

# Människan, landsbygden och det moderna

Tre drag i icke-fiktiv film i Finland 1919–1939

JOACHIM MICKWITZ

I denna uppsats kommer jag att behandla film som gjorts med syfte att skildra verkligheten. Jag kommer att använda begreppet icke-fiktiv film enligt Richard Barsams definition: en filmgenre som dramatiserar fakta, d.v.s. visar regissörens och fotografens personliga bild av verkliga händelser eller förhållanden. I fiktionsfilm dramatiseras fiktiva händelseförlopp<sup>1</sup>.

När filmtekniken utvecklades under 1900-talets två första årtionden, skedde en genreindelning. Film var inte längre enbart levande bilder, bilderna fick mer och mer innehåll och man insåg snabbt de levande bildernas möjligheter att föra fram information. Efter första världskriget började en professionaliseringsprocess inom alla stadier av filmproduktion och distribution. Detta gällde även den icke-fiktiva filmen.

Under spansk-amerikanska kriget 1898 började man använda filmen som nyhetsmedium och vid boerkrigets slut 1902 var den stumma nyhetsfilmen i praktiken färdigt utvecklad. Man insåg att film kunde skildra samtidighet och förkorta tidsförlopp. Stämningsskapande närbilder togs före och efter händelserna för att sedan klippas in i nyhetsfilmen. Nyhetsfilmarna lärde sig att en nyhetsfilm är en tolkning av ett händelseförlopp på samma sätt som ett tidningsreferat. Det var enbart händelser som filmen kunde förmedla

<sup>1</sup> Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film – A critical History* (New York 1973), s. 3 f. Inom filmteorin har begreppet dokumentärfilm definierats på många olika sätt. Barsams definitioner och hans indelning av den icke-fiktiva filmen bygger på britten John Griersons definitioner från 1930-talet. Barsams text uppfattas i övrigt numera som föråldrad. Se Raimo Kijärvi, *Elokuvateorian historia* (Helsinki 1990), s. 126.

effektivt, inte t.ex. politiska beslut. Internationella nyhetsbolag grundades och deras mest framgångsrika tid var under första världskriget. Ljudfilmens genombrott under 1920-talets slut gav nyheter på film bättre uttrycksmöjligheter<sup>2</sup>.

Under 1920-talet utvecklades den icke-fiktiva filmen som genre speciellt i Sovjetunionen och Tyskland där man i huvudsak producerade samhällsriktade filmer. I Storbritannien och USA producerades främst etnologiska filmdokument. Även i Finland spelade man in etnologiska dokument från 1920-talets början vilket internationellt sett var tidigt<sup>3</sup>.

I USA blev spelfilmsbolagen under 1920-talet så dominerande att också de etnologiska filmerna blev allt mer underhållande och till slut uppgick i fiktionsfilmen. De fick en viss betydelse för exotiska temata och miljöer i amerikansk spelfilm och påverkade också strukturen i spelfilmerna<sup>4</sup>. Flera amerikanska filmer om exotiska folk visades på biograferna i Finland.

I England producerades från och med slutet av 1920-talet film som benämndes dokumentärfilm.<sup>5</sup> Första gången användes termen av samhällsvetaren John Grierson i en filmrecension år 1926. Han tog det från franskan där det hade använts som beteckning för resefilmer. Under Griersons ledarskap började en grupp unga entusiaster göra dokumentärfilm i början av 1930-talet. De skapade ett system där olika samhällsinstitutioner och storföretag sponsorerade deras filmer. Själv drog Grierson klara gränser mellan dokumentärfilm, nyhetsfilm och undervisningsfilm. En äkta doku-

<sup>2</sup> Pronay Nicholas, 'The newsreels: the illusion of actuality', Paul Smith (ed), *The historian and film* (Cambridge 1976).

<sup>3</sup> Jfr Hilikka Vallisaari, *Kansantieteellisen elokuvan alkuvaiheet Suomessa*, Helsingin Yliopiston Kansantieteen laitoksen tutkimuksia 11 (Helsinki 1984).

<sup>4</sup> William K. Everson, *Amerikan Silent Film* (New York 1978), s. 234 f. nämner som exempel Ernst B. Schoedsack och Merian C. Cooper som 1925 gjorde filmen *Grass* om samer och renar i Lappland, 1927 filmen *Chang* i Thailand djunglar och 1933 filmen *King Kong*. Enligt Everson hade *King Kong* både sina innehållsmässiga och strukturella rötter i de etnologiska filmerna.

<sup>5</sup> I Finland används uttrycket naturfilm även om filmer inspelade i städer ännu år 1933 samt uttryck som industrifilm etc. Detta framgår t.ex. av de tryckta ansökningsblanketter som användes för ansökningar om skattelättnadsintyg. Granskningsbeslut, Statens Filmgranskningsbyrås arkiv 1933 f. I filmtidskrifter slår begreppet dokumentärfilm småningom igenom under mitten av 1930-talet, se tex. *Filmnytt* 5/1934 och 3/1935, år 1934 används ordet inom citationstecken.

mentärfilm blir enligt Grierson ett konstverk. Från att bara beskriva verkligheten blir dokumentärfilmen en metod att redigera eller forma verkligheten på ett skapande sätt. Men i motsats till spelfilmer handlar dokumentärfilmer alltid om verkligheten. För Grierson var filmen ett sätt att fostra folket, ett sätt att ge medborgarna den kunskap de behövde som medborgare i en demokratisk stat.<sup>6</sup>

I Finland debatterade man under 1920- och 1930-talet filmens väsen och filmens inverkan på publiken. Generellt kan man säga att filmmediet under dessa årtionden nådde en ställning som godkänd underhållning. Under 1920-talet diskuterades filmens fördärlighet och filmen som medel för folkupplysning. Debatten under 1930-talet gällde filmens status som konst och underhållning. I diskussionen förde filmbranschens representanter ofta fram nationella aspekter på den finska filmproduktionen.<sup>7</sup>

Bland de politiska partierna fanns varierande uppfattningar om film. Under 1920-talet gällde den politiska debatten främst frågan om statsmonopol på filmimport och -produktion. Svenska folkpartiet och vänstern motsatte sig statskontroll av rädsla för att förslaget skulle inskränka yttrandefriheten. Högerpartiernas kyrkligt sinnade riksdagsmän var rädda för filmens demoraliserande verkan. Vid kyrkomötet 1918 hade ett förslag om statsmonopol lagts fram, men trots att många borgerliga riksdagsmän stödde förslaget erhöll det inte majoritet.<sup>8</sup> Den politiska debatten fördes i kyrkokommittén, i arbetsgrupper som hade tillsatts av olika ministerier och delvis i tidningspressen, men mycket sällan i riksdagen. Statsmakten var i första hand intresserad av så stora skatteintäkter från film som möjligt.<sup>9</sup>

Under början av 1920-talet gällde kulturdebatten om film närmast frågan om huruvida film var en konstform, medan man under 1930-talet diskuterade hur god film skulle se ut. Ett speciellt intresse för filmteori, experimentell film och dokumentärfilm fanns hos en del av de svenskspråkiga moder-

<sup>6</sup> Kinisjärvi, s. 120-127.

<sup>7</sup> Se t.ex. enkäten 'Till frågan om en inhemsk filmkonst', *Filmrevyn* 3-4/1921. 'Kantamme' *Elokuva* (näytenumero 1928) och 'Suomen ensimmäinen filmikoulu - SF:n huomattava aloite elokuva- kulttuurimme kohortamiseksi', *Elokuva-Aitta* 5/1938.

<sup>8</sup> Veli-Matti Autio, *Opetusministeriön historia 4* (Helsinki 1986), s. 290 samt Kyrkomötets protokoll 1918, s. 896f.

<sup>9</sup> Paula Tuomikoski-Leskelä, *Taide ja politiikka - kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*, Hist.tutk 103 (Helsinki 1977), s. 51f.

nistiska författarna på 1920-talet och inom gruppen kring *Tulenkantajat*. Från mitten av 1930-talet var filmklubben *Projektio* ett centrum för filmdebatten<sup>10</sup>.

I den allmänna debatten fördes den icke-fiktiva filmen ofta fram som en motvikt till den demoraliserande spelfilmen. Nyhetsfilmer, pedagogiska filmer, folkupplysningsfilmer och etnologiska filmer uppfattades av de flesta som uttryck för filmens "goda" sidor<sup>11</sup>.

### *Bilden av människan*

Finn Lökkegaard har konstaterat att bilden av människan i dansk dokumentärfilm ger ett intryck av att alla danskar mellan åren 1914 och 1945 var glada, duktiga och arbetsamma. De bodde i en lantlig idyll eller i livliga städer, de idrottade och tillbringade sin fritid i skogen eller vid stranden. Underhållningsevenemang, utställningar och invigningar av nya broar fyllde deras tid. Olyckor förekom, men de bekämpades av tappra brandmän och poliser. De fattiga fick allmosor i filantropiska insamlingar och välsköta sjukhus och institutioner tog hand om de gamla och sjuka<sup>12</sup>. Lökkegaard har naturligtvis tillspetsat sitt resonemang, men han vill visa att historiska filmer ger en bild av verkligheten som är fylld av värderingar.

I Finland kan man ganska tydligt se generella utvecklingslinjer i den icke-fiktiva filmens utveckling och människosyn. Under tiden efter inbördeskriget och fram till mitten av 1920-talet ger filmerna en ganska realistisk bild av de människor som visas. År 1918 spelade bolaget *Pathé* in en sju minuter lång film om kalkbrottet i Pargas, *Fabriken Pargas kalk*. I filmen förekommer människorna mest i vida bilder långt borta i dagbrottet. Men

<sup>10</sup> Clas Zilliacus, 'Erhållit Europa / vilket härmed erkännes – Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-tals lyrik' och Johan Wrede, 'Om politiska ideologier och litteratur i Finland 1918-1948' Sven Linnér (red.), *Från dagdrivare till feminister*, SSLF 537 (Helsingfors 1986) samt Sakari Toiviainen, *Nyrki Tapiovaaran tie* (Helsinki 1986), s. 94 f. Aktiva i *Projektio* var, förutom Tapiovaara, bl.a. Alvar Aalto, Maire Gullichsen, Göran Schildt, Nils Gustav Hahl, Gunnar Castrén och Väinö Aaltonen.

<sup>11</sup> Ett gott exempel är Einar Fieandt, 'Den levande bildens betydelse som undervisningsmedel', *Tidskrift Utg. av Pedagogiska föreningen* 1930, s. 136 f. där författaren hävdar att goda undervisningsfilmer hör hemma i biograferna, inte i klassrummen. Se även notisen 'Även skolläxorna skola filmas', *Filmrevyn* 3/1921.

<sup>12</sup> Finn Lökkegaard, *Dansk dokumentärfilm fra 1914 til 1945 som udtrykk for tidstypiske samfundsoptattelser*, otryckt stenil vid Nordiska Historikermötet i Umeå 1991.

en person, en laddare, visas i tätare bilder. Han är skäggig, dammig och är betsklädd. Det som lyfts fram i filmen är ett tag, arbetaren visas uppenbarligen helt realistiskt<sup>13</sup>.

Samma sak gäller filmen om centralandelslaget SOK. Här är bönderna och arbetarna personer som utför betydelsefulla sysslor. Bolagets direktörer skildras som mycket förnäma. De är välklädda, sitter vid skinande skrivbord och har många underlydande. Filmens börjar med att visa andelslagets butiker runt om i landet, här köper vanligt folk vanliga saker. De är uppenbarligen litet till sig inför filmkameran, men klädda i vardagskläder och ute på sina dagliga uppköp. Dessa människor är skildrade som en sorts bas för andelslagen, men vem är det då som betjänar dem? Ja, i sista hand är det direktörerna i centralagren och framför allt direktörerna i SOK:s huvudkontor vid Järnvägstorget i Helsingfors. Långa panoreringar understryker att huvudkontoret ligger i stadens centrum, lädersoffor och fina kontorsutrymmen understryker direktörernas status. I filmen förekommer således inte några försök att dölja klasskillnaderna inom bolaget eller mellan bolagets ledning och kunder<sup>14</sup>.

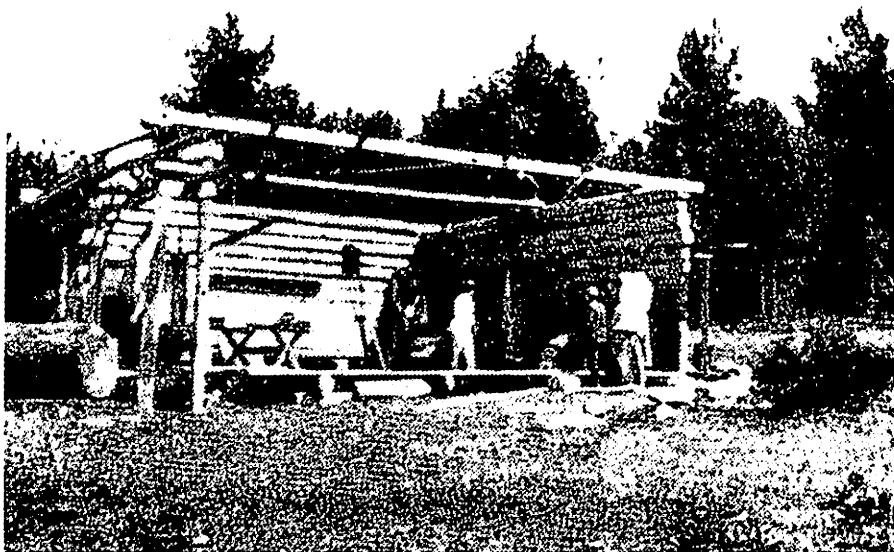
I filmen *Bröllopsfest i Karelen runobygder* (1921) är huvudobjektet seder och bruk bland karelarna. Vid inspelningen användes statister i ganska stor utsträckning och man strävade efter att visa seder och kläder som tillhörde en förgången tid. Filmens producerades av *Kalevala-seura* för att dokumentera en utdöende kultur och visar ett rekonstruerat karelskt bröllop. I filmen är bruden huvudpersonen. Hon skildras som dotter till en bonde med en stor gård vid Ladogas nordkust. Även brudgummen kommer från en rik gård, detta uttrycks i filmens mellantexter. De gummor som sköter korna eller hjälper brudens mor att baka och städa kommenteras inte alls i mellantexterna. Det finns alltså en klar ideologisk skillnad mellan bild och text eftersom texten enbart behandlar kulturhistoriskt intressanta företeelser som gråterskor, folketro, odlingar, boskap, medan bilderna inte arrangerats så att klasskillnader på något sätt skulle förbigås<sup>15</sup>.

I Kalevala-seuras årsbok 1921 beskrivs hur det gick till då filmen spelades in. Den är en dramatisering med utvalda personer i rollerna och innescener-

<sup>13</sup> *Pargas kalk* 19.1.1918, Pathé, 130m, YLE Ark.

<sup>14</sup> S.O.K filmi 1923, Filmarkivet.

<sup>15</sup> *Häiden vietto Karjalan runomailla*, Kalevala-Seura. 1500m Olympia 28.2.1921.



*Vid 1920-talets början var filminspelningar inomhus svåra att genomföra på grund av de svaga lampor som fanns att tillgå. Man kunde ta inbilder endast i studio, men man spelade även in spelfilmer på hustak och andra öppna platser där solljuset var jämnt och det var lätt att bygga kulisser. I denna kuliss spelade man in innescenerna till filmen Bröllop i Karelen runobygd 1921.*

na är tagna mot en för tillfället uppförd kuliss. I artikeln betonas att medlemmarna i expeditionen erhöll ny kunskap då de äldre karelarna visade och berättade hur man förr i tiden utförde olika sysslor. Filmens källvärde kan alltså jämföras med andra former av insamlat etnologiskt material<sup>16</sup>.

Suomi-Filmi spelade under 1920-talet och början av 1930-talet in några filmer om finska dagstidningar. I sitt nuvarande skick är de klippta som skattelättnadsfilmer i enlighet med 1932 års lag.<sup>17</sup> I de två första, som är

<sup>16</sup> U. T. Sirelius, 'Suojärven Filmiretki', *Kalevala-seuran vuosikirja* 1921.

<sup>17</sup> Enligt lagen om stämpelskatt nr 360/1932 skulle stämpelskatten på biografbiljetter sänkas med 5 procentenheter ifall en inhemsk upplysnings-, industri- eller naturfilm på minst 200 m visades som förfilm. Lagen trädde i kraft våren 1933 och resulterade i att de flesta gamla icke-fiktiva filmer klipptes i delar om 200m; ifall de var för korta klipptes flera filmer ihop. Lagen innehöll inga som helst kvalitativa krav.

stumfilmer, betonas tryckeriet på redaktionens bekostnad. Redaktörernas arbete kan egentligen presenteras först i en ljudfilm från 1930-talet. På 1920-talet visas alltså i huvudsak människor som gör något konkret: tryckeriarbetarna, en faktor, en sättare etc. Arbetarna vid tidningens tryckeri blir något prydligare och renare vid 1930-talets början, men skillnaden är inte så stor som i andra företagsfilmer<sup>18</sup>.

I skogsindustrins film *Finlands Trä- och Pappersindustri*, som spelades in i slutet av 1920-talet, är de kvinnliga arbetarna unga och vackra med ny-stärkta förkläden. De arbetar vid blänkande rena maskiner och ser mycket lyckliga ut. Män som arbetar inomhus är också prydliga, medan de som arbetar i skogen eller vid flottningsrännan ser hyfsade ut, men de är inte mer uppklädda än att de är hela och rena. Det kunde vara intressant att jämföra SOK:s tändsticksfabrik, som presenteras i denna film, med arbetarna i SOK-filmen 5–6 år tidigare. Under dessa år hade företaget tydligen blivit av med alla gamla, slitna kvinnliga arbetare som arbetade där år 1923<sup>19</sup>.

Det är tydligt att man under 1920-talet blev medveten om filmens uttrycksmöjligheter. De som beställde filmerna, regissörerna och fotograferna blev alla mera kritiska och mera medvetna om mediets möjligheter. Den förändrade människobilden hänger också samman med en förändrad samhällsuppfattning hos de inblandade personerna.

Ute i världen debatterades film i ganska detaljerade termer. De kändaste namnen var John Grierson som skrev om dokumentärfilm och Sergei Eisenstein som under 1920-talet skrev om filmspråk och betonade klippets betydelse. Bela Balazs<sup>20</sup> lyfte fram filmernas enskilda scener i polemik och dialog med Eisenstein<sup>21</sup>. Man kan se utvecklingen inom filmen

<sup>18</sup> *Helsingin Sanomat: Kuinka suurlehti valmistuu*, Suomi-Filmi 1922 300m. *Uusi Suomi: Miten Suurlehti valmistuu*, Suomi-Filmi 1930 400m. Den tredje filmen handlar om *HeSa* men är inte klart daterad, c:a 1932, samtliga Filmarkivet

<sup>19</sup> *Suomen puu- ja paperiteollisuus* 1930, YLE Ark.

<sup>20</sup> Balazs var ungrare, en lärjunge till Lukacs, och under slutet av 1920-talet var han verksam i Berlin. Han såg kort sagt filmen som en möjlig förlösare av människosläktet då filmen till sitt innersta väsen stod i konflikt med kapitalismen. Se Raimo Lukkarila, *Bela Balazs ja sininen valo* (Oulu 1991).

<sup>21</sup> Raimo Kinisjärvi, 'John Grierson ja dokumenttielokuvan estetiikka', Ywe Jalanders, 'Eisensteinin elokuvateorioista' och Matti Lukkarila, 'Bela Balazs ja elokuvakulttuuri', Raimo Kinisjärvi & al. (toim.), *Elokuvateorian historia* (Helsinki 1990).

som en professionaliseringsprocess i två steg, först inom stumfilmen och sedan inom ljudfilmen då man anpassade ljudet till filmmediet.

I Finland skrev *Henry Parland* filmessäer under början av 1920-talet, han introducerade och kommenterade den sovjetiska filmestetiken<sup>22</sup>. *Olavi Paavolainen*, som under 1920-talets slut skrev om den sovjetiska filmestetiken på finska, erhöll dock större uppmärksamhet<sup>23</sup>. En direkt kontakt till den europeiska filmdebatten knöts, då *Alvar Aalto*, som var mycket intresserad av film, blev vän med *Laszlo Moholy-Nagy*, som förutom formgivning sysslade med avantgardistisk film<sup>24</sup>. Regissören *Nyrki Tapiovaara* introducerade genom tidningsartiklar 1934–39 mellan-europeisk filmteori i Finland. En viktig kanal för att införa utländsk filmteori i Finland var filmklubben *Projektio*<sup>25</sup>.

I de sista stumfilmerna och de första ljudfilmerna förekommer element som sedan går tillbaka eller försvinner under senare hälften av 1930-talet. Det moderna betonas, människorna skall bli upplysta och de skall vara prydliga och duktiga. Filmerna från 1920-talets sista år motsvarar således ganska väl *Lökkegaards* danska dokumentärer. I den icke-fiktiva filmen i Finland förekom under denna tid en stor mängd marscher av olika slag. Politisk propaganda var i praktiken förbjuden i filmform, men i samband med idrottstävlingar, möten och jubiléer kunde både de vita skyddskårerna och de röda arbetaridrottsföreningarna göra filmer med ståtliga, militäriskt välordnade marscher<sup>26</sup>. Speciellt åren 1928–1930 blir den disciplinerade människan ett ideal i många filmer. Ett gott exempel är filmen *Nyrkkeilyn Taito* (Konsten att boxas) från början av 1930-talet där den ädla, justa kampen och den vältränade kroppen idealiseras<sup>27</sup>. Människobilden är således

<sup>22</sup> *Toiviainen*, s. 101. Texten finns i *Den stora Dagenesfier. Samlad prosa 1*, red. *Oscar Parland* (Borgå 1966).

<sup>23</sup> *Johan Wrede*, 'Om politiska ideologier och litteratur i Finland 1917–1948' *Linnér* (red), *Från dagdrivare till feminister*.

<sup>24</sup> *Toiviainen*, s. 94. *Aalto* var själv en ivrig filmare och hade skaffat sig en egen kamera redan 1929.

<sup>25</sup> *Toiviainen*, s. 95 f., 154. Censurlagarna omfattade inte slutna tillställningar; *Projektio* kunde alltså visa bl.a. förbjudna sovjetiska filmer.

<sup>26</sup> T.ex: *Sos.dem Työläisnuorisoliiton liittojuhlat Hämeenlinnassa 5–6p kesäk 1927*, *Suomi-Filmi 252 m. Talonpoikaismarssi 7/7 -30*, 800m *Suomi-Filmi*, Filmarkivet.

<sup>27</sup> Lahyn-filmi: *Nyrkkeilyn taito 1932*, Filmarkivet.



kraftigt idealiserad i filmerna kring 1930. En liknande tendens kan ses i nyhetsfilmerna, men detta har drivits till sin spets i filmer om företag och i undervisningsfilmer av olika slag.

Under 1930-talet skedde en kraftig utveckling inom filmen i Finland. Ljudfilmen förstärkte spelfilmens ställning. Samtidigt började flera producenter göra olika former av icke-fiktiva filmer. Människor ur alla samhällsklasser visades i filmerna, men oftast handlade filmerna om företag, om politiker och andra offentliga personer eller om lantbruksproduktion. En stor del av filmerna gjordes för att upplysa medelklass och underklass. Konstgjorda intriger om hur någon lärde sig sköta sina svin genom ett besök på en större gård eller att städa och vädra för att förebygga tuberkulos förekom i dessa filmer som huvudsakligen hade ett dokumentärt syfte. Den upplysta människan bodde i ett städat hem med familj och barn, det goda uppnåddes genom flitigt arbete och familjen fick som belöning väluppfostrade barn och ett visst välstånd. Samma ideal förekom i de få politiska propagandafilmer som gjordes kring mitten av 1930-talet. Hotbilderna var arbetslöshet, fattigdom, bristande hygien och okunskap.

På vänsterhåll krävde de intellektuella under 1930-talet att man skulle bygga upp en egen arbetarfilmproduktion. Arbetarföreningarna bekostade en del av sin verksamhet genom biografverksamhet i sina lokaler. Deras repertoar torde ha motsvarat de opolitiska biografernas<sup>28</sup>.

Tytti Soila, som vid Stockholms Universitet skrivit en doktorsavhandling om kvinnobilden i svensk film under 1930-talet (1992), har konstaterat att kvinnorna i filmerna förutom att de är stereotypa, alltid kan placeras in i en bestämd socialgrupp<sup>29</sup>.

Kvinnorna i den finska icke-fiktiva filmen under mellankrigstiden kom mer oftast ur de lägre socialgrupperna. De är byggnadsarbetare då hus och gator byggs eller jordbrukare som arbetar på åkrarna. Medelklasskvinnor förekommer främst som konsumenter, de handlar i butiker och varuhus. Kvinnor som tillhör de högre socialgrupperna förekommer närmast som

<sup>28</sup> Raul Palmgren, 'Puolueen kulttuuripolitiikka', *Soihtu* 3/1934. Risto Kekarainen, *Työväenliike ja elokuva Suomessa vuosina 1897–1947*, avhandling pro gradu, Helsingfors universitet 1988.

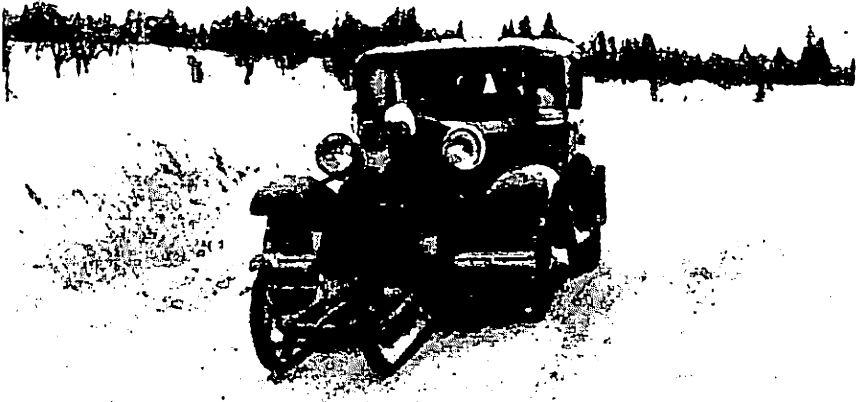
<sup>29</sup> Tytti Soila, *Kvinnobilden i svensk trettioårsfilm – stereotyper och karaktärer i folklustspel och melodram*, otryckt stencil vid XXI Nordiska Historikermötet i Umeå 1991.



*Nyhetsfilmer och reportagefilmer gjordes ofta med ett minimum av personal. Därför innehöll de sällan synkroniserat ljud. Så här såg det ut då Suomi Filmis kameragrupp Leistelä och Pihlström filmade stockflostning i östra Lappland. Här förevisas vidderna och skogen.*

hustrur till framgångsrika män. Bland männen förekommer, förutom arbetare, fiskare och jordbrukare, även professorer, ingenjörer, arkitekter, direktörer och politiker. Yrkesgrupper som professorer, ingenjörer och arkitekter blir vanligare i filmerna under slutet av 1930-talet.

Sammanfattningsvis kan man säga att bilden av människan i den finska icke-fiktiva filmen under mellankrigstiden är beroende av det politiskt-mentala klimatet. I början av 1920-talet visade filmerna klassamhället sådant det var, men började under slutet av 1920-talet fram till tiden för Mäntsäläupproret 1932 visa en allt mer idealiserad människobild. De nya skattelagarna som trädde i kraft 1933 skapade en ny funktion för korta icke-fiktiva filmer. Man producerade allt fler kortfilmer och människobilden splittrades. Det förekom både idealiserade och naturalistiska människor, ett småborgerligt ideal är framträdande och småningom blir bilden av människan allt mindre klassbunden i den bemärkelsen att människorna inte förses med yttre kännetecken på socialgruppstillhörighet.



*Undervisningsfilmerna var under 1930-talet ofta utan ljud. I stället berättade och kommenterade läraren. Eftersom filmerna oftast var importerade så sparade man på det sättet alla redigeringskostnader.*

Den splittrade människobilden är samtida med kraftiga intryck från Mellaneuropa, Sovjet och Storbritannien. Den ekonomiska krisen hade lett till att bolagen i filmbranschen splittrades och delades och att nya bolag grundades. Vid mitten av 1930-talet började filmproduktionens volym växa kraftigt. De oenhetliga uttrycksformerna har naturligtvis också ett samband med att filmspråket förändrades då man småningom lärde sig ljudfilmens nya uttrycksmedel.

#### *Landsbygden i de icke-fiktiva filmerna*

Om man granskar de finska icke-fiktiva filmernas bild av landsbygden kan man för det första säga att synvinkeln genomgående är stadsbäns. När de unga herrarna Heikki Aho och Björn Soldan filmade ute på landet gav deras filmer ibland intryck av att ha gjorts av stadspojkar som aldrig tidigare varit utanför Helsingfors. Det beror antagligen på att de försökte fotografera sådant som skulle göra sig på film. I sju minuter visar de t.ex. re-

nar, samer och kala fjällvidder i Lappland, i en film som handlar om skogsbruk och skogsindustri<sup>30</sup>.

Landsbygden är en grundpelare i den finländska idévärlden under hela mellankrigstiden, bilden av landsbygden i den icke-fiktiva filmen utvecklades speciellt under 1920-talet. Det finns egentligen tre slags filmer där landsbygden skildras: informations- och reklamfilmer (såsom filmen om Fiskars plogar), etnologiska filmer samt reseskildringar och turistfilmer. Infallsvinkeln är alltid stadsbons.

De brittiska dokumentärfilmerna skildrade mest stadsmotiv, även om Grierson själv gjorde sin första film *Drifters* 1929 om sillfiskare. Den har intentionen att visa samhällsföreteelsen sillfiske och försäljning av fisken i kronologisk ordning så som det gick till. Han försökte visa hur de olika samhällsskikten hade olika uppgifter men bildade en funktionell enhet. Det fanns alltså en klart samhällelig intention bakom Griersons filmer<sup>31</sup>. I Mellaneuropa gjorde man filmer om människan och staden som också visade städernas avigsidor, i Sverige gjordes en motsvarande film *Gamla stan* år 1931<sup>32</sup>.

Den amerikanska icke-fiktiva filmen undanträngdes vid slutet av 1920-talet av filmindustrin i Hollywood. De mest framgångsrika dramatiserade dokumentärfilmerna handlade om exotiska folk som eskimåer, samer och thailändare och i dem ställdes människan mot svåra naturförhållanden<sup>33</sup>.

Finn Lökkegaard ser två genomgående huvudtemata i dansk dokumentärfilm: En nationalistisk, patetisk dyrkan av landskapet, folklivet, det idylliska lantlivet och kulturhistorien samt en progressiv, dynamisk dyrkan av framtidsoptimism, teknologiutveckling och det moderna stadslivet<sup>34</sup>.

Landsbygdens funktion och intentionen i de filmer som handlar om landsbygden varierar i de icke-fiktiva filmer som inspelades i Finland. Det finns några enstaka exempel där landsbygden är en ren illustration. Enligt Barsams terminologi är det då frågan om "factual films", d.v.s. filmer som

<sup>30</sup> Aho & Soldan, *Suomen puu- ja paperiteollisuus 1930*, Filmarkivet.

<sup>31</sup> Kinisjärvi, s. 126.

<sup>32</sup> Barsam, s. 27 f.

<sup>33</sup> Everson, s. 234–236.

<sup>34</sup> Lökkegaard, Umeå-stencil 1991.

i motsats till dokumentärfilmer saknar specifikt budskap<sup>35</sup>. I *Fiskars plogar* och *Gengasbilen* kan man säga att landsbygden varken har positiva eller negativa konnotationer<sup>36</sup>.

Jämförbar med Griersons sillfiskare är filmen *Possusta siaksi* där grisar föds upp, skinkor röks och äts, men också säljs i en köttbutik vid Järnvägstorget. Det är frågan om en klart redigerad kronologisk berättelse som i första hand har ett informativt budskap riktat till stadsbor som äter svinkött köpt i närmaste affär<sup>37</sup>. Filmen gjordes under första hälften av 1930-talet, alltså samtidigt som Grierson både skrev om film och själv gjorde film. De finländska filmmakarnas utländska kontakter fanns främst i Tyskland (Berlin) och Sverige. Både Grierson själv och filmmakarna i Finland fick en stor del av sina intryck från Sovjetfilmen och de sovjetiska filmteoretikerna via Tyskland under 1920-talet och början av 1930-talet. Sovjetfilmen hade introducerats i Tyskland av vänsterintellektuella som samhällsvetaren Siegfried Kracauer<sup>38</sup>.

Filmen *Finlandia* (1922) var en turistfilm bekostad av utrikesministeriet och exportindustrin. Den gjordes av Suomi-Filmi och marknadsfördes som en geografisk film om Finland, men kopplingen till statsmakten och industrin hemlighölls<sup>39</sup>. I filmen är landsbygden en viktig råvaruproducent både för skogsindustrin och mejeriproduktionen. Filmen strävar efter att ge en bild av Finland som en rik och välmående nation vars välstånd bygger på skog, ost och smör<sup>40</sup>.

Landsbygdens funktion i filmer om företag förändrades under mellankrigstiden. Redan i SOK-filmen år 1923 hade fabrikenas betydelse som skapare av rikedom ökat. Ståndsgränserna är klara och befolkningen på landsbygden är fortfarande viktig för företaget både som varuproducent och

<sup>35</sup> Barsam, s. 5.

<sup>36</sup> *Fiskars aurojen esittely* (ca 1934), AHO 14 YLE. Suomen Filmitoimikunta (1938) *Gengasbilen*, Filmarkivet.

<sup>37</sup> *Possusta siaksi* 185m, AHO 20 YLE.

<sup>38</sup> Kari Uusitalo, *Meidän poikamme – Erkki Karu ja hänen aikakautensa* (Helsinki 1988), s. 59–61, 134. Toiviainen, s. 97. Barsam, s. 4. Frisby, s. 157.

<sup>39</sup> Maarit Saukkonen, *Finlandia luomassa Suomi-kuvaa 1920-luvulla – tutkimus elokuvan synnystä, sisällöstä ja kansainvälisestä levityksestä*, avhandling pro gradu, Helsingfors universitet 1988, s. 16.

<sup>40</sup> *Finlandia*, Suomi-Filmi 1922, Filmarkivet.

som konsument. Lantbruksprodukter säljs till SOK:s mejerier och fabriker och i andelsbutikerna på landet säljs många olika sorters varor. Samarbetet leds av fint folk i staden och fungerar bra<sup>41</sup>. En liknande syn på landsbygden som en bas för samhället finner vi i de pedagogiska filmer om lantbruket som började produceras under slutet av 1920-talet. Dessa filmer blev vanligare i och med ljudfilmen. År 1931 gjordes en film om lantmannaföreningarnas verksamhet, två filmer om svinhushållning, en film om en korvfabrik, en om påsldjursfarmer och en om biodling. Av 28 kortfilmer 1931 var alltså sex lantbruksfilmer<sup>42</sup>. Dessa filmer gjordes för att fungera som illustration vid upplysningsarbete bland allmogen på samma sätt som nykterhetsrörelsens filmer användes bland både allmoge och arbetarbefolkning.

På landsbygden och i de mindre städerna fanns många biografer och lokaler med rätt att anordna filmföreläsningar. Arbetarföreningar, men också skyddskårer, ungdomsföreningar och idrottsföreningar hade biografer på mindre orter<sup>43</sup>. Mot denna bakgrund är det förvånande att nyhetsfilmerna och framför allt de politiska propagandafilmen är så stadsfixerade.

Jag har inte påträffat en enda ansats till stads-, teknik-, eller kulturkritik i de icke-fiktiva filmerna. När man gör filmer om landsbygden så handlar de om de gamla karelarna eller om gammal trolldomskonst, alltså om sådant som redan håller på att försvinna. Men filmerna görs utan större nostalgi och tar absolut inte ställning för att detta borde bevaras, annat än just som film<sup>44</sup>.

Om civilisationskritiken saknas så finns landskapen, de romantiska gårdarna, insjöarna och solnedgångarna – alltså tavlorna – väl företrädda i de finska icke-fiktiva filmerna. Olika slag av turistfilmer och reklamfilmer, antingen om hela Finland eller om olika regioner, producerades med jämna mellanrum. Utrikesministeriet, industrin och andra intressegrupper deltog i finansieringen av dessa filmer. De större satsningarna gjordes som beställningsarbeten. Den första var *Finlandia* som blev färdig år 1922. Dessa filmer blev från mitten av 1920-talet ganska stereotypa. I filmerna efter *Fin-*

<sup>41</sup> *S.O.K. filmi* (1923), Filmarkivet.

<sup>42</sup> Kari Uusitalo, 'Filmografia Fennica 1931–1939', *Lavean tien sankarit – Suomalainen elokuva 1931–1939* (Helsinki 1975).

<sup>43</sup> Statens filmtekniska nämnd, register över beviljade tillstånd för biografverksamhet, Riksarkivet.

<sup>44</sup> *T.ex. Taikojen teko entisaikaan c:a 1930*, YLE ark 88.

*landia* är landsbygden romantisk, vacker och problemfri – en utsikt från en ångbåt på Saimen eller en biltur i vackert solsken. Detta berodde på att åtminstone några av dessa filmer i första hand gjordes för att fungera som skattelättnadsfilmer och att de fotograferades i samband med fotografernas egna semesterresor<sup>45</sup>. Man kan också tänka sig att det var svårare att finansiera en turistfilm om en mindre ort, vilket ledde till att filmerna gjordes med mindre resurser.

I *Danmarksfilmen*, en motsvarande film som det danska utrikesministeriet lät göra år 1935 skildras däremot Danmark utan försköning. Den motsvarade det brittiska idealet för dokumentärfilm, men fyllde inte sin funktion som turistfilm. Enligt kriiken gav den en ofördelaktig bild av den danska nationen, en grå och oskön vardagsbild<sup>46</sup>. I Finland förekom efter *Finlandia* inte någon nämnvärd utveckling inom denna genre. Under 1930-talet blev filmerna tekniskt bättre och försågs med berättarröst och musik.

Matti Klinge har konstaterat att landsbygdens symboler är och har varit viktiga för den finländska identiteten. Från landskapsmålarerna Edelfelt, Gallen-Kallela och Halonen ser han en koppling till den nationella fotograferingskonsten med insjölandskap och sommarmoln och framför allt till en sommarideologi med utfärder och sommarstugor, som han ser som en sorts symboliskt landsbygdsliv. Andra viktiga symboler med anknytning till landsbygden ser Klinge i folkdräkter, spelmansfester, folkdans och ungdomsföreningar samt i nationaldiktningen<sup>47</sup>.

Denna identitetsskapande funktion finns även i filmerna, speciellt under 1930-talet. Ett gott exempel är *Itäkarjalan heimojuhlat Tampereella* (1937), där publiken skildras minst lika ingående som de som uppträder på festen<sup>48</sup>. I *Midsommarfest i Forssa* kan man säga att festen på landsbygden fyller en

<sup>45</sup> I Sverige är bondetemat i filmen vanligt under 1920-talet medan det starkt går tillbaka under 1930-talet. Per-Olof Qvist ser en del civilisationskritik i de svenska 1920-talsfilmerna. Andra filmer uppfattar han närmast som taylor ur allmogens värld. Qvist, 'Filmen som speglare av tidens idéer, uppfattningar och fördomar: Bonden och hans miljö i svensk film under 1920- och 30-talen', Brändström & Åkerman (red.), *Icke skriftliga källor, XXI Nordiska Historikermötet*, Umeå 1991.

<sup>46</sup> Rune Waldekrantz, *Filmhistorien del 2: Filmen 1920–1940*, s. 824.

<sup>47</sup> Matti Klinge, *Suomen sinivalkoiset värit* (Helsinki 1981), s. 285–286.

<sup>48</sup> *Itäkarjalan heimojuhlat Tampereella 1937*, Suomi-Filmi, Filmarkivet.



År 1927 gjorde Heikki Aho och Björn Soldan den första långa naturfilmen i Finland, *Vildfåglar*. Då trodde man ännu på att icke-fiktiv film kunde vara kommersiellt lönsam. Filmen fick ett gott mottagande i pressen och visades på biograferna.

symbolisk funktion där tätortsborna förs till sitt ursprung på en björkprydd präå för att fira midsommar<sup>49</sup>.

Bolaget Kansantieteellinen filmi grundades år 1936, dess filmer handlar ofta om samer och skärgårdsbor. Direktör för bolaget var sociologen Esko Aaltonen. Kopplingen mellan samhällsvetare och vetenskaplig filmproduktion hade därmed nått även Finland<sup>50</sup>.

I de etnologiska filmerna skildras landsbygden inte som en ställföreträdare, i stället blir filmerna i sig en ställföreträdande upplevelse av att återgå till sina rötter. Det producerades detaljerade filmer om bl.a. tjärbränning, notfiske, folktro och höbärgning. Under 1930-talet visades dessa filmer som förfilmer till långfilmerna. Ofta var dessa filmer uppbyggda så att de började med att visa byn med omgivningar i vida bilder. Sedan visades människorna och deras sysslor. Filmerna slutade med att visa vädrets makter, i vida bilder ser vi storm på havet eller snöstorm i Lapland<sup>51</sup>.

I *Elokuva-Aitta* ingick 1938 ett försvar för den inhemska kortfilmen, där man betonade att kortfilmerna fyllde en uppgift då de gav tittarna en bild av fosterlandets kära modersanlete. Artikeln var ett svar på en filmdebatt

<sup>49</sup> *Midsommarfest i Forssa* 1932, YLE ark.

<sup>50</sup> Uusitalo, 'Filmografia Fennica 1931-1939', s. 145.

<sup>51</sup> Se t.ex. *Suonikylän talviclämmä, kansantieteellinen filmi* 282m 1938, samt *Kallankari Kansantieteellinen filmi* 85m 1938, Filmarkivet.



inom vilken man speciellt i landsortspressen hade utdömt kortfilmerna som tråkiga och onödiga<sup>52</sup>.

### *Det moderna*

Modernitet har av sociologer definierats på många olika sätt. Gemensamma faktorer är de förändrade ekonomiska och sociala förhållanden som uppstått efter den industriella revolutionen, kapitalekonomin och den kraftiga urbaniseringen. Kännetecknande drag för det moderna är stora materiella framsteg, rationalitet och civilisation som bl.a. ger upphov till en kommersiell masskultur och en ny social hierarki<sup>53</sup>. Filmen i sig är således en del av det moderna samhället.

I det moderna samhället producerar den icke-fiktiva filmen mening d.v.s. vid sidan av att producera ett direkt budskap bidrar den till att ge struktur, form och motiv åt medborgarnas mottaglighet för fakta och kunskap, den är med om att forma deras världsbild. Filmen är en del av det moderna samhället, men är också med om att skapa det moderna samhället. Film är samtidigt ett resultat av ideologier och en ideologiskapare. Filmens frammarsch sammanfaller tidsmässigt med en brytningstid i det finländska samhället, därför är det inte förvånande att den nya tidens ankomst blir ett genomgående inslag i den icke-fiktiva filmen. Bortsett från korta nyhetsinslag finns det moderna i nästan alla icke-fiktiva filmer från mellankrigstiden.

Filmen är ett modernt medium och man kan anta att alla som var med om att göra film på 1920-talet och 1930-talet upplevde själva filminspelningen som en representant för det moderna, för det nya samhället. Analogt med detta finns det ett stort intresse för att dokumentera det moderna på film, samtidigt är det i en del fall svårt att göra en klar skillnad mellan nyhetsvärde och modernitetsvärde. Ett exempel på detta är Graf Zeppelins besök i Helsingfors 1930, en nyhet som samtidigt hade ett starkt symbolvärde<sup>54</sup>.

I Finland inspelades den första filmen om flygplan år 1922 och därefter förekom flygplan ofta i de icke-fiktiva filmerna<sup>55</sup>. O h t o M a n n i n e n har

<sup>52</sup> R-n, 'Kotimainen lyhytfilmi, Sananen niidenkin puolustukseksi', *Elokuva-Aitta* 5/1938 (1.3.38).

<sup>53</sup> Frisby, s. 266 f.

<sup>54</sup> *Elettiinpä ennenkin*, YLE: LK 231.

<sup>55</sup> Kari Uusitalo, 'Filmografia Fennica 1971', *Eläväksi syntyneet kuvat – Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930* (Helsinki 1972).

konstaterat att det under 1920-talet var tekniskt svårt att med tidens ganska orörliga stativ följa flygplan som cirklade över städerna med filmkamera<sup>56</sup>. Detta slag av bilder uppfattades som viktiga och problemet var således mycket reellt. Redan i *Finlandia* ingick flygbilder<sup>57</sup>. Vid mitten av 1920-talet togs flygbilder över Helsingfors. På dessa ser man att fotografen haft svårt att manövrera sin kamera inne i planet, under en längre tagning skymmer vingen en del av motivet<sup>58</sup>.

Ett gott exempel på hur flygplan användes som symbol för den nya tiden är filmen "Midsommarfest i Forssa" från år 1929. Festen avbryts emellanåt av bilder av ett flygplan som startar och landar på sjön invid. Den nya tiden är ständigt närvarande, det är således den nya tidens människor som får uppleva en traditionell fest<sup>59</sup>.

Också bilarna var en viktig symbol för det moderna, för den nya tiden. Redan kring 1910 blev bilar vanliga i finsk icke-fiktiv film och tendensen fortsatte in på 1930-talet. I SOK-filmen från 1923 understryks flera gånger att varutransporterna sköts med lastbilar, de hästdragna lassen visas endast i bakgrunden.

I en film om bondetåget 1930 kommer den nya tiden med bil till staden. Den högerradikala Lapporörelsen ordnade en stor bondemarsch i Helsingfors 7.7.1930. Filmen börjar med att visa hur marschens ledare och arrangörer med glänsande bilar kör genom ett odlat landskap, sedan anländer de till Helsingfors. Bilkaravanens bilar är nya och glänsande och visas i många och långa bilder. Marschdeltagarna, omkring 12 000 människor från hela landet, anländer sedan med tåg; alla anländande tåg visas i filmen<sup>60</sup>. I *Automatka Pallakselle* kör man genom Finland med bil, på väg till Yteri fotograferas landskapet från en bro. Bilens nos syns i förgrunden och täcker omkring en fjärdedel av bilden, landskapet syns bakom bilen och man förstår att det rinner en fors under bron. Naturen är underordnad den nya tekniken<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Ohto Manninen, 'Filmen i historieforskningen: inledning', Brändström-Åkerman (red.) *Icke skriftliga källor*.

<sup>57</sup> *Finlandia*, Suomi-Filmi (1922) 2200m, Filmarkivet.

<sup>58</sup> *Ilmailupäivät Helsingissä 1927*, Suomi-Filmi, Yle ARK 22.

<sup>59</sup> Yle: Arkisto 31.

<sup>60</sup> *Talonpoikaismarssi 7/7 -30*, 800m Suomi-Filmi, Yle ark.

<sup>61</sup> *Automatka Pallakselle (kesä)* 264m (Pori-Yteri-Pallas-Napapiirit-Koli-Kultaranta) ca: 1934, Aho & Soldan, YLE: AHO 14.

Det nya, den nya tiden lovsjungs i de flesta icke-fiktiva filmer och budskapet blir bara tydligare efter ljudfilmens genombrott. I stället för att slåss skall man boxas, är man kunnig i modern teknik spränger man gropar för äppelträd i stället för att gräva dem o.s.v.<sup>62</sup>. Texten understryker ofta just det nya, det moderna. *Heikinkadun historia*, handlar om hur Henriksgatan, alltså nuvarande Mannerheimvägen i Helsingfors, blir en modern stadsgata. Träd flyttas, hus rivs, gatuarbeten görs och till slut börjar man bygga Glaspalatset vid busstationen. Hela tiden påpekar berättarrösten hur fint och nytt allt skall bli. Det är på tiden att de gamla husen rivs, de som bor i närheten har visserligen blivit störda men det är för en god sak – Helsingfors skall få en gata jämförbar med gatorna i de europeiska storstäderna<sup>63</sup>.

I *Staden växer* 1938 visas hur Mejlans byggs. Gamla trähus rivs för att ge plats åt de nya vackra husen och naturen besegras. Då filmens berättare säger att "den nya tidens fältherre står på sin besegrade fiende", visas en byggmästare som står på en hög av sprängsten. I filmen betonar berättaren att man bygger dessa fina nya hus med potatiskällare, tvättstugor och centralvärmepanna för familjernas husmödrar<sup>64</sup>.

Till och med i de etnologiska filmerna, som handlar om den äldsta landsbygdskulturen finns det moderna i bakgrunden. I en förhandsartikel om "Kalevalas nejder" år 1935 påpekades att filmen hade ett stort värde eftersom den typ av människor som medverar i filmen snart kommer att dö ut<sup>65</sup>. Även bröderna Aho och Soldan är vid mitten av 1930-talet intresserade av filmens etnografiska möjligheter. Exempel på detta är filmerna *Possusta siaksi*, *Heinäntekoa ja laiduntaa* och *Maalaiselämää* där landsbygden skildras som det gamla och omoderna. Av speciellt intresse är *Maalaiselämää* som följer studenter som reser omkring och intervjuar landsbygdens invånare och samtidigt visar glimtar av hur man lever på landsbygden. Studenterna cyklar och vandrar, men framför allt åker de bil<sup>66</sup>.

Under perioden 1919–1939 kan man se en utveckling där det moderna

<sup>62</sup> *Nyrkkeilyn taito*, Lahyn Filmi 1932. *Hankkijafilmi – Minustako puutarhuri?* (början av 1930-t), Filmarkivet.

<sup>63</sup> *Heikinkadun historia*, Jerker A. Erikssons privatsamling.

<sup>64</sup> *Kaupunki kasvaa-Staden växer*, Suomifilmi 1938 /15.11 210m, Filmarkivet.

<sup>65</sup> *Filmnytt* 3/1935.

<sup>66</sup> *Possusta siaksi*, 185m, AHO 20 YLE. *Heinäntekoa + laidunfilmi* (kesä) 264 m, AHO 19 YLE. *Maalaiselämää* (kesä) 169m, AHO 21 YLE.

elementet i filmerna går från kuriosa till funktionalism, från form till innehåll, från främmande till eget. Man kan kanske säga att den moderna tiden under 1920-talet är kuriosa eller har nyhetsvärde, medan den moderna i filmerna under andra hälften av 1930-talet berör allmänheten eller kommer att fylla någon funktion för åskådarna i framtiden. Tiden 1928–1934 är en typisk övergångsperiod under vilken även de samhälleliga faktorerna drar åt mycket olika håll.

### *Film och samhälle*

Det är förenat med stora svårigheter att analysera vilken ideologisk funktion underhållning, såsom filmer, böcker och bildkonst, egentligen har i samhället.<sup>67</sup> Ofta har man analyserat ett verk för att nå dolda strukturer och symboler och för att härigenom nå en djupare betydelsenivå och kunna förklara växelverkan mellan verk och åskådare eller läsare. Problemet med detta tänkesätt är att man håller sig med en "antagen mottagare" och hans "antagna världsbild". På vems villkor gör man sin tolkning? Denna typ av undersökningar har ofta gällt populärlitteratur och de har oftast gjorts utan att man problematiserat t.ex sociala och etniska skillnader inom mottagargruppen<sup>68</sup>. Då det gäller film måste man komma ihåg att mottagarsituationen är en helt annan än då det gäller litteratur.

Förhållandet mellan film och samhälle är en ständig växelverkan både med avseende å kommunikation och produktion. Institutionellt gäller denna växelverkan på ett ekonomiskt, kulturellt och ideologiskt plan. I en differentierad kontext har de olika aspekterna olika tyngdpunkt och de kan stå i konflikt med varandra.

I stora drag har den finska icke-fiktiva filmen utvecklats i takt med den internationella utvecklingen inom genren. Man har varit lyhörd för nya idéer och strömningar och skillnaderna har närmast uppkommit som en följd av begränsade ekonomiska resurser.

<sup>67</sup> T.ex Kivikuru, s. 27–47 refererar en del av forskningen på området men lyckas inte egentligen själv nå längre än att "...cultural identity,/.../ its linkage to publicity is much more problematic." (s.47).

<sup>68</sup> Jaana Wahlforss, 'Soita minulle, Helena! – tulkinta viihteen suosikin sisällöstä ja vastaanotosta', *Sociologia* 4/1969.