

Pietari Kääpä ja Jaakko Seppälä

TRANSNATIONAALI LÄHESTYMISTAPA SUOMALASEEN ELOKUVA- KULTTUURIIN

Transnationaalin käsite on noussut huomattavaan asemaan kansainvälisessä elokuvatuotkimuksessa. Käsitteen avulla on täydennetty kansallisen elokuvan tutkimusta huomioimalla rajoja ylittäviä sekä niiden ulkopuolelle ja väliin jääviä ilmiöitä. Tutkijat eivät kuitenkaan ole yksimielisiä siitä, mitä transnationaali tarkoittaa. Tässä artikkelissa esittelemämme transnationaali lähestymistapa elokuvaan auttaa ymmärtämään elokuvien suhdetta sekä kansallisen elokuvan historiaan että kansainvälisen kulttuurituotannon ja -vaihdon luomiin merkityskenttiin. Tarkastelemme myös lähestymistavan merkityksiä suomalaisen elokuvan ja elokuvakulttuurin tutkimukselle.

Aki Kaurismäen *Le Havre* (Suomi, Ranska, Saksa 2011) palkittiin vuoden 2012 Jussi-gaalassa parhaana suomalaisena elokuvana, vaikka se oli edellisenä vuonna saanut ranskalaiselle elokuvalla myönnettävän Louis-Delluc-palkinnon. Sama teos on siis palkittu sekä suomalaisena että ranskalaisena elokuvana. Elokuvia kategorisoidaan erilaisin tavoin eri konteksteissa. Euroopan elokuva-akatemian gaalassa *Le Havre* kilpaili eurooppalaisena elokuvana ja Oscar-gaalaa sitä tarjottiin Suomen edustajaksi kilpailemaan parhaan vieraskielisen elokuvan palkinnosta. Kotimainen ja ulkomainen ovat selvästi päällekkäisempiä käsitteitä kuin yleensä ajattelemme.

Le Havre on yhteistuotanto, jota ovat rahoittaneet suomalaiset, ranskalaiset ja saksalaiset tahot. Lisäksi elokuvassa esiintyy suomalaisia ja ranskalaisia näyttelijöitä, esimerkiksi Kati Outinen ja André Wilms. Dialogi on ranskaa, sillä *Le Havre* sijoittuu nimensä mukaisesti



Aki Kaurismäki ja *Le Havren* kansainvälistä näyttelijäkuntaa.

tunnettuun satamakaupunkiin. Miljöön on kuitenkin Kaurismäen elokuville ominaisesti sijoiltaan (Bacon 2003, 89) ja muistuttaa *Le Havrea* suunnilleen saman verran kuin ohjaajan Helsinki-elokuvat Helsinkiä. Myös dialogi on monin paikoin hyvin suomalaisittain äännettyä. Elokuvan tarinassakin on vahva maantieteelliset rajat ylittävä ulottuvuus: Lontooseen matkalla olevat afrikkalaispakolaiset joutuvat *Le Havreen* tietokonevirheen vuoksi. Kun vielä huomioidaan, että *Le Havren* estetiikka ammentaa avoimesti niin Charles Chaplinin, Jean Renoirin kuin Yasujiro Ozun elokuvista, on syytä kysyä, kuinka suomalainen kytkettyy ulkomaiseen ja muihin siihen verrattaviin käsitteisiin.

Ainakin suomalainen on käsitteenä liian kapea-alainen *Le Havren* riittävän monipuoliseen tarkasteluun. Se joko häivyttää elokuvan taloudelliset ja esteettiset kytkökset maan rajojen ulkopuolelle tai vääristää niitä. Suomalaista elokuvatuotantoa – ja elokuvakulttuuria yleensä – on tarkasteltava muutenkin kuin perinteisten kansallisen elokuvan kehysten puitteissa. Tässä artikkelissa esittelemämme transnationaali lähestymistapa auttaa ymmärtämään *Le Havren* ja muiden suomalaisten elokuvien suhdetta sekä kansallisen elokuvan historiaan että kansainvälisen kulttuurituotannon ja -vaihdon luomiin merkityskenttiin.

Artikkelissaan "The Concepts of Transnational Cinema" Will Higbee ja Song-Hwee Lim (2010, 9–10) esittävät, että transnationaalia elokuvatuotuksesta motivoi kolme erilaista lähtökohtaa. Näistä ensimmäinen suhtautuu kriittisesti kansallisen elokuvan käsitteeseen: kansainvälinen kulttuurivaihto haastaa kansallisen kulttuurin rajat, minkä seurauksena kansallinen elokuva näyttäytyy rajoittavana käsitteenä. Aki Kaurismäen elokuvan kohdalla on kyse juuri tästä. Elokuva on tuotettu ammentamalla yli valtioiden rajojen kansallisista resursseista, kuten yllä on esitetty. Lisäksi *Le Havre* käsittelee maahanmuuttoa ja kulttuurinvaihtoa sekä kritisoi eurooppalaisen maahanmuuttopolitiikan ongelmia.

Toiseksi transnationaalinen elokuvan käsite koskee alueellisia yhtäläisyyksiä. Tiettyjen maantieteellisten rajojen sisällä ja/tai tietyssä kulttuuripiirissä tuotettujen elokuvien voidaan katsoa kuuluvan yhteiseen kansallisiin rajoja ylittävään perinteeseen. Tutkimuksellisia esimerkkejä tästä ovat pohjoismaista elokuvakulttuuria käsittelevä teos *Transnational Cinema in a Global North* (toim. Nestingen ja Elkington, 2005) ja lukuisat eurooppalaista elokuvaa tutkivat teokset, esimerkiksi *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Elsaesser, 2005). *Le Havre* voidaan kategorisoida osaksi eurooppalaista elokuvaa, teos kun hyödyntää ohjaajansa töille ominaiseen tapaan eri maiden kulttuureista juontavia elementtejä. Teoksessa on paljon Suomea ja paljon Ranskaa, mutta ennen kaikkea Kaurismäen elokuville ominaista nyrjähtäneysyyttä, joka kytkee teoksen Ranskasta juontavaan auteur-perinteeseen. Toisaalta kyseessä on pohjoismainen elokuva, ainakin siinä mielessä, että tekijä on suomalainen ja Suomen elokuvasektori on rahoittanut elokuvan tuotantoa.

Transnationaalinen elokuvatutkimuksen kolmas osa-alue kattaa postkolonialistiset, diasporiset ja hajallaan asumista käsittelevät elokuvat sekä niihin liittyvät ilmiöt ja näiden tarkastelun. *Le Havren* keskiössä on laitton maahanmuutto, siis tietynlainen diasporan ja rajojen ylitysten kuvaus. Tällaiset teemat ovat yleisiä eurooppalaisessa nykyelokuvassa. Hyvä esimerkki on Susan Taslimin teos *Maailmankirjat sekaisin* (*Hus i Helvete*, Ruotsi 2002), joka käsittelee iranilaisen maahanmuuttajaperheen arkea ruotsalaisessa lähiöympäristössä. *Le Havren* kriittinen suhtautuminen syrjintään ja maahanmuuttajia säätelevään lakikoneistoon antaa sille postkolonialistisen kriittisen sävyn, mitä korostavat Kaurismäen teoksille harvinaiset tähän aikaan ja paikkaan sidotut uutiskuvat. Kuten yllä tehdyistä huomioista ilmenee, *Le Havre* on osuva esimerkki suomalaisen elokuvaan liittyvistä kansainvälisistä ulottuvuuksista.

Tässä artikkelissa tarkastelemme transnationaalinen elokuvatutkimuksen kolmen keskeisen näkökulman – kansallisen rajallisuuden, alueellisen yhtenäisyyden sekä diasporan ja postkoloniaalisen – merkitystä suomalaisen elokuvakulttuurin tutkimukselle. Sovellamme mainittujen perspektiivien lähtökohtia suomalaisen elokuvahistoriaan ja pohdimme niiden relevanssia tässä kontekstissa. Ajattelumme taustalla vaikuttaa kysymys, miten suomalaista elokuvahistoriaa voisi lähestyä transnationaalista perspektiivistä.

Elokuvista ja niihin liittyvistä ilmiöistä käydyissä keskusteluissa transnationaalinen käsitteitä on käytetty Suomessa vasta vähän. Sakari Toiviainen (2005) pohtii käsitteitä tällä tavalla:

Yksinapaisessa angloamerikkalaisessa tutkimuksessa on viime aikoina syntynyt sellainen käsite kuin ”transnational”, jota on käytetty mm. Aki Kaurismäen tuotannon yhteydessä. Suora käänös ”ylikansallinen” tuo kovin kulttuuri-imperialistisia ja harhaanjohtavia mielleyhtymiä, joten tyydyimme mieluummin käsitteeseen universaalinen, yleismaailmallinen – sitähän niin Kaurismäki, Bergman, Bresson kuin Tolstoikin ovat kansallisista siteistään huolimatta. Pois meistä kaikki nationalismi ja transnationalismi, olkoon suomalainen elokuva samalla kertaa sekä kansallista että universaalista.

Meistäkin suomalainen elokuva on samanaikaisesti kansallista ja kansainvälistä. Se on tätä monella tavalla ja eri tasoilla, kuten suomalainen elokuvakulttuurikin. Käsitellessään ihmisten liikkuvuutta ja etnisiä vähemmistöjä, Tuomas Martikainen, Teppo Sintonen ja Pirkko Pitkänen (2006, 24) käyttävät käsitettä toisella tavalla. Heistä "[t]ransnationaalisuus on eräänlainen vastine *kansainvälisyydelle*; termillä viitataan niihin toimijoihin, verkostoihin jne., jotka tapahtuvat rajojen yli, ainakin jossain määrin valtiollisista toimijoista riippumatta, jota siis kansainvälisellä tässä yhteydessä tarkoitetaan". Käsitteen suomenkieliseksi vastineeksi on ehdotettu ylijarajaisuutta, mitä käytetäänkin ahkerasti Martikaisen (2006) toimittamassa teoksessa *Ylijarajainen kulttuuri*. Tässä artikkelissa emme keskustele niin kutsutusta ylikansallisesta tai ylijarajaisesta kulttuurista, vaan käytämme transnationaalin käsitettä hahmottamaan elokuvatuotannon moninaista ja alati muuttuvaa suhdetta kansalliseen.

Suomalainen elokuva on Mette Hjortin ja Duncan Petrien (2007) käsittein "pienen kansakunnan" (*small nation*) elokuvaa. Tämä tarkoittaa sitä, että elokuvia tuotetaan verrattain vähillä resursseilla ja varsin rajallisille yleisöille. Suomalaisen elokuvan transnationaalisuudesta keskusteltaessa onkin otettava huomioon sekä kulttuurituotannon että -kierrätyksen valtasuhteiden rajat ja epätasapaino. Tällaisessa kontekstissa Higbeeen ja Limin esittelemät tutkimussuunnat muotoutuvat ja painottuvat tietynlaisin tavoin. Koska suuntauksat mukautuvat eri konteksteihin, määrittelemme transnationaalin elokuvan käsitteen tutkimukselliseksi lähestymistavaksi – emme siis rakenna mitään transnationaalin elokuvatutkimuksen definitiivistä muotoilua, vaan painotamme suuntausten kontekstuaalista muuttuvuutta. Esittelemämme lähestymistavan puitteissa analyttinen huomio kohdistuu kansallisten ilmiöiden kansainväliseen ulottuvuuteen sekä niihin kytköksiin, jotka liittävät suomalaisen elokuvakulttuurin osaksi kansainvälistä elokuvakulttuuria. Näin määriteltynä transnationaali elokuvatutkimus ei pyri määrittelemään tai nimeämään transnationaaleiksi joitain tuotantopoliittisia suuntauksia tai itse elokuvia.

Mielestämme transnationaalin käsite on ennen kaikkea työkalu, jonka avulla voi kuvata kansallisen elokuvakulttuurin jatkuvia muutoksia ylikansallisen ja kansainvälisen kulttuurivaihdon puitteissa. Tiiviisti muotoiltuna emme esitele mitään transnationaalia elokuvaa, vaan transnationaalia tapaa ymmärtää elokuvaa ja elokuvakulttuuria. Koska kansainväliset elokuvatutkijat ovat käyttäneet transnationaalin käsitettä lukuisin eri tavoin, avaamme käsitteen merkitystä suomalaiselle elokuvatutkimukselle läpikäymällä tapoja, joilla kansallisen ja kansainvälisen elokuvan käsitteitä on käytetty läpi suomalaisen elokuvahistorian.

Kansallisen rajallisuus

Kuten *Le Havren* lyhyt tarkastelu tämän artikkelin alussa osoitti, kansallinen elokuva on kapea käsitteenä, aivan kuten se on sitä myös kulttuuri- ja tuotantopoliittisena linjana. Artikkelissaan "The Limiting Imagination of the National" Andrew Higson (2000) esittää

joukon havaintoja, jotka puoltavat käsitystä kansallisen elokuvan rajallisuudesta ja riittämättömyydestä. Myös muilla tutkimusaloilla on ryhdytty pohtimaan ”käytäntöjä, joissa yli- ja alikansallinen taso asettuvat yhteyteen toistensa kanssa myös ohii kansallisvaltiotason”, mistä johtuen monet vanhat käsitteet eivät enää riitä, kuten Pauli Kettunen (2005, 439) toteaa.

Elokuva on läpikotaisin kansainvälinen medium. Teosten tuottamiseen, levittämiseen ja esittämiseen liittyy niin valtiolliset kuin kansallisetkin rajat ylittävä ulottuvuus. Vaikka kansallisen elokuvan käsitteen rajallisuutta on käsitelty eri yhteyksissä (kts. Hjort ja MacKenzie, 2000), käsitteen käyttö ei näytä vähentyneen, eikä sen merkitys ole suuremmin heikentynyt sen enempää kulttuurituotannon kuin elokuvatutkimuksenkaan alalla. Keskustelujen painopisteet ovat kuitenkin vaihdelleet. Poliitikkojen, kulttuurivaikuttajien, elokuvantekijöiden, tuottajien ja kriitikoiden kannanotot kansallisesta elokuvasta ovat saaneet läpi elokuvahistorian niin protektionistisia kuin kulttuurirajoja avaaviakin piirteitä. Viime vuosina kansallisen elokuvan ja globalisaation suhde on ollut paljon esillä, mikä näkyy myös elokuvatutkimuksessa. Elokatuotannon globalisaatiota käsittelevien teosten määrä on kasvanut liki räjähdysmäisesti (kts. esimerkiksi Durovicová ja Newman, 2010). Vaikka tutkimusaiheena on globalisaatio, tutkijat tapaavat lähestyvät sitä kansallisesta käsin, mikä näkyy jo teosten nimissä: *Bollywood and Globalization* (Mehta ja Pandharipande, 2010), *Iranian Cinema and Globalization* (Esfandiari, 2012). Ajatus kansallisen tärkeydestä globalisaation aikakaudella on läsnä myös kokoelmateoksissa, jopa silloin kun tekijät kuvaavat mediakulttuurissa tapahtuvaa rajojen katoamista ja nettikulttuuriin perustuvien yhteisöjen muodostumista (Ezra ja Rowden, 2005; Durovicová ja Newman, 2010) eli liikkuvat niiden kehysten puitteissa, joita usein kutsutaan transnationaaliksi elokuvatutkimukseksi.

Kansallisen elokuvan käsitettä voi käyttää Higsonin (1989) esittelemällä tavalla elokuvien tuotannosta, sisällöstä, levityksestä ja vastaanotosta keskusteltaessa. Koska kansallisen elokuvan retoriikka ilmenee eri tavoilla tarkasteltaessa näitä elokuvakulttuurin osa-alueita, ajatus kansallisesta elokuvasta ilmenee rakennettuna, tietoisena konseptina, ei itsestään selvänä asiana tai jonkin essentian heijastajana (kts. Laine 1999, 34–48). Higsonilaisesta näkökulmasta on helppo perustella suomalaisen elokuvan klassikoiden, vaikka *Tuntemattoman sotilaan* (Suomi 1955) tai *Tulitikkutehtaan tytön* (Suomi, Ruotsi 1990), kansallista tärkeyttä (kts. Sihvonen 2009, Kivimäki 2010). Teokset ovat tuotantorahoitukseltaan ja tekijöiden käytössä olleilta resursseiltaan pääasiassa suomalaisia. Myös elokuvien levitys on ollut ensisijassa suomalaisten käsissä. Lisäksi *Tuntematon sotilas* ja *Tulitikkutehtaan tyttö* ovat suomalaiskriitikoiden kestopuosikkeja, päätellen siitä, että ne sijoittuvat kärkisijoille kotimaisen elokuvan historiallisissa katsauksissa, minkä lisäksi monet tulkitsevat niiden olevan ”aitoja” kansallisen kulttuurin ja identiteetin kuvauksia (Connah, 1991). Vaikka teokset ovat harvinaisia suomalaisia kansainvälisiä menestyksiä, niiden useimmat katsojat ovat pääasiassa Suomesta, etenkin kun otetaan huomioon elokuvien toistuvat televisio-esitykset. Mutta elokuvien välillä on myös huomattavia eroja. *Tuntematon sotilas* on saanut laajan, koko yhteiskunnan läpäisevän yleisön siinä missä Kaurismäen teos on pikemminkin

pienehkön yleisön taide-elokuva. *Tulitikkutehtaan tytön* kansallisuus perustuu ironian sävyttämään nostalgiaan, mikä on kaukana niistä yhtenäiskulttuurisista sävyistä, joita *Tuntematon sotilas* yhä toistaa itsenäisyyspäivän televisioesityksinä.

Jo elokuvien lyhyt vertailu nosti esille seikkoja, jotka ovat tärkeitä kansallisen elokuvan tutkimuksen kannalta. Kansallinen, määriteltiinpä se miten tahansa, on aina ja kaikkialla sekä subjektiivinen että latautunut käsite. Läpi elokuvahistorian kansallista on määritely erilaisin tavoin, riippuen määrittelijöiden lähtökohdista ja määrittelyn intresseistä. Esimerkiksi 1960–1970 lukujen Suomessa kansallinen elokuva näyttäytyi milloin yhteiskunnallisesti kantaaottavana korkeakulttuurisena taidemuotona (esimerkiksi elokuvapolitiikoille Suomen elokuvasäätiötä perustettaessa), milloin perinnetietoisena ”kansallisesti merkittävien” aiheiden käsittelynä (esimerkiksi elokuvatuottajille Väinö Linnan teoksia sovittaessa). Toisille kansallinen elokuva oli laajaa yleisöä kosiskelevaa populaarikulttuuria (Spede Pasasen tuotannot), mutta useita suomalaisia suomalainen elokuva ei kiinnostanut juuri lainkaan, mikä näkyi 1970-luvulla ”kansallisen yleisön” (Laine 1999, 49–54) katona. Kansallisen elokuvan käsite on siis monijakoinen, eikä siihen liitettyjen merkitysten heterogeenisyyden tavoittaminen on helppoa. Toisaalta kansallisesta on tullut ikään kuin itsestään selvä ja yleispätevä määritelmä, jolla korostetaan elokuvan ja kansalliskulttuurin välistä kytköstä. Ajatus, että kaikki suomalaiset elokuvat ovat suomalaista kansallista elokuvaa, ei ole harvinainen. Kun kaikki maassa tuotettu elokuva määritellään kansalliseksi elokuvaksi eli yhdeksi laajaksi korpuukseksi, kuten monissa kansallisfilmografioissa, käsite menettää analyttistä voimaansa. Toisaalta tutkijan on mahdollista lähteä liikkeelle tällaisesta suuresta kategoriasta ja edetä kohti hybridejä ja poikkeuksia, kuten genretutkimuksessa tehdään. Kansallisen yhteydessä käytetäänkin usein täsmentäviä käsitteitä, kuten ”perinne-elokuva” (*heritage*) (Higson 2003) tai vaikka ”essentialistinen elokuva” (*essentialist*) (James Hay 1987, 8–9 ja passim.), jotka korostavat niitä piirteitä, jotka elokuvissa kulloinkin painottuvat.

Benedict Andersonin (1991, 5–6) tunnettu määritelmä kansakunnasta ”kuviteltuna yhteisönä” on keskeisellä sijalla kansallisen elokuvan tutkimuksessa, sillä ajatus kansallisesta yleisöstä perustuu kansallisen yhteisön ja yhtenäisyyden tunteen rakentumiselle. Kansallisen elokuvan on usein väitetty olevan ”koko kansan elokuvaa”, vaikka kansallisen yhtenäisyyden retoriikka karttaa aktiivisesti yhteiskunnallisia eroja ja rakentaa idyllisiä mielikuvia kansalaisten samanlaisuudesta. Tällainen retoriikkaa rajaa yleisöjä sisä- ja ulkopuolisiin, elokuvan merkitykset helposti ymmärtäviin ja niihin, jotka kuuluvat elokuvan rakentaman yhteisöllisyyden ulkopuolelle. Tällaisesta kielenkäytöstä löytyy hyviä esimerkkejä suomalaisen elokuvan ”kultaiselta kaudelta”, esimerkiksi seuraava lausunto, joka lienee peräisin T. J. Särkältä (*tuntematon, SF Uutiset* 3/1937, 11):

Nyt kun tuloksellisen filmikesän saavutukset alkavat vähitellen valmistua uteliaan elokuvayleisön nähtäväksi, on syytä toistaa eräitä tosiasioita, joihin suomalaisen elokuvatuotannon oikeutus perustuu. Naulitsemme muu-

tamia ”teesejä”: 1. Suomalaisen yleisön on tietenkin helpointa ymmärtää sellaista filmitaidetta, joka on sen omaa henkeä lähinnä, joka on ”lihaa sen lihasta”, joka kuvaa meidän olojamme ja meidän kansamme elämää. 2. Kuten kaikki taiteemme, elokuvataiteemmekin kirkastaa katsojakunnalle suomalaisen kansanhengen laatua ja siten selvittää meille omaa olemustamme, johon kansallinen, vapaa yhteiskuntamuotomme perustuu.

Vastaavia lausuntoja on esitetty myöhemminkin. EU-kohun ja suomalaisen elokuvan 1990-luvun kriisin yhteydessä Markku Pölösen *Kivenpyörittäjän kylä* (Suomi 1995) herätti huomiota yleisömenestyksellään ja sai ohjaaja Pekka Parikan (1995) hehkumaan kansallista ylpeyttä: ”Tarvitsemme suomalaisia elokuvia suomalaisille yleisöille. Elokuvia suomalaisesta elämästä ja ihmisistä, suomalaisista kohtaloista, elämästä ja kuolemasta. Tämä on oikea suuntaus elokuvapolitiikalle. Tehdään elokuvia joita kukaan muu ei maailmassa tee.” Särkän ja Parikan lausunnoista on paikallistettavissa monta andersonilaista piirrettä. Näistä huomattavin on kritiikitön ”suomalaisuuden” määritelmä. Tällainen optimistinen (vai likinäköinen?) rajallisuus pohjautuu positiiviseen mielikuvaan siitä, kuinka Suomen Filmiteollisuuden ja Pölösen elokuvat kilpailevat katsojista sekä ulkomaisten että niistä ammentavien suomalaisten elokuvien kanssa. Särkän ja Parikan kommentteissa sekä monessa elokuvassa, esimerkiksi Pölösen *Ralliraidassa* (Suomi, 2009), ilmenee vahvana mielikuva suomalaisen elokuvan ja sen kansalliseksi mielletyn kohdeyleisön välisestä yhteisymmärryksestä. *Ralliraidassa* Pölönen viljelee sekä kansallisia että paikallisia viitteitä ja stereotyyppisiä.

Niillä hän hakee tietynlaista yleisökontaktia, minkä seurauksena elokuvat avautuvat tekijän haluamalla tavalla vain tarkasti määritetyille katsojakunnalle. Kuvatunlainen elokuvapoliittinen tuotantolinja, joka perustuu utopistiseen käsitykseen kansallisesta homogeenisuudesta, on yhteiskunnallisten muutosten (esim. kansainvälistymisen) synnyttämä vastareaktio, jossa korostuvat kansallisuus ja paikallisuus. Kyseessä ei siis ole mistään ikaikaisesta ”kansallistunteesta” juontuva kulttuurilinjaus, jota sen voidaan väittää olevan. Paradoksi on siinä, että kuvitellut kansalliset yhteisöt koetaan subjektiivisesti ikaikaisiksi, vaikka ne ovat objektiivisesti moderneja (Anderson 1991, 5). Kansakunta on historioitsijan silmissä moderni, mutta nationalistin silmissä ikaikainen. Kansallisen elokuvan käsitettä on käytetty määriteltäessä parasta linjaa kotimaiselle elokuvatuotannolle. Kun suomalaisten elokuvastudioiden kriisi oli kärjistynyt 1960-luvun taitteessa, nuori kulttuurianarkisti Jörn Donner (1961) kirjoitti artikkelin ”Suomalainen elokuva vuonna nolla”. Siinä hän kritisoi mielestään kauttaaltaan ryvettynyttä elokuvakulttuuria ja pohtii suomalaisen elokuvan mahdollisia uusia suuntauksia. Vaikka kyseessä on äärimmäisen kriittinen näkemys, myös Donnerin ajattelussa korostuu ajatus kansallisen kulttuurin tärkeydestä:

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



Suomalaisen miehen perikuva? Suko (Peter Franzen) Markku Pö-lösen *Ralliraidassa*.

todellisuuden tutkiminen [...] Elokuvamme esittämä vanhentuneiden ihanteiden maailma ei voi houkutella ketään, lukuun ottamatta puolisi-vistynyttä, infantiilia yleisöä, jota tuottajat yhä pitävät *omana* yleisönään. (Donner, 1961, 45–46; 49)

Donnerin lausunnosta voidaan lukea halu määritellä suomalaisen elokuvakulttuurin suuntauksia kansainvälisen kulttuurivaihdon ja yhteiskunnallisten muutosten ristipaineessa. Hän painottaa kansal-lisvaltion ja -kulttuurin moninaisuutta sekä suomalaisen elokuvan riittämättömyyttä todellisuuden kuvaajana. On syytä kysyä, miten kyseessä olevat todellisuudet hahmottuvat tai voisivat hahmottua suomalaisen elokuvan välityksellä. Luultavasti Donnerilla oli mie-lessään hänen ulkomailta omaksumansa käsitys ”oikeasta” kansal-lisesta elokuvasta eli kokeellisesta ja/tai osallistuvasta poliittisesta elokuvatuotannosta, mitä edustivat esimerkiksi Jean-Luc Godardin radikaalit elokuvat.

Särkän, Parikan ja Donnerin lausunnoissa näkyy selvänä kansallisen elokuvan käsitteen subjektiivisuus kansallista kulttuuripoliittikkaa luotaessa. Kansallinen elokuva on käsite, mistä ollaan harvoin yhtä mieltä. Vaikka lainauksemme ovat eri vuosikymmeniltä ja eri kult-tuuripoliittisista konteksteista, näiltä vuosikymmeniltä ei olisi vaikea löytää aikalaispuheenvuoroja ja elokuvia, jotka ilmentävät toisenlaisia käsityksiä siitä, mitä kansallinen elokuva on. Varsinkin Parikan ja Don-nerin lausunnoissa esille nousevat kansainvälisen kulttuurivaihdon

ja markkinatalouden piirissä tapahtuvat muutokset. Ne tuovat oman lisänsä ajatukseen kansalliseen perustuvan analyttisen lähestymistavan riittämättömyydestä. Selvää on, että tarvitsemme suomalaisesta elokuvakulttuurista käytävään keskusteluun transnationaalinen näkökulman analyttisyyttä, joka auttaa ymmärtämään tällaisia muutoksia osana suomalaisen elokuvakulttuurin kansainvälistä ulottuvuutta.

Kansainvälisiä kytkentöjä

Tiiviisti esitettyinä kansainvälisyys tarkoittaa kansojen tai valtioiden välistä toimintaa. Kun kansainvälisyydestä keskustellaan, toimijoiksi voidaan mieltää kansakunnat tai valtiot, mutta sitä voivat olla myös näitä edustavat yksilöt, esimerkiksi ulkomailla työskentelevät elokuvantekijät. Kansainvälisyys suhteutuu dialektisesti kansalliseen: kansallista on mahdollista määritellä vain suhteessa toisiin kansallisuuksiin. Juuri tässä mielessä kansainvälisen käsite risteää kansallisen kanssa (Zhang 2010, 123) ja muodostaa keskeisen tutkimuskohteen transnationaalille lähestymistavallemme. Kansallinen ja kansainvälinen eivät siis ole binaarisia vastakohtapareja, vaan toisiinsa lomittuvia ja monilta osin päällekkäisiä ilmiöitä.

Higbeen ja Limin (2010, 9) toinen transnationaalinen elokuvatutkimuksen osa-alue käsittää kansainvälisen vuorovaikutuksen tuloksena syntyneet geokulttuuriset alueet, joilla ilmenee yhtenäisiä piirteitä omaavaa elokuvakulttuuria. Monet tutkijat, esimerkiksi Tim Bergfelder (2005) ja Thomas Elsaesser (2005), käsittelevät eurooppalaista elokuvaa kansalliset rajat ylittävässä mielessä. Vastaavanlainen ajatus on läsnä Nestingenin ja Elkingtonin ilmaisussa ”transnational cinema in the global North”. Erityisesti eurooppalainen ja pohjoismainen elokuva ovat tärkeitä käsitteitä suomalaisen elokuvan kansainvälisiä kytköksiä havainnoitaessa. Esimerkkejä tästä ovat 2000-luvulla paljon esillä olleet suomalaisen elokuvan tuotannolliset yhtymäkohdat Nordisk Film och TV-Fondin ja Eurimagen tuotantorahoitukseen. Yhä useampi suomalainen elokuva kytkeytyy rahoituksellisesti eurooppalaiseen tai pohjoismaiseen tuotantoverkostoon, usein molempiin.

Kansainvälisyys on merkittävä osa kaikkia elokuvakulttuureita, koska teosten tuottaminen, levittäminen ja esittäminen ovat liiketoimintaa, joka ylittää kansallisvaltioiden rajat monesta kohtaa ja usealla tavalla. Mitään puhdasta kansallista elokuvakulttuuria ei ole koskaan ollut olemassa. Suomessa ensimmäiset elokuvat kuvattiin ilmeisesti vasta vuonna 1904, mutta maassa vierailleiden ulkomaisten kameramiesten toimesta (Uusitalo 1972, 27; Sedergren ja Kippola 2009, 61). Louis ja Auguste Lumièren keksimään kinematografiin suomalaiset tutustuivat jo kesäkuun 28. päivä vuonna 1896 eli tasan puoli vuotta Pariisissa järjestetyn ensi-illan jälkeen (Kindberg 2009, 97). Elokuvien esittäjät tulivat Suomeen vielä monen vuoden ajan ulkomailla, ja nimenomaisesti Euroopasta. Esimerkiksi elokuvia Helsingissä vuosien 1901 ja 1902 taitteessa näyttäneet Georg ja Marie Sailer olivat saksalaisia (Hirn 1981, 162–165). Suomessa oli kuitenkin esitetty myös yhdysvaltalaisia Kristus-elokuvia amerikkalaisella Lubinin projektorilla (Hirn 1981, 158). Tässä mielessä kansallisen elokuvakulttuurin alku oli

monilta osin kansainvälinen. Elokuvienvuotajaksi aikunut Karl Emil Ståhlbergkin julisti jo vuonna 1897, että hänen johtamansa Atelier Apollo -yhtiön tavoitteena on "esitellä suomalaisia nähtävyyksiä ja luonnonkauneutta paitsi liikkumattomissa myös elävissä kuvissa, joita – toivon mukaan – voitaisiin myydä ulkomaille asti" (Salmi 2002, 26).

Suomalaista elokuvakulttuuria voi siis pitää kansainvälisenä siinäkin mielessä, että suomalaisille elokuville on alusta saakka toivottu kansainvälistä näkyvyyttä, oli pa motiivi tähän ollut sitten kulttuurinen tai taloudellinen. Sama perusajatus on saanut eri aikoina erilaisia painotuksia. Kaksikymmentäluvun Suomessa käydyissä elokuvakeskusteluissa korostettiin toistuvasti mediumin kulttuurista merkitystä: elokuvien ymmärrettiin voivan tehdä maata kansainvälisesti tunnetuksi. "Tätä filmiä voimme arvelematta tarjota ulkomaisellekin yleisölle sanoen: katsokaa, tässä on palanen isänmaatamme, silmäys meidän maaseudullamme elettyyn elämään", *Filmiaitan* arvostelija (*Filmiaitta* 6/1922, 98) toteaa Teuvo Puron *Anna-Liisasta* (Suomi 1922). Kyseessä on hyvä esimerkki siitä, kuinka kansallinen ja kansainvälinen kytkeytyvät toisiinsa. Elokuva vietiin Ruotsiin, jossa siitä laadittiin *Uuden Suomen* (27.9.1922) ylpeänä kirjoittavan toimittajan mukaan kiittäviä arvosteluja.

Vaikka *Anna-Liisan* ajateltiin tekevän nuorta valtiota kansainvälisesti tunnetuksi, teoksen nimittäminen yksioikoisesti suomalaiseksi olisi likinäköistä. Myös kaikkein suomalaisimpina pidetyt elokuvat kuvataan ulkomaisella kalustolla kansainvälisiltä markkinoilta hankitulle kameranegatiiville (nykyisin digitaalisen kameran kennolle), minkä lisäksi esitystilanteissa tukeudutaan eri maissa valmistettuihin laitteisiin. Mitä elokuvien estetiikkaan tulee, suomalaista elokuvaa on usein paikannettu ulkomaista vasten tekemällä elokuvista sellaisia, että ne erottuvat maahantuoduista teoksista. Näin toimittiin myös *Anna-Liisan* kohdalla, joskin elokuvan ilmeisiä esikuvia olivat ruotsalaiset talonpoikaiselokuvat. Niin *Anna-Liisan*, *Koskenlaskijan morsiamen* (Suomi 1923) kuin *Nummisuutareiden* (Suomi 1923) ja monen muun elokuvan tapauksessa ruotsalaisen kansallisen elokuvan pitäminen suomalaisen elokuvan mallina oli tietoista (Seppälä 2012, 153–159). Saksalaisista ja amerikkalaisista elokuvista, joita kaksikymmentäluvun alun Suomessa esitettiin määrällisesti eniten, *Anna-Liisa* poikkesi selvästi. Teoksen keskiössä on ruotsalaisten esimerkin mukaisesti oman maan luonnon ja kansan kuvaus, mitä vasten saksalaisten ja amerikkalaisten teosten kansallisuus oli toisenlaista. Mutta tässä on hyvä painottaa, että ulkomaisista elokuvista omaksutaan vaikutteita myös tiedostamatta. Hyvä esimerkki tästä on kameran sopivaksi katsottu etäisyys näyttelijöistä ja tässä etäisyydessä ajan myötä tapahtuvat muutokset.

Kuten kansallinen, myös kansainvälinen on monenkirjava käsite. Tämä näkyy jo siinä, että käsite herättää sekä positiivisia että negatiivisia tuntemuksia. Kuten yllä mainitsimme, kansainvälisyyttä on esimerkiksi kansallisina pidettyjen elokuvien levittäminen kansainvälisille elokuvamarkkinoille. Se mikä on omaa ja mikä vierasta, riippuu tietysti perspektiivistä. Ulkomaisista toimijoista Suomen elokuvamarkkinat ovat osa kansainvälisiä elokuvamarkkinoita,



Anna-Liisa – suomalaista kansankuvausta ruotsalaiseen tyyliin.

vaikka suomalaiset puhuvat niistä omina kotimaanmarkkinoinaan. Läpi elokuvahistorian suomalainen elokuva on ollut määrällisesti vähemmistöasemassa Suomen elokuvakentällä verrattuna ulkomailta tuotuihin elokuviin, vaikkakin se on usein ollut katsojien suosiossa. Mykkäkauden elokuvakeskusteluista nousee esille hyvä esimerkki positiivisesta suhtautumisesta kansainväliseen. *Filmiaitassa* julkaistiin lehtijuttu, jonka nimettömänä kirjoittava toimittaja (3/1924, 44) kehottaa ajattelemaan "mitä arvokasta ja mielenkiintoista nähtävää filmi voi nykypäivänä tarjota meille maantieteellisessä ja etnografisessa suhteessa ja mitä uusia maailmoita se voi näyttää sivistyspiiriltään rajoitetuille kansanjoukoille". Toimittaja pitää maahantuotujen elokuvien näkemistä hyvänä asiana, sillä kaksikymmentäluvun Suomessa korkeatasoiset elokuvat miellettiin tehokkaaksi välineeksi kansansivistystyössä. Moni aikalainen oli sillä kannalla, että elokuvat heijastelevat ne tuottaneen kansan luonteenlaatua: Englantilaisessa elokuvassa on "hiukan raskasta tyylikkyyttä" ja saksalaisissa "syvyyttä ja voimaa", mutta amerikkalaisissa lähinnä "ulkopuolista loistoa" (*Filmiaitta* 13/1924, 285). Parhaimmillaan kansainvälisyys oli siis vieraisiin maihin ja kansoihin tutustumista. Tosin *Filmiaitan* toimittajat eivät yleensä käyttäneet kansainvälisyyden käsitettä, vaan keskustelivat eri maiden elokuvista kansallisina teoksina.

Kaksikymmentäluvulla suomalaiset elokuvatoimittajat eivät pitäneet kaikkia elokuvia kansallisina. Amerikkalaisiin elokuviin suhtauduttiin pikemminkin kansainvälisenä viihteenä kuin kansallisena taiteena, mikä pätee muihinkin aikoihin. Tämä on omiaan puoltamaan käsitystämme, että kansainvälisyyden merkitykset ovat moninaisia ja kontekstisidonnaisia. *Filmiaitan* toimittajien Hollywood-suhteen taustalla vaikuttivat vallalla olleet käsitykset amerikkalaisen kulttuurin pinnallisuudesta. "Taideteoksen vakuuttavan voiman täytyy kohota sen kansallisuudesta, sen kansanomaisesta aitoudesta ja omaperäi-

syydestä”, lehden anonyymi toimittaja toteaa (6/1923, 67). Tätä vaatimusta Hollywood-elokuvat eivät toimittajista täyttäneet. ”Kun filmin tarpeellinen teksti voitiin tarpeen mukaan valokuvata jälkeinpäin kussakin massa kansan omalla kielellä, oivallettiin [Hollywoodissa] pian, että tällä alalla saattoi tuotantoa laajentaa koko maailman tarvetta tyydyttäväksi”, Lauri Kuoppamäki toteaa (*Filmiaitta* 18/1925, 314). Hänen mukaansa (ibid.) Yhdysvalloissa ”[v]ältettiin ottamasta aiheeksi minkään erikoisen kansan elämänvaiheita, jotta kuvat kelpaisivat missä tahansa”. Toimittajista amerikkalaiset elokuvat siis tuotettiin sellaisiksi, että ne leviäisivät mahdollisimman laajalle kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla. Kansallisten elementtien puuttuminen oli siis merkki Hollywood-elokuvan kansainvälisyydestä. Tässä mielessä kansainvälinen elokuva oli nimenomaisesti juuretonta elokuvaa, jollaista tuotettiin toki muuallakin. ”Mikäli tätä ’filmin kansainvälisyyden’ hämärää käsitettä voidaan määritellä, oli se parhaassa tapauksessa amerikkalaiseen, leveihin ja äärettömän alkuperäisiin keinoihin perustuvaan makuun mukautumista”, määrittelee *Filmiaitan* anonyymi toimittaja (6/1923, 67). Käsitys on lähellä ajatusta ylikansallisesta.

Mykkäkauden loppuun mennessä Hollywood-elokuvasta oli tullut universaalia elokuvaa, johon nähden muut elokuvat näyttäytyvät erikoistapauksina joko hyvässä tai pahassa (Seppälä 2012, 372). Kyseessä on kiinnostava paradoksi: eri elokuvia punnittiin suhteessa Hollywood-elokuvaan, mutta suhteessa kansallisuuteen Hollywood oli poikkeama normista. Syyt kehitykselle löytyvät yhdysvaltalaisen elokuvien valtavista maahantuontimääristä, niiden tehokkaasta markkinoinnista sekä teoksia ympäröineessä julkisuudessa tapahtuneista muutoksista. Varsinkin kaksikymmentäluvun loppupuolella monet ajattelivat, että kehittämällä suomalaista elokuvaa kansainvälisen suuntaan teokset saadaan leviämään eri maiden elokuvamarkkinoille. Hollywood-elokuvien laajamittaisen tuonnin kohdalla onkin usein keskusteltu kulttuuri-imperialismista: Hollywood elokuvien suosion on katsottu johtavan oman kansallisen kulttuurin eroosioon. Kansainvälisyys on usein mielletty negatiiviseksi piirteeksi kun kyse on ollut amerikkalaisuuden soveltamisesta oman maan elokuvatuotantoon. Kaksikymmentäluvun lopullakin Valentin Vaalan ja Theodor Tugain elokuvat, jotka ammentavat Rudolph Valentinon tähdittämien elokuvien estetiikasta, herättivät vastalauseita ja jopa närkästyneisyyttä (Seppälä 2012, 354–360). Sen sijaan niissä tapauksissa, joissa kansainvälisyys on ollut eurooppalaisten tai aasialaisten piirteiden soveltamista suomalaisen elokuvaan, ilmiö on voitu mieltää positiiviseksi (Kääpä & Wenbo, 2011). Andrew Higson (1989, 37) on ehdottanut, että maahantuodut Hollywood-elokuvat voisi ymmärtää osaksi niitä kuluttavan kansakunnan elokuvakulttuuria, koska ihmiset katsovat niitä määrällisesti eniten. Ajatus on radikaali, eikä siihen ole useinkaan tartuttu. Aivan perusteeton se ei kuitenkaan ole, talletetaanhan ulkomaisia elokuvia kaiken aikaa Kansalliseen audiovisuaaliseen arkistoon.

Suomessa on valmistettu paljon elokuvia, joiden tuotannoissa on huomioitu mahdollisuudet levittää niitä kansainvälisille elokuvamarkkinoille, kotimaan markkinoita unohtamatta. Tällöin on monesti sovitettu audiovisuaalisen kulttuurin ulkomaisia lainauksia paikalli-

seen kulttuuriin sopiviksi (Keinonen 2010, 4). Hyvä esimerkki tällaisesta suomalaisen ja ulkomaisen yhdistävästä tuotannosta on Aleksis Mäkelän ohjaama *Vares – yksityisetsivä* (Suomi 2004), jossa amerikkalaisen toimintaelokuvan konventioita – esimerkiksi autoin käytäviä vauhdikkaita takaa-ajoja – on sijoitettu Tampereen kaduille. *Vareksessa*, Harri Kilven (2007, 224) sanoin, ”suomalaisuus käy vuoropuhelua ylikansallisten kulttuurilainojen kanssa”. Kilven kommentista ilmenevä ylikansallisen elokuvatuotannon käsite voidaan parhaiten ymmärtää pyrkimyksenä emuloida vaikutteita valtavirran elokuvista, joiksi etenkin Hollywood tuotanto usein käsitetään. Suomessa tämäntyylinen tämän tyylinen kansainvälisyys on purrut katsojiin verrattain hyvin ja elokuvat ovat vetäneet katsojia, eikä *Vares – yksityisetsivään* jatko-osille näy loppua. Monet tapaukset *Vareksesta* Harjunpäähän kuitenkin osoittavat, ettei kansainvälisten vaikutteiden omaksuminen ja omaan kulttuuriin kytkeminen ole mikään valtti elokuvien viennin kannalta. Suorastaan kurja vientihistoria todistaa, että vain harvat kansainvälistä tyyliä jäljittelevistä suomalaisista elokuvista ovat saaneet sanottavasti menestystä ulkomailla.

Dialoginen periaate ei ole kuitenkaan ainoa tapa yrittää kalastella kansainvälistä menestystä. Sellaisissa Suomessa tuotetuissa elokuvissa, jotka on tähdätty ensisijassa kansainvälisille elokuvamarkkinoille, ei ole välttämättä juuri mitään kansallista. *Iron Sky* (Suomi, Saksa, Australia 2012) tuottaja Tero Kaukomaan ”haluaa jynssätä elokuvistaan suomalaisuutta korostavat piirteet, jotta ne kiinnostavat yleisöä myös muualla” (Rämö 2012, 29). Nähtävästi suomalainen tarkoittaa Kaukomaan ajatuksessa myös paikallista. Joka tapauksessa tällaiset teokset ammentavat estoitta kansainvälisesti tunnetusta populaarikulttuurista. Varsinkin monet nuoret, jotka ovat etsineet vaihtoehtoja tylsiksi mieltämilleen kansallisille elokuville, ovat ottaneet mainitunlaiset teokset omakseen. Suomessa tuotetut ylikansalliset – eli kansallisia piirteitä karttavat – elokuvat ovat usein saaneet nihkeän vastaanoton sekä Suomessa että ulkomailla, mistä osuva esimerkki on Lordi-filmatisointi *Dark Floors* (Suomi, Islanti 2008). Solar Filmsin Oulussa kuvatussa englanninkielisessä elokuvassa ei ole minkäänlaisia kansallisia viitteitä (ellei sellaisiksi lasketa Euroviisut voittaneita hirviöitä), mikä on yksi syy sille, että teos muistuttaa enemmän maailmanlaajuisesti leviäviä tavanomaisia kauhuelokuvia kuin perinteistä Suomen elokuvasäätien osarahoittamaa tuotantoa. Sekä *Dark Floorsin* tuotantomuoto että tyyllivalinnat edustavat kansainvälistä elokuvakulttuuria ilmentäessään kulttuurivirtausten tuotannollisen verkostoitumisen vaikutusta suomalaisen elokuvaan. Kyseessä on ylikansallisia piirteitä omaava teos, jonka oli tarkoitus kilpailla Hollywoodin kanssa sen omilla keinoilla ainakin Euroopan markkinoilla. Elokuva on hyvä esimerkki muuttuvasta suomalaisesta elokuvamaisemasta, sillä se ilmentää monia tuottajien ja levittäjien kohtaamia haasteita.

Uusin esimerkki tällaisesta tuotannosta on Timo Vuorensolan ohjaama tieteiskomedia *Iron Sky*, jossa kuuhun paenneet natsit valmistelevat hyökkäystä Yhdysvaltoihin. Teoksessa on vain yksi selvä Suomi-viittaus, joka sekään ei ole kovin kansallinen. Humoristisessa kohtauksessa selviää, että Suomi on ainoa Yhdistyneisiin kansakuntiin kuuluva maa, joka ei, vastoin kansainvälisiä sopimuksia, ole aseistanut



Vareksen viihdyttävää väkivaltaa Quentin Tarantinon ja Guy Ritchien hengessä.

avaruusaluksiinsa ydinkärjillä. Suomalaisten (Blind Spot Pictures Oy, Tuotantoyhtiö Energia, Yleisradio), saksalaisten (27 Films Production) ja australialaisten (New Holland Pictures) yhtiöiden rinnalla *Iron Sky*n tuotantoa on rahoittanut kansainvälinen Internet-yhteisö, jolta elokuvantekijät keräsivät rahaa. Sama yhteisö myös edustaa teoksen ensisijaista kohderyhmää. Tätä kirjoitettaessa *Iron Sky* on jo myyty moneen maahan. Lehdistökeskusteluissa sitä on pidetty yksinomaan positiivisena asiana: kerrankin suomalainen elokuva on saatu myytyä laajalti kansainvälisille elokuvamarkkinoille. Juho Rissanen toteaa *Iltalehdessä* (3.4.2012) näin:

Aku Louhimiehen iänikuisen kurjuuspornon ja viidennensadannen Vareksen jälkeen joku on tehnyt intohimolla oikean, kaikki kansainväliset mitat täyttävän elokuvan ja nostanut Suomen elokuvateollisuuden vihdoin sille tasolle, jolla esimerkiksi Ruotsi ja Tanska ovat elokuviensa suhteen olleet jo viimeiset 15 vuotta.

Vaikka *Iron Sky* on monessa mielessä kansainvälinen elokuva, se on myös hyvä esimerkki siitä, että kansallisuus on tällaisissakin teoksissa tärkeä tekijä kulttuurikeskustelujen ja tuotantopolitiikan tasolla. Vuorensola (haastattelu tässä numerossa) muun muassa toteaa, että Suomen elokuvasäätiön rahoituspanos oli tärkeä ”käyntikortti” kansainvälisillä markkinoilla. Ilman tätä virallista kansallista leimaa tuotannon rahoittaminen yhdessä saksalaisten ja australialaisten tahojen kanssa olisi ollut paljon vaikeampaa.

Vaikka *Iron Sky* on sisällöllisesti ylikansallinen, se on tuotantopoliittisesti osa kansallista elokuvaa, mikä ilmenee myös Suomen elokuvasäätiön tuotannonjohdon lauselmissa. Sekä Petri Kempainen

että Harri Ahokas (haastattelut tässä numerossa) ovat painottaneet teoksen tuotantomethodien tärkeyttä laajennettaessa suomalaisen elokuvan kansainvälistä näkyvyyttä ja verkostoitumista. Jos elokuva ei olekaan sisällöllisesti merkittävä, sen tuotanto- ja levitysmenetelmät ovat tuomassa huomattavia muutoksia suomalaisen elokuvakulttuuriin ja -teollisuuteen. *Iron Sky* on esimerkki kilpailulähtöisestä markkina-ajattelusta, jolla suomalaisen elokuvan uskotaan leviävän kansainvälisille markkinoille: sekä kulttuuripolitiikassa että tuotannollistaloudellisella tasolla suomalaista elokuvatuotantoa nivotaan yhä laajempiin verkostoihin rakentamalla Suomi-brändiä. Tällainen brändäys on kiinnostavaa, johtuen juuri kansallisen elokuvan leiman tietynlaisesta käytöstä. Transnationaalista näkökulmasta maabrändin merkitykset avautuvat hyvin niiden kaikessa paradoksaalisuudessaan: nyt tuotetaan mainetta suomalaiselle elokuvateollisuudelle mainostamalla sen tuotannollista osaamista ja kykyä toimia osana kansainvälistä kulttuurituotantoa. Kyse on kilpailukykyä vaalivasta nationalismista, mikä on kansainvälinen ilmiö. Yhteisöillä on tällä hetkellä polttava tarve erottautua kilpailukykyisinä suorituspaikkoina kilpailukykyiselle toiminnalle (Kettunen 2005, 445).

Kansainvälisyydestä puhutaan paljon, mutta monissa tapauksissa selvärajaiset alueelliset käsitteet – kuten eurooppalainen ja pohjoismainen – olisivat silti osuvampia. Kansainvälisyyteen liittyy tiettyä mahtipontisuutta, sillä arkikäytössä käsite usein samastetaan maailmanlaajuuden kanssa. ”Kansainvälisille elokuvamarkkinoille” leviävä teos ei välttämättä leviä kovin moneen maahan. Mitä levitykseen tulee, *Iron Sky* on kiistatta poikkeus. Suomalaisten elokuvien levittämisessä kansainvälisille markkinoille on useimmiten kyse elokuvien levittämisestä Eurooppaan. Afrikan, Aasian ja Amerikan markkinoille teoksia on saatu teatterilevitykseen harvemmin. Tässä on myös hyvä huomioida, että ulkomailla *Iron Sky* ei enää itsestään selvästi näytä sellaiselta kaikki kansainväliset mitat täyttävältä teokselta, jona Risanan sitä pitää. Esimerkiksi *Guardianiin* kirjoittava Andrew Pulver (13.2.2012) syyttää elokuvan tekijöitä huonosta komiikan tajusta ja harmittelee vierasperäisesti äännettyä englanninkieltä: hänestä tekijöillä oli hyvä lähtöidea, jonka Hollywood tulee toteuttamaan paremmin. Kyseessä ei olisi ensimmäinen kerta kun Hollywood ostaa oikeudet eurooppalaiseen elokuvaan ja tekee siitä version, joka todella leviää kansainvälisille elokuvamarkkinoille. Näin ei ole vielä tapahtunut, mutta elokuvantekijöitä kalastellaan paraikaa Hollywoodin palvelukseen (Raeste 13.9.2012, C 2). Tulkinnat kansainvälisyydestä siis vaihtelevat konteksteista riippuen. Käsitteellisten epäselvyyksien ja kontekstuaalisten muunnoksien vuoksi tarvitsemme elokuvatutkimuksessa transnationaalisen lähestymistavan kauaskantoisuutta, jotta pystymme riittävän hyvin huomioimaan merkitysten moninaisuuden.

Monikulttuurisuuden ja diasporan haasteet

Tärkeä osa transnationaaliala elokuvatutkimusta käsittelee postkolonialistisista konteksteista juontavaa kriittistä elokuvatuotantoa. Kansainvälisessä elokuvatutkimuksessa transnationaalinen käsitettä on usein

käytetty analysoitaessa elokuvia, joissa ilmenee kriittinen suhde kansallisen kulttuurin kattavuuteen (kts. Durovicova ja Newman, 2010). Kansallinen kulttuuri ymmärretään tällöin hegemonisena välineenä, joka normalisoi valtavirtakulttuurin ja valtaapitävän väestönsan etusijaisuuden.

Elokuvatutkimukselle tärkeimmät postkolonialistiset lähestymistavat löytyvät Homi Bhabhan ajattelusta (1994). Hänen mukaansa kansallisen kulttuurin yhtenäisyysprojekti on aina poliittisesti motivoitunutta vallan ja alistamisen dynamiikkaa. Monissa elokuvissa kansallista identiteettiä lähestytäänkin kriittisesti, pikemminkin kyseenalaistaen kuin rakentaen ja vahvistaen. Andrew Higsonista (2000, 61–2) tällainen kansallisen kulttuurin ”dekonstruointi” voidaan ymmärtää postnacionaalissa mielessä. Käyttäen esimerkkeinään brittiläisiä elokuvia *Poikien pesula* (*My Beautiful Laundrette*, Iso-Britannia 1985) ja *Trainspotting* (*Trainspotting*, Iso-Britannia 1996) hän ehdottaa, että teosten kriittiset postkolonialistiset perspektiivit tarjoavat mahdollisuuden tutkia englantilaisia kansallisperinteitä ja yhteiskuntaa laajemminkin toisen sukupolven maahanmuuttajien ja Iso-Britannian eri kansallisyöstejien (skotlantilaisten) kokemuksista käsin. Teokset kuvaavat kansallisen kulttuurin rakenteissa tapahtuvia peruuttamattomia muutoksia. Elokuvien ironisoidessa tai kyseenalaistaessa kansallisen kulttuurin itsestäänselvyyksiä, ne myös kyseenalaistavat yhtenäiskulttuurin merkityksiä. Postnacionaalisuus voidaan määritellä transnacionaalin elokuvatutkimuksen osa-alueeksi, joka selventää ja kärjistää aikaisemmin esittämäämme kansallisen käsitteen rajoittuneisuutta. Kyse ei ole samasta asiasta kuin ylikansallisuudessa, miksi postnacionaali helposti kääntyy (ja käännetään), vaan kriittisestä tavasta ymmärtää eri kulttuuriryhmien epätasapainoista osuutta kansallisvaltion kulttuuri- ja yhteiskuntapolitiikassa.

Bhabhan ja Higsonin kuvaama etnistien tai kansalliskulttuuristen ryhmien harjoittama kansallisen yhtenäisyyden politisointi ja purkaminen on ollut harvinaista suomalaisessa elokuvakulttuurissa, mutta televisioelokuvissa ja -sarjoissa yleisempää. Vaikka maahanmuuttajia sivurooleissa kuvaavia teoksia on tuotettu yhä enemmän (esimerkiksi Saara Cantellin *Kohtaamisia*, Suomi 2009) tai he ovat jopa päässeet pääosaan (Tony Laineen *Pihalla*, Suomi, Saksa 2009), kyseisten elokuvien politisoitu sisältö yltää harvoin pintaa syvemmälle. Ilkka Vanteen elokuva *Vieraalla maalla* (Suomi 2003) on niitä harvoja suomalaisia elokuvia, jotka kuvaavat maahanmuuttajien kokemuksia suomalaisessa yhteiskunnassa. Elokuvasa Ville Haapasalon esittämä sosiologi Tuomas tutkii maahanmuuttajien integroitumismahdollisuuksia Suomessa. Hänen kokemuksensa kuvaavat yhteiskuntamme avoimuutta, mutta myös rasismia, joka kytee päällisin puolin suvaitsevan yhteiskunnan sydämessä. *Vieraalla maalla* on hyvä esimerkki suomalaisen elokuvan avautumisesta monikulttuurisuuden ja diasporan suuntaan. Kovin pitkälle tämä avautuminen ei kuitenkaan vie, eikä teoksen temaattinen kriittisyys yllä postnacionaalin kritiikin tasolle. Suomalaisen maahanmuuttotutkijan rakkausongelmia paljon käsittelevä elokuva pikemminkin vahvistaa käsityksiä maahanmuuttajien erilaisuudesta, mistä syystä teos ei sanottavasti paranna heidän alisteista asemaansa. Elokuva siis pikemminkin vahvistaa yhteiskunnallisia normeja kuin

purkaa niitä. Tässä on syytä sanoa, ettei elokuvan tavoitteena ole ollut mikään radikaali muutos.

Postkoloniaalisesti kriittinen elokuva on yksi transnationaalinen elokuvatutkimuksen ydinalueista. Tämä kulttuurituotannon muoto kuitenkin puuttuu suomalaisesta elokuvahistoriasta, mikä ei ole yllättävää. Koska Suomella ei ole kattavaa kolonialistista historiaa, ei sillä ole myöskään huomattavaa jälkikolonialistista kulttuuria. Transnationaalissa elokuvatutkimuksessa postkolonialistisella lähestymistavalla on kuitenkin useita yhtymäkohtia monikulttuurisuuden kanssa. Monikulttuurisuuden käsitteleminen on ollut verrattain yleistä viime vuosien suomalaisissa elokuvissa. Monikulttuurisuus on aina dialogissa kansallisen kanssa (Sarkar 2010, 41) ja ilmentää vallalla olevia moraalisis-poliittisia käsityksiä yhteiskunnallisesta tasa-arvoisuudesta ja oikeudenmukaisuudesta. Suomalaisen elokuvakulttuurin kohdalla käsite ohjaa tarkastelemaan suomalaisen ja ulkomaisen kulttuurin kanssakäyntiä eli toisen kulttuurin suhdetta suomalaisuuteen ja toisaalta suomalaisuutta toisesta perspektiivistä nähtynä. Suomessa maahanmuuttajat eivät kuitenkaan ole päässeet tekemään vakituisesti elokuvia, vaikka esimerkiksi Teuvo Tulion (juuriltaan latvialainen) ja Valentin Vaalan varhaiset mustalais-elokuvat toivat eksoottisen toiseuden kuvastoa suomalaiseen elokuvaan ja kummankin myöhäisemmät tuotannot olivat keskeisessä roolissa läpi studiokauden. 2000-luvulla Neil Hardwickin musikaali *Jos rakastat* (Suomi 2010) ja Tonislav Hristovin dokumentti *Sinkkuelämän säännöt* (Suomi, Bulgaria, Norja 2011) ovat harvoja esimerkkejä Suomeen kotiutuneiden maahanmuuttajien tekemistä elokuvista. Ne ovat suomalaisessa mittakaavassa poikkeuksellisen moniulotteisia kuvauksia maahanmuuttajien kokemuksista. Niiden päähenkilöiden "toisuus" ei ole elokuvien pääteema, kuten valitettavan monissa maahanmuuttajaelokuvassa. Elokuvakulttuurisella tasolla niiden herättämä huomio ei ole ollut läheskään yhtä laajaa kuin libanonilaisen Josef Faresin sekä iranilaisten Reza Bagherin ja Susan Taslimin elokuvien ruotsalaisessa mediakeskustelussa (Wright 2005, 55).

Vastaavasti suomalaisten maastamuuttoa on käsitelty elokuvissa vain vähän, silloinkin usein ruotsalaisissa elokuvissa. Hyviä esimerkkejä ovat Pernilla Augustin *Sovinto* (*Svinalängorna*, Ruotsi, Tanska, Suomi, Norja 2010) ja Kjell Sundvallin *Pedon jäljillä* (*Jägarna 2*, Ruotsi 2011). Teokset käyttävät jo tutuksi tulleita stereotyyppisiä suomalaisia henkilöhahmoja, rikollisia ja alkoholisteja. Näillä suomalaisuuden stereotyypeillä on pitkä historiansa ja niiden juuria voi nähdä jo norjalaisessa George Schnéevoigtin elokuvassa *Laila, tunturien tyttö* (*Laila*, Norja 1929), jossa Finnmarkin puolivillin poromiehen voi päätellä olevan kotoisin Suomesta. Suomalaisissa elokuvissa maastamuuton syitä ja vaikeuksia on käsitelty moniulotteisemmin ja ymmärtävään sävyyn, esimerkiksi Mikko Niskasen teoksessa *Ajolähtö* (Suomi 1982). Elokuva kertoo kolmesta nuorukaisesta, jotka jättävät taakseen koti-seutunsa, koska se ei tarjoa heille toimeentulon mahdollisuuksia, saati hyviä tulevaisuuden näkymiä. Heille löytyy töitä Ruotsista ja Norjasta, mutta ulkomailla nuorukaiset jäävät muukalaisiksi ja marginaaliseen asemaan. Klaus Härön *Äideistä parhain* (Suomi, Ruotsi 2005) tuo mukaan historiallisen mittakaavan, jossa Suomen ja Ruotsin kulttuurieroja

ja yhteistyötä tarkastellaan pääosin positiivisessa valossa sotälapsi Eeron kokemuksien kautta. Näiden elokuvien kuvaus maiden välisestä yhteistyöstä rakentaa kuvaa sivistyneen länsinaapurin ja kulttuurisesti kehittymättömän Suomen välisistä suhteista, mikä tarkoittaa, että nekin osallistuvat suomalaisuuden jatkuvaan uudelleenmäärittelyyn. Transnationaalista perspektiivistä voimme nähdä, miten negatiivisesti määritettyä suomalaisuutta tai maan tilaa voidaan käyttää hyväksi joko kritisoidessa suomalaisen yhteiskunnan puutteita (*Ajolahti*) tai laajennettaessa yhteistuotantoverkostoja ja elokuvien kansainvälistä yleisöpotentiaalia (*Äideistä parhain*).

Arjun Appadurain (1996) mukaan maahanmuuttajaidentiteetti ilmenee kaksijakoisuutena koti- ja isäntäyhteiskunnan välillä. Mika Kaurismäen Brasiliassa tuotetut elokuvat ilmentävät juuri tällaista identiteettiä (kts. Käätä 2011). Niissä suhde kotiyhteiskuntaan on usein kriittinen, kuten musiikkidokumentti *Sound of Brazil (Moro no Brasil, Brasilia, Saksa, Suomi 2001)* alkukohtauksessa. Siinä hyisen merimaiseman äärellä vaeltava Kaurismäki ilmoittaa unelmakseen Brasilian monikulttuurisen lämpöön pääsemisen. Elokuvassa brasilialainen yhteiskunta näyttäytyy suorastaan utopistisena ja värikkäänä kulttuurimaisemana eli eksotisoidun yksinkertaistettuna turistinäkymänä. Paljon samaa on japanilaisessa Naoko Ogigamin teoksessa *Ruokala Lokki (Kamome shokudo, Japani, Suomi 2006)*, jonka tapahtumat liikkuvat Helsingissä. Elokuvan Suomi-kuva on tyyliä ja idealisoitu, sillä teos on japanilaisille suunnattua ajanvietettä, kaurismäkeläiseen kuvastoon nojaavaa elokuvaturismia. Teoksen Helsinki on outo mutta vieraanvarainen kaupunki, jossa syrjiltään olevat japanilaisturistit löytävät itsensä. Teoksen suhde monikulttuurisuuteen on joka tapauksessa positiivinen, se kun käsittelee kulttuurien välistä kanssakäyntiä ja sen suotuisia seurauksia. Siinä missä kansainvälisyys



Kulttuurit kohtaavat: japanilainen kuva Suomesta *Ruokala Lokissa*.

on maiden välistä, on monikulttuurisuus *Ruokala Lokissa* nimenomaisesti kulttuurien välistä kanssakäyntiä. Mutta kuten kansallisella ja kansainvälisellä, on monikulttuurisuudellakin negatiivinen ulottuvuutensa. Käsitettä on näet käytetty tavalla, joka edistää valtavirtaisuutta ja hegemonisia olosuhteita ylläpitävää "suvaitsevaisuutta", mikä ohjaa suhtautumaan toiseuteen vieraana eksoottisuutena. Tällöin kulttuurien kanssakäyminen ei johda yhteisymmärryksen kasvuun, vaan ylläpitää yhteiskunnallisia rajoja ja jaotteluita. Tällaisia piirteitä on läsnä *Ruokala Lokissa*, jossa suomalaisen yhteiskunnan moniulotteisuus redusoituu värikkääksi eksoottisuudeksi, joka muistuttaa yllä mainittua Brasiliakuva. Kyse ei ole Suomen ja Japanin (tai Suomen ja Brasilian) tasapainoisesta vuorovaikutuksesta, vaan pinnallisesta representaatiosta toisesta kulttuurista, jonka avulla rakennetaan ja vahvistetaan omaa identiteettiä (Kääpä 2011, 109–134).

Diaspora ei välttämättä johda luonnehtimaan kotiyhteiskuntaa negatiivisessa valossa. Se voi aivan yhtä hyvin muotoutua nostalgian sävyttämäksi unelmaksi, kuten Appadurain kirjoituksista ilmenee. Kyseinen perspektiivi ilmenee joissain suomalaisissa elokuvista, esimerkiksi Nanna Huolman teoksessa *Aavan meren täällä puolen* (Suomi, Ruotsi, 2007), jossa Ruotsissa siivoojana työskentelevä leski Ester haaveilee suomalaisesta kesästä. Hänen saapuessaan kesälomalle Pohjois-Karjalaan, suomalainen maisema näyttäytyy idyllisenä "satumaana". Olavi Virran esittämänä ikivihreä sävelmä vahvistaa tunnetta. Ester kuitenkin palaa tyttärensä toiveesta Ruotsiin kesän lopulla ja Suomi jää elämään hänen kuvitelmiinsa. Tällöin hänen identiteettinsä ja toimintansa eivät enää tue andersonilaista kansallisen yhteisön kuvittelua, vaan ne ilmentävät jatkuvaa kansallisia rajoja ylittävää ja halkaisevaa kuvitteellisuutta.

Toiseutta värittäviä piirteitä voi nähdä myös suomalaisen elokuvan klassikoissa *Valkoinen peura* (Suomi 1952) ja *Maa on syntinen laulu* (Suomi 1973), joissa saamelaiskulttuuria kuvataan eksotisoivaan tapaan. Teoksissa saamelaisuutta ei käsitellä monipuolisesti, vaan kulttuuri pääsee esille lähinnä erilaisuutena, joka on kiehtovaa ja mystistä. Vaikkei kyseisistä elokuvista voi löytää selvää sisäänrakennettua (eli tarinallista) valtakulttuurin näkökulmaa, niiden kuvastollinen maisema ei luo mitenkään syvällistä ymmärrystä saamelaisesta kulttuurista. Koska elokuvien ohjaajat ovat suomalaisia valtakulttuurin edustajia, jotka tekevät teoksiaan laajalle suomalaiselle yleisölle, niiden saamelaiskuvasto voidaan ymmärtää osaksi vahvistaa valtakulttuurin minäkuva ja sekä vallitsevia normeja.

Siinä missä valtavirtaelokuvat rakentavat hegemoniaa, muutamat suomalaiset elokuvantekijät ovat ottaneet postkolonialistisella tavalla kantaa yhteiskunnallisiin ongelmiin ja epäkohtiin. Tämä on tapahtunut pienen tuotantokoneiston ja levityksen turvin. Viime vuosina on esimerkiksi valmistunut koko joukko dokumenttelokuvia, joissa saamelaiskulttuurin asema valtakulttuurin marginaalissa on kärjistetysti esillä. Tähän syykliin kuuluvia dokumentteja on tuotettu sekä saamelaisten että "suomalaisten" toimesta. Sellaiset teokset kuten Markku Tuurnan *Sallan strategia* (*Salla – Selling the Silence*, Suomi 2011), Katja Gauriloffin *Huuto tuuleen* (*A Shout Into The Wind*, Suomi 2007), Hannu Hyvösen *Viimeinen joiku Saamenmaan metsissä* (Suomi 2006) ja

Anja Aholan *Suomi tuli Saamenmaahan* (Suomi 2011) kuvaavat saamelaiskulttuurin osin passiivista ja osin aktiivista marginalisointia. Yksi ainoista aiheita selvästi sivuavista näytelmäelokuvista on Pauliina Feodoroffin ohjaama *Non Profit* (*Non Profit*, Suomi 2007) – ”ensimmäinen saamelais-suomalainen yhteistuotanto”, kuten tuottajat mainostavat. Estetiikaltaan teos on pääosin varsin dokumenttimainen, mikä kytkee sen osaksi mainittua sykliä, vaikka elokuvassa onkin uni- ja fantasiajaksuja.

Saamelaisdokumentit ovat transnationaalista näkökulmasta kiintoisia, sillä ne auttavat ymmärtämään vähemmistökulttuurien asemaa kansallisvaltiossa. Saamelaisdokumentit kuvaavat saamelaispolitiikkojen ja poronkasvattajien yrityksiä puolustaa vähemmistökansan lainsäädännöllistä asemaa kansallisvaltion kulttuurispoliittisten paineiden ja monikansallisten yhtiöiden resurssiriiston puitteissa. *Non Profit* -elokuvan esittelyssä todetaan: ”Saamelaiskulttuurien sulautuminen valtakulttuureihin on ohjaaja Feodoroffin mielestä niin täysin totta, että ’omaa identiteettiä on ihan pakko jauhaa’”. Vaikka saamelaiskulttuuri on tunnustettu alkuperäiskulttuuri Suomessa, elokuvantekijät Erik Blombergista Rauni Mollbergiin ovat kuvanneet sitä eksotisoivassa ja yksinkertaistavassa mielessä. Toisaalta heidän teoksilleen ominainen saamelaiskuvasto on läsnä myös uusissa dokumenteissa: poronajot, kodat, kansallispuvut ja shamaanit. Kaikki nämä ovat toki osa saamelaiskulttuuria, mutta nykyisin näitä ilmiöitä on vaikea nähdä ja ymmärtää muuten kuin valtakulttuurissa toistuvasti kierrätettyjen representaatioiden kautta, mikä eittämättä värittää ja vääristää niitä. *Non Profit* on joka tapauksessa kriittinen kuvaus valta- ja vähemmistökulttuurin suhteesta, mikä tarkoittaa, että teos ja sen käsittely sijoittuvat transnationaalisen elokuvatuotkimuksen kolmannen perusteeman piiriin. Vastaavasti saamelaisdokumenttien kriittiset kuvaukset Saamenmaan lainsäädännöllisestä riippuvuudesta kansallisvaltioista tuovat mukanaan politisoidun asetelman. Meistä transnationaalinen käsite ohjaa tutkimaan myös niitä jännitteitä, joita väistämättä rakentuu kansallisvaltiossa kulttuurien ja kansojen välille, ja joita ei pystytä ratkaisemaan vain valtakulttuurista irrottautumalla.

Globaali elokuva ja transnationaalisuus

Tässä artikkelissa olemme korostaneet, että transnationaali elokuvatuotkimus voi tarttua sekä kansallisvaltioiden rajat ylittäviin että niiden sisällä liikkuviin virtauksiin ja ilmiöihin. Elokuvatuotkijat ovat ryhtyneet keskustelemaan transnationaalisuudesta yhä useammin globalisaation osa-alueena, joka vaikuttaa myös omaan lähtöasetelmaamme, sillä suomalainen elokuva on väistämättä osa globaalia kulttuurituotantoa. Globalisaation käsitteellä viitataan yleensä siihen, että kansallisvaltion kapasiteetti on siirtynyt yli- tai poikkikansallisille vaikuttajille (Kettunen 2005, 439). Monet globalisaatiosta kiinnostuneet elokuvatuotkijat keskittyvät elokuvateollisuuden ja talouden vuorovaikutukseen (Curtis, 2008) tai tutkivat globaalissa elokuvakulttuurissa ilmeneviä valtasuhteita (Miller et al., 2001). Globalisaatio kuvaa elokuvateollisuuden tuotanto- ja levityskoneiston integraatiota, ja suomalaisesta

perspektiivistä katsoen se koskee etenkin yhteistuotantomuotoja ja pyrkimystä levittää (ja yhä useammin tuottaa) suomalaisia elokuvia maailmanlaajuisille markkinoille. Vallitsevassa kulttuurispoliittisessa ja tuotannollisessa ilmastossa media- ja elokuvatuottajat ovat aiempaa verkostuneempia. Esimerkiksi *Iron Sky*n tuottajayhtiöt Energia Productions ja Blind Spot ovat esimerkkejä rajojen yli tapahtuvasta ”kompleksisesta konnektiivisuudesta” eli kansallisten rajojen yli toimivien internet-yhteisöjen ja kommunikaatioverkostojen hyötykäytöstä. Tällaisessa ilmapiirissä yksilöiden ja yhteisöjen paikantaju sekä siteet omaan kulttuuriin muuttuvat, vaikka ihmiset yhä toimisivatkin alkuperäisten kulttuuristen tai kansallisten rajojensa piireissä.

Mediatuotannon kansainvälisen verkostoitumisen kriittisenä vastapainona toimivat anti-globalisaatio-puheenvuorot. Elokuvakulttuurissa etenkin dokumenttielokuvat toimivat etualalla kun kritisoidaan globalisaation vaikutuksia. Osasyyn tähän on se, että dokumentteja voidaan tuottaa suhteellisen halvalla ja pienen tuotantoryhmän voimin, usein vieläpä riippumatta kaupallisista päämääristä. Toisen syy on dokumenttielokuviin liitetty autenttisuuden leima, mikä on ymmärrettävästi tärkeässä asemassa poliittisessa elokuvatuotannossa. Vaikka globalisaatio on arvostelijoista suoranainen kauhukuva, myös globalisaatiota temaattisella tasolla kritisoivat dokumenttielokuvat ovat esimerkkejä verkostoitumisesta ja kansalliset rajat ylittävästä liikkuvuudesta eli siitä, miksi globalisaatio yleensä käsitetään. Kyseiset elokuvat pitävät usein kiinni omista periaatteistaan eivätkä antaudu osaksi monikansallisen pääoman määrittelemää tuotantokoneistoa. Silti jopa antiglobalisaatioelokuvat leviävät eri maihin, varsinkin festivaaleille, ja käsittelevät kansallisia rajoja ylittäviä teemoja. Tästä monimuotoisuudesta – ja suoranaisesta ristiriitaisuudesta – johtuen ”globaalien elokuvan” ymmärtäminen Alan Williamsin (2002) tavoin yksinkertaisesti kansallisten rajojen yläpuolella liikkuvaksi elokuvaksi osoittautuu epämääräiseksi.

Onko globaali elokuva siis yli- tai jälkikansallista kulttuurituotantoa vai jotain joka pyrkii saavuttamaan yleismaailmallisia mittasuhteita käsitellessään aiheita, jotka ovat tärkeitä pääasiassa niiden ”paikallisen” (tai kansallisen) vaikutuksen perusteella? Ehkei ylipäätään ole järkevää lähteä kehrittelemään globaalien elokuvan käsitettä kun kansallisen kulttuurin pysyvä vaikutus pidetään mielessä. Mika Koskisen dokumenttielokuva *Punaisen metsän hotelli* (Suomi 2012) selventää ajatuksiamme. Se on hyvä esimerkki globaalia mittakaavaa tavoittelevasta teoksesta, joka avautuu rikkaalla tavalla transnationaalien lähestymistavan kautta. Koskisen elokuva kuvaa Stora Enson toimia Kiinassa, jossa yhtiön eukalyptusviljelmät tuhoavat paikallista ekosysteemiä ja vievät paikallisilta viljelijöiltä mahdollisuudet toimeentuloon. Jos tutkisimme elokuvaa globaalina elokuvana, keskittyisimme ehkä pelkästään Stora Enson toimiiin globaalissa, talousajattelua painottavassa mittakaavassa. Sen sijaan transnationaali näkökulma painottaa niitä vakavia ongelmia, joita suuryhtiö aiheuttaa sekä paikallisille asukkaille että ympäristölle ja toisi lisä vivahteita myös kansallisvaltion rooliin tällaisessa riistotuotannossa. Elokuva osoittaa selvästi, ettei syyllisyyttä voi heittää yksin abstraktin globaalien kapitalismin niskoihin, vaan myös Kiinassa ja Suomessa harjoitettu politiikka ansaitsevat osansa.

Teoksen lähestymistapa herättää kysymyksen itse tuottajan/tutkijan osuudesta kuvaamiinsa ongelmiin. Hieman kärjistäen voi kysyä, millainen vaikutus Koskisella oli paikallisten elämään kun kamerat eivät käyneet. Esimerkiksi lakimies Yang joutui huomattaviin ongelmiin annettuaan haastattelun elokuvaa varten. Vaikka Koskinen kampanjoi aktiivisesti Yangin vapauttamisen puolesta (mikä on sittemmin tapahtunut), elokuvaprojekti vaikeutti paikallisten suhdetta vallanpitäjiin. Mutta toisaalta, Yang itse pitää ulkomaista elokuvaa merkittävänä vaikutusvälineenä, etenkin kun ongelmat juontavat juurensa Suomesta. Tässä mielessä Koskisen elokuva edustaa rohkeaa ja tärkeää elokuvapolitiikkaa.

Punaisen metsän hotelli on hyvä esimerkki siitä, miten elokuvallinen kritiikki toimii osana Higbeen ja Limin (2010, 10) esittämää ”kriittistä transnationalismia” sen kartoittaessa sekä globaalin että lokaalin vuorovaikutusta ja täsmentäessä globaalin käsitteellistä epämääräisyyttä. On tärkeää, ettei transnationaalia nähdä yksin positiivisena asiana. Higbeen ja Limin ajatus kriittisestä transnationalismista vaatii vielä työstämistä, sillä heidän transnationaalin käsitteensä on tietyiltä osin epäselvä: he puhuvat sekä transnationaalista elokuvasta että transnationalismista. Heistä transnationaali on sekä kulttuurituotannollinen linja että ideologisesti määräytyvä tutkimuspoliittinen tapa suhtautua elokuvakulttuuriin. Mutta jos transnationaali määritellään vain lähestymistavaksi, se ei ole itsessään hyvä tai huono asia. Kriittisyys on automaattisesti erottamaton osa transnationaalia lähestymistapaa, sillä se ohjaa tarkastelemaan kansallisen ideologiaa kytköksiä. Transnationaalin määrittäminen lähestymistavaksi ohjaa ymmärtämään sen ideologiakriittiseksi tutkimussuuntaukseksi, eikä ideologispoliittiseksi tutkimusvälineeksi. Haluamme silti korostaa, että tutkijoiden on aina pohdittava omia kulttuurisia kytköksiään ja mietittävä, mitä he haluavat sanoa globaalista kulttuurituotannosta transnationaalin lähestymistavan puitteissa. Lähestymistapaa siis leimaa automaattisesti tietty itsekriittisyys, joka ohjaa tutkijoita ottamaan huomioon ne monet painotukset, joita he tuovat tutkimukseensa.

Kuten Durovicovan ja Newmanin kirjasta (2010) ilmenee, transnationaalin käsitettä on käytetty elokuvatutkimuksessa turhan ahkerasti globalisaation synonyyminä. Meistä globalisaation ja transnationaalin epäkriittinen yhdistäminen vain monimutkaistaa jo muutenkin liian heppoisin perustein käytetyn transnationaalin käsitettä. Sen sijaan transnationaalin lähestymistavan keskiössä oleva kansallisen ja kansainvälisen vuorovaikutuksen korostus auttaa tarkentamaan ambivalenttia globalisaation käsitettä.

Johtopäätökset

Transnationaalin käsitettä on määritelty ja käytetty erilaisin tavoin, eikä määrittämiselle näy loppua. Monenkirjavan ja loputtomalta tuntuvan määrittelyn ohella transnationaalin, globaalin, postnationaalin, ylikansallisen ja kansainvälisen samastaminen on ollut omiaan sekoittamaan keskustelua ja synnyttämään väärinkäsityksiä, mikä ei ole tehnyt oikeutta keskustelijoiden tavoitteille ja päämäärille.

Transnationaalin käsite ei auta ymmärtämään tarkasteltavia asioita, mikäli se voi tarkoittaa mitä tahansa ja kaikkea aina sen mukaan mitä tilanne milloinkin vaikuttaa vaativan, Mette Hjort (2010, 12–13) toteaa. Hänestä käsite tulee määritellä siten, että se ottaisi huomioon erilaiset transnationaalit ilmiöt, vahvat ja heikot. Hjort esittää, että tarkasteltava ilmiö on vahvasti transnationaali silloin kun siinä esiintyy suuri määrä transnationaaleja piirteitä. Ajatuksessa on paljon perää, ovathan kaikki elokuvalliset ilmiöt tavalla tai toisella transnationaaleja, mikäli sen ajatellaan tarkoittavan sitä, että niillä on sekä kansallinen että kansainvälinen ulottuvuus. Hjort on meistä oikeassa siinä, että transnationaalin käsitteen selkeyttämiseksi on iso tarve, sillä eri määritelmien ohella monet transnationaalille läheiset käsitteet ovat kaatua toistensa päälle. Emme kuitenkaan näe, että Hjortin ehdotus olisi riittävä korjausliike, sillä se ei vielä paljon selkeyttäisi tässä artikkelissa tarkasteltujen käsitteiden suhteita.

Meistä transnationaali on paradigmaattinen ajattelu- ja lähestymistapa, joka ohjaa tutkimaan kansallisen ja kansainvälisen moninaisia yhteensulautumia. Transnationaali viittaa kansallisten ilmiöiden kansainväliseen ulottuvuuteen. Käsitteen piiriin kuuluvat ainakin seuraavat kysymykset: 1) miten tietyt kansallisuuteen mielletyt piirteet historiallisesti juontuvat muista kulttuureista, 2) miten kansalliset piirteet määritellään vaihtelevassa määrin suhteessa käsityksiin toisista kansallisuuksista ja ylikansallisista ilmiöistä, 3) miten kansallisen kulttuurin muotoutuminen kytkeytyy muihin kansallisiin kulttuureihin ja maiden rajat ylittäviin trendeihin ja 4) miten diasporisessa kulttuurisessa tilanteessa ylläpidetään omaa identiteetistä tukeutumalla kansalliseen kulttuuriin. Toisin sanoin transnationaali ei ole vain yksi käsite tässä artikkelissa esiteltujen joukossa, vaan lähestymistapa, joka leikkaa mainittuja käsitteitä ja ohjaa sekä havaitsemaan että ymmärtämään niiden välisiä suhteita. Näin määriteltynä käsite luo kipeästi tarvitsemaamme kriittistä etäisyyttä niihin vanhoihin ajattelutapoihin, jotka muodostuivat itseäänselvyyksiksi kansakuntaistumisen ja nationalismin leviämisen myötä.

Niin elokuvien kuin elokuvakulttuurienkin tutkiminen yksin kansallisina tai kansainvälisinä on riittämätöntä ja pahimmillaan harhaanjohtavaa, sillä kumpikaan lähestymistapa ei ohjaa ymmärtämään miten käsitteiden alaan kuuluvat ilmiöt liittyvät toisiinsa. Monia ilmiöitä ei voi myöskään määritellä ylikansalliseksi tai ylipäätään kansallisesta riippumattomiksi, sillä kansallinen ei ole kadonnut minnekään, vaan vaikuttaa niin ilmiöiden kuin niistä käytyjen keskustelujen taustalla. Transnationaalin käsite korostaa tätä osuvasti. Määrittelemämme lähestymistavan vahvuus on siinä, että se ohjaa yhdistämään relevantteja käsitteitä ja kysymyksiä, jotka liittyvät kulttuurivaihtoon ja sen seurauksiin. Se myös auttaa ymmärtämään kansallisen elokuvatuotannon osuutta globaalissa kulttuurivaihdossa tavalla, joka huomioi kulttuurien koostumuksen ainaisen muutostilan ja keskinäisen vuorovaikutuksen. Toisin sanottuna niin kansakunta abstraktina yhteisönä (James 1996, 1–46 ja passim) kuin nationalismitutkimuskin (Pakkasvirta ja Saukkonen 2005) muuttavat alati muotoaan.

Mitä *Le Havreen* tulee, transnationaali lähestymistapa auttaa ymmärtämään teosta rikkaalla ja moniulotteisella tavalla, johon lä-

hestymistavan alaan kuuluvat yksittäiset käsitteet eivät vielä riitä. Transnationaalista perspektiivistä Kaurismäen elokuva ei kuulu vain yhteen kulttuuripiiriin, vaan on sekä suomalainen että ranskalainen, vieraskielinen ja paikallinen, osa eurooppalaista (ja lopulta maailmanlaajuista) elokuvakulttuuria. *Le Havrelle* myönnetyt palkinnot ja teoksesta käydyt keskustelut ovat kytkeneet sen kulttuurikeskusteluihin, joissa määritellään suomalaisen, ranskalaisen, eurooppalaisen tai eimerikkalaisen taide-elokuvan uusia suuntauksia. On syytä korostaa, ettei transnationaali lähestymistapa ole yritys määritellä *Le Havre* vain jonkin tietyn kansallisen elokuvan piiriin, vaan päinvastaisesti yritys ymmärtää eri elokuvakulttuureja kulttuurivaihdon ja -tuotannon kansallisen rajat ylittävässä mittakaavassa. Meistä Kaurismäen elokuvan kulttuurinen monimuotoisuus valaisee hyvin tarvetta ymmärtää transnationaalin käsite lähestymistapana. Emme siis määrittele *Le Havrea* transnationaaliksi elokuvaksi, vaan transnationaalin keinoksi ymmärtää elokuvakulttuuristen ilmiöiden moniulotteista roolia alati muuttuvassa kansallisessa kulttuurimaisemassa.

Kiitokset tutkimusryhmämme jäsenille Henry Baconille, Kimmo Laineelle, Anneli Lehtisalolle ja Outi Hupaniitulle artikkeleihin monin tavoin vaikuttaneista kommentteista.

Lähteet

Aikalaislähteet

- Kirjoittaja tuntematon (1922) "Filmitaide kansain yhdistäjänä". *Filmiaitta* 4/1922, 62.
- Kirjoittaja tuntematon (1922) "Filmitulkinta Minna Canthin 'Anna-Liisasta'", *Filmiaitta* 6/1922, 98–99.
- Kirjoittaja tuntematon (1922) "'Anna-Liisa'-filmi Tukholmassa". *Uusi Suomi* 27.9.1922, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.
- Kirjoittaja tuntematon (1923) "Saksalaisen filmin kansainvälisyys". *Filmiaitta* 6/1923, 67, 74.
- Kirjoittaja tuntematon (1924) "Filmin yleisestä merkityksestä". *Filmiaitta* 3/1924, 44.
- Kirjoittaja tuntematon (1924) "'Nibelunglied' filmattuna". *Filmiaitta* 13/1924, 285.
- Kirjoittaja tuntematon [luultavasti T. J. Särkkä] (1937) "Suomalaisen filmin oikeutus". *SF-Uutiset* 3/1937, 11.
- Donner, Jörn (1961) "Suomalainen elokuva vuonna nolla". *Studio* 6, Helsinki: Suomen Elokuva-arkisto, 17–58.
- HS NYT 27.4.2012, 29. [Muut viitetiedot puuttuvat]
- "L. Kki." [Lauri Kuoppamäki] (1925) "Kuvafilmi sivistysvälineenä IV", *Filmiaitta* 18/1925, 314, 317.
- Parikka, Pekka (1995) "Kivenpyörittäjän kylä", *Ilta-Sanomien* 25.2.1995.
- Pulver, Andrew (2012) "Berlin 2012: Iron Sky – review". *The Guardian* 13.2.2012. <http://www.guardian.co.uk/film/2012/feb/13/berlin-2012-iron-sky-review>
- Raeste, Juha-Pekka (2012) "Iron Skyn tekijöitä halutaan yhdysvaltaistuotantoon". *Helsingin Sanomat* 13.9.2012, C 2.

Rissanen, Juho (2012) "Näkökulma: Iron Sky rautainen uroteko". *Iltalehti* 3.4.2012. http://www.iltalehti.fi/leffat/2012040315408829_le.shtml

Rämö, Matti (2012) "Kung fu herätti tuottajan". *Helsingin Sanomat NYT* 17/2012, 28–29.

Toiviainen, Sakari (2005) "Mikä maa, mikä valuutta". *Filmihullu* vol. 3:5. http://www.kaapeli.fi/~filmihul/05_3_paakirjoitus.html

Tutkimuskirjallisuus

Anderson, Benedict (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Lontoo: Verso. Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota.

Bacon, Henry (2003) "Aki Kaurismäen sijoiltaan olon poetiikka". Teoksessa Kimmo Ahonen et al. (toim.) *Taju kankaalle – Uutta suomalaista elokvoaa paikantamassa*, Turku: Kirja Aurora.

Bergfelder, Tim (2005) "National, Transnational, or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies". *Media, Culture and Society*, 27:3, 315–331.

Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. Lontoo & New York: Routledge.

Connah, Roger (1991) *K/K: a Couple of Finns and some Donald Ducks*. Helsinki: VAPK-Publishing.

Curtin, Michael (2007) *Playing to the World's Biggest Audience: the Globalization of Chinese Film and TV*. Los Angeles: University of California Press.

Durovicova, Natasa ja Newman, Kathleen (toim.) (2010) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Esfandiary, Shahab (2012) *Iranian Cinema and Globalization: National, Transnational and Islamic Dimensions*. Bristol: Intellect.

Ezra, Elizabeth ja Rowden, Terry (toim.) (2005) *Transnational Cinema: The Film Reader*. Lontoo: Routledge.

Hay, James (1987) *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Higbee, Will & Lim, Song-Hwee (2010) "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies", *Transnational Cinemas*, vol. 1:1, 7–21.

Higson, Andrew (1989) "The Concept of National Cinema". *Screen* vol. 30:4, 36–47.

Higson, Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema". Teoksessa Mette Hjort ja Scott MacKenzie (toim.) *Cinema and Nation*. Lontoo: Routledge, 63–74.

Higson, Andrew (2003) *English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980*. Oxford: Oxford University Press.

Hirn, Sven (1981) *Kuvat kulkevat: Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvioiden 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvaäätiö.

Hjort, Mette & MacKenzie, Scott (toim.) (2000) *Cinema and Nation*, London: Routledge. Hjort, Mette & Petrie, Duncan (toim.) (2007) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

James, Paul (1996) *Nation Formation: Towards a Theory of Abstract Community*. London et al.: SAGE Publications.

Keinonen, Heidi (2010) "Jotain lainattua, jotain sinivalloista". *Lähikuva* 3/2010, 3–5.

Kettunen, Pauli (2005) "Globaalin talouskilpailun nationalismi" teoksessa Jussi Pakkasvirta & Pasi Saukkonen (toim.) *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.

- Kilpi, Harri (2007) "Poliisiauton voltit ja Suomen sateet – Vares ja uusimman populaarin elokuvan banaali suomalaisuus". Teoksessa Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyysönen (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla – Kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: LIKE, 213–229.
- Kindberg, Juha (2009) "Suomen ensimmäinen elokuvaesitys – kolme todistajaa". *Lähikuva* 1/2009, 97–125.
- Kivimäki, Sanna (2010) "Nainen vailla kaikkea – suomalaisuus, sukupuoli ja luokka Aki Kaurismäen elokuvassa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990)". *Lähikuva* 2/2010, 28–45.
- Kääpä, Pietari (2011) *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinescapes, Emergent Identities*, Bristol: Intellect.
- Kääpä, Pietari & Wenbo, Guan (2011) "Santa Claus in China and Wu Xia in Finland: Translocal Reception of Transnational Cinema in Finnish and Chinese Film Cultures". *Participations*, vol. 8:2, 24–52.
- Laine, Kimmo (1999) "Pääosassa Suomen kansa": *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Martikainen, Tuomas; Sintonen, Teppo & Pitkänen, Pirkko (2006) "Ylirajainen liikkuvuus ja etniset vähemmistöt" teoksessa Martikainen, Tuomas (toim.) *Ylirajainen kulttuuri: Etnisyys Suomessa 2000-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Mehta, Rini Bhattacharya and Pandharipande, Rajeshwari (toim.) (2010) *Bollywood and Globalization: Indian Popular Cinema, Nation, and Diaspora*. Lontoo, New York & Delhi: Anthem Press.
- Miller Toby et al. (2001) *Global Hollywood*. Lontoo: British Film Institute.
- Nestingen, Andrew & Elkington, Trevor (toim.) (2005) *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press.
- Pakkasvirta, Jussi & Saukkonen, Pasi (toim.) (2005) *Nationalismit*. Helsinki: WSOY.
- Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Sarkar, Bhaskar (2010) "Tracking 'Global Media' in the Outposts of Globalization". Teoksessa Natasa Durovicová & Kathleen Newman (toim.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Lontoo: Routledge, 34–59.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä: Suomalainen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.
- Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Sihvonen, Jukka (2009) *Idiootti ja samurai: Tuntematon sotilas elokuvana*. Turku: Eetos.
- Uusitalo, Kari (1972) *Eläviksi syntyneet kuvat: Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava & Suomen elokuva-arkisto.
- Williams, Alan (2002) *Film and Nationalism*. New Brunswick: Rutgers University Press
- Wright, Rochelle (2005) "'Immigrant Film'" in Sweden at the Millennium". Teoksessa Trevor G. Elkington & Andrew Nestingen (toim.), *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Zhang, Yingjin (2010), "Chinese Cinema and Transnational Film Studies". Teoksessa Durovicova, Natasa & Newman, Kathleen (toim.) (2010) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 123–136.