

Kimmo Laine

Elokuvateatteri Imatran tulipalo 23.10.1927, asetus elokuvanäytännöistä ja huonosti käyttäytyvä yleisö

Sunnuntaina 23.10.1927 kello 19.40 tamperelaisessa elokuvateatteri Imatranssa syttyi räjähdysmäinen tulipalo, jonka seurauksena 21 ihmistä kuoli ja kolmisenkymmentä joutui sairaalahoitoon. Teatteripalot eivät olleet harvinaisia elokuvan ensimmäisillä vuosikymmenillä, palonaran nitraattifilmin aikakaudella.¹ Kuuluisin niistä oli elokuvahistorian ensimmäinen suuri katastrofi, pariisilaisen Bazar de la Charitén, ylhäisön hyväntekeväisyysjuhlia varten kyhätyn tilapäisen esityspaikan, palo 4. toukokuuta 1897. Tapauksesta on tullut yksi elokuvahistorioiden standardimyyteistä, tarinoista, jotka toistuvat teoksesta toiseen yksityiskohdiltan aina hieman vaihdellen – niinpä arviot Bazarin kuolonuhrien määrästä ovat liikkuneet noin 120:n ja 180:n välillä.²

Imatran palo ei ollut ainoa laatuaan Suomessakaan – esimerkiksi seuraavana kesänä, 30.7.1928, helsinkiläisen Astorian konehuoneessa syttyi palo, joka vaati koneenkäyttäjän hengen³ – mutta Imatra oli tuhoisin, laajimmin uutisoitu ja seurauksiltaan laaja-alaisin. Seuraukset voidaan jakaa kolmeen alueeseen: 1) elokuvateattereita ja elokuvan esittämistä koskeviin määräyksiin, 2) elokuvateatterin henkilökunnan ammattitaitoon ja toimintaan sekä 3) elokuvayleisön käyttäytymiseen. Kaikkien tässä kuvattavien muutosten osalta Imatran katastrofi ei kenties ollut kertakaikkinen käännekohta, joka yksinään olisi ne *aiheuttanut* – osan kylläkin – mutta joka tapauksessa se kiihdytti ja nosti pintaan monia sellaisia asioita, jotka olivat muutenkin murrostilassa.

Käyn seuraavassa läpi Imatran tulipalon tapahtumia, sen uutisointia ja sen seurauksia. Tarkoitukseni on osoittaa, että kaikilla kuvatuilla osa-alueilla, elokuvateatterin fyysisillä puitteilla, henkilökunnan toiminnalla ja yleisön tavalla käyttäytyä elokuvissa, on yhteys toisiinsa. Elokuvahistorioita ja -teorioita on pitkään hallinnut – milloin ääneen lausuttuna väitteenä, milloin

¹ Paloturvallisempi asetaattifilmi alkoi yleisenä standardina korvata nitraattifilmiä 1950-luvun alkupuolella. Filmiä on palanut sen jälkeenkin, mutta tavallisimmin kyseessä ovat olleet varastopalot. Tuhoisia varastopaloja on sattunut esimerkiksi Ranskan (1959, 1980), Kanadan (1967) ja Meksikon (1982) elokuva-arkistoissa. Ks. Mea Culpa, "How I Abused the Nitrate in My Life". *The Moving Image* Vol. 1, No. 1 (Spring 2001).

² H. Mark Gosser, "The Bazar de la Charité fire: The reality, the aftermath, the telling". *Film History* Vol. 10, No. 1 (1998). Gosser itse hakeutuu viranomaispöytäkirjojen ja sanomalehtien pariin ja päätyy pitämään Jean Mitryn arviota – 125 uhria – verrattain uskottavana.

³ Erkki Riimala, *Valkokangasta vastapäätä. Teatteriprojektoreita Suomessa Filmiteknillisen lautakunnan (FTL) valvonnassa 1928—1978 äänielokuvan ensimmäisellä puolivuosisadalla*. Helsinki: Estrex 1998, 53-54; Väinö Soramäki, ”Murhenäytelmien johdosta”. *Elokuva* 12/1928. Varhaisemmista teatteripaloista Suomessa ks. Sven Hirn, *Kuvat elävät. Elokuva- ja elokuvatoimintaa Suomessa 1908—1918*. Helsinki: VAPK & SEA 1991, 34-36.

⁴ Vance Kepley, ”Kenen apparaatti? Elokuvaesityksen ja historian ongelmia”. Suom. Silja Laine. *Lähikuva* 4/1997, 6-7.

⁵ ”Suomen elokuva-teatterit maaliskuussa 1929”. Suomen Biografiliiton kokoama luettelo. Suomen elokuva-arkisto.

⁶ Jukka Lankinen, ”Tampereelle — elokuva-alalle”. <http://www.geocities.com/elokuvadynastia/imatra.html>. Linkki tarkistettu 23.10.2002. Erinomaisesti kuvitettut sivut sisältävät myös Lankisen tekemän perinpohjaisen kartoituksen Määtän suvun muista vaiheista elokuvateatterialalla.

⁷ *Aamulehti* 27.10.1927.

hiljaisena oletuksena — käsitys, että elokuvakokemus on johdettavissa välittömästi elokuvateoksista: vaikka tulkintojen kirjoa, yksilö- tai ryhmäpohjaisia tulkintatapoja, on vielä saatattukin eritellä, kiinnostus teoksen materiaaliin vastaanotto-olosuhteisiin on viime vuosiin asti ollut paljon vähäisempää. Kuten Vance Kepley esittää, elokuvakatsojuutta koskevien pohdintojen taustalla on usein oletus, että on olemassa yksi etuoikeutettu katsomistilanne: pimennetyt teatterin unimaailma, jonka valtaan katsojat passiivisesti antautuvat hyläten samalla rationaaliset kykynsä, sosiaaliset identiteettinsä ja kosketuksensa valkokankaan ulkopuoliseen todellisuuteen.⁴ Imatran palo nostaa esille varsin toisenlaisen näkymän: erilaiset sääntelypyrkimykset, kuten elokuvaesityksiä koskevat asetukset ja valistuskirjoitukset, pyrkivät ehkä muokkaamaan ja turvaamaan sellaisia olosuhteita, joissa tällainen (”klassinen”) katsojuus voisi toteutua, mutta elokuvissa käymisen arki saattoi olla hyvinkin erilaista. Jo viranomaisten, journalistien ja elokuvayrittäjien halu kontrolloida ja yhdenmukaistaa esitys- ja katseluolosuhteita viittaa siihen, että oli jotakin mitä *piti* kontrolloida — ja kuten jatkossa käy ilmi, muistakin kuin puhtaasti paloturvallisuuteen liittyneistä syistä.

Tulipalo

Tampereella toimi onnettomuuden aikaan kaikkiaan kuusi elokuvateatteria, Maxim, Olympia, Petit, Scala, Kinema ja Imatra. Hieman yli 200-paikkainen (tiedot vaihtelevat 200:sta 225:een) ja pääasiassa uusintaesityksillä elävä Imatra oli näistä pienin — muiden paikkaluvut vaihtelivat Kineman 365:stä Maximin 500:an.⁵ Hämeenkatu 12:ssa sijainnut Imatran rakennus oli alun perin suunniteltu varastokäyttöön, mutta vuonna 1923 se oli muokattu elokuvateatteriksi. Teatteri toimi Apollo-nimisenä vuoteen 1926, jolloin uudet omistajat Simo Artturi Määttä ja Emil Mäkinen vaihtoivat nimen Imatraksi.⁶ Imatran elokuva vaihtui tavallisesti maanantaisin, joten onnettomuussunnuntaina oli elokuvan *Muukalaislegioonan tytär* (*Wages of Virtue*, USA 1924, ohjaus Allan Dwan, pääosassa Gloria Swanson) viimeinen esitys. Onnettomuuden jälkeisessä tarkastuksessa osoittautui, ettei konehuoneessa ollut näytettävien elokuvien lisäksi vain seuraavan päivän ensi-ilta-aineisto, vaan kaikkiaan peräti kolmen viikon esitysten filmikelat.⁷

Seuraavana päivänä tamperelainen *Aamulehti* kertoi sunnuntain tapahtumista etusivullaan:

Tulipalo, josta nyt oli kysymys, oli kammottavuudessaan ainoalaatuinen Suomessa tapahtuneiden joukossa. Mikäli illalla onnistuimme saamaan tietoomme – palopaikalla olleet olivat sammutusmiehistöä ja viranomaisia myöten ikäänkuin lamaantuneita tiedosta, että liekkeihin oli saanut surmansa ainakin parikymmentä henkeä, eikä kellään ollut minkäänlaista kokonaiskäsitystä tapahtumasta – oli vähän vaillo klo 8 illalla konehuoneessa filmi syttynyt palamaan. Tiedossa ei ole, oliko koneessa ollut filmi katkennut, vai oliko konehuoneessa käsitelty tulta varomattomasti. [— —] Koneenkäyttäjä pelästyi vastaansa leimahtaneesta liekestä niin, että hän syöksyi konehuoneesta ulos käytävään ja riensi huutamaan salissa olleelle yleisölle, että tuli on irti. Hädissään oli hän jättänyt konehuoneen oven auki, jolloin palava filmi oli riehahtanut vielä raivoisampaan liekkiin, joka silmänräpäyksessä täytti eteiskäytävän, josta mennään sekä saliin, että nouseaan parvekkeelle. Katsomo jäi pimeäksi, mikä yhä lisäsi pakokauhua. [— —] Teatterissa järjestystä ylläpitämässä ollut konstaapeli kertoi että koneenkäyttäjät oli täsmälleen klo 7.40 huutanut tulen olevan irti. Eteinen oli



Imatran palo (A. Taminen, 1927). Tampereen museot, kuva-arkisto.

⁸ *Aamulehti* 24.10.1927.

⁹ *Aamulehti* 25.10.1927.

¹⁰ *Aamulehti* 30.10.1927.

¹¹ *Aamulehti* 31.10.1927
ja 4.11.1927.

tällöin täynnä teatteriin pyrkivää yleisöä ja ulkona kadulla oli oven edessä jono. Kun yleisö alkoi rynnätä ulos teatterista, olivat odottajat suuresti esteenä heidän poispääsylleen, ja konstaapelin oli ahtaassa eteisessä yksinään ollen mahdoton hillitä kauhusta mieletöntä ihmisjoukkoa.⁸

Seuraavina viikkoina tapahtumien yksityiskohtia tarkennettiin ja epäselviltä osin spekulointiin jokseenkin päivittäin. Palon alkusyyksi osoittautui projektorissa syttynyt filmi, ja kuolonuhrien määräksi varmistui 21. Näistä 19 löytyi parvekkeelta, jonka ainoa kulkureitti, kierreportaikko, oli joutunut nopeasti liekkien valtaan. Paniikissa monet olivat hypännet kaiteen yli (tai läpi: parvekkeen reuna sortui pian) permannolle, minkä seurauksena sekä hyppääjillä että alle jääneillä oli murtuneita luita ja muita vammoja. Permannelta löytyi lopulta yksi ruumis. Lisäksi jotkut olivat hypänneet parvekekäytävän pienistä ikkunoista suoraan kadulle. Yksi hyppääjistä sai surmansa.

Onnettomuutta seuraavana iltana Tampereella järjestettiin erityinen surujumalanpalvelus, ja nopeasti saatiin aikaan päätös uhrien hautaamisesta yhteishautaan kaupungin kustannuksella.⁹ Yhteishautaan päätyi uhreista kaikkiaan 18, loput kolme haudattiin yksityisesti. Yhteishautajaiset järjestettiin viikon kuluttua onnettomuudesta, sunnuntaina 30.10.1927, ja saman päivän *Aamulehdessä* lueteltiin menehtyneiden nimet, ammatit ja syntymäajat.¹⁰ Uhrin olivat iältään 15:n ja 51:n vuoden välillä, ja useimmat olivat työläisiä. Itse hautajaisetkin, joita seurasi arvion mukaan 10 000 – 20 000 ihmistä, nousivat mediatapahtumaksi, joka täytti seuraavan päivän lehtien keskeiset sivut. Lisäksi hautajaisvalokuvat päätyivät sekä nähtäville että myyntiin.¹¹ Hautajaisia seuranneena päivänä *Aamulehti* kirjoitti:

Oli kuin kaikki olisivat lähteneet. Varsinkin työläiskodit olivat tyhjä, sillä koskihan menetys eniten työläisiä, juuri heidän keskuudestaan oli monen sukulainen ja monen

¹² *Aamulehti*
31.10.1927.

¹³ Hannu Salmi,
"Lissabonin maanjä-
ristyksestä Estonian
katastrofiin. Onnetto-
muusuutisointi ja
'tulevan pahan pelko'".
Teoksessa Hannu
Salmi (toim.), *Lopun
alku. Katastrofien
historiaa ja nykyäivää*.
Turku: Turun
yliopiston Historian
laitos 1996, 21-24; Ks.
myös Mary Ann
Doane, "Information,
Crisis, Catastrophe".
Teoksessa Patricia
Mellencamp (ed.),
*Logics of Television.
Essays In Cultural
Criticism*. Bloomington
& Indianapolis: Indiana
UP & BFI 1990, 228.



Muistokulkue (A. Tamminen, 1927). Tampereen museot, Kuva-arkisto.

tuttava poistunut. [— —] Järjestysmiesten ohjeita toteltiin äänettömästi, heti sisältäpäin tietäen, noin sen on oltava.¹²

Imatran tulipalo pysyi muutaman päivän – Tampereella usean viikon – ajan suomalaisten sanomalehtien pääuutisena. Moni sellainenkin lehti, joka tavallisesti varasi etusivunsa ilmoittelulle (näiden joukossa *Aamulehti*), nosti katastrofin etusivulleen. Uutisoinnilla oli selvästi kahtalainen tarkoitus. Ensimmäinen oli tiedollinen: sekä poliisitutkinnassa että sanomalehdissä (jotka osittain tietysti vain raportoivat tutkintojen etenemisestä mutta osittain tekivät myös omia selvityksiään, sillä tutkimuksista vastannut tuomari Sakari Alanko kielsi lehdistön suureksi harmiksi tiedotusvälineiden läsnäolon kuulusteluissa) koetettiin rekonstruoida sunnuntain tapahtumia minuutti minuutilta. Keskeiseksi tavoitteeksi tässä kehkeytyi ensijärkytyksen jälkeen pikemminkin epäkohtien kuin syyllisten etsiminen.

Ainakin lehti uutisoinnin perusteella vaikuttaisi siltä, ettei lynkkausmielialaa syntynyt, vaikka paljon pohdittiinkin sitä, olisiko nuori ja kokematon koneenkäyttäjä voinut toimia toisin, käyttäytyvätkö ulkopuolella olleet ihmiset asianmukaisesti ja olisiko teatterinomistajien pitänyt tiedostaa Imatran lukuisat puutteet jo ennen katastrofia. Silti julkisen keskustelun pääpaino siirtyi pian siihen, mitä tapahtumasta voitaisiin oppia, miten teattereiden turvallisuutta, koneenkäyttäjien ammattitaitoa ja yleisön käyttäytymistä voitaisiin parantaa. Tässä mielessä Imatran palon jälkiseuraukset näyttävät noudattaneen katastrofien käsittelylle tyypillistä mallia. Hannu Salmi on muistuttanut, että katastrofin käsitteen taustalla on kreikan sana *katastrophe*, joka viittaa yhtäältä luhistumiseen ja onnettomuuteen mutta toisaalta myös ratkaisevaan käännekohtaan. Katastrofilla voi täten olla paitsi negatiivisia, tuhoon johtavia, myös positiivisia ja rakentavia seurauksia.¹³

Imatran katastrofin käsittelyn toinen ilmeinen funktio oli terapeutinen. Tunnelmaa Tampereella kuvailtiin ensi alkuun paniikinomaiseksi: ennen kuin uhrien henkilöllisyys ja määrä varmistui, lukemattomat tamperelaiset etsiskelivät huolestuneina tietymättömissä olleita sukulaisiaan ja perheenjä-

seniään. Niinpä tarkentunut informaatio päästi monet epävarmuudesta. Panniikkia seurasi kuvausten perusteella sekä tavallisten tamperelaisten että viranomaisten keskuudessa lamaantumisen ja voimattomuus. Onnettomuuden taustalla näytti (jälleen teollisen aikakauden katastrofille tyypillisellä tavalla) olleen teknologia, joka oli karannut ihmisen hallinnasta, eräänlainen takape-roinen kehitys, jonka seurauksena teknologia tuhoaa itse itsensä.¹⁴ Tässä suhteessa uutisoinnin terapeuttinen funktio oli ennen muuta siinä, että tek-nologia ikään kuin palautettiin ihmisen kontrolliin. Vääjäämättömältä ja teknologisen hybrikin aiheuttamalta vaikuttanut katastrofi taltutettiin ratio-nalisoidulla se.

Esitysteknologiaan, elokuvateattereiden suunnitteluun ja henkilökunnan ammattitaitoon liittyneiden epäkohtien korjaaminen palveli epäilemättä kaikkia osapuolia: elokuvissa kävijöille se palautti mielenrauhan, elokuva-teatterinomistajille yleisön (onnettomuutta seuranneina iltoina etenkin tamperelaisissa teattereissa oli hyvin hiljaista) ja viranomaisille mahdolli-suuden kontrolloida statukseltaan yhä täsmentymätöntä viihdemuotoa. Ylei-sellä tasolla tiedollinen ja terapeuttinen funktio näyttävät sulautuneen yhteen. Tapahtumien kertaaminen, tarkentaminen sekä syiden ja seurausten selvittäminen auttoivat paitsi tekemään irrationaalisesta tapahtumasta ymmärrettävän ja suunnittelemaan tulevaisuuden varalle ennaltaehkäiseviä toimia, myös vakuuttamaan (mikä oli erityisesti teatterinomistajien intresseissä), että Imatran onnettomuus oli ainutkertainen tapahtuma, joka ei sellaisenaan voisi toistua.

Tätä ainutkertaisuutta on korostanut se, että Imatran palo on vuosien ja vuosikymmenten kuluessa palautettu toistuvasti mieliin esimerkiksi erilaisissa muistikirjoituksissa.¹⁵ Onnettomuuden ensimmäisenä vuosipäivänä Tampe-reen kaupunki pystytti Kalevankankaan hautausmaalle palon uhrien muisto-merkin. Teatterinomistajaketju Oy Kinosto valmisti tapahtumasta lyhyteloku-van *Elokuvateatteri Imatran palossa surmansa saaneiden uhrien hauta-patsaan paljastus Tampereella 23 p. lokakuuta 1928*, jonka harras ja ala-kuloinen tunnelma muistuttaa kuvauksia varsinaisista hautajaisista, vaikka väkeä paikalla on tietysti paljon vähemmän.

Elokuvateattereita koskevat määräykset

”Yksi asia on joka tapauksessa tämän jälkeen käynyt selväksi”, totesi Aamu-lehti pohtiessaan onnettomuuden syytä kaksi päivää palon jälkeen: ”yleiset säännökset elokuvateattereiden – ja samalla tavalla ehkä muiden yleisön kokouspaikkojen – paloturvallisuudesta ovat meillä puutteelliset.”¹⁶ Osoit-tautui, ettei Imatraa ollut moneen vuoteen tarkastettu, vaikka teatterissa oli tehty muutoksiakin.¹⁷

Onnettomuuden jälkeen Imatra tutkittiin sitäkin tarkemmin. Arkkitehti Väinämö Killinen Suomen Palosuojeluyhdistyksestä kirjasi teatterista kaik-kiaan 26 vakavaa virhettä, ”joista jokainen on kyllin suuri ollakseen onnetto-muustapauksen sattuessa mitä vahingollisin.”¹⁸ Sen lisäksi, että koneenkäyttäjä oli kokematon ja että rakennuksessa oli liikaa filmimateriaalia, konehuoneen ilmanvaihtotorvi esimerkiksi johti suoraan välilattian täytteeseen, konehuo-need ovi ei auennut erilliseen tilaan vaan suoraan yleiseen eteiseen, joka oli sitä paitsi liian ahdas, salin valaistus hoidettiin konehuoneesta (mistä syystä sali jäi palon syytyttyä pimeäksi), konehuoneen ovessa ei ollut kiinnivetävää

¹⁴ Ks. Doane, 229, ja Wolfgang Schivelbusch, *Junamatkan historia*. Suom. Margit Heinämäki. Tampere: Vastapaino 1996, 114–117.

¹⁵ Ks. esim. Kari Uusitalo, ”Elokuvateatteri Imatran palo”. *Aamulehti* 23.10.1977 (palon 50-vuotismuistoksi); ”Elävät kuvat liekehtivät”. *Aamulehti* 24.10.1987 (palon 60-vuotismuistoksi).

¹⁶ *Aamulehti* 25.10.1927.

¹⁷ *Suomen Sosialidemokraatti* 25.10.1927.

¹⁸ *Aamulehti* 27.10.1927.

¹⁹ *Aamulehti* 1.11.1927.

²⁰ Väinämö Killinen, "Elokuvateattereiden palovarmuus". *Arkkitehti* 5/1928, 60.

²¹ *Aamulehti* 29.10.1927.

²² *Aamulehti* 26.10.1927.

²³ *Helsingin Sanomat* 25.10.1927.

²⁴ *Iltalehti* 26.10.1927.

²⁵ *Aamulehti* 28.10.1927.



Imatran etuosa palon jäljiltä (A. Tamminen, 1927). Tampereen museo, kuva-arkisto.

vieteriä, parvekkeelle johti vain yksi, liian ahdas portaikko, istuimia oli liikaa ja salin varaovea pidettiin usein lukittuna (jotteivät koulupojat olisi livehtaneet ilmaiseksi sisälle). Tästä kaikesta huolimatta Killisen oli todettava, että Imatra oli lopultakin ollut normaali kolmannen luokan teatteri, eikä edes pahimmasta päästä. Erityisesti maaseudulla oli Killisen mukaan vielä paljon vaarallisempia esityspaikkoja. Muutamaa päivää myöhemmin Killinen selvensi *Aamulehden* yleisönosastolla, ettei hän halunnut syyttää virheistä yksittäisiä arkkitehteja – itse asiassa arkkitehdin koulutuksesta oli puuttunut perehtyminen palosuojeluun. Sitä paitsi Imatran 26 virheestä vain kaksi oli Killisen mukaan arkkitehdin syytä, mikäli niidenkään suhteen oli piirustuksia noudatettu.¹⁹ Myöhemmin hän täsmensi *Arkkitehti*-lehdessä, että vaikka Imatran konehuoneen ja yleisöeteisen välissä oli vain yksi ovi, alkuperäisissä piirustuksissa niitä oli ollut kolme. Muutokset oli siis tehty jälkikäteen, ilman että paikalliset viranomaiset olisivat asiaan puuttuneet. Killisen mielestä koko maan käsittävä yhtenäinen asetus olisi ainoa keino välttää tällaiset sotkut.²⁰

Pikataarkastuksia tehtiin tuhoutuneen Imatran lisäksi monessa muussakin teatterissa sekä Tampereella että koko maassa. Vaikka Tampereen toiset elokuvateatterit korostivat omaa turvallisuuttaan Imatraan verrattuna (Scala, Petit, Kinema ja Olympia laativat jopa yhteisen puolustuskirjoituksen *Aamulehden* yleisönosastolle)²¹, niidenkin konehuoneiden sisäänkäynneistä ja varauloskäytävistä löytyi huomautettavaa. Lisäksi monessa salissa käytettiin kulkureitin tukkivia irtopenkkejä.²² Helsingiläiset teatterit olivat palomestari Lauri Gustafssonin mukaan verrattain hyvässä kunnossa,²³ tosin helsinkiläisistäkin konehuoneista löytyi päivittelyn aihetta, esimerkiksi keittolevy ja pirtupullo.²⁴ Maaseudun teattereissa ongelmia oli sitäkin enemmän, aivan kuten Killinen oli arvellut. Teatterirakennukset olivat konehuonetta myöten usein puurakenteisia, olipa konehuoneita kyhätty jopa Enson-pahvista.²⁵

Imatran palon jälkiseuraukset eivät rajoittuneet vain näihin pikataarkastuksiin. Elokuvayrittäjien keskusjärjestö Suomen Biografiliitto kiinnitti loppuvuodesta 1927 Killisen kokopäiväiseksi elokuvateattereiden tarkastajaksi –

kiertävän projektoritarkastajan kiinnittämisestä oli Biografiliitossa keskusteltu jo vuonna 1924, mutta silloin hanke oli kaatunut joidenkin elokuvatoimistojen vastustukseen.²⁶ Huhtikuuhun 1928 mennessä Killinen oli ehtinyt tarkastaa noin kolmanneksen maan elokuvateattereista. Raportissaan hän totesi, että koneenkäyttäjien ammattitaidossa oli enemmän puutteita kuin itse teattereissa.²⁷ Biografiliitto myösi muutamaa vuotta myöhemmin omassa julkaisussaan, että vapaaehtoisuuteen perustuneessa tarkastamisessa oli ongelmia: ”vaikkakin valistuneemmat omistajat kyllä heti, asian vakavuuden havaiten, ryhtyivätkin korjauksiin”, kaikkia teatterinomistajia parannukset eivät miellyttäneet.²⁸ Jo vuonna 1928 Biografiliiton ja Suomen Palosuojeluyhdistyksen asiantuntija-avulla toiminut komitea ryhtyiikin luonnostelemaan asetusta, joka yhtenäistäisi elokuvateattereita koskevat säännökset ja tekisi tarkastuksesta valtakunnallisesti lainvoimaisen. Asetuksesta puhuttiin mielellään maailman ensimmäisenä yksityiskohtaisena lainvoimaisena ohjeistuksena, mitä se ei kuitenkaan ollut: esimerkiksi Isossa-Britanniassa oli jo vuonna 1909 laadittu asetukset, joka oli sisällöltään hyvin lähellä Suomen vastaavaa. Välitön taustakin oli samanlainen, Newmarketin teatteripalo vuonna 1907.²⁹

Asetus elokuvanäytännöistä vahvistettiin lopulta 19.7.1929, ja runsasta kuukautta myöhemmin, 29.8.1929, annettiin sisäasiainministeriön päätös, joka tarjosi tarkemmat ohjeet asetuksen soveltamisesta.³⁰ Biografiliitto selitti

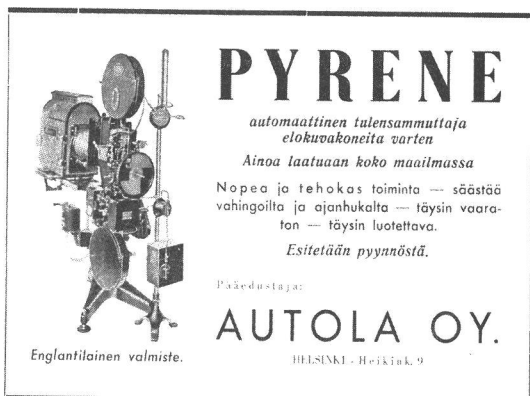
²⁶ Kari Uusitalo, Suomen Biografiliitosta Suomen Filmikamariin. Viisi vuosikymmentä elokuva-alan järjestötoimintaa Suomessa. Turenki 1974, 15.

²⁷ Ibid., 18-19.

²⁸ Elokuva-koneenhoitajan käsikirja. Toim. Yrjö E.A. Rannikko. Helsinki: Suomen Biografiliitto 1931, 48.

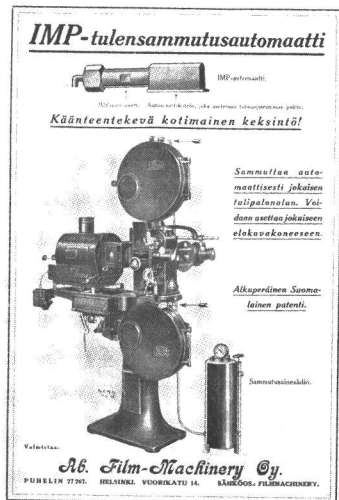
²⁹ David R. Williams, ”The Cinematograph Act of 1909: An introduction to the impetus behind the legislation and some early effects”. *Film History* Vol. 9, No. 4.

³⁰ Asetus ja sisäasiainministeriön päätös julkaistiin teoksessa Antti Inkinen, Säännökset elokuvista. Kokoelma elokuva-alaa koskevia asetuksia ja muita määräyksiä. Kerava: Suomen Biografiliitto 1936.



PYRENE
 automaattinen tulensammuttaja elokuvakoneita varten
 Ainoa laatuaan koko maailmassa
 Nopea ja tehokas toiminta — säästää vahingoilta ja ajanhukalta — täysin vaaraton — täysin luotettava.
 Esitetään pyynnöstä.
 Pääkustaja:
AUTOLA OY.
 Englantilainen valmiste. HELSINKI - Herjätink. 9

Kilpailevia tulensammutusjärjestelmiä projektoreita varten. Suomen Kinelehti 4/1933.



IMP-tulensammutusautomaatti
 IMP-automatti.
 Käänteentekevä kotimainen keksintö!
 Sammuttaa automaattisesti jokaisen tulipalonalon. Voidaan asettaa jokaiseen elokuvakoneeseen.
 Alkuperäinen Suomalainen patentti.
 Valmistaja:
Ab. Film-Machinery Oy.
 PUBLIEN 7790. HELSINKI. VOORIKATU 14. KÄRKÖÖN FILM-MACHINERY.

Kuva: Filmiaitta 5-6/1929.

³¹ Elokuva-koneenhoitajan käsikirja, 54.

³² Asetus elokuvanäytännöstä, 9 § ja 11 §.

³³ Sisäasiainministeriön päätös 286. (Viittaukset päätökseen ovat jatkossa tekstin sisällä).

Elokuva-koneenhoitajan käsikirjassa (1931) asian alan ammattilaisille näin:

Sisäasiainministeriön päätös on siis niin sanoaksemme käytännöllinen ohjesääntö sensijaan että itse asetus on teoreettinen määritelmä siitä, miten asiat on järjestettävä. Tällainen asetuksen jakaminen teoreettiseen ja käytännölliseen osaan on ollut tarpeellinen siksi, että elokuvateattereissa voi, kuten kokemus on osoittanut, kehitys mennä eteenpäin siksi nopeasti, että käytännöllisiä turvamääräyksiä on piankin muutettava.³¹

Asetus koski sekä julkisia, suljettuja (esimerkiksi oppilaitosten ja yhdistysten järjestämiä) että yksityiskotien elokuvanäytäntöjä. Suljettuja ja yksityisiä esityksiä koskevat määräykset olivat luonteeltaan samankaltaisia kuin julkisiin kohdistuneet, mutta hieman väljempää – sikäli kuin yleisö oli riittävän pieni ja lukumäärältään rajoitettu, projektorit riittävän heikkotehoisia ja filmirullia paikalla riittävän vähän. Kiertuenäytöksiä koskevat määräykset annettiin erikseen muutamaa vuotta myöhemmin, 14.8.1934 sisäasiainministeriön erikoispäätöksessä 321. Asetuksen noudattamista valvoivat teattereiden osalta paikalliset poliisi- ja paloviranomaiset, koneenkäyttäjien ammattitaidosta ja projektoreiden laadusta sen sijaan vastasi sisäasiainministeriön nimeämä kolmihenkinen Filmiteknilinen lautakunta, jonka jäsenten tuli edustaa niin palosuojelus-, elokuva- kuin sähköalankin asiantuntemusta.³²

Asetusta täydentävä sisäasiainministeriön päätös antoi varsin yksityiskohdaisia ohjeita siitä, miten uusi elokuvateatteri tulisi rakentaa ja miten entinen kunnostaa – tosin joiltakin osin sallittiin jo toiminnassa olleille teattereille pieniä myönnytyksiä.³³ Projektorissa tuli esimerkiksi olla tietuentyypiset palokasetit, jotka estäisivät tulen leviämisen (I luku, 1 §). Konehuoneen vähimmäispinta-ala ja -tilavuus määriteltiin tarkasti, samoin kuin sen kulkureitit ja ovien ominaisuudet (auettava ulospäin, sulkeuduttava itsestään, johdettava muualle kuin yleisötiloihin, mieluiten suoraan ulos), rakennusmateriaalit, valo- ja tähystysaukkojen koot, palokaasujen poistorvien ja ilmanvaihtokanavien laadut, konehuoneen sisustus, filmien säilytyslaatikoiden rakenne sekä konehuoneessa säilytettävät palosammutusvälineet (I luku, 2-7 §). Niin ikään annettiin ohjeita sähkölaitteiden ja -johtimien sijoittamisesta, salin ja eteisen ja käytävien valaistuksesta, konehuoneessa ja rakennuksessa säilytettyjen filmien ja filmiliiman määrästä, konehuoneen siisteydestä (koneenhoitajan päällysvaatteet oli esimerkiksi säilytettävä konehuoneen ulkopuolella), ja lisäksi tupakanpoltoa, avotulen käyttämistä ja sivullisten oleskelua konehuoneessa koskeva kieltotaulu oli asetettava selvästi esille (I luku, 8-12 §).

Sen jälkeen kun asetus oli astunut voimaan, sekä Suomen Biografiliitto että Filmiteknilinen lautakunta näkivät kovasti vaivaa selittääkseen teatterinomistajille ja muille elokuvayrittäjille asetuksen luonnetta ja perustellakseen sen tarpeellisuutta. *Elokuva-koneenhoitajan käsikirjassa* ja sen jatkoksi laaditussa, Filmiteknilisen lautakunnan julkaisemassa *Elokuvateknillisessä käsikirjassa* (1936) korostettiin, että asetuksen noudattaminen palvelisi kaikkia osapuolia, vaikka uudistukset ja korjaukset tuntuisivatkin kalliilta ja hankalilta – on muistettava, että asetuksen voimaantuloaikaan elokuvateattereita rasittivat myös yleinen talouslama sekä ääniteknologian edellyttämät korjaukset ja investoinnit. Vielä jälkimmäisessäkin kirjassa, pahimman laman jo taituttua, vakuuteltiin elokuva-asetuksen ja muiden julkisia tilaisuuksia koskevien säännösten tarpeellisuutta:

Elokuvateatterin oman menestymisen kannalta katsoen on kuitenkin tärkeintä se, että yleisön henkilöturvallisuuteen ja viihtyisyyteen tähtäävissä toimenpiteissä ei pysähdyttäisi noudattamaan vain niitä äärimmäisiä minimivaatimuksia, joita kuhunkin erikoisseikkaan nähden on annettu, vaan suunniteltaisiin ja rakennettaisiin teatteri *todellisia* turvallisuus- ja viihtyisyyssnäkökohtia silmälläpitäen. Kustannusten ero ahtaasti ja asiallisesti tehdyn teatterin välillä ei useimmiten merkitse paljoakaan. Sensijaan voi jatkuvassa kilpailussa merkitä hyvinkin paljon teatterin viihtyisyystaso. Ja mitä merkitsisi koko maamme elokuvateatteritoiminnalle, jos jossakin teatterissa vielä sattuisi ihmishenkkiä vaativa onnettomuus, siitä lienee jo kylliksi opettavana esimerkinä Tampereen surullisen kuuluisan Imatra-teatterin tulipalo. Se maksoi maamme elokuvateattereille miljoonia, yleisön luottamus niiden turvallisuuteen horjui pitkiksi ajoiksi.³⁴

Vakuuttelun taustalla oli se, etteivät elokuvayrittäjät suinkaan olleet yksimielisiä asetuksen tarpeellisuudesta. Erityisen voimakkaasti sitä vastusti pääosin Suomi-Filmin ja Adams-Filmin (molemmat olivat sekä teatterinomistajia että vuokraamoita) rahoittama *Elokuva*-lehti, joka arvosteli viranomaisten toimia aina ensimmäisistä Imatran palon jälkeisistä pikatarkastuksista lähtien. Lehden mielestä tarkastuksissa oltiin menossa äärimmäisyydestä toiseen: kun ennen ei ollut juuri minkäänlaisia, puhtaasti elokuvaesityksiä koskevia määräyksiä, nyt kaavailtiin yksityiskohtaista asetusta, jonka noudattaminen kävisi monille teattereille ylivoimaiseksi. *Elokuva* syytti intoilusta ennen muuta Suomen Palosuojeluyhdistystä, ja kun lehteä muistutettiin siitä, että asetuksen valmistelussa oli mukana myös elokuva-alan edustajia, vastauksena oli: ”mitä useampi kokki sitä huonompi soppa”.³⁵ Lehti korosti jatkuvasti, että tärkeämpää kuin konehuoneen ja salin rakenne oli koneenkäyttäjän ammattitaito.³⁶ Jopa elokuvateknologian asiantuntija Väinö Soramäki painotti nimenomaan koneenhoitajan kokemattomuutta kirjoittaessaan *Elokuvaan* kesällä 1928 Astoria-teatterin konehuoneen palosta: ”Väärin on syyn etsiminen tähän onnettomuuteen mistään muusta kuin ammattitaidon puutteesta ja väärin on lausua olettamuksia, että olisi käynyt niin tai näin jos olisi jo ollut tekeillä olevan asetuksen määräämät helpommin avattavat lukkolaitteet ja paremmin vetävät ilmajohdot. Kumpienkin, niin lukkolaitteen kuin kaasujen ja liekkien turmalta olisi pelastanut ammattitaito.”³⁷

Elokuva-asetus ja elokuvateatterien henkilökunta

Soramäki päätyi toteamaan, samaan tapaan kuin teatterinomistajat, että valmistajilla olleen asetuksen keskeinen ja hyväksyttävien puoli liittyi vaatimukseen koneenkäyttäjän ammattitaidosta. Vaikka Imatran henkilökunta vapautettiin pitkien viranomaistutkintojen jälkeen syytteistä ja vaikka julkisuudessa ei varsinaisesti syllisi etsittykään, erityisesti koneenkäyttäjän kokemattomuus herätti julkisuudessa vähintään yhtä paljon kysymyksiä kuin itse rakennuksen paloturvallisuus. Koneenhoitajana toimi onnettomuusiltana 19-vuotias sähkölaitoksen harjoittelija Eero Virtanen, jonka Imatran vakituinen koneenkäyttäjä Aaro Vihtori Määttä – toisen omistajan Simo Artturi Määtän veli – oli opastanut ammattiin lähtiessään itse kesällä maaseutukiertueelle.³⁸ Palon alkutapahtumat eivät milloinkaan selvinneet yksiselitteisen tarkasti, koska todistajalausunnot (mukaan lukien järkyttyneen Virtasen omat) olivat ristiriitaisia ja koska tuomari Alanko kuljetutti elokuva-ammattilaisten ihmetykseksi projektorin pois konehuoneesta, mutta ilmeisesti palo syttyi filmin

³⁴ *Elokuvateknillinen käsikirja*. Toim. V.A. Antinheimo et al. Helsinki: Filmiteknilinen lautakunta 1936, 194. Paloturvallisuus yhdistettiin viihtyvyyteen vielä kirjan vuoden 1957 laitoksessakin. Filmiteknilisen lautakunnan tarkastustoiminta jatkui aina vuoteen 1977 asti.

³⁵ ”Elokuvateattereiden yleisöturvallisuus”. *Elokuva* 5/1928.

³⁶ ”Pelottavan kalliita opetuksia”. *Elokuva*, näytenumero 2/1927; ”Äärimmäisyydestä toiseen”. *Elokuva* 4/1928; ”Elokuvanäytäntöjä koskeva asetus”. *Elokuva* 10/1928.

³⁷ Soramäki 1928.

³⁸ Lankinen, ”Tampereelle – elokuva-alalle”.

³⁹ *Aamulehti* 1.11.1927.

⁴⁰ Esim. ”Tampereen murhenäytelmä”. *Filmiaitta* 27-28/1927 (asiantuntijana Oscar Lindelöf) ja ”Pelottavan kalliita opetuksia”. *Elokuva*, näytenumero 2/1927.

⁴¹ Lankinen, ”Tampereelle – elokuva-alalle”. Sivustolta löytyy skannattuna alkuperäinen 27.8.1923 päivätty katselmuspöytäkirja.

⁴² *Aamulehti* 29.10.1927.

⁴³ Uusitalo, *Suomen Biografiliitosta Suomen Filmikamariin*, 19.

⁴⁴ Asetus elokuvanäytännöstä, 11 §.

katketessa.³⁹ Häätäntynyt koneenhoitaja koetti sammuttaa tulen avaamalla alakasetin, minkä seurauksena tuli pääsi leviämään ylempään filmirullaan, puiseen pöytään ja konehuoneessa olleisiin muihin avoimiin rulliin. Niemenomaan alakasetin avaaminen osoitti arvostelijoiden mukaan Virtasen kokemattomuuden, sillä avaamattomassa kasetissa filmi olisi saanut rauhassa palaa loppuun – sammumaan sitä ei kuitenkaan olisi saanut.⁴⁰

Palon levittyä konehuoneessa räjähdysmäisesti Virtanen joko ryntäsi tai paiskautui räjähdysten mukana ulos konehuoneen ovesta. Ovi jäi auki, koska siitä siis puuttui itsesulkeva vieteri (vaikka sellainen oli teatterin alkuperäisessä tarkastuksessa määrätty asennettavaksi)⁴¹, joten tuli levisi nopeasti teatterin puisiin sisärakenteisiin. Virtanen huusi apua ja pelastautui ilmeisesti puoli-pökerryksissä ulos teatterista. Myöhemmin huhuttiin, että Virtanen olisi onnettomuuden hetkellä tai juuri ennen sitä käynyt läheisessä ravintolassa, mutta kuulustelut osoittivat, että hän oli poistunut viereiseen Woima-kahvilaan vain näytösten välissä ja että näytöksen aikana Woiman myyjä oli tuonut kahvia konehuoneeseen – mikä oli täysin sallittua.⁴²

Vaikka koneenhoitajaa ei siis todettukaan varsinaisesti syylliseksi paloon, elokuva-alan johtopäätös oli, että kokemuksella ja ammattitaidolla sen leviäminen olisi voitu estää. Biografiliitto ryhtyikin heti onnettomuuden jälkeen suunnittelemaan koneenhoitajille ammattikursseja. Ensimmäiset neljä kurssia järjestettiin kesällä 1928 ja seuraavat kolme vuonna 1929, ja valtaosa maan ammattilaisista ehti saada lupakirjan näiltä kursseilta.⁴³ Asetuksen myötä koneenhoitajien kouluttaminen ja pätevyyden selvittäminen siirtyi Filmiteknilliselle lautakunnalle.⁴⁴ Sisäasiainministeriön päätöksessä soveliaaksi tutkinnon suorittajaksi määriteltiin ”hyvämaineinen, 18 vuotta täyttänyt henkilö, jolla on todistettavasti vähintään 12 kuukauden harjoitusaika suoritettuna ja joka terveydeltään ja ruumiinrakenteeltaan on sellainen, että hänen katsotaan voivan tehtävänsä luotettavasti täyttää” (IV luku, 23 §). Tutkintoa varten tuli osoittaa tuntevansa paitsi tavallisimpien projektoreiden ja niiden sähkömootoreiden toiminta sekä selluloidifilmin tulenarkuus, myös elokuva-asetuksen ja siihen liittyvän päätöksen sisältö (IV luku, 24 §).

Määräysten valvonta pyrittiin saamaan mahdollisimman aukottomaksi. Koneenhoitajan tuli hakea lupaa ammattinsa harjoittamiseen paikalliselta poliisilta tutkintotodistuksen ja raittiustodistuksen kanssa, ja lupa myönnettiin vain kolmeksi vuodeksi kerrallaan. Luvan saanut koneenhoitaja sai ottaa yhden harjoitusoppilaan, mutta tästäkin oli tehtävä virallinen ilmoitus (IV luku, 25 §). Teatterinomistajan velvollisuus oli puolestaan ilmoittaa Filmitekniselle lautakunnalle koneenhoitajan henkilöllisyys ja lupakirjan numero (IV luku, 26 §), ja lautakunnan tehtävänä oli pitää luetteloa kaikista tutkinnon suorittaneista (IV luku, 27 §).

Suomi-Filmi tuotti vuonna 1929 ilmeisesti lähinnä koneenhoitajakurssien käyttöön Rafael Weckstömin ohjaaman lyhytelokuvan *Elokvateatteri ennen ja nyt*, joka pyrkii dramatisoidussa muodossa osoittamaan, miten tärkeästä asiasta ammattitaidon valvonnassa on kyse. Elokuvan alussa nuori koneenhoitaja haluaa viedä morsiamensa elokuviin, mutta kun tämä empii muistellen Imatran onnettomuutta, hän alkaa valistaa alan kehityksestä. Ensin hän kertoo, millaista konehuoneessa saattoi vanhempien virkaveljien mukaan ennen olla. Kuvassa nähdään avokelaisen projektorin kampea laiskasti vääntävä, romaanin lukemiseen enemmän kuin työhönsä keskittyvä masinisti epäsiistissä konehuoneessa. Kuumen projektorin päällä porisee vesipannu ja hyllyltä löytyy viinapullo. Konehuoneeseen saapuu kaksi epämääräisen näköistä vierasta, ja

toisen pudottama tupakantumppi sytyttää lattialla lojuvat rievut tuleen. Vastakohtana nähdään (Suomi-Filmin oman) Kino-Palatsin ammattitaitoinen koneenhoitaja, moderni, siisti ja turvallinen konehuone, josta paikalle saapuva tarkastaja voi poistua huolettomin mielin. Näiden ennen-ja-nyt konehuoneiden lomassa kuvataan koneenhoitajakursseja ja luennoitsijoiden, esimerkiksi Väinämö Killisen, Väinö Soramäen ja Oscar Lindelöfin (joka esittää myös kumpaakin esimerkkikoneenhoitajaa) opetusta. Lopuksi morsian uskaltautuu huojentuneena sulhasensa kanssa Kino-Palatsiin seuraamaan elokuvaa *Moulin Rouge* (O: E.A. Dupont, Iso-Britannia 1928).

Asetus selityksineen koski elokuvateatterin henkilökunnasta välittömimmin koneenkäyttäjää (sekä tietysti teatterinomistajaa, jonka velvollisuus oli huolehtia esitysluvista ja teatterin turvallisuudesta) — tosin myös vahtimestarin henkilöllisyys oli ilmoitettava viranomaisille (V luku, 29 §). Samoihin aikoihin asetuksen voimaantulon kanssa ammattipiireissä alettiin kuitenkin yhä enemmän kiinnittää yleisempääkin huomiota teatterin henkilökunnan ammattitaitoon, asenteeseen ja toimintatapoihin.

Vuonna 1932 ilmestymisensä aloittanut alan ammattilaisten julkaisu *Suomen Kinolehti* tarttui henkilökuntakysymykseen niin ahkerasti, että voidaan puhua miltei kampanjoinnista. Esimerkiksi pakinoitsija Ergi (Rafael Ylkänen) kiinnitti vuonna 1933 huomiota erityisesti maaseudun teattereiden toimintaan: ”Henkilökunnan on esiinnyttävä hillitysti ja kohteliaasti, vaikkei yleisö olisikaan juuri niin kuin halutaan ja ennen kaikkea on henkilökunnalla oltava selvät merkit, joista heidät voi erottaa yleisöstä.”⁴⁵ Pekka Lönngrén jatkoi seuraavana vuonna:

Kurkistettuani matkoilla ollessani maaseudulla teattereihin ja niiden eteisiin, olen joskus saanut panna arvaamiskyyni koetukselle päästäkseni selville, kuka näytännön aikana eteisessä istuvista, tupakkaa tupruttelevista nuoristamiehistä on ylivahtimestari, kutka apulaisvahtimestareja ja kutka näytännön päättymistä ja uuden alkamista odottelevia katsojia. Tämä on arvaamaton epäkohta. Ajateltakoon, että teatterissa jostakin syystä syntyisi epäjärjestystä tai vielä pahempaa, esim. mellakka, jommoinen ei ole ulkopuolella mahdollisuuksien. [— —] Mutta vaikkapa ei nyt näinkään pitkälle ajateltaisi, niin pienemmänkin epäjärjestyksen varalle antaa vormu, vaikkapa vain vormulakki, vahtimestarin sanalle paljon suuremman kantavuuden ja yleisölle samalla suuremman turvallisuuden tunteen.⁴⁶

Väinö Soramäki puolestaan kertoi tehneensä pistokokeen kuuden elokuvateatterin aulaan ja tavanneensa vain yhden vahtimestarin työpaikaltaan. Muut olivat ”huvittelemassa” eli salissa elokuvaa katsomassa, olipa yksi jopa salvannut salin ovet sisäpuolelta saadakseen olla rauhassa. Soramäen kirjoituksessa painottuu ennen kaikkea teatterin taloudellinen etu: huonosti käyttäytyvä henkilökunta vieraannuttaa yleisön elokuvista.⁴⁷

Kaikkiaan näyttää siltä, että aivan kuten teatterirakennusten suunnittelun myös henkilökunnan toimien suhteen yleinen järjestys, turvallisuus ja asiakkaiden viihtyvyys liittyivät elokuva-alan valistajien silmissä olennaisesti toisiinsa. Voimakkaimmillaan tämä yhteys korostuu Onni Sinervän kirjoittamassa, ennen muuta teatterien toimihenkilöille suunnatussa kirjasessa *Elokuvateatterin henkilökunnan tärkeimmät tehtävät* (1939). Kirjoittajan mielestä elokuvateatterin hoitojärjestelmän kaksi keskeistä aluetta ovat elokuvien valitseminen ja henkilökunnan toiminta, joilla kummallakin on olennainen tehtävä pysyvän asiakassuhteen luomisessa. Esitysten taso on tietysti

⁴⁵ Ergi, ”Elokuvamaailmasta”. *Suomen Kinolehti* 4/1933, 42.

⁴⁶ P.L., ”Pari teatterien sisäistä järjestelykysymystä”. *Suomen Kinolehti* 10/1934, 175.

⁴⁷ V.S., ”Elokuvateatterien vahtimestarit”. *Suomen Kinolehti* 10/1933, 157.

⁴⁸ Onni Sinervä, *Elokuvateatterin henkilökunnan tärkeimmät tehtävät. Yleisöpalvelu ja sen merkitys. Oma-kustanne 1939, 7-9.*

⁴⁹ *Ibid.*, 11-18.

⁵⁰ *Ibid.*, 21-27.

pyrittävä pitämään korkeana, mutta koska laatukuvia ei riitä kaikkiin teattereihin ympäri vuoden, henkilökunnan merkitys kasvaa jatkuvasti: asiakas on saatava kaikesta huolimatta viihtymään ja uskomaan, että teatteriin kannattaa palata toistekin.⁴⁸

Sinervä erittelee tarkasti elokuvateatterin ihanteellisen työnjaon. Vahtimestari huolehtii yleisestä järjestyksestä, mainosten asettelusta, tuuletuksesta ja salin lämpötilasta, yleisön vastaanottamisesta ja lippujen tarkastamisesta sekä valvoo ylipäättään, että teatteri on kaikin puolin siistissä kunnossa. Vahtimestarin alaisia ovat apulaisvahtimestari ja paikannäyttäjät – viimeksi mainitut tottelevat myös apulaisvahtimestaria. Jos teatterissa on useampia paikannäyttäjiä, yhden tehtävänä on valvoa koko ajan esitystä ja ilmoittaa ongelmista vahtimestarille. Jos paikannäyttäjää on vain yksi, hän seuraa ainoastaan illan ensimmäisen näytöksen sekä muiden näytösten alut ja toimii muuten paikannäyttämisen ohella juoksupoikana tai -tyttönä sekä muissa pikkutehtävissä. Vahtimestarin tulee joka tapauksessa itsekin tarkistaa säännöllisin väliajoin, että kuva ja ääni ovat moitteettomia. Kassanhoitaja ja makeiskioskin hoitaja ovat hekin järjestyksen suhteen vahtimestarin alaisia mutta vastaavat muuten itsenäisesti myyntitehtävistään ja rahojen tilittämisestä, ja kassanhoitajan tehtäviin kuuluu lisäksi filmitarkastuskorttien hallussapito. Koneenhoitaja on tietysti itsenäisesti asetuksen mukaan toimiva erityisammattilainen, joka huolehtii omasta valtakunnastaan, konehuoneesta. Yleisöpalvelun kannalta on kuitenkin tärkeää, että koneenhoitajan ja vahtimestarin yhteistyö sujuu hyvin. Koneenhoitajan on saatava mahdollisimman nopeasti salista tieto mahdollisista esitykseen liittyvistä ongelmista ja vastaavasti pidettävä vahtimestari ajan tasalla teknisen ongelman laadusta, jotta tämä voi rauhoitella yleisöä.⁴⁹

Elokuvateatterin taso ei Sinervän mukaan synny kuitenkaan pelkästä palvelualltiudesta. Vaikka elokuvateatteri onkin ”avoin myyntipaikka, jossa ostaja saapuu myyjän luo”, ja vaikka työntekijöiden tuleekin kyetä osoittamaan, että ”he palvelevat yleisöä eikä yleisö heitä”, teatterissa on samalla vallittava moitteeton järjestys. Tämä ei merkitse ainoastaan sitä, että (erityisesti miespuolisen) henkilökunnan tulee itsensä olla ”täysin sotilaallisen kurin alainen”, vaan myös yleisö on saatava pysymään järjestyksessä niin aulaassa kuin salissakin. Yksi vahtimestarin tärkeimmistä tehtävistä onkin jonon kokoaminen teatterin aulaan. Jono on Sinervän mielestä ”taikakeino”, joka ensiksikin mainostaa teatteria (viestii ohikulkijoille, että tähän teatteriin kannattaa oikein jonottaa), toiseksi takaa, että kaikki pääsevät oikeassa järjestyksessä saliin (jos paikat ovat numeroidut, ensiksi tulleet pääsevät ensimmäisinä sisään, jos eivät, ensiksi tulleet saavat valita ensimmäisinä) ja kolmanneksi pitää yleisjärjestyksen moitteettomana. Henkilökunnan on lisäksi huolehdittava siitä, että järjestys säilyy salissakin. Erityisen tärkeää on pitää yleisö rauhallisena poikkeustilanteissa, jos esimerkiksi filmi katkeaa tai joku yleisöstä saa sairaskohtauksen.⁵⁰

Yleisön käyttäytyminen

Vaikka *Elokuvateatterin henkilökunnan tärkeimmät tehtävät* -kirjanen ilmestyi toistakymmentä vuotta Imatran palon jälkeen, siinäkin on vielä aistittavissa katastrofin jälkikaikuja. Painopiste on kyllä yleisön palvelemisessa ja teatterin maineen kasvattamisessa, mutta toisaalta kurin ja järjestyksen säilyttäminen

on olennainen osa teatterin hyvää imagoa. Järjestys ei vaikuta vain viihtyvyyteen ja tunnelmaan, vaan taustalla on epäilemättä myös Imatran palon jälkeen kerta toisensa jälkeen toistettu ajatus: kuten *Elokuva-koneenhoitajan käsikirja* ilmaisee, vakavin elokuvateattereita uhkaava vaara on *pakokauhu*, ”joka vaanii kaikkialla, missä ihmisiä enemmän yhteen kerääntyy”, ja joka saattaa syntyä myös ilman elokuvateatterin erityistä riskiä, palonarkaa filmiä.⁵¹

Pakokauhun merkitys nousi esille Imatran palon uutisoinnissa heti alusta pitäen. Osa salissa istujista jäi joksikin aikaa paikoilleen (jotkut katsojat pyrkivät ilmeisesti rauhoittelemaan toisia), mutta osa lähti ryntäämään ulos, ja juuri paniikinomaisen ryntäämisen seurauksena poistumiskäytävät tukkiutuivat, ihmisiä tallautui jalkoihin ja parvekkeen kaide murtui.⁵² Pakokauhu tarttui lisäksi eteisessä tungeksiviin, seuraavaa näytöstä odottaviin tulijoihin, joiden aikaansaama kaaos vaikeutti entisestään salista poistumista. Järjestyksen tarve tunnustettiin toki ennen onnettomuuttakin, valvoihan Imatran aulaa vakituisesti poliisikonstaapeli (jopa aseistettu, joskin onnettomuusiltana hän ”käytti ainoastaan kapulaa, ei browninkia”), mutta tämä ei yksinään onnistunut valvomaan ”kauhusta mieletöntä ihmisjoukkoa”.⁵³ Katastrofin viimeisenä sinettinä olivat satunnaiset ohikulkijat, jotka tukkivat kulkureitit niin, että palomiesten piti hätistellä heitä paloruiskuilla pois.⁵⁴

Filmiaitta kommentoi pian onnettomuuden jälkeen, että ”yleisön täytyy itsensäkin kehittää suhtautumiskykyään, eikä jo pienessäkin jonopätkässä tai paikkojen etsinnässä röyhkeästi etuilla heikompien rinnalla. Onnettomuuden sattua pakokauhu hävittää kaiken säälin, mutta sivistyskansalla on aina paremmat mahdollisuudet rajoittaa onnettomuuden laajuutta sen kerran sattua.”⁵⁵ Saman sukuisia kirjoituksia oli ilmestynyt jo ennen Imatran onnettomuutta. Esimerkiksi vuonna 1924 nimimerkki G.R.H. oli kirjoittanut niin ikään *Filmiaitassa*:

Ehkä ei premiäreitteertammekaan voi vaatia sivistynyttä yleisöä – mutta siivoa ainakin. Ja kuitenkin – kuinka monta kertaa jokaista meistä milloin missäkin teatterissa on tyrkitty ja työkitty ja astuttu varpaille ilman pienintäkään anteeksipyyntöä, kuinka monta kertaa meitä onkaan häirinnyt vieressäistuvien kovaääninen keskustelu tai tahdin polkeminen tai jokin muu samallinen, mitä siivo ihminen ei voi tehdä.⁵⁶

Syystalven 1927 kuvaus tyypillisestä elokuvateatterikäyttäytymisestä on siis kaikin puolin varsin samankaltainen kuin muutamaa vuotta aiempi. Ainoana selvänä erona on se, että sivistynyt käytös saa nyt lisäperustelun onnettomuuden uhkasta. Katsomistapoja ja yleisön käyttäytymistä koskevat käsitykset eivät olekaan aivan yhtä suorassa seuraussuhteessa Imatran katastrofiin kuin teattereita itseään ja niiden henkilökunnan velvollisuuksia koskevat. Pikemminkin muuttuvat katsojakäsitykset kiinnittyvät osaksi pidempää kehityskulkua, jota voitaisiin kutsua vaikkapa villin katsojuuden kesyttämiseksi. Tähän kehityskulkuun kuuluvat yhtä hyvin erilaiset elokuvan sensuurihankkeet ja moraaliset puhdistukset, lähtien 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla käynnistyneistä moraalikampanjoista, kuin pyrkimykset kohottaa elokuvien prestiisiarvoa sekä keskiluokkaistaa ja kansallistaa elokuvakulttuuria (esimerkiksi itsenäisyyden alkuvuosi).⁵⁷

Elokuvayleisön käytöksestä ja elokuvan epämääräisestä kulttuurisesta asemasta löytyy myös kiinnostavia kaunokirjallisia kuvauksia. Runar Schildt kommentoi vuonna 1920 ilmestyneessä novellissaan ”Zoja” sekä katsomon

⁵¹ *Elokuva-koneenhoitajan käsikirja*, 52, 61.

⁵² Esim. *Aamulehti* 24.10.1927.

⁵³ *Aamulehti* 24.10.1927 ja 25.10.1927.

⁵⁴ *Suomen Sosialidemokraatti* 24.10.1927.

⁵⁵ ”Elokuvayleisö, elokuvateattereiden henkilökunta ja – onnettomuudet”. *Filmiaitta* 27-28/1927, 17.

⁵⁶ ”G.R.H., ”Kinokulttuuria”. *Filmiaitta* 3/1924, 54.

⁵⁷ Moraalikampanjoista ks. Markku Nenonen, *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–22)*. Helsinki: SHS 1999, passim. 1920-luvun keskiluokkaistamispyrinnöistä ks. Joachim Mickwitz, *Folkbildning, företag, propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden*. Helsingfors: SHS 1995, 42-69.

⁵⁸ Runar Schildt, *Noitametsä*. Novelleja. Suom. Liisa Ryömä. Helsinki: Love Kirjat 1985, 168-169. (alk. 1920)

⁵⁹ Hagar Olsson, *Mr Jeremias etsii illusionia*. Suom. Rakel Kansanen. Porvoo: WSOY 1927, 75-77. (alk. 1926)

⁶⁰ Vrt. Janet Staiger, *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. New York & London: New York University Press 2000, 28-41 ja passim. Kuten kirjan nimi osoittaa, Staiger tarjoaa normatiivisten katsojien vastineiksi ”perversejä katsojia”, jotka eivät toimi sen enempää elokuvien kuin teorioidenkaan odotusten mukaisesti vaan sekä tulkitsevat elokuvia että käyttäytyvät katsomis-tilanteessa epänormatiivisilla tavoilla. Staiger käyttää oman katsojakäsityksensä rakennusaineena esimerkiksi Miriam Hansenin, Tom Gunningin ja Timothy Corriganin ajatuksia esi- tai jälkiklassisesta elokuvakatsojuudesta mutta ei halua nähdä näitä katsomistapoja klassisen normin poikkeamina, jotka päättyvät kertovan elokuvan läpimurtoon (Gunning – enemmän tai vähemmän), klassisen kerronnan vakiintumiseen (Corrigan) tai tallennetun äänen tuloon (Hansen), tai jotka heräävät postmodernin elokuvan myötä (Corrigan). Staigerin mukaan perverssi, epänormatiivinen katsoisuus elää läpi klassisen kerronnan valtakauden jopa siinä määrin, että poikkeuksesta voikin tulla sääntö. *Ibid.*, 11-24, 31.

että konehuoneen tunnelmia. Keskushenkilöt edustavat vallankumouksen alla asemaansa menettävää venäläistä yläluokkaa:

Edessä halvimilla penkeillä tirsкуi jokunen koululainen, keskikintaisilla paikoilla lojui puoli tusinaa hieltä haisevaa, meluisaa sahatyöläistä tyttöineen ja yksi yksinäinen maalaismies joka tuijotti apaattisesti ilmaan. Vain harva kalliista nojatuoleista oli varattu. Niillä istui tärkeitä herroja, konsuleita ja kaupunginvaltuutettuja, epäilyksettä; [— —] Zoja ja Juri olivat tapansa mukaan ostanee nojatuoli-paikat taaimmasta rivistä. Lehteri ja konehuone olivat aivan heidän päänsä yläpuolella; sieltä kuului töminää, kiroilua ja voimallisia naurunryöppyjä; koneenkäyttäjät ja hänen ystävänsä ryyppäsivät hilpeinä kielto-lain maljaa. Zoja tajusi heti tilanteen ja hänen kulmakarvansa kohosivat uhkaaviksi kaariksi. Kemat koneenkäyttäjän kopperossa merkitsivät pitkiä taukoja ja tohelointia esityksessä, sen hän tiesi vanhastaan. Hän pani terävät korkonsa rumuttamaan pienen kärsimättömän sarjan lattialankkuja vasten.⁵⁸

Hagar Olssonin *Mr Jeremias etsii illusionia* (1926) kuvastaa yhtä lailla ambivalenttia suhtautumista elokuvissa käymiseen kuin monet Schildtin kertomukset. Mr Jeremias haluaisi keskittyä rauhassa työhön ja ajatteluun mutta ilta toisensa jälkeen hän hiipii levottomana syrjäkujia pitkin lähimpään elokuvateatteriin, ”missä ummehtunut ilma ja rämeä musiikki aluksi häntä häiritsivät, mutta missä hän vastapainoksi sai siirtyä etäälle itsestään, mykän näyttelemisen alkaessa”. Väliajat ovat sietämättömiä, koska silloin katsojat tarkastelevat toisiaan, mutta myöskään esityksen aikana ihmiset eivät katoa kokonaan näköpiiristä eikä uppoutuminen ja olemattomaan maailmaan siirtyminen ole niin täydellistä kuin Mr Jeremias toivoisi. Filmin pyöriessäkin hän ei voi irrottaa katsettaan vieressä istuvasta nyhkyvästä tehtaantytöstä, joka on Jeremiaksen silmissä kaunis, ainakin siihen asti kun täydet valot sytytetään. Tytön kasvat muuttuvat silloin riutuneiksi ja veltoiksi, mutta silti Jeremias aistii hänessä jotakin kiehtovaa: ”toisen olotilan hohdetta. Filmin lapsi.”⁵⁹

Kuinka suureksi Imatran palon suora vaikutus halutaankin tulkita, katsojien kesytyspyrkimysten voidaan joka tapauksessa nähdä eläneen intensiivistä vaihetta 1920-luvun lopulla ja 30-luvun alussa. Tuolloisissa elokuvakatsojuutta käsittelevissä kommenteissa näkyy ehkä piilevänä se ideaali — Janet Steigerin sanoin normatiivinen kuvaus — jota elokuvateoriat ovat pitkään pitäneet normaalina tapana katsoa elokuvia: hiljainen, keskittyvä, tarinamaailmaan uppoutuva mutta kognitiivisesti painottunut, koherenssi- ja kliimaksihakuinen, kontaktin yhtä hyvin teatterin materiaaliisiin olosuhteisiin, kanssakatsojiin kuin teatterin ulkopuoliseen maailmaankin katkaiseva katsoisuus.⁶⁰ Kääntäen kommenteista, kuten myös edellä olevien kaltaisista kaunokirjallisista kuvauksista, voidaan kuitenkin lukea, että elokuvateattereiden todellisuus – kenties lukuun ottamatta maan suurimpia ensi-iltateattereita – oli kaukana tästä ideaalista.

Yksi usein toistuneista valituksen aiheista oli yleisön saapuminen ja poistuminen kesken esityksen. Pitkän elokuvan vakiintuminen ei suinkaan merkinnyt sitä, että koko yleisö olisi nopeasti tottunut tulemaan paikalle tiettyinä kellonaikana. Imatranssa onnettomuusiltana ollut liikeapulainen kertoi *Aamulehden* haastattelussa, että hänen oli veljensä kanssa ollut tarkoitus poistua jo hetkeä aiemmin, mutta he jäivät katsomaan *Muukalaislegioonan tyttären* saman kohtauksen toistamiseen, eivät itse elokuvan takia vaan siksi, että tiesivät orkesterin virittelevän juuri soittimiaan ”jotakin hauskaa ja lyhyttä

kappaletta” varten.⁶¹ Elokuvalehdissä propagoitiin tällaista toistenkin keskittymistä häiritsevää tulemistä ja menemistä vastaan vielä pitkälle 1930-luvulle. Paitsi paikkojen etsiminen ja lähteminen myös ovien avaaminen, joissakin teattereissa suoraan aurinkoiseen ulkoilmaan, häiritsi toisia.⁶²

Suomen Sosialidemokraatin toimittaja ja Biografiliitto-aktivisti Pekka Lönngren painotti, että äänielokuva oli tuonut tässä suhteessa uusia vaatimuksia: mykän kuvan aikana ei “ollut niin tarkkaa, miltä kohdalta sen katseleminen alkoi”, mutta äänifilmissä alkamiskohta on valittava tarkasti, ja lisäksi liikkuminen häiritsee näkemisen lisäksi myös kuulemista (tämä on kiinnostava muistutus siitä, miten nopeasti mykkäelokuva sai vähättelevän, äänielokuvaa legitimoivan aseman, vaikka vain muutamaa vuotta aiemmin nimenomaan mykkäelokuva oli edustanut taiteenlajin puhdasta olemusta). Lönngren jatkoi, että Helsingin, Turun, Tampereen ja Viipurin ensiluokkaisimmat teatterit ovatkin ottaneet käyttöön numeroidut paikat ja ryhtyneet sulkemaan ovet näytöksen alettua aivan kuin puheteattereissa.⁶³ Paikkalippujen ohella jo 1920-luvulla puhuttiin mielellään esirippujen puolesta. Paitsi että esirippu kohottaisi tunnelmaa juhlalliseksi, se epäilemättä myös osaltaan korostaisi näytöksen alkamista ja loppumista.⁶⁴

Kanssakatsojien saapuminen ja poistuminen ei ollut ainoa keskittyvää katsomista häiritsevä tekijä. Elokuvan esitystekniikan muutoksia kartoittaneen Erkki Riimalan mukaan vielä 1930-luvun lopulla valtaosa maaseututeattereista ja noin puolet kaupunkiteattereista oli yksikoneisia (kuten oli Imatrakin ollut) — joten esitykseen tuli joka tapauksessa useita taukoja kelanvaihdon takia.⁶⁵ Filmin katkeaminenkaan ei ollut epätavallista. Ylipäättään tauoton ja yhtenäinen filmsesitys ei muutenkaan ollut pitkään aikaan standardi. 1910-luvun alussa filmsesityksiin yhdistettiin usein elävää viihdeteatteria, varieteeta, kabareeta ja operettia. Usein elävät esitykset viihdyttivät lähinnä kelanvaihtojen ajan, mutta joissakin tapauksissa, esimerkiksi Helsingin Helikon-teatterissa, kabaree saattoi nousta pääosaan ja elokuva saada väliaikatäyteen roolin.⁶⁶ Muoti hiipui välillä itsestäänkin, mutta se aiheutti myös moraalista paheksuntaa — olihan eläviä esityksiä vaikeampi kontrolloida kuin valmiiden elokuvien esittämistä — mikä johti elokuva-varietee-yhdistelmän kieltämiseen vuonna 1920.⁶⁷ Kieltoa ei ilmeisesti noudatettu kovin tarkasti, sillä Biografiliitto palasi kysymykseen vielä 1930-luvun puolellakin.⁶⁸

Itse asiassa edes keskittyneeseen katsomiseen olennaisesti liittyvä ajatus elokuvateatterin pimeydestä ei ollut itsestään selvä. Täydellisen pimeyden pelättiin nimittäin aiheuttavan levottomuutta esimerkiksi filmin katketessa⁶⁹ — juuri näinhän Tampereella oli tapahtunut. Vuoden 1929 asetukseen liittyvässä päätöksessä määrättiin, että sali *ei* saa olla täysin pimeä: varsinaisen päävalaistuksen ohella tulee olla siitä riippumaton himmeä lisävalaistus, jonka on oltava päällä aina, kun elokuvaa esitetään ja kun päävalaistus on siis sammutettuna (I luku, 9 §). *Elokuva-koneenhoitajan käsikirjan* pohdinnat osoittavat, että valaistuskysymys tuotti valistajille ja teatterinomistajille päänvaivaa. Valaistuksen tuli olla riittävä muttei häikäisevä, toisin sanoen paniikin uhka piti kyetä ehkäisemään ilman, että salin yleisvalaistus tai poistumisteiden yllä olevat punaiset lamput olisivat kuitenkaan häikäisseet katsojien silmiä tai heikentäneet kuvan näkyvyyttä.⁷⁰

⁶¹ *Aamulehti* 25.10.1927.

⁶² Ergi, “Elokuvamaailmasta”. *Suomen Kinolehti* 4/1933, 42.

⁶³ P.L., “Pari teatterien sisäistä järjestelykysymystä”. *Suomen Kinolehti* 10/1934, 175.

⁶⁴ G.R.H., “Kinokulttuuria”. *Filmiatta* 3/1924, 51. Thomas Doherty arvelee, että Yhdysvalloissa esitysten alkamisajat eivät suurimpia teattereita lukuun ottamatta vakiintuneet vielä 1930-luvullakaan, vaan säännöllisiin alkamisaikoihin opittiin vasta radion ja television tarkan aikataulutuksen myötä. Thomas Doherty, “This Is Where We Came In: The Audible Screen and the Voluble Audience of Early Sound Cinema”. Teoksessa Melvyn Stokes & Richard Maltby (eds.), *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: BFI 1999, 145.

⁶⁵ Riimala, *Valkokangasta vastapäätä*, 71-72.

⁶⁶ Sven Hirn, *Kuvat elävät*, 97-110.

⁶⁷ Inkinen, *Säännökset elokuvista*, 5.

⁶⁸ Uusitalo, *Suomen Biografiliitosta Suomen Filmikamariin*, 25.

⁶⁹ *Elokuva-koneenhoitajan käsikirja*, 78-79.

⁷⁰ *Ibid.*, 174.

Ihanteet ja kauhukuvat

Jälkikäteen voidaan sanoa, että Imatran palo oli kuin olikin jokseenkin niin ainutkertainen tapahtuma kuin elokuvayrittäjät aikoinaan uskottelivat. Tulipaloja syttyi myös ennen ja jälkeen, mutta ainoastaan Imatran liekit riistäytyivät suuronnettomuudeksi. Niinpä Imatran näytös 23.10.1927 on Helsingin Seurahuoneen ensimmäisen Lumière-illan ohella (28.6.1896) luultavasti myös eniten muisteltu yksittäinen elokuvaesitys Suomessa.

Imatra on elänyt muistikuvissa kahta kautta, yhtäältä populaarimuistelun kohteena muiden useita ihmishenkiä vaatineiden suuronnettomuuden tavoin (tässä suhteessa painotus on ollut alueellinen: muistelut ovat keskittyneet Pirkanmaalle), ja toisaalta symbolisena alkusyynä elokuva-asetuksen ja esityskulttuurin murroksen taustalla. Joiltakin osin Imatran onnettomuuden vaikutus oli hyvin välitön ja konkreettinen: teatterirakennusten turvallisuutta ja koneenkäyttäjien ammattitaitoa koskeneet määräykset saivat siitä suoran sysäyksen. Itse asiat olivat sinällään olleet esillä ennenkin, mutta katastrofi nosti ne niin pinnalle, että niihin lopultakin tartuttiin tosissaan. Yhtenä tärkeänä syynä oli se, että teatterinomistajat ymmärsivät miten huonoa mainosta katastrofin uhka toi teattereille. Yrittäjien osittaisesta alkujarruttelusta huolimatta asetus ei siis merkinnyt vain viranomaisten ylhäältä määräämää pakkoa, vaan pitkän päälle myös hyvää mainoskeinoia teattereille.

Onnettomuuden ja asetuksen yhteys henkilökunnan ja yleisön käyttäytymiseen ja elokuvan katsomistapoihin on hieman epäsuorempi ja symbolisempi. Vaikka asetuksen ensisijaisena tavoitteena ei ollut säännellä katsomis- ja käyttäytymistapoja, se puuttui välillisesti niihinkin. Avainsana tässä suhteessa on pakokauhu. Asetusta tulkinneissa teksteissä painotettiin, että pakokauhu oli vakavin vaara, joka elokuvateatteria saattoi uhata. Tulipalojen riski pyrittiin tietysti minimoimaan, mutta tosiasia oli, että niitä saattoi sittenkin syttyä. Ne eivät kuitenkaan olleet vaarallisia niin kauan kuin yleisötilat (uloskäynnit, käytävät, aula, valaistus) oli suunniteltu sellaisiksi, ettei pakokauhua päässyt syntymään, ja niin kauan kuin sekä henkilökunta että katsojat säilyttivät malttinsa. Siksi tarkat pelisäännöt olivat elintärkeitä.

Elokuvakatsojuuden suhteen kyse oli kuitenkin myös laajemmasta murrosvaiheesta, joka oli osin hetkellinen ja osin pitempi, osin totaalinen ja osin suhteellinen. Katsojien käyttäytyminen niin salissa kuin sen ulkopuolella oli aiheuttanut moraalista huolta jo vuosisadan alusta lähtien. Voimakkaimmin huolenpito kohdistui itse elokuvaan ja niiden oletettuihin vaikutuksiin (erityisesti nuorisorikollisuuteen), mikä konkretisoitui alueellisen ennakkotarkastuskäytännön vakiinnuttamisena vuonna 1919 ja yksityiskohtaisten tarkastussääntöjen (periaatteessa vapaaehtoisuuteen perustuneena) käyttöön ottamisena vuonna 1935. Siinä missä vuoden 1929 asetus säänteli elokuvien esittämisen ja katsomisen fyysisiä puitteita, elokuvien tarkastuskäytännöt kontrolloivat katsojien ja valkokankaalle heijastettavien kuvien suhdetta.

Samoihin aikoihin asetuksen voimaantulon kanssa äänielokuva mullisti niin elokuvien tekemistä, esittämistä kuin vastaanottoakin. Elokuvahistorioitsijat ovat kuitenkin kiistelleet siitä, miten voimakas vaikutus tallennetun äänen liittämällä lopulta oli. Esimerkiksi klassisen Hollywood -tyylin vakiintuneita muotoja ja jatkuvuutta korostava David Bordwell esittää, että kerronnan suhteen murros ei ollut mitenkään ainutkertainen: klassisen elokuvakerronnan keskeiset periaatteet olivat pääosin muotoutuneet jo 1910- ja 20-luvuilla, joten uusi haaste oli lähinnä ääniteknologian mukauttamisessa

vakiintuneisiin kerrontatapoihin.⁷¹

Elokuvateattereille äänen tulo merkitsi kuitenkin suurta taloudellista panostusta, ja uusien teatterirakennusten suunnittelussa ääni sai erilaisen roolin kuin ennen: elävän musiikin esittämiseen soveltuneet kaikuvat salit eivät välttämättä lainkaan sopineet tallennetun äänen toistamiseen. Koneenkäyttäjistä tuli samalla teatterin äänimaailman hallitsija, mikä merkitsi ammattikunnalle aivan uusia teknologisia (ja etenkin siirtymävaiheessa, levyääniteknikan kaudella, jopa ylittämättömiä) haasteita⁷² — samanaikaisesti kun elokuva-asetus Suomessa kasvatti koneenkäyttäjän vastuuta esityksen turvallisuudesta.

Bordwellilaista jatkuvuusnäkemystä kritisoineet historioitsijat ovat korostaneet, että vaikka elokuvatuotannon kannalta kyse olisi ollut verrattain vaivattomasta mukautumisesta, katsomon puolella tallennetun ja synkronoidun äänen vaikutus oli totaalisempi. Katsojien oli totuteltava ”ruumiillistamaan ääni”, opittava uskomaan kuvan ohella myös toisen poissaolevan elementin läsnäoloon ja samalla mielletävä nämä kaksi poissaolevaa tekijää yhdeksi läsnäolevaksi kuvallisäänelliseksi kokonaisuudeksi.⁷³ Lisäksi tallennettu ääni merkitsi uutta astetta elokuvaesityksen standardisoimisessa. Esitysnopeus vakiintui, kun ääniprojektoreissa sähkömoottori korvasi lopullisesti kammen. Merkityksenannon painopiste siirtyi entistä voimakkaammin esitystilasta kankaalle, kuten Miriam Hansen painottaa: elokuva oli yhä selvemmin valmis tuote, ja esitystilassa syntyvien äänien ja oheistoimintojen merkitys väheni — ja samalla elokuvaesitysten mahdollisuudet tarjota vaihtoehtoisia julkisia tiloja ja aktivoida alueellisesti ja kulttuurisesti erityisiä vastaanotto-tilanteita ja -tapoja heikkenivät.⁷⁴

Mutta vaikka elokuvan esittämisen puitteet olisivatkin standardisoituneet äänielokuvan myötä, merkitseekö tämä myös katsomistapojen standardisointumista? Kesyttikö tallennettu ääni villin katsojuuden? Käyttäytyivätkö katsojat siten kuin valistajat halusivat, jos kerran itse elokuvatkin tuntuivat entistä selvemmin sisältävän omat käyttöohjeensa: nautittava alusta loppuun, oikeassa järjestyksessä, keskeytyksettä ja hiljaa? Janet Staiger esittää epäilyksensä esimerkiksi sen suhteen loppuivatko näytöksissä puhuminen ja esitysten kommentoiminen äänen tulon.⁷⁵ Staigerin tarjoamat empiiriset todisteet ovat epäilemättä satunnaisia ja valikoivia — oikeastaan yhtä valikoivia kuin vastakkaista kantaa edustavien todisteet sen puolesta, että klassinen katsojuus oli hiljaista ja uppoutuvaa. Staigerin esityksen todistusvoima onkin ennen muuta siinä, että se muistuttaa elokuvan todellisten katselutilanteiden vaihteluista. Suomen olosuhteissa voidaan ounastella, että Helsingin Kino-Palatsista Tampereen Imatraan ja edelleen maaseutupaikkakuntien seurojen ja työväentaloille oli pitkä matka. Toisin sanoen vaikka asetukset elokuvanäyttämöistä ja elokuvien katsomisesta kommentoivat 1920- ja 30-lukujen valistuskirjoitukset kuvastavatkin paineita katsomistapojen standardisoimisen suuntaan, on aivan toinen asia, millaisia vaikutuksia paineilla oli. Lakitekstien ja valistuskirjoitusten toisessa ääripäässä näkyy katsojaideali ja toisessa kauhukuva, mutta niiden väliin jää luultavasti aina tilaa erilaisille esityskäytännöille ja katsomiskokemuksille.

⁷¹ David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: RKP, 298-308.

⁷² Steve Wurtzler, “Standardizing professionalism and showmanship. The performance of motion picture projectionists during the early sync-sound era”. Teoksessa Matthew Tinkcom & Amy Villarejo (eds.), *Keyframes: Popular Cinema and Cultural Studies*. London & New York: Routledge 2001, 359-376.

⁷³ Steve Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. London: BFI & MacMillan 1985, 91-102.

⁷⁴ Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge & London: Harvard UP, 43-44, 99-100.

⁷⁵ Staiger, *Perverse Spectators*, 19, 45.