

Helena Honka-Hallila

Mitä olisi kansatieteellinen elokuvantutkimus?



Monille tulee kansatieteestä mieleen museo ja maaseudun perinteinen kulttuuri, mutta se on vain osa totuutta, sillä kansatiede tutkii myös teollisen ajan elämää sekä maaseudulla että kaupungeissa. Se tutkii ihmisten jokapäiväistä elämää — sekä arkea että juhlaa — ja siinä ilmenevää perinnettä. Erityisesti kansatiede on tutkinut esineellistä kulttuuria ja tapakulttuuria. Virheellinen mielikuva on ymmärrettävä, sillä talonpoikaiskulttuuri vakiintui tutkimuskohteeksi jo tämän vuosisadan alussa, kun työväestön ja kaupunkilaisten elämä tuli kansatieteen kiinnostuksen piiriin vasta 1960-luvulla.

Kansatieteen eli etnologian lähitieteitä ovat mm. antropologia, sosiologia, historia — etenkin talous- ja sosiaalishistoria — ja taidehistoria. Antropologia tutkii ihmistä ja etsii ihmisen kehityksen lainalaisuuksia, minkä vuoksi antropologit ovat olleet erityisen kiinnostuneita ns. primitiivisistä kulttuureista.

Suomalaisessa kansatieteessä tutkimuskohde on alueellisesti ja kulttuurisesti rajattu, mikä näkyy oppiaineiden nimissä: esim. Helsingin yliopistossa se on suomalais-ugrilainen ja vertaileva kansatiede ja Turun yliopistossa suomalainen ja vertaileva kansatiede. Sosiologian kanssa kansatieteellä on samantapaisia haastattelu- ja kyselymenetelmiä, mutta ero on siinä, että kansatiede on historiallisesti suuntautunut, kun sosiologia tutkii nykyaikaa ja pyrkii löytämään siinä erilaisia säännönmukaisuuksia. Historiantutkimuksen kanssa kansatiede käyttää

samoja lähteitä, mutta etsii niistä merkkejä ihmisten arkielämästä. Kansatieteessä on tehty paljon tutkimuksia esineistä, ja tämä tutkimustraditio on kansantaiteen tutkimuksen kohdalla hyvin lähellä taidehistoriaa.

Kansatiede ja elokuva

Elokuva on kansatieteen kannalta sekä elämän dokumentoija että osa elämää. Jälkimmäinen tarkoittaa, että elokuvaa voidaan samoin kuin mitä tahansa elämän aluetta tutkia ihmisten toimintana: miten elokuvia tehdään, miten niitä katsotaan ja harrastetaan sekä miten ne vaikuttavat ihmisten jokapäiväiseen elämään?

Kansatiedettä ja elokuvaa yhdistää myös tarve dokumentoida jotakin tuleville polville, mikä näkyy kansatieteellisessä elokuvassa, elokuvanlajissa, jossa elokuvan keinoin tallennetaan mm. tapoja ja työmenetelmiä. Kansatieteellisen elokuvan lähestymistavan tulisi Karl G. Heiderin mukaan täyttää ainakin neljä ehtoa: (1) kuvauksen kohde on tunnettava perusteellisesti, (2) erikoistapaukset on osattava suhteuttaa kuvattavan kulttuurin normeihin, (3) asiat on nähtävä kokonaisvaltaisesti, kulttuurinsa kontekstissa ja (4) on tavoiteltava totuutta eli näkökulman on oltava rehellinen ja tieteellinen.¹ Kansatieteellinen elokuva olisi näin tutkimustulos eikä vain deskriptio jostain. Jo näiden vaatimusten pe-



Erkki Karun Myrskyluodon kalastajan saaristolaiskaupan interiööri on tehty huolella. Filmiaitassa tällaista lavastusta moitittiin "tulitikkurealismiksi", mutta kyse lienee tarkasti esikuvan mukaan rakennetusta lavastuksesta. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

rusteella ja tuntien elokuvan esittämistavan rajoitukset² voi väittää, että täydellinen kansatieteellinen elokuva on vaikeasti tavoiteltava rajatapaus. Kansatieteen kannalta huomattavasti mielenkiintoisempaa on tarkastella elokuvaa tutkimuskohteena ja lähteenä, osana tutkittavaa kulttuuria.

Kansatieteen tutkimuskohteita ovat mm. työ ja työprosessit, työmenetelmät, työryhmät ja niiden toiminta sekä työympäristöt. Tällä tavalla voisi tutkia myös elokuvantekoa, sekä yhtä elokuvaa varten kootun työryhmän että suomalaisen elokuvan studioajan "elokuvatehtaiden" toimintaa, joka oli suuren maailman elokuvateollisuuden ilmentymä Suomessa. *Suomen kansallisfilmografiassa* on kiitettävällä tavalla otettu huomioon tämä elokuvanteon näkökulma julkaisemalla runsaasti työkuvia. Eräät elokuvantekijät, mm. Esko Töyri³, ovat koonneet muistelmia elokuvatyöstä ja myös monet näyttelijät ovat muistelmissaan kertoneet työstään ja työolosuhteistaan kameran edessä, vaikka he tavallisesti ovat pitäneet teatteriuraansa huomattavasti tärkeäm-

pänä. Esim. Tauno Palo muistelee *Jääkärien morsiamen* (1931) filmausta näin:

Halusin yrittää. Oli talvi ja pakkanen. Ratsastuskohtaus otettiin Tukholman kadulla, jota silloin parhailaan rakennettiin. Epätasaisen muhkuraisen tietä pitkin oli lähdeä ajamaan takaa paroni von Lichtensteinia, joka oli ryöstänyt Sabinan. Kun kadun päässä valkoinen liina heilahti merkiksi, porhalsin matkaan. Ratsu oli trimmatumpi kuin minä, se tiesi heti mitä piti tehdä ja syöksyi hurjaan laukkaan. Ihme kyllä, pysyin sen selässä, vaikka tuntuikin aivan samanlaiselta kuin jos nyt lähtisi auto hujeltamaan pitkin jyrkkää rinnettä. Kolme kertaa ratsastin kohti kameroita ja kun kolmatta sisäänajoa otettiin, minun ajoni päättyi siihen. Hevonen pysähtyi yhtäkkiä kesken hurjan menon ja minä lensin komeassa kaaressa sen pään yli katuun.⁴

Ihailuilla suomalaisilla tähdilläkin oli arkensa ja työprosessinsa, joka kiinnostaa kansatieteilijää ja joka saattaa vaikuttaa myös valkokankaalla näkyviin kuviin — esimerkiksi se, että suomalaisten eloku-

vien sisäkuvat on otettu teatterien näytäntökauden aikana varhain aamulla, iltapäivisin klo 15 - 18 ja yöllä.⁵

Tällaisen osittain deskriptiivisen tutkimuksen lähteenä olisivat muistelmien lisäksi haastattelut, elokuvayhtiöiden arkistot sekä elokuva- ja muissa lehdissä olevat kuvaukset elokuvanteosta.

Tahallista ja tahatonta dokumentointia

Elokuva sopii dokumentointiin ja siihen sitä on aina huomattavan paljon käytetty. Vanhimmat suomalaisetkin elokuvat olivat lyhyitä dokumentteja Helsingistä.⁶ Ammattimaisten elokuvantekijöiden lisäksi elokuvauksen harrastajat ovat tehneet — usein sitä tiedostamatta — arvokkaita kansatieteellisiä dokumentteja kuvatessaan matkojaan, perhejuhliaan ja elinympäristöään. Näitä kotielokuvia olisi myös syytä tallettaa arkistoihin muistoina suomalaisesta arjesta ja juhlasta.

Suomessa on tehty ja tehdään edelleenkin kansatieteellisiä elokuvia, joiden tavoitteena on dokumentoida perinteisiä työmenetelmiä ja arkielämää. Kuuluisimmat näistä ovat Eino Mäkisen Oy Kansatieteelliselle Filmille tekemät elokuvat. Hän katsoi, että dokumentinkin piti olla pieni kertomus:

Niin minä olin kuvitellut sen filmin tekemisen niin, että filmissä pitää tapahtua joku kehitys. Niinkuin nämä meidänkin filmit ... niissähän on joku materia, materiaali, joka muuttuu. Tehdään sitten esimerkiksi se haaparuuhi [*Haaparuuhen synty*, 1936], tai vaikkapa elonkorjuu tai tuohivirsut eli se kehittyä. Tilanne alussa ja lopussa on erilainen. Mutta silloin kun mennään, nämä etnografit halusivat ja minä jouduin tekemäänkin, vaikka olen aina koettanut välttää ja muut ovat tehneet paljon, näitä kansantapoja, joissa ei koskaan tapahdu mitään. Siinä ihmiset kävelee, istuu, pukeutuu, leikkii ja ne vihittään ei siinä tapahdu mitään. Se on tekstistä kiinni, se kuva ei kerro asiaa loppuun saakka. Mutta silloin kun dokumenttifilmissä ollaan kiinni materiaalin muuttumisessa, silloin asia on toinen.⁷

On siis joitakin kuvauksen kohteita, esim. työprosesseja, joissa on kertomuksen tapaan alku, keskikohta ja loppu, mutta heti jos on kuvattava ”epämääräisempiä” kansantapoja, dokumenttielokuva voi vain tallentaa. Näin ollen ei ole ihme, että varsinkin mykän elokuvan aikana pyrittiin kansatieteellinen aines nivomaan fiktiiviseen elokuvaan. Näin kansantapoja voitiin ”dokumentoida” kiinnostavammassa muodossa — mutta oltiin tietenkin

vaikeuksissa Heiderin edellä mainitun totuudellisuuden vaatimuksen kanssa.

1930-luvulla teki Kansatieteellisen Filmin lisäksi Aho & Soldan -yhtiö ns. veronalennuskuviksi⁸ samantapaisia kansatieteellisiä lyhytelokuvia sekä mm. pitkät dokumenttielokuvat *Suomi kutsuu* (I, 1932: II Lounais-Suomi, 1933) ja *Suomen puu- ja paperiteollisuus* (1930), joka kuvaa puunjalostusta alkaen alkutuotannosta ja esitellen kaikki mahdolliset jalostustiet ja lopulta lastauksen satamassa. Aihe oli siis luontaisen loogiikkansa vuoksi ihanteellinen dokumentoitava. Mutta tämän lisäksi puunjalostuselokuva on visuaalisesti loistokas — eli se yhdistää kansatieteellisen ja elokuvallisen näemyksen poikkeuksellisen näyttävällä tavalla.

Elokuvateollisuus on kuitenkin keskittänyt päävoimansa näytelmäelokuvien tuottamiseen. Fiktiivisyydestään huolimatta ne ovat kansatieteellisesti mielenkiintoisia. Elokuva dokumentoi aina muuta kuin vain sitä, mitä kuvaaja on ajatellut, oli se sitten näytelmäelokuva tai varta vasten dokumenttielokuvaksi tehty.

Otetaan esimerkki näiden kummankin lajin ulkopuolelta: uutiskatsauksista sekä television ja radion uutislähetyksistä. Todennäköisesti tavallisiin miljöö, jossa kamerat ja mikrofonit ovat vierailleet, on eduskuntatalo. Ne ovat ”tahattomasti” dokumentoineet itse taloa, kansanedustajia ja näiden työtä vuosien kuluessa hyvin tarkasti. Näistä tallenteista voisi tutkia kansatieteellisesti esim. eduskuntatalon sisustuksen muuttumista, kansanedustajien pukeutumista ja tapakulttuuria sekä erityisesti kokouskulttuuria, puhetyylejä jne. Tuskin minkään ammattiryhmän työ on dokumentoitu yhtä hyvin kuin kansanedustajien.

Näytelmäelokuvassa tallennetaan osittain tahattomasti erilaisia miljöitä sekä sisältä että ulkoa. Tämä on otettu huomioon *Suomen kansallisfilmografiassa*, sillä siinä on mainittu kuvauspaikat, joiden luettelo on erinomainen lähde tutkijoille. Itse tulin käyttäneeksi näytelmäelokuvaa lähteenä, kun tutkin Keravan rakennuskantaa. Edvin Laineen v. 1953 ohjaamassa elokuvassa *Jälkeen syntyinlankeemuksen* päähenkilö on Keravalla nuorisovankilassa ja astuu sieltä päästyään junaan ja poistuu junasta (!) Keravan asemalla kymmenien muiden kanssa — sinänsä upea dokumentti paikkakunnan asemamiljööstä. Minua kiinnosti tuossa miljöössä erityisesti tiilinen vesitorni, joka mainittiin 80-luvulla tehdyissä rakennussuojeluselvityksissä, mutta jota ei enää ollut eikä kukaan tarkasti muistanut. Kuvaakaan siitä ei löytynyt. Löysin kyllä mainitun höyryvetureiden vedensaantia varten rakennetun

Valentin Vaalan Koskenlaskijan morsiamessa (1937) Nuottaniemen Hannalla on kansanomainen puku. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

vesitornin piirustukset, mutta eihän se ollut todiste siitä, että rakennus olisi todella tehty. Mutta elokuvassa torni oli paikallaan ja oikeassa miljöössä, sillä radalla kulki höyryvetureita.

Dokumenttia vai folklorismia?

Vanhoissa 1920-luvun alun suomalaisissa elokuvissa on dokumentoitu tuon ajan Suomea: maaseudulla kylätietä reunustavat aidat, tienpyörtänöt on hyödynnetty karjan rehuksi ja metsän aluskasvillisuuden määrä osoittaa karjan olleen hiljan laitumella. Vaikutelma antaa aihetta tarkempaan pohdintaan siitä, miten syvällisesti elokuvantekijät ovat asiaa ajatelleet ja mikä on todellisuuden esittämisen kansatieteellisyysaste. Tätä voi arvioida vertaamalla esim. lavastusta, puvustusta, rakennuksia tai työtapoja niihin kansatieteellisiin tutkimuksiin, joita aiheista on tehty⁹ tai samaa aikaa ja aluetta kuvaaviin muihin dokumentteihin. Seuraavassa tarkastelen tällä tavalla lähemmin muutamien 20- ja 30-luvulla maalaismaisemassa kuvattujen näytelmäelokuvien kuvauspaikkaa (kuvausmiljöötä), sisäkuviin lavastusta ja puvustusta.

Ulkokuvissa on joissain tapauksissa harkittu kuvauspaikat hyvinkin tarkkaan. Kun Jalmari Lahdensuo filmasi Artturi Järviluoman näytelmän *Pohjalaisia* (1925), aitouteen kiinnitettiin erityistä huomiota. Lahdensuo itse oli pohjalaista syntyperää ja tunsu miljöön ja ihmiset. Ulkokuvat kuvattiin Ylihärmässä ja kuvauspaikat valittiin tarkasti: Ekolan silta oli kuuluisa tappeluistaan, vallesmannin talossa oli todella aikoinaan asunut ja murhattu vallesmanni, käräjätalo oli ollut käräjätalo ja Karjanmaan Köystin taloksi valittiin tyylikäs rakennus Alahärmästä Ison-talon Antin kotia vastapäätä.¹⁰

Teuvo Puron ja Jussi Snellmanin *Anna-Liisassa* (1922) ulkokuvat kertovat 20-luvun alun kylämiljööstä realistisesti. Huomio kiinnittyy erityisesti aitoihin ja eläinten hoitamaan kulttuurimaisemaan. Tukinuittojaksoakaan tuskin lavastettiin vain elo-



kuva varten. Erkki Karun *Koskenlaskijan morsian* (1923) perustuu Väinö Katajan v. 1914 kirjoittamaan samannimiseen romaaniin, jonka alaotsikko on "Romaani Perä-Pohjolasta". Elokuvan ulkokuvaukset tehtiin Iitissä Kymijoen koskien varrella¹¹, joten sekä maisemat että talojen rakennukset poikkesivat peräpohjalaisista. Sen sijaan Valentin Vaalan v. 1937 ohjaama uudelleenfilmatisointi kuvattiin Meltauksessa, Rovaniemen pohjoispuolella,¹² ja siinä on myös talvikohtauksia.

Erkki Karun *Nummisuutarit* (1923) on kuvitettu näytelmä, johon todellisuuden vaikutelmaa tulee Lopen upeista kylämaisemista ja Porvoossa kuvatuista kaupunkimaisemista.¹³ Porvoo lieneekin parhaiten elokuvatekniikalla dokumentoituja kaupunkeja Suomessa. Hyvin paljon dokumentaarisia aineksia on Erkki Karun elokuvassa spriin salakuljettajista, joka keväällä 1924 kuvattiin Pörtön ulko-osaarella ja merellä keskellä Suomenlahtea, jossa oikeat pirtulaivat olivat odottamassa tavarrannoutajia aluevesirajan ulkopuolella. Tämän *Myrskyuodon kalastajan* työnimi oli "Spriitä ja rakkautta", joka viittaa sen ajankohtaiseen aiheeseen. Elokuva sisältää yllättäviä dokumentaarisia kuvia Magnusnimisestä laivasta, joka odottaa aluevesirajan ulkopuolella salakuljettajia — lastinaan 700.000 litraa

pirtua.¹⁴ Aihetta käsitellään raittiushenkisesti, mutta kyseiset työkuvat laivalta viittaavat siihen, että suuren yleisön sympatiat olivat ainakin osittain näiden ajan sankarien puolella.

Jos ulkokuviin sisältyi tahatontakin autenttisuutta, sisäkuviin dokumentarismi oli tuolloin harkittua, sillä ne tehtiin vähäisestä filmiherkkydestä johtuen kirkkaasti valaistussa studiossa. Tämän vuoksi mykkäelokuvien lavastus mietittiin tarkasti, mikä näkyy esim. *Pohjalaisten* sisäkuvista, jotka tehtiin Suomi-Filmin ateljeessa Helsingissä. *Filmiaitassa* kerrotaan marraskuussa 1925:

Filmauksen järjestelyssä on hänellä [apulaisohjaaja Martti Tuukalla] ollut suurena apuna Otto Al'Antila, joka tuntee erinomaisen hyvin pohjalaisia oloja. Herra Al'Antila on siten saanut huolehtia kansatieteellisestä värityksestä. Hän on hankkinut vanhoja ajoneuvoja kymmenittäin, huonekaluja hevoskuormittain ja monenlaista muuta museotavaraa, jota on tarvittu sisäkuviissa.¹⁵

Anna-Liisan (1922) lavastetut interiöörit on tehty huolellisesti ja niissä on pyritty realismiin — ehkä mallia otettiin niistä taloista, joiden pihamailla ulkokuvaus tehtiin. *Koskenlaskijan morsiamen* (1923) lavastetuille sisäkuville antavat leimaa ruururaanut, jotka kuuluvat etelä- ja keskipohjalaiseen sisustukseen.¹⁶ Lavastus on selvästikin tehty huolella ja sille pyritty antamaan "aitoa" leimaa, mutta

aikataso oli hyvin väljä eivätkä eri elementit sopineet yhteen. Luultavasti mallia oli katsottu iittiläistaloista ja lisätty pohjalaisia elementtejä. Vaalan myöhemmän version (1937) interiöörit vastaavat karuudessaan ilmeisen hyvin peräpohjalaistalojen sisustuksia. *Myrskyluodon kalastajan* studiossa kuvatut interiöörit näyttävät tarkasti saaristolaisten mallien mukaan tehdyiltä, oli sitten kyse mökeistä tai saaristolaiskaupasta. Nämä kaikki esimerkit osoittavat, että mykän elokuvan aikainen lavastustyö pyrki näyttävyyteen kansatieteellisyyden nimissä, vaikka tulos sitten olikin joissain tapauksissa folklorismia.

Kansanpuku vai kansallispuku?

Puvustuksessa tarkastelen kansanomaisten pukujen ja kansallispujujen käyttöä, koska niitä on tutkittu melko paljon. Ainoat kansanpuvut, jotka meillä ovat säilyneet käytössä nykyaikaan saakka, ovat saamelaisten ja romanien puvut. Muut suomalaiset siirtyivät 1800-luvulla käyttämään säätyläisten muotipukujen mallien mukaan tehtyjä yksinkertaisempia kansanomaisia pukuja ja tällä vuosisadalla muotipukua, jonka malli on jatkuvasti muuttunut.¹⁷ Vanhojen, pääosin kotikutoisista kankaista tehtyjen kansanpukujen mallien mukaan alettiin kansallisromanttisessa hengessä tehdä kansallispujuja — ensimmäinen kuva kansallispujujen käytöstä on



Erkki Karun Koskenlaskijan morsiamessa (1923) Nuottaniemen Hannalla on Peräpohjolan puku, joka valmistui v. 1922 Tampereen valtakunnalliseen kotiteollisuusnäyttelyyn. Paloniemen Juhani-la on kirjoneulepaita, jollaisia on käytetty myös Pohjois-Pohjanmaalla. Tällainen paita on ollut mallina tunnetulle "Jussipaidalle". Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

vuodelta 1884.¹⁸ Kansallispukeharrastus levisi kaupunkien sivistyneistön piiristä harrastusjärjestöjen, kansanopistojen ja kotiteollisuusneuvonnan välityksellä maaseudulle 1910-luvulta alkaen.¹⁹ Kansallispuvut ovat jäljitelmiä ja ne oli tarkoitettu käytettäväksi erilaisissa juhlatilaisuuksissa, joten niiden sijoittaminen ”tavalliseksi” puvuksi on folklorismia.

Anna-Liisassa (1922) käytetään kansanomaisia pukuja. *Nummisuutarien* (1923) puvustus on selvästi näyttämöpuvustus. Karrissa häitä tanssivilla neidoilla on kansallispukuja ja morsiamella perinteinen helykruunu. *Koskenlaskijan morsiamen* (1923) puvustuksen selkeä piirre on se, että miehillä ja vanhemmilla naisilla on kansanomaiset puvut ja tytöillä kansallispuvut. Nuottaniemen Hannalla on joissain kohtauksissa Peräpohjolan puku ja toisissa Vanhan Karjalan puku. Peräpohjolan puku oli valmistunut Tampereen valtakunnalliseen kotiteollisuusnäyttelyyn 1922, joten elokuva oli samalla uutuuden eräänlainen mainos.²⁰ Paloniemen Juhanilla on samassa elokuvassa takkinsa alla kirjoneulepaita, jollaiset ovat olleet käytössä myös Pohjois-Pohjanmaalla. *Koskenlaskijan morsiamen* ääniversiossa (1937) on selvää pyrkimystä dokumentaarisuuteen, mikä tulee esiin kuvauspaikoissa ja näkyy myös puvustuksessa, joka rakentuu kokonaan kansanpuvujen varaan.

Lahdensuon *Pohjalaisissa* (1925) aitouteen pyrittiin myös ihmisten tasolla, sillä Helsingissä kuvattuihin sisäkohtauksiin tuli muutamia Pohjanmaan heränneitä ja heihin lukeutuvia ylioppilaita.²¹ Elokuvan puvustus on mielenkiintoinen, sillä heränneillä on heille tyypilliset vaatteet, miehillä körttikakit ja naisilla tummat puvut ja tummat ruudulliset huivit. Nuorilla tytöillä on kansallispuikutyyppisiä pukuja, joiden alkuperää ei voi alueellisesti määrittellä. Jussilla on myöhemmin Jussi-paitana tunnettu villapaita, joka 20-luvun alussa suunniteltiin kansallismuseon kokoelmista löydetyn esikuvan mukaan Eteläpohjalaisen Osakunnan urheilujoukkueen asuksi. Sittemmin se tuli tunnetuksi myös teatterin ja oopperan välityksellä.²² Jussi-paita oli uusi pohjalaisuuden symboli, joka näin nostettiin vanhojen rinnalle.²³ Tunnistettavan pohjalaiseen maisemaan sijoittui myös Toivo Särkän ja Yrjö Nortan *Pohjalaisia* (1936). Sisäkuviin on myös pyritty saamaan pohjalaisia elementtejä, mm. raanuja. Puvustuksessa Jussilla on tietysti Jussi-paidan tyyppinen paita. Tytöillä on arkipukuina kansanomaisia pukuja, mutta juhlapukuna kansallispuvu — Isonkyrön-Härmän puku.

Vaikka v. 1922 kuvattu *Anna-Liisa* vaikuttaa

hyvin dokumentaariselta, on kansanomainen ilme oli saavutettu erilaisia elementtejä yhdistämällä eikä kyse siis ole dokumentaarisuudesta vaan folklorismista. Kaiken kaikkiaan näissä maalaismiljööseen sijoittuvissa elokuvissa on dokumentaarista aineistoa, kun kuvataan ei-lavastettua miljöötä. Lavastetuissa miljöissä näkyy selvä pyrkimys todenmukaisuuteen. Aitoudella yritettiin luultavasti kohottaa elokuvan kulttuuriarvoa ja elokuvan avulla puolestaan voimistaa kansallista identiteettiä. Suomen itsenäisyyden aika oli alussa ja omia juuria etsittiin. Kiinnostusta aitoja kansanomaisia yksityiskohtia kohtaan lisäsi varmasti sekin, että kansallismuseo oli juuri avattu; elokuvakin nähtiin jonkinlaisena ”elävänä museona”.

Edellinen osoittaa, että kaikki ei ole sitä miltä näyttää, eli jos näytelmäelokuva käytetään lähteenä, tulee siihen suhtautua lähdekriittisesti erityisesti tarkasti silloin, kun elokuvassa on yritetty tavoittaa jokin muu aikataso kuin kuvaushetken nykyaika. Mielenkiintoinen oli aikalaisten suhde tähän elokuvan kykyyn tallentaa todellisuutta, sillä vaikka esimerkiksi *Filmiaitassa* ihailtiin *Myrskyluodon kalastajan* ajankohtaisuutta tai *Suvisen sadun* (1925) kauniita ulkokuvia, toivottiin siirtymistä studiokuvaukseen: ”että pikemmin koittaisi se aika, jolloin filmitaamme valmistaa oman talonsa turvissa kolme suurta filmiä vuodessa ja niiden lomassa joukon pirteitä piloja.”²⁴

Aikalaisia ja tukkilaisia

Koska kansatiede tutkii kulttuuria ja kulttuuri-ilmiöiden sidonnaisuutta aikaan, alueeseen ja sosiaaliseen ryhmään, antaa se mahdollisuuksia tutkia sitä, miten eri sosiaaliryhmät esitetään elokuvassa ja erityisesti omaa aikaa kuvaavissa elokuvissa, joissa elokuvan elementit on otettu ympäröivästä todellisuudesta. Se miten eri sosiaaliryhmien elämäntapa elokuvassa poikkeaa tuon ryhmän todellisesta elämäntavasta, osoittaa elokuvantekijöiden suhdetta asiaan, ts. kerrottiinko vain tarinaa, jossa taustoilla ei ollut merkitystä. Kyse voi olla selvästä arvotuksesta, kun esim. ylimpien tai alimpien sosiaaliryhmien elämäntapa kuvataan karrikoidusti. Ehkä parhaan kuvauksen suomalaisessa elokuvassa on saanut kaupunkilaisen keskiluokan elämä, jonka elokuvantekijät ovat omakohtaisesti tunteneet.

Ensimmäinen selvä aikalaiselokuva, jossa pyrittiin kuvaamaan suomalaisen perheen arkielämää, oli *Suomisen perhe* (1941). Tosin tuo ”tavallinen perhe” oli ylempään keskiluokkaan kuuluva tuomariperhe,



Ruustinna Suomisen kaupunkikoti on täynnä muistoja pappilasta. Sisustustyö on 1800-luvun lopulta. (Suomisen perhe, 1941). Kuva Suomen elokuva-arkisto.

jonka tausta oli samasta yhteiskuntaryhmästä, sillä perheen isä oli papin poika ja äiti lehtorin tytär. Perhe edusti oikeistolaisen suomalaista arvo-maailmaa, sillä isä oli ollut “vapaussturi”, Pipsa oli pikkulotta ja Olli ollut esikunnan lähettinä, ts. mukana suojeluskunnan poikatoiminnassa. Perheen tilava kerrostaloasunto oli sisustettu ylemmän keskiluokan tyyliin ja sisustukseen kuului peräti kaksi suomalaisen kansallistekstiilin asemaan kohotettua ryijyä. Erittäin mielenkiintoinen on se tapa, millä perheen isä modernisoi asunnon sisustusta onnistuneiden osakekauppojensa myötä. Samalla muuttuu myös perheen ruokakulttuuri.

Suomisen perheen myötä tulee esiin toinen dokumentin taso, sillä elokuva kuvastaa tekijöidensä maailmankuvaa ja arvomaailmaa. Tekijät ovat “päättäneet” siitä, miten Suomisen perheen äkillistä vaurastumista osoitetaan: sisustuksen uudistamisella, uusilla harrastuksilla, uusilla ruuilla ja ruokailutavoilla. Oman mielenkiintoisen lisän tarinaan antaa se, että elokuvassa uudistuksia ei pidetä

positiivisina, vaan paluuta vanhaan tervehditään ilolla.

Mielenkiintoinen seikka kotimaisessa elokuvassa on se, että kaupungin työläisistä kertovia elokuvia ei ennen sotia tai sodan aikana tehty, mutta puuteollisuuden alkujalostuksen sankarit — tukkilaiset — olivat sitä paremmin esillä. Se seikka, että elokuvien lopussa sankaritukkilaiset paljastuvat ylioppilaiksi, talollisiksi tms.²⁵ on ratkaisu, jonka voi tulkita epäsäätyisten avioliittojen estämiseksi. Toinen tulkinta on se, että ratkaisu sopi teollisen ajan katsojien maailmankuvaan, jossa tavoitteena oli sosiaalinen nousu ja johon sopi ajatus, että tavallinen työmies voikin olla “jotain muuta”. Äärimmäisyys tässä suhteessa oli *Kaksi vanhaa tukkijätkeä* elokuvan (1954) vuorineuvos, joka palasi juurilleen tukkilaiseksi. Samaan ajatukseen sopii se, että elokuvissa katsottiin mielellään ylempien sosiaaliryhmien elämää ja ne olivat kuin ikkuna tähän toiseen maailmaan. Se saattaa selittää myös osan *Suomisen perheen* suosioista.

Elokvakulttuurin tutkimusta

Itse elokuvan lisäksi voi kansatieteellisesti tutkia elokuvien katsomistilannetta, elokuvateattereita ja elokuvissakävijöitä, siis elokuvien katsomiskulttuuria. Ketkä elokuvissa kävivät, millaisissa ryhmissä ja mikä oli suosituin elokuvailta? Oman tunnelmansa varhaisille elokuvaesityksille antoi elävä musiikki tai esilukija, joka luki välitekstit. Itse elokuvateatteri muodosti oman työyhteisönsä, sillä suurimmissa oli lipunmyyjien ja koneenkäyttäjien lisäksi ovimiehiä ja paikannäyttäjiä, joilla oli komeat univormut. Toisena äärimmäisyytenä olivat maaseudulla kiertäneet elokuvannäyttäjät, jotka järjestivät näytäntöjä erilaisten järjestöjen omistamilla taloilla. Tämä tutkimus vaatisi teattereista saatavien arkistotietojen rinnalle haastatteluja tai kyselyn siitä, miten ihmiset ovat elokuvissa käyneet, mitä katsoneet ja mistä pitäneet. Tällaisen muistitiedon keruu sopisi elokuva-arkiston tehtäviin yhdessä elokuvateattereiden ja elokuvaesitystilojen dokumentoinnin kanssa. Samalla voisi kysyä ihailijakulttuurista ja siitä, miten elokuvista on otettu malleja sekä lasten leikkeihin että aikuisten elämään.

Elokuvat ovat nimittäin olleet harrastus muutenkin kuin elokuvissakäynteinä. Ihailijakulttuuriin on esimerkiksi kuulunut, että elokuvatähtien vaiheita on seurattu ja kerätty heidän kuviaan sekä lehdistä että tilaamalla postitse. Elokuvat ovat voineet vaikuttaa myös hyvin konkreettisella tasolla, sillä niistä on saatettu ottaa pukeutumis-, käyttäytymis- ja sisustusmalleja. Naistenlehdet ainakin käyttivät ”tähtikuvia” muotikuvina, jolloin mallin (filmitähden) nimeä ei välttämättä edes mainittu, mutta sen sijaan esiteltiin puku tai kampaus. Elokuvan interiööri saatettiin esittää sisustuskuvana.²⁶

Kun elokuvaa Suomessa tutkitaan kansallisena ilmiönä eikä niinkään taidemuotona, voi kansatieteellinen näkökulma antaa lisää tietoa siitä, miten elokuva on kuvannut suomalaisten arkea, miten se on viihdemuotona tullut piristämään sitä ja miten se on mahdollisesti jopa aiheuttanut erilaisten vaikutteiden entistä nopeampaa leviämistä ulkomailta Suomeen tai maan sisällä. Avoimia kysymyksiähän on rajattomasti.

Viitteet

¹ Karl G. Heider, *Ethnographic Film*. Austin & London: University of Texas Press 1976, 6 - 8.

² Edellistä tuoreempi, elokuvantutkimuksen nykyterminologiaa käyttävä rajoitusten tarkastelu on esim. antropologi Jay Rubyn artikkeli ”Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking Alongside: An Anthropological and Documentary Dilemma”. *Journal of Film and Video*, Vol. 44:1-2, 1992. Siinä Ruby pohtii varsin poleemisesti subjektin ongelmaa dokument-

tielokuvassa käyttäen lähtökohtanaan esim. Vertovin, Flahertyn, Rouchin ja erilaisten tekijäkollektiivien tuotantoa.

³ Esko Töyrin kirjat ovat kansatieteellisen elokuvantutkimuksen kannalta erityisen arvokkaita, koska tekijän oma asiantuntemus ja kokemukset ovat auttaneet häntä kirjaamaan muistiin suuren määrän elokuvatyön ilmeisiä perusasioita. Esko Töyri, *Me mainiot löytäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920 - 1940*. Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiö 1978 ja *Vanhat kameramiehet. Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930 - 1950*. Jyväskylä: Suomen elokuvasäätiö 1983.

⁴ Tauno Palo, *Käsi sydämellä*. Toim. Aino Rätty-Hämäläinen. Helsinki: Tammi 1969, 83 - 84.

⁵ Joel Rinne, *Jopin kirja*. Helsinki: Tammi 1967, 72.

⁶ Kari Uusitalo, *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896 - 1930*. Helsinki: Otava 1972, 171.

⁷ ”Kansakunnan muistikuvat”. Eino Mäkisen haastattelu, haastattelija Peter von Bagh. *Filmihullu* 7-8/78, 7.

⁸ Jos ulkomaisen elokuvan yhteydessä esitettiin vähintään 200 m:n mittainen kotimainen lyhytelokuva, aleni elokuvan huvivero 5 %. *Ibid.*, 5.

⁹ Yleisesityksiä suomalaisesta kansankulttuurista ovat Toivo Vuorela, *Suomalainen kansankulttuuri*. Porvoo: WSOY 1975, joka käsittelee lähinnä talonpoikauskulttuuria, ja Ilmar Talve, *Suomen kansankulttuuri. Historiallisia päälinjoja*. Mikkeli: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1979 (uudist. painos 1989), jossa käsitellään sekä talonpoikaista että teollisen ajan kulttuuria. Kirjassa on aihepiireittäin jaoteltu erinomainen kirjallisuusluettelo.

¹⁰ ”Pohjalaisia’ filminä”. *Filmiaitta* 9/1925, 177.

¹¹ Kari Uusitalo, *Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto ja Valtion painatuskeskus 1988, 71.

¹² Tuula Saarikoski, *Ansa Ikonen - Tähtiäika*. Mikkeli: Weilin+Göös 1980 (2. p.), 56.

¹³ Uusitalo 1988, 74.

¹⁴ Sancho, ”Spriiitä ja rakkautta.” Suomi-Filmin uusinta tuotetta tekemässä.” *Filmiaitta* 11/1924, 225 - 226.

¹⁵ ”Pohjalaisia’ filmiassussa”. *Filmiaitta* 18/1925, 317.

¹⁶ Toivo Vuorela (toim.), *Suomen kansankulttuurin kartasto 1. Aineellinen kulttuuri*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1976, 124 - 125.

¹⁷ Toini-Inkeri Kaukonen, *Suomalaiset kansanpuvut ja kansallisuuspuvut*. Porvoo: WSOY 1985, 11 - 12.

¹⁸ *Ibid.*, 280 - 281.

¹⁹ *Ibid.*, 286.

²⁰ *Ibid.*, 283, 340.

²¹ ”Pohjalaisia’ filminä”, 177.

²² *Mary Oljen kauneimmat käsityöt*. Porvoo: WSOY 1976, 192.

²³ Mielenkiintoinen seikka on se, että Jussi-paidan tavoin olkapäiltä napitettava ja rinnan kohdalta koristeltu pohjalaispaita oli mallina myös 30-luvun IKL:n nuorisoliikkeen Sinimustien paidalle.

²⁴ ”Suvinen satu. Suomi-Filmin uusin filmiteos”. *Filmiaitta* 3/1925, 61.

²⁵ Sankaritukkilaisen todellinen ammatti oli esim. *Tukkipojan morsiamessa* (1931) ylioppilas, elokuvassa *Tukkijoella* (1937) talollinen, *On lautalla pienoinen kahvila* (1952) metsänhoitaja/ uittopäällikkö ja *Me tulemme taas* (1953) insinööri.

²⁶ Ks. esim. *Hopeapeili*-lehtiä vuodelta 1940, jolloin niissä oli runsaasti ihailijakuvien näköisiä muotokuvia.