



Anneli Lehtisalo

”IHMISTEN ONNEEN PYRKIVÄLLÄ TAITEELLA EI OLE RAJA-AITOJA”

Kansainvälistyvä elokuvakulttuuri
ja Suomalais-neuvostoliittolaiset
filmiviikot 1956
kulttuuridiplomatiana

Tässä artikkelissa käsittelen vuonna 1956 järjestettyjä ensimmäisiä Suomalais-neuvostoliittolaisia filmiviikkoja transnationaalien elokuvahistorian näkökulmasta. Tutkin elokuvien transnationaaliin liikkuvuuteen kytkeytyviä valtarakenteita tarkastelemalla, miten filmiviikkojen organisointi ilmensi valtioiden ja elokuva-alan intressejä. Samalla analysoin elokuvaakulttuurin kansainvälistymisen prosessia: miten aikalaiset ymmärsivät elokuvaakulttuurien kohtaamisen ja miten he määrittivät elokuvaakulttuurien rajoja.

Huhtikuussa 1956 vietettiin juhlavasti ensimmäisen Neuvostoliiton filmiviikon avajaisia elokuvateatteri Rexissä Helsingissä. Vastavalittu presidentti Urho Kekkonen ja hänen puolisonsa Sylvi Kekkonen kunnioittivat tilaisuutta läsnäolollaan. Viimeksi mainittu oli myös nimetty tapahtuman suojelijaksi. Läsnä olivat muiden muassa myös opetusministeri Johannes Virolainen, Neuvostoliiton suurlähettiläs Viktor Lebedev, seitsenhenkisen valtuuskunta Neuvostoliitosta ja suuri joukko suomalaisia elokuva-alan vaikuttajia. Avajaisissa esitettiin kutsuvierasjoukolle oopperaelokuva *Boris Godunov* (Neuvostoliit-



Neuvostoliiton filmiviikon 1956 avasi Vera Strojjevan ohjaama *Boris Godunov*, elokuvaversio Bolšoi-teatterin oopperatuotannosta. Kuvassa Aleksandr Pirogov ja Nikandr Hanajev. Kuva: KAVI.

to 1955). Filmiviikon aikana oli tarjolla vielä kuusi muuta elokuvaa, joista osa esitettiin myös Turussa, Tampereella, Jyväskylässä, Vaasassa ja Kemissä.

Huhtikuussa Suomessa järjestetty Neuvostoliiton filmiviikko ja vastavuoroisesti marraskuussa 1956 pidetty Suomalainen filmiviikko Neuvostoliitossa kuvastavat korkean profiilin käännettä itään suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Toki jo toisen maailmansodan jälkeinen poliittinen muutos oli vaikuttanut siihen. Jatkosodan aikana tyrehtyneet kulttuurisuhteet Neuvostoliittoon elvytettiin ja niitä vahvistettiin. Muun muassa välirauhan ehtojen nojalla Neuvostoliiton omistukseen siirtyneet helsinkiläiset elokuvateatterit ja elokuvalevitysyhtiö Kosmos-Filmi takasivat sen, että suomalainen yleisö sai nähtäväkseen säännönmukaisesti neuvostoliittolaista elokuvaa (Hupaniittu 2011; Stewen 1979, 165). Toisaalta niin elokuvateatterien, elokuvajournalismin kuin elokuvan tuotantoyhtiöiden kiinnostus suuntautui länteen ja etelään. Sodanjälkeistä amerikkalaisten elokuvien vyöryä valkokankaille seurasi innostus uuteen italialaiseen ja ranskalaiseen elokuvaan (ks. esim. *Elokuvamiehen kalenteri* 1951;

¹ Ulkoministeriön arkistossa viimeisimmät dokumentit käsittelevät Suomalaisen elokuvan viikkoa 1980 (ks. esim. Suomalaisen elokuvan viikko Neuvostoliitossa maalís-huhtikuussa 1980, 21.4.1980. 46S Filmit, Suomi. UMA). Filmiviikkoja järjestettiin epäsäännöllisesti kahden-viiden vuoden välein.

Elokuvamiehen kalenteri 1963). Suomalaiset elokuvantuottajat puolestaan pitivät kiinni vanhoista suhteistaan pohjoismaisiin kollegoihin. Myös Keski-Eurooppa, erityisesti Länsi-Saksa, näytti elokuvaviennin kannalta houkuttelevammalta kuin kontrolloitu ja suljettu Neuvostoliitto, jonne ei 1950-luvun puoleen väliin mennessä ollut saatu myytyä kuin pari elokuvaa (Lehtisalo, tulossa). Nämä painopisteet eivät filmiviikkojen myötä muuttuneet, mutta filmiviikot käynnistivät uudenlaisen yhteistyön suomalaisten ja neuvostoliittolaisten elokuvantekijöiden välillä ja avasivat mahdollisuuksia suomalaisen elokuvan vientiin Neuvostoliittoon. Näin ne toivat uuden ulottuvuuden suomalaiseen elokuvakulttuuriin.

Vuonna 1956 käynnistynyt ja 1980-luvun alkuun¹ jatkunut vastavuoroinen Suomalais-neuvostoliittolaisten filmiviikkojen perinne on yksi näkyvä esimerkki elokuvien transnationaalista liikkuvuudesta ja siihen liittyvistä käytännöistä. Elokuva voidaan lähtökohtaisesti ymmärtää transnationaaliksi ilmiöksi, sillä elokuva kulttuurisena, taloudellisena ja sosiaalisena ilmiönä ylittää valtio- ja kulttuurirajat, vaikka elokuvia merkityksellistetään aina tietyssä ajassa ja paikassa (ks. Higson 2000; Lehtisalo 2012, 77, 80). Transnationaali on tässä artikkelissa teoreettinen käsite ja lähtökohta, jonka avulla huomio kohdistetaan elokuvien liikkeeseen yli rajojen ja tuohon liikkeeseen vaikuttaviin käytäntöihin ja valtarakenteisiin. Tässä mielessä lähtökohta edustaa Will Higbeeen ja Song Hwee Limin (2010, 18) esiin nostamaa ”kriittistä transnationalismia” elokuvatutkimuksessa, sillä se ei näe transnationaalia liikettä pelkästään myönteisenä kulttuurien kohtaamisena vaan analysoi ilmiötä vallan ja politiikan näkökulmasta. Suomalais-neuvostoliittolaiset filmiviikot kertovat kiinnostavasti siitä, miten kansainvälisen politiikan valtarakenteet ja taloudelliset intressit voivat ohjata elokuvien ylirajaista liikettä.

Aikalaisnäkemyksissä yhteistuotannot ja elokuvien liike yli kulttuurirajojen tarkoittivat ”kansainvälistymistä”. Erityisesti 1950-luku näyttäytyi suomalaisen elokuvakulttuurin kansainvälistymisenä, sillä verrattuna aiempiin vuosikymmeniin ohjelmistossa oli enemmän elokuvia kaukomailta, kuten Etelä-Amerikasta, Intiasta ja Japanista. Näitä ”uusia” elokuvakulttuureja myös esiteltiin laajemmin elokuvalehdissä (ks. esim. *Elokuvamiehen kalenteri* 1963). Vähitellen vakiintuvat kansainväliset elokuvafestivaalit tarjosivat foorumin kansainvälistymiselle nostamalla esiin erityisesti ei-eurooppalaista elokuvaa. Elokuvafestivaalit tarjosivat myös suomalaisille elokuvajournalisteille tilaisuuden tutustua kaukaisemmissakin maissa tuotettuihin elokuvaan ja kertoa niistä elokuvalehdissä.

Elettiin vaihetta, jota elokuvatutkija Dudley Andrew (2010, 69) on kutsunut federalismin ajaksi. Andrew on jakanut käsitykset elokuvasta historiallisiin vaiheisiin, jotka määrittävät sitä, miten elokuva on kulttuurisena muotona ja taidemuotona ymmärretty: kosmopoliittinen, kansallinen, federalistinen, maailman elokuvan vaihe ja globaali vaihe. (Andrew 2010, 60.) Vaiheet eivät ole selvärajaisia, mutta Andrew’n luokittelu auttaa silti hahmottamaan sitä, kuinka elokuva on transnationaalina ilmiönä eri aikoina ajatuksellisesti kytketty erilaisiin alueellisiin kokonaisuuksiin. Edelleenkin on hyvin tavanomaista jäsentää elokuva kansalliseksi ilmiöksi, jolloin tietyssä maassa tuotetun

elokuvan ymmärretään kuvastavan tuon maan omaleimaisia piirteitä ja maailmassa tuotetut elokuvat luokitellaan kansakuntien mukaan. Erityisen vahva kansallinen ajattelutapa oli sotien välisenä aikana, jolloin se tuki valtioiden kansallismielistä politiikkaa.

Toisen maailmansodan jälkeisessä federalistisessa vaiheessa pyrittiin torjumaan liiallisen kansallismielisyyden vaaroja ja edistämään rauhanomaista kansallisuuksien kohtaamista muun muassa kansainvälisten elokuvafestivaalien avulla. Ajatus olemuksellisesta kansallisesta elokuvasta ei hävinnyt, vaan ”kansainvälistyminen” tarkoitti lisääntyvää kansalliseksi määriteltyjen elokuvien kiertoa ja ”federalistisen” kokonaisuuden muodostumista. Kulttuurisen vuorovaikutuksen ohessa kansainvälistyminen oli yksi keino toteuttaa (elokuva)politiikkaa – esimerkiksi pyrkiä torjumaan amerikkalaisten elokuvien ylivaltaa Euroopassa. (Andrew 2010, 69–75.) Kulttuuristen rajojen rakentaminen ja ”toisten” elokuvakulttuurien määrittely kuuluivat siis tähänkin vaiheeseen, vaikka toiseutta olisi määrittely positiivisesti, kuten esimerkiksi tapahtui japanilaiselle elokuvalle eurooppalaisille elokuvafestivaaleilla 1950-luvulla (ks. Andrew 2010, 73).

Suomalaisen elokuvakulttuurin historiaa on tarkasteltu transnationaalista näkökulmasta varsin vähän, vaikka esimerkiksi ulkomaiset elokuvat ja transnationaalit vaikutteet ovat olleet näkyviä ilmiöitä Suomen kaltaisessa pienessä elokuvakulttuurissa (kuitenkin Seppälä 2012; Bacon tulossa). Tässä artikkelissa pyrin monimuotoistamaan kuvaa 1950-luvun suomalaisesta elokuvakulttuurista ja elokuvien transnationaalista liikkuvuudesta tarkastelemalla ensimmäisiä suomalais-neuvostoliittolaisia filmiviikkoja vuonna 1956. Tutkin, miten filmiviikkojen organisointi ilmensi erilaisia taloudellisia ja poliittisia intressejä ja kansainvälisiä valtasuhteita. Analysoin myös, millaiseksi filmiviikkojen julkisuuskuva muotoutui suomalaisessa lehdistössä. Minua kiinnostaa, millaista käsitystä suomalaisessa julkisuudessa rakennettiin neuvostoliittolaisesta elokuvasta ja elokuvakulttuurista ja suomalais-neuvostoliittolaisesta elokuva-alan yhteistyöstä. Tarkastelen filmiviikkoja erityisesti suomalaisesta näkökulmasta, sillä tutkimusaineistoni rajautuu suomalaisista arkistoista löytyviin dokumentteihin ja lehdistömateriaaleihin.

Ystävyys, yhteistyö ja elokuvakulttuuri

Filmiviikkojen ajatuksen taustalla oli poliittinen ja kulttuurinen suunnanmuutos Neuvostoliitossa. Josef Stalin oli kuollut vuonna 1953, ja hänen luomaansa poliittista järjestelmää ja toimintatapoja alettiin vähitellen kritisoida ja muuttaa. Nikita Hruštšovin johdolla alkoi niin kutsuttu suojasään aika, jolloin Neuvostoliitto luopui sulkeutuneisuudestaan ja jyrkän kriittisestä asenteestaan länteen ja läntiseen kulttuuriin. Korostettiin ”rauhanomaista rinnakkaiseloä”. Käytännössä tämä tarkoitti aiempaa avoimempaa liikkumista ja vuorovaikutusta läntisten maiden kanssa: mahdollisuuksia tutustua lännen taiteeseen ja kirjallisuuteen, taiteilijavierailuja ja – myös kansalaisille – länsimaalaisten ihmisten kohtaamisia. (Koivunen 2009, 46–47; Beumers 2009, 113–114.) Elokuva-alalla avautuminen näkyi

Neuvostoliitossa muun muassa siinä, että maahan alettiin tuoda ulkomaisia elokuvia Intiasta, Italiasta ja Ranskasta. Suurten kaupunkien yleisö tutustui ranskalaiseen elokuvaan (syksyllä 1955) ja italialaiseen neorealismiin (syksyllä 1956) Moskovassa ja Leningradissa järjestetyillä filmiviikoilla. (Prokhorov 2013, 19–20.)

Uusi aika näkyi myös Neuvostoliiton kulttuurisuhteessa Suomeen. Lokakuussa 1955 Neuvostoliiton kommunistisen puolueen sihteeristö hyväksyi kulttuuriministeriön ehdotuksen kulttuurisuhteiden laajentamisesta Suomeen. Ehdotus sisälsi muun muassa ajatuksen Suomalaisen elokuvan viikon järjestämisestä Neuvostoliitossa radio-, televisio- ja tieteellisen yhteistyön lisäämisen ohessa. Viranomaisten tavoitteena oli myös solmia kulttuuriyhteistyösopimus Suomen kanssa. (Kinnunen 1998, 117.)

Muutos aiempaan ilmeni erityisesti vastavuoroisuuden ajatuksessa, sillä aiemmin toiminta oli ollut vahvasti yksisuuntaista Neuvostoliiton harjoittamaa kulttuuridiplomatiata Suomessa. Käsite *kulttuuridiplomatia* on peräisin Yhdysvalloista, jossa se kehitettiin kylmän sodan alkupuolella osaksi ulkopoliittista toimintaa. Kulttuuridiplomatialla tarkoitettiin toimintaa, jossa kulttuurin avulla pyritään vaikuttamaan erityisesti kohdemaan kansalaisten ajatteluun ja mielipiteisiin. (Mikkonen 2011, 395.) Myös Neuvostoliiton voi tulkita käyttäneen kulttuuridiplomatiata, kun se heti toisen maailmansodan jälkeen pyrki tekemään neuvostoliittolaista elämää ja kulttuuria tunnetuksi Suomessa. Neuvostoliiton ja esimerkiksi valvontakomission tavoitteena oli muuttaa suomalaisten negatiiviset asenteet Neuvostoliittoa kohtaan tutustuttamalla uusi rauhanomainen naapuri kulttuurin keinoin. Keskeisessä roolissa tässä oli alun perin vuonna 1940 perustettu ja vuonna 1944 uudelleen käynnistetty Suomi–Neuvostoliitto-Seura. (Kinnunen 1998, 76; Pernaa 2002, 79.)

Kulttuuridiplomatialla oli keskeinen rooli suojaäänkin aikana, kuten ”kulttuurista kylmää sotaa” tarkastelevat tutkimukset ovat todenneet (ks. esim. Hixon 1998, 114–119; Koivunen 2009, 47, 51, 57). Yhdysvaltojen valttikortti oli menestyksenkäs populaarikulttuuri. Jazzmusiikki saavutti neuvostoliittolaiset sotilaat toisen maailmansodan aikana, mikä loi pohjaa maan omalle populaarimusiikkikulttuurille (Hixon 1998, 115–116). Yhdysvaltojen kansainvälinen elokuvaleivitys sai lisätukea valtiovallan diplomaattisista neuvotteluista, joissa muiden asioiden rinnalla käsiteltiin myös elokuvateollisuuden intressejä (ks. Guback 1969). Elokuvan alueella Neuvostoliitolla riitti kuitenkin kirittävää, sillä Stalinin kauden loppuaikaa on kuvattu käsitteellä elokuva-anemia (*malokartinje*). Elokuvatuotanto kärsi tiukasta ideologisesta kontrollista ja vähistä resursseista, mikä johti sisällöllisesti ja ilmaisullisesti yksitoikkoiseen elokuvaan ja tuotantomäärän radikaaliin vähenemiseen. Ala alkoi toipua vasta 1950-luvun puolivälissä ideologisen kontrollin höltyessä ja resurssien parantuessa suojaään ansiosta. (Prokhorov 2013, 15; Woll 2009, 3–4; Beumers 2009, 109, 115.)

Elokuvan osuus ei silti ollut kulttuuridiplomatiassa merkityksetön Stalinin kaudellakaan. Suomessa vieraili pian sodan jälkeen kuuluisa venäläinen ohjaaja Vsevolod Pudovkin, jonka käynti huomioitiin niin sanomalehdissä kuin *Elokuva-Aitassakin* (*Neuvostokulttuuri esittäytyy*

1945, 117–132; *Elokuva-Aitta* 1.4.1945). SNS:n julkaiseman kirjasen *Neuvostokulttuuri esittäytyy* (1945, 120) mukaan Pudovkin oli todennut:

[...] elokuva on ollut, on ja on tulevaisuudessakin oleva kaikkein kansainvälisin yhteyden ottamiskeino kansojen välillä – kielellisistä eroavaisuuksista huolimatta. Neuvostoliiton ja Suomen suhteiden rakentamisessa on käytettävä tätä mielenkiintoista välinettä, sillä ihmiset tajuavat ja uskovat kuvaan paremmin kuin sanaan. Näin sen takia, että kuva on todellisempi.

Pudovkinin esittämää periaatetta toteuttivat niin Kosmos-Filmi kuin SNS:kin. Kosmos-Filmi levitti neuvostoliittolaisia elokuvia elokuvateattereihin kaupallisella puolella. SNS:lla puolestaan oli hyvin aktiivista elokuvien levitys-, kiertue- ja esitystoimintaa järjestöjen ja omien teattereiden kautta (Kinnunen 1998, 296–297; SNS:n elokuvatoiminnasta 1954, 1955. Hcd:7 Elokuvajaosto ja elokuvaryhmä. SNS, KA).

Alkukesästä 1951 Sovexportfilm, Kosmos-Filmi ja SNS järjestivät yhdessä Neuvostofilmin juhluukauden, jonka aikana useita neuvostoelokuvia kiersi lukuisissa suomalaisissa elokuvateattereissa ja kiertuenäytännöissä. Ilmilausuttu tavoite oli antaa ”luotettava kuva neuvostokansan elämän eri puolista ja siten tutustuttaa katsoja miellyttävällä ja havainnollisella tavalla Neuvostoliiton elämään ja Neuvostokansojen pyrkimykseen”. (Pääsihteeri Toivo Karvosen kirjeen liite, 1951; Karvosen kirje, 1951; Uag:10 Elokuvavaihdot; SNS järjestämät Neuvostoelokuvalifestivaalilaisuudet Suomessa 26.5.–6.6.1951. Hcd:7 Elokuvajaosto ja elokuvaryhmä. SNS, KA.) Uuden avoimuuden kauden alkaessa 1950-luvun puolivälissä tällainen yksipuolinen kulttuurivaikuttaminen ei kuitenkaan ollut enää riittävää, vaan suomalaiset kulttuurialan toimijat, muun muassa elokuvantekijät, haluttiin mukaan yhteistyöhön.

Filmiviikkoa suunnitellaan ”suurella ponnella”

Suomalais-neuvostoliittolaisten filmiviikkojen synty oli Neuvostoliiton viranomaisen ja Neuvostoliittoa tukevien järjestöjen aktiivisen toiminnan tulos. Suomalaisten elokuva-alan toimijoiden keskuudessa idea ei heti herättänyt suurta innostusta, mutta järjestelyihin lähdettiin mukaan neuvostoliittolaisen osapuolen sinnikkäiden ehdotusten jälkeen. Elokuva-alan yhteistyötä ryhdyttiin virittelemään jo vuonna 1955. Esimerkiksi SNS:n pääsihteeri Toivo Karvonen kävi keväällä 1955 keskustelua ohjaaja Erik Blombergin ja Roland af Hällströmin kanssa tiedustellen näiden kiinnostusta suomalais-neuvostoliittolaisten elokuvien yhteistuotantoon (Suomen ja Neuvostoliiton elokuvayhteistyön muodoista, 1955. Uag:10 Elokuvavaihdot. SNS, KA). Loppusyksystä 1955 SKDL:n pää-äänenkannattaja *Vapaa Sana* julkaisi pikku-uutisen, jonka mukaan suunnitteilla oli järjestää Suomalaisen elokuvan viikko Moskovassa talven aikana. Uutisen mukaan asian oli ottanut puheeksi Mosfilmin ohjaaja Grigori Aleksandrov vieraillessaan Suomessa. (*Vapaa Sana* 7.11.1955.) Suomen viranomaiset eivät kuitenkaan olleet vielä tässä vaiheessa mukana järjestelyissä (ks. Kaarne, muistiinpanot 10.12.1955. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA).

Kävi ilmeiseksi, ettei järjestelyjen taustalla olevalle Neuvostoliiton kulttuuriministeriölle riittänyt pelkkä elokuva-alan toimijoiden tai järjestöjen välinen yhteistyö, vaan he halusivat filmiviikoista korkean profiilin tapahtuman, johon myös Suomen viranomaiset osallistuisivat näkyvästi. Näin molemminpuolinen kulttuurivaihto olisi selkeä esimerkki Neuvostoliiton rauhanomaisesta rinnakkaiselosta naapurimaan kanssa. Neuvostoliiton Helsingin suurlähetystö otti yhteyttä Suomen ulkoministeriöön ja ehdotti vastavuoroisten filmiviikkojen järjestämistä loppuvuodesta 1955. Pääkaupunkien lisäksi elokuvia esitettäisiin Suomen maakuntakaupungeissa. Joulukuussa kokoontuivat ulkoministeriön pääkonsuli Toivo Heikkilä, lehdistöasiamies Yrjö Kaarne, apulaisjohtaja Werner Dahl Adams-Filmistä ja filmipäällikkö Lars Åberg Suomi-Filmistä keskustelemaan esityksestä. Suhtautuminen ei ollut erityisen innostunutta, sillä suomalaisille elokuville ei nähty olevan kaupallisia markkinoita Neuvostoliitossa ja neuvostoliittolaisia filmejä puolestaan voi jo nähdä Helsingissä Kosmos-Filmin teattereissa. Muuten niitä ei pidetty kaupallisesti erityisen kilpailukykyisinä. Ehdotusta ei kuitenkaan täysin tyrmätty, vaan kokouksessa päädyttiin siihen, että filmiviikoista keskusteltaisiin laajemmassa ryhmässä opetusministeriön, muiden elokuvayhtiöiden ja elokuvajournalistien edustajien kesken. (Kaarne, muistio, Venäläis-suomalainen filmiviikko 21.12.1955. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.)

Suomalaisten vitkuttelusta asiassa kertoo käsin kirjoitettu kommentti joulukuun kokouksen muistion alalaitaan. Heikkilä oli todennut kokouksen jälkeen: "Antaa asian jonkin aikaa hautua, ennen kun ryhdytään muihin toimenpiteisiin" (emt.). Kaiken kaikkiaan tämä kuvastaa suomalaisten suhtautumista Neuvostoliiton ystävyyspolitiikan aloitteisiin 1950-luvulla. Ville Pernaa (2009, 110) on luonnehtinut tätä ajanjaksoa ystävyyspolitiikan toiseksi vaiheeksi. Ensimmäisen vaiheen eli niin kutsuttujen vaaran vuosien jälkeinen vaihe 1940-luvun lopulta 1960-luvun alkuun oli varovaista reaali-politiikkaa. Neuvostoliitto teki aloitteet yhteistyöstä, ja Suomi reagoi harkiten ja pyrkien ottamaan tilanteesta hyödyn mutta vältellen riskejä. Näin teki elokuvaväkikin. Se ei halunnut ylimääräistä haittaa Suomessa järjestettävästä filmiviikosta ja ehdotti, että mahdolliset esitykset järjestettäisiin ennen normaaleja iltanäytäntöjä. Näin filmiviikko ei söisi normaaleja lipputuloja. (Kaarne, muistio, Venäläis-suomalainen filmiviikko 21.12.1955. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Toisaalta Neuvostoliitossa järjestettävä viikko alkoi kiinnostaa tuottajia, koska viikko ehkä tarjoaisi mahdollisuuden myydä elokuvia Neuvostoliittoon. Neuvotteluihin osallistuneelle lähetystöneuvos Sergei Loginoville ja Kosmos-Filmin johtajalle Boris Medvedeville painotettiin, että elokuvia, joissa oli venäjänkieliset tekstitykset, ei voisi enää käyttää muualla. Siksi neuvostoliittolaisten yhtiöiden tai Suomen valtion tulisi lunastaa esitettävät elokuvat. Nämä kuitenkin suhtautuivat välttelevästi tähän varovaiseen painostukseen todeten, että elokuvien myynti olisi eri asia kuin filmiviikko. (Heikkilä, muistio 5.3.1956; Kaarne, muistio neuvottelukokouksesta 20.2.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.)

Suomen ulkoministeriön viranomaiset puolestaan noudattivat toisen vaiheen ystävyyspolitiikkaa filmiviikkoasiassa verkkaisesti edeten. Oli ilmeistä, ettei Neuvostoliiton viranomaisille haluttu antaa liian myön-

tyväistä kuvaa. Toisaalta vuodenvaihteessa 1955–1956 naapurusten suhteet olivat hyvällä tolalla; esimerkiksi Neuvostoliiton miehittämän Porkkalan palautuksesta Suomelle oli vastikään sovittu, ja suojasään ansiosta Suomi oli pystynyt liittymään YK:n ja Pohjoismaisen neuvoston jäseneksi. Hyvän ilmapiirin ylläpitämiseksi Neuvostoliiton ehdottamaan kulttuurinvaihtoon ei siis ollut syytä suhtautua torjuvasti, varsinkin kun neuvostoliittolaiset hanakasti ajoivat hankettaan. Heikkilä raportoi keskustelustaan suurlähetystöneuvos Loginovin kanssa tammikuussa 1956 seuraavasti:

Sain tässä yli tunnin kestäneessä keskustelussa sen vaikutelman, että neuvostoliittoambasadi ajaa tätä filmiviikkoa suurella ponnella. Kun lupasin palata asiaan ensi viikon lopulla, niin L. piti tätäkin liian myöhäisenä ajankohtana, koska hänen kirjeensä silloin ”jäisi pois ensimmäisestä kuriiritilaisuudesta”. (Heikkilä, muistio Filmiviikko 11.1.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.)

Neuvottelussa Loginov oli esittänyt listan toivomuksia ja ajankohdankin filmiviikolle. Hänen mukaansa viikot vietettäisiin yhtäaikaaisesti Suomessa ja Neuvostoliitossa 25.3.1956. alkaen (emt.). Näin ei tapahtunut, mutta järjestelyt kuitenkin etenivät, sillä ulkoministeriöön kutsuttiin koolle vielä tammikuun lopulla neuvottelukokous, johon osallistuivat hallitusneuvos Arvo Salminen opetusministeriöstä, toimitusjohtaja T. J. Särkkä Suomen Filmiteollisuudesta, johtaja Lars Åberg Suomi-Filmistä, toimitusjohtaja Mauno Mäkelä Fennada-Filmistä, Klaus Holma Adams-Filmistä, toimittaja Paula Talaskivi Elokuvajournalistien edustajana ja Heikkilä ja Kaarne ulkoministeriöstä. Kokousväki päätti asettaa toimikunnan edistämään filmiviikkoja. Toimikunnan kokoonpano kertoo toisaalta hankkeen viranomaisvetoisuudesta, toisaalta suomalaisen elokuvakulttuurin toimijoiden konsensushenkisyydestä erityisesti suhteessa alan ulkopuolelle. Toimikuntaan kutsuttiin edustus kaikista suurista elokuvayhtiöistä eli toimitusjohtaja Risto Orko Suomi-Filmistä, T. J. Särkkä, Mäkelä ja Holma. Näin elokuva-ala yhdessä pystyisi tasamaan filmiviikkojen mahdolliset hyödyt ja haitat. Elokuvajournalisteja edusti journalistien yhdistyksen varapuheenjohtaja Talaskivi. Heikkilä ja Kaarne edustivat toimikunnassa ulkoministeriötä ja Kaarle Rein opetusministeriötä. Lisäksi toimikuntaan pyydettiin SNS:n edustajana pääsihteeri Karvonen. Käytännön järjestelyjä ryhtyi hoitamaan pienempi ryhmä: Orko, Särkkä, Mäkelä, Karvonen ja Neuvostoliiton edustajana johtaja Medvedev Kosmos-Filmistä. (Kaarne, muistio neuvottelukokouksesta 24.1.1956; Kaarne, muistio neuvottelukokouksesta 20.2.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Ilmeisesti SNS:n rooli viranomaisten ja elokuvaväen näkökulmasta oli toimia asiantuntijana. Aktiivisesti toimivaa järjestöä olisi myös voinut olla vaikea syrjäyttää järjestelyistä.

Viranomaisvetoisuus puolestaan saattoi olla kaikkien osapuolten toivomus. Elokuva-alan edustajille tämä antoi sekä taustatuen että prestiisiä hankkeelle, ja viranomaisille herkkien idänsuhteiden kontrollointi oli tärkeää. Ulkoministeriössä filmiviikot ymmärrettiin poliittiseksi kysymykseksi, ja siksi lopullinen päätös filmiviikkojen

järjestämisestä alistettiin hallitukselle. Päätökseen kytkeytyi myös taloudellinen puoli, sillä elokuva-alan toimijat eivät Heikkilän mukaan suostuneet maksamaan viikon kuluja, vaan ne tulisivat valtiolle maksettavaksi. (Heikkilä, muistio Filmiviikko Suomi-Neuvostoliitto 5.3.1956; Ulkoministeriön ilmoitus S. Loginoville 17.3.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Osallistuminen järjestelyihin oli myös keino päästä selville Neuvostoliiton yleisestä ilmapiiristä ja saada tietoja kulttuurisuhteista. Heikkilä kirjoitti luottamukselliset raportit sekä Suomessa että Neuvostoliitossa vietettyjen viikkojen jälkeen. Itse elokuvaviikkojen tilannearvion lisäksi Heikkilä selostaa käymiään keskusteluja, jotka liittyvät yleisemmin Neuvostoliiton tilaan ja valtioiden välisiin suhteisiin. Suomessa vietettyjen viikkojen raportti oli ulkoministeriön sisäinen, mutta Neuvostoliiton viikosta tiedot kiersivät myös presidentille ja pääministerille. (Heikkilä, raportti 25.4.1956; Heikkilä, raportti 4.12.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.)

Neuvostoliiton toiveiden mukaisesti Suomalais-neuvostoliittolaisia filmiviikkoja vietettiin lopulta näyttävästi. Neuvostoliiton filmiviikon avajaisnäytäntö oli kutsuvierasnäytäntö, jonne oli presidenttiparin lisäksi kutsuttu diplomaattikuntaa. Opetusministeri Johannes Viro-lainen järjesti vastaanoton viikkojen kunniaksi. (Opetusministeriön vastaanotolle kutsutut, päivämätön; Suomalais-venäläisen filmiviikon kutsunäytäntöön 14.4.1956 kutsuttu diplomaattikunnasta. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Moskovassa puolestaan juhlalliset avajaiset järjestettiin ensi-iltateatteri Udarnikissa. Läsä olivat muiden muassa Neuvostoliiton varaulkoministeri Vladimir Semjonov, Neuvostoliiton apulaiskulttuuriministeri V. Surin, Suomen suurlähettiläs Eero Wuori ja suomalainen valtuuskunta, johon kuuluivat pääkonsuli Heikkilä, Risto Orko, T. J. Särkkä, Mauno Mäkelä, Klaus Holma, Anneli Sauli, Hilka Helinä ja Matti Oravisto (VS 20.11.1956; HS 23.11.1956; Heikkilä, raportti 4.12.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Tilaisuudet jatkoivat jo ennen sotaa alkanutta perinnettä, jossa valtiovallan edustajat kytketään tärkeiksi katsottujen elokuvien ensi-iltoihin ja näin lisätään elokuvien ja niitä tuottaneiden yhtiöiden kansallista prestiisiä (esim. Lehtisalo 2011, 201–202). Kiinnostavasti tällä kertaa tilaisuudet eivät liittyneet kansallisen vaan kansainvälistyvän elokuvakulttuurin rakentamiseen ja ”rauhanomaisen rinnakkaiselon” promovointiin.

Kansainvälisellä prestiisillä oli nähtävästi arvoa suomalaisten elokuvayhtiöidenkin näkökulmasta, sillä sekä Suomen Filmiteollisuus että Suomi-Filmi olivat lopulta valmiita sitoutumaan myös taloudellisesti Neuvostoliiton filmiviikon järjestelyihin. Särkkä ilmoitti SF:n maksavan Neuvostoliiton filmiviikon markkinointikulut (Venäläinen filmiviikko 10.3.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Orko tarjosi yhtiönsä ensi-iltateatteria Kino Palatsia Neuvostoliiton filmiviikon kutsuvierasnäytäntöihin ja ehdotti Kosmos-Filmin teatteri Capitolia maksullisiin normaalinäytöksiin. (Orkon kirje Heikkilälle 19.3.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Suunnitelma olisi tuonut lisää näkyvyyttä viikolle ja tarjonnut huomattavasti enemmän näytöksiä laajemmalle yleisölle, mutta se ei toteutunut. Saattaa olla, että Kosmos-Filmi pelkäsi ”ylimääräisten” yleisönäytösten heikentävän sen mahdollisuuksia levittää elokuvia viikon jälkeen ja vaikutti Orkon ehdotuksen hylkäämiseen.

Suomalaisilla osapuolilla oli vaikutusvaltaa järjestelyissä, vaikka neuvostoliittolaiset viranomaiset olivatkin pyrkineet suunnittelemaan tapahtuman jo etukäteen. Suomalaisten elokuvatuottajien toiveesta Neuvostoliitossa järjestettävä viikko siirrettiin kesästä loppusyksyyn, koska kesä haluttiin käyttää filmauksiin. Siirto aiheutti neuvostoliittolaisessa osapuolella jonkin verran hämminkiä, sillä Heikkilä joutui erikseen vakuuttamaan Kosmos-Filmin johtajalle Medvedeville, että ”viikon järjestämistä toivotaan kovasti suomalaisella taholla”. (Heikkilä Medvedeville 15.6.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Loppujen lopuksi viikot näyttivätkin palvelevan myös suomalaisten intressejä, vaikka Suomalais-neuvostoliittolaiset filmiviikot olivat neuvostoliittolaisten viranomaisten painostuksesta syntynyt tapahtuma. Toki osa intresseistä oli vaativan naapuruussuhteen synnyttämiä ”kansainvälistymisen” paineita, mutta näitä paineita pystyi elokuva-ala myös hyödyntämään.

Kulttuuridiplomatian välineet

Vaikka yksikään elokuvaviikkojen elokuvista ei ollut alleviivaavan poliittinen sisällöltään, muodostui itse elokuvista konkreettisia kulttuuripoliittikan teon välineitä. Tämä käy ilmi siitä, kuinka paljon vaivaa ja harkintaa käytettiin elokuvien valitsemiseen. Heikkilän muistion mukaan Neuvostoliitosta tarjottiin Suomessa esitettäväksi kymmenen elokuvaa, joista suomalaiset voisivat valita seitsemän (Heikkilä, muistio 11.1.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Itse asiassa ohjelmasuunnitelmassa oli vielä pari viikkoa ennen Neuvostoliittolaisen filmiviikon alkua kahdeksan elokuvaa, mutta jostain syystä Turkin sodan aikaan (1877–1978) sijoittuva historiallinen sotaelokuva *Šipkan sankarit* (*Geroi Šipki / Geroite na Šipka*, Neuvostoliitto/Bulgaria 1954) jäi viime hetkellä pois ohjelmasta (Muistio, Suomalais-venäläinen filmiviikko, Ohjelma. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Cannesissa vuonna 1955 ohjauksesta palkittu yhteistuotantoelokuva olisi ollut painokas lisä ohjelmistoon.² Kolme muuta filmiviikolla esitettyäkin elokuvaa sijoittuvat historiaan. Oopperafilmaisointi *Boris Godunov* esitettiin vain kutsuvierasyleisölle. Historiallinen rakkausdraama *Ruhtinatar Mary* (*Knjažna Meri*, Neuvostoliitto 1955) perustui Mihail Lermontovin novelliin ja *Loppiaisaatto* (*Dvenadtsataja notš*, Neuvostoliitto 1955) William Shakespearen näytelmään. Ooppera- ja näytelmäfilmaisoinnit edustivat prestiisielokuvaa, josta neuvostotuotanto oli Suomessa ilmeisen tunnettu ja arvostettu (*HS* 14.4.1956; *US* 12.4.1956; *A.M., EA* 17.4.1956). Niinpä, vaikka elokuvat olivatkin suojasään ajan tuoretta tuotantoa, ilmensivät ne perinteistä, aiheeltaan ”turvallista” neuvostoelokuvaa, joka nojautui sensuuriin hyväksymiin kirjallisiin klassikoihin (ks. Beumers 2009, 142).

Neljä muuta viikkojen elokuvaa sen sijaan laajensivat repertuaaria ja kuvastivat Neuvostoliiton elokuvatuotannossa tapahtuneita muutoksia. Yhtenä uuden tuotannon keskeisenä piirteenä on pidetty keskittymistä tavallisten ihmisten tarinoihin aiempien neuvostosankarien hagiografioiden sijaan (Beumer 2009, 129; Woll 2009). Vaikka väreissä kuvatut nykydraamat *Elämän oppitunti* (*Urok žizni*, Neuvos-

² Arkistolähteet eivät paljasta syytä ohjelmistomuutokseen. Kyse saattoi olla teknisestä ongelmasta tai palkittu elokuva haluttiin säästää myöhempää, kaupallista teatterikierrosta varten. Elokuva tuli Suomen ensi-iltaan Kosmos-Filmin levittämänä keväällä 1957. Yksi mahdollinen syy saattoi myös olla se, että kyse oli yhteistuotannosta, eikä elokuva näin ollen edustanut pelkästään Neuvostoliittoa.

toliitto 1955) ja *Ja tarina jatkui* (*Neokontšennaja povest*, Neuvostoliitto 1955) eivät noudattaneet muotiin tulleita neorealismien jyrkimpää ihanteita, kuvasivat ne kuitenkin nykyihmisiä inhimillisesti erheeseen ja haaveineen. *Elämän oppitunnissa* urasuuntautunut perheenisä saa rangaistuksen liiasta kunnianhimostaan, mutta rakastava vaimo pysyy hänen rinnallaan. *Ja tarina jatkui* -elokuvassa rakkaus ja henkilökohtainen onni painottuvat enemmän kuin katsojille suunnattu oppitunti; elokuva kertoo sosiaalisesti ansioituneen mutta yksinäisen naislääkärin rakkaustarinan. Kumpikin elokuva oli herättänyt Neuvostoliitossa ilmestyttyään paljon – ja poikkeuksellisesti – keskustelua roolihahmojen motiiveista ja uskottavuudesta. (Ks. Woll 2009, 24–26; Beumers 2009, 130.) Kiovan studiossa kuvattu romanttinen musiikkikomedia *Eräänä kauniina päivänä* (*V odin prekrasnyi den*, Neuvostoliitto 1955) ja liettualainen maalaisdraama *Kevätpakkaset* (*Salna pavasari*, Neuvostoliitto 1955) edustivat puolestaan uutta neuvostotasavaltojen elokuvaa, jonka tuotanto oli käynnistynyt suojasään myötä (Woll 2009, 11, 23).

Valikoima oli pettymys muutamille pääkaupungin elokuvajournalisteille, muiden muassa nimimerkki B P-m:lle (Bengt Pihlström) ja nimimerkki Rihlalle (Risto Hannula). Kumpikin olisi toivonut näkevänsä laajan retrospektiivin neuvostoklassikoita. Lisäksi Pihlström oli kiinnostunut uusimmista historiallisista filmatisoinneista ja Hannula nykyäikää kuvaavista realistisista elokuvista. (B P-m, *NP* 14.4.1956; Rihla, *YOL* 27.4.1956.) Toiveet kertovat siitä, että suomalaiset elokuvajournalistit olivat ainakin jossain määrin tietoisia suojasään myötä tapahtuneista muutoksista neuvostoliittolaisessa elokuvassa: neorealismien vaikutteista, ilmaisullisista kokeiluista, sotakokemusten uudelleentulkinnoista ja arkikuvauksista (Beumers 2009, 116, 122, 128). Voikin tulkita, että Neuvostoliiton filmiviikon ohjelmisto pyrki puhuttelemaan laajaa, populaarista elokuvasta kiinnostunutta yleisöä ennemmin kuin elokuvaintellektuelleja. Elokuvissa oli tunnistettavia klassikkoaiheita, visuaalista loistoa väreissä, musiikkia, keskustelua herättäviä roolihahmoja ja perhemelodraamaa – aineksia, joiden kautta uutta neuvostoliittolaista elokuvaa olisi helppo lähestyä. Viikon elokuvien valintaa ohjasivat luultavasti neuvostoelokuvaa levittävän Kosmos-Filmin intressit, sillä viikko voidaan nähdä neuvostoelokuvan populaarina markkinointikampanjana. Saattoi olla myös Kosmos-Filmin etu, ettei kaikkia Pihlströmin ja Hannulan kaipaamia uutuuksia tuotu filmiviikoille, jotta yhtiö voisi markkinoida elokuvia myöhemmin aktiivisille elokuvaharrastajille.

Kaupallisten intressien lisäksi viikon elokuvat toimivat hienovaraisena kulttuuridiplomatiana. Sen lisäksi, että ne tekivät suurelle yleisölle tutuksi neuvostoliittolaisia kulttuurituotteita, elokuvat pyrkivät olemaan aiheiltaan ja ilmaisultaankin ”rauhottavan” tunnistettavia suomalaiselle yleisölle; ne esittelivät nykyneuvostoliittolaisten ”modernia” elämää ja neuvostoliittolaisten teknistä osaamista historiallisessa draamassa ja värikuvaamisessa. Alkuvuoden 1956 neuvottelukokouksen muistiossa todetaan, että Särkkä, Orko, Mäkelä ja Talaskivi voivat valita Neuvostoliitossa esitettäväksi aiottu suomalaiset elokuvat (Kaarne, muistio 24.1.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA), mutta prosessi olikin ilmeisen monipolvinen ja hankala. Talaskivi arvioi

Suomalaisen filmiviikon ohjelmaa SNS-lehdessä ja kritisoi samalla elokuvien valintaprosessia. Talaskivi kertoi, että elokuvajournalistien johtokunta teki jo 1955 Neuvostoliiton lähetystölle ja ohjaaja Grigori Aleksandroville ehdotuksen esitettävistä elokuvista, kun mahdollisesti järjestettävä Suomalaisen elokuvan viikko oli noussut esiin. Tavoitteena oli Talaskiven mukaan laatia viimeisen kymmenen vuoden ajalta retrospektiivi, jossa näkyisi sekä ajallinen kehitys että korkea taiteellinen taso. Lista toimi myöhemmin kevään järjestelykomitean ehdotuksen pohjana. Talaskivi kuitenkin totesi artikkelissaan närkästyneenä, että sittemmin julkaistu elokuvaalista poikkesi täysin alkuperäisistä kriteereistä. Lista ei edustanut suomalaista elokuvaa parhaimmillaan, eikä siinä näkynyt elokuvan kehitys. Lisäksi mukana oli elokuvia, joita oli jo levitetty Neuvostoliitossa.

Talaskiven saamassa listassa olivat elokuvat *Tulitikkuja lainaamassa* (Suomi 1938), *Loviisa* (Suomi 1948), *Sillankorvan emäntä* (Suomi 1953), *Hilja maitotyttö* (Suomi 1953) ja Neuvostoliitossa jo esitetyt *Leena* (Suomi 1954), *Ryysyrannan Jooseppi* (Suomi 1955) ja *Ratavartijan kaunis Inkeri* (Suomi 1950). Talaskiven omat vaihtoehdot olisivat olleet *Miehen tie* (Suomi 1940), *Ihmisiä suviyössä* (Suomi 1948), *Tuntematon sotilas* (Suomi 1955), *Elokuu* (Suomi 1956), *Hilman päivät* (Suomi 1954), *Pastori Jussilainen* (Suomi 1955), *Nukkekauppia ja kaunis Lilith* (Suomi 1955), *Kihlaus* (Suomi 1955) ja *Valkoinen peura* (Suomi 1952), joka vielä keväällä oliakin mainittu esitettävien elokuvien joukossa. (Talaskivi, *SNS-lehti* 11/1956, 12–14; *AL* 14.4.1956.) Lopulliseen valikoimaan kuuluivat Suomi-Filmin maalaisdraama *Sillankorvan emäntä*, Veikko Itkosen tuotantoa oleva komediallinen tuhkimotarina *Leena*, Fennada-Filmin kolmiodraama *Ratavartijan kaunis Inkeri*, Algot Untolan romaaniin perustuva SF:n maalaisfarssi *Tulitikkuja lainaamassa* ja Fennada-Filmin filmatisointi Minna Cantin novellista *Lain mukaan* (Suomi 1956).

Myös elokuvatoimittaja Inkeri Lius palasi kritisoimaan elokuva-valintoja *SNS-lehden* seuraavassa numerossa: "Elokuvamme eivät antaneet suomalaisesta mausta ja filmitekotaidosta kaikkein parhainta käsitystä." Lius oli kuitenkin "helpottunut", että *Hilja maitotyttö* jätettiin pois valikoimasta, sillä "sen tuottamaa häpeää olisi meidän suomalaisten turistiryhmämme ollut vaikea kantaa". Huonojen valintojen yhtenä syynä Lius piti kaupallisuutta. Hänen mukaansa kyse oli vain filmiteollisuuden esittelystä, jota eivät ohjanneet taiteelliset intressit. Toisena syynä Lius piti sitä, että Neuvostoliiton "kulttuurihallinto" oli halunnut valita ohjelmistoon työläisten elämää kuvaavia elokuvia, mutta Suomessa tällaiset elokuvat olivat "heikkoja". (Lius, *SNS-lehti* 12/1956, 4.)

Suomalaisten elokuvayhtiöiden intressit Suomalaista filmiviikkoa kohtaan olivatkin varmasti ensisijaisesti kaupalliset, vaikka lisäarvona yhteistyö Suomen ja Neuvostoliiton viranomaisten kanssa ja filmiviikkojen korkea profiili rakensivat yhtiöiden myönteistä julkisuuskuvaa ja kulttuurista avoivaltaa. Yhtiöt saivat myytyä elokuvat Neuvostoliittoon laajempaa teatterilevitystä varten, ja elokuvat esitettiin myös televisiossa (Lius, *SNS-lehti* 12/1956, 4; *Kinolehti* 8/1956, 6, 7). Toisaalta on kyseenalaista, kuinka hyvin suomalaiset yhtiöt pystyivät toteuttamaan kaupallisia intressejään. Kaksi viidestä filmiviikkojen

elokuvasta oli jo ostettu Neuvostoliittoon. Oletettavaa on, että suomalaiset yhtiöt olisivat halunneet kaupata lisää uusia elokuvia maan elokuvateattereihin eikä kierrättää jo ostettua materiaalia.

Vaikuttaa siltä, että neuvostoliittolaisten viranomaisten poliittiset intressit ovat painaneet valinnassa enemmän kuin suomalaisen elokuva-alan tavoitteet, mistä kertoo Liuksen mainitsema työläiskrieterikin. Vaikka elokuvista oikeastaan vain historiallinen *Lain mukaan* kuvaa työläisten elinolosuhteita, elokuvien sisällöt eivät *Leenaa* lukuun ottamatta kovin näkyvästi riitele tuonaikaisen neuvostoajattelun kanssa (*Leenassa* päähenkilö paljastuu lopussa yläluokkaisen professorin tyttäreksi). *Ratavartijan kaunis Inkeri* sijoittuu rautatietyöläisten pariin, *Sillankorvoan emäntä* maalaisyhteisöön ja *Tulitikkuja lainaamassa* perustui vasemmistokirjailija Untolan klassikkoteokseen. Heikkilä toteaaakin luottamuksellisessa raportissaan, että ”Suomen taholta ei voitu filmien valintaan sanottavasti vaikuttaa” ja siksi neuvostoliittolaisten valinta kohdistui elokuvaan, ”joissa Suomen sosiaalinen tila esiintyisi siinä tilassa, jossa porvarillisen valtion asiat on mukavin kuvata” (Heikkilä, raportti 4.12.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Vuorovaikutuksen edistämisen rinnalla kulki neuvostoliittolaisten viranomaisten jatkuva huoli porvarillisesta propagandasta (ks. Koivunen 2009, 48–49), joka tässä tapauksessa pystyttiin torjumaan tiukan kontrollin avulla.

Ehkä selkeimmin Neuvostoliiton viranomaisten poliittisesta vaikutusvallasta kertoo *Tuntemattoman sotilaan* kohtalo. Suomalaisia kiinnosti jo keväällä 1956, esitettäisiinkö kansainvälisesti menestynyt *Tuntemattoman sotilas* Suomalaisen filmiviikon aikana, mutta Neuvostoliiton



Ihalainen (Aku Korhonen) ja Vatanen (Uuno Laakso) matkalla Neuvostoliittoon edustamaan suomalaista tuotantoa *Tulitikkuja lainaamassa* -elokuvan muodossa. Kuva: KAVI.

filmiviikon tiedotustilaisuudessa vastaukset olivat vältteleviä (*HBL* 14.4.1956; *HS* 13.4.1956; *AL* 14.4.1956). Kulisseissa pääkonsuli Heikkilä selvitti neuvostoliittolaisten asennetta elokuvaa kohtaan ja raportoi, että suurlähettiläs Lebedev hyväksyi pasifistisena pidetyn elokuvan ”täydellisesti”. Elokuva oli kuitenkin vielä lähetetty Moskovaan, jossa päätös esittämisestä tehtäisiin. (Heikkilä, raportti 25.4.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA.) Lebedevin kannanotoista huolimatta Moskovan päätös oli kielteinen. Julkisuudessa *Tuntemattoman sotilaan* puuttumista ohjelmistosta selitettiin kopioiden vähyydellä (*KSML* 20.11.1956), mutta selitys oli hiukan ontuva, jos ainakin yksi kopio jo oli Moskovassa.

Neuvostoliiton kontrolli elokuvien valinnassa kuvaa, miten elokuvista muotoutui keskeisiä kulttuuridiplomatian välineitä. Neuvostoliitolle oli tärkeää ohjata sitä, millaisen mielikuvan suomalainen yleisö saa neuvostoelokuvasta ja elokuvien esittämisestä neuvostoliittolaisten elämästä. Tärkeitä vaikuttaisivat olleen myös kaupalliset intressit ja halu esitellä maan elokuva populaarina ja tutunoloisena. Mutta vähintäänkin yhtä tärkeää Neuvostoliiton viranomaisille oli se, että Suomen elokuvien avulla harjoittama kulttuuridiplomatia Neuvostoliitossa olisi sopusoinnussa maassa vallitsevan ideologian kanssa.

Neuvostoelokuva nousee

Neuvostoliiton filmiviikon aikana neuvostoelokuvasta ja neuvostoliittolaisesta elokuvakulttuurista rakennettiin kuvaa suomalaisessa lehdistössä. Oli ilmeistä, ettei aihe ainakaan porvarilehdistössä ollut kovin tuttu, mutta filmiviikko antoi journalistiset perusteet käsitellä asiaa. Kokoomuslaisessa *Uudessa Suomessa* (12.4.1956) esiteltiin laaja neuvostoelokuva käsittelevä artikkeli seuraavasti:

Ensi lauantaina avattava filmifestivaali on antanut meille aiheen lyhyesti puuttua itäisen naapurin filmin tärkeimpiin vaiheisiin ja sen varain huomattavaan asemaan kansainvälisen elokuvan taidemarkkinoilla.

Lehtien puoluesidonnaisuudesta riippumatta niissä muodostui kuva edistyksestä ja suurista muutoksista neuvostoelokuvassa. ”75 taideelokuvaa tehdään Neuvostoliitossa tänä vuonna. Väri- ja laajakangasfilmejä lisää – studiot uusitaan”, otsikoi *Helsingin Sanomat* paria päivää ennen filmiviikon alkua (*HS* 12.4.1956; myös *TKS* 13.4.1956; *VS* 13.4.1956; *US* 12.4.1956; *PS* 21.4.1956).

Tietyissä edistystä kuvaavissa lehtiartikkeleissa elokuva rinnastui muuhun Neuvostoliiton teolliseen toimintaan, jonka mahtavaa kehitystä, tuottoisuutta ja edelläkävijän luonnetta maa halusi tuoda esiin:

Viisivuotissuunnitelman lopussa tulee yksistään värielokuvien vuosittainen valmistus kohoamaan ainakin 80:een [...] Kaiken kaikkiaan valmistuu kuudennen viisivuotissuunnitelman aikana yli 40 taiteellista laajakangaselokuvaa [...] (*VS* 13.4.1956; myös *HS* 12.4.1956; *TKS* 13.4.1956.)

Määrän ja teknisen edistyksen kuvaaminen tarkentui niin yksityiskohtaisiin seikkoihin, että on kyseenalaista, kiinnostivatko ne lehden lukijakuntaa:

V. 1958 on tarkoitus täydellisesti rekonstruoida Mosfilmin studiot, jolloin rakennusten yhteinen tilavuus lisääntyy 200 000 kuutiometristä 800 000 [...] Ryhdytään valmistamaan uutta "2-KCC"-merkkistä elokuvakameraa taide-elokuvien synkronisoitua filmausta varten. Nykyisin käytössä ovat filmauskamerat "Moskva" ja "Rodina" parannetaan ja modernisoidaan. (VS 13.4.1956; myös HS 12.4.1956; TKS 13.4.1956.)

Selitys tälle jopa liiallisiin yksityiskohtiin menevälle mahtavuuden ja määrän retoriikalle oli Kosmos-Filmin laatima tiedote, johon *Työkansan Sanomien*, *Vapaan Sanan* ja *Helsingin Sanomien* artikkeli perustui (Kosmos-Filmin lehdistötiedote, Neuvosto-elokuvan huomispäivä 10.6.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA). Tiedotteen julkaiseminen vasemmiston lehtien lisäksi laajalevikkisessä *Helsingin Sanomissa* osoittaa Neuvostoliiton kulttuuridiplomatian toimivuuden, sillä yhteisesti järjestetyn kulttuurivaihdon siivellä maa sai ainakin toivottua julkisuutta. Näin voitiin sujuvasti tehdä tunnetuksi Neuvostoliiton kulttuurin toimintaa ja saavutuksia.

Toisaalta lehdissä, joissa työskenteli elokuvaan perehtyneitä journalisteja, esiteltiin tarkemmin neuvostoelokuvan tilaa ja tulevaisuuden näkymiä, muiden muassa myös *Työkansan Sanomissa* ja *Helsingin Sanomissa*. Esiin nousivat Neuvostoliiton sodanjälkeinen elokuva-alan kriisi ja klassinen mestariiperinne, joita lehtiartikkelissa edustivat Sergei Eisenstein ja Vsevolod Pudovkin. Esimerkiksi elokuvakriitikko Martti Savo (Modest Savtschenko) pohtii *Työkansan Sanomissa* (12.4.1956) neuvostoelokuvan sodanjälkeistä lamaannusta. Hänen mukaansa syynä ei ollut ainoastaan resurssien puute ja jälleenrakennus sodan jälkeen vaan myös ideologiset syyt. Elokuvatuotantoa supistettiin, Eisensteinin ja Pudovkinin luoma klassinen perinne unohdettiin, eivätkä kokeneet ohjaajat kuten Mark Donskoi tai Grigori Aleksandrov päässeet ohjaamaan elokuvia. Uusienkin ohjaajien tuloa alalle rajoitettiin. Lisäksi niin kutsuttu konfliktittomuuden periaate (pyrkimys kuvata neuvostoyhteiskuntaa pelkästään positiivisesti) ja henkilökultti kangistivat Savon mukaan elokuvia (myös HS 14.4.1956.; EA 17.4.1956, 8–9). Stalinin kauden uudelleenarviointi oli vauhdittunut Neuvostoliitossa Hruštšovin pidettyä Stalinin järjestelmää kritisoivan puheen kommunistisen puolueen 20. puoluekokouksessa helmikuussa 1956 (esim. Beumers 2009, 113). Suomessa stalinismiin sitoutuneiden kommunistien keskuudessa tilanne oli hämmentynyt (ks. Rentola 1997, 386), mutta kulttuurijournalismissa Stalinin ajan arvostelu ja elokuvan kriisin käsittely näyttää olleen mahdollista kommunistisessakin lehdessä. Myös Suomi–Neuvostoliitto-Seuran aikakauslehti *SNS-lehti* arvosteli suoraan neuvostoelokuvaa käsittelevässä artikkelissaan sosialistisen realismin vääristymiä ja sodanjälkeisten elokuvien julistussisältöä (*SNS-lehti* 3–4/1956, 2).

Kriisin käsittely mahdollisti tuoda entistä korostuneemmin esiin nyt alkaneen "uuden vaiheen" ja uudet mielenkiintoisemmat elokuvat. "Uusi vaihe" vastasi reaalisia muutoksia Neuvostoliiton elokuvakult-

tuurissa, mutta samalla muutoksen alleviivaaminen toimi retorisena keinona puhutella potentiaalista filmiviikkojen yleisöä. Jos aiemmat propaganda- ja valistuselokuvat eivät olleet juuri kiinnostaneet suomalaista yleisöä, nyt olisi muutosten tuulien myötä luvassa jotakin muuta (ks. *HS* 14.4.1956; *PS* 20.4.1956). Kaiken kaikkiaan kirjoittelu tuki neuvostoliittolaisen elokuvan kansainvälistä markkinointia ja maan elokuva-alan tavoitteita sen pyrkiessä saamaan isomman jalansijan kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla. Toisaalta retoriikan taustalla ei välttämättä ollut poliittisia intressejä, vaan kirjoittajat ja elokuvajournalistit olivat vilpittömän innostuneita näkemään uutta tuotantoa (*B P-m*, *NP* 14.4.1956; *Savo*, *TKS* 12.4.1956; *Philomusus*, *PS* 21.4.1956; *A. M.*, *EA* 17.4.1956).

Neuvostoelokuva – lännen toinen?

Neuvostoliiton filmiviikon aikana nähdyistä elokuvista julkaistiin arvioita vain satunnaisesti. Ilmeisesti siitä syystä, että näytöksiä oli Helsingissäkin vain yksi kutakin elokuvaa kohden. Arvioiden tehtävä ei näin ollen ollut palvella filmiviikkojen yleisöä vaan ennemminkin luoda kokonaisarviota neuvostoliittolaisesta elokuvasta. Elokuvista oopperaelokuva *Boris Godunov*, *Ruhtinatar Mary* ja *Eräänä kauniina päivänä* esitettiin vain Helsingissä. Tampereella esitettiin elokuvat *Ja tarina jatkui* ja *Elämän oppitunti*, Turussa *Loppiaisaatto* ja *Kevätpakkaset*, Jyväskylässä *Ja tarina jatkui* ja *Elämän oppitunti* ja Vaasassa sekä Kemissä *Kevätpakkaset* ja *Loppiaisaatto*.

Neuvostoelokuvaa esittelevissä artikkeleissa oli jo tuotu esiin maan teatterifilmatisointien ja ooppera- ja balettielokuvien kiitetty taso (*HS* 14.4.1956; *US* 12.4.1956; *A.M.*, *EA* 17.4.1956), joten odotukset viikkojen avajaiselokuvaa *Boris Godunovia* kohtaan saattoivat olla suuret. Suurin osa arvioista olikin myönteisiä. *Työkansan Sanomien* nimimerkki T. S-o (Tomira Savtschenko) ylisti elokuvaa ”kauniiksi voitoksi”. Hänen mukaansa kyseessä ei ollut filmattu ooppera vaan filmitaitteen keinoin toteutettu elokuva. (T. S-o, *TKS* 14.4.1956.) Täysin päinvastaista mieltä oli *Helsingin Sanomien* nimimerkki M-i V-i, jonka mukaan tulos ei ollut onnistunut. Hän myönsi, että oopperaelokuva on vaikea muoto, koska musiikki sitoo ilmaisua. *Boris Godunovissa* tehdyt pyrkimykset vapautua filmatusta teatterista eivät nimimerkin mukaan olleet onnistuneita: ”Näiden aiheettomien ulkokuvien vaikutus oli vain häiritsevä. Boris Godunov on psykologinen draama, jossa kaikki ulkonainen lisää vain hajottaa.” (M-i V-i, *HS* 15.4.1956.)

Savtschenkon arvio ilmestyi lehdessä jo etukäteen, joten arvoitukseksi jää, oliko hän todella nähnyt elokuvan etukäteen jossakin vai turvautuiko hän elokuvan promootiomateriaalien tietoihin. Toisaalta myös *Nya Pressenin* nimimerkki B P-m (Bengt Pihlström) piti elokuvaa ”kiehtovana” (*fasinerande*) ja *Ylioppilaslehden* Rihla (Risto Hannula) ”loisteliaana oopperatulkintana” (B P-m, *NP* 27.4.1956; Rihla, *YOL* 27.4.1956). *Hufvudsstadsbladetin* nimimerkki Ehr sivuutti ”musiikkietäjien” haasteet ja totesi, että muille katsojille elokuva tarjosi tarpeeksi ”jännitystä ja loistoa” (Ehr, *HBL* 15.4.1956). Hänen mukaansa kuva ja musiikki oli yhdistetty hyvin toisiinsa. Yleisesti arvioissa

ylistettiin värielokuvan laatua. Hannula nosti elokuvan *Richard III:n* (Iso-Britannia 1955) rinnalle, hienoimmaksi tuntemistaan (Rihla, *YOL* 27.4.1956). Tylyn nimimerkki M-i V-i:nkin mukaan ”värien, erityisesti värivalojen kajastusten, käyttö oli mestarillista” (M-i V-i, *HS* 15.4.1956). Savtschenkon mukaan ”taiteelliset” värit saivat muutamat kohtaukset suorastaan muistuttamaan taidemaalausta (T. S-o, *TKS* 14.4.1956). Näin ollen oopperaelokuva vakiinnutti neuvostoelokuvan teknistä mainetta värienkäytössä, ja osittain se myös vahvisti jo olemassa olevaa mielikuvaa Neuvostoliitosta klassisten oopperaelokuvien taitajana.

Samanlaista vahvistusta maine sai Shakespeare-filmatisoinnista *Loppiaisaatto*. Elokuvan elävyyttä ja näyttelijäsuorituksia kiiteltiin (Kerttuli, *TS* 16.4.1956; Bj. H., *VBL* 19.4.1956; Rihla, *YOL* 27.4.1956; B P-m, *NP* 27.4.1956). Hannula piti elokuvaa ihanteellisena näytelmän filmatisointina, ja Bengt Pihlströminkin oli vaikuttunut – tosin hän hämmästeli, miksi elokuvassa oli tyydytty niin perinteiseen tyyliin. *Vasabladetin* nimimerkki Bj. H. puolestaan vertasi elokuvan tyyliä länsimaisiin elokuviin, erityisesti amerikkalaisiin tuotantoihin. Elokuvan lavastus oli hänen mukaansa täysin amerikkalaisten elokuvien vertainen ja puvut suorastaan ”ylenpalttiset”. Sen sijaan ”mielikuvituksen ja passiivinen” kuvaus kaipaisi oppia lännestä. Toisaalta nimimerkki piti miellyttävänä elokuvan amerikkalaisesta elokuvasta poikkeavia piirteitä eli liiallisen jännityksen ja sentimentaalisuuden välttämistä. (Bj. H., *VBL* 19.4.1956.) Pääkaupunkiseudun lehdissä elokuvaa tarkasteltiin siis neuvostoelokuvan perinteen kehyksessä perinteen hyvänä jatkona, kun taas maakuntalehdessä vertailukohtana olivat länsimaiset elokuvat. Silti kumpikin lähestymistapa oli omiaan tuottamaan erontekoja: neuvostoelokuva nähtiin läntisestä elokuvasta poikkeavana ”toisena”.

Poikkeuksen elokuvien repertuaarissa muodostaa latvialainen elokuva *Kevätpakkaset*, joka maalaismelodraamana oli ilmeisen tunnistettava suomalaiselle yleisölle. *Ilkan* nimimerkki MK:n mukaan ”aihe on moneen kertaan käsitelty kotimaisellakin kankaalla”, mutta hyvät näyttelijäsuoritukset tekevät raskaan tuntuista elokuvasta nautittavan. Nimimerkki MK:lle tunnistettavuus oli kuitenkin myös etu:

Suomalaisia katsojia viehättää näyttelijäsuoritusten ohella myös maisemien ”suomalaisuus”. Joskus tuntuu siltä, että kamera on vanginnut kesäillan pehmeät hämäret ja poutapäivän elonleikkuukiireen jostakin Hämeen sydäimestä. (MK, *Ilkka* 20.4.1956.)

Bengt Pihlströminkin mieleen tulee *Kevätpakkasista* suomalainen maa-seutukuvaus, mutta hänen mukaansa aiheen käsittelyssä oli hyödynnetty tehokkaammin ihmisten ja luonnon välistä jännitettä (B P-m, *NP* 27.4.1956). *Turun Sanomien* nimimerkki J. M. (Jukka Martinkari) sen sijaan ei ollut löytänyt elokuvasta suomalaisia piirteitä vaan vertaa henkilöitä italialaisiin ja ranskalaisiin luonnetyyppeihin. MK:n ja Pihlströminkin kanssa hän on samaa mieltä näyttelijätyön erinomaisuudesta ja ohjaajan taidosta käsitellä banaalia aihetta. (J. M., *TS* 17.4.1956.)

Kaikkein selvimmin eronteko länsimaisiin elokuviin oli nähtävissä muiden nykyaikaan sijoitettujen elokuvien arvioissa, joissa kriitikot peilasivat elokuvia länsimaiseen kerrontatapaan. *Ja tarina*

jatku -rakkausdraamaa pidettiin *Keskisuomalaisessa* ”virkistävän” ”ihanteellisena” länsimaisten lääkärielokuvien rinnalla (Pta., *KSML* 20.4.1956). *Aamulehden* nimimerkki I J-la (Ilkka Juonala) luonnehti neuvostoliittolaisia elokuvia positiivisessa mielessä liikuttavan yksinkertaisiksi ja vilpittömiksi. Samanlaisena hän piti myös elokuvaa *Ja tarina jatkuu* ihanteellisen neuvostokansalaisen kuvauksineen – tosin ennalta arvattava tarina ei päätykään länsimaiseen tapaan loppusuu- delmaan (I J-la, *AL* 16.4.1956). Tietynlainen viattomuus vetosi myös *Pohjolan Sanomien* nimimerkki Philomusukseen (Urho Kittilä), joka tilitti katsovansa mieluummin ”venäläisen propagandafilmin kuin amerikkalaisen gangsterifilmin” tai ”venäläistä filmattua teatteria kuin ranskalaista ’taide-elokuvaa’, jonka taiteellisuus perustuu, kuten aina olemme sanoneet, lähinnä huoruuteen” (Philomusus, *PS* 20.4.1956). Kittilän mukaan hänen näkemänsä elokuvat *Eräänä kauniina päivänä* ja *Elämän oppitunti* edustivat lähinnä edellistä, eli ne olivat tietynasteisia ”opetuselokuvia”. ”Siitä huolimatta elokuvat jaksoi katsoa, sillä näyttelijät olivat taitavia”, Kittilä totesi ja kiitteli neuvostoliittolaista tapaa etsiä osiin tyyppejä eikä tähtiä.

Pääkaupunkiseudun kriitikoihin ei nykyaikaan sijoitettujen elokuvien ”viattomuus” vedonnut. *Ylioppilaslehden* Hannula sivuutti elokuvat ”taiteellisesti arvoltaan vaatimattomina”. Tosin hänen mukaansa *Ja tarina jatkuu* ja *Elämän oppitunti* ilmensivät jo muutosta neuvostoliittolaisessa elokuvatuotannossa kuvaamalla yksilön ongelmia ja välttämällä ”räikeää propagandaa”. (Rihla, *YOL* 27.4.1956.) *Nya Pressenin* Bengt Pihlström oli samaa mieltä elokuvien painoarvosta, vaikkakin hän kiitteli *Elämän oppitunti* -elokuvan tapaa käsitellä yksilöiden on-



Juli Raizmanin *Elämän oppitunti* oli suojasään alun avauksia neuvostoeloku- kuvassa – pienten ihmisten tarina arkirealistisessa tyylilajissa. Kuvassa elokuvan näyttelijät Ivan Pereverzev ja Valentina Kalinina. Kuva: KAVI.

gelmia yhteiskunnallisessa kontekstissa. Vastaavaa yhteiskunnallista tietoisuutta ei hänen mukaansa löydy länsimaisista elokuvista. Silti Pihlström paheksui elokuvan kerrontaa leimaavaa ”hollywoodmaista” onnellista loppua. (B P-m, NP 27.4.1956.)

Jos filmiviikkojen elokuvat useimmiten kuvastivatkin lehtijutuissa eroa läntiseen elokuvatuotantoon, tuotti itse tapahtuman käsittely mielikuvan ”normalisoituvasta” neuvostoliittolaisesta elokuvakulttuurista: siitä miten elokuvakulttuuri toimii samalla tavoin kuin länsimaissa tai oli muuttumassa samaan suuntaan. Useissa neuvostovaltuuskunnan vierailusta kertovissa uutisissa tuotiin esiin Neuvostoliiton vilkastuneet suhteet muihin maihin; Neuvostoliitosta oli tulossa kansainvälisen elokuvayhteisön aktiivinen jäsen. ”Ulkomaiden elokuvien määrä Neuvostoliiton valkokankaalla kasvaa kuukaudesta kuukauteen, samalla kun neuvostoelokuvia esitetään yhä useammissa maissa”, kerrottiin *Työkansan Sanomissa* (13.4.1956). *Iltasanomat* puolestaan raportoi (13.4.1956) seuraavaa:

Venäläinen valkokangas on jo valloittamassa kansainvälisiä markkinoita, mm. Saksassa, Ranskassa ja Belgiassa on menestyksellisesti esitetty uusia neuvostoelokuvia ja miltei samanaikaisesti kuin täällä on venäläinen filmiviikko myös Kreikassa.

Turun Sanomissa (16.4.1956) tarkennettiin, että Neuvostoliittoon tuodaan filmejä ”eniten tietysti kansandemokratioista, kuten Kiinasta ja Koreasta, mutta myös Ranskasta, Italiasta ja Englannista”. Maassa esitetyt amerikkalaiset filmit ovat sen sijaan tulleet maahan sotasaaliina. *Turun Sanomissa* tuotiin myös esiin, kuinka ”italialaiset elokuvat ovat kovin suosittuja Neuvostoliitossa”, eli tämän mukaan maan elokuvakulttuuri oli samalla tavalla vaikuttanut italialaisesta elokuvasta kuin muukin Eurooppa. Neuvostoliiton elokuvakulttuurin kansainvälistymisen kuvaaminen kertoi maan kulttuuripolitiikan muutoksesta suomalaiselle lukijakunnalle (ks. myös *VS* 13.4.1956; *HBL* 14.4.1956; *KSML* 19.4.1956; *US* 13.4.1956; *HS* 13.4.1956). Samalla se ”normalisoi” myös filmiviikot osaksi tätä laajempaa prosessia: Neuvostoliiton filmiviikko ei näyttäytynyt poikkeukselliselta vain Suomeen kohdistuneelta operaatiolta, vaan Suomi oli yksi kansainvälisen yhteistyön osapuoli.

Länsimaiselle elokuvayleisölle tunnistettavaa oli tapa markkinoida elokuvia tähtien avulla. Suomessa vierailevaan valtuuskuntaan kuului kolme näyttelijää, venäläiset Elina Bystritskaja ja Klara Lutško ja latvialainen Sigrid Stungre. Erityisesti porvarilehdissä ja uutisjuttujen kuvituksessa näyttelijät esiteltiin glamourin sävyttiminä tähtinä:

Venäläisten vieraiden saapuessa voisi sanoa vastaanoton olleen hollywoodmaisen. Valokuvaajat ryntäilivät sinne tänne. Filmaajien valonheittäjät syttyivät ja sammuivat muuttaessaan paikkaansa. Nimikirjoitusten kerääjät ympäröivät Neuvostoliiton tähdet. Venäläiset tähdet suhtautuivat tilanteeseen tottuneesti. He hymyilivät kauniisti kaikille, jotka hymyilivät heille. Antoivat auliisti nimikirjoituksiaan ja yleensäkin tuntuivat nauttivan tilanteesta. (*HS* 13.4.1956.)

Uutiset raportoivat näyttelijöiden "sanomattomasta kauneudesta" (TS 16.4.1956) ja "yksinkertaisesta, mutta tyylikkäästä" pukeutumisesta (US 13.4.1956; HS 13.4.1956; ks. myös KSML 19.4.1956: Tähtitarinaa). Tähtipuheen käyttäminen voidaan tulkita samanlaiseksi neuvostoliittolaisen elokuvakulttuurin "normalisoimiseksi" kuin puhe maan valkokankaiden kansainvälisyydestä: se näyttäytyi samanlaisena kuin länsimaissa. Kauniiden näyttelijöiden kautta elokuvista oli helppo puhua julkisuudessa, ja mikä keskeistä, uutisjuttuihin liitettäväksi riitti valokuvia. Filmiviikkojen tähtipuhe osoittaa kiinnostavasti sen, miten elokuvakulttuurin kansainvälistymisen kärkenä populaarijulkisuudessa käytettiin juuri *naisnäyttelijöitä*, eli nainen kuvasti maataan myös rauhanomaisessa kansainvälistymisessä (ks. Koivunen 1995, 237–238).

Toisaalta "normalisoitumisen" toinen puoli eli erottelu häilyi näiden tähtiraporttien taustalla. Ymmärrettävä ero syntyi jo siitä, että vierailulla olevat näyttelijät olivat suurimmalle osalle suomalaisista tuntemattomia. *Hufoudstadsbladetin* toimittaja seurasi näyttelijöitä takahuoneen kampaushetken ja kertoi heidän "hukassa olemisen" tuntemuksistaan. Toimittaja myös epäili, ettei näyttelijöiden eleganssi vastannut teinityttöjen satumaisia luksuskuvitelmia. (HBL 14.4.1956.) "Onkos Venäjällä muuten Hollywoodin tyyliin aivan omaa filmikaupunkia ja omistavatko neuvostoliittolaiset tähdet loistohuviloita?" uteli *Keskisuomalaisen* toimittaja vierailta (KSML 19.4.1956; ks. myös US 13.4.1956). Hollywood-vertailut toivat selvästi esiin, että esillä olivatkin nyt tähdet jostain muualta.

Kansallinen tapa tulkita vierailua ja esitettyjä elokuvia määritti julkisuudessa rakentuvaa kuvaa neuvostoelokuvasta ja maan elokuvakulttuurista. Tämä oli luonteenomaista aikakaudelle ja oletettavaa maan mukaan nimetyille tapahtumalle. Samalla kuitenkin esitetyt tulkinnat olivat neuvottelua samanlaisen ja erilaisen välillä, länsimaisen ja toisen rajantekoa. Neuvostovaltuuskunnan toimet ja puheet julkisuudessa pyrkivät painottamaan samanlaisuutta, tuomaan esiin länsimaisille tuttua elokuvakulttuuria, kun taas elokuva-arvosteluissa nousivat herkemmin esiin vertailut läntiseen elokuvaperinteeseen.

Päämääränä ystävälliset suhteet

Vaikka pääkaupunkiseudun vasemmistolaisissa lehdissä *Vapaassa Sanassa* ja *Työkansan Sanomissa* oli selkeästi eniten filmiviikkoon liittyviä artikkeleita, huomioitiin Neuvostoliiton filmiviikko laajasti lehdistössä. Korkean profiilin kansainvälinen tilaisuus, johon presidenttipari osallistui, oli tietenkin uutinen. Silti uutisten lisäksi julkaistiin paljon raportteja neuvostoliittolaisten valtuuskunnan ohjelmasta ja neuvostoelokuvasta. Myönteinen huomio ja raportit kuvastavat kevätkauden 1956 "rauhanomaisen rinnakkaiselon ilmapiiriä". Lisääntynyt kulttuurivaihto voitiin nähdä osana suhteiden normalisointia ja kansainväistä suojaasäätä. Sisäpoliittisesti oikeistolaistenkaan lehtien ei ollut syytä suhtautua tapahtumaan nuivasti, sillä oli porvaripuolueiden etu, etteivät kommunistit omineet yksinoikeuksia suhteisiin Neuvostoliiton kanssa (ks. Visuri 2006, 126).

Marraskuussa 1956, kun oli vuorossa Suomalainen filmiviikko Neuvostoliitossa, tilanne oli toinen. Suojasää oli vuoden sisällä pakastunut, kun Unkarissa oli alkanut lokakuussa kansannousu, joka päättyi Neuvostoliiton aseelliseen väliintuloon. Lisäksi tilanne kiristyi Lähi-idässä. Neuvostoliiton tukema Egypti kansallisti Suezin kanavan, ja tilanteesta hermostunut Ison-Britannian ja Ranskan tukema Israel aloitti hyökkäyksen Siinain niemimaalla lokakuussa. Ydinsodan uhka oli ilmassa, mutta tilanne rauhoittui osin YK:n avulla. (Esim. Visuri 2006, 147–150.) Suomalaisen filmiviikon ajankohta oli siis ”epämukava”, mutta viikkoa ei olisi voinut siirtää ”ilman että, olisi ollut keksittävä epämukavia selityksiä tai asia olisi saanut mielenosoituksen luonteen”, kuten pääkonsuli Heikkilä totesi luottamuksellisessa raportissaan (Heikkilä, raportti 4.12.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA).

Tilanne näkyi lehdistössä, sillä uutisointi Suomen filmiviikoista oli niukkaa, vaikka yleensä suomalaisen elokuvan kansainvälinen esiintyminen noteerattiin hyvin aikakauden julkisuudessa. Unkarin asioita laajasti esitelleissä porvarilehdissä olisi voinut olla kiusallista kuvata laajasti suomalaisten kulttuuriyhteistyötä neuvostoliittolaisten kanssa. Poliittisten syiden lisäksi uutisointia rajoittivat luultavasti käytännön syyt. Tiedon kulku Neuvostoliitosta ei välttämättä ollut sujuvaa. Lisäksi kansainväliset kriisit ja Melbournen olympialaiset veivät tuohon aikaan paljon palstatilaa lehdissä, ja kulttuuri jouti väistymään lehtien sivuilta.

Kansainvälisen poliittisen tilanteen muutoksista huolimatta sekä kevään että syksyn uutisoinnille oli tunnusomaista vahva ”rauhanomaisen rinnakkaiselon” ystävyysetoriikka. ”Taiteella, [...] jonka päämääränä on ihmisten onni ja rauha maan päällä, ei ole raja-aitoja”, totesi neuvostoliittolaisen valtuuskunnan johtaja, ohjaaja ja Valko-Venäjän kulttuuriministerin sijainen Mikola Sadkovitš Neuvostoliiton filmiviikon avajaisissa (TKS 15.4.1956). Lehdissä julkaistuissa puheenvuoroissa korostettiin puolin ja toisin kulttuurin ja erityisesti elokuvan roolia kansojen välisen ymmärryksen lisäämisessä ja ystävyyden lujittamisessa (VS 15.4.1956; KL 17.4.1956, AL 16.4.1956; SSD 15.4.1956; HBL 14.4.1956; *Ilkka* 19.4.1956). Opetusministeri Johannes Virolainen nosti elokuvan asemaa avajaispuheessaan:

Kun elokuva-alalla on nykyisin niin keskeinen asema, niin on luonnollista, että tämän alan edustajat vahvistavat ystävyyssuhteita ja tästä on nyt alkava viikko todistuksena (US 15.4.1956).

Suomalaisen filmiviikon avajaisissa Moskovassa puhunut suurlähettiläs Eero Wuori puolestaan totesi:

[...] valtioiden rinnakkaiselolle on kulttuurivaihto yhtä tärkeää kuin kauppa. Elokuvalla on suuri tehtävä tässä, sillä elokuva pystyy paremmin kuin mikään muu taide syventämään toisten kansojen elämäntapojen ymmärtämystä. (HS 23.11.1956.)

Inkeri Lius taas raportoi *Suomen Sosialidemokratissa* Suomalaisen filmiviikon tapahtumista (29.11.1956):

Neuvostoliittolaisten ohjaajien, skenaristien ja kriitikoitten filmikerhon järjestämä keskustelutilaisuus osoitti miten luja kiinnostus yhteiseen taidelajiin luo itsestään ystävällisyyttä ja suvaitsevaisuutta.

Muutamissa lehdissä julkaistiin myös positiivisia ”neuvostolehdistön arvioita suomalaisesta elokuvataiteesta” (SSD 27.11.1956; US 4.12.1956; TKS 29.11.1956).

Ministeriöiden ja lähetystöjen läsnäolo viikoilla toi tähän ystävyysretoriikkaan, samoin kuin itse tapahtumiin, virallisen leiman. Viikkojen kuvissa esiintyivät näyttelijöiden ohessa niin presidenttipari, ministerit, lähetystöjen edustajat kuin liike-elämän ja elokuvan eliitti (esim. SSD 14.4.1956; HBL 14.4.1956; KSML 20.4.1956). Avajaistilaisuuksien yhteydessä lehdissä raportoitiin yksityiskohtaisesti niin tapahtumien arvokkaat läsnäolijat kuin heidän puheensakin (TKS 15.4.1956; HS 15.4.1956; VS 15.4.1956; SSD 15.4.1956; US 15.4.1956; HS 23.11.1956). Neuvostoliittolaisten vierailuun liittyi myös kiinnostavasti yhteiskunnallinen asiallisuus, joka poikkesi elokuva-alaan liitetystä populaarista mielikuvasta. Neuvostovaltuuskunnalle oli viikon aikana järjestetty vierailuja erilaisiin kohteisiin, ”taiteellisiin ja sosiaalisiin laitoksiin”, kuten *Suomen Sosialidemokraatissa* kerrottiin (13.4.1956). Käytännössä tämä tarkoitti esimerkiksi teatterien ohella melko erikoisia kohteita taidedelegaatiolle: kouluja, Tampereen tehdaslaitoksia, OTK:n teurastamo Turussa ja maatila Perä-Pohjolan Koskenkylässä (HBI 14.4.1956; HBL 18.4.1956; VS 17.4.1956; PS 21.4.1956; AL 16.4.1956). Suomalaisen valtuuskunnan kohteet Neuvostoliitossa sitä vastoin rajoittuivat perinteisempiin nähtävyyksiin, taidekohteisiin ja omaan alaan eli elokuvastudioihin (*Kinolehti* 8/1956, 6–7).

Toisaalta virallisuudesta ja asiallisuudesta huolimatta filmiviikot käytännössä loivat ja syvensivät kontakteja alan toimijoiden välillä. Julkisuudessa tuotiin esiin, että neuvostovaltuuskunta kyläili myös pariskunta Blomberg-Kuosmasen ja johtaja Väinö Mäkelän kotona (US 14.4.1956; VS 17.4.1956). Viikkojen diplomaattinen onnistuminen tuli esiin myös Heikkilän luottamuksellisissa raporteissa. Hänen mukaansa Neuvostoliitossa ”yleinen atmosfääri meitä kohtaan oli hyvin myönteinen ja vaikutti välittömyydessään myös aidolta” (Heikkilä, raportti 4.12.1956; myös raportti 25.4.1956. 46S Filmit: Neuvostoliitto. UMA).

Yleisen hyväntahtoisuuden ja ystävyysretoriikan lisäksi viikot vauhdittivat käytännön yhteistyötä neuvostoliittolaisten ja suomalaisten elokuvantekijöiden välillä, tosin suomalainen osapuoli suhtautui yhteistyöhön vähemmän innostuneesti kuin neuvostoliittolainen. Heti neuvostovaltuuskunnan saavuttua Suomeen se julkaisi tiedon mahdollisesta yhteistyöelokuvasta. ”Suomalais-venäläinen elokuva jo neuvotteluasteella”, otsikoi *Helsingin Sanomat* valtuuskunnan tiedotustilaisuudesta kertovan uutisensa (13.4.1956; myös US 13.4.1956; HBL 14.4.1956; IS 13.4.1956; KL 17.4.1956; TS 16.4.1956). Uutisissa tuotiin esiin, että ajatuksen takana on Neuvostoliiton kulttuuriministeriö, joka olisi tehnyt suomalaisille asiasta virallisen ehdotuksen. *Työkansan Sanomien* mukaan ”on olemassa suunnitelma” ja ”kummankin maan filmituottajat ovat asiasta kiinnostuneita ja käytännöllisen työn aloittamista varten kaivattaisiin vain käsikirjoitus” (13.4.1956).

³ Ks. Sammon tuotannon historiasta ja vastaanotosta tarkemmin (Harrivirta 1983; Turunen 2008).

Vaikka Väinö Mäkelä *Aamulehden* mukaan totesikin, että suomalaisten "filmintuottajien mielestä on suotavaa" tehdä yhteistyöelokuva, kovin näkyvästi eivät suomalaisten yhtiöiden edustajat hanketta puoltaneet. T. J. Särkkä totesi välittelevästi, että asiasta on periaatteellisella tasolla keskusteltu ja että "tästä asiasta tullaan näinä päivinä täällä keskustelemaan". Haastavinta oli kuitenkin löytää sopiva aihe. (VS 14.4.1956.) *Vapaan Sanan* elokuvatoimittajana toiminut Jörn Donner kiinnitti asiaan huomiota artikkelissaan viikon loppupuolella ja ilmaisi rivien välissä pitävänsä aiheiden puutetta tekosyynä. Donner totesi yhteistuotantojen toimineen jo Ranskan, Intian ja Neuvostoliiton välillä. Hän ehdotti aiheeksi muun muassa A. M. Castrénia tai yhteistä vallankumoushistoriaa: "Joka tapauksessa voimme helpolla löytää aiheita, jotka eivät ole yhtä sairaita (suomalais-porvarilliselle kansallistunnolle) kuin sota 1941–44", Donner kiteytti. (Donner, VS 18.4.1956.)

Vaikka suomalaiset tuottajat todellakin suhtautuivat hyvin varovaisesti yhteistyöelokuvan ideaan, erinäisten suomalaisten sisäisten kiistojen jälkeen hanketta lähdettiin viemään eteenpäin – Risto Orkon muistelmien mukaan presidentti Kekkonen ja opetusministeri Virolaisen painostuksesta (Koukkunen 1996, 228–229; Uusitalo 1999, 184). Tuloksena oli kaikkea muuta kuin Donnerin ehdottama henkilöhistoriallinen tai yhteiskunnallinen kuvaus: *Sampo* (Neuvostoliitto/Suomi 1959), suomalaisia hämmästyttänyt satumainen tulkinta Kalevalasta.³ Yhteistuotannot kuitenkin jatkuivat vielä tämän jälkeenkin: yhteistyössä syntyivät elokuvat *Luottamus* (*Doverije*, Neuvostoliitto/Suomi 1976) ja *Tulitikkuja lainaamassa* (*Za spitškami*, Neuvostoliitto/Suomi 1980).

Sen sijaan elokuvien liikkuvuuteen filmiviikot eivät juuri tuoneet muutoksia. Pääsuunta oli edelleen Neuvostoliitosta Suomeen. Kosmos-Filmi jatkoi neuvostoliittolaisten elokuvien levitystä ja esittämistä. Sen sijaan suomalaisista elokuvista vain muutama päätyi teatterilevitykseen Neuvostoliitossa (Lehtisalo tulossa). Silti yli parikymmentä vuotta jatkuneet vastavuoroiset elokuvaviikot samoin kuin suomalaisten elokuvien aktiivinen osallistuminen Moskovan elokuva festivaaleille toivat suomalaisille elokuville jonkinasteista näkyvyyttä myös Neuvostoliitossa.

Transnationaalien elokuvakierron valtarakenteet

Suomalais-neuvostoliittolaiset elokuvaviikot olivat aikalaiskontekstissaan esimerkki elokuvakulttuurin kansainvälistymisestä ja erilaisten elokuvakulttuurien kohtaamisesta. Samalla Suomalais-neuvostoliittolaiset elokuvaviikot olivat luonteeltaan hyvin virallinen kulttuurien välinen kohtaaminen, jota ohjasivat Neuvostoliiton kaupalliset ja ulkopoliittiset intressit ja Suomen neuvottelu noiden intressien kanssa. Elokuvaviikot kuvastavatkin elokuvien transnationaalissa kierrossa vallitsevia valtarakenteita, jotka ovat kytköksissä niin politiikkaan kuin talouteenkin. Kulttuurinen kohtaaminen, elokuvien ja ihmisten ylijäräinen liikkuminen oli tarkkaan harkittua ja kontrolloitua. Tapahnutat promovoiivat Neuvostoliiton lanseeraamaa "rauhanomaisen rinnakkaiselon" ideaa. Samalla ne olivat pyrkimys toteuttaa neuvos-

toliittolaista kulttuuridiplomatiaa eli tuoda sopivalla tavalla tutuksi neuvostoliittolaista kulttuuria, osaamista ja neuvostoelämää. Lisäksi filmiviikkoon näyttää liittyneen Neuvostoliiton kaupallinen intressi markkinoida uudelleen kasvuun virinnyttä elokuvatuotantoa kansainvälisesti. Poliittiset valtarakenteet tulevat selkeästi esiin siinä, miten Neuvostoliitto pyrki ohjaamaan tapahtumia niin, että Suomen harjoittama kulttuuridiplomatia olisi Neuvostoliitolle sopivassa muodossa. Toisaalta suomalaisten elokuvatuottajien pääasialliset intressit olivat taloudellisia, ja niihin odotuksiin filmiviikot osin vastasivatkin.

Voidaan toki kysyä, kuinka vaikuttavaa Neuvostoliiton oma kulttuuridiplomatia oli. Se sai korkean profiilin tapahtuman, läsnäoloa suomalaisessa elokuvakulttuurissa ja toivomaansa julkisuutta. Viikkojen virittämänä käynnistettiin myös konkreettista yhteistyötä, yhteistuotantoja. Silti neuvostoliittolaisista elokuvista ei tullut näkyvää osaa suomalaista elokuvakulttuuria. Myös elokuvaviikkojen lehdistöjulkisuus osoitti, että neuvostoelokuva ja maan elokuvakulttuuri määrittivät helposti vieraaksi, lännen toiseksi, vaikka elokuvaa kohtaan osoitettiin kiinnostusta.

Toisaalta on muistettava, että vaikkei kulttuurinen kohtaaminen tai yllirajainen liike ole vapaana valtarakenteista, sisältyy siihen myös paljon myönteistä, ihmisten ajatuksia ja olemista rikastuttavaa. Suomalais-neuvostoliittolaiset elokuvaviikotkin oletettavasti toivat nähtäväksi mielenkiintoisia ja taitavasti tehtyjä elokuvia, nostivat esiin uusia ajatuksia ja mahdollistivat ihmisten välisiä antoisia kontakteja.

Lähteet

Arkisto-, lehdistö- ja muut aikalaislähteet

Kansallisarkisto (KA)

Suomi–Neuvostoliitto-Seura (SNS)

Ulkoministeriön arkisto (UMA)

Aamulehti (AL) 14.4., 16.4.1956.

Elokuva-Aitta 1.4.1945.

Elokuvamiehen kalenteri 1963. Adams-Filmi Oy, Helsinki: Weilin & Göös, 1963.

Helsingin Sanomat (HS) 12.4., 13.4., 14.4., 15.4., 23.11.1956.

Hufvudstadsbladet (HBL) 14.4., 18.4.1956.

Ilkka 19.4.1956.

Illtasanomats (IS) 13.4.1956.

Kansan Lehti (KL) 17.4.1956.

Keskisuomalainen (KSML) 19.4., 20.4., 20.11.1956.

Kinolehti 8/1956.

Neuvostokulttuuri esittäytyy 1945. Helsinki: SNS.

Pohjolan Sanomat (PS) 20.4., 21.4.1956.

SNS-lehti 3–4/1956.

Suomen Sosialidemokraatti (SSD) 14.4., 15.4., 27.11.1956.

Turun Sanomat 16.4.1956.

- Työkansan Sanomat* (TKS) 13.4., 15.4., 29.11.1956.
Uusi Suomi (US) 12.4., 13.4., 14.4., 15.4., 4.12.1956.
Vapaa Sana (VS) 13.4., 15.4., 17.4., 20.11.1956.
- A.M. (1956) "Neuvostoliiton elokuva valinkauhassa". *Elokuva-Aitta* 8, 17.4., 8–9.
 Bj. H. (1956) "Trettondagsafton". *Vasabladet* 19.4.1956.
 B P-m (Bengt Pihlström) (1956) "Dagens sovjetfilm". *Nya Pressen* (NP) 14.4.1956.
 B P-m (Bengt Pihlström) (1956) "Ryska klassiker och Hollywood-paralleller". *Nya Pressen* (NP) 27.4.1956.
 Donner, Jörn (1956) "Elokuvasta ja elokuvista". *Vapaa Sana* 18.4.1956.
 Ehr (1956) "Strålände Boris Godunov öppnar den ryska filmveckan". *Hufvudstadsbladet* 15.4.1956.
 IJ-la (Ilkka Juonala) (1956) "Valkokankaalta. Neuvostoliittolaista". *Aamulehti* 16.4.1956.
 I. L-a (Inkeri Lius) (1956) "N-liitossa pidetyn suomalaisen filmiviikon kuulumisia". *Suomen Sosialidemokraatti* 29.11.1956.
 J. M. (Jukka Martinkari) (1956) "Elokuvat. Neuvostoliiton elokuvaviikko. 'Kevätpakka-set'". *Turun Sanomat* 17.4.1956.
 Kerttuli (1956) "'Loppiaisaatto' Kino-Palatsissa". *Turun Sanomat* 16.4.1956.
 Lius, Inkeri (1956) "Elokuvaviikkoamme seuraamassa". *SNS-lehti* 12/1956, 4, 11.
 M-i V-i (1956) "Boris Godunov avasi filmiviikon". *Helsingin Sanomat* 15.4.1956.
 MK (1956) "Elokuva. 'Kevätpakkaset'". *Ilkka* 20.4.1956.
 Philomusus (Urho Kittilä) "Näyttämöltä ja valkokankaalta. Neuvostoliiton elokuvatuottannosta". *Pohjolan Sanomat* 20.4.1956.
 Pta. (1956) "Ja tarina jatkuu". *Keskisuomalainen* 20.4.1956.
 Rihla (Risto Hannula) (1956) "Tämän päivän neuvostoelokuva". *Ylioppilaslehti* (YOL) 27.4.1956.
 Savo, Martti (1956) "Neuvostoliiton elokuva aloittaa uuden vaiheen". *Työkansan Sanomat* 12.4.1956.
 Talaskivi, Paula (1956) "Suomen elokuvaa edustamassa". *SNS-lehti* 11/1956, 12–14.
 T. S-o (Tomira Savtschenko) (1956) "Boris Godunov". *Työkansan Sanomat* 14.4.1956.

Tutkimuskirjallisuus

- Andrew, Dudley (2010) "Time zones and jetlag: the flows and phases of world cinema". Teoksessa Natasa Durovicová & Kathleen Newman (toim.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Lontoo, New York: Routledge, 59–89.
- Bacon Henry toim. (tulossa) *Small Nation Cinema as a Transnational Enterprise – New Approaches to Finnish Film History*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Beumers, Birgit (2009) *History of Russian Cinema*. Oxford & New York: Berg.
- Guback, Thomas H. (1969) *The International Film Industry. Western Europe and America since 1945*. Bloomington: Indiana University Press.
- Harrivirta, Holger (1983) *Lykättävät lyhdyt ja kannettavat kamerat. Elokuvamiehen muistelmia*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Higbee Will and Lim Song Hwee (2010) "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". *Transnational Cinemas* vol. 1:1, 7–21.

- Higson Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema". Teoksessa Mette Hjort & Scott MacKenzie (toim.) *Cinema & Nation*. Lontoo, New York: Routledge, 63–74.
- Hixon, Walter L. (1998) *Parting the Curtain. Propaganda, Culture and the Cold War, 1945–1961*. New York: St. Martin's Griffin.
- Hupaniittu, Outi (2011). "Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi". Teoksessa Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki, Kari Kallioniemi, Harri Kiiiskinen, Petri Paju & Heli Rantala (toim.) *Historian aikakoneessa. Onnittelukirja Hannu Salmelle*. Turku: k&h-kustannus, 211–221.
- Kinnunen, Kaisa (1998) *Suomi–Neuvostoliitto-Seuran historia 1944–1974*. Helsinki: Suomi–Venäjä-Seura.
- Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvot. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Koivunen, Pia (2009) "The 1957 Moscow Youth Festival: propagating a new, peaceful image of the Soviet Union". Teoksessa Melanie Ilic & Jeremy Smith *Soviet state and Society Under Nikita Khrushchev*. Lontoo, New York: Routledge.
- Koukkunen, Kalevi (toim.) (1996) *Kerrankin hyvä kotimainen. Elokuva tuottajan muistelmat*. Porvoo: WSOY.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: SKS ja KAVA.
- Lehtisalo, Anneli (2012) "Transnationaali näkökulma 'vientikelvottomaan' kansalliseen elokuvaan". *Lähikuva* vol. 25:3, 76–83.
- Lehtisalo, Anneli (tulossa) "Exporting Finnish films". Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Small Nation Cinema as a Transnational Enterprise – New Approaches to Finnish Film History*. Julkaisematon käsikirjoitus.
- Mikkonen, Simo (2011) "Neuvostoliiton kulttuurinvaihto-ohjelmat – kulttuurista kylmää sotaa vai diplomatiaa?" *Historiallinen Aikakauskirja* vol. 109:4, 393–412.
- Pernaa, Ville (2002) *Tehtävänä Neuvostoliitto. Opetusministeriön Neuvostoinstituutin rooli suomalaisessa politiikassa 1944–1992*. Helsinki: Venäjän ja Itä-Euroopan instituutti.
- Pernaa, Ville (2009) "Ystävyyss politiikan kukintoja. Suomalais-neuvostoliittolaisen yhteistoiminnan laaja kirjo YYA-Suomessa". Teoksessa Vesa Vares (toim.) *Poliittista ystävyyttä. YYA-sopimus 60 vuotta. Henkivakuutusta, realipolitiikkaa, ystävyyttä?* Turku: Turun yliopisto, 105–124.
- Prokhorov, Alexander (2013) "Cinema of the Thaw 1953–1967". Teoksessa Rimgaila Salys (toim.) *The Russian Cinema Reader vol. 2. The thaw to the present*. Brighton: Academic Studies Press.
- Rentola, Kimmo (1997) *Niin kylmää että polttaa. Kommunistit, Kekkonen ja Kreml 1947–1958*. Helsinki: Otava.
- Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltaisten elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Stewen, Kaarle (1979) *Odessan portaat. Neuvostoelokuvan ääniä Keski-Aasiasta Baltiaan*. Helsinki: Suomen elokuvasaatiö.
- Turunen, Risto (2008) "Kalevala-Suomi: Imatra, ystävyys ja perinnönjako". Teoksessa Ulla Piela, Seppo Knuuttila, Pekka Laaksonen (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Helsinki: SKS, 426–447.
- Uusitalo, Kari (1999) *Risto Orko. Suomi-Filmin suurmiehen 100 vuotta*. Porvoo: WSOY.
- Visuri, Pekka (2006) *Suomi kylmässä sodassa*. Helsinki: Otava.
- Woll, Josphine (2009) *Real images. Soviet Cinema and the Thaw*. Lontoo, New York: I.B. Tauris.