

Kimmo Laine & Silja Laine

NÄKEMYKSIÄ 1920-LUVUN ELOKUVAN MAASEUDUSTA, KAUPUNGISTA JA NIIDEN VÄLISISTÄ SUHTEISTA

¹ Haarla 1928, 272.

”Vanhaa” suomalaista elokuvaa on usein pidetty agraarina, maaseutua ihannoivana ja kaupunkikielteisenä, ja elokuvaa on käytetty myös todisteena suomalaisen mentaliteetin agrarisuudesta. Kenties kaikkein talonpoikaisimpana on nähty itsenäistymisen jälkeinen, mykkäkauden loppupuolen tuotanto. Tarkastelemme 1920-luvun elokuvaa ja sitä koskevaa keskustelua ja esitämme, ettei aikalaisnäkemys kotimaisesta elokuvasta ollut näin yksioikoinen. Käsitys elokuvan agrarisuudesta onkin syntynyt ja vahvistunut osittain jälkikäteen, usein erilaisten elokuvapolitiikkaa ja -taloutta koskevien argumenttien vahvistamiseksi.

Nuori näyttelijä, mittava, solakka. Profiili puhdas. Kasvot herkkäilmeiset. Salongissa comme il faut. Kykenee kantamaan melkein pä Cyranon hatunsulkaa ja ainakin rakastajan-viittaa. Kannukset sopivat, eivätkä sankari-koturnit näytä häntä vaivaavan.¹

Näin luonnehti kirjailija Lauri Haarla näyttelijä Helge Raninia, joka 1920-luvulla ja 30-luvun alussa esitti useita päärooleja suomalaisissa elokuvissa. Miten tällainen luonnehdinta sopii käsityksiin kaksikymmenluvun elokuvasta tai ylipäänsä ”vanhasta” kotimaisesta elokuvasta? Oliko tällainen sankari, herkkäilmeinen salonkileijona, vain outo poikkeus – vai muuttuiko Ranin joksikin aivan muuksi siirtyessään näyttämöltä kameran eteen? Ainakin ensi silmäyksellä luonnehdinta vaikuttaisi olevan ristiriidassa sen käsityksen kanssa, mitä suomalaisesta elokuvasta ja sen suhteesta maaseutuun, kaupunkiin ja niitä asuttaviin ihmisiin on ollut tapana kirjoittaa. Esimerkiksi kulttuurimaantie-

teilijä Sirpa Tani on todennut, että kaupungista tuli vasta 1960-luvulla suomalaisen elokuvan normaali ympäristö. Aiemmin kaupunkiin oli lähdetty maalta lähinnä kriisien tai huimien toiveiden ajamana. Niinpä kaupunki palveli Tanin mukaan ennen kuusikymmenlukua lähinnä kolmea tarkoitusta: se esitettiin joko yläluokkaisen huvittelun kulis-sina komedioissa, pelottavana satamien ja syrjäkujien ympäristönä melodraamoissa ja rikoselokuviissa tai asukkaidensa viattomuutta uhkaavana maaseudun vastakohtana hyvinkin monentyyppisissä elokuvissa. Maaseutuelämää sen sijaan ihannoitiin, sen aitoutta, arvoja ja talonpoikaiskulttuurin eheyttä pidettiin itsestään selvinä. Maalaiset olivat rehellisiä ja ahkeria, kunnes kaupunki heidät vietti: ”Myytti paratiisimaisesta maaseudusta ja syntisestä kaupungista eli elokuvien maailmassa pitkään, suomalaisissa elokuvissa yhtenä tyypillisimmistä piirteistä 1960-luvun puoliväliin saakka.”²

Myös historioitsija Laura Kolbe kirjoittaa, että urbaanisen menta-liteetin läpilyönti sijoittuu Suomessa 1960-luvulle ja että sitä ennen kaupunkilainen identiteetti oli vain marginaalinen mahdollisuus. Toisin sanoen Suomi urbanisoitui käytännössä vasta 1900-luvun lop-pupuolella. Yhdeksi todisteeksi Kolbe mainitsee elokuvan: urbaani mentaliteetti löysi elokuvaankin tiensä vasta kuusikymmenluvulla, sitä ennen elokuva ”loi ja uusinsi stereotyyppisiä käsityksiä kaupun-gista kiireen, ihmispaljouden ja synnin pesänä”.³

Vastaavia esimerkkejä löytyy helposti lisää. Se, että monen eri alan tutkimuksissa viitataan jatkuvasti suomalaisen elokuvan agraariseen ja kaupunkikielteiseen perinteeseen, ei välttämättä osoita tietämättö-myyttä eikä lähdetyön puutetta; samankaltaisen väitteen voi löytää lukemattomista elokuvakritiikeistä, -historioista ja alan yleisesityk-sistä. Kyse on vahvaan juurtuneesta käsityksestä, jonka perustoja ei nakerra sekään, että viime vuosina suomalaisen elokuvan toista, kaupunkilaisempaa perinnettä on nostettu esille monessa yhteydessä. Esimerkiksi Outi Heiskanen ja Minna Santakarin teos *Asuuko neiti Töö-lössä?* ja sen taustalla ollut Kinokaupunki-näyttely, Peter von Baghin ylistys Helsinki-elokuville pääkaupungin 450-vuotisjuhlalehdessä, Anu Koivusen tutkimukset modernista naiskomediasta, Valentin Vaala -antologia ja Matti Kassilan muistelmateokset muistuttavat kaikki tästä toisesta, urbaanista juonteesta.⁴ Hannu Salmen *Kadonnut perintö* osoittaa, että autonomian ajan tuotanto oli jopa voittopuoli-sesti kaupunkielokuvaa, ja Jaakko Seppälä puolestaan toteaa, ettei 1920-luvunkaan maaseutuelokuvien määrää tule liioitella eikä niiden joukkoa nähdä liian homogeenisena.⁵

Silti, huolimatta kaikista näistä vastaesimerkeistä, usko kotimaisen 1960-lukua edeltävän elokuvan agraarisuuteen elää yhä vahvana. Vaikka liikumme artikkelissamme jonkin verran eri vuosikymmenillä, keskitymme ennen kaikkea 1920-lukuun, jonka elokuvaa on pidetty ehkä kaikkein agraarisimpana huolimatta siitä, että muilla kulttuurin alueilla ajanjakso tulenkantajineen ja pilvenpiirtäjäsuunnitelmineen artikuloi monia sellaisia kaupunkikulttuurin ilmaisuja, toiveita ja pyrkimyksiä, joihin on palattu yhä uudelleen myöhempinäkin aikoina. Kaksikymmenluvussa Hannu Salmikin näkee paradoksin: ”kaupungistumisen kiihtyessä ja modernismin raivatessa tietään Suomeen [–] elokuvat siirtyivät kaupungista maaseudulle”. Salmen

² Tani 1995, 108–130 ja passim.

³ Kolbe 1999, 156–170.

⁴ Heiskanen & Santakari 2004; von Bagh 2000; Koivunen 1995, 195–227; Laine, Lukkarila & Seitajärvi 2004; Kassila 1995.

⁵ Salmi 2002; Seppälä 2007.

analyysissä on paljon nyansseja, ja hän esittää useita tasapainottavia huomioita – esimerkiksi että maaseudulle sijoittuvassa elokuvassa saattaa olla kaupunkilaisuuteen viittaavia elementtejä – mutta silti hän pysyy pääväitteessään, että maaseutokuvaus hallitsi 1920-luvun kotimaista elokuvaa.⁶ Uskomme, että Salmen ja Seppälän aloittamaa mykkäkauden elokuvatuotannon uudelleentarkastelua voidaan viedä pidemmällekin.

Tavoitteemme on kolmessa suunnassa. Ensiksi erittelemme suomalaisen elokuvan agraarisuutta painottavan uskomuksen vivahteita ja siihen liittyviä taustaoletuksia ja testaamme näitä oletuksia suhteessa kaksikymmenluvun elokuvaan: muistuttaako ajanjakson tuotanto todella sitä kuvaa, joka siitä on luotu? Toiseksi pohdimme sitä, miten uskomus suomalaisen elokuvan agraarisuudesta on muotoutunut. Esitämme, että se on pitkälti peräisin myöhemmiltä vuosikymmeniltä ja että 1920-luvun aikalaiskäsitys oli paljon monimuotoisempi ja kiistellympi. Kolmanneksi koetamme paikantaa maaseudun ja kaupungin välistä jakoa uudella tavalla. Suomalaisen elokuvan kaupunki ja maaseutu ovat molemmat monimuotoisempia, rajoiltaan häilyvämpiä ja hankalammin täsmentyviä käsitteitä kuin vastakohtiin jähmettynyt keskustelu antaisi olettaa. Yhtenä vastakohta-asetelmaa kyseenalaistavana suuntauksena nostamme esiin salonkielokuvan, jonka tiimoilla monet kaksikymmenluvun kiistat käytiin ja joka ei yksiselitteisesti paikannu sen enempää maaseudulle kuin kaupunkiinakaan. Emme kaikkiaan yritä väittää, ettei maaseudun ja kaupungin suhde olisi tärkeä teema monissa kaksikymmenluvun, ja myöhemmissäkin, elokuvissa. Sen sijaan esitämme, että suhde on sekä mahdollista että antoisaa nähdä jatkuvana rajankäyntinä pikemmin kuin pysyvänä vastakohta-asetelmana.

Näkemyksiä 1920-luvun elokuvien maaseudusta ja kaupungista

Käsitykset ”vanhan” suomalaisen elokuvan talonpoikaisuudesta ja kaupunkikielteisyydestä voidaan tiivistää joukkoon uskomuksia, joiden rajoitteita ja taustaoletuksia pohdimme ja testaamme kaksikymmenluvun elokuvan suhteen. Yksittäisen elokuvan näkeminen kaupunkikielteisenä tai maaseutua ihannoivana on tulkinta, jonka kiistäminen ei sinänsä ole välttämättä hedelmällistä. Katsomme kuitenkin, että elokuvista voi löytää sellaisia kerronnallisia elementtejä, jotka on jätetty huomioimatta milloin tarkoitushakuisesti, milloin lähdeaineiston puutteessa. Tavoitteemme ei ole väittää kaksikymmenluvun elokuvan olleen voittopuolisen urbaania sen enempää kuin se oli yksiselitteisen agraariakaan, vaan pikemminkin tuoda suhteellisuutta kaupunkikielteiseen tulkintaan ja etsiä sellaisia näkökulmia, joiden valossa kaupungin ja maaseudun suhde näyttäisi vivahteikkaammalta ja aikalaisymmärrys olisi helpommin lähestyttävissä.

Kaupunkielokuvia ei ole

Jyrkimmän näkemyksen mukaan 1920-luvun elokuva oli kutakuinkin pelkkää maaseudun kuvausta. Tämä käsitys on helpoimmin kyseen-

alaistettavissa muistuttamalla, että suomalainen elokuvatuotanto oli muutakin ja määrällisesti jopa enimmäkseen muuta kuin näytelmäelokuvia. Kuten moni tutkija on viime vuosina huomauttanut, lyhyt- ja dokumenttielokuva esitteli usein varsin urbaania ja teollistunutta Suomea, ja tavallisimmin sangen positiivisessa valossa.⁷ Miksi näytelmäelokuvat oikeastaan todistaisivat agraarin mentaliteetin puolesta, mikäli dokumenttielokuvilla ei olisi vastaavanlaista todistusvoimaa? On tietysti tärkeä huomioida dokumenttituotannon reunaehdot, siihen usein liittyneet valistavat ja propagandistiset tehtävät. Toisaalta fiktiotuotantokään ei ollut vailla vastaavia reunaehtoja: perustellusti voidaan ajatella, että juuri itsenäistymisen jälkeen elokuvayhtiöt alkoivat jäsentää tehtävänsä *kansalliselta* pohjalta paljon voimakkaammin kuin edeltäneinä vuosina – etenkin kun sama suuntaus on nähtävissä ensimmäisen maailmansodan jälkeen kansainväliselläkin tasolla. Miksi fiktioelokuva olisi nähnyt kansallisen tehtävänsä vain maaseudun kuvaamisena, jos sama tehtävä dokumenteissa merkitsi myös vahvaa panostusta teollisen Suomen esittelemiseen?

Entä missä määrin fiktioelokuvassa lopulta painottui maaseudun kuvaaminen, ja mitä kaikkea elokuvan maaseutu kattoi? Jos tarkastellaan Suomen kansallisfilmografiassa mukana olevia näytelmäelokuvia vuosilta 1919–1930, itsenäistymisen alusta äänielokuvan tuloon,⁸ huomataan, että 45 elokuvasta 15 sijoittuu voittopuolisesti maaseudulle, 11 kaupunkiin ja kuusi verrattain tasaisesti molempiin. Lisäksi elokuvista kaikkiaan 13 on sellaisia, joiden sijoittaminen kaupunki/maaseutu-akselille ei olisi kovin mielekäästä. Mukana on esimerkiksi kansalaissodan (*Sotapolulla*, 1921; *Miekan terällä*, 1928) tai aktivismin (*Kajastus*, 1930) vuosiin sijoittuvia elokuvia sekä armeijakuvaus *Meidän poikamme* (1929), jonka keskeinen alogas on kyllä torpan poika Matti mutta jonka tapahtumat sijoittuvat pääosin kaupunkikasarmille ja itse pääkaupunkiin. Muut näistä määrittelemättömistä elokuvista sijoittuvat esimerkiksi tehdasmiljööseen (*Vaihdokas*, 1927; *Työn sankarilaulu*, 1929), kaupunkilaisten lomahuvilloille (*Sotagulashi Kaiun häiritty kesäloma*, 1920; *Juhla meren rannalla*, 1929) tai kartanomiljööseen (*Rakkauden kaikkivalta*, 1922; *Rautakylän vanha parooni*, 1923). Näiden elokuvien keskeiset henkilöt ovat yleensä sivistyneistöä, aatelisia, työläisiä, porvaristoa tai virkamiehiä, ja vaikka joissakin elokuvissa saatetaan herkutella luonnonmaisemilla, kovin agraaria mentaliteettia niistä on vaikea löytää.

Jos edelleen tarkastellaan niitä elokuvia, jotka sijoittuvat maaseudulle, joukossa on saaristolaiselokuvia (*Myrskyluodon kalastaja*, 1924; *Meren kasvojen edessä*, 1926) ja kansainväliseen eksotiikkaan vetoavia romanikuvauksia (*Mustat silmät*, 1929; *Mustalaishurmaaja*, 1929). Jäljelle jääneistä maaseutuelokuvista osa sijoittuu käsityöläisten pariin (*Kihlauksen filmatisoinnit*, 1920 ja 1922; *Nummisuutarit*, 1923), ja yksi keskittyy maailmansodan tapahtumiin (*Muurmanin pakolaiset*, 1927). Kaikkiaan vain seitsemän elokuvaa sijoittuu siis varsinaisesti talonpoikaismiljööseen, ja kuten jatkossa nähdään, niidenkin välillä on vaihtelua.

⁷ Esim. Alanen 1999, 77 ja Mickwitz 1995. Mickwitz tosin katsoo, että urbaanin dokumenttielokuvan suuntaus voimistui erityisesti 1930-luvulla.

⁸ Perustellemme tätä "pitkän 1920-luvun" aikarajauksella sillä, että levottomina vuosina 1917–18 ei näytelmäelokuvia valmistunut. Vuoden 1930 elokuvat taas olivat vielä kokonaan ilman taltioitua ääniraitaa, kun seuraavan vuoden elokuvat edustavat pääosin siirtävävaihetta äänielokuvaan. Sinänsä tarkastelun ulottaminen pidemmälle 1930-luvulle ei muuttaisi tulosta olennaisesti.

⁹ Ks. McArthur 1997, 39–40.

¹⁰ Ks. Campbell 1999.

¹¹ Tani 1995, 109.

¹² Ibid.

Kaupunki kuvataan pahana

Olenaisena osana argumenttiin suomalaisen elokuvan agraarisuudesta kuuluu ajatus elokuvien kaupunkikielteisyydestä. Mutta mistä löytyvät mykkäkauden näytelmäelokuvan kaupunkikielteiset piirteet? Äänielokuvan siirtymävaiheessa valmistuneen *Laveata tietä* -elokuvan (1931) päähenkilö kyllästyy lopulta, liian myöhään, kansainväliseen seurapiirielämänsä, mutta sitä voidaan tuskin tulkita kaupunkielämän tai -miljööön syyksi sinänsä: päähenkilö Anton Lardoza jää rautatieasemalle haikailemaan perhejoulua viettävää entistä rakastettuaan, mutta maalaiselämään, ainakaan kovin talonpoikaiseen, häntä on mahdoton kuvitella. *Nuoressa luotsissa* (1927) nähdään kaksi saariston kaupunkilaista kesävierasta, joista toinen kuvataan viettelijäksi ja toinen näkee koomissävyyisen painajaisen kaupungin juhlahumusta. Toisaalta elokuvan saaristokylä on vilkas ja sijaitsee kävelymatkan etäisyydellä suuresta satamasta, joten kovin jyrkkää kahtiajakoa maaseudun ja kaupungin välillä ei *Nuoressa luotsissakaan* tehdä. Muissa elokuvissa sellaista ei löydy senkään vertaa.

Lisäksi on tärkeä muistaa, että kaupungin ja maaseudun vastakkaisuus, siinä määrin kuin sitä esiintyykin, ei ole millään muotoa erityisen suomalainen teema. Päinvastoin asetelma on läpikotaisin kansainvälinen: maalaiselämän paremmuutta todistavia elokuvia löytyy runsain mitoin ja eri ajoilta niin Hollywoodista, Isosta-Britanniasta, Japanista, Ranskasta kuin Saksasta.⁹ Samalla tavalla kansainvälinen on myös langennut nainen -teema, kertomus naisesta, joka menettää viattomuutensa kaupunkielämän turmeluksessa.¹⁰ Niinpä voi kysyä, miksi syntisen kaupungin kuvaaminen valaisisi jotenkin erityisellä tavalla juuri suomalaista kulttuuria? Olivatko 1900-luvun alkupuoliskon Ranska, Iso-Britannia ja Yhdysvallat siis samoilla kriteereillä myös antiurbanin mentaliteetin läpäisemiä agraariyhteiskuntia? Jos olivat, mistä sitten löytyy se kaupungistunut maailma (esimerkiksi "Eurooppa"), johon Suomea mielellään verrataan?

Maaseutuyhteisö kuvataan idyllisenä

Kun elokuvan kaupunkikuva tulkitaan pahaksi, vastaparina on tavallissimmin ajatus maaseudun ihannoimisesta. "Ennen sotia melodraaman tyypillistä miljööä oli maaseutu, jonka arvot esitettiin itsestään selvinä", Tani kirjoittaa. "Maaseutu edusti aitoutta, puhtautta ja talonpoikaiskulttuurin eheyttä, jonka arvon havaitsemiseksi elokuva esitti usein vastavoimana kaupungin."¹¹ Mutta entäpä jos maaseutua ja kaupunkia ei kuvattukaan toistensa vastavoimina, ei melodraamoissa juuri enempää kuin muissakaan elokuvissa? Millaisena "paratiisina" tai "idylliä edustavana vakaana alkukotina"¹² maaseutu silloin näyttäytyy?

Useimmissa maaseudulle sijoituvissa 1920-luvun elokuvissa miljöö toimii (melo)dramaattisten tapahtumien näyttämönä, johon ei itsessään liity kovin voimakasta arvolatausta. Lähimmäksi maalaisidyllin kuvausta päästään ehkä *Meidän poikamme* -elokuvassa, jonka Mattialokas haaveilee vartiassa seistessään kotitorpasta ja auringonlaskusta kotijärven rannalla naapurin Kertun kanssa. Liioittelua on niin ikään yleistää, että maalaiset olisi kuvattu "rehellisiksi, ahkeriksi ja perinteisiä

arvoja kunnioittaviksi¹³. Niin kaksikymmenluvun kuin seuraavienkin vuosikymmenten elokuvissa osa maalaisista piirtyy toki yleensä positiivisiksi hahmoiksi aivan kuten osa kaupunkilaisistakin. Mutta sekä maalta että kaupungista löytyy tavallisesti myös vähemmän rehellisiä ja ahkeria henkilöitä.

Itse asiassa monessa elokuvassa maalaisyhteisö näyttäytyy pikemminkin ahdistavana tai pelottavana kuin idyllisenä. Esimerkiksi Sakari Toiviainen muistuttaa melodraamatutkimuksessaan, että *Anna-Liisan* (1922) jäykkä ja suvaitsematon patriarkaalinen yhteisö ajaa päähenkilön lopulta lapsenmurhaan.¹⁴ *Koskenlaskijan morsiamessa* (1923) taas törmätään tukahduttavaan lahkolaisuuteen ja *Murtovarkauden* (1926) ja *Noidan kirojen* (1927) maalaisyhteisöjä kiusaavat taikauskot, noituus ja pelot. Elokuvan *Meren kasvojen edessä* (1926) nuoret kaupunkilaispurjehtijat puolestaan löytävät ulkosaariston Hylkysaarelta suorastaan kauhuelokuvan perinteeseen paikantuvan toisen maailman. Useimpien 1920-luvun elokuvien maaseutu ei lopulta olekaan järvi-Suomen viljeltyä kulttuurimaaseutua eli oletettua talonpoikaisidylliä, vaan jotakin aivan muuta, esimerkiksi pohjoisen erämaata, joka on luonteeltaan paljon jännitteisempää – arvoituksellisempaa ja oudompaa.

Mutta vaikka maaseutu olisikin kuvattu idyllinä, mitä se olisi kertonut ”suomalaisesta mentaliteetista”? Ensinnäkin maaseutua ihannoivalla pastoraalikirjallisuudella on pitkä Vergiliuksesta, Horatiuksesta ja jopa vielä kauempaa juontava kansainvälinen perinne. Esimerkiksi Raymond Williams jäljittää teoksessaan *The Country and the City* pastoraalisen menneisyyden haikailun alati toistuvaksi vaikkakin ristiriitaiseksi teemaksi englantilaisessa kirjallisuudessa 1500-luvulta lähtien.¹⁵ Toiseksi, kuten esimerkiksi maantieteilijä John Rennie Short on muistuttanut, viljellyn maaseudun ihannointi on sinänsä urbaanin maailman ilmiö. Vaikka siihen liittyykin, Horatiuksesta lähtien, tavallisesti kaupunkikritiikkiä, se ei ilmiönä olisi mahdollinen ilman oletusta urbaanista vastaparista.¹⁶ Siinä määrin kuin maaseudun ihannoitinta suomalaisissa elokuvissa esiintyy, eikö selitystä voisi siis etsiä yhtä hyvin ”urbaanista” kuin ”agraarista mentaliteetista”?

Maaseutuelokuvan maailma on perinteinen

Agraarisuutta korostavan näkemyksen mukaan maaseudulle sijoittuvat elokuvat kuvaavat itsestään selvästi mennyttä maailmaa, sen ihmisiä, ilmiöitä, miljöötä ja arvoja, ja tavallisimmin vieläpä ihannoivaan sävyyn. Olemme jo pyrkinneet osoittamaan, etteivät maaseutuelokuvat ole välttämättä millään tavalla talonpoikaisia. Lisäksi voidaan pohdita sitä, tarvitseeko maaseutuelokuvan, edes talonpoikaiselokuvan, suuntautua menneisyyteen ja perinteeseen.

Talonpoikaisuudella oli epäilemättä 1920-luvun Suomessa vahva arvolutaus elokuvaa yleisemmälläkin tasolla: sen suomalaisuutta tiivistävä symboliarvo oli noussut jo kansallisen heräämisen aikana ja vahvistui yhä selvemmin itsenäistymisen jälkeen valkoisen suomen kivijalkana.¹⁷ Lisäksi talonpojilla ja talonpoikaisuudella tuli olemaan keskeinen todellinen ja symbolinen tehtävä 1920-luvun lopulla nousseessa Lapuan liikkeessä.

Paradoksaalisesti talonpoikaisuuden painoarvoa ja ajatusta eheästi

¹³ Tani 1995, 116.

¹⁴ Toiviainen 1992, 65.

¹⁵ Williams 1985, 9–45. Williams kuvaa kiehtovalla tavalla sitä päättymätöntä ketjua, jossa edeltävä aika nähdään aina juuri sinä maaseutuparatiisina, joka on katoamassa – aivan samoin kuin tämä edeltäväkin aika on haikailut omaan menneisyyteensä.

¹⁶ Short 1991, 28–30.

¹⁷ Ks. Ahtiainen & Tervonen 1996, 69–73.

¹⁸ Tulenkantajien 1920-luvun lopun elokuvanäkemysistä ks. Alanen 2004, 65–68.

¹⁹ Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”. *Elokuva* 9–10/1929, 16.

²⁰ Karkama 1994, 175–191.

²¹ Peltonen 1996, 12.

²² Toiviainen 1992, 66.

²³ Katainen 1993, 211.

²⁴ Mickwitz 1995, 183.

²⁵ Tani 1995, 108.

talonpoikaiskulttuurista saattoivat talonpoikaisuuden vaalijoiden lisäksi edistää myös sen vastustajat. Avatessaan ikkunoita Eurooppaan ja halutessaan elokuvan siirtyvän ”nykyaikaisempiin” aiheisiin tulenkantajat tulivat 1920-luvun lopulla osaltaan pakottaneeksi myös edeltävien vuosien elokuvan pelkkään talonpoikaiseen ja tukkilaisromanttiseen muottiin.¹⁸ Tulenkantajille ominainen tapa samastaa kaupunki/maaseutu-jako modernin ja perinteen jännitteeseen on jättänyt jälkiään moneen myöhempäänkin keskusteluun. Roland af Hällström kuitenkin argumentoi tällaista näkemystä vastaan jo vuonna 1929 muistuttamalla, etteivät maaseudun kuvaaminen ja nykyaikaisuus suinkaan sulje toisiaan pois:

Mikä siis on tämä hyljättävä suunta? Talonpoikaiskuvaus, vastataan – sama jätkä, jonka Mika Valtari on kirjallisuudesta ajanut pakosalle! Mutta moitiskelijat jättävät huomioonottamatta, että suomalaisten filmien sisältönä tähän asti onkin ollut ei talonpoikaiskuvaus, vaan nykyaikainen kansankuvaus, joka jo on vallan toista. Eikä tällöin suinkaan ole korko sanalla kansan, vaan sanalla nykyaikainen.¹⁹

Vastaavalla tavalla kuin kirjallisuudentutkijat ovat lukeneet 1900-luvun alkuvuosikymmenten maaseutuproosasta modernin kriisikokemuksen käsittelyä – mikä tiivistyy hyvin Pertti Karkaman käyttämään käsitteeseen maaseutumodernismi²⁰ – af Hällström löysi 1920-luvun elokuvista sekä nykyaikaista kuvaustapaa, psykologista erittelyä että nykyajan aiheita ja ongelmia. Samalla tavalla kuin ajatus maaseudun itsestään selvästä perinteisyydestä voidaan kyseenalaistaa myös tulenkantajien ja monien myöhempien kommentojien käsitys tukkilaisromantiikasta. Kuten sosiaalishistorioitsija Matti Peltonen huomauttaa, rahapalkkaa nauttiva tukkijätkä oli itse asiassa moderni ilmiö, teollisuustyöläistäkin modernimpi.²¹ Sakari Toiviainen onkin todennut, että esimerkiksi *Koskenlaskijan morsiamessa* tukkilaisuus merkitsee vapautta, kansainvälistä kauppaa sekä teollista ja sosiaalista murrosta.²²

Suomalainen näytelmäelokuva kuvastaa yleisön agraaria mentaliteettia

Sosiaalishistorioitsija Elina Kataisen mukaan 1930-luvulla kotimaisia elokuvia katsottiin ”paitsi isänmaallisista vaikuttimista myös kielen ja kulttuurin tuttuuden takia. Niiden maalaisromantiikka vetosi suomalaisiin, jotka vielä itsekin suurimmaksi osaksi asuivat maaseudulla tai olivat ainakin hiljattain maalta muuttaneita kaupunkilaisia.”²³ Monet muutkin ”vanhan” suomalaisen elokuvan oletetusta agraarisuudesta puhuvat selittävät ilmiötä yleisön koostumuksen pohjalta. Joachim Mickwitzin mielestä maalaistalosta ja lehmästä tuli näytelmäelokuvien keskeinen symboli, koska tuottajien oli seurattava yleisön makua.²⁴ Tani katsoo, että maaseudun ja kaupungin välinen elinkeino- ja asuinpaikkaero oli sotienjälkeiseen aikaan asti hyvin selvä, mikä kuvastuu myös elokuvissa.²⁵

Mutta miksi oikeastaan pitäisi olettaa, että elokuvien pitäisi kuvastaa katsojien sosiaalista todellisuutta tai että katsojat haluaisivat nähdä vain ja ainoastaan omaan elämänpiiriinsä kytkeytyviä elokuvia? Jos

²⁶ Uusitalo 1965, 93–104.

²⁷ Arvi Kivimaa, "Maailmanvalloittaja". *Filmiaitta* 17–18/1924, 364

suurin osa suomalaisista asui maaseudulla ja jos maalaiset halusivat nähdä kuvia omasta elinympäristöstään, kenelle sitten suunnattiin ne lukemattomat vuotuiset amerikkalaiset ja eurooppalaiset maahantuodut elokuvat, jotka herkuttelivat suurkaupungeilla, valtamerialuksilla ja loistohoteleilla – ja jotka eivät kuvastaneet sen enempää amerikkalaisten, mannereurooppalaisten kuin suomalaistenkaan katsojien sosiaalista todellisuutta? Joka tapauksessa oletus johtaa helposti kehäpäätelyyn: yhtäältä kotimaisia elokuvia pidetään todisteena katsojakunnan agraarista mentaliteetista, toisaalta käsiteltävät elokuvat valitaan ja tulkitaan juuri tämän oletuksen mukaan. Samalla huomattava osa suomalaista elokuvahistoriaa jää kaiken tarkastelun ulkopuolelle, vaille todistusvoimaa.

Lisäksi voidaan ajatella, että elokuvakulttuuri sinänsä toi maaseutua ja kaupunkia lähemmäksi toisiaan, kun sekä maalaiset että kaupunkilaiset viettivät vapaa-aikaa elokuvissa ja katsoivat samoja elokuvia; nimenomaan 1920-luvulla sekä vakinaiset elokuvateatterit että kiertueet saavuttivat yhä pienempiä ja kaukaisempia paikkakuntia.²⁶ Tulenkantaja Arvi Kivimaa hehkutti jo vuonna 1924 maaseudun ja kaupungin rajojen häviämistä elokuvan myötä:

Ylinnä suurkaupungin tuhansien valojen joukossa palavat kinoteatterien reklaamitulet. Ne ovat jo elimellinen osa iltaista kaupunkikuvaa, sellaisena kuin se esittäytyy meille tänä vuosikymmenenä. Eivätkä ne pala ainoastaan kaupungeissa, vaan jo korvessakin. Vedetäänpä rautatie johonkin erämaankolkkaan, annetaan sinne nousta rakennusryhmän muutamassa hetkessä – pian siellä palaa karkeassa lautaseinässä räikeiden reklaamiplakaattien keskellä myöskin kinoteatterin kaarilamppu. *Kulttuuria* korven koskemattomuudessa, modernia kulttuuria [– –].²⁷

Maalle vai kaupunkiin: 1920-luvun suunnanmuutoksia

Millaista modernia kulttuuria kinoteatteri sitten toi korven koskemattomuuteen? Miltä kotimainen elokuva näytti aikalaisnäkökulmasta? Kysymykset maaseutu- ja kaupunkikuvauksesta, samoin kuin niihin osittain kytkeytyvät kysymykset perinteisestä ja modernista, kansasta ja sivistyneistöstä sekä kansallisesta ja kansainvälisestä, olivat kyllä kaksikymmenluvulla ja kolmekymmenluvun alkupuolella näkyvästi esillä, mutta nimenomaan kiistoina ja keskusteluina, ei ratkaistuina tosiasioina. Näkökulmat risteilivät tilanteen ja kommentoijan mukaan. Esimerkiksi aikakauden suurin ja ainoa läpi koko 1920-luvun toiminut elokuvavalmistamo Suomi-Filmi puhui omasta tuotannostaan eri vaiheissa eri painoituksin, ja ulkopuoliset kommentoijat esittivät varsin vaihtelevia näkemyksiä siitä, millainen Suomi-Filmin tuotanto on ja millaista sen tulisi olla.

Suomi-Filmi ilmoitti useaan otteeseen kaksikymmenluvulla ohjelmiston suunnanmuutoksesta tai ainakin aihepiirien laajentamisesta. Vuonna 1921 yhtiön asiantuntijan roolissa puhunut kirjallisuudentutkija Viljo Tarkiainen kertoi havainneensa kyllästymistä "keinotekoiseen loistofilmiin". Sitä myötä on löydetty mielenkiinto kansanelämään, ei kansatieteellisessä vaan puhtaasti taiteellisessa

²⁸ "Aleksis Kiven teosten filmitulkinta". *Filmiäit* 1/1921, 5.

²⁹ L., "Ensimmäinen suomalainen salonkifilmi". *Aamulehti* 8.3.1925.

³⁰ P., "Uusia uria aukomassa". *Viikko-Sanom* 12.11.1927. Artikkelin muotoon kirjoitettu kirjoitus perustuu selvästi Suomi-Filmin omaan retoriikkaan.

³¹ Don Q., "Kuvia, jotka elävät". *Ylioppilaslehti* 22/1927. Tämäkin kirjoitus perustuu pitkälti Suomi-Filmin omaan tiedotustilaisuuteen.

³² "Korkein voitto". *Elokuva* 4/1929, 7. Teksti on puettu artikkelin muotoon, mutta koska se ilmestyi Suomi-Filmin omassa *Elokuva*-lehdessä, se on mielletävissä ennen muuta mainoskirjoitukseksi.

³³ "Kahden tanssin välillä". *Elokuva* 1/1930.

³⁴ Luonnehdinta on *Elokuvan* 19/1928 pääkirjoituksesta.

mielessä.²⁸ Tarkiainen viittasi sanoillaan ilmeisesti sekä kansainväliseen että kotimaiseen elokuvaan, mutta asiayhteyden takia lausunto pohjusti epäilemättä ennen muuta Suomi-Filmin omaa tulevaa tuotantoa – kirjoituksessa oli varsinaisesti puhe Aleksis Kiven teosten filmaamisesta, ja seuraavan kahden vuoden sisällä yhtiö valmistikin *Kihlauksen* (1922) ja *Nummisuutarit* (1923). Tarkiaisen kommentti vihjaa tietysti myös siihen, ettei yhtiötä ollut aiemmin erityisesti yhdistetty kansanelämän kuvauksiin.

Muutamaa vuotta myöhemmin valmistunutta *Suvista satua* (1925) taas kutsuttiin "ensimmäiseksi suomalaiseksi salonkifilmiksi tämän sanan todellisessa merkityksessä". Tyypillisen markkinointistrategian mukaisesti Suomi-Filmin johtaja Erkki Karu huomautti haastattelussa, että tätäkin lajia oli kyllä aiemmin kokeiltu, mutta epäonnistuen.²⁹ *Vaihdokkaan* yhteydessä kahta vuotta myöhemmin puhuttiin jälleen uudesta avauksesta:

Tähän saakka on [Suomi-Filmi] pyrkinyt täyttämään tätä tehtäväänsä [oman maan ja kansan olojen kuvaamista] kansanelämän kuvauksilla. Samaten kuin ruotsalaisella filmillä aikoinaan oli loistokausi samanlaisia filmejä valmistaessaan, samaten tullaan meilläkin aina muistelemaan sellaisia suurfilmejä kuin 'Koskenlaskijan morsian', 'Nummisuutarit' ja 'Pohjalaiset' – mainitaksemme joitakin. Mutta hyvääkin voi saada liikaa, on vanha totuus joka pitää tässäkin paikkansa. Kansanelämän kuvaukset, 'talonpoikaisimit', väsyttävät, jos tarjotaan pelkästään niitä.³⁰

Se alue, johon Suomi-Filmi tällä kerralla oli laajentamassa, oli "psykologinen filmidraama". Toisaalta *Vaihdokkaan* sanottiin olevan juoneltaan kiinteä ja toiminnaltaan vauhdikas elokuva, jossa on "tehtaan johtajia, loistoautoja, moitteettomasti puettuja rouvia ja kuumia suudelmaa" – siis nimenomaan kansainvälinen toiminnallinen draama.³¹

Suomi-Filmin suunnanhaku nousi pinnalle jälleen kaksikymmenluvun lopussa, ja nytkin korostettiin irtiottoa vanhasta. Elokuvaa *Korkein voitto* (1929) yhtiö pohjusti näin:

Joku kotimaisen filmin "ystävä" on valitellut, ettei ole vielä päästy salonkifilmiasteelle, vaan märehditään yhä kotimaisia aiheita, 'kansien välistä hometta', jonka pohjana on kotimainen maalaiselämä ja taustana maamme luonto – tosin kaunis. Mutta nyt tuntuu olevan tulossa salonkifilmi, jossa on kreivitär, parooni ja muita komeuksia, on hotellielämää, ajelua loistoautoilla ja muuta komeata rehkimistä, rakkautta ja – poliittista juonittelua.³²

Vastaavalla retoriikalla perusteltiin seuraavana vuonna elokuvaa *Kahden tanssin välillä*. Ilmoitusteksti kertoo Suomi-Filmin liikkuneen alussa ruotsalaisen mallin mukaisesti talonpoikaiselämän aihepiirissä, mutta nyt oli osoitettu suomalaisen elokuvan kykenevän käsittelemään "sekä maamme historiaa että hienoston seuraelämääkin kuvailevia aiheita".³³ *Vaihdokkaan* ja *Korkeimman voiton* välissä Suomi-Filmi sen sijaan oli valmistanut esimerkiksi "maalaiselämään pohjautuvan"³⁴ elokuvan *Tukkijoella* (1928) ja argumentoinut aivan toisenlaisella sisänpäinlämpiävyydellä kansanelämän kuvaamisen puolesta.



Elokuva 11/1929.

Suomi-Filmin puhe oli tässä vaiheessa poikkeuksellisen protektionistista, kun yhtiön asemaa sekä valmistamona että maahantuojana uhattiin voimakkaammin kuin edellisinä vuosina. Ensinnäkin Suomi-Filmi suhtautui aluksi varsin varauksellisesti äänielokuvan tuloon, ei vähiten siksi, että kysymys kotimaisen ja ulkomaisen elokuvan suhteesta näytti joutuvan äänielokuvan myötä aivan uuteen ja vaikeasti ennakoitavaan valoon.³⁵ Toiseksi yhtiö hyökkäsi uusia valmistamoita kuten Komedija-Filmiä ja sen kansallisesta leimasta eroon pyrkinyttä *Elämän maantiellä* -elokuva (1927) vastaan.³⁶ Samoihin aikoihin muutkin kilpailijat hakivat elokuviinsa selvästi kansainvälisyyteen viittaavia aineksia: esimerkiksi Uno Hirvosen (eli kirjailija Simo Penttilän) ohjaamassa ja Adamsin Filmitoimiston tuottamassa elokuvassa *Meren ja lemmen aallot* (1926) nähtiin olemassa olevien tietojen pohjalta (itse elokuva on kadonnut) amerikkalaistyylisiä toimintaa, lentokoneita ja nopeita autoja. Kolmanneksi elokuvien maahantuonnissa oli käynnissä kiihkeä kilpailu, niin sanottu trustisota, jossa Suomi-Filmi ja Adams-Filmi julistivat itsensä kansalliseksi toimijoiksi ja keskeisen kilpailijansa, teatterinomistaja ja maahantuojasta Gustaf Molinin ulkomaalaiseksi ja epäisänmaalliseksi.³⁷ Vastustajien intresseissä puolestaan oli tässä vaiheessa painottaa Suomi-Filmin talonpoikaisuutta negatiivisessa valossa: "Meillä on tehty monia elokuvia, mutta ovat ne kaikki olleet kansanelämän kuvauksia, eikä niillä ole ollut mainittavampaa menestystä ulkomailla", pohjustettiin *Elämän maantiellä* -elokuva Filmiaitassa, joka trustisodan aikana oli käytännössä Molinin hallinnassa. "Tässä elokuvassa on sensijaan paljon enemmän kansainvälisyyttä ja se taanneekin sille ulkolaisenkin menestyksen."³⁸

Suomi-Filmin omakuvaa 1920-luvulla näyttää siis lopulta kaikkea muuta kuin yksiselitteisen "talonpoikaiselta". Yhtiö ilmoitti välillä hakeutumisesta kansankuvauksen ja maishan pariin, mutta vielä useammin aivan muihin suuntiin, kuten seurapiirikuvaukseen,

³⁵ Ks. Honka-Hallila 1996, 464–466.

³⁶ Keskeisenä foorumina oli uusi lehti, *Elokuva*, jonka Suomi-Filmi oli perustanut kilpailun keskellä omaksi äänitorvekseen. Ks. esim. "Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä". *Elokuva*, näyttenumero 2 (1927).

³⁷ Trustisodasta ks. Uusi-talo 1988, 199–122. Myös Komedija-Filmiä vastaan Suomi-Filmi hyökkäsi kansallisin perustein. Kun Komedija-Filmi ilmoitti *Elämän maantiellä* -elokuvan jälkeen suunnittelevansa "kansalliselokuvaa", jossa olisi luontoa ja kansanelämän kuvausta, Suomi-Filmi julisti, ettei Komedija-Filmiä johtaneen Kurt Jägerin (jotka Suomi-Filmi itse oli tuonut Saksasta kuvaajaksi) kaltaisten ulkomaalaisten pitäisi sellaiseen ryhtyä. Ks. Jurttikka, "Muukalaisetko 'kansalliselokuvaa' tekemään". *Elokuva* 8/1928, 12.

³⁸ *Elämän maantiellä*. *Filmiaitaa* 27–28/1927, 18.

³⁹ "Suomalaisuuden", "amerikkalaisuuden" ja "eurooppalaisuuden" suhteista 1920-luvun elokuvakeskustelussa ks Seppälä 2005, 42–72.

⁴⁰ V. K–nen, "Eikö suomalainen yleisö välitä huvinäytelmäfilmeistä?" *Filmiaitta* 17/1929, 3, 23.

⁴¹ Erkki Kivijärvi, "Suomalainen elokuva". *Helsingin Sanomat* 21.6.1932.

⁴² Valentin 1932, 21.

psykologiaan, kansainvälisyyteen, kaupunkikuviin tai historiaan. Välillä imagon määrittelyä näyttää värittäneen oman tuotannon suunnanhaku, uusien aiheiden ja yleisöjen etsiminen sekä kysymys kotimaisten elokuvien viennistä; kautta 1920-luvun keskusteltiin siitä, valloitettaisiinko kansainväliset markkinat todennäköisemmin painotamalla "omaa perinnettä" vai hakeutumalla kansainvälisen elokuvan malleihin.³⁹ Välillä pääpönttimenä taas oli eron korostaminen muihin, joko ruotsalaisiin, amerikkalaisiin tai kotimaisiin kilpailijoihin. Joka tapauksessa Suomi-Filmin 1920-luvun tiivistäminen yhteen olemukseen on paljon ongelmallisempaa kuin seuraavien vuosikymmenten muistikuvien perusteella näyttäisi.

Vähintään yhtä ristiriitaisia ja vaihtelevia kuin yhtiön omat kannanotot olivat ulkopuolisten kommentojien näkemykset. Nimimerkki V. K–nen kirjoitti *Filmiaitassa* vuonna 1929: "Mikäli se suunta pääsee voitolle, että maalaiselämän kuvausta pitäisi välttää suomalaisessa elokuvassa, niinkuin äskettäin on julkisuudessa näkynyt ja kuulunut sellaista, olisi tämä koko kotimaiselle elokuvatuotannolle ja sen huvinäytelmäosalle turmiollinen."⁴⁰ Nimimerkin tarkoituksena oli pyrkiä osoittamaan, että suomalainen yleisö osaa nauttia komedioista – kunhan ne tapahtuvat maalaiselämän eivätkä salonkiväen parissa. Täysin päinvastaista mieltä oli kirjailija Erkki Kivijärvi, joka oli itsekin avustanut Suomi-Filmiä esimerkiksi *Suvisen sadun* käsikirjoittajana ja näyttelijänä. Kivijärvi katsoi, että ruotsalaisesta vaikutuksesta "[k]ansallispukuiset työt, juhannustanssit, maitokiulut, kylätappelut ja koskenlaskut" olivat tulleet välttämättömiksi koristeiksi. "Mutta ajan pitkään on tätä – aina samanlaista – 'hyvääkin' tullut liikaa."⁴¹

Kiistely maaseutukuvausten ja seurapiirielokuvan paremmuudesta tiivistyy mainiolla tavalla pakinoitsija Valentinin kuvitteellisessa kertomuksessa kirjailijan 50-vuotispäiviltä. Pakina osoittaa ainakin sen, miten tunnettu, miten jatkuva ja miten ratkaisematon tämä kiista oli. Sävyistä voi aistia tasapuolista kyllästymistä koko väittelyyn. Syntymäpäiväjuhille saapuu suuri joukko eri alojen onnittelijoita, joukossa

elokuvamaailman edustajina Suomi-Filmin tunnettu johtaja ja uusi suomalainen filmitähti Hilma Haapanen. Juhlijan tiedusteluun, miksei neiti Haapasella olekaan kiulua kädessä, vaikka on suomalainen filmitähti, vastasi puhuteltu, että hän esittää vain salonkiosia, joissa ei tarvitse mitään muuta kuin hymyilee tylsästi kameraan päin ja sitten parissa kohdassa taivuttaa ruumistaan taaksepäin, jolloin sankari suutelee häntä. Johtaja tilasi päivän merkityksen johdosta juhlijalta uuden filmitekstin, jossa sopivalla kohdalla olisi koskenlaskua. Päivän sankari kiitti tästä huomaavaisuudesta ja ehdotti, että laitettaisiin sellainen filmi, jossa on kauniita suomalaisia maisemia, koska niitä ei vielä koskaan ole esitetty.⁴²

Kaupunki vai salonki?

Käsitys 1920-luvusta talonpoikais- ja kansankuvauselokuvan hallitsemana aikana ei vastannut mitenkään yksiselitteisesti aikalaisymmärrystä – ei edes Suomi-Filmin, saati sen kilpailijoiden suhteen. Tämä ei tosin välttämättä vielä tarkoita sitä, että elokuvat olisi mielletty

erityisen ”kaupunkilaisiksikaan”: usein talonpoikais- ja kansankuvaus asetettiin vastakkain nimenomaan seurapiiri- tai salonkielokuvan, ei kaupunkielokuvan kanssa. Elokuviain mainonnassa ja markkinoinnissa sen enempää kuin kriitikeissä tai kommenttikirjoituksissa ei siis juurikaan esiinny sellaista näkemystä, että kaupunki- ja maaseutukuvaukset olisivat toisensa poissulkevia tai että kaupunki ja maaseutu piirtyisivät ja arvottuisivat elokuvissa toistensa vastakohtiksi. Seurapiiri- ja salonkielokuvat kantoivat kyllä yleensä mukanaan kaupunkiin assosioituvia merkityksiä (esimerkiksi *Korkeimmassa voitossa*), mutta vielä voimakkaammat merkityskytkökset niillä oli luokkaan ja kansallisuuteen. Vaikka kansankuvauksen linjaa ajaneet asettuivatkin selvästi Yrjö Koskisen ja Topeliuksen viitoittaman talonpoikaisen suomalaisuus-määritelmän kannattajiksi,⁴³ kaupunkivastaiset kommentit eivät keskustelussa nouse paljon esille.

Salongit ja seurapiirit assosioituivat siis jossakin määrin kaupunkiin, mutta eivät yksiselitteisesti: itse asiassa monet salonkielokuvat sijoittuivat *Suvisen sadun* tavoin ainakin osittain muualle kuin kaupunkiin, esimerkiksi maaseutukartanoihin. Ennen kaikkea salonkielokuvien vastustajat mielsivätkin ne kansainvälisiksi, ei-suomalaisiksi. Esimerkiksi Särkkä kirjoitti Kotimainen Työ ry:n toimitusjohtajan roolissa ennen tuloaan elokuva-alalle, että suomalainen elokuva oli saavuttanut parhaat voittonsa kansankuvauksessa: ”Ne harvat kerrat, jolloin meillä on pyritty luomaan ’kansainvälistä’ elokuvataidetta (salonkikuvauksia j.n.e.), ovat yritykset epäonnistuneet [– –]”.⁴⁴

1930- ja 40-luvuilla painotus jatkui usein samanlaisena. Kansankuvaus ei piirtynyt kaupunkikuvauksen vaan salonkielokuvan vastakohtaksi. Salonkielokuvia vastaan hyökättiin esimerkiksi sillä perusteella, etteivät ne kuvasta suomalaista todellisuutta, koska Suomessa ei ollut sellaisia salonkeja, joita elokuvien katsottiin kansainvälisten mallien mukaan jäljittelevän.⁴⁵ Niin ikään Suomesta sanottiin puuttuvan sellaisia näyttelijöitä, jotka voisivat uskottavasti kantaa frakkia tai esittää maailmannaista.⁴⁶ Lisäksi, kuten Anu Koivunen on huomauttanut, erityisesti 1940-luvulla moderneilla komedioilla, jotka tuolloin olivat salonkielokuvan tavallisin muoto, oli paha kaiku, koska ne liitettiin kriitikoiden muutenkin väheksymään naisten kulttuuriin.⁴⁷

Kolme- ja neljäkymmenlukujen arvostelu koski tavallisimmin ajankohdan omia elokuvia, esimerkiksi Valentin Vaalan ohjaamia Lea Joutseno -komedioita, mutta sama näkemys väritti myös tapaa katsoa kotimaisen elokuvan menneisyyttä. Risto Orkon johtaman Suomi-Filmin lehdessä vuonna 1943 julkaistu yhtiön oman historian kartoitus on tässä mielessä valaiseva. Neljännesvuosisadan kestäneen toiminnan kuvausta leimaa vaikea suhde omaan menneisyyteen. Erkki Karun johtama kaksikymmenluvun Suomi-Filmi nähdään korostetun talonpoikaisena ja samalla olennaisesti erilaisena kuin yhtiön myöhempi elämä. Tulilinjalta on yhä salonkifilmi, jonka kielteiseksi symboliksi on entistä selvemmin noussut *Suvinen satu*:

Nyt erehtyi Karu yrittämään suomalaista salonkifilmiä ja tuloksena oli ’Suvinen satu’, joka pian ristittiin ’Saviseksi sudiksi’. [– –] Syntyi kamala sekasotku, joka jos mikään oli omiansa osoittamaan, että elokuvan aihe täytyy ’tuntea’ [– –]. V. 1929 elokuvauksen sato oli ala-arvoinen: Hollywoodin

⁴³ Yrjö Koskisen ja Topeliuksen suomalaisuusnäkemyksistä ks. Ahtiainen & Tervonen 1996, 34–47.

⁴⁴ [T. J. Särkkä], ”Suomalaisesta elokuvatuotannosta”. *Suomen työ* 2/1933, 53–56. Särkkä mainitsee ainoana onnistuneena poikkeuksena Valentin Vaalan ja Theodor Tugain elokuvan *Sininen varjo* (1933).

⁴⁵ Halonen 1945, 118.

⁴⁶ Hans Kutter (1942), ”Suomalaisen filmin koetinkivi”. *Elokuva-Aitta* 9–10/1942, 199.

⁴⁷ Koivunen 1995, 221–222.

⁴⁸ "Kuvakronikka Suomi-Filmin vaiherikkaita vuosilta". Suomi-Filmin *Utuisaitta* 11–12/1943, 8–9. Sama anekdootti Suvisen sadun pilkkaniemestä löytyy esimerkiksi af Hällströmiltä (1936, 229–230), ja sen kertoo myös Karun tytär Sinikka Järviluoma Peter von Baghin televisiodokumentissa Suomi-Filmin tarina (osa 1, 1993).

⁴⁹ Yhtiöiden linjoista ja kilpailun käynnistymisestä ks. Laine 1999.

antama pintasila häikäisi Karua antamaan ratsumestari von Haartmanin ohjata elokuvat 'Korkein voitto' [–] sekä 'Kajastus' [–]. 'Tulenkantajat' alkoivat siihen aikaan päästä muotiin ja Unto Seppäsen käsikirjoituksen mukaan ohjasi Waldemar Wohlström elokuvan 'Kahten tanssin välillä', ennenkuin havaittiin, että oli viisaampaa olla heilumatta kaikkien tuulien ja tulenkantajien välillä.⁴⁸



Elokuva 1/1930.

"Karun linja"

Suomi-Filmin historiakäsityksessä on oikeastaan outo ristiriita: yhtiö arvostelee omaa menneisyyttään juuri samanlaisella salonkikritiikillä, jota kriitikot kohdistivat yhtiön 1930- ja 40-lukujen elokuviin. Ristiriita selittyy ainakin osittain sillä, että kirjoitushetkellä käsitys 1920-luvun elokuvan talonpoikaisuudesta oli jo muuttunut itsestäänselvydeksi ja että poikkeamat talonpoikaisesta linjasta näyttivät epäonnistuneilta harhapoluilta. Miten ja milloin kaksikymmenluvun elokuvan monimuotoisuus sitten kääntyi talonpoikaisuuden korostamiseksi? Mihin unohtuivat tuotannon jatkuvat suunnanmuutokset ja aikalaisten ratkaisemattomat kiistat kotimaisen elokuvan linjasta?

Avainkohta näyttää olleen Suomi-Filmin 1930-luvun alkuvuosien kriisi, jonka seurauksena Karu ajautui vuonna 1933 ulos yhtiöstä ja perusti kilpailevan Suomen Filmiteollisuuden (SF). Suomi-Filmi vaihtoi koko johtonsa ja teki uudessa kilpailutilanteessa selvän pesäeron sekä "vanhaan" Karun aikaiseen Suomi-Filmiin että uuteen kilpailijaansa. Kilpailu johtavan valmiston asemasta alkoi 1930-luvun jälkipuoliskolla kiihtyä täyteen vauhtiin, ja kilpailijasta erottautuminen oli tärkeä tekijä, kun yhtiöt muokkasivat omia imagojaan. Siinä missä uusi Suomi-Filmi haki tuotantopäällikkö Risto Orkon johdolla linjaansa moderneista kaupunkikomedioista ja *Siltalan pehtoorin* (1934) kaltaisista kartanokomedioista, SF korosti talonpoikaista, juurevan kansallista käsittelytapansa.⁴⁹ Niinpä SF:n muisteluissa "Karun linja" – eli koko

1920-luvun elokuva – tiivistettiin samaan talonpoikais-kansalliseen retoriikkaan, ja näkemys vain vahvistui, kun Karu yllättäen kuoli vuonna 1935 ja T. J. Särkkä siirtyi yhtiön johtoon. Suomi-Filmi taas vältti sekavassa tilanteessa puhumasta yhtiön edellisestä elämästä mitään.

Kirjailija Artturi Järviluoman laatima Erkki Karun muistokirjoitus vuodelta 1936, Suomen Filmiteollisuuden *SF-Uutiset* -lehden toisessa numerossa, kuvastaa hyvin uutta näkemystä:

Erkki Karu oli ennen kaikkea suomalainen, hän rakasti Suomen luontoa ja kansaa. Jokaisessa hänen filmissään täytyi olla Suomen hymyilevät äidin kasvot taustana ja suomalaista kansaa hän kuvasi rakkaudella. Hän ei milloinkaan hyväksynyt sitä asennetta, että maalaisia katsottaisiin jonkinlaisina tyhminä toloina, joille vain tulisi nauraa kuten monissa herraskaisissa näytelmissä ennen ja useissa filmeissä vielä nykyäänkin maalaisia kuvataan.⁵⁰

Järviluoman sanoissa on tietysti muistokirjoituksen juhlallinen sävy, mutta samalla ne antoivat suuntaviittoja sille SF-retoriikalle, jonka Särkkä hioi *SF-Uutisten* pääkirjoituksissa seuraavina vuosina huippuunsa. Tähän retoriikkaan kuului se, että ylevien aiheiden lomassa tehtiin samalla melko peittelemätöntä elokuvapolitiikkaa. Järviluoman muistosanoissakin piilee piikki: maalaisille naureskelevat elokuvat viittaavat tuskin sen kauemmas kuin ”uuden” Suomi-Filmin tuoreisiin menestyksiin *Siltalan pehtoori* ja *Kaikki rakastavat* (1935). Vastapainona Järviluoma painotti, että Karun velvoittava testamentti ”on nyt jäänyt Suomen Filmiteollisuuden, *SF:n* hoidettavaksi. Ja siellä tunnetaan ja tunnustetaan tämä ’Karun linja’.”⁵¹ ”Karun linja” merkitsi nyt siis talonpoikaista isänmaallisuutta, ja samalla maaseutu ja kaupunki olivat entistä enemmän myös muuta kuin elokuvissa kuvattuja paikkoja: ne olivat elokuvapolitiikkaa ja -taloutta koskevien kiistojen tuottamia määreitä.

Karua ja Suomi-Filmiä koskevien käsitysten muuttumisen huomaa myös vertailemalla Roland af Hällströmin kirjoituksia kaksikymmen- ja kolmekymmenluvulta. Ensimmäisen elokuvan historiaa, estetiikkaa ja taloutta käsittelevän suomalaisen kirjan *Filmi – aikamme kuva* (1936) laatinut af Hällström lienee vaikuttanut käsityksiin mykän kauden elokuvatuotannosta voimakkaammin kuin yksikään toinen kirjoittaja. Kirjassa suomalaisen elokuvan historia käytännöllisesti katsoen alkaa itsenäistymisen jälkeen Suomi-Filmin perustamisesta,⁵² ja lisäksi Suomi-Filmi hallitsee 1920-lukua ja Karu Suomi-Filmiä paljon selvemmin kuin af Hällströmin kaksikymmenluvun kirjoituksissa. Lisäksi Karun ohjaajakuva on saanut uudenlaisia vivahteita. Kiinnostava on vertailla esimerkiksi vuonna 1929 ilmestynyttä kirjoitusta ”Suomen kolme filmiohjaajaa” vuoden 1936 kirjaan. Af Hällström käyttää kirjassaan monin paikoin samaa tekstiä ja samoja ilmaisuja, mutta siellä täällä mukaan on tullut uusia painotuksia. Vuonna 1929 Karun vahvuuksiin ohjaajana kuuluivat yksinkertaisuus, selvyys, varmuus ja hallitsemiensa keinojen tuntemus.⁵³ Seitsemän vuotta myöhemmin luettelo on vaihtunut ”yksinkertaisuuteen, selkeyteen, kansanomaisuuteen, varovaisuuteen ja hallitsemiensa keinojen tuntemiseen”.⁵⁴ Toisessa vuoden

⁵⁰ Artturi Järviluoma, ”Erkki Karu In memoriam”. *SF-Uutiset* 1 /1936, 14–15.

⁵¹ Järviluoma 1936, 15.

⁵² Hannu Salmi lähtee kuvaavasti liikkeelle tästä af Hällströmin näkemyksestä ryhtyessään selvittämään elokuvan vaiheita ennen Suomi-Filmin perustamista, suomalaisen elokuvan ”Kadonnutta perintöä”. Salmi 2002, 12.

⁵³ Roland af Hällström, ”Suomen kolme filmiohjaajaa”. *Aamulehti* 6.1.1929.

⁵⁴ Af Hällström 1936, 228 (kursivointi tämän kirjoittajien).

⁵⁵ Roland af Hällström, "Jätkä suomalaisessa elokuvassa". *Elokuva* 9–10/1929, 16.

⁵⁶ Af Hällström 1936, 230.

⁵⁷ Donner 1961, 44.

⁵⁸ Malmberg 1975, 9.

1929 kirjoituksessaan af Hällström toteaa Karun kieltolakiseikkailun *Myrskyluodon kalastaja* (1924) olleen "niin nykyaikainen, ettei kirjallisuutemmekaan oikeastaan vielä tunne samanlaista esitystä".⁵⁵ Vuonna 1936 siitä oli tullut "varsin oikein suunniteltu yritys kieltolainaikaisen kansanelämän tuomiseksi elokuvan aihepiiriin".⁵⁶

Lopuksi: syntisen kaupungin myöhemmät vaiheet

Milloin mielikuva suomalaisesta elokuvatuotannosta alkoi sitten muuttua kokonaan agraariksi ja milloin syntyi sellainen ajatus, että "vanha" kotimainen elokuva olisi kauttaaltaan kaupunkikielteistä? Milloin 1920-, 30- ja 40-lukujen keskusteluille tyypillinen maaseutu/salonki-asetelma kääntyi maaseudun ja kaupungin vastakkainasetteluksi? Käsittääksemme vasta 1960- ja 70-luvuilla. Esimerkiksi Jörn Donner oli kuuluisassa kuusikymmenluvun taitteen linjakirjoituksessaan "Suomalainen elokuva vuonna 0" salonkielokuvien vastustajien tavoin sitä mieltä, että *parhaat* suomalaiset elokuvat olivat kuvanneet maaseudun oloja. Sen sijaan hän ei väittänyt, ettei kaupunkielokuvia olisi ollut, määrällisesti jopa enemmän kuin maaseutukuvauksia.⁵⁷ Hieman myöhemmin näkemys oli jo jyrkentynyt ja muuttunut olennaisilta painotuksiltaan. Tarmo Malmberg katsoi vuonna 1975, että agraari elämäntapa määritteli suomalaisen elokuvan ilmapiiriä pääosin 1960-luvulle asti. Kaupunkielämän kuvaaminen muodosti vain sivuteeman, ja perinteisen kotimaisen elokuvan johtomotiiivina oli maalaiselämän ja -ihanteiden sekä kristillisten arvojen yhdistelmänä syntynyt maailmankuva, jonka mukaan ihminen eli lähellä luontoa ja kaupunki oli syntinen paikka.⁵⁸

Donneria ja Malmbergia yhdistää erittäin kriittinen suhtautuminen studioajan elokuvaan. Mikä sitten selittää eron 1960-luvun alun ja 1970-luvun näkemyksissä? Ensisijainen selitys on elokuvakulttuurin sukupolvimurros, jota Donner osin ennakoï ja osin edusti, mutta joka Malmbergin kirjoituksen aikana oli jo ohittanut 1960-luvun siirtymävaiheen. Sukupolvimurrosta luonnehti periaatteessa samankaltainen pyrkimys irrottautua entisestä elokuva-ajattelusta kuin 1930-luvun Suomi-Filmin tavassa hakea etäisyyttä "Karun linjaan" tai 1950-lukulaisten sanoutumisessa irti ensimmäisen tasavallan arvoista ja ilmaisutavoista. Tällä kerralla kyse oli kuitenkin totaalisemmasta irtiotosta, koska elokuvan koko tuotantomuoto muuttui paljon radikaalimmin kuin aiemmissa tapauksissa, koska muutoksessa oli monia kansainvälisiä paralleelleja ja koska muutoksen tarve ei koskenut vain elokuvaa vaan läpäisi monet kulttuuriset ja yhteiskunnalliset kerrokset.

Tällaisten rakenteellisten tekijöiden ohella vaikutti luultavasti myös paljon yksinkertaisempi ja materiaalisempi asia: uusilla elokuvantekijöillä, kriitikoilla ja tutkijoilla ei enää ollut mahdollisuutta nähdä 1920–50-lukujen, saati 1910-luvun elokuvaa. Kriitikkona toiminut Donner lienee tuntenut perin pohjin ainakin 1950-luvun kotimaisen tuotannon, mutta seuraavat ikäryhmät joutuivat todennäköisesti tekemään päätelmänsä satunnaisten, kenties televisiosta katsottujen esimerkkielokuvien perusteella. Niinpä ei olekaan yllättävää, että käsitystä suomalaisen elokuvan kaupunkikielteisyydestä on perusteltu

usein samojen esimerkkielokuvien avulla. *Avoveteen* (1939), *Haaviston Leeni* (1948), *Pikku Matti maailmalla* (1948), *Jengi* (1963) ja muutama muu ovat saaneet edustaa koko suomalaisen elokuvan perinnettä, eikä Malmbergin sukupolven kirjoittajilla ole tuntunut olevan syytä epäillä, ettei vastaavia, selvästi kaupungin turmelevuutta korostavia elokuvia lopulta ollutkaan kuin kourallinen.⁵⁹

Vasta videoiden tulo 1980-luvulla (ja esimerkiksi Suomi-Filmin lähes koko pitkien elokuvien tuotannon julkaiseminen myyntikasetteina), erilaisten retrospektiivien ja festivaalien järjestäminen, kotimaisen elokuvahistorian tutkimus ja *Suomen kansallisfilmografian* julkaiseminen ovat hiljaksen tuoneet aineiston taas nähtäville. Tätä myötä kaupungit ja salongit löytävät ehkä paikkansa suomalaisen elokuvan historiasta ja muistuttavat samalla siitä, ettei kaupunkia ja maaseutua aseteta vastakkain kuin verrattain harvoin. Lisäksi ”vanhan” elokuvan kaupunki ja maaseutu eivät näyttäyty sellaisina yhtenäisinä ja muuttumattomina määreinä kuin myöhemmistä kommenteista saattaisi päätellä. Korostettaessa kaupungin ja maaseudun vastakkaisuutta ajatellaan usein poissulkevasti: se mikä ei ole kaupunkia on maaseutua. Mutta tällä tavalla määrittävä maaseutu ei ole välttämättä missään mielessä agraaria. Suurkaupungin ja talonpoikaisen agraarimaaseudun välillä on paljon muuta: kirkonkyliä, kauppaloita, pikkukaupunkeja, saaristolaiskyliä, toisaalta myös kartanoita, huvittelukeskuksia ja villiä erämaata. Kaikki ne tuovat lisä vivahteita kaupungin ja maaseudun suhteiden käsittelyyn ja vihjaavat siihen, että näitä suhteita voisi olla hedelmällisempi lähestyä vuorovaikutuksen kuin poissulkevien erojen kannalta.

Kaupungin ja maaseudun rajankäynnillä on ollut merkittävä rooli kansallisen identiteetin ja sen menneisyyden rakentamisessa. Sillä on ollut myös tärkeä osa sukupolvien välisessä poliittisessä ja kulttuurisessa liikkeessä; uudempi sukupolvi on voinut leimata vanhemmat sukupolvet perinteisiksi ja agraareiksi ja itsensä moderniksi ja urbaaniksi, siis tulevaisuudeksi. Toisaalta talonpoikaista identiteettiä on käytetty torjunta-aseena uusia ja vieraita ilmiöitä vastaan. Vastakkainasettelu on siis palvellut identiteetin rakentamisen tarpeita, mutta se on välittynyt – kenties tahattomastikin – myös elokuvahistoriaan, elokuvakritiikkiin ja sieltä eteenpäin sellaiseen tutkimukseen, joka ei varsinaisesti kohdistu elokuvaan mutta joka käyttää alussa siteeratun Laura Kolben artikkelin tavoin elokuvaa todistusaineistona suomalaisen kulttuurin ja mentaliteetin agraarisuudesta. Toisaalta agraarin ja urbaanin mentaliteetin välinen asetelma ei ole kulttuurin- eikä historian tutkimuksessa saanut osakseen vastaavaa huomiota ja kriittistä analyysia, joka esimerkiksi kansallisuuteen, luokkaan tai sukupuoleen on kohdistunut.⁶⁰ Ehkäpä juuri tämän takia se on jäänyt eräänlaiseksi helposti uskottavaksi, itsestään selväksi sivulauseeksi, jota ei ole tarvinnut perustella mutta joka on ollut yllättävän sitkeähenkinen.

⁵⁹ Sama elokuvavalikoima todistaa vielä Taninkin (1995, 108–116) tutkimuksessa ”vanhan” elokuvan kaupunkikielteisyyden puolesta. Ks. myös esim. Astala & Hoikkala 1985, 8–15; Astala ja Hoikkala näkevät tosin maaseudun ja kaupungin vastakkaisuuden värittävän vielä monia heidän tutkimiaan 1960–80-lukujenkin nuori-soelokuvia.

⁶⁰ Hyvänä poikkeuksena mainittakoon teos Lehtonen, Löytty & Ruuska 2004, erityisesti Mikko Lehtosen osio ”Suomalaisuus luontona”, 55–75.

Kirjallisuus

- Ahtiainen, Pekka & Jukka Tervonen (1996), *Menneisyyden tutkijat ja metodien vartijat. Matka suomalaiseseen historiankirjoitukseen*. Helsinki: SHS.
- Alanen, Antti (1999), Born Under the Sign of the Scarlet Flower: Pantheism in Finnish Silent Cinema. Teoksessa John Fullerton & Jan Olsson (eds.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*. Sydney: John Libbey, 77–85.
- Alanen, Antti (2004), Nuoren Vaalan kansainvälisiä vaikutteita. Teoksessa Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS, 65–77.
- Astala, Erkki & Tommi Hoikkala (1985), Kurittomat sukupolvet. Suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta. *Sinä minä me* 3/1985, 8–15.
- von Bagh, Peter (2000), Hetkemiä. Todellinen Helsinki löytyy vain valkokankaalla. *Helsinki-info*, juhlanumero: Helsinki 450-vuotias: Kaupunki meren sylissä. 12.6.2000, <http://www.aatos.fi/Hki450v/info-sisallys.html>.
- Campbell, Russell (1999), "Fallen woman" prostitute narratives in the cinema. *Screening the Past* 8, <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr1199/rcfr8b.htm>.
- Donner, Jörn (1961), Suomalainen elokuva vuonna 0. Teoksessa Aito Mäkinen (toim.), *Studio* 6. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 17–58.
- Haarla, Lauri (1928), *Teatterikirja. Kirjoitelmia ja näyttelijäkuvia*. Helsinki: Otava.
- Halonen, Antti (1945), Elokuvamme tarvitsee sosiaalista uudistusta. Teoksessa Toini Aaltonen (toim.), *Teatteri ja filmi*. Äänekoski: Kustannusosakeyhtiö Kirjamies, 115–119.
- Heiskanen, Outi & Santakari, Minna (2004), *Asuuko neiti Töölössä? Elämää elokuvien Helsingissä*. Helsinki: Teos.
- Honka-Hallila, Ari (1996), Äänielokuva tulee Suomeen. Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 1. Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & SEA, 463–469.
- Hällström, Roland af (1936), *Filmi – aikamme kuva. Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä: Gummerus.
- Karkama, Pertti (1994), *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.
- Kassila, Matti (1995), *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.
- Katainen, Elina (1993), "Loistavin elokuva mitä milloinkaan on esitetty" – suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä. Teoksessa Elina Katainen (toim.), *Kotomaan koko kuva. Kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalishistoriasta*. Helsinki: SHS & Helsingin yliopiston talous- ja sosiaalishistorian laitos, 187–220.
- Koivunen, Anu (1995), *Isänmaan moninaiset äidinkasvat. Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: SETS.
- Kolbe, Laura (1999), Suomalainen kaupunki. Historian hierarkioita ja modernia lähielämää. Teoksessa Markku Löytönen & Laura Kolbe (toim.), *Suomi. Maa, kansa, kulttuurit*. Helsinki: SKS, 156–170.
- Laine, Kimmo (1999), "Pääosassa Suomen kansa". *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoimittajien kansallinen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: SKS & SEA.
- Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti & Seitajärvi, Juha (2004) (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, Mikko, Olli Löytty & Petri Ruuska (2004), *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino.
- Malmberg, Tarmo (1975), Traditional Finnish Cinema: An Introduction. Teoksessa Jim Hillier (ed.), *Cinema in Finland*. London: BFI, 1–11.
- McArthur, Colin (1997), Chinese Boxes and Russian Dolls. Tracking the Elusive Cinematic City. Teoksessa David B. Clarke (ed.), *The Cinematic City*. London & New York: Routledge, 19–45.
- Mickwitz, Joachim (1995), *Folkbildning, företag, propaganda. Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden*. Helsingfors: FHS.

- Peltonen, Matti (1996), *Matala viisikymmenluku*. Teoksessa Matti Peltonen (toim.), *Rillumarei ja valistus. Kulttuurikahakoita 1950-luvun Suomessa*. Helsinki: SHS.
- Salmi, Hannu (1999), *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto – Kulttuurihistoria.
- Salmi, Hannu (2002), *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: SKS.
- Seppälä, Jaakko (2005), *'A Strong National Sense': A Study of Finnish Film Production, 1917–1931*. Unpublished MA by Research Dissertation, The University of Warwick.
- Seppälä, Jaakko (2007), *Suomalaisen mentaliteetin kasvualueista – Kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot*. *WiderScreen* 1/2007, http://www.widerscreen.fi/2007/1/suomalaisen_mentaliteetin_kasvualueista.htm.
- Short, John Rennie (1991), *Imagined Country. Society, Culture and Environment*. London & New York: Routledge.
- Tani, Sirpa (1995), *Kaupunki Taikapeilissä. Helsinki-elokuvien mielenmaisemat – maantieteellisiä tulkintoja*. Helsinki: Helsingin kaupungin tietokeskuksen tutkimuksia 1995: 14.
- Toiviainen, Sakari (1992) *Suurinta elämässä. Elokuvamelodraaman kulta-aika*. Helsinki: VAPK & SEA.
- Uusitalo, Kari (1965), *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari (1988), *Meidän poikamme. Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: VAPK & SEA.
- Valentin (1932), *Annoksittain. Pakinoita*. Helsinki: Otava.
- Williams, Raymond (1985), *The Country and the City*. London: The Hogarth Press (alk. 1973).