

Biografiliiketoiminnan valtakausi

Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla

SARJA - SER. C OSA - TOM. 367
SCRIPTA LINGUA FENNICA EDITA
Arkistolaitoksen julkaisuja 16

Biografiliiketoiminnan valtakausi

Toimijuus ja kilpailu suomalaisella elokuva-alalla 1900–1920-luvuilla

Outi Hupaniittu

Suomen historia
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun Yliopisto

Ohjaajat
Professori Kirsi Vainio-Korhonen, Turun yliopisto
Professori Hannu Salmi, Turun yliopisto
Dosentti Kari Teräs, Turun yliopisto

Esitarkastajat
Professori Susanna Fellman, Göteborgin yliopisto
Dosentti, lehtori Kimmo Laine, Turun ja Oulun yliopistot

Vastaväittäjä
Dosentti, lehtori Kimmo Laine, Turun ja Oulun yliopistot

Tämä teos on akateeminen väitöskirja ja kuvia on käytetty tieteellisessä tarkoituksessa.
Kannen kuva: Fyren 9/1909.

Taitto: Haron Walliander
Tekijänoikeudet: Outi Hupaniittu

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu
Turnitin OriginalityCheck-järjestelmällä.

ISBN 978-951-29-5476-6
ISSN 0082-6995
ISSN 1795-9683
Painopaikka: Painosalama, Turku 2013

Kiitokset

Alun perin tarkoitukseni oli tutkia Suomi-Filmin ja Suomen Biografin toimintaa vuosina 1918–1939. Mielessäni oli kirkkaana ajatus, että 1910-luvun loppu oli alkupiste, josta varsinainen suomalainen elokuva-ala ponnisti. Tältä pohjalta sain ensimmäisen rahoituksen ja työpöydän Sirkkalan tutkijaghetosta, joten syksyllä 2005 pääsin asiaan. Kovinkaan pitkälle tutkimus ei ehtinyt edetä, kun epäily hiipi mieleeni. Heti pintaa syvemmältä nimittäin näki, ettei kuvio ollutkaan niin yksinkertainen.

Minulle kävi kuin Liisalle kaninkolon äärellä: kurkotin paremmin nähdäkseen, kurkotin ja putosin. Mätkähdin keskelle edeltävien vuosikymmenten Ihmemaata, missä mikään ennakkokäsityksistä ei pitänyt paikkaansa. Elokuva ei ollutkaan elokuvaa, vaan oli biografeja ja filmejä. Toimijat eivät olleet vähäisiä, vaan teräviä ja tuloksellisia bisnesmiehiä. Ympärilläni tapahtui vaikka mitä ja tein parhaani napatakseen hyörinästä kiinni. Piirsin karttoja yhtiöistä, pengoin sanomalehtiä ja arkistoja, taulukoin elokuvia, laskeskelin teatteriketjuja, mutta kaikkein eniten jahtasin ”mun ukkoja”, kuten huomasin heitä kutsuvani. He pyörivät työpöydälläni, menivät välillä papereiden ja arkistokoteloiden väliin piiloon, toisinaan taas häärisivät suoraan siinä edessäni. He olivat raivostuttavia, vaikeita, ihania ja valloittavia.

Uusin silmin katsoin rajauksiani ja venytin niitä nappaamalla mukaan koko autonomian, mikä sai urakan paisumaan kuin pullataikinan. Kansallisarkiston tutkijasalissa vietetty vuosi 2010 räjäytti potin ja tajusin, ettei Suomi-Filmi ollutkaan tämän tutkimuksen aihe. Tärkeämmiksi olivat nousseet edeltäneen ajan biografiyhtiöt. Oli vapauttavaa karistaa filmiyhtiö ja keskittyä siihen, mikä oli mielenkiintoisempaa.

Prosessi on ollut pitkä. Monta iltaa, viikonloppua, lomapäivää ja yötä on koneen äärellä hurahtanut, välillä teksti on ollut kuukausia telakalla, toisinaan on ollut mahdollisuus kirjoittaa täysipäiväisesti. Kiitos lopputuloksesta kuuluu rinnalla kulkeneille ja työtä vauhdittaneille. Haluan kiittää työtä ohjanneita professoreita Kirsi Vainio-Korhosta, Hannu Salmea ja Kari Terästä ohjeista, kannustuksesta ja panostuksista vuosien varrella. Kirsi halusi minut jatko-opiskelijaksi Suomen historiaan ja myös otti minut mukaan Akatemia-hankkeisiinsa. Hannun kannustus viimeisen puolentoista vuoden aikana on ollut ainutlaatuista – hän oli se, joka sanoi pahimman epätoivon hetkellä, että kyllä tästä tarpeeksi hyvä tulee. Karin tyyneys ja harkitsevaisuus on ollut rauhoittavaa akateemisen elämän myrskyissä.

Valmista ei olisi tullut ilman esitarkastajia, dosentti Kimmo Lainetta ja professori Susanna Fellmania. Kiitän sydämeni pohjasta asiantuntevista lausunnoista, arvokkaista ehdotuksista ja hyvästä kritiikistä. Kimmoa haluan myös kiittää siitä, että hän antoi graduntekijälle lainaksi omat kopionsa Suomi-Filmin pöytäkirjoista ja

auttoi aloittelevaa jatko-opiskelijaa paikallistamaan jo hävinneiksi tuomitut yhtiön muut asiakirjat.

Kiitän rahoittajia, jotka ovat mahdollistaneet tutkimukseen ansiotyöstä vapaana. Kolmasti minua on muistanut Turun yliopistosäätiö, joka auttoi alkuun ja varmisti viimeistelyn. Vähän toista vuotta sain viettää Suomen Akatemian rahoittaman ja Kirsi Vainio-Korhosen johtaman *Vallan käyttäjinä ja kohteina Suomessa 1550–1980* -hankkeen tutkijana. Kiitän myös Oskar Öflunds Stiftelseä työskentelyapurahasta, Otto A. Malmin rahastoa ja Historiatieteiden tutkijakoulua matka-avustuksista. Olen etuoikeutetussa asemassa, sillä tiedän jo nyt, miten pystyn jatkamaan: kiitän professori Henry Baconia, siitä, että hän otti minut mukaan *Transnational History of Finnish Cinema* –tutkimushankkeeseensa ja professori Kirsi Vainio-Korhosta *Kansallisen menneisyyden rakentajat* –tutkimushankkeeseen pääsemisestä. Kumpaakin rahoittaa Suomen Akademia. Kiitän myös Turun yliopistoa ja arkistolaitosta, jotka ovat ottaneet tämän teoksen julkaisusarjoihinsa.

Haluan kiittää toimitusjohtaja Kare Orkoa, joka antoi minulle käyttöoikeuden Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa säilytettävään Suomi-Filmin kokoelmaan. Elokvaneuvos Kari Uusitaloa kiitän, koska hän antoi käyttööni julkaisemattoman käsikirjoituksensa Suomi-Filmistä ja Suomen Biografista sekä oman KAVAn talletetun kokoelmansa. KAVAssa erityisesti Timo Matoniemen myötämielisyys on ollut mittaamaton apu, kun olen saapunut hankaline kysymyksineni ja mahdottomine toiveineni. Kiitän myös Olavi Similää, jonka ansiosta sain mahdollisuuden tutustua arkistoaineistoon paikan päällä Otaniemen luolissa. Lauri Piispalle ja Juha Seitajärvelle olen ikuisesti kiittolisuudenvelassa, sillä he lukivat ja kommentoivat käsikirjoitustani ratkaisevilla viime hetkillä. Juhalle kiitos myös moninaisista ajatustenvaihdoista – seurassasi saa aina tuntea tulewansa ymmärretyksi. Laurille kiitos siitä, että olet tutustuttanut oikeisiin tyyppeihin ja tulkannut venäjää ja että en ole yksin päivittelemässä 1910-luvun elokuva-alan käsittämättömyksiä.

Kansallisarkiston tutkijasalista on tullut minulle toinen koti. Kiitos erityisesti Pertsalle, Villelle, Sampolle, Sepolle ja Patelle, jotka pelastivat, kun hakkasin päätäni HelRON ja Senaatin luetteloihin ja jotka uupumatta kantoivat eteeni tilauksen toisensa jälkeen. (Ja pahoittelut vielä niistä reilusta sadasta kaupparekisteriaktista, jotka haetutin Siltavuoresta!) Kiitos myös muiden arkistojen ja kirjastojen henkilökunnille – teidän asiantuntemuksenne on avainasemassa, kun pieni tutkija astuu ovesta sisälle.

Kiitän Suomen historian harjoittelijoita Matti Knuutilaa ja Maija Uusitaloa, jotka keräsivät sanomalehtiaineistoja tätä työtä varten. Kiitän Haron Wallianderia, joka taittoi tämän teoksen sekä Annika Palanderia ja Karin Grefiä, jotka käänsivät lyhennelmät samoin kuin Anne Bachmannia ja Laura Horakia, jotka oikolukivat ne.

Työyhteisöillä on ollut merkittävä osa tutkimuksen edistymisessä ja hyvinvoinnissani. Haluan kiittää Turun yliopiston Suomen historian väkeä sekä kollegoita yleisen ja kulttuurihistorian puolella. Erityiskiitos kuuluu professori emerita Ulla Heinolle. Hänen proseminaarinsa talvella 1999–2000 opetti minulle enemmän tutkimuksen tekemisestä kuin koko muu akateeminen urani yhteensä – ja hänen vastahakoisuutensa sai minut entistä enemmän kiinnostumaan elokuvan maailmasta. Yhtä iso erityiskiitos menee dosentti Anu Lahtiselle, joka on ollut akateeminen isosisko viidentoista vuoden ajan. Hänen neuvonsa, kommenttinsa ja vinkkinsä ovat tulleet aina tarpeeseen.

Olen vuosien aikana saanut etuoikeuden olla osa useita tutkimusryhmiä, joita ilman en olisi tutkijana sellainen kuin nyt olen. Kiitos siis teille: Cliehress-sakki (2007–2010) – Taina Syrjämaa, Anu Lahtinen, Henri Terho ja Kimmo Ahonen; Valta-porukka (2008–2010) – Kirsi Vainio-Korhonen, Taina Syrjämaa, Leila Koivunen, Anu Lahtinen ja Henri Terho; Transnational Cinema -poppoo (2011–2014) – Henry Bacon, Kimmo Laine, Pietari Kääpä, Anneli Lehtisalo, Jaakko Seppälä; KaMeRa:laiset (2011–2015) – Kirsi Vainio-Korhonen, Ulla-Maija Peltonen, Mikael Korhonen, Petra Hakala, Riikka Kiuru, Jari Lybeck, Andreas McKeough, Liisa Vuonokari, Taina Saarenpää. Kiitos myös muille akateemisille yhteisöilleni, kuten Suomalaiselle elokuvatutkimuksen seuralle, jonka hallituksessa olen istunut suurin piirtein yhtä kauan kuin kirjoittanut tätä työtä.

Haluan kiittää papereitani kommentoineita ja tutkimuksessa myötäeläneitä. Jarkko Keskiselle kiitos kollegiaalisesta myötäelämisestä huoneitamme erottaneen paperinohuen seinän lävitse. Tiina Männistö-Funkille kiitos akateemisesta yhteistyöstä, joka alkoi yli kymmenen vuotta sitten, Heta Mularille kiitos sessioista Turussa, Helsingissä ja Britanniassa. Kullekin kiitos myös ei-akateemisesta elämästä. Veikko, Terhi, Elise, Riikka, Kirsi, Toro, Petri, Seija, Erja, Sirpa, Hanna, Meri, Silja, Teija, Tuomas, Aksu, Suvianne ja muut, kiitos siitä, että olette tehneet Sirkkalasta hienon akateemisen yhteisön.

Kiitos Anneli Lehtisalolle, jonka kanssa Tampereella mediakulttuurin jatko-seminaarissa alkanut akateeminen ystävyysväkemme vahvistui KAVAn arkistoluolissa. Kollegiaalisuus oli huipussaan 14 asteen lämpötilassa, kun toinen piti pystyssä huteria alumiinitikkaita ja toinen kurkotti ylimmältä hyllyltä pölyistä pahvilaatikkoa. Kiitos myös Jaakko Seppälälle, jonka kanssa olemme keskustelleet lukemattomat kerrat 1920-luvusta.

Haluan ulottaa kiitokseni työtovereilleni Svenska Litteratursällskapetissa ja Kansallisarkistossa. TUVAn väki, kiitos, että olette jaksaneet stressaamistani. Erityiskiitos peräkammarin plikoille Karinille, Railille ja Armille – teitä parempia huone-

tovereita ei ihminen voi toivoa. Kiitos myös esinaiselleni tutkimusjohtaja, dosentti Päivi Happoselle, joka on ihailtavan myötämielisesti suhtautunut virkavapaisiini ja akateemiseen tempoiluuni.

Olen onnellinen, että minulla on verkostoja, jotka vievät minut mahdollisimman kauas työstä ja tutkimuksesta. Kiitos myös yösijoista, kommenteista, käännösneuvoista, kaikesta siitä, millä olette minua avittaneet. Kiitos, että olette olemassa, te ihanat ihmiset: Kritiikki-porukka, josta osa on kulkenut rinnallani viisitoista vuotta – Riikka, Jussi, Aarni, Otso, Joonas, Memmu, Anu, Jipsu, Silja, Päivi, Anna, Petra, Iiris, Lammis, Ommo, Laura, Joni, Minna, Sanna, Markus, Topi ja monet muut; Vasemistolinkin toverit, jotka tiedätte, kuinka asioiden kuuluu olla – Perttu, Veera, Riitta, Salla, Marko, Ilkka, Jenni näin muutaman mainitakseni; sekä te, jotka olette jostain muualta hypänneet matkaani – Merja, Mikko, Kaisa, Annika, Ponkko, Suvi, Mervi, Aino, Erkki, Jaana, Tiina, Jari ja lukemattomat muut.

Haluan kiittää myös perhettäni ja sukulaisiani tuesta, kannustuksesta ja myötäelämisestä, sekä tämän urakan aikana että aikaisemmin. Erityisesti haluan mainita tätini Elli Vilanderin, joka tarjosi yösijan arkistomatkoilla. Elli keitti aamupuuron ja komensi syömään – se on suurin piirtein parasta, mitä voi aiheeseensa uppoutuneelle tutkijalle tehdä.

Omistan tämän työn isoäidilleni Alise Niemiselle (1913–2005), joka on elämäni suurin tuki ja turva. Hän syntyi isättömänä ja myytiin huutolaiseksi todella huonoihin oloihin, mikä teki hänestä maailman sitkeimmän ja pyyteettömimmän olennon. Hän ei päässyt kouluun, osasi kirjoittaa vain Kustavin murteella eikä kai koskaan käynyt elokuvateatterissa, mutta katsoi mielellään suomifilmejä telkkarista. Ehdin kertoa hänelle, etten ollut vielääkään menossa ”oikeisiin töihin”, vaan aion jatkaa yliopistolla ja kirjoittaa kirjan. Hän oli luonnollisesti huolissaan, etten elänyt hänen sukupolvensa ihanteiden mukaisesti, muttei moittinut päätöstäni. Kat ny Mamm, täsä se flika kirja o!

Sivukaupungilla Kalliossa heinäkuussa 2013
Outi Hupaniittu

Sisällysluettelo

Kiitokset	6
1. Johdanto	14
1.1. Elokuva, filmi, biografi	14
1.2. New Cinema History ja elokuva-liiketoiminnan tutkimus	18
1.3. Aiheen rajaaminen ja kysymyksenasettelu	23
1.4. Toimijat tutkimuksen kohteena	28
1.5. Lähdeaineisto	33
1.6. Aikaisempi tutkimus	42
1.7. Varhaisen elokuvan lajityypit	48
1.8. Merkintöjen linjauksista	50
2. Biografiiliiketoiminnan alkuvaiheet	52
2.1. Elokuvakiertueiden aika	52
2.2. Kiertueilta kiinteisiin biografeihin	62
2.3. Verouudistus yhdistää biografiiliikemiehiä	75
2.4. ”Pieniä huveja”	84
3. Laajentuvat biografiyhtiöt	86
3.1. Yhdestä teatterista biografiketjuiksi	86
3.2. Kilpailu käynnistää elokuvatuotannon	90
3.3. Kuvaustempauksia ja markkinointitapauksia	99
3.4. Maahantuonnin keskeinen merkitys	112
3.5. Elokuvailevityksen toimintamallit	127
3.6. Monen tason biografiiliiketoimintaa	143
4. Monipuolistuvat toimintamallit	150
4.1. Toinen perustamisaalto Helsingin Pohjoisesplanadilla	150
4.2. Uusien toimijoiden laitakaupunki ja teknisten asiantuntijoiden agentuuriliikkeet	159
4.3. Elokuvatarkastusta vastustetaan	175
4.4. Ei-fiktiivinen elokuva uudistuu	188
4.5. Näytelmäelokuvatuotanto käynnistyy	196
4.6. Monipuolinen toiminta vaatii laboratorioita	212
4.7. Toimintamalleiltaan laajeneva biografiiliiketoiminta	218
5. Biografiiliiketoiminta maailmansodan jaloissa	222
5.1. Tiukkeneva valvonta iskee ajankohtaiselokuvaan	222
5.2. Harvinaista yhteistyötä ja kärkeämoientia kärkejillä	227
5.3. Muutamiin käsiin keskittynyt biografiala	236
5.4. Euroopan taistelulinjat hankaloittavat maahantuontia	243
5.5. Aikaisempia tulkintoja valoisampi sota-aika	258
6. Vuosi 1918 suomalaisessa biografiiliiketoiminnassa	262
6.1. Biografit toimivat sisällissodan aikana	262
6.2. Sisällissota valkokankailla	274
6.3. Saksalaiset valtaavat Helsingin biografiiliiketoimintaa	280
6.4. Maahantuontisaarto antaa valttikortit UFA:lle	289
6.5. Biografiiliiketoiminta ja vaihtuvat vallanpitäjät	301
7. Vanhat biografiyhtiöt siirtyvät uusille omistajille	304
7.1. Ensimmäinen vastaisku saksalaissuuntaukseen	304
7.2. Saksalaistuttaa ja toinen vastaisku	312
7.3. Yhdistyminen Suomen Biografi Osakeyhtiöksi	320
7.4. Biografimiesten ja osakesijoittajien yhteisyritys	325

8. Suomen Biografi Osakeyhtiön tavoitteet paljastuvat vähitellen	329
8.1. Teatteri Maximin valtaaminen	329
8.2. Kino-Palatsi biografitoiminnan lippulaivaksi	338
8.3. Tavoitteena maahantuonnin monopoli	343
8.4. Lakiesityksen käsittely käynnistyy	356
8.5. Kasvava verorasitus heikentää biografien asemaa	363
8.6. Suomen Biografian yksityiset tavoitteet ja melkein saavutettu monopoli	376
9. Osakeyhtiöiden biografiiliiketoiminta	380
9.1. Suomen Biografi ja uudenlainen biografiyhtiön malli	380
9.2. UFA pureutuu suomalaiseen biografiiliiketoimintaan	391
9.3. Gustaf Molinin ja Erik Estlanderin yhteys luo uuden suuryhtiön	398
9.4. Filmituotannon ylimenokausi	414
9.5. Biografiyhtiöiden valta ja uudet filmiyhtiöt	422
9.6. Neljän suuren kilpailu ja biografialan vähäinen yhteistyö	427
9.7. Biografiiliiketoiminnan valtakausi kulkee kohti loppuaan	433
10. Biografiiliiketoiminnan valtakausi	441
11. Summary	450
12. Sammanfattning	460
13. Lyhenteet	468
14. Lähteet	468
15. Liitteet	486
1. Elokuva-alan yhtiöt	486
1.1. Biografialan keskeisimmät toimijat vuosina 1901–1926	486
1.2. Vuosina 1904–1909 perustetut elokuvan maahantuonti- ja levitysyhtiöt	487
1.3. Suomen Biografi Osakeyhtiön perustajien kokouksessa 10.12.1918 merkityt osakkeet	488
1.4. Osakkaat ja osallistujat Suomen Biografian tytäryhtiöiden kokouksissa 1918–1925.	489
1.5. Suomen Biografi Osakeyhtiön voitot ja osingot vuosina 1919–1925	490
1.6. Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmat omistajat kesällä 1920	490
1.7. Suomen Biografi Osakeyhtiön ja sen tytäryhtiöiden johtokunnat ja toimitusjohtajat 1918–1926	491
1.8. Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmat osakkaat keväällä 1926, ennen omistusjärjestelyitä	492
1.9. Erik Estlanderin elokuva-alan yhtiöt ja niistä luopuminen	493
1.10. Gustaf Molinin yritysryhmän muotoutuminen vuosina 1921–1925	494
2. Elokvateatterit	495
2.1. Helsingin biografien määrä alueittain vuosina 1904–1926	495
2.2. Helsingin biografien keskimääräiset istumapaikkojen määrät alueittain vuosina 1904–1926	496
2.3. Helsingin Pohjoisesplanadin alueen ensimmäisen ja toisen perustamis-aallon elokuvateatterit	497
2.4. Suomen merkittävimpien elokuva-alan toimijoiden biografiketjut vuosina 1906–1918	498
2.5. Suomen Biografi Osakeyhtiön 20.12.1918 hankkimat elokuvateatterit	499
2.6. Suomen Biografi Osakeyhtiön elokuvateatterit 20.12.1918–31.5.1926	500
2.7. Helsingin biografiketjujen koot näytäntökausittain 1919–1926	501

3. Suomessa kuvatut elokuvat	502
3.1. Suomessa vuosina 1904–1912 valmistuneet elokuvat ja vuosina 1913–1914 valmistuneet ei-fiktiiviset elokuvat	502
3.2. Vuosina 1913–1916 valmistuneet suomalaiset näytelmäelokuvat lajityypeineen ja pituuksineen	503
3.3. Ensimmäisen maailmansodan aikana ennen kuvausten keskeytymistä Suomessa valmistuneet filmit lajityypeittäin	504
3.4. Ensimmäisen maailmansodan aikana ennen kuvausten keskeytymistä Suomessa valmistuneet filmit tuottajittain	504
3.5. Suomalaisyhtiöiden keväällä 1918 valmistamat elokuvat	505
3.6. Pathén Suomessa kuvaamat elokuvat, jotka on toimitettu Helsingin filmisensuurin vuoden 1917 lopulla ja vuonna 1918	505
3.7. Bild und Film Amtin Suomessa vuonna 1918 kuvaamat elokuvat	506
3.8. UFA:n ja sen omistaman Messterin Suomessa vuonna 1918 kuvaamat elokuvat	507
3.9. Vuosina 1918–1923 tarkastetut (ja tarkastamattomina teatterilevitykseen tulleet) suomalaiset elokuvat	507
4. Maahantuodut elokuvat	508
4.1. Helsingin filmisensuuriin vuonna 1916 lähetetyt filmien pituudet ja voimasuhteet valmistusmaittain	508
4.2. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuuriin 28.7.1914–8.4.1918 toimitetut sotaa tai politiikkaa käsittelevät ajankohtaiselokuvat alkuperämaittain	509
4.3. Helsingin filmisensuurin tarkastamat elokuvat kuukausittain touko–joulukuussa vuosina 1917 ja 1918	509
4.4. Kesäkuussa 1918 Helsingin filmisensuurin tarkastamien elokuvien valmistusmaat tarkastuttajittain	510
4.5. Helsingin filmisensuurin tarkastamat elokuvat valmistusmaittain elokuussa 1918	510
4.6. Syyskuussa 1918 Helsingin filmisensuurin tarkastamien elokuvien valmistusmaat tarkastuttajittain	510
4.7. Helsingin filmisensuuriin elo–joulukuussa 1918 lähetetyt filmit valmistusmaittain	511
4.8. Vuosina 1922 ja 1923 maahantuodut elokuvat valmistusmaittain	511
5. Elokuva-alan kehitys, yhtiöiden välinen kilpailu ja yhteistyö	512
5.1. Helsingin raastuvanoikeuteen vuosina 1913–1915 haastetut elokuva-alan toimijat ja haasteiden määrät	512
5.2. Helsingin elokuvateattereiden lipputulosten kehitys 1.1.1915–31.3.1918 tilitettyjen sotaverojen perusteella.	512
5.3. Helsingin biografiketjujen osuudet prosentteina kaupungin elokuva-lipputulosta tehdyistä sotaverotilityksistä 1.1.1915–31.3.1918 ja ketjuihin kuuluneet teatterit	513
5.4. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurille 24.3.1917–31.3.1918 maksettujen tarkastusmaksujen osuudet prosentteina	514
5.5. Helsingin elokuvateattereiden sotaverotilityksien osuuksien muutokset sotakuukausina 28.1.–31.3.1918 välisellä ajalla verrattuna vuoden 1917 kokonaislukuihin sekä mainostaminen Työmieheissä punaisen vallan aikana.	515
5.6. Helsingin biografiketjujen sotaverotilitysten osuudet prosentteina vuonna 1917 ja 28.1.–31.3.1918 sekä osuuksien muutos	516
5.7. Helsingin biografiketjujen osuudet prosentteina kaupungin elokuvalipputulosta tehdyistä sotaverotilityksistä vuoden 1918 huhti–heinäkuussa ja ketjuihin kuuluneet teatterit	516

5.8. Alhaisen vuokran osuus Gösta Lindebäckin Maxim-teatterin sota-verotilitysten perusteella lasketuista tuloista 1.1.1915–31.8.1918	517
5.9. Helsingin elokuvateatteriketjujen osuudet prosentteina sotaverotilityksistä vuoden 1918 elo-joulukuussa	517
5.10. Helsingin elokuvateattereiden pääsylippujen pääsylippuverotilitysten osuudet 1919–1921, prosentteina	518
5.11. Elokvatarkastusmaksujen osuudet 1.9.1918–31.5.1926 prosentteina	519
5.12. August Sorjasen Helsingin filmisensuurilta ja Filmitarkastuslautakunnalta saamat palkkiot ja Olympian/Suomen Biografi Osakeyhtiön vuosina 1918–1919 maksamat sensuurimaksut	521
5.13. Leimaverouudistuksen vaikutus Suomen Biografi Osakeyhtiön Helsingin elokuvateattereiden maksamiin veroihin sekä arviot kokonaisveroasteesta	522
5.14. Arvio Helsingin biografien verorasituksen noususta vuoden 1921 verouudistuksessa	521

1. Johdanto

1.1. Elokuva, filmi, biografi

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

Tietysti maassamme oli jo paljon aikaisemmin yritetty tehdä ”eläviä kuvia”, mutta näistä yrityksistä ei yleensä ole säilynyt muita tietoja kuin joukko tragikoomillisia kasukuja ja juoruja, joiden kerääminen ja seulominen kylläkin varmasti kannattaisi.¹

Elokvakriitikko Roland af Hällström kirjoitti näin vuonna 1936 teoksessa *Filmi – aikamme kuva*, joka oli ensimmäinen suomenkielinen yleisesitys elokuvasta. Seuraavat parikymmentä sivua af Hällström käytti Suomi-Filmin ja sen entisen johtajan Erkki Karun ylistämiseen. Muutakin tuotantoa hän esitteli, mutta päätyi toteamaan: *”Mutta varmaa on, että aina kun suomalaisen elokuvan rakennuksesta puhutaan, [–] on sanottava ja sanotaan: Perustuksen laski Erkki Karu.”²*

Roland af Hällström ei ollut mielipiteissään yksin, vaan hän kirjasi ylös ajan hengen. Suomi-Filmi oli vuosikausien ajan huolellisesti rakentanut mainettaan. Jo vuonna 1923 Turun Sanomat kirjoitti Karun haastattelun perusteella:

Alkuyrittelyt polveutuvat jo tämän vuosisadan ensimmäiseltä kymmenluvulta, jolloin maassamme useitten eri henkilöitten toimesta tehtiin vähäisiä kokeiluja kotimaisen filmaustoiminnan aikaansaamiseksi. Ne kuitenkin järjestään kaikki epäonnistuivat ja kärsivät haaksirikon jo ensiyrityksissään.³

Suomi-Filmi markkinoi itsensä suomalaisen filmituotannon luojaksi, jolloin aikaisemmat vaiheet kutistuivat epäonnistuneiksi kurioositeeteiksi. Markkinointistrategioista kummunnut väite nousi suomalaisen elokuvahistorian tulkintakehykkeeksi vuosikymmeniksi.

1 af Hällström 1936, 221.

2 af Hällström 1936, 268, katso myös 221–268. Erkki Karu oli menehtynyt yllättäen nopeaan sairauteen vain vähän ennen kirjan ilmestymistä.

3 Tuntematon kirjoittaja: *Suomalalainen filmitoiminta*. Turun Sanomat 1.5.1923. Samat argumentit löytyvät esimerkiksi artikkelista Tuntematon kirjoittaja: *Suomalainen filmitoiminta*. Helsingin Sanomat 17.12.1922. Hurjempia tulkintoja tilanteesta yllätään artikkelissa Eero Alpi: *Kotimainen filmitoiminta ja -teollinen tuotantomme*. Aamulehti 18.4.1923, jossa yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Biografi menevät sekaisin.

Jo aikalaiset kritisoivat Hällströmiä yksipuolisuudesta. Elokuva-aitta-lehden pääkirjoituksessa korostettiin:

*Kun ottaa huomioon, että tämä esitys tulee uskottavasti kauan säilymään laajim-
pana suomalaisen filmin yleisesityksenä, olisi kuitenkin toivonut, ettei tarkastusta
olisi suoritettu niin täydellisesti yksien ainoiden, Erkki Karun, silmien läpi.⁴*

Kriitikot osuivat oikeaan todetessaan, millainen voima teoksella tulisi olemaan. Kriitikki kohdistettiin Erkki Karun korostettuun asemaan, mutta af Hällströmin lausuntoja vuotta 1920 edeltäneestä ajasta ei lähdetty kyseenalaistamaan – kyseessä ei ollut historiatieteellinen keskustelu vaan aikalaiselokuvasta käytävä debatti.

Roland af Hällström ja muut hänen aikalaisensa perustivat tulkintansa 1920-lukua edeltävästä ajasta muistikuviiin ja käsityksiin, ei laajoihin lähdemateriaaleihin. Kirjaa kirjoitettaessa ensi-iltakierroksensa päättäneet elokuvat ja etenkin vuosikymmeniä aikaisemmin valmistuneet filmit olivat tavoittamattomissa. Ei ollut elokuva-arkistoa, joka olisi filmit tallettanut, tai televisiota, joka olisi niitä esittänyt. Valtaosa autonomian ajan elokuvatuotannosta oli jo kadonnut tai tuhoutunut. Näin ollen 2010-luvun ihminen tavoittaa jopa 1930-luvun alun elokuvan helpommin kuin af Hällström vuoden 1936 tienoilla, puhumattakaan vanhemmasta elokuvasta. af Hällströmillä ei voinut olla kovin tarkkaa kuvaa aikaisempien vuosikymmenten elokuvasta, sillä todennäköisesti hänen tärkeimpänä auktoriteettinaan olivat Filmiaitta-lehden vanhat vuosikerrat.

Jo pitkään lähdeaineistot elokuvan varhaisvaiheista ovat olleet tutkijoiden ulottuvilla kirjastoissa ja arkistoissa. Varhaisista vuosikymmenistä tehty useita tutkimuksia, jotka kritisoivat vanhoja tulkintoja tai suorastaan pudottavat niiltä pohjan pois.⁵ Tästä huolimatta eräät tulkinnat elävät vahvoina: Autonomian ja itsenäisyyden ajan elokuvaa on tutkittu ja tutkitaan toisistaan irrallisina kausina, joiden välillä ei ole nähty merkittäviä yhteyksiä. Kuten Andrew Higson on todennut, kansallisesta elokuvasta on usein kirjoitettu sellaisena, kuin sen on haluttu olevan sen sijaan että siitä olisi kirjoitettu sellaisena, kuin se on aikalaisille näyttäytynyt.⁶ Alun perin 1920-luvun markkinointipuheesta versova käsitys aikakausien erillisyydestä on vakiintunut osaksi periodisaatiota, joka näkyy uusimmissakin tutkimuksissa - joko sellaisenaan tai tukenaan tieto, että näytelmäelokuvatuotanto oli pysähdyksissä vuosina 1916–1919, jona aikana merkittävä osa näytelmäelokuvan tekijöistä vaihtui.⁷ Rajanvedossa ei ole huomioitu, että

4 Tuntematon kirjoittaja: *Filmi – aikamme kuva*. Elokuva-aitta 1/1937, 109 (pääkirjoitus).

5 Katso esimerkiksi Hirn 1981a, passim; Hirn 1991, passim; Salmi 2002, passim.

6 Higson 2002, 53.

7 Katso esimerkiksi Pantti 2000, 121; Salmi 2002, 13, 323–324; Sedergren & Kippola 2009, 106; Uusitalo 1994, 21–26.

ei-fiktiivisen elokuvan kuvaaminen käynnistyi uudelleen jo maaliskuussa 1917, eli vain puolen vuoden jälkeen – ja jo samoina päivinä, jolloin keisarillisen vallan ote hellitti. Suomalainen näytelmäelokuva, joka nousi valta-asemaansa vasta 1920-luvun myötä, on asetettu koko suomalaisen elokuva-alan merkittävimmäksi mitaksi, mikä ei tee oikeutta 1900–1910-luvuille, jolloin suurin osa valmistetuista filmeistä oli uutis- ja ajankohtaiselokuva.

Toinen aikakausien erillisyyttä rakentava tekijä on ollut *Filmiaitta-lehti*. Vuonna 1921 perustettua julkaisua on kutsuttu ensimmäiseksi suomalaiseksi elokuva-alan julkaisuksi, vaikka sille löytyykin edeltäjiä. Vuosina 1915 ja 1916 ilmestyneet *Biograafilehti* ja *Bio* jäivät muutaman kuukauden ikäisiksi,⁸ joten niillä ei ollut samanlaista asemaa kuin *Filmiaitalla*. Se tuotti runsaasti elokuvaa eri näkökulmista käsittelevää tekstiä – ja ennen kaikkea tarjosi paikan elokuvakeskustelun käymiseen. Se, että kirjoittelua on syksystä 1921 alkaen helposti löydetävissä yhden julkaisun sivuilta, on luonut mielikuvaa siitä, että keskustelu elokuvasta olisi kunnolla päässyt käyntiin vasta silloin. Itsenäisyyttä edeltäneen ajan lehtikirjoittelu ja lyhytikäiset biografilehdet kuitenkin paljastavat, ettei 1920-luvun taite ollut alkupiste, vaan jatkumoa pitkään jatkuneelle keskustelulle.

Kolmas aikakausien eroa kasvattava tekijä on uskomus, ettei autonomian ajan elokuva-alasta olisi juurikaan lähteitä. On totta, ettei aikakaudelta ole samanlaisia keskitettyjä, isoja lähdekokonaisuuksia kuin myöhemmiltä vuosikymmeniltä, mutta aineistoa on runsaasti. Yhtiöarkistojen tai elokuvalehtien sijaan tiedot on kaivettava epäsuorempia reittejä esimerkiksi viranomaisarkistoista ja sanomalehdistöstä.

Edellä esiteltyjä tekijöitä ehkä vielä merkittävämmän suomalaisen elokuvan varhaisvaiheiden tulkintoihin on vaikuttanut uudissana ”elokuva”, joka syntyi vuonna 1927 ja levisi vähitellen käyttöön. Uudissana korvasi neljä toisistaan poikkeavaa termiä:

Taulukko 1. Elokuva-sanaa edeltäneet termit ja niiden merkitys	
Termi	Merkitys
elävät kuvat	valkokankaalle heijastettu liikkuvalla kuvalla rakentuva teos, termiä käytettiin myös yleisemmässä merkityksessä, jolloin se kattoi kaikki alla mainitut
Filmi	valkokankaalle heijastettu liikkuvalla kuvalla rakentuva teos, mutta myös konkreettinen filminauha
Biografi	Elokuvateatteri
kinematografi, kinematografia	laite, jolla teos heijastetaan valkokankaalle, tai yleisemmin elävän kuvan teknologia

Lähde: Tuntematon kirjoittaja: Elokuvasanasto. *Filmiaitta* 15/1927, 245.

⁸ *Bio*-lehti ilmestyi kaksikielisenä (elokuvaohjelmien osalta kolmikielisenä suomi-ruotsi-venäjä), *Biograafilehdestä* ilmestyi sisarlehti *Biograftidning*. Kummassakin lehdessä eri kieliversioiden välillä oli jonkin verran eroja. Näiden lisäksi vuonna 1910 julkaistiin kahden numeron verran *Bio*-nimistä lehteä, jonka julkaisijasta ei ole varmaa tietoa.

1920-luvun teksteissä oli itsestään selvää tunnistaa termien erot, jotka ovat yhtä ole-massa esimerkiksi ruotsin kielessä: ”biograf” on teatteri ja ”film” siellä näytetty teos. Samaan tapaan englannin kielessä tehdään ero sanojen ”cinema” (joka on merkityk-seltään ”biografi”-sanaa laajempi) ja ”film” välille. Suomesta erottelu kuitenkin katosi vähitellen 1930-luvulta lähtien, ja ”elokuva” tuli kattamaan kaikki merkitykset.

Kun uusi elokuva-termi oli korvannut edeltäjänsä, alettiin myös vanhoja teks-tejä tulkita ja kritisoida uuden terminologian pohjalta. Suomi-Filmin markkinoin-tipuhe ensimmäisestä filmiyhtiöstä ymmärrettiin julistautumiseksi ensimmäiseksi elokuvayhtiöksi, vaikka kyseessä on kaksi eri asiaa. Aikalaisterminologian ohittaminen johti merkitysten yliarvioimiseen. Esimerkiksi alussa lainatussa tekstissä af Hällström käyttää uutta termiä rinnan vanhojen kanssa, mutta antaa Suomi-Filmille kunnian ainoastaan filmi-puolen historiasta. Samoin varhaisissa Suomi-Filmin mainetta rakentaneissa teksteissä puhutaan yhtiöstä maan ensimmäisenä filmiyhtiönä, mutta muista osa-alueista ei mainita mitään. Termien latistuminen, joka on tapahtunut af Hällströmin teoksen julkaisemisen jälkeen, on hankaloittanut tulkintoja, kun lukijat eivät enää ole hahmottaneet, mitä aikalaisteksteissä tarkkaan ottaen on kirjoitettu.⁹

Suomi-Filmi ei ollut Suomen ensimmäinen elokuvayhtiö. Sen sijaan sen nimittäminen ensimmäiseksi filmituotantoyhtiöksi ei ole täysin katteetonta,¹⁰ sillä aikaisemmin elokuvatuottajat olivat biografiyhtiöitä ja filmiagentuureja, eli päätoi-miala oli maahantuonti-, levitys- tai esitystoiminta. Liiketoiminnallinen lähtökohta oli erilainen, vaikka ne muun ohella valmistivat filmejä. Suomi-Filmin oma etu oli väheksyä aiempaa tuotantoa ja korostaa uudenlaista elokuva-liiketoiminnan muotoa, mutta elokuva-sanan myötä merkitykset paisuivat yli alkuperäisen.

Tässä tutkimuksessa käytän alkuperäistermejä: biografit ovat biografeja ja filmit filmejä. Biografi-termiä laajemman ”cineman” suomennoksena käytän termiä elokuva-ala. Pelkkää elokuva-sanaa käytän yleisterminä, mutta en yksinkertaista läh-deaineiston ja aikalaistekstien termejä pelkiksi elokuviksi, vaan käytän alkupe-räisaineistojen sanamuotoja, sillä ne kuvaavat nykyisiä huomattavasti täsmällisem-min aikalaisten näkökulmia.

9 Uudissan ”elokuva” ongelmallisuutta ei ole aikaisemmin nostettu esille suomalaista elokuvahistoriaa käsittelevissä teksteissä. Aiheeseen viittaavat Jari Sedergren ja Ilkka Kippola suomalaisen dokumenttielo-kuvan historiateoksessa, jossa he nostavat esille termien ”kino” ja ”elokuva” ajallisen sidonnaisuuden ja varoittavat anakronistisista tulkinnoista. He korostavat angloamerikkalaisten käytänteiden mukaan ”kinon” viittaavaan elokuvateattereihin. Kippola & Sedergren 2009, 31–34. Termi ”kino” esiintyy vain harvoin suomalaisissa lähteissä. Se löytyy useimmiten elokuvateattereiden nimistä ja niistäkin vasta 1920-luvulta (ensimmäisenä Kino-Palatsi, 1919-). Termiä ei käytetty elokuvateatteria tarkoittavana yleissanana, vaan aikalaisteksteistä löytyy ”biografi”. Vertaa Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].

10 Siitä voidaan väitellä, oliko Suomi-Filmi ensimmäinen filmituotantoyhtiö vai yksi ensimmäisistä, mutta ennen sitä pitäisi määritellä, millä kriteereillä arvonimi annetaan.

1.2. New Cinema History ja elokuva-liiketoiminnan tutkimus

Elokuvahistoriassa, kuten muussakin historian tutkimuksessa, on nähtävillä erilaisia vaiheita, trendejä ja käännteitä. 1990-luvulta alkaen ja etenkin 2000-luvun taitteen jälkeen vahvoilla on ollut tutkimussuuntaus, jota kutsutaan nimellä New Cinema History. Kuten suuntauksen nimikin kertoo, huomio on siirtynyt filmistä elokuva-alan tutkimukseen.¹¹

New Cinema History -traditiossa elokuva on sosiaalisten, taloudellisten ja kulttuuristen merkitysten kudelma, osa kaupunkilaista elämää, elinkeino ja vapaa-ajan viettämisen muoto. Keskeistä uudessa tutkimusotteessa on nähdä elokuva-ala maailmanlaajuisena verkostona, jota kansalliset ja kansallisen ylittävät piirteet muokkaavat ja jonka päälinjoja taloudelliset reunaehdot määrittävät.¹² Lähestymistavan muutos on kiinnittänyt huomion uusiin kysymyksenasetteluihin, tuonut uudenlaisia lähdemateriaaleja ja analyysitapoja, lähtenyt hahmottamaan elokuva-alaa toisesta suunnasta kuin aikaisempi, ensisijaisesti filmeihin kiinnittynyt tutkimus. Tässä suhteessa New Cinema History -suuntaus on hyvin samanlainen kuin historian tutkimuksen uudet suuntaukset, jotka ovat nostaneet tutkimuksen kohteiksi sellaisia toimijoita, aiheita tai kohteita, joilla ei ole ajateltu historiaa olevankaan.¹³

New Cinema History -suuntauksessa talous on noussut tärkeäksi tutkimusaiheeksi.¹⁴ Elokuva oli talouden mittareilla mitaten yksi 1900-luvun suurimmista menestystarinoista. Jo 1910-luvulla lippuja myytiin maailmanlaajuisesti miljardeja ja enemmistö länsimaisten kaupunkien asukkaista oli käynyt elokuvissa. Elokuva oli tuottoisaa liiketoimintaa, ja sillä oli myös vahva kansantaloudellinen merkitys. Ennen ensimmäistä maailmansotaa se oli Italian neljänneksi suurin vientituote ja 1930-luvun lamavuosina Yhdysvalloissa kymmeneksi kannattavin liiketoimiala. Samoin 1930-luvulla se oli Britannian suurin vapaa-ajan viihteen muoto ja Ranskan nopeimmin kasvava tuotantoala, vaikka kummankin maan elokuvatuotantojen suuret vuodet olivat jo takana.¹⁵

11 Maltby 2011, 3, passim, katso myös 34–35, jossa alaviitteissä 2 ja 3 Maltby listaa suuntaukseen liittyviä julkaisuja ja tutkimusprojekteja. Katso myös Lehtisalo 2006, 40–49, joka määrittelee muutosta suhteessa historian tutkimuksen kielelliseen käännteeseen ja niin sanottuun postmoderniin historian tutkimukseen.

12 Maltby 2011, 8–9.

13 Vertaa New Cinema History -suuntausta Peter Burken esiin nostamiin uusiin aiheisiin, kuten lapsuuden, kuoleman, hulluuden, ilmaston, puhtauden tai lukemisen historiaan. Maltby 2011, 32, vertaa Burke 2001, 3.

14 Elokuvan taloushistorian tutkimuksesta katso esimerkiksi: John Sedgwick & Michael Pokorny: *An Economic History of Film*. Routledge, London 2004; Gerben Bakker: *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge University Press, Cambridge & New York 2008; Isak Thorsen: *Isbjørnens anatomi - Nordisk Films Kompagni som erhvervsvirksomhed i perioden 1906–1928* ("Jääkarhun anatomia – Nordisk Films Kompagni liikeyhtiönä vuosina 1906–1928"). Københavns Universitet, København 2009.

15 Bakker 2008, 1.

Elokuvan taloushistoriassa useimmiten tutkimuskohteena on ollut elokuvateollisuus, joka terminä periytyy Hollywoodista.¹⁶ Filmien valmistaminen joukkotuotantona ei kuitenkaan ollut Atlantin takainen keksintö, vaan se tunnettiin Euroopassa elokuvan varhaisvaiheista lähtien – tässä suhteessa esimerkiksi Ranska ja Tanska olivat Yhdysvaltoja huomattavasti edellä. En käytä termiä tässä tutkimuksessa kahdesta syystä. Ensinnä, tutkittava aikakausi on merkittävältä osalta varhaisempi kuin se vaihe, jolloin yhdysvaltalainen elokuvateollisuus sai leimalliset muotonsa. Toiseksi, elokuvien joukkotuotantoa ei Suomesta tutkittavalla aikakaudella ollut, ei sen Hollywood-mallin mukaisessa merkityksessä eikä niissä muodoissa, joilla filmejä tuotettiin esimerkiksi Ranskassa ja Tanskassa samoilla vuosikymmenillä. Näin ollen termin käyttäminen ei tekisi oikeutta aikalaiskäsityksille, vaan lähtisi muovaamaan niitä Hollywood-tutkimuksen asettamaan muottiin.

Elokuvateollisuuden sijaan tutkimuksen keskeisin käsite on aikaisterminologiasta kumpuava ”biografiliiketoiminta”. Aivan sellaisenaan termiä (tai sen ruotsinkielistä muotoa ”biograf rörelse”, ”biograf verksamhet”) ei alkuperäislähteistä aina löydy, mutta hieman laveammalla muotoilulla se tulee usein esille. Esimerkiksi toimiala saatettiin määritellä muodossa ”verksamhet inom biografbranschen” tai ”öppnande af biografteater och idka därmed förenlig rörelse”.¹⁷ Biografiliiketoiminnan rinnalla käytän termiä ”elokuva-liiketoiminta”, joka on merkityksiltään laajempi ja jota ei luonnollisesti alkuperäislähteistä löydy.

Elokuvaliiketoiminnalla tarkoitan elokuvaan liittyvien erilaisten liiketoimintamallien ja -tapojen kokonaisuutta, joka ei ole sidoksissa ajalliseen tulkintaan siitä, mitä kokonaisuuteen kuuluu. Vuosikymmenien kuluessa ja rakenteiden muuttuessa tapahtui muutoksia siinä, miten elokuvaliiketoimintaa harjoitettiin ja mitä siihen katsottiin kuuluvaksi. Elokuvaliiketoiminta on näin ollen kattokäsite erilaisille liiketoiminnan kokonaisuuksille, joiden varaan elokuva-ala on eri aikoina rakentunut. Termi korostaa tutkimuksen painottumista talouteen ja etäännyttää ajatuksesta, että elokuva-ala olisi pelkkää filmituotantoa.

Biografiliiketoiminnalla puolestaan tarkoitan 1900-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä 1920-luvun jälkipuolelle ja osittain sen yli vallalla ollutta mallia, jossa biografit eli elokuvateatterit muodostivat liiketoiminnan perustan, mutta johon katsottiin kuuluvaksi myös muita toimintamuotoja (maahantuonti, levitys, tuotanto). Termi biografiliiketoiminta korostaa aikalaiskäsitystä alan keskeisimmästä toimintamuodosta. Kes-

16 Alkuperäistermi ”film industry” on käännetty suomeksi muotoon ”elokuvateollisuus”. Termien ”industry” ja ”teollisuudeksi” merkitys on eri, sillä ”industryllä” viitataan toimialaan tai tuotannon haaraan, ei ensisijaisesti teolliseen tuotantomalliin. Termillä ”film industry” sen sijaan viitataan elokuva-alan Hollywoodissa luotuun toimintamalliin, joka pohjautuu vertikaaliselle ja horisontaaliselle integraatiolle. Sille ”elokuvateollisuus” on toimiva ja vakiintunut suomennos. Hollywoodin toimintamallista katso tarkemmin Staiger 1999, 87–95, passim.

17 Katso esimerkiksi kaupparekisteri-ilmoituksiin kirjatut elokuva-alan yhtiöiden toimialat: Anmälan till Handelsregistret 2679/1.8.1907. KR 20 147, Premier Biografen, Hårdh & Bremer; Anmälan till Handelsregistret 1559/7.10.1919. KR 40.439, Teater Maxim, innehavare Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö; Anmälan till Handelsregistret 2465/28.12.1922. KR 47.129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

keisin ero myöhempiin elokuva-liiketoiminnan muotoihin on filmiyhtiöiden puuttuminen: biografi-liiketoiminnan valtakaudella elokuvia valmistettiin biografi-yhtiöiden suojissa, ei erillisissä tuotantoyhtiöissä.

Tutkittava biografi-liiketoiminnan valtakausi oli aika, jolloin suomalaisen elokuva-alan perusrakenteet luotiin. Näin ollen tutkimus kohdistuu vahvasti biografialan muodostumisprosesseihin. Uusien toimialojen syntyisestä kirjoittanut Alfred Chandler on määritellyt niiden kehityksessä kolme toisiinsa limittyvää osaa. Ensimmäisenä ovat keksijät, jotka saavat alkuperäisen idean ja kehittävät sen. Heitä seuraavat pioneerit, jotka tuotteistavat keksinnön niin, että se saadaan yleisön saataville. Kolmantena ensimmäiset toimijat, jotka tekevät mitavia investointeja ja rakentavat niiden avulla järjestelmät, joilla tuotanto, levitys ja hallinto saadaan sellaiselle tasolle, että keksinnön laaja hyödyntäminen on mahdollista. Samat henkilöt ja yhtiöt voivat olla mukana kaikissa kolmessa vaiheessa, mutta niiden kautta muodostuu uuden toimialan ensimmäinen perusrakenne, joka on vahvasti ensimmäisten toimijoiden hallussa. Chandler nostaa esille myös neljäntenä ryhmänä haastajat, jotka lähtevät murtautumaan toimialalle ja tavoittelevat ensimmäisten toimijoiden hallussa olevia markkinoita. Chandler korostaa, että tämä on vaikeaa, sillä ensimmäisillä toimijoilla on hallussaan valmiit rakenteet ja markkinaosuudet. Haastaminen vaatii vastaavien rakenteiden hankkimista, mikä puolestaan edellyttää suhteessa suurempia kustannuksia, sillä asiakaskunta on lähtökohtaisesti uskollista ensimmäisille toimijoille, joiden toiminta on laadukkainta. Näin ollen jos kysyntä ei merkittävästi kasva ja ensimmäiset toimijat jatkavat omien toimintamalliensa kehittämistä, on heidän asemansa varsin vakaa. Sen sijaan jos markkinoissa tai tarvittavissa rakenteissa tapahtui voimakkaita muutoksia, oli haastajien helpompi päästä mukaan.¹⁸ Käytän Chandlerin määritelmiä etenkin ensimmäisistä toimijoista ja haastajista hahmottaessani niitä vaiheita, joilla suomalaisen elokuva-alan rakenteet luotiin. Niiden varassa puolestaan varsinainen liiketoiminta ja elokuvan arvonmuodostus tapahtui.

Elokuva mahdollistaa taloudellisten voittojen saavuttamisen useissa eri vaiheissa. Gerben Bakker on määritellyt yksitoista vaihetta, joissa elokuvan arvo kasvaa:

1. rahoitus
2. laitteisto (machines)
3. raakafilmi
4. tuotantovälineet (production supplies)
5. luova ja tekninen työpanos
6. studio
7. tuotanto
8. esityskopion tekeminen (printing)
9. levittäminen
10. esittäminen
11. kuluttaminen

¹⁸ Chandler 2004, 34–36.

Arvoketjun vaiheet eivät ole tasavertaisia, vaan nousu painottuu muutamaa kriittiseen kohtaan. Raakafilmi, eli filmimateriaali, jolle elokuvat kuvattiin, oli aluksi tärkein tekijä, mutta jo 1900-luvun alkuvuosina levitys nousi sen ohi. Kolmannella sijalla olivat luova ja tekninen työpanos sekä esittäminen.¹⁹

Arvon nousu tulee näkyväksi kustannuksina, joten niihin on vaikutettava, jotta toiminta säilyy tuottavana: omia kuluja on pienennettävä, mutta tulot maksimoitava. Hyödyn on pysyttävä kustannuksia suurempana, jotta järjestelmä pysyy pystyssä, mikä puolestaan edellyttää tehokkuutta. Mitä tehokkaampi, vakaampi ja pysyvämpi järjestelmä on ja mitä enemmän tietoa järjestelmän kokonaisuudesta toimijoilla on, sitä paremmat hyötymisen mahdollisuudet ovat.²⁰ Se, että elokuva-ala oli maailmanlaajuinen, merkittävä liiketoiminnan ala, yksi 1900-luvun suurimmista menestystarinoista, oli mahdollista ainoastaan koska järjestelmä oli vakiintunut ja tehokas. Rakenteet olivat kunnossa ja kokonaisuus palveli liiketaloudellisia päämääriä.

Transnationaalinen tutkimussuuntaus on taloushistorian tavoin tullut suosioon New Cinema Historyn myötä.²¹ Aikaisemmin on korostettu kansallista näkökulmaa, kansallisia ominaispiirteitä, itsenäisten kansallisten elokuvakulttuurien olemassaoloa. Sen rinnalla Hollywood on nähty eräänlaisena mittapuuna ja suunnannäyttäjänä kansalliselle elokuvatuotannolle, mutta samalla on korostettu kansallisten elokuvatuotantojen erilaisuutta.²² Kansallisessa lokeroinnissa on nähty myös ajallinen poikkeama: ennen ensimmäistä maailmansotaa – ja ennen Hollywoodia – ei elokuva vielä ollut kansallista, vaan valtioiden rajat ylittävää attraktioiden viihdettä.²³

1990-luvulta alkaen tutkimuksessa on alettu kansallisten ominaispiirteiden sijaan korostaa elokuvan transnationaalisia²⁴ ominaisuuksia. Tutkimusote lähtee liikkeelle taloudellista ja sosiaalis-poliittisista perusteista, joiden mukaan elokuvien tekeminen ja esittäminen perustuu kansallisvaltioiden rajat ylittävälle yhteyksille. Ylittäminen on aina ollut olemassa, ja se on aina tapahtunut ainakin osittain valtiollisista toimijoista riippumattomana, eri toimijoiden välisille suhteille rakentuen. Liikkuvan kuvan alkumetreiltä alkaen tekijät, tyylit ja vaikutteet ovat kulkeneet rajojen yli ilman ongelmia, esteitä tai viivytyksiä, ja kyse on aina ollut laajemmasta kuin

19 Bakker 2008, 179–181.

20 Vertaa esimerkiksi Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 26–27; Ojala 1999, 242; Kallioinen 2002, 10–11.

21 Transnationaalisesta suuntauksesta elokuvahistorian tutkimuksessa katso esimerkiksi: Tim Bergfelder: *International Adventures: Popular German Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, Oxford and New York: Berghahn, 2005; Nataša Durovicová & Kathleen Newman (eds.): *World Cinema, Transnational Perspectives*, London: Routledge, 2010; Will Higbee and Song Hwee Lim: 'Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies', *Transnational Cinemas*, 2010:1, nro. 1, 7-21. Andrew Higson & Richard Maltby (eds.): *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*, Exeter: University of Exeter Press, 1999.

22 Kansallisten elokuvatuotantojen suhteesta Hollywoodiin katso esimerkiksi Elkington & Nestingen 2005, 1.

23 Vertaa esimerkiksi Gunning 2008, 11.

24 Termi "transnational" ei ole ongelmaton suomentaa. Tässä työssä termistä käytetään selkeyden vuoksi anglistista käännöstä "transnationaali".

kahden valtion (tai toimijan) välille rakentuvasta kokonaisuudesta. Samoin transnationaalissa elokuvatutkimuksessa on nostettu esille huomio, että yleisön valkokankailta näkemä elokuva on kokonaisuudessaan transnationaalia, ovathan ohjelmistot yksittäisiä poikkeuksia lukuun ottamatta rakentuneet monissa eri maissa valmistetuista filmeistä.²⁵

Suomalainen elokuva-liiketoiminta ei ole koskaan rakentunut ensisijaisesti tuotannon varaan, vaan enemmistö kankaille heijastetuista filmimetreistä on aina ollut tuontitavaraa. Näin ollen suomalainen elokuva-liiketoiminta on aina ollut osa maailmanlaajuista levitysverkostoa, Bakkerin määrittelemää arvoketjun tärkeintä osaa. Koska tuotanto on pääosin sijainnut muualla, on merkittävä osa tuotosta kulkeutunut Suomen rajojen ulkopuolelle. Tästä huolimatta esityksestä saadut lippu-tuotot ovat olleet kuluja suurempia, sillä elokuvateattereiden olemassaolo on ollut liiketaloudellisesti mahdollista. Koska biografiien määrä oli suuri ja niin monet toimijat osoittivat kiinnostusta alaan, kyse ei ollut vain kulujen kattamisesta, vaan alalla on täytynyt olla taloudellisten voittojen mahdollisuus. Voittojen tavoitteleva puolestaan kiihdytti alan sisäistä kilpailua.

Suomalaisen elokuva-liiketoiminnan kiinnittyminen arvoketjun merkittävimpään osaan, levitykseen, on merkinnyt sitä, etteivät suomalaiset toimijat ole voineet tehdä päätöksiään itsenäisesti. Valtioiden rajat ja valtameret ylittävä järjestelmä on toiminut ajan vaatimusten ja toimijoiden strategioiden mukaan, poliittisten, yhteiskunnallisten edellytysten mukaisesti. Elokuva ei ilmestynyt suomalaisille valkokankaille, vaan se tuotiin tänne useiden välikäsien kautta:

ulkomainen tuotantoyhtiö ↔ ulkomainen levittäjä ↔
ulkomainen välittäjä ↔ suomalainen maahantuoja ↔
suomalainen levittäjä ↔ suomalainen esittäjä ↔ suomalaiset katsojat

Useampi toimijoista on voinut olla yksi ja sama yhtiö tai henkilö ja jokaisella tasolla on ollut useita rinnakkaisia toimijoita, mutta jokainen on omilla valinnoillaan vaikuttanut filmien kulkuun tuotantoyhtiöistä valkokankaalle. Myös katsojat ovat omilla valinnoillaan vaikuttaneet kokonaisuuteen. Kansainvälisen filmikaupan muodostaman arvoketjun rinnalla ovat koko ajan olleet myös eri maiden viranomaiset, jotka ovat rajoittaneet tai tukeneet prosessia.

25 Ezra and Rowden 2006, 1. Transnationaalisen elokuvan määritelmästä tarkemmin katso esimerkiksi Higbee ja Hwee Lim 2010, passim. Vuoden 2012 alussa käynnistyi Suomen Akatemian rahoittama tutkimushanke Transnationaali suomalainen elokuva. Hankkeen jäsenet Pietari Kääpä ja Jaakko Seppälä toimittivat syksyllä 2012 Lähikuva-lehdestä transnationaalierikoisnumeron, joka on ensimmäinen aihetta käsitellyt suomenkielinen tekstikokoelma. Kääpä ja Seppälä 2012a, 7; Lähikuva 3/2012, passim. Suomalaisen elokuvatuotannon transnationaaleista piirteistä katso Kääpä ja Seppälä 2012b, 8-31.

Transnationaalista tutkimusotetta on kritisoitu kansallisen hylkäämistä ja korostettu jopa varhaisimmasta elokuvasta löytyviä kansallisia piirteitä.²⁶ Tämä puolestaan on vienyt transnationaalisen tutkimuksen sisäistä keskustelua eteenpäin korostamaan kansallisen ja kansainvälisen moninaisia yhteenliittymiä, ulottuvuuksia ja samanaikaisuuksia.²⁷ Keskustelun tärkein anti onkin huomio, että eri piirteet voivat olla olemassa samanaikaisesti. Elokuva voi olla yhtä aikaa kansallista ja kansainvälistä, jolloin se kantaa mukanaan kansallisuuden lisäksi myös transnationaalisia ominaisuuksia.²⁸ Kansalliset tekijät, kuten traditiot, tyyli, yhteiskunta ja lainsäädäntö, ovat aina läsnä, joten transnationaalisuus ei lähde kieltämään kansallisuutta, vaan analysoi sitä. Se ei myöskään terminä korvaa kansainvälistä, vaan kertoo, millaisesta näkökulmasta kansainvälistä tutkitaan.

Tässä tutkimuksessa transnationaalinen käsite toimii työkaluna, jonka avulla elokuva-alan kansallisia ja kansainvälisiä ominaisuuksia hahmotetaan ja käsitteellistetään. Transnationaalien yhteyksien ja rakenteiden yksityiskohtainen analyysi jää kuitenkin tutkimuksessa vähäiseen osaan, koska käytettävissä oleva alkuperäisaineisto, joka täsmällisesti kuvaisi suomalaisten toimijoiden yhteyksiä kansainväliseen elokuva-liiketoimintaan, on vähäinen. Näin ollen transnationaalisuus piirtyy pääosin epäsuorempia reittejä esimerkiksi lehtikirjoittelun ja ohjelmistosuunnittelun kautta. Lähdeaineiston rajallisuudesta huolimatta keskeistä on erilaisten piirteiden samanaikaisuuden korostaminen, riippumatta siitä ovatko ne keskenään ristiriitaisia vai ristiriidattomia, sillä suomalaisen varhaisen elokuva-liiketoiminnan tunkeminen yksinomaan sen paremmin kansallisen kuin kansainvälisen raameihin olisi menneisyyden moninaisuuden väheksymistä.

1.3. Aiheen rajausta ja kysymyksenasettelu

Tutkin suomalaisen biografi-liiketoiminnan valtakautta, joka ajoittuu 1900-luvun alun ja 1920-luvun jälkipuolen väliselle ajalle, suurin piirtein vuosiin suomalaisen elokuva-alan alkuvaiheista elokuva-sanan keksimiseen. Uudissanalan lanseeraaminen ei muuttanut alaa tai sen liiketoiminnan malleja, mutta uudissanalan syntyminen ajoittuu hyvin lähelle tapahtumia, jotka muuttivat perustavanlaatuisesti elokuva-liiketoiminnan rakenteita.

Olen tehnyt aikarajauksen aikaisemmasta periodisaatiosta poikkeavasti. Perinteisesti ensimmäisen maailmansodan vuodet on nähty katkoksenä, taukona tai jopa tyhjiytenä uuden ja vanhan, autonomian ja itsenäisyyden ajan elokuva-alan

²⁶ Katso esimerkiksi artikkelikokoelma *Early Cinema and the "National"* (2008, toimittaneet Richard Abel, Giorgio Bertellini ja Rob King).

²⁷ Katso esimerkiksi Kääpä ja Seppälä 2012b, 30.

²⁸ Ezra and Rowden 2006, 4.

välillä.²⁹ Teatterihistorian periodisaatiosta kirjoittanut Thomas Postlewait on kritisoinut ajatusta muutoksesta tapahtumien luonteenomaisena piirteenä, muutoksesta, jonka ansiosta ”uusi aikakausi” on lähtökohtaisesti ”poikkeama” aikaisemmasta. Postlewait huomauttaa, että teatterin (tässä tapauksessa elokuvan) periodisaation kytkeminen poliittiseen muutokseen kertoo olettamuksesta, jonka mukaan yhteiskunnalliset, poliittiset tai kansalliset järjestelmät kausalisesti synnyttävät muutoksen myös kulttuurisissa ilmiöissä ja luovat periodeista yhtenäisiä, selkeästi rajautuvia kokonaisuuksia. Periodisaatiot useimmiten esitetään ongelmattomina ja selkeinä, vaikkakin jopa yhden tutkimuksen sisällä saatetaan käyttää keskenään limittyviä aikarajauksia. Aikarajauksilla rytmitetään tutkimusta rajaamalla luvut niiden mukaan, jolloin saadaan aikaiseksi sopivia paketteja, joiden rajat voivat kuitenkin olla mielivaltaisesti määriteltäviä.³⁰

Suomalaisen elokuvan historian ensimmäinen aikakausien raja on yleensä asetettu valtiollisen rajapyykin tienoille 1910-luvun loppuun, mikä on alun perin palvellut Suomi-Filmin julkisuuskuvan luomista, mutta myöhemmin asettunut laajemmaksi tulkintakehykseksi elokuva-alan kehitykselle. Vaikka uudemmassa tutkimuksessa autonomian aikaan aikaa on kiinnitetty runsaasti huomiota, silti rajauksia tehdään yhä perinteisen periodisaation mukaan. Esimerkiksi Jaakko Seppälän tuoreessa tutkimuksessa yhdysvaltalaisen elokuvan maahantuonnista käsitellään jossain määrin autonomian vuosia, mutta empiirinen tutkimus alkaa vuodesta 1918, joka muotoutuu implisiittisesti ongelmattomaksi alkupisteeksi. Koska Seppälä ei problematisoi aloitusvuotensa erityisyyttä Suomessa ja vaikutuksia elokuvan maahantuontiin, muotoutuvat tulkinnat vuoden 1918 merkityksestä erilaisiksi kuin tässä tutkimuksessa.³¹ Toisenlaisiakin rajauksia on toki tehty: Markku Nenonen ulottaa tutkimuksensa suomalaisen elokuväsensuurin alkuajoista vuosiin 1907–1922,³² mikä korostaa sen merkitystä tälle työlle. Koska aineistoja on analysoitu molemmin puolin ensimmäistä maailmansotaa ja Suomen itsenäistymistä, tutkimus antaa poikkeuksellisen hyvän kuvan aihepiiriin liittyvien keskustelujen kehittymisestä ja siitä, miten poliittinen periodisaatio on vaikuttanut tai ollut vaikuttamatta niihin.

29 Katso esimerkiksi Sedergrén ja Kippola 2009, 106, 113; Pantti 2000, 121; Salmi 2002, 323.

30 Postlewait 2005, 56, 60–61, 70, 83, passim.

31 On kuitenkin huomattava, että Seppälän analyysin lähtökohtana on se, että maailmansodan loputtua yhdysvaltalainen elokuva alkoi vyöryä Euroopan markkinoille, joten muutosten lähtökohdat ovat Atlantin takana, eivät suomalaisessa tilanteessa. Seppälä ei näin ollen nosta esille maahantuonnissa vuonna 1918 ilmenneitä suuria heittäilyitä, eikä pohdi sitä, kertovatko vuoden 1918 luvut enemmän ”normaalista” maahantuonnista vai kyseisen vuoden poikkeusoloista. Seppälä 2012, 13, 34–38, katso myös 22, passim; vertaa tämän tutkimuksen luvut 6.3.–6.5.

32 Nenonen 1999.

Haastan tällä tutkimuksella tulkinnan autonomian ja itsenäisyyden ajan erillisyydestä. Sen sijaan haen periodisaatiota, joka ei pohjaa poliittiseen historiaan vaan elokuva-alan sisäiseen itseymmärrykseen ja liiketoiminnan kehittymiseen, ja joka ei ole tarkkarajainen tai selkeä, vaan vähittäinen, osittainen. Tiukkojen periodirajojen sijaa etsin kehityskulkuja, jotka kattavat erimittaisia pätkiä tutkittavasta aikakaudesta. Tästä huolimatta joudun lankeamaan Postlewaitin kritisoimaan tekstin rytmittämisen ansaan, sillä jaan tutkittavaa aikakautta pienempiin, lukujen kokosiin paketteihin.

Vuosisadan alussa lähden liikkeelle alan ensimmäisestä toimintamuodosta, elokuvakiertueista, joista kehitys vei paikallaan pysyvään biografiiliiketoimintaan. Kiinteistä biografeista alkoi omaleimaisten liiketoimintamallien omaksuminen, joka jatkui 1910-luvun puolella. Huomio on elokuvan taloudessa, liiketoiminnan eri aloissa ja siinä, miten yhtiöt eri aloja toiminnassaan painottivat. Mukaan tutkimukseen kuuluvat myös maailmansodan vuodet ja niiden jälkeinen aika, 1920-luku, jolloin ala muuttui ja haki uusia toimintamalleja. Koska kohteena on biografiiliiketoiminta, elokuvatuotanto kuuluu tutkimuksen käsittelemiin aiheisiin, mutta ainoastaan yhtenä biografiyhtiöiden toimintamuodoista. 1920-luvun alussa sen rinnalle versonut filmituotantoyhtiöiden toiminta jää tutkimuksen ulkopuolelle, samoin vuoden 1926 yrityskaupat, joissa suomalainen elokuva-liiketoiminta koki yhden historiansa suurimmista uusjaoista. Näin ollen filmiliiketoiminta ja laaja-alaisempi elokuva-liiketoiminta jäävät omana kokonaisuutenaan odottamaan myöhempää tutkimusta, joka pystyy antamaan niille niiden ansaitseman huomion. Samoin elokuvien tyylihistoria tai sisällön tutkiminen jää tutkimuksen ulkopuolelle. Myös elokuvien vastaanotto, yleisöt ja filmikuluttuuriin kuluttaminen rajautuvat pois, sillä huomio on biografiiliiketoiminnan toimijoissa, ja katsojuus ansaitsee samalla tapaa oman erillisen tutkimuksensa sekä aiheen laajuuden että sen haastavuuden takia.

Tutkimukseni rajautuu maantieteellisesti perinteisten kansallisten määritteiden mukaan: kohteena on Venäjän autonomisen Suomen suuriruhtinaskunnan ja tasavallan alueella harjoitettu biografiiliiketoiminta, jota on rajoittanut kulloinkin voimassa ollut lainsäädäntö. Kyse oli suomalaisesta liiketoiminnasta, vaikka käsittely on hyvin Helsinki-keskeistä. Tutkimuksen painottuminen pääkaupunkiin ei tarkoita sitä, että kohteena olisi Helsinki, vaan sitä, että suomalainen elokuva-liiketoiminta oli hyvin Helsinki-keskeistä. Suurimmat yhtiöt toimivat Helsingissä, mikä selittää sen, miksi suurin osa säilyneestä lähdeaineistosta koskee pääkaupungissa tapahtunutta toimintaa.

Tutkimuskohteena ei ole kansallinen elokuva siinä mielessä kuin se on useimmiten ymmärretty, sillä lähestymistapani suomalaiseen elokuva-liiketoimintaan ja -kulttuuriin on transnationaalinen. Kohteena olevat yhtiöt olivat muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta Suomeen rekisteröityjä ja niiden toiminta-ala oli pääosin Suomen rajojen sisäpuolella, mutta liikesuhteet ulkomaille olivat tiiviit ja monet toimintaan osallistuneista olivat muiden maiden kansalaisia. Samoin melkein kaikki

esitetty elokuva oli muualla kuin Suomessa valmistettua. Kohteena on elokuvan arvoketjun suomalainen osuus. On mahdollista jäljittää yksittäisten elokuvien taivalta tai löytää suomalaisten kanssa liikesuhteissa olleita ulkomaisia toimijoita, eikä niihin keskittyminen toisi esille hedelmällisintä osaa toiminnasta. Sen sijaan keskiössä on suomalainen elokuva-liiketoiminnan moninaisuus ja rakenne: miten suomalainen toiminta rakentuu ”hännäksi” valtioiden rajat ylittävälle transnationaalille liiketoiminnalle - itsenäiseksi, mutta kansainvälisen toiminnan reunaehtoihin sitoutuneeksi. Tutkimukseni pääkysymys on: *Millaiseksi toimijat rakensivat suomalaista elokuva-alaa biografiliiketoiminnan valtakaudella 1900-luvulta 1920-luvulle?* Tilanne ei ollut staattinen, sillä liiketoiminta ja sen osa-alueiden painotukset muuttuivat kulloisenkin ajan, lainsäädännön ja markkinatilanteen mukaan. Samoin keskiössä olleet toimijat vaihtelivat, ja toimijoiden välinen kilpailu ja yhteistyö muokkasivat alaa. Näin ollen myös tutkimuksen painotukset muuttuvat toiminnan muutosten myötä.

Vältän tietoisesti yhtiöiden arvottamista sillä perusteella, mitä kukin sisällytti biografialan liiketoimintaansa. Sen sijaan pohdin alan määrittymistä ja hahmotumista sekä painotusten ja toimintamuotojen muuttumista. Tutkin liiketoiminnan yleisiä ja suomalaiseen kontekstiin muokattuja toimintamalleja ja nostan esille tilanteita, joissa toimijat tekivät yhteistyötä tai kilpailivat toisiaan vastaan. Tämän kautta hahmotan toimijoiden välisiä hierarkioita ja strategioita. Pohdin, mitä osa-alueita kulloinkin korostettiin ja miten painotukset muuttuivat. Mukana on myös julkishallinnon suhde elokuva-alan etenkin lainsäädäntötyön ja veropolitiikan kautta, sillä valtion toimet muodostivat kehyksen liiketoiminnan mahdollisuuksille. Alan toimijat myös pyrkivät aktiivisesti vaikuttamaan julkisen vallan suunnitelmiin ja toimintatapoihin ja näin hankkimaan entistä edullisempia toimintamahdollisuuksia.

Tutkin suomalaista biografiliiketoimintaa kokonaisuutena, jossa painotukset elokuvien esittämisen, levittämisen ja valmistamisen välillä ovat keskeisiä liiketoiminnan strategioita sekä alan itseymmärryksen ja määrittelyn välineitä. Toiminnan taustalla oli taloudellisen voiton tavoittelu, mikä ei ollut ristiriidassa elokuva-alan kansallisten, taiteellisten tai viihteellisten tavoitteiden toteuttamisen kanssa. Valinnat ja painotukset tukivat taloudellisia tarkoitusperiä ja mahdollistivat kannattavan liiketoiminnan.

Tutkimus ei pysty kattamaan kaikkia biografiliiketoiminnan toimijoita, vaan painotus on alan keskeisimmissä toimijoissa. Koko kentän kattaminen olisi mahdollista, sillä edes kaikkien toimijoiden tunnistaminen ei onnistu. Mukana ovat sellainen toiminta, joka oli pelkkää biografiteatterin pitoa laajempaa. Tutkimukseen kuuluvat ne, joilla oli laajuudeltaan merkittäviä teatteriketjuja, jotka levittivät elokuvaa muille suomalaisbiografeille, jotka valmistivat enemmän kuin yhden tai pari filmiä tai jotka toimivat maahantuontiagentuureina levitysyhtiöille. Kyse on myös joukosta, joka kilpaili keskenään alan huipulla. Lähtökohtana on, että merkittävimmillä toimijoilla oli eniten näkyvyyttä ja omistuksia, kun taas ne, jotka jäivät tuntemattomiksi, eivät olleet niin keskeisessä asemassa elokuva-alalla.

Keskeinen kysymys läpi tutkimuksen on, millaista elokuvaaliiketoiminta kulloinkin oli. Mitkä toimijat olivat alan tärkeimmät, millainen merkitys heillä/niillä oli, kuinka suurta osaa kokonaisuudesta he/ne hallitsivat? Miten toiminta kulloinkin järjestettiin, mitä pidettiin liiketoiminnan tärkeimpänä muotona, mitkä osat tutkivat sitä? Keskeistä on myös pohtia sitä, mikä oli suomalaisessa elokuvaaliiketoiminnassa erityistä, mikä taas samanlaista kuin muuallakin. Millaisia trendejä ja uutuuksia toiminnassa nähtiin? Miten kilpailutilanteet vaikuttivat alaan, missä tilanteissa tehtiin yhteistyötä? Miten murrokset tapahtuivat, miten uusien ideoiden ja toimintamallien omaksuminen vaikutti kenttään? Tässä kohdin kvantitatiivinen työ on hyvin konkreettista: milloin eri yhtiöitä perustettiin, milloin niiden omistukset siirtyivät tai toiminta lakkasi? Milloin teattereita perustettiin, kuinka suuria ketjuista rakennettiin, miten teatterit vaihtoivat omistusta, miten uudet toimijat tulivat kentälle? Miten elokuva-tuotanto aloitettiin, kuinka paljon kukin teki filmejä, millaisia erilaisia vaiheita elokuvatuotannosta on löydettävissä? Millaisia olivat yhtiöiden väliset suhteet, mitkä olivat menestyneempiä kuin toiset ja miten menestys näkyi?

Sellaista lähdemateriaalia ei ole käytettävissä, jonka avulla pystyisin arvioimaan biografiiliiketoiminnan kannattavuutta tai tuottavuutta,³³ joten tulkinnot on tehtävä epäsuorasti. Yhtiön toiminnan jatkuminen merkitsee, että se oli kannattava ja tuottava, ja mitä enemmän yhtiö pystyi laajenemaan tai kasvattamaan osuuttaan suhteessa muihin, sitä paremmin sen menestyi. Toiminnan lakkaaminen, myyminen tai fuusioiminen ei suoraan kerro tai edes vihjaa ongelmista kannattavuudessa tai tuottavuudessa, sillä tapahtumakontekstin huomioiden saattoi olla kyse myös siitä, että omistajilla oli muu syy liiketoimesta luopumiseen tai että yhtiöiden yhdistymisellä tavoiteltiin parempaa menestystä.

Laadullinen tutkimus täydentää kuvaa: millaiseksi elokuvaaliiketoiminta ymmärrettiin, mitä eri toimijat korostivat omassa toiminnassaan? Yhteistyö ja kilpailu ovat olennainen osa tutkimusta, vaikka niistä kertovia lähteitä on hyvin vähän. Pienetkin maininnat auttavat kuitenkin hahmottamaan sitä, miten elokuva-alan yhtiöt ja liikemiehet suhtautuivat toisiinsa, millaisia olivat alan sisäiset hierarkiat, valtataistelut ja yhteistyöverkostot.

Merkittävä osa tutkimuksesta keskittyy pohtimaan sitä, miten ensimmäinen maailmansota, sortokausi ja sisällissota vaikuttivat suomalaiseen elokuvaaliiketoimintaan. Millaisia rajoituksia asetettiin, miten rajoitusten kanssa elettiin? Mitä hyötyä tilanteesta oli ja millaisia erityisratkaisuja toimijat tekivät? Miten Suomen poliittisen aseman muutokset Venäjän alaisuudesta saksalaissuuntaukseen muuttivat elokuvaaliiketoiminnan kentän toimintamahdollisuuksia, kun maailma oli jakaantunut kahteen sotivaan leiriin? Miten ympärys- ja akselivaltojen propagandasota ja taistelu valkokankaiden herruudesta näkyi Suomessa? Millaisia vaikutuksia, niin välittömiä kuin välillisiäkin, oli kahden keisarikunnan kukistumisella?

33 Vertaa esimerkiksi Ojala 1999, 26–33.

Ensimmäisen maailmansodan jälkeisellä aikakaudella tutkimus keskittyy suuriin rakenteellisiin muutoksiin, jotka mullistivat biografiiliiketoiminnan vuosina 1918–1922 ja jotka tietyssä mitassa jatkuivat aina vuoteen 1926 asti. Minkä takia mullistukset käynnistyivät, mitä kentällä todellakin tapahtui? Miten alan sisäinen valtarakenne muuttui, ketkä pärjäsivät ja ketkä hävisivät? Millaisia uusia innovaatioita omaksuttiin ja millaisia juonia punottiin kilpailijoiden kukistamiseksi?

1.4. Toimijat tutkimuksen kohteena

1900-luvuna alun biografiiliiketoiminnasta säilyneistä lähteistä korostuvat toimijat eli yhtiöt ja niissä vaikuttaneet ihmiset, joten nostan kummatkin tutkimuksen kohteiksi. Kuten Kari Teräs on korostanut, myös yhtiöt ovat aktiivisia, joten niitä on syytä tutkia toimijoina, ei toiminnan kohteina.³⁴ Yhtiöt ja niissä toimineet ihmiset vaikuttavat toisiinsa kilpailun ja yhteistyön kautta. Moninaisten vuorovaikutussuhteiden kautta toimijat muokkaavat alan rakennetta ja itseymmärrystä.

Tämän tutkimuksen kohteena on laaja toimijoiden joukko, jota rajoitti ja mahdollisti vielä laajempi joukko ulkomaisia elokuva-alan yhtiöitä, maailmanpolitiikan kiemuroita, suomalaisia liikekumppaneita ja viranomaisia. Työssä onkin keskeistä asettaa suomalaisen biografiala aikakauteensa ja tutkia toimijoita omasta kontekstistaan käsin. Tästä ponnistaa pohja-asetelma, jossa elokuva ei vain ilmesty valkokankaille, vaan se tuodaan katsojien eteen moninaisen prosessin kautta. Prosessin jatkuvuus taas on mahdollista ainoastaan, jos se on taloudellisesti kestäväällä pohjalla, minkä edellytyksenä puolestaan ovat riittävän pysyvät rakenteet ja tarpeeksi hyvät tiedot järjestelmän kokonaisuudesta, sen vaatimuksista ja sen tarjoamista mahdollisuuksista.

Suomalaisen elokuvatuotannon suurmiehet Erkki Karu, Risto Orko ja Toivo Särkkä olivat itsevaltiaita, mutta heitä edeltäneillä johtajilla saattoi olla vieläkin suurempi valta. Vastaavia suurmiehen mantteleita on aseteltu tutkimuskirjallisuudessa etenkin K. E. Ståhlbergin, mutta myös Erik Estlanderin ja Hjalmar V. Pohjanheimon harteille, mutta voimahahmojen joukko on huomattavasti suurempi. Aikaisemmissa elokuva-alan toimijoita käsitelleissä tutkimuksissa, yrityshistorioissa ja elämäkertoissa on korostettu yhtä (tai muutamaa) henkilöä tai yhtiötä kerrallaan. Teen tietoisesti poikkeavan ratkaisun. Lähtökohtani on, että sen paremmin Ståhlberg kuin kukaan hänen aikalaisistaan tai seuraajistaan ei yksin luonut suomalaista elokuva-liiketoimintaa. Elokuv-ala oli monien ihmisten ja yhtiöiden joukko, jonka muotoutumisessa jokaisella toimijoista oli merkitys.

Liiketoiminnan ja johtajuuden historiaa on tutkittu runsaasti, mutta huomio on kiinnitetty suuriin yhtiöihin ja niiden johtoportaan. Kuten Marko Paavilainen

34 Teräs 2009, 12.

on todennut, pikkuporvaristo ei ole kiinnostanut tutkimusta.³⁵ Esimerkiksi Petri Karosen tutkimus suomalaisista yritysjohtajista taloudellisina ja poliittisina toimijoina 1600-luvulta 1920-luvun taitteeseen kohdistuu nimenomaisesti talouselämän huipulla oleviin johtajiin.³⁶ Susanna Fellman puolestaan on tutkimuksessaan johtajien koulutustaustaa 1900-luvun alusta 1970-luvulle kiinnittänyt huomionsa suurteollisuuteen.³⁷ Kun Petri Karonen kirjoitti yhdessä Jari Ojalan kanssa yritysten ja yhteiskunnan yhteiskehityksestä läpi vuosisatojen, suunnattiin huomio samoin suurimpiin toimijoihin.³⁸

Elokuva-alan suurimmatkin yhtiöt jäivät kauas talouselämän huipusta. Biografialan luoneet liikemiehet eivät olleet yhteiskunnallisesti merkittäviä keskushahmoja, mutta he olivat näkyviä hahmoja kaupunkikulttuurissa. He saattoivat saada kasvonsa ajanvietelevien pilapiirroksiin ja lehdet esittelivät heidän uusia biografejaan. He olivat paikallisella tasolla ja huiielämän piirissä merkittäviä henkilöitä. Heidän valtakuntansa oli pääkaupungissa, mutta heidän vuokraamoidensa kautta samat filmit levisivät muuallekin Suomeen, niiden avulla muutkin kaupungit saivat biografeja ja niihin ohjelmistoja ja laitteistoja. Juuri tämä tekee biografialan toimijoista mielenkiintoisen tutkimuskohteen: kyse ei ollut suuriruhtinaskunnan/tasavallan yhteiskunnallisista eturivin merkkihenkilöistä, arvostetuista taidemaailman edustajista tai suurista talouden johtajista, vaan uudenlaisen vapaa-ajanvieton, uudenlaisen liike-elämän edustajista, jotka loivat biografeillaan uudenlaista luvun kaupunkikulttuuria.

Tavoitteeni ei ole ainoastaan määritellä sitä millainen oli suomalainen biografiiliiketoiminta, vaan ennen kaikkea pohtia sitä, millaista toimintaa sen piirissä harjoitettiin. Yksittäisten toimijoiden työskentelymalleista, liikesuhteista tai toimintastrategioista on hyvin vähän tietoa, mutta yhdistelemällä niitä toisiinsa voidaan luoda kokonaiskuvaa.³⁹ Varhaisvaiheissa oli usein kyse yhden miehen johtamista yhtiöistä, ja eron tekeminen näiden välille on usein mahdotonta. Tämän takia en rajaa tutkimusta joko yhtiöihin tai ihmisiin, vaan tutkin kumpiakin elokuva-alaan vaikuttaneina toimijoina, jotka tekivät itsenäisiä päätöksiä, mutta eivät toimineet toisistaan riippumatta.

Toimijoiden joukon kokoonpano, suunnitelmat ja tulokset vaihtelivat, mutta he/ne veivät suomalaista elokuva-liiketoimintaa eteenpäin omien mielipiteidensä mukaisesti. Mielipiteisiin ja kokoonpanoihin vaikuttivat toimijoiden taustat, elokuva-alan sisäisen arvostukset ja sen ulkopuolisetkin vaatimukset. Tämän takia tutkin elokuva-alaa kokonaisuutena, toimijoiden monimutkaisena verkostona. Lähtökohtani on hyvin samanlainen kuin Karl-Erik Michelsenillä, joka on määritellyt professioiden tutkimuksen reunaehdoja. Myös Michelsen on korostanut yksittäisten suurmieskuvausten sijaan kollektiivisten jouk-

35 Paavilainen 2005, 15, katso myös 16.

36 Karonen 2004, 23–30.

37 Fellman 2000, 10.

38 Ojala ja Karonen 2007, 287–288; katso myös Valtonen ja Ojala 2005, 208–210.

39 Vertaa esimerkiksi Keskinen 2012, 16, katso myös 20–29.

kojen ja laajempien rakenteiden luomia historiallisia muutoksia. Vaikka elokuva-alalla toimiminen ei ole samanlainen tarkkarajainen ja selkeästi määrittyvä ammatillinen professio kuten Michelsenin tutkima insinööriys, ovat yhteneväisyydet ilmeiset.⁴⁰ Elokuva-alan toimijat olivat hyvin erilaisia. Ihmisillä ei ollut yhtenevää koulutusta tai ammattikuvaa, yhtiöiden taustat vaihtelivat, mutta siitä huolimatta he/ne rakensivat itselleen paikkaa suomalaisessa yhteiskunnassa, laajensivat piiriään ja pyrkivät selkiyttämään sen rajoja. Toimijat kamppailivat myös oman joukkonsa sisällä menestyksestä, pyrkivät vaikuttamaan itseään koskeviin asioihin sekä muuttivat toimintamuotojaan yhteiskunnan asettamien reunaehtojen muuttuessa. Kyse ei ollut deterministisestä kypsymisestä, lopputulosta kohti siirtymisestä, vaan jatkuvasta muutoksesta ja uudelleenmäärittymisestä.

Tässä kohtaa tutkimukseni niveltyy Pierre Bourdieun kenttäteoriaan.⁴¹ Bourdieun kenttä on tietyllä rajatulla alueella vaikuttavien toimijoiden sosiaalinen areena, jossa käydään jatkuvaa kamppailua määrittelyvallasta. Kyse ei ole avoimesta taistelusta, vaan neuvottelusta ja yhteistyöstä, jossa otetaan huomioon toimijoiden ja heidän/niiden edustamien tarkoitusperien erilaisuus sekä se, miten erilaisuus rajaa vaihtoehtojen määrää. Kamppailu on sellaisten toiminnallisten positioiden ottamista, jotka eivät välttämättä ole toistensa vastaisia, mutta jotka edustavat kutakin ryhmittymää ja sen intressejä. Kentän sisäinen rakenne jäsentyy sen toimijoiden suhteellisten erojen mukaan, joten se ei ole pysyvä vaan jännitteinen. Eri kentät ovat kytköksissä toisiinsa - mitä monimuotoisemmasta yhteisöstä on kyse, sitä enemmän löytyy kytköksiä. Bourdieun mukaan kentällä käytävät kamppailut ovat sidoksissa aikaansa, ja tapahtuvat vallankumoukset johtuvat uudenlaisten ideoiden ja ideologioiden löytämisestä tai uusien toimijoiden saapumisesta kentälle.⁴²

Suomalaisen biografialan toimijoiden näkemykset ovat mitä todennäköisimmin olleet erilaisia. Painotukset eivät kuitenkaan ole olleet automaattisesti toistensa vastaisia tai toisiaan poissulkevia, sillä tavoitteet ja toiminnan edellytykset olivat hyvin samanlaiset. Kuitenkin yhtiöiden toiminnassa oli erilaisia painotuksia ja kausia. Mukaan kuului myös suoranaisia salaliittoja ja vallankaappauksia, joten kamppailu saattoi olla hyvin konkreettista. Yhteistä eritasoisille taisteluille on, että linjan kummallakin (tai jokaisella) puolella oli useampi kuin yksi toimija – vallankumouksia tai suunnanmuutoksia ei yhden ihmisen voimin voitu tehdä.

Bourdieun keskeisiä käsitteitä ovat strategia ja kehityskaari,⁴³ jotka ohjaavat toimintaa kentällä. Strategia ei ole tietoista laskelmointia, vaan tiedostamattomien asemien ottamisesta suhteessa toimintaan. Strategia kumpuaa toimijan subjektiivisesta taustasta ja asemoitumisesta kentän toimintaan. Strategian toteutuma on

40 Vertaa Michelsen 1999, 6–7; Karonen 2004, 24; Kallioinen 2002, 16; katso myös Michelsen 1999, 8–9, jossa Michelsen nostaa esille, ettei edes insinööriprofession määrittäminen ole yksiselitteistä.

41 Bourdieu 2004, 29–30, 33–34; Bourdieu 1995, 256–257.

42 Bourdieu 1995, 85, 258–261, passim. Vertaa myös Karonen 2004, 21–22; Kallioinen 2002, 16.

43 Englanniksi ”strategy” ja ”trajectory”

kehityskaari, joka kattaa ne paikat, joihin toimija kentällä päätyy.⁴⁴ Kehityskaaren käsitteellä Bourdieu kritisoi perinteistä elämäkertatutkimusta, joka hänen mukaansa luiskahtaa helposti sankarikertomuksen rakentamiseksi, kuvaukseksi ”alkuperäisestä suunnitelmasta” ja sen suoraviivaisesta, deterministisestä toteuttamisesta.⁴⁵ Tavoitteeni on sama: haluan haastaa perinteistä tapaa kirjoittaa suomalaisen elokuvan toimijoista. En nosta esiin yksittäisiä sankarihahmoja, mutta lähtökohtaisesti rakan toimijoiden aktiivisuuden ja aloitteellisuuden varaan. Samalla huomautan, ettei toiminta ollut rationaalista tai parhaisiin ratkaisuihin päätyvää, sillä yhteiskunta ja liike-elämä olivat monimutkaisia, epätäydellisiä ja epäloogisia. Tämä ei kuitenkaan vähättele toimijoita, sillä taloudellinen toiminta ei voi koskaan sulkea pois epävarmuustekijöitä tai kehittyä kontekstistaan riippumattomana.

Suhtaudun kriittisesti tulkintoihin, joissa on korostettu suomalaisen varhaisen, etenkin autonomian ajan elokuva-alan kypsymättömyyttä, vaatimattomuutta, tai sitä, etteivät alan toimijat olisi tunteneet kovin hyvin kansainvälistä elokuva liiketoimintaa.⁴⁶ Arvioin alaa sen omista rakenteista ja kokonaisuudesta käsin, ja tutkin alalla vaikuttaneita ihmisiä aktiivisina toimijoina. Tämän ansiosta tavoitteeni on katsoa varhaista elokuva liiketoimintaa irrallaan myöhempien aikojen arvotuksista ja kansallisen elokuvahistorian tulkintaperinteestä, mutta samalla olla lankeamatta suurmieskertomuksiin. Lähtökohtani on, ettei kyse ole ollut deterministisestä kehityskulusta kohti 1920-luvun alussa käynnistynyttä ”oikeaa elokuva-alaa” tai vähäisestä varhaisvaiheen toiminnasta, vaan omaleimaisesta ja omalakisesta pyrkimisestä tavoitteiden ja päämäärien saavuttamiseen, sekä monista harha-askeleista, kompuroinneista ja epäonnistumisista, joita matkan varrella koettiin.

Tutkimukseni ei ole henkilöhistoria, yrityshistoria tai niiden kokoelma. Pierre Bourdieun käyttämän termin mukaan on kyse rakenteistetusta elämäkerrasta, jossa hahmotetaan toimijan strategiaa ja hänen positioitaan kehityskaarella.⁴⁷ Tapa, jolla kokoon rakenteistettujen elämäkertojen sarjaa, on velkaa prosopografiselle tutkimusotteelle, joka kerää tietystä rajatusta ihmisryhmästä systemaattisesta ja yhteismitallisesti elämäkerrallisia tietoja ja niiden avulla muodostaa kuvaa ”yleisestä elämänkaaresta”.⁴⁸ Lähtökohta on samantyyppinen kuin esimerkiksi Karosen tai Fellmanin tutkimuksissa johtajuudesta,⁴⁹ mutta tutkimuksen kohteena olevien ihmisten ja yhtiöiden joukko on huomattavasti suppeampi. Koska tutkimus kohdistuu elokuva-alan ensimmäisiin vuosi-

44 Bourdieu 1995, 206, 214, 256–259; katso myös Johnson 2004, 17–18.

45 Bourdieu 1995, 187, 190; katso myös esimerkiksi Johnson 2004, 18; Kalela 2000, 112–113; Michelsen 1999, 6–7; Ojala 2004, 32.

46 Kypsymättömyys- ja vaatimattomuustulkintoista katso esimerkiksi Seppälä 2012, 103; Sedergren ja Kippola 2009, 106, 113; Pantti 2000, 121.

47 Englanniksi ”constructed biography”. Bourdieu 1995, 258–261.

48 Verboven, Carlier & Dumolyn 2007, 37–41, 55–56, passim.

49 Karonen 2004, 20–22; Fellman 2000, 10–11, 26–27.

kymmeniin, kyseessä on ensimmäisen sukupolven toimijoiden joukko: mukana on vähän tilanteita, joissa yhtiö tai sen johto siirrettiin uudelle vanhan väistyessä. Muutama yhtiö myytiin eteenpäin, muutama sulautettiin isompaan kokonaisuuteen, mutta yhtään ei siirretty sukupolvelta toiselle.⁵⁰

Toimijoiden joukko on ajallisesti ja määrällisesti niin rajattu, ettei tietokanta-tutkimukselle ole tarvetta, eikä tilastollisille analyyseille mahdollisuutta. Tavoitteeni ei myöskään ole luoda yleistä mallia häivyttämällä yksilöitä, mutta lähtökohtanani on tutkimusote, jossa selvitän jokaisen toimijan taustoja ja vaiheita mahdollisuuksien mukaan yhteismitallisesti ja analysoin sitä, millaisia alan toimijat, yhtiöt ja ihmiset olivat, millaisia yhdistäviä ja erottavia piirteitä toimijoista löytyi ja millaisia muutoksia piirteissä tapahtui tutkimuskaudella.

Toimijat eivät olleet keskenään tasa-arvoisia, joten ne eivät myöskään tule saamaan tasa-arvoista käsittelyä jo senkin takia, että tietoa on säilynyt hyvin eri tavoin. Esimerkiksi joidenkin osakeyhtiöiden kohdalla tiedetään ainoastaan yksi ainoa osakas, joka toimi myös johtajana, toisten kohdalla osakasluettelot ovat säilyneet. Kummassakin tapauksessa tiedot kuvaavat paitsi aineiston säilymisen prosesseja, myös sitä, miten yhtiöiden sisäinen toiminta ja valta jakaantuivat. Tutkimukseni lähtökohtana on se, että mitä tärkeämmästä ihmisestä tai yhtiöstä on kyse, sitä enemmän on tietoa.

Bourdieu'n kenttäteorian strategia ja kehityskaari näyttäytyvät tutkimuksessani reittinä, jota kukin toimija kulki suomalaisessa elokuva-liiketoiminnassa. Uuden toimijan ilmestyessä elokuvan piiriin selvitän, mistä hän on tullut ja mitkä ovat mahdollisesti olleet ne syyt, jotka ovat tuoneet hänet elokuva-alalle ja juuri kyseiseen yhtiöön ja asemaan. Seuraan toimijoiden (ihmisten ja yhtiöiden) kehityskaaria ja jäljitän toiminnan vaikutuksia elokuva-alaan. Strategioita pohdin vertaamalla toimijoiden kehityskaaria toimintaan — vaikuttivatko eri ryhmien strategiset positiot eri tavoin elokuva-liiketoiminnan kehittämiseen?

Bourdieu'n mukaan jokainen toimija tuo kentälle henkilökohtaisia pääomiaan, jotka hän jakaa neljään luokkaan:

1. taloudellinen pääoma – konkreettiset rahavarat ja aineelliset resurssit
2. kulttuurinen pääoma – tiedot ja taidot sekä kokemukset
3. sosiaalinen pääoma – suhdeverkostot sekä aktuaaliset että potentiaaliset resurssit kuulua johonkin tiettyyn ryhmään
4. symbolinen pääoma – toimijan nauttima kunnioitus, arvostus ja asiantuntija-asema, muodostuu kolmesta edellisestä pääomasta silloin, kun muut toimijat tunnustavat ne ja antavat niiden perusteella arvostusta

50 Vertaa esimerkiksi Susanna Fellmanin tutkimus yritysjohtajuuden kehityksestä, jossa korostuu sukupolvi-asetelma. Fellman 2000, erityisesti 62–72, passim, katso myös Fellman 2006, passim. Myöhemminä vuosikymmeninä elokuva-alalle muotoutui vahvoja perheyhtiöitä, esimerkiksi Adamsit, Orkot, Mäkelät, tietyllä tasolla myös Molinit ja Karu-Särkkä-perheet.

Pääomat eivät jakautuneet tasaisesti, mikä aiheuttaa jännitettä kentälle. Jokaista tarvittiin, joten toimijat neuvottelivat ja ottivat positioita omiensa ja tarvitsemiensa pääomien mukaan.⁵¹

En käytä Bourdieun pääomia tulkintaa johdattelevana teoriana, vaan meto-disena apukeinona, joka auttaa hahmottamaan suomalaisen elokuva-liiketoimintaan vaikuttaneita tekijöitä. En kuljeta pääoma-käsitteitä mukana tavoitteena määritellä, mitä kolmesta pääomasta ja kuinka paljon kukin omistaa. Sen sijaan pohdin niitä reittejä, joita toimijat päätyivät elokuva-alalle sekä heidän taustojensa ja henkilö-kohtaisten panostensa vaikutuksia elokuva-liiketoimintaan. Bourdieun käsitteet ovat metodisia ”muistilappuja”, joiden avulla pystyn analysoimaan yksittäisten toimijoiden asemaa elokuva-alan vaiheissa.

Bourdieun strategia ja kehityskaari ovat tässä tutkimuksessa pääomia keskeisempiä kentän toimintaa ja kehitystä analysoitaessa. Ne auttavat tutkimustani, koska säilyneet lähteet eivät suoraan kerro, mitä toimijat suunnittelivat tekevänsä. Sen sijaan pystyn näkemään toteutumat ja sen, mihin kukin toimijoista päätyi missäkin vaiheessa. Tällä asetelmalla korostan, että elokuva-liiketoiminnan rakentuminen ei ollut vain tietoisien kehitystyön tuote, vaan paljon syntyi ikään kuin sattumalta tai eri toimijoiden yhteistoiminnan tuloksena.

1.5. Lähdeaineisto

Yhdenkään tutkimuksessa mukana olevan toimijan arkisto ei ole säilynyt kattavasti tai sitä ei ainakaan ole löytynyt tutkimusta varten. Vain muutamalta toimijalta on ylipäättään säilynyt omaa asiakirja-aineistoa. Aineiston hajanaisuuden takia merkittävä osa tutkimusprosessia on ollut lähteiden etsiminen, mutta lopputulos on, että autonomian ajan elokuva-liiketoiminnasta on löydettävissä runsaasti aineistoa. Mukana on useita sellaisia asiakirjasarjoja, joita ei ole aikaisemmin hyödynnetty samassa mittakaavassa suomalaisen elokuvan historiaan liittyvässä tutkimuksessa.

Aineiston fragmentaarisuus rajaa mahdollisia kysymyksenasetteluja. Yhtiöiden sisäisten, välisten ja henkilöiden yksityisten aineistojen puuttuessa melkein kokonaan esimerkiksi yhtiöiden välisten yhteyksien, muiden liikesuhteiden, sosiaalisen pääoman tai sidosryhmäsuhteiden luonteen tutkiminen on mahdotonta.⁵² Tiliaineistoja on säilynyt vain yhdeltä filmiagentuurilta muutaman kuukauden ajalta

51 Kolme ensimmäistä pääomistaan Bourdieu määritteli artikkelissaan *Forms of Capital* (julkaistu alun perin saksaksi nimellä *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital* vuonna 1983, englanninos vuonna 1986). Neljättä hän kehitti myöhemmissä tutkimuksissaan, esimerkiksi teoksessa *Practical Reason* (alkuperäisteos *Raison Pratiques*, 1994, englanninnos 1998). Bourdieu 1986, passim; Bourdieu 1998, 47.

52 Vertaa esimerkiksi kokoelma *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia* (toim. Jarkko Keskinen ja Kari Teräs, 2008) tai Teräs 2009, 15–23, 25, passim; Keskinen 2012, 15–19, passim.

ja toisesta arkistosta on löytynyt vuokraamokirjanpitoa yhden kirjan verran.⁵³ Kirjeitä on löytynyt vain noin 150 kappaletta, joista pyöreästi 140 liittyy Jyväskylässä toimineen biografin ohjelmistohankintoihin.⁵⁴ Kirjeet kuvaavat ainutlaatuisella tavalla sitä, miten helsinkiläiset biografiyhtiöt levittivät ohjelmistojaan 1910-luvun taitteen molemmin puolin, mutta muista aikakausista tai toimintamuodoista en pysty juurikaan tutkimaan sitä, mitä alan toimijat halusivat tehdä tai millaiset heidän/niiden keskinäiset välit olivat.

Joitain lähdeaineistoja on myös jätetty tietoisesti käyttämättä. Merkittävään tällainen aineisto ovat maistraattien pöytäkirjat ja elinkeinoilmoitukset. Syy tähän on Sven Hirnin arvokas pohjatyö, joka on lähdetietoineen koottu teokseen *Kuvat elävät. Elokuvatointia Suomessa 1908–1918*.⁵⁵ Sven Hirn on käynyt läpi aineistot Helsingistä, Turusta, Tampereelta, Viipurista ja Oulusta vuoteen 1918 asti ja kerännyt tarkat tiedot biografioiden toiminta-ajoista, sijainneista, koista ja omistajista. Tästä eteenpäin tiedot teattereista ovat fragmentaariset, eikä vertailukelpoista tietoa ole kuin Helsingistä.

Hirn on käyttänyt muita viranomaisaineistoja, joiden avulla myös tätä tutkimusta on viety eteenpäin. Pohjatiedot elokuva-alan yhtiöistä ja kentän rakenteesta on kerätty kaupparekisteriakteista. Jokaisen yhtiön tuli rekisteröityä kaupparekisteriin riippumatta siitä, oliko kyseessä osakeyhtiö vai sitä huomattavasti epämuodollisempi kauppayhtiö. Perustamisilmoituksen ohella tuli ilmoittaa yhtiön prokuristit eli nimenkirjoittajat sekä osakeyhtiöistä toimitusjohtajat ja hallituksen jäsenet.⁵⁶ Yhtiöt ylläpitivät tietojaan laiskanlaisesti, joten kaupparekisteriasiakirjat eivät pysty kuvaamaan elokuvayhtiöiden toiminnan koko kaarta. Kauppayhtiöiden ilmoitukset ovat suppeita, usein niistä on pelkkä perustamisilmoitus, mutta osakeyhtiöiden kaupparekisteriakteihin kuuluu usein perustamiskokouksen asiakirjojen ohella erilaisia jäljennöksiä kokouspöytäkirjoista, osakasluetteloista ja muista asiakirjoista. Myös toiminnan loppumisesta on kuulunut tehdä ilmoitus, mutta etenkin kauppayhtiöissä se on usein jäänyt tekemättä. Kauppayhtiöiden nimeen tuli kirjata omistajan nimi, joten omistajanvaihdos on vaatinut uutta rekisteröintiä. Näin ollen kauppayhtiöiden toiminnan päättyminen puuttuu useimmiten rekisteristä, mutta osa yrityskaupoista on kirjautunut asiakirjoihin.

53 Filmimport-bok 1918-1919. Frans Engströmin arkisto; Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön ja Suomen Biografi Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

54 F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

55 Hirn 1991, 252–266.

56 Toiminimistä annetun lain mukaan osakeyhtiöiden ja kommandiittiyhtiöiden nimissä piti olla maininta yhtiömuodosta, kun taas kauppayhtiöiden nimissä piti olla kaikkien yhtiömiesten nimi näkyvillä. Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus kaupparekisteristä sekä toiminimestä ja prokurasta 2.5.1895, 2. luku, 10 §, katso myös 15 §. Säädöskokoelma 1895.

Erilaisten hakemistojen avulla etsin elokuva-alan yhtiöitä kaupparekisteristä ja kävin läpi toista sataa kaupparekisteriaktia, joista yli puolet paljastui liian myöhään perustetuiksi, muiden alojen yhtiöiksi tai yksittäisiksi elokuvateattereiksi, että ne rajautuivat tutkimuksen ulkopuolelle. Noin neljäkymmenen yhtiön kaupparekisteriaktit päättyivät mukaan tutkimukseen. Niiden avulla olen pystynyt selvittämään biografi-liiketoiminnan laajuutta ja toimijoita. Ne myös vahvistavat merkittävimpien yhtiöiden (yhtä lukuun ottamatta) löytyneen Helsingistä.

Suomalaisella elokuva-alalla toimi myös useita sellaisia yhtiöitä, joita ei ole viety kaupparekisteriin. Näitä yhtiöitä olen etsinyt muista lähteistä, erityisesti sanomalehdistä ja puhelinluetteloista. Rekisteröimättömyys ei ole tutkimukselle ongelma, sillä sekin kertoo yhtiöstä ja sen toiminnasta, vaikka lopputulos on se, että rekisteröimättömistä yhtiöistä saattaa olla tiedossa vain nimi, ei tarkkoja toimintavuosia tai edes omistajaa/johtajaa.

Tärkein lähde biografialan ihmisistä on samoin kaupparekisteri, sillä sen avulla olen pystynyt yhdistämään ihmiset yhtiöihin. Pelkkä kaupparekisteri ei kuitenkaan ole riittänyt, sillä tavoitteena on ollut saada samat määrämuotoiset perustiedot jokaisesta merkittävästä biografi-liiketoimintaan osallistuneesta ihmisestä: syntymä- ja kuolinvuosi, koulutustausta, ura ennen elokuva-alalle siirtymistä, ammattinimekkeet, biografi-liiketoiminnan vaiheet ja mahdollisesti tietoja myöhemmistä vaiheista. Useista henkilöistä on kirjoitettu aikaisemmassa tutkimuksessa, erityisesti Kari Uusitalon ja Sven Hirnin teoksissa, mutta olen täydentänyt tietoja useista muista lähteistä. Brages Presarkivetin henkilöhistoriallinen lehtileikekokoelma on osoittautunut kullannarvoiseksi aineistoksi. Kokoelmaan on kerätty lehtileikkeitä ruotsinkielisestä lehdistöstä vuodesta 1910 alkaen, joten sieltä löytyy merkkipäivä uutisia ja kuolinilmoituksia, mutta myös laajempia haastatteluja ja muuta materiaalia. Keskeisiä henkilöhistoriallisia lähteitä ovat olleet myös Kansallisbiografia, aikalaiskirjat, Helsingin poliisin osoiterekisteri, Suomen sukututkimusseuran kuolinilmoituskokoelma ja Helsingin kaupungin puhelinluettelot.

Vaikka toimijoiden arkistoja ei ole kattavasti säilynyt, jonkin verran aineistoja on käytettävissä. Parhaiten aineistoa on säilynyt Suomi-Filmi Oy:n kokoelmassa Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa. Kokoelmaan on päätynyt Suomi-Filmin itseensä sulauttaneiden yhtiöiden aineistoja, mutta se on järjestämätön ja luetteloinen, joten käyttäminen on vaatinut pahvilaatikoiden penkomista, kokoelman hahmottamista sekä asiakirjasarjojen tai yksittäisten asiakirjojen tunnistamista. Aineistosta vanhin osa on syntynyt 1910–1920-lukujen taitteessa, joten se on merkittävä lähdekokonaisuus tutkimuksen loppupuolella. Mukana on asiakirjoja neljältä tässä tutkimuksessa käsitellyltä yhtiöltä: Olympia Oy, Suomen Biografi Osakeyhtiö, Aktiebolaget Affärscentral ja Kino-Palats Oy. Näistä kattavimmin on säilynyt aineistoa Affärscentralilta ja Kino-Palatsilta, joilta löytyy suhteellisen täydet sarjat yhtiö- ja johtokunnan kokousten pöytäkirjoja. Olympialta ja Suomen Biografilta

kokoelmassa on vain yksi yhteinen vuokraamon ohjelmistokirja ja Suomen Biografilta kahden kokouksen pöytäkirjat.

Varhaisempia vaiheita kuvaavaa aineistoa löytyy Jyväskylän maakunta-arkistosta. Vuonna 1908 toimintansa aloittaneen Opiksi Huviksi -nimisen elokuvateatterin arkisto on ainutlaatuinen ikänsä ja laajuutensa takia.⁵⁷ Vaikka aineistoa on alle yhden hyllymetrin verran, se on kertynyt huomattavasti aikaisemmassa vaiheessa kuin muut säilyneet arkistot. Valtaosa on esitettyjen filmiohjelmistojen käsiohjelmia, mutta tälle työlle hedelmällisin on ollut yhden arkistokotelon kokoinen liikekirjeenvaihto vuosilta 1907–1914. Kumppaneina ovat olleet kaikki keskeiset helsinkiläiset biografi-alan yhtiöt, joten jyväskylälaisteatterin vastaanottamat kirjeet antavat ainutlaatuisen näkymän suomalaisen elokuvaleivityksen käytäntöihin sen varhaisvaiheissa. Kirjeistä löytyy myös vihjeitä helsinkiläisyhtiöiden välisistä suhteista ja hierarkioista.

Henkilöaineistoja on vähemmän kuin yhtiöarkistoja. Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa säilytetään Frans Engströmin arkistoa, johon kuuluu muutamia kirjeitä ja yksi tilikirja. Svenska litteratursällskapetin Estlanderien sukuarkistossa puolestaan on muutamia Erik Estlanderin liiketoimiin liittyviä asiakirjoja. Vaikka kumpikin aineisto on hyvin pieni, ovat ne olleet erinomaisena apuna tutkimuksen teossa, koska muuta samoja aihepiirejä käsittelevää aineistoa ei ole.

Helsingin poliisilaitoksen viranomaisvalvonta on synnyttänyt kaksi tälle tutkimukselle keskeistä asiakirjasarjaa: ennakkotarkastuksen asiakirjat ja huviverojen tilikirjat. Koska suurimmat biografiyhtiöt toimivat Helsingissä, antavat aineistot paikallisen tason lisäksi hyviä suuntaviivoja koko Suomen tilanteesta.

Alkuvuonna 1911 käynnistynyttä poliisiviranomaisen tekemää elokuvien ennakkotarkastusta hoidettiin kaikilla esityspaikkakunnilla, mutta tiettävästi ainoastaan Helsingissä asiakirjat ovat säilyneet.⁵⁸ Muiden paikkakuntien kokoelmat ovat nähtävästi olleet hyvin suppeat, sillä tarkastuksen alkuvaiheista alkaen on viitteitä siitä, että poliisit usein hyväksyivät sellaisenaan Helsingissä tarkastetut elokuvat.⁵⁹ Koska vuokraamot toimivat pääkaupungissa, Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat antavat hyvän kuvan siitä, millaisia elokuvia esitettiin koko maassa vuodesta 1911 alkaen. Paikallinen poliisilaitosten tarkastustoiminta jatkui vuoteen 1919 asti, jolloin perustettiin väliaikainen valtakunnallinen filmitarkastuslautakunta, joka puolestaan korvattiin kahta vuotta myöhemmin vakituisella Valtion filmitarkastamolla, joten vuodesta 1919 aineisto kuvaa koko maan tilannetta. Järjestelmän muuttuessa seuraajaorganisaatio on saanut edeltäjänsä aineistot, joten nykyään kokonaisuus kuuluu Kansallisarkistossa säilytettävään Valtion elokuvatarkastamon arkistoon.

57 Arkistosta tarkemmin Hupaniittu 2012, passim.

58 Arkistolaitoksen kokoelmista ei löydy tarkastusasiakirjoja muualta kuin Helsingistä.

59 Olympia Osakeyhtiö Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 14.9.1911. F:1 Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi Osakeyhtiön arkisto, JyMA.

Keskeistä elokuvatarkastuksen asiakirjoissa on huomioida se, ettei kyse ole filmografiasta vaan ennakkotarkastuksen tarpeita palvelleista tiedoista. Tarkastettavan elokuvan ilmoitukseen piti kirjata nimi, pituus, valmistaja ja tehdasnumero sekä ”riittävän täydellinen selostus sisällyksestä”.⁶⁰ Eri tarkastuttajat suhtautuivat eriasteisella täsmällisyydellä ilmoitusten laadintaan; toisinaan ohjelmiston käsiohjelma tai sen oikovedos ehti mukaan ilmoitukseen, toisinaan mukana oli vain käsin raapustettu selostus, jonka mittaan saattoivat kyseisen päivän kiireet vaikuttaa; moniosaisista näytelmäelokuvista kirjoitettiin juoniselostus, mutta ajankohtaisfilmeistä riitti vain nimi ja pituus. Tehdasnumero puuttui ilmoituksista usein kokonaan.

Joidenkin tarkastusasiakirjoissa käytettyjen nimilyhenteiden tulkitseminen voi olla vaikeaa, mutta tämä on kokonaisuuteen nähden suhteellisen pieni ongelma. Hankalinta tulkinta on silloin, kun samannimisiä tai melkein samannimisiä yhtiöitä on useita.⁶¹ Samoin elokuva saattoi päätyä valmistajan sijaan levittäjän nimiin, tai jopa väärälle yhtiölle. Todennäköisesti valmistajatiedot pitivät kuitenkin suhteellisen hyvin paikkansa, sillä jo hyvin varhaisessa vaiheessa elokuvien alkuun tai välitekstiruutuihin lisättiin yhtiön nimi. Syynä tähän oli taistelu laittomia kopioita vastaan, joten tieto valmistajasta kulki elokuvan mukana, ainakin siihen asti, että välitekstit käännettiin paikalliselle kielelle. Valmistaja oli myös tae filmin laadusta, joten jos tarkastuttajat tietoisesti vaihtoivat tietoja, he laittoivat filmin arvostetumman yhtiön nimiin. Tämä puolestaan saattoi olla riskialtista, etenkin jos kilpailija todella toi arvostetumman yhtiön filmejä rajatulla tai yksinoikeussopimuksella Suomeen.

Kysymys pituustietojen luotettavuudesta on ongelmallinen. On tunnettua, että sensuuriasiakirjoihin merkityt tiedot poikkeavat usein elokuvien nykyisin tunnetuista, filmografioihin kirjatusta pituuksista, mutta näin jälkikäteen ei voida enää tietää, millaisina versioina filmit ovat Suomeen tulleet. Tietystä mielessä sensuuriasiakirjojen metritietoja voi pitää luotettavina, sillä pituuden tietäminen oli aikalaisille tärkeää. Filmikauppaa tehtiin metrimittalla, samoin määriteltiin tarkastusten taksa, ja vuokraamot takasivat asiakkaalleen vähimmäismittan jokaiselle ohjelmistolle. Koska jokaisessa vaiheessa filmien mitta vaikutti niiden hintaan, on osapuolien välillä vallinnut jonkintasoinen konsensus elokuvien pituuden arvioimisesta, vaikka tarkkojen metrimäärien mittaamiseen ei olisi ollut mahdollisuutta. Näin ollen yksittäiselle elokuvalle mitta on voinut poiketa siitä, millaiseksi se nykyisissä filmografioissa on määritetty, mutta yleisemmin ottaen elokuville on annettu sellainen pituus, joka on ollut aikaisten mielestä tarpeeksi uskottava ja hyväksyttävissä oleva. Aivan samaan tapaan nykyisiin filmografioihin merkityt tiedot elokuvien mitoista

60 Senaatin siviilitoimituskunnan ohje kuvernööreille 15.12.1910. Da:47, Puhtaaksikirjoitetut kirjekonseptit. Senaatin siviilitoimituskunnan arkisto, KA.

61 Esimerkiksi Jaakko Seppälänkin esille nostama ”National” joka saattoi viitata useaan eri maalaiseen yhtiöön, tai kotoisempi ongelma, jossa suomalainen Nordiska Biograf Kompaniet ja tanskalaisen Nordisk Films Kompagni toisinaan menivät sekaisin. Vertaa Seppälä 2012, 30.

voivat perustua arvioille ja yhteiselle konsensukselle, sillä alkuperäispiteudesta voi olla erilaisia tietoja ja säilynyt versio elokuvasta voi olla epätäydellinen.

Pituuden epätäsmällisyyksiä vaikeampia ovat merkintöjen kirjavuudet eli se, millä tarkkuudella tietoja asiakirjoihin kirjattiin. Esimerkiksi vuonna 1911 lajityyppimääritelmät ovat vaihtelevia, mutta seuraavina vuosina ne löysivät uomansa. Punaisen sensuurin aikana merkinnät olivat ylipäänsä aikaisempaan verrattuna epätäsmällisiä. Keskeistä filmitarkastuksen tietojen käyttämisessä on se, että ne kuvaavat aikalaistietoja Suomessa (Helsingissä) esitetyistä elokuvista. Tarkastuttajilla on tuskin ollut ainakaan laajamittaista tarvetta valehdella ja tarkastajat ovat olleet heidän laillaan elokuvan asiantuntijoita, joten liian räikeitä poikkeamia ei olisi hyväksytty. Vaikka vapaamuotoiset ilmoitukset olivat ulkomuodoltaan ja sisällöltään kirjavia, ovat niistä laaditut tarkastusluettelot yllättävän täydellisiä. Tarkastusluetteloiden sarakkeista löytyy vain harvoin tyhjiä kohtia,⁶² ja vaikuttaa siltä, että ainakin Helsingissä elokuvia esitettiin ilman tarkastusta hyvin harvoin. Kokonaisuudessaan filmisensuurin asiakirjat ovat merkittävin lähde Suomessa esitetyistä elokuvista. Vaikka yksittäisen elokuvan kohdalla lähdekriittiset ongelmat ovat ilmeiset, kokonaisuuksia tarkasteltaessa lukuja ja niiden paljastamia painotuksia voi pitää luotettavina.

Sensuuriaineistojen ohella poliisille kertyi tietoja elokuvaesitysten verotuksesta. Leimaverotuksen aineistot eivät ole säilyneet, mutta ne eivät kertoisi kovinkaan paljoa liiketoiminnasta, sillä 1920-luvun alun uudistukseen asti maksu oli sidottu esityspäivien lukumäärään. Jokaisesta biografista, joka toimi päivittäin, perittiin samansuuruinen vero riippumatta koosta tai yleisön määrästä. Uudistuksen jälkeen maksu oli sidottu istumapaikkojen määrään ("penkkivero"), joten sekään ei anna uutta tietoa, sillä tiedot biografien koista löytyvät täsmällisemmin muista lähteistä. Sen sijaan ensimmäisen maailmansodan aikana luotu huvijärjestelmä on tuottanut herkullista lähdemateriaalia. Vuoden 1915 alusta alkaen veroa kerättiin jokaisesta pääsylipusta, joten summat ovat suoraan suhteessa elokuvateatterin tuloihin. Helsingin poliisilaitoksen arkistossa on säilynyt pääkaupungissa suoritettujen huvijerojen tilikirjat vuosilta 1915–1921.⁶³ Aineiston merkitys on erityisen suuri, koska se kattaa ensimmäisen maailmansodan ja sen päätyttyä käynnistyneen suomalaisen elokuva liiketoiminnan murrosvaiheen alkuvuodet. Näin ollen se tarjoaa yksityiskohtaista tietoa eri biografiyhtiöiden välisistä voima-suhteista suurten yritysjärjestelyiden aikakaudella.

Samalta aikakaudelta on käytettävissä tietoja maahantuonnin ja/tai voimasuh-teista, sillä Helsingin filmisensuurin/valtiollisen filmitarkastuksen tilikirjat ovat säilyneet vuodesta 1917 alkaen. Koska taksat määriteltiin tarkastettujen metrien perusteella,

62 Vuosien 1911–1929 ajan kerättyihin luetteloihin merkittiin perustietojen lisäksi kunkin elokuvan tarkastusnumero, päiväys ja sensorin nimi. Vuodesta 1918 tietosisältöä kasvatettiin vielä tarkastuttajan nimellä. Aikaisempien elokuvien osalta tämä tieto on löydettävissä ainoastaan itse ilmoituksesta.

63 Lisäksi vuodelta 1922 on säilynyt osittainen tilikirja vuoden neljältä ensimmäiseltä kuukaudelta.

luvut kertovat maahantuonnin ja/tai levityksen voimasuhteista. Parin ensimmäisen vuoden ajalta tietojen tulkitseminen on hankalaa, sillä paikallisen tarkastuksen saattoi maksaa maahantuojaa, levittäjä tai esittäjä, mutta valtakunnallisen tarkastuksen ajalta vuodesta 1919 eteenpäin luvut kuvaavat paremmin elokuvalevityksen voimasuhteita.

Muita vastaavia koko biografialaa kuvaavia lähteitä ei viranomaisarkistoissa ole, mutta esimerkiksi senaatin, eduskunnan, Helsingin kaupungin, raastuvanoikeuden ja opetusministeriön arkistoissa on lähdemateriaalia yksittäisistä biografialaan liittyvistä aiheista.

Kuten arkistoaineistojen vähäisyydestä ja fragmentaarisuudesta käy ilmi, olisi tutkimuksen tekeminen ollut mahdotonta yksinomaan niiden varassa. Tämän takia työssä on käytetty laajaa sanomalehtiaineistoa ja muita täydentäviä lähdeaineistoja.

Sanomalehtiaineistojen keräämisessä varhaisimpien vuosien osalta mittamattomana apuna on ollut Kansalliskirjaston Historiallinen sanomalehtikirjasto eli digitoitujen aineistojen kokoelma. Suomalainen sanomalehtiaineisto 1910-luvun alkuun on kattavasti digitoitu tekstintunnistusmenetelmällä, mikä mahdollistaa sanahakujen tekemisen kokotekstisestä sisällöstä. Haut eivät ole absoluuttisia, mutta niiden avulla on selvitetty esimerkiksi kiertuetoiminta ja teattereiden perustamisvaiheita uudella tarkkuudella. Digitoituun kokoelmaan lisätään vähitellen myös 1910-luvun aineistoja, joten tulevaisuudessa myöhempien aikojen keskusteluja voidaan jäljittää samalla tavalla. Apuna ovat olleet myös Sven Hirnin tutkimukset, joiden lähdeviitteet ovat auttaneet paikallistamaan monia elokuvasta käytyjä keskusteluja.

Digitoimatonta lehtiaineistoa on käyty osittain järjestelmällisesti läpi. Tutkimusta varten on kerätty täydet sarjat Helsingin Sanomien elokuvailmoituksia vuosilta 1910–1919 sekä osittain 1920-luvulta,⁶⁴ vuoden 1918 vaiheita olen selvittänyt etsimällä pääkaupungissa ilmestyneistä lehdistä⁶⁵ aiheeseen liittyvää uutisointia. Samoin järjestelmällisesti on käyty läpi aikakauden elokuvalehdistö, Bio (1910), Biografidning/Biograafilehti (1915), Bio (1916) ja Filmiaitta/Filmrevyn (1921-).

Lehtiaineisto asettaa omat lähdekriittiset ongelmansa: lehdessä julkaiseminen ei tee sisällöstä automaattisesti ”totta”, joten teksteihin on suhtauduttava varauksella. Valtaosa materiaalia on biografiteattereiden ja -yhtiöiden mainoksia, joissa on näkyvissä se, miten biografialan toimijat halusivat asioiden olevan. Samaan tapaan vuosien 1915 ja 1916 elokuvalehdet heijastelevat julkaisijoidensa mielipiteitä, joten ne eivät esittele koko alan näkökulmia, vaan ainoastaan muutaman yhtiön. Toimijoiden välinen kilpailu piti jossain määrin ilmoittelua kurissa, joten pelkkiä katteettomia lupauksia ne eivät sisältäneet. Näin ollen esimerkiksi biografin julistaminen ”suurimmaksi ja parhaimmaksi” ei todista muusta kuin markkinointistrategiasta, mutta jos yhtiö mainostaa edustavansa Pathé Frères -yhtiötä yksinoikeudella, eivätkä

64 Sanomalehtiaineistoa ovat keränneet Suomen historian oppiaineen harjoittelijat Matti Knuutilaa ja Maija Uusitalo.

65 Työmies, Helsingin sanomat sekä osittain Uusi Suometar ja Hufvudstadsbladet.

muut lähde omissa mainoksissaan tätä kumoamaan, voidaan yksinoikeutta pitää uskottavana. Samoin esitysten mainostaminen ei vielä takaa, että ne olisi järjestetty, mutta useimmiten tärkeämpää on tietää että toimija on ollut valmiudessa esityksen järjestämään. Tällä tavoin esimerkiksi kotimaisten filmien ja teknisten innovaatioiden ajoittaminen mainoksilla on mahdollista.

Muu lehtiaineisto on hyvin vaihtelevaista, eikä tekstejä voi pitää puolueettomana. Aina, kun biografialan toimijat ovat päässeet lehdistössä ääneen, ovat he ajaneet omia etujaan, joten lausunnot heijastelevat heidän tavoitteitaan, vaikka ne esitettäisiin koko alan nimissä. Samoin vastapuolet esimerkiksi elokuvatarkastukseen liittyvissä keskusteluissa ovat ottaneet yhtä värittyneitä kantoja. Mukana on myös jonkun verran tekstejä, jotka esittelevät alan toimintaa ja toimijoita, biografeja ja elokuvia. Nämä ovat useimmiten varsin kriittittömästi kirjoitettuja, joten myös niissä näkyy se, kuinka toimijat ovat onnistuneet tuomaan omaa alaansa esille. Parhaimmillaan vastaavia kirjoituksia löytyy useista lehdistä samoina päivinä, mikä puolestaan paljastaa, että toimijat järjestivät lehdistötilaisuuksia tai jopa tuottivat valmista materiaalia julkaisujen pohjaksi. Tekstien myötämielisyyden ansiosta ne ovat tärkeitä lähteitä, koska ne heijastelevat toimijoiden tavoitteita, jotka muista aineistoista jäävät piiloon.

Aikalaismateriaalin ohella on käytetty myöhempien vuosikymmenien aineistoja. Elokuva-alan lehdistä julkaistiin etenkin 1940-luvulta lähtien erilaisia muistelmartikkeleita varhaisvaiheista. Näiden artikkelien käyttämisessä on omat vaikeutensa, sillä ne perustuvat muistikuville, käsityksille ja vuosikymmenten värittämille tulkinnoille. Etenkin vuosiluvuissa on runsaasti heittoja, mutta myös muita epätasällisyyksiä löytyy. Olen arvioinut muistelmien luotettavuutta vertaamalla muihin lähteisiin ja käyttänyt etenkin ajoituskysymyksissä ensisijaisesti aikalaislähteitä, en vuosikymmeniä myöhempiä muistelmia. Jos eri muistelmateksteissä on keskinäisiä ristiriitoja, olen luottanut siihen versioon, joka on vanhin eli ajallisesti lähinnä kuvattuja tapahtumia.

Valtaosa biografiyhtiöiden valmistamista elokuvista on tuhoutunut tai hävinnyt, joten säilynyt materiaali antaa rajoittuneen ja osittain jopa vääristyneen kuvan aikakauden filmituotannosta. Koska tämän tutkimuksen huomio on elokuva-alassa ja liiketoiminnassa, ei filmien sisällössä, olen rajannut säilyneen filmimateriaalin tutkimuksen ulkopuolelle. Näin ollen tutkin elokuvatuotantoa ainoastaan kirjallisten lähteiden perusteella. Perustiedot valmistetuista elokuvista on kerätty useista lähteistä, jotka ovat keskenään ristiriitaisia. Tärkeimmät ovat filmitarkastuksen asiakirjat, Filmografia Fennica ja Elonet-tietokanta, joista etusijalla ovat filmitarkastuksen asiakirjat. Vaikka edellä esiteltyjen ongelmien takia niiden tiedot eivät ole kokonaisuudessaan luotettavia, on asiakirjoissa kattavimmat ja täydellisimmät tiedot. Ero suomalaisten ja maahantuotujen elokuvien välillä on valtava: ulkomainen filmi saattoi taivaltaa toiselta puolelta maapalloa useiden käsien kautta ennen kuin sen tiedot toimitettiin sensuuriin, kun taas suomalainen elokuva toimitettiin tarkastettavaksi suoraan tuotantoyhtiöstä. Asiakirjat on myös laadittu omassa aikalaiskontekstissa, eli silloin, kun elokuvista on

ollut kaikkein täsmällisintä tietoa saatavilla. Elokuvista ja niiden valmistajista on myös mainintoja biografiiden mainoksissa ja lehtijutuissa, joten olen voinut vertailla eri lähteiden tietoja. Yksittäisiin elokuviin liittyvissä viitteissä, erityisesti niissä tilanteissa, joissa tuotantokontekstissa tai filmin tunnistamisessa on jotain erityistä, olen käyttänyt elokuvan ensisijaisena tunnisteena filmitarkastuksen sille antamaa tarkastusnumeroa, en esimerkiksi filmografioiden numerointeja.⁶⁶ Tämä on erityisen tärkeää niissä tapauksissa, joissa eri yhtiöt ovat kuvanneet samoja tapahtumia tai tilanteita, sekä niissä tapauksissa, joissa eri filmografiat eroavat toisistaan.

Ennen helmikuuta 1911 valmistuneista elokuvista tärkein ja kattavin auktoriteetti on Kari Uusitalon keräämä Filmografia Fennica. Luettelo on osin puutteellinen, etenkin juuri näiltä varhaisilta ajoilta.⁶⁷ Tämä ei kuitenkaan vähennä Filmografia Fennican merkitystä, sillä muut luettelot ovat vieläkin puutteellisempia. Esimerkiksi Kansallisen audiovisuaalisen arkiston Elonet-tietokanta on tutkimuskäytössä monin tavoin ongelmallinen. Se on alun perin koottu säilyneiden aineistojen pohjalta, ja sitä on täydennetty esimerkiksi Filmografia Fennican tiedoilla, mutta työtä ei ole tehty järjestelmällisesti, sillä ensisijainen lähtökohta on ollut kokoelmanhallinnassa. Näin ollen Elonetistä löytyvät tiedot poikkeavat osin filmitarkastuksen tiedoista ja Filmografia Fennicasta. Ristiriitoja löytyy esimerkiksi siksi, että varhainen filmimateriaali on useimmiten säilynyt vain fragmentaarisesti ja ainakin osittain ilman sen tuotannosta kertovia metatietoja. Näin ollen alkujaan erillisinä tarkastetut elokuvat on saatettu yhdistää yhdeksi tai päinvastoin, ja etenkin tuotantoyhtiö-tiedoissa on puutteita ja virheitä. Samoin Elonetiin on luetteloitu sellaista filmimateriaalia, jota ei ole tehty valmiiksi elokuviksi, ja joita ei näin ollen löydy filmisensuurin asiakirjoista eikä sen pohjalta laaditusta Filmografia Fennicastakaan. Tietokannan metatiedoista tämä ei kuitenkaan käy ilmi, vaan elokuvat saattavat vaikuttaa samalla tavoin ”valmiilta” filmeiltä kuin muutkin.

Olen täydentänyt ja täsmentänyt elokuvien tietoja lehtimateriaalilla. Lehdistä ja filmitarkastuksen asiakirjoista on myös löytynyt runsaasti aikaisemmin tuntemattomia suomalaisia tai Suomessa filmattuja elokuvia. Yhteensä näitä lienee tämän tutkimuksen yhteydessä löytynyt parikymmentä, joista ainakin puolet on myös päässyt esitykseen eli tullut valmiiksi. Tutkimuksessa ei kuitenkaan ole käyty elokuvia järjestelmällisesti läpi, joten lisääkin on todennäköisesti löydettävissä. Suomalainen varhainen elokuva-

66 Filmografia Fennicassa on oma juokseva numerointinsa, Elonetissä puolestaan on näkyvillä elokuvalle viimeisimmässä tarkastuksessa annettu tarkastusnumero. Itse käytän aina ensimmäisessä filmitarkastuksessa annettua numeroa.

67 Esimerkiksi elokuvien ensiesityspäivämäärät eivät välttämättä pidä paikkaansa. Tampereella toimineen Maat ja Kansat -yhtiön elokuvien ensiesityspäivät on ainakin osittain kerätty helsinkiläislehtien ilmoituksista. On kuitenkin luultavaa, että elokuvat esitettiin aluksi yhtiön omissa teattereissa Tampereella ja muissa kaupungeissa. Yhtiöllä ei ollut teatteria Helsingissä. Samoin osa Nordiska Biograf Kompanietin elokuvista on merkitty yhtiön tamperelaisen biografin Commercen nimiin ja ensiesitykseksi on laitettu Tampereen päivämäärä, ei varsinainen ensi-ilta Helsingissä.

tuotanto ansaitisikin oman perustutkimuksensa, jossa kerättäisiin järjestelmällisesti ja kriittisesti filmografista tietoa ei-fiktiivisesta tuotannosta.

1.6. Aikaisempi tutkimus

Samaan aikaan, jolloin kansainvälisessä elokuvantutkimuksessa voimistui New Cinema History -tutkimussuunta, koki suomalainen elokuvatutkimus historiallisen käänteeseen. Anneli Lehtisalo on ajoittanut käänteeseen suurin piirtein vuosituhannen vaihteeseen, sillä vuosina 1995–2005 valmistui yhdeksän elokuvahistoriaa käsittelevää väitöstutkimusta.⁶⁸ Seuraavilta vuosilta samaan sarjaan on laskettavissa Lehtisalons oma tutkimus ja ainakin neljä muuta väitöskirjaa.⁶⁹

Historiallinen käänteeseen väitöskirjat ovat avartaneet tutkimusotteiden kirjoja. Tutkijoiden taustat ovat elokuvatutkimuksen (mediatutkimuksen) ohella historiatieteissä, viestinnässä ja musiikkitieteessä. Filmi-cinema-erottelun perusteella suurimmassa osassa tutkimuskohteena on filmi, mutta näkökulmat lainaavat cinema-tutkimukselta: on tutkittu esimerkiksi fiktiivisiä elokuvia kansallisuuden, sukupuolen tai historiakuvaston rakentajina. Myös ei-fiktiivinen elokuva ja sen kansalliset tai kulutusyhteiskuntaa rakentavat merkitykset ovat nousseet aiheiksi. Myös filmin ulkopuolelta on löydetty tutkimusaiheita: peräti kaksi väitöskirjaa käsittelee elokuvasensuuria, ja niiden jatkona on ilmestynyt kolmas monografia,⁷⁰ samoin aiheeksi on nostettu suomalainen elokuvapolitiikka, elokuvan tukeminen ja Hollywood-elokuvan vastaanotto Suomessa. Kokonaisuudessaan voidaan sanoa,

68 Joachim Mickwitz: *Folkbildning, Företag, Propaganda Den finska icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden* (1995); Jari Sedergren: *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947* (1999); Kimmo Laine: *”Pääosassa Suomen kansa”. Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939* (1999); Markku Nenonen: *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa 1907–1922* (1999); Mervi Pantti: *”Kansallinen elokuva pelastettava” Elokuvapolitiittinen keskustelu elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla* (2000); Peter von Bagh: *Peili jolla on muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkitysten hahmottajana 1895–1970* (2002); Tarja Savolainen: *Jäämereltä Cannesiin. Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962* (2002); Anu Koivunen: *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films* (2003); Antti-Ville Kärjä: *”Varmuuden vuoksi omana sovituksena”. Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä* (2005). Lehtisalo 2006, 41.

69 Kaarina Kilpiö: *Kulutuksen sävel. Suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle* (2005); Minna Lammi: *Ett’ varttuis Suomenmaa. Suomalaisen kasvattaminen kulutusyhteiskuntaan kotimaisissa lyhytelokuviissa 1920–1969* (2006); Anu Juva: *”Hollywood-syndromi”, jazzia ja dodekafoniaa. Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa* (2008); Anneli Lehtisalo: *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakuvas- tona 1937–1955* (2011); Jaakko Seppälä: *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahan- tuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa* (2012).

70 Jari Sedergren: *Taistelu elokuvasensuurista. Valtion elokuvatarkastamon historia 1946–2006* (2006). Samoin Markku Nenosella on työn alla teos Valtion elokuvatarkastamosta.

että tutkimuksissa on ollut oppiaineesta tai aiheenvalinnasta riippumatta vahva elokuvan kulttuurihistoriallinen ote, jota Hannu Salmi määritteli jo vuonna 1993, eli vuosia ennen New Cinema History -käänteen läpimurtoa:

[Kyseessä on] yhteisnimike elokuvan kulttuurisuhdetta tutkivalle historialle, jossa yhdistyvät esteettinen, taloudellinen, sosiaalinen, tekninen ja mentaalinen elokuvan historia. Kulttuurihistorialle on ominaista selityspäätösten laajuus: tutkimuksessa otettaisiin huomioon elokuvan monimutkainen yhteiskunnallinen olemistapa.⁷¹

Yhteistä väitöskirjoille on myös aikarajaus, joka melkein jokaisessa keskittyy suomalaisen elokuvan ”teollisiin” vuosikymmeniin eli aikakaudelle 1920-luvun taitteesta 1960-luvun alkuun, ja suurin osa on sijoittunut niin sanottuihin ”kultaisiin vuosiin” eli 1930-luvulla alkaneelle kaudelle. Studiokausi, jolloin taloudellisiin voittoihin tähtäävä tuotantomalli oli olennainen osa järjestelmää, on ollut keskeisin tutkimuskohde. Tätä vasten on mielenkiintoista huomata, ettei väitöskirjoissa ole juuri kiinnitetty huomiota talouteen, tuotantojärjestelmiin tai liiketoimintaan. Maininnat elokuvateollisuudesta ovat jääneet johdantolukuihin tutkimusaiheen perusteluiksi – kultakauden elokuva on kiinnostanut tutkijoita teollisen luonteen takia, mutta teolliseen luonteeseen ei tutkimuksissa ole puututtu.

Eniten oman tutkimukseni kanssa samoja teemoja löytyy Kimmo Laineen väitöskirjasta *”Pääosassa Suomen kansa”*.⁷² Hän tutki suomalaisen elokuvan kansallisuutta vuosina 1933–1939 ja käytti filmien ohella laajasti muuta materiaalia, kuten kokouspöytäkirjoja ja elokuvaalehtiä. Laineella on oman tutkimukseni tavoin kohteena elokuva-alan toimijat, mutta lähtökohta on erilainen. Hän määrittelee aikarajauksensa elokuvateollisuuden rakentumisen kautta, mutta ei kysy, miten tuo tuotantojärjestelmä muotoutui. Hän korostaa, että kansallisten tavoitteiden taustalta löytyivät tuotantoyhtiöt, jotka ensisijaisesti pyrkivät voitolliseen tulokseen, mutta jatkaa, että elokuvatuotannon kansallisuus ei välttämättä ollut samansuuntaista taloudellisten pyrkimysten kanssa.⁷³ Kokonaisuus on omaa tutkimustani monimutkaisempi, sillä tuotantoyhtiöiden kansallisen elokuvan tuotannolle rakentuva kamppailu muutti hänen tulkintansa mukaan lähtökohtaista suhtautumista elokuvan talouteen. Vaikka elokuvatuotanto ja elokuvan talous eivät näyttäydä yksiselitteisen vastakkaisina, on ero korostetumpi kuin omassa tutkimuksessani.

Huomattavasti keskeisempi omalle tutkimukselleni on ainoa autonomian aikakauteen keskittyvä väitöskirja, Markku Nenosen *Elokuvatarkastuksen synty*

⁷¹ Salmi 2003, 45. Katso myös Lehtisalo 2011, 20.

⁷² Laine 1999. Alun perin Laineen tarkoitus oli tutkia studiojärjestelmää, eli kysymyksenasettelu on samankaltaisempi kuin minulla. Työn edetessä painopiste siirtyi sisältöihin. Laine 1999, 26–27.

⁷³ Laine 1999, 15, 33, 35, 43–44, 54, 66–67, 72–73, 116, 126.

Suomessa (1907–1922),⁷⁴ joka pureutuu valtion ja elokuva-alan välisiin suhteisiin sekä elokuvasta käytyihin siveellisyys- ja moraalikysymyksiä korostaneisiin keskusteluihin. Tutkimus hahmottaa Ojalan ja Karosen termein yritysten ja yhteiskunnan yhteisevoluutiota,⁷⁵ vaikei elokuva-alan sisäistä rakennetta tai järjestelmää pohdikaan. Työ on poikkeuksellinen myös siinä, että se rikkoo suomalaisen elokuvan ”perinteisen periodisaation” ja tutkii aikakautta yli ensimmäisen maailmansodan, itsenäistymisen ja 1920-luvun taitteen. Näiden ulottuvuuksien takia se tukee omaani, vaikka erilaisiakin tulkintoja töistämme löytyy.

Tutkimusaiheen tasolla vieläkin lähempänä on väitöstutkimuksista tuorein, keväällä 2012 valmistunut Jaakko Seppälän *Hollywood tulee Suomeen*,⁷⁶ joka tutkii yhdysvaltalaisen elokuvan vastaanottoa Suomessa vuosina 1918–1929. Keskeisin ero on tulkintoja ohjaava selitysmalli. Kärjistäen Seppälä tutkii elokuvan vastaanottoon liittyviä kysymyksiä ilmiöinä, kun taas omien tulkintojeni lähtökohtana ovat toimijat. Seppälä selittää maahantuontimääriä ja niissä tapahtuneita vaihteluita suomalais-ten katsojien kiinnostuksella, kun taas itse haen selityksiä myös taloudesta ja maahantuonnin rakenteista. Seppälän työssä korostuvat lehtikirjoitteluun osallistuneet toimijat, mutta esimerkiksi elokuvien levitykseen, maahantuontiin ja esittämiseen liittyvät rakenteet jäävät tutkimuksen ulkopuolelle.⁷⁷

Toinen keskeinen tulkintoihin vaikuttava ero on käytetyssä tutkimuskirjallisuudessa. Seppälä käyttää pääosin yhdysvaltalaista elokuva-alaa käsittelevää kirjallisuutta,⁷⁸ kun taas tässä työssä etualalle on nostettu Eurooppaan kohdistuva tutkimus. Tärkeitä töitä ovat esimerkiksi Gerben Bakkerin, Thomas J. Saundersin ja Kristen Thompsonin tutkimukset, joiden näkökulma elokuvan taloushistoriaan on transnationaalinen, vaikkei sitä teoksissa mainitakaan.⁷⁹ Eurooppalaisiin toimintamalleihin kohdistuva tutkimus on ollut tietoinen valinta, sillä lähtökohtanani on, että järjestelmät Atlantin eri puolilla versoivat pitkään toisistaan riippumattomina. Yhdysvaltalainenkin elokuva kulki eurooppalaisille valkokankaille ensimmäiseen maailmansotaan asti valtaosin Lontoolaisten välitystoimistojen kautta. Senkin jälkeen eurooppalainen protektionismi ja pitkään versonut omalakinen liiketoiminnan kehitys vaikuttivat oman tulkintani mukaan suomalaisen elokuva-alan malleihin, käytänteisiin ja reunaehtoihin yhdysvaltalaisia käytänteitä voimakkaammin, vaikka filmien vaikutteet

74 Nenonen 1999.

75 Ojala ja Karonen 2007, 285–286.

76 Seppälä 2012.

77 Katso esimerkiksi Seppälä 2012, 26, 35, vertaa esimerkiksi tämän tutkimuksen luvut 6.3. ja 9.1.

78 Katso esimerkiksi Seppälä 2012, 25–27, vertaa Musser 1990, Bowser 1990, Keil & Stamp 2004, Keil & Singer 2009.

79 Gerben Bakker: *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry*, 2008; Thomas J. Saunders: *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*, 1994; Kristin Thompson: *Exporting Entertainment. America in the World Cinema Market 1907–1934*, 1985.

tai käsitykset tähteydestä tai elokuvakulttuurista saattoivat helpommin rajoja ylittää. Kyse oli myös informaation kulusta: tiedot eurooppalaisista toimintamalleista kulkeutuivat Suomeen paljon yhdysvaltalaisia helpommin, sillä suomalaisten toimijoiden liikekumppanit olivat Euroopassa ja toimijoiden ulkomaan liikematkat suuntautuivat eurooppalaisiin kohteisiin. Yhdysvaltalaisen elokuvaaliiketoiminnan pureutuminen suomalaiseen elokuva-alaan lienee käynnistynyt voimalla vasta 1920-luvun lopulla, jolloin yhdysvaltalaiset suuryhtiöt alkoivat perustaa levitystoimistojaan Helsinkiin.⁸⁰ Siihen asti yhdysvaltalainen elokuva oli tullut Suomeen suomalaisten yhtiöiden tuomana, todennäköisesti useimmiten eurooppalaisten välittäjäyhtiöiden kautta.

Peräti kolmessa suomalaisen elokuvatutkimuksen historiallisen käänteen väitöskirjassa Bourdieun kenttäteoria on ollut mukana. Joachim Mickwitz rakentaa kulttuurien kentän pohjalta työnsä perusasetelman, jossa (kaupallinen) näytelmä-elokuva on (taiteellisen) ei-fiktiivisen elokuvan vastakohta. Mervi Pantilla puolestaan Bourdieun kenttä- ja makuteoriat ovat yhtenä lähtökohtanaan tutkittaessa suomalaisen elokuvan tukemista käytyä keskustelua. Kenttäteoriaa on käyttänyt myös Tarja Savolainen tutkimuksessaan ennen vuotta 1962 toimineista suomalaisista naispuolisista elokuvaohjaajista.⁸¹ Bourdieun kenttäteoriaa on ylipäänsä käytetty runsaasti kulttuuri- ja taidemaailman sisäisten rakenteiden tutkimuksessa, etenkin laajennettuna habituksella, joka on kulttuurista taitoa erottaa arvokkaaksi koettu arvottomasta.⁸² Tällöin kohteena on ollut valta, erityisesti määrittelyvalta kulttuurisen tuotannon kentillä, erojen teko ja kulttuurin arvottaminen. Tutkimuksissa ovat korostuneet selkeät rajalinjat ja vastakkainasettelut (valtio – yksityinen, korkea – matala, eliitti – muut).

Tässä työssä lähtökohtana ei ole taistelu määrittelyvallasta tai makukysymyksistä, vaan kilpailu katsojista ja taloudellisista voitoista. Näin ollen oman tutkimukseni kenttä ei rakennu vastakkainasetteluille ja poissulkemiselle, vaan kilpailulle ja erilaisille painotuksille, jotka voivat olla osittain tai kokonaan yhtenevät muiden painostusten kanssa. Toki vastakkainasetteluja löytyy, jopa suoranaisia taisteluita, mutta niiden asema kentällä ei

80 Ensimmäisen Suomeen rantautui Universal, jonka paikallinen tytäryhtiö rekisteröitiin vuonna 1928. Oy Metro Goldwyn Mayer Films Ab perustettiin vuonna 1929, Oy Fox Films Ab vuonna 1931 ja Warner Bros First International vuonna 1933. KR 60 182, Oy Universal Ab; KR 63 082, Oy Metro Goldwyn Mayer Films; KR 68 737, Fox Films Oy. PRH:n arkisto, KA; KR 72 034, Warner Bros First International. Kaupparekisteri, PRH.

81 Mervi Pantti 2000. Pantti käy läpi Bourdieun teoriaa, sen kritiikkiä ja oman tutkimuksensa suhdetta siihen sivuilla 67–78. Tarja Savolainen 2002; Joachim Mickwitz 1995. Muussa suomalaisessa tutkimuksessa teoriaa ovat käyttäneet myös esimerkiksi Merja Hurri analysoidessaan helsinkiläislehtien kulttuuriuosastojen kirjoittelua, Ari Kivimäki tutkiessaan 1950-luvun elokuvajournalismia, Auli Jämsänen on analysoinut käsityksiä suomalaisesta taitelijuudesta 1930–1940-luvuilla ja Camilla Hjelm tutkiessaan Gösta Stenmanian ja hänen taidesalonkia modernismin murroksessa. Merja Hurri 1993; Ari Kivimäki 1998; Auli Jämsänen 2006; Camilla Hjelm 2009.

82 Katso tarkemmin *La Distinction*, joka ilmestyi vuonna 1979, englanninnos *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* vuonna 1984.

ole niin merkittävä kuin tutkimuksissa määrittelyvallasta. Lähinnä omaa tapaani käyttää Bourdieun teoriaa on Kristiina Linnovaara tutkimus helsinkiläisestä 1940–1950-lukujen taidekentästä.⁸³ Hän seuraa tutkimuksessaan kentän toimijoiden positioita ja yhdistää kvantitatiivisia menetelmiä kvalitatiiviseen analyysiin. Hän korostaa, että tutkittava kenttä on moniulotteinen ja monitasoinen suhteiden ja rakenteiden verkosto.⁸⁴ Myös hänen toimijoidensa joukko on hyvin rajallinen, joten kvantitatiivinen analyysi rakentuu pienien muuttujajoukkojen ympärille ja pysyy hallittavissa ilman suuria tietokantoja. Linnovaara tutkii sekä taidekentän rakennetta että sen sisällä ja ympärillä käytyä keskustelua. Myös hänen lähdemateriaalinsa on sellaista, jossa valtataistelua ei eksplikoida selvästi, joten positioiden ottaminen on luettava rivien välistä.⁸⁵ Keskeisin ero tutkimuksissamme on puolestaan se, että Linnovaara ammentaa Bourdieun teoriasta apua etenkin makukysymysten analyysiin, jotka omassa tutkimuksessani ovat marginaalisessa osassa.

Suomalaisen elokuvan historiasta löytyy myös runsaasti muuta tutkimusta kuin väitöskirjoja. Keskeisin tutkimus omalla työlleni on ollut jo aiemmin mainittu Sven Hirnin *Kuvat elävät. Elokuvatoimintaa Suomessa 1908–1918*.⁸⁶ Hirn on tehnyt valtaisan pohjatyon selvittäessään suurimpien kaupunkien keskeisimmät elokuvateatterit ja niiden omistussuhteet koko autonomian ajalta, minkä lisäksi hän on kerännyt keskeisimmistä lehdistä elokuvaa käsitteleviä keskusteluja ja käyttänyt moninaisia viranomaislähteitä ja pienpainatekokoelmia. Vaikka ensisilmäyksellä *Kuvat elävät* ja Hirnin aikaisempi, vuosia 1896–1908 käsittelevä teos *Kuvat kulkevat*⁸⁷ saattavat näyttää samanlaisilta kuin oma tutkimukseni, ovat lähtökohdat erilaiset. Hirn ottaa keskiöön elokuvateatterit ja niiden toiminnan, kun taas oma lähtökohtani on yhtiöissä ja niiden liiketoiminnassa. Käsittelyssä on samat toimijat, mutta jaottelu on erilainen. Itselläni painopiste on kokonaisuudessa, liiketoiminnan kentässä ja sen rakentumisessa yksittäisten tapahtumien sijaan. Näin ollen pystyn rakentamaan analyysiäni Hirnin tekemän pohjatyon varaan.

Toinen keskeinen autonomian ajan elokuvan tutkimus on Hannu Salmen *Kadonnut perintö. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*.⁸⁸ Salmi keskittyy tutkimuksessaan kirjan nimen mukaisesti autonomian ajan näytelmäelokuvaan, jotka hän käy läpi perinpohjaisesti ja esittelee samalla suuren joukon elokuvien tekijöitä. Teos ravistelee vanhoja käsityksiä ja yksiselitteisesti romuttaa ajatuksen suomalaisen elokuvatuotannon syntymisestä vasta 1920-luvulla. Salmi keskittyy autonomian ajan elokuvan taidepuolen käsittelyyn – hän jopa tietyllä tapaa kirjoittaa 1910-luvun elokuvatuotantoa taiteeksi keskittymällä näytelmäelokuvaan ja sen tekoon osallis-

83 Kristina Linnovaara 2008.

84 Linnovaara 2008, 13–20.

85 Linnovaara 2008, 25.

86 Hirn 1991.

87 Hirn 1981a.

88 Salmi 2002.

tuneisiin taiteilijoihin. Keskeisin ero omaan tutkimukseeni on juuri tässä: en erota yhtä elokuvalajia muista, vaan käsittelen suomalaista filmituotantoa kokonaisuutena ja osana laajempaa elokuva liiketoiminnan kenttää. Hirnin teosten tavoin Salmen tutkimus on työlleni keskeinen, sillä ilman sitä en pystyisi analysoimaan valmistettuja näytelmäelokuvia osana liiketoiminnan kokonaisuutta.

Ei-fiktiivisestä elokuvasta ei ole tehty yhtä kattavia selvityksiä kuin Hirnin tutkimukset teattereista tai Salmen työ näytelmäelokuvasta. Yksityiskohtaisin selvitys on jo aiemmin mainittu Kari Uusitalon Filmografia Fennica vuosilta 1904–1930 (teoksessa *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*).⁸⁹ Uusitalon tavoitteena on ollut listata kaikki Suomessa valmistetut elokuvat ja kirjata niistä ylös perustiedot, minkä lisäksi hän käsittelee tuotantoa yleisellä tasolla. Apunani on ollut myös Jari Sedergrenin ja Ilkka Kippolan teos *Dokumentin ytimessä Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*,⁹⁰ jossa on mukana 40 vuotta ja pari tuhatta elokuvaa. Teos käsittelee dokumenttielokuvaa aihepiirin, lajityyppien ja aikakausien kautta ja rakentuu tyylilliselle ja sisällölliselle analyysille ensisijaisena lähdeaineistonaan filmimateriaali.

Filmografia Fennican ohella elokuvaneuvos Kari Uusitalon laajasta tuotannosta tälle työlle tärkein on julkaisematon käsikirjoitus *Suomi-Filmin viisi vuosikymmentä 1918–1969*,⁹¹ jossa hän käy läpi Suomen Biografi Osakeyhtiön osakkeenomistussuhteita ja hallituskokoonpanoja. Merkittävä käsikirjoituksessa referoiduista alkuperäisaineistoista on sittemmin tuhoutunut tai hävinnyt, tai ainakaan niitä ei pysytä enää paikallistamaan Kansallisesta audiovisuaalisesta arkistosta, joten Uusitalon esiin nostamat yksityiskohdat ovat ainoat tiedot kyseisistä asiakirjoista.

Lähimpänä omaa tutkimusotettani on kuitenkin Jerker A. Erikssonin artikkeli *Chaplin i Finland 1915–1919*.⁹² Siinä analyysiä rakennetaan muun muassa yhdistämällä kameraalisia aineistoja (esimerkiksi filmisensuurin tilikirjat) laadullisiin aineistoihin (esimerkiksi lehtimainokset ja tarkastushakemukset), ja pohditaan maahantuontia ja suosiota suhteessa eri elokuva-alan yhtiöiden toimintamalleihin. Lyhyestä mitasta huolimatta artikkeli perustuu laajalle pohjatyölle, ja se nostaa esille monia arvokkaita huomioita siitä, miten alan rakenteet vaikuttivat yhdysvaltalaisen hupailujen ilmestymiseen suomalaisille valkokankaille.

89 Uusitalo 1972a.

90 Sedergren & Kippola 2009.

91 Uusitalo 1969–1976.

92 Eriksson 2005.

1.7. Varhaisen elokuvan lajityypit

Tässä tutkimuksessa käsitellyille elokuville, niin Suomessa valmistetuille kuin esitetyillekin, erityissävyä antaa aikarajaus, sillä mukana on ainoastaan varhainen elokuvatuotanto. Näin ollen studiokauden elokuvien perusteella määritellyt lajityypit eivät tule kysymykseen. Kaikkein varhaisimpien vuosien kohdalla erotteluja on ylipäänsä vaikea tehdä. Tom Gunning puhuukin tämän kauden filmeistä käsitteellä attraktioelokuva,⁹³ jossa keskeistä ei ole esimerkiksi jaottelu autenttinen – lavastettu tai ei-fiktiivinen – fiktiivinen. Sen sijaan attraktioelokuva pyrki ensisijaisesti kiinnittämään katsojan huomion liikkeellä, trikeillä, illuusioilla, shokeeraavilla kuvilla, erikoisilla paikoilla ja ilmiöillä, jotka saattoivat sisältää yhtä hyvin tai rinnakkain lavastettua ja autenttista kuvaa, fiktiivistä ja ei-fiktiivistä ainesta. Gunning ajoittaa vuoteen 1907 muutosprosessin käynnistymisen, jossa elokuva alkaa kertomuksellistua, mikä vähitellen synnyttää näytelmäelokuvan omana erillisenä lajityyppinä.⁹⁴

Tässä tutkimuksessa elokuvien lajityyppittämisen keskeisin rajalinja on jako fiktiiviseen ja ei-fiktiiviseen, joka on toimiva määrite 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulta lähtien. Jaottelu vastaa aikalaiskäsitystä paremmin kuin määritelmältään kapeampi termipari fiktiivinen - dokumentaarinen.⁹⁵ Gunnin- gin ajoittaman muutosprosessin käynnistyminen osuu suurin piirtein samoihin aikoihin kuin elokuvatuotanto Suomessa alkoi, joten valtaosa tutkimuskauden tuotannosta voidaan jakaa ongelmitta fiktiivisiin ja ei-fiktiivisiin. Aikalaisteksteistä termejä ei löydy, mutta esimerkiksi vuonna 1909 jakoa fiktiivinen – ei-fiktiivinen määriteltiin termeillä ”luonnollinen” ja ”teennäinen”:

*Filmejä on valmistustapaan katsoen kahta lajia: luonnon kuvia ja teennäisiä. Luonnonfilmi otetaan suoraan luonnosta tai tapahtumasta, joka ei ole erittäin kuvanottamista varten järjestetty. Sellaisia ovat kaikki matka- ja urheilukuvat, sotamanööverit, metsästykset ja hallitsijakulkueet.*⁹⁶

Teennäisten elokuvien valmistamista varten tarvittiin tehdas, jonne tilanne lavastettiin, kuvattiin ja lähetettiin teattereihin. Aikalaiskatsojat myös

93 Cinema of attractions.

94 Gunning 2006, 384–385, passim.

95 Termien ”ei-fiktiivinen elokuva” ja ”dokumentaari elokuva” määritelmistä voi lukea esimerkiksi teoksista Kippola & Sedergren 2009, 18–24 ja Mickwitz 1995, 12–13. Teoksista ensimmäinen käsittelee dokumenttielokuvaa, kun taas jälkimmäinen ei-fiktiivistä elokuvaa. Kummassakin käytetään määritelmän pohjana elokuvahistorioitsija Richard M. Barsamin tekemää jakoa, jonka hän esitti ensimmäisen kerran teoksessaan *Nonfiction Film. A Critical History* vuonna 1973.

96 Pääkirjoitus, tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat kansanvalituksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

ymmärsivät eron realististen luonnonkuvien ja epärealististen teennäisten filmien välillä:

Saattavathan nämä näin syntyneet [teennäiset] kappaleet näyttää kylläkin tekaistuilta ja kaavamaisilta, mutta onpa katsojilla vilkas mielikuvitus, joka ei takerru pikkuseikkoihin.⁹⁷

Tässä tutkimuksessa määrittelen ei-fiktiivisiksi elokuviksi kaikki ne, joita ei tehty näytelmäelokuviksi, riippumatta siitä, dramatisoiko filmi esittämäänsä faktoja vai pyrkiikö se tallentamaan ne ”autenttisina”. Jaottelu on mahdollinen, koska varhaisvaiheissa ennen moniosaisen näytelmäelokuvan läpilyöntiä 1910-luvun taitteessa Suomessa valmistuneista elokuvista ainoastaan kaksi lasketaan fiktiivisiksi elokuviksi.⁹⁸ Niidenkään kohdalla en ohita filmejä vain fiktiivisen luokan edustajina, vaan pohdin niihin liittyviä aikalaiskäsityksiä ja niiden paikkaa tuotantokontekstissa, joka ei vielä jakaantunut myöhempien rajalinjojen mukaan. Yleisemminkin analysoin elokuvia niiden kontekstin kautta ja jaan niitä edelleen sisällön ja käyttötavan mukaan eri luokkiin, fiktiiviset filmit esimerkiksi ajankohtaisfilmeiksi ja luontokuviksi.

Ajankohtaiselokuvia ovat kaikki ne filmit, jotka on tehty uutiskatsauksiksi, urheilufilmeiksi tai jotka muuten kuvaavat ajankohtaisia tapahtumia. Luontokuvat puolestaan ovat ensisijaisesti matkailua tai oman maan ja luonnon tuntemusta edistämään tehtyjä filmejä, joissa toki voi olla myös ajankohtaisia elementtejä. Varsinaisista ajankohtaiselokuvista ne kuitenkin eroavat siinä, ettei niillä ole samanlaistan päiväntapahtumiin liittyvää hetkellistä luonnetta - niiden uutuusarvo ja tuoreus eivät siis katoa yhtä nopeasti kuin ajankohtaiselokuvista. Samalla tapaa jaottelen fiktion vakaviin (pitkiin) näytelmäelokuvaan ja lyhyihin hupailuihin ja seikkailuihin sen perusteella, millaisena kukin filmeistä valmistumisensa yhteydessä esiteltiin. Pitkän näytelmäelokuvan määritelmä muuttui ajassa. Ensimmäiset pitkiksi näytelmäelokuviksi määritellyt filmit olivat tuskin puolta tuntia pidempi, vaikka niitä mainostettiin ”täyden tunnin näytelminä”, mistä keskimääräinen mitta vähitellen nousi tuntiin – puoleentoista. Tämän takia en halua antaa pitkälle näytelmäelokuvalle tarkkaa määritelmää, vaan lasken mukaan kaikki sellaiset filminäytelmät, joita aikalaiset pitivät pitkinä.

97 Pääkirjoitus, tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

98 Elokuvat ovat Salaviinanpolttajat (1907) ja Vasikan häntä (1908), joista tarkemmin luvussa 3.3.

1.8. Merkintöjen linjauksista

Valtaosa osa suomalaisesta elokuva-liiketoiminnasta oli 1920-luvun alkuun asti ruotsinkielistä, vaikka suomenkielisiäkin yhtiöitä oli. 1920-luvulla suomenkielisyys nousi vahvemmin esiin, mutta kyse saattoi myös olla kaksikielisyydestä, joka painottui suomenkielen ensisijaisuuteen. Tutkimusaikana elettiin kielipolitiikan kiivaita vuosikymmeniä, joten toimintakieli ei ollut vähämerkityksinen asia. Aikaisemmassa tutkimuksessa on käytetty yhtiöistä niiden suomenkielisiä nimiä (tai jos yhtiöllä ei ole ollut suomenkielistä nimeä, on ruotsinkielinen nimi suomennettu), mikä on häivyttänyt tai tehnyt näkymättömäksi yhtä aikakauden keskeisimmistä kulttuurista ja poliittisista ilmiöistä. Vaikka elokuva-alan ensimmäinen varsinainen kielisota puhkesi vasta tutkittavan kauden jälkeen vuonna 1927,⁹⁹ oli kieli tärkeä jo aiemmin. Koska toimijat ovat tämän tutkimuksen kohteena, on kielitausta yksi niistä keskeisistä pääomista ja strategisista lähtökohdista, jotka ovat määrittäneet toimijoiden asemaa ja toiminnan reunaehdoja.

Kielikysymys näkyy tässä tekstissä ennen kaikkea siinä, että käytän yhtiöistä niiden kaupparekisteristä löytyvää alkuperäiskielistä nimeä. En esimerkiksi suomenna Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallsethia, koska yhtiö oli ruotsinkielinen, eikä sillä ollut virallista suomenkielistä nimeä. Samoin ruotsinkielisistä yhtiöistä, joilla oli virallisesti kaupparekisteriin kirjattuna kaksikielinen nimi (esimerkiksi Kansainvälinen Biografi - Internationella Biograf) käytän ruotsinkielistä nimeä. Kaksikielisesti toimineista yhtiöistä käytän suomenkielistä nimeä. Merkittävä osa yhtiöistä oli sellaisia, ettei virallinen nimi kannu mukanaan tietoa yhtiön kielestä (esimerkiksi Olympia, Apollo), jolloin olen parhaani mukaan selvittänyt toimintakieltä.¹⁰⁰

Vain harvalta yhtiöltä on jäänyt omaa asiakirja-aineistoa, joten ensisijainen lähde toimintakielestä ovat kaupparekisteri-ilmoitukset. Valmiiksi painetut kaavakkeet olivat saatavilla kummallakin kielellä, ja on epätyypillistä, että yhden yhtiön kaupparekisteriaktissa olisi kahdella eri kielellä täytettyjä ilmoituksia. Näiden ratkaisujen ansiosta teksti kantaa mukanaan aikakauden kaksikielisyyttä ja tekee oikeutta tutkittavien toimijoiden kielipoliittiselle asemalle. Kirjoitusasuina käytän kummallakin kielellä aikaisteksteistä löytyviä vakiintuneita muotoja.

Tutkimuksen alaviitteisiin on alkuperäisaineistojen kohdalle aina merkitty yhtiön koko nimi, ja jos on mahdollisuus sekaannuksiin, on leipätekstissä käytetty pidempiä nimimuotoja. Esimerkiksi Kino-Palatsi (biografi) ja Kino-Palats (yhtiö) saat-taisivat mennä yhden kirjaimen erolla sekaisin, joten jälkimmäisestä puhutaan aina yhtiöön viittaavilla tarkenteilla (joko virallinen nimimuoto ”Ab Kino-Palats Oy” tai esimerkiksi ”Kino-Palats-yhtiö”).

Toimijoiden kokonaisuudessa yhtiöitä ja johtajia voi olla vaikea erottaa toisistaan. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että eri yhtiöiden ja aikakausien johtajat olisivat olleet samanlaisia tai heidän valtansa olisi ollut yhteneväinen. Tämän takia käytän rinnakkain kahta termiä: johtaja ja toimitusjohtaja, jotka pääosin sijoittuvat kahteen

99 Vuoden 1927 trustisodasta katso esimerkiksi Hupaniitti 2011, 210–214, 218–220; Seppälä 2012, 265–279. Elokuva-alalla kielitaistelut koettiin hieman myöhemmin kuin muussa liiketoiminnassa, jossa huippukohta oli vuosisadan vaihteessa. Katso Paavilainen 2005, 18–21, passim.

100 Yhtiöiden toimintakielestä ja yhtiön kielisyyden määrittelemisestä katso Paavilainen 2005, 12–13.

eri aikakauteen. Vuoden 1920 tienoilla suomalainen yritysjohtajisto koki merkittävän muutoksen, kun palkkajohtajat (eli toimitusjohtajat) yleistyivät nopeasti.¹⁰¹ Toimitusjohtajia löytyy osakeyhtiöistä, joiden määrä biografiliiiketoiminnassakin lähti nopeaan kasvuun 1920-luvun taitteessa. Heidän valtansa oli yhtiön osakkaista riippuvainen, joten tarvittaessa toimitusjohtaja vaihdettiin.

Johtajia taas löytyy kaikkialta tutkimuksen lähdemateriaaleista, sillä termin käyttö oli 1900-luvun alussa varsin suurpiirteistä. Johtajaksi saatettiin tituleerata jokaista, jolla oli jonkinlaista valtaa jonkinlaisessa yhtiössä tai liiketoimessa. Johtajuus ei vaatinut virallista johtoasemaa tai edes yhtiön rekisteröimistä, vaan kyse saattoi olla aikakauden kohteliaisuusfraasista: oli johtajia, herroja, rouvia, neitejä, eikä kukaan esiintynyt kirjallisissa lähteissä ilman jonkinlaista titteliä. Tässä tutkimuksessa puhun kuitenkin johtajista rajatummassa merkityksessä: he ovat (rekisteröityjen tai rekisteröimättömien) yhtiöiden johtohahmoja, omistajia tai muuten määräävässä asemassa olevia toimijoita, joiden varaan yhtiöiden toiminta henkilöityi. Osa johtajista oli toimitusjohtajia, jolloin heidän valtansa saattoi olla rajatumpaa palkkajohtajuutta. Useimmiten johtaja oli kuitenkin vähintään pääomistaja, usein jopa ainoa omistaja, joten termit esiintyvät synonyymeinä toisilleen. En myöskään tee eroa johtajan ja yrittäjän välille, vaan käytän johtajaa yleisterminä. Määritelmäni on löysempi kuin esimerkiksi yritysjohtajia tutkineella Petri Karosella, joka on hyvin problematisoinut termin epämääräistä käyttöä.¹⁰² Ratkaisuni kumpuaa lähdemateriaalin asettamista ehdoista, sillä tätä enempää ne eivät useimmiten suostu elokuva-alan yhtiöiden johtohahmoista ja heidän asemastaan paljastamaan.

101 Karonen 2004, 22, Fellman 2000, 45–46.

102 Karonen 2004, 15–16, katso myös 18–19. Johtajuuden, omistajuuden ja yrittäjyyden eroista katso myös Fellman 2000, 45–53.

2. Biografiliiketoiminnan alkuvaiheet

2.1. Elokvakiertueiden aika

Elokuvan varhaisvaiheissa 1900-luvun taitteessa ulkomaiset elokvakiertueet vierailivat suomalaiskaupungeissa Skandinavian- tai Pietarin-matkansa yhteydessä. Kyse oli Euroopan laajuisesta ilmiöstä, jossa esittäjät liikkuvat kaupungista ja maasta toiseen. Alfred Chandlerin käyttämien termien mukaisesti voidaan puhua elokuva-alan pioneereista, jotka kiertuetoiminnalla lähtivät tuotteistamaan 1800-luvun lopussa keksittyä liikkuvaa kuvaa. Koska valmiita rakenteita ei ollut, olivat kiertueet helppo tapa viedä elokuva katsojien luo, sillä vaaditut taloudelliset panostukset olivat vähäisiä.¹⁰³ Hyvin nopeasti kiertueet kuitenkin kasvoivat, joten jo pioneerivaiheessa elokuvaan tehtiin merkittäviä panostuksia. Suurimmat kiertueista kuljettivat valtavia elokvateatterirakennelmia, joihin mahtui jopa 700 katsojaa.¹⁰⁴ Elävät kuvat olivat osa kuultokuvanäytösten, sirkusten, varieteen ja monien muiden huvitusten kiertuekulttuuria; rakennelmat pystytettiin samoille kentille, joissa sirkukset ja huvipuistot vierailivat, tai kiertue käytti varieteeteatteria tai muuta sopivaa tilaa. Myös elokuvista haettiin sensaatioita, jännitystä ja hämmästyä, ja uuden viihdemuodon vastaanottaminen oli helppoa, koska perinteet olivat tuttuja katsojille.¹⁰⁵

Ennen ensimmäistä maailmansotaa valtiot olivat vahvoja rajoiltaan, mutta protektionismi tai kansalliset taiteelliset ja ideologiset pyrkimykset eivät koskeneet elokvaa samalla tapaa kuin myöhemminä vuosikymmeninä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita kansallisten piirteiden puuttumista. Kuten varhaisesta elokvasta kirjoittanut Tom Gunning korostaa, tuotanto keskittyi muutamiin länsimaihin, joiden taloudelliset ja poliittiset järjestelmät määrittivät sen muotoutumista. 1900-luvun alun kansainvälinen kapitalismi, kolonialismi ja imperialismi mahdollistivat sen, että elokvat levisivät nopeasti yli maapallon ja kotiuttivat voitot omaan kansallisvaltioon.¹⁰⁶

Monistettavuus ja toistettavuus tekivät elokvasta erilaisen kuin sen edeltäjistä - se oli ensimmäinen massaviihde.¹⁰⁷ Elokuva erottautui myös sivistyksellisillä tavoitteiltaan, sillä uutiset ja maantieteelliset kuvat korostuivat alkuvaiheen ohjelmistoissa. 1800-luvun loppupuoli oli kartoittamisen, selvittämisen, luetteloinnisen ja tiedon keräämisen aikaa, joten elokuva toi mahdollisuuden tallentaa koko maailma, rakentaa filmimuotoista ensyklopediaa. Matkustaminen oli harvojen etuoikeus ja lehtikuvat harvinaisia, joten

103 Vertaa Chandler 2004, 35.

104 Manner-Euroopan suurkiertueista katso Garncarz 2008, 187–188.

105 Garncarz 2008, 187; Gunning 2006, passim. Erilaisista huveista katso myös Hirn 2002, 27–30.

106 Gunning 2008, 11–14, passim.

107 Bakker 2008, 1.

elokuvan merkitys sivistäjänä ja uutisten levittäjänä oli suuri.¹⁰⁸ Sivistyksellisyys loi kansallisen ominaisuutteen: filmit esittivät jonkin tietyn maan kulttuuria tai tapoja, kun taas kiertueet, sirkukset ja huvipuistot olivat ohjelmistoiltaan ja huvituksiltaan enemmänkin ei-kansallisia, yleiseurooppalaisia tai transnationaaleja. Filmit rakentuivat kansallisiksi tunnistettaville elementeille, kuten kuuluisille nähtävyyksille, perinteisille tavoille ja asuille tai valtionpäämiehille, vaikka tapahtumat ja kuvaukset saattoivat olla vahvasti lavastettuja ja kontekstistaan irrotettuja. Mielenkiinto rakentui filmien esittämille attraktioille, ei niinkään vielä fiktiivinen – ei-fiktiivinen -rajalinjan mukaisille konventioille. Elokuvaa pidettiin myös erityisen tehokkaana matkailumainontana, joten globaalisuus ja kansallisuus eivät olleet toisiaan poissulkevia, vaan ne vaikuttivat rinnakkain.¹⁰⁹

Elokuvaesitykset eivät olleet paikkaan sidottuja, vaan suurkaupungit, luonnonkohteet ja nähtävyydet tulivat tutuiksi ja muodostivat yhteisiä kollektiivisia muis-toja paikoista, joissa yleisö ei ollut koskaan käynyt. Myös taikalyhdyt ja kuultokuvat olivat jo aikaisemmin esitelleet samoja kohteita, mutta elokuvien suosio takasi, että ne tavoittivat suuremman yleisön. Kiertueiden filmivarastot kasvoivat pian niin suu-riksi, että variaatioihin oli mahdollisuus: esittäjä valitsi juuri sellaisen ohjelman, jonka uskoi paikallista yleisöä parhaiten kiinnostavan.¹¹⁰

On mahdollista, että suurkiertueet tulivat Helsinkiin asti. Keskikaupungin ulkopuolella Siltasaarella toiminut Sirkusmaneesi oli nimensä mukaisesti rakennettu vierailuvia sirkus- ja muita kiertueita varten, ja siellä esitettiin myös elokuvaa. Esimerkiksi englantilaisen Hubert Cooken sirkuksen yhteydessä mainostettiin eläviä kuvia nimellä *American Bioscope*.¹¹¹ Mainostermillä viitattiin käytettyyn projektoriin, ei esittäjiin. Elokuvaa näyttäneet sirkuskiertueet saattoivat viipyä useiden kuukausien ajan kerralla, joten mukana kulkeneiden filmivarastojen on täytynyt olla mittavia, jotta mielenkiinto säilyi. Osa kiertueista harjoitti myös kuvaustoimintaa.

Ensimmäisiksi suomalaisiksi elokuviksi nimetyt vuosina 1904–1905 kuvatut filmit on filmografioihin nimetty *American Bioscopen* valmistamiksi, sillä niitä esitet-tiin Hubert Cooken sirkuksessa.¹¹²

108 Gunning 2008, 12–13; erilaisista aikaisemmista kiertueperinteistä Suomessa katso Hirn 1981a, 12–122.

109 Gunning 2008, 11–14; Kessler 2008, 23–26; Gunning 2006, 384–385, passim. Etenkin ranskalaisyhtiöt Frères Lumière, Pathé ja Gaumont, jotka dominoivat varhaisia filmimarkkinoita, kunnostautuivat ensyklo-pedisessä elokuvaliiketoiminnassa, sillä heidän kiertueensa kartoittivat maailmaa niin kuvaamalla kuin esit-tämälläkin elävää kuvaa melkein jokaisessa mahdollisessa maailman kolkassa. Gunning 2008, 14. Käytän tässä termiä ”globaali” Tom Gunningin määritelmän mukaisessa merkityksessä. Katso tarkemmin Gunning 2008, passim. Globaalin ja transnationaalien suhteesta, katso esimerkiksi Kääpä ja Seppälä 2012, 27–28.

110 Kiertue-elokuvien kansallisista piirteistä Garncarz 2008, 188.

111 Katso esimerkiksi Nouveau Cirque mainos, Hufvudstadsbladet 8.1.1905. Cookesta tarkemmin Hirn 1981a, 177, 187–188.

112 Katso esimerkiksi Nouveau Cirque mainos, Uusi Suometar 11.1.1905 ja Hufvudstadsbladet 23.3.1905. Elokuvista tarkemmin Hirn 1981a, 187–188; Uusitalo 1972a, 27–28, Filmografia Fennica, teoksessa Uusi-talo 1972a, 171. Vertaa Sedergrén & Kippola 2009, 61.

Mualla Suomessa elokuvakiertueet olivat pienimuotoisempia. Kiertueita hoiti yksi tai muutama mies, ja projektorin lisäksi tarvittiin valkokangas, filmejä, kuultokuvia ja mainosmateriaalia. Elokuva oli hetkellinen mahdollisuus: pienemmillä paikkakunnilla kiertue viipyi päivän tai pari, suurempiin kaupunkeihin pysähdyttiin viikoksi. Esityspaikat olivat seuraintaloja, palokunnantaloja, työväentaloja ja vastaavia – harrastajanäyttelemisen luvatussa maassa niistä ei ollut pulaa.

Yksi varhaisvuosien merkittävimmistä maaseutukaupungeissa liikku-neista kiertueista kuului ruotsalaiselle David Fernanderille (1883–1935)¹¹³ ja norjalaiselle Rasmus Hallsethille (synt. 1879¹¹⁴). Miesten uran alkuvaiheista ei ole tietoja, mutta Fernander toimi kiertueella viimeistään vuonna 1899. Vuotta myöhemmin oli kaksikon yhteistyö alkanut.¹¹⁵ Kovin pitkään aikaisemmin he eivät ole voineet alalla toimia, sillä vuonna 1895, jota pidetään elokuvan synty-mävuotena, Fernander oli kahdentoista ja Hallseth kuudentoista vuoden ikäinen.

Hallseth ja Fernander tulivat Suomeen ensimmäiselle kiertueella kesällä 1901 ja viipyivät joulukuulle asti. He vierailivat heinä- ja elokuussa myös Helsingissä,¹¹⁶ mutta ei ole tietoa, järjestivätkö he näytöksiä. Lehtimainoksia pääkaupungista ei ole löytynyt, mutta he mainostivat myös *”seiniin ja katulyh-tyihin naulatuilla ilmoituslehdillä”*,¹¹⁷ joten on mahdollista, että helsinkiläiset pääsivät osallisiksi. Vasta elokuusta 1901 alkaen löytyy säännöllistä lehtimainon-taa, joten siitä lähtien heidän reittiään on helppo seurata. He vierailivat 17 paikkakunnalla 16 viikon aikana.¹¹⁸

Kaksikon ensikiertueen aikaan elokuva ei ollut enää uusi asia suoma-laiskaupungeissa. Muut olivat ehtineet kiertää jo ennen heitä ja laitteistojakin oli saatavilla. Kinematografikoneet olivat yksi laite moninaisten soitto- ja kuvako-

113 Kuolinilmoitus, Hufvudstadsbladet, päiväämätön [kuolinpäivä 14.8.1935]. Brages Pressarkiv. Elonet-tietokannassa Fernanderin syntymävuodeksi on merkitty 1885. Elonet-tietokanta [www].

114 Rasmus Hallsethin kuolinvuosi on tuntematon.

115 Joulukuussa 1900 Fernander ja Hallseth esittivät elokuvia Ruotsin Kalmarissa. Fernanderin ja Hallsethin mainos, Kalmar 10.12.1900. Katso myös Hirn 1981a, 233.

116 Fernanderin ja Hallsethin nimet löytyvät sanomalehdissä julkaistuista matkustajien luetteloista. Huf-vudstadsbladet 27.7. ja 17.8.1901, katso myös Åbo Underrättelser 25.6.1901.

117 Katso esimerkiksi Savonlinna-lehden arvio, joka mainitsee katuilmoitukset. Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmograph*. Savonlinna 24.8.1901.

118 Katso esimerkiksi Fernanderin ja Hallsethin mainokset, Lappeenranta 15.8.1901, Åbo Underrättel-ser ja Uusi Aura 30.11.–4.12.1901. Kiertue vieraili 13.8.–4.12.1901 välisenä aikana ainakin seuraavilla paikkakunnilla mainituissa järjestyksessä: Kotka, Lappeenranta, Savonlinna, Sortavala, Joensuu, Mikkeli, Kuopio, Hamina, Porvoo, Turku, Hämeenlinna, Pori, Tampere, Rauma, Vaasa, Oulu, Viipuri ja Turku toiseen kertaan. Tiedot perustuvat Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta kerättyihin mainoksiin ja arvosteluihin. *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www].

neiden joukossa.¹¹⁹ Lehtiarviot kuitenkin kehuivat Fernanderin ja Hallsethin kiertuetta, jonka kerrottiin vetäneen puoleensa erityisesti nuorta väkeä.¹²⁰ He yhdistivät esittämisen perinteitä: näytökset aloitettiin taikalyhdillä eli laterna magicalla, välinumerona soitettiin skandinaavisia musiikkikappaleita ”konserttikoneella” eli grafononilla. Väliajan jälkeen olivat vuorossa elävät kuvat.¹²¹ Pelkkää voittokulkua kaksikko ei kokenut. Esimerkiksi Kotkassa, joka on ensimmäinen tunnettu vierailupaikkakunta, oli suuria vaikeuksia:

”Näyttelyn” tarjosi ”toiminimi” Fernander & Hallseth lauantai- ja sunnuntai-iltana meille arvoisille Kotkalaisille Palokunnan talolla. Puffaavilla ilmoituksilla oli sinne yritetty ihmisiä haalia. Tietysti tarjottiin ”maailman parasta”, ”uutta”, ”opettavaista” ja ”todellisuuttakin luonnollisempaa”. ”Ohjelma” alkoi graphophonin avulla äänillä joita kerskaton kehuttiin yhteisellä nimellä musiikiksi. Sitte saatiin ”seisovia” ja lopuksi ”eläviä” kuvia. Mutta enimmäkseen saatiin ihailla ”pimeitä tabloita”, sillä koneet pyrkivät alinomaan epäjärjestykseen. Nämä ”pimeät” olivat tosin ohjelman parhaita.

- Tässä näette Dreyfusin sota-oikeudessa, julisti ”taiteilija”.

Ja taululle tuli jättiläiskäsi, taiteilijan käden varjo. Mutta katsojat saivat sen käsittää siksi ”kohtalon sormeksi”, joka Pirunsaaren vangille ehkä joskus näyttäytyi. Jokunen esitys oli kyllä onnistuneempikin. Viimeisenä numerona ilmoitti ”tirehtööri”, että ”huommenna annetaan uusi näytös uudella ohjelmalla”. Humpuukia katselee kyllä, jos se on edes raflaavaa, mutta jos se on vanhanaikaista, hermostuu siitä. - Yleisöä ei ollut kumpanakaan iltana kuin 70 henkeä. Se todistaa maun paranemista.”¹²²

Tekniset seikat määrittivätkin esityksiä. Laitteistojen korostaminen oli keseistä, eikä kuvien sisältö ollut välttämättä niin merkittävää kuin niiden liikkuminen sinänsä. Tärkein kriteeri filmissä oli se, ettei sitä ollut nähty aiemmin. Jos näin oli käynyt, oli se merkki esityksen heikosta laadusta.¹²³ Myös Fernander ja Hallseth korostivat mainoksissaan, että jos paikkakunnalla annettiin useita näytöksiä, oli jokaisena päivänä uusi ohjelma.¹²⁴ Filmin

119 Jo esimerkiksi joulukuksi 1898 ja 1899 sekä pääkaupungin että pienempien paikkakuntien lehdissä oli mainostettu kinematografilaitteita erinomaisina lahjoina erityisesti lapsille. Katso esimerkiksi helsinkiläisen K. F. Winterin mainos, Mikkeli 16.12.1898 ja Frans Sjöblomin mainos, Hufvudstadsbladet 18.12.1899. Varhaisista kuvalaitteista tarkemmin Hirn 1981a, 12–122.

120 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmographin, elävien valokuvien näyttely*. Pohjois-Karjala 12.9.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Edison-iltama*. Mikkelin Sanomat 19.9.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Edison-iltamaan*. Tampereen Uutiset 29.10.1901.

121 Katso esimerkiksi arvostelut näytöksistä: Tuntematon kirjoittaja: *Näyttelyn tarjosi toiminimi Fernander & Hallseth*. Kotkan Sanomat 13.8.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmographin, elävien valokuvien näyttely*. Pohjois-Karjala 12.9.1901.

122 Tuntematon kirjoittaja: *”Näyttelyn” tarjosi ”toiminimi” Fernander & Hallseth*. Kotkan Lehti 13.8.1901.

123 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Edison-iltamaan*. Tampereen Uutiset 29.10.1901.

124 Katso esimerkiksi David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin mainos, Åbo Underrättelser 12.10.1901.

uutuusarvo kesti vain hetken, joten materiaalia oli oltava runsaasti, jotta yleisö saataisiin paikalle ilta toisensa jälkeen.

Mikään Fernanderin ja Hallsethin laitteista ei ollut uutuus, ei *laterna magica*, grafofoni kuin kinematografikaan, joten he korostivat niiden edistyskellisyttä. Useissa lehtiarvosteluissa tultiin samaan tulokseen mainosten kanssa. Mikkeli-lehden mukaan taikalyhtykuvat olivat isompia ja selkeämpiä kuin mitä kaupungissa oli aikaisemmin nähty, minkä lisäksi kiiteltiin oivallista väritystä.¹²⁵ Uusi Aura osasi kertoa projektorista, ettei kyse ollut tavallisesta vaan parannelusta biokosmograafilaitteesta, jota käytettiin ensimmäistä kertaa Suomessa ja josta kunnia kuului yhdysvaltalaiselle keksijälle Thomas Alva Edisonille (1847–1931). Valonlähteenä toimi ”sähkösädeheittäjä” ja musiikkia vahaliieriöiltä soitti grafofoni *The Home Grand*, kummatkin Edisonin uutuuksia. Projektoreita Fernanderilla ja Hallsethilla oli mukanaan peräti kolme kappaletta.¹²⁶ Lehtitiedot eivät mainitse, miksi näin monta laitetta oli matkassa, sillä esityksiä annettiin yhdessä kohteessa yhdellä laitteella kerrallaan, ja se projisoi samalla taikalyhtykuvatkin.

Fernander ja Hallseth käyttivät lehtiarvioita avukseen, sillä toimittajille esiteltiin Ruotsista saatuja kiittäviä arvioita ja suomalaislehtien kiittäviä artikkeleita.¹²⁷ Toisinaan myös lehtimainoksiin lisättiin maininta Ruotsissa saavutetusta suosiosta.¹²⁸ Varhaisista elokuvakiertueista kirjoittaneen Sven Hirnin mukaan Fernander ja Hallseth olivat vuosisadan alussa ylivoimaisia. Erotuksena muihin heidän kiertueensa olivat hyvin organisoituja ja mainostettuja, mikä merkitsi parempaa näkyvyyttä ja korkeampia tuloja.¹²⁹

125 Tuntematon kirjoittaja: *Edison-iltama*. Mikkeli 18.9.1901.

126 Tuntematon kirjoittaja: *Eläviä kuvia*. Uusi Aura 10.10.1901; Fernanderin ja Hallsethin mainos, *Rauman lehti* 26.10.1901; Fernanderin ja Hallsethin mainos, *Uusimaa* 4.10.1901. Grafofoni eli konserttikone oli kehittyneempi versio Edisonin jo 1870-luvulla kehittämästä fonografista. Ääni taltioitiin vahaliieriölle, joita oli opittu valmistamaan sarjatuotantona 1900-luvun taitteessa. Fernanderin ja Hallsethin käyttämän laitteen nimi viittaa siihen, että se oli aluperin tarkoitettu kotikäyttöön ja että se oli nähtävästi paranneltu versio vuonna 1896 myyntiin tulleesta *Home Phonograph* -laitteesta. Vaikka fonografi-lieriöiden ja kotikoneiden tuotanto oli päässyt vasta vauhtiin Fernanderin ja Hallsethin kiertueen aikoihin, elettiin kuitenkin jo aikaa, jossa gramofonit saviekkoineen olivat ajamassa ohi vahaliieriöistä. Fonografien historiasta katso Gronow & Saunio 1990, 19–31. Seuraavilla kiertueilla Fernander ja Hallseth *Home Grandia* ei enää mainita. Vuoden 1906 kiertueella musiikista vastasi gramofoni, joten kaksikko oli viimeistään siinä vaiheessa siirtynyt uudenaikaisempaan tekniikkaan. Tuntematon kirjoittaja: *Fernanderin & Hallsethin ennestään paikkakunnalla tunnettu Biografi-Teatteri*. Etelä-Suomi 31.3.1906. Edisonin elokuvaalaitteistoista, katso Musser 1995, passim. Varhaisista yhdysvaltalaisista projektoreista ja niiden tekniikasta katso myös Henricks 1964, passim; Waldekranz 1985, 170–174.

127 Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmograph*. Savonlinna 24.8.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmograph*. Pohjois-Karjala 7.9.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Eläviä kuvia*. Uusi Aura 10.10.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmograf-föreställning*. Wasa-Posten 3.11.1901.

128 Katso esimerkiksi Fernanderin ja Hallsethin mainokset, Uusi Savo 21.9.1901 tai Louhi 9.11.1901.

129 Hirn 1981a, 274, Sormunen 1997, 14.

Kaksikko rakensi itselleen huolellisesti mainetta arvostettuina toimijoina, eli pyrki kasvattamaan omaa symbolista pääomaansa.¹³⁰ Jo ensimmäisen Suomenkiertueen aikana kaksikko alkoi panostaa mainostamiseen entistä enemmän. Kun ensimmäisiltä paikkakunnilta löytyy lähinnä arvioita ja viittauksia katumainoksiin, on myöhemmiltä jo säännöllisiä, päivittäisiä lehtimainoksia. Esimerkiksi Turussa, Tampereella, Vaasassa, Oulussa ja Viipurissa, eli isommissa kaupungeissa julkaistiin isoja, jopa parin palstan levyisiä ilmoituksia kaikissa suomen- ja ruotsinkielisissä lehdissä.¹³¹ Kiertueen alkupuolella Joensuussa lehtiarviossa valitettiin: *”Kuvain selityksiä ensimmäisenä iltana ei suomennettu (ruotsin kielestä), toisena iltana ne kyllä käännettiin, mutta käänös oli virheellinen ja muutenkin hullunkurinen.”*¹³² Vastaavia huomautuksia ei löydy myöhemmistä arvioista eikä suomenkielisissä mainosteksteissä ollut erityisiä virheitä, joten miehet saivat matkan varrella apua joltakulta suomenkielentaitoiselta.

För första gången i Finland
gifves härstädes uti
Solennitetssalen

Söndagen, Måndagen och Tisdagen den 13, 14 och 15 okt.
kl 8 e. m.

Storslagna och intressanta **föreställningar** medels
The American Biokosmograph,
Edisons underbara lefvande fotografier.

Ur det storslagna och intressanta programmet må nämnas **levande bilder från kriget mellan Boerna och Engelsmännen.**
 Spännande scener från slagen i Transvaal, där man ser hur manskapet rycker fram, skotten smälla och soldaterna stupar.
Levande bilder från Dreyfussaken och Paris-Utställningen. Dessutom en hel mängd andra intressanta och humoristiska lefvande bilder.
 Under pausorna gifves **konsert af Edisons nyuppfunna konsertmaskin THE HOME GRAND.**
 Entré: 1:sta plats 1: 50, 2:dra plats 1 mk, barn halfva pris. Biljettföreljningarna börjar en timme före föreställningens början.
OBS! Då vi på vår turné sist i Skandinavien öfverallt haft de bästa loford och fulla hus, så hör ingen försumma detta tillfälle att få se denna säkerligen outidons största och intressantaste uppfinning inom fotografien värld.
Se vidare affischerna. Nytt program hvarje afton.
OBS! Endast dessa 3 föreställningar.
 Vördsamt **D. Fernander & R. Hallseth.**

Fernander ja Hallseth julkaisivat näyttäviä mainoksia ensimmäisestä kiertueestaan lähtien. Tärkeää oli korostaa esitysten laatua, sillä elävä kuva ei ollut enää uutuuus. Lähde: Åbo Underrättelser 12.10.1901.

¹³⁰ Vertaa Bourdieu 1998, 47.

¹³¹ Katso esimerkiksi Uusi Aura ja Åbo Underrättelser 12.–15.10. ja 30.11.–4.12.1901; Aamulehti, Tamperefors Nyheter ja Tampereen Uutiset 25.–29.10.1901; Wasabladet ja Wasa-Posten 2.-3.11.1901; Louhi ja Oulun Ilmoituslehti 7.-9.11.1901.

¹³² ”Kuvain selityksillä” tarkoitettiin käsiohjelmaa tai esityksen juontoa, josta myös aikaisemmin lainatussa kotkalaislehden arviossa kerrottiin. Tunteaton kirjoittaja: *Biokosmographin, elävien valokuvien näyttely*. Pohjois-Karjala 12.9.1901.

Kaksikko käytti markkinoinnissaan myös ohjelmistojen paikallistamista. Viimeisenä kohteenaan kiertue saapui joulukuun 1901 alussa Turkuun, jossa oli vierailtu myös paria kuukautta aikaisemmin.¹³³ Nyt parivaljakko mainosti uudenlaista vetonaulaa: ”*OBS! En serie storslagna tablåer af Finlands natur och städer.*”¹³⁴ Vaikka jälkikäteen ei voi tietää, millaisia ”suuret kuvaemat” olivat, olivat ne mitä ilmeisimmin taikalyhtykuvia termin ”tablåer” perusteella. On mahdollista, että Fernander ja Hallseth täydensivät ohjelmistoaan suomalaisella tuotannolla, jota on ollut matkan varrella saatavissa. Voi myös olla, että suomalaisuus oli mainostemppu. Kuukautta aikaisemmin tamperelaisessa arviossa oli nimittäin kehuttu Norjan maisemia ja kansaa esittäviä kuvia,¹³⁵ joten kyseessä voivat olla samat norjalaiskuvat, joita markkinoitiin turkulaisille kotimaisina. Oli miten oli, Fernander ja Hallseth osasivat markkinoinnin ja symboliseen pääomaan panostamisen lupaamalla kotoisia kuvia.

Turun esitysten jälkeen kaksikko matkusti Suomesta. Takaisin he saapuivat vuosina 1903 ja 1904, jolloin kiertueet olivat lyhyemmät. Vuonna 1903 käytiin vain kolmella paikkakunnalla noin kuukauden aikana ja seuraavana vuonna viivyttiin pari kuukautta ja vierailtiin viidessä kaupungissa.¹³⁶ Kiertueet eivät enää kirvoittaneet paikallislehdistä monisanaisia kommentteja tai arvioita. Liikkuvasta kuvasta oli tullut yhä tutumpi, joten vain harva lehtimies intoutui siitä. Muutamat arviot paljastavat, että menestys oli edelleen hyvä. Helmikuussa 1904 Turussa esityssali tuli täyteen ja yleisö osoitti tyytyväisyyttään taputtamalla. Lehtiarvion mukaan ”*erkännas måste att detta panorama med en mängd vackra naturscenerier och komiska situationer och taflor är förtjänt att ses*”, vaikka musiikkikoneella soitetun taukomusiikin todettiin jääneen kauas ensiluokkaisesta.¹³⁷

Vuosien 1903 ja 1904 lyhyet vierailut viittaavat siihen, että Fernanderin ja Hallsethin kiertueet muualla olivat mittavia, mutta tiedot niistä ovat hyvin vähäisiä. Vuonna 1900 Fernander ja Hallseth esittivät elokuvia Ruotsin Kalmarissa ja Halmstadissa.¹³⁸ Kummatkin paikkakunnat ovat Etelä-Ruotsissa suurin piirtein samalla

133 Fernanderin ja Hallsethin vierailusta Turussa katso myös Sormunen 1997, 10.

134 David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin mainos, Åbo Underrättelser 30.11.1901.

135 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Edison-iltamaan*. Tampereen Uutiset 29.10.1901.

136 Vuonna 1903 kiertue vieraili 8.1.–7.2.1903 välisenä aikana lehtitietojen mukaan Turussa, Vaasassa ja Viipurissa. Vuonna 1904 Fernanderin ja Hallsethin ohjelmaan kuuluivat 5.2.–21.4.1904 välisenä aikana seuraavat paikkakunnat: Turku, Viipuri, Hämeenlinna, Tampere, Kuopio, Joensuu. Tiedot perustuvat Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta kerättyihin mainoksiin ja arvosteluihin. *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www]. Jälkimmäisellä matkalla ohjelmistoon kuului aikansa suurteos, melkein vartin mittainen *Matka kuuhun* (*Le Voyage dans la lune*, Georges Méliès 1902), varhaisen näytelmäelokuvan ja erityisesti tieteiselokuvan lajityypin ranskalainen klassikko, jonka mainostettiin olevan ”*Suurenmoinen haaveellinen näytäntö 30 osassa, johon ottaa osaa 300 henkeä. Koneet, koristeet ja puvut Mèlièltä Pariisissa.*” Katso esimerkiksi Fernanderin ja Hallsethin mainos, Otava 31.3.1904.

137 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografbilderna*. Åbo Underrättelser 9.2.1904.

138 Fernanderin ja Hallsethin mainos, Kalmar 10.12.1900; Waldekrantz 1969, appendix 3, 3.

korkeudella, mutta toinen länsi- toinen itärannalla melkein 250 kilometrin päässä, joten on oletettavaa, että kaksikko vieraili muillakin saman suunnan paikkakunnilla. On epäselvää, tekivätkö miehet uraa Ruotsissa vai jäikö vuoden 1900 kiertue ainoaksi, mutta kiertuetoiminnasta Ruotsissa kirjoittanut Rune Waldekrantz ei mainitse Fernanderia ja Hallsethia kuin yksittäisen Halmstad-esityksen yhteydessä. Samoin varhaista esitystoimintaa tutkinut Åsa Jernudd ei mainitse tai ole löytänyt tietoja kaksikosta,¹³⁹ joten kovin laajaa heidän toimintansa ei ole voinut olla.

Tanskasta tai Norjasta ei toistaiseksi ole löytynyt tietoja, joten kokonaiskuva on hämärä, mutta ainakin yksi merkittävä kiertue toteutettiin Suomen ulkopuolella. He matkustivat kesällä 1903 Islantiin, jossa ei aikaisemmin ollut näytetty elokuvaa lainkaan. Kiertue aloitti Akureyrasta, Pohjois-Islannin suurimmasta kaupungista, jossa pidettiin Islannin ensimmäinen elokuvaesitys 27. kesäkuuta 1903. Suuren suosion he saivat erityisesti pääkaupungissa Reykjavikissa.¹⁴⁰ Matkan ansiosta kaksikosta tuli Islannin elokuvahistorian alkupiste.

Vuonna 1905 Fernander ja Hallseth olivat jälleen Suomessa. Tällä kertaa kiertue venyi neljän kuukauden mittaiseksi ja käsitti 13 paikkakuntaa. Kahden edellisen vuoden tavoin he saapuivat Suomeen kevätkaudeksi ja paikkakunnat olivat pääosin samoja kuin aikaisemmin.¹⁴¹ Fernanderin ja Hallsethin filmeistä oli tullut tuttuja keväisiä nähtävyyksiä. Tällä kertaa vetonaulana oli elokuva käynnissä olleesta Japanin sodasta. Ajankohtaisuus oli osa mainontaa, ja valistuksellinen merkitys korostui:

Miten pitkälle tällä alalla on jo kehitytty osottavat parhaiten mieltäkiinnittävät kuvat Itä-Aasian sodasta, joissa sota kaikessa voimakkaisuudessaan, tykkien jyskiessä loihditaan esille. Ensiksi nähdään japanilaisten lähtö, soiton kaikuessa, Tokiosta, seuraavissa kuvissa on esitetty venäläisten joukkojen lähdöt, vielä nähdään itse taistelun temmellystä, miten miehet kaatuvat tykkiensä ääreen ja vihdoin

139 Waldekrantz 1969, passim; Jernudd 2007, passim; Jernudd 2013 [www].

140 Akureyrasta kiertue jatkoi länteen Ísafjörður-nimiseen kaupunkiin, jossa näytöksiä järjestettiin muutamien päivien ajan. Seuraavana oli vuorossa pääkaupunki Reykjavik, jossa eläviä kuvia esitettiin heinäkuun 27. päivästä elokuun 3. päivään. Ennen kotimatkaa he vierailivat vielä Seyðisfjörðurissa, länsirannikon suurimmassa kaupungissa. Seyðisfjörðurissa järjestettiin yksi elokuvaesitys ennen kuin herrat astuivat laivaan ja palasivat Skandinaviaan. Bernharðsson 1995a [www]; Bernharðsson 1995b [www] ja Bernharðsson 2005, sähköpostiviesti tekijälle. Kaksikko mainosti filmejään sillä perusteella, että ohjelmaa oli näytetty monesti ja se oli kaikkialla nostattanut suurta innostusta. Vaikka filminauha kului jokaisella ajokerralla, ikä oli tae suosiosta. Reykjavikilaisessa lehdessä ilmestyneen mainoksen perusteella Fernander ja Hallseth olivat hankkineet sekä laitteistonsa että filmsinsä Lontoosta, jossa elokuvat oli ensiesitetty vuotta – paria aikaisemmin. Lange-Fuchs 1991, 58–60.

141 Vuoden 1905 kiertue vieraili 12.1.–9.5.1905 välisenä aikana seuraavilla paikkakunnilla: Viipuri, Turku, Oulu, Hämeenlinna, Tampere, Pori, Loviisa, Kuopio, Mikkeli, Kotka, Porvoo, Lappeenranta, Sortavala, Joensuu. Tiedot perustuvat Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta kerättyihin mainoksiin ja arvosteluihin. *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www].

*meritaistelua kaikkine hirvittävyksineen, kauhua ja kanuunan jyskettä kaikkialla; aivan luonnollisena näemme laivan vettä viiltävän, mutta yhtäkkiä se on muuttunut mustaksi savupatsaaksi: pirstaleet vain vajoavat jälleen alas. Suurenmoisin on kuitenkin japanilainen sotalaiva kaikessa jyräkydessään; puolelle ja toiselle siinä kanuunat jyyystävät hävitystä levittäen.*¹⁴²

Lahtelaisreportterin kertomuksenkin perusteella yleisön mielenkiinto oli siirtymässä tekniikasta sisältöihin. Vaikka kyse oli äännettömästä filmistä, arvioissa korostuivat sodan äänet, jotka koettiin hyvin luonnollisiksi. Hämeenlinnalainen lehti korosti saman sotafilmin autenttisuutta huomauttamalla, että venäläisten joukkojen rintamalle lähdöstä kuvatut pätkät olivat *”luonnon mukaan kuvatut”*, sillä niistä pystyi tunnistamaan *”useita korkeassa arvossa olevia henkilöitä”*.¹⁴³ Vakuuttelut olivat tarpeen, sillä sodasta tehtiin runsaasti lavastettuja filmejä,¹⁴⁴ ja loppujen lopuksi kyseinenkin elokuva saattoi olla sellainen. Fernanderin ja Hallsethin markkinoinnissa ja lehtiartikkelissa se kuitenkin koettiin aidoksi.

Erilaiset lavastetut filmit ja aidoista tehdyt luvattomat kopiot olivat yleisiä. Kansainvälinen sopimus tekijänoikeuksista ulotettiin kattamaan elokuvat vasta vuonna 1908, ja meni senkin jälkeen vuosia ennen kuin yksittäiset maat ratifioivat sopimukseen ja elokuva-ala ryhtyi noudattamaan sitä.¹⁴⁵ Siihen asti kuka tahansa saattoi kopioida ja levittää minkä tahansa käsiinsä saamansa filmin. Kauppa rehotti villinä, vaikka tehtaalta ostetut filmit olivat toki laadukkaampia kuin niistä tehdyt laittomat kopiot.

Japanin sotaa kuvaavan filmin alkuperämaata ei mainoksissa tuotu esille, mutta se saattoi olla Isosta-Britanniasta, sillä englantilaisyhtiö Urban oli lähettänyt kuvaajansa molemmille puolin sotatannerta.¹⁴⁶ Joka tapauksessa Fernanderin ja Hallsethin mainoksista löytyy runsaasti viittauksia Isoon-Britanniaan. Esimerkiksi vuoden 1903 ohjelmistoon kuului filmejä kuningas Edward VII:n kruunajaisista ja buurisodasta, ja niitä näytettiin *”The Royal Biokosmograph”* -projektorilla. Samoin Islannissa esitetyt filmit olivat peräisin Lontoosta.¹⁴⁷ Britannialainen filmimateriaali oli kilpailuvaltti Fernanderille ja Hallsethille. Ruotsissa toimineita elokuvakiertueita tutkinut Rune Waldekrantz on todennut, että vuosina 1903–1907 ranskalaisen Geor-

142 Tuntematon kirjoittaja: *Fernander & Hallsethin kinematograafiteatteri*. Lahden Lehti 14.3.1905.

143 Tuntematon kirjoittaja: *Eläviä kuvia*. Hämeen Sanomat 27.2.1905.

144 *”Japan”*, Encyclopedia of Early Cinema, 344.

145 Artikla 14, Berliinin kokous 1908. Katso esimerkiksi International Copyright Union 1908, 21; katso myös Blom 2003, 145–146. Suomessa Bernin sopimus ratifioitiin vasta 1930-luvun alussa, joten siihen asti tekijänoikeuskysymykset eivät virallisesti sitoneet suomalaisia toimijoita. Salmi 2002, 97–100.

146 *”We Put the World Before You”*, Charles Urban, Motion Picture Pioneer –verkkosivusto [www].

147 Vuonna 1904 projektorin nimenä oli *”The Royal Biograph”*. Katso esimerkiksi Fernanderin ja Hallsethin mainokset Åbo Underrättelser 10.1.1903 ja Otava 31.3.1904. Lange-Fuchs 1991, 58–60.

ges Mélièsin tuottamat elokuvat hallitsivat esityksiä.¹⁴⁸ Näin ollen oli todennäköistä, ettei yleisö ollut vielä brittifilmejä nähnyt, vaikka ne eivät olisi olleet aivan tuoreita. On mahdollista, että Fernander ja Hallseth myös valmistivat elävää kuvaa tai kuultokuvia. Näin tulkitsee Tapio Sormunen.¹⁴⁹ Tätä tutkimusta varten läpikäydyt kiertue-mainokset eivät vahvista Sormusen tulkintaa, mutta eivät kielläkään sitä. Vastauksen saaminen edellyttäisi huomattavasti tarkempaa analyysiä kaksikon ohjelmistoista ja niiden kehityksestä kiertueiden aikana.

Tehokkaan mainonnan ja brittifilmien ohella Fernanderin ja Hallsethin kilpailu-valtteja oli toissijaisten ohjelmanumeroiden katoaminen. Vuoteen 1905 mennessä taikalyhtykuvat olivat jääneet kokonaan, vaikka kilpailijat niitä yhä näyttivät. Kaiken lisäksi Fernanderin ja Hallsethin ohjelmisto oli niin laaja, että he antoivat kahden tunnin näytöksiä, joiden laatua ja uutuusarvoa kiiteltiin.¹⁵⁰ Panostukset tuottivat tulosta, sillä Fernanderia ja Hallsethia kuvattiin jopa parhaiksi toimijoiksi alallaan. Keväällä 1905 kaksikko mainosti itseään: *”Fernander & Hallseths Kinematografiska Teater, välkänd från förr i Finland och öfver hela Norden.”*¹⁵¹ Alkuvaiheen vaihtelevat termistöt American ja Royal Biokosmographieen olivat vaihtuneet kinematografiteatteri-sanaan, mikä korosti toiminnan vakiintuneisuutta. Kyse ei enää ollut kiertelevistä kuvien näyttäjistä, vaan oikeasta kiertueteatterista, vaikka esityksiä järjestettiin edelleen paikallisissa tiloissa. Näytöksiä mainostettiin säännöllisesti entistä selkeämmin ja isommilla ilmoituksilla kaikissa paikallisissa lehdissä.

Fernanderin ja Hallsethin toiminta osoittaa, etteivät kiertueet olleet satunnaisia yritelmiä, vaan vakiintuneita, tehokkaita, laatutietoisia ja suunnitelmallisia liiketoimia. Laajuus viittaa siihen, että kaksikko ei pystyttänyt kiertuettaan vain Suomea varten, vaikka tietoja muualta ei ole toistaiseksi löytynyt. Kiertuevuosien aikana toiminta kehittyi. He olivat yhteyksissä elokuva-alan keskuksiin ja hankkivat niistä sellaiset filmit, joilla ansaitsivat kilpailijoitaan parempaa menestystä. Järjestelmällinen mainonta oli valtti, mutta tärkein tekijä on taatusti ollut ohjelmistojen sisältö: Fernanderin ja Hallsethin nimistä tuli takuu hyvälle filmiesityksille, ja sen takuun hedelmiä kaksikko keräsi palaamalla samoille paikkakunnille vuodesta toiseen.

148 Waldekrantz 1955, 59. Fernanderin ja Hallsethin ohjelmistoon kuului ainakin yksi Méliès-filmi, aikaisemmin mainittu *Matka kuuhun*, mutta se ei välttämättä todista liikesuhteista Ranskaan, sillä elokuva lienee ollut aikakauden filmeistä eniten laittomasti kopioitu. Merkittävän piraattikopioiden tekijöistä oli Mélièsin kilpailija Thomas Alva Edison, joka levitti elokuvan Yhdysvaltoihin ja keräsi itselleen merkittävät tulot. Varhaisesta luvattomasta kopioimisesta katso esimerkiksi Gaines 2006, passim.

149 Sormunen 1997, 13.

150 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografiska föreställningar*. Östra Nyland 11.3.1905; Tuntematon kirjoittaja: *Eläviä kuvia*. Tampereen Uutiset 28.2.1905; Tuntematon kirjoittaja: *Fernander & Hallsethin kinematograafiteatteri*. Lahden Lehti 14.3.1905; Tuntematon kirjoittaja: *Herrojen Fernanderin ja Hallsethin kinematografiteatteri*. Itä-Suomen Sanomat 2.5.1905 sekä Fernanderin ja Hallsethin ilmoitukset Turun Sanomat, Uusi Aura ja Åbo Underrättelser 12.–29.1.1905; katso myös Tuntematon kirjoittaja: *Fernanderin & Hallsethin ennestään paikkakunnalla tunnettu Biograafi-Teatteri*. Etelä-Suomi 31.3.1906.

151 David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin mainos, Åbo Underrättelser 13.1.1905.

Kaksikon neljännen Suomen vierailun aikaan vuonna 1905 kiertuetoiminnan kausi oli tulossa kohti loppuaan. Keskeinen ongelma toimintamallissa oli jatkuva siirtyminen paikasta toiseen, mikä vaati kasvavan filmivalikoiman raahaamista mukana tai varastoimista kauas alati vaihtuvista toimintapaikoista. Edessä häämötti uusi, kiinteiden elokuvateattereiden aika, joka ratkaisi ongelmat, mutta synnytti tarpeita uudentylle, entistä laajemmalle filmlen kuljettamiselle paikkakunnalta toiselle.

2.2. Kiertueilta kiinteisiin biografeihin

Elokuva kasvatti suosiotaan vähitellen ensimmäisen kymmenen vuotensa aikana. Tasaisen kasvun aika vaihtui vuosien 1904–1906 tienoilla nopeaan kehityskauteen, joka mullisti alan rakenteet, kun kiertueista siirryttiin kiinteisiin elokuvateattereihin. Muutos tapahtui niin Suomessa kuin muuallakin länsimaissa samalla tavoin ja yllättävän samanaikaisesti: aluksi perustettiin muutamia biografeja ja vuotta paria myöhemmin alan valtasi varsinainen kuume, jonka myötä kinematografiteattereita nousi kuin sieniä sateella. Ajatus elokuvan kansallisvaltioiden rajat ylittävästä ja sivistyksellisestä luonteesta näkyi yhä vahvasti, kun teatterien nimiksi valittiin esimerkiksi Maailman Ympäri, Maailman kuvat, Internationella Biograf tai Opiksi ja Huviksi.

Vuosisadan alkuvuosilta Suomesta tunnetaan useita muutamien kuukausien ikäisiksi jääneitä teattereita, mutta vaatisi tarkempaa tutkimusta selvittää, mitkä niistä olivat paikkakunnalle pidemmäksi aikaa pysähtyneitä kiertueita ja mitkä varsinaisia yrityksiä pystyttää kiinteä biografi. Ensimmäinen pitkään toimintakauteen kyennyt elokuvateatteri avattiin Helsinkiin vasta vuonna 1904.¹⁵² Se sai aluksi toimia yksin, mutta vuosina 1906–1907 koettiin ympäri maata avajaisten suma. Pariissa vuodessa syntyi kymmeniä teattereita ja vuoteen 1907 mennessä valtaosaan Suomen kaupunkeja oli perustettu kiinteä biografi, isommissa niitä oli jopa puolen tusinaa.¹⁵³ Pieni suuriruhtinaanmaa oli etulinjassa, sillä sama kehitys käytiin läpi samoina vuosina Saksassa, Ranskassa, Ruotsissa ja Yhdysvalloissa.¹⁵⁴ Osa pikkumaista jäi jälkeen, esimerkiksi Hollannissa muutos käynnistyi vasta vuonna 1909.¹⁵⁵

Elokuva-alan kehitys oli itseään ruokkiva prosessi, jonka syitä ja seurauksia on tulkittu eri tavoin. Markku Nenosen mukaan prosessi sai alkunsa elokuvien sisällöllisestä muutoksesta: yhä näytelmällisemmiksi muuttuvat elokuvat herättivät mielen-

152 Jo vuosina 1901–1902 Helsingissä osoitteessa Mikonkatu 5 toimi jonkinlaisia lyhytaikaisia teattereita, mutta Näiden teattereiden toiminta-aika jäi joka tapauksessa muutamaan kuukauteen.

153 Hirn 1981a, 285.

154 Blom 2003, 93–94; Musser 1990, 417–420; Waldekrantz 1955, 39–40. Britanniassa siirtyminen kiinteisiin teattereihin voimistui vuonna 1906, mutta siellä ei koettu samanlaista kuumetta kuin muissa maissa. Bakker 2008, 175.

155 Blom 2003, 89.

kiintoa ja yleisömäärien kasvu pakotti kehittämään levitysjärjestelmiä, jotta elokuvat päätyisivät mahdollisimman nopeasti valkokankaille. Yleisö vaati mukavuutta elokuva-näytöksiin, joten muutos kiertue-esityksistä pysyviin biografeihin oli nopea.¹⁵⁶

Joseph Garncarz kuvaa muutosta toisesta näkökulmasta: perustana olivat suuret elokuvamäärät, jotka oli tuotettu kiertueita varten, mutta varsinaisena kipi-nänä olivat kasvavat yleisöt, jotka vaativat säännöllisempiä ja tiheämpiä ohjelmiston vaihdoksia. Kiinteiden teattereiden perustamisalta johti puolestaan elokuvien ker-tomuksellistumiseen, sillä vuoteen 1908 tultaessa ohjelmiston tärkein osa oli vielä pituudeltaan vaatimaton fiktiivinen elokuva. Siinä missä kiertueiden 15–20-minuutti-set filmiesitykset olivat olleet vain yksi monien sirkusareenan tarjoamien huvitusten joukossa, muotoutui kiinteän elokuvateatterin jopa tunnin mittaisesta ohjelmistosta ”koko-illan-esitys”, yhdistelmä erillisiä filmejä. Pysyvät biografit mahdollistivat eloku-vien sisällöllisen kehittymisen – ilman niitä pitkien näytelmäelokuvien ilmestyminen markkinoille muutamaa vuotta myöhemmin olisi ollut mahdotonta.¹⁵⁷

Corinne Müllerin tulkinnassa korostuu Garncarzin tavoin filmien määrä, mutta alkukipinä hän löytää filmikaupasta, ei yleisöstä. Müller korostaa, että Sak-san elokuvateatteribuumi oli mahdollinen, koska oli syntynyt järjestelmä, jossa eri maissa tuotettua, käytettyä tai kopioitua filmiä jälleenmyytiin pilkkahinnalla. Alen-tuneet filmihinnat tekivät mahdolliseksi yhä uusien yrittäjien lähtemisen mukaan ja yhä useampien biografi- perustamisen.¹⁵⁸

Helsingin Sanomat puolestaan kertoi keväällä 1909, että alalle oli helppo lähteä ja odotettavissa olevat tuotot olivat mittavat: *”Mitään ammattitaitoa ei kysytä eikä kärsitty haaksirikkokaan edellisessä elinkeinossa ole esteenä tähän ryhtymiselle.”*¹⁵⁹ Suuria sijoituksiakaan ei tarvittu, sillä ”projektsionilaitos sähkölamppuineen” maksoi ainoastaan 600–700 markkaa. Laitetta kuvailtiin eräänlaiseksi voimakkaaksi ”laterna magicaksi”, jossa filmiä siirtelevää hammasrattaistoa pyöritettiin käsivoimin, ”lyhyin, nopein ottein”. Lisäksi tarvittiin projektorille tulenkestävä suojus sekä ”isonlainen palt-tinalevy” eli valkokangas tavalliseen huoneeseen, jossa oli tavallisia tuoleja. Paloturvalli-suus ei ollut kovin tiukkaa, eikä penkeille tai projektorin sijoittamiselle ollut erityisiä määräyksiä. Sen sijaan lehti korosti, että henkilökuntaa tarvittiin suhteellisen paljon: piletinmyyjä, ovenvartija, pari opaspoikasta eli paikannäyttäjää, konemestari ja soittajat ja toimintaa valvova omistaja, joten palkkakulut olivat suurin menoerä. Alkuvaiheessa pärjättiin vähemmälläkin, sillä esimerkiksi soitto tuli musiikkimasiinoista, eikä pieneen biografiin tarvittu niin suurta henkilökuntaa. Ohjelmiston sanomalehti määritteli toi-seksi suurimmaksi menoeräksi. Sen pituus oli 800–1200 metriä, hinta 1,5 markkaa met-riltä ja se vaihtui kerran tai kahdesti viikossa. Biografit toimivat viikon jokaisena päivänä

156 Nenonen 1999, 9.

157 Garncarz 2008, 188–189.

158 Müller 1994, 48, 88–94.

159 Pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

ja sunnuntai oli vilkkain elokuvapäivä - siinä missä arkisin yleisö laskettiin tuhansissa, oli pyhäisin liikkeellä jopa kymmeniä tuhansia ihmisiä. Lippujen hinnat olivat matalat, joten myös vähävaraisimmat saattoivat niitä ostaa.¹⁶⁰

1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen jälkipuolella ala oli kiinnostava ja varteenotettava liiketoiminnan muoto. Kuitenkin Helsingin Sanomien kuvaama helpous oli liioiteltua. Esimerkiksi ohjelmiston hankkiminen ilman kokemusta tai suhteita ei olisi onnistunut. Vähitellen versoava ala kuitenkin antoi mahdollisuuksia uusille yrittäjille, jotka puolestaan tukivat alan vahvistumista. Syiden ja seurausten järjestyksen näkeminen on vaikeaa, mutta kehitys oli ilmeinen. Elokuvan ollessa noin vuosikymmenen ikäinen, filmejä oli valmistettu valtavat määrät ja tuotanto kiihtyi koko ajan, mikä näkyi sisällöllisenä kehityksenä. Kiertueet olivat tutustuttaneet uuteen ajanvietteeseen, ja katsojat vaativat lisää: enemmän elokuvaa, uusia ohjelmistoja ja mukavampia ympäristöjä niiden katsomiseen. Uudet toimijat näkivät elokuvassa ansainnan mahdollisuuden. Lopputulemana Suomeenkin nousi tiheässä tahdissa kiinteitä elokuvateattereita vuosien 1906–1907 tienoilla yhtä jalkaa yleismaailmallisen kehityksen kanssa.

Fernanderin ja Hallsethin liiketoiminta koki saman kehityksen. Keväällä 1906 he olivat Suomessa jo viidennellä kiertueellaan, joka vieraili parin kuukauden aikana kahdeksalla paikkakunnalla.¹⁶¹ Tällä kertaa näytöksiä järjestettiin ensimmäistä kertaa kahdella paikkakunnalla samanaikaisesti, sillä esityksiä oli helmikuun puolessa välissä sekä Tampereella että Vaasassa.¹⁶² Vain muutamaa päivää Tampereen esitysten päätyttyä David Fernander avasi kaupunkiin kiinteän elokuvateatterin, jonka nimeksi tuli Kansallis-Biografi-Teatteri. Sillä oli ainoastaan suomenkielinen nimi, ei lainkaan ruotsinkielistä,¹⁶³ vaikka Fernander ei tiettävästi osannut suomea ainakaan tässä vaiheessa. Kevät 1906 ei kuitenkaan ollut liiketoimille otollinen, sillä biografibuumi oli iskenyt ensimmäisenä ja voimakkaimmin Tampereelle. Kaupunkiin oli perustettu parissa kuukaudessa kuusi elokuvateatteria, joille ei vielä riittänyt yleisöä. Fernanderin biografi oli ensimmäisiä karsiutujia, ja sen toiminta todennäköisesti lakkasi jo huhti-toukokuun vaihteessa.¹⁶⁴ Myös Fernanderin ja Hallsethin viides Suomen kiertue päättyi huhtikuun alkupuolella,¹⁶⁵ joten nähtävästi miehet pohtivat keväällä ja kesällä 1906 liiketoimiensa tulevaisuutta.

160 Pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

161 Kiertue vieraili 2.2.–10.4.1906 välisenä aikana seuraavilla paikkakunnilla: Oulu, Tampere, Vaasa, Turku, Hämeenlinna, Lahti, Kuopio, Kotka. Tiedot perustuvat Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta kerättyihin mainoksiin ja arvosteluihin. *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www].

162 Katso esimerkiksi Fernanderin ja Hallsethin mainokset Aamulehdessä ja Wasa-Postenissa 11.–18.2.1906.

163 Kansallis-Biografi-Teatterin avajaispäivän mainos, Tammerfors Nyheter 24.2.1906.

164 Viimeiset mainokset julkaistiin noin kahden kuukauden kuluttua avajaisista. Kansallis-Biografi-Teatterin mainokset, Aamulehti ja Tampereen Sanomat 29.4.1906.

165 Fernanderin ja Hallsethin mainos, Etelä-Suomi 10.4.1906.

Tampereen takaiskusta huolimatta Suomessa saavutettu suosio kertoi mahdollisuuksista asettua aloilleen. Esimerkiksi keväällä 1905 Fernander ja Hallseth olivat järjestäneet Turussa esityksiä kahden viikon ajan,¹⁶⁶ joten yleisön mielenkiintoa riitti yksittäisiä esityksiä pidemmälle. Tilanne oli Suomessa houkuttelevampi kuin esimerkiksi Ruotsissa, jossa perustamiskausi oli jo koettu ja kiinteitä teattereita oli runsaasti. Vaikka useat niistä jäivät lyhytikäisiksi, oli kentällä monia muita toimijoita. Ylipäänsä Ruotsissa kehitys oli jonkin verran Suomea nopeampaa,¹⁶⁷ ja Fernander ja Hallseth olivat jääneet ulkopuolelle alkuvaiheista, joten mukaan lähteminen olisi ollut vaikeaa. Helsinkiin asettuminen oli houkuttelevampi vaihtoehto: piirit olivat pienemmät ja kilpailijoita vähemmän. Myös muualla Suomessa saavutettu menestys tuki asettumista. Helsinki oli rannikkokaupunkina hyvä vaihtoehto, sillä se oli sopivalla etäisyydellä idän, lännen ja etelän suunnalta tulevasta filmikaupasta. Samalla se tarjosi Tamperetta paremmat suurkaupungin edut: uusille yrittäjille oli enemmän tilaa, eikä kilpailua ollut vielä liikaa. Näin ollen kaksikko saattoi Helsingissä saavuttaa niin sanottuja ensimmäisen toimijan etuja – toiset eivät olleet vielä vallanneet markkinoita eivätkä omalla toiminnallaan hidastaneet uusien tuloa alalle.¹⁶⁸ Valttikortteihin kuului se, että kaksikko ei ollut aikaisemmin vieraillut kaupungissa, joten koko heidän filmivaraustensa kaupungissa esittämätöntä.

Länsinaapureista muuttaminen Helsinkiin ei ollut mitenkään poikkeuksellista. Autonomian aikaisissa pääkaupungin valokuvapiireissä toimi useita ruotsalaisia kuvaajia ja liikemiehiä. Heidän valokuvaamoistaan puolestaan versoi huomattava määrä biografiliiketoimintaa.¹⁶⁹ Ruotsalaisten vahva läsnäolo Helsingin valokuvaamoissa puolestaan vaikutti siihen, että varhainen biografiliiketoiminta oli ruotsinkielistä, vaikka yleisöä tuli kummastakin kieliryhmästä. On mielenkiintoista, että tässä vaiheessa biografialan kehityskaarilla painoi enemmän kinematografinen, tekninen osaaminen, jota saatiin valokuvaamoiden kautta, kuin kiertueilta tullut kokemus elokuvaesitysten järjestämisestä. Helsingissä oli vieraillut runsaasti kiertue-esityksiä, mutta Fernander ja Hallseth näyttävät olevan siitä perinteestä ainoat, jotka asettuivat pääkaupunkiin. On tosin huomattava, että Helsingissä jo valmiiksi toimineilla valokuvaamoilla oli myös paikallisten piirien tuntemuksen takia etulyöntiasema suhteessa ulkopuolisiin kiertueisiin. Muissa kaupungeissa

166 David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin mainos, Åbo Underrättelser 27.1.1905.

167 Elokuvateattereista katso esimerkiksi Waldekrantz 1955, 39–40, passim. Ruotsalaisen elokuva-alan varhaisvaiheista katso myös Idestam-Almquist 1959, passim ja Waldekrantz 1969, passim. Yksikään mainituista teoksista ei mainitse David Fernanderia tai Rasmus Hallsethia, joten heidän asemansa ei ole voinut olla merkittävä.

168 Katso esimerkiksi Chandler 2004, 34–

169 Helsingissä asuneita ruotsalaisia valokuvausalan ammattilaisia olivat muun muassa Frans Engström, Ernst Ovesén ja Hjalmar Maurin ja heillä kaikilla oli yhteyksiä elokuvaan. Samoin esimerkiksi 1800-luvun loppupuolella Suomessa vaikutti runsaasti ulkomailta tulleita liikemiehiä. Kuisma 1993b, 246.

kiertueilla on saattanut olla suurempi merkitys kiinteän biografiverkon syntymisessä, mutta Helsingissä ruotsinkieliset valokuvaamot ajoivat edelle ja valtasivat kenttää.

Fernanderilla ja Hallsethilla ei tiettävästi ollut siteitä valokuvaamiseen, eikä heillä näytä olleen mainittavia yhteisliiketoimia kaupunkiin muuttaneiden valokuvaamoalan ihmisten kanssa. Näin ollen heidän lähtökohtansa olivat hyvin erilaiset. Sen sijaan kielikysymys helpotti Fernanderin ja Hallsethin toimintaa esimerkiksi hyvin suomenkieliseen Tampereeseen verrattuna. Avaimena oli kuitenkin kiertuetoiminnasta hankitut pääomat – taloudelliset, mutta ennen kaikkea kulttuuriset ja sosiaaliset eli kokemukset kiertueiden järjestämisestä ja elokuvayleisöistä sekä yhteydet ulkomaisiin toimijoihin. Tampereella näilläkään ei ollut pärjännyt, mutta Helsingissä tilanne oli toinen.

Kaksikon ilmestyessä Helsinkiin biografiliiketoiminnan tärkein yhtiö oli insinööri K. E. Ståhlbergin (1862–1919) johtama Atelier Apollo, jonka päätoimiala koko sen toiminta-ajan oli valokuvaus. Ståhlberg oli ensisijaisesti liikemies: vaikka hän oli kiinnostunut niin valokuvaamisen kuin elokuvaamisenkin tekniikasta, hän jätti sen alaisilleen.¹⁷⁰ Hän oli opiskellut valokuvausta Saksassa, valmistunut vuonna 1887 insinööriksi ja aloittanut vielä saman vuonna Nyblinin valokuvaamossa Helsingissä. Jo kahta vuotta myöhemmin hän avasi oman valokuva-ateljeensa, joka nousi pian vakavaksi kilpailijaksi Nyblinille.¹⁷¹

Ståhlbergin liiketoiminta ei ollut pelkkää voittokulkua. Esimerkiksi vuonna 1901 yhtiö oli taloudellisissa vaikeuksissa,¹⁷² ja viittä vuotta aikaisemmin saatu ensikosketus elokuvaan oli ollut tappio sekin. Ståhlberg oli vuonna 1896 hankkinut elokuvaprojektorin ja kokeillut näyttösten järjestämistä Helsingissä. Sven Hirnin mukaan vielä tässä vaiheessa filmit eivät kiinnostaneet yleisöä alkuinnostusta pidemmälle. Helsingin ohella Ståhlberg järjesti näytöksiä myös muissa kaupungeissa.¹⁷³ Todennäköisesti Ståhlbergin filmivalikoima oli suppea, joten ilman jatkuvaa filmien hankintaa ohjelmistojen vaihtaminen ei onnistunut, mikä selittää hankkeen kuivumista kokoon.

Seuraavina vuosina Ståhlberg keskittyi laajentamaan valokuvaamoketjua. Helsingissä, Vaasassa, Viipurissa ja Imatralla toimineista Ståhlbergin kuvaamoista muodostettiin vuonna 1899 Aktiebolaget Atelier Apollo Osakeyhtiö. Vaikka ketjusta tuli osakeyhtiö, Ståhlbergin asemansa pysyi vahvana, sillä hänen omistuksensa oli noin 80 prosenttia osakkeista. Yhtiömuoto lienee ollut keino sitoa taitavia ammattilaisia Apolloon, sillä osakkaisiin kuului esimerkiksi Ernst Florman (1862–1952), ruotsalaisen elokuvan pioneeri, joka oli filmannut ensimmäiset elokuvansa jo vuonna 1897. Vuosina 1898–1900 hän asui Helsingissä ja johti Apollon valokuvaustoimintaa. Osakkaiden joukosta löytyi myös ruotsalaissyntyinen Frans Engström, josta myöhemmin tuli suomalaisen elokuvan pioneereja. Engströmin osuus oli 50 osaketta eli neljä prosenttia, Florman omisti 10 osaketta

170 Katso esimerkiksi Hirn 1981a, 205.

171 Ekman 1982, 21-22, 26.

172 Ekman 1982, 26.

173 Hirn 1981a, 133-136.

eli alle prosentin yhtiöstä.¹⁷⁴ Varsinaista valtaa omistukset eivät heille tuoneet, vaan se pysyi tiukasti Ståhlbergin käsissä.

Vuonna 1904 Ståhlberg perusti Helsinkiin Maailman Ympäri -nimisen biografin, josta tuli Suomen ensimmäinen jatkuvaan toimintaan pystynyt kiinteä elokuvateatteri. Toiminnan laajentaminen kinematografiaan ei ollut suuri muutos tekniseltä puolelta, sillä yhtiö maahantoi valokuvauslaitteistoja ja valikoimissa oli elokuvakoneitakin. Biografin avaaminen toi sen sijaan uutena tulokkaana elokuvien maahantuonnin, esittämisen ja edelleen välityksen.

Maailman Ympäri -biografin perustamisesta kirjoitettaessa on korostettu, että vuoteen 1904 mennessä yleisön mielenkiinto elokuvaa kohtaan oli kasvanut niin paljon, että pysyvä biografi oli tullut mahdolliseksi.¹⁷⁵ On myös huomattava alan voimakas kehitys Ståhlbergin ensikokeilujen jälkeen. Vuosien 1896–1904 aikana elokuvan valmistamisesta, myymisestä ja esittämisestä oli tullut laaja eurooppalainen (ja maailmanlaajuinen) liiketoiminnan ala, mikä mahdollisti jatkuvan ohjelmistohankinnan ja pysyvän biografin myös Suomeen. Se mikä oli ollut vuonna 1896 mahdotonta, oli tullut vuoteen 1904 mennessä mahdolliseksi.

Vuonna 1904 elettiin kansainvälisen filmikaupan hulluimpien vuosien alkua. Tekijänoikeuksia ei nykyaikaisessa muodossa tunnettu ja levitys perustui myymiselle, ei vielä vuokraamiselle.¹⁷⁶ Elokuvaa ei tarvinnut ostaa suurilla summilla suoraan valmistamosta vaan sen saattoi hankkia halvemmalla joko käytettynä tai laittomana kopiona. Eurooppalaisissa biografiliiketoimintaan keskittyneissä lehdissä julkaistiin ilmoituksia kaikilla kauppaan liittyvillä yksityiskohdilla, joten filmejä saattoi tilata postimyyntinä.¹⁷⁷

Monenkirjava filmikauppa laski laatuelokuvan hintoja, mutta täyden ohjelman ostaminen jokaiselle viikolle olisi tullut Ståhlbergille kalliiksi. Avajaisia ennakoivissa mainoksissa luvattiin myös muuta kuin elävää kuvaa:

***Maailman ympäri** laitoksessa näytetään **skioptikonilla** ja **bioskoopilla** näköaloja maan eri osista, kuvia aurinkokunnasta, paljaalle silmälle näkymättömiä basilleja ja mikroobeja, kuten elämä vesipisarassa, ”elävä” juusto, verenkierto ym. – Kuvia näytettäessä pidetään lyhyitä helppotajuisia esitelmiä joka toinen tunti suomeksi, joka toinen tunti ruotsiksi. **Joka päivä** klo 5 ja 7 **suomeksi**, klo 6 ja 8 **ruotsiksi**. Joka näytäntöön kuuluu noin 50 **skioptikon-kuvaa** ja sen ohessa muutamia **eläviä kuvia**. – **Joka viikko uusi ohjelma.**¹⁷⁸*

174 Anmälan till handelsregistret 85/1.4.1899. KR 10 426, Aktiebolaget Atelier Apollo Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA; ”Carl Ernst Oliver Florman”. Who’s Who of Victorian Cinema –verkkosivusto [www]. Katso myös Salmi 2002, 27; Sedergren ja Kippola 2009, 60.

175 Katso esimerkiksi Hirn 1981a, 181.

176 Vertaa esimerkiksi Blom 2003, 82.

177 Blom 2003, 85–87.

178 Maailman ympäriin mainos, Uusi Suometar 1.4.1904. Samaa mainosta julkaistiin myös muissa pääkaupungin lehdissä maaliskuuhun vaihteessa. Korostukset alkuperäiset.

Sivistyksellisyys oli edelleen tärkeää, sillä Ohjelmistossa oli uutta tietoa omalla kielellä selostettuna. Valtaosa oli opettavaisia kuultokuvia.¹⁷⁹ Voi olla, että niistä eksoottisimmat olivat maahantuotuja, mutta Apollon oman kuultokuvatuotannon hyödyntäminen piti kustannuksia kurissa. Liikkuvaa kuvaa näytettiin mahdollisuuksien mukaan, joten ohjelmisto rakentui näin ollen samoilla periaatteilla kuin kiertueattereidenkin. Skioptikon-kuvaa ei kuitenkaan pidä pitää merkinä heikkolaatuisuudesta, sillä Apollolla oli pitkät perinteet niiden valmistamisessa, joten laatu oli todennäköisesti erinomainen. Kuultokuvaan saatiin ajankohtaisia ja paikallisia aiheita, joten ne olivat tärkeitä yleisön houkuttelemisessa.

Kuultokuvien merkitys ja vahva ruotsalaisvaikutus näkyivät myös siinä, että biografin ensimmäinen koneenkäyttäjä oli valokuvaaja Hjalmar Hårdh (1881–1948), joka oli syntynyt Helsingissä mutta jonka isä oli Ruotsista muuttaneita valokuvaajia.¹⁸⁰ Hänen erityisalaansa olivat juuri kuultokuvat, joita hän teki päivisin ja näytti iltaisin.¹⁸¹ Tottumus skioptikon-kuviin ja -laitteisiin lienee ollut syy, jonka takia hän päätyi pyörittämään esityksiä.

Vaikka elokuvat olivat esityksissä vähemmistönä, viikoittain vaihtuva ohjelma merkitsi, että niitä oli hankittava jatkuvasti lisää. Apollolla ei ollut kilpailijoita, mutta maahantuonnin kannattavuutta ei voinut laskea yhden biografin varaan. Avajaispäivänä haettiin jo liikekumppaneita, joita varten Apollolla oli tarjota valmis paketti: ohjelmistot, laitteet, selostukset ja koulutus:

”Maailman ympäri” laitoksen haaraosastot Suomen kaupungeissa, Skiotikon- ja Bioskooppi- (elävät kuvat) näytännöt lyhyine, kansantajuisine esitelmineen ovat hausimpia ja helppotajuisimpia kaikista sivistävistä huveista. Itse toimivat projektionikoneet sellaiset kuin meidän Mikonk. 5:ssä avaamassamme

179 Sedergrenin ja Kippolan mukaan Maailman ympäri -teatterissa olisi esitetty alusta alkaen vain elokuvaa, mutta skioptikon-kuvilla oli alkuvuosina hyvin merkittävä asema. Katso Sedergren ja Kippola 2009, 55, 59. Vertaa myös Oscar Lindelöfin muistelmat, jossa hän kertoo Hjalmar Hårdhin valmistaneen skioptikon-kuvia teatterille. Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 1. Kinolehti 4/1969, 35.

180 Hjalmar Hårdhin sukutausta on mielenkiintoinen, sillä hän käytti taiteilijanimenään äitinsä ensimmäisen puolison, Carl Adolph Hårdhin (1835–1875) sukunimeä. Tukholmassa syntynyt Carl Adolph Hårdh oli tullut Suomeen vuonna 1858. Aluksi hän oli kiertelevä kuvaaja, taiteilija ja lavastaja, mutta vuodesta 1862 hänellä oli oma valokuvaamo Helsingissä. Hieman yli ymmenen vuotta myöhemmin hän sairastui ja sai Ruotsista apulaisekseen Fritz August Werner Hjertzellin (1850–1903). Hårdhin kuoleman jälkeen Hjertzell nai lesken Maria Olivia os. Stenforsin (1843–1910) ja jatkoi valokuvaamon pyörittämistä. Vuonna 1899 hän muutti Yhdysvaltoihin ja jätti kuvaamon vanhemmalle pojalleen Birger Hjertzellille ja vaimolleen. Nuorempi poika Fritz Hjalmar ei nähtävästi arvostanut isänsä päätöstä jättää perheensä, sillä hän meni Ståhlbergille töihin ja alkoi käyttää nimeä Hjalmar Hårdh. Lisätietoa Hjertzellien valokuvaajasuvusta: ”Birger Karl Oskar Werner Hjertzell”, ”Fritz August Werner Hjertzell”, ”Fritz Hjalmar Ludwig Hjertzell”, ”Maria Olivia Hjertzell” ja ”Mathilde Hjertzell”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www]

181 Nimimerkki A.I.H.: ”Maailman ympäri” -teatterin koneenhoitajana. Elokuvateatteri 8-9/1945, 8-11.

laitoksessa ”Maailman ympäri” ovat yleensä liian kalliita pikkukaupungeissa, koska kuvasarjat kutakin ohjelmaa varten maksavat satoja markkoja. Olemme sen vuoksi päättäneet vuokrata kuvia ja esitelmiä (suomeksi ja ruotsiksi). Toimeliaat henkilöt, joilla on muutamia tuhansia markkoja pääomaa, voivat perustamalla ”Maailman ympäri” haaraosastoja hankkia itselleen varman tulon. Koneita hankkii Magasin Apollo. Perinpohjainen harjoitus koneiden hoidossa on ensin hankittava ”Maailman ympäri” laitoksessa ennen kuin arat kuvat vuokrataan.¹⁸²

Mainos hahmotteli autonomian aikaisen biografiliiiketoiminnan suuntaviivat hyvin tarkasti. Elävän kuvan houkutus perustui uutuuteen, joten ohjelma oli vaihdettava viikon välein, jonka jälkeen filmit olivat tarpeettomia. Maahantuoja vuokrasi ne eteenpäin kattaakseen kulut – mutta ei kenelle tahansa, sillä filmi oli hyvin herkkää. Se syttyi helposti ja repeytyi vielä helpommin. Maahantuoja toimitti projektorit ja tarvikkeet, käänsi selostukset ja koulutti koneenhoitajat, joten esittäminen oli osa laajempaa liiketoimintaa. Ei ole tiedossa, tarttuiko joku Apollon tarjoukseen, mutta ainakaan kovin pitkäikäistä rinnakkaisteatterien pidosta ei vielä tässä vaiheessa tullut. Sen sijaan syksyllä 1904 Maailman Ympäri vieraili kiertueena Turussa,¹⁸³ joten kannattavuutta haettiin ohjelmistojen esityksistä toisilla paikkakunnilla.

Ståhlbergin elokuvaauran varhaisvaiheista voi puhua ensisijaisesti kinematografialiiiketoimintana, sillä elävän kuvan tekniikka ja uutuuden viehätys korostuivat vielä itse teatteritoimintaa enemmän. Maailman Ympäri ei käyttänyt ”teatteri”, sillä skioptikon- ja bioskooppi-kuvien esittäminen ei sitoutunut teatteriperinteeseen. Mitään muutakaan nimitystä sille ei ollut löytynyt, joten mainos puhui ”laitoksesta”. Vasta myöhemmin esiin nousi nimi ”biografi”, millä viitattiin juuri teatteritoimintaan. K. E. Ståhlbergin kinematografialiiiketoiminta sai kilpailijoita varsin hitaasti, sillä seuraavat kiinteät biografit perustettiin Helsinkiin vasta puolisisentoista vuotta myöhemmin. Tämä viittaa siihen, että Ståhlberg onnistui parin vuoden ajan ensimmäisenä toimijana hallitsemaan alaa – muille ei ollut yleisöjä. Koska Ståhlberg oli liikkeellä ensimmäisenä ja hänellä oli toiminnassa tukenaan valokuvaamo, hänen kinematografinäytöksensä saavuttivat sellaisen etulyöntiaseman, etteivät muut pystyneet haastamaan häntä.¹⁸⁴ Muutaman vuoden jälkeen Ståhlberg sai lyhyessä ajassa ison joukon kilpailijoita, joten kysyntä oli kasvanut niin suureksi, että kilpaileminen Maailman Ympärin kanssa oli mahdollista. Vuosina 1905–1906 Helsinkiin avatuista seitsemästä elokuvateatterista kolme joutui sulkemaan ovensa vain kuukauden – parin jälkeen, joten pystyssä pysyminen ei ollut vielääkään itsestään selvää. Syksyllä 1907

182 Maailman ympäriin mainos, Uusi Suometar 3.4.1904. Samaa mainosta julkaistiin myös muissa pääkaupungin lehdistä maaliskuuhun vaihteessa.

183 Katso esimerkiksi Maailman ympäriin mainos, Uusi Aura 11.9.1904. Vuonna 1905 Turkuun avattiin Maailman ympäri -niminen teatteri, mutta se ei ollut Ståhlbergin omistuksessa. Teatterin perusti Aders Wilhelm Willberg, joka myi sen vuonna 1906 Maat ja Kansat -yhtiölle. Hirn 1991, 261.

184 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

yhdessä rysäyksessä perustetut viisi uutta teatteria jäivät kaikki henkiin, vaikka näistä neljä avasi ovensa samalla viikolla, joten elokuvan asema oli jo varsin vahva kaupunkilaisten vapaa-ajanvietossa. Perustamisaalto oli kuitenkin nopeasti ohi, sillä seuraavana vuonna perustettiin enää yksi uusi biografi.¹⁸⁵ Kysyntä elävälle kovalle oli vuosina 1906–1907 voimakkaassa kasvussa, mutta se ei kasvanut rajattomasti. Syksyn 1907 jälkeen nopea kasvu päättyi, sillä ala oli laajentunut niihin mittoihin, mikä oli silloisella kysynnällä mahdollista. Uudet tulokkaat, jotka saivat pidettyä biografinsa pystyssä, muodostivat Ståhlbergin kanssa biografiliiketoiminnan ytimen, heistä tuli varsinainen elokuva-alan ensimmäisten toimijoiden joukko, joka lähti alaa kehittämään.¹⁸⁶

Syksyllä 1906, jolloin Helsingissä oli jo neljä toimintansa vakiinnuttanutta biografia, asettuivat David Fernander ja Rasmus Hallseth kaupunkiin. Biograf Teatern aloitti toimintansa Pohjoisesplanadilla 26.9.1906. Enää ei ollut kyse ”kinematografiteatterista”, jota miehet olivat käyttäneet kiertueensa mainostuksessa, vaan biografista. Teatteri oli Rasmus Hallsethin nimissä, mutta mainoksissa miesten nimet olivat tasavertaisina ja niiden yhteyteen oli lisätty nimi Nordiska Biograf Kompaniet. Avajaispäivänä ilmestyi kaksi mainosta, joista toinen markkinoi biografia, toinen sitä pyörittänyttä yhtiötä. Teatterinkin yhteydessä mainostettiin yhtiötä:

*Då vår firma är den äldsta existerande i Norden på Kinematografiskt område, och genom vår mångåriga praktik i branschen har de bästa och direktaste förbindelser med världens största och bästa kinematografiska och Biografiska firmor kunna vi utlofva den ärade publiken ett i allo gediget, fint och godt Program.*¹⁸⁷

Maininta Pohjoismaiden vanhimma yhä toiminnassa olevasta alan yrityksestä voi hyvinkin pitää paikkansa, olihan David Fernander aloittanut kiertuetoiminnan viimeistään vuonna 1899, eli ikää voitiin laskea seitsemän vuotta. Keskeisempää oli kuitenkin pitää yllä mielikuvaa vanhimma toimijasta, eli kerätä symbolista pääomaa, mainetta ja arvostusta.¹⁸⁸ Mielikuvissa oli tärkeä korostaa sekä pitkiä perinteitä että uusiin virtauksiin vastaamista. Fernanderin ja Hallsethin liiketoiminta oli kehittynyt: ensimmäisinä vuosina liikkuva kuva oli riittänyt tuomaan yleisön paikalle, mutta vuosi vuodelta huomio oli kohdistunut enemmän sisältöön. Tärkeintä oli yhä uutuus eli ennenesittämättömyys, mikä oli pakottanut kaksikon luomaan tiiviit suhteet ulkomaisiin firmoihin, joiden kautta uusien ohjelmistojen hankkiminen oli mahdollista. Elokuvateatterin toiminasta kerrottiin, että tunnin mittaisia esityksiä järjestettiin joka päivä yhdeksän kappaletta ja lippujen hinnat vaihtelivat 25 pennistä markkaan.

185 Hirn 1991, 252–262; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www], katso myös liitetäulukko 2.1.

186 Vertaa Chandler 2004-, 34–35.

187 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Hufvudstadsbladet 26.9.1906.

188 Vertaa Bourdieu 1998, 47.

Samalla mainostettiin, että biografi olisi kaupungin suurin ja elegantin,¹⁸⁹ mikä oli osin liioittelua, sillä paikkoja oli 189, kun taas Maailman Ympäri -teatterissa oli 250 paikkaa.¹⁹⁰ Sen sijaan ulkomuodoltaan ja palveluiltaan se saattoi olla kaupungin hienoin, olihan se uudempi ja isompi kuin muut kilpailevat teatterit.¹⁹¹ Hufvudstadsbladet kuvasi paria päivää myöhemmin:

*Biografteater. En ny kinematografteater öppnades i förgår i gården n:o 21 vid Norra Esplanaden. Lokalen är stor och rymlig samt propert och praktiskt inredd med tre särskilda utgångar. I ett stort väntrum finnas alla stadens tidningar att tillgå för publiken. Bilderna återgifvas klart och beledsagas af musik af pianisten hr Glabitski. Programmet är särdeles godt, särskildt spännande äro bilderna från vilda västern samt skogvaktens äfventyr. Föreställningarna ha varit väl besökta.*¹⁹²

Uusi Suometar kiinnitti myös huomionsa komeaan ulkomuotoon:

*Uusi biografteatteri. Pohjois-Esplanaatikadun 21:ssä on ihka uusi elävien kuvien teatteri, joka huoneustonsa ja sisustuksensa puolesta on aivan ensi luokkainen. Teatteri alkoi toimintansa eilen esittäen ohjelman, jonka numerot ovat aivan uusia Helsingissä. [--] Tämä uusi elävien kuvien teatteri on tervetullut lisä entisten joukkoon ennen kaikkia sen vuoksi, että sillä on suuri hauska huoneisto ja ensimmäisestä ohjelmasta päättäen tarkoitus täyttää alallaan korkeimpiakin vaatimuksia.*¹⁹³

Termi ”biografiteatteri” oli vakiintunut myös lehtimiesten sanavarastoon, joten se ei ollut vain liikemiesten mainoskieltä. Rinnalla kulkivat myös termit ”kinematografi-” ja ”elävien kuvien teatteri”.

Asiakkaiden viihtyvyyteen panostaminen viittaa siihen, että katsojiksi toivottiin entistä ”parempaa väkeä”. Odotushuoneen sanomalehdet kutsuivat yleisöä paikalle silloinkin, kun esitys ei juuri ollut alkamassa ja pianistin palkkaamisella panostettiin katselukokemukseen.¹⁹⁴ Siitä, millainen yleisö löysi tiensä Biograf Teaterniin, ei ole tietoa, mutta joitain arvioita voidaan antaa. Muistelmateksteissä puhutaan viidentoista pennin pojista, jotka kansoittivat varhaisten biografien puiset, selkänojat-

189 Lapset pääsivät esityksiin puoleen hintaan. Biograf Teaterin mainos, Hufvudstadsbladet 26.9.1906.

190 Maailman ympäri toimi kolmessa eri huoneistossa samassa osoitteessa. Ensimmäisessä oli 100 paikkaa, toisessa 250. Kolmantena käytössä oli kaksi rinnakkaista huoneistoa, 190 ja 136 paikkaa. Nordiskan teatterin avajaisten aikaan teatteri sijaitsi toisessa huoneistoista. Istumapaikkatiedot perustuvat Sven Hirnin arvioihin ja hänen maistraatin pöytäkirjoista keräämiin tietoihin. Hirn 1991, 252, 257–258. Maistraatille ilmoitetut paikkamäärät liittyivät biografihuoneistoissa tehtyihin palotarkastuksiin.

191 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Hufvudstadsbladet 26.9.1906.

192 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteater*. Hufvudstadsbladet 29.9.1906.

193 Tuntematon kirjoittaja: *Uusi biografiteatteri*. Uusi Suometar 27.9.1906.

194 Tuntematon kirjoittaja: *Uusi biografiteatteri*. Uusi Suometar 27.9.1906.

tomat etupenkit ja meluten kommentoivat filmejä läpi esitysten.¹⁹⁵ Kalleimmat liput maksoivat markan, halvimmat neljänneksen, ja lapset pääsivät puoleen hintaan – halvimmillaan 15 pennillä. Näin ollen eturivin pojat eivät olleet taloudellisesti kovin kannattavia biografeille, etenkin kun he eivät luopuneet paikoistaan esityksen päätyttyä, vaan käyttivät hyväkseen oikeutta katsoa ohjelma moneen kertaan ja veivät paikat uusilta maksavilta asiakkailta. Kuitenkin vaikuttaa, että heidän osuutensa yleisöistä oli merkittävä. Ylipäänsä varhaiset biografit profiloituivat sellaisten ihmisten huvittelumuodoksi, joilla ei ollut varaa esimerkiksi kalliisiin teatterilippuihin. Helsingin Sanomat kirjoittikin vuonna 1909 biografiensa suosiosta:

*Elävien kuvien yleisön runsaus onkin helposti käsitettävissä. Pääsymaksu on sovitettu yleisön maksukykyyn mukaan, niin että vähävaraisinkin voi lunastaa itselleen ja lapsilleen pääsylipun. Nähtävät niinikään on sovitetut mitä erilaisimain vaatimusten mukaan vaihteleviksi.*¹⁹⁶

Hurjimmillaan julkisessa keskustelussa tulkittiin, että biografeja kansoitti lapsien ja koulunuorison ohella alempien yhteiskuntaluokkien edustajista koostunut yleisö, joka ”arvostelukykyensä ja makunsa puolesta voi olla lapsen kannalla ja ehkä sen alapuolellakin, vaikka iältään ehkä varttuneempi”.¹⁹⁷ Ainakin mielikuvien tasolla yleisö näin ollen muodostui alaikäisistä ja ”lapsenmielisistä” alempien yhteiskuntaluokkien edustajista, mutta panostukset Biograf Teaterniin kertovat, että myös toisenlaista yleisö houkuteltiin paikalle. Ohjelmistot olivat Helsingin Sanomien maininnan mukaisesti kokoelma hyvin erilaisia filmejä, joten niillä ei vielä segmentoitu yleisöä, mutta kiinteisiin biografeihin siirtyminen oli selvä avaus kohti arvokkaamman oloisia katselukokemuksia.

Verrattuna myöhempiin biografeihin kovin juhlavasta teatterista ei Biograf Teaternin kohdalla ollut kyse. Pian avaamisen jälkeen liikkeen palvelukseen tullut neiti Agnes Börman muisteli alkuvaiheita 35 vuotta myöhemmin:

*[Biograafi Teatteri] sijaitsee nykyisessä Systeman näyttelyhuoneistossa, toisessa kerroksessa, sisäänkäynti pääportaasta. Koko teatterihuoneistoon kuului ensin erityisesti näyttämösali, joka oli pienehkö ja ilman parveketta, pieni konttorihuone, varastohuone ja johtajien asunnot, pieniä nekin.*¹⁹⁸

195 Katso esimerkiksi Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat 1-5. Kinolehti 6/1969, 32.

196 Pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

197 Nimimerkki P H:n: *Vieläkin elävienkuvien teatterien tarkastus. Teatterin omistajain anomuksen johdosta*. Uusi Suometar 21.2.1912.

198 Neiti Agnes Börman artikkelissa *Alkuihmiset kertovat*. Suomi-Filmin Uutisaitta 11–12/1943, 23. Nähtävästi neiti Börman toimi siivoojana.

Aikalaismittakaavassa kyse oli kuitenkin mittavasta biografiyhtiöstä ja suuresta teatterihuoneistosta. Kuten Sven Hirn on todennut, oli Fernanderin ja Hallsethin asettuminen Helsinkiin selvä haaste K. E. Ståhlbergille.¹⁹⁹ Uhka Apollon biografi liiketoiminnalle lymysi maahantuonnissa ja levityksessä, jota kaksikko jo teatterin avaamisen yhteydessä mainosti:

Kun meidän toiminimemme on vanhin Pohjoismaisista toiminimistä Elävien kuvien alalla ja meillä monivuotisen työmme ja käytännöllisen kokemuksemme kautta tällä alalla ovat parhaat ja suoranaissimmat sitoumukset maailman suurimpien ja parhaimpien Kinematografi- ja Biografitoiminimien kanssa, voimme me luvata yleisöllemme todella hienoja ja hyviä ohjelmia. Sulkeudumme kunnioitettavan yleisömmen ystävälliseen huomioon ja piirrämme

*Kunnioittaen
Pohjoismaisen Biografi-yhtiö,
Omistaja Fernander & Hallseth.*²⁰⁰

*HUOM! Kun olemme liikeyhteydessä Maailman suurimpain ja parhaiden Kinematografisten ja Biograafisten liikkeiden kanssa, saamme joka viikko meille lähetetyksi parhaat ja uusimmat kuvat, jonka tähden voimme kunnioittaen yleisölle luvata kaikessa hienon ja hyvän ohjelman.*²⁰¹

Teatterin avaaminen edellytti mittavaa maahantuontia, mikä poiki levitystoiminnan. Tätä varten syntyi yhtiö Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth, joka filmien ohella maahantoi laitteistoja, myi ja vuokrasi niitä sekä koulutti alalle pyrkiviä,²⁰² joten kyseessä oli täyden palvelun talo. Yhtiö merkittiin kaupparekisteriin 23.4.1907.²⁰³ Kyseessä oli kauppayhtiö,²⁰⁴ joten liikkeellä ei ollut muita yhtiömiehiä. Kaksikko harjoitti liiketoimintaa vapaamuotoisesti ilman vaatimuksia yhtiösopimuksista ja vuosittaisista yhtiökokouksista. Yhtiöllä ei missään vaiheessa ollut virallista suomenkielistä nimeä, ja erityisesti alkuvuosina kirjoitusasut vaihtelivat. Muutaman vuoden kuluttua ”Pohjoismaiden Biografi Kumppanukset”

¹⁹⁹ Hirn 1981a, 204.

²⁰⁰ Pohjoismaisen Biografi-yhtiön mainos, Työmies 25.9.1906. Katso myös esimerkiksi Biograf Teaternin mainos, Hufvudstadsbladet 7.10.1906.

²⁰¹ Biograafi Teatterin mainos, Uusi Suometar 26.9.1906. Vastaava mainos löytyy myös muista syksyn 1906 mainoksista. Katso esimerkiksi Nya Pressen 8.11. ja 29.12.1906.

²⁰² Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Uusi Suometar 28.10.1906.

²⁰³ Anmälan till Handelsregistret 2519/23.4.1907. KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet Fernander – Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

²⁰⁴ Toiminimistä annetun lain mukaan osakeyhtiöiden ja kommandiittiyhtiöiden nimissä piti olla maininta yhtiömuodosta, kun taas kauppayhtiöiden nimissä piti olla kaikkien yhtiömiehien nimi näkyvillä. Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus kaupparekisteristä sekä toiminimestä ja prokurasta 2.5.1895, 2. luku, 10 §, katso myös 15 §. Säädöskokoelma 1895.

ja ”Pohjoismaiden Biografi Yhtiö” katosivat, ja tilalle vakiintui ”Pohjoismainen/Pohjoismaiden Biografi Komppania”.²⁰⁵ Virallinen nimi kuitenkin oli ”Nordiska Biograf Kompaniet Fernander - Hallseth”.

Tyhjästä ei tarvinnut aloittaa, sillä kuten yhtiö mainosti, sille oli kertynyt 20 000 metrin varasto vanhoja filmejä. Uutta filmiä tuotiin Pathélta Pariisista, Urbanilta ja Warwickilta Lontoosta sekä Edisonilta New Yorkista,²⁰⁶ joten Fernander ja Hallseth panostivat laatutavaraan, eivätkä esimerkiksi ostaneet Saksasta käytetyn filmin kauppailta. Laadulla haluttiin erottautua sellaisista toimijoista, jotka hankkivat ohjelmistonsa käytettyinä tai laittomasti kopioituina.²⁰⁷

Nordiska Biograf Kompaniet onnistui järkyttämään tasapainoa, sillä K. E. Ståhlberg oli vuonna 1905 mainostanut olevansa Pathén, aikakauden tärkeimmän elokuvantuottajan pääedustaja Suomessa. Seuraavaan vuoteen mennessä valta-asema oli murtunut, mikä sai Ståhlbergin nokittelemaan:

*Huom.! Me olemme välittömässä yhteydessä ulkomaan kaikkien etevimpien kuvatehtaitten kanssa ja maailman suurimman kinematograafifirman Pathe Freresin pääasiamies Suomessa. Olisi kumminkin humbuugia jos sanoisimme omistavamme monopolin kuville. Me ostamme suorastaan tehtaasta kaikki kuvat jotka me näytämme. Ainoastaan uusinta ja parasta.*²⁰⁸

Ståhlberg korosti asemaansa tärkeimpänä Pathé-maahantuojana ja kritisoi kilpailijoita huomauttamalla, ettei yksinoikeusjulistuksilla ollut totuuspohjaa.

Kymmenistä Biograafiteatterin ja Maailman Ympäri -teatterin mainoksista löytyvät maininnat maahantuontijärjestelmistä kertovat vakiintuneen teatteritoiminnan vaikutuksista. Kiinteät biografit merkitsivät valtavaa liiketoiminnan kasvua, sillä ohjelmisto kiinnosti korkeintaan viikon verran. Seuraavalla viikolla, tai jopa kahdesti viikossa, oli katsojille saatava uusia filmejä. Liiketoiminnan painopiste siirtyi esittämisestä maahantuontiin ja vuokraamiseen. Kulut kasvoivat, mutta uusien yrittäjien määrä todistaa, että alalla liikkuvat tuotot kasvoivat vielä nopeammin. Samaan aikaan mainontaan panostaminen oli etu karkisijoilla olleille – ja osa Nordiskan ja Apollon välistä kilpailua. Menestyvillä yhtiöillä oli mahdollisuus käyttää varoja lehti-ilmoitteluun, joka vahvisti mielikuvia ja ylläpiti etulyöntiasemaa.

205 Katso esimerkiksi mainokset Työmies 25.9.1906 ja Uusi Aura 27.10.1907. Myös tutkimuskirjallisuudessa nimiä käytetään ristiin. Katso esimerkiksi Sedergren & Kippola 2009, 93.

206 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Uusi Suometar 28.10.1906.

207 Laadulla mainostamisesta katso esimerkiksi Biograf Teatterin mainos, Helsingin Sanomat 19.10.1906.

208 Maailman ympäri -teatterin mainos. Uusi Suometar 17.1.1907. Katso myös esimerkiksi Maailman ympäri -teatterin mainokset Helsingfors Posten 17.12.1905, Uusi Suometar 12.5.1907 ja Hufvudstads-bladet 7.4.1907.

Siirtyminen kiertuemuotoisesta toiminnasta kiinteiden teattereiden aika-kauteen tapahtui nopeasti ja se mullisti koko elokuva-alan toiminnan. Alalle tuli murroksen yhteydessä runsaasti uusia toimijoita, jotka täyttivät biografeillaan elävälle kuvalle kasvaneen kysynnän. Muutos oli ohi suurin piirtein yhtä nopeasti kuin oli alkanutkin, joten kasvun rajat saavutettiin nopeasti, mutta samalla luotiin pohja biografiliiiketoiminnalle.²⁰⁹

Uudessa mallissa Helsingin ottivat haltuunsa ruotsinkielisistä ja ruotsalaisten kuvaajien miehittämistä valokuvaamoista versoneet biografit sekä Nordiska Biograf Kompaniet. Valokuvaamoiden etuna oli erikoistunut tekninen osaaminen, joka auttoi ratkomaan alkuvaiheen ongelmia ja ylipäättään toi varmuutta ja laatua toimintaan. Nordiskan lähtökohdat olivat hyvin toisenlaiset. Fernanderin ja Hallsethin kokemukset kiertueista ja suuri filmivarasto mahdollistivat heille jalansijan pääkaupungin elokuva-alan ensimmäisten toimijoiden joukossa, joka alkoi nopeasti erottua alan sisällä muita merkittävämmiksi. Kummallakin kehityskaarella keskeistä olivat taustat,, jotka mahdollistivat ja tutkivat uuden liiketoimen käynnistämistä. Vaikka Helsingin Sanomissa oli kirjoitettu elokuvan olevan erittäin yksinkertainen ala, johon saattoi lähteä ilman kokemuksia, ensivaiheen biografit eivät synyneet tyhjistä, vaan niiden taustalla oli sopivia pääomia, jotka mahdollistivat toiminnan käynnistymisen.

2.3. Verouudistus yhdistää biografiliiikemiehiä

Elokuva-alan kehitys kiinnitti valtion huomion, sillä vakiintunut liiketoiminta mahdollisti entistä tehokkaamman veronkannon. Elokuvaesitysten järjestäminen oli alusta alkaen luvanvaraista ja luvista kannettiin maksuja, kuten muistakin huvitilaisuuksista, joten toiminta ei ollut viranomaisvalvonnan ulkopuolella. Säännökset olivat kuitenkin vanhoja ja toisenlaisia tilaisuuksia varten laadittuja.

Vanhin voimassa ollut julkisia huveja koskeva määräys oli peräisin Ruotsin ajalta. Vuodelta 1782 olevassa kuninkaallisen kauppakollegion käskykirjeessä määrättiin *”Comoedianter och Marionettspelare, Lindansare och dylika för hvarje gång de agera”*²¹⁰ eli jokaiselta esityskerralta maksamaan kehuhuonemaksua, joka oli 1900-luvun alussa 1,92 markkaa. Yli kolmekymmentä vuotta tuoreempi oli keisarin armollinen julistus vuodelta 1818, jonka mukaan vaivais- ja työhuonerahastoon piti maksaa *”För skådespel, Concerter, Assembléer och alla andra nöjen som för allmänhetens räkning gifwas, En Rubel i Silfwer för hvarje gång.”*²¹¹ Hopearupla oli muutettu 3,44

209 Vertaa Bourdieu 1995, 85, 258–261; Chandler 2004, 34–35.

210 Kuninkaallisen kauppakollegion käskykirje 12.12.1782, sit. Hirn 1981a, 287.

211 Hans Keiserl. Maj:ts Nådiga Kungorörelse, angående åtskilliga till Fond för Fattig- och Arbetshus-Inrättningar i Finland fastställda afgifter 5.5.1818. Säädöskokoelma 1817–1820.

markaksi.²¹² Tämän lisäksi 1900-luvun alkuvuosien leimaverolainsäädännössä mainittiin, että *”maailma- ja maisemakuvauksia sekä muita optillisia kuvauksia”*²¹³ varten oli suoritettava joko kuukausittainen tai kertaluonteinen leimamaksu sen mukaan oliko toiminta pysyvää vai määräaikaista.

Elävää kuvaa ei mainittu edes leimaverolainsäädännössä, joten tulkinnat vaihtelivat. Parhaassa tapauksessa elokuvaa ei verotettu lainkaan, huonoimmassa maksu perittiin kaikkien kolmen määräyksen mukaisesti. Useimmiten kinematografitt välttyivät osasta maksuja. Esimerkiksi keväällä 1906 Helsingissä, Turussa, Tampereella ja Viipurissa perittiin vain leimamaksua, minkä perusteella Vaasan kuvernööri päätti, ettei hänenkään alueellaan tarvinnut maksaa kehruu-, työ- ja vaivaishuonemaksuja.²¹⁴ Linjaukset olivat kuitenkin tiukkenemassa.

Taustalla oli elokuva-alan nopea ja näkyvä kasvu. Kuten Kari Teräs on todennut, ympäröivä yhteiskunta asettaa yhtiöille odotuksia ja paineita, mutta myös uudenlaisia liiketoiminnan mahdollisuuksia. Vuorovaikutussuhde on kahdensuuntainen: yhteiskunta vaikuttaa yhtiöihin ja yhtiöt vaikuttavat yhteiskuntaan.²¹⁵ Elokuva-alan kohdalla vuorovaikutus tuli erityisellä tavalla näkyväksi, kun viranomaiset lähtivät tiukentamaan tulkintoja biografeilta perittävistä maksuista. Jo vuoden 1906 valtiopäivillä suostuntavaliokunnan mukaan leimamaksuja koskevaan lakitekstiin oli lisättävä *”kinematograafit, joita nykyään on lukuisasti olemassa monin paikoin maassamme ja jotka näyttävät olevan tuottoisa tulonlähde”*.²¹⁶ Laki astui voimaan 1.7.1906, eikä lupamaksulta enää voinut välttyä, mutta tulkinnanvaraisuus jatkui. Suuruus oli 20 tai 50 markkaa kuukaudelta riippuen siitä, laskettiinko elokuva luokkaan *”kosmoraamat ja panoraamat, kun niistä on hyötyä opetukselle”* vai luokkaan *”muut näytännöt”*.²¹⁷

Vuotta myöhemmin käytännöt kiristyivät jälleen. Lokakuussa 1907 Helsingin kaupungin poliisilaitos linjasi, että leimamaksu oli aina 50 markkaa, minkä lisäksi vaadittiin vaivais- ja työhuonemaksut sekä kehruhuonemaksut 30 esityksestä kuu-

212 Hirn 1981a, 287. Varhaisesta verotuksesta katso myös Pantti 2000, 129–130.

213 Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus leimasuostunnasta Suomen Suuriruhtinaanmaassa 21.12.1900/35. Säädöskokoelma 1900. Asetus oli voimassa vuodet 1901–1904 ja seuraavana kahtena vuonna sen voimassaoloa jatkettiin uusilla asetuksilla (asetukset 32/1905, 65/1905 ja 1/1906). Säädöskokoelmat 1905 ja 1906.

214 Hirn 1981a, 137, 287–288.

215 Teräs 2009, 12.

216 Suostuntavaliokunnan mietintö No 3, 20.3.1906 Keisarillisen Majesteetin armollisen esityksen No 3 johdosta, koskeva leimasuostuntaa. Asiakirjat I. Väliaikaisten valtiopäivien asiakirjat 1905–1906. Suostuntavaliokunta valmisti leimamaksuihin ja muihin määräaikaisiin veroihin liittyneet aloitteet.

217 Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus leimasuostunnasta Suomen Suuriruhtinaanmaassa 22.6.(5.7.)1906/24. Säädöskokoelma 1906. Kinematografiesityksen nimettiin manittujen luokkien yläpuolella, muttei eritelty, kumpaan ne kuuluivat.

kaudessa eli yhteensä hieman yli 160 markkaa.²¹⁸ Noin tunnin mittaisia ohjelmia saatettiin pyörittää päivässä seitsemän tai jopa kymmenen kertaa, joten Helsingin poliisi ei tulkinnut määräyksiä aivan tiukimman mukaan. Tästä huolimatta muutos oli niin merkittävä, että Helsingin biografien omistajat valittivat Uudenmaan kuvernöörille. Kyseessä on ensimmäinen kerta, jolloin elokuva-ala pyrki yhteistyöllä vaikuttamaan viranomaistoimintaan.²¹⁹ Puuhamiehenä lieene ollut K. E. Ståhlberg.²²⁰ Kirjeestä näyttää löytyvän kaikkien muidenkin kaupungin biografiteatterin omistajien nimet: Fernanderin ja Hallsethin ohella Johan Konstantin Lindstedt, jonka Ihmeitten Maailma - Undrens Värld oli toiminut kaksi vuotta, sekä vastikään syksyllä 1907 avattujen biografien omistajat Ernst Ovesén (Kinematograf Central), Anton Podworsky (Kansainvälinen Biografi - Internationella Biograf), Karl Victor Bremer (Premium Biograf) ja Johan August Blommendahl (Biograf Unionsgatan 41).²²¹

Alan sisäinen kilpailu oli kiristynyt uusien teatterien myötä, joten allekirjoittajat olivat lähtökohtaisesti toistensa kilpailijoita. Pudotuspeli saattoi olla käynnissä, vaikka yksikään mainituista biografeista ei joutunut sulkemaan alkukuukausien aikana. Helsingin paikallisviranomaisten verotustulkinta oli kuitenkin ulkoinen uhka liiketoiminnalle, joten se sai omistajat liittymään yhteen.

Tämän tyyppisestä toiminnasta ovat Jari Ojala ja Petri Karonen kirjoittaneet yhteistoiminnallisuutena ja yhteisevoluutiona. Heidän mukaansa yhteistoiminnalli-

218 Resolution 17.12.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA. Katso myös Helsingin rahatoimikamarin kuitti 2.10.1907. Liitteenä asiakirjassa Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör i Nylands Län 15.10.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA. Kyseinen kuitti on annettu Aktiebolaget Atelier Apollon maksamista maksuista, jotka on suoritettu 60 esityksestä, sillä yhtiön omistuksessa oli vuonna 1907 kaksi teatteria. Vertaa Hirn 1981a, 289.

219 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 288–289.

220 Ståhlberg omisti vuonna 1907 kaksi elokuvateatteria Helsingissä, joten poliisilaitoksen tulkinnan vaikutukset korostuivat hänen liiketoimissaan. Ståhlbergin aloitteellisuuteen viittaa se, että kirjeen oli laatinut varatuomari Kaarlo Castrén, joka oli valittu Atelier Apollon hallitukseen keväällä 1905. Kuvernöörille tehdyssä valituksessa hän esiintyi kummankin Ståhlbergin teatterin, vuonna 1904 avatun Maailman ympärin ja syksyllä 1907 avatun Apollo-Biografien edustajana. Kyseessä oli eri teatteri kuin tunnetumpi, vuonna 1910 avattu Apollo. Anmälan om ändring till Handelsregistret 2146/24.11.1906. KR 10 426, Aktiebolaget Atelier Apollo Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA. Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör i Nylands Län 15.10.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA. Castrénin ura yhtiössä jäi muutamaan vuoteen, sillä enää vuonna 1909 häntä ei mainita hallituksen jäsenten joukossa. Anmälan om ändring till Handelsregistret 219/20.3.1909. KR 10 426 Aktiebolaget Atelier Apollo Osakeyhtiö, PRH:n arkisto, KA. Tämä ei jäänyt hänen ainoaksi kosketukseen elokuvamaailmaan, sillä 1910–1920-luvuilla hänen asianajotoimistonsa hoiti monien elokuvayhtiöiden asioita.

221 Teatterista käytettiin myös nimeä Kansainvälinen Elävienkuvien Näyttämö - International Bioteater. Hirn 1991, 256. Lisäksi Helsingissä toimi näihin aikoihin kaksi muuta teatteria, Hakaniemi - Hagnäs ja The London Biograph, mutta nähtävästi kummankin toiminta oli kirjeen kirjoittamisen aikaan keskeytyksissä, sillä kumpikin vaihtamassa kiinteistöä ja vanhat kiinteistöt oli jo otettu uusien teatterinomistajien (Ihmeitten Maailma ja Apollo-Biografi) käyttöön. Teattereista tarkemmin ibidem, 251–260.

nen liiketoiminta on erityisen tunnusomaista suomalaiselle kehitykselle: yrityksillä on ja on ollut runsaasti yhteistoiminnan rakenteita, liike-elämän sisäisiä yhteyksiä ja verkostoja. Samoin yritysten ja yhteiskunnan yhteisevoluutio, eli kehittyminen toisiinsa sitoutuneina ja toisiinsa vaikuttaen on ollut muovaamassa suomalaista (ruotsalaista) yhteiskuntaa 1500-luvulta lähtien. Liiketoimintaa ohjaavat päätökset tehdään kilpailutilanteen ja yhteiskunnan asettamien rajojen sisällä, joten menestymisen edellytyksenä on tilanteeseen sopeutuminen tai sen muuttaminen. Yhteistyön tekeminen ei tarkoita kilpailun katoamista tai lyhytaikaista voittojen tavoittelua, vaan että sillä saavutetaan parempia etuja kuin mihin yksin olisi mahdollisuus.²²² Kuten Pierre Bourdieu on korostanut, kentällä tapahtuva kamppailu saattoi olla myös toimijoiden yhteistyötä, sillä toiminnan edellytykset ja tavoitteet olivat hyvin lähellä toisiaan.²²³ Koska allekirjoittajista löytyivät kaikki Helsingin biografinomistajat, heidän yksituumainen tavoitteensa oli yhteistyöllä muuttaa niitä viranomaisvalvonnan reuna-ehdoja, jotka määrittivät biografialan toimintaa. Keskinäinen kilpailu oli toissijaista siinä vaiheessa, kun yhteistyöllä torjuttiin ulkoista uhkaa.

Biografinomistajat erittelivät kirjeessä määräys kerrallaan, että viranomais-ten tulkinnat olivat väärin. Vaivais- ja työhuonemaksuista määränneessä asetuksessa mainittiin teatterit, konsertit, naamiaiset ja arpajaiset, jotka olivat biografimiesten mukaan ”isoja huveja”. Teattereissa näyttelijät esiintyivät kerran päivässä ja kalliit liput toivat suuret tulot. Samoin konsertit, tanssiaisat, naamiaiset ja arpajaiset olivat vastaavia vaikka ne järjestettiin vain yhden kerran, sillä niihin oli panostettu merkittävästi ja tulot olivat sen mukaiset. Kinematografinäytännöt olivat puolestaan ”pieniä huveja”, joissa koneella toistettiin samat kuvat useita kertoja päivässä ja joissa kävijät olivat vähävaraisia. Näin ollen myös lippujen hinnat ja tulot olivat pieniä, joten samojen maksujen vaatiminen oli epäoikeudenmukaista.²²⁴

Samoin kehuhuonemaksujen vaatiminen oli valituksen mukaan virheel- listä tulkintaa. Alun perin maksu oli edellytetty ”komeljanttareilta”, marionettiesi- tyksistä ja nuorallakävelystä, eli aivan toisenlaisista tilaisuuksista kuin mitä elokuva- näytökset olivat. Kirjelmässä todettiin, että kinematografit tuli teatterin tai sirkuk- sen sijaan rinnastaa kosmoraamoihin, panoraamoihin ja muihin optisiin esityksiin. Valituksessa jopa väläyteltiin, että jos Helsingin poliisilaitoksen sallittaisiin jatkaa linjaansa, saatettaisiin veloittaa sama maksu myös jokaisesta kurkistuskaappiin katsoneesta kävijästä, vaikka tämä oli maksanut vain 10 penniä.²²⁵ Edelleen koros-

222 Ojala ja Karonen 2007, 285–286; katso myös Kallioinen 2002, 14–16.

223 Bourdieu 1995, 85, 258–261, passim.

224 Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör i Nylands Län 15.10.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

225 Kurkistuskaappi oli eräs elokuvan varhaismuodoista. Aikaisemmin niissä oli ollut esimerkiksi perspektii- viin rakennettu maisema tai nähtävyys, mutta 1900-luvun taitteessa niissä saatettiin katsoa myös elokuvia. Hirn 1981a, 33,

tettiin, että biografit oli laskettava leimamaksussa opettavaisten kosmoraamojen joukkoon, sillä sisällöt olivat laadukkaita ja opettavaisia. Perustelut erottivat elokuvan teatterin maailmasta, mutta eivät myöntäneet sitä huvitteluksikaan, vaan esityksillä todettiin olevan sivistyksellisiä vaikutuksia. Valituksessa korostettiin jo termien tasolla elokuvaesitysten (kinematografföreisning) luonnetta, joka poikkesi ratkaisevasti esimerkiksi teatterista (teaterföreställning).²²⁶ Vaikka kiinteisiin biografeihin siirtyminen oli muuttanut elokuvan asemaa, ala ei halunnut identifioitua näyttämötaiteeseen ainakaan verokeskustelussa.

Perinpohjaisen selvityksen jälkeen biografinomistajat muistuttivat Vaasan läänin kuvernöörin edellisvuotisesta päätöksestä ja korostivat, että Helsingissä olisi toimittava samoin eli työ- ja vaivaishuone- ja kehruuhuonemaksu oli poistettava ja leimamaksua oli kerättävä pienemmän luokan mukaan.²²⁷ Uudenmaan kuvernööri pyysi Helsingin maistraatilta lausuntoa, joka oli osin biografimiesten tulkinnan mukainen. Elokuvanäytöksistä ei kuulunut maksaa työ- ja vaivaishuonemaksua tai kehruuhuonemaksua, koska määräyksissä tarkoitettiin toisenlaisia huvitilaisuuksia. Jokaisesta esityksestä perittävä maksu oli puolestaan ”järjenvastainen”, koska niitä saatettiin järjestää 9-18 kertaa päivässä. Kerran päivässä perittynä maksu olisi liian ”umpimähkäinen”. Samalla maistraatti totesi, ettei elokuvassa voitu nähdä minkäänlaisia kasvatuksellisia merkityksiä, joten anomus leimaveron laskusta olisi hylättävä.²²⁸

Uudenmaan lääninhallitus antoi maistraatin lausunnon mukaisen päätöksen 17.12.1907.²²⁹ Vastaus oli voitto biografiomistajille, sillä se pudotti kuukausittaisen veron noin 210 markasta 50 markkaan, mutta se ei riittänyt. Jo seuraavana päivänä he jättivät uuden valituksen, jossa vaativat myös leimamaksun alentamisessa sekä Helsingin poliisia maksamaan takaisin laittomasti kerätyt maksut.²³⁰

Valitus oli käsitellyssä toukokuussa 1908, jolloin Helsingin kaupungin revisiokonttori sai valmiiksi kaupungin tilintarkastuksen vuodelta 1906. Sen perusteella maksujen kerääminen oli pahoin lyöty laimin, sillä tilitykset puuttuivat viidestä teatteriesityksestä, 19 konsertista, 107 varietee-esityksestä, 265 panoraamaesityksestä, 9 527 elokuvanäytöksestä ja 162 muusta huvitilaisuudesta, mikä tarkoitti yli

226 Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör i Nylands Län 15.10.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

227 Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör i Nylands Län 15.10.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

228 Magistraten till Guvernören i Nylands län 18.11.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA. Katso myös tuntematon kirjoittaja: *Biografteaternas besvär. Magistraten i Helsingfors*. Hufvudstadsbladet 1.12.1907.

229 Resolution 17.12.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

230 Aktiebolaget Atelier Apollo med flere till Herr Guvernör öfver Nylands län 18.12.1907. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

54 000 markan vajetta.²³¹ Biografien luku selittyy sillä, että revisiokonttori oli ottanut yksittäisen näytöksen maksun määrätymisperusteeksi. Koko kalenterivuoden 1906 toimineilta Maailman Ympäri - ja Ihmeitten Maailma -teattereilta puuttui maksut yli 2 600 esitykseltä, kahdelta muulta melkein koko vuoden toimineelta biografilta, Hagnäs Biolta ja London Biografilta noin 1 500 esitykseltä. Vain syyskaudella 1906 toimineilta Nordiska Biograf Kompanietin Biograf Teaterilta ja Kotimaiselta elävienkuvien teaterilta vaadittiin vähiten, ensimmäiseltä liki 700 esitykseltä ja jälkimmäiseltä vajaalta 600 esitykseltä.²³²

Revisiokonttorin mielestä laiminlyönnistä oli vastuussa maistraatti, jota se vaati tilittämään puuttuvat varat. Maistraatti korosti toimineensa ohjeiden mukaan, ja huomautti, että huvilupien myöntäminen ja maksujen kerääminen oli poliisin asia.²³³ Poliisilaitoksella todettiin, että maksut oli kerätty ohjeiden mukaisesti, mutta että vastuussa oli rahatoimikamari, jota poliisi oli ainoastaan valvonut. Samoin kritisoitiin revisiokonttorin lukuja, jotka poikkesivat suuresti poliisin omista tiedoista,²³⁴ ja todettiin, että revisiokonttorin laskutapa, jossa jokainen elokuvaesitys laskettiin erilliseksi maksuperusteeksi, oli kohtuuton taakka maksettavaksi.²³⁵

Revisiokonttorin vaatimukset uutisoitiin näyttävästi, mutta jatkotoimet jäivät tuntemattomiksi, sillä lehdet eivät raportoineet niistä. Todennäköisesti maksuja ei edes yritetty periä biografeilta, mutta kokonaistilanne saattoi vaikuttaa käsittelyyn. Uudenmaan lääninhallitukselta meni yhdeksän kuukautta, mutta syyskuussa 1908 se hylkäsi valituksen. Leimamaksu perittäisiin täysimääräisenä, mutta työ- vaivais- ja kehruuhuonemaksuja ei vaadittaisi, eikä jo kerättyjä maksuja palautettaisi.²³⁶ Tästä puolestaan Uudenmaan lääninkonttori valitti senaattiin ja esitti, että leimamaksua olisi perittävä 50 markkaa ja sen päälle tulisivat yhdenkertaiset työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksut esityspäivää kohden. Lääninkonttori ei nähnyt erityisiä tarpeita rajoittaa biografiile-

231 Tuntematon kirjoittaja: *Afgifterna för nöjestillställningar i Helsingfors*. Nya Pressen 18.5.1908.

232 Tuntematon kirjoittaja: *Afgifterna för nöjestillställningar i Helsingfors*. Nya Pressen 18.5.1908.

233 Tuntematon kirjoittaja: *Ledamöternas i magistraten förklaring*. Nya Pressen 18.5.1908.

234 Mahdollisena selityksenä pidettiin siitä, että revisiokonttori ei ollut mahdollisesti ottanut huomioon sellaisia päiviä, joina näyttämöteatterit, varieteet ja huvittelupaikat olivat olleet suljettuina tai poistanut luvuista sellaisia tilaisuuksia, joista ei peritty lainkaan pääsymaksua.

235 Tuntematon kirjoittaja: *Polisen och afgifterna för nöjestillställningar*. Nya Pressen 18.5.1908; tuntematon kirjoittaja: *Huvien ilmoitusmaksuja aletaan kiristää*. Kansan Lehti 14.8.1908.

236 Länestyrelsens i Nylands län utslag 2.9.1908. VD 608/12, 1908. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

toimintaa, josta sillä oli varsin positiivinen näkemys: vaikka elokuvalla ei ollut erityistä opetuksellista merkitystä, ei konttori pitänyt esityksiä erityisen vaarallisina moraalisesti.²³⁷

Jokaisella viranomaisella oli erilainen kanta, ja julkinen keskustelu vellooi monimutkaisena. Ainoa, joka olisi halunnut periä työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksut yksittäisten esitysten mukaan, oli Helsingin revisionikonttori.²³⁸ Muuten rajalinja kulki määritelmässä, lukeutuivatko elokuvaesityksen sellaisiin julkisiin huveihin, joista ylipäätään tuli kantaa työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksut. Kuvernöörin päätös oli tältä osin ollut biografialle myönteinen, mutta lääninkonttorin valituksen vuoksi se ei ollut lainvoimainen, joten Helsingin poliisi jatkoi maksujen perimistä.

Vain päivä sen jälkeen, kun lääninkonttori oli valituksensa jättänyt, ajautuivat biografinomistajat avoimeen konfliktiin poliisin kanssa. Maksut oli suoritettava etukäteen sakon uhalla, ja jos maksuja ei tilitetty tapahtumapäivään klo 14.00 mennessä, tuli poliisin estää tilaisuuden järjestäminen. Elokuvateatterit olivat tähän asti maksaneet kunkin kuun ensimmäisenä päivänä koko kuukauden maksut, vaikka olivatkin osoittaneet ”uhmakkuutta” maksujen suorittamisessa, kuten Hufvudstadsbladet asiasta raportoi. Lokakuun ensimmäisenä päivänä 1908 kahdeksan helsinkiläistä elokuvateatteria jätti maksut tilitämättä, mutta aloitti esitykset normaaliin tapaan kello 14.00. Tuntia myöhemmin poliisi totesi tilanteen ja kello 16.00 kaikki kahdeksan biografia suljettiin.²³⁹ Hufvudstadsbladet ei maininnut uutisoinnin yhteydessä, ketkä kuuluivat kapinallisten leiriin, nähtävästi kaikki kaupungin biografinomistajat olivat edelleen yhteisessä rintamassa, sillä Sven Hirnin mukaan syksyllä 1908 kaupungissa oli ainoastaan kahdeksan biografia.²⁴⁰

Nähtävästi poliisin väliintulo yllätti rajuudellaan biografinomistajat, sillä jo seuraavana päivänä kaikkien kahdeksan biografin edustajat suorittivat maksut määräaikaan

237 Lääninkonttori laski, että tiukimman tulkinnan perusteella yksittäiseltä biografilta voitaisiin periä vuodessa 14 000–19 000 markan työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksut biografia kohden, minkä päälle tulisivat vielä 50 markan kuukausittaiset leimaverot. Summien perustana oli jokaisesta erillisestä näytöksestä perittävä maksu. Lääninkonttori laski, että yhden esityksen kesto oli puoli tuntia, joten päivässä ehdittiin järjestää kymmenen näytöstä. Tällaisia maksuja lääninkonttori piti mahdottomina ja korosti, etteivät yhtiöt kestäisi verotaakkaa. Samoin huomautettiin, että yleisöllä oli mahdollisuus jäädä näytäntöihin pidemmäksi aikaa - yhdellä lipulla saattoi istua biografissa koko illan. Lääninkonttorin mielestä uhkakuvana oli, että jos maksut nousisivat liiaksi, olisi edessä vastaava konkurssiaalto, jonka panoraamat aikaisemmin kohdanneet verotuksen takia. Viittaus panoraamoihin korostaa elokuvan asemaa ”pienien huvien” esityksperinteessä, mutta oli liioiteltu, sillä verotuksen kiristyminen oli ajanut osan panoraamayrittäjistä pois, muttei ollut kuitenkaan aiheuttanut uhkakuvien mukaista konkurssiaaltoa. Till Hans Kejserliga Majestät från Landskontoret i Nylands län 30.9.1908. VD 608/12, 1908. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

238 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Uppbörden af fattig-, arbetshus- och spinnhusafgifterna*. Hufvudstadsbladet 22.9.1908.

239 Tuntematon kirjoittaja: *Polisen och biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 2.10.1908.

240 Yksi edellisvuoden valittajista, J. K. Lindstedtin Ihmeitten Maailma oli lopettanut toimintansa, mutta sen tilalle oli noussut Bio Hagnäs - Hakaniemi, jonka oli omistanut ainakin vielä vuoden 1908 puolella neiti Ines Granfelt. Teatteri oli nähtävästi ollut biografinomistajien valituskirjelmän laatimisen aikoihin suljettuna muuton takia. Hirn 1991, 254.

mennessä. Elokvateatterien sulkeminen kesti yhden ainoan päivän, joten biografiliekkemiehet olivat voimattomia poliisin edessä. He kuitenkin siirtyivät aikaisemman kuukauden etukäteismaksun sijaan maksamaan ainoastaan kolmen päivän esityksistä,²⁴¹ joten he odottivat suotuisaa päätöstä ja halusivat välttää maksamasta markkaakaan liikaa.

Jälleen saatiin odottaa useampi kuukausi, sillä lopullinen ratkaisu tuli senaatista vasta helmikuussa 1909, jolloin alkuperäisestä valituksesta oli kulunut 16 kuukautta. Päätös kumosi lääninhallituksen maksuvapautuksen ja vahvisti Helsingin poliisikamarin tehneen oikein. Elokuvaesityksistä oli maksettava korkeampi leimamaksu sekä yhdenkertaiset työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksut päivää kohti eli yhteensä noin 210 markkaa kuukaudessa.²⁴² Ensimmäisessä päätöksessä saavutettu voitto oli antanut liian hyvän vaikutelman neuvotteluasemista, sillä se sai biografinomistajat tekemään uuden valituksen. Se, etteivät he tyytyneet kuvernöörin päätökseen, johti huomattavasti korkeampiin maksuihin. Senaatin päätös vahvisti samanlaisen käytännön koko maahan ja poisti paikakuntakohtaiset vaihtelut.

Verotus pysyi pitkään muuttumattomana. Vuonna 1910 leimamaksu nostettiin 100 markkaan ja vuonna 1916 jo 500 markkaan, mutta työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksu säilyi sellaisenaan aina vuoden 1920 loppuun asti. Verottaja kohteli elävää kuvaa huomattavasti ankarammin kuin esimerkiksi puhenäyttämöjä, jotka olivat leimamaksusta vapaat, mutta toisaalta niiden oli maksettava työ- ja vaivaishuonemaksu jokaisesta esityksestä.²⁴³ Sen sijaan sirkuksesta joutui vuosisadan alussa maksamaan leimamaksua 350 markkaa ja varieteesta 250 markkaa, ja vuonna 1910 kummankin maksut nostettiin 500 markkaan kuukaudelta, minkä päälle tulivat kehruuhuonemaksut ja mahdollisesti myös työ- ja vaivaishuonemaksut, joten elokuvaesitysten verotus oli vähäistä näihin verrattuna. Lakiteksteissä kinematografia rinnastui vahakuvastoihin, optillisiin kuvaksiin, eläinkokoelmiin, karuselleihin ja mekaanisiin tempplalaitteisiin.²⁴⁴

241 Tunteimatön kirjottaja: *Biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 3.10.1908.

242 Mielenkiintoista on, että päätöksen allekirjottajien joukosta löytyi myös Kaarlo Castrén, joka oli edellisenä syksynä noussut senaattoriksi. Nähtävästi hän oli tähän mennessä luopunut omistuksistaan K. E. Ståhlbergin yhtiössä, sillä muuten hän olisi ollut jäävi tekemään päätöstä, joka olisi haitannut hänen omia liiketoimiaan. Kejsarliga Senatens för Finland utslag 12.2.1909. AD 191/270, 1907. Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto, KA.

243 Teatterinäytännöt, konsertit ja muut vastaavat tilaisuudet olivat vuosina 1903–1917 luvanvaraisia, mutta niistä ei joutunut maksamaan kuukausittaisia leimaveroa. Armollinen asetus luvan myöntämisestä julkisten näytäntöjen toimeenpanemiseen Suomessa 13.3.(26.3.)1903/34; Asetus luvan myöntämistä näytäntöjen toimeenpanemiseen Suomessa koskevan asetuksen kumoamisesta 5.8.(18.8.)1917/66. Säädöskokoelmat 1903 ja 1917. Näillä mainituilla asetuksilla ei kuitenkaan säädelty elokuvaesityksiä varten tarvittavista luvista, kuten lakiteksteistä käy ilmi, vaikka usein mainitaan elokuvateattereita säädellyn juuri näillä asetuksilla. Ibidem.

244 Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus leimasuostunnasta Suomen Suuriruhtinaanmaassa 22.6.(5.7.)1906/24; Armollinen asetus leimasuostunnasta 8.1.(21.1.)1910/2. Säädöskokoelmat 1906 ja 1910.

Verokiistaan asti toimijat olivat sopeutuneet yhteiskunnan asettamiin reunaehtoihin, mutta kun taloudelliset panokset nousivat tarpeeksi korkeiksi, haluttiin viranomaistoimintaan puuttua.²⁴⁵ Voimansa yhdistäneet elokuvamiehet eivät jatkaneet yhteistyötä sen pidemmälle, vaan kukin jatkoi liiketoimintaansa entiseen tapaan. Yhteisen valituksen ja verokapinan nopeassa organisoinnissa kuitenkin näkyi se, että alan toimijat tunsivat toisensa - Helsinki oli pieni kaupunki ja biografiyhtiöitä vain muutama. Vaikka liikemiehet olivat keskenään kilpailijoita, olivat he myös vertaistuki uudenlaisen liiketoiminnan rakentamisessa. Muiden menestys tuki jokaista biografiliekemiestä ja yhteisrintama toi voimaa viranomaispäätösten vastustamisessa. Verokapina korosti, että elokuva-ala oli muodostanut oman erillisen liiketoiminnan alansa. Tämä näkyi paitsi omistajien äkäisissä otteissa myös ylipäättään siinä, että valtio kiinnostui verottamisesta. Viranomaisille oli vielä vaikea määritellä, mitä elokuva on, mutta biografinomistajat olivat yhtä mieltä siitä, että kyseessä ei ollut teatteriin tai muuhun esittävään taiteeseen rinnastuva toiminta, vaan elokuva oli mekaaninen ja opettavainen huvi.

Lopputuloksena maksujen määrä nousi huomattavasti, mutta yksikään elokuvateattereista ei ajautunut konkurssiin, vaikka biografimiehet olivat tätä kuorossa povanneet. Elokuv-alalla meni niin hyvin, että se pystyi suoriutumaan maksuista. Revisiokonttorin hurjiin lukuihin eivät biografit olisi taatusti pystyneet, mutta senaatin asettamat maltillisemmat maksut onnistuivat. Valtiovallan mielenkiinto ja maksuista suoriutuminen kertovat, että paikoilleen asettunut elokuva oli tuottavaa ja kannattavaa liiketoimintaa. Samalla valtion keräämät maksut vaativat elokuvateattereilta tuottavuutta: jokaisen biografin oli tienattava lipputuloilla myös ne. Tilanne oli helpoin isommille teattereille, sillä niiden tuotoista tasasuurien maksujen osuus oli suhteellisesti pienin. Tämä puolestaan entisestään voimisti kehitystä kohti suurten ja pienempien toimijoiden erottumista toisistaan.

2.4. ”Pieniä huveja”

1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä elävät kuvat olivat ”pieniä huveja”. Kyse ei ollut vain siitä, että kinematografikoneella toistettiin sama ohjelma useita kertoja päivässä, vaan siitä, että toiminta oli kokonaisuudessaan pientä. Varhaisina vuosina koko liiketoimi kulki kiertueilla ja ensimmäiset biografit olivat kooltaan pieniä ja ne oli perustettu muita tarpeita varten rakennettuihin kiinteistöihin.

Vaikka kiertueet ja biografit olivat pieniä, eivät ne olleet mitättömiä tai satumanvaraisia. Esimerkiksi Fernander ja Hallseth organisoivat vierailuitaan järjestelmällisesti ja panostivat markkinointiin, eli huomioivat sen, millaisia mielikuvia heihin liitettiin. Siirtyminen kiinteisiin teattereihin oli nopea ja eteni samassa tahdissa

²⁴⁵ Vertaa esimerkiksi Ojala ja Karonen 2007, 285–289.

suurempien maiden kanssa. Alalla oli hyvät menestymisen mahdollisuudet, kun suosio oli kasvanut tarpeeksi suureksi pitämään pystyssä biografeja - mutta vain siitä tapauksessa, ettei samalle paikkakunnalle tullut liian montaa toimijaa liian lyhyessä ajassa. Samoin Helsingin ensimmäisten biografienversomien valokuvaamoista sekä Fernanderin ja Hallsethin kiertueesta kertovat, ettei alaa synnytetty tyhjistä. Pääkaupungissa toimijoiden joukon taustat olivat hyvin rajatut, joten tässä vaiheessa ala oli hyvin poissulkeva.

Elokuva-alan määrittäminen "pieniksi huveiksi" kumpusi toimijoiden itsemymmärryksestä. Biografinomistajat eivät halunneet tulla verratuksi teattereihin tai vastaaviin vakiintuneisiin korkeakulttuurin muotoihin. Kyse ei ollut siitä, että ala olisi halunnut rakentaa eroa näyttämötaiteeseen, vaan siitä, että se ponnisti toisenlaisesta perinteestä, kiertueista ja taikalyhtykuvista. Kyse oli myös retorisisista keinoista, joilla toimijat halusivat vältellä valtion kiinnostusta alaan. Oli eduksi vaikuttaa vaatimattomilta, jotta maksujen vastustamiselle oli perusteita.

"Pieniksi huveiksi" identifioituminen ei tarkoittanut sitä, ettei alalla olisi ollut ansainnan mahdollisuuksia. Kyse oli liiketoiminnasta, joka perustui ansainnan logiikalle ja toimintakustannusten rajoittamiselle: niiden yhtiöiden, joissa kuluja oli enemmän kuin tuloja, taival jäi lyhyeksi. Sen sijaan pystyssä pysyneet ja toimintaansa laajentaneet yhtiöt todistavat itsensä liiketoiminnallisesti riittävän menestyneiksi.²⁴⁶ Kinematografialan nopea murros ja kiertueiden muuttuminen kiinteiksi biografeiksi nostivat toiminnan volyymejä nopeasti ja voimakkaasti - mistä myös valtion kiinnostus todistaa. Vaikka biografinomistajat kuorossa valittivat verorasitusta ja maalasivat uhkakuvia konkurssiaalloista, he pystyivät tarjoamaan edullisesta viihteestä ja valituksesta pitävälle kaupunkilaisille huvitusta samalla, kun keräsivät itselleen vähintäänkin elannon, ja sen verran ylimääräistäkin, että alan nopea kehitys oli mahdollista. Biografienv "pienet hovit" olivat kunnianhimoisia liiketoimia, ekspansiivinen uusi muoto moninaisten huvitteluiden joukossa. Nopea siirtyminen kiinteisiin teattereihin paljastaa, että alan toimijoille oli uskallusta ja halua kokeilla, kuinka kauas siivet saattoivat kantaa. Omistajilla oli myös rohkeutta ja tarmoa kapinoida esivaltaa vastaan, jättää maksut maksamatta ja kirjelmöidä asiastaan, joten biografialan toimijat suhtautuivat vakavasti omaan elantoonsa, vaikka kapinointi jäi hetkelliseksi ja tuloksiltaan laimeaksi. Takaiskut eivät horjuttaneet alaa sen enempää kuin verotuskäytännöjensä tiukkeneminen, vaan "pienet hovit" jatkoivat kehitystään.

Verouudistus oli osaltaan vauhdittamassa elokuva-alan sisäisten hierarkioiden muotoutumista. Valituksessa olivat mukana kaikki Helsingin biografinomistajat tasavertaisina, mutta pian oltiin tilanteessa, jossa kaupungista löytyi useamman luokan teattereita, joiden omistajilla oli erilaisia liiketoiminnan malleja ja erilaisia näkemyksiä julkista keskustelua herättäneistä kysymyksistä. Huvitilaisuuksista kerätyt maksut vaikuttivat kaikkien teattereiden talouteen, ja vaativat niiltä tuot-

246 Vertaa Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 26–27, 32.

tavuutta. Yksi keino taloudellisten asemien parantamiseen oli entistä suurisuuntaisempaan toimintaan siirtyminen, mikä käynnistyi jo samaan aikaan, kun verotuskeskustelu kävi kuumimmillaan. Kasvu vaati varoja, joten se oli mahdollista vain parhaiten pärjääville biografiyhtiöille.

3. Laajentuvat biografiyhtiöt

3.1. Yhdestä teatterista biografiketjuiksi

Kun elokuva-ala asettui paikoilleen, tuli kannattavaksi perustaa biografiketjuja. Viikoittain vaihtuvat ohjelmistot vaativat laajaa maahantuontia ja omista esityksistä sai huomattavasti korkeammat tulot kuin vuokraamisesta muille. Filmin ostanut sai katettua kulujaan ja tuotettua voittoa sitä tehokkaammin ja varmemmin, mitä useampia teattereita sillä oli. Tämä puolestaan johti alan kerrostumiseen: muutamat toimijat tukivat maahantuontiaan teatteriketjuilla, mutta valtaosa jäi tämän kehityksen ulkopuolelle, yksittäisten biografien omistajiksi. Siirtyminen yksittäisistä teattereista ketjuihin oli nopea, muttei mitenkään poikkeuksellinen. Esimerkiksi Ranskan kaksi suurinta elokuvayhtiötä Pathé ja Gaumont rakensivat vuosina 1906–1907 laajoja biografiverkostoja.²⁴⁷ Oma ketju toi huomattavasti enemmän tuloja, kuin mitä sai filmien vuokraamisesta.

Ketjuiksi voidaan laskea kaikki sellaiset ryppäät, joissa samalla omistajalla on useampi kuin yksi biografi. Koska toiminta oli pääosin yksittäisille teattereille rakennutta, kaksikin biografia yksissä käsissä oli merkittävä kokoluokan muutos ja etenkin toiminnan alkuvaiheissa se saattoi ennakoida omistajan nousua biografiliikeitöiminnan merkittävimpien toimijoiden joukkoon. Kaikkia Suomen biografiketjuja on mahdollista listata, sillä järjestelmällistä tietoa teattereista ja niiden omistuksista on vain Helsingistä, Turusta, Tampereelta, Viipurista ja Oulusta.²⁴⁸ Pienempien paikkakuntien tilanne jää tuntemattomaksi, mutta mainittujen kaupunkien tiedot paljastavat, että kansallisella tasolla merkittäviksi nousseita maaseutuvetoisia ketjuja tuskin on ollut olemassa.²⁴⁹ Keväällä 1906 Tampereella perustettu Maat ja Kansat oli ainoa alan suurista toimijoista, joka piti pääpaikkaansa Helsingin ulkopuolella. Yhtiön johtohahmo oli liikemies ja entinen rautatienkirjuri Arthur Forsander (1878–1943).²⁵⁰ Yhtiö oli suurin voittaja samalta keväältä, jolloin Fernander ja Hallseth olivat yrittäneet Tampereelle asettumista ja epäonnistuneet siinä. Siitä tuli nopeasti kansallisella tasolla Apollon ja Nordiskan Biograf Kompanietin veroinen toimija.

Nordiska Biograf Kompaniet, joka asettui syksyllä 1906 Helsinkiin, laajensi vielä saman vuoden puolella Tampereelle, josta vetäytytty vain puolta vuotta aiemmin.

247 Bakker 2008, 178.

248 Tiedot perustuvat pääosin lähteeseen Hirn 1991, 251–267, passim, jota on täydennetty yksittäisillä tiedoilla.

249 Hirnin keräämien tietojen perusteella ennen itsenäistymistä oli hyvin poikkeuksellista, että Tampereella, Turussa, Viipurissa tai Oulussa pääpaikkaansa pitänyt biografiliike olisi laajentunut muihin mainittuihin kaupunkeihin, eikä kertaakaan liike vallannut alaa Helsingistä.

250 Hirn 1981a, 243–247, 261; Hirn 1991, 264–265.

Nyt Nordiska osti toiselta putoajalta biografin ja antoi sille nimeksi Biografi Teatteri Helsingin ykkösteatterin mukaan.²⁵¹ Saman omistajan eri paikkakunnilla sijaitsevat elokuvateatterit useimmiten tunnistikin samoista nimistä, jotka toistivat yhtiön hyvää mainetta ja tekivät eroa kilpailijoihin.

Keväällä 1907 Fernander ja Hallseth tekivät viimeisen kiertueensa, joka vieraili Turussa ja Kuopiossa. Kallaveden rannalla viivytettiin vain muutama päivä, mutta Turussa oltiin aikaisempien vuosien tapaan pitkään, tällä kertaa hiukan toista kuukautta.²⁵² Ainoastaan kahteen kaupunkiin ulotetun kiertueen jälkeen ei ole yllätys, että jo muutaman kuukauden kuluttua kumpaankin kaupunkiin oli avattu uusi biografi.

Nordiska Biograf Kompaniet järjesti Kuopion biograafiteatterin avajaisten yhteydessä lehdistölle tutustumistilaisuuden, josta Otava ja Pohjois-Savo kirjoittivat mairittelevan esittelyartikkelin.²⁵³ Kaupungin keskustaan oli rakennettu uusi kivitalo, joka oli sisustettu viihtyisäksi, ylelliseksi ja tehokkaaksi biografitilaksi, jossa hyödynnettiin alan uusimpia keksintöjä. Pohjois-Savon toimittaja kertoi näkemästään:

Mutta sitten onkin huoneusto meidän oloihimme verrattuna jotain erinomaista. Jo laaja odotushuone, johon sisäänkäytävä on suoraan kadulta, tekee miellyttävän vaikutuksen; siitä tullaan suoraan suureen saliin, jossa on istumasijoja 230 hengelle. Kaikki paikat ovat siistit ja kustannuksia säästämättä rakennetut varsin äveliään kuntoon. 10 sähkölamppua valaisee salia, jonka seinät ovat punaisilla tapeeteilla verhotut, korkea katto vaaleaksi maalattu ja itse näyttämö kullalla silottu. [--] Kaikki istumasijat ovat paikkakunnalla uutuuksia, ns. klahoi-tuoleja, joiden istuimet, joista toiset ovat nahkalla vuoratut, voidaan kääntää ylös tuolin selkänojainta vasten kun niitä ei tarvita ja vasta tarvittaessa laskea alas istuimeksi. Täten saadaan laajat käytävät tuolirivien väliin. Soitosta pitää huolta kaunis-ääninen pianino, jota soittaa "Fonola" niminen kone. Kaikki koneet ovat uudet ja parasta alallaan. Ne ovat insinööri Otto Geinscheidtin Helsingissä ylös- ja alaspanemat.²⁵⁴

Komea ulkomuoto ja käytännölliset tekniset ratkaisut siirsivät elokuvaa suurilla harppauksilla varhaisten tilapäisesitysten perinteistä kohti varta vasten rakennettujen biografien aikaa. Muutos oli merkittävä nopeudessaan, sillä varhaiset biografit oli yleensä perustettu liikehuoneistoihin. Kuopiossa jo vuonna 1907 talon rakennuttaja näki kannattavaksi panostaa uuteen ajanvietteeseen ja sisällyttää rakennukseen varta vasten laadittu tila biografiesityksille.

251 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Tampereen Sanomat 22.12.1906. Hirn 1991, 264; Hirn 1981a, 259–262.

252 Turussa näytöksiä järjestettiin 22.2.–31.3.1907 ja Kuopiossa 10.–13.4.1907. Tiedot perustuvat Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta kerättyihin mainoksiin ja arvosteluihin. *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www].

253 Tuntematon kirjoittaja: *Uusia eläviä kuvia*. Otava 26.9.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Biograafi-teatteri Kuopioon*. Pohjois-Savo 27.9.1907.

254 Tuntematon kirjoittaja: *Biograafi-teatteri Kuopioon*. Pohjois-Savo 27.9.1907.

Turussa Nordiskan teatterin nimeksi tuli poikkeuksellisesti Olympia, eli se rikkoi yhtiön nimeämiskaavan. Taustalla ei ollut yhtiön oma halu, vaan se, että kaupungista löytyi jo Biograafiteatteri, jonka oli vuonna 1906 avannut K. E. Ståhlbergin kanssa yhteistyössä toiminut paikallinen yrittäjä Anders Wilhelm Wilberg. Wilberg ei voinut käyttää yhteistyökumppaninsa vakionimeä ”Maailman ympäri”, sillä hän oli jo edellisenä perustanut sen nimisen elokuvateatterin, mutta myynyt sen sittemmin Maat ja Kansat -yhtiölle.²⁵⁵ Näin ollen Turku oli poikkeuksellinen, sillä siellä biografit eivät toistaneet yhtiöiden ykkösteatterin nimeä.

Syksyllä 1907 tilanne Turussa oli kireä, sillä käynnissä oli samanlainen biografin perustamisbuumi, joka oli koettu Tampereella edellisen vuoden keväänä.²⁵⁶ Maat ja Kansat oli ollut kaupungissa jo vuoden verran, joten se oli ehtinyt vakiinnuttaa asemiaan, samoin kuin Apollon kanssa yhteistyössä toiminut Wilberg. Nordiska lähti valloitukseen samoilla eväillä, joilla oli toimittu Kuopiossa. Vanhan kivitalon tilalle nousi ”ajanmukaiseen ja tarkoitustaan vastaavaa” uudisrakennus, ja siihen saatiin kaupungin suurin biografi, jonka musiikista vastasi pianisti.²⁵⁷ Lehdistötilaisuudessa reportterit saivat nähdä avajaisohjelmiston, josta todettiin, että kuvat olivat parhaita, mitä oli koskaan kaupungissa ollut tarjolla.²⁵⁸ Panostukset auttoivat ja elokuvateatteri selvisi pudotuskilpailusta.

Fernanderin ja Hallsethin asema oli vahvistunut huomattavasti lyhyessä ajassa. Vasta puoltatoista vuotta aikaisemmin he olivat yrittäneet avata ensimmäistä biografiaan Tampereelle ja joutuneet pettymään. Nyt heillä oli pääkonttori Helsingissä ja neljän biografin ketju. Kaksi uusinta oli saatu uudisrakennuksiin. Nordiska ei omistanut kiinteistöjä vaan oli vuokralaisena, joten myös ulkopuolisilla rakennuttajilla oli luottamusta yhtiön toimintaan. Helsinkiin asettuminen oli tuonut kaksikolle paikan ensimmäisten toimijoiden joukossa, mikä puolestaan toi taloudellisia etuja myöhemmin alalle yrittäviin nähden. Tämä puolestaan tuli näkyväksi siinä, että Nordiska Biograf Kompanietin oli mahdollista laajentaa toimintaansa nopeassa tahdissa, joten vahvuus ruokki vahvistumiset entisestään.

Nordiska Biograf Kompanietin halu laajentumiseen oli ilmeinen. Oulussa, Mikkeliissä, Joensuussa ja Hämeenlinnassa haettiin syksyllä 1907 lehti-ilmoituksilla liikekumppaneita, jotka perustaisivat yhtiölle haaraosastoja.²⁵⁹ Jos suunnitelmat olisivat toteutuneet, ne olisivat kaksinkertaistaneet verkon koon kahdeksaan, mutta

255 Hirn 1981a, 243–247; Hirn 1991, 261–262.

256 Katso esimerkiksi nimimerkki Snabb: *Modern konst*. Politiken 7.9.1907. Katso myös Sormunen 1997, 18.

257 Tuntematon kirjoittaja: *Uusi biograafiteatteri*. Sosialisti 8.8.1907; Sormunen 1997, 18. Pianistin nimi oli Eliador Globitski. Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Uusi Aura 27.10.1907.

258 Tuntematon kirjoittaja: *Olympia*. Turun Sanomat 27.10.1907.

259 Nordiska Biograf Kompanietin ilmoitukset, Hämeen Sanomat 20. ja 23.9.1907 Kaleva 20. ja 21.9.1907, Karjalan Sanomat 21. ja 24.9.1907, Mikkelin Sanomat 21. ja 24.9.1907.

kumppaneita ei löytynyt tai ainakaan biografin perustaminen ei onnistunut. Osaltaan tähän ovat varmasti vaikuttaneet paikalliset olosuhteet - esimerkiksi Oulussa oli jo kaksi biografia, Apollon yhteistyöteatteri Maailman Ympäri sekä vapaapalokunnan talolla toiminut Elävien kuvien näyttämö.²⁶⁰

Vaikka suunnitelmat biografiverkoston kaksinkertaistamisesta kariutuivat, oli Nordiska Biograf Kompanietin kasvu merkittävä. Poikkeuksellinen se ei kuitenkaan ollut, vaan vastaavaan pystyivät myös Apollo sekä Maat ja Kansat. Tamperelaisyhtiö avasi vuonna 1906 peräti neljä teatteria ja Apollon ketju nousi kahta vuotta myöhemmin jo kuuteen biografiaan.²⁶¹ Pääkaupungin ohella Turku, Tampere ja Viipuri olivat Suomen tärkeimmät biografikaupungit, joihin kolme suuryritystä pureutuivat. Kilpailijat olivat kärkeymässä samoja yleisöjä, eivätkä jakaneet maata etupiireihin. Maat ja Kansat missään vaiheessa laajentanut Helsinkiin, vaikka menestyi muissa kaupungeissa. On kuitenkin huomattava, ettei ole tiedossa, että yhtiö olisi halunnut pääkaupunkiin, joten kyse saattoi olla myös tietoisesta valinnasta keskittyä maaseutukaupunkeihin.

Muut toimijat eivät laajentaneet toimintaansa samalla tavoin, mikä hetkessä riuhtaisi kolmelle yhtiölle etumatkan kaikkiin muihin nähden alan sisäisessä kilpailussa. Samalla alan sisäisten hierarkioiden rakentuminen tuli näkyväksi. Ketju-muotoisen toiminnan taloudelliset edut olivat ilmeiset. Mittakaava toi toimintaan varmuutta, sillä yksi ohjelma saatettiin kierrättää kaikissa teattereissa. Ketjut olivatkin selvä jatke maahantuontitoiminnalle. Ne olivat merkittävä ase yhtiöiden välisessä kilpailussa. Uuden elokuvateatterin avaaminen toiseen kaupunkiin vahvisti yhtiön asemia ja kasvatti sen omistajien valtaa.

Vaikka kaikilla biografien perustamisaallossa aloittaneilla toimijoilla paikakunnasta riippumatta olisi ollut ainakin periaatteessa mahdollisuudet samanlaiseen laajentumiseen, se onnistui vain kolmelta yhtiöltä. Näin ollen ensimmäisen toimijan eduista nauttivien joukko rajautui heihin.²⁶² Apollolle etulyöntiaseman antoi se, että yhtiö todellakin oli ensimmäinen toimija alallaan – se oli ehtinyt kilpailijoita muutaman vuoden pidempään rakentaa järjestelmäänsä ja ratkaista mahdolliset alkuvaiheen ongelmat ennen kuin muut asettivat sille haasteen olemassaolollaan. Nordiska Biograf Kompanietin nousu pohjautui samalla perustalle, vaikkakin kokemus ja filmivarastot oli hankittu kiertueelta. Maat Ja Kansat oli mitä ilmeisimmin vahva sen tähden, ettei se toiminut Helsingissä, vaan sen strategia rakentui toiminnan kasvattamiseen alueilla, joissa muut suuret eivät hallinneet alaa. On mielenkiintoista, että vaikka Helsingin ensivaiheen biografien taustat ja kehityskulut olivat samanlaiset, kolme ensimmäistä suuryhtiötä olivat taustoiltaan hyvin erilaiset ja niiden nousut

260 Hirn 1981a, 271; Hirn 1991, 266. Vastaavalla tavalla Premier Biografin Hårdh ja Bremer etsivät Turusta lehtilmoituksella kumppania haaraosaston perustamista varten vuonna 1907, mutta suunnitelma ei toteutunut. Hirn 1981a, 246.

261 Liitetaulukko 2.4.

262 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

mahdollistaneet pääomat poikkесivat keskeisellä tavalla toisistaan. Kolmen suuren kehitys sen sijaan oli hyvin samanlainen, joten ne antoivat toisilleen esimerkin ja kehittyivät toisiinsa sitoutuen – toisaalta on huomattava, että ketjuuntuminen oli taloudellisesti kannattavin ratkaisu filmien hankintakustannusten kattamiseen, joten useisiin kaupunkeihin levittäytyminen ei ollut yllättävää.

Muut eivät pystyneet (tai halunneet) lähteä samanlaiseen ketjujen rakentamiseen. Kolmen yhtiön välinen kilpailu oli tiukkaa ja kasvu nopeaa, mikä rajasi muiden mahdollisuuksia. K. E. Ståhlbergin Apollo saavutti suurimman ketjun, mikä ei ole yllättävää. Sillä oli vuosina 1908–1909 kuusi biografia kolmessa kaupungissa. Nordiska Biograf Kompaniet sekä Maat ja Kansat olivat hetken aikaa tasaväkisiä neljällä teatterillaan, kunnes Maat ja Kansat luopui Viipurin biografistaan. Yhdistelmä, jossa sekä levitys että biografiketju olivat olennainen osa toimintamallia, erotti kolmen kärjen muista alalla toimineista. Tiukentuva kilpailu ruokki alan kehittymistä, mutta samalla esti muita toimijoita haastamasta kolmea karkuun päässyttä.²⁶³ Vaikka elokuvateatterit olivat omistajilleen tuottavia, alan keskinäinen kilpailu koveni vuosi vuodelta. Kolme suurinta yhtiötä tiivistivät keskinäistä kamppailuaan uudella tavalla: suomalaisella elokuvatuotannolla.

3.2. Kilpailu käynnistää elokuvatuotannon

Suomalainen elokuvatuotanto alkoi avausbuumin ja ketjujen rakentamisen aikana. Joseph Garncarz on todennut, että Saksassa elokuvien valmistaminen oli kytköksissä kiinteisiin teattereihin, sillä kasvavia yleisöjä kiinnosti erityisesti ohjelmistojen kotimaisuus ja paikallisuus.²⁶⁴ Suhtautuminen ohjelmistoon oli muutoksessa, on kirjoittanut myös Sven Hirn, jonka mukaan pysyviä elokuvateattereita alettiin vähitellen vertailla operetti- ja perinteisiin teattereihin, joiden ohjelmistoissa Garncarzin mukaan paikalliset ja/tai kansalliset elementit olivat tärkeitä.²⁶⁵ Suomalainen kehitys ei ollut kansainvälisestä kehityksestä erillinen tai itsenäinen, vaan se tapahtui samojen transnationaalien verkostojen ja reunaehtojen vaikutuspiirissä kuin muutos muuallakin. Yhteydet olivat tiiviit Euroopan sisällä, ja kauempaakin saatettiin filmejä saada suomalaisille valkokankaille, tosin eurooppalaisten välittäjäyhtiöiden kautta. Samaan aikaan käytiin keskustelua biografiiliiketoiminnan taloudellisista vaikutuksista. Esimerkiksi vuonna 1909 Helsingin Sanomat ilmaisi huolensa, että ohjelmistohankinta vei valtavat rahasummat Suomesta vieraisiin maihin, kun taas monissa

263 Vertaa esimerkiksi Kallioinen 2002, 16 ja Chandler 2004, 34–35..

264 Garncarz 2008, 189.

265 Hirn 1981a, passim, Garncarz 2008, 188–189. Katso myös Hirn 1991, 11–68.

muissa maissa omat filmivalmistamot tasapainottivat tilannetta.²⁶⁶ Huoli biografien kansantaloudellisista vaikutuksista näkyi julkisessa keskustelussa vielä yli kymmenen vuotta myöhemmin, mutta se tuskin oli varsinainen aikaansaava voima elokuvatuotannon syntymisessä. Sen sijaan elokuvatuotanto oli niitä keinoja, joilla biografinomistajat kilpailivat toisiaan vastaan.

Ensimmäiset filmit kuvattiin Suomessa syksyn 1904 ja kevään 1905 aikana, mutta niiden takana olivat nähtävästi ulkomaiset kiertueet.²⁶⁷ Vuoden tauon jälkeen vastaavia elokuvia tehtiin vielä kolme lisää. Filmaukset tehtiin pääosin Helsingissä ja ainakin osa niistä liittyi Siltasaaren Sirkusmaneesissa toimineisiin kiertueteattereihin, mutta paria filmeistä esitettiin London Biograf -nimisessä teatterissa, jonka omisti P. van Glinsta-Bleeker, helsinkiläinen maahantuontiliikkeiden omistaja.²⁶⁸ Keväällä 1906 ensi-iltoihin päästiin parhaimmillaan vain viikossa kuvaamisesta. Vastaavaa nopeutta saatiin odottaa useita vuosia. Näin ollen varhaisten filmien tuotannollinen tausta vaikuttaa mielenkiintoiselta, mutta vaatisi oman tutkimuksensa selvittää, ketkä filmien takana olivat ja kuinka nopeat valmistumisajat olivat mahdollisia – tai miksi seuraavilla tuottajilla meni samaan työhön huomattavasti enemmän aikaa.

Varhaisvaiheiden jälkeen ensimmäisenä kuvaamisen aloitti Apollo. Idea ei ollut Ståhlbergille uusi. Jo tammikuussa 1897, jolloin hän kokeili elokuvaesityksiä, hän oli lupautunut Nya Pressenille, että tulisi ottamaan Pariisista hankittujen ohjelmistojen ohien kuvia suomalaista aiheista mainiten Imatrankosken, jäänmurtaja Murtajan, kaunoluistelun, mäenlaskun ja purjehduksen, ja että ne tultaisiin esittämään ulkomailla.²⁶⁹ Tuolloin esitykset eivät ottaneet tulta, joten kuvaaminenkin jäi. Kun kiinteä biografitoiminta oli vakiintunut, palasi Ståhlberg suunnitelmaan. Kuvausohjelmasta löytyi aiheita, joista Nya Pressen oli kirjoittanut yhdeksän vuotta aikaisemmin. Ensimmäinen ensi-ilta oli samana päivänä, jolloin Nordiska Biograf Kompaniet avasi Biograf Teaternin, mikä tuskin on ollut sattuman tulos. Ståhlberg asetti hurjan haasteen, sillä aiheena oli aktivisti Eugen Schaumanin hautajaiset, mikä heijasteli suurlakon ja ensimmäisen sortokauden päättymisen jälkeisiä vapautuneisuuden tunnelmia. Maailman Ympäri -teatteri mainosti:

Suuri premiääri tänään ihka uudella ohjelmalla hyvin hauskoja biograafikuvia, joista mainittakoon:

266 Pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

267 Ensimmäisistä filmeistä ovat kirjoittaneet muun muassa Sedergren ja Kippola 2009, 61. He mainitsevat, että elokuvat olisi ennakotarkastettu, mutta tästä ei ole tarkempia tietoja.

268 Katso esimerkiksi London Biographin mainos, Helsingin Sanomat 6.2.1906. 1900-luvun alkuvuosina P. van Glinsta-Bleeker toi maahan sikareita, suklaata, teetä ja kahvia. Vuonna 1909 hänellä oli Pathéphon-agentuuri, joka toi maahan Pathén valmistamia musiikkilaitteita. P. van Glinsta-Bleeker & Co:n mainokset, Hufvudstadsbladet 14.5.1901, 30.9.1902, 24.3.1909, Päivälehti 18.12.1902.

269 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematograföfövisningar*. Nya Pressen 22.1.1897. Ståhlbergin varhaisista suunnitelmista ovat kirjoittaneet myös Sedergren ja Kippola 2009, 54.

Eugen Schauman'in juhlalliset hautajaiset Porvoossa.

Suurenmoinen kunnioitus. Jokaisen isänmaan ystävän on katsottava tämä kuva.

[--] Me näytämme kaikki hyvät kuvat. Meidän kundeiltamme [asiakkailtamme] ei jää yhtään hyvää biograafi kuvaa näkemättä. Koska varakkaampikin kansa säännöllisesti käypi näytöksissämme, voimme joka keskiviikko tarjota aivan uuden vaihtelevan ja kalliin ohjelman eläviä kuvia.²⁷⁰

Omista filmeistä tuli saman tien olennainen osa ohjelmistoa, sillä syksyn aikana niitä nähtiin melkein viikoittain,²⁷¹ mikä on vaikeuttanut Nordiska Biograf Kompanietin ja muiden uusien teattereiden tilannetta. Apollo onnistui käyttämään hyväksi sen, että oli ollut alalla pari vuotta muita pitempään: siinä vaiheessa, kun muut vasta avasivat biografisalejaan, Ståhlbergin yhtiö oli siirtynyt jo uuteen vaiheeseen ja toi valkokankaalle oman filmin.

Kyseessä ei ollut nopea vastaisku, vaan Apollon filmaustoiminta oli käynnistynyt jo keväällä 1906, eli ennen kuin Nordiska Biograf Kompaniet asettui kaupunkiin ja samoihin aikoihin kuin Maat ja Kansat avasi ensimmäisen biografinsa Tampereelle. Syy aloittamiseen oli mitä ilmeisimmin alan kehityksessä. Ståhlberg oli saanut biografiliiketoimensa hyvin käyntiin, joten laajentaminen kannatti ja se oli edellytys muiden edellä pysymiseen. Apollon toiminnan oli kehityttävä, jotta ensimmäisen toimijan edut saatiin säilytettyä, sillä oli nähtävissä, että biografialan toimijoiden joukko oli laajenemassa. Fernanderin ja Hallsethin viimeinen kiertue oli päättynyt jo huhtikuun alussa,²⁷² joten on mahdollista, että kaksikko oli jo keväällä pääkaupungissa etsimässä sopivaa kiinteistöä. Joka tapauksessa Ståhlberg päätyi laajentamaan biografiliiketoimintaansa juuri sopivaan aikaan.

Schaumanin hautajaiset oli järjestetty toukokuussa,²⁷³ ja jo 27.4.1906 oli taltioitu valtiopäivien päättäjaiset, jonka kanssa esitettiin kuvamateriaalia senaatin istunnosta. Ensi-iltaan tämä filmi pääsi vasta marraskuussa,²⁷⁴ mutta se saattoi hyvinkin sisältää ensimmäiset metrit liikkuvaa kuvaa, jotka Apollo kuvasi. Tilaisuuden päättyminen kuvattavaksi oli merkittävää, sillä kyseessä oli keskeinen suomalaisen yhteiskunnallisen kehityksen käännekohta, siirtyminen säätyvaltiopäivistä yleiseen äänioikeuteen.

Ståhlbergilla oli suuriruhtinaskunnan poliittisen vallan huipulle. Filmaaminen oli uutta, mutta siitä huolimatta Ståhlberg oli onnistunut neuvottelemaan kuvaajansa senaatin istuntoon ja valtiopäivien päättäjäisiin. Muistelmätiedon mukaan kuvaaja Frans

270 Maailman ympäri -teatterin mainos, Uusi Suometar 26.9.1906. Katso myös Maailman ympäri -teatterin mainos, Nya Pressen 26.9.1906.

271 Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 171.

272 Viimeinen mainos löytyy huhtikuun alusta. Fernanderin ja Hallsethin mainos, Etelä-Suomi 10.4.1906.

273 Eugen Schauman oli aluksi haudattu nimettömästi ja ilman juhlamenoja Malmin hautausmaalle, mutta ensimmäisen sortokauden päättymisen jälkeen hänen ruumiinsa siirrettiin sukuhautaun Porvooseen, jossa pidettiin suuret juhlalliset hautajaiset toukokuussa 1906.

274 Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 171.

Biografi Teatteri

Pohjois-Esplanaatinkatu 21.

Helsingin suurin ja hienoin

Elävään kuvain Teatteri

Näytännö joka päivä klo 2, 3, 4, 5, 6,
7, 8, 9 ja 10 i. p.

Keskiviikkona Syyk. 26 p. 1906.

Premiääri

uudella runsalla ja vaihtelevalla ohjelmalla, josta huomautettakoon

Villistä-Länneistä.

Alkuperäisiä kuvia elämästä Amerikan aroilla.

Hyötymansikoiden korjuu
Englannissa.

Isän syntymäpäiväjuusto.

Ilmaradalla Elberfeltissä.

Haasunkurisia rakklakro-
baatteja.

Pojan käsi tai Metsävartti-
jan seikkailu.

Erittäin jännittävää 10-osassa.

Premiääri joka torstai aivan
uudella ohjelmalla.

Piletihinnat 25, 50 ja 75 p. sekä 1
mk. Lapsilta puolet.

Huom.! Kun olemme liikeyhteydessä Maailman suurimpaan ja parhaiden Kineematografisten ja Biografisten liikkeiden kanssa, saamme joka viikko meille lähetetyksi parhaat ja uusimmat kuvat, jonka tähden voimme kunnioitetulle yleisölle lupata kaikessa hienon ja hyvän ohjelman.

Suuri premiääri

ennään ihka uudella ohjelmalla hyvin hauskoja biograafikuvia, joista mainittakoon:

Eugen Schauman'in

juhlatiliset hautajaiset
Porvoossa.

Suuremmoinen kunnioitus. Jokaisen isännän ystävä on katsottava tämä kuva

Sit Cyrin ratsastuskoulu
Ranskassa.

Rajah'in juvelilipas.

Korsikalaisen rangaistus.

Me näytämme kaikki hyvät kuvat Meidän kundeitamme ei jää yhtään hyvää biograafi kuvaa näkemättä.

Koska varakkaampikin kansa säännöllisesti kyttyi näytöksissämme, voimme joka keskiviikko tarjota aivan uuden vaihtelevan ja kalliin ohjelman eläviä kuvia joka päivä klo 2, 3, 4, 5, 6, 7 8 i. p.

Eläviä kuvia

Maailman Ympäri.

Mikonkatu 5.

K.E. Ståhlberg asetti Nordiska Biograf Kompanietille hurjan haasteen: samana päivänä kun uusi teatteri avattiin Pohjoisesplanadille, toi Maailman Ympäri esitykseen ensimmäisen itse valmistetun filmin, jonka aiheena oli Eugen Schauman. Lähde: Uusi Suometar 26.9.1906.

Engströmin arvovalta oli jopa niin vahva, että Frans Engström pisti arvokkaat senaattorit toimimaan niin kuin tahtoi.²⁷⁵

Ensi-iltoja saatiin odottaa, mutta kyse ei ollut siitä, että Apollolla olisi mennyt yli puoli vuotta filmin saattamiseen katsomiskuntoon, vaan ohjelmistopolitiikasta. Yhtiö taltioi ison joukon filmejä keväällä ja kesällä 1906, ja toi ne esitykseen yksi kerrallaan syksyn aikana. Esityksillä ei turhaan hätäilty, vaan niistä otettiin irti maksimaalinen hyöty. Kesällä osa teattereista piti ovensa suljettuna ja loput näyttivät uusintoja. Ei ole ihme, että ensimmäinen ensi-ilta järjestettiin syyskuun jälkipuolella. Näytäntökausi oli juuri päässyt vauhtiin, joten oman ohjelmiston esittelylle ajankohta oli mitä sopivin. Ajoitus samalle päivälle, jolloin kilpailija avasi biografinsa, lisäsi oman tuotannon merkitystä, sillä filmillä haluttiin vaikuttaa paitsi omaan menestykseen, myös siihen, miten Nordiska Biograf Kompaniet sai lanseerattua oman toimintansa pääkaupunkilaisille.

Vaikka vuonna 1906 elettiin aikaisempia vuosia vapaammassa ilmapiirissä, oli kenraalikuvernööri Bobrikovin surmaaja ensimmäisen elokuvan aiheena uskalias teko. Vaikuttaa siltä, etteivät venäläiset viranomaiset puuttuneet tilanteeseen mitenkään. Samaan aikaan Ståhlberg hoiti suhteitaan maan ylimpään johtoon, sillä senaatti-filmin lisäksi tehtiin elokuva kenraalikuvernööri Nikolai Gerardista perheineen Kesärannan huvilalla Meilahdessa. Kenraalikuvernööri myös kunnioitti läsnäolollaan Maailman Ympäri -teatteria lokakuussa, jolloin hänelle järjestettiin erityisnäytäntö yhtiön omista filmeistä, joista osa oli esityksessä vasta ensimmäistä kertaa. Mukana oli luontokuvia Imatrankoskelta sekä urheilufilmit uimänäytöksestä ja purjehduskilpailusta, sekä jo edellä mainitut kuvat säätyvaltiopäivien päättäjaisistä ja senaatin täysistunnosta. Samoin esitettiin kenraalikuvernöörin oma filmi.²⁷⁶ Mukana vaikuttavat olleen kaikki Apollon siihen mennessä kuvaamat filmit lukuun ottamatta Schaumanin hautajaisia, jonka poisjättäminen on ollut itsestään selvä valinta. Yhtiöllä oli valmiina omaa tuotantoa sen verran, että erillinen juhlanäytäntö voitiin järjestää pelkästään omalla ohjelmalla, joten tilaisuus hyödynnettiin ja kenraalikuvernööri saatiin vieraaksi.

Apollo sai toimia ainoana valmistajana noin vuoden verran, ennen kuin Nordiska Biograf Kompaniet käynnisti omat esitykset. Yhtiön ensimmäistä *Eläviä kuvia Kuopiosta* ei nähtävästi lainkaan esitetty pääkaupungissa, vaan ainoastaan viimeisellä filmikiertueella Kuopiossa huhtikuussa 1907.²⁷⁷ Kyseessä vaikuttaa olleen paikalliskuva, filmi jota esitettiin hyvin rajatulla alueella lähellä kuvauspaikkaa.²⁷⁸ Rajaaminen oli tietoinen valinta, sillä Nordiska olisi voinut tuoda filmin myös muiden teattereidensa ohjelmistoon. Vain muutamaa viikkoa sen jälkeen Helsingissä kuvat-

275 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 4. Kinolehti 8/1969, 40.

276 Tuntematon kirjoittaja: *Generalguvernören besökar Världen rundt*. Hufvudstadsbladet 23.10.1906; Gerardista tarkemmin Kalleinen 2001 [www].

277 Tuntematon kirjoittaja: *Teatterihuoneella näyttelee...* Pohjois-Savo 10.4.1907.

278 Paikalliskuvat olivat suosittuja esimerkiksi Saksassa. Garncarz 2009, 189-192.

tiin vapun viettoa. Filmi valmistui parissa viikossa, ja sai ensiesityksensä Helsingissä 16.5.1907.²⁷⁹ Pari kuukautta myöhemmin kuvaamisen aloitti Maat ja Kansat -yhtiö. Syksyllä 1907 kaikki kolme käyttivät omia elokuvia vetonauloina, joten kilpailijat seurasivat Apollon antamaa esimerkkiä.²⁸⁰

Apollon ylivoima oli merkittävä, sillä se pystyi syykaudelta 1906 kevääseen 1908 tuomaan esityksiin varsinaisen sesongin aikana syyskuusta toukokuuhun oman elokuvan melkein jokaisella viikolla.²⁸¹ Maat ja Kansat sekä Nordiska Biograf Kompaniet olivat Apollon kanssa irtaantuneet muusta biografiliiikennetoiminnasta, mutta tuotannossa ne eivät pystyneet vastaamaan Apollon asettamaan haasteeseen. Näin ollen Ståhlbergin onnistui säilyttää tälläkin saralla etumatkansa kahteen muuhun.²⁸² Talvella 1907–1908 Maat ja Kansat pääsi puoleen Apollon tuotannosta, kun taas Nordiska Biograf jäi jälkeen kummankin luvuista. Myös muutama muu yhtiö valmisti elokuvaa, mutta heidän tuotantomääränsä jäivät kausa kolmen suuren luvuista.²⁸³

Apollon ensimmäisen näytäntökauden 1906–1907 filmeistä puolet oli kuvattu Helsingissä. Aiheena oli ajankohtaisia tapahtumia, kaupunkinäkymiä ja urheilua. Filmille päätyi niin Suomen ensimmäinen jalkapallokilpailu kuin Viaporin kapinan aikainen työväen mielenosoitus ja sitä seuranneessa mellakassa kuolleiden suojeluskuntalaisten hautajaiset. Toinen puolisko tuotantoa kuvasi muita suomalais-kaupunkeja, ja mukana oli Ruotsin matkalla kuvattuja filmiä, kuten matka Hangosta Tukholmaan sekä kuvia jäänmurtajalta Suomenlahdella. Ensimmäisellä näytäntökaudella valmistettiin myös ensimmäinen näytelmäelokuva, *Salaviinanpolttajat*.

Seuraavilla näytäntökausilla matkailu nousi tärkeimmäksi kuvausaiheeksi. Hannu Salmi on todennut, että varhaisilla elokuvillaan Apollo rakensi eräänlaista kinematografista Maamme-kirjaa,²⁸⁴ mutta samassa työssä olivat muutkin yhtiöt. Pian Suomea kiersi kolme kuvausryhmää taltioimassa maisemia Imatralta, Kuusamosta, Kajaanista, Terijoelta ja Oulusta. Yhtiöstä riippumatta urheilutapahtumat ja hyväntekeväisyystempaukset olivat suosittuja kuvauskohteita, ja purjehduskilpailuiden taltioimiseen vaikuttavat kuvaajat yli yhtiörajojen olleen viehättyneitä - tallennettiinhan erilaisten purje- ja soutuseurojen tilaisuuksia ja kilpailuja ainakin 13 filmin verran vuosina 1906–1910. Biografiliiikemiehistä ainakin K. E. Ståhlberg,

279 Biograf Teaterin mainos, Helsingin Sanomat 16.5.1907.

280 Liitetaulukko 3.1.

281 Liitetaulukko 3.1. Elokuvien sisällöstä ja tyylistä tarkemmin katso esimerkiksi Sedergren & Kippola 2009, 64–88.

282 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

283 Liitetaulukko 3.1. Maat ja Kansat -yhtiön elokuvien sisällöstä ja tyylistä tarkemmin katso esimerkiksi Sedergren & Kippola 2009, 88–92; Nordiska Biograf Kompanietin elokuvien sisällöstä ja tyylistä ibidem, 92–96.

284 Salmi 2002, 31. Apollon matkailuelokuvista ovat kirjoittaneet myös Sedergren & Kippola 2009, 64–79.

Ernst Ovesén ja Erik Estlander harrastivat itse purjehdusta,²⁸⁵ joten aihe kiinnosti heitä yksityisestikin. Yhteiskunnallisia uutisfilmejä tehtiin sen sijaan vähemmän, mutta esimerkiksi valtiopäivistä ja senaatista tehtiin puolen tusinaa filmiä. Ulkomailla kuvaaminen ei ollut tavatonta, sillä erityisesti Apollon tuotannosta löytyy useita Ruotsissa ja Englannissa valmistettuja filmejä.²⁸⁶ Nordiska Biograf Kompaniet kuvasi jopa Norjassa,²⁸⁷ mikä on mahdollisesti liittynyt Rasmus Hallsethin vierailuun kotikaupungissaan Bergenissä. Muuten ulkomailla kuvatut filmit ovat todennäköisesti liittyneet ohjelmistonhankintamatkoihin. Kyse oli poikkeustapauksista, jotka liittyivät tilanteisiin, joissa muu liiketoiminta mahdollisti tavallista eksoottisempien maisemien taltioimisen kuvanauhalle.

Maat ja Kansat tallensi luonnollisesti runsaasti Tampereen tapahtumia, samaan tapaan kuin muut filmasivat Helsinkiä. Tamperelaisyhtiön elokuvia ei esitetty ensi-iltakerroksella Helsingissä, mikä ei ole yllättävää, kun ottaa huomioon kilpailutilanteen. Maat ja Kansat -yhtiöllä ei ollut omaa biografia Helsingissä, eikä sillä välttämättä ollut kaupungissa edes asiakasteatteria, jolle se olisi vuokrannut ohjelmistot, joten ei ollut ”normaalia” reittiä, jonka kautta yhtiön filmit olisivat pääkaupunkiin päätyneet. Koska oma tuotanto oli olennainen osa kilpailua, ei Maat ja Kansat olisi filmejään pahimpien kilpailijoidensa valkokankaille antanut. Sen sijaan elokuvat, jotka Filmografia Fennican mukaan saivat ensi-iltansa tamperelaisessa Commercen talon biografissa, oli esitetty jo aiemmin Nordiska Biograf Kompanietin Helsingin-teatterissa. Sieltä ne päätyivät paria kuukautta myöhemmin Commercen talossa toimineeseen Biografi Teatteriin, joka oli Nordiskan omistuksessa.²⁸⁸

Nordiskan Kuopio-filmi ei jäänyt ainoaksi paikallisfilmiksi, sillä jonkin verran valmistui sellaisia elokuvia, joita ei tuotu lainkaan esitykseen valmistaneen yhtiön pääpaikkakunnalla. Niissä korostuivat matkailun, ajankohtaisuuden ja yhteiskunnan sijaan tutut paikat ja hahmot. Sama kaupunki sai olla toistekin kohteena, sillä Maat ja Kansat valmisti vuonna 1907 filmin *Kuvia Kuopiosta*, jota ei nähtävästi esitetty Tampereella.²⁸⁹ Vuonna 1909 Nordiska Biograf Kompaniet toi Turussa esityksiin filmi

285 Ekman 1982, 23; Tuntematön kirjoittaja: *Sjuttio år fyller...* Nya Pressen 11.4.1941. Brages pressarkivet; Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 28.7.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

286 Katso esimerkiksi *Suomalaisten siirtolaisten kanssa Hangosta Liverpooliin*, osat 1, 2 ja 3. Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 174; Tuntematön kirjoittaja: *Kinematograf-artisten*. Nya Pressen 15.2.1907.

287 Elokuva Tunturiradalla Kristiania-Bergen oli esityksissä keväällä 1909. Biograafiteatterin mainos, Uusi Suometar 24.3.1909.

288 Katso Scalan mainokset, Uusi Suometar 30.11.1909, 20.2.1910, 4.9.1910. Ylipäätään tiedot aikakauden elokuvista, niiden esitysajoista ja -paikkakunnista ovat fragmentaarisia. Tarkempi tutkimus aiheesta voi paljastaa uusia elokuvia ja ainakin se antaisi paremman kuvan elokuvatuotannon kokonaisuudesta ja yhtiöiden välisestä kilpailuasetelmasta.

289 Kuopion elävien kuvien näyttämön mainos, Otava 19.12.1907.

paikallisen purjehdusseuran kilpailusta,²⁹⁰ jota ei nähty Helsingissä. Tarkempi sanomalehtien läpikäyminen todennäköisesti laventaisi paikallisfilmien joukkoa, mutta muutamien esimerkkien kautta nähdään, että Suomessakin ainakin kokeiltiin paikallisille yleisöille räätälöityjen filmin valmistamista, mikä oli tavallinen toimintamalli esimerkiksi Saksassa.²⁹¹ Jo aivan elokuvatuotannon alkuvuosina kuvaaminen oli siinä määrin tavanomaista tai laajaa, ettei kaikkea valmistunutta kuva-aineistoa välttämättä näytetty kaikkialla – toisaalta paikallisfilmeissä saatettiin tehdä kokeiluja tai kouluttaa uusia tekijöitä, joten ehkä niiden laatu saattoi jäädä pääbiografeihin päätyneistä filmeistä.

Filmit olivat aikakaudelle tyypilliseen tapaan lyhyitä. Apollon keväällä 1907 valmiiksi saama kokonaisuus Engströmin Tukholman matkasta oli lehtiarvion mukaan peräti 500 metrin mittainen eli suurin piirtein 10 minuutin mittainen, mutta siihen kuului viisi erillistä filmiä.²⁹² Hufvudstadsbladetin arvio kehui Engströmin Ruotsissa kuvaamaa ja Apollon yhteen ohjelmistoon kokoamaa 500 metrin kokonaisuutta juuri sen pituuden takia, sillä matka ehdittiin kunnolla esittää.²⁹³ Lyhyt mitta onkin luultavimmin perustunut käytännön kysymyksiin, valmistuskustannuksiin ja kuvaamisen tekniseen haastavuuteen, ei niinkään tyyllisiin tai sisällöllisiin seikkoihin. Mitoissa ei tapahtunut suuria muutoksia, sillä vuonna 1911, jolloin filmitarkastuksen yhteydessä alettiin kirjata ylös pituuksia, olivat suomalaiset ei-fiktiiviset elokuvat noin 100 metrin mittaisia.²⁹⁴ Kameraan mahtui noin 30 metriä filmiä,²⁹⁵ joten 100 metrin filmeihin on koottu materiaalia vähintään kolmesta – neljästä otoksesta.

Osa kuvaamisajankohdista tiedetään. Niiden kuvaamisen ja ensiesityksen välillä oli yleensä aikaa kahdesta kuukaudesta puoleen vuoteen, toisinaan kahdeksankin kuukautta. Valtaosa filmattiin huhtikuun ja syyskuun välillä eli valoisina kuukausina, mutta myös kevättalvella filmattiin. Ohjelmistojen suunnittelu oli ilmeisen harkittua. Apollon kuvaaja Frans Engström kertoi lehtihaastattelussa helmikuussa 1907, että yhtiö tietoisesti lykkäsi esityksiä, sillä kesäkuvat vetosivat

290 Olympian mainos, Åbo Underrättelser 30.11.1909.

291 Garncarz 2008, 188-189.

292 Lehti-ilmoituksissa mainitaan filmit *Matka Hangosta Tukholmaan Oihonna-laivalla*, *Tukholmassa urheiluviikolla helmikuussa 1907*, *Mäenlaskukilpailu Fiskartorpetissa 17 p:nä helmikuuta 1907*, *Ruotsin raviseuran kilpa-ajot Brunnsvikissa 14 p:nä helmikuuta 1907*, *Sotaväen juhlanäytös Skansenissa*. Katso esimerkiksi Maailman ympäri -teatterin mainos, Helsingin Sanomat 17.4.1907. Sedergren ja Kippola mainitsevat filmeistä kaksi ensimmäistä, mutta eivät muita. Filmografia Fennica ja Elonet-tietokanta mainitsevat elokuvista ensimmäisen. Sedergren & Kippola 2009, 77, vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 172 ja Elonet-tietokanta [www].

293 Myös kuvien terävyys sai kiitosta. Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatern Världen Rundt*. Hufvudstadsbladet 18.4.1907.

294 Ba:1, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

295 Sedergren & Kippola 2009, 68.

yleisöön parhaiten talvella ja päinvastoin.²⁹⁶ Aivan näin suoraviivaista toiminta ei kuitenkaan näytä olleen, mutta kesäkaudella kuvatut filmit ripoteltiin esityksiin pitkin varsinaista näytöskautta, mikä pitkitti kuukausilla kuvaamisen ja esittämisen väliin jäänyttä aikaa.

Toisinaan aiheeksi otettiin ajankohtainen tapahtuma, joka saatiin parhaimmillaan valkokankaalle muutamassa päivässä. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompanietin ensimmäinen pääkaupungissa esitetty filmi *Vappu Helsingissä* pääsi esitykseen 16.5.1907, eli kahdessa viikossa. Nopeimmillaan filmin valmistukseen meni vain kaksi päivää: 28.2.1909 Maat ja Kansat kuvasi *Kuvia Suomen mestaruuskilpailuista mäenlaskussa* ja esitti sitä jo maaliskuun toisena päivänä. Tamperelaisyhtiön tuotannossa oli eniten alle viikossa valmiiksi saatuja elokuvia, mutta myös muut pystyivät samaan. Perusohjelmistot rakennettiin näin ollen pitkilläkin viiveillä, mutta jos tapahtui jotain tarpeeksi ajankohtaista, oli filmi valmis muutamassa päivässä.

Kuvaustoiminta oli harkittua ja perustui pitkälliseen suunnitelmallisuuteen etenkin Apollossa, jonka filmien kuvaamisesta esityksiin kului kuukausia. Yhtiö halusi rakentaa ohjelmistojaan niin, että oma tuotanto ripoteltiin tasaisesti houkuttelemaan yleisöä pitkin näytöntökausia. Kilpailevat Nordiska Biograf Kompaniet sekä Maat ja Kansat toteuttivat täsmälleen samanlaista toimintatapaa, mutta tuotantojen vaatimattomampi koko johti siihen, ettei säännöllisiin omiin ensi-iltoihin päästy samassa mittakaavassa kuin Apollossa. Nopeuden käyttäminen valttikortina koski vain osaa tuotannoista, mutta sen sijaan valtaosin filmit olivat siinä määrin ajattomia, että niiden valmistumiseen saattoi kulua kuukausia – samalla tapaa ne eivät vanhentuneet nopeasti, jolloin uudelleenesitysten mahdollisuus kasvatti filmien tuomia tuottoja.

Ei ole yllättävää, että kuvaamiseen panostivat juuri kolme muiden yläpuolelle noussutta yhtiötä. Niillä oli vahvat rakenteet, joiden varaan perustaa, mutta myös innostusta laajentaa toimintaa. Filmaaminen oli uusi sijoitus, jolla kilpailtiin muita toimijoita vastaan ja tuettiin yhtiöiden vakavaraisuutta. Aiheet olivat samantyyppisiä kuin ne, joita valkokankailla nähtiin, joten esimerkit saatiin ulkomaisilta yhteistyökumppaneilta eli elokuvan transnationaalit virtaukset levisivät suoraan suomalaiseen kuvaustoimintaan. Yksittäisten filmien taloudellinen merkitys on mitä ilmeisimmin ollut yhtiöille vähäinen, mutta niiden merkitys on ollut mielikuvissa ja kilpailuasetelmissa biografiliiiketoiminnan kentällä. Filmit olivat niitä keinoja, joilla toimijat pyrkivät ohjaamaan kehityskaariaan ja nousemaan toinen toistaan menestyneemmiksi. Kyse ei ollut nopeista voitoista, vaan sijoituksista, joilla hankittiin symbolista pääomaa, arvostusta ja mainetta.

Pientoimijoiden tuotantoluvut eivät nousseet muutamaa filmiä suuremmiksi – todennäköisesti filmituotantoa tehtiin tappiolla, joten pienemmillä toimijoilla ei ollut niihin varaa, etenkin kun valmistaminen vaati monenlaista laitteistoa, taitoa

296 Alun perin ruotsalaisessa Dagen-lehdessä julkaistu haastattelu kopioitiin melkein kokonaan Nya Presseniin. Tuntematon kirjoittaja: *Kinematograf-artisten*. Nya Pressen 15.2.1907.

ja yhteyksiä ulkomaisiin laboratorioihin. Yritykset kuitenkin kertovat siitä, että haastamista ainakin kokeiltiin. Kolmella suurella muu toiminta oli kuitenkin niin vakava-raista, että niillä oli mahdollisuus tehdä sijoituksia toimintaan, joka ei muuttunut suoraan rahalliseksi tuloksiksi, vaan joka auttoi mielikuvien tasolla alan sisäisessä kilpailussa. Etenkin Apollolle laaja tuotanto oli keino ylläpitää etulyöntiasemaa suhteessa myös Nordiskaan ja Maat ja Kansat -yhtiöön, jotka olivat hyvin lähellä sen asemaa ensimmäisenä toimijana. Apollon vahvuuden takana oli valokuvaamo, joka toi tarvittavaa teknologiaa ja ammattitaitoa, joten Ståhlberg pystyi tässäkin mielessä hyödyntämään yhtiönsä monipuolisuutta biografialan kilpailussa.

3.3. Kuvaustempauksia ja markkinointitapauksia

Elokvatuotanto oli keskeinen kilpailuvaltti biografiyhtiöille. Pääosa tuotannosta oli tapahtumien ja maisemien taltioimista, mutta toisinaan panostettiin enemmän ja julkisuus otettiin mukaan kasvattamaan yleisön mielenkiintoa valmisteilla olevaan filmiin, kun kuvaustapahtumasta rakennettiin jotain suurempaa. Näitä elokuvia voidaankin pitää esimerkkeinä Tom Gunningin määrittelemistä attraktioelokuvista, vaikkakin suomalaisfilmien attraktiivisuus ei rakentunut välttämättä ensisijaisesti filminauhalla vaan julkisuudessa.²⁹⁷ Osansa markkinoinnista saivat myös kuvaajat, jotka olivat varhaisvaiheen filmituotannon suuria sankareita. Näillä toimilla toimijat rakensivat itsestään mielikuvia, keräsivät mainetta ja arvostusta, eli kasvattivat omaa symbolista pääomaansa.²⁹⁸

Tunnetuin markkinointitempauksista oli ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuvasi määritelty filmi *Salaviinanpolttajat*.²⁹⁹ Kyse ei ollut alun perin vain yhdestä filmistä, vaan suuremmasta hankkeesta. Tammikuussa 1907 Apollo julkisti kilpailun, jossa luvattiin yhteensä 17 rahapalkintoa, joista suurin oli 350 markkaa. Säännöistä kerrottiin: ”*Tarkoituksena on nimittäin tehdä ehdotuksia ja selityksiä sellaisiin kotimaisiin aiheisiin, jotka soveltuisivat elävinä kuvina näytettäväksi.*”³⁰⁰ Aihepiirejä ei rajattu, joten yhtiö lähti selvittämään, millaista elokuvaa yleisö ylipäättään halusi katsoa. Tarkemmat ohjeet luvattiin Maailman ympäri käsiohjelmassa, joten käymällä biografissa sai loput tarvittavista tiedoista. Seuraavana päivänä Uusi Suometar osasi jo kertoa lisäohjeista: ehdotuksien jättöön oli varattu vain pari viikkoa aikaa, ja voittajat valitsisi viisihenkinen puolueeton tuomaristo.³⁰¹ Noin viikkoa myöhemmin

297 Vertaa Gunning 2006, passim.

298 Vertaa Bourdieu 1998, 47.

299 Elokvasta katso myös Salmi 2002, 21–57.

300 Maailman ympäri -teatterin mainos, Uusi Suometar 17.1.1907.

301 Tuntematon kirjoittaja: *Hauska palkintokilpailu*. Uusi Suometar 18.1.1907.

kerrottiin tuomareiden nimet ja tarkennettiin ohjeita: *"Ehdotukset saavat käsittää vain sellaisia aiheita, jotka voidaan valokuvata talvella ulkoilmassa ja jotka elävinä kuvina esitettynä tulisivat herättämään suuren yleisön mielenkiintoa."*³⁰² Talviaiheen etsiminen kertoo, että yhtiö halusi toteuttaa voittaneen idean vielä saman näytännötkauden aikana. Sisätiloissa filmaaminen olisi ollut haastavaa, eikä yhtiö halunnut odottaa kesäkuukausia. Lajityyppiäkään ei rajattu, vaan tärkeimmät kriteerit olivat talvikuviin sopiva aihe ja yleisön suosio.

Kilpailun voitti "yksityiskohtaisesti kuvattu mimillinen farssi" *Salapolttimo*, toiseksi tuli "sukkelasti keksitty, tarkasti kuvitettuna esitetty" *Esteluistelukilpailusta*, ja jaetulla kolmannella sijalla oli *Fälan* ("hylkeenpyynti talviaikana"), *Herttua Juhanan metsästysmatkalla*, *Elävä lumiukko* ("moniosainen talvilupakuva"), *Lumiukon linna vallataan* ja *Kuuromykkien laulu*.³⁰³ Voittaja-aihe saatiin valkokankaille jo toukokuussa 1907, joten kuvaukset tehtiin suunnitelmien mukaisesti talvikaudella. *Salaviinanpolttajat*-hanke ei ollut vaatimaton, sillä näyttelijät Eero Kilpi, Teppo Raikas, Jussi Snellman ja Alex Rautio rekrytoitiin Kansallisteatterista. Myöhemmissä muistelmissa Teuvo Puro on korostanut omaa, Raikkaan ja Engströmin aloitteellisuutta sekä sitä, että lähtökohtana oli näytelmäelokuvan valmistaminen, jonka Apollo teki mahdolliseksi.³⁰⁴ Hannu Salmi on pohtinut elokuvasuunnitelman syntyä. Hän korostaa, ettei kyseessä voinut olla pelkkä kokeilu tai Puron, Raikkaan ja Engströmin suunnitelmasta syntynyt filmi, vaan että sen taustalla oli vahvaa suunnitelmallisuutta. Salmi jatkaa, että jos idea näytelmäelokuvan tekemisestä tuli kolmikolta, on sen täytynyt tulla vuoden 1906 puolella, josta Ståhlberg on lähtenyt jalostamaan suunnitelmaa käynnistämällä kilpailun.³⁰⁵

Pohdinnassa ongelmakohtaksi muodostuu se, ettei Apollon kilpailussa etsitty erityisesti näytelmäelokuvakäsikirjoituksia, vaan yleisemmin sopivia aiheita lajityypistä riippumatta. Jos aloite olisi tullut alun perin kolmikolta ja lähtökohtana olisi ollut nimenomaisesti näytelmäelokuvan tekeminen, olisi lajityypistä todennäköisesti ollut maininta kilpailujulistuksissa. Lisäksi on huomioitava, että kyse oli hyvin varhaisesta aikakaudesta elokuvatuotannosta, jolloin näytelmäelokuvan merkitys ei ollut vielä eriytynyt ja nousut niin merkitsevään asemaan kuin vuosikymmeniä myöhemmin, jolloin Puro muisteli hanketta. Aikalaisaineiston perusteella lähtökohtana oli Apollon kilpailu, jossa K. E. Ståhlbergillä oli tarve saada uusia aiheita Frans Engströmille kuvattavaksi, ja näyttelijät Puro, Raikas ja Kilpi olivat valmiita toteuttamaan voittaneen idean. Elokuvahankkeen ja

302 Maailman ympäri -teatterin mainos, Uusi Suometar 27.1.1907.

303 Maailman Ympäri -teatterin ilmoitus, Helsingin Sanomat, Hufvudstadsbladet, Nya Pressen, Uusi Suometar 10.2.1907.

304 Kuvaushankkeen muistelemisesta katso esimerkiksi Teuvo Puro: *Kohta 20 vuotta*. Elokuva 1/1927, 4; H.K. [Hans Kutter]: *Sylvi*. Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1943, 22–23; Eugen Terttula: *Perustan laski Teuvo Puro*. Elokuva-Aitta 4/1955, 8; tuntematon kirjoittaja: *Näyttelijät saivat palkan...* Uutisaitta 1/1946, 31.

305 Salmi 2002, 30, katso myös 29.

sen muisteleminen väliin jääneenä aikana tapahtunut elokuva-alan kehitys puolestaan vaikutti siihen, millaisessa valossa siitä lehtijutuissa kerrottiin.

Erityisen suuri merkitys lienee vuoden 1911 filmihankkeilla ja vuonna 1919 perustetulla Suomen Filmikuvaamolla, jotka entisestään nostivat Teuvo Puron merkitystä suomalaisen näytelmäelokuvan kehityksessä. Samoin on huomattava, että vuonna 1907 Teuvo Puro oli 23-vuotias, vasta edellisenä vuonna Kansallisteatteriin kiinnityksen saanut näyttelijä. Varhaisimman muistelmatekstin aikaan hän oli 43-vuotias arvostettu teatteriammatilainen, jolla oli tilillään lukuisia päärooleja ja ohjauksia, Näyttelijäliiton seitsenvuotinen puheenjohtajuus sekä parivuotinen kausi Tampereen Teatterin johtajana. Lisäksi hän oli ollut perustamassa kahta filmiyhtiötä ja ohjannut lukuisia näytelmäelokuvia.³⁰⁶ Näin ollen Puron muistelmaa hänen, Raikaan ja Engströmin osuudesta *Salaviinanpolttajat*-hankkeen käynnistämisessä on arvioitava suhteessa Puron myöhempään asemaan suomalaisen näyttämötaiteen ja elokuvatuotannon kentällä. Kun asetetaan vastakkain aikalaislähteiden kanssa, vaikuttaa hyvinkin todennäköiseltä, että Apollon filmiaihekilpailun lähtökohtana ei ollut kolmikon idea näytelmäelokuvan valmistamisesta.

Yllättävää on, että muista kilpailussa palkituista ei tehty elokuvia. Syystä tai toisesta aiheiden jalostaminen elokuviksi ei toteutunut, vaikka Apollo suunnitteli kilpailuja kahdesti vuodessa.³⁰⁷ Näin ollen *Salaviinanpolttajat* jäi siltä erää muusta filmituotannosta irralliseksi episodiksi, vaikka se sai seurakseen toisen fiktiiviseksi lasketun kuvan. Maat ja Kansat -yhtiön kuvasi filmin *Vasikan häntä* mahdollisesti jo kesällä 1907, eli pian *Salaviinanpolttajien* jälkeen, joten yhteys Apollon avaukseen on ilmeinen. Filmi tuli ensi-iltaan toukokuussa 1908, eli vuotta *Salaviinanpolttajien* jälkeen. Jos vuosikymmeniä myöhempiä kuvauksia on uskominen, tulos oli laadultaan keho,³⁰⁸ mikä voi osaltaan selittää sitä, että se jäi useammaksi vuodeksi viimeiseksi valmistuneeksi fiktiiviseksi suomalaiselokuvaksi. Aivan kelvoton filmi ei ollut, sillä ainoa löytynyt aikalaisarvio totesi kuvan olleen ”synnerligen trevlig studenthistoria”.³⁰⁹ Kyseessä oli samantyyppinen tuotannollinen kokeilu kuin Apollon elokuva: esiintyjinä oli kolme Tampereen teatterin näyttelijää ja juonikuviona oli pila, jossa kilpakosija vaihtaa leivoslaatikon sisälle vasikan hännän, josta tavoiteltu neito suuttuu.³¹⁰ *Vasikan häntä* sai hyvin vähän huomiota lehdistössä, mutta *Salaviinanpolttajat* synnyttäneen kilpailun kaltaista julkisuuden hyödyntämistä käytettiin myöhemmissä hankkeissa runsaasti.

Kun katsotaan Apollon kilpailun kuvaamatta jääneitä voittaja-aiheita, voidaan nähdä viitteitä kehityksestä kohti kuvaustempausten korostumista suomalaisessa filmi-

306 Puron elämänvaiheista Mehto 2001 [www].

307 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematograf-artisten*. Nya Pressen 15.2.1907.

308 Arvioista tarkemmin Salmi 2002, 72.

309 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatern Världen Runt*. Hangö 5.12.1908. Nimestään huolimatta hankolaisteatteri ei mitä ilmeisimmin ollut Apollon omistama.

310 Elokuvan valmistamisesta tarkemmin Salmi 2002, 59–77.

tuotannossa. Jakolinja fiktiivisten ja ei-fiktiivisten aiheiden välillä ei ollut vielä sellainen, joksi se tuli tulevina vuosina muotoutumaan. Nähtävästi ainoastaan voittajafilmi ja moniosainen *Elävä lumiukko* oli tarkoitettu fiktiivisiksi siinä mielessä, että niiden juoni kattoi kokonaisen tarinan. Myös Juhana-herttua-filmissä, Lumiukon linnassa ja Kuuromykkien laulussa oli kertomuksellisuutta, mutta ne lienevät olleet luonteelta enemmän tableau-tyyppisiä yksittäisiä kohtauksia kuin kokonaisia tarinoita. Hylkeenpyynti-elokuva sen sijaan olisi todennäköisesti tavoitellut autenttisuutta, samoin kuin mahdollisesti Esteluis-telukilpailu, jossa lienee ollut myös farssimaisia, tarinallisia piirteitä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö kumpaakin aihetta olisi vahvasti lavastettu, jos ne olisi toteutettu.

Kovin tarkkaa sisällöllistä analyysiä elokuva-aiheista ei voi tehdä, mutta lehti-ilmoituksen antamista pienistä vihjeistä muodostuu selvä kuva aiheita yhdistävistä ominaisuuksista. Yhteistä kaikille aiheille oli, että ne vaatisivat huolellista valmistelua ja lavastusta riippumatta siitä, tavoiteltiinko niillä dokumentoivaa autenttisuutta vai fiktiivistä illuusiota. Ero muuhun suomalaiseen tuotantoon oli selkeä, sillä valtaosassa muita filmejä näkyi urheilijoita, poliitikoita, kaupunkilaisia normaaleissa toimissaan omassa ympäristössään (toki ulkona kuvattuina), ei erikseen järjestettyjä tilaisuuksia. Viimeistään Apollon filmiaihekilpailun myötä syntyi suomalaiseen elokuvavalmistukseen toinen tuotannollinen linja: yhtiöt lavastivat ja loivat tarkalla suunnittelulla mielenkiintoisia tapahtumia, jotka tallennettiin kuvanauhalle.

Elokuvien valmistamisesta tai niiden sisällöistä rakennettiin tempauksia, joita lehdistö parhaimmillaan raportoi innokkaasti. Kaikkien elokuvien kohdalla erityistä huomiota ei saavutettu tai edes tavoiteltu, vaan ne jäivät pelkiksi maininnoiksi teattereiden mainoksiin. Varhaisvuosilta nousee kuitenkin esille useita sellaisia filmejä, joiden tuotantoon ja markkinointiin yhtiöt kiinnittivät erityistä huomiota.

Aikakauden suurin elokuvaan liittyvä mediatempaus koettiin keväällä ja kesällä 1907, jolloin valmistettiin filmiä kuumailmapalloilusta. Nordiska Biograf Kompaniet sai lokakuussa 1907 esitykseen filmin *Cettin ilmapallolla nousu*, jonka toinen yhtiön johtajista, Rasmus Hallseth oli kuvannut saman vuoden toukokuussa. Kyse oli kuitenkin yhtä kuvauskertaa huomattavasti laajemmasta hankkeesta, johon liittyi laajaa kiinnostusta ja valtaav määrä lehtiartikkeleita. Taustana oli se, että kuumailmapallolla liikkuminen oli ollut Suomessa luvanvaraista 1880-luvulla tapahtuneesta onnettomuudesta lähtien, ja vain kerran aikaisemmin lupa oli myönnetty, joten kiinnostus oli suuri.³¹¹ Ilmapurjehtija eli aeronautti Franscesco Cettin (1860–1925) Suomen-vierailu oli tapahtuma, jota puitiin lehdistössä vielä kahta vuotta myöhemmin.

Cetti oli nimestään huolimatta norjalainen ja Rasmus Hallsethin tavoin kotoisin Bergenistä. Miehillä oli ikäeroa parikymmentä vuotta, mutta yhteys oli selvä. Cetti majoit-

311 1880-luvulla Sacks-niminen ilmapurjehtija oli ajautunut palloineen Suomenlahdelle ja hukkunut. Seuraavan kerran lupa oli myönnetty vuonna 1898, mutta tuolloin ei nähtävästi purjehduksille otettu yleisöä mukaan. Nimimerkki Rep.: *Ilmapurjehdus*. Helsingin Sanomat 24.5.1907.

tui Hallsethin luo ja Nordiska Biograf Kompaniet rahoitti vierailua.³¹² Ilmapurjehdukset tuotteistettiin perin pohjin. Nousut järjestettiin aidatulla alueella, jonne myytiin pääsylippuja Nordiskan konttorista tai portilta ja jossa yleisöä viihdytti A. Apostolin puhallinorkesteri. Valokuvaamisesta joutui maksamaan ylimääräistä, ja suurin hinta veloitettiin lentomatkalle pääsemisestä. Yksinoikeus elokuvaamiseen oli varattu Nordiskalle.³¹³ Cetti antoi haastatteluja ja hänestä kirjoitettiin runsaasti jo ennen ensimmäistä nousua.³¹⁴

Nordiska Biograf Kompanietin tavoite oli valmistaa ilmapurjehduksesta elokuva useamman nousun yhteydessä. Kyse oli siitä, että katsojilta kerättäisiin lipputuloja kahteen kertaan - ensin aidatulla kentällä ja sitten elokuvateattereissa. Kumpikin vaihe ruokki toistaan: tieto filmauksesta kasvatti entisestään mielenkiintoa tulla katsomaan pallon nousua ja paikan päällä osallistuminen kasvatti intoa käydä katsomassa samaa tapahtumaa elävissä kuvissa. Hankkeen rahoittamisen taustalla olivat Nordiska Biograf Kompanietin taloudelliset tavoitteet.

Toukokuun 1907 lopussa tehty ensimmäinen nousu onnistui hyvin ja Rasmus Hallseth taltioi tapahtumat korista käsin, vaikka sää oli sumuinen. Seuraavina päivinä ja viikkoina koettiin moninaisia vastuksia. Milloin sade esti nousemisen, milloin kaupungin kaasulaitos pystyi tuottamaan liian vähän kaasua. Viikot venyivät ja kulut juoksivat, Cetti siirtyi Viipuriin ja lopulta Turkuun. Pian uutisoitiin maksamattomista laskuista, maastapoistumiskielloista ja omaisuuden takavarikoista.³¹⁵ Aina silloin tällöin nousu onnistui ja mukana oli maksavia matkustajia. Heinäkuun alussa Helsingistä tehdyllä lennolla oli mukana Nordiska Biograf Kompanietin edustaja herra Lind, josta ei mainita muuta kuin että hän oli nuori ja tanskalainen.³¹⁶ Elokuussa Rasmus Hallseth oli

312 Nimimerkki Vagabond: *Ben beramade ballonguppstigningen*. Nya Pressen 24.5.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Ballongkaten Cetti stämd*. Nya Pressen 1.2.1909; tuntematon kirjoittaja: *Ballonkapten Cetti stämd af finsk biograffirma*. Hufvudstadsbladet 1.2.1909. Katso myös Hirn 1981a, 215.

313 Esimerkkejä hinnoista: pääsymaksu 1-4 markkaa, valokuvaaminen 5-10 markkaa, lento 200 markkaa. Katso esimerkiksi Francesco Cettin mainos, Hufvudstadsbladet 24.5.1907; Francesco Cettin ja Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Uusi Suometar 5.6.1907.

314 Nimimerkki Vagabond: *Ben beramade ballonguppstigningen*. Nya Pressen 24.5.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Aëronauten Cetti och hans luftballong "Scandinav"*. Hufvudstadsbladet 24.5.1907; Nimimerkki Rep.: *Ilmapurjehdus*. Helsingin Sanomat 24.5.1907. Noususta on julkaistu kuva ja kuvateksti Veckobladetissa, tosin väärällä päiväyksellä ja laskeutumispaikalla. Katso *Kapten F. Cettis ballonguppstigning*. Veckobladet 5.6.1907

315 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Kapten Cettis ballonguppstigningar*. Wiborgs tidningar 14.6.1907; tuntematon kirjoittaja: *En ny ballonguppstigning*. Hufvudstadsbladet 18.6.1907; nimimerkki Jyrä: *Helsingin kirje*. Suomalainen kansa 29.6.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Reseförbud*. Hufvudstadsbladet 19.7.1907; tuntematon kirjoittaja: *Eiköhän tuota hoksannut*. Työmies 20.7.1907; tuntematon kirjoittaja: *Ilmapurjehtija Cetti*. Liitto 23.7.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Kapten Cetti*. Åbo Underrättelser 24.8.1907; tuntematon kirjoittaja: *Kapteeni Cetti*. Sosialisti 23.8.1907; tuntematon kirjoittaja: *Stackars hr Cetti*. Åbo Underrättelser 31.8.1907.

316 Nimimerkki Lill-Klas: *Kapten Cetti till väders!* Hufvudstadsbladet 4.7.1907; tuntematon kirjoittaja: *Cettin ilmapurjehdus*. Länsi-Suomi 4.7.1907; tuntematon kirjoittaja: *Kapt. Cettin ilmapallomatka*. Suomalainen kansa 4.7.1907, tuntematon kirjoittaja: *Kapt. Cettin ilmapallomatka*. Suomalainen kansa 5.7.1907.

Turussa tarkoituksenaan kuvata tapahtuma maasta käsin, mutta nousu ei onnistunut.³¹⁷

Pian Cetti matkusti Tukholmaan, joten jatkokuvaukset jäivät toteutumatta. Vajaata kahta kuukautta myöhemmin esitettiin filmi vain ensimmäisestä noususta korista kuvatuista otoksista. Elokuvalle oli sellaisenaankin huomattava mainosarvo. Vaikka filmi oli suunnitelmiin nähden vaatimaton, sitä näytettiin lokakuun lopulla Turussa yhtiön Olympia-teatterin avajaisissa.³¹⁸

Francesco Cettin tapaus on erinomainen esimerkki siitä, kuinka varhainen elokuva-yhtiö pyrki kehittämään uudenlaista tapaa elokuvien valmistamiseen. Tilanteet olivat tarkkaan suunniteltuja ja taitavasti kaupallistettuja. Lopputulos oli kuitenkin kaikkea muuta kuin toivottu, sillä vuoden 1909 alussa Nordiska Biograf Kompaniet haastoi Cettin oikeuteen maksusaatavien takia.³¹⁹ Tämä paljastaa yhtiön jääneen tappiolle, tai ainakin voittoja tuli huomattavasti vähemmän kuin oli odotettu. Elokuvan valitseminen uuden biografin avajais-ohjelmistoon sen sijaan kertoo, että sellaisenaankin se oli yhtiölle menestys - vähintään sen tähden, että koko kesän lehdistö oli herkeämättä seurannut Cettin seikkailuja. Autenttisilta näyttävien tilanteiden tallentamista tuki lehdistökirjoittelu, erityisten tempausten rakentaminen ja huomion kerääminen.

Muidenkin elokuvien kohdalla käytettiin samanlaisia keinoja, mutta kokonaisuudet jäivät maltillisemmiksi. Esimerkiksi huhtikuussa 1908 Nordiska Biograf Kompaniet mainosti:

*Ajometsästys. Rouva Jenny Strömbergin (Master) englantilaisten kettukoirien jälkeen lumenpeittämällä jääkentillä Helsingin luona. Suuresti huvittava kuvasarja Pohjoismaiden Biografikompp. valokuvaamana.*³²⁰

Hufvudstadsbladet kirjoitti elokuvasta arvion:

*En bild som väckt stort intresse är den af Nordiska Biograf Komp. fotograferade och af fru Jenny Strömberg arrangerade "Släpjakten" efter fru Strömbergs engelska räfhundar på snöheltäckta infäll invid Helsingfors. På grund av otjänlig väderlek, möglopp och blast, försvårades fotograferingen betydligt, så att bilden till några delar icke utfallit fullt skarp; den förtjänar dock at ses.*³²¹

Elokuvaa ei löydy Filmografia Fennicasta eikä Elonet-tietokannasta. Sven Hirn toteaa, että Nordiska Biograf Kompaniet oli ”yrittänyt ikuistaa lumirännässä rouva Jenny Strömbergin

317 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Kapteeni Cettin ilmapalloretki*. Uusi Aura 9.8.1907; tuntematon kirjoittaja: *Luftseglaren kapten Cetti*. Västra Finland 10.8.1907; tuntematon kirjoittaja: *Kapten Cettis andra ballongfärd*. Politiken 11.8.1907.

318 Olympiasta katso Hirn 1981a, 246; Hirn 1991, 41, 44–47.

319 Tuntematon kirjoittaja: *Ballongkaten Cetti stämd*. Nya Pressen 1.2.1909; tuntematon kirjoittaja: *Bal-lonkapten Cetti stämd af finsk biograffirma*. Hufvudstadsbladet 1.2.1909.

320 Biografi Teatterin elokuvamainos. Uusi Suometar 22.4.1908.

321 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatern N. Esplanadgatan 21*. Hufvudstadsbladet 24.4.1908; Tuntematon kirjoittaja: *Å Biografteatern*. Nya Pressen 22.4.1908.

*järjestämän kettujahdin Helsingin lähistöllä.*³²² Sanomalehtimainintojen perusteella on selvää, että kyseessä ei ollut pelkkä yritys, vaikka valmiin elokuvan laatu ei ollut kovin hyvä. *Ajometsästys* oli ”järjestetty” eli metsästys oli pantu pystyyn varta vasten filmikameroille. ”Järjestäjänä” ja ”masterina” toiminut Jenny Strömberg suunnitteli *Ajometsästyksen* kuvauksen, joten hän on ensimmäinen tunnettu suomalainen naispuolinen elokuvantekijä. Nimi ja siviilisäätty ovat ainoat tiedot, jotka tästä kotimaisen elokuvan pioneerista löytyvät.

Vain viikkoa *Ajometsästyksen* ensi-illan jälkeen 1908 Nordiska Biograf Kompaniet kertoi kuvaustoimintansa kehittämisestä:

[--] vi ha egna kinematografartister som resa ständigt i in- och utlandet för att projektera goda bilder, hela vårt arbete går ut på att höja kinematografien, därför stå vi öfver all konkurrens och äro de tongifvande för kinematografen i landet.

Jämför och Bedöm.

*Som en glädjande nyhet må anföras att de flesta af våra bilder blifvit kända i Sverige, Petersburg och Berlin samt gå dit öfver för att där förevisas bland de högre kretsarna.*³²³

Nordiskan ensimmäiset filmit oli todennäköisesti kuvannut johtaja Rasmus Hallseth, mutta nyt puhuttiin kinematografitaiteilijoista. Ei ole tietoa, keitä he olivat – on myös mahdollista, että kyse oli markkinointipuheesta ja filmaamisesta suoriuduttiin samoilla voimilla kuin tähänkin asti. Joka tapauksessa heti kuvaustoimintaa esitelleen artikkelin jälkeen tehtiin filmi *Vappu 1908 Helsingissä*, joka saatiin esitykseen vain kolmessa viikossa. Seuraavaa saatiin odottaa seuraavan vuoden puolelle, joten jos yhtiö olikin rekrytoinut kuvaajan, ei filmaus onnistunut tai työsuhde purkautui lyhyeen. Takaisku ei kuitenkaan nujertanut halua laajentaa kuvaustoimintaa, sillä joulukuussa 1908 Helsingin Sanomissa julkaistiin pieni uutinen:

Suomalaisia eläviä kuvia. Nordiska Biograf Komp. omistajat hrat Fernander ja Hallseth ovat näinä päivinä avanneet täällä elävien kuvien valokuvasatelierin. Atelierin omistajat pyytävät, että arv. yleisö tekisi heille ehdotuksia kuvattavista. Parhaimmat ehdotukset palkitaan. Ehdotukset on osotettava Nordiska Biograf Komp., P. Espl. 21. Näitä Suomessa otettuja kuvia tullaan tietysti myös lähettämään ulkomaille.³²⁴

Nordiskan atelierin avaamisesta kirjoittivat myös Hufvudstadsbladet ja Nya Presen, joten yhtiö oli laatinut tiedotteen tai pitänyt esittelytilaisuuden. Ruotsinkieliset artikkelit kertoivat Nordiskan uusista suunnitelmista yksityiskohtaisemmin ja

322 Hirn 1991, 17.

323 Olympia-teatterin mainos, Åbo Underrättelser 30.4.1908.

324 Tuntematon kirjoittaja: *Suomalaisia eläviä kuvia*. Helsingin Sanomat 20.12.1908.

valaisivat taustoja: yhtiölle oli palkattu ”*en mycket skicklig utländsk operatör*”.³²⁵ Kuvaaminen oli ollut kuukausia keskeytyksissä, tai ainakaan ensi-iltoja ei ollut saatu aikaan, mutta nyt tilanne muuttuisi ulkomaisen kuvaajan avulla. Lehdet kutsuivat yleisöä mukaan hankkeeseen:

*Om vi betänka, att dessa bilder icke stanna allenast inom landets gränser, utan sändas vida omkring till främmande land och på så sätt kunna bidra till att göra vårt lilla land mera känt ute i den stora världen, är det att hoppas, att allmänheten med intresse skall omfatta saken, då så mycket som kan göras på detta område ännu står ogjort och en kännbar brist på goda inhemska bilder råder.*³²⁶

Tavoitteena oli tuottaa laadukasta elokuvaa, jolla voitaisiin tehdä Suomea tunnetuksi myös ulkomailla. Uuden kuvaajan myötä toivottiin muutosta entiseen, sillä kuten lehtijutut loppukaneettinaan totesivat, hyvistä kotimaisista filmeistä oli pulaa. Myös Apollolla ja Maat ja Kansat -yhtiöllä oli lehtijutun perusteella parantamisen varaa, vaikka niiden tuotantoluvut olivat Nordiskaa suuremmat. Tavoite oli kasvattaa määrää ja parantaa laatua.

Nordiska tarttui heti vuoden vaihduttua toimeen. Yhtiö julkaisi tammikuussa Sortavalassa ilmestyneessä Laatokka-lehdessä ilmoituksen, jolla haluttiin ostaa karhunpentuja,³²⁷ ja kuukautta myöhemmin Nya Pressen ja Wiborgs Nyheterkin antoivat raportin tapahtumista:

*En af våra inhemska kinematograffirmor har skyndat att vara den första att taga en så enastående intressant bild som en björnjakt. Nordiska Biografkompaniet hade för ändamålet inköpt en björnring i Salmis och jakten ägde rum i förra veckan. Resultatet kan sägas hafva utfallit synnerligen väl. Förutom kompaniets direktörer herr D. Fernander från Helsingfors och I. Hallseth från Petersburg, deltog såsom inbjuden gäst stud. A. E. Lilius från Helsingfors. Hela jakten blef behörigen affotograferad och lyckades kompaniets kinematofotograf, herr A. Maarhensson från Köpenhamn föreviga björnen i uppsprånget från idet. Flere intressanta scener, såsom böndernas dans den fallne drotten, björnhundarnas slagsmål om köttet osv blefvo äfven kinematograferade. Bilden torde komma att förevisas inom de närmaste veckorna. Kompaniet hoppas att härigenom gifva allmänheten, isynnerheten å utrikes ort, en klar framställning af en björnjakt i våra väldiga skogar.*³²⁸

325 Kumpikin lehti julkaisi saman tekstin, vaikka ne otsikoitiin eri tavoin. Tuntematon kirjoittaja: *Bilderna till biografteatrarna*. Nya Pressen 20.12.1908; Tuntematon kirjoittaja: *Lefvande bilder från Finland*. Hufvudstadsbladet 22.12.1908.

326 Tuntematon kirjoittaja: *Bilderna till biografteatrarna*. Nya Pressen 20.12.1908; Tuntematon kirjoittaja: *Lefvande bilder från Finland*. Hufvudstadsbladet 22.12.1908.

327 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, 19.1.1909 Laatokka.

328 Kumpikin lehti julkaisi saman tekstin. Tuntematon kirjoittaja: *En af våra inhemska kinematograffirmor*. Wiborgs Nyheter 22.2.1909 ja Nya Pressen 23.2.1909.

Karhujahdin kuvaaminen jatkoi *Ajometsästyksen* linjaa. Tilaisuus oli lavastettu ostettuine karhuringineen. Filmauksesta ja metsästyksen ohjauksesta vastasi Tanskasta saatu uusi kuvaaja Age Mortensen, jonka nimi oli toimittajan käsissä vääntynyt liki tunnistamattomaan muotoon. Paikalla oli myös Rasmus Hallseth, joka tässä vaiheessa asui Pietarissa ja johti yhtiön sikäläistä sivukonttoria. Sinne nousi myös filmitehdas eli laboratorio, joka oli toiminnassa viimeistään kesällä 1909,³²⁹ mutta on mahdollista, että se oli olemassa jo helmikuun alussa, kun Hallseth saapui seuraamaan karhunmetsästyksen kuvaamista, jolloin taka-ajatuksena oli viedä filmi laboratorioon. Joka tapauksessa Hallsethin ja Fernanderin läsnäolo kertoo, että tilanteella oli suuri painoarvo. Kyse ei ollut tavallisesta kuvauksesta, vaan erityistapauksesta, jossa uuden ulkomaisen kuvaajan odotettiin näyttävän todelliset taitonsa.

Mukana oli myös ylioppilas Aleko Lilius (1890–1977), joka oli jo kahta vuotta aikaisemmin päässyt pistesijoille Apollon filmiaihekilpailussa.³³⁰ Nähtävästi hän oli lähestynyt Nordiskaa lähettämällä ehdotuksen - ehkä jopa saman kuin Apollolle - karhujahdin kuvauksesta ja pääsi palkinnoksi seuraamaan tapahtumia. Lilius laati jahdista kuvareportaasin *Veckans Krönika*n ja *Jokamiehen Viikkolehteen*.³³¹ Pääpaino oli matkan vaiheiden ja itäkarjalaisen luonnon kuvauksessa, eikä siinä edes suoranaisesti mainita, että kyse oli elokuvausmatkasta. Pääosaan nousivat Kokkosen veljekset eli paikalliset karhunkaatajat, kun taas Fernander, Hallseth ja Mortensen mainittiin ohimennen: *”Toverini: yksi heistä ruotsinmaalainen, yksi norjalainen ja yksi tanskalainen, pysyivät huonosti suksilla ja matka kului sen vuoksi hitaasti.”*³³² Paikalliset etsivät nukkuvan karhun pesän ja asettuivat sen ympärille ketjuun. Parhaat ampumapaikat annettiin jahtituristeille, eli elokuvamiehille, jotka olivat maksaneet satoja markkoja tilaisuudesta. Dramatiikkaa riitti:

Heikki [Kokkonen] otti jyrkän seipään, meni pesän luokse ja kolkutti karhua selkään. ”Hei, ylös poika!”

*Mesikämmen heräsi ja lähti astuskelemaan suoraan norjalaista metsästystoveriani kohti. Tämän kivääri teki lakon, ja karhu huomasi hänet, muutti suuntaa, viskausi pensaikkoon ja meni minun ohitseni parin metrin matkalla. Silloin se sai laukauksen kylkeensä, teki kuperkeikan ja havaitsi paikalle asetetun kinematografikoneen tarpeettomaksi, päätti tutkia sitä lähemmin, mutta sai samassa taasen pari laukausta ruotsalaiselta metsästystoveriltani, koneen suojeleuspyhältä. Mesikämmen alkoi painautua metsää kohti, mutta siellä oli sitä vastassa ketjumiehet koirineen.*³³³

329 Tuntematon kirjoittaja: *Nordiska Biograf Kompaniet*. Savon Sanomat 21.6.1909; Nordiska Biograf Teaterin mainos, *Hufvudstadsbladet* 15.8.1909; Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909.

330 Kilpailun uutisoinnissa ei kerrottu, millaisella aiheella Lilius oli osallistunut. Maailman ympäri -teatterin mainos, 10.2.1907 Uusi Suometar.

331 Nimimerkki A. E. L. (Aleko Lilius): *På björnjakt i östra Karelen*. *Veckans Krönika* 10/1909, 73–74; nimimerkki A. E. L. (Aleko Lilius): *Karhua kaatamassa Itä-Karjalassa*. *Jokamiehen viikkolehti* 10/1909, 77.

332 Nimimerkki A. E. L. (Aleko Lilius): *Karhua kaatamassa Itä-Karjalassa*. *Jokamiehen viikkolehti* 10/1909, 77.

333 Nimimerkki A. E. L. (Aleko Lilius): *Karhua kaatamassa Itä-Karjalassa*. *Jokamiehen viikkolehti* 10/1909, 77.

Lehtiteksti ei tarkemmin kerro, mitä karhu kameralle teki, mutta jos filmi olisi vaurioitunut, olisi asiasta oletettavasti mainittu. Näin ollen filmi mitä ilmeisimmin saatiin kuvattua.

Karhujahdin jälkeen Age Mortensen teki kuvausmatkoja Kuopioon, Kajaaniin, Ouluun, Turkuun, Turun ja Uudenmaan saaristoon, Maarianhaminaan ja Tukholmaan. Lehdissä kerrottiin, että kuvamateriaali tehtäisiin valmiiksi yhtiön Pietarin tehtaassa ja esityksensä elokuvat saisivat tulevalla syyskaudella, jonka jälkeen ne jatkaisivat matkaansa ulkomaisiin näytäntöihin.³³⁴ Kun syksyn näytäntösesonkia oltiin avaamassa, Nordiska mainosti:

*Då vi nyligen lyckats avsluta de mest fördelaktiga öfverenskommelser med världens förnämsta filmsfabriker och inga kostnader komma att skys för anskaffande af de mest storslagna och fina program, samt då vår fotograf under sommaren fotograferad de flesta sevärda och de vackraste trakterna i Finland, kunna vi garantera den ärade allmänheten, att våra program komma, att blifva de mest storslagna och gedigna, hvarför vi innesluta oss i den ärade publikens vänliga hågkomst.*³³⁵

Mortensenin palkkaaminen antoi Nordiskalle etulyöntiaseman, sillä ammattitaitoinen kuvaaja tallensi suuren määrän kuvamateriaalia. Pietarin tehdas vahvisti asemaa entisestään, sillä sen varaan voitiin laskea vaikeat jälkityöt. Helsingin ja Pietarin konttoreiden välinen yhteistoiminta ei kuitenkaan ollut mutkatonta. Mortensen oli kuvannut karhufilmin jo tammikuussa, mutta kevään aikana valkokankaalle saatiin vain kaksi filmiä, Helsingissä vappuna kuvattu elokuva, jonka valmistuminen vei alle pari viikkoa, sekä *Tunturiradalla Kristiania-Bergen*, joka lehtimainoksen mukaan oli Nordiskan kuvaama.³³⁶ Kuvaamista oli tehty paljon, ja vielä elokuun puolessa välissä yhtiö oli vakuuttunut siitä, että syksyn aikana voitaisiin ohjelmistoihin tuoda runsaasti omaa filmituotantoa, jotka tukisivat yhtiötä kilpailussa asiakkaista.

Jotain meni pieleen, sillä syksyllä 1909 Nordiska Biograf Kompaniet toi esityksiin vain kolme omaa filmiä, joista ainakin yksi oli kuvattu syksyn aikana.³³⁷ Samaan aikaan uutisoitiin, että Pietarin filmitehdasta oltiin siirtämässä Suomeen.³³⁸ Tämä voi kieliä siitä, että Pietarin toiminnoissa oli ollut vakavia ongelmia, joiden takia niistä

334 Tuntematon kirjoittaja: *Nordiska Biograf-Kompaniet*. Savon Sanomat 21.6.1909; tuntematon kirjoittaja: *Levande bilder från vårt land*. Åbo Underrättelser 21.6.1909; tuntematon kirjoittaja: *Levande bilder från vårt land*. Västra Finland 22.6.1909; tuntematon kirjoittaja: *Nordiska Biografkompaniet*. Hufvudstadsbladet 22.6.1909.

335 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Tammerfors Nyheter 18.8.1909.

336 Biograafiteatterin mainos, Uusi Suometar 24.3.1909.

337 *Lastenpäivä Helsingissä syyskuun 25 p:nä 1909; Helsinkiä ristiin rastiin ja Ämmänkoski Kajaanin lähellä*. Elokuvat 116, 117 ja 125, Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 176. Kuvista ainakin viimeinen oli Age Mortensenin kuvaama, sillä hänen mainitaan vierailleen Kajaanissa kuvausmatkalla. Tuntematon kirjoittaja: *Nordiska Biograf-Kompaniet*. Savon Sanomat 21.6.1909

338 Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909.

haluttiin luopua. Toisaalta on voinut olla myös kyse siitä, että yhtiö halusi siirtää osaamisen Helsinkiin ja saada filmit entistä nopeammin esityksiin.

Olivat tehtaan siirron taustat mitkä tahansa, suurista odotuksista ja moninaisista kuvausmatkoista huolimatta Nordiska Biograf Kompanietin filmituotanto ei lähtenyt nousuun. Lehtitiedoissa mainituista filmeistä viittä (karhunpyyntielokuva, Oulussa, Kuopiossa, Tukholmassa sekä Turun ja Helsingin välillä kuvatut elokuvat) ei löydy Helsingin sanomalehti-ilmoituksista. Esitykset ilman lehti-ilmoitusta ovat epätodennäköisiä, sillä yhtiö käytti tehokkaasti markkinointia. Vaikka elokuvista ei olisi tullut ensiluokkaisia, olisi niitä kannattanut mainostaa, sillä niiden valmistamisesta oli kerrottu julkisuuteen.

Täysin turhaa ei Age Mortensenin työ ollut, sillä osa hänen kuvaamikseen mainituista elokuvista tuli näytäntöön kevään 1910, jolloin Nordiskalla oli esityksissään enemmän omaa tuotantoa kuin yhdelläkään muulla suomalaisella valmistamolla.³³⁹ Kyse oli vain hetkellisestä muutoksesta, ja pian Nordiskan tuotantoluvut laskivat jälleen. Tässä vaiheessa kuvaaja oli jo nähtävästi palannut Tanskaan.³⁴⁰ Vaikka osa kadoksiin jääneistä Mortensenin elokuvista löytyisi esimerkiksi muiden kaupunkien elokuvamainoksista, on ilmeistä, että vuoden 1909 suursatsauksesta, ulkomaisen ammattikuvaajan palkkaamisesta, meni merkittävä osa hukkaan. Nordiska oli tavoitellut merkittävää asemaa filminvalmistuksessa, mutta tuloksia ei tullut. Uudesta atelierista ei puhuttu enää sen avajaisuutisoinnin jälkeen ja valmistuneet filmit olivat ulkona kuvattuja, joten studion pystyttäminenäkään ei ottanut tulta.

Mortensenin rekrytoiminen oli sidoksissa Nordiskan ja Apollon kilpailuun. Vaikka kaksi alan suurinta yhtiötä eivät tehneet yhteistyötä, ne vaikuttivat voimakkaasti toisiinsa, sillä ne toimivat toisilleen biografilan mittapuuna. Näin ollen kilpailutilanteessa oli keskeistä pystyä vastaamaan toisen antamiin haasteisiin. Mortensenin kuvausmatkoja raportoivat lehtijutut olivat samanlaisia, joita kirjoitettiin Apollon kuvaajasta Frans Engströmistä (1873–1940), tosin julkisuus jäi pienemmäksi. Ruotsissa syntynyt Engström oli muuttanut Suomeen vuonna 1891 ja viimeistään seuraavana vuonna aloittanut valokuvaajana Ståhlbergin alaisuudessa.³⁴¹ Tässä työssä hän keräsi kokemuksen lisäksi mainetta ja kuuluisuutta,³⁴² ja kun Apollo aloitti elokuva-

339 Filmografia Fennicaan osa näistä elokuvista on merkitty ensiesityksi Tampereella Commerce-teatterissa. Kyseinen teatteri, viralliselta nimeltään Biograafiteatteri, joka sijaitsi Commercen talossa, oli Nordiska Biograf Kompanietin omistama, joten on mahdollista, että niitä olisi nähty jo aiemmin Helsingissä, vaikka niitä ei ainakaan syksyn 1909 Scala-teatterin lehtimainoksista löydy. Epäilemättä kyse kuitenkin on samoista lehtitiedoissa mainituista Mortensenin filmeistä. Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 176.

340 Mortensen ei missään vaiheessa asunut virallisesti Helsingissä, sillä hänen tietojansa ei löydy poliisilaitoksen osoitekortistosta.

341 ”Frans Engström”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www]. Katso myös Salmi 2002, 27–28.

342 Engströmin tunnettuudesta katso esimerkiksi lehtijuttu, jossa kerrotaan, kuinka valokuvaaja juoksee yöpaitasillaan pakoon tulipalaa Imatran kaupunginhotellissa. Hufvudstadsbladet 14.4.1901.

tuotannon vuonna 1906, tuli Engströmistä yhtiön pääelokuvaaja. Joidenkin lähteiden mukaan Engström olisi tullut yhtiöön vasta kuvaamisen käynnistyessä,³⁴³ mutta hänellä oli kokemusta Ståhlbergin alaisuudessa toimimisesta jo liki viidentoista vuoden ajalta. Apollon kuvausryhmään kuuluivat parin vuoden ajan myös Hjalmar Hårdh (1881–1948) ja Oscar Lindelöf (1887–1954). Tämän jälkeen he jättivät yhtiön, mutta tekivät Engströmin tavoin pitkän uran suomalaisessa biografiiliketoiminnassa.³⁴⁴

Kuvausryhmästä ainoastaan Engström nostettiin aikalaisjulkisuudessa esille, vaikka kolmen miehen yhteistyö mahdollisti laajan tuotannon. Ero Ståhlbergiin oli selkeä, sillä hän oli vakavaraisen ja menestyneen liikeyrityksen johtaja. Engströmistä Apollon mainonnassa tehtiin sen sijaan selväksi, että juuri hän teki yhtiön elokuvat. Kuvausmatkoista kerrottiin pääkaupungin ja muiden paikkakuntien lehdissä, ja suurin piirtein samoihin päiviin osuneet Engströmin tuotantoa mainostavat lehtijutut viittaavat siihen, että yhtiö saattoi lähettää kuvaajastaan myös tiedotteita tai muuta informaatiota lehdille.³⁴⁵ Kun Apollo järjesti syksyllä 1906 erikoisnäytännön kenraalikuvernööri Gerardille, Hufvudstadsbladetissa kerrottiin, että kenraalikuvernööriä oli vastaanottamassa Ståhlbergin rinnalla kuvaaja Engström.³⁴⁶ Seuraavana vuonna Engström teki filmausmatkan Ruotsiin, jossa hänestä tehtiin haastattelu komealla otsikolla ”*Kinematograf-artisten*”. Tekstissä Engströmin sai valottaa omia käsityksiään elokuvan teosta. Kyseessä oli ei-fiktiiviseen tuotantoon keskittynyt taiteilija, joka oli tallentamassa kotimaataan ja sen pääkaupunkia Tukholmaa kaikessa eläväisyydessään ja monimuotoisuudessaan suomalaisyleisölle. Ideoita aiheiksi hän otti mielellään yleisöltä, mutta niiden muuttaminen filmimuotoon oli Engströmin taidetta. Hän paljasti suunnittelevansa suurhanketta, jonka tuloksena syntyisi moniosainen elokuva, joka seuraisi siirtolaisten matkaa Hangosta Yhdysvaltoihin.³⁴⁷ Haastattelu ei

343 Vertaa esimerkiksi Sedergren & Kippola 2009, 58.

344 Hjalmar Hårdh toimi Maailman ympäri -teatterin koneenhoitajana ja valokuvaamon laboratoriossa. Vielä tässä vaiheessa Ståhlbergin teatterin ohjelmistoon kuului elävän kuvan ohella myös kuultokuvia, joita Hårdh valmisti kotimaisista aiheista. Lindelöf oli tullut Apolloon Engströmin tavoin jo teini-ikäisenä. Hän aloitti vuonna 1905 Engströmin ja Hårdhin apulaisena. Hän avusti niin kuvaustoiminnassa, filmivälittämössä kuin elokuvateatterissakin ja perehtyi sitä kautta elokuvayhtiön monipuoliseen toimintaan. Nimimerkki A.I.H.: ”Maailman ympäri” -teatterin koneenhoitajana. Elokuvateatteri 8-9/1945, 8-11; Hirn 1981a, 205, Uusitalo 1972a, 30–32, 39–40.

345 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografbilder*. Björneborgs tidning 6.7.1906; tuntematon kirjoittaja: Generalguvernören besökar Världen Rundt. Hufvudstadsbladet 23.10.1906; tuntematon kirjoittaja: Intressanta lefvande bilder. Östa Finland 22.6.1907; tuntematon kirjoittaja: Intressanta lefvande bilder. Hufvudstadsbladet 25.6.1907; tuntematon kirjoittaja: Världen Rundt. Hufvudstadsbladet 13.9.1907; tuntematon kirjoittaja: Världen Rundt. Nya Pressen 15.9.1907; tuntematon kirjoittaja: K. Svenska Segelsällskapets jubileumsregatta på Världen Rundt. Hufvudstadsbladet 19.9.1907; tuntematon kirjoittaja: Lefvande bilders teatrarna. Måndagen 23.9.1907. Katso myös Tuntematon kirjoittaja: Seglingsdagarna i Viborg. Hufvudstadsbladet 29.6.1907.

346 Tuntematon kirjoittaja: Generalguvernören besökar Världen rundt. Hufvudstadsbladet 23.10.1906.

347 Ruotsalaisen Dagen-lehden artikkeli julkaistiin pääosiltaan myös Suomessa. Katso tuntematon kirjoittaja: *Kinematograf-artisten*. Nya Pressen 15.2.1907.

tyylliltään juuri eroa myöhempien vuosikymmenten tähtinäyttelijäjutuista. Ylipäänsä se, että Engström sai osansa julkisuudesta, oli Apollolle ominainen keino kiinnittää huomiota omaan tuotantoon. Tätä kautta Engström oli eräänlainen ensimmäinen suomalainen elokuvatahti, ja sellaisena paljon suurempi sankari kuin vain hetken aikaa Suomessa vaikuttanut tanskalaiskuvaaja Mortensen.

Yhteistä Engströmille ja Mortensenille oli se, että heitä koskevat lehtijutut täydentävät tuotantolukuja useilla uusilla elokuvilla. Esimerkiksi syksyllä 1907 esitetty Engströmin Seurasaari-elokuva on aikaisemmissa julkaisuissa tuntematon, samoin kuin osa hänen Ruotsissa kuvaamistaan filmeistä.³⁴⁸ Samoin kummankin elokuvista useita jäi valmistumatta. Esimerkiksi henkilöhaastattelussa mainitusta siirtolaisfilmistä valmistui vain kolme osaa, eikä matkaa jatkettu filminauhalla Englantia pidemmälle. Tässä on voinut olla kyse käytännön ongelmista: matka yli Atlantin olisi ollut liian pitkä ja kallis, mutta Suomea kiertäneillä kuvausmatkoilla mainitaan kuvatuiksi useita sellaisia filmejä, joita ei filmografioista tai lehti-ilmoituksista löydy. Tiedot korostavat sitä, että varhainen suomalainen ei-fiktiivinen elokuva kaipasi tutkimusta pelkästään jo tuotantomäärien selvittämiseksi.

Biografiyhtiöiden panostuksen ainakin osittain epäonnisiin filmihankkeisiin kertovat suunnitelmista ja visioista, joiden mukaan alaa haluttiin kehittää. Esimerkiksi Nordiskan tavoitteet olisivat toteutuessaan voineet tehdä yhtiön kehityskaaresta hyvin toisenlaisen. Ylipäänsä filmituotantoa olisi toivottu isommaksi ja laadukkaammaksi, mikä olisi todennäköisesti nostanut filmien merkitystä biografiyhtiöiden toiminnassa. Tiedot ongelmista muistuttavat siitä, ettei biografiyhtiöiden ja koko alan kehityskaari ollut vain strategisten tavoitteiden toteutumaa, vaan myös korjausliikkeitä ja mahdollisuuksien rajoissa toimimista. Filmiatelieri olisi haluttu jo vuonna 1909, mutta se ei onnistunut. Tanskalaisen ammattimiehen pestäminen ei onnistunut keikauttamaan tilannetta Nordiskan eduksi kuin hetkellisesti. Lopputuloksena filmien merkitys säilyi vähäisenä ja alkuinnostuksen laannuttua se jopa väheni. Kuvaushankkeet vaativat taloudellisia sijoituksia, ja kun riittäviä tuloksia ei saatu, loppuivat myös satsaukset, mikä näkyi suoraan tuotantoluvuissa. Panostuksia ei kannattanut jatkaa, joten yhtiöt keskittyivät niihin toimintamuotoihin, joiden tuottavuus oli luotettavampaa.

Samalla myös kilpailutilanne tuotantomäärissä muuttui. Aikaisemmin kaksoiskustilalla oli Maat ja Kansat, nyt Nordiska kuroi eroa umpeen. Kyse ei kuitenkaan ollut Nordiska Biograf Kompanietin kasvusta, vaan siitä, että muiden luvut laskivat. Eniten tasoitusta antoi Apollo, jonka tuotanto suorastaan romahti.³⁴⁹ Tärkeimpänä tekijänä

348 Tuntematon kirjoittaja: Världen Rundt. Nya Pressen 15.9.1907. Ruotsin matkan aikana Engström kuvasi ainakin viisi elokuvaa, joista neljää ei mainita Filmografia Fennicassa tai Elonet-tietokannassa. Maaailman ympäri -teatterin mainos, Helsingin Sanomat 17.4.1907; vertaa Sedergren & Kippola 2009, 77–78, jossa mainitaan elokuvista kaksi.

349 Liitetaulukko 3.1.

saattoi olla se, että Apollo muutti 1910-luvun vaihteessa toimintatapojaan, mutta muutos konkretisoitui siihen, että Frans Engström jätti yhtiön. Tilalle tuli muutaman vuoden itsenäisenä työskennellyt Hjalmar Hårdh, joka toimi Apollon kuvaajana ainakin vuosina 1910 ja 1912.³⁵⁰ Hänen aikanaan tuotanto oli kaukana niistä luvuista, jotka Engström oli saavuttanut. Näin ollen on selvää, että Frans Engströmin merkitys varhaiselle suomalaiselle elokuvatuotannolle on keskeinen.

1910-luvun taitteen matalat tuotantoluvut paljastavat, kuinka haavoittuvaista varhainen elokuvatuotanto oli, sillä jopa Apollo putosi pariin filmiin per syys- tai kevätkausi. Tuotanto vaati osaamista eri vaiheissa, joten kokonaisuuden oli toimitettava, jotta kuvat saatiin kankaalle. Laatuongelmat kiusasivat etenkin Apollon kilpailijoilla. Nordiskalla oli suuria vaikeuksia ylipäänsä saada filmejä kankaalle, ja Maat ja Kansat -yhtiön elokuvat tuomittiin heikkolaatuisiksi.³⁵¹ Vielä vuonna 1916 Maat ja Kansat -yhtiön toiminnan päätyttyä Bio-lehdessä muisteltiin yhtiön tuotantoja toteamalla: ”[M]en saknade man de fotografiska fackinsikter som oundgängligen äro nödvändiga för ett lyckadt resultat.”³⁵²

Tuotannon haavoittuvuus ja nopea notkahdus näyttävät, kuinka pieni osa biografiyhtiöiden toimintaa kuvaaminen oli: elokuvatuotanto ei nostanut eikä kaatanut yhtäkään yhtiötä, vaan se oli varsinaisen liiketoiminnan päälle tulevaa lisää. Samaan tyyliin myös Helsingin Sanomat kommentoi kotimaista tuotantoa keväällä 1909:

*Johan meillä on alussa kotoisten kuvain valmistus, vaikka meidän yleisömmme halu ei ole niin yksinkertaisella ja luonnollisella nähtävällä tyydytetty, vaan vaatii jotakin täriseyttävämpää tai nauruhermoja ärsyttävämpää.*³⁵³

Biografiliiketoiminta ei pyörinyt suomalaisten elokuvien varassa, mutta ne kiinnostivat yleisöä. Oma tuotanto oli tärkeä ase yhtiöiden keskinäisessä kilpailussa, mutta varsinaisen liiketoiminta oli biografeissa, joiden kankailla pyörivät ulkomailta tuodut elokuvat.

3.4. Maahantuonnin keskeinen merkitys

Kun elokuvateattereiden perustamisalto käynnistyi Suomessa vuoden 1906 tienoilla, alalle tuli kymmeniä uusia toimijoita, joista merkittävä osa onnistui

350 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 32–35.

351 Maat ja Kansat -tuotantojen kommentoinnista katso esimerkiksi Salmi 2002, 25–26. Oscar Lindelöf kritisoi yhtiön elokuvien heikkoa laatua vuosikymmeniä myöhemmin. Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 32–35; katso myös Sedergren & Kippola 2009, 88.

352 Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

353 Pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

pitämään elokuvateatterinsa pystyssä alkukuukausia pitempään. Kiinteät elokuvateatterit ja viikosta toiseen samalla paikkakunnalla jatkuvat esitykset vaativat uusien ohjelmistojen keskeytyksetöntä hankintaa. Aivan varhaisimman vaiheen elokuvien maahantuontijärjestelmistä ei ole jäänyt lähteitä, mutta oletettavasti keskeinen ongelma oli filmien korkea hankintahinta. Yksittäinen teatteri, etenkin, jos se sijaitsi pienellä paikkakunnalla, ei pystynyt kattamaan kustannuksia lipputuloilla, joten toiminta ei onnistunut omalla maahantuonnilla. Vuoden 1907 tienoilla on kuitenkin jo selvää, että Suomeen oli syntynyt kahtalainen järjestelmä: oli yhtiöitä, jotka maahantoivat ja esittivät elokuvaa ja oli yhtiöitä, jotka vain esittivät sitä.

Elokuvan maahantuonti muodosti pohjan koko biografialan toimintamodollisuuksille, mutta samalla se oli haastavin ja riskialttein osa liiketoimintaa. Suomi oli huomattavan kaukana eurooppalaisista filmikaupan keskuksista, joten ajallinen ja paikallinen konteksti loivat ne reunaehdot, joiden varassa maahantuontia harjoitettiin. Liiketoimet rakentuivat kirjeenvaihdolle ja ulkomaanmatkoille, joita ei mitä ilmeisimmin kuitenkaan voitu toteuttaa välttämättä edes vuosittain. Kansainvälinen filmikauppa oli rakentunut sellaiseksi, että elokuvien hankkiminen ”postimyyntinä” oli mahdollista, mutta toiminta sisälsi monia epävarmuustekijöitä, etenkin verrattuna siihen, että viikoittainen ensi-ilta varsinaisen sesongin aikana merkitsi noin 40 ohjelmaa vuosittain.

Tämä puolestaan johti siihen, että liiketoiminnan onnistumisen perustana olivat järjestelmän vakaus ja tarvittavan tiedon saaminen, mikä mahdollisti ohjelmistohankinnan merten takaa. Tästä huolimatta toiminta ei välttämättä rakentunut sellaisille valinnoille, jotka jälkikäteen vaikuttaisivat rationaalisimmilta tai taloudellisimmilta. Toimijat olivat aikaansa sidottuja ja toimivat kulloinkin saatavilla olevien tietojen, tulkintojen, olettamusten ja suunnitelmien varassa. Luotettavaa tietoa ei välttämättä ollut, eivätkä kaikki toimijat saaneet sitä tasapuolisesti. Kyse ei myöskään ollut pelkistä hintatiedoista, vaan monipuolisemmasta informaatiosta, jonka varassa liikesuhteita hoidettiin muillakin tavoin kuin pelkkänä hintakilpailuna ja -mekanismina. Mikä tahansa uusi filmi ei kelvannut, sillä yleisöt olivat hyvin hintatietoisia. Lähtökohtaisesti päätökset tehtiin kustannuslaskelmien perusteella, mutta rajalliset tiedot sekä epäjohtomukaisesti toimiva yhteiskunta ja liike-elämä saattoivat sotkea suunnitelmia ja synnyttää yllättäviä kustannuksia. Näin ollen rationaalinen toiminta on riskien minimoimista ja epävarmuustekijöiden kanssa pärjäämistä, monimutkaisten kokonaisuuksien riittävää hahmottamista. Tämä polkuriippuvuudeksi kutsuttu ilmiö ohjasi taloudellista toimintaa, joka pyrki rationaalisuuteen, mutta saattoi eksyä satunnaisille harhapoluille.³⁵⁴ Suomalaiset toimijat olivat riippuvaisia siitä, etteivät ulkomaiset toimijat toimineet vain omaa etuaan tavoitellen. Puhtaasta

354 Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 38–42; Kallioinen 2002, 11–12.

sanelupolitiikasta ei kuitenkaan ollut kyse, sillä ulkomaiset toimijat tarvitsivat tuotteilleen myyntiä. Molempien oli hyödyttävä, jotta liikesuhde saattoi jatkua.³⁵⁵

Jari Ojala on hahmotellut liiketoiminnan kustannuksista kolme luokkaa: 1. etsintäkustannukset, jotka koituvat liiketoiminnan kannalta välttämättömän tiedon hankinnasta; 2. neuvottelu- eli sopimuskustannukset, jotka koituvat sopimukseen pääsemisestä; 3. sopimusten täytäntöönpanon turvaamisen kustannukset, jotka koituvat sopimusten valvonnasta. Ojala huomauttaa, että kyse on ennakkoinnista, jonka tavoitteena on varmistaa se, että kulut pysyvät kurissa. Tiettyyn rajaan asti on edullista käyttää varoja luotettavien kumppanien etsimiseen, mutta tuon rajan ylittymisen jälkeen kustannushyötyä ei enää ole saatavuttavissa, vaan on kannattavampaa tyytyä ”vähiten huonoon”. Vastinparina ovat jälkikäteiset kustannukset, jotka syntyvät tilanteissa, joissa liiketoiminta on epäonnistunut ja joudutaan esimerkiksi korvaamaan tappioita tai käymään oikeutta.³⁵⁶ Filmien maahantuonnissa, samalla tapaa kuin biografiliiketoiminnan arvomuodostuksessa laajemminkin, syntyi mainittuja etukäteiskustannuksia, joiden tavoitteena oli pitää liiketoimen kokonaiskustannukset kurissa ja estää jälkikäteiskustannusten syntyminen. Näin ollen lähtökohtana oli oltava suunnitelmallinen, järjestelmällinen ja tehokas toiminta, jossa järjestelmää pyrittiin pysyvyydellä ja yllättävien tilanteiden minimoimisella.

Ulkomaisten liikesuhteiden hankaluus vahvisti maahantuojien asemaa, joten todennäköisesti filmien hankinnassa ensimmäisten toimijoiden asema oli huomattavasti vahvempi kuin kiinteiden biografien perustamisessa. Toisaalta samaan aikaan suomalainen biografikanta kasvoi nopeasti ja filmejä tarvittiin huomattavasti aikaisempaa enemmän, joten alalla oli tarvetta uusille toimijoille. Koska maahantuonti oli kallista, syntyi sen jatkeeksi levitysjärjestelmä, eli filmit Suomeen tuonut yhtiö vuokrasi niitä edelleen muille suomalaisbiografeille. Kuten varhaisen elokuvan taloushistoriaa tutkinut Gerben Bakker on todennut, valta kasaantui nopeasti levittäjille. Levitysverkostojen pystyttäminen vaati runsaasti pääomia, mutta levittäjän asemaan pääsemisen jälkeen kilpailua ei tarvinnut pelätä samalla tavoin kuin elokuvateattereiden pyörittämisessä.³⁵⁷

Maahantuonti ja levitys olivat olennainen osa ensimmäisten suuryhtiöiden toimintaa. Esimerkiks Nordiska Biograf Kompanietin toimialaksi määriteltiin rekisteröimisilmoituksessa ”*Biografiska föreställningar och försäljning av Biografiska artiklar*”.³⁵⁸ Vastaavia määritelmiä löytyy myös muiden yhtiöiden ilmoituksista. ”Biografitavaroiden myynnillä” tarkoitettiin laitteistokaupan lisäksi juuri

355 Vertaa Ojala 1999, 242–244.

356 Ojala 1999, 246–247, katso myös 242–250.

357 Bakker 2008, 182, vertaa Ojala 1999, 24–26.

358 Anmälan till Handelsregistret 2519/23.4.1907. KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet Fernander – Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

elokuvien levitystä, josta tuli nopeasti vähintään yhtä tärkeä tai jopa tärkeämpi toimiala kuin esittäminen, ja monin verroin tärkeämpi kuin filmaaminen. Tässä muotoutui ensimmäinen alan sisäistä hierarkiaa rakentanut erottelu: valtaosa toimijoista oli biografinomistajia, jotka ainoastaan esittivät elokuvaa, mutta heidän yläpuolellaan oli varsinaisia biografiliikkeitä, jotka vastasivat myös maahantuonnista ja levityksestä.

Ståhlberg aloitti filmien maahantuonnin vuonna 1904 samalla kun avasi elokuvateatterinsa. Kahta vuotta myöhemmin Helsinkiin asettunut Nordiska toimi samoin, ja moni muukin haistoi ansainnan mahdollisuuden. Toimijoiden joukkoa on kuitenkin hankala määritellä, sillä tämän vaiheen yhtiöt jättivät itsestään hyvin vähän jälkiä. Vuosina 1904–1909 Suomeen perustettiin kuitenkin vähintään kymmenen yhtiötä, jotka ovat mitä ilmeisimmin harjoittaneet filmien maahantuontia ja/tai levitystä.³⁵⁹ Kyse ei ollut vain kolmesta suuresta, vaan hieman laajemmasta toimijoiden joukosta, jossa ensimmäisten toimijoiden etu näkyy selvästi. Toimijat kuuluivat pääosin joko suoraan tai yrityskauppojen kautta siihen joukkoon, joka asettui Helsinkiin ensimmäisessä aallossa. Lisäksi tiedetään muutamia toimijoita, jotka yrittivät päästä mukaan elokuvien maahantuontiin, mutta he eivät syystä tai toisesta onnistuneet tässä – ensimmäiset toimijat olivat onnistuneet saavuttamaan sellaisen aseman, ettei muiden pääsy alalle ollut helppoa. Esimerkiksi tanskalaisen Nordisk Films Kompagnin arkistoon kuuluu useita tarjouskirjeitä, jotka eivät johtaneet liikesuhteiden solmimiseen.³⁶⁰ On mahdollista, että oli myös muita biografiliikkeitä, mutta niiden toiminta on ollut pienempää ja/tai paikallisempaa.

Merkittävät biografiliikkeet olivat keskittyneet Helsinkiin. Ainoan poikkeuksen teki Maat ja Kansat Tampereella. Ståhlbergin ja Nordiskan vanavedessä Helsinkiin perustettiin vuonna 1907 kaksi uutta yhtiötä, Aktiebolaget Internationella Biograf ja Central, joissa näkyi alan varhaisvaiheiden läheisyys valokuvaamoihin ja ruotsalaisuuteen. Ensinmainitun johtohahmot, Anton Podworsky (1879–1940) ja Jakob Fredrik Ljungqvistin (1862–1943), olivat suomalaisia, mutta kummatkin valokuvaajia.³⁶¹ Virallisesti yhtiöllä oli myös muita omistajia, sillä osakeyhtiömuoto vaati vähintään kolme osakasta. Siitä ei ole tietoa, keitä he olivat, mikä korostaa erityisesti Podworskyn vahvaa asemaa yhtiön johdossa. Ljungqvist

³⁵⁹ Liitetaulukko 1.2.

³⁶⁰ Tarjouskirjeistä katso Salmi 2002, 142.

³⁶¹ Ruotsalaissyntyinen Ljungqvist oli toiminut helsinkiläisessä Daniel Nyblinin kuvaamossa ja Ståhlbergin palveluksessa ennen oman kuvaamon perustamista vuonna 1897. Yhdeksän vuotta myöhemmin amatöörikuvaaja Podworsky avasi valokuvatarvikeliikkeen, ja jo seuraavana vuonna miehet yhdistivät voimansa ja avasivat biografin osoitteeseen Pohjoisesplanadi 17. ”Anton Podworsky” ja ”Jacob Ljungqvist”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www]; Anmälan till Handelsregistret 2015/9.8.1906. KR 18 757, Anton Podworsky; Anmälan till Handelsregistret 2718/24.8.1907. KR 20 258, Internationella Biograf Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

jätti yhtiön vuoden 1908 loppuun mennessä,³⁶² joten voi olla, että hän oli mukana ainoastaan alkuvaiheen rahoittajana. Pitkään omaa valokuvaamoja johtaneena hän pystyi avustamaan Podworskyä, joka oli vasta hieman ennen biografiliikkeen avaamista ponnistanut amatööripohjalta alalle.

Myös Centralin omistaja Ernst Ovesén (syntynyt 1878³⁶³) oli valokuvaaja ja syntyperältään ruotsalainen. Biografiliiketoimintaan hän lähti vuonna 1907 perustamalla elokuvateatteri Centralin Mikonkadulle lähelle Nordiska Biograf Kompanietin ja Apollon teattereita.³⁶⁴ Ovesén luopui biografista nopeasti, sillä jo heinäkuun 1908 lopussa Centralin omistajaksi kirjattiin Ida Cecilia von Numers (1875–1951).³⁶⁵ Tämä ei päättänyt elokuvauraa, sillä joulukuussa 1908 Ovesén tarjosi filmejä vuokrattavaksi ja totesi, että *”Kotimaisia kuvia emme näin keskellä sesonkia ryhdy ottamaan, vaan vasta ensi syksystä.”*³⁶⁶ Tammikuussa hän perusti Olympia-yhtiön, avasi samannimisen biografin Pohjoisesplanadin tuntumassa ja sai vähitellen talvikuukausien 1909 aikana käyntiin maahantuonnin ja levittämisen. Paria elokuvaa enempää ei omaa tuotantoa syntynyt, mutta Olympia oli avajaistensa aikaan Suomen suurin biografi 551 istumapaikalla,³⁶⁷ joten Ovesén kuului välivaiheesta huolimatta biografiliikemiesten kärkijoukkoon.

Centralin vaiheet sen sijaan olivat vaatimattomammat Ovesénin luovuttua siitä, mikä ainakin osittain kertoo hankaluudesta päästä mukaan enää ensimmäisen vaiheen jälkeen. Uusi omistaja tohtorinna von Numers tuskin osallistui biografinsa toimintaan, sillä hän asui Viipurissa miehensä, kirurgi Gösta von

362 Internationella Biograf Kompanietin tammikuussa 1909 lähettämästä kirjeestä on paperiin painettu johtaja Lungqvistin nimi yliiivattu. Kirjeestä käy ilmi, että Podworsky tarjoaa elokuvia vuokrattavaksi. On epäselvää, tekikö hän filmien välitystä omissa nimissään vai Aktiebolaget Bion osana. Internationella Biograf Aktiebolaget Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 12.1.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

363 Ovesénin kuolinvuosi ei ole tiedossa.

364 Ovesén saapui Suomeen Nyblinin valokuvaamon palvelukseen vuonna 1899. Kahta vuotta myöhemmin hän perusti oman valokuvaamon, minkä ohella hän pyöritti Esplanadin rohdoskauppaa. Tuntematon kirjoittaja: *50 år fyller i dag...* Hufvudstadsbladet 9.3.1928. Brages pressarkiv.

365 KR 21 710, Kinematograf Central 2 Ida von Numers. PRH:n arkisto, KA; kaupparekisteri. Hirn 1991, 253.

366 Ernst Ovesén Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 27.12.1908. Opiksi ja Huviksi vastaanotti Ovesénin 11.1., 18.1. ja 6.2.1909 allekirjoittamat kirjeet Esplanadin Rohdoskaupalta. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

367 Alkuun Olympia toimi kauppayhtiönä, mutta vuonna 1910 sen tilalle perustettiin osakeyhtiö. Anmälan till Handelsregistret 68/25.1.1909, KR 22 426 Olympia Teatern; Anmälan till handelsregistret 719/30.9.1910, KR 25 100 Osakehtiö Olympia Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA. Maahantuonnin ja levittämistoiminnan käynnistymisestä katso Esplanadin Rohdoskauppa Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 18.1.1908; Olympia Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 4.2.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA; Hirn 2002, 34.

Numersin töiden takia.³⁶⁸ Todennäköisempää on, että hän rahoitti sukulaisensa (nuoremman veljensä?), valokuvaaja Hjalmar Ahrenbergin (1878–1943) liiketoimintaa. Ahrenberg oli saanut valokuvauuskoulutuksensa Ranskassa ja työskennellyt Pathé Frèresillä.³⁶⁹ Suomalaiseksi varhaiseksi biografiliikemieheksi Ahrenberg oli harvinaisen hyvin ammatillisesti koulutettu, sillä muut olivat saaneet oppinsa lähinnä kotimaisissa valokuvaamoissa. Ahrenbergilla sen sijaan oli tuntumaa elokuva-alan kärkimaasta ja hän oli jopa työskennellyt aikakauden maailman johtavassa elokuvayhtiössä. Siitä ei ole tietoa, millaista Ahrenbergin saama oppi oli ja kuinka taitava hän alallaan oli, mutta kokemukset eivät voineet olla laajoja, sillä vuonna 1908 hän oli vain 20-vuotias. Joka tapauksessa hän ei noussut tunnettujen elokuvaajien joukkoon, eikä häntä mainita Suomen valokuvataiteen museon valokuvaaja-tietokannassa. Biografiliikettä hän sen sijaan pyörittä, tosin hieman vaihtelevalla menestyksellä. Näin ollen voi olla, ettei Centralin vaatimattomaan toimintaan syy ollut yksin ensimmäisten toimijoiden etumatkassa. Osana on voinut tehdä myös se, ettei Ahrenberg osannut ottaa kaikkea hyötyä irti yhtiöstä, joka siirtyi Ovesénilta hänen hoidettavakseen.

Kun pohditaan suomalaisen biografiliiketoiminnan varhaisia rakenteita, on huomattava, että vuonna 1904 maahantuonnin aloittanut Maailman ympäri sai hallita alaa ensimmäiset pari vuotta. Fernanderilla ja Hallsethilla oli mitä ilmeisimmin läpi kiertuevaiheen omat maahantuontijärjestelmät, mutta ilman pysyviä toimitiloja se ei voinut kilpailla Ståhlbergin kanssa. Myös muita maahantuojaia on mitä todennäköisimmin ollut, mutta toiminta on ollut pienimuotoisempaa, sillä se ei nouse esille lähteistä. Vuodet 1906–1907 mullistivat tilanteen, kun vuoden 1908 alkuun mennessä kentälle ilmestyi viisi uutta yhtiötä (Nordiska, Maat ja Kansat, Internationella Biograf, Central ja Olympia), joille filmien maahantuonti ja levitys saattoivat nousta elokuvien esittämistä merkittävämmiksi. Samalla alalle ilmestyi uusia voimahahmoja, joiden näkemyksen biografialasta saattoivat poiketa Ståhlbergin käsityksistä – tai ainakin he edustivat toista ikäluokkaa. Apollon johtaja oli vuonna 1908 jo 46-vuotias, mutta uusien toimijoiden keski-ikä oli 27 vuotta. He olivat kaikki olleet alle kolmikymppisiä teatterin Helsinkiin avatessaan, joten alan laajeneminen oli nuorien miesten käsissä. Tämä puolestaan kuvaa alan vakiintumattomuutta: elävillä kuvilla ei ollut pitkiä perinteitä, joten se innosti nuoria toimijoita, jotka kuitenkin olivat ehtineet sen verran kerätä kannuksia, että toimintaan vaadittavat pääomat, niin taloudelliset kuin sosiaaliset ja kulttuurisetkin, olivat olemassa.

368 Tuntematon kirjoittaja: 70 år. Hufvudstadsbladet 11.10.1945. Brages Pressarkiv.

369 Suomen Matkailuliitto (Elis Hultin) senaattori Otto Stenrothille 27.7.1910. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1909–1911. Suomen Matkailuliiton arkisto, KA. Valokuvaajana Ahrenberg ei ollut kovin merkittävä, sillä häntä ei mainita Valokuvataiteen museon varhaisten kuvaajien tietokannassa.

Koska samaan aikaan perustettiin runsaasti uusia teattereita ympäri maata, oli uusille levitysfirmoille tarvetta ja tilausta. Näin ollen samaan tapaan kuin Helsingin biografeissa myös maahantuontipuolella ensimmäiset toimijat syntyivät kahdessa vaiheessa – ensin oli Apollo ja paria vuotta myöhemmin puolisen tusinaa toimijaa. Nämä pystyivät vastaamaan kasvaneeseen kysyntään ja täyttämään markkinat toiminnallaan, sillä myös tällä puolella laajeneminen loppui lyhyeen. Useiden yhtiöiden syntyminen lyhyessä ajassa merkitsi, että seuraaville halukkaille tilanne olikin huomattavasti vaikeampi.³⁷⁰ Kuuden yhtiön välisistä voimasuhteista ei ole löytynyt suoria lähteitä, mutta esimerkiksi tiedot filmaamisesta tai elokuvateatteriketjujen koosta kertovat, etteivät muut pärjänneet kolmelle suurelle ja että näistä kolmesta Apollo oli merkittävin.

Edelleen, vuosien 1908–1909 tapahtumat vihjaavat, että Apollo ja Nordiska Biograf Kompaniet olivat liiketoiminnassa vahvimpia, kun taas muilla oli vaikeampaa. Syksyllä 1908 yhtiöistä kolme, Maat ja Kansat, Central sekä Internationella Biograf, yhdistivät voimansa ja perustivat yhteisen maahantuonti- ja levitysyhtiön Aktiebolaget Bion. Alkuperäinen yhtiösopimus laadittiin jo syyskuussa, jolloin suurimpana osakkaana oli vain 23-vuotias Georg Ström (1885–1974). Mikä hänen merkityksensä tai motivaationsa oli, jää tuntemattomaksi, mutta hänellä oli intressejä elokuvaa, sillä häneen törmätään satunnaisesti Helsingin elokuva-piireissä pitkin 1910-luvua.³⁷¹ Kun Bion virallinen perustava kokous pidettiin vuoden 1908 lopulla, oli kokoonpano muuttunut. Strömiä ei enää mainita, vaan sen sijaan omistajina olivat yhtiöt Kinematograf Central, Internationella Biograf sekä Maat ja Kansat. Toimenkuvana oli elokuvien myynti ja vuokraus. Yhteisyrityksen hallituksessa istuivat Arthur Forsander, Anton Podworsky, Hjalmar Ahrenberg ja Erik Estlander.³⁷²

Osakasyhtiöiden rinnalla johtohahmoihin kuului uusi tulokas. Insinööri Erik Estlander (1871–1946) kuului suomenruotsalaiseen kulttuurisukuun, mutta oli lähtenyt tekniselle alalle. Estlander oli lukenut itsensä paperi-insinööriksi Itävallassa ja palannut sen jälkeen Suomeen. Vuonna 1901 hän oli perustanut sukunsa kotipaikkakunnalle Viiala Filfabrik -tehtaan, jonka johdossa hän nähtä-

370 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

371 Vuosikmmeniä myöhemmin sanomalehtien merkkipäivä uutisissa ja muistokirjoituksissa Georg Strömin todettiin kuuluneen elokuva-alan pioneereihin, mutta asiaa ei eritellä tarkemmin. Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Femtio år...* Hufvudstadsbladet 26.5.1935; Tuntematon kirjoittaja: *Sextioåring*. Hufvudstadsbladet 26.5.1945; Tuntematon kirjoittaja: *Sjuttioåringar*. Hufvudstadsbladet 26.5.1955; Tuntematon kirjoittaja: *Affärsmannen Georg Bernhard Ström*. Hufvudstadsbladet 22.1.1974. Brages Pressarkiv. Myös aikalaistiedot Strömin merkityksestä 1910-luvun biografiiliiketoiminnassa ovat hajanaisia, joten kunnan kuvaa hänen toiminnastaan alalla ei voida muodostaa ainakaan ennen kuin 1910–1920-lukujen sanomalehtiaineisto on kattavasti käytettävissä sähköisessä muodossa.

372 Päiväämätön perustavan kokouksen pöytäkirja, joulukuu 1908. Liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 24/15.9.1908. KR 22 357 Aktiebolaget Bio. PRH:n arkisto, KA.

västi toimi vielä Helsinkiin muutettuaankin.³⁷³ Bion hallitukseen tullessaan Estlander oli 37-vuotias, edusti perinteistä liiketoimintaa ja tehdastuotantoa, eli hänen ikänsä ja taustansa olivat hyvin toisenlaiset kuin alaa hallinneiden valokuvaamoiden kasvattien. Hänen vahvuutensa olivat mitä ilmeisimmin taloudellisissa pääomissa, teknisessä osaamisessa ja siinä, että hän saattoi harjoittaa muuta maahantuontia jo elokuva-alalle tullessaan.³⁷⁴ Kuitenkin on selvää, että Estlanderia kiinnosti elokuva ja siinä piilevät taloudelliset mahdollisuudet, sillä hänen nousunsa elokuva-alalle oli hyvin päämäärätietoinen.

Hufvudstadsbladet esitteli Bio-yhtiötä tuoreeltaan ja toi suoraan esille, että kyseessä oli kinematografitrusti, jolla vastattiin alan tiukkaan kilpailuun. Kyse oli nimenomaisesti vuokraustoiminnasta:

*För att nämligen göra sig betalda för de dryga omkostnader de hvarje vecka nya programmen sluka hafva biograferna plägat förhyra de använda programmen till landsortsteatrarna. På sådant sätt har konkurrensen utsträckt ända till landsorten.*³⁷⁵

Lehti kertoi, että uusi yhtiö otti osakkaiden ohjelmistohankinnan kontolleen ja myöhemmin filmit lähtisivät vuokrakierrokselle, ja lopulta ne toimitettaisiin Pietariin omaan käytettyjen filmien myyntipisteeseen. Tavoitteena oli myös rakentaa teatteriketjua uusille paikkakunnille.³⁷⁶

Kolmen yhtiön kinematografitrustilla lähdettiin kehittämään suomalaista biografiliiketoimintaa uuteen suuntaan: filmikauppa ja esittäminen erotettiin eri yhtiöihin. Yhteisellä maahantuonti- ja välitysyriyksellä haettiin entistä isompaa mittakaavaa filmikauppaan ja sitä kautta etulyöntiasemaa kilpailijoihin. Ainoat varteenotettavat kilpailijat olivat Aktiebolaget Apollo ja Nordiska Biograf Kompaniet, joten trustin perustaminen viittaa siihen, että nämä kaksi pärjäsivät kilpailussa yksinäänkin. Ne olivat myös toimineet elävän kuvan parissa huomattavasti pidempään kuin Bion perustajajoukko, joten uudet toimijat yrittivät yhteisvoimin murrosta suomalaisen biografiliiketoiminnan kentällä.³⁷⁷ Alan ensimmäisten toimijoiden eturiviin asettuneiden toimijoiden haastaminen ei kuitenkaan ollut helppoa.

373 Tuntematon kirjoittaja: *Sjuttioåring*. Hufvudstadsbladet 11.4.1931. Brages Pressarkiv; Uusitalo 1972a, 57.

374 Vuonna 1912 hän perusti yhtiön Tekniska Byrån Commercial, jonka päätoimiala oli koneilla ja laitteilla tehtävä kauppa. Anmälan till handelsregistret 765/4.12.1912 ja 1587/30.10.1923. KR 28 577, Tekniska Byrån Commercial Aktiebolaget, PRH:n arkisto, KA.

375 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografitrust*. Hufvudstadsbladet 12.12.1908.

376 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografitrust*. Hufvudstadsbladet 12.12.1908.

377 Vertaa Bourdieu 1995, 85, 258–261.

Kokonaisuudessaan Biolla oli tukevat taustavoimat ja hyvät edellytykset menestykseen, mutta suurilla toiveilla perustetun kinematografitrustin taival jäi vain muutaman kuukauden mittaiseksi kevätkauteen 1909.³⁷⁸ Tämä entisestään korostaa sitä vahvuutta, jolla Apollo ja Nordiska toimivat. Ne saattoivat käyttää ensimmäisen toimijan etua ja nististää uhkaava kilpailija ennen kuin se sai toimintansa sellaiseen malliin, että se asetti varteenotettavan haasteen vanhoille toimijoille.³⁷⁹ Siitä ei ole tietoa, tekivätkö Nordiska Biograf Kompaniet ja Apollo aktiivisia toimia päästäkseen eroon Biosta, vai riittikö niille normaalin toiminnan jatkaminen – olivatko yhtiöt tarpeeksi vahvoja tukahduttamaan kilpailun pelkällä olemassaolollaan. Joka tapauksessa biografitrustin olisi pitänyt asettaa Ståhlbergin sekä Fernanderin ja Hallsethin liiketoimet tiukkaan kilpailuun itsensä kanssa, mutta ei näin käynyt, vaan Bio kuivui kasaan ennen kuin oli oikeastaan ehtinytkään kilpailijoitaan haastaa. Bion kaataneet tapahtumat jäivät tuntemattomiksi, mutta riippumatta siitä, oliko ongelmassa kyse esimerkiksi taloudesta tai henkilösuhteista, vaikutukset ulottuivat omistajayhtiöihin. Kun Bion maahantuonti päättyi, vaikuttaa siltä, etteivät sen osakkaatkaan enää pysyneet toimimaan maahantuojina ja levittäjinä, ja muutenkin heidän liiketoimensa eivät enää sujuneet kovin hyvin.

378 Bion toiminnan loppumisesta ei ole suoria lähteitä, mutta epäsuoria viittauksia aiheeseen löytyy Bion ja Forsanderin liikekumppaneiden kirjeistä. Katso Antti Aho Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 16.9.1909; Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.9.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA. Virallisesti Bio lakkautettiin vasta vuonna 1921, jolloin allekirjoittajana oli Anton Podworsky. Vuosien 1909–1921 välillä yhtiön toiminnasta ei ole tietoa. Anmälan till handelsregistret om upphörande. 1594/22.11.1921. KR 22 357 Aktibolaget Bio. PRH:n arkisto, KA. Seuraavana syksynä neljän helsinkiläisteatterin (Central, Internationella Biograf, Maailman Ympäri ja Olympia) valkokankaille ilmestyi samanaikaisesti *Imatra*-niminen elokuva. Filmografia Fennican ja Elonet-tietokannan mukaan kyseessä olisi vain yksi filmi, mutta kyse oli todennäköisesti ainakin kahdesta, ehkä usemmastakin eri elokuvasta. Olisi mielenkiintoista ajatella *Imatra*-filmauksia Bio-yhteistyöstä poikineiksi, mutta filmien erillisyyteen viittaavat erot eivät tue tulkintaa. Esimerkiksi Helsingin Olympiassa, eli Bio-yhteistyön ulkopuolisessa teatterissa esitetty filmi päättyi seuraavaksi Maat ja Kansat -yhtiön teatteriin Tampereelle. Kahden muun Bio-yhteistyössä olleiden helsinkiläisteattereiden filmit taas olivat mainosmainintojen perusteella eri elokuvia kuin Maat ja Kansat -yhtiön esittämä. Kaikilla neljälle elokuvaa esittäneellä helsinkiläisyhtiöllä oli muutakin tuotantoa vuonna 1909, joten voi hyvin olla, että pääkaupungissa koettiin ennennäkemätön tilanne, kun suuriruhtinaskunnan eräs merkittävimmistä matkailukohteista oli esillä neljänä eri versiona samalla viikolla. Mainosten luonnehdinnat ovat kuitenkin hyvin epämääräisiä, eikä lehdistä ole löytynyt sellaisia arvioita tai esittelyjä elokuvista, joissa olisi otettu kantaa niiden keskinäiseen suhteeseen, joten lisäaineiston löytäminen voi muuttaa tulkintaa ja jopa paljastaa, että Bio-hankeeseen liittyi myös kuvaustoimintaa. Centralissa ensiesityksen saanutta filmiä mainostettiin syksyllä 1909 kuvattuna ja Olympian elokuvaa kuunvalossa filmattuna. Kaksi muuta, Internationella Biografin ja Maailman ympäri -teatterin esittämät, eivät saaneet mainoksissaan erityisiä tunnistamista helpottavia lisämääreitä. Viikkoa myöhemmin kuunvalo-filmiä esitettiin Tampereella Maat ja Kansat -yhtiön teatterissa ja lisämääreetöntä filmiä Maailman ympäri -teatterissa. Katso Centralin mainos, Hufvudstadsbladet 21.11.1909; Internationella Biografin mainos, Hufvudstadsbladet 22.11.1909; Olympian ja Maailman Ympäriin mainokset, Helsingin Sanomat 23.11.1909; Maat ja Kansat -yhtiön ja Maailman Ympäriin mainokset, 28.11.1909; vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 176 ja Elonet-tietokanta [www].

379 Vertaa Chandler 2004, 35.

Syksyllä 1909 Maat ja Kansat vuokrasi filminsä Ernst Ovesénin Olympialta,³⁸⁰ joten oma maahantuonti päättyi Bio-vaiheeseen. Samoin yhtiön kannattavuus oli heikoilla, sillä vuonna 1910 osakkaat Forsander ja isännöitsijä K. O. Toivonen ajautuivat niin pahoihin talousvaikeuksiin, että he joutuivat luopumaan yhtiön karkiteatterista Tampereella.³⁸¹ On epäselvä, mitä yhtiön muille omistuksille tapahtui, mutta seuraavana vuonna kumpikin teki henkilökohtaisen konkurssin, ja heidän osakkeensa pakkohuutokaupattiin.³⁸²

Biografialan johtohahmojen haastaminen ei ollut hyödyksi, sillä vaikuttaa, että Aktiebolaget Bio vei mukanaan toisenkin omistajateatterinsa, ja vielä nopeamman tahdilla. Cecilia von Numers (tai paremminkin Hjalmar Ahrenberg) luopui Centralista keväällä 1909. Toukokuussa uutisoitiin, että kangaskaupalla rikastunut liikemies Antti Aho (1879–1940) oli perustanut biografin hallinnointia varten uuden yhtiön.³⁸³ Jonkin aikaa Aho ehti tehdä yhteistyötä Bion kanssa, sillä syyskuussa 1909 päivätyssä kirjeessään hän mainitsee, että oli lopettanut filmiensä vuokraamisen Biolle.³⁸⁴ Näin ollen Bio viime metreillään hankki elokuvansa Antti Aholta oman maahantuonnin sijaan.

Internationella Biograf Aktiebolaget jatkoi toimintaansa, mutta Anton Podworsky johti sitä yksin, sillä Jakob Ljungqvist luopui yhtiöstä jo Bion perustamisen aikoihin.³⁸⁵ Podworsky pyöritti Bion toiminnan loppumisen jälkeen myös filmiagentuuria,³⁸⁶ eli maahantoi ja mahdollisesti levitti filmejä, mutta ei ole tietoa, kuinka suurta sen toiminta oli ja miten se liittyi Internationella Biografiin.

Mukana olleista ainoa, joka menestyi tulevana vuosina, oli Erik Estlander. Kun Pathén Frères -liikkeen kuvaajat vierailivat Suomessa maaliskuussa 1909, toimi Estlan-

380 Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.9.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA. Olympia aloitti toimintansa vuodenvaihteessa 1908–1909. Hirn 1991, 258.

381 Hirn 1991, 264–265.

382 Tuntematon kirjoittaja: *Suuri arvopapereitten huutokauppa*. Aamulehti 29.6.1911.

383 Yhtiön nimi oli ”Ab Kinematograf Central Oy, Oy Elävien kuvien teatteri Ab”. Tuntematon kirjoittaja: *Nytt kinematografbolag*. Hufvudstadsbladet 29.5.1909. Antti Ahon aikaisemmista liiketoimista katso esimerkiksi: Tuntematon kirjoittaja: *Kaupparekisteriin...* Helsingin Sanomat 5.9.1906; Tuntematon kirjoittaja: *Korkeimmasti taksoitetut Helsingissä*. Helsingin Sanomat 22.2.1907.

384 Antti Aho Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 16.9.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

385 Internationella Biograf Kompanietin tammikuussa 1909 lähettämästä kirjeestä on paperiin painettu johtaja Lungqvistin nimi yliivattu. Kirjeestä käy ilmi, että Podworsky tarjoaa elokuvia vuokrattavaksi. On epäselvää, tekikö hän filmien välitystä omissa nimissään vai Aktiebolaget Bion osana. Internationella Biograf Aktiebolaget Opiksi ja huviksi -osakeyhtiölle 12.1.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

386 Hirn 1991, 78.

der heidän tulkkinaa,³⁸⁷ ja alkoi pian tämän jälkeen esiintyä Pathén virallisena edustajana Suomessa. Kesällä 1910 hän rekisteröi nimiinsä Pathén Suomen agentuurin, joka toi maahan filmien lisäksi elokuvalaitteistoa ja varaosia.³⁸⁸ On epäselvää, kuinka virallinen asema Estlanderin agentuurilla oli suhteessa ranskalaiseen emoyhtiöön. Voi jopa olla, että Estlander käytti ranskalaisyhtiön nimeä omine lupineen.³⁸⁹ Joka tapauksessa Estlander keskittyi maahantuontiin ja jätti filmit ilmeisesti levitettäväksi muille yhtiöille, mutta tiedot hänen alkuvuosiensa liiketoimista ovat fragmentaariset ja puutteelliset.³⁹⁰

Vaikka Aktiebolaget Bio kaatui jo muutaman kuukauden jälkeen, yhtiön perustaminen korostaa maahantuonnin merkitystä varhaisessa biografiiliiketoiminnassa. Julistukset filmitrustista paljastavat alan sisäisen kilpailun, johon yhteistyöllä pyrittiin vastaamaan. Perustajajäsenet eivät olleet tyytyväisiä asemaansa biografiiliikkeiden joukossa, joten joukkovoimasta haettiin apua kilpailuasetelmaan. Johta-

387 Estlander oli ollut mukana ainakin jäänmurtaja Sammon mukana tehdyissä kuvauksissa. Tuntematon kirjoittaja: *Vinterbild*. Hufvudstadsbladet 22.3.1909. Katso myös tuntematon kirjoittaja: *Kinematograferna*. Björneborgs tidning 23.3.1909.

388 Anmälan till Handelregistret 289/15.7.1910. KR 24 810, Pathé Frères Agentur, Innehafvare Erik Estlander. PRH:n arkisto, KA; Adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1910–1911 (1910).

389 Esimerkiksi vuonna 1913, jolloin Pathén virallinen Ruotsin haarakonttori peri Estlanderilta maksamattomia laskuja Helsingin raastuvanoikeudessa, todisteeksi esitetyt laskut ja Estlanderin kirjoittama kirje paljastavat, että hän asioi omalla nimellään, ei Pathé Frères Agenturin nimellä. Pathé Frères Filial i Stockholmin laskut 30.11.1912 ja 31.12.1912 Erik Estlanderille sekä Erik Estlanderin kirje Pathé Frères Filial i Stockholmille 30.12.1912. Liitteet D, E ja F, oikeudenkäynti Pathé Frères Filial i Stockholm vastaan Erik Estlander 4.4.1913, § 3. CaV:27, Viidennen osaston riita-asian tuomiokirja, heinä-elokuu 1913. HelRO:n arkisto, KA.

390 Hän saattoi jopa kokeilla siipiään kustantajana tai olla jollain tavalla mukana julkaisuutoiminnassa. Syksyllä 1910 ilmestyi kahtena eri kieliversiona kahden numeron verran Bio-niminen elokuvaletti, joka julistautui ”kinematografialan äänenkannattajaksi” ja lupautui ”tarkoituksellisesti työskentelemään biografiiteen luontaisen kehityksen puolesta” ja taistelemaan suunnitteilla ollutta ennakkosensuuria vastaan. Mukaan suunniteltiin alaa käsitteleviä juttuja ja biografioiden ohjelmia. Lehden kustantaja ei ole tiedossa, mutta taustalla tuskin oli yksittäinen biografiteatteri, sillä ensimmäisessä numerossa julkaistiin Olympia-teatterin ohjelma ja jälkimmäisessä Scalan. Kahden kilpailevan biografiyhtiön mainokset tuskin olisivat päätyneet peräkkäisiin numeroihin, jos yhtiöistä vain toinen tai joku muu biografi olisi ollut julkaisijana. Jos kummatkin olisivat olleet kustantajia, olisivat molempien ohjelmat olleet tasaveroisesti kummassakin numerossa esillä. Sen sijaan Estlanderin mahdolliseen osallisuuteen viittaa se, että hän oli ainoa elokuva-alan toimijoista, jonka mainoksia lehdistä löytyy. Ensimmäisessä numerossa kummassakin versiossa mainosti puolen sivun ilmoituksella Pathe-agentuuri ja lisäksi ruotsinkielisessä pienemmällä ilmoituksella niin ikään Estlanderin omistama Tekniska Byrån Commercial. Lehdistä oli runsaasti mainoksia, mutta muiden takana oli esimerkiksi musiikimasiinoiden kauppiaita, vaatepuoteja ja kahviloita. Pelkkä mainostila ei todista Estlanderin asemasta lehden julkaisijana, mutta hän oli ainoa, joka toi yhtiönsä esille lehdistä. Jälkimmäisessä numerossa oli runsaasti tyhjiä mainospaikkoja, mikä kertoo syyn julkaisemisen päättymiseen jo kahden viikon jälkeen. Yhteinen ”kinematografian äänenkannattaja” ei ollut taloudellisesti kannattavalla pohjalla, eikä sillä korvattu perinteisiä käsiohjelmia. Tuntematon kirjoittaja: Bio. Bio 0 (Suomi) /1910, 1; Pathén Asioimiston mainos, Bio 0 (suomi)/1910, 3; Pathé Agenturenin mainos, Bio 0 (ruotsi) /1910, 5; Tekniska Byrån Commercialin mainos, Bio 0 (ruotsi)/1910, 1.

vien yhtiöiden haastaminen ei kuitenkaan onnistunut. Se, että perustamisvaiheen lehtijutussa mainittiin koko biografiiliiketoiminnan kaari (maahantuonti-teatteriketju-levitys-käytettyjen filmien myynti edelleen), joka trustilla oli tavoitteena rakentaa, kertoo, että taustavoimilla oli laaja kokemus alan käytännöistä ja rakenteista, niistä toimintamalleista ja –edellytyksistä, jotka biografialaa pyörittivät.

Bion perustaminen osuu yksiin verovalitusten kanssa, joten kasvaneet pakolliset maksut ovat voineet olla osaltaan vaikuttamassa siihen, että yhtiöt halusivat tehostaa toimintaansa. Vaikka verokapinassa helsinkiläiset biografinomistajat esiintyivät yhtenä rintamana, ei kyse ollut sopuisasta yhteiselosta, vaan kilpailuun perustuvasta liiketoiminnasta. Jokainen toimijoista halusi varmistua omasta menestyksestään, ja kun mitä ilmeisimmin kaksi yhtiöstä – Apollo ja Nordiska Biograf Kompaniet – pärjäsivät muita paremmin, kokeiltiin valtarakenteiden horjuttamista yhteisyrityksellä. Vero- taakan kasvu entisestään korosti tarvetta uudennlaisille lähestymistavoille, joilla toimijat halusivat varmistua oman liiketoimintansa kannattavuudesta ja tuottoisuudesta.

Kun Bion taru loppui lyhyeen, olivat suomalaiset biografiiliikemiehet jälleen samassa tilanteessa: keskinäinen kilpailu laski hintoja ja verottaja vaati omansa, mikä vaikutti kannattavuuteen. Isku osui trustihankkeeseen lähteneisiin, sillä heidän liiketoimensa kompuroivat, mikä oletettavasti entisestään paransi Apollon ja Nordiskan asemia alalla. Ensimmäisinä toimijoina etu oli puolellaan, joten muilta vaadittiin todella paljon niiden haastamiseksi.³⁹¹ Kyse ei kuitenkaan ollut siitä, että ala olisi sulkeutunut, sillä uusia yrittäjiä lähti mukaan. Kukaan heistä ei kuitenkaan kyennyt uhkaamaan johtavien yhtiöiden valta-asemaa.

Myös uudennlaisia liiketoiminnan malleja nähtiin. Käytetyn filmin kauppa, joka rehotti villinä Manner-Euroopan puolella ja Venäjällä, alkoi ulottua entistä vahvemmin Suomeen. Syksyllä 1909 syntyi uusi yhtiö, jonka bisnesideana oli kauppa käytetyillä filmeillä. Stjärnbiografenin omisti The Star Biograph Co., mutta kumpakaan yhtiötä ei löydy suomalaisesta kaupparekisteristä. Tämä viittaa siihen, että se oli Isossa-Britanniassa toimineen yhtiön haarakonttori. Taustalla olivat ruotsalaiset veljekset Gustav ja Anton Gooez, jotka olivat toimineet elokuva-alalla vuodesta 1901. Ensin heillä oli kiertue Ruotsissa, sitten pari biografia Tukholmassa. Vuonna 1906 veljekset lähtivät Englantiin, jossa he hankkivat kuusi biografia eri kaupungeista. Nuorempi veli Gunnar pyöritti vaatekauppaa Tukholmassa, mutta vuonna 1909 hän jätti sen ja siirtyi Helsinkiin avaamaan paikallista biografiiliikkeen konttoria.³⁹²

Yrjönkadulla raittiusliike Koiton tiloissa toimineessa Stjärnbiografenin teatterissa oli paikkoja yli 700, joten se oli kaupungin isoin biografi. Ohjelmistot olivat peräti kaksituntisia ja ne vaihtuivat kahdesti viikossa. Vain puolta vuotta biografin avaamisen jälkeen Stjärnbiografenin mainosti, että sillä oli varastossa vuokraamista

391 Chandler 2004, 35.

392 Hirn 1991, 27.

tai myymistä varten yli 1000 ”numeroa” eli erillistä filmiä.³⁹³ Teatterin ja ohjelmistojen koon perusteella yhtiöllä oli ainekset nousta johtavien biografiien joukkoon, mutta näin ei käynyt. Syy oli ilmeinen: teatteri oli syrjässä biografiiliiketoiminnan ydinalueelta Pohjoisesplanadilta ja ohjelmisto koostui käytetyistä elokuvista. Vanhojen kuvien käyttäminen asetti yhtiön levitystoiminnan kyseenalaiseen valoon, sillä kuten Olympian omistajan Ernst Ovesénin puoliso Dagny eräässä liikekirjeessä korosti, Stjärnbiografenilta sai vain sellaisia filmejä, jotka yleisö oli saattanut jo nähdä vuotta aikaisemmin.³⁹⁴ Filmin heikko kunto ja se, että yleisö oli ne jo nähnyt, eivät olleet ainoat ongelmat, sillä myös sisällössä oli puutteita. Heti tuoreeltaan pääkaupungin sanomalehdistö tyrmäsi esitykset niiden heikon sisällön takia. Esimerkiksi Hufvudstadsbladetin nimimerkki Bio totesi julmasti erästä ohjelmistosta, että 15 osasta ainoastaan kolme kelpasi katsottavaksi, kun taas lopuista osa oli suoranaisesti vaarallisia lapsista koostuvalle yleisölle.³⁹⁵

Mahdollisesti vielä siinäkin vaiheessa, kun Gooez syksyllä 1911 tarjosi yksinoikeudella vuokrattavia laatuelokuvia eli monopol-filmejä,³⁹⁶ oli kyse käytetyistä ohjelmistoista. Star Biographin Suomen haarakonttori olikin kakkosluokan vuokraamo. Filmit tulivat kierrätettyinä Gooezin veljeksiltä joko Ruotsista tai suoraan Englannista. Elokuvien laatu oli sisällöllisesti ja teknisesti heikkoa tai ainakin vaihtelevaa, mutta hinnatkin olivat huokeat. Yhtiö menestyi, sillä se toimi pitkälle 1910-luvun puolelle. Kakkosluokan filmille oli omat markkinansa: pienet laitakaupungin tai pikkupaikkakuntien biografit hankkivat huokeampia ohjelmistoja, sillä parempiin niillä ei ollut varaa.

Stjärnbiografenin toiminnan loppumista ei tarkalleen tunneta. Teatteri suljettiin vuonna 1912, mutta levitys jatkui. Seuraavan vuonna Gunnar Gooez kuoli.³⁹⁷ Tämän jälkeen levitystoiminta lienee hiipunut, vaikka yhtiötä pyörittämässä oli leski Hilja Gooez ja Ruotsissa asunut veli Gustav Gooez.

Kilpailijat reagoivat voimakkaasti Stjärnbiografiiniin tuoreeltaan. Elokuussa 1909, jolloin Gooez valmisti biografin avaamista, helsinkiläisten biografiiliikkeiden omistajat päättivät yhteisessä kokouksessaan, ettei elokuvia vuokrattaisi alle 75 markalla viikossa. Tiedot sopimuksesta ja sen taustalla olevasta poikkeuksellisesta yhteistyöstä ovat säilyneet Ernst Ovesénin kirjoittamissa liikekirjeissä, joissa hän kertoi, että mukana olivat kaikki Helsingin vuokraamot, eikä keneltäkään saisi ohjelmistoja

393 Tähti-Biografen mainos, Uusi Suometar 22.2.1910.

394 Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 20.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

395 Nimimerkki Bio: *Biograferna*. Hufvudstadsbladet 9.9.1909. Katso myös tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 23.8.1909; Hirn 1991, 27.

396 Stjärnbiografen Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.8.1911 (allerkirjoittaja G. Gooez) ja 29.8.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

397 Hirn 1991, 115–116.

sopimusta alhaisemmalla summalla.³⁹⁸ Tällä perusteella kartelliin kuuluivat Ovesénin Olympian lisäksi Nordiska, Apollo sekä mahdollisesti Erik Estlander ja Anton Podworsky, jos nämä tässä vaiheessa vuokrasivat elokuvaa. Siitä ei ole tietoa, oliko Gooezin yhtiö mukana, mutta todennäköisesti ei. Sen sijaan Stjärnbiografenin perustaminen lieene ollut viimeinen pisara, joka sai biografiliiikemiehet sopimuksen tekoon.

Biografiliiikkeiden hintakartelli oli hyvin kevyt rakenteiltaan – tavoitteena ei ollut luoda yhteisiä toimintoja, vaan pelkästään päättää yhteisestä rajahinnasta, jonka alle ei mentäisi.³⁹⁹ Ehkä juuri sen takia se jäi lyhytikäiseksi. Jo muutamaa kuukautta myöhemmin vuokria tingittiin entiseen tapaan, ja Ernst Ovesénkin suostui antamaan ohjelmiston 50 markalla.⁴⁰⁰ Kartellin syntyminen ja sen nopea kaatuminen kertovat kovasta kilpailusta. Stjärnbiografen tuskin kunnioitti muiden sopimusta, vaan polki hintoja ohjelmistoillaan. Asiakasteatterit suhtautuivat tilanteeseen vähintään yhtä nihkeästi. Esimerkiksi jyväskyläläinen Opiksi ja Huviksi -teatteri taisteli kartellihintaa vastaan ja vetosi siihen, että biografi otti ohjelmistot vain puolen viikon ajaksi,⁴⁰¹ mikä nähtävästi kuitenkin oli varsin yleinen käytäntö Helsingin ulkopuolella, jossa yhdelle ohjelmistolle ei riittänyt katsojia koko viikoksi. Pienet poikkeamat nakersivat sopimusta, niin että se raukesi tyhjiin nopeasti, mutta taustalla olleet ongelmat eivät pienentyneet.

Seuraava yritys kilpailun suitsimisesta käynnistyi huhtikuussa 1911, ja tällä kertaa asialla oli K. E. Ståhlberg. Hän mainosti perusteilla ollutta Oy Filmcentralen Ab:ta, jonka tarkoituksena oli tuoda yksinoikeudella maahan ulkomaisten suuryhtiöiden parhaita elokuvia - mainoksen mukaan sopimus oli jo solmittu Pathé Frèresin elokuvista. Kaikkia mukaan haluavia biografinomistajia pyydettiin ilmoittautumaan, mutta huomautettiin, että kiinnostus oli jo tähän mennessä ollut niin suurta, että yhtiö tultaisiin muodostamaan.⁴⁰²

Helsingissä uutta yhtiötä mainostettiin niin, että ainoastaan Ståhlbergin nimi mainittiin, mutta vaasalaisessa lehdessä ilmestyneen jutun mukaan hankkeessa olivat mukana *”De större biografägarna i Helsingfors”*.⁴⁰³ Ei ole tietoa, mitä nämä muut suuret toimijat olivat tai lähtikö kukaan muu mukaan hankkeeseen. Ainakaan Nordiska

398 Olympia (Ernst Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.8., 10.9. ja 15.9.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

399 Vertaa esimerkiksi Kallioinen 2008, 207–210.

400 Ovesén kirjoitti kesäkuussa 1910 Opiksi ja Huviksi -teatterille 50 markan ”Vuokrasta, joka keväällä oli voimassa syistä jotka Teille ovat tietyt.” Kirjeet eivät paljasta, mitä Olympia ja jyväskyläläisteatterin välillä oli keväällä tapahtunut. Olympia (Ernst Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

401 Olympia (Ernst Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.8., 10.9. ja 15.9.1909; Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Olympialle 10.9.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

402 Oy Filmcentralen Ab:n mainos, Hufvudstadsbladet 16.4.1911.

403 Tuntematon kirjoittaja: *En biograftrust under bildande*. Österbottens folkblad 7.4.1911.

Biograf Kompaniet tai Olympia eivät olleet mukana, sillä rouva Dagny Ovesén, joka hoiti Olympian kirjeenvaihtoa, kertoi vain muutamaa viikkoa uutisointien jälkeen:

[--] kysymyksessä oleva osakeyhtiö ei vielä ole perustettu, mutta lienee Apollo biografi jo ainakin meidän tietojen mukaan sitä pitävän varmana asiana. Osakeyhtiön päämääränä on kuten "bio"yhtiöllä korottaa filmien vuokrat sekä koettaa saada elävienkuvien teatteria lukumäärää tavalla tai toisella vähenemään maaseudulla.

Olympia ja Scala tulevat kuten ennen itse vuokraamaan filmiä maaseudulle emmekä myöskään voi yhtyä mihinkään yhtiöön jonka virkamiesten palkka arvio on 20 000;- markkaa. Jos yllämainittu yhtiö olis perustettu toisella kannalle niin siihen voisi yhtyä vaan nyt filmit kallistuvat ja sisääntulot menisi palkkoihin.⁴⁰⁴

Dagny Ovesén puhui maahantuontiyhtiöstä Apollon aikaansaannoksena, joten voi olla, ettei hankkeessa varsinaisesti ollut muita alan keskeisiä toimijoita. Tähän viittaa myös se, että yhtiötä mainostettiin Helsingissä ainoastaan Ståhlbergin liiketoimena, mutta satojen kilometrien päässä pääkaupungin elokuvapiireistä puhuttiin "Helsingin suurista biografinomistajista". Mahdollisesti Ståhlberg tietoinen tavoite oli rakentaa mielikuvaa yhteistyryksestä, joka toimisi elokuva-alan yleiseksi eduksi, vaikka kyseessä olisi ollut hänen yksityinen liiketoimensa, jonka tavoitteena oli entisestään parantaa hänen omia asemiaan alalla. Puheet maaseudun teattereiden lukumäärän vähentämisestä tuntuvat liioittelulta, sillä jokainen niistä oli potentiaalinen asiakas. Sen sijaan tavoitteena oli mitä ilmeisimmin hankaloittaa yhtiön ulkopuolelle jäävien biografilikkeiden asemaa, eli tähtäimet olivat samanlaiset kuin Biolla, johon Dagny Ovesén yhtiötä osuvasti vertasi.

Rouva Ovesénin mukaan Ståhlberg luotti yhtiöhankeeseen, mutta laajempaa kannatusta se ei saanut, sillä kaupparekisteriin asti se ei koskaan päässyt. Vaikka Apollo oli johtava yhtiö biografialalla, se ei ollut ylivoimainen, joten sen ei yksin onnistunut luoda uutta yhtiötä hallitsemaan filmikauppaa. Dagny Ovesénin kirje vihjaa, että muut saattoivat asettua yhteiseen rintamaan sitä vastaan: jo pelkästään Nordiskan ja Olympian asettuminen vastapuolelle riitti haastamaan Ståhlbergin hankkeen, ja mitä ilmeisimmin pienemmät toimijat ryhmittäivät samalle puolelle.

Ståhlbergin tavoitteena ei ollut koota toimijoita yhteen, ainakaan jos Dagny Ovesénin kirjettä on uskominen, vaan se sijaan saada jaettua biografiliiiketoiminnassa liikkuva raha uudella tavalla: toimintaa keskittämällä välitysyhtiö saisi kerättyä itselleen entistä suuremmat voitot. Määräävään markkina-asemaan pääseminen olisi myös heikentänyt maaseudun teattereiden neuvotteluasemia, mikä olisi mahdollisesti johtanut vuokrahintojen nousuun ja katteiden kasvuun. Suunnitelman epäonnistuminen ei kui-

404 Olympia (Dagny Ovesén) Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 5.5.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

tenkaan horjuttanut Apolloa, mutta mahdollisesti se oli viimeinen pisara, joka kypsytti Ståhlbergin mielessä ajatuksen biografiliiiketoiminnasta luopumisesta. Jo heinäkuussa Apollo kirjoitti liikekirjeessään, että yhtiö oli vuokrannut biografiesitysten puolensa pois ja lopettanut uusien filmien maahantuonnin, vaikka edelleen vuokrasikin vanhaa varastoaan.⁴⁰⁵ Kyse ei kuitenkaan ollut taloudellisista vaikeuksista, vaan siitä, että Ståhlberg keskittyi ensisijaisesti muihin yhtiönsä toimialoihin.

Yritykset perustaa trusteja ja kartelleja kertovat paljon. Tavoitteet Biossa, Filmcentralenissa ja syksyn 1909 kartellisopimuksessa olivat samat: halu kontrolloida tilannetta ja hillitä kilpailua. Muutamassa vuodessa alalle oli syntynyt useita yhtiöitä, ja vaikka teatteriverkko oli kasvanut juuri samoina vuosina, oli toimijoilla halu varmistua oman liiketoimen menestyksestä. Liika kilpailu sen sijaan johti hintojen polkemiseen ja mahdollisesti jopa liian suuren filmimäärän maahantuontiin, mikä edelleen vaikeutti levittäjien asemaa. Yhdessäkään markkinoiden rajoittamiseen tähdänneistä yhtiöistä tai sopimuksista ei ollut kyse siitä, että uusi tulokas olisi yrittänyt tulla voimalla alalle ja kaapata valta-aseman, vaikka kartelli oli ainakin osittain reaktio uuden toimijan ilmestymiselle. Sen sijaan kyse oli siitä, että vanhat toimijat halusivat säädellä kenttäänsä ja vaikuttaa siihen, miten kannattavaa ja tuottavaa biografiliiiketoiminta oli. Trustihankkeisiin mukaan lähteneet kuuluivat biografialalla valtaa pitäneisiin ensimmäisiin toimijoihin. Nämä ensimmäiset toimijat halusivat varmistaa etujensa pysymisen ja vahvistaa omia asemiaan myös suhteessa toisiinsa, joten kyse oli kärkisijoilla käytävästä kilpailusta. Toimijoista vanhimmat ja vahvimmat selvisivät epäonnistuneista yrityksistä ilman pahempia naarmuja, kun taas Bion taustalla olleille suhteellisen tuoreille biografiliiikemiehille, kolhut olivat huomattavasti kovempia. Hankkeet epäonnistuivat ja vallitsevaksi jäi tilanne, jossa biografiliiiketoimintaa hallitsi pieni joukko suhteellisen tasaväkisiä yhtiöitä. Ensimmäisten toimijoiden etumatka suhteessa uusiin tulokkaisiin pysyi selvänä: jos joku uusi lähti alalle, oli omaa asemaa rakennettava vähän kerrallaan.

3.5. Elokuvalevityksen toimintamallit

Kansainvälisessä elokuva-liiketoiminnassa levitys oli olennainen, jopa merkittävin osa elokuvan arvoketjua, kuten esimerkiksi Gerben Bakker on korostanut.⁴⁰⁶ Esimerkiksi Ranskassa, joka oli merkittävimpiä tuottajamaita, levitys oli tuotantoyhtiöiden hallussa ja niiden valta kasvoi kiinteiden teattereiden syntymisen myötä. Vasta 1910-luvun kuluessa ja erityisesti vuosikymmenen lopulla suurissa tuottajamaissa koettiin kehitys,

⁴⁰⁵ Apollo Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 3.7.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA

⁴⁰⁶ Bakker 2008, 179–181.

jossa levitys ja biografit päätyivät samoihin omistuksiin.⁴⁰⁷ Suomessa järjestelmä toimi toisinpäin kuin tuotannon suurvalloissa. Suomessa – ja todennäköisesti muissakin vastaavissa maissa, joissa oma tuotanto oli vähäistä – levitysyhtiöt muodostuivat teattereiden yhteyteen. Se, miten keskeinen asema levityksellä oli kummissakin, pienissä ja isoissa tuottajamaissa, vain korostaa sitä, kuinka biografiliiiketoiminnan arvoketju rakentui levityksen toimintamallien ympärille.

Keväällä 1911 Erik Estlander ja Frans Engström kertoivat Helsingin raastuvanoikeudessa, että kaikkien Helsingin suurempien biografiomistajat toimivat levittäjinä. Biografit saattoivat ostaa filmit agentilta tai ulkomailta, esittää niitä viikon verran omassa biografissaan ja sen jälkeen vuokrata muihin kaupunkeihin. Vuokrat olivat niin pieniä, kumpikin miehistä korosti, ettei pelkällä vuokrauskierroksella voinut kattaa filmin hintaa, vaan että tarvittiin myös omat esitykset.⁴⁰⁸ Toisaalta, jokainen suuryhtiö vuokrasi ohjelmistojaan, joten levityksestä saatavilla tuloilla oli merkitystä.

Koska maahantuonnilla ja levittämisellä oli niin keskeinen asema, oli sen rakennuttava vakaudelle, pysyvyydelle ja luotettavuudelle.⁴⁰⁹ Elokvateattereiden ohjelmistot vaihtuivat vähintään viikoittain, joten uutta filmiä oli saatava katkeamattomana virtana, mutta kustannustehokkaasti. Filmien tuonti Suomeen ja niiden kulku läpi maan oli viimeiseen asti viritetty koneisto, jossa jokaisen osan oli toimittava suunnitelman mukaan. Suomalaisen maahantuojan/levittäjän oli pystyttävä luottamaan siihen, että filmiparselit saapuivat satamaan sovitussa aikataulussa ja sovitulla sisällöllä, samoin kuin että ohjelmistot siirtyivät paikkakunnalta toiselle sovitussa järjestyksessä ja sovittuna aikana.

Keskeistä toiminnalle oli se, että se tapahtui suomalaisista levitysyhtiöistä käsin, sillä ulkomaiset vuokraamot eivät filmejään suomalaisbiografeihin lähettäneet pitkin matkojen tähden.⁴¹⁰ Näin ollen Suomeen tarvittiin kiinteän biografitoiminnan alusta alkaen erillinen arvoketjun osa, joka hankki filmit ulkomailta ja levitti ne suomalaisille valkokankaalle. Järjestelmä sisälsi filmien maahantuonnin, niiden saattamisen esityskokonaisuuksiksi, suomen- ja ruotsinkielisten ohjelmalehtisten laadinnan, välitektien kääntämisen, ensiesityksen yhtiön pääteatterissa ja kierroksen, ensin omissa teattereissa, sitten asiakkaiden biografeissa. Vuokraamo laati aikataulun, johon se sovitti eri viikonpäivinä eri kaupungeissa tapahtuvat esitykset, puolen viikon ja viikon mittaiset esityskaudet sekä matka-ajan paikkakunnalta toiselle.

Maahantuonti vaati kontakteja kansainvälisen filmikaupan keskuksiin ja tiivistä yhteydenpitoa elokuva-alan transnationaaleihin verkostoihin. Biografiyhtiöiden rinnalla toimi filmiagentuureja, joiden ensisijainen tehtävä oli tuoda elokuvaa maahan, mutta

407 Bakker 2008, 179–182.

408 Erik Estlanderin ja Frans Engströmin todistajanlausunnot, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, neljäs käsittely, 16.3.1911, 23 §. Cal:259, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, maaliskuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

409 Vertaa Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 26–27, 32–33, 37–38.

410 Katso esimerkiksi Engberg 1977, 85.

niistä on hyvin vähän tietoa ennen 1910-luvun alkua.⁴¹¹ Filmejä ei hankittu kuin sikoja säkissä, vaan päätöksiä tehtiin pysyviin liikesuhteisiin, tunnettujen valmistamoihin ja synopsisiin luottaen. Johtajat myös kävivät paikan päällä neuvottelemassa liikesuhteista ja valitsemassa ohjelmistoja. Esimerkiksi keväällä 1913 David Fernander ja Rasmus Hallseth tekivät kahden kuukauden ulkomaanmatkan, jonka aikana seuraavan sesongin ohjelmistoihin valittiin ensiluokkaisia filmejä.⁴¹² Samanlaisista matkoista on viitteitä myös muiden yhtiöiden osalta.⁴¹³ Yhteyksiä oli eri suuntiin. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet haki jo kesällä 1907 konttoristia, jonka kielitaitovaatimuksiksi asetettiin suomi, ruotsi, venäjä ja englanti.⁴¹⁴ Edellisenä syksynä yhtiö oli ilmoittanut edustavansa neljää yhtiötä: Pathé Frères (Ranska), Charles Urban (Iso-Britannia), Edison Manufacturing (Yhdysvallat) ja Warwick Trading Company (Iso-Britannia).⁴¹⁵

Ei ole tietoa, millaisina kokonaisuuksina varhaisimmat elokuvat tulivat Suomeen. Jaakko Seppälä on kirjoittanut maahantuonnista perusyksikköinänsä ensin otos ja myöhemmin kela.⁴¹⁶ Tämän tutkimuksen yhteydessä vastaan tulleissa lähteissä otoksia tai keloja ei mainita, sillä maininnat liittyvät aina filmien hinnoitteluun. Tuonnista ja filmien hinnoista puhutaan aluksi metrimäärien perusteella, 1910-luvun puolella myös jossain määrin ja hitaasti yleistyen teoksen perusteella.⁴¹⁷ Maininnat maahantuonnista ovat harvinaisia, joten yksin niiden perusteella ei voida väittää, etteikö muunkinlaisia yksiköitä olisi filmikaupassa käytetty, mutta vaikuttaa siltä, että valtaosa filmeistä hankittiin metrimittalla. Yhtiöt koostivat niistä ohjelmistoja, joita levitettiin edelleen teattereihin. Myös näissä ohjelmistoissa

411 Opiksi ja Huviksi -teatterin liikekirjeenvaihto viittaa siihen, että ainakin Antti Aho, Erik Estlander ja Isak Julin pyrkivät agentuureja jo 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolella. Estlanderin nimi mainitaan Ernst Ovesénin kirjeenvaihdossa ja Antti Aho viittaa kirjeessään Aktiebolaget Bioon. Erik Estlander Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 24.1.1908; Esplanadin Rohdoskauppa [Ernst Ovesén] Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 18.1.1909; Antti Aho Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 16.9.1909; Olympia [Ernst Ovesén] Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 5.11.1909; Isak Julin Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.12.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

412 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakehtiölle [päiväämätön, ajoitettu keväälle 1913]. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

413 Katso esimerkiksi Nimimerkki A. I. H.: ”Maailman Ympäri”-teatterin koneenhoitajana. Johtaja Oscar Lindelöf kertoo urastaan. Elokuvateatteri 8-9/1945, 11; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.4.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA; Uusitalo 1962, 13.

414 Nordiska Biograf Kompanietin ilmoitus, Hufvudstadsbladet 16.8. ja 17.8.1907.

415 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Uusi Suometar 28.10.1906.

416 Katso Seppälä 2012, 25–27.

417 Katso metrinhinnoittelusta esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat kansainvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909; Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA; tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien leveneminen*. Haminan lehti 30.6.1914. Teospohjaisesta hinnoittelusta katso esimerkiksi Scalan mainos, Helsingin Sanomat 22.1.1911; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.2.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

mitta oli keskeinen arvon perusta. Ohjelmiston vähimmäismetrimäärä kirjattiin tarkasti näytäntökauden mittaisiin sopimuksiin, joille vuoraustoiminta perustui: biografit saivat viikoittain kiinteään hintaan kiinteän mittaisen ohjelmiston.⁴¹⁸ Ohjelmistot eivät koostuneet yhdestä maasta tai yhdeltä valmistajalta tulleista filmeistä, joten vuokraamot koostivat hankkimastaan materiaalista sopivaksi katsomiaan, vaaditun mittaisia kokonaisuuksia.⁴¹⁹

Elokuvateatteri ei pystynyt vaikuttamaan ohjelmistojen sisältöön, sillä ne tulivat levittäjältä valmiina paketteina. Ainoastaan niissä tapauksissa, että joku filmeistä oli näytetty kaupungissa jo aiemmin, sai sen vaihtaa varafilmiin.⁴²⁰ Myyntivalttina käytettiin lupausta, että filmejä vuokrattiin vain yhdelle biografille kaupunkia kohti, jotta välttyttäisiin tilanteilta, joissa kilpailija olisi jo esittänyt ohjelmiston tai osia siitä.⁴²¹ 1910-luvun taitteeseen asti elokuvien tärkein kriteeri oli uutuus, ja senkin jälkeen ennen näytetty filmi oli biografinomistajalle useimmiten arvoton. Uusinnat asettivat ohjelmiston huonoon valoon ja karkottivat asiakkaat. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteivät alan toimijat olisi olleet muilla tavoin laatutietoisia: esimerkiksi Apollo käytti Pathén nimeä vuokraustoimintansa valttina alkuvaiheissa alkaen. Mikä tahansa ennen näyttämätön filmi ei kelvannut, vaan niin katsojat kuin biografinomistajatkin olivat tarkkoja ja laatutietoisia. Jos ongelmia ilmeni, biografi älähti vuokraamolle, joka parhaansa mukaan puolusti ohjelmistoaan.⁴²²

Vuokraamoiden edustajat kiersivät keväisin ja kesäisin ympäri maata kauppamaassa sopimuksiaan, ja niitä mainostettiin säännöllisesti myös lehdissä. Erityisesti Nordiska Biograf Kompaniet julkaisi näyttäviä mainoksia eri kaupungeissa, joten kiertuekaudelta tuttu markkinointiin panostaminen jatkui edelleen.⁴²³ Sanomalehdistössä harvinaista kuvitustakin käytettiin hyväksi: keväällä 1914 Nordiskan mainoksessa suuret magneetit vetivät katsojia niihin teattereihin, jotka olivat tehneet sopimuksensa yhtiön kanssa.⁴²⁴

418 Katso esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.12.1908; Finlandia Film Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 6.6.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA. Nordiska Biograf Kompaniet mainosti vuokraamaaan esimerkiksi keväällä 1910 samalla mainoksella useissa lehdissä.

419 Katso esimerkiksi Ba:1, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

420 Katso esimerkiksi Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.8.1909; Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Nordiska Biograf Kompanietille 3.11.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

421 Katso esimerkiksi Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Karjalan Sanomat 2.7.1910

422 Katso esimerkiksi Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Olympialle 10.9.1909; Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.9.1909, 14. ja 24.9.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

423 Kiertävistä kauppaista katso esimerkiksi Kansan biografi Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle, päiväämätön 1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA. Nordiska Biograf Kompanietin vuokraamon mainoksia, katso esimerkiksi kaudelle 1910–1911: Karjalan Sanomat 2.7.1910, Heinolan Sanomat 29.6.1910, Lahden Sanomat 28.6.1910, Suomalainen 4.7.1910, Kymnlaakso 2.7.1910, Suomalainen 27.6.1910.

424 Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Hufvudstadsbladet 21.4.1914.

Huom.! Huom.!

Biografien omistajat!

Nyt on sopivin aika tehdä filmi-välikirja tulevaa näyttäntökautta varten.

Teatterin omistajille on edullista valita kilpailun kestäviä ohjelmia.

Maxim'in ohjelman edut:

MAXIM yksinään esittää elevimpiä filmiutuutuksia.
MAXIM esittää aina huolellisesti valittuja kuvia.
MAXIM esittää pelkistähän uusia kuvia.
MAXIM'in kuvat ovat valaisevasti ja hyvin sattuvasti selitetyt.
MAXIM esittää näyttämökandien uutuuudet useinkin ennemmin kuin mannermaalla.
MAXIM esittää aina kuvia, jotka herättävät suurinta huomiota.
Huom.! *Fantomas-sarja*, jota jatketaan ensi näyttämökaudella.

Arvoisat biografien omistajat, ryhtykää heti neuvottelemaan Maxim'in kanssa, jos Te haluatte syrjäyttää kilpailijanne ja saada ohjelman aikaisemmin käsiinne.

TEATTERI MAXIM

POHJOIS ESPLANADINKATU 39.

8951

Huom! Herrat Biografinomistajat Huom!



Kuten terästä vetää puoleensa
magneetti niin samoin
vetää puoleensa yleisöä
Teidän teatterinne
jos Te esitätte
Nordisk Biograf Komp.
Suuremmissa kilpailunkestäviä ohjelmia,
joita Helsingissä esittävät
SCALA
ja
ELDORADO. 8890

Hankkikas siis ajoissa meidän tunnustetusti kelvolliset, ensiluokkaiset ohjelmaamme ja siten olette tuuvanneet teillemme
!! Hyvän lähestyvän näyttämökauden !!

Biografiteatteri KALEVA

Itä Viertotie 5.

Huomenna maanantaina suuri Ensi-näytös.

Huom.!

Jännittä ja mukaansatempaava sotinäytelmä.

Joka kevät sopimukset uusittiin ja helsinkiläisvuokraamot houkuttelivat muiden paikkakuntien biografien omistajia asiakkakseen. Lähde: Helsingin Sanomat 26.4.1914.

Jokainen biografi neuvotteli erikseen vuokraamon kanssa sopimuksesta. Hintaan vaikutti se, kuinka nopeasti ohjelmiston sai. Kyse ei ollut siitä, että olisi ollut tärkeää saada elokuvat ennen naapurikaupunkia, vaan siitä, että mitä useammalla biografilla filmit olivat jo ehtineet käydä, sitä kuluneemmat ne olivat. Filmit saattoivat vaurioitua huolimattoman käsittelyn tai huonokuntoisten projektorien tähden. Pahimmillaan ne olivat saapuessaan sellaisessa kunnossa, ettei esittäminen onnistunut. Rikkoontuminen kostautui kierroksen seuraaville teattereille, erityisesti kun ohjelmistot saapuivat aina viime hetkellä, usein jopa ensi-iltapäivänä.

Kumpikin osapuoli piti tiukasti kiinni oikeuksistaan. Ainakin Nordiska Biograf Kompanietilla oli valmiiksi painettu huomautuskirje ja ohjeet, joilla haluttiin varmistua siitä, että biografin projektori oli kunnossa ja sitä käytti ammattitaitoinen koneenhoitaja.⁴²⁵ Biografit puolestaan valittivat hajonneista filmeistä ja epäluotettavista edeltäjistään esitysketjussa. Aikataulujen pettäminen sai osapuolet tulistumaan: normaalisti vuokraamoiden ja teattereiden välinen kirjeenvaihto oli kohteliasta ja opittuihin kirjeaavoihin perustuvaa, mutta jos filmit myöhästelivät tai biografi vaihtoi omatoimisesti edelleenlähetyksen ajankohtaa, korulauseet katosivat ja kummatkin sanoivat sanottavansa kiertelemättä.⁴²⁶ Tilanne saattoi kärjistyä niin pitkälle, että toinen uhkasi sopimuksen purkamisella, mihin toinen vastasi uhkaamalla sopimusrikkomuksesta koituvilla kustannuksilla.⁴²⁷

Näytäntökaudet alkoivat ja päättyivät eri biografeissa eri aikaan, minkä lisäksi osa niistä toimi myös kesällä. Näin ollen kausien alussa tai lopussa saatettiin joutua katsomaan uusintaohjelmia tai muuta varsinaisen ohjelmiston ulkopuolista, ”kakkosluokan” filmiä. Varsinainen ohjelmisto lähti liikkeelle vuokraamoyhtiön Helsingin sesongin aloituksen mukaan: syksyn ensimmäinen varsinainen ohjelmisto ehti vasta viikkoja myöhemmin maaseudun teattereihin.⁴²⁸ Ensimmäisen vuoron vuokra saattoi olla jopa kaksinkertainen kolmanteen vuoroon verrattuna. Siitä ei ole tietoa, kuinka pitkään filmit kiersivät, mutta tarjouskirjeissä mainittiin jopa seitsemäs ja kymmenes vuoro.⁴²⁹

425 Nordiska Biograf Kompanietin painettu päiväämätön kirje, voi liittyä kirjeeseen Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 3.4.1914. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

426 Katso esimerkiksi Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiö Nordiska Biograf Kompanietille 17.11.1911, Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 1.9.1913, Olympia Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 17.3. ja 18.3.1909, sekä Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön saamat ja lähettämät sähköiset Nordiska Biograf Kompanietille vuosina 1911–1914. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

427 Katso esimerkiksi Olympian ja Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön välinen kirjeenvaihto 8., 16., 23., 25., 31.10.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

428 Eri aikoihin käynnistyvistä näytäntökausista, katso esimerkiksi Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiö Olympialle 7.8.1912. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

429 Katso esimerkiksi Ernst Ovesén Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 27.12.1908; Reinhold Ryyänen Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 23.1.1909; Oy Apollo Ab Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 2.3.1911; Finlandia Film Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 6.6.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

Koska sopimukset neuvoteltiin erikseen, hinnat saattoivat vaihdella suuresti. Uusien toimijoiden ilmestyminen ja käytetty filmi polkivat hintoja, minkä takia syksyllä 1909 vuokraamot tekivät edellisessä luvussa esitellyn kartellisopimuksen, jonka mukaan filmejä ei vuokrattu alle 75 markan viikkohintaan.⁴³⁰ Kartelli rikkoutui jo muutaman kuukauden päästä, ja alusta alkaen sitä sotki myös se, että pikkukaupungeissa oli usein kaksi viikoittaista ensi-iltaa, joten vuokra-aika oli viikon sijasta kolme tai neljä päivää.⁴³¹ Tässä oli ero Helsingin ja muun maan välillä, sillä pääkaupungissa oli pääosin viikon mittaiset ohjelmistot läpi 1910-luvun.

Vuokraamot toimittivat teattereille myös kalustoa ja varaosia. Esimerkiksi projektorikauppaan saattoikin kuulua lupaus tai tarjous erillishintaisesta koulutuksesta Helsingissä tai biografipaikkakunnalla.⁴³² Kouluttaminen oli vuokraamon etu, sillä se esti filmien rikkoutumista. Tiukimmillaan vuokrasopimuksen saaminen jopa edellytti kouluttautumista.⁴³³ Filmien lisäksi teatterit tarvitsivat myös musiikin, mutta se hankittiin eri yhtiöiltä. Aivan 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopussa suurimpiin teattereihin alkoi ilmestyä muusikoita ja orkestereita, mutta pääosin soitosta vastasi soittokone tai mekaaninen piano, joihin musiikkiliikkeen vuokrasivat elokuvamusiikkeja.⁴³⁴

Ohjelmistojen kokonaispituus nousi nopeasti 1910-luvun taitteessa. Vuonna 1907 Ståhlbergin Apollo vuokrasi 600 metrin eli hieman yli puolen tunnin mittaista ohjelmaa. Seuraavana vuonna Nordiska Biograf Kompanietin ohjelma oli 800 metriä, vuonna 1909 jälleen 600 metriä. Seuraavina vuosina yhtiöt tarjosivat 900–1000 metrin ohjelmistoja, mutta vuonna 1913 pituudeksi ilmoitettiin jo 1 200–1 300 metriä.⁴³⁵ Vuokrahinnoissa ei tapahtunut suuria muutoksia vuosina

430 Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.8.1909; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 14.2.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

431 Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Olympialle 10.9.1909; Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.9.1909, 5.11.1909 ja 15.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

432 Katso esimerkiksi Apollo Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 10.12.1908; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 8.12.1908 ja 2.1.1909. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

433 Maailman ympäriin mainos, Uusi Suometar 3.4.1904. Samaa mainosta julkaistiin myös muissa pääkaupungin lehdistä maaliskuun vaihteessa.

434 Helsingin musiikkikauppa Fazer Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 14.4.1910, 24.8.1910, 30.8.1911; A. Apostol Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.4.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA. Musiikista katso myös Hirn 1981a, 301.

435 Apollo Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 10.1.1907, Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.12.1908, 16.6.1909, Sitoumus Nordiska Biograf Kompanietin ja Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön välillä 31.8.1910, Apollo Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 2.3.1911, Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 13.6.1911, Kansan Biografi Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 1913, päiväämätön. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

1908–1911, joten metrikohtainen kustannus pieneni ohjelmistojen pidetessä.⁴³⁶ Eri yhtiöiden hinnoissa oli suuria heittelyitä, mutta biografit pystyivät tinkimään itselleen alennuksia.⁴³⁷ Pitkälliset neuvottelut ja hinnanalennukset kertovat pik-kupaikkakuntien biografienvallasta: helsinkiläisvuokraamot eivät voineet sanella tahtoaan, vaan niiden oli tingittävä tavoitteistaan sopimusten saamiseksi. Kyse oli varmasti myös siitä, että tuttu, luotettavaksi todettu liiketoveri oli kannattavampi säilyttää hinnanalennuksella, kuin ottaa uusi tuntematon tilalle ja saada samalla riski filmien myöhästymisestä ja rikkoontumisesta.

Ohjelmistojen piteneminen 1910-luvun taitteessa liittyi filmien pitenemiseen, joka oli kiivainta vuoden 1911 tienoilla. Varhainen globaali, ensyklopedinen tai attraktioiden elokuva oli muuttunut enemmän kansallisia ja kertomuksellisia piirteitä sisältäväksi. Jo 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla näytelmäelokuva valtasi alaa ja eri maiden elokuvatuotannot alkoivat saada ominaispiirteitä, jotka erottivat ne tosistaan. Kyse ei ollut valtiollisista tai kulttuurisista ideoista tai ajatusrakennelmista, vaan tyyllillisistä ominaisuuksista, joita pidettiin tyypillisinä jonkin valtion alueella toimineiden yhtiöiden valmistamille elokuville, ja jotka olivat osa elokuvien markkinointia.⁴³⁸

Jaakko Seppälän mukaan Suomessa olisi vasta 1920-luvun alusta alkaen elokuvien valmistusmaihin kiinnitetty enemmän huomiota.⁴³⁹ Tämän tutkimuksen lähdeaineistot korostavat, ettei Suomi kulkenut erityisen voimakkaasti muuta maailmaa jäljessä. Tieto elokuvien alkuperästä oli läpi 1910-luvun osa biografienvallan markkinointia ja filmeistä kirjoittamista, ja muoti-ilmiöt tai ”buumit” (tai epäsuosio) liittyivät yhtiöiden ohella myös tietyissä maissa valmistettuihin elokuviin.⁴⁴⁰

436 Esimerkiksi kolmannessa vuorossa taksana oli 50–60 markkaa, vaikka vuoden 1909 kartellisopimuksen mukaan viikkovuokran olisi pitänyt olla vähintään 75 markkaa. Katso Erns Ovesén Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.12.1908, Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 6.8.1909, Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Olympialle 15.6.1910, Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 13.6.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

437 Vertaa esimerkiksi Nordiska Biograf Kompanietin ja Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön sopimusluonnokset, 24.5.1910 (75 markkaa), päiväämätön elokuu 1910 (60 markkaa) ja sopimus 31.8.1910 (50 markkaa). F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

438 Garncarz 2008, 188–191, katso myös Gunning 2006, 385–386. Käytän tässä termiä ”globaali” Tom Gunningin määritelmän mukaisessa merkityksessä. Katso tarkemmin Gunning 2008, passim. Globaalin ja transnationaalin suhteesta, katso esimerkiksi Kääpä ja Seppälä 2012, 27–28.

439 Seppälä 2012, 33.

440 Katso esimerkiksi Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografens terrängvinningar*. Björneborgs tidning 6.10.1908; Tuntematon kirjoittaja: *Lefvande Bilder*. Syd-Österbotten 21.11.1908; tuntematon kirjoittaja: *Från Kongens by*. Björneborgs tidning 18.7.1911; Tuntematon kirjoittaja: Biograf-kris? Björneborgs tidning 19.6.1913; Tuntematon kirjoittaja: *Miten suuri pohjoismaisten filmitehtaiden vienti on*. Aamulehti 27.9.1913; Tuntematon kirjoittaja: Elävien kuvien leveneminen. Haminan lehti 30.6.1914; Tuntematon kirjoittaja: *Om filmindustrin*. Björneborgs tidning 1.2.1916. Vastaavia artikkeleita löytyy runsaasti myös Biograafilehdestä ja Biosta vuosilta 1915 ja 1916.



P. Esplanadinkatu 39.

Näytäntöjä: sunnuntaisin klo 2–11 i. p.
 lauantaisin „ 4–11 i. p.
 muina päivinä „ 5–11 i. p.
 Pilettien hinnat: Aitiot 1: 50, 1:25, muut palkat 1: —
 75 ja 50 p. Puhelin 39 48.

Huomenna maanantaina uusi ohjelma!

Niagara.

Tätä erittäin kaunisti väritettyä kuvaa ei ole sekoitet-
tava täällä aikaisemmin näytettyihin Niagara-kuviin.

+++++

Huom. Taidefilmi. Huom.

Kosto.

3-osainen murhenäytelmä.

Pääosat esittävät Rya Edith Baermann, hrat Seemann,
Psilander, Roose ja Wiehe.



Pathén Sanomalehti N:o 140.

Viimeiset mielenkiintoisimmat uutiset suuresta maail-
masta.

+++++

Huom.! Maxim alennusliput.

21284

Pitkä näytelmäelokuva muutti ohjelmistojen markkinointia. Mainosten näytävävyys kasvoi ja tärkeimmät filmit saivat piirroskuvan lehteen. Lähde: Helsingin Sanomat 19.11.1911.

Niinkin kaukaa kuin vuodelta 1908 löytyy lehtiartikkeli, joka kuvasi eri maissa koettuja filmialan voittoja.⁴⁴¹

Se, millaisilla sanamuodoilla tai näkökulmilla elokuvien alkuperästä kirjoitettiin, oli tietenkin erilainen kuin paria vuosikymmentä myöhemmin, mutta se ei tarkoita, ettei alkuperällä ollut merkitystä. Elokuvaista kirjoittaminen kehittyi siinä missä filmit ja niiden sisältökin. Elokuva kiinnosti lehtimiehiä alkuaajoistaan lähtien, biografialan toimijat käyttivät lehdistöä markkinointinsa välikappaleina. Erillistä elokuvaan keskittyntä lehdistöä ei ollut (lukuun ottamatta lyhyitä kokeiluja), mutta sanomalehdistö oli ainakin jossain määrin kiinnostuneita elokuvasta, joten ne osaltaan osallistuivat biografialaan liitettyjen mielikuvien ja symbolisen pääoman rakentamiseen. Välillä käytiin kiihkeääkin debattia, lehdet kopioivat toinen toistensa juttuja ja ainakin yhdellä lehdellä oli toimittaja tai avustaja, joka kirjoitti ajan säännöllisesti elokuvaan liittyvistä ilmiöistä.⁴⁴² Suomi ei ollut eristyksissä elokuvan transnationaaleista virtauksista ja muoti-ilmiöistä, vaan elokuvaa hahmotettiin täällä hyvin samanlaisilla tavoilla kuin muuallakin.

Vuoden 1911 tienoilla pitkä näytelmäelokuva löi itsensä läpi, vaikka se, mikä käsitettiin pitkäksi näytelmäelokuvaksi 1910-luvun alussa, ei enää muutamaa vuotta myöhemmin täyttänyt määritelmää, sillä pituudet kasvoivat. Keskeisin yhtiö muutoksessa oli tanskalainen Nordisk Films Kompagni, jonka draamat olivat Suomessakin suosittuja. Pian muutkin tanskalaiset ja muiden maiden tuotantoyhtiöt tuottivat ”täyden tunnin näytelmäelokuvia”, jotka olivat mainoslauseista huolimatta parin kolmen kelan eli 30–50 minuutin mittaisia.⁴⁴³ Aikaisemmin vajaan tunnin mittaiseen ohjelmistoon oli saattanut kuulua jopa yli kymmenen lyhyttä, parin minuutin mittaista filmiä, mutta 1910-luvun puolivälissä pääfilmin oheen mahtui vain pari muuta patkkaa, yleensä ajankohtais- tai luontokuva sekä hupailu.⁴⁴⁴ Muutoksesta huolimatta ohjelmisto säilyi elokuvaesitysten perusyksikkönä ainakin 1920-luvulle saakka. Vielä sen jälkeen nykyisen mittansa saaneiden näytelmäelokuvien ohessa näytettiin lyhyempiä alkukuvia. Ohjelmisto oli kokoelma erilaisia, toisistaan riippumattomia filmejä, joiden yhteiskesto (kelanvaihtoineen ja tuuletustaukoineen) täytti esitykselle asetetun ajan.

Varhaisvaiheissaan ”täyden tunnin näytelmäelokuvat” olivat huomattavasti perusohjelmaa kalliimpia, joten niitä ei voitu levittää normaaliosimuksella. Syntyi kahtalainen vuokrausmalli, jossa viikkohinnalla sai normaaliohjelmiston, minkä ohella

441 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematografens terrängvinningar*. Björneborgs tidning 6.10.1908.

442 Lehti, jossa julkaistiin runsaasti elokuva-aiheisia kirjoituksia, oli Björneborgs tidning. Kirjoituksia löytyy ainakin vuosilta 1906–1917, mutta on mahdollista, että tarkempi tutustuminen lehteen laventaa aikarajausta.

443 Koska aikalaisille pitkän näytelmäelokuvan määritelmä oli liukuva, tässä tutkimuksessa siitä ei käytetä tarkkaa, esimerkiksi kelamäärään tai metrimittaan perustuvaa määritelmää. Pitkä näytelmäelokuva oli filmi, joka oli pituudeltaan sellainen, että sitä saatettiin aikalaiskatsojille mainostaa pitkänä eli ohjelmiston muita filmejä huomattavasti pidempänä elokuvana.

444 Ohjelmistoista vuoden 1911 tienoilla, katso Hupaniittu 2010, 57–63.

mainostettiin erikoishintaisia huippufilmejä. Ensimmäinen tällainen elokuva, jota jyvaskyläläiselle Opiksi ja Huviksi -teatterille kaupattiin marraskuussa 1910, oli *Val-koinen orjakauppa*⁴⁴⁵, tarina kunniallisen kihlatun tytön joutumisesta ilotalon pitäjien kynsiin. Se oli tanskalaisyhtiö Nordisk Films Kompagnin ensimmäinen pitkä elokuva ja yksi senastisen elokuvahistorian suurimmista menestyksistä.⁴⁴⁶ Filmin suomalainen levittäjä Nordiska Biograf Kompaniet kehui sen vetäneen katsomot täyteen ja esitysten jatkuneen viikkoja jokaisella paikkakunnalla. Sitä tarjottiin kaksinkertaisella hinnalla normaalin taksaan nähden, mutta kolmen tai neljän päivän sijaan filmi luvattiin koko viikoksi.⁴⁴⁷ Markkinointi onnistui, sillä pian Nordiska ilmoitti, ettei voinut vahvistaa esitysaikatauluja, koska tilauksia oli tullut niin paljon. Seuraavan filmin kohdalla yhtiö nostikin hintoja: tanskalaisen Kosmorama-yhtiön *Kuilua*⁴⁴⁸ kaupattiin paria kuukautta myöhemmin peräti nelinkertaisella summalla normaaliin nähden. Nordiska oli maksanut elokuvasta ennennäkemättömän summan, 5 600 markkaa, mutta sillä oli saatu kaksi kopiota.⁴⁴⁹ Kyseessä saattoi olla ensimmäinen ulkomainen elokuva, jota levitettiin Suomessa useammalla kuin yhdellä kopiolla. Tällä kertaa mainoskirjeessä korostettiin yksinoikeutta Suomen levitykseen, mikä kuului olennaisena osana uudenlaiseen, entistä arvokkaamman elokuvan kauppaan.⁴⁵⁰

Kehuista huolimatta *Kuilua* ei saatu ainakaan Jyväskylään vuokrattua pyydetyllä 200 markan hinnalla. Teatteri tinki ja sai Nordiska Biograf Kompanietin tarjoamaan yhteissopimusta: *Kuilun* saisi 100 markalla, jos samalla tehtäisiin 100 markan sopimus elokuvasta *Pimeästä Köpenhaminasta eli Talonpoikain petkuttajan kynsissä*⁴⁵¹, jonka valmistaja oli niin ikään tanskalainen Biorama.⁴⁵² Täyden tunnin filmejä oli yhtäkkiä liikkeellä useita, niillä useita eri valmistajia, mutta alkuperämaana kaikilla Nordiska Biograf Kompanietin tarjoamilla oli Tanska.

445 *Den Hvide Slavehandel*, Nordisk Films Kompagni, Tanska 1910, Nationalfilmografien-tietokanta [www].

446 Filmografisten tietojen mukaan elokuvan pituus oli 603 metriä eli noin 21 minuuttia, mutta Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurille se ilmoitettiin peräti 930 metrisenä. ”Den hvide Slavehandel (Nordisk Films Kompagni 1910)”, Nationalfilmografien-tietokanta [www], Tarkastus 326/17.2.1911. Ba:1, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

447 Nordiska Biograf Kompanietin ja Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön välinen sopimus 31.8.1910, Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 12.11.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

448 *Afgrunden*, Kosmorama, Tanska 1910, Nationalfilmografien-tietokanta [www].

449 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 22.1.1911; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.2.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA. Elokuvan markkinoinnista katso tarkemmin Hupaniittu 2013, passim.

450 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.2.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

451 *Fra det mørke København - I Bondefangerklør*, Biorama, Tanska 1910, Nationalfilmografien-tietokanta [www].

452 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.2.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

Tanskalaisten ja muissa maissa tuotettujen pitkien elokuvien läpimurto vuoden 1911 aikana oli ilmeinen. Ohjelmistopohjainen vuokrausjärjestelmä ei kadonnut tai ollut uhattuna, mutta rinnalle nousi erillisvuokrausten ja yksinoikeuksien toimintamalli. Jo vuonna 1911 Suomessakin puhuttiin Monopol-filmeistä, jolla tarkoitettiin yksinoikeuksilla vuokrattuja elokuvia.⁴⁵³ Elokuvien tuottajien ja välittäjien tekemillä monopolisopimuksilla rajattiin liikkeellä olevien kopioiden määrää, sillä oli tärkeää antaa yhdelle toimijalle yksinoikeus rajattuna aikana ja rajatulla alueella esittää ja/tai vuokrata tiettyä elokuvaa. Kun aikaisemmin yksinoikeus oli voitu hankkia koko tuotantoon, nyt se koski määrättyä elokuvaa ja kustannukset nousivat huimasti.⁴⁵⁴ Samalla myös elokuvien markkinointi muuttui. Kun yksittäiseen pääohjelmaan panostettiin huomattavia summia, nousi se myös mainonnassa tärkeimmäksi. Aikaisempien tasaveroisena esiteltyjen filmien sijaan keskiöön nousi pitkä näytelmäelokuva, josta parhaimmillaan painettiin lehteen kuva. Ylipäättään mainosten koot kasvoivat, vaikka vaihtelua oli runsaasti: ainakin Helsingin Sanomissa biografinomistajat seurasivat toistensa toimintaa ja muuttivat ilmoittelukokoa suurin piirtein samaan tahtiin suuremmaksi tai pienemmäksi.⁴⁵⁵

Yksinoikeuselokuvat tulivat suomalaisen vuokrausjärjestelmän jatkeeksi, joten biografinomistajan arvioitavaksi jäi, halusiko hän panostaa pitkiin näytelmäelokuviin, joiden hinnat olivat korkeammat, mutta joiden tuotto-odotuksetkin olivat perusohjelmistoja paremmat. Vähitellen ne tulivat myös osaksi normaali-ohjelmistoja. Kun pitkistä filmeistä oli tullut tarpeeksi yleisiä, valtaosa niistä levitettiin normaalisopimuksilla, ja kalleimmat suurfilmit jäivät erillisvuokrattaviksi. Esimerkiksi Helsingin suurimmissa teattereissa näytettiin vuoden 1911 murroksen jälkeen käytännössä joka viikko pääohjelmana pitkä näytelmäelokuva, mutta jyväskyläläisteatterin kanssa käydyssä liikekirjeenvaihdossa erillisvuokruksista puhuttiin vain pari kertaa vuodessa.⁴⁵⁶

Monopolioikeudet merkitsivät vuokraamoiden väliseen kilpailuun uutta tekijää. Alkuun Nordiska Biograf Kompaniet sai keskeisimmät tanskalaissuosikit, mutta myöhemmin vahvoille nousi vuonna 1911 perustettu Maxim,⁴⁵⁷ jota käsitellään tarkemmin seuraavissa luvuissa. Tarvittaessa yksinoikeusrikkeistä taisteltiin oikeudessa asti, mikä kertoo sopimusten taloudellisesta merkityksestä. Ristiriidat kertovat kilpailun taloudellisesta merkityksestä. Tietoja siitä, kuinka paljon biografit tai vuokraus tuottivat, ei ole, mutta muutamista luvuista voidaan toiminnan mittakaavoja arvioida.

453 Stjärnbiografen Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.8.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

454 Müller 1994, 126, Blom 2003, 144.

455 Esimerkkejä erityisen suurista ja näyttävistä mainoksista, katso Helsingin Sanomat 29.10.1911, 19.11.1911, 1.12.1912, 22.12.1912, 12.4.1914.

456 Scalan mainokset Helsingin sanomissa vuosina 1912–1914, vertaa F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

457 Katso esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 2.11.1911, 18.1.1912, 18.5.1912, Teater Maxim Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 6.3.1913, 25.5.1913, 8.8.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

Vuonna 1909 Helsingin Sanomat mainitsi ohjelmiston hankintahinnaksi 1,5 markkaa metriltä eli ohjelmistolta 1 200–1 800 markkaa. Vuoden 1911 alussa biografinomistajat kertoivat, että vuosittain filmiä tuotiin noin neljännesmiljoonan markan edestä.⁴⁵⁸ Luvut yhdistämällä saadaan vuosittaiseksi tuonniksi noin 170 000 metriä filmiä tai 140–200 ohjelmistoa. Varsinainen sesonki syyskuun alusta toukokuun loppuun oli noin 40 viikkoa, joten luvuilla tarkoitettiin 4–5 viikoittaista rinnakkaista ohjelmaa, mikä viittaisi siihen, että Suomessa olisi ollut 4 tai 5 levitystoimintaa harjoittanutta biografiikettä. Todennäköisesti näihin lukuihin kuului vain ”laatuohjelmistoja” tarjonneiden yhtiöiden maahantuonti, joten käytetyn filmin vuokraustoiminta on mitä ilmeisimmin nostanut kokonaislukuja.

Vuonna 1911 agentuurien omistajat Frans Engström ja Erik Estlander kertoivat edullisimmat ohjelmistot 500–600 markan hintaisiksi.⁴⁵⁹ Mahdollisesti Engström ja Estlander puhuivat tässä kohdin kakkosluokan ohjelmistoista, sillä hinta oli huomattavan alhainen.⁴⁶⁰ Vuonna 1914, jolloin ohjelmistot olivat 1 200–1 300 metrin mittaisia, Erik Estlander eritteli hintoja: värjäämätön 1,25 mk/metri, toonaamalla värjätty 1,35–1,40 mk/metri, tintaamalla värjätty 1,65 mk/m ja Suomessa tuotettu 2,50 markkaa metri.⁴⁶¹ Näillä luvuilla kokonaishinta liikkuisi 1 500–2 000 markan tuntumassa - kokonaan suomalainen ohjelmisto olisi maksanut yli 3 000 markkaa valmistaa, jos sellaisia olisi tehty. Samaan hintaluokkaan nousi tanskalainen Kuiluelokuva, jonka kahdesta kopiosta Nordiska Biograf Kompaniet alkuvuodesta 1911 maksoi 5 600 markkaa.⁴⁶²

Biografiyhtiöt tarjosivat yhtä ohjelmistoa viikossa, mikä perustui pääkaupungin ensi-iltatahtiin. Vaikka yhtiöllä olisi ollut Helsingissä useampi teatteri, ei yleensä

458 Tuntematon kirjoittaja: *Elävienkuvien teatterit ja poliisensensuuri*. Helsingin Sanomat 29.1.1911.

459 Pääkirjoitus: Elävät kuvat kansanvalistuksen palveluksessa. Helsingin Sanomat 18.5.1909; Erik Estlanderin ja Frans Engströmin todistajanlausunnot, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, neljäs käsittely, 16.3.1911, 23 §. Cal:259, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, maaliskuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

460 Hintatieto liittyi Hjalmar V. Pohjanheimon uran alkuvaiheisiin, josta tiedetään muista lähteistä, että hän levitti käytettyjä ohjelmistoja. Lucie Lindholm-Videll Hjalmar V. Pohjanheimolle 5.10.1910. Liite D, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, toinen käsittely, 19.1.1911, 33 §. Cal:257, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, tammikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA; Olympia (Dagny Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

461 Myös vuodelta 1914 löytyy lehtijuttu, joka kertoo muutaman vuoden takaiseksi hinnaksi 1,5 markkaa metriltä. *Elävät kuvat kansainvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909; Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA; tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien leveneminen*. Haminan lehti 30.6.1914. Katso myös Kansan Biografi [August Sorjanen] Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle [päiväämätön] 1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

462 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 22.1.1911.

rinnakkaisille ohjelmille ollut tarvetta, sillä biografit oli sijoitettu eri puolille kaupunkia niin, että yhden ohjelmiston saattoi kierrättää niissä kaikissa vuoron perään. Pikkupaikkakunnilla ensi-iltoja oli sen sijaan usein kaksi viikossa, joten filmien tarve oli kaksinkertainen. Biografiyhtiöillä ei ollut halua vastata tähän tarpeeseen. Syyksi nimettiin se, että yleisön ajateltiin kyllästyvän filmeihin, jos niitä oli liikaa esityksissä. Samoin korostettiin filmien kuljettamisesta aiheutuvia ongelmia, vaikka filmejä olisi ollutkin saatavilla niin paljon, että yhtiöt olisivat voineet rinnakkaisia ohjelmistoja koosta.⁴⁶³ Tästä syystä maaseutukaupunkien biografit tekivät vuokrasopimuksen kahden helsinkiläisyhtiön kanssa ja tällä tavoin saivat tarvitsemansa kaksi viikoittaista ohjelmistoa. 1910-luvun kuluessa tilanne kuitenkin muuttui. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet tarjosi kahta ohjelmistoa syksystä 1913 alkaen.⁴⁶⁴ Syy muutokseen ei ollut vuokraamon tarpeissa vaan Fernander ja Hallseth hankkivat omistukseensa Eldorado-teatterin,⁴⁶⁵ joten heidän biografeissaan filmiohjelmia ei kierrätetty, kuten tapahtui kilpailijoiden pääkaupungin ketjuissa.

Ensimmäisen viikon vuokra oli 1910-luvun taitteessa noin 100–300 markkaa, ja seuraavien vuorojen hinnat putosivat nopeasti noin 50 markkaan.⁴⁶⁶ Estlander kertoi vuonna 1914, että helsinkiläisille teattereille hän vuokrasi 200 markalla, muihin kaupunkeihin 50 markalla ja pikkupaikkakunnille 10–20 markalla.⁴⁶⁷ Pelkällä vuokraamisella olisi ollut vaikea kattaa hankintakustannuksia. Vaikka vuokraamon toiminta vaati valtavan työn, ei sen merkitys biografiyhtiön tuotoissa ollut niin määräävä kuin voisi kuvitella. Esityksiä järjestettiin päivittäin jopa kuusi tai kahdeksan. Kallein pääsylippu maksoi yleensä markan aikuiselta ja puolet lapselta, joten hankintahinta oli kasassa jo ensimmäisellä viikolla, jos jokaiseen näytökseen tuli 30 täyden maksun maksavaa katsojaa. Tällaiset katsojamäärät eivät vielä pitäneet teattereita pystyssä, sillä osansa veivät henkilökunta, musiikki, verot ja monet muut kustannukset, mutta ne paljastavat, että esitykset olivat taloudellisesti tärkeimpiä. Vuokrausjärjestelmän mittavuus kertoo kuitenkin, että myös siitä haluttiin tuloja. Ensi-iltakierros omissa teattereissa takasi sen, että kustannukset saatiin katettua, kun taas vuokraustoiminta toi lisätuottoa ja teki järjestelmästä entistä vakaamman, kun tuloja tuli useista lähteistä.

463 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 29.12.1908, 2.1.1909; Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 28.7.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

464 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle päiväämätön [keväät 1913] ja 10.6.1913. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

465 Nordiska Biograf Kompanietin kirje Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 10.6.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

466 Katso esimerkiksi Ernst Ovesén Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.12.1908 ja Apollo Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 2.3.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

467 Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

Kun filmi oli kierroksensa tehnyt, sillä oli kaksi mahdollista kohtaloa. Osa päättyi biografilikkeiden varastoihin, joissa jo 1910-luvun taitteessa oli kymmenien tai satojen tuhansien metrien kokoelmat.⁴⁶⁸ Loput myytiin eteenpäin Pietariin.⁴⁶⁹ Lyyran omistaja Hjalmar V. Pohjanheimo kertoi vuonna 1912, että Venäjällä maksettiin 30–40 prosenttia filmin alkuperäisestä hinnasta.⁴⁷⁰ Emävaltakunnassa tekijänoikeuksista tai muista sopimuksista ei välitetty senkään vertaa kuin Manner-Euroopassa, joten filmikauppa Pietariin oli helppoa riippumatta alkuperäisen myyjän asettamista ehdottamista. Minkäänlaisia ongelmia ei vaikuta jälleenmyynnistä syntyneen, joten Venäjän-kauppa toi tervetulleeseen lisän tuottoihin. Todennäköisesti suomalaisiin varastoihin päätyivät sellaiset elokuvat, joilla katsottiin vielä olevan ansainnan mahdollisuuksia, mutta toisaalta samoista elokuvista olisi mitä ilmeisimmin Pietarissakin voinut saada paremman hinnan.

Ulkomaille voitiin viedä myös yhtiöiden omaa tuotantoa. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet mainosti vuonna 1908, että yhtiön kuvat näytettiin Ruotsissa, Pietarissa ja Berliinissä kaikkein parhaimmillekin yleisöille.⁴⁷¹ Siitä ei ole tietoa, oliko kyse pelkistä mainoslauseista, vai onnistuiko Nordiska kauppamaan tuotantoaan ulkomaille. Maat ja Kansat -yhtiön puolestaan myi keuhällä 1909 Nordisk Film Kompagnille yhden negatiivin, mutta kaupat jäivät lyhyeen, sillä filmi oli osin käyttökelvoton ja tanskalaisyhtiö kieltäytyi jatkosta.⁴⁷²

Yhteydet Pietariin syntyivät samaan aikaan kiinteän biografilike-toiminnan kanssa. Jo loppuvuodesta 1907 Maat ja Kansat mainosti, että sillä oli filiaali Venäjällä.⁴⁷³ Ilmoituksessa ei eritelty, millainen toimisto oli tai missä se sijaitsi, mutta todennäköisesti kyse oli vuokraamosta tai filmikaupasta huolehtineesta toimistosta Pietarissa. Jo muutamaa kuukautta aikaisemmin Nordiska Biograf Kompaniet oli etsinyt lehti-ilmoituksella konttoristia, joka kotimaisten kielten lisäksi taitaisi niin englantia kuin venäjääkin.⁴⁷⁴

468 Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiö Antti Aholle, päiväämätön [1909?], Apollo Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 3.7.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA; Nordiska Biograf Kompanietin mainos, Hufvudstadsbladet 8.4.1911; Elokuvateatterien omistajat senaatille 24.8.1910. Akti SD 2350/330, 25.8.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

469 Isak Julin Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 7.12.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

470 Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele-massa*. Helsingin Sanomat 13.2.1912.

471 Olympia-teatterin mainos, Åbo Underrättelser 30.4.1908.

472 Salmi 2002, 25–26.

473 Maat ja Kansat -teatterin mainos. Åbo Underrättelser 22.12.1907.

474 Nordiska Biograf Kompanietin ilmoitukset Hufvudstadsbladet 2. ja 3.7.1907 sekä 16. ja 17.8.1907. Rekrytoiduksi tuli neiti Signe Öhman (1885–1973), joka muistelmätietojen mukaan aloitti yhdeksän vuoden kautensa Nordiska Biograf Kompanietin ulkomaankirjeenvaihtajana juuri vuonna 1907. Uusitalo 1962, 13. Neiti Öhmannista tuli vuonna 1916 rouva Signe Adams, kun hän avioitui Abel Adamsin kanssa. Signe Adams nousi Adams-Filmin johtajaksi vuonna 1938 kuolleen miehensä jälkeen.

Syksyllä 1908 myös Nordiska Biograf Kompaniet avasi Pietariin toimipisteen, jota johti toinen yhtiön johtajista Rasmus Hallseth.⁴⁷⁵ Konttorin yhteystiedot löytyvät venäläisestä Sine-Fono-lehdestä lokakuusta 1908 seuraavan vuoden elokuuhun asti. Lisäksi yhtiö julkaisi lehdestä kolme näyttävää mainosta. Ensisijaisesti biografiliikemiehille suunnatussa venäläislehdestä Nordiskan Pietarin konttori mainosti itseään skandinaavisten elokuvien sekä laitteistojen maahantuojana.⁴⁷⁶ Filmiä saatettiin viedä suoraan ulkomailta Pietariin, mutta mukana olivat mitä ilmeisimmin myös Suomessa esitetyt ohjelmistot. Suomen puolella mainostettiin ensisijaisesti filmit tehdasta, joka avattiin Pietariin viimeistään kesällä 1909. Jo muutamaa kuukautta myöhemmin kuitenkin kerrottiin, että tehdas muuttaisi pian Suomen puolelle,⁴⁷⁷ ja samoihin aikoihin filmikonttorin mainokset katoavat venäläislehdestä. Ei ole tietoa, miksi erillisen Pietarin konttorin ja tehtaan pitäminen ei jatkunut kovinkaan pitkään, mutta Rasmus Hallsethin asema niiden johtajana kertoo sille annetusta arvosta. Kyse ei ollut pienestä sivuliikkeestä, vaan mahdollisuudesta merkittävään uuteen aluevaltaukseseen, josta otettiin vastuu yhtiön ylimmässä johdossa. Samaan aikaan yhtiö rekrytoi tanskalaisen kuvaaja Age Mortensenin, joten laajentamisesta oli monenlaisia suunnitelmia. Kuvaukset epäonnistuivat, Pietarin konttori lakkautettiin ja tehdas siirrettiin Suomeen, joten yhtiö palasi alkuperäisiin ydinalueisiinsa, elokuvien esittämiseen ja levittämiseen Suomessa.

Kolmas, jolla oli toimipiste Pietarissa, oli Aktiebolaget Bio. Perustamisuutisten yhteydessä kerrottiin, että yhtiö oli hankkinut itselleen varaston Pietarista käytettyjen filmien myyntiä varten.⁴⁷⁸ Myös tämä toimisto lopetti nopeasti, sillä koko yhtiö kaatui muutamassa kuukaudessa. Näin ollen kaikki kolme Pietari-toimistoa jäivät lyhytikäisiksi. Tämä ei tarkoita sitä, että yhteydet olisivat katkenneet tai päättyneet, vaan ne jatkuivat tiiviinä lokakuun 1917 vallankumoukseen asti. Kauppaa hoidettiin paikallisten yhteistyökumppaneiden kanssa tai muilla keinoin, mutta ilmeistä on, että biografiyhtiöt ja filmiagentuurit saivat tuloja Pietarin käytettyjen filmien mark-

475 Kumpikin lehti julkaisi saman tekstin. Tuntematon kirjoittaja: *En af våra inhemska kinematograffirmor*. Wiborgs Nyheter 22.2.1909 ja Nya Pressen 23.2.1909.

476 Yhteystiedot-palstat, Sine-Fono 2/1908 (15.10.1908)-21/1909 (1.8.1909); Nordiska Biograf Kompanietin mainokset, Sine-Fono 3/1908 (1.11.1908), 4/1908 (15.11.1908) ja 8/1909 (15.1.1909). Löytyneistä aikalaislähteissä ei viitteitä siitä, että Nordiska Biograf Kompanietilla olisi ollut muita ulkomaan toimistoja, mutta vuosikymmeniä myöhemmältä aikakaudelta tällaisia yksittäisiä mainintoja löytyy. Esimerkiksi Sormunen esittää vuonna 1997, että Fernanderilla ja Hallsethilla olisi ollut teatteriketju myös Ruotsissa ja Norjassa. Tieto pohjaa Kinolehdessä vuonna 1955 julkaistuun artikkeliin, joka puolestaan ei mainitse lähteitään. Näin ollen sitä ei voi pitää erityisen luotettavana, etenkin kun aikalaislähteissä ei ole mainintoja Ruotsin tai Norjan toiminnoista. Vertaa Sormunen 1997, 18 ja Aimo Viherluoto: *Menneisyyden verhon takana*. Kinolehti 3/1955, 60–61.

477 Tuntematon kirjoittaja: *Nordiska Biograf Kompaniet*. Savon Sanomat 21.6.1909; Nordiska Biograf Teaterin mainos, Hufvudstadsbladet 15.8.1909; Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909.

478 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematograftrust*. Hufvudstadsbladet 12.12.1908.

kinoilta. Emämaa oli olennainen osa suomalaista biografiliiiketoimintaa, markkinat olivat suuret ja vienti suomalaiskaupungeista Pietariin helppoa.

Levitysjärjestelmälle oli ominaista pysyvyys ja vakaus. Ohjelmistot kasvoivat, rinnakkaisten ohjelmistojen tarjoamiseen saatettiin siirtyä ja pitkistä näytelmäelokuvasta tuli olennainen osa niitä, mutta itse rakenteet eivät muuttuneet. Toimintamalli säilyi samanlaisena biografiliiiketoiminnan vakiintumisesta vähintään maailmansodan syttymiseen saakka, todennäköisesti paljon pitempäänkin.⁴⁷⁹ Suomalaisella biografiliiiketoiminnalla ei ollut varhaisvaiheissaan kypsymättömyyden aikaa, jolloin toimintaa tehtiin ammattitaidottomasti, huonoilla tiedoilla tai riittämättömillä kontakteilla, sillä ilman pysyviä ja tehokkaita rakenteita ja tarvittavia tietoja toiminta olisi ollut mahdotonta. Toki biografiliiiketoiminnan koko kasvoi ja monipuolistui, mukaan tuli uusia toimijoita, elokuvat ja ohjelmistot kehittyivät, mutta rakenteet, joiden varassa järjestelmä toimi, kokivat hyvin vähäisiä muutoksia vuoden 1907 ja 1920-luvun taitteen välillä.

3.6 Monen tason biografiliiiketoimintaa

Vuosi 1906 oli käännteentekevä suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa, sillä silloin käynnistyi joukko samanaikaisia kehityskulkuja, jotka loivat seuraavien puolentoista vuoden aikana liiketoiminnan perusrakenteet samalla kun keskeisten toimijoiden joukko laajeni merkittävästi.⁴⁸⁰ Kysyntä elokuvaesityksiin oli kasvanut niin suureksi, että elokuva saattoi asettua aloilleen. Kiinteiden teattereiden myötä biografiketjut ja levitysjärjestelmä syntyivät ja kuvaaminen käynnistyi. Ensimmäiset toimijat rakensivat biografiliiiketoiminnan perusrakenteet ja valtasivat itselleen kärkisijan alalla. Samaan aikaan verotus vakiintui, mikä suosi menestyneimpiä toimijoita. Järjestelmä ruokki itseään ja loi elokuva-alan sisäisen hierarkian, joka erotti jyvät akanoista vain parissa vuodessa. Rakenteen vakiintuminen paransi toimintaedellytyksiä, sillä se paransi saatavilla olevan tiedon ja valinnanmahdollisuuksien määrää. Kokonaisuus karsi epävarmuustekijöitä, mikä edelleen tuki biografiliiiketoiminnan kehittymistä.⁴⁸¹

Kyse ei ollut yksiselitteisesti tuottavuuden perusteella tehdyistä ratkaisuista. Nopeiden tulosten käyttäminen perusteluna liiketoiminnan linjauksille yksinkertaistaisi

479 Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkistossa säilyneet liikekirjeet vuosilta 1907–1914 paljastavat, ettei toiminnassa tapahtunut näinä vuosina merkittäviä muutoksia. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA. Maailmansotakaan tuskin on tuonut suurempia uudistuksia, mutta 1920-luvun alussa muuttuneet ohjelmistot ja nykymittapuun mukainen pitkä näytelmäelokuva ovat mitä ilmeisimmin muokanneet toimintaa.

480 Vertaa liitetäulukko 1.1.

481 Vertaa esimerkiksi Chandler 2004, 34–35; Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 38–42; Kallioinen 2002, 11–12.

kuviota ja häivyttäisi toimijoiden bisnestaidot ja pitkän tähtäimen ratkaisut, joilla pyrittiin pikavoittoja parempiin tuloksiin. Tavoitteena oli turvata kannattavan liiketoiminnan jatkuminen, joten tärkeämpää oli vakavaraisuus ja maksukykyisyys. Kannattavuuden takia yhtiöt tekivät suuriakin sijoituksia, sillä laatu mahdollisti suuremmat voitot – jopa silloin kun katemarginaalit kutistuivat. Sijoitukset kasvattivat toiminnan volyymiä, mikä puolestaan antoi entisestään paremmat mahdollisuudet vakavaraisuuden säilyttämiseen ja voittojen keräämiseen, eli paransi sekä kannattavuutta että tuottavuutta.⁴⁸² Oman ulottuvuutensa toimintaan toi kilpailutilanne: alalla oli useita rinnakkaisia yhtiöitä, joiden toiminta liittyi samaan arvoketjun kohtaan. Näin ollen kyse ei ollut ainoastaan arvonnoususta suhteessa ketjun edeltävään tai seuraavaan portaaseen, vaan myös rinnakkaistoimijoita kustannustehokkaammasta toiminnasta.

Valokuvaamoiden, valokuvaustarvikeliikkeiden ja varhaisten elokuvayhtiöiden tiiviit yhteydet selittyvät käytettyjen teknologioiden samankaltaisuudella ja valokuvaa-moista saaduilla erilaisilla pääomilla, jotka tukivat biografiien perustamista. Se, että biografiliiiketoiminta versoi valokuva-alasta, kertoo teknisten valmiuksien merkityksen korostuneen alkumetreillä.⁴⁸³ Valokuvaamoiden tuoma etu oli kahtalainen: tarvittavat hankinnat saattoi tehdä samoilta ulkomaisilta liikekumppaneilta, mutta mikä tärkeämpää, oppi kinematografian tekniisiin saloihin oli Suomessa saatavissa valokuvien ja kuultokuvien parissa työskentelystä. Varhaisempien kuvamuotojen parissa hankittu ammatillinen osaaminen antoi pohjaa kinematografian omaksumiseen. Vähintään yhtä tärkeä etu oli valokuvaamoista saatu rahoitus. Esimerkiksi Apollo oli mitä ilmeisimmin pääosin tuottoisa osakeyhtiö, vaikka Ståhlbergin liiketoimilla oli ainutlaatuinen etulyöntiasema muihin toimijoihin nähden. Hän puolisonsa Sonja Gerasimoff oli varakkaasta perheestä, jonka omaisuudella rahoitettiin aviomiehen hankkeita jos ne osoittautuivat tappiollisiksi.⁴⁸⁴ Puolison omaisuus ja alkuperäinen liiketoimi olivat takuuna tuloista: jos elokuvateatteria ei heti saataisi kannattavaksi, varoja tulisi joka tapauksessa.

Vastaavasti vuosien kiertuetoiminta oli tuonut pääomia Fernanderille ja Hallsethille. Siitä ei ole tietoa, oliko kaksikko tässä vaiheessa erityisen varakkaita – tuskin, sillä he asuivat biografinsa yhteydessä pienissä asunnoissa.⁴⁸⁵ Sen sijaan heillä oli monivuotinen kokemus alalta, laaja filmivarasto ja liikesuhteet ulkomaisiin toimijoihin.

Maat ja Kansat -osakeyhtiön varallisuuden taustoista tai perustamisen yksityiskohdista ei ole tietoa, mutta yhtiömuoto kertoo, että varoja kerättiin sijoittajilta. Johtaja Arthur Forsanderilla oli myös muita liiketoimia, jotka oletettavasti toivat

482 Vertaa Bakker 2008, 198–207, passim, Ojala 1999, 24–26.

483 Vertaa Fellman 2000, 116–117; Chandler 2004, 35..

484 Vuonna 1901 Sonja Gerasimoffin äiti pelasti Apollon konkurssilta, ja vuonna 1909 äidiltä saatu perintö sijoitettiin Apolloon. Ekman 1982, 28–30, 44–46.

485 *Alkuihmiset kertovat*. Suomi-Filmin Uutisaitta 11–12/1943, 23; David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin osoitekortit. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

tuloja ja liikesuhteita. Vaatisi tarkempaa tutkimusta, miksi juuri Maat ja Kansat nousi ensimmäisten suuryhtiöiden kolmikkoon. Ilmeistä on, että yhtiö pystyi tekemään toimintaansa niin merkittäviä sijoituksia, että se pystyi rakentamaan itselleen elokuvan levitysverkoston. Tästä löytyy olennainen ero alan suuryhtiöiden ja monien muiden elokuva-alalla toimineiden välillä.

Biografialan sisällä kehityskaaret lähtivät eriytymään hyvin nopeasti. Ylimpänä alan sisäisessä hierarkiassa olivat suuryhtiöt. Toiminnan tuloksellisuudesta yhdessäkään yhtiöistä ei ole suoria tietoja, mutta liiketoiminnan laajuuden ja jatkuvuuden perusteella Apollo ja Nordiska Biograf Kompanietin olivat voittajia. Muutaman vuoden ajan joukkoon kuului myös Maat ja Kansat, joka kuihtui Bio-välivaiheen jälkeen vähitellen pois. Suurten joukkoon pyrki 1910-luvun taiteessa myös Olympian Ovesén, joka ei missään vaiheessa kunnostautunut elokuvatuottajana, mutta harjoitti laajaa maahantuontia ja levitystä. Alapuolella oli joukko pienempiä yhtiöitä, joiden liiketoimet olivat hyvin samanlaisia, mutta mittakaava oli toinen ja toimintakausi usein vain muutaman vuoden mittainen.

Aivan toisenlaista biografiliiiketoimintaa edusti Stjärnbiografen, joka ei voinut kilpailla laadussa, vaikka määrällisesti filmiä riitti. Kulunut tai aikaisemmin esitetty filmi tai heikko sisältö eivät tuoneet samanlaista menestystä kuin kalliimpiin ohjelmistoihin panostaminen, sillä elokuvayleisö ja biografinomistajat olivat laatutietoisia. Tästä huolimatta kysyntää riitti, sillä biografeja oli kaikenkokoisia, eikä kaikilla ollut varaa tai halua ykkösluokan ohjelmistoihin. Käytetyn filmin maahantuonti ja levitys mahdollistivat sen, että laitakaupungeille ja pikkupaikkakunnille syntyi biografeja, joiden liiketoiminta oli hyvin pientä verrattuna suurimpiin toimijoihin.

Lukumäärältään suurimman toimijoiden luokan muodostivat suuryhtiöiden asiakkaat, paikalliset biografit, jotka eivät tuoneet tai valmistaneet filmejä, vaan hankkivat ne valmiina ohjelmistoina vakiintuneiden käytäntöjen ja toimintamallien mukaisesti. Joukossa oli monenlaisia toimijoita - niitä, joille oli tärkeää saada laatufilmit valkokankaalleen mahdollisimman hyvälaatuisina eli mahdollisimman aikaisessa vuorossa, ja niitä, joille riitti seitsemäs tai kymmenes vuoro, tai käytetty filmi.

Osakeyhtiömuotoiset, voimalla ja vahvuudella perustetut maahantuontiyhtiöt eivät lyöneet itseään läpi. Epäonnistuneet yritykset Bio ja Filmcentral näyttävät, ettei suurisuuntainen, keskitetty toiminta tuottanut tuloksia. Ei ole tietoa, mikä konkreettisesti sai hankkeet kaatumaan, mutta joka tapauksessa yksinään toimineet yhtiöt vievät voiton. Hajautettu omistajuus ja muodollinen hallinto eivät osoittautuneet hedelmällisiksi, ja seuraavien noin kymmenen vuoden ajan elokuva-ala toimikin pääosin kauppayhtiöiden varassa, joissa toiminta oli epämuodollisempaa kuin osakeyhtiöissä. Biografiliiikemiesten joukkoon kuului myös niitä, jotka eivät lainkaan rekisteröineet yhtiötä, vaan toimivat pelkän elinkeinoluvan turvin. Mukana oli toki muutamia osakeyhtiöitä, kuten Aktiebolaget Apollo, mutta niille oli leimallista, että osake-enemmistö ja valta olivat tiukasti johtajalla ja muiden osuus oli nimellinen.

Toimintatavat kertovat alan pienimuotoisuudesta verrattuna liiketoimintaan yleensä, vaikka kyse olikin elokuva-alan suuryhtiöistä. Toiminta rakentui 1910-luvun lopulle asti useille yhtiöille, joista yksikään ei noussut muiden yläpuolelle, vaikka alan sisäinen hierarkia jakoihin yhtiöt useisiin luokkiin. Verotuskiistan aikana kaikki Helsingin elokuvateattereiden omistajat olivat vielä merkitykseltään varsin samanlaisia, mutta pian erot tulivat selkeiksi. Tiedot yhteyksistä ovat vähäisiä ja liittyvät lähinnä agentuurien ja biografiyhtiöiden väleihin sekä vuokraamoiden ja asiakkaiden yhteyksiin.

Toimijoiden välinen kilpailutilanne sen sijaan näkyy liikekirjeenvaihdossa, jossa toisen huonoista puolista kerrottiin suoraan ja kiertelemättä. Keskeisin haukujen aihe oli käytettyjen filmien vuokraaminen. Olympian omistaja Ernst Ovesén kertoi syksyllä 1909 Nordiska Biograf Kompaniet hankkivan filmsä käytettyinä, kun taas vuotta myöhemmin hänen vaimonsa vakuutti Nordiskan filmien olevan parhaita, mitä saatavilla oli, kun taas Stjärnbiografenin ja Centralin filmien olevan vanhoja.⁴⁸⁶ Kun kesällä 1910 kentälle ilmestyi uusi toimija Hjalmar V. Pohjanheimo, juorusi rouva Dagny Ovesén, että Pohjanheimokin tulisi hankkimaan filmsä käytettyinä Saksasta.⁴⁸⁷ Lausunto oli hyvin samanlainen kuin se, jolla rouva Ovesén panetteli K. E. Ståhlbergin Filmcentral-hanketta keväällä 1911. Tällä kertaa kirjeessä korostettiin, että Olympian ohella myös Nordiska Biograf Kompaniet kuului yhtiöihin, jotka toimivat oikeamielisesti, eivätkä halunneet nostaa hintoja. Olympialla ei ollut puhtaat jauhot pussissa, kuten Nordiska Biograf Kompaniet kertoi syksyllä 1910:

*Olemme myös kuulleet, että "Olympia" on luvannut monelle samassa kädessä kun Teille, siitä että itse ovat näyttäneet kuvia, jonka tähden olemme vakuutetut siitä, että olisi Teille edullisin, niin kuin ennen, vuokrata ohjelmat meiltä.*⁴⁸⁸

Toimijat olivat toistensa kilpailijoita, mutta tietyissä tilanteissa yhteiset intressit löytyivät. Jos alalle pyrki uusi yrittäjä, joka pyrki polkemaan hintoja tai laatua, tai jos kilpailijan tavoitteena oli kaapata merkittävä osa liiketoiminnasta, kohdistui moittiminen näihin "väärillä säännöillä" toimiviin, jolloin "oikeamieliset kilpailijat" näytettyivät positiivisessa valossa.

Suomalaisen biografialan kokonaisuus ei ollut järjestäytynyt, vaikka hierakisia rakenteita on havaittavissa. Sillä ei ollut johtajaa tai sääntöjä, vaan se versoi yksittäisistä toimijoista ja toimijoiden välisistä kontakteistaan ja toimii omien lainalaisuuksiensa ohjaamana. Kuten Mika Kallioinen on korostanut, että yhteistyöstä ja suhteista muodostuvan verkoston voi hahmottaa vain subjektiivisesti: jokaisella

486 Olympia Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.9.1909 ja 20.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

487 Olympia (Dagny Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

488 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.8.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

toimijalla voi olla käsitys vain omasta osastaan, omista suhteistaan, mutta kokonaisuus tai toisten kontaktipinnat jäävät ainakin osittain tuntemattomiksi.⁴⁸⁹ Suomalainen elokuvaaliiiketoiminnan kenttä oli kuitenkin hyvin pieni, suuryhtiöiden konttorit sijaitsivat lähellä toisiaan ja epämuodollisia yhteyksiä on varmasti ollut paljon, vaikkei yhteistyötä olisikaan tehty.

Monet pienet yksityiskohdat kertovat myös yhteistoiminnallisuudesta, joka ei välttämättä ollut suunnitelmallista, vaan eteen tulleista tilanteista kumpuavaa, kuten verovalituksen yhteydessä, hintakartellissa tai Ståhlbergin trustiyhtiön vastustamisessa. Näissä tilanteissa näkyi myös Kallioisen korostama subjektiivisuus: toimijat tekivät päätöksiään omista positioistaan käsin. Toimijoiden strategiat eivät olleet suoraviivaisia tai johdonmukaisia, vaan ne olivat tarkoitushakuisia, kumpusivat yksittäistapauksista ja vaihtelivat tilanteesta toiseen. Näin ollen on myös epäselvää, kuinka luotettavia lausunnot kilpailijoiden filmien heikosta laadusta olivat – Stjärnbiografenin ja Lyyran kohdalla on olemassa muita lähteitä filmien kehnosta laadusta, mutta on eri asia, miten todenmukaisia Nordiska ja Olympia olivat toisistaan kirjoittaessaan.

Edellä mainittu Dagny Ovesén oli poikkeuksellinen hahmo suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa. Ala oli hyvin miesvaltainen, mutta usein oli kyse perheyhtiöistä. Kyseessä ei ole yllättävä malli, vaan tavallinen toimintatapa uusilla liiketoiminnan aloilla. Perheen sitoutuminen yhteiseen hankkeeseen oli keino saada työvoimaa ja lisätä luottamusta, eli kokonaisuudessaan vähentää toimintakustannuksia ja tuoda vakautta toimintaan. Perheenjäsenet toivat yhteiseen yritykseen työpanoksensa ohella myös taitonsa ja varallisuutensa. Vakauden ja sitoutumisen takia kyse ei ole vain alkuvaiheen toiminnasta tai pienistä liikkeistä, vaan perheyhtiöillä on hyvät mahdollisuudet versoa pitkäikäisiksi suuryhtiöiksi.⁴⁹⁰

Ainakin Apollo, Lyra ja Olympia olivat autonomian ajan yhtiöitä, joissa omistajan perhe osallistui toimintaan.⁴⁹¹ Rouva Sonja Ståhlberg rahoitti miehensä liiketoimia, mutta myös vastasi musiikista Maailman Ympäri -teatterissa ja myöhemmin Apollon ravintolatoiminnoista, omistajan veli Janne Ståhlberg toimi vahtimestarina.⁴⁹² Lyyrassa oli mukana koko perhe: rouva Elina Pohjanheimo hoiti kassaa ja pojat olivat koneenkäyttäjinä, vahtimestareina, juoksupoikina.⁴⁹³ Vuosina 1912–1914

489 Kallioinen 2002, 16.

490 Fellman 2006, 245.

491 Lisäksi työntekijät saattoivat tuoda perheenjäseniään alalle: esimerkiksi Oscar Lindelöfin sisar toimi Maailman Ympäri -teatterin kassanhoitajana ja veljet paikannäyttäjänä ja vahtimestarina. Nimimerkki A.I.H.: ”Maailman ympäri” -teatterin koneenhoitajana. Elokuvateatteri 8-9/1945, 9; Ekman 1982, 46–47.

492 Nimimerkki A.I.H.: ”Maailman ympäri” -teatterin koneenhoitajana. Elokuvateatteri 8-9/1945, 8-11, Ekman 1982, 32, 46–47.

493 Hjalmar V. Pohjanheimo raastuvanoikeudelle 16.1.1911. Liite A, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, toinen käsittely, 16.1.1911, 33 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, tammikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

Helsingissä asui Rasmus Hallsethin nuorempi sisar Clara, jonka ammattinimekkeeksi poliisin osoitekortistoon on merkitty fotografbiträde eli valokuvausavustaja,⁴⁹⁴ joten hän saattoi työskennellä Nordiska Biograf Kompanietissa. Cecilia von Numers oli veljensä Hjalmar Ahrenbergin biografien virallinen omistaja.⁴⁹⁵

Naisten rooli perheyhteyksissä vaikuttaa olleen avustava, mutta toisaalta sellaista lähdemateriaalia, joka kertoisi naisten asemasta, ei ole juurikaan säilynyt. Dagny Ovesénista sen sijaan piirtyy poikkeuksellinen kuva Olympian liikekirjeenvaihdossa: rouva Ovesén toimi itsenäisesti ja teki päätöksiä miehensä poissa ollessa. Kummankin puolison kirjoitustyyli oli vapaamuotoinen ja rupatteleva, mikä saattaa liiaksikin vahvistaa kuvaa Dagny Ovesénin aktiivisuudesta ja oma-aloitteisuudesta, mutta joka tapauksessa hänen kirjeensä vahvistavat, että naisetkin saattoivat olla mukana biografiliiketoiminnan ytimessä.

Myös muutama nainen esiintyy lähteissä ilman aviomiestään. Rouva Strömberg toimi ”masterina” *Ajometsästys*-filmissä, ja laitakaupungin biografeista löytyy jonkin verran naispuolisia omistajia. Rouva Sofia Thomasson oli ainoa, jolla harjoitti laajempaa biografiliiketoimintaa ja omisti eri aikoina ainakin neljä eri biografia. Hän ei kuitenkaan missään vaiheessa hätyytellyt alan suurtoimijoita, vaan toimi enemmänkin samassa sarjassa laitakaupunkilaisten kanssa. Erikoista hänen liiketoimissaan oli myös se, että hänen omistuksissaan oli taukoja. Pisimmillään kyse oli useista vuosista, mutta toisaalta on huomattava, että pienempien biografien omistussuhteet ovat huonosti tiedossa, joten rouva Thomasson saattoi itse asiassa olla arveltua suurempi tekijä. Joka tapauksessa naisten osuus koko biografiliiketoiminnan kentällä oli marginaalinen, kyse oli ensisijaisesti miesten maailmasta.⁴⁹⁶

Suomalaisella biografiliiketoiminnalla oli paikallisia erityispiirteitä. Varhaisvaiheiden suurten kiertueattereiden kulttuuri ei nähtävästi rantautunut Suomeen, ainakaan samassa mittakaavassa kuin jossa se kukoisti Manner-Euroopassa. Sen sijaan suomalaiset kiertue-esittäjät innovoivat ohjelmistoaan niin, että taikalyhtykuvia yhdistettiin elävään kuvaan, jolloin kustannukset olivat alhaisemmat, mutta esitystä saattoi silti mainostaa elävällä kuvalla. Ulkomailla harvinaiseksi jäänyt ilmiö meni ohi vuodessa tai parissa, kun biografit siirtyivät viimeistään 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen jälkipuolella kokonaisuudessaan elävistä kuvista koostuviin ohjelmistoihin. Sisäraja Venäjän kanssa puolestaan synnytti kukoistavan sivubisneksen, kun käytettyä filmiä myytiin Pietariin.

494 Kaupungissa asui myös vuodet 1910–1923 toinen sisar Oluffine, joka oli modisti. Clara ja Oluffinen Hallsethin osoitekortit. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

495 KR 21.710, Kinematograf Central 2 Ida von Numers. PRH:n arkisto, KA; Hirn 1991, 253.

496 Tulkinta osuu yksiin Kirsi Vainio-Korhosen tutkimuksen kanssa. Vainio-Korhonen korostaa, että 1900-luvun vaihteen naisryttiläisten yritykset olivat pieniä, niissä ei usein ollut muuta henkilökuntaa ja ne tähtäsivät enemmän perheen elättämiseen kuin liikevoittojen tekemiseen. Vainio-Korhonen 2008, 88–89, passim. Näin ollen biografiliiketoiminta ei osunut naisryttiläisten omimmille aloille.

Erityispiirteistään huolimatta suomalainen biografiliiiketoiminta oli pääosin samanlaista kuin missä tahansa muussa maassa, jossa ei ollut laajaa omaa tuotantoa. Elokuvateattereiden pitäminen oli hyvin kannattavaa, erityisesti jos sattui saamaan tarpeeksi näyttävän biografin tarpeeksi hyvästä osoitteesta. Parhaat tuotot saatiin aikaiseksi silloin, kun maahan tuotiin omat ohjelmistot, jotka aluksi kierrätettiin oman ketjun teattereissa, sitten vuokrattiin maaseudulle ja lopulta myytiin Pietariin tai säästettiin omaan varastoon vastaisen varalle.

Suomalainen elokuva-ala kasvoi ja vakiinnutti toimintamuotonsa vain muutamassa vuodessa 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla. Vaikka kyse oli edelleen ”pienistä huveista”, ei toiminnassa ollut harrastelijamaisuutta. Toimintamallit olivat tehokkaita ja suunniteltuja. Elokuvateatterin pyörittäminen pysyi alan perustoimintona, ja muut muodot versoivat sitä tukemaan. Samannimisistä teattereista rakennettiin useita kaupunkeja kattavia ketjuja, joiden kautta maahan-tuodut elokuvat kierrätettiin ennen kuin niiden avulla hankittiin lisätuloja vuokraamon kautta. Omien filmienkin tuotanto perustui oman toiminnan markkinointiin, joten niiden tuominen esityksiin riippui enemmän ohjelmistosuunnittelusta kuin filmien valmistumisajankohdista.

4. Monipuolistuvat toimintamallit

4.1. Toinen perustamisaalto Helsingin Pohjoisesplanadilla

Vuosikymmenen vaihtuessa 1910-luvuksi biografiliiiketoiminta jatkui entiseen malliinsa, mutta samalla koettiin uudistuksia. Ennallaan säilyivät esimerkiksi maahan-tuonnin ja levityksen rakenteet, vaikka vuoden 1911 tienoilla läpi lyönyt moniosai-nen näytelmäelokuva loi oman leimansa toimintamalleihin. Uudistuksena tuli myös vuonna 1911 käynnistynyt elokuvatarkastus, joka rajoitti ja valvoi biografiliiiketoimintaa. Yleisölle näkyvimvät muutokset koettiin kuitenkin elokuvateattereissa, joiden uudistuminen käynnistyi juuri ennen vuosikymmenen vaihdetta.

Vuosina 1905–1907 koettu perustamisaalto oli synnyttänyt Helsinkiin kiin-teiden elokuvateattereiden verkoston, mutta jo parissa vuodessa niistä tuli liian pieniä ja vaatimattomia. Vuonna 1908 pääkaupunkiin ei avattu uusia teattereita, mutta seuraavana vuonna käynnistyi uusi perustamisaalto, joka uusi kaupungin tärkeimmät biografit. Helsingissä oli vuonna 1908 verotuskeskustelun loppuvai-heissa kahdeksan elokuvateatteria, mutta kaksi vuotta myöhemmin niitä oli jo vii-tisentoista.⁴⁹⁷ Verotusuudistus ja sen kanssa samoihin aikoihin kiristynyt levittäjien kilpailu eivät romahduttaneet alaa, vaan uusia yrittäjiä tuli runsaasti mukaan. Se oli mahdollista, sillä yleisömäärät kasvoivat ja elokuvissa käynnin sanottiin olevan Helsingissä suositumpaa kuin Tukholmassa.⁴⁹⁸

Teattereiden kannattavuudesta ei ole jäänyt lähteitä, mutta on selvää, että keskikaupungin biografit keräsivät suurimman osan lipputulosta, kun taas laitakaupungin pikkubiografeissa pyritettiin pienempää bisnestä. Helsingin keskeisin biog-rafialue eli ”keskikaupunki” oli hyvin pieni, sillä se kattoi vain Pohjoisesplanadin ja sen välittömän lähiympäristön ja jo parin korttelin päässä alkoi laitakaupunki. Kuten Dagny Ovesén vuonna 1910 muotoili, sijaitsi Yrjönkadulle Diana-puistoon perus-tettu Lyyra-teatteri jo ”sivukaupungilla”,⁴⁹⁹ vaikka välimatkaa Ovesénien omalle Kluuvikadun ja Pohjoisesplanadin kulmassa sijainneelle Olympia-teatterille oli 600 metriä. Määritelmä ei kuitenkaan ollut poikkeava muusta kaupunkikuvasta, sillä jo Heikinkadun (Mannerheimintien) takana alkoi Kampin työläiskaupunginosa.

Helsingin keskikaupungille kahdessa eri vaiheessa avatut biografit olivat hyvin erilaisia. Ensimmäisen kauden biografit olivat pieniä, saleihin mahtui yhtä poikkeusta lukuun ottamatta alle 200 katsojaa. Suurempiin ei oikeastaan olisi edes

497 Hirn 1991, 252–262.

498 Juho Airaksinen senaatille 29.11.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraat-torinkonttorin arkisto, KA.

499 Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 15.8.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

ollut mahdollisuutta, sillä katsomot rakennettiin muita tarkoituksia varten tehtyihin huoneistoihin. Toiminta-ajat jäivät lyhyiksi, jopa pariin vuoteen, joten kehitys ajoi ohi nopeasti. Ainoastaan Central jatkoi pidempään, mutta pienimuotoisesti.⁵⁰⁰

Ei ole yllättävää, että biografien uudistusaalto käynnistyi juuri samoihin aikoihin, kun omistajat olivat kärsineet tappion verotuskiistassa ja sensuuriratkaisuja edeltänyt keskustelu elokuvien moraalittomuudesta oli viriämässä. Suuremmat ja paremmin varustellut teatterit ovat vastaus julkisen vallan ja moraalinvaalijoiden toimiin: biografinomistajat halusivat elokuvalla entistä arvokkaammat, kunniallisemmat puitteet. Samalla suuremmat huoneistot paransivat tuottavuutta, sillä katsojamäärää saatiin nostettu. Toisen kauden biografeista ainakin osa, esimerkiksi Apollo ja Maxim, perustettiin varta vasten teattereiksi rakennettuihin huoneistoihin. Myös muiden kohdalla korostettiin, että tiloja oli muokattu elokuvan esittämistä varten. Tämä mahdollisti aikaisempaa ”teatterimaisemmat” sisustusratkaisut.

Edeltäjiensä tavoin uudet biografit eivät vanhentuneet tai jääneet pieniksi, vaan toimivat vuosikymmenien ajan.⁵⁰¹ Näin ollen niihin tehdyt sijoitukset osoittautuivat hyvin kannattaviksi, sillä sisustuksen ja laitteistojen uusiminen riitti parhaimmillaan vuosikymmenien ajan. Pitkäikäiseksi osoittautuva, kaupungin tärkeimmällä biografialueella sijainnut teatteri oli merkittävä tekijä omistajiensa vakavaraisuudelle, joten uusimistyö toi sekä kannattavuutta että tuottavuutta.⁵⁰²

Nordiska Biograf Kompaniet sulki Biograf Teaternin kevään 1909 näytännökauden päätyttyä, vain kolmen talven jälkeen. Kesän aikana siirryttiin samassa osoitteessa toisen kerroksen huoneistosta katutason piharakennukseen, johon aukesi Scala-teatteri. Rasmus Hallseth, joka oli palannut Pietarista Helsinkiin, esiteli sitä ruotsinkieliselle lehdistölle päivää ennen avajaisia. Myös Arkitekten-lehti noteerasi avajaiset ja julkaisi neljä valokuvaa.⁵⁰³ Seikkaperäisimmät kuvaukset löytyvät Hufvudstadsbladetista, Nya Pressenistä ja Veckans Krönikasta, joiden mukaan arkkitehti Emil Fabritiuksen suunnittelema biografitila veti vertoja parhaille mannermaisille elokuvahuoneistoille. Scalassa oli kuulemma voitettu kaikki ongelmat ja hankaluudet, joita aikaisemmissa teattereissa oli kohdattu.⁵⁰⁴

500 Liitetaulukko 2.3. Vuodesta 1915 eteenpäin kertyneiden huviverotilien mukaan Centralin osuus koko kaupungin tilityksistä oli hieman yli yksi prosentti, joten se oli teattereiden lipputulojen määrässä noin sijalla 20. Gab:1-14, Huviverokirjat 1915–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

501 Liitetaulukko 2.3.

502 Vertaa Bakker 2008, 198–207; Ojala 1999, 24–26.

503 Neljä valokuvaa teatteri Scalasta on julkaistu lehdessä Arkitekten 8/1909, 164–165.

504 Tutustumisesta raportoitii Hufvudstadsbladetissa, Nya Pressenissä ja Veckans Krönikassa, mutta ei esimerkiksi Helsingin Sanomissa tai Uudessa Suomettaressa. Nimimerkki Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909; nimimerkki Bio: *Scala*. Hufvudstadsbladet 8.9.1909; Tuntematon kirjoittaja: *Scala*. Veckans Krönika 32/1909 (18.9.1909).

Scalan avaaminen sijoittui Nordiska Biograf Kompanietin kymmenvuotisjuhlien yhteyteen.⁵⁰⁵ Paria viikkoa ennen Scalan avajaisia, elokuussa 1909, yhtiö juhli Kuopiossa järjestämällä kahden päivän ajan ilmaisia näytöksiä.⁵⁰⁶ Helsingissä juhlaa ei vietetty, mikä ei yllätä, sillä elokuussa 1909 yhtiöllä ei ollut biografia kaupungissa. Paria viikkoa myöhemmin, kun Scala avattiin, julkisuudessa keskityttiin esittelemään uutta biografiaa. Yhtiön mainoksissa sen sijaan oli usein näkyvillä tieto, että kyseessä oli pohjoismaiden pitkäikäisin biografialan yhtiö.⁵⁰⁷

Scala ei ollut ensimmäinen uusien biografien joukossa, sillä muutamaa kuukautta aiemmin oli avattu Olympia. Sen omisti Ernst Ovesén, joka oli paria vuotta aiemmin pyörittänyt Centralia. Lyhyen välivaiheen jälkeen hän avasi Olympia-teatterin ja maahantuonti- ja levitysyhtiön. Avajaisiin ei liittynyt samanlaista julkisuushakuisuutta tai lehdistölle järjestettyjä tutustumisia kuin Scalaan. Lehtiutiset olivat huomattavasti vaatimattomampia ja ilmestyivät vasta avajaisten jälkeen, mutta myös näissä jutuissa korostettiin kokoa (yli 500 istumapaikkaa) sekä panostuksia sisustukseen, mukavuuteen ja turvallisuuteen. Olympiasta löytyi jotain sellaista, mikä Scalasta puuttui: seitsenhenkkinen orkesteri, jota johti herra Plietzsch Marco.⁵⁰⁸ Nordiska Biograf Kompaniet seurasi pian perässä, sillä jo marraskuussa uutisoitiin: *"Scala biografteater har träffat avtal med musikdirektör Krause om orkestermusik under föreställningarna, varigenom den elegant inredda teatern ytterligare vinner i dragningskraft."*⁵⁰⁹ Ruotsalaisen kapellimestari Christian Krausen palkkaaminen nosti lehtitiedon mukaan Scalan kaupungin johtavaksi biografiksi.⁵¹⁰

Keväällä 1910 valmistui Apollo-teatteri. Kyse oli suurprojektista: K. E. Ståhlberg rakennutti Eteläesplanadin varteen kivitalon, jossa oli teatteri, ravintola, hotelli, valokuvaamo ja johtajan perheen asunto. Teatteritila oli tarkoitettu sekä elokuva-että operettinäytäntöjen järjestämiseen.⁵¹¹ Ero oli ilmeinen: Nordiska ja Olympia panostivat elokuvaan, mutta Apollo lähti laajentamaan toimintojaan uusiin suuntiin ja yhtiö siirtyi 1910-luvun alussa pääosin syrjään biografiiliiketoiminnasta. Yhtiön uusi Apollo-teatteri avattiin Eteläesplanadille keväällä 1910, ja jo tuossa vaiheessa

505 Ei ole tiedossa tarkkaa aikaa, jolloin David Fernander ja Rasmus Hallseth aloittivat yhteistyönsä, mutta se on tapahtunut viimeistään vuonna 1900, ja Fernander oli aloittanut alalla viimeistään vuotta aikaisemmin. Katso esimerkiksi Hirn 1981a, 233.

506 Nordiska Biograf Kompanietin mainokset Otava, Savon työmiehet ja Savotar 24.8.1909.

507 Katso esimerkiksi Olympia-teatterin mainos, Uusi Aura 27.7.1907.

508 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Olympia teatern*. Nya Pressen 3.2.1909; tuntematon kirjoittaja: *Olympia teatern*. Hufvudstadsbladet 4.2.1909; nimimerkki Jingo: *Olympia*. Nya Pressen 5.2.1909; tuntematon kirjoittaja: *Olympiateatern*. Hufvudstadsbladet 7.2.1909.

509 Tuntematon kirjoittaja: *Scala teatern anställer egen orkester*. Måndagen 22.11.1909.

510 Kapellimestari Krausesta katso myös tuntematon kirjoittaja: *Chr. Krause*. Veckans Krönika 9/1910 (5.3.1910).

511 Hirn 1991, 23–35. Apollo-teatterin vaiheista tarkemmin: Hirn 2001, passim; katso myös tuntematon kirjoittaja: *Aktiebolaget Apollon byggnadsplaner*. Nya Pressen 20.12.1908.



Entistä isommilla ja hienommilla biografeilla houkuteltiin uusia yleisöjä. Ajanvietehti Fyrenin mukaan Olympian ovella tungeksivat niin silinteriin pukeutuneet kuin huivipäisetkin katsojat. Etualan tyytyväinen herrasmies lienee omistaja Ernst Ovesén. Lähde: Fyren 9/1909.

painopiste siirtyi elokuvanäytöksistä operetteihin,⁵¹² vaikkakin filmejä nähtävästi esitettiin päiväohjelmoina ja näytäntökausien välillä läpi 1910-luvun. Kesällä 1911 yhtiössä tehtiin merkittävä ratkaisu: maahantuonti lakkautettiin. Tästä eteenpäin yhtiö vuokrasi filmivarastostaan, mutta korosti, ettei enää ollut saatavilla esittämättömiä filmejä.⁵¹³ Samaan aikaan Frans Engström jätti yhtiön, kuvaustoiminta kuihtui hyvin vaatimattomaksi ja ketjusta luovuttiin lopullisesti. Muutamia vuosia myöhemmin Bio-lehdessä harmiteltiin tapahtunutta: Apollon filmit olivat vaikuttaneet lupaavilta ja saavuttaneet jossain määrin menestystä, mutta hyvin alkanut kehitys tyrehtyi, kun mielenkiinto kääntynyt toisaalle.⁵¹⁴

Apollon vetäytyminen vuoden 1911 tienoilla on merkittävä virstanpylväs alan kehityksessä. Kyse ei ollut konkurssista tai toiminnan lopettamisesta, vaan Ståhlberg katsoi toisen toimialan olevan kiinnostavampi ja mahdollisesti myös kannattavampi. Elokuva-alalla toimijoita oli jo niin runsaasti, ettei Apollo nauttinut enää sellaisesta etulyöntiasemasta, joka sillä oli ollut ensimmäisinä vuosina, vaan joutui tiukkaan kilpailuun. Operettiteatteri puolestaan oli uusi liiketoiminnan malli, johon johtaja halusi keskittyä. Ståhlberg oli aikansa nauttinut ensimmäisen toimijan eduista biografialalla, 1910-luvun taitteessa hän siirtyi samaan asemaan operettien puolelle.⁵¹⁵ Oheisohjelmistoina käytetyt filmit ja muutama kuvaushanke pitivät Apollon nimen esillä elokuvaan liittyen, joten yhteys ei katkennut, mutta varsinainen biografialan suurliiketoiminta oli vuodesta 1911 alkaen toisten yhtiöiden käsissä. Kun Maat ja Kansat –yhtiön omistajien vararikko ja toiminnan kuihtuminen sattui samoihin vuosiin, oli biografiliiketoiminnan tasapaino nopeasti mullistunut, kun kolmesta suuresta enää yksi, Nordiska Biograf Kompaniet jatkoi alan ytimessä. Tämä vahvisti Nordiskan asemaa ja nosti sen johtavaksi biografiliikkeeksi, mutta antoi myös tilaa muiden toimijoiden nousulle entistä merkittävämpään asemaan.

Filmien ja esiintyjien yhdistäminen ei jäänyt yksin Apollon avaukseen, vaan moni muukin oli samoilla jäljillä, tosin erilaisilla painotuksilla. Centralin ostanut Antti Aho avasi uuden biografi Helikonin, joka järjesti elokuvanäytösten ohella varietee- ja kabaree-esityksiä. Aho oli ollut yhteistyössä lyhytikäisen Aktiebolaget Bion kanssa vain hieman aiemmin, ja nyt hän otti niin Bion kuin Centralinkin toiminnassa mukaan olleen Hjalmar Ahrenbergin palvelukseensa.⁵¹⁶ Varieteen tarjoajiin kuului myös kahvilan ja biografin yhdistelmä Esplanad, jonka omistustiedot ovat epäselvät. Vuonna

512 Hirn 1991, 23–35. Apolloteatterin vaiheista tarkemmin: Hirn 2001, passim; katso myös tuntematon kirjoittaja: *Aktiebolaget Apollos byggnadsplaner*. Nya Pressen 20.12.1908.

513 Apollon kirjeet Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle 3.7.1911 ja 5.8.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

514 Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

515 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

516 Ahrenberg allekirjoitti Helikonin liikekirjeen joulukuussa 1910. Teatteri Helikon Opiksi ja huviksi –osakeyhtiölle 23.12.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

1912 sen omistajana tai johtajana toimi Georg Ström, joka nimi oli noussut esiin muun muassa Bio-yhtiön perustamissuunnitelmissa muutamaa vuotta aiemmin. Vuonna 1913 Erik Estlander oli biografin hoitaja⁵¹⁷ ja kahta vuotta myöhemmin Estlanderin yhtiö mainitaan omistajana,⁵¹⁸ ja Ström puolestaan kuului yhtiön osakkaisiin.⁵¹⁹ Omistussuhteen epäselvyydet kertovat yhteistyöstä Strömin ja Estlanderin välillä, mutta sen laadusta ei ole tietoa. Voi olla, että Ström myi biografinsa Estlanderille vuonna 1913, mutta on mahdollista, että hän johti sitä Estlanderin alaisuudessa.

Vastaavia oheisohjelmanumeroita nähtiin useissa muissakin biografeissa, esimerkiksi Olympiassa, jossa oli oopperalaulajia, akrobaatteja ja taikureita.⁵²⁰ Ylipäättään oheisohjelmistot vaihtelivat, oli laulelmia, viisuja, kupletteja, farsseja, revyytä, kabareeta, varieteeta ja operettia. Toisissa biografeissa laulajat esittivät pari kappaletta elokuvaesityksen kelanvaihdon aikana, toisissa nähtiin täysimittaisia operetteja, joiden täyteenä käytettiin elokuvaa. Julkisessa keskustelussa oheisohjelmien nopea yleistyminen huomioitiin huolestuneena. Helsingin Sanomat kuvasi tilannetta:

*Suurimmat ja parhaimmat vetivät enimmään yleisön puoleensa. Toiset kävivät silloin miettimään muita houkutuskeinoja ja niin rupesi yhteen teatteriin toisensa perästä ilmestymään kaikenlaisia varietee-esityksiä kinematografiesitysten ohessa. Ensiksi joku laulunumero, sitten jo voimistelijoita, tanssijoita ja tempuntekijöitä, ”käärmeihmisiä” ja klovneja, joten niissä muutamissa on esim. tänä talvena ollut täydellinen varieteeohjelma, jonka rinnalla alkuperäiset elävät kuvat ovat jääneet aivan sivuasiaksi.*⁵²¹

Lehti antoi jyrkän tuomion oheisesityksille, jotka turmelivat yleisön makua yhtä pahoin kuin elokuvien moraalittomat ryöväritarinat.

Oheisesityksiä yhdistivät musiikki, ajankohtaisuus ja rohkeus - niin poliittinen kuin moraalinenkin. Venäläisvaltaa tuskin pilkattiin, mutta ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ilmiöihin otettiin kantaa samalla kun näyttämöillä ilakoitiin usaliailla tanssiesityksillä tai pienoisnäytelmillä. Kielikysymykset nostivat päätään, sillä toisin kuin elokuvien, oli laulelmien ja muiden ohjelmanumeroiden kohdalla valittava, olivatko ne suomen- vai ruotsinkielisiä. Oheisohjelmia tarjonneista ainoastaan mainituista Apolloa ja Helikonia on tutkittu,⁵²² joten vaatisi oman tutkimuksensa hahmottaa tarkemmin sitä, millaista ohjelmaa tarjottiin, millaisilla painotuksilla,

517 Hirn 1991, 94.

518 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1915-1916 (1915). Katso myös Finlandia Filmin kirje Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 6.6.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907-1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

519 Hirn 1991, 21–22, 92–94.

520 Hirn 2002, 35.

521 Tuntematon kirjoittaja: *Huonoa taidetta*. Helsingin Sanomat 8.2.1911.

522 Hirn 2001, passim, Hirn 1991, 97-188.

sisällöillä ja kielivalinnoilla, sekä millaisissa tilanteissa siirryttiin elokuvasta estradiviihteeseen ja päinvastoin.

Valtavan suosion saavuttaneessa Helikonissa estradiviihde jäi parin vuoden väli-vaiheeksi. Antti Ahon kangas- ja vaatetusliike ajautui konkurssiin vuonna 1911. Sen omaisuus myytiin pakkohuutokaupalla,⁵²³ mutta Helikonია ei huutokauppailmoituksissa mainita. Biografi jäi Ahrenbergin pyöritettäväksi, mutta suosion vuodet olivat ohi ja omistajat vaihtuivat nopeaan tahtiin. Pysyvään ratkaisuun päästiin vasta 1913, jolloin Rasmus Hallseth nousi Osakeyhtiö Helikonin suurimmaksi osakkaaksi ja toimitusjohtajaksi.⁵²⁴ Biografi muutti nimensä Eldoradoksi, ja oli osa Nordiskan liiketoimintaa.⁵²⁵ Vuonna 1915 Rasmus Hallsethin ja David Fernanderin osuudet olivat yhteensä yli 65 prosenttia koko osakekannasta.⁵²⁶ Uuden johdon aikana estradiviihdettä ei enää nähty. Suhtautuminen oli täysin erilainen kuin monella muulla alan toimijalla: Nordiskalle tärkeintä oli elokuvien esittäminen.

Edellä esitellyt uusien teattereiden perustamishankkeet olivat ensimmäisten toimijoiden eli biografialan kärjessä jo valmiiksi olleiden liikemiesten toiminnan laajentamista. Keskinäinen kilpailu vaati uusiutumista, ja alan tuntemus ja kokemus sekä etumatka kilpailijoihin auttoivat suurten biografihankkeiden toteuttamisessa.⁵²⁷ Ulkopuolisille vastaava oli melkein mahdotonta, sillä kärkekkamppailuihin ilmestyi vain yksi uusi tulokas, Gösta Lindebäck (1876–1940), tilanomistaja ja kauppias läntiseltä Uudeltamaalta. Hän oli tutustunut biografialaan viimeistään talvella 1909–1910, jolloin hän osti osoitteesta Yrjönkatu 8-10 puolivalmiin rakennuksen.⁵²⁸ Kyse oli samasta kiinteistöstä, jonka Ovesén mainitsi sijaitsevan ”sivukaupungilla”. Jo tammikuussa 1910 Lindebäck solmi rakennuspiirustusten perusteella vuokrasopimuksen Hjalmar V. Pohjanheimon kanssa ”kinematografilokaalista” pihan puolella ja kahden huoneen asunnosta sen yläpuolella.⁵²⁹

Nähtävästi vuokraisännöys näytti Lindebäckille biografiliiketoiminnan mahdollisuudet, sillä jo muutamaa kuukautta myöhemmin, huhti-toukokuussa 1910 hän vuokrasi biografikiinteistön osoitteesta Pohjoisesplanadi 39. Sopimus laadittiin kym-

523 Katso esimerkiksi Antti Ahon konkurssihallinnon ilmoitus, Uusi Suometar 18.2.1911, Huutokauppakamarin ilmoitus, Hämeen sanomat 7.3.1911.

524 Hirn 1991, 97.

525 Katso esimerkiksi Scalan ja Eldoradon mainokset, Helsingin Sanomat 1915.

526 Anmälan on ändring till Handelsregistret 602/30.7.1913 ja 596/5.5.1915. KR 27 646, Osakeyhtiö Helikon Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA; Hirn 1991, 117–118, 252, 254. Helikonista katso myös ibidem 96–111, 127–128.

527 Vertaa Chandler 2004, 35.

528 ”Yrjönkatu 8-10”. Helsingin kaupungin kiinteistökortisto, Helsingin kaupunginarkisto.

529 Hyreskontrat emellan Gösta Lindebäck och Hjalmar V. Pohjanheimo 21.1.1910. Liite G, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, ensimmäinen käsittely, 22.12.1910, 9 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, joulukuu 1910. HelRO:n arkisto, KA.

menen vuoden ajalle kiinteällä 20 000 markan vuosivuokralla.⁵³⁰ Vuokra-aika oli pitkä, eikä korotuksia sovittu, mikä ei todennäköisesti ollut poikkeuksellista, sillä inflaatio oli niin olematon, että rahanarvoa pidettiin lähes muuttumattomana.⁵³¹

Lindebäck sai vastavalmistuneen biografihuoneiston sisustamattomana ja ryhtyi valmistelemaan sitä käyttökuntoon. Muutamaa kuukautta myöhemmin hän rekisteröi toiminimen Teater Maxim ja ilmoitti toimialaksi elokuvateatterin, varieteen, konsertit ja ravintolatoiminnan.⁵³² Lindebäck käytti julkisuutta hyväkseen, sillä Nya Pressenin toimittaja vieraili samoihin aikoihin rakennustyömaalla. Lehtijuttu kertoi, että suunnittelusta vastasi tunnettu arkkitehtitoimisto Jung & Fabritius, joka oli suunnitellut biografi Scalan. Tilaa oli runsaasti: lattiapinta-alaa liki 500 neliömetriä, minkä päälle tulivat aitiot ja parvi, korkeutta 14 metriä ja istumapaikkoja 880 hengelle, eli enemmän kuin Olympiassa ja Scalassa yhteensä. Samalla korostettiin, että biografi varustettaisiin uusimmalla teatteritekniikalla, joten myös esimerkiksi konsertit ja varietee olisivat mahdollisia. Varsinaisia puhenäytäntöjä ei biografiin suunniteltu, sillä näyttämö oli niitä varten liian pieni. Nya Pressen lupaili, että jo marraskuussa biografi avattaisiin.⁵³³

Maximin valmistuminen kuitenkin lykkääntyi, koska Lindebäck ajautui risti-riitoihin viranomaisten kanssa paloturvallisuudesta, sillä uloskäynti johti porttikäytävään, ei suoraan kadulle. Lopulta biografi saatiin auki vasta seuraavan vuoden 1911 syyskuussa. Paikkalukua oli pudotettu hieman alla kahdeksaan sataan.⁵³⁴ Noin sadan tuolin poistaminen salista saattoi koitua Maximin eduksi, sillä katsomosta tuli tilavampi. Joka tapauksessa lehdistä julkaistut esittelyt ja arviot olivat ylistävät.⁵³⁵

Rakennusaikana Lindebäck käynnisti oman maahantuonnin, mikä oli välttämättömyyden huomioiden Lindebäckin ilmiselvät tavoitteet nousta alan huipulle. Kaikilla suurilla vuokraamoilla oli biografi keskikaupungilla, joten niiden ohjelmistoista ei olisi ollut hyötyä Lindebäckin Maximille. Vähäisempien maahantuojien ohjelmistot eivät olisi kaupungin suurimman biografin kankaalle riittäneet.

530 Lyhennysote asiakirjasta Hyreskontrakt emellan Fastighetbolaget Standard och Gösta Lindebäck 26.4.1910 ja 10.5.1910. Liite, oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, Ensimmäisen osaston toisen jaoston riita-asiaien tuomiokirja, heinäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

531 Korpisaari 1926, 18.

532 Anmälan till handelsregistret 659/27.8.1910. KR 24 954, Teater Maxim G Lindebäck, PRH:n arkisto, KA.

533 Tuntematon kirjoittaja: *Den allra nyasta biografteatern*. Nya Pressen 20.8.1910.

534 Hirn 1991, 120.

535 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Maxim*. Lördagen 9.9.1911 ja tuntematon kirjoittaja: *Maxim*. Veckans Krönika 7.10.1911.

Lindebäck mainosti vuokraamoaan näyttävästi, hänen edustajansa kiersi maakunnissa tekemässä sopimuksia ja tarjouskirjeitä lähetettiin kilpailijoiden asiakkaille.⁵³⁶ Ilmoituksissa puhuttiin osakeyhtiöstä, mutta sellaista ei muodostettu, vaan valta pysyi yksin Lindebäckin käsissä.

Gösta Lindebäckin ilmestyminen suomalaiseen biografiliiketoimintaan oli ennennäkemätön satsaus. Kertaakaan aikaisemmin – eikä oikeastaan myöhemminkään – liikkeelle ei ollut lähdetty tyhjästä ja päästy suoraan suurliiketoimintaan kiinni.⁵³⁷ Yli vuoden kestäneet valmistelut monine myöhästymisineen vaativat suuria taloudellisia panostuksia. Lindebäck oli mitä ilmeisimmin hyvin vakavarainen liikemies, sillä hän pystyi viemään hankkeen läpi ja murtautumaan kertaheitolla eturiviin. Kyse oli kuitenkin hyvin poikkeuksellisesta ajasta, mikä osaltaan mahdollisti Lindebäckin elokuvaauran komean käynnistymisen: keskikaupungin biografikanta oli voimakkaassa uusiutumisprosessissa, joten mukaan oli helpompi päästä kuin esimerkiksi paria vuotta myöhemmin, kun uudet toisen aallon biografit olivat täydessä toiminnassa. Lindebäck haastoi vanhat toimijat juuri silloin, kun ala oli murroksessa, mikä teki onnistumisesta mahdollisen.

Lindebäckin liiketoiminnan malli poikkesi muista myös siinä, ettei hän lähtenyt kasvattamaan biografiketjua. Vain osan vuotta 1916 hänellä oli toinen teatteri, ja sekin Helsingissä. Muuten hän tyytyi Maximiin ja sen tukena pyörineeseen maahantuontiin ja levitykseen, ja sai sen tuottamaan kunnon voitot, kuten myöhemmin tullaan näkemään. Gösta Lindebäckin tyytyminen yhteen biografiin ei ollut poikkeuksellinen ilmiö, vaan osa laajempaa muutosta, sillä ketjujen merkitys oli vähenemässä. Enää alan suurtoimijat eivät levittäytyneet entiseen malliin Helsingin ulkopuolelle. Vuoden 1910 tienoilla vanhoista yhtiöistä Maat ja Kansat kuihtui melkein olemattomiin.⁵³⁸ Apollon ketju katosi samoin nopeasti, ja toiminnot keskittyivät Helsinkiin. Nordiska Biograf Kompaniet sen sijaan teki poikkeuksen, vahvisti asemiaan ja kasvatti ketjunsä kokoa. Uudet alalle tulleet yrittäjät eivät lähteneet rakentamaan ketjua.⁵³⁹

Nordiska Biograf Kompaniet, joka ainoana kolmesta varhaisvaiheen suuryhtiöstä jatkoi merkittävimpien biografiyhtiöiden joukossa, oli myös ainoa, joka ylläpiti suurta biografiketjua Helsingin ulkopuolella. Pääkaupungissa vain kaksi teatteria (yhden näytännökauden ajan kolme)⁵⁴⁰, joten se ei ollut erityisen vahvoilla, erityisesti kuin Scalassa oli

536 Maximin mainos, Helsingin Sanomat 16.4.1911; Maxim Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 2.5.1911 ja päiväämätön (jatkoa edelliselle). F:1 Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi Osakeyhtiön arkisto, JyMA.

537 Vertaa Chandler 2004, 35–36.

538 On epäselvää, kuka jatkoi liikettä Forsanderin vetäytyttyä liiketoimista, mutta vuoteen 1913 asti Turussa toiminut biografi oli viimeisten vuosien ajan ainoa, mikä oli suuryhtiöstä jäljellä.

539 Liitetaulukko 2.4.

540 Yhtiö omisti Centralin talven 1913–1914 ajan. Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 22.7.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA, vertaa Hirn 1991, 252.

alle 300 istumapaikkaa ja Helikonissakin 350 paikkaa. Kuitenkin, kun muiden kaupunkien teatterit lasketaan mukaan, nousi Nordiska 1910-luvun alussa nopeasti suurimmaksi.⁵⁴¹

Helsingin teattereiden määrä nousi vuoden 1908 kahdeksasta noin kolmeen-kymmeneen vuonna 1918, ja myös istumapaikkojen määrät nousivat. Pohjoisesplanadin täytyttyä jo vuoteen 1911 mennessä kasvua haettiin kaupungin muista osista.⁵⁴² Samaan aikaan 1910-luvun taitteessa, jolloin pääkaupungin teatterikantaa uusittiin ja biografiit alkoivat levittäytyä laitakaupungille, muiden kaupunkien merkitys suurille yhtiöille väheni siinä mielessä, ettei ketjuja enää rakennettu. Pääkaupungissa riitti yleisöä, ja useiden saman omistajan biografien rinnakkainen toiminta osoittautui kannattavaksi toimintamalliksi. Enää elokuvaa ei tarvinnut lähettää pois Helsingistä toisen tai kolmannen viikon lipputulosten hankkimiseksi. Satojen kilometrien päässä olevien sivuliikkeiden pyörittäminen Helsingistä käsin on nähtävästi muodostunut liian hankalaksi tai haastavaksi, joten voimat on kohdistettu pääkaupunkiin. Suuryhtiöt ottivat omansa koko maan lipputulosta vuokratuloina, mutta biografien pyörittäminen jätettiin paikallisten käsiin.

Ketjujen merkityksen vähentymiseen johtaneiden syiden selvittäminen vaatisi perehtymistä tarkemmin eri kaupunkien biografioloihin ja yhtiöiden mahdollisiin tunnisteluihin, mutta lopputuloksena entisen kaltaisia koko maan ketjuja ei syntynyt, mikä vahvisti Nordiska asemia valtakunnallisena toimijana. Ensimmäisinä vuosina elokuva-alan toimijoiden kehityskaari oli vienyt levittämiseen ympäri Etelä-Suomen kaupunkeja, mutta muutaman vuoden jälkeen toimintoja purettiin ja keskityttiin yhdelle paikkakunnalle. Toimijoilla olisi ollut tarvittavat pääomat kehityksen jatkamiseen, mutta toiminta katsottiin tehokkaammaksi ilman pitkiä välimatkoja.

4.2. Uusien toimijoiden laitakaupunki ja teknisten asiantuntijoiden agentuuriliikkeet

Helsingin erityisasema korostui 1910-luvun kuluessa, sillä samalla, kun sen ulkopuolelle levittäytyneiden ketjujen koot ja määrät pienenivät, syntyi pääkaupunkiin uusia, entistä suurempia ketjuja. Yleisöä oli enemmän ja elokuvateatterit olivat hajaantuneet eri puolille kaupunkia, yleisöä riitti useammaksi viikoksi eri biografeihin. Pääkaupungin biografiketjut alkoivat muodostua ja kasvaa vähitellen 1910-luvun alussa, mutta niiden kulta-kausi oli varsinaisesti ensimmäisen maailmansodan vuosina.⁵⁴³ Vuosikymmenen alussa suurimmillekin toimijoille riitti yksi teatteri, mutta vuosikymmenen puolivälin jälkeen niitä oli vähintään kaksi. Vanhojen yhtiöiden ensi-iltateatterit olivat Pohjoisesplanadin tuntumassa, mutta mukaan tuli uusia toimijoita, jotka rakensivat liiketoimintaansa laita-

⁵⁴¹ Liitetaulukko 2.4.

⁵⁴² Liitetaulukot 2.1., 2.2. ja 2.3.

⁵⁴³ Liitetaulukko 2.4.

kaupungille. Ne lähtivät haastamaan keskikaupungin ensimmäiset toimijat, mutta eivät niiden omalla kotikentällä, jonne pääsi ainoastaan Gösta Lindebäck.⁵⁴⁴

Biografiala oli kasvanut niin merkittäväksi, että laitakaupungin alueet vetivät puoleensa yrittäjiä, jotka lähtivät vähitellen kasvattamaan liiketoimiaan ja kirimään ensimmäisten toimijoiden etumatkaa umpeen. Tässä kaupungin sisäisten ketjujen rakentaminen oli ensisijaista, sillä keskikaupungin toimijoilla oli Helsingissä pääosin vain yksi teatteri,⁵⁴⁵ kun taas laitakaupungilta ponnistaneiden uusien toimijoiden biografimäärä saattoi nousta ensimmäisen maailmansodan vuosina jo kolmeen. Kyse oli myös siitä, ettei keskikaupungille mahtunut uusia biografeja: Maximin avajaisten jälkeen saatiin odottaa aina vuoteen 1918 asti seuraavaa uutta teatteria Pohjoisesplanadin tienoille, eikä muitakaan muutoksia juuri tapahtunut, vaikka kaksi pientä biografia (Maailman Ympäri ja Esplanad) suljettiin.⁵⁴⁶

Merkittävin Helsingin keskustan ulkopuolelta ponnistaneista toimijoista oli August Sorjanen (1874–1938), jonka elokuva-ura oli alkanut marraskuussa 1910, jolloin hän osti Punavuoresta pienen Thalian, johon mahtui alle kaksisataa katsojaa.⁵⁴⁷ Sorjanen oli pitänyt maakauppaa litin pitäjässä kevästä 1903 kesään 1908.⁵⁴⁸ Siitä ei ole tietoa, mitä Sorjanen teki sen jälkeen, mutta vuodesta 1910 hän oli Helsingin elokuvapiireissä. Vuonna 1913 Sorjanen avasi uuden Kaleva-teatterin Kallion kaupunginosaan arkkitehti Väinö Vähäkallion suunnittelemaan taloon. Sali oli sektorimuotoon rakennettu, joten se edusti uusinta uutta alalla - kyseessä oli mitä ilmeisimmin Suomen ensimmäinen biografi, jossa salin muodolla panostettiin katsomismukavuuteen. Tilaa kehuttiin tilavaksi, valoisaksi ja muodikkaasti sisustetuksi.⁵⁴⁹ Kaleva ei sijainnillaan kilpaillut keskikaupungin teattereiden kanssa, mutta se oli merkittävimpiä laitakaupungin teattereita, sillä istumapaikkoja löytyi liki 700. Tässä vaiheessa Kalliossakin lipputulot olivat niin merkittäviä, että sijoitus suuren biografiin oli mahdollinen.

Viimeistään Kaleva-teatterin yhteydessä Sorjanen avasi maahantuonti- ja levitystoimiston.⁵⁵⁰ Keväällä 1913 hän lähetti mainoskirjeitä, kehui syksyllä avattavan Kalevan olevan kaupungin suurin (se jäi lopulta 100 istumapaikan päähän Maximista), ja kertoi, että tulisi vuokraamaan ensiluokkaisia, 1200–1300 metrin mittaisia ohjelmistoja Kansan

⁵⁴⁴ Vertaa Chandler 2004, 35.

⁵⁴⁵ Poikkeuksen tekivät Fernander ja Hallseth, jotka omistivat pitkäaikaisesti kaksi biografia, kummatkin Pohjoisesplanadilta. Ovesén, Lindebäck ja Estlander toimivat pääosin yhden biografin voimin.

⁵⁴⁶ Vertaa Liitetaulukko 2.1.

⁵⁴⁷ Hirn 1991, 260.

⁵⁴⁸ Anmälan till handelsregistret 12/20.5.1903 ja Anmälan om upphörande till handelsregistret 31.12.1908. KR 15 004, Aug. Sorjanen. PRH:n arkisto, KA.

⁵⁴⁹ Tuntematon kirjoittaja: *En ny biograf*. Lördagen 51/1913; Niskanen 2005, 95, 152–153; Hirn 1991, 256

⁵⁵⁰ Jo Thalia-teatterin nimissä oli lähetetty elokuvia Helsingin filmitarkastukseen, mikä ei todista siitä, että elokuvat olisivat olleet Thalian levitettävissä.

Biografi -nimisen yhtiön kautta.⁵⁵¹ Uutta yhtiötä ei perustettu, mutta toisen biografin avaaminen vaati entistä enemmän filmiohjelmistoja, mikä johti vuokraamon avaamiseen.

Sorjanen kasvatti vähitellen osuuttaan Helsingin biografiiliiketoiminnassa.⁵⁵² Suurin loikkaus koettiin Helsingissä syksyllä 1916, jolloin hän pääsi Pohjoisesplanadin tuntumaan. Ernst Ovesén vetäytyi alalta ja tilalle nousi August Sorjanen, joka osti Osa-keyhtiö Olympiasta 40 prosenttia ja nousi sen toimitusjohtajaksi. Vaikka Sorjanen ei ollut yhtiön ainoa omistaja, määräysvalta oli hänellä, sillä muilla oli vain muutamia osakkeita kullakin.⁵⁵³ Seuraavina vuosina hän nähtävästi nosti omistustaan yhtiössä, sillä vuonna 1918 hänet mainitaan Olympian omistajana.⁵⁵⁴

Ainoa 1910-luvun vuokraamokirja on säilynyt Olympialta, ja se alkaa syksystä 1916, jolloin Sorjanen nousi yhtiön johtoon. Kirja tarjoaa ainutlaatuisen silmäyksen levityskierrosten laajuuteen. Olympian ohjelmistot esitettiin Sorjasen teattereiden jälkeen yleensä 25, mutta jopa yli kolmessakymmenessä biografissa. Varhaisimmat, syksyllä 1916 ensiesityksensä saaneet ohjelmistot olivat edelleen kiertämässä loppuvuodesta 1918, jolloin Sorjanen myi yhtiön eteenpäin.⁵⁵⁵ Kirjaan ei ole merkitty ohjelmistoista saatuja vuokria, mutta se paljastaa, että vuokraus perustui edelleen pitkäaikaisille sopimuksille, sillä ohjelmistot kiersivät pääosin samassa järjestyksessä biografista toiseen. Olympialla oli laaja ja vakiintunut yhteistyökumppaneiden verkosto eri puolilla Suomea aina Oulun korkeudelle saakka.

Sorjanen ei aloittanut Gösta Lindebäckin tavoin sijoittamalla valtavia summia keskikaupungin biografiin, vaan hän rakensi liiketoimintaansa pienempien teattereiden kautta. Olympian oston aikaan hänellä oli ketju ja vuokraustoimintaa. Kuuden seitsemän vuoden jälkeen Sorjanen oli noussut yhdeksi keskeisimmistä elokuvan esittäjistä ja levittäjistä Suomessa - teattereiden määrissä ainoa saman kokoluokan toimija oli Nordiska Biograf Kompaniet. Ero oli merkittävä: siinä missä Nordiska Biograf Kompaniet biografiketjun ja vuokraamon parissa vuodessa, Sorjanen käytti kuusi vuotta Thaliasta Pohjoisesplanadille. On toki huomattava, ettei vertailua voi tehdä näin suoraviivaisesti, sillä Nordiskalla oli taustallaan vuosien kiertuetoiminta, jonka varaan rakentaa. Tästä

551 Kansan Biografin kirje Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiölle, päiväämätön keväältä 1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907-1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

552 Thalian ostamisesta kului kolmen vuotta Kalevan valmistumiseen, ja kolme vuotta myöhemmin Sorjanen avasi Kaleva-teatterin Viipuriin, ja seuraavana vuonna hankki turkulaisen Casinon. Hirn 1991, 265, katso myös 124, 258, 260–261, 265.

553 Anmälan om ändring till handelsregistret 1102/19.10.1916. KR 25 100, Osakeyhtiö Olympia Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

554 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien kauppa*. Helsingin Sanomat 5.11.1918.

555 Ohjelmistokirjaan ei ole merkitty sen omistaneen yhtiön nimeä. Kirja kuitenkin kertoo Osakeyhtiö Olympian filmivälitystoiminnasta, sillä jokainen ohjelmistoista on esitetty ensimmäisenä Helsingin Olympia-teatterissa. Vuonna 1917 osa ohjelmistoista on tehnyt Olympian jälkeen muutaman teatterin kierroksen Helsingin ulkopuolella ennen esityksiä Sorjasen muissa teattereissa. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

huolimatta Sorjaselle nousu oli huomattavasti vaikeampi toteuttaa kuin Fernanderille ja Hallsethille, jotka pääsivät ensimmäisten toimijoiden joukossa valtaamaan omaa alansa puhtaalta maaperältä. Sorjasen toiminnan kasvu sen sijaan tapahtui koko ajan muiden toimijoiden aiheuttamassa kilpailutilanteessa.

Toinen 1910-luvun nousija oli jo muutamaan kertaan mainittu Hjalmar V. Pohjanheimo (1867–1936), jonka biografiuran alkuvaiheet olivat sidoksissa vuokraisäntään Gösta Lindebäckiin. Lindebäck ja Pohjanheimo päätyivät selvittämään välejäan Helsingin raastuvanoikeuteen, jonka asiakirjoihin on tallentunut runsaasti yksityiskohtaista tietoa biografityhtiön perustamisvaiheista.

Pohjanheimo rakensi biografityhtiötään perheyhtymisenä. Hän oli vaurastunut voi- ja puutavarakaupoilla, mistä saatiin pohjapääomat biografialle siirtymiseen. Idea uran vaihtoon saattoi tulla vanhimmalta pojalta, 18-vuotias Hilarius Pohjanheimolta, joka työskenteli elokuvateatterissa Terijoella. Hilariuksesta tuli Lyyran koneenkäyttäjäksi, veljet Birger ja Asser olivat apulaisia ja äiti Elina hoiti lippukassaa.⁵⁵⁶ Hjalmar V. Pohjanheimon ja Gösta Lindebäckin keuhkokuumeen 1910 solmiman vuokrasopimuksen mukaan tilojen piti valmistua alkusyksystä 1910 niin, että Pohjanheimo voisi avata biografian syyskuun alussa.⁵⁵⁷ Rakennustyöt kuitenkin viivästyivät ja ensimmäinen näytös pidettiin neljä viikkoa myöhässä, ja Pohjanheimojen asunto valmistui marraskuussa. Pohjanheimo jätti vuokrat maksamatta, josta Lindebäck haastoi hänet oikeuteen ja vaati häätöä. Tämä puolestaan johti vastahaasteeseen, jossa Pohjanheimo vaati korvauksia menetyksistään. On mielenkiintoista, että rakennustyöt Pohjanheimon biografissa takkusivat samaan aikaan, jolloin Lindebäckillä ilmeni ongelmia Maximin valmiiksi saamisessa. Kitkerässä taistelussa Helsingin raastuvanoikeuteen marssitettiin talonmiehiä, rakennusmiehiä ja filmiagentuurien herroja, ja lopulta Pohjanheimo tuomittiin voittajaksi.⁵⁵⁸ Vaikka Pohjanheimo sai vain osan vaatimistaan korvauksista, hän sai pitää vuokrasopimuksen. Vuokrasuhde jatkui joulukuuhun 1913, jolloin Lindebäck myi rakennuksen eteenpäin hinnalla, joka oli yli viisinkertainen ostohintaan verrattuna.⁵⁵⁹ Rakennushanke oli vaatinut sijoituksia Lindebäckiltä, mutta tuottokin oli melkoinen.

556 Hjalmar V. Pohjanheimo raastuvanoikeudelle 16.1.1911. Liite A, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, toinen käsittely, 16.1.1911, 33 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, tammikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

557 Hyreskontrat emellan Gösta Lindebäck och Hjalmar V. Pohjanheimo 21.1.1910. Liite G, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, ensimmäinen käsittely, 22.12.1910, 9 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, joulukuu 1910. HelRO:n arkisto, KA. Katso myös Ilmoitus kaupparekisteriin 380/25.4.1910. KR 24 501, Teatteri Lyra Hj. V. Pohjanheimo. PRH:n arkisto, KA.

558 Todistajanlausunnot antavat paljon yksityiskohtaista tietoa siitä, millaisia tiloja aikakauden biografit olivat ja kuinka niitä sisustettiin ja koristeltiin. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, käsittelyt: 22.12.1910, 9 §; 19.1.1911, 33 §; 16.2.1911, 25 §; 16.3.1911, 23 §; 27.4.1911, 29 §. Cal:256–260, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, joulukuu 1910 – huhtikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

559 ”Yrjönkatu 8-10”. Helsingin kaupungin kiinteistöarkisto, Helsingin kaupunginarkisto; Hirn 1991, 37.

Vuokrasopimukset Maximista ja Lyyrasta sovittiin vain muutaman kuukauden välein, joten ne auttavat vertailemaan Pohjois-Esplanadin ja ”sivukaupungin” biografeja toisiinsa. Kumminkin olivat haastajia suhteessa alan ensimmäisiin toimijoihin,⁵⁶⁰ mutta heidän välillään oli useita keskeisiä eroja. Pohjanheimo oli kauppias maaseudulta ja Lindebäck omisti kokonaisen talon Yrjönkadulla, vaikka oli samoin kauppiasana toiminut. Lindebäck oli ruotsinkielinen, kun taas oikeudenkäyntipöytäkirjat paljastavat, että Pohjanheimo käytti ”Suomalaista asianajotoimistoa” ja jätti asiakirjansa suomenkielisinä muuten ruotsiksi käytyyn käsittelyyn. Kyse oli myös siitä, että heidän liiketoimensa painivat eri sarjoissa. Maximin ja toimistotilojen hinta oli 20 000 markkaa vuodessa, mutta Lyyran vain 6 600 markkaa sisältäen Pohjanheimojen asunnon.⁵⁶¹ Lindebäck maksoi istuinta kohden korkeampaa vuokraa (38mk) kuin Pohjanheimo (24 mk).⁵⁶² Tämä myös näyttää sen juovan, mikä oli muiden Pohjoisesplanadin biografien eli ensimmäisten toimijoiden sekä sivukaupungille levittäytyvien haastajien välillä: koko liiketoiminnan mittakaava oli erilainen, mikä selittää erot toimintamalleissa ja menestyksessä.

Avajaisten yhteydessä Lyyraa mainostettiin kaupungin ajanmukaisimmaksi, mutta muutamaa kuukautta ennen avajaisia Dagny Ovesén kirjoitti Pohjanheimoa vähättelevän ja tuomitsevan kirjeen:

*Kysymyksessä olevan Lyra teatterin omistaja on jokin Pohjanheimo, minun luullakseni hän tulee ostamaan Saksasta vanhoja ohjelmia, minkä hän myöskin itse on minulle maininnut tekevänsä. En myöskään luule että sivukaupungilla kannattaa ostaa uusia ohjelmia eivätkä myöskään asijamiehet jotka filmiä myyvät sano voivansa antaa minkäänlaista krediittiä.*⁵⁶³

Samansuuntaista tekstiä löytyy myös Pohjanheimon ja Lindebäckin oikeudenkäynnin asiakirjoista. Näyttää siltä, että Pohjanheimo onnistui hankkimaan alkuvaiheessa ainoastaan yhden vuokraajan ohjelmistoilleen, turkulaisen Arkadia-teatterin, ja tämäkin liikesuhde jäi lyhyeksi. Jo kuukauden mittaisen yhteistyön jälkeen teatterin omistaja Lucie Lindholm-Videll sanoi sopimuksen irti, sillä hänen saamansa elokuvat olivat olleet heikkolaatuisia ja jo aiemmin kaupungissa esitettyjä.

⁵⁶⁰ Vertaa Chandler 2004, 35.

⁵⁶¹ Hyreskontrat emellan Gösta Lindebäck och Hjalmar V. Pohjanheimo 21.1.1910. Liite G, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, ensimmäinen käsittely, 22.12.1910, 9 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, joulukuu 1910 ja Lyhennysote asiakirjasta Hyreskontrakt emellan Fastighetsbolaget Standard och Gösta Lindebäck 26.4.1910. Liite Cb, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, kesäkuu 1919. HeIRO:n arkisto, KA.

⁵⁶² Istumapaikkoja oli Maximissa 789 ja Lyyrassa 274. Hirn 1991, 256, 258

⁵⁶³ Olympia (Dagny Ovesén) Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 27.6.1910. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

Pohjanheimo yritti vierittää syyn Lindebäckin niskoille väittäen, ettei hän voinut ostaa ensiluokan filmejä, koska oma biografi ei ollut auki. Tätä raastuvanoikeus ei uskonut, vaan totesi ohjelmistohankinnan olleen rakennusongelmista erillinen Pohjanheimon tekemä päätös.⁵⁶⁴

Agentuurin omistaja Erik Estlander kertoi, että Pohjanheimo osti Lyyra-teatterin avaamisesta alkaen filmejä vähintään 550 markan hinnasta viikossa.⁵⁶⁵ Hinta oli hyvin halpa, joten se saattoi tarkoittaa kakkosluokan ohjelmistoja, vaikka-kin Estlander puhui ”uusista filmeistä”, millä hän saattoi tarkoittaa elokuvia, joita ei ollut aikaisemmin levitetty Suomessa. Syksyllä 1911 Lyyran mainokset muuttuivat hyvin näyttäväksi – samaan aikaan myös kilpailijoiden mainosten koko ja näyttävyys kasvoivat – ja niihin ilmestyi myös äärimmäisen harvinaisia kuvia. Pohjanheimo oli mitä ilmeisimmin saanut Ranskasta yksinoikeussopimuksen, jolla toi pitkää näytelmäelokuvaa maahan.⁵⁶⁶ Seuraavana vuonna Pohjanheimo kävi tiivistä keskustelua Nordisk Films Kompagnin kanssa, jolloin tanskalainen suuryhtiö vakuutti, että Lyyra saisi uudet ensiluokaiset ohjelmistot yksinoikeudella Suomen levitykseen.⁵⁶⁷ Laitakaupungilta oli mahdollista ponnistaa varsin nopeasti kakkosluokan filmeistä arvokkaampien ohjelmistojen levitykseen. Tässä suhteessa Pohjanheimon nousu oli nopeampaa kuin Sorjasella, mutta toisaalta Lyyrassa oli sata istumapaikkaa enemmän kuin Thaliassa, joten myös kassavirrat saatiin suuremmiksi. Pohjanheimon ketju kasvoi kuitenkin hitaasti.⁵⁶⁸

Pohjanheimon tavoin laitakaupungille rakensi Abel Adams (1879–1938), joka tuli alalle joulukuussa 1912 ostamalla Ilmarisen Helsingin Punavuoresta. Tätä ennen hän oli asunut kymmenisen vuotta Yhdysvalloissa ja toiminut monilla eri

564 Lucie Lindholm-Videll Hjalmar V. Pohjanheimolle 5.10.1910. Liite D; Hjalmar V. Pohjanheimo Helsingin raastuvanoikeudelle 16.11.1911. Liite A, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, toinen käsittely, 19.1.1911, 33 §. Cal:257, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, tammikuu 1911; Hjalmar V. Pohjanheimo Helsingin raastuvanoikeudelle 15.3.1911. Liite A, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, neljäs käsittely, 16.3.1911, 23 §. Cal:259, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, maaliskuu 1911; Päätös, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, viides käsittely, 27.4.1911, 29 §. Cal:260, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, huhtikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

565 Erik Estlanderin todistajanlausunto, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, neljäs käsittely, 16.3.1911, 23 §. Cal:259, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, maaliskuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

566 Katso esimerkiksi Lyyran mainos, Helsingin Sanomat 29.10.1911.

567 Salmi 2002, 143.

568 Vuonna 1913 hän avasi Lyyra II -teatterin Viipuriin, ja Uusi Lyyra (eli Lyyra III) perustettiin Helsinkiin tammikuussa 1915. Teatteri sijaitsi Erottajalla, kivenheiton päässä ensimmäisestä biografista. Kahden helsinkiläisteatterin kausi oli vain välivaihe, sillä kesän 1915 lopulla Pohjanheimo sulki vanhimman biografinsa. Se siirtyi Gösta Lindebäckille, joka avasi sen pian Edison-nimellä. Gösta Lindebäck oli luopunut kiinteistöstä jo vuonna 1913, joten hän tuli vuokralaiseksi aikaisemmin omistamaansa taloon. Seuraavana vuonna avattiin Lyyra IV Kallion kaupunginosassa. Tiedot teattereiden omistuksista Hirn 1991, 252, 256, 265.

aloilla, muun muassa pitänyt valokuvausliikettä.⁵⁶⁹ Vuonna 1913 hän hankki elokuvateatteri Titanian Kallion kaupunginosasta, ja seuraavana vuonna hän perusti Filmitoimiston hoitamaan maahantuontia ja vuokraamista.⁵⁷⁰ Erityistä Adamsin vuokraamolle oli se, että se ensimmäisenä jo 1910-luvulla siirtyi prosenttiperusteiseen vuokraamiseen, eli veloitti määrätyn osuuden pääsylipputuloista, yleensä 25–40 prosenttia, mutta tärkeimmiltä viikoilta jopa 50 prosenttia.⁵⁷¹ Siitä ei ole tietoa, miten se on vaikuttanut Adamsin tuloihin suhteessa kilpailijoihin, mutta sopimusneuvotteluihin se on varmasti vaikuttanut.

Helsingistä löytyi myös kolme vähäisempää biografiketjua, jotka eivät edellä esiteltyjen tavoin nousseet samalla tavoin keskeisiksi toimijoiksi biografia-lalla. Tästä huolimatta vähäisten ketjujen toiminta saattoi hyvinkin olla yhtä laajaa kuin ensimmäisen vaiheen toimijoiden vuosien 1907–1908 tienoilla – alan mitta-kaava kokonaisuudessaan oli kasvanut huomattavasti, mikä näkyi alan kerrostuneisuudessa ja siinä että haastajia oli eri tasoilla. Siinä missä Sorjanen, Pohjanheimo ja Adams nousivat vähitellen kohti Pohjoisesplanadin toimijoita, oli heillä itselläänkin haastajat kannoillaan, Wirtasen, Falinin veljesten ja Thomassonin ketjut.

Karl Viktor Wirtanen jää tuntemattomaksi, mutta hän omisti pari vuotta kaksi suurilta yhtiöiltä ostettua biografia.⁵⁷² Samoin tiedot Falinin veljeksistä, jotka vuodesta 1911 alkaen teattereita Kallion kaupunginosassa, ovat vähäiset. Alkuun toimintaa pyörittivät Peter (1883/4–1934) ja Alexander Falin⁵⁷³ Vuodesta 1917 eteenpäin Alexander ei enää asunut Helsingissä ja omistajina mainitaan Peter ja Selim (1884/5–1933) Falin. Heistä edellinen oli aikaisemmin toiminut kauppiana ja parturina, jälkimmäinen puolestaan hierojana.⁵⁷⁴ Nähtävästi he pyörittivät teat-

569 Uusitalo 1962, 9–11; Uusitalo 1998, 2008 [www].

570 Adamsin Filmitoimistoa ei rekisteröity kaupparekisteriin, mutta sen toiminta on alkanut vuoden 1914 aikana. Abel Adams hoiti vuoteen 1926 asti liiketoimiaan yksityisenä toiminimenä, joka oli rekisteröity helmikuussa 1913. Ilmoitus kaupparekisteriin 96/1.2.1913. KR 28 587, Abel Adams. PRH:n arkisto, KA. Vuonna 1916 Adamsin biografiluku kohosi hetkeksi jo kolmeen, kun hän hankki Yrjönkadulta Edisonin. Pian luku putosi takaisin kahteen, kun Adams luopui Ilmarisesta. Uusitalo 1972b, 12–15.

571 Werner Dahl: *Tuokiokuvia Helsingin elokuvamaailmasta ensimmäisen maailmansodan vaiheilta*. Elokuvateatteri 8-9/1945, 17.

572 Punavuorelaisteatteri Ilmarisen hän osti Adamsilta vuonna 1916 ja Kalliossa sijainneen Sampon Sorjaselta seuraavana vuonna. Vuoteen 1919 mennessä hän oli luopunut kummastakin biografistaan. Hirn 1991, 254, 260.

573 Alexander Falinin syntymä- tai kuolinaika ei ole tiedossa, mutta hän saattoi olla veljeksestä vanhin.

574 Veljekset perustivat elokuvateatteri Salaman Kallion kaupunginosaan vuonna 1911. Vain muutaman korttelin päähän he avasivat vuonna 1916 teatteri Vellamon, josta tuli heidän tärkein biografinsa. Hirn 1991, 198, 260–261; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1915–1916 (1915) ja Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1917–1918 (1917).

tereiden ohella vuokraamoja, joka saattoi olla erikoistunut vaatimattomampiin ohjelmistoihin kuin keskikaupungin yhtiöt.⁵⁷⁵

Kolmas pienistä ketjuista kuului Sofia Thomassonille (syntynyt 1878),⁵⁷⁶ joka omistuksessa oli useita biografeja, mutta vain lyhyitä, osin rikkonaisia kausia ainakin vuosina 1912–1924.⁵⁷⁷ Hänen toimistaan ei ole tarkempia tietoja, mutta naispuolisena yrittäjänä hän oli ainutlaatuinen poikkeus Helsingin biografiipiireissä.

Laitakaupungin ketjujen muodostuminen oli osa kehitystä, jossa Helsinkiin kohosi entistä laajempi elokuvateattereiden verkosto. 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä oli kuljettu keskikaupungille eläviin kuviin, mutta biografitoiminnan vakiintuessa ja yleisömäärien kasvaessa oli kysyntä useammille biografeille. Ensimmäisenä vahvistui Siltasaaren ja Etu-Kallion alue, jossa oli ollut biografeja vuodesta 1906 lähtien. Vuodesta 1913 alkaen alueella, jonka voimahahmoja olivat Sorjanen, Adams ja Falin, oli jo viisi biografia. Muutamaa vuotta perässä tuli Kolmikulmasta Iso Roobertinkadulle ulottuva alue, jossa teattereita oli Pohjanheimolla, Sorjasella ja Adamsilla. Kaupungin muut osat jäivät huomattavasti vaatimattommiksi, joten biografeissa käynti keskittyi voimakkaasti muutamille suppeille alueille.⁵⁷⁸

”Sivukaupungin” biografit olivat pääosin samanlaisia kuin ensimmäiset keskikaupungilla sijainneet: niihin mahtui vain muutama sata katsojaa ja ne oli pystytetty muita tarkoituksia varten tehtyihin huoneistoihin. Tässäkin Siltasaaren – Etu-Kallion alue oli muutamaa vuotta Kolmikulmaa – Isoa Roobertinkatua edellä, sillä biografi-huoneistojen koko lähti ensimmäisenä kasvuun Pitkänsillan takana. Muiden alueiden biografeissa kasvua ei juurikaan tapahtunut, vaan ne pysyivät samankokoisina kuin Pohjoisesplanadin ensimmäiset biografit olivat olleet.⁵⁷⁹

Vain osa pikkubiografeista mainosti lehdissä, ja tiedot omistussuhteista ovat enemmän tai vähemmän vajavaiset. Laitakaupungilla toiminnan mittakaava oli yleis-

575 Jerker Eriksson on epäillyt, toimivatko Falinin veljekset lainkaan levittäjänä, vai oliko kyse siitä, että Vellamon nimissä olisi viety Helsingin filmisensuuriin sellaista elokuvaa, joka oli biografilla vain vuokrassa. On kuitenkin huomattava, että Vellamo oli vuonna 1917 toiseksi suurin tarkastusmaksujen maksaja, joten tuntuisi oudolta, jos summat olisi maksettu vain vuokralla olleista filmeistä. Eriksson 2005, 255. Ga:1, Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin tilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

576 Sofia Thomassonin kuolinaika ei ole tiedossa.

577 Thomasson hoiti Maailman Ympäri -teatteria joulukuusta 1912 ja nähtävästi myöhemmin myös omisti sen. Vuoden 1913 joulukuussa hän osti itselleen vain vähän aikaa aikaisemmin avatun Victoria-biografin Kalliosta ja nimesi sen uudelleen Titaniaksi. Kummankin toiminta loppui toukokuussa 1915, mutta seuraavan vuoden syksyllä hän omisti Imatran, niin ikään Kallion kaupunginosassa. Vuoden 1917 loppuun mennessä hän oli myynyt Imatran, mutta hän ei poistunut alalta, vaan osti vuonna 1922 Helikonin Rasmus Hallsethiltä. Hirn 1991, 32, 254, 256, 260; Anmälan om ändring till Handelsregistret 2277/5.10.1922. KR 27 646, Osakeyhtiö Helikon Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

578 Liitetäulukko 2.1.

579 Liitetäulukko 2.2.

sesti ottaen pienempää kuin keskustassa, joten kertyneet tiedotkin ovat vähäiset. Pikkubiografeissa katsomismukavuus tai esimerkiksi paloturvallisuuteen liittyvät ratkaisut eivät voineet olla samanlaisia kuin Pohjoisesplanadin tienoon uusissa suurissa biografeissa. Joukkoon kuitenkin mahtui Kalevan kaltaisia uudenaikaisia biografihuoneistoja, joten ei ollut mahdotonta, että uutuudet olisi otettu käyttöön ensimmäisenä kaukana toiminnan ydinalueesta.

Laitakaupungillakin toimittiin kerrostuneesti: oli merkittäviä toimijoita, jotka vähitellen nousivat liiketoimillaan kohti keskikaupungin kastia, mutta kannoilla oli pienempiä vuokraamoita sekä suuri joukko biografinomistajia, joilla ei ollut muita toimintoja kuin filmien esittäminen. Piskuisimmat korttelibiografit tuskin söivät Pohjoisesplanadin suurteattereiden liiketoimintaa olemassaolollaan, mutta kerrostuneessa järjestelmässä kilpailukin ketjuttui ja jokainen haastoi olemassaolollaan ylempiensä asemaa. Voimakkaammin kilpailu kuitenkin toimi toiseen suuntaan. Suoria tietoja toimijoiden menestyksestä ei ole, mutta suurimmat yhtiöt toimivat kaikkein vakaimmin ja olivat johtoasemissa vielä vuosina 1915 ja 1917, joista lähtien on vertailukelpoista aineistoa pääsylipputulosta ja filmitarkastusten määristä. Samoin tiedetään, että pienimpien teattereiden toiminta oli rikkonaisinta ja niiden omistajat vaihtuivat suuria teattereita useammin. Sen sijaan keskellä olleet toimijat tekivät vuosikymmenen kuluessa merkittävän kasvun toiminnassaan ja pääsivät lopulta suurten rinnalle.

Kyse ei kuitenkaan ollut välttämättä siitä, että Adamsin, Pohjanheimon ja Sorjasen strategia olisi ollut alusta alkaen nousta haastamaan Pohjoisesplanadin toimijat, vaan siitä, että heidän kehityskaarensa lopulta mahdollisti sen. Etenkin Sorjanen ja Adams aloittivat hyvin vaatimattomasti, joten aivan uransa alussa he vaikuttivat kuin keneltä muulta laitakaupungin biografinomistajalta. Lyyra oli kunianhimoisempi hanke, etenkin kun Pohjanheimo ainakin yritti filmien levittämistä alusta alkaen, mutta sekin oli liiketoimiltaan vaatimatonta keskikaupunkiin verrattuna. Kolmikko kuitenkin kykeni muita laitakaupungin toimijoita tehokkaampaan liiketoimeen, mikä mahdollisti kasvun. Vuosi 1913 näyttää olleen vedenjakaja, sillä silloin Sorjanen, Adams ja Pohjanheimo siirtyivät monialaiseen toimintaan: esitystoiminnan ohessa toimi vuokraamo ja Pohjanheimolla myös filmituotanto. Siinä vaiheessa oma toiminta ja mahdollinen asiakaskunta olivat kasvaneet sen verran, että omat filmit tulivat muilta vuokrattuja kannattavammiksi.

Seuraavina vuosina keskeisimpien toimijoiden lukumäärä ei enää noussut, joten laajentuminen pysähtyi siltä erää.⁵⁸⁰ Pohjoisesplanadin ensimmäiset toimijat eivät kyenneet pysyvästi estämään haastajia nousemasta, mutta kasvu tapahtui hitaasti ja nähtävästi samassa tahdissa katsojamäärien ja kysynnän kasvun kanssa, sillä suurtoimijoiden liiketoimet eivät kärsineet kasvusta. Yleisöjen kasvu puolestaan asetti rajat suurtoimijoiden määrälle. Kun laitakaupungilta ponnistanut kolmikko oli vakiinnuttanut asemansa, uusien mukaan lähteminen oli entistä vaikeampaa. Kilpai-

580 Vertaa liitetäulukko 1.1.

lussa jalkoihin jäivät aina ensimmäisenä pienet biografit, joita syntyi, kuoli ja vaihtoi omistajaa vilkkaaseen tahtiin.

Se, että laitakaupungin biografikanta säilyi kirjavana ja laajana kertoo, että niissä riitti katsojia. Vaikka biografiala oli merkittävästi muuttanut muotoaan alkuvaiheistaan, elokuva oli edelleen sellainen viihteen muoto, joka oli mahdollinen vähävaraisemmille yhteiskuntaluokille – keskikaupungin suuret biografit saattoivat profiloitua (tai ainakin pyrkiä profiloitumaan) toisin, mutta ainakin laitakaupungilla elävä kuva oli edelleen suurten kansankerrostan huvi. Keskikaupunkiin verrattuna salit olivat pienempiä, pääsymaksut mitä ilmeisimmin matalampia ja ohjelmistot vaatimattomampia, mutta sitkeästi uudet toimijat tarttuivat pikkubiografiin pyörittämiseen vanhojen luopuessa niistä.

Keskeinen tekijä pienten biografiin toiminnan jatkumisessa oli vuokraamotoiminnan kerrostuneisuus. Vaatimattomilla teattereilla ei ollut varaa ensi-iltaohjelmistoihin, joten niissä näytettiin filmejä kierrosten loppupuolella, tai ohjelmistoja, jotka oli koostettu käytetystä tai muuten edullisesta filmistä. Suuret keskikaupungin vuokraamot mitä ilmeisimmin vuokrasivat myös näitä kakkosluokan filmejä, sen mukaan mitä omiin varastoihin oli jäänyt Pietarin kauppohen jälkeen. Pienemmät vuokraamot sen sijaan saattoivat kokonaan keskittyä vaatimattomampien ohjelmistojen tuottamiseen. Näiden pienten vuokraamoiden synnyssä 1910-luvun alussa oli keskeistä agentuuriliikkeiden vakiintuminen osaksi biografialaa. Alkuvaiheessa vuokraamot olivat joutuneet itse rakentamaan liikesuhteensa ulkomaisiin levittäjiin, mikä vaati kustannuksia ja aikaa, mutta agentuurien myötä vuokraamo saattoi ulkoistaa ainakin osan suhteista elokuvakaupan transnationaaleihin verkostoihin näille väliporille.

Kyse oli samanlaisesta yhteistoiminnallisuudesta, jota harjoitettiin muussakin suomalaisessa maahantuonnissa, mutta myös kansainvälisessä filmikaupassa. Agentuuriliikkeet ottivat kantaakseen kansainvälisen yhteydenpidon ja maahantuonnin käytännönjärjestelyt. Järjestely hyödytti agenttien ohella myös vuokraamoita, sillä niiden ei tarvinnut panostaa tähän osaan liiketoimessaan. Taloudellisesti ylimääräisen portaan syntyminen elokuvan arvoketjuun oli mahdollista, sillä agentuurien käyttämät etsintä-, neuvottelu- ja täytäntöönpanokustannukset jakautuivat useiden vuokraamoiden maksettaviksi, sillä samoilla liikesuhteilla saatettiin tuoda filmiä eri toimijoille. Järjestelmä hyödytti sekä suuryhtiöitä että laitakaupungin pieniä vuokraamoita. Keskeisimpien yhtiöiden toiminta oli todennäköisesti kasvanut niin suureksi, että agenttuuri auttoi hallitsemaan kokonaisuutta, kun taas pienillä ulkomaisten yhteyksien ylläpito olisi voinut olla liian raskasta. Agenttuurien omistajille maahantuonti puolestaan oli mahdollisuus kiinnittyä elokuvan arvoketjuun ilman biografiverkostoja.

Tiedot agenttuurien toiminnasta ovat yhtä hajanaisia ja aukkoisia kuin laitakaupungin pienten biografiin kohdalla, eikä kaikista tiedetä edes perustamisvuotta. Ainoa tarkka tieto on joulukuulta 1910, jolloin Helsingin poliisilaitoksen tietojen

mukaan kaupungissa toimi seitsemän filmiagenttia: Erik Estlander, Anton Podworsky, Rolf S. Grunér, Frans Engström, Asser Palander, Karl Malling ja Simon Rung.⁵⁸¹ Vain muutama heistä on tarkemmin tunnettu, pari jää lähes tuntemattomaksi. Karl Malling oli insinööri ja kirjakauppias Asser Palander omisti Atelier Polyphot -nimisen valokuvaaliikkeen.⁵⁸² Kumpaakaan herroista ei muuten mainita elokuva-alan yhteydessä, joten todennäköisesti agenttuuri liittyi muuhun maahantuontitoimintaan. Simon Rung puolestaan oli saman vuoden 1910 alussa ostanut veljensä Hirschin kanssa Maailman Ympäri -teatterin Apollolta,⁵⁸³ joten maahantuonti mitä ilmeisimmin liittyi biografiin. Liiketoimi vaikuttaa jääneen vähäiseksi.⁵⁸⁴

Neljä muuta agenttuurin omistajaa sekä heidän ohellaan Oscar Lindelöf ovat tunnettuja keskeisiä toimijoita autonomian ajan elokuva-alalla. Vanhastaan tunnetuin ja menestynein oli Frans Engström, Apollon kuvaaja, joka oli vuoteen 1910 mennessä aloittanut oman liikkeensä. Jo vuonna 1908 hän oli tiedustellut mahdollisuutta saada tanskalaisyritys Nordisk Films Kompagnin agenttuuri, mutta nähtävästi oma liiketoiminta alkoi vasta hieman myöhemmin. Aluksi hän saattoi tehdä työtä rinnan Ståhlbergille, mutta viimeistään vuonna 1911 päättyi hänen kautensa Apollon pääkuvaajana ja hän toimi Nordisk Film Kompagnin maahantuojana.⁵⁸⁵ Engström ei vienyt kaupparekisteriin maahantuontiagenttuuriaan, joka tunnettiin Filmagentur, joka mainitaan Helsingin osoite- ja yrityskalenterissa vasta vuonna 1917. Toista Engströmin käyttämää nimeä Fotorama ei löydy osoitteista tuolloinkaan.⁵⁸⁶ Läpi 1910-luvun hän osallistui monipuolisesti biografiiliiketoimintaan, mutta muut toimet olivat kausittaisia, joten päätoimiala on mitä ilmeisimmin ollut elokuvien maahantuonti agenttuuriliikkeen kautta.

Samanlaisen liiketoiminnan rakensi Rolf S. Grunér (1869–1937), jonka Finska Film Agentur aloitti toimintansa vuonna 1910. Grunér oli opiskellut lakia ja oleskellut pitkään ulkomailla, mutta lopulta palannut Helsinkiin ja ryhtynyt liikemieheksi.⁵⁸⁷ Siitä ei ole tietoa, millaisia hänen liiketoimensa olivat ennen vuotta 1910, mutta

581 Helsingin poliisikamarikanslian kirje poliisin keskusosastolle 24.12.1910. Ba:1 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Katso myös Hirn 1991, 78.

582 Kyseessä ei nähtävästi ollut varsinainen valokuvaamo, vaan valokuvien käsittelyyn erikoistunut liike. Hirn 1991, 78; Anmälan till Handelsregistret 2982/21.1.1908. KR 20 966, Atelier Polyphot Assar Palander. PRH:n arkisto, KA; Adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1910–1911 (1910).

583 Hirn 1991, 30.

584 Rungin veljekset kokivat vaikeuksia ja suoranaista mustamaalaamista uskontonsa takia. Aiheesta tarkemmin Hirn 1991, 30–33.

585 Salmi 2002, 142, Hirn 1991, 78, Uusitalo 1972a, 37.

586 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1917–1918 (1917); Fotoramasta Hirn 1991, 114.

587 Tuntematon kirjoittaja: *Rolf Grunér död*. Svenska Pressen 17.6.1937. Brages Pressarkiv.

siitä eteenpäin hän oli elokuva-alalla. Finska Film Agenturin kaupparekisterihakemuksen perusteella toimialana oli *”handel med films och andra kinematografiska tillbehör”*.⁵⁸⁸ Elokuvien ja laitteistojen maahantuonti kulkivat edelleen käsi kädessä

Oscar Lindelöfin (1887–1954) agentuuri toi maahan, asensi ja korjasi laitteistoja. Hän oli toiminut kuvaajana, mutta ei ole tietoa, kuvasiko hän agentuurinsa nimissä. Ylipäänsä hänen liiketoimistaan tiedetään hyvin vähän, ja kaupparekisteriin ne eivät lainkaan päätyneet. Muistelmissaan hän kertoo perustaneensa oman liikkeensä vuonna 1915. Sitä ennen hän oli toiminut K.E. Ståhlbergin, Antti Ahon, Ernst Ovesénin, Gösta Lindebäckin ja Erik Estlanderin palveluksessa ja tehnyt kaksi laajaa opintomatkaa ulkomaille työnantajiansa laskuun,⁵⁸⁹ joten hänen elokuvan tekninen osaamisensa oli todennäköisesti parempi kuin kellään muulla Suomessa.

Anton Podworsky ja Erik Estlander olivat tulleet elokuva-alalla sen ensimmäisten suuren kasvun vuosien aikana, mutta 1910-luvulle tultaessa heidän uransa ottivat erilaiset suunnat: siinä missä Podworskyn liiketoimet vähitellen pienenivät ja lopulta katosivat, alkoi Estlanderin kukoistuskausi. Vanhastaan hänellä oli Pathé-agentuuri, mutta vuonna 1912 hän perusti kaksi uutta yhtiötä, Finlandia Filmin ja Tekniska Byrån Commercialin. Kummatkin olivat osakeyhtiömuotoisia, mutta Estlanderin johtoasema oli vahva. Kumpikin oli maahantuontiyhtiö, mutta painopisteet olivat erilaiset: Commercial keskittyi koneisiin ja laitteisiin sekä tehdastoimintaan, eikä kaupparekisteri-ilmoituksessa edes mainittu elokuva-alaa, kun taas Finlandia Filmin toimiala määriteltiin *”har till ändamål att tillverka kinematografbilder och texter, köpa och sälja kinematografaffilm samt uthyra dylik, handla med kinematografapparater och reserv delar härtill.”*⁵⁹⁰ Finlandia Film menestyikin hyvin kinematografikuvien valmistamisessa, mihin palataan myöhemmin, mutta liiketaloudellisesti tärkeimpänä oli filmien maahantuonti, joko itse levitettäväksi tai muille myytäväksi, sillä kuvaaminen pysyi suhteellisen pienenä.

Kuten yllä olevasta käy ilmi, lähteet filmiagentuurien toiminnasta ovat parhaimmillaankin hajanaiset ja keskittyvät tietoihin liikkeiden toiminta-ajoina. Kuitenkin vaikuttaa siltä, että agentuurien toiminta käynnistyi hieman myöhemmin kuin biografiiliikkeiden, tai ainakin lähteitä niiden olemassaolosta on muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta vasta vuoden 1910 tienoilta lähtien. Tähän mennessä biografiiliiketoiminta oli kasvanut niin isoksi, että agentuureille oli tilausta liiketoiminnan kentällä.

Agentuurien toimintatavat jäivät pitkälti tuntemattomiksi. Merkittävin ero perinteisiin biografiyhtiöihin oli se, ettei agentuureilla ollut omia teattereita (muuta-

588 Anmälan till Handelsregistret 228/9.3.1910. KR 24 209, Finska Film Agentur Inneh. R. S. Grunér. PRH:n arkisto, KA.

589 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat 1-5. Kinolehti 4-5/1969, 34-36, 40, 6/1969, 30-32, 7/1969, 9-11, 8/1969, 38-40 ja 1/1970, 32, 35.

590 Yhtiöjärjestys, liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret, ort. 161, 16.1.1912. KR 27 133, A.B. Finlandia Film. Katso myös Anmälan till handelsregistret, ort. 765, 4.12.1912. KR 28 577, Tekniska Byrån Commercial Aktiebolaget, PRH:n arkisto, KA.

maa lyhytaikaista poikkeusta lukuun ottamatta). Agentuuri-nimeke kertoo, että liikkeet toimivat ulkomaisten tuottajien tai välittäjien edustajina Suomessa, mutta tiedot suomalaisten agentuurien suhteista tuottajiin ovat hajanaiset. Kullakin agentuurilla oli vaihteleva määrä yksinoikeussopimuksia ulkomaisten tuottajien tai välittäjien kanssa, jotka ovat kattaneet koko tuotannon tai rajatun osan siitä, mutta todennäköisesti valtaosa maahantuonnista on tehty kertaluontoisilla sopimuksilla.

Tuntemattomaksi jää, millaiset suhteet agentuureilla oli biografiyhtiöihin. Yhteydet ovat olleet tiiviit, sillä suurimmat biografiyhtiöt ovat hallinneet esittämistä ja levittämistä, mutta ei tiedetä, toimiko yksi agentuuri aina yhden biografiyhtiön kanssa, vai tehtiinkö sopimuksia tapauskohtaisesti. Liiketoiminnan mittakaavasta ja tarvittavien filmien määrästä päätellen yhteistyö oli todennäköisesti pääosin pysyvää ja jatkuvaa. Samoin löytyneet lähteet eivät kerro, miten agentuurien toiminta vertautui biografiyhtiöiden omaan maahantuontiin, ja kuinka paljon agentuurit levittivät elokuvaa.

Joka tapauksessa agentuurit toimivat välittäjinä ulkomaisten tuotanto- ja/tai levitysyhtiöiden ja suomalaisten biografiyhtiöiden välillä. Väliporras arvomuodostusketjussa merkitsi lisää kuluja, mikä ei kuitenkaan välttämättä tarkoittanut taloudellisten tappioiden uhkaa. Liiketoiminnan tuloksellisuus rakentui järjestelmän vakauden ja käytettävissä olevan tiedon luotettavuuden varaan,⁵⁹¹ joten ulkomaisten liikesuhteiden ulkoistaminen agentuurille saattoi olla kustannustehokasta biografiyhtiölle. Suomalaisen toimijan oli hankala olla varma siitä, että ulkomainen yhtiö toimi sopimuksen mukaan, eikä vain pyrkinyt maksimoimaan omia etujaan. Likesuhteet rakentuivat mitä ilmeisimmin toimijoiden välisille henkilökohtaisille kontakteille, joita rakennettiin ulkomaanmatkoilla ja kirjeitse, joten jopa yhteyksien luominen ja kauppasuhteiden käynnistäminen saattoi olla vaikeaa.⁵⁹² Agentuurit tavoittelivat yksinoikeuksia tärkeimpien ulkomaisten tuotantoyhtiöiden elokuvaan, mutta niiden ohella ne saattoivat tuoda elokuvaa tai edustaa valmistajia vähäisemmillä sopimuksilla. Todennäköisesti kattavat sopimukset olivat yleisimpiä, sillä niiden avulla saatiin epävarmuustekijät ja tietojen vajavaisuus kaikkein parhaiten minimoitua. Suomalaisille biografiyhtiöille puolestaan oli eduksi asioida Suomessa toimivan agentin kanssa, sillä tällöin maahantuontiin liittyvät epävarmuustekijät saattoi siirtää agentuurin kannettaviksi.

Sen perusteella, mitä Erik Estlander ja Frans Engström kertoivat Lyyra-teatterin perustamiseen liittyneessä oikeudenkäynnissä, ei agentuurin omistajien toiminta rajoittunut pelkkään maahantuontiin, vaan he olivat kinematografian asiantuntijoita, jotka huolehtivat myös laadunvalvonnasta. Estlander ja Engström halusivat vakuutua siitä, että Lyyra täytti sille asetetut vähimmäisvaatimukset ennen kuin he myivät

591 Lamberg, Ojala ja Eloranta 1997, 26–27;

592 Vertaa Ojala 2007, 116–117.

sille filmiä.⁵⁹³ Näin ollen yhteistyö agenttien kanssa auttoi Hjalmar V. Pohjanheimoa biografialle – vastaavaa on todennäköisesti tapahtunut muidenkin kohdalla, etenkin jos biografin pyörittämiseen on haluttu liittää omaa levitystoimintaa. Siinä missä filmivuokraamoina toimineet biografiiliikkeet valvoivat asiakasteattereitaan, tekivät agentuurit samaa työtä asiakasbiografiiliikkeissään, kun kyse oli aloittelevista toimi-joista eli pienemmistä vuokraamoista.

Todistajanlausuntojen perusteella agentuurit olivat myös eräänlaisia kauppvoja, joissa oli valmiina ”hyllyssä” filmimateriaalia, jota biografinomistajat saattoivat ostaa ja oman esityksensä jälkeen edelleen vuokrata muille. Ohjelmistojen hankkiminen ei siis välttämättä vaatinut etukäteissopimusta maahantuovan agentin kanssa, vaikka todennäköisesti parhaimmat filmit hankittiin hyvinkin suunnitelmallisesti ja ennakoiden.

Kuten Pierre Bourdieu on korostanut, suuret murrokset koetaan usein tilanteissa, joissa kentälle ilmestyy lyhyessä ajassa runsaasti uusia toimijoita.⁵⁹⁴ Toisesta perustamis-aallostaa Pohjoisesplanadin tienoille olivat vastanneet pääosin vanhat toimijat, mutta vuosikymmenen vaihdos toi alalle monia uusia tekijöitä. Kun pohditaan yhteisiä piirteitä ja eroavaisuuksia 1900-luvulta 1910-luvulle, nousee esille muutamia selviä huomioita. Kuten edellisissä luvuissa on todettu, olivat alkuvaiheen biografit läheisessä yhteydessä valokuvaamoihin, valokuvaajiin ja valokuvaustarvikeliikkeisiin. Samalla linjalla jatkoivat 1910-luvun agentuurit, sillä niiden omistajistossa korostui elokuvan tekninen osaaminen ja filminvalmistamisen taito. Ero oli tekemisen tasossa: ensimmäisen kauden teattereita olivat perustaneet valokuvaamoiden omistajat, agentuurien johtajiksi sen sijaan nousi heidän alaisiaan, jotka näin itsenäistyivät vanhoista toimistaan. Engström ja Lindelöf olivat entisiä kuvaajia ja koneenkäyttäjiä, jotka siirtyivät ”oppipoikavuosien” jälkeen oman liikkeen isännäksi. 1910-luvun taiteen jälkeen uudet toimijat olivat sen sijaan useimmiten kauppiaita, joten lähtökohdat olivat erilaiset. Samoin he olivat jonkin verran iäkkäämpiä. Pohjanheimo oli aloittaessaan jo 43-vuotias, mutta muut olivat syntyneet samoihin aikoihin kuin vuosina 1906–1908 aloittaneet, joten he olivat nyt jonkin verran yli kolmikymppisiä. Alkuvaiheen toimijoita oli kiinnostanut tekniikka, kinematografia, joka oli sopivasti lähellä heidän omaa osaamistaan, mutta 1910-luvun puolella alalle tuli taustaltaan vaatimattomia miehiä, jotka olivat jo keränneet viitisen vuotta pidempään kokemusta ja varoja kaupankäynnillä ja muilla liiketoimilla. Elokuva-ala ei poikennut muusta suomalaisesta liike-elämästä ja teollisuudesta, jossa pienyritysten taustalta löytyi usein esimerkiksi kauppiaita.⁵⁹⁵ Kun alkuvaiheen kinematografia-painotus oli ohi, uudet toimijat

593 Erik Estlanderin ja Frans Engströmin todistajanlausunnot, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, neljäs käsittely, 16.3.1911, 23 §. Cal:259, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, maaliskuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

594 Bourdieu 1995, 85, 258–261.

595 Vertaa Fellman 2000, 58–59, 139, 222–223. Kauppiaista ryhmänä, jonka jäsenet saattoivat ilman varsinaista pohjakoulutusta ja merkittävää varallisuutta ponnistaa kohti menestyksestä liiketoimintaa, katso Paavilainen 2005, 14–15.

olivat teknologian sijaan kokeneita liikkeenjohdossa, tosin elokuva-alan mittakaavaan sopien pienissä kauppalikkeissa ja vastaavissa.

Kuten Uusitalo ja Salmi ovat korostaneet, Erik Estlander ja K. E. Ståhlberg kuuluivat tunnettuihin sivistyssukuihin, kun taas Pohjanheimo ponnisti tuntemattomuudesta.⁵⁹⁶ Kyse ei ollut vain Pohjanheimosta, sillä 1910-luvun nousevien biografilikemiesten joukko taustoiltaan erilainen kuin aikaisempi. Heidän pääomansa ja strategiansa olivat hyvin erilaisia, mikä johti myös toisenlaiseen kehityskaareen, mikä ei kuitenkaan osoittautunut menestyksettömäksi. Edellisen vuosikymmenen puolella keskikaupungin ulkopuolella toimi ainoastaan vähämerkityksisiä ja usein lyhytikäisiksi jääneitä biografeja, mutta uudella vuosikymmenellä työväenkaupunginosissakin tehtiin varteenotettavaa biografiliketoimintaa. Kaiken lisäksi Lyyra III ja Lyyra IV olivat tilavia, noin 500 katsojan teattereita, ja niillä oli yleisön houkutteena erityinen vetonaula, yhtiön oma näytelmäelokuvatuotanto, johon palataan myöhemmissä luvuissa tarkemmin.

Uusien liikemiesten joukossa Pohjoisesplanadilta aloittanut Lindebäck oli poikkeus, sillä häntä lukuun ottamatta uusien toiminta alkoi laitakaupungilla. Muilla ei ollut tukenaan vanhaa varallisuutta tai laajoja liiketoimia, joilla rahoittaa biografiyhtiön perustamista. Näin ollen uusien liikemiesten toimet alkoivat vaatimattomina, mutta versoivat vähitellen, hitaasti mutta sinnikkäästi. Adams, Sorjanen tai Pohjanheimo eivät missään nimessä edustaneet köyhiä tai varattomia, vaan keskiluokkaa, pikkupaikkakuntien kauppiasväkeä, aikansa pienyrittäjiä. Vain yksi heistä, August Sorjanen, päätyi autonomian aikana Pohjoisesplanadille asti. Tämä ei tarkoita sitä, että Abel Adams tai Hjalmar V. Pohjanheimo olisivat epäonnistuneet liiketoimissaan. Voi olla, ettei heillä ollut haluakaan keskikaupungin kilpailuun, sillä laitakaupungille syntyi biografikeskittymiä, jotka tarjosivat mahdollisuudet menestykseen. Pohjoisesplanadia hallitsevien ensimmäisten toimijoiden haastaminen kävi muistakin kaupunginosista käsin.

Kuten jo nimistä käy ilmi, ensimmäisen ja toisen kauden liikemiehiä erotti myös kieli. Ruotsinkielisyys ja jopa ruotsalaisuus oli merkittävä yhdistävä tekijä varhaisimpien yhtiöiden johtoportaisissa. 1910-luvun taitteessa tilanne muuttui, sillä uudet yhtiöt toimivat suomeksi. Sorjanen hoiti viranomaisasiansa suomenkielellä alusta alkaen, ja kun Ernst Ovesén myi Olympian hänelle, vaihtui yhtiön kieli.⁵⁹⁷ Samoin Adams ja Pohjanheimo olivat suomenkielisiä. Uudet toimijat eivät muuttaneet kielitasapainoa, sillä meni vielä vuosia tulokkaiden nousta vanhojen toimijoiden rinnalle tai ohi. Laitakaupungin biografeja johdettiin eri kielellä kuin Pohjoisesplanadin biografeja. Kyse oli siitä, että pikkuteattereista, joissa suomenkielisyys oli mitä ilmeisimmin

⁵⁹⁶ Uusitalo 1996, 61, Salmi 2002, 141.

⁵⁹⁷ Katso esimerkiksi tarkastukset 107–112. Fc:1, Päättösasiakirjat 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

ollut näkyvissä alusta alkaen, alkoi erottautua uusi joukko suomenkielisten toimijoiden johdossa olleita biografiyhtiöitä, jotka hakivat paikkaansa Pohjoisesplanadin ja laitakaupungin vähäisempien teattereiden välissä.

Tilanne on mitä ilmeisimmin rakentanut kilpailuasetelmaa elokuva-alan sisälle, vaikka suoranaisia lähteitä valtataistelusta ei ole. Pohjoisesplanadin vanhojen toimijoiden etu olisi ollut, jos laitakaupungille ei olisi noussut liikkeitä, jotka pystyivät vähitellen tarjoamaan suurin piirtein samanlaisia palveluita. Se, että uudet toimijat poikkesivat taustoiltaan ja kieleltään vanhoista, on todennäköisesti kärjistänyt vastakkainasettelua,⁵⁹⁸ vaikka lähtökohta kilpailuasetelmaan lähti liiketoiminnasta.

Minkäänlaista kielitaisteluasetelmaa ei lähteissä näy, mutta todennäköisesti pinnan se vaikutti. Varhaisvaiheessa, jolloin toimijat olivat ruotsinkielisiä, ei vaihtoehtoja juuri ollut, mutta suomenkielisten myötä tuli mahdolliseksi valita kummalla kielellä toimivasta yhtiöstä ohjelmistot hankittiin. Koska elettiin kiivaita kielipolitiikan vuosikymmeniä, todennäköisesti valintoja tehtiinkin tällä perusteella, mikä saattoi edesauttaa suomenkielisten toimijoiden nousua. Joka tapauksessa tällaisissa valinnoissa oli kyse aatteellisesta päätöksestä, ei käytännön kieliongelmosta, sillä elokuvien välitekstit käännettiin kaksikielisiksi, ja biografit painattivat itse käsiohjelmansa eli valitsivat itse, millä kielellä ne olivat. Kyse ei ollut ongelmista arkipäiväisessä asiointissakaan. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet, jonka omistajat Fernander ja Hallseth eivät välttämättä suomea osanneet, pystyi palvelemaan asiakkaitaan suomeksi, sillä jo kesällä 1907 yhtiö oli rekrytoinut konttoristia, joka pystyisi toimimaan kummallakin kielellä.⁵⁹⁹

Uusien biografien avaaminen ja laitakaupungin keskittymien syntyminen voimisti biografien kerrostuneisuutta, ja erilaisia tasoja tuli entistä useampia. Kari Uusitalo on korostanut, että Abel Adamsin Kalliosta vuonna 1913 hankkima biografi mahdollisti tehokkaan toiminnan – se ei vienyt yleisöä Fredrikinkadulla sijainneelta Ilmariselta, ja sama ohjelmisto saatettiin näyttää peräkkäisinä viikkoina molemmissa.⁶⁰⁰ On kuitenkin tärkeä huomata, ettei strategiassa ollut mitään erityistä, samaa toimintatapaa hyödynsivät myös muut Suomessa ja maailmalla. Uusitalo puhuu Ilmarisesta ”kantakaupungin teatterina”, mutta kyse oli Punavuoren työväenkaupunginosaan syntyneen biografikeskittymän teatterista. Niin Adamsin kuin muidenkin biografiverkostosta näkyy, että Pohjoisesplanadin suuret teatterit saivat 1910-luvun puoliväliin mennessä kaksi vakavasti otettavaa kilpailijaa, Punavuoren ja Kallion, joihin kumpaankin alkoi nousta yhä enemmän biografeja. Laitakaupungin teatterit eivät enää olleet pieniä ja vaatimattomia, vaan joukossa oli suuria ja moderneja biografeja,

⁵⁹⁸ Vertaa Paavilainen 2005, 16–17.

⁵⁹⁹ Nordiska Biograf Kompanietin ilmoitus, Hufvudstadsbladet 2.7.1907 ja 3.7.1907. Puolitoista kuukautta myöhemmin haettiin konttoristia, joka osasi suomen ja ruotsin lisäksi englantia ja venäjää. Nordiska Biograf Kompanietin ilmoitus, Hufvudstadsbladet 16.8.1907 ja 17.8.1907.

⁶⁰⁰ Uusitalo 1972b, 12–13.

joissa näytettiin yhtä hyviä ohjelmistoja kuin keskikaupungilla. Ketjujen myötä filmien kierto kaupungin sisällä korostui: biografien välinen arvojärjestys oli tarkka, joten ohjelmistot kiersivät samassa järjestyksessä ykkösteatterista vähäisempiin ennen vuokrauskierrosta.

4.3. Elokvatarkastusta vastustetaan

Biografiliikkeiden ja toimijoiden välisistä suhteista on hyvin vähän lähdeaineistoa.⁶⁰¹ Tämä ei tarkoita, ettei yhteyksiä olisi ollut. Ala oli pieni ja kaikki tunsivat toisensa, joten suhteita - joko yhteistyössä tai kilpailussa - on väistämättä ollut. Poikkeuksia kuitenkin löytyy, esimerkiksi verotuskiistassa, jossa Helsingin biografimiehet esiintyivät yhtenä rintamana. Ulkopuolinen uhka sai johtavat liikemiehet yhdistämään joukkonsa myös vuonna 1910, jolloin elokuva haluttiin ennakkotarkastettavaksi. Biografialan sisäinen yhteistyö oli vain pieni juonne laajassa, vuosikausia kestäneessä keskustelussa elokuvien moraalisisistä ja siveellisistä vaikutuksista ja suomalaisesta elokvatarkastusjärjestelmästä, jonka syntyä Markku Nenonen on seikkaperäisesti analysoinut.⁶⁰² Tälläkin kertaa yhteistyö jäi hetkelliseksi, mutta se ei vähennä sen merkitystä biografiliiketoiminnan kehityksessä. Filmitarkastusta vastaan taistellensa elokuva-alan toimijat ottivat aktiivisesti kantaa omaan alaansa, kertoivat omia kantojaan ja toivat näkyväksi omia mielipiteitään. Samalla he paljastivat näkemyserojaan, tavoitteitaan ja toimintansa epäjohtonmukaisuuksia.

1910-luvun taitteessa elokuva-ala oli kasvanut niin suureksi ja tasoltaan kirjavaksi, että se oli jatkuvasti julkisen keskustelun hampaissa. Kuten edellä verotuskysymysten käsittelyn yhteydessä kävi ilmi, vielä vuonna 1908 Helsingin maistraatti oli todennut, ettei elokuvissa ollut moraalisesti vahingollista sisältöä, koska ne kuvasivat luontoa, ihmisiä ja historiallisia tapahtumia. Kuitenkin Markku Nenonen on löytänyt jo samalta keväältä ensimmäiset keskustelutilaisuudet elokuvien turmiollisuudesta.⁶⁰³ Pian aiheesta käytiin vilkasta keskustelua. Ala kärsi uskottavuusongelmista samaan tapaan kuin muissakin maissa. Lausuntojen mukaan ”parempaa väkeä” ei yleisössä juuri näkynyt, sillä pilat ja hurjat jännitysnäytelmät vetivät katsomoihin koulunuorisoa ja ”alempien kansanluokkien” väkeä. Vakavien, teatterista vaikutteita ottaneiden filmidraamojen kausi oli vasta aluillaan. Viranomaisvalvonta ulottui vain kiinteistöihin

601 Vertaa Karonen ja Ojala 2007, 285–289.

602 Nenonen 1999, passim. Tässä tutkimuksessa keskityn Nenosta enemmän biografialan toimijoiden rooliin elokvatarkastuksen alkuvaiheissa, joten käytän Nenosen tutkimuksen ohella myös hänen löytämiään ja käyttämiään alkuperäislähteitä.

603 Keskustelun käynnistymisestä Nenonen 1999, 25–28, katso myös 29–34.

ja verotukseen, kun taas maahantuontia, sisältöjä tai mainontaa ei valvonut kukaan. Elokuviin laatua moitittiin ja eri tahot vaativat ennakkotarkastusjärjestelmää.⁶⁰⁴

Vaikka virallista tarkastusjärjestelmää ei ollut, esimerkiksi Helsingissä poliisimestari seurasi tilannetta ja kutsui tarvittaessa biografinomistajat puhutteluun sopimattomista ohjelmista. Samoin poliisi saattoi olla läsnä ensiesityksissä ja antoi tarvittaessa huomautuksia. Erityistapauksissa biografinomistaja saattoi hyväksyttää filmin ennen esityksiä poliisilla.⁶⁰⁵ Yhteistyö biografinomistajien kanssa sujui mutkattomasti,⁶⁰⁶ mutta lähteet eivät kerro, kuinka paljon Helsingin poliisi järjesti katselmuksia ja puhutteluita. Nähtävästi vapaamuotoinen valvonta oli hyvin vähäistä ja puuttui ainoastaan räikeimpiin tapauksiin ja pienimpien teattereiden toimintaan, kun taas isot toimijat saivat olla rauhassa laadukkaampien ohjelmistojensa (ja mahdollisesti henkilösuhteidenkin) takia.

Vaatimukset valvonnan tehostamisesta kiihtyivät 1900-luvun lopulla. Samaan aikaan nousi esille ajatus elokuvan kansallistamisesta: yleishyödyllisesti omistetut filmitahtaat, joita johtaisivat tiedemiehet ja opettajat tuottaisivat sivistyksellisiä ja valistuksellisia filmejä, joilla korvattaisiin arvottomat ohjelmistot.⁶⁰⁷ Suunnitelmat jäivät lehtien palstoille, mutta vallitsevaan tilanteeseen haluttiin puuttua kovin ottein. Voimakkaimmin ennakkotarkastusta ajoi Kolmisointu-yhdistys, joka oli perustettu vuonna 1902 tukemaan suomalaisuudelle ja kristilliselle maailmankatsomukselle rakentuvaa taidetta. Yhdistys vastusti ponnekkaisesti siveettömäksi katsomaansa taidetta sen kaikissa eri muodoissa,⁶⁰⁸ ja vuosikymmenen lähestyessä loppua huomio kiinnitettiin elokuvaan. Yhdistys ei ollut liikkeellä yksin vaan sai tukea esimerkiksi Valkonauhayhdistykseltä ja muilta vastaavilta tahoilta.⁶⁰⁹

Kolmisointu asetti kevätkaudeksi 1910 elävien kuvien toimikunnan seuraamaan ohjelmistoja. Se laati havainnoistaan senaatille kirjelmän, jossa kuvattiin ohjelmistojen moraalittomuutta ja vaadittiin elokuvatarkastusjärjestelmän perustamista. Toimikunta totesi, ettei se voinut luetella kaikkea ”rumaa ja ala-arvoista”, mitä se oli nähnyt valkokankailla, vaan ainoastaan kaikkein ”törkeimmät ja vastenmielisimmät tapaukset”. Lausunto referoi noin 15 sivun verran helsinkiläisiä ohjelmistoja mainiten kunkin kohdalla esitysteatterin ja -ajan. Yksikään biografeista ei saanut armoa.

604 Nenonen 1999, 25–36, 57–63; Hirn 1991, 67–68, 71–74, 77; Hirn 2002, 32–33.

605 Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet hankki Kuilu-elokuvalle hyväksynnän Helsingin poliisilaitokselta tammikuussa 1911, eli juuri ennen virallisen tarkastusjärjestelmän käynnistymistä. Hupaniittu 2010, 55–57.

606 Uudenmaan läänin kuvernööri senaatille 15.6.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

607 Nenonen 1999, 35, katso myös pääkirjoitus: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

608 Aro-Heinilä 2005, 73–76, 101, 153.

609 Kolmisointuyhdistyksestä ja Valkonauhayhdistyksestä katso esimerkiksi Nenonen 1999, 22–34.

Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompanietin Scalan ohjelmistosta suuren määrän epämiellyttäviä murhia ja väkivaltaa, jonka vaikutuksista Kolmisointu oli huolissaan:

*Kun tällaiset räökkäykset tapahtuvat oikeutta jaettaessa, voi nuoriin katsojiin tarttua käsitys, että oikeudentunnon hyvittämisessä ei inhimillisyyden vaatimukset tule kuuloon. Mitä muuta voisi vaikuttaa kuva, jossa rosvoapäällikkö surmataa siten, että häntä pidetään vähän aikaa kerrallaan vedessä ja jälleen nostetaan, kunnes niin upottamalla henki lähtee, tai sitten että suljetaan luolaan ja savustamalla vähitellen tukahdutetaan!*⁶¹⁰

Kirjelmässä mainittiin useaan otteeseen, että pääosin nuorista pojista koostunut yleisö reagoi valkokankaan julmuuksiin ja rikoksiin innokkailla kannustushuudoilla. Toistuvat rikokset, joista syylliset eivät joutuneet tilille, olivat Kolmisoinnun mukaan luomassa nuorelle yleisölle vääristynyttä mielikuvaa oikeusjärjestelmästä ja esivalasta. Sisältöjen lisäksi toteutus ansaitsi moitteita, jopa kaikkein arvostetuimpien vakavien näytelmäelokuvien kohdalla:

*Kaiken tämän lisäksi ovat kuvat usein kovin huonosti näyteltyjä; monessa "taidefilmissä" on esitys rumaa ja kömpelöä sekä sitä paitsi kovin epätodellista ja liioiteltua, mikä ehdottomasta vahingoittaa katsojan kauneusaistia. Voipa suoraan sanoa, että aivan yleensä vallitsee elävien kuvien teattereissa ohjelmisto, joka palvelee huonoimpia viettejä ja jota etsii sellainen yleisö, joka tahtoo saada kiihottavaa ajanviettoa.*⁶¹¹

Varhainen näyttelemistyyli oli usein voimakasta ja nopeaa, joten Kolmisoinnun arvio kuvaa hyvin tilannetta. Vasta hieman myöhemmin yleistyi vähäeleisempi, niin sanottu tanskalainen tai skandinaavinen tyyli, joka oli Suomessakin suosittu.⁶¹²

Kolmisointu pyysi viranomaisia ryhtymään toimenpiteisiin tilanteen korjaamiseksi. Yhdistys esitti sivistyksellisiä ja siveellisiä tahoja edustavan toimikunnan kokoamista tai virkamiehen nimittämistä tarkastamaan ohjelmistot ennen esitystä.⁶¹³ Lausunnon pohjalta Uudenmaan kuvernööri teki senaatille esityksen elokuvatarkastuskomiteasta: esitysluvan saaneet filmit varustettaisiin leimalla, joka oikeuttaisi

610 Kolmisoinnun elävien kuvien toimikunta Uudenmaan kuvernöörille 17.5.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA. Kirjeestä yleisemmin Nenonen 1999, 34–35.

611 Kolmisoinnun elävien kuvien toimikunta Uudenmaan kuvernöörille 17.5.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA. Katso myös Nenonen 1999, 34–35.

612 Hupaniittu 2009, passim; Hupaniittu 2010, passim.

613 Kolmisoinnun elävien kuvien toimikunta Uudenmaan kuvernöörille 17.5.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA. Katso myös Nenonen 1999, 34–35.

esityksiin koko Suomen alueella ja josta kunkin paikkakunnan poliisit voisivat esitysluvan tarkastaa.⁶¹⁴

Elokuva-ala ei ollut tähän mennessä vielä reagoinut julkiseen keskusteluun, mutta tilanne muuttui syksyllä 1910. Kuvernöörin esitys ei miellyttänyt biografiliekmiehiä, joista Nordiska Biograf Kompanietin johtajat, Apollon Ståhlberg, Olympian Ernst Ovesén sekä Centralin ja Helikonin omistaja Antti Aho laativat lausunnon senaatille. Markku Nenonen on korostanut, että kirjeen taustalla olivat Helsingin suurimmat elokuvateatterit.⁶¹⁵ Lausumaa voisi täsmentää, sillä kyse ei ollut pelkästään katsomopaikoista, vaan ylipäättään biografiliektoiminnan voimasuhteista. Esimerkiksi Stjärnbiografen, jonka hoitaja Gunnar Gooez ei kuulunut kirjeen allekirjoittajiin, oli kaupungin toiseksi suurin, mutta nähtävästi kirjeen taustalla olleet neljä yhtiötä olivat sen kirjoittamisen aikaan maan merkittävimmät biografialan yhtiöt. Nordiskan ja Apollon toiminnalla oli pitkät juuret, Ovesénin Olympia oli noussut vähitellen niiden rinnalle ja uusiin tulokas Antti Ahokin mitä ilmeisimmin kuului kärkekaartiin, omistihan hän kaksi biografiaa, joista vasta-avattu Helikon eli suurimman kukoistuksen kautta, ja mitä ilmeisimmin hänellä oli ollut omaa maahantuontia jo ennen teatterien hankkimista.

Kyse oli jälleen voimakkaasti näkyväksi tulleesta yhteistoiminnallisuudesta ja yhteisevoluutiosta, jossa biografiala aktiivisesti pyrki muokkaamaan omaan alaansa liittyvää viranomastoimintaa.⁶¹⁶ Tällä kertaa asialla ei kuitenkaan ollut samanlainen yhteisrintama, jonka biografinomistajat olivat muodostaneet verovalitusta varten. Muutaman vuoden aikana toimijoiden joukko oli kasvanut ja alan sisäiset hierarkiat erottuneet, joten lausunnon laativat keskeisimmät toimijat ja ulkopuolelle jäivät pienyrittäjät. Suuryhtiöille asia oli huomattavasti keskeisempi, sillä maahantuonnissa ja levityksessä pyörineet rahavirrat olivat keskittyneet juuri suurimmille toimijoille. Vaikka pienyhtiötkin saattoivat maahantuontia harjoittaa, suurempi merkitys ohjelmistojen sisältöihin puuttumisella oli eturivin toimijoille. Samoin johtohahmojen yhteenliittymä kertoo siitä, että heidän kantansa ennakotarkastukseen liittyviin kysymyksiin saattoi olla erilaisia kuin pientoimijoilla: keskeisimmät toimijat halusivat oman äänensä esiin, kun taas pientoimijoiden mielipiteillä ei ollut väliä – ainakaan, jos lopputulos oli suuyhtiöille edullinen.

Biografinomistajat käyttivät tarkastuksesta termiä ”censur” sen sijaan, että olisivat käyttäneet sanaa ”granskning”, mikä oli ennakotarkastuksen ajajien käyttämä termi, ja korostivat, ettei ensimmäisen sortokauden päättymisen jälkeen maahan haluttu uusia sensuuriviranomaisia. Lausunnon antajat muistuttivat, että vastaavia ennakotarkastusvaatimuksia ei kohdennettu muuhun viihteeseen, joka saattoi versoa vapaana. Näin ollen

614 Juho Airaksinen senaatille 29.11.1910. Akti KD 65/94, 26.6.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

615 Nenonen 1999, 37; itse kirje: Nordiska Biograf Kompaniet ja muut senaatille 24.8.1910. Akti SD 2350/330, 25.8.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

616 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–286; katso myös Kallioinen 2002, 14–16.

tarkastus olisi asettanut elokuvan epäreiluun asemaan. Toisin kuin verovalituksen aikoihin, omistajat rinnastivat alansa teatteri- ja estradivihteeseen, joita ei uhattu samanlaisilla ”epäoikeudenmukaisilla painostuksilla ja epäedullisilla ehdoilla” ja vaativat itselleen tasa-arvoista kohtelua. Edelleen he huomauttivat, että vakavat näytelmäelokuvat, joita ohjelmistoissa oli runsaasti, perustuivat historiallisiin aiheisiin ja tunnettujen kirjailijoiden teksteihin, minkä lisäksi ohjelmistoissa oli runsaasti luontokuvia, joissa luonto itse loi ja varusti ”maailman suurimman teatterin”. Lisäksi he löysivät runsain mitoin käytännön ongelmia tarkastusten järjestämisestä.⁶¹⁷

Allekirjoittaneet muistuttivat, että valtiollisen ennakkotarkastuksen perustaminen olisi vahvistanut entisestään Helsingissä toimivia yhtiöitä, joille maahantuonti oli jo valmiiksi keskittynyt. Samojen suurliikkeiden omistajat näin ollen vastustivat tarkastusta perusteenaan maaseudun itsenäisille teattereille koituvat ongelmat, eli he sanoivat ajavansa koko alan asiaa. Yhdenkään filmiagentuurin omistaja ei kuulunut allekirjoittajiin, mutta biografinomistajat korostivat myös agentuurien etuja huomauttamalla, että nämäkin joutuisivat tarkastuttamaan elokuvansa ennen niiden edelleen välitystä. Koko elokuva-alaa kattavista perusteista huolimatta allekirjoittajat kuitenkin totesivat, että suuryhtiöiden ohjelmistoissa esitettiin harvoin loukkaavana pidettävää tai moraalitonta elokuvaa, joten sensuuritoimet piti korkeintaan kohdistaa niihin näytäntöihin, joiden ohjelmistot oli hankittu muualta. Naapurimaissa elokuvan ennakkotarkastus oli biografien vastuulla, joten samanlainen toimintamalli sopisi Suomeen. Omistajat valitsisivat joka tapauksessa parhaimmat mahdollisimmat ohjelmistot liiketoiminnalleen edullisimpia. Jos tarkastus olisi aloitettava, se tulisi antaa poliisille komitean sijaan, sillä yhteistyö poliisin kanssa oli sujunut ongelmitta. Samoin esitettiin biografinomistajille valitusoikeutta päätöksiin.⁶¹⁸ Allekirjoittajat nostivat itsensä ja ohjelmistovälityksensä muiden yläpuolelle, vaikka Kolmisoinnun valvova silmä oli löytänyt heidän ohjelmistoistaan moitittavaa siinä missä muidenkin. Kyse ei ollut pyyteettömästä pientoimijoiden puolustamisesta, vaan oman edun ajamisesta. Pohjoisesplanadin toimijoiden ulkopuolinen maahantuonti oli marginaalisuudessaan pienempi uhka liiketoimille kuin tarkastuskomitea.

Ennakkotarkastuksen valmistelu eteni senaatissa nopeasti syksyllä 1910. Biografimiesten vaikutuksesta valtakunnallisesta komiteasta luovuttiin ja tarkastaminen uskottiin poliisille, joka saattoi käyttää apunaan opettajia tai muita asiantuntijoita. Virkavallan tuli olla läsnä ensiesityksessä ja keskeyttää se tarvittaessa. Erikseen määriteltiin, ettei murhia, ryöstöjä tai muita rikoksia saanut esittää, samoin kuin filmejä, joissa loukattiin lakia, siveellisyttä tai uskonnollisuutta tai jotka muuten tulkittiin raastaviksi tai oikeus-

617 Nordiska Biograf Kompaniet ja muut senaatille 24.8.1910. Akti SD 2350/330, 25.8.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA; Nenonen 1999, 37.

618 Nordiska Biograf Kompaniet ja muut senaatille 24.8.1910. Akti SD 2350/330, 25.8.1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

käsitteitä hämmentäviksi. Alle 15-vuotiaat eivät saaneet olla teattereissa iltakahdeksan jälkeen, ja elokuvat lajiteltiin alle 15-vuotiailta kiellettyihin ja sallittuihin filmeihin.⁶¹⁹

Lopputuloks oli jokaiseen mahdolliseen suuntaan kompromissi. Tarkastusjärjestelmä pystytettiin, mutta se ei ollut valtakunnallinen eikä vastuussa ollut ”asiantuntijatahoja” vaan poliisiviranomaisia, joiden kanssa Helsingin biografiiliikemiehet näyttävät olleen hyvässä yhteisymmärryksessä. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut sitä, että se olisi sopinut biografinomistajille, jotka vaikuttavat olleen yhtä pettyneitä lopputulokseen kuin moraalinvartijatkin. Muutosvaatimuksia alettiin esittää jo ennen tarkastusten aloittamista. Ensimmäisenä asialla ehtivät biografiiliikemiehet.

Viikkoa ennen tarkastuksen käynnistymistä helsinkiläiset biografiyhtiöiden ja filmiagentuurien omistajat pitivät kokouksen, johon osallistuminen oli laajaa, vaikka paikalla olleiden määrää tai nimiä ei tiedetä. Myös mielipiteet olivat muuttuneet edellisestä kerrasta. Biografiiliikemiehet korostivat, että sensuuri oli elinkeinovapauden ja mielipiteen vapauden vastainen, mielivaltainen ja kohtuuton rasite, erityisesti kun mieltymykset ja makuasiat vaikuttivat tuomioihin.⁶²⁰

Tarkastus tulisi vaikeuttamaan maahantuontia ja levitystä, jos ei voitaisi antaa takeita, että Helsingissä esitetty elokuva saisi esitysluvan muilla paikkakunnilla. Se, että paikkakuntakohtaiset päätökset voisivat olla erilaisia, uhkasi tuhota koko alan. Sinänsä biografinomistajat eivät tarkastusta vastustaneet, vaan he totesivat, että jos se olisi välttämätön, tulisi sen olla kaikkialla yhdenmukainen.⁶²¹ Muutamaa kuukautta aikaisemmin omistajat olivat vaatineet hajautettua tarkastusta, mutta se oli paljastunut arvaamattomaksi. Konkurssiaallolla uhkailu oli tuttua puhetta jo verokeskustelun ajoilta, samoin kuin muuttuvat mielipiteet ja vaatimusten tiukkeneminen matkan varrella. Biografinomistajat pyrkivät parhaansa mukaan vaikuttamaan tilanteeseen. Kyse ei ollut siitä, että heillä olisi ollut yksi selkeä tavoite, vaan enemmänkin siitä, että he tarttuivat kulloinkin uhkaavimpaan ongelmaan ja pyrkivät kääntämään tilanteen edukseen.

Kokous laati senaatille uuden anomuksen, jonka allekirjoittivat edellisessäkin mukana olleet Fernander, Hallseth ja Ståhlberg, sekä Lyyran Hjalmar V. Pohjanheimo sekä Hjalmar Ahrenberg, joka edusti Antti Ahon sijaan Helikonian. Vaikka kokouksessa oli ilmeisesti muitakin, allekirjoittajiksi valikoitui ainoastaan muutama omistaja. Anomuksessa korostettiin, että uusi sensuurijärjestelmä aiheutti huomattavasti lisätyötä,

619 Valmistelusta tarkemmin Nenonen 1999, 42–47; katso myös Senaatin talousosaston kanslian pöytäkirja 15.12.1910. Ca:621, Senaatin talousosaston yhteisistuntopöytäkirjat XII/1910. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA; Hirn 1991, 77–79. Tarkastusten käytäntöjen vakiintumiseen meni aikaa. Lapsilta kielletyille elokuville asetettu ikäraja ei aina ollut 15 vuotta, sillä tarkastettujen elokuvien luetteloista löytyy myös alle 16- tai 18-vuotiailta kiellettyjä filmejä. Katso esim. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

620 Helsingin Sanomat uutisoi kokouksesta ja kertoi käydyistä keskusteluista, mutta ei luetellut osallistujia tai kertonut heidän määräänsä. Tuntematon kirjoittaja: *Elävienkuvien teatterit ja poliisensuuri*. Helsingin Sanomat 29.1.1911. Katso myös Nenonen 1999, 66–67.

621 Tuntematon kirjoittaja: *Elävienkuvien teatterit ja poliisensuuri*. Helsingin Sanomat 29.1.1911.

mutta kiiteltiin niitä tarkastuksia, jotka oli tehty oikeamielisesti, sillä ne auttoivat yhteistä tavoitetta eli paransivat ohjelmistoja. Laadukkaimpien ja siten arvokkaimpien elokuvien maahantuonti perustui kuitenkin yhteistyöhön, sillä kustannukset katettiin kierrättämällä filmiä. Ennalta arvaamattomilla tarkastuksilla olisi tuhoisa vaikutus, sillä monet näytelmäelokuvista perustuivat klassisiin aiheisiin, joissa oli runsaasti rikoksia ja väkivaltaa. Kirjeessä huomautettiin, että jopa Kristuksen kärsimyshistoriaa kuvaavat elokuvat saattoivat joutua kiellettyjen listalle, kun ohjeita tulkittiin liian kirjaimellisesti. Biografiliikemiehet tekivätkin senaatille kahtalaisen esityksen: tarkastukset tuli keskitää Helsinkiin ja ohjeistusta oli täsmennettävä niin, että kieltoperusteeksi kelpasivat rikokset, väkivaltaisudet ja muut paheksuttavat aiheet ainoastaan silloin, kun niillä haettiin sensaatiota, eivätkä ne kuuluneet taiteelliseen kerrontaan.⁶²²

Anomus ei aiheuttanut muutoksia. Todennäköisesti senaatti ei edes ottanut sitä käsittelyyn. Uusi järjestelmä oli ollut toiminnassa vain kuukauden verran, joten kokemuksia ei ollut vielä saatu ja biografinomistajien mielipide oli kääntynyt pääläelleen, mikä heikensi mahdollisuutta vaikuttaa tilanteeseen. Tarkastus jäi paikalliseksi, eikä se tyydyttänyt ketään. Aiheesta käyty julkinen keskustelu jatkui vilkkaana läpi 1910-luvun. Elokuvien sisältö ei ollut ainoa mieliä kuohuttanut aihe. Ongelmaksi nousi oheisohjelmisto, uskaliaista laulu- ja tanssiesityksistä koostuvat varietee- ja kabareenumerot, joita oli vaikea kontrolloida.⁶²³ Helsingin Sanomat uutisoi helmikuussa 1911, kuinka poliisi oli kieltänyt tanssi- ja akrobatianumerot, joissa esiintyi alaikäisiä lapsia. Juuri muunlaiseen kontrolliin ei ollut mahdollisuuksia. Lehti muistutti, että jo aikaisemmin oli puututtu muualla kuin biografeissa järjestettyihin moraalittomiin varietee-esityksiin ja muun muassa Kaivohuoneelta ne oli kokonaan kielletty. Elokuvan siivellä varietee oli jälleen päässyt luikertelemaan esiin, ja entistä vaarallisemmassa muodossa, sillä liput esityksiin maksoivat matalimmillaan vain 25 tai 50 penniä, joten biografiteatterit vetivät puoleensa kasvavaa nuorisoa ja ”*muuta arvostelukyvyltään vähemmän kehittynyttä väkeä*”.⁶²⁴ Lehti moitti senaatin ratkaisua, sillä ennakkotarkastus oli ulotettu koskemaan ainoastaan filmejä, kun taas varieteeta sai esittää ilman minkäänlaista valvontaa. Tekstissä tosin myönnettiin, että varieteen määritelmä oli hankala, sillä rajanveto ”sopivien” ja ”sopimattomien” lauluesitysten välille oli vaikea. Tällä perusteella lehti vaati määräysten muuttamista:

Mutta tässä ei ole nyt ainoastaan puhe siitä, ovatko nuo esitykset enemmän tai vähemmän epäsiiveellisiä, - tällaisella ”taiteella” on kuten tietty aina taipumus nujahtaa liukkaille pohjille. Tällainen elinkeino ja tällaisten julkisten esitysten

622 Biografinomistajien kirje senaatille 4.3.1911. SD 792/113, 1911. Senaatin talousosaston registraattorin arkisto, KA; Nenonen 1999, 72–74.

623 Hirn 1991, 79–83; Nenonen 1999, 69–72. Varieteesta katso myös Hirn 1991, 97–114;

624 Tuntematon kirjoittaja: *Huonoa taidetta*. Helsingin Sanomat 8.2.1911.

*antaminen on kai sekin niin kuin kaikki muu yhteiskunnassamme järjestettävä ja rajoiltaan sekä ehdoiltaan määriteltävä.*⁶²⁵

Varieteen ohella filmiohjelmistojen tarkastus hiersi. Kun järjestelmä oli ollut toiminnassa noin vuoden, kouluylihallitus vaati senaattia tiukentamaan sääntöjä. Taustaksi oli kerätty kouluilta runsaasti kommentteja elokuvan vaikutuksista nuoriin. Tarkastus ei ollut koulutoimen mielestä tuonut toivottuja tuloksia, sillä ohjelmistot olivat varieteen ohella yhä täynnä filmejä, jotka ”kiihottivat intohimoja”, ”herättivät alhaisia viettejä” tai olivat suorastaan ”epäsiveellisiä” ja ”rivoja”. Kouluylihallitus esitti, että varietee-esitykset tuli kokonaisuudessaan kieltää ja elokuvatarkastuksesta tuli tehdä valtakunnallinen.⁶²⁶

Uusi Suometar kommentoi helmikuussa 1912 pääkirjoituksessaan kouluylihallituksen esitystä. Jälleen korostettiin lippujen matalaa hintaa ja lasten suurta osuutta yleisöstä, mutta todettiin, että elokuvaesitykset saattoivat muodostua hyviksi tai huonoiksi ohjelmistosta riippuen. Erityistä paheksuntaa kiinnitettiin filmidraamoihin, jotka kätkivät itsensä ”siveellisyyden naamarilla”, sillä tarinan ytimenä oli ihmisen lankeaminen huonoon elämään ja sitä kautta ajautuminen tuhoon. Opetukseltaan moraalinen tarina oli kerrottu muodossa, jossa paheet kuvattiin niin yksityiskohteisesti, että ne nousivat siveellisen sanoman edelle. Vaihtoehtomalliksi nostettiin Norja, jossa oli tehty aloite tarkastuksen valtakunnallistamisesta, sekä Ruotsin, jossa oli jo siirrytty keskitettyyn tarkastamiseen.⁶²⁷

Helsingin Sanomat kysyi muutamaa päivää myöhemmin kommentteja K. E. Ståhlbergiltä, Erik Estlanderilta ja Hjalmar V. Pohjanheimolta. Ståhlbergin, jonka Apollo oli luopunut maahantuonnista ja keskittynyt ensisijaisesti operettinäytäntöihin, mielestä tarkastusten tiukentaminen oli tarpeetonta. Lapsiyleisön tuomat tulot eivät olleet keskeisiä, joten elokuvat voisi kokonaan kieltää lapsilta tai asettaa tiukka ikäraja esityksille. Pohjanheimo ja Estlander olivat samaa mieltä. Estlander totesi:

*Lapset voisi ja pitäisikin kieltää käymästä tavallisissa biografi-teattereissa. Lasten pääsymaksuista saadut tulot ovat keskimäärin vain noin 5 % kaikista pääsymaksutuloista. Lapset katselevat kuvia noin 2-3 tuntia - siis noin 2-3 ohjelmavuoroa. Olisi hyödyksi, että heistä pääsisi.*⁶²⁸

625 Tuntematon kirjoittaja: *Huonoa taidetta*. Helsingin Sanomat 8.2.1911.

626 Koulutoimen ylihallitus senaatille 10.1.1912. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

627 Tuntematon kirjoittaja: *Elävienkuvien teatterien valvonta*. Uusi Suometar 7.2.1912. Norjassa varsinainen laki keskitetystä tarkastamisesta säädettiin vasta vuonna 1913. Ruotsissa sen sijaan oli käytössä uunituore asetus kesäkuulta 1911, jolla oli otettu käyttöön Tukholmaan keskitetty tarkastus. Komiteamietintö 1920:12, 3-4.

628 Nimimerkki Haastattelija: *Elävien kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele-massa*. Helsingin Sanomat 13.2.1912.

Pohjanheimo oli lisäsi vielä, että lapset häiritsivät aikuista yleisöä ja korosti näiden erilaisia makutottumuksia:

Muuten lapset eivät suurin välitä ilotyttö-elämäntarinoista yms. Intiaaniseikkailut ym. jännittävät kuvasarjat ovat heidän mielihalujaan. Varttuneempi nuoriso taas harrastaa erotiikkaa, yöelämän kuvauksia - ja tätä yleisöryhmää on vaikea kieltää teatteriin tulemasta, vaikka lapset kiellettäisiinkin.⁶²⁹

Yleisössä oli tapahtunut merkittäviä muutoksia kiinteiden biografien perustamisen jälkeen. Täsmällisiä tietoja katsojaluvuista tai katsojaryhmistä ei ole, mutta toisessa perustamisaallossa nousi ”parempaa väkeä” houkuttelevia loistoteattereita – vastaa- via panostuksia oli tehty jo ensimmäisessä perustamisaallossa, mutta nyt mittaluokka oli toinen. Samoihin aikoihin luontokuvien ja ajankohtaisfilmien rinnalle tuli entistä enemmän näytelmäelokuvaa, aluksi lyhyitä piloja ja hupailuja, ja vähitellen entistä pidempää vakavaa draamaa. Näistä etenkin melodraamaa pidettiin naisten – sekä nuorten että varttuneempien – suosikkina,⁶³⁰ mitä myös Pohjanheimon lausunto vahvistaa. Koulupoikien merkitys oli entisestään pienentynyt, kun pitkät näytelmä-elokuvat houkuttelivat yleisöä, joka maksoi korkeamman hinnan pääsymaksustaan. Samalla ohjelmistojen kehitys oletettavasti muutti katsojien toimintatapoja: aikai- semmin oli menty katsomaan kokonaista ohjelmaa, jossa yksi filmi ei noussut mer- kittävästi yli muiden, mutta pitkien näytelmäelokuvien myötä niistä tuli vetonauloja ainakin kohdeyleisölle. Edelleen erilaiset filmit niputettiin ohjelmistoiksi, joten mitä ilmeisimmin erilaiset yleisöt päätyivät samoihin teattereihin. Sen sijaan isompi erot- televa tekijä on mitä ilmeisimmin ollut biografien sijainti: siinä vaiheessa, kun laitakaup- pungille alkoi muodostua teatteriverkostoa, keskikaupungin loistoteattereita kansoit- tivat ylempien yhteiskuntaluokkien edustajat kuin työväenalueiden pikkuteattereita.

Ohjelmistojen erilaistumattomuudesta kertoo myös biografienomistajien lau- sunto, sillä sen mukaan Kolmisointu-yhdistyksen linjausten mukainen ohjelmisto ei toisi yleisöä, eikä erillisten lastennäytäntöjenkään järjestäminen olisi kannattavaa - niitä Ståhlberg kertoi kokeilleensa, mutta joutuneensa luopumaan taloudellisten tappioiden takia. Samaan tulokseen olivat hänen mukaansa tulleet myös kilpaili- jat. Rajanvedot sopivan ja sopimattoman välille olivat hankalia - tästä esimerkkinä Ståhlberg kertoi, että ”pöyristyttävin” filmi, joka oli hänen teatterissaan pyörinyt, oli kuvannut inkvisition toimintaa hyvin yksityiskohtaisesti ja seikkaperäisesti - ja tätä elokuvaa oli eräs opettaja tuonut koko koululuokkansa katsomaan.⁶³¹

629 Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele- massa.* Helsingin Sanomat 13.2.1912.

630 Ohjelmistojen muutoksesta Helsingissä Hupaniittu 2009, 52–53 ja Hupaniittu 2010, 57–62.

631 Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele- massa.* Helsingin Sanomat 13.2.1912.

Yleisestä ohjelmistopolitiikasta Pohjanheimo kertoi, että Suomessa näytettiin ”viattomia” maisemafilmejä enemmän kuin muualla Euroopassa, eikä niiden osuutta voinut enää kasvattaa, sillä niitä ei enää ollut juuri saatavilla. Estlander myönsi, että yleisöä kiinnostivat ”uskalletut asiat”, mutta korosti, että kehitys teki elokuvasta koko ajan laadukkaampaa. Ståhlberg vastusti jyrkästi aikuisten holhoamista ja totesi, etteivät sanomalehdetkään kaikilta osin soveltuneet lasten luettavaksi, muttei niitäkään sen takia sensuroitu. Pohjanheimo totesi varttuneesta nuorisosta, eli lapsilta kiellettyjen elokuvien rajapyykin ohittaneista yli 15-vuotiaista, ettei hän uskonut elokuvien heitä erityisesti turmelevan, vaikka he ”erotiikkaa” eli rohkeita melodraamoja haluaisivatkin.⁶³²

Lausunnot ovat yllättäviä, sillä yleensä ajatellaan lasten ja nuorten muodostaneen merkittävän osan varhaisista yleisöistä, minkä voisi kuvitella tarkoittavan, että alaikäisten taloudellinen merkitys olisi ollut huomattava. Samoin Kolmisointu oli korostanut elokuvien raaistavia vaikutuksia juuri alaikäisiin. Kuitenkin jo vuoden 1912 alkupuolella lapsista näyttää olleen enemmän haittaa kuin hyötyä, sillä he saivat lipun puolella hinnalla, eivätkä lähteneet pois ohjelman nähtyään, koska salissa sai istua niin kauan kuin halusi, joten he veivät paikat uusilta katsojilta. Jos lausunto pitää paikkansa, lapsiyleisöllä ei ollut elokuvateattereiden toisen perustamisaallon jälkeen keskeistä liiketaloudellista merkitystä, vaan elokuva pyöri aikuisväestön tuomilla tuloilla. Muutos on linjassa ohjelmistojen kehityksen kanssa: pitenevä vakava näytelmäelokuva, joka oli nousemassa ohjelmistojen ykkösnumeroksi, kosiskeli aikuisia katsomoihin, joten romantiikan nälkäiset naiset olivat monin kerroin tuottavampia kuin eturivin koulupojat.

Erik Estlander ja Hjalmar V. Pohjanheimo käyttivät tuttuja argumentteja korostaessaan, että kouluylivaltuutuksen ja Kolmisoinnun esitykset olivat ”elävään kuvain teatterien tuhoamisyrityksiä”. Pohjanheimo laski sensuurin taloudellisia vaikutuksia ja Estlander moitti Kolmisoinnun keräämiä tilastoja vääristelystä, sillä jokaiseen klassikkotekstiin ja murhenäytelmään kuului rikos tai ”siveellisesti loukkaava teko”. Sen paremmin Ståhlberg kuin Estlander eivät lähteneet vaatimaan olemassa olevan järjestelmän poistamista, vaan he totesivat, että tarkastus oli ollut ymmärtävää ja riittävää, mutta voisi olla kireämpää. Estlander arveli, että biografinomistajat tulisivat kaikin keinoin vastustamaan uutta esitystä ja huomautti, että vallitsevan järjestelmän aikana biografinomistajat ja agentit suorittivat kustannukset, mutta suunnitteilla oleva järjestelmä merkitsisi kustannusten siirtymistä kokonaisuudessaan valtion maksettaviksi.⁶³³

Estlander esitti jälleen toiveen tarkastusten keskittämisestä pääkaupunkiin ennalta arvattavuuden takia. Tarkastuskäytännöt aiheuttivat ongelmia myös

632 1910-luvun melodraamoista ja suomalaisyleisöstä katso tarkemmin Hupaniittu 2009, passim ja Hupaniittu 2010, passim.

633 Estlanderin arvio vuosikustannuksista oli 20 000 markkaa. Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattelemassa*. Helsingin Sanomat 13.2.1912.

sen takia, että maahantuontia tuli kahdesta suunnasta: pääosin lännestä, mutta jonkin verran Pietarin kautta Viipuriin, jossa paikallinen poliisi suoritti tarkastuksen venäläisten periaatteiden mukaan: *”Venäjällä nimittäin välitetään politiikasta ja sinne päin viittaavasta, muttei murhista ja muista sellaisista turhista.”*⁶³⁴ Poliittispainotteisen tarkastuksen läpäisseet filmit eivät välttämättä täyttäneet niitä määritelmiä, jotka siveellispainotteinen tarkastus filmeille asetti. Pohjanheimo korosti, että jälleenmyynti Venäjälle tyrehtyisi, jos filmeistä saksittaisiin pois Kolmisoinnun paheksumat ainekset, sillä Venäjällä pidettiin erityisesti murhakuvista ja muista vastaavista.⁶³⁵

Biografinomistajille oli mitä ilmeisimmin ehtinyt muotoutua Helsingin poliisilaitoksen kanssa toimiva yhteistyö, jossa alan merkittävimpien toimijoiden ohjelmistot eivät saaneet liian julkiseksi miellettyjä sensuuripäätöksiä. Muiden toiminta poliisilaitosten kanssa oli hankalampaa, ja valtiollisen viranomaisen perustaminen olisi tiukentanut tarkastusta entisestään. Tavoitteena oli saada filmitarkastus Helsingin yhteistyökykyiselle poliisille ja varmistaa yleisön mielenkiinto ja elokuvan jälleenmyyntiarvo.

Pian haastattelun jälkeen biografinomistajat kirjelmöivät uudelleen senaattiin. Alkuperäinen asiakirja palautettiin myöhemmin takaisin lähettäjiille, joten se ei ole säilynyt, eikä voida tietää, ketkä sen allekirjoittivat.⁶³⁶ Kirjelmää referoi tuoreeltaan Uusi Suometar, joka asettui voimakkaasti moraalinvartijoiden puolelle. Lehti huomautti, ettei kyse ollut vain alaikäisistä, joilta biografinomistajat olivat valmiit kieltämään esitykset, vaan myös muut tarvitsivat suojelua:

*Mutta ajatella, että elävienkuvien teatterit kaikessa rauhassa saisivat valaa kaikenlaista likaryöppyä, jollei juuri kouluikäisten, niin kuitenkin hiukan vanhemman nuorison tai vanhemman sukupolven yli ilman että yhteiskunnalla olisi sen kanssa juuri mitään tekemistä, se on ajatus, joka saattaa lähteä ainoastaan - lievimminkin sanoen - itsekkäistä pyyteistä.*⁶³⁷

Lehti korosti, että biografit esittivät ”kiihottavan” ohjelman viidestä kymmeneen kertaan päivässä, ja matalat pääsymaksut houkuttelivat ihmisiä, jotka saattoivat olla makunsa puolesta lapsiin verrattavissa tai jopa alempana, joten lastensuojelun

634 Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele-massa.* Helsingin Sanomat 13.2.1912.

635 Nimimerkki Haastattelija: *Elävään kuvain sensuroiminen. Biografiteatterien omistajia haastattele-massa.* Helsingin Sanomat 13.2.1912.

636 Senaatin diaari kertoo, että ensimmäisenä oli Rolf S. Grunérin Finska Film Agentur, joten myös filmi-agentuurit olivat mukana. Diaarimerkintä 501/17.2.1912. Ab:104, Anomusdiaari 1912. Senaatin talous-osaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

637 Nimimerkki P H:n: *Vieläkin elävienkuvien teatterien tarkastus. Teatterin omistajain anomuksen johdosta.* Uusi Suometar 21.2.1912.

sijaan oli kiinnitettävä huomiota kansansivistykseen. Kirjoittajan käsitys alempien yhteiskuntaluokkien ja ”vajavaisten” ihmisten kyvyistä ja haavoittuvuudesta oli hyvin kärjistetty. Tekstissä summattiin, että biografiiliiketoiminta pyöri huonolla maulla ja suojelun tarpeessa olevien ihmisten rahoilla, sillä se keskittyi juuri ”maailmansensatsioonidraamojen” esittämiseen,⁶³⁸ joista Pohjanheimo oli käyttänyt haastattelussa määritelmää ”eroottinen”. Kyse oli ensisijaisesti melodraamojen, suurkaupunkien yöelämän ja syntiinlankeemusten kuvausten kieltämisestä, eli juuri niistä filmeistä, joilla houkuteltiin aikuisyleisöä elokuvateattereihin.

Lehti nosti esille keskeisen ristiriitaisuuden biografiiliikemiesten lausunnoissa: nämä vastustivat uuden sensuurijärjestelmän luomista sillä perusteella, että se loukkasi painovapauslakia, mutta samaan aikaan he kehuivat olemassa oleva tarkastusta sen toimivuudesta.⁶³⁹ Sama ristiriitaisuus oli esillä edellä esitellyssä haastattelussa, ja yhä edelleen termejä ”tarkastus” ja ”sensuuri” käytettiin hyvin tarkoitusperäisesti.

Uudenlainen tarkastus ei lehden mukaan uhannut liiketoimintaa, sillä järjestelmä voitaisiin rakentaa sellaiseksi, että biografinomistaja saattoi ostaa jo valmiiksi tarkastettuja filmejä, joten taloudellinen menetys kohtaisi lehden mukaan ainoastaan filmin valmistajaa ja hänen edustajiaan.⁶⁴⁰ Jutun tehnyt toimittaja ei tuntenut alan rakenteita, sillä lehti ei kertonut, miten tämä konkreettisesti suoritettaisiin - kuka kantaisi vastuun eli rahoittaisi ja organisoi filmin kuljettamisen Suomeen ja tarkastuksen, jos biografiyhtiöt ja agentuurit, jotka rahoittivat maahantuonnin, ostaisivat elokuvansa vasta tarkastettuina.

Painovapauteen vetoaminen oli elokuvamiehille oiva väline oman asian ajamiseen, samoin kuin Helsingin vakiintuneiden tarkastuskäytäntöjen puolustaminen. Poliisilaitoksen kanssa saavutettu tasapaino tehosti liiketoimintaa, sillä se siirsi vastuun siveellisyysarvoista pois biografinomistajilta. Helsingin poliisilaitoksen päätös antoi nimellisen takuun ohjelmiston laadusta ja useimmat muutkin poliisilaitokset noudattivat Helsingissä tehtyjä päätöksiä. Kampanjassa ei ollut ensisijaisesti kyse painovapauden puolustamisesta tai edes tarkastusten vastustamisesta, vaan ne toimivat sopivina keppihevosina, kun liikemiehet puolustivat omia taloudellisia intressejään.

Asian käsittely hautautui Senaattiin vuosiksi.⁶⁴¹ Helsingin kaupunki lähti rinnan valtiollisen valmistelun kanssa etsimään paikallista ratkaisua tilanteeseen ja asetti loka-

638 Nimimerkki P H:n: *Vieläkin elävienkuvien teatterien tarkastus. Teatterin omistajain anomuksen johdosta.* Uusi Suometar 21.2.1912.

639 Nimimerkki P H:n: *Vieläkin elävienkuvien teatterien tarkastus. Teatterin omistajain anomuksen johdosta.* Uusi Suometar 21.2.1912.

640 Nimimerkki P H:n: *Vieläkin elävienkuvien teatterien tarkastus. Teatterin omistajain anomuksen johdosta.* Uusi Suometar 21.2.1912.

641 Aiheesta tarkemmin Nenonen 1999, 76–87.

kuussa 1913 oman komitean,⁶⁴² joka otti yhteyttä Erik Estlanderiin tarkoituksenaan selvittää kunnankinojen perustamista. Estlander laati selonteon vallitsevista käytännöistä ja visioi kunnallisten elokuvaesitysten käynnistymistä, toki niin, että Estlander itse toimisi kaupungin kumppanina. Asetelma oli mielenkiintoinen, sillä Estlander oli harvinaisuus elokuvamiesten keskuudessa, sillä hän ei omistanut teattereita. Hän laati erilaisia laskelmia, miten olisi mahdollista perustaa reformikino, joka näyttäisi ainoastaan tai pääosin kasvatuksellista ohjelmaa. Lähtökohtana oli, että kaupunki takaisi Estlanderille vähintään 50 markkaa esitykseltä tai 150 markkaa päivältä sen jälkeen, kun pakolliset verot ja kulut oli suoritettu.⁶⁴³ Estlander tavoitteli itselleen kaupungin myöntämiä etuoikeuksia, jotka takaisivat hänelle merkittävät ylimääräiset tulot. Valtavalla hintojen ja kustannusten vyörytyksellä Estlander maalaili kuvaa tehokkaasta sivistyksellisestä biografitoiminnasta. Estlander tiesi pitkään alalla toimineena, etteivät opettavaiset ja kasvattavat ohjelmat olleet suuren yleisön suosikkeja. Hänen laskelmissaan ohjelmistojen sisältö ei asettaisi riskejä liiketoiminnalle. Kaupungin kanssa yhteistyössä pidetty reformikino näyttäisi juuri sellaista ohjelmaa, jota huolestuneet tahot teattereihin toivoivat, ja kaupungin ansiosta Estlander ei jäisi hankkeessa tappiolle, vaan jättäisi kustannukset kaupungin kuitattaviksi.

Asiakirjat eivät paljasta, harkitsiko Helsingin kaupunki Estlanderin esitystä vai huomattiinko se heti taloudelliseksi riskiksi. Komitea jatkoi toimiaan ja sai mietintönsä valmiiksi paria kuukautta myöhemmin, huhtikuussa 1914. Lopputulos oli ympäröivä, sillä siinä todettiin jälleen kerran havaitut ongelmat ja korostettiin, että elokuva oli ”yksityiskeinottelua”, jossa taloudelliset tuotot nousivat siveellisten arvojen yläpuolelle. Ainoaksi ratkaisuksi komitea esitti kunnankinematografeihin siirtymistä, jota ei lähdetty valmistelemaan, sillä tarkastusjärjestelmän uudistaminen oli edelleen kesken senaatissa.⁶⁴⁴

Viimein keväällä 1916 senaatti päätti, ettei ohjeistusta tai käytäntöjä ollut tarvetta muuttaa, mutta samoihin aikoihin keskustelu aiheesta oli jo viriämässä uudelleen.⁶⁴⁵ Asia oli ollut valmistelussa melkein keskeytyksittä kuusi vuotta. Näyttää siltä, että elokuva-ala otti osaa keskusteluun ainoastaan parin ensimmäisen vuoden ajan, jolloin elokuvamiehet yhdessä rintamassa puolustivat omaa elinkeinoaan. Myöhemmältä ajalta yhteydenpidosta kertoo ainoastaan Erik Estlanderin

642 Komiteamietintö asiassa, joka koskee toimenpiteisiin ryhtymistä eläväinkuvain teattereihin nähden, 25/1914, 6.4.1914. SD 792/113, 1911. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA. Katso myös Nenonen 1999, 81–83.

643 Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA; vertaa Karonen 2004, 64–66.

644 Komiteamietintö asiassa, joka koskee toimenpiteisiin ryhtymistä eläväinkuvain teattereihin nähden, 25/1914, 6.4.1914. SD 792/113, 1911. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

645 Biografinomistajien kirje senaatille 4.3.1911 ja siihen 28.3.1916 kirjattu senaatin päätös. SD 792/113, 1911. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA. Katso myös Nenonen 1999, 76–106.

suunnitelma, joten on todennäköistä, ettei sensuuri/tarkastus-keskustelu vaikuttanut voimakkaasti elokuvateattereiden toimintaan alkuvuosien jälkeen. Siveystahojen esillä pitämä moraalikeskustelu jumiutui virkakoneistoon, ja elokuvateatterit jatkoivat toimintaansa vakiintuneiden käytäntöjensä mukaan. Vaikuttaakin siltä, että elokuvayhtiöt ja paikallisesta tarkastuksista huolehtineet poliisikamarit löysivät suhteellisen nopeasti kultaisen keskitien, jossa kaikkein siveettömmät filmit eivät päässeet valkokankaalle, mutta tarkastuksista ei koitunut liian suuria tappioita elokuvayhtiöille. Tarkastuskriteereihin sen sijaan vaikutti syksyllä 1914 syttynyt sota, joka nosti poliittiset arvot siveellisten rinnalle muokkaamaan ohjelmistojen sisältöjä.

4.4. Ei-fiktiivinen elokuva uudistuu

1910-luvun taitteessa suomalaisen elokuvan tuotantoluvut oli painuksissa, eikä omalla tuotannolla ollut enää samanlaista asemaa suurimpien toimijoiden ohjelmistosuunnittelussa kuin paria vuotta aikaisemmin. Ainakin muutamilla yhtiöillä oli täydet valmiudet kuvaamiseen, mutta ne keskittyivät muihin osa-alueisiin. Aikaisempien vuosien tulokset eivät johtaneet tuotannon kehittymiseen tai kohdattujen ongelmien voittamiseen, vaan biografialan kehityskaarella filmien valmistaminen otti askeleita taaksepäin.

Vaati muutamia vuosia ennen kuin tuotanto uusiutui ja luvut lähtivät jälleen nousuun. Vuoden 1911 kohdalla filmografisissa tiedoissa on kuitenkin piikki, mutta se ei johdu kuvaamisesta vaan elokuvan ennakkotarkastusjärjestelmästä, joka edellytti myös aikaisemmin ensi-iltaan tulleiden filmien tarkastusta ennen uusintaesityksiä.⁶⁴⁶ Elokuvat eivät olleet kertakäyttöisiä, vaan niitä voitiin hyödyntää vielä valmistumisen jälkeenkin. Näin ollen yhtiöt lähettivät vanhoja tuotantojaan tarkastettavaksi, vaikka uusintaesityksiä ei olisi ollut tiedossa. Helsingin poliisin päätöksistä tuli saman tien mittapuu koko maan tarkastustoiminnalle, sillä muiden paikkakuntien poliisit usein hyväksyivät Helsingissä esitysluvan saaneet filmit sellaisenaan.⁶⁴⁷

Uudelleentarkastusten karsiminen pudottaa Filmografia Fennicassa vuoden 1911 kohdalla mainituista 42 elokuvasta valtaosan pois: jäljelle jää vain 13.⁶⁴⁸ Määrällisesti suurimman pudotuksen karsinnassa kokivat Apollon luvut: Filmografia Fennica luettelee vuodelle 1911 kolmisenkymmentä Apollon esittämää tai tarkastamaa elokuvaa, joista uusia vaikuttaa olevan vain yhdeksän kappaletta. Suhteellisesti suurimman pudotuksen kokee Nordiska Biograf Kompaniet, jonka seitsemästä elokuvasta

646 Uusitalo 1972a, 177–178.

647 Olympia Opikse ja Huviksi -osakeyhtiölle 14.9.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA.

648 Elokuva on tulkittu uusinnaksi, jos sillä on sama nimi tai sisältö kuin saman yhtiön valmistamalla aikaisemmalla elokuvalla. Samoin elokuva on tulkittu uusinnaksi, jos sen valmistajaa ei ole mainittu, tarkastuttaja on laitakaupungin teatteri ja nimi tai sisältö on sama kuin aikaisemmalla elokuvalla.

jää jäljelle kaksi. Verrattuna edellisiin vuosiin ei notkahdusta kuitenkaan tapahtunut. Vuonna 1909 Apollo toi esityksiin kuusi elokuvaa ja seuraavana vuonna kahdeksan, joten vuoden 1911 luku oli jopa hieman edellisiä suurempi. Yhtiön kuvaustoiminta ei siis päättynyt ennakkotarkistukseen, vaan kyse oli suurin piirtein samanaikaisesta, mutta erillisestä kehityskulusta.⁶⁴⁹ Apollon suurten tuotantomäärien vuodet olivat takana, mutta verrattuna kilpailijoihin valmistus oli edelleen merkittävää ja yhtiö oli vuoden 1911 suurin tuottaja. Seuraavina vuosina tuotanto kuihtui pois, kun johtaja Ståhlbergin huomio oli kiinnittynyt operettiin.

Uusintatarkastuksissa näkyy Apollon tehokas tapa käyttää uudelleen vanhaa aineistoa: yhtiöllä oli moninkertaiset varastot kotimaista kuvamateriaalia kilpailijoihin verrattuna, joten sen hyödyntämiseen panostettiin. Peräti kaksi kertaa vuoden 1911 aikana yhtiö toi tarkastettavaksi kokonaisen ohjelmiston filmejä, jotka oli jo aiemmin esitetty. Kesäkuussa tarkastettiin yhdellä kertaa kahdeksan elokuvaa ja marraskuussa kuusi, eikä kumpaakaan sarjaa tuotu tuolloin esityksiin Apolloon. Kesäkuun tarkastushakemukseen jopa kirjattiin, että kyseessä oli ylimääräinen ohjelma.⁶⁵⁰ Yhtiö todennäköisesti käytti ohjelmistoja vetonauloina vuokraamossaan.

Uudelleen tarkastettu materiaali oli pääosin samaa, josta Apollo kokosi keväällä 1911 matkailuelokuva *Finlandin*, joka lehtimainoksen mukaan sisälsi ”noin 30 kotimaista biografikuvaa Suomen ihanimmista seuduista”.⁶⁵¹ Aloite filmin kokoamiseen lähti Suomen Matkailutoimistolta, joka rakensi Suomen osastoa Berliinin matkailunäytelyyn. Aluksi kuvaajaksi tarjotui Hjalmar Ahrenberg. Matkailutoimisto ei nähtävästi täysin luottanut hänen taitoihinsa, vaikka Ahrenberg kertoi tarjouskirjeessään muun muassa toimineensa Pathélla Ranskassa. Matkailutoimisto ei palkannut Ahrenbergia, vaan hankki hänelle toimeksiannon Suomen Höyrylaiva Osakeyhtiöltä ”*för ett han skulle få visa hvad han duger till*”.⁶⁵² Ahrenberg ei onnistunut näyttämään taitojaa, sillä höyrylaivayhtiön saaristoreittien valokuvaamisprojekti venyi odotettua pidemmäksi, ja lopulta Matkailutoimisto teki filmisopimuksen Atelier Apollon kanssa.⁶⁵³ Kokonaisuudessaan Ahrenbergin merkitys suomalaiselle filmituotannolle jäi vähäisemmäksi

649 Liitetaulukko 3.1., erityisesti vuoden 1911 lukujen osalta vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusi-talo 1972a, 177–178.

650 Elokuvat 125 ja 1539–1545, 20.6.1911 ja 2521–2526, 17.11.1911. Ba:1 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911, Fc:2 ja Fc:4 Päätösasiakirjat 1911. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

651 Apollon mainos, Helsingin Sanomat 25.3.1911.

652 Suomen Matkailutoimisto (Elis Hultin) senaattori Otto Stenrothille 27.7.1910. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1909–1911. Suomen Matkailuliiton arkisto, KA.

653 Suomen Matkailutoimisto (Elis Hultin) valokuvaaja Harald Rosenbergille 3.8.1910; Suomen Matkailutoimisto (Elis Hultin) Aktiebolaget Apollolle 24.1.1911. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1909–1911. Suomen Matkailuliiton arkisto, KA. Katso myös Kippola ja Sedergren 2003 [www.]

kuin voisi kuvitella Pathélla työskennelleestä miehestä, mutta valokuvaamista hän ei jättänyt, sillä kuolinilmoitukseenkin titteliksi merkittiin ”fotografen”.⁶⁵⁴

Uudella yhteistyökumppanilla K. E. Ståhlbergilla oli suuri varasto valmiita filmejä käytettävänä.⁶⁵⁵ Frans Engströmille jäi tehtäväksi koota Apollon tuotannosta ja Pathén *Imatra*-filmistä kokonaisuus, jota esitettiin kahden päivän ajan maaliskuussa 1911 Apollossa, ja josta se jatkoi matkaansa Berliiniin. Elokuva sai erityiskohtelun, sillä sitä ei erikseen tarkastettu Helsingin poliisilaitoksella, ja vain osa esitetyistä filmeistä oli käynyt aiemmin tarkastuksessa.

Apollon tuotannon kuihtuminen 1910-luvun taitteessa aiheutti merkittävän notkahduksen kokonaistuotantolukuihin, mutta tammikuussa 1912 saatiin piristysruiske, kun alalle ilmestyi uusi toimija, Erik Estlanderin Finlandia Film. Se oli osakeyhtiö, mutta Estlanderin kumppaneista tai heidän osakeosuuksistaan ei ole tietoa.⁶⁵⁶ Estlander oli K. E. Ståhlbergin tavoin johtaja, joka hoiti liikeyhtiötä ja jätti varsinaisen biografitoiminnan alaisilleen. Ulospäin yhtiö henkilöityi ainoastaan Estlanderiin, joka jatkoi myös vanhoja liiketoimiaan.

Huhtikuussa 1912 uusi yhtiö esitteli toimintaansa Hufvudstadsbladetille ja Dagens Tidningille. Johtaja Estlander korosti, että päätoimiala oli ohjelmistojen vuokraaminen, josta odotettiin 100 000 markan vuosituloja. Kuvaaminen jäi kauas jälkeen, sillä odotukset olivat vain 15 000 markkaa vuodessa.⁶⁵⁷ Samoihin aikoihin yhtiö julkaisi mainoksen, jossa korostettiin, että Finlandia toi maahan ”*Kuvia kaikista Europan parhaista filmitaiteista*” ja että yhtiön ”*on onnistunut tehdä erittäin edullisia sopimuksia ulkomaan kanssa*”. Finlandian maahantuontiluvut olivat suuret, sillä mainos lupasi peräti kolme uutta ohjelmaa viikossa. Estlanderin tausta näkyi, sillä mainoksessa julistettiin, että huhut pelkkien Pathé-filmien varaan rakentuvista ohjelmistoista olivat väärriä. Samalla vakuutettiin, ettei uusi yhtiö ollut ainoankaan elokuvateatterin osakas.⁶⁵⁸ Finlandia Film oli ensisijaisesti levitysyhtiö, eli toimintamalli oli sama, jolla vuotta paria aikaisemmin Bio ja Filmcentral olivat yrittäneet alalle. Se tavoitteli huomattavasti laajempaa toimintaa kuin yksikään kilpailijoista, sillä kukaa ei nähtävästi vielä tässä vaiheessa levittänyt useampaa kuin yhtä ohjelmistoa. Estlander oli kasvattanut omaa toimintaansa agentuurin puolella, ja edelleen hän lähti haastamaan alan johta-

654 Hjalmar Ahrenbergin kuolinilmoitus, Hufvudstadsbladet päiväämätön [maaliskuu 1943]. Brages pres-sarkiv.

655 Suunnitelmien etenemisestä Suomen Matkailutoimisto (Elis Hultin) senaattori Otto Stenrothille 27.10.1910, Suomen Matkailutoimisto (Elis Hultin) Harald Rosenbergille 3.8.1910 ja Suomen Matkailutoimisto Aktiebolaget Apollolle 24.1.1911. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1909-1911. Suomen matkailuliiton arkisto, KA. Finland-elokuvasta Kippola ja Sedergren 2003, www.

656 Anmälan till Handelsregistret 161/16.1.1912. KR 27 133, Aktiebolaget Finlandia Film. PRH:n arkisto, KA.

657 Tuntematon kirjoittaja: Den nya filmsfabriken. Dagens tidning 12.4.1912.

658 Finlandia Filmin mainos, Helsingin Sanomat 14.4.1912.

via toimijoita uudella yhtiöllään.⁶⁵⁹ Toimintamalli erosi kilpailijoista, jotka rakensivat taloutensa omien biografien lipputuloille. Finlandia esittelyssä keskeistä olikin korostaa itsenäisyyttä elokuvateattereista, jolla Estlander rakensi kuvaa yhtiöstä erilaisena kuin aikaisemmat. Maininnat Pathé-filmeistä paljastavat, että Erik Estlander oli edelleen vahvasti henkilöitynyt ranskalaisyhtiön maahantuontiin. Vuosikymmenen vaihduttua Pathé ei ollut enää niin keskeinen yhtiö kuin aikaisemmin, joten menestyäkseen Finlandia Filmin oli saatava ohjelmistoihinsa myös muiden tuotantoa.

Elokuvatuotanto ei ollut Finlandia Filmille vähäinen sivujuonne, vaan suunta, johon haluttiin toimintaa laajentaa. Aluksi tavoitteena oli tuottaa noin 100 metriä eli yksi ei-fiktiivinen filmi viikossa. Myöhemmin tuotantoa laajennettaisiin, ja luonto- ja ajankohtaiskuvien rinnalle tulisi *”äfventyrs mindre sceniska alster med naturen som kuliss”*⁶⁶⁰ eli aikomuksena oli *”inspela filmer, men skulle dessa samtidigt återgifva någon intressant vy, drag ut våra fiskares lif eller dylikt.”*⁶⁶¹ Sama erikoinen filmigenre mainittiin yhtiötä esitellessä lehtijutussa, joten Estlanderin suunnitelmissa oli ikään kuin jalostaa edelleen Nordiskan *Ajometsästys*- ja karhujahti-filmeissä toteutettua konseptia. Luonto toimisi kulissina lavastetulle toiminnalle, mutta jossa siirryttäisiin aikaisempaa fiktiivisempään kerrontaan kuitenkin varsinaisia näytelmäelokuvia tavoittelematta. Elokuvan lajityypit elivät vielä etsikkoaikaansa, joten erilaiset kokeilut päättyivät ainakin suunnitelmiksi asti.

Estlander kertoi, että yhtiön kuvaaja oli ollut mukana valmistamassa Apollon operetissa esitettyä *Margareetaa ajetaan takaa* -filmiä.⁶⁶² Kyseessä saattoi olla Hjalmar Hårdh, jonka tiedetään osallistuneen kuvauksiin.⁶⁶³ Apollon filmituotanto suorastaan romahti vuonna 1912, sillä *Margareetan* jälkeen meni puolitoista vuotta ennen kuin Apollo sai valmiiksi seuraavan elokuvan.⁶⁶⁴ Toinen ehdokas on Oscar Lindelöf, joka kuului Finlandian henkilökuntaan. Lindelöf kuvaa muistelmissaan päätymistään Estlanderin palvelukseen, mutta ei mainitse uusia filmauksiaan.⁶⁶⁵ Sedergren ja Kippola sen sijaan kertovat, että vuonna 1913 valmistunutta Strömbergin sähkötehdasta esitelleen

659 Vertaa Chandler 2004, 34–35; Bourdieu 1995, 85, 258–261.

660 Tuntematon kirjoittaja: Den nya filmsfabriken. Dagens tidning 12.4.1912.

661 Tuntematon kirjoittaja: En inhemsk filmsfabrik. Hufvudstadsbladet 3.4.1912.

662 Tuntematon kirjoittaja: Den nya filmsfabriken. Dagens tidning 12.4.1912. Filmin valmistamisesta tarkemmin Salmi 2002, 78–87.

663 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat 5. Kinolehti 1/1970, 32.

664 Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

665 Hän oli hetken aikaa ehtinyt olla Lindebäckin Maximissa koneenkäyttäjänä, mutta lähtenyt riitaannuttuaan teatteripäällikkö Sven E. Svenssonin kanssa värielokuvaesitysten paloturvallisuuskysymyksistä. Heti seuraavana päivänä Erik Estlander pestasi hänet filmivarastolleen. Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 32–35.

filmin kuvasi Lindelöf.⁶⁶⁶ Kari Uusitalo on kirjannut elokuvan Filmografia Fennicaan Esplanad-teatterin nimiin,⁶⁶⁷ eli mitä ilmeisimmin kyse oli Finlandia Filmin elokuvasta, sillä Erik Estlander vastasi tuolloin biografin toiminnasta. Vaikka varmuutta Finlandian kuvaajan henkilöllisyydestä ei saada, on todennäköistä, että kyseessä oli jompikumpi herroista, joista ainakin Oscar Lindelöf todistettavasti toimi yhtiössä. Kolmas vaihtoehto kuvaajaksi on Karl Johansson (1879–1935), joka ainakin 1910-luvun puolivälissä toimi yhtiön kuvaajana. Tietynlainen yhteys *Margareeta*-filmiin voi löytyä sitä kautta, että esimerkiksi Elonet-tietokannan mukaan Johansson olisi osallistunut jo vuoden 1911 Finland-elokuvan valmistamiseen.⁶⁶⁸ Tieto on kuitenkin hatara, sillä aikalaislähteitä Johanssonin työskentelystä kuvaajana on vasta vuoden 1916 tienoilta.⁶⁶⁹

Lindelöfin ja mahdollisesti Hårdhin (tai Johanssonin) rekrytoiminen heti toiminnan alkuvaiheissa kertoo Estlanderin halusta panostaa laatuun ja ammattitaitoon. Maahantuonti oli hänelle tuttua, ja se oli mitä ilmeisimmin yhtiön päätoimiala koko ajan. Yhtiö omisti ainoastaan lyhyen aikaa pari biografia.⁶⁷⁰ Sen oheen filminvalmistuksesta tehtiin keskeistä toimialaa.

Yhtiön elokuvien aiheet olivat varsin samanlaisia kuin tähänkin asti: pääosin kuvattiin ajankohtaisaiheita pääkaupungissa, mutta mukaan mahtui filmejä, jotka vievät yhtiön kuvaajan kauas Sodankylään, Hyrynsalmelle, Tornioon ja Taivalkoskelle saakka. Yhtiö tuotti läpi aktiivisimpien kuvausvuosiensa runsaasti materiaalia Kainuusta ja Lapista.

Filmituotannon rakentaminen ei vuoden 1912 vaiheilla ollut helppoa, sillä sen varaan rakentuva ohjelmistokilpailu oli kadottanut ison osan merkityksestään. Vuonna 1907 oli valmistunut 50 suomalaista elokuvaa ja seuraavanakin melkein 40, mutta vuonna 1911 jäätii kolmeentoista. Kiinnostus omiin filmeihin oli samoin laskenut. Esimerkiksi kaikkia Nordiska Biograf Kompanietin valmistamia elokuvia, jotka löytyvät filmitarkastuksen asiakirjoista, ei mainita yhtiön mainoksissa. Tämä ei suoranaisesti todista siitä, ettei filmejä olisi lainkaan esitetty, sillä ne saatettiin tuoda valkokankaille

666 Sedergren ja Kippola 2009, 52.

667 Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 181.

668 Elonet-tietokanta [www].

669 Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10. Vertaa myös teokset Uusitalo 1972a, Sedergren ja Kippola 2009 ja Hirn 1991, jotka eivät mainitse Johanssonia ennen 1910-luvun puoliväliä. Oscar Lindelöf ei mainitse häntä lainkaan muistelmissaan, mitä ei kuitenkaan voi suoranaisesti pitää todisteena siitä, ettei Johansson kuvannut jo 1910-luvun alussa. Lindelöf mainitsee nimittäin Johanssonin filmaaman elokuvan *Tuhlaajapoika* (1915), joten Johanssonin nimen puuttuminen voi kieliä esimerkiksi miesten välistä ristiriidoista. Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 35.

670 Tamperelainen Kansallis Bio National toimi Sven Hirnin mukaan muutaman kuukauden syyskaudella 1913 Finlandia Filmin alaisuudessa, minkä lisäksi helsinkiläinen teatteri Esplanad kuului Estlanderin liike-toimiin vuodet 1913–1917 tai osan mainituista vuosista. Hirn 1991, 94, 262; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1915–1916 (1915). Katso myös Finlandia Filmin kirje Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 6.6.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

keskellä viikkoa. Joka tapauksessa mainosten puuttuminen kertoo filmien aikaisempaa vähäisemmästä merkityksestä.

Toinen keskeinen ongelma Finlandia Filmin alkutaipaleella oli juuri se, millä yhtiö oli kehunut itseään: omia teattereita ei ollut, joten filmien saaminen esityksiin ei ollut helppoa. Yhtiöltä puuttuivat juuri ne rakenteet, jotka olisivat mahdollistaneet tuloksekkaan alaa hallinneiden toimijoiden haastamisen. Helsingin suurimmat biografit tuottivat omat ohjelmistonsa, joten Finlandia Filmin uutuudet eivät mahtuneet niiden valkokankaille.

Ensimmäinen Finlandia Filmin elokuva, *Poroviikko Hyrynsalmella*, sai esityksensä Hjalmar V. Pohjanheimon Lyyrassa heti valmistumisensa jälkeen huhtikuussa 1912.⁶⁷¹ Seitsemän seuraavaa filmiä puuttuvat Helsingin Sanomien säännöllisistä mainoksista, joten yhtiöllä oli vaikeuksia pääkaupungin esityksissä. Alan johtavat toimijat eivät itse kilpailleet filmeillä, mutta heidän hallussaan olevat rakenteet estivät Estlanderin toimintaa. Vasta marraskuulta löytyy seuraava maininta Finlandian elokuvan esittämisestä Helsingissä, tällä kertaa Esplanad-biografissa.⁶⁷² Teatteri mainitaan seuraavan vuoden puolella Erik Estlanderin hoitamana, ja tästä eteenpäin vähitellen filmeistä yhä useampi löytyi Esplanadin mainoksista ja muutamia tarkastutettiin sen nimissä. Vain muutama filmistä tuli ensi-iltaan muissa teattereissa, lähinnä August Sorjasen Thaliassa ja Kalevassa.⁶⁷³ Vasta vuoden 1914 puolella oltiin siinä tilanteessa, että Finlandian elokuvat näkyivät säännönmukaisesti lehdistä.

Se, että Erik Estlander hankki teatteri Esplanadin viimeistään vuonna 1913, oli keskeinen tekijä Finlandia Filmin menestyksessä. Tehokas toiminta oli mahdollista vasta, kun yhtiöllä oli vastaavat rakenteet alan johtavien toimijoiden kanssa.⁶⁷⁴ Kuvaaminen oli jopa kaksi kertaa niin kallista kuin maahantuonti. Estlander arvioi itse vuonna 1914, että Suomessa valmistettu filmi maksoi vähintään 2,50 markkaa metriltä.⁶⁷⁵ Kuten aiemmin on käynyt ilmi, oli esittäminen tuottoisin osa biografiliikeitointia, eikä vuokraamisesta saanut samanlaisia tuottoja. Esplanadin myötä Estlander varmisti sen, että Finlandia Filmin elokuvien tuotantokustannuksia oli kattamassa ensi-iltaoviikon lipputulot. Noin sadan metrin ei-fiktiivistä filmin tuotantokustannuksia varten oli myytävä 250 täyden markan maksanutta lippua, eikä vielä ollut katettu mitään muita

671 Tarkastus 3248/13.4.1912. Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Lyyran mainos, Helsingin Sanomat 14.4.1912.

672 Esplanadin mainos, Helsingin Sanomat 17.11.1912.

673 Katso esimerkiksi Thalian ja Esplanadin mainokset, Helsingin Sanomat 28.9.1913; Kalevan ja Thalian mainokset, Helsingin Sanomat 14.12. ja 21.12.1913; katso myös Maximin mainos, Helsingin Sanomat 16.4.1914.

674 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

675 Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

toiminnasta aiheutuneita kuluja. Finlandian omat filmit ilmestyivät säännöllisesti Helsingin elokuvamainoksiin vasta, kun Estlanderilla oli oma biografi niitä varten.

Sedergrenin ja Kippolan mukaan Finlandia valmisti elokuvistaan vain yhden esityskopion, mutta muutamia elokuvista esitettiin yhtä aikaa kahdessa eri biografisissa.⁶⁷⁶ Tällöin Esplanadin ohella esitysteatteri oli Lindebäckin, Ovesénin tai Sorjasen omistama. On mahdollista, että Erik Estlander jakoi tuotantokustannuksia kahdella esityskopiolla, mutta biografit olivat niin lähellä toisiaan, että filmikelan juoksuttaminen paikasta toiseen on ollut mahdollista. Joka tapauksessa samanaikaiset esitykset kahdessa paikassa ovat tuoneet tuplaten mahdollisuuksia tulojen saamiseen.

Kyse ei ollut yksin Finlandia Filmin aikaansaamasta muutoksesta, vaan suomalaisen ei-fiktiivisen elokuvan kehityksestä. Vuonna 1912 koettiin aallonpohja 12 uudella filmillä, mutta seuraavina vuosina niitä oli jo 47 ja 53 kappaletta, joten oli palattu vuoden 1907 huippulukuihin.⁶⁷⁷ Finlandia oli kumpanakin vuonna suurin,⁶⁷⁸ mutta alalle ilmestyi uusia tuottajia. Kun 1910-luvun alkuvuosien lamasta oli päästy ohi, kiinnostivat filmit yleisö ja toimivat mainosvaltteina teattereille.

Vuosina 1913–1914 toisella sijalla oli toimintaansa laajentava Hjalmar V. Pohjanheimon Lyyra,⁶⁷⁹ jonka filmituotantoa käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa. Myös Nordiska Biograf Kompaniet kasvatti jälleen tuotantoaan. Vuonna 1911 yhtiö palkkasi nuoren Frans Ekebomin (1889–1965), alkuun Scalan vahtimestariksi ja yhtiön laboratorioon apulaiseksi. Kahta vuotta myöhemmin, jolloin filmejä valmistui kuusi kappaletta, hän nousi kuvaajaksi.⁶⁸⁰ Filmaamista oli aiemmin hoitanut johtaja Rasmus Hallseth, joka nähtävästi viimeistään tässä vaiheessa luopui siitä. Pääosin alalta jo vetäytynyt Apollo tarkastutti vuonna 1913 yhteensä 10 elokuvaa, joista yhdeksän samalla kertaa syyskuun lopussa. Todennäköisesti tästä joukosta uusia oli korkeintaan neljä, mahdollisesti ne olivat kaikki uusintatarkastettuja. Samana vuonna tuottajien joukkoon ilmestyi Suomifilm-niminen yhtiö, josta ei tiedetä nimeä enempää. Sitä ei koskaan rekisteröity, mutta filmitarkastuksen asiakirjat antavan vihjeen siitä, kuka saattoi olla toiminnan takana: tarkastuttajana oli nimittäin Frans Engströmin Filmagentur,⁶⁸¹ joten todennäköisesti filmien nouseva suosio sai kokeneen kuvaajan jälleen tarttumaan kameraan.⁶⁸² Yhtiön valmistamia filmejä tarkastettiin myös paria vuotta myöhemmin.

676 Sedergren ja Kippola 2009, 103; vertaa esimerkiksi Esplanadin ja Thalian mainokset, Helsingin Sanomat 28.9.1913, Esplanadin ja Kalevan mainokset 1.3.1914, Esplanadin ja Olympian mainokset, Helsingin Sanomat 18.10.1914, Esplanadin ja Maximin mainokset, Helsingin Sanomat 12.3.1915.

677 Liitetäulukko 3.1.

678 Finlandia Filmin ei-fiktiivisten elokuvien sisällöistä tarkemmin Sedergren ja Kippola 2009, 98–103.

679 Lyyran ei-fiktiivisten elokuvien sisällöistä tarkemmin Sedergren ja Kippola 2009, 103–105.

680 Helena: *Frans Oskar Ekebon täyttää 70 vuotta*. Kinolehti 7/1959, 16–17.

681 Ba:1-2 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915, Fc:1-16 Päätösasiakirjat 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

682 Samoin on päätelty myös Kari Uusitalo. Uusitalo 1972a, 64.

Euroopan poliittisen tilanteen kiristyminen hyödytti ei-fiktiivisten elokuvien valmistamista, sillä vuoden 1914 alkupuolella, jo ennen sotatoimien syttymistä, maahantuo- dut ajankohtaiskatsaukset ilmestyivät elokuvataarkastuksen asiakirjoihin. Kyse oli uutis- filmeistä, joiden myötä ajankohtaisen tiedon välittämisestä tuli yksi biografiteattereiden toimintamuodoista. Lyyra alkoi valmistaa ”Lyyran viikkolehti” -nimisiä filmejä toukokuussa 1914. Viikkolehdet jäivät vain loppukevään ilmiöksi, mutta vastaavasti Finlandia valmisti syys- ja lokakuussa pari ”Viikon kuvat” -filmiä.⁶⁸³ Kokonaistuotantoon verrattuna viikko- filmit olivat yksittäistapauksia, mutta maahantuotujen uutisfilmien määrä oli kasvussa, joten suomalaiset yhtiöt seurasivat herkästi transnationaaleja kehityslinjoja.

Toiminta ruokki itse itseään, ja Finlandian vuonna 1912 aloittama työ tuotti vähitellen tuloksia, mikä näkyi koko suomalaisen ei-fiktiivisen elokuvatuotannon kas- vuna. Tämä ei merkinnyt tuottajajoukon suurta laajenemista, vaan päinvastoin toiminta keskittyi muutamiiin käsiin. Kyse ei ollut ensisijaisesti johtavien suurten biografiyhtiöiden toiminnasta, vaan vahvemmin mukana olivat haastajat, jotka olivat vähitelleen kasvatta- neet osuuttaan muilla biografiliiketoiminnan aloilla ja kuvaamisen merkityksen jälleen kasvaessa aloittaneet sen, sekä muutama vähäisempi toimija. Kuvaamisen kasvamisen myötä korostuivat myös alalla tapahtuneet muutokset, jossa toisenlaisista lähtökohdista nousseet yhtiöt olivat haastaneet alan ensimmäisiä suuria toimijoita.⁶⁸⁴ Kuvaamisessa suurin oli Finlandia, mutta sen kannoilla oli vain varsinaista pari kilpailijaa, Lyyra ja Nor- diska Biograf Kompaniet sekä vuoden 1913 ajan Suomifilm. Keskittyneintä kuvaaminen oli vuonna 1914, jolloin varsinaisia tuottajia oli vain kolme, sillä neljännen, John Taugin kahden elokuvan kokoinen tuotanto jäi luonteeltaan yksittäistapaukseksi.⁶⁸⁵

Vuosina 1913–1914 ei-fiktiivinen elokuvatuotanto saavutti vastaavat luvut kuin vuosina 1907–1908 ja jopa ylitti ne. Huippukohta oli kevätkaudella 1914, jolloin uusia filmejä tuli esityksiin peräti 44 kappaletta. Ohjelmistosuunnittelun toimintamalli ei muuttunut, vaikka tuottajayhtiöt Nordiska Biograf Kompanietia lukuun ottamatta vaihtuivat. Vain harvan elokuvan kuvausajankohta voidaan päätellä, mutta edelleen valtaosa filmeistä kuvattiin kesäkuukausina ja tuotiin esityksiin tasaisesti varsinaisen näytöskauden aikana syyskuun ja toukokuun välillä. Filmit myös tarkastutettiin osana

683 Ba:2-3, Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Viikkokatsauksista katso Sedergren & Kippola 2009, 48, 98–103. Sedergren ja Kippola mainitsevat, että Finlandia olisi ollut uutiskatsausten valmistajista ensimmäinen *Helsingin päivän- tapahtumat* -filmillään, joka tarkastettiin 6.5.1914 (tarkastus 5719), mutta Lyyra oli tarkastuttanut ensimmäisen Lyyran viikkolehden jo 4.5.1914 (tarkastus 5712) ja kumpikin yhtiöistä oli loppukevään aikana tehnyt ajankohtaiselokuvia, joiden sisältö lienee ollut uutiskatsausmainen, vaikkei niitä vielä sellaisiksi ollut nimettyäkään.

684 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

685 Toinen vastaava pientuottaja oli toimija nimeltä EP. EP:stä ja Johan Taugista katso myös Uusitalo 1972a, 64.

esitysohjelmistojaan, ei kerralla, sillä vain harvoin yhden tuottajan filmejä löytyy samalta tarkastuspäivältä enemmän kuin yksi.⁶⁸⁶

Vuoden 1914 aikana kuvatut ajankohtaisfilmit poikkeavat merkittävällä tavalla aikaisemmista, sillä niiden valmistumisajat olivat huomattavan lyhyet. Kun vielä vuonna 1912 niissä elokuvissa, joiden kuvausajankohta voidaan päätellä, väliä oli usein pari kuukautta, alkaa aika pudota seuraavana vuonna nopeasti pudota niin, että vuonna 1914 väliä on usein vain päivä tai pari kuvaamisesta tarkastukseen.⁶⁸⁷ Voimakas muutos kertoo kahdesta erillisestä kehityskulusta. Suomalainen elokuvatuotanto ja laboratoriotointo olivat vuoden 1913 loppuun tultaessa laadultaan sellaisia, että nopeaan tuotantoon oli hyvät mahdollisuudet. Samaan aikaan ja todennäköisesti teknisen kehityksen vauhdittamana uutisfilmeistä tuli keskeinen osa suomalaista elokuvatuotantoa, joten nopeus nousi ensimmäistä kertaa keskeiseen asemaan ohjelmistojen suunnittelussa. Se, että esimerkiksi Lyyra ja Finlandia saivat helmikuussa 1914 senaattori Leo Mechelinin hautajaisia kuvanneet elokuvansa valmiiksi päivässä, ei olisi ollut mahdollista ilman teknisiä valmiuksia. Tässä kohdin Nordiska Biograf Kompaniet joutui tunnustamaan nuoremmat kilpailijansa itseään paremmiksi, sillä yhtiöllä meni oman Mechelin-filminsä valmistumiseen peräti viisi päivää. Näin ollen ei ole yllättävää, että viikon kuvia tuottivat juuri Lyyra ja Finlandia, joilta löytyy muitakin päivässä valmistuneita filmejä, mutta että Nordiska, jonka nopeusennätys oli kaksi päivää, mutta joka useimmiten käytti pikafilmeihinsä kolme päivää, ei valmistanut viikon kuvia.

Kuten edellä on käynyt ilmi, vuonna 1914 suomalaisessa ei-fiktiivisessä tuotannossa saavutettiin huippu kahdella eri tavalla. Keväällä esityksiin tulleiden filmien määrä rikkoi kaikki aikaisemmat ennätykset, samoin valmistamisessa oltiin nopeampia kuin koskaan ennen. Nopeasti alkoi kuitenkin taantuma, sillä elokuussa 1914 syttynyt maailmansota osui biografialalla ensimmäisenä nimenomaisesti ei-fiktiiviseen elokuvatuotantoon.

4.5. Näytelmäelokuvatuotanto käynnistyy

Samoihin aikoihin 1910-luvun alussa ei-fiktiivisen filmituotannon uuden nousun kanssa käynnistyi myös näytelmäelokuvatuotanto. Kyse ei kuitenkaan ollut siitä, että ajankohtaiselokuva olisi yksin synnyttänyt fiktiivisen kuvaamisen sivutuotteenaan, vaikka saadut kokemukset ja karttuneet taidot olivat avainasemassa kehityksessä. Biografialan yhtiöt hankkivat kalustoa ja kuvaajat saivat kokemusta

686 Ba:1-2 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915, Fc:1-16 Pääotsasiakirjat 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Tiedot esityksistä perustuvat Helsingin Sanomissa vuosina 1911–1915 julkaistuihin biografiien mainoksiin.

687 Ba:1-2 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915, Fc:1-16 Pääotsasiakirjat 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

nimenomaan ei-fiktiiviseltä puolelta, mutta näytelmäelokuvatuotannon lähtökohtana oli transnationaalinen kehitys ja siirtyminen pitkien näytelmäelokuvien valmistamiseen vuosien 1910–1911 tienoilla.⁶⁸⁸ Suomalaiset eivät jääneet osatomiksi muutoksesta, vaikka edellinen fiktio oli Maat ja Kansat -yhtiön *Vasikan häntä* vuodelta 1908, tosin varsinaiset hedelmät kerättiin vasta paria vuotta myöhemmin kuin monissa muissa maissa.

Näytelmäelokuvien tai näytelmällisten kuvaelmien filmaaminen oli suunnitelmissa useilla tahoilla. Toukokuussa 1911 Dagny Ovesén paljasti, että Kansallisteatterin näyttelijät esittäisivät Olympialle muutamia historiallisia filmejä mainiten aiheen *Piispa Henrik kastaa suomalaisia Kupittaa lähteellä*.⁶⁸⁹ Syksyllä 1911 Nordiska Biograf Kompaniet mainosti uuden Turun Scala-teatterin avajaisten yhteydessä:

*Huom.! Koska monivuotisen kokemuksen perusteella olemme päässeet yhteyteen maailman parhaimpien filmitehtaitten kanssa ja annettuamme kesällä valokuvata kotimaisien kirjailijain kirjoittamia kappaleita maamme etevinten kykyjen esittäminä sekä ruotsalaisilla että suomalaisilla näyttämöillä, tulemme aina tekemään parastamme voidaksemme tarjota arv. Yleisöllemme todella parhaita ja ensiluokkaisia ohjelmia.*⁶⁹⁰

Olympian hankkeesta ei ole sen tarkempia tietoja, joten voi hyvin olla, että se jäi pelkäksi suunnitelmaksi, mutta Nordiska Biograf Kompanietin kohdalla oli toisin. Yhtiö oli kuvannut kotimaisia tekstejä teatterinäyttelijöiden, mahdollisesti Kansallisteatterin ja Svenska Teaternin kuuluvien, esittäminä. Filmejä oli valmistumassa ainakin muutamia, ja kyse oli näytelmäkappaleista, ei kuvaelmista. Vaikka kyse oli ainoastaan lehtimainoksessa tehdystä julistuksesta, sen paikkansapitävyyttä ei ole syytä epäillä. Se, että mainitut filmit eivät koskaan valmistuneet, oli tappio Nordiskalla, sillä yhtiö ei kyennyt pitämään yleisölle antamaansa lupausta, joten ilman totuus pohjaa julistuksia tuskin olisi tehty.

Se, miksi jälleen kerran Nordiskan filminvalmistus epäonnistui, on tuntematon. Edellä lainattuja mainoslauseita tarkempaa tietoa ei ole siitä, mitä Nordiskan laskuun oli filmattu, ketkä olivat kirjoittaneet tekstit ja ketkä näytelleet, joten kokonaisuudessaan vuoden 1911 filmaushanke on suuri mysteeri, vaikka siinä oli mukana nimekkäitä kotimaisia näyttämötaiteilijoita. Samaan aikaan oli

688 Ohjelmistojen muutoksesta Suomessa katso Hupaniittu 2009, passim ja 2010, passim.

689 Olympia Osakeyhtiö Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 19.5.1911. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA.

690 Scala-teatterin avajaisohjelmiston mainos, Uusi Aura 3.9.1911. Ruotsinkielisessä mainoksessa asia esitettiin vielä tarkemmin: "[–] då vi under sommaren låtit fotografera inhemska skådespel av inhemska författare inspelade av landets förnämsta skådespelare så väl från de Finska som Svenska scenerna [–]."

Scala-teatterin avajaisohjelmiston mainos, Åbo Underrättelser 3.9.1911.

kuitenkin käynnissä kuvaushanke, jolla on yhtymäkohtia Fernanderin ja Hallsethin projektin kanssa.

Kesällä 1911 eli samaan aikaan kuin Nordiskan mainitsemat kuvaukset olivat käynnissä, Frans Engström kuvasi yhteistyössä Kansallisteatterin näyttelijäkuntaan kuuluneiden Teuvo Puron ja Teppo Raikkaan kanssa.⁶⁹¹ Sama kolmikko oli valmistanut vuonna 1907 Apollo-yhtiön *Salaviinanpolttajat*. Kuluneiden vuosien aikana Engström oli jättänyt Apollon ja perustanut agentuurin, joten yhteistyökumppaneita ei vanhasta suunnasta haettu. Tavoitteet olivat huomattavasti edellistä korkeammalla. Puro muisteli vuonna 1927:

*Vuonna 1911 alettiin uudestaan ja nyt vähän vakavammalla tavalla. Meillä oli olevinaan jonkunlainen neljänmiehen yhtiö, nimittäin Engströmillä, joka jo ensimmäisessä yrityksessä oli mukana, Raikas-vainajalla, Kilvellä ja minulla. Silloin tehtiin Anna-Liisa, Sylvi ja eräs Hyökyaalto-niminen sovitus jostakin romaanista.*⁶⁹²

Puron muistikuvien mukaan kyse ei ollut yhteistyöstä biografiyhtiön kanssa, vaan itsenäisestä hankkeesta.⁶⁹³ Hannu Salmi on pohtinut, miksi kolmikko odotti yli kolme vuotta ennen uuden projektin aloittamista, ja on esittänyt mahdollisena selityksenä sitä, että yhteistyö K. E. Ståhlbergin kanssa ei ehkä olisi onnistunut. Salmi huomauttaa myös, että Puro ja Raikas tekivät pitkiä ulkomaanmatkoja.⁶⁹⁴

Salmen esittämien syiden rinnalle on lisättävä myös kolmas selittävä tekijä, joka on todennäköisesti vaikuttanut kuvioon huomattavasti enemmän kuin henkilödynamiikka ja kunkin osallisen aikataulut. Vuosien 1907 ja 1911 välillä näytelmäelokuva muutti muotoaan ja kehittyi ehkä enemmän kuin koskaan koko historiansa aikana. Nopeiden ja lyhyiden, usein enemmän tai vähemmän tableaumaisten pilakuvien ja dramaattisten kuvaelmien sijalle syntyi moniosainen pitkä ja vakava näytelmäelokuva, joka valtasi valkokankaita valtavalla voimalla. Keväällä 1911 Helsingissä katseltiin Asta Nielsenin *Kuulua* ja vastaavia tanskalaisdraamoja, jotka olivat tyyliltään aivan erilaisia kuin muutamaa vuotta aikaisemmat edeltäjänsä.⁶⁹⁵ Pitkän draaman läpimurto näytti kolmikolle, että elokuva saattoi olla muutakin kuin lyhyitä pilakuvia tai liki tableau-muotoon kutistettuja kuvaelmia klassikkotarinoista. Uusi tyyli oli teatterimiehille huomattavasti tutumman oloista

691 Teuvo Purosta tarkemmin Mehto 2001 [www].

692 Teuvo Puro: *Kohta 20 vuotta*. Elokuva 1/1927, 4.

693 Neljäntenä yhtiömiehenä Puro mainitsee näyttelijä Eero Kilven, joka oli ollut mukana *Salaviinanpolttajissa*, mutta kuten Hannu Salmi on todennut, tämä on ainoa maininta, joka vihjaa Kilven olleen tasavertainen kumppani Puron, Engströmin ja Raikkaan kanssa. Kilpi oli mukana ainakin yhdessä elokuvista, *Sylvissä*, jossa hän esiintyi sivuosassa. Näin ollen todennäköisempää on, että Kilpi olisi ollut mukana ainoastaan näyttelijänä, ei hankkeen puuhamiehenä. Salmi 2002, 93–94.

694 Salmi 2002, 93.

695 Hupaniittu 2009, passim ja 2010, passim.

kuin vanhemmat filmit, joten ei ole ihme, että he kiinnostuivat uusista elokuvista juuri vuonna 1911.

Engströmin filmiagentuurin tuotot antoivat kolmikolle mahdollisuuden ryhtyä elokuvavalmistukseen ilman K. E. Ståhlbergiä. Vuonna 1927 Puro viittasi hankkeeseen ”yhtiönä”,⁶⁹⁶ mutta välttämättä kyse ei ollut konkreettisesta suunnitelmasta perustaa rekisteröity yritys. Aikalaiskielenkäytössä termiä ei sidottu kaupparekisteriin vietyyn toimintamuotoon, vaan sillä saatettiin viitata paljon löyhempäänkin yhteenliittymään tai yhteistyökuvioon. On myös otettava huomioon, ettei vuosikymmeniä myöhempiä muistelmahaastatteluita voi pitää sanamuodoiltaan täsmällisinä. Joka tapauksessa kyse oli kolmikon yhteistyöstä, jonka tarkoituksena oli tuottaa suomalaisia elokuvia.

Pelkkä filmin valmistaminen ei riittänyt, sen Engström tiesi hyvin. Agentuurin omistajana hän tunsu alan lainalaisuudet ja arvoprosessin, eli sen, missä kohdin liiketoimintaa tulot olivat kerättävissä. On myös selvää, että hanketta varten laadittiin taloudellisia suunnitelmia, laskettiin kustannusten kertymistä ja niiden kattamiseksi vaadittavia tuloja. Tulot kertyivät esityksistä, joten lipputulot olivat avainasemassa kulujen kattamisessa verrattuna mataliin vuokratuloihin. Engström ei olisi lähtenyt hankkeeseen ilman budjetoitua ja tuotto-odotuksia – Puron ja Raikkaan kohdalla saattoi olla kyse taiteellisista intohimoista, mutta Engström oli liikemies ja biografialan ammattilainen. On eri asia, osasiko Engström huomioida laskelmissaan yllätykset ja ongelmat, jotka hanke tulisi kohtaamaan.⁶⁹⁷ Kuitenkin on selvää, että taloudellista puolta pohdittiin ja on enemmän kuin oletettavaa, että Engström pyrki yhteyteen biografinomistajien kanssa. Ilman ennakkotietoa esityksistä tulevista tuloista hankkeeseen ei olisi kannattanut lähteä, sillä se olisi vaarantanut Engströmin oman liiketoiminnan. Koska Engström ei ollut vienyt filmiagentuuriaan kaupparekisteriin, oli hän omalla omaisuudellaan vastuussa sen veloista: epäonnistuminen olisi merkinnyt henkilökohtaisen konkurssin uhkaa.

Teuvo Puron muistelmat vuodelta 1927 mainitsevat pienen yllättävän yksityiskohdan:

Hyökyaaltoja kuvattiin Kruunuvuorenselällä jossakin Vasikkasaaren takana, jossa Scalan silloisilla omistajilla, ruotsinmaalaisilla Fernanderilla ja Hallsetilla oli huvila.⁶⁹⁸

Maininta ei todista yhteydestä Nordiskan ja Engströmin välillä, mutta on mielenkiintoista, että Puro nosti asian esille. Se todistaa Puron tunteneen Fernanderin ja Hallsethin, sillä hän yhdisti Nordiskan omistajat kuvaustapahtumaan vielä vuosien päästä.

696 Teuvo Puro: *Kohta 20 vuotta*. Elokuva 1/1927, 4.

697 Vertaa Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 38–42.

698 Teuvo Puro: *Kohta 20 vuotta*. Elokuva 1/1927, 4.

Puron maininta voi olla jopa yhteydessä syksyn 1911 mainokseen, jonka mukaan Nordiska Biograf oli ”antanut kuvata” näytelmäelokuvia menneenä kesänä. Yksityiskohdat tukevat toisiaan, sillä Puron, Raikkaan ja Engströmin filmien aiheet olivat suomalaisia ja niissä näyttelivät teatterinäyttelijät - vaikka useimmat kuuluivat Kansallisteatterin näyttelijäkuntaan, oli esimerkiksi *Hyökyaaltojen* pääosassa Annie Sundman Svenska Teaternista. Kaksi perustui Minna Canthin teksteihin, kolmas on alkuperältään tuntematon,⁶⁹⁹ kun taas Scalan mainoksessa puhuttiin kotimaisista kirjailijoista.

Yhteistyön puolesta puhuu myös se, että Nordiska Biograf Kompaniet oli vuonna 1911 ainoa suomalainen biografialan suuryhtiö, jonka ketju ulottui useisiin kaupunkeihin. Vastakohtana Apollo oli jo luopunut ketjustaan ja keskittynyt operetteihin, eikä muillakaan suuryhtiöillä ollut monia kaupunkeja kattavia ketjuja.⁷⁰⁰ Nordiska oli pitkän linjan toimija ja mitä ilmeisimmin menestynyt, joten se oli juuri sellainen levityskanava, jota Engström kumppaneineen olisi tarvinnut. Taakkana ei ollut aikaisemmasta yhteistyöstä tai sen päättamisestä periytyviä erimielisyyksiä, kuten saattoi olla kyseessä Apollon kohdalla. Yhteistyö olisi myös voinut hyvin sopia Nordiska Biograf Kompanietille, sillä yhtiöllä oli tunnetusti kiinnostusta elokuvatuotantoon. Näin ollen on mahdollista, että Fernander ja Hallseth puhuivat syyskuun 1911 alussa juuri Engströmin, Puron ja Raikkaan filmeistä, kun kertoivat tulossa olevista kotimaisista ensi-illoista.

On tuntematonta, millaisella sopimuksella filmejä lähdettiin valmistamaan. On mahdollista, että Nordiska Biograf Kompanietin mainoksen määritelmä ”annettamme valokuvata” filmit tarkoitti sitä, että Nordiska toimi hankkeen rahoittajana. Voi myös olla, että rahoitus tuli Engströmin agentuurilta ja biografiliikkeen kanssa oli etukäteen sovittu vain levittämisestä. Todennäköisin vaihtoehto lienee jossain kahden edellisen välillä: kumpikin osapuoli toi hankkeeseen omat resurssinsa. Engström oli todennäköisesti päärahoittaja, mutta tuntuisi kummalliselta, että hän olisi lähtenyt neuvottelemaan Nordiskalta ainoastaan levityssopimusta. Kyse ei välttämättä ollut rahasta. Nordiska Biograf Kompanietilla oli jonkintasoinen laboratorio Helsingissä sekä kuvauskalustoa ja ammattitaitoa, joista oli hankkeessa hyötyä.

Kolmen elokuvan valmistaminen yhdellä kertaa ei ollut epätavallista. Ei-fiktiivisiä elokuvia oli siihen asti tehty eräänlaisina sarjatuotantoina: kuvattu kesäkaudella ja tuotu esityksiin pitkin talvea. Paria vuotta myöhemmin, kun näytelmäelokuvatuotanto pääsi varsinaisesti käyntiin, myös niitä tehtiin sarjoina.⁷⁰¹ Kyse ei ollut studiomuotoisesta sarjatuotannosta, jota nähtiin pari vuosikymmentä myöhemmin, vaan oman aikakautensa mallista, jossa yksittäisen elokuvan yksilöllinen teosluonne ei ehkä ollut

699 Kansallisfilmografia nimeää sen ruotsalaisen Axel Jäderinin kirjoittamaksi, vaikka tiedot filmin sisällöstä poikkeavat niin merkittävästi, ettei kyse voi olla samasta teoksesta. Salmi 2002, 110–111.

700 Liitetäulukko 2.4.

701 Kaarle Halme teki Lyyrälle yhtä soittoa neljä draamaa ja Finlandia Film valmisti vuonna 1916 yhdellä kertaa kaksi näytelmäelokuvaa. Samoin suomalaisiakin elokuvia ohjannut Konrad Tallroth kävi vuosina 1916–1917 Ruotsissa ohjaamassa neljä elokuvaa.

niin korostunut kuin myöhemmin, vaan jossa tuotantosopimukset tehtiin ohjelmiston rakentamisen kannalta: levitykseen tarvittiin yksi näytelmäelokuva viikkoa kohden, joten kerralla suunniteltiin useamman viikon filmitarpeen tyydyttämistä. Tällainen sarjatuotanto oli hyödyllistä kummallekin osapuolelle, valmistajalle ja levittäjälle.

Engströmin kolmikko sai kuvaukset valmiiksi kesän 1911 aikana.⁷⁰² Sen jälkeen jotain meni pieleen, eikä odotettuja ensi-iltoja tullutkaan. Vuosikymmeniä myöhemmissä muisteluissa on korostettu, että Frans Engströmiltä loppuivat varat, joten filmejä ei voitu kehittää.⁷⁰³ Näin ollen mahdollinen yhteistyö Nordiska Biograf Kompanietin kanssa kariutui pian syyskuun alun jälkeen. Ehkä kuvausten laatu ei miellyttänyt, ehkä talouskysymyksissä ei päästy yhteisymmärrykseen. Oli mahdollinen sopimus millainen tahansa, suuryhtiöllä olisi ollut mahdollisuus huolehtia laboratoriokustannuksista tai ainakin lainoittaa Engströmiä, erityisesti kun yhtiön intresseissä olisi ollut saada mainostetut filmit ohjelmistoihin. Laboratoriotöiden viivästyminen tarkoittaa näin ollen merkittäviä ristiriitoja ja välien katkeamista.

Filmien kehitys oli kallista, koska ne piti lähettää ulkomaille, sillä suomalaiset laboratoriot oli mitoitettu välitekstien sekä lyhyiden uutisfilmien kehittämiseen. *Sylville* kertyi mittaa 890 metriä, joten se oli pituudeltaan moninkertainen verrattuna eifiktiviisiin elokuviin. Kaikki kolme filmiä jäivät kuukaudeksi odottamaan, ja kun lopulta ne saatiin ulkomaiseen laboratorioon asti, oli *Anna-Liisan* ja *Hyökyaaltojen* materiaali tuhoutunut ja *Sylvistä* saatiin vain juuri ja juuri esityskelpoinen.⁷⁰⁴

Filmihankkeen kustannuksista on esitetty monenlaisia lukuja, mutta yhteistä muisteluissa on Frans Engströmin asema päärahoittajana. Kuten Puro kertoi 1940-luvulla miesten työnjakoa:

*Meillä oli yhtiö järjestetty siten, että me panimme panoksina työn ja Engström pani rahat puolestaan ja maksoi myös palkan, mutta meille ei tullut minkäänlaista palkkaa. En saanut siitä yhtään jeesuksen penniä koko hommasta.*⁷⁰⁵

Vuonna 1927 Puro mainitsi kokonaiskustannuksiksi noin 12 000 markkaa, ja vuonna 1945 Karl Fager puhui 12 500 markasta.⁷⁰⁶ Vuonna 1946 Hans Kutter puolestaan kertoi Frans Engströmin kärsineen 20 000 markan tappiot, ja samaan summaan Teuvo Puro päätyi vuosina 1946 ja 1955. Hän kertoi vuonna 1946 myös, että yksin laboratoriotyöt ulkomailla olisivat

702 Kuvauksista tarkemmin Salmi 2002, 96–113, katso myös 114–136.

703 Katso esimerkiksi Eugen Terttula: *Perustan laski Teuvo Puro*. Elokuva-Aitta 4/1955, 8.

704 Filmin tuhoutumisen taustoista tarkemmin Salmi 2002, 113, 341; katso myös Eugen Terttula: *Perustan laski Teuvo Puro*. Elokuva-Aitta 4/1955, 8.

705 Tuntematon kirjoittaja: *Näyttelijät saivat palkan...* Uutisaitta 1/1946, 30.

706 Teuvo Puro: *Kohta 20 vuotta*. Elokuva 1/1927, 4; A.I.H.: *Lavastajan kokemuksia elokuvan alkutaipaleelta*. Elokuvateatteri 8-9/1945, 15.

maksaneet 12 500 markkaa.⁷⁰⁷ Koska summat suurenivat ajan kuluessa, lienee todennäköisempää, että tuotantokustannukset olivat lähempänä 12 000 markkaa kuin 20 000 markkaa. Tuotantokustannuksista ei ole säilynyt muuta tietoa, joten ei voida arvioida, oliko kyse erityisen kalliista projektista. Vuonna 1914 Erik Estlander kertoi suomalaisen ei-fiktiivisen filmin hinnaksi vähintään 2,50 markkaa metriltä,⁷⁰⁸ ja näytelmäelokuva oli mitä ilmeisimmin kalliimpaa. *Sylvillä* mittaa oli lopulta 890 metriä, joten voidaan arvioida, että Engströmillä, Purolla ja Raikkaalla oli kokonaisuudessaan työn alla noin 3 000 metriä näytelmäelokuvaa, joten 12 000 markan kokonaissummalla tuli metrihinnaksi noin 4 markkaa, mikä ei ole kovinkaan suuri summa verrattuna ei-fiktiivisen elokuvan kustannuksiin. Jos kulut olisivat olleet 20 000 markkaa, olisi metri maksanut noin 6,70 markkaa. Itse kuluja suurempi ongelma olikin se, että vain yksi heikkolaatuinen filmi tuli valmiiksi: esimerkiksi Sosialidemokraatti mainitsi, että ”[v]alokuva ei vain kaikin paikoin ole yhtä kuultavan kirkasta kuin parhaissa ulkomaisten filmiliikkeiden ottamissa kuvissa”.⁷⁰⁹

Kuvauksista kului lopulta puolitoista vuotta elokuvan valmistumiseen. Filmisensuuriin sen lähetti Filmagentur ja tehtaaksi merkittiin ”F. Engström”,⁷¹⁰ joten se oli virallisesti yhden miehen hanke. Sillä ei ilmeisesti ollut esityspaikkaa, sillä biografit tarkastuttivat ohjelmansa yleensä vasta ensi-iltapäivänä tai juuri ennen sitä, mutta nyt esitystä saatiin odottaa vielä viikon verran. Kaiken lisäksi paikkana oli Viipuri, josta se jatkoi Turkuun.⁷¹¹ Vasta tämän jälkeen filmi pääsi pääkaupungin kankaille.

Helsingin esityksiä varten elokuvan osti Hjalmar V. Pohjanheimo. Vaatitsi tarkempaa tutkimusta Turun ja Viipurin teatterien suhteista helsinkiläisiin biografiyhtiöihin selvittää, oliko koekierroksen takana Engström vai Pohjanheimo. Voi nimittäin olla, että Engström haki maaseudulta tukea levityssopimuksen hankkimiseen, ja että Pohjanheimo osti sen vasta kuultuaan kokemuksista. Tämä lienee todennäköisempi vaihtoehto kuin se, että Pohjanheimo olisi itse tehnyt muualla kokeiluja ennen Helsingin esityksiä, sillä Lyyra mainosti elokuvaa näyttävästi isoilla ilmoituksilla ja pääosan

707 H.K. [Hans Kutter]: *Sylvi*. Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1943, 22-23; Eugen Terttula: *Perustan laski Teuvo Puro*. Elokuva-Aitta 4/1955, 8; tuntematon kirjoittaja: *Näyttelijät saivat palkan...* Uutisaitta 1/1946, 31.

708 Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

709 Sosialidemokraatti 5.4.1913.

710 Tarkastus 1151, elokuva 4044, 18.2.1913. Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911; Fc:9 Päätosasiakirjat 1913. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA

711 Ensiesitys tapahtui 24.2.1913 Viipurin Maat ja Kansat -teatterissa, joka oli ollut K. E. Mäkisen johdettavana jo silloin, kun samanniminen yhtiö oli sen omistanut. Ensi-ilta Turun Metropolitissa oli 3.3.1913. Myös se oli ollut aiemmin Maat ja Kansat -yhtiön omistuksessa. Tiedot esityspäivistä ja teattereiden omistuksista perustuvat lähteisiin SKF 1, 77 ja Hirn 1991, 261, 265.

TEATTERI LYYRA

Yrönkatu 9-10. Puhelin 76 16. Vastapäättä Kolmivuorokautta.
Näyttäjien alkanen soittaa ensiluokan jouhiorkesteri.

Tänään sunnuntaina klo 2-11 näytetään viimeisen kerran suuren yleisön suosion saavuttanut
sekä näytännökauden suurin ja jännittävin sirkuskuva

Aron kuninkaant.

Huomenna maanantaina suuri ensi-ilta, jolloin esitetään
Ensimmäinen suomalainen tunnin kestävä taidefilmi.



SYLVI

Jännittävä murhenäytelmä 3:ssa osassa.
MINNA CANTH'in saman-nimisen nä-
ytelmän mukaan Elävää kuvaa värin
sovitettu.

Suomen Kansallisteatterin näyttelijäin
esittämä.

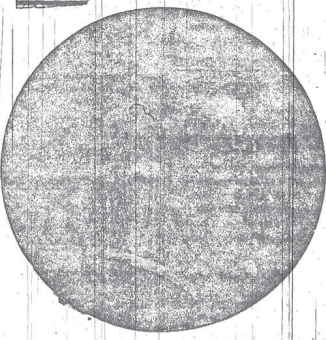
HENKILÖT:

Aksel Vahl, notario		Tuovo Puro
Sylvi, hänen vaimonsa		Aili Rosvall
Viktor Höving, arkkipöytä		Teppo Raikas
Alma Höving, hänen sisarensa		Olga Salo
Karin Löfberg		Ester Forsman
Elin Grönkvist		Olga Leino
Harlin		Eero Kilpi
Idestam		Jussi Snellman

Tanssiväkeä, oikeusvirkamiehiä, palvelijoita y. m. kansaa.
Tapahtumapaikka eräs Suomen maaseutukunta.

**Perinpohjainen
parannuskeino**

Erittäin hauska pilakuva.



**Gaumontin viik-
kolehti N:o 9**

Tärkeimmät viikon tapahtumat
ympäri maailman.

6365

Hjalmar V. Pohjanheimo luotti *Sylvin* menestykseen, sillä mainoksessa oli kaksi valokuvaa, jotka olivat piirroskuviakin harvinaisempia. Lähde: Helsingin Sanomat 9.3.1913.

esittäjien valokuvilla.⁷¹² Joka tapauksessa Pohjanheimo maksoi Engströmille 4 500 markkaa,⁷¹³ eli murto-osan tuotantokustannuksista.

Vaikka summa oli pieni verrattuna kustannuksiin, hinta ei ollut yksioikoisen huono. Yksittäiseksi elokuvaksi *Sylvin* hinta oli korkea. Erik Estlander kertoi vuonna 1914, että ulkomailta hankittu filmi maksoi kalleimmillaan 1,65 markkaa metriltä. Tällä hinnalla *Sylvi* olisi maksanut vain noin 1 500 markkaa, mutta Engström sai siitä kolminkertaisen summan. Suomalaisten elokuvien hinta puolestaan oli 2,50 markkaa, joten silläkin hinnalla summa olisi ollut vain 2 225 markkaa, eli puolet *Sylvin* hinnasta.⁷¹⁴ Engströmin saama summa oli lähellä suurimpien menestysfilmien hintaa: esimerkiksi vuonna 1911 Nordiska Biograf Kompaniet oli maksanut tanskalaisesta *Kuilu*-elokuvasta 5 600 markkaa, tosin siitä oli saatu kaksi kopiota ja yksinoikeus Suomen esityksiin.⁷¹⁵ Näin ollen, Engström sai elokuvasta hyvän hinnan. Tappioiden taustalla oli se, että kaksi kolmesta elokuvasta epäonnistui täysin ja ettei mukana ollut levitysvaiheessa omaa biografiverkostoa, joista kustannukset olisi kerätty lipputuloina. Jos Engströmillä olisi ollut levitys- ja esitystoimintaa, ei *Sylvi* olisi jäänyt hänelle tappiolliseksi.

Kauppa oli Lyyrälle kannattava, sillä biografissa saattoi käydä viikossa yli 10 000 katsojaa,⁷¹⁶ ja *Sylvi* pyöri täysille huoneille - ja iltanäytöksissä pääsylipuista perittiin korotetut hinnat.⁷¹⁷ Näin ollen on hyvin todennäköistä, että hankintakulut kerättiin viikossa ja päästiin jo voitoillekin. Tämä oli vasta alkua, sillä kauppaan kuului yksinoikeus elokuvan levittämiseen Suomessa.

Talouslukuja vasten tulkinta Nordiska Biograf Kompanietin osallisuudesta tuotantoihin vaikuttaa entistä järkevämältä, vaikkeivät pelkät summat tee siitä todennäköisempää. Engström tunsu alan lainalaisuudet, joten hän tuskin olisi lähtenyt näin mittavaan hankkeeseen ilman taloussuunnitelmaa. Kolmikolla piti olla jonkinlainen käsitys hankkeen realistisuudesta siinä vaiheessa, kun sitä käynnistettiin, sillä suurta summaa ei olisi lähdetty tuhlaamaan ilman ajatusta kustannusten

712 Katso esimerkiksi Lyyran mainokset, Helsingin Sanomat ja Uusi Suometar 9.3.1913.

713 Toisin kuin tuotantokustannusten kohdalla myyntihinnasta ei ole ristiriitaista muistelmätietoa, mutta hinta mainitaan harvemmassa artikkelissa. Katso esimerkiksi Eugen Terttula: *Perustan laski Teuvo Puro*. Elokuva-aikaa 4/1955, 8.

714 Kyseessä oli väritetty filmi. Muiden filmien hinnat: tavallinen 1,25 markkaa/metri ja toonattu 1,35–1,40 markkaa/metri. Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

715 Kuilun esityksistä Suomessa tarkemmin Hupaniittu 2010, passim; Hupaniittu 2012, passim.

716 Teatterissa oli 274 istumapaikkaa ja esityksiä järjestettiin tunnin välein. Pyhäisin esitykset alkoivat kahdelta iltapäivällä, muina päivinä kuudelta ja päättyivät yhdeltätoista, joten laskennallinen suurin mahdollinen katsojamäärä oli 10 686 kappaletta.

717 Lyyran mainos, Helsingin Sanomat 16.3.1913. Mainoksessa ei mainita lipun hintaa, mutta tavallinen aikuisten lippu saattoi olla esimerkiksi yhden markan, lapsilta 50 penniä.

kattamisesta.⁷¹⁸ Koska Engströmillä oli pitkä kokemus biografialasta ja agenttuurin pyörittämisestä, hän tiesi, millaisesta arvonmuodostusprosessista oli kyse ja missä sen kohdissa suurimmat rahat liikkuivat.

On ilmiselvää, että Sylvi oli suuri menestys, vaikka sitä esitettiin Lyyrassa vain yhden viikon ajan, minkä jälkeen siirryttiin seuraaviin filmeihin.⁷¹⁹ Muidenkaan helsinkiläisteattereiden mainoksista filmiä ei ensi-iltaviikon jälkeen löydy, eikä Pohjanheimo olisi todennäköisesti sitä Helsinkiin vuokrannutkaan, sillä lipunmyynnistä saadut tulot olivat huomattavasti vuokrataksia korkeammat. Tämä ei estänyt esimerkiksi Porissa ilmestynyttä Sosialidemokraattia mainostamasta huhtikuun alussa, että filmiä olisi esitetty viikkojen ajan pääkaupungissa täysille katsomoille.⁷²⁰

Sylvi palasi Helsinkiin toukokuussa, jolloin Lyyra mainosti, että yleisön pyynnöstä järjestettäisiin toinen kierros, mutta että tällä kertaa oli *"[u]usi jäljennös otettu alkuperäisestä filmistä, joka on paljon parempi joka suhteessa entistä."*⁷²¹ Elokuva oli todella tuottoisa Lyyralle, sillä siihen haluttiin panostaa ylimääräisiä kustannuksia vielä kuukausia ensiesitysten jälkeen. Mainonnan perusteella osa alkuperäisistä laatuongelmista onnistuttiin selättämään, mitä ilmeisimmin Lyyran rahojen turvin. Tätä tietoa vasten näyttää siltä, että Engström oli joutunut säästämään alkuperäisten laboratoriotöiden tilauksessa tai oli muuten vain saanut huonosti tehdyn esityskopion. Alkuperäisnegatiivi sen sijaan vaikuttaa olleen paremmassa kunnossa, koska uudesta kopiosta tuli aikaisempaa laadukkaampi. Jo ensimmäinen, huonolaatuinen esityskopio oli kiinnostanut yleisöä niin paljon, että uusi kopio katsottiin aiheelliseksi tilata. Siitä ei ole tietoa, lohkesiko varoista osa Engströmille uuden kopion valmistamisen yhteydessä, vai keräsikö tulot yksin Lyyra.

Engströmin kolmikon kuvaushankkeen tuottamat tappiot kuvaavat biografien valtaa elokuva-alalla, ja myös antavat selityksen sille, miksei biografiyhtiöiden ulkopuolelta juuri versonut filmituotantoa. Toiminta oli kannattavaa ainoastaan, jos se oli osa laajempaa liiketoimintaa, joka takasi tulojen kertymän. Biografiliikkeen osana elokuvatuotanto oli suotuisampaa, sillä yksittäiset epäonnistumiset jäivät kokonaisuuteen nähden pieniksi mittakaavaltaan. Vielä keskeisempää oli se, että kustannukset saatiin katettua omilla esityksillä, joiden tuottavuus oli aivan toista luokkaa kuin vuokraamisen tai myymisen. Tämä puolestaan kertoo siitä, millainen valta suurilla biografiyhtiöillä oli alan sisällä. Suomalainen arvoketju oli muotoutunut sellaiseksi, että valta ja varallisuus kasaantuivat muutamille suuryhtiölle, joilla oli hallussaan avaimet alan toimintamuotojen määrittelyyn.

Vaikka Engströmin, Puron ja Raikkaan kuvaushanke oli monessa mielessä epäonnistunut projekti, sillä oli mittavat vaikutukset suomalaiseen elokuvatuotantoon.

718 Vertaa Lamberg, Ojala, Eloranta 1997, 26–27, 32–33, 37–38.

719 Lyyran mainokset, Helsingin Sanomat 16. ja 23.3.1913.

720 Sosialidemokraatti 5.4.1913.

721 Lyyran mainos, Helsingin Sanomat 25.5.1913.

Se ohjasi myös tuotantorakenteita näyttämällä, ettei filmaamista saanut tekijöilleen kannattavaksi ilman valmista levitysjärjestelmää. Esittäminen omissa teattereissa oli varmin, ja todennäköisesti ainoa tapa saada tuotantokustannukset katettua, joten Engströmin, Raikkaan ja Puron toimintamalli oli lähtökohtaisesti kannattamaton. Ei siis ole ihme, ettei se saanut uusia yrittäjiä liikkeelle. Suomalainen näytelmäelokuvaluotanto lähtikin versomaan biografilikkeiden suojissa.

Aloitteellisin laajamittaisen tuotannon käynnistämisessä oli Hjalmar V. Pohjanheimon Lyyra. Yhtiöllä oli saattanut valmistaa jo aiemmin ei-fiktiivistä elokuvaa: vuonna 1911 oli Helsingin filmisensuuriin lähetetty kolme yhtiön valmistamiksi ilmoitettua filmiä.⁷²² Voi myös olla, että valmistaja oli joku muu ja Lyyra toimi levittäjänä ja esittäjänä. Oma kamera yhtiölle nimittäin tilattiin vasta maaliskuussa 1913, muutamaa viikkoa *Sylvin* ensi-illan jälkeen.⁷²³ *Sylvin* ostaminen on näin ollen ollut sidoksissa oman tuotannon käynnistämiseen, vaikkakaan ei ole selvillä, miten toiminta eteni: oliko *Sylvi* kipinä kuvaamiselle vai päädyttiinkö *Sylvin* ostamiseen vasta sen jälkeen kun päätös kuvaamisen käynnistämisestä oli tehty.

Lyyran filmikamera saatiin Suomeen kesään mennessä, ja seuraavien kausien aikana kuvattiin seitsemän ei-fiktiivistä filmiä, jotka tulivat esityksiin seuraavan syksyn aikana.⁷²⁴ Nähtävästi ne olivat eräänlaisia välipaloja varsinaisten kuvaussuunnitelmien rinnalla. Lyyra nimittäin käynnisti kesän 1913 aikana laajamittaisen näytelmäelokuvatuotannon ensimmäisenä Suomessa. Tavoitteet olivat huomattavasti pidemmällä kuin Engströmillä, Purolla ja Raikkaalla: pystyyn pistettiin kaksi rinnakkaista tuotantolinjaa. Johtaja Pohjanheimon parikymppiset pojat Hilarius (1892–1932), Asser (1893–1937) ja Birger (1895–1936)⁷²⁵ tekivät lyhyitä hupailuja ja toimintaseikkailuja, kun taas näyttelijä ja teatterinjohtaja Kaarle Halme (1864–1946) näytelmäseurueineen huolehti vakavammasta ohjelmistosta, jonka aiheet haettiin suomalaiskansallisista tarinoista,⁷²⁶ ja johon kimmoke todennäköisesti otettiin Engströmin, Puron ja Raikkaan hankkeesta.

722 Tarkastukset 1826 (kaksi elokuvaa) ja 1991. Elokuvan Maatalousnäyttely Lahdessa (tarkastus 1991) Filmografia Fennica mainitsee Apollon valmistamaksi, mutta filmisensuuriin se on lähetetty Lyyran nimissä. Vuonna 1912 valmistuneen Imatra talvipuvussa (tarkastus 2247, 13.11.1911) elokuvan Filmografia Fennica listaa Lyyran tuotannoksi, mutta filmisensuuriin se on tullut Pathen elokuvana. Ba:1-2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 178.

723 Salmi 2002, 147–149.

724 Salmi 2002, 149–150; Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

725 Pojista vanhin, Adolf Pohjanheimo (1888–1958) ei osallistunut kuvaamisiin yhtä roolisuoritusta lukuun ottamatta, mutta hän hoiti perheen teatteria Viipurissa vuodesta 1913 alkaen. Salmi 2002, 146.

726 Lyyran filmeistä tarkemmin Salmi 2002, 150–255.

Hannu Salmi on päätellyt, että Kaarle Halme sai vapaat kädet omiin tuotantoihinsa.⁷²⁷ Samalla tavoin on todennäköistä, että Pohjanheimon pojat valmistivat itsenäisesti omat filmsinsä. Hjalmar V. Pohjanheimon tehtäväksi jäi tarjota lopputulokset asiakkailleen. Hän pohjusti tilannetta jo heinäkuussa 1913 järjestämällä Uuden Suomettaren ja Helsingin Sanomien toimittajat tutustumaan kuvauksiin.⁷²⁸ Hän antoi lehdistöle myös pari valokuvaa, jotka olivat harvinaisia sanomalehtien sivuilla. Informaation välittäminen ei jäänyt tähän, sillä kesän ja syksyn aikana helsinkiläiset saivat lukea kuvauspuuhista useiden lehtijuttujen verran.⁷²⁹ Julkisuuden hyväksikäyttö oli laajaa ja tehokasta, mutta niin oli yhtiön kuvaustoimintakin.

Jako kahteen erilliseen tuotantoryhmään ja niiden tukeminen ei-fiktiivisten filmin tuotannolla vastasi aikakauden elokuvaohjelmistojen rakennetta. Vakavat draamat - Halmeen tuotannot - olivat elokuvaesitysten pääohjelmia, ja niiden seurana näytettiin hupailuja tai pilakuvia sekä ei-fiktiivisiä filmejä.⁷³⁰ Näytelmäelokuvatuotannon jakautuminen kahteen eri linjaan heijasteli aikakauden yleisöä. Aikalaislausuntojen mukaan seikkailufilmit olivat erityisesti koulunuorison suosiossa, kun taas vakavia näytelmäelokuvia katsoivat aikuiset naiset.⁷³¹ Pohjanheimon parikymppiset pojat todennäköisesti valmistivat juuri sellaista elokuvaa, jonka katsomisesta he itse pitivät, kun taas viisikymppinen Halme toi draamoillaan teatterimaailman kerrontaa biografeihin.

Aloittaessaan vakavan ja kevyen näytelmäelokuvan rinnakkaisen tuottamisen Lyyrasta tuli ensimmäinen suomalainen yhtiö, joka toimi kaikilla elokuva-alan osalueilla. Tähän asti Lyyran toiminta oli perustunut teattereihin, maahantuontiin ja levitykseen, mutta nyt myös tuotanto kattoi kolme keskeistä lajityyppiä, ei-fiktiiviset, vakavat draamat ja hupailut. Tuotantotahti oli erittäin ripeä. Vuonna 1913 saatiin esityksiin kaksi draamaa ja yksi pilakuva, ja seuraavana vuonna 1914 yhtiö valmisti yhdeksän fiktiota, mikä on noin kolmannes autonomian ajan näytelmäelokuvista.⁷³²

727 Salmi 2002, 158.

728 Raportit kuvausten etenemisestä julkaistiin kummassakin lehdessä 13.7.1913. Katso myös Salmi 2002, 159.

729 Katso tuntematon kirjoittaja: *Kaarle Halme eläviin kuviin*. Uusi Suometar 15.6.1913; tuntematon kirjoittaja: *Kotimaiset elävät kuvat*. Helsingin Sanomat 28.6.1913; tuntematon kirjoittaja: *Ensimmäinen kotimainen näytelmäfilmi*. Helsingin Sanomat 13.7.1913; tuntematon kirjoittaja: *Kotimaisia eläviä kuvia*. Uusi Suometar 13.7.1913; tuntematon kirjoittaja: *Miten eläviä kuvia tehdään*. Helsingin Sanomat 10.8.1913; tuntematon kirjoittaja: *Kotimaisia näytelmäfilmejä*. Helsingin Sanomat 28.9.1913; katso myös Salmi 2002, 158–165.

730 1910-luvun elokuvaohjelmistoista ja lajityypeistä katso esimerkiksi Hupaniittu 2009, 53, 71, passim; Hupaniittu 2010, 57–61, passim; Nenonen 1999, 69–72, 85; Hirn 1991, 11–39, 97–126.

731 Katso esimerkiksi nimimerkki Kertoja: *Havaintoja*. Bio 1/1916, 9–10. Biograafilehtejä jopa mainostettiin nimenomaan nuorison lukemana lehtenä. Mainos, Biograafilehti, näytenumero 0/1915, 2. Naiskatsojista Hupaniittu 2009, 70–76.

732 Lyyrasta, Pohjanheimosta ja yhtiön elokuvatuotannosta tarkemmin katso Salmi 2002, 139–255; Hirn 1991, 90–92.

Kaarle Halme sai oman työnsä valmiiksi todennäköisesti jo vuoden 1913 aikana. *Verettömät* ja *Nuori luotsi* ehtivät esityksiin samana vuonna, seuraava vuonna valmistui kolmas, *Vieraalla maaperällä*. Heinäkuussa 1913 oli tekeillä *Kesä*, joka sai ensi-iltansa vasta vuonna 1915,⁷³³ joten sitä lienevät viivyttäneet perinteiset tekniset ongelmat.⁷³⁴ Tuotanto oli projektiluontoista, joten Kaarle Halme tuskin sai erityistä kiinnitystä Lyyrasta, vaan hän urakoi filmit muiden töidensä ohella pääosin yhden kesän ja syksyn aikana. Samalla tapaa mukaan rekrytoidut teatterinäyttelijät olivat mukana vain projektin ajan.

Pohjanheimon veljesten tuotanto oli luonteeltaan hyvin erilaista. Se keskittyi pääosin vuoteen 1914, jolloin valmistui kahdeksan pilakuvaa ja salapoliisinäytelmä *Salainen perintömääräys*, joka oli veljesten tuotannosta kunnianhimoisin. Hupailuja ja pilakuvia tehtiin enemmän tai vähemmän sarjatuotantona, sillä sankareiden nimet Pirteä, Tuiskunen ja Kämpänen löytyvät useista eri elokuvista. Tarinat rakentuivat kommelluksille, huijauksille ja rakkausseikkailuille, ja vaikka elokuvista on säilynyt vain muutama valokuva, on ilmeistä, että ne olivat hyvin samanlaisia kuin ulkomaisetkin hupailupätkät.⁷³⁵

Pohjanheimon pojat olivat olleet Lyyran palveluksessa ensimmäisen biografin perustamisesta syksyllä 1910,⁷³⁶ joten heillä oli hyvä käsitys siitä, millaisia aikakauden elokuvat olivat ja millaisia yleisöjä ne kiinnostivat. Vuonna 1913 etusijalle Lyyrassa nousivat Halmeen tuotannot, mutta seuraavana vuonna, kun projektimuotoinen työskentely oli ohi, mutta vain osa filmeistä oli tullut esitykseen, ottivat poikien pilakuvat tuotannoissa vastuun. Voi jopa olla, että kyseessä oli tietoinen taloudellinen ratkaisu. Kuvaaminen oli huomattavasti kalliimpaa kuin valmiiden elokuvien ostaminen, ja hupailujen tuottaminen oli edullisempaa kuin teatterinäyttelijöillä miehitettyjen näytelmäelokuvien. Joka tapauksessa jo vuonna 1914 yhtiö suuntasi kuvaamisen kevyisiin, lyhyisiin filmeihin.

Kahtalaisen tuotantojärjestelmänsä avulla Lyyra pääsi hallitsemaan suomalaista fiktiivistä elokuvatuotantoa, eivätkä muut tarjonneet vastusta. Pohjanheimo näki mahdollisuuden laajentaa biografiyhtiötä uudelle alalla, ja nousi nopeasti sillä johtavaksi ensimmäiseksi toimijaksi.⁷³⁷ Tuotantojen määrä tarkoittaa myös sitä, että Lyyra nopeassa tahdissa hankki itselleen rakenteita, jotka mahdollistivat useiden elokuvien valmistamisen. Vakavan näytelmäelokuvan tuotanto oli projekti, mutta

733 Salmi 2002, 159–160.

734 Kuvausten ja ensi-iltojen ajoituksista Salmi 2002, 202, katso myös 139–205.

735 Pohjanheimon veljesten valmistamista elokuvista tarkemmin Salmi 2002, 207–223. Heidän jännitysfilmistään *Salainen perintömääräys* tarkemmin Ibidem, 233–249. Katso myös ibidem 139–216 ja 249–256.

736 Hjalmar V. Pohjanheimo Helsingin raastuvanoikeudelle 16.11.1911. Liite A, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, toinen käsittely, 19.1.1911, 33 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, tammikuu 1911. HelRO:n arkisto, KA.

737 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

Pohjanheimon poikien kuvausohjelma edusti ainutlaatuista jatkuvuutta filmien valmistamisessa. Niiden avulla Lyyra pystyi hallitsemaan fiktiivisten filmien valmistamista.

Kilpailijat eivät tarjonneet Pohjanheimolle kummoista vastusta näytelmäelokuvatuotannossa. Nordiska Biograf Kompanietin koko elokuvatuotanto oli pysähdyksissä syksystä 1911 alkaen melkein puolentoista vuoden ajan. Mahdollisesti taustalla olivat Puron, Raikkaan ja Engströmin kanssa koetut pettymykset, mutta oli syy mikä tahansa, meni pitkään ennen kuin Nordiska Biograf Kompaniet jatkoi omaa filmituotantoaan. Vuoden 1913 alkupuolella tuotettiin jälleen ajankohtaiselokuvia ja vasta marraskuussa 1913 yhtiö toi ensimmäisen varsinaisen pitkän näytelmäelokuvansa valkokankaille. Kyseessä oli elokuva *Kun onni pettää*, jonka valmistamiseen aloite ei nähtävästi lähtenyt Hallsethilta tai Fernanderilta, vaan näyttelijä Konrad Tallrothilta (1872–1926),⁷³⁸ joka kertoi keväällä 1915 Biograafilehdessä:

*Kyllä, ensimmäinen kappale, jossa esiinnyin, oli ”Nuori luotsi”. Minun täytyy heti tunnustaa, etten ollut ensinkään tyytyväinen siihen. Päätin sentähden itse koettaa kokoonpanna jonkun kappaleen. Minulle oli hyvä suunnitelma filmiksi, istuuduinkin kirjoittamaan, ja pari viikkoa kestäneen työn jälkeen se oli valmis. Tarjosin sitä erälle biograafijohtajalle, hän hyväksyi sen ja sitten ryhdyttiin näyttelemiseen. Kappaleen nimenä oli ”Kun onni väistyy”, niin se esitettiin sitten täällä Helsingissä.*⁷³⁹

Tallroth näytteli kesällä 1913 Lyyran tuottamissa ja Kaarle Halmeen ohjaamissa filmeissä *Nuori luotsi* (1913) ja *Kesä* (1915),⁷⁴⁰ joista ensin mainittu oli pettymys Tallrothille. Vielä saman kesän aikana hän ehti sekä käsikirjoittaa että ohjata oman filmiaiheensa Nordiskalle. Hannu Salmen laskelmien mukaan Tallroth työskenteli Lyyran filmien parissa heinäkuulle 1913, joten hän laati Nordiska Biograf Kompanietille filmikäsikirjoituksen elokuun aluksi ja kuvasi sen valmiiksi ennen syksyn tuloa ja teattereiden kesäloman loppua, sillä niin Tallroth kuin muutkin elokuvassa esiintyneet ammattinäyttelijät olivat päätyössään näyttämökauden alkaessa.⁷⁴¹ Jälkityöt jäivät Nordiskan harteille. Ensi-iltaan elokuva saatiin jo 23.11.1913, eli tuotantoaika oli kokonaisuudessaan nelisen kuukautta. Tuloksena oli autonomian ajan pisin filmi, jolle tuli mittaa 1300 metriä.⁷⁴² Ensi-iltaan Lyyran *Nuori luotsi* ja Nordiskan *Kun onni pettää* pääsivät vain kolmen viikon välein.

738 Tallrothin elämänvaiheista tarkemmin Salmi 2002, 258–266, katso myös 266–321.

739 Sen paremmin Lyyra kuin Nordiskakaan eivät kuuluneet Biograafilehden julkaisijoihin, joten kumpakaan yhtiötä ei mainittu nimeltä artikkelissa. *Mitä meidän näyttelijämme sanovat*. Nimimerkki Augson, Biograafilehti 3/1915, 4.

740 Lyyra oli 1910-luvun tuotteliain näytelmäelokuvien valmistaja. Yhtiöstä ja mainituista elokuvista tarkemmin Salmi 2002, 139–205, katso myös 207–255.

741 Salmi 2002, 280–281. Hannu Salmi on pohtinut Tallrothin nopeaa siirtymistä yhtiöstä toiseen. Ibidem, 257–268.

742 Nopeudella 16 fps noin 70 minuuttia. Salmi 2002, 268.

Kun onni pettää henkilöityi Konrad Tallrothiin ja sitä pidettiin lehdistössä ennen kaikkea todisteena hänen taidoistaan näyttelijänä ja elokuvan tekijänä.⁷⁴³ Nordiska Biograf Kompanietia ei erikoisesti korostettu, vaikka kuvaajana toimi Rasmus Hallseth,⁷⁴⁴ ja kyseessä oli yhtiön ensimmäinen varsinainen näytelmäelokuva. Nordiska Biograf Kompanietin avaus näytelmäelokuvan puolella ja yhteistyö Tallrothin kanssa oli ilmiselvää vastaus Engströmin ja Lyyran filmeihin. Puolella vuodessa tilanne oli keikahtanut pääläelleen: yhtäkkiä tuotantoa oli runsaasti. Kuten ei-fiktivistenkin elokuvien puolella, yhden valmistajan toiminta ruokki toisia.

Draamatatuotanto perustui teatterinäyttelijöiden panostuksiin, joita voitiin hyödyntää ainoastaan puhenäyttämöiden kesäloma-aikoina. Lyyran ja Kaarlo Halmeen yhteistyö rakentui projektimuotoiselle toiminnalle, samoin kuin Tallrothin ja Nordiskan, jotka käynnistivät suunnitelmat seuraavan kesän kuvauksista näytäntökauden 1913–1914 aikana. Kyseessä oli elokuva *Eräs elämän murhenäytelmä*, joka osoittautui parin vuoden takaisen Engströmin, Puron ja Raikkaan kuvaushankkeen veroiseksi ongelmavyyhdeksi, sillä se saatiin valmiiksi vasta syksyllä 1916.⁷⁴⁵ Tallrothin muut hankkeet viivyttivät projektia. Keväällä 1915 hän kertoi, että hänellä oli useampia suunnitelmia elokuvaamisesta ja että hän oli syksyllä 1914 ollut kuukauden verran Tanskassa Nordisk Films Kompagnin palveluksessa,⁷⁴⁶ mutta työtehtävästä ei ole olemassa tarkempia tietoja.

Tallroth oli todennäköisesti tehnyt osuutensa *Eräs elämän murhenäytelmä* filmistä kevääseen 1916 mennessä, sillä tässä vaiheessa hän lähti puolestaan Ruotsiin filmaamaan.⁷⁴⁷ Samoihin aikoihin syksyllä 1916 kun Tallroth teki viimeisiä filmejään lahden toisella puolella, aikoi Nordiska Biograf Kompaniet viimein tuoda *Erään elämän murhenäytelmän* esitykseen. Ensimmäisen maailmansodan ansiosta poliittinen tilanne oli huomattavasti kiristynyt kuvausten aloittamisen ajoista, mihin palataan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Nordiska Biograf Kompanietin vakava näytelmäelokuvatuotanto jäi kahteen elokuvaan, *Kun onni pettää* ja *Eräs elämän murhenäytelmä*, joten se oli Lyyraa suppeampi. Vielä huomattavampi erottava tekijä Lyyran ja Nordiskan välillä oli hupailutuotannon puuttuminen, mikä selittää osaltaan Lyyran etumatkaa: Fernanderilla ja Hallsethilla ei ollut Pohjanheimon poikakolmikon kaltaista väkeä tuottamassa nopeita ja lyhyitä filmifarsseja. Lyyran pilakuville rakentunut johtoasema oli ehdoton, sillä niitä oli yhtiön 14 näytelmäelokuvasta yhdeksän. Nordiska Biograf Kompaniet teki

743 Salmi 2002, 268–269. Elokuvan sisällöstä tarkemmin Ibidem, 269–280. Engströmistä katso myös Hirn 1991, 88–91.

744 Salmi 2002, 278.

745 Tarkemmin elokuvan valmistusvaiheista ja sen lykkäytymisen syistä, katso Salmi 2002, 257–321.

746 Nimimerkki Augson: *Mitä näyttelijämme sanovat*. Biografilehti 3/1915, 4; Salmi 2002, 282–283.

747 Filmauksista Ruotsissa, katso Salmi 2002, 301–312.

yhden hupailun, huhtikuussa 1914 ensi-iltansa saaneen filmin *Kalle Pettersson*.⁷⁴⁸ Sillä oli kestoä viitisen minuuttia eli suunnilleen saman verran kuin ajankohtaisfilmeillä ja huomattavasti vähemmän kuin Lyyran pilakuvilla. Valmistajista ei ole olemassa tietoja, sillä tekijät kätkivät itsensä salanimien taa.⁷⁴⁹

Filmi sai ensi-iltansa Eldoradossa, eli Fernanderin ja Hallsethin kakkosteatterissa, mikä korostaa elokuvan luonnetta parodiana. Johtajien Fernander ja Hallseth osuutta *Kalle Petterssonin* valmistamiseen voidaan vain arvailla, mutta Hannu Salmen tulkinnan mukaan Nordiska Biografin herrat kommentoivat tai parodioivat filmillä ja sen mainonnalla Pohjanheimojen poikien Lyyralle tekemiä elokuvia. Fernanderin ja Hallsethin tarkoitus näyttää olleen näpäyttää Lyyraa. Elokuvan juoni rakentui varkauden ja takaa-ajon ympärille, mitkä olivat tyypillistä myös Lyyran filmeissä. Näyttelijäkunta koostui amatööreistä, kuten Lyyralla, mutta se ei estänyt mainosten tietoisia ylisanoja, joiden mukaan mukana oli maailman etevin filmikoomikko.⁷⁵⁰

Kilpailijan kommentointi omalla pilatuotannolla kielii sekin näytelmäelokuva-tuotannon muuttuneesta merkityksestä. Elokuvien menestyksestä ei ole lähteitä,⁷⁵¹ mutta kilpailutilanteen muotoutuminen kertoo, ettei elokuvia tehty tappiolla. Ilmiselvää on, että Sylvi oli menestys, koska Lyyra hankki siitä uuden kopion ja koska sen valmistumisen jälkeen saatiin varsinainen ryöppy näytelmäelokuvia valkokankaille. Engströmin kolmikko näytti filminvalmistuksen mahdolliseksi, ja pian kaksi biografiyhtiötä lähti samaan toimintaan. Lyyralle kuvaaminen saattoi olla keino tavoitella nousua tasaveroiseksi vanhempien biografiyhtiöiden kanssa, sillä Lyyran nousu pienestä sivukaupungin biografista suurten joukkoon osuu juuri samoihin vuosiin, joina yhtiö teki näytelmäelokuvaa. Omat fiktiot tuskin ovat olleet ainoa selittävä tekijä Pohjanheimon yhtiön nousussa, mutta ne ovat olleet yksi tärkeimmistä kivijaloista, joilla yhtiö on rakentanut mainettaan ja houkutellut yleisöä: kyseessä on ollut sellainen markkinavaltti, johon kilpailijat eivät ole voineet vastata samalla mitalla. Vanhojen toimijoiden haastaminen sai tukea kiertotieltä. Nordiska Biograf Kompanietilla taas oli ollut innokkuutta kuvaamiseen jo vuosien ajan, joten paluu filmiaiheisiin ei ollut yllättävää. Kummallakin yhtiöllä oli hyvät mahdollisuudet saada kuvaaminen kannat-

748 Vertaa liitetaulukko 3.2.

749 Täydellinen mysteeri tekijäjoukko ei salanimistä huolimatta ole, sillä elokuvan takaa tiedetään löytyvän joukko Taideteollisen Keskuskoulun (Ateneumin) opiskelijoita. Salmi 2002, 281.

750 Salmi 2002, 281–282.

751 Kansallisfilmografiaan kerätyt esityskertaindeksit ovat ongelmallisia, sillä niihin on kerätty tietoja esityksistä vuoteen 1970 asti. Lisäksi esityskertojen määritelmät saattavat vaihdella. Esimerkiksi valtaosalle Lyyran hupailuista on Helsingin esitysten lukumääräksi ilmoitettu 36 kappaletta, mikä viitannee siihen, että niitä olisi näytetty yhden viikon ajan. Sen sijaan vuoden 1915 Lyyran ensi-illoille Helsingin esityksiä on merkitty vain 24, vaikka niitä on samoin esitetty ensi-iltaviikon ajan päivittäin tasatunnein alkavissa näytännöissä kello 14.00 tai 16.00 ja 23.00 välisenä aikana, mikä tekee yli 50 esitystä viikossa. Esityskertaindeksit, SKF1, vertaa esimerkiksi Lyyran mainokset, Helsingin Sanomat 17.1. ja 24.1.1915.

tavaksi, sillä omat biografiverkostot (Lyyralla kaksi, Nordiska Biograf Kompanietilla viisi tai kuusi teatteria)⁷⁵² ja filmivuokraus kattoivat tuotantokustannukset.

Kuten Hannu Salmi on korostanut, vuosina 1913–1914 suomalaisessa elokuvatuotannossa elettiin optimismin aikaa.⁷⁵³ Vastaaviin näytelmäelokuvan tuotantomääriin päästiin vasta 1930-luvun loppupuolella. Suurten tulosten taustalla oli useita mahdollistavia tekijöitä: vähitellen 1910-luvun alkuvuosina tapahtunut tuotannon elpyminen toi tuloksia ja valmistaminen koettiin kannattavaksi. Maahantuonti ja esitys pysyivät ensisijaisena toimialana, joten edes Finlandia Filmi ei rakentanut toimintaansa pelkälle filminvalmistamiselle. Toimintaprosessit oli kuitenkin saatu hiottua sellaisiksi, että saatavilla oli runsaasti suomalaista tuotantoa. Merkittävintä oli se, että elokuvatuotannosta oli jälleen tullut osa biografiliiketoimintaa – vaikkei se ollut keskeistä, eikä sillä todennäköisesti ollut taloudellisessa mielessä suurta merkitystä, sillä oli oma asemansa alan rakenteissa.

Optimismien aika jäi lyhyeksi. Vielä vuoden 1914 keväällä Euroopan kiristynyt poliittinen tilanne ruokki suomalaista elokuvatuotantoa, kun ajankohtaisaiheet nostivat päätään ei-fiktiivisten filmien joukossa, mutta syksyllä alkanut sota tiukensi biografiliiketoiminnalle asetettuja rajoituksia nimenomaisesti valmistamisen puolella

.

4.6. Monipuolinen toiminta vaatii laboratorioita

Elokuvien valmiiksi saattaminen vaati laboratoriotöitä, joista ainakin osa tehtiin ulkomailla. Perimätieto kertoo, että ensimmäinen näytelmäelokuva *Salaviinanpolttajat* olisi kehitytty Saksassa, mutta on myös arvioita siitä, että se olisi valmistettu Apollon omassa laboratoriossa.⁷⁵⁴ Joka tapauksessa elokuvia on lähetetty esimerkiksi Ranskaan Pathélle tai Gaumontille sekä tanskalaisille yhtiöille.⁷⁵⁵ Perusohjelmistot, joiden valmistuminen vei kuukausia, voitiin valmistaa tällä tavoin ulkomaisissa laboratorioissa, mutta pikafilmit kehitettiin Suomessa.

Ei ole tiedossa, koska ensimmäiset filmilaboratoriot perustettiin Suomeen. Todennäköisesti ainakin Apollo, Nordiska Biograf Kompaniet sekä Maat ja Kansat, mahdollisesti pienemmätkin tuottajat rakensivat itselleen laboratoriotuotantoja ennen 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen loppua. Elokuvia kuitenkin kehitettiin alusta alkaen, sillä Apolloa edeltänyt varhaisvaiheen elokuva *Valtiopäivät 22 p:nä joulukuuta 1905* esitettiin jo tammikuun kolmantena päivänä ja filmi *Pankin varkaat vangittu* oli

752 Hirn 1991, 251–267.

753 Salmi 2002, 210.

754 Salmi 1999, 35.

755 Katso esimerkiksi Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat 4. Kinolehti 8/1969, 40, Tunte-maton kirjoittaja: *Näyttelijät saivat palkan...* Uutisaikka 1/1946, 30.

valmis peräti neljässä päivässä.⁷⁵⁶ Näin varhain ei Suomessa ole voinut olla erityistä elokuva-laboratoriota, koska sille ei olisi ollut vielä tarpeeksi kysyntää. Sen sijaan filmit lienee kehitetty valokuvaamossa, joita on löytynyt runsaasti Helsingistä - ja joiden omistajista useat lähtivät näihin aikoihin mukaan biografiiliiketoimintaan.

Periaatteessa elokuvan kehittäminen ei teknisesti eronnut valokuvien kehittämisestä, joten valokuvaamon käyttäminen oli mahdollista. Käytännössä työ oli vaikeaa, sillä lyhytkin filmi oli kymmenien metrien pituinen, joten valokuville tarkoitettujen välineiden käyttäminen ei onnistunut, vaan työ vaati erityisratkaisuja. Tämä selittää sen, miksi vain harva elokuvista varhaisvuosina päätyi esitykseen muuttamassa päivässä: kehittäminen oli mahdollista, mutta se oli niin hankalaa, että oli kannattavampaa kuvata ei-niin-nopeasti vanhenevia aiheita ja lähettää filmi ulkomaille.

Oscar Lindelöf kertoi muistelmissaan, että Ståhlberg olisi hankkinut Apolloon Pathéltä kopiokoneen vuonna 1907, minkä perusteella tutkimuskirjallisuudessa on ajoitettu ensimmäisten laboratorioiden syntymistä.⁷⁵⁷ Ajoitukseen on suhtauduttava kriittisesti, koska Lindelöfin muistelmatekstin vuosiluvuissa on epätasällisyyksia,⁷⁵⁸ ja koska Apollon filmien valmistumisajat eivät merkittävästi lyhene vuonna 1907. Itse asiassa siinä missä vuosien 1907–1910 aikana Maat ja Kansat pääsi lyhyimmillään kahteen – kolmeen päivään,⁷⁵⁹ ja sekä Internationella Biograf että Nordiska Biograf Kompaniet kahteen viikkoon,⁷⁶⁰ ei Apolloilta löydy alle kuukaudessa valmistuneita filmejä. Tämä ei kuitenkaan vielä todista siitä, ettei Apollolla olisi ollut mahdollisuutta itse kehittää elokuviaan, sillä vain pienestä osasta filmejä tiedetään niiden kuvausajankohta. Vaikuttaa siltä, että Apollo suosi filmituotannossaan suunnitelmallista linjaa, jossa ei-niin-nopeasti vanhenevia elokuvia kuvattiin valmiiksi ja tuotiin esityksiin tasaisesti pitkin näytäntökausia. Yhtiökohtaiset erot olivat suuria. Maat ja Kansat -yhtiön tuotannossa oli runsaasti pikaisesti valmistuneita filmejä erityisesti vuodesta 1908 eteenpäin, joten yhtiön laboratoriotoiminta näytti

756 Elokuvat 5 ja 7, Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 171. Lehtitietojen mukaan pankkiryöstöstä epäillyt vangittiin 27.2.1906 ja ensiesitys oli 4.3.1906. Tuntematon kirjoittaja: *Venäjän valtionpankin ryöstö. Rosvoja vangittu*. Uusi Suometar 28.2.1906. Katso myös Sedergrén & Kippola 2009, 61.

757 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 4. Kinolehti 8/1969, 40; vertaa Töyri 1978, 13; Sedergrén & Kippola 2009, 91.

758 Esimerkiksi samassa muistelmien osassa Lindelöf kertoo aloittaneensa Apollossa 15.5.1905 Frans Engströmin jalustankantajana. Apollon kuvaustoiminta alkoi kuitenkin vasta huhti-toukokuussa 1906 - tai ainakin vanhimmat valmiiksi tulleet filmit on silloin kuvattu, jalustankantajaakaan ei ole ole aikaisemmin tarvittu. Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 4. Kinolehti 8/1969, 40.

759 *Kuvia Suomen mestaruuskilpailuista mäenlaskussa Tampereella 28/2 09* (esitetty 2.3.1909) ja *Vapunpäivän vietto Tampereella* (esitetty 4.5.1910). Elokuvat 55 ja 135, Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 173, 176.

760 Katso esimerkiksi *Vappu Helsingissä* (esitetty 16.5.1907, Nordiska Biograf Kompaniet), *Automobiliparaati Helsingissä lokakuun 13 p:nä* (esitetty 29.10.1907, Internationella Biograf. Elokuvat 31 ja 46, Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 172–173.

olevan muita edellä, vaikka filmien laatu saattoikin muuten olla kilpailijoita heikompi. Apollo panosti nopeuden sijaan pitkäjänteiseen ohjelmistosuunnitteluun.

Tuotantomäärien kasvu vaati parannuksia teknisiin valmiuksiin. *Sylvi* ja kaksi muuta kesän 1911 filmiä olivat joutuneet odottamaan laboratoriotöitä ulkomailla, mutta paria vuotta myöhemmin oltiin tilanteessa, jossa jälkityöt saatiin hoidettua nopeasti - ja mitä ilmeisimmin omin voimin. Esimerkiksi vuoden 1913 pisin elokuva, Nordiskan *Kun onni pettää* pääsi ideasta valkokankaalle alle puolessa vuodessa, ja Lyyran hupailutuotanto oli ripeää. Tämä viittaa siihen, että laboratoriotöitä saatettiin tehdä ainakin osittain kotimaassa.

Tekninen kehitys mahdollisti tuotannon laajenemisen, mutta sen taustalla olivat muutokset maahantuodussa elokuvassa. Pitkän näytelmäelokuvan läpilyönti toi alku- ja välitekstit elokuvan olennaisiksi osiksi, vaikka välitekstit sinänsä olivat vanhempi keksintö. Vuosilta 1904–1905 tunnetaan useita esimerkkejä väliteksteistä, mutta ne olivat vielä harvinaisuuksia.⁷⁶¹ Tekstit alkoivat vakiintua näytelmäelokuvaan vuosien 1908–1909 tienoilla ja jälkeen, mutta dialogin käytöstä tuli vasta 1910-luvun puolella keskeinen tarinaa kuljettanut tekijä. Ensimmäinen suomalainen filmi, jossa todistettavasti on ollut välitekstejä, oli juuri samoilta ajoilta. Tamperealaisen Maat ja Kansat -yhtiön neliminuuttinen *Vasikan häntä* sai ensi-iltansa toukokuussa 1908, ja sen mainoksissa korostettiin elokuvan ”selitysten” olevan suomenkielisiä.⁷⁶²

Ei-fiktiivisissä elokuvissa ei varhaisvaiheessa käytetty välitekstejä, eikä alkuun laitettua edes filmin nimeä. Kehitys oli hitaampi kuin näytelmäelokuviissa, ja kun tekstejä alkoi ilmestyä, ei niitä käännetty kielialueelta toiselle vietäessä. Hannu Salmen mukaan onkin todennäköisistä, että 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenelle suomalaisyleisö sai lukea ne harvat välitekstit (niin fiktiivisten kuin ei-fiktiivisten elokuvien), jotka tänne asti pääsivät, alkukielisessä muodossaan. On myös mahdollista, että vieraskieliset tekstit on saatettu jopa poistaa filmeistä ja korvata suullisella selostuksella.⁷⁶³ Käännösten puutteeseen oli monia syitä: ne olisivat vaatineet laboratorion, joita yhtiöillä ei ollut, eikä kääntämisestä ylipäättään ollut perinteitä. Kuvien tulkitsemiseen paikalliselle yleisölle oli muita keinoja: esimerkiksi jo Fernanderin ja Hallsethin kiertueella 1901 jompikumpi herroista selosti kuvien sisältöä katsojille, minkä lisäksi mainonnassa käytettiin paperille painettuja ilmoituksia.⁷⁶⁴ Ståhlbergin Maailman Ympäri -teatterin henkilökuntaan puolestaan säveltäjä Oskar Merikannon sisar, jonka tehtävänä oli kertoa ja selittää yleisölle, mitä kulloinkin kankaalla tapah-

761 Ensimmäisistä välitekstitetyistä elokuvista katso Salmi 1999, 53. Välitekstien kehityksestä ja merkityksestä laajemmin, katso Thompson 1999, 183–188.

762 Vasikan hännän tekstityksestä katso Salmi 2002, 74–77; Salmi 1999, 54–57.

763 Salmi 1999, 53–54, 56–57.

764 Tuntematon kirjoittaja: *Näyttelyn tarjosi...* Kotkan Sanomat 13.8.1901; Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmographin, elävin kuvien näyttely...* Pohjois-Karjala 12.9.1901. Katso myös esimerkiksi Savonlinna-lehden arvio, joka mainitsee katuilmoitukset. Tuntematon kirjoittaja: *Biokosmograph*. Savonlinna 24.8.1901.

tui.⁷⁶⁵ Selostusten vaihe jäi lyhyeksi, mutta painettujen käsiohjelmien merkitys säilyi läpi koko mykkäelokuvan ajan.⁷⁶⁶

Selostajien ja filminauhalle käännettyjen välitekstien aikakausien väliin jäi erityinen ylimenokauden teknologia, seinälle heijastettujen tekstien kausi, jonka ikä jäi selostajien tavoin varsin lyhyeksi. Suomessa uusi menetelmä otettiin käyttöön syksyllä 1909 Scalan avajaisten myötä. Sillä voitiin heijastaa valkokankaan viereen kulloisenkin filmin numero tai suomen- ja ruotsinkielinen nimi ja myöhemmin väliteksti. Teknisesti se ei ollut kovin monimutkainen, vaan se muistutti taikalyhtyjä. Ero aikaisempaan oli, että Scalassa laitteella heijastettuja tekstejä varten oli varattu oma paikkansa katsomon etuseinästä. Valkokankaalla oli kullanväriset kehykset ja alapuolella oli *”en artistiskt dekorerad nummertransparent, från hvilken publiken i den mörka salongen kan afläsa nummern på den bild å programmet, som för ögonblicket förevisas.”*⁷⁶⁷

Scalan avajaisista syksyllä 1909 kirjoittanut Nya Pressenin toimittaja toivotti tekstityslaitteen tervetulleeksi lisäykeksi elokuvanäytäntöihin: *”en nyhet i anordningarna, som helt visst skall hälsas med tillfredställelse”*.⁷⁶⁸ Oscar Lindelöf on muistellut vuosikymmeniä myöhemmin, että vastaava laite olisi otettu Apollon omistamissa teattereissa käyttöön jo vuoden 1907 tienoilla,⁷⁶⁹ mutta toimittaja ei ollut nähnyt sellaista aikaisemmin, joten on oletettavaa, että Lindelöfin ajoitus osui muutaman vuoden liian aikaiseen.

Scalan perässä muutkin keskikaupungin biografit mitä ilmeisimmin hankkivat omat tekstityslaitteensa. Osa heijasti kuvat omiin kehyksiinsä, kuten Scalassa, toisissa taas teksti heijastettiin kankaalle niin, että tekstiruutujen ajaksi filmiprojektorin linssi peitettiin, ja tilalle käännettiin tekstilaite. Erityisesti jälkimmäinen oli hankala menetelmä, sillä se vaati projektorinhoitajalta jatkuvaa tarkkaavaisuutta.⁷⁷⁰ Ei olekaan ihme, että menetelmä jäi lyhytikäiseksi, kun tekstitysten määrä alkoi vähitellen kasvaa. Joulukuussa 1910 porilaisteatteri mainosti:

*”I Esplanadteatern förevisas bilderna med förklaringar på svenska och finska i st. f den hittills brukliga franska textförklaringen”*⁷⁷¹, joten sen ohjelmistot toimittanut vuokraamo oli siirtynyt kääntämiseen. Muutamaa viikkoa myöhemmin estetiikan dosentti, kuoron- ja teatterinjohtaja Jalmar Hahl kiitteli käynnissä olevaa muutosta:

765 Sisaren nimeä ei mainita. Katso esimerkiksi Nimimerkki A.I.H.: *”Maaïlman ympäri” -teatterin koneenhoitajana*. Elokvateatteri 8-9/1945, 8-11.

766 Salmi 1999, 53–54, 56–57. Varhaisista tekstityksistä katso myös Salmi 2002, 74–77.

767 Nimimerkki Bio: *Scala*. Hufvudstadsbladet 8.9.1909. Katso myös nimimerkki Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909.

768 Nimimerkki Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909.

769 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 34.

770 Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 34.

771 Esplanad-teatterin mainos, Björneborgs tidning 23.12.1910.

Mikä ihanteellinen ennätys siis tuo elävän kuvien saavuttama, ett'ei nimittäin tarvitse niitä katsellessa ajatustaan rasittaa. Ohjelma selittää jo edeltä kunkin "draaman" pääsisällyksen. Lisäksi opastaa meitä tarkemmin silmiemme eteen heijastettu teksti kaikkea ymmärtämään, mikä ikinä esitetyssä kuvissa voisi jäädä epäselväksi. [...] Tosin tähän asti on useissa kinematografi-teattereissa kankaalle heijastettu teksti ollut vieraskielinen. Mutta tästäkin hankaluudesta alkavat monet mainittujen teatterien johtajat vapauttaa yleisöään.⁷⁷²

Puolta vuotta myöhemmin syysnäytäntökauden käynnistyessä teatteri Lyyra mainosti: *"Huom.! Uutta! Kuvien selitykset ja tekstit ovat suomen ja ruotsinkielisiä."*⁷⁷³ Näin ollen vuoteen 1911 mennessä suomalainen laboratoriotoiminta oli kehittynyt niin pitkälle, että tekstien kääntämisestä alkoi tulla tapa. Samaan aikaan välitekstien määrä elokuviissa oli voimakkaassa kasvussa,⁷⁷⁴ ja Nordiska Biograf Kompaniet oli jo edellisenä vuonna mainostanut filmithehtaansa muuttoa Pietarista Helsinkiin. 1910-luvun taite oli siis kaikesta päättäen laboratoriotoiminnan vakiintumisen aikaa.

Suomalaisyhtiöiden ensimmäiset laboratoriot eivät välttämättä sijainneet Suomessa. Nordiska Biograf Kompanietilla oli "filmitehdas" Pietarissa viimeistään vuoden 1909 keväällä.⁷⁷⁵ Käytetty nimitys kertoo, että laitos vastasi filmien käsittelystä. On kuitenkin tuntematonta, oliko tehtaan päätoimiala on maahantuotujen filmien tekstittäminen vai itsekuvattujen filmien kehittäminen. Jos kyseessä on ollut ensisijaisesti tekstittämö, se on ollut vahvasti aikaansa edellä, sillä muutamaa kuukautta myöhemmin avattuun Helsingin Scala-biografiin Nordiska vielä asensi heijastuslaitteet käännöstekstejä varten.

Lyhytikäiseksi jäänyt Nordiskan filmitehdas toimi yhtiön Pietarin filiaalinen yhteydessä,⁷⁷⁶ jonka päätoimiala oli filmikauppa. Yhtiö toi omia käytettyjä filmejä sekä uutta elokuvaa Suomen ohi Venäjän markkinoille. Hajanaiset maininnan eivät kerro, oliko

772 Jalmar Hahl: *Taidemietteitä*. Päivä 1/1911 (28.1.1911).

773 Lyyra mainos, Helsingin Sanomat 27.8.1911. Sedergren ja Kippola mainitsevat, että vastaavanlainen maininta löytyisi jo mainoksesta, jonka esittelemään ohjelmistoon kuului Apollon maaliskuussa 1907 järjestetyistä Talviurheilupäivistä kuvaama filmi. He eivät kuitenkaan anna mainoksesta tarkempia lähdetietoja, eikä sitä ole onnistuttu löytämään tämän tutkimuksen yhteydessä. Sen sijaan mainoksissa korostetaan esimerkiksi sitä, että ainoastaan Apollon ohjelmistoissa on viikoittain omaa tuotantoa. Sedergren ja Kippola 2009, 83, vertaa esimerkiksi Maailman Ympäriin mainos, Helsingin Sanomat 1.5.1907; Maailman Ympäriin mainos, Aamulehti 20.10.1907; Satulinnan mainos, Satakunnan Sanomat 8.11.1907.

774 Vertaa esimerkiksi Salt 1983, 120.

775 Tuntematon kirjoittaja: Nordiska Biograf Kompaniet. Savon Sanomat 21.6.1909; Nordiska Biograf Teaterin mainos, Hufvudstadsbladet 15.8.1909; Sleipner: Biografteatern Scala. Nya Pressen 8.9.1909.

776 Samanlainen filiaali eli filmikauppaan liittyvä konttori oli kaupungissa Maat ja Kansat -yhtiöllä viimeistään joulukuussa 1907. Pietarin konttorin perustamista suunnitteli myös lyhytikäiseksi jäänyt Aktiebolaget Bio vuonna 1908. Maat ja Kansat -yhtiön mainos, Åbo Underrättelser 22.12.1907; Tuntematon kirjoittaja: Kinematografrust. Hufvudstadsbladet 12.12.1908.

muilla yhtiöillä myös laboratoriotoimintoja Pietarissa, mutta tarjolla olleita palveluita on voitu käyttää hyväksi yhtä hyvin kuin Ranskan, Tanskan tai muiden maiden laboratorioita.

Nordiska Biograf Kompaniet siirsi tehtaansa Helsinkiin jo syksyllä 1909. Siinä vaiheessa korostettiin sen merkitystä oman tuotannon kasvattamisessa:

*Nordiska Biografkompaniet [--] redan utsträckt sin verksamhet, hvilken jämväl omfattar tillverkning af films, till Ryssland. Fabriken är anlagd i Petersburg, men kommer inom kort att förflytta till Helsingfors. Vi kunna i en snar framtid vänta oss att se originalbilder med miljön förlagd till Finland - både allvarliga och komiska.*⁷⁷⁷

Tehtaan pyörittäminen Pietarissa ei ollut muodostunut kannattavaksi tai tarve laboratoriolle Helsingissä oli kasvanut. Seuraavat tiedot laboratorioden olemassaolosta ovat vasta vuodelta 1911, jolloin Frans Ekebom, joka myöhemmin nousi Nordiska Biograf Kompanietin kuvaajaksi, aloitti yhtiön laboratorioharjoittelijana. Tämäkin tieto perustuu Ekebomin vuosikymmeniä myöhempiin muistelmiin,⁷⁷⁸ joten vuosilukua ei voi pitää varmana. Ekebomin muistikuvien mukaan varhaisvaiheissa filmiä kehitettiin 13 metrin pätkissä,⁷⁷⁹ joten vaikka valokuvaamoista oli siirrytty jo biografiyhtiöiden omiin laboratorioihin, tehtiin edelleen hidasta käsityötä. Suomalaisen tuotannon määrä oli niin pieni, etteivät filmilaboratoriot kehittyneet. Elokuvatuotannolla oli tärkeä merkitys yhtiöiden välisessä kilpailussa, mutta se ei edellyttänyt nopeaa kehittämistä.

Tekstittämisestä tuli ensimmäisten suomalaisten filmilaboratorioiden päätoimiala, sillä tuotantomäärät pysyivät marginaalisina verrattuna maahantuotuun elokuvaan. Käännetyistä teksteistä ei kuitenkaan tullut oletusarvoisia yhdessä yössä, vaan muutos oli asteittainen. Laboratoriotoiminnan paisuminen tai ylipäänsä laboratorioden olemassaolo ei tarkoittanut sitä, että niiden ongelmat olisi saatu ratkaistua - tiedetäänhän useiden elokuvien valmistuksen viivästyneen ja jopa keskeytyneen kokonaisuudessaan. Vielä keväällä 1913 Nordiska Biograf Kompaniet mainosti tehneensä uudistuksia tekstittämössään:

*Dessa komma alla att levereras med svenska och finska texter och komma vi under sommaren att utvidga och förbättra vår text och fotografiska avdelning, då att texterna bli fullkomligt förstklassiga.*⁷⁸⁰

Vaikuttaakin siltä, että vaikka laboratorioita pystytettiin viimeistään 1910-luvun taitteessa, vasta vuoden 1913 tienoilla ne alkoivat olla sellaisia, että niissä saatiin

⁷⁷⁷ Nimimerkki Sleipner: *Biografteatern Scala*. Nya Pressen 8.9.1909. Katso myös Hufvudstadsbladetissa 15.8.1909 julkaistu Nordiska Biograf Kompanietin mainos.

⁷⁷⁸ Helena: *Frans Oskar Ekebom täyttää 70 vuotta*. Kinolehti 7/1959, 16–17.

⁷⁷⁹ Frans Ekebom radio-ohjelmassa *Elokuva 60-vuotias* 15.10.1955.

⁷⁸⁰ Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle, päiväämätön (kevät 1913). F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA

valmistettua ensiluokkaisia välitekstejä ja kehitettyä muutakin kuin ei-fiktiivisiä filmejä. Tämä käy hyvin yksin ei-fiktiivisen elokuvan valmistumisajoissa tapahtuvan muutoksen kanssa: juuri vuonna 1913 tarvittava aika lyhenee huomattavasti ja seuraavana vuonna on valmius saada filmi päivässä filmitarkastukseen. Kehityksen eri linjat ruokkivat toinen toisiaan: filmituotanto loi tarpeita laboratorioille, joiden kehitys vauhditti filmituotantoa.

4.7. Toimintamalleiltaan laajeneva biografiliiketoiminta

1910-luvun ensimmäisen puoliskon biografiliiketoiminta oli monilla tavoin samanlaista kuin edeltävänkin vuosikymmenen jälkipuolen. Toimintamallit ja arvomuodostuksen rakenteet pysyivät samanlaisina, mutta liiketoiminnan kokonaisuus koki suuria rakenteellisia muutoksia. Johtohahmot vaihtuivat, kun kolmesta ensimmäistä suuresta vain yksi, Nordiska Biograf Kompaniet jatkoi biografialan eturintamassa – muutos ei kuitenkaan ollut niin suuri kuin voisi kuvitella, sillä johtoon nousi Ernst Ovesénin kaltaisia hahmoja, jotka olivat olleet mukana ensimmäisestä aallosta lähtien, mutta noissa vaiheissa jäänet eturiviä taaemmas.

Vuosikymmenen puoleenväliin tultaessa biografialan kenttä oli huomattavan laaja ja monipuolinen, sekä voimakkaan kerrostunut. Tästä huolimatta kehityskaaret olivat hyvin selkeitä: samantapaiset toimijat kehittivät liiketoimiaan samaan suuntaan. Vaikka yhteistyö on säilyneissä lähteissä likipitään näkymättömissä, toimintamallien vakiintuneisuus kertoo, että toimijat olivat tiiviissä vuorovaikutuksessa toisiinsa. Jokaisella toimijalla oli oma positionsa ja käsitys vain omasta osastaan kokonaisuuttaan, mutta sekin riitti ohjaamaan kehityskaaria hyvin samanlaisiin uomiin. Jokainen toimijoista asetti omalla toiminnallaan haasteita kilpailijoilleen, joten niihin vastaaminen yhdenmukaisti toimintaa aivan yhtä paljon kuin talouslukujen tai kansainvälisen filmikaupan asettamien reunaehtojen perusteella tehtävät valinnat.

Eri toimijat uudistuivat samassa tahdissa. Suurten, moniin kaupunkeihin ulottuvien biografiketjujen merkitys pieneni – tai ainakin ketjuista tuli aiempaa harvinaisempia. Sen sijaan toiminta Helsingin sisällä voimistui. Alkuvaiheen pienet elokuvateatterit vaihtuivat suurempiin ja komeampiin, ja biografiverkosto laajeni. Laitakaupungille syntyi uusia biografialueita, joista vähitellen nousi uusia keskeisiä toimijoita, jotka olivat niin taustoiltaan ja kieleltään erilaisia kuin Pohjoisesplanadia kansoittaneet ensimmäiset toimijat. Vielä 1910-luvun ensimmäisellä puoliskolla uudet toimijat eivät nousseet tasaveroiseksi johtavien liikkeiden kanssa, sillä kehitys oli hidasta verrattuna varhaisten yhtiöiden nousuun. Ensimmäiset toimijat olivatkin onnistuneet paaluttamaan itselleen hyvät asemat alan johdossa – ja kun Apollo sekä Maat ja Kansat jäivät pois kilpailusta, mitä ilmeisimmin niiden markkinaosuudet luiskahtivat pääosin vanhoille toimijoille, mikä merkitsi vahvistumista erityisesti Nordiskalle ja Olympialle. Kuitenkin se, että suomalainen biografikenttä oli kasvussa, antoi tilaa myös uusille tulokkaille rakentaa omia vuokraamoitaan ja ketjujaan.

H. T. Y. Mieskuoro
anta toisen
Konsertin
huomenna tänä Päsiästäpäivänä
klo 5 i. p.
Työväentalon juhlasalissa.
Pääsy 50 p. 775
**Puutarha- ja hoidolliset
Luentokurssit**
Uudella Ylioppilastalolla 14—15
pöä huihtikua 1914 alkaen kell
8—9 illalla. Vapaa pöä.
Si 65 18 770
Touluuutaly

MAXIM

Pohjois-Englannin k. 39.

Tänään klo 2, viimeinen päivä

Kuhertelua
4 näyttöön drama.

Floryn häät
Kierro Helsingissä.

Toukokuun pääesityspäivän klo 2:ta

Kiinalainen maljakko
Näyttöön dramatisoin
käännöskäsi.

Tuhma Jussi
Helsingin teatterin.

Kun Amor tanssii tangoa
The Golden Emerald, joka näyttöön, tanssitaiteen
muutuu.

Eläimistö: Pyhäkirkon klo 2:ta.
Arkipöytäkirja klo 2:ta k. p.

[illegible][illegible][illegible]

Hôtel Kämp	Hotelli Seurahuone
Joka päivä	Kaivokatu 12.
PÄIVÄLLISMUSIIKKIA	Joka päivä
klo 4–7 p.	Päivällisoittoa
ILTAKONSERTTI	klo 4, 6.
klo 9 y 9 p.	Iltakonsertti
soittajat hotelin soittokoketti.	klo 1/2 öhön.
Amerikan baria	

Kaksintaistelu shrapnellilla.
Pitkävä.
—
Lakon uhri.
Jännittävää draama.
—
HUOM! Centralin ohjelmat ovat
aina parhaimmat!

219

Liiketoiminta monipuolistui 1910-luvun vaihteessa myös niin, että filmiagentuurien ilmestyminen laajensi mahdollisia toimintamalleja. Filmiagentuurit toivat elokuvaa maahan ja huolehtivat suhteista ulkomaisiin tuottajiin. Osa yhtiöistä saattoi vuokrata filmit eteenpäin suomalaisille asiakkaille, osa taas myi ne suoraan vuokraamona toimineelle suuryhtiölle, joka hoiti filmit eteenpäin esitettäväksi. Agentuurien toiminnasta on tietoa vain marginaalisesti, joten ei tiedetä, hoidettiinko myös suurimpien vuokraajien maahantuontia agentuurien kautta. Maahantuonti ei ainakaan kokonaisuudessaan ollut agentuurien käsissä, sillä lähteisiin on jäänyt mainintoja vuokraamoiden johtohahmojen ulkomaanmatkoista,⁷⁸¹ joilla on tutustuttu uusiin filmeihin ja ostettu niitä Suomeen.

Agentuurien perustaminen helpotti uusia tulokkaita sekä kevytti vanhojen toimijoiden työtaakkaa, sillä agentuurit pystyivät huolehtimaan sekä ulkomaisista liikesuhteista että tarjoamaan teknistä osaamista biografiliikkeille. Agentuurien olemassaolo olikin näin ollen mahdollistamassa alan kasvua, vaikka tiedot agentuuriliikkeiden toiminnasta ovat hyvin vähäiset.

Filmituotanto ei muodostunut yhdellekään yhtiölle tärkeimmäksi toimintamuodoksi, sillä jopa Finlandia Film rakensi liiketoimiaan maahantuonnille ja levitykselle. Filmaaminen oli haavoittuvaista ja kuvaajiin henkilöitynyttä. Tuotantoluvuissa oli suuria heittelyitä, ja 1910-luvun alussa koettiin lamakausi, kun tuotanto ei pariin vuoteen ollut osa yhtiöiden välistä kilpailua. Tuotantoon kuitenkin haluttiin panostaa, mistä kertovat monet epäonnistuneet hankkeet, jotka eivät saaneet yhtiöitä hautamaan kuvaamista kokonaisuudessaan. Kyse oli jälleen itseään ruokkivasta prosessista: samalla tapaa kuin vuosien 1906–1908 aikoihin yhden yhtiön tuotanto oli tukenut toisia, myös 1910-luvun puolella yhtiöt houkuttivat toisiaan filmaamiseen, joten tuotantoluvuissa on nähtävillä trendejä ja muoti-ilmiöitä. Fiktioituotanto jäi sen sijaan marginaaliseksi ilmiöksi, vaikka vuonna 1913 alkanut suuren tuotannon aika vaikutti lupaavalta. Pääosin Pohjanheimon veljesten kuvaamille hupailuille perustunut filminvalmistus kuihtui pois nopeasti. Tarkkoja syitä tähän ei tiedetä, mutta niitä on luultavasti ollut monia: poliittinen tilanne tiukkeni, ehkä isä-Pohjanheimo huomasi, ettei kuvaaminen muodostunutkaan niin kannattavaksi kuin alkusuosio oli antanut odottaa, ehkä veljekset eivät halunneet jatkaa kuvaamista.

Kokonaisuudessaan suomalaisessa biografiliiketoiminnassa 1910-luvulla on havaittavissa vahvistumista. Esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet, joka oli alkanut kymmenen vuotta aikaisemmin kahden teinipojan filmikiertueelta, oli nyt suurliike, sillä johtaja Rasmus Hallsethilla oli vuonna 1913 varaa ostaa kokonainen huvila Kaivopuistosta.⁷⁸² On mahdollista, että toiminta oli lähtenyt poikien intohimosta liikkuvaan kuvaan, mutta siitä oli muodostunut elinkeino ja suurliiketoimi. Se ei kuitenkaan vienyt omistajiensa koko huomiota. Rasmus Hallseth nimittäin ehti huvilakauppansa ohella vuoden 1913 aikana perustaa myös

⁷⁸¹ Katso esimerkiksi Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 8.4.1909 ja päiväämätön [kevät 1913]. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA; tuntematon kirjoittaja: Kinematograf-artisten. Nya Pressen 15.2.1907.

⁷⁸² Tuntematon kirjoittaja: Huvilakauppa. Helsingin Sanomat 7.6.1913.

Norska Fiskaffären -nimisen liikkeen.⁷⁸³ Hallsethin kontaktit synnyinmaahan olivat edelleen kiinteät, sillä hän ryhtyi tuomaan kalaa ja säilykkeitä juuri Norjasta. Kovin pitkään Hallsethin kalaliike ei toiminut, sillä se lopetettiin jo seuraavan vuoden maaliskuun lopussa.⁷⁸⁴ Samaan tapaan Gösta Lindebäck vei kaupparekisteriin kesällä 1917 yhtiön nimeltä Finska Torvkontoret, jonka toimialana oli nimen mukaisesti turvekauppa. Tämäkin liiketoimi jäi lyhytikäiseksi, sillä jo kolmea kuukautta myöhemmin Lindebäck myi yhtiön pois, ja nähtävästi keskittyi jälleen yksinomaan elokuvateatteriinsa.⁷⁸⁵ Lyhyetkin toiminta-ajat kertovat, ettei 1910-luvun elokuva-ala ollut muusta liiketoiminnasta eriytynyttä, sillä biografiliikkeen johtaja saattoi johtaa samalla myös kalakauppaa. Rasmus Hallsethille, Gösta Lindebäckille ja heidän aikalaisilleen elokuva oli liiketoimi muiden vastaavien rinnalla.

Biografialaa kuitenkin kehitettiin alan sisäisten lainalaisuuksien mukaan. Kuvaaminen, välitekstit, laboratoriot ja biografit olivat kaikki sidoksissa toisiinsa. Kuten talousluvuista näkyy, esitykset olivat arvomuodostuksen kivijalka. Se joka hallitsi esittämistä, sai kerätä suurimmat tulot. Se, joka piti hallussaan levitystä, oli toiseksi vahvimilla arvomuodostuksessa. Sijoituksia kuitenkin tehtiin moniin eri osatekijöihin, mikä kertoo liiketoiminnan suunnitelmallisuudesta.⁷⁸⁶ Esimerkiksi välitekstit eivät olleet taloudellisesti välttämättömiä, eivät ainakaan siinä vaiheessa, kun ne ensimmäistä kertaa otettiin osaksi toimintaa, mutta niihin tehtävät sijoitukset olivat osaltaan tuomassa vakautta, mikä paransi kannattavuutta – ja kun yksi toimijoista oli siirtynyt tekstien kääntämiseen, oli muidenkin kilpailun takia seurattava perässä. Näin ollen biografialan toimijat kehittivät liiketoimintaansa kahtalaisesti: toisaalta saadakseen etumatkaa kilpailijoihin nähden, toisaalta estääkseen kilpailijoiden karkumatkan.

783 Jälkimmäinen toimiala on kirjoitettu ilmoitukseen epäselvästi, mutta todennäköisesti tekstillä tarkoitetaan säilykkeitä. Anmälan till Handelsregistret 1077/8.12.1913. KR 30 077, Norsk Fiskaffären innehafvare Rasmus I Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

784 Anmälan om upphörande till Handelsregistret 110/30.1.1915. KR 30 077, Norsk Fiskaffären innehafvare Rasmus I Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

785 Torvkontoretista tarkemmin, katso Anmälan om ändring till handelsregistret 222/5.7.1917 ja 293/2.10.1917. KR 36 369, Finska Torvkontoret, Gösta Lindebäck. PRH:n arkisto, KA.

786 Vertaa Bakker 2008, 198–207, passim, Ojala 1999, 24–26.

5. Biografiliiketoiminta maailmansodan jaloissa

5.1. Tiukkeneva valvonta iskee ajankohtaiselokuvaan

Loppukesällä 1914 syttynyt maailmansota aloitti uuden vaiheen suomalaisessa biografiliiketoiminnassa. Vaikka alkuvuikkojen pelot saksalaislaivaston hyökkäyksestä Helsinkiin osoittautuivat turhiksi, vaikutti Euroopan jakautuminen kahteen leiriin monin eri tavoin biografiyhtiöihin. Suurin osa vaikutuksista tuli näkyväksi viiveellä, mutta esimerkiksi matkustaminen vaikeutui heti, mikä heijastui maahantuontiin.

Suurimman kolauksen koki suomalainen elokuvatuotanto, joka muutaman vilkkaan vuoden jälkeen supistui rajusti syksyllä 1914. Vuonna 1913 oli valmistettu 58 filmiä, joista pääosa oli ajankohtaiselokuvia, ja seuraavana vuonna peräti 64 elokuvaa. Valtaosa niistä tuli esitykseen keväällä tai kesällä ja vain muutama loppuvuonna sodan syttymisen jälkeen. Seuraavana vuonna 1915 tuotanto jäi 15 kappaleeseen ja seuraavana vuonna valmistui kuusi filmiä ennen kuin tuotanto näivettyi kokonaan.⁷⁸⁷

Tuotantolukujen romahdus ajoittuu syksyyn 1914, joten muutos tapahtui kauan ennen vuotta 1916, jolloin filmaaminen loppui kokonaan. Se tapahtui juuri, kun elokuvatuotanto oli saatu kunnolla käyntiin, joten voi olla, että filmituotannosta olisi ilman sotaa tullut taloudellisesti merkittävää. Suurten kuvauslukujen aika jäi kuitenkin niin lyhyeksi, ettei muutos romahduttanut taloutta tai ajanut yhtäkään yhtiöistä konkurssiin. Suomifilm katosi, mutta jos se kuului Frans Engströmille, oli tuotantoa tehty Finlandia Filmin tapaan muun liiketoiminnan ohella, eikä kuvaamisen lopettaminen kaatanut Engströmin liiketoiminnan kokonaisuutta.

Täsmällisiä syitä ja seurauksia tuotannon romahtamiselle on vaikea löytää, mutta vihjeitä on löydettävissä. Sota-ajan poliittiset poikkeusolot ja toisen sortokauden tiukkeneminen ovat vaikuttaneet tilanteeseen heti elokuusta 1914 lähtien, mutta koska lopulliseen tyrehtymiseen meni melkein kaksi vuotta, on syitä haettava myös muualta. Tässä kohtaa katse kääntyy biografiyhtiöiden talouteen.

Maailmansodan syttyminen vaikutti Suomen talouteen vähän, mutta alkuvaiheen pelot olivat suuria. 1920-luvulla aiheesta kirjoittanut Paavo Korpisaari totesi, että autonomian takia Suomi oli eräällä tapaa puoliksi puolueeton, ja korosti, että suomalaisen talouden kehittymättömyys, hitaus ja jähmeys auttoivat. Reaktiot tulivat hitaasti ja suurimmilta heilahduksilta vältyttiin.⁷⁸⁸ Sota aiheutti epäluottamusta: syksyllä 1914, ennen kuin loputon sotatarvikkeiden tarve sai teollisuuden kukoistamaan, tuotanto ja kauppa notkahtivat, mistä seurasi työttömyyttä, palkanalennuksia ja huolta tulevasta. Tilanne korjaantui muutamassa kuukaudessa, mutta

⁷⁸⁷ Liitetaulukot 3.1., 3.3. ja 3.4.

⁷⁸⁸ Korpisaari 1926, 7-8.

vähitellen ajan kuluessa vaikutuksista tuli näkyvämpiä, muun muassa sen takia, että Venäjän ruplan inflaatio heijastui vahvasti siihen sidottuun Suomen markkaan.⁷⁸⁹

Epävarmuuden oloissa syksyllä 1914 ei ole ihme, että biografiyhtiöt karsivat rön-syjä ja keskittyivät olennaiseen eli kaikkein vakaimpiin ja tuottavimpiin osiin toiminnastaan. Valinta oli sama, joka oli johtanut 1910-luvun taitteessa filmituotannon edelliseen laskuun, tosin tuolloin keskeisenä ongelmana olivat olleet vaikeudet tuotantoprosesseissa. Nyt hankaluudet tulivat ulkoa käsin. Saksan laivaston vartioidessa Tanskan salmia maahantuonti piti reitittää uudelleen joko Skandinavian yli tai Pietarin kautta, ja filmin hankkimisesta tuli entistä kalliimpaa ja myös hankalampaa. Suomalaisten ei-fiktiivisten filmien valmistaminen oli jopa kaksi kertaa kalliimpaa kuin ulkomaisten elokuvien ostaminen,⁷⁹⁰ joten näytelmäfilmien valmistamisessa ero oli todennäköisesti vieläkin suurempi. Biografiyhtiöillä ei todennäköisesti ollut halua panostaa kuvaushankkeisiin, joten yhtiöissä keskityttiin esityksiin ja levitykseen. Sodan syttyminen tuli näin ollen biografialalla ensimmäisenä näkyväksi tuotantoluvuissa.

Syksyllä 1914, jolloin elokuvien valmistusmäärät alkoivat pudota, näkyi muutos voimakkaasti myös filmien aihepiireissä. Sodan syttymisen jälkeen valmistui runsaasti sotaan liittyneitä ajankohtaisfilmejä, mikä saattoi liittyä hetkelliseen imperialistiseen sotainnostukseen, joka Helsingissäkin koettiin.⁷⁹¹ Nordiska kuvasi sotilasparaattia Helsingissä, Finlandia teki filmit kenttäsairaalasta ja ambulanssista sekä ensimmäisten haavoittuneiden paluusta Helsinkiin. Kiinnostus ajankohtaiselokuvaan oli kasvanut jo vuoden alkupuolella, mutta sodan uutisarvo näkyi tuotannossa. Vastaava muutos näkyi maahantuonnissa: syksyllä 1914 Helsingin valkokankaat täyttyivät erityisesti ranskalaisista sotauutisfilmeistä, mihin palataan tarkemmin myöhemmin.

Elokuvatuotannon linja muuttui nopeasti, sillä poliittisiksi tai yhteiskunnallisiksi katsottavat aiheet katosivat ohjelmistoista keväällä 1915. Kyse oli sekä mielialan muutoksesta että Venäjän tiukkenevasta otteesta. Yleinen sotainnostus loppui Suomessa lyhyeen,⁷⁹² ja viranomaisvalvonta tiukentui, mikä näkyi ajankohtaiselokuvatuotannon kuihtumisena.

Viimeinen yhteiskunnallinen ajankohtaisfilmi, joka kuvasi haavoittuneiden sotilaiden saapumisesta Helsinkiin, tarkastettiin 15.3.1915.⁷⁹³ Tämän jälkeen kaikki elokuvat olivat joko fiktiivisiä tai kuvasivat luontoa, nähtävyyksiä tai urheilua.⁷⁹⁴ Tuotteliain yhtiö oli Suomifilm, joka valmisti ainoastaan luontokuvia pääkaupungin ulkopuolelta. Vuoden

789 Korpisaari 1926, 10–11, 19–34.

790 Estlanderin ilmoittamat metrihinnat: tavallinen 1,25 mk/metri, toonattu 1,35–1,40 mk/metri, väritetty 1,65 mk/metri ja suomalainen 2,50 mk/metri. Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

791 Liitetaulukot 3.3. ja 3.4., sotainnostuksesta Nyström 2008, 35.

792 Nyström 2008, 35.

793 *Haavoittuneiden tulo Helsinkiin. (Ankomsten af sårade till Helsingfors den 4 mars 1915 och deras emottagande vid stationen af Hans Excelens Genaralguvernören för Finland)* Tarkastus 6679/15.3.1918, Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918, Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

794 Filmigrafia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 184–185.

1916 kolmesta tarkastetusta ei-fiktiivisestä elokuvasta näitä Suomifilm-kuvia on kaksi, kolmantena on Finlandia Filmin uusia hattuja esittelevä ajankohtais/mainosfilmi. Huomionarvoista on, että peräti puolet syksyn 1915 ja kevään 1916 aikana tarkastetuista elokuvista oli näytelmäelokuvia, mikä viittaa siihen, että ajankohtaiselokuvien valmistamiseen haluttiin puuttua, mutta keskeneräiset näytelmäelokuvat voitiin saattaa valmiiksi.⁷⁹⁵ Vaikutus tuli kahdesta suunnasta: viranomaiset valvoivat entistä tiukemmin aiheita, mutta samaan aikaan yhtiöt keskittyivät varmoihin aiheisiin.

Poliittinen ilmapiiri ei ollut ainoa kuvaamista vähentänyt tekijä. Lyyra, joka oli ollut parin vuoden ajan ehdottomasti tuotteliain fiktiivisen elokuvan valmistaja, lopetti keväällä 1915 kuvaustoimintansa. Vuotta myöhemmin aiheita kommentoitiin:

*[M]en saknade [Maat ja Kansat] de fotografiska fackinsikter som oundgängligen äro nödvändiga för ett lyckadt resultat. Samma brister vid starten torde äfven föranledt Lyra Teaterns ledning att inställa sin med stor reklam igångsatta filmfabrikation.*⁷⁹⁶

Syyt kuvaustoiminnan päättymiseen nähtiin laadussa. Kommenttiin on suhtauduttava varauksella, sillä se löytyy kilpailijoiden Estlanderin, Lindebäckin ja Ovesénin julkaisemasta Bio-elokuvalehdestä, joten sieltä ei välttämättä olisi edes voinut odottaa hyvää lausuntoa Lyyran tuotannoista. Mutta mielenkiintoista on, että lehti näki laadulliset syyt kuvaustoiminnan päättymisen taustalla. Nordiska Biograf Kompanietin supistuneesta tuotannosta lehti puolestaan huomautti, ettei yhtiöllä ollut erityistä halua panostaa kuvaamiseen, mutta että muilta osin liiketoiminta oli suurta ja esimerkillisen hyvin hoidettua.⁷⁹⁷ Tämä tukee tulkintaa siitä, että yhtiöt panostivat ydintoimintoihinsa. Poliittisesta painostuksesta ei välttämättä olisi voinut kirjoittaa, mutta voi olla, että fiktioelokuvan valmistaminen olisi ollut mahdollista pidempään kuin mitä Lyyra jatkoi, eikä Nordiskan-kaan olisi ollut välttämätön lopettaa niin nopeasti.

Valmistuneisiin elokuviin viranomaiset puuttuivat harvoin. Koko autonomian aikana esityskieltoja suomalaisille filmeille annettiin vain kolme kappaletta ja ensimmäinen niistäkin oli tullut ennen sotaa: vuonna 1912 oli Maat ja kansat -yhtiön *Raatimies Blomin paluu Pietarista Turkuun* kielletty kokonaan, joten poliittisen vangin vapautuminen Siperiasta oli ollut liian arkaluontoista jo siinä vaiheessa. Tammikuussa 1915 kohteena oli Nordiska Biograf Kompaniet, jonka *Kuvia Ida Aalbergin hautajaisista* asetettiin esityskieltoon.⁷⁹⁸ Sensuuripäätöksen poliittiset taustat ovat selkeät, sillä Aalberg ei ollut ainoastaan juhlistu näyttelijätär vaan myös suomenkielisyyden ikoni.

⁷⁹⁵ Liitetäulukko 3.3.

⁷⁹⁶ Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

⁷⁹⁷ Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

⁷⁹⁸ Tarkastus 6516/23.1.1915. Ba:3, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Ida Aalbergin hautajaisista muotoutui merkittävä suomalaisuuden surujuhla, johon osallistui tuhansia ihmisiä. Helsingin Sanomat julkaisi tilaisuudesta useilla kuvilla varustetun puolitoistasivuisen artikkelin, jossa käytiin läpi tapahtuman vaiheet vainajan juhlallisesta tuomisesta junalla kotiin Pietarista aina Hietaniemen hautausmaalle. Lehti luonnehti tilaisuutta unohtumattomaksi surujuhla, joka oli mittasuhteiltaan ainutlaatuinen. Nordiska Biograf Kompanietin kuvaaja on tuskin voinut taltioida mykälle filmille pimenevässä illassa pidettyjä juhlallisuuksia yhtä mahtipontisessa muodossa kuin missä ne esitettiin Helsingin Sanomien reportaasissa,⁷⁹⁹ mutta tilaisuuden kansallinen mieliala, suomalaisuuden symbolit ja kansanjoukkojen määrä lienevät tallentuneen filmille.

Näin jälkikäteen on mahdoton tietää motiiveja hautajaisten kuvaamisessa, mutta tuskin niistä ainakaan päällimmäisenä ovat löytyneet henkilökohtaiset kansalliset pontimet. Todennäköisempää lienee, että Fernander ja Hallseth näkivät hautajaisissa katsojia kiinnostavan, ajankohtaisen ja mittakaavaltaan erityisen aiheen. Nordiskan johtajat, jotka eivät nähtävästi olisi voineet ainakaan kokonaisuudessaan ymmärtää suomenkielistä ohjelmaa, ymmärsivät aiheen mielenkiintoisuuden. Samaan tapaan yhtiö oli kuvannut vuotta aikaisemmin ensimmäisen sortokauden passiivista vastarintaa johtaneen senaattori Leo Mechelinin hautajaiset.⁸⁰⁰

Kansallisten aiheiden valitseminen tai valitsematta jättäminen ei välttämättä kummunnut toimijoiden henkilökohtaisista pyrkimyksistä, vaan heijasteli yleisempää kiinnostusta. Fernander ja Hallseth näkivät ansainnan mahdollisuuden aiheissa, joiden kuvaamisessa oli omat poliittiset riskinsä. Samaan tapaan Apollo oli jo vuonna 1906 kuvannut sekä Eugen Schaumanin hautajaiset että kenraalikuvernööri Gerardin kesänvieton. Vuonna 1914 kansallinen kuvasto kiinnosti, sillä Leo Mechelinin hautajaisissa olivat paikalla Nordiskan ohella myös Lyyran ja Finlandia Filmin kuvaajat. Tässä vaiheessa sensuuriviranomaiset eivät nähneet aiheessa huomautettavaa. Sota kiristi tilannetta, eikä Helsingin poliisilaitos vuotta myöhemmin antanut esityslupaa Aalbergin hautajaisfilmille.

Vuoden 1916 puolella tilanteen kiristyminen näkyi jopa elokuvien ohjelmalehdissä ja väliteksteissä, jotka muuttuivat kolmikielisiksi. Muutos käynnistyi Viipurissa, jossa poliisilaitos helmikuussa 1916 asetti esitysten ehdoksi, että jokaisesta elokuvasta tuli löytyä venäjänkielinen tekstitys. Ongelma oli, että ohjelmistohankinta perustui vuosisopimuksiin helsinkiläisyhtiöiden kanssa, joten vaihtoehtoja oli kaksi: joko biografit pidetään suljettuina tai rikotaan vuosisopimukset ja siirrytään hankkimaan ohjelmistot Pietarista, jolloin niissä olisi ollut valmiina venäjänkieliset tekstit.⁸⁰¹ Nähtävästi

799 Kaarle Krohnin muistopuhe Ida Aalbergille. *Tuntematon kirjoittaja*: Ida Aalbergin hautaus. Helsingin Sanomat 22.1.1915.

800 Leo Mechelinista tarkemmin esimerkiksi Helen 1997 [www].

801 Sama lehtijuttu ilmestyi useissa sanomalehdissä. Katso tuntematon kirjoittaja: Biografteatrarna i Viborg. Dagens Press 23.2.1916, Björneborgs tidning 25.2.1916, Hango Pressen 26.2.1916.

ratkaisuksi tuli se, että helsinkiläisyhtiöt siirtyivät kolmikielisiin teksteihin, sillä pian myös pääkaupungissa viranomaisvalvonta vaati venäjää tekstityksiin. Joissain muissa kaupungeissa jopa edellytettiin venäjää elokuvien ensimmäiseksi kieleksi.⁸⁰²

Vaatimusten täyttäminen oli todennäköisesti hankalampaa aatteellisella puolella kuin taloudellisella, sillä filmejä varten jouduttiin joka tapauksessa laatimaan suomen- ja ruotsinkieliset välitekstit ja käsiohjelmat. Biografinomistajat vaikuttavat alistuneen tiukkeneviin määräyksiin siinä missä muukin yhteiskunta, sillä merkkejä erityisestä kapinoinnista ei ole. Biografiin oli avattava ovensa ja liiketoimien jatkuttava, joten kolmas kieli ilmestyi kahden aikaisemman rinnalle.

Lopulta keväällä 1916 kaikki filmaustoiminta keskeytyi. Yksityiskohdat ovat epäselvät, koska virallista asiakirjoihin merkittyä tai sanomalehdissä julkaistua kuvauskieltoa ei koskaan tullut. Kuitenkin Sven Hirn on todennut, että kielto on todennäköisesti annettu, mutta epävirallisena tiedonantona asianomaisille. Hän myös toteaa, että se olisi koskenut kuvaamista ulkona,⁸⁰³ mikä aikakauden tekniikan huomioon ottaen on tarkoittanut kokonaiskieltoa.⁸⁰⁴

Näyttää siltä, että venäläisten viranomaisten asettama kielto koski nimenomaisesti kuvaamista, ei valmiiden filmien tuomista valkokankaalle. Nordiska Biograf Kompanietilla oli hallussaan keskeneräinen *Eräs elämän murhenäytelmä*, joka oli ollut työn alla jo pari vuotta. Kesän 1916 aikana yhtiö sai sen valmiiksi ja alkoi suunnitella ensi-iltaa tiukentuneista määräyksistä huolimatta. Ensi-iltapäiväksi valittiin elokuun 21. päiväksi 1916 ja sitä mainostettiin näyttävästi sanomalehdissä, joten yhtiö ei uskonut ennakkotarkastuksen aiheuttavan ongelmia. Helsingin poliisilaitos kuitenkin kielsi ja takavarikoi filmin kaksi päivää ennen ensi-iltaa. Kuvaaja Ekebomin muistelmien mukaan kieltoon johti se, että filmissä ammuttiin venäläinen upseeri.⁸⁰⁵ Hannu Salmi on huomauttanut, että juoniselostuksen mukaan upseeria ei määritellä venäläiseksi eikä häntä ammuttu, vaikka hän aiheuttaakin kolmiodraaman. Upseeri jää lopulta ainoana kolmesta henkiin ja tulee vapautetuksi murhasyytteistä.⁸⁰⁶ Ekebomin 1950-luvun lopun muistikuvien epätarkkuus on luonnollista, sillä elokuvan valmistumisesta oli kulunut yli 40 vuotta. Hannu Salmi on pohtinut sensuroinnin syytä sekä muistelmien ja juoniselosteen ristiriitaisuutta ja hänen mukaansa esityskiellon syistä on tehtävissä monenlaisia tulkintoja. Ehkä aisankannattaja naamioitui jossain kohtauksessa upseeriksi, ehkä kolmiodraaman kiemuroissa ammuttiin sivuosassa

802 Hirn 1991, 200–202. Keväällä 1916 ilmestynyt Bio-lehti oli elokuvaohjelmien osalta kolmikielinen.

803 Hirn 1991, 271.

804 Sisäkuvaus varten oli olemassa ainoastaan Erik Estlanderin lasistudio, joka sekin kärsi teknisistä ongelmista ja sähkön puutteesta, ja jäi pois käytöstä keväällä 1916. Siitä tarkemmin seuraavassa luvussa. Katso myös Uusitalo 1972a, 58. Koko ensimmäisen maailmansodan ajan Helsinkiä vaivasi pula energiasta. Aiheesta tarkemmin Nyström 2008, 38–39.

805 Helena: *Frans Oskar Ekebon täyttää 70 vuotta*. Kinolehti 7/1959, 16–17. Katso myös Salmi 2002, 313.

806 Salmi 2002, 315.

ollut upseeri, jota ei lainkaan mainita juoniselosteessa, tai ehkä pelkkä upseerin epäileminen murhasta riitti sensoreille, vaikkei tämän kansallisuutta erikseen määritetty.⁸⁰⁷ Oli lopullinen syy mikä tahansa, elokuvan esitys kiellettiin kahta päivää ennen ensi-iltaa ja filmimateriaali takavarikoitiin. Poliittinen tilanne oli kiristynyt siihen pisteeseen, että ensimmäisen ja ainoan kerran kotimaisen näytelmäelokuvan esittäminen kiellettiin kokonaan ja lopullisesti. Syksyllä 1914 alkanut tuotannon vähittäinen näivettyminen oli tullut päätökseensä.

5.2. Harvinaista yhteystyötä ja kärhämöintiä käräjillä

Sodan ensimmäisinä vuosina venäläisvallan tiukkeneva ote kohdistui ensisijaisesti ei-fiktiiviseen elokuvaan ja tekstityksiin, vasta vuonna 1916 koko kuvaustoiminta keskeytyi. Sitä ennen näytelmäelokuvapuolella biografilii kemiehet suhtautuivat toiveikkaasti tulevaisuuteen. Jopa täysin uudenlaisia avauksia tehtiin: keväällä 1915 alkoi ilmestyä ensimmäinen suomalainen elokuvaletti⁸⁰⁸ ja sen sivuilla suunniteltiin filmiyhtiön perustamista eri toimijoiden yhteishankkeena. Kyse oli poikkeuksellisesta toimintamallista, sillä biografialan toimijoiden väliset yhteistyöhankkeet vaikuttavat olleen harvinaisia.

Biograafilehden (1915) ja sen seuraajan Bion (1916) perustaminen liittyi verotuskäytäntöjen muuttumiseen vuoden 1915 alussa. Jokaisesta pääsylipusta oli maksettava erillinen vero, joten biografit tasapainottivat tilannetta tuottamalla käsiohjelman sijaan elokuva-aikakauslehden, jossa oli mukana kaikkien julkaisijateattereiden ohjelmat.⁸⁰⁹ Yhteistyössä olivat Gösta Lindebäck, Ernst Ovesén ja Erik Estlander, sekä kevään 1915 ajan pieni Imatra-teatteri, jonka omisti suurtoimijoiden ulkopuolelle jäänyt taiteilija ja kuvaamataidon opettaja Frans Hahl (1874–1853).⁸¹⁰ Kummankin lehden päätoimittajana oli Arvid Lindfors (1884–1972), liikemies ja talouslehti Mercatorin toimitussihteeri, joka oli nuorempana esiintynyt opereteissa. Juttujen yhteydessä ei mainittu kirjoittajia, mutta Sven Hirnin mukaan Gösta Lindebäck ja Erik Estlander kuuluivat toimitusten ”avainhenkilöihin”.⁸¹¹

807 Salmi 2002, 313–319.

808 Ensimmäisenä elokuvalehtenä voidaan pitää myös Bio-nimistä julkaisua, joka ilmestyi kahden numeron verran vuonna 1910. Se ei kuitenkaan päässyt näytenumeroita pidemmälle.

809 Biograafilehteä julkaistiin sekä suomen- että ruotsinkielisinä, melkein identtisinä versioina. Bio oli kaksikielinen, mutta sen elokuvaohjelmisto julkaistiin myös venäjäksi. Biograafilehden julkaisijateatterit olivat Maxim, Esplanad, Olympia ja Imatra. Bioa julkaisivat Esplanad, Olympia, Maxim ja Edison. Lehdistä katso myös Hirn 1991, 174, 176, 178, 182, katso myös 252

810 Frans Hahl oli Kansallisteatteria ja Tampereen teatteria johtaneen Jalmari Hahlin veli.

811 Hirn 1991, 174, 176, 182.

Hirnin mukaan myöhempää lehteä olisi jaettu myös David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin Scalassa ja Eldoradossa,⁸¹² mutta niiden käsiohjelmia tai nimiä ei lehdestä löydy. Muutenkaan Nordiska Biograf Kompanietin omistajien ja lehdessä ohjelmiaan julkaisseiden toimijoiden välillä ei ollut tiivistä yhteyttä. Sen sijaan lehdet olivat jälleen yksi uusi muoto Lindebäckin, Ovesénin ja Estlanderin yhteistoiminnassa, joka oli mittakaavaltaan hyvin ainutlaatuista suomalaisessa biografiiliiketoiminnassa.

Kolmikon yhteistoiminta tuli näkyväksi monin eri tavoin. Esimerkiksi Estlanderin, joka oli kolmikosta ainoa filmien valmistaja, tuotantoa esitettiin Ovesénin ja Lindebäckin teattereissa, ja vuosina 1915–1916 Ovesénin ja Estlanderin julkaisivat yhteisiä mainoksia.⁸¹³ Lehdet olivat uusi rakenne, jonka kolmikko toi biografiiliiketoimintaan. Kaikki kolme olivat Pohjoisesplanadin toimijoita, joten ne profiloituivat vahvasti kaupungin kärkiteattereihin. Jos julkaiseminen olisi jatkunut ensimmäisiä kuukausia pidemmälle, olisi lehdistä varmastikin tullut merkittävä kilpailutekijä esimerkiksi suhteessa Nordiskaan, sekä laitakaupungilta ponnistaviin Pohjanheimoon ja Sorjaseen. Tämä ei kuitenkaan toteutunut – todennäköisesti viikoittaisen lehden toimittaminen oli liian raskasta ottaen huomioon, että se liittyi vain muutaman biografin toimintaan. Tähän viittaa myös se, että jälkimmäisenä vuonna Bio oli myynnissä myös tavallisissa lehtienmyyntipisteissä, eli julkaisijat pyrkivät laajentamaan lukijakuntaa ainakin pääkaupungissa myös muiden biografiien yleisöihin. Tämä puolestaan olisi toiminut erityisenä valttina julkaisijateattereille, joiden ohjelmistot olivat siinä esillä.

Biograafilehden sivuilla käyty keskustelu paljastaa, että suunnitelmissa oli vieläkin tiiviimpi yhteistyö, filmituotantoyhtiön perustaminen. Tähän asti kaikki suomalaiset elokuva-alan yhtiöt olivat rakentaneet toimintaansa ensisijaisesti esittämiseksi, levittämiseksi ja maahantuonnille, mutta nyt suunniteltiin yhtiötä, joka keskittyisi kuvaamiseen. Keskustelua johtivat toimituskuntaan kuuluneet nimimerkit Escamillo ja Augson, ja heidän artikkeleissaan haastateltiin Gösta Lindebäckkiä ja Konrad Tallrothia, sekä viitattiin yleisemmin muihin Helsingin biografiiliiketoiminnassa vaikuttaneisiin ihmisiin.⁸¹⁴

812 Hirn 1991, 182.

813 Esplanadin ja Olympian yhteismainonnasta, katso Helsingin Sanomine elokuvamainokset 1915–1916. Filmografia Fennicaan on merkitty yksi elokuva Maximille maaliskuulle 1915. Sitä ei tarkastettu, todennäköisesti siksi, että se kuvasi keisari Nikolai II:n vierailua Suomessa, ja oli ilmeisesti viranomaisvalvonnan yläpuolella. Näin ollen valmistajaa ei tiedetä, mutta se sai ensiesityksensä Lindebäckin Maximissa ja Estlanderin Esplanadissa, viikkoa myöhemmin se oli Ovesénin Olympiassa. Sedergrenin ja Kippolan mukaan olisi kyse kahdesta eri filmistä. Finlandian muiden tuotantojen esityskäytänteiden perusteella kyse on todennäköisesti ollut yhdestä elokuvasta, joka on todennäköisemmin ollut Finlandia Filmin tuotantoa kuin Lindebäckin Maximin valmistama. Esplanadin mainoksessa nimeke: *Hänen majesteettinsa Keisarin vierailu Helsingissä*; Maximin mainoksessa sama loppukaneetilla *keskiviikkona maaliskuun 10 p:nä*. Helsingin Sanomat 12.3.1915; katso myös Olympian mainos Helsingin Sanomat ja Hufvudstadsbladet 19.3.1915, vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 134; Sedergren ja Kippola 2009, 102.

814 Keskustelua on esitellyt ja analysoinut myös Hannu Salmi. Salmi 2002, 284–292.

Hankkeen lähtökohdat olivat taloudelliset. Keskustelun avanneessa artikkelissa Escamillo korosti, että ohjelmistohankinnat ohjasivat valtavat rahavirrat ulkomaisille yhtiöille, joten omalla tuotannolla olisi kansantaloudellisia vaikutuksia. Samasta oli kirjoitettu jo vuonna 1909, eli aihe ei ollut uusi.⁸¹⁵ Escamillon mukaan osa suomalaisesta tuotannosta oli laadultaan ulkomaisten veroisia, joten taitoja ei puuttunut. Hän korosti myös, että useilla suomalaisilla näyttelijöillä oli jo kokemusta näyttelemisestä, sillä nämä olivat osallistuneet elokuvantekoon Suomessa, Ruotsissa ja Tanskassa. Kansalliset piirteet kulkivat mukana tukemassa taloudellisia tavoitteita, sillä Escamillon mukaan aiheet saataisiin luonnosta, joka tarjoaisi upeat puitteet kuvaamiselle: Ulkomaille vietyinä ne kääntäisivät ”matkailijatulvan” kohti Suomea. Hankkeen edut ulottuisivat näin ollen myös tuotantoyhtiötä laajemmalle. Suurin hidaste oli pääomien puute, sillä kukaan ei ollut vielä halunnut sijoittamaan lähteä. Apuun haluttiin elokuva-alan liikemiehiä, joiden varat ja asiantuntemus kotimaisista ja kansainvälisistä käytännöistä olisivat tarpeen,⁸¹⁶ joten yhteydet alan transnationaaleihin verkostoihin olivat toiminnan edellytyksenä.

Escamillo visioi uudenlaista yhtiömallia, joka ei olisi ainoastaan biografeja omistanut filmitehdas, vaan oikea suomalainen filmiyhtiö, joka olisi kaikilla tavoin ulkomaisten toimijoiden veroinen ja joka keskittyisi ”*joutuisaan filmien joukkotuotantoon*”.⁸¹⁷ Hannu Salmi on pohtinut, miksi keskustelussa todettiin, ettei Suomessa ollut filmiyhtiöitä, vaikka elokuvatuotantoa olikin ja miksi Lyyra ohitettiin tyystin.⁸¹⁸ Vastaus kysymykseen on aikakauden termeissä: määritelmällinen ero Escamillon käyttämien ”filmitehtaan” ja ”filmiyhtiön” tai yleisemmin käytössä olleen erottelun ”biografiyhtiö” - ”filmiyhtiö” välillä selittää ristiriidan. Artikkelien tarkoittamia filmiyhtiöitä ei ollut, mutta biografiyhtiöitä oli useita. Keskeinen ero esimerkiksi Lyyraan oli liiketoiminnan perustassa. Escamillo visioi liiketoimintamallia, joka pohjaisi elokuvien valmistamiselle, ei esittämiselle. Toisaalta Lyyra ei kuulunut Biograafilehden julkaisijatahoihin, joten lausunnossa saattoi olla mukana myös kilpailevan leirin toiminnan vähättelyä.

Nimimerkki Escamillon henkilöllisyys ei ole tiedossa, mutta hän oli lähellä lehden taustavoimia, Estlanderia, Lindebäckkiä ja Ovesénia, mahdollisesti jopa yksi heistä. Escamillon kampanjoitua filmiyhtiöhanketta useamman jutun verran,⁸¹⁹ kertoi Estlan-

815 Nimimerkki Escamillo: *Kotimainen filmivalmistuksemme*. Biograafilehti 1/1915, 3; vertaa tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat kansanvalistuksen palvelukseen*. Helsingin Sanomat 18.5.1909.

816 Nimimerkki Escamillo: *Kotimainen filmivalmistuksemme*. Biograafilehti 1/1915, 3.

817 Tällä määritteellä Escamillo kuvaa tanskalaista elokuvatuotantoa, joka oli suomalaistenkin suuressa suosiossa 1910-luvulla. Nimimerkki Escamillo: *Filmi*. Biograafilehti 0/1915, 3.

818 Katso Salmi 2002, 285–286.

819 Nimimerkki Escamillon artikkelit: *Filmi*. Biograafilehti 0/1915 (näytenumero), 3; *Kotimainen filmivalmistuksemme*. Biograafilehti 1/1915, 3; *Onko muodostettava kotimainen filmiyhtiö?* Biograafilehti 2/1915, 3.

der keräävänsä liikekumppaneita uuteen yhtiöön, joka keskittyisi ainoastaan elokuvien valmistamiseen. Estlander kertoi suunnitelmistaan, tarvittavista varoista ja elokuva-atelierin rakennushankkeesta. Pääomaa tarvittaisiin noin 100 000 markkaa, josta pieni osa, noin 5 000–6 000 markkaa riittäisi atelierin rakentamiseen. Lisäksi tarvittaisiin tontti rakennukselle, valaisimet ja muu laitteisto sekä henkilökunta. Yhden filmin kustannuksiksi tulisi 5 000–10 000 markkaa, joka saataisiin katettua 18–20 esityskopion myynnillä, puolet niistä Ruotsiin ja Venäjälle. Vaihtoehtoisesti valmiin filmin voisi myydä suoraan levitettäväksi jollekin ulkomaiselle suuryhtiölle, kuten ranskalaiselle Pathé Frèresille tai tanskalaiselle Nordisk Films Kompagnille. Tuotannon tulisi pohjautua nimenomaisesti näytelmäelokuville, sillä luontofilmeille ei ollut menekkiä ulkomailla.⁸²⁰

Estlander mainitsi keskustelleensa aiheesta ”muutamien asiaan innostuneiden” kanssa, mutta ei paljastanut, keitä nämä olivat olleet. Hannu Salmi on pohtinut Estlanderin keskustelukumppaneiden henkilöllisyyttä ja tullut tulokseen, että tuskin kyse oli Nordiska Biograf Kompanietin tai Lyyran omistajista, koska näillä itsellään oli oma biografiverkostonsa, kun taas uusi yhtiö keskittyisi vain tuotantoon.⁸²¹ Kun ottaa huomioon, kuinka keskeinen asema levitysverkostolla oli filmituotannon kannattavuudessa, voisi kuitenkin ajatella päinvastoin: Nordiska Biograf Kompaniet tai Lyyra olisivat olleet sopivia yhteistyökumppaneita juuri ketjujensa takia. Kun taas katsotaan biografiliikeitöiminnan kenttää kokonaisuudessaan, Salmen pohdinta osuu mitä ilmeisimmin oikeaan. Todennäköisempää on, että Estlander kääntyi tuttujen yhteistyökumppaneiden Ernst Ovesénin ja Gösta Lindebäckin puoleen. Taustalla ovat samat syyt, jotka Salmi esittää esteiksi keskusteluille Fernanderin, Hallsethin tai Pohjanheimon kanssa.

Suomalaisen biografiliikeitöiminnan mallit, Engströmin *Sylvi*-hankkeen ongelmat ja Finlandia Filmin hankalat alkuvaiheet korostavat esitysjärjestelmän merkitystä elokuvanvalmistuksessa. Keskeinen piirre oli koko ajan ollut se, että valmistamiskustannukset katettiin oman biografin esitystuloilla, joiden päälle tulivat vuokratulot. Estlanderin laskelmat esityskopioiden myynnistä kuulostavat todella hurjilta alan todellisuutta vasten, sillä vaikka vain puolet niistä olisi myyty ulkomaille, se olisi tarkoittanut yhdeksän tai kymmenen kopion päätymistä suomalaiseseen levitykseen aikana, jolloin levitysyhtiöitä voidaan nimetä suurin piirtein yhtä monta.⁸²² Olisi ollut äärimmäisen epätodennäköistä, että toiminnasta olisi saatu kannattavaa ainakaan sillä, että edes valtaosa olisi tarjonnut samaa näytelmäelokuvaa asiakasteattereilleen. Sen sijaan menestymisen edellytyksenä olisivat mitä ilmeisimmin olleet lipputulot, jotka olisivat vuokra- tai myyntituottoja helpommin kattaneet tuotantokustannukset. Luotettavin toimintamalli olisi lopulta perustunut esittämistuloihin kotimaassa ja myyntituloihin ulkomailta.

820 Nimimerkki Augson: *Kysymys kotimaisesta filmiyhtiöstä*. Biograafilehti 3/1915, 3-4.

821 Salmi 2002, 286.

822 Levittäjiä olivat: Finlandia Film, Nordiska Biograf Kompaniet, Olympia, Maxim, Lyyra, Adamsin filmitoimisto, August Sorjanen sekä mahdollisesti Engströmin ja Grunérin agentuurit ja Falinin veljekset.

Estlander oli vakuuttunut siitä, että laadukkaalla tuotannolla talous saataisiin tasapainoon, mutta hänen ja Escamillon pohdinnoissa todettiin, että tekninen puoli saattaisi tuottaa ongelmia. Erik Estlander luotti kotimaisiin kuvaajiin, mutta Escamillo kirjoitti epäileväisenä:

*Välttämättömänä ehtona filmien onnistumiselle olisi, että yhtiön palveluksessa olisi täysin kykenevä ja luotettava filmivalokuvaaja, jonka huoleksi voisi uskoa omalla vastuulla valita ja filmeihin valokuvata huomattavia paikkoja maassamme. Mitä filmidraamojen näyttämölle asetukseen tulee, lienee maassamme jo käytettävissä henkilöitä, joilla on alalla tarvittavat ammattitiedot.*⁸²³

Myös Konrad Tallroth korosti samoihin aikoihin Biograafilehdessä: ”[E]nsimmäisenä ehtona filmin menestymiselle on, että on saatavissa hyvä valokuvaaja, sillä hänestä riippuu miltei kaikki. Hän on jotensakin yhtä tärkeä henkilö kuin ohjaaja.”⁸²⁴ Biograafilehden toimitus oli yhtä mieltä haastateltaviensa kanssa siitä, että pätevät talousjohtajat ja kyvykkäät näyttelijät löytyisivät omasta maasta, mutta kuvaajan löytäminen oli vaikeampaa.⁸²⁵

Kuvaajakysymykseen palaaminen kerta toisensa jälkeen vuoden 1915 keskustelussa kertoo, ettei suomalaisten tai edes suomalaisissa yhtiöissä vaikuttavien ulkomaalaisten kuvaajien taitoon uskallettu luottaa. Toisaalta erityisesti Frans Engström oli kuvannut runsaasti ja myös esimerkiksi Oscar Lindelöf oli kokenut kuvaaja. Voi olla, että ongelma kiteytyi siihen, että Suomessa toimineet kuvaajat olivat meritoituneet ei-fiktiivisten filmien valmistajina, kun taas yhtiöhanke tarvitsi rautaista osaamista näytelmäelokuvan tekemisessä. Toisaalta ulkomaiseen oppiin oli aina luotettu: monet varhaiset valokuvaajat olivat ruotsalaisia tai olivat ainakin hakenneet teknisen oppinsa ulkomailta,⁸²⁶ ja Nordiska Biograf Kompaniet oli palkannut tanskalaisen Age Mortensenin kuvaajakseen vuonna 1909. Samaan aiheeseen palaaminen kerta toisensa jälkeen todistaa, että puuhamiehet ja haastatellut asiantuntijat kaipasivat osaamista, jota heidän mielestään ei ollut Suomessa.

Toinen keskeinen ongelma oli filmistudio, jollainen toistaiseksi puuttui maasta. Valtaosa kuvauksista tehtiin ulkona, sillä sopivia sisätiloja ei ollut. Nor-

823 Nimimerkki Escamillo: *Onko muodostettava kotimainen filmiyhtiö?* Biograafilehti 2/1915, 3. Estlanderin mielipiteistä: Nimimerkki Augson: *Kysymys kotimaisesta filmiyhtiöstä.* Biograafilehti 3/1915, 3-4.

824 Nimimerkki Augson: *Mitä meidän näyttelijämme sanovat.* Biograafilehti 3/1915, 4.

825 Tallroth mainitsi itsensä lisäksi näyttelijöistä rouva Larssonin, rouva Erastoffin, herra Georg Grönroosin, rouva Thyra Beymanin, sekä ruotsalaiset rouva Håkansson-Tauben ja neiti Signe Kolthoffin. Nimimerkki Augson: *Mitä meidän näyttelijämme sanovat.* Biograafilehti 3/1915, 4; Toimituksen kommentteista, katso tuntematon kirjoittaja: *Toimituksen lisäys kotimaisen filmiyhtiön perustamiskysymyksessä.* Biograafilehti 4/1915, 4.

826 Kyse ei ollut yksinomaan elokuva-alalle tai valokuvaamoille ominaisesta piirteestä, vaan ylipäättään oli tyypillistä, että etenkin insinöörikoulutus käytiin hankkimassa ulkomailta. Vertaa Fellman 2000, 206–210. Erik Estlander kuului ulkomailta koulutettujen suomalaisinsinöörien joukkoon.

diska Biograf Kompanietin ja Konrad Tallrothin *Eräs elämän murhenäytelmä* -filmin kuvannut Frans Ekebon muisteli vuoden 1914 tienoilla tehtyjä kuvauksia:

Castreninkadulla sijaitsevan valokuvaamon studiossa. Mitään muita valoja kuin päivänvalo ei ollut, ja kun tilatkin olivat ahtaat, oli kerran yksi studion lasiseinä kokonaan poistettava ja kameraa pyöriteltävä kadulta.⁸²⁷

Nordiska Biograf Kompaniet oli mainostanut vuonna 1909 ateljee avaamista, mutta kuvaamisen todellisuus oli kaukana siitä. Ekebon jatkoi muistelemista:

Työn tahti oli myös tiukka, ja kun rahojakaan ei ollut liiemmälti, ei niitä joutavaan haaskattu. Negatiivifilmi maksoi silloin 17 penniä ja positiivifilmi 15 penniä metriltä. Sellaiseen kuin työkopion tekemiseen – mikä nykyisin on aivan normaalikäytäntö – ei ollut varaa. Kun kuvaus oli valmis, kehitettiin filmi; negatiivista katsottiin virheet ja sen perusteella suoritettiin leikkaus. Vasta tämän jälkeen tehtiin kopio. – Ja työtä riitti, kun samanaikaisesti oli oltava kamerapoikana, kuvaajana ja laboranttina.⁸²⁸

Vaikka Ekebon toimi Suomen mittakaavassa suuressa elokuvayhtiössä, oli työskentelyssä vahvaa käsityön tuntua, sillä hän sai suoriutua kuvaamisesta ja jälkitöistä yksin. Ero ulkomaisiin suuryhtiöihin ja niiden toimintamalleihin oli suuri ja pysyi sellaisena vielä pitkään. Teknisen puolen ongelmat nivoutuivat yhteen: vaikka Suomessa oli filmilaboratorioita, ne olivat ensisijaisesti välitekstien ja lyhyiden ei-fiktiivisten pätkien valmistamiseen keskittyneitä, vaikka niillä mitä ilmeisimmin oli valmiuksia isompien filmimäärien käsittelyyn. Henkilökunnan taidot saattoivat olla heikompia, ainakin jos verrattiin naapurimaiden yhtiöihin, joissa toiminta oli huomattavasti tukevammalla pohjalla. Filmiyhtiön perustaminen vaatisi näin ollen ensisijaisesti panostuksia infrastruktuuriin ja tekniseen osaamiseen.

Tutkimuskirjallisuudessa on korostettu, ettei Biograafilehdessä visioitu filmiyhtiöhanke toteutunut, koska uutta yhtiötä ei perustettu, vaan Finlandia Film otti hankkeen toteutettavaksi.⁸²⁹ Tulkintaan on suhtauduttava varauksella, sillä toteutumisen ehdoksi on asetettu yksi sen osa. Kun katsotaan kokonaisuutta, kuva on erilainen, sillä suunnitelma toteutui melkein täysin. Uuden yhtiön perustamatta jääminen ei ollut ongelma, sillä Estlanderilla oli jo yhtiö, jonka suojassa toimittiin. Osakkuuksista tai muista yhteistyön yksityiskohdista ei ole säilynyt tietoa, mutta voi olla, että joku Estlanderin keskustelukumppaneista lähti rahoittamaan hanketta. Toisaalta, Finlandia Film oli ollut toiminnassa useiden vuosien ajan, joten sillä oli mitä ilmeisimmin mahdollisuus osallistua rahoitukseen.

827 Helena: *Frans Oskar Ekebon täyttää 70 vuotta*. Kinolehti 7/1959, 16–17.

828 Helena: *Frans Oskar Ekebon täyttää 70 vuotta*. Kinolehti 7/1959, 16–17.

829 Katso esimerkiksi Hirn 1991, 178; Salmi 2002, 292.

Erik Estlanderilla kertoi maaliskuussa 1915, että hän oli katsellut sopivia tontteja studiota varten, ja jo saman vuoden syksyllä Estlanderin kuuluisa lasiseinäinen atelieri olikin pystyssä Helsingin ulkopuolella Kulosaaressa.⁸³⁰ Ulkomailta ei hankittu uutta kuvaajaa, mutta Estlander lähetti Finlandian kuvaajan Karl Johanssonin Moskovaan Pathén filmilaboratorioihin oppiin.⁸³¹ Kuvaukset käynnistyivät kesällä 1915, ja ensimmäinen näytelmäelokuva, *Katoavia timantteja eli Herrasmies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank* oli valmiina seuraavan vuoden maaliskuussa, ja *Tuhlaajapoika* kahta kuukautta myöhemmin.⁸³² Näin ollen hieman yli vuodessa Biograafilehden pohdinnoista saatiin tuloksia biografeihin. Tarinat eivät muistuttaneet Frans Engströmin tai Kaarle Halmeen kansallisia kertomuksia, vaan kyse oli kansainvälisemmistä aiheista, joten taustalla oli mitä ilmeisimmin suunnitelma levittämisestä ulkomaille. Bio kirjoitti *Katoavia timantteja* -elokuvasta, että ohjaus ja näyttämölleasettelu jättivät yhä toivomisen varaa, mutta että teknisellä puolella oli otettu suuria edistysaskeleita, kiitos kuvaaja Karl Johanssonin.⁸³³ Näin ollen aikaisemmat tulkinnat taidoista ja niiden puutteista olivat lopputuloksessa päälaellaan: kuvaaja onnistui työssään, mutta näyttelijät ja ohjaaja eivät olleet tehtäviensä tasalla.

Kuten Hannu Salmi on huomauttanut, *Katoavia timantteja* päätyi kotimaan levitykseen todennäköisesti vain yhdellä kopiolla.⁸³⁴ Samoin on oletettava *Tuhlaajapojasta*, eikä tietoja ulkomaille myynneistä ole. Uudenlainen talousmalli ei toteutunut, vaan tuotantokustannuksia katettiin perinteisin keinoin. Filmeistä ensimmäinen sai kaksoisensi-illan Erik Estlanderin Esplanadissa ja Ernst Ovesénin Olympiassa. Tässä ei ollut mitään poikkeuksellista, sillä teattereissa näytettiin usein samaa ohjelmaa,⁸³⁵ ja biografit olivat niin lähellä toisiaan, että oli mahdollista juoksuttaa keloja konehuoneesta toiseen. Suurisuuntainen yhteistyösuunnitelma toteutui, mutta tyypistettynä ja perinteisin keinoin. Rahoitusmallia ei saatu muutettua. Suoraan laajaan ulkomaan levitykseen lähteminen olisi vaatinut huomattavasti suurempia panostuksia, sillä se olisi merkinnyt ulkomaisten tuotantoyhtiöiden haastamista niiden kotikentällä – esimerkiksi Tanskassa ja Ruotsissa rakenteet, tuotantojärjestelmät ja levityskanavat olivat niin monin kerroin kehittyneemmät, ettei suomalainen pikkutuotanto pystynyt niiden kanssa kilpailemaan. Yksittäisten elokuvien saaminen ulkomaille ilman olemassa olevia rakenteita olisi ollut äärimmäisen haastavaa, joten ei ole ihme, etteivät levityssuunnitelmat toteutuneet.

830 Nimimerkki Augson: *Kysymys kotimaisesta filmiyhtiöstä*. Biograafilehti 3/1915, 3-4.

831 Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

832 Elokuvien valmistuksesta tarkemmin Salmi 292–399.

833 Tuntematon kirjoittaja: *Finsk filmindustri*. Bio 9/1916, 10.

834 Salmi 2002, 294.

835 Esplanadin ja Olympian mainos, Helsingin Sanomat 5.3.1916; vertaa esimerkiksi Esplanadin ja Olympian mainokset, Helsingin Sanomat 12.3.1916, 16.4.1916.

Todennäköisesti Estlanderin tuottamien elokuvien rinnakkaisesitykset Ovesénin teatterissa ja yhteistyö Lindebäckin kanssa elokuvalehtien julkaisemisessa eivät jääneet ainoiksi kolmikon yhteistyön muodoiksi, vaan heidän välisensä kytkennät olivat moninaisempia ja tiiviimpiä. Yhtiöiden rajat ylittävät liiketoimet olivat poikkeuksellisia suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa, mutta oletettavasti se oli kolmikolle toimiva ja tuottava toimintamalli. Yhteistyön laajuus ja sen taustalla mahdollisesti olleet rakenteelliset yhteydet, esimerkiksi osakkuudet toisten yhtiöissä (Olympia ja Finlandia Film olivat osakeyhtiöitä), jäivät toistaiseksi tuntemattomiksi.

Ovesénin ja Estlanderin yhteistyöstä tai laajemmin kolmikosta Estlander, Ovesén ja Lindebäck ei voi tehdä yleistä suomalaisten biografiliiiketoiminnan vahvoista yhteistyökuvioista, sillä muihin verrattuna kolmikon liiketoimien yhteydet näyttävät olleen harvinaisia. On toki mahdollista, että muidenkin biografiliiikemies-ten välillä oli vastaavia kytköksiä, mutta niistä ei ole löytynyt lähteitä. Yhtä laajaa yhteistyötä tuskin kuitenkaan on ollut, sillä kolmikon yhteydet ovat tallentuneet moniin erilaisiin, toisiaan tukeviin lähteisiin.⁸³⁶ Senkin jälkeen, kun Ovesén vetäytyi elokuva-alalta vuosien 1916–1917 tienoilla, Lindebäckin ja Estlanderin yhteistyö jatkui ja sai entistä tiiviimpiä muotoja, joihin palataan myöhemmin.

Suomalaisen elokuva-alan liikemiehet kävivät keskenään ohjelmistokauppaa ja vuokrasivat filmejä, mutta kyse oli yhteistoiminnasta liiketoimissa, ei varsinaisesta yhteistyöstä tai yhteisistä liiketoimista. Sen sijaan kahnauksista ja ongelmista miesten välillä on runsaasti tietoa. Esimerkiksi vuoden 1913 aikana Gösta Lindebäck haastoi Frans Engströmin peräti neljä kertaa oikeuteen filmikauppaan liittyen, ja yhtä riitaa selviteltiin Turun hovioikeudessa saakka.⁸³⁷ Ylipäätään biografiliiikemiehet olivat usein raastuvanoikeudessa vastaamassa maksamattomista laskuista ja langenneista vekseleistä. Maksupäselvyyksiä oli erityisesti Erik Estlanderilla ja Gösta Lindebäckillä, mutta myös Nordiska Biograf Kompaniet, Olympia ja Frans Engström päätyivät oikeuteen.⁸³⁸ Vaaditut rahasummat olivat suhteellisen pieniä, sillä ne koskivat usein vain yhtä elokuvaa, yhden ihmisen palkkavaatimuksia tai muuta vastaavaa summaa, joten yksikin elokuva saattoi olla niin merkityksellinen, että sen takia kannatti käräjöidä.

Frans Engströmin ja Erik Estlanderin korkeat haasteluvut selittyvät osittain elokuvien maahantuonnin hankaluuksilla. Filmiagentuurit eivät voineet toimittaa lupaamiaaan ja laskuttamiaan elokuvia, koska filmit eivät saapuneet maahan ainakaan ajallaan. Riitoja aiheuttivat myös yksinoikeuskysymykset. Esimerkiksi yhdellä kertaa Engströmin ja Lindebäckin välejä hiersi se, että Engströmin Maximiin yksinoikeudella

⁸³⁶ Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–289.

⁸³⁷ Jutut 1609, 2296, 3023 ja 3024. Aca:22, Riita-asioiden diaari 1912–1913. HelRO:n arkisto, KA; tuntematon kirjoittaja: *Filmisota filmistä "Ingeborg Holm"*. Biografilehti 10/1915, 4.

⁸³⁸ Liitetäulukkaan 5.1. on koottu vuosilta 1913–1915 tiedot yli 50 haasteesta, joissa vastaajana on ollut elokuva-alan yhtiö tai liikemies.

lupaamasta elokuvasta oli joku toinen tuonut maahan toisen kopion, josta Lindebäck vaati Engströmiltä korvausta.⁸³⁹ Riitoja aiheuttivat myös tilanteet, joissa filmit eivät olleet riittävän laadukkaita. Suomalaiset toimijat eivät voineet olla varmoja siitä, että ulkomaiset kumppanit toimivat sopimusehtojen mukaan, omaa etuaan maksimoimatta.⁸⁴⁰ Niissä tilanteissa, joissa biografiyhtiö oli ulkoistanut konkreettisen maahantuonnin agentuurille, joutui agentti vastaamaan ongelmista, vaikka olisikin ollut niihin syytön. Kyse oli suomalaisen maahantuojan ja ulkomaisen myyjän ongelmista, jotka heijastuivat suomalaisten toimijoiden välisiin suhteisiin. Agentuurit joutuivat luottamaan siihen, että ulkomaiset yhtiöt toimittivat elokuvat lupaustensa mukaisesti, ja tekivät omat sopimuksensa muiden suomalaisyhtiöiden kanssa siihen perustuen. Kun ulkomainen toimija jätti osansa hoitamatta, kaatuivat ongelmat agenttuurin niskaan, eikä sillä ollut kovin kummoisia mahdollisuuksia perätä oikeuksiaan ulkomaiselta yhtiöltä.⁸⁴¹ Toisaalta kyse saattoi olla myös retoriikasta: jos suomalainen agenttuuri oli itse liiketoimensa sotkenut ja tuli haastetuksi käräjille, houkutus oli suuri vyöryttää syy ulkomaisten toimijoiden niskaan.

Haasteiden määrä paljastaa, etteivät maksuhäiriöt olleet tavattomia biografi liiketoiminnassa, kuten eivät muussakaan liiketoiminnassa, mutta luvut eivät kerro, kuinka liikemiehet haasteisiin suhtautuivat. Esimerkiksi ei ole tietoa siitä, loppuiko Engströmin ja Lindebäckin yhteistyö vuoden 1913 neljään haasteeseen, vai oliko asioiden selvittely raastuvassa niin normaalia, että herrat saattoivat sen jälkeen jatkaa yhteisiä liiketoimia. Todennäköisesti välejä ei voinut ainakaan kokonaan katkaista, sillä toimijoiden määrä oli niin pieni, että kumpikin puoli, biografi ja agentit tarvitsivat toisiaan. Samoin haasteiden määrä oli marginaalinen liiketoiminnan volyymeihin verrattuna. Sesongin aikana levitysyhtiöt toivat kerran viikossa ensi-iltaan uuden ohjelmiston, ja enitenkin haasteita keränneet olivat korkeintaan puolen tusinaa kertaa vuodessa oikeudessa. Pääosin liikesuhteet toimivat näin ollen ongelmitta. Koko järjestelmän pystyssä pysymisen edellytyksenä oli hyvin pitkälle viety vakaumus ja ennalta-arvattavuus. Elokuvan arvoketjun tuli toimia ilman sen suurempia ryppyjä, jotta suomalaisilla biografeilla oli mitä yleisölle esittää.

839 Mainittu äärimmäisen sekava ja vaiheikas riita koski Quo Vadis -nimistä elokuvaa. Katso tarkemmin Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Frans Engström, 6.8.1913, 17 § ja 3.9.1913, 23 §. Calli:111–112, Kolmannen osaston riita-asiain tuomiokirjat elo-syyskuu 1919. HelRO:n arkisto, KA. Katso myös tuntematon kirjoittaja: *Filmisota filmistä "Ingeborg Holm"*. Biograafilehti 10/1915, 4; Hirn 1991, 114. Elokuvasta, jota ei koskaan saatukaan Suomeen katso esimerkiksi oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Frans Engström, 26.6.1913, 8 § ja 18.8.1913, 18 §. CalV:76 ja CalV:78, Neljännen osaston tuomiokirjat, kesäkuu ja elokuu 1913. HelRO:n arkisto, KA.

840 Vertaa Ojala 2007, 116–117.

841 Vertaa Ojala 1999, 242.

5.3. Muutamiin käsiin keskittynyt biografiala

Tuotantolukujen putoamisen ja kuvauskiellon ohella sota-aika vaikutti biografiliiketoimintaan monilla muilla tavoilla, mutta missään vaiheessa ala ei pysähtynyt kokonaisuudessaan. Taloudellisessa mielessä sotavuosien suurimmat muutokset olivat vaikeutuva maahantuonti, kasvava verorasitus ja kiihtyvä inflaatio. Tämä korosti alan suurtoimijoiden asemaa ja hankaloitti pienempiä yhtiöiden välisessä kilpailussa. Yhtiöiden markkinaosuuksista ei kuitenkaan ole tietoa ennen vuotta 1915, mutta todennäköisesti alan suurimmat toimijat olivat olleet selvissä johto-asemissa läpi 1910-luvun.

Uudenlaisen lähdemateriaalin syntyminen vuoden 1915 alusta lähtien liittyi muutoksiin verotuksessa, joka oli pysynyt samanlaisena suuresta verotuskiistasta lähtien. Sodan sytyttyä tilanne muuttui, sillä elokuva ja muu huvielämä joutuivat osallistumaan sotaponnisteluihin. Vuoden 1915 alusta tuli voimaan pääsylippujen sotavero, jota seuraavan vuoden huhtikuussa korotettiin kaksinkertaiseksi, 20 penniin jokaiselta alkavalta markalta. Leimamaksua nostettiin vuoden 1916 alussa niin, että suurimmissa kaupungeissa (Helsinki, Turku, Viipuri ja Tampere) elokuvaesityksistä joutui maksamaan yhtä paljon kuin sirkuksesta ja kabareesta eli 500 markkaa kuukaudessa. Pienemmissä kaupungeissa maksu oli joko 200 tai 400 markkaa ja maaseudulla 100 markkaa kuukaudelta.⁸⁴²

Verotuksen nousu oli nopea. Syksyllä 1914 helsinkiläisen elokuvateatterin toiminnasta maksettiin 260 markkaa kuukaudessa. Huhtikuussa 1916 kiinteä summa oli 660 markkaa, minkä päälle kerättiin sotaveroa noin 20 prosenttia pääsylipputulosta.⁸⁴³ Pääsylippuverotus kohdistui saatuihin tuloihin, joten se oli tasa-arvoinen keskikaupungin ja laitakaupungin biografeille, mutta leimamaksun viisinkertaistuminen kuritti pientoimijoita. Verorasitus ei kuitenkaan kohonnut aivan niin nopeasti kuin pelkät luvut antaisivat olettaa, sillä inflaatio söi summia. Kovimpaan vauhtiinsa inflaatio nousi vuonna 1917, jolloin kiinteiden maksujen arvo putosi lähelle sotaa edeltänyttä tasoa.⁸⁴⁴

Sotaverot eivät tietävästi saaneet biografinomistajia kapinoimaan, joten tilanne oli erilainen kuin edellisillä kerroilla, jolloin viranomaiset olivat lähteneet rajoittamaan biografien toimintaa. Muutokset koskivat muitakin huvielämän muotoja, joten biografinomistajilla ei ollut perusteita valittaa, jos muutkaan eivät lähte-

842 Armollinen asetus julkisista näytännöistä ja huvitilaisuuksista kannettavasta väliaikaisesta verosta 29.12.1914/16. Säädöskokoelma 1914; Armollinen asetus julkisista näytännöistä ja huveista kannettava väliaikaisen veron korottamisesta 1.4.1916/18. Säädöskokoelma 1916; Armollinen asetus leimaverosta 11.12.(24.12.)1915/89. Säädöskokoelma 1915. Verotukseen liittyvästä keskustelusta katso myös Hirn 1991, 167–169; Nenonen 1999, 165–168; Pantti 2000, 130–131, 133.

843 Leimamaksu lisäksi työ-, vaivais- ja kehruuhuonemaksuja 5,36 markkaa esityspäivältä.

844 Tiedot inflaation vaikutuksesta: Rahamuseon rahanarvolaskuri [www]. Inflaatiosta tarkemmin Korpisaari 1926, 25–40.

neet maksuja vastustamaan. Voi myös olla, etteivät toimijat halunneet sodan poikkeusoloissa kiinnittää huomiota itseensä.

Pääsylippuveron ansiosta Helsingin poliisilaitoksen arkistosta löytyy tiedot vuosien 1915–1921 pääkaupungin elokuvateattereiden tilityksistä. Koska verotus ei ollut prosenttipohjainen vaan sitä maksettiin jokaiselta alkavalta markalta, tilitetyistä sotaveroista ei voi laskea lipputuloja. Tästä huolimatta ne antavat kuvan liiketoiminnan volyymeistä, sillä biografit todennäköisesti määrittivät hintansa verotaksojen mukaan. Esimerkiksi 55 pennin lippuja tuskin oli myynnissä, sillä niistä joutui maksamaan yhtä suuren veron kuin markan lipusta. Siksi maksettujen verojen määrä lienee ollut vuonna 1915 lähellä kymmentä prosenttia ja huhtikuusta 1916 alkaen 20 prosenttia kokonaistuloista.

Tilien tärkein tieto on se, että biografiiliiketoiminta jatkui läpi sotavuosien hyvin pitkälti entiseen tapaan, eikä korkea verotus näkynyt teattereiden määrässä. Markku Nenosen mukaan pääkaupungista olisi kadonnut vuosina 1916–1917 kuusi biografia eli melkein 20 prosenttia,⁸⁴⁵ mutta tilikirjat paljastavat, että vuoden 1915 aikana pääsylippuveroa tilitti yhteensä 25 biografia, seuraavana vuonna 31 kappaletta ja vuonna 1917 peräti 32 teatteria.⁸⁴⁶ Teattereiden määrä ei näin ollen pudonnut, vaan kasvoi melkein 30 prosenttia. Biografikanta oli jatkuvassa muutoksessa, kun vanhoja lakkautettiin ja uusia perustettiin, joten ala houkutteli edelleen uusia toimijoita.

Sven Hirn on korostanut, että sota olisi ollut erityisen hyvää aikaa elokuva-teattereille, sillä se vähensi pikku hiljaa kuluttamisen mahdollisuuksia. Tämä puolestaan olisi johtanut elokuvissakäyntien määrän kasvuun ja biografien vaurastumiseen, vaikka vero tuplattiin vuonna 1916.⁸⁴⁷ On totta, että sota-aika antoi menestymisen mahdollisuuksia elokuvateattereille. Keisarikunnan sotatarviketilaukset ja Helsingin ympäristön linnoitustyöt käänsivät Suomen talouden hurjaan nousuun sodan vuoden 1914 lopulta alkaen, mikä synnytti runsaasti uutta liiketoimintaa, jopa suoranaista keinottelua. Kulutustavaroista oli puutetta, joten ihmisillä oli varoja, muttei ostettavaa. Tämä puolestaan kiihdytti inflaatiota, jonka tahdissa palkat eivät pysyneet mukana.⁸⁴⁸ Yleisen taloustilanteen vaikutukset biografiiliiketoimintaan olivat näin ollen kahtalaiset.

Verotilitysten määrästä käy, että muutokset olivat pieniä vuosina 1915–1917, jos inflaatio huomioidaan. On kuitenkin huomattava, ettei tietoja vuodelta 1914 ole olemassa, joten voi olla, että merkittävin kasvu oli koettu jo maailmansodan ensimmäisten kuukausien aikana syksyllä 1914. Toisaalta, esimerkiksi Ranskassa elo-

845 Nenonen 1999, 166.

846 Gab:1-5, Huviverokirjat 1915–1917. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

847 Hirn 1991, 167–169.

848 Yksityisen sektorin palkat pysyivät julkisia paremmin kehityksen tasalla. Näin ollen sota-aika tasasi tuloeroja, sillä työvoimapula ja talousbuumi pitivät huolen ammattitaitoisen työväen palkoista, kun taas esimerkiksi virkamiehet eivät saaneet yhtä mittavia palkankorotuksia. Nyström 2008, 36–38; Paavilainen 2005, 194–199; katso myös Korpisaari 1926, 7–40.

kuvaan ja muuhun viihteeseen käytetyn rahan määrä notkahti juuri vuonna 1914 kääntyäkseen takaisin kasvuun seuraavana vuonna.⁸⁴⁹ Rahan reaaliarvo ehti pudota vuosina 1915–1918 alle puoleen aikaisemmasta arvostaan, joten se, kävijämäärien nousu ja lipunhintojen korotukset kumosivat pitkälti toinen toisensa. Elokuva-ala ei ollutkaan sellainen rahasampo kuin on oletettu, sillä kiihtyvä inflaatio söi tuottoja. Jaakko Kedon laskelmien mukaan elokuvissa käynnit kasvoivat koko Uudenmaan läänin alueella vielä vuoden 1917 aikana, mutta hyvin vähän, samoin lipputulojen määrä melkein kaksinkertaistui edellisestä vuodesta, mutta oli se inflaation takia suhteellisesti hieman pienempi.⁸⁵⁰

Kun sodan aiheuttamat erilaiset vaikutukset lasketaan yhteen, on selvää, etteivät sotavuodet olleet olleet niin hyviä biografialle, kuin Hirnin tai Kedon tulokinnat antavat ymmärtää. Samoin Nenosen tulkinta teatterikannan voimakkaasta laskusta ja sen mukanaan kantama ajatus alan kärsimisestä ei tee oikeutta aikakaudelle. Ensimmäinen maailmansota vaikutti alaan, mutta vaikutukset olivat suoraviivaisia tulkintoja hienovaraisemmat. Elokuvateattereiden kannattavuus ei päässyt romahtamaan, vaikka verotus ja inflaatio kurittivatkin alaa. Elokuvateatterien määrä ei laskenut, konkurssiaaltoa ei koettu, vaikka muutoksia tapahtui, joten iala pärjäsikin. Sodan vaikutukset biografiliiketoiminnan talouteen olivat näin ollen moninaiset – poikkeusolot toivat haittoja, mutta edut kumosivat niitä.

Sotaverotilit vahvistavat jo aikaisemmissa luvuissa esille tulleet tiedot elokuva-alan keskittymisestä muutamille liikemiehille, joista kukin omisti vuokraamon ja pari biografia Helsingissä sekä mahdollisesti ketjun pääkaupungin ulkopuolella. Koska verotilit ovat saatavilla vain Helsingistä, ei muiden paikkakuntien biografien kannattavuudesta ole vertailukelpoista tietoa, mutta pääkaupungin sisäinen tilanne tiedetään hyvin.⁸⁵¹ Silmiinpistävää on, että Helsingin sisäiset biografiketjuista tuli sotavuosiin menneessä keskeinen osa liiketoimintaa. Ketjuuntuminen näkyi myös markkinoinnissa, sillä samassa omistuksessa olleita biografeja niputettiin yhteisiin mainoksiin.⁸⁵² Toimijat eivät näin ollen halunneet peitellä omistuksiaan tai alan ketjuuntumista, vaan korostivat sitä mainonnassaan. Toiminnan laajuus oli tekijä, jonka katsottiin vahvistavan toimijaan liitettyä sosiaalista pääomaa.⁸⁵³

Kaikki Helsingin biografikentän keskeisimmät toimijat olivat olleet alalla 1910-luvun alusta tai pidempään, ja menestyneimmät teatterit olivat vuosien 1909–1911 toisessa perustamisallossa syntyneitä keskikaupungin (Pohjoisesplanadin tienoon) biografeja. Ne olivat pääosin edelleen perustajiensa hallussa ja samat miehet pitivät

849 Ranskan tilanteesta Bakker 2008, 103.

850 Liitetaulukko 5.2. Elokuvalippujen hinnoista ja niiden määristä sodan aikana katso Keto 1974, 66, 100.

851 Liitetaulukko 5.3.

852 Esimerkkejä ketjuuntuneesta mainonnasta, katso Helsingin Sanomien biografimainokset 19.12.1915, 24.12.1916.

853 Vertaa Bourdieu 1998, 47.

MAXIM

Huoni Kironnaton jännittävä esikohdalla.

Hänen veliensä veri.

Amerikkalainen sensaatioelokuva, 2-osainen.

Marie Waleman, joka esittää näytelmän tähtinäyttelijänsä, on Amerikan televisio-ohjelmajärjestäjän, Thelmin Himmelin, sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa kanssa 10 vuotta. Hän on myös hänen vaimonsa sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa sisar.

Sana sanasta.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Filmi on laajasta laajasta ja esityksestä vauhdilla ja ponnella.

Orkesterisolistina ohjaa kapellimestari G. ROMANO. Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Puolekkipuolinen EDISON Puolekkipuolinen hinnat.

Teräskiskojen viholliset.

Amerikkalainen, 2-osainen jännittävä sensaatioelokuva. Näytelmän tähtinäyttelijänsä, Thelmin Himmelin, sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa kanssa 10 vuotta. Hän on myös hänen vaimonsa sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa sisar.

Vierailu keskiyöllä.

Tunnetun amerikkalaisen näyttelijän esittämä jännittävä näytelmä.

Jumalainen ääni

Lisan esi-esiintyminen.

Amerikkalainen komedia, jonka esittää näytelmän tähtinäyttelijänsä, Thelmin Himmelin, sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa kanssa 10 vuotta. Hän on myös hänen vaimonsa sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa sisar.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

TEATTERI LYYRA

Esitelmäkoko 15-17. Puhelimen Kassa 115 80. Konttori 76 16

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Myrskyssä ja tyvenessä

Rakkauselokuva 3 osaa. Näytelmän tähtinäyttelijänsä, Thelmin Himmelin, sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa kanssa 10 vuotta. Hän on myös hänen vaimonsa sisar. Hän on ollut hänen vaimonsa sisar.

4. Isän puolueettomuus.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

5. Sallituksen välikappale.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

KALEVA

ITA-VIEROTIE 5.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Rakkauden korkeat veljet.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Puolueettomuus.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Potkuttu ei maalaismaista kaupungimatkaa.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Mitä autotallin rengas valmistetaan.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

THALIA

ISO-ROBERTINK. 21.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Hylyjätyt

Musta kostonhengenlähde.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Kämeren laivasto.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

ESPLANAD.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Mr Barnes New-Yorkista.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

OLYMPIA.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Parokkainen.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

SCALA ELDRADO

21 Pohjois-Espoonkat. 21. 2 Kluuvinkatu 2.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Kohtalon harhapoluilla.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Kuvia Kilarneista.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

CASINO

ISO-ROBERTINK. 17-19.

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Merirosvon aarre.

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

Antti Favén

Näytännöllisiä esikohdalla klo 4:30, sunnuntai klo 2:15 ja 1 p. 2:15.

VENETSIALAINEN Tanssi-Ilta

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

HOTELLI KÄMP Ravintola

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Kaisaniemen Ravintola

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

Tänään klo 2 i. p. Teatteri Elysée

Huoni 2-osaisen esikohdalla, missä Greta Otter, Christel Heick ja Henry Sjöström esittävät jännittävää.

1910-luvun puolivälissä biografikettujen mainokset niputettiin yhteen selkeiksi kokonaisuiksi, mikä korosti ketjujen merkitystä ja johtajien halua erottautua toisistaan. Lähde: Helsingin Sanomat 19.12.1915.

kärkisijoja biografien välisessä kilpailussa. Ensimmäiset toimijat, jotka olivat paa-
luttaneet valta-alueensa kiinteiden biografien varhaisvaiheissa ja/tai teattereiden
uusimisaa-
llossa, olivat edelleen edellä muita, joten valittu liiketoimintamalli toimi
edelleen. Biografiliiketoiminnan alkuvuosina saavutettu asema, jota oli entisestään
vahvistettu kärkeatterin uusimisella 1910-luvun taitteessa, oli mahdollistanut toi-
minnan kehittämisen ja etulyöntimatkan säilyttämisen. Pohjoisesplanadin toimijoi-
den asema oli niin vahva, että vaikka haastajat olivat laitakaupungilla nousseet vähän
kerrallaan, ei keskikaupungin asema ollut mitenkään uhattuna.⁸⁵⁴

Voimasuhteet olivat olleet pääosin samanlaiset läpi 1910-luvun, vaikka
muutoksia oli tapahtunut. Esimerkiksi Pohjanheimo, Adams ja Sorjanen rakensivat
liiketoimiaan voimakkaasti, kun taas Ernst Ovesénin toiminta oli laskusuunnassa.
Keskeistä luvuista onkin huomata, että laitakaupungilta ponnistavat toimijat nousivat
sotavuosien aikana viimein tasavertaisiksi kilpailijoiksi Pohjoisesplanadin liikemies-
ten kanssa, vaikka keskikaupungin teatterit pysyivät edelleen tuottavimpina.⁸⁵⁵ Vielä
vuonna 1915 kärkisijoja pitivät Maxim, Scala, Esplanad ja Olympia, mutta seuraavina
vuosina Pohjanheimon, Sorjasen ja Adamsin laitakaupungin biografit Lyyra, Kaleva
ja Titania kiilasivat kärkisijoille.⁸⁵⁶

Verotustietojen perusteella loisti vuodesta toiseen kaupungin suurin biografi
Maxim, joka pystyi nostamaan Gösta Lindebäckin (1876–1940) lipputuloi-
ssa menes-
tyneimmäksi biografiliikemieheksi. Lindebäck ei rakentanut ketjua tai panostanut
omaan tuotantoon.⁸⁵⁷ Maxim oli näin ollen hyvin poikkeuksellinen. Lindebäckin etu-
lyöntiasemaan ja sen muissa aiheuttamaan närään palataan myöhemmin tarkemmin.
Toiseksi eniten sotaveroja maksoivat vuonna 1915 David Fernander ja Rasmus Hall-
seth kahdella biografillaan. Nordiska Biograf Kompanietin menestyksen tukena olivat
sopimukset ulkomaisten valmistamoiden kanssa. 1910-luvun alussa yhtiö oli tuonut
maahan runsaasti tanskalaista elokuvaa, ja kun vuosikymmenen puolivälissä ainakin
osa sopimuksista näyttää siirtyneen Lindebäckille, löydettiin tilalle uusia lii-
kekumppa-
neita. Kun Venäjän elokuva rantautui voimalla Suomeen vuonna 1915, oli Nordiskalla
yksinoikeussopimuksia niiden levittämiseen. Suurimpana menestyksenä oli lokakuussa

854 Vertaa Chandler 2004, 34–35; Bakker 2008, 198–207, passim, Ojala 1999, 24–26.

855 Liitetaulukko 5.3.

856 Gab:1-7, Huviverokirjat 1915–1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

857 Maximin ensimmäinen oma filmi valmistui vasta maaliskuun vallankumouksen tuoksinassa. Filmogra-
fia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 185–186. Filmografiassa on myös yksi vuoden 1915 elokuva merkitty
Maximin valmistajaksi, mutta kyse on todennäköisemmin Finlandia Filmin elokuvasta. Katso tarkemmin
alaviite 783. Samoin on mahdollista, että myös maaliskuussa 1917 kuvattu filmi paljastuu tarkemmassa
tutkimuksessa Finlandia Filmin valmistamaksi ja vain Maximin esittämäksi. Ainoastaan vuoden verran
hän omisti kaksi teatteria: syksyllä 1915 hän osti Hjalmar V. Pohjanheimolta Lyyran aikaisemmin omista-
mastaan kiinteistöstä ja nimesi sen uudelleen Edisoniksi. Jo vuotta myöhemmin hän myi sen eteenpäin.
Hirn 1991, 252, 256.

1915 ensi-iltaan tullut Hanžonkovin valmistama *Taivaan tuli* -elokuva.⁸⁵⁸ Elokuva toi valtavat lipputulot: kun Scalan sotaverot olivat saman vuoden alkukuukausina 7–10 prosenttia koko kaupungin luvuista, nousi luku loka- ja marraskuussa noin 13 prosenttiin.⁸⁵⁹

Gösta Lindebäck ja Nordiska Biograf Kompaniet olivat sodan syttyessä kaupungin suurimmat, mutta myös sotavuosien suurimmat putoajat. Lindebäckin osuus putosi 18 prosentista 13 prosenttiin vuosina 1915–1917 kun taas Nordiskan luvut samoilta vuosilta olivat 16 ja 10 prosenttia.⁸⁶⁰ Pohjoisesplanadin kärkebiografeihin kuuluneet Maxim, Scala ja Eldorado eivät onnistuneet houkuttelemaan entiseen tapaan. Kyse ei ilmeisesti ollut ohjelmistoista, sillä Maximilla ja Nordiskalla oli edelleen hyviä sopimuksia ulkomaisten valmistajien kanssa.⁸⁶¹ Todennäköisempää on, että laitakaupunkien verkoston parantuessa entistä isompi osa katsojista jäi lähibiografeihin. Tähän viittaisi myös se, että suurimmat nousijat olivat Pohjanheimo ja Sorjanen, jotka luottivat kauempana ydinalueista oleviin teattereihin ja jotka olivat hitaasti kasvattaneet liiketoimiaan, niin että pystyivät sotavuosina hyvinkin kilpailemaan ohjelmistoillaan keskikaupungin kanssa. Vuosikausien mittainen panostus tuotti viimein tulosta, kun haastajat asettuivat pääsylipputuloissa mitaten ensimmäisten toimijoiden rinnalle ja osin heidän ohitseenkin.⁸⁶² Ylivoima oli murtumassa, kun alan pitkäikäisin toimija ja suurin biografi joutuivat päästämään ”uudet tulokkaat” rinnalleen.

Kolmannella sijalla vuonna 1915 oli August Sorjanen, joka oli sotavuosien vahvin nousija. Suurin hyppäys koettiin kesällä 1916, jolloin Ernst Ovesén myi Olympian Sorjaselle. Ovesénin aika suurimpien liikemiesten joukossa päättyi kauppaan ja hän vetäytyi elokuva-alalta.⁸⁶³ Sorjasen osuus nousi vuoden 1915 noin 13 prosentista vuonna 1917 peräti 20 prosenttiin kaupungin verotilityksistä, minkä ansiosta hän nousi ykköstilalle. Vielä komeamman nousun teki Hjalmar V. Pohjanheimo. Vaikka Lyyran filmaustoiminta oli sodan myötä kuihtunut pois, ei liiketoiminnan volyymi kääntynyt laskuun, sillä Pohjanheimo kaksinkertaista osuutensa samana aikana vajaasta kuudesta prosentista 12 prosenttiin. Sen sijaan Abel Adams, jonka liiketoimissa oli monia yhte-neväisyyksiä Sorjaseen ja Pohjanheimoon, ei kasvattanut osuuttaan.

Seitsemän suurimman toimijan osuus Helsingin pääsylippuveroista oli vuonna 1915 yli 75 prosenttia. Seuraavina vuosina osuus putosi, ja oli kevättalvella

858 Elokuvasta tarkemmin Piispa 2009, 26, katso myös Hirn 1991, 188–190.

859 Gab:1, Huviverokirja 1915. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

860 Liitetaulukko 5.3.

861 Esimerkiksi Maxim levitti tanskalaisen Nordisk Films Kompagnin elokuvia ja Nordiska Biograf Kompaniet sai yksinoikeudella ohjelmistoihinsa venäläisiä suosittuja draamoja. Hirn 1991, 188–190. Elokuvasta tarkemmin Piispa 2009, 26.

862 Vertaa Chandler 34–35.

863 Valokuvaamonsa Ovesén myi vuonna 1918, jonka jälkeisistä vaiheista ei ole tietoa. Uusitalo 1972a, 41, Hirn 1991, 188, 252, 258, Olympian mainos, Helsingin 13.8.1916. ”Ernst Ovesén”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www].

1918 enää 65 prosenttia. Tästä huolimatta muiden maksamat verot jäivät vähäisiksi, vaikka pientoimijat kasvattivat osuuttaan. Esimerkiksi kahden merkittävimmän pientoimijan osuus oli vuonna 1917 yhteensä 10 prosenttia, joten ne eivät voineet kilpailla suurempien yhtiöiden kanssa. Sama kerrostuneisuus, joka oli ollut vallalla jo vuosien ajan, oli edelleen olemassa. Vaikka ensimmäisten toimijoiden ja heidän haastajiensa välinen ero oli kuroutunut umpeen, alapuolella olevat pientoimijat olivat edelleen hyvin vähämerkityksisiä kokonaisuuden kannalta.⁸⁶⁴ Kuitenkin kaupungin biografien kokonaismäärä oli kasvussa, mikä merkitsi sitä, että ala oli edelleen houkuttava ja katsojia riitti. Pienteattereiden omistukset muuttuivat edelleen suhteelliseen nopeaan tahtiin, joten tilanne laitakaupungilla ei ollut juuri muuttunut, vaikka valinnanvara oli kasvanut. Keski kaupungin teatterikanta sen sijaan oli vakiintunut, eikä muutoksia koettu. Olympian kauppa vuonna 1916 oli ainoa merkittävä omaisuuden siirtyminen sotavuosina, eikä Pohjoisesplanadin tienoille ollut tullut ainoatakaan uutta biografia Maximin avaamisen jälkeen.

Sotaverotilustysten kaltaista materiaalia maahantuonnista ei ole, mutta maaliskuusta 1917 lähtien Helsingin filmitarkastuksen tilinpito on säilynyt, joten luvuista käy ilmi, kuka on maksanut tarkastamisesta. Vasta kevästä 1918 alkaen asiakirjoihin kirjattiin järjestelmällisesti tarkastuttajan nimi, mutta lukuja vertailemalla käy ilmi, ettei tarkastuttaja ole aina sama kuin maksaja. Filmimateriaalin konkreettinen maahantuoja saattoi olla eri yhtiö kuin levittäjä ja esittäjä. Esimerkiksi Maxim ja Adams esittivät Charlie Chaplin -filmejä, jotka oli tarkastuttanut Nordiska Biograf Kompaniet.⁸⁶⁵ Vaikka kyse on Helsingin luvuista, antavat ne hyvän kuvan koko maan tilanteesta, sillä maahantuonti pääkaupungin ohi oli hyvin marginaalista. Joka tapauksessa luvut ovat ainoat saatavilla olevat tiedot levytyksen voimasuhteista, vaikka maksun saattoikin maksaa niin maahantuoja, levittäjä kuin esittäjä.

Vuoden 1917 ja kevään 1918 sensuurimaksumissa on suuria eroja ja ne poikkeavat pääsylippuverojen voimasuhteista. David Fernander ja Rasmus Hallseth olivat vuoden 1917 maalis-joulukuussa suurimmat maksajat ja seuraavilla sijoilla olivat veljekset Falin ja Abel Adams, joiden osuudet vaihtelivat 13–17 prosentissa. Muiden suurimpien, Lindebäckin, Sorjasen, Estlanderin, Pohjanheimon, Thomassonin ja Wirtasen osuudet olivat 7-9 prosenttia.⁸⁶⁶ Kyse oli paikallisesta sensuurista, joten niistä ei voi suoraan vetää johtopäätöksiä levytyksen laajuudesta, mutta suuruuksien jakaantuminen kahteen selkeään ryhmään vihjaa, että ensiksi mainitut tarjosivat levytykseen kahta rinnakkaista ohjelmistoa ja muut vain yhtä. Tätä tulkintaa tukee tieto siitä, että Nordiska oli siirtynyt jo vuonna 1913 kahden ohjelmiston tarjoamiseen.

Falinin veljesten vahvuus sensuurimaksumissa on yllättävä, sillä heidän osuutensa sotaveroista oli samana vuonna alle 5 prosenttia. Epäsuhta kertoo, että heidän

⁸⁶⁴ Vertaa Chandler 2004, 34-35.

⁸⁶⁵ Eriksson 2005, 255–256.

⁸⁶⁶ Liitetäulukko 5.4.

liiketoimensa painoutuivat maahantuontiin ja/tai levitykseen – ja paljastaa, että he olivat suurempia toimijoita biografialalla kuin muuten voisi kuvitella. Sensuurimaksujen perusteella on todennäköistä, että Falinien liike oli keskittynyt laitakaupungin ja pienten biografien ohjelmistoihin, sillä sen omat lipputulot eivät viittaa merkittävii vetonumeroihin tai suuriin yleisön suosikkeihin. Näin ollen liike on voinut olla hyvinkin voinut olla keskeinen levittäjä, vaikka filmien laatu ei ehkä ollut samanlainen kuin nimekkäämmillä vuokraamoilla. Joka tapauksessa Falineilla oli käsissään merkittävää filmikauppaa, jolla he onnistuivat lohkaisemaan oman osansa liiketoimista eli haastamaan alaa hallinneet yhtiöt – eikä kyse ollut pelkästä haastamisesta, vaan jopa ohittamisesta, kuten sensuurimaksut paljastavat.

Tarkastusmaksujen tilikirjasta löytyy merkintöjä kahdelta agentuurilta. Erik Estlanderin Finlandia Film ilmestyi tileihin syksyllä 1917, jolloin Esplanad-teatterin nimissä tehdyt maksut olivat lakanneet. Maksuja suoritettiin kuukausittain, kun taas Rolf S. Grunérin Finska Film Agenturin maksuissa oli suuria heittelyjä ja jopa kuukausien mittaisia taukoja. Frans Engströmin agentuuria sen sijaan ei tilikirjoista löydy lainkaan. Tällä perusteella vaikuttaa siltä, että agentuureilla oli erilaisia toimintatapoja, ja ne välittivät osan filmeistään eteenpäin ennen tarkastuttamista.

Tiliaineistot vahvistavat, että pääkaupungin biografikenttä oli voimakkaasti kerrostunutta ja valta oli kasaantunut muutamien toimijoiden käsiin. Filmitarkastusmaksut olivat samoin yhtiöiden voimasuhteisiin, mutta niiden tulkinta on sotaveroja hankalampaa. Ne olivat keskittyneet vahvemmin kuin, mikä on luonnollista. Maahantuonti ja levitys olivat tukevasti muutamien yhtiöiden käsissä, mutta laitakaupungilla saatettiin maksaa jopa enemmän kuin Pohjoisesplanadilla. Vaatisi yksittäisten biografien ohjelmistojen vertaamista tarkastettuihin filmeihin selvittää, miten elokuvat liikkuvat yhtiöltä toiselle ja millaisia eroja esimerkiksi Falinin ohjelmistoilla oli Nordiska Biograf Kompanietin tai Olympiaan.

5.4. Euroopan taistelulinjat hankaloittavat maahantuontia

Elokuva-ala oli maailmanlaajuinen koneisto, jonka äärilaidalla Helsingin biografiliikemiehet toimivat. Vähitellen ensimmäisen maailmansodan vuosina hienovarainen koneisto joutui yhä kovemmalle koetukselle, ja biografiliikemiehet saivat huomata, että verotuksen tiukkeneminen ei ollut ainoa muutos, jonka eurooppalainen valtapolitiikka toi heidän liiketoimiinsa.

Venäjän osana Suomi kuului ympärysvaltioihin, samalle puolelle Ison-Britannian, Ranskan, Yhdysvaltojen ja Italian kanssa. Tällä oli mittavia vaikutuksia elokuvaohjelmistoihin. Kun sotaa oli käyty vuoden verran, saksalaisen elokuvan maahantuonti kiellettiin. Kiellon antoivat poliisiviranomaiset ja syyksi mainittiin saksalaisfilmien haitallisuus kan-

sallistunulle.⁸⁶⁷ Kielto esti uuden elokuvan pääsyn maahan, mutta helsinkiläisteatterit näyttivät vanhempia, ennen kieltoa tuotuja saksalaisfilmejä.⁸⁶⁸

Myös sallittujen elokuvien saatavuudessa koettiin muutoksia. Ranskalaisten ja englantilaisten näytelmäelokuvien osuus transnationaalissa elokuvakaupassa pieneni.⁸⁶⁹ Kuten Gerben Bakker on huomauttanut, tämä ei johtunut yksinomaan sodasta, vaan muutos oli käynnistynyt jo aiemmin. Eurooppalainen tuotanto ei romahtanut, vaan se säilyi entisellään, kun taas yhdysvaltalainen tuotanto kasvoi voimakkaasti. Sota jopa tuki eurooppalaisia kotimarkkinoita, kun maahantuonti hankaloitui, joten esimerkiksi Ranskassa koettiin sotavuosina kotimaisen kulttuurin kuluttamisessa jyrkkä kasvu. Ei-fiktiivisten filmien tarve tuki kansallisia tuotantoja sotaikäyvässä maissa, ja niiden tuottavuus oli todennäköisesti näytelmäelokuvia parempi, koska tuotantokustannukset olivat alhaiset ja yleisön mielenkiinto - tai hallitusten halu vaikuttaa yleisön mielialoihin - oli korkealla. Näin ollen yhdysvaltalaisen elokuvan ekspansio näkyi nopeimmin niissä maissa, jotka olivat sodan ulkopuolella ja joissa kansalliset tuotannot olivat pieniä. Sota ei rampauttanut, vaan parhaimmillaan jopa tuki elokuvatuotantoa Euroopassa, toki niin, että parhaiten pärjasi ei-fiktiivisen (propaganda)elokuvan tuotanto. Bakker onkin arvioinut, että kokonaisluvuissa eurooppalainen elokuvatuotanto kasvoi läpi ensimmäisen maailmansodan, vaikka sen osuus maailmankaupasta romahti, mikä selittyy sillä, että Hollywood-tuotantojen määrän nousu oli huomattavasti nopeampi. Tämän seurauksena elokuvan maailmankaupan tasapaino kääntyi pääläelleen: aikaisemmin vahvimilla olivat olleet Euroopan maat Ranska etunenässä, mutta kärkeä kohti nousi Yhdysvallat. Esimerkiksi puolueettomassa Ruotsissa yhdysvaltalaisen elokuvan osuus nousi vuosina 1913–1919 viidestä prosentista peräti 81 prosenttiin.⁸⁷⁰

Muutos liittyi entistä pidemmän, entistä suuremmilla kustannuksilla valmistetun yhdysvaltalaisen kokoillan elokuvan läpimurtoon, mikä tarkoitti samalla hintojen nousua. Vuosina 1916–1920 Yhdysvalloissa näytelmäelokuvien vuokrahinta melkein nelinkertistui.⁸⁷¹ On vaikea arvioida, miten hintojen kohoaminen heijastui Suomeen, mutta se on väkisinkin vaikeuttanut entisestään maahantuontia. Tiedot sodan aikana Suomeen tuotujen yhdysvaltalaisfilmien hinnoista rajoittuvat lähinnä Frans Engströmin ja lontoolaisen Cormackin välillä käytyyn kirjeenvaihtoon, jota on säilynyt muutaman kirjeen verran. Sen mukaan uutta yhdysvaltalaisfilmiä oli vuonna 1916 halvimmillaan saatavilla 6 pence hintaan jalalta ja käytettyä 4 penceä.⁸⁷² Kun huomioidaan rahanarvon muutos ja poistetaan inflaation vaikutus, voidaan varovaisesti arvioida, että Yhdysvalloista ostetun filmin

867 Tuntematon kirjoittaja: *Kinematograferna. Förbud mot filmer af tyska fabrikat*. Hufvudstasbladet 14.6.1915.

868 Hupaniittu 2009, 80.

869 Thompson 1985, 63–68.

870 Bakker 2008, 187–190, 222–223.

871 Bakker 2008, 190, 198–205.

872 George B. Cormack & Co Frans Engströmille 15.2.1916. Frans Engströmin arkisto, KAVA.

reaalinen hinta saattoi olla melkein kaksinkertainen verrattuna siihen, millä summalla keväällä 1914 tuotiin elokuvaa maahan.⁸⁷³ Tästä eteenpäin hinta jatkoi nousuaan.

Nopeasti nousevien hintojen takia käytetyt kopiot lienevät olleen Suomessa sotavuosina yleisiä. Myös Engström päätyi ostamaan Cormackilta Chaplin-filmejä käytettyinä, mutta joutui pettymään pahasti, sillä ne saapuivat Suomeen käyttökelvottomina.⁸⁷⁴ Engström teki valintansa synopsisten varassa, mikä todennäköisesti yleistyi sotavuosina. Matkustaminen länteen oli mahdotonta, joten ohjelmistovalintoja tehtiin pääosin näkemättä filmejä.

Sota vaikeutti elokuvan konkreettista kuljettamista Suomeen, ja maahantuontireitit muuttuivat. Filmikaupan suurin keskus oli 1910-luvulla Lontoo, jonka kautta kulki valtaosa, arvioiden mukaan jopa 90 prosenttia, yhdysvaltalaisesta elokuvasta ja suuria määriä muiden maiden tuotantoja. Filmit rahdattiin Yhdysvalloista ensin Lontooseen ja sieltä edelleen muualle Eurooppaan, Etelä-Amerikkaan tai jopa Aasiaan.⁸⁷⁵ Näin ollen on todennäköistä, että vuosikymmenen puolivälissä Lontoo oli yksi tärkeimpiä paikkoja, josta suomalaisten biografiyhtiöiden omistajat hankkivat ohjelmistonsa. Elokuvaa tuli myös muista läntisen Euroopan maista, joten filmien maahantuonti vaikeutui heti maailmansodan syttymisen jälkeen.

Itse sotatapahtumat vaikuttivat elokuvakauppaan vain marginaalisesti, sillä esimerkiksi sukellusveneidен upottavissa laivoissa menetettiin hyvin pieniä määriä filmimateriaalia.⁸⁷⁶ Sota vaati kuitenkin etsimään uudet reitit rahdin kuljettamiseen. Elokuussa 1914 Saksan laivasto sulki Tanskan salmet ja asettui vartioimaan Suomen vesialueita ja satamia. Kauppapurjehduksen sulkua tapahtui myös toisesta suunnasta, sillä viranomaiset kielsivät merikuljetukset Helsingistä länteen. Jonkin aikaa kauppa oli lamassa, sillä edes rataliikenne itään ei ollut mahdollista, sillä rautateillä huolehdittiin ensisijaisesti sotaviranomaisten tarvitsemia kuljetuksia. Tämä pakotti hakemaan uudet kulkureitit.⁸⁷⁷

Jo syksyn 1914 aikana meriliikenne Ruotsiin ja Venäjälle saatiin avattua, vaikkakin vaatimattomassa mittakaavassa. Koko lännen kauppa jouduttiin reitittämään uudelleen niin, että aikaisemmin suoraan Tanskan salmien kautta tehdyt kuljetukset kulkivat Ruotsin välietappien kautta. Ylipäänsä Suomen ulkomaankauppa

873 Luvut ovat karkeita arvioita. Apuna laskussa on käytetty Rahamuseon rahanarvolaskuria [www] ja tietoja sotaa edeltäneen ajan kultakantaan sidottujen punnan ja markan arvosta (kultakannassa yksi punta oli 26,28 markkaa, yhdessä punnassa oli 240 penceä ja metriin mahtui noin 3,28 jalkaa). Vuoden 1914 filmin hinnat Erik Estlander/Finlandia Film varatuomari John Ugglalle 1.2.1914. KD 20/306, 1912. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

874 George B. Cormack & Co Frans Engströmille 2.5.1916. Frans Engströmin arkisto, KAVA.

875 Thompson 1985, 63–64. Katso myös The London Projectin tietokanta, johon on kerätty ennen ensimmäistä maailmansotaa Lontoossa toimineita elokuva-alan yhtiöitä. Pelkästään levitysyhtiöitä tietokannasta löytyy 334 kappaletta. The London Project [www].

876 Thompson 1985, 63–64.

877 Nyström 2008, 34–36.

käytiin tästä eteenpäin Venäjän ja Ruotsin satamien kautta.⁸⁷⁸ Tämä kasvatti Suomen merkitystä kansainvälisessä kaupassa, sillä erityisesti vuosina 1915–1916 maan läpi virtasi valtavat määrät Englannin ja Venäjän välistä tavaraliikennettä,⁸⁷⁹ vaikkakin kyseessä oli pääosin kauttakulkuliikenne, joka ei suoranaisesti suomalaiseseen liike-elämäään vaikuttanut. Samoja reittejä kulkivat myös filmikelat, osa Suomeen ja osa Suomen lävitse kauttakulkuna Pietariin. Venäjä asetti vähitellen moninaisia rajoituksia ja muodollisuuksia ulkomaankauppaan, ja jopa Venäjän kanssa käytyyn kauppaan. Esimerkiksi rautatierahtiin Venäjältä Suomeen vaadittiin erilliset luvat, joiden hankkiminen ei ollut ongelmatonta.⁸⁸⁰ Maahantuonnista tuli kalliimpaa, ja vaihtoehtojen määrä kapeni.

Samaan aikaa elokuvan alkuperämaat muuttuivat. Heti sodan syttymisen myötä ranskalaiselokuvan määrä suorastaan romahti. Maahantuotuja elokuvia tutkineen Jerker Erikssonin mukaan keskeiset ongelmat kohdistuivat levitysjärjestelmään – hänen mukaansa ranskalaisyhtiöillä Pathélla, Gaumontilla ja Eclairilla oli siihen asti ollut tehokkaat agentuurit hoitamassa levitystä, mutta sodan sytyttyä toiminta alkoi takkuamaan ja viive filmien valmistumisesta Suomen ensi-iltaan venyi.⁸⁸¹ Vaatisi tarkempaa analyysiä filmien tarkastuttajista hahmottaa, millä yhtiöllä oli minkäkin valmistajan sopimukset, mutta joka tapauksessa Estlanderin, Engströmin, Grunérin ja mahdollisesti muiden liikemiesten johtamat agentuurit eivät kyenneet hankkimaan filmejä Ranskasta entiseen malliin Tanskan salmien saarron ja hankalien maakuljetusten takia, joten katse käännettiin niihin suuntiin, joista tuonti oli helpompaa.

Osuuttaan suomalaisilla valkokankailla kasvattivat sodan ulkopuolelle jääneiden Ruotsin ja Tanskan näytelmäelokuvat, joita oli aiemminkin tuotu runsaasti. Niiden vanavedessä yhdysvaltalainen ja venäläinen elokuva nostivat osuuttaan. Jo vuonna 1915 aikaisempien vuosien tärkein alkuperämaa Ranska oli pudonnut suomalaisilla valkokankailla alle Yhdysvaltojen ja Tanskan.⁸⁸² Kumpikin uusista tulokkaista, Yhdysvallat ja Venäjä, selittyi sodan ohella myös tuotannollisilla syillä: venäläistä näytelmäelokuvaa oli ensimmäistä kertaa ylipäänsä runsaasti saatavilla, ja yhdysvaltalainen tuotanto kehittyi Atlantin takana huomattavasti nopeammin kuin eurooppalainen. Kyse oli myös makukysymyksistä. Venäläiset melodraamat, kuten suursuosikki *Taivaan tulet*,⁸⁸³ vetivät ennätysyleisöjä vuodesta 1915 alkaen. Niitä markkinoitiin samalle kohderyhmälle, joka

878 Suomen ulkomaankaupan satamista ja merireiteistä, katso Kaukiainen 2008, 354.

879 Haapala 1995, 156–157, Korpisaari 1926, 10, 22, 37, Nyström 2008, 34–36.

880 Haapala 1995, 156–159, Paavilainen 2005, 199.

881 Eriksson 2005, 250.

882 Eriksson 2005, 249–250, katso myös Hupaniittu 2009, 76; Hirn 1991, 169–170, 192–196.

883 *Plamja Neba*, 1915. Elokuvasta ja Vera Holodnajasta katso Piispa 2009, 26–27, passim.

oli vuosien ajan suosinut tanskalaista melodraamaa.⁸⁸⁴ Samana vuonna 1915 suomalaisten suosikkiasemasta sai väistyä ranskalaisten pilakuvien sankari Max Linder. Ranskalaiskoomikot olivat olleet suosion huipulla vuosien ajan, nyt tilalle tulivat yhdysvaltalaisen Keystone-yhtiön koomikot. Kevät 1915 oli Ford Sterlingin juhlaa, ja syksyllä suosikeiksi nousivat Charlie Chaplin ja Billie Richie.⁸⁸⁵

Suosio oli lajityypittynyttä: Venäjältä Suomeen tuli suosittua vakavaa näytelmäelokuvaa, melodraamaa, samaan tapaan kuin Tanskasta ja Ruotsista, kun taas hupailuja saatiin Ranskan sijaan Yhdysvalloista. Samalla se tekee selväksi, ettei elokuvasta missään nimessä ollut tullut vain aikuisten naisten kansoittamia melodraamanäyttäntöjä.

Vaikka suoria tietoja katsojista tai heidän mieltymyksistään ei ole, hajanaisen mainintojen perusteella melodraamaa kuluttivat naiset ja hupailuista ja seikkailuista pitivät pojat.⁸⁸⁶ Koomikoiden suosio näin ollen korostaa alaikäisten poikien (tai ”koulunuorison”, kuten usein puhuttiin) merkitystä elokuvayleisöissä. Samasta merkityksestä kielii myös hieman varhaisemmat Pohjanheimon poikien filmituotannot. Toisaalta, elokuvat koottiin edelleen ohjelmistoiksi, joten samalla kertaa saattoi nähdä uusimman Chaplinin ja suosituksen melodraaman, eli ohjelmistoilla houkuteltiin yhtä aikaa erilaisia osayleisöitä – tosin vaikuttaa siltä, että levittäjät säästelivät vetonumeroitaan niin, ettei samassa ohjelmistossa ollut yleensä kuin yksi erityisen suosituksi arvioitu filmi. Näin ollen esimerkiksi edellä mainitun *Taivaan tulet* -filmin kanssa mainostettiin ainoastaan kotimaista luontokuvaa Ahvenanmaalta.⁸⁸⁷

Voimasuhteiden muutos valmistusmaissa näkyy filmisensuurin luvuissa. Vuoden 1916 aikana tarkastettiin 822 elokuvaa, hieman yli 500 000 metriä. Eri maista tuli hyvin erimittaista elokuvaa, mikä vahvistaa tulkinnan erilaisten lajityyppien alkuperistä. Pisimmät elokuvat tulivat Venäjältä, kun taas yhdysvaltalais- ja ranskalaisfilmit olivat mitaltaan alle puolet tai kolmanneksen niistä. Lyhyimpiä olivat Isosta-Britanniasta tulleet elokuvat.⁸⁸⁸ Tällä perusteella Venäjältä tuli pääosin pitkää näytelmäelokuvaa, samoin kuin Italiasta ja Tanskasta. Isosta-Britanniasta tuli

884 Hupaniittu 2009, 76.

885 Jerker Eriksson huomauttaa, että Ford Sterlingin suursuosion lyhytaikaisuus johtui merkittävältä osaltaan siitä, että hän perusti vuonna 1914 oman tuotantoyhtiön, jolla ei ollut niin tehokasta levitysjärjestelmää kuin aikaisemmalla työnantajalla Keystoneella. Vaikutukset näkyivät Suomessa vuoden 1915 kesästä lähtien. Eriksson 2005, 248–251.

886 Eri lajityyppien yleisöistä katso Hupaniittu 2009, 65–74.

887 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 17.10.1915.

888 Liitetaulukko 4.1. Sensuuriluetteloiden perusteella tehtävät tulkinnat elokuvien alkuperämaista ovat riippuvaisia siitä, kuinka täsmällisesti tarkastuttajat ilmoittivat tietoaan. Todennäköisesti jonkin verran filmejä merkittiin väärien yhtiöiden nimiin, mutta biografin omistajilla ei ollut tietoista tarvetta valehdella tai vääristellä tietoja, erityisesti kun elokuvien alkuteksteistä löytyi valmistajan nimi. Näin ollen tietoja voi pitää suuruusluokaltaan luotettavina, vaikka yksittäisten elokuvien kohdalla virheitä löytyisikin.

runsaasti ajankohtaiselokuvaa ja Yhdysvalloista lyhyitä hupailuita. Ranskan lyhyet filmit selittivät osin hupailuilla, osin ajankohtaisfilmeillä.

Sensuuriluettelosta löytyy 89 elokuvaa vuodelta 1916, joiden valmistajan kohdalle on merkitty Lontoossa toiminut levitysyhtiö. Näistä peräti 74 kertaa mainitaan Trans-Atlantic Film Company, vuosina 1914–1920 toiminut levitysyhtiö, joka hoiti Universalin ja monien sen kanssa yhteistyössä olleiden yhdysvaltalaisyhtiöiden Euroopan levitystä, mutta teki myös jonkin verran näytelmäelokuvaa syksystä 1915 alkaen.⁸⁸⁹ Näin ollen vaatisi yksittäisten elokuvien tunnistamista selvittää, kuinka suuri osa niistä oli peräisin Yhdysvalloista, kuinka moni Isosta-Britanniasta tai mahdollisesti jostain muualta. Todennäköisesti valtaosa Trans-Atlantin lukuihin päätyneistä filmeistä on peräisin Universalilta, joka mainitaan luettelossa vain yhdeksän elokuvan kohdalla. Samoin on todennäköistä, että näissä filmeissä oli runsaasti vakavaa näytelmäelokuvaa, sillä niiden keskimääräinen pituus oli huomattavasti suurempi kuin muiden yhdysvaltalaisen elokuvien. Tämä voi selittyä yhdysvaltalaisen elokuvan vaihteellisella läpimurrolla Suomessa, sillä ensimmäisenä suosioon nousivat hupailut ja vasta vähän myöhemmin vakavat näytelmäelokuvat. Näin ollen suosionsa huipulla olleiden koomikoiden filmit merkittiin sensuurin asiakirjoihin oikeilla tuotantoyhtiöillään, mutta vasta nousussa olleet draamat päätyivät levittäjän nimiin.

Vaikka levitysyhtiöiden nimiin laitettut filmit jätettäisiin pois, Yhdysvallat nousee vuoden 1916 merkittävimmäksi valmistusmaaksi 27 prosentilla nimekkeistä ja 21 prosentilla metreistä. Jos taas lasketaan levitysyhtiöiden filmit yhteen yhdysvaltalaisen kanssa, nousee osuus lukumäärästä melkein 40 prosenttiin ja pituudesakin 35 prosenttiin.⁸⁹⁰ Realistinen luku lienee jossain näiden välimaastossa, mutta joka tapauksessa on selvää, että yhdysvaltalainen elokuva oli ottanut johtoaseman suomalaisissa ohjelmistoissa. Seuraavina tulivat Venäjä ja Ranska, joiden kakkostila vaihteli: metreissä mitattuna Venäjä oli suurempi, mutta kappalemäärässä Ranska oli isompi. Vaikka Ranska oli menettänyt kärkitilan, jota se oli pitänyt elokuvan alkuaikojista lähtien, se ei ollut vielä pudonnut kauas.

Jaakko Seppälä ajoittaa yhdysvaltalaisen elokuvan varsinaisen läpimurron Suomessa vasta 1920-luvun alkuvuosiin,⁸⁹¹ mutta tarkastusluetteloiden perusteella merkittävä muutos oli tapahtunut vuoteen 1916 mennessä. Vielä ei ollut kyse siitä, että enemmistö elokuvasta olisi tullut Atlantin takaa, mutta tärkeimmäksi valmistusmaaksi Yhdysvallat oli noussut. Yhdysvaltalaisen elokuvan suurissa luvuissa ei ollut kyse uudesta ilmiöstä, sillä esimerkiksi jo filmisensuurin alkuvaiheissa joulukuussa

889 Universalin lisäksi se levitti muun muassa Bisonin, Crystal Filmin, Gold Sealin, Frontierin, Impin, Jokerin, L-KO:n, Nestorin, Powersin, Rexin, Seligin ja Victorin elokuvaa. ”Trans-Atlantic Film Company”, Film & TV Database -tietokanta [www]. Muita sensuuriluettelossa mainittuja levitysyhtiöitä ovat London ja Sales Agency

890 Liitetäulukko 4.1.

891 Seppälä 2012, 36–45.

1911 noin 20 prosenttia elokuvista ilmoitettiin yhdysvaltalaisen yhtiöiden valmistamaksi, kun taas venäläistä elokuvaa oli alle yhden prosentin verran.⁸⁹² Näin ollen vuosien 1911–1916 nopein nousija oli Venäjä, mutta tärkeimmäksi kiri yhdysvaltalainen elokuva. Vuoden 1916 luvuista käy ilmi, että syyskaudella Atlantin takaa saatiin huomattavasti enemmän elokuvaa kuin kevätkaudella, joten yhdysvaltalainen valta kasvoi kuukausi kuukaudelta.

Muutos näkyy myös Biograafilehden ja Bion sivuilla. Vuonna 1915 oli eniten uutisoitu tanskalaisesta elokuvasta ja näyttelijöistä, mutta seuraavana vuonna Yhdysvallat kiilasi kirkkaasti kärkeen.⁸⁹³ Nousu henkilöityi vahvasti koomikoihin, eikä niinkään vakaviin näytelmäelokuviin, mikä saattaa korostaa liiaksikin muutoksen nopeutta: yhdysvaltalaiset elokuvat olivat pitkään olleet osa suomalaisia ohjelmistoja, mutta kun hupailujen merkitys nousi nopeasti, voi se saada koko yhdysvaltalaisen elokuvan merkityksen kasvamisen vaikuttamaan nopeammalta kuin se kokonaisuudessaan olikaan. Voi nimittäin olla, että ennen ensimmäistä maailmansotaa yhdysvaltalaiselokuvia ei julkisuudessa niin selkeästi sidottu alkuperämaahansa kuin esimerkiksi ranskalaista ja tanskalaista elokuvaa.⁸⁹⁴ Hupailujen kohdalla alkuperämaata sen sijaan korostettiin voimakkaasti, etenkin eroina aikaisemmin suosittuun ranskalaiseen elokuvaan. Esimerkiksi Biograafilehti kommentoi vuonna 1915: *”Mutta Ford Sterling -filmit esittävät meille yht’äkkiä aivan uutta: kansallisen amerikkalaisen humoristisen filmin.”*⁸⁹⁵ Ylipäätään eri maiden tuotantoja arvioitiin eri tavoin ja korostettiin eri asioita. Helmikuussa 1915 Biograafilehti esitteli laajassa artikkelissa elokuvatuotannon kehitystä ja korosti, että alkuvuosien valtias Ranska oli joutunut luopumaan kärkiasemastaan, sillä tilalle oli noussut Tanska. Vuotta myöhemmissä jutuissa taas korostuu Yhdysvallat, mutta eri tavoin. Tanskalaisista filmeistä korostettiin niiden taiteellisia ja teknisiä saavutuksia, kun taas yhdysvaltalaisista esille nousivat ensisijaisesti näyttelijät, heidän palkkionsa ja Universal City, joka näyttäytyi lehtien sivuilla erikoisena, outona elokuvan ihmeena.⁸⁹⁶ Uutisoinnin erilaisuuteen oli todennäköisenä syynä ulkomaisten yhtiöiden julkisuusstrategiat, sillä valtaosa taustamateriaaleista, joista Biograafilehden ja Bion

892 18,5 prosenttia kappalemäärästä ja 21,4 prosenttia metrimäärästä. Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

893 Biograafilehdestä löytyy 12 juttua Tanskasta, 9 Yhdysvalloista ja 6 Ranskasta. Samat luvut Bio-lehdestä ovat 10, 18 ja 5. Biograafilehti 1915, passim; Bio 1916, passim.

894 Tanskalaisen elokuvan suosiosta Suomessa katso Hupaniittu 2009, passim; Hupaniittu 2010, passim.

895 Tuntematon kirjoittaja: *Ford Sterling*. Biograafilehti 1/1915, 13.

896 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Filmi*. Biograafilehti 0/1915, 3; tuntematon kirjoittaja: *Filmitellisuudesta*. Bio 2/1916, 2; tuntematon kirjoittaja: *Filmikaupunkeja Amerikassa*. Bio 11/1916, 3; Tuntematon kirjoittaja: *Pikku-uutisia*. Bio 13/1916, 4; tuntematon kirjoittaja: *Pikku-uutisia*, Bio 15/1916, 3; tuntematon kirjoittaja: *Charlie Chaplin*. Bio 17/1916, 5; katso myös tuntematon kirjoittaja: *Yhtä ja toista*. Biograafilehti 8/1915, 15.

jutut kirjoitettiin (tai suoraan käännettiin), lienee peräisin ulkomaisista elokuva lehdistä ja tuotantoyhtiöiden tiedotteista.

Yhdysvaltalaisen elokuvan vahvistuminen maailmansodan vuosina näkyi saman tien Suomessa, mutta vähitellen sota vaikeutti filmikauppaa entistä pahemmin. Ison-Britannian hallitus asetti ylimääräisiä tulleeja ylellisyystavaroille, mikä nosti myös filmien hintoja. Vielä voimakkaampi vaikutus oli lisenssijärjestelmällä, joka astui voimaan maaliskuussa 1916. Tästä eteenpäin kaikelle maasta viedylle elokuvalla tarvittiin erillinen lisenssi, jolla haluttiin varmistua, ettei sitä myytäisi Britanniasta lähdön jälkeen enää eteenpäin. Tavoitteena oli estää filmien päätyminen Saksaan tai sen liittolaismaihin, sillä filmin raaka-ainetta nitraattiselluloosaa käytettiin räjähdysaineiden valmistuksessa. Iso-Britannia oli kieltänyt nitraattituotteiden viennin Saksaan ja sen liittolaismaihin jo aiemmin, ja loppuvuodesta 1915 alkaen oli vienti kielletty puolueettomiin maihin, jos oli olemassa epäilyjä jälleenmyymisen mahdollisuudesta Saksaan. Saksassa oli huutava pula nitraattiselluloosasta, joten maan aseteollisuus korvasi puutetta käyttämällä filmiä raaka-aineena. Suomen kannalta ongelmalliseksi muodostui se, että Ruotsi ja Tanska, jotka olivat tähän asti olleet merkittäviä välietappeja, olivat Ison-Britannian mielestä puolueettomina epäilyttäviä, etenkin, kun Ruotsi kävi edelleen kauppaa Saksan kanssa filmillä ja muilla kielletyillä tuotteilla.⁸⁹⁷

Lontoon valta-asema filmikaupan keskuksena horjui. Sodan edetessä Ison-Britannian ehdot tiukkenivat entisestään. Tavoitteet olivat merkantilistisia: haluttiin estää varojen valuminen vieraisiin maihin, kerätä kaupasta ylimääräisiä tuloja valtiolle, ja estää elokuvien vienti vihollisleirin puolelle. Muutos Yhdysvaltain ja Lontoon välisissä kauppasuhteissa oli hidas ja vähittäinen: ensimmäisenä voimaan tulleet tullitariffit eivät rampauttaneet kauppaa, mutta niiden vaikutuksesta merkittävä osa filmien kopioinnista siirtyi Atlantin yli Englantiin, jossa se oli halvempaa. Vuonna 1917, jolloin Yhdysvallat oli liittynyt sotaan, myös siellä asetettiin vientirajoituksia ja lisenssipakkoja, mitkä entisestään vaikeuttivat tilannetta ja pudottivat reippaasti Hollywood-elokuvan vientimääriä. Yhdysvaltalaisista elokuvaa alettiin tuoda suoraan New Yorkista Manner-Eurooppaan ja Skandinaviaan. Muutosta hidasti esityskopioiden hinta, sillä Englannissa niiden tekeminen oli halvempaa kuin New Yorkissa. Vuonna 1917 Yhdysvallat otti myös käyttöön lisenssijärjestelmän, jolla haluttiin estää filmimateriaalin päätyminen saksalaisten käsiin. Hetken vaikutti siltä, yhdysvaltalaisien elokuvien tuontimäärät puolueettomiin maihin romahtaisivat, mutta tilanne tasaantui ja viimeiset sotavuodet olivat suoranaista yhdysvaltalaisen elokuva juhlaa Skandinaviassa.⁸⁹⁸

⁸⁹⁷ Kansainvälisestä filmikaupasta Thompson 1985, 63–68.

⁸⁹⁸ Erityisesti Triangle-yhtiön valmistamat elokuvat olivat suosittuja Pohjolassa. Thompson 1985, 68–71, 84–85, 92.

Sota tarjosi ainutlaatuisen mahdollisuuden Venäjän kansalliselle tuotannolle. Inflaatio söi ruplan arvoa ja keisarikunta jäi sijaintinsa takia eristyksiin muista ympärysvalloista. Lontoosta lähteneet filmit jouduttiin kierrättämään Skandinavian kautta, mikä oli vaikeaa ja kallista, eikä saksalaista elokuvaa saanut tuoda, joten kokonaisuudessaan elokuvan maahantuonti oli enemmän kuin vaikeuksissa. Tässä tilanteessa Venäjän oma tuotanto lähti nopeaan kasvuun. Vuonna 1913 oli tehty yhteensä noin 130 fiktiivistä ja ei-fiktiivistä elokuvaa, seuraavana vuonna luku oli noin 230 ja vuonna 1916 Venäjällä valmistui peräti 500 elokuvaa, joista 450 fiktiivistä.⁸⁹⁹

Sodan seurauksena myös Suomen ja Venäjän välinen filmikauppa mullistui. 1910-luvun alussa oli käytettyä elokuvaa oli todennäköisesti viety pääosin toiseen suuntaan, mutta nyt virta kääntyi kohti Suomea. Sota teki Moskovasta merkittävän elokuvakaupan keskuksen, vaikkei se missään vaiheessa noussut Lontoon tai New Yorkin rinnalle. Moskovasta ja Pietarista tuli tärkeitä kauppapaikkoja suomalaisille biografiliiemiehille, etenkin kun niihin pääsi ratakiskoja pitkin. Kaupunkien kautta tuotiin entistä enemmän läntisissä ympärysvalloissa valmistettua elokuvaa. Vaikka Venäjä oli sodan takia jäänyt osittain eristyksiin eivätkä valikoimat olleet entisenlaiset, oli keisarikunnan suurkaupungeissa asioiminen suomalaisille helpompaa kuin matkaaminen länteen. Itäisiä liikesuhteita oli ainakin Nordiska Biograf Kompanietilla ja Adamsin Filmitoimistolla.⁹⁰⁰

Suosikeiksi nousseiden yhdysvaltalaisen näytelmäfilmien hinnat olivat nousussa, ja sota kasvatti kaiken maahantuonnin kustannuksia. Kuitenkin, elokuva-ala oli edelleen houkutteleva, joten ansainnan mahdollisuudet eivät olleet kadonneet. Filmit kiinnostivat yleisöä vähintään yhtä paljon kuin ennen, osin jopa enemmän, sillä ne toivat vaihtelua arkeen, mutta biografinomistajat, filmien maahantuojat ja vuokraajat joutuivat tekemään entistä enemmän työtä ja maksamaan suurempia summia saadakseen kokonaisuuden toimimaan. Ohjelmistoissa pääosassa olivat kalliit ja entistä hankalammin saatavilla olleet näytelmäelokuvat, mutta ei-fiktiivistä filmiä oli saatavilla helposti - ja ilmeisen halvalla, sillä sodan edetessä ajankohtaisfilmeistä ja propagandasta tuli tärkeä osa biografiliiiketoimintaa.

Vuosien 1915–1916 tienoilla on nähtävissä merkittävä käännekohta maailmansodan vaikutuksissa biografiliiiketoimintaan, sillä taloudellisten esteiden ohella alettiin kiinnittää huomiota tuotantoon ja sisältöihin. Elokuvasta, erityisesti ajankohtais- ja uutisfilmeistä tuli merkittävä osa propagandataistelua. Vaikka Yhdysvallat oli nousemassa kansainvälisen filmikaupan kärkeen, eivät Euroopan tuotannot olleet vaarassa, sillä

899 Thompson 1985, 68, 90–91; Youngblood 2007, 12, Hellman & Piispa 2012, 61. Luvuissa ei ole mukana Suomessa eikä nähtävästi muillakaan vastaavilla Venäjän liitosalueilla valmistettuja elokuvia.

900 Nordiskan ulkomaankirjeenvaihtajan neiti Signe Öhmannin ja johtaja Abel Adamsin yhteinen taival kohti avioliittoa alkoi kertoman mukaan juuri tällaiselta Moskovan matkalta. Uusitalo 1962, 13. Katso myös Uusitalo 1972b, 14.

hallitukset tarvitsivat elokuvaa avukseen.⁹⁰¹ Kansalliset toimintamallit, valtioiden asettamat reunaehdot ja esteet, vaikuttivat merkittävällä tavalla alan transnationaaleihin verkostoihin ja muuttivat toimintamalleja. Enää kyse ei ollut ensisijaisesti transnationaaleille liikesuhteille rakentuvasta elokuva-alasta, vaan yhä enemmän kansallisen politiikan edellytyksistä, jotka lähtivät muokkaamaan alan rakenteita. Kyse ei kuitenkaan ollut nopeasta muutoksesta, vaan vähittäisestä siirtymästä, joka tuli sitä näkyvämmäksi, mitä pidemmälle ensimmäisen maailmansodan vuoden kuluivat.

Aluksi uutisfilmeistä vastasivat elokuvayhtiöt, mutta vuosien 1915–1916 tienoilla käynnisteltiin laajamittaista valtiollisen sotapropagandan tuotantoa kummallakin puolella taistelulinjaa. Vuonna 1915 Venäjällä perustettiin valtiollinen Skobelevin komitea, jonka tehtävänä oli valmistaa ja levittää fiktiivistä ja ei-fiktiivistä nationalistista elokuvaa. Samoihin aikoihin Venäjällä jopa suunniteltiin koko elokuvatuotannon kansallistamista.⁹⁰² Vuonna 1916 Isoon-Britanniaan perustettiin War Office Cinematograph Committee (WOCC) ja Yhdysvaltojen propagandatoimisto Committee for Public Information eli Creelin komitea aloitti toimintansa.⁹⁰³ Saksan armeijaan luotiin erillinen osasto Militärishen Film- und Fotostellen hoitamaan kuva- ja filmipropagandan tuotantoa ja levitystä. Jo muutaman kuukauden kuluttua sitä laajennettiin ja se sai nimen Bild und Film Amt eli BuFA. Osaston tehtävänä oli valokuvien ja elokuvien avulla parantaa Saksan kansan mielialoja ja tehdä heidät myötämielisiksi keisarille, armeijalle ja käynnissä olevalle sodalle.⁹⁰⁴

Sotapropagandaa ei suunnattu ainoastaan oman maan kansalaisille, vaan niitä levitettiin liittolaismaihin ja puolueettomalle alueelle. Iso-Britannia perusti vielä vuoden 1916 aikana edustustoja Yhdysvaltoihin, Ranskaan, Italiaan, Kreikkaan, Hollantiin ja Espanjaan, minkä lisäksi toimintaa oli monissa muissa maissa. Skandinaviassakin toimi Ison-Britannian propagandaedustajia, vaikka varsinaista toimistoa ei nähtävästi perustettu.⁹⁰⁵ Myös Yhdysvallat tuki propagandan levittämistä ympärysvaltioihin. Sekä Moskovaan että Pietariin perustettiin Creelin komitean toimistot, ja komitea aloitti toimintansa Skandinaviassa. Moskovan ja Pietarin toimistojen toiminta jatkui aina lokakuun vallankumoukseen, jonka jälkeen koko Venäjän elokuva-ala enemmän tai vähemmän ajettiin alas.⁹⁰⁶ BuFA perusti vuonna 1917 yhteistyössä Saksan diplomaattisten ulkomaanedustustojen kanssa toimistoja Skandinaviaan, Espanjaan, Hollantiin, Sveitsiin kuin Pohjois- ja Etelä-Amerikkaan. Skandinavian keskustoimisto, Zentralstelle für Deutsche Kulturpropaganda in Skandinavien sijaitsi

901 Bakker 2008, 190.

902 Youngblood 2007, 13.

903 Thompson 1985, 90–91, 93–98.

904 Kreimeier 1996, 21.

905 Reeves 1986, 25–26. Katso myös Tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

906 Thompson 1985, 93–98.

Saksan lähetystön yhteydessä Tukholmassa. Lisäksi Kristianiassa ja Kööpenhaminassa oli pienemmät toimistot. Toiminta oli mittavaa, sillä suurimmillaan Skandinavian toimipisteet työllistivät noin 200 henkeä.⁹⁰⁷

Propagandatoiminta ei ollut pelkkää voittokulkua, vaan koki kolauksia molemmin puolin taistelulinjaa. Venäläisen Skobelevin komitean tuotanto yski pahasti, sillä venäläistä yleisöä miellyttivät sotaelokuvan sijaan melodraamat,⁹⁰⁸ joita venäläiset tuotantoyhtiöt kilvan valmistivat. BuFA:n Skandinavian toimiston väki joutui toteamaan vuoden 1917 kuluessa, etteivät saksalaiset propagandafilmit kiinnostaneet pohjoismaista yleisöä, joka oli mieltynyt ympärysvaltojen filmeihin. BuFA:n toimintaa hankaloittivat myös Ruotsin ja Tanskan biografiiliiketoimintaa hallinneet suuryhtiöt, jotka omistivat kymmenien biografien suurketjuja ja jotka eivät ottaneet ohjelmistoonsa saksalaisia propagandaelokuvia.⁹⁰⁹ Ympärysvallat tekivät parhaansa haitatakseen saksalaisten toimintaa. Maaliskuussa 1918 Yhdysvaltain Creelin komitean Skandinavian toimistot kieltäytyivät vuokraamasta yhdysvaltalaista elokuvaa biografeille, jotka näyttivät saksalaisfilmejä,⁹¹⁰ joten biografien oli valittava joko suursuosikit Atlantin takaa tai saksalaispropaganda. Tämä ajoi BuFA:n entistä ahtaammalle. Hollannissa puolestaan BuFA:n toimisto onnistui erittäin hyvin, vaikka maassa oli ympärysvaltojen toimistoja Creelin komiteasta lähtien.⁹¹¹

Suomessa ei tiettävästi ollut ympärysvaltojen propagandaedustustoa, mutta suomalaiset biografiyhtiöt hyötyivät tilanteesta, sillä toimistoja oli Ruotsissa ja Venäjällä, mistä filmejä on mitä ilmeisimmin riittänyt Suomeen. Creelin komitean toiminta lienee osaltaan selittänyt myös yhdysvaltalaisen elokuvan merkityksen kasvua Suomessa juuri sotavuosina.

Eri maiden propagandatoimistojen tärkeimpinä vientituotteina olivat sotaelokuvat, joiden tuotanto kukoisti molemmin puolin rintamalinjaa. Erityisesti ranskalainen ja englantilainen ajankohtaistuotanto kukoisti ja filmejä oli runsaasti saatavilla - oletettavasti varsin edulliseen hintaan. Ympärysvaltojen filmit valtasivat helsinkiläisvalkokankaat, joilta seurattiin varsin tarkasti länsirintaman taisteluita.⁹¹² Maailmansodan syttyminen aiheutti vuonna 1914 suoranaisten propagandaelokuvan tulvan Helsingissä, kun vajaan puolen vuoden aikana filmisensuurin läpi kulki 80 sotaa käsittelevää uutisfilmiä.

Sodan alkuvaiheessa propagandatuotannossa vahvimmissa oli Ranska, sillä Pathélla ja Eclairilla oli valmis tuotantokoneisto uutiselokuvalle ja erillisiä filmiryhmiä

907 Goergen 1994, 31.

908 Youngblood 2007, 12–13.

909 Goergen 1994, 37.

910 Thompson 1985, 97.

911 Blom 2007 [www], katso myös Thompson 1985, 97.

912 Liitetaulukko 4.2.

myös Ranskan ulkopuolella. Vuoden 1916 jälkeen ranskalaisfilmit kuitenkin katosivat. Sodan jatkuessa venäläisvallan kontrolli tiukkeni, mutta venäläinen uutiselo-kuva ei erityisemmin vyörynyt helsinkiläisille valkokankaille. Sen osuus oli vuosina 1915–1916 noin kahdessakymmenessä prosentissa propagandaelokuvan kokonais-metrimääristä, kun parhaimmillaan 75 prosenttia elokuvista oli peräisin Ranskasta ja Isosta-Britanniasta.

Sotaelokuva ei pitkään houkutellut yleisöä, joten sen merkitys ei noussut kovin suureksi, vaikka symbolinen merkitys olikin mittava. Vuosina 1915–1916, jolloin perustettiin valtiollisia propagandatoimistoja, Iso-Britannia ja Venäjä kasvattivat osuuttaan helsinki-läisten näkemästä propagandaelokuvista. Filmejä tuli nimekkeissä mitaten vähemmän, mutta ne olivat aikaisempaa pidempiä. Nimekkeiden määrän putoaminen vihjaa helsinki-läiskatsojien väsymyksestä sotaan. Yleisö Suomessa, kuten muuallakin, oli mieltynyempi näytelmäfilmeihin kuin sotakuviin, mutta propagandaa näytettiin läpi sotavuosien. Ympä-rysaltojen tuottamat ajankohtaiselokuvat ja osuuttaan kasvattava yhdysvaltalaiselokuva sitoivat Suomea ideologisesti länteen.

Maaliskuussa 1917 Venäjällä puhjennut vallankumous muutti jälleen kuviota. Kei-sarivalta kukistui ja Helsingissäkin alkoivat uudet tuulet puhaltaa. Tieto Nikolai II:n kruunusta luopumisesta tuli Helsinkiin seuraavana päivänä 16.3.1917. Seurauksena oli hämmennys, sillä sensuuri oli pitänyt tiedot Pietarin levottomuuksista poissa lehdistöstä, mutta pian se vaihtui toisaalta juhlintaan, toisaalta väkivaltaisuuksiin. Muutamaa päivää myöhemmin kuolleille venäläismatruuseille järjestetty hautajaisjuhla muodostui suurtahtumaksi, joka henki uutta vapauden aikaa.⁹¹³ Paikalla olivat myös biografiyhtiöt, sillä kuvaustoiminta käyn-nistyi heti vallankumoustaisteluiden tauottua. Nordiska Biograf Kompanietin filmi *Vallan-kumouksen uhrien hautaus Helsingissä 30 p:nä maaliskuuta 1917* tarkastettiin jo päivää kuvaamisen jälkeen, ja Maxim sai omansa valmiiksi neljässä päivässä,⁹¹⁴ vaikka kyseessä oli ensimmäinen yhtiön valmistama elokuva. Nordiskan kuvaaja ja laboratorio olivat toimin-tavalmiudessa vielä kuukausia kuvauskiellon alkamisen jälkeen ja Maxim oli pystyttänyt itselleen mahdollisuudet kuvaamisen poliittisesta tilanteesta huolimatta - aikaisemmista yhteistyökuvioista voisi veikata, että Finlandia Filmin kuvaaja Karl Johansson saattoi olla siirtynyt Lindebäckin palvelukseen ja sitä kautta päätyntä hautajaisia kuvaamaan.

Kumpikin filmi sai esitysluvan ilman huomautuksia, joten kuvauskielto loppui kei-sarivallan kukistumiseen. Nordiska Biograf Kompanietin näytelmäelokuvan kieltämisestä oli tässä vaiheessa puolisen vuotta aikaa, mutta viimeisistä biografeihin asti päässeistä suo-malaisista filmeistä oli noin vuosi. Tutkimuskirjallisuus on korostanut monivuotista kuvaus-taukoa käyttäen mittapuuna näytelmäelokuvaa,⁹¹⁵ mutta tärkeimmällä tuotantomuodolla,

913 Maaliskuun vallankumouksesta Helsingissä Nyström 2008, 40–42.

914 Tarkastukset 8513/31.3.1917, *Revolutions offrens begrafning i Helsingfors den 30 mars 1917* ja 8526/3.4.1917, *Begrafning af revolutions offer i Helsingfors den 30 mars 1917*. Ba:3 Luettelo tarkaste-tuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

915 Katso esimerkiksi Salmi 2002, 13, 323; Uusitalo 1996, 43; katso myös Sedergren ja Kippola 2009, 103–106,

ei-fiktiivisellä elokuvalla mitaten tauko jäi lyhyeksi. Kiellon päättymisestä ei ole kirjallisia lähteitä, joten se tapahtui ehkä vielä epävirallisemmin kuin asettaminen. Mielenkiinto poliittiseen muutokseen oli suuri, sillä Nordiska Biograf Kompaniet myi filmistään kopion myös kilpailevan yhtiön, August Sorjasen Olympian levitettäväksi.⁹¹⁶

Muutos liittyi nimenomaisesti vallankumoukseen, eikä se käynnistänyt vielä laajempaa kuvaustoimintaa. Kaksi hautajaisfilmiä jäi yksittäistapaukseksi, joten ne henkivät enemmänkin vallankumousta seurannutta vapauden juhlintaa,⁹¹⁷ kuin ”normaalitilanteeseen” paluuta. Seuraavia elokuvia saatiin odottaa vielä vuoden verran.⁹¹⁸ Syitä tähän oli todennäköisesti useita. Jo sodan alkuvaiheessa oli keskitytty ydintoimintaan ja vähennetty kuvaamista, joten filmaamisen jatkaminen olisi ollut yllättävää. Keisarin kukistuminen oli tehnyt yhteiskunnallisesta tilanteesta entistäkin poikkeuksellisemman, joten todennäköisesti yhtiöt halusivat pitää matalaa profiilia. Näytelmäelokuvahankkeet olisivat olleet liian suuria riskisijoituksia, ja on jopa mahdollista, että raakafilmin hankinta oli jo tässä vaiheessa niin hankalaa, että se haluttiin varata maahantuotujen elokuvien tekstityksiin. Näin ollen ei ole yllättävää, ettei kuvaustoiminta jatkunut vallankumouspäiviä pidemmälle.

Maaliskuun vallankumouksesta alkoi sortokauden ja venäläisvallan valtarakenteiden purkaminen. Yhtenäistämistoimet lakkautettiin, tiukkojen sotalakien vaikutus päättyi, santarmilaitos lakkautettiin ja eduskunta kutsuttiin koolle.⁹¹⁹ Maaliskuun 20. päivänä Venäjän väliaikainen hallitus antoi julistuskirjan, jolla kumottiin sortokauden lainsäädäntö.⁹²⁰ Periaatteessa elokuvien ennakkotarkastuksen, jota luontevasti kutsuttiin filmisensuuriksi, voisi ajatella kuuluvan kumottaviin määräyksiin, mutta tarkastukset jatkuivat. Suuri muutos niissä kuitenkin koettiin, sillä poliisilaitos sai uudet isännät.

Venäläisten johtaman Helsingin poliisilaitoksen toiminta päättyi 16.3.1917 eli samana päivänä, jolloin tieto keisarin kukistumisesta tuli kaupunkiin. Myös monet muut venäläisten ylläpitämän kontrollin rakenteet katosivat. Vallankumoukselliset venäläis-

916 Ohjelmisto 34. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

917 Katso esimerkiksi Nyström 2008, 42.

918 Maaliskuun vallankumousfilmejä seuranneen vuoden aikana Helsingissä esityksiin tuli viisi Suomea kuvaavaa luontofilmiä. Näistä neljän kohdalla valmistajaksi on filmisensuurille ilmoitettu Pathé, joten ne lienee kuvannut Ruotsin Pathén haarakonttorin henkilökunta. Viidennen elokuvan kohdalla valmistajaa ei ole ilmoitettu, vaikka Filmografia Fennicassa ja Elonet-tietokannassa elokuva onkin kirjattu Lyyran valmistamaksi. Katso Pathén valmistamien elokuvien tarkastukset *Bilder från Åland* (9041/10.11.1917), *Bilder från Mellersta Finland* (9051/23.11.1917), *Heinola* (9076/30.11.1917), *Pargas Kalkbruk* (9209/tammikuu 1918) ja tuntemattoman valmistajan elokuvan tarkastus *Mankala kosket* (9270/22.2.1918). Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Vertaa Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186 ja Elonet-tietokanta [www]. Pathén Suomessa vuosina 1917–1918 kuvaamiin elokuviin palataan tarkemmin luvussa 6.2., katso myös liitetaulukko 3.6.

919 Nyström 2008, 42.

920 Julistuskirja valtiosäännöstä 20.3.1917/20, Asetuskokoelma 1917.

sotilaat pitivät hetken aikaa järjestystä kaupungissa, mutta pian hekin luopuivat siitä. Valtatyhjiö ei jäänyt pitkäksi, sillä työväestön toimintamahdollisuudet kasvoivat merkittävästi vallankumouksen myötä. Vastuu järjestyksestä siirtyikin vielä maaliskuun aikana työläismiliisille, joka otti Helsingin poliisilaitoksen haltuunsa. Uusi järjestyskaarti oli kaupungin rahoittama, ja siinä oli mukana myös ylioppilaita, mutta sen perusta oli työväessä, joten kaupunkia valvoi punainen miliisi. Kesällä 1917 kaupunginvaltuusto ja senaatti yrittivät vaihtaa miliisin niin sanottuun puolueettomaan poliisiin, mutta työväen valta oli kasvanut niin suureksi, ettei sitä voitu syrjäyttää. Seurasi kuukauden mittainen poliisilakko ja laajoja ryöstelyaaltoja, mikä käänsi tilanteen miliisin voitoksi.⁹²¹

Muutos poliisilaitoksella näkyy filmisensuurin asiakirjoissa, sillä tarkastuksen tekijät vaihtuivat. Aikaisemmin tarkastaja oli merkinnyt sensuuriluetteloon nimikirjaimensa A. N., mutta 24.3.1917 alkaen tilalle tuli William Sippola ja Lyyli Eronen, jotka kirjassivat tekevänsä tarkastukset *”Helsingin Kaupungin Järjestyskunnan puolesta”*.⁹²² Eronen jää tuntemattomaksi, mutta William Sippola oli senaatin kustannuskirjaston johtaja, joka oli jo vuonna 1909 Kansanvalistusseuran puheenjohtajana kampanjoinut elokuvien ennakkotarkastuksen puolesta.⁹²³ Näin ollen maaliskuun vallankumousta seurannut punainen aika poliisilaitoksella toi ensimmäistä kertaa siveellisyystahojen edustajan suorittamaan tarkastuksia poliisien sijaan.

Muutos ei vaikuttanut elokuvatarkastuksen linjauksiin, mikä paljastaa maaliskuun vallankumouksen kahtalaisen luonteen: periaatteessa vanha valta päättyi, mutta käytännössä arki jatkui kuin siihenkin asti. Vallankumousta seurasi hetkellinen suoja-aika, jonka aikana Nordiskin ja Maximin kuvaajat lähtivät liikkeelle, mutta pian sen jälkeen palattiin normaaliin päiväjärjestykseen. Keisari oli kukistunut, punaiset hallitsivat poliisilaitosta ja sortorakenteita purettiin, mutta siitä huolimatta Suomi oli edelleen osa Venäjän valtakuntaa ja maa oli sodassa.

Maaliskuun vallankumous ajoi keisarikunnan entistä pahempaan sekasortoon, mikä heijastui myös Suomeen. Sotatarvike- ja linnoitustyöt loppuivat ja elintarviketoimitukset vähenivät. Osa sodan aikana luoduista kauppareiteistä sulkeutui, eikä niitä pystytty korvaamaan uusilla. Pitkään jatkunut nousukausi kääntyi lamaan, työttömyyteen ja pulaan, ja Helsingistä tuli asukkailleen todella kallis kaupunki.⁹²⁴ Tämä heijastui myös biografialaan ja vuoden 1917 aikana pääsylippuverojen kertymä kään-

921 Nyström 2008, 42–43; Piilonen 1987, 355; Hersalo 1955, 141.

922 Alkuvaiheissa luettelossa vilahtelee myös monta muuta nimeä (Emi Elo, Heikki Karvonen, Matti Helenius, O. Kumpu), mutta syksyllä vakiintuu käytäntö, että nämä kaksi eniten tarkastuksia tekevää tekevät kaikki tarkastukset yhdessä. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

923 Nenonen 1999, 34, 123.

924 Nyström 2008, 44–48.

tyi laskuun.⁹²⁵ Vaikkei kaupungissa ollut juurikaan mahdollisuuksia kuluttamiseen, ei ihmisillä ollut entisenlaisia varoja tai halua käydä biografeissa.

Elokuvien maahantuonti mitä ilmeisimmin vaikeutui maaliskuun vallankumouksen jälkeen siinä missä kaikki muukin ulkomaankauppa. Tuoduissa ajankohtais- ja propagandafilmeissä ei kuitenkaan tapahtunut mullistuksia tai suunnanmuutoksia. Skobelevin komitea siirtyi uuden vallan tukijaksi ja jatkoi toimintaansa entiseen malliin. Venäläiselokuvan osuus Helsinkiin tuodusta propagandasta alkoi nousta. Kaikesta vuonna 1917 Helsingissä tarkastetusta poliittisesta tai sotaa kuvanneesta ajankohtaiselokuvasta peräti 40 prosenttia oli emämaasta peräisin. Venäläisen elokuvan kokonaismetrimäärissä ei tapahtunut merkittävää muutosta, vaan sen sijaan muista maista tuodun propagandaelokuvan metrimäärät romahtivat melkein puoleen edellisen vuoden luvuista.⁹²⁶

Saksalainen elokuva loisti edelleen poissaolollaan, ja suomalaisilla valkokankailla nähtiin vain ympärysvaltojen tuotantoja. Tiukin kontrolli oli kadonnut, sillä elokuussa 1917 Helsingin filmisensuuriin tuotiin saksalainen näytelmäelokuva *Talisman*. Tarkastuttajasta ei ole tietoa, eikä siitä, mitä hän kautta oli saanut filmin Suomeen, mutta hän ei lähtenyt filmin alkuperää peittelemään, sillä sensuurin asiakirjoihin valmistajaksi on merkitty ”Deutsche Bioscop (Berlin)”.⁹²⁷ Maahantuonti ei näin ollen enää ollut kovin vakava rikos, mutta elokuva ei saanut esityslupaa, vaan se kiellettiin kokonaan.

Kuten Sven Hirn on huomauttanut, useat elokuvateatterit ottivat vuoden 1917 aikana varietee- ja kabaree-numeroita ohjelmistoihinsa, koska ohjelmistoja oli huonosti saatavilla.⁹²⁸ Venäjä ja Suomi olivat maaliskuun vallankumouksen myötä joutumassa entistä pahemmin eristykseen Länsi-Euroopasta. Elokuva-alan liiketoiminta pystyi kuitenkin jatkumaan, sillä biografit pysyivät pystyssä ja lipputuloissa tapahtunut notkahdus ei ollut kovin suuri.

Edes vuoden 1917 jälkimmäisellä vallankumouksella marraskuun alkupäivinä ei ollut kovin näkyviä vaikutuksia biografiliiiketoimintaan. Poliittinen tilanne kuitenkin kiristyi ja olot olivat entistä levottomammat.⁹²⁹ Itsenäistymisen suorat vaikutukset olivat selkeämmät, sillä senaatti kumosi maahantuontikiellon Saksasta heti itsenäistymisen jälkeen. Ensimmäinen saksalaiselokuva ehti Helsingin valkokankailla 6. tammikuuta 1918.⁹³⁰ Kyseessä oli tuntemattomaksi jäävä huvinäytelmä *Den förbjudna frukten*, joka sai esitysluvan vain kolmisen viikkoa ennen Suomen sisällissodan syttymistä.⁹³¹

925 Liitetaulukko 5.2.

926 Liitetaulukko 4.2.

927 Tarkastus 8824/20.8.1917. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

928 Hirn 1991, 207–208.

929 Tilanteesta Helsingissä katso Nyström 2008, 52–58.

930 Hirn 1991, 235.

931 Tarkastus 9162/3.1.1918. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Kyseessä oli yksittäistapaus, mutta *”Kielletty hedelmä”* oli ennakkonäytös niille muutoksille, jotka vuosi 1918 toi suomalaiseen biografiiliiketoimintaan.

5.5. Aikaisempia tulkintoja valoisampi sota-aika

Maailmansodan vuodet eivät olleet elokuva-alan toimijoille helppoja. Kyse ei kuitenkaan ollut lainkaan niin synkästä ajasta, kuin on perinteisesti ajateltu. Kippola ja Sedergren toteavat Nordiska Biograf Kompanietista, että Ida Aalbergin hautajaisfilmin joutuminen esityskieltoon alkuvuodesta 1915 *”riitti tyrehdyttämään yhtiön toiminnan koko loppuvuodeksi”*⁹³² ja että *”yhtiön sitoutuminen kansalliseen näkökulmaan [eli Ida Aalberg - ja Eräs elämän murhenäytelmä filmien valmistaminen] osoittautui pahaksi taloudelliseksi rasitteeksi. Tämänkaltaiset yhtiökohtalat selittävät myös harjoitetun itsesensuuriin. [...] Elokuvan kokonaan kieltäminen oli silloin ja myöhemminkin tuottajalle katastrofi.”*⁹³³ He myös katsovat Lyyran aktiivisen toiminnan päättyneen vuonna 1914 ja Finlandia Filmin toiminnan hiipuneen lasistudion jäädessä pois käytöstä vuonna 1916.⁹³⁴ Kuten lausunnoista käy ilmi, toiminnan mittapuuna on käytetty filmaustoimintaa, joka oli kuitenkin marginaalinen osa liiketoimintaa. Esimerkiksi verotilit kertovat, että Lyyran osuus Helsingin lipputulosta kasvoi huomattavasti sotavuosien aikana, ja vaikka Nordiska Biograf Kompaniet kuului suuryhtiöistä heikommin menestyneisiin, ei sekään pudonnut kärkejoukosta. Finlandia Film palasi juurilleen maahantuontiin ja levitykseen. Yhtiöt keskittyivät osa-alueisiin, joihin oli edelleen täydet mahdollisuudet poikkeusoloista huolimatta.

On myös tulkinnanvaraista, voiko *Aalberg-* ja *Murhenäytelmä*-filmejä pitää todisteena Nordiska Biograf Kompanietin sitoutumisesta kansalliseen näkökulmaan tai niiden esittämisen kieltämistä erityisenä yhtiökohtalona. Juhlittu näyttelijättären hautajaiset olivat suuri suomalaisuusjuhla, mutta se ei riitä kansalliseksi suuntautumiseksi. Elokuva *Eräs elämän murhenäytelmä* ei vaikuta olleen kovin kansallinen painotuksiltaan. Muistelmätiedoissa venäläisupseerin ampuminen on nostettu syyksi sensuroimiselle, mutta juoniselostuksen tai muiden tietojen mukaan elokuvassa upseeria ei eritellä venäläiseksi ja kaiken lisäksi hän jää kolmiodraamassa ainoana henkiin. Upseerin joutuminen aisankannattajaksi ja sekaantuminen ampumisjuttuun on voinut aiheuttaa kieltopäätöksen, mutta kansallisena ohjelmana ainakaan sitä tuskin voidaan pitää. Samoin kieltopäätösten taloudellinen rasite ei ole ollut musertava. Ida Aalberg -filmi olisi varmasti kiinnostanut yleisöä, mutta sen jääminen pois on tuskin näkynyt erityisinä tappioina, sillä yksittäisen ajankohtaiselokuvan osuus

932 Sedergren & Kippola 2009, 95.

933 Sedergren & Kippola 2009, 96.

934 Sedergren & Kippola 2009, 103.

toiminnasta tai edes ohjelmistoista on ollut marginaalinen, eivätkä sen tuomat taloudelliset menetykset ole heilauttaneet yhtiötä millään tavoin. Elokuvan *Eräs elämän murhenäytelmän* kieltäminen ja takavarikoiminen oli vakavampi kolaus, sillä tiedot raastuvanoikeuden tiuhaan toistuvista haasteista kertovat, että toimijat olivat valmiit käräjöimään yhdestäkin näytelmäelokuvasta. Tämä ei kuitenkaan vielä riitä ”yhtiökohtaloksi”. Aivan samoin kuin raastuvanoikeuden riitoja tuli ja meni, jatkui Nordiskan toiminta sensuuripäätöksestä huolimatta kuten ennenkin. Toiminnan kokonaisuuteen verraten Sedergrenin ja Kippolan tulkinta sensuuripäätösten vaikutuksista tuntuu turhan dramaattiselta. Oman tuotannon merkitys oli niin marginaalinen, joten kiellot eivät aiheuttaneet uhkaa yhtiölle.

Filmauskielto tuskin heilautti yhtäkään yhtiöistä. Suurimmat jäljet se arvanenkin jätti suurimpiin tuottajiin, Finlandia Filmiin ja Lyyraan, mutta kummankaan olemassaolo ei ollut uhattuna. Finlandia panosti maahantuontiin, mikä oli ollut Estlanderin päätoimialana Pathé-agentuurin ajoilta alkaen. Vuoden 1915 tuotantoyhtiösuunnitelmat paljastavat, että halu entistä suurempaan tuotantoon oli olemassa, vaikkakaan ei välttämättä voida puhua intohimosta tehdä elokuvaa, vaan pareminkin kunnianhimesta rakentaa liiketoimintaa elokuvatuotannon varaan. Lyyrassa muutos todennäköisesti kirpasi pahemmin. Kohteena olivat Pohjanheimon veljekset, jotka jättivät hyvään malliin saadun hupailutuotantonsa. Pojat olivat onnistuneet tuotteistamaan elokuvaintonsa, mutta venäläisvallan tiukentuvan otteen takia palattiin tilanteeseen, jossa käynnissä pitävänä voimana oli isä-Pohjanheimon liiketaloudellisille tavoitteille rakentunut biografiyhtiö. On kuitenkin otettava huomioon, että Lyyra kasvatti voimakkaasti osuuttaan pääsylippuverotilityksissä, joten biografitoiminta menestyi erittäin hyvin. Näin ollen tappioiden korostaminen ei tee oikeutta Pohjanheimojen yhtiön kehitykselle, vaan päinvastoin kääntää kuvan nurinpäin.

Yhdenkään suomalaisen elokuva-alan yhtiön ei tiedetä varmasti kaatuneen kuvauskieltoon, vaikka yksi ehdokas on olemassa: Suomifilm-tuotantoyhtiön nimeä ei löydy muista lähteistä kuin vuosina 1913–1916 valmistuneisiin elokuviin liittyvistä. Jos kyse oli filmit tarkastuttaneen Frans Engströmin liiketoimesta, ei ero Finlandia Filmiin ole merkittävä, sillä siinä tapauksessa Engströmin keskittyi päätoimialaansa maahantuontiin hankalaksi käyneen sivuhankkeen sijaan. Jos taas kyse oli jonkun muun hankkeesta, vaikuttaa siltä, että venäläisvalta sai kuin saikin hengiltä yhden jatkuvuuteen pyrkineen elokuva-alan toimijan, mutta varsin vähäisen sellaisen, rekisteröitymättömän tuotantoyhtiön. Näin ollen kovin suurelta kolaukselta tai pahasti alaa musertavalta tapahtumalta kuvaamisen keskeytyminen ei vaikuta.

Elokuvatuotannon päättyminen ei kaatanut yhtiöitä, koska tuotanto ei ollut ehtinyt nousta niitä ylläpitäväksi toiminnaksi. Sota-ajan ja sen synnyttämien poikkeusolojen vaikutukset biografiliiketoimintaan olivat huomattavasti hienovaraisempia ja vähittäisempiä kuin pelkkää kuvauskieltoa katsoen on tulkittu. Maahantuonti jouduttiin reitittämään uudelleen, kasvava verotus rasitti tuottavuutta. Suuryhtiöt

panostivat taloudellisesti tärkeimpään eli ketjuihin, jotka pitkästä aikaa olivat kasvussa. Kyse oli samalla perinteisestä suomalaisen biografiliiiketoiminnan strategiasta ja sopeutumisesta sota-ajan poikkeusoloihin.

Elokuva-alan asema liiketaloudellisena toimintana korostui sotavuosina. Biografialaa veti eteenpäin taloudellinen kunnianhimo, ei taiteellinen intohimo. Biografia ja levittäminen olivat aina olleet tärkein osa liiketoimintaa, eikä tilanne muuttunut. Maahantuonti säilytti asemansa ja todennäköisesti vahvistui maailmanpolitiikan sotkeutuessa filmikauppaan. Liikesuhteet ulkomaisiin levittäjiin ja välittäjiin tulivat entistä tärkeämmiksi, kun kauppa ei enää ollut vapaata. Vaikka Suomi sijaitsi syrjäisessä kolkassa filmikaupan keskuksista katsoen, antoi Pietarin läheisyys ja keisarikunnan osana oleminen liikemiehille erityisaseman uusien kauppasuhteiden luomiseen. Aikaisemmin filmejä oli saatettu pääosin viedä Suomesta Pietariin, mutta viimeistään tässä vaiheessa Pietarista Suomeen tuomisesta tuli merkittävää.

Voimasuhteiden muutoksien ja ketjuihin tehtyjen panostusten myötä biografialan sisäinen tasapaino muuttui maailmansodan vuosina. Siihen asti alaa oli hallittu Pohjoisesplanadin suurliikkeistä, mutta nyt haastajat pääsivät ensimmäisten toimijoiden rinnalle kun karkijoukkoon murtautui laitakaupungin yrittäjiä, jotka olivat rakentaneet toisenlaisille malleille. Uusille voimahahmoille, Pohjanheimolle, Sorjaselle ja Adamsille, keskeistä ei ollut loistoteatteri keskikaupungilla, vaikka Sorjanen sellaisen vuonna 1916 osti. Sotavuosina ketjuuntuminen näytti voimansa ja laitakaupungilta saatettiin nousta tasaveroiseksi suurten joukkoon, joten toisenlaisesta strategiasta ponnistanut kehityskaari osoittautui lopulta yhtä tuottoisaksi kuin ensimmäisten toimijoiden Pohjoisesplanadilla hoidettu liiketoimi. Kuten ennenkin, ala oli keskittynyt muutamiiin käsiin. Vaikka Helsingistä löytyi kolmisenkymmentä biografia, puolen tusinaa ketjua keräsi kolme neljännestä pääsylipputuloista.

Sotavuosien suomalaiselle biografiliiiketoiminnalle leimallista oli pysyvyys. Kaikki ketjujen omistajat olivat toimineet biografialalla jo vuosikausia, uudetkin nousijat, Sorjanen, Pohjanheimo ja Adams 1910-luvun alkupuolelta lähtien. Toimijat olivat nähneet biografiliiiketoiminnan kehityksen, suomalaisen elokuvatuotannon nousun ja onnistuneet kehittämään monipuoliset liiketoimintamallit. Ala oli vakiintunut ja ammattimaisesti johdettu. Vahvat rakenteet takasivat sen, että ensimmäisten toimijoiden asema oli vahva, vaikka haastajat olivat vuosikausien työllä päässeet heidän rinnalleen. Tämän muutoksen jälkeen alan kärki oli jälleen ”suljettu” ulkopuolisilta – uusista ja vanhoista voimahahmoista koostuva toimijoiden joukko piti niin vahvasti valtaa käsissään, etteivät muut päässeet osallisiksi. Suurliikemiesten joukkoon ei saatu ainoatakaan uutta jäsentä. Vaikka maailmansota kiihdytti elinkeinoelämää, olivat biografiliiikemiehet onnistuneet rakentamaan itselleen järjestelmän, johon ulkopuolisten oli äärimmäisen vaikea tulla mukaan. Miehet olivat myös varsin tyytyväisiä toimintaansa, sillä vain Ernst Ovesén luopui omistuksistaan sotavuosina. Edes ulkomaalaisvahvistukset Fernander, Hallseth, Ovesén ja Engström, joista kel-

lään ei ollut Suomen kansalaisuutta, eivät palanneet puolueettomina pysytelleisiin kotimaihinsa, vaan jäivät Helsinkiin.

Vaikka muutoksia ei tapahtunut, oli yhteistyö edelleen harvinaista, muttei tuntematonta. Erik Estlanderin, Ernst Ovesénin ja Gösta Lindebäckin väliset kontaktit olivat tiiviitä ja pysyviä - ja paljastivat keskeisen ongelman elokuvatuotannolle. Estlanderin Finlandia Film oli heikoilla niin kauan kuin filmeille ei ollut ensi-iltabiografia, sillä vain harvaa elokuvista mainostettiin Helsingissä. Elokuvatuotanto oli kannattavaa ainoastaan, jos tuotantokustannuksia päästiin kattamaan lipputulolla, sillä vuokratuotot jäivät liian mataliksi.

Laitakaupungilla vaihtelut olivat yleisiä ja sinne rakentui myös omia järjestelmiä, mihin Falinin veljesten suuren sensuuritarkastusmaksut viittaavat. Pienten laitakaupungin biografien omistuksissa tapahtui muutoksia vuosittain, mutta suurliiketoimintaan oli heistä valovuosien matka. Biografien määrän kasvu nimenomaisesti keski-kaupungin ulkopuolella kuitenkin kertoo, että katsojia riitti ja ala edelleen houkutti uusia toimijoita.

Elokuvateattereiden toiminta oli keskeistä suomalaiselle biografialle. Kun vuosi 1917 ajoi kohti yhä vaikeampia poikkeusoloja, biografit hakivat vetoapua varieeteesta ja kabareesta, sillä lipputulolla taattiin järjestelmän toimiminen. Vuoden 1917 sotaverotilit paljastavat, että lipputulojen määrä kääntyi laskuun, ja seuraavana vuonna oli vielä pahempaa edessä. Kaikesta huolimatta tärkeimmästä onnistuttiin pitämään kiinni: biografit avasivat ovensa päivä toisensa jälkeen.

6. Vuosi 1918 suomalaisessa biografiiketoiminnassa

6.1. Biografit toimivat sisällissodan aikana

Sisällissodan syttymisen vaikutukset biografiiketoimintaan Helsingissä eivät olleet merkittävät. Kuitenkin, vuoden 1918 tapahtumat vaikuttivat suomalaisen biografialan toimintaedellytyksiin, alaa valvoneisiin viranomaisiin ja sen asemaan maailmanlaajuisessa elokuvakuvakaupan verkostossa, mutta ne tulivat näkyviksi vasta sotatoimien tauottua.

Sisällissodan syttyminen Helsingissä tammikuun 1918 lopulla oli elokuvateattereiden kannalta suhteellisen vähäinen tapahtuma. Taisteluja ei juurikaan käyty, merkittävä osa valkoisen puolen johtohahmoja oli poistunut kaupungista ja loput painuivat maan alle.⁹³⁵ Sotatoimet jäivät vähäisiksi, tosin esimerkiksi Pohjoisesplanadilla käytiin tulitaisteluja. Biografikiinteistöt eivät kärsineet, vaan niillä oli entisen kaltaiset toimintaedellytykset.

Useimpien biografien sotaverotilityksissä on tauko sodan alkuvaiheessa. Vielä 23.1.1918 kaikki kävivät suorittamassa maksut ajalta 14.–20.1.1918, mutta viikkoa myöhemmin 30.1.1918 paikalle tulivat vain neljän pikkubiografin edustajat.⁹³⁶ Todennäköisesti suurin osa muita osallistui yleislakkoon, joka lamautti kaupungin sodan alkupäiviksi. Lakko eteni kahtena aaltona, sillä sen julisti vuoron perään kumpikin osapuoli. Punaiset aloittivat lakon sodan käynnistyessä 27.1.1918 tukeakseen vallankumousta. Kun kaupunki siirtyi ilman taisteluja uusille isännille, meni vastapuoli lakkoon, sillä porvarilliset virkamiespiirit kunnallisissa ja valtiollisissa virastoissa kieltäytyivät yhteistyöstä punaisten kanssa. Kaupungin talouselämä ja liikemiespiirit tukivat lakkoa sulkemalla valtaosan teollisuuslaitoksista ja rahoittamalla lakkoilevien virkamiesten elämää. Liike-elämä lamaantui ja merkittävä osa tehtaista, kouluista ja pankeista pysyi suljettuna koko sodan ajan, vaikka varsinainen yleislakko päättyi 3.2.1918.⁹³⁷ Virastoissa lakot jatkuivat niin kauan, että valkoista puolta kannattanut johtajisto saatiin korvattua uudella. Hallinto ei halvaantunut kuitenkaan täysin, sillä alempi työntekijäkunta tai osa siitä saattoi kannattaa uusia vallanpitäjiä. Muutama valkoisten johtama virasto jatkoi entiseen malliin uusista isännistä piittaamatta, ja muihin etsittiin uusia johtajia. Ensimmäis-

935 Sodan alkuvaiheista Helsingissä esimerkiksi Nyström 2008, 58–62; Viljanen 1955, 192–193; Hoppu 2013, 22–23, katso myös 12–29.

936 Biografit olivat Imatra ja Casino Punavuoreessa, Otava Rautatientorin laidalla sekä Imatra, Tähti ja Veljamo Kallion kaupunginosassa. Gab:8 Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

937 Nyström 2008, 59–66.

ten joukossa työnsä aloitti punainen rahatoimikamari 8.2.1918, sillä uudelle hallinnolle oli tärkeää saada kaupungin talous pyörimään.⁹³⁸

Valtaosa kaupungin biografeista avasi ovensa 4.2.1918 tai ainakin aloitti sotaverojen maksun tuosta päivästä lähtien. Biografinomistajat eivät alkuun olleet innokkaina hoitamassa maksuja, vaikka saman punaisen poliisilaitoksen kanssa oli asioitu jo vajaan vuoden verran. Tilityksiä alkoi tulla tipoittain ja vähitellen. Parin seuraavan viikon aikana biografien edustajat ilmestyivät poliisilaitokselle, ja helmikuun lopussa siirryttiin takaisin säännöllisiin viikoittaisiin tilityksiin. Kun helmikuun aikana taannehtivasti suoritettut maksut ynnää yhteen, käy ilmi, että kuuden pikkuteatterin maksuissa ei ole lainkaan katkoksia. Pääosa muista, yhteensä 17 biografia, mukaan lukien kaikki Pohjoisesplanadin tienoon suurteatterit, sekä kaikki Pohjanheimon ja Sorjasen biografit jättivät maksut maksamatta parin viikon ajalta.⁹³⁹

Helsingin filmisensuurissa tauko jäi yhtä pitkäksi kuin sotaveroissa, jonka aikana senaatin kirjaston johtaja William Sippola jäi pois, mutta Lyyli Eronen jatkoi tarkastuksia 5.2.1918 alkaen. Viikkoa myöhemmin sensuuriluetteloiden kieli vaihdettiin suomeksi ja pian kirjurikin vaihtui. Käsialasta tuli hapuilevaa, merkinnät eivät olleet lainkaan niin täsmällisiä kuin aiemmin. Myös päiväykset puuttuvat helmikuun lopulta alkaen.⁹⁴⁰ Näin ollen sensuuri sai uuden miehityksen, joka oli aikaisempaa kokemattomampi hallinnon hoitamiseen, vaikkei isännyys poliisilaitoksella muuttunutkaan.

Vain harva biografi mainosti sotakuukausien aikana Työmieheissä, joka oli ainoa lehti punaisessa Helsingissä. Tällä perusteella Sven Hirn on todennut, että sodan kuluessa yhä useampi teatteri olisi keskeyttänyt toimintansa.⁹⁴¹ Tulkinta ei pidä paikkaansa, sillä sotaverotilitykset paljastavat maksujen jatkuneen läpi sotakuukausien. Ainoastaan yksi teatteri, Anna J. Harjanteen Elysee lopetti toimintansa sisällissodan syttymiseen.⁹⁴² Kyseessä oli vaatimaton biografi, joten sen sulkeminen

938 Rahatoimikamari kuului kapinallisiin virastoihin. Se ei hyväksynyt punaista valtaa, muttei mennyt heti lakoonkaan. Johtajisto jatkoi niin kauan kunnes tammikuun palkat oli saatu maksettua ja siirtyi sen jälkeen sivuun. Kaupungin satama sen sijaan jatkoi toimintaansa, koska yli seitsemänkymppinen päällikkö kieltäytyi lakkoilemasta ja jatkoi töitä entiseen malliin punaisista välittämättä. Kummankin viraston kohdalla punainen hallinto katsoi tilannetta läpi sormien, sillä niin rahatoimikamarin kuin satamankin toimiminen oli kaupungille tärkeää. Piilonen 1987, 368–369; Viljanen 1955, 194–195.

939 Biografit, joiden tilityksissä ei ollut katkoksia, olivat Imatra ja Casino Punavuoressa, Otava Rautatie-ntorin laidalla sekä Imatra, Tähti ja Vellamo Kallion kaupunginosassa. Suurimmalla osalla muita teattereita katko oli 21.1.–3.2.1918, mutta päivissä oli muutamien osalla vaihtelua. Gab:8 Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

940 Päiväykset puuttuivat 22.2.1918 ja 14.4.1918 välisenä aikana tehdyistä tarkastuksista. Lyyli Eronen parina elokuvia tarkastivat M. Karvonen ja Heikki Karvonen. Ba:3, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

941 Hirn 1991, 235–236.

942 Gab:7 Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

ei välttämättä kerro sodan vaikutuksista liiketoimintaan, vaan normaalista vaihte-
lusta, joka oli suurinta laitakaupungin pikkuteattereissa.

Sotaverotilit paljastavat, että toiminta jatkui hyvin pitkälti normaalina. Voi
jopa olla, että yleislakon aikana oli useampi kuin kuusi biografia toiminnassa, sillä
poikkeusolojen ansiosta osa biografeista saattoi välttyä verojen maksulta. Yleisla-
kon aikana kyseessä saattoi olla vakaumuskytymys suuntaan tai toiseen: muutama
biografi jatkoi toimintaansa ja maksoi verot kaikilta päiviltä, mahdollisesti jopa mie-
lellä ja uutta valtaa tukien, kun taas valtaosa osallistui lakkoon tai käytti sekavaa
tilannetta hyväkseen ja jätti verot maksamatta. Yleislakon ajan biografinomistajat
vastustivat uutta valtaa, mutta pian he avasivat biografinsa ja jatkoivat toimintaansa
normaaliin tapaan. Toisin päin tilityksissä ei ole tulkinnanvaraisuutta: biografit eivät
olisi maksaneet veroja olemattomista esityksistä, joten ne ovat olleet toiminnassa
niillä viikoilla, joilta maksuja maksettiin.

Helsinkiläinen elokuva-ala jatkoi yllättävän pienin muutoksin, vaikka maa
oli ajautunut sisällissotaan. Arkinen elämä Helsingissä ei muutenkaan välttämättä
näyttänyt erilaiselta kuin ennen. Vallan ottaneet punaiset pitivät yllä järjestystä,
liikkeet avasivat ovensa, ja vaikka puhenäyttämöt olivat kiinni, biografeissa ja kahvi-
loissa istuttiin entiseen tapaan. Väkivaltaa ja veritekoja esiintyi ja ihmisiä menehtyi
ammuskeluissa ja teloituksissa, mutta päivänvalon aikaan kaupungilla liikkuneilta
levottomuudet saattoivat jäädä näkemättä.⁹⁴³

Biografinomistajat eivät välttämättä kannattaneet punaista politiikkaa,
mutta he sopeutuivat sen reunaehtoihin, jotta liiketoiminnan jatkuminen oli mah-
dollista. Toimijat saattoivat myös ajaa omia näkemyksiään suhteessa uusiin val-
lanpitäjiin ja vähintään pyrkiä laajentamaan omia toimintamahdollisuuksiaan.⁹⁴⁴
Joka tapauksessa kyse oli strategisesta ratkaisusta, sillä biografialan toimijat eivät
halunneet liittyä teollisuuden ja rahoituslaitosten rintamaan ja pitää ovia suljet-
tuina, vaan mieluummin ne toimivat yhteistyössä punaisten kanssa vähintään sen
verran, että biografiesitykset saattoivat jatkua.

Kevään aikana toimintansa aloitti jopa uusi Matruusikerhon elävienku-
vien teatteri, joka toimi entisen Apollon tiloissa Eteläesplanadilla. Elokuussa 1917
Ståhlberg oli myynyt Venäjän laivaston matruusikerhoksi koko kiinteistön, jossa oli
ollut operettiteatterin lisäksi ravintola, hotelli, valokuvausstudio ja Ståhlbergien
yksityisasunto. Syksyllä 1917 teatterissa oli järjestetty pienimuotoisia hyvänteke-
väisyystilaisuuksia, mutta tammikuun 1918 alusta alkaen tilitettiin sotaveroja eloku-
vaesityksistä. Apollo-teatterin vaiheita tutkinut Sven Hirn epäilee, ettei sota-ajasta
olisi jäänyt lähteitä,⁹⁴⁵ mutta tietoa on yhtä paljon kuin muistakin. ”Matruusikerhon
elävienkuvien teatteri” mainosti silloin tällöin Työmieheissä ja viikoittaiset sotave-

943 Hoppu 2013, 29–30, katso myös 31–42.

944 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 288–289.

945 Hirn 2002.

rotilityksen hoidettiin sääntölisesti Apollon nimellä maaliskuun alkuun asti. Esitykset kuitenkin jatkuivat, sillä biografi mainosti Työmieheissä vielä 7.4.1918.⁹⁴⁶ Apollon tilitysten määrät olivat niin pieniä, ettei esitystoiminta todennäköisesti ollut yhtä säännöllistä kuin muissa elokuvateattereissa, tai ehkä biografi oli yhteistoiminnassa punaisen vallan kanssa ja sai sen takia verohelpotuksia.

Filmisensuurilla riitti tarkastettavaa koko sisällissodan ajaksi. Maahantuonti oli mitä ilmeisimmin katkoksissa, mutta se ei riittänyt halvaannuttamaan tarkastuksia, sillä normaalistikin talvituonti oli hyvin vähäistä, koska meri oli jäässä ja satamat saarroksissa.⁹⁴⁷ Kevättalvella 1918 tarkastetut filmit oli mitä ilmeisimmin tuotu maahan hyvissä ajoin ennen joulua, jotteivät jäät aiheuttaisi yllätyksiä. Maaliskuussa 1918 kahdeksan yhtiötä tarkastutti elokuvia. Se oli vähemmän kuin ennen sotaa, mutta pudotus ei ole suuri, sillä tammikuussa elokuvia tarkastuttaneita oli ollut kaksitoista. Filmisensuuri toimi aina huhtikuun alkupuolelle asti, mutta kerätyissä maksuissa tapahtui notkahdus.⁹⁴⁸ Tavallisestikin kuukausittaiset vaihtelut olivat suuria, joten luvuista ei voi nähdä, kuinka suuri sisällissodan vaikutus oli ja miltä osin kyse oli normaalista vaihtelusta.

Viimeiset merkinnät punaisista tarkastuksista ovat huhtikuun 8. päivältä eli vain kolme päivää ennen Helsingin taistelujen alkamista. Tarkastettujen filmien luetteloon on kirjattu teksti ”*Kapinan loppu*” ja päivämäärä 14.4.1918, mikä viittaa siihen, että tuolloin sensuuri vaihtoi isäntää. Uudelleen tarkastukset alkoivat paria viikkoa myöhemmin, 20.4.1918, jolloin tehtävän otti hoitaakseen komisario J. G. Wasenius eli tarkastus tuli jälleen poliisin hoidettavaksi.⁹⁴⁹

Myös elokuvien välitys maaseudulle jatkui läpi sotakuukausien ainakin August Sorjasen liikkeessä. Esimerkiksi maaliskuussa 1918 filmiohjelmaa saatiin toimitettua Hyvinkäälle, Raumalle, Viipuriin, Kotkaan ja Tammisaareen,⁹⁵⁰ eli punaisten hallussa olleille alueille. Muutama ohjelmisto saatiin myös rintamalinjan yli, sillä filmejä lähetettiin Vaasaan 2.3. ja Ouluun 12.4.⁹⁵¹ Liikkeellä olleiden filmien määrät olivat huomattavasti normaalia pidemmät, ja vain muutama ohjelmistoista kävi sotakuukausina useammalla kuin kahdella paikkakunnalla pääkaupungin ulkopuolella.

946 Matruusikerhon elävien kuvien teatterin mainos, Työmies 7.4.1918; Gab:7 Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

947 Talvimerenkulusta esimerkiksi Kaukiainen 2008, 317–318, 381; Pohjanpalo 1987, 146–149, passim.

948 Ga:1, Filmisensuurin kassatilit 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

949 Ba:3, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918; Ga:1, Filmisensuurin kassatilit 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

950 Esimerkiksi ohjelmat 9, 12, 16, 17, 18, 19, 24, 29, 33. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

951 Ohjelmat 5 ja 60. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

Ohjelmistoja lähetettiin useita kerralla: Raumalla H. Skogin biografiin lähetettiin 21.3. ja 27.4. peräti neljä ohjelmistoa, samoin Viipuriin Sorjasen omaan teatteriin lähti 4.3. neljä ohjelmistoa.⁹⁵² Pääosin filmit jäivät esityspaikkakunnille odottamaan tilanteen rauhoittumista, eikä rintamalinjan ylityksiä usein yritetty. Tämä ei ole ihme, sillä lähetetyistä ohjelmistoista kuusi katosi kuljetusten aikana.⁹⁵³

Helsingissä filmiä riitti, sillä kaupungissa oli biografilikkeiden varastot eli ohjelmistoja pystytettiin täydentämään uusinoilla. Muilla paikkakunnilla tällaista mahdollisuutta ei ollut, joten ohjelmistopula todennäköisesti vaivasi. Muuten Helsingin ulkopuolista biografiliketoimintaa on vaikea hahmottaa. Pääsylippuverotilejä ei ole säilynyt,⁹⁵⁴ ja kuten Helsingin tilanne paljastaa, ei lehtimainoksia voi käyttää lähteinä elokuvaesitysten järjestämisestä. On ilmiselvää, ettei esityksiä järjestetty niinä päivinä, jolloin alueella käytiin taisteluja, mutta pääkaupungin tietojen perusteella on todennäköistä, että pelkkä sotatila – oli kyse kumman osapuolen alueesta tahansa – ei aiheuttanut biografien sulkemista. Jos oli ohjelmistoja, biografit avasivat ovensa.

Vaikka Helsingin elokuvateatterit jatkoivat toimintaansa, ei sota-aika missään nimessä ollut ongelmaton. Öistä ulkonaliikkumiskieltoa tiukennettiin ja kaupunki oli tiukasti punaisten valvonnassa. Kotietsintöjä tehtiin runsaasti ja myös kauppaliikkeitä tarkastettiin. Se osa elinkeinoelämää, joka ei ollut sulkenut toimintojaan, sai jatkaa, mutta johdolle annettiin uudet ohjesäännöt ja heitä valvottiin tiukasti.⁹⁵⁵ Varakkaampi väki piti matalaa profilia, ja yritti välttää hankaluuksilta, vaikka vastarintaa tehtiin. Esimerkiksi kahvila Esplanadista, jonka yhteydessä oli vielä vuotta aikaisemmin toiminut Erik Estlanderin samanniminen elokuvateatteri, tuli valkoisen vastarinnan pesäke. Salainen toiminta kasvoi sodan edetessä ja sai rahoituksensa liikemiespiireiltä.⁹⁵⁶ Oletettavasti ainakin keskikaupungin isojen biografien omistajat identifioivat itsensä valkoiseen puoleen, joten toiminta miehitetyssä kaupungissa oli vaikeaa.

Punaiset kiristivät varakkaiden verotusta. Jo helmikuun toisena määrättiin edellisen vuoden kunnallisverotuksen uusimisesta. Seuraavina viikkoina taksoja nostettiin ja tulojen ilmoittamisvelvollisuutta täsmennettiin. Osansa saivat myös

952 Ohjelmat 9, 14–21, 27, 63 ja 68. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

953 Ohjelmistoista kolme katosi Värtsilän taistelussa, minkä lisäksi yksittäiset ohjelmistot katosivat Mäntyharjun ja Viipurin asemilla sekä matkalla Torniossa Helsinkiin. Mäntyharjulla kadonneessa ohjelmistossa oli Nordiska Biograf Kompanietin maaliskuun 1917 vallankumousuhrien hautajaisfilmi. Ohjelmistot 22, 23, 27, 34, 44 ja 45. Programbok 1916–1921. Olympia Osakeyhtiön asiakirjat, Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

954 Arkistolaitoksen kokoelmista löytyy yksittäisiä huviverokirjoja muutamista arkistoista: Vaasan lääninhallitus (1915), Korpilahden nimismiepiiri (1915–1922), Hämeen lääninhallitus (1920).

955 Katso esimerkiksi Nyström 2008, 70, 74; Viljanen 1955, 195; tuntematon kirjoittaja: *Tehtaiden ja liikkeiden hoidon valvonta*. Työmies 17.2.1918;

956 Nyström 2008, 70–74; Viljanen 1955, 195; katso myös nimimerkki Kallu: *Elämä Helsingissä*. Työmies 17.2.1918. Kallu kertoo, että talonmistajat esimerkiksi jättivät vastalauseena kadut lakaisematta lumesta.

liikehuoneistot,⁹⁵⁷ mikä koski elokuvateattereita. Lisäksi biografeille säädettiin erillisvero, neljä markkaa kuukaudessa istumapaikkaa kohden,⁹⁵⁸ minkä lisäksi aikalaiskirjoituksessa mainitaan myös uusi prosenttivero pääsylipputuloista.⁹⁵⁹ Uusien prosenttitilitysten suuruudesta ei ole tietoa, mutta penkkivero oli hurja. Koska se perustui biografin suuruuteen, oli se korkein keskikaupungin suurille teattereille, vaikka se saattoi vaikuttaa eniten pienten biografioiden toimintaan.

Ei ole ihme, etteivät biografinomistajat ottaneet maksua ilolla vastaan. Esimerkiksi Lindebäckin Maximille se oli kuukausittain yli 3 000 markkaa, Sorjasen kolmelle teatterille yli 5 000 markkaa, Fernanderille ja Hallsethille yli 2 500 markkaa ja Falinin veljeksillekin melkein 1 800 markkaa.⁹⁶⁰ Työmies raportoi 15.3.1918 niskuroivista biografinomistajista, joista valtaosa oli kieltäytynyt maksuista ja sulkenut biografioiden ovet vastalauseena.⁹⁶¹ Sotaverotilitykset paljastavatkin, että 11.–19.3.1918 ainoastaan kolme oli auki: Fennia, Imatra ja Progress, kaikki pieniä.⁹⁶² Jos nimien perusteella voidaan tehdä päätelmiä, ainakin viimeksi mainitun tilityksissä saattoi olla mukana halua tukea punaista hallintoa. Seuraavalla viikolla tilitykset tulivat taas normaalisti, joten biografioiden kapina jäi lyhyeksi. Verovaatimusten kohtalosta ei ole tietoa, joten ei tiedetä kummalle puolelle viikko riitti pehmittämään vaatimukset, mutta todennäköisesti biografit myöntivät uusiin maksuihin.

Elokuvalle oli tilausta, sillä kaikenlainen huvittelu oli muodissa jopa siinä määrin, että se herätti vastalauseita. Työmiehessä kirjoitettiin elävien kuvien moraalittomasta vaikutuksesta nuorisoon, ja valitettiin, ettei yleisö välittänyt ohjelmallisista iltamista, vaan halusi tanssia.⁹⁶³ Moraalikysymykset eivät olleet muuttuneet, vaikka kaupungin valtiat vaihtuivat. Niin kauan kuin tiedot sotatapahtumista pysyivät hyvinä tai ainakin toiveikkaina, riitti ihmisiä, jotka halusivat juhlia ja iloita uudesta yhteiskuntajärjestyksestä.

Kokonaisuudessaan biografioiden lipputulot romahtivat, mutta taite oli koettu jo tammi-kuussa. Joulukuussa 1917 verokertymä oli melkein 110 000 markkaa, kun taas edelliset

957 Tuntematon kirjoittaja: *Suomen Kansanvaltuuskunnan määräys uuden kunnallistaksoituksen toimituksesta erinäisissä tapauksissa*. Työmies 1.2.1918. Katso myös esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: *Suurten tulojen verolla ilmoittaminen Helsingissä*. Työmies 19.2.1918; tuntematon kirjoittaja: *Tulojen ilmoittamisen velvollisuus*. Työmies 8.3.1918; tuntematon kirjoittaja: *Verotus progressiiviseksi*. Työmies 9.3.1918.

958 Hirn 1991, 235–236.

959 Kertoja on rintamalinjan läpi Ouluun paennut valkoista puolta kannattanut ylioppilas, jonka kertomus julkaistiin Kaleva-lehdessä 15.3.1918. Sit. Hoppu 2013, 29–30.

960 Tiedot teatterien istumapaikkojen määristä perustuvat lähteeseen Hirn 1991, 251–261.

961 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien teatterit niskuroivat*. Työmies 15.3.1918.

962 Kiinni olleista teattereista Kaiku aukaisi ovensa kaksi päivää ennen muita. Gab:7-8 Huviverokirjat 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

963 Tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat ja nouseva polvi*. Työmies 16.2.1918; tuntematon kirjoittaja: *Miten helsinkiläinen yleisö suhtautuu ohjelmallisiin iltamiin?* Työmies 21.2.1918.

kuukaudet oli kerätty 66 000–83 000 markkaa. Tammikuussa 1918 summa oli alle 60 000, helmikuussa pari tuhatta vähemmän, mutta maaliskuussa enää vajaat 40 000 markkaa. Sekä helmikuussa että maaliskuussa biografeja pidettiin suljettuna, mutta se ei riittänyt pudotusta, sillä inflaatio laukkasi samaan aikaan villinä. Sen sijaan kaupunkiin julistetulla ulkonaliikkumiskielolla oli vaikutusta. Päivittäisten näytäntöjen määrä laski, sillä ulkonaliikkumiskielto alkoi aluksi iltahydeksältä, mistä sitä pian vielä aikaistettiin tunnilla.⁹⁶⁴ Näin ollen jokaiselta päivältä jäi uupumaan kaksi tai kolme esitystä.

Huvittelun halu yhdistettynä sekä katsojien että uusien filmien vähäisyyteen johtivat siihen, että monet biografit ottivat ohjelmistoihinsa pitkästä aikaa estradiviihdetä.⁹⁶⁵ Työmiehen mainoksissa kerrottiin isoilla kirjaimilla kabareeohjelmistoista, ja paljon pienemmillä mainittiin, että biografiesityksiäkin oli tarjolla.⁹⁶⁶ Sota-aika tarjosi biografeille erityisen markkinaraon, sillä kaupungin tärkeimmät kabaree-estradit, kuten ravintolat Börs ja Fennia oli suljettu heti punaisten noustua valtaan.⁹⁶⁷ Biografit tarjosivat mitä ilmeisimmin matalamman kynnyksen esityksiä kuin kaupungin hienoimmat ravintolat, joten ne sopivat huvitteluun punaisessa kaupungissa.

Työmieheissä mainosti 13 biografia, joista kuusi rakensi ohjelmistojaan kabareelle. Mainosmäärien perusteella tärkeimmät estradiviihteen näyttämöt olivat Sorjasen Kaleva ja Pohjanheimon Lyyra IV. Vastaavasti eniten mainostaneet biografit, joissa ei kabaree-esityksiä nähty, olivat Adamsin Edison ja Titania sekä Falinien Vellamo.⁹⁶⁸ Filmisensuurin maksuissa Pohjanheimon ja Sorjasen osuudet putosivatkin jonkin verran, kun taas Adamsin ja Falinien pysyivät ennallaan.⁹⁶⁹ Voi olla, että Sorjanen ja Pohjanheimo tukeutuivat estradivihteeseen, koska filmejä ei ollut tarvittavia määriä, mutta toisaalta he saattoivat jättää filmitarkastukset vähemmälle, koska olivat päätyneet toisenlaisiin ohjelmistoihin. Joka tapauksessa kabaree-esityksistä tuli olennainen osa tarjontaa, eikä ainoastaan suurissa biografeissa.⁹⁷⁰ Esimerkiksi suuri Kaleva ja pieni Progress mainostivat vielä punaisen kauden viime hetkillä naispainia,⁹⁷¹ mistä moraalinvartijoilla olisi varmasti ollut sanansa sanottavana. Ihan viimeisiin päiviin asti Kaleva käytti vetonaulanaan myös kuplettilaulaja J. Alfred Tannerin esityksiä.⁹⁷²

964 Viljanen 1955, 195.

965 Esimerkiksi keväällä 1917 yksikään elokuvateatteri ei mainostanut estradiesityksiä, vaan kaikki rakensivat ohjelmistonsa filmiutuukseille. Katso biografien mainokset, Helsingin Sanomat kevät 1917.

966 Katso esimerkiksi Kalevan mainos, Työmies 7.4.1918.

967 Gab:7-8 Huviverokirjat 1917 ja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

968 Työmiehen elokuvamainokset 27.1.–12.4.1918.

969 Liitetäulukko 5.4.

970 Liitetäulukko 5.5.

971 Kalevan mainos, Työmies 28.3.1918 ja Progress-teatterin mainos, Työmies 7.4.1918.

972 Kalevan mainos, Työmies 4.4.1918.

KALEVA
Itä-Viertotie 5. Puhelin 33 34.

Huom.! Tänään Torstaina Suuri Ensimmäinen Esitys.
HUOM.! HUOM.!

Suuret Nais-painikilpailut!
Miss Anita ja Neiti H. Pylkkä
Helsinki. Helsinki.

Huom.! Miss Anita, Suomen vahvin nainen haastaa voimakkaalta naiselta kilpailun painissa luvaten Smk. 800: — palkkiona sille, joka voittaa hänet rehellisessä painissa.
Kilpailuihin on jo ilmoittanut itsensä neiti H. Pylkkä ja neiti A. Bang. — Ilmoittautumiset voivat tapahtua teatteria koskaan suljetussa kirjekuoressa joka päivä klo 4—7 ip.

Huom.! Vielä esiintyy suuri joukko ensiluokkaisia taitelijolta. **Huom.!**
Näytännöjä arkipäivinä klo 4—9 ip. Sunnuntai- ja juhlapäivinä klo 8—9 ip.

Sisällissodan kuukausina filmien puutetta korvattiin ottamalla ohjelmistoihin estradiviihdettä. August Sorjasen Kalevassa saattoi katsella naispainia punaisen vallan viime hetkillä. Lähde: Työmies 28.3.1918.

Kun erilaisia tietoja vedetään yhteen, voidaan tehdä tulkintoja voimasuhteiden muutoksista punaisessa Helsingissä. Keskikaupungin teatterit loistivat poissaolollaan elokuvamainoksista. Esimerkiksi Nordiskan Scala ja Lindebäckin Maxim eivät mainostaneet lainkaan, samoin August Sorjasen kolmesta teatterista Olympia puuttui lehdestä, kun taas Kalevan ja Thalian mainoksia ilmestyi. Hjalmar V. Pohjanheimon kahdesta biografista ainoastaan Kalliossa sijainneen Lyyra IV:n mainoksia on lehdessä. Abel Adams puolestaan mainosti molempia teattereitaan, joista suurempi, Titania sijaitsi samoin Kalliossa.⁹⁷³ Työmiehessä julkaistut mainokset heijastelivat uutta valtaa ja lehden lukijakuntaa, sillä keskikaupungin asiakaskunta ei olisi Työmiestä välttämättä lukenutkaan. Sen sijaan pienempien teattereiden ja erityisesti Kallion teattereiden mainoksia oli näyttävästi esillä. Mainostaminen ei taannut menestystä, mutta eniten osuuttaan pudottaneet olivat juuri niitä biografeja, jotka pitivät matalaa profiilia. Hjalmar V. Pohjanheimon kabaree-esityksiin panostanut Lyyra IV kuului

973 Liitetaulukko 5.5., katso myös esimerkiksi Kalevan, Thalian ja Lyyra IV:n mainokset, Työmies 10.2.1918, Titanian ja Edisonin mainokset, Työmies 12.2.1918.

suuriin nousijoihin, mutta samalla konseptilla toiminut Kaleva pysyi edellisvuoden osuuden tuntumassa.

Yksi sotakuukausien suurista menestyjistä oli uusi tulokas Wladislaw Germanovitsch, joka oli hankkinut elokuvateatteri Imatran Kaartinkaupungista vasta vuoden 1917 lopulla. Biografi nosti osuuttaan sotaveroista melkein 60 prosenttia. Imatra oli ainoa, joka ei lainkaan jättänyt verotilityksiä tekemättä, mikä osaltaan selittää osuuden kasvua, mutta filmitarkastusmaksuistakin hän maksoi peräti 16 prosenttia. Germanovitsch jää tuntemattomaksi, sillä hänen uransa Imatra-biografin omistajana loppui lyhyeen: viimeistään kesäkuussa biografilta oli uusi omistaja. Yhdessä nämä tiedot viittaavat siihen, että hänellä oli erityinen asema punaisessa Helsingissä. Hän maksoi nikottelematta korotetut verot, mutta sai käsiinsä myös runsaasti harvinaiseksi käynyttä uutta elokuvaa, ja kun pian sen jälkeen, kun valta kaupungissa oli vaihtunut, hän katosi biografialta.

Vieläkin suurempi nousu oli elokuvateatteri Progressin tilityksissä, jotka nousivat yli 500 prosenttia. Teatteri oli suljettuna sodan alkupäivinä, mutta se oli niitä harvoja, jotka eivät osallistuneet maaliskuiseen niskoitteluun. Imatraan verrattuna Progressin merkitys oli vähäinen, sillä biografin osuus oli koko ajan hyvin pieni, eikä sitä löydy esimerkiksi filmitarkastusmaksujen joukosta.

Tarkastusmaksuissa suuri nousija oli Erik Estlanderin Finlandia Film, joka kohosi toiselle sijalle yli 14 prosentilla. Tämä todennäköisesti tarkoittaa, että hän muutti toimintatapaansa ja tarkastutti filmit ennen myyntiä. Falinit ja Adams sekä kolmantena Gösta Lindebäck säilyttivät osuutensa suurin piirtein edellisen vuoden tasolla, kun taas Pohjanheimon ja Sorjasen osuus pieneni hieman. Suurimmat putoajat olivat David Fernander ja Rasmus Hallseth, joiden osuus putosi melkein kuudella prosenttiyksiköllä 11 prosenttiin.⁹⁷⁴

Kun sotaverotilitykset lasketaan ketjuittain, käy ilmi, että Hjalmar V. Pohjanheimo onnistui kasvattamaan osuuttaan yli viidellä prosenttiyksiköllä, mutta tärkeimmät kilpailijat putosivat rajusti.⁹⁷⁵ Selittäviä tekijöitä on useita: Pohjanheimon biografit olivat sopivan kaukana keskustasta, sopivan kokoisia ja ainakin Lyyra IV:n ohjelmisto rakentui kabareelle. Muilta osin nousussa olivat laitakaupungin pienet ketjut. Suurimmat putoajat olivat Pohjoisesplanadilla. Lindebäckin ja Nordiska Biografin osuudet putosivat neljänneksen, ja Sorjasenkin maksuista katosi melkein viidennes.

Punainen kausi Helsingissä jäi lyhyeksi, vain kahteen ja puoleen kuukauteen. Jo maaliskuun alussa kaupungin yllä nähtiin saksalaisia lentokoneita, mutta varsinaisen valtauksen johtanut kehityskulku alkoi 3.4.1918, jolloin saksalaiset nousivat maihin Hangossa. Kahta päivää myöhemmin Kansanvaltuuskunta eli punaisten johto siirtyi Viipuriin. Pian kaduilla näkyi valkoisen puolen edustajista, jotka uskalsivat liikua entistä vapaammin. Viimeisetkin porvarillisen puolen virkamiehet menivät lak-

974 Liitetäulukko 5.4.

975 Liitetäulukko 5.6.

koon ja esimerkiksi loppukin matkustajaliikenne rautateillä pysähtyi. Seuraavien päivien aikana kaupunki keskittyi odottamaan tulevaa. Venäjän Itämeren laivasto, joka oli ollut satamassa Helsingissä koko maailmansodan ajan, poistui ja kauppaliikkeet yksi toisensa jälkeen sulki ovensa. Ruotsin suurlähetystö yritti toimia välittäjänä ja saada punaisia antautumaan. Saksalaiset olivat Espoossa 11.4.1918, ja samana päivänä antautumisneuvottelut päättyivät tuloksetta. Seuraavana aamuna saksalaiset aloittivat hyökkäyksen ja olivat Pasilassa jo yhdeltä, eli samoihin aikoihin kun maanalainen valkokaarti aloitti oman hyökkäyksensä. Sekavasta tilanteesta, yksittäisistä kahakoista ja lähestyvistä taisteluista huolimatta normaali arki jatkui iltapäivään asti niissä liikkeissä ja tehtaissa, jotka olivat vielä auki. Samoihin aikoihin Saksan laivasto valtasi Katajanokan ja maata pitkin edenneet saksalaisjoukot tuhosivat tykkituloilla Töölönlahden yli työväentalon tornin.⁹⁷⁶

On epäselvää, kuinka pitkään elokuvateatterit toimivat. Viimeinen päivä, jolta sotaveroja tilitettiin, oli 31.3.1918,⁹⁷⁷ eli niiden maksaminen loppui yli viikkoa ennen valtauksen alkua. Tällä kertaa kaikki biografit lopettivat tilitykset yhdellä kertaa, mikä todennäköisesti liittyi enemmän Kansanvaltuuskunnan pakenemiseen kuin biografinäytäntöjen loppumiseen. Punainen johto vei kaupungin rahavarat mukanaan, eli todennäköisesti tyhjensi myös sotaverojen kassan. Heidän lähtönsä jälkeen virastolakit olivat jälleen suuria, joten voi olla, ettei veroja olisi enää edes voinut maksaa.⁹⁷⁸

Verotilitysten loputtua Työmieheissä julkaistiin vielä kolmetoista elokuvamainosta kahdeksalta biografilta.⁹⁷⁹ Vielä 7.4.1918 lehdessä ilmoitti peräti viisi teatteria, Kaleva, Matruusiklubi, Progress, Sampo ja Vellamo.⁹⁸⁰ Mitä ilmeisimmin biografit toimivat vielä samaan aikaan kun saksalaiset ja punaisten jälkijoukko neuvottelivat Siuntiossa Ruotsin suurlähetystön välityksellä kaupungin antautumisesta. Tämän jälkeenkin Siltasaarella toiminut Sampo julkaisi vielä kaksi ilmoitusta, mutta ne koskivat lastennäytäntöjä.⁹⁸¹ Nähtävästi varsinainen biografitoiminta alkoi olla tyrehtynyt. Sampon viimeinen elokuvamainos julkaistiin Työmieheissä 12.4.1918, joten biografi ilmoitti vielä viimeisenä punaisena päivänä, jolloin taistelut olivat suurimmillaan.

Sunnuntaina 14.4.1918 kaupunki oli tukevasti uusien isäntien hallussa, mitä juhlistettiin iltapäivällä saksalaisten ja valkokaartin yhteisellä paraatilla. Kahta päivää myöhemmin oli vuorossa kaatuneiden saksalaisten hautajaiset ja kolmea päivää myöhemmin vastaava valkoisten muistojuhla.⁹⁸² Kaupungissa kuria piti valkoinen poliisi,

⁹⁷⁶ Hoppu 2013, 48–325; Nyström 2008, 76–84.

⁹⁷⁷ Gab:7, Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

⁹⁷⁸ Punaisen vallan viimeisistä hetkistä Nyström 2008, 76–80.

⁹⁷⁹ Katso Työmiehen elokuvamainokset 4.-12.4.1918.

⁹⁸⁰ Kalevan, Matruusiklubin, Progressin, Sammon ja Vellamon mainokset, Työmies 7.4.1918.

⁹⁸¹ Teatteri Sammon mainokset, Työmies 10. ja 12.4.1918.

⁹⁸² Nyström 2008, 88–90.

jonka alaisuudessa elokuvien tarkastustoiminta käynnistyi uudelleen lauantaina 20.4.1918, vain päivää sankarihautajaisten jälkeen. Filmisensuurin tilinpito aloitettiin uudelleen, mikä vihjaa, että punainen puoli tyhjensi kassakirstut lähtiessään.⁹⁸³ Seuraavana päivänä julkaistiin Helsingin Sanomissa ilmoitus:

Huom! Biografienomistajille. Huom!

*Biografienomistajat ovat tilaisuudessa avaamaan biografiteatterinsa maanantaina 22 p:nä huhtikuuta 1918 ehdolla että näytännöt loppuvat täsmälleen klo 8 j.p.p.*⁹⁸⁴

Valkokaartilaisten ja saksalaisjoukkojen mukaan tilanne oli tarpeeksi rauhoittunut teattereiden avaamiseen. Näin ollen elokuvatarkastuksen ja biografien avaaminen tapahtui yllättävän nopeasti. Punaiset antautuivat 13.4.1918, mutta hajanaista ammuskelua jatkui ainakin 19. päivään asti,⁹⁸⁵ ja iltainen ulkonaliikkumiskielto jatkui tämän jälkeenkin. Tämän takia näytännöjen loppumisaikaa säänneltiin tiukasti.

Sotaverotilitykset paljastavat, että yhtä lukuun ottamatta Helsingin biografit aloittivat näytännöt heti luvan tultua. Ainoastaan Elysee, joka oli ollut koko sodan ajan suljettuna, aloitti sotaverojen tilittämisen vasta viikkoa myöhemmin.⁹⁸⁶ Helsingin Sanomiin mainokset ilmestyivät muutamien viikkojen viiveillä. Ensimmäisellä viikolla mainostivat Sorjasen Olympia, Adamsin Edison, Germanovitschin Imatra ja Pohjanheimon kaksi Lyyra-teatteria, ja viikkoa myöhemmin mainoksista löytyi Fernanderin ja Hallsethin Eldorado sekä Lindebäckin Maxim.⁹⁸⁷

Kun elokuvateattereiden toimintaa verrataan Helsingin puhenäyttämöihin, on ero valtava. Vuonna 1918 pääkaupungissa toimi kolme varsinaista teatteria, joista yksikään ei tilittänyt pääsylippuveroja sotakuukausina. Ruotsalaisen teatterin tilitykset käynnistyivät toukokuun lopussa, mutta Kansallisteatterissa ja Kansan teatterissa tilitystauko jatkui elokuun loppupuolelle.⁹⁸⁸ Syyt eroon ovat selkeät: teatterinäytännöjen järjestäminen vaati huomattavasti enemmän työvoimaa kuin elokuvaesitykset, joissa kärjistetysti sanoen kone huolehti työn tekemisestä. Teatterikenttä oli selkeästi jakaantunut porvarillisiin ja työväen teattereihin, joten kevään 1918 vallanvaihdokset osuivat pahasti kumpaankin puoleen.

983 Ba:3, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja Ga:1, Kassatilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Uusista poliisivoimista Nyström 2008, 95–96.

984 Ilmoitus, Helsingin Sanomat 21.4.1918.

985 Hoppu 2009a, 205–207.

986 Gab:7, Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

987 Olympian mainos, Helsingin Sanomat 21.4.1918; Edisonin, Imatran, Lyyran ja Lyyra IV:n mainokset, Helsingin Sanomat 23.4.1918; Titanian mainos 24.4.1918; Edisonin, Eldoradon, Lyyran, Lyyra IV:n, Maximin, Olympian, Titanian mainokset, Helsingin Sanomat 28.4.1918.

988 Gab:7, Huviverokirja 1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

Lyhyt punainen aika ei ehtinyt aiheuttaa varsinaisia muutoksia biografi-liiketoimintaan. Keskikaupungin toimijat alistuivat uusiin määräyksiin siinä missä laitakaupungin biografinpitäjätkin. Yhtäkään biografikauppaa ei aikakaudelta tiedetä, joten yksikään liikemiehistä ei luopunut omistuksistaan, mutta yhtä biografia kaupattiin Työmiehen ilmoituksella maaliskuun lopussa.⁹⁸⁹ Filmeistä oli pulaa, mutta toimintaa kyettiin jatkamaan, ja kabaree-näytöksillä täytetyillä ohjelmistoilla houkuteltiin yleisöä.

Vaikka elokuvateattereiden toiminta ei kärsinyt suurista katkoksista, epävakaat olot aiheuttivat notkahduksen toiminnan volyyymiin. Samalla valtasuhteet kääntyivät pääläelle, sillä ensimmäistä kertaa kiinteiden biografien historiassa sijainti Pohjoisesplanadilla ei taannut menestystä. Nordiska Biograf Kompaniet oli yksi pahiten kärsineistä, ja erityisesti Scalan lipputulot putosivat huomattavasti. Yhtiön toiminta näyttää myös muuten hiljentyneen sotakuukausien ajaksi.⁹⁹⁰ Nordiska ei tuonut ainuttakaan elokuvaa sensuuriin helmikuun 15. päivän ja huhtikuun 27. päivän välisenä aikana,⁹⁹¹ eikä yhtiön mainoksia löydy Työmiehestä. Ensimmäinen kaupungin valtauksen jälkeinen teatteri Scalan mainos ilmestyi Helsingin Sanomissa vasta 8.5.1918,⁹⁹² eli kahta viikkoa teattereiden avaamisen jälkeen. Yhtiö oli toimintavalmiudessa heti taisteluiden jälkeen, sillä Nordiska Biograf Kompanietin valmisti elokuvan vallatusta Helsingistä, ja toi sen filmisensuuriin jo 27.4.1918.⁹⁹³ Oman elokuvan saaminen sensuuriin hiukan yli viikon päästä taistelujen päättymisestä todistaa, että kuvaus- ja laboratoriotoimintoja ei ollut ajettu alas, vaikka toiminta oli supistunut. Nordiskan elokuvista ensimmäinen siis sensuroitiin yli viikkoa ennen Scalan ensimmäistä elokuvamainosta, joten sen esittämisestä ei ole tietoa. Elokuvaa on todennäköisesti esitetty heti sensuroinnin jälkeen eli 29.4.1918 alkaen Nordiskan teatteri Scalassa.

Nopeasti valmiiksi saaduista kaupungin valtausta ja saksalaisia joukkoja kuvaavista filmeistä tuli alkusoitto uudelle aikakaudelle suomalaisessa biografi-liiketoiminnassa, sillä seuraavat kuukaudet kuljettiin saksalaisten tahdissa.

989 Ilmoitus: Elävienkuvien teatteri Helsingissä. Työmies 24.3.1918.

990 Verotiedot kertovat, että prokuristi Jakob Trap-Holm oli vuoden 1918 tammi-toukokuun pankkiiriiliike John Thomén palveluksessa, joten ainakaan näinä kuukausina Nordiska Biograf Kompaniet ei pystynyt tarjoamaan hänelle työtä. Bankirfirman John Thoma Aktiebolaget. Eal2:3, Työnantajien palkkailmoitukset 1918. Helsingin vero toimiston arkisto, Helsingin kaupunginarkisto.

991 Nordiska Biograf Kompaniet toi elokuvansa sensuuriin Scala-teatterin nimellä. Ga:1, Kassatilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

992 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 8.5.1918.

993 Tarkastus 9333/27.4.1918. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

6.2. Sisällissota valkokankailla

Suomalaiset biografiyhtiöt eivät taltioineet tunnelmia punaisesta Helsingistä, mutta aivan ilman kuvamateriaalia ei jääty, sillä kaupungissa vieraili venäläinen kuvausryhmä, jonka pahoin kärsinyttä kuvamateriaalia on jonkin verran yhä jäljellä.⁹⁹⁴ Sen sijaan, kun valta vaihtui, oli tilanne toinen.

Kolme ensimmäistä Helsingissä kuvattua elokuvaa tarkastettiin peräkkäisinä päivinä 25.–27. huhtikuuta eli alle kahden viikon päästä taistelujen päättymisestä. Valmistajina olivat Maxim, Lyyra ja Nordiska Biograf Kompaniet, joten yhtiöillä oli valmius kuvaamiseen. Vuotta aikaisemmin Maxim ja Nordiska olivat taltioineet vallankumousuhrien hautajaisia keisarivallan kaaduttua, nyt mukaan saatiin kolmaskin, Lyyra. Helsingin taisteluiden ja hieinan myöhempi koko sodan päättymisen aiheuttivat elokuvien ruuhkan valkokankailla, sillä kuukaudessa tehtiin kymmenen ajankohtaisfilmiä. Yllättävä kyllä, Finlandia Filmin nimeä ei näy tuottajien joukossa, mutta voi olla, että yhtiön tiivis yhteistyö Maximin kanssa selittää puuttumisen, sillä Lindebäckin biografi ei ollut ennen maaliskuuta 1917 valmistanut filmejä.

Nordiska Biograf Kompanietin panos kevään 1918 tapahtumien taltioimiseen oli mittava, sillä huhti-toukokuussa valmistuneista elokuvista yhtiön tuotantoa oli puolet. Nordiskan toiminnan tehokkuutta keväällä 1918 korostaa se, että kuvatut tapahtumat eivät sijoittuneet ainoastaan pääkaupunkiin, vaan filmillä näytettiin myös Hankoa ja Turkuja. Yhtiö lähetti kuvaajansa pääkaupungin ulkopuolelle tai muilla keinoin hankki itselleen tarvittavaa kuvamateriaalia. Nordiska Biograf Kompanietin pahin kilpailija ensi-iltavyöryssä oli Gösta Lindebäckin Maxim, joka teki kolme Helsingin tapahtumia käsittelevää filmiä.⁹⁹⁵

Aikaisempi tutkimus on tuntenut ainoastaan yhdeksän heti sotatoimien jälkeen kuvattua filmiä, mutta niitä valmistui yksi enemmän. Maximin ensimmäinen elokuva *Pääkaupunki vapautuspäivien jälkeen*, joka vietiin filmisensuuriin 25.4.1918, puuttuu Filmografia Fennicasta. Koska myöhemmät tutkijat ovat nojautuneet Filmografiaan sensuuriluetteloiden sijaan, elokuvaa ei löydy esimerkiksi Elonet-tietokannasta tai Sedergrenin ja Kippolan suomalaisen dokumenttielokuvan historiasta. Tämän takia ensimmäiseksi Helsingin taistelujen jälkeen valmistuneeksi elokuvaksi nostetaan päivää myöhemmin sensuuriin tuotu Lyyran *Helsinki puhdistuksen jälkeen*.⁹⁹⁶ Maxim oli yhtiöistä kuitenkin nopein ja valmistuneiden filmien määrä suurempi kuin on kuviteltu.

994 Venäläisten filmaamista punaisen Suomen kuvista Sedergren & Kippola 2009, 339–340.

995 Huhti-toukokuussa valmistuneet filmit on eritelty liitetaulukkoon 3.5.

996 *Helsingfors efter rensningen*, tarkastus 9332/26.4.1918, 243 m. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Samoin Maximin elokuva *Suomen kansallinen sotajoukko* (*Finlands folkhär*, tarkastus 9347/18.5.1918, 260 m) puuttuu Sedergrenin ja Kippolan teoksesta, jossa sen sijaan annetaan Nordiska Biograf Kompanietin elokuvalle *Suuri paraadi Helsingissä toukokuun 16. päivänä* lisänimeksi *Suomen kansallinen sotajoukko*. Elonet-tietokannasta puolestaan löytyy Maximin elokuvat *Suomen kansallinen sotajoukko* ja *Ruotsalainen prikaati* (*Svenska Brigaden*, tarkastus 9360/30.5.1918, 200 m), mutta elokuvat on merkitty toistensa rinnakkaisnimiin. Elonet-tietokanta [www]; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186, katso myös Uusitalo 1972a, 70–71 ja Sedergren & Kippola 2009, 340–341.

Kolme ensimmäistä sisällissotaa kuvaavaa elokuvaa, Maximin, Nordiskan ja Lyyran filmit Helsingistä taistelujen jälkeen olivat Helsingin valkokankailla mitä todennäköisimmin samaan aikaan, maanantaina 29.4.1918 ensi-iltansa saaneissa ohjelmistoissa, eli viikkoa teatterin avaamisen jälkeen.

Keskiviikkona 8.5.1918 Nordiskan Scalassa sai ensi-iltansa uusi sotaelokuva *Suomen parhaillaan käytävästä vapaustaistelusta*.⁹⁹⁷ Fyren-lehti, jonka ensimmäinen taisteluiden jälkeinen numero ilmestyi sopivasti elokuvan esityksen aikaan, kertoi:

*Scala – som alltid följer med sin tid – förevisar denna vecka en serie bilder för dagen: bilder från vårt frihetskrig. [...] Bilderna tala för sig själf. De måsta ses af enhvar, som icke vill gälla för röd. De utgöra Finlands första krigsfilm. [...]*⁹⁹⁸

Elokuvalla oli erityinen merkitys vastavallatussa kaupungissa, sillä Fyren-lehden julkituksen mukaan elokuvan katsomatta jättäminen leimasi punaisen puolen kannattajaksi. Samalla tapaa muutkin heti taistelujen jälkeen kuvatut filmit olivat poliittista osallistumista, uusiin vallanpitäjiin sitoutumista. Siinä missä biografinomistajat ja yleisö olivat menneiden kuukausien ajan toimineet punaisessa kaupungissa, nyt he sitoutuivat toiminnallaan, kuvaamisella ja katsomisella valkoiseen valtaan.

Fyrenin esittelemä elokuva ei ollut suomalainen, vaan valmistaja oli ranskalaisyhtiö Pathén Ruotsin toimisto.⁹⁹⁹ Sedergren ja Kippola ovat korostaneet viivettä elokuvan esityksissä toteamalla, että Suomea varten laadittu lyhennelmä elokuvasta tuli näytäntöön Helsingissä vasta pari kuukautta Ruotsin ensiesityksen jälkeen.¹⁰⁰⁰ On kuitenkin otettava huomioon, että valkoista armeijaa kuvaavaa elokuvaa ei olisi voinut esittää punaisessa Helsingissä. Näin ollen olisi parempi korostaa, että elokuva pääsi Helsingin valkokankaalle jo hieman yli kahden viikon kuluttua teattereiden avaamisesta ja viikkoa ennen Mannerheimin saapumista Helsinkiin. On myös mahdollista, että valkoisten tukialueen sanomalehdistöstä voi löytyä tietoja aikaisemmista esityksistä. Kyse ei siis ole viiveestä, vaan huomattavasta nopeudesta. Elokuva oli tärkeässä asemassa valkoisen vallan alkuvaiheissa. On arvoitus, mitä kautta filmi oli ylipäättään saatu Helsinkiin näin nopeasti. Sodan jäljiltä merikuljetukset olivat saksalaisten kontrollissa, joten vaikka filmin sisältö oli saksalaisten mieleen, oli laivaliikenne käytännössä katkoksissa.¹⁰⁰¹ Todennäköisempää olikin, että filmi saapui pohjoisesta. Vaikka sota vielä jatkui, oli kulkureittejä valkoisten tukialueilta Helsinkiin

997 *Från den pågående frihetskampen i Finland*, 9340/8.5.1918, 400 m. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Scalan mainos, Helsingin Sanomat 8.5.1918. Keskiviikkona ilmestyneessä mainoksessa todetaan, että kyse oli kuluvan viikon ohjelmasta. Todennäköisesti näytännöt oli aloitettu normaalin tavan mukaan maanantaina 6.5.1918.

998 Nimimerkki Flanör: *Scala*. Fyren 6-8/1918, 24.

999 Uusitalo 1972a, 70.

1000 Sedergren & Kippola 2009, 340–341.

1001 Saksalaisten kanssa tehdystä meriliikennettä rajoittavasta sopimuksesta Rautkallio 1977, 136–137, 204–210.

jo avattu, ja esimerkiksi Vaasan senaatti saapui Helsinkiin toukokuun alkupäivinä, eli samoihin aikoihin Pathén filmin kanssa.

Filmin toimitti Helsingin elokuvasensuuriin Falinin veljesten Vellamo, joka ei näyttänyt sitä omassa biografissaan. Syy tähän lieenee siinä, että teatteri sijaitsi pahoin kärsineessä Kallion kaupunginosassa. Vaikka Vellamo aloitti toimintansa yhtä aikaa muiden teattereiden kanssa huhtikuun 1918 jälkipuolella, oli Falineille todennäköisesti taloudellisesti edullisempaa myydä tai vuokrata se Nordiska Biograf Kompanietille. Elokuvan uutuusarvo oli niin suuri, että sen esittäminen aloitettiin Scalassa keskiviikkona eli keskellä viikkoa, eikä odotettu seuraavan maanantain uutta ohjelmistoa. Filmin nimen mukaisesti sota oli edelleen käynnissä, joten yleisö sai nähdäkseen todella ajankohtaisia kuvia Pohjanmaan rintamalta, jääkäreistä ja Mannerheimista, jota vasta odotettiin saapuvaksi.

Ruotsin Pathén Pohjanmaan rintamilla kuvaama filmi ei ollut ainoa, vaan vuosilta 1917–1918 löytyy muitakin ulkomaalaisten yhtiöiden Suomessa kuvaamia filmejä.¹⁰⁰² Pathé oli filmannut Suomessa myös aiemmin,¹⁰⁰³ mutta vuodenvaihteessa 1917–1918 kuvaustoiminta oli aikaisempaa laajempaa. Suomalaisten oma tuotanto oli katkoksissa, joten Pathén kuvaaja saattoi tehdä matkan poikkeustilanteen takia: suomalaista kuvamateriaalia ei tuotettu, joten filmeillä oli arvoa harvinaisuutensa takia. Sisällöltään filmit olivat luontokuvia, mikä viittaa poliittiseen tilanteeseen. Kuvauskiellon aikana ulkomaisen filmaajan toimintaan olisi todennäköisesti puututtu herkemmin, jos hän olisi tallentanut ajankohtaisaiheita. Neljän Pathé-elokuvan valmistuminen muutaman kuukauden sisällä viittaa, että kuvaaja saattoi jopa olla Suomessa kuvausmatkalla sisällissodan syttyessä. Uudelleen Pathén Suomen kuvauksia päätyi Helsingin elokuvasensuuriin syyskuussa, mutta ei ole tietoa, oliko lyhyt maisemakuva vasta filmattu vai jo aikaisempaa aineistoa.

Paria viikkoa Pathé-elokuvan jälkeen vuorossa olivat koko sodan päättymistä kuvaavat filmit. Jälleen nopein oli Maxim, joka toi 16.5.1918 järjestettyä voitonparaattia kuvaavan elokuvansa ensi-iltaan kahdessa päivässä. Nordiskalla meni neljä päivää oman voitonparaati-elokuvansa ensiesitykseen, mutta samalla esitettiin myös toista Nordiskan kuvaamaa elokuvaa. Nopeuskilpailussa kolmanneksi jäi Lyyra, joka mainosti omaa voitonparaati-filmiään vasta keskiviikkona 22.5.1918. Vielä ennen kuukauden loppua oli tulossa kaksi Nordiska Biograf Kompanietin ensi-iltaa. Maanantaina 27.5.1918 ensi-iltaan tuli Turussa ja Hangossa kuvattu filmi. Toukokuun viimeisenä päivänä niin Nordiska Biograf Kompaniet kuin Maximkin tarkastuttivat

1002 Liitetaulukko 3.6.

1003 Aiheina olivat olleet ainakin Imatrankoski, jäänmurtaja Sampo ja kaunoluistelijat. Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 178, 184 Tuntematon kirjoittaja: *Vinterbild*. Hufvudstadsbladet 22.3.1909; Tarkastus 6718/28.3.1915. Ba:3, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

omat elokuvansa Ruotsalaisen prikaatin kunniaparaatista.¹⁰⁰⁴ Alle kuudessa viikossa valmistui 10 ajankohtaiselokuvaa, mutta tuotanto loppui yhtä nopeasti kuin oli alkanut. Kolme suomalaista yhtiötä oli osoittanut valmiutensa elokuvien tekoon, mutta seuraavia suomalaisfilmejä saatiin odottaa vuoden 1919 helmikuulle.

Syytä vilkkaan filmaustoiminnan äkilliseen päättymiseen ei tiedetä, mutta kyseessä oli mitä ilmeisimmin filmipula. Sisällissodan lopputulos oli kääntänyt pääläelleen Suomen aseman kansainvälisessä filmikaupassa. Aikaisemmin maa oli kuullut ympärysvaltoihin, mutta nyt Helsingissä majaili divisioona saksalaisia sotilaita. Jo aikaisemmin sota oli hankaloittanut maahantuontia, mutta poliittinen suunnanmuutos tarkoitti sitä, että vanhat yhteistyökuviot ja kulkureitit eivät olleet enää käytettävissä. Vuosikausia ylläpidetty toimintamalli, joka perustui pitkään olemassa olleille transnationaaleille verkostoille, oli kokenut merkittäviä kolauksia jo maailmansodan asettamien rajoitusten ja Venäjän vallankumousten takia, mutta poliittinen suunnanmuutos käänsi koko kuvion pääläelleen.

Englannin asettamat vientikiellot Saksan kanssa yhteistyössä oleviin maihin koskivat kaikkein tiukimmin raakafilmiä. Keskusvaltojenkin puolelta filmin saaminen oli vaikeaa. Saksassa oli pulaa raakafilmistä, sillä ympärysvallat olivat estäneet filmin viennin rintamalinjojen yli jo vuosien ajan.¹⁰⁰⁵ Mitä todennäköisimmin suomalaisyhtiöt kuluttivat kaiken raakafilminsä toukokuun paraatien kuvauksissa, joten kesäkuun puolella ei enää ollut materiaalia mille kuvata, sillä filmiä tarvittiin myös välitekstien laadintaan.

Sotakuvat eivät kuitenkaan loppuneet valkokankailla, vaikka suomalaiset yhtiöt eivät kuvanneet eivätkä ympärysvaltojen tuotannot olleet enää sopivia. Jo toukokuun puolessa välissä, voitonparaatin päivänä 16.5.1918 teatteri Maxim julkaisi Helsingin Sanomissa ilmoituksen:

*Saksan Sotaministeriön filmiosastolta on Teatteri Maxim saanut joukon erittäin mielenkiintoisten sotafilmiä yksinnäyttelemisoikeuden. Viidesosa tuloista lankeaa Saksan ja Suomen Punaiselle Ristille. Ylimääräisenä kuvana näytellään keskiviikosta alkaen saksalaisia U-veneitä toiminnassa. Kun jonoja on pelättävissä, kehoitetaan yleisö käymään aikaisemmissa näytännöissä. Näytäntöjä joka päivä klo 3-9 ip, sunnuntaisin 2-9 ip.*¹⁰⁰⁶

Samaan aikaan, kun Maxim mainosti yksinoikeuttaan, Scala esitti elokuvaa *Kenraalilentämarski Hindenburg johtaa ratkaisevan taistelun itärintamalla*.¹⁰⁰⁷ Hindeburg-filmi lienee ollut suuri menestys, sillä Scala jatkoi sen esittämistä vielä seuraavalla viikolla yhdessä omien voitonparaatielokuvien sekä Ruotsin Pathén sotafilmin kanssa.¹⁰⁰⁸ Näin ollen

1004 Liitetaulukko 3.5.

1005 Thompson 1985, 63–68.

1006 Maximin mainos, Helsingin Sanomat 16.5.1918.

1007 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 12.5.1918.

1008 Scalan mainos, Helsingin Sanomat 19.5.1918.

pahimmat kilpailijat kevään 1918 tapahtumien kuvaamisessa, Gösta Lindebäckin Maxim sekä Hallsethin ja Fernanderin Nordiska Biograf Kompaniet, olivat rinta rintaan tuomassa Helsingin valkokankaalle ajankohtaisia saksalaisfilmejä. Kun vanhat verkostot olivat menettäneet toimintamahdollisuutensa, suomalaisen biografiyhtiöt lähtivät kilvan rakentamaan uusia kontakteja.

Maximin mainoksessa mainittu Saksan sotaministeriön filmiosasto oli Bild und Film Amt (BuFA), joka nyt ulotti lonkeronsa Suomeen. BuFA:n edustajat eivät tulleet Tukholmasta tai Kööpenhaminasta Skandinavian toimistosta vaan suoraan Saksasta yhdessä sotilaiden kanssa. Itämeren divisioonaan mukana oli dokumentti-kuvaajia, jotka taltioivat sotaretkeä valokuviin ja filminauhalle aina Kielin satamasta alkaen. Elokuva ”*Deutsche Hilfe für Finnland*”¹⁰⁰⁹ tuotiin Helsingin filmisensuuriin 21.5.1918. Elokuvan sai esitettäväkseen yksinoikeudella Maxim, joka markkinoi sitä 22.5.1918 nimellä *Saksalainen apuretkikunta Suomeen, I sarja. Danzigista Hangon kautta Helsinkiin*. Elokuvalla oli pituutta 365 metriä ja sensuuri määräsi sen kielletyksi alle 18-vuotiailta.¹⁰¹⁰ Elokuvan valmistumiseen kului hieman yli kuukausi Helsingin valtaamisesta, joten se on saatettu lähettää Saksaan jälkitöitä varten. Ilkka Kippolan ja Jari Sedergrenin mukaan filmin olisi valmistanut Universum Film Aktiengesellschaft (UFA).¹⁰¹¹ Kyseessä ei kuitenkaan ollut joulukuussa 1917 perustettu UFA, itsenäinen elokuvayhtiö, josta valtio omisti merkittävän osan,¹⁰¹² vaan valtiollinen propaganda-osasto BuFA.¹⁰¹³ Helsingin filmisensuurille valmistajaksi ilmoitettu Deutsche Bild¹⁰¹⁴ on väännös BuFA:n eli Bild und Film Amtin nimestä.

Filmin alaotsikko kertoo, että myös muuta vastaavaa kuvamateriaalia oli tulossa. Jari Sedergren ja Ilkka Kippola ovat nostaneet esille, että sotaretkestä valmistettiin myös elokuva *Wiederherstellung der Ordnung in Finnland durch Finnische Weisse Garden und Deutsche Truppen*.¹⁰¹⁵ BuFA:n kuvaukset eivät kuitenkaan jääneet ainoastaan tähän, vaan tuotantoa on huomattavasti enemmän kuin Sedergren ja Kippola mainitsevat. Helsingin filmisensuurin asiakirjat, saksalainen elokuvatietokanta Filmportal.de ja Helsingin Sanomien elokuvamainokset paljastavat, että elokuvia tehtiin ainakin

1009 Elokuvan sisällöstä Sedergren & Kippola 2009, 343.

1010 Tarkastus 9353, 21.5.1918. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1011 Sedergren & Kippola 2009, 343.

1012 UFA perustettaessa Saksan valtio sijoitti siihen 7 miljoonaa Saksan markkaa, kun yhtiön kokonaispääoma oli 25 miljoonaa. UFA:n perustamisesta sekä sen ja Saksan valtion suhteesta tarkemmin katso Kreimeier 1996, 23–24, 30.

1013 Jung & Loiperdinger 2005, 515.

1014 Tarkastus 9353, 21.5.1918. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Saksalainen filmografia ilmoittaa sen pituudeksi 352 metriä. ”*Deutsche Hilfe für Finnland*”, Filmportal.de-tietokanta [www].

1015 Sedergren & Kippola 2009, 345.

kahdeksan kappaletta.¹⁰¹⁶ Perusteellisempi tutkimus voi nostaa lukua entisestään, ja osa materiaalista saattaa jopa olla vielä olemassa saksalaisissa filmiarkistoissa.

Valtaosa BuFA:n kuvaamista filmeistä jäi vuonna 1918 esittämättä Suomessa – tai ainakaan niitä ei tarkastettu pääkaupungissa tai mainostettu Helsingin Sanomissa. BuFA:n miehet kuvasivat Suomessa ainakin toukokuun 1918 lopulle ja elokuvien nimistä päätellen he seurasivat kenraali Rüdiger von der Goltzia, saksalaisjoukkojen komentajaa. Goltz ei mainitse sanallakaan filmimiehiä paria vuotta myöhemmin julkaistuissa muistelmissaan,¹⁰¹⁷ vaikka teos on kuvitettu useilla Suomessa otetuilla edustavilla valokuvilla, jotka ovat samoin BuFA:n käsialaa.

Kaksi ensimmäistä filmiä kuvasivat taisteluja Helsingin valtauksen asti, ja seuraavat kaksi todennäköisesti myöhempiä sotatoimia. Kenraali von der Goltz lähti joukkoineen Helsingistä muutaman päivän päästä kaupungin valtauksesta ja siirsi päämajansa Riihimäelle. Saksalaiset osallistuivat vielä Riihimäen, Hämeenlinnan ja Lahden tienoilla käytyihin taisteluihin ennen huhtikuun loppua.¹⁰¹⁸ Toukokuun alussa taistelut olivat päättyneet ja edelleen Riihimäellä päämajansa pitävä von der Goltz tapasi Suomen poliittista johtoa, vieraili Tampereella ja kävi Helsingissä valtiopäivien avajaisissa. Pelkät elokuvien nimet eivät paljasta, kuvattiinko näitä tilaisuuksia, mutta BuFA:n kuvaajat olivat paikalla toukokuun 10. päivä, jolloin von der Goltz vieraili Mikkelissä kenraali Mannerheimin päämajassa.¹⁰¹⁹ von der Goltz muisteli ensitapaamista paria vuotta myöhemmin:

Mikkelissä pani useista enimmäkseen ruotsalaisiin univormuihin pukeutuneista kenraaleista ja eversteistä kokoonpantu ylen loistelas esikunta toimeen suuren vastaanoton toukokuun 10:nä. Heidän joukossaan esiintyi olemukseltaan ja persoonallisuudeltaan ylinnä muita kenraali Mannerheim, hyvin solakkana ja loisteliaana, hillittynä, mutta täytenä maailmanmiehenä. Molemmat ylipäälliköt [von der Goltz ja Mannerheim], jotka kolmen vuoden ajan olivat saksalaisvenäläisessä sodassa olleet toistensa vihollisia ja jotka nyt tervehtivät toisiaan voitokkaina ystävinä, saavuttivat ajan mittaan yhä enemmän luottamusta toisiinsa kahdessa pitemmässä keskustelussa kahden kesken ja eräässä loistavassa illanvietossa. Tällöin piti Mannerheim puheensa aivan vapaasti saksan kielellä. Minä lopeitin saksalaisen puheeni suomalaisin sanoin: ”Eläköön Suomen voitollinen armeija!”¹⁰²⁰

Mikkelistä von der Goltz jatkoi Savonlinnaan, Punkaharjulle, Imatralle ja Viipuriin. Kenraali kehui muistelmissaan matkalla näkemiään maisemia ja nähtävyyksiä¹⁰²¹, ja

1016 Liitetaulukko 3.7.

1017 Rüdiger von der Goltz: *Toimintani Suomessa ja Baltianmaissa*. Alkuteos: *Meine Sendung in Finnland und im Baltikum* (1920). Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1920.

1018 von der Goltz 1920, 99–109.

1019 Vertaa von der Goltz 1920, 110–111.

1020 von der Goltz 1920, 111.

1021 von der Goltz 1920, 112.

on mahdollista, että retki tallentui osaksi BuFA:n Suomesta valmistamia luontokuvia. Samoin BuFA kuvasi Mannerheimin voitonparaatin Helsingissä 16.5.1918, joten suomalaisten Maximin, Nordiskan ja Lyyran kuvaajien ohella paikalla oli neljäskin kuvausryhmä.

Näiden lisäksi BuFA on voinut tehdä Suomessa muitakin filmejä, joiden löytäminen entisestään korostaisi saksalaisten aktiivista toimintaa ja yhteistyötä suomalaisten kanssa vuonna 1918. Saksalaisen elokuvan tietokannasta löytyy suomalaisen delegaation vierailua Berliinissä kuvaava elokuva,¹⁰²² joka samoin saattaa liittyä vuoden 1918 tapahtumiin, sillä punaisesta Helsingistä paennut P. E. Svinhufvud kävi Berliinissä neuvottelumatkalla maaliskuussa 1918.¹⁰²³ Toisaalta, se voi yhtä hyvin kuvata myöhempiä vierailuja. Valtion filmitarkastamo on tarkastanut 7.12.1921 BuFA:n valmistamaksi merkityn elokuvan Bilder från Finland,¹⁰²⁴ joka todennäköisesti on peräisin vuonna 1918 tehdyistä kuvauksista, sillä BuFA:n toiminta oli lakannut maailmansodan päättymisen myötä.

Sisällissodan valkoisen puolen tapahtumat tallentuivat siis suomalaisten, ruotsalaisten ja saksalaistenkin kuvaajien toimesta ja materiaalia on ollut huomattavasti enemmän kuin mitä aikaisempi tutkimuskirjallisuus mainitsee. Saksalaisten filmografioiden ja elokuva-arkistojen penkominen voikin tuoda esille sellaista kuvamateriaalia saksalaisdivisioonasta ja kenraali Mannerheimista joukkoineen, jonka olemassaolo on ollut unohduksissa. Kun ottaa huomioon venäläisten kuvaamat punaisen Suomen kuvat, Suomi ei ollut eristyksissä muusta maailmasta sodan aikana. Saksalaisten merkitys oli suurin, ja se käynnisti uuden vaiheen suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa heti aseiden vaiettua. Biografiliiikkeiden maahantuontisopimuksiin liittyneet yhteydet ympärysvaltoihin vaihtuivat huomattavasti tiiviimpään saksalais-suuntaukseen, johon keskitytään seuraavassa luvussa.

6.3. Saksalaiset valtaavat Helsingin biografiliiiketoimintaa

Valkoisen Suomen saksalaismielisyys oli keväällä 1918 vahvimmillaan. Muutos aikaisempaan oli nopea ja näkyvä. Saksalaiset pitivät päämajaansa kaupungin näkyvimmillä paikoilla Esplanadin varressa, ensin hotelli Kämpissä, sittemmin Smolnassa ja osallistuivat voimakkaasti maan sisäisiin asioihin. Vaikka vähitellen käynnistyvä valtiomuototais-telu muutti tilannetta, oli saksalaisten vaikutusvalta suuri läpi kesän 1918. Laura Kolbe

1022 *Eine finnische Delegation besichtigt die Umbegung Berlins*. Saksalaiset filmisensuuritiedot: valmistaja Reichsfilmstelle, tarkastus 8.4.1922, Nr B.05693, pituus 85 m. Filmportal.de-tietokanta [www]. Tiedoista ei käy ilmi, onko elokuva kuvattu vuonna 1922 vai ainoastaan uudelleentarkastettu vuonna 1922.

1023 Rautkallio 1977, 104, 157–158.

1024 Tarkastus 11476, 7.12.1921, 170 metriä. Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

on jopa todennut, että kenraali Rüdiger von der Goltz oli todellinen hallitsija syksyyn asti. Helsingissä saksalaisvalta näkyi hyvin konkreettisesti myös arkipäivässä, sillä sotilaille oli luovutettu yhteensä 199 huoneistoa hotelleista, yksityistaloista, virastoista ja muista tiloista. Liittolaismaan sotilaat olivat osa pääkaupungin arkea, jossa viihdekin oli saksalaispainotteista: Helsingissä esiintyi kaksi saksalaista orkesteria ja haavoittuneille saksalais sotilaille järjestettiin hyväntekeväisyystilaisuuksia. Kansallisteatteri, ooppera ja esiintyvät taiteilijat ottivat saksalaista ohjelmistoa esitettäväksi.¹⁰²⁵

Sama suuntaus on nähtävissä elokuvan puolella, sillä sisällissodan päättyessä saksalainen elokuva rantautui Suomeen myös muilla tavoin kuin BuFA:n kuvausryhmän muodossa. Saksalaiselokuvan maahantuontikielto oli kumottu itsenäisyyden jälkeen, mutta muutos ei ehtinyt tulla näkyväksi ennen sisällissodan syttymistä. Talvikuukausina filmitarkastamoon lähetettiin nähtävästi lähinnä jo syksyn aikana maahantuotua filmiä, joten alkuperämaat noudattelivat vanhaa kaavaa. Valmistusmaa oli useimmiten Yhdysvallat, Tanska, Ruotsi Italia tai Ranska, ja mukana oli venäläistä elokuvaa.¹⁰²⁶ Kun saksalaiset olivat valloittaneet Helsingin, alkoi saksalaista elokuvaa saapua.

BuFA oli epäonnistunut pahasti Ruotsissa, Tanskassa ja Norjassa saksalaisen propagandan levittämisessä. BuFA:n Skandinavian toimistoa tutkineen Jean-paul Georgenin mukaan Tanskasta ja Ruotsista saadut kokemukset saivat BuFA:n muuttamaan ulkomaanstrategiaansa vuosien 1917 ja 1918 aikana.¹⁰²⁷ Skandinavian toimisto hankki omistuksia paikallisista levitysyhtiöissä ja otti ohjelmistonsa muissa maissa valmistettuja näytelmäelokuvia.¹⁰²⁸ Toiminnan laajennus oli käynnissä myös muissa propagandatoimistoissa, esimerkiksi BuFA:n ranskalaiset kilpailijat olivat jo aiemmin hankkineet biografeja. Pelkän levittämisen sijaan toimijat olivat alkaneet pureutua rakenteisiin: asemansa vakiinnuttaneiden toimijoiden oli helppo pitää ulkopuoliset poissa markkinoilta, mutta jos propagandatoimistot hankkivat omistukseensa jo olemassaolevia yhtiöitä, he pääsivät niiden kautta ujuttautumaan ajalla.¹⁰²⁹ Saksan filmipropagandatuotanto kehittyi jonkin verran jäljessä ympärysvaltiojen propagandasta,¹⁰³⁰ joten se oli jo lähtökohtaisesti vastaanottamassa vaikutteita edelle ehtineiltä kilpailijoilta.

Taistelevien osapuolien väliseen kilpailuun vastattiin Saksassa myös muilla keinoin. Joulukuussa 1917 perustettiin Universum Film Aktiegesellschaft eli UFA,

1025 Nyström 2008, 94; Pietiäinen 1992, 309–312, 329–334; Kolbe 2008, 142; Huldén 1998, 89. Helsingin Sanomat julkaisi runsaasti mainoksia saksalaisista teatterinäytännöistä ja muista huvitilaisuuksista kesällä 1918.

1026 Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918; Ga:1 Kassatilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1027 Goergen 1994, 39.

1028 Goergen 1994, 37.

1029 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

1030 Blom 2007 [www].

jonka Saksan valtion omisti osittain. Valtiolliset pyrkimykset kansainvälisten elokuva-markkinoiden hallintaan keskitettiin pian UFA:lle, jolla oli paremmat mahdollisuudet ulkomaiseen levitykseen ja jonka liikkuma-ala oli laajempi kuin valtiollisen BuFA:n.¹⁰³¹ Kahden yhtiön välit olivat hyvin läheiset ja toimintatavat muistuttivat toisiaan, vaikka toinen oli valtiollinen propagandatehdas ja toinen liiketoiminnan lakien mukaan toimiva elokuvayhtiö. Erillisten yhtiöiden avulla Saksa teki propagandatyötä kahdella toisiinsa sitoutuneella rintamalla, joiden rajalinja ei ollut selkeä. UFA:n ensimmäisen toimintavuoden ajan, eli niin kauan kuin ensimmäinen maailmansota jatkui, yhtiön johdosta kamppailivat toisaalta valtiollinen BuFA ja Saksan armeija, toisaalta yhtiöön sijoittaneet liikemiehet ja UFA:n johtajisto, joka koostui siihen sulautettujen yhtiöiden omistajista ja johtajista.¹⁰³²

Jo alkuvaiheissa UFA hankki omistukseensa saksalaisyhtiöt Messterin, Unionin ja Oliverin. Samoin yhtiö osti tanskalaisen Nordisk Films Kompagnin Saksassa sijaitsevat biografit ja studion sekä yksinoikeuden kymmeneksi vuodeksi Nordiskin elokuvien levitykseen useisiin Keski- ja Itä-Euroopan maihin, eli yhtiön strategiana oli uusien rakenteiden pystyttämisen sijaan hankkia haltuunsa jo olemassa olevia. Tavoitteena oli kaapata valtaosa levityksestä Manner-Euroopassa. UFA pyrki Venäjälle, jonka kanssa Saksa oli solminut erillisrauhan, mutta nopeasti huomattiin, että lokakuun vallankumous ja bolsevikien valtaannousu tekivät suunnitelmat mahdottomiksi. Paremmin UFA onnistui Alankomaissa, jossa elokuvaaliiiketoiminnasta merkittävä osa päättyi vuosina 1917–1919 saksalaisyhtiön omistukseen. Se hankki ensin levitystä ja sen jälkeen teattereita. Hollannissa toimittiin pitkälti paikallisten kontaktien ja paikallisten tytäryhtiöiden kautta, joten saksalaisvalta ei ollut välttämättä kovin näkyvää.¹⁰³³

Kun Suomi siirtyi sisällissodan myötä Saksan etupiiriin, alettiin täällä toteuttaa samanlaista ohjelmaa: saksalaiset ottivat yhtyeden eturivin toimijoihin ja aloittivat neuvottelut yrityskaupoista. Saksalaiset hankkivat ensimmäiset omistuksensa suomalaisesta biografiliiiketoiminnasta jo toukokuussa 1918. Kahden rinnakkaisen toimijan tähden ei ole tietoa siitä, kumpi yhtiöistä oli kyseessä,¹⁰³⁴ mutta tuolloin solmittiin vuokrasopimus matruusikerholta tyhjäksi jääneestä teatteri Apollosta. Suomalaisestakaan sopimuskumppanista ei ole tietoa. Venäläismatruuseilta ja punakaartilta vapautuneessa Apollon kiinteistössä toimi huhti-toukokuussa 1918 useita sotilasvirostoja. Apollon vaiheita tutkinut Sven Hirn mainitsee, että kiinteistöä hallinnut Sotasiaintoimituskunta, eli nykyisen puolustusministeriön edeltäjä, olisi tehnyt saksa-

1031 Kreimeier 1996, 23–24. Saksan valtion sijoitti yhtiöön 7 miljoonaa Saksan markkaa, kun yhtiön pääoma oli 25 miljoonaa. Ibidem.

1032 Kreimeier 1996, 31.

1033 Kreimeier 1996, 30; Mühl-Benninghaus 2004, 290–291; Blom 2007 [www]; toimintamallista vertaa Chandler 2004, 34–35.

1034 Vertaa esimerkiksi Hirn 2001, 154–155.

laisten kanssa sopimuksen.¹⁰³⁵ Näin ei kuitenkaan nähtävästi tapahtunut, sillä Sota-asiaintoimituskunta sai Apollon haltuunsa vasta kesäkuun 1918 puolessa välissä eli pari viikkoa elokuvanäytäntöjen alun jälkeen.¹⁰³⁶ Tässä vaiheessa rakennuksesta muutti pois Helsingin jääkäriprikaatin esikunta, Helsingin valkokaartin pääesikunta, Helsingin komendanttivirasto ja Komendanttihakituksen majoitustoimisto.¹⁰³⁷ Näiden organisaatioiden tai punaisilta takavarikoitua omaisuutta hallinnoineiden Rakennushallituksen ja Sotasaaliskeskusosaston arkistoissa ei ole säilynyt vuokrasopimusta tai sitä koskevaa kirjeenvaihtoa, joten sopimuskumppaneista tai sopimuksen yksityiskohdista ei ole tietoa. Sen sijaan muutamat sanomalehtimaininnat, jotka tosin ovat paria kuukautta myöhäisemmältä ajalta, vahvistavat Apollon siirtymisen saksalaisten käsiin.¹⁰³⁸

Kesän 1918 aikana saksalaisten edustus Suomessa vaihtui, sillä BuFA:n propagandakuvausryhmän sijaan Helsinkiin asettui UFA:n edustaja professori Swierzy. BuFA:n edustajat olivat Helsingissä vielä 16.5.1918, sillä tuolloin he filmasivat Mannerheimin voitonparaatin, mutta ei ole tietoa siitä, kuuluiko joukkoon kuvaajien ja muun teknisen henkilökunnan ohella hallinnollista väkeä. UFA:n edustajien oleskelusta Suomessa puolestaan ei ole lähteitä ennen elokuuta 1918,¹⁰³⁹ mutta on oletettavaa, ettei kahden ryhmän oleskeluajan väliin jäänyt suurta aukkoa.

Työnjako BuFA:n ja UFA:n välillä ei ollut selkeä, ja yhtiöt tekivät tiivistä yhteistyötä. Kuten Kauppalehti raportoi paria kuukautta myöhemmin, myös UFA teki Suomessa ollessaan läheistä yhteistyötä Saksan sodanjohdon kanssa.¹⁰⁴⁰ Näin ollen ei ole selvää, hankkiko Apollon BuFA yhtenä viimeisistä toimistaan, vai oliko se UFA:n kauden avaava kauppa. Todennäköisesti isännäksi ryhtyi BuFA, sillä UFA:n muut toimet tulivat näkyviksi vasta muutamaa kuukautta myöhemmin, mutta syyskuun 1918

1035 Hirn 2001, 154–155.

1036 Sota-asiaintoimituskunnan kirje No 3038, 1.6.1918 Helsingin kaupungin komendantille koskien Hotelli Apollon luovuttamista Sota-asiaintoimituskunnalle 15.6.1918. Dd:1 Konsepteja touko-elokuu 1918. Sota-asiaintoimituskunnan asiakirjat, Puolustusministeriön arkisto, KA.

1037 Sota-asiaintoimituskunnan kirjeet No 3038 ja 3039, 1.6.1918 Helsingin kaupungin komendantille ja Yleisten rakennusten ylihallitukselle koskien Hotelli Apollon luovuttamista Sota-asiaintoimituskunnalle 15.6.1918. Dd:1 Konsepteja touko-elokuu 1918. Sota-asiaintoimituskunnan asiakirjat, Puolustusministeriön arkisto, KA; Diaari nro 7, 24.4.1918 ja nro 296, 6.6.1918; Helsingin Etappiesikunnan kirje Helsingin valkokaartin pääesikunnalle nro 937-38a, 27.4.1918. Saapuneet kirjeet 1918. Helsingin Komendanttiviraston arkisto, KA.

1038 Katso esimerkiksi: Tuntematon kirjoittaja: *Liikkeitten kauppaja. Helsingin biografiteatterit*. Kauppalehti 21.11.1918.

1039 Lyhennysote asiakirjasta Fördrag emellan Universum Film Aktiengesellschaft och Erik Estlander 14.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi. Liite D, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Ca2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1040 Tuntematon kirjoittaja: *Liikkeitten kauppaja*. Kauppalehti 21.11.1918.

loppupuolella Apollon omistajana oli UFA.¹⁰⁴¹ Joka tapauksessa Apollo-kaupasta alkoi vaihe, jossa biografiyhtiöstä käytiin kiivasta kauppaa. Biografin saksalaisaika jatkui kesäkuusta 1918 ainakin vuoden 1919 loppuun asti,¹⁰⁴² joten se pysyi pisimpään vuonna 1918 omistajaa vaihtaneista teattereista uuden liittolaisen hallussa.

Apollon elokuvaesitykset käynnistyivät 1.6.1918. Ensimmäistä ohjelmistoa esitettiin ainoastaan kaksi päivää, eikä siinä ollut lainkaan propagandafilmejä. Päänumerona oli ruotsalainen *Kuoleman kynnyksellä* eli *I elfte timmen* vuodelta 1916.¹⁰⁴³ Seuraavissakaan ohjelmistoissa ei saksalaisuus näkynyt.¹⁰⁴⁴ Alkuvaiheessa ohjelmistot olivat siis täysin päinvastaiset kuin mitä voisi olettaa saksalaisten hallussa olevalta biografilta. Kyse oli todennäköisesti siitä, että teatteri hankki ohjelmistonsa vielä tässä vaiheessa suomalaisyhtiöiltä, joten valittavissa oli ennen sisällissotaa Suomeen tuotuja elokuvia. Suunnanmuutos oli kuitenkin tulossa.

Elokuvien maahantuonti oli keväällä ja kesällä 1918 hyvin vaikeaa, sillä sotaolot haittasivat kauppamerenkulkua vielä pitkään. Kummatkin, saksalaiset ja venäläiset olivat miinoittaneet Itämeren, ja raivaaminen saatiin käyntiin vasta toukokuun lopulla. Kesän loppuun mennessä oli saatu puhtaaksi merireitti Ahvenanmaan kautta Tukholmaan. Muitakin reittejä käytettiin, mutta miinaan osuminen oli jatkuva pelko.¹⁰⁴⁵ Oli eri asia, kuka sai merellä kulkea. Valkoisen Suomen ja Saksan väliseen aseelliseen avunannon sopimukseen kuuluivat tarkat määräykset Suomen talouselämän rajoituksista. Sodan päätyttyä koko Suomen meriliikenne oli saksalaisten valvonnassa eikä kulkea saanut ilman asianmukaisia lupia. Saksan tavoite oli saada kauppareitit mahdollisimman nopeasti auki, mutta työtä tehtiin pari – kolme kuukautta ja sittenkin sallittuja suuntia oli vain yksi, eli etelään kohti uutta liittolaista. Uusia määräyksiä tuli edelleen. Juhannuksen tienoissa Suomi vielä määräsi (Saksan myötävaikutuksella), että kaikelle tuonnille ja viennille oli saatava lisenssi Kauppa- ja

1041 Hufvudstadsbladetissa mainittiin syyskuussa, että Apolloa johti Erik Estlander, joka oli tuolloin UFA:n palveluksessa. Tuntematon kirjoittaja: *Det ifrågasätta statsmonopolet å biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 22.9.1918. Brages Pressarkiv.

1042 Apollo tilitti sotaveroja keskeytyksittä vuoden 1919 loppuun asti. Vuosien 1920–1921 tilanteesta ei ole tietoa, mutta syksyllä 1922 teatterin mainoksessa todettiin: ”Nyt on teatteri taas joutunut suomalaisiin käsiin.” Omistajana oli tässä vaiheessa tuntemattomaksi jäävä Adolf Nieminen. Seuraavana vuonna teatteri oli siirtynyt Abel Adamsille. Apollon mainos, Helsingin Sanomat 22.8.1922; Apollon mainos, Uusi Suomi 22.10.1922; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922–1923 (1923). Katso myös Gab:9 Huviverokirja 1919, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1043 Muina numeroina olivat *Revolveri*, *rakkaus ja ompelurihma* eli *Hullunkurinen sekamelska* ja luontokuva Sudanista. Apollon mainos, Helsingin Sanomat 1.6.1918.

1044 3.6.1918 alkaen Apollossa saattoi seurata kahta yhdysvaltalaiselokuvaa, Violet Mercereaun tähdittämää filmiä *Näytelmä ravintolassa* ”*Villikissa*” ja Roscoe Fatty Arbuckle hupailua *Fatty viinurintanssiaisissa* ja viikkoa myöhemmin teatterissa katsottiin ranskalaista Max Linderia. Apollon mainokset, Helsingin Sanomat 3. ja 9.6.1918.

1045 Kaukiainen ja Leino-Kaukiainen 1992, 39–40.

teollisuustoimikunnalta.¹⁰⁴⁶ Merisaarron takia on ilmeistä, että touko-kesäkuun filmit tulivat Suomeen BuFA:n ansiosta, eivät normaalien kauppasuhteiden myötä.

Samoihin aikoihin, kun saksalaiset aloittivat elokuvanäytännöt Apollossa, Helsingin filmisensuurin luettelot alkoivat täyttyä saksalaisista uutisfilmeistä. Toukokuun puolessa välissä alkaa asiakirjoista löytyä sellaisia elokuvia, jotka oli tuotu maahan vasta sodan päätyttyä. Saksalaisia uutiskatsauksia tuli parissa viikossa niin runsaasti, että niiden määrä nousi neljännekseen kaikista toukokuussa tarkastetuista filmeistä. Kesäkuussa osuus nousi jo yli 95 prosenttiin. Elokuvien joukossa ei ollut ainuttakaan fiktiivistä filmiä, vaan aiheina olivat Saksan armeijan, länsirintaman taistelu, keisari Vilhelmin ja sotamarsalkka Hindenburgin. Mukana oli muutamia Deutsche Bildin (eli BuFA:n) ja Messterin (eli UFA:n) elokuvia, mutta suurimmalle osalle valmistajaksi on merkitty Militärisch,¹⁰⁴⁷ mikä tarkoittaa BuFA:n tai sen edeltäjän Militärischen Film- und Fotostellen tuotantoa.

Elokuvaa tuli Saksasta myös ohi sensuurin. Kesäkuussa Maximissa esitettiin filmiä *Kaapparilaiva "Möwen" satumaiset seikkailut*, jota ei ollut lähetetty Helsingin filmisensuuriin. Elokuva sai nähtävästi ainoastaan yhden esityksen 13.6.1918, jolloin sitä lehtimainoksen mukaan näytettiin Keisarillisen Saksan lähettilään aloitteesta Suomen Punaisen Ristin hyväksi.¹⁰⁴⁸ Esitys oli vain yksi monista samoihin aikoihin järjestetyistä hyväntekeväisyystilaisuuksista, jotka ainakin tässä tapauksessa järjestettiin ohi suomalaisen valvontaprosessin.

Elokuvaesitykset olivat tukemassa uutta poliittista suuntausta, joten kyse oli laajemmasta yhteiskunnallisesta kuviosta, jonka osana propagandaa pumpattiin suomalaisille valkokankailla. Saksalaisia sotakatsauksia mainostettiin alkuvaiheissa näyttävästi. Toukokuun ajan työnjako oli selkeä: Gösta Lindebäckin Maxim esitti BuFA:n (Deutsche Bildin) uutisfilmejä, kun taas Nordiska Biograf Kompanietin Scalan kankailla pyörivät UFA:n (Messterin) aktualiteetit. Kesäkuussa suurin osa tarkastetuista filmeistä oli merkitty Militärischin (BuFA) valmistajiksi ja niitä näytti Maximin ohella saksalaisten Apollo. Muutamat maahantuodut UFA:n (Messterin) elokuvat näytti edelleen Scala. Kaikki saksalaisfilmit olivat edelleen ajankohtaiselokuvia.¹⁰⁴⁹

Militärisch-elokuvien maahantuonnin alkaminen samaan aikaan Apollo-teatterin toiminnan käynnistymisen kanssa viittaisivat siihen, että BuFA oli takana molemmissa. Propaganda jäi Apollossa kuitenkin yllättävän vähäiseksi. Ensimmäistä saksalaisfilmiä keisari Vilhelmin Turkin vierailulta esitettiin vasta 17.6.1918 alkaen, ja sotakoirista kertovaa elokuvaa

1046 Rautkallio 1977, 109–111, 132–133, 137, 199–210, 233; katso myös Kuisma 1993b, 614–629. Kauppasopimukseen kuului erityisehtoja erityisen arvokkaiksi koettujen tavaroiden ja aineiden kaupasta. Filminauha ei kuulunut näihin tavaroihin.

1047 Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1048 Maximin mainos, Helsingin Sanomat 13.6.1918.

1049 Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Elokuvamainokset, Helsingin Sanomat, kesäkuu 1918.

viikkoa myöhemmin, mutta tämän jälkeen saatiin odottaa sotafilmejä jälleen kuukauden verran. Tässä suhteessa Maxim ja Scala osoittautuivat huomattavasti tehokkaammiksi saksalaispropagandan levittäjiksi. On kuitenkin huomattava, että Apollo mainosti ohjelmistojaan kilpailijoitaan laiskemmin, joten sen esityksistä ei ole jäänyt yhtä kattavia tietoja.

Kesäkuun jälkipuolella saksalaisen elokuvan välittäjien joukkoon ilmestyi Erik Estlanderin Finlandia Film, joka tästä eteenpäin vastasi kaikkien Apollossa näytettyjen propaganda-filmien lähettämisestä Helsingin filmisensuuriin. Loppukesän aikana Finlandia Film sai koko propaganda- ja ajankohtaiselokuvan välityksen, eli Erik Estlander ryhtyi tiiviiseen yhteistyöhön saksalaisten kanssa. Ohjelmistoissa UFA:n ja Deutsche Lichtbild Gesellschaftin (DLG), saksalaisen puhtaasti kaupallisen elokuvayhtiön, filmit syrjäyttivät vähitellen BuFA:n elokuvat. Kesti elokuuhun asti, ennen kuin Saksasta alkoi tulla näytelmäelokuva.¹⁰⁵⁰

Muutamia pieniä poikkeuksia lukuun ottamatta kesäkuukausina muun kuin saksalaisen elokuvan tuonti oli pysäytyksissä. Vielä toukokuussa 1918, jolloin sensuuriin tuotiin todennäköisesti ennen saksalaisten maihinnousua Suomeen lähetettyjä elokuvia, oli tarkastuksessa noin 10 000 metriä ei-saksalaista elokuva. Tämä oli alle viidesosa edellisen vuoden toukokuun luvuista, joten pudotus oli huimaava. Kesäkuussa kauppasaarto pysäytti sotatarvikkeeksi luokitellun filmin tuonnin.¹⁰⁵¹ Ympärysvallat olivat pyrkineet tietoisesti hankaloittamaan BuFA:n toimintoja Tanskassa jo vuonna 1917 katkaisemalla raakafilmitoimitukset,¹⁰⁵² ja Suomi koki saman kohtalon.

Maailmansodan viimeisen vuoden aikana filmikaupan sääntöjä kiristettiin huomattavasti sekä Isossa-Britanniassa että Yhdysvalloissa. Yhdysvaltalaisen Creelin komppanian Moskovon ja Pietarin toimistot lakkautettiin lokakuun vallankumouksen seurauksena,¹⁰⁵³ joten Venäjän kautta tapahtunut tuonti katkesi vuoden 1917 lopulla. Yhdysvalloissa vientilisenssien ehtoja kiristettiin helmikuussa 1918 ja uudelleen heinäkuussa, jolloin filmimateriaali luokiteltiin sotatarvaraksi. Filmien vienti oli yhtä hankalaa kuin aseiden tai ammus-ten, mikä aiheutti jyrkän laskun Yhdysvaltojen vientiluvuissa. Britanniassa puolestaan astui toukokuussa 1918 voimaan uusi säännös, jonka mukaan jokainen vientierä tarvitsi erillisen lisenssin, jossa erikseen määriteltiin syy filmin viennille.¹⁰⁵⁴ Yhdysvalloista Britannian kautta tulleen elokuvan liikkuminen Euroopan markkinoilla hankaloitui huomattavasti. Suomeen vaikutukset olivat erittäin merkittävät, sillä Englanti kielsi kaiken elokuvan myynnin Suomeen, joka oli päätynt saksalaisten puolelle.¹⁰⁵⁵

1050 Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Elokuvamainokset, Helsingin Sanomat, kesäkuu 1918.

1051 Vertaa liitetaulukko 4.3.

1052 Goergen 1994, 37–38.

1053 Thompson 1985, 98.

1054 Thompson 1985, 93.

1055 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biografteatrar torde öfvergå i tyska händer.* Hufvudstadsbladet 8.9.1918.

Maahantuonnin katkeaminen näkyi kaikessa voimassaan Helsingin filmisen-suurissa kesäkuussa 1918, sensuuriin lähetettiin yksi ainoa yhdysvaltalainen filmi, huvinäytelmä, joka todennäköisesti oli tuotu Suomeen ennen saartoa. Muuten tarkastukseen tuli ainoastaan saksalaista elokuvaa.¹⁰⁵⁶ Nordiska Biograf Kompanietin Scala-teatteri tarkastutti neljä Messterin (UFA:n) uutiskatsausta sekä yhden uutisfilmin, jonka valmistajaksi oli merkitty Deutsche Bild (BuFA). Kaikille Maximin, Finlandia Filmin ja Apollon tarkastamille elokuville oli puolestaan ilmoitettu valmistajaksi Militärisch (BuFA). Saksalaisfilmien joukossa ei ollut näytelmäelokuvaa.¹⁰⁵⁷ Näin ollen ainakin kolme suomalaisyhtiötä oli liikesuhteissa saksalaisten kanssa. Kumppanuuden laadusta ei voi tehdä päätelmiä, mutta lähteet viittaavat, että Scala toimi ensisijaisesti UFA:n kanssa ja muut olivat BuFA:n kumppaneita.

Kesäkuun lopun jälkeen Scala ei enää näyttänyt saksalaista propagandaa. Samaan aikaan Nordiskan sensuuriin toimittamat elokuvat loppuvat - heinäkuussa ei tehty yhtiölle yhtään tarkastusta ja seuraavassakin kuussa sensuroitiin vain 1250 metriä ruotsalaista ja englantilaista filmiä. Nordiska Biograf Kompanietin yhteistyö saksalaisten kanssa näyttää kariutuneen nopeasti. Finlandia ja Maxim puolestaan tarkastuttivat heinäkuussa kaksi Militärischin elokuvaa. Maxim toi tarkastukseen yhden Unionin (UFA) valmistaman uutisfilmin. Heinäkuun aikana Falinin veljekset tarkastuttivat kaksi elokuvaa, jotka olivat kaivattuja ympärysvaltojen ”ententefilmejä”.¹⁰⁵⁸

Keväällä ja alkukesästä 1918 helsinkiläiset näkivät runsain mitoin saksalaista propagandaa. Kyseessä oli erityinen tilanne, sillä saksalaiset olivat tulleet Suomen valkoisen armeijan avuksi ja vaikuttivat hyvin näkyvästi sotaa seuranneina viikkoina ja kuukausina. Saksa edusti niitä voimia ja ideologioita, joiden avulla lähdettiin rakentamaan sisällissodan voittajien yhteiskuntaa, joten mahtavan uuden liittolaisen sota-voimaa esittelevien filmien odotettiin miellyttävän suomalaisyleisöä. Sotapropagandan näkökulma oli kääntynyt päälaelleen edellisvuotisesta: filmit kuvasivat edelleen samoja taistelutantereita, mutta ne tulivat rintamalinjan toiselta puolelta. Entiset liittolaiset olivat muuttuneet vihollisiksi, kun filmit olivat ympärysvaltojen sijaan saksalaisvalmisteisia.

Helsinkiläiset eivät hullaantuneet sotafilmeistä, vaikka niin voisi mainosten perusteella kuvitella. Pääsylipputuloista tehdyt sotaverotilitykset jäivät propagandaa esittäneissä biografeissa mataliksi.¹⁰⁵⁹ Luvuissa on yllättävää, että Scala, Maxim ja Lyyra, jotka näyttivät kotimaisia sisällissotaa kuvaavia elokuvia huhti-toukokuussa 1918, jäivät kauas

1056 Liitetaulukko 4.4.

1057 Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923 ja Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1058 Elokuvista toinen oli valmistettu USAssa, mutta toisen kotimaa ei ole tiedossa. Elokuva lienee joko Yhdysvalloista, Englannista tai Italiasta. Tarkastukset 9383 ja 9384, 27.7.1918. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923 ja Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1059 Liitetaulukko 5.7.

August Sorjasen teattereiden taakse. Propagandaa näyttäneistä biografeista parhaiten vaikuttaa menestyneen Nordiska Biograf Kompanietin Scala. Sen ansiosta yhtiön osuus nousi toukokuussa 1918 peräti 17 prosenttiin, kun vuonna 1917 se oli ollut hieman alle kuusi prosenttia. Teatteri Maxim jäi toukokuussa alle 14 prosenttiin, vaikka sillä oli kahden oman filmin lisäksi ohjelmistossaan kaksi elokuvaa, joiden voisi kuvitella saavuttaneen erityistä suosiota, nimittäin BuFA:n *Saksalaisten apuretkikunta Suomeen* ja suomalaisia jääkäreitä Saksan rintamalla kuvannut *Sota lumessa*.¹⁰⁶⁰ Pohjanheimo menestyi hyvin, mitä selittää osaltaan se, että Lyyra IV:n kabaree-näytäntöjä jatkettiin.¹⁰⁶¹

Kesän edetessä saksalaisfilmien esitykset keskittyivät Maximiin ja Apolloon, minkä lisäksi muutamia näytöksiä järjestettiin August Sorjasen Kalevassa ja Karl Viktor Wirtasen Ilmarisessa. Samalla yhä useampi Helsingin filmisensuuriin tuoduista saksalaiselokuvista jäi puuttumaan pääkaupunkiseudun mainoksista, joten kaikkea propagandasta ei nähtävästi otettu ohjelmistoihin, tai ainakaan niitä ei mainittu mainoksissa. Propaganda ei kuulunut niihin valttikortteihin, joilla biografinomistajat houkuttelivat yleisöä katsomoihin, sillä näytelmäelokuva veti helsinkiläisiä teattereihin paremmin. Tilanne oli samansuuntainen kuin muissa Pohjoismaissa, joissa BuFA:n propaganda oli kohdannut vaikeuksia. Sisällissodan jälkeisessä Helsingissä saksalaisten sotafilmiin merkitys oli suuri, mutta katsojat hakeutuivat fiktion pariin.

Biografeja ei suljettu, vaikka ohjelmisto-ongelmien lisäksi espanjantauti kiusasi alaa. Kulkutauti iski Helsinkiin kahtena aaltona, maltillisemmin kesäkuun lopulla ja täydellä voimalla syksyllä. Lehdet julkaisivat varoituksia joukkotapahtumiin osallistumisesta, ja elokuvateatterit nostettiin erikseen esille tartuntavaaran takia, mutta sotaverotietojen perusteella toiminta jatkui keskeytyksittä.¹⁰⁶² Kun uutta filmiä ei ollut saatavilla, biografit pyörittivät uusintoja.

Euroopan poliittiset valtakamppailut asettuvat koko suomalaisen biografi-liiketoiminnan poikkeustilaan, mutta vuodenaika antoi elokuvateattereille pienen hengähdystauon. Kesäkuukaudet olivat hiljaiselon aikaa normaaleinkin vuosina, sillä ohjelmistoina oli uusintoja edellisen talven suosituimmista filmeistä. Maa-hantuonnin katkeaminen ei ollut aluksi niin tuhoisaa, kuin se tulisi olemaan, jos tilanne jatkuisi syyskauden käynnistyttyä. Kabareenäytäntöjä oli käytetty ensiapuna filmipulaan, mutta katsojat halusivat näytelmäelokuvaa.

1060 Liitetaulukko 5.7., vertaa liitetaulukko 5.6.

1061 Katso esimerkiksi Lyyran mainos, Helsingin Sanomat 5.5.1918.

1062 Nyström 2008, 102; Gab:7, Huviverokirja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

6.4. Maahantuontisaarto antaa valttikortit UFA:lle

Varsinainen näytäntökausi oli käynnistymässä heti syyskuun alussa, ja syksyksi tarvittaisiin mittavat määrät uutta elokuvaa. Kaiken lisäksi talvi oli tulossa, joten sitäkin varten varastoja olisi hankittava. Tilanne oli enemmän kuin vaikea biografien omistajille, sillä toiminnan jatkuminen riippui ohjelmistoista. Niihin olisi tarvittu yleisön suosikkeja ympärysaltojen puolelta, mutta saatavilla oli vain sotafilmejä Saksasta ja niitäkin vähän. Todennäköisesti ensimmäistä kertaa suomalaisen biografiliiketoiminnan tulevaisuus oli uhattuna. Kukaan ei tiennyt, kuinka pitkään sota jatkuisi ja miten se päättyisi ja millainen tilanne elokuva-markkinoilla olisi sen jälkeen.

Tilanne antoi valttikortit saksalaisten käsiin, sillä suomalaiset toimijat olivat vaikeuksissa. Kyse ei ollut vain biografialasta, vaan samalla tavalla koko Suomen talous oli pysähdyksissä, kun ainoa mahdollinen ulkomaankaupan kumppani oli Saksa. Uuden liittolaisen tavoitteet olivat selkeät: jo maaliskuussa sovitussa virallisessa yhteistyösopimuksessa Suomi oli antanut Saksalle pitkälti vapaat kädet säännellä kauppaa ja elinkeinotoimintaa. Suurin osa liikkeistä ja tehtaista avasi ovensa sodan päätyttyä, mutta tilanne oli vaikea uusien sääntöjen takia, ja kesän kuluessa sopimuksen voima koko tuli ilmi. Saksan vaikutus Suomen talouselämään oli vahva, mutta edelleen se esitti uusia vaatimuksia senaatille talouselämän kontrolloimiseksi.¹⁰⁶³ Biografiliiketoiminta kiinnosti saksalaisia siinä missä muukin liike-elämä.

UFA:n edustaja professori R. Swierzy neuvotteli Helsingissä elokuussa 1918 biografiyhtiöiden ostamisesta.¹⁰⁶⁴ Säilyneet lähteet ovat hyvin vähäiset, mutta näyttää siltä, että hän pyrki yhteyteen kaikkein suurliikkeiden omistajien kanssa. Tuloksista tiedetään enemmän kuin itse neuvotteluista. Kaupat syntyivät kahdesta yksittäisestä biografista (Maxim ja Apollo), yhdestä ketjusta (Olympia Osakeyhtiö) sekä yhdestä agentuurista (Finlandia Film):

Viime kesänä joutuivat suomalaisetkin biografiteatterit valtiollisen propagandan uhreiksi. Saksalainen Universum Film A.G., joka on toiminut läheisessä yhteydessä saksalaisen sotilasjohdon kanssa, osti pääkaupungin huomattavimmat biografiteatterit sekä useita sellaisia maaseudulla. Niinpä joutuivat Apollo- ja Maxim-teatterit saksalaisille. Samaten solmittiin kauppa Oy Olympian omistaman viiden biografiteatterin siirtymisestä saksalaisten käsiin. Viime aikoina lienee taas ententetaholta tiedusteltu erinäisiä biografiteattereita.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶³ Rautkallio 1977, 136–137, 289; Nyström 104; Kuisma 1993b, 612–614.

¹⁰⁶⁴ Katso esimerkiksi lyhennysote asiakirjasta Fördrag emellan Universum Film Aktiengesellschaft och Erik Estlander 14.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi oikeudenkäyntiä varten. Liite D, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

¹⁰⁶⁵ Tuntematon kirjoittaja: *Liikkeitten kauppoja*. Helsingin biografiteatterit. Kauppalehti 21.11.1918.

Maxim, joka oli jo huhtikuussa solminut yksinoikeussopimuksen BuFA:n filmien esittämisestä, oli kesän aikana siirtynyt UFA:lle, joka myös pyöritti Apolloa. Olympian kaupasta ei ole muita lähteitä kuin muutama sanomalehtimaininta, mutta niitä voi pitää luotettavina, sillä esimerkiksi yllälainattu artikkeli oli kirjoitettu Olympian itsensä antamien tietojen perusteella. Professori Swierzyn neuvottelut Sorjasen kanssa olivat erityisen tulokselliset, sillä Olympian ja saksalaisten välillä ei ollut ollut aiempaa yhteistyötä. Olympiaa ei löydy elokuvatarkastuksen kesä-heinäkuun tiedoissa, mutta syyskuussa yhtiö tarkastutti muutaman saksalaisen propagandaelokuvan.¹⁰⁶⁶ Sorjanen mitä ilmeisimmin lähti neuvotteluihin UFA:n kanssa juuri sen tähden, ettei se saanut kesäkuukausina uutta filmimateriaalia. Kauppasaarto ei antanut biografinomistajille valinnanvaraa.

UFA tarvitsi paikallisen maahantuontiyhtiön. Sellaisen perustaminen olisi ollut vaikeaa ja riskialtista, sillä olemassa olevat yhtiöt hallitsivat asemaa ja UFA olisi auttamatta jäänyt haastajaksi. Toimivampi tapa olikin edetä kauppajen kautta.¹⁰⁶⁷ Heinäkuun lopusta alkaen Finlandia Film vastasi pääosin saksalaisen propagandaelokuvan toimittamisesta Helsingin filmisensuuriin. Yhtiö oli jo kesäkuussa tarkastuttanut Apollon ohjelmistoa ja vähitellen se siirtyi huolehtimaan myös Maximin elokuvien tarkastamisesta ja välitti elokuvia myös muille teattereille.¹⁰⁶⁸ Virallinen sinetti yhteistyölle saatiin elokuun puolivälissä, kun Erik Estlander myi Finlandia Filmin UFA:lle.¹⁰⁶⁹ Kauppakirjasta on säilynyt Helsingin raastuvanoikeuden arkistossa osittainen jäljennös, josta ei käy ilmi kauppahintaa tai tarkkoja ehtoja. Asiakirja kuitenkin kertoo, että UFA:n aikomuksena oli perustaa Suomen tytäryhtiö, joka omistaisi Finlandia Filmin. Erik Estlanderista tulisi uuden yhtiön johtaja, mutta hän toimisi UFA:n antamien määräysten mukaan.¹⁰⁷⁰ Syyskuussa Hufvudstadsbladet mainitsi Estlanderin johtavan Apolloa,¹⁰⁷¹ joten viimeistään

1066 Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923 ja Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1067 Vertaa Chandler 2004, 35.

1068 Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923 ja Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; vertaa elokuvamainokset, Helsingin sanomat huhti-elokuu 1918.

1069 Lyhennysote asiakirjasta Fördrag emellan Universum Film Aktiengesellschaft och Erik Estlander 14.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi. Liite D, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1070 Lyhennysote asiakirjasta Fördrag emellan Universum Film Aktiengesellschaft och Erik Estlander 14.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi. Liite D, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1071 Tuntematon kirjoittaja: *Det ifrågasätta statsmonopolet å biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 22.9.1918. Brages Pressarkiv.

siihen mennessä UFA oli ottanut huomaansa keväästä alkaen saksalaisten (mahdollisesti BuFA:n) hallussa olleen teatterin.

UFA:n tytäryhtiötä ei löydy Suomen kaupparekisteristä. Finlandia Filmillä oli kaikki tarvittavat rakenteet jo olemassa, joten uuden yhtiön pystyttämiseksi ei ollut välttämätöntä tarvetta. Kaiken lisäksi Finlandia oli toiminut pitkään alalla, joten sillä oli oma asiakaskuntansa ja tunnettuutensa. Myös yhtiön nimi oli saksalaisille eduksi, sillä se ei paljastanut omistuksen olevan ulkomaisissa käsissä.

Kun kauppa Estlanderin kanssa oli lyöty lukkoon elokuun puolivälissä, siirtyi Swierzy neuvottelemaan Gösta Lindebäckin kanssa. Maximista tehtyä kauppakirjaa ei ole säilynyt, mutta sen sijaan jäljennökset kolmesta kirjeestä elokuulta 1918, joissa professori Swierzy ja Aktiebolaget Centralgatan, joka omisti Maximin kiinteistön, sopivat kauppaan liittyvistä yksityiskohdista. Maxim-teatterin vuokraehtoihin kuului, ettei Lindebäck saanut luovuttaa tai edelleen vuokrata biografia tai osaa siitä ilman kiinteistön omistajan lupaa. Tämän takia kiinteistön omistanut Aktiebolaget Centralgatan osallistui Lindebäckin ja UFA:n neuvotteluihin.¹⁰⁷²

Gösta Lindebäck oli vuokrannut kiinteistön itselleen keväällä 1910 kymmenen vuoden ajaksi 20 000 markan vuotuisesta vuokrasta.¹⁰⁷³ Sota-ajan inflaatio oli murentanut markan arvon alle kymmenesosaan vuoden 1910 tasosta,¹⁰⁷⁴ joten vuokra ei ollut ollut enää vuosiin käyvän arvon mukainen.¹⁰⁷⁵ Etu selittää osaltaan johtaja Lindebäckin varakkuutta – vuoden 1916 verotietojen mukaan hän oli 430 000 markan vuosituloillaan 69. sijalla kaupungin kovatuloisimpien listalla.¹⁰⁷⁶ Maximin lipputulojen määrä oli vuoden 1918 kahdeksan ensimmäisen kuukauden aikana pudonnut alle puoleen edellisvuoden kokonaisluvusta, vaikka inflaatio oli syönyt rahanarvoa valtavasti. Kuitenkin inflaation osuus Lindebäckin vaurastumiseen oli ilmiselvä ja erityisesti vuonna 1918 alhaisen vuokran merkitys korostui. Jos vuokra olisi noussut inflaation tahdissa, siihen olisi jo huvennut yli 80 prosenttia lipputulosta.

1072 Jäljennökset asiakirjoista Aktiebolaget Centralgatan til Universum Film Aktiengesellschaft 20.8.1918, Universum Film Aktiengesellschaft till Aktiebolaget Centralgatan 24.8.1918, Aktiebolaget Centralgatan til Universum Film Aktiengesellschaft 26.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi. Liitteet A, B ja C, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1073 Lyhennysote asiakirjasta Hyreskontrakt emellan Fastighetbolaget Standard och Gösta Lindebäck 26.4.1910. Liite Cb, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1074 Vuonna 1918 maksettu 20 000 markan summa vastasi vuonna 1910 ainoastaan 1 764 markkaa. Rahamuseon rahanarvolaskuri [www].

1075 Vertaa liitetäulukko 5.8.

1076 Tuntematon kirjoittaja: *De högst taxerade i Helsingfors*. Hufvudstadsbladet 14.3.1917.

Helsingin muutkin biografit nauttivat todennäköisesti vastaavista inflaatiohyödyistä, etenkin jos niiden vuokrasopimus oli solmittu ennen sotaa.¹⁰⁷⁷ Ilman rahan arvon alenemista moni biografi olisikin todennäköisesti joutunut sulkemaan ovensa vuonna 1918, sillä elokuvateattereiden kannattavuus suorastaan romahti edellisestä vuodesta. Kannattavuusongelmat yhdessä maahantuonnin katkeamisen kanssa auttoivat saksalaisia neuvotteluissa, joten kiinnostus Helsingin elokuvapiireihin tuli juuri oikeaan aikaan.

Gösta Lindebäckin ja professori Swierzyn neuvottelut tuottivat tulosta. Professori ilmoitti 24.8.1918 UFA:n ostaneen Maximin ja vahvasti kiinteistöyhtiö Centralgatanin kanssa sovitut uudet ehdot, joiden mukaan UFA maksaisi korotettua 40 000 markan vuokraa.¹⁰⁷⁸ Centralgatan ja UFA sopivat siis vuokrasumman kaksinkertaistamisesta, mutta se oli edelleen murto-osa alkuperäisen vuokrasopimuksen aikaisesta arvosta. Kirjejäljennösten perusteella teatteri Maximin hallinta siirtyi saksalaisille 1.9.1918, eli syysnäytäntökauden käynnistyessä.

Olympian kaupasta ei ole vastaavia tietoja, mutta todennäköisesti toimintatapa oli sama kuin Finlandia Filmin ja Maximin kanssa, sillä UFA oli toiminut samoin Alankomaissa.¹⁰⁷⁹ UFA ujuttautui jo olemassa olevien yhtiöiden omistajaksi ja rakensi valtaansa niiden kautta jääden kulusseihin. Estlander ja hänen Finlandia Filminsä sekä Lindebäck ja hänen Maximinsa jatkoivat toimintaa kuten tähän asti, joten elokuvayleisö tai asiakkaat eivät välttämättä huomanneet omistussuhteiden muutosta. Vanhat omistajat jatkoivat johtajina, mutta tärkeimmät päätökset tehtiin Berliinissä. UFA:n kiinnostus kohdistui nimenomaisesti alan suurimpiin toimijoihin, ei laitakaupungin pikkubiografeihin. Saksalaisten tavoitteena oli saavuttaa merkittävä asema, joten laitakaupungilla tehdyt kaupat eivät olisi auttaneet asiaa, sillä niiden osuus biografi liiketoiminnasta oli hyvin pieni. Sen sijaan katse käännettiin eturivin toimijoihin. Lopputuloksena merkittävä osa Helsingin elokuvateatteritoiminnasta sekä

1077 Kuten Paavo Korpisaari totesi 1920-luvulla, ennen sotaa inflaatio oli niin olematonta, että rahan arvo oli ihmisten mielissä vakaa, muuttumaton. Korpisaari 1926, 18. Näin ollen on hyvin todennäköistä, että suurin osa vuokrasopimuksia oli laadittu ilman korotuksia, samaan tapaan kuin Hjalmar V. Pohjanheimon ja Gösta Lindebäckin vuonna 1910 tekemät sopimukset Lyyra- ja Maxim-teattereista. Lyhennysote asiakirjasta Hyreskontrakt emellan Fastighetbolaget Standard och Gösta Lindebäck 26.4.1910 ja 10.5.1910. Liite, oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, Ensimmäisen osaston toisen jaoston riita-asiain tuomiokirja, heinäkuu 1919; Hyreskontrakt emellan Gösta Lindebäck och Hjalmar V. Pohjanheimo 21.1.1910. Liite G, oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Hjalmar V. Pohjanheimo, ensimmäinen käsittely, 22.12.1910, 9 §. Cal:256, Ensimmäisen osaston tuomiokirja, joulukuu 1910. HelRO:n arkisto, KA.

1078 Jäljennökset asiakirjoista Aktiebolaget Centralgatan til Universum Film Aktiengesellschaft 20.8.1918, Universum Film Aktiengesellschaft till Aktiebolaget Centralgatan 24.8.1918, Aktiebolaget Centralgatan til Universum Film Aktiengesellschaft 26.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi. Liitteet A, B ja C, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1079 Vertaa Blom 2007 [www].

tuntematon määrä maaseudun biografeja oli saksalaisten hallinnassa. Heinäkuussa 1918 UFA:n haltuun päätyneiden elokuvateattereiden osuus Helsingin sotaveroista oli melkein 28 prosenttia, ja edellisen vuoden koko verokertymästä yli 33 prosenttia oli tullut Maximista ja Sorjasen biografeista. Sensuurimaksuissakin kauppaan kuuluneiden yhtiöiden osuus oli ollut alkuvuonna 1918 yli 32 prosenttia.¹⁰⁸⁰ Vanha menestys maahantuonnissa ei kuitenkaan merkinnyt niin paljoa, sillä toiminta oli pysähdyksissä. Joka tapauksessa kolmannes kaupungin biografiliiiketoiminnasta oli siirtynyt saksalaiseen omistukseen.

Hufvudstadsbladet uutisoi syyskuun 1918 alussa, että UFA:n neuvottelut olivat kesken vielä muutamien biografinomistajien kanssa. Lehtijuttu mainitsi maahantuontiongelmien vauhdittaneen neuvotteluja, mutta totesi ongelmien ainakin osittain jo ratkenneen.¹⁰⁸¹ Pattitilanne lähti aukeamaan juuri samoihin aikoihin kuin biografiliiikemiehet allekirjoittivat sopimuksiaan professori Swierzyn kanssa. Kesäkuukausien aikana suomalainen elinkeinoelämä oli havahtunut Saksan kanssa tehdyn kauppasopimuksen raskauteen. Puuteollisuus oli noussut ensimmäisenä vastarintaan ja saanut aikaan sen, että Suomi alkoi neuvotella Ruotsin ja Tanskan kanssa rajoitetun liikennöinnin aloittamisessa. Keskeinen ongelma oli Englannin vastustus. Maa halusi pysyttäytyä erillään Suomen tilanteesta ja jatkaa saartoa, sillä Muurmannin legioona hiersi maiden suhteita.¹⁰⁸² Kyse oli valtavasta valtioiden välisestä ongelmavyyhdestä, jossa biografiliiiketoiminnan maahantuontipulmat olivat häviävän pieni sivuseikka.

Tilanne purkautui lopulta nopeasti. Ruotsi toimi Suomen puolestapuhujana ja sai Tanskan avukseen. Taustalla oli vakava elintarvikepula, käytännössä nälänhätä. Alkuun Iso-Britannia suhtautui nihkeästi asiaan, mutta yllättäen elokuussa 1918 se lievensi kantojaan. Suunnanmuutoksesta tuli osa propagandataistelua, sillä Englanti välitti siitä tiedon muille ympärysalloille. Julistus annettiin myös Suomen paikalliselle lähettiläälle ja Ruotsin lehdistölle, josta se, kuten oli arveltukin, päättyi nopeasti suomalaisten lehtien etusivuille.¹⁰⁸³ Iso-Britannia halusi tiedottaa tilanteesta ja leimautua Suomen auttajaksi ja tällä tavoin saada propagandavoiton suhteessa Saksaan.

Ison-Britannian suunnanmuutos tuli julkiseksi 10.8.1918,¹⁰⁸⁴ ja saman tien rajat aukesivat, mutta edelleen vaadittiin lisenssin Suomen Kauppa- ja teollisuustoimikunnalta ja esimerkiksi elintarviketuonti ympärysalloista vapautui kokonaan vasta

1080 Liitetaulukot 5.4., 5.6. ja 5.7.

1081 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biografteatrar torde öfvergå i tyska händer*. Hufvudstadsbladet 8.9.1918.

1082 Saksan toimet Suomessa herättivät epäilyksiä esimerkiksi siitä, rakentaisiko keisarikunta Jäämerelle sukellusvenetukikohdan uhkaaman Ison-Britannian laivastoa. Rautkallio 1977, 289–291, 307–341,

1083 Rautkallio 1977, 347–357.

1084 Rautkallio 1977, 350.

vuotta myöhemmin. Elokuun 1918 muutoksissa esteet poistuivat vain osittain, mutta kuljetusreitit avautuivat ensimmäistä kertaa kuukausiin muuallekin kuin Saksaan.¹⁰⁸⁵

Jo heinäkuun viimeisinä päivinä ja elokuun alussa vastaanotettiin ensimmäiset filmierät, nähtävästi Ruotsista. Filmisensuurin ilmestyi ranskalaista elokuvaa, jonka tarkastutti Vellamo. Myös saksalaisilta alettiin saada muuta kuin omia propagandafilmejä, sillä Maxim tarkastutti Nordisk Films Kompagnin elokuvia.¹⁰⁸⁶ UFA omisti tanskalaisyhtiön elokuvien levitysoikeudet Keski- ja Itä-Eurooppaan, joten Suomikin laskettiin samaan etupiiriin, toimihan tarkastuttajana Maxim, joka juuri samoina viikkoina oli siirtymässä UFA:n omistukseen.

Elokuun loppupuolella muutkin saivat tarkastettavaa. Scala toi ruotsalaista ja englantilaista, Lyyra, Titania ja Vellamo onnistuivat saamaan yhdysvaltalaista, minkä lisäksi Titanialla italialaista ja saksalaista filmiä. Maxim ja Finlandia toivat Ruotsin ja Tanskan lisäksi Ranskassa, Italiassa ja Saksassa valmistettuja filmejä, samaan saksalaisryhmään kuulunut Olympia sai lisäksi myös yhden yhdysvaltalaisen filmin.¹⁰⁸⁷

Vaikuttaa siis siltä, että elokuun alussa saatiin sellaisia elokuvia, joiden tuomisesta Suomeen päättivät Saksa, Ruotsi ja Tanska, mutta loppukuusta Englanti hellitti otettaan ympärysvaltojen filmeistä. Nähtävästi samaan aikaan kun Ruotsi alkoi ajaa elintarvikekuljetusten vapauttamista, maa vapautti myös elokuvien vientiä. Hufvudstadsbladet vahvisti syyskuun alussa, että filmien maahantuonti oli käynnistynyt uudestaan. Osa teatterinomistajista oli onnistunut neuvottelemaan lisenssin, jolla sai 70 000 metriä filmiä eli noin vuoden ohjelmistotarpeen. Lisenssillä sai tuoda elokuvia valmistusmaasta riippumatta, ja suomalaiset biografinomistajat olivatkin onnistuneet saamaan Ruotsista niin ruotsalaista, tanskalaista, englantilaista kuin yhdysvaltalaisakin elokuvaa. Kokonaisuudessaan Englannin ja Yhdysvaltain asettama myyntikieltoa ei ollut purettu, vaan Suomeen sai tuoda vain ne elokuvat, jotka oli lähetetty Skandinavian välitappeihin ennen kiellon voimaantumista.¹⁰⁸⁸

Elokuun aikana elokuvatarkastukseen tuotiin yhteensä 30 999 metriä filmiä, josta valtaosa loppukuun aikana. Tarkastetut metrit jäivät vuotta aikaisemmasta noin kolmanneksen, mutta kesä- ja heinäkuun 1918 lukuihin verrattuna filmimäärä kahdeksankertaistui.¹⁰⁸⁹ Lukumäärällisesti kauan kaivattuja yhdysvaltalaisfilmejä oli vähän, mutta ne olivat pääosin pitkiä näytelmäelokuvia, joista oli kovin puute. Yhdysvallat nousikin heti metrimäärissä suurimmaksi valmistusmaaksi. Kauppa-

1085 Rautkallio 1977, 233; Nyström 2008, 104–106.

1086 Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1087 Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1088 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biograftestrar torde öfvergå i tyska händer.* Hufvudstadsbladet 8.9.1918.

1089 Liitetaulukot 4.3. ja 4.5..

saarron asettajamaasta Englannista tuli kuukauden aikana vain yksi ainoa filmi, joten sillä suunnalla rajoitukset jatkuivat. Ympärysalloista tuli 56 prosenttia, kun taas 22 prosenttia Tanskasta ja Ruotsista, joten yli kolme neljänneistä oli valmistettu kauppasaarron toisella puolella. Osa ympärysaltojenkin filmeistä saattoi tulla Saksan kautta, mutta joka tapauksessa kesän ongelmat olivat pääosin ratkenneet Ison-Britannian suunnanmuutokseen.

Elokuussa 1918 metreissä mitattuna eniten tarkastuttivat Falinin veljekset, jotka olivat jo heinäkuussa tuoneet sensuuriin kaksi ympärysaltojen filmiä. Falinit olivat kuuluneet sisällissodan aikana menestyneisiin liikemiehiin, nyt muutamaa kuukautta myöhemmin heillä oli hyvät suhteet ympärysaltojen suuntaan. Sen sijaan Nordiska Biograf Kompanietia, joka oli jättäytynyt pois yhteistyöstä saksalaisten kanssa, maahantuontiongelmat kiusasivat edelleen, sillä sen tarkastusmäärät olivat vähäisiä. Nähtävästi yhtiöllä oli vaikeuksia hankkia maahantuonnin vaatimia lisenssejä.

Hufvudstadsbladet korosti, että vaikka lisenssien käynnistämä maahantuonti oli saanut osan omistajista luopumaan yhteistyösuunnitelmista saksalaisten kanssa, UFA oli saanut haltuunsa joukon teattereita, joihin se viittasi termillä *”de tyska biografteaterna”*. Neuvottelut jatkuivat edelleen muutamien biografinomistajien kanssa, jotka olivat nostaneet hintojaan maahantuonnin helpotuttua.¹⁰⁹⁰ Lehti pelotteli, että saksalaisomistus mul-listaisi ohjelmiston:

*De tyska biografteatrarna komma såsom tidigare nämnt att ställas i den tyska propagandans tjänst. [...] De tyska teaternas program torde därför komma att till en god del utgöras af krigsfilmer, filmer öfver industriella inrättningar och natursköna trakter i Tyskland m. fl. bilder, som anses ha uppfostrande betydelse.*¹⁰⁹¹

Hufvudstadsbladetin tilanteesta maalaama kuva oli suoraviivainen ja kantaaottava. Maraskuussa lehti kuitenkin jo tyynnytteli yleisöä:

*Någon egentlig propagandaverksamhet från tyskt håll kan det dock näppeligen har vara ta om, då ju de biografteatrar i huvudstaden, vilka innehafts av tyskarna, Apollo och Maxim, på sina program konsekvent upptagit även ententefilms, såväl de omtyckta Chaplin-bilderna som även films av det välkända Triangle-märket. Några få ”krigsprogram” ha upptagits, men även dessa oftast dramatiserade.*¹⁰⁹²

Kyse ei siis ollut vain saksalaispropagandasta, vaan yhteistoiminnasta ja yleisön toiveisiin vastaamisesta. Entente-elokuvan merkitys oli avainasemassa, sillä Charlie Chaplin -elokuvat ja Triangle-yhtiön tuotannot olivat erityisen mieluisia suomalaisyleisölle. Näistä

1090 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biografteatrar torde öfvergå i tyska händer.* Hufvudstadsbladet 8.9.1918.

1091 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biografteatrar torde öfvergå i tyska händer.* Hufvudstadsbladet 8.9.1918.

1092 Tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar.* Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

elokuvista pidettiin niin paljon, että jopa Apollo ja Maxim ottivat niitä ohjelmistoonsa. Erik Estlanderin saksalaisille myymä Finlandia Film tarkastutti suurin piirtein yhtä paljon saksalaista ja muista maista tullutta elokuvaa, joten saksalaisten oli hankittava vastapuolen filmejä pärjätäkseen kilpailussa.

Hufvudstadsbladetin mukaan saksalaiset elokuvamiehet olivat vastavuoroisesti ottaneet luontokuvia Suomesta, ja nämä olivat puolestaan nyt saksalaisen yleisön nähtävänä. Maininta ei ollut tuulesta temmattu, sillä UFA teki Suomessa ainakin kolme fiktiivistä filmiä.¹⁰⁹³ UFA paalutti Suomea omaan etupiiriinsä biografikauppojen ohella kuvaamistoiminnalla.

Kuvaukset oli tehty jo kesällä, sillä yhden filmin sankarina ollut kenraalimajuri Karl Fredrik Wilkman toimi suomalaisen sotaväen ylipäällikkönä toukokuun 1918 lopulta elokuuhun saakka. UFA:n omistaman Messterin kuvausryhmä puolestaan lienee ollut Suomessa Saksin prinssi matkan ajan, sillä sen kuvat on otettu prinssin Helsingin ja Imatran vierailuiden yhteydessä, joten UFA katsoi tarpeelliseksi tehdä ainakin kaksi kuvausmatkaa Suomeen vuoden 1918 aikana. Jälkimmäisellä matkalla kuvattu katsoaus, johon kuuluu muutakin kuvamateriaalia, oli Saksassa esityksessä viikolla 40 eli syys-lokakuun vaihteessa, yli kuukautta ennen Suomen esitystä. Suomessa on nähtävästi esitetty ainoastaan prinssin vierailua koskeva osuus. Sedergren ja Kippola toteavat, että Maxim olisi tarkastuttanut prinssivierailua käsittelevän elokuvan Helsingin filmisensuurissa,¹⁰⁹⁴ mutta sitä ei löydy asiakirjoista. Elokuvaa on esitetty Maximissa 11.11.1918 alkaen, eli se on päässyt Helsingin valkokankaille ilman virallista lupaa.¹⁰⁹⁵

Syyskuun suomalaisen elokuvaaliiketoiminnan rintamalinjat olivat selkeimmillään. Filmitarkastuksen kokonaismäärä, yhteensä 82 elokuvaa ja 56 479 metriä, on vain sata metriä vähemmän kuin vuotta aikaisemmin, joten tuonti oli nopeasti palautunut saksalaisia edeltäneelle tasolle.¹⁰⁹⁶ Elokuvien jaottelu poliittisten etupiirien mukaan paljastaa kauppasuhteiden ja yhteistyömahdollisuuksien suuntia. Maahantuojista kolme, Falinit, Wirtanen ja Adams toivat yksinomaan ympärysaltojen filmejä, joten väylät länteen olivat jälleen auki. Mitä ilmeisimmin entente-elokuvaa ei kuitenkaan tuotu tässä vaiheessa Isosta-Britanniasta tai muualta Länsi-Euroopasta asti, vaan Skandinavian välitapeista, mutta lännessä asetetut kiellot olivat lähteneet purkautumaan eli kauppasuhteiden palautuminen oli alkanut. Samanlaista kehitystä oli nähtävissä myös Finlandia Filmin ohjelmistossa, joka ei edelleenkään ollut puhtaasti saksalaista, vaikka yli puolet oli UFA:n tuotantoa.¹⁰⁹⁷ Saksalaisten alaisuudessa toimintaa eriytettiin

1093 Liitetaulukko 3.8.

1094 Sedergren & Kippola 2009, 342–343.

1095 Maximin mainos, Helsingin Sanomat 10.11.1918. Josokuva prinssistä olisi sensuroitu Helsingissä, pitäisi sitä Maximin sijaan etsiä Finlandia Filmin tarkastuttamista elokuvista. Maxim ei nimittäin enää saksalaissopimuksen voimaantumisen jälkeen tuonut elokuvia Helsingin filmisensuuriin.

1096 Liitetaulukko 4.6.

1097 UFA:n ja sen omistuksessa olevien Messterin, Oliverin ja Unionin.

niin, että Finlandia Filmi vastasi elokuvien maahantuonnista ja levityksestä, kun taas Maximille jäi esittäminen.¹⁰⁹⁸ Olympia sen sijaan teki kumpaakin.

UFA:n liiketoiminta ei koostunut pelkästä propagandasta – olihan jo edellisen vuoden Ruotsin ja Tanskan kokemuksista opittu, että mukana täytyi olla myös ympärysaltojen elokuvaa.¹⁰⁹⁹ Filmitarkastuksen luvut vahvistavat nämä tiedot. Finlandia Film tarkastutti elo-joulukuussa 1918 noin 40 000 metriä ruotsalaista ja ympärysaltojen elokuvaa. Samoina kuukausina yhtiö tarkastutti saman verran Saksasta tullutta, sekä muutaman elokuvan verran UFA:n levittämän tanskalaisyhtiön Nordisk Films Kompagnin tuotantoa, eli jakauma oli noin puolet ja puolet.¹¹⁰⁰ Kahtalainen ohjelmistorakenne selittää osaltaan myös sitä, miksi Saksa ei rajoittanut muualla valmistetun filmin tuontia Suomeen: rajoitukset kohdistuivat ulkomaankauppaan yleensä ja johtuivat esimerkiksi miinoitetuista laivareiteistä, joita raivattiin pitkin kesää. Filmikaupan erityisehdot tulivat Britanniaasta, ei Saksasta. Saksalaisia läntinen elokuva jopa hyödytti, sillä se houkutti yleisön biografeihin ja samoissa näytöksissä katsottiin myös saksalaista elokuvaa.

Nordiska Biograf Kompanietin syyskuun tarkastettujen elokuvien määrä näyttää vähäiseltä, mutta sensuurin tilikirja paljastaa, että Nordiska maksoi syyskuussa 1918 elokuvien tarkastusmaksuja melkein kaksinkertaisen määrän edellisen vuoden syyskuuhun mennessä.¹¹⁰¹ Ero kertoo sensuuriasiakirjojen tietojen monitulkintaisuudesta, sillä elokuvien ja maksujen määrissä on jyrkkä ristiriita. Toiminta ei ollut poikkeuksellista paikallisen filmitarkastuksen takia, sillä elokuvan saattoi tarkastuttaa maahantuojaa, levittäjä tai esittäjä. Osa yhtiön maksamista tarkastuksista tehtiin toisten biografien nimissä, joten se ei ollut täysin ulkona maahantuonnista. Ehkä kyse oli siitä, ettei Nordiskalla ollut omaa tuontilisenssiä, vaan se osti muiden maahantuomaa filmiä.

Helsingin filmisensuurilukujen valossa maahantuontiongelmät jäivät vuoden 1918 kesäkuukausien mittaisiksi. Jo syyskuussa 1918 elokuvia tuli Helsingin sensuuriin yhtä paljon kuin vuotta aikaisemmin ja vuoden lopulla tarkastettujen filmien määrä oli jopa suurempi.¹¹⁰² Tilanne ei kuitenkaan ollut vielä normalisoitunut. Marraskuussa Hufvudstadsbladet kertoi, ettei Englanti ollut vielä vapauttanut maahantuontia kokonaisuudessaan. Näin ollen Ruotsissa ja Tanskassa odotti valtavat määrät elokuvia, jotka oli pysäytetty *”niin pitkäksi aikaa, kuin maan elokuvateollisuus*

1098 Katso myös Gösta Lindebäck till Rådstuvuratten i Helsingfors 19.6.1919. Liite A, Olkeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1099 Goergen 1994, 37–39.

1100 Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1101 Ga:1, Filmisensuurin kassatilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1102 Liitetäulukko 4.3.

oli saksalaisten hallinnassa”. Käsky pysäyttämiseen oli tullut sekä Isosta-Britanniasta että Yhdysvalloista,¹¹⁰³ joten sen perusteella Atlantin takanakin tarkkailtiin Suomen tilannetta ja vaikutettiin paikallisiin elokuvaoloihin.

Kauppasaarron osittainen purkautuminen näkyi heti yhdysvaltalaiseloku-
van piikkinä filmitarkastuksen tiedoissa.¹¹⁰⁴ Vaikka syksyllä 1918 Iso-Britannia ja
Yhdysvallat edelleen rajoittivat elokuvien tuontia Suomeen, yhdysvaltalainen elo-
kuva nousi tärkeimmäksi valmistusmaaksi neljänneksellä kaikesta elokuvasta. Lisäksi
10 prosenttia elo-joulukuun filmeistä oli merkitty isobritannialaisen Trans Atlantic
-yhtiön nimiin. Todennäköisesti valtaosa näistä elokuvista oli yhdysvaltalaista alku-
perää, joten Atlantin takaa saattoi tulla jopa yli kolmannes kaikesta elokuvasta lop-
puvuonna 1918. Luku oli suurin piirtein samanlainen kuin vuonna 1916, jolloin noin
38 prosenttia filmeistä oli ollut yhdysvaltalaista tai levitysyhtiön nimiin kirjattu.¹¹⁰⁵
Tämä paljastaa, että yhdysvaltalaisen elokuvan merkitys oli vain edelleen kasvanut
vuosien 1916–1918 aikana, sillä vaikeissakin oloissa tuontimäärä oli yhtä suuri kuin
paria vuotta aikaisemmin.

Ranskalainen ja venäläinen elokuva olivat pudonneet voimakkaimmin vuo-
den 1916 luvuista, mikä ei ole ihme sodan takia; tuotannot olivat vaikeuksissa ja
maahantuonti takkusi. Ympärysvaltoihin niin ikään kuulunut Italia oli vahvoilla,
mutta puolueettomien Ruotsin ja Tanskan luvut jäivät yllättävän pieniksi, vaikka
maahantuontia olisi voinut kuvitella tulleen juuri näistä suunnista. Toisaalta, eten-
kin Ruotsissa valmistuneiden filmien määrä jäi jälkeen elokuvatuotannon suur-
maista, mikä osaltaan selittää lukua.

Syyskuun 1918 luvut todistavat, kuinka merkittävä asema ympärysvaltojen
ja etenkin Yhdysvaltain elokuvalla oli suomalaisessa biografiiliiketoiminnassa.¹¹⁰⁶
Jo ennen vuotta 1918 Hollywood-tuotannoista oli tullut kaikkein tärkeimpiä valtti-
kortteja suomalaisessa ohjelmistosuunnittelussa, joten kesällä 1918, jolloin saarto
pysäytti maahantuonnin, ala oli todella suurissa vaikeuksissa. Loppuvuoden aikana
saatiin vain 10 toivottua Triangle-filmiä, joten kysymys oli laajemmin yhdysvaltalai-
sesta tuotannosta, ei vain yhdestä valmistajasta. Kesän maahantuontikriisi kulminoi-
tui yleisön mielipiteisiin ja makukysymyksiin: yhdysvaltalainen elokuva oli suosituinta,
joten sen puute oli uhka toiminnalle.

Jaakko Seppälä on laskenut, että koko vuoden 1918 maahantuonnista 40,5
prosenttia oli yhdysvaltalaista ja että seuraavana vuonna luku kipusi jo 55,4 pro-

1103 Annettu syy on merkitty lehtitekstiin lainausmerkkeihin – *”så länge filmindustrin i detta land står under tysk kontroll”*. Tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

1104 Liitetaulukko 4.7.

1105 Liitetaulukko 4.1.

1106 Liitetaulukko 4.6.

senttiin.¹¹⁰⁷ Seppälän mukaan muutos johtui siitä, että yhdysvaltalainen elokuva oli vahvistunut sotavuosien aikana, minkä ansiosta elokuvaa tuli enemmän Suomeen sodan päätyttyä ja vasta 1920-luvun taitteessa/alussa valmistusmaihin alettiin kiinnittää enemmän huomiota.¹¹⁰⁸ On kuitenkin huomattava, kuinka monimutkaisesta kehitysprosessista oli kyse, eikä vuosi 1918 välttämättä ollut käännekohta.

On totta, että vuoden 1918 luvut ovat erilaiset kuin seuraavien, mutta ne poikkeavat myös edellisistä vuosista. Sisällissodan ja maahantuonti katkoksen vuosi ei ollut autonomian ajan kehityksen päätepiste, josta olisi käynnistynyt itsenäisyyden ajan kehitys. Sen sijaan vuoden luvut ovat poikkeuksellisia ja sen takia hyvin vaikeasti vertailtavissa ympäröiviin vuosiin. Poliittinen kuvio filmikaupan taustalla, kesän maahantuontikatkos ja saksalaisaika vaikuttivat niihin oleellisesti, joten kehitystä tutkittaessa on katsottava siitä ylitse. Vuosi oli kaikkea muuta kuin normaali, joten luvut eivät kerro alan yleisestä kehityksestä, vaan poikkeusoloista. Jos tarkastelu aloitetaan vuodesta 1918, piirtyy kuva, jonka mukaan yhdysvaltalaisen elokuvan merkitys nousi voimakkaasti seuraavina vuosina. Jos taas käsittely levitetään laajemmalle, huomataan, että yhdysvaltalaisen elokuvan merkitys oli suuri jo aiemmin, ja että vuonna 1918 luvuissa tapahtunut notkahdus todistaa yhtä vahvistuvasta merkityksestä. Ympärysaltojen ja etenkin yhdysvaltalainen (Trianglen) elokuva olivat maahantuontikriisin keskiössä, mikä korostaa, ettei elokuvan valmistusmaa ollut vähämerkityksinen, ja kertoo, kuinka keskeistä biografi liiketoiminnalle oli saada elokuvia niistä maista, joiden tuotantoa eniten arvostettiin.

Sodan rampauttama maailmanlaajuinen elokuvakauppa vapautui 1910-luvun lopulta alkaen, mikä merkitsi sitä, että edellisten vuosien Hollywoodin kasvaneiden tuotantomäärien tulokset lähtivät leviämään Eurooppaan. Tämä ei kuitenkaan tapahtunut vielä vuonna 1918, jolloin päinvastoin koettiin pohjakosketus eurooppalaisessa filmikaupassa. Kuten Kristin Thompson on korostanut, kummallakin puolella valtamerta pystytetyt vientikiellot ja lisenssivaatimukset näiversivät Lontoon asemaa filmikaupan keskuksena ja pienensivät maailman meriä seilaavan Hollywood-elokuvan määrää. Lopulta kevään 1918 englantilaisten asettama lisenssivaatimus yhdysvaltalaiselle elokuvalle romutti lopullisesti Lontoon aseman maailmanlaajuisen elokuvakaupan keskuksena.¹¹⁰⁹

Englannin otteiden tiukentuessa vuosien 1916–1917 aikana New Yorkiin alkoi versoa uusi filmikaupan keskus, josta elokuvaa levitettiin ilman välivaihetta Lontoossa.¹¹¹⁰ Ensimmäisenä huomio kiinnitettiin niihin maanosiin, jotka eivät olleet maailmansodan jaloissa.¹¹¹¹ Vielä tässä vaiheessa Yhdysvallat ei rakentanut verkostoja Eurooppaan, mikä

1107 Luku koskee kappalemääriä, ei metrimääriä. Seppälä ei erittele, miten hän on laskenut Trans Atlantic –elokuvat, mutta vaikuttaa siltä, että hän on laskenut ne yhdysvaltalaisiksi. Seppälä 2012, 37, katso myös 33–36.

1108 Seppälä 2012, 33, 36.

1109 Thompson 1985, 63–71.

1110 Thompson 1985, 68–70, katso myös Thompson 1999, 56, 58–59.

1111 Thompson 1985, 69.

olisikin ollut käytännössä mahdotonta. Saksalaiset sukellusveneet tekivät parhaansa merialueilla ja toimintaa häittäsivät rintamalinjojen mukaan rakennetut maahantuonti- ja vientikiellot, lisenssijärjestelmät ja tullimaksut, sekä tavarankuljetusten reitittäminen ohi sodan katkaisemien kulkuyhteyksien. Vuosi 1918 ei avannut tilannetta, vaan pikemminkin vaikeutti, sillä rajoitukset olivat tiukimmillaan ja Yhdysvallat itsekin osallinen sotaan ja filmikaupan rajoittamiseen. Tilanne lähti purkautumaan vasta marraskuussa 1918, jolloin keisarillinen Saksa antautui. Näin ollen Yhdysvaltain aseman vahvistuminen ei tullut näkyväksi Euroopassa ennen sodan päättymistä, sillä vanha manner oli käpertyneenä omien rintamalinjojensa ympärille.

Maahantuontiongelmät heijastuivat suomalaiseen tuotantoon. Kuvaaminen oli loppunut jo toukokuun lopulla, mikä viittaa siihen, että vanhat varastot oli kulutettu voitonparaatien ja juhlallisuuksien taltioimiseen. Koko loppuvuoden aikana suomalaiset yhtiöt eivät nähtävästi kuvanneet lainkaan. Tämä ei ole ihme, sillä maahantuonnin ongelmat ja kiihtyvä valtakamppailu biografiliietoiminnan alalla veivät johtajien mielenkiinnon, eikä elokuvaamiseen kiinnitetty huomiota.

Filmografia Fennicaan on merkitty loppuvuodelle kolme elokuvaa, joista ainakin kaksi, Pathén kuvaama *Huvimatka Savonlinnasta - Joensuuhun* ja Messterin kuvaama *Saksin prinssi Henrikin käynti Suomessa* olivat ulkomaisten kuvausryhmien tekemiä.¹¹¹² Kolmannen, *Tervanpoltto Lapissa* -nimisen filmin taustat jäävät epäselviksi. Elokuvaa ei tarkastettu Helsingissä, mutta sitä esitettiin marraskuussa Kaiku-teatterissa.¹¹¹³ Piehellä, Kampin kaupunginosassa sijainneella laitakaupungin biografilla tuskin on voinut olla omaa tuotantoa vuoden 1918 vaikeissa oloissa. Elokuva on voinut olla Apollon vuonna 1913 valmistama *Tervanpoltto Sotkamossa* tai ulkomailta tuotu elokuva.¹¹¹⁴ Lisäksi Elonet-tietokanta ja Joachim Mickwitzkin mainitsevat Maximin valmistaneen vuonna 1918 elokuvan *Kuvia Suomesta 1918*, mutta elokuva on Helsingin filmisensuurin tietojen mukaan BuFA:n kuvaama.¹¹¹⁵ Näin ollen raakafilmi vaikuttaa kuluneen yksinomaan väliteksteihin.

1112 Tarkastus 9455/13.9.1918. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Filmportal.de-tietokanta [www]. Elokuvaa ei tarkastettu Helsingissä, mutta sitä esitettiin teatteri Maximissa. Maximin mainos, Helsingin Sanomat 11.11.1918.

1113 Kaiun mainos, Helsingin Sanomat 11.11.1918.

1114 Elokuva on merkitty Elonet-tietokantaan Filmilinna-nimisen (alun perin nimellä Elävät kuvat Kaiku) yhtiön valmistamaksi, mutta kyseinen yhtiö perustettiin vasta vuonna 1926, joten se ei voi olla valmistaja. Elonet-tietokanta [www], vertaa Y 0126404-0, Filmilinna Oy (alkuperäinen nimi Kaiku). YTJ-tietokanta [www].

1115 Tarkastus 9626/20.11.1918. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Filmportal.de-tietokanta [www]; vertaa Mickwitz 1995, 67, Elonet-tietokanta [www]. Mickwitz kirjoittaa saksalaisten omistaneen Maximin jo sisällissodan lopulla, mikä on mahdotonta Venäjän ja Saksan välisen monivuotisen sodan takia. Sen sijaan hän korostaa uuden, 6.8.1919 perustetun Maximin olleen suomalaisomistuksessa. Tässä tutkimuksessa käytettyjen lähteiden valossa yhtiö puolestaan oli tässä vaiheessa mitä ilmeisimmin saksalaisten kontrollissa, vaikka varsinaiset perustajajäsenet olivatkin suomalaisia. Katso aiheesta tarkemmin luvut 8.2. ja 9.2.; vertaa Mickwitz 1995, 67.

Maahantuonnin voimasuhteet ja verkostot olivat syksyllä 1918 enemmän kuin mutkikkaat. Poliitiikka, kauppasaarrot ja omistussuhteet sekoittivat kuviota entisestään. Kaikelle filmimateriaalille tarvittiin maahantuontilisenssi Suomen valtiolta, ja Ison-Britannian kautta tulleele elokuvalle tarvittiin lisenssi myös sieltä. Vaikka Saksa teki parhaansa kaapatakseen suomalaisen biografiliiketoiminnan, oli Iso-Britannia voimakkain ulkovalta suomalaisessa biografiliiketoiminnassa vuonna 1918. Tuontikiellon asteittainen purkaminen elokuussa oli osa ympärysvaltiojen tietoista propagandasotaa Saksaa vastaan, sillä filmimateriaalin vientilupajärjestelmää edes puolueettomiin maihin alettiin purkaa Yhdysvalloissa ja Isossa-Britanniassa vasta sodan päättyttyä.¹¹¹⁶ Ympärysvallat saavuttivat tavoitteensa, sillä saksalaisten neuvotteluunni päättyi samalla hetkellä, kun kauppasaarto lähti purkautumaan ja filmien maahantuonnille alettiin myöntää lisenssejä. Finlandia Filmin, Maximin ja Olympian kaupat toteutuivat, sillä ne lyötiin elokuussa, eli juuri samaan aikaan, jolloin maahantuontisaarto alkoi purkautua.

6.5. Biografiliiketoiminta ja vaihtuvat vallanpitäjät

Vuonna 1918 suomalainen biografiliiketoiminta tempautui mukaan maailmanpolitiikkaan, joten sen transnationaaliset ulottuvuudet tulivat uudella tavalla näkyviksi. Samaan aikaan näiden ulottuvuuksien perusta joutui muutokseen, sillä poikkeusolojen ja maailmanpolitiikan takia yksittäisten toimijoiden transnationaalit, valtioiden rajat ylittävät suhteet eivät enää olleet mahdollisia. Pahimmillaan valtiollinen politiikka asettui hallitsemaan elokuvaaliiketoimintaa.

Sisällissodan kuukaudet olivat Helsingissä suhteellisen tasaista aikaa. Aikaisemmat tulkinnat biografitoiminnan kriisistä osoittautuvat katteettomiksi, kun katsotaan kuinka sääntillisesti biografit tilittivät pääsylipputulot Helsingin poliisilaitokselle. Vaikka uudet säännöt kiristivät, pääkaupungin biografit avasivat ovensa päivä toisensa jälkeen ja tarjosivat elokuvaa tai kabareeta sen mukaan mitä oli saatavilla. Maaliskuun maksukapina kutistui viikon mittaiseksi, minkä jälkeen toiminta jatkui jälleen - muilta osin katkokset nivoutuivat yleislakkoon ja taisteluihin. Pääkaupungin elokuva-ala sopeutui uusiin vallanpitäjiin, sillä se mahdollisti toiminnan jatkumisen. Elokuva-ala poikkesi suurliiketoiminnasta, joka oli pääosin pysähdyksissä, mutta oli samoilla linjoilla pienten kauppaliikkeiden ja muiden vastaavien palveluiden kanssa. Riippumatta siitä, mitä mieltä liikkeenharjoittaja oli poliittisesta tilanteesta, kaupungissa kaivattiin syötävää ja juotavaa, mutta myös nautittiin erilaisista huvituksista ja niiden joukossa elävistä kuvista.

Myöhemmät kuukaudet olivat huomattavasti dramaattisemmat. Helsingin valtauksen liittyvien filmien kuvaamisella ja saksalaispropagandan esittämisellä biografinomistajat näyttivät sitoutumistaan uusiin vallanpitäjiin ja samalla saksalaiset paaluttivat reviiiriään Suomeen. Seurauksena pitkään vaikeuksissa ollut maahantuonti tyrehtyi koko-

¹¹¹⁶ Thompson 1985, 93.

naan, joten ala oli vaakalaudalla. Suomalainen biografiliiketoiminta oli koko historiansa ajan perustunut maahantuonnille, joka katosi punaisen vallan vaihtuessa saksalaiseksi aseveljeydeksi. Kabaree-esitykset toimivat hetkellisinä sopeutumina, mutta uutta näytännölkautta ei olisi voitu ottaa vastaan ilman uusia ohjelmistoja. Yhteistyö saksalaisten kanssa oli pakon sanelemaa, mutta se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että yhteistyöhön lähteneet olisivat olleet liikkeellä vasten tahtoaan. Motiiveista tai halukkuudesta ei ole lähteitä, mutta lopputuloksena useampia kauppoja UFA:n kanssa syntyi. Saksalaisten valttikortteihin kuului se, ettei ohjelmistoissa ollut ainoastaan kotimaansa tuotantoja, vaan mukana oli myös vastapuolen elokuvaa, joten suomalaiset biografialan toimijat saattoivat toivoa korvaavansa transnationaaleja liikesuhteitaan yhteistyöllä uusien kumppaneiden kanssa.

Vuonna 1918 Suomen asema elokuvakaupassa oli poikkeuksellinen, sillä maa joutui osalliseksi suurten valtioiden välisestä kamppailusta. Vuoden alkaessa Suomi kuului ympärysvaltioiden etupiiriin, vaikka irtaantuminen Venäjältä oli tapahtunut. Sisällissodan kuukausina oli epäselvää, millaiseen asemaan tuore valtio asettuisi maailmanpolitiikassa, mutta toukokuusta lähtien Suomi seisoikin tukevasti akselivaltioiden rinnalla – kunnes Saksa romahti. Suunnanmuutoksia mahtui yhteen vuoteen useita, ja ne kaikki liittyivät laajempiin maailmansodan synnyttämiin kauppasaartoihin, lisenssivaatimuksiin ja vientikieltoihin, joten kyse oli maahantuonnin kannalta kaikkea muuta kuin ongelmattomasta ajasta.

Maailmanlaajuinen filmikauppa ja Suomen asema siinä olivat pahasti sijoiltaan maailmansodan lopulla. Koska Suomi ja Hollywood olivat ketjun vastakkaisilla laidoilla, Suomeen päätyneissä Hollywood-elokuvissa koettiin huomattava notkahdus. Saksalaispropagandan vyöryminen maahan ja muun tuonnin tyrehtyminen loppukevällä iskevät hätkähdyttävästi vasten kasvoja filmisensuurin asiakirjoista. Näin ollen vuoden 1918 maahantuontilukuja tuleekin arvioida suhteessa poikkeusoloihin, jottei maahantuonnin merkitys ja yhdysvaltalaisen elokuvan erityisasema hämärtyisi.

Kun vuoden 1918 filmitarkastuksen lukuja katsotaan suhteessa tietoihin maahantuontikatkoksesta, korostuu yhdysvaltalaisen tuotannon entisestään. Kesällä yhdysvaltalaiselokuvaa ei tullut oikeastaan lainkaan, mutta se ei missään nimessä tarkoittanut, ettei sitä olisi haluttu. Syksyllä Englannin pystyttämistä barrikadeista ja huomattavan korkeista hinnoista huolimatta yhdysvaltalaisfilmejä sen sijaan saatiin jo runsaasti. Elo-joulukuussa 1918 filmeistä 26 prosenttia oli Atlantin takaa, minkä lisäksi 10 prosenttia elokuvista oli levitysyhtiöiden nimissä. Ero koko vuoden 1916 lukuihin ei ollut suuri,¹¹¹⁷ joten yhdysvaltalaisen elokuvan merkitys ja suosio vaikuttaa kasvaneen läpi sotavuosien. Vuosi 1918 oli notkahdus aikaisempaan verrattuna, mutta vuoden kontekstin huomioon ottaen pudotus oli yllättävän pieni.

1117 Vuosi 1916: 22 prosenttia metreistä ja 28 prosenttia kappaleista, levitysyhtiöllä vastaavat luvut 15 ja 11 prosenttia, eli yhteensä 37 prosenttia metreistä ja 39 prosenttia kappaleista. Elo-joulukuu 1918: 26 prosenttia sekä metreistä että kappaleista, levitysyhtiöllä vastaavat luvut 10 ja 8 prosenttia, eli yhteensä 36 prosenttia metreistä ja 34 prosenttia kappaleista. Liitetaulukot 4.1. ja 4.7.

Mitä pidemmälle kesän ja syksyn 1918 saksalaissuuntausta purkaa auki, sitä merkittävämpään asemaan nousee ympärysvaltojen elokuva, jota kaikki tuntuivat haluavan teattereihinsa. Aihetta eriteltiin vain muutamissa lehtijutuissa, mutta peräti kahdessa niistä nostettiin yhdysvaltalaisen Triangle-merkin elokuvat esille suomalaisten suosikkeina. Toisessa jutuista korostettiin myös Chaplin-filmien suosiota, joten on selvää, että yhdysvaltalaisfilmeillä oli erityinen asema. Suomalaiset olivat päässeet yhdysvaltalaisen elokuvan makuun jo aiemmin, ja nyt vallankumousten ja sodan jälkimainingeissa Hollywood-tuotantoja janottiin suomalaisille valkokankaille.

Kansainvälisen filmikaupan kontrolloija Iso-Britannia nousi merkittävimmäksi toimijaksi vuoden 1918 myllerryksessä, sillä maalla oli valta pysäyttää koko maahan-tuonti ja käynnistää se uudelleen. Kyse oli propagandasodasta ja valtapelistä, jossa Lontoosta käsin ohjailtiin saksalaisten menestystä Suomen biografimarkkinoilla. Kyse oli taloudellisen toiminnan mahdollisuuksista ja liiketoiminnan kannattavuuden turvaamisesta, paljon vakavammasta tilanteesta kuin kertaakaan aikaisemmin suomalaisen biografiliiketoiminnan historiassa. Kuitenkin, kun Ruotsi, Tanska ja Iso-Britannia päättivät avata maahantuonnin edes osittain, tilanne pääsi normalisoitumaan yllättävän nopeasti. Ala kuitenkin kävi edelleen ylikerroksilla, ja kaikista vaikeuksista huolimatta siihen kohdistui kiinnostusta useista suunnista.

7. Vanhat biografiyhtiöt siirtyvät uusille omistajille

7.1. Ensimmäinen vastaisku saksalaissuuntaukseen

Sisällissodan kuukausina Helsingin laitakaupungin biografit menestyivät ja keski-kaupungilla pidettiin matalaa profiilia, mutta rauhan tultua vanha valta-asetelma palasi paikoilleen. Sen tarkempia valtaryhmittymiä ei vielä saksalaisten suuruuden kuukausien aikana päässyt muodostumaan, mutta syksy muutti tilannetta radikaalisti. Saksalaissuuntauksen luomat pahimmat uhkakuvat väistyivät nopeasti, mutta UFA:n suunnitelmat olivat niin näkyvät, että ne herättivät voimakkaita vastareaktioita. Mielenkiinto elokuvaa kohtaan oli laaja, vaikka toiminta oli enemmän kuin hankalaa poliittisten paineiden puristuksessa. Vastaiskusta saksalaisten suunnitelmiin käynnistyi valtava vyöry, joka mullisti suomalaisen biografiliikeitötoiminnan rakenteen ja teki lopun jo 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä luodusta itsenäisesti toimineille biografiliikemiehille rakentuneesta toimintamallista. Tässä kohtaa vuoden 1918 poikkeusoloista selviytymiseen muotoutui kaksi hyvin erilaista toimintamallia, jotka johtivat alan suuryhtiöitä erilaisille kehityskaarille. Toiset olivat ryhtyneet yhteistyöhön saksalaisten kanssa, mutta toiset lähtivät vastakkaiselle suunnalle.

UFA:n neuvottelut olivat yhä syyskuussa 1918 käynnissä, mutta ei-saksalaisen elokuvan maahantuonnin käynnistyminen vaikeutti niitä. Kuun alussa Hufvudstadsbladet kertoi, että elokuvateattereiden omistajat olivat nostaneet hintoja.¹¹¹⁸ Viikkoa myöhemmin kerrottiin ilmaantuneen toinen, joka oli tarjonnut enemmän kuin saksalaiset:

Man har all anledning att antaga, att det icke är inhemska kapitalister, som här stått som hufvudmän, utan att det är ententemakterna och deras kapitalstarka konsortier på filmindustrin område, som varit i farten. I ett fall lära intressenterna i fråga ha lyckats förmå en härvarande biograffirma att bryta ett med tyskarna redan afslutadt köpekontrakt genom att öfverbjuda detsamme med icke mindre än 200,000 mark. I ett annat fall har man bjudit 300,000 mark mer än hvad som öfverenskommit med tyskarna, utan att man dock i detta fall synes ha lyckats förleda säljaren till kontraktsbrott. Att bland andra öfvertalningsmedel äfven spriten spelat en icke underordnad roll, må kompletterna bilden och känneteckna metoderna.¹¹¹⁹

1118 Tuntematon kirjoittaja: *Biografteatrarna. Ännu flere biograftestrar torde öfvergå i tyska händer.* Hufvudstadsbladet 8.9.1918. Tuntematon kirjoittaja: *Dragkampen om våra biograftestrar.* Hufvudstadsbladet 13.9.1918, Brages pressarkiv.

1119 Tuntematon kirjoittaja: *Dragkampen om våra biograftestrar.* Hufvudstadsbladet 13.9.1918, Brages pressarkiv.

Lördagen puolestaan kertoi, että elokuvateattereiden ja niiksi soveltuvien kiinteistöjen markkinat olivat Helsingissä pahasti ylikuumentuneet.¹¹²⁰ Joukko keinottelijoita oli kiinnostunut Aleksanterinkadun varressa olevan entisen liikehuoneiston muuttamisesta teatteriksi, mutta omistaja oli vaatinut 75 000 markan vuosivuokraa, jolla olisi voinut aikaisemmin vuokrata koko talon.¹¹²¹

Jutuissa vaikuttaa olleen puolet totta, puolet liioittelua. Ei ole tietoa, mitä ”ympärysaltojen pääomarikkaat konsortiot” olivat, mutta ympärysaltojen osallisuudesta ei ole jäänyt muita mainintoja, joten kyse taisi olla huhupuheista. Ylikuumeneminen oli totta, eikä professori Swierzyn UFA ollut ainoa, joka teki biografikauppoja. Vuoden 1918 elokuun ja joulukuun välisenä aikana omistajaa vaihtoi useampi elokuva-alan suuryhtiö kuin kertaakaan toiste yhtä lyhyenä aikana.

Ensimmäisenä kohteena oli Nordiska Biograf Kompaniet, joka vielä alkukesästä 1918 oli ollut yhteistyössä saksalaisten kanssa, sillä Scala oli näyttänyt propagandaa. Yhtiö lienee ollut yksi niistä, joiden kanssa saksalaiset olivat neuvotelleet, joten voi olla, että Hufvudstadsbladetin maininnat korotetusta hinnasta ja kauppakumppanin vaihtamisesta liittyivät juuri Nordiskasta tehtyyn yrityskauppaan, vaikka ympärysaltojen edustajia ei löydy ostajien joukosta.

Päätös yhtiön myymisestä syntyi nopeasti, sillä vielä loppukesällä 1918 Rasmus Hallsethilla oli aivan toisenlaisia suunnitelmia. Aloite tuli liikemies, konsuli Aleko Liliukselta (1890–1977), joka oli pitkään ollut kiinnostunut elokuvasta. Vuonna 1907 hän oli saanut kunniamaininnan Apollon filmiaihekilpailussa ja vuonna 1909 hän oli ollut Rasmus Hallsethin, David Fernanderin ja Aage Mortensenin kanssa Karjalassa kuvaamassa karhunmetsästystä. Vajaan kymmenen vuoden aikana koulupoika Liliuksesta oli tullut liikemies, mutta elokuva ei ollut kokonaan unohtunut. Lilius oli omaelämäkertansa mukaan tarttunut vaimonsa hurjaan ideaan:

*Totta kai meillä on. Ajattelepas, millaisen jymyvaikutuksen tekisi, jos joku valmistaisi ensiluokan elokuvan Kalevalan kauniin runouden ja kertomusten pohjalta. Ja mitä tulee musiikkiin, niin onhan meillä suurin säveltäjä, mitä nykymaailma on kuullut.*¹¹²²

Ebba Lilius tarkoitti Jean Sibeliusta, mikä kauhistutti konsulia: ”Minä haukoin henkeäni. Että hänellä olikin rohkeutta vihjata, että tuo suuri mies alentuisi sepittämään musiikkia tavallisiin elokuvateattereiden helkytyksiin.” Ensijärkytyksestä toivuttuaan Lilius kutsui koolle jo seuraavaksi päiväksi Rasmus Hallsethin, näyttelijä Konrad Talrothin sekä taidekauppias Gösta Stenmanin.¹¹²³

1120 Tuntematon kirjoittaja: *En hyra som förslår*. Lördagen 29/1918 (12.10.1918).

1121 Tuntematon kirjoittaja: *En hyra som förslår*. Lördagen 29/1918 (12.10.1918).

1122 Lilius 1958, 337.

1123 Lilius 1958, 337–338.

Aleko Lilius kuului niihin nuoriin liikemiehiin, jotka ansaitsivat valtavia omaisuuksia ensimmäisen maailmansodan aikana sijoituksilla ja valuuttakeinotellulla.¹¹²⁴ Elokuvahanke vuonna 1918 kuulostaa oudolta sivuaskaleelta aikana, jolloin hänen liiketoimensa olivat vilkkaimmillaan, mutta kun ottaa huomioon, että seuraavat vuosikymmenet Lilius kulki pitkin Yhdysvaltoja, Aasiaa ja Afrikkaa milloin seikkailijatoimittajana, milloin enemmän tai vähemmän epäilyttävissä liiketoimissa,¹¹²⁵ oli elokuvahanke vain yksi monista seikkailuista ja sivupoluista hänen elämässään. Kaiken lisäksi Liliuksella oli kokemusta näyttelemisestä, sillä hän oli käynyt nuorukaisena Helsingin Ruotsalaisen teatterin oppilaskoulua.¹¹²⁶ Tuolloin hän oli todennäköisesti tullut tuntemaan saman teatterin henkilökuntaan kuuluneet Konrad Tallrothin, jonka hän kutsui mukaan Sibelius-suunnitelmaan. Tallroth oli tehnyt Nordiskalle pari näytelmäelokuva, ja Lilius osallistunut Karhunmetsästykseen, joten ei ole ihme, että kumppaniksi pyydettiin Rasmus Hallseth.

Gösta Stenman (1888–1947) puolestaan oli vaikutusvaltainen helsinkiläinen taidekauppias ja mesenaatti, joka oli juuri vuoden 1918 aikoihin kärkihahmoja uudenlaisen modernistisen taiteen läpimurrossa.¹¹²⁷ Stenmanin avarakatseinen taidekäsitys luultavasti oli osaltaan vaikuttamassa siihen, että hän lähti mukaan elokuvahankkeeseen.

Ensimmäisessä kokoontumisessa Stenman lupasi 200 000 markkaa, Lilius saman summan sekä sanoi hankkivansa loput muualta. Konrad Tallroth sen sijaan suhtautui pessimistisesti – Suomesta ei hänen mielestään löytyisi sen paremmin ohjaajaa kuin käsikirjoittajaakaan. Rasmus Hallsethin puolestaan korosti, ettei Suomessa tai edes koko Skandinaviassa ollut tarpeeksi hyviä kameroita ja ettei sopivia kuvaajiaakaan löytyisi kotimaasta.¹¹²⁸ Muistikuvassa oli mukana liioittelua, sillä vaikka Suomessa ei kovin runsaasti näytelmäelokuvan vaatimaa kuvauskalustoa tai ammattimiehiä ollut, löytyi molemmista alan huippuja niin Ruotsista kuin Tanskastakin. Missään nimessä täysin takapajuista Suomessa ei kummankaan ammattiaidon tai laitteiston osalta ollut, mutta tavoitteena oli tehdä laadukkaampaa kuvaa kuin mihin siihen mennessä oli kyetty. Ajatus laadun nostamisesta uudelle tasolle oli täsmälleen sama, jota oli pyöritelty Biograafilehden sivuilla vuonna 1915.

Liliuksen muistelmien mukaan jokainen miehistä suhtautui varauksella ehdotukseen Sibeliuksesta, mutta he päättivät yrittää. Yllättäen säveltäjä suostuikin neuvotteluun – Kämpissä konjakin ja sikareiden äärelle – mutta hän vaati, että keskustelu olisi käytävä salassa. Sibelius oli myöteämielinen suunnitelmalle, mutta ajautui Konrad Tallrothin kanssa ratkaisemattomaksi jääneeseen sanaharkkaan ohjaajan valinnasta. Sen sijaan kysymys siitä,

1124 Schybergson 2007, 107–113, katso myös 114–116.

1125 Liliuksen seikkailuista kuuluisin sijoittuu 1920-luvun lopulle, jolloin hän eli kiinalaisten merirosvojen luona. Aasiaan hän oli päättänyt paettuaan Hollywoodista, jossa oli kavaltanut Hollywoodin ulkomaankirjeenvaihtajien yhdistyksen varat. Schybergson 2007, 116. Lilius julkaisi merirosvokertomuksen *I Sailed with Chinese Pirates* vuonna 1930 Yhdysvalloissa.

1126 Tuntematon kirjoittaja: Kymmenmiljoonainen liikeromahdus Helsingissä. Uusi Suomi 6.5.1919.

1127 Hjelm 2009, 82–87, passim.

1128 Lilius 1958, 338.

oltiinko tekemässä Sibeliuksen sävellystä elokuvakuvituksella vai elokuvaa Sibeliuksen säestyksellä, saatiin päätettyä. Kun miehet eivät uskaltaneet ottaa kantaa suuren säveltäjän esittämään kysymykseen, tämä ratkaisi itse asian:

*Entäpä jo minä ryhdyn säveltämään viipymättä Kalevala-sarjaa ja rakennan teoksen siten, että voitte veistää kuvakertomuksenne sen ympärille tai saattaa sen sopusointuun musiikin kanssa.*¹¹²⁹

Suuren Sibeliuksen musiikki tulisi olemaan tärkein osa kokonaisuutta, jota elävät kuvat tukisivat ja kuvittaisivat. Liliuksen mukaan kokousta jatkettiin Kämpissä koko loppuilta (ja yö) suunnittelemalla näytöksiä Lontoossa, Pariisissa ja New Yorkissa, jossa Sibelius itse johtaisi musiikkia. Lippujen hinnat olisivat huimat ja ihmiset taistelisivat saadakseen omansa.¹¹³⁰

Nelikon oli tarkoitus edetä niin, että Sibeliuksen sävellettyä Kalevalan ensimmäisen osan sovittaisiin Kalevala-filmi-nimisen yhtiön perustamisesta ja säveltäjän palkkioista. Sen jälkeen olisi aika hankkia henkilökunta ja laitteisto, laatia käsikirjoitus ja viimein päästä kuvaamaan.¹¹³¹ Ravintolaillan huurujen haihduttua elokuvaidea jäi kuitenkin lepäämään, eikä mitään konkreettista tehty sen eteen.¹¹³²

Samoina viikkoina Hallseth sopi Fernanderin kanssa Nordiska Biograf Kompanietin myynnistä. Kaupasta tuli virallinen viikkoa paria ennen kuin UFA osti Finlandia Filmin ja Maximin. Tuolloin viisi herraa, David Fernander, Rasmus Hallseth, Peter Hultén, Emil Thorling ja Hjalmar Maurin, perustivat uuden osakeyhtiön, joka vietiin kaupparekisteriin nimellä Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö. Nimi oli käytännössä sama kuin vuonna 1907 rekisteröidyllä yhtiöllä Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth, mutta tällä kertaa kyseessä oli osakeyhtiö, joten nimessä ei tarvinnut enää mainita omistajien nimiä kuten vanhassa kauppayhtiössä.¹¹³³

Uuden Nordiska Biograf Kompanietin myötä vanhan yhtiön toiminta päättyi ja sen koko omaisuus siirrettiin uudelle.¹¹³⁴ Osakkeiden kokonaismäärä oli 900, joista jäi aluksi merkitsemättä 597 kappaletta, joten valtaosa rahoituspohjasta oli hankkimatta. Tästä huo-

1129 Lilius 1958, 341. Katso myös 339–340.

1130 Lilius 1958, 337, katso myös Aleko Lilius: *Filma Kalevala med Sibelius – ungdomsprojekt av Aleko Lilius*. Svenska Pressen 11.7.1958.

1131 Lilius 1958, 342.

1132 Hankkeeseen palattiin vuotta myöhemmin. Tuolta ajalta jääneet asiakirjalähteet todistavat, että Sibelius todellakin oli mukana suunnitelmassa. Nämä vaiheet kuitenkin rajautuvat tämän tutkimuksen ulkopuolelle filmiliiketoimintaan kuuluvina.

1133 KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet; vertaa KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

1134 Vaikka Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallsethin toiminta päättyi, sitä ei nimellisesti lopetettu tai poistettu kaupparekisteristä. Viimeinen yhtiön kaupparekisteri-ilmoitus on vuodelta 1915. Anmälan om prokura till Handelsregistret 1186/14.11.1915. KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth. PRH:n arkisto, KA.

limatta Fernanderilla ja Hallsethilla oli vain yksi osake kummallakin, joten heidän osuutensa oli symbolinen: he olivat rakentaneet vanhan yhtiön, mutta nyt he olivat jäämässä syrjään. Sen sijaan osakemäärät paljastavat, että hankkeen taustalla olivat Peter Hultén, Emil Thorling ja Hjalmar Maurin sekä lakimies Hjalmar Långström.¹¹³⁵

Idean isä näyttää olleen ruotsalaissyntyinen Kämpin ravintolan johtaja Emil Thorling (1880–1958).¹¹³⁶ Hänellä oli yhteys biografialaan, sillä hän oli vuonna 1916 ostanut kaksi turkulaisteatteria, Metropolin ja Scalan, joista jälkimmäisen Fernanderilta ja Hallsethilta.¹¹³⁷ Thorling luopui Metropolista jo parin kuukauden kuluttua, mutta Scala jäi hänen omistukseensa. Hän aloitti Nordiska Biograf Kompanietin toimitusjohtajana elokuun 18. päivänä 1918,¹¹³⁸ eli viikon kuluttua yhtiösopimuksen laatimisesta. Päivämäärä lienee sama, jona Fernander ja Hallseth luovuttivat ohjat uusille toimijoille.

Ruotsalaissyntyinen Peter Hultén (1874–1922) oli hotelli Kämpin johtaja, joten hän oli ravintolaa johtaneen Thorlingin läheinen työtoveri.¹¹³⁹ Nerliensin valokuvaamoja johtanut Hjalmar Maurin (1890–1953) oli samoin ruotsalainen, saapunut Suomeen vuonna 1913 tai 1914,¹¹⁴⁰ kun taas varatuomari Hjalmar Långström (1877–

1135 Kopio yhtiösopimuksesta 10.8.1918. Liitteinä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 1347/6.12.1918. KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1136 Hän oli muuttanut Helsinkiin vuonna 1912, jolloin hänen ammatikseen oli kirjattu *”kontorschef å rest. Börs”*. Seuraavina vuosina hän kohosi Kappelin ja Kämpin ravintoloiden johtajaksi, joten hän oli keskeinen hahmo pääkaupungin ravintolaliiketoiminnassa. Joissain lähteissä mainitaan, että Thorling olisi johtanut Turun Börs-ravintolaa, mutta osoitekortisto paljastaa hänen asuneen vuodet 1912–1921 keskeytyksittä Helsingissä. *”Emil Throling”*. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto; tuntematon kirjoittaja: *Palats-Cafeet*. Lördagen 39/1920.

1137 Teatterien hallinnointia varten Thorling oli perustanut osakeyhtiön, jonka osakkeet hän omisti kolmea kappaletta lukuun ottamatta. Thorlingin yhden osakkeen yhtiömiehet olivat kolme turkulaista, konttoristi Gurli Paulson, kauppias Nic. Leibow ja faktori John Nykänen. Avskrift av Kejsrerliga Senatens Resolution 27.6.1916. Liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret B6/19, 5.8.1916. KR 34 483, Biograf Ab. Scala Turku – Biografi Oy Scala Turku. PRH:n arkisto, KA.

1138 Päiväämätön jäljennös toukokuussa 1919 kirjoitetusta työtodistuksesta Emil Thorlingille. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1139 Syntyjään ruotsalainen Hultén oli muuttanut Suomeen jo vuosisadan alussa. Helsingin poliisilaitoksen osoitekortissa hänen tittelinsä olivat muuttuneet kassanhoitajasta ravintoloitsijaksi ja siitä edelleen johtajaksi. 1920-luvun puolella hän toimi Helsingin Kämp-hotellin johtajana, mutta lähteet eivät kerro, oliko hän tässä toimessa jo vuonna 1918. *”Peter Hultén”*. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto; Tuntematon kirjoittaja: *Jordfästning*. Hufvudstadsbladet 14.7.1922, Brages Pressarkiv.

1140 Hän työskenteli aluksi helsinkiläisessä Bögelundin valokuvaustarvikeliikkeessä ja myöhemmin Nerliensin valokuvaamossa, jossa hän kohosi johtajaksi. Hän ei nähtävästi ollut valokuvaaja, vaan enemmän liikkeenhoitaja ja liikemies. Suomessa hän asui vuoteen 1933, jolloin hän palasi Tukholmaan ja ryhtyi tukkukauppiaksi. Tuntematon kirjoittaja: *Direktör Hjalmar Maurin avled...* Hufvudstadsbladet 21.12.1953, Brages pressarkiv; *”Hjalmar Maurin”*, Kuka kuvasi? –tietokanta [www].

1919) oli helsinkiläinen asianajaja.¹¹⁴¹ Hänen nimellinen yhden osakkeen osuutensa viittaa siihen, että hänestä suunniteltiin Nordiskalle lakimiestä, ei varsinaista omistajaa. Paria kuukautta myöhemmin Långström mainosti, että hänen asianajotoimiston kautta sai maahantuontilisenssejä,¹¹⁴² mikä on voinut olla hänen alkuperäinen kontaktinsa biografialaan tai seuraus yhtiöhankkeeseen mukaan päätymisestä.¹¹⁴³

Thorlingin kumppaneilla ei ollut kokemusta elokuvasta, eivätkä lähteet kerro, miksi he alasta innostuivat. On mahdollista, että näiden kolmen liikemiehen ryhmä oli juuri se taho, johon Hufvudstadsbladetin artikkelissa viitataan, eli he olisivat korottaneet saksalaisten Fernanderille ja Hallsethille tekemää tarjousta peräti 200 000 markalla – ja vauhdittaneet neuvotteluja ehkä juuri Kämpin kabinetissa, sillä lehtijutun mukaan ”alkoholin rooli ei ollut vähäinen”, kun omistajia taivuteltiin kauppoihin.¹¹⁴⁴ Joka tapauksessa yhtiön päätyminen ryhmittymälle merkitsi vastausta UFA:n suunnitelmille.

Syyskuun puolella kaikille osakkeille oli löydetty ostaja, mikä muutti valtasuhteita. Aikaisemman kolmen miehen tasa-arvoisen omistuksen sijaan Hulténilla ja Thorlingilla oli kummallakin kolmannes osakkeista ja Maurin pudonnut kauas heidän taakseen 11 prosentilla. Uutena mukaan tuli valokuvaaja Mauritz Levin,¹¹⁴⁵ joka omisti 22 prosenttia yhtiöstä.¹¹⁴⁶

Suurimmat omistajat Thorling ja Hultén valittiin ensimmäiseen johtokuntaan. Thorlingista, joka oli jo muutamia viikkoja ollut toimitusjohtajana, tuli hallituksen puheenjohtaja.¹¹⁴⁷ Kolmantena jäsenenä hallitukseen valittiin omistajien ulkopuolelta

1141 Tuntematon kirjoittaja: *Dödsfall*. Hufvudstadsbladet 6.6.1919, Brages pressarkiv.

1142 Varatuomari Hjalmar Långströmin asianajotoimiston mainos, Helsingin Sanomat 23.10.1918.

1143 Jo syyskuussa hän julkaisi Helsingin Sanomissa puolestaan ilmoituksen, jonka mukaan myynnissä oli ”*Biografteatteri Helsingissä, jossa on n. 225 paikkaa ynnä hyvä sisustus*”. Hintaa biografilla oli 30 000 markkaa, eli se ei ollut kovin kallis. Aivan kaikkien tuolloin Helsingissä toimineiden elokuvateattereiden paikkamäärät eivät ole tiedossa, mutta yhdenkään teatterin paikkamäärän ei tiedetä olleen ilmoituksen mukainen. Joka tapauksessa biografi ei kiinnostanut uuden Nordiskan omistajia, sillä varatuomari Hjalmar Långström etsi sille ostajaa. Ilmoitus: *Biografteatteri Helsingissä*. Helsingin Sanomat 6.9.1918. Sama ilmoitus julkaistiin Helsingin Sanomissa myös 7.9. ja 12.9.1918.

1144 Tuntematon kirjoittaja: *Dragkampen om våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 13.9.1918, Brages pressarkiv.

1145 Vuonna 1885 Liettuassa syntynyt Levin joka asui Helsingissä vuodet 1909–1918. Hän omisti Atelier Rembrandtin ja toimi Ernst Ovesénin valokuvaamossa. ”Mauritz Levin”, Kuka kuvasi? –tietokanta [www]. Levinin kuolinajasta ei ole tietoa.

1146 Kopiot yhtiösopimuksesta 10.8.1918 ja perustavan kokouksen pöytäkirjasta 11.9.1918 Liitteinä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 1347/6.12.1918. KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1147 Kopio hallituksen kokouksen pöytäkirjasta 11.9.1918. Liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 1347/6.12.1918. KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

varatuomari Alec Branders (1867–1927),¹¹⁴⁸ jonka merkitys oli todennäköisesti samankaltainen kuin Hjalmar Långströmillä, eli hän päätyi hallitukseen lakimiestustansa takia. Thorlingin omistamasta Turun Scalasta tuli jälleen osa Nordiskan biografiketjua, mutta valtaosa 900 000 markan pääomasta todennäköisesti kului kauppasummaan, jolla vanhan Nordiskan omaisuus ostettiin Fernanderilta ja Hallsethilta.¹¹⁴⁹

Yksittäistä syytä siihen, että David Fernander ja Rasmus Hallseth luopuivat yhtiöstään, ei näytä olleen. Kesän 1918 poikkeusolojen tähden ei kuitenkaan ole ihmeellistä, että Fernander ja Hallseth halusivat omistuksestaan luopua. Eläkkeelle jäämisestä ei vaikuta olleen kyse, olivathan he vasta 35- ja 39-vuotiaita. He tekivät päätöksen elokuun alkupuolella, kun maahantuontikysymys oli vielä täysin auki, Iso-Britannia ei ollut hellittänyt pakotteitaan eikä ollut takeita syyskauden ohjelmistojen saamisesta. UFA:n neuvottelut kuumensivat markkinoita, joten oletettavasti he hyötyivät tilanteesta ja keräsivät kaupasta sievoisen summan. Fernander ja Hallseth olivat tehneet valtaisan ja menestyksekkään uran suomalaisessa biografiliektöiminnassa, mittavimman siihenastisessa alan historiassa. Heidän myöhemmistä vaiheistaan sen sijaan on hyvin vähän tietoa.¹¹⁵⁰ He jatkoivat biografiliektöimintaa, mutta entiseen verrattuna hyvin pienessä mittakaavassa, sillä heille jäi ainoastaan Osakeyhtiö Helikon ja sen teatteri Eldorado.¹¹⁵¹

David Fernander luopui Helikonin omistuksestaan vuosien 1918–1922 aikana. Hän muutti vuonna 1922 Turkuun ja muutamaa vuotta myöhemmin Tampereelle, jossa hän asui kuolemaansa 13.8.1935 asti. Tammerfors Aftonbladet julkaisi seuraavana päivänä pienen uutisen tapahtuneesta, jossa mainittiin Fernanderin syntyperän lisäksi ainoastaan se, että hän oli aikaisemmin ollut Nordiska Biograf Kompanietin

1148 Branders oli lääkintöhallituksen apulaiskamreeri. Virkauran ohella hän toimi vuodesta 1918 Helsingin Pääoma- ja elinkorkovakuutuslaitoksen puheenjohtajana. Tuntematon kirjoittaja: *Alec Branders* †. Åbo Underrättelser 26.1.1927, Brages pressarkiv.

1149 Kun uusi Nordiska fuusioitiin paria kuukautta myöhemmin eteenpäin, kuului Turun Scala sen teattereihin. Uusitalo 1969–1976, 5-6

1150 Kummankaan jälkeläisistä tai perillisistä ei ole tietoa. Fernander nähtävästi kuoli perheettömänä (hänet on ilmeisesti haudattu yhteiseen hautaan asuintalonsa talonmiehen ja tämän puolison kanssa), Hallseth oli Helsingissä asuessaan naimaton.

1151 Sven Hirnin mukaan myös Eldorado-teatteri olisi vaihtanut omistajaa uuden Nordiskan perustamisen yhteydessä, mutta se jäi kaupan ulkopuolella. Hirn 1991, 252. Frans Engströmin Filmagenturin maahantuontikirjasta käy ilmi, että se toi Helikonille helmikuussa 1919 yhteensä 70 000 metriä eli noin vuoden ohjelmistotarpeen valmiita elokuvia sekä 10 000 metriä raakafilmiä. Muita tietoja maahantuonnista ei ole ja sen paremmin Engströmiä, Helikonia kuin Fernanderia ja Hallsethia ei kuitenkaan löydy kevään 1919 filmisensuurin tilikirjoista, joten ei ole tietoa siitä, välittikö Helikon elokuvat eteenpäin vai tarkastuttiko se ne jonkun toisen laskuun Helsingin filmisensuurissa. Filmimport-bok 1918-1919. Frans Engströmin arkisto, KAVA.

omistaja.¹¹⁵² Näin ollen, jos hänellä oli muita liiketoimia Nordiskan ja Helikonin jälkeen, eivät ne ole voineet olla erityisen suuria.

Rasmus Hallseth jatkoi sen sijaan Helikonin (Eldoradon) omistajana ja johtajana aina lokakuuhun 1922 asti, jolloin hän myi yhtiön biografeineen Sofia Thomasonille.¹¹⁵³ Hallsethin kontaktit elokuvamaailmaan eivät katkenneet tähänkään, sillä hän osallistui vuonna 1923 Suomen Biografiliiton perustavaan kokoukseen. Hän istui liiton väliaikaisessa hallituksessa keväällä 1923, mutta ei jatkanut enää sen jälkeisessä ensimmäisessä varsinaisessa hallituksessa.¹¹⁵⁴

Elokuva-alasta luopumisen jälkeen Rasmus Hallseth koki uudenlaisen käänteen elämässään, mikä mitä ilmeisimmin oli osaltaan selittämässä muutosta. Hän oli uskonnoltaan metodisti,¹¹⁵⁵ mutta vuoden 1923 lopulla hän otti kasteen vastamuodostetussa Helsingin helluntaiseurakunnassa. Tapahtumasta löytyy saarnaaja Gerhard Smidtin kirjoittamat kuvaus helluntailiikkeen Korsets seger -lehdestä:

Den 3 december var för Helsingfors församlingen en stor högtidsdag, ty då invigdes vår dopgrav. Vi hade församlingsmöte och dop. Sju lyckliga syskon gingo i dopets grav. För mig var det en särskilt lycklig stund, då jag fick nåd att sänka i dopets grav min barndomsvän, direktör Hallseth, numera broder Hallseth. Å hur Gud är god. Det var i broder H:s hem som jag tog in, då jag i december 1911 kom till Finland för att i Jesu namn upptaga arbetet här.¹¹⁵⁶

Gerhard Smidt oli Hallsethin tavoin taustaltaan norjalainen metodisti, joka oli saanut helluntaiherätyksen toimiessaan pelastusarmeijan palveluksessa Yhdysvalloissa. Vuodesta 1911 alkaen hän kuului helluntailiikkeen merkittävimpiin saarnaajiin Suomessa ja oli ylipäättään voimahahmo liikkeen tullessa Suomeen.¹¹⁵⁷ Lehtijutun perusteella hän oli ollut yhteydessä Rasmus Hallsethiin jo tuossa vaiheessa. Ensimmäisen maailmansodan sytyttyä Smidt joutui poistumaan Suomesta, mutta palasi jatkamaan

1152 Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1919–1921 (1921); ”David Fernander”. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto; Tuntematon kirjoittaja: *I går avled...* Tammerfors Aftonblad 14.8.1935, Brages pressarkiv.

1153 Thomassonin alaisuudessa Helikon toimi vuoteen 1925, jolloin se hakeutui konkurssiin. *Ammattiosoitteita*. Filmiaitta 14/1922, etusisäkansi; vertaa *Ammattiosoitteita*. Filmiaitta 15/1922, etusisäkansi; Anmälan om ändring till Handelsregistret 2277/5.10.1922; Helsingin kaupungin raastuvanoikeuden kirje kaupp- ja teollisuusministeriölle n:o 153/25/396, 4.6.1925. KR 27 646, Osakeyhtiö Helikon Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

1154 Uusitalo 1974, 9.

1155 ”Rasmus Hallseth”. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

1156 Gerhard Smidt: *Anteckningar*. Korsets seger 12/1923, 3.

1157 Helluntailiikkeen varhaisvaiheista Suomessa katso esimekriksi Ahonen 1994, 61–88, passim.

työtään vuonna 1919. Kun uskonnonvapauslaki astui voimaan vuoden 1923 alussa, ensimmäiset helluntaiseurakunnat järjestäytyivät.¹¹⁵⁸

Rasmus Hallseth kuului ensimmäisiin kastettuihin joulukuussa 1923. Saman vuoden syksyn ajan hän oli ollut poissa Helsingistä mutta kasteen aikoihin palannut takaisin. Tässä vaiheessa hän ei enää ollut johtaja Hallseth, vaan veli Hallseth, kuten Smidt kirjoitti. Todennäköisesti uskonnollinen herääminen tai pitkään vahvana olleen uskon vahvistaminen kasteella ei sopinut yhteen elokuvaliiketoiminnan kanssa. Hallseth asui kaupungissa kesään 1925 asti,¹¹⁵⁹ mutta sen jälkeen jäljet hänestä katoavat. Mahdollisesti Hallseth palasi kotikaupunkiinsa Norjan Bergeniin,¹¹⁶⁰ mutta muuta tietoa hänen myöhemmistä vaiheistaan ei ole löytynyt. Mielenkiintoinen yhteensattuma on, että samana vuonna 1925 Gerhard Smidt erotettiin Helsingin seurakunnan johdosta ja hän palasi Norjaan.¹¹⁶¹

David Fernanderin ja Rasmus Hallsethin luopuessa Nordiska Biograf Kompanietista ja hieman myöhemmin Helikonista päättyi kokonainen aikakausi suomalaisessa biografiliiketoiminnassa, sillä samalla päättyi varhaisesta kiertuetoiminnasta versionut liike. Tästä eteenpäin alalla ei ollut enää ainuttakaan niistä ensimmäisistä toimijoista, jotka olivat olleet pystyttämässä perusrakenteita 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä kiinteiden biografien syntyessä. Kaikki suurimmatkin toimijat olivat tulleet alalla vasta myöhemmin. Vaikka Fernander ja Hallseth jättivät toiminnastaan hyvin vähän lähteitä, on selvää, että heidän vaikutuksensa oli ainutlaatuinen. He olivat mukana kaikissa biografialan vaiheissa läpi autonomian vuosien, ja heidän toimintansa oli muovaamassa alan kehitystä. Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth oli kaikesta päättäen vakavarainen perustajien luopuessa siitä, sillä yhtiö kiinnosti sijoittajia ja sen kauppa käynnisti saksalaisten vastaisten ryhmittymien järjestäytymisen.

7.2. Saksalaiskitkaa ja toinen vastaisku

Saksalaisten vaikutusvalta vähentyi vähitellen kesän ja syksyn 1918 aikana. Sotajoukkoja lähetettiin takaisin Saksaan ja Suomen sisäpolitiikassa kuningashaaveiden vastustajat saivat ääntään kuuluville. Ylimääräiset valtiopäivät kutsuttiin kuitenkin koolle ja loka-kuun 9. päivänä kuninkaanvaalissa hallitsijaksi valittiin Hessenin prinssi Friedrich Karl.¹¹⁶² Vaikka Saksan sotamenestys Manner-Euroopassa taittui jo elokuussa tappioiksi, ei asiasta

1158 Ahonen 1994, 118, 130, 133.

1159 ”Rasmus Hallseth”. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

1160 Vertaa Hirn 1981b, 84–85.

1161 Ahonen 1994, 156.

1162 Pietiäinen 1992, 340.

uutisoitu suomalaisessa lehdistössä,¹¹⁶³ joten ainakaan suuri yleisö ei välttämättä ollut tilanteen tasalla syksyn 1918 aikana.

Vaikka filmin maahantuonti oli käynnistynyt uudelleen, tilanne ei kokonaisuudessaan ratkennut. Rajoitukset ja lisenssit olivat voimassa ja ympärysvaltiojen Saksalle asettamat pakotteet poistettiin vasta vuoden 1919 puolella.¹¹⁶⁴ Vielä marraskuun 1918 lopulla ruotsalaisyhtiö Skandia pahoitteli Frans Engströmin Filmagenturille, ettei yhtiö voinut toimittaa pyydettyä filmiä, koska sille ei voinut saada lisenssiä. Yhtiö totesi pystyvänsä lähettämään ruotsalais-tuotantoja, Pathé-elokuvan sekä raakafilmiä suomalaisten välitektien valmistukseen,¹¹⁶⁵ joten kielletty elokuva lienee ollut Britannian tai Yhdysvaltain suunnalla valmistettu. Kokonaisuudessaan maahantuontitilanne oli edelleen vaikea, sillä Engström oli pohtinut Skandalille lähettämässään kirjeessä liiketoiminnan jatkoon mahdollisuuksia. Skandian edustajan vastaus oli kannustava ja toiveikas, vaikka ongelmien loppu ei ollut näköpiirissä:

*Vad Ni skriver om planer för framtiden, är jag fullt överens med Eder om och hoppas, att det ej skall dröja för länge, innan lugna förhållanden åter inträda, så att man kunde tänka på utvidgningar.*¹¹⁶⁶

Lähteet eivät paljasta kuinka voimakkaasti saksalaisuus näkyi Apollossa, Maximin ja Finlandia Filmin arjessa. Todennäköisesti muutos ei ollut suuri ainakaan kahdessa jälkimmäisessä, sillä vanhat omistajat Gösta Lindebäck ja Erik Estlander jatkoivat johdossa. Yksittäinen tieto ongelmista on kuitenkin säilynyt oikeudenkäyntipöytäkirjoissa. Gösta Lindebäck syytti entistä orkesterinjohtajaansa sopimusrikkomuksesta, jonka taustalla oli saksalaisten kanssa tehty kauppa.

Gösta Lindebäck oli heinäkuussa 1918, muutamia viikkoja ennen UFA:n kanssa solmittuja kauppia, palkannut Maximiin tulevaisuuteen näytäntökaudeksi Enrico Barbin (synt. 1893)¹¹⁶⁷ huolehtimaan musiikista. Italialaismuusikko oli tullut Helsinkiin Venäjältä jo vuonna 1915¹¹⁶⁸ ja toiminut nähtävästi pääkaupungissa eri paikoissa muusikkona. Barbi sitoutui nelihenkisine orkestereineen soittamaan Maximissa näytäntökauden ajan jokaisena näytöspäivänä vähintään viisi ja puoli tuntia tai 2/3 ohjelmasta.¹¹⁶⁹ Palkkaa orkesteri sai yhteensä 3 750 markkaa kuukaudelta. Pian sopimuskauden alettua Barbi sai kuulla omistajien vaihtuneen, jolloin hänen kansallistuntonsa kuohahti, eikä hän kokenut voivansa työskennellä saksalaisten alaisuudessa. Eräiden välivaiheiden jälkeen Barbi sai sovittua Lindebäckin kanssa työsuhteen

1163 Pietiäinen 1992, 342–343.

1164 Thompson 1985, 93. Ulkomaisen elokuvan maahantuonti Saksaan oli laitonta vuoteen 1921 asti. Saunders 1994, 58, 85.

1165 Filmindustriaktiebolaget Skandia Frans Engströmille 26.11.1918. Frans Engströmin arkisto, KAVA.

1166 Filmindustriaktiebolaget Skandia Frans Engströmille 26.11.1918. Frans Engströmin arkisto, KAVA.

1167 Kuolinvuosi on tuntematon.

1168 ”Enrico Barbi”. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

1169 Sopimuksessa näytäntökaudeksi merkittiin 15.8.1918–1.5.1919.

päättämisestä lokakuun puolivälissä 1918 sillä ehdolla, että hän hankkisi Maximiin uudet, yhtä laadukkaat soittajat. Orkesterinjohtajaksi tuli Leonard Roos Helsingin kaupunginorkesterista. Roosilta meni muutamia viikkoja sellaisen orkesterin kasaamiseen, jonka Lindebäck hyväksyi. Tämän takia Maximissa katsottiin lokakuussa 1918 elokuvia pelkällä pianosäestyksellä. Gösta Lindebäckin onnistui saamaan apuun myös saksalaisen sotilasorkesterin, joka soitti muutaman illan ennen kuin ”sotilaallinen este” pakotti orkesterin lopettamaan säestykset.¹¹⁷⁰

Orkesteriton kausi Maximissa kesti alle kaksi viikkoa, sillä Roos aloitti marraskuun 1918 alussa. Katkos oli Lindebäckin mielestä kuitenkin niin merkittävä, että hän haastoi Barbin oikeuteen ja haki vahingonkorvausta pienentyneistä lipputuloista.¹¹⁷¹ Kovin suurta taloudellista kolhua Lindebäck ei kuitenkaan kärsinyt, sillä Helsingin poliisilaitoksen huvi-verotilit paljastavat, että Maximin tulot eivät suhteellisesti mitattuina pudonneet lokakuussa 1918.¹¹⁷² Samaan tulokseen tuli Helsingin raastuvanoikeus, joka katsoi, ettei Barbi ollut syyllistynyt sopimusrikkomukseen, koska hän oli sopinut Lindebäckin kanssa työsuhteen lopettamisesta ja hankkinut Roosin tilalleen.¹¹⁷³

Oikeudenkäynti paljasti jälleen elokuvamiesten hanakkuuden käräjöidä suhteellisen pienistä summista – kyse oli periaatteesta, ei suurista taloudellisista menetyksistä. Samoin se näyttää, että tyvenen pinnan alla oli jonkin verran saksalaisten nostattamaa kuohuntaa. Vuosikausia kestäneen sodan jälkeen entinen vihollinen oli hankala nähdä ystävänä. Barbille tilanne oli vielä vaikeampi, sillä hänen kotimaansa oli yhä sodassa Saksaa vastaan. Barbin tapauksen aikaan saksalaiskausi oli jo lopuiltaan, ja oikeudenkäynnin aikana oli jo ohi.¹¹⁷⁴ Oikeudenkäyntipöytäkirjat mainitsivat

1170 Kopio asiakirjasta Kontrakt emellan Gösta Lindebäck och Enrico Barbi 31.7.1918. Liitteenä pöytäkirjassa oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, ensimmäinen käsittely, 4.3.1919, 6 §. CalV:113, neljännen osaston tuomiokirja, maaliskuu-huhtikuu 1919; Kassööri Alma Kuutolan todistajanlausunto. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, kolmas käsittely, 7.7.1919, 6 §. CalV:115, neljännen osaston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919; Gösta Lindebäckin syytekirjelmä 14.2.1919. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, ensimmäinen käsittely, 4.3.1919, 6 §. CalV:113, neljännen osaston tuomiokirja, maaliskuu-huhtikuu 1919; Musiikkeri Gustaf Leonard Sigfrid Roosin todistajanlausunto. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, toinen käsittely, 20.5.1919, 19 §. CalV:114, neljännen osaston tuomiokirja, touko-kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1171 Barbi orkestereineen oli siirtynyt vasta-avattuun biografi Pallakseen. Gösta Lindebäckin syytekirjelmä 14.2.1919. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, ensimmäinen käsittely, 4.3.1919, 6 §. CalV:113, neljännen osaston tuomiokirja, maaliskuu-huhtikuu 1919; Musiikkeri Gustaf Leonard Sigfrid Roosin todistajanlausunto. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, toinen käsittely, 20.5.1919, 19 §. CalV:114, neljännen osaston tuomiokirja, touko-kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1172 Liitetaulukko 5.9.

1173 Gösta Lindebäckin syytekirjelmä 14.2.1919. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, ensimmäinen käsittely, 4.3.1919, 6 §. CalV:113, neljännen osaston tuomiokirja; Musiikkeri Gustaf Leonard Sigfrid Roosin todistajanlausunto. Oikeudenkäynti Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, toinen käsittely, 20.5.1919, 19 §. CalV:114, neljännen osaston tuomiokirja. HelRO:n arkisto, KA.

1174 Haaste tuli nimenomaisesti Lindebäckiltä, ei UFA:lta. Se on päivätty vasta helmikuussa 1919, jolloin UFA oli jo luopunut Maximista.

saksalaisorkesterin joutuneen lopettamaan työnsä Maximissa lyhyeen sotilaallisten syiden takia, mikä todennäköisesti liittyi keisarikunnan yhä heikkenevään asemaan. Saksa antautui 11.11.1918, mikä vauhditti joukkojen kotiuttamista Suomesta. Viimeiset ravisotilaat lähtivät kotimaahansa 16.12.1918, mutta jonkin verran upseereita oleskeli Helsingissä tammikuulle 1919 asti.¹¹⁷⁵

Samoihin aikoihin UFA poistui maasta ja tehdyt kaupat raukesivat. Saksalaiset näyttävät poistuneen Helsingin elokuvapiireistä marraskuun aikana, eli hieman ennen Saksan armeijan poistumista kaupungista. Luopuminen on yllättävää, sillä toimijana ei ollut valtiollinen propagandaosasto BuFA, vaan yksityinen yhtiö UFA. BuFA:n toiminta ajettiin alas antautumisen jälkeen ja ulkomaantoimistot lakkautettiin joulukuussa 1918. On mahdollista, että Skandinavian toimisto päättyi UFA:n haltuun.¹¹⁷⁶ Koska UFA ei ollut riippuvainen Saksan armeijan menestyksestä, se olisi voinut jatkaa liiketoimiaan Suomessa, semminkin kun UFA otti kantaakseen BuFA:n propagandatehtävät sekä Saksassa että ulkomailla.

Hufvudstadsbladet kirjoitti marraskuun 20. päivänä sen hetkisestä tilanteesta ja mainitsi Apollon ja Maximin vapautuneen saksalaisomistuksesta. Lehti kertoi jatkosuunnitelmista:

I dagarna avreser härifrån ingenjör Erik Estlander till Sverige och Danmark, där stora partier films för närvarande ligga för Finlands räkning. Speciellt i Danmark ha stora partier anhopning emedan engelska myndigheter motsatt sig deras export till Finland "så länge filmindustrin i detta land står under tysk kontroll". Det är att hoppas att ing. E. lyckas utverka tillstånd att införa partierna då bland dem finnas en mängd films av det såsom sagt allmänt omtyckta och uppskattade Triangle-märket.¹¹⁷⁷

Uutinen Estlanderin matkasuunnitelmasta kertoo, että Finlandia Film ei enää ollut saksalaisomistuksessa, sillä neuvottelumatka Tanskaan ja Ruotsiin tuskin olisi voinut olla mahdollinen, jos välityslieki olisi yhä ollut UFA:n hallussa. Todennäköisempää on, että Estlander lähti palauttamaan hyviä kauppasuhteita heti, kun saksalaiset olivat poistuneet.

Kauppalehti kirjoitti päivää Hufvudstadsbladetin jälkeen tilanteen muuttumisesta Olympiassa:

Samaten solmittiin kauppa Oy Olympian omistaman viiden biografiteatterin siirtymisestä saksalaisten käsiin. [--] Nyt ovat kuitenkin äsken mainitun Oy. Olympian osakkeet siirtyneet kokonaan suomalaisiin käsiin. Oivaltaen sen suuren merkityksen, mikä elävillä kuvilla on kasvatuksellisessa ja taiteellisessa suhteessa ja pitäen

1175 Saksalaisten komentajansa kenraali Rüdiger von der Holtz poistui Suomesta 16.12.1918. Pietiäinen 1992, 361; Hoppu 2009b, 201.

1176 Goergen 1994, 38.

1177 Tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

tärkeänä että biografeja ei käytettäisi yhden taikka toisen kilpailevan valtaryhmän propagandan palveluksessa ovat mainitun yhtiön omistamat Olympia, Thalia ja Kaleva-teatterit Helsingissä, Kasino Turussa ja Kaleva Viipurissa ostetut eräälle suomalaiselle yhtymälle. Tämän kautta voitaneen jälleen solmia yhteys Skandinavian ja ententemaitten filmitehtaitten kanssa, jotka kesällä kokonaan lopettivat filmileveranssinsa tänne, kun teatterit joutuivat saksalaisten käsiin.

Osakeyhtiö Olympian ylim. yhtiökokouksessa marrask. 8 p:nä valittiin yhtiön johtokuntaan johtaja Alfred Nybom, pankinjohtajat Kaarlo Kaira ja Paavo Korpisaari, johtaja Gösta Lindebäck sekä majuri Harald Söderberg, varalle johtajat T. Hyvärinen ja A. Sorjanen sekä kamreeri A. Suviranta. Osakepääoma päätettiin korottaa 1,5 milj. markkaan.¹¹⁷⁸

Helsingin Sanomat puolestaan oli uutisoinut jo paria viikkoa aikaisemmin, marraskuun 5. päivänä suuresta biografikaupasta:

Elävien kuvien kauppa.

Liikemies A. Sorjanen on myynyt täällä, Viipurissa ja Turussa omistamansa elävien kuvien teatterit eräälle tšekäläiselle rahamiesryhmälle. Kauppahinta oli yli milj. mk.¹¹⁷⁹

Kaupat Olympiasta oli tehty jo marraskuun alkupäivinä eli ennen Saksan antautumista. Lähteet eivät kerro, miksi UFA oli luovuttanut Olympian takaisin Sorjaselle jo näin varhaisessa vaiheessa. Todennäköisesti keisarikunnan vaikea tilanne oli tiedossa, joten rakenteita lähdettiin purkamaan jo ennen kuin tappion väistämättömyydestä tiedettiin laaja-alaisesti.

Vuonna 1910 perustetun Osakeyhtiö Olympian osakekanta oli ennen kauppaa ainoastaan 200 000 markkaa,¹¹⁸⁰ mutta yhtiön arvoa kasvatti se, että sen omaisuudeksi laskettiin Olympia-teatterin lisäksi kaikki August Sorjasen omistamat elokuvateatterit. Alkuvuodelta 1917 olevien tietojen mukaan Sorjanen oli omistanut osakkeista 108 kappaletta, eli hieman yli puolet,¹¹⁸¹ mistä hän mahdollisesti oli nostonut osuut-taan. Hufvudstadsbladet tituleerasi Sorjasta syyskuussa 1918 Suomen suurimmaksi

1178 Tuntematon kirjoittaja: *Liikkeitten kauppaja. Helsingin biografiteatterit*. Kauppalehti 21.11.1918. Asiasta oli myös Hufvudstadbladetissa, katso Tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

1179 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien kauppa*. Helsingin Sanomat 5.11.1918.

1180 Ilmoitus kaupparekisteriin 719/30.9.1910. KR 25 100 Osakeyhtiö Olympia Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

1181 Muut tunnetut osakkaat olivat maisteri O. E. K Sylvén (5 kpl), varatuomari Alfred Forss (4 kpl), insinööri Ilmari Killinen (5 kpl) ja insinööri A. O Merther (5 kpl). 73 osakkeen omistus tuntematon. Pöytäkirjaote Osakeyhtiö Olympian varsinaisesta yhtiökokouksesta 16.1.1917. Liitteenä asiakirjasta Muutosilmoitus kaupparekisteriin 230/9.2.1917. KR 25 100 Osakeyhtiö Olympia Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

teatterinomistajaksi,¹¹⁸² mikä korostaa hänen asemaansa biografiiliiketoiminnan kentällä. Marraskuussa 1918 Olympiasta tehty kauppa oli valtava, sillä pääoma nostettiin puoleentoista miljoonaan markkaan, ja kuten lehtijuttu totesi, summasta yli miljoona maksettiin Sorjaselle (ja mahdollisille muille vanhoille osakkaille).

Edellä lainatut sanomalehtiutiset ovat ainoat lähteet kyseisestä kaupasta, joten ”täkäläisen rahamiesryhmän” tarkkaa kokoonpanoa ei voida tietää, eikä sitä, kuinka paljon kukin Olympiaan sijoitti. Todennäköisesti helsinkiläisten liikemiesten joukko on ollut sama, joka valittiin kaupan yhteydessä uudeksi hallitukseksi, eli Alfred Nybom, Kaarlo Kaira, Paavo Korpisaari, Gösta Lindebäck, Harald Söderberg sekä varajäsenet August Sorjanen, Toivo Hyvärinen ja Armas Suviranta. Sorjasen osuus osakeista ei todennäköisesti ole ollut erityisen paljon suurempi kuin muilla osakkaila, sillä hän sai paikan vain hallituksen varajäsenenä. Elokuva-alaa hänen ohellaan edusti Gösta Lindebäck, joka ei tässä vaiheessa vielä nähtävästi ollut saanut Maximiansa takaisin saksalaisilta, koska yhteistyö orkesterinjohtaja Enrico Barbin kanssa oli katkennut muutamaa viikkoa aikaisemmin. Sen sijaan hän oli nousemassa tärkeään asemaan Olympiassa. Marraskuun jälkipuolella Sorjanen ja Lindebäck, kaksi kilpailijaa ja saksalaisten yhteistyökumppania, olivat päätyneet samaan biografiyhtiöön.

Osakeyhtiö Olympian hallituksen varajäseneksi nousseen Toivo Hyvärisen (1884–1949) taustat jäävät osittain hämäräksi. Uusitalo toteaa hänen olleen tunnettu toimija elokuva-alalla,¹¹⁸³ mutta hänen vaiheistaan alalla ennen loppuvuotta 1918 ei ole tietoa. Helsingin 1910-luvun osoitekalentereista löytyy yksi Toivo Hyvärinen, mutta hän ei ollut elokuva-alalta, vaan pankkimaailmasta. Vuosikymmenen alussa hänen tittelinään oli pankinkonttoristi, josta hän oli vuosien 1917–1918 kalenterissa noussut pankinprokuristiksi,¹¹⁸⁴ joten johtoportaaseen hän ei kuulunut. Näin ollen hän vaikuttaa olleen pikkutekijä talousmaailmasta, joka aloitti elokuva-alalla vuonna 1918 ja nousi siellä vähitellen merkittävään asemaan, mikä lie synnyttänyt mielikuvan siitä, että hän olisi ollut mukana jo autonomian aikana.

Kaarlo Kaira ja Paavo Korpisaari olivat samoin pankkimaailmasta, mutta heidän asemansa oli huomattavasti vahvempi. Kaarlo Kaira (1886–1966) oli valmistunut varatuomariksi vuonna 1915, ja vuonna 1918 hän toimi Säästöpankkien Keskus-Osake-Pankin toimitusjohtajana ja Suomen Pankin pankkivaltuusmiehenä. Myöhemmin hän teki mittavan uran Helsingin yliopistossa lainopillisessa tiedekunnassa.¹¹⁸⁵ Pankinjohtaja ja filosofian tohtori Paavo Korpisaari (1886–1950) oli puolestaan aikakauden tärkeimpiä taloustieteilijöitä. Vuonna 1918 hän väitteli tohtoriksi ja toimi

1182 Tuntematon kirjoittaja: *Det ifrågasatta statsmonopolet å biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 22.9.1918.

1183 Uusitalo 1969–1976, 5; Uusitalo 1972a, 73; Uusitalo 1994, 15–16, vertaa MMM Elokuvakirja.

1184 Adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1909–1910 (1909) ja Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1917–1918 (1917).

1185 Sundström 2004 [www].

Kauppalehden päätoimittaja sekä Kauppalehti Oy:n toimitusjohtajana.¹¹⁸⁶ Kummatkin olivat nuoren tasavallan talouselämän ja rahoitusalan keskeisiä toimijoita. Kamreeri Armas Suviranta on niin ikään toiminut talouden parissa, mutta hänen taustoistaan ei ole tarkempia tietoja. Alfred Nybom (1879–1963) oli helsinkiläinen valokuvaaja ja valokuvausliikkeiden omistaja.¹¹⁸⁷ Majuri Söderberg jää tuntemattomaksi.

Johtokunnan kokoonpano (kaksi pankinjohtajaa, valokuvausliikkeen omistaja, majuri sekä yksi biografiilikemies, joka oli vähän aikaisemmin myynyt liikkeensä saksalaisille) oli erikoinen. Varajäseneksi jäi Olympian vanha omistaja August Sorjanen, mutta varsinaiseksi päätyi kilpailija Gösta Lindebäck. Olympian johtokunnan valitsemisen aikaan Saksan antautumiseen oli vielä muutamia päiviä aikaa, joten todennäköisesti Lindebäck ei osannut aavistaa, että saisi Maxim hyvinkin pian takaisin. Todennäköisesti hallituspaikat jaettiin sijoitusten mukaan, joten Lindebäckillä saattoi olla ylimääräisiä varoja sijoitettavana Maxim-kaupan jäljiltä, kun taas Sorjanen saattoi olla paljon tiukemmalla vuoden 1918 poikkeusoloissa. Toki on mahdollista, että Lindebäckin osallisuus kertoisi UFA:n olleen mukana hankkeessa, mutta se on epätodennäköistä, sillä esimerkiksi Kauppalehdessä julkaistu uutinen korosti Olympia-kaupan olleen vastatoimi saksalaisten rynnistykselle.

On huomattava, että lehtijuttu ei mainitse Olympian toimitusjohtajaa, joten on mahdollista, että August Sorjanen jatkoi toimitusjohtajana kaupan jälkeen. Tämän puolesta puhuu se, että hänen nimensä ilmestyi Helsingin filmisensuurin kassatilikirjaan lokakuun 1918 alussa. Sensuuri maksoi hänelle 865 markkaa, eli puolet koko kuun menoista. Tämä ei jäänyt yksittäistapaukseksi: ennen vuoden loppua hän oli saanut yli 2 000 markkaa, ja maksut jatkuivat seuraavan vuoden puolella.¹¹⁸⁸ Kyse oli nähtävästi biografivuokrasta: vaikuttaa siltä, että syksystä 1918 alkaen Helsingin filmisensuuri vuokrasi teatteria ennakkotarkastuksiin, mikä merkitsi mittavia tuloja. Filmisensuurin

1186 Korpisaarta kutsuttiin lehtijutussa pankinjohtajaksi, mutta Suomen kansallisbiografian tiedot eivät tätä vahvista. Hoffman 2001 [www]. Vertaa Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA. Korpisaaren toimista vuosina 1917–1918 katso myös Paavilainen 2005, 206–211, 218.

1187 Nybom oli opiskellut valokuvausta ja omistanut valokuvaamoita 1900-luvun alkuvuosina Berliinissä ja Wienissä, ja palattuaan Suomeen vuonna 1908 hän oli hankkinut omistukseensa valokuvaustarvikeliike P. J. Bögelundin, joten hän oli ollut uuden Nordiska Biograf Kompanietin osakkaan Mauritz Levinin työnantaja. Elokuva-alaan Nybom oli saattanut tutustua vuonna 1915 ostaessaan K. E. Ståhlbergiltä Atelier Apollon, vaikka valokuvaamo oli jo muutamia vuosia aikaisemmin luopunut elokuvien teosta. Hän toimi monien muiden yhtiöiden johtokunnissa. Nybomin kolmas valokuvausliikkeensä oli ateljee Polyfoto, jonka hän perusti vuonna 1933. ”Alfred Nybom”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www]; tuntematon kirjoittaja: *Sextioåring*. Hufvudstadsbladet 28.5.1939, Brages Pressarkiv.

1188 Ga:1-2, Kassatilikirjat 1917–1923. Helsingin filmisensuurin ja Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

tileihin maksut merkittiin Sorjaselle toimitetuiksi, mutta todennäköisesti rahat päätyivät Olympia Osakeyhtiölle. Jos näin oli, yhtiö henkilöityi edelleen Sorjaseen.

Kaira ja Korpisaari edustivat rahamaailmaa, joka kiinnostui elokuva-alasta vuoden 1918 myllerryksessä. Vaikeista oloista huolimatta he näkivät biografiliiiketoiminnan ja erityisesti elokuvateatterit kannattavina, voittoa tuottavina sijoituksina. Taustalla on todennäköisesti ollut myös ideologisempia syitä. Olympian siirtyminen helsinkiläisen liikemiesryhmän käsiin oli selkeä vastaisku saksalaissuunnitelmille samaan tapaan kuin uuden Nordiskan perustaminen oli ollut, mutta nyt mukana saattoi olla myös kansallisia tunteja, sillä ostajien joukossa ei ollut ainuttakaan ulkomaan kansalaista. On huomattava, ettei kyse ollut kansallisen elokuvan rakentamisesta, vaan kansallisesta taloudesta ja ansainnan mahdollisuuksista, jotka vastaitsenäistyneen valtion johtaviin talousasiantuntijoihin kuuluvat Korpisaari ja Kaira olivat huomanneet.

Syksyn 1918 aikana Olympia Osakeyhtiö oli selkeästi Helsingin menestynein biografiyhtiö lipputuloissa mitaten, sillä se maksoi 17 prosenttia pääsylippuveroista. Toisella tilalla olivat Maxim ja Lyyra (molemmat 14 prosenttia), ja samaan lukuun olisivat yltäneet Scala ja Eldorado, jos ne olisivat yhä olleet samassa omistuksessa.¹¹⁸⁹

Nordiska Biograf Kompanietin ja Olympian kauppohenkilöiden väliin jäi pari kuukautta, jonka aikana oli ehtinyt tapahtua paljon, ennen kaikkea maahantuonti oli alkanut avautua. Uusi Nordiska, johon kuului neljän biografin ketju, sai 900 000 markan pääoman, kun taas Olympian, jolla oli viisi biografiaa, pääoma oli 1 500 000 markkaa. Siitä yli miljoona maksettiin kauppasummana. Näin ollen Sorjasen liiketoimet katsottiin huomattavasti arvokkaammiksi, mihin osaltaan syksyn ylikuumenuneet markkinat vaikuttivat. Kyse ei ollut siitä, että Sorjanen olisi onnistunut saamaan aiheetonta arvonnousua saksalaisvaiheen ansiosta, sillä hänellä oli johtotila kaupungin pääsylipputulosten keräämisessä, joten hän ilman muuta kauppasi Suomen arvokkainta biografiyhtiötä.

Biografiliiiketoiminnan uudelleenjärjestäytyminen oli alkanut vastaiskuista saksalaissuuntaukselle, kun kaksi suuryhtiötä päätyi uusille omistajille. Saksalaisvaihe jäi muutaman kuukauden mittaiseksi, mutta sen vaikutukset olivat merkittävät, sillä se käynnisti rakennemuutoksen. Kyse ei ollut niinkään siitä, mitä saksalaiset Suomessa tekivät, vaan siitä, miten tilanteeseen reagoitiin. Yksittäisten biografiliiikemiesien valtakausi oli päättymässä ja tilalle oli tulossa uudenlaisten, isompien osakeyhtiöiden aika. Nordiskan osakeyhtiöksi muodostamisen ja Olympian osakepääoman korottamisen kautta haluttiin nousta huomattavasti aikaisempaa suurempiin kokonaisuuksiin. Ongelmista huolimatta biografiliiiketoiminta oli niin houkuttelevaa, että alan ulkopuoliset sijoittajat lähtivät mukaan. Vielä ennen vuoden 1918 päättymistä otettiin seuraavat askeleet kohti vielä suurempaa elokuvayhtiötä, joten Olympian ja Nordiskan kaupat jäivät välivaiheiksi matkalla kohti varsinaista päämäärää.

¹¹⁸⁹ Liitetaulukko 5.9.

7.3. Yhdistyminen Suomen Biografi Osakeyhtiöksi

Kuukausi Olympian myynnin jälkeen sen ja Nordiska Biograf Kompanietin omistajat lyöttäytyivät yhteen. Yksi keskeinen selittäjä on varmasti ollut Nordiska Biografian maahantuontiongelmien. Maahantuontiluvut olivat niin matalat, ettei yhtiöllä nähtävästi ollut riittäviä lisenssejä. Ehkä uudet omistajat eivät onnistuneet lisenssineuvotteluissa tai ulkomaiset kumppanit sanoivat sopimuksiaan irti omistuksen vaihduttua, mutta Nordiskalla oli tarve löytää ratkaisu mahdollisimman nopeasti, sillä ilman kunnollista maahantuontia tulevaisuus oli vaakalaudalla.

Joulukuun 10. päivänä yhtiöiden omistajistoa, yhteensä 14 miestä kokoontui Nordiskan konttoriin perustamaan Suomen Biografi Osakeyhtiötä. Eri suunnista tulleiden omistajien kesken oli löydetty yhteinen sävel, jolla lähdettiin kehittämään suomalaista biografiliiketoimintaa uuteen suuntaan. Perustamispäätöksen taustat kirjattiin muistiin vuoden 1920 alussa:

Helsingin kaupungin liikemiespiireissä oli nostettu kysymys yhtiön muodostamisesta, jonka tarkoituksena olisi biografiteattereiden omistaminen, filmien hankinta omaksi ja muiden tarpeiksi (filmienvuokraus) sekä biografi- y.m. näytäntöjen järjestäminen.¹¹⁹⁰

Suomen Biografi perustettiin, koska biografiliiketoiminnan avulla voitiin tehdä taloudellista voittoa. Ala kiinnosti vanhojen biografinomistajien ohella liikemiehiä, joten alassa oli erityisiä ansainnan mahdollisuuksia. Yhteistyön taustat ja tavoitteet olivat moninaiset, ja ne paljastuivat vasta vähitellen.

Kokouksessa oli paikalla koko Nordiska Biograf Kompanietin kolmihenkinen hallitus, Thorling, Hultén ja Branders. Mukana oli myös prokuristi Jakob Trap-Holm (1887–1928), joka oli tullut biografialalle vuonna 1913, aluksi Apolloon ja kaksi vuotta myöhemmin Nordiska Biograf Kompaniettiin, jossa hänestä tehtiin yhtiön prokuristi jo vuoden 1915 marraskuussa.¹¹⁹¹ Trap-Holmista tuli merkittävä toimija suomalaisessa biografiliiketoiminnassa vasta Suomen Biografian perustamisen jälkeen, mutta prokuristina hänellä oli tärkeä asema jo Fernanderin ja Hallsethin alaisuudessa. Hän oli näin ollen merkittävä yhdysside vanhasta Nordiskasta uuden Nordiskan kautta Suomen Biografiin.

Paikalla oli myös laaja edustus Olympiasta (Sorjanen, Korpisaari, Kaira, Nybom, Söderberg, Hyvärinen, Suviranta), sillä ainoa johtokunnasta, joka ei ollut paikalla, oli Lindebäck, mutta pöytäkirjaan merkittiin, että majuri Söderberg edusti häntä. Olympian osakejärjestelyiden ja Suomen Biografian perustamisen välillä Lin-

1190 Suomen Biografi Osakeyhtiön ensimmäisen toimintavuoden virallinen kertomus, sit. Uusitalo 1994, 15.

1191 Anmälan om prokura till Handelsregistret 1186/14.11.1915. KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth. PRH:n arkisto, KA. Uudessakaupungissa syntynyt Trapp-Holmoli valmistunut Turun kaupakoulusta vuonna 1906, minkä jälkeen hän oli työskennellyt parin vuoden ajan liike-elämässä ennen opintoja Helsingin Ruotsalaisen teatterin oppilaskoulussa. Hän oli oppilaskoulusta valmistuttuaan muutaman vuoden ajan näyttelijänä Turussa ja Helsingissä. Tuntematon kirjoittaja: *Jakob Trap-Holm ur tiden*. Fama 10.8.1928. Katso myös Uusitalo 1972a, 139. Verrattuna aikalaiskollegoihinsa Trap-Holmilla oli koulutusta ja kokemusta niin liike-elämästä kuin esittävästä taiteistakin, mutta hänen tehtävästään Apollossa ei ole tietoa.

debäckin asemassa oli tapahtunut merkittävä muutos: kauppa UFA:n kanssa oli purkautunut, ja teatteri Maxim oli jälleen Lindebäckin omaisuutta.¹¹⁹²

Nordiska Biografian ja Olympian uusien omistajien ohella Suomen Biografia luomassa oli myös kolme ulkopuolista sijoittajaa, johtaja Bertel Roschier, filosofian maisteri Erkki Kaira ja kapteeni Vilhelm Eckart. Bertel Roschier oli Paavo Korpisaaren (vuoteen 1906 Roschier) veli, noin kolmekymppinen suomenkielinen liikemies ja Helsingin Arvopaperiosakeyhtiön toimitusjohtaja. Hän kuului niihin liikemiehiin, jotka olivat osallistuneet sotavuosina vilkkaaseen arvopaperikauppaan ja keinotteluun, ja hänen uransa oli edelleen nousujohteinen. Vuonna 1920 hänet nimitettiin Emissioniosakeyhtiöön valuutta- ja osakekaupasta vastaavaksi johtajaksi, mutta vuotta myöhemmin hän irtisanoutui tehtävästä. Muutamaa kuukautta myöhemmin paljastui, että Roschier oli kavaltanut miltei koko toimintansa ajan Emissioniosakeyhtiön rahoja.¹¹⁹³ Filosofian maisteri Erkki Kairasta tai kapteeni Vilhelm Eckartista ei ole tarkempia tietoja, mutta Erkki Kaira lienee ollut pankinjohtaja Kaarlo Kairan sukulainen.

Kokoukseen osallistuneiden taustat olivat kirjavat. Mukana oli biografiiliikemiehiä, talousmiehiä ja lakimiehiä. Kumpikin kieliryhmä oli myös edustettuna. Nordiska Biograf Kompaniet oli ruotsinkielinen kun taas Olympian uusi omistajisto oli Gösta Lindebäckin lukuun ottamatta suomenkielistä. Kielitasapainon vaalimiseksi pöytäkirjaan merkittiin, että se olisi laadittava sekä suomeksi että ruotsiksi. Samoin kirjattiin, että yhtiösopimuksen suomen- ja ruotsinkielisten versioiden yhdenmukaisuus pitäisi erikseen tarkistaa.¹¹⁹⁴ Suomalaisen liike-elämän huipun toimijat, joiden joukkoon ainakin Kaira, Korpisaari ja Roschier voidaan katsoa kuuluvan, asettivat itsensä kielikysymyksen ulkopuolelle ja katsoivat, ettei kielipolitiikka kuulunut liike-elämään.¹¹⁹⁵ Toisaalta yhtiön muodostettiin yhdistämällä erikielisiä yhtiöitä, joten kielikysymys oli käytännön tasolla ajankohtainen. Kaksikielisyyden kirjaaminen pöytäkirjaan vahvisti kielen tasavertaisen aseman ja sen myötä kielikysymykseen ei tarvinnut palata, vaan yhtiö saattoi keskittyä liiketoimintaan. Perustamisvaiheen kaksikielisyyttä ei kuitenkaan näytä toteutuneen varsinaisessa toiminnassa, sillä ainakin säilyneiden ja löytyneiden lähteiden valossa yhtiö toimi pääosin suomeksi.¹¹⁹⁶ Tämä todennäköi-

1192 Katso esimerkiksi Aktiebolaget Affärscentral till Rådstuvurätten i Helsingfors 19.7.1919. Liite C, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, kolmas käsittely, 19.7.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1193 Roschierin syntymä- tai kuolinvuosi ei ole tiedossa. Tuntematon kirjoittaja: *Fallet Roschier*. Hufvudstadsbladet 19.4.1921, Brages pressarkiv; Eräkaski 2011, 58-59; Schybergson 2007, 47.

1194 Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1195 Vertaa Paavilainen 2005, 11–12; Blomstedt 1989, 13; Jussila 1989, 124.

1196 Esimerkiksi yhtiön kaupparekisteriakti on pääosin suomenkielinen, vaikka mukana on muutama ruotsinkielinen ilmoitus ja pöytäkirjaote. KR 38 328, Suomen Biografi Osakeyhtiön - Finska Biograf Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

sesti selittyy sillä, että hyvin pian perustamisen jälkeen yhtiön voimahahmoiksi nousi suomenkielisiä toimijoita, joten valinta saattoi kummuta käytännönläheisyydestä.

Perustajia yhdisti heidän ikänsä, sillä miehet olivat suhteellisen nuoria. Niistä, joiden syntymävuodet tunnetaan, suurin osa oli kolmenkymmenen ja neljäkymmenen ikävuoden välillä. Neljäkymmentä olivat ylittäneet vain August Sorjanen, joka oli 44-vuotias sekä Peter Hultén ja Gösta Lindebäck, jotka olivat 42-vuotiaat. Vanhan elokuva-alan edustajat olivat iäkkäämpiä kuin uusina hankkeeseen lähteneet liike-miehet, jotka olivat vastaitseenäistyneen valtion elinkeinoelämän nousevia voimia.

Uusi Nordiska Biograf Kompaniet oli noin kolmen kuukauden ikäinen ja Olympian kaupasta oli kulunut vain kuukauden päivät. Lähteet eivät kerro, miten nämä kaksi erillistä liikemiesryhmittymää löysivät toisensa, oliko tunnusteluja tehty jo pitkään, vai oliko idea syntynyt vasta siinä vaiheessa, kun tieto saksalaisajan päätymisestä oli saatu. Joka tapauksessa aikaisempaa laajemmassa yhteistyössä nähtiin niin merkittäviä etuja, että toimijoiden joukko oli valmis yhdistämään kaksi yhtiötä. Aikaisemmin biografi liiketoiminnan ylin huippu oli rakentunut monille, melkein tasaveroisille yhtiöille, mutta nyt lähdettiin luomaan huomattavasti aikaisempaa suurempaa kokonaisuutta, joka nousisi yksin muiden toimijoiden yläpuolelle.

Yksimielisiä tai sopuisia perustajat eivät olleet, sillä jo kokouspöytäkirjan toinen kohta kertoo ristiriidoista:

Sittenkun Majuri Söderberg oli ilmoittanut, ettei johtaja Lindebäck halunnut olla mukana missään uudessa yhtiössä, jonka tarkoituksena oli ottaa haltuunsa O.Y. Olympian omaisuus, päätti kokous keskusteltua perustaa Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen osakeyhtiön [–].¹¹⁹⁷

Vielä marraskuun alussa Lindebäck oli lähtenyt mukaan Olympiaan, mutta sen jälkeen hän oli saanut takaisin Maximin. Jotain muutakin oli tapahtunut, sillä Lindebäck, Olympian johtokunnan jäsen ja todennäköisesti myös osakas, vastusti liiketoimia, joihin Olympian omaisuus liittyi. Saattoi olla, että Lindebäck olisi halunnut pitää Olympian itsenäisenä tai että hänellä oli ristiriitoja Olympian ja/tai August Sorjasen kanssa. Taustalla saattoivat olla vuosia jatkunut vastakkainasettelu tai viimeisimpien käänteiden synnyttämät eripurat. Oli syy Lindebäckin mielipiteisiin mikä tahansa, eivät kokouksen osallistujat ottaneet sitä huomioon. Protestit kirjattiin pöytäkirjaan, mutta niistä ei välitetty sen enempää – muut halusivat yhteistyöhön ja päättivät edetä Suomen Biografi Osakeyhtiön perustamisessa.

Osakkeita merkitsivät itselleen kaikki kokoukseen osallistuneet lukuun ottamatta Thorlingin lainopillista avustajaa Alec Brandersia, joka näin ollen vaikuttaa olleen tittelinsä mukaisesti vain juridinen asiantuntija. Melkein jokainen kirjasi 220

¹¹⁹⁷ Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

osaketta,¹¹⁹⁸ joten osallistujien kesken vallitsi konsensus sijoitusten ja vallan jakamisesta yhtiössä. Osuus varattiin myös kolmelle, jotka eivät olleet paikalla. Vaikka majuri Söderberg oli esittänyt Gösta Lindebäckin vastalauseen, varattiin tälle 220 osaketta. Lisäksi apteekkari, konsuli von Julin (1876–1945) kirjattiin 60 osaketta,¹¹⁹⁹ ja tuntemattomaksi jäävälle Konrad Rondorffille 30 osaketta. Merkitsemättä jäi 30 osaketta, joista sovittiin, että ne ottaisi joku perustajajäsenistä.

Osakkeen hinta oli 1000 markkaa, joten yhtiön pääomaksi tuli kolme miljoonaa markkaa,¹²⁰⁰ mikä oli huomattavasti enemmän kuin ainoankaan aikaisemman biografialan yhtiön pääoma. Uuden Nordiska osakepääoma oli 900 000 markkaa ja Olympian pääomaa puolitoista miljoonaa – nyt oltiin liikkeellä jo kolmen miljoonan markan panostuksella, eli nousua oli 600 000 markkaa. Kyse ei kuitenkaan ollut vain suurten rahojen sijoittamisesta, vaan vielä enemmän kahden aikaisemman yhtiön yhdistämisestä, millä tavoiteltiin entistä suurempaa osuutta liiketoiminnasta.

Valtioneuvosto vahvisti reilua viikkoa myöhemmin Suomen Biografi Osakeyhtiön yhtiöjärjestyksen, ja jo seuraavana päivänä, 20.12.1918, perustajat kokoontuivat jälleen Nordiska Biografian konttorissa. Tällä kertaa paikalla oli Gösta Lindebäck, joka oli lunastanut itselleen varatut 220 osaketta, joten enää hän ei ollut erimielinen. Kokous vahvisti aikaisemman päätöksen, eli perusti virallisesti Suomen Biografi Osakeyhtiön sekä valitsi sille ensimmäisen hallintoneuvoston, jossa oli edustettuna sekä elokuva- että rahoitusala. Siihen kuuluivat biografiiliikemies August Sorjanen, pankinjohtajat Kaarlo Kaira ja Paavo Korpisaari, valokuvaamoiden omistaja Alfred Nybom, pankinprokuristi Toivo Hyvärinen ja kamreeri Armas Suviranta.¹²⁰¹

Emil Thorlingista tuli toimitusjohtaja.¹²⁰² Sorjanen olisi ollut kokeneempi biografialalla, sillä Thorling oli ollut uuden Nordiska Biograf Kompanietin perustamiseen asti ravintolan johtaja ja yksittäisen turkulaisen biografin omistaja. Sorjasella oli vuosikausien kokemus suuren biografiyhtiön johtamisesta, vaikka uusi yhtiö oli

1198 Liitetaulukko 1.3. Nordiska Biograf Kompanietin omistajista valokuvaaja Hjalmar Maurin ja varatuomari Hjalmar Långström eivät olleet läsnä kokouksessa, eivätkä hankkineet osakkeita.

1199 von Julin oli luopunut apteekistaan jo vuonna 1911. Vuonna 1918 hän omisti keksitehtaan ja toimi helsinkiläisen rautaruukkitarvikeyhtiön toimitusjohtajana. Tuntematon kirjoittaja: *Sextioåring*. Hufvudstadsbladet 24.12.1936; Tuntematon kirjoittaja: *På söndag avled...* Hufvudstadsbladet 24.11.1946, Brages pressarkiv. Juttujen antamat tiedot Nils Albert Lindsay von Julinin vaiheista ovat osittain keskenään ristiriitaiset. Apteekkari N. A. L. von Julinia ei pidä sekoittaa vuorineuvos Albert Ludvig von Juliniin, joka oli aikakauden merkittävimpiä metalliteollisuuden vaikuttajia.

1200 Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1201 Suomen Biografi Osakeyhtiön perustavan yhtiökokouksen pöytäkirja 20.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1202 Päiväämätön jäljennös toukokuussa 1919 kirjoitetusta työtodistuksesta Emil Thorlingille. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

huomattavasti suurempi. Uusi omistajisto arvioi kuitenkin Emil Thorlingin paremmin toimitusjohtajan tehtäviin sopivaksi.

Uusi yhtiö nappasi heti perustamispäivänään valtavan osuuden markkinoista. Kyse ei ollut monopoliasemasta, mutta noususta ohi kaikkien muiden kilpailijoiden. Kokouksen viimeisenä ja merkittävimpänä asiana päätettiin yksimielisesti ostaa koko Osakeyhtiö Olympian osakekanta 1 500 000 markalla ja A.B. Nordiska Biograf Kompanietin osakekanta 1 400 000 markalla.¹²⁰³ Olympiasta maksettiin nimellisarvo, mutta Nordiska Biograf Kompanietin arvo oli noussut puolella miljoonalla markalla muutaman kuukauden takaisesta. Vaikka inflaatio laukkasikin, oli yhtiön hinta noussut muutamassa kuukaudessa yli 50 prosentilla, joten luultavasti Fernander ja Hallseth olivat sittenkin hätäilleet ja tehneet huonon kaupan.

Kauppojen myötä yhtiö sai 10 biografia. Helsinkiläisteatterit olivat vuoden 1918 aikana maksaneet melkein neljänneksen kaikista kaupungin sotaveroista, joten yhtymä sai saman tien merkittävän aseman pääkaupungin biografiipiireissä. Lisäksi Helsingin ulkopuoliset kuusi biografia toivat tuloja neljästä kaupungista.¹²⁰⁴ Suomen Biografilla oli myös levityssopimus 46 muuhun suomalaisteatterin kanssa.¹²⁰⁵ Näytäntökaudella 1918–1919 yhtiö ja sen edeltäjät maksoivat 16–18 prosenttia filmitarkastusmaksuista, jolla yhtiö jäi kolmannelle sijalle. Edelle kirivät Finlandia Film ja pääkaupungin uusin biografi, syksyllä 1918 avattu Pallas.¹²⁰⁶ Kummallakin oli vain yksi teatteri,¹²⁰⁷ joten esitysten puolella ne eivät voineet kilpailla Suomen Biografin kanssa. Yhtiö nimitti itseään ”maan merkitsevimmäksi yritykseksi alalla”,¹²⁰⁸ mikä luvut huomioiden piti myös paikkansa.

Kolmen miljoonan markan alkupääoma kului lähes kokonaan kauppoihin. Ostettuja yhtiöitä ei lakkautettu, vaan ne jatkoivat toimintaansa Suomen Biografिन tytäryhtiöinä. Ostopäätökset kirjattiin pöytäkirjaan yksimieliseksi, joten läsnä ollut johtaja Lindebäck ei enää vastustanut liiketoimia Olympian kanssa. Sopusuhteisesti ollut vain väliaikainen, sillä seuraavaan vuoden tapahtumat viittaavat siihen, ettei Gösta Lindebäck ollut samoilla linjoilla muiden Suomen Biografिन omistajien kanssa.

1203 Suomen Biografi Osakeyhtiön perustavan yhtiökokouksen pöytäkirja 20.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1204 Liitetaulukko 2.5.

1205 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1206 Liitetaulukko 5.11.

1207 Erik Estlander johti syksyllä 1918 Apollo-teatteria, joten se voidaan katsoa Finlandia Filmin yhteyteen kuuluneeksi. Katso tuntematon kirjoittaja: *Det ifrågasatta statsmonopolet å biografteatrarna*. Hufvudsbladet 22.9.1918.

1208 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

7.4. Biografimiesten ja osakesijoittajien yhteisyritys

Kari Uusitalo on painottanut elokuva-alan ulkopuolisten liikemiesten osuutta Suomen Biografi Osakeyhtiön perustamisessa korostaen näiden mukanaan tuomaa alkupääomaa.¹²⁰⁹ On totta, että kolmen miljoonan markan alkupääoma biografiyhtiössä oli ennennäkemättömän suuri. Se mahdollisti aivan uudenlaiset taloudelliset panostukset, jotka tekivät mahdolliseksi yhtiön nousun heti perustamispäivänään Suomen suurimmaksi elokuva-alan toimijaksi, mikä vihjasi siihen, että yhtiöllä oli kaikki mahdollisuudet nousta myös tuottavimmaksi ja kannattavimmaksi.¹²¹⁰ Samoin jälleen kerran murros biografiliike-toiminnan kentällä käynnistyi siitä, että mukaan tuli iso joukko uusia toimijoita.¹²¹¹ On kuitenkin huomattava, etteivät biografimiehet jääneet sivustakatsojiksi uutta yhtiötä perustettaessa tai pääomaa kerättäessä. August Sorjanen ja Gösta Lindebäck lähtivät mukaan 220 000 markalla. Kummankin sijoitus oli samanlaisen kuin suurimman osan muista omistajista, ja niillä sai noin seitsemän prosentin osuuden yhtiöstä. Emil Thorlingin, joka oli jo vuosien ajan sivutoimenaan omistanut elokuvateatterin Turussa, sijoitus oli kaikkein suurin, mutta 300 000 markalla hän sai vain 10 prosenttia yhtiöstä.

Vastakkainasettelu elokuvamiehet versus liikemiehet, jolla Suomen Biografian perustamista on perinteisesti analysoitu, ei ole hedelmällisin tapa määritellä perustajajäseniä. Biografimiehet olivat taustoiltaan liikemiehiä, vaikka pelasivatkin pienemmillä panoksilla kuin mukaan lähteneet ammattisijoittajat. Biografimiesten panostus oli kuitenkin yhtä merkittävä osakkeita kirjattaessa. Vielä keskeisempää oli se, että he toivat mukanaan kaksi suuryhtiötä. Elettiin biografikaupan ylikuumenemisen aikaa, joten vastaavan yhtiön rakentaminen tyhjästä olisi ollut mahdotonta. Vanhat toimijat olivat ehtineet puolen tusinan – tusinan vuoden ajan paaluttaa itselleen reviirejä suomalaisessa biografiliike-toiminnassa. Tärkein sijoitus, joka Suomen Biografiin tehtiin, ei näin ollen ollut ennätysasuuri pääoma. Huomattavasti tärkeämmässä asemassa olivat rakenteet, jotka se sai haltuunsa. Tämän puolestaan mahdollisti uudenlainen yhteistoiminnallisuus, jossa kaksi aikaisemmin toistensa kilpailijoina profiloitunutta yhtiötä uuden omistajaportaansa myötä saattoi ryhtyä yhteistyöhön.

Jos aikaisemman tutkimuksen tulkinnot suomalaisen autonomian ajan elokuva-alan kehittymättömyydestä pitäisivät paikkansa, jos ala todellakin olisi ollut amatöörimäinen tai vain vähäiselle toiminnalle rakentuva, olisi voinut olla vuoden 1918 tienoilla mahdollista tulla uutena ja luoda suuryhtiö tyhjästä.¹²¹² Todellisuudessa tällainen ensimmäisen toimijan etu ei ollut enää saavutettavissa, vaan biografiliike-toiminta oli laajaa, tehokasta ja tiukasti vanhojen tekijöiden käsissä, vaikka saksalaiset

1209 Katso esim. Uusitalo 1969–1976, 5; Uusitalo 1994, 15; Uusitalo 1965, 16; Uusitalo 1972a, 73.

1210 Vertaa Ojala 1999, 24–26.

1211 Vertaa Bourdieu 1995, 85, 258–261, passim. Katso myös Karonen 2004, 21–22; Kallioinen 2002, 16.

1212 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

onnistuivatkin hämmentämään tilannetta merkittävästi. Ala oli niin pitkälle vakiintunutta, kerrostunutta, alan toimijat olivat niin vahvasti onnistuneet rakentamaan omat valta-asemansa, ettei ulkopuolelta olisi mitenkään voitu pelkän rahan voimin tulla haastamaan vanhoja tekijöitä. Edellisen kerran tämä oli onnistunut vuosikymmenen alussa, jolloin Lindebäck oli avannut Maximin, mutta tuolloinkin se oli ollut mahdollista, koska pääkaupungin biografikanta oli uudistumisen tarpeessa.

Avaimia Suomen Biografin perustamiseen olivat August Sorjanen sekä Emil Thorling – tai tarkemmin ottaen se, että Fernander ja Hallseth olivat myyneet yhtiönsä Thorlingin johtamalle ryhmittymälle. Sorjasen kokemus alan suuryhtiöiden toimintatavoista ja vuosia kestänyt hidas nousu suomalaisella biografialalla sekä kahdelta vanhalta yhtiöltä perityt rakenteet, biografit, konttorit, varastot, laboratoriot, henkilökunnat ja liikesuhteet loivat tukevan pohjan Suomen Biografin toiminnalle. Kyse ei ollut siitä, että liikemiehiltä saaduilla pääomilla olisi ostettu kaksi biografiyhtiötä, vaan siitä, että kaksi uusilla sijoittajilla vahvistettua biografilikettä yhdisti voimansa. Uudella yhtiöllä oli itse asiassa valmius olla vahvempi kuin edeltäjänsä yhteensä, sillä se jätti kilpailijansa (joita oli nyt yksi vähemmän) kauas taakseen ja oli hyvin vahvoilla alan sisäisessä kilpailussa. Kasvanut toiminnan volyymi antoi myös entistä paremmat mahdollisuudet kannattavuuden ja tuottavuuden.¹²¹³ Kyse oli kuitenkin vielä vain mahdollisuuksista, jotka tulisivat toteen näytenä vasta, kun yhtiön toiminta pääsisi käyntiin. Sen oli siis lunastettava paikkansa biografiliketoiminnan kentällä, jossa oli juuri nähty sen historian vaiherikkain vuosi.

Koska Suomen Biografi perustettiin vanhojen yhtiöiden varaan, se ei merkinnyt erityistä murrosta suomalaisen biografiliketoiminnan käytänteissä, minkä ansiosta lähtökohta yhtiön voitokkaalle toiminnalle oli edullinen. Liiketoiminta oli yli kymmenen vuoden ajan perustunut biografien omistamiselle, filmien maahantuonnille ja levitykselle. Vanhat rakenteet ja tavat, joilla oli tähänkin asti toimittu, loivat kehyksen uuden yhtiön toimintamallille, ne toivat mukanaan liiketoiminnan edellytykset: vakauden, pysyvyyden ja asiantuntemuksen. Toimivaa konseptia ei ollut tarpeen hylätä, sillä se oli vuosien ajan tuonut omistajilleen taloudellista tuottoa, mutta nyt uudenlaisella volyymillä lähdettiin hakemaan entistä suurempia tuloksia.¹²¹⁴ Tästä huolimatta joulukuussa 1918 toimintansa aloittanut perinteinen biografiyhtiö erosi kahdessa suhteessa edeltäjistään.

Ensimmäinen ero oli laajapohjainen osakeomistus. Siirtyminen osakeyhtiömuotoiseen omistukseen 1920-luvun taitteessa ei ollut yllättävää, sillä parin edeltävän vuosikymmenen aikana osakeyhtiöiden määrä Suomessa oli kasvanut voimakkaasti. Muutos oli ollut nopeinta sotavuosina, jolloin vanhojen kauppasuhteiden romahtamisen ja keinottelun ansiosta oli huomattavasti pääomia sijoitettavissa. Etenkin tuonti- ja tukkukaupan toimijat olivat siirtyneet vanhoista kauppayhtiöistä ja toiminimistä osake-

1213 Vertaa Bakker 2008, 198–207, passim, Ojala 1999, 24–26.

1214 Vertaa Lamberg, Ojala ja Eloranta 1997, 26–27, 38–42.

yhtiöihin.¹²¹⁵ Sisällissodan päättyminen käynnisti uuden kasvun vaiheen suomalaisessa liike-elämässä. Sen vaikutuksia analysoinut Paavo Korpisaari, joka itsekin kuului Suomen Biografian perustajiin, totesi, että vuoden 1918 jälkipuolella tajuttiin, ettei paluuta sotaa edeltäneeseen aikakauteen ollut. Sisällissodan päättyminen ei poistanut inflaatiota, päinvastoin. Maa oli tyhjä tavarasta ja tuonti ei toiminut, joten hinnat jatkoivat nousuaan. Kun loppukesällä 1918 tajuttiin, että myös maailmansota oli lähenemässä päätöspistettään, syntyi halu sijoitustoimintaan. Jos irrotettavaa varallisuutta oli, se kannatti sitoa tuottaviin hankkeisiin, jotta inflaatio ei söisi sitä. Kasvavat hinnat mahdollistivat nopeat voitot ja suoranaisen keinottelun.¹²¹⁶ Talouselämän yleistä kehitystä vasten ei ole yllättävää, että biografiala oli houkutteleva sijoituskohde ja toiminta kuumeni niin kuin monella muullakin liiketoiminnan alalla.

Suomen Biografiin sijoitti joukko nuoria liikemiehiä, joilla oli kokemusta luke-mattomien osakeyhtiöiden perustamisesta ja/tai omistamisesta, joten osakeyhtiö oli heille tuttu malli pääomien keräämiseen ja liiketoiminnan harjoittamiseen. Näin ollen heidän mukanaan tuomat pääomat – eivät vain taloudelliset, vaan myös kulttuuriset ja sosiaaliset – olivat tyystin erilaisia kuin ne, joiden varaan aikaisemmat biografialan yhtiöt oli perustettu. Suomen Biografissa omistajia oli jo alussa 16 kappaletta, eikä kukaan heistä saanut määräävää asemaa yli muiden, joten johtokunnan merkitys oli suuri. Aikaisemmissa osakeyhtiöissä valta oli keskittynyt yhden omistaja-johtajan käsiin, joten yhtiömuoto oli ollut enemmänkin tekninen ratkaisu kuin vallan tosiasiallinen jako osakkaiden kesken.

Toinen ero aikaisempiin oli kokoluokka, mikä suoraan liittyi osakeyhtiömuotoiseen omistukseen ja uudenlaiseen liiketoimintaan sijoittamiseen. Yksikään aikaisempi biografiyhtiö ei ollut ollut läheskään niin suuri kuin mikä Suomen Biografista tuli jo perustamispäivänä. Elokuva-alan sisäinen kilpailu ja siitä kumpuavat ongelmat oli yksi keskeinen syy Suomen Biografian perustamiseen. Biografiala oli tuottavaa poikkeus-oloista huolimatta, eikä alalla ollut yhteenliittymiä, katto-organisaatioita tai yhteisiä edunvalvojia, jotka olisivat koonneet biografiliikemiehiä yhteen puolustamaan alaa ulkoisia uhkia, kuten saksalaisvaiheen synnyttämää maahantuontikatkoa, verorasitusta tai elokuvatarkastusta vastaan. Alan sisäinen kilpailu oli henkilöitynyt johtohahmoihin, jotka olivat tähän asti hoitaneet liikkeitään yksinvaltaisesti. Nyt yhteisessä yhtiöhankkeessa näkyivät Sorjasen ja Lindebäckin liiketoimien pitkät perinteet ja kilpailuasetelmat niin hyvässä kuin pahassakin. Mukaan tuli merkittävä osa suomalaisen biografiliiketoiminnan terävintä kärkeä, mutta yksimielisyyttä ei ollut olemassa.

Näin ollen ainutlaatuaista oli yhteistoiminnallisuus, jolla liiketoimintaa lähdettiin kehittämään.¹²¹⁷ Aikaisemmin yhteisyrityksiä oli kokeiltu, mutta Ståhlbergin

1215 Eräkaski 2011, 10, Paavilainen 2005, 198; Heikkinen & Hoffman 1982, 82–84; Kuisma 2006, 379–380; Korpisaari 1920, 175; Herrala 2007, 253.

1216 Korpisaari 1926, 93–95.

1217 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–289.

ideoimat maahantuontiyhtiöt Bio ja Filmcentral samoin kuin Biograafilehdessä visioitu uusi tuotantoyhtiö olivat jääneet perustamatta. Näissä tilanteissa oli suunniteltu yhteistyötä uuden, erillisen yhtiön perustamisessa, kun taas Suomen Biografissa yhdistettiin kaksi aikaisempaa liiketointa. Yhteistyö oli näin ollen paljon tiiviimpää rakenteiltaan ja käytänteiltään kuin esimerkiksi siihenastisista merkittävin kumppanuus, joka vallitsi Ernst Ovesénin, Erik Estlanderin ja Gösta Lindebäckin välillä.

UFA:n toimet Suomessa kesällä ja syksyllä 1918 olivat taustalla, kun uudet toimijat kiinnostuivat elokuvasta. Ala oli tuottava poikkeusoloista huolimatta, mutta sillä ei ollut yhteenliittymää tai yhdistystä, joka olisi toiminut vastavoimana ulkoisia toimijoita vastaan. Saksalaiset kävivät neuvotteluja yksittäisten biografinomistajien kanssa, mutta suurempi uhka heidän läsnäolostaan syntyi vastapuolen varotoimista, kun Englanti katkaisi maahantuonnin. Liikemiesryhmän tavoitteena oli muodostaa vahva biografiyhtiö, joka tavoitteli määräävää asemaa, ja joka saattoi olla vastavoimana UFA:n kaltaisille ulkomaisille toimijoille. Vaikka ongelmat olivat syksyn aikana osittain ratkenneet, aiheutui epävakasta oloista edelleen harmia.

Saksalaisten rynnistys ei kuitenkaan ollut ainoa, eikä ehkä edes tärkein syy Suomen Biografin perustamiselle. Vähitellen seuraavan parin vuoden aikana käy ilmi, että hankkeen takana oli muitakin suunnitelmia, jotka olivat hyvällä mallilla jo siinä vaiheessa, kun 14 miestä kokoontui Nordiska Biograf Kompanietin konttoriin perustamaan Suomen Biografi Osakeyhtiötä. Taloudelliset pontimet ajoivat hanketta eteenpäin. Seuraavina kuukausina ja vuosina kävi selväksi, ettei perustamispäivänä saavutettu suuruus ollut päätavoite, vaan välietappi. Vaikka perustamisvaiheen asiakirjoihin ei sitä kirjattu, on selvää, että jo siinä vaiheessa keskusteltiin todellisesta tähtäimestä, joka ei ollut ylivoima tai määräävä markkina-asema vaan kilpailijoiden työntäminen pois alalta ja monopoli.

8. Suomen Biografi Osakeyhtiön tavoitteet paljastuvat vähitellen

8.1. Teatteri Maximin valtaaminen

Perustamispäivänä saatu johtoasema ei riittänyt Suomen Biografi Osakeyhtiön omistajille, joilla oli valmiina suunnitelma huomattavasti vahvemmassa asemasta. Sitä tavoiteltiin kahta eri reittiä pitkin, joista näkyvämpi liittyi uuden biografiteatterin hankkimiseen. Vuoden 1919 toimintakertomuksen mukaan:

*Yhtiö, säilyttääkseen johtavan asemansa biografialalla, välittömästi oli suuren ensiluokkaisen biografiteatterin tarpeessa ensiluokkaisten ja kalliimpien filmien esittämistä varten.*¹²¹⁸

Ensiluokkaisen biografin hankkiminen oli helpommin sanottu kuin tehty, sillä tilanne oli edelleen ylikuumentunut. Tarpeeksi hyviä elokuvateattereita tai niiksi sopivia kiinteistöjä ei ollut saatavilla, joten yhtiö käytti kiertotietä. Ensimmäisenä ostettiin kokonainen perusteilla ollut kiinteistöosakeyhtiö, Ab Affärscentral - Liikekeskus Oy, jonka taustat vievät suunnitelmiin Helsingin keskustan kehittämisestä.

Rautatientorilta etelään vei lyhyt Hakasalmenkatu, joka jäi ainoastaan Kaivokadun ja Aleksanterinkadun väliseksi. Pohjoispäässä rakennettiin uutta rautatieasemaa arkkitehti Eliel Saarisen piirustusten mukaan ja eteläpäässä suunniteltiin korttelin avaamista. Kaupungin suunnitelmien mukaan Hakasalmenkatu muutettaisiin Keskuskaduksi, joka jatkuisi Pohjoisesplanadille saakka. Vuoden 1916 lopulla suunnitelmasta kiinnostuneet arkkitehti Saarinen ja liikemies Allan Hjelt olivat perustaneet Ab Centralgatan Oy:n, jonka rahoittajia olivat muun muassa Hjeltin vaimon varakkaat perheenjäsenet ja kaksi helsinkiläistä pankinjohtajaa Axel R. Ehrnrooth (1867–1950, Privatpanken i Helsingfors) ja Charles Emil af Frosterus (1864–1945, Pohjoismaiden Yhdyspankki). Suurin omistus oli kuitenkin Allan Hjeltillä 33 prosentilla.¹²¹⁹

Centralgatan hankki tontteja avattavaksi suunnitellusta korttelista Aleksanterinkadun ja Pohjoisesplanadin väliltä. Ensimmäinen kauppa tehtiin joulukuussa 1916, ja seuraavan vuoden alussa ostettiin kolme tonttia lisää. Tuolloin omistajaa vaihtoi myös Pohjoisesplanadi 39.¹²²⁰ Keväällä 1917 kaupunki teki päätöksen kadun avaamisesta, mutta vallankumoukset ja sota lykkäsivät työtä. Vielä tässä vaiheessa kadun paikkaa linjattiin hieman

¹²¹⁸ Suomen Biografi Osakeyhtiön kertomus vuodelta 1919, sit. Uusitalo 1969–1976, 6.

¹²¹⁹ Hjeltillä oli suoraan 11 prosenttia ja yhtiönsä kautta 20 prosenttia. Jäljennös asiakirjasta Bolagsavhandling 20.11.1916, liitteenä jäljennöksessä asiakirjasta Senats resolution 12.12.1916 ja jäljennös asiakirjasta Konstituerande bolagstämma 2.1.1917, kummatkin liitteinä asiakirjassa Anmälan till handelsregistret 38/11.1.1917. KR 35 334 Aktiebolaget Centralgatan Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

¹²²⁰ Ab Centralgatan hankki omistukseensa tontit Pohjoisesplanadi 37, 39 ja 41 sekä Aleksanterinkatu 52. Niiden yhteishinta oli 7,35 miljoonaa markkaa. Kaupunginosa II, kortteli 95, tontit 7, 8, 9 ja 23. Helsingin kaupungin kiinteistökortisto, Helsingin kaupunginarkisto.

nykyistä sijaintia idemmäksi eli lähemmäksi Pohjoisesplanadi 39 -tontin perällä seis-
syttä Maxim-teatteria.

Allan Hjelt kuului ensimmäisen maailmansodan aikaisiin keinottelijoihin ja riskirahalla pelanneisiin liikemiehiin, jotka ottivat taloudellisen hyödyn irti poikke-
usoloista.¹²²¹ Pankinjohtajat Ehrnrooth ja Frosterus eivät olleet Hjeltin tavoin täysi-
verisiä keinottelijoita, mutta Ehrnrooth oli Allan Hjeltin mukana rajoja venyttäneissä
liiketoimissa 1910–1920-lukujen taitteessa.¹²²² Hjelt, Saarinen ja muut Centralgatanin
omistajat halusivat vaikuttaa kadun linjauksiin, samoin kuin muut alueelta tontteja
tavoitteleet, kuten Stockmannin kauppahuoneen omistajat, sillä vielä kevään 1917
aikana Pohjoisesplanadin tontit 37 ja 39 yhdistettiin.¹²²³ Vuoden 1917 tapahtumat
lykkäsivät katuhanketta, ja asia eteni vasta sisällissodan jälkeen.

Lokakuussa 1918 Allan Hjelt perusti pankinjohtajien Ehrnroothin ja af Fros-
teruksen kanssa erillisen yhtiön, Aktiebolaget Affärscentralin. Tavoite oli jatkaa
Centralgatan-suunnitelmaa pystyttämällä liikerakennuksen yhdistetylle tontille aivan
suunnitteilla olevan Hakasalmenkadun reunaan.¹²²⁴ Sillä välin, kun odotettiin senaatin
vahvistavan yhtiöjärjestyksen, he myivät kuitenkin yhtiön Suomen Biografille, joka
omisti käytännössä koko osakekannan. Yhtiömuoto vaati useita osakkaita, joten yksit-
täisiä osakkeita oli merkitty Suomen Biografien liikemiesten omaisuudeksi.¹²²⁵ Pääoma
oli kolme miljoonaa markkaa, eli yhtä suuri kuin Suomen Biografilla. Ei ole tietoa,
mistä varat saatiin, samoin kaupan yksityiskohdista ei ole lähteitä.¹²²⁶

Kaupat jatkuivat, sillä Affärscentralin osti Centralgatanilta ja kauppayhtiö Allan
Hjelt & Co:lta Pohjoisesplanadin yhdistetyn tontin (numerot 37 ja 39) sekä Keskuska-
dun tontin numero 9 rakennuksineen. Yhteishinta oli huimat kahdeksan miljoonaa

1221 Schybergson 2007, 93–95.

1222 Ehrnroothin liiketoimista katso esimerkiksi Eräkaski 2011, 16–18, 32, 37, 74–79, 85–87, passim.

1223 Kaupunginosa II, kortteli 95, tontit 7 ja 8. Helsingin kaupungin kiinteistöarkisto, Helsingin kaupun-
ginarkisto.

1224 Yhtiösopimuksen mukaan jokainen ostaisi Affärscentralista 500 osaketta ja olisi näin tasavertaisia
liikekumppaneita. Bolagsavhandling, liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 326/18.1.1919.
KR 38 453, Aktiebolaget Affärscentral. PRH:n arkisto, KA.

1225 Liitetaulukko 1.4., 18.2.1919 pidetty Affärscentralin perustava kokous.

1226 Protokol för vid konstituerande bolagsstämma med aktionärerna i Aktiebolaget Affärscentral
18.2.1919. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA. Kari Uusitalon mukaan
kauppa olisi tehty vasta 19.2.1918, eli perustavaa kokousta seuranneena päivänä, mikä ei voi pitää paik-
kaansa, sillä Suomen Biografi kirjattiin perustamiskokouksessa yhtiön omistajaksi. Katso Uusitalo 1969–
1976, 6. Yhtiön ensimmäinen vuosikertomus alkaa vasta 18.2.1919 pidetystä perustavasta kokouksesta.
Aktiebolaget Affärscentral's årberättelse för 1:sta redovisnings året 1919. Liitteenä asiakirjassa Osakeyhtiö
Liikekeskuksen varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 10.3.1920. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto,
Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

markkaa.¹²²⁷ Ei ole tiedossa, miksi Allan Hjelt kumppaneineen halusi tonteistaan ja kiinteistöistään luopua juuri siinä vaiheessa, jossa katuhanke oli pääsemässä vauhtiin. Osa tonteista jäi Centralgatanille, joka myytiin keväällä 1920 Stockmannin kauppahuoneelle pohjustamaan tavaratalon rakennushanketta.¹²²⁸ On selvää, että teatteri Maxim oli Suomen Biografin tavoite. Johtoporras oli tontti- ja yhtiökaupoissa tiiviissä yhteistyössä aikakauden suurliikemiesten kanssa. Pääkaupungin sijoittajapiirit olivat pienet, joten ei ole yllättävää, että johto sai kuulla Hjeltin ja kumppaneiden hankkeesta.

Suomen Biografilla oli tuloja kymmenestä biografista, maahantuonnista ja levityksestä, mutta Affärscentraliin liittyneitä kauppvoja ei ole voitu omin tuloin rahoittaa. Oletettavasti iso osa rahoituksesta tuli lainoista, mutta myös uusista osakepääomista. Muutamaa viikkoa Affärscentralin perustamisen jälkeen Suomen Biografi Osakeyhtiön pääomaa korotettiin kahdella miljoonalla ja vuotta myöhemmin vielä miljoonalla yhteensä kuuteen miljoonaan markkaan.¹²²⁹ Suomen Biografin velkojen määrä ei ole tiedossa, mutta Affärscentralilla oli lainaa melkein neljä ja puoli miljoonaa markkaa vuoden 1919 lopulla.¹²³⁰

Affärscentralin perustamisen ympärillä liikkuneet suuret rahasummat kertovat, että hanke oli äärimmäisen tärkeä Suomen Biografille. Se oli kuitenkin vain välietappi matkalla kohti varsinaista tavoitetta. Kun Affärscentral teki tonttikauppojaan, Maxim oli palautunut Gösta Lindebäckin omistukseen. Suomen Biografi tavoitteli näin tytäryhtiönsä kautta oman osakkaansa biografia, joka oli Suomen suurin ja tuottoisin.

Menestyksen osatekijänä oli Lindebäckin vuonna 1910 tekemä määräaikainen vuokrasopimus, jota oli vielä yli vuosi jäljellä. Alun perin koko vuokra-ajalle oli sovittu 20 000 markan vuosivuokra oli edellisen syksyn saksalaisvaiheiden aikana sopimusta muutettu. UFA oli lupautunut maksamaan 40 000 markkaa, ja heidän poistumisensa jälkeen Lindebäck maksoi tiloista 26 000 markan vuokraa.¹²³¹ Inflaation syömän vuokran etu kalvoi muita, mutta se ei ollut virallisesti syy välirikoon. Affärscentralin ensimmäisessä vuosikertomuksessa ”naurettavan alhainen vuokra” mainittiin, mutta muuten asioiden kulkua kuvattiin varsin kitkerään sävyyn:

1227 Aktiebolaget Affärscentral's årberättelse för 1:sta redovisnings året 1919. Liitteenä asiakirjassa Osakeyhtiö Liikekeskuksen varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 10.3.1920. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1228 Anmälan om ändring till Handelsregistret 950/29.5.1920 liitteineen. KR 35 334 Aktiebolaget Centralgatan Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1229 Pääomakorotukset tapahtuivat 12.3.1919 ja 1.4.1920. Uusitalo 1969–1976, 5.

1230 Lainat olivat tulleet yhtiölle osana tonttikauppoja. Aktiebolaget Affärscentral's årberättelse för 1:sta redovisnings året 1919. Liitteenä asiakirjassa Osakeyhtiö Liikekeskuksen varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 10.3.1920. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1231 Affärscentralin ja Gösta Lindebäckin välinen sopimus 3.10.1919. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

Då teater Maxim till en löjligt låg hyra disponerade den å fastigheten no 39 belägna teater-byggnaden och genom icke godkänna transporter af hyreskontraktet till andra öfverlätit sin hyresrätt och en öfverenskommelse i godo icke kunde vinnas, var bolaget tvunget inleda process, hvilken resulterade i vräkningsdom å teatern i fråga.¹²³²

Kesän 1918 sopimus UFA:n kanssa ja maahantuonnin eriyttäminen Finlandia Filmille koituivat lopulta Lindebäckin kohtaloksi, vaikka itse kauppa UFA:n kanssa peruuntui. Aktiebolaget Affärscentral haastoi Lindebäckin oikeuteen ja vaati häättöä, sillä Lindebäck oli luvatta luovuttanut osan huoneistosta Finlandia Filmille.¹²³³ Tapausta käsiteltiin kesällä 1919 samaan aikaan, jolloin Lindebäck peräsi orkesterinjohtaja Enrico Barbilta korvausta väitetystä sopimusrikkomuksesta, Lindebäck esiintyi Helsingin raastuvanoikeudessa saksalaisvaiheeseen liittyen sekä kantajana että vastaajana.¹²³⁴

Lindebäck kertoi oikeudelle, että oli myynyt liiketoimensa UFA:lle, joka aikoi erottaa esitystoiminnan maahantuonnista ja levityksestä. Tästä syystä UFA hankki Finlandia Filmin.¹²³⁵ Lindebäck toimitti raastuvanoikeudelle kolme UFA:n ja Centralgatanin välistä kirjettä elokuulta 1918, joissa kiinteistön omistaja ja Maximin uusi omistaja sopivat vuokrasopimuksen siirrosta ja vuokran kaksinkertaistamisesta 1.9.1918 alkaen, sekä otteen Erik Estlanderin ja UFA:n välisestä Finlandia Filmin kauppakirjasta.¹²³⁶ Lindebäckin vasta-argumenttina syytteeseen oli, että Finlandia Film oli osa UFA:a, joten Lindebäckillä oli ollut kiinteistön omistajan lupa luovuttaa tiloja Finlandia Filmille. Lindebäck korosti myös, että Finlandia huolehti edelleen Maximin

1232 Aktiebolaget Affärscentral's årberättelse för 1:sta redovisnings året 1919. Liitteenä asiakirjassa Osa-
keyhtiö Liikekeskuksen varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 10.3.1920. Aktiebolaget Affärscentralin
arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1233 Affärscentral till Rådstuvurätten 14.5.1919. Liite C, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lin-
debäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja,
kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1234 Molempia osapuolia edusti asianajaja, joten kantajan ja vastaajan välinen vuoropuhelu perustui
kirjallisiin lausuntoihin, joita he toimittivat käsittelyistuntoihin. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta
Lindebäck, 7.6.1919, 3 §; 21.6.1919, 10 §; 19.7.1919, 6 §; 16.8.1919, 2 § ja 20.9.1919, 8 §. Cal2:47–49,
ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirjat kesä-syyskuu 1919. HelRO:n arkisto, KA. Oikeudenkäynti
Gösta Lindebäck vastaan Enrico Barbi, 4.3.1919, 6 §; 15.4.1919, 15 §; 20.5.1919, 19 § ja 7.7.1919, 26 §.
CalV:113–115, neljännen osaston tuomiokirjat maaliskuu-heinäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1235 Gösta Lindebäck till Rådstuvurätten 19.6.1919. Liite A1, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta
Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja,
heinäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1236 Jäljennökset asiakirjoista Aktiebolaget Centralgatan til Universum Film Aktiengesellschaft 20.8.1918,
Universum Film Aktiengesellschaft till Aktiebolaget Centralgatan 24.8.1918, Aktiebolaget Centralgatan til
Universum Film Aktiengesellschaft 26.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi; Lyhennysote asiakirjasta Förd-
rag emellan Universum Film Aktiengesellschaft och Erik Estlander 14.8.1918, käännetty saksasta ruotsiksi.
Liitteet A, B, C ja D, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10
§. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

ohjelmistoista, joten toimiminen Maximin tiloissa oli osa hänen omaa liiketoimintaansa, etenkin kun Finlandia ei maksanut vuokraa tai korvausta.¹²³⁷

Affärscentral vastasi Centralgatanin antaneen suostumuksen sopimuksen siirtämisestä UFA:lle, mutta Lindebäck oli ilmoittanut UFA-kaupan rauenneen. Affärscentral toimitti raastuvanoikeudelle Finlandia Filmin kaupparekisteriotteen, jossa omistussuhteen muutosta tai UFA:n oikeutta yhtiöön tai sen nimen käyttöön ei näkynyt. Edelleen Affärscentral korosti, että Finlandia oli muuttanut huoneistoon vasta keväällä 1919 eli kuukausia UFA-kauppojen raukeamisen jälkeen, jolloin kiinteistö oli jo siirtynyt Affärscentralille.¹²³⁸ Näillä perusteilla Affärscentral katsoi, että Finlandia Filmin muutto Maximin tiloihin oli erillinen tapahtuma, jolla ei ollut mitään tekemistä UFA-kaupan kanssa.

Lindebäck puolustautui korostamalla, että kaupparekisteriin merkitty Aktiebolaget Finlandia Film ei ollut sama yhtiö kuin se Finlandia Film, joka toimi Maximin tiloissa. Samoin hän kielsi olleensa koskaan missään tekemisissä Aktiebolaget Finlandia Filmin kanssa, ja korosti, että yhteistyö uudemman Finlandia Filmin kanssa oli osa UFA-sopimusta. Hän korosti edelleen, että uudemman Finlandia Filmin ero Maximista oli vain nimellinen, sillä Estlander hoiti hänen ohjelmistohankintansa.¹²³⁹ Ainakaan puheet siitä, että Lindebäckillä ei olisi ollut minkäänlaisia kontakteja aikaisempaan Finlandia Filmiin, eivät voineet pitää paikkaansa huomioiden Estlanderin ja Lindebäckin moninaiset yhteydet pitkin 1910-lukua.

Lindebäckillä ei ollut toimittaa oikeudelle virallisia asiakirjoja, jotka olisivat todistaneet kahden eri Finlandia Filmin olemassaolosta. Niiden sijaan todistajina kuultiin kahta Finlandian työntekijää, konttoristi Lauri Koskilinnaa ja Edith Dönsbergiä, jotka kertoivat kahden erillisen yhtiön olemassaolosta. Dönsberg, joka oli ollut Erik Estlanderin palveluksessa vuodesta 1913, kertoi, että samannimisistä yhtiöistä vanhempi oli rahavaikeuksissa pantannut kaikki osakkeensa velkojalleen Pathé Frèresille ja päättänyt toimintansa. Erik Estlander oli sen jälkeen jatkanut maahantuontia ja käytti nimitystä Finlandia Film liiketoimintansa ”reklaaminimenä”. Konttoristi Koskilinna vahvisti tiedon kahdesta erillisestä Finlandia Filmistä, ja korosti, että Maximin huoneistossa toimivan nimessä ei ollut sanaa Aktiebolaget sen paremmin ovikyltissä, kirjepaperissa kuin tilikirjoissakaan, joten kyse ei ollut vanhemmasta vaan uudem-

1237 Gösta Lindebäck till Rådstugurätten Helsingfors 19.6.1919. Liite A1, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, toinen käsittely, 21.6.1919, 10 §. Cal2:47, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, kesäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1238 Aktiebolaget Affärscentral till Rådstugurätten i Helsingfors 19.7.1919. Liite C, Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, kolmas käsittely, 19.7.1919, 10 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1239 Gösta Lindebäck till Rådstugurätten i Helsingfors 15.8.1919. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, neljäs käsittely, 16.8.1919, 2 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

masta Finlandia Filmistä. Hän oli Lindebäckin lausunnon kanssa eri linjoilla ja katsoi, että Maxim ja Finlandia Film olivat kaksi erillistä liiketointa.¹²⁴⁰

Todistajana kuultiin myös Jakob Trap-Holmia, joka mainittiin Olympian toimitusjohtajaksi.¹²⁴¹ Mielenkiintoista on, ettei muista lähteistä löydy tietoja Olympian toimitusjohtajasta, mutta todennäköisimmin vuonna 1918 tehtävä oli kuulunut August Sorjaselle. Seuraavan vuoden kesällä, jolloin Olympia oli enää vain osa Suomen Biografia, titteli annettiin Trap-Holmille, joka oli pikkutekijä Sorjaseen verrattuna. Voi olla että taustalla oli Olympian aseman pieneneminen yhtiöryhmän osana, jolloin toimitusjohtajuus siirrettiin vähäisemmälle toimijalle. Toisaalta kyseessä saattoi olla myös taktinen veto: Trap-Holm oli paljon huomaamattomampi hahmo elokuva-alalla kuin Sorjanen tai Thorling, joten hän saattoi paremmin esiintyä oikeudessa, sillä tavoitteena oli luoda vaikutelma Olympiasta yhtiönä, jolla ei ollut kytköksiä Affärscentraleniin.

Trap-Holm kertoi kiinteistön omistussuhteista ja Finlandia Filmin muuttamisesta Maximin tiloihin keväältä 1919. Kolmannen käsittelyn pöytäkirjassa mainitaan Suomen Biografian omistaneen Olympian, mutta ei anneta viitettä Suomen Biografian ja Affärscentralin yhteydestä, mutta seuraavassa käsittelyssä Jakob Trap-Holm mainitsi yhteyden Affärscentralin ja Suomen Biografian välillä.¹²⁴² Suomen Biografilla ei ollut tarkoitus tuoda yhteyttä esiin, mutta se tuli julki oikeudenkäynnin edetessä, jolloin asiaan ei kiinnitetty erityistä huomiota.

On mielenkiintoista, että Lindebäck, joka varmasti tunsi Affärscentralin ja Olympian yhteydet, ei nostanut lausunnoissaan esille, että molemmat olivat Suomen Biografian tytäryhtiöitä. Samoin hän ei korostanut, että taustalla olivat Suomen Biografian omat intressit. Vaikka kirjelmien sanamuodot olivat hyvin kitkeriä, ei niistä käy ilmi, että kyse oli pelkän sopimusrikkomuksen sijaan siitä, että Affärscentral oli hankittu Maximin valtaamista varten. Keskustelu pysyi väitetyn sopimusrikkomuksen tasolla ja valtavasti energiaa käytettiin Maximin ja Finlandia Filmin suhteen pohtimiseen sekä vanhemman ja uudemman Finlandian erojen määrittelyihin. Varsinainen riita jäi piiloon, sillä tärkeämpää oli se, missä muodossa Finlandia Filmin nimi oli kirjoitettu Maximissa olevaan ovikylttiin.

Oikeudenkäynnissä esitetyt mielipiteet ja perustelut olivat sekavia, ristiriitaisia ja monitulkintaisia, eikä niistä voi päätellä, kumman lausunnot olivat todenmukaisempia. Osapuolet pyrkivät selittämään tilannetta parhain päin, eikä kumpikaan tainnut

1240 Konttoristi Lauri Ilmari Koskilinnan ja Edit Dönsbergin todistajanlausunnot. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, neljäs käsittely, 16.8.1919, 2 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1241 Jakob Trap-Holmin todistajanlausunnot. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, kolmas käsittely, 19.7.1919, 10 § ja neljäs käsittely, 16.8.1919, 2 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1242 Jakob Trap-Holmin todistajanlausunnot. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, kolmas käsittely, 19.7.1919, 10 § ja neljäs käsittely, 16.8.1919, 2 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

pysyä pelkissä tosiasioissa. Helsingin raastuvanoikeus antoi ratkaisunsa 20.9.1919 ja katsoi, että Lindebäck oli syyllistynyt sopimusrikkomukseen. Oikeus oli pitkään ja hartaasti pohtinut Finlandia Filmin tarkkaa nimimuotoa ja kahden samannimisen yhtiön suhdetta, mutta tuomion mukaan kyse oli yhdestä ja samasta Aktiebolaget Finlandia Filmistä, joka ei ollut Maximin yhteydessä toimiva maahantuontiliike vaan erillinen yhtiö. Konttoristi Koskilinna oli vastaajan todistaja, mutta päätöksessä mainittiin, että hänen lausuntonsa Maximin ja Finlandia Filmin erillisistä liiketoimista yhdessä Jakob Trap-Holmin lausunnon kanssa sai raastuvanoikeuden tekemään ratkaisun Affärscentralin hyväksi. Gösta Lindebäck määrättiin muuttamaan pois välittömästi sekä maksamaan Affärscentralin oikeudenkäyntikulut.¹²⁴³ Lopputulos oli täysi tyrmäys Lindebäckille, joka oli isännöinyt Maximia kahdeksan vuoden ajan. Oikeus ei antanut edes irtisanomisaikaa, vaan muutto tuli tehdä heti.

Aivan valmistautumattomana päätös ei Lindebäckiä yllättänyt. Toukokuulta syyskuulle kestäneen oikeusprosessin aikana hän oli varautunut perustamalla uuden yhtiön Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. Tähän asti hän oli pyörittänyt Maximia kauppayhtiönä, mutta nyt hän rekisteröi uudelleen nimen itselleen. Uudelle yhtiölle kaavailtiin täsmälleen samanlaista toimintaa kuin mitä Maxim-teatteri harjoitti ja mukaan lisättiin mahdollisuus kiinteistöjen omistukseen,¹²⁴⁴ mikä on luonnollinen seuraus käynnissä olleesta oikeudenkäynnistä.

Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiön perustava kokous pidettiin 17.6.1919, eli vain kymmenen päivää ensimmäisen raastuvanoikeuskäsittelyn jälkeen. Pääomana oli ainoastaan 50 000 markkaa, joten tavoitteena oli rekisteröidä nimi, ei kerätä varoja liiketoimintaan. Gösta Lindebäckiä ei osakkaiden joukosta löydy, vaikka hänet valittiin hallituksen varajäseneksi.¹²⁴⁵ Estlander nousi 34 osakkeella juuri ja juuri muiden ohi isoimmaksi omistajaksi, vaikka Walther Paersch ja Per Antell olivat 33 osakkeella tasavertaisia hänen kanssaan.¹²⁴⁶ Kumminkin elokuva-alan ulkopuolisista osakkaista olivat helsinkiläisen ruotsinkielisen liike-elämän ammattilaisia, toinen lakimies, toinen pankinjohtaja. Kummallakin oli useita johtokuntapaikkoja, joten he olivat liike-elämän

1243 Päätös. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, viides käsittely, 20.9.1919, 18 §. CaI2:49, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, syyskuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

1244 Anmälan till Handelsregistret 1245/6.8.1919 liitteineen. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1245 Kari Uusitalo mainitsee Lindebäckin omistaneen uuden Maxim-yhtiön, mutta häntä ei missään vaiheessa mainita Maximin osakkaiden joukossa. Katso Uusitalo 1972a, 70.

1246 Hallituksen toiseksi varajäseneksi valittiin arkkitehti Einar Sjöström (1882–1923). Anmälan till Handelsregistret 1245/6.8.1919 liitteineen. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA; ”Einar Sjöström”, Arkkitehdit-tietokanta [www].

ammattilaisia.¹²⁴⁷ Toimitusjohtajaksi nimitettiin Carl Hörhold, joka todennäköisesti oli UFA:n palkoissa, sillä myöhemmin hän edusti saksalaisyhtiötä.¹²⁴⁸

Lindebäckin jättäytymiseen omistuksen ulkopuolelle todennäköisesti liittyy oikeudenkäyntiin, mutta juuri oikeudenkäynnin takia hän ja Estlander olivat hankkeessa puuhamiehinä. Lindebäckin pysyttäytyminen taustalla ei välttämättä todista hänen vähäisestä sitoutumisestaan uuteen Maximiin. Päinvastoin, pitkä yhteistyö ja oikeudenkäyntiasiakirjojen paljastamat yksityiskohdat tiivistä tuoreesta sidoksesta miesten välillä todistavat Lindebäckin keskeisestä osallisuudesta uuden yhtiön rekisteröimisessä. Carl Hörholdin nimi papereissa puolestaan kertoo UFA-yhteyden jatkumisesta.

Kaksi viikkoa raastuvanoikeuden ratkaisun jälkeen Lindebäck ja Affärscentral sopivat yksityiskohdista. Lindebäckille annettiin lupa järjestää Maximissa elokuvaesityksiä 12.10.1919 asti, joten hän sai aikaa hieman yli viikon. Määräpäivänä Lindebäckin oli luovutettava biografi kaikkine irtaimistoineen Affärscentralille. Tyhjin käsin hän ei kuitenkaan lähtenyt, sillä Affärscentral maksoi 325 000 markkaa sisustuksesta ja irtaimistosta, minkä lisäksi sovittiin, että nimi Maxim jäisi Lindebäckille,¹²⁴⁹ todennäköisesti vastarekisteröidyn Osakeyhtiö Maximin ansiosta. Sopimukseen kuului myös pykälä, jonka mukaan Affärscentral luopui UFA:a vastaan nostamastaan syytteestä.¹²⁵⁰ Haasteesta ei ole merkintää Helsingin raastuvanoikeuden diaarissa,¹²⁵¹ joten syytteen sisällöstä ei ole tietoa, jos sitä koskaan on saatettu vireille.

Gösta Lindebäckä ei löydy uuden Maximin asiakirjoista perustamisvaiheen varajäsenyyttä lukuun ottamatta, joten hän vetäytyi biografi liiketoiminnasta Hän vietti myöhemmät vuotensa maanviljelijänä tilallaan Snappertunassa Länsi-Uudellamaalla,

1247 Varatuomari Per Antell (1886–1953) oli lakimies, joka oli aloittanut uransa 1910-luvun alussa eri oikeusistuimissa. 1910-luvun puolivälistä alkaen hän asianajajana Helsingissä ja erityisesti vuosikymmenen lopulta alkaen hän istui useiden yritysten johtokunnissa. Walther Paersch (1883–1930) oli siirtynyt vuonna 1917 Suomen Yhdyspankista pankinjohtajaksi Helsingin Osakepankkiin. Antellin tavoin hänkin kuului monien yhtiöiden johtokuntiin ja omisti tilan Snappertunasta, josta myös Gösta Lindebäck oli kotoisin. Tuntematon kirjoittaja: *Femtioåring*. Hufvudstadsbladet 13.6.1936; tuntematon kirjoittaja: *Bankdir. W. Paersch död*. Hufvudstadsbladet 1.2.1930. Brages Pressarkiv.

1248 Anmälan till Handelsregistret 1245/6.8.1919 liitteineen. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA. Carl Hörholdin luovuttua toimitusjohtajan tehtävistä vuonna 1921 hänen tilalleen nousi Berthold von Theobald, joka oli UFA:n edustaja Suomessa. Vertaa tuntematon kirjoittaja: *Ein Jubilar*. Der Kinematograf 199/1932, 11.10.1932.

1249 Affärscentralin ja Lindebäckin välisessä sopimuksessa mainittiin erikseen teatterin marmoriraput, lattialaatat, mahonkiovet, marmorikehykset, peilit, kipsikoristeet, kultaukset, kehystykset ja teatterinäyttämö, samoin kuin portaat eteisestä konttorinrapuille, lattialaatat, linoleumimatot ja lämmönjohtorakenteet, jotka siirtyisivät korvaussummaa vastaan kiinteistön omistajalle. Affärscentralin ja Gösta Lindebäckin välinen sopimus 3.10.1919. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1250 Affärscentralin ja Gösta Lindebäckin välinen sopimus 3.10.1919. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1251 Aca:26, Riita-asiain diaari 1917–1920. HelRO:n arkisto, KA.

jossa hän oli tärkeä paikallisvaikuttaja kuolemaansa vuonna 1940 asti.¹²⁵² Näin ollen Lindebäckin menestyksenkäs biografiura päättyi oikeuden tuomioon ja häätöön.

Kolme päivää sen jälkeen, kun Lindebäck oli laatinut sopimuksen Suomen Biografin kanssa, Maxim Osakeyhtiö rekisteröi kaupparekisteriin tytäryhtiön nimeltä *Teater Maxim, innehavare Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö*.¹²⁵³ Paria kuukautta myöhemmin yhtiö hankki Bio Civis –nimisen biografin, joten maahantuonnin ohella myös teatteritoiminta pääsi käyntiin.¹²⁵⁴ Sen sijaan Helsinkiin ei avattu Maximia ennen kuin vuonna 1931. Uuden tytäryhtiön rekisteröimisellä haluttiin entisestään varmistaa, ettei nimi Maxim voinut päätyä Suomen Biografin haltuun.

Maxim pysyi perustajajoukon hallinnassa vuoteen 1921 saakka, jolloin osakkeet kahta lukuun ottamatta siirtyivät Universum Film Aktiengesellschaftin haltuun. UFA:n edustajana toimi Carl Hörhold, joka oli ollut alusta alkaen Maxim Osakeyhtiön toimitusjohtajana.¹²⁵⁵ On todennäköistä, että UFA oli mukana alusta alkaen, semminkin kun yhtiö sai nimensä Gösta Lindebäckiltä ja sitä oli perustamassa myös Erik Estlander. UFA:n vaikutusvallan laajuuden selvittäminen vaatisi kuitenkin yhtiön omiin arkistoihin perehtymistä, sillä suomalaiset lähteet eivät enempää kerro UFA:n osuudesta. Joka tapauksessa on selvää, että vaikka kaupat Lindebäckin ja Estlanderin kanssa peruuntuivat loppuvuodesta 1918, jäi jäljelle yhteys, joka mahdollisti uuden alun. Vuosikymmenen vaihduttua 1920-luvuksi saksalaisten vaikutusvalta vahvistui uudelleen, mutta ennen sitä ehti tapahtua paljon muuta.

Teatteri Maximin valtaus oli Suomen Biografille päämäärätietoista toimintaa, jolla varmistettiin johtoasema Helsingin biografikentällä. Helsingin raastuvanoikeuden tuomio määrätti Lindebäckin toimineen väärin, joten kaappaus toteutettiin laillisesti, mutta hankkeessa oli sellaista häikäilemättömyyttä, jota ei aikaisemmin suomalaisen biografiliiketoiminnan selkkauksista löydy. Uusien liikemiesten mukana toiminta muuttui rajummaksi ja keinot kovemmiksi. Useiden erillisten yhtiöiden avulla Suomen Biog-

1252 Tuntematon kirjoittaja: *I går avled...* Hufvudstadsbladet 30.5.1940, Brages pressarkiv. Snappertunan kunta lopetettiin vuonna 1977 ja sen alueet liitettiin Tammisaareen ja Karjaaseen. Kari Uusitalo mainitsee tarkemmin ajoittamatta Sven E. Svenssonin (1879–1965) omistaneen Maximin Lindebäckin jälkeen. Uusitalo 1972a, 70. Kaupparekisteriin toimitetut asiakirjat eivät tätä vahvista. Sen paremmin Lindebäck kuin Svenssonkaan ei tiettävästi missään vaiheessa omistanut uuden Maxim Osakeyhtiön osakkeita, vaikka Svensson oli aikanaan johtanut Maximia Lindebäckin alaisuudessa. Svensson oli loppuvuodesta 1918 siirtynyt itsenäiseksi liikemieheksi.

1253 Anmälan till Handelsregistret 1559/7.10.1919. KR 40 439, Teater Maxim, innehavare Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1254 Anmälan om ändring till handelsregistret, ort. 1851, 4.12.1919. KR 39.667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA. Bio Civis ostettiin 29.11.1919, mutta sealoitettiin pääsilylpuverojen tilittämisen jo syyskuussa 1919. Ei ole tiedossa, kuka teatterin omisti alkukuukausien ajan. Gab:9 Huviverokirja 1919, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1255 Varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 14.2.1921. Liitteenä asiakirjassa Anmälan till Handelsregistret 521/16.4.1921. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

raffilla oli mahdollisuus peittää toiminnan tarkoitushakuisuutta, vaikkei yhteyttä suoraan lähdetty kiistämään. Toiminnan kokonaisuus kuitenkin hahmottuu vasta, kun eri yhtiöiden väliset kytkökset ovat tiedossa. Myös vastapuolella yhteydet avaavat kokonaisuuden. Estlanderin ja Lindebäckin pitkään jatkunut yhteistyö sai uuden muodon, joka osoittautui raastuvanoikeudessa turmiolliseksi. Lindebäck kompastui UFA-kuvioihinsa, mutta yhteys jatkui uudessa Maximissa, tosin ilman Lindebäckkiä.

8.2. Kino-Palatsi biografitoiminnan lippulaivaksi

Kaksi päivää Gösta Lindebäckin ja Affärscentralin häätösopimuksen allekirjoittamisen jälkeen Maxim tiedotti muutoksesta samalla kun mainosti viimeistä ohjelmistoaan:

Tämä ohjelma – joka mahdollisesti on suuremmoisinkin, mitä valkealta pohjalta konsanaan on nähty – on viimeinen Teatteri Maximin nykyisen johtokunnan aikana ja pyydämme täten lausua kiitoksemme siitä harrastuksesta, jolla yleisö aina on katsellut kuviamme.

*Teatteri Maximin Johtokunta.*¹²⁵⁶

Viimeinen esitys järjestettiin sunnuntaina 12.10.1919. Suomen Biografi ei aikaillut, sillä Kino-Palatsi avattiin samassa tilassa jo seuraavana päivänä.¹²⁵⁷ Suomen Biografian johdolle Maxim kelpasi sellaisenaan. Tutkimuskirjallisuudessa kuitenkin elää vahvana käsitys, että biografitilaa olisi remontoitu kuukausien ajan.¹²⁵⁸ Ei ole tiedossa, koska ja kenen aloitteesta remonttiajatus on syntynyt, mutta sen avulla Kino-Palatsi on saatu näyttämään täysin uudistuneelta biografilta, joka olisi aloittanut toimintansa puhtaalta pöydältä, paljon parempana kuin vanha Maxim. Samalla näkyvistä on jäänyt se, miten Suomen Biografi teatterin hankki.

Puheet teatterin pitkään kestäneestä remontoimisesta luovat samanlaista kuvaa kuin tulkinnat, joiden mukaan Suomen Biografi luotiin tyhjistä – yhteydet vanhaan, autonomian aikaiseen biografialaan katoavat ja tilalle syntyy mielikuva uusista, itsenäisyyden ajalla syntyneistä, aikaisemmista itsenäisistä rakenteista. Päivässä tapahtunut muutos Maximista Kino-Palatsiksi kuitenkin paljastaa tiiviin yhteyden. Samalla tapaa kuin Suomen Biografian syntyminen oli mahdollista ainoastaan vanhojen yhtiöiden avulla, Kino-Palatsin syntyminen perustui Maxiimiin. Teatteritila kelpasi Suomen Biografille sellaisenaan, sitä uusittiin mittavammin vasta

1256 Ohjelmiston päänumerona oli D. W. Griffithin elokuva *Suurinta elämässä* (*The Greatest Thing in Life*, 1918). Maximin elokuvamainos, Uusi Suomi 5.10.1919.

1257 Maximin elokuvamainokset, Uusi Suomi 5.10. ja 10.10.1919; Kino-Palatsin elokuvamainos, Uusi Suomi 12.10.1919.

1258 Katso esimerkiksi Uusitalo 1969–1976, 6; Uusitalo 1972a, 73; Kippola & Sedergren 2009, 97.

kesällä 1921, eli melkein kahta vuotta myöhemmin.¹²⁵⁹ Vuoden 1919 tilanteessa Lindebäckin Maxim oli niin kilpailukykyinen, että Suomen Biografi otti sen käyttöön sellaisenaan. Yhtiölle oli tärkeintä saada esitykset käyntiin mahdollisimman pian – ja lipputulojen virta yhtiön kassaan. Mahdollisesti kyse oli nimenomaisesti taloudesta, sillä alkuvaiheisiin kuului niin huomattavia sijoituksia, että lipputulot olivat Suomen Biografille tärkeitä, olivathan esitykset omassa teatterissa biografi-liiketoiminnan arvoketjun tuottavin osa. Tämä myös toteutui, sillä lipputuloiissa ei tapahtunut muutoksia, vaan Maximin osuus siirtyi sellaisenaan uusille isännille.¹²⁶⁰ Suomen Biografian jo valmiiksi vahva asema vankistui entisestään, sillä se likipitään tuplasi osuutensa melkein 40 prosenttiin Helsingin lippuveroista. Näin ollen Maximin muuttuminen Kino-Palatsiksi ei ollut yleisölle kovin kummoinen muutos. Katsojat kulkivat samasta ovesta samaan biografitilaan kuin ennenkin riippumatta siitä, mikä nimi luki oven yläpuolella.

Nopea vaihdos kertoo, että kun oikeudenkäynti oli ohi, ei Lindebäck kapiinoinut tai hankaloittanut uuden omistajan taloksi asettumista. Avajaisilmoituksia Suomen Biografi julkaisi sunnuntaina 12.10.1919,¹²⁶¹ jolloin Maxim oli auki viimeistä päivää. Mainokset haluttiin muiden sunnuntaisten elokuvamainosten sekaan, eikä muutossa ennakoitu ongelmia.

Suomen Biografi oli valmistautunut isännyyden vaihdokseen. Uudet mainokset, avajaisohjelmisto ja todennäköisesti myös nimikyltit olivat valmiina, joten muutos oli mahdollista toteuttaa yön yli. Avajaispäivänä järjestettiin ainoastaan yksi juhlanäytäntö, joka alkoi vasta iltakahdeksalta, johon mennessä kaikki oli valmiina. Ohjelmistona oli Johannes Linnankosken romaanin perustuva ruotsalaisvalmisteinen *Laulu tulipunaisesta kukasta*, joka oli melkein kuin kotimainen suurensi-ilta, erityisesti kun ohjaajana oli suomalaissyntyinen Mauritz Stiller ja musiikin oli säveltänyt suomalainen Armas Järnefelt, mitkä kummatkin muistettiin mainita lehtimainoksissa.¹²⁶²

Kuten Affärscentralin ensimmäiseen toimintakertomukseen kirjattiin, oli ensiluokkaisen teatterin hankkiminen Suomen Biografille äärimmäisen tärkeää. Ilman sitäkin yhtiö oli maan suurin, mutta Kino-Palatsin avulla yhtiö pudotti pois Helsingin teatteriketjuissa kolmannella sijalla olleen Lindebäckin ja karkasi kauas toiseksi suu-

1259 Kino-Palatsia remontoitiin kesällä 1921 ja uudelleen kesällä 1923. Kesällä 1921 remontista vastasivat Suomi-Filmi Osakeyhtiön kullissimaalaamon henkilökunta. Tuntemton kirjoittaja: *Kino-Palatsissa esitetään...* Uusi Suomi 14.8.1921. Tuntematon kirjoittaja: *Kino-Palatsi*. Filmiaitta 12/1923, 158.

1260 Vuoden 1919 aikana Maxim oli joka kuukausi tilittänyt keskimäärin 16,65 prosentti kaupungin pääsylippuveroista, ja vuoden lopulla Kino-Palatsin nimissä tilitettiin keskimäärin 16,68 prosenttia veroista. Helsingin poliisilaitokselle tehdyt verotilitykset tehtiin lokakuun 1919 alusta alkaen Kino-Palatsin nimissä, mutta on mahdollista, että parin ensimmäisen viikon maksut tulivat kuitenkin Maximista, vaikka ne kirjattiinkin uuden teatterin nimiin. Gab:9 Huviverokirja 1919, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1261 Kino-Palatsin mainos, Uusi Suomi 12.10.1919.

1262 Kino-Palatsin mainos, Uusi Suomi 12.10.1919.

rimmasta Lyyrasta.¹²⁶³ Teatteri Maximin valtaaminen ja muuttaminen Kino-Palatsiksi takasi, että Suomen Biografi pysyi kaupungin merkittävimpänä ketjuna läpi 1920-luvun taitteen, jolloin biografi liiketoiminta keskittyi entistä harvempiin käsiin.¹²⁶⁴ Yhtiön etumatka pieneni vuosina 1920–1921, mutta johtoasema säilyi, sillä Helsingin verokertymä putosi 40 prosentin huippuluvuista 23 prosenttiin. Tähän vaikutti osaltaan Abel Adams, jonka uusi teatteri Bio-Bio aloitti lokakuussa 1920.¹²⁶⁵ Siitä tuli Adamsin ensi-iltateatteri ja verokertymän perusteella se oli isokokoinen.¹²⁶⁶ Vuonna 1921 Adamsin osuus huviverotilityksistä nousi jo 20 prosenttiin, joten se oli vain muutaman prosenttiyksikön päässä Suomen Biografista. Kyse olikin voimakkaasta valtasuhteiden tasoittumisesta.¹²⁶⁷ Muutos oli merkittävä, sillä Suomen Biografi oli muutaman vuoden ajan johtanut suvereenisti. Kun kilpailijat saivat omat rivinsä kuntoon, karisi Suomen Biografien johtoasema.

Tärkein haastaja oli Abel Adams, joka koki merkittävän kasvun liiketoimissaan juuri 1920-luvun taitteessa. Autonomian ajan monien suhteellisen tasavahvojen ketjujen tilalle oli noussut kaksi suurta, jotka hallitsivat alaa. Adamsin uuden biografin avaaminen vaikutti tilanteeseen, mutta osansa tekivät mitä ilmeisimmin myös levityssopimukset – valtapelin rakenteet tulisivatkin paremmin näkyviksi, jos vertailtaisiin johtavien biografiyhtiöiden ohjelmistoja ja selvitetäisiin sitä kautta yhtiöiden hallussa olleita levityssopimuksia. 1920-luvun taitteessa pitkä näytelmä-elokuva oli entisestään vahvistumassa, ja se oli syrjäyttämässä useista filmeistä koostetut ohjelmistot elokuvanäytäntöjen perustana. Vaikka pitkiä näytelmäelokuvia ei edelleenkään useimmiten näytetty yksin, oli muiden filmien merkitys kutistumassa lähinnä alkukuviksi, mikä korosti arvostetuimpien näytelmäelokuvien maahantuontisopimusten keskeisyyttä biografi liiketoiminnalle.

Kino-Palatsin avaaminen päätti nopean kehitysprosessin Suomen Biografi Osakeyhtiön yritysryhmässä. Seuraavina vuosina yhtiö teki jonkin verran biografi-kauppoja, mutta mikään niistä ei ollut merkitykseltään Kino-Palatsin kaltainen.¹²⁶⁸ Vuonna 1921 yhtiön biografien kokonaismäärä oli korkeimmillaan kahdessatoista ja seuraavana vuonna se vakiintui yhteentoista. Määrä pysyi samana aina vuoteen

1263 Liitetaulukko 5.10., katso myös liitetaulukko 5.9.

1264 Voimasuhteita voidaan seurata ainoastaan vuoteen 1921, sillä sitä nuoremmat pääsylippuverojen tilikirjat on hävitetty, eikä vastaavia tietoja ole saatavissa muista lähteistä.

1265 Uusitalon mukaan Adams olisi hankkinut teatterin jo vuonna 1919, mutta sen pääsylippuverojen tilitykset alkavat vasta lokakuussa 1920. Uusitalo 1972b, 17, vertaa Gab:12, Huviverokirja 1920, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1266 Abel Adamsin omistamista teattereista Bio-Bion ja Titanian paikkamäärät ovat tuntemattomat.

1267 Liitetaulukko 5.10.

1268 Liitetaulukko 2.6. on eritelty Suomen Biografi Osakeyhtiön teatterit yhtiön perustamisesta kevään 1926 yrityskauppoihin.

1926 saakka, vaikka muutamia teatterikauppoja tehtiin kumpaankin suuntaan.¹²⁶⁹ Teattereiden nimeämisen ja luokittelun kaava vakiintui nopeasti seuraaviksi vuosikymmeniksi. Pohjana olivat edeltäjäyhtiöiden käytännöt, joiden mukaan Suomen Biografi nimesi myös uusia teattereita. Helsingissä Kino-Palatsi ja Olympia olivat ensi-iltateattereita, ja muut toisen kierroksen esityspaikkoja. Muissa kaupungeissa Nordiska Biograf Kompanietilta perityllä Scala-nimellä varustettiin ykkösteatterit, ja Sorjaselta saadulla nimellä ristityt Kalevat olivat kakkosteattereita. Muunnimiset biografit tulivat näiden jälkeen. Vasta 1930-luvulla alettiin perustaa Kino-Palatseja myös muihin kaupunkeihin, jolloin ne kiilasivat Scalojen edelle.

Nähtävästi ainoastaan Kino-Palatsi toimi Suomen Biograf (tai tarkasti ottaen tytäryhtiön) omistamassa kiinteistössä, muut olivat vuokrahuoneistoissa. Yhtiö ei hankkinut muita kiinteistöjä, ja Affärscentralin omistuksia alettiin pian pilkkoa. Jo vajaa vuosi Kino-Palatsin avaamisen jälkeen yhtiö jaettiin kahteen osaan. Se puoli tontista ja rakennuksista, jolla biografi sijaitsi, erotettiin omaksi yhtiökseen, joka sai nimekseen Ab Kino-Palats Oy. Osakkeista 75 prosenttia kuului Suomen Biografille, neljänneksen omisti Allan Hjeltin yhtiö.¹²⁷⁰ Hjelt, jonka myötävaikutuksella Affärscentral oli syntynyt ja jonka hankkimat tontit olivat mahdollistaneet sen, että Suomen Biografi valtasi Maximin, palasi virallisesti yhteistyöhön. Yhteys aikaisempien kauppojen ja Kino-Palats-yhtiön perustamisen välillä on niin ilmeiset, että Hjeltin on täytynyt olla mukana vähintään taustavaikuttajana koko prosessin ajan.

Kun puolet Affärscentralin tontista oli eriytetty Ab Kino-Palats Oy:öön, aloitettiin kiinteistön rakentaminen Kino-Palatsin tontille uuden Keskuskadun varteen.¹²⁷¹ Ei ole yllättävää, että arkkitehtina oli Eliel Saarinen, joka oli Hjeltin kanssa ollut perustamassa Centralgatania vuonna 1916. Vuoden 1921 alussa Allan Hjelt & Co fuusioitiin Emissioniosakeyhtiöön,¹²⁷² jolla oli jo valmiiksi yhteyksiä Suomen Biografiin ja sen tytäryhtiöihin liittyviin liikemiehiin.¹²⁷³ Tätä kautta Suomen Biograf (ja pääkaupungin sijoittajapiirien välille) syntyi jälleen uusi sidos.

Omia varoja rakennushankkeisiin ei ollut, mutta Ab Kino-Palats Oy:n pöytäkirjoista löytyy useita kiittäviä mainintoja hyvin onnistuneista lainajärjestelyistä.¹²⁷⁴

1269 Uusitalo 1969–1976, 6–7.

1270 Liitetäulukko 1.4.

1271 Talo on edelleen olemassa Keskuskadulla Akateemisen kirjakaupan ja Rautatalon välissä.

1272 Eräkaski 2011, 64.

1273 Muun muassa Emissioniyhtiön perustajiin kuulunut Axel R. Ehrnrooth oli ollut mukana perustamassa Affärscentralia ja Suomen Biograf (ja sen osakkeisiin kuulunut Bertel Roschier oli Emissioniosakeyhtiön toinen johtaja vielä keväällä 1921).

1274 Katso esimerkiksi ylimääräinen yhtiökokous 16.10.1923; Johtokunnan kertomus Aktiebolaget Kino-Palats Osakeyhtiön kolmannelta toimintavuodelta 1923, liitteenä varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirjassa 21.1.1924; Johtokunnan kertomus Aktiebolaget Kino-Palats Osakeyhtiön neljänneltä toimintavuodelta 1924, liitteenä varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirjassa 20.5.1925. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

Urakka rasitti yhtiön tuottavuutta, ja tulos oli voitollinen vasta vuodesta 1923 lähtien ja sen jälkeen voitot olivat niin pieniä, ettei osinkoa jaettu.¹²⁷⁵ Tämä ei tarkoita sitä, etteikö elokuvateatteri Kino-Palatsi olisi ollut tuottava, vaan kyse oli kiinteistöosakeyhtiöstä. Elokuvateatterin voitot tuloutuivat emoyhtiölle Suomen Biografille.

Kun Suomen Biografi oli saanut Ab Kino-Palats Oy:n rakennusurakan hyvään vauhtiin, kävi Affärscentral yhtiölle tarpeettomaksi ja viimeistään kesäkuussa 1921 tehtiin päätös luopua siitä. Vuosilta 1921–1922 löytyy kolme erillistä sopimusta, joilla Suomen Biografi hankki itselleen agentin etsimään kiinteistöyhtiölle ostajaa.¹²⁷⁶ Lopulta keväällä 1923 kaupat tehtiin Suomen Käsityöläis-Osakepankin kanssa, joka toi pääkonttorinsa taloon. Kauppakirjan mukaan pankki osti koko Affärscentralin osakekannan, ja kauppahinnaksi jäi yhtiön velkojen jälkeen noin 2 740 000 markkaa. Kokonaisuudessaan yhtiön arvo oli kahdeksan ja puoli miljoonaa markkaa.¹²⁷⁷ Vaikka Suomen Biografi sai puhdasta rahaa yli kaksi ja puoli miljoonaa, kauppa toi Kari Uusitalon mukaan Suomen Biografille yli 440 000 markan tappiot.¹²⁷⁸ Uusitalo ei erittele, mikä aiheutti tappiot. Mahdollisesti kyse on ollut Affärscentralia varten hankituista lainoista, jotka rasittivat sen kautta myös Suomen Biografia. Tätä tukee myös Uusitalon maininta, jonka mukaan Suomen Biografi katsoi Affärscentralin myynnin etujensa mukaisesti tappioista huolimatta.¹²⁷⁹ Joka tapauksessa Affärscentral oli osoittautunut Suomen Biografille enemmän kuin hyödylliseksi, sillä se oli tuonut Kino-Palatsin. Kun Affärscentral oli tullut tarpeettomaksi ja siitä oli riisuttu kaikki Suomen Biografia kiinnostava, loppu myytiin eteenpäin.

Suomen Biografi luopui myös Nordiska Biograf Kompanietista. Yhtiötä ei myyty, vaan sen toiminta lopetettiin. Sen asiakirja-aineistoa ei ole juuri säilynyt,¹²⁸⁰ joten sen toiminnasta ei ole tietoa. Yhtiön lopettamisen samanaikaisuus Affärscentralin myynnin kanssa viittaa siihen, että Suomen Biografi tietoisesti virtaviivaisti omia toimintojaan ja karsi turhia tytäryhtiöitä. Näistä se, jolla oli omaisuutta, myytiin eteenpäin ja toinen, nähtävästi pelkkänä pöytälaatikkofirma, toiminut lakkautettiin.

1275 Varsinaisten yhtiökokousten pöytäkirjat 16.3.1923, 21.1.1924, 20.5.1925, 6.4.1926. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1276 Sopimukset 21.6.1921, 13.9.1921 ja 16.3.1922; katso myös sopimus 23.6.1921 ja kauppakirja 25.1.1921. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1277 Kauppakirja 31.5.1923; katso myös sopimus 11.2.1924. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA. Neljää vuotta myöhemmin 31.12.1927 Suomen Biografi Osakeyhtiö osti kiinteistöstä itselleen kaksi huoneistoa, joiden myötä se sai 63 Affärscentralin osaketta. Suomen Biografilta osakkeet siirtyivät Suomi-Filmille, joka myi huoneistot vuosina 1933 ja 1936. Aktie-Registerbok. Ab Affärscentralin arkisto, YIT-yhtymä.

1278 Uusitalo 1969–1976, 12.

1279 Uusitalo 1969–1976, 12.

1280 Asiakirjoja on säilynyt ainoastaan yhtiön kaupparekisteriaktissa. KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

Jäljelle jääneet Suomen Biografi, Kino-Palatsi -yhtiö ja Olympia, jonka toimintatavoista ei ole tietoa, muodostivat Suomen Biografin yritysryhmän seuraavien vuosien ajan.¹²⁸¹ Suomen Biografiin liittyneet hankkeet nivoutuivat osaksi laajempia kuvioita, joissa sijoittajat hankkivat tontteja ja kiinteistöjä, pilkkoivat ja myivät omistuksiaan ja tätä kautta keräsivät tuottoa sijoituksistaan. Käytettävissä olevien lähdemateriaalien avulla on mahdollon hahmottaa, minne saakka Suomen Biografin omistajajoukosta lähteneet talouden verkostot ulottuivat, mutta yhteydet liike-elämään olivat laajat ja tiiviit.

Kino-Palatsin avaaminen kruunasi Suomen Biografin rakenteet ja nosti yhtiön hetkeksi ylivoimaiseksi esitystoiminnassa. Abel Adamsin nopea nousu kuitenkin paljastaa, ettei ylivoima teattereissa riittänyt vakiinnuttamaan Suomen Biografin asemaa alan yksinvaltiaana, vaan se joutui kamppailemaan muiden toimijoiden kanssa. Yhtiön perustajilla oli kuitenkin selkeä tavoite päästä dominoimaan suomalaista biografiiliiketoimintaa, ja tavoitteeseen pyrittiin muitakin reittejä pitkin.

8.3. Tavoitteena maahantuonnin monopoli

Suomen Biografin vahvuus perustui siihen, että se oli rakennettu valmiiden yhtiöiden varaan ja mukaan oli saatu elokuva-alan merkkimiehiä. Tämä ei kuitenkaan riittänyt, vaan se oli välivaihe matkalla. Samoin Maximin kaappaaminen oli välipala verrattuna siihen, että tavoitteena oli kaapata koko maahantuonti ja levitystoiminta valtion monopolioikeudella, mikä liittyi valmisteilla olleeseen elokuvatarkastuksen uusimiseen.

Monopolisuunnitelma oli olemassa jo Suomen Biografia perustettaessa, sillä kaksi päivää myöhemmin yhtiö lähetti Valtioneuvoston asettamalle Elävän kuvan komitealle kannanottonsa valmisteilla olleesta elokuva-alaista. Jälleen elokuva-ala lähti aktiivisesti vaikuttamaan siihen, miten yhteiskunta halusi muovata elokuva-alan toiminnan reuna-ehtoja, mutta tällä kertaa hankkeessa näyttää olleen mukana vain yksi yhtiö, ei laajan toimijoiden joukkoa, kuten veroristiriidoissa tai alkuperäisessä sensuurikeskustelussa vuosikymmenen alussa.

Kirjeen pituus ja perinpohjaisuus paljastavat, että sitä oli valmisteltu jo ennen perustavaa kokousta. Kirjeessä ei ole allekirjoituksia, vaan se lähti kollektiivisesti hallintoneuvoston nimissä.¹²⁸² Ei ole tiedossa, missä vaiheessa ja mistä suunnasta aloite kirjeeseen tuli. Elokuvaa-alan asiantuntemus kertoo, että joukossa oli osa biografiiliikemiehistä. Jos yksittäinen nimi on nostettava esille, on August Sorjanen paras vaihtoehto. Hän oli

1281 Tytär-yhtiöiden toimikaudet: Nordiska Biograf Kompaniet 1918–1922, Affärscentral 1919–1923, minkä lisäksi Olympia ja Kino-Palats olivat edelleen tytär-yhtiöitä keuhällä 1926, kun Suomen Biografin omistus myytiin eteenpäin.

1282 Suomen Biografi Osake-yhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävän kuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

myöhemmissä vaiheissa aktiivisin toimija, ja jo syyskuussa 1918 hän kommentoi Hufvudstadsbladetille lakihanketta.¹²⁸³ Kaiken lisäksi Sorjanen sai huomattavia rahasummia Helsingin filmisensuurilta. Loppuvuonna 1918 maksettu summa oli yli puolet kaikista perityistä tarkastusmaksuista, noin 15 kertaa Suomen Biografin maksamien tarkastusmaksujen verran. Keväällä 1919 hän sai keskimäärin noin 550 markkaa kuukaudelta. Kesäkaudelta, joka yleensä oli elokuva-alalla hyvin hiljaista aikaa, hän sai 4 957 markkaa, ja syyskaudella keskimäärin melkein 2 700 markkaa kuukaudelta.¹²⁸⁴ Summat olivat syyskaudella 1919 jo johtajatasen palkan suuruisia. Korkeimmillaan sensuurin bruttotuloista melkein 90 prosenttia meni vuokranmaksuun.¹²⁸⁵ Mitä ilmeisimmin kyse oli biografivuokrasta, vaikka maksut merkittiinkin palkkioiksi. Näin ollen sensuuri toimi Suomen Biografin teatterissa, mikä toi Sorjaselle/yhtiölle huomattavat taloudelliset hyödyt.

Elokuvalain valmistelu ja sensuurin toiminta liittyivät toisiinsa, sillä lain taustalla vuosia käyty keskustelulle ennakkotarkastuksesta. Muutoksia ei ollut tapahtunut vuoden 1911 jälkeen, mutta erityisesti vuodesta 1916 lähtien oli esitetty voimistuvia vaatimuksia järjestelmän uudistamisesta. Toiminnan tehostamista oli ajettu myös sivuteitä pitkin. Esimerkiksi lastensuojelun ja sosiaalihuollon uranuurtaja, kristillisissä liikkeissä toiminut Juho Heikki Tunkelo (1873–1948), julkaisi vuonna 1917 kirjasen *Elävien kuvien tarkastus Suomessa*, joka oli tulkintaohje voimassaoleviin sääntöihin. Se ajoi tarkastusten tiukentamista siveellisyysnäkökulmista ja korosti mahdollisuutta käyttää asiantuntija-apua.¹²⁸⁶ Maaliskuun vallankumouksesta alkaen Helsingissä olikin käytetty asiantuntijoita mukana tarkastuksissa, mutta punaisen miliisin jälkeen palattiin poliisien sensuuriin.

Vuonna 1918 lähtökohdat olivat toiset, sillä filmien väitetyn moraalittomuuden sijaan kyse oli laajemmista, koko tuoreen itsenäisen valtion hallintoa koskevista kysymyksistä. Venäläisaikana säädetyt sensuuri- ja sortolait haluttiin kumota ja valtion tyhjää kirstua haluttiin täyttää tehostamalla verotusta. Jo maaliskuun 1917 vallankumouksen jälkeen eduskunta lähti uudistamaan verotusta, koska maailmansodan aikana säädetyt maksut tulkittiin laittomiksi. Pääsylippuverotus oli kuitenkin niin hyvä tulonlähde, ettei siitä haluttu kokonaisuudessaan luopua. Ajatuksena oli ”liiketoiminnallisten huvien” (esimerkiksi sirkus, varietee ja elokuva) yhdistäminen leimaverotukseen ja arvostetumpien huvien (esimerkiksi näyttämötaide ja konsertit) vapauttaminen pääsylippuverosta. Suunnitelma ei ollut yksimielinen, sillä sosiaalidemokraatit vaativat elokuvaa verottomaksi, koska elokuva oli työväestölle tärkeä huvi. Lainsäädäntöprosessi ei edennyt, vaikka edus-

1283 Hufvudstadsbladet haastatteli myös Erik Estlanderia. Tuntematon kirjoittaja: *Det ifrågasatta statsmonopolet å biografteatrarna*. Hufvudstadsbladet 22.9.1918.

1284 Kevätkausi: tammi-toukokuu, kesäkausi: kesä-elokuu, syyskausi: syys-joulukuu. Ga:2, Kassatilikirja 1919–1923. Helsingin filmisensuurin ja Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1285 Liitetaulukko 5.12.

1286 Tunkelo 1917, passim. Katso myös Nenonen 1999, 119–122.

kunta kumosi heinäkuussa 1917 pääsylippuveron ja leimaverolainsäädännön.¹²⁸⁷ Päätöstä ei pantu täytäntöön, sillä pääsylippuveroja tilitettiin entiseen tapaan.¹²⁸⁸

Sisällissota lähestulkoon romahdutti valtiontalouden. Taisteluiden aikana kumpikin osapuoli hallinnoi omalle puolelleen jääneitä julkisia varoja ja käytti ne viimeistä penniä myöten. Poikkeusolot vaikeuttivat veronkantoa, eikä taisteluiden päättyminen ratkaissut ongelmia. Myös jälkiselvittelyt, uuden järjestyksen luominen ja saksalaisten miehitys vaativat osansa. Vuoden 1918 ensimmäisen puolen aikana verotulot romahtivat, kulut räjähtivät ja valtiontalous oli lainojen varassa.¹²⁸⁹

Tilanne vaati järjestelmän uudistamista ja verotuksen kiristämistä. Osana kokonaisuutta eduskunta aloitti kesällä 1918 uuden leimaverolain säätäminen. Sosiaalidemokraatit puuttuivat tynkäeduskunnasta, joten he eivät voineet vastustaa, ja elokuva jäi ”liiketoiminnallisten huvien” joukkoon.¹²⁹⁰ Laki astui voimaan vuoden 1919 alussa. Kokonaisveron määrä nousi vain vähän, mutta pääsylippuverosta tuli osa pysyvää leimaverotusta,¹²⁹¹ joten paluuta 1910-luvun alkupuolen verottomiin pääsylippuihin ei ollut. Elokuva-alan merkitys valtion verokertymälle oli niin huomattava, ettei siitä aiottu luopua.

Samanaikaisesti kesäkuussa 1918 Kouluylihallitus teki aloitteen elokuva-alan valvonnan uudistamiseksi, ja syyskuussa 1918 tuli julki opetus- ja kirkollistoimikunnan suunnitelma muuttaa filmien maahantuonti valtion monopoliksi.¹²⁹² Kyse ei ollut ainutlaatuisesta suunnitelmasta, sillä esimerkiksi jo keväällä oli perustettu yksityinen Tuontikunta, jolle valtio oli luovuttanut monopolioikeuden Saksan kanssa käytävään kauppaan eli käytännössä kaikkeen ulkomaankauppaan. Muitakin vastaavia liikkeitä syntyi sitä mukaa, kun ulkomaankauppa vähitellen avautui, sillä valtiovallan suojeluksessa olleet monopolit liittyivät pääosin maahantuontiin.¹²⁹³ Valtio järjesti sodan jäljiltä sekaisin ollutta liike-elämää sopimuksilla, joilla se rajoitti voimakkaasti tiettyä

1287 Nenonen 1999, 121, 166–167. Markku Nenonen on analysoinut elokuvatarkastuksen uudistamisprosessia seikkaperäisesti. Nenonen 1999, 121–196. Tässä tutkimuksessa keskityn Nenosta enemmän biografialan toimijoiden, etenkin Suomen Biografi Osakeyhtiön rooliin elokuvatarkastuksen uudistamisessa, joten käytän Nenosen tutkimuksen ohella myös hänen löytämiään ja käyttämiään alkuperäislähteitä.

1288 Gab:5, Huviverokirja 1917, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA

1289 Korpisaari 1926, 88–89.

1290 Markku Nenonen korostaa, etteivät sosiaalidemokraatit olisi vastustaneet leimaveroratkaisua eduskunnassa kesällä 1918, muttei huomioi, että eduskunnassa istui tuolloin vain yksi sosiaalidemokraattinen edustaja. Vertaa Nenonen 1999, 167.

1291 Kuukausittaista lupamaksua nostettiin pienten kaupunkien ja maaseudun osalta, mutta suurimpien kaupunkien lupamaksut säilyivät samoina. Lisäksi kalleimpien pääsylippujen verotusta kiristettiin hie-man, eli niistä perittiin 25 penniä jokaiselta alkavalta markalta entisen 20 pennin sijaan. Laki leimaksusta 28.12.1918/177. Säädöskokoelma 1918.

1292 Keskustelusta tarkemmin Nenonen 1999, 121–129, katso myös 129–136, passim.

1293 Kuisma 1993b, 616–617; Korpisaari 1926, 92–93.

liiketoiminnan alaa antamalla sen yksinoikeuden yksityiselle toimijalle. Filmit sopivat hyvin monopolisoitavaksi maahantuonnin alaksi.

Uudistusta valmistelevaan asetettiin marraskuussa 1918 Elävänkuvan komitea, jolta ei kuitenkaan odotettu nopeita tuloksia. Senaatti määräsi väliaikaisratkaisuna, että asiantuntija-apua oli aina käytettävä tarkastuksissa. Muutoksen katsottiin parantavan ohjelmistojen laatua, mutta lopulliset päätökset tehtäisiin komitean saatua työnsä valmiiksi. Taustalla oli usko elokuvan sivistyksellisiin ja valistuksellisiin mahdollisuuksiin, joita ei saavutettaisi niin kauan kuin omistus oli yksityisillä, jotka maksimoivat tuotot ala-arvoisilla ”kassakappaleilla”.¹²⁹⁴

Ennakotarkastus ja sensuuri olivat Venäjältä irtaantumisen jälkeen erityisen vihattua, minkä mutkisti tilannetta. Tammikuussa 1919 vahvistetussa painovapauslaissa todettiin, että jokaisella Suomen kansalaisella oli painamisen ja julkaisemisen vapaus, mikä koski myös kuvallisia esityksiä ja näytelmiä. Lain katsottiin kieltävän elokuvien ennakotarkastuksen, mutta se ei poistanut rajoituksia, sillä valtio saattoi takavarikoida teoksen tai keskeyttää esitykset, jos sisällöstä löytyi rikollista.¹²⁹⁵ Laki ei tullut heti voimaan, sillä toukokuussa 1918 oli poikkeusolojen tähden säädetty erioikeus julkaisemisoikeuden ja kokoontumisoikeuden rajoittamisesta 1.6.1919 asti.¹²⁹⁶ Elokuvasensuuri sai muutaman kuukauden mittaisen jatkoajan Elävänkuvan komitean jatkaessa työskentelyään.¹²⁹⁷

Komiteassa ei ollut elokuva-alan edustusta. Markku Nenosen mukaan taustalla oli se, että kirkollis- ja opetustoimituskunta katsoi sen jäsenillä olevan tarpeeksi asiantuntemusta. Nenonen toteaa myös, että ala oli ”hyvin hajanainen, eikä sillä ollut selkeää toiminta-ajatusta tai organisaatiota, joka sitä olisi edustanut” ja korostaa, että alalta puuttui K. E. Ståhlbergin kaltainen yhdistävä toimija, minkä takia yhteistyötä ei syntynyt vuoden 1910 sensuurijärjestelmän vastustamisen tapaan.¹²⁹⁸

Nenosen tulkinta on ongelmallinen. Loppuvuodesta 1918 suomalainen biografiliiketoiminta oli todennäköisesti hajanaisempi kuin kertaakaan sitten kiinteiden biografien syntymisen. Saksalaisvaihe jakoi jo valmiiksi kerrostuneen alan huipulla toimineet yhtiöt kolmeen leiriin: saksalaisten kanssa yhteistoimintaan lähteneisiin, vastaiskuna Suomen Biografi Osakeyhtiön perustaneisiin sekä ulkopuolelle jääneisiin. Vastakkainasettelu kahden ensimmäisen ryhmän välillä oli selkein, sillä kolmas

1294 Puheenjohtaja oli toimikunnan esittelijäsihteeri, kirkkoherra Yrjö Loimaranta (1874–1942), muut jäsenet entinen kansanedustaja ja senaattori, varatuomari Alexander Frey (1877–1945) ja kouluneuvos, kansanedustaja Oskari Mantere (1874–1942). Komitean nimittämisestä Nenonen 1999, 125–129; katso myös Komiteamietintö 1920:12, 3, 7.

1295 Painovapauslaki 4.1.1919/1, 1-2, 42 ja 48 §. Säädöskokoelma 1919.

1296 Laki väliaikaisten säännöksiä antamisesta yleisen järjestyksen ja turvallisuuden voimassa pitämiseksi 29.5.1918/32. Säädöskokoelma 1918.

1297 Komiteamietintö 1920:12, 7.

1298 Nenonen 1999, 129.

joukko, johon kuuluivat esimerkiksi Abel Adams, Hjalmar V. Pohjanheimo ja Falinin veljekset, oli jättäytynyt tapahtumien ulkopuolelle. Vaikka ristiriidat olivat akuutteja, ei ollut kyse siitä, että toiminta-ajatukset eivät olisi olleet selkeitä tai että ne olisivat jopa puuttuneet. Samoin on kyseenalaista, oliko Ståhlbergin toiminnassa koskaan ollut erityisiä alaa yhdistäviä piirteitä. Päinvastoin Ståhlbergillä oli esimerkiksi ollut suunnitelma levitysyhtiön perustamisesta, mikä oli kilpailijan kirjeessä tuomittu yritykseksi kaapata liiketoiminta. Se, että tutkimuskirjallisuudessa on korostettu Ståhlbergin asemaa suomalaisen elokuvan varhaisvaiheissa, ei tee hänestä alaa yhdistävää toimijaa. Biografiala oli lähtökohtaisesti yksityisille liiketoimille rakentuvaa ja kilpailu oli yhteistyötä huomattavasti merkittävämpää.

Suomalainen teollisuustuotanto oli 1910-luvulla kartellisoitunut ja maailmansodan loppuun mennessä käytännössä kaikki keskeiset teollisuuden alat olivat muodostaneet omat kartellinsa.¹²⁹⁹ Elokuva-alalla kehitys oli ollut päinvastainen, sillä hajanaisuus ja järjestäytymättömyys olivat aina olleet alalle ominaisia. Vuoden 1918 myllerryksissä omaksuttujen kolmen toisistaan poikkeavan toimintastrategian välinen paremmuus ei ollut vielä vuoden lopulla löytynyt, joten yhteistyö oli aikaisempaaakin epätodennäköisempää. Kaiken lisäksi edellinen yhteisponnistus oli 1910-luvun taitteessa, jonka jälkeen ala oli kehittynyt huomattavasti monimutkaisemmaksi ja kerrostuneemmaksi, mikä edelleen vähensi mahdollisuuksia kaikkia kokoavan yhteisymmärryksen löytymiselle. Näin ollen ei ole hedelmällistä analysoida vuoden 1918 tilannetta sen perusteella, etteivät toimijat olleet samalla linjalla tai yhteistyössä keskenään, etenkin kun jo pitkään jako erilaisiin luokkiin oli ollut selkeä.

Passiivisesti valtion suunnitelmiin ei kuitenkaan suhtauduttu. Muiden suurimpien toimijoiden toimet jäivät tuntemattomiksi, mutta kuten Markku Nenonen on todennut, vastustus tuli näkyväksi Suomen Biografi Osakeyhtiön perustamisessa.¹³⁰⁰ Elävänkuvan komitean aloittaessa työnsä Suomen Biografia ei vielä ollut olemassa, mutta vain pari viikkoa myöhemmin yhtiö oli perustettu ja komitealle oli lähetetty kirje, jossa Suomen Biografi esitti oman kantansa. Näin jälkikäteen syitä ja seurauksia on mahdoton erottaa toisistaan, mutta yhteys uuden yhtiön luomisen ja valtion monopolisuunnitelmien välillä on selvä. Suomen Biografian perustaminen oli tiukasti sidoksissa syyskuussa 1918 julkisuuteen tulleisiin suunnitelmiin elokuva-alan monopolisoimisesta ja sen tuomista taloudellisista mahdollisuuksista.

Suomalaisessa talouselämässä oli pitkään kuviteltu, että maailmansodan päättymisen jälkeen tilanne palaisi vanhaan, eikä sotavuosista jäisi merkittäviä jälkiä. Vasta vuoden 1918 loppupuolella havahduttiin, etteivät sodan vaikutukset olleet hetkellisiä, ohimeneviä ilmiöitä, vaan että ne olivat lopullisesti muuttaneet suomalaista yhteiskuntaa ja talouselämää.¹³⁰¹ Todennäköisesti Suomen Biografian perustajat

¹²⁹⁹ Kallioinen 2008, 208.

¹³⁰⁰ Nenonen 1999, 129, katso myös 130–132.

¹³⁰¹ Korpisaari 1926, 94–95.

tukeutuivat ajatuksiin sotaa edeltäneisiin olosuhteisiin palaamisesta,¹³⁰² mikä olisi biografiliiiketoiminnassa tarkoittanut esimerkiksi pääsylippuverotuksen poistumista ja paluuta pelkkien leima-, työ-, kehruu- ja vaivaishuonemaksujen aikakauteen. Kun inflaatio oli syönyt valtaosan maksuista – ja vaikka rahanarvon palautuminen sotaa edeltäneelle tasolle olisi kuulunut yhä odotuksiin – biografien odotettiin muuttuvan pian huomattavasti kannattavammaksi. Uusi leimaverolaki, joka vakiinnutti pääsylippuverotuksen osaksi leimamaksuja, oli kuitenkin valmisteilla kesästä 1918 lähtien, joten Suomen Biografin perustajat mitä ilmeisimmin tiesivät asiasta. Julkisuuteen tulleet monopolisuunnitelmat sen sijaan löivät lisää vettä myllyyn: tuottoisan esitystoiminnan ohella tarjolla oli yksinvaltainen asema maahantuonnissa.

Kuten Nenonen on todennut, Suomen Biografin 22.12.1918 lähettämä kirje oli ensimmäinen elokuva-alan kannanotto valvonnan uusimishankkeeseen. Hän on kuvannut sen lähtökohtia nöyriksi,¹³⁰³ mutta kirjettä voi ennemminkin kuvailla tar-mokkaaksi ja päämäärätietoiseksi. Jo aloituksessa kiinnitettiin huomion siihen, ettei elokuva-ala ollut komiteassa edustettuna:

*Sen johdosta että valtioneuvosto asettaessaan jäsenet [--] komiteaan ei ole katsonut tarpeelliseksi kiinnittää huomiota ammattituntemukseen ja elävien kuvien omistajilla, joitten etuja komitean työt suuressa määrin tulevat koskemaan, ei ole mahdollisuutta suorastaan komitealle esiintuoda niitä näkökohtia, joita heidän ammatinsa kannalta katsoen saatetaan kyseellisiin uudistussuunnitelmiin nähden esittää, rohkenee alla mainittu toiminimi "Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget", joka [--] on maamme merkitsevin yritys tällä alalla, täten kääntyä arvoisan komitea puoleen muutamia huomautuksia ja ehdotuksia esittäen.*¹³⁰⁴

Suomen Biografi myönsi, että järjestelmä oli uudistamisen tarpeessa ja että "siveellisesti vaaralliset kuvat" olivat uhkana alaikäisille, mutta syyllisiä olivat ulkomaiset levittäjät, jotka eivät toimittaneet Suomeen niin laadukkaita elokuvia, kuin olisi toivottu. Voi olla, että suomalaiset toimijat eivät saaneet ulkomaisilta liikekumppaneiltaan tilaustensa mukaisia tuotteita tai yhteistyö ei muuten toiminut sopimusten mukaisesti.¹³⁰⁵ Lausunto kuitenkin haiskahtaa tarkoitushakuiselta retoriikalta. Yhtiö vyörytti ongelman ulkomaisille toimijoille ja osansa saivat myös pienet teatterit, joiden ohjelmistoissa oli suuri merkitys "kaikenlaisilla rikos- ja seikkalakuvilla, joissa oveluutta, viekkautta ja rikosta suoranaisesti tai epäsuorasti koetetaan kehittää".¹³⁰⁶

1302 Vertaa Lamberg, Ojala ja Eloranta 1997, 38–42.

1303 Nenonen 1999, 130. Katso myös 131–132.

1304 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1305 Niin sanottu päämies-agentti-asetelma, katso tarkemmin Ojala 1999, 247.

1306 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Suuret biografit, joita yhtiö edusti, joutuivat esittämään samanlaisia elokuvia kilpailun vuoksi. Sanamuodot saattoivat heijastella maahantuontiongelmia, mutta teksti oli tarkoitushakuista. Suomen Biografi ulkoisti ongelmat muille toimijoille ja asetti itsensä olosuhteiden uhriksi. Yhtiö korosti omaa haluaan tuoda mahdollisimman laadukkaita filmejä valkokankaalle.

Heikko laatu ei kuitenkaan ollut ainoa uhka:

*Sodan aikana on elävien kuvien teattereista muodostunut voimakas valtiollisen propagandan väline. [...] Suomessakin on siitä tuore kokemus. Viime kesänä joutuivat kuten tunnettua, miltei kaikki pääkaupungin teatterit saksalaisen ja Saksan hallituksen välittömän valvonnan alaisena toimivat Universum Film Actiengesellschaftin huostaan. Näissä teattereissa järjestettiin ohjelma siten, että se olisi omiaan synnyttämään katselijoissa saksalaisille suopeata mielialaa. Niissä oloissa, joissa maamme tällöin oli, ei tämä propaganda tuottanut mitään vaaroja. Mutta vaikka nyt suuri osa teattereista jälleen on joutunut kotimaisiin käsiin, on eräitä oireita olemassa, että elävien kuvien teattereita jälleen koetetaan ruveta käyttämään valtiollisen propagandan palveluksessa, tällä kertaa toisen taistelevan puolen.*¹³⁰⁷

Suomen Biografin teksti oli linjassa esimerkiksi Hufvudstadsbladetin kirjoittelun kanssa.¹³⁰⁸ Sota-ajan propagandafilmiä, saksalaisvaiheen ja maahantuontisaarron jälkeen elokuvan poliittisuus ei ollut yllätys. Suomen Biografin mukaan uhka oli kuitenkin idässä: valtion tuli estää kaikenlaisen propagandan välittäminen elokuvien avulla, mutta ”sosiaalis-bolshevistinen propaganda” oli erityisen vaarallista vallitsevista oloista. Mukana oli runsaasti retoriikkaa, jolla korostettiin tarkastusjärjestelmän riittämättömyyttä. Kyse ei välttämättä ollut siitä, että Suomen Biografi olisi pitänyt paikallista filmisensuuria kykenemättömänä valvomaan elokuvien sisältöä, vaan siitä, ettei se ollut tarpeeksi kustannustehokasta yhtiölle. Viranomaisjärjestelmän soveltumattomuus yhtiön toimintaan synnytti ylimääräisiä kustannuksia, joista Suomen Biografi halusi päästä eroon, mikä puolestaan sai yhtiön ajamaan uudistusta. Oma tavoite oli selvästi esillä: *”[O]lemme puolestamme valmiit asettamaan teatterimme kasvatustyön palvelukseen, kunhan se voi tapahtua sellaisina aikoina, ettei liikkeemme siitä kärsi.”*¹³⁰⁹ Järjestelmän uudistaminen sopi Suomen Biografille, kunhan se hyödyttäisi yhtiötä. Tätä vasten kirje ei näyttäydä Nenosen tulkinnan mukaisesti lähtökohtaisesti nöyränä, vaan päinvastoin tarkoitushakuisena ja tarmokkaana. Kyse ei myöskään ollut alan yleisten etujen ajamisesta, vaan toimijoiden jakamisesta ”hyviin” ja ”pahoihin”.

1307 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1308 Vertaa tuntematon kirjoittaja: *Våra biografteatrar*. Hufvudstadsbladet 20.11.1918.

1309 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Uhkakuvien paikantaminen laitakaupungin pieniin biografeihin, ulkomaisiin yhtiöihin ja punaiseen politiikkaan kertoo Suomen Biografin käsityksistä. Pääkaupungin elokuvateatterikenttä oli jo pitkään jakaantunut ”parempiin” ja ”vaatimattomampiin” sekä biografeihin, jotka asemoituivat jonnekin edellisten välille. Yhtiön tavoitteena ei ollut kuroa eroa umpeen tai yhdistää alaa. Päinvastoin, vastapuolen toimia vaadittiin rajoitettaviksi. Lausunnot pienten teattereiden sopimattomista ohjelmistoista vihjaavat, etteivät kaikki laitakaupungin biografit hankkineet ohjelmistojaan Suomen Biografin tai muiden siihen verrattavien liikkeiden ohjelmistoista, vaan että maassa saattoi olla edelleen kakkosluokan filmien myynti- ja vuokrausyhtiöitä. Voi myös olla, että osa näistä yhtiöistä paikallisti itsensä työväenluokkaan. Esimerkiksi Helsingin Kalliosta käsin työskennellyt Falinin veljesten yhtiö saattoi olla tällainen, ja tähän joukkoon mitä ilmeisimmin kuului Wladislaw Germanovitsch, joka maksoi punaisina kuukausina eniten tarkastusmaksuja, mutta katosi sodan päätyttyä alalta. Suomen Biografi halusi rajoittaa tai jopa päästä eroon laitakaupungin biografeista ja toisaalta rakentaa toimintaa ohjannutta järjestelmää, joka ei olisi voinut päätyä punaiseen kontrolliin. Yhtiön tavoitteissa ei kuitenkaan voida nähdä erityisesti poliittisia päämääriä, sillä retoriikka oli hyvin tyypillistä sisällissotaa seuranneelle ajalle, ja vaatimukset olisivat toteutuessaan tukeneet Suomen Biografin omaa toimintaa. Ensisijaiset tavoitteet olivat näin ollen yhtiön omassa liiketoiminnassa ja sen kannattavuuden parantamisessa.

Suomen Biografi kannatti lämpimästi maahantuonnin monopolisoimista, jolla päästäisiin eroon huonojen elokuvien maahantuonnista ja erilaisista tarkastuksista eri puolilla maata. Kyse ei ollut pyyteettömästä tavoitteesta, vaan ilmiselvästi omasta edusta. Suomen Biografille oli eduksi ajaa biografiliiiketoiminnan rajoittamista, sillä sen avulla yhtiö olisi voinut kasvattaa omaa toimintaansa ja sen tuomia voittoja ja pyyhkiä samalla ei-toivottuja kilpailijoita pois kentältä. Monopolisaseman saavuttaminen on liikeyrityksen merkittävin ja toivottavin tavoite.¹³¹⁰

Yhtiön mukaan monopoli voitaisiin toteuttaa kahdella tavalla, valtiollisen viraston tai yksityisen monopoliyhtiön perustamisella. Virastosuunnitelmasta Suomen Biografi löysi runsaasti vaikeuksia. Vaadittaisiin ainakin viiden miljoonan markan pääoma ja ammattimiehiä, joiden palkkoihin valtiolla ei olisi varaa. Jos ammattitaidosta tingittäisiin, ei virasto pärjäisi kansainvälisessä biografiliiiketoiminnassa. Lopputuloksena olisi filmejä, joita biografit eivät haluaisi vuokrata, ja tappiot jäisivät valtion kuitattaviksi. Virastossa oli myös poliittinen uhka, sillä jos valtaan nousisi sosialistihallitus, elokuvasta saattaisi tulla punaisen propagandan ase.¹³¹¹

1310 Erityisvoitonpyynnistä tarkemmin Karonen 2004, 64–66.

1311 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Ongelmat vältettäisiin ja tavoitellut edut saavutettaisiin perustamalla yksityinen yhtiö, joka valtion valvonnassa saisi maahantuontimonopolin. Suomen Biografi esitti myös, kuinka yhtiö perustettaisiin:

Jättäen edellä esitetyt näkökohdat komitean harkittavaksi ja koska tietoomme on tullut, että eräällä taholla on suunniteltu ulkomaista pääomaa käyttäen saada filmimonopoli yksityisten henkilöiden huostaan, saamme kunnioittaen esittää, että yhtiömme osakkaat ovat valmiit ottamaan aloitteen valtion tarkastuksen alaisena toimivat, filmituontia ja niitten edelleen myyntiä ja vuokraamista harjoittavan monopoliyhtiön "Suomen Filmi Osakeyhtiö – Finska Film Aktiebolagetin" perustamiseen ja tarjoamaan maan muille elävien kuvien omistajille pääomavoimansa ja liikkeensä laajuuden mukaisen oikeuden merkitä osakkeita mainitussa yhtiössä. [...] Yhtiön johtajaksi on alustavasti lupautunut eräs maamme etevimmistä ammattimiehistä.¹³¹²

Kirjeessä todetaan, että monopoliyhtiöllä *"saataisiin eturistiriidat sovituksi ja samalla parhain asiantuntemus käytettäväksi"*¹³¹³, mutta puheet ulkomaisista pääomista oli suora piikki UFA:a vastaan. Suomen Biografi halusi maahantuonnin hallintaansa ja syrjäyttää kilpailijansa. Kirje on tarmokas ja perusteellinen, ja se teki selväksi, että monopoliyhtiön luominen oli ainoa järkevä ratkaisu. Yhtiö lupautui huolehtimaan kalliiksi tulevasta työstä yhteisen edun nimissä, mikä saattaa kuulostaa hyväsydämiseltä, mutta kyse oli tiukasta liiketoimesta. Suomen Biografi tarjosi auliisti muille yrittäjille mahdollisuutta tulla mukaan perustettavaan yhtiöön, mutta mitä ilmeisimmin osakeenemmistöstä olisi pidetty tiukasti kiinni, jolloin vähemmistöosakkaat olisivat olleet lähinnä rahoittajia. Monopolioikeus olisi tarkoittanut, että kaikki elokuvat olisivat kulkeneet yhtiön kautta, joten sensuorisäädösten tiukentuminen ei olisi ollut ongelma, sillä monopolioikeus olisi tehnyt omistajista rikkaita. Monopolin taloudelliset hyödyt ovat avain Suomen Biografin perustamiseen. Omistajat eivät visioineet vain maan suurinta biografiyhtiötä vaan yksinvaltaa.

Kirje ei tietävästi aiheuttanut minkäänlaista reaktiota, joten valtion Elävänkuvan komitea lienee huomannut Suomen Biografin perimmäisen tavoitteen. Avaus ei kuitenkaan jäänyt ainoaksi, vaan yhtiö jatkoi kampanjaansa. Sinnikkyys heijasteli hankkeessa piilleitä taloudellisia etuja.

Jo kuukautta myöhemmin yhtiö lähestyi suoraan valtioneuvostoa. Paavo Korpisaaren ja Alfred Nybomin allekirjoittamassa kirjeessä oli yhtiön oma tähtikuvioinen leima. Teksti korosti, että koska Elävänkuvan komitea ei edennyt tehtävässään, tarvittiin väliaikaistoimia, sillä *"elävien kuvien sensuroimisessa nykyisin vallitsee täydel-*

1312 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Suomen Biografin esittämällä monopoliyhtiöllä ei ollut mitään tekemistä vuotta myöhemmin perustetun Suomen Filmikuvaamo Oy:n (vuodesta 1921 Suomi-Filmi Oy:n) kanssa, vaikka nimi olikin samankaltainen.

1313 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 26.3.1919. AD N:o 244/63 1919. Eb:1 Saapuneet anomusasiakirjat 1919. Opetusministeriön arkisto, KA.

*linen sekasorto.*¹³¹⁴ Taustalla oli yksittäistapaus, avoin konflikti Turun poliisimestarin kanssa. Kaupungissa ei noudatettu vallitsevaa käytäntöä hyväksyä pääkaupungissa tarkastetut filmit esitykseen sellaisenaan, vaan käytettiin omia sensuuriperiaatteita: elokuva sai olla korkeintaan puolentoista tunnin mittainen, kaksiosainen ja sen oli oltava lapsille sallittu. Suurtuotannot saattoivat olla useiden tuntien mittaisia sarja-filmejä, jotka päätettiin useisiin perättäisillä viikoilla esitettäviin osiin. Samoin vain aikuisille suunnattujen filmien merkitys ohjelmistoissa oli ollut jo pitkään suuri. Turun poikkeavat päätökset olivat vaarallisia yhtiölle, sillä seuraavien esityspaikkakuntien poliisit saattaisivat seurata turkulaista tulkintaa.¹³¹⁵

Suomen Biografi halusi valtioneuvoston puuttuvaan Turun poliisin toimintaan. Yhtiö kiteytti vaatimuksensa anomuksen muotoon:

Edelläesitetyillä perusteilla rohkenemme anoa, että Valtioneuvosto päättäisi hetimiten julaista väliaikaiset ohjeet elävien kuvien sensuroimisesta seuraavia perusteita noudattaen:

- 1. kuvat, jotka Helsingissä toimiva sensuuri on hyväksynyt, voidaan esteettä esittää muualla maassa,*
- 2. kuvia sensuroitaessa on erikseen käsiteltävä täysikäisille ja alaikäisille soveltuvat ohjelmat,*
- 3. elävien kuvien teatterien omistajat ovat velvolliset ohjelmissaan ilmoittamaan onko ohjelma tarkoitettu ainoastaan täysikäisille vaiko myöskin alaikäisille,*
- 4. kouluissa käyvää nuorisoa kielletään käymästä sellaisia ohjelmia katsomassa, joita ei julkisesti ole ilmoitettu alaikäisille soveltuviksi ja teatterien omistajat velvoitetaan pitämään huolta siitä, ettei alaikäisiä teattereihin lasketa silloinkun ohjelma on ilmoitettu soveltuvaksi vain täysikäisille.*
- 5. Että sensuurin toiminta rajoitetaan käsittämään vain kuvien sisältö eikä niiden pituutta.*¹³¹⁶

Kirje ei vauhdittanut prosessia, joten kuukautta myöhemmin Suomen Biografi kirjoitti jälleen valtioneuvostolle. Tällä kertaa allekirjoittajina olivat Kaira ja Thorling, joiden lisäksi mainittiin johtaja Hultén, joka oli tehnyt Turun poliisista valituksen maaherralle.¹³¹⁷ Tavoitteena oli edelleen valtakunnallinen tarkastus, mutta teksti muotoiltu

1314 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje Valtioneuvostolle 21.1.1919, AD 470/55/1919. Eb:5 Anomusaktit 1919, Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA.

1315 Lopullisen välikirjeen Suomen Biografian ja Turun poliisilaitoksen välillä aiheutti ranskalaiskirjailija Émile Zolan romaanin pohjalta filmattu *Nana*. Suurfilmi oli kolmiosainen, joten sitä ei saanut Turussa esittää. Kirje korosti, että *”seuraus tästä mielivaltaisesta kiellosta”* oli se, että yhtiön joutui sulkemaan Turun teatterinsa kahdeksi viikoksi. Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje Valtioneuvostolle 21.1.1919, AD 470/55/1919. Eb:5 Anomusaktit 1919, Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA.

1316 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje Valtioneuvostolle 21.1.1919, AD 470/55/1919. Eb:5 Anomusaktit 1919, Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA.

1317 Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje Valtioneuvostolle 26.2.1919, AD 1461/170/1919. Eb:5 Anomusaktit 1919, Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA.

huomattavasti anovammaksi kuin edellinen, joka todennäköisesti oli kirjoitettu kiu-kun kiehuessa kuumimmillaan.

Valtioneuvosto siirsi asian Elävänkuvan komitealle, joka puolestaan pyysi Suomen Biografilta lisätietoja vallitsevista tarkastuskäytännöistä.¹³¹⁸ Vastauksessa yhtiö muutti taktiikkaansa, sillä allekirjoituksesta ei löydy yhtiön leimaa, vaan tekstin perään on kirjoitettu:

*Suomen Biografi Yhdistys
Aug. Sorjanen
(puheenjohtaja)¹³¹⁹*

Uusitalo toteaa kirjeen olleen peräisin rekisteröimättömäksi jääneeltä elokuvateatterimiesten ja elokuvatoimistojen yhdistykseltä.¹³²⁰ Myös Markku Nenonen pitää ”yhdistystä” elokuva-alaa yli yhtiörajojen yhdistäneenä organisaationa.¹³²¹ Samoin Elävänkuvan komitea totesi mietinnössään: *”Elävienkuvien teatterien omistajat [--] kääntyivät Suomen biografiyhdistyksen välityksellä valtioneuvoston puoleen [--].”*¹³²² On kuitenkin huomattava, että Suomen Biografi Yhdistyksen kirje oli vastaus Elävänkuvan komitean Suomen Biografi Osakeyhtiölle esittämään lisätietopyyntöön, joten se oli suoraa jatkoa aikaisemmalle kirjeenvaihdolle. Missään vaiheessa mukana ei ollut toimijoita mistään muualta kuin Suomen Biografista, joten kyseessä on tuskin ollut yhtiön seinien ulkopuolelle ulottunut yhtymä.

Suomen Biografi, joka kolmea kuukautta aikaisemmin oli luvannut sijoittaa varat monopoliyhtiöön, nimitti itseään yhdistykseksi ja Sorjasta sen puheenjohtajaksi. Voi olla, että ensimmäistä kertaa virheellistä nimeä käytti valtioneuvosto tai Elävänkuvan komitea, jonka jälkeen Suomen Biografi omaksui sen itse. Varmaa kuitenkin on, ettei yhtiö käyttänyt sitä vahingossa. Kirjeen alta puuttui leima, jolla kaksi edellistä kirjettä oli merkitty, ja Sorjanen, joka tuolloin oli noussut toimitusjohtajaksi, nimesi itsensä omalla käsialallaan puheenjohtajaksi. Suomen Biografi haki uutta potkua asiansa ajamiseen ”yhdistystoiminnasta”, sillä sen avulla yhtiö antoi itsestään laajapohjaisemman kuvan ja peitti omia tavoitteitaan yhteisen hyvän alle.

Kirjeessä ”Suomen Biografi Yhdistys” esitti, että elokuvatarkastusta varten perustettaisiin viisihenkinen komitea, jolle ”yhdistys” lupasi tilat, projektorin

¹³¹⁸ Nenonen 1999, 132.

¹³¹⁹ Suomen Biografi Yhdistyksen kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 26.3.1919, AD 244/63 1919. Eb:1 Saapuneet anomusasiakirjat 1919, Opetusministeriön arkisto, KA.

¹³²⁰ Uusitalo 1974, 8. On totta, ettei yhdistystä olisi voitu rekisteröidä, sillä yhdistysrekisterilaki hyväksyttiin vasta tammikuussa 1919. Laki yhdistyksistä 4.1.1919/1, Säädöskokoelma 1919.

¹³²¹ Tästä huolimatta Nenosen tekstissä muutamissa kohdin menevät Suomen Biografi Osakeyhtiö ja ”Yhdistys” sekaisin. Katso esimerkiksi Nenonen 1999, 132, 175–176.

¹³²² Komiteamietintö 1920:12, 7.

ja koneenkäyttäjän. Tehtävään ehdotettiin samaa poliisikomisariota apulaisineen, jotka tekivät Helsingin tarkastukset. Sensuroimisen periaatteita ei juuri käsitelty, vaan lähinnä työskentelytapoja.¹³²³

Myös eduskunnassa keskusteltiin elokuvasta. Sosiaalidemokraattinen kansanedustaja Julius Ailio teki ilman ryhmänsä tukea eduskunnalle aloitteen elävien kuvien laiksi, joten hän lieene ollut epäileväinen Elävänkuvan komiteaa kohtaan ja halunnut nopeuttaa prosessia. Ailio myönsi elokuvan sivistykselliset ja ajanvietteelliset ansiot, mutta moitti voitontavoittelua ala-arvoisilla ohjelmilla. Hänen ratkaisunsa oli kirkollis- ja opetusministeriön alainen filmitoimisto, joka vastaisi maahantuonnista ja levittämisestä valmistaisi tai valmistuttaisi kotimaisia *”sivistäviä, opettavia tai huvittavia arvokkaita filmejä”* ja jonka tehtävänä olisi *”kerätä toimiston yhteyteen sellaisia filmejä, jotka ovat säilyttämisen arvoisia”*. Oikeus esittämiseen kuuluisi kunnille sekä *”yhteishyvää tarkoittaville yhtiöille”*.¹³²⁴ Ailion esitys olisi merkinnyt kuoliniskua liiketoiminnalle, sillä se mahdollisti ainoastaan yksityisen kuvaamisen, joka sekin olisi ollut riippuvainen filmitoimiston levityksestä.

Aloite hautautui sivistysvaliokuntaan yli vuodeksi,¹³²⁵ mutta Suomen Biografien kirjeillä oli vaikutuksia. Valtioneuvosto ja kirkollis- ja opetusministeriö asettivat filmitarkastuslautakunnan, jonka toiminta rakentui varsin pitkälti Suomen Biografien kirjeissään esittämien periaatteiden mukaisesti. Kielto- ja sensuuriperusteet eivät merkittävässä määrin poikenneet niistä, joita filmitarkastuksessa oli käytetty vuodesta 1911 alkaen. Ensisijainen uudistus oli valtakunnallistaminen: tarkastuslautakunnan hyväksymät elokuvat sai esittää kaikkialla Suomessa.¹³²⁶

”Suomen Biografi Yhdistyksen” esitys osui tilanteeseen, jossa filmit olivat jäämässä valvonnan ulkopuolelle. Poikkeuslaki painotuotteiden julkaisemisoikeudesta oli voimassa 1.6.1919 asti, josta lähtien uusi painovapauslaki astuisi kokonaisuudessaan voimaan.¹³²⁷ Elokuvia ei olisi tarvinnut tarkastuttaa lainkaan ennen julkista esittämistä, mutta esittämisestä olisi saattanut joutua taannehtivasti edesvastuu-

1323 Suomen Biografi Yhdistyksen kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 26.3.1919, AD N:o 244/63 1919. Eb:1 Saapuneet anomusasiakirjat 1919, Opetusministeriön arkisto, KA.

1324 Julius Ailion ehdotus laiksi elävien eli filmikuvain valtionmonopoolista 16.4.1919. Eduskunnan esitys n:o 29, liitteet VI, 16. Valtiopäiväasiakirjat 1919. Katso myös Nenonen 1999, 140–141.

1325 Valiokunnalla oli juuri samaan aikaan työn alla niin oppivelvollisuuslaki kuin siitä johtuva kansakoulujärjestelmän uusiminen.

1326 Valtioneuvoston päätös 410/12.5.1919. Da:5 Valtioneuvoston päätöstaltiot, toukokuu 1919. Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA. Katso myös Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirja 54/12.5.1919. Cb:1 Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirjat 1919, Opetusministeriön arkisto, KA; tarkastuksen toimintatavoista ja tarkastusperusteista tarkemmin Nenonen 1999, 132–138.

1327 Painovapauslaki 4.1.1919/1, 1-2, 42 ja 48 §. Säädöskokoelma 1919; Laki väliaikaisten säännöksiä antamisesta yleisen järjestyksen ja turvallisuuden voimassa pitämiseksi 29.5.1918/32. Säädöskokoelma 1918. Katso myös Komiteamietintö 1920:12, 7.

seen.¹³²⁸ Näin ollen Suomen Biografi hyötyi vapaaehtoisen tarkastuslautakunnan perustamisesta. Taannehtiva valvonta olisi voinut johtaa kahnauksiin paikallisten poliisien kanssa, sillä ongelmat Turun poliisilaitoksen kanssa todistivat, ettei yleispeiteviä ennakkotarkastuskriteereitä ollut. Jo pelkkä rikosepäily ja elokuvan vetäminen pois levityskierrokseltaan olisi vahingoittanut yhtiön liiketoimia. Filmitarkastuslautakunnan perustaminen piti vastuun poissa biografiyhtiön hartioilta.

Samoin jos ennakkotarkastus olisi lakannut, Suomen Biografin arvoelokuvat olisivat voineet saada rinnalleen entistä enemmän halpatuotantoa, jossa laadun sijaan yleisöä houkuteltiin arveluttaviksi tuomituilla hupailuilla ja seikkailuilla. Näin ollen filmitarkastuksen uudistus auttoi Suomen Biografia ja muita laatuohjelmistojen levittäjiä, mutta saattoi hankaloittaa laitakaupungin vuokraamoiden toimintaa. Keskeisintä uudistuksessa kuitenkin oli paikkakuntaکوhtaaisuudesta luopuminen, eli biografialan sisäistä kilpailua enemmän muutos vaikutti Turun poliisin ja muiden omapäisten virkamiesten kanssa toimimiseen, johon liittyvät ongelmat katosivat yhdellä iskulla.

Tästä eteenpäin biografiliikkeiden tuli tulla toimeen ainoastaan yhden tarkastusviranomaisen kanssa, joten ”Suomen Biografi Yhdistys” teki esityksen lautakunnan kokoonpanosta. Lista kostuu pääosin Helsingin filmisensuuria hoitaneista henkilöistä eli poliisilaitoksen väestä vahvistettuna asiantuntijoilla, jotka senaatti oli määrännyt tarkastukseen marraskuussa 1918.¹³²⁹ Ministeriö nimesi viidestä jäsenestä kolme ”Yhdistyksen” listalta, mukaan lukien puheenjohtajaksi taidehistorioitsija ja esteetikko Fredrik Lindströmin (1873–1924).¹³³⁰

Filmitarkastuslautakunta oli voitto Suomen Biografille, sillä se muodostettiin hyvin pitkälti yhtiön toiveiden mukaan muistuttamaan Helsingin tarkastuksia. Yhtiö, samoin kuin muutkin alan suurimmat toimijat tulivat mitä ilmeisimmin hyvin toimeen Helsingin poliisilaitoksen vanhan filmisensuurin kanssa, mikä näkyi jo vuoden 1911 keskusteluissa. Läheiset ja toimivat välit poliisilaitokseen olivat nähtävästi varmistaneet biografialan yhtiöille vuosien ajan toimintamallin, jossa sensuuri piti poissa kankailta sopimattomimmat filmit, mutta ei liikaa haitannut yhtiöiden toimintaa. Tyytyväisyys Helsingin tarkastuksiin kertoo monopolisuunnitelmaa huomaamattamommasta yhteisevoluutiosta, jossa viranomaisten ja biografialan välille oli vuosien yhteistyön ansiosta muodostunut yhteisymmärrys

1328 Painovapauslaki 4.1.1919/1, 1–2, 42 ja 48 §. Säädöskokoelma 1919.

1329 Suomen Biografin ehdottamat henkilöt olivat: keskuspoliisilaitoksen komisario Gustaf Lindblom; filosofian tohtori Fredrik J. Lindström; kansakoulun opettaja, kirjailija Alex Slotte, nuorempi komisario Yrjö Åberg; poliisilaitoksen virkailija Väinö Waloranta (elokuva-alan edustaja); biografikoneenkäyttäjä Oiva W. Sutela (elokuva-alan edustaja). Suomen Biografi Yhdistyksen kirje Valtioneuvostolle 25.5.1919. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Helsingin filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Nenonen 1999, 133.

1330 Lindström oli väitellyt taiteen ja moraalin suhteista vuonna 1914. Hän oli toiminut muun muassa senaatin asettamassa koulukomiteassa vuosina 1907–1909 sekä Suomen kirjailijaliiton puheenjohtajana vuosina 1916–1919. Nenonen 1999, 133. Fredrik J. Lindström väitöskirjan nimi oli *Taiteen tarkoitus ja moraalit. Historiallis-kriittillinen tutkimus*.

toimintatavoista, mikä mitä ilmeisimmin hyödytti kumpaakin osapuolta.¹³³¹ Se, että Suomen Biografin esittämät henkilöt muodostivat filmitarkastuslautakunnan ytimen, lupasi samalle toimintamallille jatkoa.

Filmitarkastuslautakunnalle myönnettiin toimivaltaa ainoastaan vuoden 1920 syyskuun alkuun saakka, joten kyseessä oli väliaikainen ratkaisu niin valtiolle kuin Suomen Biografillekin, jotka kummatkin suunnittelivat paljon suurempia tuloksia. Valtio otti samoin Suomen Biografin tarjouksen vastaan ja sääntöihin kirjattiin, että ”yhdistys” kustansi paikan, projektorin sekä tarkastajien ja koneenhoitajien palkkiot.¹³³² Tämä ei muuttanut käytäntöjä: sensuurin toiminta rahoitettiin entiseen tapaan tarkastusmaksuilla, ja Suomen Biografi jatkoi tilavuokran nostamista. Tarkastusmaksut kuitenkin nousivat. Siinä missä Suomen Biografi oli keväällä 1919 maksanut 100–200 markkaa kuukaudessa Helsingin tarkastuksista, syksyllä 1919 summat vaihtelivat noin 1 400 markasta yli 2 500 markkaan kuukaudelta, eli olivat yli kymmenkertaisesti aikaisempaan verrattuna.¹³³³ Kohonneista maksuista huolimatta järjestelmä oli Suomen Biografille ja muille levittäjille aikaisempaa edullisempi valtakunnallisuuden takia.

8.4. Lakiesityksen käsittely käynnistyy

Kansanedustaja Julius Ailion lakialoite joutui odottamaan vuoroaan ruuhkautuneessa sivistysvaliokunnassa yli vuoden ja edelleen odotettiin myös Elävänkuvan komitean mietintöä. Kun valiokunta vihdoin otti Ailion aloitteen käsittelyyn keväällä 1920, pyydettiin kuultavaksi filmitarkastuslautakunnan puheenjohtaja Fredrik Lindström ja ”jonkun filmiliikkeen edustaja”.¹³³⁴ Ei ole ihme, että seuraavaan kokoukseen saapui August Sorjanen. Hänet merkittiin pöytäkirjaan Suomen Biografin toimitusjohtajana, mutta hän jätti sivistysvaliokunnalle ”Suomen Biografi Yhdistyksen” nimissä lausunnon, joka on allekirjoittamaton, päiväämätön eikä siinä mainita lainkaan tekstin laatijaa, lukuun ottamatta tekstin viimeistä riviä: *”Koko maata käsittävän biografi omistajien yhdistyksen puolesta”*.¹³³⁵

1331 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–286.

1332 Valtioneuvoston päätös 410/12.5.1919. Da:5 Valtioneuvoston päätöstaltiot toukokuu 1919. Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto, KA. Katso myös Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirja 54/12.5.1919. Cb:1 Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirjat. Opetusministeriön arkisto, KA.

1333 Suuret kuukausittaiset erot johtuvat siitä, että tarkastus taksoitettiin tarkastettujen filmimetrien mukaan. Ga:2, Kassatilikirja 1919–1923. Helsingin filmisensuurin ja Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1334 Sivistysvaliokunnan pöytäkirja 27.3.1920 ja sen liitteenä oleva keskustelumuistio. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1335 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Katso myös pöytäkirjaan liittyvä keskustelumuistio. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

Lausunto oli totuttuun tapaan alusta loppuun Suomen Biografi Osakeyhtiön etujen mukainen. Ailion linjaukset eivät saaneet armoa, vaan ne tuomittiin amatöörimäisiksi. Väite vapaan kilpailun negatiivisesta vaikutuksesta ohjelmistojen laatuun kumottiin ja korostettiin, että ohjelmistot olivat juuri niin laadukkaita kuin ylipäättään oli saatavilla. Valtio ei kykenisi parempia filmejä hankkimaan, *”sillä ei mikään filmitehdas koko maailmassa valmista erikoisia filmejä Suomea varten.”*¹³³⁶

”Yhdistys” korosti, että yleisö halusi näytelmäelokuva. Jos kankaalla pyöri luontokuvia, tiede- tai teollisuusfilmejä, *”suurin osa yleisöä melkein poikkeuksetta niitä näytettäessä poistuu tahi ainakin osoittaa mitä suurinta välinpitämättömyyttä.* Lausunto puolusti alan kehitystä. Suuret ulkomaiset filminvalmistajat valmistivat vuosi vuodelta yhä laadukkaampia elokuvia, joten *”raaistavaa vaikutusta”* sisältävät elokuvat olivat kadonneet markkinoilta miltei kokonaan. Väliaikainen tarkastuslautakunta puolestaan oli jo näyttänyt, että se pystyi poimimaan loput pois levityksestä. Biografien kabaree- ja varietee-numerot, *”joissa laulajat esittävät kömpelöitä, tyhjänpäiväisiä ja vieläpä irstaita lauluja, tahi jossa joku tanssijatar puolialastomana keimailee”* sen sijaan tuomittiin jyrkästi alan ainoana varsinaisen ongelmana, erityisesti kun tarkastuslautakunnan valta ei ulottunut niihin asti.¹³³⁷ Tarkastuslautakunnan Lindström oli yhtä mieltä niiden kieltämisestä.¹³³⁸

Sorjasen lausunnossa korostettiin, että oheisohjelmien kieltämistä halusivat sekä biografinomistajat että yleisö. On kuitenkin huomattava, että näkökulma oli Suomen Biografien, ei kaikkien alalla toimivien. Kabaree- ja varietee-esitykset olivat olleet yleisiä poikkeusoloissa, mutta edelleen muutamat biografit järjestivät oheisohjelmaa. Vielä keväällä 1919 Suomen Biografien Kaleva-teatterissakin oli esitetty säännöllisesti kabareeta, mutta keväällä 1920 niitä mainostivat säännöllisesti enää Pohjanheimon biografit.¹³³⁹ Kabaree- ja varietee-ohjelmat olivat Suomen Biografille

1336 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1337 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1338 Keskustelumuistio 8.4.1920, liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1339 Katso esimerkiksi Kalevan, Lyyran ja Lyyra IV:n mainokset, Helsingin Sanomat 16.2., 23.2., 2.3., 9.3., 16.3.1919 ja 4.1., 11.1. ja 25.1.1920 sekä Kaiun mainos 18.1.1920. On kuitenkin huomattava, ettei Suomen Biografien Thalia-teatterin mainoksia löydy alkuvuodelta 1920 Helsingin Sanomista tai Uuudesta Suomesta, joissa mainostettiin Kino-Palatsia, Olympiaa ja Scalaa yhteisillä mainoksilla, tai Suomen Sosialidemokratista, josta löytyy Kalevan mainoksia. Thalia maksoi säännöllisesti pääsylippuveroja, joten se oli toiminnassa. Näin ollen voi olla, että Suomen Biografikin edelleen jatkoi ”paheksuttavien” kabareiden järjestämistä. Katso esimerkiksi Kino-Palatsin, Olympian ja Scalan yhteismainokset, Helsingin Sanomat ja Uusi Suomi 4.1. ja 11.1.1920; Kalevan mainokset, Suomen Sosialidemokraatti 5.1. ja 13.1.1920.

syntipukki, jonka niskaan haluttiin säilyttää puheet turmiollisuudesta. Oheisesitysten vastustaminen oli oivallinen keino hankaloittaa kilpailijoiden asemaa.

Sorjasen lausunnon tärkein kärki oli kuitenkin osoitettu Ailion virastosuunnitelmaa vastaan. Tekstissä korostettiin, että suunnitelma perustui virheellisiin tietoihin ja nostettiin esiin tutut huomiot maahantuonnin vaatimista pääomista, asiantuntemuksesta ja kauppasuhteista.¹³⁴⁰ Sorjanen maalaili hurjia kuvia kunnallistamista, mikä saisi yhdysvaltalaiset filmitehtaat kaksinkertaistamaan hinnat.¹³⁴¹ Julkisivallan monopolijärjestelmiin siirtyminen näkyisi ulkomaisten toimijoiden hinnoissa, mikä entisestään leikkaisi tuottojen mahdollisuuksia. Norjassa, jota pidettiin suomalaisten monopolisuunnitelmien esikuvana, kunnalliset biografit olivat joutuneet maksamaan moninkertaisia maksuja ulkomaisille elokuvatehtaille.¹³⁴² Lausunto nosti vertailukohdaksi leimaverojärjestelmän, joka toi mittavat tulot ilman ylimääräisiä satsauksia tai erityistä virkakoneistoa. Tekstin mukaan Ailion ehdotus ei toimisi yhtä tehokkaasti, vaan valtio jäisi lopulta jopa tappiolle.

Lausunto korosti, että verorasitus oli nostettu niin korkeaksi, että elokuvateatterien bruttotuloista jopa 60 prosenttia väitettiin päätyvän valtiolle. Perusteena tällä kerrottiin, että Kino-Palatsin lipputuloista 37,5 prosenttia meni yksinomaan pääsylippuveroihin.¹³⁴³ Luvut viittaavat siihen, että Suomen Biografi liioitteli,¹³⁴⁴ mutta verotus oli huomattavasti korkeampi kuin ennen maailmansotaa, vaikka inflatio oli syönyt markan arvosta 90 prosenttia 1900-luvun alun jälkeen. Samaan aikaan myös elokuva-alan liikevaihto oli noussut huomattavasti. Yhdessä nämä näkyivät moninkertaisuneina lukuina

1340 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1341 Keskustelumuistio 8.4.1920, liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1342 Keskustelumuistio 8.4.1920, liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1343 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1344 Lain mukaan veroa maksettiin pääsylipuista 25 penniä jokaiselta alkavalta markalta tai 10 penniä korkeintaan 50 pennin hintaisista lipuista. Oletettavasti hinnoittelu oli tehty verotaakkaa minimoiden, mutta portaittaisen järjestelmän myötä veroprosentti saattoi vaihdella välillä 20–45 (laskentatapa saattoi vaihdella, sillä useimmiten vero perittiin lipun hinnan lisäksi (1 markka pääsylipusta ja 25 penniä verosta eli yhteensä 1,25 markkaa), mutta joissain tapauksissa vero perittiin lipun hinnasta (yhteensä 1 markka, josta tilitettiin 25 penniä veroa ja 75 penniä jäi teatterille). Lisäksi leimaveroa sanottiin lausunnonssa maksettavan 750 markkaa, vaikka elokuvateatterin pitämisestä maksettava maksu oli 500 markkaa kuukaudessa. Samoin viikkotuloista ja verotusasteesta annetut tiedot eivät täsmää Helsingin poliisilaitokselle tilitettyjen pääsylippuveron kanssa. Vertaa laki leimaksusta 28.12.1918/177, 4 §. Säädöskokoelma 1918; Gab:12, Huviverokirja 1920, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA. Näiden päälle tulivat vielä kunnallisvero sekä kehruu-, vaivais- ja työhuonemaksut 5,36 markkaa esityspäivää kohti.

pääsylippuverotuksessa. Vaikka vero oli noussut 2,5-kertaiseksi, oli Helsingin maksujen summa kasvanut 16-kertaisesti.¹³⁴⁵

Leimavero ja vaivais-, työ- ja kehruuhuonemaksut olivat kaikille yhtä suuret, joten verottaja kohteli pieniä biografeja suhteessa tiukemmin kuin suuria. Vaikka suurin osa verotuksesta tuli pääsylipuista, pienten ja suurten teattereiden verorasituksen ero oli suuri. Vaikka kokonaistuloista tai maksettujen vaivais-, työ- ja kehruuhuonemaksujen osuudesta voidaan tehdä vain karkeita arvioita, kertovat arviot kuitenkin kokoluokista. Niiden perusteella Kino-Palatsin kiinteät maksut olivat alle puoli prosenttia bruttotuloista, kun taas vähäisimmällä biografilla Otavalla samoihin maksuihin meni liki viidennes bruttotuloista. Kun mukaan lasketaan pääsylippuvero, Kino-Palatsin rasitus oli 25 prosenttia tuloista, mutta Otavalla lähes 44 prosenttia.¹³⁴⁶

Isoja ja menestyneitä biografeja tukenut järjestelmä kasvatti entisestään niiden kannattavuutta. Tilanne oli ollut samanlainen alusta alkaen, vaikka pääsylippuverotus oli tasapainottanut tilannetta. Suurin verorasitus oli siis aivan muualla kuin Kino-Palatsissa, vaikka se maksoi markkamääräisesti melkein kaksi kertaa niin paljon pääsylippuveroja kuin Helsingin kakkosteatteri. Listan toisessa päässä kannattavuus oli heikoilla, mikä selittää sitä, että pienet biografit olivat välillä kuukausien ajan kiinni, omistajat vaihtuivat usein ja ohjelmistosuunnittelu oli huonossa maineessa verrattuna suurimpiin.

Vaikka Suomen Biografin verorasitus oli yleisesti ottaen suhteellisen matala, oli se omistajille liikaa. Sorjanen vakuutti, ettei toiminta ollut niin kannattavaa kuin Ailion lakiesitys antoi ymmärtää ja oli suoranainen ihme ja ainoastaan yksityisyrityseliäisyyden ansio, että elokuva-ala pystyi edelleen toimimaan.¹³⁴⁷ Kuitenkin ensimmäisenä toimintavuonnaan 1919, jolloin tiukempi leimaverolaki astui voimaan, yhtiö pystyi maksamaan 5 prosentin osingon ja vuonna 1920 tuottoa kertyi peräti 17 prosentin osinkoon.¹³⁴⁸ Suomen Biografin liiketulos paljastaa, että kansanedustaja Julius Ailion visiot yhtiöille jäävistä 6 prosentin osingoista ja vielä valtiollekin riittävistä tuloista eivät olleet missään nimessä utopistisia, eikä ainakaan Suomen suurin elokuvayhtiö keikkunut konkurssin partaalla. Yhteistä kummallakin puolella väittelyssä oli se, että elokuva tiedettiin kannattavaksi liiketoiminnan alaksi ja kumpikin halusi korjata itselleen potin.

1345 Vuonna 1915 Helsingin teatterit tilittivät noin 180 000 markkaa, vuonna 1920 tilitettiin melkein 3 miljoonaa markkaa. Gab:1 ja Gab:12, Huviverokirjat 1915 ja 1920, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1346 Liitetaulukko 5.14.

1347 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1348 17 prosentin osinko maksettiin yhtiön alkuperäisille osakkeille. Vuoden ajan tehtiin myös uusi osakeanti, jossa kirjatut osakkeet saivat nekin 8,5 prosentin osingon. Uusitalo 1969–1976, 11.

Vaikka ”Yhdistyksen” lausunto nimellisesti kannatti vapaata kilpailua, oli Suomen Biografi Osakeyhtiö hyvin esillä. Teksti korosti, että Suomen Biografi teki kansansivistystyötä, tarjosi vuokrattavaksi tieteellisiin esitelmiin soveltuvia filmejä ja järjesti oppikoululaisille ja sotilaille vapaanäytäntöjä erikoisohjelmistoilla.¹³⁴⁹ Muihin yhtiöihin ei viitattu, joten puolueellisuus oli selvä. Puolueellisuus tuli esille myös kokouksessa, jossa Sorjanen korosti, että valtion tulisi rajoittaa biografien määrää. Parannukset olivat mahdollisia ainoastaan, jos maahantuonti rakentuisi vapaalle kilpailulle, mutta biografeja olisi vähemmän.¹³⁵⁰ Ääneen Sorjanen ei sanonut, että yhtiön biografit olivat suuria ja menestyneitä, joten ne eivät olisi olleet ensimmäisinä karsittavien joukossa.

Suomen Biografin linjaus oli muuttunut vuoden takaisesta, jolloin yhtiö oli havitellut monopolia. Nyt lähdettiin ensisijaisesti hyökkäykseen valtiollistamista vastaan ja korostettiin verotuksella saatavan huomattavasti paremmat tulot kuin olisi mahdollista saada filmivirastosta ja kunnallisista biografeista. Aikaisemmat ponnistelut olivat perustuneet Suomen Biografin perustamisvaiheen visioihin, mutta kun ne eivät olleet edistyneet, pyrki yhtiö pehmittämään eduskuntaa pala palalta. Terä suunnattiin suurimpaan uhkatekijään, joka pyrittiin tekemään vaarattomaksi.

August Sorjasen vaikutuksia sivistysvaliokuntaa ei voi hahmottaa, sillä pian tuli tieto, että Elävänkuvan komitean mietintö oli valmistumassa ja se poikisi lakiesityksen. Näin ollen asia jäi odottamaan käsittelyä yhdessä komitean lakialoitteen kanssa.¹³⁵¹ Sen sijaan varietee- ja kabaree-kysymys ratkaistiin Sorjasen ja Lindströmin antamien lausuntojen ja Elävänkuvan komitean mielipiteen perusteella. Valtioneuvosto kielsi 5.5.1920 antamassaan ohjeessa kaikenlaisten kabaree- ja varieteenumeroiden yhdistämisen elokuvaesityksiin. Samalla lapsilta kiellettyjen elokuvien ikäraja nostettiin kuuteentoista vuoteen.¹³⁵²

Elävänkuvan komitean mietintö valmistui toukokuussa 1920. Lähtökohta oli ohjelmistojen parantaminen ilman ennakkosensuureja, joka mietinnön mukaan ”syystä kyllä on maassamme aina ollut vihattua”.¹³⁵³ Linjaukset olivat huomattavasti

1349 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1350 Vertailutietona Sorjanen kertoi, että Kööpenhaminassa oli valtion rajoitusten takia ainoastaan 12 elokuvateatteria ja Ruotsissakin niitä oli suhteellisesti vähemmän, sillä kiinteistöjen tuli olla elokuvateattereiksi rakennettuja. Keskustelumuistio 8.4.1920, liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1351 Sivistysvaliokunnan pöytäkirja 5.5.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1352 Aikaisemmin ikäraja oli ollut 15 vuotta. Komiteamietintö 1920:12, 8.

1353 Komiteamietintö 1920:12, 1-6. Esimerkkinä ratkaisuilleen komitea piti Ruotsin ja Norjan käytäntöjä, vaikka maiden ennakkotarkastusjärjestelmää ei voitu suoraan ottaa malliksi. Komiteamietinnön sisällöistä tarkemmin Nenonen 1999, 140–152.

varovaisemmat kuin kansanedustaja Ailion. Komitea kannatti järjestelmän valtiollistamista, mutta totesi sen vaikeaksi. Virastoon ei välttämättä saataisi asiantuntevaa henkilökuntaa, eikä se pystyisi hoitamaan tehtäviään tarpeeksi taloudellisesti. Samoin valtio ei pystyisi lunastamaan kaikkia toiminnassa olevia teattereita tai maksamaan niiden lakkauttamisesta korvausta. Teattereita ei voitaisi säilyttää kuntienkaan vastuulle, sillä niiden talous ei kestäisi kustannuksia. Nopean muutoksen sijaan komitea ehdotti asteittaista siirtymistä kohti valtiollista ja kunnallista elokuvatoimintaa. Maahantuonti ja levitys otettaisiin ensimmäisenä valtiolle - tämä oli välttämätöntä, sillä ainoastaan sen avulla ratkaistaisiin painovapauslain ja elokuvan ennakkotarkastuksen välinen ristiriita. Komitea ehdotti erillisen, mahdollisesti osakeyhtiömuotoisen monopoliyhtymän perustamista. Valtion riittävän suuri osakkuus toisi ohjausvallan. Jos sijoitusta ei haluttaisi tehdä, voitaisiin määräysvalta taata muilla keinoin. Joka tapauksessa valtio asettaisi yhtymään sopivia henkilöitä, jotka vastaisivat filmien tarkastamisesta, eikä heidän toimintaansa nähty painovapauslain vastaisena. He määrittelsivät vuokraushinnat, etteivät yhtymään sijoittaneet elokuvayhtiöt perisi liian pieniä vuokria, mikä olisi kaventanut valtion voittoja. Valtion tulisi myös valvoa, ettei toimihenkilöille maksettaisi liian suuria palkkioita tai muuten sorruttaisi tuhlailevaisuuteen, vaan että valtion taloudellinen intressi määräisi toimintaa.¹³⁵⁴

Kotimaisen tuotannon komitea jätti ulkopuolelle, sillä se oli mittakaavaltaan mitätöntä, mutta rivien välistä löytyy ajatus siitä, että tulevaisuudessa myös valmistaminen voisi olla tuottoisaa valtiolle:

*Kuvasarjojen hankkimisella ei komitea tarkoita niiden valmistamista, mikä elinkeinon haara komitean mielestä olisi edelleen jätettävä yksityisen yritteliäisyyden varaan. Elävienkuvien ottamista ja valmistamista meillä tähän saakka tuskin ollenkaan on harjoitettu, minkä vuoksi ja kun muissa maissa filmien valmistus on kehittynyt suuremμοiseksi tulonlähteeksi, ei sitä panemalla esteitä liikkeen harjoittamiselle olisi alkuunsa estettävä.*¹³⁵⁵

Kyse ei ollut tietentahtoisesta aikaisemman toiminnan vähättelystä. Komitean näkökanalta suomalainen tuotanto oli ollut mitätöntä. Vaikka etenkin ei-fiktiivisiä elokuvia oli valmistunut runsaasti, olivat niiden määrä jääneet suhteessa ohjelmistojen kokonaismäärään niin vähäisiksi, ettei niillä ollut merkitystä taloudellisessa mielessä.¹³⁵⁶ Valmistamisen rajaaminen suunnitelmien ulkopuolelle sen sijaan antoi tuen sen kehittämislle.

¹³⁵⁴ Komiteamietintö 1920:12, 9-11.

¹³⁵⁵ Komiteamietintö 1920:12, 11.

¹³⁵⁶ Myös tuotantomäärien hahmottaminen oli vaikeaa, sillä ainoastaan filmisensuurilla oli luetteloita tai tilastoja siitä, kuinka paljon elokuvaa oli Suomessa valmistettu. Koska ensi-iltamäärät olivat olleet korkeimmillaan yhden ei-fiktiivisen elokuvan verran viikossa, ei vuosikausien vähäinen tuotantomäärä tehnyt näkyväksi sitä, kuinka runsaasti kokonaisuudessaan elokuvaa oli valmistettu.

Komitean työskentelyaikana oli säädetty elinkeinolaki, joka määräsi ”sir- kus-, varietee- ja kinematografiesitykset ynnä muun senkaltaiset julkiset näy- tännöt” luvanvaraisiksi.¹³⁵⁷ Komitea esitti vielä tiukempia rajoituksia tavoitteena pienentää biografien määrää ja ”epätervettä kilpailua” alalla. Maaherra myöntäisi toimiluvat kunnanvaltuustoja kuultuaan, mutta ainoastaan kolmeksi vuodeksi, jotta toimintaa voitaisiin säännöllisin väliajoin kontrolloida.¹³⁵⁸ Lisäksi esitykseen liittyi määräyksiä, joiden tavoitteena oli tukea elokuvan käyttöä sivistyksellisissä ja opetuksellisissa tilaisuuksissa. Samoin rajoitettaisiin lasten pääsyä iltaesityksiin sekä heille sopimattomiin näytäntöihin myös päiväsaikaan ja kiellettäisiin vari- etee ja kabaree lailla.¹³⁵⁹ Vaikka siveellisyyskysymykset olivat hyvin esillä, nousi valtiontalous niiden edelle. Väliaikainen tarkastuslautakunta oli onnistunut kit- kemään ”sopimattomia” elokuvia ja suuret yrityskaupat olivat saaneet todennä- köisesti myös valtion huomaamaan alalla liikkuvat rahasummat. Elokuvan tuomia verotuloja haluttiin tuloja entisestään kartuttaa.

Komitean lakialoite pääsi eduskuntaan marraskuussa 1920. Sen taloudelliset tarkoitusperät olivat niin voimakkaat, että sivistysvaliokunta pohti niiden realisti- suutta. Keskusteluun nousi myös se, mitä voittovaroilla tulisi tehdä - tulisivatko ne osaksi valtion yleisiä tuloja vai pitäisikö ne käyttää elokuvan avulla tehtävään kansan- valistustyöhön. Samoin pohdittiin valtiollisen viraston perustamisen etuja suhteessa toimivallan luovuttamiseen yksityiselle yhtymälle tai useille yhtymille.¹³⁶⁰ Suurem- maksi pulmakohdaksi nousi ennakkotarkastus suhteessa painovapauskysymykseen. Perustuslakivaliokunta totesi yksiselitteisesti, että aloitteeseen sisältyi ennakko- sensuuri, joten se määrättiin käsiteltäväksi perustuslain säätämisyjärjestyksessä.¹³⁶¹ Hyväksymiseen vaadittiin kaksi käsittelyä, joista toisen olisi tapahduttava vasta kesällä 1922 järjestettävien vaalien jälkeen, jolloin uuden eduskunnan olisi hyväksyttävä laki kahden kolmasosan enemmistöllä ilman muutoksia tai se hylättäisiin kokonaan.

Sivistysvaliokunta teki hallituksen esitykseen joukon muutosehdotuksia. Tärkein näistä koski maahantuonti- ja levitysmonopolin järjestämistä. Hallitus oli esittänyt uuden yhtymän muodostamista, mutta sivistysvaliokunta kannatti maahan- tuonti- ja levitysoikeuden säilyttämistä valtiolla, joka saattaisi luovuttaa sen määrä- ajaksi yhdelle tai useammalle yhtymälle. Sivistysvaliokunta halusi määritellä valtion kontrollin täsmällisemmin ja sallia useiden toimijoiden rinnakkaisen olemassaolon.

1357 Laki elinkeinon harjoittamisen oikeudesta 27.9.1919/122, 3 § 18. Säädöskokoelma 1919.

1358 Komiteamietintö 1920:12, 12.

1359 Komiteamietintö 1920:12, 12–13.

1360 Sivistysvaliokunnan pöytäkirjat ja keskustelumuistiot 9.12., 10.12., 14.12., 21.12.1920, 11.2., 17.2.1921. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto. Eduskuntakäsittelystä käydystä keskustelusta katso Nenonen 1999, 152–163, katso myös 140–152.

1361 Perustuslakivaliokunnan lausunto sivistysvaliokunnalle 5.3.1921. Liitteenä asiakirjassa Hallituksen esitys eduskunnalle laiksi elävistä kuvista no 45/26.11.1920. Asiakirjat III, no 45. Valtiopäiväasiakirjat 1920.

Valiokunta myös korosti, että luvat elokuvateatterien pitoon oli ensisijaisesti luovutettava toimijoille, jotka käyttivät filmiä sivistystarkoituksiin.¹³⁶² On mahdollista, että valiokunta otti muutosehdotuksia laatiessaan huomioon Suomen Biografin ja August Sorjasen näkökohdat, joissa oli korostunut vapaan kilpailun välttämättömyys maahantuonti- ja levitysjärjestelmälle. Lopputulos oli kuitenkin mitä todennäköisimmin Suomen Biografin tavoitteiden vastainen. Jo voittovarojen tulouttaminen valtiolle rajaisi liikevoittoja, ja monopolin jakaminen useille yhtiöille vähensi entisestään tuloja. Valtiontalouden korostaminen muokkasi lakiehdotuksen sellaiseksi, ettei maahantuontiyhtiö olisi sellainen rahasampo, jota Suomen Biografi oli visioinut.

8.5. Kasvava verorasitus heikentää biografien asemaa

Lain ensimmäinen käsittely oli huhtikuussa 1921. Tässä vaiheessa elokuvan verotuksellinen asema oli ehtinyt jälleen muuttua, sillä vuoden 1921 alusta astui voimaan leimaverolaki, joka uudisti toimiluvasta, näytöksistä ja pääsylipuista perittävät maksut. Tiukennuksia tuli kautta linjan, sillä tavoitteena oli kerätä noin kolmannes enemmän leimaveroja.¹³⁶³ Kehruu-, vaivais- ja työhuonemaksut poistuivat ja toimilupamaksu sidottiin biografin kokoon. Helsingissä maksu oli 900 markkaan kultakin alkavalta sadalta istumapaikalta, mutta korkeintaan 5 000 markkaa kuukaudelta. Aikaisemmin perusmaksu oli ollut 500 markkaa kuulta, nyt se nousi suurimmillaan kymmenenkertaiseksi, ja se pysyi samana huolimatta siitä, kuinka paljon esityksiä oli tai vetikö ohjelma salit täyteen vai ei. Lakiuudistus määräiti elokuvan kentällä lähemmäksi sirkusta kuin näyttämötaiteita, joten kyse oli viihteestä, ei vakavasta taiteesta.¹³⁶⁴

Keväällä 1921 arvioitiin, että leimaverouudistuksen jälkeen elokuvateatterit maksaisivat valtiolle 7-8 miljoonaa markkaa vuodessa. Korotus oli merkittävä, sillä vanhalla lailla valtio sai noin kolme miljoonaa,¹³⁶⁵ eikä inflaation vaikutus ollut enää suuri. Koska kokonaislukuja verotuksen toteutumisesta ei ole saatavilla, voidaan vero-

1362 Sivistysvaliokunnan mietintö No 2, 8.3.1921. Hallituksen esitys eduskunnalle laiksi elävistä kuvista no 45/26.11.1920. Asiakirjat III, no 45. Valtiopäiväasiakirjat 1920. Valiokunta ei päässyt yksimielisyyteen, vaan esitykseen jätettiin kaksi vastalausetta. Sosiaalidemokraattiset jäsenet halusivat täsmentää elokuvateatterien toimintaa ja ajankohtaisfilmien esittämistä koskevia pykäliä, kun taas ruotsalaisen kansanpuolueen John Österholm (1882–1960) vaati koko lakiehdotuksen hylkäämistä. Hänen mukaansa maahantuonnin ja levityksen monopolisoiminen veisi pohjan alan kehitykseltä, joten monopolilain sijaan hallituksen tulisi laatia ehdotus filmisensuurilaista, mikä riittäisi ratkaisemaan alan keskeiset ongelmat. Vastalauseet I ja II sivistysvaliokunnan mietintöön No 2, 8.3.1921. Liitteenä asiakirjassa Hallituksen esitys eduskunnalle laiksi elävistä kuvista no 45/26.11.1920. Asiakirjat III, no 45. Valtiopäiväasiakirjat 1920.

1363 Nenonen 1999, 168. Verotuksen uudistamisesta laajemmin Nenonen 1999, 165–170.

1364 Leimaverolaki 334/1920 ja Valtioneuvoston päätös leimaverolain soveltamisesta 335/1920, 30.12.1920. Säädöskokoelma 1920. Katso myös esimerkiksi Pantti 2000, 133–134.

1365 Täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

tuksen kiristymistä arvioida pienemmässä mittakaavassa esimerkiksi Suomen Biografien luvuilla. Tammikuussa 1921 maksoi 33 000 markkaa enemmän veroja kuin edellisessä marraskuussa, jolla laskettuna koko vuoden verojen osuus olisi noussut melkein 400 000 markkaa. Laskelman perusteella kokonaisveroaste olisi noussut noin 25 prosentista 46 prosenttiin.¹³⁶⁶ Lukuun on suhtauduttava varauksella, sillä se perustuu vanhan pääsylippuveron minimointiin, eli sen osuudeksi on määritelty alin mahdollinen eli 25 prosenttia tuloista. August Sorjanen esitti sivistysvaliokunnalle arvion, jonka mukaan pääsylippuveron suuruus oli 37,5 prosenttia lipputuloista.¹³⁶⁷ Tällöin kokonaisveroaste olisi noussut 39 prosentista noin seitsemän prosenttiyksikköä.

Jos August Sorjasen sivistysvaliokunnalle antama tieto vanhan pääsylippuveron prosentuaalisesta suuruudesta pitää paikkansa, verouudistus ei nostanut perittävää summaa kolmanneksella, kuten lainvalmistelussa oli suunniteltu, vaan korotus oli vain noin kuudesosa. Jos taas pääsylippuvero oli minimoitu hinnoittelulla, korotus oli huomattavasti suurempi, yli 75 prosenttia. Todellinen nousu lieenee olleen jossain näiden kahden summan välissä, mutta joka tapauksessa verorasitus kasvoi voimakkaasti. Kiinteiden maksujen ero oli 17 000 markkaa kuukaudessa eli yli 200 000 markkaa vuodessa. Vuonna 1920 Suomen Biografi teki voittoa hieman yli 900 000 markkaa,¹³⁶⁸ joten verorasituksen nousu tuntui huomattavasti yhtiön kannattavuudessa.

Pääsylippuveron nouseminen 40 prosenttiin kirpasi kaikkia teattereita, mutta leimaveron muuttuminen portaittaiseksi voisi kuvitella vaikuttaneen ensisijaisesti suuriin biografeihin. Kuitenkin tilanne oli päinvastainen. Kino-Palatsissa leimaveron osuus oli alle viisi prosenttia bruttotuloista, kun taas pienimmissä biografeissa sen vaikutus oli moninkertainen, pahimmillaan jopa yli yhdeksänkertainen.¹³⁶⁹ Entiseen tapaan mitä paremman tuloksen teatteri sai istumapaikkaa kohden, sitä pienemmäksi verorasitus jäi, mutta ero menestyvien ja huonosti pärjäävien teattereiden välillä kasvoi merkittävästi.

Helsingin teattereiden verorasituksen nousun arviointi paljastaa, että koviten uudistus kohteli sadan - kahden sadan paikan biografeja,¹³⁷⁰ jotka mitä ilmeisimmin olivat myös kaupungin heikoimmin menestyneitä teattereita. Heikko kannattavuus ei kuitenkaan ollut kiinni yksin niiden koosta, vaan se muodostui monimutkaisemmin myös sijainnista ja arvostuksesta. Pohjoisesplanadi oli edelleen kaupungin johdettava biografialuetta, mutta sen rinnalle oli noussut muitakin menestyneiden teattereiden alueita: Heikinkadulta Erottajan ja Yrjönkadun kautta Iso-Roobertinkadulle

1366 Liitetaulukko 5.13.

1367 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1368 Uusitalo 1969–1976, 11–12.

1369 Liitetaulukko 5.14.

1370 Liitetaulukko 5.14.

ulottuva alue oli vielä 1910-luvun alkupuolella ollut kakkosluokan teattereiden aluetta, mutta 1920-luvulle tultaessa nämä biografit pärjäisivät hyvin kilpailussa Pohjoisesplanadille. Sen sijaan kaukaisempien alueiden biografit olivat edelleen hyvin vähäisiä liiketoimia.

Lakiuudistus vaikeutti vaatimattomimpien biografien toimintaa entisestään. Markku Nenosen mukaan se olisi johtanut teattereiden määrän laskuun,¹³⁷¹ mutta muutos ei ollut näin suoraviivainen. On totta, että Helsingin biografikanta oli laskussa, mutta käännös oli tapahtunut jo aiemmin. Vuonna 1919 huviveroja oli tilitänyt yhteensä 37 teatteria, ja seuraavien vuosien luvut olivat 29 ja 26.¹³⁷² Vuodelta 1922 ei ole huviverotilejä, mutta syksyllä Filmiaitta kertoi, että kaupungissa on 22 biografia.¹³⁷³ Luvut eivät ole suoraan verrannolliset, sillä edellisissä on mukana kaikki vuoden aikana toimineet, kun taas jälkimmäisessä on syyskuun 1922 tilanne. Luvuista kuitenkin käy ilmi, että biografien määrä jatkoi laskuaan, mutta muutos ei vauhdittunut.¹³⁷⁴ Suomen Biografien perustaminen ja biografialan laajempi uudelleenjärjestäytyminen, jota käsitellään tarkemmin luvussa 9.5., kasasi valtaa entistä harvempiin käsiin, mikä heijastui pientoimijoihin ja karsi Helsingin biografikantaa.

Vuosien 1921–1922 aikana suljettiin Elysee, Central ja Vellamo, jotka olivat eniten veronkorotuksesta kärsineiden joukossa, mutta myös Casino, jolle korostus oli ollut hyvin matala.¹³⁷⁵ Kaikki olivat pieniä laitakaupungin teattereita, joten niiden kannattavuus oli muutenkin kovimmalla. Varsinaista konkurssiaaltoja ei siis vielä nähty, mutta seuraavina vuosina useat biografit - niin suuret kuin pienetkin vaihtoivat omistajaa. Pikkuteattereiden omistussuhteet olivat aina olleet rikkonaisia, mutta 1920-luvun alkuvuosina biografiverkostojaan uusivat myös isommat ketjut ja myös ne kärsivät tilanteesta. On kuitenkin huomattavaa, että ensimmäistä kertaa kiinteiden biografien historiassa niiden määrä laski Helsingissä. Aikaisemminkin pieniä heilahduksia kumpaankin suuntaan oli nähty, mutta ne olivat liittyneet normaalin vaihteluun, kun vanhoja biografeja oli suljettu ja uusia avattu. Vuoden 1919 yhteensä 37 biografista pudotus kolmessa vuodessa vain 22 teatteriin oli hurja pudotus, mutta se jäi lyhytaikaiseksi. Seuraavana vuonna luku nousi jo takaisin 28 biografiin.¹³⁷⁶

Verotusta voi pitää yksin syllisenä, vaikka se oli merkittävimpiä tekijöistä kannattavuuden notkahduksessa. Huonoksi onneksi uudistus tuli voimaan juuri vuonna 1921, jolloin sodan jälkeen toipunut talous kääntyi laskusuhdanteeseen.

1371 Nenonen 1999, 170.

1372 Liitetaulukko 5.10.

1373 Pääkirjoitus: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218.

1374 Keväällä 1922 oli toiminnassa vielä Elysee-niminen biografi, joten koko vuoden luku oli vähintään 23. Näin ollen pudotusta oli korkeintaan 3 biografia, eli yhtä paljon kuin vuodesta 1920 vuoteen 1921.

1375 Liitetaulukko 5.14.

1376 Liitetaulukko 2.1.

Kyse ei ollut ainoastaan suomalaisesta ilmiöstä, vaan laajemmasta kansainvälisestä laskukaudesta, joka heijastui Suomeen markan arvon alenemisena ja maahantuonnin kallistumisena. Samalla se vaikutti elokuva-liiketoimintaan maailmanlaajuisesti.¹³⁷⁷ Suomalaiselle biografiliiketoiminnalle tämä tarkoitti entistä kalliimpaa maahantuontia. Kannattavuutta syötiin samaan aikaan kahdesta suunnasta: filmien hankintaan meni entistä enemmän varoja ja verotus pienensi tuloja.

Leimaveron korotuksen vaikutukset näkyivät myös Suomen Biografin tuloksessa. Vuoden 1920 komeasta melkein miljoonan markan voitosta pudottiin seuraavana vuonna alle kymmenesosaan, eikä yhtiö pystynyt maksamaan osinkoa osakkailleen.¹³⁷⁸ Kuten todettu, heikkoa tulosta ei voi sysätä yksinomaan verouudistuksen niskaan, ja Suomen Biografin toimintakertomus selittikin sitä myös inflaatiolla, joka pienensi voittomarginaaleja ja katsojalukuja ja teki maahantuonnista kalliimpaa.¹³⁷⁹ Samaa yhtiö valitti syyskuussa 1921 ohjelmistohankintoihin liittyen. Keskeisenä ongelmana maahantuontivaikeuksissa oli valuuttakurssien luonnottomaksi moitittu taso,¹³⁸⁰ joten kyse ei ollut sopimusten saamisesta tai muista rakenteellisista esteistä filmikaupassa, vaan siitä, ettei Suomen markalla ollut kovin kummoista arvoa ulkomailla.

Jo edellisenä vuonna August Sorjanen ja Suomen Biografi Osakeyhtiö/”Yhdistys” olivat korostaneet sivistysvaliokunnalle, että elokuvateattereita verotettiin maksukyvyn äärirajoilla. Vielä tuossa vaiheessa lausunto oli ristiriidassa Suomen Biografin maksamien korkeiden osinkojen kanssa, mutta vuoden 1921 alusta alkaen elokuva-alan kannattavuus heikkeni huomattavasti. Suomen Biografi oli suuruutensa ja laajan levitysketjunsä ansiosta vahvimilla, mutta sekin joutui luopumaan osingoista. Näin ollen ei ole ihme, että yhtiö lähti uudelle kierrokselle monopolisuunnitelman kanssa. Uusi Suomi haastatteli Sorjasta noin viikkoa ennen eduskuntakäsittelyn alkua maaliskuun 1921 lopulla. Toimitusjohtaja kauhisteli verojen määrää ja tyrnäsi ajatuksen, jonka mukaan monopolisointi voisi tuoda valtiolle lisää tuloja. Sen sijaan hän totesi, etteivät biografi voisi enää jatkaa toimintaansa, jos ne saisivat uusia maksuja niskaansa. Samoin hän toisti, ettei elokuvien laatuakaan voisi enää parantaa.¹³⁸¹ Sen sijaan Sorjanen palasi samoihin suunnitelmiin, joita Suomen Biografilla oli ollut sen ensimmäisten toimikuukausien aikana:

1377 Katso esimerkiksi Pekkarinen 2007, 26–27; tuntematon kirjoittaja: *Filmimarkkinat*. Uusi Suomi 22.10.1922.

1378 Liitetaulukko 1.5.

1379 Sit. Uusitalo 1969–1976, 11. Vertaa Nenonen 1999, 170, joka laskee muutoksen ensisijaisesti Suomen valtion toimien ansioksi.

1380 Tuntematon kirjoittaja: *Filmien hankinta vaikeaa*. Uusi Suomi 14.9.1921. Suomi-Filmin leikekansio marraskuun 1919–26.4.1925. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA, katso myös Uusitalo 1969–1976, 11.

1381 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien monopoli valtion haltuun*. Uusi Suomi 25.3.1921

*Toisella puolen on monopoliseerauksella hyvätkin puolensa. Sen kautta näet häviävät monet pienet filmiagentuurit, ja tämä vaikuttaa epäilemättä sangen terveellisesti. Onhan suoranaista tuhlauksia, että on olemassa useita liikkeitä suorittamassa tehtäviä, jotka yksikin voi suorittaa. Kun filmien välistysliikkeet sitä paitsi usein ovat ulkomaalaisten käsissä, jotka ovat jo riittävästi ansainneet liikkeillään, ei ole erityistä syytä sääliä näitä.*¹³⁸²

Suomen Biografin toimitusjohtaja oli valmis luopumaan kilpailijoistaan. Maahan- tuonnin voimasuhteisiin palataan tarkemmin myöhemmin, mutta Sorjasen tekstin terävin piikki kohdistui UFA:an, joka oli jälleen vahvistanut asemiaan suomalaisessa biografiliiketoiminnassa, ja nousi vielä vuoden 1921 aikana Suomen Biografin ohi suurimmaksi tarkastusmaksujen maksajaksi.¹³⁸³

Vielä keväällä 1920 Sorjanen oli varoitellut sivistysvaliokuntaa, että siirtyminen yhteen valtiolliseen tai kunnalliseen maahantuojaan olisi nostanut merkittävästi ulkomaisten filmien hintoja. Nyt hän julisti, että useampi ostaja nosti hintoja ja aiheutti turhaa kilpailua, ja vakuutti, että kilpailu vaikutti haitallisesti elokuvien laatuun. Ongelma koski ulkomaalaisten lisäksi pientoimijoita, joilla ei ollut taloudellisia resursseja tai jotka eivät välittäneet filmien ”*taiteellisesta laadusta tai moraalisesta arvosta*”. Ajatus useista rinnakkaisista yksityisistä yhtiöistä monopoliluvan haltijoina oli mahdollon, sillä kilpailu ja valtion perimät osuudet söisivät voitot eikä kukaan sijoittaisi yhtiöihin. Hän linjasi, että säästöjä voitaisiin saada ainoastaan, jos valtio antaisi monopolin yhdelle yhtiölle.¹³⁸⁴ Suomen Biografi ja nokkamies Sorjanen jatkoivat kampanjaansa: yhtiö halusi itselleen valtion suojeleman erityisaseman,¹³⁸⁵ jota ajettiin nyt hieman toisesta tulokulmasta kuin aikaisemmin. Pohja oli kuitenkin sama: perusteluiden tuli todistaa, että muiden toimijoiden osallisuus oli haitaksi ja että parhaiten valtio ajaisi omia tavoitteitaan myöntämällä Suomen Biografille monopolioikeuden elokuvien maahantuontiin ja levitykseen. Lausuntonsa lopuksi hän esitti ”koko alan kannanoton”:

*Biografiteatterien omistajien jotenkin yksimielinen mielipide on, ettei filmien maahantuontia olisi monopolisoitava, ei ainakaan siten, että monopolioikeus sitten annettaisiin usealle yhtymälle. Itse teattereiden sosialisointi on suorastaan mahdollon.*¹³⁸⁶

Sorjanen halusi pientoimijat ja ulkomaalaiset pois alalta, mutta kunnallistamista hän vastusti tiukasti: biografien omistus tuli jättää yksityisille. Hän esitti näkemyksensä

1382 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien monopoli valtion haltuun*. Uusi Suomi 25.3.1921

1383 Liitetaulukko 5.11.

1384 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien monopoli valtion haltuun*. Uusi Suomi 25.3.1921

1385 Vertaa Karonen 2004, 64–66.

1386 Tuntematon kirjoittaja: *Elävien kuvien monopoli valtion haltuun*. Uusi Suomi 25.3.1921

”yksimielisenä mielipiteenä”, mutta on selvää, ettei se ollut UFA:n tai muiden Suomen Biografin kilpailijoiden tahdon mukainen. Sorjanen tietoisesti hämärsi rajaa oman yhtiönsä ja koko alan välillä, vaikkei maininnutkaan ”yhdistystä”. Totuttuun tapaan Suomen Biografi muotoili vastineensa suurimpien sen toimintaa koskevien uhkien mukaan. Sinnikkyys ei ollut vielääkään tuottanut toivottuja tuloksia, ei ainakaan siinä mitassa, mitä Sorjanen toivoi, mutta hän jatkoi taisteluaan Suomen Biografin taloudellisten etujen takaamiseksi.

Eduskunta aloitti elokuva-lain varsinaisen käsittelyn viimein huhtikuussa 1921, ja poisti sosiaalidemokraatti Ailion esityksestä sensuuripykälät. Perusteena oli se, että filmitarkastuslautakunta oli jo tarkastanut maahantuodun elokuvan ja jatkossa maahantuonnin monopolisoiminen yhdelle yhtiölle tekisi erillisen ennakotarkastuksen tarpeettomaksi. Poisto muutti olennaisesti lakiluonnosta, sillä ilman siveellisyyskysymyksiä siitä tuli yksinomaan monopolilaki. Ailio yritti muuttaa lain hyväksyttäväksi normaalissa käsittelyjärjestyksessä, mutta hävisi äänestyksen.¹³⁸⁷ Perustuslain mukainen käsittelyjärjestys jäi voimaan, joten laki voitaisiin hyväksyä vasta seuraavalla vaalikaudella.

Lakiehdotus tuli kolmanteen käsittelyyn toukokuussa 1921, jolloin väittely jatkui kiivaana, mutta rintamalinjat olivat aikaisempia selkeämmät. Kun viittaukset ennakkosensuuriin oli poistettu, nousi Ailio lain vahvimmaksi puolustajaksi, vaikka osa hänen eduskuntaryhmästään oli siirtynyt vastustajien leiriin. Vastapuolella olivat äänekkäimpinä ruotsalaisen kansanpuolueen edustajat: lain katsottiin muun muassa rajaavan elinkeinovapautta ja yksityisyrittäjyyttä sekä olevan valtiolle kallis ja tehoton. Puolueen sisäiset mielipide-erot johtivat lopulta siihen, että sen edustajien ponnet kilpailivat äänestyksissä toistensa kanssa.¹³⁸⁸ Kiivaimmin Ailion ja lain kimppuun kävi edustaja Georg Schauman, Helsingin yliopiston ylikirjastonhoitaja, säätyvaltiopäivien aikainen aateliston edustaja ja ruotsalaisen puolueen vasemmistosiiven puheenjohtaja. Hän korosti, että Ailiota ja kumppaneita oli vedetty nenästä - ”*så bliva socialisterna draga vid näsan*”,¹³⁸⁹ koska suunnitelmissa oli luovuttaa monopolioikeus yhdelle tai usealle yksityiselle yritykselle. Schaumanilla oli aiheesta ajankohtaista tietoa:

1387 Täysistunto 4.4.1921, kohta 12; täysistunto 26.4.1921, kohta 4. Pöytäkirjat I; Suuren valiokunnan mietintö No 3 hallituksen esityksen johdosta laiksi elävistä kuvista sekä eduskuntaesityksen johdosta laiksi elävien- eli filmikuvain valtionmonopolista 24.4.1921, Asiakirjat III:2. Valtiopäiväasiakirjat 1921. Eduskuntakäsittelystä katso myös Nenonen 1999, 159–163.

1388 Täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921. Käydystä keskustelusta katso myös Nenonen 1999, 160–161. Vertaa myös tuntematon kirjoittaja: *Eduskunta*. Suomen Sosialidemokraatti 8.5.1921.

1389 Edustaja Schaumanin puheenvuoro, täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

*Och dessa bolag, eller åtminstone ett av dem, är redan färdigt att bildas. Jag har i min ficka en överenskommelse, ett förslag till kontrakt, uppgjorts av Suomen Biografi Oy, som redan spekulerar i denna lags tillämpning. Kontraktet är visserligen icke underskrivet av den andra parten ännu, men så fort lagen blir antagen, är nog överenskommelsen klar. Det är således klart, att utav socialisternas stora projekt kommer det att bli någonting helt annat än det de drömt sig, det blir en privat god affär för ett enskilt bolag, och staten får sin lilla smula i form av delaktighet i bolagets vinst.*¹³⁹⁰

Schaumanin terävin piikki oli kohdistettu sosialidemokraattiseen puolueeseen ja siihen, että puolue ajoi järjestelyä, joka ei olisi ollut valtiolle edullinen. Kuitenkaan sosiaalidemokraatit eivät voineet olla sopimuksen takana, sillä virallinen sopimus-kumppani löytyi valtioneuvoston suunnasta, ei puolueesta, joka ei vielä vuosiin pääs-
syt hallitukseen. Ei ole tietoa siitä, oliko Ailiolla ja muilla monopolia kannattaneilla sosiaalidemokraateilla kytköksiä Suomen Biografi Osakeyhtiöön, sillä Schaumanin puheenvuoro on ainoa suora lähde siitä. Mahdollisesti nenästä vetäjä olikin näin ollen edistyspuolueen Juho Vennolan vetämä hallitus, kuten esimerkiksi Hufvuds-
tadsbladet uutisessaan tulkitsi.¹³⁹¹

Schaumanin puheenvuorossa ensimmäistä kertaa koko keskustelun ja lakival-
mistelun aikana Suomen Biografi Osakeyhtiötä syytettiin omaan pussiin pelaamisesta
niin avoimesti, että siitä on jäänyt jälkiä asiakirjoihin. Todennäköisesti moni muukin
oli nähnyt yhteyden Suomen Biografian aloitteellisuuden ja yhtiön omien intressien
välillä. Tieto sopimusluonnoksesta levisi nopeasti, sillä ainakin Helsingin Sanomat ja
Hufvudstadsbladet mainitsivat sen eduskuntakeskustelua referoidessaan, vaikei-
väätkään maininneet, mistä yhtiöstä oli kyse.¹³⁹² Viimeistään tässä vaiheessa asia tuli
alan muiden toimijoiden tietoon, sillä oletettavasti jokainen biografiyhtiö seurasi
lainvalmistelua suurella mielenkiinnolla. Todennäköisempää kuitenkin on, että Suo-
men Biografian aloitteellisuus oli ollut tiedossa jo pitkään.

Tilanne oli ehtinyt niin pitkälle, että Schaumanilla oli täysistunnossa sopimus-
paperi monopoliyhtiön perustamisesta, joten kytkös oli ollut tiivis ja tuloksellinen.
August Sorjasen keskustelut, lausunnot ja haastattelut olivat johtaneet sopimukseen,
jossa Suomen Biografi saisi tytäryhtiölleen monopolioikeudet elokuvan maahan-
tuontiin ja levittämiseen. Schauman ei kuvannut sopimuksen sisältöä. Samoin jää
epäselväksi, mistä hän oli asiakirjan saanut. Suomen Biografille oli joka tapauksessa
ollut valtava takaisku, suoranainen skandaali, kun sopimus vedettiin julkisen kritiikin

1390 Edustaja Schaumanin puheenvuoro, täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

1391 Tuntematon kirjoittaja: *Riksdagen*. Hufvudstadsbladet 8.5.1921.

1392 Tuntematon kirjoittaja: *Eduskunnan eiliset istunnot*. Helsingin Sanomat 8.5.1921; tuntematon kir-
joittaja: *Riksdagen*. Hufvudstadsbladet 8.5.1921.

kohteeksi samaan aikaan, kun lain säätämisessä ja sopimuksen allekirjoittamisessa elettiin kriittisiä viimehetkiä.

Edustaja Schauman kysyi eduskunnalta, uskoiko joku valtion tulojen kasvavan, jos mukaan otettiin voittoa tavoitteleva yksityinen yritys. Samoin hän korosti, ettei siirtymäkaudelle ollut suunnitelmia ja pohti, miten kävisi jo maassa oleville filmeille, kuka niitä saisi levittää vai jouduttaisiinko ne lunastamaan monopoliyhtiölle tai valtiolle, mistä rahoista maksettaisiin kunnallistettavien biografikiinteistöjen vuokrat niiden omistajille, samoin kuin miten muut tulossa olevat kustannukset katettaisiin.¹³⁹³

Edelleen Schauman korosti, ettei lakia ollut tarvetta käsitellä nopeutetusti, vaan että se voitaisiin jättää lepäämään yli vaalien. Hän muistutti, että istuva eduskunta oli käyttänyt nopeutettua säätämisjärjestystä hyvin usein, kuten esimerkiksi uskonnonvapauslain kohdalla, mutta se pitäisi pitää ainoastaan poikkeustapauksia koskevana menettelynä, eikä tehdä siitä sääntöä. Schauman viittasi myös Suomen Biografin sopimusluonnokseen, jossa mainittiin, että monopoliyhtymän oli tarkoitus aloittaa toimintansa jo 15.5.1921, eli vain viikkoa eduskuntakäsittelyn jälkeen. Omia taloudellisia intressejään ajavalla yhtiöllä oli tarve kiirehtiä lain säätämistä, mutta eduskunnan ei pitänyt seurata perässä. Näin ollen Schauman ilmoitti vastustavansa niin lakialoitteen hyväksymistä kuin sen käsittelyn nopeuttamistakin.¹³⁹⁴

Julius Ailio tyrmäsi Schaumanin syytteet:

*Ed. Schaumanin on turhaa puhua siitä, että porvarit olisivat päässeet vetämään nenästä sosialisteja tahi hallitusta niin kauan kuin hallitus ei ole allekirjoittanut epäedullista kontrahtia sen filmiyhtiön kanssa, jolle se voisi luovuttaa monopolioikeutensa määrätyillä ehdoilla. On myös turhaa tuoda todistuskappaleeksi kontrahtiluonnosta, joka ei ole toisen vastapuolueen hyväksymä. Mitä tulee asian kiireellisyyteen, niin juuri se seikka, että ed. Schauman vastustaa sitä, näyttää että asia pelottaa yksityisiä filmiliikkeen harjoittajia.*¹³⁹⁵

Ailio ohitti sopimusluonnoksen korostamalla, ettei Schaumanin haltuunsa saamalla paperilla ollut merkitystä ennen allekirjoituksia. Ailio ei tarkemmin eritellyt, mitä hän peloilla tarkoitti. Todennäköisesti kyse ei kuitenkaan ollut elokuva-alan suurimmasta pelosta, mikä mitä ilmeisimmin oli se, että Suomen Biografi nappaisi yksinoikeuden, sillä se olisi kaatanut kilpailijoiden elinkeinon. Ailion puheessa sekoittuivat Suomen Biografin tavoitteet koko elokuva-alan etuihin, joten hän saattoi kuulua niihin, jotka oli puhuttu Suomen Biografin hankkeen taakse.

1393 Edustaja Schaumanin puheenvuoro, täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

1394 Edustaja Schaumanin puheenvuoro, täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

1395 Edustaja Julius Ailion puheenvuoro, täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

Sopimusluonnos ei aiheuttanut uusia puheenvuoroja, mutta lain periaatteellisesta puolesta väännettiin peistä. Esimerkiksi ruotsalaisen kansanpuolueen Ernst Estlander, biografiikemies Erik Estlanderin serkku vaati elokuva-alaan sijaan muutoksia painovapauslakiin niin, että se mahdollistaisi ennakkotarkastuksen ilman painovapauden vaarantumista. Ikävä kyllä lähteet eivät kerro, olivatko serkukset keskustelleet asiasta ja oliko ehdotus peräisin Suomen Biografin kilpailijalta. Kiivaan väittelyn ja kolmen vastaponnen jälkeen eduskunta lopulta hyväksyi lain, joten se jäi pöydälle odottamaan eduskuntavaaleja ja lopullista hyväksymistään uudella vaalikaudella.¹³⁹⁶

Markku Nenonen on tulkinnut, että koko elokuva-ala olisi vastustanut lakiesitystä. Hän jopa kirjoittaa lepäämään jääneestä esityksestä: *”Mutta elokuva-alalla oli vielä suurin haaste voittamatta: elokuva-alaan lopullinen hylkääminen.”*¹³⁹⁷ Nenosen tulkinta ohittaa Suomen Biografin aktiivisen toiminnan ja monopolipyrkimykset. Edustaja Schaumanin taskussa ollut sopimusluonnos todistaa kiistatta lakihankkeen mieluisuuden yhtiölle ja sen, ettei ala ollut yhtenäinen. Muut toimijat jäivät sivuun keskustelusta, joten varsinaisia vastustavia kantoja ei kuulunut, vaikka niitä taatusti oli olemassa. Näin ollen osa biografialan toimijoista on hyvinkin ollut Nenosen tulkinnan mukaisilla linjoilla, mutta yhtenäistä vastustus ei ole ollut. Samoin on korostettava, ettei lain puolustaminen tai vastustus lähtenyt yleisistä periaatteellisista mielipiteistä, vaan lähtökohtana oli se, mitä hyötyä tai haittaa laista olisi liiketoiminnalle. ”Suomen Biografi Yhdistyksen” suulla puhuivat vain Suomen Biografi Osakeyhtiön johtohahmot, joille laki oli mitä mieluisin - tosin sillä edellytyksellä, että sen sisältö oli yhtiölle suotuisa. Yhtiön/”yhdistyksen” edusmiehenä esiintynyt August Sorjanen pyrki läpi koko prosessin ohjailemaan lainvalmistelua ja myös siinä onnistui. Suomen Biografi Osakeyhtiölle lain jääminen lepäämään oli takaisku, sillä Schaumanin käsiinsä saaman sopimusluonnoksen perusteella yhtiö kuvitteli asian saavan ratkaisunsa jo toukokuussa 1921.

Kun laki jäi odottamaan vaaleja, Suomen Biografi muutti jälleen strategiaansa ja keskitti huomionsa akuuteimpiin ongelmiin. ”Suomen Biografi Yhdistys” lähestyi kirkollis- ja opetusministeriötä jo kesäkuun puolessavälissä kirjelmällä, jolla haluttiin uudistaa vapaaehtoisia filmitarkastuslautakuntaa, sillä järjestelmästä koitui liikaa kuluja maahan-tuojille ja biografinomistajille.¹³⁹⁸ Vain muutaman vuoden toiminnassa ollut filmitarkastuslautakunta oli osoittautunut työssään epäjohtomukaiseksi, mikä vaikeutti ohjelmis-

1396 Samaasta puolueesta tehtiin myös toinen ponsi: John Östlander vaati, että hallituksen olisi annettava eduskunnalle esitys filmsensuurilaista. Tällä kertaa vahvin tuki lakiesitykselle löytyi edistyspuolueesta, jonka edustaja Oskari Mantere esitti lain käsittelyä nopeutetussa järjestyksessä. Täysistunto 7.5.1921, kohta 5. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1921.

1397 Nenonen 1999, 164, katso myös 173.

1398 ”Suomen Biografi Yhdistyksen” kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 17.6.1921. AD 561/129, 1921. Opetusministeriön arkisto, KA.

tosuunnittelua. Samoin tarkastusmenettely oli raskas, sillä tarkastusmaksuilla tuli kattaa viiden varsinaisen ja viiden varatarkastajan palkat.¹³⁹⁹

”Suomen Biografi Yhdistys” kirjelmän liitteenä oli luonnos uusiksi elokuva-tarkastuksen säännöiksi, joilla muutettaisiin väliaikainen filmitarkastuslautakunta vakinaiseksi Valtion filmitarkastamoksi.¹⁴⁰⁰ Mielenkiintoista on, että kirkollis- ja opetusministeriö otti luonnoksen vastaan melkein sellaisenaan, eli yhtiö pääsi sanelemaan ministeriölle tahtonsa. Tarkastuskriteerit säilyivät pääpiirteissään samoina, mutta lautakunnan kokoonpanoa pienennettiin yhteen varsinaiseen ja kahteen varajäseneen, joista jokainen oli yksin pätevä tekemään tarkastuksen.¹⁴⁰¹ Tämä oli ristiriidassa ”yhdistyksen” parin vuoden takaisten kantojen kanssa, sillä tuolloin Sorjanen oli vakuuttanut sivistysvaliokunnalle, että töitä riitti viidelle tarkastajalle, eikä heidän määräänsä voinut laskea.¹⁴⁰² Tuolloin kyse oli ollut valtiollisen viraston vastustamisesta, nyt taas keskeistä olivat tarkastuksen kulut.

Filmitarkastuslautakunnan puheenjohtaja Fredrik Lindström teki esitykseen useita täsmennyksiä, joilla ennen kaikkea muokattiin rajoitusperusteita entistä yksiselitteisempään muotoon.¹⁴⁰³ Tämän jälkeen ohjeisto lähetettiin tarkastettavaksi takaisin Suomen Biografiin, jossa keväällä 1921 toimitusjohtajaksi noussut varatuomari Kaarlo Kaira hyväksyi ne 28.7.1921 ”Yhdistyksen” nimissä.¹⁴⁰⁴ Ministeriössä laaditun muistion mukaan Kaira oli toivonut ohjeiston hyväksymistä mahdollisimman pian, jotta se olisi käytössä syyssesongin käynnistyessä ja jotta ”yhdistys” voisi käsitellä sitä vuosikokouksessaan syyskuussa.¹⁴⁰⁵ Suomen Biografi Osakeyhtiön asiakirjat eivät ole säilyneet vuodelta 1921, joten ei voida tietää, mihin kokoukseen Kaira viittasi, mutta hän pääsi varsin pitkälle ohjaamaan ministeriön toimintaa.

Uusi ohjeisto tuli voimaan Kairan toiveiden mukaan 15.8.1921. Tästä eteenpäin tarkastuksesta huolehti kolmihenkinen Valtion Filmitarkastamo, jota johti lautakunnan tapaan Fredrik Lindström. Päätös oli määräaikainen ja voimassa vain vuoden verran, sillä elokuvaalain lopullinen kohtalo oli vielä auki.¹⁴⁰⁶ Lehtitieto-

1399 Nenonen 1999, 175.

1400 Luonnoksen sisällöstä tarkemmin Nenonen 1999, 175–179.

1401 Säännöissä määriteltiin tarkoin, miten tarkastus oli suoritettava, jos varsinainen tarkastaja oli siitä estynyt. ”Suomen Biografi Yhdistyksen” kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 17.6.1921. AD 561/129, 1921. Opetusministeriön arkisto, KA.

1402 August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Katso myös pöytäkirjaan liittyvä keskustelumuistio. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

1403 Fredrik Lindströmin päiväämätön pro memoria ja tarkastusohjeisiin tehdyt lyijykynämerkinnät. AD 561/129, 1921. Opetusministeriön arkisto, KA. Katso myös Nenonen 1999, 177–178.

1404 Kaarlo Kairan kirje kirkollis- ja opetusministeriölle 28.7.1921. AD 561/129, 1921. Opetusministeriön arkisto, KA.

1405 Päiväämätön pro memoria. AD 561/129, 1921. Opetusministeriön arkisto, KA.

1406 Nenonen 1999, 179.

jen mukaan ”Suomen Biografi Yhdistys” vastasi tarkastamon tiloista ja kuluista,¹⁴⁰⁷ mutta tilikirjoista ei pysty näkemään minkäänlaista muutosta tilanteessa. Filmi-liikkeet tilittivät Valtion filmitarkastamolle tarkastusmaksuja aivan samaan tapaan kuin olivat maksaneet Valtion filmitarkastuslautakunnalle.¹⁴⁰⁸

Markku Nenosen mukaan ehdotus tarkastuslautakunnan kokoonpanon ja toimintaperiaatteiden muuttumisesta olisi ollut elokuva-alan vastaisku, joka olisi henkinyt alan helpottuneisuutta elokuvalain jäätyä lepäämään yli vaalien.¹⁴⁰⁹ Kun ottaa huomioon, että ehdotuksen allekirjoittaja Trap-Holm oli monopoliyhtymää havittelevan Suomen Biografin toinen johtaja ja muutokset hyväksynyt Kaira toimitusjohtaja, ei hankkeen takana tälläkään kertaa vaikuta olleen muita kuin yksi yhtiö. Tarkastusjärjestelmän uusiminen näyttää olleen Suomen Biografi Osakeyhtiölle väli-aikaisten helpotusten hakemiselta ennen lopullista, yhtiölle suotuisaa ratkaisua.

On mielenkiintoista pohtia, miksi Suomen Biografi onnistui niin hyvin ohjailemaan valtiota vielä monopolisopimusluonnoksen paljastumisen jälkeen. Yhtiöllä täytyi olla hyvät suhteet keskeisiin toimijoihin. Yhtiö oli perustamisestaan alkaen esiintynyt alan yleisenä auktoriteettina, joten jokainen uusi yhteydenotto vahvisti kansanedustajien ja virkamiesten käsitystä Suomen Biografista koko elokuva-alaa edustaneena riippumattomana toimijana, vaikka yhtiön tarkoitushakuisuus ei ole voinut pysyä salassa. Ihme kyllä muun elokuva-alan vastaiskuista ei ole löytynyt lähteitä, mutta todennäköisesti esimerkiksi sanomalehtiaineistosta saattaisi löytyä muiden biografiyhtiöiden kannanottoja. On myös mahdollista, että ruotsalaisen kansanpuolueen edustajilla oli käytettävissään Suomen Biografin kilpailijoiden, ennen kaikkea Erik Estlanderin antamia tietoja, mutta kannat puolueen sisällä jakaantuivat niin, ettei ollut kyse Suomen Biografin vastaiseen taisteluun saadusta yhteisrintamasta. On myös hankala arvioida, millainen asema sosiaalidemokraateilla oli. Mahdollisesti yhtiö oli puhunut heidät puolelleen, mutta toisaalta kyse saattoi olla valtiontaloudellisista, moraalisisista ja siveellisyyksymyksistä, joihin puolueen edustajat tavan takaa vetosivat, etenkin kun kannat muuttuivat Schaumanin paljastusten jälkeen. Joka tapauksessa Suomen Biografi oli vuosien ajan hämmentänyt keitosta, ja vaikka takaiskuja oli tullut, yhtiö pystyi edelleen käyttämään valtaansa ja junailemaan maa-han juuri sellaisen filmitarkastamon, joka sen suunnitelmiin sopi. Nähtävästi yhtiölle myötämielisiin virkamiehiin kuului myös Fredrik Lindström, sillä hänen lausuntonsa eivät missään vaiheessa olleet erityisen paljon ristiriidassa yhtiön kantojen kanssa.

Eduskuntavaalit järjestettiin heinäkuussa 1922 ja uusi eduskunta kokoon-tui syyskuun alussa. Elävien kuvien laki pääsi käsittelyyn muutamaa viikkoa myö-

1407 Tuntematon kirjoittaja: *Filmien tarkastus*. Iltalehti 1.8.1921. Suomi-Filmin leikekansio marraskuu 1919- 26.4.1925. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA.

1408 Ga:2, Kassatilikirja 1918–1923. Helsingin filmisensuurin ja Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1409 Nenonen, 1999, 175, 179.

hemmin, jolloin eduskunta lähetti sen jälleen sivistysvaliokunnalle.¹⁴¹⁰ Valiokunnan kokoonpano ja mielipiteet olivat muuttuneet ja myös lain tiukin kannattaja Julius Ailio puuttui valiokunnasta, sillä häntä ei valittu enää eduskuntaan.¹⁴¹¹ Valiokunta käytti häntä asiantuntijana samoin kuin filmitarkastamon Fredrik Lindströmiä, mutta kumpikaan ei tuonut uusia näkökulmia keskusteluun. Aika oli ajanut ohi monopoli-ajatuksesta, sillä valiokunta päätyi äänestyksen jälkeen esittämään, että eduskunta hylkäisi lakiehdotuksen ja kehottaisi hallitusta antamaan sen sijaan lakiehdotuksen elokuvien ennakotarkastuksesta.¹⁴¹²

Eduskunnassa kiivas väittely jatkui.¹⁴¹³ Sosiaalidemokraattien Miina Sillanpää, joka esiintyi lain kiivaana puolustajana vedoten nuorison suojelemiseen ja valtion kontrolliin, kertoi myös elokuva-alan edelleen pyrkivän vaikuttamaan asiaan:

*Ehdotus laiksi elävistä kuvista on kaikkein suurinta huomiota kuitenkin herättänyt elävien-kuvien teatterien omistajien keskuudessa. Nämä filmien omistajat ovat panneet kaikki voimansa liikkeelle voidakseen todistaa, miten huono taloudellinen yritys elävienkuvien tuotanto [maahantuonti] ja näytteleminen [esittäminen] oikeastaan on. Eduskunnan jäsenille on jaettu kannatuslaskelmia suurimpien elävienkuvien teattereista ja tässä on saatu liike tuottamaan 6 000 markkaa tappiota vuodessa, ja että tällaisissa oloissa näytteleminen on oikeastaan uhraantuvaisuutta, johon filmiteatterien omistaja antautuvat.*¹⁴¹⁴

Sillanpää korosti sitä, ettei monopoli voisi tuottaa taloudellista taakkaa valtiolle, koska lain mukaan se voitaisiin luovuttaa yhdelle tai usealle yksityiselle yhtiölle.¹⁴¹⁵ Tässä kohden Sillanpää ei nähnyt ristiriitaa lausumissaan: hän moitti biografinomistajia keinotekoisista laskelmista, muttei nähnyt taloudellisia intressejä monopolintavoittelussa.

Viittaus suurimpiin teattereihin paljastaa, että Suomen Biografi ajoi edelleen asiaansa, mutta näkökannat vaikuttavat jälleen muuttuneen. Yhtiö julkaisi vuonna

1410 Täysistunto 22.9.1922, kohta 13. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1922.

1411 Ailio palasi eduskuntaan seuraavissa vaaleissa vuonna 1924. Käytetyt lähteet eivät kerro, oliko Ailio ehdokkaana vuonna 1922, mutta on hyvin mahdollista, että hän jätti vaalit väliin, sillä häntä pidettiin johtavana sosialistisiiven kulttuuripoliitikkona. Autio 1999 [www].

1412 Sivistysvaliokunnan mietintö No 4, 18.10.1922, vuoden 1921 valtiopäivien lepäämään jätetystä ehdotuksesta laiksi elävistä kuvista. Asiakirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1922. Vastalauseen päätökseen esitti valiokunnan kaksi sosiaalidemokraattista ja kaksi maalaisliittolaista jäsentä. Heidän mukaansa ohjelmistojen tasossa tai voittojen tavoittelussa ei ollut tapahtunut edistystä sitten vuoden 1920. Vastalause Sivistysvaliokunnan mietintöön No 4, 18.10.1922, vuoden 1922 valtiopäivien lepäämään jätetystä ehdotuksesta laiksi elävistä kuvista. Asiakirjat I, Valtiopäiväasiakirjat 1922. Vastalauseen jättivät edustajat Miina Sillanpää ja Fanni Ahlfors (SDP) sekä Matti Pitkänen ja Lauri Perälä (Maalaisliitto).

1413 Eduskuntakäsittelystä katso myös Nenonen 1999, 185–188.

1414 Edustaja Miina Sillanpään puheenvuoro, täysistunto 24.10.1922, 5 kohta. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1922.

1415 Edustaja Miina Sillanpään puheenvuoro, täysistunto 24.10.1922, 5 kohta. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1922.

1922 vihkosen Laki elävistä kuvista,¹⁴¹⁶ joka oli tehty evästykseksi vaalien yli lepäämään jätetyn lain käsittelyyn. Vihkosessa korostettiin, että uusittu filmitarkastus oli onnistunut tehtävässään ja vallitseva verotus yhdessä markan heikon kurssin ja vähentyneiden katsojalukujen kanssa oli vetänyt alan niin tiukalle, ettei ”maan suurin biografiliike” ollut kyennyt jakamaan edellisenä vuonna osinkoa. Samoin toistettiin tutut argumentit valtiollisen viraston perustamisen korkeista kustannuksista, sosiaalisen propagandan vaarasta ja huomautettiin:

*Lisäksi on huomattava, että monopolin luovuttaminen yhdelle tai useammalle liikkeelle aina herättää muissa syrjään jääneissä kateutta. Monopolijärjestelmä on kerta kaikkiaan suosikkijärjestelmä, siitä on meillä riittävästi kokemusta.*¹⁴¹⁷

Vihkonen vaati eduskuntaa hylkäämään lakiehdotuksen ja asettamaan uuden komitean valmistelemaan sensuurin uudistamista, teattereiden laadun parantamista ja elokuvan sivistyksellisen käytön tukemista.¹⁴¹⁸

Aikaisemmin Suomen Biografi oli ajanut monopolia itselleen, mutta ehkä edustaja Schaumanin täysistunnossa esittelemä sopimusluonnos oli kääntänyt tilanteen yhtiötä vastaan. Ehkä valtio oli suunnittelemassa sopimuskumppaniksi Suomen Biografin sijaan kilpailevaa yhtiötä. Joka tapauksessa yhtiö oli kääntänyt kelkkansa yksinoikeusasiassa, mutta osoitti syyttävällä sormella edelleen pieniä teattereita ja korosti elokuvan valistuksellisia mahdollisuuksia.

Eduskunta oli yhtä mieltä Suomen Biografin kanssa ja lakiesitys hylättiin murskaluvuin. Perustuslain järjestyksessä säädettävänä se olisi vaatinut 2/3 äänistä taakseen, mutta sitä kannatti enää 1/6 äänestyskseen osallistuneista. Sivistysvaliokunnan ponsi uuden sensuurilain laatimisesta hyväksyttiin selvin luvuin.¹⁴¹⁹

Sensuurilakia eduskunta ei koskaan saanut käsiteltäväkseen, vaan se hukkui syystä tai toisesta virkakoneiston syövereihin. Sen sijaan 23.9.1922 kirkollis- ja opetusministeriö vakinaisti Valtion filmitarkastamon toiminnan.¹⁴²⁰ Sensuuria suoritettiin tästä eteenpäin ohjeilla, jotka Suomen Biografi oli yhdessä tarkastamon johtaja Lindströmin kanssa muotoillut ja hyväksynyt. Vuodesta 1922 eteenpäin keskustelu elokuvasta jatkui verotusväittelynä, jossa rintamalinjat olivat selkeät - valtio halusi veroja, mutta yhtiöt eivät halunneet niitä maksaa. Seuraavan kerran asiaan palattiin

1416 Vihkosessa ei mainita julkaisijaa, mutta vuonna 1924 julkaistuun kansallisbibliografiaan julkaisijaksi on merkitty Suomen Biografi Osakeyhtiö. Suomalainen kirjallisuus 1921–1923, 141.

1417 [Tuntematon kirjoittaja] 1922, 5.

1418 [Tuntematon kirjoittaja] 1922, 5.

1419 Täysistunto 24.10.1922, 5 kohta. Pöytäkirjat I. Valtiopäiväasiakirjat 1922. Käydystä keskustelusta katso myös Nenonen 1999, 186–187.

1420 Nenonen 1999, 179.

vasta 1930-luvulla ja laki ennakkotarkastuksesta säädettiin niinkin myöhään kuin vuonna 1946.¹⁴²¹

Todennäköisesti tarkastusten rinnastuminen sensuuriin oli se tekijä, joka lopullisesti hukutti hankkeen ministeriöiden syövereihin. 1920-luvun alkupuolella vastaitsenäistyneessä valtiossa ennakkosensuurin säätäminen oli vaikeaa. Elokuvatarkastus oli saatu järjestymään kirkollis- ja opetusministeriön päätöksillä, joihin elokuva-ala suostui, vaikka niiltä puuttui lain sitovuus. Kyseessä oli kompromissi, joka tyydytti osapuolia. Jos elokuva-ala olisi riitauttanut Valtion filmitarkastamon epämääräisen aseman sitovan lainsäädännön puuttuessa, olisi seurauksena saat-
tanut olla uusi monopolisuunnitelma tai ainakin entistä tiukempi sääntely. Jos taas valtio olisi tarmokkaasti jatkanut lainvalmistelua, olisi eduskunta pian jälleen väitellyt elokuvatarkastuksen sensuuriluonteesta. Aihe ikään kuin haudattiin hiljaisuudessa, sillä osapuolet olivat riittävän tyytyväisiä kompromissitulokseen.

8.6. Suomen Biografin yksityiset tavoitteet ja melkein saavutettu monopoli

Markku Nenonen on korostanut, että monopolilain monivaiheinen käsittely muutti ratkaisevasti elokuvasta käytyä julkista keskustelua. Kirkko menetti kiinnostuksensa aiheeseen - aikaisemmin keskustelua oli johdettu juuri kirkollisista piireistä, mutta tämän jälkeen kannanottoja sieltä ei enää kuultu. Prosessin aikana elokuvasta tuli talouskysymys.¹⁴²² On kuitenkin huomattava, että prosessin aikana kiristynyt leima-
verotus nosti maksut niin suuriksi, ettei oikein kukaan enää uskonut valtion voivan monopolilla kerätä edes niiden suuruisia tuloja itselleen.

Markku Nenonen pitää ”Suomen Biografi Yhdistyksen” osuutta lainvalmistelussa todisteena elokuva-alan sisäisestä yhdistymisestä ja korostaa, että yhteistyöllä ala pystyi tuomaan paremmin omia etujaan julki.¹⁴²³ Tulkinta on ongelmallinen, sillä on kyseenalaista, oliko ”yhdistys” missään vaiheessa mitään muuta kuin Suomen Biografi Osakeyhtiön peitenimi, jonka varjolla yhtiö ajoi omaa etuaan. Kertaakaan koko prosessin aikana ”Yhdistyksen” nimissä ei esiintynyt kukaan osakeyhtiön sisäpiirin ulkopuolinen. Eniten äänessä oli August Sorjanen, jonka aktiivinen ja pitkäjänteinen rooli viittaa siihen, että Suomen Biografin perustaminen syksyllä 1918 lähti liikkeelle hänen visiostaan, johon kuului niin uusi suuryhtiö kuin sille haviteltu monopoli. Missään nimessä ”yhdistys” ei ajanut koko alan etuja, sillä se puhui Suomen Biografi Osakeyhtiön kilpailijoista vain negatiivisessa sävyssä. ”Yhdistys” moitti kabareen esittäjiä ja syytti ulkomaisessa omistuksessa olleita biografiliikkeitä ja pienyhtiöitä huonoista

1421 Nenonen 1999, 190–191, verokeskustelusta Pantti 2000, 133–142.

1422 Nenonen 1999, 163–164.

1423 Nenonen 1999, 164.

ohjelmistoista. ”Yhdistyksen” lausunnossa sen sijaan puhjettiin ylistämään Suomen Biografi Osakeyhtiön panosta sivistystyön tukemisessa. Samoin ei liene sattumaa, että kansanedustaja Schaumanilla oli taskussaan juuri Suomen Biografi Osakeyhtiölle luonnosteltu sopimus monopoliyhtymän perustamisesta ja että mielenmuutoksen jälkeen Suomen Biografi painatti vihkosen lain hylkäämistä vauhdittamaan.

Jari Sedergren ja Ilkka Kippola puolestaan antavat kunniaa monopolilain kaatumisesta Suomi-Filmille,¹⁴²⁴ mahdollisesti koska yhtiön yhdessä ulkoministeriön sanomalehtitoimiston kanssa valmistamaa *Finlandia*-elokuvaä esitettiin eduskuntakäsittelyn aikana. Tulkinta on hankalasti todennettavissa lähteistä. Yhtään kertaa Suomi-Filmin nimeä ei löydy lakihankkeeseen liittyvistä asiakirjoista eivätkä Suomi-Filmin omat pöytäkirjatkaan mainitse aiheesta. Vielä merkittävämpi viite tuotantoyhtiön osallistumattomuudesta löytyy lakialoitteesta itsestään, joka lähtökohtaisesti rajasi suomalaisen tuotannon monopolisoinnin ulkopuolelle: Suomi-Filmi olisi ollut monopolisuunnitelman toteutuessa yksi niistä harvoista elokuva-alan toimijoista, jotka olisivat jääneet jatkamaan yksityisyrittämistään. Näin ollen Suomi-Filmi kuului niihin harvoihin, joille lain läpimenolla ei olisi ollut suurta merkitystä. Valtio oli ottanut lainvalmistelussa positiivisen kannan suomalaiseen tuotantoon, mikä lupaili Suomi-Filminkin filmeille pääsyä levitykseen mahdollisen monopoliyhtiön kautta.

Samoin *Finlandia*-elokuvan esitykseen todisteena Suomi-Filmin tekemästä lobbauksesta on suhtauduttava kriittisesti. Suomi-Filmi ja ulkoministeriö olivat järjestäneet elokuvasta ennakkonäytännön sanomalehtimiehille jo lokakuun alussa ja ensi-illan kutsuvieraille viikkoa myöhemmin,¹⁴²⁵ mutta varsinaiset yleisöesitykset alkoivat vasta kuukauden loppupuolella, samaan aikaan, jolloin eduskunta käsitteli monopolilakia. Kyse ei kuitenkaan ollut Suomi-Filmin järjestämistä näytöksistä, sillä yksinoikeus esityksiin Suomessa oli tässä vaiheessa siirtynyt Suomen Biografille.¹⁴²⁶ Lehtijutut korostivat yleisön mielenkiintoa ja ulkoministeriöön saapuneita toiveita elokuvaesitysten aloittamisen taustalla,¹⁴²⁷ mutta se, että yleisöesitykset ja eduskuntakäsittely osuivat samalle viikolle, on näin ollen ollut jälleen osa Suomen Biografian toimintaa.

1424 Sedergren ja Kippola 2009, 117.

1425 Katso esimerkiksi tuntematon kirjoittaja: ”*Finlandia*”-filmi valmistunut. Uusi Suomi 29.9.1922.

1426 Tuntematon kirjoittaja: Finlandia-filmi. Uusi Suomi 20.10.1922.

1427 Vertaa tuntematon kirjoittaja: Finlandia-filmi. Uusi Suomi 20.10.1922; tuntematon kirjoittaja: *Elävät kuvat*. Iltalehti 24.10.1922. Elokuvaa oli jo esitetty Italian Genovassa, mistä lehdet olivat kirjoittaneet laajasti. Yleisöä elokuvalla riitti Helsingissä peräti kolmeksi viikoksi, joten siihen kohdistuva kiinnostus oli laaja. Ulkomaisesta uutisoinnista katso esimerkiksi: tuntematon kirjoittaja: *Suomi-filmin esitys Genovassa*. Uusi Suomi 5.5.1922; tuntematon kirjoittaja: *Den finländska propagandafilmen i Genua*. Hufvudstadsbladet 5.5.1922; tuntematon kirjoittaja: *Finland-filmen i Genua*. Hufvudstadsbladet 16.5.1922; tuntematon kirjoittaja: *Finlandia Filmi*. Uusi Suomi 11.10.1922; Suomi-Filmin leikekansio marraskuu 1919- 26.4.1925. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA. Katso myös Kino-Palatsin mainokset, Uusi Suomi 22.10. ja 29.10.1922; Scalan mainos, Uusi Suomi 5.11.1922.

Suomen Biografin toiminta ei ollut johdonmukaista tai yhteneväistä, vaan enemmänkin tempoilua ja esille nousseisiin kysymyksiin reagoimista. Yhtiö halusi hyötyä monopolisuunnitelmasta mahdollisimman hyvin ja hankaloittaa kilpailijoiden toimintaa, joten kysymystä lähestyttiin sinnikkäästi monista eri tulokulmista. Tässä mielessä yhtiön kehityskaari oli suoraviivaisen, deterministisen kulun sijaan täynnä erilaisia sivuaskelaita ja korjausliikkeitä yhtiön kulloisestakin positiosta – ja muiden toimijoiden positioista riippuen. Keskeistä oli kuitenkin se, että uusien sijoittajien myötä tavoitteet oli asetettu huomattavasti korkeammalle kuin aikaisemmin. Aika oli sopiva, monopoleja perustettiin muillekin aloille, joten ammattisijoittajille sellaisen tavoittelemisen elokuva-alallakaan ei kuulostanut erikoiselta. Kun mukana oli elokuva-alan osaamista aivan alan huipulta, yhteisvoimin tavoite melkein saavutettiin.

Suomen Biografi Osakeyhtiön toiminta lakiuudistuksen valmistelun ja käsittelyn aikana kertoo pitkäjänteisestä, tarmokkaasta toiminnasta. Elokuva-alan ja julkisvallan välinen yhteisevoluutio oli todennäköisesti ollut aina käynnissä tavalla tai toisella, mutta monopolihankkeessa sen tarkoitushakuisuus tuli paljon konkreettisemmaksi kuin kertaakaan aikaisemmin.¹⁴²⁸ Tavoitteet olivat liiketaloudelliset, sillä yhtiölle ei riittänyt johtoasema, jonka se oli perustamisen ja Maximin valtaamisen myötä saavuttanut, vaan tähtäin oli korkeammalla, kilpailijoiden eliminoimisessa ja koko biografiliiiketoiminnan kaappaamisessa. Vastikään biografiliiiketoimintaan mukaan lähteneet liikemiehet sekä alan vanhat konkarit näkivät suomalaisen elokuva-alan vuoden 1918 mullistuksissa mahdollisuutensa. Alkuperäisenä tavoitteena oli monopolioikeuden saaminen, mutta käytetyt argumentit vaihtuivat monta kertaa vuosien aikana. Välillä taisteltiin epäoikeudenmukaista Turun poliisipäällikköä vastaan, toisinaan taas korostettiin vapaan kilpailun positiivista vaikutusta elokuvien laatuun, mutta seuraavassa vaiheessa se tyrmättiin kilpailijoiden ”huonojen” toimintatapojensa takia.

Mielenkiintoista on, ettei muu elokuva-ala tunnu ottaneen kantaa asiaan, vaikka Suomen Biografi Osakeyhtiö käyttäytyi itsekkäästi ajaen omaa etuaan yleisen hyvän nimissä. On kuitenkin huomattava, että Suomen Biografin panettelemilla tahoille saattoi olla oman edun mukaista pysyä hiljaa. Todennäköisesti UFA piti matalaa profiilia sen tähden, ettei saksalaisyhtiö halunnut erityisesti mainostaa olemassaoloaan, ja laitakaupungin toimijat halusivat olla kiinnittämättä huomiota. Muut suuret toimijat, kuten Adams ja Pohjanheimo sen sijaan olisivat voineet äänensä korottaa, mutta jostain syystä heitä ei löydy lähteistä. On toki mahdollista, että laajempi sanomalehtiaineiston läpikäynti voi nostaa esille elokuva-alan moniäänisyyttä, mutta eduskunta ja valtioneuvosto eivät asioineet muiden kuin Suomen Biografin edustajien kanssa.

Nenonen on korostanut sitä, ettei sen paremmin tarkastuslautakunnassa kuin filmitarkastamossakaan istunut elokuva-alan edustajia,¹⁴²⁹ mutta tämä ei näytä haitanneen Suomen Biografia. Yhtiö onnistui sensuurikysymyksessä, sillä se sai

1428 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–286; katso myös Kallioinen 2002, 14–16.

1429 Nenonen 1999, 133, 137.

valtion asettamaan ensin vapaaehtoisen valtakunnallisen filmitarkastuslautakunnan ja myöhemmin valtion filmitarkastamon, joiden kummankin henkilökunta ja ohjesäännöt olivat pitkälti Suomen Biografin toiveiden mukaiset. Ohjeet kiersivät yhtiössä tarkastettavina ennen hyväksymistä ja tarkastuslautakunnan jäsenistö valittiin juuri siitä joukosta, jota Suomen Biografi tehtävään esitti, eli niistä henkilöistä, jotka olivat vastanneet Helsingin paikallisesta sensuurista jo aikaisemmin ja joiden kanssa yhteistyö oli sujunut siihenkin asti. Yhtiö ei missään vaiheessa kritisoinut heitä, vaikka ajoikin onnistuneesti tarkastajien määrän vähentämistä. Suomen Biografilla ei ollut tarvetta saada ”omaa edustajaa” tarkastuksiin, sillä yhteistyö sujui mallikkaasti.

Suomen Biografin lopullinen tavoite, maahantuontimonopoli oli lähellä. Toteutuessaan monopoli olisi kaatanut koko suomalaisen elokuva-alan Suomen Biografin syliin. Yhtiö olisi saanut kerätä voitot riippumatta sensuurikriteereistä tai verotusasteista, ja muut toimijat olisivat joutuneet tyytymään Biografin herruuteen. Jo se, että valtio kävi keskustelua ainoastaan Sorjasen ja hänen yhtiökumppaniensa, oli yhtiölle merkittävä saavutus, todiste siitä, että valtio haksahi yhtiön erityisvoiton-tavoitteluun. Lopputulos oli kuitenkin musertava. Monopolia ei saatu, mutta mikä vielä pahempaa, valtio oli siinä samalla ehtinyt vääntää veroruuviä monta kierrosta tiukemmalle. Syksyllä 1918 August Sorjasen johdolla Olympia Osakeyhtiön konttoriin kokoontuneet liikemiehet todennäköisesti kuvittelivat, että sodan päättyminen ja normaaliolojen palaaminen merkitsisi myös verotuksessa paluuta 1910-luvun alku-puolen tilanteeseen. Neljä vuotta myöhemmin, kun eduskunta hylkäsi monopolilain, tilanne oli muuttunut. Elokuva-a verotettiin tiukemmin kuin koskaan, eikä paluuta entiseen enää ollut. Verotuksen kiristyminen oli syönyt alan kannattavuutta, mikä olisi haitannut myös monopoliyhtiön toimintaa, jos se olisi toteutunut. Pitkittyneen valmisteluprosessin aikana niin moni asia ehti muuttua, että aika ajoi ohi Suomen Biografin alkuperäisistä suurista suunnitelmista. Toki monopolin toteutuminen olisi edelleen ollut taloudellisesti kannattava, mutta voitot olisivat olleet huomattavasti vaatimattomammat kuin ne, joista joulukuussa 1918 haaveiltu. Neljän vuoden kehitys kuitenkin paljastaa, että Suomen Biografin perustamisessa olivat kyseessä suuret liiketoimisuunnitelmat, huomattavasti toteutuneita suuremmat.

9. Osakeyhtiöiden biografi liiketoiminta

9.1. Suomen Biografi ja uudenlainen biografiyhtiön malli

Suomen Biografin ja sen ympärille rakennetun yritysryhmän liiketoiminta vakiintui samaan aikaan kun yhtiö osallistui päättäväisesti lainvalmisteluun. Kokonaiskuvan muodostaminen on vaikea tehtävä, sillä suurimmillaan yritysryhmään kuului viisi yhtiötä, ja valtaosa yhtiöiden arkistoista ei ole säilynyt. Suuria linjoja voidaan kuitenkin hahmotella.

Suomen Biografin perustamiseen päättyi itsenäisten biografi liikemiesten yksinvalta. Osakeyhtiömuotoinen toiminta toi mukanaan toimitusjohtajat. Aikaisemmat omistaja-johtajat olivat henkilökohtaisesti pyörittäneet yhtiöitään, ja usein oli ollut kyse perheyriksistä.¹⁴³⁰ Fernander ja Hallseth sekä Sorjanen ja Lindebäck olivat olleet yksinvaltaisia, mutta Suomen Biografi oli suuryhtiö, jossa valta hajaantui useisiin käsiin ja vaihtui entistä useammin. Uudenlaisessa toimintamallissa korostuivat ammattimaiset palkkajohtajat. Kyse ei ollut yksin elokuva-alalla koetusta murroksesta, vaan laajemmasta suomalaisen liiketoiminnan kehityksestä, jossa 1900-luvun alussa siirryttiin palkkajohtajien aikakaudelle. Taustalla oli osakeyhtiöiden määrän kasvu, joka puolestaan oli sidoksissa sijoitustoiminnan ja rahoituslaitosten yleistymiseen. Kun omistus pohja ja toimintamalli laajenivat perhepiirin ulkopuolelle, tuli johtamisesta elämäntavan sijasta ammatti, joka edellytti omistajien luottamuksen säilyttämistä.¹⁴³¹

Uuden liiketoiminnan keskeinen ero entiseen oli, ettei Suomen Biografi henkilöitynyt yksittäisiin johtajiin, vaan johtajisto ja yhtiön edustaja vaihtui tarpeen mukaan, mikä näkyi esimerkiksi Maxim-oikeudenkäynnissä ja elokuva lakiin liittyneissä vaiheissa. Omistus oli hajautettua, joten kukaan ei voinut yksin ohjailla toimintaa, vaan oli haettava yhteisymmärrystä. Koska Biografin pöytäkirjoja ei ole säilynyt vuosilta 1919–1927, ei ole mahdollista seurata yhteistyötä ja mahdollisia ristiriitoja yhtiön kokouksissa.

Hajautetussa omistuksessa valta siirtyi johtajilta sijoittajille, jopa rahoituslaitoksille ja pankeille.¹⁴³² Suomen Biografin osakkeenomistajien joukosta ei löytynyt pankkeja, osakkaissa oli useita pankinjohtajia ja rahoituslaitoksissa toimineita miehiä. Neljännes Kino-Palatsista kuului Allan Hjelt & Co:lle. Affärscentral myytiin vuonna 1923 Käsityöläis-Osake-Pankille, ja seuraavana vuonna pankki osti Emissioniyhtiöön sulautetulta Allan Hjelt & Co:lta sen osuuden Kino-Palatsista. Yritysryhmä ei ollut tekemisissä vain yhteen rahoituslaitokseen liittyneiden toimijoiden kanssa, vaan asiakirjoissa vili-see useita: Suomen Pankki, Säästöpankkien Keskus-Osake-Pankki, Käsityöläis-Osake-

1430 Vertaa esimerkiksi Karonen 2004, 22; Ojala & Karonen 2007, 293, 296–297.

1431 Muutoksesta omistaja-johtajista palkkajohtajiin katso esimerkiksi Karonen 2004, 22, 45–48; vanhasta omistaja-johtaja-toimintamallista Ojala 1999, 268–269.

1432 Vertaan Ojala ja Karonen 2007, 296.

Pankki, Privatpanken, Pohjoismainen Yhdyspankki, Helsingin Osakepankki, Kansallis-Osake-Pankki, Emissioniosakeyhtiö (/Allan Hjelt & Co).

Toimintaa rahoitettiin runsailla lainoilla, mikä on mitä ilmeisimmin ollut hyvin toisenlainen toimintatapa kuin se, jolla perinteiset biografiyhtiöt olivat toimintaansa kasvattaneet. Yritysr ryhmän arkistoissa ei ole säilynyt sellaista materiaalia, josta voisi selvittää, miten yhteistyö vaihteli eri rahoituslaitosten kanssa, mutta Käsityöläis-Osake-Pankin osakkuudesta Kino-Palatsissa virinneet kiistat viittaavat siihen, ettei ainakaan tämä pankki kuulunut Suomen Biografin tärkeimpiin kumppaneihin. Todennäköisesti Suomen Biografilla ja sen tytäryhtiöillä oli muutamia luottolaitoksia, jotka lainoittivat toimintaa, mikä puolestaan siirsi valtaa pankeille. Joka tapauksessa yhtiöryhmän sisäältä löytyi runsaasti sellaisia toimijoita, joille uudenlainen sijoitustoiminta ja rahoitusala olivat tuttuakin tutumpaa, minkä takia niitä hyödynnettiin Suomen Biografin kehittämisessä. Tämä puolestaan sitoi yhtiöryhmän laajempaan uuden suomalaisen elinkeinoelämän verkostoon, jota pyörittivät hallitusammattilaiset ja sijoittajat. Vaikka biografi liiketoiminta oli pientä verrattuna suuryrityksiin, samojen toimijoiden kiinnostuminen elokuva-alasta sitoi sen osaksi laajempaa liike-elämän kehitystä.

Toinen ero aikaisempaan oli siirtyminen yhdestä yhtiöstä konserniin, jossa toimintoja oli hajautettu eri yhtiöihin. Suomen Biografi omisti koko Affärscentralin, Olympian ja Nordiska Biograf Kompanietin osakekannat sekä selvän enemmistön Kino-Palatsin osakkeista.¹⁴³³ Tytäryhtiöiden voitot tuloutuivat suoraan Suomen Biografille, jonka tulostiedot näin ollen näyttävät yhtiöryhmän kokonaistuloksen.

Tytäryhtiöiden toimialat vaihtelivat. Sekä Affärscentral että Kino-Palats Oy olivat kiinteistöosakeyhtiöitä, jotka huolehtivat Pohjoisesplanadin tonteista 37 ja 39 rakennuksineen. Nordiska Biograf Kompanietin ja Olympian toiminnoista Suomen Biografin perustamisen jälkeen ei ole tietoa, mutta mahdollisesti ensiksi mainitun kautta on alkuun pyöritetty maahantuontia, sillä elokuvat lähetettiin Helsingin filmisensuuriin Scalan nimellä elokuulle 1919 asti.¹⁴³⁴ Myös Olympian olemassaololla on ollut ilmeinen tarve Suomen Biografille, sillä sitä ei lopetettu samalla kertaa Nordiska Biograf Kompanietin kanssa vuonna 1922. Yhden vihjeen yhtiöiden välisestä työnjaosta tarjoaa vuokraamokirja, jota pidettiin Osakeyhtiö Olympiassa vuodesta 1916 alkaen ja joka siirtyi loppuvuodesta 1918 Suomen Biografin vuokraamoon. Kirjaan on merkitty sääntillisesti vuokratuloja jokaisesta ohjelmistosta myös Suomen Biografin omista teattereista,¹⁴³⁵ joten on mahdollista, että Suomen Biografi hoiti

1433 Tytäryhtiöiden toimikaudet: Nordiska Biograf Kompaniet 1918–1922, Affärscentral 1919–1923, minkä lisäksi Olympia ja Kino-Palats olivat edelleen tytäryhtiöitä keväällä 1926, kun Suomen Biografin omistus myytiin eteenpäin.

1434 Ba:4, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1435 Programbok 1916–1921. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

vuokraamotoimintaa, kun taas yksittäiset biografit olivat virallisesti Nordiska Biograf Kompanietin ja Olympian omistuksessa.

Kolmas keskeinen ero aikaisempaan oli, että biografiiliikkeen johtoon tuli joukko liikemiehiä, jotka eivät olleet elokuva-alan ammattilaisia eivätkä luopuneet varsinaisista ammateistaan elokuvan hyväksi. Tällaisia sijoittajia olivat muun muassa pankinjohtajat Kaira ja Korpisaari sekä valokuvaamon omistaja Nybom. He olivat sijoittaneet varojaan yhtiöön, joten he näkivät työnsä tulokset osinkoina. Liikemiehillä oli monta rautaa tulella, joista Suomen Biografian ympärille muodostettu yritysryhmä oli vain yksi muiden joukossa.

Uudenlaisesta liiketoiminnan ammattimaistumisesta kieli myös se, että tästä lähtien melkein yhtiön kuin yhtiön omistajistoon ja johtokuntaan kuului vähintään yksi varatuomari. Esimerkiksi Kaarlo Kairan kohdalla juristin tausta oli liike-elämään valmistava koulutus,¹⁴³⁶ mutta kyseessä saattoi olla myös Hjalmar Långströmin kaltaisen toimija, jolla ei ollut suurta osakeomistusta, mutta joka liittyi kiinteästi yhtiön vaiheisiin, mitä ilmeisimmin ammatillisen osaamisensa takia.

Kaikki kolme muutosta olivat yhteydessä toisiinsa ja ne loivat uudenlaista biografiyhtiön toimintamallia: laaja osakeomistus sekä konsernimuotoinen ja ammattijohtajille rakentuva toiminta muokkasivat Suomen Biografista hyvin erilaisen yhtiön kuin ne, joiden kautta elokuva-alaa oli siihen saakka pyöritetty. Kyseessä ei ollut elokuvamaailmasta lähtenyt muutos, vaan päinvastoin. Uudet sijoittajat toivat sen mukanaan muualta suomalaisesta liike-elämästä, jossa juuri 1920-luvun taitteen molemmin puolin elettiin voimakasta murrosta, jossa yhtiöistä kuoriutui toimitusjohtajien luotsaamia, osakeomistukselle rakentuvia konserneja.¹⁴³⁷ Vaikka Suomen Biografi oli mittakaavaltaan huomattavasti suurempi kuin yksikään aikaisempi biografiyhtiö, jäi se edelleen kauas suomalaisen liike-elämän eliitistä, mutta mukana oli suuremmistakin kuvioissa vaikuttavia hahmoja, jotka muokkasivat biografiyhtiöstä uusimman mallin mukaisen yrityksen. Näin ollen uusien toimijoiden pääomat vaikuttivat voimakkaasti siihen, millaisen strategian uusi yhtiö otti itselleen ja millaista kehityskaarta pitkin se kulki.

Perinteisestä tulkinnasta, joka korostaa rahamaailman puolelta tulleiden miesten merkitystä Suomen Biografi Osakeyhtiön synnyssä, syntyy kuva, jonka mukaan yhtiö nousi tyhjästä ja pääsi hetkessä johtavaksi elokuvateatteriketjuksi pääomien voimalla.¹⁴³⁸ On kuitenkin huomattava, ettei yhtiö syntynyt tyhjästä, vaan se rakennettiin jo olemassa olevien rakenteiden varaan. Ilman Nordiska Biograf Kompanietia, Osakeyhtiö Olympiaa ja Maximia olisi yhtiön alkutaival ollut hyvin toisenlainen. Ytimen muodostivat biografiyhtiöt, joiden kautta saatiin biografit sekä maahantuonti- ja välitysverkostot. Suomen Biografilla oli jo perustamispäivänään

1436 Juristien merkityksestä aikakauden liike-elämässä katso Fellman 2000, 120–121.

1437 Katso esimerkiksi Karonen 2004, 22; Ojala & Karonen 2007, 293, 296–297.

1438 Katso esimerkiksi Uusitalo 1969–1976, 5; Uusitalo 1994, 15; Uusitalo 1965, 16; Uusitalo 1972a, 73.

kymmenen valmista, tunnettua teatteria, konttorit, filmivarastot, laboratoriot sekä kontaktit ulkomaille ja mahdollisuudet omaan elokuvanvalmistukseen. Näin ollen yhtiö oli yhdistelmä uutta ja vanhaa. Kumpikin puoli toi pääomansa ja osaamisensa, mitkä puolestaan loivat toiminnan edellytykset.

Uudistukset näkyivät hallinnossa ja tavoitteissa, mutta arkinen toiminta jatkui hyvin pitkälti samanlaisen kuin siihenkin asti. Biografit jatkoivat toimintaansa samaan tapaan kuin aiemminkin, eikä omistajavaihdos aiheuttanut katkoksia. Tavalliset suomalaiset tuskin huomasivat Suomen Biografin perustamista, sillä he kulkivat samoista ovista samoihin saleihin, joissa olivat aikaisemmin elokuvansa katsoneet. Uudelle yritykselle tämä merkitsi valmista tunnettavuutta ja yleisöjä. Yhtiö ei edes pitänyt aina välttämättömänä tuoda uutta nimeään esille, sillä alkuvaiheissa filmit lähetettiin tarkastukseen Scala-teatterin nimellä.¹⁴³⁹ Muutos Suomen Biografin nimellä tarkastamiseen tapahtui samoihin aikoihin, jolloin valtakunnallinen filmitarkastus korvasi paikalliset sensuurit. Oma liikemerkki, filmikelaa pitävä karhu, vahvistettiin kauppa- ja teollisuushallituksessa vasta 4.7.1922.¹⁴⁴⁰

Vuosina 1919–1920 Suomen Biografi Osakeyhtiön osakepääomaa korotettiin kahdesti. Ensimmäinen korotus tehtiin jo 12.3.1919, jolloin pääoma nousi viiteen miljoonaan markkaan (5 000 osaketta) ja toinen tapahtui 28.4.1920, jolloin pääomaksi tuli kuusi miljoonaa markkaa (6 000 osaketta).¹⁴⁴¹ Korotukset eivät tehneet suuria muutoksia osakkaiden listaan, sillä pääosan merkitsivät perustajajäsenet. Koska osakemäärä kuitenkin kaksinkertaistui alkuperäisestä 3 000 kappaaleesta, oli eräiden alkuperäisosakkaiden prosentuaalinen osuus osakkeista laskenut kesään 1920 mennessä.¹⁴⁴²

Gösta Lindebäck, jolla olisi voinut kuvitella olevan suurimmat kaunat Suomen Biografin herroja kohtaan, jäi yhtiön osakkaaksi vielä Maxim-oikeudenkäynnin jälkeenkin. Kaiken lisäksi hän hankki 44 osaketta perustamisvaiheen jälkeen, joten hän suhtautui omistukseensa mitä ilmeisimmin sijoituksena. Hän kuitenkin vetäytyi Helsingistä kotipaikkakunnalleen Snappertunaan eikä enää istunut yrittäjäryhmän johtokunnissa tai muuten jäänyt näkyviin yhtiöiden toimintaan. Suomen Biografista oli hänelle tuloja, sillä hänelle lankesi osinkoina vuodelta 1919 yksitoistatuhatta markkaa ja seuraavalta vuodelta 41 000 markkaa.¹⁴⁴³ Muutos

1439 Suomen Biografin nimi ilmestyy tilikirjaan maaliskuussa 1919, mutta Kari Uusitalon mukaan tarkastushakemuksiin vasta elokuussa. Ga:2, Kassatilikirja 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA, vertaa Uusitalo 1969–1976, 9.

1440 Uusitalo 1969–1976, 9.

1441 Anmälan om ändring till Handelsregistret 1716/5.11.1919 ja Muutosilmoitus kaupparekisteriin 937/6.7.1921. KR 38 328 Suomen Biografi Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1442 Liitetaulukko 1.6.

1443 Suomen Biografin osingot olivat vuonna 1919 viisi prosenttia ja vuonna 1920 17 prosenttia vanhoille osakkeille, 8,5 prosenttia uusille. Uusitalo 1969–1976, 12.

aikaisempaan oli kuitenkin valtava, sillä vuonna 1916 Lindebäckin tulot olivat olleet yli kymmenkertaiset, mikä olisi inflaation huomioiden vastannut vuoden 1920 rahanarvossa yli kahta ja puolta miljoonaa.¹⁴⁴⁴ Vaikka Lindebäckin tulot kertyivät mahdollisesti muistakin lähteistä, olivat Suomen Biografin osingot pennejä Maximiin verrattuna.

Uusista omistajista merkittävin oli kahdeksan prosenttia osakkeista hankkinut Allan Hjelt & Co Oy, joka omisti myös neljänneksen Kino-Palatsista. Viiden prosentin osuuden hankkinut Alexander Zachariassen (1870–1937) oli laivanvarustaja ja tehtaanomistaja,¹⁴⁴⁵ mutta Edward Campbellin taustoista ei ole löytynyt tietoa.

Perustajajäsenistä vain Peter Hultén ja Emil Thorling, jotka olivat aluksi olleet yhtiön suurimmat omistajat, olivat luopuneet osakkeista kesään 1920 mennessä. Hultén toimi yhtiön apulaisjohtajan varamiehenä ja hallituksen varajäsenenä helmikuuhun 1919,¹⁴⁴⁶ jolloin hän todennäköisesti luopui toimensa lisäksi myös omistuksestaan. Emil Thorlingin ura Suomen Biografin toimitusjohtajana jäi lyhyeksi, sillä Thorling erosi jo toukokuun alussa 1919.¹⁴⁴⁷ Suomen Biografi Osakeyhtiön hallintoneuvoston allekirjoittaman työtodistuksen mukaan Thorling siirtyi toiseen toimeen omasta pyynnöstään ja myi samalla osakeosuutensa yhtiöstä. Hänen työpanostaan kuvailtiin:

*Under den tid Direktor Emil Thorling handhaft högsta skötseln av Finska Biograf Aktiebolaget har han genom ett synnerligt energiskt målmedvetet arbete och sin organisationsförmåga i hör grad bidragit till firmans framgångsrika utveckling för vilket vi härmed uttala vår synnerliga erkänsla, tillönskande honom fortsatt framgång i hans framtida verksamhet.*¹⁴⁴⁸

Kari Uusitalo kirjoittaa, että Thorling ”syllistyi toimessaan kuitenkin taitamattomuuksiin ja joutui eroamaan huhtikuussa 1919”,¹⁴⁴⁹ mikä ei näy työtodistuksen avoimesta ylistyksestä. Koska Suomen Biografin asiakirjat tältä ajalta eivät ole säilyneet, ei

1444 Vuoden 1916 tulot olivat 430 000 markkaa, mitkä ovat muutettuna vuoden 1920 arvoon 2 536 000 markkaa. Tuntematon kirjoittaja: *De högst taxerade i Helsingfors*. Hufvudstadsbladet 14.3.1917; Rahamuseon rahanarvolaskuri [www].

1445 Jussila 1984, 90–92.

1446 Muutosilmoitus kaupparekisteriin 937/6.7.1921. KR 38 328 Suomen Biografi Osakeyhtiö. PRH:n KA; Uusitalo 1969–1976, 14.

1447 Vaikka hänen mukanaan tuomansa elokuvateatteri Turun Scala jäi Biografin omistukseen, pysyi vuonna 1916 perustettu osakeyhtiö Biograf Ab. Scala Åbo Thorlingin nimissä. Yhtiö päätti toimintansa vuonna 1921, jolloin Emil Thorling toimi yhtiön johtajana. Anmälan till Handelsregistret om upphörande S 15/110, 20.8.1921. KR 34 483, Biograf Ab Scala Åbo – Biografi Oy Scala Turku. PRH:n arkisto, KA.

1448 Päiväämätön jäljennös toukokuussa 1919 kirjoitetusta työtodistuksesta Emil Thorlingille. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1449 Uusitalo 1969–1976, 14.

tiedetä, mikä sai Thorlingin vetäytymään. Mitä ilmeisimmin hän jatkoi tämän jälkeen ravintola-alalla, josta oli elokuvan pariin siirtynyt ja jossa hän oli mahdollisesti toiminut johtotehtävissä myös koko Nordiska- ja Suomen Biografi-kausiansa ajan. Elokuva-alaa hän ei täysin hyljännyt, sillä vuonna 1925 hän työskenteli Röda Kvarn –nimisessä biografiyhtiössä,¹⁴⁵⁰ jonka omistaja Gustaf Molin oli Suomen Biografin pahimpia kilpailijoita. Vuotta myöhemmin Thorling ei enää asunut Helsingissä.¹⁴⁵¹ Hänen myöhemmistä liiketoimistaan ei ole tietoa, mutta hän kuoli 77-vuotiaana Tukholmassa vuonna 1958.¹⁴⁵²

Thorlingin ja Hulténin jälkeen Suomen Biografissa ei toiminut ainuttakaan uuden Nordiska Biograf Kompanietin perustajista, sillä muut olivat jättäneet elokuva-alan jo joulukuussa 1918, jolloin Suomen Biografi osti heiltä koko yhtiön osakekannan.¹⁴⁵³ Sen sijaan Jakob Trap-Holm, Nordiskan prokuristi, josta oli tullut joulukuussa 1918 Suomen Biografin pienosakas, kasvatti hieman omistustaan ja toimi Suomen Biografin toisena johtajana yhtiön perustamisesta kuolemaansa elokuussa 1928 asti.¹⁴⁵⁴

Kun Nordiska Biograf Kompanietin perustajat olivat poistuneet, muotoutui Olympian mukana tulleista omistajista ydinryhmä, joka hallitsi niin Suomen Biografia ja sen tytäryhtiöitä aina kevääseen 1926 asti, jolloin yhtiörypäs siirtyi uusille omistajille. Ydinryhmään kuuluivat elokuvamies Sorjanen, valokuvaamon johtaja Nybom sekä pankkimiehet Kaira, Korpisaari ja Hyvärinen. Heidän omistuksensa Suomen Biografista oli ollut perustamiskokouksessa 44 prosenttia. Muutamien ensimmäisten kuukausien ajan heidän joukkoonsa voidaan laskea myös Emil Thorlingin, jonka osakkeiden kanssa heillä oli 54 prosenttia yhtiöstä eli enemmistö äänivallasta. Kesällä 1920, vuotta Thorlingin eron jälkeen, heidän omistuksensa oli edelleen 44 prosenttia,¹⁴⁵⁵ ja kun omistus oli hajautunut yhä useampiin käsiin, on todennäköistä, että he edustivat Suomen Biografin yhtiökokouksissa usein yli puolta läsnä olleista osakkeista. Heidän valtansa tytäryhtiöissä oli vielä suurempi, sillä he edustivat Suomen Biografia vuorotellen Olympian, Nordiskan, Affärscentralin ja Kino-Palatsin kokouksissa. Näyttää siltä, että tytäryhtiöiden muutamat vähemmistöosakkeet merkittiin aina paikalle päässeiden miesten omistukseen, jolloin kaikki osakkeet olivat edustettuina.¹⁴⁵⁶

1450 Nimimerkki Huh?: *Rötmånad*. Filmrevyn 10/1925, 222.

1451 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1924-1925 (1925) ja Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1926-1927 (1926).

1452 Päiväämätön Hufvudstadsbladetissa julkaistu kuolinilmoitus [kuolinpäivä 12.3.1958], Biografiska samling, Brages Pressarkivet.

1453 Hjalmar Maurin jatkoi valokuvaamoidensa toimintaa, kun taas Mauritz Levin myi valokuvaamonsa ennen vuoden 1918 loppua ja muutti takaisin Ruotsiin. Tuntematon kirjoittaja: *Direktör Hjalmar Maurin avled...* Hufvudstadsbladet 21.12.1953, Brages pressarkiv; ”Mauritz Levin”, Kuka kuvasi? -tietokanta [www].

1454 Uusitalo 1969–1976, 14.

1455 Liitetaulukot 1.3. ja 1.6.

1456 Liitetaulukko 1.4.

Valokuvaamon omistaja Alfred Nybom oli joukon ehdoton työmyyrä, joka istui 19 kertaa yhden osakkeen voimin yhtiökokouksissa. Seuraavaksi eniten läsnäoloja kertyi August Sorjaselle, joka oli läsnä 17 kertaa, joista seitsemällä edusti Suomen Biografia. Hänen läsnäolonsa, samoin kuin Kairan, Thorlingin ja Hyvärisen, liittyivät toimitusjohtajan tehtäviin. Paavo Korpisaari sen sijaan oli Nybomin kaltainen puurtaja, joka oli vähemmistöosakkaana 12 kertaa, minkä lisäksi hän käytti Suomen Biografian äänivaltaa kaksi kertaa, vaikkei toimitusjohtaja ollutkaan. Kino-Palatsin yhtiökokouksia hoidettiin samalla tavoin kuin muita yhtiöitä, vaikka sillä oli oikea vähemmistöosakas Osakeyhtiö Allan Hjelt & C:o, jolla oli hallussaan neljännes yhtiön osakkeista. Yhteistyö vähemmistöosakkaan kanssa oli sopuisaa, ja Hjeltiä edustanut varatuomari Harry Olsson kuului Kino-Palatsin hallituksen lisäksi myös Suomen Biografian johtokuntaan vuosina 1921–1924.¹⁴⁵⁷ Hjelt myi osakkeensa keväällä 1924 Suomen Käsityöläis-Osakepankille,¹⁴⁵⁸ joka oli ostanut Suomen Biografilta jo edellisenä vuonna Affärscentralin.¹⁴⁵⁹ Jonkinlaista ristivetoa kaupat aiheuttivat, sillä Suomen Biografian ydinryhmä ei tullut toimeen Käsityöläis-Osakepankin edustajan Eero Rydmanin kanssa. Enemmistöomistaja ei enää suostunutkaan siihen, että vähemmistöosakkaalla olisi paikka Kino-Palatsin hallituksessa. Erimielisyys hallituspaikasta jatkui loppukevääseen 1926 asti,¹⁴⁶⁰ eli kunnes Suomen Biografi siirtyi uusien omistajien alaisuuteen.

Suomen Biografia ja sen neljää tytäryhtiötä hoidettiin osakejärjestelyjen ohella muutenkin keskitetysti. Kevääseen 1926 asti valta oli muutamilla ihmisillä yritysryhmän sisällä. Sama herraseurue istui kaikkien yhtiöiden hallituksissa ja toimitusjohtajuuksia oli sidottu toisiinsa.¹⁴⁶¹ Sisäpiiri oli pääosin ollut mukana perustamisesta alkaen, joten todelliset päätökset vallanjaosta oli tehty jo siinä vaiheessa kun Suomen Biografia pystytettiin.

Biografiamiesten merkitys Suomen Biografi Osakeyhtiön perustamisvaiheissa oli keskeinen, mutta heidän vaikutuksensa yritysryhmässä väheni nopeasti. Suomen Biografian kaksi ensimmäistä toimitusjohtajaa, Emil Thorling ja August Sorjanen tulivat vanhan toimintamallin puolelta, eikä heidän taipaleensa uuden suuryhtiön johdossa ollut helppo. Vastaavalla tavalla kävi Lindebäckille, joka sai osakkuudestaan huolimatta seurata voi-

1457 Liite 2. Kino-Palatsin perustamisvuonna 1920 hallituksessa oli ollut itse insinööri Allan Hjelt, mutta seuraavasta vuodesta alkaen paikkaa piti varatuomari Olsson.

1458 Johtokunnan kertomus Aktiebolaget Kino-Palats Osakeyhtiön neljänneltä toimintavuodelta 1924, liitteenä asiakirjassa varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirja 20.5.1925. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1459 Kauppakirja 31.5.1923; katso myös sopimus 11.2.1924. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1460 Yhtiökokousten pöytäkirjat 20.5.1925, 5.6.1925, 12.6.1925, 16.6.1925, 17.6.1925 ja 6.4.1926. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1461 Liitetaulukko 1.7.

mattomana, kuinka Suomen Biografi valtasi Maximin. Todennäköisesti kaikissa kolmessa tapauksessa uusi ja vanha maailma törmäsivät toisiinsa ja uusi vei voiton.

Keväällä 1919 Thorlingin erottua toimitusjohtajaksi nousi August Sorjanen, joka toimi Suomen Biografian lisäksi Affärscentralin ja Kino-Palatsin toimitusjohtajana.¹⁴⁶² Sorjanen jätti jo marraskuussa 1920 Kino-Palatsin johtokunnalle eroanomuksensa:

*Tuntien itseni kovin väsyneeksi liian suuresta työtaakasta pyydän kohteliaimmin, että Johtokunta hyväntahtoisesti vapauttaisi minut yhtiön toimeenpanevan johtajan toimesta. Tehtäväni on tähän asti ollut hyvin vaikea ja epäkiitollinen, ja koska likeisissäkin tulevaisuudessa tulee hyvin suuria ja kauaskantoisia asioita päätettäväksi, en katso voimani siihen riittävän. Toimeni pyydän saada jättää johtokunnan käytettäväksi 30 päivänä Marraskuuta 1920. Seuraajakseni ehdotan ja lämpimästi kannatan Tuomari K. Kairaa. Sopivampaa toimitusjohtajaa ei yhtiö voi saada. Vapautuspyyntöni on ehdoton ja toivon, että Johtokunta sen hyväntahtoisesti myöntää.*¹⁴⁶³

Sorjanen oli jättänyt eronpyynnön Suomen Biografille ja todennäköisesti myös Affärscentralille. Yhtiöiden toiminta oli vilkasta vuosina 1920–1921, joten maininnat työtaakasta olivat todennäköisesti muutakin kuin sanahelinää. Suomen Biografi oli korottanut osakepääomaansa, laittanut Affärscentralin toiminnan alulle ja korjauttanut sen rakennuksia, häättänyt Lindebäckin Maximista, avannut Kino-Palatsin, setvinyt tonttiasioita pitkään ja hartaasti sekä aloittanut uudisrakennuksen tekemisen. Kaiken lisäksi Sorjanen oli herkeämättä ajanut Suomen Biografian asiaa elokuvaalain valmistelussa. Eronpyyntö huokuu vakavaa väsymystä ja mahdollisesti myös pettymystä – August Sorjanen ei kokenut pärjäävänsä toimitusjohtajana nopeasti paisuneessa yritysryhmässä. Taustalla saattoi toki olla jotain muutakin, josta lähteet eivät kerro, sillä Sorjasen näkemykset liikkeenjohtamisesta ovat saattaneet olla olleet ristiriidassa Kairan ja Korpisaaren kaltaisten pankinjohtajien käsitysten kanssa.

Kino-Palatsin johtokunta ei myöntänyt Sorjaselle eroa, vaan korosti, että asiasta olisi päätettävä yhdessä Suomen Biografian kanssa, vaikka samat herrat istuivat molemmissa johtokunnassa.¹⁴⁶⁴ Muutamaa viikkoa myöhemmin Sorjanen veti eroanomuksensa takaisin,¹⁴⁶⁵ joten mahdolliset ristiriidat oli ratkottu ja Sorjanen luotti jälleen omiin mahdollisuuksiinsa. Ratkaisu oli väliaikainen, sillä Sorjanen erosi terveydellisiin syihin vedoten jo muutaman kuukauden kuluttua, vuoden 1921 huhtikuun

1462 Protokoll vid konstituerande bolagsstämma med aktionärerna i Aktiebolaget Affärscentral 18.2.1919. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA; Protokoll vid styrelsens sammanträde 5.8.1920. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1463 Kirje kopioitu osaksi asiakirjaa johtokunnan kokouksen pöytäkirja 20.11.1920. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1464 Kirje kopioitu osaksi asiakirjaa johtokunnan kokouksen pöytäkirja 20.11.1920. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1465 Johtokunnan kokouksen pöytäkirja 7.12.1920. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

loppuessa.¹⁴⁶⁶ Todennäköisesti Sorjanen luopui yhtiön osakkeista jo eroamisensa yhteydessä tai pian sen jälkeen. Hänen tilalleen toimitusjohtajaksi nousi pankinjohtaja Kaarlo Kaira, joka hoiti tointa kahden vuoden ajan.

Sorjasen eron myötä viimeinen 1910-luvun biografialan suurliikemiehistä oli poistunut Suomen Biografin ydinryhmästä. Sorjanen jatkoi kuitenkin elokuva-alalla. Marraskuussa 1922 hän perusti Kino-Arkadia,¹⁴⁶⁷ ja omisti myös Pallas-teatterin Helsingin Kalliossa.¹⁴⁶⁸ Sorjanen luopui omistuksistaan Arkadiassa pian, sillä se oli uuden omistajan hallussa jo toukokuussa 1923.¹⁴⁶⁹ Hän kuitenkin jatkoi Pallaksen johdossa ja avasi sen rinnalle vuonna 1928 Ullanlinnan kaupunginosaan teatteri Meranon. Sorjanen osallistui myös aktiivisesti Suomen Biografiliiton toimintaan vuosina 1928–1932¹⁴⁷⁰ ja edusti liittoa Filmiteknillisessä lautakunnassa. Vuonna 1933 hän luopui teattereistaan ja edustustehtävistään heikon terveytensä vuoksi ja kuoli 63-vuotiaana Helsingissä vuonna 1938.¹⁴⁷¹

Kesällä 1921 niistä elokuva-alan edustajista, jotka olivat olleet 1918 perustamassa Suomen Biografia, oli yhtiön aktiivisessa toiminnassa mukana enää Jakob Trap-Holm, joka oli noussut biografiiliikkeen prokuristista osakkaaksi. Hän ei kuitenkaan koskaan päässyt muiden yritysryhmän miesten tasolle. Hänen omistuksensa yhtiöstä jäi vain puoleentoista – kahteen prosenttiin, eikä häntä valittu varsinaiseksi jäseneksi yhteenkään johtokunnista. Hän ei nähtävästi ollut niin varakas, että olisi voinut suurempia sijoituksia tehdä eikä hän saanut samanlaista arvovaltaa kuin muut ydinryhmän herrat. Jakob Trap-Holmilla oli kuitenkin suuri vaikutusvalta elokuva-alan kehitykseen, sillä hän oli kaikesta päättäen koko ajan Suomen Biografin täysipäiväi-

1466 Ote hallintoneuvoston kokouksen pöytäkirjasta 7.5.1921, liitteenä asiakirjassa Muutosilmoitus kaupparekisteriin 937/6.7.1921. KR 38 328 Suomen Biografi Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA. Katso myös Uusitalo 1969–1976, 14. Aiheeseen palataan vuoden 1921 lopulla, jolloin Kino-Palatsin johtokunta kinaa Sorjasen kanssa toimitusjohtajan palkkioista. Johtokunnan kokousten pöytäkirjat 7.11.1921, 20.11.1921, Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1467 Biografia pyöritti osakeyhtiö, jonka osakkeista Sorjanen omisti 98 kappaletta, kun koko osakekanta oli 100 osaketta. Sorjanen oli myös toimitusjohtaja. Tarkoituksena oli sekä omistaa elokuvateattereita että harjoittaa elokuvien välitystä ja jopa niiden valmistusta, mutta yhtiö ainoastaan pyöritti Arkadiaa. Anmälan till handelsregistret 2449/27.12.1922. KR 47 212, Oy Kino-Arkadia Ab. PRH:n arkisto, KA.

1468 Teatterin nimi oli vapautunut Sven E. Svenssonin samannimiseltä, vuonna 1918 perustetulta biografilta, joka oli toiminut Helsingin keskustassa vain muutaman vuoden ajan. Kallion Pallaksen avaamisajankohta ei ole tiedossa. Se ei ollut toiminnassa vielä keväällä 1922. Tuntematon kirjoittaja: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218.

1469 Anmälan om ändring till handelsregistret 1807/12.12.1923. KR 47 212, Oy Kino-Arkadia Ab. PRH:n arkisto, KA.

1470 Sorjanen valittiin Biografiliiton hallituksen varajäseneksi vuonna 1928 ja 1930 sekä varsinaiseksi jäseneksi vuonna 1932. Uusitalo 1974, 110.

1471 Tuntematon kirjoittaja: † *August Sorjanen*. Suomen Kinolehti 2/1938, 57; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen –hakemisto [www].

sessä palveluksessa, joten arkisen työn tasolla hän oli toiseksi tärkein henkilö heti toimitusjohtajan jälkeen.

Toivo Hyvärinen, joka ei ollut ollut tekemisissä elokuva-alan kanssa ennen vuotta 1918, nousi merkittävään asemaan Suomen Biografissa Sorjasen vetäytyttyä toiminnasta. Alusta alkaen hän oli istunut Suomen Biografian hallituksessa, mutta vuosien kuluessa hän sai lisää hallituspaikkoja, niin että vuonna 1923 hän istui jokaisessa neljästä johtokunnasta.¹⁴⁷² Hyvärisestä tuli Kaarlo Kairan jälkeen toimitusjohtaja 1.7.1923, ja tässä toimessa hän oli kevään 1926 omistusjärjestelyihin asti.¹⁴⁷³ Näin ollen hän nousi keskeiseksi vaikuttajaksi elokuva-alalla Suomen Biografissa tekemänsä työn perusteella.

Muut Suomen Biografian yritysryhmän keskeiset toimijat olivat pankinjohtajat Kaira ja Korpisaari sekä valokuvaamonjohtaja Nybom. Hallituspaikat keskittyivät pääosin heille; Kaira istui kaikissa yritysryhmän johtokunnista yhteensä kuutena vuonna (vuosina 1921–1926). Hänet oli myös valittu Suomen Biografian ensimmäiseksi johtokunnan puheenjohtajaksi vuonna 1918, mutta hän oli luopunut toimesta kesken vuoden 1919, todennäköisesti koska hän suoritti jatko-opintoja Pariisissa vuosina 1919–1920. Ulkomaanmatkan aiheuttaman katkoksen jälkeen hän palasi yritysryhmän voimahahmoksi, eikä seuraava opintomatka Englantiin vuonna 1924 näytä vaikuttaneen hänen hallituspaikkoihinsa. Kolmas matka vuonna 1926 Haagiin alkoi todennäköisesti vasta sen jälkeen, kun yritysryhmä oli siirtynyt uuteen omistukseen, sillä Kaira oli paikalla yritysjärjestelyiden tapahtuessa.¹⁴⁷⁴ Toiseksi eniten jäsenyyksiä keräsi Nybom, joka oli kaikkien johtokuntien jäsen viidesti (vuosina 1918–1919 ja 1924–1926), kun taas Korpisaarelle kaikkien johtokuntien vuosia kertyi kolme (1919, 1925–1926). Välivuosien vähäinen osallistuminen voi selittyä osittain sillä, että myös Korpisaari teki useita opintomattoja ulkomaille vuodesta 1922 alkaen.¹⁴⁷⁵ Apteekkari Nils Adolf Lindsay von Julin nousi muutamaa vuotta myöhemmin heidän rinnalleen merkittäväksi vaikuttajaksi. Hänellä oli runsaasti hallituspaikkoja vuodesta 1923 lähtien ja hän istui kaikissa johtokunnissa vuosina 1924 ja 1926. Muilla Suomen Biografian omistajilla oli yksittäisiä hallituspaikkoja joko varsinaisina tai varajäseninä – muun muassa yhtiön vuokrausosaston päällikkönä vuoteen 1924 asti toiminut Valdemar Järvinen oli Suomen Biografian johtokunnan varajäsenenä 1922–1925 ja Olympian johtokunnan jäsenenä 1925.¹⁴⁷⁶ Keskushahmoin verrattuna muiden hallituksissa istuneiden merkitys on ollut kuitenkin vähäinen.

Biografiliiketoiminta oli useimmille ydinryhmän miehistä vain sivutoimista, sillä esimerkiksi Kaarlo Kairan tai Paavo Korpisaaren kohdalla Kansallisbiografiassa tai Aikalais-

1472 Liite 2. Nordiska Biograf Kompaniet oli lopetettu edellisenä vuonna, joten yhtiöitä oli enää neljä.

1473 Uusitalo 1969–1976, 14.

1474 Tiedot opiskelusta ulkomailla ”Kaarlo Kaira”, Aikalaikirja 1934.

1475 Tiedot opiskelusta ulkomailla ”Paavo Korpisaari”, Aikalaikirja 1934. Teksti ei erittele, minä vuosina matkat toteutuivat, vaan toteaa Korpisaaren tehneen useita matkoja vuosina 1922–1932.

1476 Liitetaulukko 1.7.

kirja-tiedoissa ei Suomen Biografia mainita mitenkään.¹⁴⁷⁷ Samaan tapaan Alfred Nybom toimi ensisijaisesti valokuvaseurien johtajana läpi 1920-luvun.¹⁴⁷⁸ Vaikka Kaira oli yli kahden vuoden ajan Suomen Biografian toimitusjohtaja, hän ei luultavasti toiminut koskaan täysipäiväisesti yhtiössä, vaan hoiti tointaan sivutoimisesti, vaikka nauttikin yksin Kino-Palatsista ajoittain jopa 3 000 markan kuukausipalkkaa.¹⁴⁷⁹ Luultavasti biografiiliiketoiminta vei kuitenkin Kairan aikaa todella paljon, sillä Kansallisbiografia-artikkelissa hänellä on 1920-luvulla paljon vähemmän mainintoja jäsenyyksistä ja toimista kuin edellisellä tai seuraavalla vuosikymmenellä.¹⁴⁸⁰ Muut Suomen Biografian toimitusjohtajat, eli elokuvamiehet Thorling, Sorjainen sekä pankkimies Hyvärinen, ovat voineet hoitaa elokuvayhtiöitä täysipäiväisesti, sillä heillä ei tiettävästi ole ollut Suomen Biografian aikana muita vastaavia liiketoimia. Kairan Kino-Palatsin palkkaa lukuun ottamatta toimitusjohtajien kuukausipalkoista ei ole jäänyt lähteitä, mutta todennäköisesti he saivat palkan erikseen jokaiselta Suomen Biografian yritysryhmän yhtiöltä, jonka toimitusjohtajana olivat. Palkkauksista ei aluksi sovittu kovin hyvin, sillä Sorjasen erottua kesällä 1921 Kino-Palatsin johtokunta setvi pitkään hänen asioitaan. Koska palkkiosta ei ollut sovittu, oli Sorjanen omatoimisesti nostanut 50 000 markkaa, jota johtokunta piti liian suurena. Lopulta sovittiin, että Sorjanen sai pitää summasta 35 000 markkaa palkkionaan kahden vuoden työpanoksesta,¹⁴⁸¹ joten kuukausipalkaksi jäi alla 1 500 markkaa.

Sorjasen eron aikoihin Suomen Biografian toiminta oli löytänyt vakiintuneet uomansa, ja vaikka toimitusjohtajat vaihtuivat, ei suuria muutoksia hallinnossa tapahtunut. Valta oli tiukasti ydinryhmän käsissä, joka omisti yli 40 prosenttia Suomen Biografian osakkeista: he edustivat todennäköisesti useimmiten yli puolta yhtiökokouksiin osallistuneista osakkeista, joten muiden olisi ollut vaikea ohittaa heitä keskeisissä päätöksissä. Yksinvaltaisuudesta ei kuitenkaan ollut kyse, sillä ydinryhmään kuului yli puolen tusinaa miestä, joiden piti löytää yhteisymmärrys valtaa käyttääkseen. Koska pöytäkirjat eivät ole säilyneet, ei ristiriidoista ydinryhmän kesken ole tietoa. Samoin yhtiöryhmän tavoitteista tiedetään vähän, mutta selvää on, että kyseessä oli liiketoimi. Ydinryhmän liikemiehille biografia oli yksi sijoitus monien joukossa, joten taloudellisen voiton tavoittelu oli toiminnan tärkein tavoite. Tässä mielessä lähtökohta ei kuitenkaan poikennut aikaisemmista tai muista oman aikakautensa biografiyhtiöistä.

1477 Hoffman 2001 [www], Sundström 2004 [www].

1478 "Alfred Nybom", Kuka kuvasi? -tietokanta [www].

1479 3 000 markan palkka koski aikaa, jolloin Kino-Palatsi rakennutti uudisrakennusta tontilleen. Talon valmistuttua palkka putosi 1 500 markkaan. Ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 4.6.1921. Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1480 Sundström 2004 [www].

1481 Ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 12.12.1921, johtokunnan kokousten pöytäkirjat 7.11.1921 ja 20.11.1921, Ab Kino-Palats Oy:n arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

9.2. UFA pureutuu suomalaiseen biografiiliiketoimintaan

Suomen Biografin toiminnan vakiintuessa 1920-luvun alkuvuosina muutkin alan toimijat lähtivät etsimään yhteistyökumppaneita ja entistä isompia kokonaisuuksia. Vielä 1910-luvun puolella alalla oli ollut suhteellisen vähän yhteenliittymiä ja yhteistyötä. Poikkeuksena tästä oli Erik Estlanderin, Gösta Lindebäckin ja Ernst Ovesénin yhteistyö. Vuoden 1919 jälkipuolella kolmikosta ainoastaan Estlander jatkoi elokuva-alalla, mutta edellisenä vuonna yhdessä Lindebäckin kanssa aloitettu kumppanuus UFA:n kanssa oli kylvänyt siemenet liikesuunnitelmiin, jotka viitoittivat 1920-luvun suomalaista biografiiliiketoimintaa. Edelleen jatkettiin samalla taktiikalla kuin aieminkin, eli UFA pureutui ensisijaisesti olemassa olleisiin rakenteisiin ja toimijoihin, ei lähtenyt perustamaan uusia.¹⁴⁸²

Vuoden 1919 Maxim-oikeudenkäynnin aikana Estlander ja Lindebäck olivat perustaneet Aktiebolaget Maximin. Oikeudenkäynnissä todettiin, että Finlandia Film oli jälleen Estlanderin omistuksessa, joten raastuvanoikeuden tulkinnan mukaan UFA:n aika yhtiössä oli päättynyt. Tästä huolimatta saksalaisyhtiö hääri edelleen taustalla ja siitä tuli UFA:n maahantuontiyhtiö. Vaikka kyseessä oli vastaperustettu uusi liike, sen taustavoimat ja nimi kumpusivat vanhoista liiketoiminnan rakenteista, mikä toi tukea alkuvaiheisiin.

Jo perustamisen yhteydessä uuden Maximin toimitusjohtajaksi nimettiin Carl Hörhold,¹⁴⁸³ joka nousi seuraavina vuosina merkittävään asemaan nimenomaan UFA:n edustajana Suomessa. Vuoden 1921 osoitekalenterissa hänet mainitaan myös Finlandia Filmin toimitusjohtajana ja osoitetietojen mukaan yhtiöllä oli yhteinen konttori.¹⁴⁸⁴ Näin ollen vuoteen 1921 mennessä valta oli vaihtunut kummassakin yhtiössä, Erik Estlander siirtynyt syrjään ja johdossa oli Carl Hörholdin edustama UFA. Maximin kaupparekisteriasiakirjat paljastavat lopullisen vallanvaihdon Estlanderin ja Hörholdin/UFA:n välillä. Helmikuussa 1921 pidetyssä yhtiökokouksessa Estlander luovutti hallituspaikkansa Carl Hörholdille. Pöytäkirjasta käy ilmi, että tässä vaiheessa yhtiön osakkeista peräti 98 prosenttia kuului UFA:lle, jonka äänivaltaa käytti Hörhold.¹⁴⁸⁵ Tässä vaiheessa UFA oli saavuttanut sen verran hyvän jalansijan Suomessa, että toiminta ilman Estlanderia oli mahdollinen – riippumatta, mistä suunnasta aloite Estlanderin luopumiseen tuli. Todennäköisesti Estlander myi osakkeensa vasta hieman ennen helmikuun 1921 yhtiökokousta, sillä tapana oli luopua hallituspaikasta samalla. Siitä ei ole tietoa, koska perustajajäsenet Paersch ja Antell myivät

1482 Vertaa Chandler 2004, 34–35.

1483 Anmälan till Handelsregistret 1245/6.8.1919 liitteineen. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA; ”Einar Sjöström”, Arkkitehdit-tietokanta [www].

1484 Konttori oli osoitteessa Heikinkatu 9 eli nykyisen Mannerheimintien varressa Sokoksen tavaratalon kohdalla Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1919–1921 (1921).

1485 Anmälan till handelsregistret 1245/6.8.1919; Anmälan om ändring till handelsregistret 521/16.4.1921. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

osakkeensa UFA:lle, mutta heidän asemansa ja ammattinsa viittaavat siihen, että he olivat mukana vain alkuvaiheen lakimiehenä ja lainoittajan edustajana, ei varsinaisina yhtiön puuhamiehinä. Näin ollen he olisivat olleet mukana ”bulvaaneina”, vaikka lähteet eivät suoranaisesti vahvista tätä. Monien muiden seuraavina vuosina perustettujen yhtiöiden kohdalla toimittiin samalla tavalla: varsinainen voimahahmo nousee näkyviin vasta jonkin aikaa perustamisen jälkeen, kun edusmiehet luopuvat väliaikaisesta osakkuudestaan.

Hörholdin asema Maximin toimitusjohtajana perustamisesta lähtien ja koko osakekannan siirtyminen UFA:n haltuun parin ensimmäisen vuoden aikana vihjaavat, että saksalaisyhtiö on ollut mukana hankkeessa alusta alkaen. Todennäköisesti Estlander (yhdessä Lindebäckin kanssa) perusti yhtiön Lindebäckin biografilta peritylle nimelle tilaustyönä, saksalaisten toimeksiannosta. Toimintamalli oli hyvin samanlainen kuin jolla UFA ja BuFA olivat edenneet esimerkiksi Ruotsin ja Hollannin biografiloilla. Täysin ulkopuolisena mukaan lähteminen olisi ollut vaikeaa paitsi vanhojen toimijoiden vahvuuden, myös ulkomaalaistoimijaa vastustaneiden ennakkoluulojen takia. Yhteistoiminta suomalaisten johtavien toimijoiden kautta sen sijaan toi runsaasti etuja – ja tarvittavaa näkösuojaa aseman vahvistamiseen. Vuoden 1918 kirjoittelu saksalaisten vyörymisestä suomalaiselle biografialle oli todennäköisesti saanut UFA:n varpailleen, joten seuraavat askeleet otettiin huomaamattomammin Estlanderin (ja Lindebäckin) suojassa. Kuitenkin Hörholdin asema toimitusjohtajana paljastaa, missä valta oli.

UFA:n Suomen konttori ei henkilöitynyt yhteen mieheen, vaan johtoa vaihdettiin muutamaan otteeseen. Todennäköisesti kyse oli saksalaisyhtiön sisäisestä kierrosta, jossa sopivia liikemiehiä sijoitettiin sopiviin tehtäviin eri puolille Eurooppaa. Sitä kautta haarakonttorit saivat käyttöönsä tuoretta kulttuurista, sosiaalista ja symbolista pääomaa, kun kokemukset ja tiedot erilaisista toimintamalleista ja liikesuhteista kiersivät maasta toiseen johtajiston mukana. Tukenaan UFA:n merkittävät taloudelliset pääomat tämä asetti Helsingissä toimineet tytäryhtiöt erittäin suosiolliseen asemaan suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa.

Vuoden 1921 lopulla Hörholdille myönnettiin ero Maximin toimitusjohtajan paikalta hänen omasta pyynnöstään ja tilalle nostettiin Berthold von Theobald (syntynyt 1882¹⁴⁸⁶), joka oli ollut UFA:n palveluksessa vuodesta 1919 lähtien. Aluksi von Theobald oli vastannut UFA:n Romanian toiminnoista Bukarestissa, josta hän parin vuoden jälkeen sai siirron Helsinkiin.¹⁴⁸⁷ Yhtiökokouksessa, jossa von Theobald nostettiin Maximin toimitusjohtajaksi, UFA:n äänivaltaa käytti tuntemattomaksi jäävä johtaja Rudolf Grimmer, joka sai valtakirjansa UFA:n pääkonttorista Berliinistä.¹⁴⁸⁸

1486 von Theobaldin kuolinvuosi ei ole tiedossa.

1487 Tuntematon kirjoittaja: *Eln Jubilar*. Der Kinematograf 199/1932, 11.10.1932.

1488 Fullmakt 24.11.1921, liitteenä asiakirjassa Anmälan om ändring till Handelsregistret 1681, 10.12.1921. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

Vastaava vallanvaihto Estlanderilta UFA:lle oli tapahtunut myös Finlandia Filmissä. Elokuussa 1918, jolloin Erik Estlander oli myynyt yhtiön UFA:lle, hänet oli valittu jatkamaan johtajana uusien omistajien alaisuudessa. Vuotta myöhemmin kesän 1919 oikeudenkäynnissä Estlander esiintyi Finlandia Filmin johtajana, ja oikeus päätti tuomiossaan, että Finlandiaa tuli pitää niin UFA:sta kuin Lindebäckin liiketoimistakin erillisenä yhtiönä. Finlandian myöhemmät vaiheet sen sijaan todistavat, että yhteys UFA:an ei ollut purkautunut ainakaan pysyvästi. On jopa mahdollista, että Helsingin raastuvanoikeudelle osoitetut tiedot Finlandian kaupan purkautumisesta eivät ainakaan kokonaisuudessaan pitäneet paikkaansa, vaan että UFA kontrolloi Finlandiaa katkoksitta. Todennäköisempää kuitenkin lienee se, että jonkinlainen välivaihe syntyi ensimmäisen maailmansodan lopulla, sillä jos Finlandia Film olisi kuulunut koko ajan UFA:lle, ei vuokrasuhteessa olisi syntynyt sopimusrikkomusta, jonka takia Lindebäck sai hädän biografistaan. Joka tapauksessa 1920-luvun tilanne todistaa, että kesällä 1918 solmitut liikesuhteet jatkuivat ja silloin tehdyt kaupat vähintään uusittiin tilanteen rauhoituttua.

Finlandia Film oli koko olemassaolonsa ajan osakeyhtiö, mutta tietoja osakkuuksista ei ole säilynyt, joten ei tiedetä, millaisia muutoksia omistussuhteissa tapahtui. UFA:a ei mainita lainkaan yhtiön papereissa, mutta tieto Hörholdista toimitusjohtajana vuonna 1921 paljastaa, että yhtiö oli saksalaisten kontrollissa. Erik Estlander ei ollut vetäytynyt kokonaan yhtiöstä Hörholdin siirryttyä johtoon, sillä hän allekirjoitti joulukuussa 1921 kaupparekisteriin lähetetyn ilmoituksen yhtiön toiminnan loppumisesta. Viimeiset elokuvansa Finlandia Film oli lähettänyt filmitarkastuslautakunnalle jo marraskuussa 1920,¹⁴⁸⁹ ja muu varsinainen toiminta loppui jo vuoden 1920 syksyllä.¹⁴⁹⁰ Näyttää siltä, että yhtiö on käynyt tarpeettomaksi UFA:lle, joka keskitti Suomen toimintonsa Maximiin.

Saksalaisten toiminta Suomessa ei ollut vähämerkityksistä, sillä UFA sai merkittävän siivun elokuvien maahantuonnista. Finlandia Filmin osuus tarkastuksista oli vuoden 1919 jälkipuoliskolla juuri ja juuri suurin. Samana kesänä Lindebäck ja Estlander vakuuttivat Helsingin raastuvanoikeudelle, että kaupat UFA:n kanssa olivat purkautuneet, joten näiden lukujen laittaminen UFA:lle on tulkinnanvaraista. Joka tapauksessa seuraavana vuonna luvuissa on melkein 10 prosenttiyksikön notkahdus samalla kun Suomen Biografi nousi suurimmaksi, mutta jälleen seuraavana vuonna kirittiin kirkkaasti ohi.¹⁴⁹¹ Tässä vaiheessa saksalaisyhtiön osallisuudesta ei ole epäselvyyttä, sillä Hörhold toimi Maximin lisäksi myös Finlandian toimitusjohtajana ja Bio Civis ja Astoria olivat samassa omistuksessa. Finlandia Filmin lakkauttaminen ja tarkastusten siirtäminen Aktiebolaget Maximin ja sen omistamien teatteri Astorian ja

1489 Ga:2, Kassatiliikirja 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1490 Anmälan till handelsregistret om upphörande 1719/16.12.1921. KR 27 133, Aktiebolaget Finlandia Film. PRH:n arkisto, KA.

1491 Liitetaulukko 5.11.

Bio Civiksen nimiin vuosina 1920–1921 tukee ajatusta siitä, että UFA halusi keskittää toimintojaan. Alkuperäinen kahden yhtiön kautta toimiminen oli tuottanut odotetut tulokset ja UFA oli saanut itselleen vankan jalansijan biografialalla, joten erillisiä toiminimiä ei enää tarvittu.

UFA haastoi vanhemmat, alaa hallinneet toimijat nopeasti. Kun maahan-tuontisaarto oli purkautunut, UFA:n maahantuonti kilpaili muiden yhtiöiden kanssa samoista levityssopimuksista ja yleisöistä. Erik Estlanderin verkostot olivat taatusti keskeisessä osassa varmistamassa menestystä, joten UFA haastoi vanhat toimijat niiden omilla keinoilla. Pelkästään tämä ei kuitenkaan olisi riittänyt, vaan UFA:lla oli muitakin etuja matkassa.

UFA:n innokkuus suomalaisessa biografiliiketoiminnassa heijasteli tilannetta Saksassa, joten pääomiensa puolesta yhtiö oli todennäköisesti vahvempi kuin yksikään muu toimija Suomessa. Alkuvaiheissa tilanne ei kuitenkaan ollut yksiselitteisen hyvä. Maan elokuvamarkkinat olivat olleet maailmansodan loppumisesta lähtien likipitäen suljettuina, sillä sodanaikaisia kieltoja ei ollut purettu. Esimerkiksi tanskalaista elokuva saati tuoda maahan, mutta läntiset filmit olivat kiellettyjä. Jonkin verran myös yhdysvaltalaisia elokuvia tihkui maahan erikoissopimusten avulla, mutta määrät olivat marginaalisia. Ongelmana oli myös huikea inflaatio, joka teki maahantuonnista kallista.¹⁴⁹² Tilanne ei ollut juuri muuttunut 1910-luvun jälkipuolesta: ulkomainen elokuva oli äärimmäisen harvinaista, joten kaikki halusivat sitä ohjelmistoihinsa. Vuonna 1919 UFA oli yrittänyt saada itselleen maahantuontilupaa yhdysvaltalaiselle filmille, mutta hanke oli kaatunut kilpailijoiden vastustukseen, sillä nämä epäilivät UFA:n havittelevan maahantuontimonopolia.¹⁴⁹³ Näin ollen eivät Sorjasen ja kumppaneiden suomalaissuunnitelmat olleet ainutlaatuisia aikana, jolloin sodan rampauttamaan Eurooppaan jälleenrakennettiin elokuvien jakeluverkostoja, vaikka UFA:n suunnitelmat eivät perustuneet lainsäädännölle vaan yksittäisille kauppasuhteille.

Vastapainona maahantuontikielloille Saksan oma elokuva-ala kukoisti. Vuosina 1918–1920 biografien määrä oli voimakkaassa kasvussa. Myös uusia tuotantoyhtiöitä perustettiin ja pian elokuvia tehtiin enemmän kuin koskaan, sillä kysyntä oli valtavaa. Saksalaista elokuvia haluttiin myös viedä ulkomaille, sillä se oli keino saada kaivattua ulkomaista valuuttaa. Vienti ei ollut ongelmatonta, sillä sodan seurauksena maata ei pidetty kovin muodikkaana - ja mikä tärkeämpää, yhdysvaltalainen elokuva oli kovaa vauhtia valtaamassa maailmanlaajuisia markkinoita. Tosin saksalaisen elokuvan matalampi hinta oli sille merkittävä kilpailuvaltti.¹⁴⁹⁴ Näin ollen UFA toi Suomeen elokuvia, joka oli kustannuksiltaan hyvin kilpailukykyistä, mikä puolestaan edisti yhtiön toimintaa.

¹⁴⁹² Saunders 1994, 56–58.

¹⁴⁹³ UFA jopa laati Amerikan dollariin sidotun sopimuksen yhdysvaltalaisen yhtiöiden edustajien kanssa, mikä oli viedä yhtiön konkurssiin. Saunderson 1994, 56–58.

¹⁴⁹⁴ Saunders 1994, 23–24; Thompson 1985, 101–103.

Suomessa 1920-luvun taite oli kahden suuren, Suomen Biografin ja UFA:n välistä kamppailua elokuvien maahantuontimarkkinoista, vaikka Helsingin teattereissa Suomen Biografin haastoi ensimmäisenä Adams. UFA:n vahvuus asettaa uuteen valoon tiedot saksalaisen elokuvan maahantuontimääristä. *Filmiaitta*-lehti julkaisi tilastot vuosien 1922 ja 1923 maahantuonnista seuraavien vuosien alussa.¹⁴⁹⁵ Tilastot heijastelevat alan sisäistä valtakamppailua, ja vuosien välillä on nähtävissä merkittävä muutos. Vuonna 1922 saksalaiselokuvan osuus oli 37 prosenttia maahantuoduista, ja yhdysvaltalaisen 30 prosenttia. Seuraavana vuonna tilanne oli kääntynyt, sillä Saksasta tuli enää 14 prosenttia ja Yhdysvalloista 55 prosenttia.¹⁴⁹⁶ Vuosilta 1919–1921 ei ole samanlaisia tilastoja, mutta Jaakko Seppälä on laskenut yhdysvaltalaisen elokuvan osuudet. Vuonna 1919 Atlantin takaa tuli 55,4 prosenttia elokuvasta, seuraavina vuosina 45,2 ja 35,7 prosenttia.¹⁴⁹⁷ Vuonna 1919, jolloin UFA:n suomalaisyhtiöt kiilasivat juuri ja juuri Suomen Biografin edelle elokuvatarkastusmaksuissa, yhdysvaltalaista elokuvaa tuli yli puolet kaikesta elokuvasta. Seuraavina vuosina taas luku putosi jyrkästi. Seppälän mukaan saksalaisen elokuvatuotannon huippuvuosina 1920-luvun alussa se oli hinnaltaan kilpailukykyistä ja katsojien suosimaa, minkä takia levittäjät hankkivat sitä Suomeen.¹⁴⁹⁸ Muutos kuitenkin osuu yhteen UFA:n vahvistumisen kanssa, joten Suomeen perustetut tytäryhtiöt olivat avainasemassa saksalaisen elokuvan määrissä. Yhdysvaltalaisfilmien osuus oli yli puolet kaikesta elokuvasta vuonna 1919, kun taas vuonna 1921, jolloin UFA hallitsi tarkastusmaksuja, se oli pudonnut melkein kolmannekseen.

Vuosien 1921–1922 matalat yhdysvaltalaiselokuvan luvut ja maahantuontimäärien yleinen notkahdus selittyvät osaltaan myös huonolla taloustilanteella. Kuten edellä on todettu, vuonna 1921 Suomen talous kääntyi laskuun ja etenkin markan arvo heikkeni huomattavasti. Samaan aikaan uudistunut elokuvaverotus kuritti teattereita, joten ei ole ihme, että maahantuontimäärät laskivat. Jaakko Seppälä on laskenut, että vuoden 1920 yhteensä 635 tarkastetusta elokuvasta seuraavana vuonna pudottiin 394 kappaleeseen ja vuonna 1922 tarkastettiin 482 elokuvaa.¹⁴⁹⁹ Voi kuitenkin olla, ettei tuonnin pieneneminen ollut niin jyrkkä kuin kappalemääristä voisi

1495 Nimimerkki R. Ö. [Ragnar Öller]: Biograafi-olosuhteemme tilaston valaisemana. *Filmiaitta* 4/1923, 38; tuntematon kirjoittaja: Vuonna 1923 tarkastettuja filmejä. *Filmiaitta* 1/1923, 19. Seppälän mukaan tilastojen julkaiseminen kertoo elokuvien valmistusmaiden kasvaneesta merkityksestä. Seppälä 2012, 33–35. On kuitenkin huomattava, että Filmitarkastamon johtaja Fredrik J. Lindström aloitti Filmiaitan avustajana vuoden 1923 alusta, millä on todennäköisesti ollut ratkaiseva vaikutus tilastojen julkaisuun, sillä niiden tiedot perustuvat ilmiselvästi Filmitarkastamon tietoihin. Vertaa tuntematon kirjoittaja: *Filmiaitta* 1923. *Filmiaitta* 1/1923, 2.

1496 Liitetäulukko 4.8.

1497 Seppälä 2012, 37.

1498 Seppälä 2012, 37–38.

1499 Seppälä 2012, 37.

päätellä, sillä todennäköisesti keskimääräinen elokuvien pituus oli kasvussa, joten ohjelmistot täytyivät pienemmällä kappalemäärällä. Joka tapauksessa talouslama ja kiristynyt verotus näkyivät välittömästi maahantuonnissa. Eri valmistusmaiden osuus sen sijaan ei yksin selity vapailla markkinoilla, sillä UFA:n tytäryhtiöiden asema Suomessa oli vahva. Kyse ei ollut siitä, että suomalaiset vuokraamot olisivat ostaneet Saksasta elokuvaa, vaan siitä, että saksalaisyhtiö pumpppasi tuotantoaan Suomeen.

Suomalainen biografiliiketoiminta sopi hyvin UFA:n tarpeisiin. Maa oli mukavasti lähellä, liikesuhteet olemassa ja heikon markan takia Yhdysvalloissa valmistettu elokuva oli kallista, joten saksalaisen elokuvan maahantuonnille oli hyvät lähtökohdat. Syy Maximin ja Finlandia Filmin hankkimiseen oli selvä: UFA:n oma tuotanto kukoisti, joten yhtiöllä oli runsaasti elokuvaa, jolle kaivattiin ulkomaisia yleisöjä. Helsingissä toimineiden tytäryhtiöiden kautta ne levisivät ilman välikäsiä suomalaisille valkokankaille. Elettiin kaikkein näyttävimpien saksalaistuotantojen aikakautta, joten filmit mitä ilmeisimmin vetivät yleisö, mutta todennäköisesti niiden hinnat olivat yhdysvaltalaiselokuviin verrattuna edulliset, mikä antoi niille etumatkaa levitysmarkkinoilla. Kyse oli UFA:n ja suomalaisbiografien liiketoiminnasta, joka tuki saksalaisfilmien leviämistä Suomeen.

Kun ottaa huomioon ympärysaltojen elokuvan suosion Suomessa jo maailmansodan vuosina ja vuoden 1918 läntisen elokuvan maahantuontiongelmien ja vertaa niitä UFA:n aktiiviseen toimintaa Suomessa 1920-luvun alussa, todistavat Filmiain luvut ensisijaisesti siitä, että UFA onnistui toiminnassaan. Tarvittaisiin kuitenkin huomattavasti tarkempaa analyysiä yksittäisistä elokuvista, jotta voitaisiin hahmottaa, kuinka suuri merkitys yhtiöiden taustoilla ja yhteistyökumppaneilla oli siihen, mitä suomalaiset elokuvissa katsoivat ja kuinka he ottivat vastaan ohjelmistopainotukset. Joka tapauksessa on ilmeistä, että 1920-luvun alun saksalaisen elokuvan suuri määrä on sidoksissa UFA:n läsnäoloon.

Vuonna 1923 tapahtunut muutos, jossa yhdysvaltalainen elokuva nousi Saksan edelle filmitarkastuksen tilastoissa, liittyy sekin liiketoiminnallisiin muutoksiin. Saksassa inflaatio saatiin kuriin, joten valtio vähensi tukeaan elokuva-tuotannolle. Jo vuonna 1921 oli alettu purkaa yhdysvaltalaisen elokuvan tuontikieltoja. Aluksi tuonti oli tarkkaan valvottua ja perustui kiintiöihin, mutta vuonna 1923 yhdysvaltalaisen elokuvan määrät Saksassa alkoivat jo olla merkittäviä.¹⁵⁰⁰ Ne rakenteet, jotka olivat ylläpitäneet saksalaisen elokuvan suuria maahantuontimääriä Suomeen, olivat purkautumassa juuri vuosien 1922–1923 tienoilla, jolloin muutos suomalaisissa filmitarkastusluvuissa tapahtui. Suomalainen talouselämä elpyi, joten yhdysvaltalaisfilmit eivät olleet enää niin kalliita kuin paria vuotta aikaisemmin. Nähtävästi myös UFA:n kautta Suomeen tuotiin Hollywood-elokuvaa, joko niin, että filmit kävivät ensin Saksassa tai niin, että samoilla sopimuksilla elokuvaa levitettiin kumpaankin maahan. Tarkempi, elokuvakohtainen analyysi ja

¹⁵⁰⁰ Saunders 1994, 52–66.

saksalaisarkistojen hyödyntäminen antaisi tilanteesta paremman kuvan, mutta Saksan vaikutus suomalaiseen biografiliiiketoimintaan oli edelleen hyvin merkittävä, vaikkei se ollutkaan enää niin räikeä kuin vuonna 1918.

HUOM.! FILMEJÄ HUOM.!

Kaikille arvoisille asiakkaillemme, ja nille harvoille biografitteatterien omistajille, jotka eivät vielä ole olleet liikeyttydessä kanssamme, saamme huomauttaa, että ensiluokkainen filmivarastomme tarjoaa syysnäytäntökautta varten **kaikenlaatuksia filmejä**, niin **saksalaisia** kuin **amerikkalaisia**. Ainoastaan näytäntökauden 1922-23 esitimme **23 taidefilmiä**. Varastomme käsittää **noin 300 eri filmiä**.

Halvimmat hinnat • runsaimmat ja parhaimmat reklaamivälineet • huolellisin toimitus • filmit vuokrataan sopimuksesta.

Käykää luonamme • pyytäkää hintailmoitusta • ja Te tulette olemaan tyytyväiset.

A.B. MAXIM O.Y.

HELSINKI, Etelä-Esplanadinkatu 16. Puhelin 3948.
(1 p:stä kesäk. Aleksanterinkatu 11 pr. A.)

17123

Vuonna 1923 UFA:n omistama Maxim mainosti, että sen kautta sai vuokrattua myös yhdysvaltalaisista elokuvaa. Yhtiön levitystoiminta ei nähtävästi missään vaiheessa perustunut pelkkiin omiin tuotantoihin, vaikka se olikin ensisijaisesti saksalaisen elokuvan maahantuoja. Lähde Helsingin Sanomat 29.4.1923.

9.3. Gustaf Molinin ja Erik Estlanderin yhteys luo uuden suuryhtiön

Vuosien 1919–1921 suomalainen kehitys kuvaa elokuva-alan toipumista vuoden 1918 poikkeusoloista ja kesällä 1919 voimaan astuneesta valtakunnallisesta elokuvatarkastuksesta. Vuoden 1919 jälkipuolella tarkastuttaminen oli keskittynyt kuuteen yhtiöön, joiden osuus kaikista maksuista oli yli 99 prosenttia.¹⁵⁰¹ Nämä kuusi, Suomen Biografi, UFA sekä Pohjanheimon, Falinien, Adamsin ja Svenssonin yhtiöt, olivat ensimmäiset, jotka ottivat valtakunnalliselle tarkastukselle perustuneen uuden filmivälitysjärjestelmän haltuunsa.

Suomen Biografi Osakeyhtiön ja UFA:n alapuolella olleet neljä maahantuontin pieniyhtiötä olivat kaikki vanhojen tekijöiden johdossa. Ainoastaan yksi yhtiöstä, Pallas oli perustettu sodan jälkeen syksyllä 1918 suuren biografien ostoinnostuksen aikaan, mutta senkin johtaja Sven E. Svensson oli vanha tekijä alalla. Hän oli ollut vuosia Gösta Lindebäckin teatteripäällikkönä,¹⁵⁰² joten biografiliiketoiminta ei ollut hänelle uutta.

Seuraavina vuosina kaksi suurinta olivat selvässä johdossa, mutta muuten maahantuonti rakentui pääpiirteissään jo ennen vuotta 1918 vaikuttaneiden biografiliikemiesten ympärille. Seuraava mullistus oli kuitenkin jo ovella, ja sen takana oli Erik Estlander. Hän oli joukosta ainoa, joka oli aloittanut ennen vuotta 1910, mutta hänen toimensa pohjustivat tietä uudelle suurtoimijalle Gustaf Molinille (1877–1938), jolla ei vaikuta olleen aikaisempaa kokemusta elokuvasta. Molinin ja Estlanderin välinen yhteistyö oli samantyyppistä kuin se yhteistoiminnallisuus, joka oli pohjustanut UFA:n nousua, mutta Estlanderin asema saattoi olla vielä heikompi kuin saksalaisten kanssa toimittaessa.

Kun Erik Estlander vuoden 1921 tienoilla joutui lopullisesti syrjään Finlandiasta ja Maximista, ei hän suunnitellut elokuva-alasta luopumista. On mahdollista, että muutaman vuoden mittainen yhteistyö UFA:n kanssa oli näyttänyt Estlanderille, että hän viihtyi paremmin yksityisyrittäjänä kuin ulkomaisen suuryhtiön palkkalistoilla, sillä hän alkoi pystyttää uutta itsenäistä liiketoimintaa.

Kauppasuhteet Pathé Frèresin kanssa jatkuivat, vaikka Pathé-agentuurin toiminta oli loppunut jo vuosia aikaisemmin ja vuoden 1919 oikeudenkäynnissä oli esitetty, että Estlander oli pahasti velkaantunut ranskalaisyhtiölle. Syyskuussa 1920 hän teki liikematkan Pariisiin ja neuvotteli Pathén kanssa maahantuonnista. Matkasta kertoo Estlanderin kotiin kirjoittama kirje, josta ei käy ilmi, toimiko hän matkalla

1501 Liitetaulukko 5.11.

1502 Katso esimerkiksi Kari Uusitalo (toim.): Oscar Lindelöfin muistelmat, osa 5. Kinolehti 1/1970, 32–35. Vuodesta 1912 Svenssonilla oli myös ollut oma agentuuriliike, mutta ei ole tietoa, millaista maahantuontitoimintaa yhtiö harjoitti. Anmälan till Handelsregistret 115/5.2.1912. KR 27 049 Finska Agenturbyrån innehafvare Sven E. Svensson. PRH:n arkisto, KA.

omaan laskuunsa vai hakiko hän elokuvia Maximille.¹⁵⁰³ Se, että Estlanderilla ja Pathélla oli liikesuunnitelmia, vihjaa kuitenkin, ettei Estlander ollut UFA:n valtuuksilla liikenteessä. Suoranaisesti vastapuoleksi nousee Suomen Biografi Osakeyhtiö, sillä Estlander kehui Antwerpenin olympialaisista tehtyjä filmejä: *”Hoppas att Sorjanen ej kunnit få någon bild als ännu de olympiska.”*¹⁵⁰⁴ Nähtävästi kumpikaan, sen paremmin Suomen Biografi kuin Estlanderkaan ei saanut näitä elokuvia, sillä niitä ei löydy filmisensuurin asiakirjoista.¹⁵⁰⁵

Finlandia Film toi elokuvia sensuuriin marraskuulle 1920 saakka, mutta sen rinnalle ilmestyi Erik Estlanderin nimi lokakuun lopussa 1920 hieman Pariisiin matkan jälkeen, mikä vahvistaa irtaantumisen saksalaisten liiketoimista. Vuoden loppuun mennessä oli Estlanderin nimissä sensuurin läpi mennyt yhteensä 32 elokuvaa. Noin kolmannes filmeistä ilmoitettiin Svenska Biografin valmistamiksi, seitsemän elokuvan kohdalla valmistajana oli Pathé Frères, minkä lisäksi mukana oli ainakin yhdysvaltalaisia ja italialaisia elokuvia.¹⁵⁰⁶ Näin ollen uusi maahantuontiyritys sai elokuvia eri suunnista. Erik Estlander nousi heti vuoden 1920 lopulla yhdeksi merkittävimmistä sensuurimaksujen maksajista, sillä loka-joulukuussa hän maksoi 18 prosenttia kaikista tarkastusmaksuista. Seuraavana vuonna 15 prosentin osuus nosti hänet neljännelle sijalle liki tasoihin Abel Adamsin kanssa.¹⁵⁰⁷

Gustaf Molinin nimi ilmestyy valtion filmisensuurin asiakirjoihin marraskuussa 1921, jolloin alkoi hänen nopea nousunsa tarkastuttajien joukossa. Siitä alkaen aina kuolemaansa asti Molin oli yksi merkittävimmistä liikemiehistä suomalaisessa biografi liiketoiminnassa. Hän oli Ruotsin kansalainen, syntynyt Pietarissa ruotsalaisen isän ja suomalaisen äidin perheeseen. Kouluvuosiensa jälkeen hän oli toiminut venäläis-yhdysvaltalaisessa kumiyhtiössä Treugolniksissa melkein kahdenkymmenenviiden vuoden ajan. Ensimmäisen maailmansodan syttyessä hän johti

1503 Hän kirjoitti Esplanad- ja Eldorado-teattereista, ja suunnitteli jälkimmäisen nostamista nykyistä parempaan asemaan. Kumpikaan teattereista ei ollut Estlanderin omistuksessa, sillä Eldorado kuului Rasmus Hallsethin johtamalle Helikonille ja Esplanadin elokuvatoiminta oli loppunut jo vuonna 1917, vaikka jatkoikin toimintaansa kahvilana. Tämä viittaa siihen, että Estlander suunnitteli teattereiden hankkimista. Erik Estlander perheelleen 28.9.[1920]. 670:63. Släkten Estlander, SLS.

1504 Erik Estlander perheelleen 28.9.[1920]. 670:63. Släkten Estlander, SLS.

1505 Sen sijaan Finlandia Film oli tarkastuttanut jo elokuussa ennen Estlanderin Pariisiin matkaa, kolme ruotsalaista olympialaisfilmiä. Elokussa 1920 Filmitarkastuslautakunnalle lähetettiin yhteensä viisi olympialaiselokuvaa. Näistä neljä (kolme Svenska Biografin ja yksi Finlandia Filmin valmistama) tarkastutti Finlandia Film, viimeisen, Suomen Filmikuvaamon valmistaman tarkastutti Suomen Biografi. Ba:4, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1506 Ba:4, Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1507 Ga:2, Kassatilikirja 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

yhtiön Pietarin toimistoa ja sieltä käsin Helsingin ja Tukholman konttoreita.¹⁵⁰⁸ Näin ollen hän oli taustoiltaan samankaltainen kuin Suomen Biografiin mukaan lähteneet sijoittajat: hänellä oli runsaasti kokemusta liike-elämän huipulta, joten osakesijoitukset ja kansainvälinen talous olivat hänelle tuttuja. Kuitenkin hänen liiketoimensa olivat kokeneet haaksirikon Venäjän keisarikunnan romahtaessa. Lokakuun vallankumouksen melskeissä hän pakeni Pietarista, aluksi Krimille ja sieltä ”koko Venäjän läpi” Suomeen, kuten parikymmentä vuotta myöhemmin kirjoitetut lehtijutut kertoivat.¹⁵⁰⁹ Näiden tekstien mukaan hän olisi saapunut Helsinkiin jo vuonna 1919 ja saanut tuolloin ensimmäiset kontaktinsa elokuvamaailmaan.¹⁵¹⁰ On kuitenkin epäselvää, mitä Molin teki vuosien 1917 ja 1921 välillä ja miten hänen tiensä vei Pietarista ja kumiteollisuudesta Helsingin biografiliiiketoimintaan, ja miten kävi hänen vuosikymmenien aikana hankitulle omaisuudelleen matkan varrella. Joka tapauksessa, jos hän oli menettänyt taloudelliset pääomansa, olivat hänen kulttuuriset, sosiaalsiet ja todennäköisesti myös symboliset pääomansa edelleen hyvin merkittäviä. Ensimmäiset varmat merkit hänestä Helsingissä ovat syksyltä 1921. Syyskuun 18. päivänä hän kirjautui perheensä kanssa poliisin osoitekortistoon, eli tuolloin he asettuivat virallisesti asumaan Helsinkiin.¹⁵¹¹ Molin oli tuolloin 44-vuotias, joten hän oli samaa ikäluokkaa esimerkiksi Adamsin ja Sorjasen kanssa, mutta vanhempi Suomen Biografian uusia sijoittajia.

Gustaf Molinin ura Suomessa käynnistyi tiiviissä yhteistyössä saksalaisten kanssa, kun mies nappasi kiinni ajankohtaisesta kehityskulusta ja pääsi yhteistyöhön yhden vuoden 1921 suurimman yhtiöhankeksen kanssa. Taustalla oli se, että Saksassa alettiin purkaa elokuvan maahantuontikieltoja juuri samana vuonna. Ensimmäisenä vuonna kiintiöt olivat hyvin matalat, mutta elokuvaa tuotiin alusta alkaen jonkin verran yli sallittujen määrien. Lisenssejä saattoivat saada vain saksalaisyhtiöt, joten ulkomaiset toimijat eivät perustaneet maahan omia konttoreitaan. Erityisesti yhdysvaltalaiset tuotantoyhtiöt lähtivät yhteistyöhön paikallisten yhtiöiden kanssa ja tekivät lyhytkestoisia sopimuksia odottaessaan tilanteen kehittymistä.¹⁵¹²

Myös uusia yhtiöitä syntyi, niistä kunnianhimoisimpana huhtikuussa 1921 perustettu saksalais-yhdysvaltalainen yhteisyritys Europäische Film-Allianz (EFA), jonka päätavoite oli käydä UFA:n määräävän markkina-aseman kimppuun. Yhdysvalloista tulleeella dollarirahoituksella se rakennutti Saksan uudenaikaisimman elokuvastudion, houkutteli suosituimpia näyttelijöitä korkeilla palkkioilla ja aloitti oman tuotannon. Tukena levitykselle EFA:lla oli yhteistyösopimus Famous Players-Laskyn

1508 Tuntematon kirjoittaja: *Den 11 november...* Svenska Pressen 11.11.1937, Brages Pressarkivet.

1509 Tuntematon kirjoittaja: *Gustaf Molin * 11.XI.1877, † 6.VIII.1938*. Suomen Kinolehti 8/1938, 293.

1510 Tuntematon kirjoittaja: *Gustaf Molin * 11.XI.1877, † 6.VIII.1938*. Suomen Kinolehti 8/1938, 293; Tuntematon kirjoittaja: *Den 11 november...* Svenska Pressen 11.11.1937, Brages Pressarkivet.

1511 ”Gustaf Molin”. Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri, Helsingin kaupunginarkisto.

1512 Saunders 1994, 58–59.

kanssa: yhdysvaltalaisyhtiön kansainvälinen levitysverkosto takasi paremman maailmanlaajuisen levityksen kuin millään muulla saksalaisyhtiöllä oli. EFA yritti myös kovalla voimalla maahantuontimarkkinoille. Vuoden 1921 maahantuontikiintiöt oli jo jaettu vanhempien yhtiöiden kesken, mutta EFA anoi elokuussa 1921 erillistä lupaa tuoda maahan 100 000 metriä Famous Players-Laskyn tuotantoja. Anomukseen ei suostuttu, sillä EFA ei täyttänyt maahantuontiyhtiölle asetettuja ehtoja.¹⁵¹³ Tästä huolimatta suunnitelma EFA:n välitysverkostosta kuvaa hyvin 1920-luvun kehitystä, jossa elokuvakauppa keskittyy yhä suurempiin kokonaisuuksiin, jotka pyrkivät hallitsemaan alaa. Samalla se korostaa elokuva-liiketoiminnan transnationaalien verkostojen muuttamista ensimmäisen maailmansodan jälkeisessä maailmassa.

Gustaf Molinin biografiiliiketoimintojen käynnistyminen liittyi tiiviisti EFA:n ja Famous Players-Laskyn yhteistyökuvioon, sillä hän sanoi edustavansa yhdysvaltalaisyhtiötä berliiniläisen Royalin laskuun. Mikä berliiniläisen Royal Filmsin asema kuviossa oli, on epäselvä, sillä esimerkiksi Thomas J. Saunders ei mainitse sitä luetellessaan ensimmäisiä maahantuontilisenssejä saaneita yhtiöitä tai kuvatessaan EFA:n ja Famous Players-Laskyn yhteistyötä.¹⁵¹⁴ Voi olla, että kyse oli yhtiöstä, jonka puoleen EFA oli kääntynyt saatuaan hylkäävän päätöksen lisenssiasianssa, mutta voi myös olla, että kyseessä oli pelkkä Molinin käyttämä ”reklaaminimi”, eikä yhtiötä varsinaisesti ollut olemassa. Lopputulos kuitenkin on, että EFA:n ja Famous Players-Laskyn yhteistyön kylkiäisenä päätettiin tuoda Suomeen yhdysvaltalaista elokuvaa, ja asiaa hoitamaan tuli Gustaf Molin.

Yhdyssiteenä EFA:n kuvioihin Gustaf Molinilla oli Eduard Muhlert. Miehet olivat mitä ilmeisimmin tutustuneet Pietarissa, jossa kummatkin olivat asuneet ennen vallankumousta. Eduard ja hänen vaimonsa Natalia Muhlert olivat hankineet ensimmäiset biografiinsa 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä ja 1910-luvulla heidän omistukseensa kuului kolme Pietarin ja koko Venäjän hienoimpia teattereita, Nevan valtakadun varressa seissee Hudožestvennij Kino, Crystal Palace ja Union. Muhlertit olivat molemmat saksalaisia, mutta yllättäen heitä ei ollut karkotettu Venäjältä maailmansodan alkaessa, vaan he saivat jatkaa biografiensa johdossa. Näin ollen he olivat keskeisiä ja varakkaita hahmoja venäläisessä biografiiliiketoiminnassa vuoden 1917 vallankumouksiin saakka.¹⁵¹⁵

1513 Saunders 1994, 60–62, katso myös tuntematon kirjoittaja: *Filmikuulemia. Uusi jättiläisyhtiö filmiteollisuuden alalla*. Filmiaitta 2/1921, 32.

1514 Saunders 1994, 59–62.

1515 Kovalova 2013 [www], sähköpostiviesti tekijälle.

Mitä seuraavina vuosina tapahtui, on tuntematonta, mutta mitä ilmeisimmin Muhlert oli syksyllä 1921 Berliinissä.¹⁵¹⁶

Molinin ja Muhlertin tiivis yhteistyö tuli näkyväksi lähteisiin syyskuussa 1921, kun Molin alkoi perustaa Suomeen elokuva-alan yhtiötä. Miehet laativat yhdessä Erik Estlanderin kanssa keskinäisen sopimuksen uuden yhtiön, Aktiebolaget Filmcentralin perustamisesta. Kyse ei vielä ollut varsinaisista perustamisasiakirjoista vaan aiesopimuksesta, jolla määriteltiin tulevan yhtiön suuntaviivoja. Muhlertin ja Molinin tehtäväksi tuli neuvotella yhdysvaltalaisen Famous Players-Laskyn ja EFA:n kanssa välityssopimus uudelle liikkeelle.¹⁵¹⁷ Kun oli käynyt selväksi, ettei EFA saisi maahan-tuontilisenssiä yhdysvaltalaiselokuville Saksaan, yhteistyön hedelmiä kerättiin Suomesta, jonne Muhlertin välillä sovittiin yhdysvaltalaiselokuvien levityksestä.

Sopimuksessa kaikki kolme osakasta olivat yhtä merkittäviä, sillä he jakoivat 300 osaketta tasan keskenään. Toimintaa lähdettiin rakentamaan Erik Estlanderin Filmbyron perustalle. Kyse oli Estlanderin uudesta liikkeestä, jonka hän oli aloittanut Maximista irtaannuttuaan, mutta jota hän ei ollut vienyt kaupparekisteriin.¹⁵¹⁸ Estlander sai toimistostaan 1,3 miljoonaa markkaa, mikä piti sisällään toimiston, puhelimet, muun kaluston, filmivaraston, asiakkaiden kanssa solmitut levityssopimukset, henkilökunnan ja koko muun organisaation, jonka Estlander oli ehtinyt itselleen hankkia noin vuoden aikana. Estlanderin saama summa ylitti moninkertaisesti uuden yhtiön pääoman, joka oli vain 300 000 markkaa. Maksu oli tarkoitus suorittaa vaiheittain yhtiön keräämistä tuotoista.¹⁵¹⁹

Sopimukseen kirjattiin, että Molin edusti Muhlertia tämän poissa ollessa, mikä tarkoitti käytännössä sitä, että Molin piti hallussaan 2/3 yhtiön päätösvallasta. Lisäksi sopimuksessa annettiin Molinille valtuudet valvoa Estlanderin toimia siihen asti, kun Estlanderin liike siirtyy osaksi perustettavaa yhtiötä sekä tarkastaa yhtiön tilinpitoa ja muita Estlanderin vastuulla olleita asiakirjoja. Estlander sai palkaksi 5

1516 Estlanderin, Molinin ja Muhlertin sopimus laadittiin saksaksi, vaikka se koski Suomessa toiminutta yhtiötä. Muhlert ei asunut Suomessa, koska sopimuksen mukaan Molin piti hänen poissa ollessaan hänen äänivaltaansa. Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS. Sopimuksen saksankielisyys ei todista Muhlertin asuinpaikasta, mutta EFA:a rakennettiin Berliinissä, joka oli saksalaisen biografiiketoiminnan keskus.

1517 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1518 Erik Estlanderin Filmitoimisto mainosti esimerkiksi *Filmiaitta*-lehdessä syyskuun 1921 alussa. Ilmoitus: *Ammattiosoitteita*. Filmiaitta 1/1921, 13. Ruotsinkielinen nimimuoto Ingenieur Erik Estlanders Filmbyro mainitaan asiakirjassa Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1519 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

prosentin provision myynnistä sekä 1.1.1922 alkaen 5 000 markkaa kuukaudessa.¹⁵²⁰ Sopimus kuulostaa 1,3 miljoonan kauppasummasta, palkkauksesta ja provisiosta huolimatta epäedulliselta Estlanderille, joka oli onnistunut nousemaan takaisin maan johtavien filmivälittäjien joukkoon. Erik Estlanderin oman filmiliikkeen toimista ei tiedetä muuta kuin mitä filmitarkastamon tilinpito paljastaa, joten ei voida tietää, oliko Filmbyro taloudellisissa vaikeuksissa, oliko sillä riittävästi asiakaskuntaa tai oliko sillä esimerkiksi sopimusongelmia ulkomaisten yhtiöiden kanssa. Todennäköisesti liikkeellä oli toimintaongelmia, koska Estlander lähti jälleen yhteistyöhön yksityisyrittämisen sijaan, tällä kertaa UFA:n kilpailijan kanssa.

Yhtiösopimus laadittiin virallisesti kuukautta myöhemmin ja yhtiö vietiin kaupparekisteriin nimellä Aktiebolaget Filmcentral Osakeyhtiö, jonka toimialaksi määriteltiin elokuvien ja elokuva-laitteistojen jälleenmyynti ja vuokraus.¹⁵²¹ Osakkuudet olivat muuttuneet. Aiesopimuksen voimamiehet, Muhlert ja Molin puuttuivat virallisista perustamispapereista, vaikka aikaa oli kulunut vain kuukausi. Heidän osuutensa olivat nyt Reinhold Smedsillä ja Arnold Sundgrenillä.¹⁵²²

Smeds jää tuntemattomaksi. Hän oli helsinkiläinen ja osoitekalenteri antaa hänen tittelikseen prokuristi.¹⁵²³ Liikemies Arnold Sundgrenin (1895–1969) taustoista tiedetään enemmän. Hän oli Suomen kansalainen, mutta Molinin tavoin syntynyt Pietarissa. Sundgren oli tullut Molinin alaisuuteen kumiyhtiö Tregolniksin Suomen konttoriin vuonna 1913, mutta vielä samana vuonna hän siirtyi toiseksi pörssi-sihteeriksi Helsingin pörssiin ja yleni vuonna 1918 Arvopaperipörssin toiseksi sihteeriksi ja seuraavana vuonna prokuristiksi Bankiraktiebolage-tiin. Vaikka Sundgren oli ollut Molinin alaisena vain lyhyen ajan, ei yhteys miesten välillä katkennut, sillä he olivat langokset.¹⁵²⁴ Sundgrenillä ei näytä olleen kokemusta elokuva-alasta ennen kuin Molin houkutteli hänet mukaan, mutta hänellä oli vankka kokemus liikemaailmasta. Tästä eteenpäin Arnold Sundgren työskenteli Molinin elokuvayhtiöissä ja hänestä tuli Molinin oikea käsi seuraavien vuosikymmenten ajaksi.

Vaikka Molin ei ollut Filmcentralin osakkaana sen varsinaisen perustamisen yhteydessä, Estlanderin kanssa solmittu sopimus todistaa, että kyseessä oli

1520 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1521 Anmälan till handelsregistret 1473/3.11.1921. KR 44 756, Aktiebolaget Filmcentral Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1522 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS; Anmälan till handelsregistret 1473/3.11.1921. KR 44 756, Aktiebolaget Film-Central Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1523 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922-1923 (1923).

1524 Tuntematon kirjoittaja: *Femtioåring*. Hufvudstadsbladet 8.12.1945; tuntematon kirjoittaja: Arnold Sundgren täyttää vuosia. Elokuvateatteri 8-9/1945, 38; tuntematon kirjoittaja: *Direktör Arnold Sundgren avled...* Hufvudstadsbladet 4.1.1970, Brages Pressarkivet.

Molinin liiketoimi. Syystä tai toisesta Muhlert ja Molin halusivat pysyvä poissa perustamisasiakirjoista. Todennäköisesti taustalla oli se, että perustamisasiakirjojen tiedot päätyivät julkisuuteen, sillä esimerkiksi Virallisessa lehdessä julkaistiin uutisia yhtiöiden rekisteröinneistä. Jos Molin ja Muhlert olisivat olleet mukana perustamisvaiheessa, olisi tieto heidän yhteistyöstään päätynyt lehteen, mutta on epäselvää, miksi asia haluttiin salata. Jo muutamaa kuukautta myöhemmin he olivat kuvioissa mukana, sillä kun yhtiökokous pidettiin 14.3.1922, osakeosuudet eivät olleet muuttuneet, mutta hallituksen valittiin Molin, Sundgren ja Estlander sekä varalle Muhlert ja Smeds.¹⁵²⁵ Muutoksesta tehtiin ilmoitus kaupparekisteriin, mutta tässä vaiheessa ei ollut enää tarvetta salailuun, sillä muutoksia ei uutisoitu perustamisilmoitusten tavoin.

Nopea nousu hallitukseen vahvistaa Muhlertin ja Molinin vahvan merkityksen, ja se kertoo Molinille tyypillisestä toimintamallista, joka toistui myöhemmin monissa muissa hänen liiketoimissaan. Molinin nimi ei näkynyt perustamisvaiheen asiakirjoissa, mutta Sundgrenin osallisuus tai muut epäsuorat tiedot kertovat Molinin olleen hankkeissa mukana. Omistus siirtyi vähitellen Molinin nimiin, mikä vahvistaa tulkintaa hänen läsnäolostaan jo aikaisemmissa vaiheissa ja kertoo siitä, ettei Molin halunnut julkisuutta liiketoimilleen tai omistuksilleen.

Vielä syyskuun 1921 aikana Gustaf Molin oli mukana perustamassa myös Aktiebolaget Royal Film Osakeyhtiötä. Hän otti melkein 90 prosenttia Royalin osakeista, ja tärkeimmäksi yhteistyökumppaniksi tuli Arnold Sundgren 10 prosentilla. Kolmas osakas varatuomari Väinö Takanen lienee ollut yhtiön lakimies. Hallitukseen valittiin Filmcentralista tutut Eduard Muhlert ja Reinhold Smeds.¹⁵²⁶ Berliiniläisfirman suomalaisen kaiman toimialaksi suunniteltiin Filmcentralin tavoin maahan-tuontia ja levitystä.¹⁵²⁷ Kaupparekisteriin kaksi yhtiötä päätyi perättäisille numeroille, joten niiden rekisteröimisasiakirjat jätettiin samalla kertaa. Suomen Royal Filmsin kaupparekisteriasiakirjoista ei löydy viittauksia berliiniläiseen kaimaan, joten vaikuttaa siltä, että Molin lähti omille teilleen, vaikka käyttikin hyväksi samaa nimeä. Voi myös olla, että kyse oli alusta alkaen saksalaisten ja yhdysvaltalaisen kumppanien kanssa suunnitellusta toimintatavasta: berliiniläinen Royal jäi ”reklaminimeksi” ja varsinainen yhtiö perustettiin Suomeen.

Molin mainosti tuoreeltaan liiketoimiaan juuriperustetun Filmiaitta-lehden ensimmäisessä numerossa syyskuussa 1921:

1525 Anmälan om ändring till handelsregistret 450/21.3.1922. KR 44 756, Aktiebolaget Filmcentral Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1526 Anmälan till handelsregistret, 1472/3.11.1921. KR 44 757, Aktiebolaget Royal Film Osakeyhtiö. PRH, KA.

1527 Anmälan till handelsregistret 1472/3.11.1921. KR 44 757, Aktiebolaget Royal Film Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

Amerikkalainen taidefilmi Suomeen.

*Maailmankuulu filmitoiminimi Famous Players Lasky Co USA:ssa on lähettänyt edustajansa G. Molin'in tänne järjestämään filmituonnin Suomeen. Toiminimeä edustaa täällä Royal Film Corporation Berliinistä. Tirehtööri Molin aikoo läheisessä tulevaisuudessa julaista joukon mielenkiintoisia filmiuutuuksia: niin tulee filminäyttelijäpari Mary Pickford'in ja Douglas Fairbanks'in vierailu filminäyttämöillämme varmaankin olemaan erittäin tervetullut.*¹⁵²⁸

Samassa lehdessä Molinin Royal Film mainosti koko sivun mitalla edustavansa Suomessa yksinoikeudella neljää yhdysvaltalaista valmistamoa (Paramount, Famous Players-Lasky, Artcraft Pictures ja Realty Pictures), joiden filmit olisivat biografinomistajille parhaita yleisömagneetteja.¹⁵²⁹

Jaakko Seppälä on kiinnittänyt huomiota siihen, miten Gustaf Molin markkinoi elokuvia. Seppälä ei mainitse Molinia nimeltä, mutta korostaa, ettei tämä tuntenut alaa kovin hyvin, sillä vuonna 1921 Suomessa esitettyä yhdysvaltalais-elokuvaa *Vaimo, jonka minulle annoit* (*The Woman Thou Gavest Me*, 1919) mainostettiin Paramount-Artcraftin filminä, vaikka filmografisiin tietoihin elokuva on kirjattu Famous Players-Lasky Corporationin tuottamaksi.¹⁵³⁰ Toimijoiden kautta asiaa katsottaessa käy kuitenkin ilmi, ettei kyse ollut tietämättömyydestä vaan liiketoiminnan taktiikasta.

Famous Players-Lasky Corporation oli yksi 1920-luvun taitteen suurimmista yhdysvaltalaisista elokuva-alan konserneista, joka oli sulauttanut itseensä joukon kilpailijoitaan, muun muassa Paramount ja Artcraft -yhtiöt. Famous Players-Lasky vastasi elokuvien tuotannosta, mutta omia liiketaloudellisia etujaan ajaakseen ja Yhdysvaltain monopoli- ja trustilainsäädäntöä kiertääkseen yhtiö julkaisi merkittävän osan elokuvistaan tytäryhtiöidensä, esimerkiksi Paramount Picturesin ja Paramount-Artcraft Picturesin nimissä.¹⁵³¹ Näin ollen myöhempiin filmografisiin tietoihin päätyneet merkinnät tuottajista eivät välttämättä olleet samoja, jotka aikalaisille esitettiin.

Kaikki neljä Molinin mainoksessa nimettyä yhtiötä kuuluivat samaan konserniin, joten kyse oli yhden yhtiön, Famous Players-Laskyn edustuksesta.¹⁵³² Kyseessä ei ollut tietämättömyys ja erehdys, vaan se, että elokuvia levitettiin eri yhtiön nimissä.

¹⁵²⁸ Tuntematon kirjoittaja: *Filmikuulemia*. Filmiaitta 1/1921, 16.

¹⁵²⁹ Yhtiöistä neljäs on mahdollisesti ollut väärinkirjoitettu Realart Pictures Corporation, joka kuului samaan Famous Players-Lasky Corporation -konserniin. Mainos: *Royal Film Corporation*. Filmiaitta 1/1921, 14, vertaa Aberdeen [www].

¹⁵³⁰ Seppälä 2012, 103.

¹⁵³¹ Vuonna 1921 tilanne johti Yhdysvaltain Federal Trade Commissionin suorittamaan trusti-tutkitaan. Aberdeen [www].

¹⁵³² Aberdeen [www]; "Famous Players Motion Picture Company" ja "Thomas H. Ince", *Encyclopedia of Early Cinema* 2010, 229, 316-317.

Famous Players -Lasky oli tehnyt tietoisien valinnan jakaa tuotantoa eri yhtiöille. Erehdys olisi ollut jopa vaikea tehdä, mikäli esityskopio saapui Suomeen alkuteksteineen, joissa luki sen yhtiön nimi, jonka tuotteena sitä levitettiin. Näin ollen mainitun elokuvan alkuteksteistä löytyi todennäköisesti Paramount-Artcraftin nimi.¹⁵³³

Molin otti kaiken irti tilanteesta ja korosti edustavansa neljää yhtiötä, vaikka kyseessä oli yksi ja sama konserni. Ei voida tietää, tunsiko Gustaf Molin Famous Players-Lasky -konsernin sisäisiä kuvioita, mutta se ei ole sinänsä relevanttia, sillä oli Molinille eduksi näyttäytyä laajojen, monia yhtiöitä kattavien levitysoikeuksien haltijana. Näin ollen on jopa mahdollista, että Molin kuvitteli saaneensa itselleen neljän eri yhtiön oikeudet, jolloin ne hänelle myyneet toimijat olivat onnistuneet nostamaan oikeuksien arvoa (ainakin kuvainnollista, ei välttämättä rahallista) jakamalla tuotantoja eri nimien alle. On myös mahdollista, että Molin tiesi edustavansa yhtä ja samaa konsernia, mutta tiesi hyötyvänsä (ainakin kuvainnollisesti, ei välttämättä rahallisesti) siitä, että saattoi näyttäytyä laajan edustuksen omistajana. Yhdysvaltalainen elokuvakonserni ja Suomessa toiminut levittäjä tekivät omia valintojaan, jotka liittyivät Yhdysvaltain lainsäädännön ja yleisen elokuva-alan liiketoiminnan asettamiin ehtoihin. Tavoitteena oli valinnoilla ja markkinoinnilla päästä mahdollisimman hyvään tulokseen ja rakentaa yhtiölle mainetta monien suosittujen filmien maahan-tuojana. Vaikka Molin oli uusi tulokas biografialalla, ei häntä voi tietämättömyydestä tai erehdyksestä syyttää, vaan siitä, että hän otti irti saamastaan sopimuksesta mahdollisimman hyvän liiketaloudellisen hyödyn riippumatta.

UFA:n ja EFA:n vaikutus suomalaisen elokuva-liiketoimintaan korostavat biografialan eurooppalaisten verkostojen voimasta. Kyse ei ollut vain eurooppalaisesta elokuvasta, olihan UFA tuonut vuodesta 1918 alkaen Suomeen Hollywood-elokuvaa, ja EFA-kuvio liittyi nimenomaisesti Famous Players-Laskyn filmeihin, vaan siitä, kuinka muuallakin valmistettu elokuva kulki eurooppalaisten välietappien kautta Suomeen. Jaakko Seppälä antaa Yhdysvalloille avainaseman toimijana maailman elokuvamarkkinoilla, mikä jättää varjoonsa Euroopan valtioiden aktiivisen otteen samoilla kentillä. Seppälä korostaa, että Yhdysvalloilla oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen vahvat intressit Euroopan taloudellisessa jälleenrakentamisessa, sillä se edisti Yhdysvaltain omaa taloutta ja amerikanisaatiota.¹⁵³⁴ Tämä on totta, mutta on huomattava, että kyseessä oli aikakausi, jolloin protektionismi Euroopassa oli korkeimmillaan. Valtiot rajoittivat ulkomaisten kulttuurituotteiden tuomista, jolloin myös elokuvakauppa joutui taipumaan uusiin ehtoihin. Verotukset kiristyivät ja vuosikymmenen

1533 Näin tapahtui ainakin elokuvan *Tohtori Jekyll'in salaisuus* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920) kohdalla. Elonet-tietokanta tuntee elokuvan Famous Players-Lasky Corporationin tuottamana, mutta esimerkiksi Youtubesta löytyy versio, jonka alkuteksteissä tekijänoikeudet varataan Famous Players-Lasky Corporationille, mutta alla on logo, jossa teksti: "A Paramount Artcraft Picture". Tämä ei tietenkään kiellä sitä, että elokuvista on voinut olla erilaisilla yhtiötiedoilla varustettuja kopioita liikkeellä.

1534 Seppälä 2012, 13.

jälkipuolella syntyi jopa Film Europe -suunnitelma, jolla haluttiin kangeta jo paikkansa vahvistanutta Hollywoodia pois markkinoilta.¹⁵³⁵ Samaan tapaan kuin 1910-luvulla maailman filmikauppaa johtanut Englanti oli vaikuttanut ja ohjailut aktiivisesti tilannetta maailmansodan aikaisilla erityismääräyksillä, ottivat myös kaikki muut eurooppalaiset toimijat aktiivisen otteen Hollywoodin rynnistykseen vanhan mantereen valkokankailla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että Atlantin tällä puolella toimijat olisivat aktiivisesti vastustaneet yhdysvaltalaista elokuvaa, sillä kyse oli myös heidän taloudellisista tuloksistaan, joita Hollywoodin tuotteet paisuttivat.

Yhdysvaltalaiset yhtiöt rakensivat omat levitysverkostonsa Eurooppaan vasta 1920-luvun kuluessa, niin että oikeastaan vasta vuosikymmenen jälkipuolella niiden voima alkoi kunnolla näkyä. Siihen asti Hollywoodin elokuvat levisivät pääosin ulkomaan myyntitoimistoistaan paikallisille välittäjille, jotka hoitivat oman alueensa levittämisen. Tässä Yhdysvallat olivat reippaasti Eurooppaa perässä, sillä ranskalaisyhtiöt olivat rakentaneet oman ulkomaan myyntiverkostoaan jo 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä ja vetäneet paikallisia toimijoita pois tuottojen ääreltä, ja seuraavalla vuosikymmenellä niin ranskalaiset, tanskalaiset kuin saksalaisetkin olivat hankkineet tai perustaneet ulkomaille teatteriketjuja ja tuotantoyrityksiä. Vielä 1920-luvun alkupuolellakin, eli niinä vuosina, jolloin Hollywood-elokuvan nousivat huomattavasti Euroopassa, olivat yhdysvaltalaisyhtiöt riippuvaisia yhteistyöstä paikallisten toimijoiden kanssa.¹⁵³⁶ Koska Hollywood-elokuva oli pidettyä, levittämissopimukset olivat haluttuja. Kuitenkin kansalliset protektionistiset määräykset rajoittivat toimintaa, joten toiminta Euroopan puolella sekä tuki että rajoitti yhdysvaltalaisen elokuvan maailmanvalloitusta. Kyse ei ollut vastakkainasettelusta, vaan Pierre Bourdieun termin ottamisesta suhteessa toisiin alan toimijoihin. Jokaisella oli omat tavoitteensa, jotka olivat osin samansuuntaisia, osin ristiriitaisia toisten kanssa, ja moninaiset biografiliiiketoiminnan suhteet auttoivat osapuolia kamppailussa kohti omien tavoitteiden saavuttamista.

Sekä Filmcentral että Royal Film toivat elokuvaa maahan. Gustaf Molin toimitti ensimmäiset viisi Famous Players-Lasky -filmiä tarkastettaviksi marraskuussa 1921 omalla nimellään, mutta joulukuusta 1921 alkaen tarkastukset tehtiin yhtiöiden nimissä. Molinin yhtiöt nousivat heti merkittävään asemaan maahantuonnissa. Vuonna 1922 osuus tarkastusmaksuista oli 17 prosenttia, seuraavana vuonna noin 20 prosenttia.¹⁵³⁷ Yhtiöiden työnjaosta kertoo Helsingin osoitekalenteri, jossa mainostettiin Filmcentralia elokuvien välitystoimistona, mutta Royal Filmiä ei mainittu lainkaan,¹⁵³⁸ mikä tukee tarkastusmaksujen perusteella synty-

1535 Katso esimerkiksi Bakker 2008, 222, 245, 251–252.

1536 Katso esimerkiksi Bakker 2008, 250, 323, 328, 331.

1537 Liitetaulukko 5.11. Gustaf Molinin nimissä sensuuriin lähetetyt elokuvat on tarkastettu 10.–15.11.1921. Elokuvista ensimmäinen oli salapoliidraama, ruotsinkieliseltä nimeltään *Det tysta huset*, jonka filmitarkastamo asetti täyteen esityskieltoon. Tarkastus 11434/10.11.1921. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1538 Katso esimerkiksi Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1924–1925 (1925) ja Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1926–1927 (1926).

vää mielikuvaa toiminnasta: Royal Film huolehti elokuvien maahantuonnista ja Filmcentral keskittyi vuokraamiseen.

Erik Estlander oli Filmcentralin työntekijä 5 000 markan kuukausipalkalla vuoden 1922 alkupuolella ja hän sai muutaman kuukauden ajan myös provision kaikesta yhtiön myynnistä.¹⁵³⁹ Filmcentral toi ensimmäiset elokuvat Valtion filmitarkastamoon joulukuussa 1921, jolloin myös Estlanderin omat maksut tarkastamolle loppuvat. Täysipäiväinen työ Filmcentralissa ei kuitenkaan kestänyt kauan, sillä jo marraskuussa 1922 Estlander tarkastutti taas elokuvaa omissa nimissään.¹⁵⁴⁰ Hänen filmitoimistonsa löytyy Filmiaitan ammattiosoitteita-palstalta syksyllä 1922.¹⁵⁴¹ Tiedot Filmcentralin omistuksista tältä ajalta eivät ole säilyneet, mutta näyttää siltä, että vuoden 1922 loppupuolella Estlander oli irtaantunut yhtiöstä.

Estlanderin yksityisen liiketoimet eivät jääneet vain elokuvan tarkastuttamiseen, sillä hän perusti vuoden 1922 lopulla jälleen uuden yhtiön, jonka nimeksi tuli Röda Kvarn – Punainen Mylly. Toimialaksi määriteltiin *”att idka rörelse med biografteatrar, fabrikation, försäljning och uthyrning av filmer och därmed förenlig verksamhet samt för ändamålet köpa fastigheter”*.¹⁵⁴² Tavoitteena oli täyden palvelun talo, jossa tuotettaisiin, levitettäisiin ja esitettäisiin elokuvia. Kumppaniksi tuli Rolf S. Grunér, joka oli Estlanderin tavoin pyörittänyt agentuuria läpi 1910-luvun. Kolmas osakas oli varatuomari Birger Sourander (1888–1928), joka oli helsinkiläinen asianajaja.¹⁵⁴³ Suurimman osuuden, 50 prosenttia, lunasti Estlander, kun taas Grunérilla ja Souranderilla oli 25 prosenttia yhtiöstä. Kaikki kolme muodostivat yhdessä yhtiön hallituksen, jonka puheenjohtajaksi tuli Rolf S. Grunér.¹⁵⁴⁴ Erik Estlander oli näin ollen mitä ilmeisimmin toimitusjohtaja.

Uusi yhtiö osti Hjalmar V. Pohjanheimolta Lyyra-teatterin, joka uusittiin läpikotaisin ja avattiin 3.12.1922 nimellä Röda Kvarn – Punainen Mylly. Vastuussa uudistustöistä oli Erik Estlanderin poika Carl, joka oli seurannut isäänsä alalle.¹⁵⁴⁵ Teatteri oli tässä vaiheessa yhtiön päätoimiala, sillä elokuvien tarkastuttaminen hoitui edelleen Erik Estlanderin nimissä.¹⁵⁴⁶

1539 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921; Erik Estlanderin ja Filmcentralin välinen sopimus 1.3.1922. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1540 Ga:2, kassatilikirja 1918–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

1541 Ammattiosoitteita-palstat, Filmiaitta 12/1922-18/1922.

1542 Anmälan till Handelsregistret 2465/28.12.1922. KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1543 Tuntematon kirjoittaja: *Natten till måndagen...* Hufvudstadsbladet 5.6.1928, Brages Pressarkivet.

1544 Anmälan till Handelsregistret 2465/28.12.1922. KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1545 Tuntematon kirjoittaja: *Bio-miehiä*. Filmiaitta 5/1921, 87; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www], katso myös Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Birger Souranderin välinen sopimus 7.3.1923. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1546 Rolf S. Grunér sen sijaan ei toimittanut elokuva filmitarkastamoon vuonna 1922, vaikka Finska Film Agentur oli edelleen toiminnassa. Ga:2, kassatilikirja 1918–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922–1923 (1923).

Kauppaan kuului nähtävästi myös paljon muuta, esimerkiksi kuvauskalustoa ja maahantuotuja elokuvia, mutta ei Lyyran omaa tuotantoa. Kaupan myötä päättyi Pohjanheimojen varsinainen aika suomalaisessa biografiliiiketoiminnassa. Kyse ei ollut kannattamattomuudesta tai talousvaikeuksista, vaan tietoisesta valinnasta. Pohjanheimo vetäytyi maaseudulle kartanonisännäksi, ja hankittujen tilusten koko kertoo, että entinen pikkukauppias oli nyt varakas mies.¹⁵⁴⁷ Pohjanheimollekaan elokuva ei ollut koko elämä, vaan se oli liiketoimi. Kymmenessä vuodessa biografiala oli nähty ja voitot kerätty, joten elämässä saattoi siirtyä eteenpäin, kun kilpailukin tuntui koko ajan kiristyvän.

Estlanderin ja Grunérin yhteistyö Röda Kvarnissa jäi muutamaa kuukauteen, sillä jo maaliskuussa 1923 Grunérin tilalla oli Gustaf Molin. Estlander allekirjoitti Molinin ja Souranderin kanssa sopimuksen 7.3.1923, jossa määriteltiin, miten Röda Kvarnin osakkeet jakaantuisivat sen jälkeen, kun Grunér olisi ostettu ulos ja pääomaa olisi nostettu. Samassa sopimuksessa setvittiin myös yhtiön velkoja, jotka olivat syntyneet Pohjanheimon biografin ostamisesta,¹⁵⁴⁸ joten on mahdollista, että Röda Kvarn oli kohdannut toimintansa alkumetreillä talousvaikeuksia ja Molin oli tarvittu apuun.

Lähteet eivät kerro, mitä mieltä Estlander ja Sourander olivat Molinin ottamisesta liikeyumppaniksi tai olisivatko he esimerkiksi halunneet estää Molinin mukaantulon. Samoin ei ole tietoa siitä, millaiset Molinin ja Estlanderin välit olivat aikaisemman yhteistyön peruina. On mahdollista, että Estlander oli täydessä yhteisymmärryksessä irtaantunut Filmcentralista, mutta yhtä hyvin voi olla, että taustalla oli ristiriitoja. Sitäkään ei tiedetä, jouduttiinko Molin pyytämään kumppaniksi, koska muita rahoittajia ei ollut saatavilla. Samoin syyt Grunérin nopeaan vetäytymiseen jäivät tuntemattomiksi. Voi olla, että Grunér oli alunperin ollut mukana vain alkuvaiheen rahoittajana, mutta toisaalta voi olla, että Estlander ja Molin yhdessä päättivät syrjäyttää Grunérin. Ovat taustat olleet millaiset tahansa, siirtyi Grunérin 25 prosenttia Molinille maaliskuussa 1923. Tämä ei kuitenkaan riittänyt, sillä kahdeksan kuukautta myöhemmin Gustaf Molin oli noussut Röda Kvarnin suurimmaksi omistajaksi. Gustaf Molinin ja Arnold Sundgrenin omistukset nousivat yhteensä 63 prosenttiin, ja Molinilla oli yksinäänkin 38 prosenttia.¹⁵⁴⁹

Jos Röda Kvarnin perustaminen ja kevään 1922 osakekaupat eivät olleet tapahtuneet Estlanderin toiveiden mukaan, oli Molin onnistunut keikauttamaan valta-aseman ympäri. Jos Estlander oli tarkoituksellisesti lähtenyt rakentamaan uusia liiketoimia ilman Molinia, hän oli joutunut nopeasti pettymään ja jälleen luovuttamaan yhtiönsä suurimman päätösvallan Molinille ja Sundgrenille.

Samaan aikaan, kun Molin ja Sundgren hankkivat omistuksia Röda Kvarnista, he perustivat jälleen uuden yhtiön nimellä Biorama. Tällä kertaa suurimmaksi omistajaksi nousi

1547 Lyyran ja Pohjanheimojen elokuvaauran lopusta tarkemmin Salmi 2002, 325–327.

1548 Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Birger Souranderin välinen sopimus 7.3.1923. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1549 Anmälan till Handelsregistret 2465/28.12.1922; Anmälan om ändring till Handelsregistret 478/21.3.1923 ja 1441/15.10.1925. KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

Sundgren, jolla oli peräti 90 prosenttia osakkeista. Loput osakkeet jakoivat Molin ja varatuomari Arne Söderberg (1889–1968),¹⁵⁵⁰ joka oli samana vuonna 1923 aloittanut Birger Souranderin asianajotoimiston palveluksessa. Sourander ja Söderberg toimivatkin tästä eteenpäin Gustaf Molinin ja Arnold Sundgrenin yritysten asianajajana. Vuonna 1929, Birger Souranderin yllättävän kuoleman jälkeen, Söderberg perusti oman asianajotoimiston,¹⁵⁵¹ joka hoiti siitä eteenpäin Molinin yritysten asioita.

Vaikka Bioramaa suunniteltiin maahantuonti- ja välitysyhtiöksi,¹⁵⁵² tuli sen päätoimialaksi elokuvien esittäminen. Kesällä 1923 Suomen Biografi Osakeyhtiöltä hankittiin vanha Sorjasen ykkösteatteri Olympia, joka sai uudeksi nimekseen Piccadilly. Erik Estlanderin pojalta Carlilta ostettiin syksyllä 1923 Hjalmar V. Pohjanheimon hänelle myymä Lyyra, joka sai nimen Rialto.¹⁵⁵³ Kolmantena ostoksena oli tuntemattomaksi jäävän John W. Johansonin Hesperia, joka ainoana sai jatkaa omalla nimellään.¹⁵⁵⁴ Tunnetuilta ketjuilta hankitut teatterit uusivat ilmettään vaihtamalla nimensä, mutta vähämerkityksisempi Hesperia jatkoi Bioraman alaisuudessa. Molin teki nimipolitiikallaan pesäeroa Suomen Biografian ja Pohjanheimon toimintatapoihin, sillä hänen teattereillaan ei ollut Scalan, Kalevan tai Lyyran kaltaisia vakituksia nimiä, vaan uusille biografeille keksittiin yksilölliset nimet.

Yhdessä Röda Kvarnin kanssa Molin ja Sundgren saivat parissa kuukaudessa neljä biografia, joten heidän ketjunsä oli pääkaupungissa toiseksi suurin Suomen Biografian viiden teatterin jälkeen. Molinin yhtiöt nousivat hetkessä merkittäväksi toimijaksi Helsingin esitystoiminnassa. Siihen tähän asti Molin oli keskittynyt maahantuontiin ja vuokraamiseen, mutta vuodesta 1923 tuloja kerättiin myös esityksistä.

Kun Molin ja Sundgren ottivat haltuunsa enemmistön Röda Kvarnista marraskuuhun 1923 mennessä, jäi Erik Estlander jälleen syrjään omassa yhtiössään. Tälläkään kertaa hän ei jättänyt alaa, sillä jo lokakuussa 1923 Estlanderin filmitoimisto ilmestyi Filmiaitan ammattiosoitteisiin ja mainoksiin.¹⁵⁵⁵ Maahantuonnin puolella ei nähtävästi ollut minkäänlaista katkosta, sillä Röda Kvarnin nimellä ei tuotu elokuvia filmitarkastamoon niinä kuukausina, jolloin se toimi Erik Estlanderin ja Rolf S. Grunérin alaisuudessa. Sen sijaan tarkastusmaksuista oli huolehtinut Estlander, jonka maksut sensuurille jatkuivat ilman suuria keskeytyksiä vielä vuoden 1924 puolellakin.¹⁵⁵⁶

1550 Anmälan till handelsregistret 1420/18.9.1923. KR 48 946, Aktiebolaget Biorama Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1551 Tuntematon kirjoittaja: *60-åring*. Åbo Underrättelser 9.12.1949, Brages Pressarkivet.

1552 Anmälan till handelsregistret 1420/18.9.1923. KR 48 946, Aktiebolaget Biorama Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1553 On epäselvää, koska Carl Estlander hankki Lyyran. Hän omisti sen keväällä 1923, mutta nähtävästi se oli kuulunut Erik Estlanderin ja Pohjanheimon vuonna 1922 tekemiin kauppoihin. Seuraavan kaupan mukana Carl Estlander siirtyi Molinin leipiin, sillä vuonna 1924 hänet mainitaan Röda Kvarnin johtajana. Tuntematon kirjoittaja: Lyyra. Filmiaitta 5/1923, 61; Punaisen myllyn mainos, Filmiaitta 7/1924, 136–137.

1554 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922–1923 (1923); Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].

1555 Erik Estlanderin filmitoimiston mainos, Filmiaitta 12/1923, 160; Ammattiosoitteita, Filmiaitta 12/1923, 166.

1556 Ga:2-3, kassatilikirjat 1919–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Tälläkään kertaa Estlander ei jatkanut pitkään liiketointaan, sillä jo helmikuussa 1924 hän laati jälleen sopimuksen Gustaf Molinin kanssa. Sopimuksesta käy ilmi, että Filmiaitassa mainostanut ”Estlanderin filmitoimisto” oli ”reklaaminimi” Estlanderin jo vuonna 1912 perustamalla Tekniska Byrån Commercialille, jonka päätoimialana oli erilaisten koneiden kauppa.¹⁵⁵⁷ Vuonna 1923 yhtiön koko osakekanta kuului Erik Estlanderille ja hänen pojilleen.¹⁵⁵⁸ Helmikuussa 1924 laaditulla sopimuksella Commercial jäi Estlandereille, mutta sen biografiliikeitöinnöt, eli maahantuonti ja filmivarasto siirtyivät 350 000 markan hinnasta Gustaf Molinille.¹⁵⁵⁹ Hinnan perusteella liiketoimi oli tässä vaiheessa enää pientä verrattuna parin vuoden takaiseen tilanteeseen, jolloin kauppasumma oli ollut peräti 1,3 miljoonaa markkaa.¹⁵⁶⁰ Samaan tapaan kuin edelliselläkin kerralla, Molin ei voinut maksaa kauppasummaa suoraan, vaan miehet sopivat, että Estlander jatkoi yhtiössä ja keräsi kauppasummaa tuloista vuoden 1924 marraskuuhun asti, jolloin sovittaisiin loppuosan maksamisesta. Sopimuksen loppuun kirjattiin erillinen pykälä:

*Estlander förbinder sig att icke vare sig direkt eller indirekt intressera sig själv eller med kapital i någon filmuthyrningsaffär ifall detta icke sker tillsammans med Molin.*¹⁵⁶¹

Tällä kertaa sopimukseen siis kirjattiin, ettei Estlander saisi enää lähteä välillisestikään harjoittamaan elokuvien välitystä ilman Gustaf Molinia. Koska kaupasta on jäljellä vain sopimus, ei ole tietoa osapuolten mielipiteistä. Ei voida tietää, lähtikö Estlander kauppaan olosuhteiden pakosta tai omasta halustaan. Sanamuoto kuitenkin viittaa siihen, että Molinilla oli tarve varmistua siitä, ettei Estlander enää ryhtyisi kilpailemaan hänen kanssaan. Kyseessä oli kolmas kerta kahden ja puolen vuoden sisällä, kun Estlanderin johdossa ollut liikeyritys siirtyi Molinille, joko niin, että Molin osti sen kokonaan tai että Molinin suoran vaikutusvallan alle siirtyi enemmistö osakkeista.

Oli sopimuksen taustalla mitä syitä tahansa, se päätti Erik Estlanderin elokuvaauran. Varsinaisesti Estlander oli lopettanut elokuvien tarkastuttamisen jo helmikuussa 1924, jolloin sopimus oli laadittu, mutta vielä kerran, saman vuoden lokakuussa hän lähetti pienen erän filmiä sensuuriin.¹⁵⁶² Sopimuksen mukaisesti Est-

1557 Commercial löytyi Filmiaitan ammattiosoitteista joulusta 1923 lähtien. Ammattiosoitteita, Filmiaitta 18–19/1923, 283.

1558 Anmälan till handelsregistret 765/4.12.1912 ja 1587/30.10.1923. KR 28 577, Tekniska Byrån Commercial Aktiebolaget, PRH:n arkisto, KA.

1559 Erik Estlanderin ja Gustaf Molinin välinen sopimus 18.2.1924. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1560 Vuosien 1921 ja 1923 välillä ei ollut käytännössä lainkaan inflaatiota, joten sekään ei päässyt vaikuttamaan rahansummien väliseen suureen eroon. Rahamuseon rahanarvolaskuri [www].

1561 Erik Estlanderin ja Gustaf Molinin välinen sopimus 18.2.1924. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1562 Ga:3, kassatilikirja 1924–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

lander jatkoi yhtiössä marraskuulle 1924, jolloin Molin maksoi puuttuvan summan kauppahinnasta.¹⁵⁶³ Kun Röda Kvarnin osakkaat pitivät kokousta tammikuussa 1925, Estlander ei kuulunut enää omistajien joukkoon.¹⁵⁶⁴

Nämä jäivät Erik Estlanderin viimeisiksi toimiksi alalla. Kokonaisuudessaan hänen elokuvaliiketoimintansa oli ollut hyvin mittavaa – melkein kuusikymmentä ajankohtaisfilmiä ja pari näytelmäelokuvaa sekä mittava elokuvien maahantuonti-, välitys- ja esitystoiminta, jota hän harjoitti vuosina 1910–1924 seitsemän eri yhtiön kautta.¹⁵⁶⁵ Vuosina 1918–1924 Erik Estlanderin elokuvayhtiöt vaihtuivat tiuhaan tahtiin. Tästä ajasta parin ensimmäisen vuoden ajan Estlanderin yhtiöt loivat pohjaa UFA:n liiketoimille Suomessa, mutta vuodesta 1921 eteenpäin omistukset siirtyivät joko suoraan tai välivaiheiden kautta Gustaf Molinille. 1920-luvun alku oli jatkuvaa uuden aloittamista ja poismyymistä. Vaikka kauppojen taustat jäävät tuntemattomiksi, ovat niiden seuraukset selvät. Estlanderilta ostetut liiketoimet vauhdittivat merkittävästi UFA:n ja Gustaf Molinin toimia.

Valmiina saadut välitysliikkeet ja elokuvateatterit auttoivat Gustaf Molinia rakentamaan itselleen muutamassa vuodessa laajan yritysryhmän.¹⁵⁶⁶ Tämä viittaa siihen, että hän oli varakas Helsinkiin saapuessaan, tai jos omaisuus oli kadonnut valankumousten tiimellyksessä, ainakin hän kykeni järjestämään tarvittavat sijoitukset liiketoiminnan kasvattamiseen. Vaikka Estlanderin saamat summat olivat huomattavia, oli Molinin niiden kautta saama sijoitus arvoltaan huomattavasti suurempi, sillä kyse ei ollut tyhjistä luodusta liiketoimesta, vaan pitkäaikaisen toimijan liikesuhteiden varaan rakentuvien yhtiöiden hankkimisesta.

Tapa, jolla Molin murtautui suomalaiselle biografialalla, oli samanlainen kuin UFA:lla. Suurtoimijoiden kanssa kilpaileminen oli hyvin vaikeaa, jos joutui tarvittavat rakenteet tyhjistä pystyttämään, joten apuun otettiin paikallinen pitkänlinjan toimija, jonka siivellä haastaminen tapahtui huomattavasti helpommin. On mahdollista, että aluksi oli kyse tasaveroisesta yhteistoiminnallisuudesta, jossa kumpikin toivoi hyötyvänsä toisesta, mutta hyvin nopeasti tasapaino kääntyi Molinin eduksi, ja Estlander jäi syrjään omista liiketoimistaan.¹⁵⁶⁷ Molinin strategiset valinnat olivat hyvin johdonmukaisia ja hänen biografialan kehityskaarensa selkeä,

1563 Erik Estlanderin ja Gustaf Molinin välinen sopimus 12.11.1924. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS.

1564 Röda Kvarnin omistussuhteiden muutoksista välillä 12.11.1923–14.1.1925 ei ole tietoa, mutta tässä välissä Estlander oli luopunut koko osuudestaan, joka oli ollut vuoden 1923 lopulla yli 30 prosenttia yhtiöstä. Anmälan om ändring till Handelsregistret 342, 2.3.1925 ja 1441/15.10.1925. KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

1565 Liitetaulukko 1.9.

1566 Liitetaulukko 1.10.

1567 Vertaa Chandler 2004, 34–35; Ojanen ja Karonen 2007, 285–286.

kun taas Estlanderin kohdalla kyse oli korjausliikkeistä, yrityksistä ja nähtävästi myös erehdyksistä ja epäonnistumisista.

Molinin yhtiöiden perusta luotiin maahantuonnilla ja välityksellä, jonka jälkeen toimintaa laajennettiin biografikaupoilla. Molin kasvatti omistuksiaan nopealla tahdilla, joten hän ymmärsi sijoitusten ja toiminnan laajentumisen tuovan entistä paremmat edellytykset biografialalla pärjäämiseen.¹⁵⁶⁸ Satsaukset myös toivat tulosta, sillä Molin nousi nopeasti suomalaisen biografialan kärkikaartiin nopeammin kuin kukaan (UFA:a lukuun ottamatta) sitten Gösta Lindebäckin ja Maximin avaamisen. Vaikka Molinin yhtiöryppään kannattavuudesta ei ole jäänyt lähteitä, oli se mitä ilmeisimmin hyvä alusta alkaen, sillä hän onnistui pitämään puolensa muita kärki-toimijoita vastaan. Jos oli ollut mahdollista, kilpailijat olisivat taatusti kammenneet uuden tulokkaan pois apajiltaan.

Neljästä ensimmäisestä yhtiöstä kolmen toimitusjohtajaksi nousi Molin vuoteen 1925 mennessä. Lähteet kuvaavat Molinin ja Sundgrenin välistä työnjakoa selkeästi: Molin oli yritysryhmän johtaja ja Sundgren hänen oikea kätensä. Omistukset siirtyivät hitaasti, vaihe vaiheelta alkuperäisiltä perustajilta, jotka usein näyttävät toimineen Molinin laskuun, herralle itselleen, joten hän pääsi melkein huomaamatta ujuttautumaan suomalaisen biografiliiketoiminnan ytimeen. Vuosikymmenen kuluessa Molin kasvatti omistuksiaan entisestään,¹⁵⁶⁹ mutta ensimmäiset neljä yhtiötä loivat perustan hänen elokuvaimperiuminsa synnylle.

Vuoden 1924 jälkeen Erik Estlander ei enää ollut mukana elokuva-alalla, mutta jatkoi muiden liiketoimien parissa. Hän oli jo vuonna 1901 ollut perustamassa Viiala Filfabrikia, jonka johdosta hän oli vetäytynyt elokuvavuosiensa ajaksi. Vuonna 1923 hiukan ennen elokuvasta luopumistaan, hän ryhtyi uudelleen johtamaan yhtiötä, joka hänen alaisuudessaan kasvoi ja voimistui. 1940-luvun alussa hän oli vielä myös perustamassa Viialan konepajaa. Helsingistä hän muutti pois 1920-luvun puolivälissä ja päätyi lopulta Turkuun, jossa hän kuoli 75 vuoden ikäisenä vuonna 1946.

Erik Estlanderin vetäytyminen elokuva-alalta oli erään aikakauden päätepiste. Hän oli ollut mukana kuvioissa vuodesta 1908 ja varsinaista agentuuriliikettä hän oli johtanut vuodesta 1910. Hän oli ehtinyt olla mukana oikeastaan kaikessa, mitä elokuva-alalla oli viidentoista vuoden aikana tapahtunut, joten sitä vasten hänen elokuvauransa loppuvaiheet ovat kummallisia. Nopeita käännöksiä, usein vaihtuvia yhtiöitä ja suorastaan outoa tempoilua ensin UFA:n ja sitten Molinin vaikutuksen alaisena. Kaikesta päättäen Erik Estlanderilla oli yritteliäisyyttä vaikka muille jakaa, vaikka tulokset eivät viimeisinä vuosina olleet onnekkaita. Alamäki oli alkanut jo UFA:sta, mutta viimeinen pisara oli yhteistyö Gustaf Molinin kanssa. Vaikka syitä ja seurauksia on vaikea hahmottaa hajanaisista lähteistä, vaikuttaa siltä, että kaksikon kehityskaaret kulkivat tässä kohdin päinvastaiseen suuntaan juuri heidän yhteistyönsä tähden. Elo-

¹⁵⁶⁸ Vertaa Bakker 2008, 198–207, passim; Ojala 1999, 24–26.

¹⁵⁶⁹ Gustaf Molinin myöhemmistä vaiheista katso Hupaniittu 2011, passim.

kuva-alan uusin tulokas onnistui vähän kerrallaan kampeamaan vanhimman toimijan pois kentältä ja rakentamaan siinä samassa omille liiketoimilleen tukevan pohjan.

Gustaf Molin sai huomattavaa apua myös Eduard Muhlertilta, joka todennäköisesti oli tutustuttanut hänet biografiiliiketoimintaan. Hänen valitsemansa toimintamalli hyvin samanlainen kuin jolla Suomen Biografi toimi, tosin sillä erotuksella, että Molin johti yritysryhmäänsä yksinvaltiaana, vaikka perustamisvaiheessa osakkuuksia kirjattiinkin muiden nimiin. Molin halusi pysyä poissa julkisuudesta omistuksineen, joten hän nousi vaivihkaa Estlanderin, Sundgrenin ja muiden suojassa suomalaisen biografialan ytimeen vain muutamassa vuodessa Helsinkiin muuttonsa jälkeen.

9.4. Filmituotannon ylimenokausi

Samoina 1920-luvun taitteen vuosina, joina biografiyhtiöt kävivät läpi isoja muutoksia, nähtiin rakennemuutos myös filmituotannossa. Alan suuryhtiöissä kuvaaminen jäi auttamatta lapsipuolen asemaan toiminnan keskittyessä yhä suurempiin kokonaisuuksiin ja uusien entistä vahvemmin liiketalouteen sitoutuvien toimintamallien ottaessa vallan.

Tytty Soila on todennut, että useiden tutkijoiden mielestä sisällissota aiheutti korjaamattomia vaurioita suomalaiselle näytelmäelokuvatuotannolle, erityisesti kerronnan tyyliin. Tutkijoiden mukaan seurauksena Suomeen ei syntynyt Ruotsin tai Tanskan kaltaista laajaa elokuvatuotantoa, mikä puolestaan johti siihen, että elokuvallinen ilmaisu jäi kehittymättömäksi. Soila suhtautuu tulkintoihin hyvin kriittisesti, koska ne perustuvat ajattelumallille, jossa elokuvaa tulkitaan taidemuotona ja arvostellaan normatiivisilla määreillä.¹⁵⁷⁰ Seppälä vie Soilan kritiikkiä eteenpäin huomauttaen, että sodan jälkeen nähtiin voimakkaan ekspansiivinen kausi, jolloin perustettiin uusia tuotantoyhtiöitä.¹⁵⁷¹

On totta, ettei Suomeen syntynyt Ruotsin tai Tanskan kaltaista laajamittaista tuotantoa, vaikka naapurimaiden tyyli ja valinnat vaikuttivat siihen, millaisia filmejä Suomesakin valmistui.¹⁵⁷² Tuntuu kuitenkin oudolta syyttää elokuvatuotannon kompuroinnista sisällissotaa. Näin ollen Soilan ja Seppälän kritiikin kohteena oleva tulkinta tuntuu lähtökohtaisesti ongelmalliselta.

Kansainvälisesti elokuvatuotannon kivijalkana olivat esityskierrokset omassa maassa: tuotantokustannukset katettiin omilla esityksillä ja muihin maihin myymisestä kerättiin lisätuloja.¹⁵⁷³ Tätä tietoa vasten ei ole yllättävää, että suomalaisen tuotannot olivat usein vaikeuksissa. Engströmin vuoden 1911 hankkeet kompuroivat monesta syystä, mutta yksi keskeisistä tappion tuojista näyttää olleen se, ettei filmiagentilla ollut omaa teatteria,

1570 Soila 1998, 35. Soilaa käyttää englanninkielisessä tekstissä termiä "critics".

1571 Seppälä 2012, 147.

1572 Skandinaavisista vaikutteista Salmi 2002, 328, passim.

1573 Katso esimerkiksi Bakker 2008, 179–181, 202–204, 213; Thompson 1999, 56–59.

jossa ensi-iltakierrosta pitää. Kaikki muut autonomian ajan laajamittaiset tuottajat olivat biografiyhtiöitä. Finlandia Filminkin elokuvien esitykset pääsivät Helsingissä kunnolla vauhtiin vasta, kun Estlanderilla oli oma teatteri. Saman ongelman kanssa paini Suomi-Filmi kymmenen vuotta myöhemmin ja sama ongelma johti yhtiön ostamaan Suomen Biografi Osakeyhtiön vuonna 1926.

Vuodesta 1913 alkaen fiktiivinen elokuvatuotanto oli runsasta, ja siitä olisi voinut versoa vielä suurempaa, mutta maailmansota puuttui peliin. Sota ei kuitenkaan aiheuttanut suuria tuhoja, koska tuotanto oli ollut laajaa niin lyhyen aikaa, ettei alalle ollut ehtinyt muotoutua sen varassa toimivia rakenteita. Vaikka vuoden 1913 näkökulmasta tuotannolla oli hyvät mahdollisuudet kasvuun, olisi arveluttavaa olettaa, että Suomi olisi noussut ilman maailmansotaa Ruotsin ja Tanskan rinnalle, sillä kehitys kulki huomattavasti naapureita jäljessä. Kasvu olisi vaatinut myyntiä ulkomaille. Estlanderin vuoden 1915 laskelmien perusteella kannattavuus olisi vaatinut ilman omaa biografia toimineelta filmiyhtiöltä 18–20 kopion myymistä, joista vain muutama olisi realistisesti ajatella myytävän Suomeen. Viennissä Suomi olisi ollut auttamatta haastajan asemassa suhteessa vallalla olleisiin toimijoihin. Olisi mennyt vuosia ennen kuin olisi rakennettu tarvittava ja toimiva infrastruktuuri studioineen, laboratorioineen ja pysyvine henkilökuntineen. Samoin kotimarkkinat olivat huomattavasti pienemmät. Maaseutuvaltainen suuriruhtinaskunta oli lähtökohtaisesti heikommassa asemassa kuin Tanskan paljon urbanisoituneempi kunin-gaskunta, vaikka asukasluvut olivat suurin piirtein samanlaiset. Ruotsissa taas väkeä oli melkein kaksi kertaa niin paljon kuin Suomessa tai Tanskassa, joten kotimarkkinat olivat suuremmat. Näin ollen voidaan varovaisesti jossitella, että ilman venäläisvallan ja maailmansodan puuttumista peliin suomalainen elokuvatuotanto oli jatkanut kehitystään ja parantanut asemiaan ainakin Suomessa, todennäköisesti myös suunnannut ulkomaille, mutta silti jäänyt merkittävästi naapurimaista jälkeen.

Sisällissodan vaikutukset suomalaiseen kulttuuriin ja yhteiskuntaan olivat suuret. Näytelmäelokuvien konkreettiseen valmistamiseen sisällissota ei kuitenkaan vaikuttanut, sillä tuotannot oli pakattu naftaliiniin jo paria vuotta aikaisemmin. Näin ollen maailmansota eräällä tapaa suojasi alaa sisällissodan vaikutuksilta. Ei-fiktiiviselle tuotannolle sisällissota oli varsinainen jättipotti, sillä se sai aikaan aktiivisen, mutta filmipulan takia lyhyeksi jääneen kuvauskauden. Seuraavinakin vuosina voittaneen puolen tilaisuudet tarjosivat kuvaamisen aiheen, joten kun filmimateriaalia jälleen oli saatavilla, jatkui myös kuvaaminen.

Kuten edellä on käynyt ilmi, biografiala selvisi varsinaisista sisällissotakuukausista yllättävän pienin kolhuin, ja heti taisteluiden tauottua suuryhtiöt olivat jälleen iskussa. Alan merkittävimmillä toimijoilla ei ollut tarvetta pohtia, kumpaan sodan puolista sitoutuisivat. Vaikka ala oli poikkeuksellinen liike-elämän haara, sillä se oli toiminut keskeytyksittä läpi sotakuukauden Helsingissä, jossa muut liiketoiminta oli melkein kokonaan pysähtynyt, suuryhtiöt vaikuttavat identifioituneen helposti valkoiseen puoleen. Nopeasti sotatoimien päättymisen jälkeen alkaneet kuvaukset saattoivat myös olla osa vakuuttelua, jolla yhtiöt

takasivat olevansa samalla puolella uusien vallanpitäjien kanssa, vaikka olivatkin pyörittäneet filmejä keskeytyksittä läpi punaisten kauden. Samalla myös saksalaisten ilmestyminen kameroineen asetti suomalaisyhtiöille haasteen: mukaan oli lähdeittä, tai aseveli olisi ainoa, joka taltioi poikkeukselliset päivät filmille.

Helsingin valtauksesta käynnistynyt aktiivinen kuvaamisvaihe jatkui muutaman vuoden ajan varsin runsaana, mutta se ei ollut merkitykseltään samanlaista kuin vuosina 1907–1909 ja 1913–1914 valmistuneet suuret ajankohtaiselokuvamäärät. Enää omat filmit eivät nousseet keskeisiksi kilpailussa, vaan 1920-luvun taite jäi filmituotannon ylimenokaudeksi. Vanhat biografiyhtiöt ja niiden perilliset tekivät ikään kuin vanhasta tottumuksesta ajankohtaiselokuvaa, mutta muutos tuli nopeasti näkyväksi. Pohjanheimon pojat olivat nähtävästi kasvaneet ohi hupailufilmivaiheesta, sillä Lyyra tuotti vielä kolme lyhyttä pilakuvaa, mutta niitä varten taloon rekrytoitiin kesäksi 1920 tunnettu koomikko Väinö Lehmus.¹⁵⁷⁴ Toimintamalli oli siis samankaltainen kuin yhteistyö Kaarle Halmeen kanssa näytelmäelokuvatuotannon alkuvaiheissa. Pian Lyyra lopetti toimintansa kokonaan. Muut uusin omistuksiin siirtyneet yhtiöt keskittyivät päätoimialoihin eli maahantuontiin, levitykseen ja esitykseen. Ajankohtaiselokuvilla ei ollut suurta merkitystä ja kilpailukykyisen näytelmäelokuvatuotannon pystyttäminen olisi vaatinut mittavia panostuksia, ainakin kun vertaa niihin summiin, joilla yleisön janoamia Hollywood-filmejä tai UFA:n maahan pumppaamia saksalaistuotantoja saatiin valkokankaille maahantuontikriisin ratkettua.

Tuotantomäärät vaihtelivat suuresti. Vuoden 1918 vilkkaana alkanut tuotanto tyrehtyi filmipulaan, mutta seuraavana vuonna valmistui yli 30 elokuvaa. Tässä vaiheessa Suomen Biografi Osakeyhtiö, joka oli perinyt Nordiska Biograf Kompanietilta laitteistot ja ammattilaiset, oli suurimpia tuottajia. Edelle kiilasivat vain Sven E. Svenssonin Bio-Filmi,¹⁵⁷⁵ jonka toiminta jäi kuitenkin lyhyeksi ja se lakkautettiin jo toukokuussa 1920.¹⁵⁷⁶ Vaikka Svensson ei saanut liiketoimintaansa kannattavaksi, oli hän vuoden 1919 tuotteliain filminvalmistaja. Kolmannella sijalla olivat Erik Estlanderin yhtiöiden, Maximin, Finlandia Filmin ja Röda Kvarnin tuotannot.¹⁵⁷⁷ Maximin ja Finlandian yhteistyö oli tiivistä jo ennen UFA-vaihetta, Röda Kvarn puolestaan lopetti elokuvatuotannon siinä vaiheessa, kun valta siirtyi Estlanderilta Gustaf Molinille. Molin ei kuitenkaan ollut vastustanut elokuvien valmista-

1574 *Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioiretki* (tarkastus 11072, 18.12.1920), *Kun solttu-Juusosta tuli herra* (tarkastus 11151/11.2.1921, 600 m) ja *Sunnuntaimetsästäjät* (tarkastus 11210/22.3.1921, 934 m). Kansallisfilmografia mainitsee Asser Pohjanheimon kahden filmin kuvaajaksi, ja kahdessa Birger Pohjanheimo oli sivuosassa, joten täysin sivussa pojat eivät olleet, mutta aikaisemman kaltainen veljesten yhteistyö ei enää jatkunut. SKF 1, 169, 179, 185.

1575 Svenssonin yhtiöiden Bion ja Pallaksen luvut on laskettu yhteen, vaikka Bio-Film osti Pallaksen vasta vuoden 1919 marraskuussa. Bio-Filmin elokuvat saivat alusta alkaen ensi-iltansa teatteri Pallaksessa, joten yhtiöiden yhteistyö oli tiivistä jo ennen muodollista sulautumista. Anmälan till handelsregistret 1803/26.11.1919. KR 40 900, Pallas Teatern, innehafvare Ab. Bio Film, PRH:n arkisto, KA.

1576 Anmälan till handelsregistret 1062/21.6.1919; Anmälan om ändring till handelsregistret 2123/29.9.1922. KR 39 390, Aktiebolaget Bio-Film. PRH:n arkisto, KA.

1577 Liitetaulukko 3.9.

mista, sillä seuraavana vuosina hän teki yhteistyötä Taide-Filmin ja Komedial-Filmin kanssa ja otti tällä tavoin osaa vuoden 1924 tienoilta alkaen virinneeseen tuotantoyhtiöiden väliseen kilpailuun. Vaatisi kuitenkin huomattavasti syvällisempää tutkimusta hahmottaa, miten filmaustoiminta liittyi yhtiöiden yleisempiin toimintalinjauksiin, keskushenkilöiden toimintatapoihin ja yhtiöiden väliseen yhteistyöhön.

Biografiyhtiöiden kehityksen rinnalle käynnistyi vuonna 1919 uusi vaihe suomalaisella elokuvahistoriassa, kun maahan alettiin perustaa niistä irrallisia tuotantoyhtiöitä. Itsenäistymisellä ja sisällissodalla oli tähän kehitykseen mitä ilmeisin vaikutus, sillä kansallisuustunto oli korkealla ja suurten merkkiteosten filmaamista suunniteltiin. Tuotannot myös käynnistyivät nopeasti jo kesällä 1919. Todennäköisesti raakafilmin saaminen oli vielä tuossa vaiheessa vaikeaa, vaikka maahantuontia oli ollut kuukausien ajan ja biografiyhtiöt olivat kilvan taltioineet toukokuun juhlallisuuksia. Näin nopea elokuvaamisen aloittaminen kertoo uudenlaisesta ajatusmallista, uudenlaisesta käsityksestä elokuvasta kansallisuuden välittäjänä. Saksalaisen tai punaisen propagandan ja naapurimaissa tehtyjen, vääristellyiksi tulkittujen suomalaiskuvausten sijaan haluttiin tehdä omaa ja oikeaa suomalaista elokuvaa.

Tällä perusteella tuotantopohja muuttui, ja parhaiten pärjänneen Suomi-Filmin suojissa luotiin kahtalainen toimintatapa: näytelmäelokuvaan valittiin harjoituskappaleiden ohella suomalaisia merkkiteoksia, kun taas tilauselokuvapuolella tehtiin tulosta taltioimalla suomalaista liike-elämää ja maataloutta, uuden itsenäisen valtion taloudellista selkärankaa.

Ajankohtaiselokuvan valmistajana Suomi-Filmi jatkoi vanhojen yhtiöiden perinteitä, mutta vertailussa nousee esille yksi keskeinen ero: Suomi-Filmi ei kuvannut poliittisia tai yhteiskunnallisia aiheita lukuun ottamatta aivan ensimmäistä filmiään *Vapaussodan päättymisen muistopäivä*.¹⁵⁷⁸ Näin ollen yhtiö ei lähtenyt kopioimaan muiden toimijoiden työskentelymalleja, vaan etsi omia.¹⁵⁷⁹ Muistofilmien sijaan yhtiö kunnostautui valmistamalla tilausfilmejä, joiden tuotanto siihen asti oli ollut vähäistä.¹⁵⁸⁰ Suomi-Filmin sinnikästä toimeksiantojen hankkimista seuraamalla käy selväksi, että kyse oli oman kannattavuuden

1578 Tarkastus 10787/22.5.1920, 250 m. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

1579 Vertaa esimerkiksi Sedergren ja Kippola 2009, 117.

1580 On kuitenkin huomattava, että valtaosa 1910-luvun tehdasfilmeistä valmistui vuosina 1913–1914, joten ilman sodan poikkeusoloja vastaavia tuotantorakenteita ja –määriä olisi voitu saavuttaa jo aikaisemmin. Katso esimerkiksi *Kuvia Suomen suurteollisuudesta* (tarkastus 4724/2.10.1913, Finlandia Film), *Osakeyhtiö Attilan kenkätehtaant Tampereella* (tarkastus 4867/30.10.1913, EP), *Porin puuvillatehtaita* (tarkastus 5177/9.1.1914, Lyyra), *Tampereen puuvillatehdas* (tarkastus 5206/17.1.1914, Lyyra), *Teollisuuslaitoksia Tampereella* (tarkastus 5264/30.1.1914, Lyyra), *Kuvia Paraisten kalkkivuori Oy:n tehtaista* (tarkastus 5597/4.4.1914, Finlandia Film), *Kymin paperitehdas* (tarkastus 5658/20.4.1914, Finlandia Film). Ba:2 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Vertaa myös Sedergren ja Kippola 2009, 119.

tukemisesta.¹⁵⁸¹ Kulloisetkin taloudelliset ja tekniset valmiudet vaikuttivat valittuihin elokuva-aiheisiin ja tuotantojärjestelmää kehitettiin varsin nopein askelin. ”Skandinaavista” tyylistä ei tullut tässäkin vaiheessa, mitä selittää erilaisia tekijöitä: suomalaiskansalliset kertomukset olivat lähtökohtaisesti erilaisia kuin skandinaaviset salonkidraamat, alkuvaiheen ohjaajista Teuvo Puro toi mukanaan Kansallisteatterin esitystraditioita ja Erkki Karun käyttämässä ilmaisussa oli rutkasti maaseudun kiertueattereita, olihan siellä hänen näytämötaiteellinen kotinsa. Kaikki nämä piirteet ottivat osaa keskusteluun suomalaisen näytelmäelokuvan kansallisuudesta ja suomalaisesta taiteesta 1920-luvulla. Elokuva-ala selvisi yllättävän vähällä sisällissodasta ja sen jälkivaiheista, ja sai niistä yllättävän paljon vauhtia ja suuntaviivoja seuraavien vuosien kehitykseen.

1920-luvun taitteen elokuvat eivät poikenneet lajityypeiltään ratkaisevasti aikaisemmista. Valtaosa tuotannosta oli edelleen ei-fiktiivistä. Muilla kuin Suomi-Filmillä poliittiset aiheet olivat hyvin keskeinen osa tuotantoa. Vuosien 1918–1921 ehdottomasti suosituin filmiaihe oli vuoden 1918 sotatapahtumiin liittyvien tilaisuuksien kuvaaminen. Vuoden 1918 koko suomalainen tuotanto liittyi sodan jälkimaininkeihin, ja maaliskoukuussa 1919 kuvattiin 15 ajankohtaisfilmiä juhlallisuuksista. Seuraavana vuonna kuvattiin vielä kaksi filmi muistoparaateista sekä yksi filmi Suomenlinnasta. Näiden lisäksi neljällä vuosina 1919–1921 valmistuneella filmillä esiteltiin suojeluskuntia ja armeijaa, yksi kuvasi valtionhoitaja Mannerheimia ja yksi Tarton rauhaan liittyviä aseleponeuvotteluja.¹⁵⁸²

On selvää, että biografiiketoiminnan keskeiset toimijat eivät missään nimessä tavoitelleet ulkopuolisuutta tai tasapuolisuutta, vaan olivat valkoisen Suomen puolella. Suomen Biografi, Finlandia ja Bio-Film jatkoivat vuonna 1918 toimineiden kuvaamoiden viitoittamaa tietä. Yllättävää kuitenkin on, että sisällissodan muistotilaisuudet menettivät nopeasti kiinnostavuutensa. Vuoden 1919 yhteensä 13 filmistä pudottiin jo seuraavana vuonna kahteen, vuonna 1921 ei kuvattu ainutakaan elokuvaa kevään paraateista ja juhlallisuuksista. Vuonna 1922 vanhojen työn jatkajina toimineet yhtiöt olivat kaikki jo lopettaneet kuvaamisen. Kun uudet yhtiöt kasvattivat ajankohtaiselokuvatuotantoaan, pääsivät toukokuiset juhlaparaatit jäl-

1581 Katso esimerkiksi Suomi-Filmin Keskusosakeliike Hankkijan kanssa 19.8.1920, Työväen urheiluliiton kanssa 13.6.1921, Toiminimi Arborin kanssa 1.8.1921, Suomen Raakasokeritehdas Oy:n kanssa 26.8.1921, Suomen XII Yleisen maatalousnäyttelyn keskustoimikunnan kanssa 12.8.1921, Elo Oy:n kanssa 3.9.1921, maanviljelysneuvos B. Westermarckin kanssa 14.9.1921 ja Juurikorven tehtaiden kanssa 30.9.1921. Suomi-Filmin arkisto, KAVA. Katso myös Sedergrén ja Kippola 2009, 119–122.

1582 Vuoden 1919 filmiaiheina olivat muun muassa Helsingin ja Tampereen valtaamisen ja toukokuusen voitonparaatinkin muistotilaisuudet. Tämän lisäksi Finlandia Film toi levitykseen elokuvan *Kuvia Suomen vapausodasta*, joka oli kokoelma vanhempaa filmimateriaalia. Bio-Film puolestaan valmisti filmin Suomenlinnasta, jonka sotilasviranomaiset kielsivät helmikuussa 1919, mutta joka hyväksyttiin esityksiin vajaata neljää kuukautta myöhemmin. Tarkastukset mainitussa järjestyksessä 10136/27.8.1919, 375 m; 9852/24.2.1919 ja 5.6.1919, 55 m; 10775/21.5.1920 (100 m), 10787/22.5.1920 (200 m) ja 10907/10.9.1920 (250 m). Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186–190.

leen ohjelmistoihin, mutta korkeintaan yhdellä tai kahdella filmillä vuodessa. Myös muiden poliittisten elokuvien merkitys oli vähäinen: esimerkiksi Suomen Biografin *Aseleponeuvottelut Rajajoella* pääsi vuonna 1920 ensiesityksiin Kallion kaupunginosassa Kaleva-teatterissa,¹⁵⁸³ kaukana Pohjoisesplanadin ensi-iltateattereista.

Vanhojen yhtiöiden hiipuva tuotanto rakentui ei-fiktiivisille filmeille. Tästä huolimatta vuosina 1919–1921 valmistuneiden fiktioiden määrä on yllättävän korkea, peräti 12 kappaletta. Valmistajat olivat pääosin uusia. Elokuvista kolme oli Erkki Karun ja Aleko Liliuksen kokeilufilmejä kesältä 1919. Ne on perinteisesti laskettu Suomen Biografin elokuviksi, mutta todennäköisesti biografiyhtiö oli vain laboratoriotöiden tarjoaja ja levittäjä, ei sen enempää filmien valmistaja. Yhtä monta elokuvaa valmistui Lyyralta, joka oli ainoana vanhoista varsinaisesti valmisti näytelmäelokuvaa.

Erikoisin vuosien 1919–1921 fiktioelokuvista lienee vuonna 1919 valmistunut *Bolshevismmin ikeen alla*, joka tuli ensi-iltaan ensimmäisenä itsenäisyyden ajan fiktiona. On kuitenkin ongelmallista luokitella elokuvaa suomalaiseksi tuotannoksi, sillä sen valmistamisesta vastasivat Karjalan kannakselle asettuneet venäläisemigrantit, joilta saatiin myös rahoitus. Elokuvaa esitettiin ainoastaan viikon verran Sven E. Svenssonin Pallaksessa Helsingissä ja toisen viikon verran Viipurissa,¹⁵⁸⁴ joten se ei saanut levityskierrosta ajankohtaisesta aiheestaan huolimatta. Valtion filmitarkastuslautakunnalle ilmoitettiin sekä elokuvan valmistajaksi että tarkastuttajaksi Finlandia Film,¹⁵⁸⁵ joten Erik Estlanderin johtama ja saksalaisten mahdollisesti jo tässä vaiheessa omistama omistama yhtiö oli keskeinen yhteistyökumppani elokuvan valmistuksessa. Kuinka suuri osuus Finlandia Filmille valmistuksessa lankesi, on kuitenkin epäselvä.

Suomi-Filmi ja lyhytikäiseksi jäänyt Finsk Filmkonst eivät olleet ainoat, jotka kokeilivat näytelmäelokuvatuotantoa vuosina 1919–1921, sillä niiden lisäksi vuonna 1921 perustettiin kaksi muutakin jo aiemmin mainittua yhtiötä, Kalevala-Filmi ja Finn Filmi. Kummankin yhtiön toiminta päättyi jo seuraavana vuonna, joten niiden toiminta hytyi alkumetreille aivan samoin kuin Finsk Filmkonstin. Pelkkään filmituotantoon keskittyneiden yhtiöiden suuri määrä ja yhtiöiden väliset kilpailu- ja yhteistyöasetelmat kertovat, että elokuvatuotannossa oltiin siirtymässä uuteen vaiheeseen, biografiliiketoiminnasta itsenäiseen filmituotantoon. Tuo kehitys kuitenkin ansaitsee oman tutkimuksensa, eikä kuulu tämän työn aihepiiriin.

Kokonaisuutenaan 1920-luvun taite, erityisesti vuodet 1919–1921 olivat ylimenoaikaa suomalaisessa elokuvatuotannossa. Biografiyhtiöiden kiinnostus kuvaimiseen hiipui samaan aikaan, kun yhtiöiden keskinäinen kilpailu tiivistyi. Tämä koros-

1583 Kalevan mainos, Suomen sosialidemokraatti 26.4.1920.

1584 Tarina seuraa Venäjän tapahtumia maailmansodan aikaisesta isänmaallisesta innostuksesta bolsevikivallan vääryyksiin. Lopulta osa ”oikeamielisistä” pääsee pakenemaan Suomen puolelle, ja he vannovat kostoa Venäjän uusille valtiaille. SKF 1, 153–154.

1585 Tarkastus 10275/24.10.1919. Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

taa entisestään sitä, että liiketoiminnan mittakaavat kasvoivat – vaikka elokuva-ala oli ollut alusta alkaen taloudellisten voittojen tuottamiseen tähdännyttä, 1920-luvulla siirryttiin pienestä mittakaavasta huomattavasti suurempaan liiketoimintaan, mikä johti filmaamisen karsiutumiseen toimintamuodoista. Ajankohtaiselokuvan merkitys oli itsenäisyyden alkuvuosina vahva, mutta pian se koki notkahduksen. Vuonna 1923 luvut kääntyivät jälleen nousuun, mikä kuitenkin liittyi käynnistymässä olleeseen elokuvayhtiöiden väliseen kilpaan.¹⁵⁸⁶

Päätepiiste 1910-luvun suomalaiselle filmituotannolle pantiin vuonna 1921, jolloin vanhat tuottajat valmistivat viimeiset elokuvansa. Näin ollen vaihe, joka on usein katsottu päättyneen ensimmäisen maailmansodan aikaiseen kuvauskieltoon, päättyikin itse asiassa vasta viisi vuotta myöhemmin, jolloin vanhat yhtiöt tai niiden suorat toiminnan jatkajat olivat ehtineet tehdä vielä neljä fiktiivistä ja 57 ei-fiktiivistä elokuvaa.¹⁵⁸⁷ Myös tämä vahvistaa tulkintaa siitä, että syitä tuotannon loppumiselle on haettava muualta kuin maailmansodan poikkeusoloista. Kyse ei ollut siitä, että kansallisista tai taiteellisista lähtökohdista noussut tuotanto olisi kuihtunut pois, vaan siitä, että liiketoiminnan lakien mukaisesti toimivat yhtiöt keskittyivät siihen, mikä oli taloudellisesti kannattavinta.

Näin muodostuva kuva suomalaisen elokuvatuotannon murroksesta 1920-luvun taitteessa on hyvin erilainen kuin esimerkiksi Sedergrenillä ja Kippolalla, jotka kirjoittavat ajasta:

Pitkäjänteinen yritystoiminta elokuva-alalla realisoitui vasta vuonna 1919 perustetun Oy Suomen Filmikuvaamon, vuodesta 1921 lähtien Suomi-Filmi Oy:n myötä. [--] Useimmat autonomian ajan elokuvayritykset eivät olleet elinkelpoisia. Itsenäistymisen yli kestäivät vain Ab Finlandia Filmi Oy (1919–1921, 10 elokuvaa), Lyyra (1919, 1) ja Maxim (2 elokuvaa vuosina 1921 ja 1926). Valmistajina nekin kuihtuivat pian pois. Tärkeimpiä syitä autonomian ajan raskaisiin oloihin olivat ensimmäinen maailmansota kuvauskieltoineen ja sotasensuureineen, kansainvälisten markkinoiden toimimattomuus, kuljetusolosuhteiden heikentyminen sodan myötä ja kassatuloina kerättävän rahan arvon aleneminen inflaation vuoksi.¹⁵⁸⁸

Mainitut valmistusluvut ovat pienet, sillä niistä on jätetty vuonna 1918 valmistuneet elokuvat. Tämän takia filmit ikään kuin implisiittisesti jakautuvat kolmeen erilliseen ryhmään: ennen vuoden 1916 kuvauskieltoa valmistettuihin, vuosien 1917–1918 poikkeusoloissa valmistettuihin ja vuodesta 1919 alkaen valmistettuihin. Tällä jaotte-

1586 Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186–190.

1587 Vuosien 1917–1921 tuotantoluvut vanhojen yhtiöiden ja niiden toiminnan jatkajien osalta (fiktiiviset + ei-fiktiiviset): Nordiska Biograf Kompaniet 0+6, Lyyra 3+4, Finlandia Film 1+10, Maxim 0+5, Bio-Film/Pallas 0+14, Suomen Biografi 0+18. Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 & 1918–1923, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186–190.

1588 Sedergren ja Kippola 2009, 106.

lulla autonomian aika päättyy vuonna 1916 ja ”varsinainen” itsenäisyyden aika vasta vuonna 1919, ja väliin jäävät filmit pois laskuista ja ero aikakausien välillä korostuu.

Myös argumentit yhtiöiden elinkelpoisuudesta tai elinkelvottomuudesta ovat hankalia. Läpi 1910-luvun Suomessa toimi kolme yhtiötä, Finlandia Film, Lyyra ja Nordiska Biograf Kompaniet, jotka tuottivat pitkäjänteisesti elokuvaa. Muiden kuvaustoiminta ei ollut samalla tavalla jatkuvaa, vaan enemmänkin satunnaista.¹⁵⁸⁹ Sama filmituotannon keskeinen kolmikko löytyy tuotantoluvuista vielä vuonna 1921, tosin niin että Nordiska on sulautunut osaksi Suomen Biografi Osakeyhtiötä.¹⁵⁹⁰ Yksikään yhtiöistä ei osoittautunut muiltakaan osin elinkelvottomiksi. Nordiska Biograf Kompaniet muodosti merkittävän osan Suomen Biografia, Finlandia Film viitoitti UFA:n esiinmarssia ja Lyyra, jonka Pohjanheimo pilkkoi ja myi, toi rahat kartanon ostoon.

Yllä siteeratussa tekstissä Sedergren ja Kippola yhdistävät vanhojen yhtiöiden kuvaustoiminnan päättymisen autonomian aikaisiin poliittisiin esteisiin ja sodan aiheuttamiin taloudellisiin ongelmiin.¹⁵⁹¹ Muutokset filmaamisessa käynnistyivät kuitenkin vasta myöhemmin. Vuosina 1916–1918 politiikka ja talous häirtasivat kuvaamista, mutta yhtiöt eivät kaatuneet ongelmiin, vaan päinvastoin löivät syksyllä 1918 hynttyitä yhteen vahvistaakseen asemiaan. Seuraavina vuosina esteet olivat poistuneet: vuonna 1919 valmistui jo yli 30 elokuvaa. Sen sijaan muut tekijät alkoivat muuttaa kuvaamisen kenttää. 1920-luvun käynnistyttyä suomalainen biografiiliiketoiminta kävi niin suurilla kierroksilla, että osa vanhoista toimijoista jäi pois ja kuvaaminen siirtyi biografialasta irrallisiin filmiyhtiöihin. Tästä perspektiivistä katsoen ei muutoksesta voi syyttää autonomiaa tai ensimmäistä maailmansotaa, vaan ennemminkin ihmetellä, kuinka pienet vaikutukset vaikeilla sotavuosilla oli.

Filmituotannon ylimenokausi koettiin samoina vuosina, jolloin koko elokuva-ala järjestäytyi uudelleen ja tuloksena oli aikaisempaa monimutkaisempi kenttä, jota pitivät yllä uudenlaiset yhtiöiden väliset riippuvuussuhteet. Keskeistä on huomata, että samoina vuosina biografiyhtiöt tekivät merkittäviä panostuksia toimintaansa, loivat rakenteita ja kilpailivat keskenään, mutta filmien valmistamiseen ei haluttu erityisesti panostaa. Alan keskeiset toimijat näkivät tärkeämpänä ohjata sijoitukset muualle, muihin osa-alueisiin, joista saataisiin tuotantoa paremmin kannattavuutta ja vakavaraisuutta, mitkä puolestaan odotettiin muuttuvan liikevoitoiksi ja entistä paremmiksi asemiksi biografiiliiketoiminnan sisäisessä kilpailussa.

1589 Liitetäulukko 3.1.

1590 Sedergren ja Kippola eivät käsittele Suomen Biografia Nordiskan toiminnan jatkajana, mutta yhdistävät Gösta Lindebäckin Maxim-teatterin ja UFA:n Maxim Oy:n yhdeksi yhtiöksi.

1591 Sedergren ja Kippola 2009, 106.

9.5. Biografiyhtiöiden valta ja uudet filmiyhtiöt

Suomi-Filmi (vuoteen 1921 Suomen Filmikuvaamo) sai vähitellen vuosina 1922–1924 elokuvatuotantonsa vakiintumaan ja tuottamaan tulosta. Näin yhtiö saattoi asettaa varhaisen päätoimialansa, teatterikulissien maalaamisen sivummalle ja keskittyä elokuvatuotantoon. Uudenlainen toimintamalli, jossa yhtiö kuvasi ilman omaa levitys- ja esitysverkostoa, ei kuitenkaan ollut ongelmaton, sillä Suomi-Filmi tempoili vuodesta toiseen suurten levitysyhtiöiden puristuksessa.

Suomi-Filmin ja muutamien vähäisemmäksi jääneiden tuotantoyhtiöiden toiminnan käynnistyminen sopi erinomaisesti biografiyhtiöille. Hyväntahtoisuutta tai pyyteetöntä filmaamisen tukemista suhtautuminen ei kuitenkaan ollut, sillä biografiyhtiöt hyötyivät filmiyhtiöistä. Levitys oli niin keskeinen kysymys, että tuotantoa on tarkasteltava suhteessa levittäjiin. Pääkaupungin suuret biografiyhtiöt hallitsivat alaa sellaisella vahvuudella, että filmien levittäminen oli mahdollista ainoastaan niiden kautta. Esimerkiksi kirjailija Teuvo Pakkalan Finn Filmi –yhtiön ainoaksi jäänyt elokuva *Sotapolulla* ei saanut sopimusta, todennäköisesti koska levitysyhtiöt eivät pitäneet sitä tarpeeksi laadukkaana ohjelmistoihinsa. Myös muita vastaavia tapauksia tunnetaan: Kalevala-Filmin vuonna 1920 valmistunutta *Kihlausta* ei koskaan tuotu filmitarkastukseen eikä se päässyt maksullisiin esityksiin. Pelkkä suomalaisuus ei riittänyt kantamaan elokuvaa. Jos levittäjä ei kelpuuttanut niitä ohjelmistoihinsa, ei yleisö päässyt niitä katsomaan. Suomen Filmikuvaamo törmäsi samaan ongelmaan. Esimerkiksi yhtiön ensimmäisen oman näytelmäelokuvan *Ollin oppivuosien* saaminen edes esityskierrokselle oli vaikeaa.

Suomen Filmikuvaamo järjesti omilla kustannuksillaan filmille näyttävän ensi-illan kutsunäytöksenä Kino-Palatsissa 19.12.1920, jolloin sillä ei ollut vielä levityssopimusta.¹⁵⁹² Lipputulaja ei kertynyt penniäkään, mutta tulokseton kutsuvierasnäytös ei ollut, sillä paikalla oli merkkihenkilöitä presidentti K. J. Ståhlbergistä ja valtioneuvoston jäsenistä lähtien.¹⁵⁹³ Suomen Biografi ei silti ottanut filmiä ohjelmistoonsa. Filmin ohjannut Teuvo Puro muisteli biografiyhtiön suhtautumista parikymmentä vuotta myöhemmin:

*Kuvan sijoittamisessa [filmin saamisessa levitykseen] ilmeni kuitenkin vaikeuksia. Kino-Palatsin omistava yhtiö ei tahtonut ottaa sitä jatkuvasti esitettäväkseen. Sille riitti se, että oli vuokrannut teatterinsa ensi-iltaan. Loppujen lopuksi elokuva saatiin erääseen pienempään teatteriin Heikinkadulle. Kotimainen elokuva ei siihen aikaan ollut niin haluttu kuin nykyisin. Sitä paitsi sen syntymistä ei katsottu kaikkialla myötämielin enempää kuin niitä miehiä, jotka sen mukana astuivat kotimaiseen elokuvamaailmaan.*¹⁵⁹⁴

1592 Suomi-Filmin johtokunnan kokouksen pöytäkirja 2.12.1920. Suomen Filmikuvaamo/Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA.

1593 Suomi-Filmin johtokunnan kokouksen pöytäkirja 23.12.1920. Suomen Filmikuvaamo/Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA.

1594 Tuntematon kirjoittaja: *Näyttelijät saivat palkan...* Uutisaitta 1/1946, 30.

Asetelma on mielenkiintoinen ja tuo esiin eron Suomen Biografin tiukkojen liikemiesten ja Suomen Filmikuvaamon näyttelijöiden ja teatterimaalareiden välillä. Tuotantoyhtiö oli nähtävästi valmistanut elokuvan ilman tarkkaa suunnitelmaa siitä, miten se saataisiin levitykseen. Suomen Filmikuvaamon pöytäkirjoista ei löydy mainintoja levitysneuvotteluista tai levityksen suunnittelemisesta ennen kuin vasta viime metreillä, jolloin valttikortit oli jo lyöty biografiyhtiöiden käsiin. Todennäköisesti yhtiö oli ajatellut filmin valmistumisen riittävän siihen, että sille saataisiin sellainen levityssopimus, joka takaisi riittävät tulot valmistuskustannusten kattamiseen. Filmikuvaamolta vaikuttaa unohtuneen liiketoiminnan perussäännöt, joiden mukaan ennalta-arvattavuus, vakaus ja tieto takaavat tuottavuuden.¹⁵⁹⁵ Sinänsä täysin kriittistä tämä ei Filmikuvaamolle ollut, sillä tässä vaiheessa yhtiön tärkein toimiala vaikuttaa olleen teatterikulussien maalaaminen, joka toi tuloja taloon.

Kino-Palatsin kutsuvierasensi-ilta oli Suomen Filmikuvaamolta tietoinen panostus levityssopimuksen hankkimiseen. Se ei onnistunut toivotussa mitassa, sillä Suomen Biografi ei elokuvaan tarttunut. Niin paljon mielenkiintoa kutsuvierasesitys kuitenkin herätti, että neljä päivää myöhemmin allekirjoitettiin esityssopimus, mutta ei yhdenkään suuren biografiyhtiön kanssa. Sopimuskumppanina oli insinööri Mauno Erander, joka omisti yhden teatterin, lähellä Pohjoisesplanadia Heikinkadun varressa sijainneen Bio-Bion.¹⁵⁹⁶ Teatteri ei ollut iso, mutta aikalaiskuvauksen mukaan ”*sillä on hienon ylhäinen leima*”¹⁵⁹⁷, ja se nousi heti syksyllä 1920 tapahtuneen avaamisensa jälkeen kaupungin suurimpien pääsylippuverotilittäjien joukkoon.¹⁵⁹⁸ Ongelma oli kuitenkin siinä, ettei insinööri Eranderilla ollut kuin yksi teatteri, joten ensi-iltaviikkoja pidemmälle sopimus ei kantanut. Suomen Filmikuvaamon osuudeksi sovittiin 50 prosentti nettokassatuloista, vähintään 40 000 markkaa.¹⁵⁹⁹ Prosenttiosuus oli suuri, mutta tulojen kertyminen loppui nopeasti.

Ollin oppivuodet sai varsinaisen yleisöensi-iltansa 27.12.1920. Mainoksissa kehoitettiin ruuhkien välttämiseksi yleisöä suosimaan aikaisempia näytöksiä, jotka alkoivat peräti kahta tuntia normaalia aikaisemmin.¹⁶⁰⁰ Seuraavilla viikoilla palattiin normaaleihin näytösaikoihin, mutta esityksiä järjestettiin peräti kolmen viikon

1595 Vertaa Lamberg, Ojala ja Eloranta 1997, 26–27, 32–33, 37–38.

1596 Omistususuudet: Mauno Erander 48 osaketta, Lauri Erander 1 osake ja Erkki Meriö 1 osake. Bio-Bion osakkaiden nimet eivät nouse esille muista helsinkiläisiin elokuvateattereihin ja elokuva-alaan liittyvistä lähteistä. Anmälan till Handelsregistret 150/13.10.1920, KR 42 911 Osakeyhtiö Bio-Bio Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA. Uusitalon mukaan Adams olisi hankkinut teatterin jo vuonna 1919, mutta sen pääsylippuverojen perusteella se avattiin vasta lokakuussa 1920. Vuoteen 1922 mennessä se oli siirtynyt Abel Adamsin omistukseen, mutta tarkempi ajankohta ei ole tiedossa. Tuntematon kirjoittaja: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218, vertaa Uusitalo 1972b, 17, 1597 Tuntematon kirjoittaja: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218.

1598 Gab:12 ja Gab:14, Huviverokirjat 1920–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1599 Sopimus tehtiin teatteri Bio-Bion nimissä, mutta sen omisti Abel Adams. Suomen Filmikuvaamon ja Bio-Bion sopimus 23.12.1920. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA

1600 Bio-Bion mainos, Hufvudstadsbladet 27.12.1920.

ajan.¹⁶⁰¹ Teatterin tilittämien huviverojen perusteella ei voida tarkkaan laskea Suomen Filmikuvaamon saamaa korvausta, mutta on selvää, että se nousi yli 40 000 markan, mutta jäi alle 50 000 markkaan.¹⁶⁰² Lukujen valossa sopimus oli Bio-Biolle uskalias, sillä jos yleisöä ei olisi riittänyt ja esitykset olisivat jääneet vain yhteen viikkoon, olisi 40 000 markan vähimmäiskorvaus tuottanut suuret tappiot. Yleisömenestys kuitenkin takasi, että kummatkin, Suomen Filmikuvaamo ja Bio-Bio kuittasivat esityksistä yhtä suuret osuudet, ja Bio-Bion tulot olivat keskimääräistä korkeammat vielä Suomen Filmikuvaamon osuuden jälkeenkin.¹⁶⁰³

Kolme viikkoa Bio-Biossa jatkuneet esitykset saivat Suomen Biografin viimein kiinnostumaan elokuvasta, ja tammikuun 1921 loppupuolella yhtiö otti *Ollin oppivuodet* laajempaan levitykseen, mutta maksoi 33 500 markan kertakorvauksen kolmen vuoden yksinoikeudesta esityksiin Suomessa.¹⁶⁰⁴ Summa ei ollut erityisen pieni. Esimerkiksi Suomen Biografi Osakeyhtiön suosituimpien alkuvuoden 1919 ohjelmistojen tuomiksi kokonaisvuokratuloiksi tuli hieman yli 20 000 markkaa.¹⁶⁰⁵ Luvut kuvaavat tilannetta vuotta - paria ennen Ollin oppivuosien esityskierrosta, joten ne eivät ole suoraan verrannolliset, mutta ne antavat suuntaa. Suomen Biografi sai nähtävästi elokuvasta kaksi kopiota¹⁶⁰⁶ ja todennäköisesti vuokrasi niitä normaalia korkeammilla taksoilla, joten yhtiö mitä ilmeisimmin pääsi vuokratuloilla omilleen. Näiden päälle tulivat vielä Suomen Biografin omista teattereistaan keräämät lipputulot, joten kokonaisuudessaan kolmen vuoden levityssopimus yksinoikeudella oli Suomen Biografille erittäin edullinen.

1601 Bio-Bion mainos, Helsingin Sanomat 9.1.1921.

1602 Pääsylippuverotuksen uudistus osui keskelle elokuvan esityksiä. Ensimmäisen viikon ajan veroa perittiin 25 penniä alkavalta markalta. Jos veroaste oli 25 prosenttia, Suomen Filmikuvaamo olisi saanut ensimmäiseltä viikolta noin 18 000 markkaa, mutta jos veroaste oli korkeampi, korvaus oli vähemmän. Kahdelta viimeiseltä viikolta veroa maksettiin 40 prosenttia lippujen hinnasta, joten noilta viikoilta Suomen Filmikuvaamon osuus oli yhteensä 30 100 markkaa. Yhteenlaskettu summa olisi korkeintaan 48 100 markkaa. Gab:12 ja Gab:14, Huviverokirjat 1920–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto; Laki leimaksusta 28.12.1918/177, Asetuskokoelma 1918; Leimaverolaki 30.12.1920/334 ja Valtioneuvoston päätös leimaverolain soveltamisesta 30.12.1920/335. Säädöskokoelma 1920.

1603 Vuoden 1921 puolella Ollin Oppivuodet toi Bio-Biolle noin 2000 markkaa päivässä. Seuraavien puolentoistakuukauden aikana tuloja verojen jälkeen saatiin keskimäärin 1260 markkaa päivässä. Ensimmäiseltä viikolta maksettujen verojen perusteella silloin ero oli vielä jonkin verran suurempi, vaikka tarkkaa arviota on vaikea laskea verokertymän erilaisen määräytymisen takia. Gab:12 ja Gab:14, Huviverokirjat 1920–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1604 Sopimuksessa oli erillinen 50 000 markan korvaus, jonka Suomen Biografi olisi maksanut, jos olisi saanut filmin myytyä ulkomaille. Suomen Filmikuvaamon ja Suomen Biografi Osakeyhtiön sopimus 20.1.1921. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA.

1605 Programbok 1916–1921. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

1606 SKF1, 174.

Edellä esitetyn perusteella Suomen Filmikuvaamo sai *Ollin oppivuosien* esityksistä kokonaisuudessaan jotain 75 000 ja 80 000 markan väliltä, mikä ei riittänyt kattamaan valmistuskustannuksia. Kari Uusitalon mukaan filmi tuotti tappiota peräti puolet yhtiön alkupääomasta,¹⁶⁰⁷ eli noin 50 000 markkaa. Tästä huolimatta se sai enemmän esityksiä kuin yksikään suomalainen näytelmäelokuva aikaisemmin.

Tuotannon tappiollisuuden perusteella Ari Honka-Hallila on lähtenyt pohtimaan syitä *Ollin oppivuosien* huonolle menestykselle ja sille, miksei se kiinnostanut yleisöä, ja samaa keskustelua on jatkanut myös Jaakko Seppälä.¹⁶⁰⁸ Analyysissä näkyy ristiriita: elokuva tuotti tappiota, vaikka esityksiä järjestettiin paljon ja arviot olivat suopeita. Honka-Hallila ja Seppälä ovat hakeneet syitä Suomen Filmikuvaamon kärsimisiin tappioihin esimerkiksi siitä, että aiheeksi oli valittu lastenromaani tai ettei elokuvassa ollut tarpeeksi kansallisia aineksia.¹⁶⁰⁹ Taustalla on koko ajan leijaillut tieto siitä, että elokuvasta kuitenkin pidettiin. Tältä pohjalta tulkinnat ovat jääneet ongelmallisiksi, sillä Honka-Hallilalla ja Seppälällä perusolettamuksena on, että suosio merkitsee taloudellista kannattavuutta ja tappioiden tuleminen sitä, ettei filmi miellytä yleisöä. Näin suoraviivaisesta syy-seuraussuhteesta ei kuitenkaan ole kyse, sillä elokuvat eivät muutu tuloiksi ilman välikäsiä, vaan ne kulkevat arvoketjussa toimijalta toiselle niin, että jokainen porras kerää omat tulonsa.

Ollin oppivuodet oli valtaisa taloudellinen menestys, mistä huviverotilit ja solmitut levityssopimukset puhuvat tästä selvää. Bio-Bio järjesti esityksiä peräti kolmen viikon ajan, vaikka normaalisti ohjelmistot vaihtuivat viikoittain. Kaiken lisäksi pääsylippuverotilitykset esitysviikoilta olivat huomattavasti korkeammat kuin normaalisti - siinä missä tavallisesti Bio-Bio tilitti 5 900–6 700 markkaa viikossa, kertyi *Ollin oppivuosista* veroa yhteensä 33 000 markkaa, eli keskimäärin 11 000 markkaa viikolta.¹⁶¹⁰ Elokuvamenestys, mutta tuotantoyhtiö kärsi tappioita koska apajilla olivat Bio-Bio ja Suomen Biografi. Biografiyhtiöt tekivät tulosta *Ollin oppivuosilla*, joten vain osa pääsylipputulosta päätyi Suomen Filmikuvaamolle. Elokuvan tuottamalla tappioilla ei ollut mitään tekemistä sen suosion tai suosion puuttumisen kanssa, sillä elokuva-alan arvoketju ja solmitut levityssopimukset olivat sellaiset, ettei valmistaja voinut niillä päästä omilleen.

Suomen itsenäistyminen, 1920-luvun puolelle siirtyminen tai Suomen Filmikuvaamon perustaminen ei ollut muuttanut filmituotannon taloudellista perustaa miksikään. Keskeisin osa taloudesta liittyi yhä levittämiseen, sillä ainoastaan hyvä levitysketju ja siitä korjatut tulot takasivat tuotantokustannusten kattamisen.¹⁶¹¹ Suurissa

1607 Uusitalo 1994, 31.

1608 Honka-Hallila 1995, 45; Seppälä 2012, 152–153.

1609 Honka-Hallila 1995, 45.

1610 Syksyllä 1920 vanhan leimaverolain aikana tilitykset olivat keskimäärin 6700 markkaa viikossa, kun taas seuraavan vuoden puolella tammi-helmikuussa *Ollin oppivuosien* esitysten jälkeen tilityksiä oli keskimäärin 5900 markkaa kuukaudessa. Gab:12 ja Gab:14, Huviverokirjat 1920–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA.

1611 Vertaa esimerkiksi Bakker 2008, 179–182.

elokuvan tuottajamaissa levitysketjut kuuluivat tuotantoyhtiöille, mutta Suomessa lähtökohta oli päinvastainen: levitys ja esitys olivat keskittyneet samoihin käsiin, joten suurimpien tuottojen kerääminen oli siellä. Muualla filmituottajat keräsivät tuotantokustannukset omalta levityskierrokseltaan, ja sen jälkeen hankkivat lisätuloja myymällä filmiä muihin maihin. Suomessa toiminta oli toistakymmentä vuotta perustunut järjestelmään, jossa maahantuodun filmin kustannukset katettiin levittäjän omissa teattereissa, ja lisätulot hankittiin vuokraamalla muille. Suomalainen filmituotanto oli heikoilla tässä järjestelmässä, joka syötti tuloja levittäjäyhtiöille. Tilannetta hankaloitti edelleen se, että pääsylippuverotus vei osansa¹⁶¹² ja että kotimarkkinat olivat suhteellisen pienet.

Suomen Filmikuvaamon/Suomi-Filmin ja Suomen Biografin välillä kitkeriksikin sävyiltään muuttuvia levityssopimuksia on säilynyt useita. Eräässä vaiheessa Suomi-Filmi jopa vaihtoi tuskastuneena Abel Adamsin filmivuokraamoon, mutta sekään ei tuonut pulmaan ratkaisua.¹⁶¹³ Vaikka Suomi-Filmi sai tuotantopuolensa parissa vuodessa tuottamaan voittoa, eli onnistui saamaan elokuvilleen entistä suurempia yleisöjä sekä sellaiset levityssopimukset, että niillä saadut tulot riittivät kattamaan tuotantokustannukset, perusongelma ei kadonnut. Arvonmuodostusketju ei toiminut tuotantoyhtiön ehdoilla, vaan kustannukset nousivat liian suuriksi, kun levittäjä saattoi sanella hintansa. Vaikka myöhemmissä elokuvissa Suomi-Filmin neuvotteluasema oli mitä ilmeisimmin parempi kuin *Ollin oppivuosissa* – pystyihän Suomi-Filmi jatkamaan toimintaansa –, ei ensimmäisessä filmissä tarpeeksi hyvää ratkaisua saatu. Mahdollisesti levitysyhtiöt, etenkin Suomen Biografi Osakeyhtiö ja Adamsin filmitoimisto saattoivat jopa olla keskenään yhteisymmärryksessä siitä, ettei tuotantoyhtiön vaatimuksiin tarvinnut suostua, vaikka elokuvien kasvava suosio asetti levittäjät keskinäiseen kilpailuasemaan.¹⁶¹⁴ Levityskysymys hiersi Suomi-Filmin ja biografiyhtiöiden välejä kevääseen 1926 asti, sillä kumpikin puoli halusi kerätä voitot suomalaisen elokuvan kasvavasta suosiosta. Biografiyhtiöillä ei ollut mitään suomalaisen filmituotannon kasvua vastaan, mutta suhtautuminen oli taloudellisen voiton tavoittelusta kumpuava.

1612 Ei ole yllättävää, että suomalaisen filmituotannon ja ennen kaikkea sen tuottavuuden kasvu nähtiin 1930-luvulla. Vuosina 1930–1941 suomalainen elokuva oli pääsylippuverosta vapaa, ja vuodesta 1933 alkaen ulkomaiselle elokuvallekin annettiin viiden prosenttiyksikön veronalennus, jos sen yhteydessä esitettiin suomalainen alkukuva. Suomalaisen elokuvan suuri nousu alkoi juuri samana vuonna 1933. Verokohtelu ei ollut ainoa tekijä muutoksessa, mutta ilman sitä tilanne olisi ollut huomattavasti vaikeampi.

1613 Suomen Filmikuvaamon ja Bio-Bion sopimus 23.12.1920; Suomen Filmikuvaamon/Suomi-Filmin ja Suomen Biografi Osakeyhtiön sopimukset 20.1.1921, 25.4.1921, 20.3.1922, 17.11.1922, 22.9.1922, 9.9.1924, 29.10.1924, 24.3.1925; Suomi-Filmin ja Suomen Biografi Osakeyhtiön sopimusluonnokset [päiväämätön 1923], [päiväämätön syyskuu 1923], 10.10.1923, [päiväämätön syyskuu 1924], [päiväämätön elokuu 1925]; Suomi-Filmin ja johtaja Abel Adamsin sopimukset 24.10.1923, 12.12.1923, 15.2.1924, 15.4.1924, 31.10.1925; Suomi-Filmin johtokunnan kokouksen pöytäkirja 30.8.1921. Suomi-Filmi Oy:n arkisto.

1614 Vertaa Lamberg, Ojala ja Eloranta 1997, 26–27, 32–33, 37–38.

9.6. Neljän suuren kilpailu ja biografialan vähäinen yhteistyö

Vuosi 1918 oli erityisen merkityksellinen suomalaiselle biografialalle, sillä poikkeusoloista versoi voimakas kehityskulku joka mullisti alan rakenteet. Kuten edellisistä luvuista on käynyt ilmi, 1920-luvun taitteen molemmin puolin ala uudistui voimakkaasti. Muodonmuutos oli laajempi kuin kehitys, joka toi Suomen Biografian, UFA:n ja Gustaf Molinin alan huipulle. Vuoden 1921 verouudistus kuritti ensisijaisesti esitystoimintaa, mutta se ja samaan aikaan alkanut taloudellinen taantuma karsivat levittäjiä pois markkinoilta. Suuryhtiöt kasvoivat ja kilpailu kiristyi, joten osa luopui alasta tai ajautui pelin ulkopuolelle.¹⁶¹⁵ Filmitarkastusmaksuista katosivat Imatra, Civia ja Pallas vuonna 1921 ja seuraavana vuonna vielä Lyyra, Titania ja Vellamo.¹⁶¹⁶ Näistä Pallas (Sven E. Svensson), Lyyra (Hjalmar V. Pohjanheimo) ja Vellamo (Falinin veljekset) olivat kuuluneet ainakin joissain vaiheissa merkittävimpien tarkastuttajien joukkoon, joten muutos kuritti myös muita kuin laitakaupungin pientoimijoita. Sama kehitys nähtiin biografeissa. Rasmus Hallseth myi Helikonin lokakuussa 1922, David Fernander oli myynyt osana mahdollisesti jo aiemmin. Erik Estlander jätti alan vuonna 1924 ja Hjalmar V. Pohjanheimo vuosina 1922–1923. Frans Engströmin Filmagentur löytyy osoitekalenterista viimeistä kertaa samoin vuonna 1923 ja Rolf S. Grunérin Finska Film Agentur vuonna 1926.¹⁶¹⁷ Grunér ei kuitenkaan jättänyt elokuvaa, vaikka yksityinen liiketoiminta päättyikin, sillä hän siirtyi Suomi-Filmiin vuoteen 1926 mennessä.

Petter ja Selim Falin jatkoivat biografiiliiketoimintaa, samoin kuin Arvo Himberg, mutta he olivat aina olleet edellisiin verrattuina pikkutekijöitä. Samoin jatkoivat uudelleen omille teille lähtenyt August Sorjanen, mutta hänen suuruuden päivänsä olivat päättyneet Suomen Biografista irtaantumiseen. Kukaan edellä mainituista, Falinin veljekset, Himberg tai Sorjanen eivät nousseet 1920-luvulla merkittäviksi, eivätkä esimerkiksi enää tarkastuttaneet elokuvaa,¹⁶¹⁸ vaan keskittyivät yhden tai korkeintaan kahden teatterin pitämiseen Helsingin keskustan ulkopuolella.

Vuoden 1923 teatterikaupat, joilla Gustaf Molin ja Arnold Sundgren saivat teatteriketjun, olivat poikkeuksellisia, sillä muita vastaavan suuruisia muutoksia ei tapahtunut vuosien 1918–1926 välillä. Helsingin biografiketjujen valtasuhteet olivat hyvin vakiintuneet. Merkittävin omistaja oli Suomen Biografi ja toisella sijalla

¹⁶¹⁵ Vertaa liitetaulukko 1.1.

¹⁶¹⁶ Liitetaulukko 5.20; Ga:2, Kassatilikirja 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

¹⁶¹⁷ Ga:2-3, Kassatilikirjat 1919–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922-1923 (1923), 1924-1925 (1925), 1926-1927 (1926) ja 1927–1928 (1928).

¹⁶¹⁸ Himbergin yhtiö katoaa filmitarkastamon tileistä vuonna 1920, Falin vuonna 1922 ja Sorjasen 1923. Ga:2, Kassatilikirja 1918–1923. Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

oli alkuvuosina Abel Adams. Näytäntökaudesta 1923–1924 alkaen Gustaf Molin nousi kakkosijalle.¹⁶¹⁹

Samaan aikaan kaupungin biografitoiminta muutenkin elpyi, sillä vuoden 1921 verouudistuksen seurauksena koettu notkahdus oli ohi ja teattereiden määrä oli uudelleen kasvussa. Painotukset myös muuttuivat: Siltasaaren – Etu-Kallion alueella olleiden teattereiden määrä laski, mutta merkitys ei välttämättä kääntynyt laskuun, sillä ensimmäisenä katosivat pienimmät biografit. Kolmikulman – Ison Roobertinkadun alueella oli edelleen runsaasti biografeja ja sen rinnalle versoi myös uusi keskittymä, joka levittäytyi Heikinkadun (Mannerheimintien) tienoille.¹⁶²⁰

Molinin teattereiden menestyksestä ei tiettävästi ole jäänyt vertailukelpoisia lähteitä, mutta Kluuvikadun Piccadillyä lukuun ottamatta ne eivät olleet Pohjoisesplanadin paraatipaikoilla. Röda Kvarn oli muutaman korttelin päässä Erottajalla, Rialto Siltasaarenkadulla Kallion kaupunginosassa ja Hesperia oli Töölössä Heikinkadun (Mannerheimintien) varressa.¹⁶²¹ Hesperiaa lukuun ottamatta kyseessä oli vanhojen toimijoiden luottoteattereista, jotka nyt olivat siirtyneet uuteen omistukseen. Koska Piccadillyä oli pidetty hieman pienenä ja vanhanaikaisena jo silloin, kun se toimi Olympia-nimellä, eivät Molinin ja Sundgrenin teatterit olleet niin hyviä kuin Suomen Biografin teatterit. Kyseessä ei ollut uudenlaisen toimintamallin omaksumisesta, kuten aikanaan Pohjanheimon, Sorjasen ja kumppaneiden rakentaessa laitakaupungin biografikantaa, vaan tuttuun ja turvalliseen toimintamalliin tukeutumisesta.

Elokuvatarkastuksissa Molin oli noussut kärkisijoille jo aiemmin. Suomen Biografin ja UFA:n 1920-luvun taitteen kaksinkamppailu muuttui neljän suuren taisteluksi viimeistään vuonna 1923, jolloin vanha tekijä Abel Adams oli saanut järjestelmänsä vauhtiin ja uusi tulokas Gustaf Molin noussut voimalla. Neljästä suuresta ainoastaan UFA ei onnistunut kertaakaan vuosina 1922–1926 nousemaan tarkastuksen kärkisijalle, kun taas muut vuorottelivat johtopaikalla. Muut kilpailijat pysyivät kaukana takana. Neljän suuren vuorottelu kärkisijoilla kertoo, ettei yhtiöiden välillä ollut pysyvää tasapainoa, sillä jokainen niistä saattoi vuorollaan nousta toisia parempaan asemaan. Vuoden 1918 poikkeusoloista selviäminen antoi tilaa pienyrityksille kokonaisuudesta muutamiksi 1920-luvun taitteen vuosiksi. Pian tilanne kääntyi pääläelleen ja neljän kärki karkasi kauas muista.¹⁶²²

Maahantuoja joukon pienennyttyä neljä suurta vastasi parhaimmillaan yli 95 prosentista filmitarkastusmaksuista, joten valta oli hyvin keskittynyttä. Samalla suomalaisen biografi liiketoiminnan kenttä oli hyvin erilainen kuin se oli ollut ennen vuonna 1918 käynnistyneitä mullistuksia. Uudet haastajat olivat nousseet vanh-

1619 Liitetaulukko 2.7.

1620 Liitetaulukot 2.1. ja 2.2.

1621 Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].

1622 Liitetaulukot 5.11.

jojen suurtoimijoiden tilalle, mutta keskeistä on se tapa, jolla muutos tapahtui. Sen paremmin Suomen Biografia, Molinin yhtiötä kuin UFA:n omistuksiakaan ei luotu tyhjästä, joten haastamisen lähtökohta ei ollut lähteä rakentamaan samantlaisia rakenteita, jotka vanhoilla toimijoilla oli.¹⁶²³ Sen sijaan avain menestykseen oli yhteistyö ja sisälle alalle ujuttautuminen jo olemassa olevien toimijoiden kautta. Suomen Biografi rakentui suoraan vanhojen yhtiöiden varaan ja kumpikin Molin ja UFA nojasivat vahvasti Estlanderin ammattitaitoon ja verkostoihin, jotka mahdollistivat toiminnan tehokkaan käynnistymisen. Kummallakin oli vielä erityisenä etuna liikesuhteet Saksaan, mikä takasi ohjelmistohankinnan. Kokonaisuudessaan tämä keikautti alan valtasuhteet uuteen muotoon lyhyessä ajassa, joten vuodesta 1922 biografiliiketoiminnan kenttä oli lähtökohtaisesti hyvin erilainen kuin vuotta 1918 edeltänyt.

Tarkastusmaksujen suuruudet eivät kerro menestyksestä, mutta ne kuvaavat entistä tarkemmin voimasuhteita, sillä valtakunnallisen sensuurin takia tarkastuttaja oli yleensä levittäjä. Maksut jättivät kuitenkin huomiotta menestykselle keskeisen laadun: huonoilla elokuvilla tuloja ei kerätty samalla tapaa kuin suosituimmilla, vaikka filmejä olisi ollut enemmän. Tästä huolimatta neljän suuren ylivoimaisuus tarkastusmaksuissa paljastaa niiden voiman. Elokuvaliiketoiminnan kenttä oli kokenut mittavan muutoksen, kun monista suhteellisen tasavertaisista toimijoista siirryttiin neljän suuren aikaan.

Luvuista voidaan olettaa, että samat neljä yhtiötä saivat parhaat levitys-sopimukset ulkomaisten tuotantoyhtiöiden kanssa ja että yhtiöillä oli laajimmat ja tuottavimmat levitysverkostot. Elokuva-alan transnationaalit verkostot olivat kokeneet voimakkaita muutoksia, mitkä näkyivät suomalaisyhtiöiden liikesuhteissa. Levitystoiminnan keskittyminen entistä harvempiin ja suurempiin yhtiöihin hankaloitti myös suomalaisten filmituottajien asemaa, sillä mahdollisuudet kilpailuttaa esityssopimuksia kaventuivat. Tämä osaltaan selittää sitä, miksi Suomen Filmikuvaamon/Suomi-Filmin asema oli läpi 1920-luvun alkupuolen. Näin ollen sensuurimaksut heijastelevat voimasuhteita sekä suomalaisella elokuva-alalla että yhteyksiä kansainväliseen biografiliiketoimintaan.

Neljästä biografialaa johtaneesta yhtiöstä peräti kolme edusti uudenlaista liiketoiminnan mallia. Ainoastaan Abel Adamsin yhtiö oli ”perinteinen” biografialan toimija, kun taas kolmen muun toimintamalli oli liike-elämän uusien virtausten mukainen, vaikka kaikkien neljän liiketoimet rakensivat edellisellä vuosikymmenellä ”perinteisen” biografialan puolella hankituille kokemuksille ja liikesuhteille. Uusien toimijoiden nousu pohjautui myös kansainvälisen tilanteen hyödyntämiseen, kun Saksan elokuva-alan poikkeusolot säteilivät Suomeen. Näin ollen uudet taloudelliset pääomat eivät olleet keskeisiä tekijöitä uusien yhtiöiden nousussa,

¹⁶²³ Vertaa Chandler 2004, 34–35.

vaan perustan loivat muut pääomat, joista saatiin täysi hyöty irti uudella laisella rahoitus- ja hallintomallilla.

Neljän suuren välisistä suhteista ei juuri ole lähteitä, mutta vaikuttaa siltä, että muut eivät katsoneet Suomen Biografin suuruutta hyvällä. Vuodesta 1923 alkaen nimittäin Helsingin biografien markkinoinnissa oli vastakkainasettelua Suomen Biografin ja muiden toimijoiden välillä. Tähän asti jokainen oli mainostanut erikseen, mutta nyt joukko Suomen Biografin kilpailijoita ryhmitti mainoksensa yhteiseksi kokonaisuudeksi. Ydinryhmän muodostivat Adamsin, Molinin ja UFA:n teatterit, joilla oli suurimmat mainostilat, mutta rinnalla oli muita. Suurimmillaan yhteismainoksissa oli viisitoista teatteria, joukossa muun muassa Thorling ja Sorjanen pikkuteattereineen.¹⁶²⁴ Tiivis yhteistyö jatkui toista vuotta, kunnes syksyllä 1924 Molin irtaantui yhteismainoksista. Hän oli tähänkin asti käyttänyt rinnalla myös omia mainoksia, mutta marraskuusta 1924 alkaen hänen biografinsa eivät olleet enää yhteistyössä mukana.¹⁶²⁵

Yhteismainokset, joissa kolme liittoutuivat neljättä vastaan, antavat jälleen uuden esimerkin siitä, että vaikka suuryhtiöt olivat kaukana kilpailijoistaan, eivät niiden toimintamallit tai kehityskaaret olleet yhtenevät, vaan että yhtiöiden välillä oli huomattavia eroja. Omistuspohjat vaihtelivat, samoin yhteistyökuviot alan sisällä. Merkittävin yhdistävä tekijä olikin keskinäinen kilpailu ja valta-aseman tavoittelu.

Samaan aikaan, kun neljän suurta alkoivat kuroa etumatkaa kilpailijoihinsa, alkoi alalla viimein tapahtua järjestäytymistä ja yhteisten etujen ajaminen tuli uudella tavalla näkyväksi. Ensimmäisenä syksyllä 1921 perustettiin *Filmiaitta*-lehti, jota ensimmäiset puolenkymmentä vuotta julkaistiin enemmän tai vähemmän yhtiöistä riippumattomana. Se vaati ensimmäisestä numeros- taan alkaen elokuvalle arvostusta ja ajoi sen tasavertaista asemaa taiteiden joukossa. Pian rinnalle nousivat konkreettiset vaatimukset: taide-elokuvalle saatava matalampi veroluokka kuin ”tavalliselle” elokuvalla. Tämä tapahtui- kin melkein vahingossa, sillä jo lokakuussa 1921 tuli tieto, että taide-elokuvan verotus laskisi vuoden vaihteesta.¹⁶²⁶

Uuden veroluokan toteutumisen taustat ovat tuntemattomat. Erillinen veroluokka taide-elokuvalle lisättiin lakitekstiin eduskuntakäsittelyn aikana, joten Filmiaitan toimituskunta on samoin voinut asiassa aloitteellinen, vaikka

1624 Katso esimerkiksi Helsingin sanomien elokuvamainokset 21.1. ja 2.12.1923,

1625 Katso esimerkiksi Helsingin sanomien elokuvamainokset 16.11.1923.

1626 Taidekeskusteluista katso esimerkiksi: tuntematon kirjoittaja: *Strindbergin ”Korkeampia tarkoitus- perää filmisovituksin*. *Filmiaitta* 6/1921, 82; tuntematon kirjoittaja: *Filmiaitta* 1922. *Filmiaitta* 7/1921, 98; tuntematon kirjoittaja: *Filmitaideteoksen kestävyys*. *Filmiaitta* 8/1921, 144. Verotuskeskustelusta katso tuntematon kirjoittaja: *Filmitaide ja huvivero*. *Filmiaitta* 4/1921, 50; tuntematon kirjoittaja: *Vielä sananen elävien kuvien verottamisesta*. 8/1921, 144, katso myös Pantti 2000, 134–137.

Viikon — Bio-ohjelmat:	
Astoria I. Robertinkatu 14	Verraton urheilukuva kolmas viikko Naisen viekkkaus voittaa miehen viltsauden Oivallisia hiihtonäytteitä 8 osassa Viimeinen tilaisuus nähdä filmi suuressa teatterissa Näytännöt arkipäivinä 5, 6, 45 ja 80 p. Sunnuntaina 3, 15 p. Taidefilmi. Sallittu lapsille. Lastenliput ainoastaan Smk.
Apollo Etelä Esplanadinkatu 10	"Erämaan jumalatar" Jännittävä petolaiva- ja seikkailufilmi. Neljäs osia 1 kohtaus Leopardin oimien 2 Burdhan elon 3 Kuoleman kidasen Ken kuoppaa kaivaa Purrety pilakuva
Bio-Bio L. Heikinkatu 10 Pub 8240	Hiljainen viikko alkaa tänään. CONSTANCE TALMADGE filmi "Ei lempi leikin vuoksi" voi lukea edukseen reippaan, hauskan ja leikkuvan kevyesti laustavan juonen monine sulkeline yksityiskohtineen, jotka Connen ihastuttava näyttelemisen tekee miellyttävän humoristiseksi ja nautinto-ikkaaksi
Bio Civis U. Ylioppilastalolla Pub. 10192	Gerhart Hauptmannin uusi mestariteos, joka herätti suurimonta huomiota ulkomailta Fantom Draama 8 osassa Pääosissa: Ina de Putti, Lili Dagover, Aud Eyde N. s. en Alfred Abel. Näytännöt arkipäivinä 5, 7 ja 9 p. sunnuntaina 3 p. Taidefilmi.
Edison Yrjänkatu 10 Pub. 6254	"Huimapää Jack" Neljäs osia. Tuhannen-Dollarin ottelu Pääosassa maailman mestari nykykäsä Jack Dempsey Näytännöt alkavat arkip. klo 6, sunnunt. klo 2 p.
Eldorado Kluuvikatu 2	Palladromus-filmi Filmausta, kuher- telua ja Kihlausta Autovaja Mielenkiintoinen elokuva, jota sallittu lapsille. Il s. a. 6 osaa
Hesperia L. Viertotie 10	Erämaan jumalatar Jännittävä seikkailu- ja seikkailufilmi Kaikkitteliävä Faustina. Purrety pilakuva Huom! Sallittu lapsille
Imatra Korkeavuorenk. 2	Kotainen näytelmä Vaihteleva kohtalo Pääosassa: Pöytä Richman ja Paul Hartmann Kielletty lapsille
Kino-Arkadia Iso Robertink. 30	Maanantaina-primari Sisäinen Douglas Fairbanks filmi Nykyajan Muskettisoturi Kaikkitteliävä Eläinlääkäri Sallittu lapsille Näytännöt 4 ja 10
Lyyra Siltasaarenk. 16	Ensimmäinen maanantaina Taidefilmi Kleopatra Pääosassa: Theda Bara. Kielletty lapsille Ensimmäinen perianantaina Rakkauten tuulentupia Pääosassa: Alice Terry. Sallittu lapsille
Punainen mylly Erottaja 15-17 2254	ALLA NAZIMOVA! Taidefilmi Silmä silmästä Pääosassa: Alla Nazimova ja Charles Bryant. Naisen ilous ja hurmaaavaisuus, miehen voima ja tarmo yhdistettynä Kielletty lapsille ALLA NAZIMOVA! ALLA NAZIMOVA!
Leikatkaa irti!	

Vuonna 1923 iso joukko muita toimijoita siirtyi yhteisiin mainoksiin mitä ilmeisimmin vastaiskuna Suomen Biografi Osakeyhtiön vahvuudelle. Lähde: Helsingin Sanomat 28.1.1923.

lehti oli ehtinyt julkaista vasta muutaman kirjoituksen aiheesta. Kuten Markku Nenonen on tarkemmin määrittelemättä arvellut, aloite on oletettavasti tullut elokuva-alalta.¹⁶²⁷ Mervi Pantti ehdottaa Suomen Biografiliiton taustavoimia,¹⁶²⁸ mutta yhdistys perustettiin vasta myöhemmin. Näin ollen Pantti saattaa tarkoittaa samaa joukkoa, joka ”biografinomistajien yhdistyksenä” ajoi monopolilakia. Kuten Pantti on korostanut, esitetyt perustelut olivat juuri sellaiset, joilla biografialan olisikin kannattanut vedota päättäjiin, sillä uudella veroluokalla luvattiin sekä taata valtion tulokertymä että elokuvien siveellinen laatu.¹⁶²⁹ Eduskunnassa sitä ajoi sosiaalidemokraattien veroasiantuntija Rieti Itkonen, joten hänen ehdotuksensa saattoi pohjautua tietoihin verotuskäytännöistä. Toisaalta, Suomen Biografi oli ajanut omaa asiaansa vuosien ajan niin aktiivisesti ja luonut niin hyvät yhteydet eduskuntaan, ettei olisi ihme, jos Sorjasen nimi tulisi esille myös leimaveroon liittyvissä asiakirjoissa.

Myöhemmin alan yhteisten etujen ajamisen otti harteilleen yhteistyöjärjestö Suomen Biografiliitto. Se perustettiin vasta alkuvuonna 1923, eli yli vuosi taidefilmien veroalennuksen ja kuukausia monopolilain kaatumisen jälkeen. Näin ollen se ei liity hankkeisiin, vaan Suomen Biografiliiton kausi elokuva-alan yhteisenä edunvalvojana käynnistyi vasta myöhemmin. Kyseessä oli biografiliiketoiminnan eli maahantuoja- ja levittäjien ja esittäjien etua ajanut yhdistys, johon ei alkuvaiheissa kuulunut lainkaan vähitellen versovia filmiyhtiöitä.

Biografiliiton perustavan kokouksen järjestettiin Suomen Biografian konttorissa ja koollekutsujana oli Abel Adams, josta tuli järjestön merkittävin voimahahmo viideksitoista vuodeksi. Paikalla oli kahden suuryhtiön edustajien lisäksi vain pientoimijoita, joten ala oli vajavaisesti edustettuna – Gustaf Molinin ja UFA:n ryhmittymät loistivat poissaolollaan.¹⁶³⁰ Biografiliitto ei kuitenkaan jäänyt pienen ryhmittymän yhteistyöksi. Kun liitto neljää kuukautta myöhemmin virallisesti järjestäytyi, mukana olivat myös Molin ja UFA sekä entistä laajempi pientoimijoiden edustus.¹⁶³¹ Hallituksen jäsenyydet jaettiin alkuvuosina suunnitelmallisesti, sillä neljällä suuryhtiöllä oli jatkuva edustus ja loput paikat täytettiin pienbiografien väellä. Esimerkiksi ensimmäisessä hallituksessa Abel Adams oli puheenjohtaja, Arnold Sundgren sihteeri ja Jakob Trap-Holm rahastonhoitaja, joten tärkeimmät tehtävät jaettiin isoimmille toimijoille – tosin sillä varauksella, että UFA:n Berthold von Theobaldille liikenä vain varajäsenen paikka.¹⁶³²

1627 Nenonen 1999, 172.

1628 Pantti 2000, 134–135.

1629 Pantti 2000, 135–136.

1630 Paikalla olivat Abel Adams, Kaarlo Kaira, Jakob Trap Holm sekä Rasmus Hallseth, Hjalmar V. Pohjanheimo, Oscar Auer (Tampere) ja Enfrid Isaksson (Turku). Uusitalo 1974, 9.

1631 Paikalla olivat: Abel Adams, Toivo Hyvärinen, Jakob Trap-Holm, Bertold von Theobald, Gustaf Molin, Arnold Sundgren, Erik Estlander sekä 15 pienempien teattereiden edustajaa. Uusitalo 1974, 11–12.

1632 Luettelot Suomen Biografiliiton hallituksen jäsenistä, katso Uusitalo 1974, 109–110.

Suomen Biografin vastaisen rintaman yhteiset elokuvamainokset sijoittuvat aikaan, jolloin Biografiliitto perustettiin, joten ne henkivät yleisempiä pyrkimyksiä yhteistyöhön elokuvateattereiden omistajien kesken. Samalla ne myös vihjaavat Biografiliiton taustalla olleista ristivedoista: ehkä muu ala ei katsonut hyvällä Suomen Biografin määräävää markkina-asemaa. Kitkaa saattoivat aiheuttaa Suomen Biografin aikaisemmat monopolihaaveet ja esiintyminen koko alan nimissä elokuva-alan valmistelun aikana, vaikkei tästä ole mainintoja lähteissä. Muiden toimijoiden vastustus näkyi voimakkaimmin yhteismainoksissa, joiden taustalla saattoi olla kartellimaaisia piirteitä esimerkiksi sopimuksina ohjelmistopolitiikasta. Varsinaisia pääsylippujen hintakartelleja tuskin solmittiin, sillä hinnat olivat olleet mitä ilmeisimmin suurin piirtein samat samantasoissa biografeissa siihenkin asti.

Vallan jakaminen tärkeimpien biografiyhtiöiden kesken oli Biografiliiton toiminnan edellytys, jotta liitto saattoi esiintyä koko alan äänitorvena. Samalla vallan-jako rampautti toimintaa. Kuten Kari Uusitalo on todennut, Biografiliitto ei ollut alkuvuosinaan vahva: suuret yhtiöt olivat kilpailijoita keskenään ja ne olivat vastakkaisella puolella suhteessa maaseudun biografien levityssopimusten takia. Yhteistä tahtoa kuitenkin löytyi verotuskysymyksistä, mutta näissäkin tuloksia saatiin vasta seuraavan vuosikymmenen puolella.¹⁶³³ Alan sisäiset verkostot ja yhteydet eivät jalostuneet Biografiliitossa tehokkaaksi yhteistoiminnallisuudeksi, koska kilpailu asetti toimijoita epätasa-arvoiseen asemaan ja toisiaan vastaan. Yhteinen intressi, valtion veropolitiikan vastustaminen, oli sama kuin alan ensimmäisessä, vuoden 1908 verokapinassa, joten yhteistyön perusta ei ollut juurikaan kehittynyt, vaikka ala itse oli muuttunut merkittävästi.

9.7. Biografiliiketoiminnan valtakausi kulkee kohti loppuaan

Vuosi 1926 merkitsi päätepistettä sille biografiliiketoiminnan vaiheelle, joka oli alkanut vuoden 1918 poikkeusoloista. Silloin käynnistynyt rakennemuutos jatkui lähelle 1920-luvun puoliväliä. Suuret konsernit syrjäyttivät biografiruhtinaat, ja ala keskittyi suuryrityksen käsiin. Kyse ei ollut ensimmäisen maailmansodan, venäläisvallan tai toisen sortokauden seurauksista, vaan elokuva-alan sisäisistä valtakamppailuista, jotka käynnistyivät vasta kun venäläisvalta ja sota olivat Suomen osalta ohitse. Ulkopuolisen UFA:n aktiivinen ja jopa aggressiivinen toiminta ja samaan aikaan virinnyt keskustelu elokuvataarkastuksen uusimisesta ja maahantuonnin monopolista saivat tilanteen sähköistymään ja tapahtumien vyöryn käynnistymään. Tuloksena syntyivät toisaalta alan suurimman yhtiön mantelia jonkin aikaa kantanut Suomen Biografi Osakeyhtiö ja toisaalta UFA:n suomalaiset tytäryhtiöt, jotka hyötyivät maahantuontikielloista virinneestä saksalaisen elokuvatuotannon kultakaudesta. Seuraava vastaava nopean

¹⁶³³ Uusitalo 1974, 16, vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–286.

kehityksen vaihe alkoi vuonna 1921, jolloin verouudistus ja laskukausi kurittivat yhtiöitä samaan aikaan, kun Gustaf Molin ilmestyi Helsinkiin. Saksalaisen EFA:n antamalla alkuvauhdilla ja Erik Estlanderin yhtiöiden avustuksella Molin sai oman toimintansa käyntiin ja nousi nopeasti yhdeksi suurista. UFA:n ja Molinin nopea nousu ja mittava vaikutus suomalaiseen biografiliiketoimintaan lienee ollut muille yllätys. Abel Adams, joka vanhoista itsenäisistä biografiliikemiehistä ainoana jatkoi alan huipulla, sekä Suomen Biografi Osakeyhtiö saivat näistä vertaisensa kilpakumppanit.

Tässä vaiheessa yhteistoiminnallisuus, yhteistyö ja liittoutumiset toisten alan toimijoiden kanssa nousivat keskeisiksi elokuva-alaa määrittäneiksi tekijöiksi, vaikka yhtiöiden kehityskaaret olivat hyvin erilaiset.¹⁶³⁴ Yhteistyö rakennettiin moneen suuntaan, eikä se läheskään aina ollut tasapuolista eri kumppaneille. Gustaf Molin tuntuu pyörittäneen Erik Estlanderia täysin mielensä mukaan, UFA ujuttautui tytäryhtiöillä suomalaiseen biografiliiketoimintaan, Suomen Biografi ja Adamsin filmitoimisto hyötyivät vuoron perään Suomi-Filmin tuotannosta itselleen edullisilla levityssopimuksilla. Suomen Biografi Osakeyhtiö ajoi omaa asiaansa yleisen edun nimissä ja myös onnistui vaikuttamaan siihen, miten filmitarkastusjärjestelmä uudistettiin, vaikka lopullinen tavoite, monopoli jäikin saavuttamatta. Suomen Biografi olikin kirkkaasti parhain vuorovaikutuksessa valtiovallan kanssa,¹⁶³⁵ sillä se onnistui pääsemään elokuva-alan viralliseksi äänitorveksi lakihankkeessa. Yhtiöiden välinen tiukka kilpailu ei estänyt Biografiliiton syntymistä, mutta tulokset jäivät vaisuiksi juuri samasta syystä.

Kirstyvä kilpailu ja tiukkeneva verotus heijastuivat yhtiöiden tuloksiin, ja vaikka vertailukelpoisia tietoja ei ole käytettäviä, todennäköisesti kaikki toimijat olivat samojen haasteiden edessä. Monia pientoimijoita putosi pelistä tai ainakin liiketoiminta kutistui, ja keväällä 1926 kaksi neljästä suuresta oli kaupan. Taustat sille, miksi juuri Suomen Biografi ja UFA:n suomalaiset yhtiöt myytiin, mutta Adam ja Molin jatkoivat, ovat selvät. Suomen Biografi oli ”osakeyhtiöammattilaisten” omistama, joten kun osinkojen määrä näytti pysyvästi romahtaneen ja haaveet monopoliasemasta oli haudattu, ei sijoittajilla ollut enää mielenkiintoa toiminnan jatkamiseen - tätä enteilivät suuret osakekaupat ja omistusten siirtymät jo ennen vuotta 1925. UFA:n puolella syyt olivat samansuuntaiset: kun emoyhtiö ajautui taloudellisiin vaikeuksiin eikä oman tuotannon levittämiseksi ollut enää samanlaista tarvetta kuin Saksan tiukimman maahantuontipolitiikan aikana, oli karsiminen helppo aloittaa ulkomaantoimistoista.

Adamsin ja Molinin toiminnot sen sijaan säilyivät samoilla omistajilla, sillä kumpaakin yritystä/yritysyhmää johti yksinvaltainen hahmo, joka oli toimissaan hyvin samanlainen kuin 1910-luvun suuret biografiruhtinaat. Muutaman vuoden osakeyhtiö- ja konsernivaiheen jälkeen palattiin varhaisempaan toimintamalliin, tosin uudistuneena: 1920-luvulla biografiruhtinaat hallitsivat osakeyhtiöiden kautta. Jopa Abel Adams, joka oli vuodesta 1913 harjoittanut biografiliiketoimintaa pelkällä toi-

1634 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285–288; Bourdieu 1995, 187, 190.

1635 Vertaa Ojala ja Karonen 2007, 285.

minimellä, perusti vuonna 1926 kaksi osakeyhtiömuotoista yhtiötä, Adams Filmin ja Filminäyttämön.¹⁶³⁶ Kyse oli kasvavan omaisuuden turvaamisesta, ei uusien sijoittajien hakemisesta, sillä Abel Adams omisti yhtiönsä muutamaa vähemmistöosaketta lukuun ottamatta, ja omistukset pysyivät perheellä peräti 1980-luvulle saakka.¹⁶³⁷ Adams tyytyi kahteen yhtiöön, joista Filminäyttämö keskittyi ilmoituksen mukaisesti ”biografiteatteriliikkeeseen” ja Adams Filmi huolehti kaikesta muusta, eli maahantuonnista, vuokraamisesta, valmistamisesta ja tarvikkeiden kaupasta.¹⁶³⁸ Gustaf Molinin yritysryhmässä sen sijaan oli suurimmillaan 1920–1930-lukujen taitteessa 8-9 erillistä yhtiötä, joiden omistusten hahmottaminen on hankalaa, sillä ne omistivat toinen toisiaan.¹⁶³⁹

1920-luvun puolessavälissä asetelma, jossa suomalaista biografiliiketoimintaa hallitsi neljä yhtiötä, vaikutti hyvin vakiintuneelta, mutta vuosi 1926 merkitsi uutta mullistusta. Siitä, kuinka kauan muutosten enteet kytivät, ei ole tietoa, sillä esimerkiksi keskeisten yhtiöiden asiakirjat ovat säilyneet vain pieneltä osin ja Suomen Biografin omistuksistaakaan ei ole tarkkoja tietoja.

Kari Uusitalo on kirjannut ylös Suomen Biografin omistajista suurimmat vuosilta 1920 ja 1926, minkä lisäksi osa vuoden 1925 osakkaista löytyy kaupparekisterin asiakirjoista.¹⁶⁴⁰ Vuosien 1920–1925 väliin jäävät muutokset ovat tuntemattomia,

1636 Ilmoitus kaupparekisteriin 96/1.2.1913. KR 28 587, Abel Adams. PRH:n arkisto, KA. Parin vuoden toiminnan jälkeen alettiin käyttää nimimuotoa Adamsin Filmitoimisto, mutta sitä ei koskaan virallisesti rekisteröity. Ilmoitus kaupparekisteriin 109/18.1.1927. KR 57.118, Adams Filmi Oy; Ilmoitus kaupparekisteriin 108/18.1.1927. KR 57.119, Oy Filminäyttämö. PRH:n arkisto, KA. Ilmoituksen mukaan yhtiöt oli perustettu joulukuun 1926 lopulla.

1637 Katso esimerkiksi ylimääräisen yhtiökokouksen pöytäkirja 5.9.1985. Liitteenä asiakirjassa Muutosilmoitus kaupparekisteriin 86-40285, 23.10.1986. KR 57 118, Adams Filmi Oy. PRH:n arkisto, KA. On kuitenkin huomattava, että Suomi-Filmin arkistossa on säilynyt päiväämätön kauppakirjaluonnos, jossa suunnitellaan Abel Adamsin myyvän puolet Helsingin teattereistaan Suomi-Filmille. Kauppa oli tarkoitettu astumaan voimaan 1.7.1925, mutta sitä ei toteutettu. Suomi-Filmin ja Abel Adamsin välinen kauppakirjaluonnos [päiväämätön 1925]. Suomi-Filmi Oy:n arkisto, KAVA. Suunnitelma liittyi Suomi-Filmin levitysongelmiin ja yhtiön kehittymistarpeisiin.

1638 Adams Filmin perustamisilmoitukseen oli kirjattu myös ”elävienkuvien teatteriliike”, joten myös sille oli mahdollista omistaa ja pyörittää teattereita.

1639 Esimerkiksi vuonna 1932, jolloin yhtiöitä oli eniten eli yhdeksän kappaletta, Kosmos Filmi omisti Capitolin ja Glorian, minkä lisäksi Molinin yhtiöistä vanhin, vuonna 1921 perustettu Filmcentral, joka oli sittemmin vaihtanut nimensä Coronaksi, oli siirretty Molinin puolison Larissa Molinin nimiin ja se omisti Bio-Arenan. Ristiinomistukset olivat vieläkin kirjavampia 1940-luvun taitteessa, jolloin Gustaf Molin oli jo kuollut ja yhtiöiden määrä pudonnut seitsemään. Tuolloin Larissa Molin omisti ainoastaan Coronan, joka puolestaan omisti Capitolin, Glorian ja Bio-Arenan. Gloria omisti Filmikeskuksen, joka omisti Kosmoksen, joka omisti Röda Kvarnin. Kaupparekisteri-ilmoituksen yhtiöistä: KR 44 756, Film-Central (Corona); KR 44 757, Royal Film; KR 47 129, Röda Kvarn; KR 48 946, Biorama; KR 56 452, UFA:nämet (Kosmos), KR 57 011, Filmiaitta (Gloria); KR 60 229, Filmikeskus; KR 71 236, Bio-Arena. PRH:n arkisto, KA; KR 55 606, Capitol. Kaupparekisteri, PRH.

1640 Vuoden 1925 tietojen käyttäminen on ongelmallista, sillä niihin on kirjattu vain varsinaiseen yhtiökokoukseen osallistuneet. 6000 osakkeesta 4201 kappaletta eli noin 70 prosenttia oli edustettuna kokouksessa. Ote varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirjasta 26.3.1925. Liitteenä asiakirjassa Muutosilmoitus kaupparekisteriin 669/23.4.1925. KR 38 328, Suomen Biografi Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA.

mutta vuosien 1925–1926 aikana tehtiin muutamia suurkauppoja.¹⁶⁴¹ Vertailemalla vuosikymmenen alkua ja puoliväliä muutos on merkittävä, sillä kevääseen 1926 mennessä vuosia vallassa ollut ydinryhmä oli luopunut isosta osasta omistuksiaan. Sorjanen ja Korpisaari eivät enää olleet mukana ja neljällä jäljelle jääneellä miehellä, Suvirannalla, Hyvärisellä, Kairalla ja Nybomilla oli yhteensä vain 21 prosenttia osakepääomasta. Pudotus oli merkittävä, sillä he olivat vuonna 1920 omistaneet 44 prosenttia.¹⁶⁴² Vaikka ydinryhmä oli luopunut isosta osasta omistuksiaan, he kansoittivat edelleen johtokunnat. Osakkuuksien väheneminen viittaa siihen, ettei heillä enää ollut samanlaista intoa biografialaan kuin vuosikymmenen alussa.

Syy mielenkiinnon vähenemiseen löytynee yritysryhmän taloudellisista tuloksista. Jo ensimmäisenä toimintavuonnaan Suomen Biografi pystyi jakamaan osinkoa, ja melkein kaikkina muina vuosina pystyttiin samaan.¹⁶⁴³ Tästä huolimatta kannattavuus ei ollut mitä ilmeisimmin odotusten mukainen. Suomen Biografi selvisi vuoden 1921 veronkorotuksesta ja taloustaantumasta helpommalla kuin monet muut, mutta omistajat halusivat enemmän. Myös hyvien vuosien toimintakertomuksissa valitettiin tulosta: vuosina 1922–1923 yhtiön toiminta oli *”taloudellisesti tyydyttävää”* ja vuonna 1924 toiminta *”kääntyi laskuun”*,¹⁶⁴⁴ vaikka yhtiö tuotti voittoa hieman enemmän kuin edellisenä vuonna. Tuloksen vähättely kuulostaa talouden retoriikalta, mutta se vihjaa, että biografiliiketoiminta ei paljastunutkaan niin tuottavaksi kuin oli kuviteltu. Vuonna 1925 huonon tuloksen syyksi mainittiin yleisen taloustilanteen ja elokuva-alan sisäisen kilpailun tiukkeneminen, mitkä laskivat yleisömääriä ja nostivat kustannuksia.¹⁶⁴⁵ Mitä ilmeisimmin syyttävä sormi osoitti pahimpiin kilpailijoihin, UFA:an, Adamsiin ja Moliniin, sekä filmiyhtiöiden puolelta Suomi-Filmiin.

Sivutoimisen elokuvabisneksen pyörittäminen oli raskasta, vaikka kokouksia järjestettiin harvakseltaan. Toimitusjohtajaa lukuun ottamatta ydinryhmän herrat tuskin ottivat osaa yritysten arkiseen toimintaan, mutta he olivat mukana tekemässä tärkeimpiä päätöksiä ja neuvottelemassa sopimuksia. Samalla kun ydinryhmän jäsenet myivät omistuksiaan, he joutuivat myös entistä suurempaan edesvastuuseen toimistaan yhtiökokouksissa,¹⁶⁴⁶ sillä heidän oma osuutensa jäi auttamatta vähemmistöön, jos kokouksessa oli noin puolet tai enemmän osakkeista edustettuina.

Kevääseen 1926 mennessä uudet suuromistajat olivat tulleet alkuperäisen ydinryhmän tilalle. Isoin osakas, Toivo Hukkinen nosti osuuttaan merkittävästi vuosina 1925–

1641 Ote varsinaisen yhtiökokouksen pöytäkirjasta 26.3.1925. Liitteenä asiakirjassa Muutosilmoitus kaupparekisteriin 669/23.4.1925. KR 38 328, Suomen Biografi Osakeyhtiö. PRH:n arkisto, KA; Uusitalo 1969–1976, 13.

1642 Liitetaulukko 1.10, vertaa liitetaulukko 1.6.

1643 Liitetaulukko 1.5.

1644 Uusitalo 1969–1976, 11.

1645 Uusitalo 1969–1976, 11–12.

1646 Vastuukysymysten ja omistajuuden suhteesta vertaa esimerkiksi Fellman 2000, 21.

1926. Hän oli varatuomari ja etsivän keskuspoliisin entinen johtaja. Hän oli ollut vuonna 1923 sihteerinä kokouksessa, jossa Suomen Biografiliitto oli perustettu,¹⁶⁴⁷ joten hänellä oli viimeistään tässä vaiheessa sidoksia elokuva-alaan. Viimeistään samana vuonna hän oli tullut töihin Kaarlo Castrénin asianajotoimistoon,¹⁶⁴⁸ mikä saattaa selittää yhteyden - Castrén oli hoitanut elokuva-alan yhtiöiden asioita vuodesta 1905 asti. Suomen Biografin kaupparekisteri-ilmoituksista Castrenin toimiston leima löytyy ensimmäisen kerran jo marraskuulta 1919.¹⁶⁴⁹ Vuoteen 1926 mennessä Toivo Hukkinen oli noussut Castrénin asianajotoimiston osaomistajaksi.¹⁶⁵⁰ Melkein yhtä suuren omistuksen olivat hankkineet myös Lauri Kaira,¹⁶⁵¹ lähetystöneuvos Aarne Wuorenheimo (1887–1953) ja pankinjohtaja Toivo Zimmermann (1887–1935).¹⁶⁵²

Lauri Kaira jää tuntemattomaksi, mutta oletettavasti hän oli ydinryhmään alusta pitäen kuuluneen Kaarlo Kairan sukulainen. Zimmermannin vaiheet sen sijaan tunnetaan. Hän oli toiminut muutaman vuoden ajan Kansallis-Osake-Pankin Töölön konttorin johtajana.¹⁶⁵³ Vuonna 1914 hänet oli palkattu kiinteistösijoittamiseen keskittyneen Oy Talolan toimitusjohtajaksi, ja vuoteen 1917 mennessä hän oli noussut myös osakkaaksi. Tässä vaiheessa yhtiön omistajien joukosta löytyi myös Kaarlo Kaira. Yhteinen aika jäi lyhyeksi, sillä jo seuraavana vuonna Kaira oli luopunut omistuksestaan.¹⁶⁵⁴ Kummatkin kuuluivat pääkaupungin liikemiespiireihin, samaan tapaan kuin monet muutkin Suomen Biografiin sijoittaneista, joten ei ole yllättävää, että heidän tiensä kohtasivat jälleen viimeistään siinä vaiheessa, kun Zimmermannista tuli 1920-luvun puolivälissä biografiyhtiön omistajistoon. Zimmermannin asema pankinjohtajana oli mitä ilmeisimmin merkityksellinen, sillä Suomen Biografin ja sen tytäryhtiöiden toimintaa oli rahoitettu pankkilainoilla.

Toivo Zimmermannin asema Kansallis-Osake-Pankissa ei kuitenkaan ollut erityisen vahva, vaikka hänellä olikin Töölön konttori johdettavanaan, sillä esimerkiksi pankin historiateos ei häntä mainitse.¹⁶⁵⁵ Hänen merkityksensä elokuva-alalla oli kuitenkin hyvin suuri myöhempinä vuosina, jolloin Kansallis-Osake-Pankin valta

1647 Uusitalo 1974, 9.

1648 Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922-1923 (1923).

1649 Anmälan om ändring till Handelsregistret 1716/5.11.1919. KR 38 328, Suomen Biografi Osakeyhtiö - Finska Biograf Aktiebolaget. PRH:n arkisto, KA.

1650 Yhdessä Kaaron pojan Aarne Castrenin (syntynyt 1892) kanssa. Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1926-1927 (1926).

1651 Kairan synnyin- tai kuolinvuosi ei ole tiedossa.

1652 Liitetaulukko 1.8.

1653 Hän oli Liikemiesten kauppaopistosta valmistuttuaan vuonna 1911 aloittanut KOP:in virkailijana ja noussut 11 vuodessa johtajaksi. Tuntematon kirjoittaja: *Pankinjohtaja Toivo Zimmermann kuollut*. Helsingin Sanomat 10.5.1935.

1654 Muutosilmoitus kaupparekisteriin 250/19.3.1914; muutosilmoitus kaupparekisteriin 636/14.5.1917; muutosilmoitus kaupparekisteriin 726/31.8.1918. KR 29 570, Osakeyhtiö Talola. PRH:n arkisto, KA.

1655 Blomstedt 1989, passim.

elokuva-alalla oli huipussaan.¹⁶⁵⁶ Zimmermannin nousu suuromistajien joukkoon olikin yksi askel siinä muutoksessa, jossa valta Suomen Biografissa ja siihen liittyvissä yhtiöissä alkoi vähitellen siirtyä eri suunnista tulleilta sijoittajilta ja liikemiehiltä muutamien mutkien kautta kohti Kansallis-Osake-Pankin piirissä olleita toimijoita. Kyse ei kuitenkaan ollut suoraviivaisesta muutoksesta, vaan vähittäisestä vaikutusvallan kasvusta, joka tuli kunnolla näkyväksi vasta vuosien kuluttua.

Toinen uusi voimahahmo Aarne Wuorenheimo ei ollut Zimmermannin tavoin KOP:n mies, mutta hänen valtansa kasvu osuu samoihin vuosiin. Wuorenheimo oli tehnyt pääosan urastaan virkamiehenä. Hän oli saanut vuonna 1914 varatuomarin arvon ja toiminut ulkoasiainministeriössä sen perustamisesta vuonna 1918 alkaen. Vuonna 1925 hän jätti virkauran ja siirtyi täysipäiväisesti liikealalle. Myöhemmin vuosinaan hän kuului useiden suomalaisten ja ulkomaisten yhtiöiden hallituksiin.¹⁶⁵⁷ Sijoitustoiminta ei kuitenkaan ollut hänelle uutta virkauran päättyessä, vaan hän oli kokeillut sitä aikaisemmin - Wuorenheimo kuului niihin, jotka polttivat sormensa vuonna 1921, kun paljastui että Suomen Biografinkin omistajiin kuulunut Bertel Roschier oli pistänyt omaan taskuunsa merkittäviä summia työnantajansa Emissioniosakeyhtiön varoja.¹⁶⁵⁸

Wuorenheimolla oli myös merkittävä ja läheinen sidos näyttämötaiteisiin, sillä hänen isänsä senaattori Ossian Wuorenheimo (entinen Bergbom) oli Suomalaisen teatterin perustajien Kaarlo ja Emilie Bergbomin veli.¹⁶⁵⁹ Suomen Biografin osakkaana Wuorenheimo oli todennäköisesti ensisijaisesti sijoittaja ja liikemies, mutta voi olla, että myöhemmin vuosina perhetausta on osaltaan vaikuttanut Wuorenheimon tekemiin ratkaisuihin, jotka puolestaan ohjasivat suomalaista elokuva-alaa.¹⁶⁶⁰

Osakkuuksien muuttuminen merkitsi alkuperäisen ydinryhmän miehille vähittäistä irtaantumista yhtiöryhmästä. Seuraavan vaiheena oli lopuistakin omistuksista ja johtopaikoista luopuminen. Koska yhtiöiden arkistot eivät ole säilyneet, emme voi tietää, millainen tilanne oli yhtiön sisällä keväällä 1926, kuinka väsyneitä Hyvärinen, Kaira, Korpisaari, Nybom ja Suviranta olivat elokuva-alaan

1656 Aiheesta tarkemmin Nieminen 2004, 22–34.

1657 Tuntematon kirjoittaja: *Kuolleita*. Helsingin Sanomat 10.11.1953.

1658 Katso tarkemmin senaattorin leski, rouva Agnes Wuorenheimo Helsingin kaupungin poliisin etsivälle osastolle 16.4.1921, Emissioniosakeyhtiö Helsingin kaupungin poliisin etsivälle osastolle 20.4.1921, Emissioniosakeyhtiön ja Aarne Wuorenheimon välinen sopimus 22.4.1921. Kansio Roschier & Wuorenheimo. Emissioniosakeyhtiön arkisto, Nordean historiallinen arkisto. Roschierin ja Wuorenheimon välillä oli myös etäinen sukulaisuussuhde, sillä he olivat kolmannen polven serkkuja. Ei ole tietoa kuinka läheiset suhteet suuressa suvussa olivat, mutta Wuorenheimon isoäidin tyttönimi oli Roschier, joten on mahdollista, että miehet tunsivat sukulaisuutensa. Tiedot sukulaisuussuhteesta: Savolainen 2007/2011 [www], Savolainen 2001 [www], Hoffman 2001 [www], Hiski - Historiikirjojen hakuohjelma [www].

1659 Savolainen 2007/2011 [www], Savolainen 2001 [www].

1660 Wuorenheimon vaiheista Suomi-Filmissä 1930-luvun puolella katso Nieminen 2004, 22–34.

ja miten muiden osakkaiden mielipiteet jakautuivat. Lopputuloksena oli kuitenkin se, että kevääseen 1926 mennessä Suomen Biografin johtoportaan oli kypsynyt ajatus liiketoimista luopumisesta.

Myös muualla oli muutoksia ilmassa. Saksassa UFA ajautui vuonna 1925 pahoihin talousvaikeuksiin, jotka ratkesivat vasta vuoden 1927 puolella.¹⁶⁶¹ Tämä johti ulkomaantoimintojen rajuun karsimiseen, minkä osana UFA luopui Suomen toiminnoistaan syksyllä 1926.¹⁶⁶² Näin ollen suomalaista biografiliiketoimintaa hallinneesta yhtiöstä kaksi tuli vuoden 1926 aikana myyntiin. Siitä ei ole tietoa, mikä oli Abel Adamsin kanta muutokseen, mutta Gustaf Molin oli halukas ostamaan kummatkin Suomen Biografin ja UFA:n yhtiöryhmät. Myös toinen laajenemishaluinen toimija löytyi: Suomi-Filmi, joka oli rakentanut filmituotannon varaan, oli huomannut, ettei toiminta sujunut ilman biografeja. Tämä sähköisti tilanteen ja edessä oli suuri suomalaisen biografiliiketoiminnan uusjako.

Moninaiset syyt, kuten tiukka kilpailu ja pienenevät osingot, johtivat siihen, että keväällä 1926 sekä Suomen Biografin että UFA:n Suomen toiminnot olivat myynnissä ja kummankin yhtiön kehityskaari itsenäisenä toimijana oli tulossa tiensä päähän. Vuosikausia versionut filmiliiketoiminta oli kiilaamassa biografiliiketoiminnan rinnalle, mutta Suomi-Filmi tarvitsi kipeästi levitysketjua saadakseen viimein tuotavien filmiensä lipputulot itselleen. Gustaf Molin taas huomasi, että yli kolmannes koko Suomen biografiliiketoiminnasta oli yhtäkkiä kaupan. Kummallakin toimijalla oli mahdollisuudet laajentamiseen, sillä toiminnan koon kasvattaminen toisi määräänsä enemmän etua kummallekin yhtiölle.

Kiihkeän kamppailun lopputuloksena Suomen Biografin omistukset päätyivät Suomi-Filmin haltuun ja Gustaf Molin nappasi UFA:n Suomen toiminnot. Olennaisena osana Molinin tekemää kauppaa olivat UFA:n levityssopimukset, ja kun samaan aikaan muodostettiin saksalais-yhdysvaltalainen yhteisyritys Parufamet levittämään UFA:n, Paramountin (Famous Players-Laskyn) ja Metro-Goldwyn-Mayerin elokuvia, kaappasi Molin myös tämän levitysyhtiön Suomen edustuksen.¹⁶⁶³ Kaupat toimivat lähtölaukauksena vuosina 1926–1927 riehuneelle trustisodalle, jossa suomalaiskansallisten arvojen taakse ryhmittyneet toimijat (esimerkiksi Suomi-Filmi ja Abel Adams) syyttivät vastapuolta ulkomaisuudesta ja siitä, että ulkomaiset yhtiöt vyöryivät Suomen elokuvamarkkinoille.¹⁶⁶⁴ Itse asiassa tilanne oli täysin päinvastainen: UFA:n myytyä omistuksensa Suomen biografialalla oli vähemmän ulkomaisia

¹⁶⁶¹ Thompson 1985, 110, 116–117; Saunders 1994, 68–69.

¹⁶⁶² UFA 25 vuotta 1941, 5.

¹⁶⁶³ Samassa yhteydessä Molin perusti Ufanamet-nimisen yhtiön, jolla ei ollut osa Parufametiä. Yhtiön omistus oli täysin Molinin ryhmittymän käsissä, mutta se levitti Parufametin elokuvia. Nimen samankaltaisuus oli harkittua ja tarkoitushakuista.

¹⁶⁶⁴ Trustisodasta ja Gustaf Molinin maineesta katso Hupaniittu 2011, 210–214, 218–220. Trustisodasta on kirjoittanut myös Seppälä 2012, 265–279.

toimijoita kuin kertaakaan sitten vuoden 1918. Gustaf Molin oli edelleen Ruotsin kansalainen, mutta hänen kaikki biografiyhtiönsä olivat suomalaisia, suomalaiseen kaupparekisteriin kirjattuja ja Suomen biografiliiketoimintaan osallistuvia. Molinin ruotsalaisuus oli toki ulkomaalaisuutta, mutta kyse ei ollut Saksan tai Yhdysvaltojen tunkeutumisesta alalle, vaikka kiihkeissä aikalaisteksteissä niin julistettiin. Kyse oli pohjimmiltaan jälleen liiketoiminnasta: vaikka Suomi-Filmi oli saanut Suomen Biografin, oli Molin noussut kaupoissa huomattavasti vahvemmaksi. Hänen menestystään ei katsottu hyvällä, joten vastapuoli vyötti kupeensa ja kävi taisteluun, jossa ulkomaalaisuus oli sopiva ja tehokas astalo. Kokonaisuudessaan trustisota taloudellisine taisteluineen ja niitä kätkeneine ideologisine julistuksineen on kuitenkin niin monimutkainen ja kiehtova vaihe suomalaisen elokuva-liiketoiminnan historiassa, että se ansaitsee oman tutkimuksensa.

Joka tapauksessa keväällä 1926 nähtiin eräänlainen toisinto vuoden 1918 villeistä kuukausista ja elokuva-alan uusjaosta. Nyt kehitys kuitenkin oli johtamassa hyvin erilaiseen lopputulokseen: kevään 1926 kaupat eivät tehneet biografiliiketoiminnasta entistä vahvempaa, kuten vuonna 1918, vaan siirsivät kehitystä kohti uutta vaihetta. 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä alkanut biografiliiketoiminnan valtakausi oli tulossa päätökseensä. Yrityskaupat muuttivat elokuva-alan rakenteita ja yhtiöiden toiminnan perustaa, kun filminvalmistus ja biografiliiketoiminta palasivat saman katon alle. Erovuosien aikana elokuvatuotannon merkitys oli muuttunut, joten uusien yhtiöiden sisäinen tärkeysjärjestys oli erilainen kuin ennen. Samaan aikaan myös käsitteet olivat muutoksessa. Seuraavana vuonna otettaisiin käyttöön uudissana ”elokuva”, joka ei enää tekisi eroa filmin tai biografin, kinematografian tai elävienkuvien välille. Oli käynnistymässä elokuva-liiketoiminnan aikakausi.

10. Biografiliiketoiminnan valtakausi

Elokuva-termin avaaminen biografeiksi, filmeiksi ja kinematografeiksi antaa uudenlaisen näköalan suomalaisen elokuva-alan ensimmäisiin vuosikymmeniin. Huomio siirtyy pois kuvaamisesta ja etusijalle nousee liiketoiminta. Koko tutkitun aikakauden, 1900–1920-lukujen ajan suomalainen elokuvatuotanto pysyi marginaalisena verrattuna esitettyjen elokuvien määrään, joten elokuva-ala oli luonteeltaan erilainen verrattuna suuriin tuottajamaihin, vaikka toiminnan ”kolmijalka” valmistus-levitysesitys oli sama. Siinä missä esimerkiksi 1900-luvun Ranskan, 1910-luvun Tanskan tai 1920-luvun Hollywoodin elokuva-alalla keskeistä oli elokuvien valmistaminen, jota seurasi levittäminen ja esittäminen, oli suomalainen elokuva liiketoiminta päinvastaista: ensisijaisina aloina olivat maahantuonti, levittäminen ja esittäminen, joiden rinnalla tuotanto muodosti oman vähäisen osuutensa.

Suomalaisen biografialan kehityksestä nousee esille kolme nopeaa murroskautta, joissa liiketoiminnan kenttä reagoi tapahtuneisiin muutoksiin niin Suomessa kuin ulkomaillakin. Jokaisen kohdalla mukaan saatiin uusia toimijoita, jotka toivat mukanaan uudenlaisia toimintamalleja, jotka puolestaan kehittivät alaa. Eri murroskohdissa mukaan tulleiden toimijoiden taustat ja pääomansa vaihtelivat: ensimmäisessä tuli valokuvaamoiden ammattilaisia, toisessa kauppiaita ja kolmannessa sijoittajia. Tästä huolimatta löytyy kehityskaarista myös yhteneväisyyksiä. Biografiliiketoiminnan valtakaudella ala kiinnosti nuoria tai nuorehkoja miehiä, mutta he eivät tulleet suoraan koulun penkiltä, vaan he olivat jollain muulla alalla hankkineet sellaisia pääomia, jotka sopivat kyseiseen biografialan kehitysvaiheeseen. Jokaisella kerralla edeltävien toimijoiden rakentama pohja mahdollisti sen, että uudenlaisesta taustasta oli mahdollista ponnistaa mukaan kilpailuun.

Kun alan pioneerit olivat kiertueilla tehneet elävää kuvaa tutuksi, oli aika kypsä kiinteille biografeille. Ensimmäinen suuri murrosvaihe koettiin 1906–1907, jolloin yhdessä rysäyksessä avattiin runsaasti teattereita eri kaupunkeihin sekä vuokraamoita niiden ohjelmistohankintaa palvelemaan. Helsingin Pohjoisesplanadista tuli merkittävin alan keskittymä, ja sen kansoittivat alle kolmikymppiset valokuvaamoiden ammattilaiset yhdessä kiertueista versoneen Nordiska Biograf Kompanietin kanssa. Pääkaupungin johtoasema ei kuitenkaan ollut itsestään selvä, sillä yksi kolmesta suuresta toimi Tampereella, jonne myös Nordiska oli yrittänyt aluksi asettua.

Suomalainen elokuva-ala löysi murrosvaiheessa hyvin nopeasti vakiintuneet muotonsa, joten erityistä kypsymättömyyden aikaa tai kautta ennen täysivaltaisuutta ei ollut – tai ainakin se sijoittuu hyvin varhaisiin vuosiin. Vuonna 1904 Ståhlbergin Maailman ympäri pystyi tarjoamaan vain osan esityksistä elävinä kuvina, mutta seuraavana vuonna Fernander ja Hallseth käyttivät kiertueellaan markkinointivalttina sitä, että koko ohjelmisto koostui filmeistä. Nopeasti kävi selväksi, että kiinteiden biografien kilpailussa saattoi pärjätä, jos pystyi tarjoamaan uuden viikoittaisen ohjelman, joten alan perusrakenne oli saavutettu. Toki se, kuinka pitkä ohjelma oli ja mil-

laista filmiä se sisälsi, kehittyi voimakkaasti seuraavien vuosien aikana, mutta muutos oli sidoksissa elokuva-alan yleiseen kehitykseen ja transnationaaleihin rakenteisiin, ei suomalaisen liiketoiminnan edistymiseen. Suomalaisilla levittäjillä oli vuosista 1906–1907 alkaen sellaiset kontaktit kansainväliseen elokuvakauppaan, että filmiä saatiin suomalaisille valkokankaille katkeamattomana virtana. Se, että suuryhtiöt tarjosivat vain yhtä ohjelmaa viikossa, vaikka asiakasbiografit järjestivät ensi-iltoja kahdesti viikossa, johtui yhtiöiden omasta tarpeesta. Helsingissä katsojia riitti koko viikoksi, joten suuryhtiöillä ei ollut halua laajentaa maahantuontia.

Pysyvät biografit johtivat toimijoiden voimakkaaseen eriarvoistumisen. Vuokraamoiden määrän kasvu vuosina 1906–1907 oli mahdollista, koska ala kehittyi voimakkaasti, mutta nopeasti saavutettiin myös kasvun rajat. Vuokraamoita oli nopeasta kasvusta huolimatta hyvin vähän verrattuna koko maan biografikantaan, joten valta kasaantui niille. Tämä puolestaan tuki vahvimpien toimijoiden liiketoimintojen kasvattamista. Toimintojen keskittyminen muutamiin käsiin näkyy koko käsiteltävän ajan: jos yhtiö harjoitti levitystoimintaa, sillä oli yleensä useampi kuin yksi teatteri. Samoin, jos biografi tuotti elokuvaa, oli sillä myös oma ketju ja levitystoiminta. Selitys kasaantumiseen löytyy taloudesta: maahantuontia tai tuotantoa ei saatu kannattavaksi yhden biografin turvin, vaan tueksi tarvittiin useita omia esityspaikkoja tai ainakin tehokas levitysverkosto. Filmituotannon kohdalla riippuvaisuus korostui. Elokuvan yleisömenestys ei johtanut tuotantokustannusten peittymiseen, etenkin jos esittäjä/vuokraaja oli eri toimija kuin valmistaja. Suurin valta suomalaisella elokuva-alalla oli sillä, joka sai lipputulot kerätä, ja toiseksi suurin sillä, joka peri viikkovuokrat ohjelmistoista – ja useimmiten elokuva-alan huipulle noustiin näiden kahden yhdistelmällä, eli teatteriketjulla ja levitystoiminnalla.

Vuoden 1907 tienoilla suuret toimijat löysivät asemansa ja asiakaskuntansa. Etenkin kolme suurta, Atelier Apollo, Maat ja Kansat sekä Nordiska saavuttivat sellaisen aseman, etteivät muut kyenneet sitä haastamaan. Keskeisten toimijoiden joukko oli kuitenkin suurempi ja paineita tuli myös muista suunnista. Verottajan kiinnostus lähti rokottamaan alaa, mikä osaltaan voimisti kilpailutilannetta. Osa toimijoista vastasi kilpailuun kokeilemalla maahantuonnin keskittämistä ja hintakartelleja, mutta suunnitelmat eivät toteutuneet, mikä kertoo muiden toimijoiden vahvuudesta. Edes Apollo, vahvin biografiyhtiö, ei onnistunut muodostamaan suunniteltua maahantuontitruustia, vaan jatkoi kilpailua muiden toimijoiden kanssa kuten siihenkin asti.

Toinen murroskausi koettiin vuosina 1909–1911. Pohjoisesplanadin toimijat vahvistivat etulyöntiasemaansa uusimalla teatterikantaansa vastaamaan kehittyvän alan vaateita. Enää eivät riittäneet toisiin tarkoituksiin suunnitellut huoneistot, vaan haluttiin uudisrakennuksia, isoja katsomoita, orkesterisynvennyksiä, parvekkeita ja mukavia odotushuoneita. Toisen perustamisaallon biografit eivät vanhentuneet samaa tahtia kuin edeltäjänsä, joten Pohjoisesplanadin biografikanta ei juuri muuttunut vuodesta 1912 vuoteen 1918, ja senkin jälkeen muutokset olivat suhteellisen

vähäisiä. Näin ollen toisessa murroskaudessa perustettuihin teattereihin tehdyt sijoitukset osoittautuivat hyvin kannattaviksi.

Vuosien 1909–1911 murroskausi levittäytyi Pohjoisesplanadin tienoita kauemmaksi. Koska johtava biografialue oli vahvasti ensimmäisten toimijoiden hallussa, uusien toimijoiden mukaan tulo oli mahdollista lähinnä kiertoreittejä pitkin. Kaupungin biografikanta kasvoi laitakaupungeille, aluksi Siltasaaren – Etu-Kallion alueelle ja hieman myöhemmin myös Kolmikulman – Ison Roobertinkadun tienoille, kun hieman yli kolmikymppiset kauppiaat avasivat uusia teattereita, ja hieman myöhemmin pari heistä perusti oman myös vuokraamon. Laitakaupungin kauppiastaustaisilta toimijoilta puuttui ensimmäisen aallon toimijoiden valokuvaamo-osaaminen, mutta liiketoimien laajennus oli mahdollista, sillä 1910-luvun taitteessa kaupunkiin oli syntynyt filmiagenttuureja. Niissä ensimmäisen vaiheen teattereissa oppinsa saaneet kinematografian tuntijat hoitivat maahantuontia ja tarjosivat teknistä osaamista – ja oletettavasti ottivat hoitaakseen osan myös Pohjoisesplanadin toimijoiden maahantuonnista.

1910-luku oli alan vähittäistä vahvistumista, vaikka toimijat pelottelivat elokuvataarkastuksen tuhoisilla vaikutuksilla. Pohjoisesplanadin toimijat säilyttivät etulyöntiasemansa, mutta vähitellen laitakaupungin tärkeimmät yhtiöt nousivat aivan kannoille. Tämä kertoo, että biografiliiketoiminnan kentällä ei ollut yhtä ainoaa toimintatapaa, vaikka kehityskaarimallien määrä olikin hyvin rajallinen. Helsingin sisälle rakennetut ketjut olivat yksi keino, joilla uudet kykenivät vanhoja haastamaan, mutta nousu oli huomattavasti hitaampaa kuin ensimmäisen perustamisaallon aikainen kehitys. Tässä vaiheessa ainoastaan yksi toimija, mitä ilmeisimmin huomattavan varakas Gösta Lindebäck saattoi murtautua suoraan Pohjoisesplanadin suurten toimijoiden joukkoon ja perustaa Suomen suurimman biografin. Muut pääsivät suurtoimijoiden joukkoon vain monivuotisen työn tuloksena, joten elokuva-alan sisäinen kerrostuneisuus ja eturivin toimijoiden etumatka olivat vahvat.

Kolmas murrosvaihe koettiin 1920-luvun taitteessa, jolloin alkoi osakeyhtiömuotoisten suuryhtiöiden aika. Elokuvan tarjoamat taloudelliset mahdollisuudet ja sodan päättymisen herättämät toiveet verorasituksen väistymisestä ja monopolioikeuksista kiinnittivät nuorten sijoittajien huomion ja yhdistivät elokuva-alan muuhun suomalaiseen liike-elämään huomattavasti tiiviimmin kuin koskaan aikaisemmin - ja todennäköisesti koskaan myöhemminkään. Toinen kehityskulku, joka käynnistyi sota-ajan valtakamppailuista, toi saksalaiset olennaiseksi osaksi suomalaista elokuva-alaa. Samasta taustasta vauhtia otti myös Gustaf Molin, joka nappasi nopeasti merkittävän osuuden markkinoista. Voimakas uusiutuminen toi näin ollen kentälle uusia toimijoita, kasvatti yhtiöiden kokoa ja muutti niiden sisäistä toimintamallia. Valta keskittyi entistä harvempiin käsiin ja alkuvaiheen itsenäisten biografiruhtinainden aikakausi oli ohi, vaikka kaksi suuryhtiöstä edelleen henkilöityi yhteen vahvaan johtajaan.

Kaikki kolme murrosvaihetta liittyivät tilanteisiin, joissa elokuva-ala uusi itseään. Päättrendi biografiliiketoiminnassa oli kuitenkin pysyvyys ja jatkuvuus, muutosten hitaus.

Ensimmäisessä murrosvaiheessa asemansa saavuttaneet toimijat pitivät kiinni etumatkastaan, mutta alan kasvu antoi tilaa toisen vaiheen uusille toimijoille. Näiden kahden vaiheen aikana aloittaneet toimijat hallitsivat läpi 1910-luvun, joten ensimmäisten toimijoiden etu oli määräävä tekijä elokuva-alan kehityksessä. Kolmas murros muutti omistamisen malleja ja keskitti valtaa uusiin suuriin kokonaisuuksiin samalla, kun filmituotanto karsiutui pois toimintamuodoista. Muutoksista kaksi ensimmäistä nivoutuivat kansainvälisen elokuva-alan kehitykseen, mutta kolmanteen vaikutti suomalainen talouselämä ja yhteiskunnallinen kehitys, jotka kirittivät osakesijoittamista ja vaikeuttivat elokuvan maahantuontia. Toki tässäkin murroksessa oli mukana kansainvälinen elokuva-ala, sillä ensimmäinen maailmansota mullisti myös koko elokuvakaupan järjestelmän, joten politiikka ja elokuva olivat tiukasti sidoksissa toisiinsa. Tällä kertaa vaihtuvuus oli suurta, joten elokuva-ala uudistui myös toimijoiltaan. Uudistusten ytimenä olivat kuitenkin toimijat, jotka veivät alaa vaiheesta toiseen – ilman Sorjasen, Fernanderin, Hallethin, Lindebäckin ja Estlanderin myötävaikutusta Suomen Biografi Osakeyhtiön, UFA:n tai Gustaf Molinin nousu olisi ollut mahdoton tai ainakin hyvin paljon vaikeampi ja hitaampi. Asemansa vakiinnuttaneilla ensimmäisillä toimijoilla oli keskeinen asema muutoksissa, ja mitä pidemmälle ala oli kehittynyt, sitä hankalampi johtavia toimijoita oli haastaa.

Vaikka suomalainen biografiala kasvoi ja vahvistui vuosisadan alusta 1920-luvulle, oli toiminnassa myös sellaisia osa-alueita, jotka osoittautuivat haastaviksi. Kuvaustoiminnassa kompuroitiin eniten, vaikka sitä yritettiin toteuttaa suunnitelmallisesti. Ainoastaan Apollo pystyi tuottamaan omia filmejä samaa tahtia kuin ohjelmistot vaihtuivat, ja sekin vain parin vuoden ajan. Muut ylsivät samoihin lukuihin, mutta vain hetkellisesti. Ei auttanut, vaikka Nordiska Biograf Kompaniet rekrytoi kuvaajan Tanskasta ja perusti filmitehtaan Pietariin. Suurista suunnitelmista ja taloudellisista panostuksista huolimatta *Karhujahti* ja monet muut filmit jäivät valmistumatta. Samoin Frans Engströmin, Teuvo Puron ja Teppo Raikkaan vuoden 1911 hanke likipitäen kaatui teknisiin ongelmiin ja Olympian mainostamat historialliset tableau-filmit jäivät nähtävästi kokonaan kuvaamatta. Ongelmat eivät olleet vain teknisiä. Engströmille, Finlandia Filmille ja Suomen Filmikuvaamolle vaikeuksia aiheuttivat biografiliiketoiminnan arvoketjun lainalaisuudet, jotka ohjasivat merkittävän osan tuotoista esittäjän kassaan. Vaikka Engström sai *Sylvistä* ja Suomen Filmikuvaamo *Ollin oppivuosista* aikakauden keskimääräisiä filmihintoja paremman korvauksen, eivät ne kattaneet tuotantokustannuksia. Kumpikin filmi oli suosituampi kuin yksikään aikaisempi suomalainen elokuva, mutta se ei kääntänyt tuottajan taloutta voitolliseksi. Suomalaisen elokuva-alan arvoketjussa esittäminen oli kaikkein kannattavin osa, minkä jälkeen levittäminen oli toisella sijalla.

Suomalaisen elokuva-alan ja biografiliiketoiminnan käynnissä pitäviä voimia näyttää olleen kilpailu, vaikka siitä ei ole juuri jäänyt suoria lähteitä. Kilpailu kuitenkin tulee esille erityisesti muutosten samanaikaisuutena ja kehityksen aaltoliikkeinä: kun yksi avaa uuden biografin, muut ovat pian samassa puuhassa, tai kun yksi ottaa oman filmituotannon ohjelmistojen olennaiseksi osaksi, on tuottajia pian liikkeellä useita.

Yhtäaikaisuus toimi myös toiseen suuntaan: 1910-luvun taitteessa mielenkiinto kuvaa-miseen väheni eri yhtiöissä, samoin kuin 1920-luvun alkuvuosina. Nopeampana tai aggressiivisempänä kilpailu näkyi tilanteissa, joissa yksi toimija halusi nousta muiden yläpuolelle tai uhkasi alan sisäistä tasapainoa. Vuokraamoiden hintakartelli osui juuri samaan aikaan Stjärnbiografenin avaamisen kanssa. Hiukan myöhemmin Ståhlbergin Filmcentralen-suunnitelma sai muut varpailleen. Saksalaisten vyöry elokuva-alalle puolestaan käynnisti koko alan uudelleenorganisoinnin. Tämäkin korostaa ensimmäisten toimijoiden merkittävää etulyöntiasemaa, jonka perusteella ala hyväksyi hitaat muutokset, mutta vastusti nopeita heilahduksia.

Rakenteellisten ratkaisujen ohella laatu oli merkittävä kilpailutekijä varhaisesta vaiheesta alkaen. Ohjelmistojen tärkein arvo oli se, ettei niitä ollut aiemmin näytetty paikkakunnalla, mutta viimeistään vuoden 1905 paikkeilla suomalaisyleisö oli tullut niin merkkietoiseksi, että Pathé Frères -yhtiötä käytettiin mainosvalttina. Seuraavan vuosikymmenen puolella tanskalaiset filmit nousivat suosioon ja sota-vuosina yhdysvaltalaiset ja venäläiset. Useimmiten mielenkiinto kohdistui tuotanto-yhtiöihin, joita pidettiin laadun takeina, mutta tieto alkuperämaasta kulki tuottajan nimen ohella. Kesällä 1918 aikana alkuperämaa nousi ennennäkemättömään arvoon, kun maahantuonti rajautui yhteen ainoaan tuottajavaltioon, mikä ei yleisöjä miellyttänyt. Biografiliikemiehet pyrkivät vaikuttamaan tilanteeseen, ja vaikka toimintamallit erosivat, oli heillä suuri halu löytää sopiva ulospääsy vaikeasta tilanteesta. Biografialan toimijat olivat suomalaisten katsojien ja ulkomaisten toimijoiden välissä, mutta he vaikuttivat aktiivisesti siihen, miten elokuvat siirtyivät transnationaalisten liikesuhteiden vauhdittamina arvoketjussa tuotantoyhtiöiltä valkokankaille.

Yhteistoiminnallisuus toimijoiden välillä sen sijaan vaikuttaa olleen harvinaista. Erik Estlander, Gösta Lindebäck ja Ernst Ovesén olivat ainutlaatuinen kolmikko yhteyksiensä moninaisuuden ja pitkäkestoisuuden tähden. Myöhemmin samasta yhteistyöstä versoi Gösta Lindebäckin ja Erik Estlanderin kumppanuus UFA:n ja hetkeä myöhemmin Estlanderin ja Gustaf Molinin yhteishankkeet. Ainoa toinen vastaavan kokoluokan kumppanuus koettiin joulukuussa 1918, jolloin Nordiska Biograf Kompanietin ja Osakeyhtiö Olympian uudet omistajat lyöttäytyivät yhteen ja perustivat Suomen Biografi Osakeyhtiön.

Vaikka kaikki suuryhtiöiden johtohahmot eli alan keskeisimmät toimijat tunsivat taatusti toisensa, yhteydet tulevat näkyviin vain poikkeuksellisissa kilpailutilanteissa tai hankkeissa, joissa haluttiin vaikuttaa viranomaisiin. Eniten yhteistyökuvioita löytyy vuodelta 1918, jolloin ne liittyivät joko kumppanuuteen saksalaisten kanssa tai yhteistyön vastustamiseen. Viranomaisia vastaan oli liittouduttu kolmasti aikaisemmin – julkisvaltaa vastaan lähdettiin toimimaan yhteistyössä, sillä ulkoinen uhka koettiin alan sisäistä kilpailua vakavammaksi. Biografit kieltäytyivät tilittämästä veroja kahdesti, vuosina 1908 ja 1918. Ensimmäisessä verokapinassa poliisi sulki kaikki Helsingin biografit päiväksi, toisella kertaa valtaosa kaupungin teattereista

pysyi kiinni viikon verran, mutta kummallakin kerralla maksujen suorittaminen aloitettiin jälleen. Vastaava yhteisponnistus oli vuosien 1910–1911 elokuvatarkastusta vastustava kirjelmöinti, mutta vuosina 1918–1922 samalla asialla vaikuttaa olleen ainoastaan yksi yhtiö, joka halusi tarkastuskäytäntöihin vaikuttamisen ohella itselleen maahantuonnin valtiollisen monopolin.

Ensimmäisen maailmansodan ja sisällissodan merkitys suomalaiselle biografiliiketoiminnalle oli hyvin merkittävä, vaikkakin toisenlaisen kuin on ajateltu. Pitkät sotavuodet vaikeuttivat etenkin maahantuontia, mutta biografiala ei supistunut eikä sulkemisaaltoa koettu. Yksi uutuuksista maailmansodan vuosina oli yhdysvaltalaisen elokuvan suosion vahvistuminen, millä oli merkittäviä vaikutuksia sisällissodan jälkeen, kun varsinainen muutosvaihe käynnistyi. Suomalainen biografiliiketoiminta jatkui ilman merkittäviä mullistuksia läpi sotien ja vallankumousten, vaikka muutokset kansainvälisessä elokuvakaupassa vaativat korjausliikkeitä myös suomalaisilta toimijoilta. Rauhan kuukaudet sen sijaan asettivat koko toiminnan jatkumisen vaakalaudalle, kun uusien liittolaisten ilmestyminen suututti vanhat kumppanit. Saksalaisten voimakas läsnäolo Suomessa johti maahantuonnin tyrehtymiseen, jolloin yhdysvaltalaisen ja ylipäätään ympärysvalttojen elokuvan suosio oli ratkaisevassa osassa. Kyse ei ollut enää vain transnationaalisista kauppasuhteista, vaan maailmanlaajuisista poliittisista kamppailuista, jotka asettivat reunaehdonsa suomalaiselle biografiliiketoiminnalle. Valkokankailla saatiin saksalaista propagandafilmiä, mutta yleisö halusi fiktiivisiä kertomuksia Atlantin takaa. Tämä antoi valttikortteja saksalaisille, mutta ratkaisevaan asemaan nousi Iso-Britannia, joka ensin katkaisi maahantuonnin ja paria kuukautta myöhemmin salli sen uudelleen. Samasta kuohunnasta versoi myös murroskausi, joka ajoittuu hieman myöhäisempään aikaan kuin on ajateltu. Vuoden 1916 kuvauskielto ei ollut liikkeellepaneva voima, vaan saksalaisten maihinnousu keväällä 1918. Samoin vuoden 1918 yrityskaupat versoivat autonomian aikana syntyneistä rakenteista, eikä kyse ollut uudestisyntymästä, vaan vanhan jalostamisesta uuteen muotoon.

Autonomian ja itsenäisyyden elokuva-alojen erillisyyden korostaminen, joka löytyy Roland af Hällströminkin teoksesta vuodelta 1936, on sidoksissa puheeseen Suomi-Filmistä ensimmäisenä filmiyhtiönä (/elokuvayhtiönä) ja ajatukseen alan syntymisestä tyhjästä 1920-luvun taitteessa. Voittajien historia on vaikuttanut tulkintoihin, jotka kantavat mukanaan ajatusta näytelmäelokuvatuotannosta koko elokuva-alan mittana. Tulkintaan ovat vaikuttaneet juuri ne seikat, joista Pierre Bourdieu varoittaa: myöhempi suomalaisen elokuvan kehitys on muovannut kuvaamme varhaisvaiheista. Näkyviin on jäänyt voittajien historia, kun taas toiset toimijat on saatettu ohittaa.

Ei ole yllättävää, että ongelmat on nähty toisessa sortokaudessa. Sensuuri-
katkoksen korostaminen ja sen mitoittaminen vuosiin 1916–1919 lyhyempien, ei-fiktiiviseen tuotantoon perustuvien rajausten sijaan on nostanut ensimmäisen maa-

ilmansodan ja venäläisen sortopolitiikan syylliseksi oletettuun autonomian elokuva-alan kuihtumiseen. Tulkinnalla uuden elokuva-alan alkupiste asettuu vuoteen 1919, eli turvallisesti vaikeaa vuotta 1918 seuranneeseen aikaan. Suomalainen poliittinen ja yhteiskunnallinen kehitys ja elokuva-alan sisäinen kehitys on niputettu yhteen tukemaan toinen toistaan. Kuitenkin autonomian ajalla syntynyt biografiliiketoiminta jatkui vanhaan malliin läpi sotavuosien. Ensimmäisen maailmansodan aikana koettiin huomattavasti vähemmän muutoksia kuin seuranneina vuosina. Aika oli jopa ekspansiivinen, sillä biografien määrä kasvoi. Merkittäviä takaiskujakaan ei koettu, sillä ainoastaan yksi suurtoimijoista, Ernst Ovesén väistyi alalta sotavuosien aikana. Sen sijaan suuret mullistukset alkoivat nopeasti sotatoimien päättymisen jälkeen kesällä 1918 ja jatkuivat aina vuoteen 1922 (joiltain osiltaan vuoteen 1926).

On ollut tiedossa, että saksalaiset kuvasivat Suomessa vuonna 1918, mutta kuvausohjelman laajuus tai elokuva-alan omistukset ovat olleet tuntemattomia. Olikin yllättävää huomata, kuinka merkittävä saksalaisten vaikutus suomalaiseen biografialaan oli ja kuinka pitkään se jatkui. Kyse ei ollut vain ohimenevästä vaiheesta sotavuonna 1918, vaan vuosikausia olemassa olleesta rakenteellisesta tekijästä, joka vaikutti vuoteen 1926 asti siihen, millaista elokuvaa Suomessa katsottiin. Jo vuoden 1918 puolella suurilla yrityskaupoilla torjuttiin saksalaisten muodostamaa (todellista tai kuviteltua) ideologista ja/tai taloudellista uhkaa, kun talouselämän kiihkeä sijoitusvaihe ja sitä ruokkinut inflaatio kanavoivat uusia pääomia biografialalle. Sisällissodan vaikutuksia on nähtävissä myös ajatustapojen tasolla, sillä vielä parin vuoden jälkeenkin eduskunnassa muistutettiin, että suunnitteilla ollut monopoli- ja/tai tarkastusjärjestelmä tuli rakentaa sellaiseksi, ettei mahdollisesti valtaan pääsevä sosialistihallitus voisi kaapata sitä haltuunsa. Keskusteluissa ei kuitenkaan puututtu filmien valmistamiseen, sillä ne koettiin merkityksiltään niin vähäisiksi, että ne saattoi jättää rauhassa versomaan.

Varsinaista poliittista kahtiajakautumista biografikentässä ei näytä sisällissodan seurauksena tapahtuneen. Punaisina kuukausina Helsingissä tasapaino kääntyi pääläelleen, kun pienet laitakaupungin biografit paransivat tuloksiaan ja keskikaupungilla tulot putosivat. Myös tarkastuksissa nähtiin keikaus, mikä viittaa siihen, että vahvoilla olleilla oli sellaisia filmintuontireittejä, joita sotatilanne ei hankaloittanut. Nopeasti sodan päätyttyä tilanne palautui ennalleen ja suurliikkeet ottivat asemansa takaisin. Laitakaupungilla ei kuitenkaan koettu sulkemisaaltoa. Jo pitkään ala oli jakaantunut erilaisiin kerroksiin, ja kuten ennenkin, vaatimattomimmissa teattereissa omistajat vaihtuivat useimmin. Falinin veljesten yhtiö, joka todennäköisesti oli merkittävin tai ehkä jopa ainoa laajamittainen maahantuoja vaatimattomimpien biografien luokassa, jatkoi toimintaansa varsin vähäisillä kolhuilla.

Suurempi ongelma tuli vastaan vuotta paria myöhemmin, kun alan suurtoimijoiden välinen kilpailu hankaloitti pienten biografien toimintaa. Kierrettä pahensi myös kasvava verorasitus. 1920-luvun taitteessa ensimmäistä kertaa elokuvateatterien määrä

Helsingissä laski. Vuoden 1922 pohjalukemista käännettiin kuitenkin jo seuraavana vuonna reippaaseen nousuun, joten biografiala ei ollut menettänyt kiinnostavuuttaan. Laitakaupungin pientoimijoita karsiutui pelistä, mikä puolestaan vahvisti entisestään suuryhtiöiden asemia. Näihin aikoihin alaa hallinneet Suomen Biografi Osakeyhtiö, Abel Adams, UFA ja Gustaf Molin karkasivatkin kauas kilpailijoidensa edelle.

Sisällissodan jälkimainingeissa ei koettu vaiheita, joissa elokuva-ala olisi halunnut estää tai kuroa umpeen eroa eri kerrosten tai ”työväen” ja ”porvarillisten” teatterien välillä. Päinvastaisesta sen sijaan on merkkejä. Esimerkiksi Suomen Biografi ajoi monopolilakikeskustelussa selkeää linjaa, jolla se halusi hankaloittaa ja rajoittaa pienten biografien toimintaa. Argumentteja ei kuitenkaan suunnattu työnväenluokkaisiin teattereihin, vaan ylipäättään kilpailijoihin, sillä myös ulkomaalaisten toimintamahdollisuuksia alalla haluttiin kaventaa. Suomen Biografilla oli selkeä tavoite ajaa muut pois alalta ja hankkia itselleen maahantuonnin monopoli – ja kun se ei onnistunut, yhtiö ajoi etuaan muun muassa filmitarkastuksen uusimisessa. Edes Biografiliiton perustaminen keväällä 1923 ei osoittautunut biografialaa erityiseksi yhdistäväksi tekijäksi, sillä vaikka valtaa jaettiin suurtoimijoiden kesken ja mukaan otettiin pienempien toimijoiden edustajia, jäi liitto voimattomaksi biografialan sisäisten vastakainasettelujen takia.

Elokuva-alan aikakaudet ja kehityskaaret limittyivät toisiinsa ja olivat läsnä rinnakkain. Biografiliiketoiminta ei muuttunut Suomen poliittisen historian tahdissa, vaikka se oli sitoutunut yhteiskunnan ja julkisvallan asettamiin reunaehtoihin sekä etenkin sotavuosina kansainvälisen politiikan sille asettamiin rajoituksiin. Sen tähden tämäkin tutkimus levittäytyy kolmelle vuosikymmenelle ilman yksiselitteisiä ja tarkkoja rajoja, jopa niin, että viimeisellä vuosikymmenellä osa elokuva-alan toimijoista rajautuu tutkimuksen ulkopuolelle. Vuosi 1926, johon tutkimus päättyy, ei ole katkospiste tai raja, vaan paikka, jossa uudenlainen toimintamalli versoi vanhan perustalta. Näin ollen kyseisen vuoden tapahtumat ja niistä seurannut trustisota eivät ole irrallisia tästä tutkimuksesta, vaikka ne rajautuvatkin käsittelyn ulkopuolelle.

Toimijoiden nostaminen esiin on tuonut elokuva-alan moninaisuuden esille. Kyse ei ole vain filmaamisesta tai esitetyistä elokuvista, vaan tiiviistä toimijoiden -yhtiöiden, ihmisten ja valtioiden -joukosta, jossa jokainen on osaltaan vaikuttanut siihen, miten ja mitä suomalaiset biografiyleisöt ovat saaneet katsottavakseen. Tämän tutkimuksen keskiössä ovat olleet ne toimijat, jotka ovat suomalaista biografialaa luotsanneet, mutta jatkuvasti läsnä ovat olleet toimijoiden transnationaalit yhteydet rajojen tuolla puolen olevaan kansainväliseen elokuva-alaan. Toimijat ovat tehneet parhaansa omaa liiketoimintaansa ajatellen, samalla kun valtiot ovat asettaneet elokuvalla rajoituksia tai tukeneet sen liikkumista ja/tai esittämistä.

Roland af Hällströmin kirjasta lähtien kolmikko K. E. Ståhlberg, Erik Estlander ja Hjalmar V. Pohjanheimo on nostettu varhaisen elokuva-alan tärkeimmiksi toimijoiksi, kun taas muut ovat jääneet heidän varjoonsa. Tämän tutkimuksen

suurimmiksi yllättäjiksi nousivat David Fernander ja Rasmus Hallseth, jotka paljastuivat keskeisiksi toimijoiksi suomalaisella elokuva-alalla. Heidän elokuvatuotantonsa kokonaisluvut nousivat reippaasti ohi Lyyran ja lähelle Finlandia Filmiä, joten jopa silloin, kun tarkastelu rajataan pelkkään filmiin, heille kuuluisi paikka tunnetuimman kolmikon seurassa. Jos taas katsotaan elokuva-alaa kokonaisuutena, he saattavat jopa nousta ohi: heidän yhtiönsä toimi pidempään ja oli myös mitä ilmeisimmin osan aikaa Suomen suurin. Mahdollisesti heidän ulkomaalaisuutensa on vaikuttanut siihen, että heidät on mainittu vain ohimennen suomalaisen elokuvan historiaa kirjoitettaessa. Ruotsin kansalaiset Ernst Ovesén ja Gustaf Molin ovat samoin jääneet harvoille maininnoille, mutta taustalla on ilmeisesti ollut myös se, etteivät he osallistuneet laajamittaiseen elokuvatuotantoon – ja että Gustaf Molin oli 1920-luvun lopun trustisodassa kansallisen elokuvatuotannon kannalta ”väärällä” puolella. Samoin Gösta Lindebäck, Suomen suurimman biografin omistaja, on jäänyt syrjään, vaikka hänen merkityksensä esittämisessä ja levittämisessä oli keskeinen läpi 1910-luvun. Samoin hänen elokuvaauransa loppu on jäänyt piiloon, sillä Suomen Biografi Osakeyhtiön/Suomi-Filmin markkinointipuheissa kerrottiin Kino-Palatsin ”remontoimisesta” oikeustaistelun sijaan.

Tämä tutkimus on rakentunut toimijoiden varaan. Tuloksena ei kuitenkaan ole yksittäisten hahmojen nostaminen, vaan suomalaisen elokuva-alan hahmottaminen. Kyse ei ole vain yksittäisistä ihmisistä tai yhtiöistä, vaan moninaisuudesta, kerroksellisuudesta, alan sisäisistä rakenteista, kilpailusta ja hieman myös yhteistyöstä, jotka yhdessä muokkasivat 1900–1920-lukujen biografiliiketoiminnan valtakautta.

11. Summary

The Reign of the Biografi Business

Operators and competition in Finnish Cinema from the 1900s to the 1920s.

The Finnish word *elokuva* was created in 1927 to replace the terms *filmi* (film), *biografi* (movie theater) and *kinematografi* (cinematography), which had been imported from Swedish. The emergence of the word *elokuva* and the disappearance of earlier terms changed the way the field of cinema was perceived. Instead of several terms with different implications, a single word covered them all. This change may have mislead later researchers who have taken these older terms as synonyms for *elokuva*, and not taken their more limited meanings into account.

The historiography of Finnish cinema has also been affected by the prominent position of *Suomi-Filmi Oy* (est. 1919), which from the 1920s onwards built a reputation as the country's first film company. This was not without some basis, as the earlier film producers were generally movie theater owners or film agencies whose main line of trade was the import, distribution and/or exhibition of films. *Suomi-Filmi* was the first company that became profitable solely through film production. However, its publicity heavily promoted the idea that there had not been any noteworthy film producers before. When the word *elokuva* replaced its predecessors, also the publicity was renewed to promoting *Suomi-Filmi* as the first company in the field of cinema. From the 1920s onwards, films made before Finland's independence in 1917 were a little known, and proclaimed trivial compared with newer accomplishments, which erased the accomplishments of early operators (i.e. companies and/or their owners and directors) even further.

The history of Finnish cinema has been of interest for a long time and researchers have criticized some old interpretations or even debunked them. Nevertheless, some of these understandings remain strong. The temporal specificity of the terms has not been taken into account. Also, the periods before and after Finnish independence have been treated as if they were detached from each other, and not seen as having any significant features in common. The perception of the periods being distinctly separated, initially established by the publicity of the 1920s, has become embedded in the periodization. It is seen in the latest research as well, often supported by the information that feature film production in Finland halted from 1916 through to 1919, during which time many film makers were replaced by newcomers. Feature film, which did not become dominant until the 1920s, has been used to define the whole industry, which does not give due credit to the 1900s and the 1910s, when the majority of the films made in Finland were actualities.

This research looks behind the perceptions born in the 1920s. It centers in on the reign of the *biografi* business, the business model based upon the import, distribution, and exhibition of films, from the beginning of the 1900s to the latter half of the 1920s. I start with the itinerant showmen and end in the spring of 1926,

when the leading companies' extensive mergers and acquisitions reorganized the field of cinema. Instead of using the term *elokuva*, I use the old words *filmi*, *biografi* and *kinematografi*, as they more accurately convey the meanings of the time. Biografis take center stage because managing movie theaters was the foundation of the business. Other aspects of the industry (import, distribution, production) were also part of the business; together they served the economic purposes of the operations. This research cannot cover the whole field of the biografi business. Thus I emphasize the most prominent operators, whose businesses spanned further than a single theatre.

My main question is: How did operators constitute the Finnish film industry during the reign of the biografi business from the 1900s through to the 1920s? The research addresses the development and changing practices of the business, as well as transnational and national models of operation. Inter-operational hierarchies and strategies took shape in situations in which operators either cooperated with or competed against each other. I also analyze the government's relationship with cinema, especially through legislation and taxation, because the state's actions framed the industry's opportunities. Operators also actively worked to influence the government's plans and forms of action to establish more advantageous operating possibilities.

The object of the research is the Finnish biografi business in its entirety. The preferences between exhibiting, distributing and producing of films were crucial business strategies, as well as tools of self-reflection for the industry. The pursuit for financial profit did not conflict with the realisation of cinema's national, artistic, or entertainment ambitions. The decisions the operators made supported financial aims and made profitable business possible.

Itinerant showmen appeared in Finnish towns around the same time as the rest of Europe at the turn of the 20th century. Apparently, the large traveling tent shows of Central Europe did not visit Finland (though possibly Helsinki), but some other tours did, especially on the route between Scandinavia and St Petersburg. Several domestic entrepreneurs also operated at this time. In 1901, the Swedish David Fernander and Norwegian Rasmus Hallseth visited Finland for the first time. They also toured the country in 1903, 1905 and 1906. They were more adept at advertising than their competitors and managed to get journalists to write about their shows, as well. However, press coverage dwindled after the first tour, as small localities had become sufficiently familiar with motion picture shows. Instead, Fernander and Hallseth emphasized the high quality of their shows in order to lure customers in. By 1905, they had discarded their magic lantern pictures, which their competitors were still using to supplement their shows.

The transition to permanent theatres occurred quickly. The first one had been opened in 1904, but the true wave of theater establishment lasted from 1906 to 1907 in Helsinki and a little longer in rural towns. In Helsinki, theatres were placed right in the city centre, around the street *Pohjoisesplanadi*, and were usually led by owners of the photographic studios. Regular film importing got started with these permanent theatres, but the programs were still supplemented with magic lantern pictures. In the autumn of 1906, Fernander and Hallseth settled in Helsinki and established *Nordiska Biograf Kompaniet*. They had not visited the city before, which meant that their film stock, which had been accumulating for years, had not

previously been screened in the city. Thus they could, from the beginning, present programs that consisted entirely of films.

Nordiska Biograf Kompaniet quickly became one of the three companies that controlled the industry. The greatest competitor was Apollo, led by K.E. Ståhlberg, which owned the first permanent theater, opened in 1904. Apollo was also the first company in Finland to manufacture films – the first premiere was in 1906, on the same day that Nordiska's Helsinki theater opened. The third large company was Maat ja Kansat, which operated in Tampere. These three stood out from others. By 1907, they all had theater chains that spanned several towns and also manufactured films. Apollo's chain was the largest, with six theatres at one point, while the others reached four. The films were mainly actualities and nature films but Apollo and Maat ja Kansat also made one feature film each. Nordiska and Apollo sought publicity for a few of their films and made them into special publicity acts. Apollo managed about one film of their own per week at their best, Maat ja Kansat half of that, and Nordiska slightly less. Production and exhibition were well planned: shooting took place during the summer and the films were screened during the winter at a steady pace. The speed of release was not important; instead, the themes were chosen in such a way that their intrinsic value did not suffer from months of waiting. Although, when necessary, films made their way into shows in a couple of weeks.

Concurrently with the opening of the permanent theatres, the operational models for film distribution were formed. The system was born quickly and it did not go through an "age of immaturity," as distributors managed to get a new film program into distribution every week from the beginning. The programs grew in length, the magic lantern slides that had been used as fillers disappeared and the feature films became the most important part of the programs. However, the basic structures of film import and distribution remained the same for a long time, at least until early 1920s. The Finnish distributors imported film directly from international companies or through a Finnish agency. The distributors compiled the films into programs, i.e. ensembles of agreed-upon length, which might have been complemented with some of their own productions. They screened the programs at their own theatres and rented them to other localities afterwards. After touring, films were either stored for reprises or sold. The sales of used films were conducted especially with operators in St Petersburg.

Rental contracts were constructed in such a way that a fixed-price contract was made for a whole screening season. The rental price depended on when the program had left Helsinki, so that the first weeks were more expensive. The presenting theater did not influence the contents of a single program, but could substitute films that had previously been screened in the area for others that were new there. The films' greatest measure of value was their newness, but the importers, renters, and the audience were very quality-savvy, so just any previously unseen film was not good enough. Around 1911, multi-reel feature films changed the system so that some of the most important feature films were rented on separate contracts and at higher prices. The rental prices did not generate enough revenue to cover the cost of procuring the programs. Thus the screenings in their own theatres were more important financially for the importers/distributors, but the rentals were such a crucial part of the operations that their revenues did also account for quite a bit.

At the turn of the 1910s, the Finnish biografi business looked very different from a few years earlier, even though the models of operation had not changed. The system of taxation that became stabilized in 1909 hastened the hierarchization of the operators, as theaters were all taxed at the same rate, regardless of their size or location. This meant a heavier burden for smaller establishments than for leading operators.

The company Maat ja Kansat closed down around 1910, which centered the major companies in Helsinki. From 1911 onward, Apollo was primarily an operetta theatre. It stopped importing films and most of its production as well, so that out of the three big companies only Nordiska Biograf Kompaniet remained. NBK was accompanied by new large-scale operators that sprouted from movie theaters established in 1906-1907. The new large companies did not establish theaters outside Helsinki, and thus from 1911 onwards only Nordiska had a chain that spanned different towns.

The theaters that had opened during the wave of theater establishment in 1906-1907 quickly became obsolete and were already replaced by 1909-1911. The new, more glorious and ever-larger movie theaters rose to the same owners in the same areas around Pohjoisesplanadi. Some of them operated in properties built especially for movie theaters. The most prominent of the new leading theaters, alongside Apollo and NBK, were Olympia, by Ernst Ovesén, who had been around from the early stages and was the only newcomer to Pohjoisesplanadi, and Gösta Lindebäck, whose Maxim was the largest theatre in Finland. The other newcomers founded import agencies or started off at the city's outskirts, in whose working-class neighborhoods two important theater areas arose. Many of the film agents had their background in the earlier companies where they had worked as filmmakers and theatre machinists. The city's outskirts attracted small-scale merchants, whose entry in the film business was possible only with the help of agencies that took care of the international film trade and acted as technical assistants for the small scale operators. Compared with the previous phase, the field of cinema during this period was layered and hierarchical. The oldest operators were the leaders, owning theatres in downtown Helsinki, but film had grown so popular that business was slowly starting to sprout up on the city's outskirts. There the most successful of the newcomers were able to start importing and distributing films around 1913.

At the turn of 1910, Finnish film production had reached nearly a standstill when two of the three significant companies of the starting phase had dropped out and the third one, Nordiska Biograf Kompaniet, had suffered considerable setbacks with its production. Film censorship, which started in 1911, did not affect production, even though the operators objected it. The new rise begun in 1911-1912 resulted in high production figures in 1913 and 1914. The rise was a slow one, as the leading operators were agency owners. In the film industry, the most important part of the value chain was ticket revenue from theaters, which the agencies did not get. Film production was so scarce and thus insignificant for the business that it was not easy to get distribution and/or exhibition contracts for new films and the payout received from rentals did not cover the production costs. The production began to increase only when the structures enabled revenues: Erik Estlander, owner of the agency Finlandia Film, who specialized in actualities, purchased a

theater and Hjalmar Pohjanheimo, owner of the theatre Lyra, located at the city outskirts, established feature film production. Soon other operators joined them – yet again one operator's expansion of production attracted others to join in.

The production of films, which had seemed promising, declined in the autumn of 1914 when the First World War broke out and came to a complete halt in 1916. It was not entirely that the tightening grip of the Russian government restricted filming opportunities, but also that the wartime made the leading companies concentrate on their most lucrative operations: importing, exhibiting, and distributing films. Production had been abundant for such a short period that its gradual ceasing did not cause a single company to collapse – none of the operators had based their businesses on production. The complete halt in filming was short, as actualities were shot in Helsinki in the aftermath of the February 1917 Revolution. The companies were prepared to manufacture films and made them right after the tsar had abdicated. Nevertheless, exceptional conditions continued and the production of film did not continue past the days of the revolution.

Previous researchers have stated that the number of the film theatres would have decreased significantly during the First World War, but on the other hand they have been emphasized that the wartime made cinemas bloom as other spending opportunities were sparse. According to my research, the number of theatres of Helsinki grew during the war, but the war hampered film import. With the growing tax burden it diminished revenues. The big picture about the war years is brighter than has been previously argued, although the pros and cons may have canceled each other out. Only one of the leading operators, Ernst Ovesén, left the industry, but even for him there is no evidence of bankruptcy or other serious financial difficulties. Meanwhile, operators at the city's outskirts became equal competitors with the downtown companies during the war years. One of them, August Sorjanen, even made it to Pohjoisesplanadi when he bought Ovesén's Olympia theater.

The consequences of October revolution and Finland gaining its independence in December 1917 did not become visible in the biografi business until the Finnish Civil War ignited in late January in 1918. Helsinki was under the control of the Reds for over three months before the German troops that arrived to assist the Whites captured the city. This research shines a brighter light on the months of the Civil War in Helsinki than previous researchers have done. Previously it was widely believed that practically all the theaters closed down one after another, but in fact only one theater in the outskirts closed, which fits in the normal variance of the industry. Others left their ticket taxes unfiled only during the first days of the war, the days of the German takeover, and for one week in March when there was rebellion against the new taxes set by the Reds. The operating volume diminished and ticket revenues from midtown theatres decreased at the same time as the outskirt cinemas made record profits, which was quite natural in the city that was ruled by the Reds. Still, the changes were surprisingly small. There were enough films because the import would have ceased during the winter months due to the frozen sea. Programs were abundantly complemented with cabaret shows ranging from couplets to female wrestling. In other towns, the situation was likely far worse, as delivering programs especially across the frontlines was difficult, though it did happen. Presumably in other localities where there were not active military operations cinemas were open if there was something to be screened.

After the German troops had captured Helsinki, the theatres opened as soon as the military officials permitted it. The leading companies of downtown rushed to film topicalities relating to the ending of the war. This resulted in a flurry of actualities on screens in April and May. The Germans also took part in the filming as, along with the soldiers, a film team from the Imperial army's Bild und Film Amt (BuFA) arrived in the city. The number of films made was larger than has been previously realized.

During the First World War Finland had, as a part of the Russian Empire, been a member of the Entente Powers, but allying with the Germans shifted Finland's position to the side of the Central Powers. Entente Powers reacted to change of direction forcefully. Great Britain banned the export of films to Finland, which meant that in the summer of 1918 all new films came from the German propaganda repertoire. This was in turn visible in the size of audiences and in magazine and newspaper articles: the Finns would have wanted to see feature films from the United States (especially Triangle films), rather than actualities from Germany.

In BuFA's wake, the German Universum Film Aktiengesellschaft (UFA) appeared in Helsinki and it tried to take over the Finnish biografi business. The first movie theater shifted to German ownership already in May 1918 (whether the host was BuFA or UFA is not known), but UFA negotiated actively to purchase other companies as well, particularly in August when a new screening season was already at hand and import was still suspended. These exceptional circumstances gave the German company an advantage and, at its largest, it owned several companies in Helsinki and apparently in other towns as well. At least Apollo, Finlandia Film, Maxim, and Olympia (with total of seven movie theaters) changed hands and seemingly there were negotiations with all the other large companies.

The Finnish biografi business was in an unprecedented state of turmoil late in the summer of 1918. The Germans went about their business deals and investors from outside the industry started to get interested in the cinemas. Great Britain refused to open up import as long as the industry was in German hands, and thus procuring programs for the commencing season was hanging by a thread. The continuation of the whole business was probably at a greater risk than at any other time in the history of Finnish cinema. Although the German influence was strong, Great Britain held the keys for the crisis as the situation began to unravel in September, immediately after Britain opened up the import. Soon Germany's international relations became even more difficult and in the autumn the soldiers left Finland. Concurrently, purchases of cinema companies unraveled.

Although the German period only lasted for a few months, its effect on the biografi business was more significant than the preceding wartime. The embargo pulled the Finnish operators into the midst of worldwide politics and revealed the industry's vulnerability. Simultaneously, it highlighted the importance of high quality feature films for the business.

September saw other deals conducted as a backlash against the German presence. Two separate groups of investors bought two of the largest companies, Nordiska Biograf Kompaniet and Olympia, which the Germans had let go of. A couple of months later, the two groups combined their forces and formed Suomen Biografi. This was a business of massive proportions that was flooded with abundant capital. The plans were even greater as the company tried to establish

a national monopoly on film import and almost managed to accomplish it. Even without the monopoly rights, the new company was an unsurpassed operator in the industry for a couple of years.

Although UFA had to give up its possessions in the autumn of 1918, the company continued to cooperate with Erik Estlander (Finlandia Film) and Gösta Lindebäck (Maxim) and they established a new subsidiary of UFA in Finland. The company's first and foremost task was to import UFA's films, which explains the large number of German films on Finnish screens at the beginning of the 1920s. From 1921 onwards, another newcomer, Gustaf Molin, was strengthening his position on the market with the help of Erik Estlander. At the same time, Abel Adams, who had been running small cinemas at the outskirts of the city for almost ten years, also emerged as one of the industry's big names. The field was no longer occupied by half a dozen somewhat equal businessmen, but by large conglomerates, investments in shares, and company clusters with professional directors. For the primary owners of Suomen Biografi, for example, investing in cinema was one among many investments and not a genuine livelihood, as it had been for the businessmen of the 1910s. The major companies in the biografi business began to approach other branches of business when the large corporate companies became a normal mode of investing. At the same time, taxation was increasing, which took its toll on the smaller theaters and furthered the advance of the major operators. After a couple of years of Suomen Biografi's supremacy, the challengers caught up with their lead. The field of cinema was ruled by the big four--Suomen Biografi, UFA, Molin, and Adams--which at the most accounted for 95 percent of film import.

As a consequence of the development that had begun in 1918, the concentration of the biografi business into just a few hands grew stronger. The volume of operations grew as the leading companies were significantly larger than the previous ones. At the same time, their operations were centered ever more firmly on theater chains and film import. Up until 1921, the leading companies manufactured some actualities. Thus the model of film production established during the age of autonomy did not end with the First World War but a few years and some 60 films later. However, the production numbers of the leading companies decreased year by year and, from 1922 onwards, manufacturing moved over to the film production companies, of which the first ones had been established in 1919. Of these, the most notable was Suomi-Filmi, whose operations were hindered because of their dependence on the companies that owned the theaters. The structure of the value chain had not altered during the turmoil, so the biggest revenue still streamed out of the box office. Suomi-Filmi had constant trouble with their distribution deals, especially with Suomen Biografi, which had the largest chain of cinemas in the country. The Suomi-Filmi's first feature, *Ollin oppivuodet*, for example, gained more spectators than any other Finnish feature previously, but still the film brought vast losses to the producer, due to the distributors taking their share of the revenue.

Although Suomen Biografi was successful in its business operations, it was not such a goldmine for the investors as had been expected in 1918. Taxation and the economic cycles took their toll on the bottom line and the longed-for monopoly did not see the light of day. Likewise, the position of UFA changed after the import of foreign film into Germany was permitted and acquiring foreign screenings for proprietary productions was not as crucial a part of the company's operations as it

had been earlier. In 1925, the German company drifted into severe financial trouble and started to prune its operations abroad. Thus, in the spring of 1926, two of the major operators in the biografi business, Suomen Biografi and the subsidiaries of UFA, were for sale. Gustaf Molin and Suomi-Filmi rushed in, as both wished to capture the industry lead and the best distribution contracts. A series of mergers and acquisitions brought on the so-called Trust War (1926-1927), in which the two companies fought for supremacy. This battle is excluded from my research as the age of the biografi business ended with the sales of the two major operators in 1926. From that point onwards one may speak of the elokuva business, as production and exhibition ended up once more under the same roof, but the advantage of importing, distribution, and exhibition was not as prominent as it had been. Film production had become a central part of the operation.

Opening up the term elokuva into biografi, filmi and kinematografia offers a very different picture of the first decades of Finnish cinema that has emerged from previous research. Up until the 1920s, film production remained a small part of the companies' operations as the industry was primarily based on importing and exhibiting films. In spite of the minor amount of Finnish filmmaking, my research reveals an abundance of new information about the structures of production. I have also discovered new, previously unknown films, although I have not systematically searched for films from this period. The significance of the Germans is also completely new knowledge, as are the long duration of their era and the wide scope of their filming program in 1918.

The periods and transitions of Finnish cinema are inextricably intertwined and overlapping. There was not a hiatus around the period of Finnish independence, as previous research has argued. The changes were not instigated by the Russian repression, but the presence of the Germans, as the periodization of cinema does not align perfectly with the periodization of national historiography. The industry evolved through three intense periods of transition. In 1906-1907, permanent theatres were opened and import and distribution operations were launched. From 1909 to 1911, the large companies renewed their theaters, set themselves apart from the cinemas slowly being established at Helsinki's outskirts, and gained assistance from the import agencies. The third period of transition from the summer of 1918 onwards was about large mergers and acquisitions and the centralization of operations through which the business was transferred into the hands of new owners and investors and became a trade managed by professional executives.

Throughout the timespan of this research, the biografi business remained stable and continuous. The position of the leading operators was firm, and challenging them was neither easy nor fast. Throughout the transitions, the companies and businessmen who had become the leading operators were able to renew themselves and were able to keep their status in the business. The newcomers were only able to challenge them through persistent and longstanding work or with the assistance of older operators. Competition between operators was a crucial part of the development, as the transitions took place in a series of trends: theaters were opened, filming was commenced or mergers and acquisitions were conducted with reciprocal spurring. That outsiders stayed away from the field also testifies to the intensity of the competition: between 1907 and 1918 only one new operator made it straight to Pohjoisesplanadi, while others built their businesses for years before

challenging the leaders. Cooperation between the operators, on the other hand, is far more difficult to see in the referenced sources, with the exception of Ovesén, Estlander, and Lindebäck, whose businesses had copious connections that also laid the ground for UFA's strong position and Gustaf Molin's rise in the industry.

Accentuating the operators sheds light on the industry's diversity and emphasizes its businesslike character. The magnitude of business as well as the scope to which it was layered and stabilized is new information, as is the centralization of power into only a few hands right from the start. This research revolves around the operators, yet it does not describe only individual characters but sketches out the entire film industry in Finland. It is not about individual people or companies, but about diversity, layering, the internal structures of the industry, competition, and also a bit about cooperation, which all together shaped the heyday of the biografi business from the 1900s to the 1920s.

Translation: Annika Palander

Proofreading: Laura Horak

12. Sammanfattning

Biografaffärsverksamhetens storhetstid

Aktörer och konkurrens inom filmbranschen i Finland på 1900-1920-talen

Det finskspråkiga ordet "elokuva" skapades år 1927 för att ersätta de från svenskan inlånade termerna "filmi", "biografi" och "kinematografia". När den nya termen blev allmännare och de tidigare termerna föll bort, förändrades också sättet att konceptualisera filmbranschen då det i stället för termer med olika betydelser nu användes bara en enda heltäckande term. Därför har senare forskning i värsta fall hamnat på villovägar då de termer som förekommer i äldre texter uppfattats som synonymer till "elokuva" och man inte beaktat deras mer begränsade betydelse.

Det år 1919 grundade Suomi-Filmi Oy har kraftigt påverkat historieskrivningen kring den finländska filmbranschen. Från 1920-talet byggde bolaget upp ett rykte om sig om att vara landets första filmbolag. Det fanns visst fog för detta eftersom de tidigare producenterna i första hand var biografbolag eller filmagenturer vars huvudsakliga verksamhet omfattade import samt distribution och/eller förevisning av filmer. Suomi-Filmi var det första bolag vars verksamhet byggde enbart på filmproduktion och dessutom var lönsam. Bolaget lät emellertid i sin offentliga bild förstå att det knappast funnits någon filmproduktion att räkna med i Finland före bolaget. Denna tolkning blev allt mer etablerad när ordet "elokuva" ersatte sina företrädare och "filmiyhtiö" (film i snävare betydelse) ersattes med det nya ordet "elokuvayhtiö". Filmen från tiden före Finlands självständighet (1917) var föga känd och uppfattades som obetydlig i förhållande till de nya prestationerna. På så sätt suddade man helt ut begynnelsetidens aktörer och deras insatser.

Den finländska filmbranschens historia har redan länge intresserat forskningen och forskarna har kritiserat och till och med helt ifrågasatt de äldre tolkningarna. Trots detta lever dessa uppfattningar starkt kvar. Termernas tidsbundenhet har inte beaktats. Dessutom uppfattas autonomins tid och självständighetstiden gärna som separata perioder mellan vilka man inte ser några större samband. Uppfattningen om separata tidsperioder härstammar ursprungligen från 1920-talets marknadsföring och har sedermera etablerats som en del av den periodisering som kan skönjas också i den nyaste forskningen – antingen som sådan eller så att den tar stöd av uppgiften om att spelfilmsproduktionen stagnerade under åren 1916-1919 då en betydande del av spelfilmstillverkarna byttes ut. Spelfilmen, som fick en dominerande ställning först på 1920-talet, har upphöjts till hela branschens mest betydelsefulla måttstock. Detta gör emellertid inte rättvisa åt 1900-1910-talet, då de facto största delen av de producerade filmerna var aktualiteter.

Denna avhandling går på djupet med den finländska filmbranschens förhistoria och de begrepp som uppstod på 1920-talet. I centrum står den tid då biografverksamheten dominerade, dvs. tiden från början av 1900-talet till 1920-talets mitt. Forskningen inleds med de levande bildernas första förevisningsformer, dvs. film-

turnéerna, och slutar våren 1926. Vid den tidpunkten gjordes nämligen omfattande biografbolagsköp, vilket ledde till en omorganisering av filmbranschen. I stället för termen "elokuva" används i denna avhandling de äldre termerna "filmi", "biografi" och "kinematografia", som tydligare beskriver de samtida uppfattningarna. I centrum står biograferna, eftersom upprätthållandet av biograferna då utgjorde grunden för filmbranschens verksamhet. Biografverksamheten omfattade även andra verksamhetsformer på området, som t.ex. import, distribution och produktion, som tillsammans främjade verksamhetens affärsekonomiska syften. Studiet kan inte täcka hela biografverksamheten utan fokuserar på de mest centrala aktörerna, vars affärsverksamhet omfattade mer än enbart upprätthållande av en biograf.

Avhandlingens huvudfråga är hur aktörerna utformade den finländska filmbranschen under biografverksamhetens storhetstid från 1900-talet till 1920-talet. Studiet utreder hur biografverksamhet har definierats och de sätt på vilka verksamhetsformerna har förändrats samt undersöker affärsverksamhetens transnationella och nationella verksamhetsmodeller. Olika situationer där aktörerna samarbetade eller konkurrerade med varandra och ur vilka man kan utläsa deras inbördes hierarkier och strategier lyfts fram. Också den offentliga förvaltningens förhållande till filmbranschen tas upp särskilt ur lagstiftningens och skattepolitikens synvinkel, eftersom statens agerande definierade ramarna för affärsverksamheten. Aktörerna inom branschen strävade också aktivt efter att påverka den offentliga maktens planering och processer för att på detta sätt utverka allt fördelaktigare förutsättningar för verksamheten.

Avhandlingen omfattar den finländska biografverksamheten som helhet, där fördelningen av resurserna mellan förevisning, distribution och produktion av film utgjorde den centrala affärsstrategin och det viktigaste instrumentet för branschens självförståelse. Man eftersträvade givetvis ekonomisk vinst, men detta låg inte i konflikt med strävan att förverkliga filmbranschens nationella, konstnärliga eller underhållningsmässiga mål. De val och prioriteringar man gjorde stödde de ekonomiska bevekelsegrunderna och möjliggjorde en lönsam affärsverksamhet.

Förevisare av levande bilder började dyka upp i finska städer vid samma tidpunkt som i det övriga Europa, dvs. kring början av 1900-talet. De stora mella-neuropeiska filmturnéerna nådde troligtvis inte Finland (eventuellt Helsingfors), men landet gästades av andra turnéer i synnerhet mellan Skandinavien och S:t Petersburg och det fanns också gott om inhemska företagare. Svensken David Fernander och norrmannen Rasmus Hallseth besökte Finland första gången år 1901, och de återkom också åren 1903, 1905 och 1906. De utnyttjade reklam i större utsträckning än sina konkurrenter och fick också tidningsmännen att skriva om sina föreställningar. Skrivandet minskade dock efter den första turnén då de levande bilderna redan var bekanta på mindre orter. För att locka publik hänvisade Fernander och Hallseth i stället till kvaliteten. Före år 1905 hade de redan lämnat därhän Laterna Magica-bilder, med vilka konkurrenterna fortfarande kompletterade sina program.

Övergången till permanenta biografier skedde snabbt. Den första biografteatern öppnades 1904, men den egentliga vågen av nyetableringar varade i Helsingfors åren 1906-1907 och i landsortstäderna något längre. I Helsingfors grundlades biograferna i närheten av Norra Esplanaden alldeles i centrum av staden. Bakomliggande krafter var i allmänhet fotoateljéer. I och med inrättandet av permanenta biografier inleddes också en regelbunden importverksamhet som

kunde kompletteras med Laterna Magica –bilder. År 1906 etablerade sig Fernander och Hallseth i Helsingfors och grundade Nordiska Biograf Kompaniet. Eftersom de inte tidigare hade besökt staden hade hela deras under åren samlade filmlager aldrig förevisats i staden. Således hade de från början program som enbart bestod av filmer.

Nordiska Biograf Kompaniet kom snabbt att bli ett av de tre dominerande bolagen i branschen. Den värsta konkurrenten var Apollo, som leddes av K.E. Ståhlberg. Apollo ägde den år 1904 öppnade första permanenta biografen och startade redan år 1906 produktionen av filmer – den första hade premiär samma dag som Nordiskas biograf i Helsingfors invigdes. Det tredje storbolaget var Maat ja Kansat som verkade i Tammerfors. De tre största bolagen skiljde sig från de övriga i och med att de under åren 1906-1908 grundade biografkedjor som omfattade flera städer och genom att de producerade filmer. Apollos kedja var störst och hade som mest sex teatrar medan de andra hade fyra var. Filmerna var främst aktualitetsfilmer och naturfilmer, men Apollo och Maat ja Kansat gjorde en spelfilm vardera. Nordiska och Apollo sökte medvetet publicitet för några av sina filmer genom särskilda kampanjer. Apollo lyckades som bäst producera en egen film per vecka, Maat ja Kansat en halv och Nordiska något under det. Produktionen var systematisk: under sommaren gjordes inspelningarna och på vintern förevisades filmerna med jämna mellanrum. Takten var inte av betydelse, i stället valdes temana så att deras nyhetsvärde inte förminskades av månader av väntan. Vid behov kunde dock förevisningen ske inom ett par veckor.

Samtidigt som permanenta biografer öppnades formades rutinerna för filmdistributionen, som under en lång tid förblev oförändrade. Systemet skapades snabbt och genomgick inte någon egentlig mognadstid, utan distributörerna kunde redan från verksamhetens början distribuera ett nytt filmprogram per vecka. Programmets längd växte, de Laterna Magica-bilder som användes som utfyllnad föll bort och spelfilmernas betydelse ökade, men grundstrukturerna förblev de samma. Ett finländskt storbolag importerade filmerna antingen direkt eller genom en finländsk filmagentur. Bolaget skapade program av filmerna, dvs. helheter av överenskommen längd, som kunde kompletteras med egen produktion. Programmen visades på egna biografer och hyrdes sedan ut till andra orter. Efter att de cirkulerat lades de antingen i lagret i väntan på repriser eller också såldes de. Redan förevisade filmer såldes i synnerhet till S:t Petersburg.

Uthyrningen skedde säsongvis genom avtal med fasta priser. Hyresbeloppet berodde på när i cirkulationen filmen förevisades på så sätt att veckorna i början av cirkulationen var dyrast. De förevisande biograferna kunde inte påverka innehållet i enskilda program, men de kunde byta ut filmer som redan visats på orten mot andra filmer. Nyhetsvärdet var det viktigaste måttet på filmerna, men såväl importörerna som de som hyrde filmerna och publiken var från början mycket kvalitetsmedvetna: vilken som helst tidigare oförevisad film dög inte. Kring 1911 förändrade långfilmen på flera rullar systemet så att en del av de viktigaste spelfilmerna hyrdes ut genom specialavtal och till högre priser. Hyresavtalen avslöjar att de inte i sig räckte till för att täcka programmets anskaffningskostnader. För storbolagen var föreställningarna i de egna teatrarna ekonomiskt mer betydelsefulla, men uthyrningsverksamheten var en så viktig del av verksamheten att också de inkomsterna var viktiga.

Vid ingången av 1910-talet såg det finländska biografverksamhetsfältet mycket annorlunda ut än några år tidigare, trots att verksamhetsformerna inte hade ändrats. Det skatteförfarande som etablerats år 1909 påskyndade biografernas differentiering och branschens hierarkiska uppdelning. Orsaken var skatten som var lika stor oberoende av biografens storlek och placering, vilket gjorde att den i proportion var mer betungande för små aktörer än för storbolag.

När bolaget Maat ja Kansat upphörde med sin verksamhet koncentrerades storbolagen till Helsingfors. Från 1911 var Apollo i första hand en operetteater. Den upphörde med importen och i huvudsak också med produktionen av film, av vilket följde att endast Nordiska Biograf Kompaniet kvarstod av de tre stora. Nordiska Biograf Kompaniet fick snart konkurrens av nya storbolag som hade utvecklats ur biografer som grundats åren 1906-1907. De nya storbolagen grundade inte längre biografer utanför Helsingfors, och det var alltså endast Nordiska som efter år 1911 hade en kedja som omfattade flera städer.

Biografbeståndet från uppsvingets tid åren 1906-1907 blev snabbt föråldrat och förnyades redan åren 1909-1911. Samma ägare lät i samma område kring Norra Esplanaden uppföra praktfulla, allt större teatrar av vilka en del verkade i fastigheter som byggts uttryckligen för biografverksamhet. Apollo och Nordiska Biograf Kompaniet fick från början sällskap av Ernst Oveséns Olympia och som enda nykomling på Norra Esplanaden Gösta Lindebäcks Maxim, som var Finlands största biograf. Övriga nykomlingar grundade importagenturer eller startade sin verksamhet i utkanten av staden, i vars arbetarkvarter två viktiga biografområden växte fram. Till skillnad från de tidiga åren var filmbranschen nu hierarkiskt uppdelad så att de storbolag som ägde biografer i Helsingfors centrum hade ett klart försprång. Samtidigt hade filmens popularitet växt sig så stor att biografverksamheten började spira även i utkanten av staden. Denna verksamhet omfattade senast kring år 1913 även import och distribution.

I början av 1910-talet låg finländsk filmproduktion nere, då två av begynnelse tidens tre viktiga bolag hade fallit bort och även det tredje, Nordiska Biograf Kompaniet, stötte på motgångar inom filmproduktionen. Filmcensuren år 1911 inverkade inte på produktionen även om biografägarna inte heller gillade censuren. Åren 1911-1912 började ett nytt uppsving, vars resultat kunde skönjas i de stora produktionssiffrorna åren 1913-1914. Uppsvinget var långsamt, eftersom de drivande krafterna var agenturägarna. Den viktigaste delen av biografverksamhetens värdekedja var nämligen biljettintäkterna från de egna biograferna, och agenturerna hade inte egna biografer. Eftersom filmproduktionen minskat i betydelse var det inte enkelt att ingå förevisningsavtal för nya filmer, och intäkterna man fick täckte inte produktionskostnaderna. Produktionen kom i gång först när strukturerna möjliggjorde en ekonomiskt lönsam verksamhetsmodell: ägaren till agenturen Finlandia Film Erik Estlander, som specialiserat sig på aktualitetsfilmer, inskaffade en biograf, och ägaren till förstadsbiografen Lyyra Hjalmar Pohjanheimo startade produktion av spelfilmer. Eftersom även andra aktörer snart följde efter var det således åter fråga om en självupprätthållande process: när en aktör utvidgar sin verksamhet till produktion, lockas andra att följa efter.

Denna lovande filmproduktion började minska hösten 1914 då världskriget utbröt, och upphörde helt år 1916. Orsaken var inte endast de ryska myndigheters hårdnande grepp som begränsade inspelningsmöjligheterna utan också det att

biografbolagen under krigstillståndet koncentrerade sig på sin mer produktiva verksamhet, dvs. import, förevisning och distribution. Filmproduktionen hade varit stor en så kort tid att när den så småningom upphörde gick inget bolag omkull – ingen aktör hade byggt upp sin affärsverksamhet enbart kring filmproduktion. Totalstoppet i filminspelningarna blev sist och slutligen kort, eftersom det redan i samband med marsrevolutionen 1917 spelades in aktualitetsfilmer i Helsingfors, vilket visar att bolagen hade beredskap att producera film. Undantagsförhållandena fortgick emellertid, och filmproduktionen varade inte längre än revolutionsdagarna.

Tidigare forskning har framfört att biografbeståndet minskade drastiskt i Helsingfors under världskriget, men samtidigt har man poängterat att kriget innebar en uppgång för biograferna då få andra konsumtionsmöjligheter stod till buds. Av denna avhandling framgår att biografbeståndet i Helsingfors ökade något under krigsåren, men att den försvårade importen och den ökande skattebördan tärde på intäkterna. Helhetsbilden av krigsåren är ljusare än vad tidigare tolkningar gjort gällande trots att fördelarna och nackdelarna med kriget kraftigt upphävde varandra. Endast en stor aktör, Ernst Ovesén lämnade branschen, men inte heller han på grund av konkurs. Aktörerna i utkanten av staden blev å sin sida under krigsåren jämnstarka konkurrenter till bolagen i stadskärnan. En av dem, August Sorjanen, tog sig rentav till Norra Esplanaden när han köpte Oveséns teater Olympia.

Varken oktoberrevolutionen eller Finlands självständighet i december 1917 hann sätta spår på biografverksamheten innan inbördeskriget bröt ut i Finland i slutet av januari 1918. De röda innehade makten i Helsingfors i drygt tre månader innan de tyska trupper som undsatte de vita intog staden. Denna avhandling ger en ljusare bild av inbördeskrigets månader än den tidigare forskningen. Tidigare trodde man att alla biografer i praktiken slog igen en efter en, men i verkligheten stängde endast en biograf i utkanten av staden, vilket ligger inom ramen för den normala variationen. De andra biograferna lät bli att redovisa skatterna för biljettintäkterna endast för krigets första dagar, för dagarna då tyskarna intog staden samt för en vecka i mars då man motsatte sig nya skatter som de röda ålagt. Verksamhetens volym minskade och biljettintäkterna för stadskärnans stora teatrar sjönk samtidigt som biograferna i utkanten av staden gjorde rekordvinster, vilket var rätt naturligt i staden som kontrollerades av de röda. Det var dock förvånansvärt lite som förändrades. Filmerna räckte relativt bra till, eftersom importen under vintermånaderna i alla händelser skulle ha varit avbruten på grund av isläget. Programmen kompletterades också rikligt med olika kabaréprogram med allt från kuplettsång till dambrottnig. På andra orter var situationen troligtvis mycket sämre, eftersom transporten av program i synnerhet över frontlinjerna var svår, även om den förekom. På övriga orter där det inte förekom krigshandlingar fungerade troligen biograferna om de hade filmer att visa.

Efter att de tyska trupperna intagit Helsingfors öppnades biograferna så fort de militära myndigheterna gav tillstånd till det. Storbolagen i stadens centrum skyndade sig att filma olika tilldragelser i anknytning till krigsslutet vilket ledde till en riklig tillgång på aktualitetsfilmer på filmdukarna i april-maj. Också tyskarna deltog i förevigandet, eftersom en filmgrupp ur den kejserliga arméns Bild und Film Amt (BuFA) anlände till staden tillsammans med trupperna. Antalet färdigställda filmer är fler än man tidigare antagit.

Under första världskriget hade Finland som en del av det ryska kejsardömet hört till ententemakterna, men genom alliansen med tyskarna kom landet att

stå på centralmakternas sida. Ententerna reagerade mycket kraftigt på Finlands kursomläggning. Storbritannien förbjöd all export av film till Finland, varför man sommaren 1918 fick ny film endast ur de tyska propagandaprogrammen. Detta kom att återspeglas i publiksiffrorna och i responsen i tidningarna: finländarna hade velat se amerikansk spelfilm (man efterlyste i synnerhet Triangel-filmer) hellre än aktualitetsfilmer från Tyskland.

I BuFA:s kölvatten etablerade sig i Helsingfors tyska Universum Film Aktien-gesellschaft (UFA), som hade som mål att erövra finländska biografmarknader. Den första biografen övergick i tysk ägo redan i maj 1918 (det är okänt om ägaren var BuFA eller UFA), men UFA köpte aktivt upp verksamhet, i synnerhet i augusti när man redan förberedde sig inför den nya säsongen men importen fortfarande var avbruten. Undantagsförhållandena gav det tyska bolaget en fördel, och när dess inflytande var som störst förfogade det över flera biografer i Helsingfors och synbarligen också i andra städer i landet. Åtminstone Apollo, Finlandia Film, Maxim och Olympia bytte ägare, och av allt att döma förhandlade man också om de andra stora bolagen.

Sommaren 1918 befann sig den finländska biografverksamheten i en exceptionell situation. Tyskarna bedrev sina affärer samtidigt som intresse för biografverksamhet väcktes också bland investerare utanför branschen. Eftersom Storbritannien vägrade öppna upp exporten så länge tyskarna dominerade branschen låg upphandlingen av den begynnande säsongens program i vågskålen. Affärsverksamhetens framtid var sannolikt mer hotad en någonsin tidigare i den finländska filmbranschens historia. Även om det tyska inflytandet var starkt var det Storbritannien som spelade nyckelrollen, eftersom situationen började lösa sig i september så snart Storbritannien hade öppnat upp exporten. Tysklands ställning i världspolitiken blev allt mer trängd och under höstens lopp lämnade de tyska trupperna Finland. Samtidigt hävdades åtminstone största delen av biografköpen.

Trots att den tyska tiden endast kom att omfatta några månader fick den större konsekvenser för den finländska biografverksamheten än krigsåren som föregick den tyska tiden. Importblockaden förde de finländska biograferna mitt in i den globala maktpolitiken och visade också hur sårbar branschen var. Samtidigt framhövdes hur central den högkvalitativa (amerikanska) spelfilmen var för den finländska biografverksamheten.

Som motdrag till den tyska närvaron ingicks i september 1918 också andra biografaffärer. Två separata grupper av investerare köpte upp de två största bolagen, nämligen Nordiska Biograf Kompaniet och Olympia, som inte längre var i tysk ägo. Ett par månader senare förenade grupperna sina krafter och bildade bolaget Finska Biograf. Det rörde sig om ett gigantiskt affärsföretag i vilket man placerade rikligt med kapital. Planerna var emellertid ännu mer storslagna: bolaget ville nämligen få statligt monopol på import av film, och lyckades nästan nå detta mål. Den invecklade lagberedningsprocessen sköts emellertid upp och avbröts slutligen helt och hållet. Trots detta kom det nya bolaget under ett par års tid att vara den överlägsna aktören i biografbranschen.

Trots att UFA hösten 1918 blev tvunget att avstå från biograferna fortsatte samarbetet med Erik Estlander och Gösta Lindebäck, och ett dotterbolag till UFA grundades i Finland. Dotterbolagets primära uppgift var att importera UFA-producerade filmer, vilket förklarar det stora antalet tyska filmer på filmdukarna i Finland under början av 1920-talet. Från år 1921 befäste en annan nykomling, Gustaf Molin, sina

ställningar, och vid samma tidpunkt tog också Abel Adams som i nästan tio års tid hade drivit små biografier i utkanten av staden sin plats bland de stora aktörerna. Det rörde sig inte längre om ett knappt halvdussin mer eller mindre jämbördiga affärsmän utan om stora företagsgrupper, aktieplaceringar och företagskluster med professionella företagsledare. För exempelvis Finska Biograf Ab: s huvudägare innebar investeringen i biografverksamhet inte som för 1910-talets affärsmän en konkret näringsverksamhet utan enbart en investering bland andra. Den storskaliga affärsverksamheten inom filmbranschen började närma sig det övriga affärslivet i och med att investering i biografbolag började betraktas som en genuin placeringsform. Samtidigt straffade den skärpta beskattningen de små biograferna medan den ökade de största biografernas försprång. Efter att Finska Biograf i ett par års tid haft övertaget lyckades dess utmanare snart ta igen försprånget och de fyra stora, alltså Finska Biograf, UFA, Molin och Adams, delade sinsemellan upp branschen så att de som mest stod för 95 procent av importen.

Som en följd av den utveckling som startade 1918 började biografbranschen i allt större utsträckning koncentreras i ett fåtal händer. Verksamhetens volym förändrades eftersom de ledande bolagen var betydligt större än de tidigare aktörerna. Samtidigt fokuserade verksamheten i allt högre grad på biografkedjor och import. Fram till 1921 producerade biografbolagen i viss mån också aktualitetsfilm. Den filmproduktionsmodell som hade skapats under autonomins tid avvecklades alltså strängt taget inte i samband med första världskriget, så som man har antagit enligt vedertagen tolkning, utan först några år och cirka 60 filmer senare. Biografbolagens filmproduktion minskade dock år för år, så att den fram till år 1922 var avskild och överförd på filmbolagen, varav de första hade grundats 1919. Det mest betydande av dem var Suomi-Filmi, vars verksamhet emellertid försvårades av att det var beroende av biografbolagen. Värdekedjans struktur hade inte på något sätt förändrats trots de olika omvälvningarna. Därför utgjorde biljettintäkterna fortfarande den största inkomstkällan. Suomi-Filmi hade ständiga problem med distributionsavtalen, i synnerhet med Finska Biograf som ägde landets största biografkedja. Exempelvis bolagets första spelfilm *Olles öden och äventyr* var den dittills mest framgångsrika finländska spelfilmen men blev trots det en enorm förlust för bolaget eftersom distributörerna tog sin andel av intäkterna.

Även om Finska Biograf var framgångsrik blev den inte en sådan guldgruva för investerarna som man hade förväntat sig år 1918. Beskattningen och konjunktursvängningarna tärde på resultatet, och det monopol man hade drömt om blev aldrig verklighet. Också UFA:s ställning förändrades när utländska filmer åter fick importeras till Tyskland och den verksamhet som syftade till att exponera den egna produktionen utomlands inte längre hörde till bolagets viktiga funktioner. År 1925 hamnade det tyska bolaget i allvarligt ekonomiskt trångmål och började gallra bland sina utlandsfunktioner. På våren 1926 var alltså två stora företag inom biografbranschen i Finland, Finska Biograf och UFA:s dotterbolag, till salu. Hugade köpare var Gustaf Molin och Suomi-Filmi, som vardera ville tillförsäkra sig den ledande ställningen i branschen och de bästa distributionsavtalen. Köpen och det s.k. trustkrig (1926–1927) som blev följderna och som innebar en kamp om kontrollen över filmbranschen omfattas emellertid inte av denna avhandling eftersom biografverksamhetens tidevarv, som hade byggts upp sedan autonomins tid, tog slut i och med dessa köpeavtal. Efter denna tidpunkt kan man tala om "elokuva"-verksamhet, eftersom ett och samma bolag än en gång stod för både produktion och föreläsningssverksamhet. Biograffunktionen hade här emellertid inte längre någon självskriven förtur

utan filmproduktionen hörde nu till kärnverksamheten.

Genom att begreppet "elokuva" öppnas i termerna "biografi", "filmi" och "kinematografia" framträder en rätt annorlunda bild av den finländska filmbranschens första årtionden än vad tidigare forskning visat. Fram till 1920-talet utgjorde filmproduktionen en marginell del av bolagens verksamhet, varvid import och filmföreläsning var utmärkande för branschen. Trots att filminspelningen var marginell lyfter denna avhandling fram rikligt med ny kunskap om filmproduktionens strukturer. I samband med forskningsarbete har också hittats tidigare okända filmer även om det inte systematiskt har letats efter sådana. Tyskarnas betydelse, den långvariga tyska närvaron och hur omfattande deras filminspelningsprogram år 1918 var är också helt ny kunskap.

Filmbranschens tidsperioder och utvecklingsstadier är överlappande, och inte heller kring tiden för självständigheten finns något sådant avbrott som den tidigare forskningen har framhåvt. Förändringarna initierades inte av det ryska förtrycket utan av den tyska närvaron och periodiseringen följer inte heller den nationella historieskrivningens periodisering. Branschen utvecklades genom tre kraftiga brytningsskeden. Åren 1906-1907 öppnades permanenta biografier och import- och distributionsverksamheten inleddes, åren 1909-1911 förnyade storbolagen sitt biografbestånd och profilerade sig gentemot de biografier som så småningom uppstod i utkanten av staden och anlidade importagenturer som hjälp. Under det tredje brytningsskedet från och med sommaren 1918 övergick filmbranschen genom stora företagsköp och koncentration av verksamheten i nya ägares och investerares ägo och lotsades nu av professionella företagsledare. Till övriga delar var affärsverksamheten mycket konstant och fortgående och det gick varken lätt eller snabbt att ta en plats i de ledande aktörernas skara. Den inbördes konkurrensen mellan aktörerna utgjorde en central del av branschens utveckling, eftersom förändringarna skedde i trender: biografier öppnades, filminspelningar påbörjades eller företagsköp genomfördes genom att man sporrade varandra. Att utomstående höll sig borta från denna affärsverksamhet visar att konkurrensen var hård: mellan åren 1907 och 1918 lyckades endast en aktör etablera sig direkt på Norra Esplanaden, medan övriga byggde upp sin affärsverksamhet i årtal innan de utmanade storbolagen. Däremot är det mycket svårare att finna belägg i källorna för samarbete mellan aktörerna, med undantag för Ovesén, Estlander och Lindebäck, vilkas affärsverksamhet präglades av ett rikligt samarbete som också lade grunden till UFA:s starka ställning och delvis också till Gustaf Molins intåg i branschen.

Att lyfta fram aktörerna synliggör även branschens mångformighet och framhäver dess karaktär av affärsverksamhet. Biografverksamhetens omfattning, dess hierarkiska uppbyggnad och etablering samt det faktum att makten från början koncentrerades till ett fåtal bolag är ny kunskap. Denna avhandling har gjorts utifrån aktörerna. Den lyfter emellertid inte fram enskilda individer utan syftar till att på ett övergripande sätt gestalta den finländska filmbranschen. Då gäller det inte bara enskilda personer eller bolag, utan mångformighet, hierarki, branschens inre strukturer, konkurrens och i någon mån också samarbete. Alla dessa faktorer bidrog tillsammans till att forma biografverksamhetens glansperiod på 1900-1920-talen.

Översättning: Karin Gref

Korrekturläsning: Anne Bachmann

13. Lyhenteet

HelRO	Helsingin raastuvanoikeus
JyMA	Jyväskylän maakunta-arkisto
KA	Kansallisarkisto
KAVA	Kansallinen audiovisuaalinen arkisto
KR	Kaupparekisteri
PRH	Patentti- ja rekisterihallitus
SKF	Suomen kansallisfilmografia
SKS	Suomalaisen kirjallisuuden seura
SLS	Svenska litteratursällskapet i Finland
VET	Valtion elokuvatarkastamo

14. Lähteet

1. ALKUPERÄISAINEISTO

1.1. ARKISTOAINEISTO

BRAGES PRESSARKIV

(Lähdeviitteisiin on merkitty, mikäli lehtiartikkeli on peräisin Brages Pressarkivin lehtileikekokoelmista)

Biografiska samlingen

Allmänna samlingen

EDUSKUNNAN ARKISTO, Helsinki

Sivistysvaliokunnan asiakirjat

Valtiopäivät 1920

HELSINGIN KAUPUNGINARKISTO

Helsingin poliisilaitoksen arkisto

Helsingin poliisilaitoksen osoiterekisteri

Helsingin kaupungin arkisto

Helsingin kaupungin kiinteistökortisto

Helsingin verotoimiston arkisto

Ea1 Työnantajien palkkailmoitukset

JYVÄSKYLÄN MAAKUNTA-ARKISTO (JyMA)

Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto

E Saapuneet kirjeet

F Kirjeenvaihto

KANSALLINEN AUDIOVISUAALINEN ARKISTO (KAVA), Helsinki

Frans Engströmin arkisto

Saapuneet kirjeet

Filmimport-bok 1918–1919

Suomi-Filmi Oy:n kokoelma

(Järjestämätön kokonaisuus, johon sisältyy Suomi-Filmi Oy:n lisäksi muiden yhtiöiden arkistoja)

Aktiebolaget Affärscentral – Osaakeyhtiö Liikekeskuksen arkisto

Perustavan kokouksen pöytäkirja
Yhtiökokousten pöytäkirjat
Johtokunnan kokousten pöytäkirjat

Aktiebolaget Olympia Osaakeyhtiön arkisto

Programbok 1916–1921 (kuuluu osittain Suomen Biografi Osaakeyhtiön arkistoon)

Ab Kino-Palats Oy:n arkisto

Perustavan kokouksen pöytäkirja
Yhtiökokousten pöytäkirjat
Johtokunnan kokousten pöytäkirjat
Sopimukset

Suomen Biografi Osaakeyhtiön arkisto

Perustavien kokousten pöytäkirjat
Programbok 1916–1921 (kuuluu osittain Aktiebolaget Olympia Osaakeyhtiön arkistoon)
Työtodistusten jäljennökset

Suomi-Filmi Oy:n arkisto

Yhtiökokousten pöytäkirjat
Johtokunnan kokousten pöytäkirjat
Sopimukset ja tarjoukset elokuvien levittämisestä
Sopimukset elokuvien valmistamisesta
Kulussimaalaamon sopimukset
Leikekansio marraskuu 1919–26.4.1925

KANSALLISARKISTO (KA), Helsinki**Helsingin komendanttiviraston arkisto**

Diaarit
Saapuneet kirjeet

Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto

Gab Huviverokirjat

Helsingin raastuvanoikeuden (HelRO:n) arkisto

Aca	Riita-asiain diaarit
CaI	Ensimmäisen osaston tuomiokirjat
CaI2	Ensimmäisen osaston toisen jaoston riita-asiain tuomiokirjat
CaIII	Kolmannen osaston riita-asiain tuomiokirjat
CaIV	Neljännän osaston riita-asiain tuomiokirjat
CaV	Viidennen osaston riita-asiain tuomiokirjat

Opetusministeriön arkisto

Cb Kirkollis- ja opetusministeriön pöytäkirjat
Eb Saapuneet anomusasiakirjat (AD)

Patentti- ja rekisterihallituksen (PRH:n) arkisto
Kaupparekisteri (KR)

(perustamisvuosi suluissa)

KR 10 426 (1899)	Ab Atelier Apollo
KR 15 004 (1903)	Aug. Sorjanen
KR 18 730 (1906)	Osakeyhtiö Maat ja Kansat
KR 18 757 (1906)	Anton Podworsky
KR 19 759 (1907)	Nordiska Biograf Kompaniet, Fernander & Hallseth
KR 20 258 (1907)	Internationella Biograf Aktiebolaget
KR 20 966 (1908)	Atelier Polyphot, Assar Palander
KR 21 710 (1908)	Kinematograf Central 2 Ida von Numers
KR 22 357 (1908)	Aktiebolaget Bio
KR 22 426 (1909)	Olympia Teatern Ernst Ovesen
KR 24 209 (1910)	Finska Filmagentur, inneh. R.S. Grunér
KR 24 501 (1910)	Teatteri Lyra Hj. V. Pohjanheimo
KR 24 810 (1910)	Pathé Frères Agentur, Innehavare Erik Estlander
KR 24 954 (1910)	Teater Maxim G Lindebäck
KR 25 100 (1910)	Aktiebolaget Olympia Osakeyhtiö
KR 27 049 (1912)	Finska Agenturbyrån innehavare Sven E. Svensson
KR 27 133 (1912)	Aktiebolaget Finlandia Film
KR 27 646 (1912)	Osakeyhtiö Helikon Aktiebolaget
KR 28 577 (1912)	Tekniska Byrån Commercial Aktiebolaget
KR 28 587 (1912)	Abel Adams
KR 29 570 (1913)	Osakeyhtiö Talola
KR 30 077 (1913)	Norsk Fiskaffären innehavare Rasmus I Hallseth
KR 34 483 (1916)	Biograf Ab Scala Turku - Biografi Oy Scala Turku
KR 35 334 (1917)	Aktiebolaget Centralgatan Osakeyhtiö
KR 36 369 (1917)	Finska Torvkontoret, Gösta Lindebäck
KR 37 584 (1918)	Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö
KR 38 328 (1918)	Suomen Biografi Osakeyhtiö - Finska Biograf Aktiebolaget
KR 38 453 (1919)	Aktiebolaget Affärscentral
KR 39 390 (1919)	Aktiebolaget Bio-Film
KR 39 667 (1919)	Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö
KR 40 439 (1919)	Teater Maxim, innehavare Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö
KR 40 900 (1919)	Pallas Teatern, innehavare Ab. Bio Film
KR 42 549 (1920)	Ab Kino-Palats Oy
KR 42 911 (1920)	Osakeyhtiö Bio-Bio Aktiebolaget
KR 44 756 (1921)	Aktiebolaget Filmcentral Osakeyhtiö
KR 44 757 (1921)	Aktiebolaget Royal Film Osakeyhtiö
KR 47 129 (1922)	Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö
KR 47 212 (1922)	Oy Kino-Arkadia Ab
KR 48 946 (1923)	Aktiebolaget Biorama Osakeyhtiö
KR 56 452 (1926)	Oy Ufanamet Ab
KR 57 011 (1926)	Oy Filmiaitta - Filmrevyn Ab
KR 57 118 (1926)	Adams Filmi Oy
KR 57 119 (1926)	Oy Filminäyttämö.
KR 60 182 (1928)	Oy Universal Ab
KR 60 229 (1927)	Filmikeskus Osakeyhtiö
KR 63 082 (1929)	Oy Metro Goldwyn Mayer Films
KR 68 737 (1931)	Fox Films Oy
KR 71 236 (1932)	Oy Bio-Arena Ab

Puolustusministeriön arkisto

(Sisältää edeltäjäviranomaisen Sota-asiaintoimituskunnan asiakirjat)

Dd Sota-asiaintoimituskunnan konseptit

Senaatin siviilitoimiskunnan arkisto

Da Puhtaaksikirjoitetut kirjekonseptit

Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto

Ab Anomusdiaarit
Ca Senaatin talousosaston yhteisistuntopöytäkirjat
Ea Kirjeaktit (KD)
Eb Anomusaktit (AD/SD)
Ec Valitusaktit (VD)

Suomen Matkailuliiton arkisto

Ea Saapuneet kirjeet

Suomen sukututkimusseura

Kuolililmoituskokoelma-mikrokortit

Uudenmaan lääninhallituksen kanslian arkisto

Eb Ratkaistut asiakirjat ja anomusasiakirjat (AD)

Valtioneuvoston kirjaajankonttorin arkisto

Ca Valtioneuvoston pöytäkirjat
Da Valtioneuvoston päätöstaltiot
Eb Anomusaktit

Valtion elokuvatarkastamon (VET:n) arkisto

Vuonna 1946 perustetun Valtion elokuvatarkastamon arkisto sisältää edeltäjäviranomaisten, Helsingin poliisilaitoksella toimineen paikallisen Helsingin filmisensuuriin sekä valtakunnallisten Filmitarkastuslautakunnan ja Valtion filmitarkastamon asiakirjat. Lisäksi arkistoon sisältyy Elävännäkökuvan komitean asiakirjoja.

Toiminta-ajat:

1.2.1911–31.5.1919	Helsingin filmisensuuri
21.11.1918–1921	Elävännäkökuvan komitea
1.6.1919–14.8.1921	Filmitarkastuslautakunta
15.8.1921–28.2.1946	Valtion filmitarkastamo
1.3.1946–31.12.2011	Valtion elokuvatarkastamo

Lähdeviitteissä on arkistonmuodostajaksi merkitty Valtion elokuvatarkastamo, mutta eritelty, minkä viranomaisen asiakirjoihin viitataan.

Ba Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista
Ea Saapuneet kirjeet
Fc Päätössiakirjat
Ga Kassatilikirjat

NORDEAN HISTORIALLINEN ARKISTO, Helsinki

(Norden historiallinen arkisto on sittemmin siirretty Elinkeinoelämän keskusarkistoon)

Emissioniosakeyhtiön arkisto

Kansio Roschier & Wuorenheimo

PATENTTI- JA REKISTERIHALLITUS (PRH), Helsinki

Kaupparekisteri

(perustamisvuosi suluissa)

KR 55 606 (1926)	Capitol
KR 72 034 (1933)	Warner Bros First International

SVENSKA LITTERATURSÄLLSKAPET I FINLAND (SLS), Historiska och litteraturhistoriska arkivet (HLA), Helsinki

Släkten Estlander

670:63, Erik Estlanders brev

670:65, Erik Estlanders köpkontrakter

YIT-YHTYMÄ, Vantaa

Aktiebolaget Affärscentral – Liikekeskus Osakeyhtiön arkisto

Aktie-Registerbok

1.2. LÄHDEJULKAISUT JA ASIAKIRJAKOKOELMAT

LAIT JA ASETUKSET

Hans Keiserl. Maj:ts Nådiga Kungorörelse, angående åtskilliga till Fond för Fattig- och Arbetshus-Inrättningar i Finland fastställda afgifter 5.5.1818. Säädoskokoelma 1817–1820.

Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus kaupparekisteristä sekä toiminimestä ja prokurasta 2.5.1895. Säädoskokoelma 1895.

Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus leimasuostunnasta Suomen Suuriruhtinaanmaassa 21.12.1900/35. Säädoskokoelma 1900.

Armollinen asetus luvan myöntämisestä julkisten näytäntöjen toimeenpanemiseen Suomessa 13.3.(26.3.)1903/34. Säädöskokoelma 1903.

Keisarillisen Majesteetin armollinen asetus leimasuostunnasta Suomen Suuriruhtinaanmaassa 22.6.(5.7.)1906/24. Säädöskokoelma 1906.

Armollinen asetus leimasuostunnasta 8.1.(21.1.)1910/2. Säädöskokoelma 1910.

Armollinen asetus julkisista näytännöistä ja huvitilaisuuksista kannettavasta väliaikaisesta verosta 29.12.1914/16. Säädöskokoelma 1914.

Armollinen asetus leimaverosta 11.12.(24.12.)1915/89. Säädöskokoelma 1915.

Armollinen asetus julkisista näytännöistä ja huveista kannettavan väliaikaisen veron korottamisesta 1.4.1916/18. Säädöskokoelma 1916.

Julistuskirja Suomen Suuriruhtinaanmaan valtiosäännön vakuuttamiseksi sekä jälleen saattamisesta täysin toteutetuksi 7.3. (20.3.) 1917/20. Säädöskokoelma 1917.

Asetus luvan myöntämistä näytäntöjen toimeenpanemiseen Suomessa koskevan asetuksen kumoamisesta 5.8.(18.8.)1917/66. Säädöskokoelma 1917.

Laki leimaksusta 28.12.1918/177. Säädöskokoelma 1918.

Laki väliaikaisten säännöksiä antamisesta yleisen järjestyksen ja turvallisuuden voimassa pitämiseksi 29.5.1918/32. Säädöskokoelma 1918.

Painovapauslaki 4.1.1919/1. Säädöskokoelma 1919.

Laki yhdistyksistä 4.1.1919/1. Säädöskokoelma 1919.

Laki elinkeinon harjoittamisen oikeudesta 27.9.1919/122. Säädöskokoelma 1919.

Leimaverolaki 30.12.1920/344. Säädöskokoelma 1920.

Valtioneuvoston päätös leimaverolain soveltamisesta 30.12.1920/335. Säädöskokoelma 1920.

VALTIOPÄIVÄASIAKIRJAT

<i>Asiakirjat I.</i>	Väliaikaisten valtiopäivien asiakirjat 1905–1906.
<i>Liitteet IV.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1919.
<i>Asiakirjat III.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1920.
<i>Pöytäkirjat I.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1921.
<i>Asiakirjat III:2.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1921.
<i>Pöytäkirjat I.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1922.
<i>Asiakirjat I.</i>	Valtiopäiväasiakirjat 1922.

KOMITEAMIENTINNÖT

Komiteamietintö 12:1920 valtioneuvostolle komitealta, joka on asetettu laatimaan ehdotusta elävienkuvien esittämisen järjestelyä varten. Eduskunnan kirjasto.

Komiteamietintö asiassa, joka koskee toimenpiteisiin ryhtymistä eläväinkuvain teattereihin nähden, 25/1914, 6.4.1914. SD 792/113, 1911. Senaatin talousosaston registraattorinkonttorin arkisto, KA.

1.3. AIKALAISKIRJALLISUUS JA MUISTELMAT

International Copyright Union. Berne Convention 1886, Paris Convention 1896, Berlin Convention 1908. Report of the delegate of the United States to the international conference for the revision of the Berne Copyright Convention, held at Berlin, Germany, October 14 to November 14, 1908. Copyright Office, Bulletin No 13. Library of Congress, Washington 1908

Rüdiger von der Goltz: *Toimintani Suomessa ja Baltianmaissa*. Alkuteos: *Meine Sendung in Finnland und im Baltikum* (1920). Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1920.

Roland af Hällström: *Filmi – aikamme kuva*. K. J. Gummerus Oy, Jyväskylä 1936.

Aleko Lilius: *Nuori mies panee toimeksi*. Alkuteos: *Ung man i farten*. Suomentanut Aaro Vuoristo. WSOY, Porvoo 1958.

J. H. [Juho Heikki] Tunkelo: *Elävien kuvien tarkastus Suomessa*. Kirjapaino-Osakeyhtiö Sana, Helsinki 1917.

[Tuntematon kirjoittaja:] *Laki elävistä kuvista*. [Suomen Biografi Osakeyhtiö,] Helsinki 1922.

[Tuntematon kirjoittaja:] *Adams Filmi 30 vuotta, UFA 25 vuotta*. Adams Filmi & UFA, Helsinki 1942.

1.4. SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

SANOMALEHDET

Vuosien 1899–1910 sanomalehtiaineisto on pääosin kerätty Kansalliskirjaston Historiallisesta sanomalehtikirjastosta [www]. Osa sanomalehtiaineistosta on kerätty Brages Pressarkivetin kokoelmista, mikä on merkitty lähdeviitteisiin. Osa vuosien 1919–1925 sanomalehtiaineistosta on kerätty Suomi-Filmi Oy:n leikekansiosta, mikä on merkitty lähdeviitteisiin.

Aamulehti 1901, 1906, 1907, 1911, 1913, 1923
Björneborgs tidning 1906, 1908, 1909, 1911, 1913, 1916
Dagens Press 1915, 1916
Dagens Tidning 1912
Etelä-Suomi 1906
Haminan lehti 1914
Hango Pressen 1916
Hangö 1908
Heinolan Sanomat 1910
Helsingfors Posten 1905
Helsingin Sanomat 1906, 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915, 1916, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1923, 1935, 1953
Hufvudstadsbladet 1899, 1901, 1902, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1914, 1915, 1917, 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1928, 1930, 1931, 1935, 1936, 1939, 1940, 1943, 1945, 1946, 1953, 1958, 1970, 1974
Hämeen Sanomat 1905, 1907, 1911
Iltalehti 1921, 1922
Itä-Suomen Sanomat 1905
Kaleva 1907
Kalmar (Kalmar, Ruotsi) 1900
Kansan lehti 1908
Karjalan Sanomat 1907, 1910
Kauppalehti 1918
Kotkan Lehti 1901
Kotkan Sanomat 1901
Kymenlaakso 1910
Laatokka 1909
Lahden Lehti 1905
Lahden Sanomat 1910
Lappeenranta 1901
Liitto 1907
Louhi 1901

Länsi-Suomi 1907
 Mikkeli 1898, 1901
 Mikkelin Sanomat 1901, 1907
 Nya Pressen 1897, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1941
 Otava 1904, 1907
 Oulun Ilmoituslehti 1901
 Pohjois-Karjala 1901
 Pohjois-Savo 1907
 Politiken 1907
 Päivälehti 1902
 Rauman lehti 1901
 Satakunnan Sanomat 1907
 Savon Sanomat 1909
 Savon työmies 1909
 Savonlinna 1901
 Savotar 1909
 Sosialidemokraatti (Pori) 1913
 Sosialisti 1907
 Suomalainen 1910
 Suomalainen kansa 1907
 Suomen sosialidemokraatti 1920, 1921
 Svenska Pressen 1937, 1958
 Syd-Österbotten 1908
 Tammerfors Aftonbladet 1935
 Tammerfors Nyheter 1901, 1909
 Tampereen Sanomat 1906
 Tampereen Uutiset 1901, 1905
 Turun Sanomat 1905, 1907
 Työmies 1906, 1907, 1918
 Uusi Aura 1901, 1904, 1905, 1907, 1911
 Uusi Savo 1901
 Uusi Suometar 1904, 1905, 1906, 1907, 1908, 1909, 1910, 1911, 1912, 1913
 Uusi Suomi 1919, 1920, 1921, 1922
 Uusimaa 1901
 Wasabladet 1901
 Wasa-Posten 1901, 1906
 Veckobladet 1907
 Wiborgs Nyheter 1909
 Wiborgs tidningar 1907
 Västra Finland 1907, 1909
 Åbo Underrättelser 1901, 1903, 1904, 1905, 1907, 1908, 1911, 1927, 1949
 Östa Finland 1907
 Österbottens folkblad 1911
 Östra Nyland 1905

AIKAKAUSLEHDET

Arkitekten 1909
 Bio 1910
 Bio 1916
 Biograafilehti 1915
 Der Kinematograf (Berliini, Saksa) 1932
 Elokuva 1927, 1930
 Elokuva-aitta 1937, 1955
 Elokuvateatteri 1945
 Fama 1928
 Filmiaitta 1921, 1922, 1923, 1924
 Filmrevyn 1925
 Fyren 1918
 Jokamiehen viikkolehti 1909
 Kinolehti 1955, 1959, 1969, 1970
 Korsets seger 1923
 Lördagen 1911, 1913, 1918, 1920
 Måndagen 1907, 1909
 Päivä 1911
 Sine-Fono (Moskova, Venäjä) 1908, 1909
 Suomen Kinolehti 1938
 Suomi-Filmin Uutisaitta 1943
 Uutisaitta 1946
 Veckans Krönika 1909, 1910, 1911

1.5. RADIO-OHJELMAT

Elokuva 60-vuotias. Yleisradio, ensiesitetty 15.10.1955. Äänite tekijän hallussa.

2. TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Richard Abel, Giorgio Bellini & Rob King (Ed.): *Early Cinema and the "National"*. John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, UK 2008.

J. A. Aberdeen: "The Famous Players-Lasky Antitrust Case: 'Acts to Dissolve Big Lasky Concern as 'Movie Trust'.'" Julkaistu näytteenä *Hollywood Renegades* -kirjasta The Society of Independent Motion Picture Producers -sivustolla. <http://www.cobbles.com/simpp_archive/ftc-case_1921.htm> [Viitattu 16.2.2013]

Lauri Ahonen: *Suomen helluntaiherätyksen historia*. Päivä, Hämeenlinna 1994.

Irja Aro-Heinilä: "Sinä olet viisas tyttö, mutta Jumala on viisaampi." *Naisen kuva, roolit ja rooli-ihanteet Hilja Haahden tuotannossa 1895–1966*. Helsingin yliopisto, Suomen ja Skandinavian kirkkohistoria, Helsinki 2005. [Lue-tavissa e-thesis-palvelussa.]

Veli-Matti Autio: "Julius Ailio." Suomen kansallisbiografia -verkkójulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [artikkeli julkaistu 18.6.1999]

Peter von Bagh: *Peili jolla on muisti. Elokuvallinen kollaasi kadonneen ajan merkitysten hahmottajana (1895–1970)*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 891. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.

Gerben Bakker: *Entertainment Industrialised. The Emergence of the International Film Industry, 1890–1940*. Cambridge University Press, Cambridge & New York 2008.

Richard M. Barsam: *Nonfiction Film. A Critical History*. Indiana University Press, Bloomington 1973.

Bergfelder Tim Bergfelder: *International Adventures: Popular German Cinema and European Co-Productions in the 1960s*. Oxford and New York: Berghahn, 2005.

Eggert Þór Bernharðsson: *Tónar, tal og kvikmyndir. Þöglar myndir og „talandi“ á Íslandi til 1930*. Birt í: Lesbók Morgunblaðsins 24. úni 1995, bls. 6–7. (1995a.) <<http://www.hi.is/~eggthor/mb13.htm>> [Viitattu 16.2.2013]

Eggert Þór Bernharðsson: *Ísland – „Land kvikmyndanna“? Kvikmyndaleiðangrar útlendinga á Íslandi á öndverðri 20. öld*. Birt í: Lesbók Morgunblaðsins 20. maí 1995, bls. 4–5 (1995b.) <<http://www.hi.is/~eggthor/mb12.htm>> [Viitattu 16.2.2013]

Ivo Blom: *Film in Nederland in de Eerste Wereldoorlog. De De invloed van de oorlog op filmpropaganda, distributie en vertoning*. [2007.] <<http://www.wereldoorlog1418.nl/bioscoop-Nederland/index.html>> [Viitattu 16.2.2013]

Ivo Blom: *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2003.

Yrjö Blomstedt: *Kansallis-Osake-Pankin historia I, 1889–1939*. Kansallis-Osake-Pankki, Helsinki 1989.

Pierre Bourdieu: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press, Cambridge 1984.

Pierre Bourdieu: "Forms of Capital." In John E. Richardson (ed.): *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*. Greenword Press, New York 1986.

Pierre Bourdieu: *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Translated by Susan Emanuel. Stanford University Press, Stanford California 1995.

Pierre Bourdieu: *Practical Reason. On theory of Action*. Stanford University Press, Stanford 1998.

Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. Edited and Introduced by Randal Johnson. Polity Press, Great Britain 2004.

Eileen Bowser: *The Transformation of Cinema 1907–1915*. Scribner's sons, New York 1990.

Peter Burke: *New Perspectives on Historical Writing*. Pennsylvania State University Press, University Park, Pennsylvania 2001.

- Alfred Dupont Chandler:** *Scale and Scope. The Dynamics of Industrial Capitalism*. Harvard University Press, USA 2004.
- Nataša Durovicová & Kathleen Newman (eds.):** *World Cinema, Transnational Perspectives*. Routledge, London 2010.
- Ingeborg Ekman:** *Familjen Karl Emil Ståhlberg*. Porvoo 1982.
- Trevor G. Elkington & Andrew Nestingen:** "Introduction: Transnational Nordic Cinema." In Andrew K. Nestingen & Trevor G. Elkington (eds.): *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Wayne State University Press, Detroit 2005.
- Marguerite Engberg:** *Dansk Stumfilm. De store år, I*. Rhodos, Copenhagen 1977
- Jerker A. Eriksson:** "Chaplin i Finland 1915-1919." Teoksessa *Medströms' Motströms. Individ och struktur i historien. Festskrift till Max Engman den 27 september 2005*. Red. Tom Gullberg & Kaj Sandberg. Söderströms & Atlantis, Pieksämäki 2005.
- Mikko Eräkaski:** *Pankkiireja, poliitikkoja ja spekulantteja. Emissioniyhtiön toiminta 1915–1925*. Julkaisematon pro gradu -tutkielma. Suomen ja pohjoismaiden historia, Helsingin yliopisto 2011.
- Elizabeth Ezra and Terry Rowden:** "General Introduction: What Is Transnational Cinema?" In Elizabeth Ezra & Tert Rowden (eds.): *Transnational Cinema. The Film Reader*. Routledge, London 2006.
- Susanna Fellman:** *Uppkomsten av en direktörspprofession. Industriledarnas utbildning och karriär i Finland 1900–1975*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 155. Finska vetenskaps-societeten, Helsingfors 2000.
- Susanna Fellman:** "Business or culture. Family Firms in the Finnish Media Business in the 20th Century." *Scandinavian Economic History Review*, Vol 54, no 3, 2006.
- Jane M. Gaines:** "Early Cinema's Heyday of Copying. The too many copies of L'arroseur arose (The Waterer Watered)." *Cultural Studies* Vol. 20, Nr 2-3, March/May 2006. Saatavana myös sähköisesti: < <http://www.indiana.edu/~bookworm/gaines-cinema.pdf> > [Viitattu 16.2.2013]
- Joseph Garncarz:** *The Emergence of Nationally Specific Film Cultures in Europe 1911-1914*. In Richard Abel, Giorgio Bellini & Rob King (Ed.): *Early Cinema and the "National"*. John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, UK 2008.
- Jeanpaul Goergen:** "Neue Filme haben wir nicht erhalten. Die deutsche Filmpropaganda 1917/18 in Dänemark." In Manfred Behn (Hrsg.): *Schwarzer Traum und weisse Sklavin: deutsche-dänische filmbeziehungen 1910-1930*. Edition text + kritik, München 1994.
- Pekka Gronow & Ilpo Saunio:** *Äänilevyn historia*. Werner Söderström Osakeyhtiö, Porvoo 1990.
- Tom Gunning:** "The Cinema of Attractions. Early Cinema, Its Spectator and the Avant Garde." (First published in *Wide Angle* 3-4/1986.) In Wanda Strauven (ed): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam University Press, Amsterdam 2006.
- Tom Gunning:** "Early Cinema as Global Cinema: The Encyclopedic Ambition." In Richard Abel, Giorgio Bellini & Rob King (Eds.): *Early Cinema and the "National"*. John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, UK 2008.
- Pertti Haapala:** *Kun yhteiskunta hajosi. Suomi 1914–1920*. Painatuskeskus, Helsinki 1995.
- Sakari Heikkinen & Kai Hoffman:** "Teollisuus ja käsityö." Teoksessa: Jorma Ahvenainen, Erkki Pihkala, Viljo Rasila (toim.): *Suomen Taloushistoria 2, Teollistuva Suomi*. Tammi, Helsinki 1982.
- Tapio Helén:** "Leo Mechelin." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-
URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 16.9.1997]
- Ben Hellman & Lauri Piispa:** Yrjö Saarnio: Mykän elokuvan maailmanmies. Lähikuva 3/2012.
- Gordon Hendriks:** *Beginnings of the Biograph. The Story of the Invention of the Mutoscope and the Biograph and their Supplying Camera*. Theodore Gaus & Sons, New York 1964.

- Risto Herralta:** "Rahoitussektorin merkitys Suomen kansantaloudelle". Teoksessa Jukka Jalava, Jari Eloranta & Jari Ojala: *Muutoksen merkit. Kvantitatiivisia perspektiivejä Suomen taloushistoriaan. Tilastokeskus, Helsinki 2007. N. V. Hersalo: Suojeluskuntain historia I. Hata, Helsinki 1955.*
- Will Higbee ja Song Hwee Lim:** "Concepts of Transnational Cinema. Towards a Critical Transnationalism in Film Studies." *Transnational Cinema*, Volume 1, Number 1, 2010.
- Andrew Higson & Richard Maltby (eds):** "*Film Europe*" and "*Film America*": *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920-1939*. University of Exeter Press, Exeter 1999.
- Andrew Higson:** "The Concept of National Cinema." in Andy Williams (ed.): *Film and Nationalism*. New Brunswick, New Jersey & London, Rutgers University Press 2002.
- Andrew Higson:** "Transnational developments in European cinema in the 1920s." *Transnational Cinemas*, volume 1, number 1, 2010.
- Sven Hirn:** *Kuvat kulkevat. Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Suomen elokuvaäätiö, Helsinki 1981 (1981a).
- Sven Hirn:** Scala. Biografens biografi. Teoksessa: Max Engman, Risto Hannula, Hans Sundström (toim.): *My Darling Clio. Vänskrift till Jerker A. Eriksson 22.10.1981*. Helsingin yliopiston monistuspalvelu, painatusjaos, Helsinki 1981 (1981b).
- Sven Hirn:** *Kuvat elävät. Elokuvatoimintaa Suomessa 1908–1918*. Suomen elokuva-arkisto, VAPK-kustannus, Helsinki 1991.
- Sven Hirn:** "Elokuvan läpimurto. Byrokratian asenne uuteen huviin ja arvioinnit katsojamääristä." Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia, osa 1 (SKF 1). Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto. Edita, Helsinki 2002.
- Sven Hirn:** *Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Yliopistopaino, Helsinki 2001.
- Camilla Hjelm:** *Modernismens förespråkare. Gösta Stenman och hans konstsalong*. Statens konstmuseum, Helsingfors 2009.
- Kai Hoffman:** *Paavo Korpisaari*. Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 6.9.2001]
- Ari Honka-Hallila:** Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine ja Mervi Pantti: *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisujan 44. Turun yliopisto, Turku 1995.
- Tuomas Hoppu:** "Valkoisten voitto." Teoksessa: Pertti Haapala & Tuomas Hoppu (toim.): *Sisällissodan pikkujättiläinen*. WSOY, Helsinki 2009 (2009a).
- Tuomas Hoppu:** "Rüdiger von der Goltz (1865–1946)." Teoksessa: Pertti Haapala & Tuomas Hoppu (toim.): *Sisällissodan pikkujättiläinen*. WSOY, Helsinki 2009 (2009b).
- Tuomas Hoppu:** *Vallatkaa Helsinki. Saksan hyökkäys punaiseen pääkaupunkiin 1918*. Gummerus, Helsinki 2013.
- Anders Huldén:** *Kuningasseikkailu Suomessa 1918*. Käsikirjoituksesta toimittanut Ritva Lassila. Kirjayhtymä, Helsinki 1998.
- Outi Hupaniitti:** "Nuori Apollo, vanhan mamsellin ystävä. Helsingiläisten suosikinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri." Teoksessa Heta Mulari ja Lauri Piispa (toim.): *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Cultural History - Kulttuurihistoria 7. k&h, Turku 2009.
- Outi Hupaniitti:** "'Näihin näytäntöihin ei myydä lasten pilettejä' Asta Nielsenin Kuilu-elokuva Helsingissä vuonna 1911." Teoksessa Leila Koivunen & Taina Syrjämaa (toim.): *Samanaikaisuuksia. Kansainvälisiä näköaloja vuoden 1911 maailmaan*. Histories 2. Yleinen historia, Turun yliopisto, Turku 2010.

- Outi Hupaniittu:** "Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katosi." Teoksessa *Historian aikakoneessa. Onnittelukirja Hannu Salmelle*. Toim. Kari Kallioniemi, Harri Kiiskinen, Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki, Petri Paju, Heli Rantala. k&h, Turku 2011.
- Outi Hupaniittu:** "Opiksi ja Huviksi suomalaista elokuvahistoriaa." Lähikuva 1/2012.
- Outi Hupaniittu:** "Afrunden aka Kuilu in Finland." In Martin Loiperdinger and Uli Jung (eds.): *Importing Asta Nielsen – The International Film Star in the Making 1910-1914*. KINtop Studies in Early Cinema vol 2. John Libbey Publishing 2013. [Forthcoming]
- Merja Hurri:** *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvikonfliktit ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuri-toimituksissa 1945–1980*. Acta Universitatis Tampereensis A 389. Tampereen yliopisto, Tampere 1993.
- Bengt Idestam-Almquist:** *När filmen kom till Sverige. Charles Magnusson och Svensk Bio*. P.A. Norstedt & Söner Förlag, Stockholm 1959.
- Åsa Jernudd:** *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897-1908*. Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Cinema Studies 5. University of Stockholm, Stockholm 2007.
- Randal Johnson:** "Editor's Introduction: Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture." In Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. Polity Press, Great Britain 2004.
- Uli Jung & Martin Loiperdinger:** *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 1, Kaiserreich 1895-1918. Reclam, Stuttgart 2005.
- Niilo Jussila:** *Merenkulkijoita ja laivanvarustajia Uudestakaupungista*. Uudenkaupungin kirjapaino Oy, Uusikaupunki 1984.
- Osmo Jussila:** "Suomalaisuusliike Venäjän paineessa vuosina 1890–1917." Teoksessa *Herää Suomi. Suomalaisuusliikkeen historia*. Jyväskylä 1989.
- Anu Juva:** "Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa. *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Åbo Akademis förlag, Åbo 2008.
- Auli Jämsänen:** *Matrikelitaiteilijaksi valikoituminen. Suomen Kuvaamataiteilijat –hakuteoksen (1943) kirteerit*. Jyväskylä Studies in humanities 61. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2006.
- Jorma Kalela:** *Historiantutkimus ja historia*. Gaudeamus, Helsinki 2000.
- Kristiina Kalleinen:** "Nikolai Nikolajevitsh Gerard." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 6.9.2001]
- Mika Kallioinen:** *Verkostoitu tieto. Informaatio ja ulkomaiset markkinat Dahlströmin kauppahuoneen liiketoiminnassa 1800-luvulla*. Historiallisia tutkimuksia 215. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2002.
- Petri Karonen:** *Patruunat ja poliitikot. Yritysjohtajat taloudellisina ja poliittisina toimijoina 1600–1920*. Historiallisia tutkimuksia 217. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2004.
- Yrjö Kaukiainen:** *Ulos maailmaan. Suomalaisen merenkulun historia*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1155, Tieto. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Hämeenlinna 2008.
- Yrjö Kaukiainen ja Leino-Kaukiainen:** *Navigare necesse. Merenkulkulaitos 1917–1992*. Merenkulkuhallitus, Helsinki 1992.
- Charlie Keil & Ben Singer (eds.):** *American Cinema of the 1910s*. Rutgers University Press, London 2009.
- Charli Keil & Shelley Stamp (eds.):** *American Cinema's Transnational Era: Audiences, Institutions, Practices*. University of California Press, London 2004.
- Jarkko Keskinen:** *Oma ja yhteinen etu. Kauppiainien keskinäinen kilpailu ja yhteistyö Porin paikallisyhteisössä 1765–1845*. Annales Universitatis Turkuensis C 345. Turun yliopisto, Turku 2012. Sähköisen julkaisun pysyvä osoite: <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-5150-5>>

- Jarkko Keskinen ja Kari Teräs (toim):** *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia*. Historia Mirabilis 5. Turun historiallinen yhdistys, Turku 2008.
- Frank Kessler:** "Images of the "National" in early non-fiction films." In Richard Abel, Giorgio Bellini & Rob King (Ed.): *Early Cinema and the "National"*. John Libbey Publishing Ltd, New Barnet, UK 2008.
- Jaakko Keto:** *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 1915–1972*. Acta academiae Helsingiensis A:10. The Helsinki School of Economics, Helsinki 1974.
- Kaarina Kilpiö:** *Kulutuksen sävel. Suomalaisen mainoselokuvan musiikki 1950-luvulta 1970-luvulle*. Like, Helsinki 2005, Ilkka Kippola & Jari Sedergren: "Finland (1911) - ensimmäinen matkailuelokuva Suomesta." Ennen ja Nyt 4/2003. <<http://www.ennenjanyt.net/4-03/finland.htm>> [Viitattu 16.2.2013]
- Ari Kivimäki:** *Intohimojen karuselli. Elokuvajournalismin julkisuuspelit Suomessa 1950–1962*. Julkaisematon lisensiaatintutkimus. Kulttuurihistoria, Turun yliopisto 1998.
- Anu Koivunen:** *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Studia Fennica Historica 7. Finnish Literature Society, Helsinki 2003.
- Laura Kolbe:** "Helsingin valtaus ja muistamisen politiikka: vapaussota vai kansalaissota." Teoksessa Laura Kolbe & Samu Nyström: Helsinki 1918. Pääkaupunki ja sota. Minerva, Helsinki 2008.
- Paavo Korpisaari:** *Suomen markka 1914–1926*. Taloustieteellisiä tutkimuksia XXIV. Kansantaloudellinen yhdistys, Porvoo 1926.
- Klaus Kreimeier:** *The Ufa Story. A history of Germany's Greatest FilmCompany 1918–1945*. Translated by Robert and Rita Kimber. Hill and Wang, New York 1996.
- Markku Kuisma:** *Keskusvalta, virkavalta, rahavalta. Valtio, virkamiehet ja teollinen kehitys Suomessa 1740–1940*. Teoksessa Hallinto rahan, julkisuuden ja Venäjän paineessa. Hallintohistoriallisia tutkimuksia 9. Helsinki 1993 (a).
- Markku Kuisma:** *Metsäteollisuuden maa. Suomi, metsät ja kansainvälinen järjestelmä 1620–1920*. Suomen historiallinen seura, Jyväskylä 1993 (b).
- Markku Kuisma:** *Metsäteollisuuden maa. Suomi, metsät ja kansainvälinen järjestelmä 1620–1920*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1055. SKS, Helsinki 2006.
- Antti-Ville Kärjä:** "Varmuuden vuoksi omana sovituksena". *Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä*. Suomen etnomusikologisen seuran julkaisuja 13. Turun yliopisto, kulttuurihistoria, Turku 2005.
- Pietari Kääpä & Jaakko Seppälä:** "Suomalaisen elokuvakulttuurin kansallisuus ja kansainvälisyys." Lähikuva 3/2012 (2012a)
- Pietari Kääpä & Jaakko Seppälä:** "Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin." Lähikuva 3/2012 (2012b)
- Kimmo Laine:** "Pääosassa Suomen kansa". Suomi-Filmi ja Suomen Filmitieteellinen kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939. Suomalaisen kirjallisuuden seura ja Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1999.
- Juha-Antti Lamberg, Jari Ojala ja Jari Eloranta:** "Uusintitutionalismi ja taloushistoria. Kollektiivisen valinnan ja liiketoiminnan kustannusten problematiikka." Teoksessa Juha-Antti Lamberg ja Jari Ojala(toim.): *Uusi institutionaalinen taloushistoria. Johdanto tutkimukseen*. Atena Kustannus Oy, Jyväskylä 1997.
- Minna Lammi:** *Ett' varttuus Suomenmaa. Suomalaisen kasvattaminen kulutusyhteiskuntaan kotimaisissa lyhytelokuvissa 1920–1969*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2006.
- Hauke Lange-Fuchs:** *Fimland Island*. Dokumentation. Nordische Filmtage, Lübeck, 1991.
- Anneli Lehtisalo:** "Paluu elokuvahistoriaan? Suomalaisen elokuvahistorian vastauksia postmodernismin haasteeseen." Lähikuva 1/2006.
- Anneli Lehtisalo:** *Kuin elävinä edessämme. Suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakuvastona 1937–1955*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1315. Suomalaisen kirjallisuuden seura & Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki 2011.

- Kristina Linnovaara:** *Makt, konst, elit. Konstfältets positioner, relationer och resurser i 1940- och 1950-talens Helsingfors.* Statens konstmuseum, Helsingfors 2008.
- Richard Maltby:** "New Cinema Histories." In Richard Maltby, Daniel Biltereyst & Philippe Meers (eds.): *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies.* Blackwell Publishing Ltd, UK 2011.
- Katri Mehto:** "Teuvo Puro." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 6.9.2001]
- Karl-Erik Michelsen:** *Viides sääty. Insinöörit suomalaisessa yhteiskunnassa.* Tekniikan akateemisten liitto, Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Joachim Mickwitz:** *Folkbildning, företag, propaganda. Den finska ickefiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden.* Historiallisia tutkimuksia 190. FHS/SHS, Helsingfors 1995.
- Charles Musser:** *The emergence of Cinema. History of the American cinema I, The American Screen to 1907.* Scribner's and sons, New York 1990.
- Charles Musser:** *Thomas A. Edison and his kinetographic motion pictures.* Rutgers University Press, New Jersey 1995.
- Wolfgang Mühl-Benninghaus:** *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg.* Avinus Verlag, Berlin 2004.
- Corinna Müller:** *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle entwicklungen.* J.B. Metzler verlag, Stuttgart 1994
- Markku Nenonen:** *Elokuvataarkastuksen synty Suomessa (1907–1922).* Biblioteka historica 46. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Andrew K. Nestingen & Trevor G. Elkington (ed.):** *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition.* Wayne State University Press, Detroit 2005.
- Andrew K. Nestingen & Trevor G. Elkington:** "Introduction." In Andrew K. Nestingen & Trevor G. Elkington (ed.): *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition.* Wayne State University Press, Detroit 2005(b).
- Outi Nieminen:** *Rakennettu, markkinoitu, mainostettu. Suomi-Filmi Oy:n tuotantokoneisto ja julkisuuskuva vuosina 1933–1939.* Julkaisematon pro gradu -tutkielma, Suomen historia. Turun yliopisto 2004.
- Aino Niskanen:** *Väinö Vähäkallio ja hänen toimistonsa. Arkkitehdin elämäntyö ja verkostot.* Teknillinen korkeakoulu, Espoo 2005.
- Samu Nyström:** "Helsinkiläiset sodassa." Teoksessa Laura Kolbe & Samu Nyström: *Helsinki 1918. Pääkaupunki ja sota.* Minerva, Helsinki 2008.
- Jari Ojala:** "Yritysten ja yhteiskunnan yhteisevoluutio." Teoksessa Jukka Jalava, Jari Eloranta & Jari Ojala: *Muutoksen merkit. Kvantitatiivisia perspektiivejä Suomen taloushistoriaan.* Tilastokeskus, Helsinki 2007.
- Jari Ojala:** *Tehokasta liiketoimintaa Pohjanmaan pikkukaupungeissa. Purjemerenkulun kannattavuus ja tuottavuus 1700–1800-luvuilla.* Bibliotheca Historia 40. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1999.
- Jari Ojala ja Petri Karonen:** "Yritysten ja yhteiskunnan yhteisevoluutio." Teoksessa Jukka Jalava, Jari Eloranta & Jari Ojala (toim.): *Muutoksen merkit. Kvantitatiivisia perspektiivejä Suomen taloushistoriaan.* Tutkimuksia 245. Tilastokeskus, Helsinki 2007.
- Mervi Pantti:** "Kansallinen elokuva pelastettava" Elokuvapolitiittinen keskustelu elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 774. Suomalaisen kirjallisuuden seura ja Suomen elokuva- arkisto, Helsinki 2000.
- Jukka Pekkarinen:** "Taloudelliset kriisit ja talouspolitiikan suomalainen malli." Teoksessa Jukka Jalava, Jari Eloranta & Jari Ojala (toim.): *Muutoksen merkit. Kvantitatiivisia perspektiivejä Suomen taloushistoriaan.* Tutkimuksia 245. Tilastokeskus, Helsinki 2007.

- Jukka-Pekka Pietiäinen:** "Suomen ulkopolitiikan alku." Teoksessa *Itsenäistymisen vuodet 1917–1920, osa 3*. Katse tulevaisuuteen. Päätoimittaja Ohto Manninen, 3. osan toimittajat Pertti Haapala, Juhani Piilonen ja Jukka-Pekka Pietiäinen. VAPK-kustannus, Helsinki 1992.
- Juhani Piilonen:** *Helsingin kaupunginvaltuuston historia. Ensimmäinen osa, 1875–1918*. Helsingin kaupunki, Helsinki 1987.
- Lauri Piispa:** "Vera Holodnaja: valkokankaan kuningatar, rakkauden orja." Teoksessa Heta Mulari ja Lauri Piispa (toim.): *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Cultural History - Kulttuurihistoria 7. k&h, Turku 2009.
- Jorma Pohjanpalo:** *100 vuotta Suomen talvimerenkulkua*. Merenkulku hallitus, Helsinki 1987.
- Thomas Postlewait:** "Teatterihistorian periodisaation kriteerit." Teoksessa Pirkko Koski (toim.): *Teatterin ja historian tutkiminen*. Suomentanut Johanna Savolainen. Helsingin yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, Teatteritiede, Like, Helsinki 2005.
- Panu Rajala:** "Kaarle Halme." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 8.6.2004, päivitetty 2008]
- Hannu Rautkallio:** *Kaupantekoa Suomen itsenäisyydellä. Saksan sodanpäämäärät Suomessa 1917–1918*. WSOY, Helsinki 1977.
- Nicholas Reeves:** *Official British Film Propaganda during the First World War. Published in association with the Imperial War Museum*. Groom Helm, Great Britain 1986.
- Hannu Salmi:** *Elokuva ja historia*. Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 2003.
- Hannu Salmi:** "'Selitykset Suomea'. Välietekstien ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907–1916." *Lähikuva* 4/1999.
- Hannu Salmi:** *Kadonnut perintö*. Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 2002.
- Barry Salt:** *Film Style and Technology. History and Analysis*. Straword, London 1983.
- Thomas J. Saunders:** *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. University of California Press. Berkeley & Los Angeles, California, 1994.
- Raimo Savolainen:** "Johan Erik Bergbom." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 6.9.2001]
- Raimo Savolainen:** "Ossian Wuorenhelmo." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 30.7.2007, päivitetty 29.4.2011]
- Tarja Savolainen:** *Jäämereltä Cannesiin. Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962*. Viestinnän julkaisuja 7. Helsingin yliopisto, viestinnän laitos, Helsinki 2002.
- Per Schybergson:** *Förvärv och fördräv. Finlands ekonomi i brytningsskedet 1914–1924*. Schildts, Helsingfors 2007.
- Jari Sedergren:** *Filmi poikki... Poliittinen elokuvasesensuuri Suomessa 1939–1947*. Bibliotheca Historica 39. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1999.
- Jari Sedergren:** *Taistelu elokuvasesensuurista. Valtiollisen elokuvatarkastamon historia 1946–2006*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1069. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- Jari Sedergren:** "Tuntemattomia kohtauksia Suomen elokuvahistoriasta I." Blogikirjoitus 20.11.2007. <<http://sedis.blogspot.com/2007/11/tuntemattomia-kohtauksia-suomen.html>> [Viitattu 16.2.2013]
- Jari Sedergren & Ilkka Kippola:** *Dokumentin ytimessä. Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran toimituksia 1228, Kansallisen audiovisuaalisen arkiston julkaisuja. SKS, Helsinki 2009.
- John Sedgwick & Michael Pokorny:** *An Economic History of Film*. Routledge, London 2004.
- Jaakko Seppälä:** *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsingin yliopisto, Helsinki 2012.

- Tapio Sormunen:** "Suuremmoisia, vapaasti seisovia eläviä kuvia. Turun elokuvaelämän varhaisvuodet." Teoksessa: *Pajasta palatsiin. Turun elokuvaelämän historia*. Toimittajat: Ari Honka-Hallila, Helena Honka-Hallila, Hanna Kangasniemi ja Hannu Salmi. Lähikuva-yhdistys ry, Turun elokuvakerho ry, Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry, Turku 1997.
- Janet Staiger:** "The Hollywood mode of production to 1930." In David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge, London 1999.
- Mia Sundström:** "Kaarlo Kaira." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 13.10.2004]
- Kari Teräs:** *Yritys ja yhteiskunta. Heikki Huhtamäen verkosto- ja sidosryhmäsuhteet*. Historiallisia tutkimuksia 246. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Hämeenlinna 2009.
- Kristin Thompson:** *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*. BFI Publishing, London 1985.
- Kristin Thompson:** "The Formulation of Classical Style." In David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. Routledge, London 1999.
- Isak Thorsen:** *Isbjørnens anatomi - Nordisk Films Kompagni som erhvervsvirksomhed i perioden 1906-1928*. Julkaisematon väitöskirja, Københavns Universitet, København 2009.
- Esko Töyri:** *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920-1940*. Suomen elokuvasäätiön julkaisusarja n:o 7. Suomen elokuvasäätiö, Hyvinkää 1978.
- Kari Uusitalo:** *Viisi vuosikymmentä suomalaista elokuvayritteliäisyyttä. Adams Filmi Osakeyhtiö 1912–1962*. Adams Filmi Osakeyhtiö, Helsinki 1962.
- Kari Uusitalo:** *Suomalaisen elokuvan vuosikymmenet. Johdatus kotimaisen elokuvan ja elokuva-alan historiaan 1896–1963*. Otava, Helsinki 1965.
- Kari Uusitalo:** *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896-1930*. Suomen elokuva-arkisto, Otava, Helsinki 1972 (1972a).
- Kari Uusitalo:** *Kuusi vuosikymmentä suomalaista elokuvayritteliäisyyttä. Adams-Filmi Osakeyhtiö 1912–1972*. Adams-Filmi Osakeyhtiö, Helsinki 1972 (1972b).
- Kari Uusitalo:** *Suomen Biografiliitosta Suomen Filmikamariin. Viisi vuosikymmentä elokuva-alan järjestötoimintaa Suomessa*. Suomen Filmikamari, Turenki 1974.
- Kari Uusitalo:** *Suomi-Filmin viisi vuosikymmentä 1918–1969*. Julkaisematon käsikirjoitus 1969–1976.
- Kari Uusitalo:** *Kuvaus-kamera-käy! Lähikuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Suomen elokuvatutkimuksen seura ry, Kirjastopalvelu, Pieksämäki 1994.
- Kari Uusitalo:** "Suomalainen elokuvatuotanto 1907–1935. Taustaa ja tosiasioita." Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia, osa 1 (SKF 1). Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillat elokuvat*. Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto. Edita, Helsinki 2002.
- Kari Uusitalo:** "Abel Adams." Suomen kansallisbiografia -verkkojulkaisu. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1997-. URN:NBN:fi-fe20051410 <<http://www.kansallisbiografia.fi/>> [Julkaistu 1.3.1998, päivitetty 14.10.2008]
- Denise J. Youngblood:** *Russian war films. On the cinema front, 1914-2005*. University Press of Kansas, Lawrence 2007.
- Kirsi Vainio-Korhonen:** "Sosiaaliset suhteet, sukupuoli ja suomalaiset yrittäjät autonomian ajan lopun Suomessa." Teoksessa Jarkko Keskinen ja Kari Teräs (toim.): *Luottamus, sosiaalinen pääoma, historia*. Historia Mirabilis 5. Turun historiallinen yhdistys, Turku 2008.
- Rune Waldekrantz:** *Levande bilder. De första biograferna*. Sveriges Biografägarförbund, Stockholm 1955.
- Rune Waldekrantz:** *Filmens historia. De första hundra åren från zoopraxiscope till video. 1. Pionjäråren*. Norstedt, Stockholm 1985.

Rune Waldekranz: *Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896-1906.* Julkaisematon lisensiaatintutkielma, 1969. [Ruotsin filmi-instituutin kirjasto]

Heli Valtonen ja Jari Ojala: "Näkymättömät ja näkyvät kädet. Yritysohjatijat elämäkertojen valossa." Teoksessa Kalevi Ahonen, Anssi Halmesvirta, Ilkka Nummela & Juha Sihvola (toim.): *Historia ja herrasmies. Seppo Zetterbergille omistettu juhlakirja.* Jyväskylän yliopisto, historian ja etnologian laitos, Jyväskylä 2005.

Koenraad Verboven, Myriam Carlier & Jan Dumolyn: "A Short Manual to the Art of Prosopography." Teoksessa *Prosopography Approaches and Applications. A Handbook.* Edited by K. S. B. Keats-Rohan. Prosopographica et Genealogica, vol 13. Unit for Prosopographical Research, Oxford University, Oxford 2007.

T.V. Viljanen: "Helsinki sotien jaloissa." Teoksessa Ragnar Rosén, Eirik Hornborg, Heikki Waris ja Eino Jutikkala (toim.): *Helsingin kaupungin historia IV:1, 1875–1918.* Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki 1955.

VERKKOSIVUSTOT

"We Put the World Before You", Charles Urban, Motion Picture Pioneer –verkkosivusto. <<http://www.charlesurban.com/cutc.htm>> [Viitattu 16.2.2013]

"Carl Ernst Oliver Florman", Who's Who of Victorian Cinema –verkkosivusto. <<http://www.victorian-cinema.net/florman.htm>> [Viitattu 16.2.2013]

MUUT LÄHTEET

Bernharðsson 2005: Eggert Þór Bernharðssonin (Reykjavik, Islanti) sähköpostiviesti 10.11.2005. Tekijän hallussa.

Jernudd 2013: Åsa Jernuddin (Örebro, Ruotsi) sähköpostiviesti 11.7.2013. Tekijän hallussa.

Kovalova 2013: Anna Kovalovan (Pietari, Venäjä) sähköpostiviesti 21.6.2013. Tekijän hallussa.

Thorsen 2008: Isak THorsenin (Kööpenhamina, Tanska) sähköpostiviesti 18.3.2008. Tekijän hallussa.

3. TIETOKANNAT, HAKUTEOKSET

Adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1909-1910. Tidnings- & Tryckeri-Aktiebolaget Förlag, Helsingfors 1909.

Adressbok och yrkeskalender för Helsingfors 1910-1911. Tidnings- & Tryckeri-Aktiebolaget Förlag, Helsingfors 1910.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1915-1916. Aktiebolaget Lilius & Hertzberg, Helsingfors 1915.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1917-1918. Aktiebolaget Lilius & Hertzberg, Helsingfors 1917.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922-1923. Mercators Tryckeri Aktiebolaget, Helsingfors 1923.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1924-1925. Mercators Tryckeri Aktiebolaget, Helsingfors 1925.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1926-1927. Mercators Tryckeri Aktiebolaget, Helsingfors 1926.

Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1927-1928. Mercators Tryckeri Aktiebolaget, Helsingfors 1928.

Aikalaiskirja. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Tietosanakirja-osakeyhtiö, Helsinki 1920.

Aikalaiskirja. Henkilötietoja nykypolven suomalaisista. Otava, Helsinki 1934.

Arkkitiedit Arkkitehtuurimuseonarkkitehtuuritiedosto <<http://www.mfa.fi/arkkitehdit>> [Viitattu 16.2.2013]

- Elonet*. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston ja Valtion elokuvatarkastamon tietokanta suomalaista ja Suomessa esitetyistä elokuvista. <<http://www.elonet.fi/>> [Viitattu 16.2.2013]
- Encyclopedia of Early Cinema*. Edited by Richard Abel. Routledge, London & New York 2010. [Paperback]
- Film & TV Database*. British Film Instituten maailmanlaajuinen tietokanta elokuvasta ja televisiosta. <<http://old.bfi.org.uk/filmtvinfo/ftvdb/>> [Viitattu 16.2.2013]
- Filmografia Fennica 1904–1930*. Teoksessa Kari Uusitalo: *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Suomen elokuva-arkisto, Otava. Helsinki 1972a, 171–196.
- Filmportal.de*. Deutsches Filminstitutin tietokanta saksalaisista elokuvista. <<http://www.filmportal.de/>> [Viitattu 16.2.2013]
- Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen* -hakemisto. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston hakemisto Helsingissä toimineista elokuva teattereista. <<http://www.kava.fi/helsingin-seudun-elokuvateatterit-kautta-aikojen/>> [Viitattu 16.2.2013]
- Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1919–1921*. Mercatorin Kirjapaino Osakeyhtiö, Helsinki 1921.
- Hiski - Historiikirjojen hakuohjelma*. Suomen Sukututkimusseuran historiikirjatietokanta. <<http://hiski.genealogia.fi/historia/>> [Viitattu 16.10.2012]
- Historiallinen sanomalehtikirjasto*. Kansalliskirjaston digitoitujen sanoma- ja aikakauslehtiaineistojen tietokanta. <<http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/>> [Viitattu 16.2.2013]
- The London Project. The Birth of the Film Business in London*. AHRB Centre for British Film and Television Studies-keskuksen tutkimustietokanta. <<http://londonfilm.bbk.ac.uk/>> [Viitattu 16.2.2013]
- MMM Elokvakirja. Mitä missä milloin* –sarja. Toimituskunta: Kari Uusitalo & al. Otava, Helsinki 1972.
- Nationalfilmografien*. Det Danske Filminstitutin tietokanta tanskalaisista elokuvista. <<http://www.dfi.dk/FaktaOmFilm/Nationalfilmografien.aspx>> [Viitattu 16.2.2013]
- Rahamuseon rahanarvolaskuri*. Suomen pankin Rahamuseon verkkopalvelu. <http://www.rahamuseo.fi/arvo_laskuri/laskuri_web.html> [Viitattu 16.2.2013]
- Suomalainen kirjallisuus 1921–1923*. Toimittaja: Simo Pakarinen. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1924.
- Suomen kansallisbiografia*. Suomalaisen kirjallisuuden seuran Biografiakeskuksen verkkopalvelu. URN:NBN:fi-fe20051410. <<http://www.kansallisbiografia.fi/>>
- Suomen kansallisfilmografia, osa 1 (SKF 1). Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Toimituskunnan puheenjohtaja Kari Uusitalo. Toinen painos, ensimmäinen 1996. Suomen elokuva-arkisto. Edita, Helsinki 2002.
- Teatterin maailma. Maamme teatterit ja niiden taiteilijat*. Toimittanut Verner Veistjä. Suomen teatterijärjestöjen keskusliiton julkaisuja n:o 5, Tammi. Helsinki 1950.
- Kuka kuvasi? Suomalaiset valokuvaajat 1842–1950*. Suomen valokuvataiteen museon tietokanta Suomessa toimi neista valokuvaajista. <<http://kukakuvasi.valokuvataiteenmuseo.fi/>>
- Wochenschau Archiv*. Budesarchiv-Filmarchiv Berlinin tietokanta saksalaisista viikkokatsauksista. <<http://www.wochenschau-archiv.de/>> [Viitattu 16.2.2013]
- YTI-tietokanta* Patentti- ja rekisterihallituksen ja Verohallinnon yhteinen yritystietojärjestelmä. <www.ytj.fi> [Viitattu 16.2.2013]

15. Liitteet

1. Elokuva-alan yhtiöt

Littetaulukko 1.1. Biografialan keskeisimmät toimijat vuosina 1901–1926

/ = vähäinen toimija

X = keskeinen toimija

	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	
Keskeisiä toimijoita yhteensä	0	0	0	1	1	3	5	5	7	7	7	6	10	9	9	9	8	11	9	8	9	8	7	5	4	4	
K. E. Ståhlberg (Apollo)				X	X	X	X	X	X	X	X																
Fernander & Hallsbeth (Nordiska Biograf Kompaniet)	/	/	/	/	/	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X									
Arthur Forsander ja kumpant (Maat ja Kansat)						X	X	X	X	X																	
Ernst Ovesén (Central, Olympia)						X	X	X	X	X	X		X	X	X												
Anton Porworsky (Internationella Biograf)						X	X	X	X	X																	
Erik Estlander (uselta yhtiöltä)						/	/	/	/	/	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X			
Antti Aho (mm. Helikon)								X	X	X																	
Gunnar Goez (Själrbio grafen)								X	X	X	X																
Frans Engström (Filmagentu, Fotorama, Suomi filmi?)								/	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
August Sorjanen (Olympia)								/	/	/	/	X	X	X	X	X	X	X									
Hjalmar V.Pohjanheimo (tyyri)									/	/	/	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X				
Peter ja Selim Falin (Vellamo)										/	/	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X						
Gösta Lindeback (Maxim)											X	X	X	X	X	X	X	X									
Abel Adams											/																
UFA (Maxim, Finlandia Film)																											
Suomen Biograf Osakeyhtiö																											
Sven E. Svensson (Pallas)																		X	X	X							
Gustaf Molin (Filmcentral, Royal Film, Röda Kvarn)																			X	X	X	X	X	X	X	X	
Aloitukset ovat arvioita. Taulukkoon merkitty biografiliiketoiminnan käynnistymisvuodet, nousu keskeisten toimijoiden joukkoon sekä ne vuodet, jolloin kausi alan keskeisten toimijoiden joukossa päättyi. Esimerkiksi Ståhlbergin kausi päättyi vuoteen 1911, jolloin Apollo lopetti filmin maahan tuonnin, vaikka yhtiö jatkoi toimintaansa, samoin Fernanderin ja Hallsbethin kausi Nordiska Biograf Kompanietin myymiseen, vaikka heille jäi vielä Helikon. Abel Adamsin ja Falinin veljesten kohdalle on merkitty kauttavälillä ne vuodet, jolloin heidän liiketoimensa ei kuulunut alan keskeisimpien joukkoon.																											
Lähteet: Taulukon tiedot perustuvat tämän tutkimuksen tuloksiin ja arvioihin toimijoiden merkityksestä suomalaisella biografialla.																											

Liitetaulukko 1.2. Vuosina 1904–1909 perustetut elokuvan maahantuonti- ja levitysyhtiöt

Yhtiön nimi ja omistaja	Omistajan tausta	Maahantuonnin toimintavuodet	Lisätietoja
Aktiebolaget Apollo, K. E. Ståhlberg	valokuvaus	1904–1910-luku	
Nordiska Biograf Kompaniet, David Fernander ja Rasmus Hallseth	elokuvakiertue	1906-1918	
Osakeyhtiö Maat ja Kansat, Arthur Forsander ja kumppanit	liiketoiminta?	1906–1908/1909	Ainoa yhtiöistä, joka ei toiminut Helsingistä käsin. Oma maahantuonti päättyi vuonna 1908 tai 1909. Yhtiö siirtyi uusille omistajille vuonna 1910 tai 1911.
Aktiebolaget Internationella Biograf, Anton Podworsky ja Jacob Ljungqvist	valokuvaus	1907-1910	Ljungvist jätti yhtiön vuoden 1908 lopulla. biografin mainoksia ei löydy enää syksyltä 1910, joten toiminta lie- nee lakannut.
Kinematograf Central, Ernst Ovesén	valokuvaus	1907-1908	
Kinematograf Central 2 Ida von Numers	(valokuvaus)	1908-	Ida von Numers oli mahdollisesti vain nimellisesti yhtiön omistaja, ja varsinaisen johto oli valokuvaaja Hjalmar Ahrenbergin käsissä
Aktiebolaget Bio	elokuva-ala	1908-1909	Yhtiö oli kolmen vanhan yhtiön (Maat ja Kansat, Internationella Biograf ja Central) yhteisomistuksessa.
Erik Estlander	tehdastoiminta	1908-	Estlander harjoitti biografiliiiketoimintaa useiden eri yhtiön kautta.
Olympia, Ernst Ovesén	valokuvaus/elokuva	1908-	
Antti Aho	kangaskauppa	noin 1909-1911	Antti Ahon biografiliiiketoimet liittyivät ilmeisesti alkuvaiheissa Aktiebolaget Bion toimintaan. Aho ajautuu konkurssiin helmikuun 1911.
Stjärnbiografen, Gunnar Gooez	elokuva-ala, Ruotsi	1909–1914?	Ruotsalais-englantilaisen The Star Biograph -yhtiön haarakonttori, vuokrasi ja myi käytettyä filmiä, elokuvateatteri toimi vuosina 1909–1912.

Ajotukset ovat arvioita.

Lähde: Tiedot elokuvien levitystoiminnasta perustuvat ensisijaisesti lähteeseen: F:1 Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi Osakeyhtiön arkisto, JyMA sekä tutkija Isak Thorsenilta saatuihin tietoihin tanskalaisen Nordisk Films Kompagni -yhtiön kanssa liikesuhteissa olleista suomalaisyhtiöistä. Thorsen 2008 [www]. Tiedot yhtiöiden omistuksista ja toimintavuosista perustuvat kaupparekisteri-ilmoitusten tietoihin ja yhtiöiden julkaisemiin mainoksiin. Kaupparekisteri-ilmoitukset: KR 10 426, Ab Atelier Apollo; KR 18 730, Osakeyhtiö Maat ja Kansat; KR 19 759, Nordiska Biograf Kompaniet, Fernander & Hallseth; KR 20 258, Internationella Biograf Aktiebolaget; KR 21 710, Kinematograf Central 2 Ida von Numers; KR 22 357, Aktiebolaget Bio; KR 22 426, Olympia Teatern Ernst Ovesen. PRH:n arkisto, KA; *Historiallinen sanomalehtikirjasto* -tietokanta [www]; katso myös Hirn 1981, 230–232, Hirn 1991, 97, 251–261.

Liitetaulukko 1.3. Suomen Biografi Osakeyhtiön perustajien kokouksessa 10.12.1918 merkityt osakkeet		
Osakas	Osakkeiden määrä	Prosenttia
Emil Thorling, Nordiska Biograf Kompanietin toimitusjohtaja	300	10
Peter Hultén, hotelli Kämpin johtaja	250	8
August Sorjanen, Olympian entinen omistaja	220	7
VARAUS: Gösta Lindebäck, Maximin omistaja, ei läsnä kokouksessa	220	7
Toivo Hyvärinen, pankinprokuristi	220	7
Alfred Nybom, valokuvaamoiden omistaja	220	7
Paavo Korpisaari, pankinjohtaja	220	7
Kaarlo Kaira, pankinjohtaja	220	7
Armas Suviranta, kamreeri	220	7
Erkki Kaira, filosofian maisteri	220	7
Vilhelm Eckert, kapteeni	220	7
Bertel Roschier, liikemies	200	7
Hjalmar Söderberg, majuri	100	3
VARAUS: Nils Albert Lindsay von Julin, apteekkari, konsuli, ei läsnä kokouksessa	60	2
Jakob Trap-Holm, Nordiska Biograf Kompanietin prokuristi	50	2
VARAUS: Konrad Rondorf, ei läsnä kokouksessa	30	1
Osakkaille merkityt tittelit ja määreet eivät ole suoria lainauksia perustavan kokouksen pöytäkirjasta, jossa suurinta osaa kutsuttiin ainoastaan johtajiksi.		
Lähde: Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.		

Liitetaulukko 1.4. Osakkaat ja osallistujat Suomen Biografien tytäryhtiöiden kokouksissa 1918–1925.

X = henkilö on edustanut Suomen Biografia kyseisessä yhtiökokouksessa

lukumäärä = yhtiön tai henkilön omistukseen merkittyjen osakkeiden määrä

(Esimerkiksi merkintä "7 x X, 10 x 1" tarkoittaa, että henkilö on seitsemän kertaa edustanut Suomen biografia yhtiökokouksessa ja kymmenellä kerralla hän on ollut läsnä yhden osakkeen omistajana)

Yhtiökokous	Suomen Biografi (edustaja)	Affärs-central	Emil Thorling	August Sorjanen	Alfred Nybom	Toivo Hyvärinen	Paavo Korpi-saari	Kaarlo Kaira	Armas Suviranta	Allan Hjelt Oy	Suomen Käsityöläis Osake-pankki
Yhteensä	27 kokousta	1 x 1	5 x X	7 x X 10 x 1	19 x 1	4 x X 8 x 1	2 x X 12 x 1	9 x X 5 x 1	1 x 1	6x1000 1 x 1	1x1000
NBK 20.12.1918	898 (Thorling)		X	1	1						
Olympia 20.12.1918	198 (Thorling)		X	1	1						
Affärs. 18.2.1919	2996 (Thorling)		X	1	1	1	1				
Affärs. 4.4.1919	2996 (Thorling)		X	1	1	1	1				
Olympia 14.4.1919	198 (Kaira)			1	1			X			
Affärs. 6.6.1919	2996 (Kaira)			1	1	1	1				
NBK 11.6.1919	898 (Thorling)		X	1	1						
Affärs. 8.10.1919	2997 (Kaira)			1		1	1	X			
Affärs. 10.3.1920	2997 (Sorjanen)			X	1		1				
Affärs. 30.3.1920	2998 (Sorjanen)			X	1		1				
Kino-P. 4.8.1920	3998 (Sorjanen)	1		X						1	
Affärs. 20.9.1920	2996 (Sorjanen)			X, 1	1	1	1				
Affärs. 2.3.1921	2998 (Sorjanen)			X	1		1				
Kino-P. 2.3.1921	2999 (Sorjanen)			X					1	1000	
Affärs. 20.3.1921	2997 (Sorjanen)			X, 1	1		1				
Affärs. 4.6.1921	2998 (Kaira)				1		1	X			
Kino-P. 4.6.1921	2999 (Korpisaari)						X	1		1000	
Affärs. 26.8.1921	2998 (Kaira)				1		1	X			
Affärs. 16.3.1922	2998 (Kaira)				1	1		X			
Kino-P. 24.5.1922	2999 (Korpisaari)						X	1		1000	
Affärs. 16.3.1923	2998 (Kaira)				1			X			
Kino-P. 16.3.1923	2999 (Kaira)						1	X		1000	
Olympia 9.10.1923	198 (Hyvärinen)				1	X		1			
Kino-P. 16.10.1923	2999 (Hyvärinen)				1	X				1000	
Kino-P. 21.1.1924	2999 (Hyvärinen)					X		1		1000	
Olympia 11.3.1925	198 (Kaira)				1	1		X			
Kino-P. 20.5.1925	2999 (Hyvärinen)					X		1			1000

Taulukkoon on eritelty kaikki ne yhtiökokoukset, joiden osallistujaluettelot ovat säilyneet.

Lähteet: Kaupparekisteriasiakirjat: KR 25 1000, Osakeyhtiö Olympia Aktiebolaget ja KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö.

PRH:n arkisto, KA; Yhtiökokousten pöytäkirjat. Aktiebolaget Affärscentralin arkisto; Yhtiökokousten pöytäkirjat, Ab Kino-Palats Oy:n arkisto. Suomi-Filmin kokoelma, KAVA.

Liitetaulukko 1.5. Suomen Biografi Osakeyhtiön voitot ja osingot vuosina 1919–1925		
Vuosi	Voitto	Osinko
1919	438 692,31 mk	5 %
1920	905 523,94 mk	Vanhat osakkeet: 17 %, uudet osakkeet: 8,5 %
1921	73 614,87 mk	Ei osinkoa
1922	526 674,20 mk	10 %
1923	481 965,09 mk	8 %
1924	510 793,47 mk	8,5 %
1925	216 340,67 mk	Ei osinkoa
Lähde: Uusitalo 1969–1976, 11–12.		

Liitetaulukko 1.6. Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmat omistajat kesällä 1920			
Omistaja	Osakemäärä, yhteensä 6000 kpl	Osakeosuus, prosenttia	Muutos joulukuuhun 1918
Armas Suviranta, kamreeri	557	9	+ 337 kpl, + 2 prosenttiyksikköä
Kaarlo Kaira, pankinjohtaja	552	9	+ 332 kpl, + 2 prosenttiyksikköä
Alfred Nybom, valokuvaamon johtaja	504	8	+ 284 kpl, + 1 prosenttiyksikköä
August Sorjanen, biografiliikemies	498	8	+ 278 kpl, + 1 prosenttiyksikkö
Ab Allan Hjelt & C:o Oy	480	8	uusi osakas
Erkki Kaira, filosofian maisteri	410	7	+ 190 kpl, - 0,5 prosenttiyksikköä
Nils Adolf Lindsay von Julin, apteekkari	402	7	+ 342 kpl, + 5 prosenttiyksikköä
Bertel Roschier, liikemies	335	6	+ 135 kpl, - 1 prosenttiyksikköä
Alexander Zachariassen	300	5	uusi osakas
Paavo Korpisaari, pankinjohtaja	264	4	+ 44 kpl, - 3 prosenttiyksikköä
Gösta Lindebäck, biografiliikemies	264	4	+ 44 kpl, - 3 prosenttiyksikköä
Edward Campbell	240	4	uusi osakas
Toivo Hyvärinen, Suomen Biografi Osakeyhtiön toimitusjohtaja	240	4	+ 20 kpl, - 3 prosenttiyksikköä
Wilhelm Eckart, kapteeni	150	3	- 70 kpl, - 5 prosenttiyksikköä
Konrad Rondorf	100	2	+ 70 kpl, + 1 prosenttiyksikköä
Harald Söderberg, majuri	100	2	ei muutosta kappalemäärässä, - 2 prosenttiyksikköä
Jakob Trap-Holm, Suomen Biografi Osakeyhtiön toinen johtaja	88	2	+ 38 kpl, - 0 prosenttiyksikköä
muut osakkaat	516	9	
Lähteet: Uusitalo 1969–1976, 13; Perustettavaksi aiotun Suomen Biografi Osakeyhtiö – Finska Biograf Aktiebolaget nimisen yhtiön perustajien kokouksen pöytäkirja 10.12.1918. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA. Kari Uusitalo ei mainitse pienosakkaiden lukumäärää, nimiä tai osakeosuuksia.			

Liitetaulukko 1.7. Suomen Biografi Osakeyhtiön ja sen tytäryhtiöiden johtokunnat ja toimitusjohtajat 1918–1926

Lyhenteet:

SB = Suomen Biografi Osakeyhtiö

NBK= Nordiska Biograf Kompaniet

O = Olympia Osakeyhtiö

AC = Affärscentral

KP = Oy Kino-Palats Ab

tj = yhtiön toimitusjohtaja

pj = hallituksen puheenjohtaja

vpj = hallituksen varapuheenjohtaja

x = hallituksen jäsen

v = hallituksen varajäsen

2. = toinen johtaja

Tummennetuilta kohdin tiedot puuttuvat

		Emil Thorling	August Sorjanen	Toivo Hyvärinen	Jakob Trap-Holm	Alfred Nybom	Paavo KorpiSaari	Kaarlo Kaira	Armas Suviranta	Hjalmar Söderberg	Bertel Roschier	N.A.L. von Julin	Peter Hulten	Hjalmar Järvinen	Allan Hjelt	Harry Olsson	Erkki Kaira	Aarne Vuorehimo	Rainer von Fieandt	J.P.F. Baeckman	Toivo Hukkinen	Eero Rydman
	Yhteensä	4	13	18	13	22	21	23	11	3	6	15	2	6	1	8	1	7	6	2	2	2
1918	SB	Tj	x	x	2.	Vpj	x	pj	x	v	v	v	v									
	NBK	X	x		v	Pj	v															
	O	X	x		v	Pj	v															
1919	SB	Tj	tj	x	2.	Vpj	pj	pj	x	v	v	v	v									
	NBK		x		v	X	x	v														
	O		x		v	X	x	v														
	AC		tj			X	x															
1920	SB		tj	x	2.	Pj	pj	pj	x	v	x	v		v								
	NBK																					
	O																					
	AC		tj			x	x															
	KP		tj					x	x		v				x	v						
1921	SB		tj	2.	2.	vpj	pj	tj	x		x	x		x		x	v	v	v			
	NBK																					
	O																					
	AC		tj			x		tj														
	KP		tj				x/pj	pj/tj			v							v				
1922	SB			x	2.	vpj	pj	tj	x			x		v		x		v	v			
	NBK																					
	O																					
	AC			x		x		tj														
	KP			v			x	x	v			v				x						
1923	SB			x/tj	2.	vpj	x	pj,tj	v			x		v		x		v	v			
	O			x				pj														
	AC			x/tj		x		tj														
	KP			x/tj				tj				x				x						
1924	SB			tj	2.	vpj	x	pj	v			x				x		v	v			
	O																					
	KP			tj	2.	v	v	pj				x				x						
1925	SB			tj		vpj	x	pj	v			x		v				v	v	X	x	
	O			x		x	v	pj				v		x								
	KP			tj		x	v	x				x										v
1926	SB			tj	2.	vpj	x	pj	v			x						v	v	X	x	
	O																					
	KP			tj		x	x	x				x										v

Lähteet: Kaupparekisteriasiakirjat: KR 38 328, Suomen Biografi Osakeyhtiö; KR 37 584, Aktiebolaget Nordiska Biograf Kompaniet Osakeyhtiö; KR 25 100, Osakeyhtiö Olympia Aktiebolaget; PRH:n arkisto, KA; yhtiökokousten pöytäkirjat, Aktiebolaget Affärscentralin arkisto ja yhtiökokousten pöytäkirjat, Kino-Palatsin arkisto. Suomi-Filmin kokoelma, KAVA; Uusitalo 1969–1976, 14.

Liitetaulukko 1.8. Suomen Biografi Osakeyhtiön suurimmat osakkaat keväällä 1926, ennen omistusjärjestelyitä

Osakkaat	Osakemäärä, yhteensä 6000	Osakeosuus, prosenttia	Muutos kesästä 1920
Toivo Hukkinen	635	11	Uusi osakas
Lauri Kaira	560	9	Uusi osakas
Aarne Wuorenhimo	547	9	Uusi osakas
T. W. Zimmermann	545	9	Uusi osakas
Armas Suviranta, kamreeri	448	8	– 109 kpl, – 2 prosenttiyksikköä
Toivo Hyvärinen, pankinprokuristi	340	6	+ 100 kpl, + 2 prosenttiyksikköä
Alexander Zachariassen	404	7	+ 104 kpl, + 2 prosenttiyksikköä
Nils Adolf Lindsay von Julin, apteekkari	312	5	- 90 kpl, - 2 prosenttiyksikköä
Kaarlo Kaira	289	5	- 263 kpl, - 4 prosenttiyksikköä
Gösta Lindebäck, entinen biografiilikemies	220	4	- 44 kpl, - 1 prosenttiyksikköä
Edward Campbell	204	3	- 36 kpl, - 1 prosenttiyksikköä
Ab Joh. Frankenhauser	199	3	Uusi osakas
Alfred Nybom, valokuvaamon johtaja	195	3	- 209 kpl, - 5 prosenttiyksikköä
Jakob Trap-Holm, toinen johtaja	133	2	+ 45 kpl, + 1 prosenttiyksikköä
Isidor Hilding	110	2	Uusi osakas
Muut osakkaat	1404	23	
Lähde: Uusitalo 1969–1976, 13. Kari Uusitalo ei mainitse pienosakkaiden lukumäärää, nimiä tai osakeosuuksia. Uusitalo 1969–1976, 13.			

Liitetaulukko 1.9. Erik Estlanderin elokuva-alan yhtiöt ja niistä luopuminen					
Yhtiö, mahdolliset kumppanit	Toimialat	Perustamisvuosi	Estlander luopuu	Uusi omistaja	Lisätietoja
Pathé Frères Agentur	Maahantuonti, levitys?	1910	Ennen vuotta 1919	Toiminta lakkaa	Toiminnan lakkaamisen syy velat Pathé Frèresille
Finlandia Film	Maahan-tuonti, levitys, valmistus	1912	1918 ja/tai viimeistään 1920-luvun taitteessa	UFA	Tiedot siirtymisestä UFA:lle ristiriitaiset vuoden 1919 oikeudenkäynnin takia
Ab Maxim, kumppanit: Paersch ja Antell	Maahan-tuonti, levitys, esitys	1919	Vuosina 1919–1921	UFA	UFA ollut todennäköisesti mukana alusta alkaen
Ingenjör Erik Estlanders Filmbyrå	Maahantuonti, levitys	n. 1920	1921	Filmcentral (Molin ja Muhlert)	Yhtiötä ei viety kaupparekisteriin
Filmcentral, kumppanit: Molin ja Muhlert	Levitys	1921	Todennäköisesti vuonna 1922	Gustaf Molin	
Röda Kvarn, kumppanit: Grunér ja Sourander	Esitys	1922	Osittain 1923, kokonaan 1925	Gustaf Molin ja Arnold Sourander	
Tekniska Byrån Commercial	Koneiden maahantuonti	1912 (1923)	1924	Gustaf Molin	Elokvien maahantuontia lukuun ottamatta yhtiö jää Estlanderille
Lähteet: Anmälan till handelsregistret 589/15.7.1910. KR 24 810, Pathé Frères Agentur, innehavare Erik Estlander; Anmälan till handelsregistret 161/16.1.1912; Anmälan till handelsregistret om upphörande 1719/16.12.1921. KR 27 133, Aktiebolaget Finlandia Film. Anmälan till handelsregistret 765/4.12.1912 ja 1587/30.10.1923. KR 28 577, Tekniska Byrån Commercial Aktiebolaget; Anmälan till handelsregistret, ort. 1245, 6.8.1919; Anmälan om ändring till handelsregistret, ort. 521, 16.4.1921. KR 39 667, Aktiebolaget Maxim Osakeyhtiö; Anmälan till handelsregistret 1473/3.11.1921. KR 44 756, Aktiebolaget Film-Central Osakeyhtiö; Anmälan till Handelsregistret 2465/28.12.1922; Anmälan om ändring till Handelsregistret 478/21.3.1923 ja 1441/15.10.1925. KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH:n arkisto; Konttoristi Lauri Ilmari Koskilinnan ja Edit Dönsbergin todistajanlausunnot. Oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, neljäs käsittely, 16.8.1919, 2 §. Cal2:48, ensimmäisen osaston toisen jaoston tuomiokirja, heinä-elokuu 1919. HelRO:n arkisto; Ga:2, kassatilikirja 1918–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Erik Estlanderin, Gustaf Molinin ja Eduard Muhlertin välinen sopimus 1.9.1921; Erik Estlanderin ja Gustaf Molinin välinen sopimus 18.2.1924. Erik Estlanders köpkontrakter, 670:65. Släkten Estlander, SLS; Ammattiosoitteita-palstat, Filmiaitta 12/1922-18/1922, 18–19/1923; Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1919–1921 (1921).					

Liitetaulukko 1.10. Gustaf Molinin yritysryhmän muotoutuminen vuosina 1921–1925

Yhtiö	Päätoimiala	Perustamisvuosi ja perustajat	Molin osakkaaksi	Molin toimitusjohtajaksi	Molinille osake-enemmistö
Filmcentral	Levitys	1921, Estlander, Molin ja Muhlert	1921	Sundgren toimitusjohtaja ainakin 1923–1926	Välillä 1921–1928
Royal Film	Maahan-tuonti	1921, Molin, Sundgren Takanen	1921	1921	1921
Röda Kvarn	Esitys	1922, Estlander, Grunér, Sourander	1923	1925	1923
Biorama	Esitys	1923, Molin, Sundgren, Söderberg	1923	1923	Välillä 1923–1928

Lähteet: Yhtiöiden kaupparekisteri-ilmoitukset: KR 44 756, Aktiebolaget Filmcentral Osakeyhtiö; KR 44 757, Aktiebolaget Royal Film Osakeyhtiö; KR 48 946, Aktiebolaget Biorama Osakeyhtiö; KR 47 129, Röda Kvarn Aktiebolaget - Punainen Mylly Osakeyhtiö. PRH, KA. Yhtiöiden päätoimialan selvittämisessä on kaupparekisteriasiakirjojen ohella käytetty Valtion filmitarkastamon asiakirjoista ja yhtiöiden Helsingin osoite- ja yrityskalenterissa julkaisemista tiedoista.

2. Elokuvateatterit

Liitetaulukko 2.1. Helsingin biografien määrä alueittain vuosina 1904–1926																								
	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	
Yhteensä	2	3	6	10	10	17	24	24	20	26	24	25	30	32	30	37	29	26	22	28	25	27	28	
Keskikaupunki (Pohjoisesplanadi ja lähikorttelit)	1	2	4	7	7	9	9	8	8	8	8	7	6	6	7	8	6	5	5	6	5	5	5	
Siltasaari ja Etu-Kallio			1	2	2	2	3	2	2	6	5	5	8	8	8	10	7	5	4	7	5	5	5	
Muu Kallio ja Sörnäinen			1				1	2	2	2	2	3	3	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Kolmikulma ja Iso Roobertinkatu	1	1				2	4	4	2	2	2	3	5	5	5	5	6	6	5	8	7	7	7	
Muu Kamppi ja Punavuori						3	3	5	3	3	3	3	3	6	5	6	5	7	6	4	4	4	4	
Muut alueet				1	1	1	4	3	3	5	4	4	5	5	4	5	4	2	2	2	3	5	6	
Sijainti tuntematon																2								
Luvut ovat arvioita. Lähteet: Gab.1-14; Huviverokirjat 1915–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Hirn 1991, 251–268; Tuntematon kirjoittaja: <i>Helsingin fliminäyttämöt</i> . Filmaailta 14/1922, 218; Helsingin elokuvasateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].																								

Liitetaulukko 2.2. Helsingin biografien keskimääräiset istumapaikkojen määrät alueittain vuosina 1904–1926.

	1904– 1908	1911– 1913	1914– 1918	1919– 1922	1923– 1926
Keskikaupunki (Pohjoisesplanadi ja lähikorttelit)	152	362	392	392	474
Siltasaari ja Etu-Kallio	177	311	294	343	415
Muu Kallio ja Sörnäinen	ei tietoa	126	126	180	180
Kolmikulma ja Iso Roobertinkatu	ei tietoa	195	288	365	365
Muu Kamppi ja Punavuori	-	223	161	207	302
Muut alueet	95	80	149	143	175

Luvut ovat arvioita. Kaikkien biografien paikkamäärät eivät ole tiedossa. Paikkamäärät saattoivat myös vaihdella, mikä ei välttämättä näy luvuissa.

Lähteet: Hirn 1991, 251–268; Tuntematon kirjoittaja: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218; Gab:1-14, Huviverokirjat 1915–1921. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].

Liitetaulukko 2.3. Helsingin Pohjoisesplanadin alueen ensimmäisen ja toisen perustamisaallon elokuvateatterit			
Ensimmäinen perustamisaalto 1904–1907			
Teatteri ja omistajat	Osoite	Toiminta-aika	Istumapaikkojen määrä
Maailman Ympäri , Atelier Apollo (1904–1910) Veljekset Rung (1910) Anton Podworsky (1910) Sofia Thomasson (1910–1915?)	Mikonkatu 5 (teatteri toimi kol- messa eri tilassa samassa talossa)	1904-1915	100 (1904) 250 (1904-1906) 190 + 136 (1906-1915, kaksi eri salia)
Ilhmeitten Maailma - Undrens Värld , Johan Konstantin Lindstedt	Hakasalmenkatu 1, Hakasalmenkatu 4	1905–1908	112 (1905–1907), tuntematon (1907–1908)
Biograf Teatern , Nordiska Biograf Kompaniet	Pohjoisesplanadi 21	1906-1909	189
Kinematograf Central , Ernst Ovesén (1907-1908), Cecilia von Numers (1908-1910), Antti Aho (1909–1911), useita muita, Nordiska Biograf Kompaniet (1913–1914)	Mikonkatu 2	1907-1920- luku	125
Internationella Biograf , Anton Podworsky	Pohjoisesplanadi 17	1907-1910- luvun alku	168
Premier Biograf , Hjalmar Hårdt ja K. V. Bremer	Pohjoisesplanadi 39	1907–1909	165
Toinen perustamisaalto 1909–1911			
Teatteri ja omistajat	Osoite	Toiminta-aika	Istumapaikkojen määrä
Olympia , Ernst Ovesén (1910-1915), August Sorjanen (1915-1918)	Kluuvikatu 1	1909-1972	551
Scala , Nordiska Biograf Kompaniet (1910-1918)	Pohjoisesplanadi 21	1909-1991	283
Apollo , Ateler Apollo (1910-1917)	Eteläesplanadi 10	1910-1934	390 + 159 (kaksi eri salia)
Helikon (vuodesta 1913 Eldorado) , Antti Aho (1910–1911) Hjalmar Ahrenberg ja Fredrik Wilhelm Grön- qvist (1911–1912) Osakeyhtiö Helikon (1912–, useita omistajia, vuosina 1913–1922 pääomistaja Rasmus Hallseth)	Kluuvikatu 2	1910-1930	358
Esplanade , Chaim Zall (1910-1911), August Söderberg (1911-1912), Georg Ström (1912) Erik Estlander (ainakin 1913, 1915)	Pohjoisesplanadi 37	1910-1917	264 (yhdistetty elokuvateat- teri ja kahvila)
Maxim , Gösta Lindebäck (1911-1919)	Pohjoisesplanadi 39	1911-1965	789
Mukana ei ole teattereita, joiden toiminta-aika jäi alle vuoden mittaiseksi. Useat teattereista vaihtoivat nimeä toiminta-aikanaan. Lähteet: Hirn 1991, 251–261, passim; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www]; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 22.7.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiön arkisto, JyMA; Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1915-1916 (1915).			

Liitetaulukko 2.4. Suomen merkittävimpien elokuva-alan toimijoiden biografiketjut vuosina 1906–1918

(suluissa jako pääpaikkakunnan biografi + muiden paikkakuntien biografi)

Maat ja Kansat –yhtiön pääpaikkana oli Tampere, muilla Helsinki

Toimija	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914	1915	1916	1917	1918
Atelier Apollo	3 (1+2)	6 (2+4)	6 (2+4)	6 (2+4)	3 (2+1)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	-
Fernander & Hallseth	2 (1+1)	4 (1+3)	4 (1+3)	4 (1+3)	4 (1+3)	5 (1+4)	6 (1+5)	8 (3+5)	7 (3+4)	5-6 (2+3/4)	5-6 (2+3/4)	4-5 (2+2/2)	5 (2+3)
Maat ja Kansat	4 (2+2)	4 (2+2)	2 (1+1)	2 (1+1)	2 (1+1)	1 (0+1)	1 (0+1)	1 (0+1)	-	-	-	-	-
August Sorjanen	-	-	-	-	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	2 (2+0)	2 (2+0)	3 (3+0)	5 (4+1)	6 (4+2)	5 (3+2)
Lyyra	-	-	-	-	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	2 (1+1)	2 (1+1)	3 (2+1)	3 (2+1)	3 (2+1)	3 (2+1)
Gösta Lindebäck	-	-	-	-	-	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	2 (2+0)	1 (1+0)	1 (1+0)
Aleksander, Petter ja Selim Falin	-	-	-	-	-	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	2 (2+0)	2 (2+0)	2 (2+0)
Abel Adams	-	-	-	-	-	-	1 (1+0)	2 (2+0)	2 (2+0)	2 (2+0)	3 (3+0)	2 (2+0)	2 (2+0)
Sofia Thomasson	-	-	-	-	-	-	-	1 (1+0)	2 (2+0)	2 (2+0)	1 (1+0)	1 (1+0)	-
Finlandia Film	-	-	-	-	-	-	-	2 (1+1)	1 (1+0)	1 (1+0)	2 (1+1)	1 (1+0)	-
Karl Viktor Wirtanen	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1 (1+0)	2 (2+0)	2 (2+0)

Luvut ovat arvioita. Ketjun määritelmä on joustava, sillä mukana on myös toimijoita, joilla on osittain ollut vain yksi biografi. Oleellisempaa on suurtoimijoiden teatteriomistusten ketjuuntumisen muutokset käsiteltävinä vuosina. Järjestelmällistä tietoa biografien omistuksista on vain muutamista kaupungeista (Helsinki, Turku, Tampere, Viipuri ja Oulu), joten ketjut voivat olla kokonaisuudessaan hieman suuremmat. Esimerkiksi Lyyralta oli tiettävästi jossain vaiheessa biografi myös Porissa ja Kuopiossa, mutta tietoja toimintavuosista ei ole. Salmi 2002, 147. Taulukossa on oletettu, että Nordiska Biograf Kompanietilla oli biografi Kuopiossa katkeamatta vuodet 1907–1918, vaikka varmat tiedot ovat vain vuosilta 1907–1909 ja 1918. Helsingin ulkopuolelta voi löytyä lisää ketjuja, mutta ne tuskin nousevat elokuva-alan suurimpien toimijoiden joukkoon, sillä niillä ei todennäköisesti ole ollut omaa maahantuontia tai levitystä. Apollo-teatteri oli vuodesta 1911 alkaen ainakin osan aikaa vuokrattuna ulkopuolisille tai siellä esitettiin ensisijaisesti operettia. Näin ollen sen luvut eivät ole täysin vertailukelpoiset.

Lähde: Hirn 1991, 251–261, passim; Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www]; Nordiska Biograf Kompaniet Opiksi ja Huviksi -osakeyhtiölle 22.7.1913. F:1, Kirjeenvaihto 1907–1914. Opiksi ja Huviksi –osakeyhtiön arkisto, JyMA; Uusitalo 1962, passim ja 1972b, passim.

Liitetaulukko 2.5. Suomen Biografi Osakeyhtiön 20.12.1918 hankkimat elokuvateatterit

Teatteri	Kaupunki	Paikkamäärä	Osuus 1918 sotaveroista Helsingissä, prosenttia	Omistaja kesällä 1918	Avaamisvuosi
Olympia	Helsinki (Pohjoisesplanadi)	551	10	Osakeyhtiö Olympia	1909
Scala	Helsinki (Pohjoisesplanadi)	283	8	Nordiska Biograf Kompaniet	1909
Kaleva	Helsinki (Kallio)	646	4	August Sorjanen	1913
Thalia	Helsinki (Iso Roobertinkatu)	219	3	August Sorjanen	1909
Scala	Kuopio	tuntematon		Nordiska Biograf Kompaniet	tuntematon
Scala	Tampere	648		Nordiska Biograf Kompaniet	1912
Scala	Turku	500		Emil Thorling	1911
Casino	Turku	600		August Sorjanen	1913
Kulmahalli	Viipuri	tuntematon		Nordiska Biograf Kompaniet	1907
Kaleva	Viipuri	n. 400		August Sorjanen	1916

Lähteet: Hirn 2001, 251–268, Uusitalo 1969–1976, 5-6; Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 2.6. Suomen Biografi Osakeyhtiön elokuvateatterit 20.12.1918–31.5.1926.
merkinnät:
X = omistus koko vuoden ajan / = omistus osan vuotta

Biografi	Kaupunki	20.12.1918	1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1.1.-31.5.1926
Scala	Helsinki	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Olympia	Helsinki	X	X	X	X	X	/			
Kaleva	Helsinki	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Thalia	Helsinki	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kino-Palatsi	Helsinki		/	X	X	X	X	X	X	X
Messu-Kino	Helsinki								/	/
Olympia	Helsinki									/
Scala	Tampere	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Scala	Turku	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Casino	Turku	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kulmahalli	Viipuri	X	/							
Kaleva	Viipuri	X	X	/						
Scala	Viipuri			/	X	X	X	X	X	X
Scala	Kuopio	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Kaleva	Kuopio			/	X	X	X	X	X	X
Kino-Teatteri	Lahti			/	X	/				

Lisäksi Suomen Biografi vuokrasi syksyllä 1919 muutaman kuukauden ajan Pietarista elokuvateatteri Piccadillyä, mutta liiketoimi ei osoittautunut kannattavaksi, joten biografista luovuttiin. Tiedot Kuopion Scalan omistuksesta ovat epäselvät, mutta todennäköisesti teatteri kuului Suomen Biografille ainakin vuodesta 1918 vuoteen 1926.

Lähteet: Uusitalo 1969–1976, 5–7; Hirn 1991, 251–268; Suomen Biografi Osakeyhtiön kirje elävien kuvien komitealle 22.12.1918. Ea:1 Saapuneet kirjeet 1916–1930. Elävänkuvan komitean asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Työtodistukset. Suomen Biografi Osakeyhtiön arkisto, Suomi-Filmi Oy:n kokoelma, KAVA.

Liitetaulukko 2.7. Helsingin biografiketjujen koot näytäntökausittain 1919–1926

Biografiketju	1918–1919	1919–1920	1920–1921	1921–1922	1922–1923	1923–1924	1924–1925	1925–1926
Suomen Biografi Osakeyhtiö	4	5	5	5	5	4	4	5-6
Abel Adams	2	2	3	3	3	3	3	3
Hjalmar V. Pohjanheimo	2	2	2	2	1	-	-	-
Veljekset Falin	2	2	1-2	1	1	1	1	0-1
UFA:n Maxim	1	1	2	2	2	2	2	2
August Sorjanen	-	-	-	-	2	1	1	1
Gustaf Molin (ja Arnold Sundgren)	-	-	-	-	-	4	4	4
Lukuihin on suhtauduttava varauksella, sillä tiedot teattereiden omistuksista 1920-luvulta ovat hajanaisia ja fragmentaarisia. Ketjuihin on saattanut kuulua enemmän teattereita ja on voinut olla myös muita, joiden omistukseen on kuulunut enemmän kuin yksi teatteri. Lähteet: Helsingin ja ympäristön osoite- ja ammattikalenteri 1919–1921 (1921), Adress- och yrkeskalender för Helsingfors jämte förorter 1922–1923 (1923), 1924–1925 (1925) ja 1926–1927 (1926), Uusitalo 1969–1976, 5-7, Hirn 2001, 251–268, Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen -hakemisto [www].								

3. Suomessa kuvatut elokuvat

Liitte taulukko 3.1. Suomessa vuosina 1904–1912 valmistuneet elokuvat ja vuosina 1913–1914 valmistuneet ei-fiktiviset elokuvat K = kevätkausi, S= syyskausi.																					
		1904		1906		1907		1908		1909		1910		1911		1912		1913		1914	
		- 1905		K	S	K	S	K	S	K	S	K	S	K	S	K	S	K	S	K	S
Valmistaja	Yht	4	4	4	11	21	33	30	8	10	20	11	12	7	6	10	10	20	27	41	15
Kiertue teatterit	8	4	4	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Atelier Apollo	96	-	-	-	10	19	17	15	6	2	5	2	6	6	3	1	-	-	4	-	-
Nordiska Biograf Kompaniet	44	-	-	-	-	2	3	4	-	2	4	6	3	1	1	-	-	3	3	10	2
Maat ja Kansat	34	-	-	-	-	-	6	10	2	5	5	3	2	-	-	-	1	-	-	-	-
Ilmeitten Maailma	4	-	-	-	-	-	3	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Premier Biograf	2	-	-	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Internationella Biograf	5	-	-	-	-	-	2	-	-	1	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Olympia	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	-	1	-	-	-	-	-	-	1	-
Central	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Lyyra	26	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	-	1	-	7	15	1
Finlandia Film	54	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	7	12	8	15	10
Prode	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
Bror Berger	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-
Suomifilm	6	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	2	-	-
EP	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	3	-	-
Johan Taug	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2

Luvut ovat arvioita. Luvuista on poistettu elokuvat, jotka voidaan tulkita aikaisemmin esitetyiksi. Tarkempi tutkimus voi muuttaa lukuja, jos eräät filmeistä paljastuvat maahantuoduiksi tai toisen yhtiön valmistamiksi. Esimerkiksi Olympian omistaja Ernst Ovesén teki yhteistyötä Finlandia Filmin omistajan Erik Estlanderin kanssa, joten osa tai kaikki Olympian nimiin merkityistä elokuvista voi olla Finlandian valmistamia. Vuosina 1904–1912 valmistui ainoastaan neljä Kansallisleikkinä kiertäviä fiktiivisiä elokuvia, Salaviinanpoltajat (Apollo 1907), Vasikan häntä (Maat ja Kansat 1908), Margareeta ajetaan takaa (Apollo 1912) ja Rusthollari Pettersonin Helsingin matka (Berger 1912), sekä ainakin yhden, jonka määrittäminen fiktiiviseksi tai ei-fiktiiviseksi on tulkinnallista (Ajometsästäys, Nordiska Biograf Kompaniet 1908). Näiden elokuvien tuotannollinen konteksti ei eronnut merkittävästi yhtiöiden ei-fiktiivisestä tuotannosta. Vuodesta 1913 alkaen valmistui runsaasti fiktioelokuvia, joiden tuotannollinen konteksti ja merkitys ohjelmistoissa erosivat merkittävästi ei-fiktiivisestä tuotannosta. Paremmat vertailtavuuden vuoksi taulukkoon ei ole sisällytetty vuodesta 1913 alkaen valmistuneita fiktiivisiä elokuvia. Vuoden 1909 neljä *Imatra*-filmiä on laskettu eri elokuviksi, vaikka tulkinta on epävarma. Mainosten tarkennukset tietoihin viittaavat siihen, että elokuvia saattaa vielä jonkin verran puuttua taulukosta, mutta jo nämä luvut kertovat voimasuhteiden muutoksesta elokuvien valmistamisessa. Lähde: Ba:1-2 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1915, Fc:1-16 Päätösasiakirjat 1911–1915. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 171–184; sekä tuntematon kirjoittaja: *Generalguvernören besökar Världen rundt*. Hufvudstadsbladet 23.10.1906; Tuntematon kirjoittaja: *Teatterihuoneella näyttelee Fernander & Hallseth*. Pohjois-Savo 10.4.1907; Maailman ympäri -teatterin mainos, Helsingin Sanomat 17.4.1907; Tuntematon kirjoittaja: *Å Biografteatern*. Nya Pressen 22.4.1908. Maat ja kansat -teatterin mainos, Otava 19.12.1907. Biografiteatterin mainos, Uusi Suometar 24.3.1909; Biografiteatterin mainos, Uusi Suometar 30.11.1909, Tuntematon kirjoittaja: *Världen Rundt*. Nya Pressen 15.9.1907; Centralin mainos, Hufvudstadsbladet 21.11.1909; Internationella Biografian mainos, Hufvudstadsbladet 22.11.1909; Olympian ja Maailman Ympäriin mainokset, Helsingin Sanomat 23.11.1909; Olympian (Turku, NBK) mainos, Åbo Underrättelser 30.11.1909.

Liitetaulukko 3.2. Vuosina 1913–1916 valmistuneet suomalaiset näytelmäelokuvat lajityypeineen ja pituuksineen					
Vuosi	Tarkastus	Tarkastuttaja	Elokuva	Lajityyppi	Pituus
1913	4044/28.2.1913	Engström	Sylvi	Draama	890
	4708/29.9.1913	Lyyra	Verettömät	Draama	893
	4856/28.10.1913	Lyyra	Nuori luotsi	Draama	917
	4964/20.11.1913	Lyyra	Kosto on suloista	Pilakuva	225
	4968/21.11.1913	Nordiska Biograf Kom-paniet	Kun onni pettää	Draama	1300
1914	5178/12.1.1914	Lyyra	Se kolmas	Pilakuva	151
	5289/6.2.1914	Lyyra	Pirteä ja kadonnut kori	Hupailu	300
	5326/16.2.1914	Lyyra	Salainen perintömääräys	Draama	1130
	5523/23.3.1914	Lyyra	Väärennetty osoite	Hupailu	173
	5636/17.4.1914	Lyyra	Nainen, jonka minulle annoit	Hupailu	226
	5682/25.4.1914	Lyyra	Tuiskusen kuherruskuukausi	Hupailu	180
	5687/25.4.1914	Nordiska Biograf Kom-paniet	Kalle Pettersson	Pilakuva	100
	5798/31.8.1914	Lyyra	Käpäsen rakkausseikkailu	Hupailu	253
	5991/5.10.1914	Lyyra	Vieraalla maaperällä	Draama	694
	6371/21.12.1914	Lyyra	Kaksi sankaria	Hupailu	144
1915	6477/16.1.1915	Lyyra	Kesä	Filminäytelmä	738
	6804/19.4.1915	Lyyra	Rikosten runtelema	Draama	1000
	7283/6.12.1915	Berger Film	"Peski", "Lappa" ja poliisit	Humoreski	314
1916	7588/4.2.1916	Finalndia Film	Katoavia timantteja eli Herras-mies-varas Morel vastustajanaan etsivä Frank	Draama	850
	7744/30.4.1916	Finlandia Film	Tuhlaajapoika	Draama	900
	7853/28.8.1916 (kokonaan kielletty)	Nordiska Biograf Kom-paniet	Eräs elämän murhenäytelmä	Draama	1125

Elokvien lajityyppi on kirjattu Helsingin filmisensuurin merkintöjen mukaan: filmskådespel = filminäytelmä; drama = draama, humoresk = humoreski, lustspel = hupailu; skåmbild = pilakuva. Ero esimerkiksi pilakuvan ja hupailun välillä on hankala hahmottaa, sillä filmit eivät ole säilyneet, joten eron löytäminen vaatisi tarkempaa analyysiä muista filmisensuurin läpi kulkeneista pilakuviksi ja hupailuiksi merkityistä filmeistä. Voi myös olla, että termejä käytettiin synonyymeinä toisilleen.

Lähde: Ba:2-3 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1911–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 3.3. Ensimmäisen maailmansodan aikana ennen kuvausten keskeytymistä Suomessa valmistuneet filmit laji- tyypeittäin						
Lajityyppi	Syksy 1914	Kevät 1915	Syksy 1915	Kevät 1916	Syksy 1916	Yhteensä
Yhteensä	18	6	10	5	1	40
Vakava näytelmäelokuva	1	2	-	1	1	5
Hupailu tai pilakuva	2	-	1	1	-	4
Yhteiskunnallinen ajankohtaisfilmi	7	3	-	-	-	10
Urheilu- tai muu epäpoliittinen ajankohtaisfilmi	5	1	1	1	-	8
Luonto- tai matkailufilmi	3	-	8	2	-	13

Lähde: Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; tuntematon kirjoittaja: *Simuppvising bland is*. Dagens Press 2.12.1915; Scalan mainos, Helsingin Sanomat 1.1.1916; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 183–185.

Liitetaulukko 3.4. Ensimmäisen maailmansodan aikana ennen kuvausten keskeytymistä Suomessa valmistuneet filmit tuot- tajittain						
	Syksy 1914	Kevät 1915	Syksy 1915	Kevät 1916	Syksy 1916	Yhteensä
Yhteensä	18	6	10	7	1	40
Finlandia Film	10	2	-	3	-	15
Lyra	4	2	-	-	-	6
Nordiska Biograf Kompaniet	2	1	2	-	1	6
Taugh	2	-	-	-	-	2
Pathé		1	-	-	-	1
Suomifilm			7	2	-	9
Berger Film			1	-	-	1

Lähde: Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Scalan mainos, Helsingin Sanomat 1.1.1916; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 183–185. Elokuvat, joiden valmistajaksi on mainittu Esplanad, on laskettu Finlandia Filmin tuottamiksi, sillä teatteri Esplanad oli Erik Estlanderin omistuksessa.

Liitetaulukko 3.5. Suomalaisyhtiöiden keväällä 1918 valmistamat elokuvat				
Yhtiö	Elokuvan nimi	Tarkastusnumero ja päivämäärä	Pituus	Helsingin ensiesitys
Maxim	Pääkaupunki vapautuspäivien jälkeen – Helsingfors efter befrielsedagarna	9330/25.4.1918	140 m	29.4.1918, Maxim
Lyyra	Helsinki puhdistuksen jälkeen – Helsingfors efter rensningen	9332/26.4.1918	243 m	29.4.1918, Lyrra
Nordiska Biograf Kompaniet	Kuvia pääkaupungista vapautuspäivien jälkeen – Helsingfors efter befrielse	9333/27.4.1918	250 m	Ei tiedossa, todennäköisesti 29.4.1918, Scala
Nordiska Biograf Kompaniet	Kunniaparaati Senaatintorilla leijona-lipun kohottamisen johdosta Suomenlinnan huipulle toukokuun 12 p:nä – Hedersparaden å Senatstorget med anl. af lejonflagans hissande å Sveaborg den 12 maj 1918	9346/18.5.1918	60 m	20.5.1918, Scala
Maxim	Suomen kansallinen sotajoukko – Finska folkhär	9347/18.5.1918	260 m	18.5.1918, Maxim
Nordiska Biograf Kompaniet	Ylipäällikkö, kenraali Mannerheimin ja nuoren voittoisan Suomen kansansotajoukon tule Helsinkiin toukokuun 16 p:nä – Överbefälhavaren General Mannerheim och den unga segerrika finska folkhärens in tåg i Helsingfors den 16 maj 1918	9351/21.5.1918	350 m	20.5.1918, Scala
Lyyra	Ylipäällikkö kreivi Mannerheimin ja Suomen voittoisan armeijan juhlallinen vastaanotto ja paraati Helsingissä 16 p. toukokuuta 1918	9352/21.5.1918	300 m	22. tai 23.5.1918, Lyrra
Nordiska Biograf Kompaniet	Turku ja Hanko ”punaisten” paon jälkeen. Maailmankuulu risteilijä ”Möwe” Hangon satamassa – Åbo och Hangö efter ”de rödas” flykt. Den världsberömda krussaren Möve i Hangö Hamn	9354/25.5.1918	75 m	27.5.1918, Scala
Nordiska Biograf Kompaniet	Ylipäällikkö kenraali Mannerheim kiittää ruotsalaista prikaatia – Överbefälhavaren general Mannerheim aftackar Svenska Brigaden	9359/30.5.1918	200 m	31.5.1918, Scala
Maxim	Ruotsalainen prikaati – Svenska Brigaden	9360/30.5.1918	200 m	Ei tiedossa, todennäköisesti 31.5.1918, Maxim
Lähteet: Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmsensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Scalan, Maximin elokuvamainokset, Helsingin Sanomat 28.4.–30.5.1918.				

Liitetaulukko 3.6. Pathén Suomessa kuvaamat elokuvat, jotka on toimitettu Helsingin filmsensuurin vuoden 1917 lopulla ja vuonna 1918			
Elokuvan nimi	Tarkastusnumero ja -päivä	Pituus	Tarkastuttaja
Bilder från Åland	9040/10.11.1917	141 m	ei tiedossa
Bilder från Mellersta Finland	9051/23.11.1917	175 m	ei tiedossa
Heinola	9076/30.11.1917	115 m	ei tiedossa
Pargas Kalkbruk	9209, päiväämätön (tammikuu 1918)	130 m	Maxim
Suomen parhaillaan käytävästä vapaustaistelusta – Från den pågående frihetskampen i Finland	9340/8.5.1918	400 m	Vellamo, esittäjä Scala
Huvimatka Savonlinnasta – Joensuuun	9455/13.9.1918	150 m	Lyyra
<i>Pargas Kalkbruk</i> voi olla uudelleentarkastettu. Helsingin filmsensuuri tarkasti mahdollisesti viidennekin Pathé-filmin, Lyrran lähettämän elokuvan <i>Mankala koski</i> (Tarkastus 9270/22.2.1918), jonka kohdalle ei filmsensuurin asiakirjoihin ole merkitty valmistajaa. Elonet-tietokantaan ja Filmografia Fennicaan elokuvan valmistajaksi on merkitty Lyrra, mitä voidaan epäillä. Lähteet: Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmsensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; elokuvamainokset, Helsingin Sanomat 28.4.–30.5.1918.			

Liitetaulukko 3.7. Bild und Film Amtin Suomessa vuonna 1918 kuvaamat elokuvat			
Elokuvan nimi	Saksan filmisensuurin tiedot valmistaja, tarkastusnumero ja päivä, pituus	Helsingin filmisensuurin tiedot valmistaja, tarkastusnumero ja päivä, pituus	Helsingin ensiesitys
Deutsche Hilfe für Finland - Saksalainen apuretkikunta Suomeen, 1. sarja, Danzigista Hangon kautta Helsinkiin – Tysklands hjälpespedition till Finland från Danzig öfver Hangö till H:fors	BuFA, Reichfilmstellen tilauksesta, Nr B.04694/10.11.1921, 352 m	Deutsche Bild, 9353/21.5.1918, 365 m	23.5.1918, Maxim
”Punaisten” kukistumisen jälkeen - Efter de ”röds” kufvande	Ei tiedossa	Militärisch, 9379/13.7.1918, 260 m	14.7.1918, Maxim
Wiederherstellung der Ordnung in Finnland durch finnische weiße Garden und deutsche Truppen (”Järjestyksen palauttaminen Suomessa valkoisen kaartin ja Saksalaisien joukkojen avulla”)	BuFA, Reichfilmstellen tilauksesta, Nr B.05144/19.1.1922, 272 m	Ei tarkastettu	Ei tiedossa
General von der Goltz besucht General von Mannerheim im Hauptquartier von St. Michel	Reichfilmstelle, Nr B.05330/16.2.1922, 109 m	Ei tarkastettu	Ei tiedossa
Ausbildung finnischer weißer Garde durch deutsche Instruktore	Reichfilmstelle, Nr B.05529/7.4.1922, 82 m	Ei tarkastettu	Ei tiedossa
Einzug des siegreichen Generals von Mannerheim in Helsingfors – General Mannerheims intåg i Helsingfors med finska folkhären 16 maj 1918	Reichfilmstelle, Nr B.05436/6.3.1922, 290 m	BuFA, 12121/8.5.1923, 292 m	Ei tiedossa, tarkastuttaja Maxim
Bilder aus Finnland - Bilder från Finland	BuFA, Nr B.02543/10.6.1921, 140 m	BuFA, 9626/20.11.1918, 180 m	Ei tiedossa
Durch das malerische Finnland	BuFA, UFA:n tilauksesta, ensimmäinen tarkastus Nr MZ.04179/6.11.1918, toinen tarkastus Nr B.06846/15.12.1922, 272 m	Ei tarkastettu	Ei tiedossa
BuFA:n toiminnan jatkaja Reichsfilmstelle on uudelleentarkastuttanut elokuvia vuosina 1921–1922, ja valtaosalle näistä elokuvista on saksalaiseen elokuvatiekantaan merkitty ainoastaan uusintatarkastuksen tiedot. Durch das malerische Finnland voi olla sama kuin liitetaulukko 3.8. merkitty Reise durch das malerische Finnland. Valtion filmitarkastamon vuoden 1923 tiedoista löytyy myös Erik Estlanderin tarkastuttama kenraali von der Goltzia kuvaava filmi (tarkastus 12 090/5.4.1923). Elokuva liittyy todennäköisesti Goltzin huhtikuussa 1923 tekemään vierailuun, jonka aikana hän kiersi Etelä-Suomea, osallistui useisiin yleisötilaisuuksiin, kuunteli paikallisten lauluesityksiä ja laski seppeleitä muistomerkeille. Elokuvan valmistuttajaksi ilmoitettiin Suomi-Filmi, mikä on yllättävää, sillä yhtiö ei näihin aikoihin ollut yhteistyössä Estlanderin kanssa. Lähteet: Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Helsingin Sanomien elokuvamainokset 28.4.–10.11.1918; Filmportal.de-tietokanta [www]; Goltzin vuoden 1923 vierailusta Kolbe 2008, 147.			

Liitetaulukko 3.8. UFA:n ja sen omistaman Messterin Suomessa vuonna 1918 kuvaamat elokuvat			
Elokuvan nimi	Saksan filmisensuurin tiedot	Helsingin filmisen- suurin tiedot	Helsingin ensi- esitys
Besichtigung finnischer Rekruten wom Weißen Garderegiment durch General Wilk- man, Oberfehlshaber der finnischen Armee – Kenraali Wilkman tarkastaa uusia suomalaisia joukkoja – General Wilkman inspekteraa Finländska trupper	Reichfilmstelle, Nr B.05527/ 15.3.1922, 296 m	UFA, 9548/ 17.10.1918, 300 m	20.10.1918, Maxim
Reise durch das malerische Finnland	UFA, Nr B.02707/ 1.8.1921, 182 m	Ei tarkastettu	Ei tiedossa
Messter Woche 40/1918, mukana useita aiheita, mm: - Besuch Prinz Heinrichs von Sach- sen in Helsingfors - An den Wasserfällen des Imatra	Ei tiedossa, ensiesitys toden- näköisesti noin 30.9.1918.	Ei tarkastettu	Osittain 11.11.1918, Maxim
Reise durch das malerische Finnland voi olla sama kuin liitetaulukkoon 3.7. merkitty Durch das malerische Finnland. Osa elokuvista uudelleentarkastettuihin 1920-luvun puolella, jolloin yhden valmistajaksi ilmoitettiin Reichfilmstelle. Lähteet: Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Helsingin Sanomien elokuvamainokset 28.4.–10.11.1918; Filmportal.de-tietokanta [www], Deutsches Filminsti- tut; Wochenschau Archiv [www].			

Liitetaulukko 3.9. Vuosina 1918–1923 tarkastetut (ja tarkastamattomina teatterilevitykseen tulleet) suomalaiset eloku- vat							
Valmistaja	1918	1919	1920	1921	1922	1923	Yhteensä
Yhteensä	10	30 (+3)	19	14	22	19	114 (+3)
Nordiska Biograf Kompaniet/ Suomen Biografi Osakeyhtiö	5	11	5	2	-	-	23
Maxim/ Finlandia/ Röda Kvarn	3	5	5	2	-	2	17
Lyyra	2	0 (+1)	1	2	-	-	6
Bio/Pallas	-	13 (+2)	1	-	-	-	16
Finska Filmkonst	-	1	-	-	-	-	1
Suomi-Filmi (Suomen filmikuvaamo)	-	-	7	6	21	14	48
Finn Film	-	-	-	1	-	-	1
Kalevala-Seura	-	-	-	1	-	-	1
Lahyn	-	-	-	-	1	-	1
Oscar Lindelöf	-	-	-	-	-	3	3
Muutamien elokuvien kohdalla asiakirjoihin merkitty tuottaja ei välttämättä ole varsinaisesti ollut valmistaja tai edes valmistuttaja vaan enemmänkin levittäjä. Esimerkiksi kesällä 1919 kuvatut Erkki Karun ja Aleko Liliuksen ”kokeilu elokuvat” on perinteisesti merkitty Suomen Biografian valmistamiksi/tuottamiksi, vaikka yhtiö on mitä ilmeisimmin ollut lähinnä levittäjä (ja tehnyt laboratoriotyöt, minkä kustannusten kattaminen on todennäköisesti sidottu levityssopimukseen). Jos näille kolmelle elokuvalle, <i>Venusta etsimässä</i> , <i>Ylioppilas Pöllövaaran kihlaus</i> ja <i>Sotagulashi Kaiun kesäloma</i> , nimettäisiin valmistaja niiden tuotannollisesta kontekstista lähtien, olisi elokuvista ensimmäinen Finska Filmkonst –nimisen yhtiön varhaisvaiheen tuotos ja kaksi jälkimmäistä Suomen filmikuvaamon varhaisvaiheiden tuotoksia. Kumminkin filmiyhtiöt oli viety kaupparekisteriin siinä vaiheessa, kun Suomen Biografi otti elokuvat levitykseensä. Tässä taulukossa elokuvat on merkitty Suomen Filmikuvaamon ja Finska Filmkonstin valmistamiksi. Elokuvaa <i>Suomen vapaumarssi</i> . <i>Jääkärien marssi</i> ei löydy filmitarkastamon asiakirjoista, mutta Filmografia Fennican mukaan se on ollut Lyyran esityksessä 12.4.1919. Elokuvia <i>Suuri paraati Helsingissä II</i> ja <i>Suuri promotioni Helsingissä</i> löydy filmitarkastamon asiakirjoista, mutta Filmografia Fennican mukaan ne ovat olleet Pallaksen esityksessä 26.5.1919 ja 1.6.1919. Elokuva <i>Österbotten-Nylands kampskola på finska ryska gränsen</i> (tarkastus 10350/17.11.1919, 250 m, Pallas) puolestaan puuttuu Filmografia Fennicasta ja Elonet-tietokannasta. Elokuva <i>Kotiteollisuusesityksiä</i> (tarkastus 11877/19.9.1922, 300 m, Suomi-Filmi) puuttuu Filmografia Fennicasta ja Elonet-tietokannasta. Finn Filmin <i>Sotapolulla</i> ei päässyt normaaliin teatterilevitykseen eikä sitä esitetty Helsingissä. Lähteet: Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; Filmografia Fennica, teoksessa Uusitalo 1972a, 186–190.							

4. Maahantuodut elokuvat

Liitetaulukko 4.1. Helsingin filmisensuuriin vuonna 1916 lähetetyt filmien pituudet ja voimasuhteet valmistusmaittain					
	Keskimääräinen pituus, metriä	Yhteensä 507 636 metriä		Yhteensä 822 kappaletta	
Yhteensä	618	Metriä	Prosenttia	Kappaletta	Prosenttia
Yhdysvallat	485	109 140	22	225	28
Venäjä	1170	98 295	20	84	11
Ranska	394	75 265	15	191	23
levitysyhtiö	831	73 960	15	89	11
Italia	882	62 652	12	71	9
Tanska	730	40 882	8	56	7
Ruotsi	537	12 354	2	23	3
Iso-Britannia	244	11 470	2	47	7
Suomi	520	3 117	0,6	6	0,7
Tuntematon	683	20 501	4	30	4

Lähde: Ba:3 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 4.2. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuuriin 28.7.1914–8.4.1918 toimitetut sotaa tai politiikkaa käsittelevät ajankohtaiselokuvat alkuperämaittain						
Kappalemäärät, (suluissa yhteenlaskettu metrimäärä)						
	Yhteensä	Syksy 1914	1915	1916	1917	Kevät 1918
Yhteensä	297 (58 808)	80 (10 569 +)	102 (16 529)	82 (18 617)	28 (9598)	5 (3495)
Ranska	127 (21 515)	34 (4 258)	47 (7 631)	43 (9 326)	1 (100)	2 (200)
Iso-Britannia	76 (14 014)	12 (967+)	25 (3 800)	29 (4 701)	9 (3 750)	1 (125)
Venäjä	38 (12 417)	3 (842)	18 (3 655)	4 (3 775)	12 (3 975)	1 (170)
Venäjän Pathé	14 (1 644)	11 (1 329)	2 (190)	-	1 (145)	-
Ruotsi	10 (1 045)	6 (632)	3 (313)	1 (100)	-	-
Suomi	7 (995)	4 (392)	1 (75)	-	2 (528)	-
USA	5 (4 100)	1 (100)	-	1 (200)	2 (800)	1 (3 000)
Italia	5 (770)	3 (470)	2 (300)	-	-	-
Belgia	3 (425)	1 (110)	-	2 (315)	-	-
Tanska	3 (380)	-	2 (280)	1 (100)	-	-
Tuntematon	9 (1 483)	5 (798)	2 (285)	1 (100)	1 (300)	-

Alkuperämaa on määritelty filmisensuurille ilmoitetun valistamon kotimaan mukaan. Kahden vuonna 1914 tarkastetun elokuvan kohdalta puuttuu tieto metrimitasta. Todennäköisesti elokuvat ovat olleet samanmittaisia kuin suurin osa muista samoihin aikoihin tarkastetuista elokuvista eli noin 100 metrin pituisia.

Lähde: Ba:2-3, Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 4.3. Helsingin filmisensuurin tarkastamat elokuvat kuukausittain touko-joulukuussa vuosina 1917 ja 1918

	1917		1918	
	Kappaletta	Metriä	Kappaletta (Saksassa + muualla valmistetut)	Metriä (Saksassa + muualla valmistetut)
Toukokuu	86	57 325	25 (8 + 17)	13 380 (3 335 + 10 045)
Kesäkuu	47	29 523	17 (16 + 1)	6 749 (6 433 + 316)
Heinäkuu	26	14 443	7 (5 + 2)	3 882 (2 235 + 1 647)
Elokuu	76	57 300	40 (8 + 32)	30 999 (3 850 + 27 149)
Syyskuu	80	56 615	82 (22 + 60)	56 479 (16 338 + 40 141)
Lokakuu	72	62 416	75 (21 + 54)	58 140 (14 638 + 43 502)
Marraskuu	63	54 843	70 (13 + 57)	64 925 (9 720 + 55 205)
Jouluku	82	55 248	81 (9 + 72)	76 089 (8 497 + 67 592)

Lokakuussa tarkastetun salapoliisidraaman (1 000 metriä) valmistamoksi on merkitty ”Continental”, mikä voi viitata useisiin Isossa-Britanniassa ja Yhdysvalloissa toimineisiin levitysyhtiöihin tai saksalaiseen Continental-Kunstfilmiin. Elokuva on laskettu muiden maiden lukuun, mikä on kahdesta vaihtoehdosta todennäköisempää.

Lähteet: Ba:3–4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Lukuihin on laskettu myös elokuvat, joiden esittäminen on kokonaan kielletty, joten ne kertovat, kuinka paljon elokuvaa tuotiin sensuuriin, ei sitä, kuinka suuri osa siitä pääsi valkokankaalle. Kokonaan kiellettyjen elokuvien osuus on ollut hyvin pieni, joten niiden vaikutus kokonaismääriin on vähäinen.

Liitetaulukko 4.4. Kesäkuussa 1918 Helsingin filmisensuurin tarkastamien elokuvien valmistusmaat tarkastuttajittain				
	Saksa		USA	
Tarkastuttaja	Kappalemäärä	Metriä	Kappalemäärä	Metriä
Maxim	5	2500	-	-
Nordiska Biograf Kompaniet	5	1660	-	-
Finlandia Film	3	1099	-	-
Apollo	1	644	-	-
Tuntematon	2	330	1	316
Lähteet: Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.				

Liitetaulukko 4.5. Helsingin filmisensuurin tarkastamat elokuvat valmistusmaittain elokuussa 1918		
Valmistusmaa	Metriä	Prosenttia
USA	858	22
Italia	5875	19
Ranska	4563	15
Tanska	4555	15
Saksa	3850	12
Ruotsi	2380	8
Iso-Britannia	1050	3
Tunnistamaton	1868	6
Lähteet: Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.		

Liitetaulukko 4.6 Syyskuussa 1918 Helsingin filmisensuurin tarkastamien elokuvien valmistusmaat tarkastuttajittain								
	Ympärysvallat (USA, Englanti, Ranska ja Italia)		Saksa		Ruotsi ja Tanska		Valmistusmaa muu tai tunnistamaton	
Tarkastuttaja	Kappalemäärä	Metriä	Kappalemäärä	Metriä	Kappalemäärä	Metriä	Kappalemäärä	Metriä
Finlandia Film (UFA/ Erik Estlander)	5	4 850	18	11 913	1	250	-	-
Olympia (UFA/ August Sorjanen)	12	4 095	2	1 625	4	3 700	1	350
Lyra (Hjalmar V. Pohjanheimo)	5	3 550	2	2800	-	-	2	1 75
veljekset Falin (Vellamo)	8	6 466	-	-	-	-	-	-
Karl Viktor Wirtanen (Sampo)	8	4 340	-	-	-	-	-	-
Nordiska Biograf Kompaniet (Scala)	1	2 370	-	-	4	1 990	1	2 000
Abel Adams (Titania)	7	4 250	-	-	-	-	-	-
Ba:3-4 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1915–1918 ja 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA.								

Liitetaulukko 4.7. Helsingin filmisensuuriin elo-joulukuussa 1918 lähetetyt filmit valmistusmaittain				
	Prosenttia metrimäärästä	Metriä	Kappaletta	Prosenttia kappalemäärästä
Yhteensä		286 802	349	
Yhdysvallat	26	73 163	92	26
Saksa	19	55 398	77	22
Italia	13	36 892	29	8
Levittäjä	10	29 056	27	8
Tanska	9	25 429	32	9
Ranska	6	18 593	35	10
Ruotsi	6	16 365	26	7
Iso-Britannia	5	14 385	11	3
Venäjä	2	5 125	3	1
Tunnistamaton	4	12 396	17	5
Lähde: Ba:4 Luettelo tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1923. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA; tiedot ulkomaisten tuotantoyhtiöiden kotimaista perustuvat lähteeseen Encyclopedia of Early Cinema 2010.				

Liitetaulukko 4.8. Vuosina 1922 ja 1923 maahantuodut elokuvat valmistusmaittain				
	1922		1923	
Valmistusmaa	Kappalemäärä	Prosenttia	Kappalemäärä	Prosenttia
Yhteensä	482		474	
Saksa	177	37	67	14
Yhdysvallat	144	30	262	55
Ranska	61	13	41	9
Tanska	36	8	17	4
Ruotsi	25	5	32	7
Suomi	22	5	18	4
Italia	10	2	3	0,6
Norja	1	0,2	1	0,2
Itävalta	-	-	16	3
Iso-Britannia	-	-	4	0,8
Viro	-	-	2	0,4
Sveitsi	-	-	1	0,2
Tunnistamaton	6	1	10	2
Lähteet: Nimimerkki R. Ö. [Ragnar Öller]: Biograafi-olosuhteemme tilaston valaisemana. Filmiaitta 4/1923, 38; tuntematon kirjoittaja: Vuonna 1923 tarkastettuja filmejä. Filmiaitta 1/1923, 19; katso myös Seppälä 2012, 34–35.				

5. Elokuva-alan kehitys, yhtiöiden välinen kilpailu ja yhteistyö

Liitetaulukko 5.1. Helsingin raastuvanoikeuteen vuosina 1913–1915 haastetut elokuva-alan toimijat ja haasteiden määrät				
Vastaaja	1913	1914	1915	Yhteensä
Erik Estlander ja Finlandia Film	1	6	6	13
Gösta Lindebäck ja teatteri Maxim	2	3	6	11
Nordiska Biograf Kompaniet Fernander & Hallseth sekä Oy Helikon ja teatteri Eldorado (heinäkuusta 1913 alkaen)	1	6	2	9
Osakeyhtiö Olympia	-	3	3	6
Frans Engström	4	-	1	5
Oy Helikon (ainoastaan heinäkuuhun 1913 asti)	2			2
Oy Apollo	2	-	-	2
Hjalmar V. Pohjanheimo ja teatteri Lyyra	-	-	2	2
Hagnäs Bio	1	-	-	1
Sampo	-	1	-	1
Lähde: Aca:22–24, Riita-asiain diaarit 1912–1915. HelRO:n arkisto, KA.				

Liitetaulukko 5.2. Helsingin elokuvateattereiden lipputulojen kehitys 1.1.1915–31.3.1918 tilitettyjen sotaverojen perusteella.					
	1915	1.1.–31.3.1916	1.4.–31.12.1916	1917	1.1.–31.3.1918
Elokuvateattereiden kokonaismäärä	25	28	30	32	28
Tilitettyjen verojen kokonaismäärä, markkaa	181 494,95	69 114,25	370 379,05	811 205,20	153 039,00
Verojen määrä inflaatiolla tarkistettuna ja suhteutettuna vuoden 1915 tasoon	(100, vertailuluku)	97	110	86	32
Elokuvateattereiden kokonaismäärään on laskettu kaikki vuoden aikana toiminnassa olleet teatterit. Koska osa teattereista aloitti ja osa lopetti toimintansa kesken vuoden, yhtä aikaa toiminnassa oli hieman vähemmän teattereita. Vuoden 1918 tammi-maaliskuun luku on vain suuntaa-antava, sillä tälle ajalle ei ole käytettävissä erillistä rahanarvoindeksiä. Luku on laskettu koko vuoden indeksin perusteella, mutta inflaatio oli kovinta juuri kevätkuukausina ja taittui pieneen laskuun kesällä 1918. Lähde: Gab:1-7, Huviverokirjat 1915–1918. Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA. Tiedot inflaation vaikutuksesta: Rahamuseon rahanarvolaskuri [www]. Taulukossa on huomioitu sotaveron kaksinkertaistuminen huhtikuun alusta 1916. Osavuosien luvut on suhteutettu vuoden 1915 vastaaviin kuukausiin.					

Liitetaulukko 5.3. Helsingin biografiketjujen osuudet prosentteina kaupungin elokuvalipputuloista tehdyistä sotaverotilityksistä 1.1.1915–31.3.1918 ja ketjuihin kuuluneet teatterit

Ketjun omistaja ja yhtiö	1915	1916	1917	1.1.–31.3.1918
Elokuvateattereiden kokonaismäärä	25	30	32	28
Tilitettyjen verojen kokonaismäärä, markkaa	181 494,95	439 493,30	811 205,20	153 039,00
Gösta Lindebäck , Maxim	18 Maxim	15 Maxim ja osan vuotta Edison	13 Maxim	11 Maxim
David Fernander ja Rasmus Hallseth, Nordiska Biograf Kompaniet ja Helikon Oy	16 Scala ja Eldorado	10 Scala ja Eldorado	10 Scala ja Eldorado	10 Scala ja Eldorado
August Sorjanen, vuodesta 1916 Olympia	13 Kaleva, Thalia ja osan vuotta Sampo	19 Kaleva, Thalia Sampo, Patria ja osan vuotta Olympia	20 Olympia, Kaleva, Thalia ja Patria	16 Olympia, Kaleva ja Thalia
Abel Adams	9 Titania ja Ilmarinen	12 Titania, osan vuotta Ilmarinen ja Edison	12 Titania ja Edison	11 Titania ja Edison
Erik Estlander, Finlandia Film	7 Esplanad	7 Esplanad	2 Esplanad	-
Ernst Ovesen, Olympia Oy	7 Olympia	2 Osan vuotta Olympia	-	-
Hjalmar V. Pohjanheimo, Lyyra	6 Vanha Lyyra ja Lyyra	10 Lyyra ja Lyyra IV	12 Lyyra ja Lyyra IV	17 Lyyra ja Lyyra IV
Petter ja Selim Falin	3 Salama	5 Vellamo ja Salama	5 Vellamo ja Salama	4 Vellamo ja Salama
Karl Viktor Wirtanen	-	1 Osan vuotta Ilmarinen	6 Sampo ja Ilmarinen	6 Sampo ja Ilmarinen
muut biografit yhteensä	21 (13 kpl)	20 (14 kpl)	20 (16 kpl)	26 (14 kpl)

Elokuvateatterien kokonaismäärään on laskettu kaikki vuoden aikana toiminnassa olleet teatterit. Koska osa teattereista aloitti ja osa lopetti toimintansa kesken vuoden, yhtä aikaa toiminnassa oli hieman vähemmän teattereita. Lähde: Gab:1-7, Huviverokirjat 1915–1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA. Tiedot elokuvateattereiden omistuksista kerätty ensisijaisesti teoksesta Hirn 1991, 251–261, passim, mutta apuna on käytetty Helsingin Sanomien elokuvamainoksia, biografiyhtiöiden kauppakisteri-ilmoituksia ja teosta Uusitalo 1972b.

Liitetaulukko 5.4. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurille 24.3.1917–31.3.1918 maksettujen tarkastusmaksujen osuudet prosentteina

Maksaja	24.3.–31.12.1917	1.1.–31.3.1918
Tarkastusmaksut yhteensä	4528,40 markkaa	1198,75 markkaa
David Fernander ja Rasmus Hallseth (Scala ja Eldorado)	17	11
Petter ja Selim Falin (Vellamo)	14	14
Abel Adams (Titania)	13	13
Gösta Lindebäck (Maxim)	9	11
August Sorjanen (Olympia)	9	7
Erik Estlander (Esplanad ja Finlandia Film)	8	14
Hjalmar V. Pohjanheimo (Lyyra)	8	6
Sofia Wilhelmina Thomasson (Imatra)	7	-
Karl Viktori Wirtanen (Ilmarinen)	7	5
Rolf S. Grunér (Finska Film Agentur)	5	-
Wladislaw Germanovitsch (Imatra)	-	16
Muut	5	3

Lähde: Ga:1, Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin tilikirja 1917–1918. Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurin asiakirjat, VET:n arkisto, KA. Tiedot elokuvateattereiden omistuksista kerätty ensisijaisesti teoksesta Hirn 1991, 251–261, passim, mutta apuna on käytetty Helsingin Sanomien elokuvamainoksia, biografiyhtiöiden kaupparekisteri-ilmoituksia ja teosta Uusitalo 1972b. Luvuissa on mukana maahantuotujen lisäksi myös Suomessa valmistetut elokuvat, mutta tässä vaiheessa määrät olivat niin pieniä, etteivät ne vaikuta kokonaistuloksiin.

Liitetaulukko 5.5. Helsingin elokuvateattereiden sotaverotilityksien osuuksien muutokset sotakuukausina 28.1.–31.3.1918 välillä ajalla verrattuna vuoden 1917 kokonaislukuihin sekä mainostaminen Työmieheissä punaisen vallan aikana.

Biografi (omistaja)	Sotaverotilitysten osuus koko kaupungin tilityksistä, prosentteina					Mainokset Työmieheissä 28.1.–12.4.1918	
	1917	28.1.–31.3. 1918	Muutos	Ei katkosta sodan alussa	Ei katkosta lisävero-kiistan aikana	Mainokset elokuvasta	Mainokset kabaree-esityksiä ja elokuvasta
Scala (Nordiska Biograf Kompaniet)	5,8	4,2	-29 %	-	-	-	-
Maxim (Gösta Lindebäck)	13,0	9,5	-27 %	-	-	-	-
Olympia (August Sorjanen)	10,4	7,4	-26 %	-	-	-	-
Ilmarinen (Karl Viktor Wirtanen)	2,2	1,7	-23 %	-	-	1	3
Eldorado (Helikon eli Fernander ja Hallseth)	4,2	3,3	-23 %	-	-	-	-
Central (Holger Vilhelmson)	1,7	1,3	-23 %	-	-	-	-
Thalia (August Sorjanen)	3,6	2,9	-20 %	-	-	2	-
Edison (Abel Adams)	5,0	4,6	-8 %	-	-	7	-
Titania (Abel Adams)	6,0	5,6	-8 %	-	-	6	-
Vellamo (Petter ja Selim Falin)	3,3	3,1	-7 %	x	-	7	-
New York (Vilhelm Knuts)	2,0	1,9	-5 %	-	-	-	-
Kaleva (August Sorjanen)	6,1	6,0	-2 %	-	-	-	13
Salama (Petter ja Selim Falin)	1,6	1,8	+11 %	x	-	-	-
Tarmo (Karl Oskar Viitanen)	1,3	1,4	+12 %	-	-	-	-
Sampo (Karl Viktor Wirtanen)	3,6	4,0	+12 %	-	-	1	-
Casino (Arvo Himberg)	3,2	3,7	+16 %	x	-	-	-
Tivoli (Kaarle Alfred Lind)	2,3	2,7	+16 %	-	-	-	-
Lyyra (Hjalmar V. Pohjanheimo)	7,2	8,5	+19 %	-	-	-	-
Otava (osan aikaa Karl Oskar Malin)	2,0	2,6	+30 %	x	-	-	-
Tähti (Kaarlo August Roine)	0,4	0,6	+33 %	x	-	-	-
Imatra (osan aikaa Wladislaw Germanovitsch)	2,0	3,2	+58 %	x	x	-	1
Revontuli (Karl Oskar Viitanen)	1,2	2,2	+79 %	-	-	-	-
Lyyra IV (Hjalmar V. Pohjanheimo)	5,0	9,0	+83 %	-	-	-	8
Kaiku (Eeva Jäderholm)	1,2	2,3	+93 %	-	-	-	-
Hesperia (useita omistajia)	1,0	2,6	+153 %	-	-	-	5
Fennia (Kaarlo August Roine)	0,8	2,9	+258 %	-	x	2	-
Progress	0,1	0,9	+509 %	-	x	-	5
Matruusikerhon elävienkuvien teatteri (Apollo, omistaja tuntematon)	-	0,4	-	-	-	2	-

Progress ja Revontuli aloittivat toimintansa kesken vuoden 1917. Vuoden 1917 osuudet on laskettu ainoastaan toimintakuukausien kokonaisveromäärästä.
Gab:5 ja Gab:7-8 Huviverokirjat 1917 ja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Työmiehen elokuvamainokset 27.1.–12.4.1918; Hirn 2001, 251–261.

Liitetaulukko 5.6. Helsingin biografiketjujen sotaverotilistysten osuudet prosentteina vuonna 1917 ja 28.1.–31.3.1918 sekä osuuksien muutos			
Ketju	1917	28.1.–31.3. 1918	Muutos
Gösta Lindebäckin Maxim	13	10	-27 %
Fernanderin ja Hallsethin Scala ja Eldorado	10	7	-26 %
August Sorjasen Olympia, Thalia ja Kaleva	20	16	-18 %
Abel Adamsin Edison ja Titania	11	10	-8 %
Karl Viktor Wirtasen Ilmarinen ja Sampo	6	6	-1 %
Petter ja Selim Falinin Vellamo ja Salama	5	5	-1 %
Arvo Himbergin Casino	3	4	+16 %
Karl Oskar Viitasen Tarmo ja Revontuli	2	4	+45 %
Hjalmar V. Pohjanheimon Lyyra ja Lyyra IV	12	18	+45 %
Kaaro August Roineen Tähti ja Fennia	1,3	3,5	+180 %
Gab:5 ja Gab:7-8 Huviverokirjat 1917 ja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Hirn 2001, 251–261.			

Liitetaulukko 5.7. Helsingin biografiketjujen osuudet prosentteina kaupungin elokuvalipputulosta tehdyistä sotaverotilityksistä vuoden 1918 huhti–heinäkuussa ja ketjuihin kuuluneet teatterit					
	Huhti– heinäkuu (22.4.– 31.7.) yhteensä	Huhtikuu (22.–30.4.)	Toukokuu	Kesäkuu	Heinäkuu
Sotaverotilitykset yhteensä, markkaa	90 858,95	6 216,00	28 830 ,00	32 073,80	23 739,15
Hjalmar V. Pohjanheimo (Lyyra ja Lyyra IV)	18	11	14	19	24
August Sorjanen (Olympia, Kaleva ja Thalia)	16	19	23	17	8
David Fernander ja Rasmus Hallseth (Eldorado ja Scala)	15	13	17	13	18
Gösta Lindebäck (Maxim)	14	13	14	15	13
Abel Adams (Titania ja Edison)	11	11	10	10	13
K. A. Lind (Tivoli)	4	5	3	6	3
Arvo Himberg (Casino)	4	4	4	4	3
Karl Viktor Wirtanen (Sampo ja Ilmarinen)	4	3	4	4	4
Saksalaisten Apollo	4	Ei toiminnassa	Ei toiminnassa	5	7
Petter ja Selim Falin (Vellamo ja Salama)	3	5	3	2	3
Muut	7	15 (yhdeksän biografia)	8 (kymmenen biografia)	5 (viisi biog- rafia)	5 (kaksi biografia)
Gab:7, Huviverokirja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA. Tiedot elokuvateattereiden omistuksista kerätty ensisijaisesti teoksesta Hirn 1991, 251–261, passim, mutta apuna on käytetty Helsingin Sanomien elokuvamainoksia, biografiyhtiöiden kaupparekisteri-ilmoituksia ja teosta Uusitalo 1972b.					

Liitetaulukko 5.8. Alhaisen vuokran osuus Gösta Lindebäckin Maxim-teatterin sotaverotilitysten perusteella lasketuista tuloista 1.1.1915–31.8.1918					
Vuosi	Sotaverojen suuruus lipun hinnasta, prosenttia	Maksetut sota-vero, markkaa,	Arvio lippu-tulojen kokonaissummasta, markkaa	Vuokran osuus arvioidusta lippu-tulojen kokonaissummasta, prosenttia	Vuokran osuus, jos se olisi sidottu inflaatioon, prosenttia
1915	n. 10	32 848	328 476	6	8
1.1.–31.3.1916	n. 10	10 955	109 550	7	8
1.4.–31.12.1916	n. 20	49 126	245 629	6	10
1917	n. 20	105 379	526 893	4	12
1.1.–31.8.1918	n. 20	35 567	177 834	8	82

Lipputulot kokonaissumma on laskettu optimoiden eli olettaen, että Maximin lipunhinnat ovat olleet verotaksoituksen mukaisesti täysiä markkoja. Tällöin summasta on jouduttu maksamaan suhteellisesti pienin vero, joko 10 % tai 20 % lipun hinnasta. Mukana on myös laskelma siitä, kuinka suuri osa lipputulosta olisi mennyt vuokran maksuun, jos vuokra olisi noussut inflaation tahdissa.

Lähteet: Gab:1-7, Huviverokirjat 1915–1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Lyhennysote asiakirjasta Hyreskontrakt emellan Fastighetbolaget Standard och Gösta Lindebäck 26.4.1910 [pitäisi olla 26.4.1911]. Liite Cb, oikeudenkäynti Affärscentral vastaan Gösta Lindebäck, ensimmäinen käsittely, 7.6.1919, 3 §. Cal2:47, Ensimmäisen osaston toisen jaoston riita-asia-asiain tuomiokirja, heinäkuu 1919. HelRO:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 5.9. Helsingin elokuvateatteriketjujen osuudet prosentteina sotaverotilityksistä vuoden 1918 elo-joulukuussa						
	Elo-joulukuu yhteensä	Elokuu	Syyskuu	Lokakuu	Marraskuu	Joulukuu
Tilitykset yhteensä, markkaa	587 217	53 422	89 269	121 056	190 235	133 237
August Sorjanen/Olympia Oy (Olympia, Thalia ja Kaleva)	17	15	20	21	15	17
UFA/Gösta Lindebäck (Maxim)	14	11	14	14	14	15
Hjalmar V. Pohjanheimo (Lyyra ja Lyyra IV)	14	20	16	14	13	12
Abel Adams (Titania ja Edison)	9	12	9	10	8	9
Fernander & Hallseth/ uusi Nordiska Biograf Kompaniet (Scala)	8	8	8	8	10	6
Saksalaisten Apollo	8	8	8	9	8	7
Fernande ja Hallseth, Helikon Oy (Eldorado)	6	4	8	5	7	7
Sven E. Svensson (Pallas)	5	-	-	3	7	8
Karl Viktor Wirtanen (Sampo ja Ilmarinen)	4	6	3	4	3	4
Arvo Himberg (Casino)	2	3	2	2	2	2
Petter ja Selim Falin (Vellamo ja Salama)	2	2	3	1	2	2
Muut, yhteensä 12 biografia	11	13 (11 kpl)	10 (11 kpl)	11 (11 kpl)	11	12

Kohdassa ”Muut” on yksittäisiä biografeja, joiden osuus jäi alle kahden prosentin.

Lähteet: Gab:7, Huviverokirja 1918, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA. Tiedot elokuvateattereiden omistuksista kerätty ensisijaisesti teoksesta Hirn 1991, 251–261, passim, mutta apuna on käytetty Helsingin Sanomien elokuvamainoksia, elokuvateatteriyhtiöiden kauppakisteri-ilmoituksia ja teosta Uusitalo 1972b.

Liitetaulukko 5.10. Helsingin elokuvateattereiden pääsylippujen pääsylippuverotilitysten osuudet 1919–1921, prosentteina				
Omistaja (biografit)	1.1.– 30.9.1919	1.10.– 31.12.1919	1920	1921
Biografeja yhteensä	31 kpl	29 kpl	29 kpl	26 kpl
Suomen Biografi Osakeyhtiö	22	40 (vanhat: 23, Kino- Palatsi: 17)	34	23
Hjalmar Pohjanheimo (Lyyra ja Lyyra IV)	20	19	12	9
Gösta Lindebäck (Maxim)	17	-	-	-
Abel Adams (Edison ja Titania, vuodesta 1920 myös Bio Bio)	11	9	10	21
Sven E. Svensson (Pallas)	6	6	4	-
David Fernander ja Rasmus Hallseth (Eldorado)	5	3	7	6
Karl Viktor Wirtanen (Sampo ja Ilmarinen)	4	4	5	4
Petter ja Selim Falin (Vellamo ja Salama)	2	2	2	2
Maxim/UFA (Civis)	1	7	8	9
Arvo Himberg (Astoria)	-	-	6	9
Johannes Johansson (Casino)	1	1,4	2	3
muut biografit	12 (18 kpl)	10 (14 kpl)	8 (10 kpl)	5 (8 kpl)
Vuoden 1919 aikana kokonaisuudessaan veroja tilitti 35 teatteria, joista moni toimi vain osan vuotta. Tiedot teatterien omistuksista ovat hajanaiset. Helsingin osoitekalenteria, joka antaa hyvän kuvan 1920-luvun Helsingin biografikentästä, ei julkaistu vuosina 1919–1920, joten tiedot on kerätty vertailemalla vuoden 1918 tietoja vuoden 1921 tilanteeseen. Pienten ketjujen kohdalla muutoksia on voinut tapahtua vuosina 1919–1921. Lähteet: Gab:9-14 Huviverokirjat 1919–1921, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA; Hirn 1991, 251–261; Helsingin ja ympäristön osote- ja ammattikalenteri 1919–1921 (1921).				

Liitetaulukko 5.11. Elokuvatarkastusmaksujen osuudet 1.9.1918–31.5.1926 prosentteina 1.9.1918–31.5.1919 – Helsingin paikallinen filmisensuuri 1.6.1919–14.8.1921 – Filmitarkastuslautakunta 15.8.1921– Valtion filmitarkastamo											
Tarkastusmaksun maksaja	Paikallinen tarkastus Valtakunnallinen tarkastus										
	1.9.– 31.12.1918	1.1.– 31.5.1919	1.6.– 31.12.1919	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1.1.– 31.5.1926	
Tarkastusmaksut yhteensä, markkaa	2 945	3 144	34 977	63 885	66 976	83 171	91 293	96 613	105 635	47 184	
UFA:n (Erik Estlanderin) yhtiöt	26	22	29	20	30	18	17	25	17	17	
Sven E. Svensson (Pallas)	18	24	9	7	0,5	-	-	-	-	-	
NBK ja Olympia/ Suomen Biografi Osakeyhtiö	10 + 6	18	28	34	20	26	22	25	31	16	
Hjalmar V. Pohjanheimo (Lyyra)	10	10	13	6	6	10	-	-	-	-	
Petter ja Selim Falin (Vellamo)	9	11	11	8	4						
Rolf S. Grunér (Finska Film Agentur)	9	-	-	4	0,5	-	1	1	-	-	
Abel Adams (Titania)	9	14	10	11	15	16	28	21	25	26	
Karl Wiktor Virtanen (Sampo)	2	-									
Erik Estlander (tarkastukset omista nimissä)	-	-	-	4	15	3	7	2	-	-	
Gustaf Molin (Royal)	-	-	-	-	2	17	20	25	20	27	
Suomi-Filmi Oy	-	-	-			-	0,5	0,5	4	8	
Muut	1	1	0,5	6	7	10	4,5	0,5	3	6	
Lähteet: Ga:1-3, Kassatilikirjat 1917–1930. VET:n arkisto, KA.											

Liitetaulukko 5.12. August Sorjasen Helsingin filmisensuurilta ja Filmitarkastuslautakunnalta saamat palkkiot ja Olympian/ Suomen Biografi Osakeyhtiön vuosina 1918–1919 maksamat sensuurimaksut

Aika	Kaikki sensuuri-maksut yhteensä, markkaa	Olympian/Suomen Biografin sensuurimaksut, markkaa	August Sorjasen palkkio		
			Markkaa	Osuus kaikista sensuuri-maksuista, prosenttia	Verrattuna Suomen Biografin sensuuri-maksuihin
1.10.–31.12.1918	2 366	87	1329	56	1527 %
1.1.–31.5.1919	3 144	563	2759	88	491 %
1.6.–31.12.1919	34 977	9 878	15669	45	159 %

Lähteet: Ga:1-2, Kassatilikirjat 1917–1923. Helsingin filmisensuurin ja Filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, VET:n arkisto, KA.

Liitetaulukko 5.13. Leimaverouudistuksen vaikutus Suomen Biografi Osakeyhtiön Helsingin elokuvateattereiden maksamiin veroihin sekä arviot kokonaisveroasteesta

	Marraskuu 1920			Tammikuu 1921	
Biografi	Kehruu-, vaivais- ja työhuonemaksut, markkaa	Leimamaksu, markkaa	Pääsylippuverot, markkaa	Leimamaksu, markkaa	Pääsylippuverot, markkaa
Kino-Palatsi	160,80	500	42 170	5 000	60 720
Olympia	160,80	500	29 740	5 000	29 280
Kaleva	160,80	500	16 920	5 000	18 240
Thalia	160,80	500	10 490	2 700	13 200
Scala	160,80	500	17 620	2 700	11 680
Yhteensä	804	2 500	119 940	20 400	133 120
Verot yhteensä, markkaa	120 244			153 520	
Arvio kokonaistuloista, markkaa	479 760			332 800	
Arvio kokonaisveroasteesta	25 prosenttia			46 prosenttia	

Vuoden 1920 summat ovat Lain leimaksusta (28.12.1918/177) mukaiset. August Sorjasen keväällä 1920 sivistysvaliokunnalle jättämän lausunnon mukaan elokuvateatterit maksoivat kuitenkin 750 markan suuruisia kuukausittaisia leimamaksua. 250 markan korotus kuitenkin teatterilta merkitsisi 0,27 tai 0,40 prosenttiyksikön korotusta kokonaisveroasteeseen. Mainittujen verojen lisäksi August Sorjasen ilmoituksen mukaan elokuvateatterit maksoivat vielä ainakin kunnallisveroa ja ”suurten tulojen veroa”. August Sorjasen sivistysvaliokunnalle jättämä lausunto, päiväämätön ja allekirjoittamaton. Liitteenä sivistysvaliokunnan pöytäkirjassa 8.4.1920. Valtiopäivät 1920, sivistysvaliokunnan asiakirjat. Eduskunnan arkisto.

Marraskuun 1920 kokonaistuloarvio perustuu pääsylippuveron (25 penniä alkavalta markalta) minimointiin eli siihen, että veroaste oli 25 prosenttia.

Vanhan lainsäädännön ajalta on valittu vertailukohdaksi marraskuu 1920, koska joulukuun useat pyhäpäivät ovat vähentäneet järjestettyjen elokuvaesitysten määrää.

Lähteet: Kuninkaallisen kauppakollegion käskykirje 12.12.1782, sit. Hirn 1981a, 287; Den 5 Maji Hans Keiserl. Maj:ts Nådiga Kungörelse, angående åtskilliga till Fond för Fattig- och Arbetshus-Inrättningar i Finland fastställda afgifter, Asetuskokoelma 1817–1820; Laki leimaksusta 28.12.1918/177, Asetuskokoelma 1918; Leimaverolaki 30.12.1920/334 ja Valtioneuvoston päätös leimaverolain soveltamisesta 30.12.1920/335. Säädöskokoelma 1920; Gab:12–14, Huviverokirjat 1920–1921, Helsingin poliisilaitoksen kansian I arkisto, KA.

Liitetaulukko 5.14. Arvio Helsingin biografi- ja elokuvateatterien verorasituksen noususta vuoden 1921 verouudistuksessa

Biografi	Arvio istu- mapaikkojen määrästä	Biografialue	Arvio kokonais- veroasteesta vuonna 1920, prosenttia	Arvio veroas- teesta vuonna 1921, prosenttia	Arvioiden ero- tus prosent- tysikkoina
Edison	287	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	26	46	+ 20
Kino-Palatsi	783	Pohjoisesplanadi	25	45	+ 20
Civis	432	Kamppi – Puna- vuori	26	47	+ 21
Casino	164	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	28	49	+ 21
Bio Bio	386	Kamppi – Punavuori	25	46	+ 21
Thalia	219	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	27	49	+ 22
Astoria	637	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	26	48	+ 22
Olympia	451	Pohjoisesplanadi	26	48	+ 22
Eldorado	358	Pohjoisesplanadi	26	49	+ 23
Titania	375	Etu-Kallio	26	49	+ 23
Scala	283	Pohjoisesplanadi	27	51	+ 24
Lyra	500	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	26	51	+ 25
Salama	180	Muu Kallio	38	63	+ 25
Tivoli	184	Kolmikulma - Iso-Roobertinkatu	29	55	+ 26
Sampo	280	Etu-Kallio	28	54	+ 26
Ilmarinen	137	Kamppi – Punavuori	28	56	+ 28
Central	125	Pohjoisesplanadi	29	56	+ 27
Kaleva	646	Etu-Kallio	27	55	+ 28
Hesperia	169	Muu	34	64	+ 30
Lyra IV	493	Etu-Kallio	27	61	+ 34
Imatra	180	Muu	37	72	+ 35
Vellamo	260	Etu-Kallio	30	80	+ 50
Revontuli	188	Kamppi – Punavuori	32	82	+ 50
Elysee	200	Kamppi – Punavuori	30	82	+ 52

Arvioihin sisältyvät kehruu-, vaivais- ja työhuonemaksut, leimavero, pääsylippuvero (1920) ja leimavero, pääsylippu-
vero (1921). Arviot on laskettu pääsylippuverojen perusteella arvioiduista kokonaistuloista.

Lähteet: Gab:12, Huviverokirja 1920 ja Gab:14, Huviverokirja 1921, Helsingin poliisilaitoksen kanslian I arkisto, KA;
Laki leimaksusta (28.12.1918/177); Leimaverolaki 30.12.1920/334; tiedot teattereiden paikkamääristä perustuvat
lähteisiin Pääkirjoitus: *Helsingin filminäyttämöt*. Filmiaitta 14/1922, 218; Hirn 1991, 251–261 ja Elokuvamiehen
kalenteri 1936–1937. Teattereiden nimenmuutoksissa (vuodesta 1921 vuoteen 1936) käytetty apuna hakemistoa
Helsingin elokuvateatterit kautta aikojen [www]. Biografi- ja elokuvateatterien istumapaikkojen määrät ovat voineet vaihdella remon-
tien ja omistajanvaihdosten myötä. Leimaveron suuruus maksettiin kuitenkin jokaista alkavaa sataa istumapaikkaa
kohden, joten pienet muutokset eivät vaikuttaneet veron määrään.