

Ari Honka-Hallila

PINTAA, KIRJOITUSTA

Suomalaisten mykkäelokuvien väliteksteistä

Filmitaiteellinen aikakauslehti *Filmiaitta* kirjoitti maaliskuun numerossaan 1924:

Alussa oli kirjallinen puoli filminäytelmässä vain kuivaa selostusta — nykyinen taiteellinen tekstiasu oli silloin tuntematonta. Niinkin romanttiset kohdat kuin rakastavaisten tapaamiset kuitattiin lakoonisesti esim. lauseella: ”Neiti Tuojuatuo tapaa herra Senjasen” tai: ”Rakastavaisten tapaaminen eli välikohtausta terassilla.”

Tavallisesti teksti vain toisti sen, minkä filmi samanaikaisesti esitti. ”Auttamatonta henkistä tautologiaa”, huokaisisi varmaan nykypäivien filmikriitikko nähtyään jonkun noista näytelmistä.¹

Ilmeisesti saksalaisesta artikkelista käännetty juttu ilmaisee selvästi, että mykkäelokuva oli jo aikalais-tenkin mielestä päässyt kypsään ikään: sen ilmaisu-
tapa oli normittunut myös välitekstien osalta. Niitä käytettiin yhä vähemmän ja huomaamattomammin. Tarina kerrottiin pääasiassa kuvin ja paikollisin dialogivälitekstein. Seuraavan vuoden huhtikuussa sama lehti saattoi kertoa lähes välitekstittömästä saksalaiselokuvasta *Viimeinen mies* (*Der letzte Mann*, 1924):

[--] näytelmän kirjoittaja Carl Meyer ja ohjaaja F. W. Murnau ovat niin mestarillisesti aikaansaaneet filmin, että johdonmukaisesti toisiaan seuraavat tapaukset itsestään selventävät juonen kehityksen.”²

Elokuvan mainoslausekin totesi: ”Tällä filmillä on aivan uudet teknilliset ominaisuudet eikä siinä ole

mitään välitekstejä!³

Kului muutama vuosi ja tuli änielokuva. Edellisten sitaattien perusteella hieman rasittaviksi koettuja välitekstejä ei enää tarvittu - ja niistä luovuttiin muutaman vuoden siirtymävaiheen jälkeen sen suurempaa kaipuuta tuntematta. Pohdin tässä artikkelissa kahta seikkaa: miksi väliteksteistä oli niin helppo luopua ja minkälainen osa elokuvailmaisua ne olivat? Jälkimmäistä kysymystä tarkastelen suomalaisten esimerkkien pohjalta.

Aktiivinen pinta

Elokvateoria, joka on pohtinut esimerkiksi subjektin paikkaa elokuvatekstissä, on lähtenyt yleensä siitä, että elokuvatekstin muodostavat katsoja ja änielokuva, jossa äänet kantautuvat samasta diegesiksestä kuin kuvatkin ja lisäksi yleensä synkronissa kuvassa näytettyjen (suun)liikkeiden kanssa. Äänellä on nähty olevan erityisen suuri merkitys siihen imuun, suturoivaan vaikutukseen, joka elokuvalla voi katsojaansa olla. Jos on ollut poikkeuksellisesti kyse mykkästä elokuvasta, on puolestaan kuva nähty ”elokuvallisuuden” perustana ja väliteksit tunkeilijoina paratiisissa.⁴ Kuitenkin väliteksteillä ja äänellä on periaatteessa sama tehtävä: niiden on annettava informaatiota diegesiksen äänimaailmasta, oli se sitten illusorinen kuten mykkässä elokuvassa tai näennäisen realistinen, korvin kuultava, kuten änielokuvassa.

Änielokuvan tarkasteluun riittää yleensä edellä

mainittu kaksijakoinen, elokuvateatterin ja elokuvan tilasta koostuva malli, mutta mykässä elokuvassa se on riittämätön, sillä siinä tarvitaan välttämättä kolmaskin tilaelementti — pinta. Mykän elokuvan yksi ominaispiirre on nimittäin aktiivinen, runsaassa käytössä oleva kaksikulotteinen valkokankaan pinta. Ensisijaisesti sitä käytetään välitekstien esittämissaikkana, mutta on huomattava, että mykän ilmaisun peruskeinoihin kuuluvat myös iirikset ja erimuotoiset maskit, joita asetetaan pinnalle, jotta katsoja ei näkisi kuvista kaikkea ja hänen katseensa kohdistuisi haluttuun kohteeseen.

Välitekstejä tarkasteltaessa on siis elokuvan katsomistila nähtävä vähintään kolmiosaisena: (1) katsojan tila eli elokuvateatteri, (2) valkokangas, jota käytetään elokuvassa myös kaksikulotteisena esityspintana sekä (3) kankaalle projisoitu kuva, jossa tapahtuva liike ja jossa näkyvien hahmojen suhteet synnyttävät syvyytsvaikutelman, kolmiulotteisen tilan.⁵ Jos puhutaan mykän elokuvan *katsomistilanteesta*, nämä kolme eivät riitä, vaan listaan on lisättävä kaksi tai kolme sellaista elementtiä, jotka kaikki ovat luoneet merkityksiä ja edesauttaneet ymmärtävää ja eläytyvää katsomiskokemusta: (4) orkesteri tai jokin muu äänilähde, esim. kinourut, (5) käsiohjelma juoniselostuksineen ja (6) alkuaikoina teatterissa toiminut selostaja tai välitekstien lukija/kääntäjä. Nämä kaikki siirsivät katsomisen aktiviteettia teatteritilan puolelle, mikä äänielokuvaan tottuneesta katsojasta myös kuuluu mykän elokuvan ominaispiirteisiin.

Listan kuudes kohta liittyy väliteksteihin siinä mielessä, että selostaja tai kääntäjä omalla tavallaan joko täydensi tai korvasi niitä. Selostajaa ei ehkä kaikkialla ole ollutkaan⁶, mutta lukutaidottomalle yleisölle — venäläisille sotilaille — välitekstejä on luettu ääneen 1910-luvun Suomessakin.⁷ Japanissa puolestaan elokuvien selostajista, *katsubeneista*, tuli suuria tähtiä, ja heidän uransa jatkui äänielokuvan tultua mm. radio-ohjelmissa.⁸ Venäjällä tehtiin elokuvia, joissa näyttelijöiden suunliikkeet näkyivät erittäin selvästi. Tällöin tarvittiin vain elävä näyttelijä valkokankaan viereen lausumaan oikeat sanat ja saavutettiin vaikutelma äänielokuvan ja teatterin välimailta.⁹

Häiritsevä pinta?

1930-luvun puolessavälissä äänielokuva oli jo muodoltaan vakiintunut: esimerkiksi välitekstejä ei enää käytetty kuin poikkeustapauksissa - näistä tunnetuin on Chaplinin *Nyky aika* (*Modern Times*, 1936). Ajan-

kohtaa edeltävät vuodet olivat kuitenkin suurta myllerrystä, jossa ääni oli suuri attraktio¹⁰ mutta samalla erilaisten ongelmien lähde. Äänen tallennukseen liittyvät tekniset vaikeudet olivat suuria, mutta niiden lisäksi oli elokuvayhtiöillä ongelmia myös erikielisten yleisöjen kanssa. Välitekstejä oli ollut helppo kääntää, koska ääniraidatonta filmiä saattoi leikata vapaasti ja niin esimerkiksi Suomeen tuodut elokuvat saivat alkuperäisten tilalle suomenkieliset tekstit.¹¹ Ääniraita kuitenkin esti käännöstekstien leikkaamisen keskelle kohtausta, joten oli koetettava muita menetelmiä. Suuret amerikkalaisyhtiöt mm. tekivät elokuvasta erikielisiä versioita, siis kuvasivat sen samoissa lavasteissa moneen kertaan, mikä osoittautui erittäin kalliiksi keinoksi. Nopeasti kehittyvä tekniikka vakiinnutti kuitenkin jo 1931 kaksi vaihtoehtoista kääntämismenetelmää, jotka jäivät pysyvästi käyttöön, dubbauksen ja tekstityksen kivan päälle.¹²

Ainakin suurissa kieliyhteisöissä haluttiin säilyttää elokuvien "äidinkieliisyys". Tässä mielessä dubbaus on johdonmukainen jatko aiemmalle periaatteelle, kun taas tekstitys tuo mukanaan uuden elementin, kuunneltavan vieraan kielen. Toisena perusteena dubbaukselle voidaan nähdä elokuvan verbaalisen informaation helppo ja varma vastaanotto.¹³ Sen kolmas ilmeinen etu liittyy pintaan: kun omakielinen puhe synkronoidaan alkukielisten suunliikkeiden kanssa, ikkunaa diegesikseen ei tarvitse "liata". Äänielokuva saattoi jättää pinnan aivan kirkkaaksi, poistaa jopa tietoisuuden sen olemassaolosta. Tässä yhteydessä on kuitenkin huomattava 1930- ja 40-luvun elokuvien tapa käyttää välitekstin kaltaisia kaksikulotteisia tekstiplansseja sekä elokuvan alkuteksteissä että lopussa. Katsoja on siis elokuvan alussa ikään kuin ikkunaluukkujen takana, jotka antavat tiedon siitä, mitä on odotettavissa; lopussa taas esim. teksti *The End* tai tunnus *SF* sulkee diegesiksen. Ikkunan lisäksi tällaista käytäntöä voi verrata kirjaan, jonka kansia alku- ja lopputekstit ovat.

Elokuvan kuvien ja välitekstien kokeminen on erilaista. Kuvat voidaan vastaanottaa "suoraan" tai ainakin samalla tavoin kuin kaiken aikaa havainnoidaan muutakin ympäristöä. Teksteissä taas on haettava merkitykset kielen symbolisen merkkijärjestelmän ja tästä johtuen aivojen erilaisen prosessoinnin kautta, joka ei kaikilla luku- tai kielitaidon vajavaisuuden vuoksi ole yhtä automaattinen. En halua millään tavoin asettaa kuvaa ja tekstiä arvojärjestykseen eli tarkoitan nimenomaan havaitsemista enkä esimerkiksi kuvan lukemista. Mainitun automatisoitumishäiriön voi kokea itse kukin, kun

katsoo vaikka sellaista elokuvaa, jonka (väli)tekstikieltä ei hallitse kovin hyvin: osa informaatiosta jää ymmärtämättä tai se hahmottuu niin hankalasti, että kuviin keskittyminen häiriintyy.

Välitekstit häiritsivät toisellakin tavalla: elokuvan puhuttelusuhteet olivat esimerkiksi teatteriin verrattuna epäsuorat. Gilles Deleuze kirjoittaa, miten äänielokuva paikkasi tämän puutteen:

Mitä tapahtuu puhe-elokuvan tullessa? Puheakti ei yhdisty enää silmän toiseen funktioon, sitä ei enää lueta vaan kuullaan. Siitä tulee suora, ja se saa takaisin "diskurssin" distinktiiviset tekijät, jotka olivat hämärtyneet mykässä eli kirjoitetussa elokuvassa.¹⁴

Mainitut distinktiiviset eli erottavat tekijät ovat Deleuzen oman selityksen mukaan - hän viittaa Emile Benvenisteen - eroja elokuvan henkilöiden välisissä puhuttelusuhteissa,¹⁵ eli suora kommunikaatio heidän välillään sekä heidän ja katsojan välillä tuli mahdolliseksi vasta äänen myötä. Välitekstit olivat olleet tässäkin mielessä välissä.

Mykän elokuvan tekijöillä ei ollut kuitenkaan juuri valinnanvaraa, jos he halusivat luovuttaa elokuvateatterin äänitilan musiikille ja äänitehosteita tuottaville laitteille: heidän oli "aktivoitava pinta" ja saatava katsojan silmä näkemään "toisen funktion" mukaisesti. Elokuva oli 1920-luvulla jättänyt taakseen varhaisvaiheensa, jolloin se oli houkutelut yleisöä pääasiassa visuaalisella attraktiollaan¹⁶, ja kertoi niin monimutkaisia tarinoita, että tekstejä saatettiin välttää vain poikkeustapauksissa. Tällainen oli Murnaun *Viimeinen mies*, jossa tarinan sosiaaliset merkit, kuten eri yhteiskuntaluokkien ja virka-aseman symbolit, olivat niin selkeitä, että sanoja ei tarvittu.¹⁷

Selittävät ja dialogivälitekstit

Mykän elokuvan kausi kesti runsaat kolmekymmentä vuotta, joten käytännöt ehtivät muuttua ja vakiintua elokuvan vallatessa viihdemarkkinoita ja valmistuksen teollistuessa. Myös välitekstit koki muutoksia tultuaan ensimmäisen kerran käyttöön vuoden 1903 paikkeilla ja vakiinnuttuaan sittemmin selostajan sijalle.¹⁸ Ensimmäinen käytettiin pääasiassa selittäviä tekstejä (expository titles), jotka usein sananmukaisesti selittivät, mitä kuvissa tapahtui tai tapahtuu. Vuosien kuluessa toinen päälaji, dialogitekstit, valtasi kuitenkin yhä suuremman osuuden. Tämä oli merkittävä muutos, sillä se teki diegesiksestä, josta vuoropuhelu on peräisin, yhä itsenä-

isemmän ja piilotti kertojaa¹⁹, joka puolestaan on selittävän (kertovan) välitekstin lähde.

Ainakin Kristin Thompson näkee amerikkalaisessa tavassa käyttää välitekstejä mainitunkaltaisen kehityksen. Varhainen elokuva oli hänen mukaansa hyvin riippuvainen yhteenvedonomaisista väliteksteistä eli näkyvästä kertojasta ja redundantista, samoja asioita toistavasta kertomistavasta.²⁰ 1910-luvun alussa tekstit pyrkivät vähentämään yhteenvedoja ja sen sijaan esittelemään henkilöitä, antamaan viitteitä käsillä olevasta tilanteesta ja kertomaan, miten paljon aikaa on "tällä välin" kulunut. Samaan aikaan dialogitekstit yleistivät²¹ alkaen piilottaa kertojaa. 1910-luvun puolessavälissä selittävät tekstit muuttuvat kommentoiviksi ja visuaalisesti moninaisiksi "taideteksteiksi" (art titles), jotka olivat oikeastaan sanoja maalauksen keskellä. Vuosikymmenen lopussa ja 20-luvulla selitykset kävivät yhä harvinaisemmiksi: lähes kaikki tekstit olivat dialogia, joka liittyi suoraan kuvien esittämään kohtaukseen. Selittävistä teksteistä kehittyivät insertit — kirjeet, lehtileikkeet ym. — jotka luettiin diegesiksen sisältä, pinnan takaa.²²

Voiko suomalaisissa elokuvissa havaita samankaltaista kehitystä 1920-luvulla tai 30-luvun alussa? Kysymyksen aikarajaus johtuu siitä, että suomalaisen näytelmäelokuvan välitekstejä voi tarkastella vasta mykän elokuvan vakiintuneiden kerrontakeinojen aikakaudella, 1920-luvulla, koska edellisen vuosikymmenen elokuvat ovat lähes kokonaan tuhoutuneet tai kadonneet. Olen käynyt läpi yhdeksän elokuvaa, joiden joukossa on näytelmään, romaaniin ja alkuperäiskäsikirjoitukseen pohjautuvia teoksia. Näytelmäpohjaisia ovat *Anna-Liisa* (1922), *Nummisuutarit* (1923), *Murtovarkaus* (1926), *Tukkijoella* (1928) ja *Jääkäriin morsian* (1931), romaanipohjaisia *Ollin oppivuodet* (1920) ja *Koskenlaskijan morsian* (1923) sekä alkuperäiseen käsikirjoitukseen pohjautuvia *Kun isällä on hammassärky* (1923) ja *Runoilija muuttaa* (1927). Olen laskenut kaikista selittävien ja dialogitekstien lukumäärät. Selittäviin olen laskenut mukaan välitekstin näköiset mutta funktioltaan insertin kaltaiset tekstit, esim. kirjeet.

Seuraavaan lukumäärätaulukkoon on liitettävä pari lähdekriittistä kommenttia, jotta näkyisi, että luvut eivät ole "lopullisia". Ensinnäkin olen laskenut lukumäärät videokopioista, jotka ovat peräisin eri lähteistä, tv:stä, Suomen elokuva-arkistosta ja Suomi-Filmin suosikit -videosarjasta. En ole siis tutkinut käsikirjoituksia tai selvittänyt kopioiden täydellisyyttä tai vajavaisuutta. Erityisen puutteelliselta vaikuttaa kuitenkin *Koskenlaskijan morsian*, josta käyttämästäni, TV 1:n 1984 esittämästä kopiosta

puuttuu useita välitekstejä. Näin voi päätellä näyttelijöiden poseerausasunnoista ilman niitä seuraavaa esittelytekstiä ja tekstien numeroista, joista ensimmäinen on 7. Välitekstin jossakin kulmassa on kyseistä kelaä tai koko elokuvaa koskeva järjestysnumero, jota ei tarvittu katsojia vaan laboratorioita varten. Pelkän numeroinnin pohjalta ei kuitenkaan voi määrittää "alkuperäisyyttä", koska numeroituja ja käsikirjoituksessa mainittuja tekstejä on voitu poistaa jo koekatselun jälkeen ennen elokuvan ensi-iltaa, kun on huomattu niiden sisältävän turhaa informaatiota, rikkovan rytmiä tai aktivoivan pintaa kuvan syvyyttä häiriten. Samoin tekstejä on voitu lisätä jossakin levityksen vaiheessa. Esimerkiksi *Koskenlaskijan morsiamen* alkuun on liitetty vasta äänielokuvan kaudella teksti, jossa mainitaan Roland af Hällströmin kiittäneen elokuvaa kirjassaan *Filmi - aikamme kuva* vuonna 1936.

osuus vain 8 % kaikista väliteksteistä.

Kummallekin tekstilajille yhteinen piirre on ainakin se, että väliteksteihin oli tapana merkitä valmistusyhtiön logo: näin katsoja sai kaiken aikaa muistutuksen - toisin kuin äänielokuvissa - että elokuvalla on tekijänsä ja tuottajansa.²³ Kaikilla väliteksteillä näyttää olevan myös kertontaa rytmittävä tehtävä: vaikka teksti on yleensä näkyvässä 3 - 10 sekuntia - videonauhalla katsottaessa - sanamäärän mukaan, se on joskus esillä "suhteettoman kauan" ikään kuin kerronnan suvantovaiheena. Samalla tavoin henkilön kiivasta reaktiota voitiin korostaa nopeasti vilahtavalla tekstillä.

Selittävät välitekstit ovat hyvin monimuotoinen kerrontakeino ja lähtöisin diegesiksen ulkopuolisesta kertojasta - kuten elokuvan kuvatkin. Palaan niiden erilaisiin funktioihin tarkemmin tuonempana esimerkkitapauksen valossa. Mutta kuvattuihin hen-

Selittävien ja dialogivälitekstien lukumääriä

	pituus	selittävät	dialogivälitekstit	yht.
Ollin oppivuodet (1920)	1900 m	50	69	119
Anna-Liisa (1922)	1800 m	10	89	99
Koskenlaskijan morsian (1923)	1900 m	42	105	147
Nummisuutarit (1923)	2100 m	25	146	171
Kun isällä on hammassärky (1923)	600 m	2	20	22
Murtovarkaus (1926)	2300 m	52	91	143
Runoilija muuttaa (1927)	750 m	2	62	64
Tukkijoella (1928)	2852 m	15	181	196
Jääkäriin morsian (1931)	2770 m	10	114	124
keskiarvo	1885 m	23	97	120
%-osuus		19 %	81 %	100 %

Taulukon luvut eivät osoita suoraviivaista kehitystä kohti dialogivaltaisuutta, vaan erilaiset tekijät aiheuttavat suuria vaihteluja. Tärkeimmät syyt poikkeamiin "keskiarvosta" ovat nähdäkseni seuraavat: Elokuvissa *Kun isällä on hammassärky* ja *Runoilija muuttaa* on vähän selittäviä tekstejä (9 % ja 3 %), koska ne ovat alkuperäiskäsikirjoituksiin perustuvia lyhyitä farsseja. *Murtovarkaudessa* niitä puolestaan on poikkeuksellisen paljon (36%), koska näytelmän tilaa on huomattavasti laajennettu, mikä vaatii enemmän selittävää, yhdistävää ainesta. Ainakin romaanifilmatisoinneissa *Ollin oppivuodet* ja *Koskenlaskijan morsian* selittävien tekstien osuus on myös selvästi yli keskiarvon (42 % ja 29 %). Tältä pohjalta katsoen *Jääkäriin morsian* todistaa parhaiten amerikkalaistyyppisestä kehityksestä, sillä sen kertoma tila on hyvin laaja mutta selittävien tekstien

kilöihin sitoutuneissa dialogiväliteksteissäkin on lukuisia piirteitä, jotka herättävät kysymyksiä: Miten repliikki sulautuu esitettävään kohtaukseen? Mitä tekstin ulkoasulla voidaan ilmaista? Miten repliikki suhteutuu mahdolliseen alkuteokseen? Millaista kieltä teksti sisältää - oliko tekstin vaikeampi irrottautua kirjakielen/yleiskielen vallasta kohti puhekieltä? Jne. Kiinnostava ja vaikea kysymys on myös, mikä diegeettisessä äänimaailmassa on niin tärkeää, että se ilmaistaan katsojalle, kun ei ole aikaa käyttää kuin korkeintaan noin 200 tekstiä/elokuva? Pyrin vastaamaan näihin ja muihin kysymyksiin esimerkkielokuvien lähemmän tarkastelun yhteydessä.

Ensimmäiseen kysymykseen voisi heti vastata, että käytännöksi muodostui leikata repliikki juuri siihen kohtaan, jossa se olisi kuulunut, jos ääntä

olisi voinut kuulla.²⁴ Kuin varmennukseksi repliikin loppu näytettiin näyttelijän lausumana. Välieteksti siis leikattiin otoksen keskelle, koska katsojan oli tiedettävä, kuka puhuu. Tämä olikin ehkä dialogitekstien orjuuttavin piirre, jos sitä katsotaan äänielokuvan ilmaisuun tottuneen näkökulmasta. Näyttelijän oli otettava edes pieni mutta havaittava “puheasento” tai hänet oli poimittava joko maskin tai lähikuvan avulla huomion kohteeksi, jotta sekaannukset olisi vältetty useiden henkilöiden kohtaustuksissa. Äänielokuvan tulo aiheutti tässä suuren muutoksen: kuvaus ja leikkaus vapautuivat luomaan tilaa, kun puhuja saatettiin tunnistaa äänestä.

Pikasilmäys aineistoon osoittaa, että Suomessa ei käytetty taidetekstejä, vaikka *Filmiaitta* niin toivoikin:

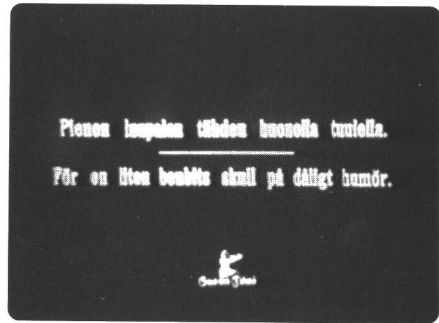
Teksteissä on eräs puoli, joka on meillä Suomessa melkein kokonaan laiminlyöty: niiden somistaminen. Polyteekkarien filmissä [*Polyteekkarifilmi*, 1924.] oli jonkun verran vignettejä, mutta muita esimerkkejä tältä alalta ei meidän maastamme juuri voi löytää. Ja kumminkin on tekstikoristeilla oma erikoistehtävänsä. Ne voivat antaa somalla tavalla oikean sävyn tilanteelle, selvittää katsojalle lyhyesti jotakin, johon muulla tavoin voisi mennä paljoo pitemmälti aikaa.²⁵

Taidetekstit eivät yleistyneet tosin muuallakaan Euroopassa.²⁶ Typografisia muunnelmia näkyy kuitenkin monissakin suomalaisvälieteksteissä. Kaikissa Suomi-Filmin elokuvien teksteissä on näkyvissä yhtiön liikemerkki - myös *Ollin oppivuosissa* - mutta *Jääkäriin morsiamessa* ei näy Sarastus-yhtiön logoa.

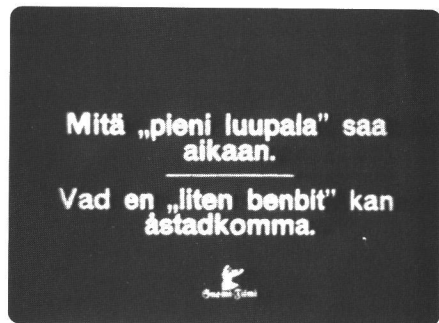
Mykän elokuvan verbaalihuumorია

Lyhyiden farssien *Kun isällä on hammassärky* ja *Runoilija muuttaa* välietekstit ovat lähes kokonaan dialogia. Kummassakin on vain kaksi selittävää tekstiä.

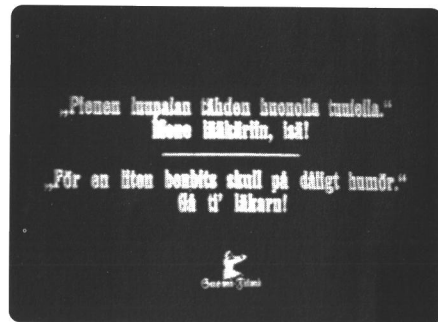
Erkki Karun ohjaama *Kun isällä on hammassärky* on tarina urheasta isästä, joka kadottaa rohkeutensa ja miehuutensa posken pullistuesssa ja säryn jäytyessä hermoja. Tästä “putoamisesta” farssi saa aineksensa ja lähes koko sisältönsä. Välietekstejä siinä on vain 22, mutta niitäkin käytetään farssin välineenä varsin kekseliäällä tavalla. Isän alkuperäinen rohkeus ajalta ennen hammassärkyä tulee esiin jo alkupuolen kahdessa välietekstissä, joissa hän sanoo samat sanat särystä kärsiville kollegalleen ja vaimolleen:



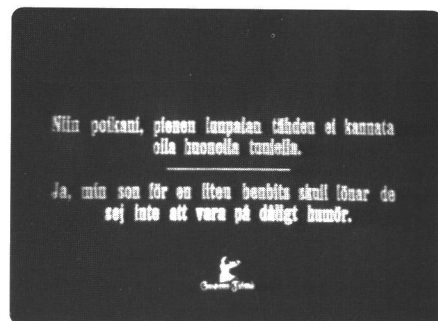
Näistä sanoista tulee sitten verbaalinen osa farssia, sillä ne esiintyvät pian selittävässä tekstissä johdantona isän omiin tuskiin:

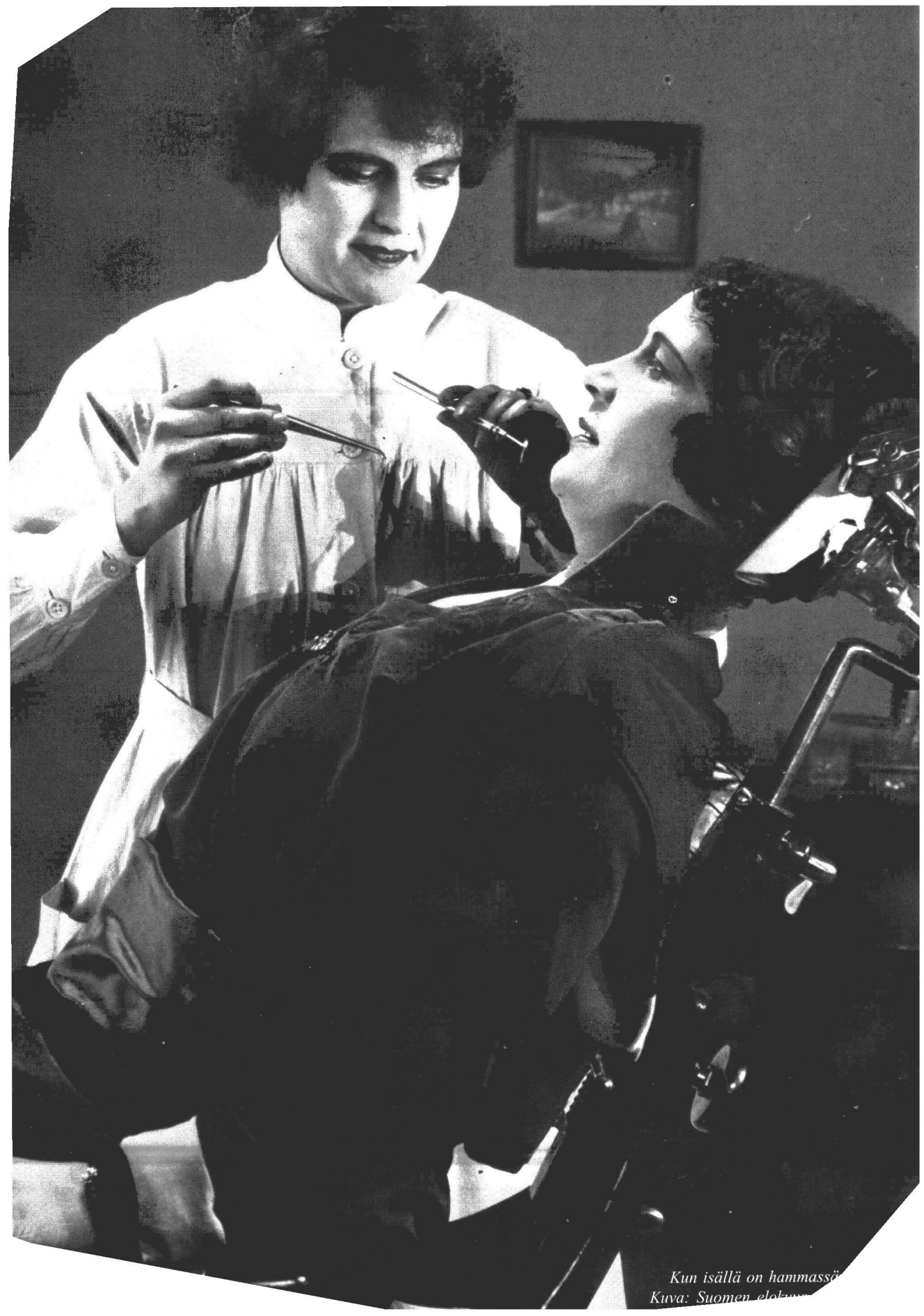


Oma poika siteeraa isäänsä hetkistä myöhemmin:



Viidennen kerran aihe tulee esiin isän selvittyä vaivastaan, kun hän sanoo elokuvan viimeisessä repliikissä:





*Kun isällä on hammaslääkäri
Kuva: Suomen elokuva*

Tästä voisi tehdä sen johtopäätöksen, että suomalainen farssi ei vuonna 1923 ollut kovin pantomiimista ja tilannekomiikkaan perustuvaa vaan nojautui yllättävänkin paljon verbaalisuuteen ja sitä kautta väliteksteihin. *Kun isällä on hammassärky* sisältää kuitenkin koko joukon kuvallista huumoria, joten välitekstisarjaa voi pitää tarinan punaisena lankana, jonka tehtävänä on kohdistaa huomio isän asenteiden muutoksiin. Niitä olisi ollut hankala kertoa pelkästään kuvin.

Verbaalihuumorin tukeutumista todistaa paljon voimakkaammin Karun toinen farssi *Runoilija muuttaa*, jossa on peräti 64 välitekstiä. Elokuvan tarinassa on slapstick-komedian ainekset: Köyhä runoilija on uskotellut rikkaalle savolaisenolleen rahaa saadakseen, että on mennyt naimisiin, ja myöhemmin, että on saanut lapsenkin. Eno tulee tietenkin vieraisille, ja kommellusten puitteet ovat valmiit. Kuvien esittämä hauskuus on kuitenkin vähäistä, ellei sellaiseksi lasketa runoilijan lattialle roiskimaa kermavaahtoa tai enon tuomaa jättimäistä kalakukkoa.²⁷

Jos *Kun isällä on hammassärky* käyttää komiikan keinona yhden tekstin toistoa ja muuntelua, *Runoilija muuttaa* on mykkyystään huolimatta lähellä puhekomediaa. Siinä mm. ilmaistaan äänenvoimakkuuden vaihteluja käyttämällä lihavoitinta ja erilaisia kirjasinkeittäjä ja vaihdetaan yleiskieli Savon murteeseen ja kerran jopa lastenkieleenkin.

Runoilija selittää herra ja rouva Tuiskulle, joiden luo hän muuttaa, tukalan tilanteensa perimmäisen syyn; hän oli väittänyt enolle menneensä naimisiin rouva Tuiskun sisaren Liisan kanssa:

”Rahaa tuli - ja minä olin maailman onnellisin aviomies ... sillä minulla ei ollut vaimoa!”

Kohtaus jatkuu painotuksin eli lihavoittein:

”Viimeksi kirjoitin, että meillä on **kuukauden vanha poika** ja pyysin rahaa ristiäsiin.”

Karu käyttää tässä elokuvassa repliikeissä lainausmerkkejä, vaikka ei tehnyt niin *Kun isällä on hammassärky* -elokuvassa. Lainausmerkit tuntuvat korostavan repliikkien itseisarvoa ja ovat tietenkin katsojalle merkki dialogista.

Savonmurteisia repliikkejä on elokuvassa 26 eli lähes puolet kaikista. Kun eno haluaa, että runoilija tekee sovinnon ”vaimonsa” Liisan kanssa, hän sanoo:

”**Polovilles** poeka, ja pyyvä korreest’ anteeks!”

Kun näin ei tapahdu, hän huutaa:



Toisen puolen kuva-alasta täyttää ruotsinkielinen käännös. Välitekstien yksi etu olikin se, että kaksikielisessä Suomessa sekä suomen- että ruotsinkieliset tekstit mahtuivat helposti samaan kuvaan. Ainoat kohdat, joissa kahden kielen käyttö herättää huomiota, ovat insertit, joita ei esitetä samanaikaisesti vaan peräkkäin. Kun runoilija saa esimerkiksi ravintolalaskun, hän saa sen ensin suomeksi ja sitten ruotsiksi.

Suunliikkeistä voi tietysti päätellä, että suomi on *Runoilija muuttaa* -elokuvan alkuperäinen kieli. Lähikuvissa näkyvät suunliikkeet ovat synkronoituun äänielokuvaan tottuneesta häiritsevää piirre, sillä näyttelijä ei useinkaan näytä sanovan repliikkiään välitekstin sanoin. Tiedossani ei tosin ole, häiritsikö tämä aikalaiskatsojia; saattoihan olla, että tapa oli niin yleinen, että sitä voi pitää konventiona. Sama suunliikkeiden ja välitekstien yhteensopimattomuus näkyy ainakin ajoittain kaikissa muissakin tarkastelemisiani elokuvissa. Teksteistä riippumaton puhuminen aiheuttaa joka tapauksessa sen, että tekstin etäännyttävä ja indeksikaalinen luonne korostuu; teksti vain viittaa siihen, mitä illusorisessa äänitilassa sanotaan. Yksi syy käytännön lienee ollut näyttelijäjoukon heterogeenisuus: osa oli ammattilaisia, osa amatöörejä, eivätkä kaikki puhuneet suomea äidinkielenään.²⁸

Ruotsinkieliseltä yleisöltä katoaa *Runoilija muuttaa* -elokuvasta yksi koominen ulottuvuus, kun Savon murretta ei ole käännetty ruotsiksi:

”**Onpa se aeka poeka kuukauven vanahaks** - mutta ei ou kovin korree!”

”**Nog är det en duktig pojke för att vara en månad gammal** - men inte är han vidare vacker, inte!”

Sen sijaan universaalimpi kielimuoto, lapsen puhe,

käännettiin:

“Kotka tetä tuli?”

“Nääj kom fajbjoj?”

Romaanien laaja maailma

Romaanien filmatisoinnissa on edelliseen ryhmään verrattuna kaksi vaikeutta. Ne ovat yleensä tiukasti kiinni alkuperäisteoksessa, jolloin transtekstuaalinen motivaatio, muiden teosten antama malli, säätelee kerronnan ratkaisuja.²⁹ Toinen vaikeus liittyy romaanien luonteeseen: ne kertovat tarinaa laajassa maailmassa, jossa sekä aika että tila saattavat ulottua hyvin kauas lähtöpisteestä.

Jälkimmäinen lienee pääsyy siihen, että elokuvassa *Ollin oppivuodet* on selittäviä välitekstejä lähes puolet kaikista. Elokuva perustuu Anni Swanin samannimiseen nuorisokirjaan, jossa pilalle hemmoteltu kartanonpoika karkaa kotoaan ja joutuu sattumalta serkkunsa huijaamana Tukholmaan asti ilkeän suutarimestari Simolinin hoiviin. Tarina on puhdaspiirteinen dickensiläinen orpomelodraama kuljettaessaan Ruotsista karanneen Ollin Turkuun keuhkotautia sairastavan tytön ystäväksi, kasvatustaitokseen ja vasta monen vuoden jälkeen takaisin kotiin.

Brad Chisholm on luokitellut Seymour Chatmanin teorioiden ja D. W. Griffithin *Katkenneiden kukkien* (*Broken Blossoms*, 1919) pohjalta seitsemän erilaista selittävien välitekstien funktiota:

1. nimeäminen (esim. henkilöiden ja paikkojen esittely)³⁰,
2. ajan ilmaukset,
3. kerronnan yhteenveto (selityksiä tapahtuvasta tai tapahtuneesta),
4. luonnehdinta (esim. ilmapiiristä)³¹,
5. henkilöiden ajatusten välittäminen tai dialogin referointi,
6. tarinan ja
7. kerronnan kommentointi.³²

Viimeinen on itsensä tiedostavan kerronnan tunnusmerkki, joten sitä ei käytetä läheskään kaikissa elokuvissa, mutta esimerkkejä kuudesta ensimmäisestä funktiosta on löydettävissä suomalaisistakin teoksista samoilta vuosilta, esim. *Ollin oppivuosista*:

1. nimeäminen: Ollin serkku Kaarle, rappeutuneen Harmaalan kartanon omistaja.
2. ajan ilmaus: Seuraavana aamuna.

3. kerronnan yhteenveto: Mitä poliisitutkinnossa tapahtui.

4. luonnehdinta: Hellästi syleilee aamuurinko Koivumäen vanhaa päärakennusta, jossa Olli on lapsuutensa herttaiset hetket leikkinyt.

5. dialogin tai henkilön ajatusten referointi: Kenkiä naputelllessaan ajatteli Olli karkumatkaansa ja pian koittavaa vapauttaan.

6. tarinan kommentointi (esim. metaforisin ilmauksin): Korpit kokoontuvat. Simolin vainukoiransa kanssa Harmaalassa.

Seitsemättä funktiota eli kerronnan kommentointia ei siis löydy yksittäisistä väliteksteistä, mutta lähellä sitä olevaa kerronnan toistoa kylläkin. Olli nimittäin kertoo menneistä, katsojalle tutuista vaiheistaan kolme kertaa: Ensin hän kertoo ystävälleen Hilleville lapsuudestaan kolmannessa persoonassa kuin satuna, joka nähdään väliteksteinä (Tunsin kerran pienen onnellisen pojan, joka asui suuressa talossa - -) ja kuvina. Myöhemmin hän kertoo kohtalostaan toiselle ystävälleen Ränni-Pellelle, mikä näytetään kuvasarjana. Elokuvan lopussa hän kertoo vaiheistaan vielä vanhemmilleen, mikä niin ikään nähdään kuvasarjana. Viimeksi mainittuun kertomuksen jaksoon liittyy kuitenkin myös yksi väliteksti täsmälleen samassa muodossa ja samojen kuvien keskellä kuin elokuvan alkupuolella. Kaarle-serkku sanoo siinä Ollille:

Sain juuri kuulla, että Pentti on kuolemaisillaan ja että poliisit ovat jo sinua etsimässä. Tahtoisin niin mielelläni auttaa sinua! Matkustan tänään Ruotsiin. Jos tahdot, koetan piilottaa sinut sinne.

Ensimmäisellä kerralla teksti on tavallista dialogia, mutta jälkimmäisessä tapauksessa se on etäännytetty osaksi Ollin kertomusta. Tämä osoittaa, että välitekstejä voidaan kuvien tavoin “kierrättää”, jolloin ne saavat kerronnassa uuden aseman. Edellä oleva teksti ei ole enää toisella kerralla Kaarle-serkun nykyhetkessä sanomaa vaan Ollin referoimaa puhetta - kuitenkin vailla referaatin kielellisiä tunnusmerkkejä.

Koskenlaskijan morsian tapahtuu suppeassa miljöössä, kosken rannan talossa Nuottaniemessä ja koskessa. Tästä syystä se ei tarvitsisi selittäviä tekstejä juuri lainkaan, mutta silti niitä käytetään vahvistamaan kuvakerrontaa. 42 selittävästä välitekstistä seitsemän on katkelmia koskenlaskija-Antin morsiamelleen Hannalle lähettämästä kirjeestä. Romanttinen kirje on saanut omanlaisensa tekstityypin, kaareutuvat kirjaimet.

Esimerkkinä tavasta käyttää välitekstejä olkoon

”Tätä kirjoitan mustassa maakodassa ja miehet tarinoivat ympärilläni. Sinua muistan ja ihanaa kesän alkaa.”

”Jag skriver detta i en mörk jordkula medan de andra karlarna sitta runt omkring mig och språka. Tankarna gå till dig och jag minnes de vackra sommardagarna.”

24

Suomi-Filmi

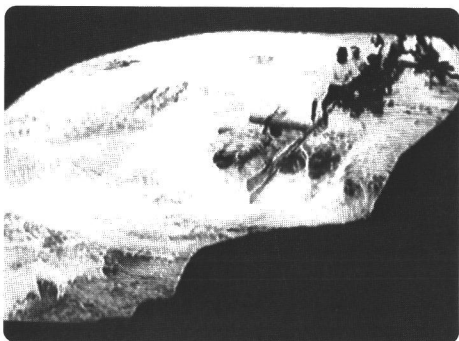
elokuvan huipentuma, jossa Hanna pelastaa rakastettunsa Antin ja pari muuta miestä, jotka ovat jääneet vangiksi kuohuvan kosken keskellä olevalle kiville. Kaksi turhaa pelastusyritystä on jo tehty, kun Hanna haluaa vaarantaa henkensä ja johtaa itse operaatiota.

Kuvat ja välitekstit (numeroineen)

Kuvat: Hannan johtama lautta; katselijoita rannalla; miehet kivellä; Hanna maskin rajaamana kuvan vasemmassa reunassa.³³

Teksti 6. ”Ohjatkaa suoraan kallioon!”

Kuva: Lautta ”luolamaisen” maskin rajaamana.



Teksti 7.

Lautta hiplasi kalliota ja silmänräpäyksessä olivat miehet pelastetut.

Flotten snuddade vid klippan och i samma ögonblick voro männen räddade.

7

Suomi-Filmi

Kuvat: Miehet vedetään lautalle; lautta lähtee eteenpäin; ihmisiä juoksee rannalla; pelastetut makaavat lautalla (holvimainen maski).

Teksti 8. Pelastetut!

Kuvat: Pelastetut makaavat lautalla (holvimainen maski); Hanna maskin rajaamana kuvan vasemmassa reunassa.

Teksti 9. ”Ohjatkaa oikealle väylälle!”

Kuvat: Hanna maskin rajaamana; pitkä otos vedenpinnasta (iirismaski); yleiskuva koskesta ja lautasta.

Teksti 10. Kun lautta kulki suvannossa laukesi miesten ja Hannan mielten jännitys ja ääretön elämänilo pulpahti sydämeen.

Kuvat: Lautta koskessa; lautta tulee rantaan.

Tässäkin lyhyessä katkelmassa on kiinnostavia ratkaisuja, joilla elokuvan tekijät ovat pyrkineet korostamaan hetken dramaattisuutta. Yhdenlaista ”pinnan aktivoimista” on mykässä elokuvassa tavallinen maskin käyttö, jolla rajataan tarpeeton kuvasta pois ja keskitetään huomio olennaiseen: Hanna rajataan erilleen muista ennen komentosanoja - katsoja on tällöin aivan varma, että juuri Hanna sanoo ne. Ennen 7. välitekstiä lautta on kuvassa, jota reunustaa epäsäännöllisen muotoinen maski, ikään kuin lautta olisi menossa luolaan: tällä keinolla rajataan jotain asiaan kuulumatonta pois mutta myöskin lisätään vaaran tuntua. Pelastetut ovat ennen 8. välitekstiä ja sen jälkeen holvimaisen maskin alla kuin korkeamman voiman suojeluksessa. 9. tekstin jälkeen kuvataan vettä pitkässä otoksessa iiriksen kaltaisen, pyöreän - mutta epäsäännöllisen - maskin kehystämänä; otoksella ei näytä olevan muuta funktiota kuin rauhoittaa tilanne, toimia kuvavirran suvantovaiheena.

Toinen kiinnostava piirre on selittävien välitekstien käyttö. Kertoja huutaa diegesiksen ulkopuolelta: ”Pelastetut!” - sinänsä aivan tarpeettoman, mutta kerronnan emotionaalisen rytmin kannalta oikea-aikaisen kommentin. 7. teksti taas voisi jopa ilman sitä seuraavaa kuvaa toimia huippukohdan kertojana; se osoittaa ainakin, että väliteksti voi oikeassa paikassa korvata osan vaikeasti kuvattavaa kohtausta. Kun katsoja tietää, että sankariteko onnistui, hänen ei ole enää pakko nähdä sitä; hän uskoo jo. Mutta jos katsotaan 10. tekstin sisältöä ja sitä seuraavia kuvia, voitaisiin väittää, että tekijät kertovat teksteissä erillistä tarinaa. Yhdessäkään ku-

vassa ei nimittäin näy riemun merkkejä.

Karsittuja repliikkejä

Suomessa on ollut hyvin voimakas seuranäyttämöperinne, joka on ammattiteattereiden ohella tehnyt joistakin näytelmistä läpeensä tuttuja - ainakin 20-luvun yleisölle. Tuttuja jo ennen filmaamistaan olivat ainakin Aleksis Kiven *Nummisuutarit* ja Teuvo Pakkalan *Tukkijoella* sekä Sam Sihvon laulunäytelmä *Jääkärin morsian* eivätkä Minna Canthin *Anna-Liisa* ja *Murtovarkauskaan* liene ns. kansannäytelminä kovin outoja olleet.

Edellä olleen välitekstien lukumäärätaulukon perusteella selittävien välitekstien määrä näyttää erityisesti näytelmäfilmatisoinneissa satunnaiselta. *Murtovarkauden* suuri määrä johtuu ehkä tarinan outoudesta - on selitettävä enemmän - ja filmatisoinnin ratkaisusta, jossa näytelmän suppeaa tilaa on olennaisesti laajennettu. *Nummisuutareissa* on selityksiä käytetty vain alkupuolella, joten kun näytelmän melko monimutkainen juoni ja maailma on saatu pohjustettua, pelkkä dialogi on riittänyt. *Anna-Liisassa* on näytelmän henkilökeskeisyys ja *Tukkijoella*-elokuvassa näytelmän tuttuus todennäköinen syy dialogin ylivallelalle.

Jääkärin morsian on huomionarvoinen filmatisointi siksi, että se on tehty äänielokuvan aikakaudella. Kertojan rooli on jätetty niin pieneksi kuin mahdollista; redundanttia kerrontaa ei ole havaittavissa. Elokuvassa on itse asiassa dialogitekstejäkin vähän. Niissä on selvitetty pakollinen juonen kulku ja annettu tilaa kielellisille variaatioille, jotka ovat pääosin peräisin Sihvon näytelmästä. Toisin kuin elokuvassa *Runoilija muuttaa* pyrkivät ruotsinkieliset käännökset ilmaisemaan poikkeamat yleiskielistä:

Savolainen jääkäri:

- Hih, tätä poekoo ei surut milloinkaan paenele!
- Hej, hos den här pojken lever inga lessamheter!

Tähän pohjalainen:

- Soo Mikko, älä sä viitti huutaa, vaan pirä muutoon suus auki!
- Sä sä Mikko, is int föra hössel, utan håll annors bara truten opp!

Kultaisen ankkurin tarjoilija savolaiselle:

- Niet, Michail Andreitsh, mine en sinu ragastamas.
- Njet, Mihail Andreitsh, mej inte älskas dej.

Juutalaisvakooja paronille:

- Saksalainen Lansturm viety kaik Rumania tapella.
- Den hela tyska Lansturm vara förd Rumänien att slåss.

Samoin ovat käytössä äänenvoimakkuutta "lisäävät" suuret kirjaimet esimerkiksi kohdassa, jossa Sabinaa huudetaan tanssimaan ja kohdassa, jossa Suomelle huudetaan neljä kertaa peräkkäin "Eläköön!". Jälkimmäisessä kirjaimet kasvavat joka huudolla.

Nummisuutareissa voimakas teatterin esityspeirinne näkyy jo jonkinasteisena ongelmana. Näytelmässä on lukuisia melkein pyhiksi koettuja repliikkejä, joiden on pakko olla mukana, jotta kansalliskomediaan ei suhtauduttaisi kevytmielisesti. Otetaan tästä esimerkki, josta näkyy välitekstien suhde Kiven pitkiin vuorosanoihin:

Näytelmä:

ESKO. (Yksin.) Kovin tunnen tällä hetkellä itseni liikutetuksi, ja sydämeni on kuin palava pikipallo ja tämä on siitä, että mieltäni polttaa Kreeta ja häät. - Kreeta! pääni pyöryään käy, koska muistelen, että kohta olen yhtä kanssas, eli toisin, minä tulen sinuksi ja sinä minuksi, sanalla sanoen, Esko on Kreeta ja Kreeta on Esko; ja kutsukoot meitä sitten joko Eskokreetaksi tai Kreetaeskoksi. Niin. - Ijäisen uskollisuuden sua kohtaan vannon, Kreetani; ja jos se ilkeä saatana, joka käy ja nuuskii ympärillämme aina tuomiopäivään asti, jos hän, sanon minä, niin riiviöön mun saattais, että sokeudessa toista naista suutelisin, niin lyö mua vast' kuonoa, lyö mua vast' kuonoa, Kreeta, että hampaat kidassani kalisevat. Sillä hän, joka vapaasta tahdosta on tehnyt pyhän uskollisuuden valan ja sen rikkonut, hän taivaalta ja maalta kirottu olkoon ja päänsä survottakoon nuuskaksi; se on sanottu.³⁴

Tämä näytelmän ehkä tunnetuin kohta on elokuvassa siirretty nummisuutarin pirtistä lähelle Karrin taloa, jonne Esko on Mikon kanssa matkalla. Se on jaettu kahdeksi eri tekstiksi, jotka ovat lähes peräkkäin. Esko seisoo sillalla yksin ja sanoo selvästi suutaan aukoen:



“Kovin tunnen itseni liikutetuksi tällä hetkellä, ja sydämeni on kuin palava pikipallo.”

“Kreeta! pääni pyörään käy, koska aattelen, että kohta olen yhtä kanssas, minä tulen sinuksi ja sinä minuksi, ja kutsuttakoot meitä sitten joko Esko-Kreetaksi tai Kreeta-Eskoksi.”

Nummisuutarien äänielokuvaversioissa (1938 ja 1957) Eskon monologi on lähes sanasta sanaan; mykässä elokuvassakin tällainen kahden pitkän välitekstin pari, joka ei vie tarinaa eteenpäin, osoittaa suurta uskollisuutta Kiven kielelle.

Näytelmän toinen näytös, jossa Esko on Karrissa morsiamensa häissä, on teoksen dynaamisin osa. Käytännössä se on ollut helppo kuvattava myös mykässä elokuvassa: tapahtumia on paljon, ja välitekstien laatijatkin ovat voineet keskittyä lyhyisiin repliikkeihin. Tilanne- ja verbaalihuumorin ero näkyy teksteissä: kun Eskon ja Teemun painista ja Eskon epäonnistuneesta kostoretkestä Teemun kotimökille selvittää ilman sanoja, on nummisuutarin pojan raivo hänen palattuaan häätaloon vaatinut suuren määrän lyhyitä tekstejä. Esimerkkinä olkoon tilanne, jossa Esko kohtaa Jaakon:

“Jaha puusuutari! Yksi tuhat kahdeksansataa, puusuutari poltti nahkansa edestä ja takaa!”

“Kreetan ryöväsit minulta, sinä sonnivaska!”

“Sonnivaska, sonnivaska!”

“Puusuutari! Tees mulle yksi pari puukenkiä!”

“Taivaan ukko, varjele minua! Hulluksihan tekee miehen tämä päivä! Jaakko - !”

Tekstien välissä - lukuun ottamatta ensimmäistä, jonka jälkeen on puolikuva - on suuri kokokuva Eskosta ja Jaakosta Karrin pirtissä. Juuri kuvan suuruus, joka ei tue tehokkaasti Eskon raivon esittämistä, lienee aiheuttanut tarpeen näin suureen tekstimäärään.

Kiven näytelmässä on jonkin verran repliikkejä, jotka joku lausuu “erikseen”, siis niin, että muut näytelmän henkilöt eivät niitä kuule vaikka vieressä ovatkin. Tällöin odottaisi yhtä suurella syyllä kuin monologeissa, että välitekstejä käytettäisiin välittämään nämä ajatukset ilman suunliikkeitä. Esko kuitenkin puhuu häätaloon saavuttuaan ja Kreetaan katsahdettuaan keskellä vierasjoukkoa itsekseen:

“Hän on kaunis kuin ruusu ja kukkainen, mutta minä olen vaiti kuin ahvena kivellä.”

Teatteritraditio on ollut siis niin voimakas, että *Nummisuutarit* on haluttu kuvata näytelmänä eikä vain tarinana, jossa monologit ja “erikseen” puhutut repliikit olisi voitu esittää sisäisenä puheena. Tähänhän välitekstit olisivat antaneet kaikki mahdollisuudet, joko ajattelevan näköiseen hahmoon yhdistettynä dialogitekstinä tai referoivana selitystekstinä. Sellaisissa jaksoissa, jotka oli seipitetty varta vasten elokuvaa varten, ei kuitenkaan ollut esityksperinteen painolastia. Näissä kohdissa näkyykin “elokuvallinen” ote kuvattuihin henkilöihin. Esimerkiksi kun Martta tuskailee poikansa tyhmyyttä ja muistelee yksin pirtissä menneitä, hän ottaa “muistelevan asennon” mutta ei avaa näkyvästi suutaan:

“Mitähän tästä tulee, sillä aika tolvana Esko on aina ollut. Muistanpa, miten jo lapsena..”

Kuka saa äänensä näkyviin?

Välitekstejä mahtuu yhteen elokuvaan suhteellisen vähän. Niiden laatijat ovat joutuneet, varsinkin kun on ollut kyse kertovasta elokuvasta, tiivistämään sanottavansa niihin lauseisiin, joita ovat pitäneet tärkeimpinä. Tästä syystä tekstien ekonomisuuden tutkimus voisi antaa uusia kiinnostavia näkökulmia mykkään elokuvaan ja sen aikakauteen. Mikä motivoi sen, että kertojalle tai jollekin henkilölle annetaan mahdollisuus saada äänensä kuuluviin - tai paremminkin näkyviin? Motivaatioita voidaan etsiä uusformalistien neljän perustyyppin pohjalta: onko syy esimerkiksi kompositioon liittyvä eli antaako teksti välttämätöntä informaatiota tarinan ymmärtämiseksi; onko motivaatio realistinen eli pyrkiikö teksti antamaan todellisuutta jäljittelevän kuvan äänettömästä diegesiksestä; onko motivaatio transkustuaalinen, jolloin täytetään katsojalle tutun tekstin pohjalta syntyneet odotukset; vai onko se taiteellinen?³⁵

Viimeksi mainittuun, luultavasti harvinaisimpaan ryhmään voisi lukea esimerkiksi sellaiset tekstit, joissa pyritään itsenäiseen verbaaliseen ilmaisuun tai jotka ovat osa kokeilevaa muotoa kuten Fernand Légerin elokuvassa *Le Ballet mécanique* (1924). Transtekstuaalista motivaatiota voidaan tutkia suhteellisen yksinkertaisesti ainakin näytelmäfilmati-soinneista, kuten edellä olleet *Nummisuutari*-esimerkit osoittavat. Suhteesta alkuteokseen voi tehdä

lisäksi esimerkiksi erilaisia laskelmia: Kun Kiven näytelmän äänielokuoversioissa on noin puolet näytelmän repliikkimäärästä, on mykässä elokuvassa jäljellä arviolta alle 5 % Kiven tekstistä. Elokuvan 146 dialogivälitekstistä on täydellisiä näytelmän vuorosanoja 24, lyhennettyjä 85 ja useasta repliikista koottuja 24. Kokonaan uusia on 13 ja ne on kirjoitettu lähinnä sellaisiin kohtauksiin, joita ei näytelmässä ole lainkaan, esimerkiksi takaumiin.

Realistinen motivaatio liittyy realistisen esittämisen konventioihin, joita mykkä elokuva pikku hiljaa muutti. Yleisö tottui esimerkiksi sellaiseen tapaan, että jos joku alkoi lähikuvassa tai iiriksen rajaamana puhua, dialogiteksti ilmestyi välittömästi näkyviin. Toisaalta motivaatio liittyy mielikuviin realistisesta diegesiksestä, jossa esimerkiksi lapsi puhuu lapsenkieltä ja muutkin henkilöt siten kuin heidän odotetaan puhuvan.

Kompositioon liittyvä motivaatio merkitsee puolestaan sitä, että katsoja saa riittävän määrän informaatiota kyetäkseen konstruoimaan tarinan. Hyvä esimerkki tästä on seuraava *Nummisuutarien* useasta repliikista koottu välieteksti, jossa krouvari sanoo livarille ja Sakerille:

“Oletteko kuullut, että näillä seuduilla on nähty se suuri varas - piikkiparta ja muheva pilkku nenäpielessä - seitsemän sataa riksiä.”

Teksti antaa lyhyesti tiedon varkaasta, tuntomerkeistä ja luvatausta palkkiosta. Tällainen dialogiväliteksti ei ole enää niinkään dialogia, puheakti, vaan viittaamista puheen sisältöön. Koska “todellinen puhe” kuullaan mykässä diegesiksessä, tämäkin riittää, ja teksti edustaa mykän elokuvan omaksu-maa kerrontatapaa sen muutenkin kaikenlaista täydentämistä vaativassa ilmaisussa.³⁶ Mykässä elokuvassa esimerkiksi hyvin lyhyiden otoksien voidaan katsoa vain viittaavan diegesiksen tapahtumiin, ei esittävän niitä.

Tekstityksen perusteiden tutkimus antaa myös mahdollisuuden tarkastella elokuvan henkilöiden välisiä suhteita ja heidän esittämistään. Kuka heistä saa puhua ja mistä syystä? *Nummisuutarit*-näytelmässä on esim. Eskon osuus repliikeistä runsas 20 % mutta mykässä elokuvassa peräti 45 %; Martan osuus taas on näytelmässä noin 4 % ja elokuvassa lähes 8 %; Jaanan 29 näytelmärepliikista on jäljellä kaksi, Kreetan ei yhtään. Jos ajatellaan näytelmään liittyvää roolikulttia, jossa tietyt roolit kantavat koko näytelmää, ei Eskon ja Martan osuuden kasvu ole outoa, ovathan he tarinan ehkä tunnetuimmat hahmot. Itsenäisten naishahmojen Jaanan ja Kreetan

lähes täydellinen vaientaminen taas muokkaa melko voimakkaasti *Nummisuutareiden* kokonaiskuva.

Vaientaako rakkaus naisen; puhuuko hän rakastumisen jälkeen vain miehen kautta? Tällaisia kysymyksiä herättävät *Nummisuutarien* lisäksi myös *Koskenlaskijan morsiamen* ja *Murtovarkauden* väli-tekstit. Toisaalta eikö Esko kuitenkin ole koominen ja sääliävä hahmo, vaikka hän saakin äänensä näkyviin? Hiljainen sivussa pysyttelemine voidaan katsoa usein arvokkaammaksi kuin keskipisteenä touhuaminen. Mykässä elokuvassa ainakin vaike-neminen on helppoa.

Viiiteet

¹ “Teksti - filmin suola. ‘Filmin lopullinen arvo on tekstin laatijan käsissä’ sanoo saksalainen Walter Bloem.” *Filmiaitta* 6/1924, 104.

² Naali, “Viimeinen mies”. *Filmiaitta* 4/1925, 77.

³ Viimeisen miehen mainos. *Filmiaitta* 4/1925, 81.

⁴ Veijo Hietala, *Situating the Subject in Film Theory. Meaning and Spectatorship in Cinema*. Turun yliopiston julkaisuja B:194. Turku 1990, erit. 98 - 110. - Ks. kuvan ylisuuresta arvostuksesta Sarah Kozloff, *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley et al.: University of California Press 1988, 8 - 12. - Esimerkiksi mykän ilmaisun puolustaja Rudolf Arnheim korostaa visuaalisten elementtien ensiarvoisuutta keskustelukohtauksissakin: “Mykässä elokuvassa eivät huulet ole enää sanoja muodostavia elimiä vaan visuaalisen ilmaisun keino - suun kiihtyneet ilmeet tai huulten nopea liike eivät ole vain puhumisen sivutuotteita; ne ovat kommunikaatiota sinänsä.” Tässä yhteydessä hän ei edes mainitse välietekstien olemassaoloa. Rudolf Arnheim, “Selections adapted from *Film*” [1933]. *Film as Art*. Whitstable: Faber and Faber 1983, 95 - 96.

⁵ Samaa kolmijakoa voi soveltaa myös muihin, esim. tv:n ja rockvideon katsomistilanteisiin. Television katselutila on periaatteessa samanlainen kuin äänielokuvas- siis kaksijakoinen, mutta videoissa on toisinaan nähtävissä pinnan aktivoimista: kuvaruudun pinnalla liikuttellaan tekstejä ja kuvioita, esim. C&C Music Factoryn videossa “Things That Make You Go Hmmm...” (1991) ja KLF:n videossa “Justified and Ancient” (1992). Aktivoiminen on kuitenkin lähinnä luonnollinen mahdollisuus, ilmaisuvaraston yksi keino, sillä pintaa hyödyntäviä videoita näkee lopulta melko harvoin.

⁶ Sven Hirn ei mainitse selostajia mutta muusikoita sitäkin enemmän kirjassaan *Kuvat elävät. Elokuva- toimintaa Suomessa 1908 - 1918*. Helsinki: VAPK-kustannus ja Suomen elokuva- arkisto 1991. - Ainoa tiedossani oleva maininta suomalaisesta selostuskäytännöstä kertoo neiti Merikannosta, joka selosti Maa- ilman Ympäri - elokuvateatterissa. Eric von Schandz, “Muistelmia eräistä elokuvatoiminnan uranuurtajista”. *Kinolehti* 5-6/1941, 204 - 205.

⁷ J.K., “Elokuvaohjelmistoa 1910-luvulta: Agnes - eli haamu meren pohjalta”. *Elokuvakoneenhoitaja Lauri Kaipiaisen muistelmia. Eteenpäin* 8.7.1972, 6.

⁸ Joseph L. Anderson, "Spoken Silents in the Japanese Cinema, Essay on the Necessity of Katsuben". *Journal of Film and Video*, Vol. 40:1 (1988), 13 - 33.

⁹ Juri Tsivian antoi tästä näytteen Oulussa 27.9.1991 "Mykät todistajat" -seminaarissa lausumalla elokuvan *Boris Godunov* (1912) tahtiin Pushkinin näytelmää.

¹⁰ Amerikkalaiset elokuvayhtiöt lisäsivät voittojaan äänituotannon päästyä täyteen vauhtiin 1929 miljoonilla dollareilla. Warner Bros. -yhtiön voitto kasvoi eniten eli 600 prosenttia. Douglas Gomery, "The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry". Teoksessa: Elisabeth Weis and John Belton (ed.), *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press 1985, 22 - 23.

¹¹ Ks. Esko Töyri, *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920 - 1940*. Hyvinkää: Suomen elokuva-säätiö 1978, 49, 189 - 190. Välietekstit tehtiin laboratorioissa mutta leikattiin paikalleen vuokraamoissa.

¹² Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907 - 1934*. Tonbridge: British Film Institute 1985, 158 - 163.

¹³ Tekstitykseen tottuneet suomalaiset lienevät saavuttaneet välttämättömän peruslukunopeuden, koska meillä vain pienet lapset valittavat, että eivät ehdi lukea tekstejä riittävän nopeasti. Sen sijaan suurilla kielialueilla ongelma on todettu: esimerkiksi joka kahdeksannella britillä on sen verran lukemisvaikeuksia, että tekstien vilinä on heille liian nopea. John Minchington, "Fitting Titles". *Sight and Sound*, Autumn 1987, 279.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. [*Cinema 2. L'Image-Temps*. 1985.] Transl. by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. London: The Athlone Press 1989, 226.

¹⁵ *Ibid.*, 226.

¹⁶ Ks. Tom Gunningin artikkelit teoksessa Thomas Elsaesser & Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*. Tiptree: British Film Institute 1990.

¹⁷ Colin Loader, "Social Language in *The Last Laugh*". *Film & History*, Vol. XVIII:2 (1988), 44 - 47.

¹⁸ André Gaudreault, "Showing and Telling. Image and Word in Early Cinema". Teoksessa: Thomas Elsaesser & Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*. Tiptree: British Film Institute 1990, 277. - Barry Salt tosin sanoo Méliès'n käyttäneen välietekstin kaltaisia kohtausta esitteleviä tekstejä jo ennen vuosisadan vaihdetta. Salt kertoo nähneensä vanhimman ja kerronnallisesti erittäin merkityksellisen dialogitekstinkin niin varhaisessa elokuvassa kuin *Ali Baba et les Quarantes Voleurs* (1902): "Sesam, aukene!" Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London: Starword 1983, 56, 67.

¹⁹ Kertojalla ei tässä tarkoiteta lihaa ja verta olevaa elokuvantekijää vaan teoksen implisiittistä tekijää/kertojaa. Ks. Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press 1986 [1978], 146 - 151.

²⁰ Sarah Kozloff suhtautuu kriittisesti redundanssin käsitteeseen puolustaessaan elokuvan ääniraidalta kuuluvaa kuvaa selittävää kerrontaa. Samoin perustein voisi kysyä, voivatko kuva ja välieteksti kertoa saman asian täysin samalla tavalla, siis kerrontaa turhaan toistaen, vai syntykö eri keinojen yhteisvaikutuksesta joihin muuta kuin esim. kuvan kertomasta yksinään. Ks. Kozloff 1988, 19 - 21.

²¹ Dialogitekstit yleistyivät melko hitaasti. Vielä vuonna 1910 niitä käytettiin vain noin joka kymmenennessä amerikkalaiselokuvassa. Salt 1983, 120.

²² Kristin Thompson, "The formulation of the classical style, 1909 - 28". Teoksessa: David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge 1988 [1985], 183 - 189.

²³ *Ibid.*, 183 ja William F. Van Wert, "Intertitles". *Sight and Sound*, Spring 1980, 99.

²⁴ Käytäntö alkoi vakiintua vuoden 1913 tienoilla. Salt 1983, 121.

²⁵ "Filmien nimistä ja teksteistä". *Filmiaitta* 6-7/1925, 124.

²⁶ Salt 1983, 161.

²⁷ *Runoilija muuttaa* -elokuvan käsikirjoitus lienee vuonna 1924 järjestetyn yleisökilpailun satoa. Kari Uusitalo, *Meidän poikamme. Suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto 1988, 91.

²⁸ Ks. esim. Erkki Karun elokuvien näyttelijöistä Uusitalo 1988, 74, 78, 82.

²⁹ Ks. Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 1988, 18. Vaikka Thompson mainitseekin esimerkkinä lähinnä genresidonnaisuuden elokuvan sisällä, vaikuttavat ainakin suomalaisissa kirjallisuusfilmatisoinneissa voimakkaasti ne odotukset, joita alkuteos synnyttää.

³⁰ *Katkenneissa kukkasissa* nimeämisellä alkoi olla jo pelkän esittelyn tehtävä, mutta esim. 10-luvun alun ruotsalaiselokuviissa, joiden välieteksteissä tämä funktio oli keskeinen, nimeävät tekstit liittyivät katsojan huomion ohjaamiseen tärkeisiin kohteisiin ja niiden ominaisuuksiin. Tälläkin tekstityypillä oli siis tärkeä kerronnallinen tehtävänsä. Ks. John Fullerton, "Spatial and Temporal Articulation in Pre-classical Swedish Film". Teoksessa Thomas Elsaesser & Adam Barker (ed.), *Early Cinema: Space - Frame - Narrative*. Tiptree: British Film Institute 1990, 375 - 388.

³¹ Luonnehtiva välieteksti on yleensä niin itsenäinen, kuvista riippumaton, että sillä voisi täydentää Christian Metzin "suurta syntagmatiikkaa": *autonominen välieteksti*.

³² Brad Chisholm, "Reading Intertitles", *Journal of Popular Film and Television*, Vol. 15:3 (1987), 137 - 142.

³³ *Koskenlaskijan morsiamessa* käytetään teräväreunaista maskia, jonka "pehmeäreunainen" vähitellen syrjäytti. Seuraavassa elokuvassaan *Nummisuutareissa* Karu ei käytä sitä enää. Yhdysvalloissa muutos oli tapahtunut jo 1920-luvulle tultaessa. Salt 1983, 191.

³⁴ Aleksis Kivi, *Nummisuutarit*. Jyväskylä: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1986 [1864], 18.

³⁵ Thompson 1988, 16 - 20.

³⁶ Äänielokuvan tekstityksellä on periaatteessa samanlainen indeksikaallinen suhde diegesiksessä sanottuun kuin välieteksteillä. Tekstejä on kuitenkin enemmän, ja kielitaitoisella katsojalla on käännöksen kontrollonin, sanottuun suhteuttamisen mahdollisuus.