

Valon ja varjon retoriikka: ranskalaisen valaistuksen käytön kehittyminen 1930-luvun suomalaisissa studioelokuviissa

Ranska, Suomi, ideologia, valaistus, 1930-luku, elokuva, transnationalismi

Aymeric Pantet

aymeric.pantet [a] utu.fi
 FT, MSCA-TIES erikoistutkija
 elokuvatutkimus –TIAS
 Turun yliopisto



Viittaaminen: Pantet, Aymeric. 2025. "Valon ja varjon retoriikka: ranskalaisen valaistuksen käytön kehittyminen 1930-luvun suomalaisissa studioelokuviissa". *WiderScreen Ajankohtaista* 3.9.2025. <https://widerscreen.fi/numerot/ajankohtaista/valon-ja-varjon-retoriikka-ranskalaisen-valaistuksen-kayton-kehittyminen-1930-luvun-suomalaisissa-studioelokuviissa/>

Artikkeli tarkastelee, miten 1930-luvun valaistustekniikoita käytettiin elokuvallisena retoriikkana, ja miten valon ja varjon käytöllä voitiin vaikuttaa katsojan kokemukseen ja tunteisiin. Erityisesti analysoin Marius Raichinin ja Charlie Bauerin valaistustekniikkaa ja vaikutusta suomalaisten elokuvantekijöiden työskentelyyn. Selvitän, miten ranskalaisten valaistustapojen omaksuminen vaikutti suomalaiseen elokuvateollisuuteen, mikä tarjoaa mahdollisuuden molempien kansallisten elokuvateollisuuksien ideologisten painotusten vertailuun. Ranskalaisen valaistustekniikan omaksuminen mahdollisti suomalaisille elokuvantekijöille uuden visuaalisen ilmaisun kehittämisen, mikä korosti kansallisia teemoja ja ideologioita. Ranskalaisissa ja suomalaisissa elokuvissa käytettiin usein dramaattisen tunnelman luovaa korkeakontrastista valaistusta. Tässä artikkelissa tarjoan uuden näkökulman elokuvatuotannon ideologisiin ulottuvuuksiin sekä valaistuksen merkitykseen kansallisten identiteettien ja kulttuuristen narratiivien muokkaamisessa. Korostan elokuvan teknisten elementtien, kuten valaistuksen, roolia ideologisten viestien välittämisessä ja tuon esiin Raichinin ja Bauerin kaltaisten elokuvantekijöiden yhteistyön merkityksen.

Yleisesti ottaen 1930-luvulla suomalaisissa elokuvissa on tunnistettavissa kaksi studiotyyliä: ensimmäinen on Suomi-Filmin moderni, urbaani ja ekspressionistiseen valaistukseen, syvälliseen lavastukseen ja vinoihin kuvakulmiin perustuva tyyli, jota usein kutsuttiin ”ranskalaiseksi tyyliksi”; toinen on Suomen Filmiteollisuuden (SF) perinteinen, agraarinen, melko kaksiulotteinen, ylivalaistu ja näyttelijäkeskeinen tyyli. Ensimmäisen tulkittiin edustavan mannereurooppalaista tapaa tuottaa elokuvaa, toinen korosti kotimaista tapaa tehdä elokuvaa. Teemojen ohella ero näkyi myös kuvauksen tyyliä: Suomi-Filmi suosi *chiaroscuro*-estetiikkaa, joka koostui *Low-key*-valaistuksesta, terävistä kuvakulmista, syvästä lavastuksesta sekä liikkuvasta kamerasta. SF keskittyi päinvastoin usein varsin pragmaattiseen ja ensisijaisesti näyttelijä- ja hahmokeskeiseen tyyliin, jossa täten *High-key*-valaistus, syväterävyyden frontaalisuus ja tarinaan perustuvat kameraliikkeet olivat suosituimpia. (Laine 1999, 134–52.) Toisin sanoen siinä missä Suomi-Filmi suosi keinovalon hallintaa draamallisuutta kehittämiseksi, SF luotti näyttelijöiden taitoihin ja tarinan voimakkuuteen:

Suomi-Filmi ja SF tuottivat erilaisia asuinpaikkaan, luokkaan, sukupuoleen – ja kansallisuuteen – liittyviä merkityksiä, ja rakensivat siten myös kahta, ainakin joissain suhteissa toisistaan eroavaa, mallia kansallisesta elokuvasta. Eli samalla kun ne kilpailivat keskenään katsojista, ne kilpailivat oikeudesta ja tavoista määrittää sekä kansallisen elokuvan ainesosia että sitä kautta myös kansallista katsojuutta. (Laine 1999, 152)

Kimmo Laineen kattavien tutkimusten avulla studioiden välisistä eroista tiedetään, että Suomen elokuvastudioiden kehittivät kansallista retoriikkaa, joka puhutteli suomalaisia ja rakensi kuvaa kansasta. (Laine 1999; 2016) Tämän retoriikan kehittämiseksi ja näiden kahden studion välisen eron korostamisessa valaistuksella on tärkeä rooli. On syytä pohtia sen käyttöä, varsinkin Suomi-Filmin elokuvissa, joissa ranskalaisvaikutteinen valo vaikuttaa pääsevän keskeiseen rooliin retorisen koodin rakentajana. Näiden kahden studion tyylit eivät kuitenkaan olleet radikaalisti erillään toisistaan. ”Pikemminkin ne perustuivat hienovaraiseen yhtäläisyyksien ja erojen jännitteeseen. [...] Vaikka molemmat pyrkivätkin erottautumaan kilpailijasta, ne olivat aina valmiita myös hyötymään toisen menestyksestä.” (Laine 1999, 135) Esimerkiksi Marius Raichin työ SF:ssä vuodesta 1938 lähtien – kun hän oli lähtenyt Suomi-Filmistä – osoittaa tyylien välisen huokoisuuden mutta myös sen, että tyyliin liittyvät merkityssisällöt eivät rajoitu tiukasti yhteen studioon (Pantet 2026).

Tämä artikkeli jatkaa Laineen tutkimuksesta eteenpäin pohtimalla sitä, miten ranskalaisen valon tekniikkaa oli käytetty 1930-luvulla Suomessa elokuvallisen retoriikan kehittämiseen. Valaistus on

tiivisti kytköksissä muihin kuvan tekijöihin tietyn tyylisten formalististen normien kehittämiseksi (tai yleisesti elokuvan kuvan merkityksen kehittämiseksi). Se ei kuitenkaan ole ainoa elementti, joka vaikuttaa elokuvalliseen merkitykseen: sommittelu, näyttelijöiden sijoittelu, kameran liikkeen aiheuttamat vaikutukset, tyhjille ja kiinteille kappaleille varatut paikat ovat kaikki asemia, joiden ohjaamana silmä seuraa kuvausten aikana päätettyä visuaalista polkua. Niin sanottu ”ranskalainen tyyli” oli kuitenkin 1930-luvun suomalaisen elokuvan keskeinen paradigma. Näin ollen tämä tyyli määritteli ennen kaikkea *Low-key* valaistuksen suhteen (Pantet 2024). Sen takia valaistuksen muotoa, käyttöä ja vaikutusta on pohdittava. Tarkemmin sanottuna vertaan Ranskan ja Suomen välisiä valaistustekniikoita ja tarkastelen valaisuun käytettyjä laitteita transnationaalisen jatkuvuuden kartoittamiseksi. Tutkittava hypoteesi on, että käyttämällä valoa ranskalaisvaikutteisella tavalla suomalainen elokuvateollisuus – erityisesti Suomi-Filmi, joka hyödynsi ranskalaisesta elokuvasta saatuja oppeja – on kehittänyt omaa elokuvallista retoriikkaa. Toisin sanoen Ranskassa kehitettyjen elokuvataiteen diskursiivisten ominaisuuksien avulla suomalaiset studiot ovat rakentaneet Suomi-kuvaa. Tutkimuskysymys on, miten ranskalainen valaistustekniikka vaikutti suomalaisen elokuvan retoriikkaan 1930-luvulla?

1930-luvun ranskalainen ja suomalainen elokuvatuotanto oli ideologisesti kansallismielistä ja tuki molemmissa maissa vallassa olleita porvarillisia liberaalidemokraatteja ja konservatiiveja, joiden hegemoniaa vuosikymmenen alun taloudelliset ja poliittiset kriisit olivat horjuttaneet. He kohtasivat modernisaation haasteet ja olivat huolissaan totalitarismin noususta Euroopassa. Ranskalaisen ideologisen rakennelman periaatteita – erityisesti aikakaudelle, yhteiskunnalliselle tai sosiaaliselle ryhmälle ominaisten ajatusten, uskomusten ja oppien järjestelmää – omaksuttiin suomalaisiin elokuvatuotantoyhtiöihin. Ideologia ulottuu kulttuuriin ajatuksina, arvoina, uskomuksina, tottumuksina ja käytäntöinä, joilla puolustetaan ja legitimoidaan tiettyjä etuja ryhmän hyväksi (Sorlin 1977; Boltanski & Chiapello 1999, 33–47). Tarkastelematta käsitettä kaikessa monimutkaisuudessaan ehdotan määritelmän täydentämistä korostamalla, että ideologiaa tuottavat ideologiset valtiokoneistot (mukaan lukien elokuvateollisuus) kansalaisyhteiskunnassa ja että siitä jatkuvasti neuvotellaan. Sen tehtävänä on tuottaa suostumus, jota tarvitaan hallitsevan ryhmän hegemonian ylläpitämiseksi (Antonio Gramsci 1977, 1511-51; Althusser 1976, 67-125; Renault 2008). Tutkimalla sitä, kuinka ranskalaisten valaistustekniikka omaksuttiin suomalaisissa studioissa, tämä artikkeli luo edellytykset ranskalaisen ja suomalaisen elokuvan ideologian vertailulle.

Tässä artikkelissa käytän Laineen lisäksi Siegfried Kracauerin (2019; 2010) lähestymistapoja elokuvaan — etenkin Édouard Arnoldyn (2018) niistä tekemää analyysia seuraten. Menetelmä korostaa, kuinka elokuva osallistuu yhteiskuntaan pienillä yksityiskohdilla, jotka heijastelevat kuvina todellisuutta ja todistaa kriittisesti hetkien ja tilojen itsestään tietoisia jälkiä. Tämä artikkeli pohjaa myös tutkimukseen, joka käsittelee suomalaisen elokuvan transnationaalista luonnetta pienen maan statuksen vuoksi, erityisesti Henry Baconin toimittamaan teokseen (Bacon 2016). Samalla nojaudun Pierre Sorlinin (1977; 2015), Michèle Lagnyn (2020), Dimitri Vezyrogloun (2019) kulttuurihistoriallisiin pohdintoihin elokuvista:

otetaan huomioon elokuvakäsitteen erilaiset käsitykset, jotka tuottavat erilaisia esitysmuotoja, ja käytetään välineinä elokuvateoriassa (tai -teorioissa) kehitettyjä menettelyjä. Tämä edellyttää hyvin tarkkaa analyysia (joka voi ulottua jopa leikkaus- ja otoskohtaiseen tutkimukseen), jossa otetaan huomioon representaatioiden tuottamiseen liittyvät erilaiset logiikat: kerronnan tai diskurssin logiikka, tilallisajallisen organisoinnin logiikka, kehojen lavastamisen logiikka jne. (Lagny 2020, 108)

Tämän artikkelin lähtökohtana on, että valaistuksella on merkitystä myös elokuvan retorisenä keinona. Eli pohdin sitä, miten elokuvallista ilmaisua (erityisesti valaistusta) voidaan analysoida suhteessa spesifiin historialliseen kontekstiin. Tämä lähestymistapa korostaa teknisen henkilöstön liikkumisen tuottamia esteettisiä ja muodollisia ulottuvuuksia. Siksi hyödynnän myös Roger Odinin (2011; 1990) semio-pragmatiikkaa sekä Guillaume Soulezin (2011) käsitystä elokuvan retoriikasta. Odinin mukaan elokuva-alalla (=cinema) merkityksen luominen riippuu siitä, miten katsojan tulkinta mukautuu kuvaan, jota puolestaan muokkaavat monet ulkoiset tekijät (esimerkiksi kieli tai historiallinen konteksti ja institutionaalinen konteksti, joihin elokuva (=film) sijoittuu). Soulezin mukaan ”retorinen lähestymistapa mahdollistaa [...] näin ollen sen, että kuvien ja äänien mimeettisen kapasiteetin ohella voidaan luoda uudelleen niiden neuvotteleva kapasiteetti, joka muodostaa perustan elokuvan diskurssille, eli elokuvan ja katsojan väliselle vuoropuhelulle” (2011, 13). Toisin sanoen elokuva ei vain pysty matkimaan todellisuutta, se myös pystyy vuorovaikuttamaan yleisön kanssa retoriikan avulla. Soulezin retoriikka ja Odinin semio-pragmatiikka korostavat katsojien keinoja lukea elokuvaa. Näin tutkitaan luovien aikomusten ja yleisön asenteiden välisiä kohtaamisia. Tässä määrin elokuvan haastama katsoja ei, kuten liian usein uskotaan, joudu vain vastaanottamaan vaan myös reagoimaan. Kyseessä ei oikeastaan ole

katsoja sellaisena kuin hän on, vaan enemmän sellaisena kuin elokuva olettaa hänen olevan. Tämä ei kuitenkaan vähennä teknisen ulottuvuuden merkitystä. Siksi on tärkeää tarkastella Jean-Louis Comollin (2009) panosta elokuvan tekniikkaa ja ideologiaa koskeviin kysymyksiin, sillä hän alleviivasi tekniikan ideologista luonnetta. Elokuvan materiaalisuutta tarkastellessaan ja Comollia seuraten Héléne Fleckinger (2020) korostaa, että tarvitaan historiallista ja kriittistä lähestymistapaa, jossa otetaan huomioon sosiaalinen ja kulttuurinen dynamiikka. Tämä edellyttää tekniikoiden ja elokuvien ideologisten ulottuvuuksien välisten vuorovaikutusten tarkastelua. Laineen tutkimuksen jalanjäljissä (1999, 33–34) tavoitteena on tehdä elokuvaprosessi ymmärrettäväksi paljastamalla materiaaliset ja tekniset näkökohdat, jotka edistävät elokuvan illuusiota. ”Ideologia on siis materiaalista siinä mielessä, että se on yhtä kuin ne käytännöt, jotka antavat muodon yhteiskunnalliselle elämälle.” (Cervulle et al. 2016) Näin ollen tietyt tekniset käytännöt ovat materiaalisuudessaan retorisia, sillä ne ovat tietyn ideologian merkitsemiä.

Tässä artikkelissa tutkimuskohteita ovat sekä Cinémathèque française, Pathé Foundationin ja KAVI:n kokoelmista löytyvät arkistoaineistot (esimerkiksi kalustoluettelot, valokuvat kuvaustilanteista, kirjeenvaihto) että elokuvat, joihin Suomessa työskentelevät ranskalaiset kuvaajat Marius Raichi ja Charlie Bauer osallistuivat. Suomi-Filmi palkkasi ensimmäisen vuonna 1937 ja jälkimmäisen 1938 Paramountin Saint-Mauriceen studioilta opettamaan ranskalaista tekniikkaa suomalaisille kuvaajille. Heillä oli selvä vaikutus suomalaisiin elokuvaan, ja heidän työssään kiteytyvät ranskalaiset vaikutteet suomalaisissa studioissa (Pantet 2026). Kansallisten prestiisielokuvien *Jääkärien morsiamen* (Risto Orko, 1937) ja *Aktivistien* (Risto Orko, 1939) ohella Raichin ja Bauerin suomalaisissa filmografioissa on kaksi sotilasfarssia[1], neljä komediaa[2] ja kolme historiallista draamaa[3]. Vertailukohtaksi otan ranskalaisia elokuvia, joissa Raichi ja Bauer ovat työskennelleet ennen tuloaan Suomeen, sekä muita samanaikaisia suomalaisia elokuvia. Hyödynnän aikaisempaa tutkimusta 1930-luvun ranskalaisista ja suomalaisista elokuvista sekä niiden valaistusmateriaaleista. Niiden valossa analysoin miten Ranskassa ja Suomessa tietyillä valaistustekniikoilla rakennettiin retorisia merkityksiä.

Pohdin ensin sitä, millä ehdoilla 1930-luvun valaistustekniikka voidaan ymmärtää elokuvallisen retoriikan keinoksi. Sen jälkeen Raichin ja Bauerin esimerkkien avulla tarkastelen minkälaisia lamppeja ja valoon liittyviä työtapoja käytettiin ranskalaisissa – erityisesti Pathén Joinvilleessa ja Paramountin Saint-Mauriceessa – ja suomalaisissa studioissa. Viimeiseksi käsittelen miten

valaistustekniikan samankaltainen retorinen käyttö tuo yhteen Ranskan ja Suomen elokuvien ideologioita.

I/ Valaistus ja elokuvallinen retoriikka

AIHEEN VALAISEMINEN ON ENSINNÄKIN AJATTELEMISTA VALOLLA [sic.]. Tämä ajattelutapa on käsitys tilan (ja siinä olevien kiinteiden tai liikkuvien muotojen) valtaamisesta valovirroilla, joiden tehtävänä ei ole ainoastaan tarjota näkymää, joka antaa esineelle sen aineellisuuden, mutta myös saavuttaa tietty tila, joka joko sublimoi tai banalisoi kohteen. (Alekan 2022 [1984], 197)

Ranskalainen kuvaaja Henri Alekan – joka sai koulutuksen saksalaisilta teknisiltä henkilökunnilta (muun muassa Eugen Schuftanilta) ranskalaisissa studioissa 1930-luvulla – esittää hypoteesia valaistuksen diskursiivisesta käytöstä: valo ei ole pelkästään tapahtuman tallentamisen ehto, vaan myös kuvien ilmaisemisen esityspiirre. Alekanin mukaan valaistustekniikalla elokuva vahvisti omaa visuaalista ilmaisukykyään, kun se omaksui kuvataiteen opetukset (rakenne, valon intensiteetti, dynaamisuus, alueellinen ja ajallinen ankkuroituminen yms.) ja kehitti itseään kuvatusta teatterista neutraaleine valaistuksineen. (Alekan 2022, 223–47; 329–31) Näin ollen tietynlaisen valaistustekniikan kehittyminen, joka alkoi muun muassa saksalaisen ekspressionismin ja Hollywoodin vaikutuksista 1910-luvulla, osoittaa elokuvan erityistä taiteellista luonnetta ja diskursiivista kykyä[4].

Esteettinen innovaatio ja ranskalainen tyyli

1930-luku oli elokuvatuotannossa nopean kehityksen aikaa, sillä tekniset uudistukset (erityisesti äänielokuvan tulo) ja elokuva-alan kulttuurisen arvostuksen nousu toivat mukanaan suuria muutoksia. Myös aikakauden sosiaalipoliittiset epävarmuustekijät vaikuttivat elokuvaan, johon kehitettiin uusia kerronnallisia ja diskursiivisia normeja. Tekninen kehitys muokkasi myös tapaa, jolla kuvia otettiin vastaan ja levitettiin kulttuuriympäristöstä toiseen. Äänen tulon takia sekä vuoden 1929 pörssiromahduksen seurauksena ranskalainen elokuva palasi teatterimaisiin esitystapoihin ja se yritti kehittää itseään uudelleen. Tällöin valaistus sekä lavastus olivat tärkeitä paradigmoja elokuvallisen ilmaisukyvyn kehittymiseen ranskalaisissa studioissa, joihin saapui runsaasti natsi-Saksasta pakenevaa lahjakasta teknistä henkilökuntaa (Phillips 2003, 44–52, 112–115, 125–130; passim; Crisp 1993, 378–81). Thomas Elsaesseria (1984) seuraten Alistair Phillips huomaa, että ”Weimarin elokuva oli pitkälti tekniikkaan ja visuaaliseen näyttävyyteen keskittynyt

elokuva siinä määrin, että kerronnan prosessien hahmotteleminen ohitti usein toiminnan yksinkertaisen esittämisen” (2003, 114). Tämänkaltaisen saksalaisten mukana ranskalaiseen elokuvaan tullut tunnusmerkki korostaa 1930-luvun ranskalaisen elokuvan kuvan formalistista käännettä. Tällä tarkoitan sitä, että sinä aikana kuvaustekniikkaan kehittyi uusi merkityksellinen ulottuvuus, joka ylitti pelkän tarinan kuvittamisen. Silloin ranskalaisista elokuvista nousi uutta elokuvallisen diskursiivisuuden tapaa, jonka kuuluisin esimerkki on epäilemättä runollinen realismi[5] (Vincendeau 2004, 148).

Kimmo Laine korostaa: ”Suomessa puhuttiin 1930-luvulla välittömästi tunnistettavasta ’ranskalaisesta tyylistä’, mikä merkitsi niukkaa, harkittua ja dramaattista valojen käyttöä sekä runsaita ja jyrkkiä varjoja tasaisen yleisvalaistuksen sijaan.” (Laine 2006). Yleisesti ottaen käsittelen valaistustekniikkaa keskeisenä tuontina Ranskan elokuvista Suomeen. Sen voi tunnistaa suomalaisissa elokuvissa vuodesta 1936 lähtien – erityisesti Suomi-Filmin *Ja alla oli tulinen järvi* (Risto Orko, 1936) ja *VMV 6* (Risto Orko, 1936) – ja se otettiin laajasti käyttöön suomalaisissa studioissa Marius Raichin ja Charlie Bauerin ansiosta. Kuten kuvaaja Felix Forsman muistelee: ”Se oli sen ajan tyyli, että silloin just nämä niinkun pinnat katkaistiin valoilla taikka katkaistiin varjoilla jotta saatiin semmonen vissi semmonen tunnelmallinen hämy aikaan, kirkollinen sävy sanotaan. [sic.]” (Tykkyläinen 1985a, 70) Valaistuksen niin sanottu ”ranskalainen tyyli” omaksuttiin nopeasti, ja se jopa pääsi esikuvalliseksi malliksi Suomessa (Pantet 2024).

Aiemmat Suomi-Filmin kuvaajat, esimerkiksi Theodor Luts ja Eino Kari, ovat käyttäneet runsaasti valoa elokuvissaan (Töyri 1983, 135–37). Tämä saattoi tehdä kuvista kirkkaampia mutta myös vähemmän dramatiikkaa herättäviä. Bauer ja Raichi toivat mukanaan uudenlaisen lähestymistavan, jossa valoa käytettiin säästeliäämmin ja tarkoituksenmukaisemmin. He opettivat, miten valon määrää ja laatua voitiin säädellä, jotta saatiin aikaan haluttu tunnelma ja vaikutus (Töyri 1983, 101 & 104). Tässä suhteessa on mielenkiintoista käsitellä toista otetta Felix Forsmanin haastattelusta:

LT: ”Minkälainen oli näitten ranskalaisten mestareiden tyyli?

FF: Se lähti siitä, että valaistus pitää olla sen mukainen mitä kuva vaatii, logiikalla ei ollu mitään merkitystä. [...]

LT: No asettiko Suomi-Filmin tuon aikainen tekniikka mitään rajoituksia näitten ranskalaisten kavereitten työskentelylle?

FF: Kyllä se tekniikka oli aika alkeellinen, mutta pikkuhiljaa niin hommattiin lisää lamppukalustoa ja teknillistä henkilökuntaa ja kyllä se parani huomattavasti kun nämä ranskalaiset tulivat.” [sic.]

(Tykkyläinen 1985a, 68)

Hieman karrikoidulla tavalla Forsman antaa meidän ymmärtää, että ranskalaisen tyylin tulo merkitsi paradigman muutosta suomalaisessa elokuvassa. Huolimatta ”logiikastaan” – joka tässä ymmärretään todenmukaisuudeksi suhteessa todellisuuteen – valaistuksen alistuminen kuvan vaatimuksiin vastaa ranskalaisen elokuvan 1930-luvulla tekemää siirtymää todellisuuden uudelleenkirjoittamisesta maailman ja yhteiskunnan realistiseen tulkintaan (Olivero 2024, 8–12). Paradigman muutos korosti myös tunteita ja esteettistä ilmaisuvoimaa tietynlaisen dokumentaarisen realismin kustannuksella. Juuri tähän viittaa esimerkiksi Anneli Lehtisalo analysoidessaan Ansa Iksen hahmon visuaalista tehostamista Raichin kuvaamassa *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvassa (Lehtisalo 2011, 387–89). Forsman korostaa myös ranskalaisten teknistä panosta ja heidän Suomeen tulonsa jälkeistä laadun paranemista. Ranskalaiset keskittyivät ennen kaikkea siihen, miten valo vaikutti kuvien tunnelmaan (Crisp 1993, 382–83). Kasvokuvauksessa Raichi ja Bauer opettivat, että valaistuksessa voidaan käyttää erityisiä suodattimia ja pehmeitä valoja, jotka auttoivat luomaan halutunlaista pehmeyttä tai utuisuutta kuvissa. Erityisesti dramaattisissa kohtauksissa he suosittelivat, että kasvot valaistaan vain vähäisellä täytevalolla, jolloin osa kasvoista saattoi jäädä varjoon. Tämä loi syvyyttä ja dramatiikkaa kuvaan. Myös taustalla käytettiin valaistusta, jotta taustan eri syvyytasoilla nostettiin esiin tiettyjä kohteita. Se vahvisti syvyytsvaikutelmaa ja teki kuvasta visuaalisesti kiinnostavamman. (Laine 2008, 258–59)

Yleisesti ottaen ranskalaiset kuvaajat ja elokuvat opettivat tällä tavoin suomalaiselle tekniselle henkilökunnalle tilallisuuden ja draaman rakentamista valaistuksella ja kameralla. Kuten Laine ilmaisee, ”[tosin] se kävi – hieman paradoksaalisesti – jossain määrin hienovaraisemmaksi ja vähemmän silmiinpistäväksi Suomi-Filmin ranskalaisten kuvaajien Marius Raichin ja Charlie Bauerin myötä”. (Laine 1999, 142) Toisin sanoen ranskalaiset auttoivat suomalaisia – erityisesti Suomi-Filmiä – harkitsemaan uudelleen kuvan käyttöä itsenäisenä ilmaisun välineenä, joka ei alistu enää näyttelijälle ja kerronnan ymmärrettävyyden korostamiselle, millaisena se oli näyttäytynyt erityisesti SF:n normatiivisella tyylillä. (Laine 1999, 143–44) Kuten aiemmassa todettiin, tätä voidaan kuitenkin täsmentää nostamalla esiin Marius Raichin vaikutus SF-tyyliin sen jälkeen, kun hän oli siirtynyt studioon vuonna 1938 (Pantet 2026). Raichin kuvaamissa elokuvissa[6] on

jonkunlaista ranskalaista tyyliä, joka korostaa elokuvien draamallisuutta. Näyttää siis siltä, että Marius Raichin saavuttua SF:een, studio omaksui ranskalaisen valaistus- ja kuvaustavan sekä kilpailuhengessä suhteessa Suomi-Filmiin että tehokkaana toimintatapana. Ranskalainen tyyli täten ylitti tästä alkaen studioiden rajat. Kaiken kaikkiaan tämä tyyli toimi siis pikemminkin retoristen periaatteiden muokkaajana kuin yksittäisen studion yksittäisenä esteettisenä ominaisuutena.

Valon retorinen vaikutus

Kun *High-key*-valaistus alistaa kuvan ilmaisuvoiman kuvan sisältöön, ranskalainen *Low-key*-valaistus korostaa elokuvallista retoriikkaa. Enemmän kuin pelkkää estetiikkaa, ranskalaista tyyliä käytettiin puhuttelemaan suomalaista yleisöä tietyllä tavalla. Valaistuksen tarkoituksenmukaisuus tulee esiin esimerkiksi vertailemalla elokuvia *Jääkäarin Morsian*, *Aktivistit*, *Naisen kosto* (Raymond Bernard, *Marthe Richard au service de la France*, 1937) ja *Runon kuningas ja muuttolintu*. Ensimmäinen ja toinen ovat Suomi-Filmin historiallisia prestiisielokuvia, jotka ovat esimerkkejä ”historiallisten elokuvien kaksisuuntaiselle identiteettityölle: ulkoisen vihollisen paikantamiselle ja kansallisen yhtenäisyyden hakemiselle”. (Laine 1999, 252–53) Kolmas on vastaava kansallinen elokuva Ranskasta. Suomi-Filmi toi sen levitykseen toukokuun 1939 loppupuolella, eli alle kaksi kuukautta *Aktivistien* jälkeen. Neljäskin esimerkki on historiallinen elokuva, mutta se poikkeaa aiemmista. Toisin kuin kolme ensin mainittua, *Runon kuningas ja muuttolintu* on SF:n tuottama elokuva, joka kuvaa kansallista heräämistä 1800-luvun puolivälissä, kun taas muiden aiheena on toinen sortokausi ja ensimmäisen maailmansodan vaikutukset. Kertomalla Runebergistä ja hänen kielletystä rakkaudestaan Emilie Björksténiin, se kuitenkin toistaa samankaltaisen rakkauden ja isänmaan välisen dilemman – Marius Raichin ranskalaisen tyylin ansiosta.

Nämä elokuvat havainnollistavat, kuinka 1930-luvun loppupuolen historialliset elokuvat hyödyntävät valon ja varjon dramaattista voimaa. Ensinnäkin huomataan, että salaisuus, ambivalenssi ja väärinymmärrys ovat elokuvien keskeisiä teemoja. *Jääkäarin Morsian*, *Aktivistit* ja *Naisen kosto* kertovat vakoiluista ja maanalaisesta toiminnasta tavoilla, jotka melko luonnollisesti painottavat hahmojen ristiriitaisuutta ja kaksinaamaisuutta. *Runon kuninkaassa ja muuttolinnussa* on myös samankaltainen teema, sillä Runenberg ja Björkstén ovat salaisesti rakastuneita ja yrittävät piilottaa sen porvooolaiselta yhteisöltä ja sen moralismilta. Kaikilla elokuvien päähenkilöistä on korkea ymmärrys isänmaalisuudesta ja moraalisesta kunnian, jotka yhdistyvät enemmän tai vähemmän sopusointuisesti voimakkaaseen rakkauden tunteeseen. Lyhyesti sanoen

hahmoissa kehittyvät vahvoja tunteita, jotka menevät riistin samalla kun ne ohjaavat hahmojen toimintaa. Tätä sisäistä psykologiaa kuvaa nimenomaan ranskalaisen tyylin valon ja varjon käyttö, joka muistuttaa sen sukulaisuudesta 1920-luvun saksalaiseen estetiikkaan (muun muassa ekspressionismiin)[7]. Vainojen kuvakulmien ja erityisen liikkuvan kameran ohella valaistussuunnittelu leikittelee varjoilla, jotka rikkovat kasvoja ja herättävät epäilyksiä ja kaksinaamaisuutta. Ranskalaisen tyylin valaistuksella valoa ei käytetä näyttelijöiden näyttämiseen vaan hahmojen sielun ja sisäisen maailman paljastamiseen (Alekan 2022, 20–21, 142, 232).



Kuva 1. Naisen kosto.



Kuva 2. Jääkärin morsian.

Valaistusta analysoimalla huomataan elokuvien lopussa, että luonnollinen kirkas valo vastaa isänmaallisen säännönmukaisuuden paluuta. Se näkyy erityisesti hyvin *Naisen kostossa* ja *Jääkärin morsiamessa*, joiden loput ovat rakenteellisesti samankaltaiset: toiseksi viimeisessä kohtauksessa,

joissa hyödynnetään voimakkaasti ranskalaisen tyylin ominaispiirteitä, päähenkilön (päähenkilöiden) – jonka (joiden) aiemmat kärsimykset (kuolema, petos, väkivalta jne.) ylittyvät isänmaallisella velvollisuudella – ja antagonistin (molemmissa tapauksissa julman ja petollisen aatellisen, jonka merkinä on monokkeli) välinen perimmäinen konflikti saa dramaattisen ja voimakkaan ratkaisun. Loppukohtauksessa, kun tarina on ohi, päähenkilöiden rohkeus liitetään heidän puolensa yleiseen voittoon sodassa, Ranskan voittoon ensimmäisessä maailman sodassa tai valkoisten voittoon sisällissodassa. Luonnonvalon käyttö mahdollistaa fiktiivisten kuvien sekoittamisen arkistomateriaaliin, jolloin fiktio on osa todellisuutta. Se korostaa myös päähenkilöiden kansallisarvojen voittoa ja hahmojen (ja siten myös yhteiskunnan) paluuta vakauteen.

Aktivistitkin loppuu vahvalla kansallisella retorisella hetkellä, sillä Värväri-Ville pitää isänmaallisen puheen samalla, kun musiikki korostaa tunteita ja kuvan liikkeitä ja koot antavat ymmärtää veljellisen yhteenkuuluvuuden luomista. Valaistus pysyy kuitenkin edelleen ranskalaisen tyylin normeissa, mutta koko kohtauksen aikana huomataan, että näyttämöllepano painottaa kevyesti valaistuja alueita (erityisesti alttarin oikealla puolella olevaa tilaa) varjojen kustannuksella (kuten kappelissa, jossa kenraali Danilov tekee itsemurhan). Vahvan kontrastin heikentymisellä valolla – muiden kohtauksissa mukana olevien paradigmojen kanssa (puhe, musiikki, liikkeitä ja koot) – annetaan ymmärtää, että uusi päivä nousee suomalaisine arvoineen. Täten *Aktivistit* avautuu samankaltaiseen johtopäätökseen kuin *Naisen kosto* ja *Jääkärien morsian*, vaikka meille ei näytettäisikään suoraan voiton tuloksia. Näin ollen katsojien omien mielikuvien varaan jää täydentää kuvaus itsenäistymisen toteutumisesta.

Runon kuningas ja muuttolintu on sisällöltään erilainen, mutta sekin käyttää valaistusta samalla tavalla kuin muut elokuvat. Elokuva päättyykin kansallismielisen vahvistuksen hetkeen, jolloin kansallisrunoilijana juhlittu Runeberg on *Maamme*-laulun ensiesityksen juhlan kunniavieraana. Ranskalaisen valaistustyylin jatkuva käyttö yhdistettynä Runebergin ja Björksténin vastakuvan käyttämiseen viittaa siihen, että heidän omaksumansa isänmaallinen velvollisuus on vaatinut uhrauksia, tässä tapauksessa heidän rakkaudestaan luopumista. Valo korostaa tässäkin hengen sisäistä liikettä ja tekee hahmojen kansallisista tunteista monimutkaisempia, jopa syvällisempiä. Kohtaus antaa ymmärtää, että taistelutahtoinen sitoutuminen kansalliseen projektiin ei ole vähäpätöinen ja painottaa siten sen suuruutta. Noissa esimerkeissä valaistusta käytetään retorisenä keinona, joka lisää henkilöiden psykologista monimutkaisuutta kansallismielisessä

projektissa. Näin konfliktista tulee erityisen intiimi, ja sen ratkaiseminen vaikuttaa mahdolliselta pelkän tahdon ja moraalien avulla.



Kuva 3. Aktivistit.



Kuva 4. Runon kuningas ja muuttolintu.

II/ Elokuvatuotannon valaistustapoja ja -laitteita Ranskasta Suomeen

Valon merkitystä ranskalaisissa ja suomalaisissa elokuvissa analysoitaessa on myös tarkasteltava elokuvien syntyyn liittyviä kontekstuaalisia ja konkreettisia tekijöitä, joita leimaavat niin kuvaustekniset mahdollisuudet kuin 1930-luvun Ranskan ja Suomen epävakaa yhteiskunnallispoliittinen tilanne. Tällä ajatustavalla idea on omaksua Roger Odinin semio-pragmatiikan perustavat havainnot. Odinille merkityksen tuottaminen tapahtuu

yhteensopivuuden tilassa: katsoja tekee merkityssisältöä koskevan ehdotuksen ja alistaa sen kuvaan. Jos tämä ehdotus on yhteensopiva kuvan kanssa, merkitys syntyy. Merkityksen tuottamista ohjaa konteksti. Odin määrittelee kontekstin kokonaisuudeksi reunaehtoja, jotka ohjaavat merkityksen tuottamista audiovisuaalisessa objektissa. (Odin 2011, 21–22.) Tämän vuoksi Ranskasta Suomeen omaksutun elokuvallisen retoriikan tutkimus vaatii näiden rajoitusten eli sosiopoliittisten ja tekniikkaan määrittävien ulottuvuuksien huomioon ottamista ja esiin tuomista.

Ranskan ja Suomen sosiopoliittinen konteksti

Rajoitukset tulevat esiin, kun otetaan huomioon Ranskan ja Suomen monimutkaiset kontekstit.

Ranskassa ja Suomessa 1930-luvulla esiintyi merkittäviä poliittisia ja taloudellisia haasteita.

Ranskassa poliittinen kriisi syttyi vuonna 1934 talouskriisin ja ministeriöiden epävakauden seurauksena, mikä johti äärioikeistolaisten liikehdinnän lisääntymiseen ja helmikuun mellakoihin.

Vasemmistolaiset reagoivat ja yhdistyivät Kansanrintamaksi, joka voitti vaalit vuonna 1936.

Vasemistoyhteistyö kuitenkin päättyi vuonna 1938 poliittisiin erimielisyyksiin, talouden

epävarmuuksiin ja oikeistolaisten painostukseen. Seuraava hallitus pyrki elvyttämään taloutta,

mutta haasteet, kuten työttömyys ja sosiaaliset jännitteet, jatkuivat. Samalla kansallismieliset ja äärioikeistolaiset liikkeet saivat jalansijaa, mikä vaikutti poliittiseen ilmapiiriin ja korosti

nationalismia. Ranskan ulkopoliittinen tilanne kiristyi, kun Saksa ja Italia vahvistivat asemaansa Euroopassa. (Winock 1995, 193–238; 1991, 30–32; Nord 2012, 25–87; Hayward 1993, 119–24)

Suomessa 1930-luvulla politiikkaa leimasi taloudellinen kriisi ja poliittinen epävakaus. Poliittiset

jännitteet johtivat yhtäältä vasemmiston toimintaedellytysten kaventamiseen tiukkenevalla

lainsäädännöllä ja toisaalta äärioikeiston voimannäyttöihin erityisesti Lapuanliikkeen ja sen

seuraajien (erityisesti IKL) keskuudessa. Hallitus onnistui estämään vallankaappausyrityksen ja yritti

vakauttaa tilannetta, mutta sosiaaliset ongelmat, kuten työttömyys, pysyivät haasteina. Samaan

aikaan kulttuurielämä vahvistui ja vuosikymmen oli merkittävä kansallisen identiteetin

vahvistumiselle. Tähän vaikutti myös lisääntyvä militarismi mahdollisen konfliktin pelossa 1930-

luvun loppupuolella (Jussila, Hentilä & Nevakivi 2009, 162–79; Okkonen & Laamanen 2018;

Capoccia 2005, 138–76).

On ensinnäkin huomattava, että Ranskan ja Suomen sosiopoliittiset tilanteet olivat levottomia

samaan aikaan kuin valaistustyylillä otettiin käyttöön molemmissa maissa. Vaikka 1930-luvun

elokuvateollisuus ei ollut koskaan julkisesti poliittinen kummassakaan maassa, elokuvalla oli vahva

poliittinen, oikeistohegemoniaan sitoutuva ulottuvuus. Ranskalaiset ja suomalaiset elokuvat osallistuivat tässä mielessä omien maiden kansallisen kuvan edistämiseen heijastamalla tietynlaista ajan, sosiaalipoliittisen tilanteen ja kansainvälisten jännitteiden ymmärtämistä (Salmi 1999, 130; Laine 1999, 15–26; Sorlin, Ropars & Lagny 1986, 96–106; Garçon 2008, 104–30; Hayward 1993, 148–54). Edellä mainitut elokuvaesimerkit havainnollistavat tätä hyvin, mutta niiden lisäksi voidaan mainita esimerkiksi *Herra Barnabé* (Alexandre Esway, *Barnabé*, 1938) ja *Kyökin puolella*, jotka eroavaisuuksistaan huolimatta heijastavat tapakomedian sävyyn tarvetta halveksua aristokratiaa, vahvistaa yhteisymmärrykseen perustuvia porvarillisia arvoja (rakkaus, työ, perinteinen moraalit ym.) ja peittää kaikki sosiopoliittiset ristiriidat, pelkäänsä kansallisten viitekehysten eduksi. Molemmissa tapauksissa nämä komediat, joihin sisältyy laulukohtaus, kuten oli tavallista ja odotettua tuon ajan ranskalaisissa ja suomalaisissa elokuvissa, perustuvat ennen kaikkea väärinkäsityksen ja naamioitumisen periaatteeseen. Tämä muistuttaa Marivaux'n ja Beaumarchais'n teatteriperinnettä sekä *Vaudeville*-tyylilajia (Vincendeau 2004, 140–41). Valon käyttö tukee ambivalentteja tilanteita, ja elokuvat päättyvät onnellisesti kirkkaaseen, tasaiseen valoon. Valaistuksen käytössä on kaksinaisuutta. Komedian puitteiden takana on halu selkeyteen ja monitulkintaisten tilanteiden ratkaisemiseen. Kontekstissaan nämä elokuvat paljastavat tietynlaisen ahdistuksen epäselvistä asioista ja halun purkaa jännittyneitä tilanteita.

Niiden monimutkaisen ja ristiriitaisen suhteen ohella, 1930-luvulla Ranskan ja Suomen tasavallat jakavat demokraattisen epävakaisuuden, johon liittyvät kansallisen mallin protektionistinen vahvistaminen ja sosiokulttuurinen mullistus. Kuitenkin ”kahden maan välinen kulttuurinen, intellektuaalinen ja sosiaalinen läheisyys ulottui vain harvoin politiikkaan ja diplomatiaan” (Clerc 2008, 217). Molemmat maat ovat usein olleet diplomaattisesti ristiriidassa keskenään. Niiden oma epävakaus uhkaavassa kansainvälisessä tilanteessa on sulkenut oven kansainväliseltä yhteistyöltä, mutta ”[suomalaiset] ovat käyttäneet Ranskaa välineenä omassa kansallisessa rakennuksessaan niin inspiraationa kuin tiedonlähteenäkin” (Ranki & Clerc 2008, 259). Sen lisäksi Suomessa Ranska ymmärrettiin osana Manner-Eurooppaa, johon kuulumisesta haaveiltiin (Ranki & Clerc 2008, 259–61). Ranskalaisen ja suomalaisen elokuvan erityinen suhde selittyy ensinnäkin Hollywoodin hegemonian torjumisella ja toisaalta ranskalaisten studioiden kansainvälisyydellä, vaikka ne samalla edustivat vahvaa kansallisperintöä ja muotokuvaa. (Pantet 2024, 201–4; Temple & Witt 2004, 95–96; Crisp 2004, 121). Tämä näkyy erityisesti Roland af Hällströmin kirjassa *Filmi aikamme kuva* (1936). Vaikka Hollywood oli merkittävin elokuvatuottaja, Hällströmin mielestä

eurooppalaiset elokuvateollisuudet (ennen kaikkea Ranskan) olivat perineet vanhoista kulttuureistaan taiteellisen herkkyyden ja kykenivät siksi käyttämään elokuvan taiteellista kokonaisuutta. (Hällström 1936, 173–4; 321–2)

Kuten aiemmin totesin, ranskalaisen elokuvan tilanne 1930-luvulla oli sikäli mielenkiintoinen, että se oli teknisen ja taiteellisen innovaation keskittymä. Se noudatti samalla tyypillistä ranskalaisen kulttuurin perinnettä:

[Ranskalainen elokuva] on taide-elokuva, joka käy vuoropuhelua elokuvamuodon populaarien ja näyttävien piirteiden kanssa, mutta joka ei kuitenkaan luovu todellisuuden, yhteiskunnan ja inhimillisten intohimojen tutkimisesta, mikä väistämättä liittyy sen – ei pidä unohtaa, että kyseessä on ranskalainen konteksti – 1800-luvun kirjallisuutta ja maalaustaiteilua leimanneeseen realistiseen perinteeseen. (Olivero 2024, 7)

Kaikessa teollisessa epävarmuudessa ja aikana, jolloin Euroopan maiden yhteiskuntapoliittinen tilanne oli epävaka, ranskalaiset studiot hankkivat monenlaisia kansainvälisiä kykyjä ja tekniikoita (muun muassa natsihallintoa pakenevia saksalaisia, venäläisiä, italialaisia) (Moussaoui 2023; Gauthier 2013; Phillips 2004, 103–14; O’Brien 2004, 129–31). Erityisesti Curt Courantin (joka koulutti Charlie Baueria) ja Eugen Schüfftanin kaltaisten kuvaajien palkkaaminen mahdollisti sen, että ranskalaiset studiot pystyivät omaksumaankin saksalaisia valotekniikoita. Tämä Ranskassa ”saksalaiseksi tyyliksi” tunnustettu estetiikka auttoi kehittämään kansallista elokuvaa ja sen draamallista voimaa (Phillips 2004, 106–8; Vincendeau 2004, 148; Crisp 1993, 376–78). Itse asiassa tämän artikkelin transnationaalisessa näkökulmassa kyse on tiedon ja representaation monikeskuksisesta kierrosta. Maailmanlaajuisissa elokuvasuuntauksissa ne edustavat jopa ”kolmatta tietä, jolla vältetään paljon haukutun [Hollywoodin] internationalismin sudenkuopat sekä ministeri Goebbelin ajama [natsien kulttuuripropagandan ytimessä oleva] ’Blut und Boden’ -hypoteesi” (Gauthier 2013, 198). Samaan aikaan ranskalaisesta elokuvasta kehittyi merkittävä kansakunnan muotokuva erityisesti valaistus- ja kuvaustekniikan kehittymisen ansiosta, juuri tähän aikaan osui pankromaattisen filmin ja hehkulamppujen yleistymisen, (Lefevre 2021, 156–57, 246, 248–52) sekä saksalaisten siirtolaisten mukanaan tuomien ekspressionististen menetelmien omaksumisen myötä (Moussaoui 2022; 2023).

Ranskan läsnäolo studioissa

Lauri Tykkyläisen kanssa käymässä keskustelussa Risto Orko kuvaili vuonna 1985 hyvin Suomi-Filmin ja laajemmin suomalaisten studioiden yleistä tilannetta 1930-luvulla:

Ranskalainen elokuva oli minulle ollu aina hyvin läheinen sekä kuvauksellisesti että sanoisko psykologisesti ja niin minä sitten olin aika paljon Pariisissa ja siellä Paramontin laboratoriossa, josta minä toin yhden miehen tänne ja myöhemmin toin sieltä sitten kaksi kuvaajaa ja vielä yhden uuden laboratoriochefin. Että meillä oli aika vahva ranskalainen panos täällä. [sic.] (Tykkyläinen 1985b, 12)

Orkon kiintymys Ranskaan korostaa teknologista merkitystä, joka Ranskalla on ollut Suomi-Filmille. Kesällä 1936 Suomi-Filmi tilasi Åke Leppän kautta Gruberilta yhteensä 34 valaisinta, joiden hinta oli hieman yli 35 000 frangia. Kun laitteet saapuivat Suomeen syksyllä, Suomi-Filmi ilmoitti, että muutama valonheitin ja tarvikkeita olivat rikkoutuneet ja Gruber lähetti sitten varaosia (Gruber 1936). Suomi-Filmin arkistokokoelmassa on myös Orkon ja Leppän kirjeenvaihtoa kyseisestä kaupasta, jossa Leppä mainitsee myös löytäneensä Suomi-Filmille kuvaajan (Marius Raichi) ja Orko kysyy Leppältä teknisiä asioita elokuvastudioista Paramountilla, kuten siellä käytetyistä lampuista (Leppä & Orko 1936). Tämä kirjeenvaihto korostaa Suomi-Filmin halua varustaa studionsa samalla tavalla kuin ranskalaiset studiot, varsinkin Paramountin, josta Åke Leppä saattoi antaa hänelle runsaasti tietoa. Sen lisäksi Munkkisaaren studiolaitteiston luettelon (Suomi-Filmi 1938) avulla tiedetään, että vuonna 1938 Suomi-Filmi omisti Weinertin, Gruberin, Taito Oy:n sekä ilmeisesti itsetehtyjä valaisimia. Studio oli varustettu pääasiassa keski- ja pienitehoisilla valonheittäjillä^[8], joiden avulla oli mahdollista valaista tiettyjä elementtejä ja muotoilla lavastusta valo- ja varjotehosteilla, eli mahdollistaa ”ranskalainen tyyli”. Muu huomautus koskee ”Ranskan Kalle” -nimisiä etuvalaisimia, sillä se oli Charlie Bauerin lempinimi Suomi-Filmissä. Vaikka on vaikea arvata, mitä nämä etuvalaisimet olivat, niiden nimi viittaa Baueriin, joten hän on varmaan käyttänyt niitä erityisesti omassa kuvaustyössään tai ne mahdollisesti hankittiin studioon hänen ansiostaan (Suomi-Filmi 1938). Nämä ainekset osoittavat, että näiden valolaitteiden teknisiä ominaisuuksia käytettiin nimenomaan ranskalaiseen tyyliin sopivan estetiikan aikaansaamiseksi. Näin ollen valaistus perustui pääasiassa pieniin sivuvalaisimiin, joilla luotiin ranskalaiseen tyyliin kuuluvia chiaroscuro-efektejä.

Tämä ei ollut kuitenkaan vain Suomi-Filmille ominaista. Vuodelta 1940 Erik Blombergin perustaman tuotantoyhtiön Elosepön kalustoluettelosta löytyy kaksikymmentä edullista ja sen vuoksi oletettavasti pienitehoista valonheitintä, vain viisi isompaa valaistuslaitetta (kolme amerikkalaista

valonheitintä ja kaksi *Spotlight*-lamppua) ja kymmenen marmoritaulua. Eloseton vaatimattomista resursseista huolimatta studiota johtava Blomberg on kouluttautunut Georges Saadin palveluksessa Ranskassa ja on ranskalaisen tyylin edustaja, kuten näkyy elokuvissa, joissa hän oli pääkuvaajana, esimerkiksi *Miehen tie* (Nyrki Tapiovaara ja Hugo Hytönen, 1940). Eloseton tietopyyntö Eclair-yhtiöltä vuonna 1939 (Mathot 1939) ja Westendin modernia studiota koskeva hanke (Rakennushallitus 1938) ovat myös merkki studioiden välisestä teknologisesta kilpajuoksusta ja halusta saada samat esteettiset mahdollisuudet kuin muut.

SF:n arkistoasiakirjojen puuttuessa ei voida lopullisesti todeta, että se olisi noudattanut samaa uudistamisstrategiaa kuin Suomi-Filmi. Esitän kuitenkin hypoteesin, että ranskalaista materiaalia käytettiin yleisesti suomalaisissa studioissa seuraavista syistä: Marius Raichin siirtyminen Suomi-Filmistä SF:een kesällä 1938 (Pantet 2026) ja sen jälkeinen valaistustekniikan kehitys (Santakari 2019, 82) viittaavat siihen, että laitteet mahdollistivat tämän kehityksen; kun SF hankki DeBrie-kameran vuonna 1939, siihen liittyi mitä todennäköisimmin myös valaistuksen uudistaminen (Riimala 1998, 111–13); tuotannon nopea ja uusia laitteita vaativan laajentumisen lisäksi 1930-luvun jälkipuoliskolla Suomi-Filmin ja SF:n välillä käytiin kovaa kilpailua, johon kuului myös toisen studion ammattilaisten houkuttelemine. SF:lla oli paineita uudistaa laitteistojaan vastaavalla vauhdilla ja laadulla kuin kilpailevalla studiolla (Nieminen 2004, 35–46, 79–86). Ranskalaisen tyylin menestyksen osalta voidaan katsoa, että Raichin kaappaaminen SF:een ja ranskalaisten koneiden käyttö studiossa jatkoivat *Syylisiäkö?* (Jorma Nortimo, 1938) -elokuvalla aloitettua strategiaa, jolla studion estetiikka suunnattiin ranskalaiseen tyyliin vastaamaan yleisön odotuksia (Laine 1999, 323–27). Tämä vahvistaa ranskalaisen tyylin standardisoitumista ja suomalaisen elokuvan esteettistä ja kerronnallista hienostumista 1930-luvun jälkipuoliskolta lähtien. Se paljastaa myös normatiiviset reunaehdot sille, mitä pidettiin tuolloin kauniina kuvana.

Minun on kuitenkin täsmennettävä, että kaikki studion elokuvat eivät edustaneet vahvassa mielessä ranskalaista tyyliä. Ranskalaisesta valaistuksesta vaikutteita saaneiden elokuvien osuus studion tuotannossa on vaihteleva, eli se on joissakin teoksissa selvempi kuin toisissa. Ehdotan siis, että Suomi-Filmin vaikutus katsotaan vahvaksi ja SF:n vaikutus heikoksi. Tässä mielessä Raichin SF:lle kuvaamat elokuvat edustavat ”heikkoa” ranskalaista tyyliä, joka ei ole yhtä korostunut kuin Suomi-Filmi-elokuvissa, mukaan lukien Charlie Bauerin kuvaamat elokuvat.



Kuva 5. SF:n *Serenaadi sotatorvella eli Sotamies Paavosen tuurihousut*.



Kuva 6. Suomi-Filmin *Punahousut*.

Kuvaustilanteista otetut valokuvat tukevat tulkintaa, sillä niistä näkyy valaistusasennus, joka perustuu erityisesti sivuvalaistuksen sekä heijastimien ja softien käyttöön (Töyri 1983, 125). Tätä havainnollistavat esimerkit ranskalaisista ja suomalaisista kuvauksista, joissa Charlie Bauer on työskennellyt. Elokuvien *Aktivistit* ja *Punahousut* kuvauspaikoilla olevat valoasennukset muistuttavat *Suuren intohimon* (Fedor Ozep, *Amok*, 1934) ja *Ignacen* (Pierre Colombier, 1937) kuvauspaikoilla otettuja valokuvia (Orko 1939; Unho 1939; Ozep 1934; Colombier 1937). Sisäkuvauksissa on käytetty vain muutamaa ylävalonheitintä, usein softien ja sivuvalojen kanssa; ulkokuvauksissa korostui luonnonvalon käyttö, jota joskus tuotettiin valonheittimellä ja softilla. Kummassakin tapauksessa kokonaisvaikutelma luotiin heijastimien avulla. Tämä on

merkityksellistä, koska heijastimien tuottamaa valoa käytettiin paljon pehmeämmän valon, täytevalon, sivuvalon tai jopa taustavalon luomiseen.



Kuva 7. Suuri intohimo (Amok (1934), PhotoStudio Pathé Natan. Collection Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.)



Kuva 8. Aktivistit (elonet_elo kuva_107842, © KAVI).

On vielä syytä mainita, että 1930-luvun puolivälistä toiseen maailmansotaan asti ranskalaiselokuvien levitys Suomessa kasvoi. Ranskalaisia elokuvia esitettiin Suomessa vain neljä vuonna 1934 (2%), mutta määrä kasvoi merkittävästi seuraavina vuosina ja saavutti huippunsa 1938 (44 elokuvaa, 14%) ja 1939 (41 elokuvaa, 15%). Toisen maailmansodan syttyessä ranskalaisten elokuvien määrä laski (22 elokuvaa), mutta niiden suhteellinen osuus jopa kasvoi (17%), sillä maahantuontimäärät putosivat rajusti. Vuodesta 1938 vuoteen 1940 ranskalaiset elokuvat olivat Yhdysvaltojen jälkeen levinneet eniten Suomessa. Sota vaikutti elokuvatuotantoon Euroopassa, mutta samalla ranskalainen ja suomalainen elokuvakulttuuri saivat positiivista vauhtia yleisön viihdehalusta. Suomessa elokuvateatterikäynnit nousivat ennätyslukemiin 1930-luvun

lopulla ja 1940-luvulla, ja kotimaiset elokuvat olivat erityisen suosittuja, vaikka ensi-iltojen määrä oli suhteellisen alhainen (Laine 1999, 71; Pantet 2025). Ranskalaisia elokuvia keuhuttiin elokuvavosteluissa, mikä viittaa siihen, että ne saattoivat olla ainakin niin suosittuja yleisölle kuin ensi-iltojen lukumäärä antaa ymmärtää (Pantet 2024, 205–6; Katainen 1993, 211–12).

Kaiken kaikkiaan suomalainen elokuvateollisuus haki Ranskasta valaistustekniikkaa, jotta se pystyi kehittämään omaa kansallista elokuvaa. Kuten Aarne Hirvosen Pariisin studiovierailusta kertovasta artikkelista (1939) käy ilmi, ranskalaistuotanto toimii suomalaisille studioille vertailumallina, ja on tärkeää olla ylpeä maan teknisestä mestaruudesta, joka on lähes Ranskan tasoa. Tätä kuvaa Hirvosen kommentti ranskalaista ja suomalaista valaistusta vertaillen: ”Mutta toisaalta oli hauskaa ja rohkaisevaa havaita, miten meillä sentään ollaan esim. valaistusteknillisesti jo päästy hyvin pitkälle, joten se puoli ei tarjonnut niin erikoisen ihmeellistä nähtävää. [...] Ero on ehkä siinä, ettei meillä vielä osata saavuttaa samanlaisin laittein yhtä korkeita tuloksia.” (Hirvonen 1939) Sen lisäksi käy ilmi, että suomalaiset tunnustivat ranskalaiset huolenaiheet, jotka näkyivät elokuvissa (Pantet 2024, 208–11). Suomalaisten kiinnostuksessa ranskalaiseen elokuvaan ja kuvaustekniikkaan, kuten myös maiden tuottamissa elokuvissa, näkyvät samankaltainen huoli ja pyrkimys kansallisiin ja perinteisiin arvoihin perustuvaan vakauteen.

III/ Valaistus ideologian palveluksessa

Vuodesta 1935 lähtien suomalaiseen elokuvaan selvästi vaikuttanut tekninen ja esteettinen malli oli ranskalainen. Siihen liittyy sosiaalisia ja kansallisia representaationormeja, jotka ovat viime kädessä ideologisia. Näin on mahdollista kehittää artikkelin alkupuolella esitettyjä näkökohtia. Fleckingeriä (2020) ja Lainetta (1999) seuraten tulkitsen, että elokuvien ikoninen ulottuvuus, joka perustuu retoriseen valon käyttöön, ja niiden vahva läsnäolo kollektiivisessa mielikuvituksessa merkitsivät sitä, että niistä oli määrä tulla ideaalimateriaalia, jolla oli ideologinen sisältö. Kuvan rakenne sai siten tuolloin uuden retorisen merkityksen. On myös tärkeää muistaa ensinnäkin, että elokuvan teknistä kehitystä ohjaa tarve vastata ideologiseen vaatimukseen (Comolli 2009, 125–26, 131–33, 161–63, 208–11) ja toiseksi, että ”elokuvan ideologian ymmärtäminen edellyttää yleensä sen analysointia, miten muoto ja tyyli luovat merkityksen” (Thompson & Bordwell 2018, 425).

Valaistustekniikoiden ja ideologisten kuvausten välinen yhteys

Visuaalisen taiteen (erityisesti elokuvan ja maalaustaiteen) eroja ja yhtäläisyyksiä käsitellessään Alekan korostaa kahta keskeistä voimaa, jotka vaikuttavat siihen, miten katsoja kokee taideteoksen:

ensinnäkin voima, joka liittyy siihen, missä toiminta tapahtuu suhteessa teoksen reunoihin; toisaalta valon ja pimeyden vaikutusta. Valo houkuttelee katsojaa, kun taas pimeys voi olla torjuvaa. Kun nämä kaksi voimaa yhdistetään, ne luovat teoksen sisällä katsojan tunteisiin vaikuttavia jännitteitä. Yhdessä muiden keinojen (kuvakoko, -rajaus ja -kulma) kanssa, elokuva ohjaa dynaamisesti katsojan katsetta tiettyyn suuntaan valon ja varjon leikin avulla (Alekan 2022, 257–59). Tätä artikkelia varten, minun on mentävä pidemmälle kuin Colin Crisp, joka mainitsee valon ekspressiivisen käytön ranskalaisessa elokuvassa väkivallan, makaaberin, dekadenssin, köyhyyden tai hulluuden hetkissä (Crisp 1993, 373–78). Totean, että tätä valaistustapaa käytetään sekä Ranskassa että Suomessa merkitsemään ahdistusta, epävarmuutta, jännitystä ja epävakautta, eli kaiken kaikkiaan uhkaa. Valon käyttö tällä tavoin luo katsojalle tunteen dramaattisuudesta (Työri 1983, 23). 1930-luvun epävarmoissa oloissa tämä heijasti ahdistuneiden porvarillisten liberaalidemokraattien ideologiaa, joka kaipasi yhteiskunnallista konsensusta, omien arvojen ja hegemonisen aseman vahvistumista sekä kansallisidentiteetin korostamista (Vares 2018; 2021; Berstein 1985; Winock 1995, 193–247).

Samankaltaisen valaistuksen käyttöä samankaltaisen ideologian palveluksessa voidaan havainnollistaa viidellä eri elokuvalla, joita yhdistää se, että ne kuuluvat Marius Raichin ja Charlie Bauerin filmografiaan. Kyseessä on kaksi draamaa, *Suuri intohimo* ja *Suotorpan tyttö*, ja kolme komediaa, *Herra Barnabé*, *Messieurs les ronds-de-cuir* (Yves Mirande, 1936) ja *Markan tähden*. Kuten monet muutkin aikakauden ranskalaiset ja suomalaiset elokuvat, kaikki elokuvat rakentuvat kerronnallisesti väärinkäsitysten ja rakkauden salaisuuksien varaan. Hahmojen impulssit ja käytöstavat törmäävät vallitseviin porvarillisiin sosiaalisiin normeihin. Hierarkiat, säädyllisyys ja auktoriteetti häiriintyvät pienessä miljöössä, jossa tarina etenee. On tarpeen palauttaa järjestys, korjata häiriöt ja rauhoittaa suhteet, joko avioliiton, oikeuden tai kuoleman kautta.

Yleisen sävyn takia valaistus komedioissa ei ole korostunutta ja se on enemmän näyttelijän suorituksen varassa kuin kahdessa draamassa. Draamoissa chiaroscuro-valaistus korostaa tarinan jännitteitä, kun taas komedioissa se on paljon hillitympi. Siellä valoa käytetään lähinnä luomaan kevyttä tunnelmaa, joka kannustaa harmittomiin väärinkäsityksiin. Huomataan, että *Messieurs les ronds-de-cuir*, *Markan tähden* ja *Herra Barnabé* -elokuviissa suurimmat sekaannukset tapahtuvat yöllä tai illalla, eli juuri silloin, kun kerronta antaa mahdollisuuden leikkiä valolla. Tunnelma muistuttaa joka tapauksessa meitä siitä, että elokuvat tapahtuvat porvarillisessa miljöössä. Se näkyy tarinoissa itsessään: *Suuren intohimon* tarina seuraa Malesian hollantilaista siirtomaaeliittiä,

Suotorpan tyttö varakasta kyläyhteisöä, *Herra Barnabé* maalaisaatelia Pariisiin lähettyvillä, *Markan tähden* Hangossa lomailevaa helsinkiläistä ylempää keskiluokkaa ja *Messieurs les ronds-de-cuir* hyvin toimeentulevia virkamiehiä. Nämä kolme viimeistä elokuvaa kuuluvat komediaajityyppiin, jota Laine tulkitsee ”kansallisen ilmaisun paljastavimpana mittarina” (Laine 1999, 218). Näissä elokuvissa sosiaalista hierarkiaa lievennetään romanttisten tai lämminhenkisten yksilöiden välisten suhteiden hyväksi, jotka rakentuvat itsestään sulkeutuneessa kansallisessa yhteisössä. Niiden kerronnan rakenteet, joiden tarkoituksena on naurattaa tai liikuttaa ihmisiä, päättyvät paluuseen sosiaaliseen järjestykseen ja harmoniaan. Tämän lisäksi ja kuten näkyy esimerkiksi kabareekohtauksissa – jotka löytyvät elokuvista jokaisesta samaten kuin laulut – valon käyttö korostaa väärinymmärrystä ja ambivalenssia. Samalla näyttelijöiden roolin liioitteleminen keventää tilannetta ja dynaamiset kameraliikkeet johdattavat katsojan käännteiden läpi aina ratkaisuun asti.



Kuva 9: Herra Barnabé.



Kuva 10. Markan tähden.

Valon ja varjon retoriikka näkyy paljon selvemmin analysoiduissa draamoissa. Se luo ilmapiirin, jossa valossa vallitsevat vain patriarkaalinen auktoriteetti ja normien kunnioittaminen. Varjot tukevat levottomien kasvojen ahdistusta ja – yhdistettynä ylijäykkyyden vaikutuksiin – ne pilkkovat paikkoja antaen vaikutelman hajanaisuudesta. Tästä on erityisen hyvä esimerkki *Suotorpan tytön* kohta, jossa Mauri ja hänen isänsä tunnustavat mahdollisen murhan lautamies-perheelle. Toinen esimerkki löytyy *Suuri intohimon* viimeisessä osassa, jolloin juoppo lääkäri Holk tapaa abortin tahtovan Héléne de Havilandin kapakan huoneessa ahdisteltuaan häntä. Kuva paljastaa mitkä ajatukset ja tunteet kehittyvät hahmojen syvyydessä sanojen sekä uskomusten ylitse. Sen tähden tulkitse valon psykologiseksi, sillä se muokkaa ympäristöä ja kuvan tunnelmaa suhteessa henkilöhahmojen (jopa koko yhteiskunnan) levottomuuteen ajautuneeseen mentaliteettiin.

Valaistus sosiopoliittisten jännitteiden ja kulttuuristen pyrkimysten heijastajana

Hahmojen ahdistus, epäily ja levottomuus paljastavat ajan ja psykoanalyttisten ulottuvuuksien merkityksen. He muodostuvat suhteessa kriisiin ja sen ratkaisuun, mikä heijastaa ajan ideologioita, jotka olivat 1930-luvulla patriarkaalisia, taantumuksellisia ja kansallismielisiä. Näin ollen lavastaminen palvelee kriisiin joutuneen auktoriteetin vahvistamista. Aiempaan analyysiin liittyen se, että suurin osa analysoiduista elokuvista päättyy onnelliseen ratkaisuun päivänvalossa, viittaa haluun vahvistaa katsojille, että elokuvien tapaan myös sosiopoliittiset ongelmat ratkeavat lopulta. Lopullinen tilanne näytetään sitten täydessä valossa tai siten, että valon osuus varjosta on suurempi. Katsojalle vakuutetaan, että kaikki ei ole niin mustaa, epämääräisyys ja epävarmuus ovat poistuneet, ja ongelmat voidaan ratkaista, kun tilanne on kirjaimellisesti ja kuvainnollisesti selvitetty.

Kansallismielinen vahvistaminen ja eskapismi esitettiin 1930-luvun ranskalaisissa ja suomalaisissa elokuvissa ratkaisuna ajan ahdistukseen. Ratkaisut piilivät kohotetussa kansallisessa identiteetissä ja todellisuuden unohtamisen mahdollistamisessa patriarkaalisen romanttisen kaavan avulla. Itse asiassa varuskuntaympäristöön sijoittuvien sotilaselokuvien merkitys molemmissa maissa koko 1930-luvun ajan on hyvä esimerkki tästä. (Hayward 1993, 149–53; Sorlin, Ropars & Lagny 1986, 55–121; Laine 1999, 116–19; Burch & Sellier 1999, 24–56) Laine alleviivaa *Aktivisteja* ja *Helmikuun manifestia* (Toivo Särkkä, 1939) analysoidessaan, että ”kansallisuus nähdään hierarkiassa ylimpänä identiteetin tasolla, joka peittää alleen muut identiteetit ja kokoaa erilaiset sosiaaliset kokemukset

palvelemaan kansallisen yhteisöllisyyden kokemusta” (Laine 1999, 303). Se tiivistää erinomaisesti molempien maiden tuon ajan elokuvien ideologiaa.

Moraalisen yhteisen ymmärryksen muodostavien uskomusten käyttöönotto voidaan ymmärtää periaatteiden tuottamisena. Kuvat tuottavat vaikutuksia, jotka toimivat osana suostumuksen psykologiaa ja esitettyjen tietojen ja vaikutusten sisäistämistä. ”Ideologiat ovat ’sekä totta että väärää’, sillä ne ovat sekä riittäviä että riittämättömiä, ’todellisuuden’ mukaisia ja sitä vastaamattomia.” (Jaeggi 2008, 101) Ranskalaisissa ja suomalaisissa elokuvissa heijastuvat ahdistukset olivat todellisia ja todistivat aikaansa. Samalla ne olivat kuitenkin peräisin kansallisen elokuvatuotannon muodostamasta ideologisesta koneistosta. Näin ollen ne kuvasivat yhteiskunnissa vallitsevan hegemonisen ryhmän mielentilaa, tässä tapauksessa porvarillista, patriarkaalista ja eriytymistä suosivaa mentaliteettia, jonka vahvuusasema oli koettu uhattuna (Gauthier 2024; Laine 1999, 301–4; Salmi 1999, 173; Katainen 1993, 213–17). Epävakaassa kansainvälisessä kontekstissa ja poliittisten kriisien jälkeen tuotantoyhtiöiden esittämä ideaalikuva kansallisuudesta paljastaa hegemonisen ryhmän halun turvata asemansa ja rakentaa yhteisymmärrystä omien arvojensa ympärille. Teknisen oppimisprosessin — erityisesti valaisun ja ”ranskalaisen tyylin” — ohella näiden ideologisten ilmaisujen samankaltaisuus Ranskasta Suomeen kutsuu meidät asettamaan ne suhteeseen ja vertailemaan syvällisemmin niiden kansallismielisyyden ilmaisuja.

Johtopäätös

Tässä artikkelissa olen selvittänyt, miten ranskalaisten valotekniikoiden omaksuminen suomalaisissa studioissa, erityisesti Raichin ja Bauerin ansioista, kuvastaa yhteistä sitoutumista tiettyyn ideologiaan ja kansalliseen identiteettiin tuon ajan elokuvamaailmassa. Kansallisen elokuvan nousu 1930-luvulla ei ollut pelkkä kulttuurinen ilmiö vaan myös vastaus ajan sosiaalipoliittiseen ilmapiiriin. Tämä elokuvailmaisun näkökohta tulee erityisen tärkeäksi, kun tarkastellaan kansallisia kertomuksia, joita sekä ranskalaiset että suomalaiset elokuvantekijät tuottivat. Valon ja varjon käsittelytavoilla tuotettiin erityisiä tunnereaktioita ja korostettiin temaattisia kysymyksiä, jotka olivat keskeisiä valkokankaalla rakentuvien ranskalaisten ja suomalaisten kansallisten identiteettien kannalta 1930-luvulla.

Ranskalaisen valaistustekniikan käyttöönotto Suomen elokuvateollisuudessa 1930-luvulla osoittaa, että valaistus ei ollut pelkästään tekninen väline, vaan myös merkityksellinen retorinen keino, joka

vaikutti kansallisen identiteetin ja kulttuuristen kertomusten rakentumiseen. Ranskalaisen valaistustekniikan vaikutus näkyy selvästi Suomi-Filmin tuotannoissa ja jossain määrin myös SF:n elokuvissa. Raichin ja Bauerin työ korosti chiaroscuro-valaistuksen käyttöä, mikä loi dramaattisuutta ja visuaalista syvyyttä. Tämä lähestymistapa erottui selvästi aiemmista käytännöistä, joissa valoa käytettiin runsaasti ja vähemmän harkitusti. Ranskalaisen valaistustekniikan omaksuminen antoi suomalaisille elokuvantekijöille mahdollisuuden luoda uusia visuaalisia normeja. Sen käyttö tuon ajan suomalaisissa elokuvissa liittyy myös ajan ideologioihin. Kilpaillessaan yleisön suosiosta ja pyrkiessään kehittämään omaa esteettistä ilmaisutapaansa suomalaiset elokuvastudiot halusivat rakentaa kansallista identiteettiä ja käsitellä valaistuksen avulla yhteiskunnallisia ja poliittisia kysymyksiä. Esimerkiksi elokuvassa *Runon kuningas ja muuttolintu* valaistus korostaa kansallista heräämistä ja kulttuurista identiteettiä. Yhteenvedona voidaan todeta, että ranskalaisen valaistustekniikan omaksuminen 1930-luvun suomalaisessa elokuvateollisuudessa oli keskeinen tekijä, joka vaikutti sekä tekniseen kehitykseen että ideologiseen retoriikkaan.

Sekä ranskalaisessa että suomalaisessa elokuvassa valaistus toimi retorisenä keinona artikuloiden kansallisen identiteetin ja sosiaalisen turvattomuuden monimutkaisuutta. Molempien maiden elokuvista on tulkittavissa arvoja ja pyrkimyksiä, mikä viittaa yhteiseen käsitykseen elokuvan voimasta kansallisen ilmaisun välineenä. Valaistustekniikan tarkastelu retoriikkana antaa arvokasta tietoa molempien kansallisten elokuvien ideologisista ulottuvuuksista. Tämä artikkeli on osoittanut, että valaistuksen käyttö ei ole pelkästään tekninen ulottuvuus vaan on olennainen osa sitä, miten elokuvantekijät artikuloivat ja neuvottelevat kansallisesta identiteetistä ja demokraattisista arvoista. Artikkelin tulokset avaavat tietä jatkotutkimukselle, jonka tarkoituksena on vertailla ranskalaisen ja suomalaisen elokuvan esittämiä ideologisia näkökulmia.

Kiitokset

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.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 14.4.2025.

Arkisto-aineistot

Colombier, Pierre. 1937. "Colombier, Pierre – Ignace- photos de tournage (PO0001425) – Iconothèque de la Cinémathèque française". Cinémathèque française.

Gruber, L. 1936. "Elokuvalalaisimien rakentajan L. Gruberin L. ja R. Orkon kirjeenvaihto. Risto Orkon kirjeenvaihtoa (PAP-6.1). Suomi-Filmin kokoelma. KAVI". KAVI. Suomi-Filmin kokoelma.

Leppä, Åke & Risto Orko. 1936. "Å Lepän kirje R. Orkolle laitteiden ostosta, Paramount-studion teknisistä asioista ja M. Raichista. Risto Orkon kirjeenvaihtoa (PAP-6.1)". KAVI. Suomi-Filmin kokoelma.

Mathot, J. 1939. "Éclair-yhtiön toimitusjohtajan J. Mathot:n kirje Eloseppolle Éclair-laitteista. / Ulkomaan kirjeenvaihto (PAP-59.2)". KAVI. Eloseppo Oy:n kokoelma.

Orko, Risto. 1939. "Orko, Risto – Aktivistit – kuvauskuva". Elonet. KAVI.

Ozep, Fédor. 1934. "Ozep, Fédor – Amok – photo de tournage (AM 153 Alb A)". Fondation Seydoux Pathé.

Pantet, Aymeric. 2025b. "Ensi-illat Suomessa -1928-1945 – Elokuvamiehen kalenteri 1944 &1960". Zenodo. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14793489>.

Rakennushallitus. 1938. "Westendin studion välipäätös (PAP-59.1)". KAVI. Eloseppo Oy:n kokoelma.

Suomi-Filmi. 1938. "Munkkisaari Ateljeerikalusto 1938-1940, Studion irtaimistoluetteloja (PAP-5.63)". KAVI. Suomi-Filmin kokoelma.

Tykkyläinen, Lauri. 1985a. "Elokuvaportti haastattelu Felix Forsman". SC – 6926. KAVI.

Tykkyläinen, Lauri. 1985b. "Elokuvaportti haastattelu Risto Orko". SC – 6926. KAVI.

Unho, Ilmari. 1939. "Unho, Ilmari – Punahousut – kuvauskuva". Elonet. KAVI.

Elokuvat

Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin... (Ossi Estelä, 1940)

Aktivistien (Risto Orko, 1939)

Herra Barnabé (Alexandre Esway, *Barnabé*, 1938)

Ignace (Pierre Colombier, 1937)

Ja alla oli tulinen järvi (Risto Orko, 1936)

Jääkäarin morsiamen (Risto Orko, 1937)

Kyökin puolella (Risto Orko, 1940)

Markan tähden (Risto Orko, 1938)

Messieurs les ronds-de-cuir (Yves Mirande, 1936)

Naisen kosto (Raymond Bernard, *Marthe Richard au service de la France*, 1937)

Pikku pelimanni (Toivo Särkkä, 1939)

Punahousut (Ilmari Unho, 1939)

Runon kuningas ja muuttolintu (Toivo Särkkä, 1940)

Serenaadi sotatorvella eli Sotamies Paavosen tuurihousut (Toivo Särkkä, 1939).

Suotorpan tyttö (Toivo Särkkä, 1940)

Suuri intohimo (Fedor Ozep, *Amok*, 1934)

Syällisiäkö? (Jorma Nortimo, 1938)

Vihtori ja Klaara (Teuvo Tulio, 1939)

VMV 6 (Risto Orko, 1936)

Kirjallisuus

Alekan, Henri. 2022 [1984]. *Des lumières et des ombres*. Paris: la Table ronde.

Althusser, Louis. 1976. *Positions*. Paris: Éditions sociales.

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 (toim.). 2016. *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. Londres: Palgrave Macmillan.

- Berstein, Serge. 1985. "L'affrontement simulé des années 1930". *Vingtième Siècle* 5 (1), 39–54. doi.org/10.3406/xxs.1985.1114.
- Boltanski, Luc & Ève Chiapello. 1999. *Le nouvel esprit du capitalisme*. Paris: Gallimard.
- Burch, Noël & Geneviève Sellier. 1999. *La Drôle de Guerre des sexes du cinéma français, 1930-1956*. Paris: Nathan Université.
- Capoccia, Giovanni. 2005. *Defending Democracy: Reactions to Extremism in Interwar Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cervulle, Maxime, Nelly Quemener & Florian Vörös. 2016. "Présentation. Polyphonie critique". *Matérialismes, culture & communication*, Maxime Cervulle, Nelly Quemener, ja Florian Vörös (toim.), 9–34. Paris: Mines ParisTech.
- Clerc, Louis. 2008. "Poissa silmistä, poissa mielestä: Ranska suomalaisessa ulkopolitiikassa 1917-1940". *Suomalaisten Ranska: kaunis tunteeton*, Louis Clerc ja Kristina Ranki (toim.), 201–18. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Comolli, Jean-Louis. 2009. *Cinéma contre spectacle: suivi de Technique et idéologie (1971-1972)*. Lagrasse: Verdier.
- Crisp, Colin. 1993. *The Classic French Cinema: 1930-1960*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Crisp, Colin. 2004. "Business 1930-60: Anarchy and Order in the Classic Cinema Industry". *The French Cinema Book*, Michael Temple ja Michael Witt (toim.), 118–27. London: BFI.
- Elsaesser, Thomas. 1984. "The German Émigrés in Paris During the 1930s. Pathos and Leavetaking". *Sight & Sound* 53 (4), 278–83.
- Fleckinger, Hélène. 2020. "Réflexions sur une rematérialisation du cinéma par ses techniques". *Métiers et techniques du cinéma et de l'audiovisuel : sources, terrains, méthodes*, Hélène Fleckinger, Kira Kitsopaniidou, ja Sébastien Layerle (toim.), 271–84. Bruxelles: Peter Lang.
- Garçon, François. 2008. *De Blum à Pétain: cinéma et société française, 1936-1944*. Paris: Édition du Cerf.

- Gauthier, Christophe. 2013. "De quelques origines culturelles de la « qualité française »". *Loin d'Hollywood? cinématographies nationales et modèle hollywoodien: France, Allemagne, URSS, Chine, 1925-1935*, Christophe Gauthier, Dimitri Vezyroglou, ja Anne Kerlan (toim.), 183–99. Toulouse & Paris: La Cinémathèque de Toulouse ; Nouveau Monde éditions.
- Gauthier, Christophe. 2024. "Le moment France-la-douce". *De René Clair à Jean Renoir: réalismes des années 1930*, Vincent Amiel, José Moure, ja Massimo Olivero (toim.), 259–80. Bruxelles: les Impressions nouvelles.
- Gramsci, Antonio. 1977 [1932-1935]. *Quaderni del carcere 3 (Q XII – XXIX)*. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Hayward, Susan. 1993. *French National Cinema*. London New York: Routledge.
- Hirvonen, Aarne. 1939. "Teknilliset varusteet elokuvastudioissamme eivät ole lainkaan huonompia kuin esimerkiksi Pariisissa". *Suomen Sosialidemokraatti*, 11 tamm. 1939.
- Jaeggi, Rahel. 2008. "Qu'est-ce que la critique de l'idéologie ?" *Actuel Marx* 1 (43), 96–108.
- Jussila, Osmo, Seppo Hentilä & Jukka Nevakivi. 2009. *Suomen poliittinen historia 1809-2009*. Helsinki: WSOY Oppimateriaalit.
- Katainen, Elina. 1993. "'Loistavin elokuva mitä milloinkaan on esitetty' – Suuren yleisön elokuvaelämyksiä 1930-luvun Helsingissä". *Kotomaan koko kuva: kirjoituksia elokuvasta ja 1930-luvun sosiaalhistoriasta*, Elina Katainen (toim.), 187–220. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura & Helsingin yliopiston talous- ja sosiaalhistorian laitos.
- Kracauer, Siegfried. 2010. *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion.
- Kracauer, Siegfried. 2019. *De Caligari à Hitler: Une histoire psychologique du cinéma allemand*. Paris: Les Belles Lettres.
- Lagny, Michèle. 1992. *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Colin.
- Lagny, Michèle. 2020. *Hors cadre: imaginaires cinématographiques de l'histoire*. Paris: Hermann.

- Laine, Kimmo. 1999. *"Pääosassa Suomen kansa" : Suomi-filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933-1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo. 2006. "Raichi, Marius (1909 – 1986) | SKS Henkilöhistoria". *Kansallisbiografia-verkkajulkaisu*. Vsk. 4. Studia Biographica. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/5076>.
- Laine, Kimmo. 2008. "Yksi lamppu oikeaan paikkaan – Yksityiskohdista, valosta ja liikkeistä Hannu Lemisen elokuvissa". *Valkoiset ruusut: Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*, Kimmo Laine ja Juha Seitajärvi (toim.), 248–69. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo. 2016. "Conceptions of National Film Style During the Studio Era". *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*, Henry Bacon (toim.), 87–113. Londres: Palgrave Macmillan.
- Lefeuvre, Morgan. 2021. *Les manufactures de nos rêves: les studios de cinéma français des années 1930*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Lehtisalo, Anneli. 2011. *Kuin elävinä edessämme: suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937-1959*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Moussaoui, Nedjma. 2022. "De l'impact du travail collectif « à l'allemande » dans la production française des années 1930 ?" *L'équipe de film au travail: créations artistiques et cadres industriels*, Katalin Pór ja Caroline Renouard (toim.), 47–62. Paris: AFRHC.
- Moussaoui, Nedjma. 2023. "De l'Allemagne vers la France... : Les films d'exil des années 1930, un nouvel espace cinématographique européen". *L'Europe du cinéma: Colloque de Cerisy*, Vincent Amiel, José Moure, Benjamin Thomas ja David Vasse (toim.), 41–64. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles.
- Nieminen, Outi. 2004. *Rakennettu, Markkinoitu, Mainostettu Suomi-Filmi Oy:N Tuotantokoneisto Ja Julkisuuskuva Vuosina 1933-1939*. Pro gradu –tutkielma, Turku: Historian laitos – Turun Yliopisto.
- Nord, Philip. 2012. *France's New Deal: From the Thirties to the Postwar Era*. Princeton: Princeton University Press.
- O'Brien, Charles. 2004. "Technology 1930-60: Imported Technologies in French Film-Making". *The French Cinema Book*, Michael Temple ja Michael Witt (toim.), 128–36. London: BFI.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris: A. Colin.

- Odin, Roger. 2011. *Les Espaces de communication: Introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Okkonen, Ville & Ville Laamanen. 2018. "Kansalaisuus, politiikka ja laillisuus Mäntsälän kapinan jälkeen". *Historiallinen Aikakauskirja* 1, 15–28.
<https://doi.org/10.54331/haik.140486>
- Olivero, Massimo. 2024. "Introduction". *De René Clair à Jean Renoir: réalismes des années 1930*, Vincent Amiel, José Moure, ja Massimo Olivero (toim.), 5–14. Bruxelles: les Impressions nouvelles.
- 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. 2026. "Charlie Bauer ja Marius Raichi: kansainvälisestä Ranskasta kansalliseen Suomeen". *Lähikuva* 39 (1). tulossa
- Phillips, Alastair. 2003. *City of Darkness, City of Light: Emigre Filmmakers in Paris 1929-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Phillips, Alastair. 2004. "People 1930-60: Migration and Exile in the Classical Period". *The French Cinema Book*, Michael Temple ja Michael Witt (toim.), 103–17. London: BFI.
- Prédal, René. 2018. *Histoire du cinéma français: des origines à nos jours*. Paris: Nouveau monde éditions.
- Ranki, Kristina & Louis Clerc. 2008. "'Kaunis tuntematon': Ranska suomalaisten silmissä". *Suomalaisten Ranska: kaunis tuntematon*, Louis Clerc ja Kristina Ranki (toim.), 257–63. Helsinki: Ajatus Kirjat.
- Renault, Emmanuel. 2008. "L'idéologie comme légitimation et comme description". *Actuel Marx* 43 (1), 80–95. doi.org/10.3917/amx.043.0080.
- Riimala, Erkki. 1998. *Valkokangasta vastapäätä: teatteriprojektoreita Suomessa Filmiteknillisen lautakunnan (FTL) valvonnassa 1928-1978 ääninelokuvan ensimmäisellä puolivuosisadalla*. Helsinki: Estrex.
- Salmi, Hannu. 1999. *Tanssi yli historian: tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun Yliopisto, Kulttuurihistoria.

- Santakari, Minna. 2019. "Unelmatehdas Liisankadulla – SF:n elokuvastudiot kaupungin ytimessä". *Unelmatehdas Liisankadulla : Suomen Filmiteollisuus oy:n tarina*, Kimmo Laine, Minna Santakari, Juha Seitajärvi, ja Outi Hupaniittu (toim.), 66–92. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Seppälä, Jaakko. 2012. *Hollywood tulee Suomeen: yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Seppälä, Jaakko. 2017. "Following the Swedish Model: The Transnational Nature of Finnish National Cinema in the Early 1920s". *Kosmorama*#269
- Sorlin, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma: ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier Montaigne.
- Sorlin, Pierre. 2015. *Introduction à une sociologie du cinéma*. Paris: Klincksieck.
- Sorlin, Pierre, Marie-Claire Ropars & Michèle Lagny. 1986. *Générique des années 30*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.
- Soulez, Guillaume. 2011. *Quand le film nous parle*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF.
- Temple, Michael & Michael Witt. 2004. "Part II: Introduction 1930-60 – Classicism and Conflict". *The French Cinema Book*, Michael Temple ja Michael Witt (toim.), 93–102. London: BFI.
- Thompson, Kristin & David Bordwell. 2018. *Film History: An Introduction*. Madison: McGraw-Hill Professional.
- Töyri, Esko. 1983. *Vanhat kameramiehet: suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930-1950*. Helsinki: Suomen Elokuvasäätiö.
- Vezyroglou, Dimitri. 2019. *Pour une histoire culturelle du cinéma*. HDR, Université de Lorraine (Metz).
- Vares, Vesa. 2018. "Finnish Quest for Identity and Security and the 'Europe in between' in the 1920s and 1930s". *Militärhistorisk Tidskrift* 2017, 13–38.
- Vares, Vesa. 2021. "From Allies to Opponents. Conservatives Facing Fascism in Finland in the 1930s". *Scandinavian Journal of History* 46 (2), 224–47. doi.org/10.1080/03468755.2020.1816212.

Vincendeau, Ginette. 2004. "Forms 1930-60: The Art of Spectacle: The Aesthetics of Classical French Cinema". *The French Cinema Book*, Michael Temple ja Michael Witt (toim.), 137–52. London: BFI.

Winock, Michel. 1991. *Nationalisme, antisémitisme et fascisme en France*. Paris: Éditions du Seuil.

Winock, Michel. 1995. *La fièvre hexagonale: les grandes crises politiques de 1871 à 1968*. Paris: Éditions du Seuil.

Viitteet

[1] Bauerin kuvaama *Punahousut* (Ilmari Unho, 1939) ja Raichin kuvaama *Serenaadi sotatorvella eli Sotamies Paavosen tuurihousut* (Toivo Särkkä, 1939).

[2] Bauerin kuvaama *Markan tähden* (Risto Orko, 1938), Bauerin kuvaama *Vihtori ja Klaara* (Teuvo Tulio, 1939), Raichin kuvaama *Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin...* (Ossi Estelä, 1940) ja Bauerin kuvaama *Kyökin puolella* (Risto Orko, 1940). Huomataan, että *Vihtori ja Klaara* on tässä listassa poikkeus, sillä se muistuttaa enemmän 1920-luvun avantgarden komediaa, eikä Bauerin työ elokuvassa ole erityisesti huomattavaa.

[3] *Pikku pelimanni* (Toivo Särkkä, 1939) sekä Raichin kuvaamia *Runon kuningas ja muuttolintu* (Toivo Särkkä, 1940) ja *Suotorpan tyttö* (Toivo Särkkä, 1940)

[4] Haluan kuitenkin huomauttaa, että valaistuksen taiteellista kehittämistä pohdittiin jo 1910-luvulla erityisesti Hollywoodissa ja Skandinaviassa. Kuten Jaakko Seppälä (2017; 2012) on osoittanut, Hollywoodin ja Ruotsin vaikutus elokuvaan on perustavanlaatuinen. On siis itsestään selvää, että nämä valaistustekniikat tunnettiin Ranskassa ja Suomessa. Tässä artikkelissa keskityn erityiseen innovaatioon, joka on osa yleisempää ja monimutkaisempaa dynamiikkaa.

[5] Runollisella realismilla on kaksi erityispiirrettä: yhtäältä se perustuu realismiin, sen hahmot ovat työväenluokkaa – usein syrjäytyneitä ihmisiä, joita leimaa fatalistinen kohtalo ja jotka asuvat pääasiassa kaupunkialueilla – ja se heijastaa tuon ajan Ranskan ilmapiiriä; toisaalta siinä on runollinen ulottuvuus, joka korostaa sekä tarinan vääjäämätöntä traagisuutta että nostalginen ja ahdistusta herättävä sävy, joka perustuu studiokuvauksen mahdollistamaan ekspressionistiseen estetiikkaan. (Prédal 2018, 139–47; Thompson ja Bordwell 2018, 289–96)

[6] *Serenaadi sotatorvella eli Sotamies Paavosen tuurihousut* (1939), *Pikku pelimanni* (1939), *Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin...* (1940), *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) ja *Suotorpan tyttö* (1940).

[7] 1920-luvun saksalaisen valokäytöstä ks. Kracauer 2019, 85–87, 115–22, passim.

[8] Suomi-Filmi omisti vuonna 1938 kaksikymmentä 5 kw, kolmekymmentä 3 kw, kolmekymmentä 2 kw, neljä 0,5 kw valonheittäjiä sekä kymmenen 8×05 kw, yksitoista 4×05 kw ja seitsemäntoista ”Ranskan Kalle” etuvalaisimia. Mitä tulee suuritehoisiin, Suomi-Filmillä oli vain kaksi 10kw ja kaksikymmentä 5kw valonheittäjää.