

OLEMMEKO INTERNATIONAALIA VAI TRANSNATIONAALIA?

-suomalaisen elokuvan historiasta pienen elokuvakulttuurin ja kansainvälisten vuorovaikutusten verkostona

Itsenäisyyden juhluvuonna on hämmästyttävää havaita, miten elokuvan kehitys ja suomalais-kansallisen identiteetin muotoutuminen ovat samanaikaisia ilmiöitä. Suomen Akatemian vuosina 2011–2014 rahoittama tutkimus ”A Transnational History of a Finnish Cinema” tarkastelee kuitenkin kansallisen käsitettä maiden ja kulttuuripiirien rajat ylittävästä näkökulmasta, jota tutkijat nimittävät transnationaaliksi eli poikkikansalliseksi.¹ Brittiläinen Palgrave on kustantanut tutkimuksen pohjalta toimitetun teoksen *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise* (2016). Sen kirjoittajat ovat elokuva- ja mediatutkijoita Helsingin, Tampereen, Oulun, Turun ja Stirlingin yliopistoista. Projektin johtajana on ollut elokuvatutkimuksen professori Henry Bacon Helsingin yliopistosta. Tutkimus kyseenalaistaa tavan tarkastella suomalaista elokuvaa vain kansallisena ilmiönä ja kytkee sen poikkikansallisiin kehityskuluihin. *Finnish Cinema* pitää samaan aikaan näköpiirissään niin teknologian, talouden, tuotannon ja levityksen kuin elokuvien esteettiset ominaisuudet ja sisällöt sekä ideologioiden virrat. Tutkimus ei pelkästään kirjaa kansainvälisiä vaikutuksia suomalaisessa elokuvassa vaan on kiinnostunut myös niistä suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin kysymyksistä, joihin vastaamiseen suomalainen elokuva on tarvinnut vaikutteita muista elokuvakulttuureista.

Transnational History -työryhmän tutkimus ja kirja tuovat esiin piirteitä, jotka voisivat hedelmöittää myös suomalaisen elokuvan nykytodellisuudesta käytävää keskustelua. Elokuva-alalta on vaikeaa osoittaa ilmiöitä, jotka eivät olisi kansainvälisiä. Kun elokuvatuottaja Marko Röhr painottaa tutkimusta varten tehdyssä haastattelussa sitä kaupallista merkitystä, joka kotimaisesta kulttuurista ammentavilla elokuvilla on suomalaisen tuotannon jatkuvuudelle, hänkin määrittää näkemyksensä suhteessa kansainväliseen ympäristöön. Marko Röhr viittaa Spede Pasasen elokuvaan sekä kertoo oman yhtiönsä tuottamasta ja Kari Väänäsen ohjaamasta *Havukka-ahon ajattelijasta* (2010). Tuotantoyhtiö ei edes yrittänyt rakentaa teoksesta ulkomaisiin yleisöihin vetoavaa. Toisaalta kansallisen kulttuurin hyödyntämättä jättäminen olisi virhe, sillä suomalaisen elokuva-alan resurssit eivät riitä ulkomaisten lajityyppien kanssa kilpailemiseen. Myöskään tulot suomalaisen elokuvan ulkomaisesta levityksestä eivät pysty paikkamaan huonoksi jäävää kotimaan levikkiä. Marko Röhrin haastattelu on tehty syksyllä 2011. Poikkikansallista tarkastelutapaa olisi houkuttelevaa käyttää tuon jälkeen valmistuneisiin kotimaisiin genre-elokuviin kuten Timo Vuorensolan *Iron Sky* (2012) tai Jalmari Helanderin *Big Game* (2014).

Poikkikansallinen ja pienet elokuvakulttuurit

Suomalainen elokuvatuotanto on siis tällä hetkellä hyvin kansainvälistä. *Finnish Cinema* -kirjaa lukiessa pohdin kuitenkin, kuvaako käsite kansainvälinen parhaalla mahdollisella tavalla sitä, mitä esimerkiksi kansainvälisissä yhteistuotannoissa tapahtuu. Kenties osuvampaa olisi puhua poikkikansallisesta vaihdannasta? Vaikka kirja ei määrittelekään käsitettä kansainvälinen, ymmärrän sen laajaksi sateenvarjoksi, joka voi kattaa monenlaisia kansainvälisyyksiä. Siirtymä kansainvälisestä poikkikansalliseen tarkentuisi kysymykseksi, mitä esimerkiksi ruotsalainen elokuva merkitsee suomalaiselle elokuvalle tai ruotsalaisen elokuva-alan ammattitaito?² Mitä merkitsee saksalainen tai kroatialainen? Poikkikansallisen hienosyisyys voisi tuoda esiin myös toisen suunnan: mitä suomalainen elokuva ja ammattitaito ovat merkinneet elokuvakulttuurin kansainvälisessä kentässä? Poikkikansallinen-käsitteen soveltaminen myös nykyelokuvan tarkasteluun olisi perusteltua siksikin, että Henry Baconin tutkijaryhmä on koetellut käsitteen toimivuutta nimenomaan pienen elokuvakulttuurin yhteydessä. Sen lisäksi suomalaiset tuotantoyhtiöt käynnistävät usein yhteistuotantojaan toisten pienten elokuvakulttuurimaiden kanssa.

Finnish Cinema -teos osoittaa, miten rajan vetäminen populaarielokuvan ja taide-elokuvan välillä on suomalaisen elokuvan historiassa keinotekoisia. Kimmo Laine tuo esiin, ettei elokuvien tyylistä voi löytää yhtenäistä kansallista linjaa edes studiokaudella 1930-luvun puolivälistä 1950-luvun lopulle, jolloin kotimainen elokuvatuotanto oli taloudellisesti kannattavimmillaan. Esimerkiksi Nyrki Tapiovaara yhdisti populaarielokuvan genreihin moderneja tai avantgardistisia keinoja. Poikkikansallinen sekoittui hänen töihinsä vaikutteina ranskalaisesta impressionismista, saksalaisesta ekspressionismista, 1920-luvun kineettisistä kokeiluista, neuvostoelokuvan montaaiteknikasta ja brechtalaisesta teatterista. Oman aikamme käsikirjoittaja elähtyy samantyyppisestä sekoittamisesta. Pekko Pesonen kertoo Image-lehdessä *Napapiirin sankarit 3* -elokuvan raastavasta kehittämisprosessista.³ Silti hän toteaa: ”Showbisnestä, mutta pidän tästä pelistä, jossa on yhdistettävä taiteellinen kunnianhimo ja tulostavoitteellisuus.” Varhaisempi populaarielokuva, 700 000 katsojan *Käpy selän alla* (1966) panee yhden päähenkilöistään – Leenan (Kirsti Wallasvaara) – katsomaan kohti kameraa. Samalla suomalainen elokuva astuu uuteen, purkaa illusion neljännessä seinästä ja irrottautuu teatteriperinteestä, joka oli ollut vahvaa kotimaiseen kirjallisuuteen ankkuroitumisen lisäksi.

Methodina elokuvallisten keinojen liioittelevuus

Koska kansainvälisiä vaikutuksia ja niiden suuntia taitelijoiden ja teosten välillä on työlästä todistaa ja rekisteröidä, transnationaalien tutkijat ovat kehittäneet muita työtapoja. Erityisesti uuden aallon tutkimuksessa huomion kiinnittäminen elokuvan keinojen liioittelevaan käyttöön on osoittautunut hedelmälliseksi menetelmäksi. Pietari Kääpä käsittelee Mikko Niskasen ohjaaman *Käpy selän alla* -elokuvan kohtausta, jossa metsässä kulkevan Leenan katsetta kuvataan vaihtuvina lähi- ja kokokuvina. Ne yhdistetään hyppäyksellisinä leikkauksina. Kääpän mukaan leikkauksen korostamat monet perspektiivit lihallistavat niitä ristiriitoja, joita uusi sukupolvi tuo tulkintaan suomalaisesta elokuvasta ja yhteiskunnasta. Tutkija pohtii, että jos transnationaalien oletetaan haastavan rajoittaviksi koettuja kansallisia kuvastoja, silloin *Käpy selän alla* -elokuvan leikkaus toimii kahdella tasolla. Toisaalta kuvista voi löytää uuden sukupolven arvostusta kansallista kulttuuria kohtaan, toisaalta samainen sukupolvi haluaa haastaa kansallisen kulttuurin piirteillä, jotka se on ottanut omakseen kansainvälisistä kulttuurisista liikkeistä.

Pietari Kääpän mukaan olennaista pohdintaa ei ole, miten yhtäläinen François Truffaut'n *400 kepposen* (1959) loppukohtaus on Mikko Niskasen käyttämien keinojen kanssa. Mielenkiintoisempi havainto on, miten elokuvallisten keinojen liioittelevuus paljastaa tavat, joilla suomalainen elokuva on kansallisen kuvastonsa rakentanut. Suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin kangistuneet rakenteet olivat 1960-luvulla se kohde, jonka osoittamiseen ja vastustamiseen tarvittiin liiallisten elokuvallisten keinojen käyttöä. Tämä välineistö soveltui kuvaamaan muuttuvaa, kaupungistuvaa Suomea, jossa monet jo nauttivat kulutus- ja nuorisokulttuureista sekä uudesta teknologiasta.

Kuten uudet aallot Suomessa ja monissa muissa maissa, myös Ranskan nouvelle vague oli transnationaalinen ilmiö paikallisine ominaispiirteineen. Ranskalainen uusi aalto sai käyttövoimansa vastustamalla klassisen elokuvan tyyliä ja konservatiivista elokuvapolitiikkaa. Nouvelle vague tekijät kohdistivat kritiikkinsä maan harjoittamaa kolonialistista politiikka kohtaan ja halusivat irti sodanjälkeisen Ranskan vaikenemisen kulttuurista. Yhtä vahvasti nouvelle vague oli myös osa kansainvälistä verkostoa imemällä vaikutteita Italian neorealismista, Sergei Eisensteinin teoksista tai Hollywoodin auteur-elokuvista.

Välitilaisuuden kulttuurista

Samoin kuin Nyrki Tapiovaaran elokuvissa, myös suomalaisessa uudessa aallossa vaikutteet risteilivät populaarin elokuvan ja modernin elokuvan välillä. Kimmo Laine erottaa suomalaisesta uudesta aallosta oman populaarin modernin linjansa. Käsitteen alla hän tarkastelee Matti Kassilan, Aarne Tarkaksen, Mikko Niskasen, Jörn Donnerin ja Spede Pasasen elokuvia 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun elokuvia. Studiokauden päättyminen ja modernin itsenäisen elokuvan kehkeytyminen leimaavat populaaria modernia välitilan kiinnostavana kulttuurina, jossa muuttuivat myös käsitykset taiteilijuudesta tai elokuvan suhteesta muihin taiteisiin ja medioihin. Liikkuvuus ja välitilaisuus näkyvät myös populaarin modernin ohjaajissa. Vaikka he kaikki olivat vannoutuneita elokuvantekijöitä, kukaan heistä ei pysytellyt pelkästään elokuvauralla.

Suomalaisen elokuvan historiaa voi lukea toisin kirjan monien uusien näkökulmien ansiosta. Jaakko Seppälä kuvaa mykkäelokuvien kautta suomalaisen elokuvan lujaa kiinnittymistä kirjallisuuteen ja teatteriin – ja työlästä irrottautumista näistä sidoksista. Anneli Lehtisalo paneutuu vähän tutkittuun aiheeseen eli suomalaisen elokuvan vientiin ja esimerkiksi festivaalitoiminnan historiaan. Itse toivon hartaasti 20 vuotta kulttuuriviennin ja kansainvälistymisen parissa toimineena, että Anneli Lehtisalons tutkimus jatkuisi ja suuntautui Suomen elokuvasäätiön perustamisen jälkeiseen aikaan vuodesta 1970. Kun Outi Hupaniitti tarkastelee suomalaisen elokuvatuotannon käytännöllisiä ja taloudellisia reunaehtoja autonomian aikana ja itsenäisyyden koettaessa, johtopäätökset voisivat olla kuin 2010-luvun suomalaisesta elokuvasta. Jo tuolloin suomalainen erityispiirre oli, että elokuvatuotanto oli kannattavaa vain elinkelpoisen liiketoiminnan kokonaisuudessa. Hupaniitun käsite ensin toimintaa käynnistäneiden yhtiöiden etulyöntiasemasta olisi kenties sovellettavissa muuhunkin elokuvahistorialliseen tutkimukseen kuin yhtiörakenteisiin. Mietin esimerkiksi Tanskaa ja Ruotsia edelläkävijöinä, jotka jo elokuvatuotantonsa alkuvaiheista lähtien rynnistivät teoksillaan myös kansainväliseen tietoisuuteen.

Marja Pallassalo

Kirjoittaja työskentelee dokumenttielokuvien kulttuuriviennin ja kansainvälistymisen suunnittelijana Suomen elokuvasäätiössä. Hän on myös jatko-opiskelija kulttuurihistorian oppiaineessa Turun yliopistossa. Väitöskirjan aihe on ”Muutoksen kulttuuri synnyttää uutta elokuvaa. Suora dokumentaari Ranskassa ja Yhdysvalloissa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa”.

¹ Kysyin työryhmän kantaa transnational-käsitteen suomentamisesta ja sain suositukseksi sanan poikkikansallinen.

² Itse asiassa tutkijat ovat haastatelleet elokuvaohjaaja Klaus Häröä ja kuvaaja Jarkko T. Lainetta, jotka kertovat kiinnostavasti suhteestaan ruotsalaiseen elokuvaan ja ruotsalaiseen elokuva-alan ammattitaitoon.

³ Image 245. Heinä- ja elokuu 2017.