

Outi Hupaniittu

Outi Hupaniittu, FT, arkistonjohtaja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura

KUVITELTU VUOSIEN 1916–1919 KATKOS JA KESÄ 1918 – suomalaisen elokuva-alan varsinainen kohtalonhetki



Perinteisesti suomalaisen elokuvan historiankirjoitus on tulkinut, ettei alalla tapahtunut juuri mitään vuonna 1918. Muutama kuvaaja taltioi sisällissodan paraateja, mutta muuten elettiin suuren katkoksen aikaa, joka erotti ensimmäiseen maailmansotaan päättäneen elokuvan varhaisvaiheen myöhemmästä, kansallisen elokuvan kaudesta. Käsitys syntyi alun perin tukemaan Suomi-Filmin markkinointia, mutta se sai "virallisen totuuden" aseman kansallisessa elokuva historiassa. Tässä tulkinassa sota ja venäläistäminen tukahduttaa autonomian aikaisen toiminnan ja itsenäistymisen jälkeen uusi elokuva-ala syntyy kuin feeniks-lintu tuhkasta. 1910-luvun jälkipuolen tarkempi tarkastelu kuitenkin paljastaa, ettei aikakausien välillä ollut katkosta, eikä venäläistämisen vaikutus ollut ratkaiseva. Artikkelin osoittaa, että ensimmäisellä maailmansodalla ja erityisesti keisarillisella Saksalla oli ratkaiseva merkitys suomalaisen elokuvateollisuuden murroksessa vuonna 1918.

Kansallinen historia on aina tietoisesti ja ideologisesti tuotettua ja tuotteistettua. Tämä artikkeli käsittelee vuotta 1918 esimerkkinä siitä, kuinka kansallista historiografiaa on tietoisesti ylläpidetty tulkitsemalla 1910-luvun lopun suomalaista elokuva-alaa. Näkökulma, joka ei rajaudu vain suomalaisten toimijoiden analyysiin, avaa, miten kansallista historiankirjoitusta ja tulkintaa on rakennettu: mitkä ovat olleet "soveliaat ainekset", jotka on sisällytetty kertomukseen, mitkä osat taas on jätetty pois. Tarkastelua tehdään kahdella tasolla: miten elokuva-ala on ymmärretty ja miten sen kehityskulkua on muokattu kansalliseen historiaan sopivaksi? Tätä kautta nousee esille, miten tulkinnat ovat vaikuttaneet ja jopa vääristäneet käsityksiämme menneestä.

Perinteisesti suomalaisen elokuvan historiankirjoituksessa 1900-luvun alkuvuosikymmenet on nähty vähämerkityksisinä verrattuna 1920-luvun alusta alkaneeseen aikakauteen. Näillä "vähäisillä" vuosilla 1910-luvun jälkipuolella on erityinen asema, sillä on uskottu, ettei alalla tapahtunut mitään vuosina 1916–1919. On ajateltu, että yhtiöt ajoivat itsensä alas ja elokuva-teattereiden lukumäärä laski, koska ensimmäinen maailmansota ja Venäjä tukahduttivat toiminnan. Tulkintaa lamaantuneisuuden ajasta on tukenut

ajatus 1920-luvun alusta suomalaisen kansallisen elokuvan syntyaikana, jolloin elokuva-ala nousee kuin feeniks-lintu tuhkasta. Tässä kertomuksessa kansallinen tulkinta on ohittanut kansainväliset elementit (paitsi Venäjän aseman tarinan roistona) korostaakseen eepiset mitat saavaa kertomusta suomalaisen kansallisen elokuvan omalakisesta synnystä ja kehityksestä. Esimerkiksi Kari Uusitalon *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenissä* (1965) Venäjän osuus on nostettu korostetusti esillä: ”Samoihin aikoihin [talvella 1916] näet tyrehtyi koko muukin kotimainen elokuvatuotanto venäläisten viranomaisten kieltäytystä maailmasodan ja sen aiheuttamien poikkeuksellisten olosuhteiden takia kaikkinaisen kuvaustoiminnan harjoittamisen Suomessa.” (Uusitalo 1965, 16.) Sama perusasetelma löytyy muistakin teoksista – olihan toisen sortokauden politiikalla merkittävä vaikutus kuvaustoiminnan kuihtumiseen – mutta sävy on pehmeämpi. Esimerkiksi Honka-Hallila kirjoittaa *Markan tähden* -teoksessa (1995): ”Vaikeuksia aiheuttivat ensimmäisen maailmansodan aikaan myös se, että viranomaiset olivat sotasensuurin erityismääräyksellä kieltäneet ulkokuvaukset, mikä pääosin selittää noiden vuosien vähäisen elokuvatuotannon” – siitä huolimatta, että edellisellä sivulla on todettu: ”Ensimmäinen maailmansota vaikeutti suomalaista elokuvatuotantoa, koska laitteistoa ja raakafilmiä oli vaikea saada. [-] Käytännössä suomalainen elokuva siis lähes lakkasi olemasta.” (Honka-Hallila 1995, 40–41.)

Peter von Baghin *Suomalaisen elokuvan kultaisessa kirjassa* (1992) ja *Suomalaisen elokuvan uudessa kultaisessa kirjassa* (2005) puolestaan *Eräästä elämän murhenäytelmästä* puhutaan ”näytelmäelokuvana” vain lainausmerkkien kanssa. Vuoden 1916 tilannetta kuvataan lainauksella Sven Hirniltä: ”Etsikkoaika kului hukkaan, ja miehistö jätti laivan”, mikä kontekstistaan irrotettuna vaikuttaa jyrkemältä ja lopullisemmalla kuin alkuperäisessä, jossa Hirn puhuu Erik Estlanderin kariutuneesta filmistudiohankkeesta ja viimeisten näytelmäelokuvien ohjaajista, ruotsalaisesta Sven Bergvallista ja suomalaisesta Konrad Tallrothista, jotka lähtivät Ruotsiin. Teoksista jälkimmäisessä on myös osio ”He tekivät suomalaisen elokuvan”, joka alkaa 1920-luvusta, eli 1910-luvun toimijoita ei lasketa mukaan suomalaisen elokuvan tekijöiksi. (von Bagh 2005, 19, 404–405; vrt. Hirn 1991, 185.)

Tulkintojen vaikutukset näkyvät edelleen. Viime vuosikymmenien tutkimuksissa on korostettu, ettei varhaista suomalaista elokuva-alaa tulisi väheksyä (ks. erityisesti Salmi 2002, mutta myös Hirn 1991, 2001, 1981), mutta ei ole vaikea löytää luonnehdintoja siitä kehittymättömänä, lyhytjänteisenä, vaatimattomana tai vähäisenä, tai toteamuksia, joiden mukaan alan toimijat eivät olisi tunteneet kansainvälistä elokuvaaliiketoimintaa kovin hyvin (ks. esim. Sedergren & Kippola 2012, 106, 113; Pantti 2000, 121; Seppälä 2012, 103). Tulkinnoissa maahantuonti, esitys ja levitys piirtyvät vielä tuotantoakin kehittymättömämmiksi toimialoiksi. Kokonaisuudessaan kyse tuntuu olevan itseään ruokkivasta ketjusta: koska alkuaikojen toiminnot tulkitaan vähäisiksi, ne eivät ole kiinnostaneet tutkijoita, ja tutkimustiedon vähäisyys on toiminut vahvistuksena alan kehittymättömyydestä. Samalla on syntynyt ajatus siitä, ettei tutkimukselle olisi lähteitä, koska aikakauden elokuvat ovat valtaosin tuhoutuneet. Tulkinnoissa jää huomaamatta, ettei elokuva-alan toiminnassa koskaan ollut oletettua katkosta, ja että elokuva-alan moninainen toiminta tallentui niin arkistoihin kuin lehtiaineistoihinkin, jotka antavat aivan päinvastaisen kuvan tilanteesta.

Tämän artikkelin tutkimusote sijoittuu vahvasti New Cinema Histories -perinteeseen (ks. esim. Maltby 2011), sillä se hyödyntää laajaa empiiristä materiaalia analysoidessaan ensimmäisen maailmansodan aikaista suoma-

laista elokuva-alaa ja sen transnationaaleja ulottuvuuksia. Keskeinen tavoite on näyttää, kuinka vähäinen merkitys Venäjän sortotoimilla oli 1910-luvun lopun elokuva-alan rakennemuutokseen verrattuna Suomen ja Saksan välisiin suhteisiin vuonna 1918. Samalla nousee esille, etteivät ensimmäisen maailmansodan vuodet 1914–1917 olleet ratkaisevia viimeiseen sotavuoteen verrattuna. Suomalaisen elokuvan kansallisessa historiografiassa on tukeuduttu viholliskuviin (Venäjä) ja unohdettu kumppani (Saksa), jotta on kyetty luomaan kuva kansallisesti rakennetusta elokuva-alasta.

Tulkinnat suomalaisen elokuvan synnystä

Vuonna 1936 elokuvakriitikko Roland af Hällström kirjoitti:

Suomalaisen elokuvan historia, jos näin komeata sanaa ollenkaan on syytä käyttää, kun kysymyksessä on niin nuori ja itse asiassa vähän kehittynyt ala kuin kotimainen filmituotantomme, alkaa oikeastaan vasta vuodesta 1920. Silloin varsinaisesti aloitti toimintansa muutamien nuorten näyttelijöiden perustama Suomi-Filmi Oy, josta pitkäksi aikaa tuli kotimaisen filmituotannon hallitseva ja ainoa merkki.

Tietysti maassamme oli jo paljon aikaisemmin yritetty tehdä ”eläviä kuvia”, mutta näistä yrityksistä ei yleensä ole säilynyt muita tietoja kuin joukko tragikoomillisia kaskuja ja juoruja, joiden kerääminen ja seulominen kylläkin varmasti kannattaisi. (af Hällström 1936, 221.)

Teksti löytyy teoksesta *Filmi – aikamme kuva*, joka oli ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys elokuvasta. Af Hällström mainitsi muutamia nimiä ”kaskujen ja juorujen” aikakaudelta ja ylisti parinkymmenen sivun verran Suomi-Filmiä ja sen entistä johtajaa Erkki Karua. Muutakin tuotantoa hän esitteli, mutta päätyi toteamaan: ”Mutta varmaa on, että aina kun suomalaisen elokuvan rakennuksesta puhutaan, [--] on sanottava ja sanotaan: Perustuksen laski Erkki Karu.” (af Hällström 1936, 268, katso myös 221–268.)¹

Roland af Hällström ei ollut ensimmäinen, joka määritteli suomalaisen elokuvan historian alkupisteeksi 1920-luvun alun, mutta hänen teoksensa oli keskeinen prosessissa, jossa siitä tuli ”virallinen totuus”. 1920-luvulta alkaen Suomi-Filmin vahva asema oli vaikuttanut suomalaisesta elokuvasta kirjoittamiseen ja alan itseymmärrykseen, ja monissa teksteissä suomalainen elokuva ja Suomi-Filmi olivat rinnastuneet toisiinsa synonyymeinä. Tulkinta ei ollut missään nimessä täysin vailla perusteita. Esimerkiksi aikaisemmat elokuvatuottajat olivat olleet lähinnä elokuvateatteriyhtiöitä tai filmiagenttuureja, joiden päätoimialana oli elokuvan maahantuonti, levitys ja/tai esitys. Suomi-Filmi oli ensimmäinen yhtiö, joka keskittyi tuotantoon, ja oli johtava toimija tällä alalla 1920-luvun alusta 1930-luvun puoliväliin. Kuitenkin jo Suomi-Filmin alkuvuosista alkaen julkisuudessa painotettiin, ettei ennen yhtiön perustamista Suomessa ollut ollut varteentotettavia elokuvantekijöitä ja että yhtiö oli yksin vastuussa suomalaisen elokuvatuotannon synnystä. Nopeasti ajatusmalli levisi yhtiön ulkopuolelle, mutta se levisi pitkään mainonnassa ja lehtiartikkeleissa.² Vuonna 1936 tulkinta päätyi kovakantiseen kirjaan, joka käsitteli suomalaisen elokuvan ohella elokuvan estetiikkaa, tekniikkaa ja koko kansainvälisen elokuva-alan historiaa.

Af Hällströmin tulkintoja kritisoitiin jo aikalaiskriitikeissä. Suurimpana ongelmana pidettiin 1920–1930-lukujen muiden elokuvantekijöiden väheksymistä, mutta ei aikaisempien vuosikymmenien ohittamista (ks. esim. ”Filmi – aikamme kuva,” *Elokuva-aitta* 1/1937, 109). Kommentoijille kyseessä

1 Erkki Karu menehtyi yllättäen nopeasti edenneeseen sairauteen vain vähän ennen kirjan ilmestymistä.

2 Jo 1900-luvun alussa elokuva-alan yhtiöt olivat järjestäneet lehdistötilaisuuksia, mutta Suomi-Filmi vei toiminnan paljon pidemmälle. Sanomalehdistä löytyy runsaasti artikkeleita, jotka käytännössä toimivat yhtiön mainoksina. Hupaniittu 2013, 87–88, 151, 207, vertaa esimerkiksi Erkki Karun haastatteluun perustuva lehtiuttu: Tuntematon kirjoittaja: *Suomalainen filmitoiminta*. Turun Sanomat 1.5.1923. Samat argumentit löytyvät esimerkiksi artikkeleista Sepeteus: *Filmitoiminnasta Suomessa*. Turun Sanomat 2.4.1922; Tuntematon kirjoittaja: *Suomalainen filmitoiminta*. Helsingin Sanomat 17.12.1922. Hurgempiin tulkintoihin tilanteesta yllyttään artikkelissa Eero Alpi: *Kotimainen filmitoiminta ja -teollinen tuotantomme* (*Aamulehti* 18.4.1923), jossa yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Biografi menevät sekaisin.

oli debatti aikalaiselokuvan arvostuksesta, ei sen syntyvaiheista. Samalla kun he halusivat kiinnittää huomiota Suomi-Filmin kilpailijoihin, heille kävi Hällströmin tulkinta siitä, että jos jotain olikin tapahtunut ennen Erkki Karua, se ei ollut varsinaisesti mainitsemisen arvoista.

1930-luvun kontekstista katsoen ei ole yllättävää, että 1910-luku oli kadonnut näkymättömiin. Kaikki aikakauden merkkihahmot olivat lähteneet alalta. Kolmesta af Hällströmin mainitsemasta tuottajasta K. E. Ståhlberg (1862–1919) oli sulkenut elokuvatoimintonsa jo vuonna 1911, kun taas Erik Estlander (1871–1946) ja Hjalmar V. Pohjanheimo (1867–1936) olivat jatkaneet alalla 1920-luvun alkuun.³ Kaikki muut 1910-luvun keskeiset hahmot – ne, jotka Roland af Hällström jätti mainitsematta – olivat samoin kadonneet näköpiiristä 1930-luvun puoliväliin mennessä eläköidytyään, vaihdettuaan alaa tai kuoltuaan. Samoin kaikki varhaiset yhtiöt oli fuusioitu uusiksi yhtiöksi tai pilkottu ja myyty. (Hupaniittu 2013, 127, 427.) Näin ollen ei ollut ketään, joka olisi pitänyt yllä 1910-luvun traditioita tai muistuttanut menneistä saavutuksista.

On kuitenkin mielenkiintoista pohtia, minkä takia juuri kolme mainittua tuottajaa nousivat esille af Hällströmin tekstissä. Muista varhaisen elokuvan keskeisistä hahmoista Ernst Ovesen (1878–1960), Gösta Lindebäck (1876–1940) ja August Sorjanen (1874–1938) jäivät elokuvatuotannossa mitaten kauas valittujen miesten luvuista, mutta Nordiska Biograf Kompaniet valmisti huomattavasti enemmän elokuvia kuin Hjalmar Pohjanheimon Lyyra ja melkein yhtä paljon kuin Erik Estlanderin Finlandia Film. Tästä huolimatta Rasmus Hallseth (1878–1940) ja David Fernander (1883–1935) jäivät pois af Hällströmin listalta, vaikka he tuottivat jopa Konrad Tallrohin ohjaukset.

Yksi selitys voi löytyä kansallisesta historiankirjoituksesta, jonka kautta af Hällström saattoi valintojaan tehdä. Nimi Nordiska Biograf Kompaniet vihjasi rajat ylittävään toimintaan, vaikka kyseessä oli suomalainen yhtiö, joka toimi vain Suomessa. Sen omistajat olivat kuitenkin Norjasta ja Ruotsista, vaikka asuivatkin pysyvästi Suomessa koko yhtiön toiminta-ajan. Tämä saattoi johtaa siihen, että Nordiska Biograf Kompaniet sivuutettiin, vaikka kyseessä oli autonomian ajan todennäköisesti merkittävin elokuva-alan suomalaisyhtiö (vrt. Hupaniittu 2013, 448–449). Vertailukohteena K. E. Ståhlbergin ja Apollon asemaa suomalaisen elokuvan kaanonissa ei horjuttanut se, että yhtiön kuvaaja oli ruotsalainen Frans Engström (1873–1940), joka siis tallensi filmille myös ensimmäisen suomalaisen fiktion *Salaviinanpolttajat*.

Af Hällströmin tulkintoihin autonomian ajoista vaikutti myös se, että 1930-luvun puolivälissä varhaiset elokuvat olivat käytännössä tavoittamattomissa. Ei ollut arkistoja⁴, televisioita tai DVD:tä, jotka olisivat niitä tallentaneet ja esittäneet. Näin ollen valtaosa ennen vuotta 1920 tehdyistä suomalaisista elokuvista oli jo joko tuhoutunut tai lojui unohdettuna jonkin varaston nurkassa odottamassa lopullista tuhoaan. Sanomalehtiaineistot olisivat olleet kirjastoissa saatavilla, mutta yhtiöiden asiakirjat olivat todennäköisesti tuhoutuneet tai kadonneet yrityskaupoissa. Viranomaisasiakirjat, jotka nykyisin ovat keskeinen aineisto tutkimukselle, olivat edelleen virastojen uumenissa, kaukana julkisista arkistoista, joissa ne nykyisin ovat helposti saavutettavissa. Moni alalla työskennellyt oli edelleen elossa, mutta muistelmatekstien kulta-aika alkoi elokuvalehdissä vasta myöhemmin ja silloinkin kohdehenkilöinä olivat useimmin myöhempien aikakausien henkilöt.

Edellisiä ehkä vielä merkittävämpi tekijä tulkinnoissa oli kuitenkin uudisana ”elokuva”. Varhaisina vuosikymmeninä alaa kuvattiin ruotsista otetuilla lainasanoilla. ”Filmi” tarkoitti valkokankaalle heijastettua teosta, mutta myös

3 Hjalmar V. Pohjanheimo myi yhtiönsä vuonna 1922 ja jäi eläkkeelle ainakin osittain terveydellisistä syistä. Erik Estlander luopui viimeisestään elokuvayhtiöstään vuonna 1924 ja keskittyi alkuperäiselle liiketoiminta-alalleen koneisiin ja laitteisiin.

4 Elokuva-arkiston perustamisesta keskusteltiin 1930-luvulla, mutta arkisto toteutui vasta 1950-luvulla. Katso esimerkiksi ”Maahamme on saatava elokuva-arkisto”. Pääkirjoitus, *Suomen Kinolehti* 1/1934, 1.

filminauhaa, kun taas ”biografi” oli elokuvateatteri, mutta termiä käytettiin myös laajemmin elokuvaliiketoiminnan yhteydessä. 1920-luvulla aitosuomalaisuuden hengessä kieltä kuitenkin puhdistettiin uudissanoilla – näin syntyi myös vuoden 1927 ”elokuva”, joka tuli korvaamaan sekä ”filmin” että ”biografin”.

Uusi termi ei vakiintunut heti, vaikka sitä markkinoitiin esimerkiksi vuonna 1928 kansallisessa hengessä perustetun *Elokuva*-lehden nimessä. Ylimenokausi kesti noin 10–15 vuotta. Sinä aikana vanhat sanat jäivät vähitellen pois käytöstä ja samalla suomen kielestä ja elokuva-ajattelusta katosi erottelu, joka löytyy muilta kielialueilta (esimerkiksi ruotsin *film – biograf*, englannin *film – cinema*, saksan *film – kino*). Kun af Hällström kirjoitti teoksensa, erottelu oli vielä olemassa, sillä hän käytti uutta ja vanhaa terminologiaa rinnakkain – ja antoi Suomi-Filmille kunnian vain filmi-osan luomisesta. Pian kuitenkin erottelu katosi ja termit ”filmi” ja ”elokuva” nähtiin toistensa synonyymeinä. Tämä sopi Suomi-Filmille, sillä tällä tavoin se nousi koko suomalaisen elokuva-alan luojaksi.

Tässä kontekstissa ei ole yllättävää, ettei kukaan kiinnittänyt huomiota siihen, mitä oli tapahtunut suomalaisella elokuva-alalla ennen Erkki Karua ja Suomi-Filmiä. 1930-luvun vahvassa edistysuskossa katse käännettiin kohti tulevaa, ja kun suomalaisen elokuvan syntytarina kuulosti uskottavalta, kukaan ei kyseenalaistanut sitä. Kun varhaiset termit sulautuivat yhteen, vuosisadan alun tekstien nyansseja ei enää osattu tulkita.

Vuosien 1916–1919 kuviteltu katkos

Suomalaisen elokuvahistorian periodisaatio on vahva. Jopa uusimmassa tutkimuksessa, riippumatta siitä korostavatko vai ohittavatko ne autonomian ajan elokuvan, ajoitukset rakentuvat samoille vuosille. Varhaisen elokuvan aikakauden katsotaan päättyvän vuonna 1916 ja seuraavan aikakauden alkavan vuonna 1919. Väliin jäävä kolmen vuoden kausi tulkitaan katkoksen ajaksi.

Esimerkiksi Jari Sedergren ja Ilkka Kippola (2012) päättävät suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa käsittelevässä teoksessaan autonomian ajan yhtiöiden kuvauksen ensimmäisen maailmansodan ajan poikkeusoloihin ja sotasensuurin tuomiin rajoituksiin. Myöhemmistä ajoista mainitaan Nordiska Biograf Kompanietin maaliskuun 1917 vallankumouksen yhteydessä kuvaama elokuva sekä Lyyralta yksi vuoden 1918 luontofilmi, joka ei välttämättä ollut suomalaisvalmistainen (Hupaniittu 2013, 255, 505) ja yksi sisällissotafilmi. Itsenäisyyden aikaa käsittelevä seuraava luku sen sijaan alkaa vasta vuodesta 1919 ja Suomi-Filmin perustamisesta, johon Sedergren ja Kippola määrittävät pitkäjänteisen yritystoiminnan realisoitumisen. Samassa yhteydessä Sedergren ja Kippola mainitsevat, että vanhoista yhtiöistä Finlandia Film, Lyyra ja Maxim jatkoivat toimintaansa sekä kertovat, että nämä tekivät yhteensä 12 elokuvaa vuosina 1919–1921. (Sedergren & Kippola 2012, 94–106.)

Pohtimisen arvoista on, voidaanko 1920-luvun Maximia (II) pitää samana kuin samannimistä 1910-luvun yhtiötä (I), mutta argumentaatiossa ongelmallisempaa on kuitenkin itsenäisyyden ajan tarkastelun käynnistäminen vasta vuodesta 1919. Nordiska Biograf Kompanietin ohella myös Maxim (I) kuvasi kevään 1917 vallankumouspäiviä, ja keväällä 1918 Nordiska Biograf Kompaniet, Finlandia Film ja Maxim (I) valmistivat yhteensä 10 dokumentaarista elokuvaa (Hupaniittu 2013, 254–255, 274–277, 505). Näin ollen vanhat elokuvayhtiöt kuvasivat itsenäistymisen jälkeen 20 tai 22 dokumentaarista

filmiä riippuen siitä, lasketaanko Maxim (II) mukaan. Jos määritelmää laajennetaan ja mukaan lasketaan fiktiot ja vanhojen yhtiöiden toiminnan suorat jatkajat, vuosien 1917–1921 ylimenokauden aikana syntyi autonomian aikaisen elokuva-alan peruna yhteensä 4 fiktiivistä ja 57 dokumentaarista elokuvaa, jotka kahta lukuun ottamatta oli tehty itsenäistymisen jälkeen (Hupaniittu 2013, 419–420).

On huomattava, että Sedergren ja Kippola analysoivat sisällissotaa kuvaavia elokuvia toisaalla teoksessaan, mutta vasta yli 200 sivua myöhemmin osana sotapropagandan käsittelyä (Sedergren & Kippola 2012, 337–345). Lopputuloksena Sedergrenin ja Kippolan käsittely jakaantuu kolmeen osioon: autonomiaan, vuodesta 1919 alkavaan itsenäisyyden aikaan ja vuoden 1918 poikkeusoloihin. Kausia käsitellään erikseen – aivan konkreettisestikin, sillä vuoden 1918 osuus on siirretty toiselle puolen kirjaa. Koska osioista ei ole viittauksia toisiinsa, eikä sisällissotakuvaamista sidota yhteen aikaisemmin käsitellyn katkoskuvauksen kanssa, ne eivät yhdisty toisiaan täydentäviksi, vaan kukin argumentoi erikseen ja luo illuusiota pitkästä katkoksesta, joka alkaa sotasensuurista ja päättyy vuonna 1919 (vrt. Sedergren & Kippola 2012, 106).

Mervi Pantin tutkimus rakentuu näytelmäelokuvien kautta. Hänen mukaansa autonomian aikaiset valmistamot olivat lyhytikäisiä, ja hän toteaa esittämisen olleen valmistamoille tuotantoa tärkeämpi toimiala. Tästä huolimatta hänen mukaansa ”elokuvakaupan harjoittaminen oli Suomessa vielä tuolloin [ennen itsenäistymistä] varsin vaatimatonta”, vaikka esittäminen oli osoittautunut kannattavaksi. Samoin hän korostaa, että ensimmäinen jatkuvuuteen kyennyt valmistamo oli Suomi-Filmi. (Pantti 2000, 121.)

Sedergren ja Kippola sekä Pantti nostavat esiin Suomi-Filmin perustamisen kirjoittaessaan ”pitkjänteisen yritystoiminnan realisoitumisesta” ja ”ensimmäisestä jatkuvuuteen kyenneestä valmistamosta”, vaikka huomattavaa jatkuvuutta ja pitkjänteistä yritystoimintaa oli autonomian ajalla. Esimerkiksi jo vuoden 1900 tienoilla elokuva-alalla aloittaneiden Rasmus Hallsethin ja David Fernanderin Nordiska Biograf Kompaniet oli Suomen johtavia elokuva-alan yhtiöitä vuosien 1906–1918 ajan, ja sen keskeisimmät kilpailijat Apollo ja Olympia vuosina 1904–1911 ja 1908–1918 (Hupaniittu 2013, 486, passim.). Vaativuudesta ei ollut kyse, sillä mainitut yhtiöt olivat luoneet muutaman kilpailijansa kanssa kymmenisen vuotta ennen itsenäistymistä Helsingistä johdetun järjestelmän, jossa ne huolehtivat maahantuonnista ja levityksestä asiakasteattereihinsa, jotka saivat viikottaiset ohjelmistonsa vuosisopimusten perusteella ja josta ylijäämä myytiin levityskierrosten jälkeen Pietarin käytetyn filmin markkinoille (Hupaniittu 2013, 112–143).

Oma tuotantokaan ei jäänyt satunnaiseksi, sillä Apollo valmisti melkein sata dokumentaarista filmiä, Finlandia Film reilut viisikymmentä ja Nordiska Biograf Kompaniet yli neljäkymmentä. Kahden vuoden ajan syksystä 1906 kevääseen 1908 Apollo pystyi tuomaan näytäntökausien aikana dokumenttifilmin ensi-iltaan käytännössä viikoittain, kun taas Lyyra toi syksystä 1913 kevääseen 1915 uuden fiktion esityksiin melkein joka näytäntökuukausi. Tuotantojen määrä ja ensi-iltojen ajoittaminen tasaisesti esityksille kertoo suunnitelmallisesta ja pitkjänteisestä toiminnasta. On myös huomattava, että yhtiöt karsivat tuotantonsa omaehtoisesti, eikä niiden toiminta muuten kärsinyt siitä. (Hupaniittu 2013, 91–99, 111–112, 206–212, 502–503.)

Hannu Salmi, joka samoin analysoi alaa näytelmäelokuvan kautta, toteaa, että elokuvatuotanto päättyi vuonna 1916 kolmen vuoden ajaksi, ja käynnistyi vähitellen vuoden 1919 aikana. (Salmi 2002, 13, 323–4). Hän toteaa: ”Samalla

kun elokuvantekijät vaikenivat, historian näyttämöllä oli melskeitä” (Salmi 2002, 323), viitaten ensimmäiseen maailmansotaan ja Venäjän vallankumoukseen, vaikka juuri maaliskuun vallankumous toi kuvaajat Helsingin kaduille ja vuonna 1918 kuvaaminen – toki dokumentaarinen – liittyi sisällissotaan ja vallankumouksia seuranneisiin historian melskeisiin.

Jaakko Seppälän mukaan puolestaan vasta 1920-luvun alusta alkaen Suomessa olisi alettu kiinnittää erityistä huomiota elokuvien valmistusmaihin (Seppälä 2012, 33), vaikka alkuperämaa oli ollut olennainen osa elokuvien markkinointia läpi 1910-luvun ja siihen oli kiinnitetty huomiota jo edellisellä vuosikymmenellä (Hupaniittu 2013, 134, 136). Seppälä näkee myös elokuva-alassa edelleen oppimattomuutta 1920-luvun puolella, kun hän tulkitsee yhdysvaltalaisen elokuvan markkinoimista Suomessa tuotantoyhtiön sijaan levitysyhtiön nimissä kertovan siitä, etteivät suomalaiset olleet selvillä eri yhtiöiden toiminnasta (Seppälä 2012, 103). Kyse oli kuitenkin yhdysvaltalais-konsernin tietoisesta toiminnasta, jossa se kiersi paikallista monopolilainsäädäntöä siirtämällä osan elokuvista eri yhtiöiden nimiin – Suomessa elokuvaa markkinoitiin juuri sillä yhtiöllä, jonka konserni oli painattanut alkuteksteihin (Hupaniittu 2013, 405–406).

Af Hällströmin tekstistä alkaen toistuva ajatus on, että suomalainen autonomian ajan elokuva-ala oli vaatimatonta – jopa niin, että muut toimialat olivat vielä tuotantoa vähäisempiä. Periodisaatio noudattelee kansallista historiaa ja Suomen itsenäistymistä vuonna 1917. Katkos elokuva-alalla on nähty erääksi toisen sortokauden (1908–1917) ja ensimmäisen maailmansodan vaikutuksista, vaikka itse asiassa vuosina 1916–1919 ei elokuva-alan katkosta koettu. Esimerkiksi elokuvien maahantuonti kärsi maailmansodan takia, mutta esteet eivät olleet ylitsekäymättömiä. Päinvastoin ala oli pienessä kasvussa, vaikkakin joitain osia toiminnoista suljettiin. Alan suuryhtiöt eivät ajautuneet vaikeuksiin, vaan jatkoivat ja menestyivät. Pientoimijoissa tapahtui jonkin verran muutoksia, mutta nekin sopivat alan normaalin vaihtelun sisälle. (Hupaniittu 2013, 240–241, 269–270.)⁵

1910-luvun elokuva-alan toimintamallit

Ristiriita 1910-luvun jälkipuolesta luotujen mielikuvien ja todellisuuden välillä lähtee purkautumaan, kun pohditaan varhaisen suomalaisen elokuva-alan toimintatapoja. Suomi on aina ollut pieni elokuvatuottajamaa, sillä tuotantoluvut ovat olleet hyvin vähäisiä verrattuna maahantuotujen elokuvien määrään. 1910-luvulla elokuvatuotanto ja sen kannattavuus olivat hyvin vähäistä ja toiminnan ydin oli muualla. Kyse ei ollut tuotannolle rakentuvasta mallista, vaan tärkeintä oli elokuvan maahantuonti, levitys ja esitys. Kaikki alan suurliikemiehet – mukaan lukien af Hällströmin korostama kolmikko K. E. Ståhlberg, Erik Estlander ja Hjalmar V. Pohjanheimo – olivat ennen kaikkea elokuva-alan liikemiehiä, minkä aikaisemmat tutkimukset ovat ohittaneet. Ala oli saavuttanut vakiintuneet rakenteensa jo vuosien 1906–1908 tienoilla, ja siitä eteenpäin suurliiketoiminta oli noin puolen tusinan yhtiön käsissä. Ne harjoittivat maahantuontia, esittivät elokuvat omissa teattereissa ja levittivät ne sen jälkeen pienempiin teattereihin. Esitysten jälkeen elokuvat jäivät odottamaan uusintakerroksia tai ne myytiin käytetyn filmin markkinoilla.⁶ Suuryhtiöillä oli yhteensä noin tusinan verran teattereita ketjuissaan, mutta asiakassuhteiden kautta vaikutus oli merkittävä. Vakiintunut, tehokas ja ammattimaisesti

5 Yksi 1910-luvun tärkeimmistä toimijoista, Ernst Ovesén, myi elokuva-alan toimintonsa vuonna 1916 eräälle kilpailijoista. Lähteisiin ei ole jäänyt viitteitä siitä, että tämä olisi tapahtunut sodan takia. Sen sijaan näyttää todennäköisemältä, että hän halusi uudelleen keskittyä alkuperäiseen toimialaansa, eli valokuvaamoon ja valokuvaustarvikkeiden maahantuontiin, koska kilpailu elokuva-alalla oli käynyt kiivaaksi. Koska elokuva-alalla oli käynnissä jatkuvasti pieniä muutoksia, hänen vetäytymisensä sopii alan normaalin vaihtelun piiriin.

6 Ainakin osa filmeistä myytiin Pietariin. Vuonna 1912 niistä sai 30–40 prosenttia alkupe- räisestä hankintahinnasta. (Hupaniittu 2013, 141, myös 127–149, passim.)

johdettu järjestelmä mahdollisti sen, että pikkupaikkakuntienkin teattereihin saapui uusi filmiohjelmisto kerran viikossa. (Hupaniittu 2013, 143–149, 498.)

Vaikka tuotanto oli sivuosassa elokuva-liiketoimintaa, alaa itsessään ei voi kuvata ”lyhytjäteiseksi”, ”vaatimattomaksi”. Jo vuosina 1906–1907, jolloin elokuvateattereiden perustamisalato pyyhkäisi yli Suomen, alalle syntyi pysyvät rakenteet, jotka säilyivät pääosin muuttumattomina käytännössä 1920-luvun alkuun. Kourallinen yhtiöitä valtasi alan ja suurimmat tulot, pystyttäen samalla rakenteet, jotka mahdollistivat jatkuvan toiminnan: joka viikko omissa teattereissa ensi-iltaan tuli uusi elokuvaohjelmisto, joka levitettiin seuraavina viikkoina muihin teattereihin ympäri maan vuosisopimusten mukaisesti. (Hupaniittu 2013, 143–149, 218–221, passim.)

Kun tältä pohjalta pohditaan tulkintaa oletetusta vuosien 1916–1919 katkoksesta, on selvää, ettei se perustu elokuva-alan toimintaan. Sen sijaan ajatus rakentuu myöhempien aikojen painotukselle, joka korostaa näytelmäelokuvia, sillä yhtään pitkää näytelmäelokuvaa ei valmistunut elokuun 1916 ja lokakuun 1919 välillä.⁷ Näytelmäelokuvien asettaminen mittapuuksi ei tee oikeutta elokuva-alalle, sillä 1910-luvulla valtaosa tuotannosta oli ajankohtaiselokuvia ja muita ei-fiktiivisiä elokuvia, eli näytelmäelokuvat olivat marginaalinen osa elokuva-alalla sivuosassa ollutta toimintamuotoa. Jos taas elokuva-ala nähdään erilaisten toimintamuotojen yhdistelmänä, kuva ensimmäisen maailmansodan vuosista on täysin erilainen.

Aikaisempien tutkimusten mukaan elokuvateattereiden lukumäärä olisi laskenut merkittävästi sotavuosina, mutta samalla on korostettu, että teatterit menestyivät, sillä muut ajanviete- ja rahankäyttömahdollisuudet olivat vähissä (Nenonen 1999, 166; Hirn 1991, 167–169; Keto 1974, 66, 100). Lähteiden tarkempi läpikäynti paljastaa, että teattereiden määrä ei laskenut. Päinvastoin, esimerkiksi Helsingissä lukumäärä kasvoi melkein 30 prosenttia vuosina 1914–1917, ja yleisöjen määrä oli vahvassa kasvussa. Vuonna 1915 koko maassa oli 105 teatteria ja suomalaiset kävivät 5,7 miljoonaa kertaa elokuvissa, mikä tarkoitti 1,9 käyntiä jokaista asukasta kohden. Vuonna 1917 teattereita oli 112 ja käyntejä oli jo 2,5 asukasta kohden. (Hupaniittu 2013, 235–238, 495; Keto 1974, 72, 100.)⁸ Tämä voisi tarkoittaa poikkeuksellisen menestyksellistä aikaa koko alalle, mutta tilanne ei ollut niin yksiselitteinen.

Sota vaikeutti maahantuontia. Osana Venäjän keisarikuntaa Suomi kuului ympärysvaltioihin, joten Saksan keisarikunta oli tärkein vihollismaa. Suomen talous oli poikkeustilassa, sillä Saksa saartoi Tanskan salmet ja myös elokuvan maahantuonti jouduttiin reitittämään uudestaan. Vuonna 1915 kaikkien saksalaistuotteiden, mukaan lukien elokuvien ja kirjallisuuden maahantuonti kiellettiin. Myös saksalaisen musiikin esittämisestä tuli laitonta, mutta elokuvia koskevat rajoitukset eivät olleet niin jyrkkiä, sillä elokuvateatterit saattoivat uudelleenesittää saksalaiselokuvia, jotka oli maahantuotu ennen kieltoa. Joka tapauksessa tärkein kuljetusreitti oli suljettu ja osa elokuvista kielletty, joten maahantuonnista tuli vaikeampaa ja kalliimpaa kuin aikaisemmin. Samoin verotus tiukentui, mikä sekä söi elokuva-alan kannattavuutta. Sota-ajan vaikutukset alaan eivät olleet suoraviivaisia, sillä ne sekä edesauttoivat että haittasivat toimintaa. Kuitenkin lopputuloksena piirtyvä kuva on huomattavasti valoisampi kuin aikaisempi tutkimus on antanut ymmärtää. Elokuvala kasvoi ja pysyi kannattavana, vaikka voittomarginaalit pienenevät. (Ibid., 236–243.)

Elokuvatuotanto, joka oli laajimmillaan vuosina 1913–1914, kutistui voimakkaasti heti sodan sytyttyä syksyllä 1914. Meni kuitenkin vielä kaksi vuotta ennen kuvaustoiminnan keskeytymistä kokonaan. Poikkeusolot saivat

7 Viimeinen näytelmäelokuva ennen itsenäistymistä oli *Eräs elämän murhenäytelmä* (1916) ja ensimmäinen sen jälkeinen *Bolesevismin ikeen alla* (1919).

8 Vuotta 1915 edeltävältä ajalta ei ole tilastotietoja yleisöistä tai teattereista. Vertailuna vuonna 2016 Suomessa oli 312 teatterisalaa ja elokuvakäyntejä tehtiin 1,6 asukasta kohden. Elokuvuvuosi 2016, 4.

suuryhtiöt keskittymään tuottavimpiin ja luotettavimpiin toimialoihin eli maahantuontiin, levitykseen ja esitykseen. Vaikka tuotantomäärien putoaminen oli merkittävä, kuvaustoiminta oli ollut laajempaa niin lyhyen aikaa, ettei muutos ajanut ainoatakaan yhtiöistä vararikoon – yksikään ei ollut rakentanut liiketoimintaansa tuotannon varaan, joten kuvaamisen pienentyminen ei ollut tuhoisaa.

On myös huomioitava, että kuvaaminen lakkasi kokonaan vasta kahta vuotta myöhemmin, vaikka suurin pudotus koettiin syksyllä 1914. Ei ole yllättävää, että ensimmäisenä katosivat poliittiset ja yhteiskunnalliset ajankohtais elokuvat. Tuotantoon jäi luonto- ja matkakuvia sekä fiktioita, mutta murto-osana aikaisemmasta. Yhtiöt sopeutuivat uuteen poliittiseen ja taloudelliseen tilanteeseen karsimalla ne elokuvat, jotka olisivat herkimmin aiheuttaneet ongelmia venäläisviranomaisten kanssa. (Ibid., 222–226.)

Karsiminen oli varotoimi, koska kirjallisiin lähteisiin ei ole jäänyt tietoja kuvaamisen rajoituksista. Virallisesti tuotantoa olisi voinut jatkaa entiseen tapaan, mutta on selvää, että politiikka vaikutti. (Ibid., 222–224.) Sota-aika toi tiukempia rajoitteita, kun toinen sortokausi saavutti huippukautensa, ja venäläisvallan alla ei ollut “puolueettomia viranomaisia”. Tässä kontekstissa on mahdollista, että kuvaamisen lopullinen päättyminen vuonna 1916 on voinut tapahtua venäläisten tai venäläismielisten suomalaisviranomaisten aloitteesta. He ovat voineet tehdä tahtonsa tiettäväksi ja näin päättää tuotannon, mutta virallista, asiakirjoihin tallentunutta päätöstä asiasta ei tehty.

Sodan syyttymisen ja tuotannon keskeytymisen väliin jäävän kahden vuoden aikana ainoastaan kaksi elokuvaa sai esityskielion, mutta kummallakin kertaa päätösten poliittiset taustat ovat ilmeiset. Tammikuussa 1915 kiellettiin juhlitun näyttelijättären Ida Aalbergin kuolemaa kuvannut ajankohtaiselokuva. Aalberg oli näyttämöuransa ohella (ja osana) ollut suomenkielisen kulttuurin puolestapuhuja ja hautajaisista muodostui ennen kaikkea kielen juhla. (Aiheesta tarkemmin Hupaniittu 2013, 224–225.) Toinen kielletyistä elokuvista oli fiktio *Eräs elämän murhenäytelmä*, joka tuli ennakkotarkastukseen elokuussa 1916. Kyseessä oli viimeinen elokuva ennen tuotannon lopullista keskeytymistä ja ainoa syysnäytäntökaudella 1916. Aiheena oli kolmiodraama avioparin ja upseerin välillä, lopputuloksena sekä aviomiehen että vaimon kuolema.

Elokuva ei ole säilynyt, mutta ennakkotarkastukseen toimitettu juonitiivistelmä selittää kieltopäätöstä. Aviomiehen nimi Arvid Skog määrittää hänet suomalaiseksi (tai skandinaaviksi), kun taas upseeri on luutnantti Arnoldi. Nimi ei viittaa tiettyyn kansallisuuteen (se oli käytössä esimerkiksi Venäjällä, Italiassa ja Saksassa), mutta se viestii ulkomaalaisuudesta verrattuna aviomieheen. Tuohon aikaan Suomessa ei ollut omaa armeijaa, mutta maassa oli venäläisiä joukkoja muistuttamassa keisarikunnan vallasta. Näin ollen poliittiset vertauskuvat ovat selkeät: ulkopuolinen, ulkomainen sotilas tulee häiritsemään ja sekoittamaan rauhallisen perhe-elämän, ja kun aviomies yrittää estää häntä, vaimo kuolee harhaluodista. Syyllisyyden riivaama aviomies hukutetaan, ja upseeri vapautetaan kaikista syytteistä.⁹ (Tarkastus 7853, 19.8.1916, Fc:19 Päätösasiakirjat 1916, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, Kansallisarkisto. Katso myös Suomen kansallisfilmografia 1, 1907–1935, 144; Salmi 2002, 315–318.) Näin ollen tarinaa voidaan lukea kommentaarina aikakauden poliittiseen tilanteeseen, jossa suomalaisten tuli totella ja alistua riippumatta siitä, kuinka mielivaltaiselta venäläisten toimet tuntuivat.

Elokuvan tekijöiden poliittisista motiiveista ei ole todisteita. Päinvastoin, on mahdollista, että kolmiodraamalla haluttiin ensisijaisesti jäljitellä skandinaavisten melodraamojen aiheita ja tyyliä. Elokuva kuvattiin jo ennen sodan

9 Aikaisemmassa tutkimuskirjallisuudessa on elokuvan juonta kuvattaessa huomioitu myös Frans Ekebomin yli 40 vuotta myöhemmin kertoma muistelmätieto, jonka mukaan kieltopäätöksen syynä oli se, että elokuvassa ammuttiin venäläinen upseeri. Kuten Hannu Salmi on korostanut, tämä aiheuttaa ristiriidan juonitiivistelmän ja muistikuvan välillä, mutta hän on pitänyt tiedon mukana pohtiessaan kieltopäätöksen syitä. (Helena: Frans Oskar Ekebom täyttää 70 vuotta. *Kinolehti* 7/1959, 16–17; vrt. Salmi 2002, 313–319). Tässä artikkelissa lähtökohdaksi on se, että Ekebomin muistikuva yli 40 vuotta aikaisemmin takavarikoidusta elokuvasta ei ole täsmällinen, joten juonikuvaus pohjautuu täsmällisimpään lähteeseen, eli vuoden 1916 juonitiivistelmään.

syttymistä kesällä 1914, mutta se tuli ensi-iltaan vasta kahta vuotta myöhemmin. Muistikuvissa elokuvan teosta ei ole viittauksia poliittiseen aktivismiin tai nationalistisiin painotuksiin. Sen sijaan on korostettu, että kieltopäätös tuli tuotantoyhtiölle yllätyksenä, sillä ensi-iltaa oli ehditty mainostaa laajasti.¹⁰ Kuitenkin tekijät olisivat esimerkiksi voineet yksinkertaisesti muuttaa hahmojen nimet ja näin liennyttää viittauksia vastakkainasetteluun Suomen ja Venäjän välillä. Tällaista muutosta ei tehty, vaan ennakkotarkastukseen lähetettiin Skogien ja luutnantti Arnoldin kolmiodraama. On tärkeä myös muistaa, että tekijät elivät osana suomalaista yhteiskuntaa, joten he tunsivat ajan poliittisen todellisuuden ja osasivat muiden tavoin tulkita allegorisia viittauksia tilanteeseen. Olisi naiivia ajatella, että he olisivat olleet täysin ymmärtämättömiä elokuvansa mahdollisista tulkinnoista.

Voi olla, että elokuva oli tietoisesti tehty poliittisesti haastavaksi ja sen ensi-iltaa lykättiin – osa kahdesta vuodesta kului jälkituotantoon, mutta on epäselvää, kuinka pian elokuva olisi oikeastaan ollut esitysvalmis. Jos näin kävi, ja koska sota jatkui ja rajoitukset tiukkenivat, yhtiö päätti ottaa riskin ja tuoda elokuvan ennakkotarkastukseen. Olivat syyt ja seuraukset mitkä tahansa, esityskieltoon päättyi koko elokuvatuotanto siltä erää. Kyse ei ollut suuresta muutoksesta, sillä edellinen ensi-ilta oli ollut neljä kuukautta aikaisemmin huhtikuussa, mikä osaltaan tukee ajatusta riskin otosta. Tuotanto oli siis käytännössä keskeytynyt jo keväällä 1916. Edelleen on huomattava, ettei esityskiellosta vaikuta koituneen tuotantoyhtiölle minkäänlaisia seuraamuksia tai ongelmia, eikä yhtiön taloudessa tapahtunut vähäisintäkään notkahdusta, vaan se jatkoi toimintaansa normaaliin tapaan.

Vieläkin tärkeämpää on huomata, ettei katkos kuvaamisessa jatkunut vuoteen 1919, vaan se päättyi paljon aikaisemmin. Täydellinen pysähdys jäi lyhyeksi, sillä ajankohtaiselokuvia kuvattiin Helsingissä jo vallankumouksen jälkimainingeissa maaliskuussa 1917. Yhtiöt olivat toimintavalmiudessa ja ryhtyivät kuvaamaan heti, kun keisari oli luopunut kruunusta. Näin ollen tauko jäi vain seitsemään kuukauteen. Kuitenkin poliittiset ja yhteiskunnalliset olot jatkuivat poikkeuksellisina ja epävakaina, joten ei ole yllättävää, ettei kuvaustoiminta jatkunut vallankumouspäiviä pidemmälle. Seuraavan kerran kamerat olivat esillä kolmetoista kuukautta myöhemmin sisällissodan loppuvaiheissa – puolitoista vuotta ennen kuin ensimmäinen näytelmäelokuva tuli teattereihin ja kuviteltu katkos tuli päätökseen.

Sisällissota ja uudet elokuva-alan liikekumppanit

Suomi itsenäistyi joulukuussa 1917. Taustalla oli Venäjän lokakuun vallankumous, pitkään jatkunut sisäpoliittinen kiista Suomen asemasta ja luokkaristiriitojen kärjistymisen, mutta itse itsenäistyminen tapahtui ilman ainoatakaan laukausta hallinnollisena prosessina. Kahtiajakautuminen kuitenkin jatkui, ja tammikuun 1918 lopussa Suomi oli sisällissodassa.

Maa jakautui kahtia myös maantieteellisesti. Punainen Suomi kattoi etelän ja rannikkoalueiden kaupungistuneimmat ja teollistuneimmat osat, kun taas Valkoinen Suomi ulottui sisämaasta pohjoiseen. Helsinki oli punaisten pääkaupunki huhtikuun alkuun asti, kunnes valkoisten avuksi tulleet Saksan keisarillisen armeijan joukot valtasivat sen. Kokonaisuudessaan sotaa kesti noin kolme ja puoli kuukautta, ja henkensä menetti melkein 40 000 ihmistä – valtaosa heistä punaisia, jotka kuolivat loppuvaiheen joukkoteloituksissa tai vankileireillä.

10 Elokuva ennakkotarkastettiin lauantaina 19.8.1916 ja ensi-ilta oli suunniteltu maanantaille 21.8.1916. Ilmoitukset julkaistiin sunnuntain lehdissä, mikä tarkoittaa, että tuottajalla ei ollut aikaa tai halua peruuttaa niitä esityskieltoon jälkeen. Katso esimerkiksi Eldoradon mainos, *Helsingin Sanomat* 20.8.1916; Hupaniittu 2013, 226.

Venäjän maaliskuun vallankumous oli tullut heti näkyväksi elokuva-alalla, sillä se oli mahdollistanut ajankohtaiselokuvien tekemisen, mutta lokakuun vallankumouksen tai itsenäistyminen eivät näkyneet vastaavin tavoin. Sen sijaan sisällissodan vaikutukset elokuva-alaan olivat hyvin merkittävät. Aikaisemman tutkimuksen mukaan käytännössä kaikki Helsingin teatterit olisivat sulkeneet ovensa yksi toisensa jälkeen Punaisessa Helsingissä (Hirn 1991, 235–236). Tutkimukset eivät kuvaa tilannetta muualla maassa, mutta yleiskäsitys on, että sota tukahdutti toiminnan. Tarkempi tutustuminen lähteisiin antaa kuitenkin huomattavasti valoisamman kuvan sisällissodan kuukausista.

Helsingissä ainoastaan yksi laitakaupungin teatteri sulki ovensa sisällissodan aikana. Tätäkään ei voida pistää yksioikoisesti sodan syyksi, sillä se mahtuu alan normaalin vaihtelun piiriin – pieniä teattereita avasi ja sulki oviaan tämän tästä. Kaikki muut teatterit toimivat läpi sodan, lukuun ottamatta sen käynnistäneen yleislakon päiviä, kaupungin valtauksen aikaa huhtikuussa sekä maaliskuista viikkoa, jolloin teatterien omistajat protestoivat punaisten asettamia uusia veroja. (Hupaniittu 2013, 262–267.)

Lipputulot pienenevät keskikaupungin (keskiluokkaisissa ja loisto-)teattereissa, samaan aikaan kun laitakaupungin (työväenluokkaiset) pikkuteatterit tekivät ennätystuloksia, mikä ei ollut yllättävää punaisten hallitsemassa kaupungissa. Kokonaisuudessaan muutokset olivat kuitenkin yllättävän pieniä. Esittämättömiä elokuvia riitti, sillä maahantuonti olisi joka tapauksessa keskeytynyt meren jäätyamisen takia talvikuukausiksi. Ohjelmistoja myös täydennettiin varieteenumeroilla, jotka vaihtelivat kuplettilauluista naispainiin. Muissa kaupungeissa tilanne oli todennäköisesti huomattavasti haastavampi, sillä ohjelmistojen toimittaminen etenkin rintamalinjan yli oli erittäin vaikeaa, vaikkakin sitäkin tapahtui sotakuukausien aikana. Vaikuttaa sitä, että muilla alueilla elokuvateatterit toimivat niin normaalisti kuin pystyivät – jos alueella ei ollut taisteluita ja teattereilla oli ohjelmistoja, joita esittää, toiminta jatkui. (Ibid., 267–271.)

Elokuvateatterit eivät myöskään olleet ensimmäisenä sulkemassa oviaan saksalaisjoukkojen lähestyessä Helsinkiä. Punaisen pääkaupungin ainoa sanomalehti *Työmies* ilmestyi viimeistä kertaa 12.4.1918, ja samasta lehdestä löytyy myös sen viimeinen elokuvamainos. Samana aamuna käynnistyi saksalaisten hyökkäys Munkkiniemestä ja Meilahdesta, ja he olivat ennen iltaa ydinkeskustassa. Siltaosaan, jossa mainostanut teatteri Sampo sijaitsi, taistelut etenivät vasta seuraavan päivänä, mutta tuskin lehti-ilmoituksessa mainittuja näytöksiä enää järjestettiin – kuitenkin niitä oli suunniteltu, joten toimintaa jatkettiin niin pitkään kuin mahdollista. (Ibid., 270–272.)

Teatterit myös avasivat ovensa heti kun sotilasviranomaiset antoivat siihen luvan. Samaa aikaan kuvaajat ryntäsivät kaduille tallentamaan ajankohtais-elokuvaa taistelujen päättymiseen liittyvistä aiheista, mikä aiheutti ensi-ilta-aallon huhti-toukokuulle. Kolme suuryhtiötä oli valmiudessa aloittaa tuotanto heti, vaikka kuvaaminen oli ollut keskeytetty käytännössä 20 kuukauden ajan, mikä kuvaa kuinka vähän sota-ajan poikkeusolot itse asiassa olivat vahingoittaneet alan rakenteita ja toimintaedellytyksiä. (Ibid., 272–275.)

Suomalaisyhtiöt eivät olleet ainoat, jotka kuvasivat paraateja ja juhlallisuuksia Helsingissä. Itämeren divisioonan mukana kaupunkiin saapui Saksan armeijan propagandaosaston eli Bild und Film Amt:in (BuFA) osasto. Osaston tehtävänä oli valokuvata ja filmata tapahtumia ja tuottaa niistä sotapropagandaa suurelle yleisölle. Kun sekä suomalaisten että saksalaisten kuvaamat elokuvat lasketaan yhteen, keväällä 1918 valmistettujen elokuvien määrä on isompi kuin on aikaisemmin tiedetty. Suomalaisten elokuvien lukumäärä



Saksalaisjoukkojen maihinnousu tallennettiin filmille huhtikuussa 1918. Kuva: Wikimedia Commons.

nousi yhdeksästä kymmeneen ja saksalaisten kahdesta ainakin kuuteen, ehkä kahdeksaan. (Ibid., 272, 278–280, 505–507.)

Saksalainen BuFA:n osasto ei ollut ensimmäinen, joka toi sotapropagandan Suomeen, mutta sen myötä näkökulma kääntyi päällelleen. Venäjän keisarikunnan osana Suomi oli kuulunut ympärysvaltioihin ja elokuvateatterit olivat saaneet runsaan osansa filmeistä, jotka kuvasivat Venäjän, Ranskan ja Ison-Britannian armeijoiden menestystä. (Ibid., 242, 252–254.) Nyt valkoisten liittouduttua Saksan kanssa ja punaisten antauduttua Suomi oli keskusvaltojen puolella. Propagandaelokuvien maahantuonti jatkui, mutta ne kuvasivat samoja taisteluita ja rintamia päinvastaiselta puolelta. Lähes kaikki uusi propaganda oli BuFA:n tuotantoa.

BuFA:n läsnäolo Helsingissä oli osa laajempaa kehityskulkua, jossa suomalainen liike-elämä, ulkomaankauppa ja politiikka siirtyivät saksalaisten käsiin. Valkoisen Suomen ja keisarikunnan välinen sopimus sotilaallisesta avusta takasi Saksalle niin mittavat taloudelliset ja poliittiset edut, jotta on aivan aiheellista todeta, että kesällä 1918 Suomen todellinen hallitsija oli saksalaisjoukkojen komentaja, kenraali Rüdiger von der Goltz (Kolbe 2008, 142).

Ympärysvaltojen reaktio saksalaisten läsnäoloon oli voimakas. Iso-Britannia asetti maahantuontisaarron painostaakseen Suomen karkottamaan saksalaisjoukot maasta. Seuraukset olivat kauheat, sillä vuoden 1917 heikon sadon ja sisällissodan jälkeen ruoasta oli huutava pula. Ruoan ja muiden välttämättömyystarpeiden ohella myös elokuvan maahantuonti keskeytyi. Suomen ja Saksan liittolaissopimukseen kuului, että keisarikunta sai täyden kontrollin Suomen ulkomaankauppaan. (Pietiäinen, 1992, 309–312, 329–334; Kolbe 2008, 142; Huldén 1998, 89.) Lopputuloksena kesällä 1918 elokuvatuonti oli yksinomaan saksalaista sotapropagandaa, eikä se vastannut tarpeisiin. Lukumäärät olivat kaukana normaalitasosta, eivätkä elokuvat kiinnostaneet yleisöä. Tämä näkyi yleisömäärissä ja lehtikirjoittelussa: yleisö olisi halunnut nähdä näytelmäelokuvaa ympärysvallioista (erityisesti yhdysvaltalaiset

Triangle-filmit mainittiin), ei propagandafilmejä Saksasta. (Hupaniittu 2013, 285–290, 295–296.)

Kesän aikana tilanne oli jossain määrin siedettävä, sillä normaaleinakin vuosina teatterit pyörittivät uusintoja. Kuitenkin uusi esityskausi oli alkamassa syyskuun alussa, ja silloin tarvittaisiin valtava määrä uutta ohjelmistoa. Tämä tarjosi yllättävän mahdollisuuden saksalaisille.

BuFA oli tehnyt parhaansa jo vuosien ajan soluttautuakseen liittolaisten ja neutraalien maiden elokuva-liiketoimintaan. Aluksi oli yritetty hankkia levityssopimuksia propagandafilmeille, mutta sen paremmin levittäjät kuin yleisökään eivät olleet olleet innostunut niistä. Pian BuFA vaihtoi taktiikkaa ja hankki levitys- ja esitysyhtiöitä päästäkseen alalle sisältä käsin. (Kreimeier 1996, 21; Goergen 1994, 31, 37; Thompson 1985, 97.) Tämä aloitettiin myös Suomessa.

Ensimmäinen elokuvateatteri siirtyi saksalaisomistukseen jo toukokuussa 1918, mutta laajamittainen valtaus käynnistyi paria kuukautta myöhemmin. BuFA:n jälkimainingeissa Helsinkiin ilmestyi Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) ja ryhtyi ostamaan alan suurimpia yhtiöitä. Neuvotteluita, joita hoiti UFA:n johtoportaan kuului professori R. Swierzy, käytiin erityisen vilkkaasti elokuussa, jolloin uusi näytöskausi oli juuri käynnistymässä. Maahantuontisaarron loppumisesta ei ollut minkäänlaista tietoa, joten tuleva esityskausi olivat uhattuina. (Hupaniittu 2013, 282–284, 289–293.)

Laajimmillaan UFA omisti kolme suuryhtiötä, joilla oli seitsemän teatteria Helsingissä. Tietävästi neuvotteluja käytiin myös kaikista muista suurimmista yhtiöistä.¹¹ UFA oli ottamassa suomalaisen elokuva-alan rakenteita haltuunsa hankkimalla johtavien yhtiöiden kautta sekä pääkaupungin isoimmat teatterit että levitystoiminnan, joka veisi ohjelmistot muualle maahan. Elokuva-ala, kuten koko liike-elämä, oli ennennäkemättömässä myllerryksessä. Koko suomalaisen elokuva-alan tulevaisuus oli todennäköisesti pahemmin uhattuna kuin missään muussa vaiheessa sen historian aikana. (Hupaniittu 2013, 293–296, 315.)

Vaikka Saksan vaikutus oli valtava, Iso-Britannia oli avainasemassa, sillä tilanne lähti purkautumaan elokuun lopulla heti kun Britannia yllättäen avasi maahantuonnin. Syy tähän ei ollut elokuvakauppa, vaan vakava ruokapula, joka oli hetki hetkeltä kääntymässä täysimittaiseksi nälänhädäksi. Pian Saksan sotatilanne heikkeni romahtaen ja syksyn aikana sotilaat lähtivät Suomesta. Samalla teatterikaupat purkautuivat, sillä sotatoimien kompuroidessa ja keisarikunnan kulkiessa kohti loppuaan Saksa sulki nopeasti propaganda-koneistoaan. (Rautkallio 1977, 347–357; Goergen 1994, 38.)

Jo pitkin kesää suomalaisessa liike-elämässä oli herätty ymmärtämään, miten epäedullinen Saksan kanssa solmittu sopimus oli, ja virisi erilaisia vastatoimia, joilla tavoiteltiin edes jonkinlaista kontrollia. Elokuva-alalla UFA jatkoi neuvottelujaan, mutta samanaikaisesti joukko suomalaisia sijoittajia kiinnostui tilanteesta. (Rautkallio 1977, 136–137; Hupaniittu 2013, 293.) Syyskuussa vastaiskuna saksalaisten toimille kaksi erillistä suomalaisten sijoittajaryhmää hankki kaksi alan suurinta yhtiötä.¹² Kaupat olivat mahdolliset, koska UFA oli hellittänyt otteensa toisesta yhtiöistä eikä enää tavoitellut toistakaan. Muutamaa kuukautta myöhemmin ryhmät yhdistivät voimansa ja muodostivat Suomen Biografi Osakeyhtiön. Kyseessä oli täysin uudessa mittakaavassa toimiva valtava elokuvayhtiö, jolla oli vieläkin suurempia suunnitelmia. Suomen Biografi nimittäin yritti saada itselleen valtiollisen monopolin elokuvan maahantuontiin ja melkein onnistuikin siinä. Jopa ilman monopoliasemaa se oli ylivoimainen alan muihin toimijoihin verrattuna useamman vuoden ajan. (Hupaniittu 2013, 307–310, 315–322.)

11 Yhtiöt olivat Finlandia Film, Maxim (I) ja Olympia. Lisäksi ketjujen ulkopuolinen elokuvateatteri Apollo oli saksalaisomistuksessa. Hupaniittu 2013, 289–93.

12 Nordiska Biograf Kompaniet ja Olympia, jonka omistuksesta saksalaiset olivat luopuneet.

Vaikka saksalaisaika kesti vain muutamia kuukausia, sen vaikutukset suomalaiseen elokuva-alaan olivat huomattavasti merkittävämmät kuin edeltävillä sisällissodan kuukausilla tai oikeastaan koko ensimmäisellä maailmansodalla. Kauppasaarto ajoi alan keskelle kansainvälistä politiikkaa ja paljasti toiminnan haavoittuvuuden. Samalla kriisi näytti maahantuotujen laadukkaiden näytelmäelokuvien merkityksen.

Vaikka UFA joutui luopumaan omistuksistaan syksyllä 1918, se jatkoi yhteistyötään kahden johtavan suomalaisliikemiehen kanssa. Toinen heistä oli Erik Estlander, jonka Roland af Hällström oli nostanut esiin teoksessaan.¹³ Yhdessä he perustivat Suomeen UFA:n tytäryhtiön Maxim (II), jonka tehtävänä oli tuoda maahan UFA:n tuotantoja, mikä selittää saksalaiselokuvan suurta määrää suomalaisvalkokankailla 1920-luvun alkuvuosina (Hupaniittu 2013, 391–396; vrt. Seppälä 2012, 33–38).

Vuoden 1918 muutamat saksalaiskuukaudet muuttivat suomalaisen elokuva-alan rakenteita pysyvästi. Kun vastaiskuna saksalaissuuntaukseen uudet sijoittajat kiinnostuivat alasta, vanhat johtohahmot alkoivat siirtyä syrjään. Uudelleenjärjestäytymiseen kului aikaa, mutta vuodesta 1921 lähtien alaa ei enää johtanut puolisen tusinaa suurin piirtein yhtä vahvaa liikemiestä, kuten oli tilanne ollut ennen kesää 1918. Sen sijaan vallassa oli muutama iso yritysryhmä, joiden omistus oli sijoittajien käsissä ja johdossa ammattijohtajia. Esimerkiksi Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmille omistajille elokuva oli vain yksi sijoitus muiden joukossa, ei elinkeino, kuten se oli ollut 1910-luvun elokuva-alan liikemiehille. Kun suurista osakeyhtiöistä tuli keskeinen yritys-malli, elokuva-alan suuryhtiöt alkoivat muistuttaa muita liiketoiminnan aloja. (Hupaniittu 2013, 427–432.)

Samaan aikaan rakenteiden uudistumisen kanssa, loppuvuonna 1919, ryhmä kulissimaalareita ja näyttelijä päättivät perustaa Suomen Filmikuvaamon, joka oli kulissimaalaamo ja elokuvatuotantoyhtiö. Elokuva-alan uusilla suuryhtiöillä oli ollut tavoitteena vastustaa saksalaisten taloudellisia pyrkimyksiä ja edistää suomalaiskansallista taloutta. Samalla tavoin Suomen Filmikuvaamon (myöhempi Suomi-Filmi) tavoitteet olivat nationalistiset – tarpeena oli perustaa tuotantoyhtiö, joka varmistaisi, etteivät ”ulkopuoliset” tai muuten ”väärät” tahot ottaisi elokuvatuotantoa haltuunsa. 1920-luvun alussa syntyi myös muita tuotantoyhtiöitä, joilla kokeiltiin uutta liiketoimintamallia eli tuotantoa ilman maahantuonti-, levitys- ja esitystoimintoja. Suomi-Filmi oli kuitenkin ainoa, joka selvisi alkuvaiheista ja pystyi toimimaan, sillä ensimmäisten vuosien ajan elokuvatuotanto (etenkin näytelmäelokuvatuotanto) oli toissijainen toimiala samalla tavoin kuin oli ollut kyse 1910-luvun biografiliiketoiminnassa. Yhtiön varsinainen kassavirta tuli kulissimaalauksesta, sillä yhtiö Suomen oli tärkeimpiä teatterilavasteiden valmistajia. Vähitellen muutaman vuoden kuluessa yhtiö luopui lavasteista ja keskittyi elokuvatuotantoon, mutta ei kuitenkaan saanut toimintaansa tuottavaksi, sillä se joutui jakamaan lipputulot suurten levitys- ja esitysyhtiöiden kanssa. (Hupaniittu 2016, 33–42.)

Vuonna 1918 saksalaisten saapumisesta Helsinkiin alkanut kehitys johti siihen, että muutamaa vuotta myöhemmin elokuva-ala oli keskittynyt muutamaasiin käsiin. Toiminnan koko kasvoi, sillä johtavat yhtiöt olivat huomattavasti aikaisempaa suurempia. Samalla liiketoiminta keskittyi entistä enemmän maahantuontiin ja esittämiseen. Vuoteen 1921 asti suuryhtiöt tuottivat jonkin verran ajankohtaiselokuvaa, mutta luvut pienenivät vuosi vuodelta ja vuodesta 1922 alkaen valmistus oli eriytynyt tuotantoyhtiöiden puolelle. Näin ollen autonomian aikainen elokuvatuotannon malli ei päättynyt vuonna 1916 ensimmäisen maailmansodan aikaiseen sortokauteen ja sensuuriin, vaan puoli

13 Erik Estlander oli Finlandia Filmin johtaja. Toinen yhteistyötä tehnyt oli Maximin johtaja Gösta Lindebäck. On jossain määrin epäselvää, purkautuiko heidän yrityskauppansa UFA:n kanssa missään vaiheessa, sillä yhteistyö jatkui saumattomasti. Kuitenkin vuonna 1919 käytiin oikeusjuttu, jossa keskeisiä kysymyksiä oli selvittää, olivatko Finlandia Film ja Maxim osa UFA:ta vai ei. Gösta Lindebäck hävisi jutun, sillä oikeus katsoi saksalaisten kanssa tehdyn kaupan purkautuneen. Tästä huolimatta kummankin puolen antamat todistajanlausunnot olivat kaikkea muuta kuin yksiselitteisiä ja luotettavia, joten voi olla, ettei tuomio kattanut koko totuutta. Oikeudenkäynnistä tarkemmin Hupaniittu 2013, 331–338.

vuosikymmentä ja noin 60 filmiä myöhemmin alan uudelleenorganisointiin. (Hupaniittu 2013, 414–421.)

Vuodesta 1922 alkaen Suomi-Filmi hallitsi tuotantoa. Se ei ollut ainoa yhtiö, mutta selvästi edellä muita – ennen vuosikymmenen jälkipuolta kilpailijat eivät pystyneet edes yhdessä haastamaan sitä. Tästä huolimatta yhtiön toimintaa hidasti ja haittasi merkittävästi sen riippuvaisuus suurista esitys- ja levitysyhtiöistä. Elokuva-alan perusrakenteet eivät olleet muuttuneet, ja suurimmat voitot kerättiin esitystoiminnasta. Kun suuryhtiöt olivat tulleet murroksessa yhä suuremmiksi ja niiden lukumäärä vähentynyt, ne olivat huomattavasti voimakkaampia kuin Suomi-Filmi, jolla oli jatkuvia ongelmia levityssopimuksissa. Esimerkiksi yhtiön ensimmäinen pitkä näytelmäelokuva, *Ollin oppivuodet* (1920) keräsi enemmän yleisöä kuin yksikään aiempi suomalainen näytelmäelokuva, mutta se tuotti valtavat tappiot Suomi-Filmille, koska levittäjä otti osansa tuloista. (Ibid., 423–425; Hupaniittu 2016, 33–42.)

Levitys- ja esitystoiminnan ongelmista huolimatta Suomi-Filmin asema oli vahva. Se pystyi nopeasti rakentamaan itsestään mielikuvan suomalaisen elokuvatuotannon rakentajana korostamalla omia saavutuksiaan ja vähättelellä edeltäjiään. Koska kilpailua ei enenkään 1920-luvun ensimmäisellä puoliskolla ollut nimeksikään, yhtiö pääsi hallitsemaan julkista keskustelua suomalaisesta elokuvasta. Tällä tavoin vähän kerrallaan syntyivät ne käsitykset Suomi-Filmistä suomalaisen elokuvatuotannon alkupisteenä, jotka Roland af Hällström kirjoitti kirjaansa vuonna 1936. Samalla elokuva-alan toinen puoli, esitys- ja levitystoiminta, jäi syrjään keskustelusta.

Lopuksi

Suomalaisen elokuvan historiakirjoitus on aina rakentunut tulkintojen ja valintojen varaan. Luonnollisesti näytelmäelokuvatuotannon merkitys on ollut keskeinen vaikuttaja, kun muut toimialat ovat jääneet syrjään vähämerkityksisinä osina kokonaisuutta. Elokuva-uudissanan ja filmi- ja biografi-sanojen erojen hiipuminen vain vahvisti prosessia. Kuitenkin vain näytelmäelokuvan korostamista ei ole syyttämisen mielikuvasta, jonka mukaan autonomia ja itsenäisyyden aika olisivat kaksi täysin toisistaan irrallista aikakautta elokuva-alalla. Kolmen vuoden väli näytelmäelokuvien tuotannossa on tulkittu todisteeksi alan dramaattisesta muutoksesta, joka käynnistyi sortokaudesta ja huipentui kansallisen elokuvan syntymiseen.

Tulkinta, jossa varhaiskausi ja kansallisen elokuvan aika nähdään täysin toisistaan irrallisina vaiheina, syntyi alun perin 1920-luvun lehtikirjoittelussa, joissa Suomi-Filmi markkinoi omaa toimintaansa. Sittemmin se on rakentunut ja juurtunut osaksi suomalaisen elokuva-alan periodisaatiota tavalla, jossa elokuvan historia on muovautunut täydentämään itsenäisen kansallisvaltion historiaa. Samalla tavoin kuin Suomi nousi Venäjän sorron alta ja saavutti itsenäisyyden, myös varhainen elokuva oli tuomittu päättymään sortoon. Tässä tulkinnassa uusi elokuvan aikakausi syntyy itsenäisessä Suomessa suomalaisten työn tuloksena, ilman ulkopuolisten osallisuutta – ja ennen kaikkea niin, ettei vaikeaa sisällissodan vuotta 1918 tarvitse mainita. Koska Saksan keisarikunta romahti jo vuoden 1918 lopulla, se ei ollut enää 1920-luvun puolella arvostettu liittolainen, joten siitä ei enää puhuttu, vaikka saksalaismielisyys oli Suomessa vahvaa ja kontaktit moninaisia.

1920- ja 1930-lukujen elokuvajulkisuudessa suomalaisuus nousi kaiken muun yläpuolelle. Näin ollen ei ole yllättävää, että kansalliseen kuvastoon so-

pimattomat palaset jätettiin syrjään ja unohdettiin. Erityisesti Erik Estlanderin, varhaisvaiheen juhlitun suomalaishahmon, yhteistyötä saksalaisten kanssa 1920-luvulla ei koskaan mainita myöhemmissä teksteissä, jotka kuvaavat suomalaisen elokuva-alan kehitystä ja vaihteita. Estlanderin ja UFA:n yhteys oli avoimesti esillä esimerkiksi hänen liiketoimintaansa liittyvän aikalaikirjoittelun ja mainonnan kautta, mutta kun alasta kirjoitettiin kokonaisuutena, yhteys jätettiin pois.

Yhteistoiminnan mainitseminen olisi tarkoittanut merkittävää kolausta ajatukselle omavaraisesta, itsenäisesti toimivasta elokuva-alasta, eikä se olisi antanut soveliaista kuvaa Estlanderin elokuvaauran viimeisistä vuosista. Hänhän kuitenkin oli pioneeriajan suomalaisen elokuvan suuria sankareita, joten oli mahdotonta ajatella, että hän olisi ollut keskeinen toimija ”epäsuomalaisessa” liiketoimessa, jossa saksalaiset saivat merkittävän osuuden elokuvan maahantuonnista ja levityksestä Suomessa. Kuitenkin jos ensimmäisen maailmansodan lopputulos olisi ollut toinen, yhteistyö olisi tulkittu aivan toisin – Estlander olisi saatettu af Hällströmin kirjasta lähtien kuvata ensimmäisenä suunnannäyttäjänä, joka käynnisti yhteistyötä uuden liittolaisen kanssa. Sen sijaan Suomi loi itseään itsenäisenä valtiona ilman ensimmäistä liittolaista, ja riippumattomuus oli keskeinen ominaisuus, josta kansallistunne kumpusi. Edelleen, alkuvaiheen juhlitun kolmikön Erik Estlanderin, K. E. Ståhlbergin ja Hjalmar V. Pohjanheimon saavutukset elokuvan maahantuonnissa, levityksessä ja esityksessä jätettiin syrjään, ja heidänkin toiminnastaan muistettiin vain se, mitä he olivat tuotannon puolella tehneet – tai tarkemmin ottaen heidän yhtiönsä, mutta tämäkin ero tuntuu toisinaan teksteissä unohtuvan. Vain valmistaminen oli merkityksellinen osa elokuva-alaa, joten vain se muistettiin. Ja koska tästäkin tärkeintä oli näytelmäelokuva, siitä tuli kokonaisen alan mittapuu.

Kun elokuvaa ei soviteta yhteiskunnan periodisaation muottiin ja näkökulmaa laajennetaan näytelmäelokuvista koko alaan, on ilmeistä, ettei 1910-luvun lopussa ollut katkosta. Kyse oli moninaisista kehityskuluista, jotka jatkuivat yli ensimmäisen maailmansodan vuosien ja vuosikymmenen taitteet. Ne kulkivat eri tahtia ja limittyivät toisiinsa, mutta olennaista on, että merkittävin mullistus suomalaisella elokuva-alalla käynnistyi kesällä 1918. Tuolloin koko alan tulevaisuus oli hetken vaakalaudalla ja saksalaiset olivat kaappaamassa vallan käsiinsä.

Lähteet

Arkistoaineistot

Kansallisarkisto, Helsinki
Valtion elokuvatarkastamon arkisto

Sanoma- ja aikakauslehdet

Aamulehti 1923
Elokuva-aitta 1937
Helsingin Sanomat 1922
Kinolehti 1959
Turun Sanomat 1923

Tutkimuskirjallisuus

von Bagh, Peter (2005) *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava.

af Hällström, Roland (1936) *Filmi – aikamme kuva: Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.

Elokuvuvuosi 2016 (2017). Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Goergen, Jeanpaul (1994) "Neue Filme haben wir nicht erhalten. Die deutsche Filmpropaganda 1917/18 in Dänemark". Teoksessa Manfred Behn (toim.) *Schwarzer Traum und weisse Sklavin: deutsche-dänische filmbeziehungen 1910–1930*. München: Edition text + kritik, 30–37.

Hirn, Sven (1981) *Kuvat kulkevat: Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Helsinki: SES.

Hirn, Sven (1991) *Kuvat elävät: Elokuvat toimintaa Suomessa 1908–1918*. Helsinki: SEA.

Hirn, Sven (2001) *Apolloteatteri: Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Helsinki: Yliopistopaino.

Honka-Hallila, Ari (1995) "Elokuvakulttuuria luomassa". Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopisto, 11–68.

Huldén, Anders (1998) *Kuningasseikkailu Suomessa 1918*. Helsinki: Kirjayhtymä.

Hupaniittu, Outi (2013) *Biografiliiketoiminnan valtakausi: Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla*. Turku: Turun yliopisto & Arkistolaitos.

Hupaniittu, Outi (2016) "The emergence of Finnish film production and its linkages to the cinema business during the silent era". Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema. A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan, 27–50.

Keto, Jaakko (1974) *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. Helsinki: Helsingin kauppakorkeakoulu.

Kolbe, Laura (2008) "Helsingin valtaus ja muistamisen politiikka: vapaussota vai kansalaissota". Teoksessa Laura Kolbe ja Samu Nyström (toim.) *Helsinki 1918: Pääkaupunki ja sota*. Helsinki: Minerva, 111–177.

Kreimeier, Klaus (1996) *The Ufa Story: A history of Germany's Greatest Film Company 1918–1945*. New York: Hill and Wang.

Maltby, Richard (2011) "New Cinema Histories". Teoksessa Richard Maltby, Daniel Biltereyst & Philippe Meers (toim.) *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. UK: Blackwell Publishing Ltd., 3–40.

Nenonen, Markku (1999) *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: SHS.

Pantti, Mervi (2000) "Kansallinen elokuva pelastettava": Elokuvaoliittinen keskustelu elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: SKS & SEA.

Pietiäinen, Jukka-Pekka (1992) "Suomen ulkopoliitikan alku". Teoksessa Ohto Manninen, Pertti Haapala, Juhani Piilonen & Jukka-Pekka Pietiäinen (toim.) *Itsenäistymisen vuodet 1917–1920, osa 3: Katse tulevaisuuteen*. Helsinki: VAPK-kustannus, 252–470.

Rautkallio, Hannu (1977) *Kaupantekoa Suomen itsenäisyydellä: Saksan sodanpäämäärät Suomessa 1917–1918*. Helsinki: WSOY.

Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: SKS.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2012) *Dokumentin ytimessä: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: SKS.

Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Suomen kansallisfilmografia, osa 1, 1907–1935 (2002). Toimittaneet Kari Uusitalo et al. Helsinki: SEA & Edita.

Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. London: BFI Publishing.

Uusitalo, Kari (1965) *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuvualan historiaan 1896–1963*. Helsinki: Otava.