

Lauri Piispa

Neuvostoelokuvan maahantuonti 1930-luvun Suomessa

1920-luvun puolivälissä elokuvamaailma käänsi katseensa Neuvostoliittoon. 1920-luvun jälkipuolen ja 1930-luvun alun neuvostoelokuva muodostavat yhden elokuvahistorian muistetuimmista ja tutkituimmista periodeista. Neuvostoelokuva aloitti maailmanvalloituksen vuonna 1926 kun Sergei Eisensteinin elokuva *Panssarilaiva Potjomkin* (Bronenosets Potjomkin, 1925) sai ensi-iltansa Berliinissä. Eisensteinin elokuva sai suursuosion, ja se nostettiin muutamassa vuodessa ”maailman parhaaksi elokuvaksi”, mikä asema sillä oli monta vuosikymmentä. Eisensteinin vanavedessä myös muut neuvosto-ohjaajat, kuten Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov ja Oleksandr Dovženko kohosivat maailmanmaineeseen. Tärkeäksi muodostui myös samojen tekijöiden elokuvateoria. Etenkin neuvosto-ohjaajien tutkimustyö leikkauksen eli montaausin parissa oli elokuvaestetiikan kehityksen kannalta käänteentekevää.

Suomessa neuvostoelokuvan kuuluisimmat saavutukset nähtiin kuitenkin vasta sotien jälkeen. 1940-luvulta 1990-luvulle Suomen kaupallisessa levityksessä ja televisiossa esitettiin neuvostoelokuvaa todennäköisesti enemmän kuin missään muussa maassa kommunistileirin ulkopuolella (Stewen 1999, 169). Tuoreeltaan 1920- ja 1930-lukujen neuvostoelokuvan samoin kuin muun varhaisen neuvostotaiteen saavutukset jäivät suomalaisyleisöltä näkemättä. Neuvostoelokuvan nousu osui Suomen historiassa poliittisesti ristiriitaiseen periodiin. Vuosisadanvaihteen venäläistämiskausien ja vuoden 1918 sisällissodan perintönä valkoisen Suomen politiikkaa leimasivat katkera venäläisviha ja kommunismin pelko. Ne ulottuivat myös elokuvapolitiikkaan. Jo 1920- ja 1930-luvuilla Suomessa oli kuitenkin henkilöitä ja tahoja, jotka halusivat tuoda maahan neuvostoelokuvia ja tuoda esiin niiden taiteellisia ansioita. Viranomaisten taholta elokuvat saivat tyylyn vastaanoton.

Käsittelen artikkelissani neuvostoelokuvan maahantuontia ja vastaanottoa Suomessa vuosina 1930–1939. Artikkelini on jatkoa yhdessä Outi Hupaniitun kanssa kirjoittamalleni 1920-luvun lopun ja 1930-luvun taitteen tilannetta kartoittaneelle artikkelille (2015), jonka aiheena oli Hella Wuolijoen toiminta neuvostoelokuvan levittäjänä vuosina 1929–30. Tämän artikkelin aikarajaus alkaa tilanteesta, jossa Wuolijoen toiminta oli päättynyt ja yltää talvisodan syttymiseen. Tutkin, mitä elokuvia Suomeen 1930-luvulla tuotiin, ketkä niitä toivat ja levittivät sekä minkälaisen vastaanoton neuvostoelokuvat saivat Suomen viranomaisilta. Lähteenä toimivat olennaisten suomalaistahojen Valtion filmitarkastamon ja Etsivän keskuspoliisin arkistot. Täydennän kuvaa lehdistöaineistolla, joka osaltaan valottaa ajan mielikuvia neuvostoelokuvasta ja auttaa ymmärtämään aiheeseen liittyneitä poliittisia intohimoja. Tarkempi lehdistövastaanoton kartoitus esimerkiksi sanomalehtien elokuva-arvosteluista rajautuu kuitenkin tehtävän ulkopuolelle, samoin vastaanotto laajemman yleisön keskuudessa, josta on säilyneiden lähteiden avulla vaikea saada tutkimustietoa. Artikkelini rajautuu suomalaiseen näkökulmaan. Filmikaupalla oli luonnollisesti myös venäläinen osapuoli, mutta tässä yhteydessä ei ole ollut mahdollista tutkia maahantuontia venäläisten lähteiden kautta. Tulevan tutkimuksen asiaksi jää täydentää kuvaa etenkin SNTL:n Suomen kauppavaltuuskunnan ja neuvostoelokuvan vientitoimisto Intorgkinon arkistojen avulla.

Filmikauppaa ja filmipolitiikkaa

Neuvostoelokuvan levitys Suomessa toteutui pääasiassa kaupallisen elokuvatoiminnan puitteissa. Niinpä Suomeen julkista esittämistä varten tuodut elokuvat voi selvittää kattavasti Valtion elokuvatarkastamon arkistosta. Elokuvatarkastamon (vuoteen 1946 Valtion filmitarkastamo) hyväksyntä tarvittiin elokuvan julkiseen esittämiseen. 1930-luvulla tarkastutettujen pitkien elokuvien osalta voi turvautua myös Jouko Hanhisen (1990) kokoamiin tietoihin. Näistä lähteistä voi päätellä, että Suomen kaupalliseen levitykseen tuotiin vuosina 1927–39 seitsemänkymmentä

pitkää neuvostoelokuva. Toiminta käynnistyi aktiivisesti 1920-luvun lopulla ja saavutti lakipisteensä vuosina 1929–1930 Hella Wuolijoen maahantuontihankkeen aikana. Sen kaaduttua maahantuonti hiipui. Vuosina 1931–1939 maahan tuotiin vuosittain enimmillään (vuonna 1934) viisi nimikettä ja vähimmillään (vuosina 1933 ja 1936) ei yhtäkään.¹ Jos näitä lukuja vertaa maahantuonnin ja levityksen kokonaisvolyymiin, neuvostoelokuvan osuus oli tietenkin häviävän pieni. Asiaa voi havainnollistaa sillä, että aktiivisimpana maahantuontivuonna 1929 filmitarkastamo tarkasti 27 neuvostoliittolaista elokuvaa. Samana vuonna tarkastettiin Jaakko Seppälän laskelmien mukaan kaikkiaan 766 nimikettä. Yhdysvaltalaisia elokuvia oli pelkästään tuona vuonna 460. (Seppälä 2012, 42) Kun vielä otetaan huomioon, että iso osa neuvostoelokuvista jäi vaille esityslupaa ja sitä myötä elokuvateatterilevitystä, on selvää, että neuvostoelokuvalla ei ollut kummoistakaan asemaa 1920- ja 1930-lukujen suomalaisessa elokuvaohjelmistossa.

Määrä ei kuitenkaan ole aivan olematon, ja itse asiassa ajan poliittiset suhdanteet huomioiden sitä voi pitää yllättävänkin suurena, varsinkin jos tilannetta vertaa siihen, että Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen venäläisiä elokuvia on nähty Suomessa vain kourallinen. Se, että neuvostoelokuva tuotiin näinkin paljon, on ennen kaikkea SNTL:n kauppavaltuuskunnan ansiota. Kauppavaltuuskunta oli Neuvostoliiton suurlähetystön yhteydessä toiminut vienninedistämistoimisto (Ks. esim. Androsova 2002). Sen osuus elokuvien maahantuojana käy ilmi elokuvien tarkastushakemuksista ja muista lähteistä. Elokuva kauppa Neuvostoliitosta Suomeen toimi siten, että kauppavaltuuskunta huolehti elokuvien tuomisesta maahan ja etsi tšekäläisiä kumppaneita hoitamaan konkreettisen levitys- ja esitystoiminnan suomalaisiin elokuvateattereihin. Nämä vaihtuvat kumppanit olivat 1920- ja 1930-lukujen suomalaisia elokuvaalikeyrityksiä.

Neuvostoelokuva kuului hieman toisella tavalla myös kahden suomalaisen viranomaisen toimialaan. Tärkein niistä oli jo mainittu Valtion filmitarkastamo, jonka etukäteinen hyväksyntä oli käytännössä pakollinen muodollisuus ennen elokuvan esittämistä. Toimielimen status oli 1930-luvulla jossain määrin epäselvä. Nimestään huolimatta Valtion filmitarkastamosta tuli valtion virasto (nimellä Valtion elokuvatarkastamo) vasta toisen maailmansodan jälkeen. 1930-luvulla sitä ylläpiti elokuva-alan kattojärjestö Filmikamari opetusministeriön ohjaamana, ja ennakkosensuuri oli muodollisesti vapaaehtoista itsesääteilyä. Käytännössä filmitarkastamo kuitenkin toimi jo 1920-luvun alusta valtiollisen sensuurielimen tavoin, eikä tarkastusta voinut julkisen esityksen yhteydessä ohittaa. (Ks. esim. Sedergren 2006, 15–29)

Epämääräiset olivat myös tarkastusohjeet, jotka kirkollis- ja opetusasiainministeriö oli antanut vuonna 1921. Niiden mukaan tuli kieltää elokuvat, jotka olivat ” – yhteiskunnallisessa tai siveellisessä suhteessa vaarallisia tai uskonnollisessa tai valtiollisessa suhteessa loukkaavia tai jotka muutoin saattavat vaikuttaa hyviä tapoja tai hyvää makua raaistuttavasti tai oikeuskäsitteitä sekoittavasti.” (Sit. Nenonen 1999, 177) Maininnat yhteiskunnallisesta vaarallisuudesta ja valtiollisesta loukkaavuudesta oli suunnattu poliittista sisältöä vastaan, ja tässä suhteessa tarkastamo piti neuvostoelokuva erityisesti silmällä.

Epämääräiset ohjeet antoivat paljon valtaa tarkastamon johtajalle, joka vuosina 1924–1935 oli kirjallisuudentutkija ja kääntäjä, myöhempi professori, J. V. Lehtonen. Varsinaisella alallaan Lehtosella on huomattavat ansiot, mutta elokuvasensorina hän jätti synkän Suomessa perinnön. Lukuisat myöhempien polvien klassikoina pitämät elokuvat jäivät hänen kaudellaan esittämättä (Ks. esim. Sedergren 2006, 194). Neuvostoelokuvan suhteen Lehtonen oli erityisen ankara: noin puolet hänen aikanaan tarkastamoon tulleista neuvostoelokuvista jäi vaille esityslupaa. Tarkastuspäätöksiin ei yleensä kirjattu perusteita, joten niitä joudutaan arvailemaan. Suinkaan kaikkia kieltopäätöksiä ei voi palauttaa voimassa olleisiin ohjeisiin (Hupaniittu & Piispa 2015, 23). Vaikka monet Lehtosen aikana tehdyt sensuuripäätökset jättivät mielivaltaisen tai vähintään virkaintoisen vaikutelman,

kaikkia neuvostoelokuvia hänkään ei kieltänyt. Lehtonen ei siis ollut ainakaan johdonmukaisen neuvostovastainen, vaan näki kieltopäätöksille omasta mielestään asialliset perusteet elokuvien sisällössä.

Toinen neuvostoelokuvan asemaan Suomessa vaikuttanut viranomainen oli vuonna 1919 perustettu turvallisuuspalvelu Etsivä keskuspoliisi (EK). Myös EK:n asema ja vastuualueet poliisihallinnon sisällä olivat jossain määrin epäselvät ja jatkuvan poliittisen kiistelyn kohde (Hietaniemi 1992, 103–110). Niin ikään sen toimintaa luotsasi voimakas johtaja. Esko Rieki oli entinen aktivisti ja jääkäriväriväri. Kansanvallan puolustajaksi EK:n päällikkö oli siinä mielessä erikoinen valinta, että hän itse oli ollut itsenäisyyden alkutaipaleella juonimassa oikeistolaista vallankaappausta (Lackman 2007, 122–130). Riekin aikainen EK oli asenteiltaan oikeistolainen ja jyrkän kommunisminvastainen. Myös rasistissävyinen venäläisvastaisuus oli Etsivän keskuspoliisin organisaatiossa yleistä, joskin se oli tuon ajan Suomessa muutenkin tyypillinen asenne. (Silvennoinen 2008, 69–72) Etsivä keskuspoliisi oli murskannut SKP:n Suomen verkoston jo 1920-luvun lopulla. Tästä huolimatta Neuvostoliiton harjoittama kommunistinen agitaatio oli sen jatkuva huolenaihe. Myös elokuva kiinnosti. EK kokosi 1920-luvun lopulta lähtien erityistä ”Elokuvakiihoitus”-mappia, johon kertyi tietoja mm. neuvostoelokuvan levityshankkeista (Amp 284, EK-Valpo I). Rieki seurasi näitäkin asioita henkilökohtaisesti, sillä hänen puumerkkinsä löytyvät toistuvasti elokuva-asioita koskevista raporteista ja lehtileikkeistä.

EK:n ja Valtion filmitarkastamon tiukan linjan takana oli vuoden 1918 trauma. Rieki ja Lehtonen jakoivat huolen siitä, että Neuvostoliitto kiihottaa elokuvillaan Suomen työväestöä vallankumoukseen. Sisällissodan jälkeenkin kommunismin kannatus oli Suomessa suurta ja Moskovasta johdettu kommunistinen agitaatio tosiasia. Mutta tähdättiinkö elokuvien maahantuonnilla siihen? Olennaisten venäläislähteiden puutteessa kysymykseen on mahdotonta tässä yhteydessä vastata lopullisesti. Moni asia puhuu kuitenkin sen puolesta, että elokuvatuonnin motiivit olivat pääosin epäpoliittiset. Kansainvälisesti neuvostoelokuvien ulkomaanviennin lähtökohdat 1920-luvun alussa kytkeytyivät kylläkin Kommunistisen internationaalin Kominternin propagandatoimintaan Saksassa (Hartsough 1985, 129–136). Vuodesta 1926 lähtien rinnalle tuli kuitenkin muitakin motiiveja. Neuvostoelokuvat löysivät yleisönsä, joten niiden vientiä tiivistettiin, ja etenkin Saksassa niiden varaan rakennettiin puhtaasti taloudelliselta pohjalta ponnistaneita liikehankkeita, kuten vuosina 1927–1929 toiminut venäläis-saksalainen Derussa-yhtiö. (Saunders 1997, passim; Ks. myös Hartsough 1985, 137–140)

Neuvostoelokuvan propagandakäytöstä Suomen kommunistisen liikkeen keskuudessa ei ole tietoa ennen välirauhan kesää 1940 ja Suomi–Neuvostoliitto-seuran edeltäjän Suomen–Neuvostoliiton rauhan ja ystävyyden seuran toimintaa (Silén 2015, passim). Sotienvälinen elokuvatuonti suuntautui kaupalliseen levitykseen, ja elokuvien maahantuonnista vastasi taho, jonka ensisijainen tehtävä oli viennin edistäminen. Yleisesti ulkomaankauppa oli Neuvostoliitolle taloudellinen elinehto, ja SNTL:n kauppavaltuuskunnan näkökulmasta elokuva ei välttämättä eronnutkaan muista neuvostoteollisuuden tuotteista, joita se Suomeen kauppasi. Näitä olivat esimerkiksi vilja, tupakka ja sahatavara (Androsova 2002). Valtuuskunnan suomalaisista partnereista ainoastaan 1930-luvun taitteessa toiminut kirjailija-liikenainen Hella Wuolijoki oli sosialisti, ja ainoastaan hänen liikehankkeensa oli suunnattu työväestölle. Sekin toimi kaupalliselta pohjalta, ja jopa Wuolijoelle elokuva vaikuttaisi olleen yksi Neuvostoliitosta tuotu tuote muiden joukossa (Hupaniittu & Piispa 2015, 13–14). Muut yhteistyökumppanit olivat suomalaisia elokuvaaliikemiehiä, joilla ei ollut senkään vertaa poliittisia intressejä.

Kauppan yksityiskohdista ja käytännöistä ei suomalaislähteistä löydy suoraa tietoa. Jotain yhteistyön luonteesta kertoo kuitenkin Veli Juhani Paasikiven Etsivän keskuspoliisin seuraajalle Valtiolliselle

poliisille (Valpo) vuonna 1941 antama lausunto. Paasikiven yhtiö Oy Continental Import Export Ab aloitti välirauhan keväänä neuvostoelokuvien levityksen yhdessä SNTL:n kauppavaltuuskunnan kanssa. Toiminta katkesi jatkosodan syttymiseen. (Stewen 1999, 171) Paasikivi kävi Valpon jututettavana kaupoistaan, ja antoi lausunnon, joka valottaa elokuvakaupan käytäntöjä todennäköisesti myös 1930-luvulla. Se on omiaan hälventämään kuvaa salakavalasta propagandatoiminnasta, sillä Paasikivi kuvaili varsin arkista liiketoimintaa, joka ei olennaisesti eronnut ajan yleisistä käytännöistä. Paasikivi kertoi, että hän sai valita nimikkeet kauppavaltuuskunnan toimittamasta luettelosta, minkä jälkeen elokuvien kopiot tuotiin maahan katsottaviksi. Jos Paasikivi hyväksyi elokuvat ja ne läpäisivät filmitarkastamon seulan, elokuvasta tehtiin sopimus. Elokuvat ostettiin maahan viiden vuoden yksinoikeussopimuksella. Maksu suoritettiin Paasikiven mukaan kahdessa erässä ennen ensiesitystä, minkä jälkeen hän saattoi levittää elokuvaa vapaasti ilman erillistä provisiota. (Raportti 845, 4.3.1941, amp 495: ”Suomen ja Venäjän väliset sopimukset / Kaupalliset sopimukset”, EK-Valpo I)

Lopulta, jos maahantuonnilla tähdättiin kommunistiseen kiihotukseen, eivät tuodut elokuvat tällaista tavoitetta palvelleet. 1920-luvun lopulla kauppavaltuuskunta teki yrityksiä tuoda tuon ajan tunnusomaisia ja jälkimaailman silmissä muistetuimpia neuvostoelokuvia, kuten Vsevolod Pudovkinin ja Sergei Eisensteinin vallankumouskuvaelmia. Ne olivatkin likimain ainoita, jotka filmitarkastamo saattoi kieltää suoralta kädeltä ”bolševistisena propagandana”. Kun ne jäivät sensuurin haaviin, ei vastaavia elokuvia enää juuri tarjottu. Suomeen maahantuoduista elokuvista suurin osa oli poliittisesti maltillisia tai kokonaan epäpoliittisia elokuvia.

Täysin vailla poliittista ulottuvuutta elokuvakauppa ei tietenkään ollut. Yleisesti Neuvostoliiton suurlähetystö halusi edistää Suomen ja Neuvostoliiton välisiä kauppasuhteita paitsi taloudellisista myös poliittisista syistä. Tiiviillä kauppasuhteilla Neuvostoliitto pyrki lisäämään vaikutusvaltaansa ja hillitsemään venäläisvastaisuuden kasvua Suomessa. (Androsova 2002) Varsinaisen filmikaupan ulkopuolella Neuvostoliiton suurlähetystö käytti elokuvaa myös mielipiteenmuokkaukseen. Lähetystö järjesti satunnaisesti kutsuvierasnäytöksiä diplomaattikunnalle ja suomalaiselle kulttuuriväelle. (Esim. Ilmoitus 25.2.1939, amp. 284: ”Elokuvakiihoitus”, EK-Valpo I) Suoranaista vallankumouskiihotusta tällainen toiminta ei toki ollut, pikemminkin taiteen käyttämistä diplomatian välineenä. Voi hyvin ajatella, että vastaava motiivi löytyi myös kaupallisen elokuvatuonnin taustalta. Neuvostoliiton ”maabrändissä” oli kohentamisen varaa. Korkeatasoiset taideteokset näyttivät neuvostovallan humanit ja sivistyneet kasvot, ja niiden varmasti ajateltiin muokkaavan mielialoja Neuvostoliitolle suopeammiksi.

”Ei ryssän filmejä”

Vuosien 1927–30 levitystä olen käsitellyt toisaalla (Hupaniittu & Piispa 2015). Kauppavaltuuskunta toi ensimmäiset neuvostoelokuvat Suomeen vuodenvaihteessa 1928. Tästä seuraavien puolentoista vuoden aikana tuotiin vaihtuvien suomalaiskumppanien kanssa toistakymmentä elokuvaa. Tälle ajalle ajoittuvat ensimmäiset elokuvaa koskevat merkinnät EK:n mapeissa ja myös ensimmäiset kielteiset sensuuripäätökset – huomattavimpina epäilemättä Vsevolod Pudovkinin vallankumouselokuvat *Pietarin viimeiset päivät* (Konets Sankt-Peterburga, 1927) ja *Myrsky yli Aasian* (Potomok Tšingiz-Hana, 1929), jotka lienevät itsenäisen Suomen ensimmäiset poliittisesti motivoituneet elokuvien kieltopäätökset. Tästä huolimatta kaksikymmenluvun loppu oli vielä suhteellisen rauhallista aikaa. Useimmat elokuvat pääsivät sensuurista läpi, ja yleisömenestyksiäkin nähtiin. (Hupaniittu & Piispa 2015, 9–13)

Poliittiset intohimot leimahtivat vasta, kun kauppavaltuuskunta vuonna 1929 ryhtyi yhteistyöhön Hella Wuolijoen kanssa. Wuolijoen maahantuonti- ja levityshanke oli koko sotienvälisen ajan ylivoimaisesti suurisuuntaisin ja kunnianhimoisin neuvostoelokuvaan liittynyt liiketoimi – yli

puolet koko kaudella maahantuoduista elokuvista tuli Suomeen tässä yhteydessä. Wuolijoen suunnitelmaan kuului paitsi elokuvien maahantuontia ja levitystä myös oma elokuvateatteriketju ja työväenyhdistyksille suunnattua elokuvatoimintaa. Etsivä keskuspoliisi kiinnitti kuitenkin hankkeeseen huomionsa jo avajaisen jälkeen joulukuussa 1929, keskeisenä syynä vasemmistolaisen Wuolijoen osuuden paljastuminen. Keväällä 1930 Valtion filmitarkastamo jyrkensi linjaansa, mitä ilmeisimmin EK:n vaikutuksesta, ja yhtiön maahantuonti nujerrettiin sensuuritoimin. Wuolijoen hanketta saattelivat lisäksi epäselvyydet taloudenhoidossa, ja sen taru päättyi konkurssiin jo kesällä 1930. (Hupaniittu & Piispa 2015, 13–26)

Wuolijoen ajoitus oli harvinaisen epäonninen, sillä samaan aikaan hankkeen kanssa kommunisminvastainen kansallismielinen radikalismi nosti Suomessa päätään. Ensi-iltateatteri Atlantiksen avajaisetkin Helsingissä osuivat samoille joulukuun 1929 päiville Lapuan liikkeen perustavien kansankokousten kanssa. Keväästä ja kesästä 1930 tuli fasistisen kansaliikkeen kultakausi, joka huipentui kesällä talonpoikaismarssiin ja kommunistilakien säätämiseen. Ajankohta oli siis lievästi sanoen epäsuotuisa neuvostokulttuurin saavutusten esiintuomiseen. Wuolijoen hankkeen kaaduttua kauppavaltuuskunnan elokuvatoiminta hiipuikin 1930-luvun alussa. Uutta yhteistyökumppaniakaan ei tahtonut löytyä. Vuonna 1932 valtuuskunta tarjosi *Suomen ulkomaankauppa* -lehden ilmoituksessa uusia ”vientikauppaan valmistuneita” elokuvia (*Suomen ulkomaankauppa* 44–45/1932, 410). Yksikään elokuvayhtiö ei tarttunut tilaisuuteen, sillä luettelon elokuvia ei filmitarkastamossa näkynyt.

Ei tarvitse ihmetellä, että elokuvalevittäjät halusivat yleisessä kommunisminvastaisessa ilmapiirissä, jossa poliittinen väkivaltakaan ei ollut harvinaista, pysytellä neuvostoelokuvasta kaukana. Paljon edellytyksiä levittämiseen ei ollutkaan – 1930-luvun alkupuolella filmitarkastamoon tulleet harvat neuvostoelokuvat kiellettiin rutiininomaisesti.² Etsivän keskuspoliisin ja Valtion filmitarkastamon yhteistyö voitiin osoittaa jo Hella Wuolijoen tapauksessa (Hupaniittu & Piispa 2015, 22). 1930-luvulla EK:n Esko Rieki vaikutti sensuurin toimintaan virallisestikin, sillä hän istui tarkastamon valituselimestä, ”lisätyssä lautakunnassa”, arvioimassa neuvostoelokuvia (Tark. nro 18408 / 30.5.1934; Tark. nro 18557 / 12.9.1934, VET).

Kaksi tapausta 1930-luvun alkupuolelta havainnollistavat suomalaisviranomaisien asenteita ja toimintatapoja. Vuonna 1932 nousi jupakka elokuvan *Passi elämään* (Putjovka v žizn, 1931) ympärillä. Nikolai Ekkin ohjaama Neuvostoliiton ensimmäinen äänielokuva on kuvaus katulasten uudelleenkasvatuksesta Neuvostoliitossa. Alkuvuodesta 1932 siitä tuli Suomeen kopio, ja Neuvostoliiton kauppavaltuuskunta kävi Suomen suurimman elokuvayhtiön Suomi-Filmi Oy:n toimistossa kauppaamassa elokuvaa levitykseen. *Passi elämään* katsottiin Suomi-Filmin koeteatterissa, mutta kauppoja ei syntynyt. Elokuvan näki tässä yhteydessä näyttelijä Aku Käyhkö. Hän raportoi asiasta eteenpäin, ja näin tapaus päättyi EK:n Esko Riekin tietoon (Muistio 26.1.1932, amp 284 ”Elokuvakiihoitus”, EK-Valpo I).

Elokuvan levittäjäksi löytyi lopulta Gustaf Molinin levitysyhtiö Kosmos Filmi. Valtion filmitarkastamo kuitenkin kielsi elokuvan 5.2.1932 (Tark. nro 17207/5.2.1932, VET). Tämän jälkeen Neuvostoliiton suurlähettiläs Ivan Maiski tahtoi järjestää elokuvasta kutsuvierasnäytöksen diplomaateille, hallituksen jäsenille ja lehdistölle. Elokuvan humaani aihe teki siitä käyttökelpoisen diplomatian välineen. Suljetun näytöksen yhteydessä myöskään sensuurin hyväksyntää ei tarvittu. Ulkoministeriö hyväksyi ajatuksen, ja esitys oli määrä järjestää arvovaltaisille kutsuvieraille 14. helmikuuta 1932 elokuvateatteri Bio-Biossa uudessa ylioppilastalossa. Kun lähetystö kuitenkin muutamaa päivää aikaisemmin järjesti myös ylimääräisen näytöksen, raivostui Esko Rieki asiasta ja raapusti muistiinpanoihinsa: ”Ei ryssän filmejä – kun kerran vallan omaava sensuuri hylännyt.” (Muistio 11.2.1932, amp 284: ”Elokuvakiihoitus”, EK-Valpo I)

Riekki soitti Helsingin poliisimestari O. A. Vilkmannelle ja ulkoministeriöön. Hänen omien muistiinpanojensa mukaan Vilkmän kutsui teatterin omistajan ”nuhdeltavaksi”. (ibid.) Lopputulemana näytös Bio-Biossa peruttiin. Ilmeisesti poliisimestarin puhutteluun ei joutunut Bio-Bio-teatterin omistaja Abel Adams vaan Helsingin yliopiston ylioppilaskunta, joka omisti kiinteistön. Ainakin Suomen sosiaalidemokraatin tapauksen johdosta kirjoittamassa jutussa (18.2.1932) syy kiellosta pantiin HYY:n niskoille. Syntipukki olikin siinä mielessä luonteva, että Akateemisen Karjala-Seuran hallitsema ylioppilaskunta tuskin mielellään näki neuvostoelokuva-tiloissaan. Sen sijaan Etsivän keskuspoliisin osuus ei tullut julkisuuteen. Näytös saatiin lopulta järjestettyä. Se siirrettiin pikapikaa elokuvateatteri Apolloon, joka sijaitti Riekin ulottumattomissa Neuvostoliiton suurlähetystön omistamassa kiinteistössä. (ibid.) Riekkiä on syytetty siitä, että hän suhtautui kommunismin uhkaan liioitellen ja toisaalta vähätteli oikeistolaisen radikalismien vaaraa (Lackman 2007, 215; Silvennoinen 2008, 58–59). Kritiikki tuntuukin perustellulta tilanteesta, jossa EK:n päällikkö junaili luvallisen elokuvaesityksen estämistä korkeimman prioriteetin kysymyksenä samalla kun Mäntsälän kapina, demokratian ja yhteiskuntarauhan kannalta oikeasti kohtalokas tapahtuma, oli reilun viikon päässä.

Toinen tapaus valottaa puolestaan Valtion filmitarkastamon logiikkaa. Vuonna 1934 tarkastamoon tuli kaksi tsaarinaikaan sijoittuvaa neuvostoelokuva, Aleksandr Faintsimmerin ohjaama *Näkymätön mies / Luutnantti Kiže* (Porutšik Kiže, 1934), filmatisointi Juri Tynjanovin novellista *Aliluutnantti Taas* (Podporutšik Kiže, 1928. Suom. Martti Anhava, 2015) sekä Aleksandr Ivanovskin ohjaama *Iuduška Golovljov* (1933), filmatisointi Aleksandr Saltykov-Štšedrinin romaanista *Maalaisaatelia* (Gospoda Golovljovy, 1875–1880. Suom. Vappu Orlov, 1985). Tarkastamo kielsi molemmat elokuvat, vaikka kummassakaan ei ole minkäänlaista sosialistista sisältöä. Kun Suomen sosiaalidemokraatti tivasi Lehtoselta asiasta, hän perusteli päätöstä sillä, että ”molemmissa elokuvissa saattoi havaita heidän (venäläisten) oman näkemyksen.” (*Suomen sosiaalidemokraatti* 3.8.1934, 6)

Mitä ilmeisimmin Lehtonen tarkoitti elokuvien tsaarinajan yhteiskunnasta antamaa kuvaa, joka luonnollisesti oli neuvostoliittolaisen historianymmärryksen mukaisesti kriittinen. Ilmeinen ristiriita Lehtosen ajattelussa oli, että tsaarinajan Venäjän oloja ei Suomessakaan muisteltu erityisen lämpimästi. Tässä mielessä elokuvissa on vaikea nähdä mitään 1930-luvun suomalaisen ajattelun kannalta ristiriitaista tai loukkaavaa. Lisäksi *Iuduška Golovljov* -elokuvan kriittinen yhteiskuntanäkemyks on peräisin 1800-luvun venäläisestä klassikosta – seikka, jolle Lehtoselta, ansioituneelta 1800-luvun kirjallisuuden tutkijalta, olisi luullut liikenevän ymmärrystä. Tapaus on tarkastamon politiikalle tyypillinen siinä mielessä, että Lehtosen aikana pelkkä yhteiskuntakritiikki oli usein riittävä peruste kieltää elokuva. Tämä ei rajoittunut neuvostoelokuvaan. Esimerkiksi vuonna 1934 saman kohtalon koki Mervyn LeRoyn *Olen vainottu kahlekarkuri* (I am a Fugitive from a Chain Gang, 1932), joka kritisoi Yhdysvaltain vankilaoloja ja oikeusjärjestelmää.

Kiinnostusta yli rajojen

Vuosina 1931–1936 julkiseen levitykseen Suomessa päässeet pitkät neuvostoelokuvat jäivät kolmeen tapaukseen vuonna 1934. Silloin filmitarkastamo poikkeuksellisesti salli Aleksandr Ostrovski -filmatisoinnin *Ukonilma* (Groza, 1933), napa-alus Tšeljuskinin pelastusta kuvanneen dokumenttielokuvan *Tšeljuskin* (Tšeljuskin – Geroi arktiki, 1934) – molemmat reilusti lyhennettyinä – sekä musiikkikomedian *Iloiset pojat* (Vesjolyje rebjata, 1934). Varsinkin Vladimir Petrovin ohjaama *Ukonilma* sai Suomessa hyvän vastaanoton ja menestyksen. (*Elokuva-aitta* 11–12/1934, 239) 1930-luvun puolivälissä neuvostoelokuvan maahantuontiin tuli katkos. Vuosien 1935–1936 ainoat tapaukset filmitarkastamossa olivat kolme Suomi-filmin maahantuomaa elokuvaa, jotka nekään eivät saaneet esityslupaa.

Vaikka filmitarkastamon sulkulinja osoittautui lähes läpäisemättömäksi, oli neuvostoelokuvalla Suomessa myös äänekkäitä puolestapuhujia. Paradoksaalista onkin, että vaikka elokuvia ei meillä käytännössä nähty, oli neuvostoelokuva jopa 1930-luvun alkupuolella varsin näkyvä ilmiö suomalaisessa elokuva- ja kulttuurikeskustelussa. Eniten ihailijoita löytyi luonnollisesti vasemmistosta. Johtava kommunistilehti *Itä ja länsi* julkaisi jo kesällä 1926 kirjoituksia *Panssarilaiva Potjomkinin* Saksan menestyksestä (*Itä ja länsi* 11–12 /1926; *Itä ja länsi* 13–14/1926). Laitavasemmiston asenne Neuvostoelokuvaan oli täsmällinen vastakohta oikeiston suhteesta: elokuvia ihailtiin, koska ne tulivat sosialistisesta Neuvostoliitosta. Poliittisesti motivoitunutta linjaa jatkoivat 1930-luvulla nousseen vasemmistoälymystön edustajat. Esimerkiksi toimittaja ja teatteriohjaaja Helmer Adler vertaili *Tulenkantajat*-lehden sivuilla laajassa esseessä ”Elokuvan kriisi ja miten venäläiset ovat sen ratkaisseet” äänielokuvan murroksen jälkeistä tilannetta lännen ja Neuvostoliiton elokuvassa. Adlerin mukaan neuvostoelokuvassa oli kyetty yhdistämään realismi ja psykologinen ihmiskuvaus yhteiskunnalliseen tendenssiin siten, että elokuvat välttyivät sekä ”yksipuoleisesta sielulla-leikittelystä että tympeästä propagandasta” (*Tulenkantajat* 34/1933, 4). *Tulenkantajat*-kulttuurilehden toisella kaudella 1930-luvulla, jolloin Erkki Vala luotsasi lehteä vasemmistolaisin tunnuksin, lehdessä raportoitiin muutenkin taajaan neuvostoelokuvan tapahtumista.

Neuvostoelokuvan vastaanotossa erottuivat toisistaan poliittisesti motivoituneet ääripäät – oikeiston tuomitseva ja vasemmiston jossain määrin naiivi suhtautuminen. Näiden välillä oli kuitenkin myös suvaitseva keskitie. Sen kulkijat pyrkivät erottamaan taiteelliset ansiot poliittisesta sisällöstä. Kuten muuallakin länsimaissa Suomen modernistisesti orientoituneet kulttuuripersoonat tunsivat neuvostoelokuvaa kohtaan suurta mielenkiintoa. Ensimmäisten joukossa tässäkin oli tulenkantajien johtohahmo Olavi Paavolainen, joka kirjoitti yllättävän vähän neuvostoelokuvasta, vaikka hänen roolinsa sekä elokuvakriitikkona että venäläisen kulttuurin esittelijänä lukeutui aikakauden painokkaimpiin (Riikonen 2014, 104–108, 76; Klapuri 2016, 47). Vuonna 1927 Paavolainen kuitenkin kirjoitti *Uuden Suomen* sunnuntailiitteeseen Pariisissa näkemästään Juri Taritšin elokuvasta *Iivana Julma* (Krylja holopa, 1926). Hän totesi sen ”läpeensä ankaran taiteelliseksi”, mutta väkivaltaiseksi. Kuitenkin Paavolainen arveli, että Suomen sensuuri voisi saada siitä ”saksimalla täysin esityskelpoisen.” (*Uuden Suomen* sunnuntailiite 15.5.1927, 6) *Iivana Julmasta* tulikin kauppavaltuuskunnan ensimmäinen maahantuonti, mutta vastoin Paavolaisen oletusta tarkastamo kielsi sen (Tark. nro 14688 / 30.12.1927, VET). Neuvostoelokuva kuului tämän jälkeenkin Paavolaisen moniin kiinnostuksen kohteisiin, mutta ilmeisesti hän tutustui siihen paremmin vasta Neuvostoliiton matkallaan vuonna 1939 (Riikonen 2014, 314).

Paavolaista merkittävämpi kirjoittaja oli kirjailija-kriitikko Henry Parland. Parland perehtyi intensiivisesti neuvostoelokuviin kesällä 1929 Liettuassa, missä hän vietti viimeisen elinvuotensa enonsa, filosofi Vasili Sesemannin luona. (Stam 1998, 161–176) Seuraavana syksynä *Huvfustadsbladetissa* julkaistiin kaksi esseetä, joissa Parland käsitteli suomalaisittain urauurtavasti neuvostoelokuvan tuoreita kehityskulkuja. Esseet ovat selvästi velkaa venäläiselle formalistiselle taideteorialle, johon Parland ensimmäisenä suomalaisena enonsa välityksellä tutustui. Esseessä ”Två motsatser – den ryska och den amerikanska filmen” Parland asetti juoni- ja henkilökeskeisen amerikkalaisen ja detaljeihin ja joukkokohtauksiin panostavan venäläisen elokuvan toistensa vastakohtiksi. Hänen sympatiansa olivat ilman muuta elokuvataiteen omia ilmaisukeinoja hyödyntävän venäläisen elokuvan puolella. (Parland 1970, 96) Vielä huomattavampi oli joulukuussa julkaistu ”Den sovjetryska filmen”. Siinä Parland esitteli yksityiskohtaisemmin neuvostoelokuvan tekijöitä ja ilmiöitä. Hän hämmästeli myös sitä, ettei neuvostoelokuvaa nähty Suomessa ja oletti aivan oikein tämän johtuvan kommunisminpelosta. Tätä pelkoa hän yritti hälventää:

Den ryska filmen är visserligen alltigenom tendentiös, men dess rent konstnärliga egenskaper är samtidigt ställda utom tvivel. Förresten tror jag, att den amerikanska lyxfilmen säkert mera bidragit till klasshatens uppblussande än de rent konstnärligt betonande ryska filmernas positiv-idealistiska inställning. (Parland 1970, 96)

Jatkossakin suomalaisten kirjoittajien tyypillinen ele oli rinnastaa amerikkalainen ja neuvostoliittolainen elokuva toisiinsa. Neuvostoelokuvan todettiin kaikessa poliittisuudessaan tarjoavan tervetulleen vaihtoehdon amerikkalaiselle ”tehdasmaistuvalla, sisällöltään ja taiteellisuudeltaan yhä latteammaksi käyvälle filmituotannolle.” (*Tulenkantajat* 20/1929, 342) Sensuurivaikeudet tiedostaen pyrittiin usein korostamaan sitä, että oli olemassa myös täysin epäpoliittista neuvostoelokuvaa. Tässä tarkoituksessa esimerkiksi *Suomen sosiaalidemokraatti* julkaisi vuonna 1933 nimettömän ”asiantuntijan” haastattelun, jossa tämä kertoi, että ”Venäjällä on viime aikoina ryhdytty ulkomaille myyntiä silmällä pitäen valmistamaan sellaisia taidefilmejä, joissa poliittista korostusta on koetettu tietoisesti välttää. Näin ollen ei niilläkään piireillä, jotka tällä verukkeella ovat vastustaneet aikaisempia venäläisiä filmejä, pitäisi olla mitään vastaanhangottelun aihetta.” (*Suomen sosiaalidemokraatti* 3.11.1933. Korostus alkuperäinen)

1930-luvun mittaan suomalaisen liberaalin kirjoittelun johtomotiiviksi tulikin taistelu sensuurin kieltolinjaa vastaan. Asia yhdisti toisiinsa vasemmistolaisia ja muita liberaaleja (oikeistosuuntauksen vastaisia) intellektuelleja. Näkyvistä kulttuurihenkilöistä neuvostoelokuvien päästämiseksi pannasta vetosivat esimerkiksi Olavi Paavolainen, Katri Vala (*Suomen sosiaalidemokraatti* 25.2.1932) ja Elmer Diktonius (*Tulenkantajat* 5/1934). Vertailupisteenä monelle toimi Ruotsi, jossa neuvostoelokuvaa nähtiin vapaammin.

Oman lukunsa muodostivat elokuvalehdet, joiden kiinnostus neuvostoelokuvaa kohtaan oli 1920-luvun lopulta niin ikään tiivistä. Tätä kautta esimerkiksi Eisenstein, jonka elokuvia Suomessa ei ollut mahdollista nähdä lainkaan, oli tuttu nimi suomalaisille filmihulluille jo 1920-luvun lopulta. Wuolijoen hankkeen käynnistymistä tervehdittiin elokuvalehdistössä ilolla (*Elokuva* 19-20/1929, 16; *Filmiaitta* 22/1929, 8-9; *Fama* 9/1929, 105; Ks. myös *Tulenkantajat* 20/1929, 341–342). Johtava suuren yleisön elokuvalehti *Filmiaitta* kirjoitti varsinkin tulenkantajia lähellä olleen Raoul af Hällströmin päätoimittajakaudella 1931–1932 paljon neuvostoelokuvasta. Lehti seurasi tiiviisti esimerkiksi Eisensteinin Meksikon matkan etenemistä vuosikymmenen alussa ja julkaisi arvostavan kirjoituksen Moskovan elokuvakoulusta (*Filmiaitta* 5–6/1931). Sitä myötä, kun neuvostoliittolaista elokuvateoriaa alkoi olla saatavilla länsikielillä, Eisenstein ja Pudovkin alkoivat esiintyä auktoriteetteina myös elokuvaestetiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa. Näin neuvostoliittolainen ”montage” tuli osaksi suomalaista elokuvatietoisuutta 1930-luvun alkupuolelta lähtien. (Esim. *Filmiaitta* 10/1931, 6–9; *Elokuva-aitta* 13–14/1936, 267; Ks. myös *Svensk ungdom* 8/1933, 106, 109)

Suurelle yleisölle suunnattujen elokuvalehtien ohella alan ammattijulkaisu *Suomen kinolehti* osoitti – huolimatta päätoimittaja Yrjö Rannikon oikeistosympatioista – amatillista kiinnostusta itänaapurin elokuvaoloja kohtaan. Vuonna 1938 lehti julkaisi reportaasin Neuvostoliiton elokuvateollisuudesta, ja kirjoittaja jututti tässä yhteydessä myös Sergei Eisensteiniä (*Suomen kinolehti* 1938/12, 520–521). Elokvateollisuuden mielenkiinnosta kertoo myös Suomi-Filmi Oy:n tuotantopäällikön ja ohjaajan Risto Orkon vierailu Neuvostoliitossa vuonna 1935. Orko matkusti Moskovassa järjestettyyn kansainväliseen filmikongressiin markkinoimaan elokuvaansa *Siltalan pehtoori* (1934). Elokuva jäi ilmeisesti vaille vastakaikua, mutta Orko katsoi läpi kongressin ohjelman, joka sisälsi 18 neuvostoelokuvaa, ja tutustui muiden ulkomaisten vieraiden kanssa sikäläiseen elokuvateollisuuteen. Palattuaan Orko kertoili lehdistölle näkemästään. Nähdyt elokuvat

olivat hänen mielestään hienosti toteutettuja, ”mestarillisiakin”, joskin Orko totesi samaan hengenvetoon, että elokuvien sisältö ”asettaa vissejä rajoituksia niiden muihin maihin viemiselle.” (Suomen kinolehti 3/1935, 56; Ks. myös *Elokuva-aitta* 6/1935, 126–127) Kaikesta päätellen Orko oli näkemästään varsin vaikuttunut. Hän myös arveli näkemiensä elokuvien joukossa olleen sellaisiakin, joita voisi ajatella esitettäväksi Suomessa. Matkan seurauksena Suomi-Filmi todella toi elokuussa 1935 tarkastamoon kolme neuvostoelokuva. J. V. Lehtonen kielsi ne kaikki.³

Kulttuuriliberaali vastaisku

Orko oli maailmankatsomukseltaan kaukana vasemmistosta, mikä ei estänyt häntä ihailemasta neuvostoelokuva taiteellisesta ja tuotannollisesta näkökulmasta. Tällainen poliittisesta katsannosta riippumaton liberaali suhtautuminen yleistyi 1930-luvun edetessä. Henry Parlandin jälkeenkin se oli tunnusomaista etenkin suomenruotsalaisille kulttuuripiireille. Ruotsinkielisessä lehdistössä neuvostoelokuvasta kirjoitettiin suomenkielistä lehdistöä suopeammin (esim. *Helsingfors-journalen* 10/1931, 262–263, 276). Tämä pätee ruotsinkielisen kulttuuripiirin asenteisiin neuvostokulttuuria kohtaan yleisemminkin. Modernin venäläisen ja neuvostokirjallisuuden käänköhistoriaa 1920-luvulla tutkinut Tintti Klapuri on osoittanut, että samaan aikaan kun suomenkielinen Suomi pitkälti käänsi selkänsä itänaapurin kirjallisuudelle, olivat suomenruotsalaiset kääntäjät jopa Pohjoismaiden mittapuulla eturintamassa kääntämässä uutta venäläistä kirjallisuutta. (Klapuri 2016, passim)

Suomenruotsalaisten panos oli ratkaiseva myös vuosina 1935–1936 toimineessa elokuvakerho Projektiossa. Suomen ensimmäisen elokuvakerhon perustivat Helsinkiin Artekin ja Vapaan taidekoulun perustajakolmikko, arkkitehti Alvar Aalto, taidekriitikko Nils-Gustav Hahl ja mesenaatti Maire Gullichsen. Toimittaja Hans Kutter liittyi kerhon sihteeriksi. Elokuvakerhotoiminnan tausta oli kansainvälinen. Projektio kytkeytyi sotienväliseen eurooppalaiseen elokuvakerholiikkeeseen, joka pyrki kohottamaan elokuvan asemaa taidemuotona. Ulkomaisten esikuvien tavoin kerho pyrki monipuolistamaan elokuvatarjontaa esittämällä modernin elokuvan merkkiteoksia, jotka kaupallinen levitys sivuutti. Projektio pystyi myös kiertämään Valtion filmitarkastamon esittämällä elokuvat suljetuissa jäsennäytöksissä. Kerho sai suuren suosion etenkin kulttuuriväen, taideopiskelijoiden ja ulkomaisen diplomaattikunnan keskuudessa. (Ks. esim. Mickwitz 1995, passim.)

Neuvostoelokuva kuului alusta saakka Projektion ohjelmaan. Vaikka Projektion arkistot ovat tuhoutuneet, tunnetaan kerhon esittämät elokuvat varsin tarkkaan toimittaja Eino Jäntin julkaisemien muistiinpanojen perusteella (Jäntti 1955). Niiden mukaan Projektion ohjelmistossa nähtiin kaikkiaan kuusi neuvostoelokuva. Joukossa olivat esimerkiksi Vasiljev-veljesten sosialistisen realismin perusteos *Tšapajev* (1934), Viktor Turinin dokumenttiklassikko *Turksib* (1929), jonka jo Wuolijoki oli aikanaan tuonut maahan, sekä Sergei Eisensteinin Meksikon matkan kuvausmateriaalista Yhdysvalloissa koostettu *Thunder over Mexico* (1934).⁴ Hans Kutterin mukaan Projektio hankki neuvostoelokuvat Venäjän lähetystön – mitä ilmeisimmin kauppavaltuuskunnan – välityksellä. (Kutter 1955, 123) Niitä hankittiin myös kerholle muodostuneen yhteistyöverkoston kautta Ruotsista (Nils-Gustav Hahlin kirje Gösta Wernerille 19.1.1936, GW).

Projektion ansiosta tietous neuvostoelokuvasta otti harppauksen eteenpäin. Kerhon aktiivien Nyrki Tapiovaaran ja Hans Kutterin neuvostoelokuva koskevat kirjoitukset ovat huomattavimpia Suomessa sitten Henry Parlandin 1920-luvun lopun esseiden. Projektion perustajajoukosta poiketen elokuvakriitikko ja tuleva ohjaaja Nyrki Tapiovaara oli avoimesti vasemmistolainen. Hän kuului 1930-luvun vasemmistoradikaalien ytimeen ja Kiila-ryhmän perustajiin. Hän esitelmöi Projektiossa mm. Eisensteinistä ja Pudovkinista (Ilmoitus 24.9.1936, amp. 284: ”Projektio”. EK-Valpo I) ja kirjoitti laajasti neuvostoelokuvasta useassa 1930-luvun loppupuolen esseessään.⁵ Tapiovaara selitti

neuvostoelokuvan menestystarinaa marxilaisittain tuotanto-olosuhteilla ja elokuvan asemalla, jotka Neuvostoliitossa olivat täysin toiset kuin kapitalistisessa lännessä. Tapiovaaralle, kuten edellä siteeratulle Helmer Adlerille, neuvostoelokuvan taiteellisen menestyksen salaisuus piili sen poliittisessa luonteessa:

Ei siis ole oikein sanoa, että Neuvostoliitossa on tehty elokuvan taiteellisesti merkittävimmät tuotteet niiden poliittisesta tendenssistä huolimatta, vaan juuri sen vuoksi, sen varassa ja sen innoittamana. Juuri ohjaajien mukana-olo taistelussa uuden yhteiskunnan luomiseksi antaa veren heidän filmeihinsä ja lataa niiden kohtaukset sähköllä. (Kirjallisuuslehti 4/1936, 79)

Tapiovaaran esseet ovat asiantuntevinta, mitä neuvostoelokuvasta Suomessa kirjoitettiin. Mikään ei kuitenkaan viittaa siihen, että hän olisi tuntenut neuvostoelokuvan perusteoksia sen ulkopuolella, mitä Suomessa oli mahdollista nähdä. Suurimman sijan hänen kirjoituksissaan saavat Projektion esittämät *Turksib* ja *Tšapajev*. Eisensteinin, Pudovkinin, Vertovin ja Dovženkon teoksista hän kirjoittaa mitä ilmeisimmin ulkomaisesta kirjallisuudesta ja elokuvalehdistä lukemansa perusteella.

Sama koskee mahdollisesti myös toisen Projektio-kerhon kasvatin Hans Kutterin kirjoituksia. Kutter oli toimittajana aikaisemminkin osoittanut kiinnostusta venäläistä kulttuuria kohtaan. 1930-luvun alusta lähtien hän esiintyi esimerkiksi venäläisten klassikoiden ja modernin venäläisen teatterin tuntijana. (Ks. esim. *Nya Argus* 14/1930; *Nya Argus* 9/1930; *Tulenkantajat* 44/1934) Toiminta Projektio-kerhossa sai hänet ryhtymään päätoimiseksi elokuvajournalistiksi, ja vuonna 1936 hänestä tuli *Hufvudstadsbladetin* elokuvakriitikko (Kutter 1955, 126). Hänen suomeksi ja ruotsiksi julkaistu pitkä esseensä ”Elokuvan kehitys” / ”Filmen och dess problem” (*Nykypäivä* 4/1935; *Nykypäivä* 1/1936; *Nykypäivä* 2/1936; *Finsk tidskrift* 10/1936) on Suomen oloissa harvinaislaatuinen syväluotaus elokuvan historiaan ja nykyhetken ongelmiin. Kutter kävi läpi elokuvan teknisiä kehitysvaiheita ja suomi talouden ja yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden ylivaltaa, jotka hänen mukaansa jarruttivat elokuvan taiteellista kehitystä.

Aivan erityisen merkityksen Kutter antoi neuvostoliittolaiselle elokuvalle. Hänen mukaansa eurooppalainen elokuva oli 1920-luvulla irrottautunut filmatusta teatterista ja kehittänyt lähes täydellisen elokuvallisen tekniikan, mutta sen ”sisältö oli ehtynyt”, koska ”se oli siirtynyt kokonaan ajan todellisten kysymysten ulkopuolelle” (*Nykypäivä* 4/1935, 7). Neuvostoelokuvan merkitys olikin siinä, että se antoi ”poliittista sisällystä taidemuodolle, joka alun perin oli vain keskiluokan huvitusta” (*Nykypäivä* 1/1936, 7). Kutter nosti esiin myös neuvosto-ohjaajien merkityksen montaa salojen löytäjinä. 1930-luvun lopulta lähtien hän esiintyikin *Elokuva-aitta*-lehdessä elokuvateoreettisena asiantuntijana, joka osoitti tuntevansa neuvostoliittolaisen elokuvateorian hyvin (Esim. *Elokuva-aitta* 24/1930, 357–359). Tapiovaaran kuoltua talvisodassa Kutter oli Suomen johtava neuvostoelokuvan tuntija. Sotien jälkeen hän jatkoi aiheesta esimerkiksi Kiilar ryhmän lehdessä *40-luku* (*40-luku* 2/1945, 74–76) ja Matti Kurjensaaren toimittamassa tietokirjassa *Naapurimme Neuvostoliitto* (1946).

Neuvostoklassikoiden poliittinen sisältö oli Kutterille suurempi ongelma kuin vasemmistokirjoittajille, eikä hän 1930-luvun esseessään kyennyt tätä ristiriitaa täysin ratkaisemaan. Yhtäältä Kutter väitti, että neuvosto-ohjaajat olivat innostuneempia filmitekniikasta kuin propagandasta, ja ”siksi puhtaasti agitatorisesti vaikuttavat kohdat näyttävät [elokuvissa] jokseenkin tilapäisesti lisätyiltä” (*Nykypäivä* 1/1936, 7). Näin ollen elokuvien taiteelliset ansiot olivat hänen mukaansa syntyneet propagandan ulkopuolella. Samalla hän jokseenkin ristiriitaisesti kuitenkin myönsi, että elokuvien ”älyllinen räjähdysaines” oli seurausta niiden ”epäsuorasta propagandasta”:

” – – sellaiset elokuvat kuin Lokakuu, Pietarin viimeiset päivät ja Panssariristeilijä Potemkin kertovat tsaarinajan elämästä niin vihlovalle satiirilla ja kuvaavat vallankumouksen välttämättömyyttä niin mukaansatempaavalla paatoksella, että ne ehdottomasti voittavat katsojan puolelleen. Ainakin niin kauaksi kuin esitys kestää.” (ibid. 7)

Kutterin tasapainottelu kertoo porvarillisten liberaalien ristiriitaisesta ihailusta. Elokuvia haluttiin vilpittömästi puolustaa samalla kun niiden maailmankatsomusta oli mahdotonta sulattaa. Huolimatta Projektioon lyödyistä vasemmistolaisista leimasta muutkin kerhon ydinjäsenet jakoivat tämän ristiriidan. Nähtyään Projektion esittämän Juli Raizmanin elokuvan *Kuritusshuone* (Katorga, 1927) Nils-Gustav Hahl pohti kirjeessä: ”Miten ihmeessä niin eristyneet ihmiset (meidän käsityksemme mukaan) ovat pystyneet tekemään näin tuoreita, suurenmoisia ja elähdyttäviä taideteoksia.” (Sit. Schildt 1985, 116–117)

Projektioista on muodostunut tarunhohtoinen luku suomalaisen elokuvakulttuurin historiaa. Neuvostoelokuvien osuus muistoissa on ehkä ylikorostunut siinä mielessä, että kerhon ohjelmasta ne muodostivat lopulta varsin pienen osan.⁶ Joka tapauksessa esitetyt neuvostoelokuvat samoin kuin tunnettujen vasemmistoradikaalien osuus kerhon toiminnassa johtivat siihen, että Projektio päätyi Etsivän keskuspoliisin seurantaan. EK:ssa tultiin tulokseen, että Projektio valistustoiminnan ohella palveli ”kulttuuriradikaalisiakin tarkoituksia” (Ilmoitus 7.11.1935, amp 284: ”Projektio”, EK-Valpo I). Projektion tarina päättyi puolentoista vuoden toiminnan jälkeen yllättäen kohonneisiin tullimaksuihin, jotka tuhosivat sen talouden. Osalliset ovat pitäneet selvänä, että todellinen syyppää oli Etsivä keskuspoliisi (Kutter 1955, 123, 126; Schildt 1985, 116). Suoranaisia todisteita tällaisesta ei ole löytynyt, mutta asiaa tuskin tarvitsee epäillä.

1930-luvun loppu

Projektio sai jälkikäteen koston Etsivän keskuspoliisin ns. promemoria-skandaalin yhteydessä. Komintern julisti vuonna 1935 uuden kansanrintamapolitiikan, joka pyrki kokoamaan fasismin vastaiset voimat yhteen. EK seurasi kansanrintamaa kannattavia henkilöitä ja järjestöjä, koska epäili niiden toimivan Moskovan ohjauksessa. Vuonna 1936 EK:n kansanrintamaa koskevat muistiot vuosivat julkisuuteen ja kävi ilmi, että EK oli seurannut kommunistisina täysin epäpoliittisia järjestöjä ja henkilöitä. Joukossa oli myös elokuvakerho Projektio. Muistioista nousi skandaali, jonka seurauksena hallitus kaatui, Esko Rieki sai potkut ja EK:ssa tehtiin uudistustoimia. (Silvennoinen, 2008, 113–117)

Projektio oli yksi oire ilmapiirin vapautumisesta 1930-luvun loppua kohti. Samaan aikaan kun ulkopoliittinen kehitys vei kohti talvisotaa, yhteiskunnallista sopua haettiin eri tahoilla. Kansallismielisen radikalismien vaikutusvalta Suomen politiikassa ja kulttuurielämässä väheni ja toisaalta vasemmistolainen älymystö nousi. Svinhufvud vaihtui Kallioon, ja sosiaalidemokraatit pääsivät hallitukseen. Kansallista sopua etsittiin myös työmarkkinapolitiikassa. Kimmo Rentola huomauttaakin paradokseista, että samaan aikaan kun Stalin likvidoi SKP:n johdon Moskovassa ja rampautti näin puolueen toimintaedellytykset Suomessa, Suomen kehitys kulki omia latujaan kohti kansanrintaman suuntaista politiikkaa. (Rentola 2002, 69–70)

Vaikka Neuvostoliiton kasvanut uhka oli keskeinen syy kansallisen sovun etsimiseen, jännitteiden lientyminen johti siihen, että neuvostoelokuva pääsi pitkästä pannasta. Vuosina 1937–39 neuvostoelokuvia nähtiin jälleen kaupallisessa levityksessä enemmän kuin koskaan 1920-luvun lopun jälkeen. Muuta poliittista kehitystä olennaisempia taisivat kuitenkin olla muutokset Valtion filmitarkastamossa. Vuonna 1935 J. V. Lehtonen valittiin Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professoriksi, ja hän erosi tarkastamon johdosta. Tilalle tuli toinen professori J. A. Hollo, joka ainakin neuvostoelokuvan suhteen veti liberaalimpaa linjaa. Merkitystä oli varmasti

myös opetusministeriön vuonna 1935 asettamilla uusilla tarkastusohjeilla (Ks. Sedergren 2006, 21–28). Vaikka niissä edelleen ankarasti määrättiin kiellettäväksi kaikki ”kotimainen tai ulkomainen poliittinen tai yhteiskunnallinen propaganda” (*Tulenkantajat* 34/1935, 11), vähensi yksityiskohtaisempi ohjeistus tarkastukseen liittyntä mielivaltaa. Seuraus oli, että vuosina 1937–39 tarkastamoon tulleista yhdeksästä neuvostoelokuvasta enää yksi, Adolf Minkin ja Herbert Rappaportin ohjaama, Saksan juutalaisvainoja kommentoinut *Professori Mamlok* (Professor Mamlok, 1938), joutui esityskieltoon.⁷

Jo 1930-luvun alkupuolella kauppavaltuuskunta oli löytänyt uudeksi suomalaiseksi yhteistyökumppaniksi Gustaf Molinin (1877–1938). Molinin merkitystä ovat tuoneet esiin Outi Hupaniittu ([2015]; 2011) ja Kaarle Stewen (1999). Molin oli syntynyt Pietarissa ruotsinkieliseen perheeseen. Hän ehti tehdä Venäjällä menestyksekkään liikeuran ennen kuin vallankumouksen jälkeen emigroitui Suomeen. Täällä hän ryhtyi elokuvabisnekseen ja rakensi yhden 1920–30-lukujen mahtavimmista elokuvaimperiumeista. Valkoemigranttina Molin oli virallista Neuvostoliittoa edustavalle kauppavaltuuskunnalle varsin epätodennäköinen liikekumppani. Hän tuskin tunsu sympatiaa Neuvostoliittoa kohtaan, mutta ilmeisesti hän oli riittävässä määrin liikemies ja elokuvamies kokeakseen neuvostoelokuvat levittämisen arvoisiksi. Lisäksi Molin oli taustansa ja venäjän kielen taitonsa puolesta kauppavaltuuskunnalle luonteva kumppani. Molinin kuoltua vuonna 1938 yhteistyötä jatkoi hänen venäläinen vaimonsa Larisa Molin.

1930-luvun loppu oli klassikkofilmatisointien ja historiallisten elokuvien aikaa. Puškin-juhlavuosi 1937 toi Suomeen elokuvat *Dubrovski* (1935) ja *Runoilijan nuoruus* (Junost poeta, 1936). Suurin tapaus Suomessa oli kuitenkin Vladimir Petrovin *Pietari Suuri* (Pjotr pervyi, 1937–1938), jonka kaksi osaa nähtiin täällä vuosina 1938 ja 1939. Elokuussa 1939 viimeisenä neuvostoelokuvana ennen talvisotaa nähtiin lopultakin kaupallisessa levityksessä myös Sergei Eisensteinin elokuva. *Aleksanteri Nevski* (Aleksandr Nevski, 1938) demonstroi suomalaisille venäläistä sotataittoa kolme kuukautta ennen kuin siihen saatiin tutustua tosielämässä.

Molinin monista yhtiöistä neuvostoelokuvaa levitti Kosmos Filmi, ja elokuvien ensi-iltateatteri toimi Capitol Helsingin Heikinkadulla, nykyisellä Mannerheimintiellä. Historian oikusta myöhemmätkin filmihullut osaavat yhdistää nimet neuvostoelokuvaan. Molinin leski solmi sodan aikana uuden avioliiton saksalaisen miehen kanssa, mistä johtuen hänen yhtiönsä tulkittiin välirauhan jälkeen saksalaiseksi omaisuudeksi ja tuomittiin luovutettavaksi Neuvostoliitolle. (Hupaniittu 2011, passim) Venäläisiin käsiin päätynyt Kosmos Filmi omistautui neuvostoelokuvan levittämiseksi, ja Helsingin sydämessä sijainnut Capitol oli 1980-luvulle saakka neuvostoelokuvien suomalainen ensi-iltateatteri. Kuten Kaarle Stewen huomauttaa, YYA-kaudella harva pohti näiden venäläisvoimin pyöritettyjen yhtiöiden alkuperää (Stewen 1999, 172). Harva muisti myöskään, että niiden rooli neuvostoelokuvan levityksessä ulottui sotaa edeltävään aikaan.

Lopuksi

Varhainen neuvostoelokuva vaikutti suuresti sotien välisen ajan elokuvaan lännessä. Suomessa näistä vaikutteista jäätin pitkälti paitsi, ja ne näyttäytyvät vain joissakin yksittäistapauksissa. *Suomen kinolehdessä* (10/1935, 257) dokumenttivalmistamo Aho & Soldan kertoi ottaneensa elokuviinsa *Suomen villateollisuus* ja *Vauhtia – Tempo* vaikutteita Viktor Turinin *Turksib*-elokuvasta, jonka jo Hella Wuolijoki oli aikanaan tuonut maahan, ja jonka Projektio uudelleen esitti. Etenkin *Vauhtia – Tempo* (1934) on suomalaisen dokumenttielokuvan virstanpylväitä, jossa neuvostoliittolaisen montaaestetikan jälkiä ei olekaan vaikea havaita (Sedergren & Kippola 2009, 303–304). Toinen yhteys, jossa vaikutteita on hyvin perusteiden nostettu esiin ovat Nyrki Tapiovaaran elokuvat. Sakari Toiviainen osoittaa tutkimuksessaan *Nyrki Tapiovaaran tie* elokuvan *Varastettu*

kuolema sukulaisuuden neuvostoliittolaisiin vallankumouselokuvaan (Toiviainen 1986, 62 – 63). Lisäksi Toiviainen näkee runollisesta maaseudun kuvauksesta tunnetun Oleksandr Dovženkon vaikutusta Tapiovaaran Sillanpää-filmatisoinnissa *Miehen tie* (1940) (ibid, 134–136). Ohjaajan ystävä Matti Kurjensaari kertoo Dovženkon olleen Tapiovaaran mielessä jo esikoiselokuvassa *Juha* (Kurjensaari 1962, 25). Kaikki tämä on hyvinkin uskottavaa sillä sivuhuomautuksella, että kuten edellä todettiin, Tapiovaara ei todennäköisesti tuntenut mainittuja elokuvia kuin lukemansa perusteella. Sitäkin kautta vaikutteita voi tietenkin omaksua.

Vaikutteita voitaisiin perustellusti etsiä myös Risto Orkon tuotannosta – tunsihan hän vuoden 1935 Neuvostoliiton matkansa jälkeen neuvostoelokuva paremmin kuin juuri kukaan tuon ajan Suomessa. 1930-luvun lopulla Orko ohjasi kaksi Suomen itsenäistymishistoriaan sijoittuvaa isänmaallista elokuvaa *Jääkärin morsian* (1938) ja *Aktivistit* (1939). Kuten Tapiovaaran *Varastetussa kuolemassa* jo aihepiiri – maanalainen taistelu tsaarin sortovaltaa vastaan – kytkee aktivisti-teeman neuvostoelokuvien tunnusomaiseen tematiikkaan. Orko näki Moskovan matkallaan esimerkiksi Grigori Kozintsevin ja Leonid Traubergin elokuvan *Maksim nuoruus* (Junost Maksima, 1934), joka on kuvaus maanalaisesta vallankumoustoiminnasta 1910-luvun Pietarissa. Muistumia siitä voi nähdä Orkon elokuvista etenkin *Aktivistien* kuvaamassa konspiratiivisessa toiminnassa samoin kuin operettimaisten venäläisten santarmien tyyppittelyssä. Vaikutusta on turha alleviivata. Orkon elokuvat on tehty suomalaisen elokuvan tyyllillä ja viihteellisemmin ja romanttisemmin painoituksin kuin mahdolliset neuvostoesikuvat. Silti yhteys on niin ilmeinen, että on vaikea kuvitella, että se olisi jäänyt Orkolta huomaamatta.

Joka tapauksessa neuvostoelokuvan kultakausi meni Suomessa pitkälti sivu suun. SNTL:n kauppavaltuuskunnan ja sen suomalaisten yhteistyökumppanien ponnisteluista huolimatta elokuvia oli mahdollista nähdä ennen 1930-luvun viimeisiä vuosia vain poikkeustapauksissa. Tämä johtuu sotienvälisen ajan virallisen Suomen venäläisvihamielisestä ja kommunismin vastaisesta ilmapiiristä. Neuvostoelokuvien kieltö ei kuitenkaan perustunut voimassa olleisiin lakeihin ja asetuksiin vaan ideologiaan. Viime kädessä tulppina toimivat Valtion filmitarkastamon J. V. Lehtonen ja Etsivän keskuspoliisin Esko Riekkä henkilökohtaisesti. Heistä huolimatta neuvostoelokuvan maine kantautui Suomeen. Lehtikirjoittelussa tärkeässä osassa olivat vasemmistolehdistö ja vasemmistolaiset intellektuellit, mutta itse elokuvalevitys oli ainakin suomalaistoimijoille epäpoliittista liiketoimintaa. Kuten modernin venäläisen kirjallisuuden kohdalla tietoisuus neuvostoelokuvasta olisi jäänyt huomattavasti ohuemmaksi ilman suomenruotsalaisten kulttuurihenkilöiden panosta. Ruotsinkieliset kirjoittajat ja elokuvatoimijat Henry Parlandista Projektio-kerhon perustajiin ja Gustaf Moliniin toimivat ilman poliittisia tunnuksia. Heidän kiinnostuksensa ratkaisivat yhtäältä taiteelliset toisaalta kaupalliset motiivit. Viranomaisten pään käänsi vasta hävitty jatkosota.

Lähteet

Arkistolähteet

Kansallisarkisto

Valtion elokuvatarkastamon arkisto, päätösasiakirjat (VET)

Etsivän keskuspoliisin – Valtiollisen poliisin arkisto I (EK-Valpo I)

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti

Hanhinen, Jouko (1990): *Pitkät elokuvat Suomessa 1930-luvulla*. Moniste.

Tenho-tietokanta

Lundin yliopiston kirjasto

Gösta Wernerin arkisto (GW)

Lehdet

40-luku

Elokuva

Elokuva-aitta

Fama

Filmiaitta

Finsk tidskrift

Helsingfors-journalen

Itä ja länsi

Kirjallisuuslehti

Nya Argus

Nykypäivä

Suomen kinolehti

Suomen ulkomaankauppa

Suomen sosiaalidemokraatti

Svensk ungdom

Tulenkantajat

Uusi Suomi

Kirjallisuus

Androsova, Tatjana (2002), Suomen ja Venäjän/Neuvostoliiton väliset kauppapoliittiset suhteet 1920–1940. – Ennen ja nyt 2:1. <http://www.ennenjanyt.net/1-02/androso1.htm>

Hartsough, Denise (1985), Soviet Film Distribution and Exhibition in Germany, 1921–1933. – *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 5:2, 131–148.

Hietaniemi, Tuija (1992), *Lain vartiossa. Poliisi Suomen politiikassa 1917–1948*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.s

Hupaniittu, Outi [2015], Gustaf Molin – Suomalaisen elokuva-alan unohdettu suuruus. *Kansallisfilmografia/Elonet* http://www.elonet.fi/fi/kansallisfilmografia/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet/1919-1929/gustaf-molin-suomalaisen-elokuva-alan-unohdettu-suuruus#_ftn28.

Hupaniittu, Outi (2011), Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi – *Historian aikakoneessa. Onnittelukirja Hannu Salmelle*. Toim. Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki et al. Turku: K&h-kustannus, 211–221.

Hupaniittu, Outi & Piispa, Lauri (2015), Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva, 1929–1930. – *Lähikuva* 2015:3.

Jäntti, Eino (1957), Projektion esitykset. – Julkaistu uudelleen: *Studio 14: Elokuvan vuosikirja*, 1984. Helsinki, Suomen Elokuvasäätiö.

[Kiilan albumi I] *Kirjailijaryhmä Kiilan albumi*. Kiila ry. 1937.

Klapuri, Tintti (2016), Venäläisen modernistisen runouden käännohistoria, 1918–1930. – *Avain* 3/2016, 40–56.

Kurjensaari, Matti (1962), *30-luvun vihainen nuori mies*. Helsinki: Tammi.

Kutter, Hans (1955), Projektio. – Julkaistu uudelleen: *Studio 14: Elokuvan vuosikirja*, 1984. Helsinki: Suomen Elokuvasäätiö.

Kutter, Hans (1946), Elokuva. – *Naapurimme Neuvostoliitto. Kuvitettu tieto- ja lukukirja*. Toim. Matti Kurjensaari. Helsinki: Sanoma Oy, 356–376.

Lackman, Matti (2007), *Esko Riekki. Jääkäriväriväri, Etsivän keskuspoliisin päällikkö, SS-pataljoonan luoja*. Helsinki: SKS.

Mickwicz, Joachim (1995), Elokuvakkerho Projektio eli kulttuuribolsevikit ja Etsivä keskuspoliisi. – *Lähikuva* 2/1995, 14–23.

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

Rentola, Kimmo (2002), Komintern ja Suomi 1934–1944. – ”*Kallis toveri Stalin*”. *Komintern ja Suomi*. Toim. Natalia Lebedeva, Kimmo Rentola ja Tauno Saarela. Helsinki: Edita.

Riikonen, H. K. (2014), *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964*. Helsinki: Gummerus.

Rovamo, Pertti (1987), Maire Gullichsen ja 30-luvun vasemmisto. – *Kulttuurivihkot* 1/1987, 20–31.

Saunders, Thomas J. (1997), The German–Russian film (mis)alliance (Derussa). *Commerce & Politics in German–Soviet Cinema Ties*. – *Film History* 9:2, 168–188.

Schildt, Göran (1985), *Nyky aika. Alvar Aallon tutustuminen funktionalismiin*. Helsinki: Otava.

Sedergren, Jari (2006), *Taistelu elokuvagensuurista. Valtiollisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Helsinki: SKS.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009), *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

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

Silén, Jarkko (2015), Lenin ja Stalin Helsingissä. Suomen–Neuvostoliiton rauhan ja ystävyysseuran elokuvapyrintöt. – *Lähikuva* 3/2015, 31–37.

Silvennoinen, Oula (2008), *Salaiset aseveljet. Suomen ja Saksan turvallisuuspoliisiyhteistyö 1933–1944*. Helsinki: Otava.

Stam, Per (1998) *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Stewen, Kaarle (1999), Elokuvahistorian unohdettu luku. Miten Suomesta tuli neuvostoelokuvan näyteikkuna. – *Kanava* 3/1999.

Toiviainen, Sakari (1986), *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto / Valtion painatuskeskus.

¹ Elokuvat on lueteltu tämän ja edellisen artikkelin (Hupaniittu & Piispa 2015) viitteissä. Laatimani filmografia Suomeen tuoduista neuvostoelokuvista on ilmestymässä venäjäksi teoksessa *Transnatsionalnoje v russkoi kulture*. Red. Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije 2017.

² Vuosien 1931–34 neuvostoelokuvat Valtion filmitarkastamossa olivat: 1931: Ilja Traubergin *Sininen pikajuna* (Goluboi ekspress, 1929) (Tark. nro 16878) ja Hamo Beknazarjanin *Igdenbu* (1930). (Tark. nro 16879) 1932: Nikolai Ekkin *Passi elämään* (Putjovka v žizn, 1931) (Tark. nro 17207) sekä *Sinisen pikajunan* uudelleentarkastus (Tark. nro 17569). 1933: ei tarkastuksia. 1934: Vladimir Petrovin *Ukkosmyrsky* (Groza, 1933) (Tark. nro 18389), Aleksandr Faintsimmerin *Näkymätön mies* (Porutšik kiže, myöhemmin *Luutnantti Kiže*, 1934) (Tark. nro 18408), Aleksandr Ivanovskin *Iuduška Golovljov* (1933) (Tark. nro 18425), Jakov Poselskin *Tšeljuskin* (Geroi arktiki / Tšeljuskin, 1934) (Tark. nro 18557) ja Grigori Aleksandrovin *Iloisia poikia* (Vesjolyje rebjata, myöhemmin *Iloiset pojat*, 1934) (Tark. nro 18622). Näistä filmitarkastamo salli ainoastaan elokuvat *Ukkosmyrsky*, *Tšeljuskin*, molemmat lyhennettyinä, sekä *Iloiset pojat*. Tiedot on koottu Valtion elokuvatarkastamon tarkastuspäätöksistä, numerot viittaavat juokseviin tarkastusnumeroihin.

³ Suomi-Filmin tuomat elokuvat olivat *Novyi Gulliver* (1935, O: Aleksandr Ptuško) (Tark. nro 19120), *Tšastnaja žizn Petra Vinogradova* (1934, O: Aleksandr Matšeret) (Tark. nro 19121), *Gorjatšije denjotški* (1935, O: Aleksandr Zarhi, Iosif Heifits, Mihail Šapiro) (Tark. nro 19122).

⁴ Muut Projektion esittämät neuvostoelokuvat olivat *Tšornoje i beloje* (1932, O: Ivan Ivanov-Vano), *Novyi Gulliver* (1935, O: Aleksandr Ptuško), *Katorga* (1928, O: Juli Raizman). (Jäntti 1955)

⁵ Ks. esim. ”Dokumenttaarisesta filmistä” (*Kirjallisuuslehti* 18–24/1935), ”Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa” (*Kirjallisuuslehti* 3/1936), ”Filmimaita ja filmi-ihmisiä” (*Kirjallisuuslehti* 4/1936) ja ”Filmitaide Neuvostoliitossa” (*Kiilan albumi I*, 1937).

⁶ Projektion jäsenet ovat muistelleet myöhemmin nähneensä kerhossa mm. Pudovkinin ja Dovženkon elokuvia sekä Eisensteinin *Panssarilaiva Potjomkinin*, joita ainakaan pääsarjassa ei näyttäisi olleen. (Rovamo 1987, 28; Kurjensaari 1962, 25; Schildt 1985, 115) On mahdollista, että niitä nähtiin varsinaisen ohjelman ohella järjestetyissä kaitafilminäytöksissä, joista ei ole säilynyt tarkkaa tietoa. (Mickwitz 1995, 19–20) Etenkin Tapiovaaran kirjoitukset viittaavat kuitenkin siihen, että keskeiset neuvostoklassikot tunnettiin edelleen vain ulkomaisen lähdekirjallisuuden pohjalta.

⁷ Vuosien 1937–1939 neuvostoelokuvat VET:n asiakirjoissa olivat 1937: *Dubrovski* (1935, O: Aleksandr Ivanovski) (Tark. nro 20414), *Tsirk* (1936, O: Grigori Aleksandrov) (Tark. nro 20548), *Junost poeta* (1936, O: Abram Naroditski) (Tark. nro 20745), *Bespridannitsa* (Tark. nro 20765). 1938: *Pjotr Pervyi* (1-aja serija) (1937, O: Vladimir Petrov) (Tark. nro 21333). 1939: *Professor Mamlok* (1938, O: Adolf Minkin, Gerbert Rappaport) (Tark. nro 22474), *Aleksandr Nevski* (1938, O: Sergei Eisenstein) (Tark. nro 22500), *Pjotr Pervyi* (2-aja serija) (1939, O: Vladimir Petrov) (Tark. nro 22699), *Belejet parus odinoki* (1937, O: Vladimir Legošin) (Tark. nro 22 851). Elokuvista kiellettiin kokonaan *Professor Mamlok*. Myös elokuva *Tsirk* sai aluksi kieltävän päätöksen, joka kuitenkin pyörrettiin uusintatarkastuksessa todennäköisesti levittäjän tekemien leikkausten jälkeen.