



**UNIVERSITY
OF TURKU**

This is a self-archived – parallel-published version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details. When using please cite the original.

| | |
|----------|---|
| AUTHOR | Pantet, Aymeric |
| TITLE | Kansainvälisestä Ranskasta kansalliseen Suomeen: Kuvaajat Charlie Bauer ja Marius Raichi 1930-luvulla Suomi-Filmin ja Suomen Filmitoiminnan palveluksessa |
| YEAR | 2026 |
| VERSION | Publisher's PDF |
| CITATION | Pantet, A. (2026). Kansainvälisestä Ranskasta kansalliseen Suomeen: Kuvaajat Charlie Bauer ja Marius Raichi 1930-luvulla Suomi-Filmin ja Suomen Filmitoiminnan palveluksessa. <i>Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu</i> , 39(1), 7-27. https://journal.fi/lahikuva/article/view/180612 |
| LICENSE | CC BY 4.0 |

Aymeric Pantet

Aymeric Pantet, FT, MSCA-TIES
erikoistutkija, Turun yliopisto

KANSAINVÄLISESTÄ RANSKASTA KANSALLISEEN SUOMEEN Kuvaajat Charlie Bauer ja Marius Raichi 1930-luvulla Suomi-Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden palveluksessa



Artikkelissa tarkastellaan ranskalaisten elokuvaajien Marius Raichin ja Charlie Bauerin uria suomalaisessa elokuvateollisuudessa 1930-luvun loppupuolella. Artikkelissa käydään arkistolähteiden avulla läpi Raichin ja Bauerin taustaa ranskalaisessa elokuvateollisuudessa sekä heidän työehtojaan ja tehtäviään Suomi-Filmin ja Suomen Filmitteollisuuden studioilla. Artikkelit edustaa historiallista, arkistoihin perustuvaa ja kulttuurisiin siirtymiin keskittyvää elokuva-tutkimusta.

Kysymys ranskalaisten kuvaajien vaikutuksesta 1930-luvun suomalaiseen elokuvaan avaa näkökulman 1930-luvun kulttuurisiin siirtymiin ja suomalaisen studiotuotannon eurooppalaiseen kehitykseen. Erityisesti Ranskan vaikutus Suomeen ja suomalaiseen elokuvateollisuuteen on tosiasia. Etenkin vuodesta 1936 lähtien ranskalaisella elokuvalla oli suuri vaikutus suomalaiseen elokuvatuotantoon, ja sen voi nähdä osana laajempaa, vanhempaa ja monimutkaisempaa frankofiliaa Suomessa (Veivo 2018; Seppälä 2014; Clerc & Ranki 2008; Ranki 2007). Tämä näkyy muun muassa suomalaisten studioiden 1930-luvun ”ranskalaisessa tyyliässä” (esim. Töyri 1983; Pantet 2024). Tyylin taustalta löytyy kaksi erikseen nimettyä toimijaa, Marius Raichi (1909–1986) ja Charlie Bauer (1904–1975). Kuten Henry Bacon (2016, 238) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise* -kokoelman loppuluvussa huomauttaa, heidän toimiaan kannattaa tutkia:

1930-luvun lopun ranskalainen elokuva on todennäköisesti mielenkiintoinen vertailukohta elokuvataiteen osalta, jotta voidaan arvioida Suomi-Filmi-studion vuonna 1937 palvelukseen saapuneiden ranskalaisten Marius Raichin ja Charlie Bauerin vaikutusta. Käytännön ongelmana on, miten saada riittävästi tietoa näistä muista kansallisista kulttuureista, jotta voidaan tehdä vertailuja.

Myös Kimmo Laine (2006) mainitsee Raichin ja Bauerin:

Monet suomalaiset kuvaajat ovat kertoneet Marius Raichin muokanneen suuresti heidän käsityksiään elokuvanteosta, erityisesti valaistuksesta. [...] Raichin merkittävä vaikutus viittaakin osaltaan siihen, ettei suomalaisen suurtuotantoajan elokuvateollisuus ehkä ollutkaan aivan niin sisäänlämpiävää kuin myöhemmin on ajateltu.

Marius Raichi ja Charlie Bauer edustavat ranskalaista vaikutusta suomalaisessa elokuvakulttuurissa studiokaudella, erityisesti vuosina 1937–1940. Heidän filmografiansa Suomessa osoittavat, että he ovat työskennelleet elo-



Kuva 1. Charlie Bauer (kameran päällä) *Kaikkien tyttöjen monni* -elokuvan (*Ignace*, Pierre Colombier 1937) kuvauksissa. Lähde: © Cinémathèque française.

kuvissa, jotka välittävät ymmärrystä Suomesta, suomalaisesta yhteiskunnasta, historiasta ja kulttuurista. Risto Orkon kansallismielisten elokuvien *Jääkäarin morsian* (Suomi 1937) ja *Aktivistit* (Suomi 1939) ohella heidän filmografoistaan löytyy kaksi sotilasfarssia¹, neljä komediaa² ja kolme historiallista draamaa³.

Heidän elämästään tiedetään kuitenkin vähän. Tässä artikkelissa yritän selvittää, keitä Marius Raichi ja Charlie Bauer olivat, millainen oli heidän

1 *Punahousut* (Ilmari Unho, 1939) ja *Serenaadi sotatorvella eli Sotamies Paavosen tuurihousut* (Toivo Särkkä, 1939).

2 *Markan tähden* (Risto Orko, 1938), *Vihtori ja Klaara* (Teuvo Tulio, 1939), *Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin...* (Ossi Elstelä, 1940) ja *Kyökin puolella* (Risto Orko, 1940).

3 *Pikku pelimanni* (Toivo Särkkä, 1939), *Suotorpan tyttö* (Toivo Särkkä, 1940) ja *Runon kuningas ja muuttolintu* (Toivo Särkkä, 1940).



Kuva 2. Marius Raichi (kameran edessä vasemmalla) *Nuoria ihmisiä* -elokuvan (Ossi Elstelä, 1943) kuvauksissa. Lähde: © KAVI.

urapolkunsa, miksi he tulivat Suomeen ja miten he pääsivät suomalaisen elokuvateollisuuden ytimeen. Yritän hahmottaa myös sitä, minkälainen verkosto Raichin ja Bauerin ympärille rakentui ja kuinka heidän urapolkunsa edes auttoivat suomalaisten studioiden tuotantojen kehittymistä. Tutkimuskysymykseni on: Mitä Marius Raichin ja Charlie Bauerin työvuodet Suomessa kertovat suomalaisen elokuvateollisuuden kehityksen erityispiirteistä 1930-luvun jälkipuolella? Tämä kysymys liittyy laajempaan keskusteluun elokuvantekijöiden liikkuvuuden vaikutuksista tuotannon dynamiikkaan ja elokuvatyyleihin 1930-luvun Euroopassa.

Raichin ja Bauerin tapaukset havainnollistavat elokuvan teknisen henkilökunnan transnationaalia taustaa, jota on analysoitu vain vähän, ja silloinkin tutkimus on keskittynyt elokuvien kuuluisien tekijöiden liikkuvuuden analyysiin. Teknisen henkilökunnan liikkuvuus Euroopan elokuvateollisuudessa on Ranskassa noussut tutkimushuomion kohteeksi vasta viime vuosina (Morrissey 2022; Pór & Renouard 2022b; Amiel et al. 2023; Zarka 2025). Suomessa aihetta on käsitelty aikaisemmin studioiden historian tutkimuksessa (Laine 2022; Laine et al. 2019; Bacon 2016).

Transnationaalisuuteen keskittyvät kysymykset ovat nousseet esiin vastauksena kansallisten viitekehysten riittämättömyyteen ymmärtää elokuvatuotantojen monimutkaisia vuorovaikutuksia ja vaikutuksia yli rajojen. Ne korostavat, että elokuvat ammentavat sekä paikallisista että kansainvälisistä vaikutteista luodakseen ainutlaatuisia tarinoita, jotka resonoivat myös kansallisten kontekstien ulkopuolella (Ezra & Rowden 2006; Higbee & Lim 2010). Transnationaalisuutta korostava lähestymistapa on ollut erityisen hedelmällinen pohjoismaisille elokuville, joita pidetään pienten kansakuntien elokuvina (*small nation cinema*). Ne kohtaavatkin erityisiä haasteita rajoitettujen kotimarkkinoidensa ja ulkoisten voimien muovaamien historiallisten tuotantokontekstiensä vuoksi. (Hjort 2005; Hjort & Petrie 2007; Hjort & Lindqvist 2016; Nestingen & Elkington 2005; Westerstahl Stenport & Lunde 2019). Suomessa transnationaali elokuvatuotanto on ollut erityisen hedelmällistä. Merkittävimpinä niistä mainittakoon Henry Baconin *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise* (2016) sekä Pietari Käävän (2010; 2011), Jaakko Seppälän (2012) ja Anneli Lehtisalonen (2011) tutkimukset. *Lähikuva*-lehden pääkirjoituksessa (2012, 3) todetaan, että ”transnationaalinen käsite on ennen kaikkea työkalu, jonka avulla voi kuvata kansallisen elokuvakulttuurin jatkuvia muutoksia ylikansallisen ja kansainvälisen kulttuurivaihdon puitteissa” (Kääpä & Seppälä 2012, 11).

Tutkimukseni sijoittuu siis osaksi suomalaista transnationaalien elokuvatuotantojen tutkimuksen suuntausta, mutta se asettuu myös kansainväliseen transnationaalien elokuvatuotantojen tutkimuksen teoreettiseen kehikseen (Shaw 2013, 52–55). Tähän kehikseen yhdistän Pierre Sorlinin (1977, 2015) ja Michèle Lagнын (1992) kehittämän elokuvan sosiaalishistoriallisen analyysimenetelmän. Tässä lähestymistavassa elokuvan rakentaminen ymmärretään prosessiksi, joka on kiinni tekoajassaan, tekijöidensä valitsemassa tavassa käsitellä aihetta ja tuottaa aiheesta valmis ja rajattu teos. Kyse on elokuvateollisuuden tuotantotapojen analysoinnista, sillä elokuva on kollektiivisen ponnistelun tulos, joka on tehty erityisessä ympäristössä, ”jossa raha on viimeinen sana ja jossa erilaiset, mittaamattomat kyvyt ovat koetuksella, olivatpa ne sitten älyllisiä, teknisiä tai puhtaasti käsityötaitoja” (ibid., 90). Nojaan analyysissäni myös Kira Kitsopanidoun (2022) ajatukseen innovaatiosta kollektiivisena toimintaprosessina. Ajatus juontaa juurensa elokuvatyöntekijöiden kyvystä keksiä ratkaisuja elokuvanteon ilmaisullisiin ongelmiin vuorovaikutuksen kautta. Tarkoituksena on siirtää Raichin ja Bauerin tapausten tarjoaman esi-

merkin kautta näkökulma elokuvantekijöiden tarinasta elokuvien tuotannon aineellisiin olosuhteisiin korostamalla ammattien, käytäntöjen ja tekniikoiden kehitystä.

Vaikka edellä lainaamani Henry Bacon nostaa esiin tärkeän huomion Ranskan ja Suomen vertailun haastavuudesta, niin muiden kansallisten kulttuurien ymmärtämistä isompi haaste on arkistoaineiston saatavuus. Koska Raichi ja Bauer eivät ole taiteellisesti merkittäviä tekijöitä vaan tavallisia tekniikoita, heidän jättämänsä jäljet ovat hajallaan, niitä on harvassa ja ne ovat usein epäsuoria. 1930-luvun elokuvastudioiden arkistoaineistot ovat säilyneet vain pieneltä osin. Muun muassa Paramountin Saint-Maurice-studioista ei ole säilynyt arkistoa. Studion aineistot ovat todennäköisesti tuhoutuneet tai hävitetty sodan aikana. Myös Suomen Filmitoimiston tuotantoyhtiön arkistoaineistot on aikanaan hävitetty (Laine 1999, 67).

Arkistoaineistojen vähäisyyden takia on käytettävä niitä vähiä tietoja, joita on saatavilla. Arlette Fargen (Farge 1989) ja Siegfried Kracauerin (2006; Arnoldy 2018) tutkimusperiaatetta seuraten – jonka mukaan menneisyys kätkee aina tutkimattomia puolia, ja historian tavoitteena on kertoa kokemusten ja rakenteiden monimutkaisuudesta – artikkeli perustuu useista erilaisista arkistoaineistoista poimittuihin jälkiin. Primäärilähteiden (kirjeet, palkkakuitit, hallinnolliset asiakirjat) lisäksi lähteinä toimivat sanomalehtiartikkelit, aikalauskertomukset ja muistelmat. Suurin osa lähteistä on kerätty Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) arkistokokoelmasta, Helsingin kaupungin arkistokokoelmasta, Ranskan ja Suomen kansallisarkistojen kokoelmista, Suomen kansalliskirjaston ja Cinémathèque française digitaalisista aineistoista sekä elokuva-alan muistelmaj- ja historiategokista, kuten kuvaaja Esko Töyrin (1983; 1978), elokuvahistorioitsija Kari Uusitalon (1994; 1999) ja Alastair Phillipsin (2003) teoksista.

Tässä yhteydessä on syytä mainita myös Mervi Pantin (2000) väitöskirjatutkimus, joka tarkastelee kansallisen elokuvan käsitteestä 1900-luvun mittaan käytyä keskustelua Suomessa. Pantti on käsitellyt ajanjakson elokuvatuotantoa elokuvapolitiikan näkökulmasta. Pantti tuo tutkimuksessaan esiin Erkki Karun näkemyksen, että 1930-luvulla "[r]atkaisu taiteen ja teollisuuden ristiriitaan löytyi viime kädessä kansallisen korostamisesta ja ulkomaisesta elokuvasta erottautumisesta elokuvan kulttuurisen identiteetin määrittelyssä" (Pantti 2000, 159). Kahtiajako kansallisen ja ulkomaisen elokuvan välillä on tämän tutkimuksen näkökulmasta ongelmallinen, sillä se peittää näkyvistä erot, joita eri maista tuotujen elokuvien vastaanotossa on Suomessa ollut. Tämän artikkelin tavoitteena on muistuttaa, että kansallisen elokuvan diskurssi on rakentunut monimutkaisemmalla tavalla ja se on suhtautunut ulkomaisiin malleihin ristiriitaisemmin kuin mitä aikanaan on ajateltu. Jako kansalliseen ja ulkomaiseen nostaa siis esiin sokean pisteen suomalaisen elokuvan tutkimuksessa sikäli kuin sitä ovat muokanneet ulkomaiset vaikutteet, olipa kyse sitten elokuvateattereissa levitetyistä elokuvista (Katainen 1993, 209–212) tai Suomeen työskentelemään tulleista ulkomaalaisista elokuvateknikoista (Seppälä 2017; Pantet 2024). Artikkelin tavoitteena on tuottaa lisää sävyjä ja vahvistaa aiemman transnationaalien elokuvatutkimuksen käsitystä "kansallisesta" elokuvasta "kansainvälisenä".

Artikkeli etenee seuraavasti: Aluksi käyn läpi Bauerin ja Raichin työuria, ammatillista taustaa ja ranskalaista kansallista kontekstia, jossa he ovat ammatillisesti kehittyneet. Sen jälkeen tarkastelen heidän saapumistaan Suomeen ja tehtäviään suomalaisissa studioissa. Lopuksi pohdin teoreettisemmin Raichin ja Bauerin vaikutusta suomalaisessa elokuvateollisuudessa.

Kaksi ranskalaisen elokuvan uuden sukupolven tekijää

Kun tutkitaan ranskalaisten teknikoiden vaikutusta suomalaisiin elokuvaan 1930-luvun jälkipuoliskolla, on otettava huomioon sekä ranskalaisten että suomalaisten studioiden taloudellinen tilanne tuona aikana. Suomalainen elokuvateollisuus kehittyi huomattavasti vuosista 1933–1934 lähtien: Suomen Filmitoimisto perustettiin ja kasvoi nopeasti, ja 1919 perustettu Suomi-Filmi modernisoitui. Samaan aikaan mannereurooppalaiset, etenkin ranskalaiset studiot, kokivat huomattavaa epävakautta. Sikälaisten studioiden nopea kehitys vuosikymmenen alkupuoliskolla oli pysähtynyt talouden kriisin takia. (Pantet 2024.)

Varsinkin Suomi-Filmi hyödynsi tilannetta alkamalla tuoda Suomeen lisää ranskalaisia elokuvia ja uudistamalla laboratorionkoneistonsa sekä kuvauskalustoaan ranskalaisella teknologialla. Vuonna 1935 Suomi-Filmin tuotantopäällikkö ja yhtiön johtoryhmän ajatteleva sielu Risto Orko teki opintomatkan useisiin eurooppalaisiin studioihin. Pariisissa hän tutustui Paramountin Saint-Maurice-studion laboratoriossa työskentelevään suomalaiseen Åke Leppään (Orko 1936; Töyri 1978, 214). Sen lisäksi molemmat herrat solmivat yhteyksiä keskenään, kun Leppä auttoi Orkoa Suomi-Filmin modernisoimisessa. Esko Töyriin historiikissa *Me mainiot löträäjät: suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920–1940* (1978, 215) Orko kertoo:

Ennen lähtöäni Pariisista sovimme Lepän kanssa siitä, että keskittyisimme ensin rakentamaan omatoimisesti positiivikehityskoneen. Leppä lupasi suunnitella kehityskoneen sen jälkeen, kun ilmoitan vuotuisen kopiokehitystarpeemme ja mitat tilasta, mihin kone tullaan sijoittamaan. [...] Sain piirustukset Lepältä Ranskasta ja kysyin ”Pappa” Saarelta, joka oli erittäin kätevä mekaanikko, pystyykö hän rakentamaan piirustuksen mukaisen kehityskoneen. Pappa Saari olisi ensin ollut halukas näkemään kyseisen ”vempelen”, ja niin pistin Papan mahdollisimman pian matkaan Pariisiin Åke Lepän puheille.

Vuonna 1935 Leppä ryhtyi Suomi-Filmin luotettavaksi välittäjäksi Ranskassa, sillä hänen työnsä mahdollisti sekä laajan verkoston maan elokuva-teollisuudessa että ensikäden tiedon sen tuotannosta. Hänen ansiostaan Orko ja Suomi-Filmi saivat palkattua Suomeen Marius Raichin helmikuusta 1937 lähtien (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1937; Leppä 1936) ja laboratoriospesialisti Raymond Grossetin syyskuusta 1938 alkaen (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1938a). Molemmat olivat työskennelleet Paramountin studiolla (Asche 1936; Le Goff 2024). Saint-Maurice-studiollakin työskennelleen Charlie Bauerin tapauksessa arvelen, että – Lepän lisäksi – Raichi on auttanut Orkoa palkkaamaan hänet. Molemmat liikkuvat samoissa piireissä ja olivat yhdessä apulaiskuvaajina elokuvissa *Messieurs les ronds-de-cuir* (Ranska, 1936) ja *Herra Barnabé* (Barnabé, Ranska 1938). Lisäksi Bauer muutti Suomeen toukokuussa 1938 Raichin osoitteeseen kolmeksi viikoksi (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1937; Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1938b). Tämän perusteella voidaan olettaa, että miehet tunsivat toisensa ja että Raichi luotti Baueriin. Näin ollen Paramountin Saint-Maurice-studion kautta avautui transnationaalinen verkosto, joka vaikutti perustavanlaatuisesti Suomen elokuvatuotantoon (Pantet 2024).

On mahdotonta sanoa varmasti, millaisia olivat Raichin ja Bauerin uran alkuvaiheet ja miksi juuri he lähtivät Suomeen. Tiedot heidän työstään ennen heidän lähtöään Suomeen ovat hajanaisia ja parhaimmillaan toissijaisista

lähteistä. Käytännössä se tarkoittaa, ettei tietoihin voi täysin luottaa. Suomalaisista lehdistä löytyy Raichilta ja Bauerilta vain yksi haastattelu tältä ajalta (Paloheimo 1939; Donna 1937), ja se tarjoaa vain vähän tietoa heidän taustoistaan. Sitäkin enemmän hehkutetaan ranskalaisen tyylin erityispiirteitä, mitä havainnollistaa lainaus *Suomen Kinolehden* (1939b, 11) *Aktivistit*-elokuvaa käsittelevästä artikkelista:

Paitsi ohjaaja Orkon osuutta elokuvan onnistuneisuuteen on siihen myöskin suuri osuus kuvaajalla Charlie Bauerilla ja lavastajalla Hannu Lemisellä. Bauerin ranskalaisen hillitty ja vaikuttava kuvaustyyli on arvostelijoissa herättänyt erikoista ihastusta.

Haastatteluissa esitetyt tiedot ovat epätarkkoja ja antavat hyvin ylimalkaisen kuvan Bauerin ja Raichin työstä suomalaisissa studioissa. Esimerkiksi väite, jonka mukaan Raichi ”on ulkomailla suurissa elokuvastudioissa valmistanut monta taidekuvaa” (*Suomen Kinolehti* 1939a, 22), on liioittelua, kuten käy ilmi kuvaaja Åke Lepän (1936) Risto Orkolle lähettämästä kirjeestä, jossa hän kehotti Orkoa palkkaamaan Raichin:

Toiselta puolesta olen hankkinut teille kameramiehen, olen löytänyt erään jonka tunnen pitkän aikaa, hän työskennellyt 10 vuotta alalla. Ensinnäkin Rex Ingram’in kanssa ja sitten meillä [Paramountilla] ja erinäisten ”regissiörien” (en tunne suomalaista sanaa) kanssa. Hän on kaikin puolin tunnollinen ja voin suositella häntä mitä parhaiten.

Toisin kuin *Kinolehden* artikkelissa esitetään, Marius Raichi ei siis ollut lukuisien taide-elokuvien pääkuvaaja eikä ohjaaja-auteur, vaikka hän olikin ollut mukana useissa elokuvaprojektioissa.

Vaikuttaa siltä, että suomalainen elokuva-alan lehdistö liioitteli Bauerin ja Raichin asemaa ranskalaisessa elokuvateollisuudessa, epäilemättä korostaakseen sitä, että mittava ura Ranskassa toisi lisäarvoa myös elokuvaan, joita he kuvasivat Suomessa. Voidaan myös olettaa, että näiden kuvaajien tuloa Suomeen on yritetty käyttää hyväksi elokuvien markkinoinnissa, jotta kotimainen yleisö uskoisi, että kansallinen tuotanto on saavuttanut saman tason kuin Ranskassa, kuten käy ilmi Paloheimon artikkelista (1939).

Tämän selvittämiseksi on verrattava Raichin ja Bauerin Suomen lehdistölle antamia lausuntoja ranskalaisiin lähteisiin ja Suomi-Filmin arkistoaineistoon. Kattavin kuvaus Raichin työurasta Ranskassa on hänen *Suomi-Filmin uutisaitta* -lehdelle antamansa haastattelu, jossa hän kertoo taustastaan:

Aloitin teknilliset opintoni Pariisissa, tämän maailmankaupungin suurissa, uuden aikaisissa studioissa ja sitten minua onnisti – sain piankin paikan kuvaajan assistenttina ja se työ, kuten arvannette, on tavattoman hauskaa ja kiinnostavaa. [...] Niissä hommissa saa liikkua ja nähdä maailmaa lavealti. [...] Oltuani aikani eli ns. noviisivuodet eri yhtiöiden palveluksessa – kaikkiaan kuusi vuotta – assistenttina, sain paikan Rex Ingramin yhtiössä pääoperatöörinä ja valmistin silloin kaksi suurkuvaa, mm. Mare nostrumin. Tämän jälkeen palvelin Paramountissa, ja Foxissa useiden ohjaajien kanssa yhteistyössä. [...] Jos teitä huvittaa kuulla, olen toiminut kuvaajana Budapestissä, Wienissä, Berliinissä, Madridissa, Pariisissa – Afrikassakin olen kuvannut kaksi suurta kuvaa, toisen Algeriassa, toisen Marokossa sekä useita *documentary*-filmejä. (Donna 1937.)

Raichi korostaa haastattelussa laajaa kansainvälistä kokemustaan, mutta pitäviä todisteita tästä löytyy vähän. Ensinnäkin Raichin nimi mainitaan

vain neljän elokuvan alkuteksteissä ennen hänen tuloaan Suomeen. Hänes-tä ei löydy juurikaan mainintoja myöskään elokuvalehdistä tai arkistoista. Ainoat löydetyt maininnat lehdistössä ovat *La Cinématographie française* -elokuvalehdestä ja *La Dépêche algérienne* ja *L'Écho d'Alger* -päivälehdistä. Raichi mainitaan vuonna 1934 pienessä uutisartikkelissa Pariisin elämää kuvanneesta dokumenttielokuvasta, jonka Raichi ja Charles Métais olivat artikkelin mukaan kuvanneet (*La Cinématographie française* 1934). Samassa lehdessä vuonna 1936 hänen nimensä mainitaan René Guissartin ohjaaman elokuvan *Ménilmontant* (Ranska, 1936) mainoksessa, sillä hän oli silloin muun muassa Ernst Lubitschin ja Victor Savillen kanssa työskennelleen Charles Van Engerin apulaiskuvaaja (*L'Écho d'Alger* 1936a). Saman lehden myöhemmistä numeroista löytyy kolme lyhyttä artikkelia, jotka uutisoivat lääkäri Jules Crochetin, lääketieteellisen ilmailun edelläkävijän, lentomatkoista Algeriassa vuoden 1936 alussa. Artikkeleiden mukaan Marius Raichi oli mukana matkalla Fox-Movietone kuvaajana ja seurasi Crochetin seikkailua kolmen kuukauden ajan (*L'Écho d'Alger* 1936c; 1936b; *La Dépêche algérienne* 1936, 5; Schenck 1936). Lisäksi 10. elokuuta 1936 Paramount-studion pääinsinööri R. E. Asche lähetti Suomi-Filmille suosituskirjeen, jossa hän vahvisti, että Raichi oli työskennellyt Paramountilla vuodesta 1930 huhtikuuhun 1933 asti, jolloin Paramount lopetti omien elokuvien tuotannon Saint Maurice -studioissa ja keskittyi studion vuokraamiseen toisille tuotantoyhtiöille (Asche 1936).⁴ Kirjeessä Asche (ibid.) suosittelee Raichia lämpimästi, vaikka ei kerrokaan tarkkaan, mikä oli ollut tämän työtehtävä Paramountilla:

Raichi on työskennellyt monien asiakkaidemme kanssa, jotka ovat olleet erittäin tyytyväisiä hänen palveluihinsa. Tässä yhteydessä haluaisimme mainita joitakin johtajia, jotka ovat palkanneet hänet: herrat Anton, Christian-Jaque, Greville, Guissart, J. Forrester, F. Lang. Samaan aikaan Paramount on toisinaan palkannut Raichin itse kuvauksiin. Olemme aina olleet erittäin tyytyväisiä Raichiin ja pidämme häntä nuoruudestaan huolimatta erittäin tunnollisena ja hyvähenkisenä operatöörinä.

Voidaan siis päätellä, että Raichi on ollut Paramount-studioissa töissä, hänellä oli hyviä kansainvälisiä kontakteja, ja hänen työhönsä oltiin tyytyväisiä.

Raichin uran alkuvaihe vaikuttaa olleen suhteellisen kansainvälinen, vaikka ei voikaan todentaa, missä määrin hän on, kuten väittää, matkustanut eri puolilla Eurooppaa ja Afrikkaa tai onko hän ollut keskeisissä työtehtävissä. Esimerkiksi Rex Ingramin ohjaama *Meremme* (*Mare nostrum*, Ranska 1926) kuvattiin muun muassa Victorine-studioissa Nizzassa, ja vaikka Raichi on alueelta kotoisin, hän oli tuolloin vasta 17-vuotias (Ministère de la Justice 1930). Sen perusteella arvelen, että hän oli ehkä paikalla kuvauksien aikana ja mahdollisesti osallistui kuvauksiin, muttei pääkuvaajana. Ennen Suomeen lähtöään Raichi luultavasti työskenteli erilaisissa kansainvälisissä kuvausryhmissä ja todennäköisesti toimi sekä dokumentaaristen elokuvien ja reportaasien kuvaajana että kreditoimattomana apulaiskuvaajana ja assistenttina näytelmäelokuvissa.

Ranskan studioissa työskentelevien ulkomaalaisten työntekijöiden (muun muassa saksalaisten) suuren määrän (Phillips 2003; Lefeuvre 2021, 341–353) perusteella voidaan väittää, että Raichi hyötyi Paramountin kansainvälisestä ilmapiiristä. Raichi kuuluu niihin ranskalaisiin elokuvan teknisen henkilökunnan edustajiin, jotka saivat koulutuksensa ulkomaalaisilta ammattilaisilta: hän oli kameramies Max Ophülsin ranskalaisessa versiossa *Lemmenleikkiä*-elokuvasta (*Une histoire d'amour*, Ranska 1933) ja työskenteli assistenttina

4 Paramountin Saint-Maurice-studiosta ks. Lefeuvre 2022, 112–123, 333–335; Waldman 1998, VII–XIX.

yhdysvaltaiselle kuvaajalle Charles Van Engerille elokuvissa *Ménilmontant* (Ranska 1926) ja *Messieurs les ronds de cuir* (Ranska 1936).

Charlie Bauer oli *Messieurs les ronds de cuir* -elokuvassa Van Engerin assistentti ja tuli samoista kansainvälisistä piireistä kuin Marius Raichi, mutta hänen uransa alku on helpompi jäljittää. Toisin kuin Raichi, Bauer matkusti vähemmän mutta oppi työnsä studiossa laajan verkoston avulla. Bauerista ei löydy juurikaan tietoa ennen vuotta 1933, jolloin hänen nimensä alkaa esiintyä elokuva-alan lehden teknisissä tiedoissa sekä alkuteksteissä. Ainoa olennainen tieto tätä edeltävältä ajalta on se, että hänen siskonsa Louise Bauer meni naimisiin René Guissartin kanssa vuonna 1926 (*État civil de Paris* 1902). Guissart oli suhteellisen kuuluisa kuvaaja ja ohjaaja, joka oli työskennellyt Hollywoodissa vuodesta 1916 vuoteen 1924 ja ollut tekemisissä kansainvälisten elokuvien kanssa. Hän oli muun muassa Paramount-studiossa kuvatun saksankielisen yhdysvaltalaisen *Tropennächte*-elokuvan (Leo Milter, 1931) kuvaaja. Bauer, niin kuin Raichikin, työskenteli Guissartin alaisuudessa useissa elokuvissa, joten todennäköisesti Guissart auttoi nuorta lankoaan pääsemään studioihin töihin ja verkostoitumaan alan ammattipiireihin.

Vuodesta 1933 vuoteen 1938 Bauer työskenteli kameramiehenä tai apulaiskuvaajana 28 elokuvassa, joissa oli suhteellisen samankaltaisena pysyvä kuvausryhmä ja joiden kautta hän pystyi rakentamaan vakaata verkostoa. Esimerkkeinä voidaan mainita Claude Autant-Laran ohjaama *Ciboulette* (Ranska 1933) ja Anatole Litvakin ohjaama *Vanha veijari* (*Cette vieille canaille*, Ranska 1933), joissa Bauer toimi saksalaisen kuvaajan Curt Courantin assistenttina. Tästä voidaan päätellä, että Bauer oli jo ollut studiossa töissä useita vuosia, koska hän sai merkittäviä tehtäviä tämänkaltaisissa elokuvissa. Molemmat edellä mainitut elokuvat havainnollistavat Ranskan studioiden kansainvälistä syytä. *Ciboulette* kuvattiin talven 1933 aikana Paramount-studiossa. Ohjaaja Claude Autant-Lara oli juuri palannut Yhdysvalloista, ja kuvausryhmässä työskentelivät Courantin ohella venäläistaustainen lavastaja Lazare Meerson ja tämän assistentti, unkarilainen Alexandre Trauner, jotka molemmat ovat olleet runollisen realismin merkittävimpiä lavastajia. *Vanha veijari* kuvattiin vähän *Cibouletten* jälkeen Pathé Natanin omistamassa Joinville-le-Pont-studiossa. Ohjaaja Anatole Litvak, tuottaja Simon Schiffrin ja lavastaja André Andrejew olivat kotoisin Venäjältä, josta he olivat lähteneet 1920-luvulla. Sekä Autant-Laran että Schiffrin ja monet muut työskentelivät Saksassa ennen Ranskaan tuloaan.

Charlie Bauer siis aloitteli uransa silloin, kun Ranskasta tuli Euroopan elokuvateollisuuden keskipiste, eli silloin, kun ranskalaisiin studioihin saapui lukuisia kansainvälisiä, taitavia teknikoita (Phillips 2003, 39–52). Tässä yhteydessä on korostettava erityisesti saksalaisten vaikutusta, sillä ”saksalainen” visuaalinen tyyli oli yksi merkittävimmistä panoksista, jonka maahanmuuttajat antoivat 1930-luvun ranskalaiseen elokuvaan yleensä ja erityisesti Pariisiin kuvaamiseen. Kuten elokuvahistorioitsija Alistair Phillips (2003, 48) toteaa, Curt Courant on kiehtova esimerkki siitä, miten monet maahanmuuttajat työskentelivät Pariisissa sopeutumalla ja edistämällä ”kotimaisen” tuotannon kehitystä olemalla samalla ”erilaisia”. Courant ja muut saksalaistaustaiset teknisen henkilökunnan jäsenet toivat Ranskaan työtapoja ja estetiikkaa, jotka olivat kehittyneet 1920- ja 1930-luvuilla Weimarin tasavallan aikana (Moussaoui 2022, 56–62). Näin saksalainen käsitys kuvauksesta ilmaisuvälineenä yhdistyi ranskalaiseen käsitykseen elokuvatyylistä.⁵

Ranskassa elokuva-alan ammattilaisten koulutus toimi enimmäkseen mentorointiperiaatteella, ja näin Courant saattoi välittää eteenpäin oman kotoperäi-

sen koulutuksensa tulokset (Phillips 2003, 48). Ranskalainen nuori kuvaajien sukupolvi, muun muassa Bauer, joka sai oppinsa Courantilta (Paloheimo 1939), otti innokkaasti vastaan saksalaisten asiantuntemusta ja muokkasi sitä omiin tarpeisiinsa (Moussaoui 2022, 49–51). Courantin ja Bauerin yhteistyö jatkui melkein jälkimmäisen Suomeen lähtöön asti, sillä molemmat työskentelivät Victor Toyryjanskyn elokuvan *Ihmeellinen valhe* (*Le Mensonge de Nina Petrovna*, Ranska 1937) kuvauksissa. Heidän kykynsä työskennellä yhdessä käy ilmi elokuvaa käsittelevästä *Pour Vous* -lehden artikkelista: ”Ainoastaan Court Courant, kuvaaja, ja hänen avustajansa Charlie Bauer pysyivät tietämättöminä hetken autuudesta, kiirehtiessään kuin mehiläiset kameransa ympärillä, joka kehräsi mukavasti...” (Frank 1937).

Bauerin filmografiasta nähdään, että toisin kuin Marius Raichi, hän työskenteli pariisilaisten studioiden ytimessä ja omaksui siten kansainvälistä ilmapiiriä ja työtapoja. Molemmat kuvaajat kuuluvat kuitenkin samaan tekniikoiden sukupolveen, joka osallistui ranskalaisten studioiden elokuvataiteen kehittämiseen. Tässä suhteessa heidän uransa korostavat ranskalaisstudioiden kansainvälisyyttä, vaikka samalla ranskalaiset elokuvat heijastavat konservatiivista, jopa muukalaisvihamielistä nationalismia (Garçon 2008, 51–193).

Rekrytointiehdot ja tiedon siirtyminen

Marius Raichin ja Charlie Bauerin vaiheista käy ilmi, että molempien ura oli Ranskassa nousussa. Lisäksi heidän siviilisäätynsä osoittaa, että molemmat olivat naimisissa (*État civil de Paris* 1904; Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1937). Bauer lienee myös ollut mukana ostamassa Pariisin lähiseudulla sijaitsevaa elokuvateatteria lankonsa, ohjaaja Guissartin ja kahden elokuvualan kollegan kanssa (*La Cinématographie française*, 32). Näitä taustoja vasten Raichin ja Bauerin lähtö Suomeen vaikuttaa oudolta, ja on aiheellista kysyä, minkä takia nämä kunnianhimoiset ranskalaiset päättivät lähteä pienen maan elokuvateollisuuteen töihin?

Kuten edellä mainitsin, Ranskan elokuvateollisuus ajautui 1930-luvulla taloudellisiin vaikeuksiin. Suurin osa työsopimuksista oli määräaikaaisia ja epävarmoja, työntekijöitä irtisanottiin, työttömyys nousi ja työolosuhteet olivat hankalia. Isoimmilla studioilla oli vaikeuksia pitää omia tuotantoja yllä, ja lukuisia pieniä yhtiöitä perustettiin yhden tai kahden elokuvan ajaksi. Alan ammattilaisten oli osoitettava joustavuutta ja liikkuvuutta. Hankalassa poliittisessa ja taloudellisessa tilanteessa ranskalaisten reaktio oli muukalaisvihamielinen ja demagoginen. Ulkomaalaisia työntekijöitä syytettiin ranskalaisten työn varastamisesta, vaikka ongelmat syntyivät ennen kaikkea taloudellisesta voitontavoittelusta.

Elokuvateollisuuden kriisi kärjisti jännitteitä studioiden sisällä, mutta samalla se edisti myös lukuisten elokuvan työntekijöiden ammattiliittojen syntymistä, joita ei ollut aiemmin juuri lainkaan (Lefeuvre 2011, 141). Elokuvateollisuus liittyi 2.6.1936 yleislakkoon, joka seurasi Ranskan kansanrintaman keväällä 1936 saamaa vaalivoittoa. Työtaistelun tuloksena syntynyt työläisten voitto johti useisiin työehtosopimuksiin, joista viisi säätelä elokuvatyöntekijöiden työehtoja ja palkkoja. Näitä kesäkuun 1936 ja joulukuun 1937 välisenä aikana neuvoteltuja sopimuksia ei kuitenkaan aina sovellettu kirjaimellisesti (Choukroun 2017; Lefeuvre 2017; 2011, 134–149; Zarka 2023, 35–56; 2025, 73–117).

Marraskuussa 1937 solmittu elokuvatuotannon teknisten työntekijöiden työehtosopimus (Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique ja Chambre Syndicale Française de la Production de Films 1937, 20) määritteli muun muassa alan minimipalkat. Ensimmäiselle ja toiselle kuvausassistentille, eli esimerkiksi Marius Raichille ja Charlie Bauerille, ne olivat 200 frangia ja 150 frangia per päivä sekä 900 frangia ja 700 frangia per viikko. Sen lisäksi ensimmäiselle assistentille oli määrätty kuukausipalkat: kuudelle kuukaudelle 3 500 frangia kuussa ja kahdelletoista kuukaudelle 3 000 frangia kuussa. Määräaikaiset sopimukset olivat kuitenkin erittäin harvinaisia verrattuna päivä- tai viikkosopimuksiin. Yleensä ranskalaiset kuvaajat ja kuvausassistentit saivat ennen kaikkea päivä- tai viikkosopimuksia. Monen elokuvantekijän ura muodostuikin tuohon aikaan työllisyys- ja työttömyysjaksojen vuorottelusta.

Raichi ja Bauer lähtivät Suomeen työehtoja koskevien neuvottelujen aikana. Tämän voi tulkita siten, että Raichin ja Bauerin aiemman työehtosopimuksen ehdot olivat huonompia kuin heille Suomessa tarjotut sopimusehdot. Tavallisina kuvausassistentteina Raichi ja Bauer todennäköisesti kärsivät tilanteesta Ranskan elokuvateollisuudessa. Vaikka uusi työehtosopimus toi parannuksia, tilanne oli niin epävakaa, että he luultavasti kokivat saavansa hyvän tilaisuuden, kun Risto Orko ja Suomi-Filmi tarjosivat heille sopimusta.

Suomeen tultuaan Raichi sai 6 000 markkaa kuukausipalkaksi vuoden pituisesta työsuhteesta Suomi-Filmin kanssa (Suomi-Filmi 1937). Puolitoista vuotta myöhemmin yhtiön hallituksen pöytäkirjassa ilmoitettiin, että ”oli yhtiön tuotantopuolen henkilökuntaan otettu ranskalaiset kuvaajat Charlie Bauer, jonka palkka kesäkuun 1 päivästä 1938 oli sovittu 8 000 markaksi kuukaudessa, ja kesäkuun 15 päivän ja syyskuun 15 päivän 1938 väliseksi ajaksi Marius Raichi, myös 8 000 markan kuukausipalkalla” (Suomi-Filmi 1938). Myöhemmin 15. helmikuuta 1939 päivätyssä pöytäkirjassa lukee, että Charlie Bauerin kuukausipalkka korotettiin 10 000 markkaan (Suomi-Filmi 1939).⁶ Ei ole yksinkertaista verrata tuon ajan Ranskan frangia ja Suomen markkaa, sikäli kuin 1930-luvulla ne irrotettiin kultakannasta, ja koska Ranskan viisi devalvaatiota vuodesta 1936 vuoteen 1940 tekivät frangista epävakaa valuutan.⁷ Raichille ja Bauerille tarjotut palkat näyttävät joka tapauksessa olleen kaksinkertaiset suomalaisiin kuvaajiin verrattuna (Laine 1999, 133). Esimerkiksi 15. helmikuuta 1939 päivätyssä pöytäkirjassa kerrotaan myös kuvaaja Uuno Pihlströmin korotetusta kuukausipalkasta, joka nousi 3 500 markkaan (Suomi-Filmi 1938; Nieminen 2004, 72–79).

Parempaan palkan ja vakaampien työehtojen lisäksi ranskalaiset saivat korkeamman statuksen tullessaan töihin Suomeen. Kuten aikaisemmin mainitsin, Raichi ja Bauer olivat toimineet siihen asti kameramiehinä tai kuvausassistentteina, mutta Suomessa heistä tuli arvostettuja kuvaajia (Laine 2022, 78). Tämä on erityisen selvää Charlie Bauerin kohdalla, sillä hän toimi kuvaajana myös ranskalaisissa studioissa palattuaan takaisin Ranskaan vuoden 1939 loppupuolella. Myös Raichi jatkoi uraansa kuvaajana, joskin Suomessa, jonne hän palasi vuonna 1942 lähdettyään maasta talvisodan alussa. Uuden ammattinimikkeen ohella on ilmeistä, että ranskalaiset saivat Suomessa ihailua ja kunnioitusta suomalaisilta kollegoiltaan. Esko Töyrin kameramiesten muistoja käsittelevässä haastattelukirjassa *Vanhat kameramiehet* (1983) heille osoitetaan useita kunnianosoituksia, joista Felix Forsmanin on havainnollisin: ”[Markan tähden -elokuvaan] oli kiinnitetty kuvaajaksi ranskalainen elokuvaaja Euroopan kuvaajien huipulta, Charles Bauer. Häntä laboratorion työntekijät nimittivät parhaaksi kuvaajaksi mitä Suomessa siihen mennessä oli ollut.”

6 Raichi oli tuolloin siirtynyt Suomen Filmitoimiston palvelukseen.

7 Vertailun vuoksi, vuonna 1937 yhden frangin arvo on 0,66 euroa ja yhden markan arvo 0,45 euroa. (Insee 2024; Tilastokeskus 2024.)

(Töyri 1983, 61.) Molemmille teknoille Suomi oli siis mahdollisuus edetä uralla johtotehtäviin ja nauttia asiantuntija-asemasta.

Suomessa oli pulaa kuvaajista, sillä elokuvien tuotantomäärän nousun takia sekä teollisuuden uudistamiseksi (uusien laitteiden ohella) oli tarpeen kouluttaa ammattilaisia, jotka hallitsivat modernin elokuvanteon käytännöt (Nieminen 2004, 60–67). Kuten Kari Uusitalo (1994, 137) toteaa, ”kalustohankintojen lisäksi Orko tuotti maahan ammattinsa osaavia kuvaajia, äänittäjiä ja laboratoriomiehiä nousevan elokuvapolven kouluttajiksi”. Elokuvantekijöitä



Kuvat 3 ja 4. Charlie Bauer (kameran takana keskellä kuvaa) *Markan tähden* -elokuvan (Risto Orko, 1938) kuvauksissa. Lähde: © KAVI.

koulutettiin suomalaisissa studioissa samalla tavalla kuin Ranskassa eli mentoroimalla. Tavoitteena oli saada päteviä henkilöitä valvomaan tuotantoa ja neuvomaan työntekijöitä. Tämä koulutustarve paljastaa tarpeen jäsentää ja järjestää työtä tuotannonalan modernisoinnin mukaisesti.

Ennen kaikkea Raichi ja Bauer opettivat suomalaisia hallitsemaan paremmin valon, kameran liikkeiden ja kuvien diskursiivista käyttöä, joka tunnettiin nimellä ”ranskalainen tyyli” (Töyri 1983, 59–61; 101–102; 125–126; 147–148; 195–196; 209–211).⁸ He kehittivät siis Saksasta tuotuja ranskalaisia kuvauksen tekniikoita suomalaista kansallista elokuvaa varten. Vaikka suomalaisissa studioissa oli muitakin ulkomaalaisia kuvaajia (muun muassa Ruotsista), ranskalaisilla oli selvästi parempi asema, sillä Raichi ja Bauer toivat mukanaan mannereurooppalaista ammattitaitoa ja työtapoja. Uusitalon (1994, 139) mukaan ”tuotantopäällikön kunnianhimoisena tavoitteena oli saada Suomi-Filmin elokuvien taso niin korkeaksi kuin se maamme oloissa yleensä oli mahdollista”. Onnistuakseen tässä Suomi-Filmi kehitti tuotantaan korkealaatuisen ja kansainvälisen – vaikkakin sotkuisen ja kansallismielisen – ranskalaisen elokuvan mallin mukaan. Tämä näkyy ranskalaisen tyylin käytössä Suomi-Filmin tuotannossa ja ranskalaisten elokuvien maahantuonnissa (Pantet 2024). Ranskalaisten kuvaajien palkkaaminen oli Orkolle halvempi ja helpompi vaihtoehto kuin opintomatkojen järjestäminen (Leppä 1936), minkä vuoksi Raichi tuli Suomeen vuonna 1937 sekä kuvaamaan Risto Orkon ohjaaman *Jääkärien morsiamen* (Suomi 1938) että kouluttamaan suomalaisia kuvaajia (Töyri 1983, 59–60). Bauer saapui vuotta myöhemmin niin ikään opettamaan taitojaan Suomi-Filmin kuvaajille. Risto Orko toteaa vuonna 1938 kirjeessään ulkoasiainministeriön viranomaisille, että

Suomi-Filmi Oy on olosuhteiden pakosta joutunut ja yhä edelleen joutuu kouluuttamaan [*sic*] filmivalmistuksen teknillistä henkilökuntaansa ulkomaisten ammattimiesten avulla, koska kotimaassa ei ole saatavissa ammattitaitoista henkilökuntaa, eikä maassamme liioin ole mitään oppilaitosta tätä varten. [...] Koska ranskalainen filmikuvaus on tällä hetkellä tunnetusti korkealla tasolla, toivomme, että herra Bauer saisi jatkaa sitä kouluuttamista [*sic*] ja valmennusta, jonka hän on niin menestyksellisesti aloittanut, ja että maassamme vallitseva filmikuvaajain puute täten tulisi poistetuksi.

Kirje korostaa Charlie Bauerin merkitystä Suomi-Filmille. Samalla se herättää kysymyksen, kuinka paljon yhtiössä kiinnitettiin huomiota Marius Raichiin. Esko Töyri (1978, 217) kirjaansa varten haastattelemalla Orko antaa kysymykseen epämääräisen vastauksen: ”Kuvaajiemme opettajiksi saimme ranskalaisen kuvaajan Charles Bauerin. Raichi oli jatkuvasti kuvaustyössään ja siten tarpeeksi rasitettu jo työmäärällä.” Viittaukset Raichin työkuormaan ovat sikäli erikoisia, että Raichi kuvasi Suomi-Filmin palveluksessa ollessaan ainoastaan yhden näytelmäelokuvan ja yhdeksän lyhyttä dokumenttia. Lisäksi hän kuvasi viisi näytelmäelokuvaa Suomen Filmitoimistolle kesästä 1939 kesään 1940. Kaiken lisäksi hänen viimeinen elokuvansa Suomi-Filmille, Topi Leistelän lyhyt dokumentti *Outokumpu* (Suomi 1939), kuvattiin kesällä 1938 samaan aikaan, kun Bauer oli tekemässä Orkon kanssa elokuvaa *Markan tähden* (Suomi 1938) (*Suomen Kansallisfilmografia 2* 2002, 268–273, 458–463, 479–485, 491–495, 518–523, 568–576).

Syyt Raichin siirtymiseen Suomen Filmitoimistoon talven 1938–1939 aikana eivät aikalaislähteistä selviä. Taustalla saattoi olla henkilöristiriitoja, turhautumista, pettymystä työnkuvaan tai työn jälkeen. Joka tapauksessa

8 Ranskalaisesta tyylistä ks. Pantet 2024.

syystä tai toisesta aiheutunut etäänntyminen selittää, miksi Charlie Bauerista tuli niin tärkeä Orkolle. Tilanteesta hyötyi myös Suomen Filmitoiminta ja Toivo Särkkä, joka pystyi hyödyntämään Raichin kokemusta, joka näkyy tämän kuvaamien elokuvien hienostuneempana estetiikkana verrattuna Suomen Filmitoiminnan tyylin standardeihin (Pantet 2024, 207–208; 2025).

Kollektiivisen toiminnan merkitys

Vuonna 1939 Suomi-Filmillä ja Suomen Filmitoiminnalla oli sekä oma ranskalainen kuvaaja että oma ranskalainen DeBrie-huippukamera (Riimala 1998, 112). Kuvausryhmissä oli kansainvälisiä tekniikoita ja opinhaluisia nuoria ihmisiä, jotka pyörivät Raichin, Bauerin, Suomi-Filmin laboratorion päällikön Grossetin ja syyskuussa 1939 Ranskasta palanneen Åke Lepän (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1919) ympärillä.⁹ Raichi ja Bauer olivat onnistuneet nousemaan Suomessa samankaltaiseen asemaan kuin heidän omat mentorinsa Pariisin studioissa. On korostettava, että Suomen tilanteessa oli kuitenkin keskeinen ero Ranskaan: toisin kuin Ranskaan saapuvat saksalaiset teknikot, jotka yleisesti pakenivat natsi-Saksasta, Raichi ja Bauer oli kutsuttu Suomeen kouluttamaan maan modernisoituvan elokuvatuotannon ammattilaisia. Tämä ajanjakso merkitsi elokuvallisen ilmaisun kehittymistä Suomessa Raichin ja Bauerin edustaman ranskalaisen tyylin kautta. Studioiden välisten tyylierojen ohella on siis havaittavissa tiettyä yleistä yhdenmukaisuutta sekä estetiikan että kuvausten aikaisten työskentelytapojen osalta. Ajanjaksolle oli ominaista ryhmätyöskentely kuvausten aikana ja teknikkojen merkitys luovassa prosessissa. (Laine 2002, 84–85; Töyri 1983, 24, 61, 147, 151.) Marius Raichi ja Charlie Bauer osallistuivat osaltaan suomalaisen elokuvateollisuuden nykyaikaistamiseen. Heidän kauttaan suomalaiset studiot saivat vaikutteita Ranskasta peräisin olevasta maailmankuvan ja tekniikoiden kokonaisuudesta (Pantet 2025). Heidän tehtävänä oli juurruttaa uutta elokuvatekniikkaa Suomeen ja opettaa ranskalaista kuvaustapaa tekniikoille, joiden tehtävänä oli rakentaa suomalaista kansallista elokuvaa.

Ennen kaikkea on syytä korostaa teknikoiden merkitystä 1930-luvun jälkipuoliskolla ja kansainvälisiä yhteyksiä, jotka syntyivät elokuvatuotannon infrastruktuurin tasolla. Samuel Zarka (2025) esittelee tuoreessa teoksessaan ranskalaisen elokuvan historiaa elokuvien kuvausryhmien teknikoiden ja työntekijöiden näkökulmasta. 1930-luvun osalta hän korostaa ranskalaisen elokuvateollisuuden muutoksia ja kuvausryhmien monimutkaista uudelleenjärjestelyä, muun muassa teknikoiden ammattiliittojen ja työehtosopimusten ansiosta. (Zarka 2025, 73–117). Tämä korostaa kollektiivista ajattelutapaa, josta Raichi ja Bauer olivat saaneet vaikutteita. He eivät todennäköisesti katkaisseet yhteyksiä työyhteisöihinsä Ranskassa Suomen-vuosinaan. Heidän nimensä löytyvät nimittäin vuoden 1938 ammattiluetteloista (Guilhamou ja Fouquet 1938, 602, 606). Myös molempien säännölliset matkat Ranskaan tukevat tätä olettamusta (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1937; 1938b). Tämä seikka muistuttaa, että ”elokuvateollisuudessa työskenteleminen tarkoittaa siis verkostoitumisen taidon hallitsemista yleisesti ja erityisesti ihmissuhteiden hallitsemista” (Pór & Renouard 2022a, 9). Sen lisäksi se tarjoaa mahdollisuuden ajatella heidän tuoneen Suomen elokuvateollisuuteen ranskalaista tapaa organisoida kuvausryhmä saman projektin ympärille.

Cinévie-lehti (1946) kenties liioitteli, kun se totesi raportissaan suomalaisesta elokuvasta, että ”sen aktiivisimpana tekijänä, ellei jopa aloitteentekijänä,

9 Esim. Vittorio Mantovani, Felix Forsman, Hannu Leminen, Ville Salminen, Uno Pihlström ja Ossi Elstelä.

on ranskalainen kuvaaja Marius Raichi, joka on asunut Suomessa seitsemän vuotta ja joka on kaikkien siellä kuvattujen elokuvien todellinen ohjaaja”. Tämä ylistys on kuitenkin osoitus Raichin keskeisestä asemasta Suomen elokuvateollisuudessa noina vuosina. Tätä ovat myös suomalaiset teknikot korostaneet (Töyri 1983, 11, 102, 104, 161; Tykkyläinen 1985, 69). Zarkan ehdotusta kehittämien voidaan ajatella elokuvan transnationaalista historiaa paitsi kollektiivisen työn myös yhteistyöverkoston kautta. Raichin ja Bauerin urista näkyvä innovaatio on siis suomalaisen elokuvatuotannon logiikan integroiminen kansainväliseen elokuvateollisuuden käsitykseen, joka muotoutui Ranskassa 1930-luvulla.

Sikäli kuin käytäntöjen ja tekniikoiden kehitys vaikuttaa esitystapoihin ja ideologioihin (Comolli 2009; Fleckinger 2020), tämä mahdollistaa ranskalaisen ja suomalaisen elokuvatuotannon yhteisten teemojen vertailun. Onkin mielenkiintoista huomata, että 1930-luvun ranskalaisen elokuvan patriarkaalisten, konservatiivisten ja nationalististen ideologisten piirteiden analyysit (Sorlin, Ropars & Lagny 1986, 55–121; Garçon 2008) vastaavat 1930-luvun suomalaisen elokuvan piirteitä (Laine 1999, 49–54, 116–119, 301–304). Molemmissa tapauksissa kansallismielisyyden vahvistaminen ja pako todellisuudesta tarjosivat tarttumapintaa tuon ajan ahdistuksiin. Elokuvissa kuvatut huolet olivat sekä aitoja että ideologisesti rakennettuja ja ne heijastivat hegemoniaan pyrkivän porvarillisen ja patriarkaalisen ideologian ajattelutapaa, joka koki olevansa uhattuna epävakaa poliittisessa ympäristössä (Pantet 2025).

Lokakuun 19. päivä vuonna 1939, toisen maailmansodan alkaessa, Charlie Bauer palasi takaisin Ranskaan (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1938b). Marius Raichi seurasi perässä muutamaa viikkoa myöhemmin (Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto 1937). Helmikuun 1941 aikana vaihdetut sähköiset osoitteet, että Bauer oli Orkon kanssa yhteyksissä kameran, useiden



Kuva 5. Marius Raichi (vasemmalla), Risto Orko (oikealla) ja Hannu Lemminen (takana) *Jääkärien morsian* -elokuvan (Risto Orko, 1938) kuvauksissa. Lähde: © KAVI.



Kuva 6. Charlie Bauer (keskellä) *Aktivistit*-elokuvan (Risto Orko, 1939) kuvauksissa. Lähde: © KAVI.

suodattimien ja elokuvien ostamisesta Ranskasta (sähkeissä Raichi mainitaan ohimennen) (Suomi-Filmi 1941). Suunnitelmat eivät kuitenkaan toteutuneet eikä laitteistoa saatu Suomeen. Näistä sähkeistä yksi on erityisen tärkeä, sillä siinä Orko pyysi Vichyn Suomen-edustustolta ”kaikkea mahdollista apua Bauerin pääsemiseksi Suomeen” ja ilmoitti olevansa valmis kattamaan kaikki kustannukset (ibid.).

Charlie Bauer ei kuitenkaan koskaan palannut Suomeen vaan jatkoi uraansa Pariisissa ja pestautui kuvaajaksi saksalaisomisteiseen, Pariisissa sijainneeseen Continental-elokuvastudioon. Bauer kertoi lailliselle puhdistuskomissiolle Ranskan vapautuksen aikana, että hänellä ei ollut muuta vaihtoehtoa saadaakseen työtä.¹⁰ Hän ei kuitenkaan osallistunut poliittisten elokuvien tekemiseen ja ilmoitti jopa ollensa mukana vastarintaliikkeessä vuodesta 1942 lähtien (Commission nationale interprofessionnelle d'épuration 1945). Marius Raichi puolestaan palasi Suomeen puolitoista vuotta myöhemmin kuvaamaan Suomen Filmitoimintaluokituksen elokuvan *August järjestää kaiken* (Toivo Särkkä, 1942). On mahdollista, että Raichi sai Särkältä samanlaista apua kuin Orko Bauerilta paetakseen miehitetystä Ranskasta. Sodanaikaiset asiakirjat todistavat jälleen kerran näiden kahden miehen merkityksen Suomen tärkeimmässä elokuvayhtiöissä, ja että heidän muutaman vuoden mittainen työskentelyssään Suomessa vaikutti selvästi Suomen elokuvateollisuuteen.

Johtopäätökset

Marius Raichin ja Charlie Bauerin työskentely Suomi-Filmin ja Suomen Filmitoimintaluokituksen palveluksessa avaa uusia näkökulmia siihen, miten kansainväliset tekijät ja toimijat ovat muokanneet kansallista elokuvakulttuuria. Raichin ja Bauerin tapaukset muistuttavat, että elokuvateollisuus on transnationaali

10 Vuosina 1944–1949 Ranskan hallitus järjesti laillisen puhdistustuomioistuimen, jonka tarkoituksena oli tuomita entisiä natsien kollaboraattoreita.

ilmiö, jossa eri kulttuurien vuorovaikutus on aina ollut keskeisessä asemassa ja olennainen ulottuvuus myös teknisen osaamisen kehityksessä. Tässä artikkelissa olen tutkinut Raichin ja Bauerin taustoja arvioidakseni heidän mahdollisia motiivejaan muuttaa Suomeen. Esitin, että Ranskan elokuvateollisuuden epävakaat olot ovat todennäköisesti vaikuttaneet molempien kohdalla päätökseen lähteä Suomeen, samoin se, että Suomessa tarjottu työsopimus takasi molemmille pariisilaisstudioita korkeamman ansiotason ja mielekkäämmän työnkuvan. Suomalaisen elokuvateollisuuden tuolloinen kehitys edellytti kansainvälistä osaamista, ja Suomi-Filmi oli valmis maksamaan siitä. Suomessa Raichi ja Bauer saivat päätäntävaltaa ja auktoriteettiaseman, joka nojasi heidän kansainväliseen työkokemukseensa ja tekniseen ja tyyllilliseen asiantuntijuuteensa.

Raichin ja Bauerin vaikutus suomalaisessa elokuvateollisuudessa on esimerkki siitä, kuinka elokuvan tekninen kehitys on sidoksissa kansainvälisiin virtauksiin. Heidän tuomansa tekniset uudistukset auttoivat rakentamaan ja kehittämään suomalaista kansallista elokuvaa. Raichin ja Bauerin uravaiheiden jäljittäminen auttaa paljastamaan ranskalaisen ja suomalaisen elokuva-tuotannon pohjimmiltaan ylikansallisen luonteen. Tämä on olennainen muistutus siitä, että suomalaista 1930-luvun elokuvaa, niin kansallismielistä kuin se olikin, ei voi ajatella erillään ajan kansainvälisestä tuotannosta, erityisesti Ranskan elokuvateollisuudesta, joka oli tuohon aikaan eurooppalaisen elokuvan hermokeskus. Kuvaajien polku kansainvälisistä ranskalaisista studioista suomalaisen kansallisen elokuvan rakentamiseen kuvastaa 1930-luvun eurooppalaisten elokuvateollisuuksien liikkuvuutta.

This project has received funding from the European Union's Horizon Europe research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie Actions grant agreement No. 101081293.

Kiitän Tommi Römpöttiä ja Laura Saarenmaata avusta artikkelini suomenkielisen ilmaisun tavoittamisessa ja tekstin oikoluvussa.

Lähteet

Arkistolähteet

Archives de Paris

État civil de Paris (1904) "acte Charles Louis Bauer, nro 1572, Naissances 11. 11N 313".

État civil de Paris (1902) "acte Alice Louise Bauer, nro 1542, Naissances 11. V4E 9313".

Archives nationales

Commission nationale interprofessionnelle d'épuration (1945) "Charlie Bauer. 102 W 17" (F/12).

Ministère de la Justice (1930) "Antoine Raichi, 11 février 1930", BB/34/470 (doc. 71). Décret de naturalisation.

Helsingin kaupungin arkisto

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto (1938a) "Grossetin rekisterikortti. 145a Osoitekortit, Groundstroem Helmi Elvira - Grönbeck Lydia Maria", B luettelot, Osoiterekisteri, osa I (1907–1948).

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto (1938b) "Bauerin rekisterikortti. 53 Osoitekortit, Barritt - Behrsing Helene", B luettelot. Osoiterekisteri, osa I (1907–1948).

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto (1937) ”Raichin rekisterikortti. 782 Osoitekortit, Rahkonen Edith - Rainio Tyyra Bertha Linnea”, B luettelot. Osoiterekisteri, osa I (1907–1948).

Helsingin poliisilaitoksen osoitetoimisto (1919) ”Lepän rekisterikortti. 519 Osoitekortit, Leppiaho - Leppänen Eeva Edith”, B luettelot. Osoiterekisteri, osa I (1907–1948).

Kansallinen audiovisuaalinen instituutti (KAVI)

Asche, R. E. (1936) ”R.E. Aschen (Paramount) suosituskirje M. Raichille”, Risto Orkon kirjeenvaihtoa (PAP-6.1). Suomi-Filmin kokoelma.

Leppä, Åke (1936) ”Å Lepän kirje R. Orkolle tavaran ostosta ja M. Raichista”, Risto Orkon kirjeenvaihtoa (PAP-6.1). Suomi-Filmin kokoelma.

Orko, Risto (1938) ”R. Orkon kirje ulkoasiainministeriön viranomaisille”, Työpaikkojen tiedustelua / Sekalaisia laiteostoja (PAP-9.4A). Suomi-Filmin kokoelma.

Suomi-Filmi (1941) ”Bauerin ja Orkon lähettämiä sähköitä Suomen lähetystön kautta”, Ulkomaankirjeenvaihto (PAP-5.25). Suomi-Filmin kokoelma.

Suomi-Filmi (1939) ”Kokous 15. helmikuuta 1939”, Suomi-Filmin hallituksen- ja johtokunnankokousten pöytäkirjat (PAP- 5.62). Suomi-Filmin kokoelma.

Suomi-Filmi (1938) ”Kokous 20. kesäkuuta 1938”, Suomi-Filmin hallituksen- ja johtokunnankokousten pöytäkirjat (PAP-5.62). Suomi-Filmin kokoelma.

Suomi-Filmi (1937) ”Kokous 29. tammikuuta 1937”, Suomi-Filmin hallituksen- ja johtokunnankokousten pöytäkirjat (PAP-5.62). Suomi-Filmin kokoelma.

Tykkyläinen, Lauri (1985). ”Elokuvaportti haastattelu Felix Forsman”. SC – 6926 *Elokuva-portti*-elokuvan kokoelma.

Media-aineisto

Cinévie (1946) Le vaudeville, le mystère, le péché et l'avant-garde permettront-ils à un opérateur marseillais de créer un cinéma finlandais? *Cinévie: l'hebdomadaire illustré du cinéma*, 6.3.1946, nro 23, 8.

Donna Bella (1937) Monsieur Marius Raichi. *Suomi Filmin uutisaitta*, 1.12.1937, nro 12, 3–4.

Frank Nino (1937) Cinq jours en montagne. *Pour Vous*, 13.5.1937, nro 443, 10.

La Cinématographie française (1938) Petites annonces – dans les salles. *La Cinématographie française*, 11.2.1938, nro 1006.

La Cinématographie française (1936) Ménilmontant. *La Cinématographie française*, 5.12.1936, nro 944, 4–5.

La Cinématographie française (1934) Cesar-Films termine 'Les Mains de Paris'. *La Cinématographie française*, 30.6.1934, nro 817, 57.

La Dépêche algérienne (1936) Chez nous... *La Dépêche algérienne: journal politique quotidien*, 16.1.1936, nro 18 153, 5.

L'Écho d'Alger (1936a) La mission des chambres de commerce fait escale à Reggan. *L'Écho d'Alger*, 27.2.1936.

L'Écho d'Alger (1936b) Le docteur Crochet, le 'toubib volant' était hier à Alger. *L'Écho d'Alger*, 12.1.1936.

Orko Risto (1936) Euroopan Filmstudioihin tutustumassa. *Elokuva-Aitta*, 15.4.1936, vol. 8, 182–183.

Paloheimo Martti (1939) Parhaat suomalaiset elokuvat ovat jo 'ranskalaista' luokkaa. *Eeva*, 6.1939, nro 6, 16 & 39.

Schenck Georges (1936) À tire d'ailes au-dessus de l'A.O.F. *L'Écho d'Alger*, 12.1.1936.

Suomen Kinolehti (1939a) Suomen Filmiteollisuuden tulevan syyskauden uutuuudet. 1.5.1939, nro 5, 22–23.

Suomen Kinolehti (1939b) Vuokraamoiden uutuuksia. 1.4.1939, nro 4, 11–16.

Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique ja Chambre Syndicale Française de la Production de Films (1937) Convention collective de travail: techniciens de la production cinématographique. *La Cinématographie française*, 19.11.1937, nro 994, 17–20.

Tutkimuskirjallisuus

Amiel, Vincent; Moure, José; Thomas, Benjamin & Vasse, David (toim.) (2023) *L'Europe du cinéma: Colloque de Cerisy*. Bryssel: Les Impressions Nouvelles.

Arnoldy, Edouard (2018) *Fissures: théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*. Sesto San Giovanni: Éditions Mimésis.

Bacon, Henry (2016) Conclusion: The Transnational Persistence of National Cinemas. Teoksessa Henry Bacon (toim.) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan, 227–246.

Bacon, Henry (toim.) (2016) *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Choukroun, Jacques (2017) La lente gestation d'une politique du cinéma français : du rapport de Maurice Petsche (1935) au projet de loi Jean Zay (1939). Teoksessa Laurent Creton & Michel Marie (toim.) *Le Front populaire et le cinéma français*. Pariisi, Presses Sorbonne nouvelle, 27–34.

Clerc, Louis & Ranki, Kristina (toim.) (2008) *Suomalaisten Ranska: kaunis tuntematon*. Helsinki: Ajatus Kirjat.

Comolli, Jean-Louis (2009) *Cinéma Contre Spectacle: Suivi de Technique et Idéologie (1971-1972)*. Lagrasse: Verdier.

Dufour, Éric; Fischbach, Franck & Renault, Emmanuel (2013) Présentation. Histoires et définitions de la philosophie sociale. Teoksessa Éric Dufour, Franck Fischbach & Emmanuel Renault (toim.) *Histoires et définitions de la philosophie sociale*. Pariisi: Vrin, 9–27.

Ede, François (2024), L'émergence d'un style photographique dans le cinéma français: l'exemple du *Mystère des roches de Kador* (Léonce Perret, 1912). Teoksessa Bérénice Bonhomme, Simon Daniellou & Priska Morrissey (toim.) *Penser la photographie du film*. Rennes: PUR, 36–43.

Farge, Arlette (1989) *Le goût de l'archive*. Pariisi: Seuil.

Fleckinger, Hélène (2020) 'Réflexions sur une rematérialisation du cinéma par ses techniques. Teoksessa Hélène Fleckinger, Kira Kitsopaniidou & Sebastien Layerle (toim.) *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel: sources, terrains, méthodes*. Bryssel: Peter Lang, 271–84

Garçon, François (2008) *De Blum à Pétain: cinéma et société française, 1936–1944*. Pariisi: Éd. du Cerf.

Guilhamou, Clément & Fouquet, E. L. (toim.) (1938) *Le Tout-Cinéma: Annuaire Général Illustré Du Monde Cinématographique*. Guilhamou, Pariisi.

Hjort, Mette (2005) *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Hjort, Mette & Petrie, Duncan (2007) *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hjort, Mette & Lindqvist, Ursula (toim.) (2016) *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester, West Sussex; Malden, MA: John Wiley & Sons.

Hällström, Roland af (1936) *Filmi – aikamme kuva: filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä: Gummerus Oy.

Insee (2024) *Convertisseur franc-euro*. Saatavilla: <https://www.insee.fr/fr/information/2417794> (linkki tarkastettu 2.5.2024).

Jussila, Osmo; Hentilä, Seppo & Nevakivi, Jukka (2009) *Suomen poliittinen historia 1809–2009*. Helsinki: WSOY.

Katainen, Elina (1993) 'Loistavin elokuva mitä milloinkaan on esitetty' – Suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä. Teoksessa Elina Katainen (toim.) *Kotomaan koko kuva: kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalishistoriasta*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura, 187–220.

Kitsopaniidou, Kira (2022) L'apport des Innovations studies dans le renouvellement historiographique de l'activité cinématographique et de ses métiers. Teoksessa Katalin Pór & Caroline Renouard (toim.) *L'équipe de Film Au Travail: Créations Artistiques et Cadres Industriels*. Pariisi: AFRHC, 273–86.

Kracauer, Siegfried (1969) *History. The Last Things Before the Last*. New York: Oxford University Press.

Kääpä, Pietari (2010) *The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Oxford, Bern: Peter Lang.

- Kääpä, Pietari (2011) *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinescapes, Emergent Identities*. Bristol: Intellect Ltd.
- Kääpä, Pietari & Seppälä, Jaakko (2012) Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin. *Lähikuva* 25(3), 8–33. <https://doi.org/10.23994/lk.121147>.
- Lagny, Michèle (1992) *De l'histoire du cinéma: Méthode historique et histoire du cinéma*. Pariisi: Armand Colin.
- Laine, Kimmo (1999) 'Pääosassa Suomen kansa': Suomi-filmi ja Suomen Filmitöällisyys kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo (2002) T. J. Särkän kansallinen lähetystehtävä. Teoksessa Kari Uusitalo (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 2: 1936–1941*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 82–87.
- Laine, Kimmo (2006) "Raichi, Marius (1909–1986) – SKS Henkilöhistoria" *Kansallisbiografia-verkkojulkaisu*. Helsinki: SKS. Saatavilla: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henki-5076> (linkki tarkastettu 23.2.2023).
- Laine, Kimmo (2022) *Finnish Film Studios*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laine, Kimmo; Santakari, Minna; Seitajärvi, Juha & Hupaniittu, Outi (toim.) (2019) *Unelmatehdas Liisankadulla: Suomen Filmitöällisyys oy:n tarina*. Helsinki: SKS.
- Lefevvre, Morgan (2011) Les travailleurs des studios: modalités d'embauches et conditions de travail (1930–1939). *1895*, nro 65, 122–149.
- Lefevvre, Morgan (2017) Les grèves d'occupation de juin 1936 dans les studios: un tournant dans l'histoire sociale des travailleurs du film. Teoksessa Laurent Creton & Michel Marie (toim.) *Le Front populaire et le cinéma français*. Pariisi: Presses Sorbonne nouvelle, 35–46.
- Lefevvre, Morgan (2021) *Les manufactures de nos rêves: les studios de cinéma français des années 1930*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Lefevvre, Morgan (2022) De l'avènement du parlant aux premiers accords officiels de coproduction: pour une histoire rhizomatique des coopérations cinématographiques franco-italiennes (1929–1949). Teoksessa Katalin Pór & Caroline Renouard (toim.) *L'équipe de film au travail: créations artistiques et cadres industriels*. Pariisi: AFRHC, 201–232.
- Le Goff, Hervé (2024) *Biographie de Raymond Grosset (1911–2000)*. Saatavilla: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/raymond-grosset/> (linkki tarkastettu 9.4.2024).
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuin elävinä edessämme: Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1959*. Helsinki: SKS.
- Loew, Katharina (2024) Vers une photographie expressive dans le cinéma allemand (1910–1926). Teoksessa Bérénice Bonhomme, Simon Daniellou & Priska Morrissey (toim.) *Penser la photographie du film*. Rennes: PUR, 24–33.
- Morrissey, Priska (2022) *Les As de la manivelle – Le métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France (1895–1930)*. Pariisi: AFRHC.
- Moussaoui, Nedjma (2022) De l'impact du travail collectif 'à l'allemande' dans la production française des années 1930? Teoksessa Katalin Pór & Caroline Renouard (toim.) *L'équipe de film au travail: créations artistiques et cadres industriels*. Pariisi: AFRHC, 47–62.
- Nestingen, Andrew & Elkington, Trevor G. (toim.) (2005) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press.
- Nieminen, Outi (2004) *Rakennettu, markkinoitu, mainostettu Suomi-Filmi Oy:n tuotantokoneisto ja julkisuuskäyttö vuosina 1933–1939*. Turku: Turun Yliopisto. Pro gradu -tutkielma.
- Pantet, Aymeric (2023) *Élucider Kaurismäki, revoir Bresson: deux cinémas de la marginalité*. Pariisi: L'Harmattan & Adéfo.
- Pantet, Aymeric (2024) Towards Sophistication: Exploring the 1930s Finnish Cinema's 'French Style'. *Journal of Scandinavian Cinema* 14(3), 199–215. https://doi.org/10.1386/jsca_00117_1.
- Pantet, Aymeric (2025) Valon ja varjon retoriikka: ranskalaisen valaistuksen käytön kehittyminen 1930-luvun suomalaisissa studioelokuviissa. *WiderScreen 28: Ajankohtaista*. Saatavilla: <https://widerscreen.fi/assets/Pantet2025PDF.pdf> (linkki tarkistettu 20.1.2026).
- Pantti, Mervi (2000) *Kansallinen elokuva pelastettava*. Helsinki: SKS.
- Phillips, Alastair (2003) *City of Darkness, City of Light: Emigre Filmmakers in Paris 1929–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Pór, Katalin & Renouard, Caroline (2022a) Introduction: Faire l'histoire du travail créatif collectif. Teoksessa Katalin Pór & Caroline Renouard (toim.) *L'équipe de Film Au Travail: Créations Artistiques et Cadres Industriels*. Pariisi: AFRHC.

Pór, Katalin & Renouard, Caroline (toim.) (2022b) *L'équipe de film au travail: créations artistiques ja cadres industriels*. Pariisi: AFRHC.

Ranki, Kristina (2007) *Isänmaa ja Ranska: Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Helsinki: Suomen tiedeseura.

Riimala, Erkki (1998) *Valkokangasta vastapäätä: teatteriprojektoreita Suomessa Filmiteknillisen lautakunnan valvonnassa 1928–1978 äänielokuvan ensimmäisellä puolivuosisadalla*. Helsinki: Estrex.

Seppälä, Elina (2014) *Ranskalainen Eurooppa ja suomalainen Suomi: Jean-Louis Perret kulttuurinvälittäjänä ja verkostoitujana 1919–1945*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-9857-4>.

Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8043-2>.

Seppälä, Jaakko (2017) Following the Swedish Model: The Transnational Nature of Finnish National Cinema in the Early 1920s. *Kosmorama* no 269. Saatavilla: <https://www.kosmorama.org/en/kosmorama/artikler/following-swedish-model-transnational-nature-finnish-national-cinema-early-1920s> (linkki tarkastettu 9.1.2024).

Shaw, Deborah (2013) Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'. Teoksessa S. Dennison (toim.) *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 47–66.

Sorlin, Pierre (1977) *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Pariisi: Aubier Montaigne.

Sorlin, Pierre (2015) *Introduction à une sociologie du cinéma*. Pariisi: Klincksieck.

Sorlin, Pierre; Ropars, Marie-Claire & Lagny, Michèle (1986) *Générique des années 30*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

Tilastokeskus (2024) *Rahanarvonmuunnin*. Saatavilla: <https://stat.fi/tup/laskurit/rahanarvonmuunnin.html> (linkki tarkastettu 2.5.2024).

Töyri, Esko (1978) *Me mainiot löträäjät: Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920–1940*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Töyri, Esko (1983) *Vanhat kameramiehet: Suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930–1950*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Uusitalo, Kari (1975) *Lavean tien sankarit: Suomalainen elokuva 1931–1939*. Helsinki: Otava.

Uusitalo, Kari (1994) *Kuvaus-Kamera-Käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Helsinki: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura.

Uusitalo, Kari (1999) *Risto Orko: Suomi Filmin 100-vuotias suurmies*. Porvoo: WSOY.

Uusitalo, Kari (toim.) (2002) *Suomen kansallisfilmografia 2: 1936–1941*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, vol. 12(2).

Veivo, Harri (2018) Conditions historiques de l'émergence de l'avant-garde dans la littérature de Finlande des années 20. *Cahiers d'études hongroises et finlandaises*, n°21, 135–144.

Waldman, Harry (1998) *Paramount in Paris: 300 Films Produced at the Joinville Studios 1930–1933*. Lanham: Md, Scarecrow Press.

Wayne, Mike (2020) *Marxism Goes to the Movies*. Lontoo & New York: Routledge.

Westerstahl Stenport, Anna & Lunde, Arne (eds.) (2019) *Nordic Film Cultures and Cinemas of Elsewhere*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Zarka, Samuel (2023) Des artisans du film qui deviennent techniciens de cinéma: La reconfiguration conflictuelle de la production cinématographique durant le Front Populaire. *Genèses* 130(1), 35–56.