

TARJA SAVOLAINEN

Suuret ja merkittävät versus uhkeat ja verevät Suomalaisen elokuvan sukupuolistettu historianankirjoitus

Seuraavassa analysoin sitä, miten suomalaisen elokuvan historiaa on perinteisesti kirjoitettu. Rajaan tarkasteluni koskemaan vain "vanhaa" elokuvan historiaa, koska oma työni rakentuu suhteessa tähän traditioon. Rajaan tarkasteluni ulkopuolelle turkulaisten elokuvantutkijoiden 80-luvun loppupuolella aloittaman uudenlaisen suomalaisen elokuvan historiankirjoituksen (esim. Koivunen 1992; Laine 1994). Arvioin tekstejä sekä viimeaikaisen elokuvahistoriallisen tutkimuksen sisäisen keskustelun pohjalta että feministisen tutkimuksen näkökulmasta. Tässä keskityn arvioimaan pääsääntöisesti yleishistorioitsijien sekä töitä, joiden katsotaan muodostavan rungon elokuvan historialle Suomessa. Ne kirjaavat samalla kaanonin ts. sisältävät ne ideologiset rakenteet, jotka yleensä toistuvat muissakin alan teksteissä ja muodostavat ns. virallisen totuuden, jota vastaan toisenlaisten arvojen ja tulkintojen varaan rakentuvat tekstit asettuvat. Kommentoin myös joitakin erityishistorioita ja raportteja, jotka tarjoavat osuvia esimerkkejä käsittelemiini kysymyksiin.

■ Tukeudun arviossani yhdysvaltalaisiin elokuvahistorioitsijoihin Robert C. Alleniin ja Douglas Gomeryyn, jotka kirjassaan *Film History* (Allen & Gomery 1985) ovat analysoineet yhdysvaltalaisesta elokuvasta kirjoitettua englanninkielistä historiaa. Lopuksi kommentoin suomalaisen elokuvahistorian tekstejä feministisen tutkimuksen näkökulmasta, ts. näkökulmasta, joka tarkastelee sukupuolta kulttuurisena ja sosiaalisena ilmiönä ja kiinnittää erityistä huomiota miesten ja maskuliinisuuden ylivaltaan suhteessa naisiin ja naisellisuuteen. Lähtökohtanani on, että tämä valtasuhde näkyy elokuvan historiankirjoituksessa sukupuoli-ideologiana, joka viime kädessä pyrkii kieltämään naisten subjektiivisuuden elokuvan tekijöinä (ks. sukupuoli-ideologiasta esim. Barrett 1985, 74-99; Moi 1990). Sukupuoli-ideologian toimintaa pyrin valaisemaan suomalaisen elokuvan historioitsija poimimieni esimerkkien avulla.

Arvioitaessa tekstejä, ja siis myös historiankirjoituksia, on syytä muistaa, etteivät yksin tekstit luo merkityksiä, vaan on kyse myös lukijan asenteista ja odotuksista (Allen & Gomery 1985, 47). Allenin ja Gomeryn mukaan lukijan vastuulla on muistaa, ettei historioitsija esitä kiistämätöntä totuutta ja ainoaa mahdollista tulkintaa tosiasioista, vaan ainoastaan väitteen siitä, millä tavalla jokin tietty ilmiö on saattanut tapahtua ja sen mahdolliset seuraukset. Lukijan onkin oltava skeptinen ja vaadittava esitetyille väitteille aina evidenssiä. Historian tutkimusta on myös luettava läheltä ja hyvin. Usein on myös purettava niitä tarinoita, joita historiankirjoittajat ovat luoneet. (Mt., 47.)

Allenin ja Gomeryn mukaan historiankirjoitukset ovat useimmiten tarinan muodossa esitettyjä kuvauksia menneisyydestä, ja aina historioitsijan luomia: todellisuudessa asiat eivät tapahdu tarinoina. Tarinoille on ominaista, että ne eivät aseta kyseenalaiseksi itseään, vaan ne pyytävät meitä ottamaan annettuina tarjoamansa "totuuden" ja kertojan tiedon. Niille on ominaista, että ne suuntaavat lukijan huomion tarinan maailmaan, pois siitä, kuka kertoo ja miten. (Mt., 43-44.) Näin siis historian-

kirjoituksia sen paremmin elävän kuvan kuin millään muullakaan alalla ei pidä tulkita kaiken kattavina, tutkijan arvoista, tulkintoista ja näkemyksistä vapaina teksteinä. Allen ja Gomery huomauttavat, että mitään ”superhistoriaa”, joka ottaisi huomioon kaikki ”oikeat” näkökulmat ja kaikki tuntemattomat ”tosiasiat” ei ole olemassa eikä sellaista voida kirjoittaa (mt., iv). Historialliset tekstit on nähtävä tietyssä ajassa ja paikassa, tietyn ihmisen, tietyistä lähtökohdista ja tietyin oletuksin, päämäärin ja intressein tuottamina rajallisina teksteinä, jotka ovat aina epätäydellisiä. Koska kyse on historiankirjoituksesta, ne on nähtävä aina myös enemmän tai vähemmän hypoteettisina.

Allen ja Gomery viittaavat tarinamuotoisella historiankirjoituksella ns. perinteisen historiankirjoituksen esitystapaan, jonka seurauksena tutkimus merkityksellistyy yhdeksi ainoaksi oikeaksi tarinaksi kyseisestä aiheesta eikä vain yhdeksi rajalliseksi tietyistä lähtökohdista syntyneeksi esitykseksi. Tarinamuotoista historiankirjoitusta saattavat lisäksi hallita fiktiivisen tarinan ominaisuudet, esimerkiksi sankaritarinat ja hyvän ja pahan taistelu (mt., 44). Vaihtoehdoksi tarinamuodolle Allen ja Gomery suosittavat esimerkiksi perinteistä yhteiskunta- ja luonnontieteilijöiden esitystapaa, johon kuuluu mm. aiheesta julkaistun kirjallisuuden esittely ja käytettyjen menetelmien arvioiminen. Näin historiallinenkin tutkimus näyttäytyy prosessina pikemminkin kuin suljettuna tarinana. (Mt., 47-48.) Lukiessani suomalaisen elokuvan historiaa olen pitänyt ohjenuoranani Allenin ja Gomeryn esittämiä ajatuksia koskien historiallisen tutkimuksen metodologiaa.

Vähän ja nuorta

Suomalaisen elokuvan historiaa käsittelevää kirjallisuutta on vähän ja iältään se on suhteellisen nuorta. Elokuvan historiaa on Suomessa systemaattisesti kirjoitettu vasta 60-luvun puolivälistä lähtien, jolloin Kari Uusitalo julkaisi suomalaisen elokuvan yleishistoriikin *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet* (Uusitalo 1965). 70-luvulla Uusitalo kirjoitti suomalaisen elokuvan historiaa käsittelevän kirjasarjansa (Uusitalo 1972, 1975a, 1977, 1978, 1981), jossa elokuvan vaiheet käydään läpi vuosikymmenittäin. Uusitalon kirjasarja loppui vuoteen 1963 ja Sakari Toiviainen täydensi sarjaa raportillaan uudesta suomalaisesta elokuvasta (Toiviainen 1975). Seuraavat suomalaisen elokuvan yleisteokset ilmestyivät vasta 1980-luvun lopulla, kun Suomen kansallisfilmografian osat alkoivat ilmestyä (Suomen kansallisfilmografia, osat 3-6), Sven Him kirjoitti teokset *Kuvat kulkevat* (Him 1981) ja *Kuvat elävät* (Him 1991) ja Peter von Bagh kirjoitti *Suomalaisen elokuvan kultaisen kirjan* (Bagh 1992). Näiden yleisteosten lisäksi suomalaisen elokuvan historiaa on kirjattu myös erilaisiin raportteihin, esseekokoelmiin, henkilöhistoriikkeihin, elämäkertoihin, muistelmiin, *Elävän kuvan vuosikirjaan* sekä erilaisiin lehtikirjoituksiin — ennen kaikkea *Filmihullun* numeroihin.

Suomalaisen elokuvan historiankirjoitukselle on myös ominaista, että sitä on harjoitettu akateemisten yhteisöjen (yliopistot, Suomen Akatemia) ulkopuolella. Ylipäättäänkin elokuva on ollut tutkimuskohteena vain muutamassa suomalaisessa väitöskirjassa: kevääseen 1990 mennessä oli Suomessa tehty vain kolme elokuvaa käsittelevää väitöskirjaa (Sotala 1990) ja näistäkin ainoastaan Helsingin kauppakorkeakoulussa valmistunut Jaakko Kedon elokuvallipujen kysyntää ja siihen vaikuttaneita tekijöitä vuosina 1915-1972 käsittelevä väitöskirja keskittyy suomalaiseen elokuvaan (Keto 1974). Alun perin alan historian tutkimuksesta eivät siis ottaneet vastuuta sen paremmin akateemiset kuin muutkaan yhteisöt, vaan historiankirjoitus on viime vuosin saakka ollut pitkälti yksittäisten elokuvasta kiinnostuneiden ihmisten vastuulla, ja sitä on ylläpidetty lähinnä kunkin tutkijan omalla kustannuksella. Esimerkiksi Kari Uusitalo kertoo v. 1965 kirjansa tuotanto-olosuhteista seuraavasti (Uusitalo 1965, Alkusanat):

”Kirjan käsikirjoituksen valmistumista on viivytännyt ennen kaikkea se, että Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet on syntynyt ilman stipendejä ja apurahoja lähes kokonaan normaalin päivätyön ulkopuolella.”

Vuonna 1972 Uusitalo toteaa jälleen (Uusitalo 1972, Saatesanoiksi):

”Samalla tavoin normaalin päivätyön ulkopuolella on jälleen tämäkin teos illan pitkinä puheina ja viikonlopun vapaapäivinä syntynyt (...).”

Elokuvahistoriallisen tutkimuksen nuoruus ja epäakateemisuus eivät ole yksin suomalainen ilmiö, vaan tilanne oli vastaavanlainen esimerkiksi Yhdysvalloissa ennen kuin elokuvatutkimus omana tieteenalanaan siellä 60-luvulla tuli yliopistoihin (Allen & Gomery 1985, 26). Se, että tähän mennessä elokuvan historiallista tutkimusta on Suomessa harjoitettu pitkälti akateemisten yhteisöjen ulkopuolella, lienee aiheuttanut sen, että tutkimusta ovat ohjanneet pikemminkin eri instituutioiden tarpeet tai yksittäisten henkilöiden ”rakkaus elokuvaan” kuin kulttuuri- ja yhteiskuntatutkimuksen intressit ja kysymyksenasettelut.

Tosiasiat

”... kansallisfilmografia tutkii ja kirjaa tunnontarkasti tosiasiat”, todetaan kansallisfilmografian ensimmäiseksi ilmestyneen osan alussa (Suomen kansallisfilmografia osa 4, Lukijalle). Pidän tätä lausetta hyvin kuvaavana suomalaisen elokuvan perinteiselle historiankirjoitukselle ja katson sen kertovan paljolti siitä, miten elokuvaan historiallisena tutkimuskohteena on usein suhtauduttu. Elokuva on nähty pikemminkin joukkona mekaanisesti yhteen koottavia ja järjestettäviä ”tosiasioita” kuin lähdetty tarkastelemaan sitä luonteeltaan monimutkaisena, vaikeasti selvittävänä, inhimillisen käyttäytymisen ilmentymänä. Allenin ja Gomeryn mukaan tyypillistä empiristiselle historiankirjoitukselle onkin, että totuus esitetään usein ikään kuin se olisi kiistämätöntä ja palautettavissa oikein-väärin -asetelmiin (Allen ja Gomery 1985, 7).

Allenin ja Gomeryn mukaan empirismille on myös ominaista, että historiallisten tosiasioiden katsotaan olevan riippumattomia tutkijasta ja totuuden nousevan suoraan tosiasioista, ilman tutkijan vaikutusta. Lisäksi empirismi rajoittaa tutkijan roolin keräilijän ja järjestelijän rooliin ja pitää teoriaa parhaimmillaankin toissijaisena, pahimmillaan tarpeettomana. (Mt., 7.) Tästä seuraa, että empiristiselle historiankirjoittajalle on tyypillistä, että kirjoittaja ei eksplikoiteoreettisia ja henkilökohtaisia lähtökohtiaan. Metodologisista heikkouksista huolimatta empiristinen historiankirjoitus ei kuitenkaan sisällä niinkään suoranaisia virheitä kuin usein yksinkertaistetun näkemyksen historiallisesta evidenssistä ja historioitsijan roolista (mt., 8). Empirismen heikkous on myös siinä, että koska tutkija ei tietoisesti ja julkilausutusti rakenna kirjoitustaan teoreettisen viitekehysten varaan, hän kirjoittaa ns. arkitietoisuuden varassa ja näin uusintaa sitä, mistä ei ole tietoinen (mt., 7). Tutkija siis tiedostamattaan toistaa vakiintuneita käsityksiä historian tapahtumista. Se taas, että tutkija ei reflektoi henkilökohtaisia lähtökohtiaan eli tee tiettäväksi sitä kuka on ja mistä asemasta puhuu (esim. suomalainen, keskiluokkainen, valkoinen, keski-ikäinen, mies), aiheuttaa sen, että tutkijan yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen asemaan perustuvat arvot, merkitykset ja valinnat helposti näyttäytyvät ikään kuin objektiivisina.

Suomalaisen elokuvan yleishistoriikkeja voidaan hyvällä syyllä luonnehtia empiristisiksi. Kirjoittajista kukaan ei eksplikoie missään sen paremmin henkilökohtaisia kuin teoreettisiakaan lähtökohtiaan, vaan kaikki kirjoittavat oman reflektoimattoman maailmankuvansa mukaisesti ja poimi-

vat historiasta ”tosiasioita” niitä kummemmin problematisoimatta. Esimerkiksi Uusitalo kirjoittaa ilman teoreettista viitekehystä pitkälti tilastanalyysien pohjalta mm. eri aikoina tuotettujen elokuvien määristä, niiden tyypeistä, sisällöistä, jossain määrin niiden vastaanotosta. Uusitalon kirjat antavat tietoa myös elokuvan teknisestä kehityksestä, tuottajista ja tuotantoyhtiöistä, näyttelijöistä, katsojamääristä ja teattereista. Lisäksi hän kuvaa yhteiskunnallisia tekijöitä, joiden katsoo vaikuttaneen elokuvan kehitykseen. Näitä ovat esimerkiksi verotus, talouden kehitys ja Suomen suhteet ulkovaltoihin.

Himin kirjat puolestaan keskittyvät vuosisadan vaihteeseen ja elävien kuvien esitystoimintaan (Him 1981; 1991). Him kirjaa yksityiskohtaisesti historian tapahtumia ilman teoreettista viitekehystä. *Kansallisfilmografiaa* (osat 3-6) ei voida arvioida kokonaisuutena, koska sitä kirjoittavat useat eri tutkijat kirjoittavat omista lähtökohdistaan: jotkut kirjoitukset on rakennettu teoreettisen viitekehysten kautta, jotkut ilman. Peter von Baghin (1992) *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja* on populaari kuvateos. Bagh kirjoittaa käsittelevänsä suomalaisia elokuvia, mutta ei tarkenna lainkaan miten ja mistä näkökulmasta. Baghin kirjasta muodostuukin kevyt kronikka ja kulttuuripoliittinen puheenvuoro suomalaisen elokuvan puolesta.

Suuret miehet ja mestarilliset teokset

Empirismiin lisäksi suomalaisen elokuvan historiankirjoitusta luonnehtii pitkälti suurmieskaanonin ja mestariteostradition rakentaminen. Suurmiesten ja mestariteosten esiinnostaminen liittyyvät Allenin ja Gomeryn mukaan esteettiseen elokuvahistoriaan. Määräävämpänä tekijänä elokuvahistoriassa nähdään ”suuret elokuvasielut” eli elokuvan historian kehityksen katsotaan olleen kiinni suurista taiteilijoista. (Allen & Gomery 1985, 72-73.) Esimerkiksi Uusitalon kirjoissa juonta vievätkin eteenpäin ennen kaikkea toinen toisiaan ”suurempien” miesten, lähinnä ohjaajien ja tuottaja-ohjaajien esiintulot. Kirjojen väliotsikot antavat hyvän kuvan tästä sisäänkirjoitetusta suurmiesideologiasta: ”Suurimmat ja kauneimmat — ja ne muut” (Uusitalo 1977, 28), ”Suurohjaaja Toivo Särkkä” (mt., 45), ”Edvin Suuri astuu esiin” (mt., 139), ”Suuret lupaukset Witikka, Blomberg, Markus” (Uusitalo 1978, 186). Suurmiesideologia näkyy myös yksittäisistä ”elokuvamiehistä” kirjoitettujen teosten henkilögalleriasta. Tutkimuksen kohteiksi ovat kelvanneet vain sellaiset ”suuruudet” kuin Risto Orko (Uusitalo 1970a), T.J. Särkkä (Uusitalo 1975b), Väinö Mäkelä (Uusitalo 1970b) ja Erkki Karu (Uusitalo 1988). Vaikka suurmiesideologia liittyykin yleensä mestariteostradition rakentamiseen ja esteettiseen elokuvahistoriaan (Allen & Gomery 1985, 71-73), eivät esimerkiksi Uusitalon julkaisut kuitenkaan edusta esteettistä historiankirjoitusta: hän teoksensa eivät siis rakennu käsitykselle elokuvasta yksinomaan taiteena eivätkä ne näin ollen muodostu pelkästään ”mestariteosten” arvioinniksi kronologisessa järjestyksessä, kuten Allen ja Gomery toteavat usein käyvän, kun luodaan suurmiesstradiitiota (mt. 1985, 76). Uusitalo päinvastoin arvostelee esteettistä historiankirjoitusta:

”Yksittäisten elokuvien esteettistä sisältöruodintaa on meilläkin harrastettu jo yli puolen vuosisadan ajan — mutta eihän se toki ole eikä saa olla ainoa autuaaksi tekevä elokuvasta kirjoittamisen tapa.” (Uusitalo 1977, 10).

Myös *Suomen kansallisfilmografian* (osat 3-6) eräät piirteet henkivät niin mestariteos- kuin suurmiesideologia. Vaikka työekonomisesti onkin täysin ymmärrettävää, että filmografiaan on valittu vain pitkiksi luokitellut elokuvat, merkitsee se kuitenkin sitä, että pitkien elokuvien rooli korostuu ja näin painottuu taas kerran näkemys, että pitkät elokuvat olisivat jollain tavalla merkittävimpiä tai

”enemmän elokuvia” kuin muut elokuvat. Osa pitkistä elokuvista saa kansallisfilmografiassa laajemman käsittelyn ja esimerkiksi kansallisfilmografian neljännessä ja viidennessä osassa keskimääräistä laajemman käsittelyn ovat saaneet muun muassa elokuvat *Valkoinen peura*, *Kun on tunteet*, *Sininen viikko*, *Elokuu* ja *Tuntematon sotilas* (Suomen kansallisfilmografia osat 4 ja 5) eli elokuvat, joita jo ennen kansallisfilmografian ilmestymistä esimerkiksi Varjola, Piela ja Aarniala (1984) nimittivät ”mestarteoksiksi”. Kansallisfilmografia täyttää myös edellä mainittujen kirjoittajien toiveet sikäli, että asiat käsitellään kronologisesti, historiaa kirjoitetaan pitkien näytelmäelokuvien ja jollain tapaa ”suuriksi”, ”merkittäviksi” ja ”legendaarisiksi” merkityksellistettyjen elokuvan tekijöiden kautta (ks. Varjola ym. 1984). Myös kansallisfilmografian kansikuvat on otettu kanonisoiduista teoksista: komisario Palmu, Tuntemattoman sotilaan Lehto, Valkoisen peuran Pirta ja Niska-vuoren Loviisa. Näin kansallisfilmografia osittain vain realisoi jo aikaisemmin ideologisesti muodostuneen suomalaisen elokuvan kaanonin ja valinnoillaan vahvistaa sitä.

Suurmieskaanonin tukevat myös henkilökuvat kuvaaja-ohjaaja-tuottaja-käsikirjoittaja Erik Blombergista (Toiviainen 1983a), ohjaaja Risto Jarvasta (Toiviainen 1983b) ja ohjaaja Nyrki Tapiovaarasta (Toiviainen 1986) sekä raportti *Uusi suomalainen elokuva* (Toiviainen 1975). Näiden julkaisujen kirjoittajan, Sakari Toivaisen (1983a, 8) mukaan ”elokuvatutkijoiden tehtävänä on tunkeutua menneisyyteen ja yrittää paljastaa, tähdentää tai edes tehdä tiettäväksi jotakin sen aarteita”. Suomiesten lisäksi nousevat näissä kirjoissa ”aarteina” esille myös ”mestarteokset”. Toivaisen ajattelua hallitsee auteurismi, 50-luvulla ranskalaisten elokuvantekijöiden ja elokuvakriitikoiden luoma ideologia, joka korostaa *auteurin*, elokuvan Tekijän, ja hänen henkilökohtaisen näkemyksensä merkitystä elokuvan esteettistä arvoa määriteltäessä (ks. Allen & Gomery 1985, 72). Auteurismi liittyy esteettisen elokuvahistorian kirjoituksen traditioon ja se rakentaa mestarteos- ja suumiestradiiota. Toiviainen keskittyikin kirjoituksissaan pitkälti yksittäisiin teoksiin ja pyrkii esteettisin perustein merkityksellistämään ne ”mestarteoksiksi” ja nostamaan niiden tekijöitä auteur-ideologian mukaisesti.

Dokumentit ja argumentit

Allenin ja Gomeryn mukaan historiankirjoittajan tulee aina dokumentoida kirjoituksensa, ts. kirjoittajan on aina varattava lukijalle mahdollisuus arvioida kirjoittajan esittämien väitteiden ja evidenssin välinen suhde. Dokumentaation laiminlyöminen, kun siihen vielä yhdistyy kertomusmuoto, saattaa tuottaa testaamattomia yleistyksiä ja historiallisia ”faktoja”. (Mt., 46.)

Useimmista suomalaisesta elokuvasta kirjoitetuista teksteistä puuttuu dokumentaatio. Osittain tästä poikkeavat Sven Himin (1981 ja 1991) teokset ja Suomen kansallisfilmografia. Himin teoksissa viitteitä ei ole merkitty tekstiin, mutta kunkin kappaleen yhteydessä on annettu joukko lähdeviitteitä. Kansallisfilmografiassa dokumentaatio vaihtelee teksteittäin. Joistakin teksteistä saatavat puuttua muut kuin kirjallisuusviitteet siten, ettei lukija aina tiedä, minkälaiseen evidenssiin väitteet perustuvat (esim. Toiviainen 1992, 514-518). Tekstien arviointia vaikeuttaa myös se, ettei kirjoittajien nimiä ole ilmoitettu kaikkien tekstien yhteydessä, vaikka osuudet saattavatkin sisältää voimakkaita kannanottoja ja näkemyksiä.

Suomalaisen elokuvan historiankirjoitusta voidaan siis luonnehtia seuraavasti: Se on iältään varsin nuorta ja sen määrä on vähäinen. Sitä on harjoitettu lähinnä yliopistojen ulkopuolella, mihin liittyen sitä ei ole aina harjoitettu akateemisten sääntöjen mukaisesti. Lähestymistavaltaan se on ollut empirististä, ts. epäteoreettista ja sitä on hallinnut pitkälti suumies- ja mestarteostradiitto. Ylei-

sesti ottaen suomalaista elokuvahistorian kirjoittamista ovat siis luonnehtineet pitkälti samanlaiset tekijät kuin esimerkiksi yhdysvaltalaisesta elokuvasta kirjoitettua historiaa ennen sen muuttumista yliopistolliseksi tutkimukseksi.

Vaikka edellä esitetyt ominaisuudet ovat luonnehdittavissa suomalaisen elokuvan historiankirjoituksen yleisiksi ominaisuuksiksi, katson, että tällainen historiankirjoitus on myös yhteydessä siihen, miten sukupuoli on merkityksellistynyt historiassa. Koska elokuvahistoriaa on ylipäätään kirjoitettu vielä vähän ja suhteellisen lyhyen aikaa, merkitsee tämä luonnollisesti sitä, ettei elokuvan naisistakaan ole voitu kirjoittaa kovinkaan paljoa. Yliopiston ulkopuolinen historiankirjoitus ja tähän liittyvät heikkoudet, ennen kaikkea dokumentaation puute, ovat olleet luomassa virheellisiä käsityksiä naisista ja heidän merkityksestään elokuvassa. Historian painottuminen suurmies- ja mestariteostraditioiden varaan ovat omalta osaltaan estäneet naisten historian esiin nostamisen. Eniten naisten näkymättömyyteen ja negatiiviseen kuvaan historiassa on mielestäni kuitenkin vaikuttanut empirismi, mikä on merkinnyt mm. problematisoimatonta suhtautumista 'tosiasioihin' ja kirjoittamista arkitietoisuuden varassa. Koska patriarkaalisessa kulttuurissa ns. arkitietoisuus on väistämättä seksistinen, naisia syrjivän sukupuoli-ideologian sävyttämä, on empiristisestä historiankirjoituksesta väistämättä muotoutunut myös naisia syrjivä historiankirjoitus. Ongelma on siis viime kädessä ollut se, että elokuvahistoriankirjoituksesta on puuttunut teoria sukupuolesta.

Seuraavassa kuvaan esimerkkien avulla, miten naiselokuvantekijöiden paikkaa on rakennettu suomalaisen elokuvan historiankirjoituksessa sekä esitän lyhyesti, miten myös muihin kuin naisohjaajiin on historiankirjoituksessa suhtauduttu. Naisten paikkaa voidaan luonnehtia näkymättömäksi, vallattomaksi ja ylipäätään kielteisesti määrittäväksi. Sukupuoli-ideologia on rakentanut naisten paikkaa historiankirjoituksessa. Sukupuoli-ideologialla tarkoitetaan arkitietoisuutta, jolle on leimallista mm. naisten subjektiivisuuden ja vallan kieltäminen ja näin hallitsevan sukupuolen aseman säilyttäminen (Barrett 1985, 95). Suomalaisen elokuvan historiassa sukupuoli-ideologia toimii siten, että naisten tekijyys kielletään ja heidän työnsä arvoa vähätellään. Sukupuoli-ideologia pyrkii esittämään naiset mieluummin kulttuurisina objekteina kuin subjekteina ja näkemään vallan käyttäjän patriarkaalisen järjestyksen mukaisesti mieluummin miehenä kuin naisena. Ylipäätään se pyrkii määrittelemään naisen kielteisesti. Tällaista seksististä arkitietoisuutta on tukenut mestariteos- ja suuimiestradiot, jotka omalta osaltaan ovat myös sukupuolistuneita rakenteita: "mestariteoksiahan" voivat luoda vain miehet ja vain miehiä voidaan kutsua "suuimiehiksi" (ks. Saarinkangas 1991, 234-236). Väitän siis, että sen lisäksi, etteivät naiset ole nousseet lähemmän tarkastelun kohteiksi, on naisiin suhtauduttu väheksyvästi ja naisista on annettu kielteinen kuva elokuvahistorian sivuilla.

Ne kaikki kaksi

Vielä muutama vuosi sitten en tiennyt kuin kaksi suomalaista naista, jotka olivat ohjanneet ns. pitkän elokuvan: Eija-Elina Bergholm ja Tuuja-Majja Niskanen. Elokuva harrastavat ystäväni eivät tieneet asiasta sen enempää. Myöskään mistään kirjallisesta lähteestä ei kootusti löytynyt vastausta kysymykseen. Koska tiesin, että monessa muussa maassa naiset olivat kaivaneet ja löytäneet historiasta elokuvia tehneitä naisia, uskoin, että Suomessakin on ollut naisohjaajia jo ennen edellä mainittuja naisia. Tämä oli lähtökohtani, kun lähdin selvittämään suomalaisten naisten historiaa elokuvaohjaajina.

Kahlasin läpi suomalaisen elokuvan filmografian, Filmografia Fennican (Uusitalo 1972;

1975a; 1977; 1978; 1981; Toiviainen 1977) sekä Suomen kansallisfilmografian (osat 3-6; Suomen kansallisfilmografian käsikirjoitus vuosille 1970-1990) ja löysin joukon naisohjaajia. Vaikka naisohjaajat löytyvätkin filmografoista¹, on heistä muuten kirjoitettu varsin vähän. Yleensä heidät on elokuvakirjallisuudessa ohitettu lyhyellä maininnalla. Lisäksi se vähä, mitä heistä on ylipäätään kirjoitettu, antaa useimmiten jollain tavalla kielteisen kuvan naisista elokuvantekijöinä.

Ensimmäisestä suomalaisesta naiselokuvajohtajasta ja kuvaajasta saamme tietää seuraavaa:

”Eva-Lisa Viljanen oli harvinainen ilmentys: elokuvakameraa käyttävä nainen. Hän oli vuorineuvos V.M.J. Viljasen tytär ja vuodesta 1937 alkaen Suomi-Filmin teatteripäällikön Erik Lönnbergin puoliso.” (Uusitalo 1975a, 145.)

Glory Leppäsestä — ensimmäisestä pitkän näytelmäelokuvan ohjanneesta suomalaisesta naisesta — on kirjoitettu hieman enemmän, mutta myös hän on tullut määritellyksi tyttärenä ja vaimona eli laulajatar Aino Actén ja senaattori Heikki Renvallin tyttärenä sekä näyttelijä Aarne Leppäsen puolisona (Uusitalo 1975a, 78). Leppänen on myös ”uhohtunut” *Elokuvakirja*-nimisestä haku-teoksesta (1972), vaikka kirjan toimittajien tarkoituksena on ilmeisesti ollut listata mm. kaikkien ohjaajien tiedot.

Toistaiseksi lähes tuntemattomaksi jäänyt ohjaaja Brita Wrede teki dokumentteja jatkosodan loppuvaiheessa ja myöhemmin myös pidemmän fiktiivisen elokuvan. Tämä elokuva, *Tukkijoella tapahtuu*, luokiteltiin alunperin lyhytelokuvaksi (Uusitalo 1977). Luokittelu on muodostunut kohtalokkaaksi Wredelle, sillä koska historiallisissa teksteissä huomiota ovat saaneet yleensä vain pitkien elokuvien tekijät, Brita Wrede on jäänyt tuntemattomaksi ohjaajaksi. Vasta Suomen kansallisfilmografiassa (osa 4) *Tukkijoella tapahtuu*-elokuva on kelpuutettu pitkien elokuvien joukkoon. Tämäkään ei tosin pelasta Wreden mainetta elokuvaohjaajana, sillä kun kansallisfilmografiassa (osa 4, 231) esitellään elokuva *Tukkijoella tapahtuu*, filmografiatiedoista poiketen todetaan, ettei elokuvaa ohjannutkaan Brita Wrede, vaan kuvaaja Felix Forsman. Koska tuntemattomaksi jäävä kirjoittaja ei ole merkinnyt viitteitä tekstiinsä, ei lukija voi tietää, minkälaiseen evidenssiin kirjoittaja radikaalin väitteensä perustaa. Kun tähän lisätään vielä se, ettei kirjoittaja selvästikään tunneta Brita Wreden elämäntilannetta eikä esimerkiksi hänen kaikkia lyhytelokuviaan, välittyy Wredestä erittäin vähättelevä näkemys. Väitän, että tällaisia ”tosiasiota” voi tuottaa vain kirjoittaja, jonka refleктоimaton seksistinen arkitietoisuus haluaa kieltää naisen subjektiivisuuden — muussa tapauksessa kirjoittaja olisi harkinnut ja perustellut tarkemmin väitteensä.

Ansa Ikonen — kuten monet muutkin 40-luvun ohjaajat — on saanut kunnian tulla mainituksi kappaleessa ”Kertakäyttöohjaajia”. Jos ei otsikko imartele sen alle sijoitettuja ohjaajia, niin ei itse tekstikään, joka alkaa seuraavasti:

”Lyhytaikaisina elokuvantekijöinä vieraili suomalaisen elokuvan ohjaajagalleriassa 1940-luvun alkupuoliskolla kokonaista yhdeksän ohjaajaa, joista kukaan ei saanut aikaiseksi kahden elokuvaa enempää — ja epäonnekkaimmat vain yhden puolikkaan verran. Näillekin ranskalaisen visiitin tekijöille on toki aiheellista omistaa tässä yhteydessä muutama ajatus.” (Uusitalo 1977, 146.)

Ansa Ikonen tulee myös esitellyksi mm. ”naisohjaajana” (mt., 29) ja ”valkokankaan suosikkityttönä” (mt., 153); ohjatessaan elokuvan Ikonen oli 30-vuotias aikuinen nainen. ”Naisohjaajan tittelin saa myös Kyllikki Forssell (Uusitalo 1978, 39). Elokuvaohjaaja onkin suomalaisen elokuvan historiassa itsestään selvästi mies. Tämä käy hyvin ilmi esimerkiksi kuvauksessa ”suurten ohjaajien” heikkouksista:

"Monella suurella ohjaajalla on heikkoutena hänen huonosti näyttelevä vaimonsa ..." (Uusitalo 1977, Saatesanoiksi).

Naisohjaajista eniten huomiota historiankirjoituksen sivuilla lienee saanut Ritva Arvelo (mm. Uusitalo 1981, 249-252; Suomen kansallisfilmografia 6, 584-591), joka ohjaamallaan Kultaisella vasikalla voitti puolet valtion ensimmäisestä elokuvapalkinnosta v. 1961. Historiankirjoittajan luottamusta eivät Arvelon ohjaustaidot kuitenkaan ole täysin nauttineet.

"Apunaan ensikertalaisohjaajalla oli tätä elokuvaa tehdessään sen kokenut kuvaaja Esko Töyri, jonka harteille jäi vastuu myös kuvaustyön teknisestä johdosta." (Uusitalo 1981, 252).

Arvelo itse tosin oli asiasta toista mieltä — hänen luonnehdintansa mukaanokuva valmistui pikemminkin kuvausryhmästä huolimatta kuin sen avulla (Tykkyläinen 1982). Myös Ansa Ikonen kohdalla toistuu vielä kansallisfilmografiassakin (osa 3, 327) viittaus kuvaajan ansioihin, vaikka myös Ikonen itse suhtautui kriittisesti kuvaajaansa (Saarikoski 1980, 131-146). Tulkitsen nämä kuvaajan roolin korostamiset esimerkeiksi sukupuoli-ideologian toiminnasta: tapauksissa, joissa naiselle on pakko myöntää valta-asema, s.o. elokuvan ohjaajuus, tätä valta-asemaa heikennetään tekstissä muistuttamalla kuvaajan ansioista ja samalla nostetaan hallitsevan sukupuolen valta-asemaa.

Yksi karkeimpia esimerkkejä naisten täydellisestä sivuuttamisesta löytyy uuden elokuvan ajalta. Olli Alhonen toimittamassa espanjankielisessä julkaisussa *Nuevo Cine Finlandés* (1985) esitellään uuden elokuvan suomalaisia ohjaajia ja heidän töitään. Yksi ohjaajista on Heikki Partanen. Vaikka molemmat hänen yhteydessään esiteltävistä elokuvista (Koiran ja suden ystävyys, 1974 ja Antti Puuhaara, 1976) ovat Partasen ja Riitta Rautoman yhdessä ohjaamia, ei Rautomaa ole kelpuutettu muiden uuden elokuvan ohjaajien joukkoon. Häntä ei esitellä edes Partasen ja Rautoman muodostaman työparin toisena tasavertaisena osapuolena, vaikka tekstissä myönnetäänkin hänen ja Partasen ohjanneen yhdessä käsitellyt elokuvat. Naisen valta kielletään siis yksinkertaisesti sivuuttamalla hänet.

Kouluesimerkki

Toivaisen julkaisu Erik Blombergistä (Toiviainen 1983a) tarjoaa kouluesimerkin suurmiehen ja auteurin rakentamisesta ja siitä, millä tavalla nainen on marginalisoitu historiankirjoituksessa. Julkaisussa Toiviainen kirjaa kuvaaja-ohjaaja-tuottaja-käsikirjoittaja Erik Blombergin elämäkerran lähinnä ohjaajan haastattelun perusteella. Tekemillään kysymyksillä, valinnoillaan ja tulkinnoillaan Toiviainen väkisin ja vastoin haastateltavansa näkemystä rakentaa tekstissään Blombergista Suuren Ohjaajan. Esimerkiksi Toiviainen kirjoittaa johdannossa:

"Sitä kemaammin hän (Blomberg, TS) puhuu kuvaajan työstään ja ensisijaisesti kuvaajana hän itseään pitääkin. Omien sanojensa mukaan hän ei halunnut ohjaajaksi eikä hänestä koskaan tullut ohjaajaa: 'Sensijaan minusta olisi saattanut tulla hyväkin kuvaaja, jos vain olisin malttanut pysyä kameran varressa.'"

Mutta koska Blombergin oma määrittelmä ei sovi Toivaisen omaksumaan auteur-ideologiaan, kuittaa hän Blombergin näkemyksen vaatimattomuutena:

"Ne jotka tuntevat Blombergin uran kantavuuden ja monipuolisuuden eivät tietenkään niele sellaisenaan hänen vähättelevän vaatimatonta lausuntoaan. Blomberg oli paitsi ohjaaja

ja kuvaaja myös merkittävä tuottaja sekä lisäksi useimpien elokuviansa käsikirjoittaja ja leikkaaja. Hän tunsikin läpikotaisin ja hän näyttäytyy kiehtovana ja pulmallisena ilmiönä kaikille niille jotka ovat kiinnostuneita elokuvan tekijyydestä. Erik Blombergin tapaus osoittaa, että tekijyyden köydenvetoon voivat ohjaajan lisäksi osallistua tuottaja, kuvaaja tai käsikirjoittaja-näyttelijätär (Mirjami Kuosmanen).” (mt., 7-8.)

Vaikka Toiviainen periaatteessa tunnustaa tekijyyden ongelmallisuuden Kuosmanen ja Blombergin elokuvien suhteen, Toiviainen valitsee puolensa ja ”vetää köyttä” vain yhteen suuntaan; suuntaan, joka pyrkii osoittamaan Blombergin Mestariohjaajaksi, Suureksi Mieheksi, luojaksi, auteuriksi. Toiviainen sivuuttaa Blombergin näkemyksen itsestään ennen kaikkea kuvaajana (mt., 7, 40, 43), ohittaa Mirjami Kuosmanen panoksen muutamalla maininnalla (mt., esim. sivut 8, 33, 46) ja jopa vähättelee Kuosmanen panosta käsikirjoittajana:

”... Blombergin ja Kuosmanen panokset ovat vaikeasti eroteltavissa, vaikka Kuosmanen onkin nimetty ainoaksi käsikirjoittajaksi” (mt., 50).

Näin siksi, että auteurismin mukaan ohjaaja on auteur, ei kuvaaja eikä käsikirjoittaja; elokuvaa tulee hallita ohjaajan henkilökohtainen näkemys, ei ryhmän eikä työparin. Myös käsikirjoituksen tulee mieluiten olla ohjaajan itsensä laatima (ks. Allen & Gomery 1985, 71-72). Toivaiosen kirjoituksessa lopputulos on ideologian mukainen: Blombergistä kasvaa väistämättä Suuri Ohjaaja ja kun Mirjami Kuosmasta ei voida täysin ohittaa, mainitaan hänen kyllä olleen sekä näyttelijä että käsikirjoittaja ja työskennelleen Blombergin kanssa, mutta Kuosmanen ”suuruuden” tai taiteellisen merkityksen selvittämiseen ei Toiviainen ryhdy.

Uudelleen Toiviainen (1992) kirjoittaa Kuosmasesta ja Blombergista kansallisfilmografian neljännessä osassa v. 1992, ja edelleen hän pitää kiinni auteurismista ja puhuu yksin Blombergista Valkoisen peuran luojana. Tekstinsä loppupuolella Toiviainen tosin lainaa Erik Blombergista tekemääni haastattelua (Savolainen 1990), jossa Blomberg toteaa, ettei hänen ja Mirjami Kuosmanen työtä voi erottaa toisistaan. Tämän Toiviainen heittää vain loppukaneetiksi tekemättä asiasta metodologista johtopäätöstä.

Hehkeät ja ilkeät

Jos ei naisohjaajiin suhtauduta arvostavasti, niin ei ole muidenkaan elokuvan parissa työskennelleiden naisten kuva tyydyttävä historiankirjoituksessa. Tavallista on, että myös muut kuin ohjaajanaiset määritellään suhteessa miehiin:

”Annia näytteli Anna-Liisa Fredman, yhtiön lavastaja-kuvaajan Armas Fredmanin (1888-1964) tytär.” (Uusitalo 1975a, 59)

”Karun mukana oli Suomi-Filmistä samaten lähtenyt Eino Karin sisar, yhtiön konttoripäällikkö Aili Kari ...” (mt., 72)

”Naispääosaan Orko kiinnitti vanhankansan luonnanäyttelijän Hertta Jack-Leisténin, kirjailija Leistelän silloisen puolison ...” (mt., 38).

Naisiin viitataan usein myös seksistisin ilmauksin. Tavallista naisten maininnan yhteydessä on ulkonäön kuvailu ja viittaukset seksuaalisuuteen esimerkiksi tähän tapaan: ”uhkeimmilleen varttunut Hanna Taini”, ”nuori ja niin kaunis Sirkka Sari”, ”kaunottaret Helena Kara ja Tuulikki Paananen”, ”verevä Kirsti Hurme” (Uusitalo 1975a, 59, 61, 69, 103).

Naiskriitikoista ja sihteereistä puolestaan välittyi usein kuva ilkeinä ja kiukkuisina akkoina:

”... ja Greta Brotherus säesti Svenska Pressissä” (Uusitalo 1975a, 133)

”Valma Kivitie totesikin varsin myrkyllisesti ...” (Uusitalo 1978, 18).
 ”... kirjoitti Elokuva-Aitan päätoimittaja Valma Kivitie tuohtuneena.” (Uusitalo 1981, 112).
 ”Kyllästyneenä ainaisiin kahnauksiin elokuvataarkastamon topakan sihteerin Sirkka Kosken kanssa Filmiseppo Oy antoi syksyllä 1961 (...) pitemmän version nimeksi Kosken kohinaa (...)!” (Uusitalo 1981, 301).

Katson, että muiden kuin ohjaajien rooli tarinoissa on lähinnä kaksinainen: naiset ovat joko hehkeitä heteromiesten halujen kohteita, kauniita näyttelijöitä, joita mieluusti esitellään kirjan kuvituksessa vähissä vaatteissa tai sitten miesten vapauden kontrolloijia tai naiset esitetään ilkeämielisinä kritikoina ja moraalien vartijoina — positiivista ja tervettä naiskuva ei juuri löydy. Kun naista ei pystytä alistamaan miehiseen hallintaan esittämällä hänet miehen katseen kohteena, hänet ja hänen toimintansa määritellään kielteisesti. Esimerkit myös osoittavat, miten fiktiivisen tarinan ominaisuudet, esimerkiksi hyvän ja pahan taistelu — joista Allen ja Gomery varoittavat — helposti alkavat luonnehtia myös historiankirjoitusta.

Tuntematon historia

Suomalaista elokuvan historiankirjoitusta on luonnehtinut empirismi sekä suurmies- ja mestariteosideologia, joiden apulaisina ovat toimineet vaillinaisen tai kokonaan puuttuva dokumentaatio sekä ei-akateeminen tutkimusyhteisö. Tällainen historiankirjoitus on omalta osaltaan mahdollistanut naisten syrjäyttämisen elokuvan historiankirjoituksesta, naisten kohtelua ei voi kuitenkaan selittää pelkästään historiankirjoituksen yleisin heikkouksin, vaan kyse on myös sukupuoli-ideologias-ta sinänsä. Sen toiminta näyttäytyy mm. niissä tavoissa, joilla naisia on lähestytty. Perusongelma on ollut, että historiankirjoittajat ovat uusintaneet ja tuottaneet sukupuoli-ideologiaa, koska heiltä on puuttunut teoria sukupuolesta. Seurauksena on ollut se, ettei suomalaisen elokuvan toistaiseksi kirjoitettu historia kerro paljoakaan sen paremmin naisista elokuvantekijöinä kuin muutenkaan heidän toiminnastaan elokuva-alalla. Lisäksi kirjoitettu historia on antanut vähättelevän ja kielteisen kuvan naisista. Tämä merkitsee sitä, ettemme me suomalaiset naiset tunne historiaamme tältä osin emmekä saa tukea positiivisen naisidentiteetin luomiseen. Uskon, että puutteellinen ja virheellinen historiankirjoitus on yhteydessä siihen, että naiset ovat edelleen aliedustettuina elokuvantekijöiden joukossa.

Viite

1. Koska kartoitukseni lähtökohtana ovat Filmografia Fennica sekä Suomen kansallisfilmografia, eivät mahdolliset puutteet — mikäli niitä olisi — voisi tulla ilmi kuin sattumalta.

KIRJALLISUUS

- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bagh von, Peter (1992) *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja*. Keuruu: Otava.
- Barett, Michèle (1985) *Nykyajan alistettu nainen*. Jyväskylä: Vastapaino.
- Elokuvakirja (1972). *Mitä missä milloin -sarja*. Helsinki: Otava.
- Him, Sven (1981) *Kuvat kulkevat: kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 11. Hyvinkää.
- Him, Sven (1991) *Kuvat elävät: elokuvatoimintaa Suomessa 1908-1918*. VAPK. Helsinki.
- Keto, Jaakko (1974) *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttavat tekijät Suomessa 1915-1972*. Väitöskirja. Helsingin kaupunkorkeakoulu.
- Koivunen, Anu (1992) *Näkyvä nainen ja ”suloinen pyömyts”*. Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa. Tapio Onnela (toim.): *Vampyyrinainen ja Kenkuniemen sauna*. Suo-

- malainen 20-luku ja modernin mahdollisuus. SKS:n toimituksia 574. Olavi Paavolainen -projektin julkaisuja 2. Helsinki: SKS, 169-194.
- Laine, Kimmo (1994) Murheenkryneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle. Turku: Suomen elokuvatuutkimuksen seura.
- Moi, Tori (1990) Sukupuoliteksi/valta. Feministinen kirjallisuusteoria. Tampere: Vastapaino.
- Nuevo cine finlandés (1985) (redacción) Olli Alho. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Saarikangas, Kirsi (1991) Feministinen näkökulma taiteentutkimukseen. Teoksessa Sevänen, Erkki & Saari-luoma, Liisa & Turunen, Risto (toim.) Taide modernissa maailmassa. Taiteensosiologiset teoriat Georg Lu-kácsista Fredric Jamesoniin. Helsinki: Gaudeamus.
- Saarikoski, Tuula (1980) Tähtiaika. Ansa Ikonen. Mikkel: Weilin + Göös. 3. painos.
- Savolainen, Tarja (1990) Vauhdikas, jännittävä, hauska ja syvästi inhimillinen elokuvakertomus esiäittemme Suo-mesta. Teoksessa Niemi, Marja & Oittinen, Riitta & Rajalahti, Hanna & Savolainen, Tarja (toim.) Suominetö zoomaa. Naisellisia kirjoituksia elävästä kuvasta. Helsinki: KSL.
- Sotala, Marjo (1990) Suomessa julkaistua kirjallisuutta televisiosta, elokuvasta ja videosta. Valtion av-keskus. Helsinki.
- Suomen kansallisfilmografia. Osa 3: vuosien 1942-1947 suomalaiset kokoillan elokuvat. Painatuskeskus Oy. Helsinki 1993.
- Suomen kansallisfilmografia. Osa 4: vuosien 1948-1952 suomalaiset kokoillan elokuvat. Valtion painatuskeskus. Helsinki 1992.
- Suomen kansallisfilmografia. Osa 5: vuosien 1953-1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Valtion painatuskeskus. Helsinki 1989.
- Suomen kansallisfilmografia. Osa 6: vuosien 1957-1961 suomalaiset kokoillan elokuvat. Valtion painatuskeskus. Helsinki 1991.
- Suomen kansallisfilmografian käsikirjoitus vuosille 1970-1990. Suomen elokuva-arkisto. Julkaisematon.
- Toiviainen, Sakari (1975) Uusi suomalainen elokuva 60-luvun alusta nykypäivään. Keuruu: Otava.
- Toiviainen, Sakari (1983a) Erik Blomberg. Suomen elokuva-arkisto B7. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (1983b) Risto Jarva. Suomen elokuva-arkisto A3. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (1986) Nyrki Tapiovaaran tie. Suomen elokuva-arkisto A7. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (1989) Kun on tunteet. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia. Osa 5: vuosien 1953-1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 211-214.
- Toiviainen, Sakari (1992) Valkoinen peura. Teoksessa Suomen kansallisfilmografia. Osa 4: vuosien 1953-1956 suomalaiset kokoillan elokuvat. Helsinki: Valtion painatuskeskus, 514-518.
- Tykkyläinen, Lauri (1982) "Ritva Arvelo taiteen monitoimimainen". Haastattelu. Projektio 1982:2, 4-15.
- Varjola, Markku & Piela, Mikko & Aarniala, Jarkko (1984) Elokuvahistorian kronologia. Merkittäviä elokuvia ja ta-pahtumia vuoteen 1969. Teoksessa Aarniala, Jarkko & Petäjä, Jukka & Varjola, Markku (toim.) Elokuvan monet maailmat. Mänttä: Gaudeamus, 172-195.
- Uusitalo, Kari (1965) Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuva-alan historiaan 1896-1963. Keuruu & Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari (1970a) Risto Orko: suomalaisen elokuvan suurmies. Helsinki.
- Uusitalo, Kari (1970b) Torpanpojasta kinokuninkaaksi. Väinö Mäkelän mittava elämäнкааri. Mikkel: Länsi-Sa-
von kirjapaino.
- Uusitalo, Kari (1972) Eläväksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari (1975a) Lavean tien sankarit. Suomalainen elokuva 1931-1939. Suomen elokuvasaätön jul-kaisusarja. Keuruu: Otava.
- Uusitalo Kari (1975b) T.J.Särkkä. Legenda jo eläessään. Porvoo: WSOY.
- Uusitalo, Kari (1977) Ruutia, riitoja, rakkautta... Suomalaisen elokuvan sotavuodet 1940-1948. Suomen eloku-vasaätön julkaisusarja n:o 3. Vammala.
- Uusitalo, Kari (1978) Hei, riilumarei! Suomalaisen elokuvan mimmiteollisuusvuodet 1949-1955. Suomen eloku-vasaätön julkaisusarja n:o 5. Vammala.
- Uusitalo, Kari (1981) Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956-1963. Suomen elokuvasaätön julkaisusarja n:o 12. Hyvinkää.
- Uusitalo, Kari (1988) Meidän poikamme: suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa. Suomen elokuva-arkisto A11. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

ELOKUVAT

- Koiran ja suden ystävyys (1974) ohj. Heikki Partanen ja Riitta Rautoma.
- Antti Puuhaara (1976) ohj. Heikki Partanen, Riitta Rautoma ja Katarina Lahti.