

Kimmo Laine

Kaksikymmenluvun primitivismiä: KILJUSEN POJAT KOULUSSA

¹ "Kotimainen elokuva
kymmenvuotias".
Elokuva 14/1930, 3.

Kuluvana vuonna viettää kotimainen suomalainen elokuva 10-vuotisjuhlaansa. Oikeastaan on kotimainen elokuva jo vähän vanhempikin, sillä jo ennen Suomi-Filmin perustamista tehtiin yrityksiä elokuvien valmistamiseksi Suomessa, mutta vasta Suomi-Filmin perustamisesta, joka tapahtui kymmenen vuotta sitten, voidaan laskea kotimainen määrätietoinen elokuvavalmistus alkaneeksi. Sitä ennen tapahtuneet yritykset olivat vain alustavia kokeiluja. Ja kokeiluja ovat yritykset oikeastaan olleet sen jälkeenkin, sillä kehitys elokuvavalmistuksen alalla on mennyt eteenpäin huimin askelin.¹

Elokuva-lehden pääkirjoitus vuodelta 1930 on hyvä osoitus siitä suoriivaisuudesta ja kehitysuskosta, jonka ehdoilla suomalaista(kin) elokuvahistoriaa on pitkään kirjoitettu. Uskoa on pitänyt yllä myös se, ettei mahdollisuuksia kantojen tarkistamiseen ja toisenlaisiin näkökulmiin oikeastaan ole ollut, 1920-luvun taitetta edeltävät suomalaiset näytelmäelokuvat kun ovat *Sylvin* (1911-13) katkelmia lukuun ottamatta kadonneet — ainakin osasyynä katoamiseen on taas epäilemättä ollut juuri niihin kohdistuneen kiinnostuksen laimeus. Kari Uusitalon, Sven Hirnin, Hannu Salmen ja *Suomen kansallisfilmografin* ensimmäisen osan tutkimuksissa ja selvityksissä asenne on tietysti selvästi muuttunut, mutta koska lähdeaineisto on ollut satunnaisten valokuvien ohella lähinnä kirjallista, elokuvien kerronnan selvittämisessä on pitänyt turvautua arvailuihin, spekulointiin ja (niin ikään vähäisten) aikalaiskommenttien tulkitsemiseen.

Kun autonomian aikaisesta elokuvasta siis on niin vähän todisteaineistoa, koetan tulevassa lähestyä kysymystä suomalaisen elokuvakerronnan oletetusta kehityksestä ikään kuin takaperin, eli pyrkimykseni on tarkastella varhaisia elokuvakäytäntöjä vuonna 1921 valmistuneen elokuvan *Kiljusen pojat koulussa* kautta. Tämän kestoiltaan lyhyen, tekotavaltaan puoliksi amatöörimäisen ja esitysolosuhteiltaan poikkeuksellisen pikku komedian voi nähdä marginaalisuudessaan kiehtovana rajatapauksena, joka viittaa osittain klassisen

ja osittain varhaisen elokuvan suuntaan. Tom Gunningin, Charles Musserin ja Noël Burchin kaltaiset varhaisen elokuvan historioitsijat ovat kyseenalaistaneet lineaarista ja edistysuskoista elokuvahistoriaa vetämällä varhaisesta elokuvasta paralleelleja esimerkiksi erilaisiin avantgarden ja modernin taideelokuvan suuntauksiin tai tiettyihin populaarielokuvan lajeihin. Tämän artikkelin tavoitteena on etsiä vastaavia paralleelleja erityisyleisölle suunnattuun amatöörielokuvaan.

Primitiivistä ja institutionaalista

Kiljusen pojat koulussa oli ollut vuosikymmenten ajan kateissa ja kutakuinkin unohduksissa, kun Kalevi Ant-Wuorinen otti kesällä 1984 yhteyttä Suomen elokuva-arkistoon ja kertoi vanhempiensa arkun pohjalta löytyneestä noin 150 metrin pituisesta 35-millisestä nitraattirullasta.² *Kiljusen poikien* olemassaolosta tiedettiin kyllä ennenkin, lähinnä kahden lehtikirjoituksen perusteella. Kirjailija-ohjaaja Jalmari Finne oli aikoinaan raportoinut elokuvan tekemisestä Suomen Kuvalehteen,³ ja Aarne Rahunen oli neljännesvuosisataa myöhemmin muistuttanut siitä Kinolehden lukijoita, pitkälti Finnen omaan kirjoitukseen tukeutuen.⁴ Myös leikkaajaveteraani Armas Vallasvuolla, joka toimi viimeiset työvuotensa elokuva-arkistossa, oli muistikuvia *Kiljusen pojista*. Vallasvuon mukaan elokuvan tekemiseen oli osallistunut myös kokenut kuvaaja Oscar Lindelöf.⁵ Vaikka Finne väittääkin, että koulupojat itse huolehtivat kuvauksista, Vallasvuon muistikuva tuntuu uskottavalta, siksi ammattitaitoisesti elokuva on tehty (ja lisäksi, kuten jatkossa selviää, elokuvassa on otoksia, jotka muistuttavat läheisesti Lindelöfin kuvaamia ajankoh-taisfilmejä).

Finnen kertomus voi selittyä yksinkertaisesti kirjailijan pienellä liioittelulla, sillä, että elokuvapuuha saadaan kuulostamaan jännittävämmältä ja omatoimisemmalta ilman kaitsevaa ammattilaista. Hieman vaikeampi on ymmärtää, miksei Finne raportissaan tunnista ulkokuvien kuvauspaikkaa, Helsingin Suomalaista Normaalilyseota eli omaa opinahjoaan, jonka traditiota hän myöhemmällä iälläänkin piti aktiivisesti yllä,⁶ vaan väittää että elokuva on kuvattu Reallilyseossa. Mahdollista tietysti on, että sisäkuvat otettiinkin eri koulussa — ja silloinhan kyse on oikeastaan verrattain ammattimaisesta elokuvallisesta tilan manipuloinnista.

Sinänsä ei ole ihme, että Finne itse kiinnostui elokuvasta. “Olen henkisen työn alalla aivan kuin metsämies, joka on lähtenyt seikkailulle”, hän kuvailee muistelmissaan omaa taiteilijanluonnettaan. “Aina ja tavan takaa on minua kehotettu keskittymään määrätulle alalle, siis sulkeutumaan kaavaan [— —]. Minut on tahdottu tavallaan näyttää yhdelle runottarelle, mutta minä olen ollut luvattomassa suhteessa kaikkiin runottariin. Meitä seikkailijoita tarvitsee yhteiskunta, sillä me rikomme entisiä sääntöjä.”⁷ Näillä seikkailuilla ja luvattomilla suhteilla Finne viittaa paitsi varsinaisena elämäntehtävänään pitämäänsä teatteriin, muiden muassa kirjallisuuteen (romaaneja, näytelmiä, lastenkirjoja, dekkareita), musiikkiin (itse sävelletty operetti, ooppera-librettoja), grafologiaan (käsiala-asiantuntija oikeudenkäynneissä) ja asutushistoriaan. “Filmari-Jannen” (nimitys syntyi kirjailijan mukaan jo ennen elokuvien tuloa)⁸ innostusta kaikkeen uuteen kuvastaa myös se, että hän loi yhdessä Ola Fogelbergin, sittemmin Pekka Puupään piirtäjän, kanssa Suomen “ensimmäisen täysiverisen sarjakuvasanokarin”, aggressiivisesti politiikkaa

² Lauri Tykkyläisen antamat tiedot 28.1.2002.

³ Jalmari Finne, “Kun Kiljusia filmattiin”. Suomen Kuvalehti 17/1921.

⁴ A[arne] R[ahunen], “‘Ollin oppivuosista’ ja ‘Kiljusen herrasväestä’”. Elokuvateatteri — Suomen Kinolehti 2/1946.

⁵ Lauri Tykkyläisen antamat tiedot 28.1.2002.

⁶ “Jalmari Finnen vaikutus Konventin traditioiden muistamiseen ja kehittämiseen on ollut korvaamaton”, toteaa Mika Waltari historiikissaan “Suomalaisen Normaalilyseon vaiheita”. Teoksessa *Helsingin Suomalainen Normaalilyseo 1887-1937: Juhlajulkaisu*. Helsinki: Otava 1937. Finne on itse laatinut teoksen oppilasmatrikelin.

⁷ Jalmari Finne, *Ihmeellinen seikkailu: Ihmisiä, elämyksiä, mietteitä*. Jälkeenjääneistä papereista painoon toimittanut Yrjö Kivimies. Jyväskylä & Helsinki: Gummerus, 5. Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa säilytettävissä jälkeenjääneissä papereissaan Finne kutsuu itseään myös esimerkiksi “aituriksi” ja taide maailman “trapetsi-taiteilijaksi”. “Ihmeellinen seikkailu (vanhin laitos)”. SKS: Jalmari Finnen käsikirjoituksia III.

⁸ Finne, *Ihmeellinen seikkailu*, 35.

⁹ Heikki Kaukoranta & Jukka Kempainen, *Sarjakuvat*. Helsinki: Otava 1982 (2., laajennettu p.), 175.

¹⁰ Tykkyläinen tosin arvelee, että elokuvaa on saatettu näyttää koululaisille jossakin oikeassa elokuvateatterissa varsinaisten normaaliestysten ulkopuolella. Toisaalta Lindelöfillä oli myös omat kannettavat esityslaitteet, joten kouluissakin sitä on saatettu esittää — etenkin kun nitraatin paloarkuus ei ollut vielä yhtä ajankohtainen kysymys kuin tamperealaisen elokuvateatteri Imatran palon jälkeen 1927.

¹¹ Noël Burch, *Life to those Shadows*. London: BFI 1990, 186.

¹² Tom Gunning, "Attraktioiden elokuva — varhainen elokuva, katsoja ja avantgarde", toisaalla tässä lehdessä; Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 1994 (1990), 1-2. Ajoituksen erot selittyvät paljolti painotuksista: Musser keskittyy nimenomaan Yhdysvaltojen tuotanto-oloihin, kun Burchin ja Gunningin näkökulma on kansainvälisempi ja tekstikeskeisempi.

¹³ Burch, *Life to those Shadows*, 2.

¹⁴ *Ibid.*, 260-263. Tässäkin suhteessa Burchin jaottelu rinnastuu Gunningin vastaavaan: Gunning katsoo (paljon yksiselitteisemmin kuin Burch) varhaiselle elokuvalla ominaisten

kommentoivan Janne Ankkasen.⁹

Kiljusen pojat koulussa osoittautui monin tavoin kiinnostavaksi erikoistapaukseksi: se oli vain runsaan viiden minuutin näytelmäelokuva, vaikka se tehtiin aikana, jolloin yli tunnin ja viiden tai kuuden kelan pituus oli vakiintumassa suomalaisen näytelmäelokuvan normaalimitaksi; se oli 1920-luvun alun mittapuilla tekemisentaltaan melko amatöörimäinen — esimerkiksi keinovaloja ei käytetty lainkaan; se valmistettiin lähinnä koulujen omaan käyttöön, eikä sitä ilmeisesti koskaan esitetty niin sanotussa normaali ohjelmistossa;¹⁰ tarkastusviranomaisillekin se päättyi vasta kopion löytymisen yhteydessä 1980-luvulla.

Mutta huolimatta marginaalisesta luonteestaan, ja osittain juuri sen vuoksi, *Kiljusen pojat koulussa* tarjoaa kiinnostavan avauksen 1920-luvun elokuvaan. Se oli tuotantotaltaan ja rahoitukseltaan ilmeisesti riippumaton ja yksittäinen yritys ja kuului sellaisenaan edellisen vuosikymmenen maailmaan. Kuitenkin se valmistui hetkellä, jolloin suomalainen elokuva oli voimakkaasti institutionalisoitumassa. Tämä institutionalisoituminen koski yhtä lailla tuotannon rakenteita (Suomi-Filmin aseman lujittuminen ja tuotannon jatkuvuuden lisääntyminen), niin sanotun vertikaalisen integraation voimistumista, kokoilanelokuvan vakiintumista myös kotimaisten tuotantojen normaalimuodoksi, kuin kerrontamuotojakin. Viimeksi mainitussa merkityksessä *Kiljusen pojat koulussa* sijoittuu kiinnostavasti kahden sellaisen maailman rajapinnalle, joita voitaisiin Noël Burchin termein kutsua primitiiviseksi ja institutionaaliseksi representaatiotavaksi (Primitive Mode of Representation, PMR, ja Institutional Mode of Representation, IMR).

Burchin määritelmä PMR:lle on tarkoituksellisen avoin. PMR oli Burchin mukaan yhtä aikaa sekä suhteellisen vakiintunut, systemaattinen ja oman sisäisen logiikkansa kehittänyt esittämisentapa että pitkään jatkunut siirtymävaihe, jonka ominaispiirteet liittyivät erilaisten vastavoimien hajauttavaan yhteisvaikutukseen uuden välineen epävakaa suunnanhaussa - Burch viittaa näillä jännitteisillä vastavoimilla erityisesti populaariyleisöihin ja niiden huveihin yhdessä sekä välineen porvarillistamispyrkimykseen toisessa suunnassa.

Se, että Burch välttää jyrkkiä määritelmiä ja rajanvetoja, liittyy epäilemättä yhteen "uuden elokuvahistorian" keskeiseen pyrkimykseen: haluan olla linearisoimatta elokuvan historiaa, haluan kiistää perinteisten elokuvahistorioiden näkemys asteittaisesta ja luonnollisesta kehityksestä kohti elokuvailmaisun "tosiolemusta". "Primitiivinen" ei siis ole tällaiseen kehitykseen viittaava eikä arvoväritteinen, vaan kuvaileva termi. Niinpä Burch jättää myös kysymyksen PMR:n ja IMR:n välisestä siirtymäkohdasta verrattain avoimeksi. Jotkut piirteet (esimerkiksi loppusulkeuma) alkoivat institutionalisoitua jo vuosisadan vaihteessa, toiset (synkronoitu ääni) paljon myöhemmin. Yhtäältä Burch ajoittaa keskeisen murroksen noin vuoteen 1906¹¹ (tässä kuten monessa muussakin suhteessa Burchin jaottelu rinnastuu esimerkiksi Tom Gunningin ja Charles Musserin näkemysihin murroksen ajankohdasta — edellisellä 1906-07, jälkimmäisellä 1907-08)¹², toisaalta hän saattaa puhua koko mykkäkaudesta (eli noin vuosista 1895-1929) IMR:n muotoutumisen aikana.¹³

Edelleen, vaikka Burch periaatteessa katsoo IMR:n korvanneen tai massiivisuudellaan tukehduksenaan PMR:n, hän tunnistaa tarvittaessa "primitiivisiä" piirteitä myöhempienkin aikojen liikkuvissa kuvissa, niin valtaviitelokuvissa, avantgardessa kuin televisiossakin.¹⁴ Itse asiassa David Bordwell — joka on yrittänyt muodostaa Burchin tutkimuksista tiiviimmän synteessin kuin tämä

itse — näkee PMR:n ennen kaikkea loogisena osana niitä länsimaisen valtaelokuvan erilaisia vastakohtia ja reuna-alueita, joihin Burch on tutkijanuransa eri vaiheissa keskittynyt (muita ovat esimerkiksi japanilainen elokuva ja eurooppalaisen taide-elokuvan avantgarde-laita).¹⁵

1920-luvun alkua, jolloin *Kiljusen pojat koulussa* valmistui, on suurten elokuvamaiden perspektiivistä pidetty verrattain vakiintuneen IMR:n, tai toisin termein klassisen kertovan elokuvan, aikana. Kannattaa kuitenkin pitää mielessä Suomen kaltaisen pienen tuotantoalueen erityisolosuhteet. Elokuvatuotannon alkuvaiheita ajatellen on sinänsä kiinnostavaa, että suomalainen näytelmäelokuvatuotanto käynnistyi juuri niihin aikoihin, jolloin suurissakin elokuvamaissa tuotannon painopiste oli siirtymässä kohti kertovaa elokuvaa (*Salaviinanpolttajat*, 1907)¹⁶, ja että suomalaisen pitkän (useampikelaisen) elokuvan ja suomalaisen “Film d’Artin” alkuvaiheet ajoittuvat yllättävänsä lähelle Ranskan, Tanskan, Italian ja Yhdysvaltojen vastaavia ilmiöitä (erityisesti vuonna 1911 valmistunut ja 1913 ensiesitetty *Sylvia*¹⁷). Mutta siinä missä suurten elokuvamaiden tuotanto käsitti satoja tai tuhansia elokuvia (esimerkiksi Tanskassa näytelmäelokuvia valmistui jo vuoteen 1910 mennessä eli ennen maan varsinaista suuruudenkautta lähes 250), Suomessa oli ennen *Kiljusen poikia* tehty vain kolmisenkymmentä näytelmäelokuvaa, niistä noin puolet yksikelaisia ja monet jopa vajaan kelan pituisia. Elokuvakulttuurin näkökulmasta Suomi ei suinkaan ollut syrjässä autonomian aikana — elokuvia tuotiin maahan, esitettiin ja katsottiin runsaasti — mutta elokuvatuotanto oli Hjalmar V. Pohjanheimon johtaman Lyyra Filmin toimintaa lukuun ottamatta melko vakiintumatonta.

Kun vakiintumattomiin olosuhteisiin ja kansalaissodan molemmiin puolin sijoittuneeseen kolmen vuoden tuotantokatkoon lisää *Kiljusen poikien* oman luonteen amatööri- (tai ainakin puoliammattilais)elokuvana — erityisyteisölle tehtynä komediana, jonka tekijäjoukkoon kuului ilmeisesti vain yksi ammattilainen — sen tarkasteleminen PMR:n ja IMR:n kohtauspaikkana ei ole lainkaan niin anakronistista kuin aluksi näyttää. Seuraava analyysi pyrkii osoittamaan, että elokuvassa on monia melko puhtaita IMR:n tai klassisen kerronnan, mutta myös monia “primitiivisiä”, piirteitä. Joissain suhteissa se on aivan yhtä klassinen tai jopa klassisempi kuin vaikkapa Suomen Filmikuvaamon (sittemmin Suomi-Filmi) ensimmäinen suurelokuva *Ollin oppivuodet* (1920), toisissa se taas viittaa sellaisiin “epäklassisiin” käytäntöihin, jotka tulivat säilymään suomalaisessa elokuvassa pitkään. Esittelen seuraavassa ensin elokuvan sisällön ja kuvajaon ja ryhdyn niiden pohjalta erittelemään sen kerronnan “primitiivisiä” ja “institutionaalisia” piirteitä.

Synopsis ja kuvajako

Kiljusen pojat koulussa kertoo varsin suppean tarinan. Tiivistetysti: Opettaja ilmoittaa poikakoulun oppilaille, että hänen koiransa on kadonnut. Pojat lähtevät kaupungille etsimään opettajan koiraa ja ottavat mukaansa jokaisen vastaan tulevan koiran. He tuovat kaikki koirat koululle, jossa syntyy kaos. Iltapäivällä opettaja purkaa kiukkunsa kahteen poikaan, jotka kysyvät, löysikö opettaja oman koiransa. Seuraavana aamuna koulun ovella on aseistettu nainen valvomassa järjestystä.

Elokuvan tapahtumat on jaettavissa kolmeen ajallisesti verrattain yhtenäiseen jaksoon, joiden väliset siirtymät on ilmaistu välitekein:

attraktiivisten piirteiden eläneen jatkuvasti kertovan elokuvan laidoilla, sekä kertovassa elokuvassa itsessään että erilaisissa avantgardesuuntauksissa. Gunning, “Attraktioiden elokuva”.

¹⁵ David Bordwell, *On the History of Film Style*. Cambridge & London: Harvard UP 1997, 95-115.

¹⁶ *Salaviinanpolttajista* ks. Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus & SEA 1993, 74-94 ja Hannu Salmi, *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907-1916*. SKS 2002 (tulossa). Tosin ei ole varmaa, kuten Salmi pohtii, oliko *Salaviinanpolttajat* varsinainen moniotoksinen elokuva, jossa on jaettu kohtauksia, vai muutaman tabloon pitkitetty gag.

¹⁷ *Sylvia* ks. Salmi, *Kadonnut perintö*.

¹⁸ Kuvakoon määrittelyssä on noudatettu 8-portaista standardia (erikoislähikuva, lähikuva, puolilähikuva, puolikuva, laaja puolikuva, kokokuva, laaja kokokuva ja yleiskuva). Ks. Max Juntunen, *Elävän kuvan sanasto*. Helsinki: Edita 1997, 167.

ensimmäinen tapahtuu aamulla tai aamupäivällä (opettaja kertoo koiransa katoamisesta, jolloin pojat lähtevät etsimään koiria ja tuovat ne kouluun), toinen iltapäivällä (opettaja kurittaa kahta poikaa) ja kolmas seuraavana aamuna (ovelle on asetettu vartija). Tarina kerrotaan 22 otoksella (välitekstien sekä hyppy- tai korjausliitosten katkomat otokset on laskettu yhdeksi) ja 17 tekstillä, joista ensimmäinen kertoo elokuvan nimen ja toinen kuuluu: "Ohjaaja".

Seuraavassa elokuvan sisällöstä on tarkempi kuvaus, jossa otokset on numeroitu, otosten sisältö kuvattu, liikkeen pääasiallinen suunta, kameranliikkeet ja kuvakoot¹⁸ ilmaistu sekä välitekstit kirjattu ylös (vain suomeksi; elokuvan kopiassa on myös alkuperäiset ruotsinkieliset tekstit).

"Kiljusen pojat koulussa"

"Ohjaaja"

*1. Ohjaaja katsoo kameraan piippu suussa, heiluttaa kättään tervehdykseksi ja poistuu vasemmalle (puolilähikuva = plk).

*2. Opettaja lasten ympäröimänä koulun edessä (laaja puolikuva = lpk). Keskellä repliikki: "Koirani on kadonnut."

"Pojat päättävät auttaa opettajaansa."

*3. Talon edusta. Tyttö kävelee oikealta kuvaan, perässään poika, joka irrottaa koiran tytöltä. Poika poistuu vasemmalle (kokokuva = kk).

*4. Toinen poika irrottaa koiraa talon edustalla ja poistuu vasemmalle (kk). Keskellä repliikki: "Tule sinäkin samaan iloon!"

*5. Talon kulma viistosti. Kaksi poikaa juoksee nurkan takaa, molemmilla kaksi koiraa. Lähestyvät kameraa ja poistuvat etuvasemmalle (aluksi laaja kokokuva = lkk - sitten kk). Keskellä repliikki: "Jalot koirat ja rakit, kaikki yhteen joukkoon!"

"Kulkue saapuu espikselle"

*6. Ihmisvilinää Pohjoisesplanadilla. Koululaiset koirineen alkavat tulla takavasemmalta ja poistua etuoikealle (kk - pientä panorointia).

*7. Lisää ihmisvilinää. Koululaisille on annettu tietä. Tulevat takavasemmalta ja poistuvat etuvasemmalle tai oikealle. (kk - pientä panorointia)

*8. Kamera perääntyy nopeammin kuin koululaiset, sitten pysähtyy, ja koululaiset poistuvat etuoikealle. Osa koululaisista kerääntyy etualalle ja alkaa katsoa kohti kameraa (kk - lpk). Keskellä repliikki: "Työtähän tässä saa tehdä otsansa hiessä."

*9. Kamera lähtee perääntymään suunnilleen edellisestä paikasta, mutta kuvassa eri lapset. Lapset juoksevat perässä, osa seuraa selvästi kameraa, osa "näyttelee". Kamera perääntyy nyt suoraan koululaisten edessä (kk).

*10. Kamera jatkaa perääntymistä (lähtee hieman kauempaa väkijoukosta kuin edellisen otoksen lopussa), sitten pysähtyy ja panoroï oikealle, jonne koululaiset kääntyvät. Osa lapsista tulee katsomaan kameraa (kk - lpk).

*11. Kamera ylhäällä Korkeavuorenkadun päällä. Koululaiset lähestyvät, lopussa panorointia oikealle (yleiskuva = yk - kk).

*12. Kamera Korkeavuorenkadun toisessa alapäässä. Koululaiset lähestyvät, lopussa panorointia vasemmalle (yk - kk).

*13. Koululaiset kääntyvät koulun pihalle, tulevat oikealta. Kamera nyt heidän takanaan (kk). Keskellä teksti: "Pojat lähestyvät koulua".

*14. Luokkahuone, pojat katsovat ikkunasta ulos vasemmalle (puolikuva = pk).

*15. Koiria pihamaalla hieman yläkulmasta (lkk - periaatteessa voisi olla näkökulmaotos, vaikkei lienekään kirjaimellisesti ikkunasta).

*16. Pojat ikkunassa, sama kulma kuin otoksessa 14. Etualalle ilmestyy opettaja, kauhistuu ja poistuu oikealle. Pojat lähtevät perässä (pk).

*17. Koulun ovet ulkoa. Aukeavat ja opettaja ja pojat ryntäävät ulos. Palaavat koirien ja koirannoutajien kanssa sisälle ja ovi sulkeutuu (lkk). Keskellä kaksi repliikkiä: "'Onko tämä sirkus?'" ja "'Mikä näistä on opettajan koira?'"

*18. Liitutaulu luokkahuoneessa. Opettaja ilmestyy vasemmalta, piiloutuu taulun taakse ja kiipeää sen päälle. Yksi koirantuoja tulee kuvaan (lpk).

*19. Suunnilleen sama kulma kuin otoksessa 18 mutta kamera on alempana, jolloin koirat näkyvät (lpk).

*20. Suunnilleen sama kulma kuin otoksessa 18 mutta kamera on vielä ylempänä, jolloin nähdään toistuvana liikkeenä, miten opettaja kiipeää taulun päälle (lpk). Keskellä repliikki: "Ei tämä ole mikään koirakoulu. Viekää ne pois."

"Iltapäivällä"

*21. Talon edusta. Kaksi poikaa tulee vasemmalta ja opettaja oikealta. Pojat tervehtivät; opettaja rökittää heidät ja kaataa kuvan ulkopuolelle etuoikealle ja poistuu itse vasemmalle (kk). Keskellä repliikki: "'Näkikö opettaja koiraansa?'"

"Seuraavana aamuna koulussa on ryhdytty varovaisuustoimenpiteisiin."

*22. Koulun ovi ulkoa. Vasemmalta tulee kiväärillä ja veitsellä aseistettu nainen, joka kävelee edestakaisin ja jää lopulta seisomaan oven eteen kasvot kameraan päin (kk).

¹⁹ Burch, *Life to those Shadows*, 143-147.

²⁰ 60 vuotta *Kiljusen poikien* jälkeen valmistuneessa, Matti Kuortin ohjaamassa *Kiljusen herrasväessä* (Filminor, 1981) tarinaan johdattaa kiinnostavasti niin ikään Finnen hahmo, nyt Esa Pakarinen Jr.:n näyttämänä.

Myöhemmässä elokuvassa kirjailija kulkee myös tarinan mukana kommentoimassa luomustensa tekemisiä. Tekijät olivat tietoisia Finnen oman elokuvan olemassaolosta, vaikka sen kopio ei vielä ollutkaan löytynyt. Tuottajakäsikirjoittaja Kullervo Kukkasjärvi kiinnitti huomiota myös Finnen tapaan ottaa elokuvista vaikutteita kirjalliseen ilmaisuun. Ks. Sakari Toiviainen et al (toim.), *Suomen kansallisfillografi 9: Vuosien 1981-1985 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & SEA 2000, 109-110.

Narratiivin vahvistus tulee elokuvan ulkopuolelta

Yksi primitiivisen representaatiotavan keskeisistä ominaisuuksista ja eroista institutionaaliseen on siinä, että elokuvan ei itsessään välttämättä oleteta tarjoavan kaikkea informaatiota, jota sen perustavanlaatuisenkaan ymmärtäminen edellyttää. Burch mainitsee esimerkkinä tästä varhaisen elokuvan pitkät lajityypit nyrkkeilyelokuvan, joka nyrkkeilyn sääntöjä ja käytäntöjä tuntemattomalle katsojalle näyttäytyy vain merkityksettömänä iskujen jakeluna, sekä kärsimysnäytelmän, jonka erillisten tablookuvien välille ei näytä rakentuvan minkäänlaista kerronnallista yhteyttä, mikäli katsoja ei ole perillä kristinuskon perusteista.¹⁹

Kuten jatkossa tarkemmin havaitaan, *Kiljusen pojat koulussa* ei suinkaan ole vailla kerronnallista jatkuvuutta; oikeastaan se edustaa osittain juuri sitä elokuvalajia, jonka Burch näkee merkittävänä jatkuvuusleikkauksen kehittäjänä, takaa-ajoelokuva. Se kertoo pienen ja yksinkertaisen tarinan, joka lienee ollut kutakuinkin ymmärrettävä sellaisellekin katsojalle, joka ei ollut kuullutkaan kirjailija Finnestä tai hänen luomuksistaan. Ajalliset ja tilalliset suhteet ja toiminnan linjat ja motivaatiot käyvät jokseenkin selkeästi ilmi kuvista ja väliteksteistä. Mutta *Kiljusen pojissa* on kuitenkin useita sellaisia piirteitä, jotka edellyttävät elokuvan ulkopuolista tietämystä.

Ensinnäkin, heti elokuvan nimen jälkeinen teksti julistaa: "Ohjaaja", mutta ei kerro ohjaajan nimeä, kuten alkuteksteissä yleensä oli tuolloin jo tapana, vaan näyttää hänet kuvassa tervehtimässä kameraa (kuva 1). Vaikka esittelyä seuraavan narratiivin ymmärtäminen ei välttämättä edellytäkään Finnen tunnistamista, aloitus herättää ainakin ohjaajan henkilöllisyyttä koskevan kysymyksen, johon elokuva itse ei koskaan vastaa: ohjaaja ei alun jälkeen enää näytty tarinatilassa. Mikäli kyseessä olisi varsinainen elokuva elokuvassa -rakenne, ohjaaja astuisi sisään kerronnalliseen maailmaan eräänlaisena fiktiivisenä tai puolifiktiivisenä hahmona.²⁰ *Kiljusen poikien* kerronta



Kuva 1. Kuva: SEA.

kuitenkin unohtaa ohjaajan heti alkuunsa, joten hänen (ilmeisen merkitsevä) läsnäolonsa ei saa elokuvan sisällä minkäänlaista selitystä.²¹

Toiseksi, vaikka elokuvan tilalliset suhteet ovat yleisellä tasolla ymmärrettävissä elokuvan itsensä tarjoaman informaation perusteella (perustavaan ymmärtämiseen riittää, että tietää, milloin ollaan koulussa, milloin kaupungilla), koiranhakumatkaa kuvaavien otosten välinen jatkuvuus on sen verran vähäinen, että tarkempi tilallinen orientoituminen vaatii elokuvan ulkoista tietämystä. Vain kuvauspaikat tunteva katsoja ymmärtää, että pojat suunnistavat koirineen määrätietoisesti kohti kouluaan: he matkaavat pitkin Pohjoisesplanadia, kääntyvät Korkeavuorenkadulle ja päätyvät Helsingin Suomalaiseen Normaaliyliseoon. Kuvat Esplanadin ihmisvilinästä voivat kuitenkin saada merkityksen toistakin kautta: nimenomaan Esplanadin, Helsingin vilkkaaimman porvarillisen promenadipaikan elämää esittelevät ja Helsingin urbaania luonnetta korostavat elokuvat olivat olleet sangen yleisiä jo aivan suomalaisen elokuvatuotannon alusta, 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puolivälistä, lähtien. Jopa siihen vähäiseen filmiaineistoon, joka autonomian ajalta on säilynyt, sisältyy Esplanadi-kuvia noin vuosilta 1906-07 sekä vuodelta 1917, jolloin kuvaajana oli juuri Lindelöf. Jo varhaisimmissa Esplanadi-kuvissa nähdään kamera-ajoa eteenpäin, ja vuoden 1917 vappukuvien taaksepäin suuntautuva kamera-ajo vilkuttavan yleisömassan läpi muistuttaa hyvin läheisesti *Kiljusen poikien* otoksia 8-10.

Kiljusen poikien kolmas ja merkittävin ennakkotietämystä edellyttänyt piirre liittyy jo elokuvan nimeen: itse Kiljuset oletetaan ilman muuta tunnetuiksi. Finnen Kiljus-kirjojen kaikkietävä kertoja muistuttaa perheen luonteesta ja maineesta erikseen jokaisessa luvussa ja lähes jokaisella sivulla, mutta elokuva sinänsä ei tarjoa Kiljusista mitään varsinaista informaatiota, ei poikien luonteista eikä edes heidän lukumäärästään. Ainoat elokuvan vähänkään selkeämmin yksilöimät henkilöt ovat oikeastaan ohjaaja itse, jonka embleemikuva on elokuvan ainoa puolilähikuva (ja hänenkin nimensä siis jätetään mainitsematta), sekä opettaja, yhtäältä siksi, että hän on useimmissa kouluympäristöön sijoittuvissa otoksissa ainoa aikuinen, ja toisaalta siksi, että opettajan esittäjä Joel Rinne alkoi olla jo kohtalaisen tunnettu Kansallisteatterin ja Vapaan Näyttämön näyttelijä, vaikka olikin ensimmäisessä elokuvaroolessaan. Kiljusen poikia on sen sijaan jokseenkin mahdoton yksilöidä suuresta poikajoukosta: ainoastaan otoksen 21 perusteella voisi arvella, että Kiljusen poikia on vain kaksi, koska opettajan kiukku kohdistuu juuri kahteen poikaan.

Irmeli Niemi on huomauttanut, että kirjojen Kiljus-hahmot ovat sekoitus stereotypiaa ja normatiivisen determinismin vastaista toimintaa: Kiljuset toimivat milloin mitenkin, luottaen kulloinkin tekemäänsä valintaan ilman ulkoisia takuita, jotka osoittaisivat heidän valintansa oikeiksi.²² Elokuva vie "klassisen persoonan" puuttumisen (mitä Burch pitää yhtenä primitiivisen elokuvan tyypillisinä piirteinä)²³ vielä paljon pidemmälle: sellaisen elokuvan ulkoisen tietämyksen lisäksi, jota katsojalla oletetaan olevan, poikia määrittää vain heidän toimintansa — kiinnostavaa kyllä juuri sama toiminta, jonka Niemi nostaa esimerkiksi normatiivisen determinismin välttelystä: kun opettaja kadottaa koiransa, pojat vievät hänelle *kaikki* löytämänsä koirat.²⁴

Elokuvan ilmeinen oletus, että Kiljusen herrasväki ja heidän erikoinen luonteensa tunnettiin varsin hyvin 1920-luvun alun Suomessa, on täysin perusteltu. Kiljusen herrasväestä kertovat kirjat olivat nimittäin saavuttaneet nopeasti valtavan suosion. Kiljuset syntyivät vuonna 1909 lastenlehti

²¹ Finnen tervehdyksen voisi tulkita myös varhaiselle elokuvalle tyypilliselle apoteoosin tai toisaalta vakiintuneen alkuteksti-käytännön parodiaksi. Kiitos huomiosta Juha Kindbergille.

²² Irmeli Niemi, "Iloisuus on hyvin raskasta". Kiljusen herrasväki porhaltaa populaariin". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.), *Populaarin luma: mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, Mediatutkimus 2000, 411-412.

²³ Burch, *Life to those Shadows*, 197-198.

²⁴ Niemi, "Iloisuus on hyvin raskasta", 412.

²⁵ Jalmary Finne, *Ihmeellinen seikkailu*, 227.

²⁶ Jalmary Finne, *Kiljusen herrasväki*. Helsinki: Otava 1957, 29 (10. p., alk. 1914).

²⁷ Kankkusen itsensä on arveltu olleen Lyyra Filmin johtajan Hjalmar V. Pohjanheimon karikatyyri. Ks. Salmi, *Kadonnut perintö*, luku 5.

²⁸ Jalmary Finne, *Kiljusen herrasväen uudet seikkailut*. Helsinki: Otava 1952, 7 (8. p., alk. 1916).

²⁹ Finne, *Kiljusen herrasväen uudet seikkailut*, 7.

³⁰ Markku Nenonen, *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907-1922)*. Helsinki: SHS 1999.

Pääskyseen, ja ensimmäinen kirja ilmestyi vuonna 1914. Elokuvan tekovuonna 1921 julkaistiin sarjan kaikkiaan kahdeksasta teoksesta seitsemäs. Kirjoista otettiin lukuisia painoksia, ja Finne kiersi ympäri maata lukemassa tarinoitaan innokkaille ja kertomukset ulkoa osaaville lapsiyleisöille.²⁵

Kiinnostavasti Finne pohjusti Kiljusten kuuluisuutta heti alussa myös fiktion sisällä. Sarjan ensimmäinen kirja, *Kiljusen herrasväki* (1914), alkaa kuvauksella perheen Helsingin-matkasta, joka päättyy siihen, että suuri kansalaiskokous pohtii Suurtorilla, miten kaupunki voisi vapautua Kiljusista. Kaupungin koko asujaimisto seuraa perheen lähtöä ja osoittaa suosiotaan: “Ja sitten koko kaupunki hengähti helpotuksesta, kun Kiljusista oli päästy.”²⁶

Sarjan toinen kirja, *Kiljusen herrasväen uudet seikkailut* (1916), alkaa puolestaan luvulla “Kun Kiljusista piti tehtämän elokuva”. Kankkusen suuri elokuvayhtiö pyytää heitä “esiintymään muutamissa kaikkein tunnetuimmissa seikkailuissaan”, ja heti aluksi suunnitellaan perheen Helsingin-matkan reproduktiota.²⁷ Tiedon levitessä Helsingin kaupunginvaltuusto, poliisilaitos, maaherra ja valtioneuvosto päättävät kuitenkin estää filmauksen, joka vaatisi kaupungin tyhjentämistä ihmisistä ja koko sotalaivaston tuomista varmuuden vuoksi Helsingin satamaan. Niinpä päätetään filmata toinen *Kiljusen herrasväki*-teoksen episodi, “Mökön ja Lurun syntymäpäivä”. “Alkuperäisessä” tarinassa pojat saavat lahjaksi 876 kissaa, jotka aiheuttavat Kiljusten maatilalla kaaoksen. Filmauksessa käytetään kuitenkin hyväksi elokuvallista illuusiota:

Herra Kankkunen päätti tyytyä kahteensataan kissaan, sillä maksoihan sekin jo hänelle 5000 markkaa. Yleisö saisi sitten kuvaa katsellessaan kuvitella näkevänsä niitä yli kahdeksansataa. Ja kun kissat kuitenkin juoksisivat hirveää kyytiä, niin eihän kukaan ennäittäisi laskea, kuinka monta niitä oli.²⁸

Paitsi että Finne oli tietoinen ja ilmeisen viehättyynyt elokuvan mahdollisuuksista muokata todellisuutta, eräs episodin toinen kohta paljastaa, että hän oli seurannut myös elokuvien tiimoilta käytyä kansalaiskeskustelua. Ennen kuin filmaus päästään aloittamaan, sanomalehdissä syntyy kova metakka ja jupakka:

Eräs kirjoitti, että Kiljusista ei saisi ottaa kuvia, toinen vastasi siihen hyvin terävästi, että se oli herra Kankkusen oma asia, hänellä täytyi olla oikeus siihen. Sanomalehdissä oli yhä enemmän kirjoituksia tästä asiasta. Viimein sekaantuivat siihen yliopiston professoritkin, jotka aina tahtovat kaikessa sanoa viimeisen sanan. Valittiin sovintotuomari ja tämä määräsi, että Kiljusista saa ottaa kuvia.²⁹

Finnen kuvaus sanomalehtijupakasta on humoristinen mutta ei välttämättä kovin liioitteleva. Itse asiassa siinä ei tarkalleen ilmoiteta, *miksi* ajatus Kiljusten filmaamisesta herättää kohun, mutta ilmeisesti siinä viitataan lähinnä 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla käynnistyneeseen keskusteluun elokuvan moraalista. Keskustelu, johon osallistui erilaisia siveellisyysseuroja, seurakuntia, kristillisiä työväenyhdistyksiä, nais- ja nuorisjärjestöjä, raittius- ja muita aatteellisia yhdistyksiä, johti väliaikaiseksi tarkoitetun ennakkotarkastuskäytännön aloittamiseen vuonna 1911 mutta ei suinkaan tyrehtynyt tähän vaan jatkui läpi 1910-luvun.³⁰ Koska kansalaiskeskustelu keskittyi ennen muuta kysymykseen elokuvan siveellisyyttä rappeuttavasta vaikutuksesta ja huonon mallin antamisesta nuorisolle, on oletettavaa, että Kiljus-elokuvaakin koskeva kiista liittyisi juuri tähän – viittaahan Finne kirjoissaan jatkuvasti

siihen (vaikkakin ihailunsekaiseen) kauhuun, jota perheen tempaukset valtäväestössä herättävät. Kiljusten aikaansaamat katastrofit huipentuvat usein juuri sellaisiin shokkiefekteihin, jotka huolettivat elokuvaseusuurin ajajia: räjähdysiin, tulipaloihin, kolareihin, ojaanajoihin, kaahaamiseen raitiovaunulla keskellä Helsinkiä ja hieman toisella tasolla jopa vallankumoukseen.

Sanomalehtijupakan voisi kuitenkin tulkita myös toisella tavalla. Ajatus ihmisen yksityisyydestä ja filmikameran tunkeutumisesta yksityisen alueelle ei ehkä ollut samanlaisen laajan keskustelun aihe kuin kysymys elokuvan moraalista, mutta olemassa se oli. Kysymystä oli sivuttu esimerkiksi jo vuonna 1907 painetussa, suosiota saavuttaneessa (uudet painokset vielä vuosina 1920 ja 1928) suomalaisessa sovituksessa O. Blumenthalin ja G. Kadelburgin huvinäytelmästä *“Eläviä kuvia”*.³¹ Näytelmän keskeinen kommissio syntyy siitä, että naimisissa oleva liikemies Hannu Miekkonen kokee huvilakaupungissa elämänsä ainoan avioliiton ulkopuolisen romanssin (joka myöhemmin osoittautuu järjestetyksi). Miehen tietämättä kohtaus päättyy filmille, ja viedessään vaimonsa ja anoppinsa elokuvaan hän tunnistaa kauhukseen tyypillisen varhaisvuosien ohjelmiston keskellä — Juna saapuu asemalle, Leikitteleviä lapsia, Voimistelevia naisia, Ranskalaista painia, Persian shaahin vastaanotto Pariisissa — itsensä elokuvassa *“Kuherruskohtaus Hangon kylpyrannalla”*. Kun Hannu valittaa asiasta elävienkuvien teatterin omistajalle, Gustaf Mayerille, tämä kertoo käyvänsä kuvillaan kansainvälistä kauppaa, joten Hannusta uhkaa tulla paitsi eurooppalainen “arvattavasti myös amerikkalainen” kuuluisuus. Kinematografi-herran mielestä yhtiöllä oli oikeus kuvata kohtaus, koska se tapahtui “taivasalla, vallan julkisesti”, mutta Hannu kiistää asian: “Sitä oikeutta teillä ei ole ollut. Tuo kohtaus on henkistä omaisuuttani. Minä olen turvautuva asianajajaan, ja jos te vielä kauemmin minua kiihotatte, annan ottaa itseni takavarikkoon.”³²

Kummin hyvänsä Finnen teksti tulkitaan — julkisuutta on suojeltava Kiljusilta tai Kiljusia julkisuudelta — kyse on yhtä kaikki uudenlaisesta yksityisen ja julkisen välisestä rajankäynnistä. Itse asiassa yksi koko Kiljusarjan kantavista teemoista on yksityisen (perhe) törmäminen julkisuuden eri asteisiin, esimodernista julkisuudesta (kansankokous) moderniin (sanomalehti), aina sen uusimpia sovelluksia myöten (elokuva). Tavallisimmin kyse on siitä, että perhe ei epäsovinnaisuudessaan tunne tai ymmärrä tuntea tarvetta suojella yksityisyyttään.³³ Tämä piirre saa huipentumansa ensimmäisen kokoelman kertomuksessa *“Kiljusten herrasväen markkinamatka”*, jossa Kiljustet lähtevät myymään huonekalujaan markkinoille, pystyttävät ne keskelle toria ja asettuvat istumaan omille paikoilleen *“ulkoilmasaliinsa”*:

Arvaahan sen, että koko markkinaväki riensi tätä katsomaan. Ei kukaan tiennyt, mitä tällä hommalla tarkoitettiin. Muutamat luulivat sitä huonekalunäyttelyksi, toiset teatteriksi, jotkut pitivät heitä hyvin ylhäisinä henkilöinä, jotka ainoastaan omia huonekalujaan käyttäen saattoivat tulla markkinoille.³⁴

Tällainen rajojen hämärtyminen on mahdollista siksi, että Finne tuo liioitellut satuhahmonsä alinoma keskelle mitä arkipäiväisimpiä ja tunnistettavimpia tilanteita. Fiktiivisen Kiljusten maailman ja reaalimaailman rajat hämärtyvät entisestään, kun todetaan, että *Kiljusten herrasväen uudet seikkailut* sisältää paitsi epäonnistuneesta filmausyrityksestä kertovan luvun myös episodin *“Kiljusten pojat koulussa”*, jonka kolme ensimmäistä sivua tarjosivat tarina-ainekset Finnen *todelliselle* elokuvalle. Itse asiassa Finne itse piti

³¹ O. Blumenthal & G. Kadelburg, *“Eläviä kuvia”*. 3-näytöksinen ilveily. Suomalainen sovitelma. Helsinki: Yrjö Weilin 1907.

³² Ibid., 93-95.

³³ Vrt. Niemi, *“Iloisuus on hyvin raskasta”*, 411-413.

³⁴ Finne, *Kiljusten herrasväki*, 81.

³⁵ Finne, "Kun Kiljusia filmattiin", 2-3.

³⁶ Ibid.

³⁷ Tarinan alkuperäisessä käsikirjoituksessa (SKS: Jalmari Finnen käsikirjoituksia V) numeroihin viehättynyt Finne puhuu vielä 76 koirasta...

³⁸ Nimetön käsikirjoitus. SKS: Jalmari Finnen käsikirjoituksia V.

³⁹ Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti, *Markan tähden: Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston Täydennyskoulutuskeskus 1995, 50. Kannattaa huomata, että kyseessä on tosiaankin vain arvio. Hannu Salmen *Kadonnut perintö* muistuttaa siitä, miten suuressa määrin käsitykset autonomian ajan elokuvasta perustuvat väheksyviin ja alkeellisuutta korostaviin muistikuviin.

⁴⁰ Osoitukseksi tästä riittänee yksittäinen katselukokemus: Tunnettu englantilainen elokuvahistorioitsija David Robinson tunnusti kesällä 1999 Helsingissä vaikeutensa seurata englanninkielisten tekstilistojen avulla *Nummisuutarien* kerrontaa ja tunnistaa sen henkilöitä — ja Robinsonin tapauksessa kyse ei ainakaan ole puutteellisesta katsomiskompetenssista tai 1920-luvun kerrontatapojen huonosta tuntemuksesta. Ks. myös Ari Honka-Hallila, *Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin kerronta*. Helsinki: SKS 1995, esim. 88-89.

filmauksen onnistumista (ja poliisin myötämielisyyttä hanketta kohtaan) osoituksena juuri siitä, että Kiljus-tarinat eivät ole liioiteltuja ja että maailmassa on mikä tahansa mahdollista.³⁵

Episodi kertoo kutakuinkin saman tarinan kuin elokuva mutta tarjoaa kuitenkin olennaisesti enemmän taustainformaatiota: esimerkiksi tarinan lähtökohta on jo siinä, että opettajakunta varautuu pahimpaan ja tilaa paikalle palokunnan, kun Kiljuset ajattelemattomuuttaan panevat Mökön ja Lurun kouluun. Kun Finne sitten kirjoitti Suomen Kuvalehteen artikkelin elokuvan tekemisestä, hän kuvasi prosessin käynnistymistä silmiinpistävän samalla tavalla kuin Kankkusen filmiyhtiön fiktiivistä elokuvantekoa. Koulunuorison tultua pyytämään kirjailijalta aihetta eläviä kuvia varten tämä rupesi Kankkusen tavoin miettimään, mikä Kiljusten tunnetuista tempauksista ansaitsisi tulla filmatuksi:

Ajattelemattomuudessa silloin ehdotin sitä lukua Kiljusen herrasväen seikkailuista, missä pojat ovat koulussa, ja kun opettaja on kadottanut koiransa, Mökö ja Luru kuljettavat suuren koiralauman kouluun. Tämä oli kevytmielinen ehdotus, jonka uskoin jäävän vain ehdotukseksi, mutta pojat, joilla itsellä oli elävien kuvien ottokone [—] ostivat raakafilmin ja tulivat ilmoittamaan, että heidän puolestaan oli kaikki valmiina [—].³⁶

Finne kertoo artikkelissaan erilaisista filmaukseen liittyneistä kiljusmaisista myötä- ja vastoinkäymisistä: koirat saatiin mukaan oppilaiden avustuksella (ja aivan kuten fiktiivisessä filmatisointikuvauksessa oli liian vähän kissoja, nyt koiria oli "vain" nelisenkymmentä eikä 57 kuten kirjassa)³⁷; poliisimestari antoi Finnen yllätykseksi kuvausluvan ja lupasi vielä joukon poliiseja valvomaan filmausta; sisäkuvat epäonnistuivat, joten kuvaukset oli uusittava seuraavana aurinkoisena päivänä — Finne kertoo nimittäin kirjoituksensa julkaisemattomassa osiossa, että sisäkuvia varten olisi saatu lainatuksi keinovalot oopperasta mutta että lyseon virta ei riittänyt niiden käyttämiseen.³⁸

Se, mistä *Kiljusen pojat koulussa* -elokuvan filmauksissa ei siis juuri tarvinnut välittää, oli henkilöiden, kerronnallisen maailman ja lähtöasetelman esittely — etenkin kun elokuva mitä ilmeisimmin oli tarkoitettu esitettäväksi lähinnä kouluissa. Saatettiin jopa olettaa, että nimenomainen filmattava kertomus tunnettiin varsin hyvin. Kiljus-elokuva sijoittuu tässä mielessä kahden esittämistavan rajamaille: IMR:n tapaan sen pieni narratiivi on perustavassa mielessä ymmärrettävissä ilman ennakkotietoja, mutta PMR:lle ominaisella tavalla sen henkilöahmojen ja kerronnallisen maailman tarkempi tunnistaminen vaatii elokuvan ulkopuolista tietämystä. Ari Honka-Hallila on arvioinut 1920-luvun taitteen olleen Suomessa suunnilleen se ajankohta, jolloin klassisen kerronnan jatkuvuus ja itseriittoisuus alkoivat vakiintua ja jolloin elokuvat alkoivat yhä enemmän irtautua verbalisesta selostuksesta (mikä näkyi konkreettisesti esimerkiksi selittävien välitekstien vähenemisestä ja dialogitekstien lisääntymisestä).³⁹ *Kiljusen pojat koulussa* ei kuitenkaan tässä suhteessa ollut "primitiivisyydessään" yksinäinen ilmiö 1920-luvunkaan elokuvassa. Jopa sellaisen merkkiteoksen kuin Suomi-Filmin *Nummisuutarit* (1923) tapahtumien seuraaminen vaatii mitä ilmeisimmin Aleksis Kiven näytelmän tuntemista: elokuvassa esitellään, useimmiten varsin lyhyesti, niin runsas määrä henkilöitä ja heidän sukulaisuussuhteitaan ja siirrytään takaumiin ja mielikuviin niin tiuhaan ja toisinaan niin huomaamattomasti, että vain katsojan ennakkotieto voi luoda kerrontaan yhtenäisyyden.⁴⁰ *Nummisuutarien* tapauksessa kyse ei ainakaan ollut "epäonnistumisesta" tai amatöörimäisyy-

destä, vaan yksinkertaisesti toisentyypisistä – joskin väistyvästä -elokuva-kerronnan ja elokuvayleisön kanssa kommunikoimisen tavasta.

Tekijä ja ohikulkijat tervehtivät kameraa

Kirjailija Finnen alkutervehdyksen kameralle voisi rinnastaa vuoden 1903 tienoilla suosioon tulleeseen tapaan liittää elokuvaan niin sanottu embleemikuva, varsinaiseen kerronnalliseen maailmaan kuulumaton otos, jonka tavallisin tarkoitus oli tiivistetysti kuvastaa elokuvan henkeä.⁴¹ Koska embleemikuva ei ollut välttämätön kertovan elokuvan juonen ymmärtämisen kannalta, masiniisti saattoi liittää sen joko alkuun tai loppuun tai jättää sen kokonaan pois. Elokuvahistorian parhaiten tuntema embleemikuva lienee puolilähikuva “yleisöä kohti” aseensa laukaisevasta roistosta Edwin S. Porterin elokuvassa *Suuri junaryöstö* (The Great Train Robbery, 1903). Charles Musser katsoo, että alkuun sijoitettuna kuva johdatteli aiheeseen, esitteli päähenkilön ja kannusti samastumaan roiston uhreihin, loppuun sijoitettuna se oli puolestaan eräänlainen vastine näyttelijöiden tavalle ottaa suosionosoitukset vastaan teatteriesityksen päätteeksi.⁴²

Kirjailijan esittäytyminen *Kiljusten poikien* alussa ei viittaa elokuvan tapahtumamaailmaan aivan samassa merkityksessä kuin tällaiset embleemikuvat. Se muistuttaa embleemikuvaa sikäli, että Finnen iloinen tervehdys ja hänen maineensa humoristina antavat katsojalle vihjeitä elokuvan tulevasta tyyliä. Se ei kuitenkaan oikeastaan sijoitu lainkaan tarinamaailmaan, vaan pikemminkin sen tarkoitus on viitata “kameran toiselle puolelle”.

Finnen näyttäytyminen siis ensinnäkin mainostaa elokuvaa kirjailijan hahmolla. Se määrittää *Kiljusten pojat* eräänlaiseksi *Autorenfilmiksi*, tunnetun kirjailijan kirjoittamaksi ja tässä tapauksessa myös ohjaamaksi elokuvaksi, ja pyrkii sitä kautta nostamaan sekä yksittäisen elokuvan että koko ilmaismuodon statusta. Käsite *Autorenfilm* on lähtöisin 1910-luvun Saksasta ja viittaa nimenomaan kirjailijan keskeiseen osuuteen elokuvan synnyssä - ohjaajan nimeä ei aina pidetty välttämättömänä edes mainita. Tekijyyden ongelmaa suomalaisessa varhaisessa elokuvassa pohtinut Hannu Salmi nimeää lähimmäksi suomalaiseksi vastineeksi *Autorenfilmille* Lyyra Filmin tuottaman elokuvan *Kesä* (1915), jonka oli “varta vasten eläviä kuvia varten” kirjoittanut Eino Leino. Paitsi että kirjailijan osuus joissakin erityistapauksissa nousi näkyvimmäksi, Salmi esittää, ettei “moderni” käsitys elokuvaohjauksesta – ohjaaja keskeisenä luovana henkilönä, kokonaisuuden hahmottajana ja lan-kojen käsissään pitäjänä – välttämättä ollut vakiintunut vielä edes 1920-luvulle tultaessa.⁴³

Kiljusten poikien tapauksessa Finne tunnustaa kuvausraporttinsa julkaisemattomassa osassa jopa poistuneensa paikalta kesken ulkokuvausten: “Nyt livistin. Järjestin ja määräsin kaiken, mutta en uskaltanut mennä kadulle laisinkaan.”⁴⁴ Finnen oman kertomuksen mukaan vastuu kuvauksista lienee siis jäänyt koulupojille itselleen. Kuten edellä todettiin, muistitieto väittää, että mukana olisi kuitenkin todellisuudessa ollut kokenut kuvaaja Oscar Lindelöf. Joka tapauksessa Finnen rooli kirjailijana, tarinan keksijänä – eli eräänlaisena *Kiljusten* maailman ohjaajana – ja hankkeelle puumerkkinsä antavana kuuluisuutena lienee ollut tärkeämpi kuin modernina elokuva-ohjaajana, niin kokenut teatterintekijä kuin hän olikin.

Toiseksi, vaikka kyseessä ei olekaan varsinainen elokuva elokuvassa -

⁴¹ Embleemikuvasta ks. Burch, *Life to those Shadows*, 193-196.

⁴² Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, 352-355.

⁴³ Hannu Salmi, “Näyttämölle asettanut – ei kukaan”: Tekijyyden ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907-16”. *Lähikuva 2/1998*, erityisesti 9-10.

⁴⁴ Nimetön käsikirjoitus. SKS: Jalmari Finnen käsikirjoituksia V.

⁴⁵ Sabina Hake, "Self-Referentiality in Early German Cinema". Teoksessa Thomas Elsaesser (ed.), *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Amsterdam: Amsterdam UP 1996, 237-245. Ks. samassa teoksessa myös Michael Wedel, "Max Mack: The Invisible Author", 205-207.

⁴⁶ Erkki Huhtamo, "Kohti dokumenttielokuvan semiotiikkaa". *Synteesi* 1-2/1985, 43.

⁴⁷ Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons 1990, 89-93.



Kuva 2. Kuva: SEA.

rakenne, Finnen alkutervehdys antaa kuitenkin muistutuksen eräänlaisesta elokuvallisesta metatasosta. Sabina Hake on kiinnittänyt huomiota saksalaisen 1910-luvun elokuvan erityiseen viehtymykseen itsereflektiivisyyttä kohtaan. Lukuisat elokuvantekemistä kuvaavat (tai kirjailija/ohjaaja -esittelyillä alkavat) elokuvat pyrkivät Haken mielestä ennen kaikkea mainostamaan ja affirmoimaan uutta välinettä (affirmatiivinen tehtävä oli erityisen tärkeä Saksassa, missä elokuvaan kohdistuneet moraalihyökkäykset olivat varsin voimakkaita). Tarkoituksena ei ole niinkään ehkäistä elokuvallisen illuusion syntymistä kuin lisätä sen viehätystä ja todistella uuden teknologian voimaa. Tällaiset itseään peilaavat ja itseään korottavat pyrinnot kuuluvat Haken mielestä nimenomaan varhaisen elokuvan maailmaan, presentaation enemmän kuin representaation, attraktioiden, speaktaakkelin ja tabloon enemmän kuin voyeurismin, itseriittoisen kerronnan ja jatkuvuuden maailmaan.⁴⁵

Suomessakin tehtiin — tosin vasta 1920-luvulla — joitakin elokuvantekemiseen suoraan viittaavia elokuvia, esimerkiksi *Polyteekkarifilmi* (1924) ja *Kyllä kaikki selviää* (1926), joissa kummassakin esitetään kuvitteellista elokuvantekemistä. Vielä läheisempi sukulainen *Kiljusen poikien* alulle löytyy kuitenkin Sakari Pälsin kansatieteellisestä *Arktisia matkakuvia* -sarjasta (1917-1919), jonka alkujaksossa Pälsi asettuu laivan kannella kameran eteen ja kumartaa sille. Erkki Huhtamo on pitänyt kohtausta osoituksena siitä, miten tietoinen Pälsi on elokuvan ja todellisuuden vuorovaikutuksesta, etenkin kun *Arktisissa matkakuvissa* ei muutenkaan juuri peitellä sitä, että kuvattavat alkuperäiskansat esiintyvät kameralle. Täten elokuvasta muodostuu "dokumentti" sekä kuvattavan, alkuperäiskansojen, että kuvaajan, Pälsin itsensä, suhtautumisesta elokuvaukseen.⁴⁶

Sen enempää kuin *Arktisissa matkakuvissa* myöskään *Kiljusen pojissa* tekijä ei ole ainoa, joka katsoo suoraan kameraan. Esplanadilla kuvatuissa otoksissa (otokset 6-10) sivustakatsojien (tai koirien pyydystämiseen osallistuvien poikien — roolit sekoittuvat melko lailla täydellisesti) tietoisuus kamerasta voimistuu kuva kovalta. Otoksissa 9 (kuva 2) ja 10 osa pojista pysähtyy jo aivan estottomasti tuijottamaan kameraa, tervehtimään sitä ja ilmeilemään sille.

Katsominen kameraan oli alkanut esimerkiksi amerikkalaisessa näytelmäelokuvassa muodostua tabuksi jo noin vuoden 1910 tienoilta lähtien,⁴⁷ tai ainakin siitä oli tullut erikoisuus, joka oli varattu vain rajalliseen käyttöön

esimerkiksi koomikkokomedioissa. Esplanadi-kohtaukset muistuttavat tässäkin mielessä varhaisia ajankohtaisfilmejä ja katunäkymiä. Lindelöfin muistikuvat vuoden 1907 Esplanadi-kuvauksista voisivat yhtä hyvin koskea *Kiljusen poikien* filmausta:

Vaadittiin kolme miestä tavallisen uutiskuvan ottamiseen. Ensin kuvaaja, joka kantoi kameraa, mies joka kantoi kameraa ja tuolia, sekä kolmas joka raahasi mukanaan pöytää. Jotta kuvaaja saattoi päästä ylös pöydälle, täytyi tuolin olla käsillä, ja jotta kamera saatiin riittävän ylös, asennettiin jalusta pöydälle. Helsingiläinen katuyleisö oli tavattoman uteliasta. Niin pian kuin kuva piti otettaman, mellastivat kaikki laitteen ympärillä, ja yksi ja toinen rupesi leikkimään ”apinaa” objektiivin edessä. Kun ensin ihmettelimme tätä monitahoista järjestelyä, saimme vastaukseksi: ”Parempi näköala, eikä ketään panemassa nenäänsä objektiiviin.”⁴⁸

Elokuvakameran attraktio ei ollut kadonnut mihinkään *Kiljusten poikia* kuvattaessa (eikä ole kadonnut vielääkään: jokainen ”paikan päällä” kuvaava filmiryhmä joutuu yhä varautumaan ohikulkijoiden katseisiin, vaikka ne yleensä olisivatkin häveliäämpiä kuin ennen). Objektiivin edessä leikkivät ”apinat” vain olisivat normaalitapauksessa merkinneet uutta ottoa. *Kiljusen poikiin* koululaisten katseet kuuluvat kuitenkin yhtä elimellisesti kuin ohjaajankin. *Kiljusten poikien* katsojaa ei viedä, Burchin sanoin, ”liikkumattomalle matkalle” IMR:n itseriittoiseen ja kaiken sisältävään maailmaan,⁴⁹ sillä kommunikointi kameran puolelta toiselle on harvinaisen molemminpuolista. Kyse ei ole pelkästään sivustakatsojien kiinnostuksesta kameraan, eikä edes pelkästään siitä, miten tuo innostus kertautuu katsojille, vaan *Kiljusten poikien* tapauksessa esiintyjät ja oletetut katsojat ovat poikkeuksellisella tavalla yhtä. Katsovaa subjektia ei eroteta kuvatusta eikä valkokankaasta klassiseen/institutionaaliseen tapaan: lapset tietävät tervehdänsä paitsi kameraa myös koulutovereitaan katsomossa ja, hyvin voimakkaassa merkityksessä, jopa itseään — toisin sanoen ”apinat” istuivat mitä todennäköisimmin itsekin yleisön joukossa. Fiktion ja dokumentin raja hämärtyy yhtä lailla kuin katsojan ja katsotun: samalla kun *Kiljusen pojat koulussa* kertoo tarinan ja tarjoaa joukon sepitteellisiä gagejä, se muistuttaa itsessäänkin myös siitä, kuinka ”Kiljusia filmattiin”. Tässäkin mielessä elokuva siis istuu saumattomasti osaksi Kiljus-maailmaa ja sen tapaa sekoittaa toisiinsa yksityistä ja julkista, kertomista ja kerrottua, satua ja modernia sanomalehti-julkisuutta.

Yksittäiset otokset ovat (lähes) itseriittoisia

Kiljusen pojat kertoo siis yksinkertaisen ja verrattain selkeän tarinan, jonka ajalliset suhteet ovat helposti hahmotettavissa. Välitekit ilmoittavat suurista ajallisista hyppäyksistä, ja tapahtumat etenevät pääpiirteissään lineaarisesti — itse asiassa ajan ja paikan jatkuvuus on niin johdonmukaista, että se muistuttaa siirtymäkauden käytännöistä. Päinvastoin kuin useimmissa 1920-luvun alun elokuvissa (esimerkiksi *Ollin oppivuosissa* ja *Kiljusten poikien* tavoin ”puoliammattilaisesti” tehdyssä *Autorenfilmissä Sotapolulla* (Teuvo Pakkala, 1921)) elokuvassa ei ole lainkaan ristiinleikkauksia eikä takaumia. Takauman käyttö olisi *Kiljusten poikien* lyhyen keston vuoksi ollutkin ehkä epätodennäköistä, mutta ristiinleikkaus olisi *Kiljusten poikien* tarinan puitteissa

⁴⁸ ”Suomen elokuva-historia – Oscar Lindelöfin muistelmat 4”. *Kinolehti* 8/1969, 40. Lindelöf kertoo samassa yhteydessä myös Engströmin antamista ohjeista senaattoreille Keisarillisen Senaatin kokouksen filmaamisen yhteydessä 1906: ”Teidän pitää olla vapaita ja luonnollisia älkääkä ’mulkoilko’ koneeseen.”

⁴⁹ Burch, *Life to those Shadows*, 202-233.

⁵⁰ PMR:n tablookuvista ks. Burch, *Life to those Shadows*, esim. 188.

⁵¹ Burch, *Life to those Shadows*, 149-150; Gunning, "Attraktioiden elokuva".



Kuva 3. Kuva: SEA.

voinut olla hyvinkin odotettava vaihtoehto (esimerkiksi vuorottelu opettajan ja koiria tuovien poikien välillä). Varsinaista klassisen käytännön mukaista kohtauksen jakamista osiin esiintyy kerran, otoksissa 14-16, jotka muistuttavat suljettua näkökulmarakennetta: otoksessa 14 katsotaan ulos ikkunasta, otoksessa 15 nähdään katseen kohde, tosin ei kovinkaan tarkasti katsojien kulmasta, ja otoksessa 16 rakenne suljetaan otoksen 14 variaatiolla. Samalla nämä ovat koko elokuvan ainoat otokset, joiden välillä vallitsee täysin yksiselitteinen ja katkoton ajallinen jatkuvuus.

Suurimman osan aikaa *Kiljusen poikien* kerrontaa värittää jännite jatkuvuuden ja itseriittoisten tabloiden välillä. Esimerkiksi kohtaukset koulun edessä (otokset 2, 21 ja 22 sekä tietyin varauksin myös 17) ja yksittäisten koirien pyydystämistä esittävät kuvat (otokset 3-6) ovat selkeitä PMR-tyyppisiä tabloita:⁵⁰ ne ovat staattisia, useimmat ovat frontaalisia ja verrattain etäältä kuvattuja, ja ne esittävät otoksen kuluessa yhden kokonaisen tapahtuman alusta loppuun. Niiden itseriittoisuuden aste kyllä vaihtelee, sillä koulukuvat kuljettavat kerrontaa, kun taas koirakuvat kytkeytyvät sarjaksi erillisiä vaikkakin toisiinsa liittyviä kepposia (otos 3 kuvassa3). Yhtä kaikki, lukuun ottamatta kohtauksen keskelle sijoittuvaa otosta 17 (opettajan voi tulkita poistuvan luokahuoneesta otoksessa 16 ja palaavan sinne otoksessa 18), yhdelläkään näistä tablookuvista ei ole selvää tilallis-ajallista jatkuvuussuhdetta edeltävään tai seuraavaan otokseen.

Jännitteen toiseen äärilaitaan sijoittuvat koirien takaa-ajoa ja kuljettamista esittävät kuvat Esplanadilta ja Korkeavuorenkadulta (otokset 6-13). Ne muodostavat yhtenäisen, ainakin pääpiirteissään klassisen jatkuvuusleikkauksen jäsentämän tilallis-ajallisen jakson. Jakso muistuttaa liekeisesti PMR:n aikaista takaa-ajoeelokuvaa, lajia, jota on pidetty jatkuvuusleikkauksen muotoutumisen kannalta keskeisenä.⁵¹ *Kiljusen poikien* takaa-ajossa otokset jäsentyvät periaatteessa varhaisten takaa-ajojen mukaan: otoksen alussa niin takaa-ajettavat



Kuva 4 ja 5. Kuvat: SEA.

(koirat) kuin takaa-ajajatin (pojat) ovat etäällä kuvan taka-alalla, lähestyvät kameraa ja kulkevat etualalta sen näkökentän ohi. Seuraavassa otoksessa henkilöt ilmestyvät jälleen taka-alalta ja alkavat uudelleen lähestyä kameraa.

Keskinäisiltä ajallisilta suhteiltaan täsmentymättömien tablookuvien ja jatkuvuutta edustavien takaa-ajokuvien välistä jännitettä kasvattaa myös pinnan ja syvyyden vuorottainen läsnäolo. Seinää vasten kuvattujen tabloiden suljettu kaksiulotteisuus saa jyrkäksi vastakohtakseen takaa-ajokuvien varsin syvän kuva-alan: paitsi että takaa-ajajien liikettä seurataan joissakin otoksissa miltei horisontista lähtien koko kuva-alan läpi aina “kameran taakse”, satunnaisten ohikulkijoiden ja kameraa lähestyvien “apinoiden” ansiosta kuvan etu- ja taka-ala ovat jatkuvasti myös yhtäaikaaisessa käytössä. Syvyyden vaikutelmaa — kuten myös vauhtia — lisäävät vielä pienet panoroinnit ja erityisesti perääntyvät kamera-ajot Esplanadilla.

Puhtaimmassa muodossaan varhainen takaa-ajokuva antoi kaikkien henkilöiden poistua kuvasta ennen leikkausta, eli siinä mielessä jokainen otos oli siinäkin periaatteessa itseriittoinen. *Kiljusen poikien* leikkaus on tässä suhteessa jossain määrin klassisempi: koska ainakaan kaikki henkilöt eivät poistu kuvasta ennen seuraavaa otosta, otosten välille muodostuu melko tarkkoja liikkeen mukaisia leikkauksia. Esimerkiksi otoksen 11 lopussa koiria köydellä vetävä poika ehtii juuri poistua kuvasta etuoikealle (kuva 4), kun kamera otoksessa 12 siirtyy Korkeavuorenkadun alapäähän ja näkee etäältä pojan jatkavan kiskomista juuri mäenharjan ylittäneenä (kuva 5).

Mutta vaikka *Kiljusten poikien* takaa-ajo onkin liikkeen jatkuvuuden kannalta verrattain klassinen, toisessa mielessä se paikantuu PMR:n ja varhaisten takaa-ajokuvien puolelle. Takaa-ajojakson otokset ovat ajallisesti peräkkäisiä, eli takaa-ajossa seurataan vain yhtä tilallis-ajallisesti yhtenäistä tapahtumalinjaa. Kuten edellä mainittiin, ristiinleikkausta eli eri tapahtumajonojen samanaikaista esittämistä elokuvassa ei esiinny — ja nimenomaan ajan manipuloiminen ristiinleikkauksella oli esimerkiksi Griffithillä muodostunut noin vuodesta 1908 lähtien takaa-ajojen ja viime hetken pelastusten keskeiseksi jännityksen kiihdyttäjäksi.⁵²

Ainoa kohta, jossa *Kiljusen poikien* ajallinen peräkkäisyys katkeaa, johdattaa vieläkin “primitiivisempiin” esittämistapoihin. Otos 18 näyttää tabloon, kirjaimellisesti liitutaulun, jonka taakse opettaja piiloutuu ja jonka päälle hän otoksen lopussa kiipeää (kuva 6). Seuraava otos paljastaa opettajan pelon syyn: taulua kuvataan yhä edestä, mutta alemmaa, jolloin koirat näkyvät kuvassa (kuva 7). Otoksessa 20 palataan taulun ylälaitaan (vielä hieman ylemmäs kuin otoksessa 18), ja nyt nähdään uudestaan hieman paremmasta kulmasta kuinka opettaja kiipeää turvaan (kuva 8). Toisin sanoen otoksissa

⁵² Varhaisen takaa-ajon ja ristiinleikkaustakaa-ajon suhteista ks. Tom Gunning, *D.W.Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1994 (1991), 76-80.

⁵³ Ks. André Gaudreault, "Temporality and Narrativity in Early Cinema, 1895-1908". Teoksessa John L. Fell, *Film Before Griffith*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press 1983, 311-329.

⁵⁴ Musser, *The Emergence of Cinema*, 327-329.

⁵⁵ Burch, *Life to those Shadows*, 204-208.



Kuvat 6-8. Kuvat: SEA.



18 ja 20 esitetään täsmälleen sama tapahtuma, näkökulma vain hiukan vaihtuu. Saman tapahtuman toistaminen ei kuulu IMR:n eikä klassisen elokuvakerronnan maailmaan muuta kuin tietyissä poikkeustapauksissa (esimerkiksi takaumissa ja subjektiivisiksi merkityissä toistuvissa kuva- tai äänivälähdyksissä), mutta PMR:n kannalta asia näyttää toiselta.

Tunnetuin esimerkki varhaisen elokuvan ajallisesta toistosta lienee Porterin *Life of an American Fireman* (1903), jota elokuvahistoriat pitivät pitkään ristiinleikkauksen ja klassisen kuvajaon ennakoijana. Library of Congressin paperiprinttien avulla on kuitenkin käynyt ilmi, että elokuvan 1940-luvulla löytynyt esituskopio olikin leikattu myöhemmin uudelleen klassisen kerrontakäsityksen mukaiseksi. Alunperin sisäkuvia äidistä ja lapsesta palavassa talossa ja ulkokuvia paikalle saapuvasta palokunnasta ja apuun rientävästä palomiehestä ei leikattukaan ristiin, vaan koko tapahtumasarja esitettiin ensin sisäkuvana ja sitten uudelleen alusta loppuun ulkokuvana.⁵³

Varhaisen elokuvan tutkijat ovat halunneet nähdä tämänkin piirteen mieluummin toisenlaiseen, yksittäisen otoksen itsenäisyyttä kunnioittavaan esittämistapaan kuuluvana konventiona kuin alikehittyneenä tai kypsymistään odottavana klassismina. Musserin mielestä tilaa vain kunnioitetaan enemmän kuin aikaa, ja katsojia kannustetaan vetämään tapahtumat yhteen mielessään.⁵⁴ Burch taas pitää toistoa yhtenä lisätodisteena siitä, että sekä elokuvantekijät että katsojat olivat koko ajan tietoisia esittämisen puitteista, siitä että istuttiin teatterissa katsomassa liikkuvia kuvia.⁵⁵ Tämä saattaa osaltaan selittää *Kiljusten poikienkin* toistokohtaa — jota klassisen käsityksen mukaan pidettäisiin yksinkertaisesti klaffivirheenä. *Kiljusten poikien* esitysolosuhteet olivat varmasti paljon lähempänä PMR:n näyttämistä ja katsomista, aktiivisen ihmettelyn ilmapiiriä, kuin IMR:n kertomista ja uppoutumista, hiljaista ja keskittyneitä "liikkumatonta matkaa". Niinpä hauskan tapahtuman voi aivan hyvin esittää toistamiseen. Tässä mielessä alun embleemikuvakin saa uuden selityksen: Finne näyttäytyy Mélièsin tapaisena tempuntekijänä, joka omalla taikasauvallaan, piipulla, viittooo koululaisille: "Katsokaapa tänne!"



Kuva 9.
Kuva: SEA.

⁵⁶ Tom Gunning, "Crazy Machines in the Garden of Forking Paths: Mischief Gags and The Origins of American Film Comedy". Teoksessa Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins (eds.), *Classical Hollywood Comedy*. New York & London 1995, 87-105.

⁵⁷ Donald Crafton, "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy". Teoksessa Karnick & Jenkins, *Classical Hollywood Comedy*, 106-119. Gunning jatkaa keskustelua vielä samassa teoksessa kommentillaan "Response to 'Pie' and 'Chase'", 120-122.

⁵⁸ Rangaistuslopetuksesta ks. Burch, *Life to those Shadows*, 191-193. Burch katsoo käytännön periytyneen sirkuksesta ja music-hallin kaltaisesta populaariteatterista.

Finnen tekemä tempu ei kuitenkaan perustu mélièsläiseen trikkiin vaan pikemminkin kepposeen, gagiin tai sarjaan gagejä. Gunning pitää kepposgagiä varhaisen takaa-ajelokuvan tavoin omana itsenäisenä, ei-kertovan ja kertovan välimaastoon sijoittuvana muotonaan. Yhtäältä hän näkee varhaisimmassa yhden otoksen gagissä eräänlaisen pienoisenarratiivin, jonka rakenne jäsentyy kahteen tai kolmeen vaiheeseen: a) kepposen valmisteluun, b) sen toteuttamiseen ja c) toisinaan myös kepposesta seuraavaan rangaistukseen. Toisaalta hän muistuttaa gagien jatkaneen elämänsä myöhemminkin, klassisen koomikkokomedian aikana. Tällöin gagit toimivat pitempiä kerronnan linjoja ja luonteen kehittelyä katkaisevina erillisinä attraktioina.⁵⁶ Donald Crafton tarjoaa gagin myöhemmille vaiheille vielä itsenäisempää asemaa ja arvostelee Gunningia liian "integroidun" mallin luomisesta. Crafton asettaa vastakkain "piirakan", eli gagin, ja "takaa-ajon", eli kerronnan, ja katsoo, että gag jatkoj 1920-luvullakin omana, koko elokuvan rakennetta määrittäneenä fragmentaarisenä muotonaan, joka ei suinkaan sulautunut alisteiseksi osaksi narratiivista kehittelyä.⁵⁷

Kiljusen poikien tarkasteleminen kepposelokuvana ei välttämättä edellytä ehdotonta kannanottoa Gunningin ja Craftonin kiistelyyn. Pikemminkin elokuvan rajatilaluonnetta kuvastaa se, että sen kepposet, temput ja vitsit voi nähdä yhtä aikaa sekä itsenäisinä (tabloon rajaamat erilliset koirannäpistykset, opettajan kiipeäminen taulun päälle) että narratiivista informaatiota antavina, vaikkakin kerronnallisesti redundantteina (esimerkiksi peräkkäiset koirannäpistykset kytkeytyvät vain sarjaksi eivätkä sinänsä anna uutta tietoa). Lisäksi koko elokuvaa voidaan pitää yhtenä pitkänä kepposgaginä, joka sisältää valmisteluvaiheen (otos 2), toteuttamisen seurauksineen (otokset 3-20) ja vielä varsin puhdaspiirteisen, omaan itsenäiseen vitsiinsä huipentuvan rangaistuksen (otos 21 ja etenkin otos 22, jonka tablookuvassa vahvasti aseistettu nainen etsiyty kävellessään ilmiselviin poseeraussemiin (kuva 9)).⁵⁸ Myös rakenteensa suhteen *Kiljusen pojat* hakeutuu siis yhtä aikaa moneen suuntaan, niin PMR:n itsenäisten otosten sarjan, pitkitetyn gagin kuin IMR:n päämäärätietoisen narratiivinkin muotoon.

⁵⁹ Ollin oppivuoden teksteistä ks. Hannu Salmi, "Selitykset suomea": Välietekstien ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907-16". *Lähikuva* 4/1999, 61.

⁶⁰ Kari Uusitalo, *Meidän poikamme: Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: VAPK & SEA 1988, 47.

Vanhaa ja uutta

Mitä *Kiljusen poikien* ominaispiirteistä sitten voitaisiin päätellä — siis ulkoista tietämystä edellyttävästä kerronnasta, tekijän esittäytymisestä, tiedostetuista kamerakontakteista, fiktion ja dokumentin sekoittumisesta, itseriittoisten tabluiden ja jatkuvuusleikkauksen sekä pinnan ja syvyyden nopeasta vaihtelusta, toistosta ja elokuvan gag-rakenteesta? Varmastikaan *Kiljusen pojat* ei suhteellisessa amatöörimäisyydessään ja lyhyessä kestossaan ole kovin tyyppillinen valmistumishetkensä elokuva, olihan suomalainen näytelmäelokuvatuotanto muutamista amatöörihankkeista (*Sotapolulla* ja viipurilaisten harrastajien valmistama *Kihlaus*, 1920) huolimatta 1920-luvun alussa varsin nopeasti ammattilaistumassa ja institutionalisoitumassa — tavallaan jopa ammattilaistumassa uudelleen, jos ajatellaan, että alussa siteeratun *Elokuva*-lehden käyttämä ilmaisu "määrätietoinen elokuvavalmistus" kuvaa varsin hyvin jo esimerkiksi Lyyra Filmin toimintaa ennen kansalaissotaa.

Tästä huolimatta, tai juuri siksi, *Kiljusen pojat* on kiehtova rajatapaus, jossa on yhtä lailla vanhaa kuin uuttakin. "Primitiivisten" piirteidensä vastapainoksi esimerkiksi sen välietekstit ovat selvästi "modernimmat" kuin vaikkapa *Ollin oppivuosissa*: valtaosa teksteistä on repliikkejä, ja repliikit on leikattu ikään kuin oikealle kohdalleen keskelle puhetta, eikä ennen repliikkiä kuten *Ollin oppivuosissa*.⁵⁹ Tyylitteleviä ja katsetta kohdistavia maskeja ei ole kuten Suomi-Filmin elokuvissa (erityisen runsaasti ja vaihtelevissa muodoissa niitä esiintyy vuoden 1922 *Kihlauksen* tallella olevissa osissa), mutta toisaalta *Kiljusen pojissa* on nähtävillä melko puhdas suljettu näkökulmarakenne, ja liikkeiden suunnat jatkuvat otoksesta toiseen varsin systemaattisesti, eli niin sanottua suojaviivaa kunnioitetaan paljon uskollisemmin kuin monissa suomalaisissa elokuvissa vielä 1930- ja 40-luvuilla. Lisäksi erityisesti Esplanadin kamera-ajot nostavat *Kiljusen poikien* vauhdin aivan toisiin mittoihin kuin useimmissa 1920-luvun elokuvissa.

Samalla kun *Kiljusen pojat* osaltaan kyseenalaistaa elokuvakerronnan lineaarista kehitystä kohti klassista mallia, se siis herättää joukon kysymyksiä ja epäilyjä. Jos *Kiljusen pojat* on yhdestä näkökulmasta selvästi anakronistinen ja toisesta taas viittaa tuleviin käytäntöihin, kuinka vanhaa oikeastaan on vanha ja kuinka uutta uusi? *Kiljusen pojat* tehtiin epätavalliseen esityskontekstiin, mutta olivatko niin sanotun normaalinkaan esitystilanteen puitteet (vielä) välttämättä homogeeniset? Entä institutionalisoituiko varsinainen ammattilaiselokuva vakaammin kuin amatööri- tai puoliammattilaiselokuva? Missä ylipäättään kulkivat Suomen kaltaisessa pienessä elokuvamaassa ammattilaisuuden ja amatööriyden rajat, kun elokuvantekeminen ei aina tarjonnut ammattilaisillekaan varmaa elantoa — rahoittivathan Suomi-Filmin perustajatkin elokuvatoimintaansa alkuvuosina valmistamalla näyttämölavasteita?⁶⁰ Entä millaisina näyttäytyvät fiktion ja dokumentin, tarinan ja puhtaan katunäkymän tai kameralle näyttäytymisen rajat? Muokkautuvatko elokuvakulttuurin eri osat, tuotannon, esittämisen ja katsomisen tavat, siis yhtä aikaa ja samassa tahdissa? Ja jos *Kiljusen pojat* näyttää tukeutuvan moniin varsin kansainvälisiin kertomisen ja näyttämisen keinoihin, millaiseksi oikeastaan piirtyy kansallisen ja kansainvälisen elokuvakerronnan suhde?

Kiitokset Juha Kindbergille ja Lähikuvan anonyymille lukijalle kommentista sekä Lauri Tykkyläiselle, joka paitsi antoi elokuvan löytymistä koskevia tietoja myös herätti mielenkiintoni Kiljusen poikiin näyttämällä elokuvan katselupöydässä noin kymmenen vuotta sitten.