

Roska on historian voittaja

Elokuvan historiassa studiojärjestelmä lienee oikku. Nykyään on lähes mahdoton kuvitella elokuvantekotapaa, jossa työntekijät järjestäjistä näyttelijöihin ja ohjaajiin ovat kuukausipalkkalaisia ja jossa melkein mikä tahansa tuote poikii tekijöilleen rahaa. Eksploitaatioelokuvan tuotantomalli on vaivihkaa muuttunut vallitsevaksi ja voitokkaaksi tuotantotavaksi – elokuvat ovat yksittäisiä projekteja, eivät yhteisen päämäärän tulos.

Studiojärjestelmä merkitsee elokuvan historiassa jotain vastaavaa kuin täystyöllisyys ja vakaat työpaikat sosiaalidemokraattisen hyvinvointivaltion historiassa. Studiokauden tuotoksiin saatetaan nykyään suhtautua yhtä huvittuneesti kuin Kekkonen aikaiseen Suomeen tai Thatcheria edeltävään Englantiin: ihan hyvä, mutta nykyään on paremmin, kaikki on vauhdikkaampaa ja kookkavampaa.

Studiojärjestelmän on katsottu eläneen kultakauttaan 1920–1950-luvuilla. Tuolloin elokuva standardisoitui monin tavoin, vaikka myöhemmin esimerkiksi ranskalaisen *auteur*-teorian piirissä onkin ajateltu, että studioiden sisälläkin merkittävät ohjaajat pystyivät luomaan persoonallista jälkeä. Tosiasiassa päätävältä oli viime kädessä studion johtajalla, niin sanotulla mogulilla, ja elokuvat tehtiin usein tiettyyn, melko tiukasti rajattuun genreen.

Studiokausi jatkui osittain vielä 1960-luvulle, ja sen on katsottu romahtaneen lopullisesti 1980-luvulla. Rakennelmaa ei tavattu kaikissa maissa, mutta Yhdysvaltain ja erityisesti Hollywoodin lisäksi se vaikutti Englannissa, Saksassa, Neuvostoliitossa ja Suomessa. Esimerkiksi näyttelijälegendat Leo Jokela ja Siiri Angerkoski olivat Suomi-Filmin kuukausipalkkaisia työntekijöitä.

Studiojärjestelmän vastapainona on aina ollut niin sanottu *indie*-elokuva. Termi vakiintui käyttöön vasta 1980-luvulla muun muassa Jim Jarmuschin elokuvien myötä, mutta klassisessa studio-Hollywoodissakin työskenteli useita itsenäisiä tuottajia. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon David O. Selznick, mies *Tuulen viemän* (*Gone with the Wind*, 1939) ja monen muun spehtaakkelin takana. Hänelle jokainen elokuva oli erillinen projekti. Myös Hitchcock tuotti itse monet elokuvistaan.

Selznick on kuitenkin vielä hyvin kaukana todellisista *indie*-tuottajista, kuten S. Edwin Grahamista. Grahamin Suomessakin nähtyä *Etelämeren kummitusta* (*The Sea Devil*, 1946) pidetään jopa Ed Woodin kulttiklassikkoa *Plan 9 from Outer Spacea* (1959) huonompana. Graham

ei eläessään saanut valmiiksi kuin kaksi elokuvaa, jotka käytännössä ovat saman tarinan kaksi eri filmatisointia. Tekijöiden epätoivoisuudesta (ja kääntöpuolena innovatiivisuudesta) kertoo se, että elokuvan hirviö kuvattiin huvipuiston jättiakvaariossa lasin läpi.

Tyypillisempi tapaus on Dwain Esper, jonka tunnetuin teos on käsittämätön kauhukuvaelma *Maniac* (1934). Esper tuotti muitakin filmejä, kaikki yhtä huonoja. Kerrotaan, että Esper oli rakennusurakoitsija, joka sai eräältä asiakkaaltaan rahan sijasta kuvauslaitteet, jolloin hän tietenkin päätti ruveta elokuvantekijäksi. *Maniac* on siitä tyypillinen vanha eksploitaatiofilmi, että sen voi nähdä kokeellisena: leikkauksen, kuvauksen ja kerronnan epäjatkuvuus sekä tarinan logiikan puute ovat tyyliseikkoja, joihin esimerkiksi 1960-luvun uuden aallon tekijät panostivat. Dwain Esper päätyi niihin, koska ei osannut tehdä elokuvia. (Myöhemmin hän valittavasti palkkasi pätevämpää porukkaa.)

Eksploitaatioelokuvia ei Yhdysvalloissa juurikaan esitetty kaupunkien teattereissa. Esityspaikoiksi valikoituivat esimerkiksi kiertävien karnevaalien teltat ja syrjäseutujen elokuvaosalit. Dwain Esper loi systeemin, jossa hän vuokrasi pienen elokuvateatterin muutamaksi päiväksi ja hoiti itse markkinoinnin. Näytökset pyörivät vain lyhyen aikaa. Salamyhkäisyys oli välttämätöntä, koska filmit saattoivat sisältää aineistoa, joka muuten olisi kielletty – esimerkiksi kuvia aborteista. Kun poliisit saapuivat paikalle, elokuvan esittäjä oli jo kaukana.

Studiokauden romahtaminen

Studioiden kultakauden päättyminen on liitetty moniin eri seikkoihin. Keskeinen tekijä on Yhdysvaltain korkeimman oikeuden päätös vuodelta 1948, jonka mukaan samalla hinnalla ei saanut myydä kahta tuotetta. Studiot, jotka omistivat myös elokuvateatterit, eivät siis enää saaneet myydä lippuja kaksoisnäytöksiin, joissa oli alkukuvana näytetty tunnin mittainen B-elokuva ja pääkuvana laa-

”Usein elokuvantekijät samalla päätyivät vahingossa godardilais-brechttiläiseen vieraannuttamiseen.”

dukas A-elokuva, jonka pituus oli puolestatoista tunnista kahteen. Nykyään eksploitaatioelokuvia luonnehditaan usein B-elokuviksi, mutta historiallisesti tämä on termin väärinkäyttöä. Studioiden B-elokuvat olivat suurelta osin ammattitaitoisesti tuotettuja yksinkertaisia elokuvia, joihin tekijät suhtautuivat kunnioittavasti.

Studiojärjestelmä oli sosialidemokraattisen hyvinvointivaltion peilikuva myös siinä, että se synnytti laajasti vaikuttavat esteettiset ja poliittiset kriteerit, joiden ylittäminen oli lähes mahdotonta. Vasta studioiden romahtaminen 1950-luvun loppupuolella todella loi markkinat sellaisille teoksille kuin *Plan 9 from Outer Space*, *Two Thousand Maniacs* (1964) ja *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964). Niiden levittäminen laajasti ja julkisesti olisi ennen ollut mahdotonta, tekemisestä puhumattakaan. 1950- ja 1960-luvuilla eksploitaatioelokuvia ei enää esitetty sirkuksissa ja karnevaaleilla, kuten sotaa edeltäneenä aikana. Uudenlaisia roska-leffoja näytettiin *drive in* -teattereissa sekä syrjäkatujen pienissä saleissa myös suurkaupungeissa, ja niitä mainostettiin näkyvästi ja härskisti. Syntyi *camp*-asenne: voitiin nauttia elokuvista, jotka ovat niin huonoja, että ne muuttuvat hyväksi. Varsinaiset studioelokuvat eivät koskaan olleet yhtä huonoja.

Studioiden romahtaminen muutti lopulta myös elokuvanteon ja levityksen luonnetta radikaalisti. Aiemmin mikä tahansa leffa sai riittävästi katsojia ja tuotti siihen laitettut rahat takaisin. Kassavirta pysyi tasaisena. Studiot pystyivät vuokraamaan monta sataa elokuvaa teattereille ympäri vuoden, ja niiden omistajat taas saattoivat luottaa siihen, että katsojia riitti kaikkiin näytöksiin.

Taiteen ja roskan yhteiset tiet

1960-lukua on pidetty taloudellisesti huonona aikana elokuvateollisuudelle, vaikka edelleen nähtiin huippusuosituttuja uutuuksia, kuten *The Sound of Music* (1965). Asetelma kuitenkin muuttui 1970-luvun alussa olennaisesti:

syntyivät niin sanotut *blockbusterit*, joiden oletettiin tuottavan koko vuoden rahat kerralla. Ensimmäisenä kassamagneettina on pidetty Spielbergin *Tappajahaita* (1975), joka loi kerralla uudet ansaintamallit.

Tasainen kassavirta muuttui nykiväiksi megasijoitusten tavoitteluksi. Dwain Esper ja muut 1920–1930-lukujen eksploitaatiotuottajat toimivat samalla logiikalla: metsästivät epätoivoisesti aiheita ja elokuvia, joilla saisivat surkeat salinsa ja karnevaalitellettansa täyteen. Nykyään elokuvaa ajatellaan – kärjistetysti sanoen – vain kolmella tavalla: joko kyse on rahat moninkertaisesti takaisin tuovasta *blockbusterista*, halvalla tehdystä *straight-to-dvd*-julkaisusta tai festivaaleja vuosia kiertävästä taiderykäisystä.

Paradoksaalisesti uusi asenne näkyi myös poliittisen spektrin toisella laidalla. Eivätkö Godardin maolaisen kauden Dziga Vertov -ryhmän elokuvat, joissa kukin osallistuja saa tehdä useita eri asioita näyttelämisestä kuvaamiseen ja leikkaamiseen, muistutakin eksploitaatioelokuvia, joissa kuka tahansa voi tehdä mitä tahansa?

Katsotaanpa, miten 1950- ja 1960-lukujen eksploitaatioelokuva on saattanut syntyä: Tuottajaksi mielivällä on hiukan rahaa, ja hän palkkaa ohjaajaksi kaverinsa, joka on leikkannut mainoselokuvia. Leikkaajaksi tulee jälkimmäisen kaveri, joka on oppinut hiukan alaa saman firman lattiaa lakaistessaan. Jos hän on hyvännäköinen, hän voi myös näytellä pääosan. Ja mikäli hyvin käy, sama porukka saa tehdä toisenkin elokuvan. (Usein elokuvantekijät samalla päätyivät vahingossa godardilais-brechttiläiseen vieraannuttamiseen.)

Eksploitaatioelokuvan tuotantotapa onkin historian voittaja, aivan kuten häikäilemätön kapitalismi pätkä- ja silpputöineen. Se on vallitseva järjestelmä. Keksitään idea elokuvaksi, kerätään rahoitusta erilaisista lähteistä, haalitaan tekijöitä eri paikoista (osa on ilmaisia harjoittelijoita) ja markkinoidaan siinä toivossa, että ihmiset myös löytävät teoksen. Elokuva – niin kuin kaikki muukin elämässä nykyään – on yksittäinen projekti, ei yhteisön jaettu päämäärä.