

Hannu Salmi

# “SELITYKSET SUOMEA”

## Välitekstien ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907-16

<sup>1</sup> Ari Honka-Hallila, “Pintaa, kirjoitusta. Suomalaisen mykkä-elokuvien väliteksteistä”. *Lähikuva* 4/1992, 7.

<sup>2</sup> Huom. Vuosien 1917 ja 1918 aikana ei valmistunut ainoatakaan näytelmäelokuvaa.

<sup>3</sup> Hannu Salmi, “Tunnin kestävä taidefilmi”: *Sylvi* – ensimmäinen suomalainen pitkä näytelmäelokuva”. Teoksessa *Filmin tähden. Suomen elokuva-arkisto 40 vuotta*. Toim. Matti Lukkarila, Olavi Similä ja Sakari Toiviainen. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1997, s. 107-124. Artikkelin on uudelleenjulkaistu pienin muutoksin ja korjauksin teoksessa Hannu Salmi, *Tanssi yllä historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turun yliopiston historian laitos. Julkaisuja n:o 55. Kulttuurihistoria, Turku 1999, 26-52.

“Suomalaisen näytelmäelokuvan välitekstejä voi tarkastella vasta mykän elokuvan vakiintuneiden kerrontakeinojen aikakaudella, 1920-luvulla”, kirjoitti Ari Honka-Hallila *Lähikuva*-lehdessä 4/1992. Välitekstikäytäntöjä 1910-luvulla oli mahdoton tutkia, “koska edellisen vuosikymmenen elokuvat ovat lähes kokonaan tuhoutuneet tai kadonneet”.<sup>1</sup> Tarkoitukseni on tässä artikkelissa täydentää Honka-Hallilan analyysia keskittymällä “mahdottoomaan”, autonomian ajan suomalaiseen näytelmäelokuvaan, joka on lähes täydellisesti ulottumattomissamme. Ensimmäinen fiktioelokuva, joka on kokonaisuudessaan säilynyt, on Teuvo Puron vuonna 1920 ohjaama *Ollin oppivuodet*. Kopio sisältää myös alkuperäiset välitekstit.

Ennen Ollin elokuvallisia seikkailuja oli Suomessa ehditty filmata 31 näytelmäelokuvaa vuodesta 1907 lähtien: näistä 25 valmistui ennen Suomen itsenäistymistä.<sup>2</sup> Autonomian aikana tehdyistä elokuvista filmimateriaalia on säilynyt vain vuonna 1911 kuvatussa ja kaksi vuotta myöhemmin ensiesitetyssä melodraamassa *Sylvi*, josta on olemassa 345 metriä järjestämätöntä negatiivimateriaalia.<sup>3</sup> Tässä aineistossa ei ole välitekstejä. Ennen *Ollin oppivuosia* valmistuneista elokuvista on filmiaineistoa säilynyt myös lyhytelokuvista *Ylioppilas Pöllövaaran kihlaus* (1920) ja *Sotagulashi Kaiun häiritty kesäloma* (1920), mutta molemmissa tapauksissa säilynyt aineisto on välitekstittämätöntä originaalnegatiivina.<sup>4</sup> Tässä suhteessa aineistotilanne on erittäin huono, puhumattakaan vielä siitä, ettei autonomian ajan suomalaisista näytelmäelokuvista tietävästi ole säilynyt sen paremmin käsikirjoituksia kuin välitekstiluettelojakaan.

Tavoitteeni on – heuristisista ongelmista huolimatta – yrittää pohtia, millaisia suomalaisten elokuvien välitekstit mahdollisesti olivat ja edelleen millainen asema verbaalisuudella oli elokuvien ilmaisukielessä. Tunnustan avoimesti tällaisen lähestymistavan spekulatiivisuuden, mutta toisaalta vain

kokoamalla säilyneitä tiedonmuruja yhteen ja vertaamalla niitä kansainväliseen aineistoon voimme ehkä edes aavistaa, millaista “näkyvätön historia”, suomalaisen elokuvan kadonnut menneisyys voisi olla. Lähdeaineistona olen käyttänyt laajaa kirjallista aineistoa, sanomalehti-ilmoituksia ja -uutisia, elokuvien mainoksia ja käsiohjelmia, aikalaiskommentteja ja muistitietoa. Tämän lisäksi olen yrittänyt verrata saatua kuvaa sekä 10-luvun kansainväliseen tuotantoon että suomalaisen 20-lukuun, jonka välitektikäytännöistä Ari Honka-Hallilan artikkeli tarjoaa erinomaisen analyysin. Erityisen kiinnostavan mahdollisuuden kansainväliseen vertailuun antavat Konrad Tallrothin Ruotsissa vuonna 1916 tekemät elokuvat, joista *Vem sköt?* ja *Allt hämnar sig* ovat säilyneet.<sup>5</sup> Olen analysoinut ennen kaikkea elokuvaa *Vem sköt?*, josta käytössäni on ollut tutkijavideo.

### Mistä kaikki alkoi?

Välitektien käyttö on ennen kaikkea fiktioelokuvan historiaan liittyvä kysymys, vaikka toki kaikenlaisissa elävissä kuvissa tekstejä on käytetty<sup>6</sup>: näytelmäelokuvassa sanojen käyttäminen tuli välttämättömäksi, kun teokset vähitellen pitenivät. Kristin Thompson on todennut, etteivät varhaiset elokuvat yleensä tarvitse tekstiä. Teokset olivat lyhyitä, ja elokuvan perusidean katsojat saattoivat saada jo ilmoitusten perusteella. Alkuvaiheen tekstejä voisi luonnehtia lähinnä selittäviksi välitekteiksi (expository titles), jotka tulivat helpottamaan tarinankerrontaa siinä vaiheessa, kun teoksien pituudet kasvoivat. Varhaisessa elokuvassa dialogitekstit (dialogue titles) olivat äärimmäisen harvinaisia.<sup>7</sup> Thompsonin yleistyksestä huolimatta ensimmäiset välitektit olivat kuitenkin juuri dialogitekstejä. Barry Saltin mukaan välitektejä käytettiin tietyvästi ensimmäisenä Edwin S. Porterin elokuvassa *The Ex-Convict* (1904). Teksti oli nimenomaan tarinatilassa esiintyvän henkilön repliikki, joka nähtiin ilman lainausmerkkejä. Samantapaista dialogin käyttöä löytyy myös Charles Pathén tuottamista elokuvista *Ali Baba et les quarante voleurs* (1905) ja *Aladin ou la lampe merveilleuse* (1906). Lainausmerkkejä ei tarvinnut käyttää siitä yksinkertaisesta syystä, ettei selittävien tekstien asema ollut vielä vakiintunut eikä dialogia tarvinnut erottaa muusta tekstiaineistosta. Joka tapauksessa jo ennen 10-lukua selittävät tekstit muodostuivat välitektien päätyypiksi.

Vuosien 1905-10 aikana näytelmäelokuva vakiintui keskeiseksi elokuvatuotannon osa-alueeksi. Vuoteen 1907 mennessä Suomenkin valkokankailla oli jo nähty monimutkaisia näytelmäelokuvia, esimerkiksi Luigi Topin *Jeesuksen elämä ja teot* (1900), Georges Méliès'n *Matka kuuhun* (1902) ja *Tuhat ja yksi yötä* (1905). Näissä elokuvissa ei kuitenkaan nähty välitektejä: monimutkainen tarina selveni käsiohjelmasta tai sitten lähtökohdat kerrottiin suullisesti esitystilanteessa. Jos selittäviä välitektejä käytettiin, ne yleensä merkitsivät ajallis-paikallisia siirtymiä, kuten Edwin S. Porterin elokuvassa *Parsifal* (1904), jossa sellaiset tekstit kuin “Interior of the Temple” ja “Return of Parsifal” kertoivat, mihin seuraava kohtaus sijoittui tai mitä mahdollisesti oli tulossa. Usein välitekti antoi jo katsojan otaksua tarinan seuraavan vaiheen.

Suomalaiset katsojat tutustuivat välitekteihin maahantuotujen ulkomaa- laisten elokuvien myötä. On mahdoton arvioida, milloin tämä oikeastaan tapahtui. Todennäköistä on, että jos vuosisadan ensimmäisellä kymmenluvulla välitektejä nähtiin, ne olivat alkukielisiä. Lähteet eivät viittaa siihen, että

<sup>4</sup> Suomen Kansallisfilmografa. Osa 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Julkaisija: Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Edita 1996, 162, 164.

<sup>5</sup> Gösta Wernerin kirje kirjoittajalle 30.1.1997. Ks. lähemmin Salmi 1999, 21, 25.

<sup>6</sup> Ensimmäinen säilynyt suomalainen elokuva, jossa on välitektit, on vuosina 1910–11 koostettu matkailuelokuva *Finland*, jota säilytetään Puolustusvoimien arkistossa. Elokuvassa on hyvin lakoniset, saksankieliset välitektit, lähinnä vain paikkakuntien nimiä. Ks. tarkemmin Salmi 1999, 84–85. Seuraava esimerkki välitektien käytöstä löytyy elokuvasta A.-B. Gottfr. Strömberg O.-Y. vuodelta 1913. Nähdäkseni dokumenttielokuvien välitektikäytännön perusteella on vaikea tehdä johtopäätöksiä näytelmäelokuvien välitekteistä. *Finlandin* välitektit muistuttavat enemmän postikortin kuva-aiheen otsikkoa kuin samanaikaisten näytelmäelokuvien selittäviä välitektejä.

<sup>7</sup> Kristin Thompson, “The Formulation of the Classical Narrative”. Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988, 183.

vielä tuolloin olisi varta vasten kuvattu suomen- ja ruotsinkielisiä tekstejä ja liitetty elokuvaan alkuperäisten tilalle. Sen sijaan mahdollista on, että tekstit olisi kokonaan poistettu, jolloin kerronnallinen funktio olisi korvattu esitystilanteessa selostusäänellä. Tällainen selostaja oli ainakin helsinkiläisellä Maailman Ympäri -teatterilla, jossa kuuluttajana toimi neiti Merikanto, Oskar Merikannon sisar. Hänen tehtävänsä oli kertoa yleisölle, mitä kankaalla kulloinkin nähtiin.

Kun ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva Salaviinanpolttajat valmistui keväällä 1907, on luultavaa, ettei elokuvassa käytetty lainkaan välitekstejä. Tarina oli selkeä eikä siinä ollut ajallis-paikallisia siirtymiä. *Helsingin Sanomissa* 29 toukokuuta 1907 julkaistussa ensi-iltailmoituksessa kerrottiin komediallinen tarina siitä, miten viinankeittäjät ovat "korpeen rakentaneet salapolttimon". Keitoksen valmistuttua kaverukset maistelevat juomaansa. Paikalle saapuu ostaja, jonka kanssa salaviinanpolttajat ryhtyvät pelaamaan korttia. Seurauksena on tappelunajakka, josta ostaja juuri ja juuri ehtii paeta huomattuaan nimismiehen saapuvan. Selittäviä välitekstejä tämä teos ei tarvinnut, varsinkin kun tarina oli jo tehty tiettäväksi ilmoitusten avulla. Esitystilanteessa neiti Merikanto saattoi vielä virkistää katsojien muistia. Dialogitekstin käyttäminen olisi toki ollut mahdollista, mutta kovin todennäköistä se ei ollut. Aikalaiskommentit, sen paremmin kuin myöhemmät muistikuvatkaan, eivät viittaa tekstien käyttöön, vaikka tämä periaatteessa olisi ollutkin mahdollista: esimerkiksi ensimmäisessä venäläisessä fiktioelokuvassa *Stenka Razin* (1908) käytetään jo useita selittäviä välitekstejä ja kahta kirjeinserttiä.

Ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva, jossa välitekstejä käytettiin, oli todennäköisesti tamperelaisen Maat ja Kansat -yhtiön ainoaksi fiktioksi jäänyt *Vasikan häntä*, joka sai ensi-iltansa Tampereen Ympäri Maailman -teatterissa 11. toukokuuta 1908. Joissakin ilmoituksissa elokuvasta käytettiin pidempää nimeä *Vasikan häntä eli Suomalaisen ylioppilaan kolttonen asuintoverilleen*. Elokuvan sisällöstä ei ole säilynyt aikalaislähdettä, mutta *Elokuva-Aitta* kuvasi komedian tarinaa vuonna 1933:

Kaksi ylioppilasta, toinen kunnan mies, toinen koiranleuka, rakastaa samaa naista. Kunnan mies käy ostamassa leipuri Heliniltä laatikollisen leivoksia, koiranleuka satulamaakari Sundellilta vasikanhännän. Sillä aikaa kun kunnan mies pukeutuu juhlavaatteisiin mennäkseen tapaamaan rakastettuaan, koiranleuka vaihtaa leivokset vasikanhännäänsä. Sankari ja sankaritar tapaavat toisensa, kuhertelevat puiston penkillä ja luonnossa. Sitten avataan leivosrasia, josta löytyykin vasikanhäntä. Tarinan päätökseksi saa kunnan mies sankarittarelta korvilleen samaisella vasikanhännällä.

Tarina on kirjattu vuosikymmeniä myöhemmin, mutta elokuva näyttää sisältäneen useita ajallis-paikallisia siirtymiä. Ensin kuvattiin kahden ylioppilaan rakkautta, leivosten ostamista Heliniltä, vasikanhännän ostamista satulamaakarilta, leivosten vaihtamista vasikanhännäänsä "kunnan miehen" pukeutuessa ja lopuksi sankarin ja sankarittaren kohtaamista puistossa. Vaikka elokuvalla Suomen Kansallisfilmografian arvion mukaan oli pituutta vain noin 75 metriä (n. 4 min), tarina oli monimutkaisempi kuin vartitunnin mittaiseksi arvioidussa *Salaviinanpolttajissa*. Kenties juuri tämä kompleksisempi rakenne pakotti käyttämään välitekstejä. Kaiken lisäksi elokuva lähti liikkeelle dramaattisesta konfliktista, kolmiodraamasta, joka perusteli myöhemmän kujeen. Välitekstejä kommentoitiin myös elokuvan sanomalehti-

ilmoituksessa, tosin hyvin lakonisesti: “Kuva on kotimainen uutuuus, päähenkilönä on kaksi iloista ylioppilasta. Kuva on selvä. Selitykset suomea. Pitää katsojat iloisella tuulella.”

Kommentti “Selitykset suomea” viittaa kiistämättömästi väliteksteihin. Elokuvantekijät halusivat korostaa myös tekstin roolia attraktiona. Koska välitekstien todetaan olevan suomea, katsojien nähtävästi oletettiin jo nähneen elokuvissa vieraskielisiä selostuksia. Paitsi kuvat myös tekstit olivat nyt täysin kotimaiset! Tämän ainokaisen kommentin pohjalta tuskin voi vetää johtopäätöksiä siitä, paljonko tekstejä oli ja miten ne oli elokuvaan sijoitettu. Ilmeisesti tekstejä oli kuitenkin useampia, kun kerran mainoksessa käytettiin monikkoa. Mutta olivatko tekstit selittäviä välitekstejä vai dialogitekstejä? Ari Honka-Hallila toteaa 20-luvun elokuvia analysoidessaan, että nimenomaan lyhyissä komedioissa dialogitekstien määrä oli huomattavasti suurempi kuin selittävien tekstien määrä. Esimerkiksi vuonna 1923 valmistuneessa komediassa *Kun isällä on hammassaräky* (1923) selittäviä tekstejä oli vain kaksi, kun taas dialogitekstejä oli kaksikymmentä!<sup>8</sup> On kuitenkin muistettava, että vuonna 1923 mykkäelokuvan kieli oli jo kokonaan toisenlaista kuin viisitoista vuotta aiemmin. 20-luvun alussa dialogitekstit olivat nousseet merkittävään rooliin kaikissa elokuvalajeissa, ei vain komediassa. Edelleen on huomattava, että *Vasikan häntä* oli vain muutaman minuutin mittainen teos. Todennäköisesti elokuva tarvitsi muutaman selittävän tekstin perusteella katsojalle ajallis-paikallisia siirtymiä. Näiden lisäksi ei kovin paljoa dialogia olisi enää mukaan mahtunut, sillä jokainen väliteksti olisi pidentänyt elokuvan kestoja. Edelleen voidaan todeta, että elokuvan mainos puhuu nimenomaan “selityksistä”: ehkä *Vasikan hännän* tekijöiden käsitys väliteksteistä liittyi juuri “selittävyteen”, ei dialogiin.

## “Uhkaus”

*Salaviinanpolttajat* ja *Vasikan häntä* jäivät vuosisadan ensimmäisen kymmenluvun ainoiksi suomalaisiksi näytelmäelokuviksi. Seuraavat ensi-illat koittivat vasta vuonna 1912, jolloin esitettiin sekä Atelier Apollon tuottama *Margaretaa ajetaan takaa* että Monopolfilmin *Rusthollari Pettersonin Helsinginmatka*. Edellinen oli osa Apollon oopperaparodiaa *Faust tahi Hiisi Helsingissä*, jonka täydennyksesi elokuva oli tehty. Niinpä teosta ei koskaan esitetty Apollon oman teatterin ulkopuolella.<sup>9</sup> Käytännössä laajamittaisempi suomalainen tuotanto käynnistyi vasta vuonna 1913, jolloin ensi-iltaan valmistui viisi fiktiota. Näistä peräti neljä voi luokitella pitkiksi näytelmäelokuviksi. Ensimmäisenä valkokankaalle ehti Teuvo Puron ohjaama *Sylvi*, jonka ensiesitys oli 24. helmikuuta 1913 Viipurissa.<sup>10</sup> Puro oli ohjannut *Sylvin* – yhdessä kahden muun teoksen kanssa – jo kesällä 1911, mutta rahanpuutteen vuoksi viimeistely oli jäänyt tuolloin tekemättä. Muut elokuvat, *Anna-Liisa* ja *Hyökyaaltoja*, tuhoutuivat, mutta *Sylvi* saatiin vielä esityskuntoon.<sup>11</sup>

Vuonna 1913 tilanne oli jo kokonaan toisenlainen: pitkä näytelmäelokuva oli kansainvälisessä tuotannossa osoittautunut menestystuotteeksi ja samalla välitekstien käyttö oli juurtunut erottamattomasti mykkäelokuvan estetiikkaan. Eurooppalaisen tarinaelokuvan historiassa legendaarisen maineen saavuttanut Urban Gadin ohjaama ja Asta Nielsenin tähdittämä *Kuilu (Afgrunden)* oli saanut kantaesityksensä Kööpenhaminassa syyskuussa 1910. Helsingissä elokuva nähtiin tammikuussa 1911.<sup>12</sup> Seuraavina vuosina tans-

<sup>8</sup> Honka-Hallila 1992, 8.

<sup>9</sup> Suomen Kansallisfilmografia I 1996, 71-72.

<sup>10</sup> Ibid., 77.

<sup>11</sup> Ks. lähemmin Salmi 1999, 29-38.

<sup>12</sup> Sven Hirn, *Kuvat elävät. Elokuvatointaa Suomessa 1908-1918*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto 1991, 85.

<sup>13</sup> Matti Piuholan, *Pieniä hajatietoja Hjalmar V. Pohjanheimosta, hänen neljästä pojastaan ja heidän elokuvaliike Teatteri Lyyrastaan.* Julkaisematon käsikirjoitus, 1998. 8 s.

<sup>14</sup> Kari Uusitalo, *Eläviksi syntyneet kuvat. Suomalaisen elokuvan myyvät vuodet 1896-1930.* Helsinki: Otava 1972, 178.

<sup>15</sup> Ks. lähemmin Piuholan 1998. Piuholan kokoelmassa on mm. postikortti, josta elokuvakameran ostaminen ilmenee.

<sup>16</sup> Tiedot perustuvat Teatteri Lyyran ilmoitukseen Suomalaisen teollisuus- tuotteiden yleisessä hakemistossa 1915 (Matti Piuholan kokoelmat, Seinäjoki).

<sup>17</sup> Suomen elokuva-arkiston kokoelmassa on säilynyt useita 10-luvulla maahantuotuja elokuvia, joihin on laadittu välitekstit Suomessa. Myös Lyyran toteuttamia välitekstejä on säilynyt, vaikka Lyyran omat elokuvatuotannot ovat kadonneet. En ole vielä tässä vaiheessa kyennyt tekemään tarkempaa vertailua tähän aineistoon. Kiitän Suomen elokuva-arkiston kokoelmiin liittyvistä tiedoista Juha Kindbergiä.

<sup>18</sup> Tapani Maskula: "Turkulaisia eläviä kuvia. Eino Näre muistelee", *Studio 7.* Toim. Aito Mäkinen. Suomen elokuva-arkisto, Porvoo 1964.

kalaisia näytelmäelokuvia esitettiin Suomessa paljon: yhtiöt suorastaan kilpailivat niiden maahantuontioikeuksista. Tanskaan solmi yhteyksiä myös Hjalmar V. Pohjanheimon perustama Teatteri Lyyra, josta tuli autonomian ajan merkittävin suomalainen näytelmäelokuvien tuottaja.

Hjalmar V. Pohjanheimo oli tullut elokuva-alalle vuonna 1910: hän jätti Teollisuushallitukselle ilmoituksen Teatteri Lyyra -nimisen elokuvateatterin avaamisesta Helsingissä 23. huhtikuuta 1910. Jo varhain Pohjanheimo osoitti kiinnostusta hyvin monipuoliseen elokuvatoimintaan, paitsi filmien esittämiseen myös omaan tuotantoon ja laboratoriopalveluihin.<sup>13</sup> Ensimmäiset omat Lyyra-tuotannot valmistuivat jo syksyllä 1911: kyseessä oli kolme lyhytelokuvaa, *Savonlinna ympäristöineen*, *Matka Savonlinnasta Punkaharjulle* ja *Imatra talvipuvussa*.<sup>14</sup> Mahdollisuudet omaan tuotantoon paranivat, kun Lyyra hankki oman Pathé-elokuvakameransa Ranskasta keväällä 1913.<sup>15</sup> Muutaman vuoden kuluessa Pohjanheimo hankki elokuvateattereita eri puolilta Suomea ja osti systemaattisesti ohjelmistoa ulkomailta, ennen kaikkea Tanskasta. Yhtiöllä oli myös oma "valokuvausatelieri, kehitys-, kopioimis- ja värjäyslaboratorio". Niin ikään Pohjanheimo myi elokuvakoneiden varaosia, tarjosi huoltopalvelua ja vuokrasi elokuvia oman teatteriketjunsä ulkopuolelle.<sup>16</sup> Pohjanheimon Lyyrasta tuli ensimmäinen suomalainen elokuva-alan palvelutalo.

On mahdoton arvioida, missä määrin Lyyran palveluille 10-luvun aikana oli kysyntää. Luultavasti niitä kuitenkin käytettiin, sillä Lyyra kykeni laajentamaan toimintaansa voimakkaasti muutaman vuoden kuluessa. On muistettava, että autonomian aikana valmistuneesta 25 näytelmäelokuvasta peräti 14 oli Pohjanheimon tuottamia eikä ensimmäinen pitkä elokuva *Sylvi* olisi koskaan päässyt valkokankaalle ilman hänen pääomaansa!

Lyyran laboratoriossa tehtiin myös välitekstejä ulkomaisiin elokuviin. Kokonaisarviota siitä, millaisia 10-luvun elokuvien suomennetut (ruotsinnetut ja/tai venäjännetyt) tekstit olivat, on vaikea tehdä.<sup>17</sup> Aikalaisten muistikuvissa on kuitenkin säilynyt kriittisiä huomautuksia kääntäjien laiskuudesta. Turkulainen "kongipoika" Eino Näre, joka myöhemmin toimi myös koneenkäyttäjänä, muistelee, miten suomennoksissa mutkat vedettiin toisinaan suoriaksi:

Nämä käsiohjelmat saattavat tuntua nyt huvittavilta, mutta silloin ne olivat todella tarpeellisia. Filmien suomennokset olivat nimittäin hyvin puutteelliset. Alkuperäisessä filmissä saattoi olla esim. teksti: 'Tapan sinut ennen kuin aurinko on laskenut', ja käännös oli vain yksinkertaisesti: 'Uhkaus'. Joissakin 'taidefilmeissä' tapahtumien seuraamista helpottivat värit; päiväkohtaukset olivat maalatut yleensä kellertäviksi tai punertaviksi ja yökohtaukset taas vastaavasti sinisiksi. Mutta oli paljon elokuvia, joissa ei ollut tällaisia hienouksia, joissa toiminta ja kova vauhti korvasivat monimutkaiseen juoneen liittyvät ilmaisuvaikeudet...<sup>18</sup>

Muistikuva on sikäli mielenkiintoinen, että Nären kertomassa tapauksessa dialogiteksti ("Tapan sinut ennen kuin aurinko on laskenut") on muuttunut selittäväksi tekstiksi ("Uhkaus"), jolloin koko välitekstin luonne on toisenlainen. Koska tutkimusta Suomeen maahantuotujen elokuvien välitektikäytännöistä ei ole tehty, on vaikea arvioida, kuinka tavallisia tällaiset vapaat suomennokset olivat. Nären kommentti sijoittuu ajallisesti 10-luvulle, mutta on mahdoton päätellä, mihin ajankohtaan se tarkemmin liittyy: vuosikymmenen kuluessa käytännöt muuttuivat sekä kansainvälisessä että kotimaisessa

tuotannossa. Näreen tarinan voisi liittää – paitsi laiskuuteen käännöstyössä – myös erilaisiin käsityksiin välitekstien roolista. Selittävä teksti “Uhkaus” muistuttaa edellisen vuosikymmenen tekstikäytäntöä, jossa annettiin vain seuraavan kohtauksen suuntaviivat. 10-luvun alussa kansainvälisessä elokuvassa käytettiin jo yleisesti dialogitekstejä – jopa siinä määrin, että niiden rooli oli hallitseva. Hyvä esimerkki muutoksesta löytyy venäläisestä elokuvasta. Kai Hansen ja André Maître ohjasivat vuonna 1910 1700-luvulle sijoittuvan historiallisen elokuvan *Kniazhna Tarakanova* (“Prinsessa Tarakanova”). Välitekstejä on runsaasti: ne ovat joko selittäviä tekstejä kohtausten alussa tai kirjeinserttejä.<sup>19</sup> Itse asiassa elokuvassa jaellaan kirjekääröjä lähes jokaisessa kohtauksessa: siten tekijät ovat saaneet elokuvaan runsaan tekstillisen aineiston. Kirjeiden avulla on suorastaan vältetty dialogia, sillä henkilöt kommunikoivat tekstin välityksellä! Sen sijaan Jakov Protazanovin kaksi vuotta myöhemmin ohjaamassa Tolstoi-elokuvassa *Ukhod velikogo startsa* (“Suuren vanhuksen lähtö”, 1912) dialogitekstejä käytetään alusta lähtien erittäin runsaasti.<sup>20</sup> Barry Salt on todennut, että vuonna 1910 dialogitekstejä käytettiin vain noin joka kymmenennessä elokuvassa<sup>21</sup>, mutta muutamassa vuodessa tilanne muuttui. Selittävisissä teksteissä yhteenvetävien osuuksien rooli pieneni, kun taas henkilöiden esittely, ajan kulumisen osoittaminen ja käsillä olevan tilanteen kommentointi yleistyivät. Samalla dialogitekstien määrä lisääntyi.<sup>22</sup>

Suomeen tuotujen elokuvien määrän kasvaessa 1910-luvun alussa muuttui väistämättä myös suhde väliteksteihin. Tekstimäärät kasvoivat, joten jouduttiin tehostamaan vieraskielisten selitysten ja repliikkien käännöstyötä. Kun aikaisemmin kohtaus saattoi alkaa yleisellä selittävällä tekstillä, nyt kohtaus saattoi sisältää useita dialogitekstejä. Epäilemättä tässä tilanteessa suomennettujen (ja ruotsinnettujen) välitekstien toteuttamisesta tuli kannattavaa liiketoimintaa, ja työtä teki Lyyran lisäksi myös muutama muu laboratorio. Tarkempia tietoja siitä, miten välitekstien toteutus 10-luvulla tapahtui, ei ole säilynyt.<sup>23</sup> Varhaisin tuntemani kuvaus löytyy Suomi-Filmin laboratorioon vuonna 1922 tulleen Armas Vallasvuon haastattelusta:

Tekstien kuvaus- ja kehitysoitot meillä oli tarpeeksi, tarvittiinhan niitä sekä ulkomaisiin että kotimaisiin elokuviin. Ulkomaisiin elokuviin vaihdettiin tekstit niiden vuokraamoissa. Tekstit olivat luonnollisesti sekä suomen- että ruotsinkielellä. Jos filmimateriaalin käsittelyssä laboratorioissa oltiin hieman varomattomia, filmihän oli erittäin tulenarkaa, niin vuokraamoiden tekstinvaihtotyöskentelyssä ei juuri muistettu, että istuttiin sananmukaisesti “ruutitynnyrin” päällä. Tekstien vaihtaja vetäisi poistetun ulkomaisen tekstin rullasta lattialle, jalkojensa viereen, istuen pian polviin asti ylettyvän tekstifilmikasan keskellä. Ihmettelyn suhteellisen vähäistä tulipalovahinkojen määrää.<sup>24</sup>

Todennäköistä on, että menettely oli samankaltaista myös 10-luvulla. Tekstit kuvautettiin alihankintana, minkä jälkeen kopion omistaja itse sijoitti käännetyt tekstit alkuperäisten tilalle. 10-luvun aikana tekstit tehtiin pääasiassa suomen- ja ruotsin kielellä, mutta autonomian ajan loppuvaiheessa myös venäjäksi. Joka tapauksessa tämän toiminnan täytyi olla rutinoitunutta ammattityötä: samalla se tutustutti väistämättä välitekstien visuaaliseen ja kerronnalliseen merkitykseen.

<sup>19</sup> *Early Russian Films from the Collection of Gosfilmofund. Vol. 1: Beginnings.* British Film Institute 1991.

<sup>20</sup> *Early Russian Films from the Collection of Gosfilmofund. Vol. 8: Jakov Protazanov.* British Film Institute 1991.

<sup>21</sup> Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis.* London: Starword 1983, 120.

<sup>22</sup> Honka-Hallila 1992, 7; Thompson 1988, 184.

<sup>23</sup> Asian vahvistaa Lauri Tykkyläinen Suomen elokuva-arkistosta. Sähköpostiviesti Lauri Tykkyläiseltä 26.10.1999.

<sup>24</sup> Esko Töyri, *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920-1940.* Suomen elokuvasaatiön julkaisusarja n:o 7. Hyvinkää: Suomen elokuvasaatiö 1978, 189-190.

25 "Ensimmäinen suomalainen filmidraama löydetty romukauppiain varastosta", *Suomen Kuvalehti* 20.1.1934, 120–121.

26 Överenskommelse 9.1.1934, Aho & Soldan -kokoelma, Suomen elokuva-arkisto.



# Ensimmäinen SUOMALAINEN löydetty romukaup



Ei keivannut pikkupojille pöytä-  
lasten uhrikki, koska se paloi huonosti. — Fennian katto filmistudion v. 1911. Herron frakillepoet heiluvat keuhkokuussa ja savu-  
pilppu työntää sumua draamaan. —

Ensimmäinen suomalainen filmidraama on osittain löydetty erästä romukaupasta, jossa sen selvitettiin muutama huonosti myytäväksi tavarama, sillä nämä filmit paloi huonosti, suuresti pikkupojat, jotka varsinkin keiväin ovat sellaloidinuhan suurestaja.

Kun keiväin huonosti pöytä täytyy ottaa pois suurestajasta ja kärkevää filmiauhaa. Mutta tämä ensimmäinen suomalainen suurestokuva ei palanut, koska se sattu olemaan filmin negatiivi.

Niin sitten kauppias mietti, että mitään tuolekin romulle tekisi ja keksi vihdoin soittaa Aho & Soldanin filmistudion. Kyseessä: "Eikö herrat voisi vaintaa tätä filmiauhaa sellaiseen, joka palaa?"

Ja kauppias tuo filmin Aho & Soldanille, missä havaitaan sen olevan arvokas tavarama — siinä on kauan kadoksissa ollut, jo hävinneeksi tulla ensimmäinen Suomessa tehty pitempi elokuva. Minna Canthin "Sylvia" filmistointi.

Meidän on mentävä ajassa laaksepäin melkein 23 vuotta ennakkoon muuamman siihen luokkaan, kun Sylvia elokuvattiin hotellin Fennian tuuletuskatolla Suomessa oli siihen aikaan ja on vieläkin muokas filmien, aikuaan ruutalaisten, johtaja Frans Engström, joka jo vuonna 1893 esitti Vanhan ylioppilastalon pikkusaliissa 10–15 metrin pituisia liikkuvia kuvia, ja vuonna 1907 julkaisi hän fiktiivisiä kirjotuskäpälän koko Suomen kansalle ja paikkinen saa eräs nimimies. Hänen filmistä nimi oli esialpottajista ja se oli jännittävä kuvos puolisesta ja viinan-pöytälasta. Elokuva filmistään Helsingin keuhkokuussa takana olevaan ruutalaisten. Senjälkeen elokuvaa johtaja Engström Suomen nähtävyyksiä ja huolto, hän käy Valamosessa, Konevilliossa, Ounasvaaralla, suuren hämmentäjä Tammun mietki, filmiappa suomalaisen siirtolaistenkin

mutkan Hangoista aina Liverpooliin saakka. Hän kuvaa Helsingin elämästä 25 vuotta sitten (tämä elokuva otettiin parhailtaan täydellisesti), väkittä kunn-  
raansa vähän joka puolella.

Vuonna 1911 saa hän sitten rohkean ajatuksen tehdä pitemmän elokuvan ja ajatuksen ajatuksen jälkeen tulee heti vaikeudet. Ei lahdotta löytä suojan alaisessa. Sähkövoimassa ei ajatellakaan filmata vaan luotettua aurinkoon, mutta sekin, keivästä huolimatta, oli epävarma, pyyryä pilvoin takana päiväkaupalla.

"Uuden keuhkokuussa hotelin Fennian katto ja sine rakennetaan Sylvin ja Akselin kotti, sekä tanssilehtiä varten tarvittava saloni."

Näyttelijät otetaan naapurista. Kansallisteatterista, Teuvo Puro on ohjaajana ja hän laati käsikirjoituksenkin. Samalla hän esittää Sylvin miehen osan. Sylvinä on Aili Somersalmi ja Viktorina, hänen rakastettunsa Teppo Raikka. Enäästä sivuunosta tunnemme vieläkin valian hyvin Jussi Snelmanin.

Kuvasi Frans Engström. Näyttämöillä: Carl Fager, Metas osana, Olga Saks, Ester Niska-Forsman, Olga Laitin, Ester Jolte, Hannele Kallio.

Kulsi-it hirtataan nostolaitteilla katulle filmaan aikaa. Mutta se keuhkety vähän väliä, sillä tulee sade ja kullisti on jälleen vieltävä suojaan. Heti kun aurinko vähänkin pilkkua, haetaan kullisti jälleen paikalleen ja filmasta jatketaan.

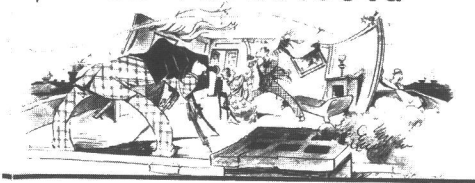
Keiväin tuuli on välin aika viuhuri ja niinpä huomaammekin, että osan Lant-  
maankokouksessa "salongissa" heiluvat herrojen frakillepoet valian lujaisti. Samoin liehuvat uunimet ja taulukin seväntä esivoivat. Valian tulee tanssilehtiä kukaan kuin sumua — kas, Fennian savu-pilppusta pölyttäät savupilvi juuri ke-

## "Aksel – mitä sinulla tässä on?"

Ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva, jossa laajasti jouduttiin tukeutumaan väliteksteihin oli Teuvo Puron ohjaama *Sylvi* (1913), jonka aineisto oli kuvattu jo kesällä 1911. Elokuva perustui Minna Canthin samannimiseen näytelmään, jonka tarina kerrottiin yksityiskohtaisesti elokuvan julisteessa ja käsiohjelmassa. Olisi toki mahdollista ajatella, että elokuvan sisältö oli jo katsojille tuttu ja että tarina olisi käynyt riittävästi ilmi Teuvo Puron, Aili Rosvallin, Teppo Raikkaan ja muiden näyttelijöiden mimiikan ansiosta. Vaikka elokuvasta on säilynyt vain 345 metriä järjestämätöntä negatiivimateriaalia eikä ainoatakaan välitekestiruutua, on silti pääteltävissä, että tekstejä käytettiin, vieläpä runsaasti.

*Sylvin* säilynyt negatiivimateriaali löytyi sattumalta helsinkiläisestä romuliikkeestä loppuvuodesta 1933.<sup>25</sup> Aineisto päätyi Heikki Ahon ja Björn Soldanin haltuun, jotka ottivat tavoitteekseen tehdä aineistosta ns. veronalennuskuvan. Veljekset Aho ja Soldan solmivat 9. tammikuuta 1934 sopimuksen *Sylvin* alkuperäisen kuvaajan Frans Engströmin kanssa. Sopimuksen mukaan Engström saisi 20 % lyhytelokuvan bruttotuloista sillä ehdolla, että tämä "förbinder sig att vara Aho & Soldan behjälplig vid identifierandet av filmernas innehåll samt anskaffandet av fakta för texterna".<sup>26</sup> Jo 20. tammikuuta *Suomen Kuvalehti* – julkistaessaan tiedon ensimmäisen suomalaisen pitkän näytelmäelokuvan löytymisestä – julkaisi myös tulevan lyhytelokuvan välitekestiluettelon. Kuvalehden toimittaja ei nähtävästi tiennyt, että löytynyt aineisto oli vain pieni osa alkuperäisestä teoksesta ja etteivät välitekestit olleet

# FILMIDRAAMA piaan varastosta



kelle näyttämöä ja hienimminä filmitäiteilijöitä.

Filmausta kesti näitten rumien ilmojen vuoksi pari viikkoa ja elokuvan kannalta vaimuus hupeni sitä mukaa kuin päivä lisäntyi. Mutta tuloksena oli kuitenkin ensimmäinen Suomessa tehty suurelkokuva, jota nyt jälkeppäin katsottaan täytyy pitää saavutuksena. Vaikka filmaajaväestön näyttelijöiden pyyntöä pitkin tarkasti kilniti siitä, että kuvassa täytyy aina näkyä kolme seinää, kuten oikeassa teatterissaikin, ja vaikka lähikävyt olivat siihen aikaan aivan tuntemattomia, niin että me katsomme elokuvaa kuin teatterinäytelmää näytelmää, on näyttelijöiden luottelu ja jakoon näin kauskaatsoenkin ilmentää juonen tapahtumat elokuvan ulkoavut filmitäin Kaivopuistossa.

Elokuvan juoni selviää hyvin filmiteksteleitä, jotka tähän jäljennämme. Kuten huomataan meridiin juonen kehityksessä nopeasti eteenpäin, ei siinä turhia sekailtu. Sillä filmi ei siihen aikaan saanut olla kuin 200–400 metrin pituinen. Se mikä tapahtuu, tapahtuu nopeasti. Kuten huomamme seuraavasta:

«Aksel – mitä sinulla tässä on? «Ketunmyrkyä, strykniniä. Anna tänne, et saa koskea.»  
Sylvi saa vihdoin miehellään huonon lausumansa silloin Viktorille.  
«Aksel meni varastosta.» Viktor tulee viuhkalle Viktor – Teppo! Harkka! Lapsoittenmuistopi elvetyksään.  
«Vähä rakkautta ei näitä ruotellen: «Hän... joku kuppilainen.»  
Se on Alma, Viktorin sisar.  
Sivellinään Alma ei haluaasi veljensä suu ruotilevan Sylvin kanssa.  
Pöytäojon laite...  
... Tuonka kutsukortin kaupungin hienostion tuonaan.  
Viktorilla on jo oma kutsukorttinsa.  
«Samana iltona ovat lausuneet.

Alma muhtelee Viktoria tämän huononmat-  
tomuudesta muuta näätä kohtaan.  
Viktor pitää oman päänsä.  
Alma ja Sylvin sydämvälittävät punavet juon-  
na muuten erottamiseksi, Alma – Olga suo-  
huom. Kevätuuat heiluttavat drakin-  
lippuista.  
Savupilvi Fennian keittiönpiipusta.  
Mielialkuaunutta.  
Tanssimeistit muodeistavat lopulta Sylville  
võitattomiksi.  
Aksel ostaa onnettomasti Sylvin kotiin,  
Sylvi, joka on onnettomasti rakastanut  
lapsuudenrakastajansa Viktorin, ei osannut päät-  
tää päivänä ketunmyrkyllä.  
Onneltu alkii Viktor apuna viinoi katkasta  
Viktor selittää rakastavaan Sylvi – nyt  
jo isonkkaeksi.  
Sylvi, joka on todella rakastanut Viktorin,  
ei rää voi siitä aviomietään.  
Aviomein on rakastunut Sylvin oppinäkai-  
suidesta.  
Suomen häidössä päättää Sylvi myrkyt-  
tä miehensä ketunmyrkyllä.  
Onninen murhaajat tuomistamien edessä.  
Eriessä Suomessa Sylvi rakastamaan Vik-  
torin.  
Mutta Viktor selittää länsittönsä Sylviä  
kohtaan jäähtyksen.  
... seki näitä Sylvin morsiamensa.  
«Kaikki on noremyttö v.  
Loppu.

\*\*\*

Asiut ovat volin hyvin mutkikkaita;  
tämäkin kulttuurivaihto olisi havinnyt jälki-  
peivittä, elleivät pikkupajat poittaisi  
oprenariillaan filminuuhua, ellei romu-  
kauppiaille olisi sattunut tulemaan varas-  
toen juuri tämän elokuvan hienonni  
palava negatiivi, ellei romukauppias olisi  
sattunut soittamaan asiasta asiantun-  
tevan läikköseen.  
Kaikki mikä on lausajaan ensimmäistä  
on aikojen kulttuurin ensimmäistä ja yhä  
nousevassa arvossa. Sen vuoksi on mie-  
husta hoida, että tänäkin ensimmäinen  
on pelustettu hävillä.  
Milla.

121



27 "Ensimäinen suomalainen filmidraama löydetty romukauppiiaan varastosta", Suomen Kuvalehti 20.1.1934, 120–121.

aitoja. Tässä luettelossa tekstejä on kaiken kaikkiaan 32, joista dialogitekstejä on vain neljä. Tekstien joukossa on tosin selkeästi 30-luvun perspektiivistä kirjoitettuja kommentteja, kuten "Huom. Kevätuuat heiluttavat frakinliepeitä" ja "Savupilvi Fennian keittiönpiipusta", joiden tehtävänä oli vain huomauttaa hotellin Fennian katolla kuvatun teoksen "epämoderneista" kuvausolosuhteista.<sup>27</sup>

Välitekstejä laatiessaan Aho ja Soldan varmasti tutustuivat Minna Canthin näytelmään ja koettivat sijoittaa säilyneen filmiaineiston alkuperäisteoksen tarjoamaan kehukseen. Samalla he pystyivät rekonstruoimaan juonen, jonka ymmärtäminen järjestämättömästä negatiivimateriaalista olisi muuten ollut hankalaa. Silmiinpistävää on dialogitekstien vähäinen määrä, vaikka luulisi näytelmän tarjonneen raaka-ainetta juuri vuoropuheluun. Sen sijaan Aho ja Soldan ovat sommitelleet selittäviä tekstejä. Oliko taustalla omakohtainen kokemus 10-luvun suomalaisen näytelmäelokuvan tekstikäytännöistä? Joka tapauksessa kuvaaja Frans Engström oli – sopimuksen mukaisesti – sitoutunut avustamaan välitekstien laatimisessa. Vaikka *Sylvin* kuvaukset tehtiin jo vuonna 1911 ja teatterikopion työstäminen vasta vuoden vaihteessa 1912–13, on luultavaa, että myös alkuperäiset välitekstit olivat Engströmin kuvamia. Ehkä hän myös muisti, millaisia tekstejä näissä kohtauksissa käytettiin. Esimerkiksi elokuvan alun kohta, jossa Sylvi löytää strykniniipullon, on erittäin tärkeä, koska Sylvi myöhemmin käyttää myrkyä miehensä surmaamiseen. Ahon ja Soldanin lyhytelokuvassa pullon merkitys tuodaan esiin dialogitekstein "Aksel – mitä sinulla tässä on?" ja "Ketunmyrkyä, strykniniä. Anna tänne, et saa koskea." Nämä tekstit siteeraavat suoraan



<sup>28</sup> Lähikuvan ongelmasta *Sylvissä* ks. lähemmin Salmi 1999, 46-49.

<sup>29</sup> "Näyttelijät saivat palkan...", *Uutisaitta* 1/1946, 31.

<sup>30</sup> Vrt. Minna Canth: *Sylvi*. Näytelmä neljässä näytöksessä. Helsinki 1893.

<sup>31</sup> *Suomen Kansallisfilmografia* I 1996, 77.

<sup>32</sup> Honka-Hallila 1992, 8.

Canthin näytelmää. Ehkä myös alkuperäiselokuvassa pullon merkitys tuotiin esiin välitekstin avulla, varsinkin kun elokuvassa ei kameraa voitu viedä kovinkaan lähelle itse kohdetta.<sup>28</sup> Välitekstin käyttö oli ainoa keino kertoa, mistä oli kysymys. Välttämättä ei kuitenkaan tarvittu dialogitekstejä, sillä asian saattoi kertoa etukäteen selittävällä tekstillä.

Joka tapauksessa *Sylvin* säilyneet katkelmat paljastavat, että kerronta vaati välitekstejä. Mikään ei kuitenkaan takaa, että Ahon ja Soldanin välitekstit olisivat lähelläkään alkuperäisiä. Koska lyhytelokuvan tekstit ovat pääasias- sa selittäviä tekstejä, on hyvin epätodennäköistä, että Engström olisi muistanut näiden sanamuotoja ainakaan kovin tarkasti. Jos raaka-aineena olisi käytetty dialogia, tulos olisi todennäköisempi, koska myös alkuperäistekstien tekijät olisivat käyttäneet lähtökohtana Canthin omaa sanontaa. Myös Teuvo Puro oli tyytymätön lyhytelokuvan tekstitykseen. Vuonna 1946 hän totesi lakonise- sti: "Eivät ne tekstikään, jotka siihen silloin liitettiin, olleet alkuperäisiä, vaan siihen tekaistuja."<sup>29</sup> Joka tapauksessa tämä sitaatti paljastaa, että alku- peräisessä *Sylvissä* oli välitekstit – niin väärin Puro tuskin voi muistaa.

*Sylvi* oli pitkä näytelmäelokuva, jossa oli itsestäänselvyys käyttää selittäviä tekstejä. Teos oli saanut vaikutteita film d'art -perinteestä, jossa tunnetut teatterinäyttelijät tuotiin lavalle. Tässä perinteessä kirjallinen lähtökohta oli tärkeä: niinpä myös *Sylvi* perustui arvostetun kirjailijan teokseen. Taidefilmi- perinteessä tekstien määrä oli yleensä suuri, joten on vaikea kuvitella, että Teuvo Purokaan olisi ohjannut kirjallista elokuvaansa pelkkään mimiikkaan luottaen. Perusteltu oletus on, että *Sylvissä* tekstejä oli runsaasti, samaan tapaan kuin lajin kansainvälisissä edustajissa. Tätä käsitystä tukee säilynei- den kohtausten ja Canthin näytelmätekstin vertailu. Säilyneessä filmimateri- aalissa nähdään kohtaus teoksen alusta, jossa Aksel ja Sylvi keskustelevat ja jossa Sylvi lopulta löytää strykniinipullon. Canthin näytelmässä tämä jakso, kestoltaan 195 sekuntia, vastaa 27 kirjan sivua, kun koko teoksessa on 211 tekstisivua.<sup>30</sup> Jos koko näytelmä kerrottaisiin jakson tyyliillä, kestoksi tulisi vain noin 25 minuuttia! Elokuvatarkastamon tietojen mukaan elokuvalla oli kuitenkin mittaa 890 metriä, mikä vastaa noin 43 minuuttia.<sup>31</sup> On tietysti mahdollista, että kerronnan rytmi muissa jaksoissa on ollut kokonaan toisen- lainen, rauhallisempi ja rönsyilevä – tai että elokuvassa on ollut sellaisia kohtauksia, joita ei löydy Canthin näytelmästä. Muu filmimateriaali ja *Sylvin* synopsis eivät kuitenkaan viittaa tähän. Filmin pituuden mittauksessa on aina epätarkkuuksia eivätkä säilyneet otokset välttämättä edusta hyvin koko teosta, mutta kaiken kaikkiaan ajallinen ero on niin suuri, että sen voi selittää vain välitekstien avulla. Elokuvassa oli pitkiä välitekstejä, jotka veivät jopa 20-30 % koko elokuvan kestosta.

Vertailun vuoksi voi todeta, että ensimmäisessä kokonaan säilyneessä elokuvassaan *Ollin oppivuodet* (1920) Teuvo Puro käytti hyvin paljon teks- tejä: kaiken kaikkiaan välitekstejä oli – Ari Honka-Hallilan laskujen mukaan – 119 kappaletta, joista 50 oli selittäviä tekstejä.<sup>32</sup> Vertailukohteeksi voidaan ottaa myös Puron aikalainen Konrad Tallroth, joka ohjasi ensimmäisen näytelmäelokuvansa *Kun omni pettää* vuonna 1913. Tallroth toimi Ruotsissa puolen vuoden ajan vuonna 1916 ja ohjasi siellä seitsemän elokuvaa, joista kaksi on säilynyt. Elokuva *Vem sköt?* oli pituudeltaan hyvin lähellä *Sylviä*, noin 40 minuuttia. Välitekstejä elokuvassa on 43 kappaletta, joista selittäviä tekstejä on 18, dialogitekstejä 13 ja teksti-inserttejä 10 (kirjeet, testamentti, lehtileike). Pisimpiä tekstejä olivat insertit, sillä yleisölle haluttiin antaa aikaa käsialan tulkitsemiseen. Keskimääräinen pituus oli 18 sekuntia, kun

selittävien tekstien kohdalla pituus oli vain noin 8 sekuntia ja dialogitekstien kohdalla 14 sekuntia. Tallrothin tyyliässä välitekstityypit olivat keston suhteutettuna melko tasavahvasti edustettuina. Kaiken kaikkiaan välitekstien osuus koko elokuvan kestosta oli 21,4 %. Tallrothin Ruotsissa tekemä elokuva valmistui rutinoituneissa organisaatioissa, jossa kerrontatekniikka oli joustavaa. Sen sijaan *Sylvi* valmistui kokonaan toisenlaisissa olosuhteissa.

Luultavaa on, että *Sylvissä* painottuivat enemmän selittävät tekstit kuin dialogi – siitäkin huolimatta että vuoropuhelun kautta Minna Canthin roolia olisi saatu näkyvämmäksi. Kun näytelmässä tapahtumien taustaa kerrotaan pikkuhiljaa, elokuvassa näitä viittauksia on varmasti koottu laajoiksi selittäviksi kommentteiksi. *Sylvin* synopsis näyttäisi myös viittaavan tähän. Juonitiivistelmä alkaa toteamuksella: “*Sylvi* on onnellisessa avioliitossa häntä vanhemman notario Aksel Vahl’in kanssa, joka *Sylvin* vanhempien kuoleman jälkeen ensin oli hänen holhoojansa.” Edelleen synopsisin mukaan elokuvan alussa viitataan *Sylvin* lapsuudenystävään arkkitehti Hovingiin: “Arkkitehti Hoving on ennen nuorena poikana ollut mieltynyt *Sylviin*, mutta on sen jälkeen ollut poissa paikkakunnalta muutamia vuosia.”<sup>33</sup> Tällainen taustoittava tieto on todennäköisesti annettu välitekstien avulla.

Dialogin määrää arvioitaessa on syytä verrata *Sylvia* Puron myöhempiin teoksiin. Näyttää siltä, että vasta 20-luvun alussa Puro siirtyi voimakkaasti dialogin käyttäjäksi. Kun *Ollin oppivuosissa* (1920) dialogitekstien osuus oli 57 %, *Anna-Liisassa* (1922) osuus oli jo 90 %.<sup>34</sup> *Ollin oppivuosissa* silmiinpistävää on, että dialogitekstien käyttö on “vanhahtavaa”. Puro näyttää repliikin aina ennen otosta, jossa lausahdus sanotaan. Nähtyään tekstin etukäteen katsoja osaa mielessään sijoittaa puheen oikealle paikalle huulten liikkeiden perusteella. Kristin Thompson on todennut, että amerikkalaisessa elokuvassa tällainen käytäntö oli vallalla erityisesti vuosina 1911-13. Tällaisessa dialogitekstin käytössä on vielä jälkiä selittävän tekstin luonteesta siinä mielessä, että dialogin paikka ei ole kohdassa, jossa sanat lausutaan vaan teksti edeltää tapahtumaa. 10-luvun alussa vuorosanat voitiin näyttää myös sitaattimerkkien sisällä oikeassa kohdassa puheen aikana tai ilman sitaattimerkkiä liikkuvien huulien aikana.<sup>35</sup> Esimerkiksi Erkki Karu käytti 20-luvun alussa selvästi modernimpaa tyyliä kuin Puro. Kun *Koskenlaskijan morsiamen* (1923) alussa Iisakki (Konrad Tallroth) alkaa puhua, väliteksti sijoitetaan suoraan repliikin paikalle. Tätä korostaa vielä se, että Iisakki ottaa piipun suustaan alkaakseen puhua ja nostaa sen jälleen huulilleen heti välitekstin jälkeen. Sen sijaan Puron tekniikka *Ollin oppivuosissa* muistuttaa 10-luvun alun amerikkalaista, väistyvää menetelmää. Sikäli kuin *Sylvissä* dialogitekstejä käytettiin, ne varmasti esiintyivät saman periaatteen mukaisesti. Kokonaan toinen kysymys on, ettei tämä tekniikka olisi kovin hyvin soveltunut siihen tapaan, jolla *Sylvi* on tehty. Säilyneet otokset on kuvattu kaukaa eikä huulten liikkeistä ole voinut saada selvää. Todennäköinen ratkaisu tässä tilanteessa on ollut käyttää dialogin sijasta selittäviä tekstejä.

*Sylvissä* on edelleen muutamia kohtia, joissa suurella todennäköisyydellä on käytetty teksti-inserttiä. Thompsonin mukaan teksti-insertit (kirjeet, leh-tileikheet, testamentit, postikortit, julistukset) ovat selittävien tekstien tyyppi, mutta itse asiassa inserttiä käytetään usein siirrettynä tai välittyneenä puheena. Hyvä esimerkki löytyy venäläisestä elokuvasta *Stenka Razin* (1908), jossa paperista luettavan julistuksen teksti näytetään katsojalle puheen korvikkeena. *Sylvissä* näytelmätekstiin on tehty muutamia muutoksia, joissa puheena esitetty asia on siirretty tekstiksi. Kun näytelmässä puhutaan tanssiaiskutsusta,

<sup>33</sup> *Sylvi*-elokuvan juliste, Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>34</sup> Prosenttiluvut perustuvat Ari Honka-Hallilan välitekstilaskelmaan. Ks. lähemmin Honka-Hallila 1992, 8. Dialogitekstien kohonnut määrä voidaan tuki ymmärtää myös siten, että *Anna-Liisa* perustui näytelmään, *Ollin oppivuodet* romaaniin. Ehkä Puro ajatteli antaa sijaa näytelmän vuoropuhelulle. Näin häntä tuskin menetteli *Sylvin* kohdalla.

<sup>35</sup> Thompson 1988, 184.

<sup>36</sup> *Helsingin Sanomat* 28.6.1913.

<sup>37</sup> *Nuoren luotsin* juliste (V.T.Y. Elävänkuvain Teatteri, Vaasa), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>38</sup> Tyyne Jaurin muistikuvat julkaisi Jaakko Saarikoski Seura-lehden artikkelissa "Eino Leino elokuvamiehenä". Ks. lähemmin *Seura* 29–30/1948, 3, 18. Ks. lähemmin myös Hannu Salmi, "Eino Leino teki myös elokuvakäsikirjoituksen: Kesänviettoa maalla runoilijan malliin". *Turun Sanomat* 5.7.1998.

elokuvassa postinkantaja tuli – synopsisen mukaan – konkreettisesti tuomaan kutsun. Tässä tilanteessa kutsun teksti on varmaankin näytetty katsojalle. Dramaturginen muutos on tehty myös elokuvan loppuun. Kun näytelmässä vain viitataan Sylvin oikeudenkäyntiin, elokuvassa tuomion julistaminen näytettiin. Ehkä tässä tilanteessa tuomio luettiin paperista, jolloin sisältö voitiin näyttää katsojalle tekstinä.

### “Tahdon nähdä tyttäresi!”

Autonomian ajan näytelmäelokuvan kohdalla eniten spekulatiomahdollisuuksia tarjoaa *Sylvi*, josta on säilynyt myös filmiaineistoa ja jota – ensimmäisenä pitkänä elokuvana – on muisteltu ahkerasti jälkeensä. Muun tuotannon kohdalla tietomme ovat huomattavasti vähäisemmät, mutta joitakin vihjeitä välitekstien luonteesta löytyy.

Hjalmar V. Pohjanheimo rahoitti kesällä 1913 peräti neljän näytelmäelokuvan valmistusta. *Helsingin Sanomat* kirjoitti 28. kesäkuuta 1913, että “on johtaja Kaarle Halme tehnyt liikemies Hj. V. Pohjanheimon kanssa sopimuksen kotimaisten näytelmien asettamisesta elävien kuvien näyttämölle”. Näyttelijät olivat kokoontuneet 26. kesäkuuta Halmeen johdolla ensimmäiseen harjoitukseen. Kohteeksi oli valittu Yrjö Veijolan näytelmä *Nuori luotsi*. Seuraavana oli vuorossa “kirjailija Eino Leinon varta vasten kirjoittama uusi näytelmä”.<sup>36</sup> Leinon tekstiin perustuvan *Kesän* lisäksi vuonna 1913 kuvattiin Kaarle Halmeen kirjoittama ja ohjaama melodraama *Verettömät* sekä Viipurissa kuvattu lyhytelokuva *Kosto on suloista*.

*Nuori luotsi* perustui tunnettuun näytelmään ja antoi todennäköisesti tilaa Veijolan dialogille. Yleensä autonomian ajan suomalaisten näytelmäelokuvien käsiohjelmissa ja juonitiivistelmissä ei annettu sijaa vuoropuhelulle vaan yksinkertaisesti selitettiin, mistä elokuvassa oli kysymys ja miten tarina eteni. *Nuoren luotsin* kohdalla tehtiin kuitenkin poikkeus. Synopsis päättyy ratkaisevaan sananvaihtoon. Taiteilija Viklund on vietellyt luotsin rakastetun Annikin. Palatessaan saareen tekemältään retkeltä Viklund ja Annikki joutuvat myrskyyn ja vene kaatuu. Eero – nuori luotsi – näkee kaukoputkellaan tapahtuneen ja rientää apuun, aavistellen samalla “että se nainen, jota hän rakastaa, on tehnyt korvaamattoman rikoksen”. Saapuessaan veden varaan joutuneen Annikin luo Eero kysyy: “Annikki, vastaa minulle tässä kuoleman edessä, oletko sama kuin saareen mennessä?” Tähän Annikki vastaa: “En”.<sup>37</sup> Vastauksesta pettyneenä Eero päättää hukuttautua ja antaa muiden pelastautua.

Kiinnostava anekdootti on, että kun Erkki Karu ohjasi oman versionsa samasta tarinasta vuonna 1928, Annikki vastasi olevansa viaton ja kaikki päättyi onnellisesti. Joka tapauksessa Kaarle Halmeen ohjauksessa melodraama kulminoituu Eero ja Annikin vuoropuheluun: sanat on koettu niin tärkeäksi, että ne on laitettu jopa käsiohjelmaan. Juonitiivistelmän tehtävä oli helpottaa elokuvan seuraamista, joten on toki mahdollista, että tärkeä dialogi olisi päätetty paljastaa yleisölle etukäteen siksi, että sitä ei ole luettavissa itse elokuvasta, paitsi huulten liikkeinä. Koska Halmeen elokuvista ei ylipäätään ole säilynyt ainoatakaan kuvaa, emme voi varmasti tietää, kuinka paljon hän käytti lähikuvia ja oliko siis ylipäätään mahdollista lukea sanoja huulilta. Muistellessaan Halmeen ohjausta *Kesä* Tyyne Jauri, ohjaajan tytär, kuitenkin viittaa useaan kertaan “lähikuvaukseen”.<sup>38</sup> Näyttää siltä, että Halmeen esteetiikka oli ainakin tässä mielessä modernimpaa kuin Puron *Sylvissä*. *Nuori*

luotsi olisi siis saattanut esittää Annikin ja Eeron sanat pelkinä huulten mykkinä liikahduksina. Pidän kuitenkin todennäköisenä, että käsiohjelmassa mainitut repliikit esitettiin dialogiteksteinä: kohtaus oli elokuvan kiistämätön kliimaksi, jonka dramaturgian Kaarle Halme varmasti ymmärsi.

Jos *Nuoren luotsin* kohdalla dialogitekstin käyttö jääkin lopulta arvoitukseksi, vuonna 1913 valmistuneessa Konrad Tallrothin esikoiselokuvassa *Kun onni pettää* todisteet ovat pitävät. Elokuva oli Pohjoismaiden Biografi Komppanian tuottama, ja produktion takana olivat David Fernander ja Rasmus Hallseth. Tallrothin elokuva sai yhtä hyvän vastaanoton kuin Pohjanheimon tuotannotkin. Hufvudstadsbladetin mukaan “denna inhemska film står som helhet betraktad afgjordt öfver, hvad som i den vägen hittills presenterats här hemma”.<sup>39</sup> Elokuva osoittaa “meilläkin olevan hyviä taustoja filmidraamojen esittämiselle”.<sup>40</sup> Melodraaman suomalaisuutta korostettiin musiikilla. Ainakin muutamissa teattereissa *Kun onni pettää* sai säestykseeseen Merikannon, Palmgrenin, Sibeliuksen ja Melartinin säveliä.<sup>41</sup> Musiikki-valinnat kertovat halusta korostaa teoksen “suomalaisuutta”: elokuvaa ei säästetty kansainvälisillä aiheilla vaan kotimaisiksi miellettyjen mestareiden musiikilla. On tosin mahdoton arvioida, miten kansalliset äänenpainot ja intohimoinen melodraama lopulta istutettiin toisiinsa! Lehtikirjoitukset eivät kuitenkaan viittaa kuvan ja musiikin yhteispeliin, vaan nostavat sen sijaan esiin ristiriidan elokuvan “kotimaisuuden” ja välitekstien kehnon suomenkielen välillä:

Samalla kuin annamme tunnustuksen yritykselle omassa maassa valmistaa näitä nykyaikana niin suuren kysynnän saavuttaneita näytelmäfilmejä, emme voi olla huomauttamatta siitä vajanaisestä huomiosta, jota on osotettu kuvien suomenkieliselle tekstille. Eräässä sanomalehti uutisena esitettyssä palasessa sanotaan, että joku keksintö oli ostettu “100 markan edestä”; eräässä toisessa paikassa puhutaan elämästä “miehen vierellä”; nimi Doris taivutetaan **Doris’en**; eräässä kohdassa opetetaan katsojaa sanomaan suomeksi “olemme tilaisuudessa”, vaikka se on ruotsia suomalaisin sanoin ja suomessa sanotaan “meillä on tilaisuus”. Suomalaisia katsojia suorastaan harhaankin johtava ilmoitus esiintyy tekstissä, kun näytelmän päähenkilö kutsuu luokseen palvelijattarensa ja antaa tälle määräyksen:

- “Tahdon nähdä tyttärsi!”

Kysymys on kuitenkin hänen omasta tyttärestään, joten lauseen pitäisi kuulua:

- “Tahdon nähdä tyttärsi!”<sup>42</sup>

Elokuvan huono käännös johtuu osittain varmasti siitä, etteivät tuottajat Fernander ja Hallseth tiettävästi osanneet suomea lainkaan. Joka tapauksessa lehdistössä esiin noussut kritiikki mainitsee konkreettisesti elokuvan dialogitekstin. Varmaa siis on, että vuodesta 1913 lähtien dialogitekstejä esiintyi suomalaisissa elokuvissa! *Uuden Suomettaren* kriittinen kommentti viittaa myös sanomalehti-inserttiin, joten myös niitä käytettiin varmuudella vuodesta 1913 lähtien.

*Kun onni pettää* -elokuvan käsiohjelma viittaa niin ikään välitekstien käyttöön. Elokuvassa on kaksi suurta ajallista siirtymää, jotka tiivistelmässä on mainittu toteamalla “Kaksi vuotta on kulunut” ja “Neljä vuotta on jälleen kulunut”. Nämä on varmasti toteutettu selittävällä tekstillä. Elokuvan alussa rouva Harryson (Alma Berglund) lukee sanomalehdestä tiedon Kaj Rittnerin (Konrad Tallroth) tekemästä huomattavasta keksinnöstä. Käsiohjelma toteaa: “Sanomalehden palstat sisältävät pitkiä kirjoituksia ja ylistyksiä keksinnöstä.”

<sup>39</sup> *Hufvudstadsbladet* 23.11.1913.

<sup>40</sup> “Kotimaiset näytelmäfilmit”, *Uusi Suometar* 28.11.1913.

<sup>41</sup> *Turun Sanomat* 30.11.1913.

<sup>42</sup> “Kotimaiset näytelmäfilmit”, *Uusi Suometar* 28.11.1913.

<sup>43</sup> *Kun onni pittää* - elokuvan juliste (Vaasan Scala-teatteri, 1913), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>44</sup> "Teuvo Puro haastelee". *Kinolehti* 6/1955, 27.

<sup>45</sup> Teuvo Puro, Teppo Raikas ja Frans Engström olivat kuvanneet kesällä 1911 myös Canthin näytelmään perustuvan *Anna-Liisan*, mutta kopio tuhoutui. Samalla kertaa he kuvasivat elokuvan *Hyökyaaltoja* ruotsalaisen Axel Jäderin romaanin pohjalta, mutta myös tämä kopio vaurioitui kohtalokkaasti. Itse asiassa *Hyökyaaltoja* oli autonomian ajan Suomessa tietävästi ainoa yritys muuttaa romaani elokuvaksi! Ks. lähemmin Salmi 1999, 29-30.

Epäilemättä juuri tässä kohdassa käytettiin sanomalehti-inserttiä.<sup>43</sup> Edelleen kirjeenvaihdolla on juonen kannalta tärkeä merkitys. Tämä muistuttaa kovasti Tallrothin Ruotsissa vuonna 1916 valmistamaa elokuvaa *Vem sköt?*, jossa myös käytettiin kirjeitä olennaisen informaation välittämisessä.

Kaiken kaikkiaan on todettava, että käsiohjelmien merkitys säilyi tärkeänä koko mykkäelokuvakulttuurin ajan. Elokuvahistorian alkuvaiheessa tarinankertominen kirjallisesti tai suullisesti esitystilanteessa oli olennaista, koska varhaiset tarinaelokuvat olivat aukollisia, fragmentaarisia. 1910-luvulla kerrota oli jo yksityiskohtaisempaa, ja jos välitekstejä käytettiin runsaasti ei varmaankaan olisi ollut tarpeen perehtyä juoneen etukäteen. Traditio kuitenkin säilyi: varmaankin se sai tukea teatteriperinteestä, jossa käsiohjelma oli myös tärkeä. Tai ehkä syynä oli Eino Näreän mainitsema seikka: välitekstien käännökset olivat usein lyhyitä ja harhaanjohtavia.

Tärkeää on huomata, että autonomian aikana Suomessa valmistuneet näytelmäelokuvat olivat lähes täydellisesti originaalikäsikirjoituksia: vain *Sylvi*, *Nuori luotsi* ja vuonna 1916 valmistunut *Tuhlaajapoika* (ohj. Sven Bergvall) perustuivat näytelmään. *Tuhlaajapoikan* kohdalla kyse oli elenäytelmästä, jolloin mykkäelokuvan toteuttaminen tuntui luontevalta. Autonomian ajan elokuvasta siis peräti 22 perustui alkuperäiskäsikirjoitukseen, eikä joukossa ole ainoatakaan romaanimatisointia. Ero 1920-luvun tilanteeseen on merkittävä. Käytännössä autonomian ajan elokuvakatsojalla ei siis ollut muuta etukäteistietoa tulossa olevasta teoksesta kuin käsiohjelma tai ilmoitusten ja julisteiden kuvaukset. Kun Teuvo Puro vuonna 1920 ohjasi elokuvansa *Ollin oppivuodet*, tilanne oli kokonaan toinen. Lähtökohtana oli Anni Swanin edellisenä vuonna ilmestynyt romaani, joka oli löytänyt myös lukijakunnan. Ensimmäistä kertaa suomalaisen elokuvan yleisö saattoi verrata, olivatko elokuvantekijät tulkinneet romaania "oikein". Teuvo Puro muisteli vuonna 1955:

Nuorten keskuudessa saavutti "Ollin oppivuodet" sellaisen menestyksen, että pojanviikarit istuivat kuulemma elokuvissa kirja polvella ja sivu sivulta seurasivat tapahtumia valkokankaalla. Ja aina silloin tällöin kuului hyväksyvä huomautus: "No, ihan se tapahtuu samalla tavalla kuin kirjassakin!"<sup>44</sup>

## Ruumiin kieli

Mykkäelokuvan kielellisyyttä ja tekstuaalisuutta arvioitaessa on syytä muistuttaa myös elokuvantekijöiden jatkuvasti pyrkimyksestä laajentaa keinovalikoimaansa luonnollisesta kielestä ruumiin kieleen. Ehkä autonomian ajan Suomessa romaanien filmaaminen koettiin vaikeaksi tai hankalaksi, koska ne olivat niin läpeensä "kielellisiä". Paljon luonnollisemmalta tuntui etsiä esikuvia teatterista; siksi *Sylvi* ja *Nuori luotsi* valikoituivat varhaisten elokuvadraamojen kohteeksi.<sup>45</sup>

Sanojen sijasta ajatuksia ja tunteita pyrittiin ilmaisemaan ilmein ja elein. Vaikutteita saatiin ennen kaikkea teatteri- ja pantomiimi-ilmaisusta. 1800-luvulla myös teatteri-ilmaisu perustui affektioppiin: tunteita ei esitetty vain puheen tai kasvojen ilmeiden avulla vaan keskeisessä asemassa oli näyttelijän kokonaisilmaisu, käsien, jalkojen ja koko vartalon asento. Niiden avulla näyttelijä koodasi koko tunteiden kirjon: epätoivon, surun, ahdistuksen, ilon, hurmion, ylevyyden... Ranskalainen François Delsarte (1811-71) kiteytti



Tuhlaajapoika 1916. Kuva: SEA.

<sup>46</sup> Ks. lähemmin James Naremore, *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press 1988.

<sup>47</sup> "En inhemsk film. 'När lyckan sviver', film drama i fyra delar af Konrad Tallroth". *Hufvudstadsbladet* 23.11.1913.

<sup>48</sup> Hans Kutter, "När Sylvi filmades". *Hufvudstadsbladet* 25.4.1943.

<sup>49</sup> Suomen Kansallisfilmografia I 1996, 140.

<sup>50</sup> *Tuhlaajapojan* ilmoitus, *Bio* n:o 17, 1.5.1916.

<sup>51</sup> *Hufvudstadsbladet* 22.5.1916.

affektit opiksi, jota sovellettiin laajalti Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Delsarten ajatuksia mukaili Yhdysvalloissa mm. Edmund Shaftesbury teoksessaan *Lessons in the Art of Acting* (1889).<sup>46</sup> Oikeastaan teatterissa affektinäyttelemisen oli ajautunut kriisiin jo vuosisadan vaihteessa, mutta elokuvan puolella koodisto säilyi koko mykkäkauden ajan vapaamman ilmaisun rinnalla. Jo vuonna 1913 suomalaiset katsojat saattoivat kokea ulkomaisten elokuvien affektinäyttelemisen liioitteluna tai ylinäyttelemisenä. Kun Tallrothin *Kun onni pettää* sai ensi-iltansa, *Hufvudstadsbladetin* toimittaja totesi, että mimiikka olisi voinut olla ilmeikkäämpääkin "men det gör i stället ett angenämt intryck, att inga störande öfverdrifter i detta afseende förekomma, såsom ofta nog i mindre goda utländska filmer."<sup>47</sup>

Jo 1910-luvun alussa elokuvanäyttelemiseen oli tullut myös vapaampi, niukempi tyyli. Kun välitekstien määrä lisääntyi, ei näyttelijän tarvinnut ilmaista ruumiillaan kaikkea. *Sylvin* nimiroolia esittänyt Aili Rosvall totesi myöhemmin, että juuri Asta Nielsen oli 10-luvun alusta lähtien kiinnittänyt huomiota poikkeavalla, minimalistisella tyylillään:

Ungefär 1910 hade Asta Nielsen börjat visa vägen för en ny och intim filmkonst med knappa och uttrycksfulla rörelser, och mimiken flyttad upp från munnen mot pannan och ögonen. Sylvis tolkarinna Aili Rosvall, som något senare blev fru Urho Somersalmi, berättar att hon var en lidelsefull beundrarinna av Asta Niensens konst och att hon försökte komma sin idol så nära som möjligt i sitt stumma spel.<sup>48</sup>

*Sylvistä* säilyneet katkelmat todistavat, että Rosvall todella tavoitteli niukkaa tyyliä, mutta toisaalta paradoksaalista oli, ettei Teuvo Puro käyttänyt juurikaan lähikuvia, toisin kuin Nielsenin ohjaaja Urban Gad. "Pienet ilmaisuvoimaiset eleet" eivät todennäköisesti riittäneet, joten oli turvauduttava selittäviin väliteksteihin.

Vaikka *Sylvi* hakikin inspiraatiota tuoreimmasta eurooppalaisesta elokuvasta, monet 1910-luvun suomalaiset elokuvat kaikesta päättäen nojautuivat voimakkaaseen mimiikkaan ja korostuneisiin liikkeisiin. Tähän viittaavat säilyneet valokuvat. Kiinnostava hanke oli kuitenkin Sven Bergvallin vuonna 1916 ohjaama *Tuhlaajapoika*, joka perustui Michel Carré nuoremman elenäytelmään *L'Enfant prodigue*. Alkuperäisteosta oli esitetty Helsingin ruotsalaisessa teatterissa jo vuonna 1895.<sup>49</sup> Vaikka pohjana oli pantomiimi, elokuva hyödynsi välitekstejä. Kullakin elokuvan osalla oli oma otsikkonsa, jotka nähtiin tekstiruutuina. Ensimmäinen osa otsikoitiin "Kotona", toinen osa "Phrynetten kanssa Pariisissa" ja kolmas osa "Tuhlaajapojan kotiintulo".<sup>50</sup> Elokuvassa ei varmaankaan ollut dialogitekstejä vaan lyhyitä selittäviä tekstejä. Aikalaiskommentti osoittaa, että kohtauksessa jossa Pierot on tavannut Phrynetten näytetään väliteksti "Hans kärlek vaknar."<sup>51</sup> *Hufvudstadsbladetin* kriitikko pitää tätä outona, koska jo aiemmin on useaan kertaan annettu ymmärtää Pierot'n rakastuneen!

*Tuhlaajapojan* kuvauksista on *Veckans krönik* -lehdessä säilynyt ainutlaatuinen lähde, joka näyttää, miten verbaalinen kieli muuttui kuvausprosessin kautta ruumiin kieleksi. Kameran käynnistyttyä ohjaaja Bergvall huutaa näyttelijöille repliikkejä, kysymyksiä ja vastauksia, joita näyttelijöiden on muunnettava eleiksi:

Ge honom nu – så... ropar regissören.

Pierot får ett par hårdhändta smekningar, äfven kallade örfilar, blir bedröfvad och drager sig tillbaka. Den livreklädda tjänaren kommer in med de fruktandvärdaste räkningar...

Jag har inga pengar... ropar regissören och den stackars Pierot ser ut som om han ej ägde ett öre.

Har du inga penningar... ropar regissören... och fru Dorita vänder sig full af förakt från Pierot.

Nej du går icke, ropar regissören med fruktansvärd stämma, och Pierot griper den blonda bland de blonda...

Ny scen...<sup>52</sup>

<sup>52</sup> Banderillero, "När vi filmade". *Veckans krönik* 29.4.1916.

*Tuhlaajapoika* oli elenäytelmä, joten pantomiimiin kiinnitettiin poikkeuksellisen paljon huomiota. Varmasti tämä teksti kertoo myös jotain yleistä – sen, miten liukuva raja verbaalisen kielen ja ruumiinkielen välillä oikeastaan oli mykkäelokuvan maailmassa.