



UNIVERSITY OF HELSINKI



<https://helda.helsinki.fi>

Helda

Katse kohti tähtiä : kotimainen elokuvatähteys ja sen ulkomaiset esikuvat 1920-luvulla

Seppälä, Jaakko

2007

Seppälä, J 2007, Katse kohti tähtiä : kotimainen elokuvatähteys ja sen ulkomaiset esikuvat 1920-luvulla. julkaisussa Suomalaisuus valkokankaalla / kotimainen elokuva toisin katsoen / Henry Bacon, Anneli Lehtisalo & Pasi Nyysönen (toim.) ; [julkaisija : Suomen elokuvatutkimuksen seura]. Like, Helsinki, Sivut 19-52.

<http://hdl.handle.net/10138/344208>

acceptedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.

Jaakko Seppälä

Katse kohti tähtiä – Kotimainen elokuvatähteys ja sen ulkomaiset esikuvat 1920-luvulla

Illan hämäryys verhoo huoneeni. – Olen yksin. Mutta Yksinäisyyden ystävä en ole, siksi kaipaen seuraa. Otan esille tähtikuva-albumini, jossa on noin pari sataa kuvaa. Nyt tiedän itselläni olevan seuraa. Katsellessani tähtivalokuviani tunnen kuinka yksinäisyys katoa luotani. Olen siirtynyt vähitellen tähtimaailmaan – filmitähtien pariin. Jokainen kuva haastaa minulle omalla tavallaan ja tuo muiston eletystä hetkestä filmitähtien pyhätössä. Silmiäni ohitse kulkevat monet kauniit filmit, joissa katselemani tähti on taiteellaan loistanut. Jokaiselle teistä, te lukemattomat, ihanat tähdet, tahtoisin minä laulaa ylistyslaulun! Katseltuani läpi kaikki tähtikuvani, toivotin heille ”hyvää yötä”. Vielä levolla ollessani ajattelin, miten ihanaa on omistaa filmitähtien kuvia, jotka tuottavat niin paljon iloa!

Eero Pentin *Filmiaitassa* vuonna 1925 julkaistu lukijakirjoitus¹

Suomalaisessa 1920-luvun elokuvakulttuurissa elokuvatähteyden kiinnitettiin erityistä huomiota. Tähdet olivat olennainen osa niin elävien kuvien markkinointia kuin niiden ympärillä käytyjä keskustelujakin. Elokuvatähteys oli kantautunut maahan ulkomaisten elokuvien ja niihin nivoutuneen mainosmateriaalin mukana jo 1910-luvulla. Toisaalta ilmiölle oli luotu pohjaa kotimaassa niin teatterinäyttelijöiden kuin urheilijoidenkin ihailulla. Koska käsitykset elokuvatähteydestä yhdistyivät ulkomaisiin elokuviin, ajatus kotimaisesta tähteydestä herätti kummastusta vielä 1920-luvun alun suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Kotimaisten elokuvien vakionäyttelijöistä ei tehty tähtiä yhdessä yössä, vaan tähteyttä oli rakennettava määrätietoisesti ja pitkäjänteisesti läpi vuosikymmenen. Se, että elokuvanäyttelijöitä alettiin nimittää tähdiksi ei kuitenkaan vielä merkitse, että suomalaisia elokuvatähtiä olisi ollut olemassa jo vuosikymmenen lopulla. Elokuvatutkija Janet Staigerin antaman esimerkin mukaisesti on kysyttävä, näkikö elokuvayleisö tähtiä?²

Aikalaisyleisöjen moninaisten käsitysten ja suhtautumistapojen selvittäminen yli 80 vuoden jälkeen on vaikea tehtävä, enkä ryhdy siihen tässä. Tämän artikkelin kulmakivenä on käsitys, että tuolloista elokuvakulttuuria rekonstruoimalla on mahdollista selvittää, minkälaisia näkemyksiä ihmisille oli julkisuudessa tarjolla. Tällaisessa kontekstin rekonstruoimiseen painottuvassa vastaanottotutkimuksessa pääpaino ei ole niinkään elokuvissa (kulttuurintutkimuksellisin käsittein teksteissä) tai katsojissa vaan ennemminkin tekstien välisissä (intertekstuaalisissa) ja useamman median välisissä (intermediaalisissa) suhteissa. Katsojien ymmärretään luoneen käsityksensä suomalaisten elokuvayhtiöiden vakionäyttelijöistä sekä intertekstuaalisesti suhteessa toisiin elokuvaan että intermediaalisesti suhteessa siihen informaatioon ja niihin näkemyksiin, joita esimerkiksi elokuvalehdet ovat muun median ohella levittäneet. Elokuvalhdissä julkaistujen kirjoitusten lisäksi erityisesti teatterilla on ollut Suomessa suuri vaikutus käsityksiin elokuvatähdistä, koska taidemuodot olivat läheisessä vuorovaikutuksessa. Kuten elokuvatutkija Martti Lahti on osuvasti tiivistänyt: ”Käsitykset tähdestä syntyvät pitkin ja poikin eri medioissa ja niiden välittämässä teksteissä. Tähtikuvan teoriat korostavat, että erilaiset tekstit tuottavat tähden identiteetin.”³ Tähteys ei siis ole henkilön itsensä tai tämän elokuvien sisäinen ominaisuus, vaan jotakin, joka syntyy vasta elokuvien ja niiden kanssatekstien vuorovaikutuksessa.⁴ Elokuvatähteyttä tutkinut Paul McDonald onkin todennut selväsanaisesti: ”Tähdet ovat välitettyjä identiteettejä, tekstuaalisia konstruktioita, sillä yleisöt eivät kohtaa todellista persoonaa, vaan pikemminkin kokoelman kuvia, sanoja ja ääniä, joiden ajatellaan edustavan tätä persoonaa.”⁵ Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että ilman kanssatekstien katsojille välittämää informaatiota ei 1920-luvun valkokankailla olisi voitu nähdä tähtiä, ei ulkomaisia eikä kotimaisia.

Kotimaista elokuvatahteyttä rakennettiin tietoisesti suhteessa Hollywood-tähteyteen. Kuten kulttuurintutkija Stuart Hall on esittänyt, kansallinen identiteetti sekä tunnustetaan että rakennetaan erojen kautta.⁶ Näin muodostuu myös kansallinen elokuvatahteyks. Hallin mukaan toiseuden esittämiselle ovat ominaisia stereotyypit: vastakuvat ovat yksipuolisia, voimakkaasti yksinkertaistettuja kuvauksia. Ennakkoasenteet paistavat läpi myös joidenkin suomalaisten 1920-luvun elokuvakriitikoiden tavoista käsitteellistää Hollywood-tähtiä. Vuonna 1925 *Filmiäitassa* esimerkiksi kirjoitettiin näin:

Koko filmitoollisuus [...] Amerikassa standadisoitiin, missä se suinkin vain kävi mahdolliseksi, samaan tapaan kuin oli tehnyt esim. Ford autojensa valmistuksessa. Filmitoiteilijoistakin, joista monet olivat alkuaan yksilöllisiä taidesieluja, muodostui vähitellen standadisoituja, mekaanillisia määrättyjen efektien esittäjiä.⁷

Tällainen ylenkatsominen nostaa esille sen tärkeän seikan, että identiteetin rakentamiseen tarvittavat erot luodaan kulttuurien sisällä, ei niiden välillä. Kaksikymmentäluvun Suomessa syntyneet käsitykset niin Hollywood-tähdistä kuin kotimaisistakin filmitähdistä olivat nimenomaisesti suomalaisia konstruktioita. Tämä vaikuttaa kuitenkin olleen paljolti tiedostamatonta, sillä elokuvakeskusteluissa väitettiin kansallisten elokuvien peilaavan varsin yksioikoisesti eri maiden ihmisten luonteenlaatuja⁸

Kotimaisissa mykkäkauden elokuvalehdissä, *Filmiäitassa* ja *Elokuvassa*, ohjattiin aikalaiskäsitteiden muodostumista nostamalla ajatus elokuvien kotimaisten vakionäyttelijöiden tähteydestä useaan kertaan esille 1920-luvun kuluessa. Elokuvatahtia luotiin hyödyntämällä ennen kaikkea amerikkalaisten elokuvastudioiden ja fanilehtien tunnetuiksi tekemiä julkisuustekniikoita. Näihin kuuluivat tähtien esiintyminen toistamiseen samankaltaisissa rooleissa, elokuvien mainostaminen tähtien nimillä sekä elokuvalehtien laaja-alainen tähtikirjoittelu, jonka seuraaminen yhdisti eri paikkakunnilla asuvat ihailijat

kansalliseksi yleisöksi. Suomessa näitä metodeja käytettiin omiin tarkoituksiin, sillä pyrkimyksenä oli luoda alaa kansainvälisistä malleista poikkeavalle suomalaiskansalliselle elokuvatähteydelle.

Kohti kotimaisen elokuvatähteyden omaleimaisuutta

Aikalaiskirjoittelu ei ollut siinä määrin systemaattista, että kerran tähdeksi tituleerattua näyttelijää tai näyttelijätärtä olisi vastedeskin kutsuttu tähdeksi. Kotimaiseen tähtikeskusteluun sekoittuivat jatkuvina riitasointuina toimittajien epäröinnit ja näkemykset, joiden mukaan Suomessa ei tähtiä ollut, eikä voisikaan olla, ei ainakaan vähään aikaan.⁹ Debattia käytiin *Filmiaitan* sivuilla vuosina 1923–1930 ja *Elokvassa* vuosina 1927–1930, käytännössä siis koko sen ajan, jonka lehdet mykkäkaudella ilmestyivät.

Kysymykseen, oliko Suomessa 1920-luvulla elokuvatähtiä, ovat myös elokuvatutkijat vastanneet epäilevästi, vaikka ovatkin havainneet tuolloisessa elokuvakulttuurissa tähteyden nyansseja. Kotimaista elokuvaa tutkinut Anu Koivunen on esittänyt:

Elokvalehdissä pyrittiin tietoisesti rakentamaan suomalaista näyttelijäjulkisuutta: kotimaisten elokuvauutuuksien naispääosien esittäjät esiteltiin näyttävästi lehdistössä, ja jokaisen kohdalla toivottiin ”todellisen” tähden syntyneen. Edellytykset laajamittaisemmalle suomalaiselle tähtikultille syntyivät kuitenkin vasta 1930-luvun puolivälin jälkeen: kotimainen elokuvatuotanto vilkastui, elokuvissakäynnit lisääntyivät ja elokuvalehtiä ilmestyi runsaasti.¹⁰

Elokuvatutkija Ari Honka-Hallila on ollut Koivusen kanssa samankaltaisilla linjoilla todetessaan:

Tauno Palon kaltaisia ja kokoisia elokuvatähtiä ei vielä 1920-luvulla ollut. *Filmiaitta* kylläkin käytti kaikista elokuvanäyttelijöistä tähti-nimitystä ja esimerkiksi Heidi Korhosesta tuli *Koskenlaskijan morsiamessa* [Erkki Karu, 1923] niin suosittu, että se varmasti vaikutti hänen myöhempienkin elokuvien suosioon. Elokuvatähteyteen ei kuitenkaan vielä tässäkään vaiheessa liitetty Suomessa näyttelijän yksityiselämää läheskään siinä määrin kuin suuressa maailmassa.¹¹

Myös historiantutkija Outi Nieminen on suhteuttanut 1920-luvun kotimaisia elokuvanäyttelijöitä sekä tuon ajan kansainväliseen elokuvakulttuuriin että 1930-luvulla kotimaisessa elokuvakulttuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. Niemisen mukaan varsinaisia tähtiä ei kaksikymmentäluvun Suomessa vielä ollut. Hän kuitenkin katsoo tähteyden olleen vuosikymmenen lopulla jo enemmän kuin pelkkä päälle liimattu termi, vaikka kotimaiset näyttelijät eivät kyenneetkään luomaan usean elokuvan mittaisia tähtiuria.¹²

Ottaen huomioon sekä aikalaiskriitikoiden ailahtelevat näkemykset että elokuvatutkijoiden myöhemmin esittämät epäilevät tulkinnat, voidaan väittää, että termi ”elokuvatähti” on ollut käsitteenä problemaattinen. Elokuvatähteyttä yhdistetään useimmiten juuri Hollywood-tähtiin. Kaksikymmentäluvun Suomessa amerikkalaisista tähdistä puhuttiinkin eniten. Myös nykyään suuri osa tähteyttä käsittelevästä tutkimuskirjallisuudesta analysoi Hollywood-tähtiä. Keskusteltaessa suomalaisen mykkäelokuvan tähteydestä on otollista viitata elokuvatutkija Ginette Vincendeaun ranskalaisen elokuvan tähteyttä käsittelevään tutkimukseen, jossa hän esittää:

On olemassa lukuisia ranskalaisia elokuvatähtiä, mutta onko olemassa ranskalaista ”tähtijärjestelmää”? Ei, mikäli tällä tarkoitetaan amerikkalaisten studioiden klassisella kaudella kehittämää huippuunsa organisoitua tähteyden hallintaa [...]. Mutta kyllä, siinä mielessä että tähdet ovat tärkeitä ranskalaisen elokuvan taloudelle: useimmissa valtavirtaelokuviissa esiintyy tähtiä, jotka puolestaan organisoivat narratiivista hierarkiaa ja julkisuutta.¹³

Vaikka useimmat tähteyttä käsittelevät tutkimukset ovatkin tarkastelleet juuri Hollywood-tähtiä, Vincendeaun tekemä työ osoittaa, että on mielekästä keskustella elokuvatähteydestä myös kansallisesti, kunhan tähteyttä ei samasteta yksi yhteen Hollywood-tähteyden kanssa. Suomessakaan ei ole ollut tarkasti organisoitua tähtijärjestelmää. Tästä huolimatta voidaan perustellusti esittää, että tunnetut näyttelijät tähti-imagoineen olivat tärkeitä suomalaisen elokuvan kaupallisen menestyksen kannalta. Elokvien narratiivit rakennettiin päähenkilöiden ympärille, joita esittävät tunnustetut näyttelijät. Elokvamainonnassa heidän nimensä tuotiin hohdokkaasti esille ja kriitikot kiinnittivät näyttelemiseen erityistä huomiota, ja oletettavasti näin tekivät myös elokuvayleisöt. Esimerkiksi vuonna 1928 *Elokvassa* tarkasteltiin ennakkoon odotetun elokuvan *Tukkijoella* (Axel Slangus & Wilho Ilmari, 1928) roolijakoa ja kirjoitettiin, että ”tätä osajakoa tarkastellessamme meistä tuntuu, että siinä ainakaan ei pitäisi olla sanottavasti parantamisen varaa”.¹⁴ Julkisuuteen laskettu tieto elokuvan roolijaosta puhututti aikalaisia ja lisäsi kiinnostusta valmistuvaa elokuvaa kohtaan. Muutamaa numeroa myöhemmin lehdessä kirjoitettiin elokuvassa esiintyvistä Urho Somersalmesta: ”Tämä on merkkitaiteemus elokuvataiteemme historiassa sillä onhan Somersalmi etevä näyttelijä, ja hänen tulonsa suomalaiseen elokuvaan merkitsee mitä suurinta taiteellista voittoa tälle uudelle taidelajille.”¹⁵ Samassa lehtijutussa kerrottiin Somersalmen olevan elokuvanäyttelijänä tunnettu jo koko Euroopassa hänen esiinnyttyään ruotsalaisessa menestyselokuvassa *Johan/Juha* (Mauritz Stiller, 1921).¹⁶ Somersalmen tunnettuuden toivottiin lisäävän tekeillä olleen elokuvan vientimahdollisuuksia. Sillä, kuinka tunnettu Somersalmi itse asiassa oli, ei ole juurikaan merkitystä hänen kotimaisen tähtikuvansa kannalta – tähteydessä keskeistä ei ole se mikä on totta vaan se mikä esitetään totena.

Mykkäelokuvatutkija Jon Burrows'n mukaan nimekäs englantilainen 1910-luvun tuotantoyhtiö Hepworth Manufacturing Company jäljitteli amerikkalaisten elokuvastudioiden

julkisuustekniikoita luodakseen suurimmalle tähdelleen Alma Taylorille korkean ja vankkumattoman aseman Ison-Britannian elokuvamarkkinoilla. Tämän ohella Hepworth pyrki tuottamaan leimallisesti kansallista elokuvaa luodakseen eroa amerikkalaisiin tuontielokuviin. Alma Taylorin tähtikuvan luomista ohjasikin ”pyrkimys uskollisuuteen tietyille brittiläisen naiseuden ja kulttuuritraditioiden etuoikeutetuille ikoneille ja ideaaleille”.¹⁷ Näihin Burrows lukee esimerkiksi kulutuskulttuurin vastustamisen. Taylorin ei elokuvalehdissä ainoastaan kerrottu ompelevan omat vaatteensa vaan myös viihtyvän mitä kuluneimmissa pukineissa.¹⁸ Vastaavankaltaisia pyrkimyksiä löytyy myös suomalaisten 1920-luvun elokuvanäyttelijöiden tunnetuksi tekemisestä. Vuosikymmenen johtava kotimainen tuotantoyhtiö Suomi-Filmi Oy pyrki kehittämään tunnusmerkillisesti kansallista elokuvatähteyttä, joka istuisi elokuvayhtiön tuottamiin, kriitikoiden mielestä suomalaiskansallista elokuvaa parhaimmillaan edustaviin maalaiselokuviin. Tällaista ajattelua valottaa erinomaisesti *Elokvassa* vuonna 1928 nimimerkillä ”V. K-n.” julkaistu pääkirjoitus:

Monen monta kertaa on vertailtu ulkolaisia filmitähtiä kotimaisiin [...] löytyy niitä täältäkin yhtä loistavia tähtiä kuin ulkomailtakin ja monessa suhteessa paljon parempiakin, näin arkisesti vain sanottuna. Suomalaisiin aiheisiin ei tosin vierasmaalaiset sopsisikaan, mutta onpa siinä vielä muutakin ja se muu on suomalaisen filminäyttelijättären monin verroin suurempi naisellinen sulous, joka varmasti vielä tulee enimmin pidetyksi suurmaailmassakin.¹⁹

Kotimaisen elokuvatähteyden juuria etsimässä

Arvioitaessa, olivatko suomalaisten elokuvien vakionäyttelijät 1920-luvulla elokuvatähtiä vai eivät, on hedelmällistä hyödyntää elokuvatutkija Richard deCordovan tutkimusta amerikkalaisen tähtijärjestelmän synnystä. DeCordova on havainnut, että ihmisiä esiintyi elokuvissa yli kymmenen vuoden ajan ennen kuin käsitys, että he olivat näyttelijöitä, alkoi

vallata alaa. DeCordovan mukaan voitaisiinkin väittää, että noiden noin kymmenen vuoden aikana elokuvissa ei yksinkertaisesti näytelty, ja periaatteessa tämä on totta.²⁰ Mykkäelokuvatutkija Tom Gunning on ollut deCordovan kanssa samoilla linjoilla nimittäessään vuotta 1906 edeltävää elokuvahistoriaa attraktioiden elokuvan aikakaudeksi. Gunningin mukaan elokuvaa ei nähty tuolloin ”niinkään tarinoiden kertomisen tapana kuin keinona esittää yleisölle erilaisia näkymiä, jotka kiehtovat joko kyvyllään luoda illuusiota [...] tai eksotismillaan”. Gunning jatkaa, että ”ensimmäisinä esitysvuosinaan elokuva oli itsessäänkin attraktio. Varhaiset yleisöt menivät esityksiin katsomaan koneiden toimintaa [...] pikemminkin kuin elokuvia.”²¹ Attraktioiden valtakauden elokuvissa esiintyneet henkilöt jätettiin nimettömiksi, sillä he itsessään eivät olleet yleisön kiinnostuksen ensisijainen kohde. Siksi nämä esiintyjät ovat jääneet jälkipolville tuntemattomiksi.²²

Kotimaisen näytelmäelokuvatuotannon voidaan katsoa alkaneen vasta attraktioiden elokuvan valtakauden jälkeen. Vuoden 1907 jälkeen Ranskassa Film d’Art -elokuvayhtiö oli alkanut mainostaa elokuvia niissä esiintyneiden teatterinäyttelijöiden nimillä. Näin saatettiin tehdä myös autonomian ajan Suomessa. Ensimmäisen kotimaisen näytelmäelokuvan *Salaviinanpolttajat* (Teuvo Puro ja Louis Sparre, 1907) ensi-iltailmoituksessa mainittiin nimeltä vain yksi henkilö, Kreivi Louis Sparre, jonka todettiin ”järjestäneen” näytelmän. Päärooleissa nähtäisiin Kansallisteatterin näyttelijöitä.²³ Vaikkei näyttelijöiden nimiä vielä lueteltukaan, elokuvamainos antoi katsojien ymmärtää, että elokuvassa näyteltiin.

Sylvin (Teuvo Puro & Frans Engström, 1911) saadessa ensi-iltansa vuonna 1913 tilanne oli jo ratkaisevasti erilainen. Elokuvatutkija ja kulttuurihistorioitsija Hannu Salmen mukaan elokuvamainoksissa listattiin näyttelijöiden nimet ja heidän roolinimensä tavanomaista tarkemmin, joten *Sylvin* mainokset olivat enemmän teatteri- kuin elokuvajulisteiden

kaltaisia.²⁴ Vastaavia konventioita oli hyödynnetty aiemmin Ranskassa Film d'Art -elokuvien markkinoinnissa. Salmen argumentit antavatkin ymmärtää, että *Sylvi* oli tuotettu tietoisesti Film d'Art -elokuvien hengessä.²⁵

Yksi Suomi-Filmin tärkeimmistä strategioista elokuvatähteyden luomiseksi 1920-luvulla oli tunnettujen teatterinäyttelijöiden palkkaaminen. Monissa tapauksissa he esittivät elokuvissa samoja roolihahmoja, joiden esittämisestä he olivat saaneet tunnustusta teatterilavoilla. *Anna-Liisan* (Teuvo Puro & Jussi Snellman, 1922) elokuvasovituksen valmistumisen aikoihin Kansallisteatterin näyttelijä Mimmi Lähteenoja kertoi *Filmiaitan* haastattelijalle, että oli puhenäyttämöillä ”kymmeniä kertoja *Anna-Liisassa* näytellyt samaista Husson osaa.”²⁶ Suomi-Filmi käytti näyttelijöiden tunnettuutta hyväkseen. Suositut teatterinäyttelijät olivat merkittävä tekijä muun muassa elokuvien menestyksessä markkinoinnissa. Hollywood-tähteyttä tutkinut elokuva- ja kulttuurintutkija Richard Dyer onkin kaunistelematta esittänyt, että ”tähtiä tehdään voitontavoittelun vuoksi. Markkinointimielessä tähdet ovat osa sitä tapaa, jolla elokuvat myydään.”²⁷

Tunnettujen teatterinäyttelijöiden maine hyödytti kotimaista elokuvateollisuutta myös siten, että heidän kauttaan kulttuurieliitin halveksimia elokuvia saatettiin tuoda lähemmäs taideasemansa vakiinnuttanutta teatteria. Näin elokuvien kulttuurinen arvostus kasvoi. Elokuvista tehtiin erityisen kansallisia pestaamalla pääosiin tunnettuja näyttelijöitä Kansallisteatterista. Tämä todetaan *Filmiaitan* julkaisemassa haastattelussa, jossa Mimmi Lähteenojasta kirjoitetaan: ”Suomen filmiteollisuus voi olla onnellinen siitä, että se avustajikseen saa lukea Mimmi Lähteenojan, näyttelijän, joka on suomalaisempi muita, ja joka luo lisää kotimaista tunnelmaa kansallisiin filminäytelmiin.”²⁸

Elokvakriitikot kehuivat jo 1920-luvun ensimmäisinä vuosina Suomi-Filmin tuottamien maalaiselokuvien näyttelijäntyön korkeaa tasoa. Tällaisesta tunnustetusta elokuvanäyttelijyydestä on kuitenkin pitkä matka elokuvatähteyteen. Richard deCordovan mukaan esiintyjät, joiden nimiä katsojat eivät vielä elokuvahistorian kymmenen ensimmäisen vuoden aikana tienneet ja joiden ei ensin ylipäättään oltu ajateltu näyttelevän, alkoivat saada arvostusta vuoteen 1912 mennessä. Hänen mukaansa tässä prosessissa oli kyse elokuvanäyttelijäntyötä koskevan tiedon tuottamisesta ja levittämisestä.²⁹ DeCordova on viitannut tällaisiin katsojien tunnistamiin elokuvanäyttelijöihin käsitteellä ”valkokangaspersoona” (*picture personality*). Valkokangaspersoona on välivaihe näyttelijyyden ja tähteyden välillä. Elokuvatähden erottaa valkokangaspersoona deCordovan mukaan se, että katsojien mielenkiinto kohdistuu vähintään yhtä paljon tämän yksityiselämään kuin näyttelijäntyöhön.³⁰ Tähteyden kehityksessä keskeistä on tiedon tuottaminen ja levittäminen. DeCordovan mukaan Yhdysvalloissa syntyi ensin käsitys elokuvissa näyttelemisestä. Tämän jälkeen katsojat alkoivat tunnistaa yksittäisiä elokuvissa esiintyneitä näyttelijöitä, siis valkokangaspersoona. Tähdet syntyivät lehdistön ohjatessa katsojien huomiota ja mielenkiintoa lisääntyvissä määrin valkokangaspersoonaisten yksityiselämiin. Tähtiskandaalit, joissa yleisöille selvisi ettei tähti ollutkaan sellainen kuin heidän oli annettu ymmärtää, olivat tämän kehityksen huipentuma ja päätepiste, joka useissa tapauksissa tuhosi tähden uran.³¹

DeCordovan historiallisesti spesifi luokittelu tarjoaa vahvan analogian kotimaisen tähteyden kehitykselle. Tästä huolimatta hänen luokitteluaan ei voida soveltaa Suomessa tapahtuneeseen kehitykseen sellaisenaan, sillä DeCordovan määritelmän mukaan ”Valkokangaspersoonaan kuuluisuus kumpusi pääasiallisesti tämän elokuvarooleista, eikä aikaisemmasta teatterityöstä; sillä valkokangaspersoona oli nimenomaisesti elokuvatähti, eikä teatteritähti, joka esiintyi

elokuviissa.”³² Läheinen suhde teatteriin erotti suomalaisen elokuvatuotannon yhdysvaltalaisesta.

Suomalaisessa 1920-luvun elokuvakulttuurissa elokuvatähteyttä ei ylipäättään nähty yksinomaan positiivisena ilmiönä. Vuonna 1921 *Filmiaitta* julkaisi suorasukaisen artikkelin otsikolla ”Tähtipalvonnan haitallisuus filmitaiteessa”.³³ Tässä tekstissä tähteys yhdistettiin vahvasti juuri Hollywood-elokuvaan, jotka tavattiin nähdä monille kunnioitetuille eurooppalaisille kansallisille elokuville vastakkaisena elokuvamallina.³⁴ Varsin kaunistelematta artikkelissa todettiin, että tähteys oli

epäkohta, joka johtuu osaksi siitä, ettei amerikkalainen kirjallisuus ole kyennyt tarjoamaan filmiaiheita ja ettei amerikkalainen filmitaide sitä paitsi ole osoittanut tarpeellista mukautumiskykyä eikä joustavuutta voidakseen käyttää hyväkseen toisten maiden kirjallisuutta.³⁵

Vielä kaksikymmentäluvun alussa Hollywood-tähteyttä saatettiin kummastella heikkona korvikkeena arvokkaille elokuva-aiheille. *Filmiaitan* artikkelissa tähteyden esitettiin olevan jotakin taide-elokuvalle vastakkaista, sillä ”jos filmitaide jatkuvasti kehittyi ’tähtipalvonnan’ merkeissä, on pelättävissä että se arveluttavassa määrässä lähentelee kabarettia tai sirkusta”.³⁶ Kabareen ja sirkuksen katsottiin selvästi tarjoavan pikemminkin pinnallista loistetta kuin syvällistä dramaturgiaa. Suomalaista elokuvapolitiikkaa tutkinut Mervi Pantti onkin esittänyt 1920-luvun elokuvapolitiikan keskeiseksi tehtäväksi elokuvan paikantamisen kauemmaksi sirkushuveista ja lähemmäksi kanonisoituja taiteita.³⁷ Elokuvatähteyden vastaisia ajatuksia esitettiin *Filmiaitan* sivuilla uudelleen vuonna 1924: ”Varsinkin lännen suuri Amerika on laveerannut ja taas laveerannut tähtifilmejä, joiden lopullinen arvo [...] monasti jää varsin kyseenalaiseksi”. Tässä artikkelissa väitettiin, että ”tähtifilmissä on aina jotakin luonnotonta”, sillä ”filmi kokonaisuutena ei ole mitään erikoista, vain nämä tähdet”.³⁸ Aikalaiskriitikot

olisivat selvästi halunneet tähteyden kytkeytyvän huomaamattomammin elokuvakertomuksiin.

Räikeä ja pinnallinen tähteys vaikuttaa liittyneen läheisesti suurena ongelmana nähtyyn amerikkalaisten elokuvien propagandistisuuteen. Tämän tiimoilta *Filmiaitassa* todettiin vuonna 1925 selväsanaisesti:

Filmin antamat esikuvat vaikuttavat yhtäläistävästi, sen kansainväliset tyypit luovat kaltaisiaan kaikkialle ja tämä kaikille tarkoitettu henkinen ravinto totuttaa kansat samantapaisiin elintapoihin ohentaen siten niiden välisiä muureja, hitaasti kylläkin, mutta varmasti. Esikuvana on filmin teho näin suuri, totta kai sitä silloin voi myös käyttää propagandavälineenä.³⁹

Pelkona vaikuttaa olleen, mitä suomalaiskansalliselle luonteelle tulisi käymään kulttuurissa, joka oli alkanut kansainvälistyä kiihtyvällä vauhdilla: suhteessa maahantuotuihin Hollywood-elokuviiin suomalaiset teokset olivat häviävän pieni vähemmistö elokuvateattereiden ohjelmistossa. Myöhemmin samana vuonna *Filmiaitassa* kirjoitettiin amerikkalaisiin salonkielokuviiin viitaten:

Kriittiselle katsojalle ei ole pahitteeksi joskus nähdä ylhäisönkin elämäntapoja, mutta valitettavasti nämä palatsimaisissa ympäristöissä liikkuvat filmitähdet, jotka useinkin päätehtävänänsä vain esittivät muotojensa sulvoja, sulavia liikkeitään ja upeita pukujaan ylitsevuotavien herkkupöytien ääriillä, tulivat täyttäneeksi liiaksi runsaan osan kino-ohjelmistossa niittenkin kansojen keskuudessa, joille taidehuvienkin olisi tullut tarjota opastusta itsekieltämyksen avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi.⁴⁰

Huolimatta elokuvakriitikoiden usein suorastaan kärkkään negatiivisesta asennoitumisesta Hollywood-tähtiin lehden lukijakirjeiden osasto täyttyi kerta toisensa jälkeen amerikkalaisten tähtien yksityiselämää koskevista kysymyksistä ja pohdinnoista – onko se ja se tähti naimisissa ja jos niin kenen kanssa? Hieman paradoksaalisesti lehden toimitus rohkaisi

lukijoitaan läpi vuosikymmenen tällaiseen ihailijakulttuuriin julkaisemalla sekä kuvia että kirjoituksia Hollywood-tähdistä ja heidän elokuvistaan. Vuoden 1925 alussa *Filmiaitan* lukijat äänestivät Norma Talmadgen ja Rudolph Valentinon suosituimmiksi elokuvatähdiksi.⁴¹

Kotimaiset näyttelijäkyvyt elokuvaalehtien sivuilla

Kotimaisista näyttelijäkyvyistä alettiin todenteolla rakentaa elokuvatähtiä viimeistään vuonna 1923, jolloin *Filmiaitta* ryhtyi julkaisemaan artikkelisarjaa ”Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat”.⁴² Sen ensimmäisessä osassa haastateltiin tunnettua teatterinäyttelijää Adolf Lindforsia, joka oli äskettäin esiintynyt sekä *Nummisuutareissa* (Erkki Karu, 1923) että *Rautakylän vanhassa paroonissa* (Erkki Karu, 1923). Molemmat elokuvat olivat saaneet osakseen lehden kriitikoiden arvostuksen, ja Adolf Lindfors oli tuolloin elokuvaauransa huipulla.⁴³ Tällainen suomalaisten elokuvanäyttelijöiden tähdiksi tituleeraaminen herätti kuitenkin hämmästyttä vielä 1920-luvun alkupuolella. *Filmiaitan* samaisen artikkelisarjan toisessa osassa kirjoittaja kertoo lukijoille: ”Eräänä päivänä soitin Oiva Soinille ja kysyin, olisiko hänellä hetkinen uhrata lehtemme filmitähti-sarjaa varten. ’Olenko minäkin filmitähti?’ kuului iloinen ääni vastaukseksi ja myöntyminen pyyntööni.”⁴⁴ Lukijoiden voi olettaa olleen aivan yhtä lailla yllättyneitä, sillä aiemmin Soini oli tunnettu nimenomaisesti teatterinäyttelijänä, eikä suomalaiseseen elokuvanäyttelemiseen oltu liitetty tähteyden auraa.

Filmiaitan haastattelusarjaa julkaistiin kuusi osaa. Jutuissa viisi tunnettua kotimaista elokuvanäyttelijää sai tittelin ”filmitähti”. Poikkeus tehtiin sarjan kolmannessa osassa, joka julkaistiin poikkeuksellisesti otsikolla ”Käynnillä Ida Branderin luona”.⁴⁵ Vuonna 1927 kyseinen sarja sai jatkoa kahdella ”Tähtikiikarista”-artikkelilla, joista ensimmäisessä esiteltiin

ensin Axel Slangus ja jälkimmäisessä Ellen Sylvin.⁴⁶ Samana vuonna ensimmäisen kerran ilmestyneen *Elokuvan* toimitus oli *Filmiaittaa* varovaisempi tähti-ilmaisun käytössä, mutta myös uudessa lehdessä työskenneltiin suomalaisten elokuvanäyttelijöiden tunnetuksi tekemisen puolesta. Elokuvasa julkaistiin haastatteluita sellaisilla otsikoilla kuin ”Iltapäiväkahvilla Ossi Korhosen luona” ja ”Pikakäynti Kirsti Suonion luona”.⁴⁷ *Filmiaitan* toimitus taas madalsi profiliaan kotimaisen elokuvan ja filmitähteyden puolestapuhujana vuosikymmenen lopulla, päädyttyään vuonna 1926 Parufamet-elokuvakartellin alaisuuteen.⁴⁸ Kyseessä oli saksalaisen Universum Film AG -elokuvastudion vuonna 1925 yhdysvaltalaisen Paramount- ja Metro-Goldwyn-Mayer-studioiden kanssa solmima allianssi, jonka elokuvien Suomen edustuksesta vastasi Gustaf Molin.

Vaikka tähti-sanaa ei lehtijutuissa aina käytettykään, oli ajatus tähteydestä ja ihailijoista läsnä kirjoituksissa. *Filmiaitassa* esimerkiksi julkaistiin vuonna 1924 lista kotimaisten elokuvanäyttelijöiden osoitteista. Mukana olivat Ida Brander, Arna Högdahl, Sara Järnefelt, Heidi Korhonen, Aku Käyhkö, Helmi Lindelöf, Adolf Lindfors, Mimmi Lähteenoja, Katri Rautio, Einari Rinne, Axel Slangus, Oiva Soini, Kirsti Suonio ja Konrad Tallroth.⁴⁹ Vaikka näyttelijöitä ei tässä yhteydessä tähdiksi kutsuttukaan, oli osoitteiden julkaisemisen taustalla mitä ilmeisemmin ajatus, että monet lukijat haluaisivat lähettää heille ihailijapostia; tähän juttu ainakin rohkaisi. Myös artikkelissa ”Iltapäiväkahvilla Ossi Korhosen luona” väitettiin tällä näyttelijällä olevan salaisia ihailijoita, sillä kirjoituksessa mainittiin, että Korhosen ”pöydällä oli kimppu jonkun tuntemattoman ihailijan lähettämiä syreenejä”.⁵⁰

Elokuvanäyttelijöiden haastatteleminen heidän kodeissaan tai työpaikoillaan, joko kuvauksissa tai teatterissa, tarjosi lukijoille mahdollisuuden saada tietää, millaisia nämä tunnetut näyttelijät ”todella” olivat. Kuten Dyer on esittänyt, länsimaisissa kulttuureissa

ulkonäön ja olemuksen ajatellaan usein olevan vain illuusiota tai pintaa suhteessa siihen kuinka henkilö on saatu näyttämään siltä kuin näyttää.⁵¹ Tähtikulttuurissa huomio kohdistuukin ikään kuin pinnan alle, jonka ajatellaan kätkevän jotakin todempaa ja autenttisempaa. Elokuvatähtiä käsitelleet lehtikirjoitukset rohkaisivat ihailijoita kysymään, millainen tähti oikeasti oli ja kuinka tämä oli saatu näyttämään roolihaamoltaan. Vastauksia tällaisiin kysymyksiin tuotiin esille myös kotimaisissa tähtihaastatteluissa. Esimerkiksi Adolf Lindfors kertoi *Filmiaitan* lukijoille *Rautakylän vanhan paroonin* kuvauksista:

Minun täytyi osaa varten ajaa tukkani aivan päänahkaa myöten; ja kun eräitä kohtauksia maalla näyteltäessä leikkuukoneeni sattui olemaan epäkunnossa, käytin yksinkertaisesti partaveistä tähän tarkoitukseen. Sillä seurauksella, että minulla tämän toimituksen jälkeen oli pää täynnä haavoja, ja vain hyvin runsaasti ihomaalia käyttämällä sain sen filmikuntoon.⁵²

Pääsääntöisesti haastateltavat keskittyivät kertomaan sekä elokuvatyöstään että näkemyksistään kotimaisen elokuvateollisuuden tulevaisuudesta. Paikoin mukaan mahtui kertomuksia heidän yksityiselämästään. *Elokuvassa* kerrottiin vuonna 1930 Urho Somersalmen ottavan ”haastattelijansa vastaan luontevalla vaatimattomuudella, mistä todelliset sankarit tunnetaan”.⁵³ Haastattelijalleen hän lausui seuraavasti: ”Mieliharrastukseni on kantojen ja kivien vääntäminen korvessa. Sitä olenkin tehnyt pitkin ikääni ja sillä tavoin kesälomat menevätkin usein liian nopeasti.”⁵⁴ Samaisessa haastattelussa hän myös uskoutui lukijoille: ”Voin minä teille suurimman haaveeni uskoa. Odotan sitä aikaa, jolloin voin painua korpeen, niin kuin sanotaan. Elää hiljaisuudessa, vääntää kantoja, nauttia rauhasta, yksinäisyydestä; ei tosin aivan yksin, perheeni seurassa.”⁵⁵

Suomalaisia elokuvanäyttelijöitä tunnetuksi tehneet lehtijutut tarjosivat elokuvien ystäville tähtikuvia, joissa yhdistyivät näyttelijän ammattitaito, suomalaiskansalliset arvot ja toisinaan – Jon Burrowsin sanoin – autenttinen persoonallisuus.⁵⁶ Lehtijutut myös kavensivat kuilua

näyttelijän yksityiselämän ja elokuvaroolien väliltä. *Elokuvan* haastattelussa Urho Somersalmen esitettiin olevan vapaa-ajallaankin samanlainen vähään tyytyvä uuttera työmies, jollaista hän esitti *Tukkijoella*-elokuvassa. Somersalmi totesikin lehden lukijoille, että hänen maanmuokkausharrastuksestaan ”voi joskus olla hyötyä filmissäkin”.⁵⁷ Elokuvat ja lehtijutut ohjasivat ihailijoita liittämään mielikuvansa näyttelijästä suomalaisiin talonpoikaisarvoihin vastaavalla tavalla kuin englantilainen Hepworth Manufacturing Company oli liittänyt Alma Taylorin tähtikuvan kansakunnan naisihanteisiin ja ideaaleihin. *Tukkijoella*-elokuvassa Somersalmi ”esiintyy lukuisille eurooppalaisille ihailijoilleen rehtinä suomalaisena talonpoikana”, *Elokuvassa* kerrottiin vuonna 1928.⁵⁸ Monet rakenteilla olleet kotimaiset tähtikuvat edustivat Somersalmen tavoin vähään tyytymistä, agraarisuutta sekä yleensäkin modernisaation vastaisuutta. Suomalaisista näyttelijöistä kirjoitetut lehtijutut poikkeavat Hollywood-tähtien yksityiselämää koskevista kirjoituksista, joissa käsiteltiin laajalti niin heidän maallista omaisuuttaan kuin juhlien ja avioerojen värittämää seurapiirielämääkin.

Fennomaanisten ihanteiden pohjalta rakennetut tähtikuvat liittyivät Suomi-Filmin pyrkimykseen ammentaa aiheita erityisesti vuoden 1918 sisällissotaa ja kansakunnan jakautumista edeltäneestä arvomaailmasta. Hepworth Manufacturing Companyn tavoin Suomi-Filmi pyrki luomaan tähtiä, joita määrittivät kansalliset erikoispiirteet. Taustalla oli yhtiön yritys valmistaa suomalaiskansallisia elokuvia, joilla olisi sijaa kotimaan elokuvamarkkinoilla satojen vuosittain maahantuotujen Hollywood-elokuvien rinnalla. Toisaalta yhtiö pyrki tuottamaan elokuvia, joilla olisi jakautunutta kansaa yhtenäistävä vaikutus. Mervi Pantin mukaan ”Suomessa korkeakulttuurisen taiteen on täytynyt olla sekä esteettisesti että kansallisesti merkittävää: sen on täytynyt palvella toisaalta taidekulttuurin ja toisaalta kansakunnan rakentamisen tarpeita.”⁵⁹ Vuonna 1925 *Filmiaitassa* nimimerkillä ”L. Kki.” julkaistussa artikkelissa vaadittiinkin elokuvia tarjoamaan ”opastusta itsekieltämyksen

avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi”.⁶⁰ Suomalaiset elokuvatähdet haluttiin nähdä roolimalleina, joihin kansa voisi samastua.

Filmiaitta ja *Elokuva* julkaisivat sekä kotimaisten elokuvanäyttelijöiden haastattelujen ohella että lisäksi heidän kasvo- ja kokovartalokuviaan, aivan kuten Hollywood-tähtienkin. Yhdysvalloissa suosittu fanilehdeksi olivat julkaisseet laajamittaisesti elokuvatähtien kuvia sivuillaan jo 1910-luvun alkuvuosista lähtien. Tämän käytännön oli aloittanut varovaisesti Motion Picture Story Magazinen toimitus lehden ensimmäisen numeron takasivuilla vuonna 1911.⁶¹ Myös elokuvatähtipostikortit olivat suosittuja yhdysvaltalaisien ihailijoiden keskuudessa. Hollywood-tähtiä esittäviä postikortteja myytiin myös Suomessa, ja niitä mainostettiin toistuvasti *Filmiaitan* sivuilla läpi 1920-luvun. Tällaisen materiaalin rinnalla elokuvalehtien herätteleminen suomalaisten elokuvanäyttelijöiden ihailijakulttuuri loi kysyntää myös kotimaisia näyttelijöitä esittäville postikortteille. Vuonna 1924 *Filmiaitan* toimitus vastasi nimimerkillä ”Anneli” kirjoittaneelle lukijalle rohkaisevasti: ”Suomalaisilta tähdiltä voitte pelkäämättä pyytää kuvia, siitä he vain ovat iloisia.”⁶² Kysyntää vaikutti olevan enemmänkin, sillä seuraavana vuonna lehdessä mainostettiin kotimaisista elokuvista tuttuja näyttelijöitä kuvaavia postikortteja.⁶³ Vuonna 1927 kotimaisten elokuvanäyttelijöiden kuvia oli ilmeisesti saatavilla jo useammastakin paikasta, kuten selviää *Filmiaitan* vastauksesta ”Illuskan” lähettämään kysymykseen: ”Suomalaisten filminäyttelijöiden kuvia voi saada esim. Suomi-Filmistä.”⁶⁴

Suomalaiskansallisten elokuvien arvostetuimpia vakionäyttelijöitä ei esitelty lehtien sivuilla yksin elokuvanäyttelijöinä. Teatterityössään arvostetut näyttelijät eivät hylänneet teatteriuraansa vaan liikkuivat suvereenisti kahden taidemuodon välillä. Jälkeenpäin on vaikea sanoa, missä määrin aikalaisyleisöt tunsivat heidät elokuva- ja missä määrin teatteriuroleista.

Ainakin elokuvalehdissä painotettiin näyttelijöiden liikkuvan teatterin ja elokuvan välimaastossa. Vuoden 1928 *Elokuvassa* Urho Somersalmen kerrottiin olevan ”teatterinäyttelijänä kaikille suomalaisille siksi tuttu, ettei meidän tässä tarvitse häntä sen kummemmin esitellä lukijoillemme.”⁶⁵ Myös näyttelijät itse kertoivat haastatteluissa käsityksistään työstä elokuvien ja teatterin välillä. Vastatessaan kysymykseen elävien kuvien ja teatterin välisestä suhteesta Adolf Lindfors katsoi, että ”filmi on ehdottomasti asetettava yhtä korkealle kuin teatterikin eikä voi olla kysymystäkään siitä, etteikö se olisi taidetta.”⁶⁶ Mimmi Lähteenohja taas asetti teatterin elokuvan yläpuolelle, sillä hän katsoi näyttelijöiden kykenevän puhenäyttämöillä korkeatasoisempiin suorituksiin.⁶⁷ Katri Rautio puolestaan katsoi, että ”vain hyvän koulutuksen saaneet näyttelijät ja taitava, taiteellisesti lahjakas ohjaaja voivat luoda filmitaideteoksen”.⁶⁸ Axel Slangus oli puolestaan sitä mieltä, että näyttelijälle on monessa suhteessa hyödyllistä esiintyä elokuvakameran edessä: ”Se pakottaa häntä silmänräpäyksessä hallitsemaan rooliaan ja se paljastaa häikäilemättä kaikki heikkoudet ja erehdykset.”⁶⁹ Tunnettujen näyttelijöiden lausunnot kertovat arvostuksesta molempia taidemuotoja kohtaan ja tuovat ilmi näkemyksen, että näyttelijöille itselleen oli hyödyllistä liikkua elokuvan ja teatterin välillä. Teatterikoulutus mahdollisti taidokkaan näyttelemisen elokuvissa ja elokuvien katsominen taas mahdollisti oman roolisuorituksen tarkkailemisen ja arvioimisen, jonka myötä omaa osaamista oli mahdollista kehittää.

Tähtikiikarissa Axel Slangus

Helsingin Svenska Teaternin näyttelijä Axel Slangus teki huomattavan näyttelijänuran suomalaisessa 1920-luvun mykkäelokuvassa. Aikakauden elokuvalehdistö kiinnitti häneen ja hänen elokuvarooleihinsa toistuvasti huomiota. Mykkäkaudella Slangus esiintyi kaikkiaan

viidessä suomalaisessa elokuvassa. Nämä olivat *Rautakylän vanha parooni*, *Nummisuutarit*, *Myrskyluodon kalastaja* (Erkki Karu, 1923), *Meren kasvojen edessä* (Teuvo Puro, 1926) ja *Meidän poikamme* (Erkki Karu, 1929). Elokvastudio Suomi-Filmi Oy, joka tuotti neljä Slanguksen viidestä elokuvasta, vaikuttaa kiinnittäneen erityistä huomiota näyttelijänsä tähtikuvan yhtenäisyyteen.⁷⁰ Elokuvarooleissaan Slangus näyttelee eri ikäisiä kansanmiehiä, jotka ovat mielenlaadultaan yksinkertaisia ja maanläheisiä, mutta aina pohjimmiltaan hyväsydämiä. Selkeimmin nämä piirteet ovat läsnä Slanguksen roolissa Eskona Aleksis Kiven *Nummisuutarien* elokuvasovituksessa. Tämä rooli tuli määrittämään hänen myöhempää elokuvauraansa. Vuonna 1927 nimimerkki ”Viscomt.” kirjoitti Slanguksesta: ”Hänen Eskonsa on epäilemättä kotimaisen filmimme tähän asti ehyin taiteellinen aikaansaannos.”⁷¹ Pari vuotta myöhemmin roolisuorituksen valtavaa suosiota kuvattiin seuraavasti: ”Valkoisen kankaan Esko on jo siksi tunnettu kaikkialla maassamme, että tuskin on koko Suomessa olemassa elokuvan ystävää, joka ei olisi ainakin kerran, ellei useammankin, ihailnut tätä rehevää huumoria uhkuvaa luomaa.”⁷² Elokuvalehdistö alkoi kiinnittää Slangukseen huomiota juuri *Nummisuutarien* ensi-illan tietämillä. Kyseinen elokuva osoittautui sekä arvostelu- että yleisömenestykseksi.⁷³ Slanguksen kuva julkaistiin *Filmiaitan* Aleksis Kivi-numeron kannessa vuonna 1923 ja myöhemmin samana vuonna häntä haastateltiin *Filmiaitan* ”Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat” -artikkelisarjassa, jossa hän kertoi *Nummisuutarien* kuvauksista.⁷⁴ Haastattelusta selviää Suomi-Filmin valinneen Slanguksen Eskoksi sen takia, että tämä oli tunnettu saman roolin esittämisestä puhenäyttämöillä. Slangus kertoi lukijoille: ”Olenhan esittänyt Eskon osan n. 40 kertaa Suomessa, 30 kertaa Ruotsissa ja nyt viimeksi filminäytöksessä.”⁷⁵ Slanguksen myöhemmän urakehityksen ja häneen liitetyn suomalaisuuden huomioon ottaen, on yllättävää, että kyseisessä *Filmiaitassa* kirjoitettiin, että ”Paljon on keskusteltu siitä onko herra Slanguksen Esko oikein suomalainen luonne.”⁷⁶ Slanguksen kerrottiin jo teatteriesityksissä tulkinneen roolin hiukan traditiosta poikkeavalla

tavalla, mikä toteutui elokuvaesityksessä vieläkin selvemmin. Slanguksen roolitulkintaa kuitenkin puolustettiin hänen kansantuntemuksellaan:

Kasvaneena suomalais-ruotsalaisella rajaseudulla Pyhtäällä on herra Slangus perinpohjaisesti tutustunut myös suomalaiseen kansanluonteeseen. Tavallisesti – sanoi hän – korostetaan liiaksi Eskon flegmaattista typeryyttä. Rengillä ja muonamiehillä on tämä ominaisuus usein silmiinpistävä, mutta käsityöläisellä on tavallisesti liikkuvampi ajatuskyky, vilkkaampi temperamentti. Näennäisesti tyynen pinnan alla oli aina valpas ajatus ja kiehuva sisu.⁷⁷

1920-luvun suomalaisessa elokuvakulttuurissa Slanguksen tähtikuva oli huomattavan selvärajainen ja yhtenäinen. *Filmiaitassa* kirjoitettiin Slanguksesta:

Lempeä kohtalo on antanut tälle näyttelijälle aina melkein pä samanlaisia osia. Tästä johtuu, että filmiyleisömmä on oppinut tuntemaan Slanguksessa vain alkuperäisen voimaihmissen. Näitä tyyppjä kuvaa Slangus ainutlaatuisella tavalla ällistytävän varmasti ja todellisen innoituksen hehkuvalla paatoksella.⁷⁸

Nummisuutareissa Slangus nähdään tyhjentämässä pullollinen pontikkaa, jonka jälkeen hän humalaraivoissaan kiskoo maasta puun juurineen päivineen. Vuonna 1927 *Elokvassa* kirjoitettiin Slanguksen Eskon olevan ”kuin sonnimulli, voimakas, itsepäinen, hillitsemätön, mutta sydämeltään herkkä”.⁷⁹ Samankaltaisia luonteenpiirteitä nähtiin näyttelijän muissakin roolitöissä. *Elokvun* artikkelissa todettiin hänen roolistaan *Myrskyluodon kalastajassa*: ”Hänen salakuljettajansa on raaka, häikäilemätön, mutta täynnä alkeellista luonnonvoimaa.”⁸⁰

Dyerin mukaan tähden läsnäolo elokuvassa on lupaus aikaisemman elokuvakokemuksen uusiutumisesta.⁸¹ Tähdet tapaavatkin esiintyä yhä uudelleen samankaltaisissa elokuvarooleissa tunnettuine manereineen kun taas teatterinäyttelijöiden roolien ajatellaan, ainakin elokuvatutkija Barry Kingin mukaan, olevan vaihtelevia ja monipuolisempia.⁸² Väite saattaa olla jossakin määrin kärjistetty, mutta kuvaa osuvasti monia 1920-luvun suosituimpia

Hollywood-tähtiä, kuten Charles Chaplinia ja Douglas Fairbanksiä, Rudolph Valentinoa ja Clara Bow'ta. Fairbanksin elokuvia niin Suomessa kuin Yhdysvalloissakin katsomaan menneet osasivat olettaa näyttelijän esiintyvän sankarina vauhdikkaissa ja fyysisissä rooleissa riippumatta siitä minne teos sijoittui ja mikä sen nimi oli. Hollywood-studioiden menestyksekkään esimerkin tavoin Suomi-Filmi käytti Slangusta toistuvasti samankaltaisissa yleisön suosimissa talonpoikaisrooleissa.

Slangus toi läsnäolollaan kotimaisiin elokuvaan jotakin perin juurin suomalaista. *Filmiaitta* nosti tämän seikan esille näyttelijän tähtihaastattelussa vuonna 1923, jossa kirjoitettiin *Nummisuutareista*: ”Koko kohtaus Krataari-Antreksen kanssa metsässä oli harvinaisen valtava voimannäyte, jota ei mikä tahansa ulkomaalainen filmitemppuilija tai ’sirkuspaholainen’ olisi voinut jäljitellä.”⁸³ Taiteilijan vertaaminen kirjoittajan selvästi ylenkatsomiin ulkomaisiin koomikoihin ja fyysisiin näyttelijöihin, tuo esille yleisen aikalaisnäkemys, ettei kansalliskirjallisuuden elokuvasovituksien tärkeissä rooleissa voi esiintyä kuin suomalaisia näyttelijöitä. Vain he voivat kuvata kansan tunteja. Vastaavanlaisia näkemyksiä Slanguksen elokuvaan tuomasta suomalaisuudesta nosti esille myös nimimerkki ”Viscomt”, joka kirjoitti *Filmiaitassa* vuonna 1927 John W. Bruniuksen ohjaamasta ruotsalaisesta elokuvasta *Fänrik Ståls Sägner* (John W. Brunius, 1926), jossa Slangus oli esiintynyt:

Slangus oli takeena siitä, että luonnekuvasta oli tuleva suuremman määrin Runebergin kuin Bruniuksen Sven Tuuva. Tämä elävöitys saavutti huippukohtansa Virran sillalla. Kahakan filmaamisen jälkeen lienee moni ruotsalainen kompuroinut tiehensä silmät isänmaallisesti sinikeltaisiksi muokattuina ja pääkuori kuumuraisena. ”Kirottu suomalainen” esitti osansa historiallisemmin kuin hänen taistelevat toverinsa tuskin olivat toivoneetkaan.⁸⁴

Myös Slanguksen roolisuoritus elokuvassa *Meidän poikamme* yhdistettiin ajatuksiin isänmaallisuudesta, kuten vuonna 1928 julkaistusta kirjoituksesta selviää:

Asevelvollisena, Mattina, Slangus kuvaa meille sotilaan huolia ja riemuja, hän on reipas kunnan poika, joka suorittaa velvollisuutensa ja aina on hyvällä tuulella, juuri sellainen, jota isänmaa tarvitsee, josta vanhemmat saattavat ylpeillä ja josta tytöt pitävät.⁸⁵

Slanguksen ei ainoastaan esitetty olevan perisuomalainen ja isänmaallinen, vaan myös seuraamisen arvoinen roolimalli. Hänen avullaan armeijan imagoa yritettiin muokata kansallisempaan suuntaan, sillä vuoden 1918 tapahtumien jälkeen erityisesti hävinnyt osapuoli oli suhtautunut armeijalaitokseen epäilevästi ja nähnyt sen lähinnä voittaneen puolen instituutiona. Huomattavaa on, että esittäessään alokkaan roolia elokuvassa *Meidän poikamme* Slangus oli jo 38-vuotias. Hänen ikäänsä tärkeämpiä tekijöitä olivat kuitenkin hänen tähtikuvansa ja suosionsa, joita Suomi-Filmi halusi elokuvassa hyödyntää.

Slanguksen vahvasta siteestä sekä suomalaisen elokuvatuotantoon että maan elokuvakulttuuriin kirjoitettiin vuonna 1928 *Elokvassa*: ”Kotimainen elokuvataide tarvitsee häntä ja hän tarvitsee tavallaan kotimaista elokuvataidetta, molemmat kuuluvat yhteen, ja toivottavaa olisi, että hän jäisi sille uskolliseksi, tulkoon sitten ulkomailta vaikka kuinka houkuttelevia tarjouksia.”⁸⁶ On epätodennäköistä, että ulkomaiset tuottajat olisivat Slanguksesta ainakaan kilpailleet, vaikka hän olikin toiminut myös ruotsalaisen elokuvatuotannon palveluksessa. *Elokvassa* julkaistu maininta ulkomaisista tarjouksista vaikuttaa kuitenkin viitanneen ennen kaikkea Hollywoodiin, jonka tiedettiin ostaneen monen eurooppalaisen elokuvamaan näyttelijäkykyjä. *Filmiaitassa* vuonna 1928 studiomoguli Samuel Goldwyn toi syyn tälle selväsanaisesti ilmi: ”Niin kauan kuin näen, että ulkolaiset tähdet ovat parempia kuin amerikkalaiset, tulen tuottamaan heitä For the good of the

American Film”.⁸⁷ *Elokvassa* julkaistussa artikkelissa väitettiin epäsuorasti Slanguksen olevan maailmanluokan näyttelijä, josta Goldwynin kaltaiset tuottajat olivat kiinnostuneita.

Vaikka elokuvalehdet keskittyivät pääsääntöisesti Slanguksen elokuvatyöstä kirjoittamiseen oli lehtijutuissa ripauksittain tietoa myös hänen yksityiselämästään. Vuosikymmenen lähestyessä loppuaan elokuvalehdet alkoivat kirjoittaa yhä useammin suomalaisten näyttelijöiden yksityiselämästä. Vuonna 1928 *Elokvassa* julkaistiin tiivistelmä Slanguksen elämänvaiheista:

Axel Slangus on syntynyt syyskuun 23 päivänä 1890 Pöytyällä, jossa hänen isänsä oli maanviljelijä. Käytyään Helsingin ruotsalaisen teatterin oppilaskoulun hän oli vuosina 1912–1913 mainitun teatterin palveluksessa, siirtyen sittemmin muutamiksi vuosiksi Turun ruotsalaiseen teatteriin. Vuonna 1918 hän tuli takaisin Helsinkiin. Häntä pidetään täydellä syyllä ruotsalaisen teatterin etevimpänä näyttelijänä, ja taiteilijana hän on tullut tunnetuksi ei ainoastaan omassa maassaan vaan myöskin ulkomailla, esimerkiksi Ruotsissa, jossa hän on esiintynyt näyttämöllä ainakin Eskona.⁸⁸

Vaikuttaa siltä, että kotimaisista elokuvanäyttelijöistä alettiin 1930-luvulle tultaessa kirjoittaa yhä samankaltaisemmin kuin Hollywood-tähdistäkin. On kuitenkin syytä painottaa, että elokuvalehdistö tarttui kuitenkin varsin hienotunteisesti näyttelijöiden yksityiselämään, eikä heidän vastoinkäymisistä tai ongelmista 1920-luvulla kirjoiteltu.

Elokuvan toimitus järjesti vuonna 1930 lukijäänestyksen: ”Kuka on Suomen suosituin elokuvanäyttelijä?”.⁸⁹ Yhdysvalloissa fanilehdet olivat jo pitkään järjestäneet tällaisia kilpailuja.⁹⁰ Myös Suomessa vastaavia oli järjestetty, mutta elokuvatähdistä yleensä, eivätkä suomalaiset näyttelijät olleet näissä kilpailuissa menestyneet. Urho Somersalmi, josta oli hänen ruotsalaisissa elokuvissa tekemiensä roolien sekä kotimaisen *Tukkijoella*-elokuvan menestyksen myötä tullut ilmiömäisen suosittu, voitti *Elokuvan* järjestämän kilpailun

miesnäyttelijöiden osalta ylivoimaisesti. Lehti julisti hänet Suomen suosituimmaksi ”elokuvatähdeksi” yhdessä Birgit Sergeliuksen kanssa, joka voitti Elsa Segerbergin naisnäyttelijöiden sarjassa yhdellä äänellä.⁹¹ Miesten sarjassa Somersalmea seurasivat Joel Rinne, Helge Ranin, Heikki Välisalmi ja Oiva Soini. Axel Slangus tuli äänestyksessä kuudenneksi. Hänen edustamansa maanläheisen kansanhahmon ja tähteyden yhdistelmä ei osoittautunut kilpailukykyiseksi komeiden miehisten sankarityyppien rinnalla. Naisnäyttelijöiden sarjassa Heidi Blåfield sijoittui kolmanneksi ja Kirsti Suonio neljänneksi muiden saadessa lähinnä hajaääniä.⁹²

Kotimaisen elokuvatähteyden määrittelyä

Richard deCordovan käsitteiden – valkokangaspersoonia ja tähti – soveltaminen tunnettuihin 1920-luvun kotimaisissa elokuvissa esiintyneisiin näyttelijöihin ei ole mutkatonta. Suomalaiset näyttelijäkyvyt eivät olleet valkokangaspersoonia, sillä julkisen keskustelun lisäksi heidän kuuluisuutensa kumpusi yhtäläillä heidän teatteritöistään kuin elokuvarooleistaankin. Tähdiksikään heitä ei deCordovan käsittein voida kutsua, sillä katsojien mielenkiinto ja julkisuus ei pureutunut heidän yksityiselämäänsä vaan ennemminkin heidän työhönsä ja rooleihinsa. Tunnetut kotimaiset elokuvanäyttelijät olivat jotakin valkokangaspersoonien ja tähtien väliltä. Vaikka he eivät olleet tähtiä samassa mielessä kuin amerikkalaiset kollegansa, heitä saattoi ajatella tähtinä elokuvalhdissä julkaistun materiaalin, filminäyttelijäpostikorttien, mainosten ja itse elokuvien valossa. Osuvinta on kutsua heitä useiden aikalaisten tavoin kotimaisiksi filmitähdiksi tai kotimaisiksi elokuvatähdiksi, kuten vuonna 1927 alettiin tehdä, sillä kumpikaan deCordovan käsitteistä ei tavoita heidän

tähteytensä olennaisimpia aspekteja. Teatteritausta oli yksi kotimaisen 1920-luvun elokuvatähteyden erityispiirre.

Minkä takia kotimaisten elokuvatähtien yksityiselämistä ei sitten kirjoitettu enempää aikakauden elokuvalehdissä? Saihan niiden sivuilta lukea toistuvasti niin amerikkalaisten tähtien nuoruusvuosista kuin avioeroistakin. Suomalaisen elokuvan tutkija Kimmo Laine on antanut tähän yhden mahdollisen vastauksen – vuoden 1918 tapahtumien tulehduttamassa Suomessa ei yksinkertaisesti ollut julkisuuden tilaa, jonka niin porvaristo kuin työväestökin olisi voinut yleisönä jakaa. Henkilökohtainen oli vääjäämättä myös poliittista 1920-luvun Suomessa.⁹³ Kotimaisten elokuvatähtien yksityiselämästä levitettävä tieto olisi tehnyt heistä joko voittaneen tai hävinneen puolen edustajia ja vaikeuttanut elokuvien markkinoimista koko kansalle. Tässä yhteiskunnallisessa tilanteessa Axel Slanguksen kansalliskirjallisuuden ihanteita hyödyntänyt tähtikuva edusti menestyksestä yritystä rakentaa kotimaista tähteyttä. Slanguksen tähtikuva ei viitannut vaikeaan nykyhetkeen, vaan pikemminkin idealisoituun menneisyyteen. Fennomaaniset talonpoikaisarvot assosioituivat Slangukseen ja moniin muihin kotimaisiin elokuvatähtiin.

Ajatus kotimaisesta elokuvatähteydestä vaikuttaa arkipäiväistyneen vuosikymmenen loppuun mennessä. Monet aikalaiset lähettelivät kotimaisille filmitähtisuosikeilleen syreenejä ja ihailijakirjeitä ja ostivat heitä esittäviä kuvia. Usein katsojat näkivät kotimaiset elokuvatähdet suurempina ja loisteliaampina kuin he todellisuudessa olivat. Tätä ajatusta puoltaa *Filmiaitassa* vuonna 1927 julkaistu kirjoitus, jossa lehti esitteli vuoden 1924 elokuvanäyttelijätärkilpailusta löydetyn Ellen Sylvinin Helsingin suosituimpana filminaisena. Sylvinille pyrittiin rakentamaan kansainvälisempää ja vahvemmin nykyajassa kiinni olevaa tähteyttä, kuin kotimaisiin elokuvatähtiin oli totuttu yhdistämään. Sylvin kertoi ihailevansa

amerikkalaisia tähtiä ja haaveilevansa enemmän salonkiympäristössä näyttelemisestä kuin talonpoikaisrooleista; kaikkein mieluiten hän kuitenkin halusi maailman suosituimman naistähden Mary Pickfordin tavoin elävöittää kerjäläistyön hahmon.⁹⁴ Perinteisille naiskäsitteille vastakkaisesti Sylvin kertoi, ettei koskaan tulisi menemään naimisiin.⁹⁵ Tällainen kansainvälisille naistähdille tyypillinen itsenäisyys yhdistettynä kotimaiseen elokuvaan epäilytti aikalaisia: Sylvin sai *Elokuvan* vuonna 1930 järjestämässä kilpailussa enää vain hujaaaniä. Vuonna 1927 *Filmiaitassa* kuitenkin väitettiin, että ”kirjeitä ihailijoilta ja ihailijattarilta alkaa jo saapua ja sihteerintoimeen on jo ilmoittautunut halukkaita”.⁹⁶ On syytä epäillä, että ihailijapostia olisi saapunut sellaisissa määrissä kotimaisille elokuvatähdille, että joku heistä, edes Helsingin suosituin filminainen, olisi todella tarvinnut oman sihteerin. Sen sijaan *Filmiaitan* kirjoitus osoittaa, että ainakin jotkut aikalaiset suhtautuivat kotimaisiin elokuvatähtiin kuin Hollywood-tähtiin konsanaan.

Alunperin ulkomaiseksi mielletty elokuvatähteys oli alkanut 1920-luvun kuluessa assosioitua yhä vahvemmin myös kotimaisiin elokuvanäyttelijöihin. Kehityksen taustalla vaikuttivat monet suomalaisen elokuvakulttuurin keskeiset instituutiot. Kotimaista elokuvatähteyttä konstruointiin enimmäkseen amerikkalaisesta elokuvakulttuurista omaksutuilla keinoin, mutta kansallisiin päämääriin. Tärkeimpiä olivat suomalaiskansallisen elokuvan markkina-aseman vahvistaminen ja kansakunnan yhtenäistäminen. Tunnettujen kotimaisten elokuvanäyttelijöiden assosioimisen fennomaanisiin talonpoikaisarvoihin katsottiin auttavan molempien päämäärien saavuttamisessa. Tähtikuvien topeliaanisuuksensa lisäksi kotimaisia elokuvatähtiä erotti amerikkalaisista läheinen suhde teatteriin ja hiljaisuus yksityiselämästä. Teatterirytkökös paikansi uutta taidemuotoa lähemmäs kanonisoituja taiteita kun taas yksityiselämästä vaikeneminen edesauttoi teosten markkinoimista koko kansalle. Staigerin esittämään kysymykseen, näkivätkö aikalaiset tähtiä, vastaan myöntävästi – monet näkivät.

Aikalaislähteet

Filmiaitta (1921–1929)

Elokuva (1927–1930)

Esitelmät

Laine, Kimmo (2003). ”(The nonexistent?) Preconditions for Finnish Stardom in the 1920’s and 30’s.” Esitelmä Popular European Cinema 4 -konferenssissa Tukholmassa 10.–13.7.2003.

Tutkimuskirjallisuus

Basinger, Jeanine (2000). *Silent Stars*. Hannover: Wesleyan University Press.

Burrows, Jon (2001). ”’Our English Mary Pickford’: Alma Taylor and Ambivalent British Stardom in the 1910s.” Teoksessa Babington (toim.), *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery*, Manchester University Press.

DeCordova, Richard (2001). *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press.

Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin’s Press.

Fuller, Kathryn H. (1996). *At the Picture Show: Small Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Gunning, Tom (2002). ”Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde.” *Lähikuva* 1/2002, 7–13.

Hall, Stuart (1999) *Identiteetti*. Tampere: Vastapaino.

Honka-Hallila, Ari (1995) ”Elokuvakulttuuria luomassa.” Teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti, *Markan tähden: yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*, Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 8–68.

King, Barry (1991). ”Articulating Stardom.” Teoksessa Gledhill (toim.), *Stardom: The Industry of Desire*, Lontoo: Routledge, 67–182.

Koivunen, Anu (1992). ”Näkyvä nainen ja ’suloinen pyöritys’: naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun elokuvajournalismissa.” Teoksessa Tapio Onnela (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna: suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*, Helsinki: SKS, 169–194.

Lahti, Martti (1994) ”Tähti/ruumis/kuva: esimerkkinä Cliffhanger.” Teoksessa Raimo Kinisjärvi, Tarmo Malmberg & Jukka Sihvonen (toim.), *Elokuva ja analyysi, katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan*. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, 184–209.

McDonald, Paul (2000). *The Star System: Hollywood’s Production of Popular Identities*. Lontoo: Wallflower.

Nieminen, Outi (2006). ”Kuuluisuuksien sisarolennot. Filmiaitan vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijäys.” *Lähikuva* 1/2006, 6–22.

Pantti, Mervi (2000). ”*Kansallinen elokuva pelastettava*”: *Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla*. Helsinki: SKS.

Salmi, Hannu (2002). *Kadonnut perintö: näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: SKS.

Staiger, Janet (1991). ”Seeing Stars.” Teoksessa, Gledhill (toim.), *Stardom: The Industry of Desire*, London: Routledge, 3–16.

Uusitalo, Kari (1972). *Eläviksi syntyneet kuvat: suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Otava.

Vincendeau, Ginette (2000). *Stars and Stardom in French Cinema*. Lontoo: Continuum

Axel Slanguksen 1920-luvun kotimaiset elokuvat

Meidän poikamme. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Erkki Karu. Kuvaus: Eino Kari, Frans Ekebom. Leikkaus: Erkki Karu. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Axel Slangus, Waldemar Wohlström, Olga Leino, Birgit Sergelius, Helge Ranin,

Uuno Montonen, Margit Tirkkonen, Reino Volanen, Otto Kotilainen, Kaarlo Saarnio, Uuno Laakso, Ossi Korhonen. Ensi-ilta: 18.02.1929.

Meren kasvojen edessä. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Teuvo Puro. Käsikirjoitus: Teuvo Puro. Kuvaus: Kurt Jäger. Leikkaus: Kurt Jäger. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Kaarlo Kytö, Urho Seppälä, Ilmari Unho, Waldemar Wohlström, Heidi Korhonen, Axel Slangus, Eero Vepsälä, Kerstin Lagus. Ensi-ilta: 31.10.1926.

Myrskyluodon kalastaja. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Erkki Karu, Erkki Kivijärvi. Kuvaus: Kurt Jäger. Leikkaus: Erkki Karu. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Wilho Ilmari, Wilhelmiina Tuukkanen, Emil Lindh, Irja Lindström, Alarik Korhonen, Axel Slangus, Uuno Aarto, Sven Relander, Armas Fredman, Berndt Lindahl, Alfred Roini, Yrjö Somersalmi, Kosti Hypén, A. Virtanen, Annie Mörk, Yrjö Tuominen, Mr. Halla, Kullervo Kari, Margaretha Schulman, Inga Stenbäck. Ensi-ilta: 26.10.1926.

Nummisuutarit. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Artturi Järviluoma (perustuu Aleksis Kiven samannimiseen näytelmään). Kuvaus: Kurt Jäger. Leikkaus: Erkki Karu. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Axel Slangus, Heidi Korhonen, Kirsti Suonio, Alarik Korhonen, Aku Käyhkö, Jaakko Korhonen, Adolf Lindfors, Konrad Tallroth, Antero Suonio, Kaarlo Kari, Sven Relander, Juho Puls, Martti Tuukka, Artturi Järviluoma, Märta Hansson, Jalo Yltävä, Alpo Yltävä, Hilja Hiltanen, Iita Yltävä, Marjatta Talola, Simo Saksala, Tyko Sallinen, Anton Soini, Åke Svensson, Adolf Lintunen, Juho Seppälä, Lauri Saksala. E. Backenius, Carl Fager, Vihtori Helle, Toivo Suloranta, Kaija Suonio. Ensi-ilta: 11.11.1923.

Rautakylän vanha parooni. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Carl Fager. Käsikirjoitus: Carl Fager (Zacharias Topeliuksen samannimisen novellin mukaan). Kuvaus: Frans Ekebom. Leikkaus: Frans Ekebom. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Adolf Lindfors, Felix Borg, Einari Rinne, Naimi Kari, Aili Kari, Axel Slangus, Ida Brander, Catherine Will, Arna Högdahl, Emil Lindh, Joel Rinne, Jalo Lesche, Bruno Aspelin, Knut Weckman, Phyllis Sjöström, Aune Lindström, Irja Lindström, Ossi Korhonen. Ensi-ilta: 01.04.1923.

Tukkijoella. Tuotanto: Suomi-Filmi Oy. Ohjaus: Axel Slangus, Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Erkki Karu (perustuu Teuvo Pakkalan samannimiseen näytelmään). Kuvaus: Frans Ekebom. Leikkaus: Axel Slangus, Frans Ekebom. Lavastus: Carl Fager. Näyttelijät: Urho Somersalmi, Ellen Sylvén, Mary Spennert-Hannikainen, Litja Ilmari, Olga Salo, Kirsti Suonio, Eino Salmela, Paavo Costiander, Ossi Korhonen, Heikki Välisalmi, Emil Lindh, Agnes Lindh, Olga Leino, Mimmi Lähteenoja, Juho Pulssi, Helge Ranin, Kalle Grönfors, Toivo Suonpää, Virtanen, Emil Mikkola, Sulo Räikkönen. Ensi-ilta: 05.11.1928.

¹ Eero Pentti, *Filmiaitta* 1/1925, 22.

² Staiger 1991, 10.

³ Lahti 1994, 190.

⁴ DeCordova 2001, 12.

⁵ McDonald 2000, 6.

⁶ Hall 1999, 12–13.

-
- ⁷ ”L. Kki.”, *Filmiaitta* 18/1925, 314. Kirjoittaja tosin mainitsi artikkelissaan myös, että ”edullisia poikkeuksia on Ameriikankin filminäyttämöllä tavattavissa. Ihmiselämän psykologiaan syventyviä filmitutkielmia ei puutu sieltäkään, ja filmitähtien joukossa on monia, jotka suuremmoisesti pystyvät tulkitsemaan ihmisen sisimpiä mielialoja.”
- ⁸ *Filmiaitta* 13/1924, 285.
- ⁹ Katso esimerkiksi Roland af Hällströmin artikkeli *Filmiaitassa* 7/1929, 4–5.
- ¹⁰ Koivunen 1992, 170.
- ¹¹ Honka-Hallila 1995, 54.
- ¹² Nieminen 2006, 8. Kyseinen *Lähikuva* ilmestyi tämän artikkelin ollessa viimeistelyvaiheessa.
- ¹³ Vincendeau 2000, 1.
- ¹⁴ *Elokuva* 10/1928), 14.
- ¹⁵ *Elokuva* 15 (1928), 12.
- ¹⁶ Ibid. Niin Suomi-Filmi Oy kuin aikakauden kotimaiset elokuvakriitikotkin olivat nostaneet *Juhan* ruotsalaisen valkokangassovituksen yhdeksi suomalaiskansallisen elokuvan esikuvaksi. Samassa *Elokuvasa* valiteltiinkin *Juhaan* viitaten ”ettei suuri yleisö tiennyt, että elokuva itse asiassa oli kauttaaltaan suomalainen, koska sekä sen aihe että elokuvan ohjaaja ja pääosan esittäjä olivat suomalaisia”.
- ¹⁷ Burrows 2001, 30.
- ¹⁸ Ibid., 35–36.
- ¹⁹ ”V. K-n.”, *Elokuva* 19/1928, 3.
- ²⁰ DeCordova 2001, 19.
- ²¹ Gunning 2002, 8–9.
- ²² Poikkeuksiksi tosin voidaan katsoa tunnetut lavaesiintyjät, joiden esityksiä on tuolloin taltioitu filmille.
- ²³ Salmi 2002, 34.
- ²⁴ Mt., 107–108.
- ²⁵ Mt., 96.
- ²⁶ *Filmiaitta* 7/1924, 129. Hannu Salmen mukaan Mimmi Lähteenoja esiintyi Hussona myös vuoden 1911 elokuvasovituksessa. Katso Salmi, Kadonnut perintö, 11.
- ²⁷ Dyer 1986, 5.
- ²⁸ *Filmiaitta* 7/1924, 129.
- ²⁹ DeCordova 2001, 30, 39.
- ³⁰ Mt., 98.
- ³¹ Mt., 98, 117–151.
- ³² Mt., 52.
- ³³ *Filmiaitta* 3/1921, 44.
- ³⁴ Aivan erityisesti tuon ajan Suomen elokuvalehdistössä ihailtiin sekä ruotsalaisia että saksalaisia elokuvia.
- ³⁵ *Filmiaitta* 3/1921, 44.
- ³⁶ Ibid.
- ³⁷ Pantti 2000, 123.
- ³⁸ *Filmiaitta* 9/1924, 172.
- ³⁹ *Filmiaitta* 12/1925, 225.
- ⁴⁰ ”L. Kki.”, *Filmiaitta* 18/1925, 314.
- ⁴¹ *Filmiaitta* 3/1925, 69.
- ⁴² *Filmiaitta* 13 (1923), 169.
- ⁴³ Myöhemmin hän esiintyi enää pienessä roolissa elokuvassa *Polyteekkarifilmi* (Mr. Lindroos, Polytekare i Helsingfors & Suomi-Filmi Oy, 1924).
- ⁴⁴ *Filmiaitta* 14/1923, 189.
- ⁴⁵ *Filmiaitta* 15–16/1923, 209.
- ⁴⁶ *Filmiaitta* 2/1927, 20; *Filmiaitta* 3/1927, 36.
- ⁴⁷ *Elokuva* 7/1930, 4; *Elokuva* 10 (1930), 4.
- ⁴⁸ Uusitalo 1972, 103–105.
- ⁴⁹ *Filmiaitta* 2/1924, 24.
- ⁵⁰ *Elokuva* 7/1930, 4.
- ⁵¹ Dyer 1986, 1.
- ⁵² Adolf Lindfors, *Filmiaitta* 13/1923, 169.
- ⁵³ *Elokuva* 19–20/1930, 4.
- ⁵⁴ Urho Somersalmi, *Elokuva* 19–20/1930, 5.
- ⁵⁵ Urho Somersalmi, *Elokuva* 19–20/1930, 5.
- ⁵⁶ Burrows 2001, 32.
- ⁵⁷ Urho Somersalmi, *Elokuva*, 19–20/1930, 5.

-
- ⁵⁸ *Elokuva* 15/1928, 13.
- ⁵⁹ Pantti 2000, 123.
- ⁶⁰ ”L. Kki.”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.
- ⁶¹ Fuller 1996, 136.
- ⁶² *Filmiaitta* 8/1924, 167.
- ⁶³ *Filmiaitta* 20/1925, 368.
- ⁶⁴ *Filmiaitta* 3/1927, 46.
- ⁶⁵ *Elokuva* 15/1928, 12.
- ⁶⁶ Adolf Lindfors, *Filmiaitta* 13/1923, 169.
- ⁶⁷ Mimmi Lähteenoja, *Filmiaitta* 7/1924, 129.
- ⁶⁸ Katri Rautio, *Filmiaitta* 4/1924, 61.
- ⁶⁹ Axel Slangus, *Filmiaitta* 17/1923, 237.
- ⁷⁰ Axel Slanguksen tähtikuvan yhtenäisyyttä lisännyt lienee sekin, että Erkki Karu ohjasi hänen viidestä elokuvastaan kolme kaikkein suosituinta.
- ⁷¹ ”Viscomt.”, *Filmiaitta* 2/1927, 20.
- ⁷² *Elokuva* 14/1928, 8.
- ⁷³ *Nummisuutarit* oli koko mykkäkauden viidenneksi suosituin kotimainen elokuva.
- ⁷⁴ *Filmiaitta* 15–16/1923, kansikuva; *Filmiaitta* 17/1923, 237–238, 248.
- ⁷⁵ *Filmiaitta* 17/1923, 248.
- ⁷⁶ Mt., 237.
- ⁷⁷ *Filmiaitta* 17/1923, 237.
- ⁷⁸ ”Viscomt.”, *Filmiaitta* 2/1927, 20.
- ⁷⁹ *Elokuva* 14/1928, 8.
- ⁸⁰ Mt., 8–9.
- ⁸¹ Dyer 1986, 5.
- ⁸² King 1991, 176.
- ⁸³ ”Pelikaani.”, *Filmiaitta* 17/1923, 238.
- ⁸⁴ ”Viscomt.”, *Filmiaitta* 2/1927, 20.
- ⁸⁵ *Elokuva* 14/1928, 9.
- ⁸⁶ Ibid.
- ⁸⁷ Aleko Lilius, *Filmiaitta* 19–20/1928, 22–23.
- ⁸⁸ *Elokuva* 14/1928, 8.
- ⁸⁹ *Elokuva* 13/1930, 10.
- ⁹⁰ Basinger 2000, 8.
- ⁹¹ *Elokuva* 15/1930, 4.
- ⁹² Ibid.
- ⁹³ Laine 2003.
- ⁹⁴ *Filmiaitta* 3/1927, 36.
- ⁹⁵ *Filmiaitta* 3/1927, 36.
- ⁹⁶ *Filmiaitta* 3/1927, 36.