien elokuvat ovat taas kaukana toisistaan, mutta mielestäni ei pidä ottaa eliitin näkemystä kansallisesta elokuvasta annettuna tosiasiana, vaan on muistettava, että nostalgialla on tärkeä roolinsa yhteisön tarinoiden kertomisessa. Tosin tämä elokuva on erinomainen esimerkki siitä, ettei muitten tekemässä Irlantiin sijoittuvassa ja irlantilaisten itsensä tekemässä romanttisessa viihteessä ole välttämättä suurtakaan eroa. Pyrkimys Amerikan markkinoille sanelee tyyllisävyjä, jolloin "kansallisuus" vähenee.

Irlannin elokuvan tilanne näyttäytyy näin vähemmän kadehdittavana kuin Risto Rumpunen antaa suomalaisten lukijoiden olettaa kuvatessaan verohelpotusten vaikutusta.⁵⁶ Hänen esimerkkinsä irlantilaisista tuotannoista, *Braveheart* ja tv-sarja *Scarlett*, ja hänen siteeraamansa henkilöt, kuten kulttuuriministeri, elokuväsäätiön johtaja ja ulkomaankauppakeskuksen kulttuuriosaston johtaja, tietenkin korostavat oman mallinsa erinomaisuutta. Tilastoista⁵⁷ näkyy, että 80-luvun lopun ja 90-luvun alun Irlannissa on tehty vuosittain keskimäärin viisi kotimaista produktiota. Näiden lisäksi on tehty viisi ulkomaista produktiota, jotka eivät kaikki ole millään tavalla liittyneet "Irlannin kulttuurin edistämiseen", vaan ovat käyttäneet paikkaa pelkkänä kulissina. Lisäksi mainitsemani sijoittajien hyötyä pienentävät uudet rajoitukset, joilla pyritään estämään käytännössä jo valmiiden menestyselokuvien hyödyntäminen verojen kiertämisessä, ovat tuoneet epävarmuutta koko systeemin tulevaisuudelle. Suomalaisessa keskustelussa ei ole tullut esille se, että pienten budjettien elokuvat, joista tuleva rahallinen hyöty on erittäin epävarmaa, eivät ole käytännössä hyötäneet systeemistä kovinkaan paljon. McGuckianin esimerkki osoittaa, että niiden rahoitus on tullut ensisijaisesti Euroopan Unionin rahastoista. Taide-elokuva saa taide-elokuvatasoisen pienen katsojamäärän. Jos halutaan, että kansallinen elokuva kerää kunnollisen katsojamäärän ja saa sitä kautta mahdollisuuden tuottaa voittoa sijoittajille, pitää kansallisen elokuvan siirtyä huomattavasti kevyemmälle linjalle *Ystävyyden ajan* tapaan. Tällöin kuitenkin hyvin laskelmallisesti tähdätään Amerikan markkinoille, jolloin elokuvien käsittelemät teemat siirtyvät suosituille nostalgia-väkivalta-romantiikka -akselille. Eikö elokuva tällöin menetä kansallista luonnettaan, eikö se liity johonkin muuhun kuviteltuun yhteisöön, "globaaliin" länsimaiseen yhteisöön? Näin ongelmaksi nousee irlantilaisen elokuvan kohdalla se, että elokuvien oletettu katsojakunta on eri kuin elokuvan kansallisuus. Mitä kertoisikaan Sorlinille irlantilaisesta yhteiskunnasta jo etukäteen laskelmoidusti amerikkalaiseen makuun tehty "kansallinen" elokuva? Kenties vain sen, missä suhteessa me kaikki länsimaiset ihmiset olemme samanlaisia, mutta ei sitä, miten me kansallisesti eroamme toisistamme.



Michael Collins. Kuva: Warner Bros.

Tämä eroavaisuus on kuitenkin usein käsitetty juuri kansallisen elokuvan vahvuudeksi.

Mitä ihmiset katsovat Irlannissa eli millainen on kansallisen elokuvan tulevaisuus?

Irlantilaisten katsomistavat ovat pitkälti samoja kuin muualla läntisessä maailmassa. Yksi huomattava poikkeus on katsojamäärien jatkuva nousu. 1980-luvun lopulta 90-luvulle tultaessa ne nousivat keskimäärin viiteen prosenttia vuodessa: vuonna 1989 katsojia oli noin 7,5 miljoonaa, 1994 jo n. 10,4 milj. Vaikka Dwyerin⁵⁸ mukaan nousun aiheuttajina ovat olleet amerikkalaiset kassamagneetit, mikä ilmenee suosituimpien elokuvien luettelosta, niin trendi on eri kuin muissa Unionin jäsenmaissa. Vuonna 1994 kymmenen katsotuinta elokuvaa olivat *Isän nimeen*, *Mrs. Doubtfire*, *Neljät häät ja yhdet hautajaiset* (*Four Wedding and a Funeral*), *Kiviset ja Soraset* (*The Flintstones*), *Leijonakuningas* (*The Lion King*), *Forrest Gump*, *Speed*, *True Lies*, *The Mask* ja *Schindlerin lista* (*Schindler's List*). Kaikki muut paitsi *Isän nimeen* kuuluvat kuvitteelliseen määritelmään "tyypilliset Hollywood-elokuvat". Sheridanin elokuvan, joka on kaikkien aikojen toiseksi suurin kassamenestys Irlannissa (suurin oli *Jurassic Park*), erottaa muista käytännössä vain se, että mm. Dwyer määrittelee sen irlantilaiseksi. Määrittelyyn on hyviä Higsonin nelijaon mahdollistamia perusteita, sillä ohjaaja, aihe ja osa tuotantohenkilökunnasta ovat irlantilaisia. Elokuva ei kuitenkaan millään lailla tyydytä kriittisen regionalismin näkökulmasta kansalliselle elokuvalle asetettavia vaatimuksia: kyseinen elokuva noudattelee täysin klassisen elokuvan tyyliratkaisuja, pitää sisällään kaikki mahdolliset yksinkertaisuudet Pohjois-Irlannin tilanteesta, nojautuu kansainvälisten tähtien kuten Daniel Day-Lewisin ja Emma Thompsonin vetovoimaan ja on rakennettu suuren budjetin elokuvana kansainvälisellä rahoituksella. Björkegrenin mukaan yksi Hollywood-elokuvan keskeisistä markkinointistrategioista on täh-

⁵⁸ Dwyer, "Ireland".
Teoksissa Cowie, Peter
(ed.), 1991-1996.

⁵⁹ 1996, 137.

⁶⁰ Ted Sheeny, "What-ever happened to...New Irish Cinema Showcase?". *Film Ireland*, August/September (1996), 7.

⁶¹ 1993, 161-163.

⁶² Ted Sheeny, "Michael Collins goes reluctantly to the altar". *Film Ireland*, October/November (1996), 11-13.

tien avulla minimoida jokaiseen elokuvaan välttämättä kuuluvaa markkinallista epävarmuutta.⁵⁹ Thompsonin kiinnittäminen tosiasiallisesti merkityksettömään sivurooliin on osoitus markkinoiden logiikan huomioimisesta, mikä näkyy siinä, että hänen roolihahmonsä osuutta Gerry Conlonin syyttömäksi todistamisessa oli epähistoriallisesti liioiteltu.

Katsojatilastojen perusteella suosittuja "irlantilaisia" elokuvia ovat viime aikoina olleet *Braveheart*, *Isän nimeen*, *Kaukainen maa* (Far and Away, 1992), *Ratsu mereltä* (Into the West, 1992), *The Commitments* ja *Pelto*. Muualla suurmenestyksiksi nousseet Sheridanin *Minun elämäni* ja Jordanin *The Crying Game* eivät olleet suosittuja Irlannissa, eivätkä ne kivunneet 10 katsotuimman elokuvan joukkoon. Suuren pettymyksen tuotti myös Irish Film Boardin kesällä 1996 sponsoroima uuden irlantilaisen elokuvan kiertue⁶⁰, jonka aikana kahdeksan uutta elokuvaa kiersi esitettävänä yhdeksässä kaupungissa molemmin puolin rajaa. Hienona ajatuksena oli mahdollistaa kaupallisesti epäkiinnostavien elokuvien vieminen lähelle uusia katsojia. Kiertue oli suuri pettymys, sillä katsojia oli keskimäärin 12/esitys. Uusi irlantilainen elokuva ei kiinnostanut katsojia, mikä ei ole ihme, jos katsotaan McLoonen kuvausta eräästä tällaisesta elokuvasta. McLoone toteaa kriittistä kunniaa näyttäneestä Joe Comerfordin elokuvasta *High Boot Benny* (1993) seuraavaa:

Comerfordin työ on rakenteeltaan aina moniselitteistä ja elliptistä, [...] Hänen pitkät elokuvansa, kuten *Traveller* ja erityisesti *High Boot Benny*, ovat kerronnaltaan palasiksi hajoitettuja ja sekavia, jolloin ne sekavuudessaan heijastavat päähenkilöiden kykenemättömyyttä toimintaan. [...] Comerfordin haastava visio Irlannin identiteettikriisistä aiheuttaa katsojille äärimmäisiä ongelmia [...] hän rakentaa visuaaliseen tyyliinsä ja kerronnalliseen rakennelmaansa sisäisen tyyllitellyn dialogin, joka käsittelee koko elokuvantekemisestä yleensä.⁶¹

Kriitikot pitävät metafiktiivisestä elokuvasta, joka eittämättä usein käsitetään kansalliseksi taide-elokuvaksi, mutta jota kansalliset katsojat vierastavat suuresti.

Lyhyen katsauksen perusteella elokuvan pitäisi täyttää seuraavat peruspiirteet ollakseen sekä kansallinen että suosittu: "klassinen narraatiotapa" kerronnassa yhtyneenä kansainvälisesti tunnustettuihin tähtiin. Aiheeltaan sen pitäisi olla joko kansallisen merkittävä, suurmiehen tai -naisen elämäkertatai kansallinen suurtapaus kuten itsenäisyystaistelu tai nälänhätä, tai nostalginen kuvaus menneestä maailmasta, kuvitellusta yhteisöstä, jota nykyihmiset voisivat ihmetellä tai ihastella ja täyttää hetkeksi elämänsä fantasialla.

Nämä piirteet täyttävä kansallinen elokuva on itse asiassa jo tehty, sillä Neil Jordanin historiallinen draama *Michael Collins* (1996) täyttää kaikki mainitsemiani piirteet. Sen rahoituspohja on kuitenkin hyvin kansainvälinen, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että Warner Bros -filmiyhtiö hallitsee elokuvan levitystä ja markkinointia.⁶² Tämän takia elokuvan irlantilainen ensi-ilta oli vasta 8.11, kun se Yhdysvalloissa oli jo kuukautta aikaisemmin. Irlantilaisista yleisöä ajatellen se on hyvin klassinen esitys historiallisesti merkittäväksi koetusta henkilöstä ja tapahtumasta, todellinen suuri yhteinen kertomus, joka kuitenkin on myös tarpeeksi kiistanalainen herättääkseen samalla myös suuria intohimoja totuus-valhe -akselilla.

Kuvitellun kansallisen yhteisön kannalta mielenkiintoista tässä uudessa elokuvassa on, että Jordanin elokuva on itse asiassa vastavirrassa nykyisen kuvitteellisen yhteisön muodostaman ideaalin kanssa, joka pyrkii tekemään

Irlannista modernia, sekularisoitunutta ja epänationalistista valtiota. Kriitikot ovat jo nostaneet äänensä tuomitsemaan tai puolustamaan Jordanin kohtuullisen vapaamuotoista historiallisten tosiseikkojen muokkaamista. Elokuva on erittäin nationalistinen kuvaus Michael Collinsin myyttiseksi muotoutuneesta hahmosta, mikä eitaaskaan sovellu kulttuurieliitin näkemykseen kansallisesta elokuvasta. Ironisesti voisi todeta, että Jordanin elokuva on hyvin lähellä 1930-luvun kansallisia elokuvia. Tilannetta korostaa valtion virallisen sensorin Seamus Smithin toiminta⁶³: hän antoi ikärajasuositukseksi PG (parental guidance), vaikka elokuvassa on eksplisiittistä väkivaltaa, julmuutta ja ruma kielenkäyttöä, joita yleensä ei tässä ikärajasuosituksessa sallittaisi. Lisäksi ensimmäisen kerran irlantilaisen sensuurin historiassa Smith julkaisi lehdistötiedotteen, jossa hän perusteli päätöstään:

Näin elokuvatarkastaja haluaa mahdollistaa elokuvan näkemisen suurimmalle mahdolliselle irlantilaiselle yleisölle. Elokuvan historiallisen merkityksen takia monet vanhemmat haluavat varmasti itse päättää vievätkö lapsensa sitä katsomaan vai eivät.

Erityisen mielenkiintoiseksi asian tekee se, että normaalisti nationalistisia aiheita kriittisestikin käsittelevät taide-elokuvat saavat paljon korkeamman luokituksen, mikä edelleen korostaa Jordanin elokuvan kansallista imagoa – valtion virallinen elokuva? Näin yhteisen kansallisen tarinan kokeminen halutaan taata mahdollisimman monelle katsojalle, jolloin taas muotoutuu kuvitteellinen yhteisö, joka yhdessä kuvittelee kansallisen historiansa sankareineen. Ainakin Irlannissa elokuvasta tulee väistämättä taloudellinen menestys, mikä kannustaa tuottajia etsimään lisää kansallisesti merkittäviä kertomuksia. Jää nähtäväksi, löytyykö täältä suunnalta kansallisen elokuvan tulevaisuus, vai palataanko eurooppalaisen taide-elokuvan korkeatasoiseen mutta katsojien vieroksumaan kansalliseen linjaan.

⁶³ Sheeny (1996), 13.