

Transnationaali näkökulma "vientikelvottomaan" kansalliseen elokuvaan

"Viimeksi kuluneen vuoden aikanahan filmimme ovat päässeet enemmän kuin milloinkaan ennen ulkolaisille markkinoille, mutta vasta nyt aukenevat portit toden teolla. [...] Ennen kaikkea on suhteitamme ulkomaihin suunniteltaessa muistettava, että yleisö ja vuokraajat muissa maissa odottavat saavansa suomalaista filmitaidetta. [...] On siksi noudatettava ehkä paradoksaaliselta tuntuva ohjetta, että kansainvälisesti on kansallinen elokuva paras." (Olavi Linnus *Kinolehdessä* 1.11.1940.)

"Perinteisen kulttuuriviennin vahvuuksia pitäisi käyttää nykyistä paremmin Suomi-brändin vahvistamisessa, joka parhaimmillaan luo Suomelle parempia edellytyksiä niin ulko- kuin kauppapolitiikassa." (*Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2011–2015*, 2011.)

Suomalaisen pitkän elokuvan menestys maailmalla on viime vuosina saanut paljon huomiota julkisessa keskustelussa. Elokuvat kuten *Mies vailla menneisyyttä* (2002), *Melancholian 3 huonetta* (2004), *Niko – lentäjän poika* (2008) ja *Miesten vuoro* (2010) ovat saaneet sekä palkintoja kansainvälisillä elokuvafestivaaleilla että ulkomaista yleisöä. Suomalaisen elokuvan kansainvälinen markkinointikelpoisuus näyttää vuosisadan vaihteessa tapahtuneelta suurelta muutokselta, sillä aiemmin on usein ajateltu, että suomalainen elokuva puhuttelee pääasiassa suomalaista yleisöä (ks. esim. Uusitalo 1965, 198–199; Soramäki 1990, 105; Törhönen 2008, 33).

Totta onkin, että perinteisesti suomalaiset elokuvatuottajat ovat saaneet tulonsa lähinnä suomalaiselta yleisöltä (Uusitalo 1965, 199; Sainio 2009, 38) ja että suomalaisen elokuvan

kansainväliseen levitykseen on viime aikoina kiinnitetty erityistä huomiota (ks. Suomen elokuvasäätiö 2011). Suomalaisen elokuvan ulkomaanmarkkinoinnilla on kuitenkin pitkät perinteet, Suomessa tuotettuja elokuvia on myyty ulkomaille jo ainakin 1920-luvulta alkaen (ks. Uusitalo 1965, 198). Käsitukset suomalaisen elokuvan "vientikelvottomuudesta" ovat osaksi kulttuurisesti tuotettuja. Niitä ovat ylläpitäneet pettymykset, jotka ovat seuranneet toiveita kansainvälisestä menestyksestä elokuvamarkkinoilla (ks. esimerkiksi taulukko elokuvien vientimääristä tässä artikkelissa). Toiveet ovat kuitenkin olleet pitkäikäisiä, kuten ilmenee ylläolevista Olavi Linnuksen suomalaisen elokuvan tulevaisuuden hahmotelmasta vuodelta 1940 ja vastaavasta, Suomen elokuvasäätiön institutionaalisemmasta versiosta vuodelta 2011 (ks. myös Laine 1999, 45).

Elokuvaviennin perinteestä ja siihen liittyvistä tavoitteista huolimatta aiheesta on olemassa hyvin vähän koottua ja tutkittua tietoa. Tänä vuonna käynnistyvässä tutkimusprojektissani pyrin täyttämään tätä aukkoa. Tutkimuksessani "Suuria odotuksia ja pohjoismaisia mahdollisuuksia: Suomalaisen elokuvan ulkomaanlevitys ja transnationaali elokuvakulttuuri 1937–1963" tarkastelen elokuvaviennin muotoutumista ja muutoksia suomalaisen elokuvan "kultakaudella". Selvitän perustietoja elokuvien ulkomaanviennistä studiokaudella sekä tutkin, millaisena aikalaiset ymmärsivät suomalaisen elokuvan identiteetin, sen ominaisuudet, laadun ja kilpailumahdollisuudet suhteessa kansainvälisiin elokuvamarkkinoihin. Lisäksi tarkastelen tapaustutkimuksena suomalaisen studioajan elokuvien vastaanot-

toa Ruotsissa. Tutkimukseni on osaprojekti Suomen Akatemian rahoittamassa tutkimushankkeessa *A Transnational History of Finnish Cinema* (ks. <http://www.helsinki.fi/tfc/>, 17.5.2012).

Tässä katsauksessa tarkastelen suomalaisen elokuvaviennin historiaa käsittelevän tutkimuksen teoreettisia, metodologisia ja käytännön lähtökohtia. Teoreettisesti ja metodologisesti kysymys viennistä tuntuu kiertävän kansallisen elokuvan ympärille, vaikka elokuvatutkimuksen piirissä 1990-luvulla vallinnut kansallisen elokuvan näkökulma on 2000-luvulla muuttunut kysymykseksi transnationaalista elokuvasta. Muutokseen ovat vaikuttaneet sekä elokuva- ja media-teollisuuden globalisoituminen että teoreettisella tasolla tyytymättömyys käsitteen kansallinen rajalliseen selityskykyyn. (Hjort & Petrie 2007, 8–15; Brown 2009, 17; Higson 2000; Rantanen 2010, 26–27; Ezra & Rowden 2006, 3.) Tutkimukseni lähtökohtana onkin kaksi kysymystä: miksi kansallisen elokuvan käsite on riittämätön, ja edelleen, pitäisikö elokuvatutkimuksen luopua siitä kokonaan?

Kansallisen elokuvan perinne ja riittämättömyys

Elokuva-alan toimijoiden ja julkisuuden piirissä tuotetaan ja ylläpidetään määritelmiä ja hierarkioita Suomessa ja muissa maissa tuotetuista elokuvista. Nämä määritelmät puolestaan rakentavat suomalaisen elokuvan identiteettiä eli kansallista elokuvaa – mitä suomalaisen elokuva on ja ketä varten sitä tehdään – ja osaltaan vaikuttavat alan käytännön ratkaisuihin.

Kuitenkin elokuva on alusta alkaen ollut transnationaali ilmiö (Ezra & Rowden 2006, 2). Ulkomaiset elokuvat ja kansainvälinen elokuvakulttuuri on aina ollut läsnä osana suomalaisten elokuvateatterien ohjelmistoa sekä ideoiden ja vaikutteiden antajana. (Ks. esim. Seppälä 2012, Lehtisalo 2011, 71; Uusitalo 1965, 111–116.) Lähdän tutkimuksessani siitä, että kansallinen elokuva on konstruoitu, ei olemuksellinen ja kiinteä ominaisuuksien kokonaisuus. Kansallista elokuvaa määrittävät eri toimijat sekä puheen tasolla että erilaisissa käytännöissä, kuten tietynlaisella elokuvatuotannolla.

Siksi kansallinen elokuva on historiallinen ja jatkuvan määrittelyn alainen ilmiö. (Esim. Laine 1999, 35.)

Muiden muassa Kimmo Laine ja Andrew Higson ovat tahoillaan todenneet, että kansallista elokuvaa määritetään aina suhteessa muihin kansallisiin elokuvakulttuureihin. Esimerkiksi suomalaisille elokuville haettiin identiteettiä etsimällä eroja ja yhtäläisyyksiä muiden maiden tuotannosta. Toisaalta 1930-luvun elokuvatuottajat suhteutuivat torjuvasti muiden maiden elokuvaan, ja alan intresseihin kuului painottaa kotimaisen tuotannon merkitystä ja kansallista omintakeisuutta. Toisaalta muiden maiden elokuvia ihailtiin ja niistä saatettiin hakea esikuvia. (Laine 1999, 42–45; ks. myös Higson 2000, 67.) Kansallinen elokuva sisältää siis trans-ulottuvuuden; joko käsitteellisesti, toimijoiden puheissa ja määrittelyissä tai konkreettisesti, mikä ilmenee kansainvälisessä vuorovaikutuksessa, vaikutteissa ja elokuvien tuonnissa ja viennissä. Kummastakaan puolesta ei ole vielä olemassa juurikaan tutkimusta studiokaudelta, joskin niihin on viitattu muutamissa tutkimuksissa ja suomalaista elokuvaa käsittelevässä kirjallisuudessa.

Kimmo Laine (1999) ja Mervi Pantti (2000) ovat kattavissa pioneiritutkimuksissaan tarkastelleet kansallisen elokuvakulttuurin rakentumista. Samalla he ovat käsitelleet sitä, miten elokuva-alan toimijoiden aikalaispuhe tuotti ymmärrystä erityisesti kansallisesta, suomalaisesta elokuvasta. Laine on nähnyt 1930-luvun erityisen voimakkaana suomalaisen elokuvan ”kansallistamisen” vaiheena, jolloin sekä elokuvakulttuuri laajeni Suomessa että suomalaisen elokuvan identiteettiä pyrittiin vahvistamaan suhteessa muihin elokuvakulttuureihin ja kulttuurimuotoihin. Merkittävää oli myös kahden suuren tuotantoyhtiön, Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden, kilpailu kansallisen elokuvan määrittelystä. (Laine 1999, 97–98.) Laineen mukaan ensimmäisen maailmansodan jälkeinen elokuvakulttuuri länsimaissa on ymmärrettävä juuri kansallisen elokuvan logiikan mukaisesti: kukin alueellinen/ paikallinen elokuvakulttuuri otti paikkansa elokuvamarkkinoilla kansallisena elokuvana. Näin kunkin kansallisen elokuvakulttuurin identiteetti rakentui suhteessa

toisiin kansallisiin elokuvakulttuureihin (Laine 1999, 43–44). Aikalaispuheessa tämä identiteettityö näkyi vertailuina ja luokitteluna. Kukin kansallisen elokuvan nähtiin ilmaisevan omaa, tyyppillistä kansanhenkeä – mistä esimerkkinä myös yllä oleva lainaus Olavi Linnuksen artikkelista. Tyyppillisiä olivat elokuvalehtien artikkelit eri maiden elokuvista, missä esimerkiksi ranskalaiset, saksalaiset ja amerikkalaiset elokuvat saivat oman leimansa. (Laine 1999, 211–213.) Samantyyppinen logiikka on periytynyt myös elokuvahistorian tutkimukseen, jossa elokuvan ”syvintä olemusta” kuvastavat vuoroin eri maiden huipputeokset (ks. tarkemmin Salmi 1993, 27–31). Pantti on todennut, että elokuva-alan järjestöt ja aktiiviset toimijat painottivat kotimaista elokuvaa ja sen toimintaedellytysten parantamista, koska nationalistinen retoriikka oli 1930–1940-luvuilla uskottavaa. Kyse oli kuitenkin ennen kaikkea argumentoinnista, ala ei halunnut torjua ulkomaisten elokuvien maahantuontia. Päinvastoin, elokuvatuonti oli edellytys elokuvateattereiden toiminnalle, koska kotimainen tuotanto ei riittänyt ylläpitämään niitä. (Pantti 2000, 146, 161–162, 154.) Pantin tutkimus osoittaa myös kiinnostavasti sen, miten elokuva-ala seurasi aktiivisesti muiden Euroopan maiden politiikkaa, esimerkiksi Ruotsin ja Saksan tilannetta, ja hyödynsi näiden malleja ja verotusratkaisuja omissa argumenteissaan (Pantti 2000, 150–151, 177, 185). Kansainvälinen vertailu oli läsnä kansallista elokuvaa puolustavassa ja rakentavassa puheessa, oli kyse elokuvatuotannosta tai elokuvapolitiikasta yleisemmin.

Eri elokuvakulttuurien välisistä vaikutteista ja ulkomaisten elokuvien vastaanotosta Suomessa on olemassa vain vähän tutkimusta. Pantti on tutkimuksissaan käsitellyt myös suomalaisten elokuvakriitikoiden suhtautumista eurooppalaiseen moderniin elokuvaan, erityisesti neorealismiin sekä amerikkalaiseen (viihde-)elokuvaan (Pantti 1998, 44–45; Pantti 2000, 195–197). Samoin Ari Kivimäki on tutkinut suomalaista 1950-luvun elokuvakritiikkiä ja tuonut esiin, miten kritiikki rakentaa mielikuvia ja hierarkioita kansallisista elokuvista. Sodanjälkeinen vasemmistolainen kriittikkosukupolvi nosti kaanonin huipulle italialaisen ja ranskalaisen modernin elokuvan, kun taas

yhdysvaltalainen elokuva edusti huonoa massaviihdettä. Suomalaista tuotanto ei vertailuissa pärjännyt italialaisille taideteoksille, ja kotimaista elokuvaa vaadittiin uudistumaan (Kivimäki 1999, 106–107; Kivimäki 1998, 99, 120–121, 166–167.) Tuoreen näkökulman keskusteluun vaikutteista tuo Jaakko Seppälän tutkimus aikaisemmalta periodilta, amerikkalaisen elokuvan vastaanotosta ja vaikutteista Suomessa 1920-luvulla (Seppälä 2012).

Konkreettisesta, Suomen rajat ylittävästä elokuva-alan vuorovaikutuksesta ovat kirjoittaneet erityisesti Jari Sedergren (1999a, 1999b, 2006) sekä Kari Uusitalo useissa eri kirjoissaan (esim. 1965, 1994). Lisäksi Martti Soramäki on käsitellyt elokuvaa osana muuta mediaa tarkastellessaan tuotantoa, jakelua ja kulutusta kansainvälisessä mittakaavassa (ks. esim. Soramäki 1990). Sedergren on tutkimuksessaan tarkastellut paitsi elokuvien maahantuontia sensuurin historian näkökulmasta myös tähän historiaan liittyviä kansainvälisiä suhteita. Sota-aika tulehdutti myös elokuva-alan ulkopoliittikan, kun suomalainen elokuva-alan etujärjestö Suomen Filmikamari hajosi saksalaismieliseksi Suomen Filmiliitoksi ja amerikkalaismieliseksi Suomen Filmikamariksi vuonna 1942. Toisaalta tilanne tarjosi Filmiliittoon kuuluville suomalaisille tuotantoyhtiöille tilaisuuksia luoda suhteita ja solmia sopimuksia Saksan ja sen vaikutuspiiriin kuuluvien maiden kanssa. Toisaalta taas erilaiset boikotit hankaloittivat elokuvien maahantuontia. (Sedergren 1999a, 171, 204–217.) Rauhan aikaiseen, 1950-luvun elokuvien tuontiin vaikutti puolestaan sensuuriviranomaisten kireä suhteutuminen väkivaltaan, muun muassa yhdysvaltalaisiin gangsterielokuviin, joista useita kiellettiin (Sedergren 2006, 155, 262–263).

Uusitalo on suomalaisista elokuvakulttuuria kokoavasti käsittelevässä historiategoksessaan kirjoittanut elokuvien tuonnista ja viennistä. Painopiste kirjassa on elokuvien tuonti- ja vuokraustoiminnassa 1930-luvulta 1960-luvulle, mistä Uusitalo esittää useita tilastoja. Suomalaisen elokuvakulttuurin transnationaalialuonnetta kuvaa hyvin tilastotieto tuotantomaista, joiden elokuvia on esitetty Suomessa studiokaudella. Kokonaismäärän mukaan (1930–1963) eniten on

katseltu Yhdysvalloissa, Saksassa, Ranskassa ja Englannissa [Iso-Britanniassa] tuotettuja elokuvia, ja vasta viidenneksi eniten Suomessa tuotettuja elokuvia. (Uusitalo 1965, 106–116; tilasto 114.) Katsaus Suomessa tuotettujen elokuvien vientiin mahtuu kahden sivun liitteeseen. Siinä Uusitalo tuo esiin suomalaisten elokuvien vientihistorian pääargumentin: vienti on ollut marginaalista. Sota-aika ja filmifestivaalit ovat tuoneet pienen poikkeuksen pälinjaan. Sota-aikana avautui uudenlaisia yhteistyömahdollisuuksia aseveljien ja ruotsalaisten kanssa. Myöhemmin elokuvifestivaalit mahdollistivat paikan markkinoida suomalaista elokuvaa. (Uusitalo 1965, 198–199.) Yleisesti voidaan todeta, että Suomessa tuotettujen elokuvien vienti ja ulkomainen vastaanotto studiokaudella on tähän saakka jäänyt vain muutamien mainintojen varaan (Uusitalon lisäksi esim. Kivimäki 1999).

Suomessa elokuvaa ja sen historiaa on tähän asti tarkasteltu lähinnä kansallisesta näkökulmasta. Vaikka tutkimuksissa korostettaisiinkin kansallisen elokuvan konstruointia luonnetta (esim. Laine 1999, 34–48; Pantti 2000 41–42), tutkimukset itsessään fokuoivat suomalaisen elokuvaan tai elokuvakulttuuriin. Tämä on tietyiltä osin perusteltua, sillä tutkimuksen kohteet, esimerkiksi elokuva-alan tuottama puhe, elokuvien tuotantokäytännöt tai valtiolliset elimet kuten Valtion Filmitarkastamo, suuntaavat tällaiseen rajaukseen. Myös Suomessa toimivat tutkimusrahoittajat vaikuttavat siihen, miten tutkimushankkeita rajataan Suomen kontekstiin. Ilmiönä elokuvakulttuuri ja elokuvamarkkinat eivät kuitenkaan pitäydy Suomen valtion rajojen sisällä, elokuvat ja vaikutteet sekä alan toiminta ylittävät ne. Kuten muiden muassa Andrew Higson on todennut, elokuvien tuotanto, levitys ja vastaanotto toimivat niin alueellisella kuin transnationaalillakin tasolla (Higson 2000, 67–68). Siksi kansallinen näkökulma ei yksin riitä. Higson varoittaa kansallisen käsitteen homogenisoivasta ja ulossulkevas- ta merkityksestä (Higson 2000, 72). Niinpä kansallisen näkökulman riskinä on myös se, että se tuottaa edelleen kansallista historiaa, yhtenäistä ja muita poissulkevaa kertomusta suomalaisesta kulttuurista.

Aiempaa kansallisen elokuvan tutkimusta voidaan kritisoida metodologisesta nationalismista. Kun nationalismissa kansakunta nähdään maailman rakentumisen yksikkönä ja keskeisenä toimijana, metodologioiden nationalismi olettaa kansakunnan itsestään selvänä tutkimuksen lähtökohtana ja rajauksena. Toisaalta metodologinen nationalismi on kuulunut osana historiantutkimuksen ja yhteiskuntatieteiden kansalliseen tehtävään aina 1800-luvulta, mutta toisaalta siitä on muodostunut myös automaattinen tapa rajata tutkimusasetelmaa. Näin siitä huolimatta, etteivät tutkitut ilmiöt välttämättä asetu valtiollisten rajojen sisään. (Kettunen 2008, 16–17.)

Toisaalta metodologisen nationalismin murtaminen on vaikeaa. Myös tässä tekstissä joudun viittamaan ”suomalaiseen” tai ”yhdysvaltalaiseen” elokuvaan, rajaan tarkasteluni Suomessa tuotettujen elokuvien vientiin sekä puhun eri ”maiden” elokuva- tuotannoista ja niiden vertailuista. Toisten elokuvamaiden huomioon ottaminen tutkimuksessa ja ”kansainvälinen”, vertaileva ote voi nimittäin sekin vahvistaa metodologista nationalismia (Kettunen 2008, 17; Rantanen 2010, 26), kun vertailun yksiköiksi oletetaan itsestäänselvästi tiettyjen valtioiden sisällä tuotetut elokuvat. Miten sitten irrottautua perusteettomasta kansallisesta näkökulmasta? Pitäisikö käsitteestä kansallinen luopua kokonaan vai onko se edelleen relevantti elokuvatutkimuksessa? Miten käytännössä valita tutkimusaineisto, jotta ei vahvista perusteettomia kansallisia rajoja tai näkökulmia?

Pitääkö käsitteestä kansallinen luopua: transnationaalinen näkökulman mahdollisuus

”Suomi-Filmin elokuvat kansainvälisellä kilpailutantereella”

”Joka päivä tuo posti sanomalehtileikkeitä ja tietoja elokuviemme vaiheista maamme rajojen ulkopuolella – suuressa maailmassa, ankaran kilpailun leimaamalla kansainvälisissä filmimarkkinoilla. Siitä lähtien kun elokuvamme ’Korkein voitto’ esitettiin vuonna 1930 Eestissä ja ’Tukkipojan morsian’ vuonna 1931 Tanskassa

ja Ruotsissa on maastamme exporbeerattujen elokuvien määrä vuosi vuodelta kohonnut.” (Suomi-Filmin Uutisaitta 15.1.1939.)

Elokuvatuotantoyhtiö Suomi-Filmin omas-
sa lehdessä *Suomi-Filmin Uutisaitta* riemuit-
tiin yhtiön omien elokuvien menestyksestä
maailmalla ja annettiin ymmärtää viennin
noususuhdanteen jatkuvan. Lehtiartikkeli
on esimerkki puheesta, jota elokuvayhtiöt
ja alan eri toimijat tuottivat studiokaudella.
Tähän puheeseen lienee sisältynyt reaalisia
taloudellisia toiveita suomalaisen tuotannon
markkinointialueen laajentamisesta. Onhan
(kaupallinen) elokuvatuotanto yli valtionra-
jojen tapahtuvaa toimintaa, jonka tavoitteena
on levittää tuotteita mahdollisimman tehok-
kaasti (esim. Willemin 1995, 27). Toisaalta
on otaksuttavaa, että puhe kansainvälisistä
voitoista oli suunnattu ennen kaikkea koti-
maiselle yleisölle: osoitukset Suomi-Filmin
elokuvien vientikelpoisuudesta pyrkivät
samalla vahvistamaan käsityksiä yhtiön
elokuvien laadukkuudesta ja itse yhtiön
toimintakyvystä. Näin ollen ajatusta laaduk-
kaasta kansallisesta elokuvasta tuotettiin ra-
portoimalla suomalaisen elokuvan kansain-
välisestä menestyksestä. Elokuvien vienti ja
vientikelpoisuuden arviointi voidaan nähdä
osana aiemmin mainitsemaani prosessia,
jossa elokuva-alan toimijat rakensivat (ja
rakentavat) suomalaisen elokuvan identi-
teettiä. Tässä prosessissa käsite kansallinen
oli ja on aktiivisessa käytössä ja sillä oli myös
konkreettisia vaikutuksia, esimerkiksi tu-
tantaan (ks. esim. Lehtisalo 2011, 201–204).

Siksi kansallisen käsitettä ei voi unohtaa
tutkittaessa Suomessa tuotettujen elokuvien
vientihistoriaakaan. On kuitenkin tehtävä
ero siinä, miten tutkimuksessa käytetään
käsitettä kansallinen elokuva: onko kyseessä
teoreettinen tutkimuksen käsite vai aika-
laskäsite. Aikalaiset käyttivät kansallisen
elokuvan käsitettä elokuvapolitiikassaan
ja suomalaisen elokuvan identiteetin ra-
kentamisessa. Omassa tutkimuksessani
tutkin kansallisen elokuvan rakentumista,
jolloin kansallinen elokuva diskursiivisena
kokonaisuutena on tutkimukseni kohde, ei
teoreettinen työväline. (Ks. myös Hjort &
Petrie 2007, 13; Hayward 2000, 101.)

Teoreettisena lähtökohtana tutkimukses-
sani on käsite transnationaali. Elokuva- ja

mediatutkimuksessa käsite transnationaali
on yleistynyt koskemaan monia erityyppisiä
ylirajaisia ilmiöitä. Käsitteen alla voidaan
käsitellä esimerkiksi elokuvien yhteistu-
tantaaja, diasporista elokuvaa tai globaaleja
elokuvamarkkinoita (ks. esim. Higbee & Lim
2010; Hjort 2010). Tästä syystä muotikäsitettä
leimaa myös tietynasteinen epämääräisyys,
varsinkin jos sitä käytetään kuvailevassa tar-
koituksessa. Jonkin elokuvan määrittäminen
transnationaaliksi jää vääjäämättä yleiselle
tasolle, mikäli ei samalla määritellä, millä
tavalla elokuva on transnationaali (Brown
2009, 17–19). Elokuvakulttuurin taloudel-
liset, kulttuuriset ja sosiaaliset muodos-
telmat ulottuvat valtio- ja kulttuurirajojen
yli, vaikka elokuvia tuotetaan, katsellaan
ja merkityksellistetään aina tiettyssä ajassa
ja paikassa. (Ks. Higson 2000; Higbee &
Lim 2010.) Teoreettisesti transnationaalin
käsite mahdollistaa sen, että kansallisen
elokuvan rakentumista voidaan tarkastella
ylirajaisena ja muuttavana ilmiönä. En-
sinnäkin suomalainen elokuvakulttuuri ja
sen muotoutuminen ymmärretään osaksi
laajempaa eri maiden elokuvakulttuurien
rakentumisen verkostoa. Toiseksi voidaan
käsitellä ulkomaansuhteiden luomista oletet-
tujen kansallisten elokuvakulttuurien välille
ja kansallisten elokuvien brändäämistä, eli
elokuvakulttuurien kansainvälistymistä
(Hjort & Petrie 2007, 15) ilman, että kan-
sallinen elokuva oletetaan lähtökohtaisesti
olemassa olevaksi ilmiöksi. (Ks. myös Käppä
& Seppälä tässä lehden numerossa.)

Toisaalta on muistettava, ettei käsite
transnationaali ole kätevä taikasana, jolla
voi helposti vastata kansallisen elokuvan
kritiikkiin. Will Higbee ja Song Hwee Lim
ovat painottaneet kriittistä transnationaa-
lia lähestymistapaa. Heidän mukaansa on
tarkasteltava, miten ylirajaiset rakenteet
ja valtasuhteet vaikuttavat elokuvan te-
koon liittyviin toimiin, elokuvaan ja niiden
merkityksellistämiseen. (Higbee & Lim
2010, 17–18; ks. myös Kettunen 2008, 21.)
Omassa tutkimuksessani tämä tarkoittaa
sitä, että huomio on kiinnitettävä siihen,
miten kulttuuriset suhteet ja kansallisten
elokuvien luokittelut ja vertailut vaikuttivat
elokuvien vientiin sekä siihen, miten puheet
vientikelpoisuudesta tai -kelvottomuudesta
rakensivat suomalaisen elokuvan identi-

teettiä. Periaatteessa elokuvien viennillä oli myös taloudellinen vaikutus, mutta lähtökohtaisesti voidaan olettaa, että pienen elokuvamaan ("cinema of small nation"; ks. Hjort & Petrie 2007) viennin määrä oli vähäinen. Vienti lienee vaikuttanut enemmän kansallisen elokuvan määrittelytyöhön kuin elokuvateollisuuden tuloihin.

Tutkimuksen käytännön lähtökohdat ja haasteet

Miten sitten käytännössä tutkia vientihistoriaa ja sen yhteyttä kansallisen elokuvan rakentumiseen, jos fokuksessa tulee olla myös verkostojen ja vaikutteiden valtasuhteet? Tilanne on haastava, sillä toimijoiden välisiä suhteita tarkasteltaessa olisi päästävä käsiksi ei-julkisiin dokumentteihin kuten yhtiöiden kirjeenvaihtoon tai sopimuksiin, mutta suurten suomalaisten tuotantoyhtiöiden dokumentit ovat osin kadonneet ja osin hajallaan. Tutkimukseni lähteekin liikkeelle arkistotyöstä, ennen kaikkea Kansallisen audiovisuaalisen arkiston kokoelmien kartoittamisesta. Yhtenäisin lähde pohja on tarkasteltaessa vientiin liittyvää julkista puhetta ja suomalaisen elokuvan identiteetin muodostumista, sillä tällöin keskeisen lähteen muodostavat elokuva- ja muut lehdet (esimerkiksi *Suomi-Filmin Uutisaitta*, *SF-Uutiset*, *Elokuva-Aitta*, *Suomen Kinolehti*, *Elokuvateatteri*).

Vientihistorian tutkimuksen lähtökohtana voi pitää *Suomen kansallisfilmografian* tietoja, sillä elokuvien tietoihin on liitetty maininta viennistä ja viennin kohdemaasta. Tiedot ovat kuitenkin vain suuntaa-antavia, sillä mainintoihin ei ole liitetty viitetietoja. Lähde luettelon perusteella osa tiedoista on peräisin esimerkiksi tulevia vientimahdollisuuksia kuvaavista sanomalehtiartikkelista, joita ei voi pitää täysin luotettavina lähteinä. Tiedot tarjoavat silti pohjan, sillä tietoja voi pyrkiä tarkastamaan yhtiöiden säilyneistä dokumenteista tai esimerkiksi leikekirjoista, joihin on kerätty elokuva-arvosteluja eri maista. Lisäksi tiedoista saa kiinnostavan yleislinjauksen vientihistoriasta, kuten näkyy alla olevasta taulukosta. Tiedot siihen on kerätty *Suomen kansallisfilmografian* osista 2–7.

Kymmenen suurimman kohdemaan lisäksi joitakin elokuvia vietiin kansallisfilmografian tietojen mukaan Puolaan, DDR:ään, Romaniaan, Itävaltaan, Kroatiaan, Slovakiaan, Brasiliaan, Argentiinaan, Venezuelaan, Italiaan, Alankomaihin, Tsekkoslovakiaan, Sveitsiin, Ranskaan, Belgiaan, Espanjaan, Iso-Britanniaan, Japaniin, Liechtensteiniin, Luxemburgiin, Viroon, Kreikkaan, Portugaliin, Kiinaan ja Koreaan. Taulukon tietoihin aiheuttaa vääristymää se, että maininnoissa ei ole täsmennystä, koska elokuvat vietiin ja levitettiin kohdemaassa. Viive elokuvan valmistumisen ja ulkomaanlevityksen välillä saattoi olla useita vuosia, näin voi ainakin päätellä viitetiedoista. Koska minulla ei

Kohdema:	Elokuvien tuotantovuodet ennen sotaa 1937–1939	Sodan aikana 1940–1944	Sodan jälkeinen taantuma-aika 1945–1951	Massatuotannon vuodet 1952–1956	Taantuman vuodet 1957–1960	Valtion tukema tuotanto 1961–1963	Yhteensä
Ruotsi	17	16	15	20	5	10	83
Tanska	9	23	6	3	0	3	44
Saksa/BRD	4	3	3	8	3	4	25
USA	15	1	0	6	2	1	25
Norja	8	5	1	5	0	2	21
Neuvostoliitto	1	0	3	8	4	4	20
Jugoslavia	1	1	4	6	0	0	12
Bulgaria	3	4	5	0	0	0	12
Kanada	9	0	0	2	0	0	11
Unkari	5	1	2	1	0	1	10
Yhteensä	72	54	39	59	14	25	263

Suomalaisen elokuvan vienti ulkomaille 1930-luvulta 1960-luvulle.

ole vielä tietoja elokuvien vientivuosista, taulukossa on käytetty elokuvien valmistusvuotta. Taulukosta voi päätellä, että elokuvien vienti myötäili kotimaista markkinatilannetta sekä yleisiä kulttuurisuhteita. Elokuvatuotannon nousukaudella, ennen sotia tuotettuja elokuvia vietiin paljon. Sen sijaan taantuman aikaisia, 1950-luvun puolivälissä tuotettuja elokuvia vietiin huomattavasti vähemmän. Neuvostoliitto nousi esiin uutena vientikohdemaana sotien jälkeen, samoin sosialistiseen blokkiin kuuluva Jugoslavia. Erityisen keskeiseltä näyttää muiden Pohjoismaiden rooli. Varsinkin Ruotsiin vietiin elokuvia riippumatta poliittisesta tai taloudellisesta tilanteesta.

Ruotsin keskeistä roolia tarkastelen lähemmin tutkimalla studiokaudella tuotettujen elokuvien vientiä ja julkista vastaanottoa Ruotsissa. Tutkimuksen tavoitteena on paitsi antaa tietoa siitä, miten audiovisuaalisen alan kulttuurisuhteita muodostettiin ja ylläpidettiin Ruotsin ja Suomen välillä, myös tarkastella suomalaisen elokuvan identiteetin rakentumista ”ulkoapäin”. Tietoinen pyrkimykseni on haastaa metodologisen nationalismiin sinnikäs vaikutus aineiston rajaukseen ja tutkimuksen lähtökohtiin. Ruotsalaisten lehtikritiikkien ja arkistoaineistojen analyysi avaa uuden näkökulman suomalaisiin elokuviin. Kiinnostavaa on nähdä, millaisena vertailun ja arvottamisen kohteena Suomessa tuotettu elokuva oli ruotsalaisessa keskustelussa: rakentuiko siitä selkeästi kansallinen ”toinen”, jota verrattiin omaan elokuvatuotantoon vai kiinnitettiinkö huomiota myös yhteisiin piirteisiin (esimerkiksi konventioihin luontokuvauksessa tai yhteisiin teemoihin).

Kansallisesta elokuvan historiasta transnationaaliin historiaan

Koska tutkimusprojektini on vasta käynnistymässä, olen tässä katsauksessa pystynyt hahmottelemaan vasta alustavia lähtökohtia transnationaalille näkökulmalle ja Suomessa tuotetun elokuvan vientihistorian tutkimukselle. Nämä lähtökohdat tukeutuvat aiemmin tehtyyn suomalaisen elokuvan tutkimukseen. Keskeistä onkin se, ettei transnationaali näkökulma pyri mitätöimään

aiemmin tehtyä työtä suomalaisen elokuvan parissa, vaan näkökulman avulla jatketaan tietyn aikakauden elokuvakulttuurin paikallisten merkitysten ja ”kansallisen elokuvan” muotoutumisen pohtimista. Transnationaalinen käsite tarjoaa tähän moniulotteisuudessaan hedelmällisen viitekehyksen.

Lähteet

Aineistot

Linnus Olavi, 'Suomalaisen elokuvan tulevaisuus', *Kinolehti* 1940:11–12, 314–315.

Suomen elokuvasäätiö, *Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2011–2015*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö, 2011.

'Suomi-Filmin elokuvat kansainvälisellä kilpailutantereella', *Suomi-Filmin Uutisaitta* 1939:1, 17.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 2. Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Painatuskeskus, 1995.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. 2. eds. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Edita Publishing, 2002.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 4. Vuosien 1948–1952 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja VAPK-kustannus, 1992.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 5. Vuosien 1953–1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus, 1989.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 6. Vuosien 1957–1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja VAPK-kustannus, 1991.

Suomen kansallisfilmografia (SKF) 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toim. Kari Uusitalo et al. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Edita, 1998.

Kirjallisuus

Brown William (2009) *Lost in Transnation*. Teoksessa Ruby Cheung and D. H. Fleming (toim.) *Cinemas, Identities and Beyond*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 16–32.

- Ezra Elizabeth & Rowden Terry (2006) General Introduction: What is Transnational Cinema? Teoksessa Elizabeth Ezra & Terry Rowden (toim.) *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 1–12.
- Hayward Susan (2000) Framing National Cinemas. Teoksessa Mette Hjort & Scott MacKenzie (toim.) *Cinema & Nation*. London & New York: Routledge, 88–102.
- Higbee Will and Lim Song Hwee (2010) Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas* 1, 7–21.
- Higson Andrew (2000) The Limiting Imagination of National Cinema. Teoksessa Mette Hjort & Scott MacKenzie (toim.) *Cinema & Nation*, London & New York: Routledge, 63–74.
- Hjort Mette (2010) On plurality of cinematic transnationalism. Teoksessa Natasa Durovicova & Kathleen Newman (toim.) *Worlds Cinemas, Transnational Perspectives*, New York and London: Routledge.
- Hjort Mette & Petrie Duncan (2007) Introduction. Teoksessa Mette Hjort & Duncan Petrie (toim.) *The Cinema of Small Nations*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–19.
- Kettunen Pauli (2008) *Globalisaatio ja kansallinen me. Kansallisen katseen historiallinen kritiikki*. Tampere, Vastapaino.
- Kivimäki Ari (1998) *Intohimojen karuselli. Elokuva-journalismin julkisuuspelit Suomessa*. Painamaton kulttuurihistorian lisensiaattitutkielma. Turku: Turun yliopisto.
- Kivimäki Ari (1999) Kriitikkoölymystön käsityksiä kansallisen elokuvakulttuurin suunnasta 1950- ja 1960-luvuilla. Teoksessa Hannu Salmi, Ari Kivimäki, Jari Sedergren & Mervi Pantti (toim.) *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Kulttuurihistoria, historian laitoksen julkaisuja 54. Turku: Turun yliopisto, 96–119.
- Laine Kimmo (1999) ”Pääosassa Suomen kansa”: Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939. Helsinki: SKS.
- Lehtisalo Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuva populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: SKS.
- Pantti Mervi (1998) *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Pantti Mervi (2000) ”Kansallinen elokuva pelastettava”: Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: SKS.
- Rantanen Terhi (2010) ’Methodological Inter-Nationalism in Comparative Media Research. Flow Studies in International Communication. Teoksessa Anna Roosvall & Inka Salovaara-Moring (toim.) *Communicating the Nation. National Topographies of Global Media Landscapes*. Göteborg: Nordicom, 25–39.
- Sainio Maria (2009) *Suomalaisten elokuvien kansainvälisyminen*. Liiketaloustiede, kansainvälisen liiketoiminnan pro gradu -tutkielma. Turku: Turun kauppakorkeakoulu.
- Salmi Hannu (1993) *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Sedergren Jari (1999a) *Filmi poikki. Poliittinen elokuväsensuuri Suomessa 1939–1947*. Bibliotheca Historica 39. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Sedergren Jari (1999b) ’Kolmannen valtakunnan vieraat’. Teoksessa Hannu Salmi, Ari Kivimäki, Jari Sedergren & Mervi Pantti (toim.) *Kriisi, kritiikki, konsensus. Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Kulttuurihistoria, historian laitoksen julkaisuja n:o 54. Turku: Turun yliopisto, 35–42.
- Sedergren Jari (2006) *Taistelu elokuväsensuurista. Valtiollisen elokuvatarkastamon historia 1946–2006*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1069. Helsinki: SKS.
- Seppälä Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Soramäki Martti (1990) *Mediat yli rajojen. Näkökulmia joukkoviihteen tuotantoon, jakeluun ja kulutukseen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Törhönen Lauri (2008) *Suomen Elokuva – Finlands Film*. Selvitys elokuvan julkisesta rahoitusjärjestelmästä. Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2008:29, Opetusministeriö.
- Uusitalo Kari (1965) *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo Kari (1994) *Kuvaus – kamera – käy! Lähikuvasa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Pieksämäki: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura, Kirjastopalvelu.
- Willemen Paul (1995) The national. Teoksessa Leslie Devereaux and Roger Hillman (toim.) *Fields of Vision. Essays in Film Studies, Visual Anthropology and Photography*. Berkeley: University of California Press, 21–34.