

Silja Laine

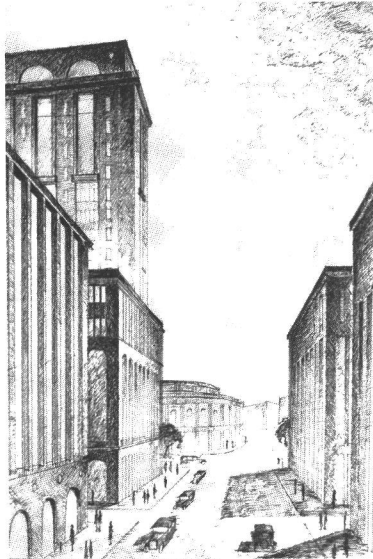
## Kaksi Kino-Palatsia ja modernisoituva kaupunki

<sup>1</sup> Pilvenpiirtäjän piirustuksia säilytetään Suomen Rakennustaiteen Museon Väinö Vähäkallio -kokoelmassa.

<sup>2</sup> Pilvenpiirtäjähankkeen etenemistä seurattiin lehdistössä tarkasti ja kiihkeästi. Keskustelua käytiin elokuvalehtien lisäksi ainakin *Helsingin Sanomien*, *Uuden Suomen*, *Hufvudstadsbladeten*, *Suomen Sosialidemokraatin*, *Iltalehden* ja *Arkkitehti-lehden* palstoilla vuosina 1928–1931.

<sup>3</sup> Yhteenvetona pilvenpiirtäjähankkeesta kts. Kari Uusitalo, *Kuvaus – kamera – käy!* Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy. Helsinki: Suomen elokuvatutkimuksen seura, Kirjastopalvelu 1994, 83–89.

<sup>4</sup> James Hay on



Väinö Vähäkallion pilvenpiirtäjälunnos. Näkymä Keskuskadulta. Kuva: Suomi-Filmi/SEA.

tuuton hinta, 25 100 mk huoneelta eli kaikkiaan 4,5 miljoonaa markkaa silloista rahaa.<sup>2</sup> Viimeisissä, vuonna 1931 päivätyissä, rakennuspiirustuksissa kerrosmäärä on alennettu kahteentoista, mutta siinä vaiheessa talouslama ja ääniteknologian aiheuttamat investointipaineet olivat syöneet Suomi-Filmiltä ja koko elokuva-alalta kyvyn näin suuria voimia vaativiin ponnistuksiin.<sup>3</sup>

Tontilla sijaitsi ennestäänkin elokuvateatteri. Vuonna 1911 rakennettu

Yksi suomalaisen elokuva-alan suurisuuntaisimmista hankkeista kautta aikojen on ollut Suomi-Filmin johtajan Erkki Karun ideoima ja arkkitehti Väinö Vähäkallion suunnittelema pilvenpiirtäjä 1920-luvun lopun Helsingissä.<sup>1</sup> Kino-Palatsi -nimistä pilvenpiirtäjää, kuten nyt tiedämme, ei koskaan rakennettu, vaikka hanke kyllä eteni melko pitkälle. Ensimmäinen este oli asemakaava, joka olisi vaatinut muutosta rakennuskorkeuden osalta. Lupaa muutokseen ei saatu, sillä vaikka kaupungin asemakaava-arkkitehti puolsi hanketta, niin kaupungin yleisten töiden hallituksen asettama asiantuntijalautakunta kuitenkin vastusti sitä. Lähes kaksi vuotta myöhemmin rakennuslupa saatiin, mutta rakennusjärjestyksen salliman korkeuden ylittävistä kerroksista olisi jouduttu maksamaan koh-

teatteri toimi alkuun Maxim-nimisenä salina, jossa pidettiin myös varieteenäytäntöjä. Suomen Biografi Oy osti teatterin Gösta Lindebäckiltä vuonna 1919, jolloin sen nimi muutettiin Kino-Palatsiksi, ja Suomi-Filmi puolestaan sai haltuunsa Suomen Biografi Oy:n osake-enemmistön vuonna 1926, jolloin elokuvateatteri tuli käytännössä Suomi-Filmin hallintaan. Valter Jungin suunnittelema 789 hengen sali oli koko olemassaolonsa ajan Helsingin upeimpia ensi-iltateattereita. Siksi on hieman yllättävää, että tilalle haluttiin uusi teatteri, mutta elokuva-alan nousukaudella ajatus vielä hienommasta, 2500 katsojalle suunnitellusta palatsista, ei tuntunut liioittelulta, ja sitä paitsi sisäpihalla sijaitsevalla Kino-Palatsilla ei ollut kunnollista julkisivua vaan sisään tultiin kahden rakennuksen välistä. Seuraavan kerran tontista ja sen rakennuksista syntyi kohua 1960-luvun alussa, kun Kino-Palatsi aiottiin purkaa Alvar Aallon suunnitteleman Akateemisen kirjakaupan tieltä. Stockmann osti tontin ja Kino-Palatsi purettiin kohun ja vastustuksen saattelemana vuonna 1965. Sama kadunkulmaus on siis saanut todistaa ainakin kahteen kertaan elokuvateattereihin kohdistuvia intohimoja.

Elokuva ja kaupunki on tiuhaan yhdessä nähty pari, mutta kytkös on useimmiten ymmärretty tekstuaaliseksi. Tavallisesti on pohdittu millä tavalla elokuvat ovat representoineet kaupunkia. Kuitenkin elokuva ja kaupunki kytkeytyvät toisiinsa mitä moninaisimmin sitein, joista itse elokuva on vain yksi. Elokuvien tekeminen ja niiden esittäminen ovat urbaanissa ympäristössä syntyneitä ilmiöitä, jotka ovat toki näkyneet maaseudullakin, mutta ehkä voimakkaammin kaupunkitilassa jota ne ovat myös muuttaneet – sekä konkreettista, fyysistä ympäristöä että sosiaalisia suhteita ja tapaa jolla kaupungissa liikutaan. Näkyvimmin kaupunkimaisemaan ovat vaikuttaneet ja sitä ovat muuttaneet elokuvateatterit.<sup>4</sup> Elokuvia oli 1920-luvulle tultaessa esitetty jo kolmattakymmentä vuotta, mutta 1910- ja 1920-luvun mittaan tämä alkoi pysyvämmin näkyä suomalaisessa katukuvassa ja arkkitehtuurissa. Mikä oli elokuvateattereiden asema 1920-luvun Helsingissä? Miten ne muokkasivat katukuvaa ja -tilaa, ja miten ne kytkeytyivät muihin Helsingissä tapahtuneisiin muutoksiin?

Lähestyn kysymystä Suomi-Filmin, sen ensi-iltateatterin Kino-Palatsin ja sen toteutumattomien suunnitelmien kautta.<sup>5</sup> Suomi-Filmi oli elokuva-alan vaikutusvaltaisin toimija ja Kino-Palatsi valtakunnan hienoin ensi-iltateatteri ja –määritelmästä riippuen – kenties myös Suomen ensimmäinen elokuva-palatsi.<sup>6</sup> Koska Suomi-Filmi oli Suomen Biografi Oy:n kanssa solmittujen kauppojen jälkeen maan suurin teatterinomistaja, jolla oli teattereita useissa suomalaisissa kaupungeissa (Helsingin lisäksi Viipurissa, Turussa, Tampereella, Lahdessa ja Salossa), ei liene liioiteltua sanoa, että sillä oli eräänlainen suunnannäyttäjän rooli. Tämän lisäksi Suomi-Filmin johtajalla Erkki Karulla ei ilmeisestikään ollut vaikeuksia palstatilan saamisessa, ja pilvenpiirtäjä olikin varsin näyttävästi esillä lehdistössä. Siitä kirjoitettiin runsaasti, ja artikkelit julkaistiin usein kuvien – Vähäkallion luonnosten tai piirrettyjen pilakuvien – kera.<sup>7</sup>

## Katu

Elokuvateattereiden arkkitehtuuri on aihe, johon suomalaiset arkkitehtuurintutkijat eivät kovin innokkaasti ole tarttuneet, silloinkaan kun aineistoa on ollut käytettävissä. Esimerkiksi Eliel Saarisen tuotantoa varsin seikkaperäisesti

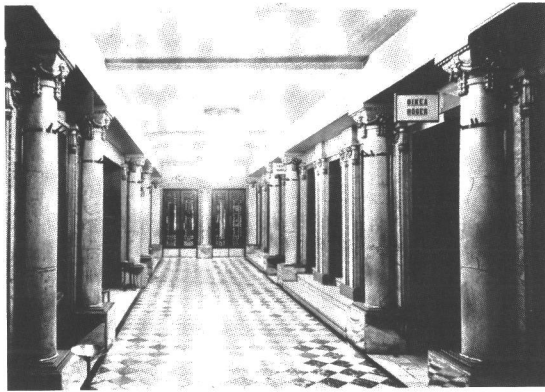
muistuttanut toisesta tärkeästä aspektista, siitä miten elokuvien tekeminen on vaikuttanut kaupunkiin. James Hay, "Shamrock: 'Houston's Green Promise'". Teoksessa Mark Shiel & Tony Fitzmaurice (eds.), *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context. Studies in Urban and Social Change*. Oxford: Blackwell and International Journal of Urban and Regional Research 2001.

<sup>5</sup> Pohjoisesplanadin ja Keskuskadun kulmassa sijaitsevan kiinteistön pihasiivessä sijaitti Valter Jungin 1910 suunnittelema elokuvateatteri, joka toimi alkuun Maxim-nimisenä, vuodesta 1919 Kino-Palatsi -nimisenä. Koska myös Keskuskadulla sijaitsevaa kiinteistöä, jonka kautta elokuvateatteriin kuljettiin sekä paikalle suunniteltua pilvenpiirtäjää kutsuttiin Kino-Palatsiksi, puhun jatkossa pääsääntöisesti elokuvateatterista, kiinteistöstä tai pilvenpiirtäjästä.

<sup>6</sup> Anna-Lisa Ambergin mukaan Maximissa, Kino-Palatsin edeltäjässä, toteutui palatsiteatterin pohjaratkaisu jo vuonna 1910, kansainvälisesti hyvin varhaisessa vaiheessa. Anna-Lisa Amberg, "Elokuvateatterit Olympia, Scala, Apollo ja Maxim. Vuosisatamme interiööriyyppi hakee muotoaan". Teoksessa Anne Aurasmaa (toim.), *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 13. Helsinki: Taidehistorian seura 1993, 125. Kansainvälisen vertailun tekee kuitenkin vaikeaksi se, että elokuva-teatteritutkimus on useimmin ollut varsin kansallisesti orientoitunutta. Esimerkiksi amerikkalaiset tutkijat eivät juuri tarkastele eurooppalaisia elokuva-

teattereita, vaikka kyllä tunnistavat amerikkalaisten elokuvapalatsien tyyllä vanhemmasta eurooppalaisesta arkkitehtuurista. Kts. esim. Charlotte Herzog, "The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style". *Cinema Journal* 20, No. 2, Spring 1981; David Naylor, *American Picture palaces. The Architecture of Fantasy*. New York, Cincinnati, Toronto, London, Melbourne: Van Nostrand Reinhold Company 1981; Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk. An Architectural History of the Movie Theatre, Starring S. Charles Lee*. New Haven & London: Yale University Press, 1994. Esimerkiksi David Naylor esittää, että ensimmäinen elokuvia varten rakennettu yleinen teatteri oli julkisivultaan Venetsian Dogen palatsia muistuttava Regent Theater Manhattaniilla vuonna 1913. Naylor, 40.

<sup>7</sup> Myös Ruotsissa elokuvateatteri aiheutti julkisen rakennuskiistan miltei samoihin aikoihin. Arkkitehti Uno Åhrenin suunnittelema elokuvateatteri Flamman oli ensimmäisiä funktionalismin nimissä rakennetuista tiloista, ja se valmistui joitakin vuosia ennen Tukholman vuoden 1930 maailmannäyttelyä, jonne ruotsalaisen funktionalismin läpimurto on tavallisesti paikannettu. Ylva Habelin mukaan juuri Flammanin aiheuttama debatti oli tärkeänä taustatekijänä ruotsalaisarkkitehtien vuonna 1931 julkaisemaan arkkitehtuurin manifestiin *Acceptera!*



Kino-Palatsin aula.  
Kuva: SEA.

ja laajasti kartoittava teos *Eliel Saarinen – Suomen aika* ei juuri käsittele elokuvateatteri Kino-Palatsia, vaikka siihen olisi aihetta; Saarinen suunnitteli Suomen Biografi Oy:lle Kino-Palatsi-kiinteistön, jonka läpi kuljettiin elokuvateatteriin. Saarinen ei siis suunnitellut itse elokuvateatteria, joka sijaitsi pihalla, vaan kadun varrella sijaitsevan kiinteistön, mutta kuten jatkossa huomataan, elokuvateattereiden sisäänkäynneillä oli aivan erityinen merkitys. Kiinteistö valmistui vuonna 1921, ja on Saarisensa harvoja toteutuneita suunnitelmia 1920-luvun alusta, jolloin rakennustoiminta oli hyvin hiljaista ja useimmat toimeksiannot jäivät piirustuksiksi.<sup>8</sup>

Koko Keskuskatu<sup>9</sup> oli itse asiassa Saarisensa suunnittelema, ja valmistui vuonna 1921. Keskeisenä ajatuksena oli suora linja Esplanadilta rautatieasemalle. Tämä oli tarpeen liikenteen sujuvuudelle ja tavaran esteettömälle siirtymiselle paikasta toiseen. Keskuskatua suunniteltiin myös selkeästi yhdeksi city-Helsingin moderneista, kaupallisista väylistä. Sen toiselle puolelle rakennettiin Stockmann, jolle sillekin kaavailtiin pilvenpiirtäjää, joka ei sitten lopullisessa versiossa kuitenkaan toteutunut, ja toiselle puolelle Kino-Palatsi-kiinteistö, johon sijoitettiin pankki ja kadunvarsimyymälöitä. Kiinteistö oli rakennettu alun perinkin liiketaloksi, mikä myös näkyi sen julkisivussa ja kadunvarren näyteikkunoissa.<sup>10</sup>

Valtaosa Esplanadin taloista oli Johan Albrecht Ehrenströmin asema-kaavojen mukaisesti rakennettu asuintaloiksi Helsingin kauppaporvareille ja virkamiehistöille 1800-luvulla.<sup>11</sup> Jo ensimmäisissä Pohjoisesplanadille rakennetuissa kivitaloissa oli otettu huomioon kaupalliset tarpeet, ja ensimmäisestä kerroksesta varattiin tiloja puodeille. Henrik Liliuksen mukaan ensimmäisen kerroksen ikkunoiden suunnittelussa on aluksi kuitenkin havaittavissa eräänlaista arkkitehtonista epävarmuutta, ja esimerkiksi Pehr Granstedtin vuonna 1813 suunnittelemassa merikapteeni Castrenin talossa (Pohjoisesplanadi 3) pohjakerroksen suuret ikkunat ovat niin sanottuja valeikkunoita.<sup>12</sup> Teollistuminen ja kaupankäynnin vilkastuminen 1800-luvun lopulla loivat kuitenkin uudenlaisia tarpeita myös kaupungin rakennuskannalle, kun liiketilaa tarvittiin yhä vain lisää. Sitä varten ei kuitenkaan aivan heti ryhdytty rakentamaan uudenlaisia rakennuksia. Alkuun päästiin kun vanhojen talojen ikkunoita suurennettiin ja sisäänkäynnejä laajennettiin ja koristeltiin.<sup>13</sup> Vuonna 1882 valmistui Grönqvistin talo, jossa kadunvarsimyymälöiden tarve oli huomioitu jo rakennusvaiheessa, ja uuteen rakennukseen muutti heti sen valmistuttua neljätoista myymälää. Ylemmät kerrokset rakennettiin kuitenkin vielä asuinhuoneistoiksi.<sup>14</sup> Rakennustyyppi, jonka alemmissa kerroksissa sijaitsi liikehuoneistoja ja ylemmissä konttorihuoneistoja, syntyi Elina Stan-

dertskjöldin mukaan vuosina 1910–1930.<sup>15</sup>

Elokuvateatteri on oma rakennustyyppinsä, joka julkisivultaan liittyy likeisesti liiketaloarkkitehtuuriin, ja sisätalaltaan teatteriarkkitehtuuriin. Charlotte Herzog on lisäksi muistuttanut, että vielä palatsikaudellakin elokuvateattereissa oli kerrostumia varhaisemmista, primitiivisemmistä esitysmuodoista aina sirkukseen, markkinoihin ja kurkistusluukkuihin asti.<sup>16</sup> Vastatusten sijaitsevat Stockmann ja Kino-Palatsi olivat jo alun perin liikelämän tarkoitukseen suunniteltuja ja rakennettuja, Stockmann kaupankäyntiä, Kino-Palatsin kiinteistö elokuvaa ja pankkitoimintaa sekä ensimmäisen kerroksen kadunvarsimyymälöiden osalta kaupankäyntiä varten. Molemmat valmistuivat 1920-luvun alussa, mutta 1920-luvun mittaan ne alkoivat ilmeisesti tuntua jopa vanhentuneilta. Voisikin ajatella, että vaikka elokuvateatteri Kino-Palatsi oli sisältä varsin näyttävä, sen julkisivu oli suhteellisen vaatimaton, eikä vastannut elokuvapalatsin ideaa. Toisaalta rakennustekniikka kehittyi paljon 1920-luvun aikana, ja juuri 1920-luvun lopulla suuret ikkunat tulivat mahdollisiksi, joskin katukuvassa tämä alkoi näkyä mittavammin vasta funktionalismin läpimurron ja nauhaikkunoiden myötä. Pilvenpiirtäjä olisi vastannut nimenomaan visuaalisen näyttävyyden tarpeeseen, mutta käsitys siitä mikä on näyttävää, muuttui varsin nopeasti. Ensimmäisissä luonnoksissa pilvenpiirtäjän julkisivu on selvästi 1920-luvun klassismin hengessä suunniteltu, mutta vuoden 1931 piirustuksissa kulma on jo muuttunut funktionalistisen pyöreäksi, ja ikkunat nauhaikkunoiksi.

Uudenlaisten rakennusten ja niihin liittyvien uusien toimintojen – pilvenpiirtäjän arkkitehti Väinö Vähäkallio suunnitteli muitakin ”moderneja” tiloja, esimerkiksi Yrjönkadun uimahallin v. 1928 – ja vanhemman kaupunkikulttuurin välillä syntyi jännitteitä, jotka artikuloituivat erityisen selkeästi pilvenpiirtäjän ympärillä käydyssä kiistassa. 1900-luvun alun Berliiniä tutkinut Peter Fritzsche on tarkastellut miten alun perin hallinnollisia tarkoituksia varten rakennetusta kaupungista tuli moderni metropoli. Jännite tarkkaan strukturoidun ja hierarkkisen hallintokaupungin ja modernin metropoliin välillä oli yksi keskeisimmistä kaupungin identiteettiä muovaavista piirteistä.<sup>17</sup> Nationalismin ja valtiollisen byrokratian kasvun myötä pääkaupungin merkitys oli kasvanut, mutta modernin urbanismin levottomuus ja häilyvyys uhkasivat jatkuvasti sen vakautta, jopa olemassaoloa. Samankaltainen asetelma, vaikkakin tietysti paljon pienemmässä mittakaavassa, on nähtävissä Helsingissä. Modernia urbaanisuutta myymälöineen, elokuvineen, valoineen, mainoksineen ja uudenlaisine arkkitehtonisine ratkaisuineen on ollut ajoittain vaikea sovittaa nuoren kansallisvaltion alun perin hallintokaupungiksi rakennetun pääkaupungin identiteettiin.

Oman jännitteensä pilvenpiirtäjakeskusteluun toi kielikysymys. Vielä 1910-luvulla Pohjoisesplanadi oli selkeämmin ruotsinkielisten ylioppilaiden suosima, ja rahvaanomaisemmat suomenkieliset kävelivät mieluummin Etelä-esplanadilla.<sup>18</sup> Kielirajalla on ollut myös arkkitehtoninen vastineensa, sillä Esplanadia ei alun perin suunniteltu yhtenäiseksi alueeksi vaan pikemminkin rajaksi, joka erotti kivistä rakennetun Pohjoisesplanadin puisesta Eteläesplanadista, joka oli vielä 1800-luvun alkupuolella esikaupunkia. Tätä taustaa vasten on vähintäänkin mielenkiintoista, että elokuvapalatsi-pilvenpiirtäjää suunniteltiin juuri Pohjoisesplanadille, jossa se lisäksi olisi auttamatta jättänyt Ruotsalaisen teatterin varjoonsa. Pilvenpiirtäjän rakentamisesta käydyssä kiistassa kielipoliittinen kysymys nostettiinkin aivan eksplisiittisesti esiin. Suomi-Filmin johtajaa Erkki Karua kuvattiin julkisuudessa usein paitsi elo-

Ylva Habel, ”You Forget Where You Are...’ New Outlines in the Cinematic Cityscape of Stockholm 1930-1931”. *Aura*, vol. VI (4/2000), 47.

<sup>8</sup> Kts. Marika Hausen, ”Saarinen Suomessa”. Teoksessa Marika Hausen et al. (toim.), *Eliel Saarinen. Suomen aika*. Helsinki: Otava 1990, 77.

<sup>9</sup> Vuoteen 1928 Hakasalmenkatu.

<sup>10</sup> Kts. Nils W., ”Kino-Palatsi”. *Arkkitehti* 6/1922.

<sup>11</sup> Henrik Lilius, *Esplanadi 1800-luvulla*, Helsinki: Anders Nyborg A/S, 1984, 11.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 30.

<sup>14</sup> Kaija Ollila & Kirsti Toppari, *Puhvelista Punatulkkuun. Helsingin vanhoja kortteleita*. Helsinki: Helsingin Sanomat 1986 (1975), 64–65.

<sup>15</sup> Elina Standertskjöld, ”Arkkitehtuuritoimisto Jung & Jungin liikera-kennukset osana suurkaupungin keskustaa”. Teoksessa Riitta Nikula (toim.), *Bertel Jung. Suurkaupungin hahmot-taja*. Helsinki: Helsingin kaupunkisuunnitteluvirasto 1988.

<sup>16</sup> Charlotte Herzog, ”The Movie Palace and the Theatrical Sources of Its Architectural Style”, 15.

<sup>17</sup> Peter Fritzsche, *Reading Berlin 1900*. Cambridge Mass. & London: Harvard University Press 1996, 4.

<sup>18</sup> Sven Hirn, *Apollo-teatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino 2001, 18.

<sup>19</sup> Uumo, Suomen Sosialidemokraatti 2.2.29.

<sup>20</sup> Tapio Sormunen, ”Suurenmoisia, vapaasti seisovia eläviä kuvia. Turun elokuva-elämän varhaisvuodet”. Teoksessa Ari Honka-Hallila et al. (toim.) *Pajasta palatsiin. Turun elokuva-elämän historia*. Turku: Lähikuva-yhdistys Ry, Turun Elokuvakerho Ry, Varsinais-Suomen Elokuvakeskus Ry, 1997, 11.

<sup>21</sup> Kts. Elina Katainen, ”’Loistavin elokuva mitä milloinkaan on esitetty’ – suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä”. Teoksessa Elina Katainen (toim.), *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalishistoriasta*. Historiallinen arkisto 100. Talous- ja sosiaalishistoriallisia tutkimuksia 2. Helsinki: Suomen historiallinen seura, Helsingin Yliopiston talous- ja sosiaalishistorian laitos 1993, 189–191.

<sup>22</sup> Kts. Kimmo Laineen artikkeli elokuvateatteri Imatran tulipalosta tässä Lähikuva-lehdessä.

<sup>23</sup> V. A. Antinheimo et al., *Elokuvateknillinen käsikirja*. Helsinki, Filmiteknillinen lautakunta 1936, 7–8.

kuvamiehenä myös taitavana suomalaisena liikemiehenä. Samanaikaisesti Karu kävi pitkällistä kieli- ja kansallispoliittista julkista kamppailua ruotsalaistaustaisen Gustaf Molinin Ufanamet-maahantuontiyritystä vastaan. Pilvenpiirtäjän vastustaminen saatettiin tulkita, ei niinkään yksittäisen rakennuksen vaan nimenomaan suomenkielisen liiketoiminnan vastustamisena. Esimerkiksi nimimerkki Uumo epäili *Suomen Sosialidemokraatissa*, että pilvenpiirtäjän rakentamisen esteenä eivät ole pelkästään ”vanhoihin kantoihin pinttyneet virkamiehet” vaan myös ”ruotsinkieliset rahamiehet ja arkkitehdit”.<sup>19</sup>

Elokuvateatterit joutuivat siis etsimään paikkaansa jo olemassa olevan kaupunkirakenteen sisältä. Ensimmäisistä elokuvaesityksistä olivat huolehtineet kiertävät elokuvaesittäjät, ja näytökset pidettiin sirkusten, markkinoiden ja kabareiden yhteydessä kahviloissa, ravintoloissa ja muissa vastaavissa tiloissa. Esimerkiksi Ruotsissa esityksiä saattoi olla myös kouluissa, teattereissa, hotelleissa ja jopa vapaakirjoissa, mutta kaikkialla siis tiloissa joita ei ollut suunniteltu nimenomaisesti elokuvia varten.<sup>20</sup> Ensimmäiset kiinteät teatterit rakennettiin jo olemassa oleviin rakennuksiin, ja ne näkyivät myös katukuvassa, mutta vähitellen itse elokuvateatteri alkoi saada yhä mahtipontisemmat puitteet ja nähdäkseni myös selkeämmän aseman kaupunkitilassa. Ensinnäkin tähän vaikutti näytösten aloittamis- ja päättymisajankohtien vaikiintuminen, mikä aiheutti ainakin sen, että elokuvateatteriin meneminen vaati aiempaa enempää etukäteissuunnittelua, kelloon katsomista. Myöhäisnäytöksen ajankohdat ovat myös eittämättä vilkastuttaneet iltaelämää, ja vuonna 1933 Suomen Biografiliitto teki aloitteen raitiovaunu- ja omnibussi-liikenteen jatkamisesta puoleen yöhön.<sup>21</sup> Toiseksi arkkitehtuuri ja erityisesti julkisivun korostaminen tekivät elokuvateattereita näkyviksi, mikä muutti kaupungin visuaalista ilmettä. Kolmanneksi teatterirakentamiseen kohdistettiin yhä enemmän säädöksiä, ja sitä kautta se tuli enenevässä määrin julkisen valvonnan piiriin.

Varsinkin tamperelaisen elokuvateatteri Imatran palo vuonna 1927 aiheutti sekä mentaalisia että juridisia muutoksia suhteessa elokuvateattereiden arkkitehtuuriin.<sup>22</sup> Vuonna 1929 annettu asetus koski erityisesti konehuonetta ja sen paikkaa, mutta sisälsi myös suosituksia siitä, miten teatterin tulisi sijaita suhteessa muuhun rakennuskantaan ja katukuvaan. Filmiteknillisen lautakunnan julkaisema *Elokuvateknillinen käsikirja* vuodelta 1936 tulkitsi säädöstä siten, että uusien elokuvateattereiden paras sijainti olisi avoin, joka puolelta katujen ympäröimä tontti, mutta koska sellaisen hankkiminen on yleensä mahdotonta, kulmatontti on välitonttia parempi, koska ulospääsytiet on siinä helpompi johtaa suoraan kadulle. Jos teatterirakennuksessa on muita huoneistoja, teatteria varten tulee olla omat kulkureitit, ja lisäksi teatterin julkisivu ja sisäänmeno-ovi olisi mieluiten sijoitettava katurajaan.<sup>23</sup>

## Julkisivu

Elokuvia ei tietystikään olisi olemassa ilman esittämiseen tarvittavaa teknologiaa, mutta varsinaisen filmiteknologian lisäksi valaistuksella, erityisesti sähkövalolla, on ollut keskeinen rooli elokuva-elämyksessä ja aivan oma arvonsa elokuvateatterin arkkitehtuurissa, sekä sisä- että ulkotiloissa.

1920-luvun moderniin, urbaaniin diskurssiin kuuluivat olennaisesti sähkövalot. Suomessa ensimmäinen valosuunnitteluun erikoistunut toimisto, *Valo-*

torni, perustettiin vuonna 1926.<sup>24</sup> Valaistuksella oli aivan oma attraktio-arvonsa ja paikkansa modernissa kokemusmaailmassa. Katuvalojen merkitys ei suinkaan ollut ainoastaan käytännöllinen tai tekninen eikä rajoittunut pelkästään paikalliseksi ilmiöksi vaan Euroopan suurkaupungit myös kilpailivat keskenään valokaupungin maineesta.<sup>25</sup> Yöllisistä, sähköllä valaistuista kaupunkinäkymistä muodostui ikään kuin oma kirjallinen ja kuvallinen genrensä, joka on edelleen voimissaan esimerkiksi useimmista suurista ja pienemmistäkin kaupungeista löytyvissä ”by night”-turistikorteissa. Suomessa öisten kaupunkien kuvaukset ovat henkilöityneet Olavi Paavolaiseen ja Sigurd Frosterukseen, joka kiteytti ilmiön jo vuonna 1905 seuraavasti: ”Moderni suurkaupunki on kaunis oikeastaan vasta auringon laskettua”.<sup>26</sup> 1920-luvun tunnetuin öisten kaupunkimaisemien kuvaaja oli Olavi Paavolainen, joka teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä* teki tunnetuksi erityisesti öistä Pariisia.<sup>27</sup> On tosin muistettava, että pimeydellä on öisten kaupunkien kuvauksissa yhtä tärkeä rooli kuin valolla. Pimeys mystifioi kaupunkimaiseman, ja samalla kärjistää sen vastakohtaisuudet ja rappion.<sup>28</sup> ”By night” -näkyvä muodostuu paitsi katuvaloista myös näyteikkunoiden ja ajoneuvojen valoista, hehkulampuista, neon-valoista, mainosvitriineistä ja rakennuksista. Kirjallisuuden ja elokuvien lisäksi tämä kaupungin näkemisen ja esittämisen tapa löytyy arkkitehtien piirustuksissa ja arkkitehtuurivalokuvissa, joissa sähkövalon ja öisen kaupungin muodostamasta draamasta tuli muodikas tehokeino. Varsinkin ”funkisgrafiikan” aikaan arkkitehtien piirustuksissa näkyvät kiiltävät, mustat autot ja öiset, sateiset kadut, joiden esittämistä tehosti mustan tussin runsas käyttö.<sup>29</sup>

Elokuvateattereiden julkisivuissa valaistuksella oli siis varsin suuri rooli. Ulkovalojen määrä kasvoi 1920-luvulla, mutta jo 1800-luvun lopulla suurimmat kaupungit olivat valaistuja. Sähkövalon tuleamista ja omaksumista 1800-luvulla tutkinut Carolyn Marvin on huomannut, että suurin osa New Yorkin sähkövalomainoksista vuonna 1895 oli juuri teattereiden valomainoksia.<sup>30</sup>

Liike-elämän vilkastuminen ja sitä myöten katutilan kaupallistuminen vaikutti myös elokuvateatterien sijoittumiseen korttelissa ja julkisivun merkityksen vahvistumiseen. Siinä missä suomalaiset elokuvateatterit olivat aiemmin saattaneet sijaita kadun varrella, haluttiin nyt yhä useammin saada arvokkaat, valoisat katutilat myymäläkäyttöön, ja elokuvateatterit sijoitettiin pohjakerrokseen myymälöiden taakse, pihasiiviksi tai salirakennukseksi pihalle, kuten Kino-Palatsin tapauksessa.<sup>31</sup> Kaupankäynti alkoi selvästi saada uudenlaiset puitteet, mikä näkyi paitsi sähkövaloina, mainoksina ja näyteikkunoina myös vanhojen elinkeinojen osittaisena häviämisenä. Tätä murrosta kuvaa hyvin esimerkiksi Suomen Kuvalehden kansikuva vuodelta 1928.<sup>32</sup> Kuvassa näkyy valtava määrä puisia tynnyreitä, taustalla rautatietorni. Ironinen otsikko kuuluu ”Lopun edellä. Rautatietorin ’kaupallinen’ historia päättyy tähän”, ja juttu käsittelee torikaupan loppumista ja aukion kaunistamista.

Elokuvateatterin sijainti sisäpihalla ei ollut ainoa syy julkisivun korostumiseen. Toinen merkittävä tekijä oli mainosten lisääntyminen. Tässä suhteessa Kino-Palatsi oli tavallaan hyvässä asemassa, sillä vaikka sillä ei ollut omaa julkisivua, sillä oli hyvää, kauas näkyvää seinätilaa suurillekin julisteille.<sup>33</sup> Elokuvajulisteen itsenäistyminen omaksi, tunnistettavaksi lajikseen tapahtui vähitellen. Alkuun värejä olivat sininen, punainen ja musta, 1930-luvulla värejä alettiin lisäillä, mutta vasta 1940-luvulla siirryttiin varsinaiseen monivärijulisteeseen. Suurimmissa elokuvateattereissa oli 1910-luvulta 1940-luvulle asti suurikokoisia, kankaalle maalattuja julisteita, jotka saattoivat

<sup>24</sup> Visa Heinonen & Hannu Kontinen, *Nyt uutta Suomessa! Suomalaisen mainonnan historia*. Helsinki: Mainostajien liitto 2001, 62.

<sup>25</sup> Ritva Hapuli, *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 628, Helsinki: SKS 1995, 107.

<sup>26</sup> Sigurd Frosterus, ”Berliini-rapsodia” (suom. Rauno Ekholm). *Taide* 6/1983, 39. Alkuperäinen essee on vuodelta 1905, ja se julkaistiin uudelleen vuonna 1915 kokoelmassa *Olikartade Skönhetsvärden*.

<sup>27</sup> Hapuli, *Nykyajan sininen kukka*, 106–110.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 109.

<sup>29</sup> Erkki Vanhakoski, ”Arkkitehdin työvälineet”. Teoksessa Pekka Korvenmaa (toim.), *Arkkitehdin työ. Suomen arkkitehtiliitto 1892–1992*. Helsinki: Suomen Arkkitehtiliitto & Rakennustieto Oy 1992, 294.

<sup>30</sup> Carolyn Marvin, *When Old Technologies Where New. Thinking About Electrical Communication in the Late Nineteenth Century*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1990 (1988), 163.

<sup>31</sup> Aino Niskanen, ”Leffateatterin lumo – Helsingissä sotien välissä, osa 2”. *Arkkitehti* 6/1998, 77.

<sup>32</sup> *Suomen Kuvalehti* 27/1928.

<sup>33</sup> Lauri Tykkyläisen haastattelu 9.10.2002

<sup>34</sup> Helmi Riitta Honkanen, *Placatista julisteeksi. Suomalaisen julistetaiteen historiaa kirjapainotaidon alusta vuoteen 1960*. Helsinki: Otava, 1983, 39.

<sup>35</sup> Kts. esim. lyhytelokuva *Elokuvateatteri ennen ja nyt*. Suomi-Filmi 1929.

<sup>36</sup> Kts. myös Dyrssen, "Filmens hölje. Biografarkitekturen och staden". *Aura* Vol IV, No 2-3 (1998), 49.

<sup>37</sup> David Naylor, *American Picture palaces*, 17.

<sup>38</sup> Amberg, "Elokuvateatterit Olympia, Scala, Apollo ja Maxim", 125.



Kino-Palatsin ulkomainos Keskuskadun ja Pohjoisesplanadin kulmassa (1930). Kuva: SEA.

kiertää useissakin teattereissa.<sup>34</sup> Julisteet sijoitettiin yleensä elokuvateatterin edessä sijaitsevaan lasivitriniin. Säilyneestä kuva-aineistosta voi päätellä, että julkisivuissa käytettiin julisteiden lisäksi myös paljon kolmiulotteisia "katseenvangitsijoita". Esimerkiksi *Moulin Rouge* -elokuvan esityksen aikoihin vuonna 1928 Kino-Palatsin sisäänkäynnin yläpuolella pyöri kirjaimellisesti mylly.<sup>35</sup> Elokuvateatterit huolehtivat mainonnan kustannuksista itse, joten samasta elokuvasta saattoi olla samassa kaupungissa useita erilaisia mainoksia. Tämä on varmasti lisännyt elokuvateattereiden omaleimaisuutta ja paikallisuutta.

### Sisäänkäynti

Elokuviin tulemisessa oli paljon rituaalisia elementtejä, jotka johdattelivat pois arkipäiväisestä elämästä. Elokuvateatterien siirtyminen pois kadunvarrelta ja näkyvistä liittyi siis osaltaan sähkövaloon, mutta myös elokuviin tulemisen rituaalisuuteen.<sup>36</sup> Julkisivun lisäksi sisääntulolla oli suuri merkitys, hallit, aulat ja portaikot olivat tärkeässä asemassa. Varsinkin ensi-iltateattereissa pyrkimys oli ylellisyyteen, vaikkei aivan amerikkalaisten elokuvapalatsien de luxe – tasolle olisikaan pyritty. Los Angeles Theatreen (S. Charles Lee, 1931) rakennettiin esimerkiksi kopio Versailles'n peilisalista, ja Pariisin oopperan (Charles Garnier, 1875) portaikko oli teema, joka löytyi tuon tuostakin amerikkalaista teattereista.<sup>37</sup> Suomessa jäljittelevyydessä ei tavallisesti menty yhtä pitkälle, mutta Anna-Lisa Ambergin mukaan Olympian portaikko on vaatimattomammista mittasuhteistaan huolimatta nähtävissä juuri garnier'laisena monumentaaliportaikkona.<sup>38</sup> Juhlavuutta ja ennen kaikkea seremoniallisuutta toivat ylellisten materiaalien ja muotojen lisäksi lipunmyyjät, paikannäyttäjät ja vahtimestarit. Vaikka Kino-Palatsiin ei ollut omaa sisäänkäyntiä ja vaikka aula oli verrattain ahdas, on elokuvateatteriin sisälle menon täytynyt kuitenkin olla varsin juhlava tapahtuma. Käytävän materiaaleja olivat muun



<sup>39</sup> Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk*, 5.

Kino-Palatsin vahtimestareita vuonna 1939. Kuva: SEA.

muassa marmori ja messinki ja peilit, jotka lievensivät muuten hieman ahdasta tunnelmaa. Sisällä odottivat holvikaarten alla punaisella plyyshillä vuoratut istuimet ja juhlalliset esiriput. Maggie Valentine on esittänyt, että teatterin sisääntulo on jopa osa lavastusta, jossa elokuvan katsoja irtaantuu omasta arjestaan, ja hänestä tulee osa elokuvan maailmaa. Päivä ja yö, sisätila ja ulkotila menevät sekaisin ja ajantaju katoaa.<sup>39</sup>

Suomessa, ja ilmeisesti muissakin Pohjoismaissa, elokuvateattereiden sisustus oli varsin hillittyä ja eleganttia. Suomessa ei ole katsottu olleen "atmosfäärisiä", ikään kuin ulkotilaan sijoittuvia, elokuvateattereita (Pohjoismaissa ylipäätään sellaisia on tiettävästi ollut vain kaksi: Oslon Frogner Kino 1926 ja Tukholman Skandia 1924), joita Amerikassa oli tähän aikaan paljon, eikä näköiselementtejäkään, tai suoria lainauksia, ollut tapana käyttää kovin runsaasti. Kansainväliset trendit olivat kyllä nähtävillä, mutta yksikään teatteri ei saanut esimerkiksi kokonaan atmosfääristä tai itämaista interiööriä. Atmosfäärisiä piirteitä kyllä löytyi; tällainen voisi olla vaikka Capitolin (Hilding Ekelund, 1926) tähtitaivas tai

Atmosfäärinen esirippu Murnaun Sunrise-elokuvaa varten. Filmiäitä 18/1928.





<sup>40</sup> Kts. Susanna Paasosen artikkeli tässä numerossa.

<sup>41</sup> Naylor, *American Picture Palaces*, 68.

<sup>42</sup> Anu Koivunen on eritellyt seikkaperäisesti sekä ”oikean” Valentinin että Suomen Valentinin, myöhemmin Teuvo Tuliona tunnetun Theodor Tugain, tähtikuva suomalaisessa elokuvalehdistössä. Kts. ”Näkyvä nainen ja ’suloinen pyöritys’. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa”. Teoksessa Tapio Onnela (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkkuiniemen sauna. Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1992, 181–190.

<sup>43</sup> Anne Massey, *Hollywood Beyond the Screen. Design and Material Culture. Materialising Culture*. Oxford, New York: Berg 2000, 23.

<sup>44</sup> Maggie Valentine, *The Show Starts on the Sidewalk*, 5.

<sup>45</sup> Sit. Naylor, *American Picture Palaces*, 80.

<sup>46</sup> Kristina Husso, ”Glamouria Kämpistä Adloniin”. *Arkkitehti* 3/2000, 72.

<sup>47</sup> ”Kahvila Pagod, Itämainen paratiisi”. *Filmiaitta* 2/1928

<sup>48</sup> Ambergin mukaan ruotsalaissyntyisen Frölander-Ulf:n käsialaa vuodelta 1908 on ensimmäinen suomalainen arkkitehdin suunnittelema elokuvateatteri Olympia osoitteessa Kluuvinkatu 1 (vuodesta 1932 Maxim). Amberg,

aurionnousua kuvaava esirippu.<sup>40</sup> Tähtitaivas oli atmosfäärissä elokuvateatterissa tavallinen aihe, joka löytyi muun muassa ensimmäisestä amerikkalaisesta atmosfääriseksi luokitellusta elokuvateatterista, jonka John Eberson suunnitteli Houstoniin vuonna 1923. Hoblitzelle Majesticissa kattona oli kipsikoristeltu tähtitaivas, johon heijastettiin aika ajoin pilvikonstellatioita. Tämän lisäksi salissa liikuteltiin viiniköynnöksin koristeltuja irtoseiniä ja katossa roikkui täytettyjä lintuja; kokonaisuus tavoitteli italialaisen puutarhan tunnelmaa.<sup>41</sup>

Toisen 1920-luvun suurista kansainvälisistä trendeistä muodostavat erilaiset orientalistisiksi luokiteltavat kokonaisuudet. Orientalismi tai itämaisuus oli elokuvateatterisisustuksia laajempikin ilmiö, joka näkyi interiöörien lisäksi myös itse elokuvissa (esimerkiksi Rudolph Valentinin Sheikki-elokuvat ja ”Suomen Valentinin” eli Theodor Tugain romanielokuvat)<sup>42</sup>. Anne Masseyn mukaan orientalmi kasvoi varsinaiseksi villitykseksi vuonna 1921 Valentino-elokuvalla *Sheikki*, (joka oli itse asiassa naiskatsojille suunnattu, tarkkaan harkittu yhdistelmä glamouria, aistillisuutta ja pariisilaista *haute couture* –muotia) ja kesti noin 1920-luvun puoleenväliin, jonka jälkeen klassismia, modernismia ja glamouria yhdistelevä Art Deco tuli hallitsevaksi trendiksi.<sup>43</sup> Vuonna 1922 löytynyt Tutankhamenin hauta lisäsi itämaisyyteen ja Egyptiin kohdistunutta kiinnostusta. Egyptiläisyys näkyi arkkitehtuurissa ja muodissa, mutta itämaisyyden ihailu oli laadultaan hyvin eklektistä ja pääasia lienee ollut useimmin eksotiikka eikä niinkään perehtyminen maantieteeseen tai kulttuuriin. Amerikassa, saati sitten Suomessa, kaudet eivät ole niin selkeäpiirteisiä kuin Massey'n tulkinnasta voisi päätellä, mutta orientalmi-ilmiö sinänsä tukee Maggie Valentinen esittämää väitettä, että elokuvateattereita tulisi tarkastella suhteessa arkkitehtuurin ja elokuvateollisuuden trendeihin.<sup>44</sup>

Vuonna 1929 Amerikkaan rakennettiin atmosfäärisistä teattereista kuuluisin, Atlanta Fox, jota yksi sen arkkitehteistä, P. Thorton Mayre itse kuvaili seuraavasti: ”a spectacle that would out-Bahgdad Baghdad”.<sup>45</sup> Orientalismin kausi kytkeytyy lavastuksen ja interiöörien merkityksen vahvistumiseen, ja Valentinin kausi sijoittuikin ajalle, jolloin Hollywoodin yhtiöt saivat omat ”art departementinsa”. Suomessa orientalistista sisustusta, ”elämyshuoneita”, oli ollut vuosisadan vaihteesta lähtien esimerkiksi kartanoissa ja yksityishuviloissa.<sup>46</sup> Vuonna 1927 avattiin Helsingissä Mannerheimintielle kahvila Pagod (myöhemmin Mikado), jossa oli muun muassa kiinalaistyyppisiä saleja ja arabialaishuoneita. Pagod liittyy elokuvaan kahdella tapaa, vaikkei sijainnutkaan elokuvateatterissa vaan Capitolin viereisessä korttelissa. Ensinnäkin se pyrittiin liittämään osaksi elokuvissa käyntiä: ”Elokuvayleisölle, joka odottaa määrättyä aikaa, siis näytöksen alkua, on Pagod todellinen paratiisi.”<sup>47</sup> Toiseksi sen sisätilan suunnittelusta vastasi David Frölander-Ulf, joka oli tunnettu paitsi ravintolasisustajana myös elokuvateatteriarkkitehtinä.<sup>48</sup> Näin siis Pagod osaltaan orientoi katsojia ”itämaiseen” atmosfääriin.

## Sali

Suomi-Filmi oli suunnitellut suurta, 1500-paikkaista elokuvateatteria jo vuonna 1925. Arkkitehti oli tuolloinkin Vähäkallio, ja paikka Iso-Roobertinkatu. Tämä esityssali olisi vielä ollut sekä operetti- että elokuvaesityksiä varten, mutta pilvenpiirtäjäsuunnitelmassa elokuvalla on jo autonominen asema ja salin paikkaluku on kohonnut kahteen tuhanteen viiteensataan. Ilmiö liittyy

osaltaan elokuvaesitysten institutionalisoitumiseen ja aseman vahvistumiseen, mutta myös kabaree-näytösten maineeseen, johon oli puututtu jo kymmenluvulla. Vuonna 1920 valtioneuvosto kielsi kaikki ”cabaree- ja varietée-näytökset” elokuvaesitysten yhteydessä, ja vuonna 1931 elokuvateatterin omistajien oma Biografiliitto itse vielä muistutti kiellostä.<sup>49</sup> Sven Hirn on tosin tuonut esiin sen, että kyseiset lajit kokivat verenvähyyttä ilmankin valtioneuvoston säädöstä, sillä jo kieltolain voimaantuleminen oli tyhjentänyt ravintolat, minkä myötä näyttämöartistien kiinnitykset vähenivät ja toimeentulomahdollisuudet heikkenivät.<sup>50</sup> Vielä yksi tekijä oli sisäministeri Heikki Ritavuoren aikaansaama säädös, jonka mukaan ulkomaisille artisteille ei enää myönnetty oleskelulupia.<sup>51</sup> Viihteen kentällä oli siis tapahtumassa eräänlaista uusjakoa, jossa elokuvan onnistui vahvistaa asemiaan toisten viihdemuotojen kustannuksella.

Elokuva eli 1920-luvulla nousukautta ja 1920-luvun elokuvateatterit olivat varsin suuria. Esimerkiksi Capitoliin mahtui 895, Arenaan 750, Viipurin Kinolinnaan ja Salamaan kumpaankin 800 katsojaa.<sup>52</sup> Vertailun vuoksi todettakoon, että Tennispalatsin suurimpaan saliin mahtuu tätä nykyä 703 katsojaa. Vaikka elokuvien tuottajat ja esittäjät epäilemättä pyrkivät mahdollisimman suuriin katsojalukuihin, ei luokkarajoista yritettykään hankkiutua kokonaan eroon, sillä elokuvateatterit varustettiin vielä pitkään puheteatteriperinteen mukaisesti aitiolla, ja liput olivat erihintaisia. Kuitenkin halvempienkin lippujen ostajien olo pyrittiin tekemään mukavaksi, ja esimerkiksi istuinten muotoiluun satsattiin, etenkin paremmissa teattereissa. Helsingissä pehmustetut tuolit löytyivät Maximista ja Apollosta. Viipurissa vuonna 1928 avatusta Kinolinnasta on säilynyt seuraava aikalaiskommentti: ”Istuimatkin kuuluu olevan pehmeet kuin morsiamen syli ja istuimet niin hyvillä välipuilla varustettu, ettei kiukkuisinkaan kommunisti tarvitse valittoa toisen vievän hänen etujaan.”<sup>53</sup>

Elokuvateatterit eivät olleet myymälöiden tapaan riippuvaisia luonnonvalosta, joten ne saatettiin hyvin rakentaa joko maan alle tai sisäpihalle, jolloin tuli siis tärkeäksi, että sisäänkäynti näkyisi kadulle. Ensimmäinen arkkitehtonisesti rakennuksesta erillisenä ulottuva elokuvateatteri oli vasta vuonna 1936 valmistunut Rex, mutta ajatus näkyvyydestä oli syntynyt jo aiemmin. Sähköllä ja sähkövalolla oli tietysti keskeinen merkitys myös elokuvateattereiden sisätiloissa. Sähkö oli tässä vaiheessa jo yleistymässä, mutta se oli kuitenkin verraten heikkoa, ja vasta 1950-luvulla sähkövalo riitti valaisemaan kirkkaasti myös sisätilat. Jo ennen näytöksen alkua oli joissakin teattereissa tapana heijastaa esirippuun värivaloja, esimerkiksi palloja tai liikkuvia aaltoja.<sup>54</sup>

Näyttämövalaistuksella oli ollut tärkeä merkitys myös puheteatterissa ennen sähkövalon aikaa. Valaisimilla oli keskeinen osa teatteriarkkitehtuurissa, paitsi katseenvangitsijoina myös teknologisina attraktioina. Niinpä esimerkiksi Georg T.P. Chiewitzin tekemissä Ruotsalaisen teatterin suunnitelmissa vuodelta 1860 teknisellä laitteistolla oli suuri merkitys – kalliita lavastuksen tehosteita tilattiin Saksasta asti ja valaistukseen käytettiin kaasuvaloja.<sup>55</sup> Elokuvapalatsi-arkkitehtuuriin kuuluivat yleensä teatteriperinteeseen viittaavat kruunumaiset, teatterilliset valaisimet.<sup>56</sup> Vuoden 1929 elokuvateattereiden paloturvallisuutta koskenut ohjeisto vaikutti kuitenkin myös valaistusjärjestelyihin. Lisäksi kattokruunu-valaistus on varmasti häittänyt näkyvyyttä valkokankaalle. Esitysten aikana alettiin epäilemättä kaivata häikäisemätöntä valaistusta, joten elokuvateatteriarkkitehtuurin saadessa

<sup>49</sup> ”Elokuvateatterit Olympia, Apollo, Scala ja Maxim”, 119.

<sup>49</sup> Uusitalo Kari, *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava 1965, 151.

<sup>50</sup> Sven Hirn, *Apolloteatteri*, 164.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 172–173.

<sup>52</sup> ”Suomen elokuva-teatterit maaliskuussa 1920”. Suomen Biografiliiton kokoama luettelo. Suomen elokuva-arkisto.

<sup>53</sup> Sit. Emil J. Helle, ”Viipuri saanut ajanmukaisen teatterin”. *Filmiaitta* 9/1928.

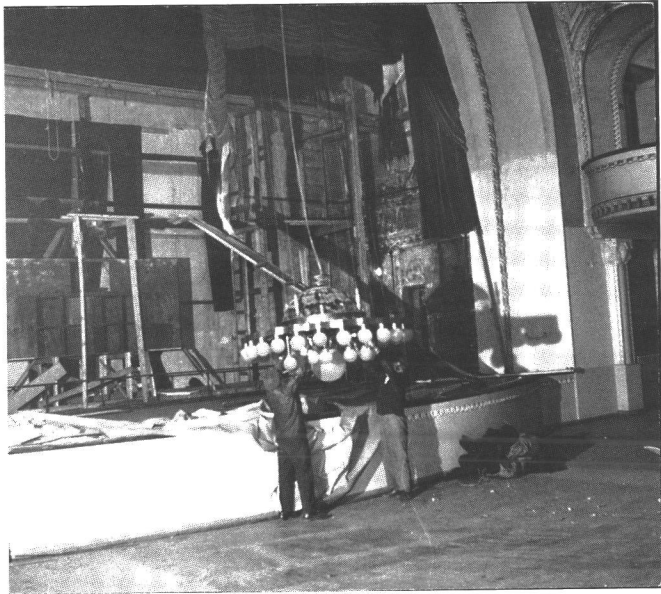
<sup>54</sup> Aino Niskanen, ”Leffateatterin lumo”, 76.

<sup>55</sup> Henrik Lilius, *Esplanaadi*, 25.

<sup>56</sup> Amberg, ”Elokuva-teatterit Olympia, Apollo, Scala ja Maxim”, 131.

<sup>57</sup> Aino Niskanen, "Leffateatterin lumo", 77.

<sup>58</sup> Sven Hirn, *Kuvat elävät. Elokuvatointia Suomessa 1908–1918*. Helsinki, VAPK-kustannus, Suomen elokuva-arkisto 1991, 247.



Kino-Palatsin kattokruunua irrotetaan purkutöiden yhteydessä vuonna 1965. Kuva: SEA.

vakituiseampia muotoja 1920- ja 1930-luvuilla alettiin suosia listojen ja opaalilasien taakse sijoitettuja valonauhoja.<sup>57</sup>

Hirnin mukaan helsinkiläiset elokuvateatterit olivat ennen ensimmäistä maailmansotaa Pohjoismaiden upeimpia,<sup>58</sup> mikä on varsin kiinnostavaa kun ottaa huomioon, että esimerkiksi ruotsalainen ja tanskalainen elokuvatuotanto nauttivat maailmanmainetta, kun taas suomalainen elokuvatuotanto oli varsin vähäistä – vain 4 % esitetyistä elokuvista oli kotimaisia. Hirn on myös todennut, lähinnä 1900-luvun kahteen ensimmäiseen vuosikymmeneen viitaten, että elokuvateattereista kirjoitettiin lehdistössä varsin paljon. Amberg on huomannut saman ilmiön, ja kuten edellä on nähty, sama pätee 1920-luvulla. Tämä antaa aiheita olettaa, että elokuvan ensimmäisten vuosikymmenien aikana itse elokuva oli vain yksi osa elokuvissa käymisen kokemuksesta, ja paikka, jossa sitä katsottiin, sangen merkityksellinen. Elokuviin, tiettyyn paikkaan tietyllä tavalla meneminen, saattoi olla yhtä tärkeää kuin se mitä elokuvissa varsinaisesti esitettiin, sikäli kuin niitä on edes tarpeen erottaa toisistaan.

Vaikuttaa siis siltä, että vaikka elokuvan näkyvyys kaupunkitilassa ei koskaan kasvanut niin suureksi kuin Erkki Karu pilvenpiirtäjäineen haaveili, se kuitenkin sai varsin merkittävän osan kaupunkilaisten elämäntavassa. Niinpä kun suomalainen elokuvatuotanto lähti nousuun 1930-luvulla, sillä oli käytössään varsin tehokas elokuvateattereiden infrastruktuuri, jolla alkoi jo olla joukko institutionalisoituneita piirteitä. Monet 1920-luvun hienoimmista teattereista jatkoivat 1930-luvulle, ja jotkut toimivat edelleenkin, esimerkiksi Capitol (1926, nykyisin osa Forumia) ja Bio Athena (1928, nykyisin Orion), vaikka monia on kyllä surutta purettu. Elokuvateatterit ovat muuttaneet kaupunkimaisemaa, mutta toisaalta urbaani modernisaatio on muuttanut elokuvateattereita, kuten olen aiemmilla esimerkeilläni pyrkinyt osoittamaan. Se, että elokuvateatteriarkkitehtuuri on lähentynyt liikearkkitehtuuria ja loitontunut teatteriarkkitehtuurista, on myös kehystännyt elokuvissa käymisen konsumeristisilla piirteillä.