



Noora Kallioniemi & Aymeric Pantet

## Filmiiriita rajakaupungissa: Viipurin tapaus

### ABSTRAKTI / ABSTRACT

*Pienen maan elokuvakulttuuri on aina tiivissä vuorovaikutuksessa laajempaan kansainväliseen kontekstiin, ja tämä pätee myös Suomeen. Toisen maailmansodan aikana elokuvatuotantoyhtiöiden oli välttämätöntä ylläpitää hyviä suhteita natsi-Saksaan, sillä se oli Euroopan suurin raakafilmin tuottajamaa. Kun Saksa hallinnoi miehityksen kautta suurta osaa elokuvan tuonnista ja viennistä, se käytännössä määritteli muiden maiden pääsyn eurooppalaisen elokuvan pariin. Suomessa tämä pyrkimys kulttuuriseen hegemoniaan tuli esiin filmiriidassa vuodesta 1942 eteenpäin. Tarkastelemme Viipurin esitystoiminnan kautta, onnistuivatko saksalaismieliset elokuva-alan toimijat estämään yhdysvaltalaisen elokuvan esittämisen Suomessa. Tutkimme myös, näkyikö pyrkimys yhdysvaltalaiselokuvan kieltämiseen viipurilaisten elokuvankatsojien arkielämässä ja millainen rooli saksalaiselokuvalla oli ohjelmistossa. Analysoimme sanomalehtiaineistoista koottuja datasettejä popstat-menetelmällä ja yhdistämme näin saadun tiedon elokuvan sisältöjen analyysiin. Kokonaisvaltaisella ymmärryksellä elokuvasta tuotannon, levittämisen, esittämisen ja katsomisen kokonaisuutena, tutkimuksemme hyödyntää uuden elokuvahistorian (new cinema history) teorioita ja kiinnittyy uuden sotahistorian perinteeseen, jossa sotaa tarkastellaan yhteiskunnallisena ja kulttuurisena prosessina.*

*The film culture of a small country is always in close interaction with the wider international context, and this is also true for Finland. During the Second World War, film production companies needed to maintain good relations with Nazi Germany, which was Europe's largest producer of raw film. By controlling a large part of European film imports and exports through the occupation, Germany effectively determined access to European cinema for these countries. In Finland, this quest for cultural hegemony was manifested in the film dispute from 1942 onwards. Here we study, through film exhibition in Vyborg, whether the pro-German film industry succeeded in preventing the screening of American cinema in Finland. We will also examine whether the attempt to ban American films was reflected in the everyday lives of filmgoers in Viipuri and what role German films played in the programming. We analyse datasets collected from newspapers using the popstat method to link the data to the inner world of cinema. With a holistic understanding of film as a whole of production, distribution, exhibition and viewing, our research draws on the theories of new cinema history*

*and is anchored in the tradition of new military history, which focuses on war as a social and cultural process.*

---

Filmiriita, elokuvateatterit, uusi sotahistoria, jatkosota, Cinemas, New Cinema  
History, New Military History, Continuation War

Noora Kallioniemi, FT, postdoc-tutkija, Turun yliopisto, kulttuurihistoria [nmmkal@utu.fi](mailto:nmmkal@utu.fi)

Aymeric Pantet, FT, TIES-MSCA erikoistutkija, Turun yliopisto, mediatutkimus, [alpant@utu.fi](mailto:alpant@utu.fi)

1930-luvulla Suomen poliittinen tilanne oli muun Euroopan tavoin kansallismielinen ja jännitteinen. Äärioikeistolainen Lapuan liike oli yrittänyt vallankaappausta vuonna 1932 saadakseen vuoden 1918 sisällissodalle toivomansa päätöksen. Vaikka vallankaappausyritys torjuttiin ja Suomi säilyi demokratiana, eivät jännitteet kadonneet poliittiselta kentältä. Myös Suomen suhteet Neuvostoliittoon pysyivät kireinä koko 1920- ja 30-luvun, ja keväästä 1939 alkaen se esitti aluevaatimuksia Suomelle. Kun neuvottelut kariutuivat, käynnistyi talvisota Neuvostoliiton sodanjulistuksesta marraskuussa 1939. Suomi sinnitteli 105 päivää, kunnes hyväksyi rauhansopimuksen, jossa luovutettiin laajoja alueita Karjalassa, mukaan lukien Viipurin kaupunki. Tyytymättömyys tilanteeseen sekä Pohjois-Euroopan jatkuva epävakaus (kuten Tanskan ja Norjan saksalaismiehitys) saivat Suomen liittoutumaan Saksan kanssa, joka oli Suomen vanha liittolainen ja tärkeä talouskumppani. Saksan kesäkuussa 1941 käynnistämä operaatio Barbarossa johti myös Suomen jatkosotaan Neuvostoliittoa vastaan. Suomi sai takaisin aiemmassa rauhansopimuksessa menettämänsä alueet ja miehitti suuria osia Neuvosto-Karjalasta. Jatkosodan pitkä asemasotavaihe päättyi kesällä 1944 Neuvostoliiton suurhyökkäykseen. Seurauksena Suomi solmi erillisrauhan Neuvostoliiton kanssa ja menetti taas merkittäviä osia Karjalasta, myös Viipurin.

Suomalaiset elokuvayhtiöt osallistuivat sotaponnistuksiin rintamalla tuotetuilla lyhytelokuvilla ja pitkällä dokumenttielokuvilla, mutta pitkien elokuvien tuotanto vaikeutui jatkosodan ensimmäisinä viikkoina. Valtio hankaloitti tilannetta entisestään, sillä vuonna 1941 se alkoi verottaa kansallisia näytelmäelokuvia, jotka olivat olleet verovapaita edelliset viisitoista vuotta. Sodan vaikutus elokuvateollisuuteen on monimutkainen, sillä – kuten tässä artikkelissa osoitamme – se kytkeytyy paitsi taloudellisiin, myös ideologisiin tekijöihin. Tarkastelemme elokuvateollisuutta niin kutsutun *filmiriidan* kontekstissa. Sillä tarkoitetaan suomalaisten elokuvatuottajien ja -levittäjien välistä kiistaa niiden kiinnittymisestä natsi-Saksaan tai Yhdysvaltoihin, joka jakoi suomalaiset elokuvamarkkinat kahteen leiriin vuodesta 1942 lähtien.<sup>1</sup> Tutkimme Viipurin esitystoiminnan kautta, onnistuivatko saksalaismieliset elokuva-alan toimijat estämään yhdysvaltalaisen elokuvan esittämisen Suomessa. Tarkastelemme myös, näkyikö pyrkimys yhdysvaltalaiselokuvan kieltämiseen viipurilaisten elokuvankatsojien arkielämässä ja millainen rooli saksalaiselokuvalla oli ohjelmistossa. Tältä osin filmiriita kiteyttää maassa vallinneet jännitteet ja kuvastaa suomalaisen elokuvateollisuuden, ja itse asiassa koko kansakunnan, ambivalenttia asemaa suhteessa kansainväliseen politiikkaan.

Suomalaisen elokuvan aiempiin transnationalisiin näkökulmiin nojautuen<sup>2</sup> haluamme korostaa ideologian, tekniikan, levityksen ja yleisöjen vuorovaikutusta suomalaisen elokuvan studioaikakauden ekosysteemissä. Suomi on pieni elokuvamaa ja kansainvälisen politiikan vaikutus sen esitystoimintaan

on aina ollut suurta. Siksi myös kansainvälisen elokuvan osuus maan elokuvakulttuurista on ollut merkittävä ja sen esittäminen laajempaa kuin kotimaisen tuotannon.

Tämä tutkimus kiinnittyy kahteen sosiaali- ja kulttuurihistoriallisuutta sekä arjen kokemuksia korostavaan tutkimussuuntaukseen. *New cinema history* on lähestymistapa, jossa elokuvan (film) historia kytketään osaksi laajempaa ymmärrystä elokuvakulttuurista (cinema) sosiokulttuurisena instituutiona. Näin elokuvakulttuuria tutkitaan monipuolisemmin kuin pelkkänä taidemuotona, irrottaen sen esteettisistä ja tekijää korostavista näkökulmista.<sup>3</sup> Hyödyntämällä tutkimussuuntauksen menetelmiä, erityisesti John Sedgwickin kehittämää *popstat-metodia*, joka mittaa elokuvien esityskapasiteettia ja auttaa kvantitatiivisesti arvioimaan niiden menestystä tietyllä alueella<sup>4</sup>, haluamme täydentää aikaisempaa tutkimusta filmiriidasta. Popstat-laskennalla voidaan analysoida ohjelmistoista päättäneiden oletuksia elokuvien menestyksestä – sekä niitä mekanismeja, jotka tähän vaikuttivat. Tutkimusote korostaa sitä, että elokuvateatteri ja elokuvan katsominen ovat välttämättömiä elokuvan määrittelylle, vaikka niiden merkitys on usein jäänyt tutkimuksessa sivuun. Popstatin avulla voidaan arvioida elokuvamarkkinoiden suhteellista kokoa ja yleisön mieltymyksiä.<sup>5</sup> Näin tutkimuskohteeksi nousee elokuvien kulutus, jota voidaan tarkastella rinnakkain virallisten tahojen ylläpitämien ideologisten rakenteiden kanssa. Uuden elokuvahistorian lähestymistavoissa elokuvateatteri nähdään kohtaamispaikkana, joka aktiivisesti rakentaa ympäröivää todellisuutta, ei vain välitä elokuvaa katsojille.<sup>6</sup>

Näin rakentuu empiirinen perusta, jonka avulla voidaan analysoida, millaiset elokuvat kiinnostivat yleisöä ja kuinka suuren osan markkinoista ne muodostivat. Erityisesti haluamme selvittää millainen vaikutus filmiriidalla oli elokuvien levitykselle sodan aikana, varsinkin lähellä rajaa ja rintamalinjoja sijaitsevassa kaupungissa, eli Viipurissa. Pyrimme ymmärtämään, miten elokuvateollisuutta ravisteleva kriisi vaikutti paikalliseen elokuvakulttuuriin ja esitystoimintaan. Sen lisäksi, ja toisin kuin filmiriita antaisi ymmärtää, levittäjien ja elokuvateattereiden omistajien ohjelmistosuunnittelu perustui ennen kaikkea heidän käsityksiinsä elokuvien houkuttelevuudesta eikä suinkaan ideologisiin syihin. Tutkimme elokuvien esittämisen kontekstissa sota-ajan asenteiden vaikutuksia elokuvien maahantuontiin, levitykseen ja esittämiseen. Elokuvaesitysten ja elokuvateattereiden sosiokulttuurisen merkityksen tutkiminen lisää ymmärrystä siitä, miten poliittiset suuntaukset vaikuttivat ihmisten arkipäivässä. Näin tutkimus kiinnittyy *uuden sotahistorian (new military history)* tutkimussuuntaukseen, jossa sotaa tarkastellaan yhteiskunnallisena ja kulttuurisena prosessina.<sup>7</sup>

## Aineistot

Artikkelin keskeinen tutkimusaineisto on sanomalehtiaineistojen pohjalta koottu datapaketti. Siihen on kerätty tiedot Viipurin elokuvateattereista (osoite, paikkaluku, omistaja) sekä tiedot niistä elokuvista, joita teattereissa esitettiin (elokuvan nimi, esityskauden ensimmäinen ja viimeinen päivä, elokuvan nimi lähteessä, elokuvan alkuperäinen nimi, IMDB-koodi<sup>8</sup>).

27	NK	VII004	19.11.1939	26.11.1939	7	Bulldog Drummond Afrikassa	Bulldog Drummond in Af
28	NK	VII002	26.11.1939	3.12.1939	7	Nuorisoliiga ylhäisöpiireissä	Little Tough Guys in Soc
29	NK	VII008	26.11.1939	3.12.1939	7	Suoraan tuleen	Too Hot to Handle
30	NK	VII010	26.11.1939	3.12.1939	7	Kuningatar Victoria	Victoria the Great
31	NK	VII007	26.11.1939	3.12.1939	7	Kersantti Kuubasta	Yellow Jack
32	NK	VII005	26.11.1939	3.12.1939	7	Suuri ratkaisu	Bilá nemoc
33	NK	VII004	26.11.1939	3.12.1939	7	Rakuuna Kalle Kollola	Rakuuna Kalle Kollola
34	NK	VII009	12.11.1939	3.12.1939	21	Pikku pelimanni	Pikku pelimanni
35	NK	VII001	19.11.1939	3.12.1939	14	Punahousut	Punahousut
36	NK	VII010	3.12.1939	10.12.1939	7	Kapteeni peloton	Stand Up and Fight
37	NK	VII007	3.12.1939	10.12.1939	7	Joe leijonanhäkissä	Flirting with Fate
38	NK	VII005	10.12.1939		#LUKUI!	Henkipattojen legioona	The Renegade Ranger
39	NK				0		
40	NK				0		
41	NK	VII002	25.1.1942	1.2.1942	7	Kun vanhapoika rakastuu	Marguerite: 3
42	NK	VII002	1.2.1942	8.2.1942	7	Ketunhätä kainalossa	Ketunhätä kainalossa
43	NK	VII002	8.2.1942	15.2.1942	7	Majatalon Kalle	Kalle på Spången
44	NK	VII004	14.2.1942	22.2.1942	0	Kersantilla Emma seiväsi?	Kersantilla Emma seiväsi?

Taulukko 1. Esimerkki aineistopakettista, jossa näkyy talvisodan syttyminen, joka lopetti esitystoiminnan melko pian Viipurissa. Se palautui jälleen tammikuussa 1942.

Tiedot on taulukoitu elokuvaesityksistä Viipurissa siten, että keruu on aloitettu marraskuusta 1939 ja lopetettu kesäkuuhun 1944. Näin aineistossa näkyvät talvisodan syttyminen, kaupungin menettäminen Neuvostoliitolle, takaisinvaltauksen ja jälleenrakennuksen aika sekä suurhyökkäyksen käynnistyminen kesällä 1944. Koska Viipuri oli välillä Neuvostoliiton hallinnassa, ei esitystietoja kuitenkaan ole koko ajalta, sillä tutkimus kohdistuu suomalaisten elokuvaesitystoimintaan alueella. Sanomalehtiaineistoa käytetään tässä artikkelissa kahdella eri tavalla: yhtäältä se näyttää elokuvan tärkeyden sota-ajan viihteenä, sillä elokuvaesityksiä järjestettiin kaupungissa aina kuin se vain oli mahdollista. Toisaalta aineiston avulla tehty elokuvaohjelmistojen analyysi antaa lisätietoa siitä, miten eri elokuvien yleisönsuosiota arvoettiin. Varsinainen analyysi kohdistuu jatkosodan vuosiin, Viipurin tapauksessa vuosiin 1942–1944. Filmiriidan alku, Viipurin takaisinvaltaus ja elokuvateatterien avaaminen tapahtuvat samoihin aikoihin vuoden 1942 aikana, eli Viipurin elokuvaohjelmisto on filmiriidan alkamisen jälkeen rakennettua.

Lähteenä on käytetty kolmea Viipurissa sotavuosina 1939–1944 ilmestynyttä sanomalehteä. Näistä pääasiallinen lähde on ollut sosiaalidemokraattinen päivälehti *Kansan Työ*, jota julkaistiin lähes koko tarkasteluajan. Projektin ensimmäinen datapaketti on koottu elokuvan esitystoiminnan työpajaan Kööpenhaminaan syksyllä 2023. Käsittelyssä oli aluksi esimerkkivuosi ajalta kesäkuu 1942–toukokuu 1943. Noina vuosina *Kansan Työ* oli ainoa Viipurissa ilmestynyt sanomalehti, joka julkaisi elokuvailmoituksia. Muu aineisto on koottu jatkamalla tätä ensimmäistä aineistopakettia, eikä lähteen vaihtamiseen ollut erityistä syytä. *Kansan Työn* rinnalla on käytetty *Karjalan Sanomia*, *Wiborgs Nyheteriä* ja *Karjalaa*. Näistä on seurattu teatterien määrää, tarkistettu päivämäärämerkintöjä tai varmistettu elokuvien nimiä. Sanomalehtiaineistoja on käytetty Kansalliskirjaston digitoituina sanomalehtinä. Näin toteutettu tutkimus näyttää elokuvateatterien todellisuuden sellaisena kuin se oli tilastojen ulkopuolella. Esimerkiksi elokuvateatterien määrä saattaa olla tilastoissa väärin<sup>9</sup>, mutta ajantasainen sanomalehtiaineisto näyttää, mitkä teatterit todella olivat toiminnassa ja milloin.

Jo aineistopakettien keruu on paljastanut jotakin tutkimuskohteesta. On erilaista kerätä datapaketti pikkukaupungista ja suurkaupungista, sillä teatterien ja siten vaaditun työn määrä on erilainen. Projektin aikana olemme keränneet vastaavaa esitystoimintatietoa Viipurin lisäksi Oulusta, Tampereelta ja Helsingistä. Näistä varsinkin Helsinki on osoittautunut haastavaksi, sillä siellä oli sotien aikana viitisenkymmentä elokuvateatteria. Viipurin ja Tampereen 8 teatteria sekä Oulun 6 teatteria ovat helpommin hallittavissa olevia aineistoja. Kansallisen aineistonkeruun ongelmana voi olla sen keskittyminen liian suppeaan elokuvakulttuuriin, jolloin aineistojen yleistettävyys ja analysoiminen

suhteessa transnationaaliseen kehitykseen jää puuttumaan.<sup>10</sup> Vastauksena haasteeseen tässä tutkimuksessa käytettyjä, alueellisesti spesifejä tietoja kerätään osana kansainvälistä tutkimusverkostoa ja projektin seuraavassa vaiheessa suomalainen data liitetään osaksi Cinema Histories -projektia, joka kokoaa yhteen eri tutkimusryhmien tuottamia datapaketteja.<sup>11</sup> Aineistoa voidaan vertailla kansainvälisesti vuositasolla ja tarkastella kansainvälisiä erityispiirteitä, kuten elokuvan katsomiskulttuurissa tapahtuneita muutoksia tai sodan vaikutusta elokuvakulttuuriin. Yhteistyö tutkimusverkoston kanssa on auttanut aineistonkeruun toteuttamisessa, kun hyvistä ja huonoista käytännöistä on voinut keskustella muiden kanssa. Kerätty elokuvaohjelmistojen tieto perustuu yksittäistapauksiin, jotka laajenevat laajemmiksi tiedoiksi elokuvasta kulttuurisena ilmiönä (=cinema). Käytämme tässä artikkelissa data-aineiston lisäksi lähteinä arkistoaineistoa, kuten yrityskirjeenvaihtoa. Aineistot sijaitsevat Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ja Kansallisarkiston kokoelmissa.

## Menetelmät

Tutkimuksen työvälineenä on kaksi digitaalisen ihmistieteen menetelmää. Ensimmäinen on aineiston rikastaminen ja järjestäminen OpenRefine-tiedonhallintaohjelmalla. Sen avulla voidaan järjestää datapaketteja siistimmäksi ja yhdistää niihin informaatiota verkon tietokannoista, kuten Wikidatasta. Tässä tapauksessa IMDB-koodit ovat väline rajapintatietojen hakemiseen Wikidatasta. Ohjelma tuottaa Excel-taulukon, jonka tietoja voidaan jäsentää uudelleen pivot-taulukoiksi. Sanomalehdistä kerättyyn aineistoon on tässä vaiheessa yhdistetty tiedot elokuvien valmistusmaista, ensi-iltavuosista ja genreistä. Aineistoa on tämän jälkeen siivottu käsin jonkin verran ja tarkistettu esimerkiksi elokuvien julkaisuvuosia ja lajityyppejä. Wikidatan tarjoama ”lajityyppi” propagandaelokuva<sup>12</sup> poistettiin kokonaan ja näiden elokuvien genre määriteltiin käsin. Joidenkin suomalaisten elokuvien lajityypit puuttuivat kokonaan ja ne täydennettiin Kansallisen audiovisuaalisen instituutin käyttämän genreluokittelun mukaan.

51

Keskeinen menetelmä datan käsittelyssä on popstat-analyysi. Siinä lasketaan sanomalehtien elokuvailmoituksista kerätyn datan perusteella jokaiselle elokuvalla kapasiteettiluku, joka perustuu elokuvan esityskauden pituuteen (montako päivää) ja elokuvasalien kapasiteettiin (montako istumapaikka).<sup>13</sup> Menetelmän avulla elokuvien alueellista suosiota voidaan tarkastella suhteessa toisiin alueella esitettyihin elokuviin, mutta samalla aineistolla voidaan tehdä vertailuja yhden elokuvan suosiosta laajemmin esimerkiksi kansallisella tai kansainvälisellä tasolla, tai vertailla elokuvateattereita eri paikkakunnilla. Popstat on erityisen käyttökelpoinen silloin, kun tietoja yleisömääristä tai lippujen myyntituloista ei ole saatavilla.<sup>14</sup> Tässä artikkelissa tarkastelemme pääasiassa popstat-lukujen avulla laskettuja prosenttilukuja, elokuvien keskinäisiä suhteita niiden popstat-lukujen valossa sekä popstatin esiin tuomia elokuvateatterien ominaisuuksia. Elokuvateatterien menestys ei ollut sattumanvaraista, vaan perustui huolellisesti suunniteltuihin markkinointistrategioihin ja ohjelmiston sääntelyyn, jotka mukautettiin yleisön kysyntään. Kiinteät lipunhinnat ja elokuvien suosion vaikutus tuloihin olivat keskeisiä tekijöitä, ja näitä voidaan analysoida popstat-menetelmällä, joka paljastaa oletukset yleisön mausta ja kiinnostuksesta.<sup>15</sup> Menetelmän avulla voidaan tutkia paikallistason ilmiöitä. Se avaa niitä oletuksia, joilla ohjelmistoista päättäneillä oli elokuvien menestyksestä ja tätä kautta se on väline myös yleisöjen oletetun mielenkiinnon tutkimiseen.

Viipuri oli jatkosodan aikana vilkas elokuvakaupunki, joten kilpailu elokuvateatterien välillä oli ainakin jossain määrin mahdollista. Viipurissa ei jatkosodan aikana nähty jakoa ensi-iltana ja ”muihin” teattereihin, eli elokuvat eivät pääsääntöisesti siirtyneet ensi-illan jälkeen toiselle kierrokselle muihin

teattereihin. Kilpailu elokuvateatterien välillä perustui niiden erilaisiin ohjelmistoihin ja jossain määrin lippujen hintoihin.

Aloitamme kontekstualisoimalla filmiriidan osaksi sodan aikaista Suomen elokuvien esitystilannetta. Tavoitteena on osoittaa, miten natsi-Saksan ja Yhdysvaltojen kannattajien välinen taistelu hegemonisesta herruudesta vaikutti yhteen harvoista sodan aikana saatavilla olleista viihdemuodoista. Toiseksi filmiriidan vaikutusta yleisöön tarkastellaan analysoimalla elokuvien esitystä Viipurissa sodan aikana. Analysoimalla esitettyjä elokuvia voidaan tarkastella yleisön reaktiota – liian usein unohdettua instanssia – filmiriitaan.

## I/ Filmiriita – suomalaisen elokuvalevityksen sotarintama

### Filmiriidan konteksti

Kansainväliset vaikutteet ja maailmanpolitiikka ovat aina olleet merkittävässä roolissa suomalaisen elokuvatuotannon rakentamisessa ja säilyttämisessä. Tämä näkyy erityisesti siinä, että ulkomaisten elokuvien maahantuonti Suomeen on ollut huomattavasti suurempaa kuin kotimainen tuotanto. Vuodesta 1929 lähtien vain 6 prosenttia esitetyistä elokuvista on ollut kotimaista tuotantoa ja vuosien 1928–1945 välillä vain 5 prosenttia.<sup>16</sup> Sotavuosina kotimaisten pitkien elokuvien vuosittainen määrä vaihteli 15–20 elokuvan välillä, kun taas tuontielokuvien määrä oli 200–300.<sup>17</sup> 1930-luvulla ulkomaalaisten elokuvien esitystä verotettiin (leimavero), mutta kotimaisia ei. Vaikka kolme toimintoa (tuotanto, maahantuonti ja esitys) olivat pääosin erillisissä yhtiöissä ja vertikaalinen integraatio toteutui vain Suomi-Filmissä, yleinen suomalainen ekosysteemi toimi tuona aikana seuraavalla tavalla: tuonti takasi tärkeät tulot, joilla rahoitettiin kotimaista elokuvatuotantoa ja turvattiin teknisten materiaalien, elokuvateatterilaitteiden ja raakafilmin osto. Kotimaisten ja kansainvälisten elokuvien vastakkainasettelu vaikuttaa siis tehokkaammalta kuin pitää sitä dialektiikkana: vaikka verojen ja virallisten puheiden vuoksi kansainvälistä elokuvaa hieman vähäteltiin, se mahdollisti kotimaisten elokuvien tuotannon edellytykset.

Vaikka molemmat sodat olivat totaalisia ja osa julkisesta viihteestä oli kielletty, elokuvateatterit saivat kuitenkin pysyä auki. Tämä johti tilanteeseen, jossa elokuvatuotantoa pystyttiin valtiiovallan tuella jatkamaan ja uusien elokuvien kysyntä oli erittäin suurta, ja jokaisen uuden kotimaisen elokuvan näki noin 10–15 prosenttia väestöstä.<sup>18</sup> Anu Koivusen mukaan viihde nähtiin sota-aikana strategisesti tärkeänä keinona pitää yllä hyvää mielialaa. Elokuva olikin jatkosodan aikana sekä tiedotusväline että osa kansallista ”ikäväntorjuntapatteristoa”.<sup>19</sup> Kansallista tehtävää toteuttava elokuvateollisuus pyrki korostamaan rooliaan taiteena ja henkisenä lääkkeenä ja halusi vähentää kuvaa liiketoiminnasta tai viihteestä.<sup>20</sup> Suuren tuotannon ja katsojamäärien vuoksi kyse on kuitenkin myös merkittävästä liiketoiminnasta ja vallankäytön välineestä. Kotimaisia näytelmäelokuvia tehtiin sotavuosina noin 20 vuodessa<sup>21</sup>, ja tuontielokuvien kysyntä pysyi korkeana koko sotavuosien ajan. Vuodesta 1923 lähtien Yhdysvallat oli määrällisesti hallinnut Suomen markkinoita, mutta tämä sotaa edeltänyt riippuvuus osoittautui ongelmaksi uudessa tilanteessa natsi-Saksan liittolaisena.<sup>22</sup>

Suurimpien yhdysvaltalaisen yhtiöiden edustajat pysyivät koko sodan ajan Suomessa, kun taas saksalaisia elokuvia maahantuivat erityisesti suurimmat tuontiyhtiöt Adams-Filmi ja Suomi-Filmi. Ilmeisesti kaikki venäläiset elokuvat katosivat kaupallisista elokuvateattereista<sup>23</sup>, kun taas saksalaisten elokuvien osuus maahantuoduista oli 30 %.<sup>24</sup> Yhdysvaltalaiselokuvien maahantuonnista tuli kuitenkin erittäin jännitteinen poliittinen kysymys. Tämä ei perustunut hallituksen toimiin, vaan tiettyjen levitysyhtiöiden päätökseen tukea Saksan johtamaa kansainvälistä Filmikamaria (Internationale

Filmkammer, IFK), jonka tavoitteena oli laajentaa Saksan kulttuurista vaikutusvaltaa ja valvontaa Euroopan elokuvataloudessa.<sup>25</sup>

Heinäkuussa 1941 Suomen Filmikamari oli yksi 17 eurooppalaisesta osallistujasta Goebbelsin suojeluksessa pidetyssä Berliinin kokouksessa. Seuraavassa IFK:n kokouksessa Venetsian yhdeksänsien elokuvajuhlien yhteydessä syyskuussa 1941 vaadittiin kaikkien ”Euroopan vastaisia suuntauksia”<sup>26</sup> sisältävien elokuvien kieltämistä. Maita, jotka eivät suostuisi siihen, odottaisivat kovat rangaistukset, muun muassa saksalaisen raakafilmin saannin katkaiseminen. Ei kuitenkaan ollut aivan selvää, mitä olivat ne piirteet, joiden kieltämistä tavoiteltiin. Osa suomalaisten elokuvamarkkinoiden toimijoista oli sitä mieltä, että suhteellisen tiukat sota-ajan sensuurisäännökset riittäisivät: ei-toivottu poliittinen propaganda kiellettäisiin yksinkertaisesti noudattamalla tavanomaisia menettelyjä. Toisille tämä merkitsi yhdysvaltalaisen ja brittiläisten elokuvien täyskieltoa. IFK:lle eurooppalaisten kansallisten elokuvateattereiden puolustaminen oli itse asiassa väline Saksan absoluuttisen hegemonian vakiinnuttamiseen ideologian ja elokuvatalouden alalla.<sup>27</sup>

Suomen edustaja Berliinin kokouksessa oli Suomen Filmikamarin sihteeri ja Suomen Kinolehden päätoimittaja Yrjö Rannikko. Yhdessä Suomi-Filmin toimitusjohtajan ja Suomen Filmikamarin puheenjohtajan Matti Schreckin kanssa hänestä tuli kansainvälisen emojärjestön innokkain puolestapuhuja Suomessa.

Helmikuun 7. päivänä 1942 Suomi-Filmin puheenjohtajien (lähinnä tuotantopäällikkö Risto Orko ja Matti Schreck) johtamat saksalaismyönteiset suomalaiset yhtiöt yrittivät saada Suomen Filmikamarin liittymään saksalaisten keskeiseen aloitteeseen ja kieltämään yhdysvaltalaiset elokuvat. He eivät kuitenkaan onnistuneet vakuuttamaan enemmistöä – päätöstä lykättiin äänin 103–95<sup>28</sup> – ja Filmikamarin saksalaismielinen ryhmä erosi muodostaakseen uuden organisaation, Suomen Filmiliiton (sen perustuva kokous kutsuttiin koolle 7.7.1942), johon kuuluivat muun muassa maan suurimmat tuotantoyhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus. Tämä käynnisti kiistan järjestöjen välillä, ja keskustelut käytiin pääasiassa ammattilehtien välityksellä. Koska eronneisiin kuului myös *Kinolehden* toimituskunta, se siirtyi uuden Filmiliiton piiriin ja Filmikamari joutui perustamaan uuden lehden nimeltään *Elokuvateatteri*. Näin ollen Valtion tiedotuslaitoksen tarkastusjaoston varapäällikkö Erkki Itkonen kertoi esitelmässään 12.9. lehtien päätoimittajille tilanteesta. Kiistan ulkopoliittisten ulottuvuuksien yksityiskohdat piilotettiin esitelmässä tarkoin:

*Amerikkalaisten filmien esittämisestä Suomessa on meikäläisten filmivuokraajien kesken sukeutunut riitaa. Eräs ryhmä halusi filmit kiellettäväksi, enemmistön ollen tällaista toimenpidettä vastaan. Kiista yritti levitä sanomalehtienkin palstalle ja on herättänyt suurta huomiota. Tällä hetkellä on tämän arkaluontoisen poliittisiin subdanteisiin pohjautuvat riitakysymyksen käsittely saatu rajoittumaan elokuvamiesten ammattilehtiin, ja sensuurin huolena on valvoo, ettei sitä päästä enää uittamaan päivälehtiin.<sup>29</sup>*

Keskustelua käytiin näissä lehdissä, koska valtion tiedotuslaitos kielsi julkisen puheen aiheesta esimerkiksi sanomalehdissä.<sup>30</sup>

## Filmiriidan haasteet

Ymmärtääksemme filmiriidan syitä, on ensin tunnistettava raakafilmin merkitys kansainvälisen politiikan välineenä. Jatkosodan aikana suomalaisilla tuotantoyhtiöillä oli pulaa raakafilmmateriaalista, jota oli saatavissa Suomelle varsinkin Saksasta. Suurin osa laboratoriolaitteista tuli sieltä, samoin

elokuvateattereiden filmiprojektorit. Yritykset olivat halukkaita yhteistyöhön Saksan kanssa varmistaakseen kaluston keskeytymättömän toimituksen. Lisäksi Saksalla oli valta kontrolloida elokuvien tuontia ja vientiä, joten se pystyi valvomaan, mitkä maat saivat käyttöönsä muiden maiden tuotantoa.<sup>31</sup> Kuten Suomi-Filmin kirjjeessä IFK:lle 1. lokakuuta 1941 todettiin, Suomi joutui pyytämään saksalaisilta lupaa saada esittää tiettyjä ranskalaisia elokuvia, jotka oli varattu sodan syttyessä, tässä tapauksessa *Pako pohjoiseen* (Jacques Feyder, *La loi du Nord*, 1939), *Odotan sinua* (Léonide Moguy, *Le déserteur*, 1939), *Viimeinen tienbaara* (Pierre Chenal, *Le dernier Tournant*, 1939), *Kapinalliset tyttömme* (Georg Wilhelm Pabst, *Jeunes filles en détresse*, 1939), *Sudanin sankari* (Jacques de Baroncelli, *L'homme du Niger*, 1939).<sup>32</sup> Toukokuussa 1942 pidetyssä Suomi-Filmin hallituksen kokouksessa esitettiin aktiivisempaa suhtautumista asiaan. Yhtiön tulisi edistää Kansainvälisen Filmikamarin toimintaa ja tukea uuden Suomen Filmiliiton perustamista:

*Puheenjohtaja selosti niitä ristiriitoja, mitkä olivat aiheutuneet Suomen Filmikamarin 28.5.1942 pidetyssä kokouksessa, jonka johdosta Suomi-Filmi O.Y. sekä sen toimessa olevat olivat eronneet Suomen Filmikamarin jäsenyydestä. Katsottiin edelleen yhtiön etujen vaativan myönteisistä suhtautumista Kansainvälisen Filmikamarin pyrkimyksiin ja päätettiin tarmokkaasti tukea uuden Suomen Filmiliiton toimintaa.*<sup>33</sup>

Yhdysvaltain lähetystö, joka oli tietoinen filmiriidan taloudellisista seurauksista, lupasi toimittaa raakafilmiä, jos Suomen hallitus vastustaisi yhdysvaltalaisen elokuvien kiellon asettamista. Vaikka hallitus pysyi virallisesti vaiti, se ilmoitti sekä Suomen Filmikamarille että Yhdysvaltain lähetystölle, ettei sillä ollut aikomusta rajoittaa elokuvien tuontia ja esittämistä, koska asia oli taloudellinen, ja kuului siksi Filmikamarin vastuulle.<sup>34</sup> Vuodesta 1943 lähtien Yhdysvallat toimitti vastapalvelukseksi filmiraaka-aineita, vaikka määrät olivat aluksi pieniä.

Niin tärkeää kuin filmin ja elokuvateatterilaitteiden saatavuus olikin, filmiriidassa oli kyse muustakin kuin materiaalin puutteesta. Syyt asemoitua suhteessa filmiriitaan olivat yhtä aikaa taloudellisia ja ideologisia. Jotkut sen päähenkilöistä olivat nimittäin poliittisesti ja ideologisesti vahvasti sitoutuneita Saksaan.<sup>35</sup> Esimerkiksi Rannikko ja Schreck ilmaisivat antisemitistisiä ja natsimyönteisiä mielipiteitä. Syksyllä 1942 Schreck kirjoitti artikkelissa ”Filmi ja nykyaika”:

*Eurooppalainen filmi, joka näinä vuosina toimi varsin vaatimattomissa mitoissa, oli sekin pohjoismaita lukuunottamatta miltei kokonaan juutalaisten hallussa. [...] Tuntiemme vastakohtat, jotka vallitsevat uuden Euroopan ja juutalaisuuden välillä on myös ymmärrettävää, että juutalainen filmiteollisuus käytti keinot halventaakseen akselivaltojen toimintaa ja niitten saavutuksia sekä niitten johtavia miehiä.*<sup>36</sup>

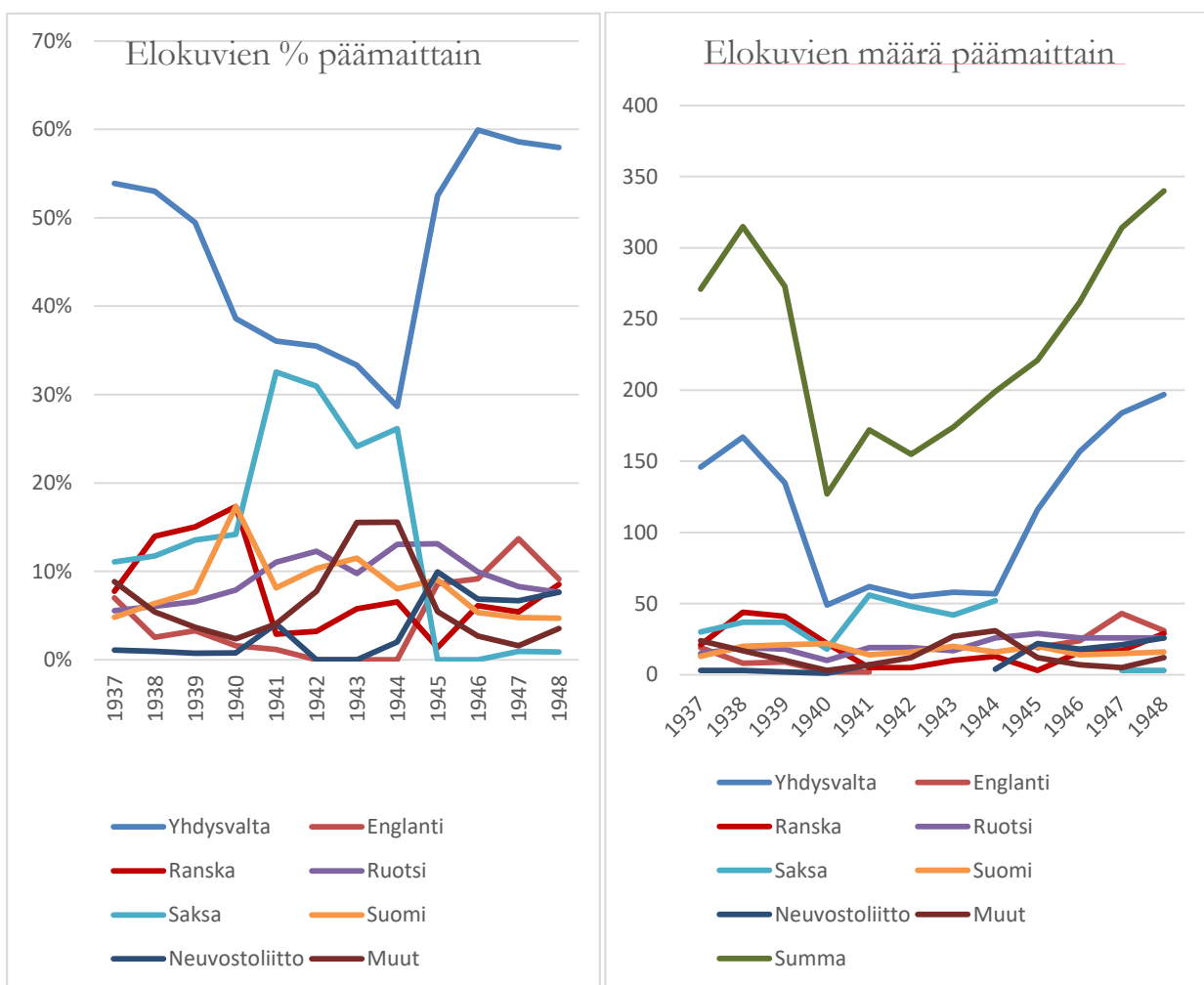
Lisäksi Rannikko johti marraskuussa 1942 Saksaan suomalaisen elokuvaväen valtuuskuntaa, johon kuului Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden näyttelijöitä ja ohjaajia. Vierailun huipentumana oli saksalaisen suosikkimelodraaman *Kultainen kaupunki* (Veit Harlan, *Die goldene Stadt*, 1942) katsominen ohjaaja Veit Harlanin, tähti Kristina Söderbaumin ja propagandaministeri Joseph Goebbelsin kanssa. Goebbels kutsui suomalaisvaltuuskunnan myös vierailulle kotiinsa.<sup>37</sup>

Lopuksi levitystasolla filmiriidantulokset olivat seuraavat: yhdysvaltalaisen elokuvien markkinaosuus putosi 60 prosentista (noin 149 elokuvaa per vuosi 1937–1939) noin 30 prosenttiin (noin 56 elokuvaa per vuosi 1940–1944), ja eurooppalaisia elokuvia tuotiin entistä voimakkaammin maahan. Vaikka yhdysvaltalaisen ensi-iltojen määrä väheni huomattavasti vuoden 1939 jälkeen, se



kuitenkin ylitti saksalaisten tai muiden elokuvien ensi-iltojen määrän läpi sotavuosien. Yhdysvaltalaisen elokuvan boikotti oli siis varsin tehokas mutta ei läheskään täydellinen. Huomioitavaa on, että muutokset ohjelmistosuunnittelussa ovat näkyvissä jo ennen varsinaisen filmiriidan alkua. Voikin olettaa, että maahantuonti Suomeen kärsi toisen maailmansodan vuoksi jo muutenkin ja että Hollywood-vastaiset ideologiset lähtöoletukset olivat jo alkaneet itää levittäjien mielissä. Koivunen on kytkenyt muutoksen jo 1930-luvulla alkaneeseen keskusteluun ”kansallisesta elokuvasta”.<sup>38</sup> On kuitenkin lisättävä, että monet yhdysvaltalaiset uutisfilmit kiellettiin, ja sensuurilautakunta kielsi muutamia Hollywood-elokuvia vuosina 1941 ja 1942 Saksan liittolaisten miellyttämiseksi.<sup>39</sup> Seuraavana vuonna yhdysvaltalaiselokuvia kiellettiin huomattavasti vähemmän. Kuten alla olevat kuviot osoittavat, filmiriita näkyi selvästi Suomessa levitettyjen elokuvien määrässä.

55



Kuvio 1. Filmiriita muutti saksalaisen ja yhdysvaltalaisen elokuvan voimasubteita Suomessa. Tiedot elokuvien ensi-iltojen määrästä perustuvat Elokuvamiehen kalenterin tietoihin.<sup>40</sup>

Kun sodan aattona Yhdysvaltain hegemonia oli selvä (135 elokuvaa eli 53 % Suomen markkinoista) ja Ranska (41 elokuvaa eli 14 %) ja Saksa (37 elokuvaa eli 12 %) kilpailivat toisesta sijasta, sodan alkaessa saksalaisten elokuvien määrä lisääntyi merkittävästi (33 %:iin) ja kaikkien muiden maiden elokuvien määrä romahti, lukuun ottamatta Ruotsia (10 elokuvaa vuonna 1940 sekä 19 elokuvaa vuosina 1941 ja 1942 eli 11 %) ja Suomea (14 elokuvaa vuonna 1941 ja 16 elokuvaa vuonna 1942 eli 8 %). Suomalainen elokuva saavutti poikkeuksellisen huipun vuonna 1940, jolloin kotimaisia elokuvia

esitettiin peräti 22, joka on 17 % vuoden markkinoista (kuten elokuvien määrän taulukossa näkyy, suomalaisten nimikkeiden suhteellinen osuus nousi, koska kotimainen tuotanto pysyi yllättävän hyvin samalla tasolla, kun maahantuonti romahti). Sodan suunnan kannalta ratkaisevana vuonna 1943 elokuvien tuonti pienemmistä maista lisääntyi 16 %:iin Suomen markkinoista (27 elokuvaa vuonna 1943 ja 31 elokuvaa vuonna 1944). Näin kompensoitiin filmiriidan vaikutuksia ja tuonnin vähenemistä Saksasta (42 elokuvaa eli 24 %) ja Yhdysvalloista (58 elokuvaa eli 33 %). Sodan päätyttyä Hollywoodin osuus nousi uudelleen, kun Yhdysvalloista tuotiin Suomeen 116 elokuvaa (52 %), saksalaiset elokuvat katosivat ja neuvostoliittolaisen elokuvan levitys alkoi maassa uudelleen (22 elokuvaa, eli 10 %).<sup>41</sup>

Neuvostoliiton kanssa syyskuussa 1944 solmitun rauhansopimuksen jälkeen Suomi joutui karkottamaan kaikki saksalaiset joukot alueeltaan, mikä johti Suomen ja Saksan väliseen Lapin sotaan syyskuusta 1944 huhtikuuhun 1945. Suhteet Neuvostoliittoon paranivat käytännössä yhdessä yössä, ainakin virallisesti, ja suomalaiset elokuvantekijät solmivat pian yhteyksiä neuvostoliittolaisiin elokuvantekijöihin. Suomen Filmikamari otti takaisin suurimman osan aiemmista eronneista jäsenistä, ja Suomen Filmiteollisuus hyväksyttiin jäseneksi toukokuussa 1945. Aktiivisimmin saksalaismieliset yritykset, kuten Suomi-Filmi ja Adams-Filmi, joutuivat pidemmäksi aikaa mustalle listalle Yhdysvaltojen toimesta, joka oli nyt tärkein raakafilmimateriaalin toimittaja. Suomi-Filmi selvisi sodanjälkeisestä kriisistä osaltaan siksi, että toimitusjohtaja Matti Schreck erosi yhtiöstä ja myi omistuksensa, ja osaltaan sen vuoksi, että yhtiö vaihtoi johtokuntansa.<sup>42</sup>

On selvää, että filmiriitä vaikutti suuresti elokuvan maahantuontiin sotavuosien aikana. Sen taustalla on sekä natsi-Saksan vaikutusvalta suomalaisessa elokuvan esittämisen strategioissa että joidenkin toimijoiden henkilökohtaiset sympatiat tuota vallankäyttöä kohtaan. Näin ollen filmiriitä paljastaa sen ideologisen kamppailun kulttuurisesta hegemoniasta, jota käytiin toisen maailmansodan taistelukenttien ulkopuolella. Mikäli elokuvan toimijoiden oli todella tarkoitus vaikuttaa tavallisten ihmisten elokuvankatsomisen tapoihin, on olennaista tarkastella, näkyivätkö filmiriidan vaikutukset teatterien ja katsojien tasolla. Tapaustutkimuksena Viipuri onkin erityisen mielenkiintoinen, sillä se oli aikoinaan Suomen suurimpia kaupunkeja ja siten tärkeä kotimaiselle elokuvalevitykselle. Sotavuosina Viipuri menetettiin talvisodassa vuonna 1940, takaisin vallattiin vuonna 1941 ja menetettiin lopullisesti vuonna 1944 jatkosodan päättyessä. Seuraavaksi katsotaan, miten muuttuvat rajat ja filmiriitä vaikuttivat kaupunkiin ja sen elokuvateattereihin.

## II/ Viipuri – sodan ja filmiriidan rintama

Viipurin väestönkasvu oli voimakasta sotaa edeltävinä vuosikymmeninä, ja vuoteen 1939 mennessä kaupungin väkiluku oli nelinkertaistunut 1920-luvulta 74 000 asukkaaseen. Se oli talvisodan syttyessä Suomen toiseksi suurin kaupunki. Arkielämän merkit, kuten toimiva joukkoliikenne tai sähkönjakelu olivat herkkiä häiriöille ja tuottivat yhteisen, jaetun kokemuksen juuri kaupunkiympäristössä. Voikin ajatella, että viipurilaisten sotakokemukset olivat urbaanin arjen näkökulmasta lähempänä muiden eurooppalaisten kaupunkien väestön kokemuksia kuin suomalaisen maaseutuväestön kokemuksia sodasta. Viipuri oli Suomen oloissa poikkeuksellinen, mutta eurooppalaisen sotahistorian kontekstissa hyvinkin vertailukelpoinen kaupunki.<sup>43</sup> Filmiriidan kontekstissa Viipurin elokuvateatteritoiminta on kiinnostavaa siksin, että elokuvaesitykset käynnistyivät kaupungissa samoihin aikoihin alan jakaantumisen kanssa. Kun kaupungissa toimi ennen sotia kahdeksan elokuvateatteria, avattiin niitä jatkosodan aikana viisi, jotka kaikki olivat toiminnassa sodan loppuun saakka. Ensimmäisenä ovensa

avasi Palatsi tammikuussa 1942, Scala avasi ovensa uudelleen helmikuussa 1942, Kinoportti ja Seppo lokakuussa 1942 ja viimeisenä Salama joulukuussa 1942.

## Elokuvateatterien toiminta toisen maailmansodan aikana Viipurissa

Viipurin elokuvateatterit toimivat sota-aikana aina kun mahdollista, mikä korostaa elokuvan merkitystä sota-ajan viihteenä. Talvisodan sytyttyä elokuvateatteritoiminta kuitenkin katkesi yllättäen.<sup>44</sup> Marraskuussa 1939 kaikkien kaupungin kahdeksan elokuvateatterin esityskausi oli käynnissä normaalisti. Vielä muutama päivä taisteluiden alkamisen jälkeen Maxim ja Itä mainostivat esityksiään *Karjalassa*, vaikka valtaosa teattereista ilmeisesti lopetti toimintansa.<sup>45</sup> Seuraavalla viikolla 10.12.1939 julkaistiin *Karjalassa* vielä Salaman mainos, jossa mainittiin erikseen, että väestösuoja sijaitsee vastapäätä.<sup>46</sup> Lopullinen määräys kaupungin tyhjentämisestä annettiin 15.2.1940, kun rintama Kannaksella liikkui kohti kaupunkia.

Viipurilaisten elokuvateatterien toiminta katkesi melko pian talvisodan alkamisen jälkeen kokonaan, vaikka muutama teatteri yritti pitää esityskauden käynnissä. Suomen puolustusvoimien sota-ajan kuvakokoelma kuitenkin näyttää, että elokuvateatteri Palatsi oli teatterikäytössä myös, kun Viipuri oli neuvostoliittolainen kaupunki. Ainoastaan teatterin kyltti oli vaihdettu kyrillisillä aakkosilla kirjoitettuun kylttiin.<sup>47</sup> Elokuun lopussa 1941, takaisinvaltauksen jälkeen, kaupungin jälleenrakennuksen ensimmäisenä prioriteettina olivat armeijan tarpeet ja muutamat valtiolliset laitokset (esim. puhelinlaitos, lääninhallitus) ja samalla ryhdyttiin rakentamaan kunnallista infrastruktuuria, kuten sähkö- ja viemäriinjoja, vedenjakelua ja katuja. Paluumuutto kiihtyi vuoden 1942 alussa ja huhtikuussa kaupungissa oli jo noin 15 500 asukasta.<sup>48</sup> Kaupunkilaisten arki oli jälleenrakentamisen aikana jatkuvaa improvisointia, kun arkinen infrastruktuuri ei toiminut odotetusti.<sup>49</sup> Elokuvateatteritoiminta vakiintui kaupungissa säännölliseksi melko pian kaupungin takaisinvaltauksen jälkeen. Kun teatterit olivat vielä hyvässä kunnossa, oli esitystoiminnan käynnistäminen suhteellisen helppoa. Yhteensä Viipurissa esitettiin jatkosodan aikana 499 pitkää elokuvaa ja lukematon määrä lyhytelokuvia ja uutiskoosteita. Elokuvatoiminta oli säännöllistä ja monipuolista.

Elokuvaesitykset alkoivat Viipurissa tammikuussa 1942, viitisen kuukautta takaisinvaltauksen jälkeen. Ensimmäisenä julkaistiin Palatsin mainos 25.1.1942 elokuvalla *Kun vanhapoika rakastuu* (Theo Lingen, *Marguerite*: 3, 1939). Sen lisäksi esitettiin puolustusvoimain katsauksia ja näistä järjestettiin myös lisänäytöksiä.<sup>50</sup> Teatteri Scalan ensimmäinen mainos julkaistiin *Kansan Työssä* 8.2.1942 ja elokuvan *Kersantilleko Emma nauroi?* (Ilmari Unho, 1940) ensi-ilta oli pari päivää myöhemmin, 14.2. Teatterien ohjelmisto vakiintui ja ne molemmat järjestivät esityksiä säännöllisesti. Keskimäärin esityskauden kesto oli viikon, mutta teatteri Scala esitti elokuvaa *Morsian yllättää* (Valentin Vaala, 1941) 3 viikkoa

MAINOS

TÄMÄ ON TARINA, JOTA EI SAA UNOHTAA



MUISTI.ORG

huhtikuussa 1942 ja heti sen perään kaksi viikkoa elokuvaa *Ryhmy ja Romppainen* (Risto Orko, 1941). Teatteri Palatsi esitti avaamisensa jälkeen yhdysvaltalaisia, saksalaisia ja ruotsalaisia elokuvia.

Toukokuussa 1942 kaupunkilaiset olivat palanneet Viipuriin ja elämä haki muotoaan. Lehdistöissä keskusteltiin muun muassa tiheämmästä junaliikenteestä Helsinkiin<sup>51</sup> ja paremmista puhelinyhteyksistä<sup>52</sup>. Kaupungin elokuvateatteritoiminta virkistyi entisestään lokakuussa 1942, kun peräti kaksi elokuvateatteria avasi ovensa. Kinoportti näytti ensiesityksensä 11.10.1942 elokuvaa *Orjalaina* (Tay Garnett, *Slave Ship*, 1937)<sup>53</sup> ja teatteri Seppo 24.10.1942 elokuvaa *Valkoisia orjia* (Karl Anton, *Weisse Sklaven*, 1937).<sup>54</sup> Viimeisenä ovensa avasi teatteri Salama, joka esitti 20.12.1942 elokuvan *Puck* (Hannu Leminen, 1942).<sup>55</sup> Teatterien omistussuhteissa tapahtui jonkin verran muutoksia sotavuosien aikana. Kinoportti oli vuonna 1943 vielä Adams-Filmin teatteri, Seppo (aiemmin Tähti) ja Salama olivat vielä vuonna 1942 L.Löfgrenin omistamia. Palatsin omisti S.E.Svensson ja teatteri Scala oli koko ajan Suomi-Filmin omistuksessa. Kaupungin muut teatterit siirtyivät Suomen Aseveljien liiton omistukseen vuoteen 1944 mennessä.<sup>56</sup> Aseveljiliitolla oli keskeinen rooli sodanaikaisessa mielialanhoidossa ja Koivusen mukaan sen aseman voi rinnastaa osin Valtion tiedotuslaitoksen toimintaan. Koti- ja taistelurintamien henkistä kestävyttä parannettiin asemiesilloilla, rintamakiertueilla ja -teattereilla.<sup>57</sup> Suomi-Filmi hallitsi kotimaisen elokuvan esittämistä Viipurissa ja muiden teatterien ohjelmistot perustuivat yhdysvaltalaisen viihde-elokuvan esittämiseen. Salama esitti jonkin verran sellaista kotimaista elokuvaa, jonka esityskapasiteetti oli suhteellisen suurta, mutta suurimmat kotimaisen elokuvan popstatluvut olivat Suomi-Filmin Scalassa.

Teatteri Kinoportti esitti yhdysvaltalaisia seikkailu- ja toimintaelokuvia ja sen esityskaudet olivat muita teattereita lyhyempiä, ensi-iltoja oli kaksi viikossa aina sunnuntaisin ja keskiviikkoisin. Teatteri Sepon avauselokuvaa esitettiin kaksi viikkoa, minkä jälkeen sen esityskausi vakiintui viikon mittaiseksi. Samoin teatteri Salaman ensi-iltaelokuva pyöri kaksi viikkoa ja sen esityskauden pituus oli yleensä viikon. Ohjelmistot vaihtuivat sunnuntaisin ja Kinoportin keskiviikon elokuvaa mainostettiin yleensä jo sunnuntain lehdessä. Elokuvatoiminta jatkui Viipurissa koko jatkosodan ajan melko tasaisena ja vuoden 1942 loppuun mennessä kaupungissa toimi viisi elokuvateatteria, joiden toiminta jatkui kaupungin valtauksen asti. Näistä Salama ja Palatsi olivat kaupungin suurimmat teatterit yli 500 istumapaikalla. Kauas tästä ei jäänyt myöskään Scala, johon mahtui yli 450 katsojaa. Pienimmät teatterit olivat Kinoportti (200 paikkaa) ja Seppo (160 paikkaa). Yhteensä kaupungin elokuvasaleihin mahtui 2009 katsojaa.<sup>58</sup>

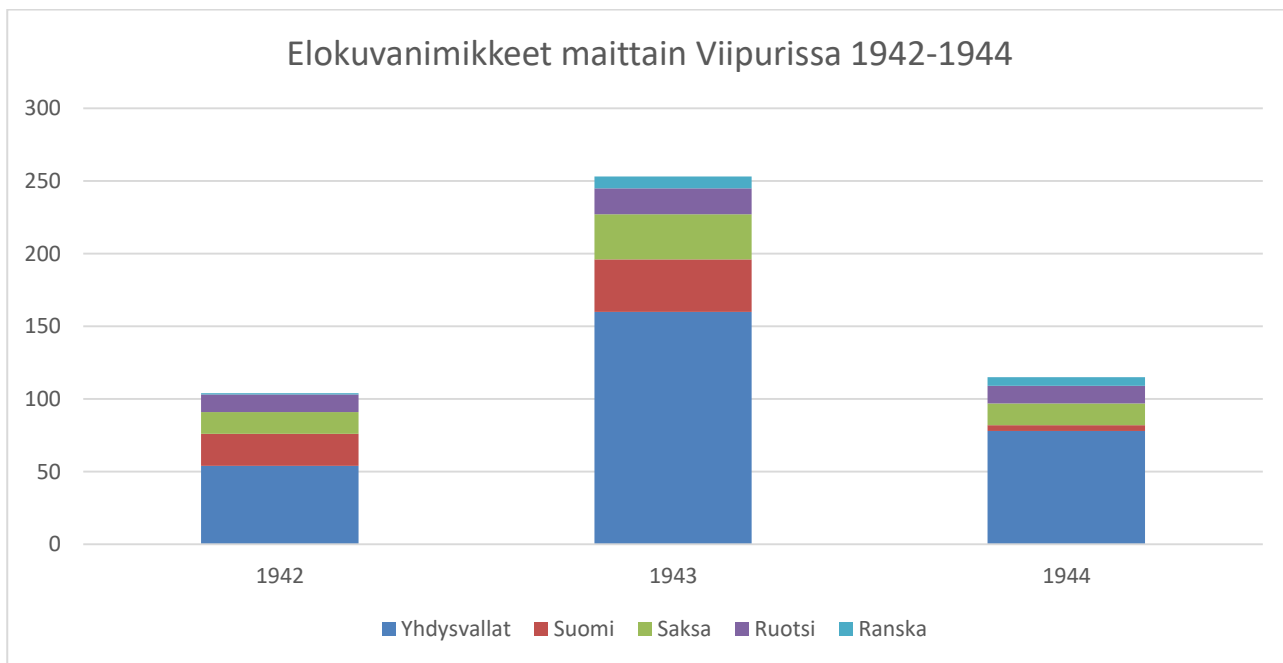
Viipurista oli linnuntietä matkaa rintamalle vain sata kilometriä. Rintama pysyi rauhallisena niin kauan kuin saksalaiset piirittivät Leningradia. Kun saartorengas murtui tammikuussa 1944, Kannaksen ja Viipurin tilanne muuttui kertahetimitä. Ensimmäisen Helsingin suurpommituksen jälkeen helmikuussa 1944 Viipurin koulut suljettiin ja koululaisia evakuoitiin maaseudulle. Puna-armeijan suurhyökkäys käynnistyi 9.–10. kesäkuuta 1944 ja armeija eteni kaupunkiin kymmenessä päivässä. Viipuri vallattiin 20.6.1944.<sup>59</sup> Viimeiset elokuvamainokset julkaistiin 11.6.1944 päivätyssä lehdessä. Kuten aiemmin talvisodan alkaessa, myös nämä esityskaudet katkesivat kesken, mikä kertoo siitä, että tilanne oli kaikista huolimatta kaupunkilaisille yllätys.

## Kansainväliset ja kotimaiset ohjelmistot

Suomen elokuvaesitystoimintaan on vaikuttanut merkittävästi kotimaisten markkinoiden pieni koko, mikä on johtanut siihen, että ulkomaiset elokuvat ovat hallinneet maan elokuvakulttuuria enemmän kuin kotimaiset tuotannot, vaikka suomalaisten elokuvien katsojaluvut ovat suhteellisesti olleet huomattavan korkeita. Viipurin jatkosodan aikainen elokuvaohjelmisto yhtäältä todentaa tämän ja

toisaalta näyttää, että kotimaisen elokuvan merkitys yksittäisten elokuvien osalta oli korkea. Kun kotimaisen elokuvan esitysmäärä on historiallisesti ollut pientä, noin 5 prosenttia, ja elokuvanimikkeiden määrät noin kymmenesosa tuontielokuvasta, on ulkomainen elokuva näytellyt suurta roolia suomalaisessa elokuvakulttuurissa.<sup>60</sup> Hollywood oli määrällisesti hallinnut Suomen markkinoita jo 1920-luvulta alkaen<sup>61</sup> ja Viipurin elokuvaohjelmistojen valossa näin näyttää olleen myös sota-aikana.

Elokuvanimikkeinä mitattuna ulkomaisen elokuvan osuus Viipurin elokuvaohjelmistossa oli merkittävä jatkosodan aikana (süs Viipurissa 1942–1944), sillä lähes 60 % kaupungissa esitetyistä elokuvista oli yhdysvaltalaisia. Kotimaisia ja saksalaisia elokuvia esitettiin yhtä paljon (12 %), ruotsalaisia elokuvia oli ohjelmistosta 8 % ja ranskalaisia 3 %. Määrinä tämä tarkoittaa 297 yhdysvaltalaista, 62 kotimaista ja saksalaista, 42 ruotsalaista ja 15 ranskalaista elokuvaa.<sup>62</sup> Kun yhdysvaltalaisen elokuvan markkinaosuus putosi filmiriidan seurauksena aiemmasta, oli sen osuus Viipurin esityskapasiteetista jatkosodan vuosina edelleen merkittävä. Vuositasolla tarkasteltuna yhdysvaltalaisen elokuvan osuus oli suurimmillaan vuonna 1943, jolloin teatteritoiminta oli muutenkin Viipurissa laajamittaisinta. Vuoden 1944 aikana kotimaisten elokuvanimikkeiden määrä putosi neljään, jolloin jopa ranskalaisia elokuvia (6 kappaletta) esitettiin enemmän.

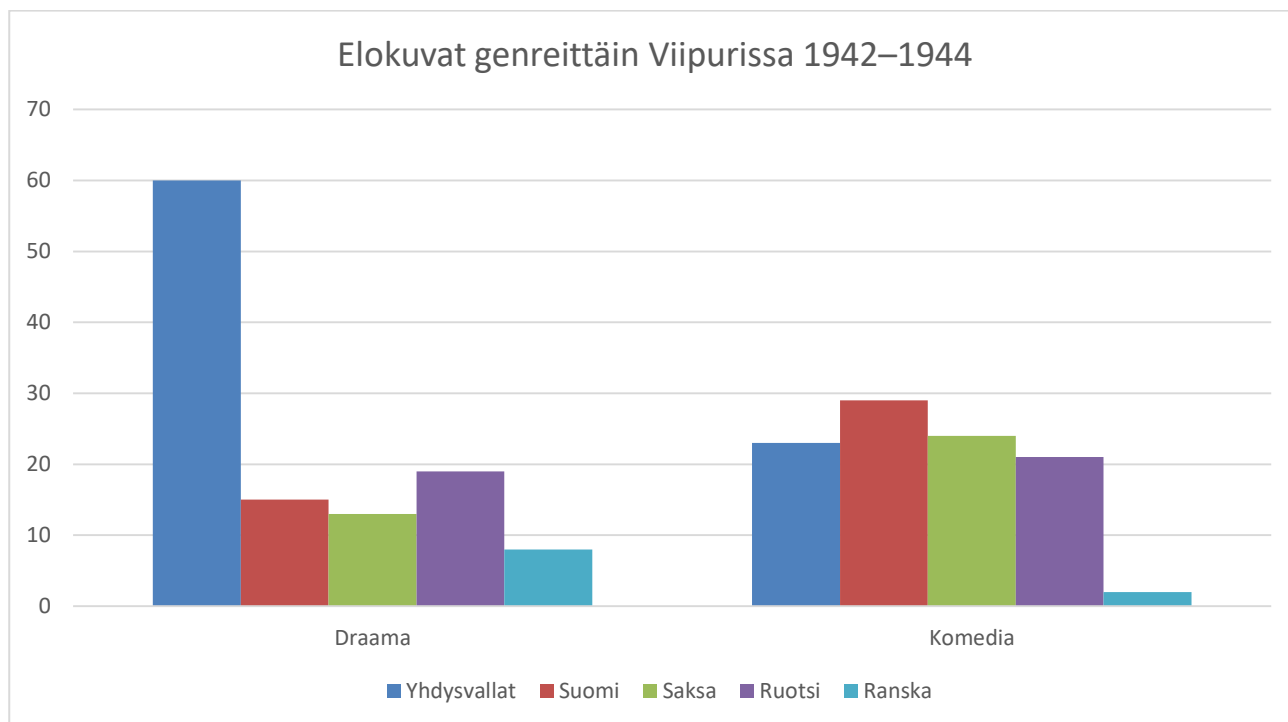


Kuvio 2. Kuvio osoittaa, että yhdysvaltalainen elokuva dominoi Viipurin elokuvaesityksiä. Se näyttää myös, että esitystoiminta oli suurimmillaan vuoden 1943 aikana. Tiedot elokuvanimikkeistä maittain perustuvat *Kansan työ-lehden* tietoihin.<sup>63</sup>

Yhteenlaskettujen popstat-lukujen valossa käsitys elokuvamaiden suosiosta muuttuu hieman, vaikka viiden kärki pysyy samana. Koko jatkosodan ajalta tarkasteltuna yhdysvaltalaisen elokuvan prosentuaalinen osuus esityskapasiteetista oli noin 48 %, kotimaisen elokuvan 23 %, saksalaisen 14 %, ruotsalaisen 9 % ja ranskalaisen 3 %. Vaikuttaa siis siltä, että saksalaisen elokuvan suosio esityskapasiteetilla mitattuna oli suurin piirtein sama kuin varsinaisten nimikkeiden määrä. Yhdysvaltalaiselokuvan nimikkeitä pienempi kapasiteetiluku selittyy sillä, että näiden elokuvien joukkoon mahtui sekä todella suosittuja elokuvia, että esityskapasiteetiltaan pieneksi jääneitä elokuvia. Näitä olivat esimerkiksi Kinoportin sarjoina esittämät 6 Mr. Moto - ja 12 Charlie Chan -elokuvaa. Kinoportin esittämät Hollywoodin viihde-elokuvat ovatkin kaikki kapasiteetilukujen häntäpäässä.

Kotimaisten näytelmäelokuvien tuotantomäärät olivat tuontielokuvaan nähden pieniä, mutta niiden merkitys esityskapasiteetilla mitattuna oli ”määräänsä suurempi”, mikä kertoo kotimaisen elokuvan suosiosta sota-aikana. Samalla kyse oli myös verotulojen hankkimisesta sotakassaan.<sup>64</sup> Vaikka kotimaisia elokuvia tehtiin vain kourallinen, pääosa suurimman esityskapasiteetin saaneista elokuvista oli koko jatkosodan aikana tarkasteltuna kotimaista tuotantoa. Kaiken kaikkiaan 45 suosituimman elokuvan joukossa oli 25 kotimaista elokuvaa, 10 yhdysvaltalaiselokuvaa, 6 saksalaiselokuvaa ja 2 ruotsalaiselokuvaa sekä yksi unkarilainen ja yksi ranskalainen draama. Ruotsalaiselokuvat ovat draamaelokuva *Katrina* (Gustaf Edgren, *Katrina*, 1943) ja musiikkielokuva *Swing it maisteri* (Schamyl Bauman, *Swing it magistern!*, 1940). Unkarilainen draama *Katkeamattomat siteet* (József Daróczy, *Férfihűség*, 1942) ja ranskalainen draamaelokuva *Varjojen yö* (Marcel Carné, *Le jour se lève*, 1939) ovat poikkeuksia muutoin melko toisteisessa alkuperämaiden listassa.

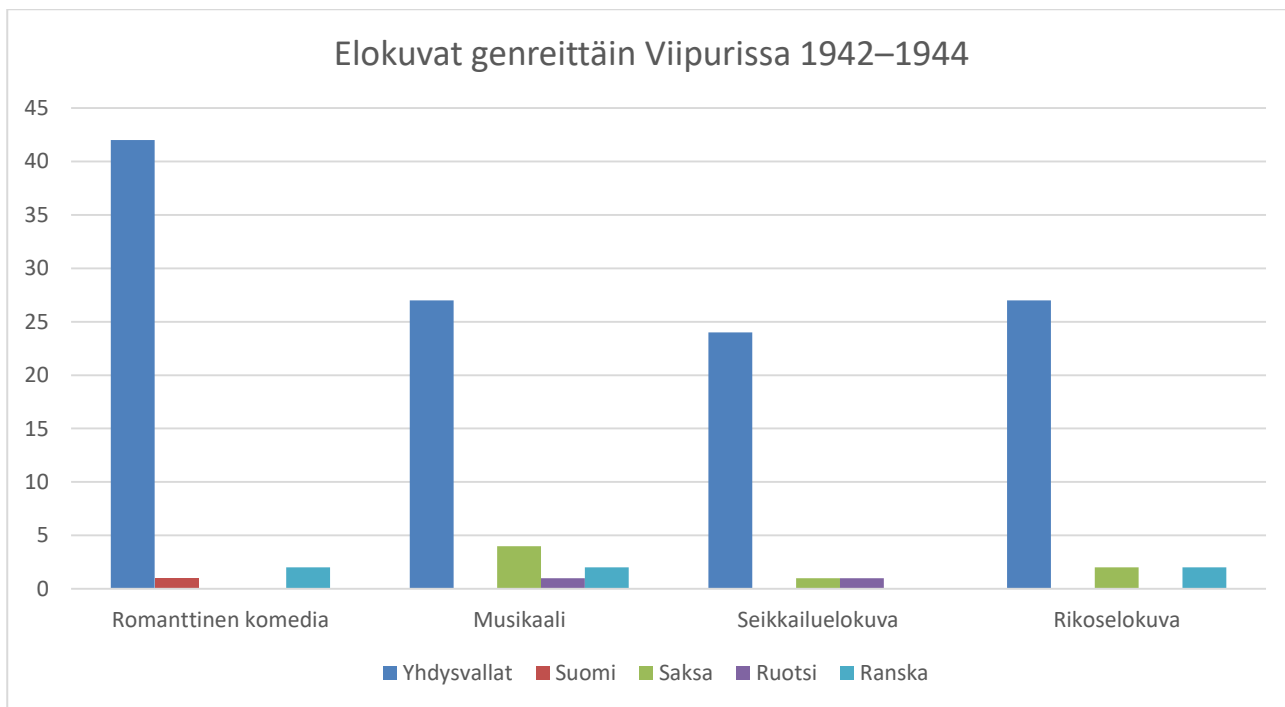
Lajityyppien kautta tarkasteltuna voidaan hahmottaa tarkemmin sitä, millaisia tarinoita teatterinomistajat olettivat ihmisten haluavan katsella sota-aikana. Suurin esityskapasiteetti oli draamaelokuvilla (27 %). Seuraavaksi suosituinta oli komedia (24 %), romanttinen komedia (9 %) ja musikaali (7 %). Myös toiminnallisten elokuvien (seikkailu, rikos, sota, jännitys) yhteenlaskettu määrä on noin 14 %. Nimikkeinä tämä tarkoittaa 124 draamaelokuvaa, 103 komediaa, 42 romanttista komediaa ja 34 musikaalia. Seikkailu- ja rikoselokuvia esitettiin molempia 27 eri nimikettä, sotaelokuvia 15 ja jännityselokuvia 9. Suurimman esityskapasiteetin saaneiden 20 elokuvan joukossa suhde draama- ja komediaelokuvien välillä jakaantuu melko tasan: 7 komediaa ja 8 draamaelokuvaa. Lisäksi joukkoon mahtuu sotaelokuva, melodraama ja kolme kotimaista jännityselokuvaa.



Kuvio 3. Lajityyppitiedot paljastavat, millaisia tarinoita teatterinomistajat olettivat yleisön haluavan katsoa. Tiedot elokuvanimikkeistä maittäin perustuvat *Kansan työ*-lehden tietoihin.<sup>65</sup>

Draamaelokuvista suurin osa (60) oli yhdysvaltalaisia, seuraavaksi eniten (19) ruotsalaisia, 15 suomalaista, 13 saksalaista ja 8 ranskalaisista. Komedioista 29 oli kotimaisia, 24 saksalaisia, 23 yhdysvaltalaisia, 21 ruotsalaisia ja 2 ranskalaisia. Romanttiset komediat olivat pääosin yhdysvaltalaisia

(39), mikä osoittaa Hollywoodin genrekoneiston voiman. Näistä 2 oli ranskalaisia ja 1 suomalainen elokuva. Musikaaleista 27 oli yhdysvaltalaisia (siinäpä toinen Hollywoodin genre), 4 saksalaista ja yksi itävaltalainen, tšekkoslovakialainen ja ruotsalainen. Seikkailuelokuva oli myös yhdysvaltalainen genre (24), lisäksi 1 elokuva Ruotsista, Saksasta ja Italiasta, rikoselokuvista 23 oli yhdysvaltalaisia, 2 ranskalaista ja 2 saksalaista. Sotaelokuvien maat jakautuvat kenties tasaisimmin: 8 yhdysvaltalaisista, 5 saksalaista ja 2 suomalaista. Jännityselokuvista peräti 6 oli kotimaisia, lisänä yksi elokuva Iso-Britanniasta, Yhdysvalloista ja Saksasta.



Kuvio 4. Yhdysvallat dominoi monia elokuvagenrejä, mikä osoittaa Hollywoodin tuotantokoneiston voiman. Tiedot elokuvanimikkeistä maittain perustuvat *Kansan työ*-lehden tietoihin.<sup>66</sup>

Yhdysvaltalaiselokuvat edustivat erilaisia genrejä. Katsotuin oli sotaelokuva *Sumujen silta* (James Whale, *Waterloo Bridge*, 1940). Draamaelokuvat olivat *Vihreä oli laaksoni* (John Ford, *How Green Was My Valley*, 1941) ja *Kaverukset* (Sam Wood, *Stablemates*, 1938). Peräti kolme yhdysvaltalaisista seikkailuelokuvaa sai suuren esityskapasiteetin Viipurissa: viihde-elokuva *Tarzan suurkaupungissa* (Richard Thorpe, *Tarzan's New York Adventure*, 1942) sekä tosielämän kertomuksiin perustuvat *Pako etelämeren saarille* (John Cromwell, *Son of Fury*, 1941) ja *Luoteisväylä* (King Vidor, *Northwest Passage*, 1941). Suosituimmat romanttiset komediat olivat yhdysvaltalaiselokuvat *Kaksoset* (George Cukor, *Two-Faced Woman*, 1941) ja *Aviomies käteisellä* (Clarence Brown, *Come Live with Me*, 1941), suosituimmat Hollywood-musikaalit puolestaan *Kerran elämässä* (Frank Borzage, *Smilin' Through*, 1941) ja *Viikonloppu Havannassa* (Walter Lang, *Week-End in Havana*, 1941).

Saksalaiselokuvista suosittuja olivat draamaelokuvat *Kultainen kaupunki* ja *Unkarilaista verta* (Géza von Bolváry, *Maria Ilona*, 1939). Katsottuja olivat lisäksi saksalainen komedia *Hynällä päällä joka säällä* (Theo Lingen, *Hauptsache glücklich!*, 1941), operettielokuva *Wieniläisverta* (Willi Forst, *Wiener Blut*, 1942), sekä historiallinen draamaelokuva *Lintukauppias* (Géza von Bolváry, *Rosen in Tirol*, 1940) ja musikaali *Viheltävä rouvani* (Helmut Käutner, *Wir machen Musik*, 1942). Suosituista saksalaiselokuvista *Wieniläisverta*

esitettiin Salamassa ja Sepossa, ja *Hyvällä päällä joka säällä* Salamassa. Muut suosituista elokuvista olivat Scalan ohjelmistossa.

Kahdestakymmenestä suurimman esityskapasiteetin saaneesta elokuvasta 17 oli kotimaisia elokuvia, kärjessä oli sotilasfarssi *Jees ja just* (Risto Orko, 1943). Muita komedioita olivat *Varaventtiili* (Valentin Vaala, 1942), *Hopeakihlajaiset* (Wilho Ilmari, 1942), *Syntynyt terve tyttö* (Ilmari Unho, 1943), *Tositarkoituksella* (Valentin Vaala, 1943), *Morsian yllättää* (Valentin Vaala, 1941) sekä *Herra ja ylhäisyys* (Jorma Nortimo, 1944). Draamaelokuvat olivat *Kirkastettu sydän* (Ilmari Unho, 1943), *Valkoiset ruusut* (Hannu Leminen, 1943), *Synnin puumerkki* (Jorma Nortimo, 1942), *Hevoshuijarit* (Ossi Elstelä, 1943), *Yli rajan* (Wilho Ilmari, 1942) ja *Miehen kunnia* (Ilmari Unho, 1943). Lisäksi melodraama *Keinumorsian* (Valentin Vaala, 1942) on viidentenä listalla.

Suosituimmista kotimaisista *Hevoshuijari* ja *Valkoiset ruusut* ovat Suomen Filmitoimiston tuotantoa, *Salainen ase* ja *Varjoja kannaksella* Fenno-Filmi Oy:n tuotantoa. Kaikki muut suosituimmista elokuvista ovat Suomi-Filmi Oy:n elokuvia. Huomattavaa on, että kaikki suosituimmat kotimaiset olivat jatkosodan aikana tuotettuja elokuvia. Moni niistä käsitteli sotaa tai sijoittui varhaisempiin sotavuosiin. Kaikista suurimman kapasiteetin saanut *Jees ja just* sijoittuu jatkosodan aikaan. Seuraavat kaksi, jännityselokuva *Kuollut mies rakastuu* ja vakoilu-elokuva *Salainen ase*, sijoittuvat välirauhan ja jatkosodan aikaiseen Helsinkiin ja niissä varmaotteiset etsivät laittavat vastaan rikollisliigoille. Neljänneksi suurimman esityskapasiteetin saanut *Kirkastettu sydän* on jatkosodan alkuun, vuoteen 1941 sijoittuva melodraama, joka käsittelee taisteluiden lisäksi kotirintaman sotaponnisteluja.

Viidenneksi suurimman esityskapasiteetin Viipurissa saanut elokuva poikkeaa hieman muista. Melodraama *Keinumorsian* sijoittuu maaseudulle, josta sota on kaukana. Elokuva perustuu Lauri Haarlan kolminäytöksiseen näytelmään, jonka ensiesitys oli Turun Työväen Teatterissa helmikuussa 1942. Tekijä kirjoitti käsikirjoituksen viimeiselle sivulle: ”Päätetty 23.1.1942 klo 14.02 hälytys sireenien soidessa Helsingin kaupungissa”.<sup>67</sup> Elokuva ei aiheeltaan kytkeydy suoraan sota-aikaan, mutta käsittelee rakkautta ja perhesuhteita sekä yhteisön vaikutusta yksilöön. Korostaessaan suomalaisen luonnon merkitystä ja ollessaan muodoltaan perinteinen melodraama, se tarjoaa lajityyppinsä konventioiden mukaisesti katsojalle mahdollisuuden käsitellä voimakkaita tunteita ja samaistaa tarinaa siten omaan elämäänsä.

Myös muut kaupungin viidestä suosituimmasta elokuvasta kirjoitettiin sota-aikana.<sup>68</sup> Viihde käsitteli ajankohtaisia teemoja ja oli kytköksissä ihmisten sotavuosien kokemuksiin. Elokuvan merkitys muiden viihdemuotojen rinnalla oli suuri ja sen merkitys ymmärrettiin sodanjohdossa asti.<sup>69</sup> Elokuvateollisuus mielsi myös itse roolinsa merkittäväksi sota-ajan mielipidevaikuttajaksi. Koivusen mukaan keskustelu viittasi tietoiseen itsekontrolliin siitä, mikä on sopivaa ja mikä ei. Sen vuoksi valtion tiedotuslaitoksen ei tarvinnut ainakaan julkisesti ohjailla elokuvateollisuutta. Elokuvan tehtäväksi nähtiin vakuuttaa yleisö siitä, että elämä jatkuu ja ettei mitään ratkaisevaa ollut tapahtunut.<sup>70</sup> Vaikka sota-ajan elokuvan merkitystä on usein korostettu lähinnä eskapismina ja viihteenä<sup>71</sup>, pyrkivät ainakin tässä mainitut elokuvat myös sosiaaliseen vuoro-vaikutukseen ympäröivän yhteiskunnan kanssa.<sup>72</sup> Näiden elokuvien ajantasaisuus ja niiden saama suuri esityskapasiteetti osoittavat elokuvan kyvyn luoda merkityksiä ihmisten kokemuksille ja ikään kuin oikeuttaa sota-ajan raskaat kokemukset.<sup>73</sup>

Kotimaiset tuotantoyhtiöt pystyivät myös sotavuosina suhteellisen vakaaseen elokuvatuotantoon ja teatterinomistajat arvioivat, että suomalaisia kiinnosti katsoa juuri näitä elokuvia. Toisaalta esimerkiksi miehityksessä Tanskassa tanskalaisten ja ruotsalaisten elokuvien katsominen oli yleisön vastaisku miehittäjien propagandalle.<sup>74</sup> Myös suomalaisen elokuvan suosiota voi tarkastella isänmaallisena reaktiona. Levittäjät ja elokuvateatterinomistajat rakensivat ohjelmistonsa pääosin sen varaan, minkä ajateltiin miellyttävän yleisöä, eikä välttämättä ideologisista lähtökohdista. Viipurissa Suomi-Filmin elokuvateatteri Scala oli kuitenkin poikkeus, joka vahvistaa säännön.



## Filmiriita Viipurissa: onnistuiko yhdysvaltalaisen elokuvan kieltäminen?

Käsitys filmiriidasta Viipurissa ja pyrkimyksestä korvata yhdysvaltalaiselokuva ohjelmistoissa muun maalaisilla elokuvilla tarkentuu, kun asiaa tarkastellaan elokuvateatterien tasolla. Suomi-Filmin omistaman Scala-teatterin ohjelmistossa ei ollut yhtään yhdysvaltalaisesta elokuvasta koko jatkosodan aikana. Tältä osin filmiriita näkyi kaupungissa. Yhtiö hallinnoi ainoana Suomessa tuotantoa, maahantuontia ja esitystoimintaa ja oli siten poikkeuksellisen voimakas toimija. Scalan ohjelmistosta 45 % oli kotimaisia elokuvia ja 26 % saksalaisia elokuvia. Kun tätä verrataan muihin kaupungin elokuvateattereihin, on ero selvä: Palatsin ohjelmistosta lähes 70 % oli yhdysvaltalaiselokuvia ja lähes 20 % ruotsalaisia elokuvia. Kotimaisten ja saksalaisten elokuvien osuus oli noin 5 %. Seppo esitti pääosin yhdysvaltalaisista (43 %), saksalaista (28 %) ja suomalaista (16 %) elokuvia. Kinoportin ohjelmisto oli lähes kokonaan yhdysvaltalaisista (88 %). Salaman ohjelmistosta 66 % oli yhdysvaltalaisista, 16 % saksalaista ja 10 % kotimaista tuotantoa. Hollywood-elokuva dominoi siis muiden teatterien ohjelmistoa selvästi.

Elokuvan oletettu suosio, tai laskennallinen esityskapasiteetti, kertoo yleisön mausta ja alan yrittäjien markkinointistrategioista, sillä elokuvateatteritoiminta ei perustu sattumanvaraisuuteen. Teatterinomistajat ja elokuvien jakelijat pyrkivät maksimoimaan saamansa voitot mukauttamalla tarjontansa kysyntään.<sup>75</sup> Keskeistä on oletus, että elokuvissakävijät valitsevat elokuvan esimerkiksi genren, juonen tai pääosanestittäjien vuoksi, eivätkä ajaudu elokuviin vain muun tekemisen puutteessa. Mitä suurempi elokuvan yleisönsuosio on, sitä suuremmat tulot se takaa elokuvateatterien omistajille, tuottajille ja jakelijoille.<sup>76</sup> Elokuvien oletettuun suosioon perustuvilla popstat-luvuilla tarkasteltuna Viipurin suosituinta elokuvia esitettiin Scalassa ja Palatsissa. Kahdestakymmenestä suurimman esityskapasiteetin saaneesta elokuvasta kaikki paitsi yksi esitettiin Scalassa. Näistä pääosa oli suomalaisia elokuvia, kaksi saksalaista. Tämä osoittaa sen, että Suomi-Filmi elokuvan jakelijana ja saksalaisen elokuvan maahantuojana pystyi käyttämään valta-asemaansa ja vaikuttamaan jossain määrin elokuvan esitystoiminnan kautta viipurilaisten elokuvankatselemisen tapoihin.

Viipurissa suurimman esityskapasiteetin saanut saksalaiselokuva oli melodraama *Kultainen kaupunki*, joka on listalla kymmenentenä. Koko Euroopassa suosittu *Kultainen kaupunki* oli värielokuva ja filmispektaakkeli, jonka seksikohtaukset tekivät siitä poikkeuksellisen ja houkuttelivat yleisöä teattereihin. Syy sen katsomiseen ei siten aina ollut viehtymyksessä natsipropagandaan, vaan halu nähdä suosikkielokuva, josta kaikki puhuivat.<sup>77</sup> Esimerkiksi Helsingissä Gloria-teatteri mainosti sitä ennen kesätaukoa kesäkuussa 1942 ”ensimmäisenä suurena värielokuvana”.<sup>78</sup> Lopulta elokuvan kaksoisensi-ilta Suomessa oli Bio-Rexissä ja Bio-Biossa torstaina 4.3.1943.<sup>79</sup> Se pyöri Bio-Biossa yhteensä 55 viikkoa<sup>80</sup> ja sitä esitettiin Helsingin eri teattereissa ainakin vielä joulukuussa 1945.<sup>81</sup> Esitystietojen perusteella voidaan päätellä, että elokuva oli todella suosittu myös muualla kuin Viipurissa, jossa esityskausi kesti kolme viikkoa (16.1.–6.2.1944). Kyseessä on saksalainen viihde-elokuva, jossa natsimielinen ideologia on selvästi nähtävissä. Se kertoo maalta kaupunkiin pakenevan nuoren naisen tarinan. Hän joutuu vaikeuksiin, tulee raskaaksi ja lopulta tekee itsemurhan. Elokuva toistaa tyypillisiä melodramaattisia kliseitä ja oli kenties ulkoisesti kaukana ideologisesta elokuvasta, mutta heijasteli myös aikakautensa piirteitä ja oli yksi menestyneimmistä natsisaksalaisista elokuvista. Viihteellisenä propagandaelokuvana se edusti tyypillisiä elokuvallisia pyrkimyksiä tuon ajan Saksassa. Siksi on hyvä tunnistaa, että myös eskapismina näyttäytyvällä viihteellä on poliittisia ideologioita välittävä merkitys.<sup>82</sup>

Suomessa elokuvan keskeiset toimijat pyrkivät vaikuttamaan ihmisten elokuvankatselemisen tapoihin omien ideologisten päämääriensä mukaisesti, ja tämä tapahtui käytännön liiketoiminnan ja

elokuvan esitystoiminnan tasolla. Tämän vuoksi filmiriidan tarkastelu tuo esiin sen, miten kulttuurisen hegemonian kamppailu ilmeni myös viipurilaisten arjessa.

## Johtopäätökset

Yhteenvedona voidaan todeta, että tämä tutkimus valottaa elokuvien levityksen monimutkaista dynamiikkaa kulttuurisen hegemonian ja ideologisen vaikuttamisen kontekstissa Suomessa sota-aikana. Filmiriidan kaltaisen monimutkaisen ilmiön tarkasteleminen Viipurin tapaustutkimuksen kautta auttaa hahmottamaan, että ideologinen vaikuttaminen katsojien ajatuksiin tapahtui elokuvateatterien ja elokuvan esitystoiminnan tasolla, eikä kyse ollut vain levitysyhtiöiden poliittisista pyrkimyksistä. Suomi-Filmin ohjelmistosuunnittelun rakentaminen pääosin kotimaisen ja saksalaisen elokuvan varaan ja yhdysvaltalaisen elokuvan poistaminen kokonaan sen teatterista korostaa sitä, että kansallisella elokuvalla oli teatteritoimijoille taloudellinen arvo. Se, että suuri yhtiö kykeni rakentamaan teatterin ohjelmiston täysin ilman Hollywood-elokuvaa osoittaa kansallisen elokuvan merkityksen Suomessa. Samalla yhdysvaltalaisen elokuvan suuri määrä Viipurin muissa teattereissa korostaa kulttuuristen hegemonioiden läpitukevaa vaikutusta ja elokuva-alan kilpailun monimutkaisuutta.

Tutkimuksemme laajentaa Kimmo Laineen tutkimusta Suomen suurimpien elokuvayhtiöiden, 1930-luvun kansallisen elokuvatuotannon ja suomalaisten yleisöjen suhteesta toisiinsa. Olemme osoittaneet, että filmiriidan tutkiminen elokuvateatterien esitystoiminnan tasolla lisää ymmärrystä poliittisten ideologioiden ilmenemisestä ihmisten arkielämässä. Myös muiden suurten kaupunkien ja niiden rinnalla pikkupaikkakuntien sekä kiertävien teatterien esitystoiminnan laajempi tutkimus olisi tarpeen, jotta voitaisiin ymmärtää ilmiötä myös maanlaajuisesti ja hahmottaa maantieteellisiä eroja. Kiinnostava jatkokysymys on, onnistuiko Suomi-Filmin saksalaismielinen ohjelmistosuunnittelu vaikuttamaan myös muihin teattereihin ja jos, niin millä alueilla. Tarkastelemalla elokuvien jakelukäytäntöjä laajempien sosiaalisten ja poliittisten kamppailujen puitteissa voimme paremmin ymmärtää, miten vivahteikas rooli elokuvalla on kollektiivisten maailmakuvien muokkaajana. Elokuva instituutiona, taiteena, viihteenä ja teollisuutena on monipuolinen ilmiö, joiden vaikutus ihmisille on kuitenkin selvä. Pohjimmiltaan tässä tutkimuksessa korostetaan elokuvien levityksen monitahoista luonnetta yhteiskunnallisen murroksen aikana ja kulttuuristen, poliittisten ja sosiaalisten voimien välistä vuorovaikutusta. Tunnustamalla sota-ajan olosuhteet ja rajoitteet saamme syvemmän käsityksen siitä, miten elokuvakulttuuri samalla sekä heijasteli että oli aktiivinen osallistuja aikakauden poliittisissa kamppailuissa.

- <sup>1</sup> Anneli Lehtisalo, ”War and Peace: Finland Among Contending Nations,” teoksessa *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*, toim. Henry Bacon, Palgrave European Film and Media Studies (Londres: Palgrave Macmillan, 2016), 84–85, [https://doi.org/10.1057/978-1-137-57651-4\\_5](https://doi.org/10.1057/978-1-137-57651-4_5); Tytti Soila, ”Chapter 3: Finland,” teoksessa *Nordic National Cinemas*, toim. Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, ja Gunnar Iversen, National Cinemas Series (London: Routledge, 1998), 46–57.
- <sup>2</sup> Henry Bacon (toim.), *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise* (Londres: Palgrave Macmillan, 2016).
- <sup>3</sup> Daniela Treveri Gennari ja John Sedgwick, ”Memories in context: the social and economic function of cinema in 1950s Rome,” *Film history: An international journal* 27, no. 2 (2015): 76–104; Daniela Treveri-Gennari, Catherine o’Rawe ja Danielle Hipkins, ”In Search of Italian Cinema Audiences in the 1940s and 1950s: Gender, genre and national identity,” *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 8, no.2 (2011): 539–553.
- <sup>4</sup> John Sedgwick, ”From POPSTAT to RelPOP: A Methodological Journey in Investigating Comparative Film Popularity” *TMG Journal for Media History* 23, nro 1–2 (12. marraskuuta 2020): 1, <https://doi.org/10.18146/tmg.776>.
- <sup>5</sup> Sedgwick, ”From POPSTAT”.
- <sup>6</sup> Daniël Biltereyst, Richard Maltby ja Philippe Meers (toim.), *The Routledge Companion to New Cinema History* (London: Routledge, 2019).
- <sup>7</sup> Joanna Bourke, ”New military history,” teoksessa *Palgrave Advances in Modern Military History*, toim. Matthew Hughes & William J. Philpott (London: Palgrave Macmillan, 2006), 258–280, <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1057/9780230625372>; Tiina Kinnunen ja Ville Kivimäki ”Johdatus koettuun sotaan,” teoksessa *Ihminen sodassa. Suomalaisten kokemuksia talvi- ja jatkosodasta*, toim. Tiina Kinnunen & Ville Kivimäki (Helsinki: Minerva, 2006) 9–18.
- <sup>8</sup> Internet Movie Database: <https://www.imdb.com/>
- <sup>9</sup> Outi Hupaniittu, ”Elokuva, teatteri ja tilasto : suomalainen elokuvateatteritoiminta määrällisessä analyysissä”, *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 28, nro 1, (2015): 9, <https://doi.org/10.23994/lk.121214>.
- <sup>10</sup> Michael Ross, Manfred Grauer ja Bernd Freisleben, ”Introduction,” teoksessa *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, toim. Michael Ross, Manfred Grauer ja Bernd Freisleben (Bielefeld: Transcript, 2009), 9; Sedgwick, ”From POPSTAT,” 3.
- <sup>11</sup> Cinema Histories: <https://www.cinemahistories.org/>.
- <sup>12</sup> Propagandaelokuviksi IMDB:ssä oli luokiteltu *Ich klage an* (melodraama, 1941), *Kampfgeschwader Lützow* (sotaelokuva,1941), *Ohm Krüger* (sotaelokuva, 1941), *Wake Island* (sotaelokuva,1932).
- <sup>13</sup> Sedgwick, ”From POPSTAT,” 1.
- <sup>14</sup> John Sedgwick, ”Measuring Film Popularity,” teoksessa , *Digital Tools in Media Studies. Analysis and Research. An Overview*, toim. Michael Ross, Manfred Grauer ja Bernd Freisleben (Bielefeld: Transcript, 2009), 44; Sedgwick, ”From POPSTAT,” 4–5.
- <sup>15</sup> Sedgwick, ”From POPSTAT,” 3; John Sedgwick, ”Measuring Film Popularity,” 43–45.
- <sup>16</sup> Henry Bacon, ”Conclusion: The Transnational Persistence of National Cinemas,” teoksessa *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*, toim. Henry Bacon, Palgrave European Film and Media Studies (Londres: Palgrave Macmillan, 2016), 230–31, [https://doi.org/10.1057/978-1-137-57651-4\\_16](https://doi.org/10.1057/978-1-137-57651-4_16).
- <sup>17</sup> Adams-Filmi (toim.), *Elokuvamiehen kalenteri 1944* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1945); Adams-Filmi (toim.), *Elokuvamiehen kalenteri 1960* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1959).
- <sup>18</sup> Hupaniittu, ”Elokuva, teatteri ja tilasto,”11–13; 17–18.
- <sup>19</sup> Anu Koivunen, *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana* (Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura, 1995), 12.
- <sup>20</sup> Koivunen, ”Isänmaan moninaiset äidinkasvot,” 14.
- <sup>21</sup> Kari Uusitalo, *Lavean tien sankarit: suomalainen elokuva 1931–1939* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava painolaitokset, 1975), 165; Kari Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta: suomalaisen elokuvan sotavuoden 1940–1948*, Julkaisusarja - Suomen Elokuvasäätiö; n:o 3 (Helsinki: Suomen elokuväsäätiö, 1977), 201.
- <sup>22</sup> Jaakko Seppälä, *Hollywood tulee Suomeen* (Helsinki: Helsingin yliopisto, 2012); Kimmo Laine, *Finnish Film Studios*, Global Film Studios (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022), 163–165.
- <sup>23</sup> Lauri Piispa, ”Neuvostoelokuva 1930-luvun Suomessa,” *Idäntutkimus* 24, nro 1 (1. tammikuuta 2017): 3–19; Outi Hupaniittu ja Lauri Piispa, ”Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva 1929–1930,” *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 28, nro 3 (1. maaliskuuta 2015): 7–29, <https://doi.org/10.23994/lk.121229>.
- <sup>24</sup> Adams-Filmi, *Elokuvamiehen kalenteri 1944*; Soila, ”Chapter 3: Finland,” 55.
- <sup>25</sup> Jari Sedergren, *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947* (Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 1999), 204; Benjamin George Martin, ”’European Cinema for Europe!’ The International Film Chamber, 1935–42,” teoksessa *Cinema and the Swastika*, toim. Roel Vande Winkel ja David Welch (London: Palgrave Macmillan UK, 2011), 25–41.
- <sup>26</sup> Martin, ”’European Cinema for Europe!’ The International Film Chamber, 1935–42,” 34–35.
- <sup>27</sup> Sedergren, *Filmi poikki*, 204–205; Jari Sedergren, ”Filmiriita 1941–1944,” *Lähikuva – audiovisuaalisen kulttuurin tieteellinen julkaisu* 8, nro 2 (1. maaliskuuta 1995): 25–26, <https://doi.org/10.23994/lk.116601>; Martin, ”’European Cinema for Europe!’ The International Film Chamber, 1935–42,” 31–34.
- <sup>28</sup> Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta*, 22; Sedergren, *Filmi poikki*, 205–206.

- <sup>29</sup> Erkki Itkosen esitelmä Valtion tiedotuslaitoksen seminaarissa 12.9.1942, Ha2, "Tarkastustoimintaa koskevia muistioita, lausuntoja, esitelmiä ja artikkeleita," Valtioneuvoston Tarkastuselinten Arkisto, Kansallisarkisto; Sedergren, "Filmiriitä 1941–1944," 30.
- <sup>30</sup> Sedergren, "Filmiriitä 1941–1944," 28–30.
- <sup>31</sup> Sedergren, *Filmi poikki*, 207; Martin, "European Cinema for Europe! The International Film Chamber, 1935–42," 31.
- <sup>32</sup> "Ulkomaaankirjeenvaihto (PAP-5.25)," Suomi-Filmin Arkistoluettelo, Helsinki: KAVI.
- <sup>33</sup> Suomi-Filmin hallituksen- ja johtokunnankokousten pöytäkirja, 29. toukokuuta 1942. Suomi-Filmin Arkistoluettelo, Helsinki: KAVI.
- <sup>34</sup> Uusitalo, *Ruutia, riitoja, rakkautta*, 23.
- <sup>35</sup> Sedergren, "Filmiriitä 1941–1944," 29.
- <sup>36</sup> Matti Schreck, "Filmi ja nykyaika," *Suomen Kinolehti*, lokakuuta 1942, 125.
- <sup>37</sup> Olavi Linnus, "Saksan Vieraana: suomalaisen filmiväen matka," *Suomen Kinolehti*, 1. joulukuuta 1942; Olavi Linnus, "Kuvakertomus: suomalaisen filmiväen Saksan matkalta," *Suomen Kinolehti*, 1. joulukuuta 1942.
- <sup>38</sup> Koivunen, "Isänmaan moninaiset äidinkasvot," 16.
- <sup>39</sup> Sedergren, "Filmiriitä 1941–1944," 30.
- <sup>40</sup> Adams-Filmi (toim.), *Elokuwamiehen kalenteri 1944* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1943); Adams-Filmi (toim.), *Elokuwamiehen kalenteri 1960* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1959).
- <sup>41</sup> Adams-Filmi, *Elokuwamiehen kalenteri 1944*; Adams-Filmi, *Elokuwamiehen kalenteri 1960*.
- <sup>42</sup> Sedergren, "Filmiriitä 1941–1944," 33–35.
- <sup>43</sup> Ville Kivimäki ja Tanja Vahtikari, "Kaupunkinäkökulma Suomeen toisessa maailmansodassa. Viipuri 1939–1944," teoksessa Eurooppalainen kaupunkikohtalo. Viipuri toisessa maailmansodassa, toim. Ville Kivimäki & Tanja Vahtikari (Helsinki: Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura, 2023), 6–17; Hannu Heikkilä, "Kirjeitä sotien Viipurista ja evakosta," teoksessa Eurooppalainen kaupunkikohtalo, 57–87.
- <sup>44</sup> Ville Kivimäki, "Sotavuosien monta Viipuria. Rakenteet, ihmiset ja yllärajaiset yhtymäkohdat," teoksessa Eurooppalainen kaupunkikohtalo, 20–50.; Hannu Heikkilä, "Kirjeitä sotien Viipurista," 65.
- <sup>45</sup> Karjala, 03.12.1939, 1, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2006319?page=1>. Lopettaneet teatterit olivat Palatsi, Kaleva, Tähti, Kinolinna ja Scala.
- <sup>46</sup> Karjala, 10.12.1939, 1, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2006383?page=1>.
- <sup>47</sup> Kuva on SA-arkiston tietojen mukaan otettu Viipurin takaisinvaltauksen jälkeen 30.8.1941. SA-kuvat antavat tietoa myös elokuvahistorian tutkimukselle. Kuvakokoelmien käytöstä sotahistorian tutkimuksessa katso Tanja Vahtikari, "Valokuvaus kaupunkitilan merkitysten rakentajana," teoksessa Eurooppalainen kaupunkikohtalo. Viipuri toisessa maailmansodassa, toim. Ville Kivimäki ja Tanja Vahtikari, Viipurin Suomalaisen Kirjallisuusseuran Toimitteita 25 (Viipurin Suomalainen Kirjallisuusseura, 2023), 124–157.
- <sup>48</sup> Kivimäki, "Sotavuosien monta Viipuria," 28–33; Heikkilä, "Kirjeitä sotien Viipurista," 69–72.
- <sup>49</sup> Kivimäki, "Sotavuosien monta Viipuria," 41.
- <sup>50</sup> *Kansan Työ*, 25.01.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2336740?page=2>.
- <sup>51</sup> *Kansan Työ*, 07.05.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2336802?page=2>.
- <sup>52</sup> *Kansan Työ*, 19.05.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2336794?page=2>.
- <sup>53</sup> *Kansan Työ*, 11.10.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2336742?page=2>.
- <sup>54</sup> *Kansan Työ*, 24.10.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2336644?page=2>.
- <sup>55</sup> *Kansan Työ*, 20.12.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2338966?page=2>.
- <sup>56</sup> Adams-Filmi (toim.), *Elokuwamiehen kalenteri 1942–1944* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1941–1943).
- <sup>57</sup> Koivunen, "Isänmaan moninaiset äidinkasvot," 13.
- <sup>58</sup> Adams-Filmi(toim.), *Elokuwamiehen kalenteri 1942* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1941); Adams-Filmi, toim., *Elokuwamiehen kalenteri 1943* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1942); Adams-Filmi (toim.), *Elokuwamiehen kalenteri 1944* (Helsinki: Adams-Filmi / Weilin & Göös, 1943).
- <sup>59</sup> Kivimäki, "Sotavuosien monta Viipuria," 35–36.
- <sup>60</sup> Bacon, "Conclusion," 230–231.
- <sup>61</sup> Seppälä, "Hollywood tulee Suomeen," 160–264.
- <sup>62</sup> Muut maat: Iso-Britannia 6, Tanska ja Italia 3, Tšekkoslovakia ja Itävalta 2, Unkari, Filippiinit, Norja, Puola ja Espanja 1.
- <sup>63</sup> *Kansan työ*, 1939–1944, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.
- <sup>64</sup> Lauri Piispa ja Jorma Juntila, "Suomalainen elokuvatuotanto 1940–," Elonet, <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1940-1949>.
- <sup>65</sup> *Kansan työ*, 1939–1944, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.
- <sup>66</sup> *Kansan työ*, 1939–1944, Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.
- <sup>67</sup> Keinumorsian, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet Elokuva 120642>.
- <sup>68</sup> Jeess ja just, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet Elokuva 107829>; Kuollut mies rakastuu, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet Elokuva 120547>; Salainen ase, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet Elokuva 120635>; Kirkastettu sydän, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet Elokuva 121138>.

<sup>69</sup> Viljo Korpela, *Niin se on pojjaat: viihdetaitelijat sodissamme 1939–1945* (Helsinki: WSOY, 1991); Maarit Niiniluoto, *On elon retki näin eli miten viihdestä tuli sodan voittaja* (Helsinki: Kirjayhtymä, 1994); Heikki Eteläpää, Heikki, ”Jees, Teatteria!” – *sanoi vääpeli Ryhmy. Sotateatterit 1941–1944* (Helsinki: Suomen Teatterikerhojen Liitto, 2002).

<sup>70</sup> Koivunen, ”Isänmaan moninaiset äidinkasvot,” 13–14.

<sup>71</sup> Koivunen, ”Isänmaan moninaiset äidinkasvot,” 17–19. Katso myös Ari Honka-Hallila, ”Kirkastettu sota,” teoksessa *Suomen kansalliskirjasto 3. Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*, toim. Kari Uusitalo (Helsinki: Edita Publishing, 2002), 258–262.

<sup>72</sup> Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*, (Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 1993); Paavo Oinonen ja Rami Mähkä, ”Fiktio kulttuurihistorian tutkimuksen lähteenä ja kohteena,” teoksessa *Tulkinnan polkuja. Kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*, toim. Asko Nivala & Rami Mähkä (Turku: Kulttuurihistoria, 2012), 271–303.

<sup>73</sup> Viihteen merkityksestä kertoo sekin, että jatkosodan päätyttyä tuotantoyhtiö itse hyllytti elokuvan *Jees ja just*, sillä sen ajateltiin halventavan venäläisiä. Videolevitykseen elokuva hyväksyttiin vasta vuonna 1988 ja ensimmäinen televisioesitys oli 1994. Jees ja just, KAVI, Elonet, [https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet\\_elookuva\\_107829](https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elookuva_107829); Suomalainen elokuvatuotanto, KAVI, Elonet, <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/1940-1949>.

<sup>74</sup> Astrid Söderbergh Widding, ”Chapter 2: Denmark,” teoksessa *Nordic National Cinemas*, 13.

<sup>75</sup> Sedgwick, ”From POPSTAT,” 3.

<sup>76</sup> John Sedgwick, ”Measuring Film Popularity,” teoksessa *Digital Tools in Media Studies: Analysis and Research. An Overview*, toim. Michael Ross, Manfred Grauer, & Bernd Freisleben (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 43–45.

<sup>77</sup> Ingo Schiweck, ”Dutch-German Film Relations,” teoksessa *Cinema and the Swastika*, 215.

<sup>78</sup> *Helsingin Sanomat*, 21.06.1942, 2, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2191071?page=2>.

<sup>79</sup> *Helsingin Sanomat*, 16.02.1943, 1, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2191649?page=1>.

<sup>80</sup> *Helsingin Sanomat*, 30.12.1943, 3, Kansalliskirjasto, <https://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/2193531?page=3>.

<sup>81</sup> *Helsingin Sanomat* 1942–1945. Kansalliskirjaston digitaaliset aineistot.

<sup>82</sup> Lowry, Stephen, ”Ideology and Excess in Nazi Melodrama: The Golden City,” *New German Critique*, no. 74, (1998): 125–149, <https://doi.org/10.2307/488494>.