

Johanna Frigård

VÄRIN LUMOUS VILLILINTUJEN PARISSA -ELOKUVASSA

Ensimmäinen suomalainen pitkä luontoelokuva Villilintujen parissa (Suomi 1927) oli tekijöidensä Heikki Ahon ja Björn Soldanin tekninen ja taiteellinen voimannäyttö. Vaikka elokuva on kuvattu mustavalkofilmille, se on ajan tavan mukaisesti kauttaaltaan värjätty. Lisättyä, ei-valokuvallista väriä on elokuvassa käytetty tehostamaan elokuvan narratiivisia ja representationaalisia sisältöjä mutta myös elokuvan esteettistä ja affektiivista vaikuttavuutta, elokuvan kokonaisvaltaista kokemuksellisuutta. Nykyiset vitaalisen materialismin ajattelutavat on mahdollista rinnastaa Heikki Ahon ja oletettavasti myös Björn Soldanin hyvin tunteisiin 1900-luvun alun materiaalisen energeettisyyden avaamiin näkökulmiin. Aistimellisuudessaan ja tunteisiin vetoavuudessaan todellisuuskuvauksesta etäännyvä väri tuo elokuvaan mukanaan eettisesti varautuneen latauksen luonnonsuojelun puolesta.

Heikki Ahon ja Björn Soldanin vuonna 1925 perustaman Aho & Soldan -valokuva- ja elokuvayhtiön¹ ensimmäinen pitkä elokuva oli *Villilintujen parissa*, jonka ensi-ilta oli marraskuussa 1927. Luonnon kuvaukset näyttelivät Aho & Soldan -yhtiön tuotannossa usein merkittävää roolia, niin metsäteollisuutta kuin matkailukohteitakin esittelevissä elokuvissa, mutta luonnonvaraisten eläinten kuvaamiseen keskittyvänä dokumenttina elokuva jäi yhtiön ainokaiseksi.² Lintujen nimeäminen villediksi erotti sen elokuvan syntyaikoihin asti ulottuvasta eläintarhafilmien perinteestä, jossa eläimiä kuvattiin kontrolloiduissa oloissa.³ Suomen luonnon eläinten kuvaamiseen keskittyviä elokuvia tehtiin vähän, arvatenkin jo sen takia, että tehtävä vaati elokuvan tekemisen taitojen lisäksi syvällistä luonnon tuntemusta.⁴ Kuvaavalla tavalla englanninkielinen *natural history film* -termi viittaa tieteellisyyden perintöön ja termi *wildlife film* sijoittaa kuvattavat luonnonoloihin. Molemmat nimitykset olivat käytössä jo 1910-luvulla. (Bousé 2000, 37.) Suomessa puhuttiin 1920-luvulla ”luonnonkuvista”, joilla viitattiin ensisijaisesti sisältöaiheisiin, maisemien kuvauksiin hyvinkin erilaisissa kulttuurituotteissa, kuten *Nummisuutarit*-elokuvassa, maalauksissa tai romanttisissa runoissa, mutta elokuvien kohdalla termillä tarkoitettiin myös elokuvatyyppiä. Luonnonkuva ei käsitteenä kuitenkaan ole

Johanna Frigård, FT,
taidehistoria, Turun yliopisto



1 Yhtiö tunnettiin vuodesta 1932 lähtien ytimekkäästi nimellä Aho & Soldan, ja käytän tätä nimeä artikkelissani. Yhtiössä alkuvuosina mukana ollut Roering toimi lähinnä rahoittajana eikä osallistunut sisällön tekemiseen. (Sedergren & Kippola 2009, 179.)

2 Esim. Suomen Metsänhoitoyhdistyksen tilaama *Suomen puu- ja paperiteollisuus* (1930) ja ulkoministeriön tilaama matkailuelokuva *Suomi kutsuu* (1932). (Ks. Elonet-sivusto.)

3 Jo Lumiären veljekset filmasivat leijonaa Lontoon eläintarhassa vuonna 1896 (McMahon & Lawrence 2015, 2); Suomessa esim. *Korkeasaarella Helsingissä*. Atelier Apollo, 1907. Elonet-sivusto; Eläintarhatalentteiden tylsyyttä elävöitettiin hyvin pian eläinten taistelukuvausilla (Bousé 2000, 44–45); Suomessa suunniteltiin vielä vuonna 1935 Suvenniemen eläintarhassa Kajaanissa erilaisia metsästyshämmästä esittelevää elokuvaa, jota varten sinne tuotiin eläimiä useista maista varta vasten tapettaviksi. Kuvaajana toimi hra Ekebom ja tuottajana Jäger Filmi. (Suurusuuntainen elokuvaus. *Kajaani* 21.3.1935.)

4 Lauri Laakson *Saaristolintuja* (1928, tuotanto Lauri Laakso) oli miltei tunnin mittainen; Jäger Filmi Oy:n elokuvan *Metsiemme elämistä* (1934) aiheeksi mainitaan luonnonvaraiset eläimet; Felix Forsman kuvasi kaloja ja mereneläviä

samaistettavissa luontoelokuvaan, vaan nimityksellä viitattiin maisema- ja luontoaiheisiin vaikkapa kaupunkinähtävyyksien esittelyn yhteydessä, tai luonnonkuvaksi saatettiin käsittää etnografisesti virittyneet ihmisten elämän kuvaukset.⁵ Luonnonkuvat olivat tyypillisesti ohjelmiston täytteenä esitettyjä dokumentaarisia lyhytelokuvia. Sotien jälkeen oletettavasti osia *Villilintujen parissa* -elokuvasta esitettiin tällaisina lyhyinä dokumentteina.⁶ Seuraavaa Suomen luonnon elämää esittelevää pitkää elokuvaa saatiin odottaa aina 1960-luvulle asti.⁷

Villilintujen parissa on värjätty, mikä yllättää nykykatsojan, sillä mykkäkauden elokuvat on totuttu mieltämään mustavalkoisiksi ja siten värejä vailla oleviksi. Elokuvan kuvaruudut ovat kuitenkin hyvinkin värikkäitä: ne ovat paikoin sinisiä tai oransseja, paikoin lämpimän keltaisia tai intensiivisen punaisia. Elokuva alkaa vihertävän keltaiseksi sävytetyllä teerien kuvauksella Jokioisissa ensin syksyisissä maisemissa, sitten keväällä soitimella. Toisessa osassa siirrytään linnustostaan kuululle Äyräpäänjärvelle Karjalan kannakselle, missä retkikunnan sääolojen koettelemat vaiheet tulevat tutuiksi. Järvellä kuvatuissa kohtauksissa tumman ja kirkkaan siniset vaihtelevat hehkuvan oranssien kohtien kanssa. Lintujen lisäksi elokuvan tekijät ovat itse mukana kuvattavien joukossa, samoin oppaat, kuten kuvataiteilija Lennart Segerstråle, joka oli tunnettu paitsi lintuaiheisista tauluistaan myös Äyräpäänjärven linnuston tuntijana (Suomen Lintutieteellinen Yhdistys kokoontuu. *HS* 18.5.1925). Elokuvassa hänet nähdään maalaamassa luonnon keskellä, myöhemmin hänet mainitaan myös yhtenä elokuvan kuvaajana Heikki Ahon ja Björn Soldanin lisäksi (V. S.–B.: *Vildfåglar – en filmdikt*. *WN* 11.2.1928; Fr. R.: Huomiota ansaitseva elokuva 'Teatteri Pohjolassa'. *LU* 16.4.1929). Äyräpäänjärveltä matkataan punaisena kuvatun Helsingin kautta Ahvenanmaalle Klävsjärven suojelualueen kallioisille rannoille, joilla sääolot suosivat. Kuvien sävynä nähdään useimmiten lempeä keltainen, mutta useamman päivän myrskyilma



Kuva 1. Haahkoja (kohdassa 28:15). Kuvakaappaus elokuvasta.

akvaariossa elokuvassaan *Kuin kala vedessä* (1950). Tuotanto Felix-Filmi Oy; Leo Lehtosen kymmenen minuutin mittainen *Naurulokki* (1960) oli valtion opetuselokuvatoimikunnan tuottama. (Elonet; haettu 24.3.2022.)

5 Robert J. Flahertyn *Moana – auringon poika* -elokuvan kehuttiin sisältävän suurenmoisia luonnonkuvia Etelämeren saaristosta ja asukkaiden elämästä (Olympia-elokuvateatterin mainos. *Vaasa* 15.1.1927); Luonnonkuva *Jäämeri* oli katsottavissa Forssassa (*Hämeen Kansa* 14.2.1924), ja Bio-bion ohjelmiston täytteenä oli luonnonkuva *Imatra* (Elävät kuvat. *HS* 30.1.1926); Seikkailufilmin *Pohjan sudet* kerrottiin sisältävän uljaita seikkailuja ja mahtavia luonnonkuvia (Filmit. *Pohjan Voima* 30/1926); *Beduin*-luonnonkuva oli katsottavissa Kino-Palatsissa Helsingissä (*HS* 13.3.1926); "Erikoinen ja kiintoisa luonnonkuva". *Aika rientää* esitteli näkymiä Englannissa, Walesissa ja Sveitsissä keskiaikaisine kirkkoineen ja linnoineen (Työväen Elävissä-kuvissa. *Työn Ääni* 8/1925).

6 Esim. *Lintuelämä ulkosaa-ristossa* ja *Lintukuvaaja kertoo* vuonna 1945. Ks. Elonet-sivusto.

7 Veikko Korkolaisen ja Peller-vo Rantalan kuvaama *Luonnon kätköissä* ilmestyi 1963 (tuotanto Suomi-Filmi Oy). Sitten Korkolainen oli mukana lukuisien luontoelokuvien tekemisessä aina 1990-luvulle asti. (Elonet; haettu 24.3.2022.)

rytmittää elokuvan kulkua voimallisella sinisyydellään. Saaristossa kuvaajilla on aikaa seurata erilaisten merilintujen pariutumista, pesintää ja poikasten maailmalle lähtöä.

Elokuva oli kestoltaan kunnianhimoinen, sillä se oli viisikellainen ja toista tuntia pitkä. Kestonsa puolesta elokuva rinnastui Aho & Soldan -yhtiön Suomen teollisuutta ja matkailukohteita esitteleviin tilauselokuvaan tai elokuvateattereiden näytelmällisiin fiktioelokuvaan. Nykyisin elokuvasta on digitoituna 53-minuuttinen versio. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin restauroima versio elokuvasta on vuodelta 1996, jolloin elokuva digitoitiin juhlistamaan elokuvan sataa vuotta Suomessa (katsottavissa: <https://elavamuisti.fi/aikajana/villilintujen-parissa>). Digitointi on tehty suoraan filmistä, jolloin tietokoneen ruudulla näkyvät värit oletettavasti ovat valkokankaalle heijastettuja sävyjä intensiivisemmät (Partanen, Tommi, puhelu 3.9.2021). Versiosta puuttuu ainakin alun perin elokuvaan sisällyneet loppupuolen kohtaamiset ihmisten kanssa: kilpapurjehdusta Hangossa, tapaamiset laulajien Helge Lindberg ja Kalle Stenlund sekä pikauimari Roland Johanssonin kanssa, uimahyppyjä ja kuviointia sekä alastomuuskulttuuriin viittaavaa rantaelämää Suursaassa (Taiteilijat vierailevat edelleen Scalassa viikolla. *HS* 6.12.1927). Nuo osat saatettiin poistaa saadun palautteen perusteella jo tuotantoyhtiön toimesta, sillä tekijöiden toivottiin karsivan kulttuuripersoonien osuutta elokuvallisen yhtenäisyyden nimissä (Elokuva-uutuuksia. *SS* 28.11.1927). Muutokset kuvastavat osuvalla tavalla, miten luontoelokuva oli 1920-luvulla lajityyppinä muotoutumassa keskellä luontoaiheisia tieteellisiä opetuselokuvia ja tarinallisia seikkailuelokuvia. Myöhemmin luontoelokuva paljolti määrittäviä selkeitä rajoja kulttuurin ja luonnon kuvausten välille ei ollut vielä rakentunut. (Bousé 2000, 44, 46.)

Artikkelissa kiinnitän huomioni tunteikkuuden osuuteen elokuvan tiedollisen ja kokemuksellisen sisällön välittymisessä. Huomioin etenkin värien toiminnan *Villilintujen parissa* -elokuvassa. Tarkastelen, miten aistimelliseksi, ruumiilliseksi ja tunteikkaaksi mieltyvä väri suhteutuu elokuvan tarjoamaan tietoon, ja miten värin ja representationaalisten merkitysten vuorovaikutus muovaa elokuvan tuottamia käsityksiä luonnosta. Todellisuuden kuvaamisen kannalta myös toden tuntu on tärkeää, ja värien avulla elokuva pyrki välittämään vaikuttavan luontokokemuksen tunnun. Suhteutan elokuvaa aikansa historialliseen kontekstiin, missä apunani ovat etenkin lehdissä käydyt keskustelut ja elokuvasta julkaistut kommentit. Tulkintojeni kontekstina ovat elokuvavärin teoretisoinnit, joissa värin monitahoinen materiaalisuus valottuu useasta suunnasta.

Värikäs mustavalkoelokuva

Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ylläpitämässä suomalaisten elokuvien Kansallisfilmografiassa (Elonet-tietokanta) *Villilintujen parissa* -elokuvan kerrotaan olevan toteutustekniikaltaan mustavalkoinen elokuva, sillä se on mustavalkofilmille kuvattu. Siitä on kuitenkin säilynyt värillinen esityskopio. Suomen kansallisfilmografian painetussa versiossa (1996) vuosien 1925–1927 seitsemästätoista elokuvasta neljästä kerrotaan olleen värjätty kopio lähde-materiaalina, näiden lisäksi ainakin kolmesta muusta on sittemmin löydetty värjätty versio. Monet Suomi-Filmin 1920-luvun elokuvista näyttävät olleen värjättyjä; isolla laboratorion oli tarvittavat tilat ja laitteet. Nykytutkimuksen arvio on, että 1920-luvulla noin 80–90 prosenttia kansainvälisessä levityksessä

olleista elokuvista oli värjättyjä (Misek 2010, 19; Street & Yumibe 2019, 2–3). Värjäämisen yleisyyden perusteella voi olettaa, että myös Suomessa oli ainakin painetta värjätä elokuvat huolimatta sen tuomista lisäkustannuksista. Useita Aho & Soldan -yhtiön elokuvia tiedetään olleen liikkeellä (myös) värillisinä.⁸

Selityksenä sille, että väriä ei juurikaan ole huomioitu aikalaikirjoituksissa olisi tällöin se, että väriä ei pidetty erottautuvana tai mullistavana, vaan se oli pikemminkin esteettinen normi elokuvissa (Misek 2010, 19). Tätä ajatusta tukee myös Sarah Streetin ja Joshua Yumiben esittämä näkemys värien keskeisestä asemasta 1920-luvun modernissa kulttuurissa, niin taiteessa kuin massakulttuurissa (Street & Yumibe 2019, esim. 9, 14, 21–22). Mediatutkija Jennifer Petersonin mukaan värillä oli keskeinen rooli myös dokumentaarisesa elokuvassa johtuen värin suosioista elokuvissa ja siten sen markkina-arvoa kohentavasta roolista (Peterson 2018, 76–77). Tällöin olisi pikemminkin ollut kovin erikoista, ellei Aho & Soldan -yhtiön poikkeuksellista satsausta olisi värjätty. Tässä yhteydessä se, että Foto-nimimerkki huomioi värisuodattimien oikean käytön *Helsingin Sanomissa* (Foto: Lintuelokuvaa katsomaan. *HS* 29.11.1927), saa erityisen painoarvon: yksittäinenkin kommentti viittaa siihen, että *Villilintujen parissa* -elokuvassa värien käyttö kiinnitti katsojan huomion ja erottautui tavanomaisesta, oletusarvoisesta värjäyksestä, tässä tapauksessa edukseen.

Väriin ei pitkään aikaan kiinnitetty huomiota elokuvien tutkimuksessa, sillä elokuvien oleelliseksi materiaaliksi on mieltynyt mustavalkoinen ulkomaailman näkymiä tallentava filmi. Kuvalliset reproduktiot elokuvista ja 1920-luvun visuaalisesta kulttuurista ovat olleet välttämättömyyden pakosta mustavalkoisia, mikä ei tietenkään ole ollut omiaan muistuttamaan väreistä. Mutta vaikka varsinaiset värifilmit, jotka perustuvat mimeettiseen ”luonnollisten värien” tallentamiseen, olivat laajasti kaupallisesti hyödynnettävissä vasta 1930-luvulla, väri on ollut elokuvissa mukana alkuajoista lähtien.⁹ Elokuvia saatettiin värittää käsin, mutta yleisin värimenetelmä oli värjäminen. Tällöin kehitetty mustavalkoinen filmi huuhdellaan väriliuoksessa, jolloin kuva-ala värjäytyy yhdellä värillä kokonaisuudessaan. *Villilintujen parissa* -elokuvassa myös kuvaruutujen vaaleat osat ovat värjäytyneet, jolloin kyseessä on kaikkein laajimmalle levinnyt värjäyksen menetelmä ”tinttaus” (tinting).¹⁰ Toinen filmin kokonaisuudessaan värjäävä ja laajasti käytössä ollut menetelmä oli toinaus (toning), jossa väriaineet korvasivat filmipohjan hopean. Tällöin kuvien vaaleat osat, joista hopea on kehitettäessä huuhtoutunut pois, jäävät valkoisiksi, ja vain valottuneet osat kuvista värjäytyvät. (Flueckiger 2020, 17–18; Misek 2010, 19.) Värjäysmenetelmien luonteesta johtuen värit on ollut helppo nähdä elokuvallisesta sisällöstä irrallisina, jälkikäteen lisättyinä tehosteina. Värjättyjen filmien värien voikin sanoa olevan ”itsenäisiä” (*autonomous film color*; ks. Flueckiger 2020, 18), sillä ne eivät liity lainkaan kuvattujen kohteiden väreihin. Tieteellistä luotettavuutta tavoittelevan luontoelokuvan värien itsenäisyys vaikuttaa hämmentävällä tavalla sivuuttavan representaationaalisuuden vaateet.

Elokuvaaja ja tutkija Richard Misekin (2010, 27) mielestä elokuvien värien väheksymiseen tutkimuksessa on vaikuttanut myös se, että isoissa elokuvayhtiöissä väri ei liittynyt ohjaajan tekemiin valintoihin, vaan väri saatettiin lisätä laboratoriossa ilman tarkempia ohjeistuksia. Vasta kun päätös värillisyydestä tuli teknologian muutosten myötä tehtäväksi jo ennen kuvausten aloittamista, siitä tuli ohjaajan valtapiiriä, ja se nähtiin osana elokuvan merkitysten rakentamista.

8 Ainakin elokuvista *Sunnuntai-vieraat*, *Suomi kutsuu II*, *Jean Sibelius kotonaan*, *Fordson traktorikaravaani Suomessa* ja *Oulun merenkävijät* tiedetään olleen myös värisävytetty kopio (Partanen, Tommi, sähköposti 18.10.2021).

9 Varhaisia mimeettisiä värimenetelmiä kehiteltiin lukuisia (ks. Flueckiger 2020, 22–23); Elonet-tietokannan perusteella varhaisimpia suomalaisia mimeettisen värin elokuvia voisivat olla Kaitafilmi Oy:n dokumentti *Värifilmi-maisema Helsingin ympäristöstä* ja kahdeksan minuutin dokumentti *Torielämää Helsingissä* (tuottaja Decora-Filmi-Film Innehavare Lennart Isberg), molemmat vuodelta 1938.

10 Partanen, Tommi, sähköposti 1.4.2022; Tinttaaminen oli myös suomalaisissa elokuvissa yleisimmin käytössä ollut värjäämisen menetelmä (Partanen Tommi, sähköposti 28.3.2022).

Aho & Soldan oli kahden miehen tuotantoyhtiö, jossa kaikkien elokuvien tekemisen vaiheiden voi olettaa olleen tiukasti Heikki Ahon ja Björn Soldanin käsissä. Diplomi-insinööriksi koulutautunut Aho oli kiinnostunut väreistä siinä määrin, että hän työskenteli vuosina 1920–1923 assistenttina kemian Nobelpalkinnon vuonna 1909 saaneen Wilhelm Ostwaldin (1853–1932) työryhmässä Saksassa (Kippola 2018, 41). Värien standardisointi teollista valmistamista ja käyttöä varten oli Ostwaldin kuten myös useiden muiden väriteoreetikoiden ajankohtaisena kiinnostuksen kohteena 1900-luvun alkuvuosikymmeninä. Ostwaldin väriteoriaa pidettiin selkeänä ja käytännönläheisenä ja siten helposti sovellettavana niin teollisuudessa kuin muotoilussa ja taiteessakin. (Street & Yumibe 2019, 29; Ball & Ruben 2004, 4842–4846.) Erityistä Ostwaldin väriopissa oli värihavainnon psykologisten tekijöiden huomioiminen, ja pigmenttien sekoitussuhteiden sijaan hän järjesti värit niiden tuottaman aistimuksen mukaisesti (Schawelka 2018, 14; Pohlmann 2020, 4).

Ostwaldin teoriassa mustan ja valkoisen osuudet väreissä olivat tärkeitä muuttujia värien järjestelmässä. Tämä arvatenkin kiinnosti Ahoa erityisesti, sillä hän kehitti elo- ja valokuvaamisen tekniikkaa panostaen värien toistumiseen mustavalkoisen materiaalin harmaasävyasteikolla mahdollisimman oikeasävyisinä. Vuosina 1926 ja 1927 Aho sai useita patenteja filmitekniikkaan liittyen (ks. esim. Huomiota herättävä suomalainen keksintö valokuvaustekniikan alalla. *HS* 15.3.1926; B. S-n. [Björn Soldan]: Väriherkkä negatiiviaines ja keltasuodattimet. *Valokuvaus* 3/1926, 43–47; Patenteja. *HS* 13.11.1926; *Suomen patenttirekisteri* 30.6.1927, 23). Lisäksi Aho oli kiinnostunut tutkimaan värien kirjon tallentumista filmille väreinä, ei vain mustavalkoasteikolle muunnettuina. Samoihin aikoihin *Villilintujen parissa* -elokuvan ensi-illan kanssa, marraskuussa vuonna 1927, Aho sai Alfred Kordelinin säätiön apurahan jatkaakseen värifilmauksen tutkimustaan (Kordelinin sivistysrahaston juhlakokous ja apurahojen jako. *HS* 7.11.1927). Tutkimuksen menetelmistä tai tuloksista ei kuitenkaan ole säilynyt tietoa. Lintuharrastukseen pienestä pitäen intohimoisesti suhtautunut Björn Soldan puolestaan oli saanut elo- ja valokuvaajan koulutuksen 1922–1924 Münchenin valtiollisessa valokuvatekniikan ammattikorkeakoulussa (Frigård 2018, 19), ja hänen osuudekseen Aho & Soldan -yhtiön elokuvissa luetaan usein taiteelliset otokset ja esteettinen tunnelmointi.

Villilintujen parissa -elokuva oli Aho & Soldan -yhtiön aluevaltaus pitkän elokuvan saralla ja siten erityistä panostusta vaatinut voimannäyttö. Elokuva on osittain kuvattu tavallista filmiä kalliimmalle Eastmanin pankromaattiselle eli kaikille näkyvän valon aallonpituuksille herkälle filmille (Kuvamme. *Valokuvaus* 8/1927, 144). Filmin kehitys hoidettiin Karl Johansson – Petter Bäckströmin laboratorioissa, mutta värjäys hoitui todennäköisesti Jäger Filmin laboratorioissa, jossa käytettiin ”värjäysliuoksia, kuten elokuvataide siihen aikaan vaati” (Töyri 1978, 56, 89). Aho & Soldan -yhtiössä 1927–1928 kopistina työskennelleen Eino Mäkisen kertomasta voi päätellä värjäämisen olleen lähtöoletus ainakin tasokkuutta ja taiteellisuutta havitelleissa elokuvissa; lyhyissä ajankohtaisfilmeissä värjäämisen kynnyks saattoi olla korkeammalla. *Villilintujen parissa* -elokuvan alkukuvana näytetty Aho & Soldan -yhtiön lyhytelokuva Jean Sibeliuksesta kotonaan oli myös värjätty. Värjäämisen voi ajatella korostaneen aiheen merkityksellisyyttä suomalaisen taiteen ja kulttuurin kannalta.

Väri affektiivinen materiaalisuus

Elokuvavärit voidaan ymmärtää materiaalisina paitsi niiden kemiallis-teknologisen luonteensa takia myös värien kokemisen kehollisuuden takia. Värien yhdistyminen aistimellisuuteen ja kehollisuuteen, tunteikkuuteen käsitteellisten merkitysten sijaan, ei sekään ole ollut omiaan nostamaan väriin tutkimuksellista arvoa, tosin affektiteorioiden ja materiaalisuuksien tutkimuksen myötä tilanne on kääntynyt ympäri. Vuodelta 1995 peräisin oleva Tom Gunningin artikkeli *Colorful Metaphors* toimii silti yhä monen elokuvallisten värien tarkastelun lähtökohtana. Edelläkävijänä Gunning nostaa esiin värien osuuden osana mykkäelokuvien kauden attraktioiden elokuvaa, jossa tavoiteltiin kehollista ja tunteikasta vaikutusta. Gunningin mukaan eivalokuvallinen väri vetosi nimenomaan aistisuuteen ja fantasiaan tehostaen elokuvan visuaalista näyttävyyttä ja metaforisuutta (Gunning 1995, 249).

Väri affektiivista ja kehollista vaikuttavuutta ei kuitenkaan voi eristää sen semanttisista merkitysisällöistä irralliseksi. Sisällölliset merkitykset sekä tunteita ja tuntemuksia herättävät toimintatavat esiintyvät rinta rinnan ja vuorovaikutuksessa toistensa kanssa: ei-indeksikaalinen väri voi synnyttää realistisia vaikutelmia, ja fantasioita voi tuottaa valokuvallisen väriin avulla (Gunning 1995, 249–250). Nykytutkijat kuten Joshua Yumibe ja Jennifer Peterson korostavat näiden väriin kahden ulottuvuuden erottamattomuutta ja yhteen kietoutuneisuutta: väriin aistimellinen ja kehollinen vaikuttavuus ei sulje pois sen osuutta elokuvan todellisuuskuvauksen vahvistamisessa. Attraktioiden elokuvan kauden jälkeen väreille muotoutui tiettyjä elokuvan kerronnallista sisältöä tukevia vakiintuneita merkityksiä, mutta niiden kyky loihtia tunnelmia ja asiointilojen tuntua oli yhtä tärkeää. Yön sinisyyteen liittyvät kylmyyden tuntemukset tai tulen merkinä toimineen punaisen intohimoisuus olivat molempia, sekä aistimellisia että tarinan sisältöä rakentavia. (Yumibe 2012, 107–109.) Petersonin mielestä erityisesti dokumentaarisisissa mykkäkauden elokuvissa väriin aistimellisuus ja tunteikkuus yhdistyvät elokuvien indeksikaalisuuden ja realismisuuden tavoitteisiin (Peterson 2018, 84–85).

Väriin aistimellisuus ja ruumiillisuus tähdentävät elokuvien kokonaisvaltaista, ruumiillista kokemista. Elokuvien fenomenologiaan perehtynyt Vivian Sobchack (2004, 60–63, 67–73) asettaa kaiken kaikkiaan elokuvien tiedollisten ja semanttisten merkitysten perustaksi kehollisen ja esitietoisien reagoinnin katsomossa. Elokuvakokemuksessa kuvaannolliset ja kirjaimelliset sisällöt, ruumiilliset aistimukset ja älylliset käsitykset, tunnut ja merkitykset liukuvat ja sekoittuvat toinen toisiinsa. Elokuvan todellisuuskuvauksen voi tukeutua samaan aikaan sekä todentuntuisuuteen että realismisuuteen. Opetusfilmiksi suositellun *Villilintujen parissa* -elokuvan yhteydessä värit haluttiin nähdä realistisina, jolloin meri saa sinertävän väriin ja kallio näyttää ruskealta (Foto: Lintuelokuvaa katsomaan. *HS* 29.11.1927), mutta nähdäkseni elokuvan väriin tavoitteena oli myös loihtia katsojan ulottuville luonnon kokemisen vaikuttavuus. Samaan aikaan kun väri lisää kuvan realismisuutta, sen voi ajatella tehostavan kerronnan aistimellista vaikuttavuutta. Todenkaltaisuuden tavoittamiseksi elokuvan täytyy tuntua joltakin, jolloin realismi voidaan itsessään määritellä aistimelliseksi kokemukseksi. (Peterson 2018, 88–89.)

Villilintujen parissa -elokuvan tunteisiin vetoavuudella oli syytä: elokuvan suorasanaisesti ilmaistu tavoite oli edistää kameralla metsästäjän (*kamerarajakt*) asennetta ja käytäntöjä (Soldan, B.[jörn]: Miten lintuja elokuvataan. *Valokuvaus* 8/1927, 135, 140; ks. myös esim. *Jakten med kamera* -artikkelien

sarja *Finlands jakttidsskrift* -lehdessä 1–12/1919). Tähän pyrittiin luottaen paljolti representaation voimaan. Elokuva on kuvattu pääosin lintujen suojelualueilla, jolloin se näytti, mitä kaikkea metsästys tuhoaa. Elokuvasa valokuvallinen lintujen ja niiden pesien tallentaminen korvasi lintunäytteiden ja munien keräämisen, mikä kertoi laajemmin lintutieteessä tapahtuneesta muutoksesta kohti lintujen tarkkailua omassa elinympäristössään (Lehikoinen et. al. 2020, 29, 249). Suojelun halun herättämisen kannalta oleellista lintuharrastuksessa oli emotionaalisten suhteiden rakentaminen lintuihin (Schaffner 2011, 1–3, 16, 83). Suomessa jo lintusuojelun edelläkävijä Zacharias Topelius kuvaili, miten juuri linnut soveltuivat erinomaisesti muistuttamaan ihmisten velvollisuudesta suojella kaikkia elollisia, sillä ne olivat hyödyllisyytensä lisäksi ”niin puolustuskyvyttömiä, niin viattomia, iloisia ja kauniita” (Z. T. [Zacharias Topelius] 1874, 5). Suojelunhalun herättämiseksi lintuharrastuksessa vedottiin yleisesti talouden ohella niin kristillisiin, esteettisiin kuin eettisiin arvoihin (ks. esim. Eläinsuojelus ja kotiteollisuus. *Käsateollisuus* 2/1917, 13–14; Hortling, Ivar: Linnut ja maatalous III. *MT* 25.10.1924; ks. myös Schaffner 2011, 27; Borg 2008, 91). 1800–1900-lukujen vaihteen lintuharrastusta tutkineen Spencer Schaffnerin (2011, 29–30) mukaan lintujen suojelun lähtökohtana oli ajatus siitä, että lintujen tuhoaminen vahingoittaisi ensisijaisesti ihmisen omaa arvojärjestystä eikä niinkään ekosysteemiä (kuten myöhemmin). Tällöin lintusuojelu oli mahdollista sisällyttää jo ennestään olemassa oleviin eettisiin asenteisiin ja ihmiskeskeisiin jäsentämisen tapoihin.

Emotionaalinen ulottuvuus on siis läsnä elokuvallisessa tiedon välittämisen tehtävässä, mutta lintutieteellinen asenne ei ensisijaisesti kannusta ihmettelyn äärelle pysähtymiseen, vaan sen tavoitteena on pikemminkin tietämisen ja tunnistamisen tuottamat arvokkuuden ja kyvykkyyden kokemukset, jotka eittämättä ovat nekin suojelun kannalta oleellisia. Elokuvakankaan kattava värikkyyks ei ole lintujen tunnistettavien hahmojen tapaan yhtä tarkkarajaista, vaan se kietoo näkymän ja katsojan sisäänsä. Väriin käyttö elokuvassa tuo mieleen vitaalista materialismia edustavan Jane Bennettin teoksessaan *The Enchantment of Modern Life* (2001) esittämän ajatuksen moderniteettiinkin kuuluvasta lumouksen kokemuksesta. Hänen mukaansa lumoavuus saa pysähtymään arjen pienten ihmeiden äärelle, ja tämä aistimellisesti, affektiivisesti ja ruumiillisesti koettu viehtymys auttaa näkemään kohteen, luonnon, puolustamisen arvoisena. *Villilintujen parissa* -elokuvassa panostetaan esteettiseen ja affektiiviseen vaikuttamiseen. Elokuvan yhtenä tavoitteena on välittää tuntu siitä, että kuvattavat linnut ovat arvokkaita ja kauniita elänsään. Vaikka elokuva tarjoaa paljon tietoa luonnosta ja lintujen elämästä, kognitiivinen tieto ei yksin riitä suojelun halun heräämiseen. Bennett tähdentää affektiivisuuden arvoa eettisyyden kannalta, sillä sen antama energialataus on tarpeen haluttaessa muuntaa moraalisaantöjä toiminnaksi. Lumous yhdistää näin ruumiillisuuden, esteettisyyden ja eettisyyden toisiinsa. (Bennett 2001, 3–4, 12, 131–132.)

Mielenkiintoisena historiallisena linkkinä Bennettin sekä Ahon ja Soldanin välillä on aiemmin väriteoreetikkona sivuttu Wilhelm Ostwald, jonka ajankoh-taisuuden visuaalisen kulttuurin tutkija Janet Stewart (2014, 337) on nostanut esiin ”energeettisen materialismin” varhaisena edustajana. Kirjassaan *Die Energie* (1908, ruots. *Energi*, 1910) Ostwald nimittäin esitti materiaalisen energian vaikuttavan kaikessa ja kaikkialla; energian muuntautuminen muodosta toiseen oli hänen nähdäkseen niin luonnon kuin kulttuurin ilmiöiden taustalla. Energiasta oli kyse niin kemiallisissa reaktioissa kuin aistihavainnoissakin. (Ks. myös Deltete 2008, 200, 211.) Ostwaldin luonnontieteellisestä näkökulmasta

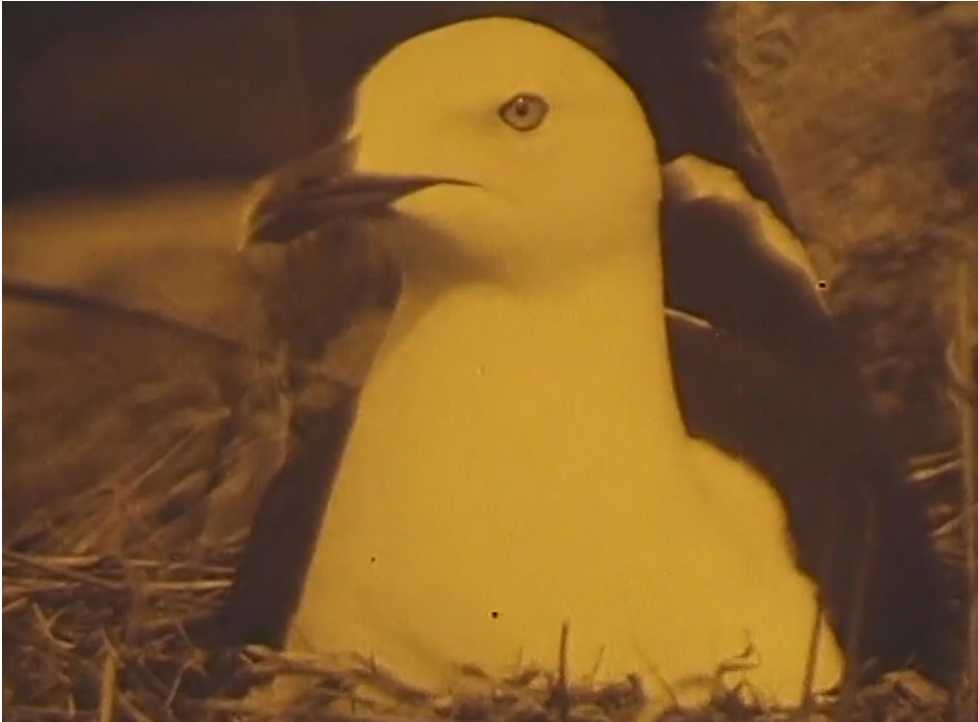
hahmottelema energieettisyys muistuttaa politiikan ja filosofian suunnasta aihetta lähestyvän Bennettin (2020) ajatusta materian väreestä (*vibrant matter*). Molemmat puhuvat myös affektiivisuuteen sisältyvästä energiasta sekä sen yhteydestä etiikkaan (Bennett 2001, 131; Ostwald 1910, 157–160, 170–171). Heikki Ahon ja Ostwaldin yhteyden perusteella voidaan olettaa Ahon olleen perillä laajasti Ostwaldin ajattelusta, vaikka hänen kunnianhimonsa elokuvauksen kehittäjänä olikin suuntautunut ensisijaisesti tekniseen toteutukseen. Kaksikosta Björn Soldan hoiti enimmäkseen kirjallisen viestinnän, ja hänen teksteissään luontoon eläytyminen ja sen tarjoamat kokemukset olivat tärkeitä elokuvaamisen pontimia, toki rinnan tiedon lisäämisen kanssa.

Lintujen tarkkailun tunteisuus

Villilintujen parissa -elokuvan vastaanotossa huomio kiinnittyi nimenomaan sen representationaaliseen antiin. Lintujen elämän kuvauksena se arvioitiin erinomaiseksi, ja sitä suositeltiin opetuselokuvaksi (Kino: Kotimainen luonnontieteellinen filmi. *Karjala* 13.2.1928; T–n T–o. Villilintujen parissa. *Turunmaa* 20.5.1928; Elokuva-uutuuksia. *SS* 28.11.1927; Villilintujen parissa. Luonnonkuvien tenhovoima. *Karjala* 12.2.1928). Aho & Soldan markkinoikin elokuvaa ahkerasti kouluille vuoden 1928 aikana (ks. esim. Opettajaneuvoston kokous jatkuu. *TS* 13.1.1928). Lintutieteen ja siihen tiiviisti kytköksissä olleen lintuharrastuksen erittelevät ja luokitteluun perustuvat menetelmät ja asenteet ovat lyöneet leimansa elokuvan kerrontaan ja esittämisen tapoihin. Elokuva asettaa katsojan lajilistaa kokoavan lintuharrastajan saappaisiin: elokuvakan-kaan näkymät ovat kuin kiikarilla nähtyjä havaintoja linnuista, joiden lajeja tunnistetaan väliteksteissä. Soldan oli omaksunut lintutieteelliset periaatteet jo varhain, ja hänen luonnonhistorian opettajanaan toimi aktiivisena lintujen tarkkailuun kannustajana tunnettu Rolf Palmgren (Leino-Kaukiainen 2006; Eläinsuojelus ja kotiteollisuus. *Käsiteollisuus* 2/1917, 14; ks. myös Nilsson, Björn: Hattelmalan järvi sekä Lintutietoa Tvärminnen seudulta. *Luonnon ystävä*, marraskuu 5/1917, 174).

Lintujen havainnointi oli yksi moderneista yläluokan ja sivistyneistön harrastuksista, joka oli yleistynyt 1800-luvun lopulta lähtien. Tarkkuutta ja järjestelmällisyyttä vaativa havaintojen kirjaaminen toi harrastukseen haastavuutta mutta samalla tieteellisyyden nauttimaa arvostusta. (Schaffner 2011, 18–19.) Harrastuksen lisääntymiseen vaikuttaneet maastossa kuljetettavat lintuop-peat ja kiikarit osaltaan korostivat lintujen tunnistamisen visuaalisuutta – jo mediateknisistä syistä johtuen. *Villilintujen parissa* -elokuvankin tiedollinen anti tukeutuu ensisijaisesti visuaalisten tunnusmerkkien havainnointiin ja valokuvallisen indeksikaalisuuden tuomaan luotettavuuteen, vaikka väliteksteissä joitakin lintujen ääniä huomioidaankin. Tekstitys tarjoaa paikoin myös tilastotietoa tieteellisten lintuseurantojen tuloksista. Lintujen suojelun tarpeen osoittamiseksi tiedot lintulajien runsaudesta ja yleisyydestä olivat tärkeitä, samoin oli tärkeää esitellä kuvin moninaisia lintulajeja ja näyttää, millaisia uhattuina olevat linnut oikein olivat. Tutuiksi tehtyjä ja omaa elämänsä elävinä esitettyjä lintuja olisi ehkä vaikeampi ajatella yhdentekevinä tai vain saaliina.

Lehtikirjoituksissa elokuvan indeksikaalisuuden merkitys korostui, ja elokuvan huomattavimmaksi opetukselliseksi ansioksi nostettiin sen vaikuttavat lähikuvat. Niiden ansiosta katsoja saattoi aivan kuin elää villilintujen keskellä. Läheltä nähdyt lokit ja tiirat tuntuivat olevan kuin käden ulottuvilla,



Kuva 2. Selkälokki (kohdassa 41:10). Kuvakaappaus elokuvasta.

kosketusetäisyydellä, tavalla, joka ei luonnossa lintuharrastajalle koskaan ollut mahdollista. (Elokuva-uutuuksia. SS 28.11.1927; Kivirikko, K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. US 27.11.1927.) Tuntomerkkien luotettavuuden lisäksi indeksikaalisuus vaikuttaa tuoneen yhteyden kuvattuun kohteeseen hyvin konkreettisella tavalla, jolloin näköaistin avulla luotu vaikutelma läheisyydestä saattoi aktivoida koskettamisen tuntua. Sobchack (2004, 61) esittääkin, että aistit ovat elokuvakokemuksessa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa synnyttäen aivan uusia, hämmästyttäviä tuntemuksia. Ihmeellisen lähelle lintua elokuvan katsoja pääsee vaikkapa saaristossa, jossa kamera pysähtyy seuraaman hautovaa selkälokkia. Lintu elelee omissa oloissaan levollisena, ja katsojalla on aikaa katsella sen ilmeitä, miettiä sen ajatuksia, sen unisuutta ja höyhenten tuntua. Ensisijaisesti opetuksellisiksi ajateltuihin lähikuviin voikin liittyä myös lumoavuuden aineksia: läheisyyden tuntu kuroo luonnon olioiden ja katsojan välistä etäisyyttä umpeen ja hämärtää niiden välistä eroa. Kokemukselle antautuvan katsojan asema luonnon kohteita nimeävänä tietäjänä ei enää olekaan yhtä vakaa, vaan mukaan saattaa tulla annos hämmennystä. Eroavuuden sijaan havaitsija huomaakin samankaltaisuuksia.

Selkälokkia katsellessa huomio kiinnittyy piirteisiin, jotka ovat ihmisten toiminnasta tunnistettavia. Tätä ihmismäisiin ominaisuuksiin rinnastamista tuetaan elokuvassa narratiivisuuden avulla: pienet lintumaailmaan sijoitetut mutta ihmiselämästä tutut tarinat häivyttävät eroa eläinten ja ihmisten väliltä. Antropomorfismi onkin tehokas keino tavoiteltaessa empaattista ja emotionaalista suhdetta lintuihin (Schaffner 2011, 29–30). *Villilintujen parissa* -elokuvassa ihmisyhteisöille kuten perheelle ominaisten suhteiden ja käyttäytymismallien rinnastaminen vaikkapa sinisorsien valkokankaalla nähtävään toimintaan herättää tunteikkaita reaktioita: oudon näkeminen tuttujen

ajatusmallien valossa saattaa olla huvittavaa tai tuottaa oivalluksen iloa, ja samalla katsojalle tarjoutuu samaistumisen mahdollisuus. Bennettin (2001, 17–18) mielestä antropomorfismin voi ymmärtää lumoavana, sillä se liittyy liikkeeseen ja muutokseen olomuodosta toiseen. Antropomorfismi voi jopa herkistää huomaamaan luonnoksi ja kulttuuriksi nimettyjen luokittelujen rajan häilyvyyden, jolloin erottelut eivät olekaan ylittämättömiä (Bennett 2020, 143). Bennettin toiveena on, että tuntu oudosta ja epätäydellisestä yhteisyydestä ulkopuolen kanssa saa kohtelevaan ei-ihmisiä – luontoa, eläimiä, kasveja – huolellisemmin ja ekologisemmin (Bennett 2020, 46).

Villilintujen parissa -elokuvaa kuvattaessa sääolosuhteet saaristossa olivat Äyräpäänjärveä suotuisimmat, ja kuvaajat saattoivat seurata lintujen elämää pidemmän ajan kuluessa. Tämä mahdollisti pienten kertomusten rakentamisen lintujen elämänvaiheista. Erityisen koskettavana ja suojelun halua herättävänä tarinanpätkänä lehtikirjoituksissa kerrattiin haahkanpoikasten maailmalle lähdön kuvaus, jossa poikaset pudottautuvat emon perässä jyrkänteeltä kovalle kalliolle, jossa sitten tointuvat uimakuntoisiksi. Kommenttien mukaan kohtaus ”tihenee ihan jännityselokuvaksi” (T–n T–o: Villilintujen parissa. *Turunmaa* 20.5.1928). Muutenkin elokuvassa haluttiin nähdä lintumaailmaan sijoittuvia jännittäviä tarinoita. *Elokuva*-lehdessä elokuvan luvattiin olevan ”kuin seikkailufilmi, jossa kaunottarina, sankareina ja rosvoina esiintyy ilmojen siivekäs kansa” (Villilintujen parissa. *Elokuva* 1.1.1927, 16). Kuvailuihin sisältyvä inhimillistäminen loihti elokuvaan vauhtia ja toimintaa, jotka herättäisivät jännityksen ja kiihkon tunteita. Esikuvina olivat fiktioelokuvat ja suosittujen safari- ja erämaaelokuvien käänteet. Vertailukohdaksi sopii vaikkapa samoihin aikoihin elokuvateattereissa esitetty *Chang – viidakon kuningas* -elokuva, jota lintutieteilijä ja tietokirjailija K. E. Kivirikko kehui uskomattomuudestaan huolimatta opettavaiseksi, sillä se antoi tietoa Siiamin luonnon kasveista ja eläimistä. Samalla elokuva oli huikean jännittävä norsulaumojen metsästyskohtauksineen. (K. E. Kivirikko: *Chang*. Suurenmoinen luonnonelokuva Capitolissa. *HS* 13.11.1927.) Opettaja ja matkakirjailija Ernst Lampén sen sijaan lopetti *Villilintujen parissa* -elokuvan arvionsa näin: ”Omasta puolestani katselen tätä elokuvaa suuremmalla nautinnolla kuin apina- ja tiikerifilmejä eteläisistä maanääristä. Tämä tuntuu raikkaammalta ja kodikkaammalta, tutummalta ja meikäläisemmältä.” (Lampén, Ernst: Uusi lintuelokuva. *HS* 27.11.1927.)

Villilintujen parissa -elokuvan tekijät arvatenkin yrittivät vastata jännityksen ja tarinallisuuden kaipuuseen sisällyttämällä elokuvaan kertomuksen elokuvan tekemisen vaiheista koettelemuksineen. Lehtikommenteissa tähän täkyyn tartuttiin: retkikunnan vaivalloista liikkumista Äyräpäänjärvellä kelirikon aikaan pidetään elokuvan ”huvittavana” eli viihdyttävänä antina (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927). Katsojia houkuteltiin suomalaisten villilintujen pariin sovittamalla elokuvaa isoja yleisöjä houkutelteiden elokuvien kerronnan muotteihin, mutta elokuvan katsojamäärät olivat pettymys (Stansfield, June, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014. SVM, Björn Soldan -kokoelma), ja paikoin elokuvaa moitittiin pitkävetiseksi (ks. esim. Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927). Se sai kiitosta erityisesti lintuharrastajilta ja -tieteilijöiltä, ja vertailussa Suomessa laajasti 1920-luvulla tunnetun ruotsalaisen Bengt Bergin luontoelokuvaan sen todettiin pärjäävän hyvin (Palmgren, Rolf: *Vildfåglar, en film av våra fågelparadis*. *HB* 28.11.1927; Villilintujen parissa. *Elokuva* 1/1927, 16; Kivirikko, K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. *US* 27.11.1927). Myös Bergin luontoelokuvat olivat värjättyjä (Rosborn, Magnus, sähköposti 8.9.2021), ja hänenkin

elokuviensa kohdalla niiden vähäistä suosiota Suomessa harmiteltiin (R. Ö.: Biograafiyleisön sivistystaso. *Filmiaitta* 3/1923, 26–27).

Äyräpäänjärven lumous

Villilintujen parissa -elokuvan kerronnalliseksi ja värinkäytön huippukohdaksi nousee Äyräpäänjärvellä kuvattu osa ja etenkin sen kuvaus joutsenten kohtaamisesta. Osa oli myös elokuvan eniten lehtikommenteissa huomioitu jakso. Syynä siihen oli epäilemättä järven kohtalon ajankohtaisuus ja sen linnustoa esitelleet lehtikirjoitukset (ks. esim. Merikallio, Einari: Äyräpään järvi. *HS* 13.11.1927), mutta myös elokuvan vaikuttava, värien voiman täysimääräisesti hyödyntävä dramatiikka. Kuvausolot olivat hankalat keväisellä Äyräpäänjärvellä, ja käytössä olleesta kauko-objektiivista huolimatta lintuja oli kelirikon keskellä vaikea lähestyä. Näyttäviä lähikuvia oli miltei mahdoton saada aikaiseksi, mutta väreillä elokuvaan on saatu kaivattua aistimellista latausta ja elähdyttävyyttä.

Linnustoltaan ainutlaatuinen järvi oli elokuvan tekemisen aikaan ajankohtainen yhteiskunnallisten kiistojen aihe. Luontoelokuvalle on ajateltu olevan tyypillistä, että se esittää luonnon historiattomana ja poliittisten toimien ulottumattomissa olevana (Bousé 2000, 14–15), mutta *Villilintujen parissa* -elokuvassa otettiin kantaa järven ja sen lintujen suojelun puolesta. Luonnon ja lintujen suojelijoiden ansiosta teollisuuden ja maanviljelijöiden 1920-luvun alussa ajama järven kuivaushanke oli saatu estettyä (Äyräpäänjärven laskuhanke. *Karjala* 8.10.1921; Borg 2008, 52, 54–55). Yhtenä aktiivisena suojelun edistäjänä toimi Rolf Palmgren, joka vertasi Äyräpäänjärveä Ruotsin linnustostaan kuuluuun Täkerniin. Hän näki Bengt Bergin kirjoilla ja elokuvilla olleen sen suojelussa merkittävä osa. (Palmgren, Rolf: Onko Suomen rikkain lintujärvi joutuva tuhottavaksi? *HS* 20.10.1921; Palmgren, Rolf: Bengt Berg, fågelskildringens stormästare. *Nya Argus* 4/1922, 58–61.) Vuosikymmenen lopulla uutena huolena oli maanomistajien pyrkimys saada maistaan isomat tulot myymällä metsästysoikeuksia mahdollisimman paljon. Vaarana oli, että ilman kokonaisvaltaista metsästyksen säätelyä järvellä alkaisi syksyllä 1927 lintujen silmitön tappaminen. Valtioneuvosto päätti luonnonsuojelulain nojalla alueen pakkolunastuksesta, mutta kiistat järven ympärillä jatkuivat 1930-luvun alkuvuosiin asti. (Äyräpään kuuluisa lintujärvi rauhoitetaan. *HL* 18.8.1927; Borg 2008, 52, 54–55.) *Villilintujen parissa* -elokuvan luonto ei näin suinkaan ole ihmisten toimien ja tavoitteiden ulkopuolella vaan eri intressiryhmien taistelujen kohde.

Elokuvan huipennukseen, lentäviin joutsenparviin, valmistaudutaan elokuvassa kuvaamalla elokuvan tekijöiden vaivalloista vaellusta yhä lähemmäs arkoja lintuja. Huhtikuista, märän sinistä lumipyryä lukuun ottamatta taivallus tehdään oranssiin kastetuissa maisemissa. Huomio kiinnittyy retkikunnan fyysisesti haastaviin tilanteisiin kelirikon keskellä, ja sankariksi nousee kuvaustarvikkeita jäiden läpi urheasti kärryissä vetävä hevonen. Lopulta kuvaajat pääsevät mahdollisimman lähelle joutsenten lepopaikkaa, ja he asettuvat jalustalla olevan kameran viereen odottamaan aamun hämäryydessä ja kylmässä. Paikoillaan odottelun sinisyys yhdessä palelevien varpaiden kopistelun ja turkkeihin viimalta suojautumisen kanssa herättävät katsojassa kuin katsojassa tuttuja kehollisia muistumia. Viimassa värjöttelyn jälkeen kuvaajat saavat ensimmäiset vilaukset joutsenista jäällä, jolloin sinisyys saa hieman enemmän valoa – ja katsojalle annetaan toivoa. Ehkä arat linnut



Kuva 3. Joutsenet lähtevät lentoon (kohdassa 18:20). Kuvakaappaus elokuvasta.



Kuva 4. Joutsenet tulevat kohti (kohdassa 18:35). Kuvakaappaus elokuvasta.

eivät pakene, ehkä ne on mahdollista nähdä lähempää... Sitten levottomiksi tulleet joutsenet päättävät nousta valkoisille siivilleen heleän sinisen keskellä. Joutsenet lentävät kohti, ja niiden ylilennon aikana elokuvakankaan täyttää yltäkylläisenä hehkuva oranssi taivas. Joutsenet lentävät ensin toiseen suun-

taan, sitten toiseen, ja laskeutuvat taas järvelle lepäämään. Lintujen lentoa järven yllä seurataan useiden otosten ajan, ja katsoja voi ihailia harvinaista näkyä yllättyneenä ja riemuiten.

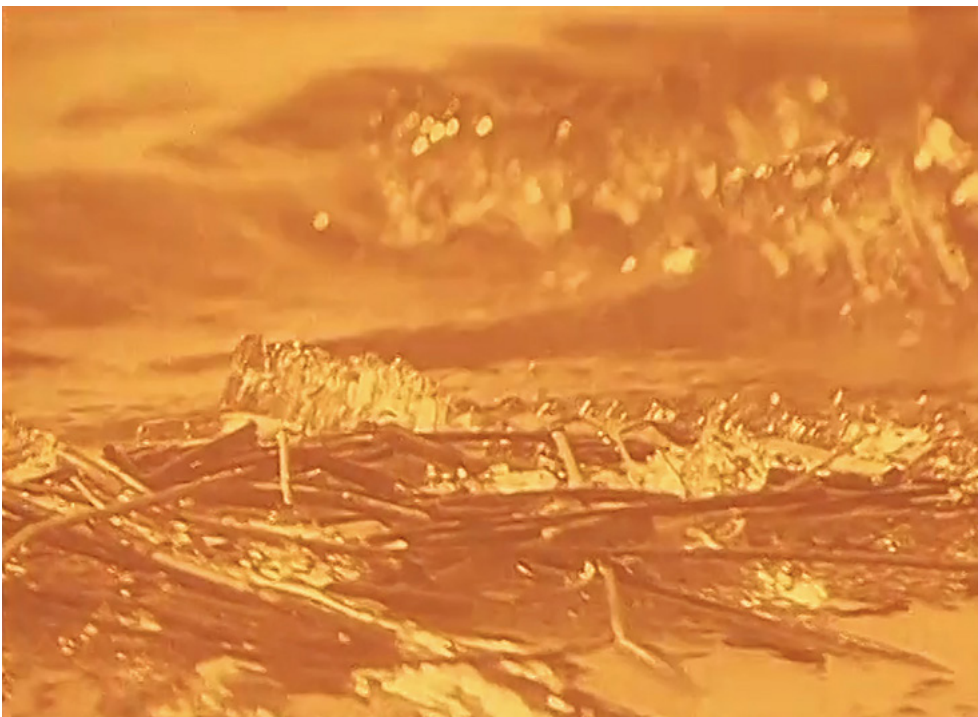
Tavoiteltu tunteikas huipennus onnistui, sillä lentävien joutsenten näkeminen sai ensi-iltayleisön puhkeamaan suosionosoituksiin (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927; K. E.: Villilintujen parissa – Suurenmoinen kotimainen elokuva lintumaailmasta. *US* 27.11.1927). Värien ja valoisuuden vastakohtaisuudet tehostavat kerronnallista käännettä ja tuovat affektiivista voimaa kohtaukseen. Katsoja ikään kuin tiedostamattaan ja tahtomattaan eläytyy värien dramatiikkaan. Värien käytön tehokkuus nojautuu osaltaan myös joutseniin liittyviin kulttuuristen merkitysten juonteisiin. Joutsen oli myyttinen lintu, jolla oli paikkansa niin kansainvälisessä korkeataiteen perinteessä kuin suomalaisessa kansanperinteessä ja kansallisromanttisessa taiteessa. Väriltään lintu yhdistyi puhtauden ja viattomuuden mielikuviin, kaulan kaari toimi ennestään useissa yhteyksissä kauneuden huipentuman ilmaisijana. Valkoinen lintu sinisellä taivaalla oli helppo yhdistää myös Suomen lipun väreihin ja kansallistuntoon, mikä vahvisti luonnon suojelun yhteyttä isänmaallisuuteen. Joutseneen oli näin mahdollista liittää monia ennestään tuttuja sentimentaalisuuden, esteettisyyden ja nationalismin sisältöjä ja siten korostaa sen merkityksellisyyttä (vrt. Schaffner 2011, 17). Sukupuuton partaalla 1920-luvulla olleesta näyttävästä, valkoisesta joutsenesta oli jo muotoutunut uhatun luonnon symboli: isokokoinen lintu oli mieluinen saalis metsästäjille siinä määrin, että se pesi enää kaukaisissa erämaissa. Elokuvan väliteksteissä joutsenen suojelun houkuttimeksi esitetäänkin, että rauhoituksen myötä linnut saattaisivat asettua järvelle jopa pesimään.

Joutsenten kuvauksen kohdalla värien käytössä yhdistyy realistinen ja narratiivinen sisältö esteettis-affektiiviseen voimaan. Elokuvaan kuuluu myös Äyräpäänjärvellä kuvattuja osia, joissa värin lumous astuu etusijalle, suorastaan varsinaiseksi aiheeksi. Kun kamera asettuu ihastelemaan kaislankorsien kuvioimaa järven pintaa, katsoja kohtaa tenhoavan näyn: tyyni vesi heijastaa täyteläistä taivaan sinisyyttä, jossa sirot lokit lentelevät. Taivaan ja sen sinisyyttä heijastavan vedenpinnan yhteydessä väri saa kyllä realistisen ulottuvuuden, mutta oleellisemmalta vaikuttaa kuvan synnyttämä tunnelma. Värin mimeettisyyden kaipuun sijaan katsojalla on mahdollisuus asettua vain nauttimaan sen kylläisyydestä. Näky järven sinisyydessä liitelevistä linnuista aktivoi lukuisia kulttuurisia kauneuteen, taivaaseen ja luontoon liittyviä symbolisia sisältöjä, mutta värin vaikutuksen kannalta niiden tarkempi erittely on turhaa. Katsoja ei tässä kohtaa kaipaa sinisyydeltä luonnonmukaisuutta, vaan väri on keskeinen osa kuvan koettavaa kauneutta.

Lokit ovat vain heijastumia veden pinnassa, joka puolestaan on kuvajainen valkokankaalla, mutta katsojalle annetaan aikaa uppoutua näkyyn kokonaisuudessaan. Kerronnan pysähtyminen näyn äärelle kutsuu haltioitumista, kokonaisvaltaista aistimista ja eläytymistä, joka ylittäisi katsojan ja kohteen välisen etäisyyden. Juuri tällainen eläytyvä ja aistimellinen vuorovaikutus havainnoinnin kohteen kanssa kuvastaa Bennettin (2001, 5) mukaan lumousta. Erityisesti esteettinen vaikuttavuus, kuvan kauneus, virittää ihmettelyä. Bennettin mukaan lumous liittyykin juuri ihmetykseen, joka saa pysähtymään hetkeksi, niin ajallisesti kuin ruumiillisestikin. Lumoutuneisuus yhdistää katsojan kohteeseensa sivuuttamalla objektivoinnin tarpeen, sillä se edellyttää aktiivista aistimellista vuorovaikutusta kohteen kanssa, eläytymistä enemmänkin kuin tarkkailua. Vitaaliset materialistit yrittävät viivyttellä niissä hetkissä, jolloin he huomaavat objektien kiehtovan, ja tulkitsevat kiehtovuuden



Kuva 5. Lokit veden pinnassa (kohdassa 7:25). Kuvakaappaus elokuvasta.



Kuva 6. Jäätelit (kohdassa 10:43). Kuvakaappaus elokuvasta.

vihjeiksi materiaalisesta vitalisuudesta, jonka he jakavat kohteiden kanssa (Bennett 2020, 46). Tämän perusteella ainakin kuvaajana oletettavasti toiminut Soldanin voisi lukea "vitaalisiin materialisteihin".

Toinen esimerkki elokuvan etenemisen pysäyttävästä ja värin täyttämästä luonnon elementtien kuvauksesta ovat kohdat, joissa kamera keskittyy Äyräpäänjärven jäisten sulavesien sinänsä merkityksettämiin muotoihin ja liikkeeseen. Kamera keskittyy virtaavassa vedessä kimalteleviin jäämuodostelmiin unohtaen kaiken muun ympärillään, jolloin kuva-aihe pelkistyy muutaman elementin kuvaukseksi. Aikalaisista etenkin nimimerkki Priska osasi arvostaa pysähtymisiä näihin vähäpätöisiltä vaikuttaviin aiheisiin. Hän kiitti yksinkertaisia kuvia, joissa harmaat laineet liplattavat ja vedessä uivat jääpalat säteilevät auringonpaisteessa. (Priska: Kotimaisista filmeistä. *UA* 4.12.1927.) Jäiset näkymät on värjätty lämpimän punertavalla oranssilla. Väri tuo mieleen hehkuvan kevätauringon tunnun, mikä osaltaan selittää jäiden sulamista. Luonnonelementtien yhdistelmä on ensimmäisen lämpimän kevätpäivän tavoin yllättävä ja ilahduttavalla tavalla ruumiillisia lämmön ja kylmän aistimuksia aktivoiva.

Siirryttäessä kuvaamaan elokuvaa Ahvenanmaan ulkosaaristoon säät suosivat. Luotojen linnut kesyyntyivät siinä määrin, että kuvaajat saivat usein helpostikin hämmästyttäviä lähikuvia. Kuvat on pääosin sävytetty yhtenäisellä lämpimällä vaaleankeltaisella, joka ei tee itseään tykö. Värin käytössä korostuu elokuvissa 1910-luvulta lähtien yleistynyt huomaamattomuuteen pyrkiminen, mikä ei kuitenkaan mitätöinyt värien affektiivista ja fysiologista vaikuttavuutta (Yumibe 2012, 77). Leppeän auringonpaisteen keltaisuutta rytmittävät vaikeasti lähestyttävien haahkojen kuvaukset ulkomerensinisydessä sekä usean päivän lounaismyrsky. Myrskyä kuvataan usein otoksin nauttien kallioille heittäytyvien hurjien tyrskyjen aiheuttamasta vaaran tunnusta, näyttävyydestä ja voimasta. Kuvien sininen värikin tuntuu saavan voimaa ja uhkeutta raivoavan meren kuohuista. Myrskyisä meri oli aiheena periytynyt elokuvaan romantiikan ajan taiteesta. Petersonin (2018, 81–83)



Kuva 7. Lounaismyrsky (kohdassa 36:00). Kuvakaappaus elokuvasta.

näkemyksen mukaan myrskyn kuvaukset värjättyissä elokuvissa soveltuvat erinomaisesti varhaisen elokuvan tenhoavuuden osatekijöiden tutkimiseen: elokuvissa on kiehtonut sen alkuajoista lähtien elokuvan ihmeellinen kyky tallentaa ohimeneväkin, sinällään merkityksetön luonnon liike, väri taas vahvistaa näyn emotionaalista voimaa. Elokuvalle onkin ainutlaatuinen kyky tuoda koettavaksi materiaalisen luonnon elävyys, voima ja liike, Bennettin kuvaama materiaalin väre.

Moniaistinen taideteos

Ruumiillisuudessaan väri aktivoi aistisuutta ylipäänsä, ei vain näköaistia. Todontuntuisuus on myös *Villilintujen parissa* -elokuvassa moniaistista: katsojat voivat eläytyä sääolojen tuntuun, tuntea märän kylmyyden tai kallion lämmön, aistia kevättilman huikaisevan valon ja myrskyn tasapainoa horjuttavan voiman. Elokuva ei tyydy näyttämään lintulajeja ja esittelemään niiden elintapoja ja -oloja, vaan se pyrkii välittämään luontokokemuksen ruumiillisuuden ja affektiivisuuden. Björn Soldan kirjoitti elokuvan tekemisen vaiheista eri julkaisuihin. *Finlandia-vuosikirjassa* 1927 hän kertoo seikkaperäisesti, elävästi ja kaikkiin aisteihin vetoavasti joutsenten kohtaamisesta Äyräpäänjärvellä. Lainaan tekstistä melko pitkän pätkän lopusta, koska se kuvastaa mielestäni hyvin sitä aistivaikutelmien moninaisuutta, minkä hän pyrki välittämään lukijoilleen:

... Rantalietteeltä saapuu omituinen mudan ja korteheinän tuoksu johon yhtyy jäältä tuleva raikas tuuli. Pilvien varjot vaeltavat yli jään ja railot hohtavat tuon tuostakin silmiä häikäisevästi. Tuuli on kylmä, mutta aurinko lämmittää saaden läheisen hirsikasan tuoksumaan pihkalle. Kaukaa järveltä alkaa silloin heleästi soida joutsenten keväinen laulu – kaukaa, hyvin kaukaa kantautuvat niiden nousevat ja laskevat metallihelähteiset äänet tuulen mukana tänne. Joutsenlaulussa on riemua ja intoa, mutta pohjaltaan on sävel aina suruvoittoinen. Soittoa säestävät jäätelit, jotka virran ja tuulen ajamina sortuvat hiljaa vikisten rannalle. Pikku laineiden lipplatus, tuulen voimakas humina taaempänä hongikossa ja lentävien telkkien viuhuvat siivet; kaikki muodostavat yhteisen luonnonsinfonian jota ei voi kuvata sanoin, värein tahi sävelin – se on itse eletävä. (Soldan 1928,104–105.)

Tekstistä käy ilmi avaruuden ja lämpötilojen tuntemusten, tuoksujen ja äänten yhdistyminen visuaalisiin havaintoihin. Sen sijaan, että Soldan patistaisi lukijoita Äyräpäänjärvelle, kirjoittaja vihjaa *Villilintujen parissa* -elokuvan olevan keino päästä osalliseksi tästä lumoavasta kokemuksesta.

Yumibe (2012, 9) tukeutuu Vivian Sobchackin ja Laura Marksian ajatuksiin siitä, miten elokuva vetoaa moniaistisesti katsojiinsa. Hänen mukaansa väri liittyy aistimusten kokonaisuudessa ensisijaisesti kosketuksen tunnun herättämiseen. Useissa yhteyksissä *Villilintujen parissa* -elokuvassa väri vaikuttaakin paljolti liike- ja tuntoaistin kautta, mutta toisaalta tuntemuksia ei voi selkeästi erottaa muista aisteista: auringon lämmittämä keltainen kallio tai järveltä puhaltava sininen viima tuovat mukanaan tuntoaistin muistumien lisäksi lämpötilojen, kosteuden ja tuoksujen toisiinsa sekoittuvia aistimuksia – ja ehkä myös ääniä. Mitä todennäköisimmin äänet tosin olivat osa elokuvakokemusta myös kuultavina ääninä, sillä oletettavaa on, että esitystilanteessa elokuvan säestyksenä esitettiin Ahon ja Soldanin tarkoin suunnittelema musiikkikappaleiden valikoima. Tiedossa on, että Aho & Soldan -yhtiön lyhytelokuvien mukana esityspaikkoihin toimitettiin myös musiikkiin tarvittavat

gramofonilevyt käyttöohjeineen. Kappalevalintojen suhteen molemmilla oli vankat näkemyksensä. (Töyri 1978, 48.) Tämä kuvastaa sitä, miten tärkeänä he molemmat pitivät elokuvan tuottamaa kokonaisvaltaista kokemusta.

Äyräpäänjärven jäähileiden ja veden virtauksen kuvissa voi ajatella olevan kyse luonnon merkityksettömän mutta kiehtovan elävän liikkeen äärelle lumoutumisesta. Oransseja jäähileitä hämmätellessä tuntuu kuin elokuvaväri sellaisenaan rinnastuisi representoituun luontoon: näyn äärelä katsoja ei niinkään suuntaa katsettaan Äyräpäänjärvelle vaan kemian ja filmin aisteja hivelevään tunteikkuuteen. Peterson (2018, 84–85) huomauttaakin, että todentuntuisuuden vahvistamisen lisäksi mykkäelokuvien värit vaikuttavat paikoin irrottautuvan siinä määrin realistisuuden tavoittelusta, että yhtenäinen värjäys tuottaa pikemminkin epätoden tuntua. Bennettin kuvaileman lumouksen kannalta tällainen yllättävyyden ja hämmästyksen tunteen luominen onkin paikallaan. Samalla värien irrottautuminen niiden representationalisesta tehtävästä kiinnittää huomion niihin väreinä itsessään: väri näyttäytyy tuolloin täysimääräisesti itsenäisenä, filmille tallennetuista kohteista riippumattomana. Tällöin esteettiset vaikutelmat astuvat etusijalle, ja kuvaus lähestyy abstraktiota ja modernin aluetta. (Ibid.) Modernin valokuvauksen ja elokuvan virtaukset olivat Aholle ja Soldanille tuttuja: molemmat olivat mukana esimerkiksi modernistisen valokuvataiteen edelläkävijäksi Suomessa nimetyssä ABISS-ryhmässä, jossa uusasiallinen tapa hahmotella todellisuuden näkymiä geometrisia muotosommitelmia noudatteleviksi pelkistyksiksi oli vahvoilla. Modernistinen valokuva on mielletty vahvasti mustavalkoiseksi, eikä tunteisiin vetoavuuden tarkastelu ole näiden kuvien kohdalla ollut tutkimuksessa tapana.

Villilintujen parissa -elokuvan irrottautuminen visuaalisen representaation ensisijaisuudesta huomioitiin aikalaiskommenteissa viittauksin elokuvan taiteellisuuteen. Esimerkiksi Ernst Lampénin mielestä parhainta elokuvassa oli ”taiteellisen kuvan hakeminen ja löytäminen” (Lampén, Ernst: Uusi lintuelokuva. *HS* 27.11.1927). Nimimerkki V. S. B. kirjoitti *Villilintujen parissa* -elokuvaan ylistävän arvion, jossa vertasi elokuvaa runoon tai maalaukseen ja luonnehti sitä taideteokseksi (V. S.–B.: *Vildfåglar – en filmikt. WN* 11.2.1928). Kirjoittaja saattoi olla hieman jäävi, sillä kyseessä on ehkä kuvataiteilija Venny Soldan-Brofeldt, joka oli Heikin äiti ja Björnin täti. Mutta joka tapauksessa hänen kannanottonsa oli nähdäkseni hyvinkin kohdallinen, niin keskeisellä tavalla elokuvassa on panostettu sen tunteikkaaseen ilmaisuun, luonnon dramatiikan esille tuomiseen ja visuaaliseen vaikuttavuuteen. Kirjoituksen voi tulkita yritykseksi herättää elokuvan hyvin ansaitsemaa huomiota tilanteessa, jossa elokuvateatterien katsojamäärät jäivät odotettua pienemmiksi. Yllättävät, totunnaisista linnuista kertomisen ja luonnon havainnoimisen tavoista poikkeavat ilmaisukeinot eivät tuntuneet kovin suurille ihmisryhmille lähestyttäviltä. Uusi ja odottamaton voi kiehtoa ja herättää iloista innostuneisuutta, mutta siihen voi sisältyä myös epämiellyttävyyden ja epäilyksen häivähdys. Totunnaisista aistimellisista, psyykkisistä ja älyllisistä hahmottamistavoista luopuminen voi tuntua häiriöltä ja oudolta. Mutta kuten Bennett vakuuttaa, kykyä lumoutua voi tarkoituksellisesti myös edistää harjoittelemalla ja altistamalla itsensä aistimaan ja vastaanottamaan ympäristön pienten asioiden ihmeellisyyden. (Bennett 2001, 4–5.) Tähän *Villilintujen parissa* -elokuvankin voi tulkita tähänneen.

Lopuksi

Villilintujen parissa -elokuva on toisaalta luonnontieteelliseen sisältöön, esittämistapaan ja tietämisen haluun nojautuva, toisaalta mukana on viihteellistä tarinallisuutta ja sosiaaliseen uteliaisuuteen vetoavia julkisuudesta tunnettujen ihmisten kohtaamisia, paikoin etusijalle nousevat taiteelliset pyrkimykset. Kokonaisuuden tavoitteena on luonnon arvon ymmärtämisen ja luonnonsuojelun edistäminen, jolloin tiedon lisäämisen lisäksi tarpeen on vaikuttaa katsojien emootioihin ja tunteisiin. Tässä tehtävässä väreillä on keskeinen sija. Elokuvan toteutus on vaatinut kärsivällisyyttä ja paneutuneisuutta, ja sen valmistumiseksi Aho ja Soldan laittoivat likoon niin luonnontuntemuksensa, elokuvatekniset taitonsa, markkinointiosaamisensa kuin taiteellisen näkemyksensäkin. Heidän toiveenaan oli, että tilauselokuvien tuotoilla olisi ollut mahdollisuus jatkossakin panostaa vapaampiin, omaehtoisiin elokuvatuotantoihin, jotka tilauselokuvia enemmän kuvastaisivat heidän omia kiinnostuksen kohteitaan ja luovia kykyjään (Stansfield, June, kirje Anne Isomursulle 19.10.2014. SVM, Björn Soldan -kokoelma). Vaikka elokuva jäi ainoaksi varsinaiseksi luontoelokuvaksi Aho & Soldan -yhtiön tuotannossa, se loi vankan pohjan yhtiön maineelle, ja vaikuttavat luontoaiheet toistuivat yhtiön myöhemmässä tuotannossa.

Värin huomioiminen mykkäkauden elokuvissa avaa niihin uuden näkökulman. Värin yhteydessä 1920-luvun vitalistiset tai energeettiset ajatustavat resonoivat nykyisten vitaalisen materialismin teorioiden kanssa mielenkiintoisella tavalla, mikä sekin antaa mahdollisuuden tarkastella mustavalkoisen modernismin tuotoksia uudesta kulmasta niiden emotionaalisuus ja affektii-visuus huomioiden. Verrattuna aiempaan Aho & Soldan -yhtiön tuotannon sekä suomalaisen elokuvan ja valokuvauksen modernismin tutkimukseen painopiste siirtyy visuaalisen ilmaisun ja merkitysisältöjen tarkastelusta kohti aistimellisuuden, ruumiillisuuden ja tunteikkuuden vaikutusten huomioimista. Koneiden ihailu on nähty keskeisenä modernin ja modernismin piirteinä Suomessa, mihin elokuvan tekninen luonne istuu hyvin. Tämän rinnalle on mahdollista nostaa modernin juonteita, joissa liike liittyykin teknologian sijaan materiaalisuuden ominaisuuksiin ja väkevä tunteikkuus sisältyy moderneihinkin vaikuttamisen tapoihin. Väri kuljettaa mukanaan yhtymäkohtia näihin moninaisiin modernin piirteisiin, ja se avaa *Villilintujen parissa* -elokuvaan uusia tulkintamahdollisuuksia.

Lähteet

Elokuvat

Villilintujen parissa. Suomi 1927. Tuotanto Aho & Soldan.

<https://elavamuisti.fi/aikajana/villilintujen-parissa> (linkki tarkistettu 31.3.2022)

https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_117420 (linkki tarkistettu 31.3.2022)

Verkkoaineistot

Kansallinen audiovisuaalinen arkisto. Kansallisfilmografia Elonet. Saatavilla: <https://elonet.finna.fi> (linkki tarkistettu 31.3.2022).

Suomen kansalliskirjasto. Digitaaliset aineistot. Saatavilla: <https://digi.kansalliskirjasto.fi/etusivu> (linkki tarkistettu 31.3.2022).

Elokuva 1927
Filmiaitta 1923
Finlands jakttidkskrift 1919
Helsingin Lehti (HL) 1927
Helsingin Sanomat (HS) 1921, 1925, 1926, 1927
Huvudstadsbladet (HB) 1927
Hämeen Kansa 1924
Kajaani 1935
Karjala 1921, 1928
Käsateollisuus 1917
Luonnon ystävä 1917
Länsi-Uusimaa (LU) 1929
Maaseudun Tulevaisuus (MT) 1924
Nya Argus 1922
Pohjan Voima 1926
Suomen patenttiteksteri: rekisterilehti 1927
Suomen Sosialidemokraatti (SS) 1927
Turunmaa 1928
Turun Sanomat (TS) 1928
Työn Ääni 1925
Uusi Aura (UA) 1927
Uusi Suomi (US) 1927
Vaasa 1927
Valokuvaus 1926, 1927
Wiborgs Nyheter (WN) 1928

Arkistolähteet

Suomen valokuvataiteen museo (SVM). Björn Soldan -kokoelma

Tiedonannot

Partanen, Tommi, vastaava arkistonhoitaja, Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki

Rosborn, Magnus, arkistonhoitaja, Svenska Filminstitutet, Stockholm

Kirjallisuus

Ball, Philip & Ruben, Mario (2004) Color Theory in Science and Art: Ostwald and the Bauhaus. *Angewandte Chemie International Edition* vol. 43:37, 4842–4846.

Bennett, Jane (2001) *The Enchantment of Modern Life. Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton & Oxford: Princeton University.

Bennett, Jane ([2004] 2020) *Materian väre – Olioiden poliittinen ekologia*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: niin & näin.

Borg, Pekka (2008) *Monimuotoisuuden aika. Luonnonnähtävyyksistä Naturaan*. Kirkkonummi: Suomen Ympäristösuunnittelu Oy.

Bousé, Derek (2000) *Wildlife Films*. Philadelphia: University of Pennsylvania.

Deltete, Robert J. (2008) Wilhelm Ostwald's energetics 3: energetic theory and applications, part II. *Found Chem* 10:187–221. DOI: [10.1007/s10698-008-9053-6](https://doi.org/10.1007/s10698-008-9053-6)

Flueckiger, Barbara (2020) Film Colors. Materiality, Technology, Aesthetics. Teoksessa Barbara Flueckiger, Eva Hielscher & Nadine Wietlisbach (toim.) *Color Mania. The Materiality of Color in Photography and Film*. Winterthur: Fotomuseum Winterthur & Zürich: Lars Müller Publishers, 17–30.

Frigård, Johanna (2018) Björn Soldanin tarina. *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*. Toim. Hanna Nikander. Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 7–39.

- Gunning, Tom (1995) Colorful Metaphors: The Attraction of Colour in Early Cinema. *Fotogenia* 1: 249–255.
- Kippola, Ilkka (2018) Björn Soldan – elävän kuvan legenda. *Nisse. Björn Soldan 1902–1953*. Toim. Hanna Nikander. Järvenpää: Järvenpään taidemuseo, 41–56.
- Lehikoinen, Esa; Lemmetyinen, Risto; Vuorisalo, Timo & Rönkä, Mia (2020) *Suomen lintutiede 1828–1974*. Turku: Faros.
- Leino-Kaukiainen, Pirkko (2006) Palmgren, Rolf. *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1997– (haettu 1.10.2021).
- McMahon, Laura & Lawrence, Michael (2015) Introduction. Teoksessa *Animal Life and the Moving Image*. London: British Film Institute, 1–19.
- Misek, Richard (2010) *Chromatic Cinema. A History of Screen Color*. Chichester UK: Wiley-Blackwell.
- Ostwald, Wilhelm ([1908] 1910) *Energi*. Transl. Anna Sundqvist. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Peterson, Jennifer (2018) Rough Seas. The Blue Waters of Early Nonfiction Film. Teoksessa Giovanna Fossati, Victoria Jackson, Bregt Lameris, Elif Rongen-Kaynakci, Sarah Street & Joshua Yumibe (toim.) *The Colour Fantastic. Chromatic Worlds of Silent Cinema*. Amsterdam: EYE Filmmuseum, 75–92.
- Pohlmann, Albrecht (2020) Measures and numbers of colors. The color system of Wilhelm Ostwald. *ChemTexts* 6(9): 1–15. DOI: <https://doi.org/10.1007/s40828-020-0104-5>
- Schaffner, Spencer (2011) *Binocular Vision. The Politics of Representation in Birdwatching Field Guides*. Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Schawelka, Karl (2018) Wilhelm Ostwald's 'Harmony of Colours' (1918) and Its Mixed Reception – a Reassessment. *Obuda University e-Bulletin* vol. 8:2, 13–24.
- Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California.
- Soldan, Björn (1928) Äyräpäänjärvi ja sen joutsenet keväällä. *Finlandia-vuosikirja 1927*. Helsinki: Matkailutoimisto Finlandia, 103–112.
- Stewart, Janet (2014) Sociology, Culture and Energy: The Case of Wilhelm Ostwald's 'Sociological Energetics' – A Translation and Exposition of a Classic Text. *Cultural Sociology* vol. 8:3, 333–350.
- Street, Sarah & Yumibe, Joshua (2019) *Chromatic Modernity. Color, Cinema, and Media of the 1920s*. New York: Columbia University Press.
- Suomen kansallisfilmografia I. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat* (1996) Toim. Kari Uusitalo & toimituskunta. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Topelius, Zacharias [Z. T.] (1874) *Första Majboken för Finlands Majföreningar*. Helsinki: K. E. Holms Förlag.
- Töyri, Esko (1978) *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920–1940*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja no 7. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.
- Yumibe, Joshua (2012) *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University.