

Puhe on elokuvista

Elokuviissa puhutaan ja on aina puhuttu. Verbaaliset viestit ovat olleet olennainen osa elokuvan kerrontaa niin kauan kuin kertovia elokuvia on ollut. Mykän elokuvan alkuaikoina välitekstit olivat usein atmosfääriä luonnehtivia ja suorastaan tarinaa selittäviä, mutta 1920-luvun aikana ne muuttuivat lähes kokonaan dialogiteksteiksi. Näin muutos äänielokuvaan ei ollut verbaalisesti niin suuri kuin voisi olettaa. Hannu Salmi kirjoittaa tässä *Lähikuvan* numerossa 1910-luvun väliteksteistä.

Äänielokuvan alkuvaiheita leimaavat yhtäältä erittäin puheliaat mutta toisaalta lähes pelkästään musiikin attraktiivisuuteen luottavat elokuvat. Omalla kielialueella kummallakin lajilla oli menestymisen mahdollisuudet, mutta vieraskielisen yleisön parissa paljon musiikkia ja vähän puhetta oli ehdoton valtti. Kyse oli kääntämisen — tai pikemminkin käännösten esittämisen — vaikeudesta. 1930-luvun alussa päädyttiin kahteen eri ratkaisuun: monissa Suomen kaltaisissa pienissä maissa tai pienillä kielialueilla vakiintui tavaksi alareunatekstitys, kun taas suurilla kielialueilla päädyttiin melkein yksinomaan dubbaukseen. Ari Honka-Hallilan artikkeli käsittelee suomalaisesta näkökulmasta, millaisia elokuvia meille äänielokuvan etsikkoaikana tuotiin ja miten niitä yleisölle käännettiin.

Elokuvaviennin ja kielen kytkökset eivät ole vieläkään katkenneet. Nyt ne liittyvät siihen käännösten esittämisen perinteeseen, joka kussakin maassa on aikanaan omaksuttu. Amerikkalaiset katsovat käytännössä vain kotimaisia elokuvia, ja vain jotkin englantilaistuotteet saattavat käydä kaupaksi laajalle yleisölle. Jos ranskalaiset keksivät hyvän tarinan, siitä on tehtävä kokonaan uusi versio yleisön tavoittamiseksi (esim. *Kolme miestä ja baby* ja *Koodinimi: Nina*). Myös *Poika ja ilves* kuvattiin englanninkieliseksi versioksi, jotta edes jonkinlainen maailmanvalloitus olisi mahdollinen.

Kotimaiselle yleisölle suunnatut elokuvat voivat sen sijaan olla kieleltään hyvinkin vivahteikkaita. Omalla kielialueella voidaan käyttää kielen eri rekistereitä, jotka katsoja tunnistaa ja jotka siis ovat tärkeä osa elokuvan merkityksenmuodostusta. *Tuntematon sotilas* on tästä hyvä esimerkki. Vivahteiden kääntäminen eksaktisti toiselle kielelle on mahdotonta, kuten Tuomas Kainulainen ranskalaista *Viha*-elokuvaa tarkastellessaan toteaa.

Vaikka käännös voi onnistuakin, tekstityksen tekniset periaatteet sallivat vain viitteelliseen tulkinnan.

Kielen luonnollisin kuvastin on arkikeskustelu. Puhetilanne vaikuttaa siihen, millainen puherekisteri valitaan. Kärjistäen voisi sanoa, että esimerkiksi slanginpuhujia *bamlaa* kaveriporukassa, mutta *keskustelee* virallisemmissä tilanteissa. Kielimuodon valinta riippuu siis puhetilanteen muodollisuudesta, toisin sanoen mitä virallisempi puhetilanne on, sitä yleiskielisempää puhe on, ja mitä epävirallisempi tilanne on, sitä useampia vaihtoehtoja puhujalla on kielimuodokseen valittavanaan. Elokuvan puhekieli on muodollista, sillä näyttelijällä on jokaisessa rakennetussa tilanteessa määrätty repliikki ja tapa, jolla se tulee ilmaista.

Dialogin asema elokuvan merkityksenluonnissa on aina ollut keskeinen. Tätä käsittelee Sanna Maskulin ”kaurismäkeläistä” dialogia tarkastellessaan. Dialogin keskeisyys merkityksenannossa ei juurikaan näy, kun yrittää etsiä elokuvan dialogista tehtyjä yksityiskohtaisia tutkimuksia. Audiovisuaalisen kulttuurin kielessä on pääasiassa oltu kiinnostuneita vain puheen retoriikasta. Esimerkiksi teoksessaan *Miten media puhuu* (1997) Norman Fairclough pohtii kielen ja kuvan liiton kautta kriittisesti median, lähinnä television, roolia yhteiskunnallisena vaikuttajana ja mielipiteiden muokkaajana. Audiovisuaalisen kulttuurin puhekielen tutkimuksen vähäisyyteen on ehkä osittain vaikuttanut myös esteettisen tutkimuksen ylivalta. Mutta koska kieli muuttuu jatkuvasti yhteiskunnan muuttuessa, olisi odotuksenmukaista, että myös audiovisuaalisen verbaalista kieltä tutkittaisiin. Syitä tutkimusten vähäisyyteen ei kuitenkaan voi etsiä vain elokuvatutkimuksen kentästä. Koska lingvistisesti on tutkittu useiden erilaisten kontekstien ja diskurssien kielenkäyttöä, on ihmeellistä, kuinka kielentutkimuksessa on syrjitty elokuvissa ja muissa audiovisioissa puhuttua kieltä varteenotettavana tutkimuskohteena. Elokuvan dialogin poikkiteollinen tutkiminen on tärkeätä, sillä alttiina kaikille virtauksille ja uudistuksille elokuvan kielessä tapahtuvat muutokset paljastavat kielenkäytön muutosten tendenssejä ja auttavat ymmärtämään syvemmin yhteiskunnassa tapahtuneita ja tapahtuvia muutosprosesseja. Esimerkiksi koska kielentutkimus on jättänyt elokuvan dialogin huomiotta, on varmasti jäänyt huomaamatta useiden sanojen merkitysten siirtymien ensiesiintymiä. Elokuvassa *Käpy selän alla* (1966) on käytetty ensimmäistä kertaa adjektiivia *sikamainen* positiivisen asian määrittäenä (”Minusta tääl on sikamaisen ihanaa”), mutta vielä *Suomen kielen perussanakirjassakin* (1990 - 1994) sillä ilmoitetaan olevan vain negatiivisia merkityksiä. Tämä on vain yksi esimerkki. Ikävintä, pysähtyneisyyttä kielivää, kuitenkin on se, että joissain tapauksissa audiovisuaalisen puhekielestä kiinnostuneiden kielen opiskelijoidenkin on vaikea saada tukea omalle tutkimuskohteelleen. Eräs opiskelija tutki suomalaisen televisiosarjan henkilöiden välistä keskustelua, mutta neuvoa ja tarkennuksia kysyessään hänelle vastattiin: ”Ei se niin tarkkaa ole, sehän on vain televisio”.

Käsillä olevassa *Lähikuvassa* nuorisoeelokuvaa käsitteleviä artikkeleita on kaksi. Tommi Römpötti esittelee filosofis-lingvistiseen puheaktiteoriaan perustuvan keskusteluntutkimuksen ja diskurssianalyysin lähtökohdista tehdyn teoreettisen mallin, jonka avulla voi lähestyä nuorisoeelokuvan dialogia, ennen muuta sen ideologiaa. Römpötin keskeinen esimerkki on *Käpy selän alla* –elokuvan kohta, jossa representoidaan nuorten hypoteettista valtaa yli yhteiskunnan keskeisten instituutioiden. Vertaamalla Kävyä kieltä kahden

aiemmin tehdyn nuorisotelokuvan, *Kurittomaan sukupolven* ja *Jengin*, puhekieleen, paljastuvat tavat, joilla uututeen, luonnollisuuteen ja radikaaliuteen on yritetty päästä ja mitkä ovat tulokset. Lotta Aittanen lähtee selvemmin yksittäisestä esimerkistä: hän tarkastelee nuorten vittu-sanan käyttöä elokuvassa *Sairaan kaunis maailma*. Elokuvan ensi-iltaa seurasi melko kiivas mediakeskustelu, jossa pohdittiin nuorten kiroilun raaistamaa puhekieltä. Tuolloin esitettiin myös ajatus, jonka mukaan kiro sanat toimisivat nuorten puheessa sisällöttöminä välimerkkeinä. Aittanen osoittaa, että asia ei ole näin yksinkertainen, sillä vittu-sanallakin on erilaisia merkityksiä, jotka riippuvat muun muassa niiden lauseasemasta, painokkuudesta, paikasta repliikissä. Nuorten puhekieli on syvätasolla selvästi monipuolisempaa kuin pintatason yksitoikkoiselta tuntuva kiroilu antaisi ymmärtää.

Suomessa on viime vuosina alettu rakentaa uusia teattereita, joiden tarvetta on perusteltu paljolti istuimien mukavuudella ja äänentoistolla. THX-teattereissa musiikki ja tehosteet vyöryvät joka suunnasta pyrkien luomaan totaalista äänielämystä. Elokuvaäänen ammattilainen Matti Kuortti kertoi *Lähikuvassa* 2/96 puolestaan niistä valtavista mahdollisuuksista, joita äänitekniikka antaa elokuvantekijöille. Hän oli silloin huolissaan siitä, alkaako ääni viedä huomiota kavalta. Samalla tavoin voisi olla huolestunut siitä, peittävätkö muut äänet dialogin, meidän mielestämme tärkeimmän äänen.

Turussa 31. lokakuuta 1999

Ari Honka-Hallila ja Tommi Römpötti