

Hannu Salmi

# “Näyttämölle asettanut – ei kukaan Tekijyyden ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907-16

Kun Osakeyhtiö Suomen Filmikuvaamon pitkä näytelmäelokuva *Ollin oppivuodet* esitettiin Viipurin Scala-teatterissa 24. tammikuuta 1921, Karjala-lehden nimimerkki T. totesi suurimpien ansioiden lankeavan “taitavalle ohjaukselle ja erinomaisen hyvälle valokuvaukselle”.<sup>1</sup> Nimimerkki T:lle ei tuottanut vaikeuksia tunnistaa keskeisiksi tekijöiksi ohjaaja Teuvo Puroa ja kuvaaja Frans Ekebomia. Myöhemmin samana vuonna 1921 valtion filmilautakunnan puheenjohtaja Fredrik J. Lindström kirjoitti:

Jokainen näyttämötaidetta harrastava tietää, kuinka tavattoman tärkeä tehtävä ohjaajalla, regissöörillä, on suoritettavana ja kuinka suuressa määrin oikean tunnelman ja lopputuloksen onnistuminen riippuu hänen kyvystään ja taitavuudestaan. Mutta tavallinen näyttämö asettaa, kuten tunnettu, hänelle usein melkein voittamattomia vaikeuksia. Tilahan on sangen rajoitettu, avustajien lukumäärä niinkään, ja hänen käyttämänsä näyttämötarpeet enimmäkseen keinotekoisia, kulsisseja. Tässä suhteessa avaa filmitaide etevälle regissöörille verrattoman paljon suurempia, voipa miltei sanoa rajattomia mahdollisuuksia.<sup>2</sup>

Lindströmin kirjoituksessa ohjaajien arvostaminen on kuitenkin vasta idullaan. “Regissöörejä” identifioimatta hän kirjoittaa ruotsalaisista Selma Lagerlöf -filmeistä ja toteaa, että “filmi-esitykset Selma Lagerlöfin, Strindbergin, Linnankosken y.m. romaaneista ovat mestarinäytteitä siitä, mihin filmitaide nyt jo pystyy”. Sen sijaan varteenotettavana ohjaajana Lindström mainitsee “etevän filmiregissöörin Ernst Lubitschin”, jonka hän rinnastaa teatterisuuruuteen Max Reinhardtiin tituleeraamalla tätä “filmin Reinhardtiksi”.<sup>3</sup>

20-luvun suomalaisessa elokuvakirjoittelussa tietoisuus ohjaajista oli jo selkeästi olemassa. Olavi Paavolainen teki joulukuun 1923 Ylioppilaslehdessä ohjaajavertailujakin todetessaan “merkillisen regissöörin” Rex Ingramin amerikkalaisten ohjaajien “ainoaksi puhdasveriseksi romanti-koksi”.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Karjala 25.1.1921. Ks. myös Suomen kansallisfilmografia. Osa I: Vuosien 1907-1935 suomalaiset kokoillan elokuvat. Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Edita 1996, 173-176.

<sup>2</sup> Fredr. J. Lindström, “Taidetta valkealla kankaalla” (1921). Teoksessa *Taidetta valkealla kankaalla*. Suomalaisia elokuvatekstejä 1896-1950. Toimittaneet Eila Anttila, Sakari Toiviainen ja Kari Uusitalo. Julkaisija: Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Painatuskeskus 1995, 25.

<sup>3</sup> Ibid., 26-27.

<sup>4</sup> Olavi Paavolainen, “Jumalallinen” (1923). Teoksessa *Taidetta valkealla kankaalla* 1995, 35-36.

<sup>5</sup> Merkittävä poikkeus tapahtui aivan periodin lopulla. Vuonna 1916 Finlandia Filmin *Tuhlaajapoika* synnytti kiihkeän debatin, jota tarkastelen lähemmin artikkelin lopussa.

Kysymys tekijyydestä mielletään helposti vain toisen maailmansodan jälkeiseen elokuvakulttuuriin liittyväksi ongelmaksi siitä yksinkertaisesta syystä, että ranskalainen auteur-politiikka on muodostunut tärkeäksi elokuvakritiikin ja -tutkimuksen lähtökohdaksi. Ilman muuta selvää on, että ”tekijyyden historia” on paljon pidempi ja monitahoisempi.

Tietenkin kaikilla kulttuurituotteilla on tekijä tai tekijöitä; mikään ei synny tyhjästä. Se, miten elokuvia on 1800-luvun lopulta lähtien tehty, on ollut historiallinen, muuttuva prosessi. Aluksi roolit eivät olleet eriytyneet, mutta mitä pitemmiksi elokuvat tulivat, sitä selkeämmin kuvaajan, käsikirjoittajan ja ohjaajan statukset erkanivat. Muutosta kuvastaa elokuvan teosluonteen synty. Varhaisen elokuvan kaudella elävä kuva oli metritavaraa (Saksassa marka per metri), 1900-luvun alussa hinnat alettiin määritellä elokuvittain, jolloin elokuva teoksena – ainakin taloudellisessa mielessä – syntyi. Kun teoskohtainen markkinointi alkoi yleistyä, myös tekijät saivat entistä tärkeämmän jalansijan.

Toinen ulottuvuus tekijäkysymyksessä on, että elokuvalla on täytynyt olla tekijä myös oikeudellisessa mielessä, henkilö tai instituutio, joka hallitsee teoksen tekijänoikeuksia ja tarvittaessa kantaa myös oikeudellisen vastuun. Kolmanneksi voitaisiin tarkastella, miten tekijyys määrittyy suhteessa yleisöön: millaisia tekijöitä, millaisia rooleja, elokuvan tuottajat ja toteuttajat korostavat yleisölle alkutekstien, käsiohjelmien, mainosten ja muun ennakkomateriaalin avulla. Neljänneksi voitaisiin tekijyyttä tarkastella myös kritiikin, tutkimuksen ja elokuvateorian näkökulmasta: miten tekijyyden on katsottu ylipäättään luonnehtivan elokuvaa.

Pyrin analysoimaan näitä tekijyyden tasoja suomalaisen autonomian ajan näytelmäelokuvan tarjoaman aineiston kautta: miltä näyttää suomalaisen fiktioelokuvan synty tekijyyden näkökulmasta? Rajaan tarkasteluni vain kolmeen ensiksi mainittuun näkökulmaan: tekijyys elokuvateoreettisena tai -kriittisenä kysymyksenä ei vielä autonomian aikana noussut Suomessa esiin, tai ainakaan tästä ei ole jäänyt jälkiä.<sup>5</sup>

Kaiken kaikkiaan vuosien 1907-16 aikana tehtiin 25 näytelmäelokuvaa, joista 11 voinee luokitella pitkiksi elokuviksi. Tuotteliaimpia vuosia olivat 1913-14, jolloin ensi-iltaan valmistui 15 näytelmäelokuvaa.

*Ollin oppivuodet* (1920) on ensimmäinen suomalainen fiktioelokuva, joka on kokonaisuudessaan säilynyt meidän päiviimme. Sitä ennen tuotetuista 32 näytelmäelokuvasta on filmiaineistoa säästynyt vain elokuvista *Sylvi* (1911-13), *Ylioppilas Pöllövaaran kihlaus* (1920) ja *Sotagulashi kaiun häiritty kesäloma* (1920). Kaiken kaikkiaan siis kuva suomalaisesta autonomian ajan näytelmäelokuvasta täytyy rakentaa pääasiassa muun aineiston kuin filmimateriaalin avulla. Aineisto on kuitenkin niukka, sillä sanomalehdistö ei vielä tuolloin julkaissut elokuva-artikkeleita tai -kriittikkejä eikä elokuvista yleensä tehty valokuvia lehdistön käyttöön. Pääosa lähteistöstä koostuu elokuvien lehti-ilmoituksista. Tämän lisäksi on käytettävissä julisteita, käsiohjelmiä, muistelmatekstejä ja muutamia valokuvia.

Metodisesti hyödyllistä on suomalaisten tietojen vertailu kansainväliseen aineistoon: autonomian aikana Suomi oli integroitunut eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen elokuvakulttuuriin, josta saatiin virikkeitä ja jonka teoksia nähtiin Suomen valkokankailla. Koska elokuvien sanomalehti-ilmoitukset ovat lähdeaineiston keskeisiä, olisi antoisaa laajemmin verrata suomalaisten ja Suomessa esitettyjen ulkomaisten elokuvien ilmoituksia. Tällaista laajamittaista vertailua en tätä artikkelia varten ole kuitenkaan pystynyt tekemään.

Tekijyyksensuomen tarkastelu autonomian ajan suomalaisten elokuvien kautta on joka tapauksessa kiinnostava näkökulma. Suomalainen elokuvakulttuuri otti tuolloin ensiaskeleitaan. Pitkien näytelmäelokuvien läpimurto tapahtui 10-luvulla myös Suomessa, ja juuri tähän murrokseen myös tekijyyden uudelleenmäärittely varmasti liittyi. Itsenäistymisen ja kansalaissodan vuosina 1917-18 Suomessa ei valmistettu yhtään näytelmäelokuva. Kotimaisen elokuvan historiassa autonomian aika muodostaa oman mielekkään kokonaisuutensa, joka oli hyvin toisenlainen kuin se mykkäelokuvan aika, joka alkoi Suomi-Filmin perustamisesta vuonna 1919 ja jonka tuotteita on myös säilynyt meidän päiviimme.

### Ohjaajan arvoitus

Varhaisen elokuvan kaudella (n. 1895 - n. 1907) ei useinkaan ole vielä mielekkästä puhua ohjauksesta omana itsenäisenä toiminnan alueenaan, sillä useimmiten kuvaaja vastasi kokonaisuudesta. Tosin esimerkiksi Pathélla oli jo pitkälle kehittynyt työnjako. *Histoire d'un crime* -elokuvan (1901) kaltaisessa teoksessa kuvaaja hoiti vain kuvauksen, Pathé-veljekset toimivat tuottajina ja Ferdinand Zecca ohjaajana. Työnjaon synty liittyi juuri näytelmäelokuvan kehitykseen, sillä Lumière-veljesten maisemakuvien kaltaiset elokuvat olivat yleensä vain kuvaajan työtä.

Jos analysoimme tekijyyttä elokuvan valmistamiseen liittyvän vastuunjakamisena ja -ottamisena, autonomian ajan tarkasteleminen suomalaisesta horisontista on erittäin vaikeaa, sillä tietoa elokuvien syntyvaiheista on vain vähän. Tärkeä aineisto ovat sanomalehti-ilmoitukset, mutta loppujen lopuksi niissä annetut krediitit kertovat pikemminkin siitä, millaista kuvaa tekijyydestä haluttiin antaa yleisölle kuin siitä, miten elokuva todellisuudessa syntyi.

Jo ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuva *Salaviinanpolttajat* on ongelmallinen pohdittaessa mainoksissa korostettua "tekijyyttä" suhteessa varsinaiseen elokuvantekoprosessiin. Ensi-iltailmoituksessa Helsingin Sanomissa 29.5.1907 todettiin seuraavasti:

Ensimmäinen suomalainen kinematograafinen näytelmäkappale, palkittu 1:llä palkinnolla "Maailman Ympäri" palkintokilpailussa. Kuvassa esiintyvät päähenkilöt ovat Kansallisteatterin näyttelijöitä. Näytelmät on järjestänyt taiteilija kreivi Louis Sparre ja kuvasarja on Atelier Apollon ottama.<sup>6</sup>

Tässä ilmoituksessa tekijöitä ei mainita vain siksi, että teoksen alkuperä tulisi merkittyä, vaan siksi että tekijät korostavat elokuvan uutuusarvoa ja kulttuurista merkitystä. Kreivi Louis Sparre (1863-1964) oli maailmankansalainen, joka oli tutustunut Akseli Gallén-Kallelaan Pariisissa. Suomalainen kollega toi Sparren kotimaahansa, jonne tämä jäi 18 vuodeksi. Gallén-Kallelan seurassa Sparre teki retkiä Keski- ja Pohjois-Suomeen sekä Vienan Karjalaan.<sup>7</sup> Kansallisteatterin näyttelijöiden ohella Sparren saaminen elokuvan mainokseen oli tärkeä myyntivaltti keskiluokan suuntaan.

Ensi-iltailmoituksessa huomio kiinnittyy myös tapaan, jolla Atelier Apollo viittaa järjestämänsä käsikirjoituskilpailuun. Tammikuussa 1907 Apollo oli julistanut kilvan, jonka tarkoituksena oli "tehdä ehdotuksia ja selityksiä sellaisiin kotimaisiin aiheisiin, jotka soveltuisivat elävinä kuvina näytettäväksi". Voittajat julistettiin 10. helmikuuta. Kilpailuun oli tullut peräti 652

<sup>6</sup> Helsingin Sanomat 29.5.1907.

<sup>7</sup> Ks. lähemmin Hannu Salmi, *Elokuva ja historia*. Julkaisija: Suomen elokuva-arkisto. Helsinki: Painatuskeskus 1993, 78-80.

<sup>8</sup> Ibid., 75-76, 80-83.

<sup>9</sup> "Suomen elokuvatuotannon ensiaskeleet. Teuvo Puro raottaa muistinsa esirippua". *Elokuvateatteri 8-9/1945*.

<sup>10</sup> Ks. esim. Teuvo Puro, "Muistelmia kotimaisen elokuvan alkutaipaleelta". *Uusi Suomi*, Sunnuntailite, 24.5.1942; "Suomen elokuvatuotannon ensiaskeleet. Teuvo Puro raottaa muistinsa esirippua". *Elokuvateatteri 8-9/1945*.

<sup>11</sup> Suomen kansallisfilmografia I 1996, 58.

<sup>12</sup> Sakari Toiviainen, "Teuvo Puro elokuvaohjaajana". Suomen kansallisfilmografia I 1996, 82.

<sup>13</sup> Ibid., 76.

ehdotusta, eräältä innokkaalta jopa 105 elokuvanaihetta. Ensimmäinen palkinto myönnettiin nimimerkille J. V-s käsikirjoituksesta "Salapolttimo", joka oli "huvittava, seikkaperäisesti selitetty, moniosainen miimillinen farssi".<sup>8</sup>

Ensi-iltailmoituksen sanamuoto näyttää viittaavan siihen, että *Salaviinanpolttajat* ymmärrettiin teokseksi samassa mielessä kuin teatterikapaleet. Varsinainen "kinematografinen näytelmäkappale" ei siis ollut Maailman Ympäri -teatterissa projisoitava filmi vaan se käsikirjoitus, joka oli voittanut kilpailun! Tämän näytelmäkappaleen oli sitten Louis Sparre järjestänyt samaan tapaan kuin teatteriohjaajat ohjasivat näytelmiä. Keskeisin tekijä ei kuitenkaan ollut Sparre vaan kirjoittaja, nimimerkki J. V-s. Tekijyys liittyi ennen kaikkea "näytelmäkappaleeseen", ei sen esitykseen, jollaiseksiokuva miellettiin.

Loppujen lopuksi *Salaviinanpolttajien* syntyvaiheet sisältävät melko riskitriitaista tietoa. Vuonna 1945 ilmestyneessä muistelmia-artikkelissa Teuvo Puro antaa ymmärtää keksineensä ajatuksen elokuvan tekemisestä yhdessä näyttelijätoverinsa Teppo Raikkaan ja Atelier Apollon kuvaajan Frans Engströmin kanssa.<sup>9</sup> Kaiken lisäksi Puro antoi kaikissa muistelmia-artikkeleissaan vaikutelman, että juuri hän oli elokuvan ohjaaja. Puro ei edes mainitse Louis Sparrea.<sup>10</sup> Mistä tämä voi johtua? Toisaalta taas elokuvan ensi-iltailmoitus mainitsee vain Sparren eikä Puroa lainkaan! *Suomen kansallisfilmografiassa* kreditoidaan molemmat ohjaajiksi. Samalla todetaan, että "elokuvan ohjasi" Sparre, "Teuvo Puron vastatessa lähinnä henkilöohjauksesta".<sup>11</sup> Sakari Toiviainen taas päätelee, että "Puron vastuulla oli lähinnä henkilöohjaus, näyttelijöiden käsittely, jolloin Sparren osalle jäi kuvien järjestely, visuaalinen suunnittelu".<sup>12</sup> Tämä päättely tuntuu loogiselta, mutta on todettava, etteivät lähteet – ensi-iltailmoitusta lukuun ottamatta – kerro mitään Sparren roolista. Johtopäätös "visuaalisesta suunnittelusta" perustuu käsittääkseni vain tietoon siitä, että Sparre oli kuvataiteilija. Arvoituksellisuutta lisää, ettei Sparre itse maininnut "ohjaustehtävistään" mitään eivätkä *Salaviinanpolttajissa* mukana olleet henkilöt ole kiinnittäneet huomiota Sparren rooliin. Oliko Sparre lopulta lainkaan mukana kuvauksissa? Jos oli, mitä hän oikeastaan teki? Oliko Sparre houkuteltu mukaan vain antamaan teokselle kulttuurista painoarvoa?

Samaan aikaan elokuvatuotannossa tapahtui kansainvälisesti merkittäviä muutoksia. *Salaviinanpolttajien* puuhamies Teuvo Puro kertoi myöhemmin muistelmissaan, että "vuosisadan alussa oli muualla maailmassa jo otettu nauhalle joitakin pieniä näytelmiä", mikä innoitti myös Suomessa ryhtymään uhkayritykseen.<sup>13</sup> Tämäkin kommentti puoltanee tulkintaa, että varsinainen teos oli "näytelmä", joka vain otettiin nauhalle. Niin ikään Kansallisteatterin näyttelijöiden esiinnostaminen mainnassa osui yksin kansainvälisen kehityksen kanssa siinä mielessä, että samanaikaisesti myös muualla teatterinäyttelijät tulivat valkokankaalle.

Ranskassa käynnistyi taidefilmien (*film d'art*) tuotanto, mistä vastasi lähinnä kaksi yhtiötä Le Film d'Art ja S.C.A.G.L. Le Film d'Artin johtaja oli kirjailija, akateemikko Henri Lavendan, joka käsikirjoitti yhtiön ensimmäisen elokuvan *L'Assassinat du duc de Guise* ("Herttua Guisen murha"). Neljänestunnin mittainenokuva siirsi teatterimaisen ilmaisun valkokankaalle ja johti osaltaan kohti piteneviä tarinalinjoja. Teoksen tärkeimmäksi tekijäksi määriteltiin käsikirjoittaja Lavendan.

Tunnettujen kirjailijoiden käyttäminen käsikirjoittajana yleistui 10-luvulla. Saksassa syntyi käsite *Autorenfilm* kuvaamaan elokuvia, joiden "käsikirjoi-

Lyyra Filmin tuottaman  
Kesän ensi-iltamitoitus  
Uudessa Suomettaressa  
17.1.1915.

tuokset tai ideat olivat pe-  
räisin nimekkäältä kirjai-  
lijalta”.<sup>14</sup> Yksi ensimmäi-  
sistä saksalaisista Auto-  
renfilmeistä oli Paul Lin-  
daun draamaan perustuva  
*Der Andere* (1912-13).  
Elokuvan ohjaaja oli Max  
Mack, jonka nimeä ei  
yleensä edes mainittu esi-  
tystiedoissa. Näyttävästi  
sen sijaan oli esillä Albert  
Bassermann, silloisen  
Saksan johtava mies-  
näyttelijä. *Der Andere* oli  
suunnattu nimenomaan  
koulutetulle yleisölle, mi-  
tä arvostettujen tekijöi-  
den alleviivauksella korosti.  
Elokuvasta järjestettiin  
jopa ennakkoesitys lehti-  
distölle ja kutsuvieraille

Berliiniin Mozart-salissa 21. tammikuuta 1913.<sup>15</sup> Suomalainen vastine Au-  
torenfilmille oli Eino Leinon käsikirjoittama *Kesä* (1915), jonka – ensi-  
iltamitoituksen mukaan – “kuuluisin suomalainen lyyrillinen kirjailija” oli  
“vartavasten eläviä kuvia varten” kirjoittanut.<sup>16</sup>

Pitenevät tarinalinjat johtivat väistämättä siihen, että työnjako elokuva-  
projekteissa tuli tärkeäksi. Jo *Salaviinanpolttajissa* tietyt roolit ovat näh-  
tävissä: tuottaja K.E. Ståhlberg tarjosi aineelliset edellytykset ja järjesti  
käsikirjoituskilpailun, käsikirjoittaja – tässä tapauksessa tuntemattomaksi  
jäänyt nimimerkki – valmisti tekstin, ohjaaja(t) huolehtivat kuvaustilanteiden  
järjestelystä, kuvaaja Frans Engström keskittyi tilanteiden taltiointiin, Carl  
Fager lavasti tarvittavat ympäristöt ja Kansallisteatterin näyttelijät huolehtivat  
omasta osuudestaan. Työprosessi oli jo pitkälle osittunut: suomalaisen näy-  
telmäelokuvan historiasta puuttuu siis varhainen vaihe, jossa esimerkiksi  
ohjaaja ja kuvaaja olivat identtiset.

Vuonna 1911 kuvatussa *Sylvissä* työnjako oli suurinpiirtein samanlainen  
– tosin Ståhlbergin kaltaista tuottajahahmoa ei ollut mukana. *Sylvin*  
ohjauksesta vastasi Teuvo Puro ja kuvauksesta Frans Engström. Kun  
*Salaviinanpolttajien* ja *Sylvin* kohdalla puhutaan ohjauksesta, voidaan  
tietenkin kysyä, mitä “ohjaus” oikeastaan tarkoitti, millaisiin tekijöihin  
ohjaaja saattoi puuttua. Oliko ohjaajan mahdollista vaikuttaa myös kuvaajan  
työhön vai oliko kuvaajalla itsenäinen rooli? Oliko ohjaaja enemmänkin  
teatteriohjaaja, jonka tehtävä oli huolehtia näyttelijöistä?

Ohjaajan ja kuvaajan suhteista kertovia lähteitä on valitettavan vähän.  
*Sylvin* kuvauksista Teuvo Puro on tosin muistellut, että Frans Engström oli  
hyvin itsepintainen visuaalisten näkemystensä suhteen:



# Teatteri LYYRA

Yrjönkatu 8—10. Puhelin 7616.  
Vastapäätt. Kolmikulttuurin.  
HUOM! Ainoastaan uusia kuvia. HUOM!

Tänään klo 2—11 i. p. esitettävänä viimeisen kerran suuri menestys-  
filmi

**Sherlock Holmes taistelussa salaperäistä  
yöllistä rosvoa vastaan.**

Jännittävä salapoliisidraama 3:ssa osassa.

---

Huomenna maanantaina suuri ensi-ilta,  
Huom.! — Suomalainen taidefilmi Eino Leinolta. — Huom.!

**1-2-3. Kesä.**

Kolmi-osainen filminkäytelmä kirjoittanut **Eino Leino.**  
Näyttämölle asettanut joht. **Kaarlio Halme.**

Dagmar . . . . .	<b>Hilma Kantanen.</b>
Sylvi . . . . .	Mandi Terho.
Hänen isänsä . . . . .	Oscar Krabbe.
Hänen äitinsä . . . . .	Sigrid Precht.
Titi Bernard . . . . .	315 Bachman.
Aarne Holm . . . . .	<b>Konrad Tallroth.</b>
Arvi Ahdi . . . . .	John Precht.
Bernard . . . . .	Weissmann.

Filmintuotelmalla „Kesä” on erityinen viehätöksensä sen puolesta  
että se on suomalaisten näyttelijöiden esittämä suomalaisessa ympä-  
ristössä. Näytteleminen on nimittäin tapahtunut osaksi Helsingissä,  
osaksi Oulunkylässä ja esintyjät ovat kaikki meille vanhoja tun-  
nettuja Heisinkiläisiä näyttelijöitä. Kappaleen mielenkiintoa ko-  
hottaa vielä se seikka että nykyään kuuluisin suomalainen lyyrilli-  
nen kirjailija **Eino Leino** on kirjoittanut sen vartavasten eläviä-  
kuvia varten sekä että näyttämöllepanoa on johtanut tunnettu  
teatterinjohtaja **Kaarlio Halme.**  
Huom.! Valokuvauksen erinomaisen hyvä.

**4. Ratsukoulu Torre di Quintossa.**  
Jännittäviä sekä mielenkiintoisia kohtauksia erästä Italian  
suurenmista sotakouluista.

**5. Enon suostumus.**  
Amerikkalainen humoreski.

**6. Näyttelijän patta oli puuttuva välimuoto.**  
Hauska kuvasarja spinahimisen „Bobin” ensimmäisestä  
esiintymisestä. 624

<sup>14</sup> Määritelmän on  
peräisin saksalaisesta  
*Der Kinematograph* -  
lehestä vuodelta 1913,  
cit. Corinna Müller,  
*Frühe deutsche  
Kinematographie.  
Formale, wirtschaftliche  
und kulturelle  
Entwicklungen 1907-  
1912.* Stuttgart: Verlag  
J.B. Metzler 1994, 219,  
345.

<sup>15</sup> Wolfgang Jacobsen,  
“Frühgeschichte des  
deutschen Films”.  
*Geschichte des deutschen  
Films.* Hrsg. von  
Wolfgang Jacobsen,  
Anton Kaes, Hans  
Helmut Prinzler.  
Stuttgart 1993, 30-13;  
Müller 1994, 219-220.

<sup>16</sup> *Uusi Suometar*  
17.1.1915. Ks. myös  
Jaakko Saarikoski, “Eino  
Leino elokuvamiehenä”.  
*Seura* 29-30/1948, 3, 18.

<sup>17</sup> "Näyttelijät saivat palkkansa...". *Uutisaitta* 1/1946, 31.

<sup>18</sup> Heikki Eteläpää, "'Ei lähikuvia voi ottaa!' Viisi vuosikymmentä Sylvin elokuvaensimmäistä". *Uusi Suomi* 10.3.1963.

<sup>19</sup> Michael Wedel, "Max Mack: The Invisible Author". Teoksessa *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Edited by Thomas Elsaesser with Michael Wedel. Film Culture in Transition. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, 206.

<sup>20</sup> Cit. Wedel 1996, 323.

Engström vaati (...) että sisäkuviissa piti aina kolmen seinän näkyä ja siitähän meillä tuliikin väliin pientä sanaharkkaa, kun ohjaajat vaativat toisinaan käytettäväksi vain huoneen nurkkausta. En sano tätä siksi, että mekään olisimme lähikuvista mitään ymmärtäneet, mutta senhän me ymmärsimme, että täten oli mahdollisuus saada ihmiset suurikokoisiksi, kun ne Engströmin pitäessä konettaan vain yhdessä paikassa hävisivät varsinkin taustalla olemattomiin.<sup>17</sup>

Myös lavastaja Carl Fager kertoi myöhemmin, että lähikuvien ottamisesta syntyi ongelma. Tämä konkretisoitui erityisesti Aksel Vahlin kuolinkohtauksen yhteydessä. Teuvo Puro, joka itse näytteli Akselia, pyysi Engströmiä ottamaan lähikuvan myrkytyskohtauksesta.<sup>18</sup> Selitys Engströmin nihkeyteen oli ehkä se, etteivät lähikuvat sopineet hänen estetiikkaansa, näkemykseensä elokuvasta. Ehkä synä oli myös se, ettei Puron edes kuulunut puuttua kuvaajan työskentelyyn, koska ohjaajan tehtävänä ei ollut valita kuvakulmia vaan huolehtia näyttelijäohjauksesta!

Tietomme autonomian aikana Suomessa valmistetuista näytelmäelokuvista ovat niin vähäiset, että on vaikea arvioida, missä vaiheessa ohjaajan tehtäväksi tuli huolehtia sekä näyttelijöiden henkilöohjauksesta että kuvakulmista. Todennäköisesti näin ei kuitenkaan tapahtunut vuosien 1907-16 aikana. Ainakaan lähteet eivät näytä puoltavan ajatusta siitä, että ohjaajasta olisi tullut elokuvan keskeinen koossapitävä voima. Mahdollista silti on, että joissakin produktioissa ohjaajan rooli olisi ollut "modernimpi". Näin on saattanut olla erityisesti sellaisissa elokuvissa, joissa ohjaaja on toiminut myös käsikirjoittajana ja kantanut siten laajan vastuun lopputuloksesta. Tällaisia olivat mm. Kaarle Halmeen *Verettömät* (1913) ja Konrad Tallrothin *Kun onni pettää* (1913).

Ei ole myöskään itsestäänselvää, että "moderni" käsitys elokuvaohjauksesta olisi ollut yleisesti hyväksyttyä jo 20-luvulle tultaessa. Kun nimimerkki T. vuonna 1921 kiinnitti huomiota *Ollin oppivuosien* "taitavaan ohjaukseen", hän ehkä tarkoittikin vain henkilöohjausta. Visuaalisuuden hän näyttää pikemminkin assosioivan kuvaajaan, Frans Ekebomiin. Samaan tapaan Fredrik J. Lindström korostaessaan "regissöörin" asemaa vuonna 1921 mielsi filmin vain teatteriohjaamisen uutena alueena. Lindström ei väitä, että ohjaaja vastaisi myös elokuvan visuaalisuudesta. Hän näkee elokuvan lähinnä teatterin rajojen rikkomisena: ohjaaja ei ole sidottu näyttämötilaan, vähäisiin avustajamääriin tai keinotekoisiiin kulisseihin. Elokuva mahdollisti teatterin tekemisen luonnossa tai oikeissa ympäristöissä.

Kansainvälisessä elokuvatuotannossa ohjaaja näyttää kuitenkin jo 10-luvulla saaneen myös visuaalisuuden hallintaan liittyviä piirteitä, mutta on vaikea arvioida, miten eurooppalainen tuotantoprosessi olisi vaikuttanut Suomessa. Saksalaisen ohjaajan Max Mackin tuotantoa tutkinut Michael Wedel on todennut, että jo 10-luvulla Mackin lähtökohtana oli ohjaajan "optinen herkkyyt": ohjaajan oli pystyttävä paljastamaan kerronnallinen informaatio visuaalisin keinoin. Tässä pyrkimyksessä kuvan rajausta ja henkilöiden liikkeet olivat tärkeä keino.<sup>19</sup> Wedelin arvio perustuu Mackin vuonna 1919 julkaisemaan teokseen *Wie komme ich zum Film?* Tarkkaan ottaen Mack toteaa kuitenkin, että kuvan rajausta on elokuvan kuvauksen tärkein tekijä.<sup>20</sup> Tämä kommentti ei vielä välttämättä tarkoita, että ohjaaja olisi rajauksen hallinnassa kuvaajaa keskeisempi tekijä.

## Oikeudellinen tekijä

Tekijyyden tarkastelussa voidaan elokuvan asemaa ja luonnetta analysoida myös juridiselta kannalta. Millainen oli tekijänoikeus, "droit d'auteur", elokuvan näkökulmasta? Jos *Salaviinanpolttajien* kohdalla keskeiseksi teokseksi nähtiin käsikirjoitus, joka vain esitettiin kinematografisen välineistön avulla, on selvää, ettei elokuvaa vielä pidetty itsenäisenä taiteellisen työn alueena. Siten se ei myöskään tekijänoikeudellisesti ollut yhdenvertainen esimerkiksi näytelmän kanssa.

Kansainvälinen tekijänoikeuslainsäädäntö perustui Bernissä 9. syyskuuta 1882 päivätyyn ja Pariisissa 4. toukokuuta 1896 täydennettyyn yleissopimukseen. Bernin yleissopimus kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamisesta tarjosi lähtökohdan taideteosten kansainväliselle vaihdolle ja kaupalle.<sup>21</sup> Uutena ilmaisumuotona elokuva ei kuitenkaan vielä sisältynyt Pariisissa tehtyihin täydennyksiin. Sopimusta tarkistettiin Berliinissä 13. marraskuuta 1908, jolloin myös elokuva noteerattiin yhdenvertaisena muiden taiteellisten tuotteiden kanssa. Uudistetun sopimuksen 14. artiklassa todettiin:

1. Kirjallisten, tieteellisten tai taiteellisten teosten tekijöillä on yksinomainen oikeus myöntää lupa teostensa elokuvauksen keinoin toisintamiseen, siirtämiseen ja julkiseen esittämiseen.
2. Yhtäläisesti kuin kirjalliset tai taiteelliset teokset suojataan elokuvatuotteet, jos tekijä on antanut teokselle omaperäisen luonteen. Tämän luonteen puuttuessa elokuvatuote saa saman suojan kuin valokuvausteokset.
3. Toisinnettu tai muunnellun teoksen tekijänoikeutta loukkaamatta on elokuvateos suojattu yhtäläisesti kuin alkuperäinen teos.
4. Edellä olevia määrittämiä on sovellettava sellaiseenkin toisinnokseen tai tuotteeseen, joka on aikaansaatu jollakin toisella, elokuvauksen kaltaisella menetelmällä.<sup>22</sup>

Vuosisadan vaihteen keksintöjen tulvassa lainsäätäjät katsoivat parhaaksi ennakkoida myös tulevia muutoksia kulttuurituotannossa; siksi artiklaan lisättiin neljäs pykälä, jossa määräykset ulotettiin myös tuleviin "elokuvan kaltaisiin menetelmiin".

Muutaman vuoden viiveellä Bernin sopimus hyväksyttiin Euroopassa. Saksassa se liitettiin lainsäädäntöön toukokuussa 1910, ja hyvin pian käytiin myös ensimmäinen oikeudenkäynti elokuvan oikeuksista. Kantajana oli Oskar Messter, joka oli elokuvaansa *Das gefährliche Alter* lainannut nimen saksalaisesta bestseller-romaanista. Tanskalainen Nordisk Films Co. oli ostanut romaanin filmausoikeudet ja myös tuottanut siihen perustuvan elokuvan. Nordisk hävisi oikeudenkäynnin, koska se ei ollut filmannut romaania vaan plagioinut Messterin elokuvaa.<sup>23</sup>

Suomalaisen kehityksen kannalta olennaista on, että Bernin sopimus ratifioitiin vasta 1. heinäkuuta 1931 ja laki yhtymisestä sopimukseen annettiin 14. heinäkuuta 1932!<sup>24</sup> Sitä ennen Suomessa nojaututtiin kotimaiseen tekijänoikeuslakiin, joka oli annettu 15. maaliskuuta 1880.<sup>25</sup> Tähän lakiin perustui elokuvan tekijänoikeudellinen suoja koko mykkäelokuvakauden ajan, vaikkei laissa elokuvasta puhuttukaan. Suomalaisen autonomian ajan elokuvan kannalta voidaan edelleen todeta, ettei vuoden 1920 lakikirjassa ole elokuvaan liittyviä lisäsäädöksiä, vaan vuoden 1880 tekijänoikeuslaki oli voimassa samassa muodossa kuin aikaisemminkin.<sup>26</sup> Laki käsitteli kirjallisen teoksen, näytelmän, "soitannollisen sävelteoksen" ja "fotografillisen kuvauksen" tekijänoikeuksia. Elokuvan kannalta tärkeä oli pykälä 12:

<sup>21</sup> Ks. lähemmin *Suomen laki I*. Toim. Pekka Timonen. Helsinki: Kauppakaari Oy, Lakimiesliiton kustannus 1997, 717-725 (Yr 405).

<sup>22</sup> *Lakikirja*. Suomen tasavallassa voimassa olevat osat 1734 vuoden Ruotsin valtakunnan lakia sekä liitteenä ennen heinäkuun 1 päivää 1933 julkaistuja lakeja ja asetuksia. Toimittaneet Bruno A. Sundström & Lauri Ailio. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1934, 1164-1165.

<sup>23</sup> Müller 1994, 126.

<sup>24</sup> "Suomen yhtymisestä vuonna 1928 Roomassa uusittuun Bernin-sopimukseen kirjallisten ja taiteellisten teosten suojaamiseksi, annettu 14 p. Heinäk. 1932". *Lakikirja* 1934, 1161.

<sup>25</sup> *Ruotsin valtakunnan laki hyväksytty ja noudatettavaksi otettu valtiopäivillä vuonna 1734, Suomen suuriruhtinassa voimassaolevat osat, sekä 1 päivään heinäkuuta 1909 ilmestyneet säännökset ynnä liite*. Neljäs painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1909, 204.

<sup>26</sup> *Lakikirja, sisältävä Suomen valtakunnassa voimassa olevat osat 1734 vuoden valtiopäivillä hyökyttyä ja noudatettavaksi otettua Ruotsin valtakunnan lakia sekä liitteenä myöhemmin, ennen syysk. 1 p:ää 1920, ilmestyneitä lakeja ja asetuksia*. Toimittanut A.E. Andersson. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1920, 179.

<sup>27</sup> "K.A. kirjailijan ja taiteilijan oikeudesta työnsä tuotteisiin, annettu 15 p. Maalisk. 1880". *Lakikirja* 1920, 181 (§12).

<sup>28</sup> Suomen kansallisfilmografia I 1996, 127.

Näytelmä, jota ei ole painosta ulosannettu, älköön ilman tekijän taikka sen lupaa, jolla tekijän oikeus 1 §:n mukaan on, julkisesti näyttöpaikalla esitettävä. Jos näytelmä on painosta ulostullut ja tekijän nimi asianmukaisella tavalla ilmoitettu sekä yksinomainen oikeus sen julkiseen esittämiseen on pidätetty, olkoon sellainen oikeus tekijällä hänen elinaikansa ja hänen oikeudenomistajillansa viisikymmentä vuotta sen jälkeen. Jos joku laillisella oikeudella näyttämöä varten on kääntänyt tahi mukaellut näytelmällisen teoksen, olkoon hänelläkin ja hänen oikeudenomistajallansa yhtäläinen tekijänoikeus hänen käännökseensä tahi mukaelmansa julkiseen esittämiseen.<sup>27</sup>

Jos elokuva perustui näytelmään, lupa oli pyydettyä alkuperäisteoksen tekijältä, jolla oli oikeus omaan teokseensa. Elokuvaa todennäköisesti pidettiin yhtenä näyttämönä, "julkisena näyttöpaikkana", joten oikeus oli yksiselitteinen. Romaanin kohdalla tilanne oli varmasti monimutkaisempi, sillä silloin elokuva ei näyttäytynyt enää pelkkänä esityspaikkana vaan ehkä omana ilmaisumuotonaan. On tosin muistettava, ettei autonomian ajan Suomessa tehty yhtään näytelmäelokuvaa, joka olisi perustunut romaaniin tai muuhunkaan proosatekstiin. Sen sijaan näytelmään tai alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuvia elokuvia tehtiin useita. Lähimmäs kirjallisuusfilmatisoinnin ajatusta tulee Lyyra Filmin tuottama *Kesä* (1915), jonka käsikirjoituksen Eino Leino kirjoitti oman runonsa "Tähtitarha" tarjoaman idean pohjalta.<sup>28</sup>

Tekijänoikeuslain §12 soveltuvi paitsi näytelmien elokuvaversioiden myös elokuvateosten oikeudellisen suojan määrittelyyn. Pykälä antaa suojan "näytelmällisen teoksen" mukaelman tekijälle. Jos elokuva tulkittiin "näytelmäliseksi", elokuvantekijällä oli teokseensa samanlainen oikeus kuin näytelmäkirjailijalla näytelmänsä. Tällaisten johtopäätösten tekeminen on kuitenkin vaikeaa, sillä suomalaiset autonomian ajan näytelmäelokuvat eivät tietääkseni johtaneet oikeustoimiin, joissa vanhaa lakia olisi jouduttu soveltamaan uuteen kulttuurituotteeseen. Voidaan silti kysyä, olisiko tekijänoikeudellinen tilanne vaikuttanut siihen, että elokuvantekijät hakeutuivat nimenomaan näytelmien filmaukseen – muunlaisten kirjallisten lähtökohtien sijasta. Näytelmän mukailu nähtiin tekijänoikeudellisesti yksinkertaisempaan. Todennäköisempi syy on kuitenkin se, että elokuva miellettiin teatterimaiseksi kerronnaksi, jolloin oli luonnollista etsiä filmikohteita näytelmäkirjallisuudesta. Edelleen on muistettava, että seuranäyttämötoiminta oli Suomessa erittäin vilkasta, joten näytelmien käyttö saattoi tuntua myös taloudellisesti järkevimmältä vaihtoehdolta.

Vaikka Suomi ratifioi Bernin yleissopimuksen vasta 30-luvulla, todennäköistä on, että sopimuksen sisältö tunnettiin myös täällä. Bernin sopimukseen Berliinissä vuonna 1908 tehtyjen täydennysten mukaan elokuva oli verrattavissa mihin tahansa muuhun kulttuurituotteeseen. Elokuva ei ollut välttämättä vain "näytelmäkappaleen" esitysfoorumi vaan saattoi saada "omaperäisen luonteen" (14 artiklan 2 §). Niin ikään kirjallista lähtökohtaa muunteleva tai toisintava elokuvaseos oli suojattu samanlaisella tekijänoikeussuojalla kuin alkuperäinen teos (14 artiklan 3 §). Suomen vuoden 1880 tekijänoikeuslaki mahdollisti samanlaisen tulkinnan, jos elokuva nähtiin näytelmän "mukaelmana". Todennäköistä on, ettei elokuva kuitenkaan vielä vuonna 1907, ensimmäisen suomalaisen näytelmäelokuvan synnyn aikaan, ollut tekijänoikeudellisesti yhdenvertainen kirjallisen teoksen kanssa. Bernin sopimukseen vuonna 1908 tehtyjen lisäysten jälkeen elokuvalla annettiin kuitenkin kansainvälisesti yhdenvertainen asema, mikä varmasti myös Suomessa ymmärrettiin ja hyväksyttiin. Ehkä tilanne oli kuitenkin epävarma, sillä suomalaisen lakikirjaan elokuva ilmestyi vasta 30-luvulla!



## Alkutekstien ongelma

Juridiset olosuhteet vaikuttivat varmasti siihen, millaisen kuvan elokuvan valmistajat antoivat tekijyydestä. Ilmoitusten, julisteiden ja käsiohjelmien lisäksi elokuvat puhuttelivat yleisöään alkutekstien avulla. Milloin ”ohjaajan” nimi tuli alkuteksteihin? Miten käsikirjoittaja ilmaistiin? Tai elokuvan tuottaja? Autonomian ajan näytelmäelokuvia ei ole säilynyt, joten varmaa tietoa alkutekstien muodosta ei ole. Elokuvasta *Sylvi* (1911-13) on säilynyt 345 metriä leikkamatonta, järjestämätöntä kuvamateriaalia, mutta aineistossa ei ole välitekstejä, alkuteksteistä puhumattakaan. Heikki Aho ja Björn Soldan tekivät negatiivista 200-metrinen lyhytelokuvan vuonna 1934, jolloin he lisäsivät siihen myös – 30-luvun käsityksen mukaiset – alkutekstit.<sup>29</sup>

Kadonneiden krediittien ongelmaa voitaisiin ehkä pohtia tarkastelemalla vertailun vuoksi suomalaisia 20-luvun elokuvia. Päätelyä hankaloittaa tosiasia, että krediitit on monessa tapauksessa uusittu myöhemmin. Näin on esimerkiksi *Ollin oppivuosien* (1920) kohdalla. Suomi-Filmin videokasetoimassa versiossa alkuteksti on selvästi myöhempää perua, eikä siinä mainita muuta kuin ohjaajan ja elokuvan nimi sekä vuosiluku: ”Teuvo Puro: Ollin oppivuodet 1920”.<sup>30</sup> Elokuvassa *Anna-Liisa* (1922) on samantapainen teksti: ”Teuvo Puro ja Jussi Snellman: Anna-Liisa 1922”.<sup>31</sup> Yleensä vuosilukua ei alkuteksteissä mainita ellei ole vartavasten haluttu korostaa elokuvan olevan vanha, aiemmin tehty.

Joistakin Suomi-Filmin 20-luvun elokuvista voi tarkemmin päätellä, milloin alkutekstit on uusittu. *Koskenlaskijan morsiamessa* (1923) on hyvin perusteelliset krediitit: seitsemässä tekstiruudussa kerrotaan elokuvan nimi, pohjana oleva romaani, ohjaaja, kuvaajat, lavastaja ja tuotantoyhtiö. Kuudes ruutu ennen yhtiötä on sitaatti Roland af Hällströmin teoksesta *Filmi – aikamme kuva* (1936), jossa kerrotaan *Koskenlaskijan morsiamesta* ”suurtyönä” ja viitataan myös ohjaaja Erkki Karun panokseen.<sup>32</sup> Tekstit on siis todennäköisesti laadittu 30-luvun lopulla. Kiinnostavaa on, että sitaatin kehyksen muoto on samanlainen kuin *Ollin oppivuosien* alkuteksteissä, joten luultavasti myös tämä krediittiteksti on tehty 30-luvun viimeisten vuosien aikana.

Kaikissa tapauksissa alkutekstien uusimisen ajankohtaa ei ole helppo päätellä. Joka tapauksessa näyttää ilmeiseltä, että esimerkiksi *Nummisuutarien* (1923), *Pohjalaisten* (1925) ja *Vaihdokkaan* (1927) krediitit on uusittu myöhemmin.<sup>33</sup> Sen sijaan elokuvissa *Polyteekkarifilmi* (1924), *Murtovarkaus* (1926), *Noidan kirot* (1927), *Muurmannin pakolaiset* (1927) ja *Nuori luotsi* (1928) alkutekstit näyttäisivät alkuperäisiltä. Ajallinen etäisyys 10-luvusta on kuitenkin niin suuri, että voidaan perustellusti kysyä, antavatko nämä elokuvat minkäänlaisia vihjeitä autonomian ajan krediittikäytännöstä. *Polyteekkarifilmi* on kaiken lisäksi poikkeava teos, joka tehtiin teekkarien tempauselokuvana olympiarahaston kartuttamiseksi vuonna 1924, Pariisin kisojen lähestyessä. Alkutekstinä on yksi ruutu: ”Polyteekkarifilmi. Tarina urheilusta, polyteekareista ja Olympon jumalista kahden ‘tupsuniekkan’ kertomana.”<sup>34</sup> Tekijöiksi on määritelty ”kaksi tupsuniekkaa”, mutta tarkempi identifiointi on jätetty tekemättä, ehkä siksi, että teos on haluttu merkitä enemmän kollektiiviseksi teekkarituotteeksi kuin yksityisten ”taiteilijoiden” luomukseksi. Toisaalta elokuva kuitenkin korostaa, että tarinan kertojia on kaksi. ”Tupsuniekkoilla” ei varmaankaan tarkoiteta elokuvan ohjaajiksi myöhemmin pääteltyjä Adolf Lindroosia ja apulaisohjaaja Carl Fageria.

<sup>29</sup> Ks. lähemmin 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, 107-124.

<sup>30</sup> *Ollin oppivuodet*. Suomi-Filmin suosikit T-11092 (video).

<sup>31</sup> *Anna-Liisa*. Suomi-Filmin suosikit T-11641 (video).

<sup>32</sup> *Koskenlaskijan morsian*. Suomi-Filmin suosikit T-11991 (video).

<sup>33</sup> Ks. lähemmin *Nummisuutarit*. Suomi-Filmin suosikit T-12387, *Pohjalaista*. Suomi-Filmin suosikit T-13415 ja *Vaihdokas*. Suomi-Filmin suosikit T-14576.

<sup>34</sup> *Polyteekkarifilmi*. Suomi-Filmin suosikit T-12680 (video).

<sup>35</sup> Vrt. Suomen kansallisfilmografia I 1996, 259, 262.

<sup>36</sup> *Murtovarkaus*. Suomi-Filmin suosikit T-13852 (video).

<sup>37</sup> *Noidan kirot*. Suomi-Filmin suosikit T-14411 (video).

<sup>38</sup> *Muurmannin pakolaiset*. Suomi-Filmin suosikit T-14030 (video).

<sup>39</sup> *Nuori luotsi*. Suomi-Filmin suosikit T-14683 (video).

<sup>40</sup> *Helsingin Sanomat* 3.1.1928.

Lindroos oli Teknillisen Korkeakoulun opiskelija, mutta “kaksi tupsuniekkaa” viittaa pikemminkin elokuvan käsikirjoittajiin, Viljo Castréniin ja Rafael Roosiin.<sup>35</sup>

*Murtovarkaus*, *Noidan kirot*, *Muurmannin pakolaiset* ja *Nuori luotsi* ovat kaikki kirjallisuusfilmatisointeja, joten ne korostavat ennen kaikkea alkuperäisteoksen roolia. *Murtovarkaudessa* (1926) on kaksi krediittitekstiä: ensimmäisessä lukee “Murtovarkaus. Minna Canth’ in samannimisen näytelmän mukaan” ja toisessa “Tehdas: Suomi-Filmi”.<sup>36</sup> Ohjaajaa, kuvaajaa, lavastajaa, käsikirjoittajaa tai tuottajaa ei mainita. *Noidan kiroissa* (1927) sen sijaan mainitaan myös ohjaaja: “Väinö Katajan romaanista mukaellut ja ohjannut Teuvo Puro.”<sup>37</sup> *Muurmannin pakolaisissa* (1927) kreditoidaan – paitsi pohjana oleva Kaarlo Hännisen romaani, ohjaaja Erkki Karu ja tuotantoyhtiö Suomi-Filmi – myös “valokuvaaja” Frans Ekebon.<sup>38</sup> *Nuoressa luotsissa* (1928) korostetaan samoja tekijöitä: kirjailija Yrjö Veijola (jonka näytelmään elokuva pohjautui), ohjaaja Erkki Karu, kuvaaja Eino Kari ja tuotantoyhtiö Suomi-Filmi.<sup>39</sup> Näihin tekijöihin osasi myös kritiikki kohdistaa huomionsa. Helsingin Sanomien arvostelija nimimerkki N. kirjoittikin tammiukuussa 1928: “Eino Karin valokuvaus on ensikertalaisen työksi erinomainen. Ohjaus – Erkki Karu – on ollut ankarissa käsissä. Kaikki juoneen kuulumaton on vältetty eikä mielenkiinnon herpaantumista tapahdu.”<sup>40</sup>



Hjalmar V.  
Pohjanheimo  
(1867-1936)  
20-luvulla  
kuvattuna.

Lienee selviö, ettei suomalainen 10-luvun elokuva voinut tarjota tämän enempää tekijyyteen liittyviä koordinaatteja. Todennäköistä on lisäksi, että kuvaajan rooli on korostunut vasta 20-luvun krediittitiedoissa. Perusteltu oletus onkin, että 10-luvun elokuva tarjosi katsojalleen korkeintaan lähtökohtana olevan teoksen kirjoittajan, ohjaajan ja tuotantoyhtiön. Näyttelijöitä tuskin mainittiin.

Kirjoittajan, ohjaajan ja tuotantoyhtiön maininnasta suomalaisissa 10-luvun näytelmäelokuviissa tuskin voi sanoa mitään varmaa tai yleispätevää. On muistettava, että elokuvien välillä oli suuria eroja. "Tekijyys" määriteltiin luultavasti eri tavoin lyhyissä ja pitkissä elokuvissa, originaalikäsikirjoitukseen perustuvissa ja tunnettuun teokseen perustuvissa elokuvissa – näinhän tapahtui myöhemminkin. Sellaisissa lyhyissä filmeissä kuin *Pirteä ja kadonnut kori* (1914) ja *Kalle Pettersson* (1914) ei välttämättä ollut min-käänlaista tekstiä, korkeintaan elokuvan nimi ja tuotantoyhtiö. Sen sijaan pidemmissä, arvostetun teatteriohjaajan tai tunnetun kirjailijan tekstiin perustuvassa pitkässä elokuvassa kuten *Verettömissä* (1913) tai *Kesässä* (1915) oli todennäköisesti mainittu tuotantoyhtiön lisäksi kirjailija ja "näyttämöllepanija". Luultavaa on edelleen, että Hjalmar V. Pohjanheimon Lyyra Filmi käytti alkuteksteissä tuotemerkkiään, varsinkin kun yhtiön elokuvia esitettiin myös muissa kuin Pohjanheimojen omilla teattereissa. Mahdollisesti tuotemerkkiä käytettiin myös väliteksteissä samaan tapaan kuin Suomi-Filmi teki 20-luvulla.

Olennaista on edelleen todeta, ettei elokuva ollut läsnä katsojille vain valkokankaalla, sillä yleisöä puhuteltiin myös lehti-ilmoituksin, julistein ja käsiohjelmin. Luultavasti kirjallisessa materiaalissa määritelty tekijyys on hyvin lähellä alkutekstien käytäntöä, vaikka onkin mahdollista, etteivät elokuvan tekijät pitäneet tarpeellisena liittää kaikkea tietoa itse elokuvaan, kun kerran katsojat saivat saman informaation käsiohjelmasta!

### Käsikirjoittaja ja "näyttämöllepanijoita"

Lehti-ilmoitukset, julisteet ja käsiohjelmat osoittavat, että tekijyys määrittyi autonomian ajan näytelmäelokuviissa hyvinkin eri tavoin, elokuvan aihepiirin ja laajuuden mukaan. Vuosina 1907-16 valmistui 25 näytelmäelokuva, joista 14 oli lyhyitä. Osa näistä lyhyistä fiktioelokuvista jäi ilmoituksissa täysin kredittoimatta. Elokuvista kerrottiin vain nimi. Tällainen oli esimerkiksi vuonna 1914 valmistunut *Tuiskusen kuherruskuukausi*. Elokuva oli Hjalmar V. Pohjanheimon johtaman Lyyra Filmin tuotantoa. Huhtikuun 25. päivänä 1914 päivätyn tarkastuspäätöksen mukaan elokuvalla oli pituutta 180 metriä (noin 9 minuuttia).<sup>41</sup> Elokuvan lehti-ilmoituksissa todettiin vain teoksen nimi ja luonnehdinta "vallaton pila", "rolig skämtbild".<sup>42</sup> Yhtä anonyymina näyttäytyi Lyyra Filmin *Kaksi sankaria*, 144-metrinen, 7-minuuttinen teos.<sup>43</sup> Ilmoituksissa todettiin, että elokuva oli "repäisevä huvinäytelmä 1:ssä näyttöksessä".<sup>44</sup> Todennäköistä on, ettei myöskään näiden elokuvien alkuteksteissä identifioitu kirjoittajia, ohjaajista puhumattakaan. Ne olivat anonyymejä "näytelmiä".

Gian Piero Brunetta on todennut, että ennen vuotta 1913 Ranskassa ja Italiassa elokuvajulisteissa mainittiin yleensä vain tuotantoyhtiön nimi, ei muita tekijöitä.<sup>45</sup> Yhtiön nimi mainittiin myös suomalaisissa julisteissa, mutta ei useinkaan sanomalehtien ilmoituksissa, joissa teokset näyttäytyivät "yhtiöttöminä".

<sup>41</sup> Suomen kansallisfilmografia I 1996, 114-115.

<sup>42</sup> *Hufvudstadsbladet* 26.4.1914; *Helsingin Sanomat* 26.4.1914; *Uusi Suometar* 26.4.1914; *Aamulehti* 10.5.1914.

<sup>43</sup> Suomen kansallisfilmografia I 1996, 122-123.

<sup>44</sup> *Helsingin Sanomat* 20.12.1914; *Uusi Suometar* 20.12.1914.

<sup>45</sup> Gian Piero Brunetta, "Reveal the Author!", *Fotogenia. Storie e teorie del cinema. Rivista annuale*, 1996, n. 3. Oltre l'autore II. Bologna: Editrice Clueb 1997, 154.

<sup>46</sup> Aamulehti 14.5.1914.

<sup>47</sup> Hufvudstadsbladet 26.4.1914.

<sup>48</sup> Hufvudstadsbladet 26.4.1914. Suomen kansallisfilmografian mukaan Atelier Narinken viittasi ”juutalaisten Helsingin Simonkadun varrella ylläpitämiin vaatepuoteihin”. Suomen kansallisfilmografia I 1996, 117.

<sup>49</sup> Työmies 27.4.1914; Turun Sanomat 3.5.1914; Uusi Aura 3.5.1914; Aamulehti 14.5.1914; Satakunnan Sanomat 25.11.1914.

<sup>50</sup> Sosialidemokraatti 13.10.1914; Satakunta 13.10.1914.

<sup>51</sup> Turun Sanomat 13.9.1914.

<sup>52</sup> Savo 27.10.1914; Jakobstad 30.1.1915.

<sup>53</sup> Sosialidemokraatti 10.11.1914; Satakunnan Sanomat 8.11.1914.

<sup>54</sup> Satakunnan Sanomat 20.9.1914.

<sup>55</sup> Aamulehti 3.5.1914; Vaasa 26.5.1914.

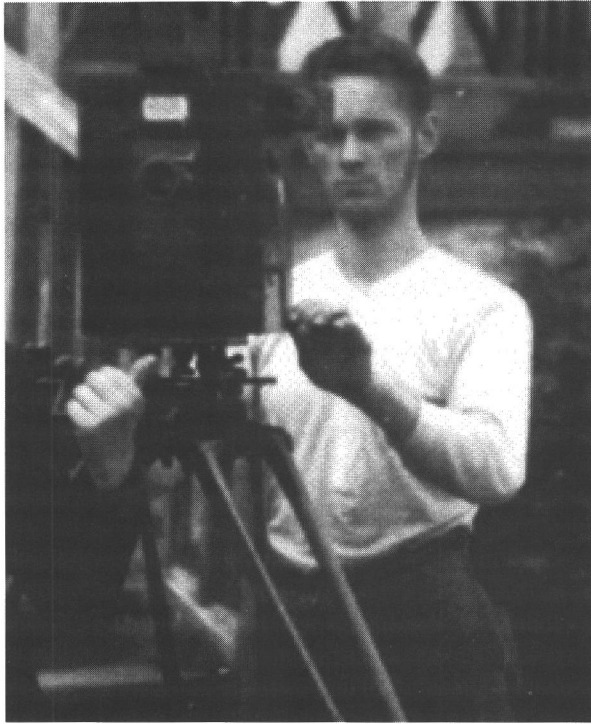
Niin kuin Brunetta toteaa, vuoden 1913 jälkeen tekijöitä alettiin vähitellen korostaa yhä enemmän. Tekijyyden osoittaminen liittyi erityisesti film d'art-perinteeseen, jonka itsetehostusta voitiin myös parodioida. Näin teki Pohjoismaisen Biografi Komppanian rahoittama 5-minuuttinen *Kalle Pettersson* (1914). Ilmoituksissa pilkattiin avoimesti uutta taidefilmikäytäntöä, jossa tekijät identifioitiin. Miten muuten voisi tulkita lehti-ilmoitusten mainintaa, että kyseessä oli ”Suuremmoinen Kotimainen kuva. Kulosaari-Taidefilmi Helsingistä”<sup>46</sup>, ”Storslagen Brändö Konstfilm”<sup>47</sup>? Ilmoituksessa todettiin edelleen: ”Fotograferad på ort och ställe. Inöfvad och iscensatt af Ingen. Kostymerna från Atelier Narinken. I hufvudrollen världens förnämsta filmkomiker Herr Fullkomligt Ovan. Handlingen försiggår i våra dagar, delvis vid ett plank, delvis i skogen på Brändö. All rekvisita lånad.”<sup>48</sup> Ilmoitustekstit ovat poikkeuksellisen pitkät, kun ottaa huomioon, että elokuvalla oli kestoja vain 5 minuuttia! Myös suomenkielisissä mainoksissa todettiin, että teoksen oli ”harjoittanut ja näyttämölle asettanut Ei kukaan”.<sup>49</sup> Vuosien 1913 ja 1914 aikana erilaisten ”taidefilmeiksi” tituleerattujen teosten määrä ohjelmistossa oli selvästi kasvanut, ja tätä *Kalle Petterssonin* mainontaa varmasti kommentoi!

Kaikki 10-luvun suomalaiset lyhyet näytelmäelokuvat eivät toki olleet anonyymeja. Muutamissa tapauksissa korostettiin näyttelijöiden roolia. Esimerkiksi vuonna 1914 valmistuneesta Lyyra Filmin elokuvasta *Väärennetty osoite* todettiin, että ”pilakuvan” ovat ”esittäneet tunnetut helsinkiläiset”.<sup>50</sup> Samalla tavoin mainostettiin elokuvaa *Käpäsen rakkausseikkailu* (1914)<sup>51</sup>, tosin ilmoituksissa on jonkin verran eroja. Välillä elokuvaa markkinoitiin täysin anonyymina<sup>52</sup>, välillä huomautettiin vain: ”näytelty Helsingissä”<sup>53</sup>. Samalla tavoin on Lyyra Filmin elokuvan *Nainen jonka minulle annoit* (1914) kohdalla. Satakunnan Sanomien ilmoituksessa kerrottiin, että filmi oli ”valmistettu kotimassa” ja että se oli ”tunnettujen helsinkiläisten esittämä”.<sup>54</sup> Sen sijaan Vaasa-lehdessä ja Aamulehdessä elokuvasta ei anneta muuta kuin nimi ja toteamus ”huvinäytelmä”.<sup>55</sup>



Lyyra Filmin komediaa *Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioiretki* (1920) kuvataan Kyyhkylän kartanon pihalla. Kameran takana Asser Pohjanheimo. Kilu-Kallena esiintyi Väinö Lehmus ja Mouku-Franssina Lenni (myös. Matti) Jurva.

Asser  
Pohjanheimo  
ranskalaisen  
Pathé-kameran  
takana vuonna  
1920.  
Pohjanheimojen  
perheyritys hankki  
kameran jo  
keväällä 1913.



Monet 10-luvun lyhyet näytelmäelokuvat olivat Lyyra Filmin tuottamia. Anonyymius tuntui viittaavan kansainväliseen lyhytelokuvakäytäntöön, jossa elokuvia ei kovin tarkasti kiinnitetty tekijöihin. Elokuvat olivat metri-tavaraa eikä niillä välttämättä ollut itsenäistä teosluonnetta. Näyttää siltä, että Pohjanheimojen tuotannossa oli kuitenkin pyrkimystä myös toisenlaisiin, identifioituihin ja teosluonnetta korostaviin elokuviin. Tähän viittaavat jo muutamat lyhytelokuvatkin. *Se kolmas* (1914) todettiin ilmoituksissa Birger Pohjanheimon kirjoittamaksi.<sup>56</sup> *Pirteä ja kadonnut kori* (1914) taas kerrottiin Asser Pohjanheimon kynäilemäksi huvinäytelmäksi.<sup>57</sup>

Tätä linjaa jatkoi Lyyra Filmin pitkä ”salapoliisidraama” *Salainen perintömääräys* (1914), jonka pituudeksi mitattiin 1130 metriä, noin 54 minuuttia.<sup>58</sup> Hjalmar V. Pohjanheimo oli rahoittanut pitkiä näytelmäelokuvia jo edellisenä vuonna, mutta *Salainen perintömääräys* oli perheen ensimmäinen oma yritys pidemmän tarinan parissa. Kyseessä oli samalla ensimmäinen suomalainen toimintaelokuva. Action-luonnetta kuvitettiin elävästi myös mainoksissa, joissa todettiin: ”Hurjat takaa-ajot tärisyttävät, pommiräjähdykset uudistuvat, kuristukset ja vangitsemistapaukset pitävät katsojan koko ajan jännityksessä.”<sup>59</sup> Mainoksissa elokuva kreditoitiin ennen kaikkea käsikirjoittajan nimiin: ”Suuri ja jännittävä rikosnäytelmä 3:ssa osassa, kirjoittanut Asser Pohjanheimo.”<sup>60</sup> Ohjauksesta tai ”näyttämöllepä-nosta” ei ilmoituksissa todettu mitään, sen sijaan näyttelijät mainittiin sekä suurimmissa ilmoituksissa että käsiohjelmassa.<sup>61</sup> *Salainen perintömääräys* ei perustunut näytelmään vaan originaalikäsikirjoitukseen. Elokuvan julkisuus rakennettiin saksalaisen Autorenfilmin tapaan, vaikkei käsikirjoittajana ol-lutkaan tunnettu kirjailija.

Varsinkin Pohjanheimojen Lyyra Filmin kohdalla on selvää, että eloku-vien mainonnassa saatiin vaikutteita ulkomaisista esikuvista. Lyyra Filmi

<sup>56</sup> *Åbo Underrättelser* 25.1.1914; *Karjala* 18.1.1914; *Savo* 6.3.1914; *Satakunta* 7.3.1914.

<sup>57</sup> *Helsingin Sanomat* 8.2.1914; *Uusi Suometar* 8.2.1914; *Satakunta* 9.4.1914; *Satakunnan Sanomat* 10.4.1914; *Hangö Bladet* 19.9.1914; *Savo* 29.9.1914.

<sup>58</sup> *Suomen kansallisfilmografia I* 1996, 107.

<sup>59</sup> *Helsingin Sanomat* 15.2.1914; *Uusi Suometar* 15.2.1914; *Karjala* 22.2.1914.

<sup>60</sup> *Helsingin Sanomat* 15.2.1914; *Uusi Suometar* 15.2.1914; *Karjala* 22.2.1914.

<sup>61</sup> *Salaisen perintömääräyksen leikekansio*, Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>62</sup> Teatteri Lyyran ohjelma n:o 69 (1913), Matti Piuholan kokoelmat (Seinäjäki).

<sup>63</sup> Ks. tarkemmin *Sylvi*-elokuvan analyysi Salmi 1997, 107-124.

<sup>64</sup> *Karjala* 23.2.1913; *Uusi Suometar* 9.3.1913; *Sosialidemokraatti* 5.4.1913; *Kaleva* 26.4.1913.

<sup>65</sup> *Sylvi* ohjelmajuliste (Hyvinkään Elävien Kuvien Teatteri), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>66</sup> *Helsingin Sanomat* 28.6.1913.

<sup>67</sup> *Verettömien* ohjelmajuliste (Hyvinkään Elävien Kuvien Teatteri), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat; *Helsingin Sanomat* 28.9.1913; *Aamulehti* 9.11.1913.

<sup>68</sup> *Nuoren luotsin* ohjelmajuliste (V.T.Y. Elävienkuvain Teatteri, Vaasa), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat; *Uusi Suometar* 2.11.1913; *Kaleva* 6.12.1913; *Sosialidemokraatti* 20.12.1913.

<sup>69</sup> *Kaleva* 25.11.1914; *Satakunta* 22.12.1914.

<sup>70</sup> *Karjala* 11.10.1914; *Åbo Underrättelser* 18.10.1914.

<sup>71</sup> *Uusi Suometar* 17.1.1915.

toi maahan elokuvia erityisesti Tanskasta, jossa pitkiä näytelmäelokuvia oli tuotettu 10-luvun alusta lähtien. Luultavasti Pohjanheimo sai elokuvien mukana myös tanskalaisten yhtiöiden omaa materiaalia ja mainoksia, joiden pohjalta Lyyra Filmin omat ilmoitukset tehtiin. Esimerkiksi vuonna 1913 Lyyra Filmi esitti Helsingissä "tanskalaisen taidefilmin" *Miranda*, joka oli "nykyajan draama 2 osassa 35 näytöksessä" ja jonka oli "kirjoittanut Lau Lauritzen". Ilmoituksessa mainittiin myös elokuvan roolijako ja näyttelijöiden nimet.<sup>62</sup> Samaan tapaan kuin Asser Pohjanheimo oli *Salaisen perintömääräyksen* tärkein tekijä, Lau Lauritzen merkittiin *Mirandan* "kirjoittajaksi". Lauritzen ilmeisesti myös ohjasi elokuvan, mutta hänellä ei vielä ollut asemaa "ohjaajana". "Näyttämöllepanija" tuotiin ilmoituksissa esiin käsitteäkseni vain silloin, kun mukaan oli palkattu tunnettu teatteriohjaaja, toisin sanoen henkilö, jolla oli ohjaajan status elokuvan ulkopuolella.

Hjalmar V. Pohjanheimo tunsu kiinnostusta näytelmällisten elokuvien tuotantoon jo vuodesta 1913 lähtien. Teuvo Puro, Teppo Raikas ja Frans Engström olivat kesällä 1911 kuvanneet Minna Canthin näytelmään perustuvan elokuvan *Sylvi*. Rahat loppuivat kuitenkin kesken eikä teosta saatu ensi-iltakuntoon. Pohjanheimo osti aineiston Engströmiltä kertakorvauksella ja maksoi 4.500 markkaa. Niin *Sylvi* sai kantaesityksensä yli puolitoista vuotta kuvauksien jälkeen 24. helmikuuta 1913.<sup>63</sup> Ilmoituksissa korostettiin, ettäokuva oli ensimmäinen "suomalainen taidefilmi". Samalla todettiin, että teos oli "Minna Canth'in samannimisen näytelmän mukaan Eläviä kuvia varten sovitettu". Ohjaajan nimeä tai sovittajaa ei vielä tässä vaiheessa mainittu. Sen sijaan näyttelijöiden nimet ja roolihahmot tuotiin selvästi esiin. Niin ikään korostettiin, että teos oli "Suomen Kansallisteatterin näyttelijäin esittämä".<sup>64</sup> Keskeisin tekijä oli ehdottomasti Minna Canth, näytelmän kirjoittaja. Samalla tavoin tekijyys ilmaistiin myös elokuvan julisteessa.<sup>65</sup>

Kesällä 1913 Pohjanheimo teki sopimuksen teatterinjohtaja Kaarle Halmeen kanssa "kotimaisten näytelmien asettamisesta elävien kuvien näyttämölle".<sup>66</sup> Vielä saman vuoden aikana ensi-iltaan valmistuivat melodraamat *Verettömät* ja *Nuori luotsi*. *Verettömät* perustui Halmeen omaan käsikirjoitukseen. Ilmoituksissa ja julisteissa korostettiin Halmeen kaksinaista roolia: "Eläviä kuvia varten kirjoittanut ja näyttämölle asettanut Kaarle Halme."<sup>67</sup> *Nuori luotsi* taas perustui Yrjö Veijolan kansannäytelmään, mikä tuotiin myös esille: "Kirjoittanut Yrjö Veijola. Eläviksikuviksi sovittanut ja johtanut Kaarle Halme."<sup>68</sup> Kun *Verettömissä* Halme oli "näyttämölle asettaja", *Nuoressa luotsissa* hän oli "sovittaja" ja "johtaja". Ehkä "sovittamisen" mainitsemisella haluttiin osoittaa, että teoksella oli itsenäinen luonne eikä se ollut vain Veijolan näytelmän esitys.

Halme hyödynsi Yrjö Veijolan tekstiä myös elokuvassa *Vieraalla maaperällä*, joka kantaesitettiin 5. lokakuuta 1914. Tällä kertaa lähtökohtana oli Veijolan alkuperäiskäsikirjoitus. Todettiin, että teoksen oli "kirjoittanut" Veijola ja "näyttämölle asettanut" Kaarle Halme.<sup>69</sup> Autorenfilm-ajatuksen mukaan kirjoittaja esitettiin keskeisempänä tekijänä kuin "näyttämölleasettaja". Joissakin ilmoituksissa Halmeen panosta ei mainittu lainkaan!<sup>70</sup> Alkuperäiskäsikirjoitukseen perustui myös *Kesä* (1915), jonka Halme niin ikään oli "näyttämölle asettanut". Tärkeämpi ja ensin mainittu tekijä oli kuitenkin Eino Leino. Uuden Suometaren ilmoituksessa korostettiin lisäksi teoksen ainutlaatuisuutta ja korkeakulttuurista leimaa. Samalla lisättiin, että Halme oli "johtanut näyttämöllepanoa".<sup>71</sup>

Tunnetun kirjailijan läsnäolo oli välttämätöntä kulttuurisen statuksen saavuttamiseksi. Erinomainen esimerkki kansainvälisestä elokuvasta on italialainen antiikkispektakkeliksi *Cabiria* (1914), jonka ohjaaja Giovanni Pastrone totesi ykskantaan: “Tarvitsen kirjailijan nimen, kiistämättömän, kansainvälisen nimen. Olen ajatellut Gabriele D’Annunzioa.”<sup>72</sup> Lopulta D’Annunzio kirjoitti elokuvan välitekstit ja nostettiin mainonnassa tärkeimmän tekijän rooliin. D’Annunzio vastasi siis vain väliteksteistä, mutta Eino Leino kirjoitti teodennäköisesti kokonaisen käsikirjoituksen. Arvattavaksi jää, seurasiko lopullinenokuva todella Leinon tekstiä. Kaarle Halme kokeneena seuranäytelmien kirjoittajana ilmeisesti revisioi Leinon käsikirjoitusta ainakin jonkin verran. Tätä on kuitenkin mahdoton arvioida, kun sekä käsikirjoitus ettäokuva ovat kadonneet.<sup>73</sup>

Vuonna 1913 suomalaiselle filmirintamalle ilmestyi myös Konrad Tallroth pitkällä näytelmäelokuvalla *Kun onni pettää*. Hufvudstadsbladetin mukaanokuva oli “drama i 4 akter skrifvet och iscensatt af Konrad Tallroth”.<sup>74</sup> Suomenkielisissä ilmoituksissa puhuttiin “näyttämölleasettajasta”<sup>75</sup> ja “näyttämöllepanijasta”<sup>76</sup>. Samaan tapaan kuvattiin Tallrothin panosta elokuvassa *Eräs elämän murhenäytelmä* (1916). Elokuvaa ei koskaan esitetty, sillä se kiellettiin 16. elokuuta 1916, mutta Hufvudstadsbladetissa ehdittiin jo mainostaa, että tulossa oli “Drama i 3 akter. Skrifvet och iscensatt af Konrad Tallroth”.<sup>77</sup> Tallroth oli samanaikaisesti sekä kirjoittaja että ohjaaja, mikä varmasti oli omiaan keskittämään vaikutelmaa tekijyydestä. Tallroth vastasi sekä kertomuksesta että henkilöohjauksesta. Elokuvien valmistusprosessista ei ole säilynyt lähteitä, joista voisi päätellä, ulottuiko Tallrothin sananvalta ja näkemys myös kuvanrajauksen alueelle.

### Tekijän jäljillä

Kaiken kaikkiaan näyttää siltä, että autonomian ajan suomalaisessa näytelmäelokuvassa tekijyyden ilmaiseminen ja merkitseminen vaihteli teosten laadun ja laajuuden mukaan. Mitä pidemmiksi elokuvat tulivat, sitä tärkeämmäksi tuli tekijöiden identifiointi. Ainakaan ilmoitusten perusteella ohjaajan rooli ei näytä kovin keskeiseltä. Ohjaajat olivat “näyttämölleasettajia”, joiden vaikutus tuskin ulottui kovinkaan paljon kuvakulmiin tai kuvakokoihin. Teatterimaisesti tuotetut näytelmäelokuvat olivatkin todennäköisesti visuaalisesti melko jähmeitä, kaukaa kuvattuja teoksia, joita luonnehti näyttämömaisuus.

Vaikka teatterikonseptio hallitsikin pitkää suomalaista näytelmäelokuvaa, tähtinäyttelijöitä ei kuitenkaan nostettu esiin. Esimerkiksi Saksassa saatettiin korostaa mainonnassa nimenomaan Asta Nielsenin<sup>78</sup> tai Albert Bassermannin<sup>79</sup> kaltaista näyttelijää tärkeimpänä tekijänä, mutta 10-luvun suomalaisissa elokuvissa tällaista ei havaitse. *Sylvi* oli ensimmäinenokuva, jonka mainoksissa ja julisteissa ilmoitettiin täydellinen näyttelijäluettelo ja roolijako, mutta ketään ei ensisijaistettu. Vaikka Sylviä esittänyt Aili Rosvall tietävästi tavoittelikin Asta Nielsenin tyyliä<sup>80</sup>, hänestä ei pyritty tekemään ensimmäistä kotimaista filmitähteä. Ainoa poikkeus autonomian ajan suomalaisessa näytelmäelokuvassa oli Lyyra Filmin vuonna 1915 tuottama “taidefilmi” *Rikosten runtelema*, jonka “nimiosan” näyttelijäksi paljastettiin “herra Eino Salmela”. Muita näyttelijöitä tai tekijöitä ei mainoksissa kerrottu!<sup>81</sup>

<sup>72</sup> Cit. Brunetta 1997, 157. Pastrone-sitaatti on peräisin Gabriele D’Annunzion sihteerin Tom Antonginin teoksesta *Vita segreta di Gabriele D’Annunzio* (Milano: Mondadori 1938).

<sup>73</sup> Ks. esim. Hannu Salmi, “Eino Leino teki myös elokuvakäsikirjoituksen: Kesänviettoa maalla runoilijan malliin”. *Turun Sanomat* 5.7.1998.

<sup>74</sup> *Hufvudstadsbladet* 23.11.1913.

<sup>75</sup> *Turun Sanomat* 30.11.1913; *Aamulehti* 9.12.1913; *Kun onni pettää* -elokuvan ohjelmajuliste (Scala-teatteri, Vaasa), Suomen elokuva-arkiston kokoelmat.

<sup>76</sup> *Uusi Suometar* 23.11.1913; *Sosialisti* 29.11.1913.

<sup>77</sup> *Suomen kansallislehti* 1966, 144-145; *Hufvudstadsbladet* 18.8.1916.

<sup>78</sup> Ks. esim. *Berliner Volks-Zeitung* 28.10.1911 (Müller 1994, 156). Nielsenin nimeä ei vielä mainittu läpimurtoelokuvan *Afgrunden* (Abgründe, 1910) mainoksissa (esim. *Hamburger Fremdenblatt* 21.1.1911), mutta kun Nielsenin hahmo alkoi kiinnostaa yleisöä, myös mainoksissa hänet nostettiin korostetusti esiin vuodesta 1911 lähtien.

<sup>79</sup> *Berliner Tageblatt* 7.2.1913 (Müller 1994, 236).

<sup>80</sup> Ks. lähemmin Salmi 1997, 110-112.

<sup>81</sup> *Helsingin Sanomat* 18.4.1915; *Hufvudstadsbladet* 18.4.1915.

<sup>82</sup> Alberto Boschi, Giacomo Manzoli, "Beyond the Author". *Fotogenia. Storie e teorie del cinema*. Rivista annuale, 1995, n. 2. Oltre l'autore I. Bologna: Editrice Clueb 1996, 148-150.

<sup>83</sup> Kaleva 25.11.1914.

Jo *Salaviinanpolttajien* kohdalla kävi ilmi, että elokuva miellettiin enemmän näytelmäkappaleen esitysvälineeksi kuin itsenäiseksi teokseksi. Tämä ajattelutapa näyttää säilyneen 10-luvulla, sillä käsikirjoittaja merkittiin elokuvan tärkeimmäksi tekijäksi. Tämä menettely oli myös tekijänoikeudellisesta näkökulmasta välttämätöntä, sillä kirjoittajan oli saatava krediitti omasta osuudestaan, oli sitten kyse alkuperäiskäsikirjoituksesta tai aiemmin tehdystä kirjallisesta teoksesta. Ohjaajalla tai "näyttämölleasettajalla" ei tällaista oikeutta nähtävästi vielä ollut, sillä esimerkiksi Teuvo Puron roolista *Sylvin* ensi-iltailmoitukset ja julisteet vaikenivat. Hjalmar V. Pohjanheimo oli ostanut *Sylvin* aineiston nimenomaan *kuvaaja* Frans Engströmiltä, joka siis hallitsi kuvaamaansa materiaalia. Purolla ei ilmeisesti katsottu olevan minkäänlaisia oikeuksia *Sylviin*.

Alberto Boschi ja Giacomo Manzoli ovat esittäneet ajatuksen, että jo 1910-luvulta lähtien oli pyrkimys paikantaa elokuvalla *yksi* tekijä, usean sijasta. Louis Delluc kirjoitti vuonna 1918 Abel Gancen elokuvasta *La dixième symphonie*: "Tämä on elokuva, jota kukaan muu ei olisi voinut tehdä, koska sen tekijä paljastaa itsensä kokonaisuuden jokaisessa osassa."<sup>82</sup> Ehkä Suomessa "modernin elokuvaohjaajan" itu oli olemassa Konrad Tallrothin tuotannoissa, joissa käsikirjoittaja ja näyttämölleasettaja olivat yksi ja sama henkilö. Kun käsikirjoittaja-ohjaajan osuus korostui, hänellä oli todennäköisesti enemmän valtaa myös kuvaajan ratkaisuihin.

Erityisesti vuosien 1913-14 aikana elokuvatuotannolle haluttiin antaa itsenäisen kulttuurituotannon vaikutelmaa. Pitkiä näytelmäelokuvia tuotettiin alkuperäiskäsikirjoituksen pohjalta, jolloin elokuville ei löytynyt vastinetta kirjallisesta kulttuurista. Kaarle Halmeen ja Eino Leinin kaltaisten tunnettujen kulttuuripersoonien varjossa myös kotimaisen näytelmäelokuvatuotannon uskottiin menestyvän. Tällaiseen pyrkimykseen voisi viitata *Vieraalla maaperällä* -elokuvan ilmoituksessa Kaleva-lehdessä julkaistu vetoamus: "Kotimaiset kuvat tosin eivät vielä voi vetää vertoja ulkomaisille, mutta kummin-kin kotimainen filmiteollisuus edistyy edistymistään ja on sillä suuri tulevaisuus. Sentähden tulisi yleisön kannattaa sitä."<sup>83</sup> Tunnettujen taiteilijoiden rekrytointiin vaikutti varmasti myös se, että elävät kuvat olivat herättäneet moraalista närkästystä ja johtaneet lisääntyviin sensuurivaatimuksiin. Pahennuksen välttämiseksi elokuva oli integroitava "kansallisiin taiteisiin".

Metodiselta kannalta tekijyyden tarkastelu suomalaisessa autonomian ajan näytelmäelokuvassa on – niin kuin on käynyt ilmi – vaikea tehtävä. Lähteitä on säilynyt niin niukasti, että spekulatioiden rooli korostuu. Olenkin tässä artikkelissa voinut esittää lähinnä todennäköisyyksiä. Esimerkiksi lehti-ilmoitukset ja julisteet tarjoavat vain rajatun näkökulman siihen, miten elokuvat olivat läsnä aikalaisyleisölle. Itse teokset alkuteksteineen ovat tuhoutuneet. Ongelman tarkastelussa voisi päästä syvemmälle kansainvälisen vertailun avulla, suhteuttamalla suomalaisia tietoja esimerkiksi tanskalaisen ja saksalaisen elokuvakulttuurin kehitykseen. Tällaisen vertailun tuloksena suomalaisessa elokuvassa voisi kuitenkin helposti nähdä sellaistaikin, jolle lopulta ei löydy katetta. Tutkijan käsissä kadonnut elokuva muuttuisi kansainvälisten "esikuvien" mukaiseksi. Jotta vertailua voisi järkevästi tehdä, pitäisi aloittaa selvittämällä, millaisia tietoja kansainvälisestä kehityksestä Suomeen oikeastaan siivilöityi, millaisia olivat suomalaisten elokuvantekijöiden ja -kauppiaiden eurooppalaiset kytkennät tai millaista materiaalia ostettujen elokuvien mukana tuli. Tämä interaktio on varmaankin vaikuttanut siihen, miten kotimaista elokuvaelämää kehitettiin.



Oma mielenkiintoinen alueensa olisi teatterin ja elokuvan suhde. Miten 10-luvun suomalainen elokuva suhteutui teatterin kehitykseen? Kuten olen osoittanut, elokuva miellettiin teatterimaiseksi esitysmuodoksi ja Kaarle Halmeen tapaisilla teatterintekijöillä oli merkittävä panos autonomian ajan elokuvaan. Seuranäytelmätoiminta oli vielä 10-luvulla erittäin vilkasta, joten on mahdollista, että kotimaiset tekijät tietoisesti tavoittelivat tietynlaista “seuranäyttämömäisyyttä”. Kaarle Halmeella oli tällä alueella vankka kokemus: hän oli kirjoittanut kymmeniä huvinäytelmiä ja melodraamoja.<sup>84</sup>

Erkki Kivijärvi kirjoitti vuonna 1918 teoksessaan *Näyttämöltä ja katsomosta*, että ohjaajan osuus “käy uudenaikaisessa näyttämötaiteellisessa työskentelyssä keskeisemmäksi ja tärkeämmäksi kuin ennen”.<sup>85</sup> Ohjaaja saattoi esimerkiksi valita sellaiset värit, jotka hänen mielestään olivat sopusoinnussa teoksen hengen kanssa. Jos teatteriohjaajan asema oli muuttumassa totaalisemmaksi, miksi elokuvaohjaajan rooli ei olisi kokenut samaa muutosta? Ehkä tämäntapaiseen kehitykseen viittaa Finlandia Filmin vuonna 1916 tuottaman *Tuhlaajapojan* aiheuttama polemiikki. Bio-lehdessä alkanut keskustelu laajeni Hufvudstadsbladetin palstoille, jossa nimimerkki V.S.B. kritisoi mm. elokuvan värien käyttöä. *Tuhlaajapojan* henkilöt olivat esiintyneet valkeissa asuissa tummaa taustaan vasten ja loppukohtauksessa päinvastoin.<sup>86</sup> Kirjoitukseen vastasi Sven Bergvall, joka ilmoituksissa oli todettu Michel Carrén elenäytelmän *L'Enfant prodigue* sovittajaksi.<sup>87</sup> Vastineessaan Bergvall esittäytyy ohjaajana, joka kantaa teoksesta taiteellisen kokonaisvastuun. Hän toteaa, että mustan ja valkoisen vuorottelu oli “en viss konstnärlig effekt”.<sup>88</sup> Ainakin tämä esimerkki näyttäisi viittaavan siihen, että teatteriohjauksen uudistukset heijastuivat myös elokuvan puolelle. *Tuhlaajapoika* oli korostuneessa “taiteellisuudessaan” kuitenkin poikkeus: vielä vuosina 1913-14 ohjaajan asema elokuvanteossa tuskin saavutti tällaista kokonaisvastuuta.

<sup>84</sup> Halmeen teoksia olivat mm. *Aamukellot*, *Ennustus*, *Kuningas Teivas*, *Kyöpeli*, *Mestari Garp*, *Murskattuja aitoja*, *Murtuneita*, *Nainen sen tietää*, *Onnen hyrrä*, *Turma* ja *Uhri*. Ks. lähemmin esim. *Kariston näytelmäopas. Selostus sarjoista “Seuranäytelmiä” ja “Huviohjelmien avuksi”*. Kahdestoista painos. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto 1961, 5-6.

<sup>85</sup> Erkki Kivijärvi, *Näyttämöltä ja katsomosta*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Ahjo 1918, 63.

<sup>86</sup> *Hufvudstadsbladet* 22.5.1916.

<sup>87</sup> Ks. esim. *Tuhlaajapojan* ilmoitus, Bio n:o 17, 1.5.1916, 6.

<sup>88</sup> “Till märket V.S.B.”. *Hufvudstadsbladet* 24.5.1916.