

Outi Nieminen

KUULUISUUKSIEN SISAROLENNOT

Filmiaitan vuoden 1924

Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret
ja suomalainen elokuvanäyttelijyys

¹ Amerikkalaisista fanilehdistä Orgeron 2003, 76–82.

² *Filmiaitan* toimituskunnasta tai toimitustyön periaatteista ei ole säilynyt tietoja. Suurin osa *Filmiaitan* sisällöstä lienee käännosartikkeleita, joita lehti on luultavimmin saanut elokuvien maahantuojien lisäksi suoraan toisista lehdistä "lainaamalla".

³ Uudissana "elokuva" otettiin käyttöön vasta vuonna 1927. Sitä ennen puhuttiin "filmistä" tai "elävistä kuvista".

⁴ Kotimaisten elokuvien katsojaluvuista ei ole saatavilla tarkkoja tietoja, mutta yleisesti ottaen voidaan sanoa, että ne kuuluivat suosituimpien elokuvien joukkoon. *Filmiaitan* maininnat kotimaisista elokuvista olivat suppeita eikä esimerkiksi näyttelijöitä esitelty lainkaan. Katso esimerkiksi Ei kirjoittajaa, *Huomattava kotimainen filmiuutus*. *Filmiaitta* 2/1923, 15, 24; Ei kirjoittajaa, *Suomi-Fil-*

Filmiaitta järjesti vuonna 1924 valokuvakilpailun uuden kotimaisen filminäyttelijättären löytämiseksi. Lehti mainosti koekuvauspalkintoja ja suuren valkokangasuran mahdollisuutta, mutta kilpailusta ei tullut näkyviä tuloksia eikä kilpailun voittajista kuultu sen koommin. Kansainvälisen elokuvakulttuurin airuen *Filmiaitan* filminäyttelijätärmittelo oli kuitenkin merkittävä, sillä se muokkasi kansainvälisistä malleista sekä suomalaista fanikulttuuria että elokuvanäyttelijyyttä kauan ennen kotimaisen elokuvatuotannon kultaisia vuosia.

Kun elokuvalehti *Filmiaitta* järjesti filminäyttelijätärkilpailun vuonna 1924, suomalaisten elokuvatähtien syttymiseen oli matkaa useiden vuosien, ehkä jopa vuosikymmenen verran. Tähteys ei kuitenkaan ollut tuntematonta, sillä *Filmiaitta*-lehti esitteli lukijoilleen suuren maailman tähtiä. Esikuvina toimivat ulkomaiset fanilehdet, joista etenkin amerikkalaisten lehtien sivuilla elokuvatähtiä tuotettiin ammattimaisesti.¹ Ulkomaisia lehtiä luultavasti tilattiin *Filmiaitankin* toimitukseen ja niiden artikkeleita mahdollisesti päätyi jopa suorina käännöksinä *Filmiaitan* sivuille.²

Tässä artikkelissa tutkin *Filmiaitan* vuoden 1924 kilpailun merkitystä suomalaisen elokuvanäyttelijyyden määrittämisessä, kotimaisen elokuvatähteyden luomisessa sekä kansainvälisen elokuvakulttuurin sopeuttamisessa suomalaiseen kontekstiin. Millaista kuvaa suomalaisesta elokuvanäyttelijyydestä ja -tähteydestä *Filmiaitan* sivuilla luotiin? Millainen oli 1920-luvun alun kuva elokuvien esiintyjien ihmeellisestä maailmasta ja miten suomalainen elokuvanäyttelijä rinnastui ulkomaisiin esikuviansa? Miten kilpailu puhutteli lukijoita ja millaista elokuvanäyttelijäkuvaa se loi Suomeen?

Valkokankaan ammattilaiset ja amatöörit

Kotimainen elokuvatuotanto vaihteli 1920-luvun aikana neljästä kahdeksaan ensi-iltaan vuodessa, mikä edusti muutamaa prosenttia kaikista esitetyistä elokuvista³. Tuotannon niukkuudesta huolimatta kotimaisia uutuuksia odotettiin – ne keräsivät kunnan katsojaluvut ja esimerkiksi *Filmiaitta* esitteli jokaisen valmistuneen elokuvan.⁴ Elokuvia valmisti vain muutama yhtiö, joilla oli vakiintunut työnte-kijäkuntansa,⁵ ja Suomessa oli muutamia yleisölle tuttuja filmikasvoja, jotka olivat esiintyneet useammassa kuin yhdessä elokuvassa.

Tähteyden järjestelmä oli rakentunut Hollywoodin kehityksen yhteydessä ja se oli saanut vakiintuneet muotonsa 1920-luvun alus-sa, ja juuri elokuvalehdet olivat eturivissä tuottamassa 1920-luvun tähteyttä.⁶ Jo vuonna 1923 amerikkalainen elokuva nousi Suomessa katsotuimmaksi ensi-iltamäärissä mitaten.⁷ *Filmiaitassa* (perustettu 1921) osansa saivat niin saksalaiset, tanskalaiset kuin ruotsalaisetkin näyttelijät, mutta parhaiten lehdestä nousevat esille amerikkalaiset tähdet ja heidän maailmansa.⁸ Hollywoodissa filmitähteyttä tuotettiin ammattimaisimmin, mikä heijastui myös *Filmiaittaan*: amerikkalaisista tähdistä oli todennäköisesti helpoiten saatavilla julkaistavaa materiaa-lia, joten he olivat eturivissä muodostamassa suomalaisille lukijoille mielikuvaa tähteydestä.⁹

Yhdysvalloissa tähdet olivat ammattielokuvanäyttelijöitä, kun taas Suomessa itsenäistä elokuvanäyttelijöiden ammattikuntaa ei ollut.¹⁰ Aikalaistekstit jakoivat kotimaiset elokuvaesiintyjät kahteen ryhmään, ammattilaisiin ja amatööreihin. Ammattilaisuus saavutettiin vain ja ainoastaan teatterin lavalla, eli he olivat paitsi ammattilaisia myös ennen kaikkea teatterinäyttelijöitä. Ammattilaiset saattoivat esiin-tyä myös elokuvissa, mutta vain elokuvissa esiintyneet olivat aina amatöörejä, eikä heistä voinut tulla ammattilaisia ilman teatteriuran tuomaa arvostusta. Amatöörejä kuitenkin kutsuttiin myös hieman harhaanjohtavasti filminäyttelijöiksi, jolloin he rinnastuivat nimityk-sen kautta ulkomaisiin ammattielokuvanäyttelijöihin.

Teatterinäyttelijät miehittivät elokuvista tärkeitä miesosia sekä vanhempien naisten osia. Nuoria naisia ei teattereista filmiin löytynyt, joten kokeneet teatteridiiivat päätyivät elokuvasanakarittariksi – Helmi Lindelöf esitti vuoden 1922 *Anna-Liisaa* 38-vuotiaana ja samana vuon-na *Kihlauksen* Herrojen Eevaksi päätynyt Annie Mörk oli 35 vuoden ikäinen. Poikkeuksen kaavaan teki teatteriammattilainen Heidi Blå-field-Korhonen, joka aloitti filmiuransa 23-vuotiaana *Koskenlaskijan morsiamen* nimiosassa vuonna 1923. Blåfield-Korhonen olikin 1920-luvun merkittävin elokuvissa esiintynyt nuori näyttelijätär, sillä hän teki yhteensä kuusi pääroolia vuosien 1923–1929 aikana.

Teatterinäyttelijättäriin verrattuna amatöörinäyttelijättäret olivat lähellä roolihahmojensa ikää. Näillä nuorilla naisilla ei ollut minkään-laista koulutusta tai kokemusta näyttelemisestä, eikä heidän uransa filmissä jatkunut ensimmäistä roolia pidemmälle.¹¹ Oli normaalia, että nuoret tytöt vaihtuvat elokuvankin vaihtuessa. Amatöörien ura liittyi nuoruuteen ja itsenäiseen elämään ennen rouvaksi vakiintumista – amatöörit olivat neitejä, kun taas teatterinäyttelijättäret jatkoivat työskentelyä avioitumisen jälkeen.

min usin tuote: Suursalon häät. Filmiaitta 12/1923, 153, 165.

⁵ Vakiintunut, ei vakinainen – ainakaan näyttelijöitä ei todennäköisesti pidetty vakinaisesti palkkalistoilla, sillä tuotantoa ei ollut tarpeeksi.

⁶ deCordova 1990, 146–147, passim; Orgeron 2003, 76–82.

⁷ Vuonna 1922 elokuvi-ta liki 37 prosenttia oli ollut saksalaisia ja noin 30 prosenttia amerikkalaisia. Kotimaisia elokuva kaikista Suomessa esitetyistä oli alle 5 prosenttia. Vuonna 1923 uusista elokuvista jo noin 55 prosenttia oli amerikkalaisia, kun taas saksalaisia oli vain 14 prosenttia ja suomalaisia alle viisi prosenttia. Lukuihin on laskettu sekä näytelmä-että dokumenttielokuvia. Nimimerkki R. Ö. [Ragnar Öller], *Biograafi-olosuh-teemme tilaston valaise-mana*. Filmiaitta 4/1923, 38; Ei kirjoittajaa, *Vuonna 1923 tarkastettuja filmejä*. Filmiaitta 1/1924, 19.

⁸ Katso esimerkiksi Olof Brinell, *Kirje Hollywoodista*. Filmiaitta 3/1924, 48–49; Gösta G:son Wrede, *Vuosi 1923 oli Amerikan filmitö-l-lisuuden kevättä*. Filmiaitta 7/1924, 130.

⁹ On huomattava, että filmi-tähdet eivät olleet ainoita ihailun kohteena olleita jul-kisuuden henkilöitä 1920-luvulla, eikä tähtien ihailu syntynyt yksin tai tyhjiössä. Esimerkiksi urheilusuuruu-det – ensimmäisenä Paavo Nurmi – saivat osakseen suoranaista palvontaa, mikä varmasti vaikutti myös kehittyvän tähtijulki-suuden rakenteisiin. Tässä artikkelissa kuitenkin keskityn siihen, millaisessa muodossa ihailu näyttäytyi elokuvalehden sivuilla, elo-kuvakulttuurin diskurssien kautta.

¹⁰ Elokuvanäyttelijyys eriytyi omaksi ammatikseen vasta 1930-luvun puolessa välissä. Nieminen 2004, 129–140.

¹¹ Esimerkiksi Lisi Caren (*Sotapolulla*, 1921), Sara Jämfelt (*Rakkauden kaikkivalta*, 1922), Irja Lindström (*Myrskyluodon kalastaja*, 1924) sekä Siska Sainio ja Terttu Sario (*Kihlauskylpylä*, 1924).

¹² Keskustelusta tarkemmin Koivunen 1992, 169–194. Koivunen sanoo käsittelevänsä koko 1920-lukua, mutta hän keskittyy vuosiin 1927–1931. Katso myös Nieminen 2004, 123–129.

¹³ deCordova 1990, 11–12, 19, 51, 98, 100.

¹⁴ Dyer 1994, 11–12, Ellis 1995, 92, 108.

¹⁵ Muutoksesta tuotantoyhtiöiden suhtautumisessa näyttelijöihin ja heidän asemaansa yhtiön markkinoinnissa tarkemmin Nieminen 2004, 129–140.

1920-luvun alun suomalaisilla valkokankailla oli tunnettuja näyttelijöitä ja uusia tulokkaita, joilla oli ainakin nimellinen mahdollisuus luoda itselleen elokuvaura, mutta heistä ei voida puhua varsinaisina tähtinä, vaikka titteliä käytettiin. Vuosikymmenen jälkipuolella käynnistyi keskustelu kotimaisen tähteyden olemuksesta ja tähtien puuttumisesta.¹² Tähteys ei ollut enää pelkkä päälle liimattu termi, vaikka monen elokuvan mittaista tähtiuraa ei ollut kukaan kotimainen näyttelijä vielä onnistunut itselleen luomaan.

Tähteyden määrittäminen ei onnistu poissulkevasti tai tarkasti rajaten. Ennemminkin tähteys on joukko ominaisuuksia, joiden toteutuessa näyttelijä muuntuu vähitellen entistä ”tähdemmäksi”. Richard deCordova toteaa, että elokuvatahteys alkaa siitä, mihin valkokangas loppuu. Tähti on ennen kaikkea tarina itsekin, suuri satu samaan tapaan kuin elokuviensa tarinat. Näyttelijä ei ole tähdeksi muuntuessaan enää tavallinen ihminen, vaan rakennettu instituutio, joka palvelee elokuvateollisuutta muodostaen kaunista illuusiota itsestään ja maailmastaan.¹³

Richard Dyerin mukaan tähdet ovat tuotantoyhtiöille sekä sijoitus että pääoma. Hän korostaa, että yhtiöt käyttävät tähtiä osana toimintaansa. Niin lajityyppi kuin näyttelijän julkinen imagokin ohjaavat katsojia, mutta kuten John Ellis on todennut, jo 1920-luvulla tähtikuvat olivat nousseet tärkeimmäksi osaksi elokuvan ennakkotietoja, joiden perusteella katselupäätös tehtiin.¹⁴ On huomattava, että Suomessa voimakas tuotantoyhtiölähtöinen tähteyden rakentaminen käynnistyi vasta 1930-luvun puolivälissä, vuosikymmen *Filmiaitan* näyttelijäkilpailua myöhemmin.¹⁵

Filmiaitta



PATSY RUTH MILLER.
joka näytteli pääosa filmissä „Kerkaamman oikouden elämä”. Nett Miller kuuluu kätymvähittämmä tiedotukam mukaan „Hollywoodin 6:n kauneimman joukkoon”.

„Jouluaitta”

Tässä numerossa 50 palkintoa käsittävä suuri kilpailu.

4:s VUOSIK.

Syys 17–18.

1724

SMK. 5

Filmiaitta keskittyi ulkomaisiin elokuviin ja niiden tähtiin. Kuva: SEA

Kuten esimerkiksi Marsha Orgeronin artikkelista käy ilmi, tuotantoyhtiöt eivät yksin voineet tehdä tähtiä, vaan siihen tarvittiin myös tähden kuluttaja, fani, ”kehittyneempi muoto” elokuvan katsojasta. Samalla tapaa kuin katsojat kuluttavat elokuvaa, fanit ostavat elokuvalehden kuluttaakseen tähteä. Lehdet tuottavat kulutettavaa – tietoa tähtien lempiharrastuksista, silmien väristä ja uusimmista vaatehankinnoista.¹⁶ Liz Conorin mukaan ”tähti” ja ”tähden fani” syntyivät yhdessä ja toisiinsa sidoksissa 1920-luvun modernin ajan naiskuviksi.¹⁷ Tarvittiin kolmiliitto, näyttelijä, tuotantoyhtiö ja katsoja, jotta tähteyden ja faniuden saattoivat muodostua ja nostaa elokuvatuotannon tuottavuutta.

Suomalaisten näyttelijöiden esilletuominen oli *Filmiaitalle* toisijaista, sillä lehti keskittyi ulkomaisiin elokuviin ja levitti tietoa sekä kansainvälisten tähtien ihmeellisestä elämästä että elokuva(kulutus)kulttuurista.¹⁸ Suuresta maailmasta tutut skandaalikertomukset eivät olisi olleet mahdollisia suomalaisessa ympäristössä, jossa elokuva edelleen joutui hakemaan paikkaansa. Moraalin vartijat jopa pelkäsivät, että uusi ulkomailta saapunut elokuvakulttuuri uhkaisi perinteisiä suomalaisia arvoja ja toisi rappiota.¹⁹ 1920-luvun kotimaisten elokuvanäyttelijöiden täytyi näyttäytyä moraalisesti kunnioitettavina ja muodostaa selkeä vastakohta avioeroja harrastaville hollywoodilaisille, joten heihin liitetyt tähteyden piirteet olivat jo lähtökohdiltaan erilaisia.

Esimerkillisyyden vaatimus ei tee mahdottomaksi sitä, että suomalaisista näyttelijöistä olisi voinut tuottaa oheisjulkisuutta. Tähän ei kuitenkaan lähdetty, vaan kotimainen elokuvanäyttelijäyys ymmärrettiin kansainvälisestä näyttelijyydestä ja tähteydestä poikkeavaksi. Juorujen sijaan *Filmiaitta* nosti esille teatterista hankitun ammattitaidon, työn laadun ja sen sisällön. Tällä perusteella lehti huomioi vain teatteri- näyttelijät ja kirjoitti heistäkin hyvin kaavamaisesti. Taustoittavana tietona kerrottiin hieman teatteriurasta, pohdittiin lyhyesti filmirooleja, kysyttiin onko mukavaa filmata ja lopuksi udeltiin haastateltavan suosikkia ulkomaisista tähdistä. Varsinaiseen henkilökohtaiseen ei puututtu, eikä syntymäpaikkaa, siviilisäätyä tai ikää kerrottu, mutta näyttelijää kutsuttiin tähdeksi kansainvälisen mallin mukaan. Suomalaiseen elokuvakulttuuriin ei ollut kotoutunut ajatus uteliaisuuden sopivaisuudesta,²⁰ joten yksityiset asiat jätettiin yksityisiksi.

Filmiaitan ensimmäinen kotimaista näyttelijää käsitellyt artikkeli julkaistiin syksyllä 1923 ja sen sankarina oli Adolf Lindfors, jota lehti kuvaili seuraavasti:

Kun suomalaisen filmitaiteen historia kerran kirjoitetaan, tulee Adolf Lindforsin nimi mainittavaksi siinä aivan ensimmäisten joukossa. Tunnettuahan on, miten äärettömän suuri ja laajakantoinen hänen merkityksensä hänen varsinaisella alallaan puhenäyttämöllä on ollut niinä vuosikymmeninä, jolloin hän on sen hyväksi vaikuttanut – vietämmehän näinä päivinä hänen 50-vuotista taiteilijajuhlaansa.²¹

Lindfors oli ehtinyt kahteen elokuvaan, mikä oli paljon ottaen huomioon tuotannon vähäisyyden, mutta hänet korotettiin suureksi filmitaiteen edustajaksi, koska hän oli viettänyt viisikymmentä vuotta

¹⁶ Orgeron 2003, 76–82.

¹⁷ Conor 2004, 78–79.

¹⁸ Katso esimerkiksi Ei kirjoittajaa, *Mary Pickford lakkaa näyttelemästä lapsiosia*. *Filmiaitta* 11/1923, 138; Ei kirjoittajaa, *Langan ja kipinän kertomaa*. *Filmiaitta* 17–18/1924, 372.

¹⁹ Vastaavaa pelkoa koettiin myös Yhdysvalloissa. Orgeron 2003, 80.

²⁰ Vrt. Orgeron 2003, 76.

²¹ Nimimerkki A. L., *Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat I: Hetkinen Adolf Lindforsin luona*. *Filmiaitta* 13/1923, 169, 183.

²² Katso esimerkiksi Nimimerkki I., *Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat VI: Rouva Katri Raution luona*. Filmiaitta 4/1924, 61; Nimimerkki G. Rbr., *Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat VII: Hetkinen rouva Helmi Lindelöfin luona*. Filmiaitta 5/1924, 81. On huomattava, että Blåfield-Korhonen erottautui muista esitellyistä näyttelijöistä paitsi nuoruuteensa myös ”tähtimäisyytensä” takia – hänen haastattelunsa oli muita lähempänä lehden amerikkalaisia tähtiartikkeleita, sillä siinä valotettiin näyttelijättären yksityisyyttä, muun muassa mainittiin hänen aviomiehensä. Nimimerkki A.L., *Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat V: Heidi Korhonen kertoo kokemuksistaan filmialalla*. Filmiaitta 18–19/1923, 262.

²³ Nimimerkki I., *Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat II: Oiva Soinia haastattelemassa*. Filmiaitta 14/1923, 189–190.

²⁴ Kuriositeettina on huomattava, että Filmiaitta kilpailun ollessa käynnissä julkaisi listan kotimaisten näyttelijöiden osoitteista, joille lehti ei antanut käyttötarkoitusta. Lukijakunnalle oli siis selvää, että osoitteisiin saattoi lähettää ihailijakirjeitä tai käydä pyytämässä nimikirjoitusta. Listalle nostetut näyttelijät olivat teatterinäyttelijöitä. Ei kirjoittajaa, *Filmiaitan osoiteluettelo*. Filmiaitta 2/1924, 24.

²⁵ Ei kirjoittajaa, *Tahdoteko ruveta filminäyttelijättäreksi?* Filmiaitta 2/1924, 35.

²⁶ Ibid.

²⁷ Hietala 1985, 421–426, katso myös 426–456.

²⁸ Orgeron 2003, 77–80; katso myös Conon 2004,

parraslampujen valossa. Adolf Lindforsin haastattelu aloitti kotimaisia ammattinäyttelijöitä esitelleen artikkelisarjan, jonka nimi oli komeasti ”Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat”.²² Sarjan toisessa osassa Oiva Soini, joka oli tuolloin esittänyt kaksi sankariosaa, ihmetteli: ”Olenko minäkin filmitähti?”²³ Näyttelijät eivät itse itseään tähdiksi kokeneet, vaan titteli oli lehden heihin liittämä. Artikkelisarjassa tähti-termin käyttäminen oli kansainvälisen elokuvakulttuurin antaman mallin toistamista, mutta suomalainen elokuvanäyttelijyyteen liitetty julkisuus ei muilta osiltaan toistanut annettuja malleja, vaan rakentui yksityiselämän kunnioittamisen ja (teatteri)ammattitaidon arvostamiselle. *Filmiaittaa* varten suomennetut artikkelit kertoivat ”oikean filmin maailmasta”, kun taas kotikutoinen elokuva oli erilaista, vaatimatonta ja suomalaisen teatterimaailmaan sitoutunutta.²⁴

Etsinnässä kuuluisuuden sisarolento

Filmiaitan kilpailussa näyttelijyyden määritelmä poikkesi kotimaisesta ammattinäyttelijäpainotteisesta todellisuudesta. Julistaessaan filminäyttelijätärkilpailunsa vuoden 1924 alussa *Filmiaitta* lähti etsimään ”jonkun filmin kuuluisuuden sisarolentoa”.²⁵ Kilpailujulistuksessa kehoitettiin kaikkia lehteä tilaavia, filmiä harrastavia nuoria naisia osallistumaan. Kilpailun sitominen naissukupuoleen oli selkeä, sillä osallistujista puhuttiin sisarolentoina, nuorina naisina, neiteinä – jopa neitsyinä. Miesten osallistumista ei kielletty, mutta sanavalintojen kautta se näyttäytyi itsestään selvänä mahdottomuutena, jota ei katsottu tarpeelliseksi erikseen mainita. Minkäänlaisia taitovaatimuksia osallistujille ei annettu, pelkkä innostus elokuvaan ja oman peilikuvan miellyttävä muoto riittivät. Valintaa varten pyydettiin osallistujia lähettämään toimitukseen kaksi valokuvaa, toisen edestä, toisen profiilista kuvatus. Valinta tapahtuisi lukijäänestyksellä ja viidelle eniten ääniä keränneelle lupasi lehti järjestää koekuvauksen.²⁶

Filmiaitan kilpailu poikkesi muista kotimaisissa aikakauslehdissä järjestetyistä kauneuskilpailuista, sillä siinä haettiin ”sisarolentoa” eli kaksoiskappaletta tai kopiota. Esimerkiksi *Maailma*-lehti oli järjestänyt lukijoilleen kauneuskilpailun vuosina 1919 ja 1921 ja *Suomen Kuvalehden* vuoro oli kahta vuotta *Filmiaitan* jälkeen. Kaikissa näissä kilpailuissa oli tavoitteena löytää suomalainen kauneus ja mukana oli rotuopillisia arvoja – jopa tiedettä kallonmuotoanalyysiin.²⁷ Kilpailuissa oli myös arvovaltainen tuomaristo, joka osasi ammattitaidolla löytää suomalaisen kauneuden sadoista lähetetyistä valokuvista. *Filmiaitan* mittelössä etsittiin kansallisten piirteiden sijaan elokuvatähtien kauneutta ja tuomareina toimivat aiheen parhaimmat asiantuntijat eli *Filmiaitan* lukijat.

Mahdollisesti kimmokkeena *Filmiaitan* kilpailun järjestämiseen olivat amerikkalaisissa elokuvalehdissä ilmestyneet vastaavat mittelöt, joita käsitellessään Marsha Oregon on todennut niiden olleen enemmänkin elokuvafanien osallistumista kuluttamaansa kulttuurin kuin todellisia keinoja löytää uusia kykyjä valkealle kankaalle.²⁸ Tähtikilpailut, joko lehtien sivuilla tai koekuvauksina, eivät olleet vain amerikkalainen erikoisuus, vaan vastaavia mittelöitä järjestettiin ym-

päri maailman.²⁹ Kilpailuissa yhdistyivät tähteydenkin mekanismeihin liittyvät katsoisuus, kuuluisuus ja kuluttaminen, ja ne antoivat katsojakuluttajille mahdollisuuden ottaa aktiivisesti osaa elokuvakulttuuriin. Elokuvalehtien luomien filmifantasioiden ja -mallien mukaan lukijoilla oli mahdollisuus arvioida omaa olemustaan ja saada se muiden arvioitavaksi lehden sivuille, joilla suosikitähdetkin komeilevat.³⁰ Suomessa ei ollut tähtien loistetta, mutta kuuluisuuden sisarolennoksi ryhtymällä suomalainen elokuvan ystävätär saattoi olla ulkomaisten esikuviansa rinnalla hetken kuin oikea tähti.

Näyttelijätärkilpailusta tuli *Filmiaitalle* kevään mittainen jatkokertomus. Mielenkiintoa pidettiin yllä, hyvän ehdokkaan määritelmää tarkennettiin ja jo saapuneita kilpailukuvia julkaistiin pienissä erissä. Vaikka koefilmauksen tuomia mahdollisuuksia korostettiin lehdestä toiseen, ei kilpailun aikana kerrottu, mikä kotimaisista filmikuvaamoista olisi sen takana. Itse kilpailu oli toimintatavoiltaan samanlainen kuin tähteyden mekanismit, ja sen suhde lukijoihin tähden ja fanin suhteen kaltainen: Lehti pyrki sitomaan lukijansa itseensä kilpailunsa kautta. Kerta toisensa jälkeen muistutettiin mahdollisuuksista, joita *Filmiaitta* tarjosi lukijattarilleen ja samalla kerrottiin, että mahdollisuudet suotiin vain niille, jotka itse sitoutuivat lehteen tilaamalla sen – kertakäyttöinen irtonumeron osto ei avannut ovia filmiin, vaan osallistujilta vaadittiin uskollisuutta ja jatkuvaa elokuvamaailman kuluttamista.

John Ellisin mukaan tähteys rakentuu ulkoelokuvalliselle materiaalille, haastatteluille, valokuville ja juoruille, joista jokainen antaa pienen lisätiedon tähdestä. Tähteys on enemmän vihjeitä kuin kokonaisia kuvia. Tiedonrippeet saavat katsojan janoamaan lisää, jotta he voisivat tietää kaiken suosikistaan. Saatavilla oleva tieto kasvaa ja laajenee koko ajan, joten samalla mahdollisuus, että tieto tähdestä olisi ”valmis”, karkaa yhä kauemmas. Koska tähtinäyttelijä on pohjimmiltaan tavallinen ihminen, voi ihailija samaistua häneen. Tähteytensä takia näyttelijä ei ole kuitenkaan vain tavallinen, vaan jotain enemmän, joten samaistumien ei ole täysin mahdollista.³¹

Ellisin tulkinnan mukaan näyttelijä markkinoi elokuvatuotettaan ja elokuvaa instituutiona samalla kun näyttelijästä levitettävä tieto pitää katsojaa otteessaan. *Filmiaitta* toteutti kilpailuaan rakentamalla siitä pala palalta suurta tarinaa, johon lukijat saivat itse ottaa osaa. Jo kilpailun ensiesittelyä seuranneessa lehden numerossa kilpailujulistus uudistettiin ja hyvän ehdokkaan määritelmää täsmennettiin. Lehti kertoi amerikkalaisten elokuva-asiantuntijoiden arvostavan näyttelijättärissä ”intelligenssia”, yksilöllisyyttä, nuorekkuutta, ”mielikuvitusrikkautta”, rakastettavuutta sekä ”kykyä kantaa loistavia pukuja ja päivän muotiluomuksia”.³² Ohjeiden mukaan filminäyttelijättäreiltä vaadittiin kauneutta, mutta ehdokkaita piti ”katsoa kameran silmillä”, sillä kauneuden piti olla juuri filminauhalle sopivaa.³³ Näyttelijättäret näyttäytyivät määritelmän kautta eräänlaisina mannekiineinä, joiden tuli osata olla oikein katsottavana, jotta kamera voisi heidät kauniina tallentaa. Samalla kiinnitettiin huomiota taitoihin ja todettiin, että näyttelijättären ”tulee aina kyetä tekemään parhaansa ja hänen pitää ymmärtää, ettei filmitähti ole henkilö, jonka ei tarvitse oppia mitään uutta.”³⁴ Tässä toisessa tekstissä siirryttiin pelkän ”filminäyttelijättär”-

100–102.

²⁹ Katso esimerkiksi australialaisista kilpailuista Conor 2004, 77–79, 100–102.

³⁰ Orgeron 2003, 77–80; katso myös Conor 2004, 100–102.

³¹ Ellis 1995, 93–98.

³² Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijättärkilpailu*. *Filmiaitta* 3/1924, 51.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ibid.

³⁶ Ei kirjoittajaa, *Sovellut-ko filminäyttelijättäreksi? Filmiaitta* 4/1924, 70.

³⁷ Ibid.

³⁸ Vrt. Conor 2004, 88–89, jonka mukaan australialaisessa elokuvassa ehos- tamattomuus nostettiin ihanteeksi vastakohtana Hollywoodin maalatut näyttelijättäret.

³⁹ Ei kirjoittajaa, *Sovellut-ko filminäyttelijättäreksi? Filmiaitta* 5/1924, 94.

⁴⁰ Ibid.

termin käytöstä korostamaan, että kilpailun kautta ”kaikilla nuorilla ja kauniilla naisilla saattaa siis olla mahdollisuuksia ruveta filmitähdeksi”.³⁵ Lehti varoi antamasta selkeitä takeita voittajien tulevaisuudesta, mutta hehkutti tähteyden mahdollisuutta.

Käyttämällä amerikkalaisten asiantuntijoiden antamia määritteitä *Filmiaitta* sitoi kilpailunsa yhteen Hollywoodin tuottaman näyttelijä-julkisuuden kanssa. Kilpailu antoi suomalaisille elokuvafaneille samat mahdollisuudet kuin amerikkalaisilla sisarilla muuttua passiivisesta lukijasta aktiiviseksi toimijaksi. Suomalaisia arvioitiin samoilla kriteereillä kuin amerikkalaisia, eli he olivat yhtä hyviä kuin kansainväliset kilpasisarensa, kunhan vain täyttäsivät samat kriteerit, ja heillä olisi silloin myös yhtäläiset mahdollisuudet menestykseen.

Vuoden neljännessä lehdessä *Filmiaitta* saattoi ilolla todeta, että kilpailu oli herättänyt odotettua mielenkiintoa. Jälleen nostettiin esille se, että filmitähteyttä vaati kovaa työtä, mutta korostettiin, että tähdille olisi tarjolla ”Packard-autoja... miljoonia... hupia...”³⁶ Samalla julkaistiin kymmenen ensimmäistä kilpailukuvaa ja otettiin kantaa ehdokkaiden kauneuden aitouteen:

Kilpailumme ei mitenkään velvoita menemään valokuvaajalle mahdollisimman arkisen näköisenä. Itsekullakin on mahdollisuus halutessaan jotenkuten sievistää itseään, kunhan se vain tapahtuu oikein.³⁷

Lehti huomautti, etteivät kankaalla komeilevat tähdet olleet luonnonkauniita, vaan että heitäkin oli ”sievistetty”. Ehostus kuului samaan maailmaan Packard-autojen kanssa ja suomalaisia neitoja kehoitettiin pois vaatimattomuudesta – ehostamattomuus saattoi edustaa suomalaista kauneusihannetta, mutta kilpailussa haettiin kansainvälisten tähtikuvien mukaista ulkomuotoa.³⁸ Jälleen tähteydestä haaveileville neitosille annettiin samat ehdot ja mahdollisuudet kuin kansainvälisille sisarilleen. Vaikka Suomessa eivät edes teatteridiivatkaan ajaneet yhdysvaltalaisilla Packardeilla, oli näyttelijätärkilpailun voittajille mahdollista ja sallittua kaikki se, mikä oli suuren maailman tähdille.

Seuraavassa numerossa lehti joutui jo toppuuttelemaan lukijoidensa intoa:

Vastauksena moneen meille saapuneeseen kirjeeseen huomautamme, ettei lehtemme ole mikään filmitöyryntoimisto, vaan kilpailun tarkoituksena on vain todeta, missä määrin maassamme on filminäyttelijätärainesta.³⁹

Mutta vaikka lehti rauhoitteli innokkaita osallistujia, se muistutti voittajille luvattua koekuvauksesta, joka ”voi avata ovet kaikkien naistenme eldoradon – filmiin.”⁴⁰ Lehti joutui tasapainottelemaan luomiensa mielikuvien ja niiden herättämien odotusten välillä. Vaikka *Filmiaitta* varoi edelleen antamasta suoria lupauksia, se loi artikkeli artikkelilta kilpailun ympärille mystistä suuruuden odotusta.

Huhtikuun alussa vuoden seitsemännessä numerossa *Filmiaitta* saattoi ilolla ilmoittaa, että kilpailuun oli ottanut osaa noin 150 filminystävää,

[...] joiden joukossa on sangen ansiokkaitakin näytteitä filmiystävienne kykeneväisyydestä ”tähdiksi”. Enemmän rohkeutta olisi vain tarvittu, sillä

varmaankin moni, jonka olemus olisi hyvin sopinut filmiin, on julkisuutta peläten jäänyt kilpailusta pois.⁴¹

Tyytyväisyydestään huolimatta lehti joutui toteamaan, ettei julkisuutta osattu Suomessa arvostaa niin kuin ulkomailla ja ettei tähteyden mekaniikka toiminut täällä kuten se maailmalla toimi. Suomessa elettiin edelleen tilanteessa, jossa elokuva, etenkin maahan tuotu amerikkalaista kulttuuria edustava, kamppaili arvostuksesta, joten on mahdollista, että filminäyttelijätärkilpailu herätti arvostelua ja pahennusta, vaikka aihetta ei *Filmiaitassa* tätä enempää kommentoitu.⁴²

Tässä ja kahdessa seuraavassa numerossa *Filmiaitta* julkaisi pääosan kilpailukuvista, joita lopulta oli yhteensä 122 kokelaalta ja julisti yleisöäänestyksen alkaneeksi.⁴³ Jo seuraavassa, kesäkuun alussa julkaistussa numerossa kerrottiin voittajat, ja koska kilpailu oli ollut tasainen, lehti lupasi viiden parhaan sijasta peräti 12 ensimmäiselle mahdollisuuden koefilmiin sekä toimittaa kaikki kilpailukuvat ”filmiammattimiehille”, jotta nämä saattaisivat kutsua vielä uusia ehdokkaita kuvaukseen.⁴⁴

Seuraavassa *Filmiaitan* numerossa, kesän jälkeen elokuussa ilmestyneessä lehdessä julkaistiin koko sivun mainos, jossa Toiminimi K. J. Gallen-Kallelan muotiosasto kertoi:

Huom.! Viimeiset Pariisin uutuuksiemme esiintyvät maanantaina t.k. 25 p:nä tapahtuvassa koefilmauksessa, jossa **filminäyttelijätärkilpailun voittajattaret kantavat pukujamme.** [lihavointi alkuperäinen]⁴⁵

Gallen-Kallelan muotiosasto mainosti pukujaan ja niiden osuutta filminäyttelijätärkilpailussa, mutta koekuvauksen paikkaa ei ilmoituksessa kerrottu, eikä ilmoituksessa esitetty suoraa kutsua filmaukseen. Yleisön oli edelleen jätävä odottamaan niin filminäyttelijättärien filmausta kuin Gallen-Kallelan uutuuksipukuja, sillä *Filmiaitta* itse ei kuvausta mainostanut.

Vasta syyskuussa 1924 *Filmiaitta* raotti salaisuuden verhoa ja kertoi koefilmauksen sujumisesta.⁴⁶ Mukana oli peräti kaksi yhtiötä, suurin kotimainen Suomi-Filmi sekä uusi tulokas, turkulainen Lahyn-Filmi, joista kummatkin olivat suorittaneet oman kuvauksensa. Suomi-Filmin kuvaus oli perinteinen studiokoefilmatus, mutta turkulaisten filmauksesta tehtiin juonellinen kokonaisuus. Artikkelin otsikon mukaan kyseessä oli ”Uusi sensatiofilmi, pääosissa filminäyttelijätärkilpailun voittajat.”⁴⁷ Paikalla ollut *Filmiaitan* teräväkielinen vakiopakinoitsija nimimerkki Sancho Pansa kertoi, että kameroiden käydessä

Filminäyttelijätärkilpailun voittajat, 10 nuorta neitsyttä, astui upeihin ”Ford”-autoihin, kuhunkin autoon joku miespuolinen filmineekeri ja puoli kiloa suklaata. [Voittajat matkasivat autoilla ja veneillä Lauttasaaren kasinolle, jossa] Filmitähdet ajettiin koppeihin n:o 6 ja 3 ja Sancho Pansa sai toimekseen syöttää vankeja erivärisillä sminkeillä ja Galleen-Kallelan muotiuutuuksilla, kunnes asianomaiset olivat täysin tuntemattomia pariisilaisnaisia.

Sitten heidät filmattiin.

Piti ensin hiukan kävellä, sitten hiljalleen kiemurrella paikalla näyttäen

⁴¹ Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijätärkilpailu: Tahdotteko tulla filminäyttelijättäreksi?* *Filmiaitta* 7/1924, 140–144.

⁴² Vrt. Orgeron 2003, 76, 80–81; Conon 2004, 77–79, 82–83, 94–95, jossa käsitellään amerikkalaistyylisen filmikulttuurin maahantuomisen ja esimerkiksi fanien koekuvauttamisen herättämää pahennusta Australiassa. Cononin mukaan osassa lehtikirjoittelua filmiurasta haaveilevia tyttöjä pidettiin hölläamoraalisina ja heidän uskottiin olevan vakavassa vaarassa tulla hyväksikäytetyiksi.

⁴³ Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijätärkilpailu: Tahdotteko tulla filminäyttelijättäreksi?* *Filmiaitta* 7/1924, 140–144; Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijätärkilpailu*. *Filmiaitta* 8/1924, 166; Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijätärkilpailu*. *Filmiaitta* 9/1924, 186–189.

⁴⁴ *Filmiaitan* toimitus, *Filminäyttelijätärkilpailu on ratkaistu*. *Filmiaitta* 10/1924, 198.

⁴⁵ Mainos. *Filmiaitta* 11/1924, 232.

⁴⁶ Nimimerkki Sancho Pansa, *Koefilmasta - - kahvia - ja krimsun-kramsua: Uusi sensatiofilmi, pääosissa filminäyttelijätärkilpailun voittajat*. *Filmiaitta* 12/1924, 258.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ei kirjoittajaa, *Uutiskuvia filmimaailmasta*. Filmiaitta 13/1924, 272.

⁵⁰ Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972, 193.

⁵¹ Ei kirjoittajaa, *Lahyn-Filmin toiminnasta*. Filmiaitta 19–20/1924, 404.

⁵² SKF 1, 266. *Filmiaitta* kävi haastattelemassa neiti Lindströmiä syksyllä 1924, eli hänen kohdallaan poikettiin lehden yleisestä linjasta olla huomioimatta amatööreja haastatteluissa. Haastattelu tehtiin Irja Lindströmin kotona, mutta tästä huolimatta siinä ei kerrottu hänestä itsestään vaan filmausten aikana tapahtuneista sattumuksista. Ei kirjoittajaa, *”Kalastajaa” filmatessa: Neiti Irja Lindström kertoo ensiesiintymisestään*. 15/1924, 327.

⁵³ Ei kirjoittajaa, *”Kalastajaa” filmatessa: Neiti Irja Lindström kertoo ensiesiintymisestään*. Filmiaitta 15/1924, 327.

⁵⁴ Heiden oikea nimi oli Gerda Tesche. Hän oli esiintynyt Vasa Teaternissa ja suorittanut filmiopintoja Berliinissä, joten hänellä oli virkasaisariinsa verrattuna runsaasti kokemusta ja koulutusta. SKF 1, 279.

tarpeellisen paljon julki- ja takasivua. Mukavaa työtä. Ainakin katseleminen.

Tyydyttääkseen monilukuisen yleisön itsekkäitä pyyteitä loihiti ohjaaja esille vielä kolme uimapukuista neitosta, uusimuotiset hepenet päällään. Taisi olla liikaa, koska sade keskeytti koko homman. Pelkäsiköhän, että vaateetusta vähennettäisiin jatkuvasti!⁴⁸

Koefilmauksessaan voittajattaret eivät olleet näyttelijöitä vaan mannekiineja, jotka osasivat sopivasti näyttää itseään niin kameralle kuin paikalla olleelle katsojajoukollekin, esiintyä kauniina, mutta ilman draamallisia taitoja. He olivat samanlaisia kuin amatöörisankarittaret – mykkiä niin valkokankaalla, muotinäytöksissä kuin elokuvalehden sivuillakin. Vaikka voittajattaret olivat pääosassa koefilmauksessaan, ei heitä esitelty tai päästetty ääneen, sillä puhuminen oli varattu teatterinäyttämöiden ammattilaisille niin työssään kuin julkisuudessaakin.

Sancho Pansan raportti oli viimeinen, mikä *Filmiaitassa* kuultiin näistä kuuluisuuksien sisarolennoista – itse artikkeliin ei ollut liitettyä edes kuvaa, mutta seuraavassa numerossa oli kuin ohi menneen täytekuva ”Filminäyttelijätärkilpailumme voittajat koefilmauksessa Lauttasaarella”, jossa yhdeksän voittaneista neidoista seisoo rivissä todennäköisesti juuri Gallen-Kallelan muotiluomissa.⁴⁹

Näyttelijätärkilpailun loppu on kieltämättä outo. Aikaisemmissa kilpailua käsitelleissä artikkeleissa aiheeseen oli suhtauduttu äärimmäisellä vakavuudella ja hartaudella, kun taas Sancho Pansan loppukaneetissa tyyli on mahdollisesti jopa parodinen. Pitkän kevään ajan *Filmiaitta* rakensi tilanteesta speaktaakkelia, uhrasi sille palstatilaa lehdestä toiseen ja kiihotti lukijattariensa haaveita. Lopulta päästiin asiaan eli filmaamaan valittuja neitoja, ja vielä kahteen kertaan. Suomi-Filmin materiaali lienee ollut sinänsä käyttökelpotonta elokuvantekoon, mutta Lahyn teki otsikonkin mukaan elokuvaa neidoista. Julkisuutta oli saatu roppakaupalla ja varmasti yleisö jäi odottamaan, josko jostakin neidoista tulisi uusi filminäyttelijätär tai peräti kuuluisuuksien veroinen tähtiolento. Koekuvauksen olisi olettanut olevan erinomaista materiaalia Lahynille, mutta ainakaan Filmografia Fennican mukaan yhtiö ei tämän tyylistä elokuvaa valmistanut.⁵⁰ Vuoden lopulla *Filmiaitta* kirjoitti lyhyen artikkelin Lahynista, mutta elokuista koefilmausta ei mainittu.⁵¹

Sekä Suomi-Filmi että Lahyn-Filmi tekivät kesällä 1924 uusia elokuvia, joihin voittajaneitokset olisivat sopineet. Amatöörisankarittareksi Suomi-Filmin valmisteilla olevaan elokuvaan *Myrskyluodon kalastaja* (1924) päätyi neiti Irja Lindström, jonka suurin filmillinen ominaisuus oli luultavimmin Valtion Filmitarkastamon puheenjohtajana toiminut isä.⁵² Vaikka *Myrskyluodon kalastaja* oli Suomen kansallisfilmografian arvion mukaan vuoden menestynein kotimainen elokuva, jäi neiti Lindströmin elokuvaura tähän yhteen rooliin, kuten muillakin amatöörisisarillaan, mutta hän sai kuuluisuutta muita enemmän, sillä häntä haastateltiin *Filmiaittaan*.⁵³ Seuraavassa yhtiön elokuvassa *Suvinen satu* (1925) puolestaan esiintyi Maire Heide.⁵⁴ Rooi jäi samoin hänen ainoaksi valkokangassuoritukseksi. Lahyn-Filmin *Kihlauskylpylässä* (1924) puolestaan oli sankarittaria peräti kaksi kappaletta, ja kumpainkin esitti amatöörinäyttelijätär. Myös heille, Siska Sainiolle ja Terttu

Sariolle, filmiura jäi yhden elokuvan mittaiseksi. Todennäköisesti kukaan näistä neljästä neidosta ei ollut osallistunut filminäyttelijätärkilpailuun, mutta lopullista varmuutta ei asiasta voi saada, sillä voittajista paljastettiin vain salanimet. Joka tapauksessa yhtäkään heistä ei mainita filminäyttelijätärkilpailun osallistujaksi. *Kihlauskylypylän* tekoon mainitaan osallistuneen näyttelijöiden lisäksi ”kylpylävieraita” ja ”mannekiineja”, mutta tuntuu epätodennäköiseltä, että kilpailun neidot olisivat päätyneet heidän joukkoonsa. Jos joku kilpailun voittajattarista olisi filmiin kelpuutettu, voisi odottaa, että asia olisi ainakin mainittu, sillä koko kevään kestänyt mittelo olisi merkinnyt suurta määrää ylimääräistä julkisuutta ja suonut näyttelijättärelle tähden tittelin jo ennen elokuvan ehtimistä ensi-iltaan.

Mielenkiintoisena reunahuomiona on esiteltävä näyttelijätär Ellen Sylvin, josta *Filmiaitta* mainitsi keväällä 1927, että ”toimituksen taholta on aina muutamia vuosia sitten olleesta lehemme filmitähtikilpailusta lähtien kiinnitetty huomiota häneen”.⁵⁵ Tanssijattarenakin tunnetun Sylvinin haastattelussa samalta keväältä puolestaan pohdittiin sitä, kuka hänet löysi ja päädyttiin toteamaan:

Varmaa on kumminkin, että ensimmäiseksi puhui hänestä joht. Oscar Lindelöf, että hänet koefilmasi ensinnä Aho Soldan & C:o, että ensimmäinen filmi, jossa hän avusti oli ”Kyllä kaikki järjesty” [...].⁵⁶

Lausunnot ovat ainakin osittain ristiriidassa keskenään, sillä Aho Soldan & C:o perustettiin vasta vuonna 1925, vuotta kilpailun tarjotamien koefilmausten jälkeen, eikä Lindelöf tietävästi työskennellyt vuoden 1924 tienoilla sen paremmin *Filmiaitassa*, Suomi-Filmissä kuin Lahyn-Filmissäkään, joten hän on tuskin huomioitaan tehnyt filminäyttelijäkilpailun yhteydessä. Sen sijaan Lindelöf toimi vuonna 1926 lyhytikäiseksi jääneessä Kino-Reclassa ja kuvasi edellä mainitun elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926), mikä voi selittää Sylvinin päätymistä mukaan. Sylvinin debyyttirooli elokuvassa on ollut niin vähäinen, ettei Suomen kansallisuudelmografia mainitse häntä esiintyjien joukossa.⁵⁷ Ensimmäinen rooli oli huomaamaton, mutta vielä samana vuonna valmistui Ahon ja Soldanin Adams-Filmille tekemä elokuva *Meren ja lemmen aallot* (1926), jossa Sylvin esitti naispääosaan.

Voi hyvinkin olla, että Ellen Sylvin osallistui vuonna 1924 *Filmiaitan* kilpailuun, vaikka se ei vielä johtanutkaan hänen löytämiseensä.⁵⁸ Jos maininta ensimmäisestä koefilmauksesta Aho Soldan & C.o:ssa pitää paikkansa, ei Sylvin kuulunut kilpailun voittajiin. Vasta paria vuotta myöhemmin ja usean mutkan kautta Ellen Sylvin pääsi valkokankaalle, joten mahdollinen osallistuminen näyttelijäkilpailuun on ollut merkitykseltään vähäinen elokuvauran luomisessa.

Filminäyttelijätärkilvan tuloksia tarkastelemalla se näyttää jääneen *Filmiaitan* omaksi projektiksi, vaikka kummatkin vuonna 1924 toiminnassa olleet kotimaiset elokuvayhtiöt ottivat siihen osaa. Voi olla, että alkuperäiset suunnitelmat olivat suuremmat ja kilpailussa lähdettiin tosissaan etsimään kotimaista elokuvatähteä. *Filmiaitta* oli keväällä todennut: ”kilpailun tarkoituksena on vain todeta, missä määrin maassamme on filminäyttelijätärainesta”,⁵⁹ joten on yhtä lailla mahdollista, että koko mittelo oli alusta alkaen suunniteltukin julkisuustempauk-

⁵⁵ K. v. H., *Muumannin pakolaiset*. *Filmiaitta* 2/1927, 25.

⁵⁶ Viscomt., *Tähtiikiarista Ellen Sylvin*. *Filmiaitta* 3/1927, 36.

⁵⁷ SKF 1, 308–310.

⁵⁸ On mahdollista, että kilpailun osallistujista myös toinen ilmestyi valkokankaalle vasta vuosien päästä. Kirjoittajan hallussa oleviin *Filmiaitta*-lehtiin on aikalaislukija lyijykynällä kirjoittanut tunnistamiensa osallistujien nimiä. Eräs nimetyistä on Henny Valjus, joka aloitti vuonna 1925 näyttelijänä Viipurin näyttämöllä vain 18-vuotiaana ja osallistui vuodesta 1931 alkaen yli kolmenkymmenen elokuvan tekoon. Valjus mahdollisesti kuului myös kilpailun voittajiin, sillä hän saattaisi olla eräs voittajien valokuvassa seisovista neidoista. Ei kirjoittajaa, *Sovellutko filminäyttelijättäreksi?* *Filmiaitta* 4/1924, 70, osallistuja numerolla 3a+b; Ei kirjoittajaa, *Uutiskuvia filmimaailmasta*. *Filmiaitta* 13/1924, 272, kolmas voittaja vasemmalta.

⁵⁹ Ei kirjoittajaa, *Sovellutko filminäyttelijättäreksi?* *Filmiaitta* 5/1924, 94.

⁶⁰ Stacey 1994, 171, samastumisen muodoista katso tarkemmin 138–170.

⁶¹ Vrt. Stacey 1994, 171–172.

⁶² Ei kirjoittajaa, *Filminäyttelijä ja puhenäyttelijä*. *Filmiaitta* 8/1924, 152.

⁶³ Ibid.

seksi, jolla haettiin huomiota ja sitoutuneita lukijoita lehdelle mutta josta ei alkuunkaan suunniteltu näkyviä filmillisiä tuloksia.

Peilikuvan miellyttävä muoto vai ilmaisukeinojen tasapaino?

Filmiaitta etsi tähtikokelasta, jolle ulkomuoto ja henkevyys olivat tärkeimpiä vaadittuja ominaisuuksia, kun taas draamalliset taidot olivat toissijaisia. Lehti ohjasi lukijoitaan katsomaan itseään samalla tavoin kuin he katsoivat lehden kuvista suosikkitähtiään. Englantilaisten naiskatsojien muistoja amerikkalaisista naistähdistä tutkinut Jackie Stacey korostaa, että katsojan samastuminen suosikkitähteensä ei tapahdu vain fantasioiden tasolla, vaan siihen liittyy aktiivista tekemistä, jossa katsoja joko toimii kuten tähti tai näkee itsessään/tekee itseensä tähden piirteitä. Fantasioiden ja tekemisen tasot eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan toteutuvat yhdessä. Kuvitellessaan itsensä tähdeksi katsoja muokkaa itseään – identiteettiään tai ulkomuotoaan vastaamaan omia mielikuviaan tähdestä.⁶⁰ *Filmiaitan* kilpailu kehotti lukijoita tuomaan aktiivisen samastumisensa julkiseksi – tähän asti filmin ystävät olivat samastuneet vain oman kotinsa suojassa, kammattessaan hiuksiaan tähtien malliin tai katsoessaan peilistä itseään tähtenä, nyt heidän tuli astua esiin ja antaa lehden sivun toimia peilinä, josta lukijat katsoivat heitä tähtinä.

Filmiaitan kilpailussa nuoren naisen haluttiin näkyvän lehden sivulla/valkokankaalla peilin kauniina kuvajaisena, joka näyttäisi paitsi itseään, myös kuviteltua maailmaansa, joka olisi kaunis ja rikas kuin oikeilla tähdillä. Samastumista tuotettiin ulkoelokuvallisella tasolla, eli se ei suoraan liittynyt elokuvan katsomiskokemukseen, vaan lehden lukijat rakensivat itsestään sisarolentoja eri tilassa ja paikassa, kuin jossa he olivat esikuvansa nähneet ja käyttivät apunaan ulkoelokuvallista informaatiota *Filmiaitan* itsensä muodossa.⁶¹ Lehti kannusti samastumiseen ulkomuodon, kuvan ja elämäntavan tasolla, eli sisarolentojen ”ammattilliset ominaisuudet” eivät liittyneet näyttelemiseen, ylistettyjen ammattilaissisarien taitoon. Kauneus oli filmillisen mannekiinin ominaisuus, kun taas taito liitettiin parraslampuihin. Tullakseen todelliseksi sisarolennoksi osallistujan tuli vakuuttaa itsensä lisäksi myös muut lehden lukijat. Kilpailun äänestyksen ollessa käynnissä *Filmiaitta* julkaisi artikkelin ”Filminäyttelijä ja puhenäyttelijä”, jossa erottelu korostui:

Yleisesti tunnustettu totuus on, ettei puhenäyttelijän tarvitse olla sanan varsinaisessa mielessä kaunis, tullakseen suureksi näyttelijäksi. Onpa päinvastoin väitetty, että kauneus, moitteeton ja täydellinen kauneus, voi puhenäyttelijälle olla suuri vaara, – se voi houkutella hänet näyttelemään vain yleisölle, loistamaan vain kauneudellaan, siis jättämään osasuorituksen aivan pinnalliseksi.⁶²

Oikean puhe- eli teatterinäyttelijän taitoihin kuuluivat hyvä äänenkäyttö, henkevä näyttelemine ja ennen kaikkea ilmaisukeinojen tasapainotila.⁶³ Nämä ominaisuudet tuli nostaa ulkoisen kauneuden yläpuolelle – eli unohtaa näyttelijättärien ikävuodet heidän esittäessään nuoria neitosisia.

Kauneuden ja elokuvan yhteys ei kuitenkaan ollut ongelmaton:

Filminäyttelijään nähden tahdotaan usein väittää, että hänen tulee olla kaunis, voidakseen päästä suureksi ja kuuluisaksi. [...] Ja tämän harha-luulon synnyttäjänä on suurelta osaltaan ollut amerikkalainen loistofilmi, johon on kasattu ylenmäärin ulkonaista nais- ja mieskauneutta, loistavia toiletteja, loistavia interiörejä.⁶⁴

Ulkomaisia elokuvia käsitellyt artikkeli erotti kauneudella kuor-rutetut loistofilmit oikeista taidefilmeistä, joissa ammattimaisten elokuvanäyttelijöiden taidot pääsivät oikeuksiinsa. Koska elokuvasta puuttui ääni ja värit, olivat ilmaisukeinot rajoitetummat, mutta samal-la ne loivat uusia mahdollisuuksia:

Filminäyttelijän luomaa voisi siis kutsua siinä mielessä expressionistiseksi, että se keino, joista kaikki epäoleellinen on eliminoitu ja kaikki oleellista tehostettu, siirtää katsojiin kunkin tarvittavan vaikutelman. Jos filminäyt-telijä on nerokas, tarjoaa tämä tekotapa hänelle suuria mahdollisuuksia [...]. Mutta heikoille tämä tekotapa on kompastus: elleivät oleellisen ja epäoleellisen rajat ole selvät ja elleivät keinot oleellisen heijastamiseen riitä, ajautuu koko esitys karille.⁶⁵

Taitojen tarpeesta huolimatta elokuvan ensisijainen merkitys oli kauneuden tuominen ihmisten elämään. Näin totesi teatteriohjaaja Eino Salmelainen *Filmiaitta*an syksyllä 1924 kirjoittamassaan arti-kkelissa "Filmin kauniit ihmiset".⁶⁶ Hänen käsityksensä teatterin primadonnista oli varsin raadollinen:

Kuvitelkaamme puhenäyttämön lemmenkohtausta malliin Romeo ja Ju-lia. Kirjailija on kuvitellut nuoren, hehkeän neitosen, mutta me näemme edessämme pyylevän madamen, jonka ikä on kaksinkertaistunut. [...] Sadat silmäparit tajuavat salamannopeasti hänen nilkkansa tukevuuden, hänen sylintäyden uumansa, paljaitten käsivarsien liha-aallot. Kauniit-kaan sanat eivät saa aikaan harhanäkyjä kun noin lähdetään nimeämään ruumiin suloja.⁶⁷

Salmelaisen maalaama kuva toistui suomalaisessa elokuvassa. Elokuvissa mainetta niittäneet ammattinäyttelijättäret kuuluivat tähän "pyylevien madamejen" luokkaan, vaikei ristiriita hahmon ja esittäjän välillä aivan näin paha ollut.

Eino Salmelainen selitti epäsuhtaa ammatin vaatavuudella. Pari-kymppisellä neidolla ei voinut olla samanikäisten roolien esittämisen vaatimia taitoja. Teatterissa ihmiset antoivat anteeksi sen, mitä silmät näkivät ja saivat nautintonsa esiintymisen taidokkuudesta, mutta kauneuden kaipuuta se ei tyydyttänyt. Pelastuksen tähän kauneu-den puutteeseen Salmelainen löysi elokuvasta, jossa "ohjaajan kyky on niin ratkaiseva, että ihmiset oikeassa iässä voivat heitä esittää."⁶⁸ Filmin erityinen olemus antoi ohjaajalle niin suuret mahdollisuudet, että työllään tämä saattoi tehdä nuorista, taitamattomista esiintyjistä kauniita sankareita. Toisten kirjoittajien tapaan Salmelainen ei tuo-minnut ulkomuodon ihannointia vaan totesi:

Jokaisen sielun pohjalla on kauneuden kaipausta: mikä silloin on luonnol-lisempaa kuin että tuo kaipausta ensi tilassa kohdistuu ihmisen ruumiin-

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Eino Salmelainen, *Filmin kauniit ihmiset*. Filmiaitta 17-18/1924, 373.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Vrt. Koivunen 1992, 190–191; Orgeron 2003, 77–79.

⁷¹ Sancho Pansa: *Takimmaisella tuolla*. *Filmiaitta* 13/1924, 284.

⁷² Koivunen 1992, 169. Koivusen analyysi keskittyy vuosiin 1927–1930, eli tämän artikkelin käsittelemän ajan jälkeiseen aikakauteen.

kauneuteen. Monilla se löytää siinä täyttymyksensäkin, eikä maksa vaivaa ruveta syyttämään yleisöjoukkojen pintapuolisuutta.⁶⁹

Filmiaitassa näkyi ennen kaikkea ulkomaisten näyttelijöiden kauneus ja ihana elämä, heidän elokuviansa satumailma ja suuren maailman loisto, johon elokuvan kautta päästiin. Pelkällä ulkokuorella koreilulla ei luotu taidetta, mutta se oli yleisön odottamaa todellisuuspakoa, samanlaista, jota voittajattaret elivät mannekeeratessaan uusimpia muotiluomia kameroiden käytössä.

Filmiaitan antamat kilpailun määreet liittyivät ulkokuoreen, jolla Salmelaisen mukaan synnytettiin loistofilmejä ja joilla ei ollut mitään tekemistä varsinaisen elokuvataiteen kanssa. 1920-luvun alun Suomesta ei kuitenkaan valmistettu Hollywoodin tuotannon veroisia loistofilmejä. Kotimaisessa tuotannossa näkyivät maalaiskuvaukset ja niiden ”pyylevät madamet”, jotka Salmelainen yhdisti puheteatteriin, ei valkokankaalle.

Feminiininen filmiunelma

Filmiaitta antoi kilpailussaan vain naisille mahdollisuuden osallistua. *Filmiaitta* lähestyi oletettua peruslukijaansa, kaukaisista tähdistä haaveilevaa nuorta naista.⁷⁰ Ajatus naisesta lukijana oli niin itsestään selvä, ettei kilpailun yhteydessä kertaakaan viitattu miespuolisiin elokuvan ystäviin. Vaikka miehet kävivät elokuvateattereissa, filmimaailman ihailu ja filmitähdeksi tuleminen kuuluivat naisille. Nimimerkki Sancho Pansa määritteli:

Filmihulluus. Etupäässä naisissa esiintyvä muotitauti. Tuntomerkit: mitään tuntomerkkejä ei ole, sillä sairastunut on entisestään muuttunut tuntemattomaksi. Sairas elää huomattavan osan elämänsä elävissä kuvissa. Silloin tällöin hysteerisiä huudahduksia: oi Ramon, oi Valentino, oksennuksia ja syyhyä jalkapohjissa. Parannetaan tekemällä potilas terveeksi.⁷¹

Oletettu peruslukija oli vanhasta traditionaalisesta naiseudesta irtaantunut neito, eräänlainen aikakauden modernin feminiinisuuden malli.⁷² Yhteiskunta ja naisen asema olivat muutoksessa. ”Uudet naiset” olivat itsenäisiä ja itsellisiä toimijoita, jotka kapinoivat vallitsevia normeja vastaan lyhyillä hiuksillaan ja helmoillaan ja tekivät palkkatyön mahdollistamia itsenäisiä kulutus päätöksiä. Elettii mainonnan nopean kehityksen aikaa, ja markkinointi suunnattiin juuri itsenäisten naisten joukkoille. Samanaikainen uudenlaisen viihteen ja kaupunkilaisuuden syntyminen tekivät elokuvien kuluttamisesta osan uutta modernia elämää. ”Uudet naiset” eivät kuitenkaan olleet konkreettinen tai homogeeninen joukko, kuten termi antaa ymmärtää, vaan ainakin osittain sanoiksi puettu pelko naisten vapautumisesta. ”Uusia naisia” oli toki olemassa ja lehdet kirjoittivat heistä – ja heille – mutta silti suuri osa nuorista naisista edusti todellisuudessa vanhoillisempaa naisihannetta. Muutos oli kuitenkin käynnissä, ja tavallinen tyttö saattoi aktiivisesti tehdä itsestään lehtien puhuttelemaa ”uutta naista” toistamalla tälle annettuja ominaisuuksia.⁷³

Kuten Sancho Pansakin totesi, filmihulluuteen liittyy olennaisena osana elokuvissa oleminen, eli toisin sanottuna poissaolo elokuvan ulkopuolisesta maailmasta, katsojan omasta arjesta. Tähtien ihailu ja elokuvakulttuurin kuluttaminen ei kuitenkaan jää vain teatterin seinien sisään, vaan se tunkeutuu elokuvan ystävän arkielämään ja ottaa sen oteeseensa, jolloin haaveet ja arki nivoutuvat yhteen.⁷⁴ "Uuden naisen" alalajina filmihullu jäljitteli tähteään ja katsoi tätä niin kankaalta kuin lehtien sivuilta – ja näyttelijätärkilpailujen kohdalla halusi tulla myös itse nähdyksi.⁷⁵ Kuluttamalla tähtiä, ostamalla fanilehtiä ja jopa osallistumalla näyttelijätärkilpailuihin tai koekuvauksiin nuoret neidot muuttuivat aktiivisiksi toimijoiksi, tekivät itsestään "uusia naisia". Suomessa aktiivisuuden huippuna ja haaveiden täyttymyksenä oli elokuva-amatööriys, yhden roolin mittainen pyrähdys valkokankaalla – mutta ottaen huomioon tuotannon pienuuden, se oli yhtä todennäköistä suomalaiselle neidolle kuin amerikkalaiselle sisarelle varsinainen tähteys. *Filmiaitan* näyttelijätärkilpailu päästi toista sataa nuorta neitoa lehden sivuille. Se oli pientä verrattuna oikeaan elokuvarooliin tai edes koekuvaukseen, mutta lehden lukijoille se oli heidän elämänsä suurin elokuvaasaavutus.

Näyttelijätärkilpailussa hehkutetut Packardit ja miljoonat olivat mahdolluuksia, mutta ne toimivat halujen synnyttäjinä. Kuten Jackie Stacey on todennut, naisten elokuvaan liittyvät kuvitelmat ovat sidoksissa kunkin ajan naiseuteen liitettyihin määritelmiin. Elokuviensa esittämä naisellisuus näyttäytyy ennen kaikkea kuvina, joita naiskatsojat toistavat itsessään samastuessaan suosikitähtiinsä ja

⁷³ Koivunen 1992, 169–170; deCordova 1990, 108; Orgeron 2003, 80.

⁷⁴ Vrt. Stacey 1994, 94. Stacey puhuu elokuvissa-käynnin kokemuksesta, johon ei kuulu vain kankaalta näkyvä elokuva, vaan kaikki muu illan aikana nähty tai koettu. Samalla tapaa laajennettuna elokuvakokemukseen ei kuulu vain elokuvissakäynnin kokemus, vaan myös kaikki muu, joka elokuvan kuluttamiseen liittyy.

⁷⁵ Conor 2004, 77–79. Conor puhuu lehtikilpailun sijaan koefilmauksista, jotka myös *Filmiaitan* mittelöön kuuluivat.



Jo lehden sivuille pääsemistä hehkutettiin unelmien saavuuksena. Kuva: SEA

⁷⁶ Stacey 1994, 124–125.

⁷⁷ Vrt. Orgeron 2003, 77–78.

⁷⁸ Esimerkiksi Ei kirjoittaja, *Uimalla filmiin: Marie Prevost kertoo filmiin joutumisestaan*. *Filmiaitta* 5/1924, 97; Ei kirjoittaja, *Tarina koulutyöstä, filmistä ja kuuluisuudesta: Patsy Ruth Millerin tulo filmiin*. *Filmiaitta* 10/1924, 210. Vrt. Orgeron 2003, 76–78.

⁷⁹ Ei kirjoittaja, *Mary Pickfordin kymmenen käskyä*. *Filmiaitta* 3/1924, 54.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

kopioimalla heidän ulkoista olemustaan.⁷⁶ 1920-luvun filmin ystävättäret, vapaudessaan alistetut neidot näkivät suosikkitähdissään ”uuden naisen” toteutuneena ja katsoessaan itseään ja muokatessaan itseään elokuvatähtenä he toteuttivat illuusiota itsestään ”uutena naisena”.

Unelmien samanaikainen mahdollisuus ja mahdottomuus rakensivat elokuvatähteyttä. Vaikka tähti on jotain enemmän kuin tavallinen ihminen voi koskaan olla, hän on samalla aivan tavallinen – tai on ollut ainakin, ennen kuin hänet on löydetty.⁷⁷ Elokuvatähteyden konsepti tarjosi jokaiselle filmin ystävälle mahdollisuuden uskoa omaan kuvajaiseen ja kulman takana odottavaan filmimoguliin, joka muuttaa arkisen elämän satumaiseksi filmiloistoksi.

Filmiaitta oli pullollaan artikkeleita, joissa suuren maailman tähdet kertoivat omasta ”filmiin joutumisestaan”, joissa toistui toisaalta satumaiset sattumat ja toisaalta eräänlainen suuren tulevaisuuden välttämättömyys, elokuvaura, jonka vain täytyi tapahtua.⁷⁸ Tähteyks oli täynnä fatalismia – jokaisella oli mahdollisuus, mutta vain, jos unelma oli ennalta määrätty toteutuvaksi. Realismille ei ollut sijaa unelmien keskellä, eikä elokuvauraa sidottu kilpailuun osallistuneiden neitojen arkeen.

Yllättävää on, että ainoa, joka otti *Filmiaitassa* kantaa todellisuuteen, oli Mary Pickford, elokuvamaailman kuningatar. Juuri kun näyttelijätärkilpailu oli julistettu, ilmestyi artikkeli ”Mary Pickfordin kymmenen käskyä”,⁷⁹ jossa kuningatar Mary vakuutti:

En voi milloinkaan viedä kenenkään halua päästä filminäyttelijäksi, varsinkin jos kyseessä oleva henkilö on ottanut aikeensa vakavalta kannalta ja tarkoin miettinyt asiaa ennen päätöstään. Vaikka tällä uralla on niin paljon vaikeuksia voitettavana, ei silti ole sanottu, etteikö voisi onnistua, sillä filmiala on hyvin laaja ja sillä tarvitaan monenlaisia tyyppejä.⁸⁰

Pickfordille oli tärkeää, että elokuvauralle ryhtymistä harkitsevat tytöt keskittyivät haaveiden ohella myös todellisuuteen. Hän varoitti vaadittavan työn määrästä, mutta ei halunnut torjua unelmia. *Filmiaitan* kilpailuvaatimuksista poiketen Pickford oli selkeästi sitä mieltä, että elokuvaan pyrkijällä tuli olla draamallisia taipumuksia ja mielellään kokemusta puhenäyttämöltä. Hänen mukaansa oli erittäin tärkeää, ettei yksikään neito lähtenyt etsimään filmirooleja valmistautumatta:

1) Älkää pyrkikö tälle alalle pystymättä jollekin muulle uralle, sellaiselle kuin konekirjoittajattareksi, konttoriapulaiseksi tai myyjättäreksi, mihin voitte palata siinä tapauksessa, että epäonnistutte.

2) Ottakaa mukaanne rahaa niin paljon, että voitte olla ainakin vuoden poissa kotoa.

[...]

6) Ottakaa mukaanne niin monta valokuvaa kuin mahdollista; mitä erilaisempia teillä on, sen useampia mahdollisuuksia teillä on saada osia.

7) Ottakaa mukaanne suuri ja hyvinvarustettu puvusto

8) Koettakaa saada koekuva itsestänne ennekuin jätätte nykyisen työnne. Siitä voitte saada käsityksen siitä, minkälaiselta näytätte valkealla kankaalla.⁸¹

Olenaisinta Pickfordin ohjeissa on realismin tarve, tarkka valmistautuminen ja mahdollisiin pettymyksiin valmistautuminen. Elokuvatähdeksi ryhtyminen oli selkeästi rakentuva, määrätietoinen projekti. Vaikka tähdistä haaveilu oli osa elokuvan ystävättärien arkea, ei tähdeksi tulemiseen pitänyt sokeasti luottaa.

Mary Pickford määritteli ohimennen elokuvan ystävän (”uuden naisen”) siviiliammattaja kehottaessaan neitoja kouluttautumaan ennen elokuvaan lähtöä varmuuden vuoksi konekirjoittajattareksi, konttoriapulaiseksi tai myyjättäreksi. *Filmiaittaa* lukivat, elokuvaa ja elokuvamaailmaa kuluttivat ajan oletusten mukaan juuri nämä konttorineidot, jotka olivat saavuttaneet toimensa kautta itsenäisyyden ainakin nimellisesti. *Filmiaitta* tietoisesti rajasi kilpailijattariensa joukkoa, sillä vaikka lehti antoi jokaiselle lukijattarelleen mahdollisuuden osallistua, kirjoituksissa toistui määrite ”neito” – koefilmausartikkelissa puhuttiin suorastaan ”neitsyistä”. Kohteena oli nuori nainen, jolla ei ollut perhettä tukipilarina elämässään, vaan joka joutui kovassa maailmassa itsenäisesti kamppailemaan. Kuten Anu Koivunen on todennut, ”uuden naisen” itsenäisyys ei todellisuudessa ole ollut lainkaan itsestään selvä aikakauden nuorille neidoille. Heidän ansiotyönsä oli alipalkkattua ja aliarvostettua, ja nimellisestä vapaudesta huolimatta nainen oli edelleen vanhojen arvojen sitoma. Elokuva puolestaan näyttäytyi näille vapaudessaan alistetuille neidoille todellisuuspakona, tunteiden hehkuna ja lupauksina paremmasta.⁸² Vaikka *Filmiaitta* kilpailujulistuksessaan puhui yläluokkaisista muotivaatteista, kilpailussa hehkuivat tavallisten konttorineitojen unelmat.

Unelmien tähtitaivas

Filmiaitan filminäyttelijätärkilpailun avulla ensimmäisen oikean elokuvatähden syttyminen Suomeen olisi periaatteessa ollut mahdollinen, sillä jo kilpailun pitkä kesto synnytti julkisuutta ja odotuksia, jotka voittaja olisi voinut kerätä omaksi julkisuuskuvakseen ja mainokseksi esikoisroolilleen valkealla kankaalla. Kuten *Filmiaitta* oli innokkaimpia joutunut varoittelemaan, kilpailun lopputulokseksi jäi ”vain todeta, missä määrin maassamme on filminäyttelijätärainesta.”⁸³ Elokuvayhtiöt eivät ottaneet kilpailua osaksi omaa toimintaansa ja amatöörit haettiin edelleen tuntemattomuudesta yhtä elokuvarooia varten.

Suomalainen elokuva ei toiminut samalla tapaa kuin lehtien luomat haavekuvat. Naispuoliset esiintyjät jakaantuivat ”pyyleviin madameihin”, jotka pääsivät ääneen niin teatterinäyttämöllä kuin aikakauslehdessä, vaikkakin kaavamaisesti ja ennalta sovittujen sääntöjen mukaan, sekä tuntemattomiin amatööreihin, jotka olivat kauniita, mutta mykkiä mannekiineja niin valkokankaalla kuin elokuvalehden sivuillakin. Heidän välissään ei ollut filminäyttelijättärien ja -tähtien luokkaa.

Kilpailun määritteet olivat ulkomaisen elokuvakulttuurin tuomia – kotimaisten klassikkofilmaisointien maalaisidylliin tai rotupuhtautta korostaviin kauneuskäsityksiin eivät uusimmat muotiluomat ja Packardit sopineet. Muutos oli kuitenkin käsillä, kun yhä useammin valmistui kotimainen kaupunkikuvaus kansannäytelmän sijaan ja yhä

⁸² Koivunen 1992, 191–194.

⁸³ Ei kirjoittajaa, *Sovellutko filminäyttelijättäreksi?* *Filmiaitta* 5/1924, 94.

⁸⁴ Vuoden 1927 kilpailun järjesti Filmiaitta, vuonna 1929 asialla oli elokuvateatteriyhtiö Kinosto.

useammin *Filmiaitan* haastatteluiissa kohdattiin kotimainen näyttelijätär ilman irtolettejään ja kansanpukuaan, leikkotukassa ja muotivaatteissa. "Amerikarautoihin" asti ei kuitenkaan päästy – meni muutama vuosi ennen kuin sellainen hankittiin Suomi-Filmin johtajallekaan, joten näyttelijättärit ne olivat liian kaukana. Tähtiä etsittiin kilpailulla vielä kahdesti ennen 1920-luvun loppua,⁸⁴ mutta kummoisia tuloksia ei näistäkään kilpailuista tullut. Kotimainen tuotanto oli vielä pientä ja arvostus epämääräistä, että elokuvatähdillä leikkiminen olisi mahdollisesti ollut liian uhkarohkeaa. Varmempi oli turvata teatteridivoin, jotka palasivat kuvausjakson jälkeen varsinaiselle paikalleen parraslampujen kajaan ja amatöörineitoihin, joista ei ehkä koskaan suunniteltukaan pitkän linjan esiintyjättäriä.

Filmiaitta nojasi käänösartikkeleihin, eikä ottanut suomalaista elokuvaa erityissuojelukseensa. Tämä selittää amerikkalaiset unelmat, joita kilpailuun punottiin. Kilpailussa suomalaisille neidoille annettiin ulkomaisia (ja ulkonaisia) ihanteita naiseudesta ja kauneudesta täytettäväksi, eikä niillä ollut suoria yhteyksiä kotimaiseen kauneuskäsitykseen, elokuvatuotantoon tai näissä esitettyyn suomalaiseen naiseuteen. Hienot muotiluomat, Packardit ja miljoonat olivat osa sitä unelmien satumaailmaa, jota suuren maailman tähdet elivät niin valkokankaalla kuin arkielämässäänkin. Kilpailu oli yhtä lähellä todellisuutta kuin Hollywoodin tähtien elämät suomalaisten tyttöjen arkea, mutta osallistumalla nuoret neidot saattoivat kuitenkin hetken haaveilla elokuvan "eldoraadosta", joka oli *Filmiaitan* sivuilla sittenkin niin lähellä.

Kirjallisuus

Filmiaitta 1923–1924, 1927

Conor, Liz (2004), *The Spectacular Modern Woman: Feminine Visibility in the 1920s*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

deCordova, Richard (1990), *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Dyer, Richard (1994), *Stars*. London: BFI Publishing.

Ellis, John (1995), *Visible Fictions*. London: Routledge and Paul Kegan.

Hietala, Marjatta (1985), Suomalaisen naisyyden etsiminen. Teoksessa Aira Kemiläinen (toim.), *Mongoleja vai germaaneja? Rotuteorioiden suomalaiset*. Helsinki: Suomen historiallinen seura, Historiallinen arkisto 86, 421–446.

Koivunen, Anu (1992), Näkyvä nainen ja "Suloinen pyöritys": Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa. Teoksessa Tapio Onnela (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkkuniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 167–194.

Nieminen, Outi (2004), *Rakennettu, markkinoitu, mainostettu: Suomi-Filmi Oy:n tuotantokoneisto ja julkisuuskuva vuosina 1933–1939*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto: Suomen historia.

Orgeron, Marsha (2003), Making It in Hollywood: Clara Bow, Fandom and Consumer Culture. *Cinema Journal* vol. 42:4, 76–97.

Pantti, Mervi (2000), "Kansallinen elokuva pelastettava": Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Suomen kansallisuusfilmografia, osa 1 (SKF 1): Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. (2000) Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Edita.

Stacey, Jackie (1994), *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge.

Uusitalo, Kari (1972), *Eläviksi syntyneet kuvat: Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Otava.