

**Rakennettu, markkinoitu, mainostettu**  
Suomi-Filmi Oy:n tuotantokoneisto ja julkisuuskuva  
vuosina 1933-1939

Outi Nieminen  
Pro gradu -tutkielma  
Turun yliopisto  
Historian laitos  
Suomen historia  
Toukokuu 2004

<b>1.</b>	<b>JOHDANTO</b>	<b>1</b>
1.1.	Kysymyksenasettelu	1
1.2.	Elokuva, tuotanto ja mainonta	3
1.3.	Lähteet ja tutkimuskirjallisuus	5
<b>2.</b>	<b>YHTIÖN ALKUTAIVAL</b>	<b>13</b>
2.1	1920-luku - ylivoimaisuuden aika	13
2.2.	1930-luvun alku - taloudellinen ahdinko	16
<b>3.</b>	<b>TUOTANTOJÄRJESTELMÄ</b>	<b>19</b>
3.1.	Klassinen elokuvatuotanto ja studiojärjestelmä	19
3.2.	Suomi-Filmin herrakerho muotoutuu	22
3.2.1.	Erkki Karun aikakausi päättyy	22
3.2.2.	Konkurssi uhkaa	25
3.3.3.	Toiveita tulevaisuudesta	30
3.3.	Yhtiö panostaa tekniikkaan	35
3.3.1.	Uudet koneet saavat tuotannon käyntiin	35
3.3.2.	Äänielokuva etsii muotoaan	38
3.3.3.	Menestys mahdollistaa tuotannon kasvun	42
3.4.	Suomi-Filmin valkokankaat	46
3.4.1.	Nykyaikaisia rakkaustarinoita	46
3.4.2.	Lyhytfilmejä ja uutiskatsauksia	54
3.4.3.	Teattereista houkuttelevia	57
3.5.	Henkilökunta kasvaa ja vakiintuu	59
3.5.1.	Työryhmät muodostuvat	59
3.5.2.	Koulutusta ja mestareita ulkomailta	67
3.5.3.	Yhtiön omat näyttelijät	68
3.5.4.	Palkkakilpailua osaajista	72
3.6.	Suomi-Filmin hallitus ja studiojärjestelmän synty	79
<b>4.</b>	<b>JULKISUUSKUVA</b>	<b>82</b>
4.1.	Elokuvajournalismi, markkinointi ja propaganda	82
4.2.	Aikakausten rajalla	86

4.2.1.	Karu 1920-luku	86
4.2.2.	Kaunis kuva säröilee	93
4.3.	Suomi-Filmin Uutisaitta	97
4.3.1.	Kaksikielinen ohjelmalehtinen	97
4.3.2.	Propagandistinen aikakauslehti	99
4.4.	Kotimaista valtataistelua	103
4.4.1.	Oikean yhtiön oikea ohjelmisto	103
4.4.2.	Ainoa, vanhin, suurin	107
4.5.	Karuton ideologia	109
4.5.1.	Vanha ei kelpaa	109
4.5.2.	Uusi perustamispäivä	112
4.6.	Vaatimattomuudesta kauniiseen suuruuteen	118
<b>5.</b>	<b>NÄYTTÉLIJÄT JA TÄHDET</b>	<b>121</b>
5.1.	Tähtiteoriaa	121
5.2.	Karu tähdettömyys	123
5.2.1.	Tähdet eivät syty	123
5.2.2.	Yrityksiä, ei onnistumista	126
5.3.	Oma näyttelijäkunta	129
5.3.1.	Filminäyttelijyys eriytyy	129
5.3.2.	Löytöjä ja koulutusta	132
5.4.	Oheisjulkisuuden tähtivälineet	140
5.4.1.	Juoruja kulissien takaa	140
5.4.2.	Elokuvatalossa	144
5.4.3.	Tähtityypit muodostuvat	147
5.5.	Elämää suurempia tähtitarinoita	153
5.5.1.	Ansa ensin ja Tauno sitten	153
5.5.2.	Sirkka Sarin traaginen ura	159
5.6.	Näyttelijäjulkisuuden mullistuminen	164
<b>6.</b>	<b>MATKA SUURUUTEEN</b>	<b>166</b>
	<b>LÄHTEET</b>	<b>172</b>

## LIITTEET

# 1. JOHDANTO

## 1.1. Kysymyksenasettelu

Suomalaisen elokuvan tutkimus on kokenut viime vuosikymmenen aikana varsinaisen renessanssin, ja tuloksena on saatu muun muassa useita väitöskirjoja. Suomifilmit<sup>1</sup> eivät kuitenkaan ole vielä loppuun asti tutkittu aihe, vaan jopa väitökseen asti tutkituissa ajankohdissa ja aihepiireissä on monia mielenkiintoisia puolia käsiteltävänä.

Itselleni kaikkein mielenkiintoisin tutkimaton aihe on 1930-luvulla tapahtunut elokuvatuotannon kehitys erityisesti Suomi-Filmi Oy:ssä. Vuonna 1933 yhtiön konkurssin katsottiin olevan kiinni viikoista. Syinä taloudelliseen ahdinkoon olivat muun muassa lama, äänielokuvan tuomat kustannukset ja johtoportaan sisäiset ristiriidat. Filmiyhtiön johto vaihtui, mutta konkurssiuhka ei väistynyt. Vähä vähältä Suomi-Filmi kuitenkin nousi taloudellisista vaikeuksistaan. Talvisodan syttyessä katsojamäärät olivat kohonneet pilviin ja tuotantojärjestelmä laajentunut niin, että yhtiö pystyi tuottamaan rinnakkain neljää elokuvaa vuosikymmenen alun yhden sijaan. Samojen kasvun vuosien aikana Suomen elokuvamarkkinoille oli ilmestynyt toinen suuryhtiö, Suomen Filmitoiminta (SF), jonka kanssa Suomi-Filmi kävi tiukkaa taistoa maan johtavan tuottajan asemasta.

Kotimaista elokuvaa käsittelevissä teoksissa todetaan suomalaisen elokuvateollisuuden muotoutuneen juuri näinä vuosina 1933-1939,<sup>2</sup> mutta toistaiseksi kukaan ei ole tutkinut, miten muotoutuminen tapahtui ja millaiseksi suomalaista tuotantojärjestelmää rakennettiin. Suomalaista 1930-luvun elokuvaa ja elokuvateollisuutta on tutkittu paljon, mutta lähinnä temaattisesti, tapauskohtaisesti tai raportoiden. Erotuksena aikaisempaan tutkin työssäni elokuvateollisuuden syntyvuosia Suomi-Filmi Oy:ssä ja seuraan niitä kehityslinjoja, jotka loivat suomalaisen teollisen elokuvatuotannon. Haluan löytää yksittäisten tapausten sijasta

---

<sup>1</sup> Käytetyistä termeistä: 1930-luvun aikalaisteksteissä termejä *filmi*, *kuva*, *näytelmä*, *biograafi* käytettiin synonyymeinä sanasta *elokuva*, joka oli otettu käyttöön vasta vuonna 1927. (*Biograafi* esiintyy yleensä yhdyssanan osana ja viittaa teattereihin, vuokraamoihin tms. eikä niinkään elokuvien tuotantoon. Termin käyttö vähentyi jo 1920-luvulla). Samalla tapaa sanalle *elokuvaaja* ovat synonyymeja termit *kuvaaja* ja *valokuvaaja*, kun taas *äänittäjä* usein kutsutaan *äänikuvaajaksi*. Käytetyistä kirjoitusasuista: käytän tekstissä säännönmukaisesti kirjoitusasua *Suomi-Filmi*, vaikka aikalaisaineistossa esiintyvät myös kirjoitusasut *Suomi Filmi*, *SuomiFilmi* ja *Suomifilmi*. Pienellä alkukirjaimella kirjoitettuna termillä *suomifilmi* tarkoitan yleisesti vanhoja suomalaisia (mustavalkoisia) elokuvia ja/tai erityisesti Suomi-Filmi Oy:n valmistamia suomifilmejä.

<sup>2</sup> Katso esimerkiksi Laine 1999, 63-64; Laine 1995, 78-79.

muutoksia, murroksia, katkoksia tai jatkumoitteita, jotka mahdollistivat kotimaisen studiojärjestelmän synnyn.

Tutkimukseni pääteema on, miten ja millä tavoin Suomi-Filmistä tehtiin suuryhtiö vuosina 1933-1939. Samaan aikaan kun yhtiön tuotantokoneisto kasvoi, kasvoi myös yhtiöstä lähtenyt julkisuus. Tutkin näitä kahta puolta Suomi-Filmin kehityksestä, jolloin käsittelyyn nousee ennen kaikkea se, minkälaisia edellytyksiä yhtiön kehitykselle oli ja miten niitä käytettiin hyväksi ja tuotiin julki. Teen työtäni täysin uudesta näkökulmasta, joten vaikka suomalaista elokuvaa on paljon tutkittu, ei aikaisemmasta tutkimuksesta löydy tarpeeksi pohjatietoa, jolle voisin työni rakentaa. Tästä syystä tutustun myös tilanteeseen, joka vallitsi ennen vuotta 1933, jotta voin ymmärtää tuon vuoden aikana ja sen jälkeen tulleita muutoksia ja uudistuksia, ja toisaalta niitä piirteitä, jotka eivät muuttuneet elokuva-alan suurissa mullistuksissa.

Työstäni erottuu kolme erillistä osaa, joita tutkin kutakin omana kokonaisuutenaan. Ensimmäinen osa keskittyy yhtiön toimintaan ja kaksi jälkimmäistä käsittelee yhtiön tuottamaa julkisuutta. Näin ollen kaksi viimeistä päälukua kietoutuvat osittain yhteen ja ensimmäinen toimii osaltaan taustoittavana tietona luvuissa käsitellyille asioille.

*Ensin* tutkin Suomi-Filmin taloudellista ja tuotannollista kehitystä. Miten vuoden 1933 konkurssiuhasta selvittiin ja miten yhtiö uudistui, entä miten uuteen kilpailutilanteeseen suhtauduttiin? Miten yhtiötä johdettiin ja miten tuotantoa kasvatettiin? Millaiseksi Suomi-Filmin tuotantojärjestelmä muotoutui? Kuinka tarkoitushakuista suuryhtiön luominen oli? Oliko yhtiöllä pitkän tähtäimen suunnitelmia tulla suuryhtiöksi, vai kasvatettiin tuotantoa mahdollisuuksien mukaan? Haettiin ulkopuolisia keinoja laajentumiseen, mistä tulivat mallit yrityksen muokkaamiseen? Kopioitiinko kotimaisia kilpailijoita vai matkittiinko Hollywoodia?

*Toisena* käsittelen Suomi-Filmin itsestään tuottamaa julkisuuskuvaa lähtökohtana myytti Suomi-Filmistä maamme ensimmäisenä elokuvayhtiönä. Miten ja minkälaiseksi Suomi-Filmi -myytti<sup>3</sup> rakentui? Miten siihen vaikutti 1930-luvun uusi kilpailutilanne, jossa Suomi-Filmi ei enää ollut maan ainoa iso elokuvatuottaja? Miten yhtiö määritteli itsensä ja millaiseksi yhtiön ideologia muotoutui 1930-luvun kuluessa? Miten yhtiö markkinoi itseään ja millaista markkinointikoneistoa se itselleen rakensi?

---

<sup>3</sup> Käytän termiä ”Suomi-Filmi -myytti” vuosikymmeniä eläneestä ajatuksesta, että Suomi-Filmi on maamme ensimmäinen varsinainen elokuvayhtiö.

*Kolmantena* nostan esille Suomi-Filmin näyttelijöilleen antaman julkisuuden. Millaista keskustelua käytiin näyttelijyydestä ja tähteydestä? Minkälaisia näyttelijöitä Suomi-Filmi halusi itselleen, minkälainen oli yhtiön käsitys elokuvatahteydestä? Millaista julkisuutta Suomi-Filmi antoi näyttelijöilleen ja miten yhtiön elokuvataiteilijat muuttuvat filmitähdiksi?

En lähde suoranaisesti määrittelemään, mitä oli suomalainen elokuvateollisuus, sillä tutkin vain yhtä filmiyhtiötä enkä koko alaa. Sen sijaan tutkin, miten Suomi-Filmissä elokuvatuotannon tila ymmärrettiin ja miten tuo käsitys kehittyi teollisen tuotantojärjestelmän syntymän aikoihin. Tutkin ennen kaikkea sitä, miten Suomi-Filmi toimi ja kuinka yhtiötä kehitettiin sekä millaisena Suomi-Filmi halusi itsensä julkisuudessa näyttää.

## 1.2 Elokuva, tuotanto ja mainonta

Klassisen elokuvateollisuuden ajaksi Hollywoodissa määrittelen vuodet 1917-1960. Näistä vuosista 1930-1940 -luvut olivat studioiden kulta-aikaa, eli teollinen elokuvatuotanto oli keskittynyt muutamien suuryhtiöiden käsiin.<sup>4</sup> Suomalaisella elokuvateollisuudella ja studiokaudella tarkoitan väljästi vuosien 1933-1962 väliin jäävää aikaa, tosin sillä varauksella, että työni kysymyksenasettelun mukaisesti varsinaisen järjestelmän kehittyminen alkoi vasta vuonna 1933. Suomalaisen elokuvan kulta-aikaa oli etenkin studiokauden ensimmäinen puolisko, jolloin suomalainen elokuva oli suositumpaa kuin koskaan muulloin historiansa aikana. Näiden määritelmien mukaan työni keskittyy sekä suomalaisen että amerikkalaisen elokuvatuotannon suurimman loiston aikakauteen.<sup>5</sup>

Elokuvaa (engl. *cinema*) termin kaikkein laajimmassa merkityksessä voi tutkia kahdella tavalla. Ensimmäinen, luultavasti tutuin ja yleisin, on elokuvataiteen tai elokuvien (engl. *film as an art, motion picture*) tutkimus, joka voi esimerkiksi käsitellä tietyn elokuvateoksen estetiikkaa, teknologiaa, ideologiaa tai vastaanottoa. Toinen, huomattavasti laajempi ja kattavampi tutkimuksen aihepiiri on elokuvateollisuus (*film as an industry, film industry*). Tutkija Douglas Gomery toteaa, etteivät aihepiirit ole toisiaan poissulkevia, vaan päinvastoin monin tavoin toisiinsa kietoutuneita. Hän korostaa, että ymmärtääkseen elokuvataidetta sen kaikilta näkökannoilta on tutustuttava myös elokuvateollisuuteen, sillä suurin osa

<sup>4</sup> Aikamääritelmän pohjana Bordwell & Staiger 1999b, 367 ja Gomery 1998, 246. Hollywoodin kehityksestä Gomery 1998, 246-247.

<sup>5</sup> Aikarajauksista esimerkiksi Laine 1999, 126-127.

maailman elokuvan valmistuksesta on järjestäytynyt muodoltaan teolliseksi. Teollisen elokuvantuotannon hän puolestaan määrittää joukoksi liiketoimia, jotka tavoittelevat voittoa valmistamalla, välittämällä ja esittämällä elokuvia.<sup>6</sup>

Päätekijöitä elokuvan tuotantojärjestelmän muotoutumiselle on Hollywoodia tutkineen Janet Staigerin määritelmän mukaan kolme - talous, teknologia ja ideologia - jotka ovat riippuvaisia toisistaan ja yhdessä määräävät sen, millaiseksi elokuvien tuotantojärjestelmä muodostuu. Tuotantojärjestelmän hän jakaa edelleen kolmeen osaan - työvoimaan, tuotantovälineisiin ja rahoitukseen - jotka puolestaan määrittävät syntyviä elokuvia. Staiger korostaa, että halutessaan ymmärtää tuotantojärjestelmää ja valmistuneita elokuvia on käsiteltävä kaikkia näitä osaluettua.<sup>7</sup> Kummassakin kolmijaossa toistuvat elokuvan tekemisen konkreettiset elementit; raha, joka voidaan työhön sijoittaa, välineet, joilla työ tehdään sekä ihmiset, jotka työn tekevät.

Huolimatta siitä, että elokuva ymmärretään taiteeksi, on elokuvan teon takana tuotantoyhtiö eli yritys. Yrityksen ensisijainen tavoite on tuottaa voittoa. Tarkoitus on siis myydä jotain jollekin suuremmalla rahamäärällä kuin mitä sen hankkimiseen tai valmistamiseen on kulunut. Elokuvan suuruuden aikana tuotantoyhtiöt eivät edes halunneet peitellä tuotantonsa teollista luonnetta, vaan ilomielin julistivat itsensä teollisuusyhtiöiksi. Suomi-Filmi käytti samaa termistöä; jo yhtiön perustamisasiakirjoista vuodelta 1919 löytyy maininta, että yhtiön on tarkoitus ”harjoittaa *filmiteollisuutta*”.<sup>8</sup> Suomi-Filmin tarkoitus oli tehdä elokuva, jonka ihmiset kävivät katsomassa ja jonka pääsylipputulolla katettiin elokuvan tuotantokustannukset ja tehtiin yhtiölle voittoa, mikä mahdollisti tuotantoon investoimisen, eli tekniikan parantamisen ja tuotantokapasiteetin kasvattamisen. Taataksaan valmistamisen ja myymisen järjestelmän pysyvyyden yhtiön oli vakautettava itseään. Liiketoiminnasta johtuvat kustannukset oli minimoitava ja ostajien jatkuva mielenkiinto varmistettava.<sup>9</sup>

Yleisön mielenkiinnon säilyttämisen takia elokuvatuotanto ei pyrkinyt kustannusten minimoimiseen. Halvalla tehty elokuva ei myy hyvin, sillä panostus näkyy lopputuloksessa. Tuotantoyhtiöiden oli löydettävä tasapaino taloudellisten tekijöiden ja elokuvan kiinnostavuuden välillä, jolloin sijoitettujen rahojen tuotto

---

<sup>6</sup> Gomery 1998, 245. Vertaa esimerkiksi 1960-luvulta vallassa olleeseen Louis Althusserin teoriaan ja siitä kehittyneisiin käsittelymalleihin, jotka ovat usein johtaneet pelkän pintatason elokuvatutkimukseen, jossa tuotantorakenteen tutkimusta pidetään tarpeettomana. Laine 1999, 29-30. Taiteen ja teollisuuden yhteen kietoutumisesta, katso Pantti 2000, 30-31.

<sup>7</sup> Staiger 1999a, 89.

<sup>8</sup> Uusitalo 1994, 26.

<sup>9</sup> Vertaa Lamberg & Ojala & Eloranta 1997, 26-29.



varmistui.<sup>10</sup> Hypoteesini mukaan taloudellisten epävarmuustekijöiden poistaminen oli Suomi-Filmille tarkoittanut sellaisen tuotantojärjestelmän rakentamista, josta ei koidu ylimääräisiä kustannuksia vaan kulut saadaan pidettyä alhaalla, sellaisten elokuvien tekemistä, jotka kiinnostavat (suomalaista) yleisöä sekä sellaisen markkinointikoneiston ylläpitoa, joka tukee elokuvan ja elokuvayhtiön oikeanlaista julkisuuskuvaa.

Vielä 1920-luvun alussa elokuva niputettiin yhteen sirkuksen kanssa, mutta vähitellen alan arvostus alkoi kasvaa. Vuonna 1930 suomalaiselle elokuvalle myönnettiin verovapaus, mikä oli selkeä merkki valtiolta, että kotimaisessa filmissä ei enää nähty sellaisia moraalisia haittoja, joiden takia sitä olisi pitänyt verottaa. Vaikka valtio ei edelleenkään auttanut elokuva-alaa, oli veroista vapautus selkeä kannustin kotimaiselle tuotannolle. Vasta 1930-luku irrotti kotimaisen elokuvan moraalittomiksi tulkitusta huonosta viihteestä.<sup>11</sup> Kimmo Laine toteaa, että vaikka 1930-luvulla puhuttiin kansallisen innostuksen vallassa ”oikean suomalaisen elokuvan” tekemisestä, löytyi taustalta taloudellisen voiton tavoittelu. Näiden kahden puolen välillä ei ollut ristiriitaa, vaan kyse oli yhteensovittamisesta.<sup>12</sup> Talous ja ideologia liittyivät yhteen ja loivat katsojille mielikuvaa siitä, mikä ja millainen Suomi-Filmi oli ja minkä takia juuri tämän yhtiön elokuvia piti käydä katsomassa.

Janet Staiger on Hollywoodista puhuessaan todennut, että elokuvan ollessa kyseessä, valmistusprosessi kiehtoo yleisöä usein yhtä paljon kuin itse valmis tuote. Kulissien takainen ei kiinnosta vain niitä, jotka ihailevat filmimaailmaa, vaan myös sen tuomitsijat haluavat tietää, mitä tuossa ihmemaailmassa tapahtuu. Staiger jatkaa, että tärkeämpää kuin näiden tarinoiden tietäminen, on kysyä, miksi ja miten tarinoita on synnytetty ja millaisia niistä on tehty.<sup>13</sup> Elokuva-alaan liitetyt mielikuvat ovat yleensä samalla tapaa tuotteita kuin valmistuneet filmit. Jotta elokuvatuotannon taloutta tukeva ideologia ja toisaalta yleisöä kiinnostava kulissien takainen saadaan tuotettua katsojille, on tuottajalla oltava käytössään tiedotuskanavia, joiden kautta elokuvatietoutta levittää.<sup>14</sup>

Hypoteesini mukaan julkisuuteen annettu kuva Suomi-Filmistä ei täysin vastannut sitä näkemystä, joka vallitsi elokuvayhtiön sisällä, jossa tiedostettiin omat heikkoudet ja kilpailijoiden vahvuudet. Se ei myöskään vastannut elokuvayleisön mielipidettä, sillä oletetusti yleisö ei uskonut kaikkea yhtiön itsestään julkituomaa.

---

<sup>10</sup> Staiger 1999a, 89.

<sup>11</sup> Pantti 2000, 35, 58, 72, 107, 144-145, 157-169, 174.

<sup>12</sup> Laine 1999, 54-55.

<sup>13</sup> Staiger 1999a, 87.

<sup>14</sup> Vertaa Pantti 2000, 12.

Se, millaista retoriikkaa yhtiö käytti itsestään julkisuudessa, peilaa sitä, miten se halusi itsensä nähtävän ja kertoo, millaista tietoa ylipäänsä oli olemassa.

Suomi-Filmin itsestään antama julkinen kuva ei siis ole suora tai pyyteetön. Diskurssianalyysin mukaan tekstit eivät kuvaa tekijöidensä asennetta, vaan heidän asemoitumistaan käsiteltyyn asiaan. Julkisella tekstillä on aina suunta, tässä tapauksessa yhtiön julkisuus on tietoisesti suunnattu elokuvayleisön vastaanotettavaksi. Yleisölle lausutut argumentit eivät ole täysin yhtiön valittavissa, vaan niihin vaikuttaa yleisön suhtautuminen suomalaiseen elokuvateollisuuteen, eli siihen, mikä on mahdollista ja mikä mahdotonta kotimaisen filmituotannon piirissä. Suomi-Filmin suulla puhuneet ihmiset ovat ottaneet keskustelussa asenneposition, joka vastaa yhtiön tarpeita mutta huomioi myös vastaanottavien katsojien odotukset.<sup>15</sup>

Kun virallista julkisuutta tutkitaan retorisen diskurssianalyysin keinoin, voidaan pohtia, mikä tehtävä asemoitumisella ja siitä kumpuavilla argumenteilla on - siis mitä niillä halutaan saada aikaan. Argumentoinnilla on aina tavoite, jota kohti se kulkee kiinnittämällä huomiota annettujen lausuntojen retoriseen asuun. Yleensä argumentoinnilla pyritään vahvistamaan omaa asennoitumista argumentoituun asiaan ja heikentämään vastakkaisia mielipiteitä. Argumentointi nostaa oman mielipiteen esille, pitää sitä esillä ja markkinoi sitä samalla kun se pyrkii heikentämään vastakkaisen mielipiteen luotettavuutta.<sup>16</sup> Retorisen diskurssianalyysin mukaisesti otan tutkimukseeni ennakkohypoteesiksi sen, että Suomi-Filmi muokkasi osaltaan erilaisin retorisin keinoin kuvaa todellisuudesta, sitä, miten ulkopuoliset näkivät ja ymmärsivät yhtiön. Yhtiön virallinen julkisuus oli mainosta, jonka tarkoituksena oli tuoda elokuvaan lisää katsojia. Tarkoitushakuisella uutisoinnillaan eli suostuttelevalla retoriikalla yhtiö pyrki vaikuttamaan siihen, mikä elokuvatuotantoa koskevista julkisista diskursseista ymmärrettiin oikeaksi ja tätä kautta muuttamaan se viralliseksi näkemykseksi yrityksen tilasta.

### 1.3. Lähteet ja tutkimuskirjallisuus

---

<sup>15</sup> Jokinen 1999, 127-128, Laine 1999, 79.

<sup>16</sup> Jokinen 1999, 126-130, passim. Katso myös Pantti 2000, 50-51.

Tutkimukseni alkuperäismateriaali jakaantuu kahteen osaan. Ensimmäisen pääluvun lähteinä käytän Suomi-Filmin hallituksen<sup>17</sup> ja yhtiökokousten pöytäkirjoja, joista seuraan yhtiön taloudellisen ja tuotannollisen kehityksen kulkua. Hallituksen kokouksissa on käsitelty konkreettisia, päivänkohtaisia asioita uusista filmikäsikirjoituksista palkankorotuksiin. Yhtiökokouksissa taas on analysoitu ja käyty läpi mennyttä vuotta sekä päätetty suurimmista yhtiötä koskevista asioista. Ikävä kyllä en ole saanut muuta Suomi-Filmi Oy:n arkistomateriaalia käyttööni, joten esimerkiksi tilimateriaalien tuomat tiedot arkipäivän toiminnasta ja käytänteistä jäävät tässä työssä ulottumattomiini. Pelkkien pöytäkirjatietojen perusteella kuva Suomi-Filmin tuotannon rakenteista ja järjestelmistä jäisi hyvin vajavaiseksi, joten niiden rinnalla käytän tukena Suomen elokuva-arkiston julkaisemaa Suomen kansallisfilmografia -teosta. Filmografiassa on esitelty kaikki suomalaiset kokoillan elokuvat, ja jokaisesta löytyvät esimerkiksi elokuvan filmauspaikat juoniselosteet, katsaukset lehdistöarvioihin ja lisätietoja elokuvaan liittyen.

Suomen kansallisfilmografia tarjoaa myös laajimmat saatavilla olevat tiedot Suomi-Filmin henkilökunnasta vuosina 1933-1939. Jotta voisin tutkia yhtiössä työskennelleitä kokonaisuutena, olen koonnut tiedot liitteen 2 taulukkoon valmistuneiden elokuvien mukaan.<sup>18</sup> Taulukosta löytyy yhteensä 35 elokuvaa ja melkein viisi ja puolisataa elokuvan tekijää.<sup>19</sup>

Laajuudestaan huolimatta taulukko ei ole todennäköisesti absoluuttinen. Kansallisfilmografiassa mainitaan, että elokuvien näyttelijäluettelot on kerätty kolmesta lähteestä; elokuvan alkuteksteistä, elokuvasta tunnistetuista henkilöistä sekä elokuvaan liittyvistä tilikirjoista, käsikirjoitusmerkinnöistä ja lehdistöaineistosta.<sup>20</sup> Filmografiassa ei ole mainintaa siitä, kuinka muiden elokuvantekoon osallistuneiden nimet on kerätty, mutta oletettavasti työ on tehty samaan tapaan. Nämä nimenkeruutavat eivät tuo esille kaikkia työhön osallistuneita,

---

<sup>17</sup> Käytetyistä termeistä: lähdemateriaalissa *Suomi-Filmi Oy:n hallitukselle* käytetään synonyymejä *hallinto* ja *johtokunta*. Lähdeviitteissä käytän selkeyden takia vain muotoa *Suomi-Filmi Oy:n hallitus*.

<sup>18</sup> Taulukossa on mainittu elokuva, sen ensi-iltapäivä ja sen valmistamiseen osallistuneiden henkilöiden nimet ja toimenkuvat. Käytän elokuvista aina ensi-iltavuotta, mikä toisinaan on eri kuin itse kuvausvuosi. Tästä johtuen siis saattaa syntyä pieniä vääristymiä, jos esimerkiksi henkilö on jo siirtynyt toisen yhtiön palvelukseen viimeisen Suomi-Filmi -elokuvan tullessa ensi-iltaan, sekä kun käsitellään elokuvista kahta viimeistä, jotka kuvattiin vuonna 1939, mutta jotka tulivat ensi-iltaan vasta talvisodan jälkeen vuonna 1940.

<sup>19</sup> Taulukko alkaa vuoden 1933 sijaan jo vuodesta 1929, jotta saan selville myös vallitseva tilanne vuonna 1933. Ensimmäinen taulukoitu elokuva, *Meidän poikamme* (1929), oli yhtiön viimeinen voitollinen mykkäelokuva. Taulukosta löytyy myös elokuva *Ne 45.000* (1933), joka ei lopulta varsinaisesti jäänyt Suomi-Filmin elokuvaksi, mutta joka tehtiin Suomi-Filmin voimin. Taulukon kaksi viimeistä elokuvaa, *Tottisalmen perillinen* ja *Kyökin puolella*, taas tulivat ensi-iltaan vasta talvisodan jälkeen vuonna 1940, mutta niiden kuvaukset oli saatu suoritettua ennen sodan puhkeamista, joten tämä puoli niiden tuotantoa kuuluu tutkimuskauteen.

<sup>20</sup> SKF 1, 10-11; SKF 2, 8-9.

sillä esimerkiksi laboratoriotöiden tekijöitä ei ole lainkaan mainittu. Samalla tapaa on luultavaa, että osa studiohenkilökunnasta on jäänyt mainitsematta, sillä esimerkiksi vasta käsittelykauden puolivälissä löytyvät ensimmäiset merkinnät rakennusryhmistä, vaikka oletusarvoisesti lavasteita on rakennettu aikaisemminkin ja erilaisia apumiehiä tarvittu kuvausten aikana. Taulukko on kuitenkin niin laaja, että sen avulla voidaan luoda yleiskuvaa yhtiön työntekijöistä käsiteltyinä vuosina.

Suomi-Filmin imagokehitystä ja identiteetin muokkaantumista seuraan kotimaisista elokuvalehdistä, joista yhtiön oma lehti Suomi-Filmin Uutisaitta on työlleni tärkein. Vuodesta 1935 ilmestynyt Uutisaitta oli aluksi pelkkä kaksikielinen mainoslehtinen, mutta se kehittyi muutamassa vuodessa elokuva-alan aikakauslehdiksi, joka kuitenkin pysyi Suomi-Filmin omien elokuvien markkinointikanavana. Uutisaitan sivuilta oletettavasti löytyvät yhtiön viralliset julistukset ja voimakkaimmat markkinointiargumentit.

Uutisaitta alkoi ilmestyä vasta siinä vaiheessa, kun Suomi-Filmin kasvu oli jo käynnissä, joten vain tähän lehteen turvautumalla jäisivät ”vaaran vuodet” 1933-1934 imagon tutkimisen ulkopuolelle. Samalla pelkkää Uutisaittaa käyttämällä yhtiön oma retoriikka ei erottuisi yleisestä elokuva-alan ja elokuvajulkisuuden retoriikasta, joten olen ottanut avuksi myös kaksi muuta lehteä, Elokuva-aitan ja Suomen Kinolehden. Molemmat lehdet syntyivät vuonna 1932, mutta ne eivät suoranaisesti kilpailleet keskenään, sillä ne olivat luonteiltaan hyvin erilaiset. Elokuva-aitta oli yleislehti, kun taas Kinolehti oli elokuva-alan ammattilaisille suunnattu.

Näiden kolmen lehden rinnalla käytän myös Elokuvaa, joka ilmestyi vuosina 1927-1931. Lehti oli Suomi-Filmin ja Adamsin Filmitoimiston julkaisema, eli se oli eräänlainen Uutisaitan edeltäjä. Tätä lehteä tutkimalla tutustun siihen julkisuuskuvaan, jota Suomi-Filmi oli itsestään luonut ennen vuotta 1933, ja näin voin tutkia niitä muutoksia, joita yhtiön julkisuuteen tuli vuonna 1933 tai sen jälkeen.

Tutkimukseni lähteistön ulkopuolelle olen rajannut kaiken filmimateriaalin, näytelmäelokuvat, lyhytkuvat ja mainosfilmit, jotka yhtiö käsiteltyinä vuosina tuotti. Elokuvat ovat kuitenkin pääasia Suomi-Filmissä, joten ne tulevat näkymään tutkimuksessa, mutta en käytä niitä lähteinä, vaan yhtiön tuotteina, joista lähteeni kertovat.<sup>21</sup> Samalla tapaa rajaan tutkimuksen ulkopuolelle muun suomalaisen elokuvateollisuuden, vaikka Suomi-Filmin kehitys kietoutuukin Suomen Filmitoiminnan kehitykseen ja yhtiöiden keskinäiseen kilpailuun. Suomi-Filmin

---

<sup>21</sup> Yhtiön vuosina 1933-1939 valmistamat pitkät elokuvat löytyvät liitteestä 1.

suhteet elokuvateollisuuden ulkopuolisiin toimijoihin, kuten valtiovaltaan,<sup>22</sup> jäävät myös tutkimukseni ulkopuolelle. En myöskään pohdi katsojien näkökulmia Suomi-Filmin kehitykseen. Tutkimukseni keskiöön nousee elokuvan tuottaja, Suomi-Filmi, joka luo ja muokkaa sekä itseään että sitä retoriikkaa, jota se itsestään käyttää ja jonka avulla se uusintaa yleisön mielissä mielikuvaa itsestään.

Lähdemateriaalini on pääosin sellaista, jota on käytetty aikaisemmin. Suomi-Filmin pöytäkirjoja ovat käyttäneet aikaisemmin muun muassa Kari Uusitalo ja Kimmo Laine. 1930-luvun Elokuva-aitasta puolestaan on tehty opinnäytetyö, mutta muuten lehtiä ei ole tutkittu. Suomi-Filmiä koskeva tutkimus ei ole antanut arvoa Uutisaitalle, sillä vaikka lehdessä julkaistuja artikkeleita on usein lainattu, ei lehdestä itsestään ole tutkimuskirjallisuudessa kuin lyhyitä mainintoja.<sup>23</sup>

Aikaisemmasta tutkimuksesta lähinnä työtäni on Kimmo Laineen väitöskirja *”Pääosassa Suomen kansa”*, joka käsittelee samoja suomalaisen elokuvateollisuuden kehitysvuosia kuin oma tutkimukseni. Hän kuitenkin tutkii aikaa kansallisen elokuvan näkökulmasta.<sup>24</sup> Lähdeaineiston pohjana ovat elokuvat ja niiden syntyprosessit, vaikka myös kokouspöytäkirjoja ja elokuvalehtiä on käytetty hyväksi. Laineen tutkimus selvittää, miten kotimaiseen elokuvaan liitettiin kansallisia määreitä ja miten elokuvayhtiöt määrittivät itsensä kansallisuuden näkökulmasta. Tutkimus rakentuu yksittäisistä tapaustutkimuksista, joilla hän määrittää suomalaisen elokuvan kansallisia piirteitä.<sup>25</sup>

Laine korostaa, että kansallisten tavoitteiden taustalta löytyvät tuotantoyhtiöt, jotka ensisijaisesti pyrkivät voitolliseen tulokseen, mutta jatkaa, että elokuvatuotannon kansallisuus ei välttämättä ollut samansuuntaista taloudellisten pyrkimysten kanssa.<sup>26</sup> Itselläni lähtökohta on päinvastainen. Keskityn ensisijaisesti yhtiön taloudelliseen puoleen, mutta otan huomioon myös ideologiset aspektit, jotka ovat osaltaan määrittämässä taloudellista toimintaa.

Tutkimukseni aikarajaus on täsmälleen sama kuin Kimmo Laineella ja myös rajauksen perustelut ovat samat:

---

<sup>22</sup> Mervi Pantti on selvittänyt Suomen valtion ja elokuvamaailman suhteita laajasti, mutta temaattisesti väitöskirjassaan. Pantti 2000, passim.

<sup>23</sup> Esimerkiksi Uusitalo kuittaa lehden perustamisen ja toiminnan muutaman rivin maininnalla yhtiön historiateoksessa. Katso Uusitalo 1994, 168.

<sup>24</sup> Alun perin Laineen tarkoitus on ollut tutkia nimenomaisesti studiojärjestelmää, eli kysymyksenasettelu on ollut hyvin pitkälti sama kuin minulla. Työn edetessä painopiste on kuitenkin siirtynyt järjestelmästä sisältöihin. Laine 1999, 26-27.

<sup>25</sup> Laine 1999, esimerkiksi 15, 33, 35, 43-44, 66-67, 116, 126.

<sup>26</sup> Laine 1999, 54.

*Tutkimukseni aikarajaukseksi määrittyy siis tarkalleen ottaen vuosien 1933 ja 1939 välinen periodi. Tämä oli se vaihe, jolloin studiojärjestelmä sai suhteellisen vakiintuneen muotonsa ja jolloin suomalainen elokuva nousi suurimpaan taloudelliseen menestykseensä.<sup>27</sup>*

Vaikka Laine määrittelee aikarajauksensa studiojärjestelmän rakentumisen kautta, hän ei kuitenkaan kysy, miten tuo studiojärjestelmä muotoutui, vaan hän tutkimuksensa kuluessa näkee elokuvateollisuuden pysyvänä ilmiönä.<sup>28</sup> Vaikka Laine sanoo tutkimuksensa liittyvän elokuvan historiankirjoitukseen, ei hän kuitenkaan tee yrityshistoriaa, jolle hän ei näe tilausta:

*Tarkoitukseni ei ole kirjoittaa Suomi-Filmin ja SF:n yhtiöhistorioita, sillä Kari Uusitalo on sellaiset jo tehnyt - Suomi-Filmistä varsinaisen yhtiöhistoriikin, ja SF:stä niiden johtohahmojen, Erkki Karun ja T. J. Särkän, elämäkerrat. [- -] Jossain määrin olen kuitenkin käyttänyt myös aiemmin tutkimuksen ohittamaa tai sen tavoittamattomissa ollutta alkuperäisaineistoa (kirjeitä, muistioita ja osin myös julkaistuja käsikirjoituksia), joten Pääosassa Suomen kansa paikannee joitakin elokuvahistoriallisen perustutkimuksen aukkoja.<sup>29</sup>*

Mainitut Kari Uusitalon teokset ovat suureksi avuksi tutkimukselleni, sillä niissä on selkeästi esitetty Suomi-Filmin ja suomalaisen elokuvateollisuuden kehityksen peruslinjat. Erityisen tärkeä Uusitalon teoksista on edellä mainittu Suomi-Filmin historiaa käsittelevä *Kuvaus-kamera-käy*, joka esimerkiksi käy tarkasti läpi Erkki Karun eroon johtaneita vaiheita. Toinen tärkeä Uusitalon teos on julkaisematon käsikirjoitus *Suomi-Filmin viisi vuosikymmentä 1918-1969*, jossa hän käy läpi virallista historiateosta tarkemmin esimerkiksi yhtiön osakkeenomistussuhteita ja hallituskokoonpanoja. Etenkin luvuissa 3.2. ja 3.3. käsittelen pitkälti samoja tapahtumia, joita jo nämä teokset kuvaavat. Olen halunnut käsitellä tapahtumia uudelleen saman lähdemateriaalin pohjalta, sillä Uusitalon teokset ovat perinteisiä yrityshistorioita, jotka on tehty tilaajan, Suomi-Filmin näkökulmasta. Olen käsitellyt materiaalia asettaen sille uusia kysymyksiä ja tehnyt osittain uusia tulkintoja tapahtumista. Uusitalon teokset ovat kuitenkin olleet koko työn ajan suurena apuna,

---

<sup>27</sup> Laine 1999, 63-64.

<sup>28</sup> Vertaa esimerkiksi edellinen lainaus ja jatko samalta sivulta: ”Kuten edellä on käynyt ilmi, tämä oli myös se ajanjakso, jolloin kansallisen elokuvan retoriikka, elokuvateollisuuden vaalima ajatus erityisestä suomalaisesta elokuvasta ja sen mahdollisuudesta sulattaa erilaiset sosiaaliset ryhmät yhdeksi kansalliseksi yleisöksi, eli kaikkein voimakkaimmillaan.” - tässä lauseessa Laine määrittää elokuvateollisuuden olevaksi, ei syntyväksi ominaisuudeksi. Laine 1999, 63-64, katso myös 35, 72-73.

<sup>29</sup> Laine 1999, 72-73.

vaikka ne ennen kaikkea kertovat kaunista - ja hauskaa - tarinaa suuryhtiöstä ja sen toimihenkilöistä.<sup>30</sup>

Suomalaista 1930-luvun elokuvatuotantoa kokonaisuutena käsittelee parhaiten Kimmo Laineen osuus kirjasta *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*, joka on kuitenkin hyvin suppea ja suurpiirteinen. Laineen käsittely on jälleen temaattista, joten Suomi-Filmin 1930-lukua käsittelevät osuudet jäävät hyvin pieniksi. Esimerkiksi elokuvateollisuuden kehitys tulee ilmi vain parina muutaman rivin mainintana.<sup>31</sup> Studiojärjestelmää Laine ei käsittele suoranaisesti alkuperäislähteisiin turvautuen, vaan pitkälti Roland af Hällströmin (1936) sekä Jörn Donnerin ja Martti Savon (1953) aikalaikirjoitusten kautta.<sup>32</sup>

Olen käyttänyt avukseni myös edellä mainittua Roland af Hällströmin teosta *Filmi - aikamme kuva*, joka on ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys elokuvasta. Teoksessaan elokuvakriitikko af Hällström analysoi niin kotimaista kuin ulkomaistakin elokuvaa, joten kirja selvittää miten elokuvaa tunnettiin ja ymmärrettiin 1930-luvun aikalaiskontekstista käsin.

Koska suomalaisesta elokuvateollisuudesta ei ole olemassa soveltuvaa tutkimuskirjallisuutta, käytän Hollywoodin teollista luonnetta käsitteleviä tekstejä, kuten amerikkalaisten David Bordwellin, Janet Staigerin ja Kristin Thomsonin teos *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960* ja englantilainen *The Oxford Guide to Film Studies*, jonka ovat toimittaneet John Hill ja Pamela Church Gibson. Teoksista ensin mainittu on neljäsataasivuinen jättiläinen, joka käy hyvin tarkasti läpi Hollywood-elokuvan kehityksen. Teoksesta käytän hyväkseni ennen kaikkea Janet Staigerin kirjoittamia osuuksia, mutta myös David Bordwellin tekstejä, sillä ne keskittyvät käsittelemään Hollywoodin tuotantojärjestelmää ja siinä tapahtuneita muutoksia itse elokuvatyylin käsittelyn sijaan. Jälkimmäinen kirjoista puolestaan on tekstikokoelma, josta löytyy erimaalaisia ja erityylisiä elokuvia ja elokuvantuotantojärjestelmiä kuvaavia artikkeleita.

Hollywoodin valinta vertailumateriaaliksi on oikeutettua, sillä kuten Douglas Gomery toteaa, Hollywood on ollut vallitseva malli ja esikuva jo oman ylivoimaisuutensa perusteella.<sup>33</sup> Amerikan ihmemaalla oli ylivoimainen esikuva täälläkin,<sup>34</sup> mutta suoraan amerikkalaista elokuvamaailmaa ei voi verrata

---

<sup>30</sup> Katso esimerkiksi Uusitalo 1969-1976, 1-2.

<sup>31</sup> Laine 1995, 79, 86-87.

<sup>32</sup> Laine 1995, 100-103, katso myös 107-112, jossa aihepiiri on sama kuin Laineen väitöskirjassa.

<sup>33</sup> Gomery 1998, 245, katso myös 252-253.

<sup>34</sup> Haapanen 1983, passim; Laine 1995, 73; Laine 1999, 125-127.

suomalaiseen. Hollywood-järjestelmän perustana oli tuotannon laajuus - koko Suomessa yhteensä valmistui vuodessa saman verran elokuvia, kuin mitä yksi amerikkalaisyhtiö pystyi tuottamaan kuukaudessa. Yhteneväisyyksiä suomalaisen ja amerikkalaisen elokuvateollisuuden väliltä voidaan kuitenkin olettaa löytyvän. Hollywood oli malliesimerkki siitä, kuinka elokuvamaailman voi valloittaa, joten Suomi-Filmin voi olettaa käyttäneen hyväksi isolta veljeltä saatuja oppeja omassa kehitysprosessissaan.

Käyttämäni tähtiteoriat ovat yhdysvaltalaista alkuperää, sillä siellä tutkimusta on tehty eniten ja sieltä oli peräisin myös suomalainen 1920-1930-lukujen tähtitietämys. Teorioista työlleni tärkein on John Ellisin psykoanalyttinen tähteyden tulkinta. Suomessa tähtitutkimusta on tehty hyvin vähän. Kotimaista filminäyttelijyyttä ja tähteyttä järjestelmänä ei ole tutkittu juuri lainkaan, vaan tehdyissä tutkimuksissa on keskitytty yhteen näyttelijään ja hänen tähtikuvaansa kerrallaan. Lähinnä omaa aihepiiriäni on Minna Peltomäen tutkimus, joka käsittelee Suomi-Filmissä vuonna 1935 uransa aloittaneen Ansa Iksen tähtikuvaa. Peltomäen analyysi Iksen tähteydestä rakentuu hajanaisten huomioiden varaan, joten tutkimus jää ohueksi, eikä se pysty pureutumaan vuosikymmeniä kestäneen uran eri vaiheiden vaikutuksiin Iksen tähteyteen. Tässä työssä, kuten suomalaisissa teksteissä yleensä päälähteinä ovat olleet elokuvat, vaikka lehtikirjoittelua ja mainoksia on niiden sivussa käytetty. Koska itselläni lähdemateriaalina ovat vain elokuvalehdet ja pohdin tähteyden rakentumista lehdissä, ei teksteistä ole minulle suurta apua.

Olen käyttänyt myös elämäkertakirjallisuutta apunani. Näistä teoksista tärkeimmät ovat Kari Uusitalon kirjoittama Risto Orko -elämäkerta ja Tuula Saarikosken toimittama Ansa Iksen muistelmateos. Risto Orkon elämäkertateos on itsestään selvästi merkittävä, sillä hän toimi Suomi-Filmin tuotantopäällikkönä vuodesta 1933 lähtien. Ansa Ikonen on puolestaan 1930-luvun näyttelijöistä ainut, joka on itse analysoinut vuosikymmenen elokuvantekoa, filminäyttelijyyttä ja -tähteyttä, joten hänen elämäkertansa on ainutlaatuinen apu työlleni.



## 2. YHTIÖN ALKUTAIVAL

### 2.1 1920-luku - ylivoimaisuuden aika

Suomi-Filmin historia alkoi 20. joulukuuta 1919, jolloin Osakeyhtiö Suomen Filmikuvaamo perustettiin. Perustajajäseniä yhtiöllä oli viisi, ja heidän joukostaan toimitusjohtajaksi ja hallituksen puheenjohtajaksi valittiin Erkki Karu, joka oli aiemmin työskennellyt muun muassa kiertueteatterin johtajana ja lavastemaalarina.<sup>35</sup> Uuden yhtiön, joka jo muutaman kuukauden jälkeen lyhensi nimensä Suomi-Filmiksi, perustaminen pohjautui Kari Uusitalon mukaan pitkälti Erkki Karun ideoihin. Filmikuvaamon tarkoitus oli ”kuvata ja myydä filmituotteita, harjoittaa filmiteollisuutta, sekä sen ohella näyttämövarusteiden ja koristeiden valmistusta ja kauppaa”.<sup>36</sup> Oheistoiminta oli alkuvaiheissa yhtiön päätoimi, sillä kulussien maalauksella rahoitettiin elokuvaprojekteja. Yhtiön ensimmäinen lyhytelokuva valmistui keväällä 1920 ja myöhemmin samana vuonna oli vuorossa ensimmäinen pitkä elokuva *Ollin oppivuodet*.<sup>37</sup>

Suomi-Filmin ensimmäiset elokuvat tuottivat tappiota, eikä pelkkä elokuvaustoiminta olisi pitänyt yhtiötä pystyssä. Ratkaisuna taloudelliseen epävarmuuteen yhtiö laajensi toimintaansa ja esimerkiksi vuonna 1921 perustettiin elokuva-laboratorio, joka oli läpi 1920-luvun tekniikaltaan Suomen paras.<sup>38</sup> Samana vuonna yhtiön tulos kääntyi voitolliseksi, vaikka alkuun voitot olivat pieniä. Vuoden lopussa yhtiöllä oli 9 työntekijää, kolme vuotta myöhemmin henkilökunnan määrä oli noussut kahdeksaentoista.<sup>39</sup>

Erkki Karu oli perustajajäsenistä ainoa, joka työskenteli päätoimisesti yhtiössä, ja ensimmäiset vuodet kuluivat häneltä taloudellisen tilanteen tasapainottamiseen. Ohjaamaan hän ehti vasta vuonna 1922, jolloin valmistunut *Anna-Liisa*, joka oli samalla yhtiön ensimmäinen voittoa tuottanut filmi. Se myös merkitsi Karun läpimurtoa elokuvaohjaajana. Seuraavana vuonna tulivat ensi-iltaan menestysfilmit *Koskenlaskijan morsian* ja *Nummisuutarit*, jota edelleenkin pidetään yhtenä suomalaisen elokuvan suurista klassikoista.<sup>40</sup>

---

<sup>35</sup> Muut osakkaat olivat Kansallisteatterin päälavastaja Karl Fager, Kansallisteatterin ohjaaja Teuvo Puro, Svenska Teaternin lavastaja Ilmari Mattson ja lavastaja-näyttelijä Martti Tuukka.

<sup>36</sup> Uusitalo 1994, 26.

<sup>37</sup> Honka-Hallila 1995, 42-44, 46; Uusitalo 1994, 21-26, 35.

<sup>38</sup> Laboratorio sijaitsi vuodesta 1927 alkaen Bulevardi 12:sta piharakennuksessa, siis Karun työsuhteiden ja myöhemmän yhtiön konttorin takapihalla. Rakennus oli varta vasten rakennutettu Suomi-Filmille. Aikaisempaan verrattuna se oli tilava ja käytännöllinen ja siitä kehittyikin Suomen suurin elokuva-laboratorio. Töyri 1978, 167-195

<sup>39</sup> Honka-Hallila 1995, 44; Uusitalo 1969-1976, 24-26, 44; Uusitalo 1994, 35, 55-56.

<sup>40</sup> Uusitalo 1969-1976, 21, 28; Uusitalo 1994, 31, 35, 42-47.

Näiden kolmen elokuvan menestyksen perusteella Suomi-Filmi pystyi vuonna 1923 rakentamaan itselleen tuotantojärjestelmän, jossa talvisin kuvattiin sisäkuvia studiossa ja kesällä tehtiin maaseudulla ulkokuvia.<sup>41</sup> Vuodesta 1924 lähtien yhtiö vuokrasi tuottamansa elokuvat itse ilman välikäsiä ja ryhtyi samalla tuomaan maahan ja levittämään ulkomaisia elokuvia. Vähitellen yhtiö myös rakensi itselleen teatteriverkostoa. Suomi-Filmin omistusjärjestelyt kävivät samaan aikaan läpi mullistuksen ja vuonna 1925 viidestä perustajajäsenestä oli mukana enää Erkki Karu. Vuosikymmenen puoliväliin mennessä Suomi-Filmi oli vakiinnuttanut paikkansa johtavana kotimaisena elokuvatuottajana ja Erkki Karu oli noussut kiistatta yhtiön keulakuvaksi.<sup>42</sup>

Vaikka Suomi-Filmi piti koko 1920-luvun hallussaan kotimaisen elokuvatuotannon monopolia sekä kokoillan että lyhytelokuvien osalta, ei se ollut ainoa yritys alalla. Esimerkiksi vuosikymmenen alkupuolella elokuvateattereiden määrä kaksinkertaistui, mutta katsojamäärät nousivat vain 50 prosenttia. Elokuvateattereiden kannattavuus oli koetuksella etenkin maaseudulla, joten filmialan kilpailu keskittyi vuokraamiseen ja teattereiden omistukseen.<sup>43</sup>

Samaan aikaan kilpailu kiristyi myös ulkomailla, mikä johti siihen, että suuryhtiöt Paramount, Metro ja Ufa, jotka edustivat maailman suurimpia elokuvakeskuksia Hollywoodia ja Berliiniä, solmivat keskinäisen elokuvakartellin Parufametin vuonna 1926. Helsingissä asunut filmivuokraaja Gustaf Molin sai Suomen yksinoikeuden kartellin elokuviin, ja hänen Ufametinsa nousi maamme suurimmaksi elokuvatoimistoksi.<sup>44</sup> Molin yritti kaapata koko suomalaisen elokuvavuokrauksen haltuunsa ja tavoitteli Suomen Biografi Osakeyhtiötä ja Adamsin Filmitoimistoa.

Suomi-Filmi lähti taisteluun trustia vastaan ja vielä vuoden 1926 puolella yhtiö sai haltuunsa osake-enemmistön Suomen Biografi Osakeyhtiöstä jossain määrin arveluttavilla keinoilla; Uusitalon mukaan kauppasumman ensimmäinen erä maksettiin Biografi Osakeyhtiölle tämän omalla shekillä.<sup>45</sup> Myös Filmitoimiston johtaja Abel Adams kamppaili Molinia vastaan Karun avustuksella, joten tämäkin yhtiö jäi trustin ulkopuolelle. Kansallinen elokuva-alan etujärjestö Suomen Biografiliitto asettui Karun ja Adamsin kannalle, jolloin trustisodan rintamalinjat olivat vakiintuneet.<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> Honka-Hallila 1995, 46.

<sup>42</sup> Uusitalo 1969-1976, 24-26; Uusitalo 1994, 55-56.

<sup>43</sup> Uusitalo 1969-1976, 37, 46-47; Uusitalo 1974, 17-18; Uusitalo 1994, 57.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Uusitalo 1972, 100.

<sup>46</sup> Uusitalo 1969-76, 47-50; Uusitalo 1974, 18; Uusitalo 1994, 80-81.

Karu ja Adams korostivat taistelussaan yrittäjän vapautta ja kotimaisuutta, samalla he näkivät vastapuolen edustavan ulkomaisia kartelleja ja ulkomaalaisuutta - vaikka Molin asui Suomessa, hän oli Ruotsin kansalainen. Syksyllä 1927 Suomi-Filmi ryhtyi Abel Adamsin kanssa julkaisemaan omaa lehteään Elokuvaa,<sup>47</sup> sillä maan johtava elokuvalehti Filmiaitta oli joutunut vastapuolen käsiin. Samoihin aikoihin trustisodan purkautuminen alkoi ja seuraavana vuonna tilanne laukesi lopullisesti, kun Molinin ja Parufametin välinen sopimus raukesi.<sup>48</sup>

Suomi-Filmi ei aluksi sulauttanut Suomen Biografi Osakeyhtiötä itseensä mutta käytti sitä armotta hyväkseen. Biografi Osakeyhtiö oli perustettu jo vuonna 1918, ja se omisti elokuvateattereita ja välitti elokuvia teattereille. Kun Suomi-Filmi piti hallussaan liki kaikkia yhtiön osakkeita, sillä oli samalla käytössään toimiva ja laaja verkosto, jonka kautta sen uudet elokuvat päätyivät isojen kaupunkien ensi-iltateattereihin ja jonka kautta muutkin teatterit ottivat ohjelmistoonsa joko yhtiön valmistamia tai maahantuomia filmejä.<sup>49</sup>

Vaikka Suomen Biografi Osakeyhtiön valtaaminen ja Elokuva-lehden perustaminen merkitsi Suomi-Filmille aseman vahvistumista ja oman markkinointikoneiston syntymistä, aloitti se myös yhtiön velkaantumisen. Yhtiön tulos pieneni vuosi vuodelta, mutta säilyi voitollisena, kunnes vuoden 1928 lopulla Suomi-Filmin oli myytävä 20 prosenttia osakkeistaan Gustaf Molinille, josta näin tuli yhtiön kolmanneksi suurin omistaja. Biografi Osakeyhtiön kauppahintaa ei ollut vielä kokonaan suoritettu ja Elokuva-lehti tuotti tappiota. Seuraavana vuonna 1929, jolloin kansainvälinen talouslama oli vasta tulossa Suomeen, tehtiin tappiota liki miljoona markkaa, jota kattamaan käytettiin koko yrityksen vararahasto. Tästä huolimatta tappiota jäi 150 000 markkaa, ja yrityksen velat olivat suuremmat kuin liikevaihto.<sup>50</sup>

Läpi 1920-luvun Suomi-Filmi oli kehittynyt ja kasvanut. Kymmenessä vuodessa pieni kulissimaalaamo oli kasvanut suureksi elokuvayhtiöksi, joka oli saavuttanut niin määräävän aseman Suomessa, että kotimaisia elokuvia kutsuttiin yksinkertaisesti suomifilmeiksi. Alkuvuosien jälkeen Suomi-Filmin elokuvat tuottivat voittoa aina

---

<sup>47</sup> Jo lehden nimi oli suomalaisuuskannanotto, sillä uudissana *elokuva* oli otettu käyttöön vasta saman vuonna korvaamaan vanhoja termejä *elävät kuvat* tai *filmi*. Lehdestä enemmän Uusitalo 1969-1976, 64-65.

<sup>48</sup> Uusitalo 1994, 80-81.

<sup>49</sup> Honka-Hallila 1995, 45; Uusitalo 1969-76, 50-51; Uusitalo 1994, 57-61. Biografi Osakeyhtiön kaappauksesta koitui myös takaiskuja, sillä Suomi-Filmi huomasi kaupan jälkeen, että Biografi Osakeyhtiön omaisuus oli paljon kirjattua pienempi ja näin ollen Suomi-Filmi joutui tekemään poistoja noin 1 500 000 markan arvosta. Uusitalo 1969-76, 52.

<sup>50</sup> Uusitalo 1969-1976, 65-67; Uusitalo 1994, 61, 82.

vuodenvaihteeseen 1929-1930 asti, jolloin kolme peräkkäistä elokuvaa jäivät tappiolle.<sup>51</sup>

## 2.2. 1930-luvun alku - taloudellinen ahdinko

1930-luvun alun lama alkoi Suomessa aikaisemmin kuin muualla Länsi-Euroopassa. Suomen talous ylikuumentui jo vuonna 1928 ja talouskasvu hidastui jo Yhdysvaltain pörssiromahduksen aikoihin vuonna 1929. Eri toimialoilla taloudellinen taantuma tapahtui eri voimakkuuksilla ja eri aikoihin, minkä takia kokonaistuotannon lasku jäi vähäiseksi, mutta hinnat ja palkat laskivat rajusti samalla kun konkurssien määrä ja työttömyys nousivat ja investointien määrä romahti. Talouden ongelmat aiheuttivat edelleen pankkikriisin luottotappioiden kasvaessa. Vaikka pankeista suurimmat, kuten Suomi-Filmin tärkein luotonantaja Kansallis-Osake-Pankki, selvisivät lamasta pienin vaurioin ja niiden tulos säilyi koko ajan voitollisena, ajautuivat monet pienet pankit vararikkoon tai joutuivat yhdistymään toisten pankkien kanssa. Liikepankkien tulos kääntyi tappiolliseksi vuonna 1931 ja tappioiden huippu saavutettiin vuonna 1933. Tuotanto oli ollut suurimmassa kriisissään vuonna 1932, mutta jo seuraavana vuonna saavutettiin lamaa edeltäneet tuotantoluvut.<sup>52</sup>

Talouslaman vaikutukset näkyivät elokuvateatterien katsomoissa jo vuonna 1928, kun katsojaluvut alkoivat pudota. Seuraavana vuonna alkoi äänielokuvan maihinnousu Suomeen, mikä merkitsi elokuvateattereille kuluja uusien äänilaitteiden takia. Kaikkiin Suomi-Filmin teattereihin oli asennettu äänilaitteet vuoden 1930 loppuun mennessä, vaikkei Suomessa ollut vielä valmistettu ensimmäistäkään äänielokuvaa.<sup>53</sup>

Erkki Karu oli hämääntynyt vuosikausia jatkuneesta kasvusta ja hänen suunnitelmansa saivat kotimaisen elokuvamaailman mittakaavaan nähden aivan liian suuria muotoja. Karun tärkein suunnitelma oli Suomi-Filmin toimitalo, 68-metrinen pilvenpiirtäjä, jonka hän halusi rakennuttaa Helsinkiin. Talossa olisi ollut kaksi kerrosta maan alla ja 18 maan päällä - tuolloin Suomen korkein rakennus oli 11-kerroksinen viljasiilo. Pilvenpiirtäjä-suunnitelma ei koskaan toteutunut, mutta Erkki

<sup>51</sup> Uusitalo 1969-1976, 69; Uusitalo 1994, 75-80,84; katso myös Honka-Hallila 1995, 45-50.

<sup>52</sup> Hjerppe 1988, 26-27; Hjerppe & Ikonen & Valkama 1993, 1-5, 20-22; Pihkala 2001, 152-154; Meinander 1999, 95, 107-108. Katso myös Pantti 2000, 149-157.

<sup>53</sup> Esimerkiksi yhtiön ensi-iltateatteriin oli asennettu ensin levyäänilaitteet, jotka oli nopeasti todettu käyttökelvottomiksi ja sitten valoäänilaitteet, jotka vähitellen muodostuivat vallitsevaksi tekniikaksi. Uusitalo 1969-76, 69-70, 73-74; Uusitalo 1994, 84-85, 89-91. Äänielokuvan murroksesta tarkemmin Honka-Hallila 2002, 463-469; Kuusela 1976, 9-17; Laine 1999, 16-22.

Karu keskitti mielenkiintonsa siihen muutaman vuoden ajaksi juuri silloin, kun Suomi-Filmi oli ajautumassa entistä pahempiin taloudellisiin vaikeuksiin.<sup>54</sup>

Suomi-Filmin elokuvatuotanto oli lamassa vuonna 1929. Pientä piristystä toimintaan toi tilaustöiden suorittaminen yhtiön laboratoriossa, mutta ratkaisevaa merkitystä niillä ei ollut.<sup>55</sup> Yhtiö siirtyi äänielokuvien tuottamiseen vuodenvaihteessa 1930-1931, ja ensimmäiset elokuvat<sup>56</sup> olivat menestyksiä, mutta ne eivät auttaneet korjaamaan yhtiön taloutta. Vuoden 1930 heinäkuussa parannettiin tulosta sulauttamalla Biografi Osakeyhtiö kokonaan osaksi Suomi-Filmiä. Vasta vuonna 1931 Karu luopui kalliiksi käyneestä pilvenpiirtäjähankkeestaan. Samaan aikaan yhtiön henkilösuhteet olivat pahasti tulehtuneet. Muut osakkeenomistajat ja tilintarkastajat eivät pitäneet Karun toimista,<sup>57</sup> jotka olivat johtaneet tuotantoyhtiön hetki hetkeltä heikkenevään taloudelliseen tilaan ja jo vuoden 1931 alussa ensimmäistä kertaa keskusteltiin toimitusjohtajan erottamisesta. Vuosi oli kolmas perättäinen tappiollinen ja tilinpäätöksen yhteydessä tilintarkastajat kehottivat Suomi-Filmiä harkitsemaan liiketoimiensa karsimista vain kaikkein kannattavimpiin. Tähän ei kuitenkaan lähdetty, vaikka yhtiön näytelmäelokuvatuotanto pysähtyi puoleksi vuodeksi.<sup>58</sup> Suomi-Filmissä taisteltiin tietoisesti taloudellista ahdinkoa vastaan ja yrityksen asemaa koetettiin parantaa. Toimet eivät auttaneet, sillä vuoden 1932 yhtiökokouksessa tilintarkastajat kehottivat osakkaita harkitsemaan yhtiön toiminnan lopettamista.<sup>59</sup>

Ratkaisuksi kannattavuusongelmiin esitettiin keväällä 1932 Suomi-Filmin pilkkomista kahteen osaan. Suunnitelman mukaan filmaustoiminta erotettaisiin teatteritoiminnasta ja molemmista puolista muodostettaisiin oma yhtiönsä. Filmauspuoli oli tarkoitus myydä Erkki Karulle. Sopimus oli kauppasummia ja tulevien elokuvien esitysehtoja myöten valmis toukokuussa 1932. Karulle annettiin pari päivää harkinta-aikaa, jona Karu todennäköisesti hylkäsi tarjouksen, sillä kaupasta ei

---

<sup>54</sup> Laine 2002, 36-46; Uusitalo 1969-1976, 69, 71-73; Uusitalo 1994, 85-87.

<sup>55</sup> Töyri 1978, 195

<sup>56</sup> *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* (1931) ja *Tukkipojan morsian* (1931). Elokvista ensimmäinen oli osittain jälkiäänitetty, osittain mykkä. Toinen taas ensimmäinen suomalainen 100 prosenttinen äänielokuva - siis elokuvassa ei ollut enää välitekstejä, vaan kaikki repliikit olivat puhuttuja. Elokvien valmistuksesta, katso Uusitalo 1969-1976, 74-77. Näiden kahden elokuvan välillä ensi-iltaan tuli osittain jälkiäänitetty *Rovastin häämatkat*, joka menestyi heikosti edellä mainittuihin verrattuna. SKF I, 492.

<sup>57</sup> Esimerkiksi Erkki Karu nosti vielä vuonna 1933 kuukausipalkkansa lisäksi erilaisia provisioita 170 000 markkaa, vaikka yhtiö samaan aikaan joutui myymään kiinteää omaisuuttaan kattaakseen juoksevia kuluja. Uusitalo 1969-1976, 80; Uusitalo 1994, 98.

<sup>58</sup> Uusitalo 1969-76, 77-85, 88; Uusitalo 1994, 89, 98-99.

<sup>59</sup> Liite B, Suomi-Filmi Oy:n jatkettun yhtiökokouksen pöytäkirja 31.5.1932, Suomi-Filmi Oy.

mainita mitään myöhemmissä pöytäkirjoissa.<sup>60</sup> Kaikista yrityksistä huolimatta Suomi-Filmi oli jatkuvasti käteisvarojen puutteessa ja tulokset pysyivät tappiollisina.<sup>61</sup>

Vuonna 1933 Suomi-Filmiin ei enää luotettu. Yhtiön pääluotonantaja Kansallis-Osake-Pankki, joka oli tuolloin yhtiön toiseksi suurin omistaja<sup>62</sup> Erkki Karun jälkeen, alkoi epäillä, ettei saisi enää saataviaan yhtiöstä. Yhtiön sisällä tilanne oli ajautunut lopulliseen umpikujaan.<sup>63</sup> Luultavasti niin Suomi-Filmin sisällä kuin yhtiön ulkopuolellakin konkurssia pidettiin ainoana todellisena vaihtoehtona.

---

<sup>60</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 4.5.1932, Suomi-Filmi Oy.

<sup>61</sup> Lukuun ottamatta vuotta 1932, jolloin erinäisillä kirjaamiskeinotteluilla saatiin tulos juuri ja juuri voitolliseksi. Uusitalo 1969-76, 85-89.

<sup>62</sup> Kansallis-Osake-Pankin osakkeet kuuluivat virallisesti pankin tytäryhtiölle Osakeyhtiö Talolalle.

<sup>63</sup> Uusitalo 1969-1976, 89-90.

### 3. TUOTANTOJÄRJESTELMÄ

#### 3.1. Klassinen elokuvatuotanto ja studiojärjestelmä

Ennen taloudellisten vaikeuksien ilmaantumista Suomi-Filmi oli luonut tehokkaan tuotantoverkoston. Yhtiöllä oli käsissään sekä valmistus-, levitys- että esitystoiminta. Yhtiö oli kohonnut monopoliasemaan kotimaisilla elokuvamarkkinoilla, vaikka menestystä ei ollut tullut ulkomailta juuri nimeksikään. Tuotantoa varten yhtiöllä oli studio ja filmauskalusto sekä henkilökunta, joka oli pysyvästi yhtiön palveluksessa ja joka teki samat työtehtävät yhtiön jokaisessa valmistuvassa elokuvassa.<sup>64</sup> Suomi-Filmin Vironkadun studio oli ainoa laatuaan Suomessa 1920-luvulla.<sup>65</sup> Yhtiöllä oli laboratorio, jossa käsiteltiin paitsi omat elokuvat, myös tekstitettiin yhtiön maahantuomat filmit ja tehtiin tilaustöitä ulkopuolisille. Pitkien elokuvien rinnalla Suomi-Filmi valmisti lyhytelokuvia, sekä uutiskuvia että tilaustöinä tehtyjä reklaamifilmejä. Vaikka yhtiö piti 1920-luvulla hallussaan monopolia kokoillan elokuvien suhteen, lyhytelokuvissa ja laboratoriotöissä se oli vain yksi monien joukossa.<sup>66</sup>

Suomi-Filmin tuotantojärjestelmässä on samoja piirteitä, joille Hollywoodin elokuvakoneisto oli rakentunut. Klassisen Hollywoodin elokuvanvalmistus perustui kahdelle pääpiirteelle, liukuhihnatuotannolle ja vertikaaliselle integraatiolle.<sup>67</sup> Piirteistä ensimmäinen, liukuhihnatuotanto merkitsi pitkälle erikoistunutta valmistusta. Järjestelmässä elokuva kulkee kuin liukuhihnaa pitkin työvaiheesta toiseen, jolloin jokainen työntekijä matkan varrella kiristää oman mutterinsa elokuvasta pohtimatta sen tarkemmin kokonaisuutta. Lavastajat rakentavat lavasteet toisensa jälkeen tietämättä, mitä niissä kuvataan, orkesteri soittaa nuotit toisensa jälkeen ja sivuosien esittäjät kulkevat lavasteista lavasteisiin tietämättä missä elokuvassa tai missä kohtaa filmiä kulloinkin näyttelevät. Ainoa, joka seuraa elokuvaa ensimmäisestä ideasta valmiiksi filmikeloiksi, on tuotannonvalvoja (*producer-*

---

<sup>64</sup> Suomi-Filmin henkilökunnasta ei ole olemassa järjestelmällistä tutkimustietoa. Suomen kansallisfilmografiasta selviää, että jo 1920-luvulla tekninen henkilökunta on ainakin jossain mitoissa ollut sama elokuvasta toiseen. Tarkkaa tietoa ei ole siitä, kuinka moni heistä on ollut yhtiön vakituudessa palveluksessa, kuinka moni taas on pestattu uudelleen ja uudelleen jokaista projektia varten. Vakituista henkilökuntaa on kuitenkin ollut olemassa, sillä toukokuussa 1932 yhtiö irtisanoi atelieerihenkilökuntansa, koska tulevana kesänä ei elokuvia filmattaisi. Samoin huhtikuussa 1934 yhtiön hallitus päätti irtisanoa koko tuotantopuolen henkilökunnan eikä tuolloin ollut valmisteilla yhtäkään pitkää elokuvaa. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 11.5.1932 ja 28.4.1934, Suomi-Filmi Oy; SKF I, 590, 595, passim.

<sup>65</sup> SKF 1, passim.

<sup>66</sup> Kilpailijoita olivat muun muassa Aho & Soldan, Lahyn-Filmi ja Kurt Jägerin yhtiöt. Suomi-Filmin 1920-luvun lyhytelokuvatuotannosta Uusitalo 1969-76, 36-39, 59-60. Muiden lyhytelokuvatuotannosta Uusitalo 1972, 148-152.

<sup>67</sup> Wyver 1989, 123-125. Katso myös Gomery 1998, 246-247; af Hällström 1936, 206-211.

*supervisor*), joka tekee kaikki elokuvaa koskevat päätökset, valitsee käsikirjoituksen, ohjaajan, näyttelijät, muun tuotantohenkilökunnan ja jota näin ollen voidaan eräällä tapaa pitää elokuvan luojana.<sup>68</sup>

Liukuhihnatuotantoon liittyy olennaisesti lajityyppiytyminen eli elokuvagenrejen muodostuminen.<sup>69</sup> Kun jokinokuva on menestynyt teattereissa, halutaan menestys toistaa tekemällä melkein samanlainenokuva. Kun toistoja tapahtuu tarpeeksi, muodostuu joukko piirteitä, jotka liittyvät tietynlaiseen elokuvaan. Lännenelokuva erottuu selkeästi gansterielokuvasta ja musikaali melodraamasta toistamalla tuttuja aineksia, mutta samalla muokkaamalla niitä hieman, jotta yleisön mielenkiinto pysyy yllä ja lajityyppi säilyy elävänä.

1920-luvun Suomi-Filmin ja suomalaisen elokuvatuotannon mittakaava oli suureen maailman verrattuna niin pieni, ettei liukuhihnajärjestelmä voinut toimia täällä koko laajuudessaan. Elokuvia tuotettiin yksi kerrallaan ja niitä valmistui vuosittain yhdestä neljään. Yhtiössä työskenteli pääohjaaja Erkki Karun rinnalla myös muita ohjaajia, mutta kukaan heistä ei kohonnut tasavertaiseksi Karun rinnalle. Pääohjaajan ylivoimaisuuden takia ei voida puhua tuotannonvalvoja-johtoisesta tuotannosta, vaan malli vastaa enemmänkin ohjaaja-johtoisia järjestelmiä, jotka olivat käytössä Hollywoodissa ennen vuotta 1914.<sup>70</sup> Hollywoodin tapaista genreytymistä ei Suomessa syntynyt, vaikka Erkki Karun elokuvat useimmiten liikkuvat maalaismaisemissa. Yhtiön tuotannossa on kuitenkin liukuhinnan piirteitä, sillä esimerkiksi henkilökunta, laitteet ja tilat pysyivät samoina elokuvasta toiseen.

Toisella puolella Hollywoodin tuotantomallista, eli vertikaalisella integraatiolla tarkoitetaan sitä, että sama yhtiö vastaa sekä elokuvan valmistuksesta, levityksestä että esityksestä. Järjestelmä kuljettaa elokuvan ensimmäisestä ideasta aina katsojan silmiin ilman minkäänlaisia välikäsiä, jotka pienentäisivät yhtiön elokuvasta saamia tuloja.<sup>71</sup>

Suomi-Filmi välitti itse omat elokuvansa ja levitettävänä oli myös monia muita kotimaisia elokuvia ja yhtiö harjoitti ulkomaisten elokuvien maahantuontia. Etenkin Biografiosakeyhtiön kaappauksen jälkeen Suomi-Filmillä oli omistuksessaan hyvä elokuvateattereiden verkosto, joissa yhtiön valmistamat ja levittämät elokuvat saivat ensi-iltansa niin pääkaupungissa kuin maaseudullakin. Elokuva-lehden perustaminen vuonna 1927 merkitsi yhtiön oman markkinointikoneiston syntymistä tukemaan yhtiön edustamia näkökantoja ja markkinoimaan yhtiön tuottamia ja välittämiä tuotteita.

---

<sup>68</sup> Staiger 1999a, 90-95.

<sup>69</sup> Elokuvagenreistä tarkemmin Rick Altman 2002, passim.

<sup>70</sup> Vertaa Staiger 1999a, 117-127.

<sup>71</sup> Wyver 1989, 123-125.



Suomen mittakaavassa yhtiö oli onnistunut rakentamaan itselleen hyvinkin Hollywoodiin verrattavan vertikaalisen integraation.

Hollywoodin (ja Suomi-Filminkin) tuotantojärjestelmän syntymisen taustalla oli halu tehostaa filmialan tuottavuutta. Yhdessä liukuhihnatuotanto ja vertikaalinen integraatio muodostavat järjestelmän, joka pystyy tuottamaan nopeasti ja mahdollisimman pienillä kustannuksilla paljon elokuvia. Järjestelmässä ei ole välikäsiä, jotka ottaisivat oman osuutensa tuotoista, ja mukana oleva henkilökunta on mahdollisimman tehokkaassa käytössä, jolloin heidän palkkakustannuksensa jakautuvat mahdollisimman tasaisesti mahdollisimman monelle tuotannolle.<sup>72</sup> Hollywoodissa valtaa pitivät 1930-luvun alusta alkaen viisi suurta yhtiötä, joiden varaan elokuvan studiojärjestelmä muodostui. Yhtiöillä oli hallussaan molemmat vertikaalinen integraatio ja liukuhihnatuotanto. Näiden yhtiöiden alapuolelle jäi suuri joukko pienempiä tuottajia, jotka eivät pysyneet kilpailussa, sillä vaikka ne liukuhihnalta tuottivatkin elokuvia, pysyivät tuotot pieninä ilman teatteriverkostoa.<sup>73</sup>

Suomi-Filmillä on todennäköisesti ollut samanlainen pyrkimys taloudellisuuteen ja tuotteliaisuuteen, kun se rakensi Suomen 1920-luvun olosuhteisiin sopivaa versiota Hollywoodin mallista. Suomalaista studiojärjestelmää eli tuotantoyhtiöiden kilpailulle rakentuvaa tuotantoa ei ollut, sillä Suomi-Filmi oli alalla ylivoimainen. Toisaalta voidaan myös ajatella, että suomalainen studiojärjestelmä oli Hollywoodiakin tehokkaampi ja täydellisempi, sillä kilpailua ei ollut.

1920-luvun hyvät ajat loppuivat talouslamaan vuosikymmenen lopulla. 1930-luvun alkaessa monet Hollywoodin suuret yhtiöt olivat talousvaikeuksissa, josta ne kuitenkin pian nousivat entistä vahvempina.<sup>74</sup> Vuoteen 1933 mennessä Suomi-Filmi oli ajautunut vaikeaan kriisiin. Yhtiön elokuvatuotanto kärsi katkoksista, vakituista henkilökuntaa irtisanottiin työn puutteessa, elokuvateattereita oli myyty, samoin yhtiön oma lehti. 1920-luvulla saavutetut tuotantojärjestelmän muodot olivat purkautumassa, ja yhtiön toiminnan tulevaisuudesta ei ollut minkäänlaisia takuita.

Tässä luvussa lähden käsittelemään vuonna 1933 alkanutta kehitystä, jossa Suomi-Filmin tuotantojärjestelmä muotoutui. Käytän avuksi Janet Staigerin tekemää tuotantojärjestelmän kolmijakoa rahoitus - tuotantovälineet - työvoima. *Ensin* tutkin Suomi-Filmin taloudellista tilannetta käsittelemällä yhtiön ”vaaran vuosia”, jolloin vararikko tuntui olevan jatkuvasti ovella, ja sitä miten yhtiössä selvittiin talousongelmista. Käsittely keskittyy pitkälti Suomi-Filmin johtohahmoihin, sillä

---

<sup>72</sup> Laine 1999, 134.

<sup>73</sup> Wyver 1989, 123-125; Gomery 1998, 245-247. Katso myös af Hällström 1936, 211-216.

<sup>74</sup> Wyver 1989, 124, 126-127, 129, 135-136.

heidän henkilökohtaiset panostuksensa ja taipumuksensa määrittivät yhtiön tulevat päälinjaukset. *Toisena* kohtana keskityn tuotantovälineisiin, eli konkreettiseen elokuvien valmistuskoneiston kasvattamiseen siinä vaiheessa, jolloin taloudelliset ongelmat eivät peittäneet alleen muuta yhtiön toimintaa. *Kolmanneksi* tutkin Suomi-Filmin työvoimaa, niin näyttelijöitä kuin kameran takaa löytyvää henkilökuntaa ja heidän suhdettaan tuotantojärjestelmään.

### 3.2. Suomi-Filmin herrakerho muotoutuu

#### 3.2.1 Erkki Karun aikakausi päättyy

Erkki Karun tulevaisuus oli ensimmäinen ratkaistava asia Suomi-Filmin ongelmavyyhdyssä. Johtokunnan sisäisiä riitoja oli ollut olemassa jo vuosia, mutta vuoden 1933 alkaessa Karu oli lopullisesti menettänyt luottamuksensa. Huhtikuiseen yhtiökokoukseen asti hän toimi sekä yhtiön toimitusjohtajana että hallituksen puheenjohtajana, mutta kokouksessa hallituksen puheenjohtajaksi nousi Kansallis-Osake-Pankkia edustanut pankinjohtaja Toivo Waldemar Zimmermann.<sup>75</sup> Uusitalon mukaan yhtiökokouksen enemmistö syrjäytti vanhan puheenjohtajan.<sup>76</sup> Kokouksen oli edustettuna 5 669 kappaletta yhtiön 6 000:sta osakkeesta, joista Karun osuus oli 3 017 osaketta.<sup>77</sup> Erkki Karulla oli hallussaan sekä kokouksen että yhtiön äänienemmistö. Hänen mielipiteensä ratkaisi hallitusvaalin tuloksen, ja hän itse nosti Zimmermannin tilalleen.<sup>78</sup> Zimmermannilla ei ollut vastaehdokkaita hallitusvaalissa, joten Karun oli luultavasti pakko taipua KOP:n edustajan nousuun puheenjohtajaksi. Päärahoittaja todennäköisesti vaati omaa miestänsä puheenjohtajaksi ehtona rahoituksen jatkumiselle.

---

<sup>75</sup> Virallisesti Zimmermann edusti Osakeyhtiö Talolaa, joka oli KOP:n tytäryhtiö. Vaikka pankki oli Suomi-Filmin omistaja vain tytäryhtiönsä kautta, oli pankin vaikutusvalta yhtiön asioihin suuri. Muiksi jäseniksi valittiin Karu, apulaisjohtajat Nils Dahlström ja Aarne Wuoreneimo, K. S. Laurila sekä varajäseniksi, entinen apulaisjohtaja eversti Paavo Talvela ja Johan Erik Dahlström. Suomi-Filmin varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 3.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>76</sup> Katso Uusitalo 1994, 104, 106.

<sup>77</sup> Erkki Karu oli edellisenä vuonna ostanut Gustaf Molinilta tämän osuuden yhtiöstä ja jo tätä ennen hän oli pitänyt valtakirjalla Molinin ääniosuutta ja käyttänyt äänienemmistöään muita vastaan. Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 26.5.1932, Suomi-Filmi Oy:n jatkettun varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 31.5.1932 ja Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 3.4. 1933, Suomi-Filmi Oy. Uusitalo 1988, 147, 155. (Teoksessa *Suomi-Filmin viisi vuosikymmentä* Kari Uusitalo on merkinnyt Molinin osakkeet siirtyneiksi Nils Dahlströmille. Katso Uusitalo 1969-1976, 103. Teoksessa *Kuvaus-kamera-käy* osakeosuudet ja niiden muutokset ilmoitetaan virheellisesti. Katso Uusitalo 1994, 103.)

<sup>78</sup> Äänestyksessä Karun puolelle asettui vain Nils Dahlström yhdellä osakkeellaan. Vastustajat Talvela, Laurila, Zimmermann sekä pankinjohtaja Åström olisivat halunneet hallituksen muodostuvan vain osakkeenomistajista, mikä olisi tarkoittanut Wuoreneimon pudottamista pois hallituksesta. Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 3.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

Puheenjohtajuuden vaihtuminen ei näytä muuttaneen Erkki Karun toimintaa Suomi-Filmissä. Hän oli edelleen omavaltaisesti käyttäytyvä osake-enemmistön omistaja.<sup>79</sup> Kiistoista huolimatta yhtiön pitkäaikainen yksinvaltiainen ei pelännyt lainkaan oman asemansa puolesta, eikä tajunnut hallituksen jäsenten häntä kohtaan tuntemaan epäluottamuksen syvyyttä. Lopulta hän itse aiheutti välillisesti syrjäyttämisen kesällä 1933, mitä Kari Uusitalo ei lainkaan huomioi teoksissaan, vaikka moittiikin yhtiön johtajan toimintatapoja, huolimattomuutta ja tuhlailevaisuutta ja korostaa sitä, ettei Karu uskonut tulevaisuutta erotetuksi.<sup>80</sup>

Hallituksen kokouksissa loppukeväällä 1933 pohdittiin laajalti yrityksen talousongelmia. Vaikka palkanalennuksilla ja muilla säästöillä tilanne oli parantunut, ei varoja ollut menojen kattamiseen. Ilman nopeita toimia yhtiö ei selviäisi tulevasta kesästä. Apulaisjohtaja Wuorenheimo ja puheenjohtaja Zimmermann olisivat kääntyneet KOP:n puoleen lisärahoituksen järjestämiseksi. Karu puolestaan ehdotti osakepääoman korotusta. Wuorenheimo ja Zimmermann eivät uskoneet osakeannin mahdollisuuksiin, varsinkaan kun yhtiön olemassa olevien osakkeiden markkinahinta oli vain puolet nimellisestä arvosta. Karun ehdotus kuitenkin hyväksyttiin lopulta ja yhtiökokous kutsuttiin koolle korottamaan pääomaa.<sup>81</sup>

Osakeanti nosti yhtiön osakkeiden määrän 9 000 kappaaleeseen. Karu ei hankkinut itselleen ainuttakaan uutta osaketta, joten hänen osuutensa oli putoamassa kolmannekseen yhtiöstä. Osakkeita merkittiin lopulta vain 2 020 kappaletta, mutta sekin riitti pudottamaan pääomistajan vähemmistöosakkaaksi. KOP ei toiveista huolimatta lähtenyt rahoittajaksi, vaan uudet omistajat löytyivät lähinnä hallituksen piiristä. Apulaisjohtajat Dahlström ja Wuorenheimo kirjasivat molemmat itselleen 500 osaketta ja professori K. S. Laurila 20 osaketta. Loput tuhat kappaletta merkitsi liikemies Walter Dassel.<sup>82</sup>

Vielä huhtikuun yhtiökokouksessa apulaisjohtajat Dahlström ja Wuorenheimo olivat olleet Erkki Karun puolella, mutta pääoman korotuksen jälkeen johtaja sai huomata olevansa yksin. Salaliitto syntyi, kun osakkeenomistajista apulaisjohtajat Dahlström ja Wuorenheimo, Paavo Talvela, Walter Dassel ja T. W. Zimmermann tekivät kirjallisen sopimuksen, jonka mukaan heidän osuutensa toimitettiin yhtenä

---

<sup>79</sup> Esimerkiksi kun sekä henkilökunnan että johtajien palkkoja alennettiin, hän ei suostunut oman palkkansa alentamiseen. Hallituksen kokouksissa käytettiin ääni ja mies -periaatetta ja Karun oli jäävättävä itsensä, siis poistuttava huoneesta siksi aikaa, kun muut yksimielisesti päättivät hänen palkkansa alentamisesta. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 17.5.1933, katso myös pöytäkirjat 5.4. ja 21.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>80</sup> Uusitalo 1988, 147-161; Uusitalo 1994, 105-107; katso myös Uusitalo 1975a, 34, 70; Uusitalo 1965, 29.

<sup>81</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 18.5. ja 16.6.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>82</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirjat 21.4., 6.5. ja 2.10.1933; Uusitalo 1969-76, 86; Uusitalo 1999a, 52.

kokonaisuutena.<sup>83</sup> Liittouma piti käsissään yhteensä 4 992 osaketta, mutta sen ei tarvinnut käyttää valtaansa äänestämällä, sillä kun Karu sai tietää salaliitosta, hän itse pyysi eroa toimitusjohtajan toimesta 5. elokuuta 1933 päivätyssä kirjeessään.<sup>84</sup>

Toisin kuin Kari Uusitalo on tulkinut, Erkki Karu oli omilla toimillaan edesauttanut salaliiton syntyä.<sup>85</sup> Hän oli nostanut pankinjohtaja Zimmermannin hallituksen puheenjohtajaksi ja ehdottanut osakepääoman korotusta. Hallitukselle ja Zimmermannille osoitetusta erokirjeestä kuultaa läpi yllättyneisyys ja katkeruus. Tekosyyinä pitkäaikaiseen lomaan on lääkärin hoitoon joutuminen. Kirje jatkuu:

*Vielä pyydän, että hallituksen jäsenten kesken muodostettu osake-enemmistöyhtymä, joka allekirjoittaneen tietämättä on kokoonpantu, ostaisi omistamani Suomi-Filmi O.Y:n vähemmistöosakkeet, kuten tällaisessa tapauksessa käytännössä vakiintunut hyvä tapa edellyttää.*<sup>86</sup>

Karu oli viimein joutunut myöntämään, että hänen kautensa yhtiössä oli ohi. Salaliitto ei kuitenkaan onnistunut lannistamaan herra Suomi-Filmiä täysin, vaan hän katsoi edelleen olevansa yhtiölle välttämätön. Muutamaa päivää myöhemmin hän kirjoitti Zimmermannille uuden kirjeen, jossa hän totesi voivansa jatkaa yhtiön ohjaajana. Karu muistutti myös, ettei tekeillä olevan filmin *Ne 45.000* (1933) palkkiosta ollut vielä sovittu.<sup>87</sup> Karu uskoi edelleen, että hänellä oli mahdollisuus käyttää omaa arvovaltaansa yhtiön johtoa vastaan.

Kumpikaan Erkki Karun kirjeistä ei saanut Suomi-Filmin hallitusta kiirehtimään takaisin kesälomaltaan. Vasta entisen valtiaan asianajajan kirje Zimmermannille sai hallituksen kokoontumaan 21. elokuuta. Itsevarma Karu oli kokouksessa läsnä. Hän totesi, ettei voi jatkaa johtajana, koska yhtiön johto oli tehnyt eräitä päätöksiä vastoin hänen tahtoaan<sup>88</sup> ja poistui paikalta. Zimmermannin johdolla hallitus hyväksyi yksimielisesti eron samasta päivästä lukien, mutta päätti aloittaa neuvottelut *Ne 45.000* -elokuvan tekemisestä loppuun. Erkki Karulla ei kuitenkaan ollut

<sup>83</sup> Uusitalo 1988, 158-159.

<sup>84</sup> Erkki Karun kirje Suomi-Filmin hallitukselle ja puheenjohtaja T. W. Zimmermannille 5.8.1933. Liite I, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.8.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>85</sup> Vertaa ”Mitä mahtoi Erkki Karu tuumia [tultuaan syrjäytetyksi]? Ainakin hän varmasti oli itselleen vihainen siitä ettei aikoinaan myötätuulen puhaltaessa purjeissa ollut ymmärtänyt hankkia ehdotonta osake-enemmistöä yhtiössään.” Uusitalo 1988, 160.

<sup>86</sup> Erkki Karun kirje Suomi-Filmin hallitukselle ja puheenjohtaja T. W. Zimmermannille 5.8.1933. Liite I, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.8.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>87</sup> Erkki Karun kirje Suomi-Filmin hallitukselle ja puheenjohtaja T. W. Zimmermannille 11.8.1933. Liite II, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.8.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>88</sup> Kyse oli luultavasti yhtiön studion vuokraamisesta Finlandia-Filmille elokuvien *Hiljaisuuden talo* (1933) ja *Vale-Greta* (1934) sisäkuvauksiin kesällä 1933, jolloin Karu kuvasi filmiä *Ne 45.000*. Finlandia-Filmin elokuvat olivat ruotsalais-suomalaisia yhteistuotantoja, jotka eivät menestyneet ja joista ensimmäistä ei koskaan esitetty Suomessa. Elokuvista tarkemmin SKF 1, 548-550, 573-575.

minkäänlaista yliotetta keskeneräisen elokuvan kautta, sillä hallitus päätti neuvotella myös apulaisohjaajana toimineen Risto Nylundin kanssa elokuvan valmistamisesta.<sup>89</sup>

Erkki Karun ulosmarssi lopetti hänen aikakautensa Suomi-Filmissä, mutta tilannetta puitiin vielä pitkään.<sup>90</sup> Lopullinen sopimus Erkki Karun ja Suomi-Filmin kanssa tehtiin vasta kesäkuussa 1935, eli pari vuotta ulosmarssin jälkeen.<sup>91</sup>

### 3.2.2. Konkurssi uhkaa

Erkki Karun marssiessa ulos muodostui valtatyhjiö. Hän oli perustajajäsenistä viimeinen ja vaikka hallitus ei seissyt hänen ajamiensa suunnitelmien takana, oli hänellä ollut paljon valtaa vielä senkin jälkeen, kun T. W. Zimmermann oli noussut hallituksen puheenjohtajaksi. Erkki Karu oli, paitsi omavaltainen suuromistaja, myös yhtiön toimitusjohtaja ja pääohjaaja. Kun herra Suomi-Filmi oli poistunut, jäi johtaminen verrattain uuden johtoportaan käsiin, joista vähitellen muodostui eräänlainen Suomi-Filmin herrakerho yritystä luotsaamaan.<sup>92</sup>

Hallituksen jäsenistä vain professori K. S. Laurila ja eversti Paavo Talvela edustivat vanhaa Suomi-Filmiä. Hallituksen jäsenyyden lisäksi Laurila suoritti Suomi-Filmille käsikirjoitusten lukua ja näin vaikutti yhtiön filmausohjelmaan.<sup>93</sup> Talvela puolestaan oli toiminut Suomi-Filmin apulaisjohtajana 1920-1930-lukujen vaihteessa, jolloin hänen taakseen oli tullut jokapäiväisestä toiminnasta huolehtiminen sillä välin, kun Karu suunnitteli pilvenpiirtäjänsä.<sup>94</sup> Kummatkin Laurila ja Talvela jäävät pöytäkirjojen valossa sivuosan esittäjiksi Suomi-Filmin toiminnassa. He olivat läsnä kokouksissa ja ilmaisivat mielipiteensä, mutta todellinen toiminta oli uusien johtajien käsissä.

Muut hallituksen jäsenet olivat nousseet toimiinsa Suomi-Filmin taloudellisen ahdingon takia. Pankinjohtaja T. W. Zimmermann tuli vuonna 1931 yhtiöön

---

<sup>89</sup> Kokouksessa Karu myös kieltäytyi hyväksymästä palkanalennustaan käsitelleen kokouksen pöytäkirjaa edelliseltä toukokuulta. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.8.1933, Suomi-Filmi Oy. Katso myös Uusitalo 1994, 106.

<sup>90</sup> Hän ei enää osallistunut hallituksen kokouksiin ja eroa tästäkin toimesta hän vaati syyskuussa 1933. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 29.8., 20.9., 27.9., 2.10. ja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>91</sup> Uusitalo 1988, 161-162.

<sup>92</sup> Hallitukseen jäivät puheenjohtaja T. W. Zimmermann, jäsenet Nils Dahlström, A. Wuoreneimo ja K. S. Laurila sekä varajäsenet Paavo Talvela ja J. E. Dahlström, jonka merkitys Suomi-Filmille jää hämäräksi niin lähdemateriaalin kuin lähdekirjallisuudenkin perusteella.

<sup>93</sup> Laurila oli tullut osakkaaksi jo vuonna 1926 ja seuraavana vuonna hänet oli valittu hallituksen varajäseneksi ja siitä edelleen varsinaiseksi jäseneksi vuonna 1932.

<sup>94</sup> Osakkaaksi hän oli noussut vuonna 1930. Pääjohtajan kanssa syntyneiden mielipide-erojen takia Talvela oli siirtynyt Alkoholiliikkeen johtajistoon vuonna 1932, mutta jäi hallituksen varajäseneksi ja keskusuikeksi osakkaaksi.

valvomaan rahoittaja Kansallis-Osake-Pankin etuja ja vielä saman vuoden joulukuussa hän nousi hallitukseen varsinaiseksi jäseneksi.<sup>95</sup>

Nils Dahlström ja Aarne Wuorenheimo puolestaan valittiin Suomi-Filmin hallitukseen vuonna 1932 ja heistä tehtiin eronneen Talvelan tilalle apulaisjohtajia. Heidän tehtävänsä Suomi-Filmissä oli parantaa yhtiön asemaa omilla kontakteillaan, tai ehkä jopa omilla varoillaan.<sup>96</sup> Vaikka kummallakaan apulaisjohtajista ei ollut aikaisempaa kokemusta elokuva-alasta, heidän kykyjään ei epäilty. Samassa kokouksessa, jossa Karun ero hyväksyttiin, nostettiin Wuorenheimo toimeenpanevaksi toimitusjohtajaksi.<sup>97</sup> Nils Dahlströmistä puolestaan tehtiin teatteripäällikkö, eli hän oli vastuussa yhtiön omistamien ja vuokraamien elokuvateattereiden toiminnasta.<sup>98</sup> Karun osakkeet päättyivät Dahlströmille, josta tuli yhtiön suurin omistaja.<sup>99</sup>

Jäljelle jääneet johtajat eivät hakeneet yhtiötä konkurssiin, kuten suurin osa ulkopuolisista luultavimmin odotti. Karun poistuminen nähtävästi vain puhdisti ilmaa hallituksessa; ilmiselvästi myös muilla on ollut suuri halu valmistaa suomalaisia elokuvia. Yhtiön asioiden selvittäminen sai vauhtia, kun vastarannan kiisken osaa näytellyt Karu oli raivattu pois tieltä.

Tilanne Suomi-Filmissä oli katastrofaalinen. Laskuja oli enemmän kuin varoja ja vekseleitä kaatui niskaan. Mitään pitempiaikaisia suunnitelmia ei tehty vaan pohdittiin, miten muutamista seuraavista viikoista selvitään. Johtajisto lankesi tai joutui pakosta ajautumaan helpon rahan hankkimiseen. Yhtiöllä oli paljon kiinteää omaisuutta, jota nyt muutettiin rahaksi. Saadut varat olivat kuitenkin lamasta kärsivässä maassa useimmiten mitättömiä verrattuna siihen, mitä yhtiö oli aikanaan itse joutunut maksamaan.

Karun ero ei aloittanut tätä realisoimisten aaltoa, vaan sitä oli tehty vuodesta 1931 alkaen, merkittävimpänä keväällä 1932 myyty Kino-Palatsi.<sup>100</sup> Teatterista luopuminen auttoi hallitusta huomattavasti, mutta samalla yhtiöstä tuli vuokralainen

---

<sup>95</sup> Zimmermann oli toiminut Suomi-Filmin ja Suomen Biografin tilintarkastajana useampana vuonna 1920-1930 -lukujen vaihteessa, mutta yhtiön jokapäiväiseen toimintaan hän tuli mukaan vuoden 1931 marraskuussa, kun Kansallis-Osake-Pankin tytäryhtiö Osakeyhtiö Talola nousi yhtiön suuromistajaksi yli neljänneksen osuudella osakkeista. Uusitalo 1994 86, 98, 104-106. Lähdekirjallisuudesta ei suoranaisesti selviä, miksi KOP hankki niin suuren määrän yhtiön osakkeita, mutta todennäköisesti kyse oli velkajärjestelyistä. Jo tuossa vaiheessa Suomi-Filmi oli niin pahasti velkaantunut, että osakepääoman neljänneksen hankkiminen ei olisi ollut sijoituksena houkutteleva. Katso myös Uusitalo 1969-76, 86-87.

<sup>96</sup> Uusitalo 1994, 104.

<sup>97</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.8.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>98</sup> Teatteripäällikkönä toimi aikaisemmin herra Balthasar, joka kuitenkin erotettiin palkkasäästöjen yhteydessä. Dahlströmiä ei virallisesti nimitetty teatteripäälliköksi, mutta pian siitä tuli hänen tittelinsä.

<sup>99</sup> Uusitalo 1969-76, 104.

<sup>100</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 2.3., 14.3., 11.4., 15.4. ja 2.5.1932, Suomi-Filmi Oy; Uusitalo 1988, 156-157.

Kino-Palatsiin eli se sai niskaansa uuden rasiitteen. Läheskään kaikki myyntiaikeet eivät toteutuneet, sillä tarjotut hinnat olivat usein niin alhaisia, ettei niitä voitu hyväksyä.<sup>101</sup> Yksi tärkeimmistä myymättä jääneistä kohteista oli Karun työsuhteasunto Bulevardi 12:sta. Hallitus yritti myös löytää vuokralaista 350 neliön huoneistoon, mutta kun tämäkään ei onnistunut, keksi yhtiö vaihtoehtoisen tavan säästää kuluissaan. Suomi-Filmi luopui vanhasta vuokratusta konttoristaan ja muutti asuntoon,<sup>102</sup> josta tulikin yhtiön toiminnan keskus suuruuden vuosiksi.

Rahavaikeuksista kärsi myös tuotantopuoli. Elokuvaus oli ajoittain pysähdyksissä, ja kysymystä tulevasta filmausohjelmasta lykättiin kokouksesta kokoukseen. Atelieerin vuokrasopimus irtisanottiin ja henkilöstöä lomautettiin, koska mitään filmattavaa ei ollut. Luultavasti pahin este filmaukselle oli raakafilmielästä johtunut filmiluoton menetys. Suomi-Filmi ei saanut materiaalia filmattavaksi, sillä yhtiölle ei enää annettu tavanomaista kolmen kuukauden maksuaikaa, vaan uuden raakafilmin lasku oli maksettava heti. Kuten hallituksen kokouksessa keväällä 1933 todettiin, aiheutti raakafilmielä muiden laskujen kasautumista. Sisään tulevat rahat menivät uusiin filmiostoihin sen sijaan, että niillä olisi hoidettu vanhempia laskuja.<sup>103</sup>

Atelieerissa Erkki Karun jättämä valtatyhjiö oli huomattavasti suurempi kuin hallituksen kokoushuoneessa. Salaliittolaisten alkuperäinen suunnitelma tilanteen järjestämiseksi oli Uusitalon mukaan tehdä Walter Dasselista ”produktionipäällikkö”.<sup>104</sup> Karu oli ollut pääohjaajana vastuussa tuotantopuolesta, nyt työtehtävä sai uuden nimen ja selkiytyi erilleen muusta yhtiön johdosta. Vaikka aivan tarkkaa määritelmää ei ole productionipäällikön tehtäville ja velvollisuuksille, voidaan taustalla nähdä esikuvana Hollywoodin tuotannonvalvojat.

Walter Dasselin ottaminen mukaan juonitteluun selittyy pitkälti hänen varsinaisella toimellaan raakafilmitoimittaja Agfan Suomen johtajana. Suomi-Filmi oli pahasti veloissa Agfalle, mutta Dasselin avulla toivottiin Agfan muuttuvan velkojen karhuajasta yhtiön suojelijaksi. Walter Dasselista ei kuitenkaan ollut hoitamaan tointaan ja hän katosi Suomi-Filmin toiminnasta. Hän ei edes pystynyt lunastamaan

---

<sup>101</sup> Esimerkiksi Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 23.5., 2.6. ja 14.6.1932; 1.12., 14.12. ja 21.12.1933; 26.1.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>102</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen pöytäkirjat 1.12.1933; 26.1. ja 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>103</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 15.3., 5.4., 21.4. ja 6.5.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>104</sup> Uusitalo 1994, 113. Asiasta ei mainita mitään pöytäkirjoissa.

merkitsemiään osakkeita,<sup>105</sup> ja lopulta ne huutokaupattiin 100 markan nimellisellä yhteishinnalla KOP:lle, jolloin pankin osuus nousi jo 32 prosenttiin osakkeista.<sup>106</sup>

Dasselin väistyttyä syksyllä 1933 tuotantopuolen järjestäminen oli jälleen auki. Hallitus ei ollut erityisen innokas neuvottelemaan Karun kanssa, joten seuraavana vaihtoehtona oli Risto Nylund.<sup>107</sup> Samaan aikaan Karu ja Nylund jatkoivat yhdessä elokuvan *Ne 45.000* filmausta, ja he myös suunnittelivat uuden tuotantoyhtiön perustamista. Nylund keksi nimen Suomen Filmitoimisto, sillä uuden yhtiön piti kuulostaa samalta kuin konkurssikypsän Suomi-Filmin, jotta vanhan mentyä konkurssiin uusi saisi itselleen tämän kehittämän tuotantoyhtiöimagon. Esikuvana nimelle toimi ruotsalainen Svensk Filmindustri, joka suomalaisiin verrattuna tuntui suurelta ja laadukkaalta. Tarkoitus oli ottaa käyttöön ja ennen kaikkea rekisteröidä tuotemerkki SF, jota Suomi-Filmi oli käyttänyt läpi 1920-luvun koskaan kuitenkaan sitä virallistamatta.<sup>108</sup>

Uusitalon mukaan Suomi-Filmin johtokunta kenties sai vihiä Karun ja Nylundin suunnitelmista, ja tämän vuoksi esitti 2.10.1933 Nylundin nimittämistä tuotantopäälliköksi. Uusitalo jatkaa, että Risto Nylund sai tiedon tarjotusta toimesta elokuvan kuvauspaikalla ja hänelle annettiin miettimisaikaa seuraavaan päivään.<sup>109</sup> Kari Uusitalon tulkinnan mukaisesti nopeasta varasuunnitelmasta ei kuitenkaan ollut kyse, sillä Nylundin nimittämisestä *Ne 45.000* -elokuvan ohjaajaksi oli keskusteltu yli kuukautta aikaisemmin ja Nylund oli tehnyt ostotarjouksen tuotantopuolesta,<sup>110</sup> jota hallitus ei hyväksynyt:

*Keskustelun jälkeen päätettiin yksimielisesti hyljätä tarjous liian alhaisena sekä sentähden, ettei Suomi-Filmi voi sitoutua olla valmistamatta kotimaisia filmejä.<sup>111</sup>*

Suomi-Filmi Oy:n hallitus teki tässä tärkeän linjavedon: yhtiö oli ensisijaisesti elokuvantuottaja, joten tuotantopuolesta ei luovuttaisi edes vallitsevassa tilanteessa, vaikka yhtiön jakamista oli suunniteltu jo aikaisemminkin. Tuotannosta luopuminen olisi auttanut rahavaikeuksien selvittämistä, mutta todennäköisesti se olisi myös

---

<sup>105</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 16.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>106</sup> 2570 osaketta yhteensä 8020 osakkeesta. Uusitalo 1994, 103, 113.

<sup>107</sup> Nylundilla oli runsaasti kokemusta teatterialalta, mutta hän oli ensikertalainen elokuvamaailmassa. Apulaisohjaajaksi hän oli päätenyt lähinnä elokuvan käsikirjoittajan Maila Talvion vaatimuksesta. Uusitalo 1999a, 48-58.

<sup>108</sup> Uusitalo 1988, 165-166. Suomi-Filmin virallinen liikemerkki vuosina 1920-1942 oli ”aihe, jossa kalevalapukuinen sankari vuorella seisten puhaltaa tuohiämyriin”. Uusitalo 1994, 27.

<sup>109</sup> Uusitalo 1988, 166-167.

<sup>110</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 29.8., 27.9. ja 2.10.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>111</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 27.9.1933, Suomi-Filmi Oy.



edesauttanut konkurssiin ajautumista. Yksimielisellä päätöksellä Suomi-Filmiä ei haudattu, vaan se päätettiin pitää hengissä.

Kun Risto Nylundille muutamaa viikkoa myöhemmin tarjottiin paikkaa Suomi-Filmissä, oli Dasselille suunniteltu titteli produktionipäällikkö kääntynyt tuotantopäälliköksi ja samalla toimenkuva määriteltiin:

*Toimitusjohtaja Wuorenheimo esitti hallituksen käsiteltäväksi kysymystä yhtiön filmi-tuotannon johdon järjestämiseksi. Oli nimittäin välttämätöntä, että yhtiö saisi tuotantopäällikön, jolla olisi atelieren ja laboratorion johto ensikädessä. Tuotantopäällikkö voisi erinäisissä tapauksissa myöskin ohjata filmejä.<sup>112</sup>*

Uusi toimenkuva oli hyvin lähellä amerikkalaisia vastineitaan, sillä Hollywoodin tuotannonjohtajat ja tuotannonvalvojat eivät yleensä tehneet konkreettisesti elokuvia (käsikirjoittaneet, ohjanneet), vaan valvoivat muiden työprosessia. Se, että tuotantopäällikkö saattoi ehtiessään myös ohjata filmejä, on lähinnä mallin sovellus Suomen pieniin oloihin.

Työn ottaminen vastaan ei ollut Risto Nylundille helppo ratkaisu. Hänellä oli kaksi epävarmaa vaihtoehtoa - tuotantopäällikön toimi konkurssikypsässä Suomi-Filmissä tai määrittelemätön asema voimakastahtoisien Karun rinnalla uudessa yrityksessä, jonka pystyssä pysymisestä ei ollut takuita. Kaiken kukkuraksi *Ne 45.000* oli keskeneräinen ja sekä Suomi-Filmi että Karu halusivat sen itselleen. Risto Nylund valitsi lopulta Suomi-Filmin ja astui yhtiön palvelukseen 15.10.1933. Samoihin aikoihin hän luopui ruotsinkielisestä nimestään ja virallisti sukunimekseen Orkon, jota oli jo aiemmin käyttänyt taitelijanimenään. Mukanaan hän toi elokuvan - *Ne 45.000* levitettiin ja esitettiin Suomi-Filmin kautta, mutta sen oikeudet jäivät Nylund-Orkolle.<sup>113</sup>

Erkki Karu ei luovuttanut Risto Orkon siirryttyä Suomi-Filmiin, vaan perusti vielä saman lokakuun viimeisenä päivänä Oy Suomen Filmiteollisuuden ja rekisteröi yhtiölle tuotemerkin SF. Uuden yhtiön alku oli hyvin vaatimaton, osakepääoma oli vain 30 000 markkaa ja työntekijöitä perustajan lisäksi vain yksi. Uusitalo kuvaakin

---

<sup>112</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 2.10.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>113</sup> Risto Nylundin ja Suomi-Filmi Oy:n välille allekirjoitettiin sopimus elokuvan oikeuksista, joka alun perin liitettiin Suomi-Filmi hallituksen 7.9.1933 pitämän kokouksen pöytäkirjaan liitteenä, mutta joka sittemmin on kadonnut. Uusitalon mukaan sopimuksessa kaikki keskeneräisen elokuvan oikeudet, velvoitteet ja velat siirrettiin Nylundille, sillä Karu suostui jatkamaan elokuvan filmaamista yhdessä Nylundin kanssa, mutta ei suostunut yhteistyöhön Suomi-Filmin kanssa. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 7.9.1933, Suomi-Filmi Oy; Uusitalo 1969-76, 96. Elokuvan *Ne 45.000* monimutkaisista vaiheista seikkaperäinen selostus teoksessa Uusitalo 1999a, 48-58. Kimmo Laine määrittelee elokuvan myös sisällöllisesti vedenjakajaksi vanhan ja uuden välillä. Laine 1999, 85-114.

Filmiteollisuuden perustamista Karulle luonteenomaisen sitkeyden merkinä.<sup>114</sup> Voi kuitenkin olla, että Karu suhtautui hyvinkin skeptisesti uuteen yhtiöönsä ja sen mahdollisuuksiin tuottaa elokuvia. Ehkä SF oli aluksi vain pelkkä välivaihe matkalla takaisin Suomi-Filmiin, sillä jo kahta viikkoa myöhemmin Suomi-Filmin hallitus käsitteli Karun tekemää tarjousta ohjata vanhalle yhtiölleen elokuvia - ja hylkäsi tarjouksen ilman keskusteluja.<sup>115</sup> Karu pyrki takaisin vanhaan yhtiöönsä vain muutaman kuukauden poissaolon jälkeen. Hänen ja suomifilmiläisten välit olivat kuitenkin liian tulehtuneet, jotta yhteistyötä olisi voitu edes harkita. Välikrikosta muotoutui tärkeä määrittäjä seuraavien vuosikymmenten suomalaiselle elokuvatuotannolle. Ristiriidat Suomi-Filmin ja SF:n välillä olivat ainakin alkuun puhtaan henkilökohtaisia. Suomi-Filmi peri velkojaan vanhalta johtajaltaan ja riiteli tämän ohjaamien elokuvien oikeuksista. Orko ja Karu eivät suostuneet tervehtimään toisiaan liki pariin vuoteen.<sup>116</sup> Vasta syksyllä 1935 tehtiin lopullinen sopimus kiistoista ja Orko ja Karu hautasivat sotakirveensä.<sup>117</sup>

### 3.2.3 Toiveita tulevaisuudesta

Kesän ja syksyn 1933 tuoma vallankumous Suomi-Filmissä ei auttanut yhtiötä yli vaikeuksien. Kun vuoden tilinpäätös valmistui kevättalvella 1934, käytiin jälleen kriisikeskusteluja ja todettiin, että yhtiön tila oli edelleen niin heikko, että toiminnan jatkamisen edellytykset olivat kyseenalaiset. Vaikka erinäisiä säästöjä oli saatu aikaan, yhtiö oli tehnyt menneenä vuonna yli puoli miljoonaa markkaa tappiota, eli kaksi kolmannesta siitä summasta, jonka edellisen kesän osakeanti oli tuonut.<sup>118</sup> Yhtiöllä ei ollut lainkaan käteisvaroja, joten se oli ajautunut myöhästymismaksujen ja -sakkojen kierteeseen. Hallitus laski, että kesäkaudesta selviäminen vaatisi liki kaksi miljoonaa markkaa, jos yhtiön toimintaa jatkettaisiin koko laajuudessaan.<sup>119</sup>

---

<sup>114</sup> Uusitalo 1988, 169-171.

<sup>115</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.11.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>116</sup> Erkki Karun tyttären mukaan. Orko puolestaan ei muista ristiriitaa. Suomi-Filmin tarina. Osa 1 (1993). Ristiriitaiset muistikuvat kertovat tilanteen vaikeudesta ja kiusallisuudesta.

<sup>117</sup> Söpu syntyi vasta viime hetkellä, sillä vain 48-vuotias Karu kuoli yllättäen joulukuussa 1935. Karun kuoleman jälkeen SF:n uusi johtaja T. J. Särkkä jatkoi Orkon arkkihollisena. Uusitalo 1999a, 55.

<sup>118</sup> Osakkeita oli merkitty 2020 kappaletta eli yhtiö olisi saanut uutta pääomaa 1 010 000 markkaa. Walter Dassel ei koskaan kuitenkaan lunastanut merkitsemiään 500 osaketta ja ne lopulta huutokaupattiin Riihimäen Kinolle sadalla markalla, joten yhtiön saama uusi pääoma oli lopulta 760 100 markkaa.

<sup>119</sup> Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.4.1934; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 16.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

Vuoden 1934 yhtiökokous toi Suomi-Filmin herrakerhoon pankinjohtaja Matti Schreckin, joka oli läsnä KOP:n edustajana ja päätyi kokouksen puheenjohtajaksi.<sup>120</sup> Johtaja Zimmermann, jota ei ainakaan mainita läsnäolijaksi, valittiin kuitenkin edelleen hallituksen puheenjohtajaksi. Pankin valta Suomi-Filmissä oli kuitenkin vaihtumassa, sillä jo seuraavissa hallituksen kokouksissa Schreck oli yksin sen edustajana.

Kokouksissa ei käsitelty muuta kuin taloustilannetta. Jälleen puhuttiin yhtiön jakamisesta kahtia ja omaisuuden realisointia suunniteltiin kulujen kattamiseksi. Myös uusi osakemerkintä nousi esiin keskusteluissa ja uuden lainan ottaminen KOP:stä.<sup>121</sup> Tilanne tuntuu olleen vieläkin pahempi kuin vuotta aikaisemmin, eikä yksikään ehdotetuista keinoista näyttänyt onnistuvan käytännössä. Toukokuussa Matti Schreck ei enää pystynyt antamaan takuita siitä, että KOP jatkaisi yhtiön rahoittamista ja kertoi pankin asettaneen ammattimiehen tutkimaan yhtiön tilaa. Selvityksen ajaksi hallitus päätti irtisanoa koko henkilökuntansa johtajistoa myöten ja lopettaa kaikkien maksujen hoitamisen lukuun ottamatta palkkoja ja filmivuokria,<sup>122</sup> mikä oli selkeä merkki vararikkoon varautumisesta.

KOP:n ammattimies oli Väinö Mäkelä, joka johti Kinosto -nimistä elokuvateatteriyhtiötä. Myös tämä yhtiö oli kärsinyt lamasta, mikä Uusitalon mukaan oli syynä Mäkelän suopeuteen Suomi-Filmiä kohtaan. Kinoston pahin kilpailija Abel Adams, Karun kumppani trustisodan ajoilta, oli halukas ostamaan Suomi-Filmin, mikä puolestaan olisi suistanut Kinoston entistäkin pahempiin vaikeuksiin.<sup>123</sup> Suomi-Filmin hallituksen kokousten pöytäkirjat eivät suoraan kommentoi Mäkelän tekemää kartoitusta, mutta jo kahta viikkoa selvitystyön aloittamisen jälkeen hallituksen puheenjohtaja Zimmermann antoi toiveita paremmasta tulevaisuudesta ja kehotti kutsumaan kokoon ylimääräisen yhtiökokouksen.<sup>124</sup>

Kesäkuun 6. päivän yhtiökokousta johti Matti Schreck ja kokouksen sävy oli hyvin selkeä. Jos asetettuihin ehtoihin ei suostuttaisi, ei luvattua apua yhtiölle annettaisi, eli KOP vetäytyisi yhtiön tukemisesta ja antaisi sen luisua selvitystilaan. Rahoituksen järjestämiseksi yhtiökokous päätti yksimielisesti vaihtaa yhtiön

---

<sup>120</sup> Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.4.1934, Suomi-Filmi Oy. Katso myös Uusitalo 1994, 125.

<sup>121</sup> Suomi-Filmillä oli huhtikuussa 1934 pankkilainoja yhteensä 1 560 000 markkaa pääosin Kansallis-Osake-Pankista mutta myös Säästöpankista. Kaikilla pankkilainoilla oli kahdeksan tai kahdeksan ja puolen prosentin korko. Muita lainoja oli yhteensä 225 000 markkaa. Liite III, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.4.1934; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 3.4., 16.4., 24.4., 28.4., 7.5., 14.5. ja 30.5.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>122</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 14.5.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>123</sup> Uusitalo 1994, 120-121.

<sup>124</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 30.5.1934, Suomi-Filmi Oy.

hallituksen ja laskea liikkeelle 800 kappaletta etuoikeutettuja osakkeita, joiden tulevat osinkotulot olisivat vanhempia osakkeita paremmat.<sup>125</sup> Annetut ehdot eivät todennäköisesti olleet lainkaan vastenmielisiä osakkaille, sillä ne takasivat tulevaisuuden ainakin joksikin aikaa. Kansallis-Osake-Pankin valta kuitenkin tuli entistäkin selvemmäksi. Ilman pankin tukea ei Suomi-Filmillä olisi tulevaisuutta.

Uusista osakkeista kirjasivat itselleen 250 kappaletta Risto Orko ja T. W. Zimmermann kumpikin, jotka molemmat tulivat nyt yhtiön osakkaiksi. Loput 300 osaketta hankki Nils Dahlström, joka jo ennestään oli yhtiön suurin omistaja. Kaupan jälkeen hänellä oli hallussa noin 45 prosenttia Suomi-Filmistä, kun taas KOP:lla oli yhteensä noin 32 prosenttia osakkeista.<sup>126</sup>

Yhtiökokouksen merkittävin muutos Suomi-Filmin johtajistoon oli Aarne Wuorenheimon siirtäminen syrjään. Myös Zimmermann joutui väistymään hallituksen puheenjohtajan paikalta, mutta jäi rivijäseneksi.<sup>127</sup> Uusi hallitus valitsi puheenjohtajakseen Schreckin, ja Mäkelästä tehtiin toimitusjohtaja, jonka vastuulle tulivat yhtiön tappiolliset teatterit. Orko jatkoi tuotantopuolen johdossa ja Nils Dahlström sai elokuvien maahantuonnin johdettavakseen.<sup>128</sup>

Ensitöikseen uusi toimitusjohtaja ryhtyi parantamaan Suomi-Filmin teattereiden kannattavuutta.<sup>129</sup> Teattereiden myynti oli tuonut Suomi-Filmille helppoa rahaa, mutta lamakausi oli lohkaissut ison palan elokuvateattereiden kannattavuudesta, joten teatterivuokrat kävivät yhtiölle liian suuriksi. Uudistunut johtoporras oli kiinnittänyt jo vuonna 1933 huomiota teatterivuokrien kohtuullistamiseen. Ennen Väinö Mäkelän taloon tuloa tehty vuokranalennuskampanja ei kuitenkaan purrut toivottavalla tavalla, sillä vuoden 1934 keväällä jouduttiin toteamaan, että teatteripuoli tuotti edelleen tappiota vaikka tuotanto oli voiton puolella.<sup>130</sup>

---

<sup>125</sup> Suomi-Filmi Oy:n ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 6.6.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>126</sup> Tarkemmin yhtiön osakkuuksista ja niissä vuonna 1934 tapahtuneista pienistä muutoksista katso Uusitalo 1969-76, 104-105.

<sup>127</sup> Muut uuden hallituksen jäsenet olivat Nils ja J. E. Dahlström, Väinö Mäkelä, Matti Schreck sekä varajäsenenä eversti Talvela ja Risto Orko.

<sup>128</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 6.6.1934, Suomi-Filmi Oy. Johtajiston vastualueet Uusitalon mukaan. Uusitalo 1994, 121. Katso myös Uusitalo 1999a, 59, 67-69, 77-78. Maahantuonnista katso Uusitalo 1969-1976, 131-132.

<sup>129</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy. 1920-1930-lukujen vaiheessa yhtiö sai teatteritoiminnastaan voittoa vuosittain noin seitsemän miljoonaa markkaa. Vuonna 1932 tulot putosivat hieman alle neljään miljoonaan. Seuraava vuosi oli muutamaa sataa tuhatta markkaa parempi ja samankaltaisia lukuja odotettiin kuluvalta vuodelta myös huhtikuussa 1934. Liite 3, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>130</sup> Liite D, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokous 3.4.1933; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 15.3., 23.3., 5.4., 21.4., 6.5., 17.5., 18.5. ja 29.8.1933 sekä 3.4.1934; liitteet III, IV, VII ja VIII, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

Pelkästään korkeista vuokrista ei teatteritoiminnan huono tulos johtunut, sillä yhtiöllä oli vaikeuksia myös elokuvien maahantuonnissa. Suomi-Filmi ei ollut pystynyt pitämään sopimuksia ja maksut ulkomaisille yhtiöille olivat rästissä.<sup>131</sup> Koska luottoa ei ollut, yhtiö ei onnistunut hankkimaan elokuvia ulkomailta, vaan joutui vuokraamaan teattereidensa ohjelmiston helsinkiläisiltä välittäjiltä. Yhtiön saamat filmit olivat tämän takia tavanomaista kalliimpia ja epätasaisia laadultaan, jolloin ne eivät vetäneet yleisöä toivotulla tavalla ja tuotot jäivät alle odotusten.<sup>132</sup> Vasta Väinö Mäkelän tultua teatteripäälliköksi yhtiö sai solmituksi sopimuksen maahantuonnista.<sup>133</sup> Mäkelä käytti henkilökohtaisia suhteitaan ja jatkoi vuokranalennusneuvotteluja.<sup>134</sup>

Väinö Mäkelä jatkoi samaan aikaan Kinoston johtajana ja ilmiselvästi tämä yritys oli hänelle rakkaampi kuin Karun luoma Suomi-Filmi. Kompastuskiveksi tuli Tampere, jossa sekä Suomi-Filmillä että Kinostolla oli teatteri. Mäkelä piti Kinoston puolta ja ohjasi Suomi-Filmin elokuvat tähän teatteriin, mitä ei hyväksytty Suomi-Filmin hallituksessa. Hallitukselle jättämässään muistiossa Mäkelä korosti, että hänen johtajuudestaan molemmissa yrityksissä olisi etua etenkin Suomi-Filmille, ja jatkoi, että kyseisestä Suomi-Filmin elokuvien esittämispaikkariidasta

*[...] mitään muuta etua [kuin muutaman tuhannen markan voitto Suomi-Filmin elokuvan lipputuloista] ei Kinostolla ole, mutta kylläkin vahinkoa. Kinoston on vaikeampi tinkiä omia hintojaan filmikauppoja tehdessä, jos sen samalla täytyy tukea Suomi-Filmiä jolla on luja kilpailu. Tullessani Suomi-Filmiin tiesin tämän (vaikkakaan en uskonut filmien saannin Suomi-Filmille olevan niin lujalla kuin se näyttää olevan, erittäinkin maaseututeattereille), mutta tähtäsin siihen aikaan, jonka uskoin tulevan, nimittäin, että Suomi-Filmillekin tyrkytetään filmejä.<sup>135</sup>*

Käydyn keskustelun päätteeksi Mäkelä totesi eroavansa, ellei riita ratkeaisi. Muut Suomi-Filmin hallituksen jäsenet pitäytyivät vaatimuksissaan, ja seuraavassa kokouksessa Mäkelälle myönnettiin ero toimitusjohtajan toimesta.<sup>136</sup>

---

<sup>131</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 21.4., 17.5., 18.5., 7.9. ja 20.9.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>132</sup> Katsaus Suomi-Filmi Oy:n toimintaan v. 1933. Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokous 25.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>133</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 26.1. ja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>134</sup> Uusitalo 1994, 121.

<sup>135</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 8.11.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>136</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 8.11. ja 12.11.1934, Suomi-Filmi Oy. Katso myös Uusitalo 1975a, 40.

Väinö Mäkelän eron jälkeen Suomi-Filmissä ei kiirehditty uuden toimitusjohtajan nimittämistä. Paikka täytettiin vasta 1.12.1936, jolloin toimeen astui Matti Schreck, joka tosin oli hoitanut tointa virkaatekevänä aina Mäkelän erosta asti.<sup>137</sup>

Vuoden 1934 loppuessa Suomi-Filmin tilanne oli ensimmäistä kertaa vuosiin hyvä. Velkoja ja laskuja riitti, mutta uhkaavia kriisejä ei ollut näköpiirissä. Vuoden viimeiset kuukauden olivat kääntäneet yhtiön teatteritoiminnan kannattavaksi, mikä ei johtunut yksin Väinö Mäkelän toimista. Suomi oli toipunut lamasta ja elokuvissakäynti lähtenyt nousuun. Vuoden lopulla saatiin ensi-iltaan elokuva *Siltalan pehtoori*, joka osoittautui suurmenestykseksi.<sup>138</sup> Teatteripuolen kääntyminen voitolle merkitsi samalla voitollista tulosta koko yhtiölle eli vertikaalisen integraation toimiminen oli ratkaisevaa yhtiön taloudelle.

Sekä keväällä 1933 että 1934 yhtiökokous ja tilinpäätöksen valmistuminen johti pohdintaan yhtiön toiminnan lopettamisesta.<sup>139</sup> Suomi-Filmi ei olisi selvinnyt vaikeuksistaan ilman vuoden välein suoritettuja osakeanteja. Ensimmäinen auttoi yli sen hetkisistä ongelmista ja eron Erkki Karusta, mutta se ei kantanut yhtiön toimintaa eteenpäin kuten jälkimmäinen osakeanti teki. Vuonna 1934 KOP:n tuen takia yhtiöllä oli jälleen varoja, joilla hoitaa juoksevia kulujaan ja yhtiöön uskallettiin jopa palkata uusia työntekijöitä.<sup>140</sup> Kummankin osakeannin aikoihin Suomi-Filmi oli konkurssikypsä yritys, johon sijoittaminen oli taloudellisesti sulaa hulluutta.

Suomi-Filmin herrakerholla oli uskoa yhtiön tulevaisuuteen. He olivat valmiit sijoittamaan omaa rahaansa osakeanteihin, joiden tuloksista ei ollut minkäänlaisia takuita.<sup>141</sup> Sijoittajilla tai johtajilla yksinään tai yhdessä ei kuitenkaan ollut ratkaisevaa merkitystä Suomi-Filmin pelastumisessa, sillä jos päärahoittaja Kansallis-Osake-Pankki olisi kieltäytynyt Suomi-Filmin tukemisesta, ei yhtiöllä olisi ollut mahdollisuuksia.

Molemmat KOP:n miehet, Toivo Waldemar Zimmermann ja Matti Schreck olivat varatuomareita ja notaareja, talousalan ammattilaisia, eikä kummallakaan ollut kokemuksia elokuvasta, mutta silti jokin sai heidät pitämään Suomi-Filmin

---

<sup>137</sup> Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta vuonna 1936, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1937; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 17.1.1935, Suomi-Filmi Oy.

<sup>138</sup> Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta vuonna 1934, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokous 15.4.1935, Suomi-Filmi Oy.

<sup>139</sup> Samanlaisia keskusteluja oli käyty jo ainakin vuoden 1932 yhtiökokouksen tienoilla. Tilintarkastajien lausunto, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokous 26.5.1932, Suomi-Filmi Oy.

<sup>140</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>141</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta vuonna 1934. Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 15.4.1935, Suomi-Filmi Oy.

puolta. Zimmermann jopa lupasi edustamansa osakkaan luovuttavan puhdasta rahaa erääntyvien laskujen hoitoon. On siis selvää, ettei Erkki Karu ollut ainoa, jolla oli polttava tarve tehdä suomalaista elokuvaa. Kansallis-Osake-Pankki ja Suomi-Filmin herrakerho halusivat jatkaa yhtiön toimintaa, vaikka helpointa olisi ollut suostua vararikkoon.

### 3.3. Yhtiö panostaa tekniikkaan

#### 3.3.1. Uudet koneet saavat tuotannon käyntiin

Talousvaikeuksien aikana Suomi-Filmin tuotantokoneisto kävi tyhjillään. Yhtiöllä oli vakituinen henkilökunta, muttei tarpeeksi työtä heille. Ilman tuotantoa ei ollut lipputuloja eikä markkoja palkanmaksuun. Tuotantoon oli pakko panostaa, vaikkei varoja olisi ollut. Esimerkiksi Risto Orko valmisti loppuvuonna 1933 tunnin mittaisen huvielokuvan *Herrat täysihoidossa* vain kuudessa viikossa ideasta ensi-iltaan, sillä yhtiön oli pakko saada teattereihin ohjelmistoa.<sup>142</sup>

Hätäisesti kyhätyt elokuvat tuottivat heikosti. Vasta vuoden 1934 lopulla ensi-iltaan tulleen elokuvan *Siltalan pehtoori* suosio varmisti lopullisesti Suomi-Filmin toiminnan jatkumisen. Filmi sai ensi-iltakerroksellaan katsojia yli seitsemänsataatuhatta, mikä oli huomattavasti enemmän kuin yksikään suomalainen elokuva aikaisemmin. Menestys toi lipputuloina huomattavan summan ”ylimääräistä” rahaa, jonka tuotantopäällikkö Orko ohjasi tekniikan ajanmukaistamiseen.<sup>143</sup> *Pehtoorin* kassatulot eivät kuitenkaan aloittaneet kameroiden ja äänilaitteiden uusimista, vaan työtä oli tehty koko ajan rahavaikeuksista huolimatta. 1920-luvun loppu ja 1930-luvun alku oli eräs elokuvahistorian nopeimpia kehityskausia, jolloin äänifilmin syntymisen myötä tekniikka mullistui vain muutamassa vuodessa, mutta pysyi vakiintumattomana läpi 1930-luvun.

Ensimmäiset äänielokuvat oli tehty Hollywoodissa vuonna 1927, mutta vielä pitkään tämän jälkeen oltiin epävarmoja jopa siitä, tulisiko äänielokuvien menestys kantamaan, eli tultaisiinko ääntä tulevaisuudessa lainkaan käyttämään.<sup>144</sup> Vähitellen kuitenkin selvisi, että mykän elokuvan kausi oli ohi.

Mykkäelokuvan aikana elokuva oli ollut kansainvälinen taidemuoto. Elokuvan kieli kehittyi sanattoman ilmaisun ympärille, ja sitä tukevat välitekstit oli helppo kääntää siirryttäessä kielialueelta toiselle. Kansallisuus elokuvassa merkitsi

<sup>142</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 1 (1993); Uusitalo 1994, 116-117; Laine 1999, 120.

<sup>143</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 1 (1993). Elokuvesta tarkemmin Ilva 1998, passim.

<sup>144</sup> Laine 1999, 14, 17; Bordwell 1999, 298-308; Uusitalo 1994, 89.

kansallista aihetta, eli suomalaisessa elokuvassa lähinnä Erkki Karun maalaiskuvauksia. Toisaalta myös Suomi-Filmissä oli nähty kansainvälisiä elokuva-aiheita, joiden ansiosta elokuvalehdissä käytiin keskustelua elokuvan sisällöistä ja niiden kansallisista merkityksistä.<sup>145</sup>

Äänen tuleminen elokuvaan sotki valmiin järjestelmän, eikä uudelle äänielokuvalle ollut olemassa minkäänlaista valmista formaattia, jonka mukaan sitä olisi tuotettu ja levitetty. Jopa käytetty äänitystekniikka vaihteli voimakkaasti muutamien ensimmäisten vuosien aikana, kun huomattiin, ettei aluksi käyttöön otettu levyääni toiminut. Optisen eli valoäänen valtaantulo rauhoitti tilannetta ja päästi äänitystekniikan kehittäjät keskittymään laadun parantamiseen järjestelmän kehittämisen sijaan.<sup>146</sup>

Alkuun ääni toimi puhtaasti attraktiona, eli se sinänsä riitti kiinnostamaan yleisöä.<sup>147</sup> Seuraavaksi attraktioksi tuli omankielinen puhe - ensimmäiset suomenkieliset sanat saatiin kuulla amerikkalaisesta elokuvasta *Tylyä rakkautta* (*The Great Gabbo*, 1929), johon oli Suomen levitystä varten tehty pieni lisäjakso suomalaisilla näyttelijöillä.<sup>148</sup> Pitkään tämä ei riittänyt, vaan omaa kieltä haluttiin kuulla läpi elokuvan.

Äänielokuvan myötä vanhojen veivattavien kameroiden aika alkoi vähitellen väistyä, kun kameroihin saatiin moottorit - samalla myös filmin nopeus muuttui. Mykkää filmiä oli veivattu noin 16 ruutua sekunnissa, kun taas äänikuvaa otettiin 24 ruudun sekuntivauhdilla. Uudet kamerat olivat entisiä kookkaampia ja raskaampia ja moottorit puolestaan pitivät kovaa ääntä. Kamera oli laitettava eristettyyn laatikkoon, jotta äänitys olisi onnistunut, mikä teki kuvauksesta entistäkin hankalampaa.<sup>149</sup> Vaikka vanhoja kameroita muutettiin moottorikäyttöisiksi, oli työvälaineistä pula.

Suomi-Filmin talousvaikeuksien takia ei yhtiöllä ollut mahdollisuuksia kehittää äänittämistä. Samaan aikaan suomalaiselle elokuvakentälle nousi pienyhtiöitä. Sarastus, Fennica-Filmi ja Lahyn-Filmi tuottivat elokuvia siinä missä Suomi-Filmikin,<sup>150</sup> joten Suomi-Filmin oli ongelmistaan huolimatta pysyttävä mukana.

---

<sup>145</sup> *Korkein voitto*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 4/1929, 7; *Kotimainen elokuva kymmenvuotias*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 14/1930,3; *Hiukan "Tukkipojan morsiamesta" ja muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 20/1931, 12; Laine 1999, 13, 105; Honka-Hallila 1995, 50, 52-58. Mykän ja äänellisen elokuvan ilmaisusta katso af Hällström 1936, 314-322.

<sup>146</sup> Katso esimerkiksi Kuusela 1976, 10-17.

<sup>147</sup> Laine 1999, 22.

<sup>148</sup> Honka-Hallila 2002, 465. "Suomenkielisen" version lisäksi elokuvasta oli jakelussa myös muita versioita.

<sup>149</sup> Töyri 1983, 9, 42, 192; Honka-Hallila 1995, 64.

<sup>150</sup> Uusitalo 1994, 89,93-95, 100; Honka-Hallila 1995, 65-67.



Yhtiön ensimmäinen äänielokuva oli *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* vuodelta 1931. Tässä filmissä ääni tarkoitti muutamaa jälkikäteen valmistettua tehostetta, jotka tehtiin turkulaisessa äänielokuvan uranuurtajayrityksessä Lahyn-Filmissä. Seuraavat elokuvat *Rovastin häämatkat* (1931), *Tukkipojan morsian* (1931) sekä *Olenko minä tullut haaremiin* (1932) puolestaan jälkiäänitettiin saksalaissyntyisen mutta suomalaistuneen kuvaajan ja äänitysteknologian kehittäjän Kurt Jägerin Jägerton-menetelmällä.<sup>151</sup>

Sekä Lahyn-Filmi että Kurt Jäger olivat kehittäneet oman äänitysmenetelmänsä, joka perustui vakiintuvalle optiselle tekniikalle. Järjestelmät oli rakennettu ulkomailta hankittujen laitteiden ja kotimaassa tehtyjen oivallusten varaan,<sup>152</sup> mikä oli hyvin tyyppillistä aikakauden suomalaiselle elokuvatuotannolle. Valmiita laitteita tai järjestelmiä ei ollut olemassa, vaan alan osaajat kehittivät niitä työnsä yhteydessä. Keksijät yleensä hankkivat patentit itselleen, mikä merkitsi, että voidakseen käyttää laitteistoa yhtiön oli pidettävä sen rakentaja palveluksessaan.

Kun Suomi-Filmi oli saanut kolmeen elokuvaan Jägerton-äänit, myi kehittäjä laitteistonsa yhtiölle. Pää-äänittäjäksi noussut insinööri Rafael Ylkänen paransi laitteita hieman ja vastasi yhtiön ensimmäisistä 100-prosenttisista äänielokuvista.<sup>153</sup> Kuvattaessa elokuvaa *Ne 45.000* kuitenkin huomattiin, että ääni ja kuva eivät pysyneet synkronissa, eikä ratkaisua tahdottu löytää.<sup>154</sup>

Erkki Karu esitti uusien äänenottolaitteiden hankkimista yhtiölle, vaikka yhtiön toiminnan jatkuminen oli vaakalaudalla.<sup>155</sup> Karu oli vakuuttunut siitä, ettei Suomi-Filmi pysyisi tuotantokilpailussa ilman ajanmukaista välineistöä. Muut hallituksen jäsenet muistuttivat yhtiön huonosta tilasta, mutta Karu korosti, että uusi laitteisto toisi säästöjä tuotantokustannuksiin. Karu saikin lopulta luvan hankkia äänikoneensa,<sup>156</sup> mutta ei ehtinyt tehdä kauppoja.

Risto Orko nousi Karun eron jälkeen tuotantopuolen tekniikan puolustajaksi. Syyskuussa 1933 pohdittiin jälleen äänikuvauksen uudistamista ja parantamista. Hallitus käsitteli ääni-insinööri Ylkäsen lausuntoa Suomi-Filmin äänikalustosta, jossa hän tyrmäsi yhtiön laitteet toimimattomina.<sup>157</sup> Ylkäsen lausunnosta korostuu, että hänen mukaansa Suomi-Filmillä oli käytössä epäonnistunut ja riittämätön tekniikka,

<sup>151</sup> Kuusela 1976, 18-19, katso myös 12-17; Töyri 1978, 195-196; Uusitalo 1994, 90, 92, 95-96.

<sup>152</sup> Kuusela 1976, 12-19. Järjestelmällistä kehitystyötä oli ainoastaan Hollywoodissa. Katso Bordwell & Staiger 1999a, 251-261.

<sup>153</sup> Elokuviissa ei ole mykkiä jaksoja, vaan ne ovat kokonaan äänellisiä.

<sup>154</sup> Synkronointimenetelmästä Töyri 1978, 197-199. Äänitysvaikeuksia oli ollut jo kuvattaessa elokuvaa *Meidän poikamme merellä* (1933).

<sup>155</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 5.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>156</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 6.5.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>157</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 7.9.1933; Liite I, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 2.10.1933, Suomi-Filmi Oy.

joka tuli vaihtaa parempaan. Yhtiö oli pakon edessä, sillä elokuvia oli tehtävä, vaikka uusin hankintoihin ei olisi ollut varaa.<sup>158</sup> Hallitus ei kuitenkaan lähtenyt suoraan hankkimaan uusia laitteita, vaan pyysi vielä toisen lausunnon, ja vasta tämän perusteella tehtiin ostopäätös. Tällä kertaa varattiin yhtiölle mahdollisuus testata laitteiston kuntoa ja laatua ennen kaupan syntymistä.<sup>159</sup>

Keskustelut äänitysongelmien syistä johtivat ristiriitoihin Ylkäsen ja Risto Orkon välille, mikä johti ääni-insinöörin eroon.<sup>160</sup> Seuraavia elokuvia varten Suomi-Filmi päätti hankkia uuden äänityslaitteiston Ruotsista Aga-Balticin tehtailta. Yhtiö joutui kuitenkin purkamaan sovitun kaupan huhtikuussa 1934, jolloin yhtiö valmistautui vararikkoon,<sup>161</sup> ja Orko hankki äänilaitteiston omilla rahoillaan. Kaupan myötä Aga-Balticissa työskennellyt insinööri Georg Brodén saapui Suomi-Filmin päääänittäjäksi.<sup>162</sup> Tuotantopäällikkö korosti, että Suomi-Filmi tarvitsisi Brodénin asiantuntemusta ja huomautti, että Brodén tyytyisi yhtiössä aikaisempaa alhaisempaan palkkaan.<sup>163</sup>

Uusi laitteisto paransi huomattavasti Suomi-Filmin elokuvien äänenlaatua ja helpotti kuvausta, sillä esimerkiksi sen *mixing*-laitteistolla saatettiin elokuvan ääniraita rakentaa kahdesta erillisestä ääninauhasta. Konkreettisesti tämä tarkoitti sitä, ettei taustamusiikkia soittaneen orkesterin täytynyt enää olla studiossa kohtausta kuvattaessa. Laitteisto mahdollisti 100-prosenttisen äänityksen studion ulkopuolella, mitä käytettiin ensimmäistä kertaa elokuvassa *Siltalan pehtoori* (1934).<sup>164</sup> Suomi-Filmi oli ainakin toistaiseksi päässyt äänitysongelmistaan. Ratkaistavana oli kuitenkin vielä se, miten uutta äänielokuvaa tehtäisiin ja millä tavalla elokuvalle saataisiin kansainvälisen levityksen mahdollisuuksia. Vaikka Suomi-Filmi ei ollut saanut elokuviaan juuri Ruotsia pidemmälle, eli yhtiössä haave maailman valloittamisesta.<sup>165</sup>

### 3.3.2. Äänielokuva etsii muotoaan

---

<sup>158</sup> Uusitalo 1994, 117.

<sup>159</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 2.10. ja 14.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>160</sup> Liite 2, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy. Yhtiö ei suostunut vaatimukseen. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>161</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 24.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>162</sup> Kuusela 1976, 21-23. Rahavaikeuksien hellitettyä Suomi-Filmi osti äänikoneen itselleen Orkolta.

<sup>163</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.1.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>164</sup> Kuusela 1976, 23.

<sup>165</sup> Suomalaisten elokuvien viennistä ulkomailla 1930-luvulla, katso Haapanen 1983, 36-38.

Suomi-Filmin alkutaipaleella elokuvan kieli ei ollut missään vaiheessa noussut ongelmaksi. Mykän elokuvan aikana suomalainen elokuva, aivan kuin maahantuotukin filmi, oli aina kaksikielistä. Elokuvan repliikit nähtiin kuvien välissä tekstitauluina, joihin mahtui samat sanat sekä suomeksi että ruotsiksi. Vanha tapa tehdä elokuvaa oli kehittynyt molempien kotimaisten kielten tasavertaisuudelle, uusi puolestaan perustui vain yhteen kieleen kerrallaan.

Äänielokuvan syntyessä elokuvateollisuuden maailmanvaltiaan Hollywoodin suunnitelma oli valmistaa äänielokuvista erikielisiä versioita ulkomaiden levitykseen. Tarkoitus ei ollut lisätä vain muutamaa kohdekielistä repliikkiä, kuten elokuvassa *Tylyä rakkautta*, vaan tehdä koko elokuva useilla erillisillä ääniraidoilla ja näin säilyttää amerikkalaisten elokuvien valta maailmanmarkkinoilla. Hollywood oli etulyöntiasemassa, sillä ensimmäisenä äänielokuvien tuottajana sillä oli enemmän kokemusta ja paremmat laitteet kuin esimerkiksi eurooppalaisilla kilpailijoillaan.<sup>166</sup>

Vastaiskuna Hollywoodin suunnitelmiin syntyi eurooppalaisia yhteistuotantoja, joissa Amerikan mallin mukaan tehtäisiin elokuvia useilla erikielisillä ääniraidoilla. Ensisijaisena tarkoituksena kullakin maalla oli vahvistaa omaa tuotantoa Hollywoodin vastaisessa kamppailussa eikä niinkään auttaa yhteenliittymän kumppaneita.<sup>167</sup>

Suomi-Filmi pyrki vastaamaan Hollywoodin uhkaan ja uuteen kotimaiseen kilpailuun hakeutumalla yhteistyöhön sekä ruotsalaisten että virolaisten kanssa. Virolais-suomalainen projekti oli alkanut yhteisestä elokuvasta *Päikese lapsed* (*Auringon lapset*, 1932), joka filmattiin Virossa paikallisin voimin, mutta jälkiäänitettiin Suomi-Filmissä viroksi. Elokuva herätti suuria toiveita tulevaisuudesta, mutta suunnitelmista huolimatta sitä ei koskaan äänitetty suomeksi tai edes esitetty Suomessa, vaikka Erkki Karun sanoittama elokuvan tunnussävel nousi Suomessa Georg Malmstenin esittämänä suureen suosioon.<sup>168</sup> Merkittävin tulos oli elokuvan ohjaajan Theodor Lutsin siirtyminen Suomi-Filmin pääkuvaajaksi vuonna 1933.<sup>169</sup>

*Päikese lapsed* -elokuvan epäonnistumisesta huolimatta Suomi-Filmi uskoi äänielokuvan rakentuvan rinnakkaisten ääniraitojen varaan. Filmaussuunnitelmat tehtiin vähintään kahdelle erikieliselle versiolle vielä vuosina 1933-1934.<sup>170</sup> Luonnollisena toisena kielenä oli ruotsi, joka oli tähänkin asti kuulunut yhtiön

---

<sup>166</sup> Laine 1999, 20. Katso myös Bordwell & Staiger 1999a, 251-261. Äänielokuvan tulo ei ollut ongelmatonta Hollywoodissakaan, jossa suurten elokuvatuottajien tasapaino järkkäyi - osa vanhoista menetti merkitystään ja uusia tuottajia tuli tilalle. Gomery 1998, 246-247.

<sup>167</sup> Haapanen 1983, 31-34; Laine 1999, 20; Pantti 2000, 161; Wyver 1989, 138, katso myös 139-150; Mattelart 1998, 478-480.

<sup>168</sup> *Auringon lapset* (Kaksi onnellista lasta auringon), sävellys Georg Malmsten, sanat Erkki Karu.

<sup>169</sup> Uusitalo 1994, 102. Katso myös Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 5.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>170</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 14.12. ja 21.12.1933

elokuviin. Yhteistyöhön pyrittiin ruotsalaisen Svensk Filmindustrin kanssa, sillä naapurimaan elokuvateollisuutta pidettiin paljon kotimaista kehittyneempänä.<sup>171</sup>

Yhteistyö ei lähtenyt liikkeelle, sillä myös Ruotsissa kärsittiin taloudellisista ongelmista. Pian hallitus sai todeta ruotsalaisten perääntyvän jo sovitusta, mutta Suomi-Filmi ei antanut periksi, vaan jatkoi neuvottelua. Risto Orko valtuutettiin matkustamaan Tukholmaan, jos se nähtäisiin tarpeelliseksi.<sup>172</sup> Kevään 1934 jälkeen hallitus ei enää palannut asiaan, vaan yhteistyö haudattiin hiljaisuudessa. Suomi-Filmin omat elokuvat jäivät vain suomenkielisiksi ja yhtiö keskittyi yhteistyösuunnitelmien sijaan oman tuotannon vahvistamiseen ja laajentamiseen. Ulkomaalaisten elokuvien muuttaminen suomalaisille ymmärrettäviksi puolestaan jäi yhtiön laboratorion huoleksi.

Mykän elokuvan aikana filmien kääntäminen kieleltä toiselle oli teknisesti yksinkertaista. Alkuperäiset tekstiruudut irrotettiin ja tilalle valmistettiin ja kiinnitettiin uudet.<sup>173</sup> Samaa menetelmää käytettiin Suomi-Filmin laboratoriossa myös ensimmäisten äänielokuvien kohdalla. Elokuva ääninauhoineen katkaistiin sopivasta kohdasta ja väliin laitettiin mykkiä tekstiruutuja, mikä ei miellyttänyt ulkomaisten elokuvien välittäjiä. Suomi-Filmi siirtyikin pian kuvan alareunassa kulkevaan tekstitykseen, jonka valmistaminen oli alkuun erittäin hidasta ja hankalaa. Ulkopuolisten kehittämät menetelmät eivät olleet laadultaan tyydyttäviä, joten ensimmäinen yhtiön käyttämä menetelmä oli ainakin periaatteessa kotikutoinen, Suomi-Filmin laboratoriossa vuonna 1932 kehitetty:

*Yhtiön laboratorion johtaja Eino Kari oli keksinyt menetelmän joka oli hyvä mutta missä määrin se loukkasi herra Jägerin Norjasta ostamaa, Suomessa patentoitua menetelmää ei vielä ollut todettu.*<sup>174</sup>

Suomi-Filmi ryhtyi selvittämään mahdollista patenttirikettä, mutta asiaan ei palattu hallituksen kokouksissa, joten sillä erää asia sai olla. Alkeellinen menetelmä ei pitkään vastannut vaatimuksia. Työ helpottui keväällä 1935, kun yhtiö hankki käyttöönsä uuden tekstauskoneen, joka johti jälleen patenttiongelmiin. Yhtiö taisteli

---

<sup>171</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 20.9., 27.9.1933 ja 26.1.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>172</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>173</sup> Töyri 1978, 189-190.

<sup>174</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 5.4.1932, Suomi-Filmi Oy.

laitteen käyttöoikeudesta vuoteen 1938 asti, jolloin korkein oikeus päätti asian Suomi-Filmin eduksi.<sup>175</sup>

Perinteistä laboratoriotyöskentelyä äänen tuleminen mullisti osittain. Niin mykkää kuin äänellistäkin filmiä voitiin kehittää vain noin 60 metrin paloissa, joten 300-metriset filmikelat katkottiin ja koottiin uudelleen kehityksen jälkeen odottamaan leikkaamista valmiiksi elokuvaksi. Samat katkomiset ja kasaamiset toistettiin, kun originaalifilmistä otettiin esityskopioita.<sup>176</sup> Äänellistä filminauhaa pätkittäessä katkoskohta saattoi rikkoa repliikin tai taustamusiikin ja uudelleenliittämisestä aiheutui ääniraitaan naksahdus. Myös äänen ja kuvan synkronointi vaati uutta laitteistoa filmin jälkikäsitteilyyn.<sup>177</sup> Työtä oli entistä enemmän. Risto Orkon kauden alkaessa Suomi-Filmissä vuonna 1933 laboratorio oli täystyöllistetty yhtiön ongelmista riippumatta ja siellä työskentelevien lukumäärä oli noussut yli 20 henkeen.<sup>178</sup>

Filmin käsittely tehtiin edelleen käsityönä, vaikka ulkomailla oltiin jo siirrytty koneelliseen kehitykseen. Risto Orko lähtikin henkilökohtaiselle ristiretkelle laboratoriotyöskentelyn saattamiseksi ajan tasalle. Hän teki kaksi opintomatkaa Ranskaan vuosina 1934 ja 1935.<sup>179</sup> Samalla hän tutustui suomalaissyntyiseen Åke Leppään, jolla oli takanaan pitkä ura Pariisin Paramountin laboratoriossa. Leppä huolsi laboratorion laitteita ja oli siis hyvin perillä niiden rakenteesta. Luultavasti näiden tietojensa pohjalta hän ”keksi” ja piirsi Suomi-Filmille uudet kehityskoneet, jotka rakennettiin yhtiössä.<sup>180</sup>

Rakennustyö oli hidasta ja koekäyttöön päästiin vasta vuonna 1937. Vastustus oli koko ajan suurta - laboratoriossa työskennellyt Armas Vallasvuo totesi myöhemmin vuoden 1933 tuomasta muutoksesta: *”Myös uusi tuotantopäällikkö Risto Orko [- -] alkoi näkyä, suureksi kiusaksemme, yhä useammin laboratorion puolella.”*<sup>181</sup> Vastustus ei jäänyt vain laboratorioon, vaan kuvaajat ja jopa yhtiön kakkosohjaajana vuodesta 1935 toiminut Valentin Vaala olivat sitä mieltä, ettei ainakaan koko kehitystyötä voi muuttaa koneelliseksi. He eivät uskoneet valomittareihin tai muihin

---

<sup>175</sup> Töyri 1978, 199-200; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 4.4.1935, 14.9.1937 ja 28.6.1938; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta vuonna 1935. Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1936; Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>176</sup> Filmi ripustettiin kehityksen ajaksi puisille raameille, joihin mahtui vain 60 metriä kerrallaan. Keskimääräinen äänielokuva saattoi olla esimerkiksi noin 2 500 metrin mittainen eli kestää noin 90 minuuttia. Töyri 1978, 167-195.

<sup>177</sup> Töyri 1978, 196- 197.

<sup>178</sup> Töyri 1978, 209.

<sup>179</sup> Töyri 1978, 214-215.

<sup>180</sup> Ibidem.

<sup>181</sup> Töyri 1978, 209.

uusiin apuvälineisiin, vaan halusivat tehdä työtä silmämääräisesti ja vuosien kokemuksella.<sup>182</sup>

### 3.3.3. Menestys mahdollistaa tuotannon kasvun

Kieliongelman pohdinta loppui samoihin aikoihin kuin *Siltalan pehtoorin* (1934) menestys aloitti uudet satsaukset filmitekniikkaan. Yhtiö oli siirtymässä kahden kuvausryhmän käyttöön,<sup>183</sup> mikä tarkoitti kahden käyttökelpoisen laitteiston tarvetta. Kameroita yhtiöllä oli, mutta äänityslaitteistoista ensimmäinen, Jägerton-menetelmään perustuva oli auttamatta vanhanaikainen ja käytännössä käyttökelvoton. Päävastuu äänityksen kehittämisestä oli Georg Brodénin harteilla,<sup>184</sup> ja Jägerton korvattiin vuonna 1935 uudella Aga-Balticilta hankitulla äänilaitteistolla.<sup>185</sup>

Kasvuun lähtenyttä Suomi-Filmin tuotantoa kohtasi odottamaton takaisku keskikesällä 1936, kun yhtiön Vironkadun studiossa<sup>186</sup> syttyi tulipalo, joka poltti koko atelieerin. Tulipalon taloudelliset tappiot jäivät suhteellisen pieniksi, sillä studiolla oli palovakuutus ja keskikesäisin yhtiön kuvausryhmät olivat maaseudulla ulkokuvien teossa.<sup>187</sup> Filmauskalustosta kaikki käyttökelpoinen oli ryhmien mukana ja pelastui liekeiltä. Palosta oli lopulta hyötyä Suomi-Filmille, sillä kuten vuosikertomus totesi, ”*Vahinkoa vähensi osaltaan se että palovahinkorahojen avulla saatiin yhtiön ateljeerikalusto vuoden 1936 aikana täysin ajanmukaistetuksi.*”<sup>188</sup>

Vaikka palo oli koitunut onneksi kalustolle, kului muutamia vuosia ennen kuin itse studiokysymys saatiin ratkaistua. Syksyllä 1936 elokuvien ulkokuvaukset olivat valmiit, mutta yhtiöllä ei ollut tiloja sisäkuvien ottoon tai äänenkäsittelyyn.

---

<sup>182</sup> Töyri 1978, 216-217; Uusitalo 1999a, 82.

<sup>183</sup> Uusitalo 1975a, 51.

<sup>184</sup> Kuusela 1976, 23-24.

<sup>185</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 4.4.1935, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>186</sup> Studio oli luultavasti ainakin osittain vanhanaikainen, sillä se oli ollut käytössä jo läpi 1920-luvun mykkäkauden. Yhtiölle oli tehty tarjous syksyllä 1933 uuden studion rakentamismahdollisuudesta, mutta tuolloisessa tilanteessa hankkeen rahoitus ei ollut mahdollista. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 27.9.1933. Suomi-Filmi Oy. Katso myös Saarikoski 1980, 58.

<sup>187</sup> Uusitalo 1999a, 83. Kuvausleireistä katso esimerkiksi Saarikoski 1980, 56.

<sup>188</sup> Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta vuonna 1936, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1937. Suomi-Filmi Oy/SEA; Uusitalo 1994, 138.

Palovakuutuksesta saatuja rahoja ei käytetty vanhan atelieerin korjaamiseen, vaan yhtiö alkoi suunnitella uutta ajanmukaista studiota.<sup>189</sup>

Suunnitelmia tehtiin moneen suuntaan. Aluksi etsittiin sopivaa vuokrahuoneistoa, mutta kun sellaista ei löytynyt, päätettiin rakentaa oma studiokiinteistö. Sitä varten ostettiin tontti Haagasta ja osakepääomaa korotettiin rakennusvarojen saamiseksi. Osakeannin yhteydessä kolme johtajaa, hallituksen puheenjohtaja Matti Schreck, tuotantopäällikkö Risto Orko ja teatteripäällikkö Nils Dahlström tekivät keskinäisen sopimuksen, jonka perusteella jokainen heistä sai haltuunsa yhtä monta osaketta, noin neljänneksen kukin koko yhtiöstä. KOP:n suuromistus oli vähitellen purkautunut ja seuraavat vuodet yhtiö oli kolmen miehen yhteisyritys.<sup>190</sup>

Vaikka varoja studioon oli saatu, rakennusurakasta luovuttiin kasvaneiden kustannusten takia ja tontti kiinnitettiin, jotta sen kauppahinta saataisiin suoritettua. Yhtiö myös neuvotteli Helsingin kaupungin kanssa Munkkisaarella sijaitsevan teollisuusrakennuksen muuttamisesta studioksi.<sup>191</sup>

Suunnitelmista ei tullut tuloksia, joten Suomi-Filmi joutui tyytymään väliaikaisiin studiotiloihin. Tärkeimpänä väliaikaisena studiona yhtiö käytti Haagan työväentaloa, jossa elokuvat *Mieheke* (1936), *Koskenlaskijan morsian* (1937), *Juurakon Hulda* (1937), *Niskavuoren naiset* (1938), *Poikamiesten holhokki* (1938) ja osittain *Markan tähden* (1938) saivat sisäkuvansa. *Miehen kylkiluun* (1937) valmistamiseen käytettiin Ruotsalaisen teatterin entistä kulissivarastoa Katajanokalla. Polilla eli Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan talolla kuvattiin elokuvat *Ja alla oli tulinen järvi* (1937) ja *Jääkäriin morsian* (1938).<sup>192</sup>

Palon jälkeisissä äänilaitekaupoissa Suomi-Filmi turvautui jälleen Aga-Balticiin ja vaihtoi kalustonsa uusimman tekniikan mukaisiin laitteisiin. Laitteet saapuivat keväällä 1937 ja niihin oltiin yhtiössä erittäin tyytyväisiä.<sup>193</sup> Kinolehden artikkelissa puolestaan hehkutettiin, että uudesta kalustosta

---

<sup>189</sup> Uusitalo 1994, 138. Katso myös Saarikoski 1980, 58.

<sup>190</sup> Kolmen johtajan osuudet olivat 2 531 osaketta eli 24,53 prosenttia yhtiöstä kullakin. KOP:n hallussa oli 22,72 prosenttia osakkeista ja loput osakkeista kuuluivat nykyisistä ja entisistä hallituksen jäsenistä koostuville pienomistajille. Uusitalo 1999a, 77. (Uusitalon teoksessa pienenosakkaiden prosenttimäärät eivät täsmää.)

<sup>191</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 13.8., 20.10. ja 12.11.1936 sekä 21.5.1937 ja 14.9.1937; Suomi-Filmi Oy:n ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.11.1936; Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938. Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>192</sup> SKF 2, 89, 117, 130, 154, 173, 206, 227, 245, 270. Katso myös Uusitalo 1999a, 83.

<sup>193</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.5.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

on ilmeisenä seurauksena se, että suomalaisissa elokuvatuotteissa, mikäli ne kantavat Suomi-Filmin tunnettua leimaa, tämän jälkeen on oleva äänitys, joka täysin vastaa ulkomaisen tuotannon parhaita saavutuksia.<sup>194</sup>

Yhtiö sai haltuunsa myös patentin järjestelmään, mikä tarkoitti sitä, etteivät muut kotimaiset yhtiöt voineet käyttää tätä tekniikkaa.<sup>195</sup>

Vuonna 1937 saatiin valmiiksi yhtiön laboratorion uudistustyö. Luultavasti tässäkin oli apuna studion palosta saadut vakuutusrahat.<sup>196</sup> Samalla kun Orko hankki laboratorioon uusia menetelmiä, toi hän myös uutta henkilökuntaa Ranskasta, jonne yhtiöllä oli hyvät suhteet kehityskoneen ”keksijän” Åke Lepän myötä. Vuonna 1938 ylimmäiseksi neuvonantajaksi saatiin ranskalainen Raimond Grossét ja seuraavana vuonna yhtiön palvelukseen saatiin myös itse Åke Leppä.<sup>197</sup> Samoihin aikoihin yhtiö sai kuvaajikseen ranskalaiset Charlie Bauerin ja Marius Raichin - vasta Bauerin täydellinen kuvajälki elokuvassa *Aktivistit* (1938) sai yhtiön väen vakuuttumaan koneellisen kehityksen paremmuudesta vanhaan verrattuna.<sup>198</sup> Kivuttomasti siirtyminen uuteen tekniikkaan ei edes tässä vaiheessa tapahtunut. Laboratorion pitkäaikainen esimies ja uusien koneiden vastustaja Lennart Brännlund erosi vuoden 1938 alussa.<sup>199</sup> Vaikka virallisesti ero tapahtui kesken palkkaneuvottelujen, osasyynä varmasti oli kiista laboratorion uudistamisesta.

Vuoden 1938 yhtiökokouksessa voitiin todeta, että yhtiön tuotantopuoleen on kuluneena vuonna panostettu tuntuvasti, mutta että panostukset ovat myös tuottaneet tulosta valmistuneiden elokuvien tason ja laadun paranemisena.<sup>200</sup> Studiopalosta alkanut kaluston uusiminen oli saatu suoritettua, sillä seuraavan kerran yhtiössä ryhdyttiin laajempiin hankintoihin vasta sotien jälkeen, mutta pienempiä hankintoja tehtiin tarpeen tullen.<sup>201</sup>

---

<sup>194</sup> *Kesäkausi alkaa Suomi-Filmissä... Mielenkiintoinen tuotanto-ohjelma.* Ei kirjoittajaa. Kinolehti 5/1937, 148-149. Katso myös Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.10.1936. Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>195</sup> Ibidem.

<sup>196</sup> Suomi-Filmi Oy:n ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.11.1936; Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938. Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>197</sup> Töyri 1978, 211, 217.

<sup>198</sup> Töyri 1978, 217. Katso myös Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 23.3. ja 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>199</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.2.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>200</sup> Suomi-Filmi Oy:n ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.11.1936; Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938. Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>201</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA. Vertaa Kuusela 1976, 24-27.



Parin vuoden harhailun jälkeen Suomi-Filmi solmi vihdoinkin keväällä 1938 vuokrasopimuksen Helsingin kaupungin kanssa Munkkisaaren tehdaskiinteistöstä, johon yhtiö rakensi uudet kuvaustilat. Rakennuksessa oli kaksi saman kokoista studiota, pinta-alaltaan yhteensä 220 m<sup>2</sup>. Tiloja nelikerroksisessa rakennuksessa oli yhteensä 2 000 m<sup>2</sup>. Valmistuessaan studiota pidettiin pohjoismaiden suurimpana ja nykyaikaisimpana. Rakennuksessa oli ajanmukaiset tekniset tilat äänen ja kuvan käsittelyyn, mutta myös lepo huoneet näyttelijöille ja oma ruokala.<sup>202</sup> Ensimmäinen elokuva, jota uusissa tiloissa kuvattiin, oli *Markan tähden* (1938), josta oli osia tehty jo Haagassa.<sup>203</sup>

Suomi-Filmi sai muutamassa vuodessa mullistettua tuotantokoneistonsa. Taloudelliset voitot vuoden 1934 lopulta alkaen mahdollistivat panostukset tekniikkaan ja tuloksia syntyi. Yhtiön talous perustui osakepääomaan, sitä tukeviin pankkilainoihin ja elokuvanvalmistuksesta saatuihin voittoihin. Lisärahoitusta hankittiin 1930-luvun aikana kolmella osakeannilla, joista kaksi ensimmäistä tarvittiin konkurssiuhasta selviämiseen ja kolmas käytettiin uuden studion hankkimiseen.<sup>204</sup> Vuosikymmenen alun velkaantuminen rasitti yhtiötä vuosia, vaikka liikevaihdon kasvu oli nopeaa. Kiihkeimmin yhtiö kehittyi vuonna 1936, jolloin liikevaihto kasvoi 38 prosenttia. Vuosina 1935 ja 1936 yhtiön tekemä voitto käytettiin kokonaisuudessaan vanhojen tappioiden kuittaamiseen, mutta seuraavan vuoden voitot riittivät loppujen tappioiden maksuun ja varoja jäi vielä vararahastoon sijoitettavaksi.<sup>205</sup> Vuoden 1939 alussa yhtiö totesi edellisen vuoden tilinpäätöstä tarkastellessaan, että yhtiön tila oli täysin tervehtynyt, vaikka yhtiön velkamäärä oli kasvanut studion hankinnan myötä.<sup>206</sup> Vuodesta 1933 selviäminen vei vuosikymmenen loppuun, mutta enää pitkään aikaan vanhat ongelmat eivät olleet hankaloittaneet Suomi-Filmin toimintaa.

Vuotta 1938 ja Munkkisaaren studiota voidaan pitää eräänlaisena matkan päässä. Yhtiö oli onnistunut nousemaan neljän - viiden vuoden takaisista ongelmistaan. Käytössä oli ajanmukainen filmauskalusto ja kansainvälisen vertailun kestävä studio, joka mahdollisti sekä teollisen tuotannon että taiteellisen ilmaisun ihanteiden

---

<sup>202</sup> Kuusela 1976, 25; Uusitalo 1994, 138. *Suomi-Filmin studio Munkkisaarella*. Ei kirjoittajaa, *Kinolehti* 5/1938, 168.

<sup>203</sup> SKF 2, 270.

<sup>204</sup> Vertaa Hollywoodissa käytetty rahoitusmalli, jossa ulkopuoliset sijoittajat antoivat varoja elokuvantuotantoon. Staiger 1999b, 313-317.

<sup>205</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1935, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1936; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1936, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1937; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938.

<sup>206</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1938, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 25.2.1939. Kari Uusitalo toteaa yhtiön historioteoksessa, että Suomi-Filmi oli vuoden 1939 alussa ensimmäistä ja viimeistä kertaa täysin velaton, mikä on ristiriidassa yhtiön vuosikertomuksen kanssa. Katso Uusitalo 1994, 164.

toteuttamisen. Vaikka hallituksen pöytäkirjoista ei paljastu, minkälaiseksi yhtiö toivoi itsensä muotoutuvan, voidaan sanoa, että Suomi-Filmin tuotantojärjestelmä oli valmis.

Samoina vuosina suomalaisen elokuvatuotannon järjestelmä oli vakiintunut. Suomi-Filmi oli voimissaan, mutta samalla tapaa Suomen Filmitoiminta oli onnistunut kasvamaan ja vahvistumaan. Suomalaisen elokuvan studiojärjestelmä ei rakentunut viiden suuren varaan kuten Hollywoodissa, pieneen maahan riitti kaksi suurta, jotka saivat yli kymmenen vuotta hallita alaa kaksin ja joiden kilpailu määritteli alan kehityksen.

### 3.3. Suomi-Filmin valkokankaat

#### 3.3.1. Nykyaikaisia rakkaustarinoita

Elokuvayhtiön tuotantojärjestelmä ei määrää ainoastaan sitä, minkälaiseksi yhtiön filmikalusto ja studiot muotoutuvat. Myös valmistettavien elokuvien tyyli on osa järjestelmää, sillä tietynlainen tapa kertoa tarinoita on osa taloudellisten voittojen tavoittelua. Toistot ja tyylilliset yhtäläisyydet kertovat siitä, millainen yhtiö ymmärsi suositun elokuvan olevan. Elokuvallisten muotojen vakiintuminen puolestaan nostaa tuotannon tehoa eli mahdollistaa entistä useampien filmien valmistamisen.<sup>207</sup>

1930-luvun alussa Suomi-Filmillä oli ollut ensi-iltoja vain pari vuodessa, kun taas vuonna 1939 elokuvia valmistui peräti kuusi kappaletta. Muistelmätietojen mukaan yhtiö lähti voimakkaaseen tuotannon kasvattamiseen seuratakseen Suomen Filmitoiminnan esimerkkiä.<sup>208</sup> Uuden yhtiön perässä pysyminen ei onnistunut, sillä SF toi vuonna 1939 ensi-iltaan kahdeksan elokuvaa eli kaksi enemmän kuin Suomi-Filmi.<sup>209</sup>

Suomi-Filmin hallitus puuttui filmauskysymyksiin äärimmäisen harvoin, eikä minkäänlaisia linjavetoja, ei ideologisia eikä muitakaan, tehty koko käsiteltynä aikana.<sup>210</sup> Risto Orkon tuotantopäällikkyyden alkuvaiheissa johtokunta keskusteli käsikirjoituksista, mutta kevästä 1934 yhtiön kuvauspuoli oli vuoden ajan Orkon

<sup>207</sup> Laine 1995, 76, 90-99; Staiger 1999a, 88-89.

<sup>208</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 2 (1993).

<sup>209</sup> Uusitalo 1975a, 86.

<sup>210</sup> Ainoat pienet viitteet ideologisista päätöksistä löytyvät eversti Talvelan kommentteista, joissa hän puolustaa Suomi-Filmin suomalaisuutta kyseenalaistamalla ulkomaalaisten työskentelyn yhtiössä. Talvelan ehdotuksiin ei kuitenkaan kertaakaan suostuttu, joten kyse on ollut everstin yksityisestä vakaumuksesta. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 26.1. ja 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

hallussa.<sup>211</sup> Tämän jälkeen filmausohjelmat palasivat kokousten asialistoille, mutta käsittely oli pintapuolista. Studion itsenäisyys kasvoi, eikä tuotantopäällikön tarvinnut alistaa päätöksiään hallituksen vahvistettavaksi, vaan kyse oli enemmänkin esittelyistä, joissa tuotantopäällikkö kertoi muulle johtajistolle, mitä lähikuukausina filmattaisiin.<sup>212</sup> Hallituksen pöytäkirjoista löytyy elokuvien nimien lisäksi lähinnä väljiä lajityyppimääritelmiä, kuten huvinäytelmä tai maalaisdraama.

Filmaussuunnitelmien puuttuminen luo mielikuvaa, että elokuvien sisältö ei ollut tärkeä asia, tai että se ei ollut tärkeää ainakaan yhtiön ylimmälle johdolle. Ennen kriisin kärjistymistä valta tuotantopäätöksistä oli todennäköisesti Karulla, ja Orko sai samat valtuudet itselleen vakiinnutettuaan valtansa. Ainoastaan vallanvaihdon aikana, jolloin tarvittava auktoriteetti puuttui, filmauskysymykset nostettiin hallitukseen.

Pöytäkirjalähteiden puuttuessa yhtiön linjauksia on käsiteltävä valmistuneiden elokuvien pohjalta. Suomi-Filmi oli tietoisesti koko kansan elokuvayhtiö, joka rakensi tuotantonsa suomalaisen katsojakunnan varaan. Ulkomaisesta menestyksestä ei ollut tietoa, joten lipputulot oli saatava kotimaasta.<sup>213</sup> Yhtiö ei kuitenkaan pyrkinyt tekemään ainoastaan ”koko perheen elokuvia”, vaan käsitteli usein rohkeita aiheita, jolloin filmit oli tietoisesti suunnattu aikuisyleisölle.<sup>214</sup> Vuosina 1933-1939 filmatuista 28 elokuvasta<sup>215</sup> peräti kymmenen eli yli kolmannes oli kiellettyjä alle 16-vuotiailta.<sup>216</sup> Vertailuna yhtiö oli valmistanut ennen vuotta 1933 yhteensä 33 elokuvaa, joista vain viisi oli lapsilta kiellettyjä. Yleisestä linjasta Suomi-Filmi ei kuitenkaan poikennut, sillä vuosina 1933-1939 Suomen Filmitoimisto filmasi 27 elokuvaa, joista 10 oli lapsilta kiellettyjä.<sup>217</sup>

Varsinaista genrejärjestelmää Suomi-Filmi ei pystynyt kehittämään 1930-luvun aikana, sillä tuotantoluvut pysyivät edelleen suhteellisesti pieninä. Valmistuneet elokuvat kuitenkin jaettiin kolmeen luokkaan, huvinäytelmiin, prestiisielokuvaan ja ongelmaelokuvaan. Prestiisielokuvilla tarkoitettiin elokuvia, joiden aihe oli (kansallisesti) erityisen arvokas ja ongelmaelokuvat puolestaan keskittyivät

---

<sup>211</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 15.11., 1.12., 14.12. ja 21.12.1933; 26.1., 23.2., 3.4.1934, 1934 passim, Suomi-Filmi Oy. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 1935 passim, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>212</sup> Katso esimerkiksi Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 4.4.1935; 17.1. ja 13.5.1936; 21.5. ja 26.11.1937; 28.6.1938 ja 8.5.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>213</sup> Laine 1999, 147; Uusitalo 1969-1976, 128.

<sup>214</sup> Vertaa Laine 1999, 49-50.

<sup>215</sup> Elokuvat löytyvät liitteestä 2. Mukana ovat myös elokuvat *Kyökin puolella* ja *Tottisalmen perillinen*, jotka filmattiin vuonna 1939 mutta ehtivät ensi-iltaan vasta vuonna 1940.

<sup>216</sup> Käytössä oli ainoastaan yksi ikäraja, 16 vuotta - elokuva oli siis joko sallittu tai kielletty lapsilta.

<sup>217</sup> SKF 1 ja 2, passim. Vuosien 1933-1939 Suomi-Filmin ja Suomen Filmitoimiston elokuvien sisällöistä tarkemmin Laine 1999, passim.

yhteiskunnallisiin aiheisiin, eli niillä oli valistuksellinen arvo.<sup>218</sup> Kolmea filmiluokkaa, huvi-, prestiisi- ja ongelmaelokuvia tuotettiin koko ajan rinnan, joten yhtiöllä oli tarjolla monipuolinen ohjelmisto, joka ei rajautunut vain yhdenlaisiin elokuviin.

Suomi-Filmi tarttui etenkin ongelmaelokuvissaan vaikeisiin tai tulenarkoihin aiheisiin. Kimmo Laine toteaa, että elokuvayhtiöt tietoisesti lähtivät ”flirttailemaan” eli pitivät yllä valkokankaan jännitettä valmistamalla muutakin kuin virallisen hyväksynnän määritelmät täyttäviä tarinoita.<sup>219</sup> Vuoden 1933 *Ne 45.000* oli Maila Talvion kirjoittama tuberkuloosivalistuselokuva,<sup>220</sup> ja jo seuraavana keväänä Suomi-Filmi suunnitteli uutta Talvion käsikirjoittamaa propagandaelokuvaa *...ja alla oli tulinen järvi*.<sup>221</sup> Vasta vuonna 1937 valmistunut filmi käsitteli muun muassa alkoholismia niin realistisesti, että aikalaisvastaanotto tuomitsi sen liiankin suoraksi.<sup>222</sup> Tämän jälkeen Suomi-Filmi elokuvasi kolme kiistanalaisen kirjailijan Hella Wuolijoen<sup>223</sup> tekstiä hyvin lyhyessä ajassa. Jokainen käsitellyistä aiheista oli kantaottava. Ensimmäinen elokuvista, *Juurakon Hulda* (1937), oli elokuvista osoittelevin muistuttaessaan sivistyneistön ja kansan väliin jäävästä kuilusta. Seuraavana vuonna valmistunut *Niskavuoren naiset* esitti kouluneidin ja naimisissa olevan talonisännän suhdetta. Kolmannessa elokuvassa, vuonna 1939 valmistuneessa elokuvassa *Vihreä kulta* käsiteltiin jälleen avioliiton ulkopuolista rakkautta, jossa rikas rouva rakastuu miehensä metsänhoitajaan.<sup>224</sup> Kummassakin jälkimmäisistä elokuvista annetaan oikeutus hakea onnea avioitumisen jälkeen ja molemmat loppuvat avioliiton särkymiseen. Vaikka suomalainen sensuurisäädäntö kielsi avioliittoinstituution kyseenalaistamisen,<sup>225</sup> Suomi-Filmi salli avioliiton ulkopuolisen rakkauden tarinoissaan.

Noin puolet Suomi-Filmin elokuvista oli huvinäytelmiä, joten tuotanto ei rakentunut edellä kuvattujen kaltaisten vakavien aiheiden varaan. Näissä koomisilla piirteillä höystetyissä tarinoissa tärkeintä oli uusien parien muodostuminen. Tapahtumapaikkana oli moderni kaupunki, jossa asui kauniita ja rikkaita ihmisiä

<sup>218</sup> Laine 1999, 55-56, 58-61, 307; Laine 1995, 112-120.

<sup>219</sup> Laine 1999, 46, katso myös 63.

<sup>220</sup> Elokuvasa tekemisestä tarkemmin Uusitalo 1999a, 48-58, elokuvan aiheesta ja sen käsittelystä tarkemmin Laine 1999, 83-114.

<sup>221</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>222</sup> SKF 2, 119-120.

<sup>223</sup> Wuolijoki, joka oli avoimesti sosialistinen, joutui käyttämään kirjoittaessaan salanimeä Juhani Tervapää, etteivät hänen tekstinsä olisi saaneet päälleen sosialistista leimaa. Tervapään ja Wuolijoen yhteys oli osin yleisesti tunnettua. Esimerkiksi Suomi-Filmin Uutisaitta käytti Wuolijoesta uutisoidessaan kumpaakin nimeä. Katso esimerkiksi *Pari sanaa Valentin Vaalasta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1937, 3; *Suomi-Filmin kotimaiset uutuuudet*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1937, 4. Yksi Wuolijoen kiihkeimmistä tuomitsijoista oli Suomi-Filmin hallituksessa toiminut K. S. Laurila. Laine 1999, 356-357.

<sup>224</sup> Laine 1999, 340, 351-354, katso myös 339-364.

<sup>225</sup> Laine 1995, 130-131.

vailla arkipäiväisiä huolia.<sup>226</sup> Tekemällä kaupunkikomedioita Suomi-Filmi lähti tietoisesti tekemään eroa Suomen Filmitöiden jatkamiin Karun tyylin mukaisiin maalaiskuvauksiin.<sup>227</sup>

Merkittävin modernien komedioiden aiheiden antaja oli Hilja Valtonen, joka oli tuolloin maamme luetuimpia (viihde)kirjailijoita.<sup>228</sup> Hänen sankarittarensa olivat aikakauden moderneja naisia, jotka toimivat itsenäisesti ja tekivät omat päätöksensä, joten hänen teksteistään viihteellisuuden ohella oli myös yhteiskunnallista sisältöä. Vuoden 1936 menestyselokuva *Vaimoke* aloitti Valtosen teksteihin perustuvien elokuvien sarjan ja tuon vuoden kolmesta ensi-illasta kaksi oli Valtosfilmatisointeja.<sup>229</sup> Parin vuoden tauon jälkeen Suomi-Filmi tarttui jälleen Valtosen teksteihin, ja valmistui kaksi uutta suosittua huvinäytelmää, *Markan tähden* (1938) ja *Hätävara* (1939).<sup>230</sup> Näillä neljällä elokuvaversiolla Hilja Valtonen nousee Maila Talvion ja Hella Wuolijoen ohitse Suomi-Filmin tärkeimmäksi filmiaiheiden antajaksi.

Vaikka monien yhtiön elokuvien tapahtumat sijoittuvat osittain maalle, varsinaisia ”heinälatoromansseja” - maalaismiljööseen sijoitettuja maalaisten rakkaustarinoita - Suomi-Filmi filmasi vuosina 1933-1939 vain kaksi kappaletta, kansannäytelmän *Koskenlaskijan morsian* (1937) ja ”ensimmäisen suomalaisen urheiluelokuvan” *Avoveteen* (1939),<sup>231</sup> jonka tapahtumista suurin osa kuitenkin sijoittuu pääkaupungin paheelliseen elämään. Ero oli valtava verrattuna Erkki Karun aikakauteen, sillä ennen vuotta 1933 valmistuneista suomifilmeistä liki puolet kertoi maalaisista maalaisympäristössä.<sup>232</sup>

Näiden lisäksi Suomi-Filmin tuotantoon kuului vuosina 1933-1939 myös muun muassa kaksi isänmaallista aatedraamaa, prestiisielokuvat *Jääkäriin morsian* (1938) ja *Aktivistit* (1939),<sup>233</sup> yksi salakuljetusseikkailu, *VMV 6* (1936) ja sotilasfarssi

---

<sup>226</sup> Modernien kaupunkikomedioiden nainen oli itsenäinen toimija, joka on tasaveroinen kosijoidensa kanssa ja voi tehdä oman valintansa tarjotuista ehdokkaista, vaikka lopuksi alistuukin kuuliaisiksi vaimoksi valitulleen. 1930-luvun moderneista komedioista ja niiden sankarittarista lähemmin Koivunen 1992, 49-70; Laine 1999, 140-141, 148-152.

<sup>227</sup> Laine 1999, 137-140. Myös modernilla kuvaustyyllillään Suomi-Filmi teki eroa SF:een, joka jatkoi Suomi-Filmin 1920-luvulla luoman kuvaustavan käyttöä. Ibidem, 141-144, 201-203, 210-219, 245, passim.

<sup>228</sup> Koivunen 1992, 50.

<sup>229</sup> Kolmas oli Mika Waltarin käsikirjoittama salakuljetusseikkailu *VMV 6*.

<sup>230</sup> Suomi-Filmi teki kaikkiaan yhdeksän elokuvaa perustuen Hilja Valtosen teksteihin vuosina 1936-1955. Koivunen 1992, 50-51.

<sup>231</sup> Elokuvesta tarkemmin Laine 1999, 365-384, Herranen & Holmalahti & Siren 1993, 89-95, passim.

<sup>232</sup> SKF 1, passim.

<sup>233</sup> *Aktivisteista* ja *Jääkäriin morsiamesta* tarkemmin Laine 1999, 249-304. Eero Hirvenoja on pitkälti näiden kahden elokuvan pohjalta perustellut tulkintansa Suomi-Filmin tyylistä poliittisesti oikeisto-konservatiivisena ripauksella saksalaismielisyyttä. Hirvenoja 2003, 31-33. Itse en hänen tulkintaansa allekirjoita, sillä Suomi-Filmin tuotanto oli paljon muutakin kuin kaksi isänmaallista aatedraamaa. Mainituista elokuvista löytyy selkeästi oikeisto-konservatiivisia piirteitä, joten tässä mielessä Hirvenojan tulkinta on kohdallaan. Itse korostaisin enemmän määrää - Suomi-Filmin tyyli

*Punahousut* (1939), mutta olennainen osa näidenkin elokuvien juonta oli rakastuminen.<sup>234</sup> Käsiteltyinä vuosina yhtiö kuvasi ainoastaan yhden elokuvan, johon ei kuulunut uuden parin muodostuminen. Tämä elokuva oli *Tottisalmen perillinen*, joka pääsi ensi-iltaan vasta vuoden 1940 puolella. Se oli myös ainoa 1930-luvulla kuvattu lastenelokuva ja vasta toinen laatuaan koko suomalaisen elokuvan historiassa.<sup>235</sup>

Genrejen puuttumisesta huolimatta Suomi-Filmin elokuvista löytyi toistoja eli boomeja. Taloudellinen tai aatteellinen suosio kanavoitiin yhden elokuvan menestyksen jälkeen toiseen melkein samanlaiseen. *Jääkäarin morsian* ja *Aktivistit* syntyivät suuressa 1930-luvun viimeisten vuosien isänmaallisen elokuvan boomissa, joka oli vallalla melkein kaikissa tuottamoissa. Valtos-filmatisoinnit puolestaan olivat Suomi-Filmin oma boomi, joka voidaan myös laajentaa kattamaan kaikki modernit komediat yhtiölle tyypillisinä menestyksen toistoina.<sup>236</sup>

Suomi-Filmin tuotanto nojasi tunnettujen romaanien ja näytelmien varaan. Vuosina 1933-1939 filmatuista 28 elokuvasta yhteensä 21 perustui valmiiseen tekstiin ja vain seitsemän oli uusia, suoraan elokuvakäsikirjoitukseksi tehtyjä tarinoita. Vuodesta 1937 alkaen filmatisointi tuli tavalliseksi elokuvanteon malliksi, sillä tuona vuonna vain yksi neljästä valmistuneesta elokuvasta perustui alkuperäiskäsikirjoitukseen ja tämän jälkeen ennen talvisotaa ainoastaan yksi elokuva ei perustunut näytelmään tai romaaniin.<sup>237</sup> Käsitellyn ajan alkupuolella Suomi-Filmi panosti enemmän hankalasti hankittuihin alkuperäisaiheisiin ja loppupuolella tyytyi valmiisiin menestystarinoihin aiheita hankkiessaan, vaikka voisi kuvitella, että rahavaikeuksissa oleva yhtiö tarttuisi helppoihin aiheisiin ja taloudellista kasvua elävä yritys puolestaan pystyisi panostamaan uusien tarinoiden etsimiseen. Asiaa ei kuitenkaan voida nähdä näin yksiselitteisesti, sillä Suomi-Filmin tuotanto kasvoi nopeasti. Filmattavia aiheita oli hankittava enemmän, mikä selittänee alkuperäiskäsikirjoitusten painottumisen käsitellyn ajanjakson alkupuolelle. On myös huomioitava, että kaksitoista filmatisoinneista tehtiin teoksesta, joka oli

---

rakentui kevyelle kaupunkikomedialle ja modernille maailmankuvalle, kuuluihan puolet elokuvista tähän kategoriaan.

<sup>234</sup> Vertaa esimerkiksi Laine 1999, 155.

<sup>235</sup> Elokuvasista tarkemmin Sihvonen 1987, 47-57. Ensimmäinen kotimainen lastenelokuva oli Suomi-Filmin ensimmäinen pitkänäytelmäelokuva *Ollin oppivuodet* (1920), joka *Tottisalmen perillisen* tavoin perustui Anni Swannin lasten/nuortenkirjaan. Suomalaisesta lastenelokuvasta ibidem passim.

<sup>236</sup> 1930-luvun boomeista Laine 1999, 56-58; Laine 1995, 120-121.

<sup>237</sup> Liite 2; Laine 1999, 262. Mainittu vuoden 1937 elokuva oli Maila Talvion idean mukaan käsikirjoitettu *...ja alla oli tulinen järvi*. Viimeinen sotaa edeltävä alkuperäiskäsikirjoitus oli Ilmari Unhon ja Risto Orkon kirjoittama *Aktivistit*.

ilmestynyt 1930-luvulla. Useat näistä teksteistä päätyivät filminauhalle vuoden kahden kuluessa julkaisusta, joten aiheita valitessaan Suomi-Filmi oli ajan hermolla.

*Siltalan pehtoorista* (1934) alkaen Suomi-Filmin elokuvat olivat pääosin menestyksiä yhtiölle. Suomalaisen studiojärjestelmän syntyminen perustuikin kotimaisen elokuvan valtavalle suosiolle.<sup>238</sup> Suomalaiset elokuvat saivat enemmän yleisöä kuin ulkomailta tuodut, vaikka ulkomaisia yleensä arvostettiin enemmän. Suomalaisen filmituotannon suhde ulkomaiseen elokuvaan oli kahtalainen. Toisaalta korostettiin, että suomalainen elokuva oli parempaa pelkän suomalaisuuden takia, mutta toisaalta kotimaisia tuotteita arvotettiin ulkomaisten mittapuiden mukaan ja yleensä huomattiin muiden olevan parempia.<sup>239</sup> Vuosi vuodelta suomalaisen elokuvan katsojaluvut nousivat, mikä merkitsi kotimaisen tuotannon aseman vahvistumista vertailtaessa sitä ulkomaiseen.

Ennen talvisodan alkua ensi-iltaan tulleista Suomi-Filmin elokuvista pettymyksiksi muodostuivat ainoastaan elokuvat ... *ja alla oli tulinen järvi* (1936), *Miehen kylkiluu* (1937), *Avoveteen* (1939) ja *Vihreä kulta* (1939), sillä niiden yleisömenestys jäi vuoden keskitasolle tai sen alle. Muut komeilivat usein katsojatilastojen kärjessä ja *Juurakon Hulda* (1937) jopa löi *Siltalan pehtoorin* ennätykset keräämällä noin miljoona katsojaa.<sup>240</sup> Mainituista neljästä epäonnistuneesta elokuvasta todellinen pettymys yhtiölle oli ainoastaan ensimmäinen, *Tulinen järvi*, jonka yleisömenestys jäi vuoden toiseksi huonoimmaksi. Kaksi seuraavaa, *Kylkiluu* ja *Avoveteen*, saivat heikosta menestyksestä huolimatta tuotantokustannuksensa peitettyä alle vuodessa ja viimeinen, *Vihreä kulta*, tuli ensi-iltaan 15.10.1939, juuri ennen talvisodan syttymistä, joten sen pienistä katsojaluvuista ei voi syyttää yksin elokuvaa itseään.

Vaikka valkokankaalle asti päässet filmit hyvin tuottivatkin, yhtiön elokuvatuotanto ei ollut pelkkiä onnistumisia. Pisin ja ongelmaisin projekti oli viisi vuotta pyörinyt suunnitelma filmata Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä*. Marraskuussa 1933 ohjaaja Kalle Kaarna lähestyi Suomi-Filmiä ja ehdotti *Seitsemän veljeksien* filmaamista. Elokuva oli ehdotuksen mukaan tarkoitus saada valmiiksi seuraavan vuoden lokakuun 10. päiväksi, jolloin tulisi kuluneeksi täysi vuosisata Kiven syntymästä.<sup>241</sup> Kalle Kaarna oli tunnettu ohjaaja, joka oli tähän asti tehnyt elokuvia Suomi-Filmin kilpailijoille.<sup>242</sup> Kokouspöytäkirjan mukaan:

---

<sup>238</sup> Katso Laine 1995, 74-75.

<sup>239</sup> Vertaa Pantti 2000, 159-163.

<sup>240</sup> SKF 1 ja 2, passim.

<sup>241</sup> Liite 1, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.11.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>242</sup> Kalle Kaarnasta Pantti 2002, 378-386.

*Laajan keskustelun jälkeen päätti hallitus periaatepöytäkirjassa tehdä filmin 'Seitsemän Veljestä', ja jätti prof. Laurilalle toimeksi tehdä ehdotus miten filmin ohjaus ja käsikirjoitus olisi järjestettävä, ja tulisi hallitus myöhemmin ottamaan asian käsiteltäväksi.*<sup>243</sup>

Yhtiössä oli kiinnostusta elokuva-aiheeseen, mutta Kaarnaa ei kelpuutettu ohjaajaksi, vaikka kokeneelle ohjaajalle olisi ollut tarvetta. Asiaa käsiteltiin jokaisessa loppuvuoden kokouksessa ja myös pariin otteeseen keväällä 1934.<sup>244</sup> Suurin hidaste oli sopivan käsikirjoituksen saaminen, sillä romaani oli suuri suomalainen merkkiteos, jolle ei mikään tahansa kelvannut elokuvakäsikirjoitukseksi. Elokuvan mahdollisuus käsitellä arvostettua taidetta ei ollut itsestään selvää, sillä Risto Orko joutui vuonna 1934 antamaan lausunnon, jonka mukaan *Seitsemän veljeksien* filmaaminen ei enää olisi pyhäinhäväämistä.<sup>245</sup> Työ ei kuitenkaan edistynyt ja seuraavan kerran suunnitelmaan palattiin paria vuotta myöhemmin, jolloin jälleen lähdettiin hankkimaan käsikirjoitusta. Työ lykkääntyi ja lykkääntyi - parin vuoden ajan hallitus päätti säännöllisesti keskittyä *Seitsemän veljeksien* filmaamiseen, kunhan käsillä oleva filmausohjelma saataisiin valmiiksi.<sup>246</sup> Lopullisesti suunnitelma haudattiin vuonna 1939, kun selvisi, että Filmitoimikunta oli tekemässä *Seitsemää veljestä* - nopealla aikataululla ja tuloksin, jotka eivät Suomi-Filmissä vakuuttaneet.<sup>247</sup>

Samoihin aikoihin *Seitsemän veljeksien* kanssa lähti käyntiin Lappi-aiheisen elokuvan *Maaret* valmistaminen. Ensimmäistä käsikirjoitussynopsista käsiteltiin joulukuun 1933 alussa ja vielä saman vuoden puolella hyväksyttiin käsikirjoitus ja kustannusarvio.<sup>248</sup> Talvella 1934 Risto Orko aloitti *Maaretin* valmistamisen, mutta työ keskeytyi virallisesti aikaisen kevään vuoksi. Elokuvan valmisteluihin oli kulutettu melkoisesti rahaa ja sitä oli myös ehditty mainostaa Elokuva-Aitassa.<sup>249</sup> Kesän kriisikokoukset toivat Väinö Mäkelän toimitusjohtajaksi Suomi-Filmiin ja samoihin aikoihin lopetettiin keskeneräisen elokuvan valmistaminen ja sen tilalle

<sup>243</sup> Varsinaisen hallituksen lisäksi kokouksessa oli läsnä uusi tuotantopäällikkö Orko. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.11.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>244</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 1.12., 14.12. ja 21.12.1933; 26.1., 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 17.1., 13.5.1936; 21.5., 26.11.1937; 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>245</sup> Laine 1999, 220.

<sup>246</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 17.1., 13.5.1936; 21.5., 26.11.1937; 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>247</sup> Uusitalo 1999a, 100. Uusitalon mukaan ensimmäinen periaatepäätös *Seitsemästä veljeksestä* tehtiin vasta tammikuussa 1936. Pöytäkirjojen mukaan suunnitelma käynnistyi jo yli kaksi vuotta aikaisemmin. Katso myös Laine 1999, 220-223.

<sup>248</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 1.12. ja 14.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>249</sup> *Uuden elokuvan alkuvaiheita*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 5/1934, 115.



filmausohjelmistoon otettiin *Siltalan pehtoori*. Uusitalon mukaan Väinö Mäkelän tultua yhtiöön hallitus teki samassa kokouksessa päätöksen sekä *Maaretin* hautaamisesta että *Pehtoorin* filmaamisesta,<sup>250</sup> mutta näitä päätöksiä ei ole löydettävissä kevään/kesän 1934 pöytäkirjoista. Ainoa tähän suuntaan viittaava maininta löytyy huhtikuisesta pöytäkirjasta, jonka liitteenä on rahoitussuunnitelma kesän filmausta varten - mainitut elokuvat ovat *Siltalan pehtoori*, *Seitsemän veljestä* ja ”joku kesänäytelmä”.<sup>251</sup> Tätä ei kuitenkaan voida pitää merkkinä *Maaretin* hautaamisesta, sillä ”talvinen tarina”, ”lumisen korven tarina”<sup>252</sup> tuskin kuului kesän filmausohjelmaan.

Uusitalon mukaan Orko olisi halunnut jatkaa *Maaretin* filmausta, mutta toteaa, että kummatkin Orko ja Mäkelä ovat jälkikäteen ottaneet itselleen kunnian *Siltalan pehtoorista*.<sup>253</sup> Omissa muistelmissaan Väinö Mäkelä toteaa hyvin selkeästi keskeyttäneensä *Maaretin* ja keksineensä *Pehtoorin*.<sup>254</sup> Suoranaisesti Mäkelän idea *Siltalan pehtoori* ei kuitenkaan ole voinut olla, sillä oikeudet tarinaan oli ostettu ja alustavia filmaussuunnitelmia tehty parisen kuukautta ennen Mäkelän tuloa yhtiöön.<sup>255</sup>

Tämän jälkeen pöytäkirjat eivät enää mainitse *Maaretia*. Seuraavassa vuosikertomuksessa mainitaan vain, että yhtiö on valmistanut kaksi kotimaista kokoillan elokuvaa, *Pehtoorin* ja jo maaliskuussa ensi-iltansa saaneen filmin *Minä ja ministeri*.<sup>256</sup> Kertomus vuodelta 1935 toteaa, että ”myös yksi kotimainen filmi, joka edelliseltä vuodelta siirtyi huomattavalla saldolla kuluneelle toimivuodelle oli tuottamattomana poistettava”<sup>257</sup>, millä todennäköisesti tarkoitettiin juuri *Maaretia*.

Yhtiö pui muitakin toteutumatta jääneitä filmejä kokouksissaan. Ainakin elokuvat *Amanda*, *anoppi ja minä* ja *Seikkaileva kadetti* jäivät pelkiksi käsikirjoituksiksi ja taloussuunnitelmiksi.<sup>258</sup> Pari valmistumatta jäänyttä filmiä pääsi elokuvalehtiin asti ennen tuotannon keskeytymistä. *Kuisma ja Helinä* kuului

---

<sup>250</sup> Uusitalo 1999a, 71.

<sup>251</sup> Liite V, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 16.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>252</sup> Liite 3, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933; Liite 2, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 14.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>253</sup> Uusitalo 1999a, 71.

<sup>254</sup> Mäkelä s.a., 13. Uusitalo on todennäköisesti käyttänyt tätä tekstiä lähteenään, sillä Mäkelä puhuu johtokunnan kokouksissa kertomistaan mielipiteistä *Maaretin* ja *Pehtoorin* suhteen.

<sup>255</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 3.4.1934; Liite V, Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 16.4.1934, Suomi-Filmi Oy. Väinö Mäkelän muistelmien lähdearvoa heikentää se, että varsinkin Suomi-Filmiä koskeva teksti on kauttaaltaan kiukkuisen pisteliästä ja hyvin puolueellista. Mäkelä s.a., 11-14.

<sup>256</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta vuonna 1934, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 15.4.1935, Suomi-Filmi Oy.

<sup>257</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta vuonna 1935, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>258</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 26.1. ja 23.2.1934, Suomi-Filmi Oy.

hallituksen pöytäkirjojen mukaan vuoden 1938 filmausohjelmaan, mutta Suomi-Filmin Uutisaitan mukaan elokuva, jonka tarinan Kalle Kaarna oli vuonna 1932 filmannut, oli yhä tekeillä keväällä 1939.<sup>259</sup> Koska filmaus oli venynyt, on todennäköistä, että vasta tuleva sota keskeytti valmistuksen lopullisesti. Vuoden 1938 filmausohjelmaan kuului myös historiallinen elokuva *Sysmäläinen* ja yhtiö suunnitteli myös toisen 1600-luvulle sijoittuvan elokuvan filmaamista. Hallituksen pöytäkirjat eivät mainitse filmiä *Ylioppilaita*, mutta Kinolehdessä kerrottiin keväällä 1938 Orkon valmistelevan filmauksia ja kiinnittäneen Helena Karan naispääosaan.<sup>260</sup> Luultavasti yhtiö pyrki taloudellisuuteen tekemällä samalla kaksi 1600-luvun Turkuun sijoittuvaa elokuvaa, jotka olisi voitu filmata samoissa kulisseeissa. *Sysmäläinen* valmistui ja sai hyvät katsojaluvut, mutta *Ylioppilaita* ei edennyt Kinolehden mainintaa pidemmälle.

Ongelma ilmestyivät toisinaan vasta kuvausten jälkeen. Vuonna 1937 yhtiö lähti Lappiin kuvaamaan Wuolijoen tekstiin perustunutta *Vihreää kultaa* (1939). Talvikuvaukset tiettemien taivalten takana tekivät filmin kustannuksista suuret, mutta valmistusbudjetti karkasi käsistä laboratoriovirheen takia. Kuvatun filmin kehitys- ja käsittelytyön aikana Lapissa tehdyt ulkokuvat tuhoutuivat. Nämä osat jouduttiin kuvaamaan uudelleen, mikä nosti elokuvan yhtiön siihenastisen historian kalleimmaksi. Samalla ensi-ilta siirtyi syksyyn 1939.<sup>261</sup>

Tuotannon ongelmat olivat loppujen lopuksi hyvin vähäisiä verrattuna menestyksiin. Vaikka projekteja haudattiin ja kuvaukset venyivät, ei yhtiön talous ollut vaarassa. Kun tuotantoluvut olivat lähteneet nousuun, oli yksittäisten epäonnistumisten vaikutus kokonaisuuteen pieni. Jos yhden elokuvan valmiiksi saaminen lykkääntyi, oli yhtiöllä muuta tuotantoa, jota elokuvayleisölle tarjota. Tässä mielessä Hollywoodin massatuotantomalli oli saatu käyttöön Suomi-Filmissä, joka ei horjunut yksittäisten elokuvien tuomista ongelmista.

#### 3.4.2. Lyhytfilmejä ja uutiskatsauksia

Suomi-Filmillä oli pitkien elokuvien tuotannon rinnalla myös laaja lyhytelokuvatuotanto. Suomalaisten lyhytfilmien valmistus lähti nopeaan kasvuun

<sup>259</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA. *Kesäkauden tuotantosunnitelmat Suomi-Filmissä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaita 4/1939, 8-9.

<sup>260</sup> *Pilkahduksia Suomi-Filmin palkeilta... Tuotanto-ohjelma entistäänkin laajempi ja mielenkiintoisempi*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 5/1938, 180-181. Molemmat *Sysmäläinen* ja *Ylioppilaita* perustuivat Jalmari Finnen teksteihin.

<sup>261</sup> SKF 2, 452; Uusitalo 1994, 154.

tammikuussa 1933, jolloin elokuvaverotus muuttui. Pitkän elokuvan alussa näytetty kotimainen lyhytelokuva toi viiden prosenttiyksikön alennuksen verotukseen, joten lyhytfilmien kysyntä moninkertaistui.<sup>262</sup> Vaikkei asiaa suoraan ainakaan hallituksen pöytäkirjoissa sanota, lähti Suomi-Filmi tuota kysyntää tyydyttämään, sillä tuotannon voimakas kasvu osui juuri samoille vuosille.

Yhtiö oli alusta alkaen tuottanut lyhytfilmejä, mutta erillinen osasto niille perustettiin vuonna 1932.<sup>263</sup> Tätä ennen lyhytkuvien tuotanto oli jäänyt pitkien elokuvien jalkoihin. Toimintakertomuksissa vuosilta 1931 ja 1932 ei mainita sanallakaan lyhytfilmituotantoa.<sup>264</sup> Osaston perustaminen ei suoraan muuttanut tilannetta, sillä sen toiminta oli alkuun tehotonta.<sup>265</sup>

Talousvaikeuksissa kamppailevalle yhtiölle reklaami- eli mainosfilmien tekeminen oli kannattavaa toimintaa, joten osaston toimintaa haluttiin tehostaa. Tilausten hankkiminen oli lamasta kärsivässä maassa vaikeaa, joten keväällä 1933 reklaamifilmiosaston johtoon palkattiin herra Turunen, jonka palkka muodostui pelkästään valmistetuista filmeistä saatavista provisioista. Näin yhtiö halusi varmistaa, ettei uudesta työntekijästä olisi yhtiölle kuluja.<sup>266</sup> Vielä saman vuoden aikana Turunen luopui toimesta ja esitti yhtiön hallitukselle seikkaperäisen selostuksensa osaston toiminnasta, jossa hän totesi:

*Lopputuloksena on mainittava että osaston tuottama tulos edellämainitut seikat huomioon ottaen ylittää - rahassa arvioituna - huomattavasti satatuhatta, mitä on pidettävä kohtuullisena saavutuksena, kun ottaa huomioon alalla vallitseva ankara kilpailu (Aho & Soldan) ja vaikeat taloudelliset ajat sekä sen seikan, ettei yhtiöllä ole ollut minkäänlaista häviön vaaraa eli riskiä mainosfilmiosastostaan.<sup>267</sup>*

---

<sup>262</sup> Uusitalo 1975a, 137-146; Laine 1999, 24-26; Pantti 2000, 35-36; Uusitalo 1999a, 63.

<sup>263</sup> Liite 1 (Mainosfilmiosaston toiminta 1/11 1932 - 24/11 1933), Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy; Uusitalo 1969-1976, 83-85.

<sup>264</sup> Katsaus Suomi-Filmi O.Y:n toimintaan v. 1931, Suomi-Filmi Oy:n jatketun yhtiökokouksen pöytäkirja 31.5.1932; Katsaus Suomi-Filmi O.Y:n toimintaan v. 1932, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 3.4.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>265</sup> Liite 1 (Mainosfilmiosaston toiminta 1/11 1932 - 24/11 1933), Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>266</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 5.4. ja 21.4.1933, Suomi-Filmi Oy. Vertaa Liite 1 (Mainosfilmiosaston toiminta 1/11 1932 - 24/11 1933), Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy. - pöytäkirjan liitteenä olleen raportin mukaan Turunen toimi reklaamifilmiosastolla jo syyskuusta 1932 alkaen.

<sup>267</sup> Liite 1 (Mainosfilmiosaston toiminta 1/11 1932 - 24/11 1933), Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933, Suomi-Filmi Oy.

Osaston ensimmäisenä varsinaisena toimintavuonna 1933 lyhytelokuvia valmistui kuusitoista kappaletta, joista kuusi oli reklaamifilmejä.<sup>268</sup> Seuraavana vuonna, jolloin lyhytfilmejä valmistui jo 25 kappaletta, joista 5 mainosfilmejä,<sup>269</sup> osaston työskentelyä tehostettiin entisestään palkkaamalla sinne uutta työvoimaa. Yhtiö sai toisen mainosfilmien hankkijan Arvo Tammisen sekä kirjailija Topo Leistelän, jonka työtehtävä oli käsikirjoittaa reklaami- ja lyhytfilmejä. Lyhytfilmien tekoon osallistuivat myös pitkien elokuvien ohjaajat ja kuvaajat.<sup>270</sup> Uusi työvoima näkyi heti tuloksissa, ja vuonna 1935 yhtiö siirtyi äänellisten lyhytfilmien valmistukseen. Vuoden aikana lyhytkuvia valmistui 40 kappaletta, joista tosin vain viisi kappaletta oli mainoselokuvia.<sup>271</sup> Tämän jälkeen vuotuinen tuotanto vakiintui noin 35 lyhytelokuvaan.<sup>272</sup> Lyhytkuvien joukkoon kuului myös uutisfilmejä vuosina 1934-1936 ja uudelleen syksystä 1939 sekä yhtiön toimintaa ja elokuvia mainostaneita lyhytelokuvia.<sup>273</sup> Kari Uusitalon laskelmien mukaan Suomi-Filmi valmisti 1930-luvun aikana yhteensä 275 lyhytfilmiä, mikä on vain viisitoista elokuvaa vähemmän kuin vuosikymmenen suurin tuottaja Aho & Soldan. Kolmannella sijalla oli Adams Filmi 61 kuvalla, joten kaksi suurinta olivat kaukana muista valmistajista.<sup>274</sup>

Luultavasti niin lyhyiden kuin pitkien filmien tuotannon laajuus toimi suosituksena, kun yhtiö syksyllä 1938 aloitti neuvottelut Helsingin Olympialaisten Järjestelytoimikunnan kanssa ja sai solmituksi sopimuksen kilpailujen filmaamisesta. Luultavasti edellisten Berliinin olympialaisten filmaamisen saaman suuren suosion vuoksi myös Helsingin kisojen elokuvaaminen näytti kannattavalta:

---

<sup>268</sup> Katsaus Suomi-Filmi O.Y:n toimintaan v. 1933, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.4.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>269</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1934, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 15.4.1935, Suomi-Filmi Oy.

<sup>270</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy. Uusitalo 1969-1976, 130.

<sup>271</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1935, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA; Uusitalo 1999a, 98-99.

<sup>272</sup> Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1936, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 10.3.1937; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta v. 1938, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.2.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>273</sup> Ibidem. Katso myös Uusitalo 1975a, 145, 150; Uusitalo 1994, 162; Uusitalo 1999a, 103.

<sup>274</sup> Uusitalo 1975a, 141-142. Uusitalon saama luku on hieman isompi kuin omani, joka on kerätty vuosikertomuksista. On hyvin mahdollista, että yhtiön listauksiin jäi puutteita, mikä kertoo lyhytfilmien heikosta arvostuksesta. Uusitalo myös huomauttaa, että osa Aho & Soldanin elokuvista oli "kierrätettyjä" eli alkujaan isommista kokonaisuuksista pätkittyä filmejä. Jos näitä pätkittyjä elokuvia ei lasketa, Suomi-Filmi nousee 1930-luvun suurimmaksi lyhytelokuvatuottajaksi.

*[--] kiinnostusta k.o. asiaan oli kautta maailman siksi paljon olemassa, että kisojen täydellinen filmaus huolimatta siihen liittyvistä suunnattomista kustannuksista saattoi muodostua yhtiölle edulliseksi [--].<sup>275</sup>*

Yksin Suomi-Filmi ei kuitenkaan aikonut urakkaan ryhtyä, vaan se neuvotteli yhteistyösopimuksia niin Svensk Filmindustrin kuin amerikkalaistenkin filmiyhtiöiden kanssa.<sup>276</sup> Yhtiö myös valmisti ”ensimmäisen suomalaisen urheiluelokuvan” *Avoveteen* (1939), joka henki olympialaisten odotusta.<sup>277</sup>

Kuitenkin jo toukokuussa 1939 yhtiö alkoi vetäytyä Olympiafilmin valmistamisesta. Hallitus totesi:

*[--] päätettiin tarkempi suunnitelma filmin valmistuksesta jättää toistaiseksi sekavan maailman poliittisen tilanteen johdosta. Kuitenkin oltiin yksimielisiä siitä, ettei yhtiö voi näissä oloissa kiinnittää tuntuvampia eriä tämän filmin valmisteluun.<sup>278</sup>*

Suunnitelmaa ei tällä perusteella kuitenkaan haudattu, sillä jo muutamaa viikkoa myöhemmin Uutisaitta kertoi Suomi-Filmin saaneen työn itselleen. Artikkelin mukaan suunnitelmissa oli uutismateriaalin lisäksi myös Olympiafilmin valmistaminen saksalaisen Leni Riefenstahlin antaman mallin mukaan.<sup>279</sup> Kuvaukset peruuntui siinä missä kisatkin, mutta yhtiö oli ehtinyt hankkia runsaasti ylimääräistä dokumentaarikuvaukseen sopivaa raakafilmiä ja kalustoa. Näitä yhtiö koekäytti loppusyksyllä 1939 valmistaessaan uutiskatsauksia kiristyvistä maailmantilanteesta, mutta todellinen urakka koitti talven tultua. Olympiakuvausten ennakkovalmistelut johtivat siihen, että suurin osa talvisodan kuvamateriaalista oli Suomi-Filmin tallentamaa.<sup>280</sup>

Tuotannon kasvusta huolimatta lyhytfilmien arvostus pysyi vähäisenä. Esimerkiksi toimintakertomuksissaan Suomi-Filmi ei korostanut lyhytelokuvia. Elokuvat mainitaan nimeltä, mutta niiden ei erityisesti kerrota tuoneen yhtiölle tuloja, kuten usein onnistuneiden pitkien elokuvien kohdalla tehtiin. Lyhytelokuvatuotannon merkitys on ollut varmasti suuri Suomi-Filmille - jo tuotannon

---

<sup>275</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 10.11.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA. Yhtiön entinen hallituksen jäsen Paavo Talvela kuului olympialaisten suunnittelutoimikuntaan, joka myönsi Suomi-Filmille kilpailujen kuvauksen. Uusitalo 1999a, 102.

<sup>276</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 10.11.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>277</sup> Elokuvesta tarkemmin Laine 1999, 365-384; Herrala & Holmalahti & Siren 1993, passim.

<sup>278</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 8.5.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>279</sup> *Arvokas tehtävä. Vuoden 1940 olympialaisten filmaus uskottu Suomi-Filmille*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939 (27.5.1939), 3.

<sup>280</sup> Uusitalo 1999a, 102-103; Uusitalo 1994, 165-167, katso myös 162.

määrä on ollut niin suuri, ettei se ole voinut olla vaikuttamatta, mutta annettu kiitos ei kaikesta päättäen ole ollut kummoinen.

### 3.4.3. Teattereista houkuttelevia

Väinö Mäkelän ansiosta Suomi-Filmin teatteritoiminta oli suurin piirtein kunnossa vuoden 1935 alkaessa. Aikaisemmin taloutta rasittaneet liian suuret vuokramenot oli saatu neuvoteltua kohtuullisiksi ja katsojamäärät lähtivät lamakauden jälkeen voimakkaaseen nousuun. Pitkään teattereita oli jouduttu sulkemaan, mutta nyt alkoi uusien teattereiden perustaminen. Kilpailun kiristyessä Suomi-Filmi suunnitteli toista ensi-iltateatteria Helsinkiin Kino-Palatsin rinnalle, muttei kuitenkaan uskaltanut ryhtyä toimiin, vaikka teatterit tuottivat voittoa.<sup>281</sup>

Suomi-Filmi ei lähtenyt suinpäin taisteluun katsojista, mutta yhtiölle muotoutui selkeä, kaksiosainen strategia teatterikilpailussa. Yhtiölle hankittiin uusia teattereita, mutta ainoastaan pääkaupungin ulkopuolelta. Kiinteistöjä ei ostettu, vaan ne vuokrattiin ja osassa tapauksista tehtiin yhteistyötä paikallisten teatteriyrittäjien kanssa.<sup>282</sup> Kilpailu maaseutukaupungeissa oli vähintään yhtä kovaa kuin Helsingissäkin, ja vanhaan malliin Suomi-Filmi teki yhteistyötä Abel Adamsin kanssa ja kamppaili Väinö Mäkelää vastaan.<sup>283</sup> Vaikka esimerkiksi Kuopiossa ja Viipurissa Suomi-Filmillä oli ongelmia kilpailijoidensa kanssa, yhtiö vahvisti asemiaan tuntuvasti länsirannikolla, kun se avasi syksyllä 1936 huippumuodikkaan arkkitehti Erik Bryggmanin piirtämän Kino-Palatsin Turkuun ja Pori sai vähintään yhtä hienon Kino-Palatsinsa vuoden 1939 alussa.<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 15.11.1935 ja 26.3.1936; Kertomus Suomi-Filmi O.Y:n toiminnasta vuonna 1935, Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokouksen pöytäkirja 19.3.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA. Oman osansa kamppailuun teatterien kannattavuudesta ja markkinaosuuksista toivat vuokrankorotukset. Suomi-Filmi joutui neuvottelemaan vanhoja sopimuksia uusiksi, jolloin niihin liittyi vuokrankorotus. Myös elokuvalippujen hinnoilla käytiin kamppailua katsojista, mutta ainakin Helsingissä tilannetta rauhoitettiin keväällä 1936 kaupungin teatterien yhteisellä sopimuksella, jota oli ollut ajamassa alan kattojärjestö Suomen Biografiliitto. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 17.1. ja 4.4.1935; 13.5.1936; 29.1., 2.3. ja 21.5.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA. Elokuvateattereiden lukumääristä ja omistussuhteista katso Haapanen 1983, 59-64. Helsingin elokuvateattereista katso Katainen 1993, 191-195.

<sup>282</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 16.7. 15.11. ja 7.12.1935, 13.5.1936; 21.5. ja 14.9.1937; 23.3.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>283</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 28.6. ja 13.9.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>284</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 20.10.1936 ja 15.2.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA; Honka-Hallila & Honka-Hallila 2002, 52-53.

Maaseudun katsojia Suomi-Filmi houkutteli perustamalla kaitafilmi kiertueita, jotka veivät yhtiön filmit paikkakunnille, joissa ei pysyvää elokuvateatteria ollut.<sup>285</sup> Kaitafilmi laatu ei vastannut tavallista filmiä, ja etenkin äänen laadussa oli suuria ongelmia. Vuonna 1938 tilanne helpottui, kun Suomi-Filmi sai ranskalaisen kavennuskoneen, joka kopioi äänetkin siedettävästi.<sup>286</sup> Yhtiön ensimmäinen kaitafilmi kiertue perustettiin jo syksyllä 1937, ja vaikka tämän kiertueen esimies jouduttiin erottamaan kavalluksen takia, olivat kiertueet yhtiölle niin suuri menestys, että syksyllä 1938 perustettiin jo kolmas ryhmä kiertämään maata.<sup>287</sup>

Maaseudun voimakkaan ekspansion rinnalla Suomi-Filmi keskittyi Helsingissä parantamaan teattereidensa laatua ja näin kamppailemaan kilpailijoita vastaan. Vuodesta 1935 alkaen joka ainoana kesänä yhtiö remontoi teattereitaan ja uusi niiden koneistoja. Korjauksia tehtiin kolmessa pääkaupungin teatterissa niin, että parhaimmat laitteet annettiin ensi-iltateatteri Kino-Palatsille ja sieltä vanhat koneet kierrätettiin edelleen Scalaan ja Kalevaan, jotka saivat elokuvat esitettäväkseen vasta ensi-iltojen jälkeen.<sup>288</sup>

Suomi-Filmin suurista panostuksista huolimatta teatterikilpailu pysyi kovana läpi 1930-luvun. Vuoden 1937 toimintakertomuksessa yhtiö joutuikin myöntämään, ettei teatteripuoli tuottanut odotettuja voittoja. Vuotta myöhemmin puolestaan voitiin todeta, että voitot olivat kasvaneet, mutta edelleen huomautettiin, että näitä voittoja tarvittiin kasvaneiden kulujen peittämiseen.<sup>289</sup> Kasvanut suomalainen elokuvatuotanto ja 1930-luvun lopun nousukausi olivat tehneet katsojista valikoivia. Kun valinnan varaa oli runsaasti, oli Suomi-Filmin pyrittävä parhaaseen houkutellakseen katsojia. Vaikka teattereiden omistamisesta koitui suuria kuluja, ei yhtiö halunnut luopua niistä. Hollywoodin suurten yhtiöiden tavoin Suomi-Filmi piti käsissään vertikaalista integraatiota. Suomi-Filmin elokuvat olivat ensin nähtävillä Suomi-Filmin teattereissa, ja vasta sen jälkeen muut saivat niitä ohjelmistoonsa.

---

<sup>285</sup> Kiertueista ja muista kaitafilmi esityksistä Harrivirta 1983, 55-58. Kiertueet mahdollisti tekniikka, jolla tavallinen 35 millimetrin filmi saatiin kavennettua 16 millimetriin, jolloin sekä filmien että projektorien koko pieneni ja samalla siis niiden kuljettaminen helpottui. Töyri 1978, 210-211. Kaitafilmaaminen yleistyi samoihin aikoihin myös harrastajien keskuudessa. Suomi-Filmi jopa julkaisi vuonna 1937 Uutisaitastaan erikoisnumeron, joka käsitteli kaitafilmejä ja kaitafilmausta.

<sup>286</sup> Töyri 1978, 210-211.

<sup>287</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 14.9.1937 ja 13.9.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>288</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 4.4.1935, 26.3. ja 20.10.1936, 21.5.1937, 23.3. ja 13.9.1938; Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1938, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.2.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA. Suomi-Filmi käytti teattereillaan näitä kolmea nimeä niin Helsingissä kuin maaseudullakin. Kino-Palatsi oli aina ensi-iltateatteri, Scala "toisen" ja Kaleva "kolmannen kierroksen" teatteri. Jos kaupungista puuttui Kino-Palatsi, toimi Scala ensi-iltateatterina. Helsingin elokuvateattereista katso Katainen 1993, 191-195.

<sup>289</sup> Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1937, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 31.3.1938; Kertomus Suomi-Filmi Oy:n toiminnasta v. 1938, Suomi-Filmi Oy:n varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 25.2.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

Ainakin niissä kaupungeissa, joihin teatteriverkko ylettyi, yhtiö käyttäytyi kuin Hollywoodin suuret tuottamot.<sup>290</sup> Se keräsi parhaat lipputulot ensimmäisiltä esitysviikoilta ja antoi vasta sen jälkeen muille mahdollisuuden hyötyä suomifilmeistä.

### 3.5. Henkilökunta kasvaa ja vakiintuu

#### 3.5.1. Työryhmät muodostuvat

Läpi 1920-luvun Suomi-Filmissä oli työn alla ollut yksi elokuva kerrallaan. Vuonna 1929 elokuvan tuotantoryhmässä mainittiin vain muutamia työntekijöitä. Joukkoon pääsivät käsikirjoittajien, ohjaajien, kuvaajien ja näyttelijöiden lisäksi studiopäälliköt, studion emännät, leikkaajat (jotka usein olivat ohjaajia), lavastajat, naamioitsijat, valokuvaajat ja tuotannonjohtajat sekä muutamat mahdolliset apulaiset.<sup>291</sup> Nämä työntekijät muodostivat elokuvatuotannon ytimen, ja heidät löytää ammattinimikkeiden listalta läpi 1930-luvun. Poikkeuksena tästä ovat studioemännät, jotka katosivat vuoden 1933 jälkeen.<sup>292</sup>

Yhtiöön oli muodostunut 1920-1930-lukujen taitteeseen mennessä vakituinen viiden miehen kuvauksen ydinryhmä, joka huolehti elokuvasta toiseen yhtiön filmaustöistä. Ryhmässä oli kaksi kuvaajaa ja kaksi kuvausapulaista sekä lavastaja.<sup>293</sup> Ryhmä pysyi samana vuodesta 1929 vuoteen 1932, mutta uuden äänitekniikan myötä siihen liittyi vuodesta 1931 alkaen kolme äänittäjää.<sup>294</sup> Äänielokuvan myötä vuosina 1931-1933 elokuvatekijöiden joukkoon tuli äänittäjien lisäksi myös muita uusia ammattinimekkeitä. Uuden tekniikan käyttäjät ja äänentekijät olivat arvostettuja ja heitä luultavimmin haluttiin korostaa merkitsemällä heidät seikkaperäisesti valmistajien joukkoon. Nämä äänimenetelmän kehittäjät, äänikonsultit, erikoistehosteiden tekijät, jälkiäänittäjät, musiikkiassistentit, musiikkiavustajat sekä musiikin sovittajat ja johtajat jäivät uutuuden tuomiksi erikoisuuksiksi, sillä ammattinimekkeitä ei vuoden 1933 jälkeen esiinny kuin muutamina yksittäisinä tapauksina. Sen sijaan vuodesta 1934 alkaen äänittäjät saivat rinnalleen

---

<sup>290</sup> Vertaa Gomery 1998, 247.

<sup>291</sup> Apulaisia oli ohjaajilla, kuvaajilla ja lavastajilla.

<sup>292</sup> Liite 5.

<sup>293</sup> Liite 2; Frans Ekebon, Karl Fager, Eino Kari, Kullervo Kari, Armas Rauhamies.

<sup>294</sup> Liite 2; Hugo Ranta, Kurt Jäger ja Rafael Ylkänen. Lisäksi Yrjö Norta ja Kurt Vilja osallistuivat vain *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* -elokuvan äänitykseen vuonna 1931. Kurt Jäger erosi yhtiön palveluksesta vuonna 1934 ja riiteli pitkään yhtiön johdon kanssa äänityslaitteiden omistuksesta. Kurt Jägeristä katso Uusitalo 1975a, 98-107; Kurt Jäger. Erään vierasmaalaisen tarina (1994).



äänitysapulaiset ja paria vuotta myöhemmin joukkoon liittyivät vielä äänitysassistentit, jolloin äänitysryhmien kokoonpano oli vakiintunut.<sup>295</sup>

Vuonna 1933 myllerrykset näkyivät kuvausryhmän kokoonpanossa, kun osa työntekijöistä erosi yhtiöstä Erkki Karun perässä. Vuoden lopussa alkuperäisestä viisikosta oli jäljellä vain yksi, myös studiopäällikkönä toiminut lavastaja Armas Rauhamies ja yhtiö oli saanut kameran taa kaksi uutta miestä, joista toinen oli virolainen Theodor Luts.<sup>296</sup> Seuraavana vuonna studiomiehitys vahvistui, kun äänittäjäksi saatiin ruotsalainen Georg Brodén ja alun perin lyhytfilmiosastolle palkatusta Topo Leistelästä tuli eräänlainen yleismies, joka toimi niin käsikirjoittajana, apulaisohjaajana kuin apulaistuotantopäällikkönäkin.<sup>297</sup> Uuden tuotantopäällikön tulon aikoihin kuvausryhmä sai myös vakituiseksi tuekseen kamera-assistentit ja ammattinimikkeiden joukkoon ilmestyivät tuottajat ja julisteiden tekijät.<sup>298</sup> Kumpikaan jälkimmäisistä ei työtehtävinä luultavimmin ollut uutuus, joten ne kertovat uusista arvostuksista. Vuoteen 1933 asti Erkki Karu oli toiminut tuotannonjohtajana, ja todennäköisesti hoitanut myös tuottajan työn kaikissa valmistuneissa elokuvissa, kun taas Orkon aikakaudella työ jaettiin kahtia - Orko otti itselleen tuottajan tittelin ja kulloinenkin toimitusjohtaja toimi tuotannonjohtajana.<sup>299</sup> Julisteita puolestaan oli varmasti tehty myös ennen vuotta 1933, mutta vasta nyt nämä filmitaiteilijat otettiin osaksi kunkin elokuvan työryhmää.

Yhtiössä vieraili talousongelmien aikana uusia ohjaajia, mutta heistä kukaan ei jäänyt taloon yhtä tai kahta elokuvaa pidemmäksi ajaksi.<sup>300</sup> Samoihin aikoihin oli myös tapana käyttää varsinaisen ohjaajan rinnalla apulaisohjaajia, mutta tämä käytäntö jäi vuoden 1934 jälkeen,<sup>301</sup> mikä kertoo ohjaajien vahvistuneesta asemasta. Yhtiö käytti vain ”valmiita” ohjaajia, jotka toisaalta pystyivät työskentelemään yksin ilman apulaista, ja jotka toisaalta eivät kouluttaneet nousevia kykyjä apulaisuuden kautta täyteen vastuuseen. Karun erottua Orko toimi ainoana vakituksena ohjaajana aina vuoteen 1935 saakka, jolloin palkattiin Valentin Vaala, joka oli hankkinut

---

<sup>295</sup> Liite 5.

<sup>296</sup> Liite 2; Armas Rauhamies jatkoi yhtiössä vuoteen 1936. Tilalle tulleet olivat Theodor Luts ja Sulo Tammilehto. Tämän lisäksi vuoden aikana kuvauspuolella piipahti yhden elokuvan ajan Lennart Arrila ja äänityspuolella viipyi kaksi elokuvaa Lauri Pulkki. Karun mukana yhtiön jättäneistä katso myös Uusitalo 1975a, 71-72.

<sup>297</sup> Liite 2; Niilo Harju ja Emil Lucenius.

<sup>298</sup> Liite 5.

<sup>299</sup> Liite 2.

<sup>300</sup> Liite 2; Carl von Haartman, Jaakko Korhonen Georg Malmsten ja Waldemar Wohlström. Mainituista ohjaajista ainoastaan Malmsten ohjasi Risto Orkon aikana.

<sup>301</sup> Liite 5. Murroskohtana oli Risto Orkon tulo Suomi-Filmiin - hän itse oli viimeinen ennen talvisotaa apulaisohjaajan tittelillä työskennellyt.

meriittejä ohjaamalla pienen budjetin elokuvia vuodesta 1929.<sup>302</sup> Seuraavat pari vuotta Suomi-Filmin elokuvatuotanto oli parivaljakko Orko - Vaalan käsissä. Yhtiön toiminta kuitenkin kasvoi, ja kysyntä vaatii suurempaa tuotantoa samaan aikaan, kun Risto Orko joutui entistä enemmän keskittymään hallinnolliseen puoleen itse ohjaamisen sijaan. *Siltalan pehtoorin* valmistuttua tuotantopäällikön filmaustahti hidastui, ja ennen talvisodan syttymistä hän ohjasi enää kuusi elokuvaa. Samoina vuosina Vaala puolestaan valmisti yhdeksän elokuvaa.<sup>303</sup>

Vuoden 1935 jälkeen yhtiö nosti uusia ohjaajia omasta henkilökunnastaan. Ensimmäisenä tehtävään valittiin Orko Saarikivi, joka oli toiminut järjestäjänä vuodesta 1934 alkaen. Vuonna 1937 hän sai tilaisuutensa ohjattaessa elokuvan *Miehen kylkiluu* yhdessä näyttelijä Hugo Hytösen. Uusitalon mukaan filmi osoitti Saarikiven kyvyt ohjaajana.<sup>304</sup> Pöytäkirjoista löytyy kuitenkin päätös, jonka mukaan Saarikivi jätettiin elokuvan valmistuttua pelkäksi järjestäjäksi,<sup>305</sup> joten tulos ei luultavasti täysin miellyttänyt hallitusta, eikä Saarikiven nousu kolmanneksi ohjaajaksi ollut itsestään selvää. Vasta seuraavana kesänä, jolloin oli valmisteilla hänen toinen ohjauksensa, *Poikamiesten holhokki*, määriteltiin Saarikiveä tittelillä ”ohjaaja”.<sup>306</sup> Elokuvia hän ehti ohjata ennen sodan syttymistä viisi kappaletta.<sup>307</sup>

Neljänneksi Suomi-Filmin ohjaajaksi tuli vuonna 1939 Ilmari Unho, joka oli toiminut käsikirjoittajana *Miehen kylkiluu* -elokuvasta lähtien. Ohjattavakseen hän sai yhtiön ensimmäisen sotilasfarssin *Punahousut*, mikä jäikin hänen ainoaksi ohjaustyökseen ennen sotaa, mutta oli alku yli kymmenen vuoden uralle yhtiössä.<sup>308</sup>

Muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta ohjaajat toimivat itse elokuviensa leikkaajina, mikä kertoo yhtiön toiminnan pienimuotoisuudesta, eräänlaisesta käsityöläiskulttuurista. Ohjaajan ei tarvinnut saman tien rientää uusille kuvauspaikoille, vaan hän sai saattaa elokuvansa ensi-iltakuntoon. Ohjaaja-leikkaajien valta lopullisen elokuvan muodon määrittämisessä oli suuri, mutta heitä

---

<sup>302</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.11.1935, Suomi-Filmi Oy/SEA; Orkosta ohjaajana katso Uusitalo 1999b, 123-128. Vaalasta ohjaajana Uusitalo 1975a, 49-61. af Hällström nosti Orkon ja Vaalan maan parhaimmiksi ohjaajiksi yhdessä pienyhtiöissä toimineiden Teuvo Tulion ja Yrjö Kivimiehen kanssa. af Hällström 1936, 254.

<sup>303</sup> Liite 2; Uusitalo 1975a, 62. Orkon elokuvista viimeinen tuli ensi-iltaan vasta välirauhan aikana. Vaalan elokuvien joukossa oli myös *Vihreä kultta*, joka jouduttiin osittain kuvaamaan kahdesti. SKF 2, 452; Uusitalo 1994, 154.

<sup>304</sup> Hytönen toimi elokuvassa henkilöohjaajana ja päävastuu oli Saarikivellä, mutta tästä huolimatta kumpiakin kutsuttiin tasavertaisesti ohjaajiksi. Uusitalo 1975a, 63, katso myös 62-68.

<sup>305</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA

<sup>306</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>307</sup> Liite 2. Elokuvista viimeinen, *Tottisalmen perillinen*, tuli ensi-iltaan vasta talvisodan jälkeen.

<sup>308</sup> Liite 2; Uusitalo 1975a, 68-69.

kontrolloitiin ainakin nimellisesti. Laineen mukaan Valentin Vaala on työskennellyt ohjaajista kaikkein itsenäisimmin ilman tuotantopäällikön valvontaa.<sup>309</sup>

Tuotantopäällikön ja toimitusjohtajan yhteinen ja jaettu valta elokuvien valmistuksessa erottaa Suomi-Filmiä Hollywoodin esikuvistaan, joissa tuotannonjohtajia oli useita ja siis valta hajaantuneempaa.<sup>310</sup> Virallinen tuotannonjohdon valta oli toimitusjohtajalla, mutta luultavimmin käytännön kontrolli oli tuottaja Orkolla, joka kuitenkin joutui tuotannon kasvaessa vähentämään ohjaustöitään ja keskittymään enemmän järjestelmän hallintaan. Tuotantomallin hierarkkisuus ja vallan keskittäminen muistuttavat ensimmäisen maailmansodan jälkeisen mykkäkauden järjestelmää Hollywoodissa, jossa yksittäiset yhtiöt olivat vielä pieniä ja tuotantomäärät lähempänä suomalaisia lukuja. Tässä yhden tuottajan mallissa keskeistä oli tuotannon tehostaminen ylhäältä tulevan kontrollin kautta.<sup>311</sup> Järjestelmälle oli Suomi-Filmissä määritelty vuonna 1933, jolloin hallitus kokouksessaan päätti, mitä tuotantopäällikön toimeen kuului. Tuossa vaiheessa yhden tuottajan johtama elokuvanvalmistus ei ollut Hollywoodissa vielä unohtunut, sillä se oli ollut vallitseva tuotantomalli aina vuoteen 1931 asti.<sup>312</sup>

Kun Suomi-Filmi lähti kasvattamaan tuotantokoneistoaan, uuden ohjaajan palkkaaminen ei suoraan merkinnyt uuden työryhmän perustamista. Vuonna 1935 palkattu Vaala sai aluksi avukseen yhtiön vanhoja työntekijöitä, ja Orko ja Vaala käyttivät pitkälti samaa kuvausryhmää. Esimerkiksi Theodor Luts toimi kuvaajana yhtä poikkeusta lukuun ottamatta kaikissa Suomi-Filmin elokuvissa kevästä 1933 kevääseen 1937.<sup>313</sup> Äänittäjät vaihtuivat usein, mutta hekin osallistuivat tasapuolisesti kaikkien elokuvien valmistamiseen.<sup>314</sup>

Vasta vuosien 1936-1937 aikana muodostui selkeästi kaksi erillistä ryhmää. Valentin Vaalan ryhmä muodostui kiinteämmäksi kuvausryhmäksi, sillä siihen kuului nimenomaan teknillistä henkilökuntaa, eikä muutoksia miehityksessä tapahtunut.<sup>315</sup> Orkon ydinryhmästä taas löytyi vaihtuvien kuvaajien lisäksi niin valokuvaajia,

---

<sup>309</sup> Laine 1999, 130.

<sup>310</sup> Toisaalta Hollywoodin 1930-luvun alussa käyttöön ottamassa mallissa kukin tuotannonjohtajista valvoi vuosittain kuudesta kahdeksaan filmin valmistusta, eli suunnilleen yhtä useaa kuin Suomi-Filmissä valmistui 1930-luvun lopulla. Wyver 1989, 124.

<sup>311</sup> Vertaa Staiger 1999a, 134-137; Staiger 1999b, 320-329.

<sup>312</sup> Staiger 1999a, 137.

<sup>313</sup> Melkein jokaisella kerralla kamera-assistenttina oli Sulo Tammilehto. Elokuvan *...ja alla oli tulinen järvi* (1937) kuvasi ruotsalainen vieraileva kuvaaja Albert Rudling.

<sup>314</sup> Liite 2; äänittäjät Rafael Ylkänen 1933, Georg Brodén 1934, Pertti Kuusela 1935-1937 ja apulaisäänittäjä Hugo Ranta 1933-1935.

<sup>315</sup> Liite 2; kuvausapulainen Eino Heino (1935-1939), äänittäjä Pertti Kuusela (1937-1939), äänitysassistentti Arne Lampinen (1936-1939), kuvaussihteeri/järjestäjän apulainen Erwin Uittoinen (1936-1937), kuvaaja Armas Hirvonen (1937-1939), musiikki Felix Krohn (1938-1939), lavastaja Igor Karpinsky (1939).

säveltäjä kuin kampaajakin.<sup>316</sup> Kun verrataan ryhmiä edelleen toisiinsa, Orkon ryhmä erottuu selkeästi yhtiön ykkösryhmäksi, sillä korkeilla palkoilla yhtiölle hankitut ulkomaalaisvahvistukset päätyivät nimenomaan Orkolle.

Myös ohjaaja Saarikivi sai aluksi avukseen yhtiön vanhoja työntekijöitä. Näistä alkoi vähitellen muotoutua kolmas työryhmä. Saarikiven ryhmä ei muotoutunut samalla tapaa omaksi erityiseksi joukokseen kuin esimerkiksi Vaalan ryhmä, vaan hän lainasi muista ryhmistä ja käytti studion vakiomiehitystä apunaan.<sup>317</sup>

Ilmari Unhon ryhmää ei voida lähteä määrittelemään yhden elokuvan pohjalta. Valmista kuvausryhmää hän ei saanut, vaan muun muassa Orkolta kuvaaja Bauerin ja äänittäjä Brodénin.<sup>318</sup> *Punahousujen* tekijät olivat siis kokenutta väkeä.

Varsinaisten tuotantoryhmien lisäksi yhtiöllä oli erillinen ääniryhmä, joka huolehti vuosina 1937-1939 kahden Adams Filmin ja kahden Teuvo Tulion tuottaman elokuvan äänityksiä. Elokuvista viimeisessä oli mukana myös kuvaaja ja kuvausassistentti Suomi-Filmistä.<sup>319</sup> Vaikka oma tuotanto kasvoi kovaa vauhtia, pystyi yhtiö rakentamaan ylimääräisen ryhmän, jossa oli sekä työntekijät että työhön tarvittava laitteisto.

Muodostuneista työryhmistä tuli erittäin tiiviitä. Yhtiö oli pieni ja tuotantoa suhteellisen vähän, mutta siitä huolimatta kolme työryhmää joutuivat keskinäiseen kilpailutilanteeseen. Yhtiön omat lähteet eivät kerro valtakamppailusta, mutta muistelmätietojen perusteella eri työryhmiin kuuluneet eivät esimerkiksi viettäneet vapaa-aikaa yhdessä vaan pitivät joukkonsa tiukasti erossa toisistaan.<sup>320</sup>

Vaikka Suomi-Filmin elokuvantuotanto tehostui rinnakkaisten ryhmien toiminnan myötä, täydelliseen liukuhihnatuotantoon ei pyritty, sillä työn alla oli yleensä vain yksi elokuva kerrallaan.<sup>321</sup> Filmausmalli poikkesi Suomen Filmitoiminnasta, jossa yhdellä ryhmällä saattoi olla yhtä aikaa kaksi elokuvaa tekeillä niin, että ensin otettiin molempiin kesäiset ulkokuvat ja vasta sitten

---

<sup>316</sup> Liite 2; äänittäjä Georg Brodén (1934-1939), musiikki Pekka Attinen (1936-1939), äänitysassistentti Harald Koivikko (1936-1939), kamera-assistentti Felix Forsman (1937-1939), kuvausryhmän jäsen Yrjö Liukkonen (1937-1938), valokuvat Arvi Matilainen (1937-1938), valokuvat Atte Matilainen (1937-1938), kampaukset neiti Wester (1937-1938), kuvaus Marius Raichi (1938), alkutekstit Eka Karppanen (1938), valokuvat neiti Nybom (1938-1939), kuvaus Charlie Bauer (1938-1939), kuvausapulainen/kuvausassistentti Georgi Goubtschenko (1938-1939).

<sup>317</sup> Orkon ryhmän apulaisäänittäjä Hugo Ranta nousi Saarikiven äänittäjäksi ja Orkon kuvausapulaisesta Uno Pihlströmistä tuli kuvaaja. Liite 2.

<sup>318</sup> Liite 2.

<sup>319</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 21.5.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA. Vertaa Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 13.9.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA; SKF 2, 240, 310-311. Katso myös Tulio 2002, 50-118, passim; Töyri 1983, 61-62.

<sup>320</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 2 (1993).

<sup>321</sup> Toisinaan lykkääntyneet aikataulut aiheuttivat sen, että yhdellä ohjaajalla oli yhtä aikaa kaksi filmiä kesken, mutta pääosin elokuvat tehtiin yksittäin.

siirryttiin syksyksi ja talveksi studioon sisäkuvauksiin. Näin ollen SF oli siitynyt Suomi-Filmiä lähemmäksi amerikkalaista tuotantomallia.<sup>322</sup>

Vaikka kuvausryhmille muotoutui keskeinen asema Suomi-Filmin toiminnassa, suurin osa yhtiön pysyvästä henkilökunnasta ei kuulunut näihin ryhmiin. Selkeimmin riippumattomiksi elokuvantekijöiksi nousivat valokuvaaja Kosti Lehtinen, (joka oli toiminut yhtiön valokuvaajana vuodesta 1922), naamioitsija Arne Kuokkanen ja säveltäjä Harry Bergström, jotka tekivät työtään ohjaajista riippumatta. Heidän rinnallaan toimi lukematon joukko yleismiehiä erilaisilla tittleillä - oli järjestäjiä, lavastajia, kamera-assistentteja, kuvausassistentteja, avustavia kuvaajia, mekaanikkoja ja metallitöiden tekijöitä sekä lavastus-, rakennus-, valaistus-, maalaus- ja työryhmän jäseniä, jotka olivat lähes tulkoon kaikessa yhtiön tuotannossa mukana.

Yleismiesten maihinnousu alkoi vuosien 1933-1934 tienoilla, jolloin ammattinimekkeiden joukkoon ilmestyivät autonkuljettajat, järjestäjät ja kuvausryhmän jäsenet.<sup>323</sup> Varsinainen armeija heistä muotoutui vuonna 1936, jolloin yhtiön tuotanto laajentui Valentin Vaalan vakiinnutettua paikkansa toisena ohjaajana.<sup>324</sup> Tällöin uusia nimeltä mainittuja elokuvantekijöitä olivat kuvaussihteerit, järjestäjän apulaiset ja puvustajat. Seuraavana vuonna otettiin käyttöön uudet yleisnimikkeet ”kuvaus- ja rakennusryhmän jäsen” ja ”rakennusryhmän jäsen”.<sup>325</sup> Vuoden 1936 tienoilla taloon tulleiden yleismiesten rivit harvenivat vähitellen, joten uusi täydennysjoukkio astui Suomi-Filmin palvelukseen vuonna 1938,<sup>326</sup> jolloin valmistui Suomi-Filmin uusi studio Munkkisaareen. Uusia nimekkeitä, kuten mekaanikko ja metallitöiden tekijä, otettiin käyttöön, mutta termit unohtuivat nopeasti. Vanhat kuvausryhmän jäsenen ja järjestäjän apulaisen kaltaiset tittelit riittivät.<sup>327</sup> Vuonna 1939 alettiin suosia nimitystä ”työryhmän jäsen” monimutkaisten ryhmäjäsennyksien sijaan,<sup>328</sup> joten luultavimmin aikaisempien nimikkeiden moninaisuus oli osoittautunut hankalaksi. Samalla myös palattiin takaisin päin, sillä ainakaan nimikkeiden tasolla työnjako ei ollut enää niin eriytynyttä, vaan yhtiön yleismiehet tekivät kaikkea mahdollista tarvittavaa.

Apumiesten palkkaus sopi yhteen yhtiön tuotannollisen kehityksen kanssa, sillä he olivat mukana rakentamassa Suomi-Filmin teollista tuotantoihannetta.

---

<sup>322</sup> Uusitalo 1975a, 79.

<sup>323</sup> Liite 5.

<sup>324</sup> Liite 2, esimerkiksi elokuvat *Minä ja ministeri* (1934), *VMV6* (1936) ja *Vaimoke* (1936).

<sup>325</sup> Liite 5.

<sup>326</sup> Liite 2, esimerkiksi elokuva *Markan tähden* (1938).

<sup>327</sup> Liite 5.

<sup>328</sup> Ibidem.

Todennäköisesti heidän toimenkuvansa oli lähinnä suomalaista versiota liukuhihnatyöstä, jossa he rakensivat studion uumenissa yhden elokuvan maailman toisensa jälkeen. Suomi-Filmin tuotantokoneisto oli kuitenkin niin pieni, ettei tällä päästy lähellekään Hollywoodin mallia, joissa itse työmiehet eivät kyenneet edes erottamaan valmisteilla olevia elokuvia toisistaan, saati että olisivat tunnistaneeet oman työnsä jäljet kankaalta.<sup>329</sup>

Yllälueteltujen työntekijöiden lisäksi Suomi-Filmin elokuvatekoon osallistui suuri määrä erilaisia erikoisosajia, joita tarvittiin vain yhdessä tai muutamassa elokuvassa. Ammattinimekkeiden listalta löytyy mainintoja tanssien suunnittelijoista, tulkeista, verhoilijoista, alkutekstien tekijöistä ja historian asiantuntijoista, jotka erikoisalansa puolesta liittyvät vain tiettyihin filmitarinoihin. Muutaman kerran valmistajien joukkoon lueteltiin myös kampaajat, juoksupojat, klaffipojat, leikkausapulaiset, miksaajat, muonittajat ja sähkömiehet, joita todennäköisesti oli paikalla useammin kuin mitä lähteet kertovat.<sup>330</sup> Elokuvan valmistamisen perusjoukko, kuten käsikirjoittaja, ohjaaja, näyttelijät, kameran käyttäjät ja äänenottajat lueteltiin aina, mutta muun työväen pääsy esille tuntuu olleen ainakin jossakin määrin sattumanvaraista.<sup>331</sup>

Studion yleismiehet ja erilaiset erityisosajat olivat vain pieni osa kuvausryhmiin kuulumattomasta henkilökunnasta, mutta heidän nimensä ovat päätyneet Kansallisfilmografiaan ja sieltä tähän työhön. Pitkiä elokuvia valmistanut studiopuoli oli yhtiön arvostetuin osa, joten sen työväki oli arvostetuinta.<sup>332</sup> Väkeä oli kuitenkin myös laboratoriossa, lyhytfilmiosastolla, konttorissa, vuokraamossa ja monissa muissa paikoissa, mutta heidän kohdallaan näkyy luokkaraja arvostetun studiohenkilökunnan ja muiden suomifilmiläisten välillä. Koska aikalaiset jättivät nämä ”toisen luokan” työläiset merkitsemättä elokuvien tekijälistoihin, ei heitä voida tämän tutkimuksen lähdemateriaalien avulla tavoittaa.

Janet Staiger on todennut, että tuotantojärjestelmien määrittelemisen malleiksi on yleistämistä, joka ei tee oikeutta todellisuudelle. Yksikään Hollywoodin elokuvayhtiö ei toiminut täsmälleen jälkeensä muotoiltujen mallien mukaisesti, vaan järjestelmät rakentuivat käytännön sovelluksista.<sup>333</sup> Suomi-Filmin tuotantojärjestelmä monipuolistui voimakkaasti 1930-luvun aikana. Samaan aikaan

---

<sup>329</sup> Katso myös Laine 1999, 126-129.

<sup>330</sup> Liite 5.

<sup>331</sup> Sattumanvaraisuuteen vaikutti ainakin työntekijän tunnettavuus, sillä vain seitsemän elokuvan kohdalla mainittiin kampaaja, kun taas liki jokaisen filmin kohdalle oli kirjattu naamioitsijaksi Hannes Kuokkanen, Kansallisteatterin naamiointi- ja peruukkimestari. Liite 2, Liite 5.

<sup>332</sup> Harrivirta 1983, 54.

<sup>333</sup> Staiger 1999a, 137.

sekä tuotantomäärät että tuotantoryhmien koot kasvoivat, ja työtehtävät eriytyivät entistä selkeämmin, kun yhtiössä oli ohjaajien ja kameramiesten lisäksi niin vakituiset näyttelijät, rakennusmiehet, kuin skenaristitkin.<sup>334</sup> Suomi-Filmistä ei tullut suoraa Hollywoodin kopiota, vaan yhtiön 1930-luku vastasi lähinnä amerikkalaisen elokuvatuotannon 1920-lukua, mutta samanlainen se ei ollut. Niin amerikkalaisen kuin suomalaisenkin elokuvateollisuuden taustalla oli pyrkimys taloudellisuuteen, mikä johti samankaltaisten järjestelmien muotoutumiseen. Koska Suomi-Filmin tuotanto pysyi pienenä, riitti yksi tuotantopäällikkö johtamaan järjestelmää, eli Risto Orkon valta oli suuri verrattuna Hollywoodin virkaveljiinsä. Kimmo Laine on kuitenkin muistuttanut, että tuotanto kuitenkin kasvoi niin voimakkaasti 1930-luvun aikana, ettei Orkolla olisi ollut aikaa kontrolloida kaikkea elokuvan valmistusta, vaikka hän olisi sitä halunnutkin.<sup>335</sup> Käyttämieni lähteiden perustella Orkon lopullinen rooli jää avoimeksi, sillä ne eivät kerro tuotanto-osaston sisäisestä toiminnasta. Tuotantopäällikön itsenäistä valtaa ei kuitenkaan tarvitse epäillä, sillä minkäänlaisia ongelmia ei tuotu hallituksen käsittelyyn, eikä yhtiön johto kertaakaan virallisesti puuttunut ohjaajien päätöksiin. Mahdolliset ongelmat pystyttiin ratkomaan osaston sisällä.

### 3.5.2. Koulutusta ja mestareita ulkomailta

Suomi-Filmi rakensi henkilökuntaansa ilman suomalaista alan koulutusta. Useimmat teknisestä henkilökunnasta saivat oppia työn kautta - kärjistetysti yhtiö poimi nuoria ylioppilaspoikia tyhjästä ja laittoi heidät studioon.<sup>336</sup> Muutamat lähtivät ulkomaille oppiin, Ranskaan, Saksaan tai Englantiin, mutta heidän koulutuksensa ei ollut kattavaa. Esimerkiksi Erik Blomberg kävi nuorukaisena opissa sekä Lontoossa että Pariisissa, mutta tutustui lähinnä valokuvaukseen, vaikka tiesikin haluavansa elokuvaajaksi. Näiden hajanaisten opintojen perusteella hän päätyi VMV 6:n (1936) pääkuvaajaksi vain 21-vuotiaana.<sup>337</sup>

Pelkin omin voimin suomalainen elokuvatuotanto olisi jäänyt jälkeen muusta maailmasta, joten Suomi-Filmi lähti etsimään ulkopuolista apua. Yhtiön johtajiston ja

<sup>334</sup> Liite 2; liite 5; vertaa Staiger 1999a, 142-153.

<sup>335</sup> Laine 1999, 130-132. Vertaa Laine 1995, 86-87. Filmitoiminnan T. J. Särkkään kontrolli alaisistaan oli huomattavasti Orkoa tiukempaa. Laine 1999, 130-131; Laine 1995, 86.

<sup>336</sup> Katso esimerkiksi Töyri 1983, 58-59.

<sup>337</sup> Toiviainen 1983, 10-11. Kuvausten jälkeen Suomi-Filmi kustansi Orkon ja Blombergin yhteiselle ulkomaiselle opintomatkalle. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.2.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA.

ohjaajien vierailut ulkomailla, lähinnä Keski- ja Länsi-Euroopassa, muodostuivat Suomi-Filmille keinoksi pysyä kehityksen mukana.<sup>338</sup> Matkoista kirjoitettiin myös matkaraportteja eri elokuvalehtiin. Artikkelien mukaan keskeistä oli monien mahdollisesti Suomi-Filmin vuokraamoon hankittavien elokuvien katsominen ja paikallisiin tekijöihin tutustuminen.<sup>339</sup> Ulkomailta ei haettu pelkästään taitoja ja tekniikkaa vaan myös tekijöitä. Risto Orko teki tietoista työtä tuottaessaan maahan ammattimiehiä muista maista, jotta nämä saattaisivat oman työnsä ohessa siirtää oppinsa suomalaisille tekijöille.<sup>340</sup> Taito äänittää oli tullut Brodénin mukana Ruotsista vuonna 1934, ja kahta vuotta myöhemmin yhtiö sai vierailevaksi kuvaajaksi ruotsalaisen mestarin Albert Rudlingin.<sup>341</sup> Halutessaan nostaa elokuvien esteettistä tasoa Orko haki apua Ranskasta, jossa valmistuivat kaikkein ”taiteellisimmat” elokuvat.<sup>342</sup> Sieltä Suomi-Filmi sai itselleen kaksi kuvaajaa, Marius Raichin ja Charlie Bauerin. Molemmat olivat todellisia ammattilaisia, Suomi-Filmin laboratoriossa Baueria luonnehdittiin jopa parhaaksi kuvaajaksi, joka koskaan oli työskennellyt Suomessa.<sup>343</sup>

Vuoden 1937 alussa Suomeen saapuneen Marius Raichin työsopimus ei ollut jatkuva, vaan se määriteltiin yksivuotiseksi.<sup>344</sup> Työ Suomi-Filmissä ei luultavasti osoittautunut aivan odotetuksi, tai palkka ei täysin miellyttänyt, sillä Raichi ei uusinnut sopimusta, vaan jätti yhtiön kuvattuaan vain *Jääkärien morsiamen* (1938). Toinen ranskalaiskuvaaja Charlie Bauer tuli yhtiön palvelukseen seuraavana vuonna 1938, ja hän jäi Orkon ryhmään vuosiksi. Selkeimmin ”ranskalainen kuvajälki” näkyi Bauerin ja Raichin tavassa käyttää valaistusta - kun Suomi-Filmin 1920-luvun pääkuvaaja Eino Kari ja 1930-luvun alun pääkuvaaja Theodor Luts vaativat paljon tai vielä enemmän valoa kuviinsa, halusivat ranskalaiset tehdä kuvansa pienellä valaistuksella, mikä näkyi kuvakielessä syvyytenä, varjoina ja kontrasteina.<sup>345</sup>

---

<sup>338</sup> Katso esimerkiksi Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 26.2.1936, 21.5. ja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA; Uusitalo 1999a, 80-82; Töyri 1978, 214.

<sup>339</sup> Katso esimerkiksi *Risto Orko kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1936, 6; *Risto Orko on ollut ja on tullut...* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 5/1938, 162-163.

<sup>340</sup> Töyri 1983, 59, 137. Suomi-Filmin tarina. Osa 2 (1993). Ulkomaalaisten osaajien rekrytoiminen ei ollut uusi keksintö, vaan ensimmäinen vierasmaalainen vahvistu oli hankittu jo vuonna 1921, jolloin nuori saksalainen kuvaaja Kurt Jäger saapui yhtiön palvelukseen. Kurt Jäger. Erään vierasmaalaisen tarina (1994). Katso myös Töyri 1978, 187-188.

<sup>341</sup> Kuusela 1976, 22-23; Töyri 1983, 58.

<sup>342</sup> Ranskalaisesta elokuvasta katso esimerkiksi *Miss Filmi elämäntarina. Chaplin, valkokankaan klovni. -Italialaisen ja ranskalaisen elokuvan taiteellinen kehitys. III osa.* Roland af Hällström, Elokuva-aitta 20/1933, 348-349,359; Wyver 1989, 143-146.

<sup>343</sup> Raichi teki Suomessa 25 vuoden uran, mutta Bauer palasi Ranskaan toisen maailmansodan sytyttyä. Töyri 1983, 59-61, katso myös 62, 137, 161, 195, 209.

<sup>344</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 29.1.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>345</sup> Töyri 1983, 101-102, 104, 135, 147-148, 160-161, 195.



Ulkomaalaisvahvistukset olivat Suomi-Filmille välttämättömiä, sillä pelkin kotimaisin voimin elokuvan kehittyminen olisi ollut mahdotonta. Etenkin ranskalaisten kuvaajien panos tuotantoon näkyi pitkään. Erotuksena kilpailevaan Suomen Filmitieteellisyteen yhtiön kuvajälkeä pidettiin ”ranskalaisena”, sillä vaikka kuvaajat olivat supisuomalaisia, he olivat saaneet oppinsa ”Monsieur Mariukselta” ja ”Ranskan Kallelta”.<sup>346</sup>

### 3.5.3. Yhtiön omat näyttelijät

Kymmenen ensimmäisen toimintavuotensa aikana Suomi-Filmi ei ollut luonut itselleen pysyvää näyttelijäkuntaa. Liitteen 2 taulukon alkupuolta tutkimalla huomaa, että mykkäelokuvan muuttuessa äänelliseksi näyttelijöillä saattoi olla muutamia rooleja yhtiön elokuvissa, mutta varsinaista pitkää uraa ei kukaan onnistunut luomaan. Vaikka 1930-luku toi muutoksen tähän, pysyi näyttelijöiden vaihtuvuus suurena läpi koko vuosikymmenen. Taulukossa on mainittu noin viisi ja puolisataa Suomi-Filmin elokuvien tekoon osallistunutta henkilöä, joista melkein puolet osallistuivat vain yhden elokuvan tekoon. Näistä kahdesta ja puolestasadasta neljä viidennestä oli näyttelijöitä. Suurin osa yhden roolin suomifilmiläisistä oli vähäisten sivuroolien esittäjiä, joihin katsoja ei juuri kiinnitä huomiota, mutta mukana oli myös näyttelijätoivoja, joille odotettiin oikeaa uraa Suomi-Filmin palveluksessa.

Hallituksen pöytäkirjojen antamat maininnat näyttelijöiden palkkauksista ovat liian hajanaisia, jotta niistä voitaisiin päätellä, koska Suomi-Filmi on alkanut kasvattaa itselleen omaa varsinaista näyttelijäkuntaansa. Näyttelijä Hannes Häyrisen muistelun mukaan kaikki näyttelijät nauttivat kuukausipalkkaa,<sup>347</sup> millä hän todennäköisesti tarkoitti vain tärkeimpien roolien näyttelijöitä. On luultavaa, että ainoastaan näkyvimmat näyttelijät sidottiin yhtiöön kuukausipalkalla tai vuosisopimuksilla, kun taas vähäisemmät sivuosanäyttelijät palkattiin yhteen elokuvaan kerrallaan. Joka tapauksessa samoihin aikoihin, kun Suomi-Filmin tuotantoon muodostui rinnakkaiset kuvausryhmät, vakiintui myös yhtiön näyttelijäkaarti.<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Laine 1999, 141-144.

<sup>347</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 2 (1993).

<sup>348</sup> Liite 2. Seuraavassa on mainittu tärkeimpiä vakionäyttelijöitä. Heidän rinnallaan samankaltaisissa osissa toimi myös muita näyttelijöitä. Näyttelijöiden palkkaamisesta katso Uusitalo 1999a, 84.

Suomi-Filmin vakionäyttelijöiden ydintä voisi kutsua setäkerhoksi, sillä se muodostui joukosta vanhempia herroja, jotka esittivät elokuvissa merkittäviä osia. He olivat joko hyvinä tai pahoina ohjaamassa juonen kulkua, mutta eivät kuitenkaan kohonneet elokuvan sankareiksi. Ensimmäinen setäkerhon jäsen oli Uuno Laakso, pitkänlinjan näyttelijä, joka esiintyi jokaisessa yhtiön elokuvassa joulusta 1933 kevääseen 1937 (8 roolia). Muita setäkerhon jäseniä olivat

Yrjö Tuominen (vuosina 1931-1935, 7 roolia),  
Hugo Hytönen (1934-1938, 12),  
Topo Leistelä (1934-1939, 9),  
Ossi Elstelä (1937-1938, 7),  
Paavo Jännes (1937-1940, 10) ja  
Reino Valkama (1939-1940, 8).<sup>349</sup>

Suomi-Filmin setien rinnalle syntyi nuorukaisten joukko, tosin hieman myöhemmin. Nuorten miesten roolit eivät yleensä olleet yhtä merkittäviä kuin vanhempien herrojen sivuosatyöt, vaan he esiintyivät vaihtoehtoisina kosijoina tai sankarin ystävinä, sekä tietenkin konnina. Heitä olivat

Kunto Karapää (vuosina 1935-1939, 5 roolia),  
Kaarlo Kytö (1936-1938, 5),  
Sasu Haapanen (1936-1940, 13, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa),  
Matti Aulos (1935-1939, 8, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa),  
Vilho Auvinen (1936-1940, 10, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa),  
Turo Kartto (1938-1940, 5),  
Ville Salminen (1938-1940, 7) ja  
Hannes Häyrinen (1939-1940, 6).<sup>350</sup>

Naisnäyttelijöistä ei muodostunut samalla tapaa kahta sivuosien esittäjien ryhmää, vaan ainoastaan yksi, Suomi-Filmin tädit tai ehkä paremminkin ”sankaritarta selkeästi vanhempien naisroolien esittäjät”. Nuorempien naissivuosien esittäjille ei luultavasti ollut kysyntää, sillä elokuvien juoneen kuului yleensä vain yksi tai kaksi

---

<sup>349</sup> Liite 2.

<sup>350</sup> Ibidem.

neitoa, joilla saattoi olla useita kosijoita, muttei päinvastoin. Toisinaan sankarittarella saattoi olla kilpailijatar, sankarin mahdollinen väärä valinta, mutta kukaan näiden roolien esittäjistä ei luonut itselleen usean elokuvan kestänyttä pahan naisen uraa.

Vakituisista vanhempien naisroolien esittäjistä tärkein oli Aino Lohikoski, joka esiintyi vuosina 1934-1940 yhteensä kuudessatoista suomifilmissä - kaikkiaan tuona aikana elokuvia valmistui yhtiössä 23 kappaletta. Muita vakionäyttelijöitä olivat

Elsa Rantalainen (vuosina 1934-1937, 7 roolia ja vuonna 1939, 3 roolia; esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa),  
Ida Salmi (1934-1939, 8),  
Verna Piponius (1936-1939, 6, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa)  
ja  
Salli Karuna (1938-1940, 4).<sup>351</sup>

Suomi-Filmin tädit esittivät äitejä, sukulaisnaisia tai palvelijoita. He olivat hyvien puolella, näyttelivät lempeitä tai hauskoja osia, joten heidän roolivalikoimansa oli setäjoukkoa kapeampi.

Edellä esiteltyjen sivuosanäyttelijöiden tehtävä oli tukea elokuvien sankareiden ja sankarittarien tarinoita, eli joko auttaa tai vaikeuttaa juonen kulkua. Sankareiden ja sankarittarien eli pääosien esittäjien joukon kehitys tapahtui vähitellen samaan tapaan kuin sivuosien näyttelijöidenkin. Ainoat 1930-luvun näyttelijäsuuruuksista, joka olivat hankkineet kannuksia jo 1920-luvun puolella, olivat Rinteen veljekset Joel ja Jalmari sekä Hanna Taini. Taini oli aloittanut uransa vuonna 1929, mutta Rinteet olivat tulleet elokuvamaailmaan jo vuonna 1921 - tuolloin rooli Suomi-Filmin elokuvassa *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* jäi Jalmari Rinteelle ainoaksi 1920-luvun työksi, mutta Joel Rinne ehti peräti viiteen muuhun filmiin vuosikymmenen aikana, joista neljä oli Suomi-Filmin elokuvia.<sup>352</sup> Joel Rinne oli ainoa, joka pystyi luomaan 1920-luvulla näin mittavan elokuvauran. Hän jatkoi Suomi-Filmissä ja teki yhtiölle vuosina 1931-1937 kuusi elokuvaa. Jalmari Rinne puolestaan osallistui vuosina 1933-1937 neljään elokuvaan, ja Hanna Taini näytteli vuosina 1934-1939 yhteensä kolme roolia Suomi-Filmille.<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> Ibidem.

<sup>352</sup> SKF 1, 665, 667, passim.

<sup>353</sup> Liite 2.

Uusia pääosan esittäjiä ilmestyi Suomi-Filmiin tasaisesti pitkin 1930-lukua, mutta alkuun kasvoi sankarittarien joukko ja vasta hieman myöhemmin sankareiden määrä lisääntyi. Tainin lisäksi sankarittaria olivat

Birgit Kronström (vuosina 1932-1940, 4 roolia),  
Ansa Ikonen (1935-1937, 4),  
Regina Linnanheimo (1936, 2),  
Tuulikki Paananen (1936-1939, 4, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa) Irma Seikkula (1936-1939, 5),  
Helena Kara (1937-1940, 6) ja  
Sirkka Sari (1938-1939, 3).<sup>354</sup>

Suomi-Filmin sankareita olivat Rinteen veljesten ohella

Tauno Palo (1935-1938, 7),  
Kullervo Kalske (1938-1939, 6),  
Tauno Majuri (1938-1940, 4, esiintyi myös muiden yhtiöiden elokuvissa)  
ja  
Olavi Reimas (1938-1939, 3).<sup>355</sup>

Elokvien päänäyttelijöiden joukossa roolimäärät eivät nousseet yhtä suuriksi kuin sivuosan esittäjillä. Sankarin osia ei ollut usein tarjolla ja saatujen pääosien tekeminen vei aikaa, joten rinnakkaiset filmaukset eivät onnistuneet. Sankareista käytiin myös tiukempaa kilpailua elokuvatuottajien välillä, joten liikkuvuus oli suurta. Moni suosittu näyttelijä jättikin yhtiön vuoden 1935 jälkeen.<sup>356</sup>

Näyttelijöiden vaihtuvuudesta huolimatta yhtiön onnistui muodostaa itselleen tuttujen naamojen joukko, jonka yleisö tunnisti. Oli Suomi-Filmille eduksi saada samat näyttelijät osallistumaan elokuvaan toisensa jälkeen, sillä tällä tavoin edellisten elokuvien suosio auttoi myös seuraavien markkinoinnissa. Menetelmä oli Suomessa hyvin tunnettu, sillä elokuvalehdistössä puhuttiin Hollywoodin box-office -tähdistä,<sup>357</sup> eli juuri näistä tutuista naamoista, jotka ovat elokuvasta toiseen yhden

---

<sup>354</sup> Ibidem. Lisäksi sota-ajan suurin komedienne Lea Joutseno esiintyi neljässä elokuvassa, mutta näistä ainoastaan *Rikkaassa tytössä* (1939) hänellä oli pientä sivuroolia kantavampi osa elokuvan sankarittaren parhaana ystävättärenä. Ibidem; SKF 2.

<sup>355</sup> Liite 2.

<sup>356</sup> Esimerkiksi Joel ja Jalmary Rinne, Regina Linnanheimo, Tauno Palo ja Ansa Ikonen.

<sup>357</sup> ”Lippuluukutähti” eli näyttelijä, joka tuo katsojat elokuvateatterin lippuluukuille.

tietyn yhtiön palveluksessa. Suomessa järjestelmä oli kuitenkin vasta syntymässä ja pahasti lapsenkengissään.<sup>358</sup>

#### 3.5.4. Palkkakilpailua osajista

Teollisen tuotantojärjestelmän rakentamisen taustalla on pyrkimys kustannusten minimoimiseen, joten voisi kuvitella, että 1930-luvun kuluessa suhteellinen työntekijämäärä Suomi-Filmissä väheni. Kehitys oli kuitenkin täysin päinvastainen, sillä kasvanut tuotanto merkitsi erikoistumista ja monimutkaistumista, mikä vaati entistä enemmän tekijöitä. 1920-1930-lukujen vaihteessa yhtiössä työskenteli vuosittain neljästä seitsemäänkymmeneen elokuvantekijää ja he saivat vuodessa valmiiksi kahdesta kolmeen elokuvaa. 1930-luvun lopulla viittä - kuutta vuotuista elokuvaa oli tekemässä liki 180 työntekijää.<sup>359</sup> Viimeiset mykät elokuvat tehtiin kahden - kolmenkymmenen hengen tuotantoryhmillä, kun taas Risto Orkon noustua tuotantopäälliköksi ryhmien koko kasvoi viiteen - kuuteenkymmeneen henkeen. Vuosikymmenen lopulla kasvu ei jatkunut, vaan ryhmien koko jopa hieman laski noin neljäänkymmeneen henkeen.<sup>360</sup> Tuotantoryhmien pienentymiseen vaikutti varmasti ainakin studion valmistumisen tuoma järjestelmän tehostuminen, mutta toisaalta yhtiö myös saattoi tietoisesti pyrkiä pienentämään ryhmiä ja sillä säästämään kustannuksissa.

Tuotantoryhmien kokovaihtelut elokuvittain olivat suuria ja muodostuivat pitkälti filmien roolimäärien mukaan. Tarina, joka vaatii paljon henkilöitä, paisutti suoraan valmistajien lukumäärää. Selkeimmin kokoeroja löytyy kuitenkin eri filmiluokkien ja ohjaajien väliltä. Huvinäytelmät valmistuivat pienimmillä ryhmillä, ja Orkolla oli käytössään yleensä enemmän henkilökuntaa kuin Vaalalla tai Saarikivellä.<sup>361</sup> Tärkeäksi koettu aihe ja pääohjaaja saivat käyttöönsä enemmän tekijöitä kuin muut. Käsitellyn kauden suurin tuotantoryhmä, yli kahdeksankymmentä henkeä, oli Orkon filmissä *Aktivistit* (1939).<sup>362</sup> Elokuva oli historiallinen suurfilmi, jota arvostettiin ja johon panostettiin niin, että sitä valmistamassa noin kaksinkertainen määrä henkilökuntaa verrattuna muihin saman vuoden elokuviin.

---

<sup>358</sup> Suomalaisesta elokuvatahteydestä tarkemmin pääluvussa 5.

<sup>359</sup> Liite 3.

<sup>360</sup> Liite 4.

<sup>361</sup> Ibidem.

<sup>362</sup> Ibidem.

Henkilökunnan vaihtuvuus oli suuri, sillä liki puolelle vuosina 1929-1939 Suomi-Filmissä elokuvantekoon osallistuneista ura jäi yhden filmin mittaiseksi.<sup>363</sup> Vuosina 1929-1939 yhtiön tuli elokuvaa kohden yleensä kymmenen - viisitoista uutta työntekijää, mutta vuosien 1934-1938 aikana luku nousi usein yli kahteenkymmeneen ja muutaman kerran yli kolmeenkymmeneen. Vuoden 1938 jälkeen ei enää päästy aikaisempiin huippulukuihin, vaan uusien työntekijöiden määrä putosi vuosikymmenen viimeisenä vuonna alle kymmeneen elokuvaa kohden.<sup>364</sup> Se, ettei yhtiö tarvinnut enää ennätysellisiä määriä uusia työntekijöitä, kertoo järjestelmän vakiintumisesta ja liukuhihnatuotannon pyörähtämisestä käyntiin. Suomi-Filmi saattoi tehdä elokuvan toisensa jälkeen pääosin samalla miehityksellä, mutta uutta verta kuitenkin kaivattiin koko ajan. Vaikka Suomi-Filmi kuinka pyrki omavaraisuuteen niin kameran edessä kuin sen takanakin olevan henkilökuntansa suhteen, ei suunnitelma täysin onnistunut, vaikka kehitys sitä kohden oli selkeää.

Järjestelmän vakiinnuttamisen tarve ei lähtenyt yksin Suomi-Filmin sisäisistä kehityssuunnitelmista, vaan se oli myös reaktio alan yleiseen kehitykseen. Ehkä merkittävin yksittäinen piirre 1930-luvun jälkipuoliskon kotimaisessa filmituotannon järjestelmässä oli yhtiöiden välinen jatkuva kilpailu työntekijöistä. Useimmat työntekijöistä olivat olleet alalla vain muutamia vuosia, eikä yhtiöuskollisuutta useinkaan tunnettu, vaan työnantajaa vaihdettiin paremman palkkatarjouksen perässä. Loikkaukset kilpailijan leiriin eivät koskeneet ainoastaan näyttelijöitä, vaan tiukinta kilpailua käytiin kulissien takaisesta teknisestä henkilökunnasta. Suomalainen elokuvatuotanto oli kasvanut nopeasti - sekä vuonna 1934 että 1935 maassa valmistui vain viisi elokuvaa, mutta jo vuonna 1938 pelkästään Suomi-Filmi valmisti saman verran elokuvia. Koko maan tuotanto oli noussut noin 20 elokuvaan vuodessa. Nelinkertaistuneeseen tuotantoon tarvittiin karkeasti laskien nelinkertaisesti tekijöitä<sup>365</sup> eikä minkäänlaista kotimaista ammattikoulutusta ollut.

Kun vuosina 1933-1934 Suomi-Filmin hallitus oli kokouksissaan keskittynyt lähinnä talousongelmien ratkaisuun, ilmestyi paria vuotta myöhemmin yhtiölle liki pitäen saman mittaluokan ongelma, jota puitiin kokouksesta toiseen. Vuosikymmenen lopulla kokouspöytäkirjat täyttyivät palkankorotuslistauksista, jotka tällä kertaa jättivät alleen yhtiön muun toiminnan. Elokuvan valmistamiseen osallistui entistä useampia työntekijöitä, mikä toisaalta merkitsi tuotannon tehostumista, toisaalta

---

<sup>363</sup> Liite 1.

<sup>364</sup> Liite 4.

<sup>365</sup> Ainakin Suomi-Filmissä tuotantoryhmien koko kasvoi vuosikymmenien aikana, joten todellinen elokuvantekijöiden kasvoi luultavasti isommaksi kuin nelinkertaiseksi 1930-luvun aikana.

sitä, että yhtiö oli entistä enemmän työntekijöidensä armoilla. Teollisen tuotantojärjestelmän monimutkaistuminen muutti filmin valmistajajoukon muutamasta käsityöläisestä kohti erikoistuneiden ammattilaisten armeijaa, jossa jokainen oli tärkeä oman pienen työtehtävänsä takia.

Ensimmäiset yleiset palkankorotukset<sup>366</sup> yhtiö antoi syyskuussa 1935, eli pian ongelmien väistyttyä. Korotuksia tuli sekä laboratorioon, studioon, vuokraamoon että konttoriin.<sup>367</sup> Palkankorotuksia annettiin jälleen seuraavassa tammikuussa, jolloin ne koskivat pääosin teatterihenkilökuntaa.<sup>368</sup> Kumpaakaan näistä korotusten sarjoista ei erikseen perusteltu, mutta jo vuoden 1936 lokakuussa hallituksen kokouksessa todettiin:

*Kun nykyään kotimaisen filmituotannon tavattoman lisääntymisen vuoksi teknillisestä henkilökunnasta tällä alalla alkoi olla huomattavaa puutetta ja tämän vuoksi uudet yhtiöt olivat yrittäneet houkutella Suomi-Filmi O.Y:n henkilökuntaa palvelukseensa, katsottiin tarpeelliseksi korottaa seuraavat palkkaukset [--]<sup>369</sup>*

Vaikka hallitus ei tarkemmin ”uusia yhtiöitä” määritellyt, oli kyse luultavimmin Suomen Filmituotannosta, joka oli uusi yhtiö verrattuna Suomi-Filmiin.

Jo seuraavana kesänä Suomi-Filmi korotti jälleen palkkoja, mutta siitä huolimatta jälleen helmikuussa 1938 perustettiin palkankorotuksia alan kireällä kilpailulla. Tällöin myös solmittiin laboratoriohenkilökunnan kanssa vuosisopimukset, joilla oli tarkoitus estää työntekijöiden siirtyminen toisiin yrityksiin.<sup>370</sup> Toimenpiteet eivät riittäneet, vaan palkankorotukset jatkuivat tasaisesti.<sup>371</sup>

Keskimäärin kuvaajat, äänittäjät ja muut vastaavissa toimissa työskennelleet nauttivat ammattitaidostaan ja arvostuksestaan riippuen noin kahden - neljän tuhannen markan kuukausipalkkaa, kun taas heidän assistenttinsa ja apulaisensa saivat tyytyä korkeintaan kahteen tuhanteen markkaan kuussa. Suuret palkkaerot kertovat työnjaon hierarkkisuudesta, mikä jäljittelee Hollywoodin tuotantomallia.<sup>372</sup> Mitään selkeitä taulukoita palkkauksista yhtiöllä ei näytä olevan olleen, vaan palkat

---

<sup>366</sup> Yhtiö antoi palkankorotuksia yksittäisille työntekijöilleen läpi käsitellyn kauden. Tässä on puolestaan keskitytty niihin kokouksiin, joissa palkankorotuksia on annettu yhtä aikaa useille työntekijöille.

<sup>367</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 14.9.1935, Suomi-Filmi Oy/SEA

<sup>368</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 17.1.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA

<sup>369</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.10.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>370</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 21.5. ja 14.9.1937, 15.2.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>371</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 28.6. ja 13.9.1938, 15.2.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>372</sup> Laine 1999, 132.

on neuvoteltu yksittäistapauksina. Muistelmatietojen mukaan Suomi-Filmissä maksetut palkkiot olivat suuria salaisuuksia ja ainakin näyttelijöiden sopimukseen kuului pykälä, joka kielsi summien paljastamisen.<sup>373</sup> Ainoa palkankorotuspainostukseen viittaava maininta on marraskuulta 1937:

*Päätettiin yksimielisesti, että mitään työehtosopimuksia mainitun liiton [Suomen Elokvakoneenkäyttäjiliitto] kanssa ei tulla solmimaan, mutta jätettiin toimitusjohtajan harkittavaksi olisiko eräiden yhtiön koneenkäyttäjien palkkaa hieman korotettava.*<sup>374</sup>

Tämä ainoa joukkovoiman koetus selvästikin toimi ja toi haluttuja korotuksia, mutta järjestäytymistä ei pöytäkirjojen perusteella ole ollut.

Suomi-Filmi oli työpaikkana hyvin miehinen - koko studion henkilökunta ja suurin osa muustakin työväestä oli miehiä. Näyttelijättäriä lukuun ottamatta naisia työskenteli ainoastaan toimitustehtävissä (konttorissa, valokuvaamossa, mainososastolla ja laboratoriossa), ja he saivat palkkaa noin 1 000 - 1 500 markkaa kuukaudessa, joka oli vähemmän kuin miespuolisten työtovereiden palkat. Suomi-Filmi ei kuitenkaan syylistynyt naispuolisten työntekijöidensä sortamiseen, vaan naisten palkat olivat Suomessa yleisesti noin kolmanneksen miesten palkkoja alemmat.<sup>375</sup>

Näyttelijöiden palkkauksesta ei voi muodostaa selkeää kuvaa hallituksen pöytäkirjojen antamien tietojen perusteella, sillä koko käsitellyltä ajalta niissä mainitaan ainoastaan viiden näyttelijän palkkasummat. Ensimmäisten kuukausipalkkaisten näyttelijöiden ottaminen yhtiöön ei myöskään selviä pöytäkirjoista, sillä ensimmäinen maininta koskee kuukausipalkkojen korotuksia. Helmikuussa 1938 Sirkka Sarin palkka nousi 1 800 markkaan ja Helena Karan 1 500 markkaan,<sup>376</sup> eli he ansaitsivat suunnilleen saman verran kuin konttoristien parhaimmisto. Saman vuoden kesäkuussa yhtiö solmi vuosisopimuksen nuoren tulokkaan Nora Mäkisen kanssa 1 500 markan kuukausipalkalla, kun taas kokenut ja arvostettu näyttelijä Paavo Jännes sai vuosisopimuksen 5 000 markalla kuukaudessa.<sup>377</sup> Paria kuukautta myöhemmin Vilho Auvinen sai kuukausipalkkaiseen 2 000 markkaa, mikä oli sama summa, johon Helena Karan palkkaa korotettiin puolta

---

<sup>373</sup> Saarikoski 1980, 48.

<sup>374</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>375</sup> Meinander 1999, 111.

<sup>376</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 15.2.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>377</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.



vuotta myöhemmin toukokuussa 1939.<sup>378</sup> Tässä tapauksessa ei kuitenkaan voi puhua Auvisen ja Karan saaneen tasavertaisesti palkkaa, sillä Kara oli yhtiön tärkeimpiä näyttelijättäriä, joka loisti päärooleissa, kun taas Auvinen sai tyytyä sivurooleihin. Ansa Ikonen on puolestaan muistelmissaan kertonut saaneensa toisesta elokuvastaan *Vaimoke* (1936) vain neljänneksen siitä, mitä hänen miespuoliset työtoverinsa tienasivat.<sup>379</sup>

Yksikään yhtiön ohjaajista ei Erkki Karun eron jälkeen loikannut kilpailijan leiriin, eikä yksikään poishoukuteltu teknisen henkilökunnan jäsen noussut uudessa yhtiössään ohjaajaksi ennen sotien syttymistä. Tästä voidaan päätellä, että ohjaajien palkkaus- ja palkkiojärjestelmä oli vähintään tyydyttävä. Toisaalta ainoastaan Suomen Filmitoiminta pystyi 1930-luvun aikana tarjoamaan ohjaajalle samanlaiset ulkoiset mahdollisuudet työskentelyyn,<sup>380</sup> joten ohjaajien kysyntä oli suhteellisesti pienempi kuin esimerkiksi kuvaajien, joita saattoi työskennellä useampi yhden elokuvan valmistuksessa.

Ohjaajat nauttivat muun vakinaisen työvään tapaan kuukausipalkkaa. Tuotantopäällikkö Orko oli luonnollisesti parhaiten palkattu, vaikei hän alkuun varsinaisten johtajien palkkoihin pääsytäkään. Vuodesta 1933 hän sai 5 000 markkaa kuussa ja vuonna 1936 palkka nousi 8 000 markkaan.<sup>381</sup> Vaala pestattiin aluksi 3 500 markalla kuukaudessa, mutta jo keväällä 1936 palkka nousi 4 000 markkaan ja seuraavan vuoden tammikuussa tuli vielä 1 000 markkaa korotusta.<sup>382</sup> Ohjaaja Saarikivi nautti heinäkuusta 1938 palkkaa 3 000 markkaa kuukaudessa, mitä korotettiin seuraavan vuoden toukokuussa 3 500 markkaan.<sup>383</sup> Ilmari Unho ei ehtinyt saada itselleen yhtiön hallituksen hyväksymää ohjaajan statusta ennen talvisodan syttymistä, mutta hän työskenteli käsikirjoittajan tittelillä saaden 4 000 markkaa

---

<sup>378</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 10.11.1938 ja 8.5.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>379</sup> Saarikoski 1980, 48. Kuukausipalkkaisista näyttelijöistä myös Uusitalo 1994, 138-139.

<sup>380</sup> Toimiminen ohjaajan pienyhtiössä oli resursseiltaan niukempaa, mutta suuryhtiöiden ulkopuolella pysyttelemisen saattoi olla myös ideologinen valinta. Katso esimerkiksi Toiviainen 2002, 9-10; Varjola 2002, 184-185.

<sup>381</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 2.10.1933, Suomi-Filmi Oy; Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 12.11.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA. Viimeistään tämä palkankorotus nosti Orkon yhtiön varsinaiseen johtajistoon, sillä silloin hänelle myönnettiin myös 2 prosentin osuus yhtiön vuotuisista voittovaroista. Vuonna 1933 Erkki Karu ei ollut suostunut siihen, että hänen palkkansa oli laskettu 8 000 markkaan kuussa. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 5.4. ja 17.5.1933, Suomi-Filmi Oy.

<sup>382</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 15.11.1935, 13.5.1936 ja 29.1.1937, Suomi-Filmi Oy. Vaalan työsuhde Suomi-Filmissä alkoi jo 1.5.1935, mutta se kirjattiin hallituksen kokouksen pöytäkirjaan vasta saman vuoden marraskuussa.

<sup>383</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 28.6.1938 ja 8.5.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA. Järjestäjä Saarikiven palkkaa ei mainita kokouspöytäkirjoissa.

kuukaudessa.<sup>384</sup> Ohjaajien palkat siis noudattelivat heidän hierarkiaansa yhtiössä ja myös heille myönnettiin palkankorotuksia, luultavimmin juuri loikkausten pelossa.

Ohjaajien saama korvaus työstä ei rakentunut pelkästään kuukausipalkalle, vaan valmistunut elokuva merkitsi ylimääräistä bonusta. Vuoden 1937 aikana muodostui pysyväksi käytännöksi muistaa ohjaajaa 12 000 markan palkkiolla kustakin ohjatusta elokuvasta.<sup>385</sup> Tällä palkkiolla muun muassa kompensoitiin Orvo Saarikiven jättämistä pelkäksi lavastajaksi ensimmäisen ohjauksen jälkeen:

*Ohjaaja Orvo Saarikivelle päätettiin suorittaa filmin "Miehen kylkiluu" ohjauksesta lisäpalkkiona 12.000 markkaa, huomioon ottaen hänen vakituisen palkkansa pienuuden ja se, ettei sitä, hänen edelleen jäädessä järjestäjänä toimimaan yhtiössä, haluttu korottaa.*<sup>386</sup>

Johtoporras puolestaan sai palkkionsa yhtiön voittovaroista. Yhtiön talouden koheneminen paransi myös johtajien palkkausta, ja marraskuussa 1936 Matti Schreckin, Risto Orkon ja Nils Dahlströmin palkkaukset muutettiin yhdenmukaisiksi - heistä jokainen sai 8 000 markan kuukausipalkan lisäksi kaksi prosenttia vuotuisesta nettovoitosta.<sup>387</sup>

Suhteellisesti suurinta palkkaa yhtiössä nauttivat ulkomailta tuodut kuvaajat ja äänittäjät. Kansallisuusajatuksot eivät saaneet häiritä ratkaisuja silloin, kun yhtiöön haettiin hyviä ammattilaisia.<sup>388</sup> Tammikuussa 1934 Georg Brodénille suunniteltiin 7 500 markan palkkaa, joka oli suunnilleen samankokoinen kuin apulaisjohtajien palkat. Brodénin palkan maksamiseksi yhtiö joutui tekemään saman suuruisia säästöjä muista menoista.<sup>389</sup> Tammikuussa 1937 puolestaan päätettiin sekä nostaa yhtiön kakkosohjaaja Vaalan palkka 5 000 markkaan että palkata kuvaaja Raichi 6 000 markalla. Ulkomaalaisvahvistukset eivät kuitenkaan voineet vaatia kuuta taivaalta, sillä tuossa samassa kokouksessa Theodor Lutsin palkankorotusanomus

---

<sup>384</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 10.11.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>385</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 13.5.1935, 29.1., 26.11.1937, 23.3., 21.12.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>386</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>387</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 12.11.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA. Katso myös Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 2.6.1932, 23.3. ja 5.4.1933, 3.4., 28.4., 14.5. ja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>388</sup> Ainoa, joka vastusti ulkomaalaisten palkkausta yhtiöön oli eversti Talvela, joka vaati Lutsin ja Brodén erottamista keväällä 1934. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 26.1. ja 3.4.1934, Suomi-Filmi Oy. Suomen Filmitöiden T. J. Särkkä piikitteli vuonna 1936 niin Suomi-Filmiä kuin muitakin kotimaisia yhtiöitä, joiden palkkalistoilla oli ulkomaalaisia tekijöitä, mutta muutamaa vuotta myöhemmin Suomi-Filmin Luts, Brodén ja Raichi oli kaapattu SF:n palvelukseen. Uusitalo 1975b, 85.

<sup>389</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.1.1934, Suomi-Filmi Oy.

hylättiin ilman sen suurempaa keskustelua.<sup>390</sup> Tämä todennäköisesti vauhditti Lutsin siirtymistä vielä samana vuonna Suomen Filmitoiminnan palvelukseen.

Suomi-Filmin palkkausjärjestelmä toisti yhtiön hierarkkisuuutta. Työntekijät saivat palkkaa arvostuksensa mukaan, mutta minkäänlaisia taulukoita maksuista ei ollut olemassa, joten jokainen joutui neuvottelemaan yhtiön johdon kanssa yksin. Työntekijöiden tilanne ei kuitenkaan ollut huono, sillä suomalaisen elokuvateollisuuden sisäinen kilpailu koitui heidän edukseen.<sup>391</sup> Toistuvat palkankorotukset johtivat siihen, että yhden työntekijän osalle niitä saattoi osua neljäkin kappaletta vain muutaman vuoden sisään.<sup>392</sup> Tulojen nousu oli nopeaa ja siirtyminen kilpailijalle oli mahdollista. Yhtiöt olivat eräällä tapaa työntekijöidensä armoilla, mutta vaikka elettiin elokuvatuotannon kultakauden alkua, oli kotimainen elokuvateollisuus hyvin marginaalista. Kahden suuryrityksen ulkopuolella ei ollut tarjolla kuin pieniyhtiöitä, joiden tuotantovauhti oli erittäin verkkainen. Työntekijöidenkin mahdollisuudet olivat rajalliset.

Suomi-Filmin 1930-luvun henkilöstöä ja sen liikkuvuutta yhtiöön ja yhtiöstä voisi hyvin pelkistetysti ja yleistetysti kuvata muutamalla yleispiirteellä. Yleensä Suomi-Filmiin tultiin työhön ilman elokuva-alan kokemusta, tai jos kokemusta oli, oli sitä vain yhden, kahden elokuvan verran ja tämäkin pienistä tuotantoyhtiöistä. Jos elokuvaura jatkui Suomi-Filmin jälkeen, oli mahdollisia suuntia kaksi. Todelliset taiturit päätyivät todennäköisesti parempien palkkatarjousten perässä Suomen Filmitoimintaan, ja vähäpätöisemmät tekijät löysivät itsensä pieniyhtiöiden palveluksesta. Ainakin tämän perusteella vaikuttaa siltä, että Suomi-Filmi jäi pahasti alakynteen 1930-luvun taistelussa elokuva-alan osaajista ja Filmitoimintuus voitti kamppailun, mutta perinpohjaisempi tutustuminen henkilöstön liikkeisiin suomalaisessa elokuvamaailmassa voi muuttaa kuviota monimutkaisemmaksi.

### 3.6. Suomi-Filmin hallitus ja studiojärjestelmän synty

Kimmo Laine on todennut, ettei studiojärjestelmästä voi puhua, jos elokuvatuotanto ei rakennu yhtiöiden suhteellisen tasaväkiselle kilpailulle.<sup>393</sup> Tällä määritelmällä voidaan todeta suomalaisen elokuvatuotannon siirtyneen studiojärjestelmään vuosien

<sup>390</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 29.1.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>391</sup> Hollywoodin palkkausmalli on ollut hyvin samanlainen. Vertaa Staiger 1999b, 311-313.

<sup>392</sup> Katso esimerkiksi kopiokoneenhoitaja Yrjö Haapanen tai kuvausapulainen/kuvaaja Felix Forsman. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 20.10.1936, 21.5.1937 ja 14.9.1937, 15.2.1938, 13.9.1938, 8.5.1939, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>393</sup> Laine 1995, 75.

1933 ja 1939 välillä, jolloin Suomi-Filmi selvisi vararikon uhastaan ja Suomen Filmiteollisuus nosti itsensä varteenotettavaksi haastajaksi Suomi-Filmille.

Jos Suomi-Filmin tuotantojärjestelmän kehitystä tutkitaan yhtiön hallituksen pöytäkirjojen perusteella, saadaan ainoastaan osittainen kuva todellisuudesta. Hallitus on ollut yhtiössä vain johtokunta, joka tekee kaikkein suurimpia linjauksia, muttei puutu pieniin arjen asioihin. Tai ehkä paremminkin hallituksesta kehittyi suuriin linjauksiin keskittyvä ylin elin siinä vaiheessa, kun konkurssiuhka oli väistynyt yhtiön päältä.

Käsittelykauden alussa hallitus kokoontui usein, jopa muutaman päivän välein. Pöytäkirjat ovat pitkiä, ja käsiteltäviä asioita oli paljon. Taloudelliset ongelmat ajoivat ohi muista kysymyksistä, mutta myös käsikirjoitusten arviointien kaltaisille ”toissijaisille” asioille oli kokouksissa tilaa. Laitehankintoja pohdittiin toisinaan pitkäänkin, tosin osana keskusteluja yhtiön kannattavuudesta ja mahdollisuuksista tulevaisuudessa. Suurimpien kriisien hetkellä kokouksia pidettiin tiuhimpaan ja silloin käsiteltiin vain kaikkein tärkeimpiä kysymyksiä - esimerkiksi huhtikuun 1934 ja huhtikuun 1935 välisenä aikana ei hallitus kertaakaan kiinnittänyt huomiotaan yhtiön tuottamiin elokuviin.

Suoranaisten kriisien väistyttyä Suomi-Filmin yltä hallituksen kokoukset harvenivat. Samalla kokouksien asialistat lyhenivät - käsittelyyn jäi lähinnä selkeitä talousasioita. Tuotantopuoli itsenäistyi omaksi osaksi yhtiön toimintaa. Risto Orko osallistui hallituksen varajäsenenä ja varsinaisena jäsenenä kokouksiin, mutta hyvin harvoin hän virallisesti kertoi filmauspuolen tuotantosuunnitelmista. Tavaksi tuli, että pääohjaaja Orko kertoi kerran - kaksi vuodessa käynnissä olevan tuotantokauden ohjelmasta, joka yleensä päättyi pöytäkirjaan pelkäksi listaksi elokuvien, ohjaajien ja kuvausryhmien nimiä. Uuden kuvaustekniikan hankintapäätökset näyttävät samalla siirtyneen tuotantopuolen päätettäväksi.

Suomi-Filmin hallitus kokouksineen ja pöytäkirjoineen jäi kauas jokapäiväisestä aherruksesta. Johtokunnasta tuli vähitellen elin, jolle esiteltiin hyväksyttäväksi joukko päätöksiä, jotka tehtiin jossain muualla. Nämä näkymättömissä tehdyt ratkaisut muokkasivat hallitusta enemmän Suomi-Filmi - kokonaisuutta, tekivät linjavetoja ja päättivät tuotannoista. Hyväksyttäminen johtokunnalla ei aina ollut edes tarpeen, sillä vaikka esimerkiksi palkkaukset ja palkankorotukset virallisesti hyväksyttiin kokouksissa ja merkittiin pöytäkirjaan, on niiden lista hyvin puutteellinen. Kymmenet ihmiset toimivat yhtiössä hyvinkin merkittävässä tehtävissä ilman, että hallitus virallisesti asiaa tiesi.

On kuitenkin selvää, että johtokunnalla oli tarve, halu ja kiinnostus tehdä suomalaista elokuvaa, sillä ilman sitä yhtiö olisi laskettu konkurssiin. Talousvaikeuksien hellittämisen jälkeen hallituksen into ei laantunut, vaan pöytäkirjoista on luettavissa samanlainen innokas suhtautuminen alaan. Tässä vaiheessa hallituksen joukko muuttuu tosin entistäkin enemmän setäkerhoksi, joukoksi arvovaltaisia herroja, jotka kaukaisuudesta tarkastelevat tilannetta, mutta eivät ota arkeen osaa.

Todellisuuden näkymättömyys pöytäkirjoissa viittaa siihen, että Risto Orkon rooli on ollut erittäin suuri Suomi-Filmin arjessa. Koska ratkaisuja ei ole tehty hallituksen kokouksissa, on todennäköisin päätöksentekijä tuotantopäällikkö, jonka harteille oli laskettu näkyvin ja julkisin osa yhtiötä. On luultavinta, että jokapäiväiset käytännönasiat, palkkaukset ja muut päätökset ovat syntyneet epävirallisesti joko yksin Orkon huoneessa tai yhteisillä päätöksillä toimitusjohtaja Schreckin kanssa. On myös oletettavaa, että osa tällaisista seikoista ei ole päässyt edes tuotantopäällikön päätettäväksi, vaan asioita on hoidettu kuin ohimennen myös alemmilla tasoilla. Yhtiön arkipäivän toimintamallien tutkiminen vaatisi lähdeaineiston kasvattamista koskemaan kaikkea yhtiön arkistomateriaalia. Tällä tavalla saataisiin esille suoria syitä tapahtumille, joiden seuraukset ovat nyt luettavissa filmografisista tai muista vastaavista tiedoista. On kuitenkin otettava huomioon, että edes näillä uusilla lähdeaineistoilla ei kuvasta tulisi ”täydellinen”, sillä todennäköisesti suuri osa toiminnasta on tapahtunut ilman paperia ja kynää, eikä siitä ole jäänyt lähteitä jälkipolville. Yhtiön voimasuhteita ja sisäistä työnjakoa lähdemateriaalin kasvattaminen kuitenkin oletettavasti selkeyttäisi.

Tehtiin päätöksiä sitten millä tasolla tahansa, oli Suomi-Filmin toiminta erittäin tehokasta ilman kotimaisia esikuviakin. Itse asiassa on muistettava, että 1930-luvun alkupuolen Suomessa yhtiö oli ainoa esikuva, joka saatettiin elokuvatuotannon suuryhtiölle antaa. Tältä itseriittoa pohjalta Suomi-Filmi rakensi itselleen järjestelmän, jossa tuotanto oli selkeästi jakautunut itsenäisiin yksiköihin, jotka toimivat erossa toisistaan. Kotimaisen koulutuksen ja taidon puuttuminen ei ollut este yhtiölle, vaan oppia osattiin hakea ulkomailta. Risto Orkon halu palkata ulkomaisia osaajia merkitsi yhtiölle paljon, sillä tällä tavoin saatiin mestarit omien poikien opettajiksi. Tietoa siirrettiin osaajilta oppijoille myös suomalaisten kesken ja yhtiö pystyi muutamassa vuodessa vakiinnuttamaan itselleen suuren tekijöiden joukon, niin kameran eteen kuin sen taaksekin, jotka mahdollistivat tuotannon toimivuuden ja tehokkuuden. Jo 1920-luvulla tunnettu tehokkuusajattelu saatiin kehitettyä mahdollisimman lähelle Hollywood-ihanteen

mukaista liukuhihnatyöskentelyä viimeistään siinä vaiheessa, kun Munkkisaaren studio saatiin käyttöön vuonna 1938.

Pohdittaessa kehityksen suunnitelmallisuutta ongelmaksi muodostuu se, ettei hallitus tehnyt toimintasuunnitelmia. Johtokunnan papereista löytyvät päätökset olivat pääosin reaktioita tapahtuneeseen. Laskut lankesivat, joten lisää rahaa täytyi saada. Studio paloi, joten uusi piti saada. Henkilökuntaa oli houkuteltu kilpailijoille, joten palkkoja piti nostaa. Yhtiöllä on luultavimmin ollut tätä kattavampia ajatuksia tulevaisuuden linjauksista, mutta ne ovat jääneet kirjautumatta ylös. Myös suhde Suomen Filmitöiden luonteeseen ja kaksinkamppailun luonne jäivät hämärään peittoon pöytäkirjojen perusteella. Kilpailijan kuoliaaksi vaikeneminen toisaalta puhuu omaa kieltään kilvan kovuudesta ja henkilökohtaisuudesta. Johtokunta teki kantansa selväksi käytännössä ainoassa SF-viittaukseksi tulkittavassa lausahduksessa, jossa mainitaan ”uusien yhtiöiden” yrittäneen houkuttaa henkilökuntaa palvelukseensa.<sup>394</sup> Suomi-Filmi oli se oikea suomalainen elokuvayhtiö - ainakin suomifilmiläisille - ja muut, varsinkin SF-kyhäelmä, olivat jotain muuta, uutta ja vähäpätöistä.

---

<sup>394</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.10.1936, Suomi-Filmi Oy/SEA.

## 4. JULKISUUSKUVA

### 4.1. Elokuvajournalismi, markkinointi ja propaganda

Elokuvamainonta luo pohjaa tuotantoyhtiöiden välilliselle kilpailulle, sillä mainonnassa käytetyt diskurssit tuovat julki yhtiöiden tyyliä ja tuotannon muotoa.<sup>395</sup> Elokuva poikkeaa tavallisista mainostettavista hyödykkeistä siinä, ettei sillä ole luonteensa tähden kokeilu- tai palautusoikeutta. Lipun ostajalla ei voi olla varmuutta siitä, pitääkö hän hankkimastaan, vai osoittautuuko se pettymykseksi. Ostotapahtuma antaa vain mahdollisuuden mielihyvään, muttei takeita siitä. Elokuva katsotaan vain kerran ja päätös katsomisesta tehdään ennako-oletusten perusteella. John Ellis käyttää termiä kertova mielikuva (*narrative image*) siitä ennako-oletusten joukosta, jonka elokuvan markkinointi luo. Kertova mielikuva on tärkein houkutin yleisölle, joka tekee päätöstä elokuvalipun ostamisesta. Rakennetussa mielikuvassa elokuva ei ole vain filmi valkokankaalla, vaan elokuvissakäynnin elämys, jonka katsoja saa, vaikkei itse kuvatarinasta nauttisikaan. Elokuvan markkinointi ei keskity ainoastaan kertomaan kyseessä olevasta filmistä, vaan myös elokuvainstituutio on mainonnan kohteena. Näin halutaan vakuuttaa mahdolliselle lipun ostajalle, että sekä elokuva tarinana että elokuva kokemuksena ovat haluttavia ja maksun arvoisia.<sup>396</sup>

Jaan elokuvista saatavilla olevan ennakkotiedon kahteen osaan; suoraan eli välittömään ja epäsuoraan eli välilliseen. Suorat tiedot pitävät sisällään faktat, kuten juoniselosteet ja tekijäluettelot sekä elokuvan esitystiedot, kuten näytösajat ja lipunhinnat. Epäsuoraa informaatiota on puolestaan kaikki muu saatavilla oleva tieto, joka täydentää ja laajentaa yleisön käsityksiä elokuvasta instituutiona. Tämä informaatio on pääsääntöisesti elokuvayhtiöistä itsestään lähtöisin olevaa tai elokuvayhtiöitä ja niiden toimintaa ja henkilöstöä kuvailevaa.<sup>397</sup> Välittömästä informaatiosta löytyvät ne faktat, jotka katsoja tarvitsee tehdessään päätöstä mennä elokuvaan, kun taas välilliset tiedot kertovat katsojalle ylimääräisiä asioita ja kasvattavat katsojan elokuvatietämystä. 1930-luvun elokuvayleisö sai välittömän

---

<sup>395</sup> Staiger 1999a, 97.

<sup>396</sup> Ellis 1995, 25-30. Katso myös Laine 1999, 134-135.

<sup>397</sup> Tässä jaottelussa rajaan elokuvakritiikit suorien tietojen puolelle, mutta niitä voi pitää myös epäsuorana informaationa. Kysymys kritiikien sijoittumisesta kahtiajakoon on kuitenkin 1930-lukua tutkittaessa pitkälti irrelevantti, sillä tuolloin etenkin kotimaista tuotantoa analysoiva kritiikki elokuvalehdistössä ei ollut juurikaan kehittynyt. Jos arvioita kirjoitettiin, olivat ne sisällöltään kuvailevia ja yleistä arvottamisen sijaan. Katso esimerkiksi *Meidän poikamme merellä* -elokuvan (1933) arvostelu Elokuva-aikaa 4/1933, 80-81. Vertaa suora-epäsuora -rajausta Richard deCordovan tekemään rajaukseen näyttelijän ja tähden välillä. deCordova 1990, 11-12, 19, 51, 98, 100. Sen sijaan sanomalehdistössä kritiikki vakiintui 1930-luvun lopulla, mutta lähteistön rajauksen mukana nämä jäävät työni ulkopuolella. Sanomalehtikritiikeistä katso Laine 1999, 68-69; Pantti 2000, 108.

tiedon perinteisistä sanomalehdistä, mutta tehokkaimpia välillisen informaation antajia olivat elokuva-alan erikoislehdet.

1930-luvun alkaessa mainonta oli uusi mutta voimakkaasti kasvava ala. Mainonnan voimaan luotettiin ja se sai ensimmäiset erikoistuneet ammattimiehensä.<sup>398</sup> Mainonnasta erotettiin ostamiseen houkuttavan myynnin rinnalle propaganda, joka pyrki vaikuttamaan yleisön mielipiteisiin:

*[Propaganda] taitavasti innostaen ja vakuuttaen yleistä mielipidettä hiljaisuudessa muovailten koettaa kohottaa jonkun ajatustavan tai asian arvoa, tehdä sen tunnetuksi ja suosituksi. [--]. Propaganda kasvaa kuin lumivyöry, kun se on oikealla tavalla pantu alkuun [--] ja sille seikalle voi rakentaa paljon. Täytyy vain propagandan "uhrit" valita oikein.*<sup>399</sup>

Propaganda miellettiin hyväksi ja toivottavaksi tavaksi tuoda omia ajatuksia esille. Nykyään pahalta kalskahtavan propaganda-termin sijasta voitaisiin käyttää esimerkiksi "julkisuuskuvan luontia" tai "mielikuvamarkkinointia", joita ei vielä 1930-luvulla tunnettu. Kyse oli yleisön ajatusmallien muokkaamisesta propagandantekijän toiveiden mukaiseksi. Nouseva aikakauslehdistö oli huomattu hyväksi väyläksi ideoiden välittämiseen:

*[--] monessa tapauksessa [--] lukuisissa aikakauslehdissä (ammattilehdet ja kodin ja naisten lehdet) voi yksityinen tuote tai liike harjoittaa hyvää propagandaa puhtaasti käytännöllisiä neuvoja sisältävin artikkelein, mikäli ne ovat siinä määrin yleisluotoisia ja objektiivisen asiantuntijan kirjoittamia, että toimitus katsoo voivansa ne hyväksyä.*<sup>400</sup>

Suomi-Filmin propaganda-asema oli erittäin hyvä, sillä sillä oli oma aikakauslehti vuosina 1927-1931 (Elokuva) ja uudelleen vuodesta 1935 alkaen (Suomi-Filmin Uutisaitta). Nämä lehdet toimivat yhtiöstä käsin ja välittivät tietoa yhtiön elokuvista.

Välillisen informaation käyttö ja sen voima olivat tuttuja niin suomalaisille elokuvantekijöille kuin katsojillekin Hollywoodin antamien esikuvien kautta. Elokuvan ihmemaassa niin kutsuttu *publicity* oli tärkeä ja julkinen osa filmimarkkinointia, jopa niin julkinen, että Elokuva-aitta käsitteli aihetta vuonna 1937. Artikkelissa korostui *publicityn* liittyminen elokuvatähteyteen ja muihin elokuvainstituution puhtaasti ei-

---

<sup>398</sup> Eskola & al. 1993, 163, passim. Katso myös Marttila 1931, 22, passim.

<sup>399</sup> Rautavaara 1928, 146.

<sup>400</sup> Rautavaara 1928, 148.



ideologisiin, viihteellisiin piirteisiin. Suomalainen mainosmies Allan Törnudd puolestaan kirjoitti *publicitystä*:

*Varje annons innehåller, liksom den rena notisen, ett offentligt meddelande. Varje offentligt meddelande om personer, företag eller organisationer - och till denna kategori höra de flesta notiser - är denna (positiv eller negativ) reklam för dessa.*<sup>401</sup>

*Publicityn* tarkoitus oli tietoisesti luoda haluttuja mielikuvia. Se kattoi kaiken julkisen tiedon, jota kohteesta oli olemassa. Se toimi epäsuorasti, sillä se ei lähtenyt propagandan tavoin suoraan kauppaamaan tuotetta, vaan loi mielikuvia, joiden kautta saavutettiin myynti.

Suomi-Filmin tarjoamasta välillisestä tiedosta löytyy sekä propagandaa että *publicityä*. Uutisaitta harjoitti laajaa Suomi-Filmi -propagandaa, eli korosti yhtiön erityispiirteitä ja ideologiaa. Tämän rinnalla kulkivat *publicity*-jutut, jotka oli tarkoitettu elokuvan ystävien viihteeksi ilman ideologista sanomaa. Propaganda kertoi kuinka hieno Suomi-Filmi oli, kun taas *publicity* päästi lukijan katsomaan filmin taikamaailmaan. Tässä luvussa painopiste on elokuvalehtien kirjoittelun propagandassa, joka kertoo siitä, millaisena Suomi-Filmiä tuotiin esille. Seuraavassa näyttelijäjulkisuutta käsittelevässä luvussa painopiste siirtyy, sillä näyttelijätekstit ovat selkeästi viihteellisiä ja hyvin lähellä Elokuva-Aitan määritelmää *publicitystä*.

Lisäinformaation tarve huomattiin Hollywoodissa hyvin varhaisessa vaiheessa, 1910-luvulla. Saman vuosikymmenen aikana huomattiin myös, ettei saatavilla oleva informaatio ollut yksin studioiden käsissä, vaan moniääninen media tuotti sitä itse omista lähtökohdistaan, jotka saattoivat olla ristiriidassa studioiden pyrkimysten kanssa.<sup>402</sup> Epäsuora informaatio oli siis jakautunut kahtia, elokuvateollisuuden tuottamaksi positiiviseksi mainosjulkisuudeksi ja vapaan median tuottamaksi (negatiiviseksi törky)julkisuudeksi. Suomessa kahtiajako ei ollut näin voimakas, sillä varsinaista skandaalijournalismia ei ollut olemassa, mutta elokuvateollisuus kärsi yleisistä ennakkoluuloista.

1920-luvun kotimaisen kulttuuripolitiikassa elokuva joutui kamppailemaan arvostuksesta. Elokuva uutena ilmaisumuotona nimettiin viihteeksi ja tuomittiin samaan luokkaan sirkuksen ja muiden puoliksi epäilyttävien viihdemuotojen kanssa. Uusi ulkomailta saapunut viihdekulttuuri edusti uhkaa perinteisille suomalaisille arvoille, toi rappiota ja herätti pahennusta. Vastavoimaksi rappeuttaville

---

<sup>401</sup> Törnudd 1938, 71.

<sup>402</sup> deCordova 1990, 98, 128-129.

vaikutuksille maassa kehitettiin kansansivistystyötä ja kohotettiin suomalaiskansallisen kulttuurin arvostusta.<sup>403</sup>

Kotimaiselle elokuvajournalismille oli 1920-luvulla sekä esikuvia että tarvetta. Ensimmäinen varsinainen elokuvalehti *Filmiaitta* perustettiin vuonna 1921,<sup>404</sup> eli samoihin aikoihin kun Suomi-Filmi valmisti ensimmäiset elokuvansa. Lehdellä ei ensi alkuun kuitenkaan ollut suurta kotimaista tuotantoa tukevaa ideologista tehtävää, vaan se keskittyi lähinnä tuomaan amerikkalaista elokuvakulttuuria Suomeen.<sup>405</sup> Ensimmäinen Suomi-Filmin oma lehti oli vuosina 1927-1931 ilmestynyt *Elokuva*. Talousvaikeudet saivat yhtiön luopumaan lehdestä, joka vuoden 1932 alussa yhdistyi *Filmiaitan* kanssa yleiselokuvalehti *Elokuva-aitaksi*. Samana vuonna perustettiin myös Suomen *Kinolehti*, joka suuntautui etupäässä elokuva-alan ammattilaisille. Muutaman vuoden välivaiheen jälkeen Suomi-Filmi sai jälleen vuonna 1935 oman lehden, kun Suomi-Filmin *Uutisaitta* perustettiin. Samana vuonna myös kilpailija Suomen *Filmiteollisuus* perusti itselleen lehden *SF-uutiset*.<sup>406</sup> Vähitellen vakiintuneet muotonsa saanut studiojärjestelmä merkitsi tuottajayhtiöille vapautta määritellä ja muokata itse itseään, sillä elokuva ei saanut minkäänlaista tukea valtiolta, vaan ala toimi täysin itsenäisesti.<sup>407</sup> Kilpailevia yhtiöitä edustavien lehtien myötä alkoi tietoisesti rakennetun elokuvajournalismin kulta-aika.

Elokuvalehtien tarjoama informaatio oli pääosin välillistä julkisuutta, jolla rakennettiin katsojille mielikuvia elokuvainstituutiosta. Journalismin kautta elokuvateollisuudesta tuli kulutustavara elokuvien rinnalle. Kirjoittelu oli vielä 1930-luvulla yhtiölehtien lisäksi yleiselokuvalehdissä hyvin kritiikitöntä. Vaikka alasta yleisesti ei enää kirjoitettu yhtä ylistävästi kuin ennen, yksittäiset elokuvat saivat osakseen pitkälti vain ylistyssanoja, mikä entisestään tuki kotimaisten erikoislehtien asemaa elokuvateollisuuden mielikuvien rakentajana. Lehtien vakinainen kirjoittajakunta oli hyvin pieni ja suurin osa artikkeleista julkaistiin joko nimimerkillä varustettuina tai kokonaan ilman kirjoittajan nimeä.<sup>408</sup> Yhtiölehdet *Elokuva*, Suomi-Filmin *Uutisaitta* ja *SF-uutiset* rakentuivat yhtiöiden virallisten mielipiteiden varaan,

---

<sup>403</sup> Pantti 2000, 98, 106, 113-117, 123-124, katso myös 131-142, korkea-matala -jaottelusta 52-90; Laine 1999, 23-24; Meinander 1999, 114-130.

<sup>404</sup> Muutamia aikaisempia yrityksiä oli 1910-luvulta, mutta nämä lehdet eivät ilmestyneet muutamaa kuukautta pidempään. Leppäniemi 1997, 6.

<sup>405</sup> Suomalaisen elokuvan erillinen arvo ei ollut kehittynyt, sillä vielä 1920-luvun alussa elokuva käsitettiin lähellä sirkusta olevaksi viihteeksi. Vertaa Pantti 2000, 131-136. Katso myös Meinander 1999, 114-130.

<sup>406</sup> Suomalaisesta elokuvajournalismista Uusitalo 1965, 166-171; Pantti 2000, 126-127.

<sup>407</sup> Pantti 2000, 107.

<sup>408</sup> Esimerkiksi 1930-luvun *Elokuva-aitasta* lehtenä katso Leppäniemi 1997, 8-16, 19-38, passim. Lehden linjaukset muuttuivat vuonna 1935 päätoimittajan vaihtumisen myötä entistä kriittisemmiksi, jolloin myös kotimaisia elokuvia alettiin arvostella lehden sivuilla, mutta kritiikkiä esitettiin ensisijaisesti amerikkalaista elokuvaa kohtaan. Ibidem.

joten niissä näkyvät linjaukset ovat tietoisesti muotoiltua julkisuutta. Yleislehdissä ilman kirjoittajan nimeä julkaistuista artikkeleista ainakin osaa voidaan pitää samankaltaisina teksteinä, sillä niiden sävyn perusteella ne on todennäköisesti kirjoitettu yhtiöissä ja julkaistu hyvin pienin muutoksin. Elokuvalehdistä, etupäässä Elokvasta ja Suomi-Filmin Uutisaitasta, on luettavissa se, millaisena Suomi-Filmi halusi itseään julkisuudessa propagoida ja millaisena yhtiö on itseään pitänyt.

Tässä luvussa käsittelen Suomi-Filmin propagandaa. Ensin tutkin niitä mielikuvia, joita yhtiöstä oli luotu ennen vuoden 1933 kriisiä, ja sitä miten tuon vuoden tapahtumat vaikuttivat yhtiön julkisuuskuvaan. Seuraavaksi käsittelen Suomi-Filmin Uutisaittaa ja sitä, kuinka se toimi yhtiön propagandavälineenä. Viimeisenä tutkin sitä, miten mullistunut tilanne suomalaisessa elokuvamaailmassa vaikutti yhtiön tapaan markkinoida itseään ja sitä, millainen Suomi-Filmi -ideologia vuosien 1933-1939 lehtikirjoittelun perusteella muotoutui.

## 4.2. Aikakausien rajalla

### 4.2.1. Karu 1920-luku

*Suomalaisen elokuvan historia, jos näin komeata sanaa ollenkaan on syytä käyttää, kun kysymyksessä on niin nuori ja itse asiassa vähän kehittynyt ala kuin kotimainen filmituotantomme, alkaa oikeastaan vasta vuodesta 1920. Silloin varsinaisesti aloitti toimintansa muutamien nuorten näyttelijöiden perustama Suomi-Filmi Oy., josta pitkäksi aikaa tuli kotimaisen filmituotannon hallitseva ja ainoa merkki.*

*Tietysti maassamme oli jo paljon aikaisemmin yritetty tehdä ”eläviä kuvia”, mutta näistä yrityksistä ei yleensä ole säilynyt muita tietoja kuin joukko tragikoomillisia kaskuja ja juoruja [--].<sup>409</sup>*

Näin mahtipontisesti aloitti kulttuurikriitikko Roland af Hällström suomalaisen elokuvan historiaa käsittelevän kappaleen kirjassaan *Filmi - aikamme kuva* (1936). Kirja oli merkittävä teos, sillä se oli ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys ja siis loi pohjan käsityksille elokuvasta.

Kotimaista elokuvaa käsittelevän osuuden aloitus oli tärkeä linjaveto. af Hällström totesi Suomi-Filmin olleen ensimmäinen elokuvayhtiö Suomessa. Hän sivuutti edeltäjät kursiivisella maininnalla - alan pioneerit autonomian ajalta, Pohjanheimojen perhe, K. E. Ståhlberg ja Erik Estlander saivat sentään nimensä

---

<sup>409</sup> af Hällström 1936, 221.

kirjan sivulle, mutta heidän suorituksensa kuitattiin huomautuksella: ”[–] *paitsi luonnonkuvia yritettiin jo tällöin kuvata filminäytelmiäkin, vaikka tulos useimmiten ei aikalaistenkaan arvostelun mukaan ollut juuri kehuttava.*”<sup>410</sup> Kirjan julkaisua edeltäneenä vuonna edesmennyt Erkki Karu puolestaan sain kerätä kunnian suomalaisesta elokuvasta:

*[Suomalaisen elokuvataiteen] perustuksen on laskenut Erkki Karu, laskenut ei vain suunnitteluilla ja haaveilla, vaan todellisella, hellittämättömällä työllä ja luomisvoimalla. Jos hän itse olisi saanut viedä tämän työn loppuun asti, olisi hän epäilemättä kohottanut tornin hyvinkin korkeaksi - hänen seuraajistaan, sekä nykyisistä riippuu, pääsevätkö he työssään nousemaan samassa tahdissa kuin hän.*<sup>411</sup>

Lausunnollaan af Hällström typisti suomalaisen elokuva historian puoleen sen varsinaisesta kestästä ja teki Suomi-Filmistä kotimaisen elokuvan luojan.<sup>412</sup>

Ajatus Suomi-Filmistä ensimmäisenä suomalaisena elokuvayhtiönä ei ollut Roland af Hällströmin keksintöä, vaan peräisin aikalaisajattelusta. Tekemällä siitä virallisen linjavedon kirjassaan hän kuitenkin viimeistään vakiinnutti myytin Suomi-Filmistä ensimmäisenä vallitsevaksi ajattelumalliksi ja muutti vuotta 1920 edeltäneen suomalaisen elokuvan näkymättömäksi.<sup>413</sup>

Kasvumaaston Suomi-Filmi -myytille tarjosi yhtiön 1920-luvun monopoliasema. Kun varteenotettavia kilpailijoita ei alalla ollut, muodostui käsitys kotimaisesta tuotannosta yhtiön elokuvien pohjalle. Kotimaisesta elokuvasta tuli suomifilmi. Vuodesta 1927 Suomi-Filmin oman ideologian välittäminen voimistui, sillä tuolloin perustettiin Elokuva-lehti ajamaan yhtiön etua. Vuonna 1926 puhjenneen trustisodan aikana vuodesta 1922 ilmestynyt alan yleislehti Filmiaitta oli luisunut Gustaf Molinin johtaman trustin puolelle, joten Suomi-Filmi ja Adamsin Filmitoimisto alkoivat julkaista lehteä, joka kertoi heidän mielipiteistään. Lehti vei samalla kotimaisen kattojärjestön, Suomen Biografiliiton äänenkannattajan aseman Filmiaitalta.

---

<sup>410</sup> af Hällström 1936, 221.

<sup>411</sup> af Hällström 1936, 267-268, katso myös 221-267.

<sup>412</sup> Katso Salmi 2002, 12-13.

<sup>413</sup> Suomi-Filmi -myytti on elänyt sitkeästi vuosikymmeniä, ja näkyy edelleen yhtiötä käsittelevissä teksteissä, vaikkei välttämättä af Hällströmin kaltaisella suoruuudella, niin ainakin rivien välistä luettavissa olevana. Vielä vuonna 1994 Kari Uusitalon Suomi-Filmin historiaa käsittelevässä teoksessa *Kuvaus-kamera-käy!* ylläpidetään ajatusta Suomi-Filmistä Suomen ensimmäisenä varsinaisena elokuvayhtiönä. Uusitalo 1994, 21-26, 35. Kimmo Laine ja Mervi Pantti puolestaan toteavat vuosilta 1999 ja 2000 olevissa väitöskirjoissaan Suomi-Filmin olleen ensimmäinen valmistamo, joka kykeni jatkuvuuteen. Laine 1999, 15; Pantti 2000, 121 - vertaa Salmi 2002, 12-13, 327-332, passim. Katso myös *Jätkä suomalaisessa elokuvassa*. Roland af Hällström, Elokuva 9-10/1929, 16, jossa af Hällström toteaa kotimaisen elokuvatuotannon olleen tuolloin kymmenvuotias. Vertaa Salmi 2002, passim; Honka-Hallila 1995, 24-25..

Elokuvaa jaettiin ilmaiseksi muun muassa kansanedustajille, muille kansallisille vaikuttajille ja kaikille Suomessa ilmestyneille lehdille.<sup>414</sup> Suomi-Filmi ja Adams antoivat lehdelleen tärkeän tehtävän luoda propagandaa ja pyrkiä sen kautta vaikuttamaan vallitseviin ajattelumalleihin.

Vaikka Adams ja Suomi-Filmi seisoivat Elokuvan takana, ei lehdestä itsestään käy ilmi kustantajaa. Ainoana vakituisena työntekijänä mainitaan vastaava toimittaja Ragnar Öller, jonka nimellä lehdestä ei löydy artikkeleita. Suurin osa kirjoituksista on täysin nimettömiä, mutta osa pakinatyyllisistä artikkeleista ja laajoista elokuva-alaa käsittelevistä katsauksista on laitettu nimimerkin alle. Elokuvaesittely ja muut vastaavat kirjoitukset on todennäköisesti saatu suoraan tuotantoyhtiöistä, kun taas elokuvapolitiikkaa ja kotimaista tuotantoa analysoivat artikkelit ovat todennäköisesti lehdelle työskennelleiden avustajien kirjoittamia. Kaikkien tekstien sävy on Suomi-Filmille myönteinen. Yhtiö sai suurimman huomion lehden sivuilla, olihan se isoin tuottaja ja lehden kustantaja, mutta myös suurimmasta osasta muita valmistajia kirjoitettiin positiiviseen sävyyn.

Lehden alkuvaiheissa tärkein linjaveto oli luonnollisesti kannanotto trustisotaan. Ensimmäisessä numerossaan Elokuva julisti:

*Kantamme on elokuvatoimintaan nähden puhtaasti kotimainen ja trustivastainen. Siinä hengessä tulemme elokuvamaailman asioita käsittelemään ja niin kotimaan kuin ulkomaailman tapahtumia seuraamaan. Elokuvien taiteellisuuteen ja sisältöarvoon suhtaudumme täysin puolueettomasti ja tulemme alan viimeisiä uutuuksia tilan sekä voimiemme mukaan selostamaan. Osansa saavat myös 'filmitähdet' ja kaskut näiden tähtien maailmasta, kaunokirjalliset kuvaukset, pakinat ja yleensä kevyet kirjoitukset, sillä aikomuksemme ei ole tappaa itseämme ja lukijoitamme erämaan kuivuuteen, vaikka liikummekin vakavilla asioilla.<sup>415</sup>*

Lehti totesi olevansa neutraali suhtautumisessaan elokuvaan taiteellisina kokonaisuuksina. Taiteellisuuden rinnalla se lupasi kirjoittaa elokuvasta myös *publicity*-juttuja. Mikä tahansa kotimainen elokuva ei sille kuitenkaan kelvannut, vaan se oli oikeanlaisen suomalaisen elokuvatuotannon puolella. Etenkin Trustin puolelle kuuluneen Komedia-Filmin toimintamallit olivat vääriä. Lehti tuomitsi yhtiön tuotannot suuruudenhulluiksi näpertelyiksi, joiden kansainväliset filmiaiheet olivat vääriä suomalaiselle yleisölle. Komedia-Filmissä työskenneltiin kaiken lisäksi väärillä

---

<sup>414</sup> Uusitalo 1969-1976, 63-64; Pantti 2000, 126-127.

<sup>415</sup> *Kantamme*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 1.

kielillä, ruotsiksi ja saksaksi suomen sijasta.<sup>416</sup> Elokuva-lehti oli tyrmistynyt, kun kilpailija epäonnistuneiden kansainvälisten aiheiden jälkeen aikoi ryhtyä tekemään suomalaiskansallista elokuvaa. Filmin teko jäi lopulta pelkäksi suunnitelmaksi, mistä lehti totesi tyytyväisenä: ”Olemme mainitulle [Kurt Jägerille, Komedia-Filmin saksalaissyntyiselle] johtajalle kiitollinen siitä, että hän ulkomaalaisena jätti suomalaisen kansamme elämää esittävän kuvan tekemisen neuvoamme seuraten [--].”<sup>417</sup> Lehti katsoi omaksi ansiokseen sen, että Komedia-Filmin tuotantosuunnitelmat peruuntuivat.

Vaikka muiden tuottajien elokuvia yleensä kehuittiin, saivat kilpailijat myös kritiikkiä. Lehden mukaan Suomen elokuvatuotanto oli liian hajaantunut toimiakseen kunnolla. Elokuvan ideologia oli, että tuotanto tulisi keskittää yhteen yhtiöön, jolloin tulokset olisivat parhaita mahdollisia.<sup>418</sup> Lehden linjausten mukaan keskitetty tuotanto rakentuisi Suomi-Filmin ympärille, sillä yhtiön ja Erkki Karun tyyli olivat lehden peräänkuuluttamaa oikeaa suomalaista elokuvaa. Yhtiö oli pääohjaajansa johdolla erikoistunut 1920-luvun kuluessa kansalliskirjallisuuden filmaamiseen. Vuoteen 1927 mennessä oli filmattu Aleksis Kiven *Kihlaus* (1922) ja *Nummisuutarit* (1923) sekä Minna Canthin *Anna-Liisa* (1922) ja *Murtovarkaus* (1926). Aihevalinnoilla oli tietoisesti lähdetty kohottamaan elokuvan arvostusta ja toisaalta tuomaan suomalaiselle yleisölle filmejä, joiden aihepiiri olisi tuttu ja sitä kautta kiinnostava.<sup>419</sup> Elokuva-lehti antoi yhtiön valitsemaalle linjalle täyden tuen. Vaikka lehden kirjoittelussa ulkomaalaiset elokuvat tunnustettiin mittapuiksi, joiden avulla kotimaiset filmit arvioidaan, tekstit tyrmäsivät yritykset siirtyä kohti kansainvälistä aihepiiriä tai tuoda uuden kaupunkilaiskulttuurin moderneja ilmiöitä valkokankaalle. Suomalaisen elokuvan suurimmat mahdollisuudet olivat Suomessa ja tärkein yleisö oli kotimainen maaseutuväestö. Suomi-Filmin maalaiselokuva nähtiin esimerkkinä koko maan tuotannoille, sillä yhtiön filmien tyyliä pidettiin nykyaikaisena ja alati kehittyvänä, vaikka se maalaisaiheita käsittelikin.<sup>420</sup>

---

<sup>416</sup> Katso esimerkiksi *Kantamme*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 1; *Kohta 20 vuotta*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 4; *Kotimainen elokuvatuotanto*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 8-9; *Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotannon työskenneltävä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 2/1927, 3. Komedia-Filmissä työskenteli suomenruotsalaisia elokuvantekijöitä, joista osa oli ollut aiemmin Suomi-Filmin palveluksessa, sekä niin ikään Suomi-Filmissä työskennellyt saksalainen Kurt Jäger, joka tullut Suomeen vuosikymmenen alussa. Trustia puolestaan johti Ruotsin kansalainen Gustaf Molin. Yhtiöstä ja trustisodasta tarkemmin Uusitalo 1969-76, 47-50; Uusitalo 1994, 80-81.

<sup>417</sup> *Kotimainen elokuvatuotanto*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1929, 14.

<sup>418</sup> *Kotimainen elokuva*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 9/1928, 3; *Kotimainen elokuvatuotanto*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1929, 14.

<sup>419</sup> Pantti 2000, 142-144; Honka-Hallila 1995, 46, 49.

<sup>420</sup> *Kotimaisesta elokuvasta ”Tukkijoella” ja vähän muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 19/1928, 3; *Kotimaisen elokuvan ystävät*. Nimimerkki Kotimaisen filmin ystävä, Elokuva 3/1929, 12. Katso myös *Miltä näyttää suomalaisen filmin tulevaisuus?* Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929, 3;

Suomi-Filmin taito tehdä käsittelyltään ja aiheiltaan tuoreita maalaiselokuvia henkilöityi ”*elokuvamiestemme ensimmäiseen*”<sup>421</sup> eli Erkki Karuun. Hän oli kiistatta Elokuva-lehden tärkein julkkis, josta kirjoitettiin suunnilleen yhtä paljon kuin muista elokuvan tekijöistä yhteensä. Yhtiön pääohjaajaa kuvattiin karskiksi ja päättäväiseksi mieheksi, joka ei turhia puhu, mutta joka ”[--] ei ole vielä kohdannut sellaisia vaikeuksia, joita hän ei olisi voittanut kun vaan on käynyt niihin käsiksi [--].”<sup>422</sup> Karulle annetut ominaisuudet kuvasivat myös Suomi-Filmiä, eli oikeaa suomalaista elokuvanvalmistusta. Lehdessä käytettiin jopa adjektiivia ”karu” määrittämään kotimaista elokuvateollisuutta.<sup>423</sup>

Kun trustisodan nostattamat myrskyt laantuivat kohti 1920-luvun loppua, muuttui Elokuva-lehden Suomi-Filmi -ideologia entistäkin näkyvämmäksi. Lehti toimi jatkuvasti tappiollisena ja yhtiön talousvaikeuksien alettua lehti siirtyi entistä selkeämmin markkinoimaan yksinomaan Suomi-Filmin elokuvia. Samalla sen toimittamisen painopisteet muuttuivat - enää jokaisessa lehdessä ei ollut pääkirjoitusta, eikä sen sivuilla käyty entiseen tapaan keskustelua suomalaisen elokuvan tilasta, eli lehden toimituksellisuus muuttui kevyemmäksi. Muiden tuottamia elokuvia ei suljettu pois lehden palstoilta, mutta ne jäivät sivummalle Suomi-Filmin saaman julkisuuden kasvaessa. Mainonta, joka kauppasi jokaista valmistuvaa elokuvaa yhtiön uutena mestarisaavutuksena, kietoutui tiukasti yhtiöideologiaa tukevaan propagandaan.

Samaan aikaan Suomi-Filmin elokuvaan liitetty suomalaiskansallinen paatos voimistui ja terävöityi. Jo vuonna 1928 valmistunut *Meidän poikamme* esiteltiin erityisesti kansallisena elokuvana. Asevelvollisten elämää kuvaava filmi oli tehty yhteistyössä armeijan kanssa, joten sillä oli virallinen asema suomalaisuuden esittäjänä. Elokuva esiteltiin yhtiön siihenastisen historian suurimmaksi, ja artikkeleiden kuvituksissa ja filmimainoksissa komeilivat Suomen liput ja

---

Jätkä suomalaisessa elokuvassa. Roland af Hällström, Elokuva 9-10/1929, 16; *Hiukan ”Tukkipojan morsiamesta” ja muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 20/1931, 12.

<sup>421</sup> *Hiukan ”Tukkipojan morsiamesta” ja muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 20/1931, 12.

<sup>422</sup> *Tukkijoella*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 16/1928, 8-9. Katso myös *Kotimaisesta elokuvasta ”Tukkijoella” ja vähän muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 19/1928; *Suomi-Filmi. Poikamme*. Nimimerkki -ka, Elokuva 10/1928, 8-9; *Ensimmäinen kotimainen äänielokuva Aatamin puvussa ja vähän Eevankin*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 18/1930, 15; *Suomi-Filmi juhlatuotanto 1931*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1931, 8-9; *Suomi-Filmi. Tukkipojan morsian*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1931, 6-7; *Erkki Karun tämänkertainen koskenlasku*. Nimimerkki Benyol [Antti Halonen], Elokuva 19/1931, 6.

<sup>423</sup> *Suomi-Filmin tähtiä. Tämän kesän ja työmaita*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 9/1928, 8-9; *Kotimaisen elokuvan ystävät*. Nimimerkki Kotimaisen filmin ystävä, Elokuva 3/1929, 12; *Hiukan ”Tukkipojan morsiamesta” ja muustakin*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 20/1931, 12.

koivumetsät.<sup>424</sup> Seuraavana vuonna korotettiin Suomen kansa filmitähdeksi, kun elokuvan *Kajastus* (1929) joukkokohtauksia kuvattiin Senaatintorilla Helsingissä.<sup>425</sup> Elokuva ei ollut vain filmintekijöiden luomus, vaan tavallisen kansankin oli mahdollista antaa oma panoksensa sen luomiseen. Huippuunsa Elokuva-lehden kansallinen-kirjoittelu nousi, kun Suomi-Filmi toi ensi-iltaan ensimmäisen sataprosenttisen äänielokuvansa *Tukkipojan morsian* (1931). Vielä vähän aikaisemmin lehti oli suhtautunut hyvin varauksellisesti äänen mahdollisuuksiin elokuvassa ja kuitannut sen Hollywoodin ohimeneväksi ilmiöksi,<sup>426</sup> mutta *Tukkipojan morsiamen* valmistuttua kirjoittelusta ei löydy enää epäilyksiä. Lehden mukaan filmi on siihenastisen suomalaisen tuotannon vaativin ja samalla myös onnistunein teos, jossa uusi äänitekniikka mahdollistaa kansallisen toteutumisen elokuvassa.<sup>427</sup> Kun äänielokuva oli viimein hyväksytty, tuli siitä elokuvan kansallisuutta tukeva ominaisuus. Kun laman tuomista ongelmista oli selvitty, merkitsi ääni niin Suomessa kuin muuallakin maailmassa elokuva-alan suurta kasvua.<sup>428</sup>

1920-luvun loppuessa Suomi-Filmin toiminnan ensimmäinen vuosikymmen tuli täyteen ja sitä juhlistettiin lukuisilla artikkeleilla, joissa korostui yhtiön asema maan ensimmäisenä varsinaisen elokuvayhtiönä. Vuonna 1930 lehti kirjoitti pääkirjoitusvillallaan:

*Kuluvana vuonna viettää kotimainen suomalainen elokuva 10-vuotisjuhlaansa. Oikeastaan on kotimainen elokuva jo vähän vanhempikin, sillä jo ennen Suomi-Filmin perustamista tehtiin yrityksiä elokuvien valmistamiseksi Suomessa, mutta vasta Suomi-Filmin perustamisesta, joka tapahtui kymmenen vuotta sitten, voidaan laskea kotimainen määrätietoinen elokuvavalmistus alkaneeksi. Sitä ennen tapahtuneet yritykset olivat vain alustavia kokeiluja.*<sup>429</sup>

---

<sup>424</sup> *Suomi-Filmi. Poikamme*. Mainos, Elokuva 20/1928, 2; *Suomi-Filmi. Poikamme*. Nimimerkki -ka. Elokuva 20/1928, 8-9.

<sup>425</sup> *Kansa filmitähtenä*. Nimimerkki I. L, Elokuva 15/1929, 10. Tämän sortovuosia kuvanneen elokuvan kirjoittelussa käytettiin täysin samanlaisia sanamuotoja kuin kymmentä vuotta myöhemmin valmistuneen elokuvan *Helmikuun manifesti* (SF, 1939). Vertaa Laine 1999, 302-303. Samaan aikaan kansallisuusdiskurssien voimistumisen kanssa Suomi-Filmi otti askeleita kohti kansainvälistä filmityyliä esimerkiksi juuri *Kajastuksella*. Laine 1999, 45.

<sup>426</sup> Katso esimerkiksi *Ei hoppu hyväksi*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 13/1929, 3.

<sup>427</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmi. Tukkipojan morsian. Ohjaus: Erkki Karu*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 18/1931, 10-11; *Erkki Karun tämänkertainen koskenlasku*. Nimimerkki Benyol [Antti Halonen], Elokuva 19/1931, 6.

<sup>428</sup> Laine 1999, 98; Wyver 1989, 123-124.

<sup>429</sup> *Kotimainen elokuva kymmenvuotias*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 14/1930, 3. Katso myös *Jätkä suomalaisessa elokuvassa*. Roland af Hällström, Elokuva 9-10/1929, 16; *Suomi-Filmi v.1920-1930. Katsaus Suomen kotimaiseen elokuvatuotantoon*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 14/1930, 8-11; *Suomi-Filmi juhlatuotanto 1931*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1931, 8-9; *Suomi-Filmi. Tukkipojan morsian. Ohjaus: Erkki Karu*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 18/1931, 10-11.



Tapa kuvata Suomi-Filmin asemaa suomalaisessa elokuvateollisuudessa oli vakiintunut. Yhtiön pitkää menneisyyttä ja tuotannon laajuutta korostettiin ja edeltäjät kuitattiin vähätteleväällä huomautuksella.

Vuonna 1929 lehteen olivat ilmestyneet ensimmäiset kirjoitukset elokuva-alaa haittaavasta talouslamasta. Vilkasta keskustelua käytiin seuraavina vuosina alan mahdollisuuksista ja ongelmista,<sup>430</sup> mutta vaikeudet eivät tuntuneet lainkaan koskettavan Suomi-Filmiä. Yhtiön päinvastoin kerrottiin lähtevän kymmenvuotisjuhlansa kunniaksi entistä suurempiin elokuvatuotantoihin.<sup>431</sup> Syksyllä 1931, jolloin yhtiö oli ajautumassa yhä pahempiin taloudellisiin ongelmiin, julisti se lehden sivuilla: ”Suomi-Filmi YKSIN on lamakautenakin rohjennut käydä miljoonatuotantoon käsiksi, valmistaen tulevaksi näytäntökaudeksi kolme elokuvaa. [korostus alkuperäinen]”<sup>432</sup> Seuraavassa numerossa jatkettiin samasta aiheesta: ”Suurin filmituottajamme ei ole kavahtanut vallitsevaa taloudellista ahdinkotilaa ja jäänyt toimettomaksi, vaan se on uskaltanut panna paljon työtä ja rahaa likoon.”<sup>433</sup> Minkäänlaista säröä ei ilmestynyt yhtiön puhtoiseen julkisuuskuvaan, vaikka pinnan alainen kuohunta oli jo alkanut. Lopulta yhtiön vaikeudet lopettivat Elokuvan ilmestymisen vuodenvaihteeseen 1931-1932, mutta viimeisessä numerossa jouluna 1931 ei vihjattu sanallakaan, että lehti ei enää tulevana vuonna ilmestyisi.<sup>434</sup>

Suomi-Filmin etuoikeutettu asema läpi 1920-luvun oli perusta Suomi-Filmi -myytin syntymiselle, mutta Elokuvan luoma julkisuus ja sen propagandistinen ote vakiinnuttivat ja lujittivat sanamuodot. Lehti toimi mainosmiesten propaganda-ajatusten mukaan, sillä se pystyi kirjoittelullaan vaikuttamaan yleiseen mielipiteeseen.<sup>435</sup> Korostaessaan yhtiön roolia muihin tuottajiin lehti loi pohjaa tulevalle elokuvamarkkinoinnille. Kimmo Laine on todennut, että kansallisen elokuvan valmistamiseen liittyy kiinteästi määrittäminen, eli se kuka saa päättää oikean ja väärän väliin jäävästä rajasta.<sup>436</sup> Elokuvapropagandassa tärkeimmäksi tuli Elokuvan myötä se, mistä yhtiöstä kukin filmi on peräisin, sillä tuotteen arvottaminen lähti liikkeelle tuotantoyhtiön arvottamisesta. Oikeaan elokuvakokemukseen kuului oikean ideologian tunteminen.

---

<sup>430</sup> Katso esimerkiksi *Äänielokuva vai mykkä filmi?* Nimimerkki Jurtikka, Elokuva 10/1930, 12, *Elokuvatoiminta ahdinkotilassa*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1930, 3.

<sup>431</sup> *Suomi-Filmin juhlatuotanto 1931*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1931, 8-9.

<sup>432</sup> Suomi-Filmin mainos, Elokuva 12/1931, sivunumeroton mainosliite lehden lopussa.

<sup>433</sup> *Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja*. Nimimerkki R. R. R, Elokuva 13/1931, 12.

<sup>434</sup> Elokuva 20/1931, passim. Ainoa ero aikaisempiin joulunumeroihin on, ettei lehdestä löydy ilmoituksia, joissa kehoitetaan lukijoita tilaamaan lehti tulevaksi vuodeksi. Sen sijaan ilmoitushinnat ilmoitetaan myös tässä viimeisessä lehdessä.

<sup>435</sup> Vertaa Salmi 2002, 12-13; af Hällström 1936, 221 ja Rautavaara 1928, 146.

<sup>436</sup> Laine 1999, 26.

#### 4.2.2. Kaunis kuva säröilee

Vuosina 1932-1934 Suomi-Filmin julkisuus oli yhtiöstä riippumattoman median käsissä. Tärkeimmät tiedonvälittäjät olivat uudet filmialan lehdet Elokuva-aitta ja Kinolehti, jotka molemmat aloittivat vuoden 1932 alussa. Kinolehti otti itselleen selkeän aseman ammattilehtenä ja kotimaisen elokuvateollisuuden puolustajana, kun taas Elokuva-aitta palveli suurta yleisöä tarjoten heille kevyttä elokuvaviihdettä.<sup>437</sup>

Suomi-Filmin saaman julkisuuden laatua muutos ei heti mullistanut. Yhtiön julkaiseman lehden sijaan Suomi-Filmi -tietoutta levitti kaksi riippumatonta lehteä, mutta käytetyt sanamuodot eivät vaihtuneet. Etenkin Elokuva-aitan sivuilla yhtiö oli yhä edelleen oikeiden suomalaisten elokuvien valmistaja ja Erkki Karu sisukas kotimaisen filmin sankari.<sup>438</sup> Ennen Suomi-Filmiä toimineita tuottajia muisteltiin huvittuneella sävyllä, mutta Suomi-Filmin asema ensimmäisenä varsinaisena elokuvayhtiönä säilyi, sillä Elokuva-aitan artikkelin mukaan:

*[Yhtiön perustaminen] merkitsi kuitenkin jo kokonaan uutta kehityskautta - uutta nousua - suomalaisen filmitaiteen alalla. Siihen parhaillaan kestävään ja nyt jo niin nopeasti kehittyvään periodiin liittyvät tapahtumat, aikaansaannokset ja taiteelliset tulokset, ne tuntee jokainen kansakoululainenkin kautta Suomen.*<sup>439</sup>

Muutoksena aikaisempaan tunnustettiin, että laman ja äänielokuvan aiheuttamat ongelmat koskivat myös Suomi-Filmiä. Tästä huolimatta yhtiö katsoi tulevaisuuteen luottavaisesti, sillä olihan sillä hallussaan taito tehdä aitoa suomalaista elokuvaa.<sup>440</sup>

Kinolehdessä suhtautuminen lamaan oli Elokuva-aittaa avoimempi, sillä lehdessä ammattilaiset kirjoittivat ammattilaisille,<sup>441</sup> joille rehelliset tilannetiedot olivat tärkeitä. Esimerkiksi keväällä 1932 lehden nimimerkki Ergi kirjoitti tuotannon lamasta ja totesi, että tulevalle näytäntökaudelle oli odotettavissa vain yksi kotimainen uutuus, sillä kaikkien tuotantoyhtiöiden filmaustoiminta oli

<sup>437</sup> Katso esimerkiksi *Uusi vuosi*. Ei kirjoittajaa, Kinolehti 1/1932, 3; *Elokuvamaailmasta*. *Uusia elokuvalehtiä*. Nimimerkki Ergi, Kinolehti 2/1932, 24.

<sup>438</sup> Katso esimerkiksi *Nyt julistan kansalle totuuden*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 6-7/1932, 110.

<sup>439</sup> *Ennen vanhaan...* Eero Alpi, Elokuva-aitta 12/1932, 198, 215. Katso myös *Kun "filmikuningasta" luultiin presidentiksi*. V. Simonen, Elokuva-aitta 6-7/1932, 122.

<sup>440</sup> *Nyt julistan kansalle totuuden*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 6-7/1932, 110.

<sup>441</sup> Suurin osa lehden tilaajista lienee ollut teatterinomistajia.

keskeytyksissä.<sup>442</sup> Myöhemmin Ergi tyytyväisenä totesi, ettei tilanne jäänytkään niin toivottamaksi kuin oli pelätty. Hän kuitenkin huomautti samalla, ettei elokuva-arvosteluiden kieleen kannattanut luottaa, sillä niissä todettiin jokaisen kotimaisen elokuvan olevan entistä parempi ja jo yleiseurooppalaisella tasolla. Ergi itse ei edistymistä elokuvista ollut huomannut.<sup>443</sup>

Elokuva-aitassa puolestaan suomalaiset filmit saivat pääosin tuota nimimerkki Ergin kritisoimaa ylistystä, mutta kehujen rinnalle nousi kriittisiä mielipiteitä. Kotimaan suosio ei riittänyt, sillä valmistuneita filmejä verrattiin armotta ulkomaisiin vastineisiin:

*Suomalainen filmi on jo toistakymmentä vuotta pyrkinyt tuloksiin. Silloin kun Erkki Karu teki ensimmäisen ”Ollin oppivuodet” -kuvansa, arveltiin meilläkin olevan mahdollisuuksia. [--] Me olemme nyt tosiaankin jo toistakymmentä vuotta odottaneet että suomalainenkin filmi pystyisi sellaiseen saavutukseen, että ulkomainen sen rinnalla jäisi varjoon. Näin ei kuitenkaan ole käynyt. [--] Jos tosiaan, käsi sydämellä arvostelemme meikäläisen filmituotannon, meidän täytyy myöntää sen edelleenkin hapuilevan lapsenkengissä. Me olemme kokeilleet eri johtajilla. Valokuvaajat ovat vaihtuneet ja näyttelijät ovat yrittelleet, lopputulema on kuitenkin ollut surkea.*<sup>444</sup>

Tässä Elokuva-aitan artikkelissa korostettiin jälleen Suomi-Filmin asemaa suomalaisen elokuvan pohjan luoja. Kotimainen tuotanto oli jälleen Suomi-Filmin ikäinen. Yhtiö oli ainoa filmituottaja, joka artikkelissa mainittiin, mutta mukana oli kriittisyyttä, koska siinä korostettiin, ettei Karu ollut onnistunut nostamaan suomalaista elokuvaa ulkomaiden tasolle. Karua itseään ei kuitenkaan suoraan kritisoitu, sillä lehden mukaan yrityksissä ei ohjaajaa ollut vaihdettu, vaikka muu henkilökunta olikin saanut väistyä uusien yrittäjien tieltä.

Kotimaisen elokuvan lapsenkengistä puhuminen ei jäänyt vain yllämainittuun artikkeliin, vaan se jatkui läpi koko 1930-luvun. Vanhempi Elokuva-lehti sen sijaan ei ollut ”lapsenkengät” -metaforaa käyttänyt kertaakaan, vaikka olikin kirjoittanut suomalaisen elokuvan vähittäisestä täysi-ikäistymisestä, jossa Suomi-Filmi vähitellen ja rauhallisesti kasvatti itseään ja suomalaista elokuvatuotantoa kohti suuria kansainvälisiä menestyksiä.<sup>445</sup> Vuonna 1932 Elokuva-aitan lapsenkengillä tarkoitettiin kotimaisen tuotannon jatkuvaa hapuilua ja heikkoa laatua verrattuna ulkomaisiin

<sup>442</sup> *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Ergi, Kinolehti 4-5/1932, 40.

<sup>443</sup> *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Ergi, Kinolehti 4/1933, 42.

<sup>444</sup> *Suomalaisen elokuvan etsikko aika on käsissä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 9/1932, 148.

<sup>445</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmin tähtiä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 9/1928, 8-9; *Koska filmitaide tulee täysi-ikäiseksi?* Roland af Hällström, Elokuva 11/1929, 3; *Suomi-Filmi, Tukkipojan morsian, ohjaus: Erkki Karu*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 18/1931, 10-11.

kilpailijoihin, joten asenne oli entistä huomattavasti kriittisempi. Uudet saavutukset eli ensi-iltaan ehtineet filmit eivät enää itsestään selvästi nostaneet kotimaiset elokuvan tasoa.

Kotimaista taitoa ei Elokuva-aitassa epäilty, vaikka ”*lopputulema on kuitenkin ollut surkea.*”<sup>446</sup> Syynä elokuvien epäonnistumiseen pidettiin sitä, ettei kukaan suomalaisen elokuvan tekijöistä voinut yksinomaan keskittyä elokuvan tekoon ja että maasta löytyvät mahdollisuudet olivat liian hajallaan.<sup>447</sup> Artikkelit ajoivat keskitettyä tuotantojärjestelmää, josta puuttuisivat pientuottajat, joita oli vuosikymmenen vaihteessa noussut useita vanhojen tekijöiden rinnalle. Suurimman vastuun kotimaisen elokuvan tason parantamisesta lehti soi ”maan ensimmäiselle elokuvayhtiölle”, eli kanta oli sama kuin Elokuvalta aikanaan.

Kinolehden suhtautuminen oli tätäkin kriittisempi, sillä se kiinnitti huomiota kotimaisen elokuvan aihepiiriin, jonka todettiin sisältävän liikaa maalaismaisemia ja koskenlaskuja. Karun tekemä linjaus joutui tuomiolle, mutta samalla tuomittiin myös salonkielokuvat tylsästi hymyilevine sankaritarineen. Lehti kuitenkin antoi kotimaiselle tuotannolle tunnustusta yleisöfilmeinä (viihde-elokuvina), jotka onnistuvat tärkeimmässä tavoitteessaan eli rahan tuottamisessa.<sup>448</sup>

Kumpikaan lehti ei sanallakaan maininnut Suomi-Filmin vararikon uhkaa, eikä vallan vaihtumista huomioitu. Karun erosta ei kerrottu, mutta Kinolehti raportoi lokakuussa 1933, että Suomi-Filmillä on uusi tuotantopäällikkö ja kertoi reilua vuotta myöhemmin Väinö Mäkelän eronneen toimitusjohtajan paikalta ja Matti Schreckin saaneen nimitykseen toimeenpanevaksi johtajaksi.<sup>449</sup> Lehti jätti myös kertomatta Suomen Filmitoiminnan perustamisesta, vaikka tällaisen uutisen voisi olettaa kiinnostavan alan ammattilaisia. Kinolehden mielestä SF ei ollut merkittävä tulokas, vaikka Erkki Karu sitä johtikin. Ensimmäistä kertaa uusi yhtiö mainittiin vasta vuonna 1935.<sup>450</sup> Elokuva-aitassa puolestaan ainoa vihje tapahtumiin oli *Ne 45.000* -elokuvan (1933) arvostelun yhteydessä, sillä tekstissä mainittiin filmin valmistajaksi ohjaaja Karu ja apulaisohjaajaksi Orko.<sup>451</sup> Valmistajana ei siis mainittu yhtiötä vaan ohjaaja,

---

<sup>446</sup> *Suomalaisen elokuvan etsikkoaika on käsissä.* Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 9/1932, 148.

<sup>447</sup> Ibidem.

<sup>448</sup> *Elokuvamaailmasta.* Nimimerkki Ergi, Kinolehti 2/1932, 24. Katso myös esimerkiksi *Elokuvamaailmasta.* Nimimerkki Ergi, Kinolehti 9/1934, 154. Maalaiskuvausten kritiikistä katso myös Laine 1999, 105.

<sup>449</sup> *Uutisia.* Ei kirjoittajaa, Kinolehti 8/1933, 114; *Uutisia.* Ei kirjoittajaa, Kinolehti 10/1934, 178.

<sup>450</sup> *Syntipukki.* Mainos, Kinolehti 3/1935, 60; *Uutuuksia.* Ei kirjoittajaa, Kinolehti 3/1935, 64. Kinolehdessä 10/1934 oli aiemmin mainittu SF:n ensimmäisen elokuvan *Meidän poikamme ilmasta - me maassa* (1934) tuleminen ensi-iltaan, mutta yhtiö ei ollut saanut nimeään lehteen. Kinolehti 10/1934, 196.

<sup>451</sup> *Elokuvakatsaus.* Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 22/1933, 387.

mitä tosin suurin osa lukijoista ei luultavimmin ole huomannut. Tämäkään lehti ei huomioinut uuden Suomen Filmitöiden perustamista.

Kinolehti keskittyi kirjoittamaan suomalaisesta elokuvasta yleensä, eikä niinkään analysoimaan yhtä tiettyä yhtiötä, joten Suomi-Filmin kriisiaika ei näy selkeästi lehden kirjoittelussa. Elokuva-aitassa, joka keskittyi yleensä yhteen yhtiöön kerrallaan, Suomi-Filmistä kirjoiteltiin kesän 1933 ja loppuvuoden 1934 välillä harvoin. Muutamit ilmestyneet artikkelit olivat lähinnä valmistuneiden elokuvien juoniselosteita tai näyttelijöiden esittelyjä tai haastatteluja. Yhtiön johto ei kertonut mielipiteistään tai suunnitelmistaan entiseen tapaan.<sup>452</sup> Suomi-Filmin päälle pudonnut hiljaisuus ei kuitenkaan muodostanut poikkeusta lehden yleisessä linjassa, sillä juuri tuolloin Elokuva-aitan kotimaisen toimituksen anti oli kaikkein vähäisimmillään. Esimerkiksi aikaisemmin kotimaista filmimaailmaa ruotineet pääkirjoitukset harventuivat ja amerikkalaisista elokuvista kertovien kevyiden juttujen osuus lehden sisällöstä kasvoi.

Vuoden 1934 loppupuolella *Siltalan pehtoorin* saama julkisuus toi Suomi-Filmin nimen taas entistä useammin Elokuva-aitan sivuille ja kilpailija SF sai itsensä esille ensimmäistä kertaa marraskuun puolivälissä, kun uuden yhtiön ensimmäistä elokuvaa *Meidän poikamme ilmassa - me maassa* (1934) esiteltiin.<sup>453</sup> Kinolehden Ergi puolestaan luopui *Pehtoorin* kohdalla yleisestä kriittisyydestään ja ylisti elokuvaa juuri sellaisena, jollaista kotimaisen uuden tuotannon tulisi olla.<sup>454</sup> Vuodesta 1935 alkaen Suomi-Filmi esiintyi jälleen Kinolehdessä *Mitä uutta vuokraamoista* -artikkeleissa sekä kotimaisilla että ulkomaisilla filmeillään.<sup>455</sup> Nämä muutamia kertoja vuodessa ilmestyneet monisivuiset artikkelit kävivät seikkaperäisesti läpi saatavilla olevan ohjelmiston. Kun hiljaiselon jälkeen Suomi-Filmi sai taas suurimpana yhtiönä eniten huomiota kotimaisista tuottajista, välittyi teatterinomistajille tieto yhtiön olevan täysillä mukana elokuvatoiminnassa.<sup>456</sup>

---

<sup>452</sup> Poikkeuksena tästä voidaan pitää maaliskuussa 1934 ilmestynyttä artikkelia *Mahdollisimman yksinkertainen kohta*, jossa seurataan Suomi-Filmin studiossa *Minä ja ministeri* -elokuvan (1934) filmausta. Tässäkin artikkelissa ei kuitenkaan kuulla yhtiön miesten mielipiteitä, vaan seurataan kuvaustapahtumaa puhtaasti sivustakatsojan silmin.

<sup>453</sup> Katso esimerkiksi *"Siltalan pehtooria" elokuvataan*. Ei kirjoittajaa, 16/1934, 280-281; *Siltalan pehtoorin ensi-ilta lähestyy*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aita 18/1934, 318; *Siltalan valtias ja hänen "pehtoorinsa"*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aita 19/1934, 342-343, 356; *Meidän poikamme ilmassa*. Elokuvaesittely, Elokuva-aita 22/1934, 420-421; *Viimeisen yön vilahduksia*. Nimimerkki Topo [Topo Leistelä], Elokuva-aita 22/1934, 429.

<sup>454</sup> *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Ergi, Kinolehti 2/1935, 30.

<sup>455</sup> Katso esimerkiksi *Mitä uutta vuokraamoista?* Ei kirjoittajaa, Kinolehti 5/1935, 119-120. Vertaa saman lehden sivu 122, jossa vastaava, vain muutaman rivin mittainen Suomen Filmitöiden osuus.

<sup>456</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmiltä odotettavissa lähiaikoina kolme suurta uutuutta*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aita 5/1935, 106.

*Siltalan pehtoorin* toi myös toisenlaisen muutoksen lehtikirjoitteluun, sillä sen myötä elokuvista välitöntä tietoa välittävät tekstit saivat rinnalleen *publicityä* tuottavia tekstejä. *Pehtoori* oli ensimmäinen elokuva, jota voidaan sanoa markkinoidun toissijaisella julkisuudella, jossa vierailaan studiossa ja kurkataan elokuvaamisen arkeen.<sup>457</sup> Elokuvan myötä pelkkien juoniselosteiden ja näyttelijäesittelyiden aika oli ohi. Samalla Suomi-Filmiä käsitteleviin artikkeleihin tuli uudenlaista jatkuvuutta, kun yhtiö sai kaksi vakituista kirjoittajaa teksteilleen. Uudet kirjoittajat olivat nimimerkki T. P. eli Tapio Piha, joka toimi Elokuva-aitan avustajan vuosina 1934-1937,<sup>458</sup> sekä nimimerkki Topo eli Topo Leistelä, joka kirjoitti Elokuva-aitaan ja Kinolehteen vuodesta 1934 alkaen sekä myöhemmin Suomi-Filmin Uutisaitaan.

Tapio Piha tunsu mainosalaa ja oli selvillä julkisuuden vaikutusmahdollisuuksista, sillä vuonna 1938 hän kirjoitti mainontaa käsittelevään teokseen artikkelin *public relationsista*, joka oli hyvin lähellä Hollywoodin käyttämää *publicityä*. Piha puhuu tekstissään myös yhden henkilön johtamasta tietoisesta julkisuuden luomisesta.<sup>459</sup> Pihan teorioista huolimatta nimimerkki T. P. ei toiminut Suomi-Filmin hovikirjoittajana, vaan hän kirjoitti myös muista kotimaisista yhtiöistä. Hänellä oli kuitenkin erityinen yhteys Suomi-Filmiin, sillä jo loppuvuodesta 1934 hän paljasti olevansa Orkon ystävä ja osakuntatoveri.<sup>460</sup>

Toinen uusi avustaja Topo Leistelä toimi Suomi-Filmin mainososaston johtajana ja nousi myöhemmin Suomi-Filmin Uutisaitan päätoimittajaksi. Johtaessaan yhtiön mainostoimintaa Leistelä tunsu alan uusimmat trendit samaan tapaan kuin Tapio Piha. Molemmat tiesivät tekstiensä vaikutusmahdollisuudet ja voiman sekä varmasti käyttivät niitä hyväkseen markkinoissaan Suomi-Filmiä ja kotimaista elokuvateollisuutta.

### 4.3. Suomi-Filmin Uutisaita

#### 4.3.1. Kaksikielinen ohjelmalehtinen

---

<sup>457</sup> Katso esimerkiksi "*Siltalan pehtoorin*" *ensi-ilta lähestyy*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aita 18/1934, 318, *Viimeisen yön vilahduksia*. Nimimerkki Topo [Topo Leistelä], Elokuva-aita 22/1934, 429. Jo ennen *Pehtooria* oli otettu pieni askel *publicity*-markkinoinnin suuntaan, kun Elokuva-aita julkaisi artikkelin, joka kertoi valtavasta työstä, joka oli yhden elokuvan *Minä ja ministeri* (1934) kohtauksen filmaamisen takana. Katso "*Mahdollisimman yksinkertainen kohtaus*". Nimimerkki Elo K. Aittala, Elokuva-aita 6/1934, 141.

<sup>458</sup> Leppäniemi 1997, 35.

<sup>459</sup> Piha 1938, 74-76. Vertaa Törnudd 1938, 71-73.

<sup>460</sup> "*Tul sä vaa, kyl mä koton ole*", *Risto Orkoa tapaamassa*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aita 24/1934, 462-463.

Kun sekä Suomi-Filmissä että Suomen Filmitoiminnassa ongelmat olivat helpottaneet vuonna 1935,<sup>461</sup> oli selvää, että kotimainen elokuvakenttä oli huomattavasti laajentunut. Myös alan sisäiset arvostukset olivat muuttuneet, sillä vuonna 1934 oli käynnistynyt keskustelu oman elokuva-arkiston tarpeesta. Varhaisinta kotimaista elokuvaa ei enää haluttu unohtaa, vaan säilyttää.<sup>462</sup> Tilanne oli kääntynyt päälaelleen verrattuna lamaa edeltäneisiin vuosiin. Vanhimman suomalaisen elokuvan nouseva arvostus vei Suomi-Filmiltä asemaa ensimmäisenä yhtiönä ja voimistuva SF pyrki todistamaan, ettei Suomi-Filmi ollut ainoa yhtiö maassa. Roland af Hällströmin teos *Filmi - aikamme kuva* (1936) oli kuitenkin vasta tulossa vakiinnuttamaan Suomi-Filmin myyttistä mainetta ensimmäisenä filmituottamona.

Vuonna 1935 sekä Suomi-Filmi että Suomen Filmitoiminta alkoivat julkaista omaa käsiohjelmalehteä, mitä voi pitää selkeänä merkinä kiihtyvistä kilpailusta. Elokvatuotanto oli molemmissa yhtiöissä ottanut vauhtia, ja SF:n antaman esimerkin mukaan Suomi-Filmi oli siirtynyt kahden yhtäaikaiseen valmistukseen.<sup>463</sup> Lehdistä tuli uusi piirre yhtiöiden keskinäiseen kilpailuun, vaikka niiden luonne oli hyvin erilainen. Suomen Kinolehti luonnehti tuoreeltaan Suomi-Filmin lehteä:

*Syysnäytäntökauden alkajaisiksi on Suomi Filmi laskenut liikkeelle erään pirteän uutuuden. joka on saanut nimen ”Suomi-Filmin Uutisaitta”. Tavallista käsiohjelmakokoa oleva suomen- ja ruotsinkielinen, syväpainoasuinen 16-sivuinen julkaisu, (maksaa vain Smk. 1;-), joka sisältää vuokraamon kolmen lähimmän uutuuden ohjelmaselostukset, on runsaasti kuvitettu käsittäen paitsi näitä ohjelmaselostuksia myös mielenkiintoista luettavaa, johon elokuvayleisö on varmasti tyytyväinen.*<sup>464</sup>

Uutisaitta linjautui selkeästi mainoslehdeksi, jolla ei Kinolehden määritelmän mukaan ollut suoranaisia ideologisia tarkoituksia, toisin kuin SF-Uutisilla, joka tietoisesti lähti ajamaan oikean, puhtaan suomalaisen elokuvan asiaa.<sup>465</sup>

---

<sup>461</sup> Suomen Filmitoiminnan toinen elokuva *Syntipukki* (ensi-ilta 7.4.1935) sai hyvät katsojaluvut ja turvasi yhtiön toiminnan jatkuvuuden, vaikkei yltänyt *Siltalan pehtoorin* kaltaiseen menestykseen. SF:n seuraava elokuva *Roinilan talossa* (ensi-ilta 29.9.1935) puolestaan oli koko vuoden suosituin elokuva. SKF 1, 617, 629. Laine 1999, 42.

<sup>462</sup> *Vanhoista kätköistä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 3/1934, 56; *Maahamme on saatava elokuva-arkisto*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 1/1934, 1; *Suomen elokuva-arkistotoiminnan perustaminen*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 7/1934, 119. Katso myös *Kotimaisen elokuvan muistoja talteen*. Arvo Ääri, Suomen Kinolehti 5/1937, 143; *Suomalaisen filmin historia*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 2/1938, 30-31.

<sup>463</sup> Suomi-Filmin tarina. Osa 2 (1993).

<sup>464</sup> *Uutisia. Kaksi käsiohjelmavuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 9/1935, 240.

<sup>465</sup> *Uutisia. Kaksi käsiohjelmavuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 9/1935, 240.

Todennäköisesti Uutisaitalle ei alkuun suunniteltukaan muuta arvoa kuin mainostuksellinen, sillä sen perustamispäätös ei ollut ainakaan osa yhtiön ylimmän johdon suunnitelmia. Lehti on todennäköisesti syntynyt jonkun yhtiön osaston toiminnan hedelmänä. Lehden luonne toiminnan alkuaikana viittaa siihen, että tämä mahdollisesti tapahtui mainososastolla, jossa elokuvien julisteet ja käsiohjelmat laadittiin. Tästä ei kuitenkaan voi tehdä varmoja päätelmiä, sillä ensimmäisistä Uutisaitoista ei löydy mainintaa edes päätoimittajasta saati muusta toimituskunnasta, vaan kaikki artikkelit julkaistiin nimettöminä. Lehden toimitukselliset osuudet olivat köykäisiä pikkujuoruja Suomi-Filmin työstä ja työntekijöistä. Loput sivuista mainostivat ja esittelivät yhtiön valmistamia ja maahantuomia elokuvia. Lehden tehtävä oli oman ohjelmiston tukeminen ja mainostaminen, kuten Uutisaitan ensimmäisessä numerossa todettiin:

*Yleisö on oppinut valikoimaan ja käyttämään sille eittämättä kuuluvaa valintaoikeuttaan. Koska se tuntee saavansa eniten tyydytystä valitessaan katsottavakseen korkeatasoisen kuvan, täyttää se mieluummin sellaisen teatterin, joka tyydyttää sen yhä kasvavat ja täysin oikeutetut taidevaatimukset. Tästä johtuu, että Suomi-Filmin ohjelmistokin on saanut sen suunnan ja sisällön, mikä sillä nyt voidaan todeta olevan.<sup>466</sup>*

Uutisaittaa myös ostettiin ennen kaikkea ohjelmalehdeksi,<sup>467</sup> joten sen toimitukselliselle osuudelle ei alkuun luultavasti pantu juurikaan arvoa. Tästä huolimatta lehti antoi kolmen vuoden tauon jälkeen Suomi-Filmille oman julkisuusväylän, jonka kautta se saattoi tuoda omat elokuvansa yleisön tietoisuuteen juuri siinä muodossa kuin yhtiö halusi.

#### 4.3.2. Propagandistinen aikakauslehti

Uutisaitta julkaisi ensimmäisen varsinaisen ohjelmajulistuksensa yhtiön 15-vuotisjuhlien jälkeen keväällä 1936. Nimimerkki Mister T:n<sup>468</sup> kirjoittamassa artikkelista kerrottiin, että Uutisaitta oli onnistunut luomaan vajaassa vuodessa itselleen laajan lukijakunnan ja että se toimi tyydyttäväkseen yleisön tiedonnläkkä:

---

<sup>466</sup> *Yleisön vaatimukset ja ohjelmistomme*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 8-10.

<sup>467</sup> Vertaa *Pikkupaloja Suomi-Filmistä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1936, 6.

<sup>468</sup> Mahdollisesti Topo Leistelä, tuotantopäällikön apulainen ja Uutisaitan päätoimittaja viimeistään vuodesta 1937.



*Yleisö, siis kymmenet tuhannet lukijamme, saavat meiltä yhtä jos toistakin välttävää tietoa sekä kotimaisista että ulkomaisista elokuvista ja elokuvamaailmasta ja meillä on harras halu välittää yleisölle kaikkia sellaisia tietoja, jotka enentävät harrastusta ja kiintymystä elokuvaan.*<sup>469</sup>

Vaikka artikkeli ei suoranaisesti yksilöi, onko mainittu lehden välittämä ”elokuvatieto” ensisijaista informaatiota vai ylimääräistä tietoa, katsojien ”harrastuksen” mainitseminen viittaa elokuvamaailman markkinointiin elokuvien rinnalla. Joka tapauksessa lehti tietoisesti välitti *publicityä* tuodessaan julki elokuvamaailmaa.

Pelkän *publicityn* luominen ei kuitenkaan ollut Uutisaitan tehtävä, vaan samassa artikkelissa julistettiin:

*Nimenomaan kotimainen elokuva, siis puhtaasti suomalainen elokuvatuote on sydäntämme lähellä ja koska me monella tavalla itse puolestamme olemme sitä lähellä, edesautamme kotimaisen elokuvan selkeäpiirteistä kehitystä sen paremmin ja voimaperäisemmin kuten enemmän meillä on lukijoita ja juuri sellaisia lukijoita, joissa elää oikean ymmärryksen itu. Tämä oikea ymmärrys sisältää lähinnä halun nähdä suomalaisessa elokuvassa rehellistä pyrkimystä yhä selvempiin ja korkeampiin taiteellisiin päämääriin, [-].*<sup>470</sup>

Tekstissä suomalainen elokuva ja Suomi-Filmin elokuva rinnastuivat yhdeksi. Vaikka suoraan ei kilpailutilannetta kerrottu olevan, näkyy tekstistä oikean elokuvantekotavan määrittämisen tärkeys. Uutisaitta lupasi artikkelissaan olla puolustamassa ja tukemassa todellista suomalaista elokuvaa, eli niitä filmejä, joita yhtiö tuotti. Viimeistään tällä tekstillä Uutisaitta lähti samoille linjoille, joilla SF-Uutiset oli ollut alusta alkaen korostaessaan SF-elokuvien oikeaa ja puhdasta suomalaisuutta.

Vuoden 1937 alkaminen merkitsi Uutisaitalle selkeää käännettä. Viimeistään tässä vaiheessa lehti menetti ensisijaisen käsiohjelma-luonteensa ja muuttui aikakauslehdiksi. Lehden kokoa oli kasvatettu jo edellisen vuoden lopulla pienestä taskulehtisestä kohti normaaleja aikakauslehtiä,<sup>471</sup> ja nyt ensimmäistä kertaa päätoimittaja sai nimensä lehteen. Samalla sinne ilmestyivät toimituksen

---

<sup>469</sup> *Lukijalle*. Nimimerkki Mister T [Topo Leistelä?], Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1936, 2.

<sup>470</sup> *Ibidem*.

<sup>471</sup> Vertaa Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1936 ja 10/1936.

yhteystiedot.<sup>472</sup> Vasta marraskuussa 1937 hallitus käsitteli ensimmäisen ja ainoan kerran virallisesti yhtiön lehteä ja päätti muuttaa sen seuraavan vuoden alusta ainoastaan suomenkieliseksi,<sup>473</sup> mikä entisestään vahvisti Uutisaitan aikakauslehtimäisyyttä.

Uutisaitan ensimmäinen virallinen päätoimittaja oli vuoden 1937 alusta Topo Leistelä, joka oli kirjoittanut yhtiötä käsitteleviä artikkeleita ainakin Elokuva-aitaan ja Kinolehteen vuodesta 1934 alkaen. Leistelä oli Suomi-Filmin monitoimimies, joka oli aloittanut yhtiön lyhytfilmiosastolta vuosikymmenen alussa,<sup>474</sup> mutta hänen työpanoksensa ei jäänyt ainoastaan tälle osastolle, jota hän johti vuoteen 1939 asti, vaan hän muun muassa toimi yhtiön pitkien elokuvien käsikirjoittajana vuodesta 1934 ja tuotantopäällikön apulaisena vuodesta 1935.<sup>475</sup> Leistelä mahdollisesti kuului Uutisaitan toimituskuntaan alusta lähtien tai oli jopa koko lehden takana.<sup>476</sup> Joka tapauksessa hänen työpanoksensa ei jäänyt ainoastaan lyhytfilmiosastolle. Etenkin moninaisten lehtiartikkeliensa ja Uutisaitan päätoimittajuuden kautta Leistelästä tuli tuttu nimi filmialan seuraajille ja luultavasti hänen panoksensa Suomi-Filmin saaman julkisuuden muotoihin on suurempi kuin yhdenkään muun yksittäisen ihmisen. Asema Orkon apulaisena kertoo suuresta luottamuksesta ja siitä, että Leistelä sai työskennellä aivan valtokeskuksen tuntumassa, joten hänellä on ollut hyvin paljon tietoja ja toisaalta myös halu levittää niitä oikeassa muodossa yhtiön eduksi.

Leistelän (virallinen) asema päätoimittajana ei muuttanut lehden linjauksia. Suomi-Filmistä käytettiin samoja mainesanoja kuin ennenkin, mutta päätoimittajuus muutti sisällön laatua entistä huolitellummaksi. Toimitukselliseen osuuteen alettiin panostaa entistä enemmän samalla kun lehden kasvanut koko toi lisää tilaa artikkeleille. Tekstit monipuolistuivat ja haastattelut lisääntyivät. Lehden sivuilla näkyi myös koko suomalaisen elokuvateollisuuden nopea nousu ja kasvu, vaikkakin

---

<sup>472</sup> Suomi-Filmin konttori Bulevardi 12:ssa.

<sup>473</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 26.11.1937, Suomi-Filmi Oy/SEA.

<sup>474</sup> Uusitalon mukaan Leistelä toimi lyhytfilmiosaston johtajana vuosina 1932-1939, mutta Suomi-Filmin hallituksen pöytäkirjojen mukaan vuoden 1932 lopulla osaston johtajaksi oli tullut Carl von Haartmanin tilalle herra Turunen. Ensimmäinen maininta yhtiön pöytäkirjoista Topo Leistelästä on syksyiltä 1934, jolloin sovitaan hänen palkastaan lyhytelokuvien käsikirjoittajana. Vertaa Uusitalo 1994, 162; Liite 1 (Mainosfilmiosaston toiminta 1/11 1932 - 24/11 1933), Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 1.12.1933 ja Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 20.9.1934, Suomi-Filmi Oy.

<sup>475</sup> Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 14.9.1935, Suomi-Filmi Oy/SEA; Liite 2.

<sup>476</sup> Leistelä oli mahdollisesti nimimerkki Mister T. Katso *Lukijalle*. Nimimerkki Mister T [Topo Leistelä?], Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1936, 2. Lähteistä ei käy ilmi, missä tai kenen aloitteesta lehti perustettiin, mutta ainakin vuonna 1939 Uutisaitan toimitus oli yhtiön mainososastolla. Katso *Mitä on Suomi-Filmi?* Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 4-6.

kasvu yksilöitiin yksin Suomi-Filmin ominaisuudeksi.<sup>477</sup> Esimerkiksi vaikka elokuvien tuotantovauhti ja laatu parantuivat vuosi vuodelta koko maassa,<sup>478</sup> Uutisaitan mukaan vuonna 1937 ”*Kotimaiseen tuotantoon nähden Suomi-Filmillä on ollut erittäin työteliäs kesä*”.<sup>479</sup>

Kun Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden kaksinkamppailu oli vakiintunut normaaliksi tilanteeksi, tuli tuotannon koosta tärkeä kilpailuvaltti. Yhtiöt valmistivat elokuvia suurin piirtein tasatahtiin, joten todellisia eroja tuotantomäärissä ei juuri ollut.<sup>480</sup> Tästä huolimatta elokuvalettiin vakiintui tapa kertoa kustakin tuotantokaudesta, että elokuvia valmistui enemmän kuin aikaisemmin. Suomi-Filmi korosti olevansa paitsi vanhin myös suurin kotimainen elokuvavalmistamo. Maininta Suomi-Filmistä suurimpana löytyy Uutisaitan lisäksi myös Kinolehden esittelyartikkeleista,<sup>481</sup> joten kyseessä ei ollut vain yhtiön oma mainosstrategia, vaan Suomi-Filmi sai pitää suurimman tittelin itsellään, vaikka pitkien elokuvien tuotantoluvut olivat yhtä suuret kuin SF:lla.<sup>482</sup> Vähitellen vuosikymmenen lopun lähestyessä Suomen Filmitöiden onnistui kirmään ohi Suomi-Filmistä. Aikaisemmin tasaväkinen kokokilpailu ratkesi Suomi-Filmin tappioksi, mutta tästä huolimatta yhtiö sai pitää suurimman tuottajan tittelin itsellään ainakin sotiin asti.<sup>483</sup>

Suomi-Filmin tuotannon kasvua korostettiin samalla kun kerrottiin uusista laitehankinnoista, jotka mahdollistivat laadun parantumisen filmi filmiltä. Uudet äänilaitteet pääsivät lehden sivuille siinä missä näyttelijätkin.<sup>484</sup> Yhtiötä käsittelevistä kirjoituksista nousee selkeästi esille kehityksen etulinjassa oleminen. Suomi-Filmi tuotti paljon ja hyviä elokuvia, mutta kehittyminen oli sille jatkuva prosessi:

---

<sup>477</sup> Vertaa *Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan aikaisemmin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3 ja *Suomalaisen elokuva nousu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 4-5.

<sup>478</sup> Vuosina 1936-1938 kotimainen tuotanto kaksinkertaistui. SKF 2, passim.

<sup>479</sup> *Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan aikaisemmin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3.

<sup>480</sup> Katso SKF 2, passim.

<sup>481</sup> Katso esimerkiksi *Kotimaista*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 6-7/1937, 233; *Suomi-Filmin tuotantopäällikkö Risto Orko laukaisee koko tuotantosuunnitelman*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 6-7/1937, 237; *Suomi-Filmin suurin tuotantovuosi*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 8/1937, 264; *Ensi näytäntökautena Suomi-Filmi täyttää 20 vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 9/1938, 295-297, vertaa saman lehden sivut 298-299 (Suomen Filmitöiden) ja 300-301 (Jäger).

<sup>482</sup> Suomen Filmitöiden ei tuottanut lainkaan lyhytelokuvia, joten tässä mielessä Suomi-Filmin tuotanto oli kilpailijaa suurempi, mutta kyseiset artikkelit perustuvat pelkästään kokoillan elokuville, eikä niissä yleensä edes mainita lyhytkuvien tuotantoa.

<sup>483</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmi 20v*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 1/1939, 8-9.

<sup>484</sup> Katso esimerkiksi *Uusi ”Jääkärin morsian” - uusi suur’kuva*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 3-4; *Suomalaisen elokuvan nousu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 4-5.

*Tuottamo puolestaan on jatkuvasti tekevä kaikkensa, että sen tarjoamat uutuudet vastaavat niitä nousseita vaatimuksia, joita hyvällä syyllä suomalaiselle elokuvalla on asetettava. Tässä mielessä vain voidaan puhua suomalaisen elokuvan noususta.*<sup>485</sup>

Kasvulle ei näyttänyt olevan rajoja valtavaa vauhtia kehittyvällä alalla. Lapsenkengät yhtiö oli hylännyt lopullisesti ja kotimainen elokuva tullut vihdoinkin täysi-ikäiseksi, vaikka se ei ollut vielä lunastanut yleistä arvostusta ja paikkaansa taiteiden joukossa:

*Meidän on vapauduttava niistä 'kotimaisen elokuvan alemmuuskomplekseista', joista olemme saaneet jo tarpeeksemme. Suomalainen elokuva on - parhaimmillaan - eurooppalaisella tasolla, ainakin puhtaasti taiteellisesti ottaen, vaikkapa sitten jossakin teknillisessä kehityksessä hivenen jäljessä. Eniten jäljessä olemme, kun ajatellaan tätä asiaa, tätä työskentelyalaa huomattavana osana kulttuurikonaisuudesta, nimenomaan elokuvan arvostelussa.*<sup>486</sup>

Aikaisempien vuosien maailmanvalloitus suunnitelmat olivat vähitellen laimentuneet, sillä kasvaneet kotimaiset katsojamäärät olivat tarpeeksi valmistajille. Vaikka suomalainen menestys riitti suomalaiselle elokuvalla, säilyi ulkomailman antamalla tunnustuksella sen suuri arvo. Ulkomaille pyrittiin suomalaiskansallisilla kuvauksilla, kuten *Koskenlaskijan morsian* tai *Aktivistit* sen sijaan, että olisi viety kansainvälisiä aiheita toistavia kevyitä kaupunkilaiskomedioita.<sup>487</sup> Uutisaitta osallistui voimallisesti yleiseen keskusteluun kotimaisen elokuvan tasosta. Todistamalla, ettei kotimainen filmi kärsinyt vertailussa ulkomaisiin vastineisiin se samalla todisti myös että yhtiön omat elokuvat olivat ehdottomasti ensiluokkaisia, sillä olihan yhtiö ainakin Uutisaitan mukaan kotimaisen elokuvan ainoa oikea valmistaja.

#### 4.4. Kotimaista valtataistelua

##### 4.4.1. Oikean yhtiön oikea ohjelmisto

<sup>485</sup> *Suomalaisen elokuvan nousu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 4-5.

<sup>486</sup> *Elokuva-arvostelusta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 4. Katso myös *Arvostelukriisi on - arvostelijakriisi*. Erkki Ilmari, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1938, 4; *Pikku-uutinen*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 14; *Arvostelijan vastuu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1939, 12, vertaa *Arvostelijan vastuu*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 1/1939, 1.

<sup>487</sup> Laine 1999, 45.

Keväällä 1935, jolloin Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden kaksintaistelu oli lähtenyt käyntiin, todettiin elokuva-alalla, että alan tulevaisuus näytti valoisalta ja kasvua oli luvassa.<sup>488</sup> Suomen Kinolehti otti Filmitöiden mukaan *Mitä uutta vuokraamoista* -palstalle, mutta ensimmäiset SF:n saamat maininnat olivat vain parin rivin mittaisia, mikä oli hyvin mitätöntä verrattuna Suomi-Filmin pitkiin esittelyihin.<sup>489</sup> Pienikin maininta SF:sta vaikutti kuitenkin Suomi-Filmiin, sillä yhtiön mainosstrategiassa tapahtui muutos heti sen jälkeen, kun SF oli korotettu Kinolehden esittelyartikkeleihin. Ei kuitenkaan voida sanoa, että ainoastaan Kinolehti olisi saanut aikaan muutoksen, vaan kyse oli luultavimmin laajemmasta kontekstista. Suomi-Filmissä huomattiin, että Filmitöiden oli väistämättä nousemassa varteenotettavaksi haastajaksi, joten tilanteeseen oli reagoitava.

Suomi-Filmin reaktio oli S.F.-mainoskampanja, jossa yhtiö käytti luvattomasti SF-lyhennettä. Lyhenne oli alun pitäen Suomi-Filmin tunnus, jota yhtiö oli käyttänyt läpi 1920-luvun kuitenkaan sitä virallisesti rekisteröimättä. Karun perustettua Suomen Filmitöiden kiiruhti uusi yhtiö rekisteröimään maagisen kirjainlyhenteen itselleen.<sup>490</sup> Oli selvää, että uuden yhtiön nimellä ja lyhenteellä pyrittiin hämmentämään ja sekoittamaan katsojia, jotta näille ei syntyisi erillisiä mielikuvia yhtiöistä, vaan että myös uuden tuottamat elokuvat saisivat päälleen ”suomifilmin” maineen.<sup>491</sup>

Suomi-Filmi aloitti mainoskampanjansa kesällä 1935. Kesäkuun Kinolehden vuokraamoiden ohjelmistoesittelyartikkelissa käytettiin ensimmäistä kertaa Suomifilmistä lyhennettä ”S.F.”.<sup>492</sup> Juttu oli Kinolehden oma, ei yhtiön maksettu mainos, joten voi tietenkin olla mahdollista, että lyhenteen käyttäminen oli lehden päätös. Todennäköisempää kuitenkin on, että kyseessä on suomifilmläisten tekemä linjaveto, sillä luultavimmin kirjoituksen pohjana on ollut Suomi-Filmin tuottamaa mainostekstiä. Tätä tukee se, että tämän jälkeen termi ”S.F.-ohjelmisto” ilmestyi myös Elokuva-aikanaan ja vastaperustettuun Uutisaittaan. Elokuun Kinolehdessä yhtiö julkaisi jälleen kaksisivuisen mainoksen ja julisti:

---

<sup>488</sup> *Tervetuloa vuosikokoukseen*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 5/1935, 104.

<sup>489</sup> *Mitä uutta vuokraamoista?* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 4/1935, 80-82; *Mitä uutta vuokraamoista?* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 5/1935, 119-120, 122. Ensimmäistä kertaa lehti oli mainittu juuri ennen näitä artikkeleita. Katso *Syntipukki*. Mainos, Suomen Kinolehti 3/1935, 60, katso myös sivu 64.

<sup>490</sup> Uusitalo 1988, 165-166.

<sup>491</sup> Jo trustisodan aikaan oli käyty samanlaista kamppailua, kun Gustaf Molinin leiri oli yrittänyt rekisteröidä itselleen nimeä ”Suomen Filmikeskus Osakeyhtiö”. Trusti oli myös antanut Filmiaitalle lisänimen Suomen Elokuvalehti samoihin aikoihin kun Elokuva alkoi ilmestyä. *Samassa vedessä kalastamista*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 3/1928, 3.

<sup>492</sup> *Kamerat pyörivät*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 6-7/1935, 169.

*Suomi-Filmi on ylpeä voidessaan tänä 15. toimintavuotenaan tarjota Teille tällaisen edustavan, kahdeksan eri valtion valioelokuvia sisältävän elokuvasarjan - S.F.-ohjelmiston. [lihavointi alkuperäinen]*<sup>493</sup>

Samaan aikaan ilmestyneessä elokuun Elokuva-aitassa yhtiö puolestaan mainosti näyttävästi iskulauseella: ”Vuoden iskuelokuvat Suomi-Filmin S.F.-ohjelmistossa.”<sup>494</sup> Syyskuussa ensimmäisestä Uutisaitasta termi löytyi jälleen:

*S.F.-ohjelmisto mielihaikein tavoin tukea yleisöä silloin, kun yleisö tahtoo päästä nauttimaan valintaoikeudestaan ja S.F.-ohjelmisto on suunniteltu siten, että se tarjoaisi mahdollisimman runsaan määrän valinnantilaisuutta.*<sup>495</sup>

”S.F.-ohjelmisto” -mainoskampanja rakentui korostamaan Suomi-Filmin tarjonnan monipuolisuutta. Mainoksissa ei puhuttu ainoastaan Suomi-Filmin valmistamista elokuvista vaan kokonaisesta ohjelmistosta kotimaisia ja ulkomaisia filmejä. Samalla tuli ilmi perustava ero Suomen Filmitoimintoihin, sillä Filmitoiminta ei toiminut lainkaan maahantuojana. SF:n valikoima oli suppea verrattuna Suomi-Filmiin, sillä uusi yhtiö oli tuottanut vuonna 1934 yhden elokuvan ja vuonna 1935 filmejä valmistui vain kaksi kappaletta.

Suomen Filmitoiminta ei varmastikaan sulattanut lyhenteensä luvattonta käyttöä, vaikka aiheesta ei löydy minkäänlaista mainintaa lähteistä. Filmitoiminta ei ottanut aiheeseen kantaa, vaan jatkoi itsekin lyhenteen käyttämistä. Heti ”S.F.-ohjelmisto” -termin lanseerauksen jälkeen SF sai elokuvalleen *Roinilan talossa* (1935) Kinolehden kansikuvan ja kansikuvaan oman kuusikulmaisen SF-logonsa.<sup>496</sup> Todennäköisesti yhtiöiden välillä käytiin aiheesta välienselvittelyä elo-syyskuussa 1935, sillä yllämainittujen tapausten jälkeen termi ”S.F.-ohjelmisto” katosi ja lyhenne jäi Filmitoiminnan yksityisomaisuudeksi. Uutisaitta palasi termin ”Suomi-Filmin ohjelmisto” käyttöön.<sup>497</sup>

Vaikka Suomi-Filmi oli selvästi hermostunut Filmitoiminnan vahvistumisesta, yhtiön asema maan johtavana elokuvayrityksenä ei horjunut. Ensimmäisten elokuvien

---

<sup>493</sup> *Näytäntökauden tunnus S.F.-ohjelmisto.* Mainos, Suomen Kinolehti 8/1935, 180-181. Katso myös *Mitä uutta vuokraamoista?* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 8/1935, 191, missä käytetään myös termiä S.F.-ohjelmisto Suomi-Filmin elokuvista.

<sup>494</sup> *Vuoden iskuelokuvat Suomi-Filmin S.F.-ohjelmistossa.* Mainos, Elokuva-aita 15-16/1935, 274.

<sup>495</sup> *Yleisön vaatimukset ja ohjelmistomme.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 8-10. Katso myös Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, passim.

<sup>496</sup> *Roinilan talossa.* Kansikuva, Kinolehti 9/1935. Lehti on sama, jossa Kinolehti kertoo yhtiöiden perustaneen omat käsiohjelmalehdet.

<sup>497</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 6.

tuoma menestys ei ollut vielä tehnyt Suomen Filmitöiden tasaveroista kilpailijaa Suomi-Filmille, kun Erkki Karu kuoli yllättäen joulukuussa 1935. Hän oli ehtinyt ohjata SF:lle kaikki kolme sen tuottamaa elokuvaa, joten uuden yhtiön tila ei ollut missään nimessä vakaa vuoden 1936 alkaessa.<sup>498</sup> SF:n toiminta jatkui T. J. Särkän johdolla, mutta Karun äkillinen kuolema luultavimmin antoi Suomi-Filmille hengähdystauon kaksinkamppailussa. Filmitöiden kriisistä huolimatta yhtiön tuotantoluvut pysyivät Suomi-Filmin tasolla.

”S.F. -ohjelmisto” -kampanjan jälkeen Suomi-Filmi kokosi ohjelmistonsa erityisen mainoskampanjan alle vain kerran ennen sotien syttymistä. Kun syksyllä 1935 oli ollut kyse imagosta ja samankaltaisuudesta, kahta vuotta myöhemmin teemana oli elokuvien luoma laadukas kokonaisuus. Syksyllä 1937 alkaneella näytäntökaudella Suomi-Filmi toi ensimmäistä kertaa ensi-iltaan neljä elokuvaa.<sup>499</sup> Sen kunniaksi yhtiö mainosti näitä elokuvia yhtenä kokonaisuutena, ”Suomi-Filmin neliapilana”. Yhtiön mainoksiin ja Uutisaitan kanteen ilmestyi neliapilakuva, jonka jokaisella lehdellä oli yksi talven aikana ensi-iltaan tulevaokuva.<sup>500</sup> Uutisaitta puolestaan kirjoitti neliapilaelokuvista:

*On jo aika vakavasti uskoa oman kotimaisen filmituotantomme tulevaisuuteen, jättää pois hyödyttömät arkailut ja luottaa rehellisen työn tuloksiin, silloin kun ne perustuvat vakavaan ja määrätietoiseen pyrkimykseen. Kun nyt Suomi-Filmi esittää kesän satona ’neliapilansa’, on päämääränä koko ajan ollut kotimaisen elokuvan kohottaminen sellaiselle tasolle, että se on kilpailukykyinen ulkolaisen elokuvan kanssa.<sup>501</sup>*

Samalla kun lehti jälleen rinnasti Suomi-Filmin tuotannon koko kotimaiseen elokuvanvalmistukseen, korosti se yhtiön tuotannon tasaista laadukkuutta. Tarjolla oli peräti neljä kappaletta ensiluokkaisia suomalaisia elokuvia. Liittämällä elokuvat yhdeksi kokonaisuudeksi mainosarvo kasvoi, sillä nyt yksittäisten elokuvien lisäksi mainostettiin kokonaista sarjaa, joka samalla kertoi yhtiön voimasta ja taidosta. Näin saatiin yhden elokuvan suosio suoraan tukemaan tulevia filmejä ja saatiin selkeästi erotettua näytäntökauden kaikista ensi-illoista nimenomaan Suomi-Filmin valmistamat elokuvat.

---

<sup>498</sup> SF:n alkuvuosista Uusitalo 1975a, 70-78; Laine 1999, 123.

<sup>499</sup> *Juurakon Hulda* (1937), *Miehen kylkiluu* (1937), *Niskavuoren naiset* (1938) ja *Jääkäriin morsian* (1938).

<sup>500</sup> Katso esimerkiksi Suomi-Filmin Uutisaitan kannet 9/1937 - 3/1938.

<sup>501</sup> *Suomi-Filmin neliapila*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1937, 6.

Erottautuminen kilpailijoista oli Suomi-Filmille ongelmallista. Ainutlaatuinen menneisyys ja 1920-luvun monopoliasema olivat luoneet yleisön mieliin termin suomifilmi, minkä alle niputettiin kaikki kotimaiset elokuvat valmistajasta riippumatta. Toisaalta tästä oli yhtiölle etua, sillä yleisön mielissä yhtiö oli ensisijainen kotimainen tuottaja, mutta samalla kilpailijoiden epäonnistuneet filmit joutuivat mielikuvissa Suomi-Filmin valmistamiksi. Näytäntökauden 1937/1938 neliapilan jälkeen Suomi-Filmi ei muodostanut elokuvistaan samanlaisia joukkoja mainontaansa varten, vaikka erottautumisongelma ei ollut kadonnut, eikä virheitä tullut vain rivikatsojille:

*On totta, että filmituottajia alkaa maassamme pian nousta kuin sienä sateella, mutta se ei ole mikään puolustus sille hämmästyttävällä tietämättömyydelle ja huolimattomuudelle, jota sanomalehdistössä esiintyy jatkuvasti sekoitettaessa kotimaisia filmituottajia toisiinsa. Ja kun tällaista sattuu vielä pääkaupungin johtavassa päivälehdessä, ei voi muuta kuin surkutella lehtimiesten elokuva-alan tuntemuksen hataruutta. Vähäpätöistenkin ulkomaalaisten elokuvien tuottajista ollaan kyllä selvillä, mutta kotimaisten suhteen ei pidetä mitään väliä. Täytynee tässä vielä kerran panna mustaa valkoiselle ja luetella ne filmit, jotka Suomi-Filmi on tuottanut anno 1938, toivoen, ettei niitä vastedes enää muihin sekoitettaisi [--].<sup>502</sup>*

Oma erityisasema hankaloitti yhtiön elokuvamarkkinointia. Suomi-Filmi loi tietoisesti illuusiota siitä, että se oli maan ainoa elokuvatuottaja, mutta samalla yhtiön piti tehdä eroa muiden valmistamiin filmeihin, joten kuuluisasta nimestä ei ollut pelkkää hyötyä. Yhtiö aiheutti markkinoinnillaan itse ristiriitaa vaietessaan kilpailijansa kuoliaaksi ja rinnastamalla oman tuotantonsa koko kotimaiseksi tuotannoksi.

#### 4.4.2. Ainoa, suurin, vanhin

Uutisaitan teksteissä Suomi-Filmi oli yhtä kuin suomalainen elokuvantuotanto, eikä alalla ollut sijaa muille yrityksille. Esimerkiksi lehti julisti itsevarmasti kolmannessa numerossaan:

---

<sup>502</sup> Tähtitieteilijän kiikarissa. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1938, 15.



*Ensimmäisen kerran on näet suomalainen elokuvatuotantolaitos uskaltanut niin suurisuuntaiseen yritykseen kuin mitä on kahden koko illan elokuvan yhtäaikainen valmistus.<sup>503</sup>*

Vaikka kahden elokuvan yhtäaikainen valmistus oli kopioitu SF:ltä, lehti antoi kunnian asiasta Suomi-Filmille. Kun vielä Elokuva oli käsitelty kaikkia suomalaisia tuotantoyhtiöitä (tosin toisia paremmin kuin toisia), ei Uutisaitta edes vahingossa maininnut toisten yhtiöiden, ei SF:n eikä pienyritysten nimiä, elokuvia tai ohjaajia. Suomi-Filmin kannalta mitään muuta elokuvatoimintaa ei maasta löytynyt.

Laajentuneella alalla pelkkä toisten huomiotta jättäminen ei riittänyt, vaan Uutisaitta tietoisesti korosti Suomi-Filmin asemaa suurimpana, kehittyneimpänä ja parhaimpana yhtiönä. Yhtiön viisitoistavuotisjuhlien kunniaksi lehti hehkutti:

*Viisitoista vuotta kotimaisen elokuvan historiaa - viisitoista vuotta Suomi-Filmin historiaa - siinä lause, jollaisesta jokainen kotimainen yritys voisi olla ylpeä. Uranuurtajana ja yhä vielä johtavana yrityksenä alallaan on Suomi-Filmi viidentoista toimintavuotensa aikana suuria vaikeuksia voittaen laskenut vankan perustuksen kotimaiselle elokuvatuotannolle.<sup>504</sup>*

Yhtiön johtoasema oli vielä vankka, mutta kuten lainauksessa todetaan, yhtiö oli johdossa ainoastaan ”yhä vielä”. Vaikka Erkki Karun osuus tietoisesti unohdettiin, yhtiö käytti myös hänen vuosiaan mainostaessaan itseään. Kotimaisessa tietoisuudessa elokuvatuotannon historia ei ulottunut Suomi-Filmin taa, joten yhtiön tuleminen viidentoista vuoden ikään oli merkkitapaus. Pitkä menneisyys oli Suomi-Filmin valtti, sillä tuotantolukuja vertaillessa yhtiö laski kaikki valmistamansa elokuvat, eikä vain äskettäin valmistuneita filmejä.<sup>505</sup>

Elokuva-aitassa ja Kinolehdessä samanlaiset sanamuodot toistuivat. Viisitoistavuotias Suomi-Filmi oli Kinolehden mukaan uranuurtajayritys ja yhä maan suurin alallaan,<sup>506</sup> kun taas Elokuva-aitan mukaan kotimainen elokuvateollisuus oli Suomi-Filmin ikäinen ja nyt elinvoimaisempi ja vireämpi kuin koskaan aikaisemmin juuri Suomi-Filmin ansiosta.<sup>507</sup> Johtoasema oli selvä, sillä SF:n saama julkisuus oli

---

<sup>503</sup> *Pikkupaloja Suomi-Filmistä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 2-3. Katso myös *Suomi-Filmi ryhtynyt valmistamaan kahta uutta elokuvaa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 4.

<sup>504</sup> *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 6.

<sup>505</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 6.

<sup>506</sup> *Suomi-Filmi 15-vuotias*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 11/1935, 297.

<sup>507</sup> *Suomi-Filmi ei lepää kesälläkään*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 9/1936, 212-213.

maltillisempaa ja tekstit lyhyempiä molemmissa lehdissä,<sup>508</sup> mutta vähitellen kilpailu oli kiristymässä.

1930-luvun puolivälin taittuminen merkitsi suurta toiveikkuutta alalle, sillä vihdoinkin voitiin olla varmoja siitä, että kotimainen elokuva oli viimein lyönyt itsensä läpi.<sup>509</sup> Vanhaa lapsenkengät-metaforaa käytettiin jälleen, kun Kinolehden nimimerkki Linssi tyytyväisenä totesi:

*Nyt alkanut sesonki tulee varmasti olemaan myös kotimaisen elokuvan lopullinen ja viimeinen 'lapsuusvuosi'. Onkin jo aika, että suomalainen elokuva karistaa jaloistaan monesti mainitut 'lapsen kenkensä' ja ryhtyy astumaan aikuisten polkuja - niitä lasten kenkiä onkin jo kulutettu monta paria yli kohtuullisen määrän.<sup>510</sup>*

Linssi oli ylpeä siitä, että suomalainen filmi oli saavuttanut arvostusta ja menestystä kotimaassa ja että tuotanto oli suuruudeltaan toiseksi mittavin pohjoismaissa. Koska todellista läpimurtoa maailmanmarkkinoilla ei saavutettu suurista toiveista huolimatta, tyydyttiin korostamaan sitä, ettei suomalainen (Suomi-Filmin) elokuva ole ainakaan eurooppalaisia kilpailijoita heikompaa.<sup>511</sup>

Elokuva-alan menestys ulottui kaikkiin tuotantoyhtiöihin. Luultavasti seurauksena tästä Suomen Kinolehti alkoi syksystä 1936 alkaen kohdella kotimaisia elokuvatuottajia entistä tasapuolisemmin esittelyartikkeleissaan. Tähän asti tilaa oli annettu eniten Suomi-Filmille ja muut yhtiöt olivat saaneet itseään esille kuka milloinkin ja kuinka paljon, kuitenkin niin että kaikki kotimaiset uutuudet tulivat vähintään nimeltä mainituiksi. Nyt *Mitä uutta vuokraamoista* -artikkelit jäivät pois ja tilalle tulivat erilliset yhtiöitä esittelevät tekstit. Tavaksi tuli antaa Suomi-Filmille ja SF:lle yhtä paljon tilaa, yleensä aukeama kummallekin. Myös pikkuyhtiöt saivat sivun tai kaksi silloin kun elokuvan ensi-ilta oli tulossa. Esittelyt olivat yleensä lehdessä peräkkäin, Suomi-Filmi ensimmäisenä, SF toisena ja pienet näiden perässä.<sup>512</sup> Vaikka

<sup>508</sup> Vertaa esimerkiksi *Suomi-Filmi ei lepää kesälläkään*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 9/1936, 212-213 ja *Suomen Filmiteollisuuden tulevan kesän filmausohjelma*. Nimimerkki -n, Elokuva-aitta 9/1936, 216, 218; Suomen Kinolehti 2/1936, passim.

<sup>509</sup> Katso esimerkiksi *Näytäntökauden huippukohtia*. G. Stjernschantz, Suomen Kinolehti 5/1936, 123-125; *Uuden vuoden edessä*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 12/1936, 343.

<sup>510</sup> *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Linssi, Suomen Kinolehti 8/1936, 206.

<sup>511</sup> Katso esimerkiksi *Ulkomaille*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 6-7/1938, 253; *Ensi näytäntökautena täyttää Suomi-Filmi 20 vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 8/1938, 295-297.

<sup>512</sup> Katso esimerkiksi Suomen Kinolehti 5/1936, 130-131 (Suomi-Filmi), 132-133 (Suomen Filmiteollisuus); Suomen Kinolehti 8/1936, 210-211 (Suomi-Filmi), 212-214 (SF), 216-217 (Adams-Filmi), 218-219 (Jäger-Filmi); Suomen Kinolehti 2/1937, 36-37 (Suomi-Filmi), 38-39 (SF); Suomen Kinolehti 4/1937, 148-149 (Suomi-Filmi), 150-151 (SF), 152-153 (Jäger), 154-155 (Adams).

esittelytekstit olivat kriiikittömän ylistäviä, oikeastaan pelkkiä mainoksia, pyrki Kinolehti tasavertaisuuteen ainakin määrässä esitellessään kotimaista tuotantoa.

#### 4.5. Karuton ideologia

##### 4.5.1. Vanha ei kelpaa

Kimmo Laine toteaa, että vaikka molemmat Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus tekivät 1930-luvun jälkipuolella kansallista elokuvaa, yhtiöiden käsitykset kansallisen elokuvan määritelmästä poikkesivat voimakkaasti toisistaan.<sup>513</sup> Vaikka yhtiöt käyttivät itsestään ja elokuvistaan samoja määreitä, oli niiden merkitys erilainen. Suomi-Filmillä oli tarve määrittää uudelleen omaa paikkaansa. Suhtautuminen yhtiön menneisyyteen ja entiseen johtajaan Erkki Karuun oli osana Suomen Filmitteollisuuden kanssa käytyä valtataistelua. Uuden linjan luominen näkyi myös valkokankailla. Jo *Siltalan pehtoorissa* Risto Orko pyrki eroon vanhasta maalaiskuvauksen tavasta.<sup>514</sup> Samaan aikaan suhteen selvittäminen alkoi elokuvalehdissä Orkon lausunnoilla.

Vuoden 1934 lopulla kun Suomi-Filmi näytti välttävän vararikon, uskaltautui Elokuva-aitta haastattelemaan uutta tuotantopäällikköä. Artikkelin ei ottanut kantaa yhtiön myrskyihin, vaan keskittyi esittelemään Risto Orkon elämää ja hänen mielipiteitään. Orko otti voimakkaasti kantaa analysoidessaan kotimaisen elokuvan tilaa. Mittapuuna hän käytti muun maailman filmituotantoa, eikä tyytynyt aikaisemmin tyypilliseen tasaiseen ylistämiseen:

*On totta, että saavutuksemme eivät toistaiseksi ole olleet korkeinta luokkaa, mutta eiköhän siihen ennen kaikkea ole ollut syynä uskon puute? [--] Mutta kukaan ei ole vielä luottanut suomalaiseen elokuvaan - ja niin on ylläpidetty sitä psykologista syytä, joka on estänyt tämän taiteen kehittymisen rinnan muun kehityksen kanssa. Ja ovatko kaikki ulkolaiset elokuvat, joita täällä ylistetään niin erikoisia? Minusta eivät!*<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> Laine 1999, 47.

<sup>514</sup> Laine 1999, 136-137.

<sup>515</sup> ”Tul sä vaa, kyl mä koton ole”, Risto Orkoa tapaamassa. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aitta 24/1934, 462-463. Risto Orko oli päässyt hieman aiemmin ääneen Kinolehdessä, joka julkaisi tuotantopäällikön artikkelin kotimaisesta elokuvatahteydestä. Katso *Suomalainen filmitähti tänään ja huomenna*. Risto Orko, Kinolehti 3/1934, 36.

Orko suhtautui Kinolehden ja Elokuva-aitan tapaan kriittisesti suomalaiseen elokuvatuotantoon. Artikkelin perusteella hän ei ollut tyytyväinen aiemman filmituotannon saavutuksiin eikä kotimaisten elokuvien nauttimaan arvostukseen. Orkon tärkein rajanveto liittyi luottamukseen ja panostukseen, jota elokuvalla Suomessa annettiin. Uuden tuotantopäällikön mukaan kunnollista elokuvaa voitiin maassa valmistaa vain, jos edellytykset olivat kunnossa. Elokuva oli arvostettava ja siihen täytyi olla valmis panostamaan. Orko katsoi luottavaisesti tulevaan ja oli sitä mieltä, että pian maassa valmistettaisiin taiteellisesti kypsiä, kansainväliset mittapuut täyttäviä elokuvia.<sup>516</sup>

Aikaisemmin samana vuonna Risto Orko oli haaveillut Kinolehdessä ajasta, jolloin suomalaiset tuotanto on saatu kasvamaan ja kotimainen filmikaupunki on perustettu.<sup>517</sup> Hän halusi hylätä vanhan ja aloittaa uuden tavan tehdä suomalaista elokuvaa:

*Joka tapauksessa voi suomalainen filmi tällä hetkellä katsoa tulevaisuuteen hyvät enteet edessään. Sen on karistettava päältä vanha ja väljähtynyt ja lähdeuttava uutta kohden uusilla keinoilla ja nykypäivien vaatimusten mukaisesti. Suomesta on myös tehtävä elokuvamaa ja siihen meillä on mahdollisuuksia.*<sup>518</sup>

Vaikka hän yhdisti filmikaupunkiajatuksensa elokuvanäyttelijyyden kehitykseen, oli tuotantopäälliköllä mielessään haave Hollywoodin ja Ruotsin Råsundan sisarkaupungin perustamisesta Suomeen. Orkolle oikea tapa tehdä elokuvaa oli keskittää ja panostaa, joten hänen ideologiansa toisti Hollywoodin antamia ihanteita.

Vaikka Orko ei Elokuva-Aitassa suoraan sanonut puhuvansa myös oman yhtiönsä vanhemmasta tuotannosta, tekee artikkeli selkeän rajavedon vanhan ja uuden Suomi-Filmin välille. Vanhat suomifilmit olivat mennyttä aikakautta, johon ei enää ainakaan Suomi-Filmissä ollut paluuta. Orkon johdolla yhtiössä koittaisi uusi karuton aika, jolloin koko suomalaisen elokuvan käsite mullistuisi. Orkon sanoma on erittäin uskalias, sillä siinä hän, uusi tulokas, jolla ei ollut vanhaa (huonoa) tuotantoa itseään rasittamassa, lupasi heti ensiesittelynsä yhteydessä luoda maalle oikeaa, uudenlaista kotimaista elokuvaa.

Jo ensiesittelyssään Orko aloitti rajavedon tekemisen uuden ja vanhan Suomi-Filmin välille. Muutoksen esille tuominen oli tärkeää yhtiölle, sillä Erkki Karu ja hänen jälkeensä T. J. Särkkä tekivät karulaista elokuvaa Suomen

---

<sup>516</sup> Ibidem.

<sup>517</sup> *Suomalainen elokuvatähti tänään ja huomenna*. Risto Orko, Suomen Kinolehti 3/1934, 36.

<sup>518</sup> Ibidem.

Filmitöiden suhteissa.<sup>519</sup> Vaikka Suomi-Filmi omista propagandateksteissään nimesi itsensä yksinkertaisesti suomalaisen elokuvan tekijäksi, oli yhtiölle tärkeää ideologisella tasolla korostaa muutosta ja kehitystä, joka yhtiössä oli tapahtunut sen jälkeen kun Orko nousi tuotantopäälliköksi.

Vuonna 1936 ilmestyneen Roland af Hällströmin teoksen *Filmi - aikamme kuva* voisi kuvitella olleen sopusoinnussa Suomi-Filmin markkinointi-ideologioiden kanssa, mutta kirja rakensi Suomi-Filmi -kuvansa Erkki Karun saavutuksille.<sup>520</sup> Tämä ei sopinut yhteen Orkon edustamien ajatusmallien kanssa. Uuden Suomi-Filmin ideologia rakentui muutokselle, joka oli mahdollistanut yhtiön pelastumisen vararikolta ja uusien, entistä hienompien suomifilmien valmistamisen. Tässä mielessä af Hällströmin ylistykset olivat täysin päinvastaisia yhtiön oman propagandan kanssa, eikä juuri vahvistettu Suomi-Filmi -myytti sopinut yhtiön suunnitelmiin.

Ainoa elokuvaalehtien aikalaisreaktio kirjaan oli vuoden 1937 alussa Elokuva-aitan pääkirjoitussivulla ilmestynyt kritiikki Roland af Hällströmin elokuvakirjasta. Teksti oli selkeästi uuden Suomi-Filmin ajatusmallien mukainen:

*Kun ottaa huomioon, että tämä esitys [teos Filmi - aikamme kuva] tulee uskottavasti kauan säilymään laajimpana suomalaisen filmin yleisesityksenä, olisi kuitenkin toivonut, ettei tarkastusta olisi suoritettu niin täydellisesti yksien ainoiden, Erkki Karun, silmien läpi. Tuntuu siltä kuin kirjoittaja liian varmasti luottaisi siihen, että suomalaisen filmin tulevaisuus rakentuisi Erkki Karun työlle. Siihen uskoon ei käsittäkseni ole aihetta. Uusien voimien tulo filmitöihin ei tunnu pysähtyvän, eikä tarvitse olla kovin tarkkaavainen huomataksaan, että he ehdottomasti etsivät herätteensä muualta, vieläpä että heidän lähtökohtansa on toinen. Jos taas kirjassa on tahdottu osoittaa erikoista huomaavaisuutta vainajille, niin miten on selitettävissä, ettei Tauno Tattarin nimeä löydy siitä. Olihan hän sentään ensimmäinen pätevä suomalainen scenarion kirjoittaja.<sup>521</sup>*

Ilman kirjoittajan nimeä julkaistu teksti lähti heti purkamaan kirjan vakiinnuttamaa Suomi-Filmi -myyttiä. Luultavasti tekstin kirjoittaja oli lähellä Suomi-Filmiä, sillä siinä mainittu Tattari oli toiminut yhtiön käsikirjoittaja ja kuollut edellisenä vuonna vain 28-vuotiaana. Teksti korosti, ettei kaikki suomalainen elokuva ollut Karun elokuvaa, vaan että karulaisuus edusti jo vanhentunutta käsitystä elokuvanteosta. Näin ollen Roland af Hällströmin esittämät ajatukset olivat itse asiassa Suomi-Filmin ideologian vastaisia.

<sup>519</sup> Särkän ohjaustöistä Uusitalo 1975a, 77-85.

<sup>520</sup> af Hällström 1936, 221-251, 257-268.

<sup>521</sup> *Filmi - aikamme kuva*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 1/1937, 109.

#### 4.5.2. Uusi perustamispäivä

Kun yhtiön kymmenenvuotisjuhlat olivat kirvoittaneet Elokuva-lehdessä kaikkein selkeimmät kannanotot Suomi-Filmin puolesta, merkitsivät yhtiön kaksikymmenvuotisjuhlat samanlaisten kirjoitusten aaltoa Uutisaitassa. Samalla myös huipentui Suomi-Filmin ideologinen puhdistaminen karulaisuudesta.

Itse juhlan ajankohta oli erikoisesti valittu, mihin aikaisempi tutkimus ei ole kiinnittänyt huomiota. Suomi-Filmin perustava kokous oli pidetty 20.12.1919 (alkuperäisenä nimenä oli Suomen Filmikuvaamo), joten kaksikymmenvuotispäivä olisi sattunut vuoden 1939 lopulle. Kymmenvuotisjuhlia oli kuitenkin vietetty vasta vuoden 1930 jälkipuolella, samoin viittätoista vuotta oli juhlittu myöhässä vuoden 1935 lopulla.<sup>522</sup> Ajankohdat todennäköisesti laskettiin yhtiön ensimmäisen elokuvan *Ollin oppivuosien* (1920) mukaan. Näin ollen ei olisi ollut yllätys, jos kaksikymmenvuotisjuhlaa olisi lykätty niinkin kauas kuin syksyyn 1940. Juhlan ajankohdaksi valittiin kuitenkin aivan vuosien 1938/1939 vaihde. Suomen Filmikuvaamon perustamisesta oli 19 vuotta ja viisitoistavuotisjuhlista vain kolme.

Suomen kansallisfilmografian tietojen mukaan yhtiö unohti lähestyvän merkkipäivänsä eikä sen takia saanut sovittua ainoankaan suurelokuvan ensi-iltaa juhlan kohdalle. Juhlaelokuvaksi päättyi Hilja Valtosen tekstiin perustunut ja Orvo Saarikiven ohjaama kevyt komedia *Hätävara* (1939), jonka ensi-ilta sattui sopivasti tammikuulle 1939.<sup>523</sup> Ei voida kuitenkaan puhua unohtamisesta, sillä todelliseen juhlapäivään oli aikaa kuukausia. Sen sijaan näyttää siltä, että Suomi-Filmissä keksittiin vuoden 1938 tienoilla uusi tapa laskea yhtiön perustamisajankohta.

Uudeksi alkuhetkeksi laskettiin Suomen Biografi Osakeyhtiön perustava kokous, joka oli pidetty 14.12.1918. Vaikka Biografi Osakeyhtiö oli ollut kiinteä osa Suomi-Filmiä jo kymmenvuotisjuhlien aikaan (ja itse asiassa jo 14.12.1928 Biografian osakkeet olivat olleet Suomi-Filmin hallussa), vielä Suomi-Filmin viisitoistavuotisjuhlien aikaankin sitä pidettiin ainoastaan yhtiöön liitettynä yhtiönä. Vuonna 1938 tilanne oli muuttunut. Uudella laskutavalla saatiin elokuvayhtiölle vielä vähän enemmän ikää, mutta ennen kaikkea saatiin siirrettyä perustaminen pois Erkki

<sup>522</sup> Katso esimerkiksi *Kotimainen elokuva kymmenvuotias*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 14/1930 (20.9.1930), 3; *Suomi-Filmi 15-vuotias*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 22/1935 (15.11.1935), 420; *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935 (joulukuu 1935), 6.

<sup>523</sup> SKF 2, 333. Katso myös Uusitalo 1994, 164. Uusitalo yhdistää Suomi-Filmin 20-vuotisjuhlat siihen, että yhtiö sai kaikki pankkilainansa viimein maksetuksi.

Karun harteilta. Jos Suomi-Filmi syntyi jo Biografi Osakeyhtiön mukana, ei Karulla ollut mitään tekemistä yhtiön luomisen kanssa.

Päätös uudesta merkkipäivästä ei tapahtunut aivan viime hetkellä, sillä jo syksyllä 1938 yhtiö oli ollut tietoinen koittavasta juhlasta. Tuolloin Uutisaitta kirjoitti valmisteilla olevasta elokuvasta *Aktivistit* (1939):

*Suomi-Filmi jatkaa komean arvokkaalla ja mieleenpainuvalla tavalla kaksikymmenvuotisen toimintansa juhlintaa. Ensimmäinen kunniamerkki huomattavan taival'osuuden täytyessä oli isänmaallisaiheinen suurelokuva "Jääkärien morsian" ja sille on valmisteilla rinnakkaiselokuva, jonka aihepiiri on saman väkevän isänmaallisuuden kyllästävä ja saman uhrautuvan sankarillisuuden kaunistama.*<sup>524</sup>

Artikkelissa Suomi-Filmi siis laski suurmenestykseksi muodostuneen *Jääkärien morsiamen* (1938) juhlaelokuvaksi. Vuoden 1938 tammikuussa olleen ensi-illan tienoilla mainostaessaan elokuvaa ei Uutisaitta ollut kertaakaan sitä liittänyt tulossa oleviin Suomi-Filmi -juhliin, joten vielä tuolloin uutta laskutapaa ei ollut otettu käyttöön. Sen sijaan tämä neliapilaan kuulunut elokuva oli valmistettu Suomen itsenäisyyden 20-vuotisjuhlien kunniaksi. "Risto Orkon suurteoksen" valinnasta filmausohjelmistoon Uutisaitta kertoi syksyllä 1937:

*Syvimpänä ja suurimpana kannustimena on ollut valmistamon vakava tahto jollakin komealla ja mieliinpainuvalla tavalla juhlia ensi vuoden alkuun sattuvaa itsenäisyytemme ja täydellisen valtiollisen vapautemme täyttymysjuhlaa. Ja tuskinpa otollisempaa aihepiiriä voi tavata kuin on niiden miesten seikkailut ja ponnistelut, joiden elämän täytti rohkea, mutta vihdoinkin toteutuva unelma Suomen valtiollisesta itsenäisyydestä ja vapaudesta.*<sup>525</sup>

Lehti korosti elokuvan valmistamisen vaativuutta ja monien joukkokohtausten massiivisuutta,<sup>526</sup> mikä sinänsä ei poikennut lehden normaalista linjasta korostaa yhtiön taitoa ja halua tehdä vaativaa ja kallista elokuvataidetta katsojilleen.

---

<sup>524</sup> *Aktivistit. Suomi-Filmin kaksikymmenvuotisen toimikauden suursaavutus.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 4-5.

<sup>525</sup> *Uusi "Jääkärien morsian" - uusi suur'kuva.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 3-4. Elokuva juhlisti siis ensisijaisesti Valkoisen Suomen 20-vuotistaivalta, sillä artikkeli toteaa juhlan sijoittuvan vuoden 1918 alkuun. Elokuvan ensi-ilta oli 27.1.1938 ja sen erikoisnäytös jääkäreille pidettiin päivää aikaisemmin. Jääkärit olivat saapuneet Suomeen 25.1.1918.

<sup>526</sup> *Uusi "Jääkärien morsian" - uusi suur'kuva.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 3-4. Katso myös *Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan aikaisemmin.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3; *Orkon rintamalta.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3-4.

*Jääkäarin morsian* kuitenkin kehitti Suomi-Filmin julkisuutta, sillä se oli ensimmäinen elokuva, jonka ensiesitys uutisoitiin Uutisaitassa.<sup>527</sup> Lehti kirjoitti:

*Itsenäisyytemme 20-vuotisjuhlallisuuksiin kuului eräänä mieleenpainuvana osana "Jääkäarin morsiamen" ensiesitys jääkäriliitolle helmik. 26. p:nä. Suomen lipuin koristettuun Kino Palatsiin saapui runsaasti jääkäreitä, kuka monitähtisenä upseerina, kuka kuluneessa, vihreässä jääkärintakissaan. Jäyhiä kasvoja, rehtejä olemuksia! - Kuten arvata saattaakin, saavutti elokuva ehkä kaikkein syvimmän vastakaikunsa juuri ent. jääkärien sydämissä.*<sup>528</sup>

Kyseessä oli tavallista juhlallisempi tapahtuma, jääkäreille pidetty erikoisesitys päivää ennen varsinaista ensi-iltaa. Uutisoidessaan jääkäriäntytöstä lehti yhdisti elokuvan osaksi Suomen itsenäisyyden virallisia 20-vuotisjuhlallisuuksia. Samalla aidoilta jääkäreiltä saadut kiittävät kommentit tekivät elokuvasta ja sen kuvaamista tapahtumista "toden". Kuten jääkärieversti Nervander lehdelle totesi:

*Entisenä jääkärinä en todellakaan voi muuta sanoa, kuin että elokuva oli totuudenmukaisuudessa, aidossa tunnelmassaan ja innoittavassa isänmaallisuudessaan lyhyesti - suurenmoinen.*<sup>529</sup>

Myös seuraavan päivän varsinainen ensi-ilta pääsi lehden esittelyyn: Katsomo oli jälleen koristeltu Suomen lipuin ja Valkoisen Kaartin soittokunta soitti Jääkäarin marssia. Kättentaputuksille ei ollut loppua ja ohjaaja Orko sekä näyttelijät suorastaan hukutettiin kukkasiin. Uutisaitta jatkoi edelleen *Jääkäarin morsiamen* ylistystä kertomalla pitkistä lippujonoista, jotka ulottuvat ulos kaduille saakka aiheuttaen jopa häiriötä liikenteelle.<sup>530</sup> Elokuvan keuhut eivät olleet aiheettomia, sillä se osoittautui suureksi menestykseksi ja oli ensimmäisiä isänmaallisten elokuvien boomissa, joka kukoisti vuosina 1938-1939.<sup>531</sup>

Markkinoidessaan elokuvaa *Aktivistit* (1939) Uutisaitta pyrki toistamaan *Jääkäarin morsiamen* suuren menestyksen ja onnistuikin tässä, sillä *Aktivisteista* muotoutui yhtiön 1930-luvun merkittävin elokuva. Uusi suurelokuva sai valtavasti huomiota lehdessä ja sitä mainostettiin numerosta toiseen. Yleisön jännitystä ja

<sup>527</sup> Elokuvien ensi-iltoja oli juhlittu kansallisin menoin 1920-luvun alusta ja niistä oli kirjoitettu sanomalehdissä. Laine 1999, 97.

<sup>528</sup> "*Jääkäarin morsian*" tuli, näki ja voitti koko Suomen kansan puolelleen. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1938, 11.

<sup>529</sup> Ibidem.

<sup>530</sup> Ibidem.

<sup>531</sup> Laine 1999, 56, 249-304.



mielenkiintoa pidettiin yllä muun muassa paljastamalla elokuvan sankarikaartia vähitellen. Sivuosaesittäjien esittelyjen jälkeen kolmen elokuvan tärkeimmän osan esittäjät paljastettiin yksi kerrallaan Uutisaitan kansikuvissa vuoden 1939 alussa.<sup>532</sup>

*Jääkäriin morsiamen* tavoin myös *Aktivistien* ensi-ilta huhtikuussa 1939 oli uutisoinnin arvoinen ja tällä kertaa paikalle oli lähetetty ensimmäistä kertaa myös ”papparazit”, Uutisaitan kuvaajat, ikuistamaan näytöksestä saapuvaa väkeä. Suomi-Filmin väen lisäksi kuviin pääsi myös presidentti Kyösti Kallio, jonka läsnäolo ensi-illassa korotti elokuvan saamaa arvostusta entisestään, varsinkin kun Uutisaitta välitti tästä tiedon elokuvayleisölle.<sup>533</sup>

Yhtiön tapa markkinoida kahta isänmaallista elokuvaansa on kuin malliesimerkki Hollywoodin tavasta luoda samanaikaista yhtenäistämistä ja erilaistamista. Elokuvat olivat vain osa nationalististen elokuvien boomia vuosikymmenen lopulla, joten ne toistivat piirteitä, joita nähtiin myös kilpailevien tuottajien filmeissä. Samaan aikaan yhtiö kuitenkin korosti elokuvilleen antamassaan julkisuudessa, että *Jääkäriin morsian* ja *Aktivistit* olivat niitä oikeita isänmaallisia valkokankaan tarinoita eli erilaisia kuin muiden vastaavat filmit, joten Suomi-Filmi pystyi tekemään samasta aihepiiristä parempia elokuvia kuin kilpailevat yritykset.<sup>534</sup>

Vaikka sekä *Jääkäriin morsian* ja *Aktivistit* olivat yhtiön tärkeimmät elokuvat vuosikymmenen lopulla ja ne saivat valtavasti huomiota Uutisaitassa ja vaikka molempiin jopa viitattiin 20-vuotisjuhlaohjelmistoon kuuluvina, on virallisesti juhlaelokuvan asema siis kevyellä komedialla *Hätävara*. Uutisaitta ei kuitenkaan nimennyt kertaakaan *Hätävara* juhlaelokuvaksi, eikä elokuvan saama julkisuus poikennut muiden vastaavien huvinäytelmien julkisuudesta.<sup>535</sup>

Uutisaitan perustella Suomi-Filmi ei juhlinut merkkipäiväänsä niinkään yhdellä tietyllä elokuvalla kuin koko ohjelmistollaan ja olemassa olollaan. Uutisoinnissa korostuivat jälleen yhtiön suuruus, laajuus ja monipuolisuus. Vuoden 1939 ensimmäinen Uutisaitta oli käytännössä kokonaan omistettu merkkipäivälle.<sup>536</sup> Pääkirjoituksessa korostettiin Suomen Biografi Osakeyhtiön perustamista, sillä se

---

<sup>532</sup> *Siellä missä Markan tähden filmattiin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1938, 14; *Aktivistit*. Suomi-Filmin kaksikymmenvuotisen toimikauden suursaavutus. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 4-5; *Aktivistit*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1938, 5; *Viehättävä Helena Kara*. Esiintyy elokuvissa ”*Hätävara*” ja ”*Aktivistit*”. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 1; *Tuulikki Paananen elokuvassa ”Aktivistit*”. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1939, 1; *Tauno Majuri elokuvassa ”Aktivistit*”. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1939, 1.

<sup>533</sup> Katso *Työ on tehty - ja nyt kelpaa hymyilläkin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 15.

<sup>534</sup> Vertaa Staiger 1999a, 97.

<sup>535</sup> Katso esimerkiksi *Hätävara*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1938,4; *Hätävara*. Kuvamainos, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 12.

<sup>536</sup> Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, passim.

tekstin mukaan oli ”Suomi-Filmin varsinainen itu”. ”Tosin toiminimen nykyinen nimitys omaksuttiin vasta parisen vuotta myöhemmin, mutta asiallisestihan se ei mitään muuta”<sup>537</sup>, lehti jatkoi. Puhuttaessa yhtiön menneisyydestä pysyttiin hyvin abstraktilla tasolla, eikä ainuttakaan elokuvaa tai elokuvan tekijää mainittu nimeltä. Sen sijaan artikkeli julisti:

*Kun vaikeudet kasautuivat ylitsepääsemättömiltä näyttäviksi uskoivat sittenkin nuo miehet ja purivat hammasta ja kuuluivat tunnuslauseensa kajahtavan, tunnuslauseen, jolle he tahtoivat olla uskollisia: eteenpäin! Miehet kaatuivat, toisia tuli sijaan, uurastettiin, uskottiin ja kun kaikkein raskaimmat koettelemukset uhkasivat, astui jälleen esiin uusia miehiä, joita innoitti ja elähdytti vakava tahto tehdä jotakin uuden suomalaisen kulttuurisaran hyväksi ja joita elähdytti tämä sisukas tahto juuri silloin, kun hallanvaara oli suurin.<sup>538</sup>*

Vaikeuksien aika oli siis jalostanut Suomi-Filmin miehiä niin, että parhaat heistä jäivät jäljelle heikompien joutuessa syrjään. Nykyisen joukon teksti määritteli oikeiksi suomifilmiläisiksi, jotka olivat todellisempia kotimaisen elokuvan luoja kuin ne, jotka eivät enää yhtiössä toimineet. Orkon vuonna 1934 antamat linjaukset yhtiön tulevaisuudesta, joka olisi menneisyyttä parempi, olivat tässä artikkelissa toteen käyneitä tapahtumia.

Artikkeli keskittyi kuvaamaan Suomi-Filmiä suomalaisen elokuvamaailman luojaksi ja esitaistelijaksi:

*Mutta nyt - kahden vuosikymmenen täytyttyä - ei voitane kiistää sitä, että elokuva on anastanut itselleen paikan ja aseman meikäläisessäkin mielipiteessä, ei vain ulkomainen elokuva, vaan ennen muuta suomalainen elokuva, joka on tullut kaikkien suosimaksi ja kaikkien yhteiseksi omaisuudeksi, ei yksinomaan teknillisen kiinnostavuutensa ja ihmeellisyytensä ja ajanvieteominaisuutensa ansiosta, vaan ensi kädessä siksi, että suomalaisessa elokuvassa elää meidän oma kaunis kielemme, sitä puhuvat suomalaiset elokuvataiteilijat ja sen koko henki pyrkii ilmentämään sitä, mikä meissä on kansallisesti omaa ja omapiirteistä.<sup>539</sup>*

Yhtiön ansioksi laskettiin suomalaisen elokuvan suosion syntyminen ja jälleen korostui ajatus Suomi-Filmistä kaiken (laadukkaan) suomalaisen elokuvan

---

<sup>537</sup> *Eteenpäin*. Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 3.

<sup>538</sup> *Eteenpäin*. Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 3.

<sup>539</sup> *Eteenpäin*. Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 3.

tekopaikkana. Valmistamo oli ainoa, joka osasi oikealla tavalla tulkita suomalaisuutta ja käyttää suomen kieltä filmeissään.

Muissa artikkeleissaan Uutisaitan juhlanumero keskittyi näyttämään lukijoille Suomi-Filmiä monialaisena elokuvatalona. Muun muassa kolmisivuinen kuva-artikkeli esitteli niin konttorin, studion kuin tekniikan tilatkin, samoin kuin näyttelijät, johtajat, laboratorion, teatterit ja Uutisaitan toimituksen.<sup>540</sup> Nimimerkki -puolestaan kirjoitti yhtiön eri studioista kertoen alkuaikojen vaatimattomista puitteista ja korostaen nykyisen studion uudenaikaisuutta, vaikka *”uusi studio ei suinkaan ole osoittautunut liian suureksi, vaan päinvastoin mielummin - liian pieneksi.”*<sup>541</sup> Mahtavalle Suomi-Filmille ei edes maan suurin studio ollut tarpeeksi.

Uutisaitan juhlanumerossa yhtiö (tai ainakin lehden toimituskunta) pysähtyi katsomaan vallitsevaa tilannetta ja analysoimaan sitä. Se, mitä katsottaessa nähtiin, oli parempaa kuin koskaan ennen (ja itse asiassa parempaa kuin koskaan myöhemminkään, mitä tuolloin ei tietenkään tiedetty), eikä tyytyväisyyttä ja ylpeyttä pyritty salaamaan. Vaikka yhtiö ei välttämättä ollut ainoa suomalaisen elokuvan tuottaja eikä edes suurin, jota kovasti yritettiin vakuuttaa, oli se ainakin monipuolisin ja modernein.

#### 4.6. Vaatimattomuudesta kauniiseen suuruuteen

Ideologisella tasolla Suomi-Filmia koskeva lehtikirjoittelu siirtyi 1930-luvun aikana vaatimattomuudesta suuruuden ja loiston ylistykseen. Yhtiön ja koko kotimaisen elokuvatuotannon itsetunto nousi kilpaa katsoja- ja tuotantolukujen kanssa. Suomi-Filmi ei enää keskittynyt vähitellen voimistamaan itseään, vaan meni voimalla eteenpäin, ylöspäin kohti valtavia saavutuksia. Suomi-Filmin virallinen ajatusmalli tuntui rakentuvan puhtaasta optimismista, mitä mikään ei voinut horjuttaa.

Ongelmaton Suomi-Filmin ideologia ei ollut. Suhtautuminen Erkki Karuun ja Suomen Filmiteollisuuteen nousevat esille uudelleen ja uudelleen tutkittaessa Suomi-Filmiin liittyvää elokuvalehtikirjoittelua aina vuodesta 1927 vuoteen 1939. 1930-luvun jälkipuoli on ollut yhtiölle eräänlaista tilinteon aikaa, jolloin on selvitetty omaa asemaa ja suhtautumista niin omaan menneisyyteen kuin nykyisyyteenkin. Yhtiön

---

<sup>540</sup> *Mitä on Suomi-Filmi?* Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 4-6.

<sup>541</sup> *Studiosta studioon.* Nimimerkki - po - [Topo Leistelä?], Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 8,17.

virallinen käsitys oikeasta suomalaisesta elokuvasta muuttui johtajan vaihtumisen myötä, samalla kun elokuvien maalaismaisemat vaihtuivat kaupunkiympäristöihin.

1930-luvun aikana yleiselokuvalehtien suhtautuminen alaan mullistui. Suomalainen elokuva ei ollut enää itsearvoisen hyvää, mutta vähitellen sitä opittiin arvottamaan omista lähtökohdista. Ulkomaista menestystä ei vuosikymmenen lopulla pidetty enää elokuvan arvon ainoana mittapuuna, vaan suomalaisen elokuvan tasoa saivat suomalaiset itsekin määritellä. Elokuvateollisuuden omanarvontunnon nousu kertoo ennen kaikkea alan itsenäistymisestä - suomalainen elokuva todellakin pääsi viimein paljon puhutuista lapsenkengistään.

Tärkein pysyvä piirre 1920-luvulta 1930-luvun loppuun oli yhtiöideologian kietoutuminen mainontaan. Vaikka tavallinen katsoja ei välttämättä tehnyt eroa yhtiöiden välille, oli oman nimen ja ajatusmallin esiintuominen tärkeää. Jos katsojat eivät ole tähän kiinnittäneet huomiota, merkitsee se sitä, että alan itsekorostus toimi eräänlaisena sisäisenä keskusteluna. Se, kuka pystyy parhaiten itsensä esille tuomaan, on todellisuudessa vahvin tuottaja, vaikka yleisölle kaikki elokuvat olisivatkin suomifilmejä.<sup>542</sup>

Vuodesta 1934 Suomi-Filmin propagandastrategiat kietoutuivat Erkki Karun ja Suomen Filmitoimiston unohtamiselle. Orko tuomitsi vanhan elokuvan jo vuonna 1934 ja siitä lähtien yhtiö saattoi kyllä korostaa pitkästä historiaansa, mutta samalla se jätti tarkasti mainitsematta yhtiön ensimmäisen suuren johtajan. Tilanne oli yhtiölle monella tapaa hankala, sillä karuus oli punottu Suomi-Filmiin ja suomalaiseen elokuvatuotantoon hyvin tiukasti. Tästä johtuen koko 1930-luvun jälkipuoli olikin Suomi-Filmille erilaisten rajavetojen tekemistä. Samalla kun kehitys ja muutos korostuivat, kuvattiin yhtiötä termeillä suurin ja vanhin. Vanhuus ei kuitenkaan voinut olla ongelmaton arvo, sillä se rakentui kiusallisesti Karun persoonalle. Tästä merkkinä voidaankin pitää yhtiön kehittämää uutta tapaa laskea perustamisajankohta. Halutessaan eroon entisen johtajan jättämästä varjosta yhtiö oli valmis jopa vähän romuttamaan omaa myyttistä asemaansa.

Vielä 1930-luvun alussa Suomi-Filmi ja osa elokuvalehtien kirjoittajista kannatti keskitettyä tuotantomallia, jossa kotimaisia elokuvia valmistaisi vain yksi yhtiö. Ajatuksen mukaan oli hulluutta tuhlata voimavaroja pienessä maassa pieniin yhtiöihin, kun yksi suurikin oli tarjolla. Vuosikymmentä myöhemmin suomalainen studiojärjestelmä oli rakentunut kahden suuren kamppailulle. Keskittämisestä enää puhuttu, sillä kaksikon voima piili kilpailussa. Kyseessä oli eräänlainen pieni versio Hollywoodin studiojärjestelmästä, jossa viisi yhtiötä piti valtaa. Vaikka Suomi-Filmi

---

<sup>542</sup> Vertaa Laine 1999, 135-136.

jäi Suomen Filmitöiden jälkeä valmistusluvussa, sai se pitää suurimman yhtiön tittelin. Amerikan viisi suurta saivat ylläpidettyä voimansa vertikaalisen integraation takia, sillä pelkkä elokuvantuotanto ei tuonut suuria voittoja, vaan ne saavutettiin vasta kun yhtiö piti huolta myös välityksestä ja levityksestä.<sup>543</sup> Luultavasti integraatiomalli vaikutti Suomi-Filmin saamaan osittain aiheettomaan kunniaan, sillä Hollywoodin mallin mukaan yhtiö oli Suomen ainoa oikea elokuvastudio 1930-luvulla, sillä vaikka Suomen Filmitöiden tuotti enemmän elokuvia, vain Suomi-Filmiellä oli hallussaan studion lisäksi teatteriverkosto.

Uutisaitan tutkiminen paljastaa ideologian sisällön, mutta ei sen koko mekaniikkaa. Suurin ongelma on, etteivät lähteeni paljasta lehden ja yhtiön tarkkaa suhdetta ja sitä kuinka lehden kirjoittelua on johdettu. Varmaa kuitenkin on, että Uutisaitan argumentit ovat olleet yhtiön virallisen kannan mukaisia ja ne todennäköisesti ovat osaltaan myös rakentaneet tuota kantaa. Samalla jää myös pimentoon se, kuinka paljon yhtiöllä oli vaikutusvaltaa siihen, mitä Elokuva-aitta ja Kinolehti siitä kirjoittivat. Todennäköisesti kuitenkin myös näiden lehtien artikkelit, kriittisiä pakinoita ja muita samankaltaisia tekstejä lukuun ottamatta, ovat olleet hyvin lähellä sitä, mitä Suomi-Filmi halusi itsestään kirjoitettavan.

Suomi-Filmin ideologia oli hyvin yksiääninen ja poissulkeva. Ajatukset, joissa Suomi-Filmi on maan ainoa tai ainakin suurin ja vanhin elokuvavalmistamo, eivät anna mahdollisuutta keskustelulle yhtiöiden välillä. Määritelmät olivat jyrkkiä, eivätkä ne sallineet kilpailua. Samalla ne kuitenkin toimivat hämmentäjinä sekoittaen katsojien mielikuvia suomalaisesta elokuva-alasta. Alan johtava yritys, tai ainakin tämän tittelin ylläpitäjä ei halunnut kiinnittää huomiota muihin, vaan propagandansa perusteella toimi alallaan yksin.

---

<sup>543</sup> Wyver 1989, 123-124. Vertaa Laine 1995, 82.

## 5. NÄYTTÉLIJÄT JA TÄHDET

### 5.1. Tähtiteoriaa

Elokuvatähti on tuote siinä missä elokuvakin, jossa tähti esiintyy. Filminäyttelijöihin ja elokuvatähtiin liittyvä julkisuus on epäsuoraa informaatiota, joka markkinoi elokuvaa instituutiona. Tässä luvussa käsittelen informaatiota, jota Suomi-Filmi antoi omasta näyttelijäkunnastaan. Suomi-Filmin oma informaatio oli vain osa kaikesta yhtiön näyttelijöistä saatavilla olevasta julkisuudesta, jota moniääninen media tuotti omista lähtökohdistaan käsin. Uutisaitasta ja muista elokuvalehdistä nousevia mielikuvia pidän kuitenkin tärkeimpinä siinä mielessä, että elokuvainstituutio tuotti niitä itsestään itsensä markkinointia varten.<sup>544</sup> Elokuvalehtien näyttelijäkirjoitteluun kuului sekä propagandistisia tekstejä että *publicityä*. Edelliset keskittyivät yhtiön näyttelijäideologiaan ja jälkimmäiset, jotka muodostivat valtaosan teksteistä, muokkasivat näyttelijöistä tähtiä.

Elokuvatähtiä on ollut olemassa melkein yhtä kauan kuin näytelmäelokuvaakin. Ensimmäiset näyttelijät olivat esiintyneet filmeissä nimettöminä, mutta hyvin pian näyttelijän nimestä tuli osa elokuvan mainontaa. Tähteys oli saanut vakiintuneet muotonsa Yhdysvalloissa vuoteen 1922 mennessä.<sup>545</sup> Samaan aikaan Suomessa alkoi ilmestyä *Filmiaitta-lehti*, jonka sivuilta suomalaiset tutustuivat moninaisesti Hollywoodin ja Euroopan suurten elokuvamaiden kaunottariin ja sankareihin. 1930-luvulla suomalaiset tunsivat tähtijärjestelmän ja sen tarkoituksenmukaisuuden.<sup>546</sup> Vuonna 1936 Roland af Hällström kirjoitti elokuvakirjassaan filmimainonnasta:

*[Amerikkalaisten elokuvayhtiöiden mainososastojen] tärkeimpänä tehtävänä on levittää maailmalle uutisia ja tietoja valmisteilla olevista elokuvista ja ennen kaikkea elokuvatähdistä. Näiden suuruus perustuu juuri mainonnan laajuuteen, ja tämä mainonta, joka mielihyvin käyttää hyväkseen jopa kaikki skandaalijututkin, takaa kuvaamoille elokuvien menestyksen. Mutta reklaami takaa myöskin tähdille heidät omat suuret palkkionsa, sillä juuri sen ansiosta heidän innokkain ihailijapiirinsä syntyy ja pidetään koossa.*<sup>547</sup>

<sup>544</sup> Vertaa Ellis 1995, 94-96; Dyer 1994, 11-12.

<sup>545</sup> deCordova 1990, 146-147, passim.

<sup>546</sup> Annamari Leppäniemi on tutkinut *Elokuva-aitta* -lehden suhtautumista amerikkalaisiin tähtiin, mutta keskittyy lähinnä tapoihin käsitellä ulkomuotoa ja rakkausseikkailuita, mitkä suomalaisia tähtiä kuvatessa jäivät sivummalle. Katso Leppäniemi 1997, 52-89. 1920-1930-lukujen tähteyden ihannoinnista, katso Koivunen 1992, 30-36.

<sup>547</sup> af Hällström 1936, 209, katso myös 301.

Tähteyden tutkimisen teorioille pohjan luonut Richard Dyer lähtee liikkeelle ajatuksesta, että yleisön alitajunta synnyttää tähdet. Tähteys vastaa olemassa oleviin tarpeisiin ja muuttuu tarpeiden muuttuessa. Oma lähtökohtani on hyvin toisenlainen, sillä tutkin tähteyttä tuotteena, jota tietoisesti tehdään. En heijasta tähteyden diskursseihin 1930-luvun katsojan ajatuksia, vaan pohdin, mitä 1930-luvun Suomi-Filmi ajoi takaa kertoessaan näyttelijöistään juuri niin kuin kertoi.<sup>548</sup> Dyer kuitenkin toteaa, että tähdet ovat tuotantoyhtiöille sekä sijoitus että pääoma. Tähdet aiheuttavat kuluja, mutta he myös tuovat rahaa yhtiölleen. Dyer korostaa, että yhtiöt käyttävät tähtiä osana toimintaansa. Tähdet toimivat elokuvan tärkeimpinä mainostajina pelkästään olemalla olemassa. Tähtikuvat olivat Hollywoodissa genrejen kaltainen keino hallita laajaa tuotantoa, jossa syntyi satoja elokuvia vuodessa. Niin lajityyppi kuin näyttelijän julkinen imagokin ohjasivat katsojia, mutta kuten John Ellis on todennut, jo ennen studioiden kultakauden alkua tähtikuvat olivat nousseet tärkeimmäksi osaksi elokuvan kertovaa mielikuvaa (*narrative image*), jonka perusteella katselupäätös tehtiin<sup>549</sup>

Tähteyden olemusta ja syntyä tutkinut Richard deCordova toteaa, että todellinen elokuvatähteys alkaa siitä, mihin valkokangas loppuu. Ulkoelokuvalliset materiaalit, kuten valokuvat ja haastattelut, ovat tärkeitä välineitä näyttelijän tähtikuvaa luotaessa. Niin kauan kuin katsoja tyytyy vain siihen mikä on kankaalta nähtävissä, ei näyttelijästä tule tähteä. Tähti on ennen kaikkea tarina itsekin, suuri satu samaan tapaan kuin elokuviensa tarinat, tämä tarinaa vain tapahtuu oikeassa maailmassa ja kehittyy hetki hetkeltä täydellisemmäksi. Näyttelijä ei ole tähdeksi muuntautuessaan enää tavallinen ihminen, vaan rakennettu instituutio, joka palvelee luojaansa, elokuvateollisuutta muodostaen kaunista illuusiota itsestään ja maailmastaan.<sup>550</sup>

Tähtikuvaa psykoanalyttisesti tutkinut John Ellis puolestaan puhuu elokuvatähteydestä erilaisina kuluttamisen ja halun paradokseina. Tähteys rakentuu ulkoelokuvallisella materiaalille, kuten haastatteluille, valokuville ja juoruille, joista jokainen antaa pienen lisätiedon tähdestä. Näyttelijän tähtikuva muodostuu pienistä paloista, jotka eivät muodosta yhtenäistä kokonaisuutta, vaan tähteys on enemmänkin vihjeitä kuin kokonaisia kuvia. Nämä pienet tiedonrippeet eli

---

<sup>548</sup> Tutkimukseni jättää myös monia muita tähteys-tutkimuksessa esiin nousseita piirteitä huomioimatta, sillä keskityn tähteyteen, jota tietoisesti luodaan, en esimerkiksi tähteyteen, joka muuttuu vuosikymmenten kuluessa, heijastelee yhteiskuntaansa tai saa katsojan samastumaan itseensä. Suomenkielinen katsaus tähtitutkimukseen, katso Peltomäki 1999, 9-27. Katso myös Hietala 1994, 173-183.

<sup>549</sup> Dyer 1994, 11-12, Ellis 1995, 92, 108.

<sup>550</sup> deCordova 1990, 11-12, 19, 51, 98, 100.

tähtivälineet<sup>551</sup> saavat katsojan janoamaan lisää, jotta he voisivat tietää kaiken suosikistaan eli saada suosikkinsa tähtikuvan tulemaan täydelliseksi. Paradoksaalisesti saatavilla oleva tieto kasvaa ja laajenee koko ajan, joten samalla mahdollisuus, että tieto tähdestä olisi ”täysi”, karkaa yhä kauemmas. Lopullista tähteyttä ei voi koskaan saavuttaa, sillä tähdestä on aina saatavilla jotain uutta tietoa, joko elokuvateollisuuden itsensä tuottamaa tai tähtikultin synnyttämää. Tähtikuvan täyttymisen mahdottomuuden takia tähti pysyy halun kohteena, mutta myös halussa on paradoksi. Koska tähtinäyttelijä on pohjimmiltaan tavallinen ihminen, voi ihailija samastua häneen ja pitää häntä oikeutetun halun kohteena. Näyttelijä ei kuitenkaan tähteytensä takia voi olla tavallinen ihminen, vaan jotain suurempaa, joten samastuminen on mahdotonta ja tähti on halun kohteeksi mahdoton. Katsoja kamppailee halun ja ihailun kanssa ja ratkaistakseen tähden todellisen, lopullisen luonteen, katsoja kerää itselleen lisää tähtivälineitä. Tähteyden monet paradoksaalisuudet palvelevat tähtikuvaa, sillä ne kietovat katsojan tiukasti tähteen ja tekevät tähteyden ihailun täyttymisestä tai valmiiksi tekemisestä mahdottoman.<sup>552</sup>

Näyttelijä markkinoi elokuvaansa ja elokuvaa instituutiona kiehtomalla katsojaa ja näyttelijästä levitettävä tieto pitää katsojaa otteessaan. Tässä luvussa tutkittavaksi nousee kolme eri puolta näyttelijöiden saamasta julkisuudesta. Ensin esille nousee Suomi-Filmin näyttelijöitä ja tähteyttä määrittävä ideologia, joka muokkaa ja rakentaa näyttelijäjoukkoa. Toisena käsittelen yhtiön tarjoamaa julkisuutta, joka jakaa katsojille tähteyttä synnyttäviä tähtivälineitä. Näiden lisäksi mukana on kolmantena myös kaksi yksittäistä näyttelijöiden/tähtien tarinaa, jotka rakentuvat tähtivälineistä ja kertovat katsojille kauniita tarinoita elokuvan ihmeellisestä maailmasta, sillä juuri tällaisten tähtisatujen takia elokuvalehdet rakensivat näyttelijäjulkisuuttaan.

## 5.2. Karu tähdettömyys

### 5.2.1. Tähdet eivät syty

Keskustelua suomalaisesta filmitähteydestä käytiin vilkkaasti 1920-luvun lopussa ja seuraavan vuosikymmenen alussa. Kotimaista tähteyttä ei ollut vielä olemassa, joten keskustelussa pohdittiin syitä tähän ja toisaalta keinoja, joilla tähdet saataisiin syttymään. Anu Koivunen liittyy käydyn keskustelun aikakauden viihteen

---

<sup>551</sup> Star apparatus. Veijo Hietala käyttää suomennosta tähtiväline Richard Dyerin termistä Star Vehicle, joka merkitykseltään eri kuin Star apparatus/tähtiväline. Katso Hietala 1994, 174-175.

<sup>552</sup> Ellis 1995, 93-98.



kuluttamisen ekspansioon ja uudenlaisen kaupunkilaisuuden syntymiseen, jotka tekivät elokuvissa käynnistä ja ennen kaikkea elokuvien kuluttamisesta osan uutta modernia elämää. Tämä on hyvin lähellä deCordovan esittämiä perusteita Hollywoodin tähteyden synnylle kulutuskulttuurin mukana.<sup>553</sup>

Yhteistä kotimaiselle keskustelulle oli toiveikkuus, mutta mukana oli myös pettyneitä kannanottoja. Roland af Hällström totesi Elokuva-lehdessä keväällä 1929:

*Suomessa on paljon kauniita naisia - mutta siitä huolimatta ei meillä vielä ole esitettävänämmä ainoatakaan filmitähteä eikä juuri ainoatakaan filminäyttelijätärtäkään, josta edes voisi sellaista odottaa.*<sup>554</sup>

Syy naistähtien puutteeseen ei ollut af Hällströmin mukaan naisissa itsessään. Hän tuomitsi suomalaiset miehet, joista puuttui ”eroottinen raffinemangi”, joka saisi naisten uinuvan kauneuden puhkeamaan kukkaan, sillä vasta erotiikan kautta voi nainen ilmentää syvintä olemustaan. Vaikka suomalaisilta miehiltä puuttui af Hällströmin mukaan eroottisuus, hän kiitti näitä alkuperäisestä primitiivisyydestä, joka teki heistä salaperäisiä, vaikuttavia elokuvatähtiä. Pohjoismaiset näyttelijät soveltuivat erinomaisesti valkokankaalle, sillä heissä oli sitä tyyneyttä ja varmuutta, jota elokuvanäyttelemineen vaati.<sup>555</sup>

Roland af Hällströmille, kuten muillekin, elokuvatähti oli ensisijaisesti nainen<sup>556</sup>:

*Sanotaan usein jostakin valkokankaan näyttelijästä tai näyttelijättärestä, että hänellä on oikeat 'filmikasvot': Tähän käsitteeseen sisältyy paljon, aina valokuvausteknisistä seikoista - kaikki kauniit kasvot eivät ole filmissä edukseen - johonkin mystilliseen sielukkuuteen asti, joka on miltei selittämätön, mutta jollakin tavalla pohjautuu erotiikkaan. Tämä ominaisuus suomalaisilta filminäyttelijättäritä*

---

<sup>553</sup> Koivunen 1992, 6-7; deCordova 1990, 108. Suomi-Filmissä uuden viihteen ekspansiota edusti yhtiön lehden nimeäminen ”Elokuvaksi” vuonna 1927 - uudissana oli otettu käyttöön vasta samana vuonna ”filmin” ja ”elävän kuvien” rinnalle.

<sup>554</sup> *Miksi Suomessa ei ole elokuvatähtiä?* Roland af Hällström, Elokuva 7/1929, 4.

<sup>555</sup> *Ibidem.*

<sup>556</sup> Amerikkalaisen elokuvatähteyden muotoutuessa muutaman ensimmäisen vuoden ajan se koski vain naisnäyttelijöitä ja myöhemminkin naisten tähteyttä korostettiin enemmän kuin miesten. Naisvalta näkyi myös Elokuva-lehdessä, jossa julkaistiin paljon sivun mittaisia esittelyartikkeleita Hollywoodin näyttelijöistä - vain harva näistä käsitteli miespuolisia tähtiä. Myös elokuvatähteyttä käsittelevässä kirjallisuudessa tähteä käsitellään useammin naisena kuin miehenä.

*puuttuu, ja se on heidän kehityksensä esteenä, sillä erotiikka on juuri sielun itsetietoista ruumiillistumista ja tällaisena osa filmitaiteen kokonaispyrkimyksiä.*<sup>557</sup>

Puutteellisina af Hällström näki nimenomaan nuoret naiset, siis ne, joista voisi oikeita tähtiä tulla. Vanhemmille näyttelijättäriille hän antoi täyden tunnustuksen muutamaa vuotta myöhemmin teoksessaan *Filmi - aikamme kuva: ”On muuten ihmeellistä mikä loistokokoelma äitejä ja muoreja suomalaisella elokuvalla on esitettävään!”*<sup>558</sup>

Vaikka trustisodan riehussa perustettu Elokuva puolusti oikeaa suomalaista elokuvaa, tätä pitemmälle tilanne ei muuttanut Suomi-Filmin ja Elokuvan näkökulmia kansainvälisen ja suomalaisen elokuvan suhteesta. Suomi-Filmi profiloitui 1920-luvulla hyvin kansallisten aiheiden kuvaajaksi, mutta tästä huolimatta omaa osaamista verrattiin kansainväliseen tasoon. Ruotsin antamien esikuvan mukaan haaveiltiin ”korkeimpaan kansainväliseen luokkaan kuuluvista suuren maailman tähdistä”. Mahdolliseen suomalaiseen tähteyteen suhtauduttiin eräänlaisena varsinaisen Hollywood-tähteyden esiasteena.<sup>559</sup> Todellinen ura alkaisi tähdelle vasta sitten, kun tämä pääsisi pois pienestä Suomesta:

*Jos joku ”tähti” ilmaantuisi, veisivät rikkaammat senkin meiltä. Kilpailu maailmanmarkkinoista suurkeskuksien kanssa on siis toivotonta, eikä ole mitään syytä uhrauksiin siinä suhteessa.*<sup>560</sup>

Tilanteessa, jossa oikeita suomalaisia tähtiä ei vielä ollut, osattiin kuitenkin olla myös ylpeitä kotimaisista saavutuksista:

*Monen monta kertaa on vertailtu ulkolaisia filmitähtiä kotimaisiin ja merkillistä, [--] löytyy niitä täältäkin yhtä loistavia tähtiä kuin ulkomailtakin ja monessa suhteessa paljon parempiakin, näin arkisesti vain sanottuna. Suomalaisiin aiheisiin ei tosin*

<sup>557</sup> *Miksi Suomessa ei ole elokuvatähtiä?* Roland af Hällström, Elokuva 7/1929, 4. Katso myös *Elokuvasankarin sex-appeal*. Antti Halonen, Elokuva 12/1931, 13, jossa kirjoittaja määrittää (ulkomaista) miestähteyttä ja elokuvasankariutta nimenomaan näiden ”sex-appealin” kautta.

<sup>558</sup> af Hällström 1936, 230.

<sup>559</sup> Honka-Hallila 1995, 50, 53-58; Pantti 2000, 96-97, 161. Katso esimerkiksi *Miltä näyttää suomalaisen filmin tulevaisuus?* Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929, 3; *Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja*. Nimimerkki R.R.R., Elokuva 13/1931, 12. Ruotsin elokuvateollisuudesta esimerkiksi Hollywood-tyyppinen mainos: *Uusia ruotsalaisia elokuvia*. Mainos, Elokuva 13/1928, 12-13; *Ruotsin elokuvatuotanto paisunut entistä runsaammaksi*. Nimimerkki Tukholman kirjeenvaihtajamme, Elokuva 9-10/1929, 12. 1930-luvun puolelle alettiin arvostaa entistä enemmän ”suomalaista elokuvaa”, mutta sitä arvotettiin edelleenkin kansainvälisillä mittapuilla. Katso esimerkiksi *Suomen filmin tie*. Kai Kivijärvi, Elokuva 14/1931, 4.

<sup>560</sup> *Miltä pohjalta on kotimaisen elokuvatuotannon työskenneltävä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 2/1927, 3.

*vierasmaalaiset sopisikaan, mutta onpa siinä vielä muutakin ja se muu on suomalaisen filminäyttelijättären monin verroin suurempi naisellinen sulous, joka varmasti vielä tulee enimmin pidetyksi suurmaailmassakin.*<sup>561</sup>

Suomalainen (karu) elokuva ymmärrettiin tyyliltään niin erilaiseksi verrattuna esimerkiksi Hollywoodin tuotoksiin, ettei suuren maailman diivoja voitu kuvitella kotoisiin pääosiin. Tästä huolimatta kuitenkin jälleen palattiin ajatukseen ulkomaisesta suosioista, joka kruunaa näyttelijättären menestyksen.

Kaikelle elokuvalehdissä käydylle keskustelulle elokuvatähteydestä yhteistä oli tunnustettu tarve suomalaisille tähdille, vaikka elokuvatähteyden puuttumiselle annettiin erilaisia syitä. Käyty julkinen tähtikeskustelu on selvin merkki siitä, että tähtijärjestelmä puuttui suomalaisesta elokuvamaailmasta. Keskustelusta kumpuaa halu kehittää kotimaista filmiä - aikakauden mukaisesti ulkomaisten esikuvien mukaan. Suomalainen elokuva haluttiin nostaa kansainväliselle tasolle, johon kuului tähtijärjestelmä.

### 5.2.2. Yrityksiä, ei onnistumista

1920-luvun loppupuolella käyty tähteykeskustelu heijastui voimakkaasti Elokuva-lehden tapaan tehdä julkisuutta näyttelijöistä. Samaan aikaan kun lehti entistä voimakkaammin sitoutui tukemaan yksin Suomi-Filmiä, kasvoi näyttelijöille annetun palstatilan määrä. Suomi-Filmillä ei ollut omia tähtiä, mutta yhtiön käyttämistä näyttelijöistä kirjoitettiin, eli heille luotiin julkisuutta. On kuitenkin huomioitava, että yhtiön kiristytvä taloustilanne saattoi olla lehden suunnan muutoksen takana. Siirtyminen elokuvamaailman tilaa käsittelevistä artikkeleista näyttelijäjuttuihin oli osa lehden keventynyttä toimituksellista linjaa.

Näyttelijäartikkeleiden määrä nousi nopeasti Elokuvassa. Vuonna 1928 lehdessä oli ollut kolme artikkelia suomalaisista näyttelijöistä, kaikki vuoden loppupuolella. Seuraavana vuonna näyttelijäartikkeleita oli viisi ja vuonna 1930 kymmenen. Seuraavana vuonna artikkeleita oli jo 15, eli melkein jokaisessa numerossa esiteltiin yksi kotimainen näyttelijä. Artikkelit saivat myös vakiopaikan lehdessä sivulla 4 tai 5, heti pääkirjoitussivun jälkeen. Myös lehden kansikuviin

---

<sup>561</sup> *Kotimaisesta elokuvasta*. Nimimerkki V. K-n, Elokuva 1/1929, 3.

ilmestyivät suomalaiset näyttelijät ja näyttelijättäret mainostamaan uusia elokuviaan.<sup>562</sup>

Samaan aikaan määrällisen kasvun kanssa tapahtui artikkeleissa sisällöllinen mullistus. Ensimmäiset näyttelijäartikkelit olivat esittelyitä, joissa keskityttiin kertaamaan jo tiedossa olleita näyttelijän uran vaiheita sen sijaan että olisi pyritty tuomaan esille uutta tietoa. Pian esittelyt syrjäytyivät haastatteluilla, joissa näyttelijältä itseltään kyseltiin menneistä ja tulevasta elokuvasta. Siirtyminen muodosta toiseen oli nopea, ehkä liiankin nopea aikalaislukijoille, sillä ensimmäisen haastatteluartikkelin otsikkoon oli liitetty sulkumerkkeihin sana ”haastattelu” korostamaan tekstin erilaisuutta verrattuna aikaisempiin.<sup>563</sup> Itse artikkelien sisältöön muutos ei vaikuttanut. Haastatteluissa ja esittelyissä oli ainoastaan kaksi aihetta, ura elokuvassa ja ura teatterissa. Muita aiheita ei käsitelty eikä näyttelijöiden yksityiselämää näytetty julkisuuteen.

Paras suositus, mikä näyttelijälle voitiin antaa, oli ulkomailta saatu tunnustus. Sen puuttuessa pelkkä ulkomainen kokemus nosti näyttelijän vain Suomessa siipiään kokeilleiden yläpuolelle. Kuten Roland af Hällström totesi, oli Urho Somersalmi 1920-luvun lopun Suomessa hyvin etuoikeutetussa asemassa, mutta se ei niinkään johtunut hänen saavutuksistaan kotimaisen elokuvan parissa, vaan filmirooleista Ruotsissa.<sup>564</sup> Ensimmäisen suomalaisroolinsa hän sai vuonna 1928, kun hänet valittiin *Tukkijoella*-elokuvan (1929) pääosaan:

---

<sup>562</sup> Näyttelijäartikkeleita: *Axel Slangus*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 14/1928, 8-9; *Urho Somersalmi esiintyy ensimmäisen kerran suomalaisessa elokuvassa*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 15/1928, 12-13; *Heikki Välisalmi (haastattelu)*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 17/1928, 4; *Ulkomainen tähti Suomi-Filmin uuteen elokuvaan*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929, 4; *Ihastuttavan vakoilijattaren puheilla*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 12/1929, 4; *Suomi-Filmin uutta tähteä tapaamassa*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 15/1929, 4; *Helge Ranin*. Nimimerkki Mr. J-s, Elokuva 17/1929, 7; *Aktivisti Aarne Leppänen kertoo elokuvatyöstään*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 18/1929, 4; *Suomalaisten elokuvatähtien luku kasvaa*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1930, 4; *Suomen elokuva on saanut mainion roiston*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 4/1930, 5; *Kaksi tulevaa tähteä?* Ei kirjoittajaa, Elokuva 5/1930, 6; *Iltapäiväkahvilla Ossi Korhosen luona*. Nimimerkki Irja, Elokuva 7/1930, 4; *Ulkomaalainen tähti, joka loistaa suomalaisessa elokuvassa*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 7/1930, 5; *Yrjö Saarnio kertoo elokuvatyöstään*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 8-9/1930, 4; *Pikakäynti Kirsti Suonion luona*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 10/1930, 4; *Joel Rinne kertoo itsestään ja Aatamin puvussa esiintymisestä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 13/1930, 4. Kansikuvat: vuosi 1927: 1/2 kansikuvasta suomalaisia; vuosi 1928: 1/20 kansikuvasta suomalaisia; vuosi 1929: 7/18 kansikuvasta suomalaisia; vuosi 1930: 3/18 kansikuvasta suomalaisia; vuosi 1931: 10/19 kansikuvasta suomalaisia. Vuonna 1927 ilmestyi vain kaksi näytenumeroa, muina vuosina 20 numeroa, joista osa oli kaksoisnumeroja. Vuonna 1930 amerikkalainen äänielokuva valloitti Suomea ja suurin osa Elokuva-lehden kansikuvista mainosti näitä elokuvia.

<sup>563</sup> *Heikki Välisalmi (haastattelu)*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 17/1928, 4.

<sup>564</sup> *Miksi Suomessa ei ole elokuvatähtiä?* Roland af Hällström, Elokuva 7/1929, 4.

*Tämä on merkkitapaus elokuvataiteemme historiassa, sillä onhan Somersalmi etevä näyttelijä, ja hänen tulonsa suomalaiseen elokuvaan merkitsee mitä suurinta taiteellista voittoa tälle uudelle taiteenlajille.*<sup>565</sup>

Samaan tapaan Lillan Järnefeltiä oli vuonna 1927 povattu uudeksi suomalaiseksi elokuvatähdeksi sillä perusteella, että hän oli ollut avustajana muutamassa tanskalaisessa filmissä sekä pienessä sivuosassa Saksassa.<sup>566</sup> Hänen suomalainen filmiuransa jäi yhteen rooliin. Paria vuotta myöhemmin lehti oli innoissaan, kun Suomi-Filmin elokuvaan *Kajastus* (1929) kiinnitettiin tsekitär Anielka Elter, sillä nyt suomalainen elokuva saisi mahdollisuuden todellakin näyttää taiteensa korkean tason.<sup>567</sup> Elter olikin Elokuvan ainoa kotimaisen valkokankaan tähti, sillä vain hänestä lehdessä oli uran ylittävää tietoa, pieniä hauskoja ulkomailta hankittuja juoruja.<sup>568</sup> Ulkomaalainen tähti ei kuitenkaan tuonut mukanaan suurta menestystä elokuvalleen, joten jälleen palattiin etsimään tähtiä kotimaisista näyttelijöistä.

Näyttelijöiden nimet ja kasvot tulivat tutuksi Elokuvan lukijoille. Esimerkiksi Birgit Sergelius esiintyi vuosina 1927-1930 kolmessa Suomi-Filmin elokuvassa, joiden kautta hän sai paljon julkisuutta ja lopulta hänet valittiin Elokuva-lehden kilpailussa vuonna 1930 Suomen suosituimmaksi elokuvanäyttelijättäreksi.<sup>569</sup> Missään vaiheessa hänen saamansa julkisuus ei kuitenkaan irronnut näyttelemisestä, vaikka häntä haastateltiin lehteen. Samoin kävi muiden näyttelijöiden kohdalla. Ainoa Elokuvan tekemä todellinen yksityiselämän muurin ylittäminen tapahtui, kun lehti kirjoitti pikku-uutisessaan:

*Ratsumestari Carl von Haartman on näinä päivinä mennyt kihloihin ohjaamansa "Kajastus" elokuvan naispääosan esittäjän, neiti Elsa Segerbergin kanssa. Olemme varmoja siitä, että kaikki "Elokuvan" lukijat yhtyvät niihin onnitteluihin, jotka toimitus täten lausuu kihlautuneille toivottaen heille menestystä yhteistyössä sekä elokuvan alalla että elämän taipaleelle muutenkin.*<sup>570</sup>

---

<sup>565</sup> *Urho Somersalmi esiintyy ensimmäisen kerran suomalaisessa elokuvassa.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 15/1928, 12-13.

<sup>566</sup> *Kotimainen elokuvatuotanto.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 8.

<sup>567</sup> *Ulkomaalainen tähti Suomi-Filmin uuteen elokuvaan.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929, 4; *Kajastus.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929, 9; *Ulkomaalainen tähti, joka loistaa suomalaisessa elokuvassa.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 7/1930, 5.

<sup>568</sup> *Ulkomainen tähti Suomi-Filmin uuteen elokuvaan.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 9-10/1929; *Ulkomaalainen tähti, joka loistaa suomalaisessa elokuvassa.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 7/1930, 5.

<sup>569</sup> Katso esimerkiksi *Suomalaisten elokuvatähtien luku kasvaa.* *Birgit Sergeliusta haastattelemassa.* Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1930, 4; Uusitalo 1972, 146.

<sup>570</sup> Ei otsikkoa. Ei kirjoittajaa, Elokuva 17/1929, 11.

Tätä poikkeusta lukuun ottamatta näyttelijät pysyivät tiukasti valkokankaalla. Kyseessä oli aikakausi, jolloin suomalainen elokuva - tai elokuva yleensä - ei ollut vielä täysin lunastanut asemaansa taiteena, tai edes kunniallisena viihteenä,<sup>571</sup> joten luultavasti näyttelijät haluttiin kuvata ennen kaikkea ammattilaisiksi, joista kenelläkään ei olisi sanaakaan pahaa sanottavanaan.

Varsinaisen tähtijärjestelmän ja tähtijulkisuuden puuttuminen 1920-luvun lopussa ei merkinnyt sitä, että Elokuva-lehti ei olisi voinut kutsua kotimaisia näyttelijöitä tähdiksi. Jokaisesta uudesta filmistä otettiin irti mahdollisuus synnyttää ensimmäinen suomalainen tähti. Varsinkin filmien ennakkomainonnassa sanaa ”tähti” käytettiin ”näyttelijän” synonyymina.<sup>572</sup> Muutamaa vuotta myöhemmin Kinolehden nimimerkki Ergi kirjoitti:

*Elokuvatähti lienee nimitys, jonka saaminen edellyttää menestystä elokuvanäyttelijänä. Mutta meillä yleensä ja varsinkin naiset saavat heti tuon 'mainenimen', kun vain ovat muutamankin metrin saaneet seisoa kameran edessä.*<sup>573</sup>

Tähti-tittelin liian keveä käyttö oli aikalaisten mielestä ongelmallista. Elokuva-lehden perusteella suuret odotukset, tähdeksi nimittäminen, heikko menestys ja katoaminen valkokankaalta olivatkin yleensä suomalaisen 1920-luvun lopun näyttelijättären filmiuran kehityskaari. Tämä ei ollut omiaan tukemaan toiveissa olevaa tähteyden syntyä, sillä jatkuvat tappiot ja termin liikakulutus veivät omalta osaltaan pohjaa todellisilta tähdiltä, jos sellainen olisi kotoisille valkokankaille jostain löydetty.

Vaikkei Elokuva synnyttänyt tähtiä, tuotti se lisäinformaatiota katsojille. Taustalla voidaan nähdä Ellisin ajatus, jossa laajeneva tietomäärä saa kiedottua katsojan valtaansa ja saa tämän haluamaan lisää elokuvamaailmaa.<sup>574</sup> Näyttelijöiden tuominen esille oli hyvin tarkoitushakuista - se liitettiin tulevaan elokuvaan ja tekstiin ladattiin odotuksia tulevasta suosiosta. Lehden linja muuttuminen ei kuitenkaan vielä synnyttänyt tähteyttä deCordovan ja Ellisin määrittelemässä mielessä,<sup>575</sup> sillä ulkoelokuvalliset materiaalit, kuten valokuvat ja haastattelut

---

<sup>571</sup> Elokuvan asemasta Pantti 2000, 133-146. Vertaa hyveellisen tähteyden luomisesta Hollywoodissa deCordova 1990, 101-102. Katso myös esimerkiksi *Herkkupalloja*. Nimimerkki Jurtikka, Elokuva 1/1931, 14.

<sup>572</sup> Esimerkiksi *Kotimainen elokuvatuotanto*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 8-9; *Kajastus*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1929, 4; *Laulava filmitähti, joka rakastaa eläinfilmejä... Lavean tien "Kirsti"*. Nimimerkki Benyol [Antti Halonen], 9/1931, 7; *Uusi tähti Suomen elokuvan tähtitaivaalla*. *Iris Knäpe kertoo*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1931, 4.

<sup>573</sup> *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Ergi, Suomen Kinolehti 2/1933, 14.

<sup>574</sup> Ellis 1995, 93-94.

<sup>575</sup> deCordova 1990, 11-12, 19, 51, 98, 100; Ellis 1995, 93-94.

keskittyivät tiukasti ammatillisiin asioihin. Lehdessä ei ollut informaatiota, joka olisi luonut tähtikuvaa laajenevana, monipuolisena, ja elokuvista irtaantuneena ilmiönä.

### 5.3. Oma näyttelijäkunta

#### 5.3.1. Filminäyttelijyys eriytyy

Karun aikakauden päättyminen merkitsi Suomi-Filmissä myös sitä, että yhtiön suhde näyttelijöihin mullistui. Erkki Karu ei ollut ainakaan elokuvalehdissä kertaakaan kiinnittänyt huomiota näyttelijäkysymykseen, mutta jo muutaman kuukauden toimikauden jälkeen Suomi-Filmin uusi tuotantopäällikkö Orko kirjoitti Suomen Kinolehteen artikkelin, jossa hän pohti kotimaista elokuvatähteyttä:

*Nykyhetken ”suomalainen filmitähti” on valitettavasti pelkkä käsite, joka vasta etsii toteutumistaan. Olosuhteet eivät ilmeisesti ole olleet kyllin otolliset ”tähtien” ilmestymiselle, vaikka kotimainen filmitaide onkin jo toistakymmentä vuotta aukonut kapaloitaan.*<sup>576</sup>

Orko oli hyvin tietoinen elokuvatähteyteen liittyvistä ongelmista. Huolimatta filmi-ihmisten ja yleisön toiveista 1920-luvun aikana yksikään kotimainen näyttelijä ei ollut muuttunut tähdeksi. Syiksi tähän hän näki tuotannon vähäisyyden sekä sen, että usein filmirooleihin oli kelpuutettu kokemattomia näyttelijöitä, jotka eivät valkokankaalla menestyneet. Orko ei kuitenkaan halunnut teatterinäyttelijöitä, sillä:

*Puhenäyttämö antaa kyllä filmille hyvää ainesta, mutta toisaalta se saattaa myöskin pilata filminäyttelijää filmimiehen silmällä katsoen. Jo yksistään tilan ja liikeratojen käyttö on niin kokonaan erilaista näillä kahdella, monessa suhteessa läheisellä taiteella. Sen lisäksi: taiteellinen kypsyys saavutetaan vasta vuosien mukana, mutta neitoina ja nuorukaisina emme valitettavasti voi säilyä koko ikäämme. Puhenäyttämöllä voimme naamioitua jopa kaksi-, kolmekymmentäkin vuotta nuoremmiksi, mutta kamera vaatii melkoista rehellisyyttä tässä suhteessa.*<sup>577</sup>

---

<sup>576</sup> *Suomalainen elokuvatähti tänään ja huomenna.* Risto Orko, Suomen Kinolehti 3/1934, 36.

<sup>577</sup> Ibidem.

Orko halusi tehdä uutta parempaa suomalaista elokuvaa, sillä siihen mennessä tehdyt filmit ja niissä esiintyneet näyttelijät jäivät armotta alakynteen suuren maailman tuotantojen ja tähtien rinnalla, joita suomalainen yleisö innolla seurasi.<sup>578</sup>

Aikaisemmat kokemukset kotimaisesta tähteydestä eivät olleet kannustavia, mutta Orko ei välittänyt niistä. Jo artikkelin nimi ”*Suomalainen elokuvatähti tänään ja huomenna*” viittasi siihen, että tuotantopäälliköllä oli suunnitelmia tulevaa varten. Orko oli varma, että tulevaisuus toisi todellisen elokuvatähteyden Suomeenkin, kunhan filmituotanto saataisiin kasvamaan. Tuotannon kasvusta kehittyvä ”filmikaupunki” oli hänen mukaansa edellytys tähteydelle, sillä se mahdollistaisi vakituisen näyttelijäkunnan hankkimisen. Oikean elokuvakaupungin suojissa näyttelijöitä voitaisiin kouluttaa niin, että filmien taiteellinen arvo kasvaisi ja ulkomaillakin nautittaisiin suomalaisesta filminäyttelemisestä.<sup>579</sup>

Tulevalle filmitähdelle ohjaaja Orko antoi ehtoja: tällä tuli olla luonnollista temperamenttia ja kykyä ilmentää sitä, tämän tuli pitkäjänteisesti harjoittaa itseään, jotta pystyi täydellisesti hallitsemaan ”tunteen ja älyn ilmennysvälineitä” - siis kasvojaan, eleitään, liikkeitään ja ääntään. Hän mainitsi myös, että miellyttävä ulkonäkö, jopa mahdollinen kauneus olisi näyttelijälle avuksi. Lopuksi Orko totesi:

*Tällaista pitäisi sen aineksen olla, josta sitten onnistunut ohjaus, hyvä käsikirjoitus, sattuva osavalinta ja sitkeä työ vähitellen luovat tunnetun filminäyttelijän, jolle aukenevat kansainvälisetkin tiet. Eihän mikään tee näyttelijää niin nopeasti kuuluisaksi kuin juuri filmi. - Mutta suomalainen ”tähti” tuikkii vielä tuntemattomana muiden joukossa. Kuka hän on?*<sup>580</sup>

Orkolle tähteyden mekanismit olivat tuttuja. Hän ymmärsi kuuluisuuden vallan samoin kuin ulkomaisten elokuvakoneistojen mahdin. Hän myös korosti filminäyttelijyyttä erillään teatterinäyttelijyydestä peräänkuuluttaessaan koulutusta elokuvaa varten. Lähtökohta koko Orkon käsitykselle tähteydestä oli filmitoiminnan vakiintuminen, laajentuminen ja organisoituminen. Hän halusi luoda Suomeen elokuvakaupungin, Hollywoodin tai Ruotsin Råsundan antamien esikuvien mukaan. Hänelle ei riittänyt karulainen elokuvatuotanto, vaan hän kurotti kohti suurtuotantoihanteita.

Vaikka Orko kirjoitti artikkelinsa elokuva-alan ammattilaisille, hän ei maininnut elokuvatuottajien, välittäjien ja esittäjien tähdistä saamaa hyötyä, vaan

---

<sup>578</sup> Ibidem.

<sup>579</sup> Ibidem.

<sup>580</sup> Ibidem.



hän lähestyi tähteyttä näyttelijöistä itsestään käsin. Risto Orkon kirjoitti tulevaisuuden unelmasta kiinnittää näyttelijät vakituisiksi työntekijöiksi tuotantoyhtiöön ja näin sitoa heidät yhden merkin alle. Tästä huolimatta hänen mukaansa kansainvälinen ura oli näyttelijälle parempi kuin pelkkä kotimainen, eli hän ei täysin pitänyt Suomi-Filmin puolta. Suomalaiset mittapuut eivät olleet niitä oikeita, sillä filmituotanto täällä oli edelleen lapsenkengissään.

Kuten Orko itsekkin totesi, kansainväliset elokuvatähdet kiinnostivat suomalaisia. Hollywoodin filmitähteyks oli vakiintunutta ja Suomessakin oli itsestään selvää, että elokuvaa myytiin katsojille näyttelijöiden nimillä.<sup>581</sup> Suomalaiset olivat oppineet katsomaan nimenomaan elokuvatähtiä - esimerkiksi Elokuva-lehti oli joitain vuosia aikaisemmin korostanut, etteivät näyttelijät olleet elokuvan tärkeimpiä tekijöitä vaan ”ne mokomat herrat”, ohjaajat, kuvaajat ja käsikirjoittajat, joiden nimiä elokuvan aluksi niin pitkään näytetään.<sup>582</sup>

1920-luvun lopun tähteykseskustelua olivat käyneet lähinnä nuoret kulttuurikriitikot, eivät elokuvantekijät.<sup>583</sup> Erkki Karu ei ainakaan Elokuva-lehdessä ottanut minkäänlaista kantaa keskusteluun, vaikka tähteydestä kirjoittaminen kuuluikin olennaisena lehden sisältöön.<sup>584</sup> Orkon kirjoittama artikkeli Kinolehdessä vuonna 1934 oli tähän suhteutettuna selkeä muutos. Nyt Suomi-Filmin tuotantopäällikkö lähti selkeästi rakentamaan itselleen ja yhtiölleen toisaalta filmikaupunkia, toisaalta tähtiä sen filmikaupungin kaduille.

### 5.3.2. Löytöjä ja koulutusta

Vielä *Siltalan pehtoorista* (1934) Elokuva-Aitta totesi: ”[--] näyttelijöinä on useita tuttuja ’filmikasvojamme’ tai ainakin sellaisia näyttelijöitä, jotka ovat aikaisemmin esiintyneet elokuvassa.”<sup>585</sup> Kommentin perusteella ei ollut vielä selvää, että näyttelijöiden ura jatkuisi yhtä elokuvaa pitemmälle, sillä aikaisempi filmikokemus oli uutisoimisen arvoista.

Näyttelijät, joille oli kertynyt useita esiintymisiä valkokankaalla, olivat usein teatterinäyttelijöitä, kun taas amatööreille ensimmäinen rooli jäi usein viimeiseksi.

<sup>581</sup> Katso esimerkiksi *Miten filmikuumetta parannetaan; Kuinka Hollywoodissa asutaan*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 8/1932, 134-137; *Tähtitaivas*. Nimimerkki Jokeri, Elokuva-aitta 2/1936, 29.

<sup>582</sup> *Miten elokuva syntyy*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 11/1928, 12. Katso myös *Miten elokuvatähtiä tehdään. Hollywoodin kirjeenvaihtajaltamme*. Don Ramido, Elokuva 13/1928, 4.

<sup>583</sup> Katso Koivunen 1992, 22-26.

<sup>584</sup> Katso *Kantamme*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 1/1927, 1.

<sup>585</sup> ”*Siltalan pehtooria*” elokuvataan. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 16/1934, 280-281.

Läpi 1930-luvun ja myöhemminkin elokuvanäyttelemistä arvostettiin paljon vähemmän kuin työtä teatterin lavalla. Näyttelijän ensisijainen ura oli teatterissa ja elokuvaroolit olivat vain sivutöitä.<sup>586</sup> Kotimaisen tuotannon kasvaessa lisääntyvät filmiroolit rasittivat entistä enemmän näyttelijöitä, mikä näkyi teattereissa. Näyttelijöiden työpäivät jatkuivat kellon ympäri, joten he olivat väsyneitä molemmilla työpaikoillaan. Pelkällä teatteripalkalla ei tullut toimeen, joten lisäansioiden takia oli filmattava.<sup>587</sup> Ura filmillä ei ollut kuitenkaan pelkästään pahasta, sillä se tuki näyttelijän mainetta näyttämöllä. Lisäansioita varten filmaavat näyttelijät eivät luonnollisesti tunteneet uskollisuutta yhtiötä kohtaan, vaan vaihtoivat työnantajaa paremman tarjouksen tullen. Tilanne uhkasi pahentua entisestään, sillä elokuvatuotanto kasvoi voimakkaasti.

Osana Suomi-Filmin tuotannon kasvun korostamista elokuvalehdissä kerrottiin yhtiössä työskentelevien näyttelijöiden määrän noususta. Kun yhtiö oli ensimmäistä kertaa aloittanut kahden elokuvan yhtäaikaiset kuvaukset alkukesästä 1935, uutisoitiin Elokuva-Aitassa näyttävästi: *Suomalaiseen filmiin on kiinnitetty suuri joukko näyttelijöitä.*<sup>588</sup> Artikkelissa keskityttiin lähinnä kertomaan yhtiön tuotannon jakaantumisesta kahteen ryhmään, mutta suuren näyttelijäjoukon kiinnitys oli sivuasianakin tarpeeksi tärkeä noustakseen otsikoksi. Artikkelin ohien oli liitetty kuvakollaasi kaikkein nimekkäimmistä näyttelijöistä, joiden kasvot korostivat näyttelijäjoukon kokoa.

Syksyllä Uutisaitan kolmannessa numerossa kirjoitettiin:

*Suomi-Filmin palveluksessa kuluneena kesänä on ollut maamme ensimmäisiä esittäviä taiteilijoita 56, replikoivia avustajia 22, muita avustajia noin puolitoistasataa ja teknillistä henkilökuntaa kuutisenkymmentä. Sitä paitsi edustaa taiteilijakaarti huomattavan laajaa aluetta: Helsinkiä, Viipuria, Turkuja, Tamperetta ja Poria ja kaikkiaan yhdeksää eri teatteria. [korostus alkuperäinen]<sup>589</sup>*

<sup>586</sup> Esimerkiksi näyttelijöiden elämäkerroissa teatteriuraa käydään läpi laajasti ja monipuolisesti, mutta elokuvaaura ohitetaan muutamalla pinnallisella huomiolla. Katso esimerkiksi Rätty-Hämäläinen 1969, passim; Rinne 1967, 71-73, passim ja Rinne & Steffa 1985, passim. Poikkeuksena on Ansa Ikonen muistelmateos, joka keskittyy ainoastaan hänen elokuvauraansa. Saarikoski 1980, passim. Katso myös *Onko elokuvanäyttelijä - näyttelijä?* Nimimerkki Niko, Elokuva-aitta 8/1938, 181.

<sup>587</sup> Ansiot eivät kuitenkaan olleet kummoisia. Ansa Ikonen kertoi muistelmissaan ensimmäisen elokuvansa *Kaikki rakastavat* (1935) palkkion riittäneen talvitakin ostoon. Seuraavasta *Vaimokkeesta* (1936) hän sai jo kaksinkertaisen palkkion ja elokuvan roolipuvut. Miesten palkkaus ei ollut aivan näin kehnoa, sillä Ikonen sai *Vaimokkeessa* vain neljänneksen siitä, mitä vastaanäyttelijä Tauno Palolle maksettiin. Saarikoski 1980, 48.

<sup>588</sup> *Suomi-Filmissä on kiirettä. Suomalaiseen filmiin on kiinnitetty suuri joukko näyttelijöitä.* Nimimerkki T.P. [Tapio Piha], Elokuva-Aitta 10-11/1935, 226-227. Katso myös *Mitä uutta vuokraamoista? Suomi-Filmi.* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 5/1935, 119-120.

<sup>589</sup> *Pikkupaloja Suomi-Filmistä.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 2-3.

Teksti muodosti Suomi-Filmin työntekijöistä yhden suuren joukon, johon kuului kameran takaisen väen lisäksi monentasoisia näyttelijöitä. Näyttelijöiden teatteritausta oli osa mainontaa, kun yhtiö korosti, että se ei ollut tyytynyt vain pääkaupunkiin, vaan nähnyt vaivaa kokoamalla parhaat joukot joka puolelta maata. Korostaessaan taiteilijoidensa teatteritaustaa Uutisaitta kertoi, etteivät nämä olleet alalla kokemattomia, mutta samalla lehti puhui Orkon linjausten vastaisesti, sillä tuotantopäällikön mukaan teatterikoulutus oli filminäyttelijälle väärää koulutusta.<sup>590</sup>

Saman vuoden lopulla viisitoistavuotias Suomi-Filmi korosti, että sen näyttelijät olivat maan parhailta näyttämöiltä<sup>591</sup> ja kertasi historiaansa lukuina: sekä Elokuva-Aitan että Kinolehden sivuilla ilmestyi sanasta sanaan sama juhla-artikkeli, jossa kerrottiin yhtiön saavutuksiksi 34 elokuvaa, 400 kilometriä filmiä, 218 esittävää taitelijaa ja 15 ohjaajaa.<sup>592</sup> Vielä tässä vaiheessa Suomi-Filmin korostama näyttelijäjoukon suuri koko rakentui lyhyistä vierailuista, mutta korostuksella rakennettiin tietoisesti kuvaa näyttelijöistä (ja muista elokuvantekijöistä) joukkona.<sup>593</sup>

Reaktiona filmialan kasvuun ja näyttelijöiden tekemään kaksoistyöhön käytiin vuodesta 1937 keskustelua ”kahden herran palvelemisesta” eli elokuvanäyttelemisen vaikutuksista teatterinäyttelemiseen. Samoihin aikoihin osa teattereista alkoi rajoittaa näyttelijöidensä osallistumista elokuvaan. Elokuva-ala puolestaan korosti sitä, ettei sen kasvun mahdollisuuksia saisi rajoittaa, vaikka tilanteen hankaluus tunnustettiin. Samalla toivottiin, että nämä kaksi herraa, elokuvatuottamot ja teatterit, voisivat tehdä keskenään sopimuksia, jotka mahdollistaisivat näyttelijöille mahdollisuuden työskennellä molempien palveluksessa.<sup>594</sup>

Suomi-Filmin teki eroa Suomen Filmitoimintasuhteeseen, jolle Kansallisteatteri oli tärkein näyttelijälähde läpi 1930-luvun,<sup>595</sup> siirtymällä vähitellen teatterinäyttelijöistä ”amatööreihin” eli näyttelijöihin, joilla ei ollut sidoksia

---

<sup>590</sup> *Suomalainen elokuvatähti tänään ja huomenna*. Risto Orko, Suomen Kinolehti 3/34, 36.

<sup>591</sup> *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 6.

<sup>592</sup> *Suomi-Filmi 15-vuotias*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 22/1935, 420; *Suomi-Filmi 15-vuotias*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 11/1935, 297. Koska teksti oli täsmälleen sama kummassakin lehdessä, on se todennäköisimmin ollut peräisin Suomi-Filmistä. Uutisaitassa ilmestyneen juhla-artikkelin sisältö oli sama, mutta sanamuodot hieman erilaiset. Vertaa *Suomi-Filmi täyttää viisitoista vuotta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 6.

<sup>593</sup> Katso myös *Suomi-Filmissä on kiirettä*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aitta 10-11/1935, 226-227.

<sup>594</sup> *Teatterin ja elokuvan suhde*. Arvo Ääri, Suomen Kinolehti 4/1937, 103-104; *Näyttelijäkysymys*. Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 10/1937, 345. Katso myös esimerkiksi *Ossi Elstelä, uuden tyypin luoja kotimaaisessa elokuvassamme*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1937, 5. Katso myös Leppäniemi 1997, 64.

<sup>595</sup> Laine 1999, 144.

teatteriin. Samalla yhtiö vältti näyttelijäkysymyksen ristiriidan. Vielä 1930-luvun puolivälissä yhtiö etsi näyttelijöitään Helsingin teattereista ja ensimmäiset suuret sankarit, Joel ja Jalmari Rinne sekä Tauno Palo olivat ensisijaisesti teatterinäyttelijöitä. Kaikki kolme sankaria siirtyivät vuosina 1937-1938 Suomen Filmitoimintalaitokseen, ja heidän jälkeensä Suomi-Filmin näyttelijäjärjestelmä rakentui yhä voimakkaammin filmitaiteilijoiden varaan.

Elokuvanäyttelijöiden joukkoa lähdettiin luomaan tarmokkaasti vuonna 1936, jolloin yhtiö perusti oman näyttelijäkoulunsa. Uutisaitta ei maininnut koulua sanallakaan, mutta Elokuva-Aitta haastatteli Topo Leistelää ja kirjoitti:

*Maamme elokuvateollisuus ja elokuvataide on tällä erää sangen ekspansiivisessa vaiheessa ja päivä päivältä on käynyt yhä ilmeisemmäksi, että taiteilijapuute, nimenomaan uusien kykyjen puute, tulee kasvamaan. Elokuvakoulun tehtävänä on torjua tämän puutteen haitallisuuksia etsimällä uusia kykyjä ja kouluttamalla niitä.*

<sup>596</sup>

Lähtökohta sankarien ja sankaritarin hankkimiseen oli päinvastainen verrattuna totuttuun. Näyttelijöitä ei enää haettu näyttämöiltä, vaan Suomi-Filmi halusi rakentaa itselleen oman erillisen näyttelijäkuntansa:

*Ei ole kai lainkaan liikaa sanoa, että elokuvakoulu on syntynyt välttämättömyyden pakosta, sillä suomalaisen elokuvataiteen vaurastuessa ja sen työntahdin kiihtyessä ei voida enää tulla toimeen yksinomaan niillä voimilla, joita täytyy "lainata" teatterista. Suomalaisen elokuvataiteen tulee vähitellen päästä tässäkin mielessä omavaraistalouteen. Vasta silloin se seisoo omilla jaloillaan.*<sup>597</sup>

Suomi-Filmin tarkoitus oli tehdä suomalaisesta filmitaiteesta itsenäinen ja riippumaton - erillisten filminäyttelijöiden luominen oli osa alan arvostuksen kohottamista. Samalla otettiin mallia Hollywoodista, jossa näyttelijät keskittyivät vain elokuvantekoon eivätkä palvelleet kahta herraa kuten Suomessa. Mukana oli myös taiteellisia motiiveja, sillä teatterinäyttelemisen erosi tekniikaltaan filminäyttelemisestä. Samalla tehtiin eroa Suomen Filmitoimintalaitokseen, jonka näyttelemistyyli rakentui teatteritaitojen varaan, kun taas Suomi-Filmi suosi hyvin vähäeleistä näyttelemistä.<sup>598</sup> Orkon tapaan myös Valentin Vaalan mielestä teatterista

<sup>596</sup> *Elokuvakouluun*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 10/1936, 238-239. Filmikoulusta katso myös Uusitalo 1969-1976, 115.

<sup>597</sup> *Elokuvakouluun*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 10/1936, 238-239.

<sup>598</sup> Laine 1999, 144-145.

saatu oppi oli haitaksi näyttelijälle, sillä teatterimaneerit eivät sopineet kameran eteen.<sup>599</sup>

Suomi-Filmissä sekä Orko että Vaala halusivat itselleen omien näyttelijöiden joukon, jotka eivät näkyisi sen paremmin kilpailijoiden elokuvissa kuin teatterien lavoillakaan. Omavaraisuuden tavoittelu oli todennäköisimmin lähtöisin taloudellisista seikoista, sillä se mahdollistaisi toisaalta tehokkaamman tuotannon ja toisaalta tehokkaamman markkinoinnin, kun elokuvayleisölle ei jatkuvasti tarvitsisi esitellä uusia sankareita edellisten kadottua yhtiöstä tai koko alalta. Luomalla jatkuvuutta näyttelijyyteen suomalainen elokuvakoneisto toimisi jälleen hieman lähempänä Hollywoodin antamia ihanteita.

Suurella optimismilla perustettu Suomi-Filmin elokuvakoulu ei tuottanut tuloksia, eikä siitä enää ensiesittelyn jälkeen kirjoitettu elokuvalehdissä. Yhtiö luultavasti luopui liian kunnianhimoisesta suunnitelmasta ja ryhtyi luomaan omaa näyttelijäkuntaa hienovaraisemmin. Sen sijaan Suomen Filmitoimisto kopioi ajatuksen filmikoulusta itselleen ja sai sen toimimaan sotavuosiin asti.<sup>600</sup>

Suomi-Filmi otti viikoittain vastaan filmiin pyrkijöitä, mutta ei näistä halukkaista syntynyt sankareita,<sup>601</sup> vaan uudet näyttelijäsuuruudet löydettiin sattumalta milloin mistäkin. Kinolehti kirjoitti vuonna 1938:

*Eräät filmiyhtiöt kiinnittävät vakituiseen palvelukseensa eräitä amatöörejä, jotka ovat osoittautuneet hyväksi filminäyttelijöiksi, antaen heille erikoiskoulutuksen ja kasvattavat heistä itselleen ensiluokkaisia 'nimiä'. Tällä tavoin on Suomeen syntymässä oma filminäyttelijäkuntansa.<sup>602</sup>*

Suunnitellessaan uusia elokuviaan ohjaajat tarkastelivat eteensä tulevia ihmistyyppejä ja poimivat heistä lupaavimpia koefilmiauksiin, joista onnekkaimmat pääsivät valkokankaille. Risto Orko löysi Helena Karan Turun Kino-Palatsin kassalta ja Kullervo Kalskeen Kotkan teatterista. Vaala löysi puolestaan Olga Tainion Koiton näyttämön lippuluukulta, Olavi Reimaan Varkauden näyttämöltä ja Sirkka Sarin viipurilaisesta rohdoskaupasta. Sankareilla saattoi siis olla kokemusta

<sup>599</sup> *Amatööri- vai ammattinäyttelijä.* Ei kirjoittajaa, Suomen Kinolehti 6/1937, 133. Pakinamuotoisen tekstin ”filmiohjaaja” on tulkittavissa Vaalaksi, sillä hän oli nuori ja ohjannut enemmän kuin kukaan muu. Katso myös Ansa Iksen muistelmat, joissa hän kertoo Vaalan opettaneen hänelle filminäyttelemisen. Saarikoski 1980, 51-54. Myös Roland af Hällström kannatti erillistä filminäyttelijäkuntaa. af Hällström 1936, 301-304, katso myös 305-313.

<sup>600</sup> T. J. Särkän elämäkerran mukaan SF:n johtaja sai ajatuksen Saksasta. Kirja kuittaa Suomi-Filmin koulun pelkkänä vapaamuotoisena opetuksena. Uusitalo 1975b, 108-112.

<sup>601</sup> Uusitalo 1994, 139.

<sup>602</sup> *Mietteitä suomalaisesta elokuvasta.* Arvo Ääri, Suomen Kinolehti 5/1938, 164-165.

pikkukaupunkien näyttämöiltä, mutta sankarittarista ainoastaan Irma Seikkulalla oli teatteritausta ja hänetkin oli löydetty pienyhtiön elokuvasta.<sup>603</sup> Seikkulankin kohdalla Suomi-Filmi vei voiton teatterinlavasta, sillä vuonna 1939 Uutisaitta kertoi näyttelijättären jättävän teatterin ja antautuvan vain ja ainoastaan filmin palvelukseen.<sup>604</sup>

Suomifilmiläisen sankaruuden luominen näkyi konkreettisisa piirteissä, kuten näyttelijöiden nimissä, joita muokattiin tarvittaessa ”filmaattisemmiksi”. Ensiesittelyssä Suomi-Filmin kotkalaisvahvistusta tituleerattiin vielä nimellä Keijo Kalske, vaikka tähteyteen hän nousi Kullervona.<sup>605</sup> Sirkka Jansson muuttui Sirkka Sariksi ennen esittäytymistä elokuvayleisölle. Unto Eskola puolestaan esiteltiin Uutisaitassa 5/1938 kuvalla ja kuvatekstillä: ”Hänen osansa [Vihreän kullan miespääroolin] esittäjä on vielä nimetön, tulos ohjaaja Vaalan löytöretkestä yli koko Suomen.”<sup>606</sup> Vielä seuraavassa lehdessä hän oli ”Vihreän kullan’ nimetön sankari”,<sup>607</sup> mutta numerossa 7/1938 Valentin Vaala esitteli löytönsä Olavi Reimas -nimellä.<sup>608</sup> Yleisölle taiteilijanimien käyttö ei ollut tuntematonta, sillä esimerkiksi Uutisaitan kysymyspalstalla epäiltiin, että myös Helena Kara on ottanut itselleen taiteilijanimen.<sup>609</sup> Reimaan nimettömyys tai epäilykset Karan taiteilijanimestä eivät olisi voineet päästä Uutisaitan sivuille ilman yhtiön hyväksyntää, joten niitä voidaan pitää Suomi-Filmin näyttelijäideologian mukaisina. Yhtiö ei lähtenyt salailemaan tapaansa luoda näyttelijöitä tyhjästä, vaan piti sitä tietoisesti esillä.

Vaikka Suomi-Filmin näyttelijäjärjestelmä rakentui tähtilöydöille, myös muita keinoja käytettiin uusien filmitaiteilijoiden hankkimiseen. Yhteydet ulkomaille olivat yhä 1930-luvun puolivälissä suuri suositus näyttelijälle. Vuonna 1935 Elokuva-Aitta uutisoi näyttävästi amerikansuomalaisen tanssijattaren Tuulikki Paanasen saapumisen Suomeen:

---

<sup>603</sup> Seikkula näytteli Aho & Soldanin valmistamassa elokuvassa *Juha* (1936) naispääosaa. Elokuvasta Uusitalo 1975a, 117-120. Myös Birgit Kronström oli teatterinäyttelijä, mutta hän teki elokuvia Suomi-Filmille harvoin, joten hän ei kuulunut vakituiseen näyttelijäkuntaan vaan oli vierailija.

<sup>604</sup> *Toimituksen silmäkulmasta*. Ei kirjoittajaa, 3/1939, 15.

<sup>605</sup> *Katso Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3.

<sup>606</sup> *Välähdyksiä Suomi-Filmin tulevaisuudensuunnitelmista*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 4-5.

<sup>607</sup> *Kittilästä kirpaistua*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 13.

<sup>608</sup> *Uudet mieskasvot kotimaisella filmitaivaalla. Olavi Reimas - Valentin Vaalan uusin löytö, joka on sekä 'Sysmääläisen' että 'Vihreän kullan' miespääosassa*. Nimimerkki Visa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1938, 10-11.

<sup>609</sup> *Kirjeenvaihtoamme*. Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 15. Helena Kara oli näyttelijättären oikea nimi.

*Miss Paananen on asunut monta vuotta Hollywoodissa ja tuntee persoonallisesti monet sellaiset suuret tähdet, jotka meille tuikkivat vain valkokankaalta ja lehtien palstoilta.”*<sup>610</sup>

Vaikka Miss Paanasen filmitaitteen tuntemus rajoittui näyttelijöille annettuihin tanssitunteihin, Koto-Suomessa hän päätyi pääosien sankarittareksi. Suomi-Filmi kiinnitti hänet *Miehekkeen* naispääosaan vuonna 1936, ja rooleja kertyi ennen sotaa ja Paanasen paluuta Amerikkaan yhteensä neljä kappaletta. Paanasen kohdalla ulkoelokuvallisen maineen muuttaminen filmimaineeksi onnistui, mutta aina ei kohtalo ollut yhtä hyvä.

Pari vuotta Paanasen kiinnityksen jälkeen Suomi-Filmi yritti kopioida itselleen menestyksen Suomen Filmitoiminnalta, jonka ensimmäinen suuri sankaritar oli Ester Toivonen.<sup>611</sup> Toivonen ei ollut näyttelijä, vaan hän päätyi filmiin voitettuaan vuonna 1934 Miss Eurooppa -tittelin. Hän sai hyvin paljon huomiota elokuvalehdissä,<sup>612</sup> ja hän oli vuoteen 1937 asti Filmitoiminnan näkyvin näyttelijätär.<sup>613</sup> Suomi-Filmissä oltiin varmasti hyvin tietoisia Toivosen menestyksestä, joka pohjasi hänen kauneuskilpailuvoittoonsa. Kun vuonna 1937 Miss Euroopaksi kruunattiin suomalaisneito Britta Wikström, kiirehti Suomi-Filmi kiinnittämään hänet palvelukseensa. Uusi missi pääsi heti keväällä 1938 Kinolehden kanteen tittelillä ”*Suomi-Filmin uusi viehättävä naistähti*”, ja Elokuva-aitan mainoksessa hänen kuvansa oli tasavertainen pääosaa esittäneen Helena Karan kanssa.<sup>614</sup> Uutisaitta puolestaan kirjoitti:

*Neiti Britta Wikström - Euroopan kauneuskuningatar, on näinä päivinä tehnyt sopimuksen Suomi-Filmin kanssa. Käsikirjoitusta häntä varten kirjoitetaan parhaillaan ja filmaus aloitetaan ensi tilassa. Tulossa todellinen elokuvapommi!*<sup>615</sup>

---

<sup>610</sup> *Terveisiä Hollywoodista*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-Aitta 20/1935, 384. Yhteyksistä ulkomaille katso myös esimerkiksi *Aulikki Rautavaara*. Nimimerkki Marja-Leena [Annikki Aarni], Elokuva-Aitta 9/1936, 210-211.

<sup>611</sup> Hän esiintyi yhteensä 10 elokuvan pääosassa tai suuressa sivuosassa ennen talvisotaa. Suurin osa näistä rooleista sijoittui SF:n ensimmäisiin vuosiin 1934-1937. SKF 1 ja 2, passim.

<sup>612</sup> Katso esimerkiksi Elokuva-aitan kannet 22/1934, 7/1935, 5/1936, 6/1936, 15-16/1936, sekä *Ester Toivonen*. Mainoskuva, Elokuva-aitta 6/1936, 139.

<sup>613</sup> Laine 1999, 122-123. Toivosen saamasta suuresta julkisuudesta katso Kinolehti 1934-1937, passim. Vuonna 1937 Ansa Ikonen siirtyi SF:n palvelukseen, jolloin Toivosen merkitys alkoi vähitellen laskea.

<sup>614</sup> *Britta Wikström, Suomi-Filmin uusi viehättävä naistähti*. Kansikuva, Suomen Kinolehti 5/1938; *Poikamiesten holhokki*. Mainos Elokuva-aitta 16/1938, 308.

<sup>615</sup> *Suomi-Filmin uusin tähti - Miss Eurooppa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 12.

Uudesta löydöstä oli suuria toiveita, mutta pelkkä kauneuskilpailumaine ei tuonut filmiuraa. Mainostettu käsikirjoitus ei koskaan valmistunut, tai ei ainakaan päätenyt Britta Wikströmin näyteltäväksi. Sitä odotettaessa hän sai sivuosat elokuvista *Poikamiesten holhokki* (1938) ja *Markan tähden* (1938), mutta tähän hänen filmiuransa loppui.

Samanlainen kohtalo odotti myös Nora Mäkistä, jonka ensiesiintyminen Suomi-Filmissä oli elokuvassa *Markan tähden* (1938) pienessä sivuroolissa. Tätä aikaisemmin Mäkinen oli esiintynyt kilpailijoilla parissa pienessä roolissa,<sup>616</sup> joten Suomi-Filmi kaappasi näyttelijän ja alkoi tehdä hänestä pääosien esittäjää. Yhtiö oli varma kaappauksensa kannattavuudesta, sillä Mäkinen oli yksi niistä viidestä näyttelijästä, jonka palkkaus vahvistettiin yhtiön hallituksessa.<sup>617</sup> Mäkisen saama vuosisopimus merkitsi sitä, että yhtiö oli valmis panostamaan näyttelijättäreeseen ja maksamaan hänelle suunnilleen samanlaista korvausta kuin päänäyttelijättärilleen.

Ensimmäisen elokuvan valmistuttua Mäkinen päätyi jälleen sivuosaan, mutta Suomi-Filmin aiomukset tehdä hänestä tähti jatkuivat, sillä vuoden 1939 alussa yhtiön 20-vuotisjuhlalehdessä Nora Mäkinen nähtiin valokuvassa näyttelijöiden kahvihuoneesta Kullervo Kalskeen, Sirkka Sarin ja Helena Karan seurassa,<sup>618</sup> jotka olivat yhtiön tärkeimpiä tähtiä. Muut näyttelijät tosin istuivat tiiviisti vierekkäin ja Mäkinen oli pienen matkan päässä heistä yksinään, joten kuvasta on tulkittavissa jakoa oikeisiin elokuvataiteilijoihin ja sellaisiksi pyrkiviin. Samassa lehdessä julkaistiin sivun kuvakollaasi otsikolla *Kerrankin kaikki yhdessä! Suomi-Filmin tähtisikermä esittäytyy*,<sup>619</sup> jossa Nora Mäkinen oli tasavertaisena muiden tähtien joukossa. Luultavasti sekä omaksi että yhtiön pettymykseksi Mäkinen ei koskaan päässyt nousemaan sivuosista päärooleihin. Häntä ei koskaan haastateltu, eikä sen paremmin Elokuva-aitta kuin Kinolehtikään edes noteerannut häntä. Vuosisopimuksen päätyttyä hän jätti Suomi-Filmin.

Suomi-Filmin tähtikoneisto ei ollut pettämätön, vaikka se monia uusia sankareita ja sankarittaria loikin kotimaiseen filmimaailmaan. Muutamat markkinoiduista näyttelijöistä katosivat melkein saman tien tultuaan esitellyiksi. Yhtiö lähti mainostamaan ennen kuin oli itsekään varma tuloksista - oli tärkeää luoda ennakko-odotuksia.

---

<sup>616</sup> SF-elokuvissa *Kuriton sukupolvi* (1937) ja *Tulitikkuja lainaamassa* (1938), sekä Tulion elokuvassa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938).

<sup>617</sup> Hän sai vuosisopimuksen 1 500 markan kuukausipalkalla kesäkuussa 1938 eli juuri *Markan tähden* -elokuvan kuvausten alkaessa. Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokouksen pöytäkirja 28.6.1938, Suomi-Filmi Oy/SEA; SKF 2, 270.

<sup>618</sup> *Mikä on Suomi-Filmi?* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 4-6.

<sup>619</sup> Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 18.



Vuoden 1938 tienoilla Suomi-Filmi oli onnistunut luomaan itselleen näyttelijäkunnan, joilla ei ollut merkittäviä meriittejä yhtiön ulkopuolella. Löydetyt sankarit olivat yhtiön omia luomuksia, jotka oli yhtiössä opetettu näyttelemään ja joita koulutettiin jatkuvasti filmausten välillä.<sup>620</sup> Heidän maineensa oli luotu Suomi-Filmin Uutisaitan sivuilla, jossa heidät esiteltiin ohjaajien luomiksi ”tähtilöydöiksi”.<sup>621</sup> Tätä kautta he edustivat Suomi-Filmi näyttelijäihanteita, eli esimerkiksi sitä miten Orkon ja Vaalan toiveiden mukaan näyteltiin.

Koko 1930-luvun aikana Suomi-Filmi ei vienyt Suomen Filmitoiminnalta ainuttakaan pääosan esittäjää, vaikka loikkauksia toiseen suuntaan oli useita. Amatööristä kasvatettu tähti oli Suomi-Filmille parempi kuin teatterista lainattu tai kilpailijalta loikkanut, sillä tällöin näyttelijä oli huomattavasti riippuvaisempi yhtiöstään.<sup>622</sup> Elokvasta oli huomattavasti vaikeampi siirtyä teatteriin kuin päinvastoin, joten ainoat vaihtoehdot Suomi-Filmin rinnalla olivat kilpailevat elokuvayhtiöt. Suomi-Filmin luomista 1930-luvun sankareista ja sankarittarista ei Ansa Ikosta lukuun ottamatta kukaan päässyt teatteriin tai kilpailijan palvelukseen ennen talvisodan syttymistä,<sup>623</sup> joten minkäänlaisia takeita yhtiön ulkopuolisesta urasta ei ollut olemassa.

#### 5.4. Oheisjulkisuuden tähtivälineet

##### 5.4.1. Juoruja kulissien takaa

Suomi-Filmin *publity*-julkisuus ja Ellisin määrittelemien tähtivälineiden laajamittainen tuottaminen alkoi Uutisaitan perustamisesta vuonna 1935. Ensimmäisestä lehden numerosta lähtien kertomukset kulissien takaisesta filmimaailmasta olivat tärkeä osa yhtiön julkisuutta. Aikaisemmasta Elokvasta

---

<sup>620</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmin neliapila*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1937, 6; *Miekkaja, rytmii ja ratsuja eli siellä ”missä tähtiä tehdään”*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 11.

<sup>621</sup> Katso esimerkiksi *Valentin Vaalan uusi löytö, ihastuttava Sirkka Sari*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1937, 1; *Suomi-Filmin kotimaiset uutuuDET*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1937, 4-5; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6; *Välähdyksiä Suomi-Filmin tulevaisuudensuunnitelmista*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 4-5; *Uudet mieskasvot kotimaisella filmitaivaalla. Olavi Reimas - Valentin Vaalan uusin löytö, joka on sekä ’Sysmääläisen’ että ’Vihreän kullan’ miespääosassa*. Nimimerkki Visa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1938, 10-11.

<sup>622</sup> Katso Saarikoski 1980, 49.

<sup>623</sup> Suomen Filmitoiminnan siirtyneillä Regina Linnanheimolla, Tauno Palolla, Joel Rinteellä ja Jalmari Rinteellä oli elokuvakokemusta ennen Suomi-Filmille tehtyjä rooleja. Tuulikki Paananen teki yhden roolin pientuottamo Elosepolelle, mutta hänen asemansa oli erityinen, sillä hän oli Hollywoodissa asunut suomalainen tanssijatar, jolle pelkkä kotipaikka takasi mahdollisuuden filmata.

tällaiset kevyet lisätiedot olivat puuttuneet, mutta Elokuva-aitasta niitä löytyi jonkun verran vuodesta 1934 alkaen.<sup>624</sup> Uutisaitan varhaisvaiheissa juorukirjoittelu muodosti pääosan lehden toimitetusta osuudesta.<sup>625</sup> Jutut olivat pääosin sekalaisia tarinoita ja anekdootteja kuvaustilanteista, joista osa tuntuu olevan selkeästi niin sanottuja ”sisäpiirin juttuja”, joita lukijat eivät välttämättä ymmärrä:

*”Johtajan (siis Risto Orkon) poika kasvaa ja kastelee.”*

*”Rouva Nylanderin hautajaiset peruutetaan, sillä lentokone ei pudonnutkaan.” [--]*

*”Teatterinomistaja Hytösen osingot likosivat eilisessä rankkasateessa.”<sup>626</sup>*

Tämä lehteen päätynyt kuvausryhmän sisäinen materiaali kesän 1935 kuvausleirillä ei suoranaisesti näyttänyt filmauksen todellisuutta, eikä palvelut elokuvien katsojien kiinnostusta, mutta esitteli kulissien takaisen elämän hauskaksi ja luultavasti onnistui myös herättämään kiinnostusta tietää enemmän Suomi-Filmin maailmasta.

Vähitellen Uutisaitan toimituksellinen osuus parani ja kulissien takaista maailmaa valaisevat kertomukset muuttuivat, niistä tuli paremmin toimitettuja ja suunniteltuja, eikä lehden sivuille vain kaadettu kaikkea mahdollista tekstiä.<sup>627</sup> Linjaus pysyi tason kohoamisesta huolimatta samana. Suomi-Filmin Uutisaitta näytti sen maailman, joka normaalisti pysyi salattuna. Lehden sivuilla katsoja pääsi kuvauspaikoille sekä kuvien että tekstien avulla ja sai itselleen paljon ”turhaa” mutta hauskaa ja kiinnostavaa tietoa.<sup>628</sup> Tällaiset lisätietoa antavat artikkelit ovat *publicityä* tehokkaimmillaan, sillä ne markkinoivat elokuvaa ilmiönä filmien sijaan. Vaikka jutut keskittyivät tietyn elokuvan filmaamisen ympärille, niissä tärkeintä oli (elokuvan nimen, ohjaajan ja päänäyttelijöiden mainitsemisen lisäksi) kertoa suomifilmiläisestä tunnelmasta.

Uutisaitan alkuvuosina lukija vietiin maaseudulle seuraamaan kesäisiä kuvausmatkoja.<sup>629</sup> Kesä olikin yhtiössä kiireisimmän työn aikaa, sillä silloin

---

<sup>624</sup> Elokuva-lehdessä säännöstä poiketen katso *Meidän poikamme*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 12/1928, 5. Elokuva-aitan kulissien takaa -jutut alkoivat samoihin aikoihin, kun Topo Leistelä ja Tapio Piha tulivat lehden avustajiksi. Katso esimerkiksi *”Mahdollisimman yksinkertainen kohtaus”*. Nimimerkki Elo K. Aittala, Elokuva-aitta 6/1934, 141; *”Siltalan pehtoorin” ensi-ilta lähestyy*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aitta 18/1934, 318, *Viimeisen yön vilahduksia*. Nimimerkki Topo [Topo Leistelä], Elokuva-aitta 22/1934, 429.

<sup>625</sup> Katso esimerkiksi Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 5, 6, 10; Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 2-3, ruotsinkielisen osan 6.

<sup>626</sup> *Juoru*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 6.

<sup>627</sup> Vertaa esimerkiksi *Pikkupaloja Suomi-Filmistä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 3; *Sanottua ja kuultua Suomi-Filmissä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1936, 3.

<sup>628</sup> Katso esimerkiksi *Pikkupaloja Suomi-Filmistä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1936, 10; *Vääksyn muistelmia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1936, 10; *En natt på Näsijärvi*. Nimimerkki M. S., Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1936, ruotsinkielisen osan 9.

<sup>629</sup> *Ibidem*.

puhenäyttämöt pitivät lomaa, joten myös teatterinäyttelijät olivat vapaat filmaamaan. Työryhmät viettivät maaseudun kuvauspaikoilla pitkiäkin aikoja, viikkoja tai jopa kuukausia pienen ja rajatun ryhmän kesken, joten lehteen sopivaa materiaalia syntyi.

Tärkeä piirre toissijaista julkisuutta tuovissa jutuissa oli filmauksen vaikeuksien korostaminen. Tämä ei kuitenkaan ollut Uutisaitan kehittämä artikkelityyppi, vaan samanlaisia kertomuksia oli saatu aikaisemmin lukea muista elokuvalehdistä.<sup>630</sup> Uutisaitassa tämän tyyppiset artikkelit kuitenkin korostuivat. Hankaluuksia ja takaiskuja ei peitelty, vaan ne tuotiin selkeästi esille, kuten kerrottaessa *Koskenlaskijan morsiamen* (1937) ulkokuvien filmauksesta Lapissa:

*Säätila: Koska tänään sattuneesta syystä ei ole filmausta, on kaunis sää.*

*Ilma: On edelleen puhdasta. Toverihenki jatkuva.[-]*

*Kadonnut: Lapinlumous. Rehellistä löytäjää pyydetään palauttamaan tämän lehden konttoriin.*<sup>631</sup>

Huonot säät olivat olleet elokuvaajien riesana mykkäfilmin kaudellakin ja olivat edelleen, mistä filmintekijät halusivat katsojia muistuttaa.<sup>632</sup> Joskus luonnonvoimat kävivät jopa vaarallisiksi näyttelijöille ja filmaajille. *VMV 6:sta* (1936) tehtäessä kuvausryhmä sai taistella Suomenlahden aaltoja vastaan ja *Koskenlaskijan morsianta* (1937) kuvattaessa koskien kuohut jopa uhkasivat tekijöiden henkiä.<sup>633</sup> Ongelmista ja vaaroista kertomalla Suomi-Filmi tuotiin esille yhtiönä, joka panosti kaikkensa tuodakseen elokuvayleisölle mahdollisimman hyviä elokuvia. Jutuilla luotiin mielikuvaa vaikeuksia kaihtamattomasta filmaajajoukosta, jolle elokuvan teko oli omaa hyvinvointia tärkeämpää. Samalla tuli esille suomifilmiläisten työskentely ryhmänä. Vaikka vaikeuksia oli, ei ryhmähenki heikentynyt koskaan, vaan porukka pysyi kasassa ja viihtyi yhdessä.

Yleensä Suomi-Filmi perusti kuvausleirinsä eteläiseen Suomeen - Uudellemaalle tai Hämeeseen, mutta kahta Valentin Vaalan elokuvaa *Koskenlaskijan morsianta* (1937) ja *Vihreää kultaa* (1939) varten lähdettiin Lappiin asti. Kuvauspaikkojen etäisyys oli elokuvien mainosvaltti. Jo *Koskenlaskijan morsianta*

<sup>630</sup> Katso esimerkiksi *Tukkijoella*. Ei kirjoittajaa, Elokuva 16/1928, 8-9; ”Mahdollisimman yksinkertainen kohtaus”. Nimimerkki Elo K. Aittala, Elokuva-aitta 6/1934, 141.

<sup>631</sup> *Sanottua ja kuultua Suomi-Filmissä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1936, 5. Lapin kuvausleiri oli todellisuudessaakin täynnä ongelmia ja vastoinkäymisiä. Katso Saarikoski 1980, 56-59.

<sup>632</sup> *Vääksyn muistelmia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1936, 10; *Hätävara*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1938, 4.

<sup>633</sup> *Pikkupaloja Suomi-Filmistä*. Ei kirjoittajaa, 3/1935, 2-3; ...ja koski syöksähtää yli lautan 60 kilometrin tuntinopeudella... miehet ikään kuin kelluvat kuohuissa. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1936, 5-6.

markkinoitaessa korostettiin kuvauspaikkojen pohjoisuutta,<sup>634</sup> mutta Lapista tuli vakioaihe Uutisaitalle *Vihreän kullan* kohdalla,<sup>635</sup> kun filmin kuvaukset venyivät laboratoriovirheen takia. Yhtiö ei antanut syytä kuvausten viivästymiseen, mutta mainitsi syksyllä 1938 Vaalan jatkavan kuvauksia heti sään salliessa.<sup>636</sup> Tällä perusteella Suomi-Filmissä ei ollut tehty virhettä, vaan oli ilmojen vika, ettei elokuva valmistunut ajoissa.

Ensi-iltaan filmi pääsi vasta lokakuussa 1939, eli noin kaksi vuotta valmistamisen aloittamisen jälkeen. Viimeisistä kuvauspäivistäkin oli jo aikaa, mutta Uutisaitassa oli runsaasti uusia juttuja kuvausmatkalta elokuvan ensi-illan tienoilla.<sup>637</sup> Luultavasti valtaviksi kasvaneet tuotantokustannukset asettivat yhtiölle paineita hyvistä katsojaluvuista, joten yleisön mielenkiintoa oli pidettävä yllä kertomalla yhä uusia tarinoita.

Uutisaitta muodosti yhtiön työntekijöistä yhtä yhtenäistä joukkoa, mutta tuotantojärjestelmän kehittymisen yhteydessä korostui rinnakkaisten kuvausryhmien syntyminen. Vaikka yhtiö valmisti kahta rinnakkaista elokuvaa jo lehden perustamisen aikoihin syksyllä 1935, ei tuolloin vielä tehty tekstin tasolla eroa näiden välille.<sup>638</sup> Vähitellen artikkeleihin ilmestyivät ”ykkösryhmä” ja ”kakkosryhmä” sekä jonkin verran myöhemmin vielä ”kolmosryhmä”. Ryhmistä puhuttiin aina ohjaajaan liittäen. Ykkönen merkitsi Risto Orkoa, kakkonen Valentin Vaalaa ja kolmas ryhmä Orvo Saarikiveä.<sup>639</sup> Saarikivi joukkoineen sai vähiten julkisuutta ja pysyi huvinäytelmien tekijänä, kun taas Orkolle lanquesivat parhaat tekijät ja vaikeimmat aiheet.<sup>640</sup> Eniten julkisuutta sai Vaalan ryhmä, joka oli myös tuotteliain. Verrattuna kahteen muuhun joukkoon kakkosryhmä oli rämäpäisten seikkailijoiden lauma, joille sattui ja tapahtui. Voimakkaimmin esille nousi kaksikko Armas Hirvonen ja Eino Heino, Vaalan kuvaaja ja kuvausassistentti. Heidät kuvattiin vauhtikaksikoksi, kuin

<sup>634</sup> *Vaala kertoo*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1936, 6.

<sup>635</sup> *Vihreää kultaa etsimässä*. Nimimerkki H-n, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 12; *Kittilästä kirpaistua*. Ei kirjoittajaa, 6/1938, 13; *”Vihreetä kultoa” kuokkimassa*. Nimimerkki Kuskarj, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 2; *Metsien sinfonia*. Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 3; *Lapin ja ”Vihreän kullan” lumoissa*. Nimimerkki Jauli, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 6; *Vihreä kulta*. Mainos, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 8-9.

<sup>636</sup> *Tähtitieteilijän kiikarissa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1938, 15.

<sup>637</sup> *”Vihreetä kultoa” kuokkimassa*. Nimimerkki Kuskarj, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 2; *Metsien sinfonia*. Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki), Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 3; *Lapin ja ”Vihreän kullan” lumoissa*. Nimimerkki Jauli, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 6; *Vihreä kulta*. Mainos, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 8-9.

<sup>638</sup> Katso esimerkiksi *Juoru*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 6.

<sup>639</sup> Katso esimerkiksi *Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan aikaisemmin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 3; *Kesäkauden tuotantosuunnitelmia Suomi-Filmissä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 8-9.

<sup>640</sup> Katso esimerkiksi *Kun oopperan baletti tanssii masurkkaa polilla... Näkymiä ”Aktivistien” yöfilmauksesta*. Nimimerkki Bio-boy, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1939, 4-5,11; *Pientä pirskeettä ”Avovedestä”*. Ei kirjoittajaa, 5/1939, 4-5.

vallattomiksi pikkupojiksi, jotka lähtivät epäröimättä filmaamaan susia tai kiipeilivät tuntureilla.<sup>641</sup>

Vaikka kuvausryhmien välille ei luotu minkäänlaista kilpailutilannetta Uutisaitan sivuilla, muodostui ryhmille selkeät erilliset julkisuuskuvat. Orkon ryhmä ranskalaisine kuvaajineen teki todellista taidetta, Saarikiven porukka filmasi kevyitä komedioita ja Vaalan työryhmä oli valmis mihin tahansa erikoiseen elokuvan ja hivin nimissä.

Yhtiön näyttelijät eivät kiinnittyneet kuvausryhmiin, vaan muodostivat oman erityisen joukkonsa. Suomi-Filmi esitettiin näyttelijöille kodiksi. Näyttelijät nähtiin yhdessä kahvihuoneessa - he olivat keskenään ystäviä, eivätkä kilpailijoita kuten voisi kuvitella. Yhtiö piti heistä huolta, koulutti heitä ja valmensi kohti elokuvatahteyttä.<sup>642</sup> Yhtiön studioista, toimitalosta ja kuvausleireistä piirtyvä kuva on hyvin ihanteellinen - työtä tehdään kovasti, kaikki ovat alansa ammattilaisia, jotka ottavat työnsä vakavasti. Suomi-Filmi markkinoi itseään nimenomaan teollisena tuotantolaitoksena. 1930-luvulla teollinen tuotanto merkitsi modernia tehokkuutta ja tunnelma Suomi-Filmissä on aina positiivinen. Kukaan ei kärsi vaan kaikki nauttivat. Vaikka kuvauksia tehtiin öisin, jaksoivat tähdet yhä hymyillä, sillä heidän oli hyvä olla Suomi-Filmi palveluksessa.

#### 5.4.2. Elokvatalossa

Vuonna 1938 Suomi-Filmi sai viimein itselleen ajanmukaisen studion. Yhtiöllä oli maan uudenaikaisin ja suurin atelieeri, mikä oli suuri valtti kilpailussa Suomen Filmiteollisuutta vastaan. Jo vuoden alussa Topo Leistelä esitteli Kinolehdessä Suomi-Filmiä nimenomaisesti elokuvatalona, joka ei ole:

*[--] vain vuokraamo, ei vain valmistamo, ei vain elokuvateatteritoimintaa harjoittavan toiminimen konttori ja keskus. Elokvatalo, - se on varsin merkillinen*

---

<sup>641</sup> *Vihreää kultaa etsimässä...* Nimimerkki H-n, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 12; *"Tuo onnellinen filmimaailma"*. Nimimerkki Visa, Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1938, 10-11, 15; *Pientä pakinaa eri tahoilta*. Nimimerkki T-e, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 17; *Nähtyä ja kuultua*. Nimimerkki Toe [Toini Pyykkö], Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1939, 2; *Taas pyörivät kamerat Lapissa*. Nimimerkki Neiti Utelias, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1939, 10; *Lapin ja "Vihreän kullan" lumoissa*. Nimimerkki Jauli, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1939, 6. Armas Hirvonen ei ollut syntyjään suomalainen vaan inkeriläinen, eikä hän puhunut kunnolla suomea. Tähän ei Uutisaitassa viitattu kertaakaan, vaikka yhtiön varsinaisia ulkomaalaisvahvistuksia mainostettiin juuri vierasperäisyydellä. Heinosta ja Hirvosesta katso Töyri 1983, 68-69, 80-86, 160-161, passim.

<sup>642</sup> Katso esimerkiksi *Neiti utelias vierailee Suomi-Filmissä*. Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 10; *Miekkvoja, rytmiä ja ratsuja eli siellä "missä tähtiä tehdään"*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 11.

*kompleksi, jossa elämä tykyttää kiihkeätahtisesti ja rajusti. Siihen keskittyvät kaikki ne toiminnanhaarat ja muodot, jotka tavalla tai toisella ovat yhteydessä kaiken sen kanssa, mikä hipoo elokuvaa, tuota uuden ajan merkittävää luomusta, joka vielä toistaiseksi Medusan kaksin kasvoin tähyilee ryhdillistä kiinnepistettään.*<sup>643</sup>

Leistelä korosti artikkelissa Suomi-Filmin ja SF:n merkittävintä eroa; kun SF keskittyi ainoastaan kotimaiseen tuotantoon, oli Suomi-Filmillä omaa maahantuontia. Tällä perusteella Suomi-Filmi oli täydellisempi elokuvatalo kuin kilpailija.

Artikkelissa, jossa ei ole ainuttakaan valokuvaa, Leistelä vie lukijansa katsomaan tämän uuden ajan ihmeellisen elokuvatalon eri osastoja. Koko talon esittely veisi kirjoittajan mukaan koko Kinolehden vuosikerran, joten oli tyydyttävä vain kahden paikan näkemiseen. Johtajan odotushuone oli täynnä näyttelijöiksi pyrkiviä, ja käsikirjoitusosastolla liki hukuttiin lähetettyihin skripteihin.<sup>644</sup> Molemmissa vierailukohteissa huomattiin suuren yleisön halu päästä eläviin kuviin, eli se kuinka elokuvatalo kiinnosti tavallista kansaa.

Leistelän artikkelin mukainen kiertokäynti Suomi-Filmissä tuli hyvin tyypilliseksi juttumalliksi yhtiötä koskevassa uutisoinnissa 1930-luvun jälkipuolella. Aikaisemmin oli päästy katsomaan yhtä tiettyä tapahtumaa, yleensä tietyn elokuvan filmausta tai oli käyty haastattelemassa ohjaajaa tai näyttelijää. Kun Uutisaitan alkuvaiheilla syksystä 1935 oli yleensä kuvattu filmausleirejä ja niiden tapahtumia, muuttui painotus paria vuotta myöhemmin Helsingin toimipisteisiin tutustumiseen. Bulevardi 12:n pääkonttoria toki esiteltiin, mutta vuonna 1938 käyttöönotettu uusi Munkkisaaren atelieeri nousi heti valmistuttuaan tärkeimmäksi esiteltäväksi paikaksi.

Juuri ennen Munkkisaaren studioiden valmistumista Uutisaitassa syntyi Suomi-Filmin vakiofani Neiti Utelias, joka seikkaili kahdessa artikkelissa vuonna 1938. Ensimmäisessä artikkelissa, jossa ei ole valokuvia kuvituksena, Neiti Utelias, tyyppiesimerkki elokuvan ystävistä eli kuvitteellinen nuori filmiin hullaantunut tyttö, vietiin kierrokselle Bulevardi 12:een, Suomi-Filmin sydämeen. Oppaana matkalla oli nimimerkki Eno, vanhempi suomifilmiläinen mieshenkilö, joka vei tytön katsomaan yhtiön konttoria, vuokraamoja, mainososastoa ja johtaja Orkoa. Samalla kohdattiin yhtiön näyttelijättäret Helena Kara, Tuulikki Paananen ja Sirkka Sari sekä toiveikkaiden filmiin pyrkijöiden joukot. Matkalla nähtiin vain pieni osa

---

<sup>643</sup> *Elokuvatalossa*. Topo Leistelä, Suomen Kinolehti 5/1938, 158-159.

<sup>644</sup> *Elokuvatalossa*. Topo Leistelä, Suomen Kinolehti 5/1938, 158-159.

elokuvatalosta, yksi ainoa kerros Bulevardin taloa, joten artikkelin lopuksi Eno lupasi ottaa neiti Uteliaan toistekin mukaansa katsomaan Suomi-Filmin muita osia.<sup>645</sup>

Artikkelissa ruokittiin voimakkaasti neidin uteliaisuutta kuvaamalla yhtiö ystävällisen ihmisten taloksi, jossa suuret näyttelijättäretkin jaksavat jutella kahvitauollaan pienen faninsa kanssa. Samalla jälleen korostui yhtiön toiminnan laajuus ja monipuolisuus, se ettei Suomi-Filmiä voi yhdellä kertaa kokea tai nähdä, eli että asiaan on palattava toistekin. Yhtiöstä ei siis luoda yhtä kokonaista kuvaa, vaan korostetaan elokuvatalon monipuolisuutta ja monialaisuutta, jonka voi ymmärtää vain pienissä paloissa. Lupaamalla jatkoa Uutisaitta ja nimimerkki Eno saivat lehteä lukeneet neiti uteliaat odottamaan lisää, eli Ellisin mallin mukaan kokoamaan itselleen kokonaisuutta paloista.

Seuraavan kerran neiti Utelias pääsi Suomi-Filmiin paria kuukautta myöhemmin. Tällä kertaa matkaoppaana on nimimerkki Visa ja esittelyssä Haagan työväentalon väliaikainen studio, joka kylläkin artikkelissa esiteltiin nimenomaan Suomi-Filmin studiona, ei väliaikaisena vararatkaisuna. Pienelle neiti Uteliaalle oli studio monimutkaisine laitteineen ja vaikeine työvaiheineen liki käsittämätön mutta kiehtova paikka. Jälleen tavattiin myös näyttelijöitä, jotka olivat komeita, kauniita ja ystävällisiä.<sup>646</sup> Studiosta muotoutui satumaailma, jossa tavallinen elämä menettää merkityksensä - vaikka keskiyö koitti, ei filmaus loppunut, vaan väsymättömät näyttelijät jaksoivat työskennellä hehkuvien lamppujen alla.

Uutisaitasta löytyy hyvin objektiivisesti kirjoitettuja vierailukierroksia yhtiössä,<sup>647</sup> mutta Neiti Uteliaan vierailukierroksilla näyttäytyy oletetun perusfanin näkemä Suomi-Filmi. Raportoinnin sijaan niissä on tärkeää omakohtainen kokeminen, kurkistelu ja ällistely. Tärkeää ei ole ymmärtää kameran toimintamekanismeja tai tietää kuinka monta neliötä studiossa on, vaan päästä haistelemaan filmiarkea, joka ei tekstien mukaan lainkaan arjelta näytä. Neiti Uteliaan kokema Suomi-Filmi on ihmemaailma, jossa kauniit neidit ja komeat herrat elävät sitä unelmaa, jonka neiti Utelias toivoisi itsekin toteutuvan.

Aivan 1930-luvun loppu toi Uutisaittaan filmileirien ja elokuvatalon rinnalle uuden paikan esitellä näyttelijöitä. Vuonna 1938 ensimmäistä kertaa elokuvaensi-ilta uutisoitiin lehdessä ja seuraavan vuonna käytettiin ensimmäistä kertaa ”papparazzi-julkisuutta”, kun lehteen ilmestyi kuvia ensi-illoista. Kuvissa nähtiin kukitettuja

<sup>645</sup> *Neiti Utelias vierailee Suomi-Filmissä.* Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 10-11.

<sup>646</sup> *Neiti Utelias vierailee studiossa.* Nimimerkki Visa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 4-5, 13. Näiden kahden artikkelin jälkeen neiti Uteliaasta tuli Uutisaitan nimimerkki, joka itse alkoi esitellä Suomi-Filmiä lukijalle. *Taas pyörivät kamerat Lapissa.* Nimimerkki Neiti Utelias, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1939, 10.

<sup>647</sup> Katso esimerkiksi *Mitä on Suomi-Filmi?* Ei kirjoittaja, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1939, 4-6.

näyttelijöitä poistumassa teatterista näytännön päätteeksi,<sup>648</sup> eli enää kuvamateriaali ei rakentunut poseerauskuvista, vaan lehti halusi näyttää näyttelijänsä ”luonnollisina” oman elämänsä loiston keskellä. Kuvat olivat saman tyyppisiä kuin ne joissa, näytettiin Hollywood-elämän loistoa ja tähtiä ensi-illoissa. Tähti on ennen kaikkea tarina itsekin, suuri satu samaan tapaan kuin elokuviensa tarinat, tosin vain niin että tämä tarina tapahtuu oikeassa maailmassa ja se kehittyy hetki hetkeltä täydellisemmäksi. Tähteyden kaupallisuutta ei voi kieltää, sillä se rakentuu informaatiosta, jota tietoisesti tuotetaan. Näyttelijä ei ole tähdeksi muuntautuessaan enää tavallinen ihminen, vaan rakennettu instituutio, joka palvelee luojaansa, elokuvateollisuutta, muodostaen kaunista illuusiota itsestään ja maailmastaan.

#### 5.4.3. Tähtityypit muodostuvat

Toistuva julkisuus vakiinnutti Suomi-Filmin näyttelijät tunnetuiksi elokuvataiteilijoiksi ja Uutisaitan sivuilta elokuvayleisö tavoitti heidät. Suomi-Filmin näyttelijät avasivat yksityiselämänsä yleisölle, heidän julkisuuskuvansa alkoi muodostua yhä sirpaleisemmasta tiedosta. Ensimmäistä kertaa näyttelijä irtosi valkokankaalta, eli voidaan sanoa suomalaisen tähteyden syntyneen. Kun tähden saama julkisuus ei enää ollut kiinni yhdessä tietyssä elokuvassa, kasvoi julkisuuden konteksti - elokuvajulkisuus alkoi kaupata yleisölle yksittäisten tuotteiden (elokuva) sijasta ilmiötä (tähti), jolloin tuotannon kausittaisuus<sup>649</sup> ei tuonut merkittäviä katkoksia julkisuuteen.

Haastatteluissa ei puhunut enää vain ammattilainen, vaan oikea ihminen, jolla oli oma yksityiselämänsä. Toimittaja saattoi tulla käymään näyttelijän kotona tai seurata tämän elämää yhden päivän ajan. Todella henkilökohtaisiin kysymyksiin ei menty, ja esimerkiksi avioliittoa epävirallisempaa suhdetta ei lehdissä esitelty, vaikka ihailijoihin saatettiin vihjata.<sup>650</sup> Suomalainen elokuvatähteyden oli erittäin

---

<sup>648</sup> *Työ tehty on - ja nyt kelpaakin jo hymyillä.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 15. Katso myös *Filmimaailma lausuu ajatuksia elokuvapapususta.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 15.

<sup>649</sup> Yksi näyttelijä ehti vuodessa noin kahteen elokuvaan. Vertaa Ellis 1995, 98. Toisaalta Suomi-Filmin Uutisaitassa julkaistiin pitkään ennakkotietoja tulevista elokuvista, joten tätä kautta näyttelijät saivat nimensä säännöllisesti lehden sivuille, tosin pelkkinä kuivina mainintoina, ei kuvailuina, kuten varsinaista elokuvamainontaa täydentävässä, varsinaisessa tähtijulkisuudessa.

<sup>650</sup> Katso esimerkiksi *Ansa Ikonen kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1939, 15; *Miten filmitähti viettää päivänsä?* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 15; *”Urheileva*



hyveellistä - tähdestä ei Suomi-Filmin Uutisaitan perusteella ollut kenelläkään pahaa sanottavaa.

Lehden esittelyssä oli elokuvatähden elämäntapa. Roolisuoritus oli nähty valkokankaalta, muut työhön liittyvät taustatiedot mainosartikkeleista - haastatteluissa ei ollut tarve niiden kertaamiseen, vaan lähdettiin tyydyttämään elokuvayleisön tiedonnälkää henkilökohtaisilla palasilla tähdestä.

Antamallaan informaatiolla Uutisaitta alkoi muovata esittelemistään näyttelijöistä tyyppejä. He eivät olleet vain Suomi-Filmin näyttelijöitä, vaan jokaisella oli oma erityinen osansa yhtiön näyttelijäin joukossa.

Jo vuosien 1929-1931 aiheiltaan kansainvälisten elokuvien aikana Elokuvalehden luomat näyttelijämääritelmät lähenivät Hollywoodista annettua. ”Kiulutyttö” (perinteisten karujen maalaistytösten esittäjä) sai rinnalleen salonkiosien esittäjän ja Suomeen saatiin myös ensimmäinen ”vampyyri”, mutta nämä määritelmät eivät näkyneet siinä, miten lehti rakensi näyttelijättäriensä henkilöhaastatteluja. Oli näyttelijätär valkokankailla kiulutyttö tai vampyyri, samanlainen haastattelu hänestä lehteen tehtiin.<sup>651</sup>

Uutisaitassa puolestaan näyttelijöistä annettu lisäinformaatio esitteli heidän luonteenpiirteitään. Annettua kuvaa ei voida pitää täysin totena, sillä se rakentui tietoisesti tuotetulle informaatiolle. Suomi-Filmi näytti näyttelijänsä juuri sellaisina, kuin se yhtiölle parhaiten sopi.

Uutisaitan sivuilla kotimaiset tähdet olivat reiluja ja mukavia persoonia, jotka eivät aina kuitenkaan sokeasti totelleet yhtiön ohjaajia tai lehden reporttereita. Tämäkin oli yhtiön tietoinen valinta, sillä Uutisaitan kaltaisessa lehdessä ei yksikään virallisen mielipiteen vastainen artikkeli voinut päästä julkisuuteen. Kevyt kapinointi oli neitojen etuoikeus. Nuoret näyttelijättäret vastailivat näsäviisaasti lehtisedille, polttivat tupakkaa ohjaajiensa selkien takana ja käyttäytyivät muutenkin modernisti.<sup>652</sup> Etenkin Suomi-Filmin nuoret neidot Helena Kara, Sirkka Sari ja Tuulikki Paananen kuvattiin elokuvalehdissä juuri elokuvahahmojen kaltaisiksi.<sup>653</sup> He olivat

---

*Tarzan-tyyppi*” Kullervo Kalske. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 4; *Työ tehty on - ja nyt kelpaakin jo hymyillä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 15. Vertaa Elokuvalaitan kuvaukset Hollywoodin tähdistä, joissa keskeistä oli ulkomuoto ja rakkausseikkailut. Leppäniemi 1997, 53-55, 60, katso myös 68-89.

<sup>651</sup> Katso esimerkiksi *Kotimaisen elokuva ystävät*. Nimimerkki Kotimaisen filmin ystävä, Elokuva 3/1929, 12; *Kotimaisesta elokuvasta ”Tukkijoella” ja vähän muustakin*. Nimimerkki V.K-n, Elokuva 19/1929, 3; *Haastattelu baaripöydän takaa. Suomen ensimmäistä ”vampyyria” tapaamassa*. Nimimerkki R.R.R, 5/1931, 5; *Nuorta väkeä valkoisella kankaalla*. Nimimerkki R.R.R, Elokuva 9/1931, 5; *Elokuvamaailmasta*. Nimimerkki Ergi, Suomen Kinolehti 3/1932, 24. Suomi-Filmin ”kansainvälisistä salonkielokuvista” Uusitalo 1994, 75-80.

<sup>652</sup> Katso esimerkiksi *Kansikuvalla on puheenvuoro*. Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 10; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6.

<sup>653</sup> Suomalaisen elokuvan 1930-luvun uudesta naiseudesta Koivunen 1992, 49-70.

sanavalmiita, rohkeita ja itsenäisiä, mutta kuitenkin he olivat kunnon tyttäriä, jotka eivät viettäneet oikeasti paheellista elämää.

Yllämainittu kolmikko muodosti Suomi-Filmin näyttelijättärien ydinjoukon vuodesta 1937 alkaen. Heidän rinnallaan muut sankarittaret nähtiin yksittäisinä tähtityyppeinä. Yhtiön ensimmäinen naispuolinen tähti oli ollut Ansa Ikonen, joka oli näytellyt ensimmäiset modernit neidot valkokankaille. Häntä ei kuitenkaan kuvattu samalla tapaa itsenäiseksi ja sanavalmiiksi, vaan hänen kohdallaan korostui vaatimattomuus - Ikonen oli todellinen naapurintyttö ilman seuraajiinsa liitettyä kapinointia.<sup>654</sup>

*Juurakon Huldana* (1937) menestynyttä Irma Seikkulaa puolestaan ei kertaakaan haastateltu Uutisaitaan, joten hän ei ollut samanlainen tähti kuin yhtiön muut neidot. Hajanaisissa maininnoissa Seikkulaa määriteltiinkin enemmän Huldaksi kuin kaupunkilaistytöseksi - hän oli vakava ja maanläheinen ja ehdottomasti ammattitaitoinen näyttelijä.<sup>655</sup> Hanna Taini oli yhtiön diiva, neitoja kokeneempi hieno rouva, joka tiesi näitä enemmän ja saattoi asettaa miehensä ja perheensä filmin edelle. Uutisaitalle antamissaan kommentteissa hän toivoi kuvausten pian loppuvan, jotta pääsisi kotiin perheensä luo tai kieltäytyi suuren maailman elkein haastattelusta.<sup>656</sup> Taini tapa kieltäytyä haastattelusta on täysin nurinkurinen nykyisiin tapoihin nähden - häneltä kyseltiin työstä, mutta hän puhui itsepäisesti vain pienestä lapsestaan. Tainia ei voi pitää itsekkäänä, sillä hänen asemansa yhtiön diivana rakentui hänen asemalleen avioaimona ja äitinä, joten hän osaltaan tuki yhtiön elokuvien antamaa mallia avioliitosta oikeana ratkaisuna nuorille naisille.

Myös miesnäyttelijöille muotoutui toisistaan eroavia profiileja Uutisaitan sivuilla, mutta erot eivät olleet yhtä suuret kuin näyttelijättäriillä. Kaikki yhtiön herrat olivat kohteliaita ja ihanteellisen sulhon osaan sopivia, mutta usein ikävä kyllä jo onnellisesti naimisissa olevia. Kun Suomi-Filmin näyttelijättäret pitivät lehtimiehet kaukana yksityiselämästään, oli normaalia mainita yhtiön sankareiden kotioloista, esimerkiksi kertoa vaimosta tai mahdollisista suloisista lapsista.<sup>657</sup> Näyttämällä

<sup>654</sup> Katso esimerkiksi *Ansa Ikonen kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 4.

<sup>655</sup> Katso esimerkiksi *Päivän sankari*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 5; *Pikkutyttöjä, joista tuli filmitähtiä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 14; Kesäkauden tuotantosuunnitelmia Suomi-Filmissä. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 8-9.

<sup>656</sup> *Hanna Taini ei anna haastatella itseään*. Nimimerkki Fib, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1936, 4; *Kittilästä kirpaistua*. Nimimerkki Rep [Yrjö Rannikko], Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 13.

<sup>657</sup> Katso esimerkiksi: *Vääksyn muistelmia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1936, 10; *Vaalan vastuksia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 10; *Sattuipa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 2; *Urheileva "Tarzan-tyyppi"* Kullervo Kalske. Nimimerkki T-e, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 4. Katso myös *Tauno Palo tuli teatteriin ja elokuvaan suoraan laboratorion kautta*. Nimimerkki T.P. [Tapio Piha], Elokuva-Aitta 23/1935, 450-451. Vain kerran näyttelijättär avasi yksityiselämänsä lehdelle, kun Sirkka Sarin päivää seurattiin Uutisaitan kuva-

miespuolisten näyttelijöiden kotielämää kerrottiin heidän elävän kunniallisesti. Aivan nuhteettomia heidän ei kuitenkaan tarvinnut olla, vaan he saattoivat esimerkiksi mainita viihtyvän ravintolassa myöhään yöhön asti.<sup>658</sup>

Suomi-Filmin sankareista tärkein oli Tauno Palo, joka työskenteli yhtiössä vuosina 1935-1938. Uutisaitta kuvaili häntä hurmuriksi, joka sytyttää suomalaiset naisryöämet. <sup>659</sup> Palo oli ensirakastaja, joka sai niin näyttelijättäret kuin katsojattaretkin rakastumaan itseensä. Lehdessä kuitenkin mainittiin Palon pieni poika, joka esiintyi *Niskavuoren naisissa* (1938),<sup>660</sup> joten katsojille annettiin tiedoksi, ettei Palo ollut tavoiteltavissa vaan onnellisesti naimisissa.

Tauno Palon ylivoimaisuus johtui osaltaan siitä, ettei hänellä ollut kilpailijoita. 1930-luvulla tähti oli ensisijaisesti nainen ja Suomi-Filmi loikin itselleen ensin naispuolisten tähtien joukon ja vasta sitten alkoi kasvattaa miessankareidensa lukua. Kuten Uutisaitta keväällä 1938 totesi:

*Kotimaisella filmitaivaallamme loistaa nykyään jo kokonainen leegio ihastuttavia naispuolisia tähtiä, platinablondiineista eksoottisiin tummiin kaunottariin asti. Mutta - on olemassa eräs paha 'mutta' - todella sympaattisia miehisii filmikasvoja on tuiki harvassa, niin, melkeinpä yhden käden sormilla laskettavissa.*<sup>661</sup>

Uutisaitan perustamisen jälkeen Tauno Palo sai käytännössä olla yhtiön ainoa sankariosien näyttelijä vuoteen 1938 asti, jolloin miespuolisten tähtien joukko alkoi kasvaa.<sup>662</sup> Ensirakastaja Palo sai rinnalleen urheilullisen Kullervo Kalskeen, joka oli suomalaisen elokuvan Tarzan, Olavi Reimaan, josta todennäköisesti odotettiin Palon veroista rakastajaa ja Tauno Majurin, joka ei jäyhänä miehenä haaveillut

---

artikkelissa. Katso *Miten filmitähti viettää päivänsä?* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 15. Elokuva-aitta julkaisi oman versionsa samasta artikkelista. Katso *Filmitähden päivä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 20/1938, 431.

<sup>658</sup> *Sattuipa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 2.

<sup>659</sup> *Suomi-Filmi ryhtynyt valmistamaan kahta uutta elokuvaa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 4; *Päivän sankari*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 5; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6; *Poikamiesten holhokki*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 12/1937, 6; *Tauno Palo*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 12.

<sup>660</sup> *Vaalan vastuksia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 10; *Sattuipa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 2; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6.

<sup>661</sup> Uudet mieskasvot kotimaisella filmitaivaalla. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1938, 10-11.

<sup>662</sup> Palo ei ollut ainoa, joka näytteli yhtiön elokuvissa sankariosia, mutta hän oli ainoa, jolla oli useita peräkkäisiä rooleja ja josta usein kerrottiin Uutisaitassa. Kaikki Palon roolit Suomi-Filmissä olivat pääosia lukuun ottamatta *Jääkäarin morsiamen* (1938) Kalpaa, jonka roolin hän sai alkuperäisen ”Kalvan” Ilmari Hiilloskorven kuoltua ulko- ja studiokuvausten välillä. SKF 2, 231. Vaikka rooli on pieni ja ulkokuvissa näkyy Hiilloskorpi, Palo nostetaan usein tärkeimmäksi miesnäyttelijäksi yli elokuvan sankarin Kullervo Kalskeen. Katso esimerkiksi Uusitalo 1969-1976, 122.

tähteydestä.<sup>663</sup> Pian tämän jälkeen Palo siirtyi Suomen Filmitoimintaan, mikä merkitsi uusien sankaritulokkaiden aseman vahvistumista. Varsinaiseksi Palon korvaajaksi Uutisaitta esitteli Tauno Majurin, jonka tähtikuva oli kuitenkin hyvin erilainen. Kun Palo oli ammattimainen rakastaja, ei Majuri tiennyt rakkaudesta mitään.<sup>664</sup> Erosta huolimatta tai ehkä juuri sen takia Uutisaitta saattoikin vuonna 1939 todeta:

*[--] pahanlaisesti ovat naisväen kortit päässeet sekoamaan, kun tähänasti niin yksipuolisesti neitosten sydämiä vallinneen Taunon sijalle on nyt saatu uusi, entistäänkin hurmaavampi Tauno.*<sup>665</sup>

Tämä viittaus Paloon oli ainoa kerta, jolloin Uutisaitta mainitsi nimeltä näyttelijän, joka työskenteli kilpailevassa yhtiössä. Se kertoo sekä Palon suuresta suosiosta että Suomi-Filmin katkeruudesta ja tavoitteesta saada itselleen Palon veroinen sankari.

Suomi-Filmin herrat eivät koskaan olleet samalla tapaa viattomia kuin neidot, vaikka kunniallisia olivatkin pienistä paheistaan huolimatta. Heissä oli jotain kiehtovan erikoista, kuten ensirakastajan voima, urheilullisuus tai suomalainen jäyhä mielenlaatu. Jälleen Uutisaitan kuvaamat piirteet toistuivat valkokankaan osissa. Tauno Palon katse sai neidot vapisemaan niin kankaalla kuin katsomossa ja Kullervo Kalske päätyi ensimmäiseen suomalaiseen urheiluelokuvaan *Avoveteen* (1939), Olavi Reimas hurmasi tyttöjä hymyllään ja Tauno Majuri ei olisi valkokankaalla halunnut tytöistä tietääkään, kunnes rakastui.

Suomi-Filmin sankareissa yhdistyi tavanomaisuus ja erityisyys. Koska heidän tähtityypeissään korostettiin tavallisuutta, saattoi kuka tahansa haaveilla tähteydestä. Samalla tähtien erikoisuus teki heistä tavoittamattomia ihailun kohteita. John Ellis on todennut, että tämä tähden olemuksen paradoksaalisuus, joka syntyy sirpaleisen tiedon monitulkintaisuudesta, voimistaa elokuvainstituution kiehtovuutta. Tähti on parhaimmillaan ollessaan samanaikaisesta tavoitettavissa ja ulottumattomissa. Paradoksaalisuus ja keskeneräisyys houkuttavat ihailijan elokuvaan täydentämään ja täsmentämään tähtikuvan kokonaisuutta.<sup>666</sup>

---

<sup>663</sup> *Tekijämiehiä ja naisia haastatellaan*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1938, 5-6; *Me esittelemme "Miehen, joka ei tiedä rakkaudesta mitään"*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 14; *Uudet mieskasvat kotimaisella filmitaivaalla*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1938, 10-11; *Urheileva "Tarzan-tyyppi" Kullervo Kalske*. Nimimerkki T-e, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 4; *Kesäkauden tuotantosuunnitelmia Suomi-Filmissä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 8-9.

<sup>664</sup> *Me esittelemme "Miehen, joka ei tiedä rakkaudesta mitään"*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1938, 14.

<sup>665</sup> *Toimituksen silmäkulmasta*. Nimimerkki Visa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 15.

<sup>666</sup> Ellis 1995, 91, 93.

Uutisaitan rakentamat tähtikuvat ja niiden samanlaisuus valkokankaan tyyppeihin<sup>667</sup> toimi mainonnan välineenä, sillä näyttelijän tähtikuva markkinoi hänen elokuviaan, jotka puolestaan markkinoivat näyttelijää. Valkokangastyyppien ja heidän näyttelijöidensä yhteenkuuluvuus tunnettiin myös Hollywoodissa, jossa samankaltaisuutta hyödynnettiin niin sanotuissa *star vehicle* -elokuissa.<sup>668</sup> Nämä elokuvat luotiin näyttelijän tähtikuvan varaan, jolloin näyttelijä esitti valkokankaalla oman tähtikuvansa mukaista hahmoa.<sup>669</sup>

Puhuessaan näistä tähtikuvan mukaan rakennetuista elokuvista Richard Dyer toteaa niiden toimivan samaan tapaan kuin elokuvagenret toistamalla tuttuja kaavoja.<sup>670</sup> Vaikka Suomi-Filmin tähtijärjestelmä ei 1930-luvulla pystynyt luomaan täydellisiä *star vehiclejä*, on monista elokuvista ja tähtikuvista löydettävissä samankaltaisia piirteitä.<sup>671</sup> John Ellis onkin todennut, että jos näyttelijälle syntyy tyypillinen fiktiivinen valkokangashahmo, on se yleensä näyttelijän tähtityypin mukainen.<sup>672</sup> Parhaimpina esimerkkeinä tästä voidaan pitää Suomi-Filmin neitojen julkisuuskuvan rinnastumista heidän rooleihinsa yhtiön moderneissa komedioissa.

Syntymekanismi ei kuitenkaan toimi näissä tähti-rooli -yhdistelmissä samoin kuin Hollywoodin *star vehicleissä*. Näyttelijättärien tähtikuvat syntyivät elokuvien kanssa samaan aikaan, joten on mahdollista että näyttelijättäret toistivat itse kameran edessä näyteltyä rooliaan. Toisaalta on myös mahdollista, että Uutisaitta tietoisesti muokkasi jutuissaan näyttelijättäristään sopivia tähtiä, jotka puolustivat omalla olemuksellaan filmiosiaan ja tekivät modernia nuorta naista suosituksi, mikä puolestaan ruokki heidän omaa suosiotaan esikuvina ja heidän elokuviensa suosiota malliesimerkkeinä.

Kehittyvät elokuvatähdet loivat odotuksia omalla julkisuudellaan. Ellis määrittelee tähden esiintyjäksi tietyssä mediassa, jonka tähtityyppi siirtyy muihin medioihin ja tukee sieltä käsin tulevia esiintymisiä.<sup>673</sup> Suomi-Filmin tehtävänä oli

---

<sup>667</sup> Aikalaisteksteissä termin ”tyyppi” määritelmä oli eri kuin tässä käyttämäni. 1930-luvun tyyppi oli karrikoitu sivuhenkilö, jolla oli yleensä koominen osa juonessa. Katso af Hällström 1936, 306-307.

<sup>668</sup> Veijo Hietala käyttää termistä *star vehicle* suomennosta tähtiväline, mikä on eri kuin John Ellisin käyttämä *star apparatus* - tähtiväline. Hietala 1994, 174-175. Elokuva-aitan amerikkalaistähkien tyypeistä katso Leppäniemi 1997, 66-68.

<sup>669</sup> Malliesimerkkejä *star vehiclestä* ovat esimerkiksi elokuvat, joissa Marilyn Monroe näytetään tyhjänä blondina, Marx-veljekset esiintyvät yhdessä tai joissa Bela Lugosi esittää vampyyriä.

<sup>670</sup> Dyer 1994, 70-71. Katso myös Ellis 1995, 91.

<sup>671</sup> Minna Peltomäki on tutkiessaan Ansa Iksosen tähtikuvan ja roolien yhteensopivuutta todennut *Vaimokkeen* (1936) olevan ensimmäinen Iksosen elokuvista, johon hänen tähtikuvansa sopii. Samalla hän kuitenkin toteaa, että vasta kyseinen elokuva vakiinnutti Iksosen tähteyden, joten se ei suoranaisesti siis voi olla tähtikuvalla rakentunut. Muut Iksosen *star vehicleinä* toimivat elokuvat sijoittuvat vasta 1940- ja 1950-luvuille. Peltomäki 1999, 59-65.

<sup>672</sup> Ellis 1995, 103.

<sup>673</sup> Ellis 1995, 91.

saattaa tämä tähdistä syntyvä julkisuus katsojien kulutettavaksi. Tähteyks rakentui omasta kontekstistaan katsoen - 1930-luvun tähti eli omassa yhteiskunnassaan, joten hänen ei kannattanut lähteä kapinaan sen asettamia rajoitteita vastaan. Myös tähteyden rakennelmaa ylläpitävälle tuotantokoneistolle oli eduksi, että elokuvatähti oli sellainen kuin hänen odotettiin olevan.<sup>674</sup> Amerikkalaiset skandaalit, avioerot ja nopeat suhteet eivät soveltuneet suomalaiseen viralliseen julkisuuteen, joten elokuvalehdistö oli niistä hiljaa. Suomalaiset tähdet olivat ennen kaikkea kunniallisia kansalaisia, rehellisen työntekijöitä, jotka ottivat kiitoksen työstään vaatimattomasti vastaan:

*Kun te kysytte minulta, mitä pidän filmaustyöstä, vastaan, että teen sitä hyvin mielelläni, mutta toivon koko ajan hartaasti, että säilyttäisin tarpeellisen määrän tervettä järkeä ja arvostelukykyä enkä haihattelisi enkä koskaan toivoisi pääseväni Hollywoodiin.*<sup>675</sup>

Hollywood-unelmien puuttuminen vakuutti myös katsojille, että Suomen elokuvamaailma oli suomalaisille riittävä. Jos tähdetkään eivät haaveilleet suuren maailman valkokankaista, ei katsojankaan pitänyt asettaa ulkomaista tuotetta kotimaisen edelle.

## 5.5. Elämää suurempia tähtitarinoita

### 5.5.1. Ansa ensin ja Tauno sitten

Ansa Ikonen ja Tauno Palo ovat suomalaisen elokuvan merkittävien pari. He edustavat yhdessä sitä kaikkein tyypillisintä mielikuvaa kotimaisesta filmituotannosta. Vaikka molemmat tekivät kymmeniä elokuvia muiden vastaanäyttelijöiden kanssa ja vain kaksitoista yhdessä, on elokuva oikea vasta, kun he kaksi pääsevät yhdessä sen pääpariksi.

Ansa & Tauno -ilmiön koti on Suomi-Filmi, josta heidän yhteinen tarinansa alkoi vuonna 1935. Molemmat tulivat yhtiöön tuona vuonna, jolloin uusi ohjaaja Valentin Vaala kiinnitti heidät elokuvaansa *Kaikki rakastavat*. Tauno Palolla oli

---

<sup>674</sup> deCordova 1990, 12, 28; Ellis 1995, 92. *Sirkka Sari tulee kaupunkiin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 6; *Kansikuvalla on puheenvuoro*. Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 10; *Urheileva "Tarzan-tyyppi"* Kullervo Kalske. Nimimerkki T-e, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1939, 4.

<sup>675</sup> *Ansa Ikonen kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 4. Suomalaisten tähtien tervehenkisyys ja tavanomaisuus - vertaa deCordova 1990, 105, 107.

takanaan jo kolme pääroolia pienyhtiöiden elokuvissa ja vuosikausien kokemus teatterista.<sup>676</sup> Ansa Ikonen oli puolestaan aloitteleva näyttelijä, joka oli vain vilahtanut avustajana muutamassa elokuvassa.<sup>677</sup> Palosta oli jo muotoutumassa elokuvahurmuri, kun taas Ikonen oli uusi tulokas alalla.

*Kaikki rakastavat* -elokuvan tarina rakentui kahden parin ympärille, joten Ikonen ja Palo eivät olleet ainoat elokuvan sankarit. Toista paria näyttelivät Birgit Nuotio ja Jalmari Rinne, joilla molemmilla oli aikaisempaa filmikokemusta - Rinne oli ollut Siltalan pehtoori Suomi-Filmin edellisessä elokuvassa. *Kaikki rakastavat* filmaus aloitettiin kesällä 1935 ja ensi-iltaan se pääsi saman vuoden lopulla.<sup>678</sup>

Lopulliset päätökset elokuvan valmistamisesta tehtiin nopeasti alkukesästä 1935, sillä ohjaaja Vaala oli tullut taloon vasta toukokuussa, kuukautta ennen kuvausten alkua. Ensimmäistä kertaa elokuva mainittiin nimeltä vasta syksyllä.<sup>679</sup> Filmin esittely ja mainostaminen alkoivat samaan aikaan kuin Uutisaitta ilmestyi ensimmäisen kerran. *Kaikki rakastavat* ja sen kanssa samaan aikaan kesällä 1935 filmattu VMV 6 (1936) olivat ensimmäiset elokuvat, joiden tärkein esittelykanava oli yhtiön oma uutislehti.

Elokuvan *Kaikki rakastavat* näyttelijöiden ensimmäisessä esittelyssä elokuun Elokuva-aitassa todettiin:

*Tauno Palo esiintyi kiihkeänä rakastajana filmikameran edessä; Ansa Ikonen, viimeksi keksitty kotimainen filmikaunotar, sulii vahaksi edellämämainitun charmöörin tulisten katseiden hurmaamana.*<sup>680</sup>

Alkuasetelma on selkeä. Tauno Palo on kokenut hurmuri, joka saa nuoren tytön (niin Ansa Ikonen kuin elokuvan katsojankin) pään pyörälle. Tästä huolimatta Paloa ei nostettu elokuvan ensisijaiseksi valtiksi, vaan Ansa Ikonen nimi nousi mainoksissa ja esittelyissä Paloa korkeammalle. Joissain mainoksissa elokuvan sankari oli jopa

---

<sup>676</sup> Palo 1969, 47, 82, 87, 115. Roland af Hällström ei antanut paljoa arvoa Palon ensimmäisille roolisuorituksille. Katso af Hällström 1936, 242, 244, 251. Katso myös Saarikoski 1981, 52-54.

<sup>677</sup> Saarikoski 1980, 21-23, 26-28.

<sup>678</sup> SKF 1, 632-635.

<sup>679</sup> Maaliskuussa 1935 Suomi-Filmi kertoi Elokuva-aitassa valmistavansa ”Hilpeän rannikkolais-huvinäytelmän”, millä tarkoitetaan *Kaikki rakastavat* -elokuvaa. *Suomi-Filmiltä odotettavissa lähiaikoinan kolme suurta uutuuutta*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aitta 5/1935, 106. Kesäkuussa samassa lehdessä kerrottiin Vaalan kiinnityksestä ohjaajaksi, mutta edelleenkin elokuvalla ei ollut nimeä eikä näyttelijöitä. *Suomi-Filmissä on kiirettä*. Nimimerkki T. P. [Tapio Piha], Elokuva-aitta 10-11/1935, 226-227.

<sup>680</sup> 2 uutia suomalaista elokuvaa. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 15-16/1935, 278-279.

tiputettu vasta neljänneksi nimeksi Nuotion ja Rinteen alapuolelle.<sup>681</sup> Kinolehdeissä julkaistussa elokuvan mainoksessa puolestaan julistettiin: ”Pääosissa tunnetut yleisösuosikit: Ansa Ikonen, Tauno Palo” ja kuvituksena oli yksin Ikonen kuva.<sup>682</sup> Tässä vaiheessa Ikonen ei kuitenkaan voinut olla yleisösuosikki, sillä hänen ensimmäinen elokuvansa ei ollut vielä valmistunut. Mainoksen sanamuoto houkutti kiinnittämään huomion tuntemattomaan Ikoseen ja kertoi jo etukäteen, että Ikosesta tulisi yleisösuosikki.

Pelkät mainokset ja elokuvaesittelyt eivät valmentaneet yleisöä kohtaamaan uutta suosikkiaan, vaan myös häneen itseensä tutustuttiin ennen *Kaikki rakastavat* elokuvan ensi-iltaa. Ikosesta tuli Uutisaitan ensimmäisen henkilöhaastattelun sankari. Pääpaino oli annettu hänen lapsuutensa vaiheille sekä nykyisille haaveille ja harrastuksille.<sup>683</sup> Ikonen oli juuri kiinnitetty Kansallisteatteriin ja hänen ensimmäinen elokuvansa oli vasta kuvausten alla, joten haastattelu ei voinut perustua tavanomaiselle näyttelijäuran kertaamiselle. Lehti lähti esittelemään naista, joka oli tähän mennessä nähty vain muutamassa lehtikuvassa, mutta joka muuten oli täysin tuntematon elokuvayleisölle.<sup>684</sup> Ikoselle annettu julkisuus rakensi hänen suunniteltua tähteyttään, ohjasi ja neuvoi katsojia katsomaan Ikosta lehdistä ja valkokankaalta niin kuin tähtiä katsotaan. Ikonen ilmestyminen suomalaisille valkokankaille (tai ilmestymisen odotus) tapahtui samaan aikaan kun Uutisaitta aloitti toimintansa, joten hänestä tuli ensimmäinen tähti, jota tietoisesti luotiin lehdeissä.

Ikonen on kertonut muistelmissaan Topo Leistelän tokaiseen kesällä 1935: ”Nyt neiti Ikonen, nyt me teemme teistä tähden.”<sup>685</sup> Vaalan ja Leistelän yhteistyöllä parikymppinen vaatimattomista oloista oleva tyttönen muutettiin filmikaunottareksi. Hiukset valkaistiin, elokuvan puvut teetettiin hienossa ateljeessa ja opetettiin elokuvanäyttelijän ammattitaidot. Ikonen ei itse vielä uskonut uraan valkokankailla vaan piti itseään tyypillisenä 1930-luvun alkupuolen filmilöytönä, eli näyttelijättärenä, jonka ura jäi yhteen elokuva.<sup>686</sup> Ikonen ei muistelmissaan erittele Leistelän osuutta hänen tähteytensä muodostumisessa, mutta antaa Vaalalle kunnian

<sup>681</sup> *Vuoden iskuelokuvat Suomi-Filmin S.F.-ohjelmistossa*. Mainos, Elokuva-aitta 15-16/1935, 274. Katso myös *Ansa Ikonen elokuvassa Kaikki rakastavat*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1935, 1.

<sup>682</sup> *Suomi-Filmi*. Mainos, Kinolehti 10/1935, 252.

<sup>683</sup> *Ansa Ikonen kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 4-5.

<sup>684</sup> Ansa Ikonen oli vilahtanut aikaisemmin elokuvissa *Meidän poikamme ilmassa* (SF, 1934), *Minä ja ministeri* (1934) sekä *Syntipukki* (SF, 1935), mutta hänen osansa oli ollut jokaisessa niin lyhyt ettei aikalaiskatsojat olleet varmasti kiinnittäneet häneen huomiota. Nykykatsoja kyllä kiinnittää huomiota näihin pieniinkin vilahduksiin, mutta se johtuu siitä, että Ikonen kasvat ovat tulleet tutuiksi hänen kymmenistä myöhemmistä elokuvistaan ja niihin liittyvästä muusta julkisuudesta, siis Ikosta käsittelevistä tähtivälineistä.

<sup>685</sup> Saarikoski 1980, 5.

<sup>686</sup> Saarikoski 1980, 34-37, 51-54, katso myös 26-33, 38-40.



uudistuneesta ulkomuodostaan ja näyttelijäntaidoista. Leistelä ei kuulunut *Kaikki rakastavat* -elokuvan kuvausryhmään, joten todennäköisesti hänen panoksensa oli muokata elokuvan ulkopuolista osuutta, eli kun Vaala oli tehnyt Ilosesta kauniin ja kankaalle sopivan, Leistelä kertoi sen suomalaisille.

Vaikka Ikonen sai huomattavasti Paloa enemmän julkisuutta syksyllä 1935, heidät liitettiin voimakkaasti yhteen, ja elokuvan toinen pari Birgit Nuotio ja Jalmari Rinne jäi täysin heidän varjoonsa.<sup>687</sup> Palo ja Ikonen olivat ensikertalaisia Suomi-Filmissä ja Ikonen elokuvassa ylipäättään, mutta tästä huolimatta Ansa & Tauno oli selkeästi *Kaikki rakastavat* -elokuvan ykköspari, kuten Uutisaitta totesi vuoden 1935 lopulla:

*Suomi-Filmi on kiinnittänyt palvelukseensa ”Kaikki rakastavat” -elokuvan ”päärakastavaiset” - Ansa Ikonen ja Tauno Palon seuraavaan uuteen elokuvaansa - ja uskomme, että Suomen elokuvayleisö tulee hyvin tyytyväisenä tutustumaan tämän miellyttävän parin uuteen elokuvaan.*<sup>688</sup>

Ansa ja Tauno olivat siis jo ensimmäisen elokuvansa perusteella pari, joka tulisi säilymään samana myös seuraavassa elokuvassa *Vaimoke* (1936). Valentin Vaala oli saanut itselleen oikean elokuvaparin, jonka tuomaa menestystä halusi hyödyntää uudelleen.<sup>689</sup> ”Parinmuodostus” oli selkeästi kopioitu Hollywoodista, jossa oli hyvin yleistä käyttää tiettyjä vakiopareja elokuvasta toiseen ja näin toistaa edellisten suosiota uusilla ja uusilla filmeillä.<sup>690</sup>

Ikonen ja Palon yhteenkuuluminen ei kuitenkaan ollut täysin kiinteää ja poissulkevaa, sillä elokuvaan *Kaikki rakastavat* liittyen Palo esitettiin toisinaan yhdessä Birgit Nuotion kanssa.<sup>691</sup> Tämä vaihtoehtoinen pari oli kuitenkin esillä vain muutaman kerran ja kertasi elokuvan juonta, jossa Nuotio esitti Palon mahdollista ”väärää” valintaa, mutta lopuksi päätyi Jalmari Rinteen pariin. Yhdistelmää Ikonen - Rinne ei kuvista löydy kertaakaan, joten Ikonen esitetään joko

---

<sup>687</sup> *Kaikki rakastavat ja VMV 6*. Kuvamainos, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1935, 8; *Kaikki rakastavat. Suomi-Filmin kesäkomedia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1935, 7; *Kaikki rakastavat*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 19/1935, 384; *Suomi-Filmin ohjelmiston suurparaati*. Mainos, Elokuva-aitta 21/1935, etusisäkansi.

<sup>688</sup> *Kameran kulmasta*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 7.

<sup>689</sup> Saarikoski 1980, 41,63; katso myös Saarikoski 1981, 56-57.

<sup>690</sup> Nykyään tunnetuin Hollywoodin 1930-luvun tähtipareista oli Ginger Rogers ja Fred Astaire. He molemmat esiintyivät myös muiden vastaanäyttelijöiden kanssa, mutta heidät muistetaan lähinnä niistä elokuvista, joissa he olivat yhdessä. Katso myös Saarikoski 1980, 63

<sup>691</sup> *Birgit Nuotio och Tauno Palo i filmen ”Alla Älskä”*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, ruotsinkielinen 1. *Birgit Nuotio ja Tauno Palo Suomi-Filmin elokuvassa ”Kaikki rakastavat”*. Kansikuva, Elokuva-aitta 19/1935.

yksin elokuvan merkittävimpanä näyttelijänä tai yhdessä Palon kanssa aitona sankariparina.

*Kaikki rakastavat* oli ennen kaikkea voitto Ikoselle, sillä ensi-illan jälkeen hänen roolisuorituksensa nostettiin elokuvan parhaimmaksi osuudeksi. Esitellessään ensimmäistä kertaa *Vaimokkeen* roolijakoa Uutisaitta kirjoitti:

*Ansa Ikonen, joka Suomi-Filmin kesäisessä komediassa Kaikki rakastavat saavutti varsin kauniin voiton, on nyt saanut ensimmäisen suuren tehtävänsä, kannattavan pääosan, jossa hänellä on tilaisuus täyttää täysin mitoin kaikki ne kauniit lupaukset, jotka hänen vaalea, hempeä olemuksensa ja naisellinen, miellyttävä ja koristelematon näyttelemistapansa ovat antaneet. Miespääosaa esittää miellyttävä ja komearyhtinen Tauno Palo ja epäilemättä hän sytyttää sadat naissydämet vaaralliseen hehkuun.*<sup>692</sup>

Elokuva-aitan vastaava esittelyartikkeli puhui Ikosesta ja Palosta melkein identtisin sanakääntein.<sup>693</sup> Tauno Palo oli vain hurmuri, mutta Ansa Ikonen oli oikea näyttelijälöytö, jonka ensimmäinen valkokangassuoritus oli selkeästi antanut lupauksen suuresta tulevaisuudesta. Edellisen elokuvan asetelma oli kääntynyt pääläelleen myös siinä mielessä, että *Vaimokkeessa* Ikoselle tarjottiin kaksi kosijaa, joista hän sai Tauno Palon valita.<sup>694</sup> Vaikka Suomi-Filmin julkisuus oli sitonut parin yhteen, oli Ikonen heistä suurempi näyttelijä, elokuvan todellinen sankari.

Myös *Vaimoke* osoittautui menestykseksi Ikoselle, joka Kinolehden artikkelin mukaan tässä elokuvassa ”löi itsensä lävitse Suomen elokuvan ehkä ensimmäisenä todellisena ’tähtenä’ - miellyttävä esitys, joka lupaa enemmän tulevaisuudessa.”<sup>695</sup> Myös Uutisaitta korosti edelleen Ikonen suosiota, kun lehti teki tästä toisen haastattelun. Artikkelin rakentui Ikonen saamalla ihailijapostille, jota tähti lueskeli yhdessä toimittajan kanssa.<sup>696</sup> Tekstin antamien mielikuvien mukaan juuri Ikonen sai paljon postia, sillä hän oli niin suosittu, mikä osaltaan jälleen ohjasi Suomi-Filmin yleisöä ihailemaan Ikosta.

---

<sup>692</sup> *Suomi-Filmi ryhtynyt valmistamaan kahta uutta elokuvaa.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 4.

<sup>693</sup> *Naiset elokuvakirjailijoina.* Elokuva-aitta 3/1936, 59. Katso myös *Suomi-Filmillä on työsesonki kautta vuoden.* Nimimerkki Pää [päätoimittaja Yrjö Rannikko?], Suomen Kinolehti 1/1936, 9.

<sup>694</sup> *Ansa Ikonen, Kunto Karapää ja Tauno Palo elokuvassa ”Vaimoke”.* Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1936, 1. Katso myös *Vaimoke.* Kuvaesittely, Elokuva-aitta 5/1936, 110-111.

<sup>695</sup> *Näytäntökauden huippukohtia.* G. Stjernschantz, Suomen Kinolehti 5/1936, 121.

<sup>696</sup> *Ansa Ikonen postista poimittua.* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1936, 3. Katso myös Saarikoski 1980, 44-48.

Vaimokkeen jälkeen Ikosesta ja Palosta tuli tasavertainen pari valkokankailla ja mainoskuviissa, joten elokuva tasoitti heidän saamaansa julkisuutta.<sup>697</sup> Seuraavana filmausohjelmassa oli jälleen Valentin Vaalan ohjaama elokuva *Koskenlaskijan morsian* (1937), jossa ohjaajan mukaan:

[--] pari, jonka kanssa mielihyvin olen tehnyt jo kaksi elokuvaa, tulee jälleen olemaan käytettävissäni. Tarkoitan Ansa Ikosta ja Tauno Paloa, jotka taaskin esittävät eräitä päätehtäviä - saaden lopuksi toisensa.<sup>698</sup>

Ennakojulkiuudessa ei ollut tärkeää kertoa, mitkä Palon ja Iksen roolit olivat, vaan pelkkä tieto heidän muodostamastaan parista riitti. Samaan aikaan oli kuvauksen alla myös *...ja alla oli tulinen järvi* (1937), jossa Ikosella oli sivuosa. Tässä roolissaan hän pääsi muun muassa Kinolehden kanteen,<sup>699</sup> mutta Suomi-Filmin Uutisaitta ei kertaakaan artikkeleissaan maininnut roolia. Ei ollut tärkeää kertoa Iksen vähämerkityksisestä sivutyöstä, pienestä roolista ilman Paloa, kun filmauksen alla oli jälleen uusi Ansa & Tauno -elokuva.

Vaala olisi halunnut parin jälleen seuraavaan filmiinsä *Mieheke* (1936), mutta Ansa Iksen teatterikiireet estivät häntä sitoutumasta elokuvaan, eikä yhtiö suostunut joustamaan aikatauluistaan, vaikka kyseessä olikin Suomi-Filmin tähtipari.<sup>700</sup> Iksen tilalle *Miehekkeeseen* valittiin amerikansuomalainen Tuulikki Paananen. Tarkoitus ei ollut purkaa Ansa & Tauno -paria, sillä elokuvan ensimmäisissä mainoksissa Tauno Paloa ei esitetty yhdessä sankarittaren Paanasen tai ”vaihtoehtoisen valinnan” Regina Linnanheimon kanssa. Paananen pääsi kuviin ”kakkoskosijan” Helmer Kasken kanssa, kun taas kummatkin Palo ja Linnanheimo poseerasivat erikseen vanhoihin herroihin kuuluneen Uuno Laakson seurassa.<sup>701</sup>

Nopeasti kuvattu *Mieheke* sai ensi-iltansa jo joulukuussa 1936, kun taas suuritoinen *Koskenlaskijan morsian* saatiin valmiiksi vasta vuoden 1937 puolella, joten *Miehekkeen* mittaisen harharetken jälkeen *Koskenlaskijan morsiamen*

---

<sup>697</sup> Analyysi Iksen ja Palon roolihahmoista ja niiden suhteesta heidän tähtikuviinsa, katso Peltomäki 1999, 61- 68. Tasavertaisuus ei ulottunut palkkioihin saakka, vaan Palo sai huomattavasti suurempaa palkkaa kuin Ikonen.

<sup>698</sup> *Vaala kertoo...* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1936, 6.

<sup>699</sup> *Ansa Ikonen Suomi-Filmin elokuvadraamassa ”Tulinen järvi”*. Kansikuva, Suomen Kinolehti 8/1936.

<sup>700</sup> Saarikoski 1980, 61-63

<sup>701</sup> *Regina Linnanheimo ja Uuno Laakso Suomi-Filmin uudessa elokuvakomediassa ”Mieheke”*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1936, 1; *Tuulikki Paananen ja Helmer Kaski elokuvassa ”Mieheke”*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1936, 1; *Uuno Laakso och Tauno Palo i filmen ”Mieheke”*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1936, ruotsinkielinen 1.

mainoksissa nähtiin Ikonen ja Palo jälleen yhdessä.<sup>702</sup> Vaalalla oli suunnitelmissa tehdä uusia elokuvia, joiden käsikirjoitukset olisi tehty tilaustyönä Ansalle & Taunolle, mutta filmejä ei tullut, sillä Ikonen ja yhtiön johdon välille syntyneet ristiriidat jouduttivat Ikosta vaihtamaan Suomen Filmitoimintaan.<sup>703</sup> Uusi yhtiö otti tähden mielihyvin vastaan ja esitteli omanaan jo ennen kuin elokuvat *...ja alla oli tulinen järvi* (1937) ja *Koskenlaskijan morsian* (1937) oli saatu ensi-iltaan.<sup>704</sup> Hetken aikaa Ikonen esiintyi kahden pahimman kilpailijan mainoksissa jopa samassa lehdessä.

Tauno Palo vaihtoi Suomi-Filmistä Filmitoimintaan vasta reilua vuotta myöhemmin, mikä tarkoitti taukoa Ansa & Tauno -elokuviin. Ero merkitsi myös sitä, että Tauno Palon oma tähtikuva pääsi laajenemaan. Alkuun hän oli jäänyt Ikonen varjoon pelkäksi ”charmööriksi”, sittemmin hänestä oli tullut se, joka antaa Ikoselle elokuvan loppusuudelman. Vasta nyt hänestä alkoi kasvaa Tauno Suuri, jolle Suomen elokuvassa ei ole kilpailijoita.<sup>705</sup> Valentin Vaala myös yritti luoda uutta tähtiparia asettamalla Palon vastanäyttelijäksi Sirkka Sarin,<sup>706</sup> mutta heidän yhteinen filmitarinansa jäi vain elokuvaan *Niskavuoren naiset* (1938). Ainoa oikea tähtipari oli kuitenkin luotu jo niin voimakkaaksi, että sen hyödyntäminen jatkui.<sup>707</sup> Heti kun Suomen Filmitoiminta oli saanut molemmat näyttelijät itselleen, syntyi seuraava yhteinen elokuva, *Jumalan tuomio* (SF, 1939).

### 5.5.2. Sirkka Sarin traaginen ura

Ansaa ja Taunoa paljon tuntemattomampi Suomi-Filmin tähti oli Sirkka Sari, jonka ura jäi vain kolmen elokuvan mittaiseksi. Filmiuran lyhydestä huolimatta tai ehkä juuri sen vuoksi Sari on hyvä esimerkki siitä, kuinka Suomi-Filmi osasi 1930-luvun loppupuolella käyttää hyväkseen yhtiön ulkopuolella syntyneitä julkisuutta. Tämä

---

<sup>702</sup> *Tauno Palo och Ansa Ikonen i "Forsfararens brud"*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1937, ruotsinkielinen 1.

<sup>703</sup> Saarikoski 1980, 49, 61-63.

<sup>704</sup> *Suomen Filmitoiminta*. Mainos, Suomen Kinolehti 2/1937, 48-49. Vertaa *Tulinen järvi*. Mainos, Suomen Kinolehti 2/1937, 45; *Koskenlaskijan morsian*. Mainos, Suomen Kinolehti 3/1937, 64.

<sup>705</sup> *Suomi-Filmi ryhtynyt valmistamaan kahta uutta elokuvaa*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 4; *Päivän sankari*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 5; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6; *Poikamiesten holhokki*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 12/1937, 6; *Tauno Palo*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 12.

<sup>706</sup> Katso esimerkiksi Hollywood-esikuvien mukaan lavastettu joulukuva Palosta ja Sarista kuusen edustalla, joka julkaistiin *Niskavuoren naisten* ensi-illan aikoihin. *Sirkka Sari ja Tauno Palo toivottavat Uutisaitan lukijoille hyvää joulua ja onnellista uutta vuotta*. Kuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 15.

<sup>707</sup> Ansa & Tauno -elokuvia tehtiin kaikkiaan kaksitoista vuosina 1935-1956, joista menestynein oli *Kulkurin valssi* (SF, 1941).

Sirkka Sariin liittynyt julkisuus ei palvellut Suomi-Filmin etua, mutta yhtiö osasi kääntää sen ja käyttää sitä siitä huolimatta hyväkseen markkinoinnissaan.

Sirkka Jansson oli vain 16-vuotias, kun ohjaaja Valentin Vaala ”löysi” hänet viipurilaisesta rohdoskaupasta ja valitsi uuden elokuvansa *Niskavuoren naiset* (1938) naispääosaan. Vaalan mukana hänen tiensä vei Helsinkiin ja nimi muuttui Sirkka Sariksi.

*Niskavuoren naisten* kuvaukset tehtiin keväällä 1937, mutta ensi-iltaan elokuva ehti vasta seuraavassa tammikuussa. Tässä reilussa puolessa vuodessa Sirkka Sari tuli tutuksi lukijoille Suomi-Filmin Uutisaitta -lehden sivuilta - häntä muun muassa haastateltiin kahteen eri otteeseen vuoden 1937 jälkipuolella.<sup>708</sup> Ensi-illan aikoihin Sirkka Saria ei lehden jutuisa enää mitenkään erikoisesti esitelty. Uutisaitassa oletettiin, että lukijat tietävät, kuka Sari on, vaikka hän ei ollut valkokankaalle vielä ehtinytkään.

Muutamaa päivää ennen *Niskavuoren naisten* ensi-iltaa syntyi ensimmäinen kotimaisen elokuvan suuri skandaali, niin kutsuttu Kuvariita. Valtion filmitarkastamo vaati Suomi-Filmiä leikkaamaan elokuvasta pois 12 metriä (noin 25 sekuntia) sänkykamarikohtauksesta, jossa elokuvan sankaripari, Sari ja Tauno Palo, eli kyläkoulun opettajatar ja aviossa oleva Niskavuoren isäntä, makaavat täysissä pukeissa opettajattaren sängyllä ja keskustelevat rakastuneesti. Elokuvassa oli kyse oikeutuksesta onneen - saako avioliitossaan onneton isäntä jättää vaimonsa ja lapsensa sekä saako opettajatar, pitäjän moraalinen selkäranka, olla ylpeä odottamastaan aviottomasta lapsesta. Suomalainen sensuurilainsäädäntö kielsi säädyttömyyden ja vielä erikseen avioliiton kyseenalaistamisen instituutiona, joten perusteet leikkausvaatimukselle tulivat suoraan laista.<sup>709</sup>

---

<sup>708</sup> *Sirkka Sari tulee kaupunkiin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 6; *Pikahaastattelu*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 11/1937, 6. Katso myös *Valentin Vaalan uusi löytö, ihastuttava Sirkka Sari*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1937, 1; *Suomi-Filmin tuotanto suurempi kuin koskaan aikaisemmin*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin uutisaitta 6/1937, 3; *Vaalan vastuksia*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 6/1937, 10; *Sirkka Sari rengasmatkalla*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 5; *Sirkka Sari elokuvassa "Niskavuoren naiset"*. Kansikuva, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 1; *Niskavuoren naiset*. Kuvamainos, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 8-9; *Pikkutyttöjä, joista tuli filmitähtiä*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1938, 14. Myöhemmin Sirkka Saria ei enää haastatellut, mutta hän päästi Uutisaitan seuraamaan tavallista päiväänsä artikkelissa *Miten filmitähti viettää päivänsä?* Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 15. Myös Elokuva-Aitta julkaisi artikkelista oman versionsa. *Filmitähden päivä*. Ei kirjoittajaa, Elokuva-aitta 20/1938, 431.

<sup>709</sup> J. A. Hollon kirje Valtion filmilautakunnan puheenjohtajalle 11.1.1938, Valtion filmilautakunnan päätös 12.1.1938, Valtion filmilautakunnan kirje Suomi-Filmille 12.1.1938 ja Valtion filmilautakunnan kirje valtion filmitarkastamolle 12.1.1938, Leikearkisto, *Niskavuoren naiset*, SEA. Laine 1999, 345-347; Laine 1995, 130-131. Sensuurivaatimuksen taustalla oli myös kolmea viikkoa aikaisemmin ensi-iltansa saanut elokuva Adamsin *Nuorena nukkunut* (1937), joka oli päässyt sensuurista leikkaamattomana huolimatta rohkeista kohtauksistaan. Luultavasti elokuvasta syntynyt kohu sai Filmitarkastamon tiukentamaan otettaan *Niskavuoren naisten* kohdalla. Katainen

Filmitarkastamo vaati arveluttavan kohtauksen poistamista, mutta Suomi-Filmi kieltäytyi leikkauksesta, jolloin tarkastamo kielsi elokuvan esittämisen kokonaan. Suomi-Filmin mukaan leikkaus olisi tuhonnut elokuvan taiteellisen kokonaisuuden.<sup>710</sup> Yhtiö järjesti suljetun näytännön lehtimiehille ja eräille kulttuurivaikuttajille saadakseen julkisuutta omalle kannalleen. Lopulta yhtiö taipui, sillä suunniteltu ensi-ilta oli vain kolmen päivän päässä. Skandaali kesti vain muutaman päivän ja Suomi-Filmi joutui nöyrytymään sensuurin edessä, mutta tapahtunut toi elokuvalle paljon ylimääräistä julkisuutta.<sup>711</sup>

Vaikka *Niskavuoren naiset* sai hyvät katsojaluvut ensi-illasta alkaen, eivät ne luultavasti miellyttäneet yhtiötä, sillä noin kuukauden - kahden päästä ensi-illasta Suomi-Filmi aloitti tietoisien julkisuuskampanjan ja toi kuvariidan uudelleen esille. Uutisaitta käsitteli sensurointia peräti kolmessa peräkkäisessä numerossaan. Ensin Suomi-Filmi julkaisi Filmilautakunnan sekä Filmitarkastamon koneenkäyttäjän lausunnot, joista jälkimmäinen puolsi yhtiötä riidassa. Oheen liitettiin vielä kuva kiistellystä kohtauksesta, jossa Sari ja Palo makasivat päät samalla tyynyllä. Seuraavaan numeroon pyydettiin kotimaisilta kulttuurivaikuttajilta lausuntoja aiheesta, ja sitä seuraavan numeron pääkirjoituksessa yhtiö hyökkäsi avoimesti valtion sensuurikäytäntöjä vastaan.<sup>712</sup>

Suomi-Filmin päämääränä oli luultavimmin kertoa kaikille kohtauksesta, jota ei saanutkaan näyttää. Näin ollen yhtiö herkutteli skandaalilla, joka ei kuitenkaan tahrannut yhtiötä - ei edes moralistien piirissä, sillä loppujen lopuksi yhtiö ei näyttänyt kohuttua kohtausta. Samalla kohujulkisuus toi Sirkka Sarin entistä enemmän suuren yleisön tietoisuuteen ja loi hänestä näin suomalaista elokuvatähteä. Etukäteen jo pelkkä ensi-ilta pelotti Saria Suomi-Filmin Uutisaitan mukaan:

*Mutta säälikää minua raukkaa, huudahtaa Sirkka Sari ja puhaltaa kiharan otsaltaan, minä olen aivan suden suussa - ”Niskavuoren naisten” ensi-ilta on ovella ja minä joudun maailmalle, pois turvallisesta Suomi-Filmistä...<sup>713</sup>*

---

1993, 215-217; Laine 1999, 346-347; SKF 2, 190, katso myös 186-191. *Niskavuoren naisista* lähemmin Koivunen 2003, 292-309, passim.

<sup>710</sup> *Makuseikatko ratkaisevatkin filmin kohtalon sensuurissa? Suuntaviivoja uuden filmitarkastuslain säätäjille*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 3.

<sup>711</sup> Laine 1999, 349; Uusitalo 1994, 151.

<sup>712</sup> *Kuvariita*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1938, 12; *Vieläkin kuvariidasta. Julkisen elämän henkilöillä on sananvuoro*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1938, 12; *Makuseikatko ratkaisevatkin filmin kohtalon sensuurissa? Suuntaviivoja uuden filmitarkastuslain säätäjille*. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1938, 3.

<sup>713</sup> *Neiti utelias vieraillee Suomi-Filmissä*. Nimimerkki Eno, Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1938, 10-11.

Kuvariita mullisti tilanteen ja teki Sirkka Sarin ensiesiintymisestä hyvin erikoisen. Hänet liitettiin moraaliskandaaliin, mutta vain välillisesti valkokankaan kautta, ja hän sai kasvonsa lehtien sivuille jutun yhteydessä, mutta skandaali ei tahrannut häntä itseään.

Sirkka Sarin seuraava elokuva oli *Sysmälainen* (1938), historiallinen rakkaustarina, joka ei päässyt katsojaluvuissa Niskavuoren kaltaiseen suosioon, mutta josta kuitenkin pidettiin mukavana tarinana. Seuraavaksi Sari näytteli *Rikkaassa tytössä*, joka kertoi kaupungin toimeettomasta yläluokasta. Tämä elokuva jäi Sarin viimeiseksi, sillä hän sai tapaturmaisesti surmansa 30.7.1939, kun kuvausryhmä oli juhlimassa Hämeenlinnassa Aulangon hotellissa.

Sirkka Sarin kuolema uutisoitiin näyttävästi - olihan melkoinen uutinen, että 19-vuotias näyttelijätär menehtyy ravintolaillan päätteeksi, vaikkakin täysin tapaturmaisesti ja ilman väkijuomien vaikutusta. Poliisitutkimukset näyttivät selvästi, ettei ollut tapahtunut rikosta, vaan kyseessä oli puhdas onnettomuus. Sirkka Sari oli poistunut Suomi-Filmin seurueesta yhdessä siihen kuuluneen luutnantin kanssa. He olivat kiivenneet hotellin katon näköalatasanteelle, jossa Sari erehtyi luulemaan tasanteella ollutta noin nelimetristä koroketta näköalatorniksi ja lähti kiipeämään ylös. Koroke oli kuitenkin hotellin lämmitysjärjestelmän hormi, jonne Sari putosi. Hän menehtyi vammoihinsa ennen kuin hänet saatiin ulos hormista.<sup>714</sup>

Suomi-Filmillä oli edessään uudenlainen tilanne. Tähti oli kuollut ja saanut kuolemalleen kohujulkisuutta. Viimeinen elokuva oli melkein valmis, siitä puuttui vain loppukohtaus ja muutamia muita vähäisiä jaksoja. Loppukohtaus kirjoitettiin uudelleen, jotta se voitiin kuvata kaukaa. Yhtiön näyttelijätär Hanna Taini joutui esittämään kuollutta kollegaansa, jotta elokuva saatiin valmiiksi.<sup>715</sup>

Uusia elokuvia ei Sirkka Sarilta enää tulisi, joten tässä oli tuotantoyhtiön viimeinen mahdollisuus hyödyntää hänen tähtikuvaansa ja sen tuomaa suosiota - ja lisänä tähän oli vielä kuoleman tuoma erikoiskiinnostus tulevaan elokuvaan. Syyskauden ensimmäinen Uutisaitta valjastettiin täysin *Rikkaan tytön* palvelukseen. Tämä 20. elokuuta 1939 ilmestynyt lehti olisi periaatteessa kuulunut ensisijaisesti *Avoveteen*-elokuvan markkinointiin, sillä sen ensi-ilta oli viikkoa lehden ilmestymisen jälkeen, kun taas *Rikkaan tytön* ensi-iltaan oli liki kuukausi. Toisaalta *Avovettä* oli mainostettu jo keväällä, mutta *Rikkaasta työstä* oli vain kerrottu ohimennen, joten voi myös olla, että syksyn ensimmäinen numero oli jo valmiiksi suunniteltu elokuvan

---

<sup>714</sup> Holvas 1977, passim.

<sup>715</sup> Klemola 1965, 36.

markkinointiin. Joka tapauksessa elokuvasta ja onnettomuuden saamasta julkisuudesta otettiin kaikki irti.

Lehden kansi oli annettu *Avoveden* naispääosan esittäjälle Irma Seikkulalle, mutta jo kakkossivulta alkoi laaja artikkeli, jossa nimimerkki Statistityttö kertoo *Rikkaan tytön* juhla-kohtauksen kuvaamisesta läpi yön ja siitä kuinka elokuvan tärkeimmät näyttelijättäret Sirkka Sari ja Lea Joutseno olivat aina vain kauniita kellonajasta huolimatta, vaikka statistit jo väsyivät, sillä ”tähti on tähti ja statisti on statisti, vaikka sitten voissa paistaisi”.<sup>716</sup> Sivulla 6 haastateltiin naamioitsija Hannes Kuokkasta filminaamioinnista yleensä ja *Rikkaan tytön* maskeerauksista erityisesti. Sivulla 8 puolestaan elokuvan käsikirjoituksen pohjana olleen romaanin kirjoittaja Verna Kangas puolestaan kirjoittaa *Rikkaasta työstään*, joka nyt on lähtenyt eloon valkokankaalla. Tämän rinnalla viereisellä sivulla on koko sivun kuvamainos elokuvasta.<sup>717</sup>

Vasta lehden sivulla 13 on muistoartikkeli Sirkka Sarista. Lehteä pitää selata melkein loppuun asti, ennen kuin tulee julki, että *Rikkaan tytön* pääosan esittäjä on kuollut. Tässäkin lyhyessä tekstissä muistettiin markkinoida Sarin tähteyttä ja tulevaa elokuvaa:

*Sirkka Sari oli lyhyen toimintakautensa aikana Suomi-Filmin palveluksessa ehtinyt esiintyä vain kahdessa elokuvassa: ”Niskavuoren naisissa” ja ”Sysmälaisessä”. Hänen säteilevä, virheetön kauneutensa ja vaatimaton, sydämellinen olemuksensa oli tänä aikana voittanut puolelleen lukuisasti ystäviä ja ihailijoita. Hänen kolmas elokuvansa ”Rikas tyttö” oli juuri saatu valmiiksi kun järkyttävä tapaturma sammutti tuon 19-vuotiaan, kirkkaana palavan elämänliekin. Raskain mielin luovutamme hänet joukostamme. Hänen menetyksensä koituu katkeraksi tappioksi ei vain ystäville ja tovereille, vaan kaikille hänen taiteensa ihailijoilla ja koko kotimaiselle filmitaiteellemme.*<sup>718</sup>

---

<sup>716</sup> *Kun rikkaat tytöt juhlivat - statistin silmäkulmasta nähtynä*. Nimimerkki Statistityttö, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939, 2, 15.

<sup>717</sup> Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939: *Irma Seikkula Suomi-Filmin elokuvassa ”Avoveteen”*. Kansikuva, s.1; *Kun rikkaat tytöt juhlivat - statistin silmäkulmasta nähtynä*. Nimimerkki Statistityttö, s. 2, 15; ”Naamioitsijalle on filmi armoton kriitikko” Munkkisaaren ”kauneussalongissa” pohditaan filminaamioinnin ongelmia. Nimimerkki A.H, s.6; *Kirjailijatar astuu esiin*. Nimimerkki Verna Kangas [Kersti Bergroth], s.8; *Rikas tyttö*. Kuvamainos, s.9.

<sup>718</sup> *Sirkka Sari in memoriam* † 30.7.39. Ei kirjoittajaa, Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939, 13.



Tämän jälkeen sivulla 14 säveltäjä Harry Bergström esitteli kaksi *Rikasta tyttöä* varten tekemäänsä ”iskusävelmää” ja lehden takakannessa oli koko sivun mainoskuva elokuvan pääosaparista Sirkka Sarista ja Olavi Reimaksesta.<sup>719</sup>

Kuudentoista sivun mittaisessa Uutisaitassa puhuttiin yhteensä kahdeksalla sivulla *Rikkaasta tytöstä*. Näkökulmia elokuvaan annettiin useita. Tavallisten mainosten rinnalla haastateltiin tekijöitä ja näytettiin millaista on ollut kuvauksissa. Lehti herkutteli julkisuudella - Sirkka Sarin kuolema tuotiin esille vain vähän kuin ohimennen lehden loppupuolella. Itse tapaus *Rikas tyttö*, myyttinen viimeinen elokuva, joka vie hengen tähdeltään, nousi pääosaan. Vaikka suomalaiseen elokuvamaailmaan ei kuulunut skandaalijulkisuutta, Sirkka Sarin kuoleman kaltainen kohujuttu käytettiin tarkasti hyväksi.

Seuraavassa numerossa, joka ilmestyi 8. lokakuuta, siis kolmisen viikkoa elokuvan Helsingin ensi-illan jälkeen, ei Sirkka Saria tai *Rikasta tyttöä* enää mainittu. Tämä numero jäi Uutisaitan viimeiseksi siltä vuodelta, sillä tulevaan sotaan valmistautuminen lamaannutti elokuvayhtiön toiminnan.

Suomi-Filmin teollisen tuotannon luonne ja tietoisesti luotu tähtijärjestelmä olivat vuonna 1939 kehittyneet niin pitkälle, että rahallinen voitto meni inhimillisen surun edelle Sirkka Sarin kuoleman yhteydessä - julkisuuskohun hyväksikäyttö sai makaaberit mittasuhteet, kun kuoleman synnyttämä ylimääräinen kiinnostus kanavoitiin elokuvan markkinointiin.

## 5.6. Näyttelijäjulkisuuden mullistuminen

Karun aikakaudella Suomi-Filmi ei ollut antanut suurta arvoa näyttelijöilleen, mihin syynä voi toisaalta olla Erkki Karun omat mielipiteet näyttelijyydestä mutta toisaalta myös elokuva-alan nuoruus ja käytäntöjen vakiintumattomuus. Näyttelijöitä ei osattu ottaa osaksi yhtiön koneistoa, vaikka suomalainen yleisö tunsikin amerikkalaiset tähdet ja osasi heidän tähtivälineitään kuluttaa. Kotimaisille näyttelijöille ei annettu koulutusta eikä julkisuutta, joten he jäivät amatööreiksi tai palasivat teatteriin.

Suomi-Filmin suhtautuminen näyttelijöihin muuttui Risto Orkon noustua tuotantopäälliköksi. Vuonna 1934 ilmestyneessä artikkelissa hän toivoi omaa näyttelijäkuntaa, jolla ei olisi sitoumuksia teattereihin vaan jotka voisivat keskittyä vain ja ainoastaan filmaamiseen. Filminäyttelijäisyys oli yksi niistä tekijöistä, jotka kuuluivat Orkon haaveilemaan uuteen elokuvatuotantoon, filmikaupunkiin, jossa

---

<sup>719</sup> Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939: *Tahtipuikko heiluu foxin tahdissa*. Ei kirjoittajaa, s.14; *Sirkka Sari ja Olavi Reimas elokuvassa ”Rikas tyttö”*. Takakansi, s.16.

tuotanto olisi entistä tehokkaampaa eli lähempänä Hollywoodin tuotantomallia. Rinnalleen Orko sai Valentin Vaalan, jonka näyttelijäajatukset olivat hyvin samanlaiset kuin tuotantopäälliköllä. Näiden kahden ohjaajan johdolla Suomi-Filmi luopui vähitellen pääkaupungin teatterien kasvateista ja lähti löytämään itselleen omaa näyttelijäkuntaansa. Suomi-Filmin näyttelijäideologian taustalla olivat selkeästi taloudelliset päämäärät, sillä näin näyttelijä sitoutuisi vain ja ainoastaan palvelemaan yhtiötä, eikä uskaltaisi luopua yhtiön tarjoaman kuukausipalkan turvasta.

Yhtiön oman mainoskanavan, Uutisaitan, alkuvaiheissa lehti oli täynnä kepeitä juorujuttuja, jotka olivat kuin puolivahingossa syntyneitä tähtivälineitä. Ne laajensivat filmijulkisuutta ja alkoivat muodostaa yhtiön näyttelijöistä tähtiä. Enää näyttelijä ei ollut vain ammattilainen vaan aivan tavallinen ihminen, johon katsoja saattoi samastua. Samaan aikaan yhtiö alkoi pyrkiä toistoihin, eli piti kiinni näyttelijöistään, koulutti näitä ja antoi heille roolin toisensa jälkeen. Näyttelijät muokkaantuivat Uutisaitan sivuilla ihanteellisiksi esikuviksi, jotka toistivat tähtityypeillään elokuviensa hahmoja. Vaikka oheisjulkisuus näytti oikean ihmisen filmitaiteilijan sijaan, voidaan pohtia, kuinka paljon tästä kuvasta oli tietoisesti rakennettua ja kuinka vähän aitoa ja oikeaa ihmistä mielikuvan takana. Suomi-Filmin tavoitteena ei ensisijaisesti ollut tuoda esiin näyttelijän persoonaa, vaan saada hänestä lähtevä oheisjulkisuus tuottamaan uusia katsojia elokuville ja sitä kautta tuomaan taloudellista voittoa yhtiölle.

Suomalaisten 1930-luvun hyveellisten ja ihanteellisten tähtikuvien totuudellisuus ei kuitenkaan ole välttämättä tärkeää. Merkittävämpää on, että tuolloin syntyi suomalainen tähteyden ja elokuva instituutiona tähtineen ja toistoinen muuttui entistä selkeämmin kulutustavaraksi. Vain noin kymmenessä vuodessa suomalaisten elokuvanäyttelijöiden saama julkisuus oli mullistunut. Vielä vuonna 1928 näyttelijät olivat päässeet lehtien palstoille esittelyartikkeleissa, pian sen rinnalle olivat tulleet uraa käsittelevät haastattelut, 1930-luvun puolivälissä yksityiselämän puolelle menevät henkilökuvat ja vuonna 1939 viimein ”papparazzijulkisuus”. Muutos ja kehityksen vauhti olivat äärimmäisen nopeita, mutta suomalaisen yleisön oli todennäköisesti helppo omaksua uudenlainen tapa suhtautua kotimaisten valkokankaiden taiteilijoihin. Mallit sekä näyttelijöiden kuluttamiselle että heidän muokkaamisensa kulutettaviksi olivat tulleet samasta paikasta, tähteyden ihmemaasta, Hollywoodista, jonka esikuvallisuudesta ei päästy eroon, vaikka kotimainen elokuvatuotanto tähtineen ja tarinoineen sai paljon uutta itsemääräämisoikeutta 1930-luvun aikana.

## 6. MATKA SUURUUTEEN

Vuodet 1933-1939 ja Risto Orko muuttivat Suomi-Filmin. Vaikka Orkon valta hallituksessa ja hänen omistuksensa yhtiössä vahvistuivat vasta vähitellen, jo viimeistään vuonna 1934 hän alkoi muokata vanhasta yhtiöstä omien käsitystensä mukaista uutta elokuvavalmistamaa. Yhtiön hallitus ei virallisesti määritellyt sitä, millainen hyvä elokuvayhtiön heidän mielestään olisi. Pöytäkirjoista puuttuvat suunnitelmat löytyvät kahdesta Orkon lehtiartikkelista vuodelta 1934. Tuotantopäälliköllä oli jo tuolloin selkeä kuva siitä, millaisen yhtiön hän halusi Suomi-Filmin olevan. Hän suhtautui alaan hyvin kriittisesti eikä ollut valmis ottamaan vastaan vanhaa kyseenalaistamatta sitä. Orkon tuotannolliset ja ideologiset päätökset koskivat koko yhtiötä. Hän ajoi väkisin läpi uudistukset laboratoriossa, laajensi ja paransi kuvauskalustoa sekä kehitti elokuvien tyyliä ja aihepiirejä. Tavoitteena oli rakentaa Suomeen elokuvan ihmeellinen, teollinen maailma. Hänen suunnitelmansa ja keinonsa olivat toimivia, sillä ennen talvisodan syttymistä yhtiö oli onnistunut Orkon mielikuvien toteuttamisessa.

Vielä 1930-luvun alkupuolella ei suomalaisella elokuvalla uskottu olevan suuriakaan kehitysmahdollisuuksia. Alaa ei arvostettu ainakaan elokuvamiesten mukaan tarpeeksi ja Suomi-Filmin ideologian mukaan tuotanto oli liian hajaantunutta. Pienessä maassa ei ollut järkevää jakaa pieniä resursseja useaan yhtiöön, vaan tuotanto olisi pitänyt keskittää yhteen yhtiöön - Suomi-Filmiin. Kukaan ei varmasti olisi pystynyt uskomaan, että vain muutamaa vuotta myöhemmin maassa oli peräti kaksi suuryhtiötä, jotka pystyivät vuosi vuodelta tuottamaan enemmän elokuvia, joita kävi vuosi vuodelta katsomassa enemmän suomalaisia. Kimmo Laine toteaa käyttävänsä 1930-luvun jälkipuolesta hieman suureellista termiä ”suomalaisen studiojärjestelmän synty”.<sup>720</sup> Omasta mielestäni termissä ei ole mitään suureellista. Sen avaimena on sana ”suomalainen”. Studiojärjestelmä ei tietenkään ollut samanlainen kuin se, jonka Hollywood oli luonut, vaan se oli sellainen, joka toimi Suomessa, siis suomalainen versio studiojärjestelmästä. Merkittävintä suomalaisessa studiojärjestelmässä on mielestäni sen muotoutumisen nopeus. Orkon Suomi-Filmiltä ja Särkän Filmitoimintalaitokseelta meni vain muutama vuosi rakenteiden luomiseen ilman varsinaisia kotimaisia esikuvia - ainoa malli oli vanhanaikaiseksi käynyt Karun Suomi-Filmi, josta puuttuivat rinnakkaiset kuvausryhmät ja elokuvien ”massatuotanto”, vaikka liukuhihnavalmistus toimikin vaatimattomassa muodossaan.

---

<sup>720</sup> Laine 1999, 15.

Suomalainen elokuva-ala suhtautui filmiyhtiöihin optimistisesti. Laman jälkeisellä nousukaudella Suomi-Filmi ja Suomen Filmitöiden edustivat uutta ja modernia kulttuurista ja yhtiöt tekivät elokuviaan ajan hengessä kansallisessa innostuksessa. Suomi-Filmin ideologia rakentui uusille, vuoden 1933 jälkeen syntyneille ajatuksille, joten se oli tällä tapaa selkeästi modernimpi yhtiö kuin Suomen Filmitöiden. Modernius ei kuitenkaan ollut vain etu, sillä kansallisessa ilmapiirissä se saattoi tuntua suomalaiskansallisen kuvauksen vastakohtalta. Suomi-Filmi ei kuitenkaan pyrkinyt selkeään yksiselitteisyyteen, vaan ennemminkin käytti monitulkintaisuuttaan ja monimutkaista julkisuuskuvausta hyväkseen. Yhtiö oli samaan aikaan sekä ainoa että muita parempi, eikä Suomi-Filmille ollut tärkeää lopullisesti määrittellä asemaansa muuten, kuin julistamalla muista piittaamatta ja todellisia vertauksia tekemättä olevansa suurin ja kaunein.

Kuten ei kansallinen elokuva syntynyt vuoden 1933 kuohuissa, ei tuo vuosi tuonut Suomeen teollista tuotantojärjestelmää. Molemmat olivat olemassa jo Karun Suomi-Filmin aikana, mutta vasta 1930-luvun puoliväli ja loppupuoli merkitsivät niille kehitystä ja laajentumista täyteen mittaansa. Kotimaisen elokuvatuotannon lyhyen historian ja pienen koon takia Suomi-Filmi itse toimi ainoana suomalaisena esikuvana yhtiön kehitykselle 1930-luvun kuluessa. Yhtiö kehittyi yksin vanhan pohjalta, mutta uudella ideologialla. Orkon aikakausi tiesi Suomi-Filmille entistä tietoisempaa kaupallisuutta, kun vanhoista vaatimattomuuden arvoista ravistauduttiin irti ja lähdettiin tosissaan luomaan Suomeen elokuvamaailman loistoa.

1930-luku oli suomalaisessa elokuvatuotannossa myös moninaistumisen aikaa. Vanha yksinkertainen järjestelmä laajeni kaikkiin suuntiin ja mykän kauden selkeys katosi. Suurtuottamoita oli enemmän kuin yksi ja elokuvia valmistui kerralla enemmän kuin yksi. Näyttelijöiden ja tähtien määrä moninkertaistui muutamassa vuodessa, samoin kuin kameran takaisen henkilökunnan. Yleisöllä oli vuosikymmenen lopulla valinnanvaraa ja innostusta, mutta samalla kokonaisuuden hallinta koettiin todennäköisesti hankalaksi.

1930-luvun jälkimmäinen puoli merkitsi Suomi-Filmille matkaa suuruuteen. Karun aikakaudella yhtiö oli ollut pienimuotoinen niin tuotannollisesti kuin ideologisestikin. Karut elokuvat olivat olleet aitoja oikeita suomifilmejä, mutta yleisesti kotimaiseen elokuvatuotantoon suhtauduttiin vaatimattomasti. Suomalainen elokuva ei ollut tavoitellut taivaita, vaan keskittynyt vähitellen kasvattamaan omia voimiaan. Orkon alaisuudessa vaatimattomuudesta luovuttiin ja tilalle tuli suuruuden ja loiston korostus. Suomi-Filmissä ei ollut mitään pientä, vaan kaikki mitä yhtiö teki, oli mahtavaa niin kooltaan kuin sisällöltään. Vaikka Hollywoodin voima ei ollut

mitenkään pienentynyt, eivät suomifilmit halunneet jäädä niiden varjoon, vaan vaativat itselleen tasavertaista asemaa, tai itse asiassa vakuuttivat olevansa niitäkin parempia kotimaisuutensa perusteella.

Suomi-Filmin julkisuudessa näyttäytyi toimiva ja tehokas yhtiö, jolla ei ollut ongelmia ja jossa ei ollut sisäisiä ristiriitoja. Suomi-Filmi välitti itsestään kaunista kuvaa, josta suomalainen elokuvayleisö haaveili filmin taikamaailmana. Yhtiön hallituksen pöytäkirjoista näyttäytyi ainakin hieman toisenlainen kuva. Vaikka erimielisyyksistä yhtiön sisällä ei puhuttu, katosi yhtiöstä työntekijöitä parempien palkkatarjousten perässä ja muutamat erosivat ajauduttuaan erimielisyyksiin Risto Orkon kanssa, eivätkä ongelmat jääneet vain henkilöristiriitoihin. Kuva ei ole niin siloinen, kuin saattaisi aluksi vaikuttaa. Suomi-Filmillä on ollut kulussien takana omat, tosin lähinnä tekniset ongelmansa, mutta vuoden 1934 jälkeen ne eivät onnistuneet hidastamaan tai estämään yhtiön toimintaa. Suomi-Filmi oli siis onnistunut muokkaamaan järjestelmänsä sellaiseksi, etteivät eteen tulevat epävarmuustekijät olleet vaaraksi tuotantokoneistolle.

Yhtiön 1930-luvun kehityksessä oli monia merkittäviä hetkiä ja niistä useimmat osuivat vaaran vuosiin 1933-1934. Tuolloin pidettiin kaksi osakeantia, jotka molemmat merkitsivät tulevaisuuden mahdollisuutta. Tuolloin Suomi-Filmin uusi herrakerho teki selväksi, ettei Erkki Karu ollut ainoa, jolla oli tarve ja halu tehdä suomalaista elokuvaa. Samoihin vuosiin osuivat myös Risto Orkon linjavetoartikkelit ja *Siltalan pehtoori* (1934), joka oli yhtiölle taloudellisesti merkittävin elokuva. Seuraava merkittävä hetki koitti jo seuraavana vuonna, jolloin Valentin Vaala myötä alkoi kahden elokuvan rinnakkainen valmistus ja elokuvatähtien aika. Viimeisenä merkkipaaluna matkalla suuruuteen oli vuosi 1938, jolloin Munkkisaaren studion myötä Suomi-Filmin tuotantokoneisto oli valmis, näyttelijälöydöt vakiinnuttivat asemansa ja uusi syntymäpäivä otettiin käyttöön.

Suomi-Filmin kehitys ei ollut tasaista, vaan se ikään kuin nytkähteli eteenpäin. Yhtiön kasvun ja kasvattamisen takaa löysin aina saman lähtökohdan. Oli tuotanto kuinka ihanteellista kansallisessa hengessä, mukana näkyi aina taloudellisuuden vaatimus. Suomi-Filmi oli ennen kaikkea yritys, joka pyrki voittoihin. 1930-luvulla yhtiöllä oli entistäkin suurempi tarve saada tuottoa, sillä velkataakka painoi niskassa. Tässä onnistuttiin vuosikymmenen kuluessa, ja vaikka kaikista veloista ei päästykään, yhtiö oli vakavarainen, eivätkä yksittäiset ongelmat onnistuneet horjuttamaan sitä. Vuoden 1933 kriisi ei kuitenkaan ollut ainoa Suomi-Filmiä eteenpäin ajava tekijä, vaan Suomen Filmitteollisuus kilpailijana pakotti yhtiön jatkuvaan kehitykseen.

Kamppaillessaan oman taloutensa ja Filmitöiden muodostaman uhan kanssa Suomi-Filmi kehitti omaa järjestelmäänsä niin, että elokuvatuotannosta muotoutui tehokasta ja taloudellista samalla, kun yhtiön markkinointikoneisto piti huolen ideologian ja oheisjulkisuuden levittämisestä.

Kuten Kimmo Laine on todennut, kaksintaistelu Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden välillä ei keskittynyt pelkästään talouslukuihin, vaan kamppailua käytiin myös sekä valkokankailla että ideologian tasolla.<sup>721</sup> Suomi-Filmi rakensi itselleen uutta ideologiaa, joka määritteli Orkon johtamaa yhtiötä ja tehosti yhtiön elokuvien tuomaa tuottoa. Suomi-Filmi halusi määrittellä itsensä kaikkein arvostetuimmaksi - ja onnistuikin siinä, sillä vaikka Filmitöiden meni tuotantoluvuissa ohi, säilyi Suomi-Filmi elokuvalehtien kielenkäytössä maan johtavana elokuvayhtiönä ja Hollywoodiin verrattaessa ainoana todellisena suuryhtiönä, elokuvatalona, joka pystyi tarjoamaan kaiken, mitä katsoja tai teatterinomistaja saattoi haluta.

Yhtiön lehtikirjoittelussa korostui linjavetojen tekeminen kilpailijaan, mutta Suomi-Filmin julkisuus ei kuitenkaan ollut yksiselitteistä. Yhtiö toisaalta unohti kilpailijat, toisaalta nosti itsensä muiden yläpuolelle. Usein Uutisaitassa annettiin ymmärtää Suomi-Filmin vastaavan koko maan tuotannosta, mutta samalla oltiin katkeria siitä, että muiden tuotteet sekoitettiin oikeisiin suomifilmeihin. Yhtiö ei siis pyrkinyt ainoastaan erottautumaan, vaan toisinaan myös hämmensi yleisöä ja teki rajaviivaa itsensä ja muiden välillä epäselväksi.

Linjanveto Erkki Karuun puolestaan oli yhtiölle hyvinkin selvä. Karu elokuva tai Karu Suomi-Filmi ei kelvannut enää Orkon aikakaudella, jolloin vaatimattomuudesta oli luovuttu ja suuruus otettu ihanteeksi. Risto Orko oli hyvin kärkeä tuomitsemaan Karun saavutukset ja korostamaan tällä tavoin omaa osuuttaan yhtiössä. Lyhyesti voisi sanoa, että Suomi-Filmin ideologia oli Karuton ja karuton. Vanhasta johtajasta oli päästy eroon ja samalla saivat mennä hänen ihanteensa. Vaatimattomuutta oli nähty jo tarpeeksi, uuden johdon alaisuudessa yhtiö sai loistaa ilman Erkki Karua. Uuden perustamispäivän valitseminen yhtiölle vuoden 1938 lopulla oli itselleni suurimpia yllätyksiä työn kuluessa, mutta tarkemmin ajateltua menneisyyden pienimuotoinen muokkaaminen sopi hyvin yhtiön ideologiaan, sillä se teki yhtiöstä lopullisesti Karuttoman.

Yhtiön tai elokuva-alan sisäinen todellisuus ei täysin vastannut elokuvalehtien käyttämiä määreitä. Suomi-Filmi sai pitää koko 1930-luvun asemansa maan johtavana yhtiönä, vaikka se ensin kamppaili vararikkoa vastaan ja myöhemmin jäi jälkeen

---

<sup>721</sup> Laine 1999, 380.

Suomen Filmitöiden tuotantoluvuissaan. Suomi-Filmin merkitys ei rakentunut vain kovista faktoista, vaan se oli enemmän. Suomalainen elokuva oli ollut pitkään suomifilmejä, eikä hetkelliset keikaukset vaarantaneet Suomi-Filmin mainetta. Suurilla tuotantoluvuillakaan ei kilpailija voinut voittaa parin vuosikymmenen mittaista historiaa eikä uhata tunnetuimman yhtiön asemaa.

Käyttämäni lähteet paljastavat Suomi-Filmistä ennen kaikkea sen mitä tapahtui, eivät sitä, miten tai miksi. Löytämäni motiivit ovat suuria ja selkeitä, eli taloudellisuuden ja tuottavuuden tavoittelu sekä Karun luomasta ideologiasta irti pääseminen. Pienemmät tavoitteet, tehdyt päätökset, hienovaraiset vallan rakenteet eivät tule esille materiaaleistani. Samalla kuva Suomi-Filmin järjestelmästä tuntuu hyvin siloiselta ja ristiriidattomalta. Vaikka tekniikka ja palkankorostuspaineet aiheuttivat ongelmia, mitään todellisia ideologisia tai tuotannollisia kiistoja ei lähteitteni mukaan ole ollut, vaan toiminta yhtiössä on ollut harmonista ja tasapainoista. Mielenkiintoista olisikin kasvattaa lähdemateriaalia ja pohtia, löytyikö yhtiön sisältä kilpailevia käsityksiä ja muodostuiko yhtiön virallinen ideologia yksin Orkon ajatuksista, vai vaikuttivatko myös muiden ajatukset siihen.

Kysymys Orkon ajatusten ja yhtiön ideologian suhteesta nousi mieleeni, kun tutkimuksen kuluessa tuotantopäällikön rinnalle ilmestyi toinen herra, Topo Leistelä, jonka toiminta yhtiön hyväksi on mielestäni ollut vähintään yhtä mielenkiintoinen. Orkon valta ja toimenpiteet olivat selkeitä ja näkyviä, hänen asemastaan johtuvia, mutta hänen apulaisensa Topo Leistelä toimi enemmän historioitsijan katseilta suojassa. Mikä Leistelän lopullinen panos Suomi-Filmin syntymiselle oli, sitä ei tämä työ pysty paljastamaan, mutta se antaa pieniä vihjeitä siitä. Niin monta kertaa yhtiön papereita, lehtiä ja kirjallisuutta lukiessani törmäsin Leistelään, että tiedän jo tämän perusteella hänen merkinneen paljon yhtiölle.

Topo Leistelä tuli taloon varsin vaatimattomasti lyhytfilmiosastolle käsikirjoittajaksi, mutta vähitellen hän tuntuu päässeensä osalliseksi melkein kaikesta muustakin. Lyhytfilmiosaston johtaja, apulaistuotantopäällikkö, apulaisohjaaja, käsikirjoittaja, lehtimies, päätoimittaja, näyttelijä - titteleille ei tule loppua. Hän on selkeästi ollut mies, joka hallitsi elokuvanteon kaikki osa-alueet. Hänen ajatusmallinsa kotimaisesta elokuvasta ovat ainakin pääosin osuneet yhteen Risto Orkon kanssa ja he ovat yhdessä rakentaneet Suomi-Filmiä, vaikka lähteeni eivät suoraan tätä vahvista. Leistelällä ei ollut samanlaista johtavaa asemaa kuin Orkolla, esimerkiksi hänen päätoimittajuuttaan Uutisaitassa ei noteerattu yhtiön hallituksessa mitenkään, mutta juuri Uutisaitan kautta suomalaiset saivat kuulla, minkälainen

Suomi-Filmi oli. Vaikka hänen päätoimensa virallisesti oli lyhytfilmien puolella, ehti hän apulaistuotantopäällikkönä pohtimaan kasvavan tuotannon suuntia yhdessä Orkon kanssa ja ennen kaikkea, hän ehti tekemään yhtiötä tunnetuksi oikealla ideologisella tavalla niin Uutisaitassa kuin muissakin kotimaisissa elokuvalehdissä. Tässä työssä olen pohtinut Uutisaitan sisältöä, mutta tutkimus on jäänyt vain tekstien diskursseihin. Seuraavaksi olisikin mielenkiintoista esimerkiksi pohtia, kuinka tietoista julkisuuskuvan muokkaaminen on ollut, miten Uutisaitta on kantansa luonut, millä ihanteilla lehteä on tehty, ketkä ovat sen julkilausumista päättäneet ja missä menee mahdollinen raja Orkon ja Leistelän luomien ideologioiden välillä. Vaikka tätä yhtä yhtiötä ja sen muutamia nopean kasvun vuosia on jo niin paljon tutkittu, ei kaikkea ole vielä sanottu vaan vielä on työtä edessä, jotta voisimme entistä paremmin ymmärtää mitä kaikkea on ollut Suomi-Filmi.



## LÄHTEET

### ALKUPERÄISAINESTO

#### ARKISTOLÄHTEET:

##### Suomi-Filmi Oy, Helsinki

Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 1932-1934

Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokousten pöytäkirjat 1932-1935

##### Suomen elokuva-arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma (Suomi-Filmi Oy/SEA), Helsinki

Suomi-Filmi Oy:n hallituksen kokousten pöytäkirjat 1935-1939

Suomi-Filmi Oy:n yhtiökokousten pöytäkirjat 1936-1939

##### Suomen elokuva-arkisto (SEA), Helsinki

Niskavuoren naiset, leikekansio

Väinö Mäkelä, leikekansio

#### PAINETTU ALKUPERÄISAINESTO:

*Suomen kansallisfilmografia, osa 1 (SKF 1). Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto. Edita, Helsinki 2002.*

*Suomen kansallisfilmografia, osa 2 (SKF 2). Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat. Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1995. Suomen elokuva-arkisto. Edita, Helsinki 1999.*

#### AIKAKAUSLEHDET:

Elokuva 1927-1931

Elokuva-aitta 1932-1939

Suomen Kinolehti 1932-1939

Suomi-Filmin uutisaitta 1935-1939

#### **AIKALAISKIRJALLISUUS:**

**Roland af Hällström 1936:** *Filmi - aikamme kuva*. K. J. Gummerus Oy. Jyväskylä 1936.

**Aarne Marttila 1931:** *Myynti ja mainos*. Akateeminen kirjakauppa. Helsinki 1931.

**Tapio Piha 1938:** *"Public relations" eli mutkan kautta suoraan*. Teoksessa *Mainonta - propaganda*. Toimittanut W. K. Latvala. Erva-Latvala Oy. Helsinki 1938.

**Toivo Rautavaara 1928:** *Mainonnan käsikirja*. Teoksessa *Mainoskursseilla keväällä 1928 pidetyt esitelmät, mainonnan käsikirja ja mainontalan ammattihakemisto*. Suomen messut osuuskunta i.l, 1928.

**Allan Törnudd 1938:** *"Publicity" - reklam på "annat sätt"*. Teoksessa *Mainonta - propaganda*. Toimittanut W. K. Latvala. Erva-Latvala Oy. Helsinki 1938.

#### **TELEVISIODOKUMENTIT:**

**Kurt Jäger. Erään vierasmaalaisen tarina**. Sk: Matti Helkapalko ja Maija-Liisa Wassmund. O: Maija-Liisa Wassmund. Matti Helkapalko Oy (ja Yleisradio TV1) 1994.

**Suomi-Filmin tarina. Osa 1. 1920-1935 Ehdottomasti suomalaisia elokuvia**. Sk ja O: Peter von Bagh. TV2/Tiede ja talous 1993.

**Suomi-Filmin tarina. Osa 2. 1936-1939 Valentin Vaala ja tähtiäika**. Sk ja O: Peter von Bagh. Yleisradio TV2/Tiede ja talous 1993.

#### **TUTKIMUSKIRJALLISUUS:**

##### **Painamattomat**

**Matti Haapanen 1983:** *Amerikkalaiset elokuvat Suomessa 1930-luvulla. Tutkielma amerikkalaisten äänielokuvien tulosta, leviämisestä ja vastaanotosta*. Pro gradu -tutkielma. Yleinen historia. Turun yliopisto 1983.

**Eero Hirvenoja 2003:** *Menneisyyden kuvia. Vuosina 1936-1941 valmistuneiden kotimaisten historiallisten näytelmäelokuvien sisältä, "sanoma" ja tuotanto*. Pro gradu -tutkielma. Suomen Historia. Helsingin yliopisto 2003.

- Jyrki Ilva 1998:** *Pehtoori ja kansa. "Siltalan pehtoorin" (1934) intertekstuaaliset yhteydet ja yhteiskunnallinen sisältö.* Pro gradu -tutkielma. Suomen historia. Helsingin yliopisto 1998.
- Anu Koivunen 1992:** *"Rouvien ja neitojen ikävä" - moderni nainen, konsumerismi ja suomalainen elokuva 1920-1940 -luvulla.* Pro gradu -tutkielma. Elokuva- ja televisiotiede. Turun yliopisto 1992.
- Annamari Leppäniemi 1997:** *Elokuva-aitan suhtautuminen amerikkalaiseen elokuvaan vuosina 1932-1939.* Pro gradu -tutkielma. Kulttuurihistoria. Turun yliopisto 1997.
- Väinö Mäkelä s.a.** *Liiketoiminta. Väinö Mäkelän kirjoituksia. Lehtiöstä puhtaaksikirjoittanut Veikko [Mäkelä].* Suomen elokuva-arkiston leikearkisto, Väinö Mäkelä. Ilman vuotta.
- Minna Peltomäki 1999:** *Tähden takana. Ansa Ikosen tähtikuva.* Pro gradu -tutkielma. Teatterin ja draaman tutkimus. Tampereen yliopisto 1999.
- Kari Uusitalo 1969-1976:** *Suomi-Filmin viisi vuosikymmentä 1918-1969.* Julkaisematon käsikirjoitus 1969-1976.
- Painetut**
- Rick Altman 2002:** *Elokuva ja genre.* Alkuteos *Film/Genre.* Suomentaneet Kimmo & Silja Laine. Vastapaino. Tampere 2002.
- David Bordwell 1999:** *The introduction of sound.* In **David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 1999:** *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.
- David Bordwell & Janet Staiger 1999a:** *Technology, style and mode of production.* In **David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 1999:** *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.
- David Bordwell & Janet Staiger 1999b:** *Historical implications of the classical Hollywood cinema.* In **David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 1999:** *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.

- David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 1999:** *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.
- Richard deCordova 1990:** *Picture Personalities. The Emergence of the Star System in America.* University of Illinois Press. Urbana & Chicago 1990.
- Richard Dyer 1994:** *Stars.* BFI Publishing. London 1994 (1979).
- Douglas Gomery 1998:** *Hollywood as industry.* In **John Hill and Pamela Church Gibson (ed.):** *The Oxford Guide to Film Studies.* Oxford University Press. Oxford 1998.
- John Ellis 1995:** *Visible Fictions.* Routledge and Paul Kegan. London 1995 (1982).
- Eskola & al. 1993:** **Anna Eskola, Kaisa Kauranen, Päivi Lehto, Pia Leminen & Marika Tolvanen:** ”Keksi - tuo kekseliäs keksintö” - *Matka menneen maailman mainoselokuvaan.* Teoksessa **Elina Katainen (toim.):** *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta.* Historiallinen arkisto 100, talous- ja sosiaalhistorian tutkimuksia 2. Helsinki 1993.
- Holger Harrivirta 1983:** *Lykättävät lyhdyt ja kannettavat kamerat. Elokuvamiehen muistelmia.* Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 13. Suomen elokuvasäätiö. Hyvinkää 1983
- Timo Herranen & Timo Holmalahti & Jukka Sirén 1993:** *Urheilun suurvalta valkokankaalla.* Teoksessa **Elina Katainen (toim.):** *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta.* Historiallinen arkisto 100, talous- ja sosiaalhistorian tutkimuksia 2. Helsinki 1993.
- Veijo Hietala 1994:** *Tunteesta teesiin. Johdatus klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan.* Kirjastopalvelu Oy. Helsinki 1994.
- John Hill & Pamela Church Gibson (Ed.) 1998:** *The Oxford Guide to Film Studies.* Oxford University press. Oxford 1998.
- Riitta Hjerppe 1988:** *Suomen talous 1860-1985. Kasvu ja rakennemuutos.* Suomen Pankin julkaisuja. Helsinki 1988.
- Riitta Hjerppe, Vappu Ikonen & Päivi Valkama 1993:** *1930-luvun lama ja Suomen velkaantuminen.* Valtiovarainministeriön kansantalousosasto. Helsinki 1993.

- Hannu Holvas 1977:** *Kannaksen tytön lyhyt elämä ja traaginen kuolema. Osa 2. Sirkka Sarin viimeiset sanat: "Ollaan hurjia tänä iltana!"* Seura 39/1977.
- Ari Honka-Hallila 1995:** *Elokuvakulttuuria luomassa.* Teoksessa **Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti: Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Turku 1995.**
- Ari Honka-Hallila 2002:** *Äänielokuva tulee Suomeen.* Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia, osa I. Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat.* Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto. Edita. Helsinki 2002.
- Ari & Helena Honka-Hallila 2002:** *Turun muuttuvat elokuvateatterit.* Lähikuva 4/2002.
- Arja Jokinen 1999:** *Vakuuttelevan ja suostuttelevan retoriikan analysoiminen.* Teoksessa **Arja Jokinen, Kirsi Juhila & Eero Suoninen: Diskurssianalyysi liikkeessä. Vastapaino. Tampere 1999.**
- Elina Katainen 1993:** *"Loistavin elokuva mitä milloinkaan on esitetty" - suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä.* Teoksessa **Elina Katainen (toim.): Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta. Historiallinen arkisto 100, talous- ja sosiaalhistorian tutkimuksia 2. Helsinki 1993.**
- Anu Koivunen 2003:** *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films.* Studia Fennica. Historica 7. Finnish Literature Society. Helsinki 2003.
- Pertti Klemola 1965:** *Valentin Vaala muistele. Suomalaisen elokuvan kultaiset vuodet. Osa II. Kaikki rakastavat Ansa ja Taunoa.* Anna 9/1965.
- A. M. Pertti Kuusela 1976:** *Puoli vuosisataa filmiäänitekniikkaa Suomessa.* Suomen elokuväsäätiön julkaisusarja n:o. 2. Suomen elokuväsäätiö. Helsinki 1976.
- Kimmo Laine 1995:** *Elokuvateollisuutta rakentamassa.* Teoksessa **Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti: Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus. Turku 1995.**

- Kimmo Laine 1999:** *"Pääosassa Suomen kansa". Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 1999.
- Silja Laine 2002:** *Kaksi Kino-Palatsia ja modernisoituva kaupunki.* Lähikuva 4/2002.
- Juha-Antti Lamberg, Ari Ojala, Jari Eloranta 1997:** *Uusinstitutionalismi ja taloushistoria.* Teoksessa Lamberg ja Ojala (toim.): *Uusi institutionaalinen taloushistoria.* Atena Kustannus Oy. Jyväskylä 1997.
- Armand Mattelart 1998:** *European film policy and the response to Hollywood.* In John Hill and Pamela Church Gibson (ed.): *The Oxford Guide to Film Studies.* Oxford University Press. Oxford 1998.
- Henrik Meinander 1999:** *Tasavallan tiellä. Suomi kansalaissodasta 2000-luvulle.* Alkuteos Finlands historia 4. Suomentanut Paula Autio. Schildt. Espoo 1999.
- Mervi Pantti 2000:** *"Kansallinen elokuva pelastettava". Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2000.
- Mervi Pantti 2002:** *"Ölly, josta palava isänmaanrakkaus imee voimansa."* *Kalle Kaarna ja elokuvat 1927-1939.* Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia, osa I. Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat.* Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto, Edita. Helsinki 2002.
- Erkki Pihkala 2001:** *Suomalaiset maailmantaloudessa keskiajalta EU-Suomeen.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2001.
- Joel Rinne 1967:** *Jopin kirja.* Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki 1967.
- Tiina Rinne ja Liisa Steffa (toim.) 1985:** *Jalmari Rinne. Muisteluja.* Kustannusosakeyhtiö Otava. Helsinki 1985.
- Aino Rätty-Hämäläinen (toim.) 1969:** *Tauno Palo. Käsi sydämellä.* 6. painos. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki 1969.
- Tuula Saarikoski (toim.) 1980:** *Ansa Ikonen. Tähtiäika.* Weilin & Göös. Mikkeli 1980.
- Tuula Saarikoski 1981:** *Tauno Palo. Kolmen sukupolven sankari.* Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki 1981.

- Hannu Salmi 2002:** *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907-1916.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2002.
- Jukka Sihvonen 1987:** *Kuviteltuja lapsia.* Suomen elokuva-arkiston julkaisusarja A 8. Suomen elokuva-arkisto & Valtion painatuskeskus. Helsinki 1987.
- Janet Staiger 1999a:** *The Hollywood mode of production to 1930.* In David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.
- Janet Staiger 1999b:** *The Hollywood mode of production, 1930-1960.* In David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* Routledge. London 1999.
- Sakari Toiviainen 1983:** *Erik Blomberg.* B7. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki 1983.
- Sakari Toiviainen 2002:** *Tuntematon Tulio?* Teoksessa Sakari Toiviainen (toim.): *Tulio. Levottoman veren antologia.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2002.
- Teuvo Tulio 2002:** *Elämäni ja elokuvani.* Teoksessa Sakari Toiviainen (toim.): *Tulio. Levottoman veren antologia.* Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2002.
- Esko Töyri 1978:** *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920-1940.* Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 7. Suomen elokuvasäätiö. Hyvinkää 1978.
- Esko Töyri 1983:** *Vanhat kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930-1950.* Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 14. Suomen elokuvasäätiö. Jyväskylä 1983.
- Kari Uusitalo 1965:** *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896-1963.* Otava. Helsinki 1965.
- Kari Uusitalo 1972:** *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930.* Suomen elokuva-arkisto, Otava. Helsinki 1972.

- Kari Uusitalo 1974:** *Suomen biografiliitosta Suomen filmikamariin. Viisi vuosikymmentä elokuva-alan järjestötoimintaa Suomessa.* Suomen filmikamari. Helsinki 1974.
- Kari Uusitalo 1975a:** *Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931-1939.* Suomen elokuva-arkisto, Otava. Helsinki 1975.
- Kari Uusitalo 1975b:** *T. J. Särkkä. Legenda jo eläessään.* Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo, Helsinki 1975.
- Kari Uusitalo 1988:** *Meidän poikamme. Erkki Karu ja hänen aikakautensa.* Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus. Helsinki 1988.
- Kari Uusitalo 1994:** *Kuvaus-kamera-käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy.* Suomen elokuvatutkimuksen seura ry, Kirjastopalvelu. Pieksämäki 1994.
- Kari Uusitalo 1999a:** *Risto Orko, Suomi-Filmin 100-vuotias suurmies.* Werner Söderström Osakeyhtiö. Porvoo-Helsinki-Juva 1999.
- Kari Uusitalo 1999b:** *Risto Orko draamaohjaajana.* Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia, osa 2 (SKF 2). Vuosien 1936-1941 suomalaiset kokoillan elokuvat.* **Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo.** Toinen painos, ensimmäinen 1995. Suomen elokuva-arkisto, Edita. Helsinki 1999.
- Markku Varjola 2002:** *Tulion näkemys ja merkitys.* Teoksessa **Sakari Toiviainen (toim.): Tulio. Levottoman veren antologia.** Suomalaisen kirjallisuuden seura. Helsinki 2002.
- John Wyver 1989:** *The Moving Image. An International History of Film, Television & Video.* Basil Blackwell, BFI Publishing. Oxford 1989.