

Kansallista kuvastoa valkealla kankaalla

Joachim Mickwitz, Folkbildning, Företag, Propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden. Historiallisia Tutkimuksia 190. Helsingfors: Finska Historiska Samfundet / Suomen Historiallinen Seura 1995. 301 s.

Joachim Mickwitz on tehnyt historiaa kirjoittamalla ensimmäisen suomalaista elokuvaa käsittelevän väitöskirjan sotien välisen ajan ei-fiktiivisestä elokuvasta. Aihe on laaja ja hajanainen, eikä Mickwitz ole pyrkinyt puristamaan sitä liian tiukkaan muottiin. Kuten tutkimuksen otsikko ja alaotsikkokin ilmaisevat, elokuvissa nousee esiin kolme funktiota kansansivistystyö, yritystoiminta ja propaganda, jotka kaikki ovat osin ns. kansallista projektia, jossa elokuvan keinoin jatkettiin "symboliomaisuuden" (*symbolgods*) eli kansallisen kuvaston kartuttamista. Näiltä osin Mickwitzin tutkimus on vähintäänkin arvokas laajan filmimateriaalin läpiluku, sillä aineistoon kuuluu yli 80 elokuvaa vuosilta 1918—39.

Työn lähtökohtana on se, että vaikka fiktiivisellä elokuvalla onkin kansallinen merkityksensä, kansallista kuvastoa luova eliitti sai nimenomaan ei-fiktiivisen elokuvan avulla mahdollisuuden levittää omaa kuvaansa tai tulkintaansa todellisuudesta

väestön enemmistölle. Tällainen ajatus lienee itsestään selvä historiantutkijan koulutuksen saaneelle elokuvahistorioitsijalle. Se on kuitenkin samalla aika yksisilmäinen elokuvanäkemys, jota fiktiivisen elokuvan tutkijan on vaikea niellä: aivan kuin ei-fiktiivinen elokuva olisi ollut kansallisen kuvaston tuottajana tärkeämpi kuin fiktiivinen, vaikka juuri fiktio on ollut vapaa risteyttämään erilaisia aineksia ja luomaan mentaalihistoriallisia todistuskappaleita, voimakkaasti mieleen syöpyneitä ja yleisöltä vastakaikua saaneita elokuvia. Mickwitz joutuu ainakin kerran toteamaan tämän, kun hän kertoo vaatimuksista muokata ulkoministeriön tilaamaa *Finlandia*-elokuvaa (1922) näytelmäelokuvien *Anna-Liisa* (1922) ja *Koskenlaskijan morsian* (1923) viitoittamaan suuntaan: niihin olisi pitänyt saada enemmän suomalaista luontoa, koskia ja järviä.

Kansallinen, suomalaisille suunnattu näytelmäelokuva syntyi 1920- ja varsinkin 30-luvulla, ja kun tekijät ja tuotantoyhtiöt olivat pääosin samoja kuin ei-fiktiivisissäkin elokuvissa, yhteydet näiden kahden elokuvallajin välillä olivat enemmän kuin kiinteät. Erityisesti kun Mickwitz kirjoittaa lyhytelokuvien kaupunki- ja maaseutukuvista, toivoisi liittymäkohtia fiktion — onhan paha kaupunki / hyvä maaseutu -oppositio ollut yksi tärkeimmistä suomalaisen elokuvakerronnan kaavoista 1920-luvulta lähtien. On kuitenkin yksi hyvä peruste fiktion poisjättämiselle: kun fiktiiviset elokuvat pyrittiin markkinoidaan elokuvayleisölle sen mieltymyksiä tutkailleen, ei-fiktiivisillä elokuvilla oli yleensä teet-

täjä, joka halusi saada sanomansa ja todellisuutensa esiin. Sitä paitsi "laiminlyönnillä" on vertailukohtansa: kuinka moni näytelmäelokuvien tutkija ottaa huomioon lyhytelokuvat, joita pääosa ei-fiktiivisestä tuotannosta on? Ei juuri kukaan.

Hieman ylimalkaisen teoriaesittelyn perusteella — lyhyet otteet mm. Hobsbawmin, Bourdieun, Adorno & Horkheimerin, Habermasin ja John B. Thompsonin ajatuksista — Mickwitzin pyrkimykseksi kiteytyy suomalaisen ei-fiktiivisen elokuvan ideologisten tavoitteiden selvittäminen lähinnä Thompsonin mallin pohjalta, jonka mukaan kommunikaatiossa sanoma pyrkii mm. legitimoimaan valtasuhteet, luomaan symbolista yhtenäisyyttä, fragmentoimaan tietoa ja antamaan asioista itsestään selvän kuvan. Malli on analoginen monille ideologikritiikin esittelyille. Hieman myöhemmin teorialiemeen heitetään vielä Freud ja Bartes (eli Barthes, jonka nimi on kymmenien muiden nimien ohella kirjoitettu väärin) sekä Bahtin. Erikseen Mickwitz nostaa työtään viitoitaviksi ajatuksiksi juuri Bahtinin karnevalismin ja "avoimen alemman" ja suljetun korkeakulttuurin erot vuoden 1918 sodan jälkeisessä tilanteessa sekä Barthesin *Mytologioissaan* esittämän ajatuksen porvarillisen yhteiskunnan tarvitsemista merkeistä ja symboleista, mikä puolestaan sopii Mickwitzin mukaan 1930-luvun "yhä porvarillisemman" lyhytelokuvan tarkasteluun.

Väitöskirjan kiinnostavin jaksos onkin 1920-luvun antikarnevalistisen elokuvaprojektin esittely. Suomessa käyty keskustelu liittyi kansainväliseen kinorefor-

miliikkeeseen, joka vastusti erityisesti amerikkalaisen populaarielokuvan ja ylipäättään fiktiivisen elokuvan ylivaltaa. Tutkimus antaa liikkeen suomalaisesta ilmenemisestä kiinnostavaa lisävalaistusta etenkin siksi, että Mickwitz on käynyt läpi ruotsinkielisessä lehdistössä käytyä keskustelua. Aktiivisimmista elokuvan vastustajista mm. Hagar Olsson kuului suomenruotsalaiseen älymystöön. Elokuvinä, jotka hyvin edustivat ajatussuunnan ihanteita, Mickwitz näkee mm. Kalevala-Seuran tuottaman elokuvan *Häiden vietto Karjalan runomaillo* (1921), *Finlandian* ja *S.O.K.-filmin* (1923). 1930-luvun käsitteeseen liittyy ekskursio elokuvakerho Projektioon, jossa voi nähdä henkistä sukulaisuutta antikarnevalismin: elokuva saattoi olla enemmän kuin yleensä nähtiin eli korkeakulttuuria. Tutkimuksen näistä jaksoista on julkaistu artikkelit *Lähikuvan* numeroissa 4/92 ja 2/95.

Kaksikymmenluvun loppupuolisko oli nopean taloudellisen kasvun ja modernisoitumisen aikaa. Heikki Ahon ja Björn Soldanin *Villintuntujen parissa* -elokuvaa (1927), jota Mickwitz tuolta ajalta muita enemmän käsittelee, on selvästikin vaikea sijoittaa mihinkään laajempaan kontekstiin, ellei sitten siihen, että sitä kuvattaessa käytettiin ilmeisesti ensimmäisen kerran Suomessa teleobjektiveja, joka puolestaan voisi olla tekniikan voitkokulun representaatiota, vaikka onkin kyse luontoelokuvasta. Tämän elokuvan kohdalla näkyy myöhemminkin ilmenevä vaikeus sijoittaa elokuvia hieman liian valmiisiin ja ahtaisiin historiallis-ideologisiin kehyk-

siin.

Pahimmillaan elokuvista tulee etenkin 1930-luvun tarkastelussa odotuksenmukaista yksisuuntaista viestintää, jossa Mickwitz ei näe muuta kuin sen minkä haluaa. Tällöin eivät enää puhu elokuvat vaan tutkija. Esimerkiksi Lahyn-Filmin *Nyrkkeilyn taito* -elokuvasta (1932) tulee kuvitusta idealisoidusta ihmisruumiista, vaikka tämänkin elokuvan kohdalla olisi ollut syytä ottaa selvää, mitä tarkoitusta varten kahdella kielellä selostettu nyrkkeilyoppitunti on tehty. Ei-fiktiivisten elokuvien erityispiirre, että niillä yleensä oli teettäjä tai tarkka kohderyhmä, ei saa enää ansaitsemaansa huomiota 1920-luvun jälkipuoliskolle tultaessa. Veronalennuselokuvien teon alettua 1933 tämänkin kysymys saa uutta ulottuvuutta, koska niitä tehtiin teettäjien lisäksi elokuvateatterinomistajien tarpeisiin.

Yhden teettäjän eli ulkoministeriön arkistoa Mickwitz on kuitenkin käyttänyt erityisen runsaasti, jopa niin, että tutkimus olisi voinut keskittyä elokuviin, joita tehtiin Suomi-propagandaksi ulkomaita varten. Tällöin kysymyksenasettelu olisi tietysti muuttunut, mutta koska asiakirja-aineistoa ei näytä puuttuvan, tiukempi raja oli saattanut tuottaa kiinnostavampia ja perusteellisemmin pohdittuja tuloksia. Koko tutkitun jakson ajan käytiin ministeriöstä kirjeenvaihtoa eri tahoille elokuvista, joiden avulla Suomi-propagandaa tehtäisiin *Finlandiasta* niihin elokuviin, joita esitettäisiin New Yorkin maailmannäyttelyssä 1939.

Joachim Mickwitz on kuitenkin ottanut akateemisen tutkimuksen piiriin marginaaliin jä-

tetyt elokuvan alueen ja monin paikoin löytänyt lähdeaineistoa, jonka olemassaoloa elokuvan tutkija ei välttämättä edes aavistaisi. Lisäksi kysymys kansallisesta projektista, kansallisen yhtenäisyyden luomisesta, on elokuvan kohdalla paikallaan nimenomaan laajoissa yhteyksissä. Kuten väitöskirjan alaotsikko ilmaisee, kyse on siitä kentästä tai kulttuurin alueesta, jolla kansallista kuvastoa luotiin. Elokuva ei tehnyt mitään yksin mutta yhdessä painetun viestinnän kanssa se oli vaikuttava voima sotien välisen ajan nykyiseen verrattuna vähäisessä kuvallisessa viestintäkulttuurissa.

Ari Honka-Hallila