

FILMI- KIRJAILIJAT

Elokuvakäsikirjoittaminen
Suomessa 1931–1941

”Kuuluu ääniä, että filmin problema tällä
hetkellä on käsikirjoituksen problema.”

NYRKI TAPIOVAARA, 1935

RAIJA TALVIO

FILMI- KIRJAILIJAT

Elokuvakäsikirjoittaminen
Suomessa 1931–1941

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS 154/2015

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Aalto ARTS Books
Helsinki

© Raija Talvio
Graafinen suunnittelu: Emmi Kyytsönen
Kannen kuva: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti
Materiaalit: Munken Pure 120 g ja 300 g

ISBN 978-952-60-6423-9 (painettu)
ISBN 978-952-60-6424-6(pdf)
ISSN-L 1799-4934
ISSN 1799-4934 (painettu)
ISSN 1799-4942 (pdf)

Unigrafia
Helsinki
2015

Sisällys

Kiitokset 8

1. JOHDANTO 10

Tutkimuksen tausta 10

- Tekijä tutkijana 13

Aikaisempi tutkimus 22

- Aikaisempi tutkimus Suomessa:
käsikirjoitus elokuvan ja
kirjallisuuden marginaalissa 22
- Aikaisempi kansainvälinen tutkimus:
"elokuvateorian visuaalinen vääristymä" 25
Käsikirjoitus elokuvan historiankirjoituksessa 31
- Käsikirjoitus ja käsikirjoittaminen
tutkimuksen kohteena 33

Tutkimuskysymys ja
tutkimuksen metodi 38

Tutkimuksen aineisto 45

Tutkimuksen aikaraja 48

2. TAUSTAA: SUOMI, SUOMALAINEN ELOKUVA JA KÄSI- KIRJOITTAJAN AMMATTI 50

Suomi ja sen kulttuurinen
maisema 1930-luvulla 50

Elokuva 1930-luvun Suomessa 53

Käsikirjoittajan ammatti 54

3. MITÄ OLISIVAT SUOMALAISELLE ELOKUVALLE SOPIVAT AIHEET? 60

”Karu” kotimainen elokuva vuonna 1929 63

Kansallisten aiheiden

suosimisen perusteet 67

- *Tausta: suomalaisen elokuvan suomenkielistyminen ja keskiluokkaistuminen* 74

Mitä ovat kansalliset aiheet? 78

- *Kirjallisuuden kaanon elokuvissa* 79
 - Kivi ja Kalevala* 80
 - Runeberg* 85
- *Isänmaalliset historiaelokuvat* 89

Kansalliset aiheet ja vasemmisto 94

Miten aiheet valittiin? 103

Kansalliset ja kansainväliset aiheet 113

Aihevalinta arvostuksen takeena 121

Case: *Juurakon Hulda* – kansa ja sivistyneistö peilissä 125

4. KEIDEN PITÄISI KIRJOITTAA ELOKUVIA? 134

”Kirjailijat, käykää käsiksi filmiin” 134

- *Kirjailijat ja toimittajat käsikirjoittajina* 137
- *Käsikirjoittaja-ohjaajat, näyttelijät ja ”elokuvamiehet”* 142

Käsikirjoittajien yhteiskunnallinen tausta ja koulutus 147

Käsikirjoittajan ja tuotanto-yhtiön yhteistyö 152

Kirjailija elokuvan arvostuksen takeena 162

Vuosikymmenen kulttuuri-kriisikeskustelu ja elokuva 177

Elokuvakäsikirjoittaminen omana ammattinaan 183

Palkkiot 190

Käsikirjoittaja – runoilija vai tuotesuunnittelija? 192

Case: *Vieras mies tuli taloon* – romaanista elokuvaksi ja elokuvasta romaaniksi 195

5. ALKUPERÄISIÄ VAI SOVITUKSIA? 206

Käsikirjoituspula 208

Sovitusten ongelmat 210

”Filmaattisuus” 215

Sovituksiin turvautumisen syyt ja
sovitusten suhteellinen osuus 220

Kansallinen elokuva ja ”filmaattisuus”
vaihtoehtoisina strategioina 221

Case: Vuoden 1940 ruotsalaiset aiheet –
sovitusten sovituksia 225

6. MINKÄLAINEN ON HYVÄ ELOKUVA- KÄSIKIRJOITUS? 234

Käsikirjoituksen olemus ja sen
kirjoittamisen edellytykset 238

- *Käsittelytapa ja rakenne* 240
- *Elokuvan kieli* 243
- *Dialogi* 244
- *Terminologia* 245
- *Käsikirjoituksen kirjallinen muoto* 248

Käsikirjoitus vai filminäytelmä? 248

Otsikointi, numerointi ja palstat 250

Käsikirjoitusten versiot ja työpaperit 261

Suomalaisen käsikirjoittamisen
doksaa rakentamassa 262

Case: Tapio Piha ja alkuperäis-
käsikirjoitus *SF-paraati* 267

7. YHTEENVETOJA JA 1930-LUVUN PERINTÖ 278

Tiivistelmä 290

Abstract 291

Liite 1: Suomalaisten elokuvien
käsikirjoittajat 1931–1941 292

Liite 2: Suomalaiset pitkät
näytelmäelokuvat 1931–1941 303

Lähteet 309

Kuvalähteet 322

Henkilöhakemisto 323

Elokuvahakemisto 326

Kiitokset

Tämä tutkimus on ollut työn alla useiden vuosien ajan. Sen valmistumiseen ovat myötävaikuttaneet monet tukijat, opastajat ja kanssakulkijat. On kiitosten aika.

Suurin kiitos kuuluu työni ohjaajille, professori Eija Timoselle ja dosentti Kimmo Laineelle. He ovat tehneet ison työn johdattaessaan käytännön tekijän lempeästi mutta lujasti kohti tutkimuksen maailmaa. On ollut etuoikeus työskennellä kahden niin laaja-alaisen, oppineen ja tinkimättömän tutkijan ohjauksen alaisena. Yhteisten tapaamisten innostus, ilo ja lämpö ovat kannatelleet yksinäisessä työssä.

Työni esitarkastajia professori emerita Pirkko Koskea ja professori Anu Koivusta kiitän hyvistä ja rakentavista kommenteista. Kunnioittaen kiitän myös vastaväittäjäkseni lupautunutta taiteen tohtori Riina Hyytiää.

Tämä tutkimus ei olisi valmistunut ilman Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksella toteutettua Aristotle in Change -hanketta ja sen tutkijaryhmää. Marja-Riitta Koivumäki, Riikka Pelo ja Tomi Leino sekä hankkeen statustutkijat, Lapin yliopiston Teijo Pellinen ja Jaakko Nousiainen ovat olleet korvaamaton vertaistukiryhmä ja sparrausrinki. Professori Eija Timonen oli hankkeen osaa-va johtaja ja tutkimuskoordinaattori Kirsi Rinne sen tehokas koordinaattori. Aristotle in Change -ryhmää saan kiittää monista hyvistä suuntaviitoista, kysymyksistä ja oivalluksista – ja lukuisten konferenssimatkojen mainiosta matkaseurasta. Yhdessä olemme saaneet todistaa kokonaan uuden tutkimusalan syntymisen ja vakiintumisen kansainvälisessä poikkitieteellisessä ja -taiteellisessa Screenwriting Research Network -verkostossa.

Aalto-yliopiston Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen opiskelijat, tutkijat ja henkilökunta ansaitsevat myös kiitoksen. Tutkimustani ovat erityisesti kannustaneet sen eri vaiheissa professori Jukka Vieno sekä nyt jo edesmenneet laitoksen johtaja Ywe Jalander ja professori Peter von Bagh. Suuren kiitoksen olen velkaa myös Kansallisen audiovisuaalisen instituutin ja sen hyvin hoidetun kirjaston henkilökunnalle. Erityiskiitos Timo Matoniemelle ja Olavi Similälle.

Screenwriting Research Networkin kansainväliset kollegat ovat auttaneet eteenpäin monessa kysymyksessä omien erityisalojensa tuntijoina. Tämän tutkimuksen kannalta antoisinta on ollut yhteistyö ruotsalaisen käsikirjoittamisen historiaprojektin tutkijoiden Kjell Sundstedtin ja Johanna Forsmanin kanssa.

Aristotle in Change -hanke sai Suomen Akatemialta nelivuotisen rahoituksen, joka mahdollisti tutkijaryhmän jäsenten pitkiä työskentelyperiodeja. Kiitän Suomen Akatemiaa sekä Kapiosta ja Aalto-yliopistoa taloudellisesta tuesta tälle työlle.

Toimintani elokuva-alan eri tehtävissä Suomessa yli kolmen vuosikymmenen ajan on se tausta, josta tutkimukseni kysymyksenasettelu ja sen näkökulmat nousevat. Haluan kiittää työtovereitani tällä merkillisellä ja kiinnostavalla alalla, jonka nykyisyys on yhtä kiehtova kuin sen menneisyys, ja joka vetää puoleensa sukupolvesta toiseen aivan omanlaisiaan ihmisiä. Sain leikkaajana olla mukana tekemässä muutamaa suomalaisen elokuvan historiaan liittyvää dokumenttielokuvaa. Ne olivat omalta osaltaan tämän tutkimuksen innoittajina, ja siksi kiitän erikseen Virke Lehtistä, Aito Mäkistä ja Lauri Tykkyläistä. Kiinnostus käsikirjoittamisen tutkimiseen syntyi oman käsikirjoittajan työni kautta. Sitä työtä olen saanut tehdä eräiden oman sukupolveni parhaiden kanssa. Erityisesti haluan kiittää monipuolisia, sivistyneitä ja käsikirjoituksen lukemisen taitavia ohjaajia Taru Mäkelää, Kari Paljakkaa ja Marjo Valvetta.

Lopuksi yksityisimmät kiitokseni. Kiitän vanhempiani Ritva ja Paul Talviota siitä, että sain jo lapsuudenkodissani oppia ihmettelyn, uteliaisuuden ja pohtimisen ilon, samoin kuin sain oppia rakastamaan kuvia, tarinoita ja kirjoittamista. Rakasta puolisoani Heikki Ortamoaa saan kiittää paljon, mukaan lukien kiinnostavat keskustelut sekä tämän tutkimuksen aiheesta että kaikista muista mahdollisista ja mahdottomista aiheista maailmassa ja elämässä. Kiitän myös verrattomia ja viisaita lapsiamme Simoa, Elinaa ja Eevaa, jotka kaikki ehtivät aikuisiksi tämän tutkimustyön pitkän rupeaman aikana. Omistan tämän työni läheisilleni.

1 JOHDANTO

Tutkimuksen tausta

Elokuvatuotantoyhtiö Suomi-Filmi julisti kaikelle kansalle avoimen elokuvakäsikirjoituskilpailun yhtiön oman lehden Suomi-Filmin Uutisaitan vuoden viimeisessä numerossa vuonna 1940. Aiheeseen liittyvässä pääkirjoituksessa kerrottiin, miten “scenario on se betonirunko, jonka ympärille ja johon tiukasti kiinni toiminnallinen elokuva rakennetaan”. Kirjoituksen mukaan oltiin siirtymässä aikakauteen, jolloin elokuvan käsikirjoituksesta tulisi entistä merkittävämpi osa elokuvatuotantoa, sillä alan ongelmana kaikkialla maailmassa oli aihepula. Elokuva elävänä taiteena tulisi tarvitsemaan Suomessakin oman ja omintakeisen henkisen pääoman – pelkkä kirjallisuuden sovittaminen ei enää riittäisi.¹ Muutamaa kuukautta myöhemmin Suomi-Filmin Uutisaitta muistutti lukijoitaan siitä, että kilpailussa etsittiin vain kahden lajityypin filminäytelmiä: komedioita sekä seikkailu- ja jännitysfilmejä. Tämä siitä huolimatta, että suomalaisella luonteella tiedettiin olevan taipumusta hitaaseen ja perusteelliseen tunnelmamaalailuun – esimerkkinä kirjallisuutemme kansankuvaukset. Elokuvakerronnan todettiin olevan suomalaiselle kansanluonteelle koetinkivi ja kasvattaja: se vaatii ripeäotteisuutta ja huomion keskittämistä

1 ”Elokuvakäsikirjoituskilpailu”. Suomi-Filmin Uutisaitta 8–9/1940, 3 (pääkirjoitus).

Summa



saavut
ennätys-
tuloksen!

KÄSIKIRJOITUSKILPAILUMME

825

käsi-
kirjoitus-
kilpailu

almin huo-
rjalliseen
tyksää.

Uusikaupunki

toimintaan.² Kilpailun suosio ylitti järjestäjien odotukset. Toukokuussa 1941 uutisoitiin Suomi-Filmin kirjallisen osaston huoneen täyttävistä melkein miehenmittaisista käsikirjoituspinoista, joita kirjailija Matti Kurjensaari lueteloi ja lajitteli raadin jäseniä professori V. A. Koskennimeä ja kirjailijoita Lauri Haarlaa ja Ensio Rislakia varten. Ehdotuksia kilpailuun kerrottiin saapuneen 825 kappaletta.³ Kaksi niistä toteutettiin myöhemmin elokuviksi: ensimmäisen palkinnon saanut, kokeneen dekkaristin Simo Penttilän kirjoittama *Kuollut mies rakastuu* (1942) ja toiseksi tullut urheilukirjailija Klaus U. Suomelan *Hopeakihlajaiset* (1942).⁴ Muutamaa vuotta myöhemmin tuottaja Risto Orko kommentoi lopputulosta toteamalla, että näissäkin kahdessa oli puolet liikaa.⁵

Vuoden 1941 käsikirjoituskilpailua voi pitää toistakymmentä vuotta jatkuneen suomalaista elokuvakäsikirjoittamista ja sen kehittämistä pohtineen keskustelun yhtenä lopputuloksena. Kilpailun yhteydessä julkaistuissa kirjoituksissa toistui jälleen kerran termi ”suomalaisen filmin käsikirjoitusongelma”.⁶ Aiheen ympäriltä aiemmin esiin nousseet teemat kertautuivat. Näitä olivat väite suomalaisen kansanluonteen ja kirjallisen perinteen ongelmasta suhteessa elokuvakerronnan vaatimuksiin, filmaattista näkemystä omaavien lahjakkuuksien etsintä ja elokuvataiteen omaa, muista taidelajeista erillistä identiteettiä korostava näkemys. Esillä oli myös kysymys nimeltä ”aihepula”.

2 ”Käsikirjoituskilpailun aikaa pidennetty”. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1941, 2.

3 ”Suuri käsikirjoituskilpailumme saavutti ennätystuloksen”. Suomi-Filmin Uutisaitta 5–6/1941, 2.

4 ”Suuresta filmimaailmasta”. Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1941, 12 (kilpailun tulokset).

5 Orko 1945, 94.

6 ”Käsikirjoituskysymys”, ”käsikirjoituksen probleema” tai ”käsikirjoituspula” aiemmin lehtikirjoitusten aiheina esimerkiksi Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”. Elokuva 10/1929, 16; Benyol (Antti Halonen), ”Lyhyt tupakkatunti ’Agapetuksen’ seurassa”. Elokuva 14/1931, 7; N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227; Topo Leistelä, ”Eräitä kommentaareja ’Tulisen järven’ johdosta”. Kinolehti 2/1937, 36; Topo Leistelä, ”Enemmän alkuperäistä!”. Kinolehti 5/1939, 186–187.

Tekijä tutkijana

Kiinnostukseni suomalaisen äänielokuvan varhaisia käsikirjoittajia kohtaan sai alkunsa oman käsikirjoittajantyöni kautta. Ajatus aiheen tutkimisesta syntyi jo 1990-luvun alkupuolella. Olin tuolloin kirjoittanut muutaman televisioelokuvan yhdessä Marjo Valveen kanssa ja osallistunut erilaisiin elokuvadramaturgian täydennyskoulutuksiin Suomessa, Yhdysvalloissa ja Britanniassa. Käsikirjoittamisen käytäntö ja teoria tuntuivat loputtoman kiinnostavalta ja kiehtovalta työkentältä. Kirjoitimme yhdessä Marjon kanssa televisiosarjaa ja kehittelin mielessäni pariakin pitkän näytelmäelokuvan aihetta. Jokainen päivä kirjoittajana toi uusia haasteita ja oivalluksia, ja työnteko oli hauskaa. Koin löytäneeni oman lajini ja oman paikkani elokuvan tekemisen kentällä. Tie kirjoittajaksi ei kuitenkaan ollut mutkaton.

Ensimmäiset vuoteni elokuva-alan ammattilaisena toimin leikkaajana. Pääsin opiskelemaan Taideteolliseen korkeakouluun 20-vuotiaana ja ammatillisen suuntautumisen valinta tapahtui siten, että elokuva- ja tv-työn linjan pääsykokeissa kaikki naispuoliset ”ohjaus ja suunnittelu” -nimiselle linjalle pyrkineet hakijat siirrettiin kakkosvaiheen karsinnassa uuden, vastaperustetun leikkauslinjan hakijoiksi. (Pääsykokeissa minulle ilmoitettiin, että ohjaaminen vaatii pitkiä poissaoloja kotoa eikä siten sovi naisille – paitsi lastenelokuvien ohjaaminen. En koskaan kysynyt, oliko valintaraadilla oletus siitä, että lastenelokuvat valmistettiin jollain erityisellä tavalla kotioloissa.) Tulin valituksi. Opintojen alettua ihmettelin hetken minulle koitunutta, itselleni täysin tuntematonta tulevaa ammatti-identiteettiä. Elokuva ja opiskelijaelämä veivät kuitenkin sulavasti mukanaan ja muiden opiskelutovereideni tavoin pääsin nopeasti kiinni työelämään. Opiskeluaikamme osui sopivasti suomalaisen elokuvan 1980-luvun nousun kynnykselle ja kiinnostavia töitä riitti. Kun kahdeksan kirjoillaolovuoden jälkeen vihdoinkin valmistuin elokuvakoulusta, olin jo leikannut viisi pitkää näytelmäelokuvaa ja kuudes oli työn alla.

Elokuvat 1980-luvun Suomessa kirjoitettiin nopeasti. Elokuva-alan tämänhetkiselle toimintakulttuurille ominainen pitkä kehittely ja moninainen versiointi oli tuntematonta. Jos hanke oli tekeillä monta vuotta, se johtui epäonnisesta suhteesta Suomen elokuväsäätöön tuotantolautakuntaan, ei käsikirjoituksen synnyttämistä vaikeuksista. Kaurismäen veljesten elokuvayhtiö Villealfa oli monivuotinen työnantajani. Villealfassa seuraavan vuoden elokuvan käsikirjoitusta alettiin tosissaan työstää edellisen ensi-illan tietämissä. Ja

kesällä taas kuvattiin. Työskentelin myös Anssi Mänttärin kanssa, joka paitsi kuvasi myös kirjoitti pitkän elokuvan vaivatta muutamassa päivässä. Nopeasti kirjoitetut käsikirjoitukset olivat joskus onnistuneita, joskus eivät. Nykyisen kokemukseni mukaan samaa voi sanoa myös hitaasti ja moneen kertaan kirjoitetuista käsikirjoituksista. Joka tapauksessa lopputulos on molempia metodeja käyttäen sama: jos käsikirjoituksen ongelmia ei ratkaista paperilla, ne on pakko ratkaista leikkaamossa. Kiinnostukseni elokuvan dramaturgiseen teoriaan ja kerrontateknisiin ratkaisuihin nousi alkuvaiheessa paljolti leikkaajan työssä koetusta turhautumisesta. Miksei ajattelutyötä tehty ajoissa? Miksi piti kalliilla koneistolla paikata sellaista, joka tarkemman suunnittelun myötä ei olisi noussut ongelmaksi ollenkaan?

Olin kirjoittanut aina. Ensimmäisen runokirjani laadin jo alle kouluikäisenä. Se oli kuvitettu, ja kirjaimet oli piirretty huolellisesti isän laskutikkua viivaimena käyttäen. Sittenmin olin ahkera päiväkirjan pitäjä ja teini-ikäinen pöytälaatikkorunoilija ja -prosaisti. Elokuva-alalle hakeutumiseni yhtenä motiivina oli kuitenkin voimakas kirjoitettuun ja puhuttuun kieleen kohdistunut epäusko. Ajattelin, että kuvat, liike ja erilaiset non-verbaaliset tavat kuvata todellisuutta ovat lähempänä omaa tapaani kokea maailma. Paitsi että en ollut juurikaan kiinnostunut maailmasta ja todellisuudesta, vaan siitä, miten todellisuus koetaan, miltä se tuntuu. Miltä se juuri minusta tuntuu. Koin läheiseksi elokuvakäsikirjoittaja Paul Schraderin näkemyksen elokuvan transsendettisuudesta, jota Schrader analysoi Ozun, Bressonin ja Dreyerin teoksia käsittelevässä kirjassaan.⁷ Maailmani oli kovin kaukana silloisen Elokuva- ja tv-työn linjan ja Taideteollisen korkeakoulun opetuksen yleisestä hengestä, jossa elokuvaa ajateltiin 70-lukulaisittain ensisijaisesti tekijöidensä yhteiskunnallisena vaikutuskanavana. Ajan elokuvapoliittista ja -taiteellista keskustelua käytiin Filmihullu-lehden palstoilla, jossa useimmat opettajamme olivat näkyvästi esillä joko kirjoittajina tai haastateltavina.⁸ Nuori elokuvaentusiasti Aki Kaurismäki kuvasi lehden linjaa osuvasti suomalaisen elokuvan tulevaisuutta pohtivassa kirjoituksessaan vuonna 1980: ”Mikä siis on se perinne, jonka päälle ne tulevat hypoteettiset mestariteokset oli-

⁷ Schrader 1972.

⁸ Opettajistamme kirjoittajina tai haastateltavina olivat mm. Peter von Bagh, Lasse Naukkarinen, Eero Tuomikoski, Antti Peippo, Juha Rosma, Esa Vuorinen, Pertti Mutanen, Velipekka Makkonen ja Timo Linnasalo. Filmihullu vuosikerrat 1978–1980.

si kasattava? Jos Filmihulluun on luottamista, niin meidän on turvaaminen Brehtiin, Eisleriin ja Eisensteiniin ja ehdottomasti käännettävä selkämme uudelle amerikkalaiselle elokuvalle”.⁹ Luentomuistiinpanoni syksyltä 1979 kertovat, kuinka jo elokuvaopintojen ensimmäisen viikon oppitunneilla Taideteollisessa korkeakoulussa pohdittiin sitä, miksi kuvia tehdään, ketä taiteilijan tulee palvella ja tähdennettiin teoksen sanoman olennaisuutta. Brecht ja Eisler olivat tärkeitä nimiä, ja oppitunneilla tutkittiin paitsi Eisensteinin montaa-siteorioita myös John Heartfieldin poliittisia valokuvamontaa-seja. Suunnittelun ja viestinnän yleiset perusteet -nimisen oppiaineen kurssilla meidät lähetettiin haastattelemaan työväenluokan edustajia. Maailma piti ottaa haltuun, jotta se voitaisiin muuttaa (luokkatietoisten) taiteilijoiden toimesta. Opiskelijat eivät tätä kuitenkaan enää aivan sellaisenaan nielleet. Elettiinhan jo sentään punkin ja *Pete Q:n* aikaa. Mitä tulee elokuvan ulkoi-siin muotoihin, opiskelijoiden ja ajan suomalaisten ammattilaisten elokuvat muistuttivat toisiaan. Molemmat siteerasivat ahkerasti Tarkovskin pitsejä ja leijailevia hahtuvia, mutta muilta osin elokuvaesteettinen ajattelu ammensi vankasti Ranskan uuden aallon perinteestä. Ajateltiin, että elokuvan teki-jällä oli käytössään Alexander Astrucin ajatuksen mukainen ”camera-stylo”, kamerakynä. Elokuvat tehtiin suoraan kameralla, suoraan kuviksi, ja pape-rille tehdyt suunnitelmat olivat prosessissa vain välttämätön paha. Olihan Taideteollisen korkeakoulun elokuvaalinja vielä muutamaa vuotta aikaisem-min ollut nimeltään *Kamerataiteen osasto*. Suhde kaikkeen verbaaliin ilmai-suun oli jos ei kielteinen, niin ainakin nihkeä. Meille opetettiin, että repliik-kiä tai puhetta voitiin elokuvassa käyttää vasta siinä tilanteessa, kun kaikki muut keinot on jo kokeiltu. Haastattelujen käyttö eli puhuvat päät doku-menttielokuvassa kertoivat laiskasta dokumentaristista, ja fiktio määrittyi epätaiteelliseksi, jos se oli puhelias tai käytti voiceoveria. Vasta jälkeinpäin olen havahtunut huomaamaan, että juuri Ranskan uuden aallon klassikois-ta yllättävän monen kerronta perustuu runsaaseen dialogiin ja useissa niistä myös käytetään rikkaasti kertojanääntä.¹⁰

9 Aki Kaurismäki, ”Baudelaire, kuumehoureita”. Filmihullu, 8/1980, 5–6.

10 Esimerkiksi Alain Resnaisin *Hiroshima, rakastettuni/Hiroshima mon amour* (1959) käyttää kertojanääntä. Samoin François Truffaut’n *Ampukaa pianisti/Tirez sur le pianiste* (1960) ja *Jules ja Jim/Jules et Jim* (1962) sekä Jean-Luc Godardin *Viimeiseen hengenvetoon/À bout de souffle* (1960), *Elää elämäänsä/Vivre sa vie* (1962) ja *Hullu Pierrot/Pierrot le fou* (1965).

Elolovakäsikirjoittaminen -nimistä oppiainetta ei 1980-luvun alun Taide-
 teollisessa korkeakoulussa ollut. Elokuvaopiskelijat opiskelivat *luovaa kir-
 joittamista, dramaturgiaa* ja *elokuvadramaturgiaa* kaikille elokuvan suuntau-
 tumisvaihtoehdoille yhteisillä kursseilla. Näillä oppitunneilla ei kirjoitettu
 käsikirjoituksia. Käsikirjoitukset harjoituselokuvaan syntyivät kurssien ulko-
 puolella. Ne tuotiin opettajalle kunkin projektin alkaessa ja tekstin kriittinen
 käsittely kesti yleensä muutaman minuutin. Tavallisesti opettaja kysyi, mitä
 tekijä mahtoi elokuvallaan haluta sanoa. Opiskelija saattoi vastata tähän ker-
 tomalla suhteestaan vieraantumisen käsitteeseen tai yhteiskunnan vähäosaisiin,
 tai jos opiskelija oli uhmakas, hän saattoi sanoa, ettei hänen taidettaan todel-
 lakaan voi pukea sanoiksi. Useimmiten opettaja tämän jälkeen totesi, että kä-
 sikirjoitus on kyllä vähän epäselvä, mutta totuushan on se, että taidetta ei voi
 opettaa. Tämän jälkeen siirryttiin laatimaan projektin budjettia ja aikataulua.
 Alalla toimivat ammattilaiset kävivät säännöllisesti koulussa kertomassa vuo-
 den kotimaisten ensi-iltaelokuvien tekemisestä. Sankaritarinoiden toistuvana
 elementtinä oli kertomus siitä, miten elokuvien käsikirjoituksia muokattiin ja
 uudelleenkirjoitettiin kuvausten aikana. Useimmiten öisin, joskus myös ku-
 vauspäivän keskellä ryhmän odottaessa. Asiaan kuului, että kirjoittaja – yleen-
 sä kirjoittaja-ohjaaja – oli jollakin tavalla hulluuden partaalla. Muistan tällai-
 sia tarinoita kerrotun ainakin Jaakko Pakkasvirran, Mikko Niskasen ja Rauni
 Mollbergin elokuvien tuotannoista. Muutamaa vuotta myöhemmin Aki Kau-
 rismäen *Calamari union* (1985) on yksi ensimmäisistä pitkistä elokuvista, jossa
 toimin leikkaajana. Se kuvattiin ilman minkäänlaista etukäteen kirjoitettua
 käsikirjoitusta – jos ei mukaan lasketa yhtä, yhdelle paperiarkille laadittua
 kaavakuvaa juonen etenemisestä. Kohtausten järjestys ratkaistiin leikkaamos-
 sa dokumenttielokuvista tuttua metodologia käyttäen: kunkin kohtauksen otsikko
 oli kirjoitettu omalle pahviselle arkistokortilleen. Muutaman päivän pasianssi
 näitä kohtauskortteja käyttäen tuotti vihdoin Pohjoisranta 12:n tuotantotilan
 keittiön pöydälle tyydyttävän asettelun.¹¹

Tämän päivän elokuvakoulutuksessa ja tuotantokulttuurissa ajatellaan,
 että elokuvan keskeiset kolme luovaa tekijää ovat käsikirjoittaja, ohjaaja ja

11 Olen kirjoittanut *Calamari unionin* tekoprosessista artikkelin Journal of Screenwritingiin.
 Talvio 2014a.

tuottaja.¹² Mistä käsikirjoittajan ja käsikirjoittajuuden poissaolo opiskeluaikani elokuva-alan toimintakulttuurissa johtui? Eva Novrup Redvall valottaa kehitystä Tanskassa Kööpenhaminan elokuvakoulun käsikirjoitusopetuksen historiaa käsittelevässä artikkelissaan. Tanskan kansallinen elokuvakoulu perustettiin vuonna 1966. Samaan aikaan auteur-teoria ja *camera-style* olivat kyseenalaistaneet käsikirjoittamisen itsenäisenä ammattina koko eurooppalaisessa elokuvassa. Auteur-teoria ei edellytä ohjaajan olevan aina käsikirjoittaja-ohjaaja – ja harvat auteuristien esiin nostamat tekijät sitä olivat – mutta auteur-teoriaa on kuitenkin tulkittu teoriana ohjaajasta kirjoittaja-ohjaajana. Redvall siteeraa Tanskan elokuvakoulun entistä rehtoria Henning Camrea, jonka mukaan auteurismin näkemyksen mukaisissa elokuvakouluissa ei opetettu käsikirjoittamista, koska oletettiin ohjaajaopiskelijoiden itsestään selvästi hallitsevan elokuvan kirjoittamisen jo kouluun tullessaan. Esimerkkinä tällaisista kouluista Camre mainitsee Pariisin elokuvakoulun (La Fémis) ja elokuvakoulun Puolan Lodzissa (PWSFTViT).¹³ Suomalaiseen elokuva-koulutukseen oli 1970-luvulla otettu mallia Puolasta.¹⁴ Tanskan maineikkaan käsikirjoittajakoulutuksen 1980-luvulla perustanut Mogens Rukov määritteli omaa virkakauttaan edeltäneen tilanteen ajaksi, jolloin subjektiivisuus oli laki, eikä kenenkään uskottu voivan opettaa toiselle ylipäänsä mitään. Muutos ajattelutavassa tapahtui Tanskassa muutamaa vuotta aikaisemmin kuin Suomessa, mutta yksi tärkeimmistä muutoksen agenteista oli sama: Ruotsin television dramaturgi Ola Olsson. Vuonna 1979 Olsson piti Kööpenhaminassa elokuvadramaturgian kurssin, joka aiheutti ”pienen vallankumouksen Tanskan elokuva- ja televisiomaailmassa”. Olsson puhui tarinan rakenteesta ja esitteli alan käsitteistöä, joka mahdollisti ammattimaisen keskustelun käsikirjoituk-

12 Ns. triangelimallia on Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen osastolla, ELOlla toteutettu erilaisin sovelluksin 1990-luvulta alkaen. Pedagogisena metodina triangelia on edistetty elokuvakorkeakoulujen kansainvälisen liiton CILECTin hankkeena vuodesta 1996 alkaen. CILECTin vuoden 2002 koferenssin paneelikeskustelussa ELO:n silloinen johtaja Lauri Törhönen totesi tutustumisestaan triangeliin Roomassa: ”The Rome meeting changed my life and my world, and with that, the film school and my point of view towards everything about it. Triangle, as it began, was everything I wanted to happen in the film industry in my country and in the film school as well.” ”Triangle, six years later”. CILECT News 12/2002, 41.

13 Redvall 2010, 63.

14 Juha Rosma, ”Koulussa”. Filmihullu 1/1978, 12.

sista. Opiskelijoille Olssonin opit tuottivat ilmestyksenomaisia oivalluksia ja olivat ”shokeeraava kokemus”. Suhde käsikirjoittamiseen oli tätä ennen ollut ”kellumista taianomaisessa pimeydessä”, kuten eräs tanskalainen tuon ajan elokuvaopiskelija sen Redvallin mukaan määritteli.¹⁵ Suomalaiseen elokuva-koulutukseen Ola Olssonin elokuvadramaturgian toi Ywe Jalander. Jalander oli osallistunut Olssonin koulutukseen ilmeisesti Ruotsissa. Itse pääsin käyttämään olssonilaisia käsitteitä ja työkaluja kurssilla nimeltä ”Elokuva-analyysi” vuonna 1982. Meille elokuvadramaturgian perusasioita opettanut ja Taideteol-lisen korkeakoulun elokuvaalinjan yliopettajana toiminut Juha Rosma julkaisi vuonna 1984 kirjan nimeltä *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Elokuvakoulujen kansainvälisen liiton CILECTin toiminnassa aktiivisesti mukana olleen Rosman opetuksessa tuntuivat sekä amerikkalaiset että keskieuropalaiset vai-kutteet. *Elokuvadramaturgian salaisuudet* -kirjassa oli mukana myös muiden kirjoittajien tekstejä. Käsikirjoittamisesta omasta näkökulmastaan kirjoittivat Suomessa vierailevina opettajina toimineet puolalainen Filip Bajon ja neuvos-toliittolainen Nikita Mihalkov.¹⁶ Kolme vuotta myöhemmin Ola Olsson tuli Helsinkiin pitämään seminaaria Suomen elokuvasäätiön ja Yleisradion kutsu-mana, ja oli havaittavissa, että käsitys elokuvakäsikirjoittamisesta oli nopeasti muuttumassa.¹⁷ Vuonna 1990 perustettiin silloiselle Elokuvataiteen laitoksel-le käsikirjoittamisen lehtoraatti, jonka haltijaksi tuli Tove Idström. Kahdek-san vuotta myöhemmin perustettiin professuuri, ja professorina aloitti Jukka Vieno. Ensimmäiset käsikirjoituksen pääaineopiskelijat aloittivat erillisessä maisteriohjelmassa vuonna 1995.¹⁸ Samaan aikaan sekä Yleisradio että Teat-terikorkeakoulu järjestivät laajoja täydennyskoulutuksia freelance-kirjoitta-jille. Avekin koulutusjaosto rahoitti kirjoittajien opintomatkoja ja Yleisradio koulutti myös omaa henkilökuntaansa. Opit tulivat pääasiassa Yhdysvalloista, josta Ola Olssonkin oli pääosan ideoistaan ammentanut. Tämän kehityksen ja sen syiden ja seurauksien erittely olisi oman erillisen tutkimuksensa aihe. Kä-sikirjoittajuuden arvostuksen nousu tapahtui samaan aikaan useissa Euroopan

¹⁵ Redvall 2010, 65–66.

¹⁶ Rosma 1984.

¹⁷ Olssonin toiminnasta tarkemmin Sundstedt 2009, 91.

¹⁸ Tanskan valtiolliseen elokuvakouluun käsikirjoitusosasto perustettiin vuonna 1988, Ruotsin Dramatiska institutettiin vuonna 1992. Norja aloitti korkeakoulutason elokuva-koulutuksen vasta vuonna 1997. Käsikirjoitusosasto oli osa koulua alusta asti.

maissa. Monet suomalaiset käsikirjoittajat muistavat käsikirjoittajien ammatti-identiteetin kannalta merkittävänä kokemuksena Tanskan elokuvakoulussa vuonna 1995 pidetyn pohjoismaisen käsikirjoittajasymposiumin.¹⁹ Redvallin mukaan se oli myös tanskalaisesta näkökulmasta ”käänteentekevä tapahtuma”.²⁰ Yksi merkki muutoksesta oli Euroopan Unionin Media II -ohjelma vuonna 1996. Sen tavoitteena oli torjua Euroopan ulkopuolelta tulevan, lähinnä yhdysvaltalaisen tuotannon ylivaltaa audiovisuaalisilla markkinoilla. Yksi ohjelman toimintamuodoista oli ammattilaisten koulutus, jonka keskeiseksi alueeksi määriteltiin käsikirjoittaminen, tarkemmin määritellen ”screenplay techniques”.²¹ Media-ohjelman toiminta on jatkunut samojen periaatteiden varassa tähän päivään asti.

Palaan takaisin omaan tutkijankiinnostukseeni heräämiseen. Joskus 1990-luvun alkuvuosina katsoin televisiosta Mika Waltarin näytelmään perustuvaa Toivo Särkän ohjaamaa elokuvaa *Rakas lurjus* vuodelta 1955. Havaitsin sen olevan hämmästyttävällä tavalla rakenteellisesti samankaltainen kuin ne modernit elokuvakomediat, joita olin jokin aika aikaisemmin jonkin dramaturgiakoulutuksen puitteissa analysoinut. Olen aina ollut vanhojen kotimaisten elokuvien ystävä, ja tuohon aikaan niitä esitettiin televisiossa aiempaa tiheämmin kanavien ohjelma-aikojen kasvaessa. Hyvin pian huomasin, että moni muukin vanha suomifilmi näytti siltä kuin se olisi kirjoitettu niiden käsikirjoitusoppien mukaan, jotka meille oli vastikään hollywoodilaisina uutuuksina esitelty. Minua alkoi kiinnostaa, millä tavalla studiokauden elokuvien käsikirjoitukset olivat syntyneet. Oliko käsikirjoittajilla yhteinen terminologia ja yhteisiä ammatillisia ohjenuoria? Mikä oli käsikirjoittajan asema tuotantokoneistossa? Hahmotettiinko elokuvan kirjoittaminen omaksi lajikseen vai käytettiinkö suoraan esimerkiksi teatterin oppeja? Mika Waltarin muistelmateoksesta löysin maininnan siitä, miten Waltari arvioi Gustav Freytagin dramaturgisen teorian vaikuttaneen näytelmiensä syntyyn aivan liikaakin. Freytagin juonikeskeiset opit olivat kirjailijan mukaan jääneet ali-

19 Jukka Asikainen, ”Tuotantoneuvojat esittäytyvät”. SESinfo 1/2008, 11.
Tove Idströmin sähköpostihaastattelu 7.3.2012.

20 Redvall 2010, 69.

21 Council Decision 95/564/EC of 22 December 1995.

tajuntaan yliopistovuosina.²² Ajattelin, että olisi mielenkiintoista jäljittää Freytagin mahdollista vaikutusta Waltarin elokuvakäsikirjoituksissa. Waltari oli suomalaisista studiokauden käsikirjoittajista tuotteliain – 13 alkuperäiskäsikirjoitusta vuodesta 1933 alkaen, lisäksi 25 elokuvaa, jotka perustuvat Waltarin romaaneihin tai näytelmiin. Ensimmäisessä tutkimussuunnitelmassani tutkimuskohteeni olikin Mika Waltari elokuvakäsikirjoittajana. Aloitin tutkimusaiheeni hahmottamisen perehtymällä Waltarin uran alkuvaiheen elokuvakulttuuriseen maisemaan käsikirjoittamisen näkökulmasta ja löysin enemmän materiaalia kuin olin koskaan kuvitellut löytäväni. 1930-luvun elokuvalehdissä käytiin vilkasta keskustelua elokuvakäsikirjoituksista ja käsikirjoittamisen haasteista. Toista sataa artikkelia luettuani tulin siihen tulokseen, että niiden kautta avautuva näköala varhaisen studiokauden käsikirjoittamiseen ja käsikirjoittamisen ammattia ympäröineeseen ajatusmaailmaan tarjoaa jo sellaiseen riittävän haasteellisen ja Waltari-monografiaa paljon kiinnostavamman kohteen tutkimukselleni. Waltari on toki tässä tutkimuksessani yhä mukana, mutta ei enää sen pääkohteena, vaan yhtenä käsikirjoittajana muiden joukossa 1930-luvun elokuvantekijöiden moniäänisessä ja monimuotoisessa yhteisössä.

Tutkimukseni on opinnäytetyö Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitokselle ELOlle. Se on myös osa laitoksella vuosina 2009–2012 toteutettua Suomen Akatemian rahoittamaa *Aristoteles muutoksessa – Aristotle in Change* -hanketta. Hankkeen vetäjänä toimi laitoksen dosentti, professori Eija Timonen Lapin yliopistosta, ja sen tavoitteena oli tuottaa uutta tutkimustietoa käsikirjoittamisesta. Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun väitöskirjatutkimusten valtavirrasta poiketen työni ei edusta tekijälähtöistä taiteellista tutkimusta siinä mielessä, että tutkimukseen kuuluisi erillinen taiteellinen osa. Oma työskentelyni käsikirjoittajana ei ole tutkimuksen kohteena millään tavalla. Tutkin historiaa, mutta tutkimukseni kannalta on keskeistä, että lähestyn aihetta tekijän näkökulmasta. Taustani käsikirjoittajana ja myös pitkään alalla vaikuttaneena kouluttajana ei voi olla vaikuttamatta kysymyksenasetteluuni. Marjatta Hietala on todennut historianopiskelijoiden ehdottavan tutkielmiinsa aiheita, jotka lähtevät heidän omista kokemusmaailmoistaan ja liittyvät lähipiiriin, lähimenneisyyteen tai lähiympäristöön. Hietalan arvion mukaan yksi syy tähän on tarve vahvis-

22 Waltari 1980, 294; Freytag 1993. Gustav Freytagin *Die Technik des Dramas* julkaistiin ensimmäisen kerran vuonna 1863.

taa omaa identiteettiä.²³ Tunnistan tuon tarpeen myös oman tutkijuuteni taustalla. Kirsi Juhila on määritellyt erilaisia tutkijapositionia, joista yhdelle hän on antanut nimeksi asianajaja – tutkija, joka pyrkii toiminnallaan edesauttamaan jonkin päämäärän saavuttamista.²⁴ Halu tehdä käsikirjoittamista näkyväksi nostamalla esiin sen perinteitä ja kirjoittamalla sille historiaa määrittelee minut jossain määrin juuri tällaiseen tutkijapositioniin. Näyttelijä ja tutkija Helka-Maria Kinnunen on kirjoittanut suomalaisesta teatterista käyttämällä käsitettä *teatterin hallitseva paradigma*. Käsite on lainattu tieteenfilosofi Thomas S. Kuhnilta, jonka määritelmän mukaan paradigma on jollakin tutkimusalalla kulloinkin vallitseva peruskäsitys alasta. Teatterin paradigmat Kinnunen tarkoittaa vallitsevaa käsitystä teatterista toimintana, ilmiönä ja arvomaailmana.²⁵ Jos suomalaisen elokuvan toimintakulttuurin ja arvomaailman määritteli saman mallin mukaisesti, voisi todeta, että sen hallitsevassa paradigmassa käsikirjoittaja on kulkenut pitkän matkan näkymättömyydestä näkyvyyteen viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana. Olen ollut tuon tapahtumasarjan todistaja ja myös aktiivisesti osallinen siinä sekä oman käsikirjoittajan työni että alan järjestötoiminnan ja opettajana toimimisen kautta. Toivon tämän tutkimuksen omalta osaltaan olevan jälleen yksi vaihe käsikirjoittajan uuden näkyväksi tulemisen tapahtumassa. Toivon sen avaavan tämän päivän käsikirjoittajille näkökulmia, joiden avulla hahmottaa omaa identiteettiä. Samalla uskon, että oma tekijätaustani voi tuoda tutkimuksen piiriin jotain uutta – sellaisia tarkastelukulmia, havaintoja ja tulkintoja, joita voi syntyä vain käsikirjoittamisen ja elokuvantekemisen käytännön tuntemuksen pohjalta.

Elokuvatutkimuksen ja elokuvan historian paradigmassa käsikirjoittaja on edelleen marginaalissa. Ilmiö on yleismaailmallinen. Tätä kirjoitettaessa näyttää siltä, että olen saanut olla mukana käsikirjoittamisen näkyväksi tulemisessa myös tutkimuksen kentällä: elokuvakäsikirjoittamisen ja elokuvakäsikirjoitusten tutkimusta on virinnyt eri puolilla maailmaa samanaikaisesti 2000-luvulla. *Aristotle in Change* -hanke on ollut yksi edelläkävijöistä. Tutkimusalan kansainvälisenä foorumina toimii *Screenwriting Research Network* (SRN). Tutkijaverkoston perustivat vuonna 2008 Leedsin yliopis-



"Filmikirjailijat – tuntemattomat suuruudet". Elokuva-Aitan artikkelin kuvitusta 1937.

²³ Hietala 2001, 16.

²⁴ Juhila 2002, 201–232.

²⁵ Kinnunen 2008, 12; Kuhn 1994.

ton professori Ian Macdonald ja Aalto-yliopiston – silloisen Taideteollisen korkeakoulun – Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksen tutkimuskoordinaattori Kirsi Rinne. Verkosto on aidosti monialainen ja poikkitieteellinen. Ensimmäisestä toimintavuodesta alkaen järjestetyissä vuosittaisissa tutkijakonferensseissa kohtaavat yliopistojen elokuva- ja mediatutkijat, käytännön käsikirjoittajat kentältä ja taidekorkeakoulujen kouluttajat. Vuonna 2009 konferenssi pidettiin *Aristotle in Change* -tutkimushankkeen isännöimänä Helsingissä. Olen itse esitellyt tutkimustani ja siihen liittyviä aiheita konferensseissa Helsingissä 2009, Sydneyssä, Australiassa 2012, Madisonissa, USA:ssa 2013 ja Potsdamissa, Saksassa 2014. Keväällä 2014 SRN esittäytyi ensimmäisen kerran maailman suurimmassa elokuva- ja mediatutkimuksen konferenssissa, jonka järjestäjänä on yhdysvaltalainen Society of Cinema and Media Studies. Esitelin tutkimustani kolmen tutkijan yhteispaneelissa Ian Macdonaldin ja Eva Novrup Redvallin kanssa. Vuodesta 2012 SRN on toiminut järjestäytyneenä yhdistyksenä. Kahden ensimmäisen toimintavuoden aikana yhdistyksen hallituksen puheenjohtajana on toiminut Kirsi Rinne.

Aikaisempi tutkimus

Aikaisempi tutkimus Suomessa: käsikirjoitus elokuvan ja kirjallisuuden marginaalissa

Suomalaisen elokuvan historiaa on kirjoitettu pääasiassa ohjaajien²⁶, tuottajien²⁷ ja tuotantoyhtiöiden tarinana.²⁸ Yleisö,²⁹ tähtikultti³⁰ ja elokuvateatterilaitos³¹ ovat myös olleet tutkijoiden tarkastelun keskipisteessä. Koko kansan tuntemat tähdet ovat olleet suosittuja elämäkertakirjojen kohteita.³² Omia

²⁶ Esim. Toiviainen 1986 ja 2002; Laine, Lukkarila ja Seitajärvi 2004; Laine ja Seitajärvi 2008; Uusitalo 1988 ja 1999.

²⁷ Uusitalo 1975a ja 1999.

²⁸ Uusitalo 1994; Laine 1999.

²⁹ Rytkönen 2001.

³⁰ Seppälä 2007a.

³¹ Heiskanen 2009.

³² Esim. Saarikoski 1980 ja 1981; Nikula 2000; Uusitalo 2002; Meri 2008.

muistelmiaan ja tarinoitaan ovat eri tavoin saattaneet julkisuuteen tuottajien³³ ja ohjaajien³⁴ ohella myös muut elokuvan ammattilaiset. Muistelijoiden joukossa on kuvaajia,³⁵ äänimies³⁶ ja leikkaaja.³⁷ Kirjoittamisen varsinaiset ammattilaiset, käsikirjoittajat, eivät ole muistelmateoksia julkaisseet eivätkä heistä ole muutkaan juuri kirjoittaneet. Ainoana poikkeuksena joukossa on ohjaaja Matti Kassila, jonka kolme elokuva-aiheista kirjaa yhdistävät omaelämäkerrallista ainesta ja pohdintaa elokuvan tekemisen prosesseista – myös käsikirjoittamisesta. Käsikirjoittamisen näkymättömyydestä voi pitää esimerkkinä sitä, että tutkijoiden ja tietokirjailijoiden laatimissa ohjaajamonografioissa esitetään toistuvasti käsityksiä ohjaajalle ominaisista tarinoista ja juoniratkaisuista mainitsematta käsikirjoittajaa lainkaan tai pohtimatta millään tavalla, missä määrin ohjaaja ylipäänsä on ollut mukana elokuviensa tarinoita ja juonia valitsemassa, keksimässä tai suunnittelemassa.³⁸

Suomen kirjallisuuden historian kirjoituksessa elokuvakäsikirjoitus on kirjoittamisen lajina lähes tuntematon. Moni suomalainen kirjailija on uransa aikana kirjoittanut paljon myös elokuvalle, mutta esimerkiksi hakuteosten teosluetteloissa tämä ei näy. Neliosaisessa *Suomen kirjailijat* -matrikkelisarjassa elokuvakäsikirjoituksia ei lasketa mukaan kirjailijan teoksiin lainkaan. Matrikkelisarjan toimitusperiaatteiden mukaan teosbibliografioihin on luetteloitu ainoastaan painetut kirjat ja esitetyt näytelmät, kuunnelmat tai televisionäytelmät. Näin ollen esimerkiksi Mika Waltarin elokuvateatterielokuvina toteutetut 13 alkuperäiskäsikirjoitusta puuttuvat kirjailijamatrikkelin teosluettelosta kokonaan. Waltarin käsikirjoittama *Kulkurin valssi* (1941) – Suomen kaikkien aikojen toiseksi katsotuin elokuva – näkyy nimenä teosluettelossa vain siitä syystä, että sen pohjalta on tehty myös kuunnelma vuonna 1965. Elsa Soinin ja Seere Salmisen teosluetteloista puuttuvat kaikki kuusi *Suomisen perhe* -elokuvaa, mutta samanniminen kuunnelmasarja on mukana.³⁹ Alan uusimmassa hakuteoksessa *Suomalaisia kirjailijoita* (2004) elokuva- ja tv-työt

³³ Mäkelä 1996.

³⁴ Haartman 1972; Laine 1973 ja 1983; Kassila 1995, 2004 ja 2012.

³⁵ Töyri 1983; Hytönen 2004.

³⁶ Kuusela 1976.

³⁷ Garz 2003.

³⁸ Esimerkkinä tästä Laine, Lukkarila, ja Seitajärvi 2004; Laine ja Seitajärvi 2008;

³⁹ Suomen kirjailijat 1917–1944 1981, 7, 405, 420 ja 491.

näkyvät kirjailijoiden tuotannon osana sattumanvaraisesti, usein ei ollenkaan. Esimerkiksi Antti Tuurista mainitaan, että hänen tuotantoonsa kuuluu ”elokuvakäsikirjoituksia” ja että romaani *Elämä isänmaalle* oli ”aiheena Olli Saarelan ohjaamassa elokuvassa *Rukajärven tie*” – mutta kertomatta jää, että Tuuri toimi itse *Rukajärven tiessä* (1998) toisena käsikirjoittajana, kuten kolmessa muussakin pitkässä näytelmäelokuvassa. Myös Marja-Leena Mikkolan kohdalla jää mainitsematta Mikkolan käsikirjoitus 1960-luvun merkkielokuvaan *Käpy selän alla* (1966).⁴⁰ Hakuteosten lisäksi elokuvakäsikirjoitus puuttuu myös kirjallisuudenhistorian yleisesityksistä. Järeä, kahdeksanosainen *Suomen kirjallisuus* käsittelee viidennessä osassaan 1930- ja 1940-luvun näytelmäkirjallisuutta. Yhdeksästä esittelystä näytelmäkirjailijasta jokainen toimi myös elokuvakäsikirjoittajana – mutta heidän kirjallisen toimintansa tätä aluetta ei mainita teoksessa lainkaan.⁴¹ Kolmiosainen, värikkäästi kuvitettu *Suomen kirjallisuushistoria 1–3* (1999) tarkastelee kirjallisuuden lajeja monipuolisesti aina undergroundrockin lyriikkaan ja sarjakuvaan asti. Kirjallisuusfilmatisointien stillkuvia käytetään teossarjan kuvituksena, mutta elokuvaa käsitellään ainoastaan kirjasarjan viimeisen osan viimeisessä luvussa otsikolla ”Kirjallisuus sähköisten medioiden paineessa” – aiheena on audiovisuaalisen kulttuurin asettamat haasteet kirjallisuudelle.⁴² *Otavan kirjallisuustieto* esittelee kirjallisuuden lajit aina paimenrunoon ja pakinaan asti, mutta ei tunne käsitettä elokuvakäsikirjoitus.⁴³ Elokuvakäsikirjoitus ei ole myöskään mukana Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran *Suomen kirjailijat* -tietokannan kirjallisuusgenrelistauksessa, jossa on mukana 23 erilaista kirjoittamisen lajia.⁴⁴

Laajemmin suomalaisen elokuvakäsikirjoittamisen historiaa on akateemisen tutkimuksen piirissä käsitelty vain muutamassa tutkimustekstissä. Jukka Ammondin *Teatterista valkokankaalle: Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuva-sovitusten vertailua* analysoi Wuolijoen näytelmien ja näytelmistä sovitettujen elokuvien kerronnallisia eroja. Tutkimus on julkaistu vuonna 1986.⁴⁵ Kimmo Laine jällitti vuoden 1939 *Seitsemän veljestä* -filmatisoinnin käsikirjoituksen

⁴⁰ Kohonen ja Rantala 2004, 291 ja 495.

⁴¹ Suomen kirjallisuus 5 1965, 484–491.

⁴² Suomen kirjallisuushistoria 3 1999, 292.

⁴³ Otavan kirjallisuustieto 1990.

⁴⁴ Suomen kirjailijat-tietokanta, www.sivusto.fi.

⁴⁵ Ammond 1986.

monivaiheista historiaa artikkelissaan *Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta* vuonna 2007.⁴⁶ Oma artikkelini Matti Kassilasta elokuvakäsikirjoittajana ilmestyi kirjassa *Elokuvat kertovat, Matti Kassila* vuonna 2013.⁴⁷ Kari Uusitalo ja Sakari Toiviainen julkaisivat suurelle yleisölle suunnatun, runsaasti kuvitetun läpileikkauksen Mika Waltarin elokuvatöistä nimellä *Valkokankaan Waltariana* vuonna 2010. Kimmo Laine on myös kirjoittanut laajasti tuotantoyhtiöiden pyrkimyksistä rakentaa omaa profiliaan ja kansallista elokuvaa ja näiden pyrkimysten vaikutuksesta elokuvien aiheiden valintaan teoksessaan ”Pääosassa Suomen kansa” – *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*.⁴⁸

Käsikirjoittaminen on ollut tutkimuksen aiheena kahdessa taidekorkeakoulun väitöskirjassa: Eija Timosen *Perinne käsikirjoittajan työkaluna* (Lapin yliopisto 2004) oli ensimmäinen käsikirjoitusta taiteellisen tutkimuksen keinoin lähestyvä tutkimus. Tuottaja Riina Hyytiän väitöskirja *Ennen kuin kamera käy* (Taideteollinen korkeakoulu 2004) keskittyi lastenelokuvan ennakkosuunnitteluprosesseihin ja käsitteli käsikirjoittamisen lisäksi työn muitakin osa-alueita. Käsikirjoittajia on ansiokkaasti nostanut esiin suomalaisista tutkijoista myös Matti Salo laajassa historiikissaan *Hiljaiset sankarit: käsikirjoituksen tekijät Hollywoodin mustalla listalla* (1994).⁴⁹

Aikaisempi kansainvälinen tutkimus: ”elokuvateorian visuaalinen vääristymä”

Käsikirjoituksen jääminen muiden elokuvan osa-alueiden varjoon sekä elokuvan historiankirjoituksessa että tutkimuksen kohteena yleensä ei ole yksin suomalainen ilmiö. Havaintojeni mukaan käsikirjoitukseen kohdistuneen kiinnostuksen puutetta voi selittää ainakin kolmella syyllä. Ensimmäinen on elokuvatutkimuksen painottuminen valmiisiin teoksiin, ei niiden taustoihin ja syntyhistorioihin. Toinen liittyy kysymykseen elokuvan tekijyydestä ja kolmas käsikirjoituksen vaikeasti määriteltävään olemukseen sekä osana elokuvatuo-

⁴⁶ Laine 2007.

⁴⁷ Talvio 2013a.

⁴⁸ Uusitalo ja Toiviainen 2010; Laine 1999.

⁴⁹ Hyytiä 2004; Timonen 2004; Salo 1994.

tannon prosessia että tutkimuksen kohteena. Seuraavassa tarkastelen lähemmin näitä vähäiseen tutkimuskiinnostukseen vaikuttaneita taustatekijöitä.

Elokuvatutkimusta on ollut olemassa lähes yhtä pitkään kuin itse elokuvaakin. Varhaisille teoreetikoille elokuva oli kiinnostava psykologisena, esteettisenä tai yhteiskunnallisena ilmiönä. Elokuva oli teollistuneen yhteiskunnan uutta massojen taidetta, jonka toimintamekanismeja pyrittiin selittämään. Viime vuosisadan alkupuoliskon elokuvateoreetikkoja yhdisti tahto puolustaa elokuvan arvoa taiteena. Varhaisista teoreetikoista erityisesti ne, jotka olivat itse elokuvantekijöitä, tuottivat teoriaa, joka oli käytännönläheistä ja ohjeistavaa, ja jonka pyrkimyksenä oli elokuvan kielen kehittäminen.⁵⁰ Nämä tekijäteoreetikot kirjoittivat joskus myös käsikirjoittamisesta – esimerkiksi Vsevolod Pudovkin, Bela Balázs ja Paul Rotha.⁵¹ Elokuvatutkimus vakiinnutti asemansa osana humanistisia tieteitä 1960-luvun jälkeen, ja akateeminen elokuvateoria etäännytti elokuvantekijöiden käytännöstä.⁵² Veijo Hietala luokittelee tämän päivän teorialaajan kolmeen kategoriaan *tekstuaalisiin* ja *reseptiön* teorioihin sekä *generatiiviseen* teoriaan. Tekstuaalinen teoria analysoi valmista elokuvaa ”tekstinä”, joka muodostaa merkityksiä oman kielensä tai merkkijärjestelmänsä puitteissa. Reseptiteoria perustuu ajatukseen siitä, että teos syntyy lopullisesti vasta vastaanottajan mielessä, jolloin tutkimuksen painopiste on merkitysten syntyyn vaikuttavissa moninaisissa psykologisissa ja kulttuurisissa tekijöissä. Generatiivinen teoria on kiinnostunut teosten syntyolosuhteista, tekijästä ja tekijän intentioiden ilmenemisestä teoksessa.⁵³ Kun tutkimuksen kolmesta suuntauksesta kaksi painottaa nimenomaan valmiita teoksia tai valmiiden teosten vastaanottoa, on johdonmukaista, että teosten syntyhistorian keskeiset elementit kuten käsikirjoitus jäävät taustalle. Elokuvatutkimuksen vaikutusvaltaisen neoformalistisen koulukunnan perustaja David Bordwell huomauttaakin blogissaan, että käsikirjoitus ja sen vaiheet ovat tutkimuskohteena merkityksettä sellaiselle tutkijalle, jonka kiinnostus suuntautuu elokuvaan taideteoksena – vain valmis teos merkitsee, eivät käsikirjoittajan hyvät aiomukset.⁵⁴ Australialainen käsikirjoitustutkija

⁵⁰ Rushton ja Bettinson 2010, 1–14; Monaco 1981, 310.

⁵¹ Esim. Pudovkin 1928; Rotha 1931 ja Balázs 2001.

⁵² Rushton ja Bettinson 2010, 1–14.

⁵³ Hietala 1994, 11.

⁵⁴ Bordwell 2011.

Steven Maras kutsuu tätä lopputulokseen – elokuvaan tuotteena ja sen visuaaliseen ilmenemiseen – keskittyvää näkökulmaa ”elokuvateorian visuaaliseksi vääristymäksi”.⁵⁵ Maras’n mukaan myös generatiivisella tutkimuksella, kuten elokuvateollisuuden tuotantoprosessien tutkimuksella on taipumus sivuuttaa käsikirjoitus. Alianalysoitu on hänen mukaansa käsikirjoituksen osuus myös siinä tekstuaalisen teorian suuntauksessa, joka tutkii elokuvien kerronnallisia rakenteita.⁵⁶

Toinen keskeinen syy käsikirjoituksen ja käsikirjoittajan marginaaliin jäämiseen on *auteur*-teoria, joka on hallinnut tutkijoiden ajattelua ja havaintokykyä silloinkin, kun heitä tekijä ja tekijän intentiot ovat kiinnostaneet. Kun elokuvat ovat hahmottuneet yksiselitteisesti ohjaajiensa teoksiksi, tämä on pitänyt sekä käsikirjoittajan tekijyyden että itse käsikirjoituksen taka-alalla. Ranskassa 1950-luvulla elokuvapoliittisen polemiikin välineeksi synnytetty *auteurismi* lähti ajatuksesta, että elokuvateokselle on mahdollista määritellä yksi, yksilöity tekijä – ja tämä tekijä on elokuvan ohjaaja. Ajattelumallin alkusysäyksenä pidetään François Truffaut’n vuonna 1954 *Cahiers du Cinéma* -lehdessä julkaisemaa kirjoitusta ”Une certaine tendance du cinéma français”. Truffaut’n kirjoituksen hyökkäyksen kohteena oli Ranskassa vallitseva käsikirjoitusvetoisen laatuelokuvan paradigma, jossa arvokkaiden kirjallisten teosten elokuvasovitusten ohjaajina toimivat asialliset, mutta Truffaut’n näkemyksen mukaan persoonattomat ammattimiehet. Truffaut ylisti ohjaajia, jotka vastasivat teostensa kokonaisuudesta alusta loppuun muun muassa kirjoittamalla ne itse.⁵⁷ *Auteurismi* liittyi pyrkimykseen nostaa elokuvan arvostusta taiteena rinnastamalla sen tekijät muiden alojen luoviin taiteilijoihin, erityisesti kirjailijoihin. Sitä on kritisoitu siitä, että se soveltaa elokuvaan kirjallisuudesta lainattua käsitteistöä ja jättää täysin vaille huomiota ne täysin erilaiset olosuhteet, joissa kirjallinen teos ja elokuva syntyvät – elokuva on aina kollektiivisen työn tulos.⁵⁸ Kenties kärjekkäimmän puheenvuoron *auteurismia* vastaan on käyttänyt *Time*-lehden vaikutusvaltainen elokuvakriitikko Richard Corliss, jonka vuonna 1974 ilmestynyt kirja *Talking Pictures: The Hollywood Screenwriters* on kirjoitettu vasta-argumentiksi *auteuristisen* kritiikin Yhdysvaltoihin tuoneen

⁵⁵ Maras 2009, 121.

⁵⁶ Maras 2009, 7.

⁵⁷ Truffaut 1954.

⁵⁸ Conor 2011, 45–59; Watson 2012, 143–165.

Andrew Sarrisin teoksille. Corlissin näkemyksen mukaan elokuvaohjaajan työ on luonteeltaan tulkitsevaa ja elokuvan todellinen luova tekijä on käsikirjoittaja. Hän myös huomautti, että auteuristinen elokuvakritiikki arvioi elokuvaa pääasiassa teoksessa ilmenevien teemojen kautta – mikä tekee ohjaajan työn ja persoonan korostamisesta erityisen epäjohdonmukaista, sillä teemat teokseen tuo käsikirjoittaja, ei ohjaaja.⁵⁹ Corlissin kirjan vaikutus jäi kuitenkin vähäiseksi.⁶⁰ Erilaiset muut tavat määritellä elokuvan tekijä ovat kyseenalaistaneet auteurismin perintöä ja ajatusta elokuvasta yksittäisen tekijän teoksena. Tutkimuksessa elokuvan tekijätahona voidaan esimerkiksi pitää sen työryhmää tai vieläkin laajemmin koko tuotantokoneistoa ja studiojärjestelmää. Jälkistrukturalismin hengessä on myös kiistetty tekijyys kokonaan – teoshan syntyy joka tapauksessa vasta katsojan mielessä.⁶¹ Kuitenkin käsitys ohjaajasta elokuvan nimenomaisena tekijänä on edelleen – David Bordwellin ja Kristin Thompsonin sanoin – ”luultavasti kattavimmin jaettu yhteinen oletus” tutkimuksen kentällä.⁶² Auteurismin vaikutus näkyy vahvana myös elokuvan populaarissa julkisuudessa. On itsestään selvää, että kun uusi elokuva tuodaan ensi-iltaan, se määrittyy aina ohjaajansa teokseksi.⁶³

Paul Watson on arvostellut tekijyyden käsitteen liiallista abstrahointia ja ehdottanut auteurismin uudelleenarviointia alan konkreettisten käytäntöjen lähtökohdista käsin.⁶⁴ Tämä ei välttämättä selkiytä asetelmia, sillä elokuvatuotannon käytännön kentällä kysymykset tekijyydestä ja tekijöiden oikeuksista ovat jatkuvan erimielisyyden aihe. Käsikirjoittajien kansainvälisten järjestöjen yhtenä tavoitteena viimeisen kymmenen vuoden ajan on ollut käsikirjoittajan kiistaton tunnustaminen elokuvan yhdeksi tekijäksi (*author*) ja alkuunpanijaksi (*primary creator*). Vaatimus on keskeinen sekä Euroopan käsikirjoittajien federaation manifestissa vuodelta 2006 että maailman käsikir-

⁵⁹ Corliss 1974, xvii–xxvii.

⁶⁰ Boozer 2008, 16.

⁶¹ Erilaisista määrittelyistä esim. Thomson 2008, 43; Livingston 1997.

⁶² Bordwell ja Thompson 1993, 38, sit. Conor 2011, 46.

⁶³ Conor 2011, 52. Näin yksioikoisesti asiaa ei hahmotettu vielä esimerkiksi 1930-luvun elokuvalehdissä Suomessa: yksittäisistä elokuvista kirjoitettiin vaihtelevasti esimerkiksi tähtensä, tuotantoyhtiönsä tai kirjoittajansa (erityisesti alkuperäisteoksen tekijän) teoksina. Talvio 2010, 327.

⁶⁴ Watson 2012, 15–164.

joittajajärjestöjen ensimmäisen yhteisen konferenssin julkilausumassa vuonna 2009.⁶⁵ Euroopan elokuvaohjaajien federaation reaktio käsikirjoittajien manifestiin oli kielteinen, ja järjestön muotoilun mukaan audiovisuaalisen teoksen *primary creator* on ohjaaja.⁶⁶ Yhdysvaltalainen ohjaaja George Lucas pitää kysymystä elokuvan tekijyydestä ”problemaattisena” eikä ole varma tulisiko varsinaisena tekijänä pitää käsikirjoittajaa, ohjaajaa vai tuottajaa – vai kaikkia kolmea yhdessä. Käytännössä kaupallisessa elokuvatuotannossa keskeisiin luoviin päätöksiin osallistuu aina myös tuottaja, jonka oikeuksiin usein kuuluu niin sanottu ”final cut” -oikeus eli oikeus päättää teoksen lopullisesta muodosta, myös ohjaajan ja muiden työryhmän jäsenten tahdon vastaisesti. Lucas itse on varmistanut täydellisen päätösvallan omien elokuviensa tekemisessä yksinkertaisesti ottamalla hoitaakseen kaikki kolme tehtävää itse: hän on sekä käsikirjoittaja, ohjaaja että tuottaja.⁶⁷ Yksi tapa arvioida elokuvan tekijyyttä on tarkastella sitä juridisesti tekijänoikeuksien näkökulmasta. Kansainvälisellä tasolla ei ole yksimielisyyttä siitä, ketkä kaikki kuuluvat elokuvan tekijänoikeuksien haltijoihin, ja korvauskäytännöt vaihtelevat eri maissa. EU:n tasolla on sovittu vähimmäisedellytyksistä, joiden mukaan elokuvan oikeudenomistajia ovat ainakin käsikirjoittaja, ohjaaja ja säveltäjä.⁶⁸ Tekijyyden määrittelyyn liittyvät ristiriidat ovat muuttuneet entistä monimutkaisemmiksi uuden teknologian mahdollistamien uudenlaisten tuotanto- ja levitystapojen myötä.⁶⁹

Valmiisiin elokuvaan keskittyvien tutkimussuuntausten ja auteurismin vaikutuksen lisäksi kolmas syy käsikirjoitukseen kohdistuvan akateemisen kiinnostuksen vähäisyyteen liittyy käsikirjoituksen vaikeasti määriteltävään olemukseen tutkimuksen kohteena. Englantilainen tutkija Bridget Conor

⁶⁵ The European Screenwriters Manifesto 2006; World Screenwriters’ Declaration 2009.

⁶⁶ FERA 2012. Ohjaajien federaation mukaan käsikirjoittaja on *käsikirjoituksen* tekijä (*author*). Despringre 2007.

⁶⁷ Kelly ja Parisi 1997. Esimerkiksi filosofi Paisley Livingstonin mukaan tekijänä ei voi pitää sellaista elokuvaohjaajaa, jolta puuttuu ”final cut” -oikeus. Livingston 1997.

⁶⁸ Katso lähemmin Timonen 2004, 181–186. Suomessa esimerkiksi Kopiosto tilittää tekijänoikeuskorvauksia televisiossa esitettyjen elokuvien ja ohjelmien tekijöille jäsenjärjestöjensä vahvistamien tilitysperiaatteiden mukaisesti varsin suurelle joukolle luovia ammattilaisia. Korvauksia maksetaan käsikirjoittajan ja ohjaajan lisäksi kuvaajille, lavastajille, pukusuunnittelijoille, kuvittajille, näyttelijöille, musiikintekijöille, kääntäjille, selostajille ja äänisuunnittelijoille. Kopiosto 2014.

⁶⁹ Ripatti 2009.

arvioi käsikirjoittamisen olevan aiheena vaikeasti hahmotettava – hän käyttää adjektiivia ”liukas”.⁷⁰ Steven Maras käyttää ongelmasta nimitystä *the object problem*.⁷¹ Mitä tutkitaan, kun tutkitaan elokuvan käsikirjoitusta ja käsikirjoittamista? Taidehistorioitsija Erwin Panofsky kyseenalaisti käsikirjoituksen esteettinen itsenäisyyden teoksena ylipäättään. Panofskyn mukaan käsikirjoitus – toisin kuin näytelmä – on kertakäyttöinen tuote ja menettää merkityksensä heti siitä tehdyn elokuvan valmistuttua. Saman näkemyksen jakaa käsikirjoittaja Jean-Claude Carrière.⁷² Francis Ford Coppolan mukaan käsikirjoitus ei ole lopullinen teos, vaan vasta pohjapiirustus.⁷³ Käsikirjoituksen vertaaminen juuri pohjapiirustukseen (*blueprint*) onkin hyvin yleistä ammattikirjallisuudessa. Tämän määrittelyn mukaan käsikirjoituksen suhde valmiiseen elokuvaan on sama kuin pohjapiirustuksen suhde rakennukseen.⁷⁴ Steven Maras’n mukaan pohjapiirrosvertauksen voi nähdä samaan aikaan sekä vähättelevän että korostavan käsikirjoituksen merkitystä. Toisaalta vertauksessa konkretisoituu ajatus käsikirjoituksesta keskeneräisenä ja epätäydellisenä kokonaisuutena, mutta samaan aikaan sen voi nähdä myös korostavan käsikirjoituksen ja suunnittelutyön tärkeyttä elokuvan tekemisen prosessissa.⁷⁵ Perinteiselle kirjallisuudentutkimukselle käsikirjoituksen tekstuaalinen luonne aiheuttaa teoreettisen ongelman. Jos elokuvakäsikirjoitus ei ole kirjallisena tuotteena lopullinen teos, onko käsikirjoitus kirjallisuuden laji? Muuttuuko käsikirjoitus kirjallisuudeksi, jos se julkaistaan painettuna?⁷⁶ Kuvaavaa on, että kirjallisuudentutkimuksen kentällä elokuva tutkimuksen kohteena on löytänyt paikkansa etenkin anglosaksisissa maisissa adaptaation tutkimuksen alueella. Adaptaation tutkimuksessa painopiste on pitkään ollut alkuperäisteoksen ja siitä tehdyn elokuvan vertailussa, mutta viime aikoina on esiin noussut myös uudenlaisia näkökulmia filmattuun

70 Conor 2011, 56.

71 Maras 2009, 11–15.

72 Panofsky 1997, 118; Carrière 1994, 150.
Käsikirjoituksen esteettisestä itsenäisyydestä ks. Koivumäki 2010.

73 Baker ja Firestone 1973, 57.

74 Marion 1938, 219; Seger ja Whetmore 1994, 43;
Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen 2007, 10.

75 Maras 2009, 117–129.

76 Maras 2009, 44–62.

kirjallisuuteen kerroksellisena tekstinä ja intertekstuaalisena median muotona.⁷⁷ Kuten elokuvatutkimuksen valtavirta myös adaptaatiotutkimus on kuitenkin lähinnä kiinnostunut lopullisista teoksista: romaanin tai näytelmän tekstistä ja valmiista elokuvasta tai televisiosarjasta, ei niiden välissä olevasta, suuren yleisön ulottumattomiin jäävästä tilapäistekstistä, elokuvakäsikirjoituksesta.

Käsikirjoitus elokuvan historiankirjoituksessa

Huolimatta David Bordwellin käsikirjoittajan hyviä aikomuksia kohtaan tuntemasta vähäisestä kiinnostuksesta, ovat juuri hänen ympärilleen ryhmityneet neoformalistit olleet merkittävässä osassa nostamassa käsikirjoitusta elokuvahistorian huomion kohteeksi aiempaa näkyvämmiin viime vuosikymmeninä. Neoformalisteja kiinnostavat toisaalta elokuvan kerrontakeinot ja rakenteet, toisaalta tuotantojärjestelmä ja sen lainalaisuudet. Molemmat tutkimuslinjat ovat johtaneet käsikirjoituksen merkityksen korostumiseen ja sen vakiintumiseen tutkimuksen ja historiankirjoituksen yhdeksi kohteeksi. Bordwell on kirjoittanut elokuvakäsikirjoituksen konventioiden syntyhistoriasta suhteessa näytelmäkirjallisuuden perinteeseen ja tarkastellut tämän päivän Hollywoodin käsikirjoitusoppaita.⁷⁸ Kristin Thompson on julkaissut amerikkalaisten menestyselokuvien dramaturgisia analyyseja.⁷⁹ Bordwellin, Thompsonin ja Janet Staigerin arvovaltainen historiateos *The classical Hollywood cinema* vuodelta 1985 nostaa käsikirjoittajat näkyviin ottaessaan esteettisen tarkastelun ohessa tutkimuksen keskiöön elokuvatuotannon taloudelliset-tuotannolliset ehdot ja sosiaalishistorian.⁸⁰ Teos liittyy 1980-luvulla syntyneeseen revisionistiseen elokuvahistorian aaltoon. Kiinnostus tuotantosysteemin kokonaisuutta kohtaan toi historiankirjoittajien havaintopiirin elokuvan eri ammattikuntia, myös käsikirjoittajat. Toisaalta Bridget Conor huomauttaa, että revisionistit vähättelevät kaikkien ammattikuntien jäsenten

⁷⁷ Leitch 2008.

⁷⁸ Bordwell 1985, 157; Bordwell 2006.

⁷⁹ Thompson 1999.

⁸⁰ Bordwell, Thompson ja Staiger ovat kukin esitelleet tutkimuksiaan Screenwriting Research Networkin konferensseissa.

tekijyyttä kohdistessaan huomionsa systeemiin ja sen lainalaisuuksiin yksilöiden persoonallisen luovan panoksen sijaan.⁸¹

Revisionisteja edeltänyt elokuvan historiankirjoitus oli toisenlaista: sitä kiinnostivat ilmiöiden syntyhistoriat, erilaiset teknologian pioneerit ja innovaattorit sekä mestarit ja mestariteokset. Erityisesti varhaista elokuvaa tarkasteltiin yksipuolisesti teknologian kehityksen näkökulmasta.⁸² Elokuva nähtiin tallentamisen ja toiston mekaanisena välineenä, jonka historialliset juuret kulkevat reittiä luolamaalaus – maalaustaide – valokuva – laterna magica – mekaanisesti liikkuvan kuvan illuusioita tuottavat laitteet kuten *Zoetrope* tai *Praxinoscope* – ja kehityksen huipentumana Lumièren veljesten tai Edisonin elävät kuvat. Varhainen elokuva kuvattiin yksiselitteisesti valokuvauksen kehittyneemmäksi muodoksi. André Bazinia seuraten elokuvan katsottiin syntyneen ihmisen halusta jäljentää ja säilöä todellisuutta. Myös populaareissa elokuvan historian esityksissä tämä lähestymistapa on ollut hallitseva. Sitä käyttävät esimerkiksi suomalaiset perusteokset *Mitä missä milloin* -sarjan *Elokuvakirja* vuodelta 1972 ja Peter von Baghin *Elokuvan historia* eri painoksissaan.⁸³

Elokuvan historian kirjoittaminen kuvallisen tallentamisen ja teknologian näkökulmasta jättää huomioimatta elokuvaan taidemuotona erottamattomasti liittyvät tarinakerronnan ja esittävän taiteen perinteet. Kuitenkin tarinallisuus, fiktio ja yleisön yhteisöllinen kokemus ovat olleet läsnä elokuvan historiassa sen varhaisista hetkistä asti. Jopa dokumentaarisen tallentamisen isinä pidettyjen Lumièren veljesten varsinainen keksintö ei ollut elokuvakamera eikä edes projektori – ne oli jo keksitty toisaalla – vaan idea siitä, että elokuvia voi katsoa kuten teatteria, pimennetyssä salissa yhdessä muiden pääsylipun maksaneiden kanssa. Aiemmat katsomisjärjestelyt, esimerkiksi Edisonin kolikoilla toimivat *Kinetoscopet* olivat perustuneet yhden katsojan yksittäisen katsomiskokemuksen tuottamiseen. Vasta kollektiivisen kokemuksen mahdollistanut elokuvien projisointi valkokankaalle oli alkuna elokuvien suosion vakiintumiselle. Samaan aikaan ja saman tien vakiintui elävien kuvien pyrkimys tarinallisuuteen – teatterin tapaan. Luolamaalauksesta kameraan kulkevan jäljentämiseen ja teknologiaan keskittyvän tulkin-

⁸¹ Conor 2011, 52.

⁸² Maras 2009, 17–18.

⁸³ Bazin 1990, 13; Uusitalo ja Tuomola 1972; Bagh 1975 ja 1998.

nan sijaan elokuvan esihistoria voitaisiin määritellä aivan toisin – tarinoiden kertomisen ja niiden esittämisen kautta. Ari Hiltunen näkee tämän päivän Hollywoodin menestyselokuvien juurten ulottuvan luolamaaluksiin, mutta ei pelkästään seinälle piirrettyihin kuviin, vaan kuvien avulla niiden edessä kerrottuihin primitiivisten metsästäjien nuotiotarinoihin. Hiltuselle kehityskulku nuotiotarinoista nykyelokuvaan kulkee kansansatujen, antiikin teatterin ja Shakespearen kautta.⁸⁴ Tämän jatkumon voi nähdä ilmenevän siinä, että varhaisen elokuvan tuotteliaimpien luovien tekijöiden ja elokuvan kielen kehittäjien kuten Mélièsin, Griffithin ja Eisensteinin tausta oli teatterissa. Méliès on itse vähätellyt käsikirjoituksen ja ylipäänsä tarinan merkitystä omassa työskentelyssään ja lausunut tarinan olleen vain tekosyy, joka mahdollisti efektien, trikkien ja kauniiden näyttämöasettelujen rakentamisen. Varhaisimman elokuvan teoreetikko Tom Gunning pitää tätä todisteena siitä, että elokuvahistorian ensi vaiheissa tekijöitä kiinnosti ennen kaikkea hämmästyttäminen ja toissijaisesti vasta kertominen.⁸⁵ Toisaalta on syytä huomauttaa, että vaikka Méliès vähätteli tarinan merkitystä, hän ei kuitenkaan rakentanut elokuviaan ilman niitä. A. Nicholas Vardacin mukaan varhainen elokuva syntyi samasta sosiaalisesta tilauksesta ja noudatti samaa estetiikkaa kuin aikansa populaari teatteri, jota hallitsivat melodraamat, näyttävät spehtaakkelit ja pantomiimimelodraamat.⁸⁶ Käsikirjoittajan pitkään jatkunut näkymättömyys elokuvan tutkimuksessa ja elokuvan historian tutkimuksessa johtuu paitsi vaikeudesta määritellä käsikirjoituksen olemus, myös vallitsevasta tavasta määritellä elokuvan olemus. Jos elokuvaa välineenä tarkastellaan teknologian ja tallentamisen näkökulmasta eikä tarinankerrontana, tarina ja sen kertoja – ja tarinan ensimmäinen ilmenemismuoto, käsikirjoitus – jäävät väistämättä ja luonnollisesti kauas tutkijan huomion keskiöstä.

Käsikirjoitus ja käsikirjoittaminen tutkimuksen kohteena

Bridget Conorin mukaan vakavasti otettavaa akateemista tutkimusta käsikirjoittamisesta kirjallisena ilmiönä, elokuvan taiteellisen prosessin ele-

⁸⁴ Hiltunen 1999, 25–79.

⁸⁵ Gunning 1986; Méliès 1961, 116.

⁸⁶ Vardac 1987.

menttinä tai kulttuurintuotannon työmarkkinoiden osa-alueena on syntynyt vasta vuosituhaten vaihteessa ja sen jälkeen. Käsikirjoituksen tutkimusverkon perustajan Ian Macdonaldin väitöskirja vuonna 2004 oli ensimmäinen väitöskirja aiheesta Britanniassa. Conorin oma väitöstutkimus vuodelta 2011 tarkastelee tämän päivän brittiläisiä käsikirjoittajia luovan työn ammattilaisina työn sosiologian näkökulmasta. Sekä Conor että Macdonald ovat kiinnostuneita käsikirjoittajan ammatti-identiteetistä ja käsikirjoittamisesta sosiaalisesti määrittyvänä prosessina, jossa eri toimijat elokuvan kehittelytyöryhmässä neuvottelevat määräysvallasta suhteessa lopputulokseen. Tutkimusmetodeina he ovat käyttäneet sekä haastatteluja että osallistuvaa havainnointia. Molemmat ovat tarkastelleet myös historiallisia aineistoja tästä näkökulmasta, Conor painottaen luovan työn teorian lähestymistapoja, Macdonald tukeutuen vahvasti Pierre Bourdieun määritelmiin kulttuurintuottamisesta kenttänä, jossa erilaiset intressiryhmät kamppailevat vallasta ja kulttuurisesta pääomasta.⁸⁷ Myös brittiläinen Daniel Gritten on soveltanut bourdieulaisia käsitteitä käsikirjoittamisen historiaan vuonna 2007 väitöskirjassaan, joka tutkii käsikirjoittamista ja käsikirjoitusoppaita englantilaisessa elokuvatuotannossa 1920- ja 1930-luvuilla. Steven Maras määrittelee tämän käsikirjoittamisen tutkimussuunnan *teollis-institutionaaliseksi* suuntaukseksi. Hän näkee sen tarjoavan uusia, kiinnostavia näkökulmia tuotantoprosessien analysointiin suuntautuneen mediatutkimuksen käyttöön. Muita käsikirjoituksen tutkimuksen suuntauksia ovat Maras'n mukaan *formalistinen*, *narratologinen*, *stylistinen*, *historiallinen*, *konseptuaalinen* ja *practice-based*. *Formalistinen* tutkimus on kiinnostunut käsikirjoituksen ontologiasta ja filosofiasta. Monet tekijä-teoreetikot ovat lähestyneet aihetta tästä näkökulmasta: Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Andrei Tarkovski ja Pier Paolo Pasolini. *Narratologinen* suuntaus tutkii käsikirjoituksissa ilmeneviä kerronnan rakenteita. Hollywood-elokuvan kerrontakeinoista kirjoittaneiden neoformalististen tutkijoiden kuten David Bordwellin ja Janet Staigerin lisäksi Maras laskee narratologisen suuntauksen edustajiksi myös monet käsikirjoittamisen käytäntöihin ja pedagogiikkaan vaikuttaneet ei-akateemisen maailman kentällä toimivat ”käsikirjoitusgurut”, kuten Syd Fieldin ja Linda Segerin. *Stylistinen* suuntaus on kiinnostunut niistä keinoista, joita käsikirjoituksen tekstissä käytetään informaation välittämiseen. *Historialli-*

⁸⁷ Macdonald 2004b ja 2013; Conor 2011.

nen tutkimus on kiinnostunut yksittäisistä kirjoittajista, ammattikäytäntöjen kehityksestä eri aikakausina ja kansallisten elokuvateollisuuksien käsikirjoittajien historiasta. *Konseptuaaliseksi* Maras kutsuu tutkimussuuntausta, jossa tarkastelun kohteena on se, miten elokuvaidea muuttuu ja kehittyy työstämisen eri vaiheissa käsikirjoituksen versioiden välillä tai työryhmän keskusteluissa ja neuvotteluissa. *Practice based* -tutkimus on taiteellista tutkimusta, jossa taiteen tekijä itse tutkii työprosessejaan tai käyttää taiteen tekemistä tutkimustyönsä osana siten, että siitä muodostuu yksi tiedonhankintakeino ja lopullinen teos on osa tutkimuksen tulosta.⁸⁸ Maras'n oma tutkimus, *Screenwriting: history, theory and practice* vuodelta 2009 on yleisesitys käsikirjoittamisen teoriasta ja historiasta ja analyysi siitä, miten käsikirjoittaminen käsitteenä ja käytäntönä on historiallisesti muotoutunut toisaalta elokuvatuotannon todellisuudessa ja toisaalta käsikirjoittamisen ympärillä käydyin keskustelun määrittämänä. Tätä keskustelua ovat käyneet sekä elokuvien tekijät että tutkijat, joiden joukossa on ollut elokuvateoreetikkoja, kulttuurintuotannon tutkijoita ja kirjallisuustieteilijöitä.⁸⁹

Vaikka käsikirjoitus akateemisenä tutkimuskohteena on uusi, on kansainvälisen tutkijayhteisön piirissä jo havaittavissa koulukuntia ja koulukuntien välisiä näkemyseroja. Erimielisyydet palautuvat kysymykseen siitä, mikä on käsikirjoituksen tutkimuksen tutkimuskohde – Maras'n nimeämä *the object problem*. Ian Macdonaldin näkemyksen mukaan paperille kirjattu käsikirjoitus on aina jollakin tavalla puutteellinen esitys – se sisältää aina vain osan siitä suunnitelmasta, joka elokuvan käsikirjoittajalla tai käsikirjoitustyöryhmällä ennen teoksen toteuttamisvaihetta on. Lopullisessa elokuvassa on elementtejä, joita ei koskaan kirjata käsikirjoitukseen, kuten yksityiskohtainen visuaalinen informaatio kuvauspaikoista ja rekvisiitasta tai esimerkiksi musiikki. Kuitenkin näitä osa-alueita saatetaan käsitellä käsikirjoitusta kehitellessä erilaisissa keskusteluissa laajaltikin. Macdonald katsoo, että käsikirjoituksen tekstin sijasta olisi hedelmällisempää kiinnittää huomio elokuvan valmistelun ja ennakkosuunnittelun kokonaisprosessiin. Hän ehdottaa tutkimuksen kohteeksi käsikirjoituksen kirjallista versiota laajempaa käsitettä *the screen idea*. Macdonaldin mukaan *screen idea* on ”yhden tai useamman henkilön käsitys potentiaalisesta elokuvateoksesta, huomioon ottamatta sitä onko tämä

⁸⁸ Maras 2011, 278–282.

⁸⁹ Maras 2009.

käsitys mahdollista kirjata paperille vai ei”. Osa tulevaa elokuvaa koskevasta suunnitelmasta on kirjoitettu käsikirjoituksen sivuille, mutta suuri osa siitä on olemassa aivan muualla: käsikirjoitusta laativan ja elokuvaa suunnittelevan työryhmän keskinäisissä keskusteluissa, neuvottelussa ja yksittäisten työryhmän jäsenten mielissä. Käsikirjoitusta – tai oikeammin *screen ideaa* kehittelevästä työryhmästä Macdonald käyttää nimitystä *the screen idea work group* (SIWG).⁹⁰ Suomalainen Marja-Riitta Koivumäki, tutkijakollegani Aristotle in Change -ryhmässä, on pohtinut käsikirjoituksen ontologiaa hieman samansuuntaisesti. Koivumäki korostaa käsikirjoituksen olemusta suunnitelmana, jonka päämääränä on esitys – tässä tapauksessa elokuvallinen esitys. Koivumäelle käsikirjoitus asiakirjana vertautuu sävellyksen nuotteihin tai ko-reografian notaatioon. Se on itsenäisen luovan työn tulos, mutta aktualisoituu vasta teoksen esityksessä. Elokuvan dramaturgia on sarja valintoja, jotka alkavat ideavaiheessa ja päättyvät siihen, kun valmis elokuva esitetään. Kaikki valinnat muokkaavat katsojan kokemusta – koski valinta sitten aihetta, henkilöitä, juonen kuljetusta, esitysformaattia tai markkinointia.⁹¹

Päinvastoin kuin Macdonald ja Koivumäki, katsovat kirjallisuudentutkimuksen puolelta tulevat tutkijat, että käsikirjoitustutkimuksen tutkimuskohteen tulee olla käsikirjoitus nimenomaan sellaisena, kuin se konkreettisesti ilmenee: käsikirjoitus on tekstiä paperilla. Tätä kantaa on pitänyt esillä esimerkiksi brittiläinen Steven Price.⁹² Tekstin muotoa, tapaa kommunikoida ja sen suhdetta toisiin teksteihin on mahdollista tutkia ilman käsikirjoitusliuskien ulkopuolelta tulevaa tietoa siitä, kuinka hyvin käsikirjoitusteksti välittää elokuvantekijöiden intentioita tai mikä käsikirjoitusversion funktio elokuvan työryhmän keskinäisissä valtasuhteissa on.⁹³

Oma taustani elokuvantekemisen käytännön toiminnassa vaikuttaa siihen, että käsitykseni käsikirjoituksen olemuksesta ja siitä, mikä käsikirjoittamisessa on olennaista ja tutkimisen arvoista on lähempänä Macdonaldia ja Koivumäkeä kuin Pricea. Näen käsikirjoituksen osana elokuvan tekemisen prosessia. Se on tarinan yksi inkarnaatio, joka saattaa konkretisoitua kirjoitukseksi paperille – tai olla olemassa vain elokuvaa suunnittelevan työryhmän puheis-

⁹⁰ Macdonald 2004a.

⁹¹ Koivumäki 2010.

⁹² Price 2010, 2013a ja 2013b.

⁹³ Price 2013a.

sa tai vaikkapa vain sarjana piirroksia tai valokuvia. Käsikirjoituksen erilaiset esittämismuodot ovat olleet osa elokuvan tekemistä sen historian alkuajoista asti, kuten Kathryn Millard on huomauttanut.⁹⁴ Suomessakin käsikirjoituksen tekstiä on kunnioitettu joskus enemmän, joskus vähemmän jo ennen 1960-lukua ja Ranskan uuden aallon käytäntöjen mukanaan tuomaa ajatustapojen muutosta. Vuonna 1956 Matti Kassila kirjoitti käsikirjoituksensa *Elokuu* alkuun liittämässään esipuheessa: ”Tietenkin filmikäsikirjoituksesta yleensä ollaan hyvin montaa mieltä; on henkilöitä, jotka eivät anna sille suurtakaan arvoa ja pitävät mukanaan vain joitakin paperilappuja, ja taas toisia, jotka tekevät siitä logaritmitaulukon.”⁹⁵ Käsikirjoituksen esittämismuoto ja käyttötapaa syntyvät tekijöiden tarpeista. Se on väliaikainen suunnitelma, ehdotus joka elää ensin paperilla eri versioissaan, muuttuu moneen kertaan ennakkotöiden ja kuvausten aikana ja lopulta löytää hahmonsa valmistuessaan elokuvaksi leikkausvaiheen ja muiden jälkituotannon työvaiheiden jälkeen. Kuten Elokuvataiteen laitoksella opiskeluaikanani tähdennettiin, elokuvat kirjoitetaan aina kolmeen kertaan: ensin käsikirjoitettaessa paperille, sitten kuvauksissa ja lopulta leikkaamossa. Robert Bresson on ilmaissut asian runollisimmin kirjoittaessaan *kahdesta kuolemasta ja kolmesta syntymästä*: ”Elokuvani syntyy ensimmäisen kerran päässäni, kuolee paperilla; käyttämäni elävät henkilöt ja todelliset esineet herättävät sen jälleen henkiin; ne kuolevat filminauhalla, mutta tiettyyn järjestykseen sijoitettuna ja valkokankaalle heijastettuna ne elpyvät kuin kukat vedessä.”⁹⁶

Näkemys siitä, että elokuvan käsikirjoitus on pikemminkin monimuotoinen, usein kollektiivinen prosessi, jonka kaikkia elementtejä ei ole tallennettu paperille tuo erityisiä haasteita historiallisen tutkimuksen tekijälle. Menneisyyden työryhmien sisäisiä keskusteluja ei ole mahdollista rekonstruoida. Nämä haasteet ovat vaikuttaneet sekä tutkimuskysymyksen muotoiluun että aineiston rajaukseen ja tutkimusmetodin valintaan tässä tutkimuksessa.

⁹⁴ Millard 2006.

⁹⁵ Matti Kassila, *Elokuu* 1956. Käsikirjoitus. KAVI.

⁹⁶ Bresson 1989, 128.

Tutkimuskysymys ja tutkimuksen metodi

Steven Maras’n käsikirjoitustutkimuksen alalajeja luokittelevassa luettelossa tutkimukseni sijoittuu ainakin kahteen kategoriaan: *historialliseen* ja *teollis-institutionaaliseen*. Tarkentaen voisi määritellä, että tarkastelen historiallista aineistoa teollis-institutionaalisen tutkimuksen kysymyksenasettelujen näkökulmasta. Huomio suuntautuu käsikirjoittamiseen osana elokuvatuotannon prosessia ja sitä kulttuurin kenttää, jossa elokuvia tuotettiin. Tutkimukseni ei kuitenkaan kohdistu ensisijaisesti käsikirjoittamiseen toimintana sinänsä, sillä luotettavan tiedon saaminen elokuvakäsikirjoittajien työn konkretiasta 1930-luvun Suomessa on lähteiden niukkuuden vuoksi vaikeaa. Päähuomio kohdistuu siihen, miten käsikirjoittamista määriteltiin. Ensisijaisena lähdeaineistona on elokuvakäsikirjoituksista käyty julkinen keskustelu Suomessa äänielokuvan ensimmäisen vuosikymmenen aikana – elokuvaa ja elokuvakäsikirjoittamista käsittelevät artikkelit elokuvalehdissä, sanomalehdissä ja muissa julkaisuissa. Tämän rinnalla tarkastelen sitä, miten julkisuudessa esitetyt erilaiset tavat määritellä käsikirjoitusta heijastuivat ajan elokuvakäsikirjoituksiin, käsikirjoittajien käytännön työskentelyyn ja miten käsikirjoittajien ammatillinen identiteetti muotoutui. Lähteinä ovat edelleen lehtikirjoitukset, mutta niiden lisäksi myös arkistoissa säilyneet aikakauden elokuvien käsikirjoitukset, tuotantoyhtiöiden asiakirjat ja kirjeenvaihto sekä elokuvakäsikirjoittajien ja muiden alan toimijoiden elämäkerta- ja kirjeaineisto. Tutkimukseni kohteena ja tutkimuskysymykseni rajaus tukeutuu Steven Maras’n näkemykseen: käsikirjoittamisen historia on erottamattomasti kytköksissä käsikirjoituksesta käytyyn keskusteluun, siihen puheeseen, joka on muokannut ja määritellyt käsikirjoittamista.⁹⁷

Tutkimukseni pääkysymys on: minkälaiset esteettiset ja ideologiset arvot vaikuttivat elokuvakäsikirjoittamiseen ja käsikirjoittajien ammattikunnan muotoutumiseen Suomessa äänielokuvan läpimurron jälkeen? Tätä kysymystä tarkastelen tutkimuksessani neljässä pääluvussa, joiden aiheiksi ja otsikoiksi olen nostanut neljä keskeistä kysymystä 1930-luvun julkisen keskustelun aineistosta. Jokaista päälukua seuraa case study -luku, jossa pääluvun aihetta valaistaan tapaustutkimuksen avulla. Ensimmäisessä pääluvussa (luku 3) käsittelem kysymystä siitä, *miten määritellä suomalaiselle elokuvalle sopivat aiheet*.

⁹⁷ Maras 2009, 15.

Keskustelu suomalaisen elokuvan aiheista oli osa kansallisen elokuvan rakentamista ja liittyi käsikirjoittajan työn ensimmäiseen valintaan: mistä kirjoittaa? Aiheen valinta ja kysymys siitä, kuka aiheen valitsee, määrittää myös käsikirjoittajan työn luonnetta – tilaustöitä tehdään toisenlaisin ehdoin kuin omaehtoisia hankkeita. Aihevalintoja käsittelevään päälukuun liittyvässä tapaustutkimuksessa tarkastelen *Juurakon Huldaa* (1937) ”kansallisen aiheen” monitulkintaisena variaationa ja aiheiden valintaa pohtineessa keskustelussa esitettyjen toiveiden toteutumana. Toisen pääluvun (luku 4) aihe on ongelma, joka äänielokuvan tuomien muutosten myötä oli ajankohtainen muuallakin kuin Suomessa – kysymys siitä, *keiden pitäisi kirjoittaa elokuvia*. Ratkaisuehdotuksia oli kahdenlaisia: toisaalta toivottiin kokeneita kirjailijoita elokuvakäsikirjoittajiksi, toisaalta korostettiin elokuvakäsikirjoittajan erillistä identiteettiä. Tapaustutkimuksen aiheena on elokuva *Vieras mies tuli taloon* (1938), jonka syntyhistoriassa kirjallisuuden ja elokuvan vuorovaikutus toteutui ainutlaatuisella tavalla sekä tuotantopäätöstä tehtäessä että kirjailija Mika Waltarin työskentelyssä. Kolmannen pääluvun (luku 5) otsikko kysyy, *tulisiko tuottajien suosia alkuperäiskäsikirjoituksia vai sovituksia romaaneista ja näytelmistä*. Tätä kysymystä pohtineessa julkisessa keskustelussa keskeinen väite oli, että alkuperäiskäsikirjoitukset ovat jo lähtökohtaisesti ”filmaattisempia” kuin sovitukset. Sovitusten suosimisen nähtiin aiheuttavan haittaa elokuvataiteen kehitykselle. Tapaustutkimuksena tarkastelen vuonna 1940 valmistuneita suomalaisia ruotsalaisten aiheiden uudelleenfilmatisointeja *Kyökin puolella*, *Unelma karjamajalla ja Suotorpan tyttö*. Näitä elokuvia voisi luonnehtia sovitusten sovitukseksi – ja nähdä niiden siten toteuttavan erityisen ”epäfilmaattisia” lähtökohtia. Ruotsalaisaiheisten elokuvien syntyhistoriat ja niihin liittynyt julkinen puhe antavat näkökulmia ajan elokuvantekijöiden erilaisiin tapoihin ymmärtää elokuvakäsikirjoituksen olemus. Neljännessä pääluvussa (luku 6) kysytään *minkälainen on hyvä elokuvakäsikirjoitus*. Suomalaista elokuvakäsikirjoittamisen teoriaa luotiin pääasiassa aihetta käsitelleissä alan lehtien artikkeleissa. Se syntyi monesta suunnasta tulneiden kansainvälisten vaikutusten alaisena. Neljanteen päälukuun liittyvä tapaustutkimus tarkastelee elokuvatoimittaja ja käsikirjoittaja Tapio Pihan alkuperäiskäsikirjoitusta *SF-paraa* (1940) ja sen suhdetta Pihan elokuvaestetiikkaa käsitteleviin kirjoituksiin Elokuva-Aitta -lehdessä.⁹⁸

Tutkimukseni on laadullista tutkimusta ja se sitoutuu hermeneuttiseen

⁹⁸ Tapaustutkimuksesta menetelmänä ks. Routio 2007.

perinteeseen. Lähdeaineistoa olen käsitellyt aineistolähtöisen sisällönanalyysin metodia käyttäen. Aineistolähtöisessä sisällönanalyysissä muodostetaan käsitteellinen näkemys tutkittavasta ilmiöstä induktiivista päättelyä käyttäen ja analysoinnin pohjana on aineiston pelkistäminen ja temaattinen ryhmittely.⁹⁹ Hermeneuttisen tutkimuksen päämääränä on tutkimuksen kohteen ymmärtäminen ja tulkinta, pyrkimys oivaltaa ilmiöiden merkityksiä. Hermeneutiikka lähtee siitä ajatuksesta, että tutkija työhön käydessään omaa jo esiymmärryksen tutkittavasta kohteesta. Tämä esiymmärrys on syntynyt käytännön toiminnassa.¹⁰⁰ Tutkiessani 1930-luvun elokuvakäsikirjoittamista lähestyn kohdettani samaan aikaan sekä sisäpuolelta että ulkopuolelta. Toisaalta olen elokuva-alan ammatillisen perinteen kasvatti – siitäkin huolimatta, että juuri käsikirjoittamisen kohdalla traditio oli käynyt ohueksi siinä vaiheessa, kun aloitin toimintani alalla. Toisaalta kahdeksan vuosikymmenen takainen Suomi ja sen arvomaailma ovat minulle monelta osin vieras todellisuus, mutta toisaalta taas ei: sotienvälisen ajan runebergilais-topeliaaninen henki oli vielä vahvasti läsnä opetuksessa suomalaisessa kansa- ja oppikoululaitoksessa ikäpolveni, 1950-luvun lopulla syntyneiden kouluvuosina. Jorma Kalela pitää tärkeänä sitä, että historian­tutkija tiedostaa kohteensa edustavan tutkijalle vierasta kulttuuria. Tutkijan tehtävänä on toimia tulkkina oman kulttuurinsa ja tutkimuskohteensa kulttuurin välillä. Tutkiminen on kahdensuuntaista vuoropuhelua, jota käydään toisaalta omaa aikaa edustavan yleisön ja toisaalta tutkimuskohteena olevien ihmisten kanssa.¹⁰¹ Ajatus historiallisista lähteistä kuvitteellisen keskustelun osapuolina on minulle läheinen. Käsikirjoittajana olen kirjoittanut lähihistoriaan sijoitettuja fiktioita sekä elokuvaksi, televisioon että näyttämölle.¹⁰² Epookkikäsikirjoitusten tekemiseen liittyy aina pitkä taustatutkimus. Se tapahtuu sekä työn suunnitteluvaiheessa että sen kuluessa. Käsikirjoittaja istuu samojen historiallisten lähteiden ääressä kuin historian­utkija. Kohtaamisen kokemukset ovat usein konkreettisia ja vavahduttavia. Ei ole epätavallista, että todellisuudesta lainatut henkilöt alkavat elää fiktiossa

⁹⁹ Tuomi ja Sarajärvi 2002, 93–121; Miles ja Huberman 1994, 91–92.

¹⁰⁰ Juntunen 1982, 113–117; Anttila 2005, 275–375.

¹⁰¹ Kalela 2000, 88, 98 ja 232.

¹⁰² Taru Mäkelän ohjaamat elokuvat *Pikkusisar* (1999) ja *Mieletön elokuva* (2013), näytelmä *Viimeinen juna länteen* (2006) sekä Kari Paljakan ohjaama televisiosarja *Siinä näkijä missä tekijä* (2012).

omaa elämäänsä omilla ehdoillaan. Mutta tätäkin kokemusta merkillisempi on se, kun käsikirjoittaja yllättäen tapaa arkistolähteessä aiemmin luomiensa fiktiivisten henkilöiden kohtalontovereita ja kaksoisolentoja – joiden olemassaolosta kirjoittaja ei fiktiota luodessaan ole tiennyt.¹⁰³ Yksi syy käsikirjoittamisen historian tutkijaksi ryhtymiseen on varmasti ollut tuo arkistotyöskentelyssä koettujen ajan ja paikan rajat ylittävien kohtaamisten tuottama ilo.

Havaintojani suomalaisen 1930-luvun elokuvakäsikirjoittamista koske-
neen julkisen puheen piirteistä ja alan toimintakulttuurista tulkitsen pääasias-
sa brittiläisten käsikirjoitustutkijoiden Ian Macdonaldin ja Daniel Grittenin
avaamista näkökulmista. Molemmat tutkijat ovat käyttäneet aineistonsa ana-
lyysissa yhtenä tärkeänä työkaluna ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun
teorioita. Bourdieulle todellisuus näyttäytyy *sosiaalisena tilana*, eräänlaisena
suhteiden verkostona. Sosiaalinen tila jäsentyy joukoksi *kenttiä*, joita voivat
olla esimerkiksi taiteen, tieteen tai politiikan kentät. Kentät ovat toiminnan
alueita, joilla ihmiset vaikuttavat ja toimivat pyrkien kasvattamaan voittojaan
ja lisäämään *pääomiaan*. Pääomat voivat Bourdieun mukaan olla taloudellisia,
sosiaalisia, kulttuurisia tai symbolisia. Eri kentillä tavoitellaan erilaisia
pääoman lajeja, ja yksilöt pyrkivät vahvistamaan niitä ominaisuuksiaan, jotka
kulloisellakin kentällä ovat arvokkaita. Toiminta kentillä on prosessiluonteis-
ta ja muistuttaa peliä. Pelaajat ovat hyväksyneet pelin päämäärät, omaksuneet
sen säännöt ja tekevät erilaisia siirtoja voittoja tavoitellessaan. He myös pyrki-
vät muuttamaan pelin sääntöjä itselleen edullisemmiksi.¹⁰⁴ Peleissä sovellet-
tavat strategiat ovat opittuja ja sisäistettyjä, osin tiedostamattomia asenteita
ja suhtautumistapoja, joista Bourdieu käyttää nimitystä *habitus*. Habitus on
”strategioita generoiva periaate, joka tekee toimijat kykeneviksi selviytymään
ennakoimattomista ja alati muuttuvista tilanteista”.¹⁰⁵ Habituksen avulla toi-
mija osaa ennakoida kentän tapahtumia, eli hänellä urheilutermejä käyttäen
on ”pelisilmää”, Bourdieun käsitteiden mukaisesti ”käytännöntajua” (*sens
pratique*).¹⁰⁶ Yksi pelivälineistä on myös Bourdieun käsite *doksa*, vallitseva
tapa tai normi – esimerkiksi ammatillinen konventio.¹⁰⁷ Taiteellisessa toimin-

¹⁰³ Käsikirjoittajan ja lähteiden dialogista ks. Talvio 1998.

¹⁰⁴ Bourdieu 1998, 10–46 ja 129–148; Bourdieu ja Wacquant 1995, 122–150.

¹⁰⁵ Bourdieu ja Wacquant 1995, 163

¹⁰⁶ Bourdieu 1998, 129–148.

¹⁰⁷ Macdonald 2004b, 288. Doksan käsitteestä Bourdieulla ks. Deer 2012.

nassa Bourdieu näkee erityispiirteitä. Esimerkiksi kirjailija toimii sekä oman kenttensä ehdoilla että pyrkii korostamaan omaa erityisyyttään.¹⁰⁸ Ian Macdonaldin mukaan elokuva- ja televisiotuotannon käytäntö on bourdeulaisesti jäsentyvä kenttä, jolla eri toimijat kamppailevat vallasta käsikirjoituksen kehittäelyprosessissa habituksiaan käyttäen kerätäkseen tuolla kentällä arvostettua taloudellista, kulttuurista tai poliittista pääomaa.¹⁰⁹ Daniel Gritten käyttää samoja Bourdieun käsitteitä analysoidessaan käsikirjoittamisen doksan muu-
tosta 1930-luvun Britanniassa.¹¹⁰

Bourdieuuta on kritisoitu viime vuosina siitä, että hänen näkemyksensä ihmisestä ja yhteiskunnasta muistuttaa kovin paljon sosiaalidarwinismia. Bourdieulaisesti ymmärretyn kentän toimijat puolustavat itsekkäästi omia etujaan ja nujertavat tarvittaessa toisia valta-asemiin pyrkiessään. Bourdieu itse paheksui sosiaalidarwinismia, mutta hahmotti ympäristöään kuitenkin sen kautta ja darwinistista terminologiaa käyttäen. Uudempi eläin- ja ihmisyyteisiin kohdistuva tutkimus painottaa aikaisempaa enemmän yksilöiden yhteistyötä ja sen merkitystä yhteisöissä ja evoluutiossa. Yhteisöjen elämä ei välttämättä ensisijaisesti perustu kilpailuun ja eivätkä ne pyri keskinäisiin taisteluihin ja toisten yhteisöjen tuhoamiseen, vaan menestystä tavoitellaan yhteistyön avulla.¹¹¹ Tämä näkemys kyseenalaistaa Macdonaldin ja Grittenin suoraviivaisen tulkinnan elokuvan käsikirjoittamisesta ja käsikirjoittajan työstä kamppailuna vallasta elokuvan työryhmän sisällä tai elokuvatuotannon ammatillisella kentällä. Elokuva on ryhmätyötä ja sen tekemisen prosesseja voi yhtälailla tarkastella esimerkkeinä yhteistyöstä, jossa yksilöiden panos sulautuu osaksi luovan kollektiivin yhteisen tavoitteen toteutusta. Federico Fellini on kirjoittanut, että elokuvan tekeminen on kuin pitkä matka, jonka sata ihmistä tekee yhdessä. Syntyy ystävyssuhteita, keksitään uusia asioita, ja jossain kohtaa ohjaajasta alkaa tuntua, että hän ei ohjaa elokuvaa, vaan elokuva häntä.¹¹² Macdonaldin analyysi kansainvälisen opiskelijaryhmän toiminnasta käsikirjoitustyöpajassa nostaa kollektiivisesta luovasta toiminnasta esiin samantapaisia yhteisen

¹⁰⁸ Bourdieu 1993, 106–111.

¹⁰⁹ Macdonald 2004b, 150–151.

¹¹⁰ Gritten 2007, 52–53.

¹¹¹ Roos 2013, 146–148.

¹¹² Fellini 1980, 229.

matkan piirteitä¹¹³ – oman kokemukseni perusteella ne ovat varsin tavallisia tämän tyyppisessä työskentelyssä. Bourdieun kuvaamaa pelisilmää sosiaalisen toiminnan kentällä voidaan käyttää sekä yksilöiden väliseen kilpailuun että yhteistyöhön yhteisen päämäärän hyväksi.

Macdonaldiin ja Gritteniin tukeutuvan lähestymistavan lisäksi tutkimukseni hyödyntää myös käsikirjoitustutkimuksen muita suuntauksia. Erityisesti tapaustutkimuksissa otan käyttöön *narratologisen* tutkimuksen kysymyksiä, kuten käsikirjoituksissa käytettyjen kerrontarakenteiden analyysiä, *stylistisen* tutkimuksen kysymyksiä käsikirjoitusten kirjallisista keinoista ja *konseptualistisen* tutkimuksen näkökulmia ideoiden kehittymisen ja muutosten kulusta. Aputeorioita aineistoni analyysissä ovat myös elokuvatutkimuksen *genreteoria*, *luovan työn tutkimuksen* ja *luovuuden tutkimuksen* teoriat. Olen rajannut tämän tutkimuksen ulkopuolelle käsikirjoitusten ja niistä tehtyjen elokuvien vertailun. Ehkä ammatillisesta taustastani johtuen koen tällaisten vertailujen harvoin tuovan kiinnostavaa, uutta tietoa. Se, että valmiit elokuvat poikkeavat käsikirjoituksista, joihin ne perustuvat, on elokuvatuotannon käytännössä mukana olleelle itsestään selvää. Elokuvien vastaanotto ei ole tämän tutkimuksen keskiössä, mutta sitä käsitellään jonkin verran, erityisesti silloin, kun jonkin teoksen tai lajityypin suosio näyttää vaikuttaneen seuraaviin tuotantopäätöksiin, tai kun kritiikki on ollut palautetta suoraan käsikirjoittajalle. Tutkimus keskittyy ensisijaisesti siihen prosessiin, joka tapahtuu ennen kuin kamerat käyvät ja näkökulmana on selkeästi kiinnostus tekijään ja tekijyyteen. Kun ase-
tan aineistoani historialliseen kontekstiin, on pohjana usein Kimmo Laineen väitöskirjatyo ”Pääosassa Suomen kansa”, joka analysoi kattavasti suomalaisen elokuvan 1930-luvun julkisuutta ja kahden suuren elokuvayhtiön pyrkimyksiä rakentaa kansallista elokuva.¹¹⁴ Laajempaa kehystä 1930-luvun keskusteluille antaa myös Mervi Pantin itsenäisyyden ajan elokuvapoliittista keskustelua kartoittava väitöskirja ”Kansallinen elokuva on pelastettava”.¹¹⁵

Tässä tutkimuksessa käytän nimitystä *käsikirjoittaja* elokuvan käsikirjoitus-työryhmän jäsenestä. Käsikirjoitustyöryhmän kokoonpano voi vaihdella työprosessin kuluessa. Kaikkia työryhmän jäseniä ei aina kirjata elokuvan käsikirjoittajiksi teoksen lopullisissa tekijätiedoissa. Vailla mainintaa jäävä tekijä

¹¹³ Macdonald 2004a, 97.

¹¹⁴ Laine 1999.

¹¹⁵ Pantti 2000.

on *kreditoimaton käsikirjoittaja*.¹¹⁶ Tässä tutkimuksessa *kirjailijalla* tarkoitetaan *alkuperäisteoksen*, tavallisesti novellin, romaanin tai näytelmän kirjoittajaa. Alkuperäisteoksen pohjalta tehty käsikirjoitus on *sovitus*. Samaa nimitystä käytetään myös alkuperäisteokseen perustuvasta valmiista elokuvasta. *Alkuperäiskäsikirjoitus* tai *alkuperäisaiheeseen perustuva käsikirjoitus* on suoraan elokuvatuotetusta varten laadittu teksti. Tutkimuksen lähteissä käytetään muitakin nimityksiä ja käsitteitä, ja niiden vaihtelevia käyttötapoja tarkastelen tutkimuksen kuudennessa luvussa.

Elokuvakäsikirjoittamisesta käyty julkinen keskustelu 1930-luvun Suomessa oli moniäänistä. Elokuvakäsikirjoitusta määriteltiin paitsi tuottajien markkinointipuheissa, myös erilaisissa elokuvakulttuuriin ja -politiikkaan liittyvissä kannanotoissa sekä tekijöiden kirjoittamissa julistuksissa, joissa asetettiin ihanteita ja tavoitteita. Katson tämän moniäänisyyden kuvastavan elokuvantekemistä – tai taiteen tekemistä – toimintana yleensä. Varhaisen äänielokuvan käsikirjoittamista ja käsikirjoittajien ammattikunnan muotoutumisen prosessia olisi mahdollista tarkastella myös ammattikunnan omaa terminologiaa käyttäen. Ruotsalainen käsikirjoittaja ja käsikirjoituksen tutkija Kjell Sundstedt jakaa elokuvat dramaturgian oppikirjassaan *Kirjoita elokuvaksi* kahteen yksinkertaiseen perustyyppiin: ”kuka voittaa” -tarinat ja matkaelokuvat.¹¹⁷ Matti Kassila suorittaa samantapaisen jaon kirjoittaessaan aristotelis-ibseniläisen rakenteen elokuvista ja kuljeskeluelokuvista.¹¹⁸ Tämän tutkimuksen kysymyksiä voisi muotoilla näinkin: Löytyykö käsikirjoittamisen ympärillä käydystä julkisesta keskustelusta aineksia ”kuka voittaa” -tarinaan – vai ovatko elokuvakäsikirjoittajien ammattikunnan ja ammatillisen identiteetin syntyvaiheet yhteinen matka, eräänlainen road movie, jossa konfliktin sijaan merkitykselliseksi nousevat kiinnostavat henkilöhahmot? Vai olisiko 1930-luvun käsikirjoittajien historiassa kysymys peräti rakenteeltaan avoimesta, irtonaisesta ja päämäärättömästä tarinasta, joka muistuttaa enemmänkin Kassilan määritelmän mukaista kuljeskeluelokuvaa...?

¹¹⁶ Tavat merkitä eri tekijöiden työpanokset tekijätietoihin tai alkuteksteihin vaihtelivat 1930-luvulla suuresti kuten tutkimuksen myöhemmissä luvuissa todetaan.

¹¹⁷ Sundstedt 2009, 98–186.

¹¹⁸ Kassila 2012, 69–79.

Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni lähdeaineiston pääosa muodostuu suomalaisissa elokuvalehdissä ja muissa julkaisuissa ilmestyneistä käsikirjoittamista tavalla tai toisella käsittelevistä artikkeleista. Tarkasteluajanjakson aikana pelkästään elokuvalehdissä julkaistiin toista sataa tekstiä, jotka suoraan tai epäsuorasti käsittelivät elokuvaa käsikirjoituksen näkökulmasta. Elokuvalehtiä oli Suomessa useita. *Elokuva-Aitta* oli suurelle yleisölle suunnattu lehti, joka kertoi kotimaisista ja ulkomaisista uutuuselokuvista sekä julkaisi kritiikkejä ja juttuja tähdistä. Pääkirjoituksissaan ja kolumnipalstoillaan se kävi usein kärkevääkin keskustelua kotimaisen elokuvan ja elokuvakulttuurin ajankohtaisista kysymyksistä. Elokuv-Aitan päätoimittaja oli vuoteen 1934 Ensio Svanberg (sukunimi vuodesta 1934 Rislakki)¹¹⁹ ja vuosina 1935–1947 Aino Aurela. Kustantajana oli Otava. Vuonna 1937 perustettu *Elokuvalukemisto* ilmoitti olevansa ”elokuvaystävien lukemisto” ja ilmestyi noin kaksi kertaa kuukaudessa. Päätoimittaja oli Henning Lindholm. *Rea* ilmestyi kerran kuukaudessa vuodesta 1937 talvisodan alkuun. Päätoimittajina toimivat A. Paananen ja V. Laajanen. Ruotsinkielinen *Film-nytt* ilmestyi noin kaksi kertaa kuukaudessa vuodesta 1934 alkaen. Ensimmäisen ilmestymisvuoden päätoimittaja oli Raoul af Hällström, ja hänen seuraajansa oli Henning Lindholm. *Fama* puolestaan oli ”tidskrift för teater, film (och) dans (m.m.)” ja ilmestyi 5–10 kertaa vuodessa 1930-luvulla. Päätoimittaja oli Ole Finell. Suurilla tuotantoyhtiöillä oli omat markkinointilehtensä: Suomi-Filmillä *Suomi-Filmin Uutisaitta* (päätoimittaja Topo Leistelä vuoteen 1939, ja hänen jälkeensä Toini Pyykkö) ja Suomen Filmitoimilaisuudella *SF-Uutiset* (päätoimittaja oli Wald. Järvinen). Nämä lehdet ilmestyivät vuosikymmenen puolivälin jälkeen vaihtelevasti 6–12 kertaa vuodessa ja toimivat kumpikin oman yhtiönsä toiminnan mainos- ja tiedotuslehtinä. *Kinolehti* (vuoteen 1935 *Suomen Kinolehti*) puolestaan oli 1932 perustettu ”elokuva-alan ammattijulkaisu”, lähinnä teatterinomistajille suunnattu lehti, jonka palstoilla käytiin keskustelua sekä tuotannon että levityksen ammattiasioista. Se ilmestyi keskimäärin kerran kuukaudessa, ja päätoimittajana oli Yrjö Rannikko.¹²⁰

¹¹⁹ Pakinoitsijana Ensio Rislakki käytti nimimerkkiä Valentin. Vuodesta 1935 alkaen hän toimi myös elokuvakäsikirjoittajana ja käytti elokuvatoissaan sekä omaa nimeään että pakinoitsijanimimerkkiään.

¹²⁰ Kurikka ja Takkala 1983.

Käsikirjoitusaiheisten artikkelien journalistinen muoto vaihtelee. Osa tutkimusaineistooni kuuluvista artikkeleista on käsikirjoittajien tai muiden elokuvantekijöiden haastatteluja. Osa on pääkirjoituksia, mielipidekirjoituksia, pakinoita, kritiikkiä tai esseistiikkaa. Käsikirjoittaminen kiinnosti monenlaisia kirjoittajia. Tekstien takaa löytyy sekä kriitikoita ja toimittajia että elokuva-alan eri ammateissa toimivia, kuten tuottajia, käsikirjoittajia ja ohjaajia – tai tulevia sellaisia. Vuosikymmenen alun aktiivisista lehtikirjoittajista Nyrki Tapiovaara ja Roland af Hällström siirtyivät myöhemmin ohjaajiksi. Yrjö Kivimies kirjoitti elokuvien kirjoittamisesta ennen kuin alkoi kirjoittaa niitä itse. Alalla toimineista käsikirjoittajista omaa ammattialuettaan käsittelevät lehtikirjoituksissa ainakin Mika Waltari, Tauno Tattari, Topo Leistelmä ja Jorma Nortimo.¹²¹ Osassa artikkeleista on ajan tapaan merkitty kirjoittajaksi nimimerkki, osassa ei kirjoittajaa ole ilmoitettu lainkaan. Nimimerkkien takana olleista todellisista henkilöistä suurinta osaa ei ole enää mahdollista jäljittää. Osa on kuitenkin tiedossa. Elokuva-Aitassa omalla palstallaan teräviä huomioitaan kirjannut nimimerkki Leikkaaja oli myöhemmin käsikirjoittajana-kin toiminut Toini Aaltonen. Saman lehden nimimerkki Jokeri oli Tapio Pihä, musikaalielokuva *SF-paraatin* käsikirjoittaja.¹²² SF-Uutisten poleemisten ja markkinointihenkisten pääkirjoitusten allekirjoittaja nimimerkki Sulka oli tuottaja-käsikirjoittaja-ohjaaja Toivo Särkkä.

Elokvakäsikirjoittamista määritelleen ja muokanneen julkisen keskustelun valinta ensisijaiseksi lähdeaineistoksi ei ole ongelmattonta, kun tavoitteena on tutkia paitsi tuota keskustelua myös sen vaikutusta käsikirjoittamiseen ja käsikirjoittajien ammattikunnan muotoutumiseen. Miten saada tietoa itse ammattikunnasta ja sen toiminnasta? Ammatillisia konventioita – Bourdieun doksaa – ei ole mahdollista jäljittää pelkästään kirjallisista lähteistä. Osa ihan-teista ja konventioista on niin sanottua hiljaista tietoa, joka koostuu ääneen lausumattomista itsestäänselvyyksistä ja asenteista, ”näppituntumasta” ja intuitiosta. Hiljainen tieto opitaan tarkkailemalla, jäljittelemällä ja harjoittelemalla,

¹²¹ Esim. Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3; Tauno Tattari, ”’Vaimokkeesta’ filmi ennätysvauhtia”. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 5; Topo Leistelmä, ”Elokvatalossa”. Kinolehti 5/1938, 158; Jorma Nortimo, ”Vähän filmikäsikirjoituksista ja muustakin”. Kinolehti 12/1938, 473.

¹²² ”Aino Aurela muistelee menneitä”. Elokuva-Aitta 4/1952, 9.

ja sen omaksuminen on sosiaalinen prosessi.¹²³ Ian Macdonald on havainnut tämän päivän brittiläisten käsikirjoittajien ihanteiden ja konventioiden ilmevän monenlaisina, usein keskenään ristiriitaisina oletuksina, joiden lähteinä ovat toisaalta yleisesti tunnetut käsikirjoitusoppaat ja oppikirjat, toisaalta käytännön toiminnassa elävä alan yhteinen uskomusjärjestelmä. Yhteisten konventioiden määrittelemiseksi Macdonald käyttää tutkimusmenetelmänään paitsi kirjallisia lähteiden analyysiä, myös käsikirjoittajien ja tuotantoyhtiöissä toimivien käsikirjoitusten lukijoiden haastatteluja.¹²⁴ Tämän tutkimuksen kohteena olevia käsikirjoittajia ei enää voi haastatella. Muihin tarkoituksiin tehtyjä 1930-luvulla elokuvakäsikirjoittajina toimineiden henkilöiden haastatteluja on jonkin verran käytettävissä sekä ajan lehdissä että myöhempien vuosikymmenien julkaisuissa. Muita ensisijaisia lähteitä, kuten kirjeitä ja muistiinpanoja on säästynyt jälkipolville vain vähän. Käsikirjoituksia on säilynyt runsaasti, mutta jälkiä niiden syntyprosesseista, kuten kirjeenvaihtoa tai erilaisia aikaisempia versioita on olemassa vain harvoista teoksista. Lehdissä julkaistut ”näin käsikirjoitus syntyi” -artikkelit on yleensä laadittu osaksi elokuvan markkinointia.¹²⁵ On mahdotonta arvioida, kuinka totuudenmukaisia tällaiset kirjoitukset tai haastattelut olivat. Ne paljastavat ennen muuta sen, mitä käsikirjoittamisesta haluttiin kertoa ja minkälaisena se haluttiin näyttää. Tämän tutkimuksen tuloksena syntyvä käsitys ammattikunnan todellisuudesta syntyy tulkinnoista, joiden pohjana ovat julkisuudessa esitettyjen puheenvuorojen lisäksi tutkimuksen muut lähteet, alan kansainvälinen tutkimus ja myös elokuva-alan käytäntöjen ja hiljaisen tiedon tuntemus.

Elokuvalehtien ohella tämän tutkimuksen lähteitä ovat muut kulttuurilehdet, esimerkiksi *Tulenkantajat*, *Kirjallisuuslehti* ja *Naamio* sekä elokuvaa kommentoivat sanomalehtikirjoitukset. Aikalaislähteitä ovat myös elokuvaa, käsikirjoittamista ja kulttuuria käsittelevät ammatti- ja tietokirjallisuuden teokset ja pamfletit sekä Suomesta että ulkomailta. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin käsikirjoituskokoelma on luonnollisesti tutkimukseni tärkeä lähdeaineisto. Vuosina 1931–1941 Suomessa tuotettiin yhteensä 121 kotimaista pitkää

¹²³ Anttila 2005, 73–76.

¹²⁴ Macdonald 2004b, 6–8.

¹²⁵ Esim. Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. *Suomi-Filmin Uutisaitta* 4/1935, 3; Jussi Routa, ”Käsikirjoitusten isillä on sananvuoro. Jussi Routa kertoo.”. *Suomi-Filmin Uutisaitta* 3/1935, 10.

näytelmäelokuva.¹²⁶ KAVIn kokoelmista löytyy 87 elokuvan käsikirjoitusaineistoa. Useimmista elokuvista on säilynyt ainoastaan puhtaaksikirjoitettu kuvauskäsikirjoitus, mutta joistakin elokuvista on käytettävissä myös synopsisia ja aikaisempia versioita. KAVIn kokoelmissa on myös elokuvayhtiöiden kirjeenvaihtoa ja muita asiakirjoja.¹²⁷ Suomalaisten käsikirjoittajien kirjeitä ja papereita on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa. Tutkimuksen lähteinä ovat myös elokuva-alalla toimineiden henkilöiden muistelmat, heitä kuvaavat elämäkertateokset ja myöhemmin vuosikymmeninä julkaistut haastattelut. Yksittäisten henkilöiden ja elokuvien taustatietojen kartoittamisen tärkeitä lähteitä ovat olleet *Suomen kansallisfilmografia* ja sen jatkuvasti päivittyvä sähköinen versio *Elonet* sekä *Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu.

Tutkimuksen aikarajaus

Tutkimuksen historiallinen aikarajaus tarkasteltavien elokuvien ja käsikirjoittajien osalta alkaa ensimmäisen suomalaisen äänielokuvan valmistumisesta vuonna 1931 ja päättyy Suomi-Filmin suuren käsikirjoituskilpailun tulosten julkaisemiseen alkukesästä jatkosodan kynnyksellä vuonna 1941.¹²⁸ Lehdistöaineistoa ja muuta kirjallista aineistoa on valikoiden mukana myös ajalta ennen ja jälkeen näiden vuosilukujen. Keskustelua kansallisesta elokuvasta ja sille soveltuvista aiheista käytiin jo 1920-luvulla.¹²⁹ Yksi mykkäelokuvan ajan viimeisistä polemiikeista nähtiin Tulenkantajat-lehden ja Elokuva-lehden palstoilla vuonna 1929. Koska tähän keskusteluun osallistui henkilöitä, jotka seuraavalla vuosikymmenellä olivat mukana ”käsikirjoituskysymyksen” erilaisissa ratkaisuyrityksissä, olen sisällyttänyt sen tutkimukseni aineistoon 1930-luvun pohdintojen eräänlaisena esinäytöksenä.

¹²⁶ Olen rajannut dokumentit ja lyhytelokuvat tämän tutkimuksen tarkastelun ulkopuolelle.

¹²⁷ Tutkimustyöni aikana osa Suomi-Filmin asiakirjoista on KAVIn varastojen muuttojen takia ollut tutkijoiden saavuttamattomissa, ja olen joutunut turvautumaan toisen käden lähteisiin.

¹²⁸ Käytän ajanjaksosta tutkimuksen tekstissä sujuvuuden vuoksi toistuvasti myös väljää ja yksinkertaistavaa termiä ”1930-luku”. Matemaatikkojen mukaan uusi vuosikymmen alkaa aina ykköseen loppuvasta luvusta, vaikkei asiaa arkikielessä näin ilmaista. Matemaattisesti 1930-luvun viimeinen vuosi on 1940. Kolehmainen 2010.

¹²⁹ Seppälä 2007b.

Ensimmäisen äänielokuvan valmistumisen valitseminen aikarajauksen alkupisteeksi perustuu sekä aikalaisten että elokuvahistorioitsijoiden näkemykseen siitä, että äänielokuvan läpimurto oli käännekohta kansallisten elokuvateollisuuksien syntyemisessä.¹³⁰ Miksi päätän tarkasteluni vuoden 1941 kesään? Talvisodan jälkeisen välirauhan päättyminen ja uuden, Saksan rinnalla käydyn hyökkäyssodan alkaminen muutti suomalaisen elokuvatuotannon toiminnan edellytyksiä merkittävästi. Talvisodasta poiketen puolustuslaitoksen tiedotustoimintaa johdettiin nyt keskitetysti ja suunnitelmallisesti. Monet elokuvaohjaajat ja elokuvaajat palvelivat Päämajan tiedotuskomppanian joukoissa, elokuvanäyttelijät työskentelivät armeijan viihdytystoimiston palveluksessa ja käsikirjoittajina toimineita kirjailijoita ja toimittajia rekrytoitiin propaganda-työhön Päämajan tai Valtion tiedotuslaitoksen alaisuuteen. Valtiovalta määritteli elokuvatuotannolle tehtävän: sen tuli toimia sotivan kansakunnan mielialojen kohottajana ja isänmaallisten tunteiden ylläpitäjänä. Risto Orkon kertoman mukaan Päämaja määräsi ”tekemään farssia”.¹³¹ Edellisellä vuosikymmenellä elokuvan kansallisesta merkityksestä ja suomalaiselle elokuvalle sopivista aiheista käydyn keskustelun monet kysymykset saivat poikkeusoloissa käytännön tarpeista nousevat yksinkertaiset vastaukset. Keskustelu elokuvakäsikirjoittamisesta jatkui jatkosodankin aikana, mutta muuttuneessa todellisuudessa. Kuvaavaa on, että siinä missä Risto Orkosta tuli aktiivinen yhteismies Natsi-Saksan ja sen elokuvamaailman suuntaan, hänen kanssaan kolmessa näytelmäelokuvassa 1930-luvulla yhteistyötä tehnyt Hella Wuolijoki päätyi neuvostodesantin auttamisesta elinkautiseen tuomittuna Katajanokan vankilaan.¹³² Elokuva-alaa vuodesta 1942 jakanut filmiriita kärjisti asetelmia entisestään, vaikka se ei suoraan käsikirjoittajia koskenutkaan. Tutkimukseni aikarajauksen päätepisteen valinta perustuu päätelmäni, jonka mukaan jatkosodan alkuun sijoittui käännekohta, joka merkitsi olennaista muutosta sekä elokuvien tuotanto-olosuhteissa että alan henkisessä ilmapiirissä Suomessa. Käsikirjoittajan työn ja käsikirjoituksista käydyn keskustelun ehdot olivat jatkosodan aikana toiset kuin 1930-luvulla. Yksi aikakausi oli päättynyt.¹³³

130 Laine 1999, 20–22.

131 Salmi 1993, 191.

132 Uusitalo 1999, 125–126; Tuomioja 282–306.

133 Sota-ajan elokuvista mielialojen muokkaajina katso Koivunen 1995.
Filmiridasta katso Uusitalo 1993.

2 TAUSTAA: SUOMI, SUOMALAINEN ELOKUVA JA KÄSIKIRJOITTAJAN AMMATTI

Suomi ja sen kulttuurinen maisema 1930-luvulla

Mikään inhimillinen toiminta ei tapahdu tyhjiössä. Suomalaisen elokuvakäsikirjoittajan työtä ja siihen vaikuttaneita ajatustapoja 1930-luvulla ei voi hahmottaa ilman ajan yhteiskunnallisen todellisuuden ja kulttuurisen ilmapiirin tarkastelua. Maailmansotien välinen Suomi oli monenlaisten poliittisten ja aatteellisten pyrkimysten ja suuntausten kohtaamispaikka ja konfliktien kenttä. Maan itsenäisyysjulistusta seurannut verinen sisällissota jakoi kansan kahtia tavalla, josta toipuminen kesti vuosikymmeniä. Sodan voittaneet valkoiset pitivät hävinneitä punaisia rikollisina ja maanpettureina. Sosialidemokraattisesta työväenliikkeestä irtautuneiden kommunistien toiminta kiellettiin. Valkoisen Suomen suojaksi luotu suojeluskuntajärjestö lottineen nousi nopeasti maan suurimmaksi kansalaisjärjestöksi. Lapuan liikkeen toiminta merkitsi todellista oikeistokaappauksen vaaraa 1920-luvulla, ja liikkeen kukistuttua Mäntsälän kapinaan vuonna 1932 oikeistoradikaali aktiivisuus jatkui uudelleenmuotoutuneena puoluepolitiikassa Isänmaallisena kansanliikkeenä ja yliopistomaailmassa Akateemisena Karjala-seurana. Sisällissodassa näkyväksi tullut kahtiajako erotti ihmisiä ruohonjuuritasolla arjessa ja vapaa-aikana: työväellä ja porvareilla oli omat rinnakkaiset organisaationsa kulttuuria, urheilua ja osuustoimintaa varten. Ne, jotka kävivät työväentalon tilaisuuksissa, eivät astuneet jalallaan suojeluskuntataloon ja päinvastoin. Jännitteistä huolimatta, ja toisin kuin useimmat muut ensimmäisen maailmansodan jäl-



keen itsenäistyneet eurooppalaiset valtiot, Suomi säilytti demokraattisen valtiomuotonsa. Vuosikymmenen loppuun mennessä poliittiset äärilaidat menettivät kannatustaan, ja 1930-luvun alussa vaikuttanut vaikea maailmanlaajuinen lama päättyi uuden nousukauden alkuun. Punamultahallituksen muodostaminen 1937 merkitsi työväenliikkeen aseman tunnustamista ja parlamentarismin vahvistumista. Suomalainen yhteiskunta alkoi kehittyä kohti pohjoismaista hyvinvointivaltiota. Pohjoismainen suuntaus nousi hallitsevaksi myös ulkopoliitikassa. Samaan aikaan ulkopoliitikan haasteet kasvoivat, kun Euroopan kaksi vahvistuvaa diktatuuria, Saksa ja Neuvostoliitto nostattivat jatkuvasti kasvavia jännitteitä.¹³⁴

Suomen kulttuurielämässä 1930-luku oli taistelujen aikaa. Yliopistomaailmaa leimasi kiista Helsingin yliopiston suomalaistamisesta. Kielikysymys oli pinnalla muutenkin: Kalevalan juhluvuosi 1935 innoitti monet omaksumaan suomenkielisen sukunimen. Suomalaista kirjallisuusinstituutiota tutkineen Erkki Seväsen mukaan Suomen henkistä ilmapiiriä hallitsi eräänlainen kansalaisuskonto, patrioottis-nationalistinen arvojärjestelmä, jota suomenkielinen porvaristo ylläpiti hallitsemiensa instituutioiden kuten kirkon, koulun ja muiden kulttuurilaitosten toiminnan kautta. Tämän arvojärjestelmän ytimessä olivat itsenäisyys, porvarillisuus ja kansallinen yhtenäisyys sekä suomalaisuus, jota määrittivät agraarisuus, luterilaisuus ja heimoaate. Seväsen mukaan esimerkiksi kirjailijakunta omaksui nämä ”ensimmäisen tasavallan” arvot laajasti. Tämä ei kuitenkaan merkinnyt sitä, että kulttuurin kenttä olisi ollut yhtenäinen ja yksi-ilmeinen. Tulenkantajien modernistinen runoilijaryhmä toi esiin koneromantiikkaa ja eksotiikkaa ja vaati ikkunoiden avaamista Eurooppaan 1920-luvulla. Suomenruotsalainen kirjallisuus oli urbaania ja avantgardistista. Alvar Aalto ja Artek pohjustivat suomalaisen arkkitehtuurin ja muotoilun modernia tulevaisuutta. Julkisessa keskustelussa 1930-luvulla esiintyi usein käsite ”kulttuurikriisi” ja lehdistössä leimusivat erilaiset kirjallisuussodat, joiden puitteissa käytiin polemiikkia kirjallisuudesta ja sen moraalista, kirjallisuuskritiikistä ja politiikasta. Konservatiiviset kirkonmiehet ottivat kantaa kulttuurin ilmiöihin samaan aikaan, kun Hella Wuolijoki, Pentti Haanpää ja taiteilijaryhmä Kiilan jäsenet ilmaisivat teoksissaan vasemmistolaisia sympatioitaan. Yrjö Kivimiehen toimittama *Pidot Tornissa* ja Lauri Viljasen *Taisteleva humanismi* sekä Matti Kurjensaaren kirjoitukset toivat keskusteluun ajankoh-

134 Hentilä 2006; Alapuro 1988.

taisia länsimaisia liberaaleja vaikutteita. Kulttuuri ja politiikka olivat erottamattomasti toinen toisiinsa kietoutuneita, eikä kulttuuriväen ja valtakoneiston törmäyksiltä välttytty. Tulenkantajat-lehden päätoimittaja Erkki Vala tuomittiin kahdesti sakkoihin uskonnollisia arvoja halventavien kaunokirjallisten tekstien julkaisemisesta. Toisaalta kun Tulenkantajat vuosi julkisuuteen tietojä, joiden mukaan Etsivä keskuspoliisi oli kirjannut potentiaalisten isänmaan vihollisten nimilistään joukon arvostettuja kirjailijoita ja kulttuuriliberaaleja intellektuelleja,¹³⁵ tilanne johti T. M. Kivimäen pitkäikäisen hallituksen eroon syksyllä 1936 ja lopulta Etsivän keskuspoliisin lakkauttamiseen ja sen toiminnan uudelleenjärjestelyyn.¹³⁶

Elokuva 1930-luvun Suomessa

Elokuvien tuotanto-olosuhteet ja elokuvakulttuuri olivat muuttuneet kaikkialla maailmassa 1930-luvun alussa tapahtuneen äänielokuvan läpimurron jälkeen. Äänielokuvan aikakauden alku sattui samoihin vuosiin kuin kansainvälinen talouslama. Äänielokuvien valtavasta suosiosta kertoo se, että vaikka niiden tuottaminen ja esittäminen vaati merkittäviä investointeja laman kourissa kamppailevilta alan yhtiöiltä, muutoksiin satsaaminen osoittautui nopeasti kannattavaksi. Muutamassa vuodessa mykän elokuvan aika oli lopullisesti ohi.

Puhutun kielen tulo osaksi elokuvan kerrontaa merkitsi entistä selkeämmin rajautuvien kansallisten elokuvateollisuuksien syntyä. Euroopassa mykkelokuvan ajalle ominaiset käytännöt, kuten kansainvälisten aiheiden hyödyntäminen ja näyttelijöiden liikkuminen kielialueelta toiselle väistyivät. Tilalle tulivat kansalliset aiheet ja kotimaiset, yhä useammin teatterin puolelta lainatut näyttelijät. Suomalaiselle elokuvalle äänielokuvan alkuvuodet merkitsivät nopean kehittymisen ja voimistumisen aikaa. Suuri yleisö otti oman kielisen elokuvan heti omakseen, katsojaluvut nousivat ja elokuvien tuotantomäärät kasvoivat. Kun ”ensimmäinen kotimainen 100 %” äänielokuva *Sano se*

135 Valtiolle vaarallisina taiteilijoina listassa mainittiin mm. kirjailijat Pentti Haanpää, Toivo Pekkanen ja F. E. Sillanpää, elokuvaohjaaja Nyrki Tapiovaara ja kriitikko Lauri Viljanen. Tarkka 1992.

136 Hentilä 2006; Sevänen 1997; Mikkeli 1997; Mäkinen 1989; Saarenheimo 1966; Tarkka 1992.

suomeksi sai ensi-iltansa vuonna 1931, valmistui Suomessa saman kalenterivuoden aikana vain kuusi muuta näytelmäelokuva. Vuosikymmenen lopulla vuosittainen ensi-iltojen määrä oli jatkuvasti yli 20. Elokuva-alan kasvun vaikutti myös vuonna 1930 voimaan astunut laki, joka vapautti kotimaiset elokuvat kokonaan pääsylippuverosta. Vuonna 1933 otettiin käyttöön lyhytelokuvatuotantoa vauhdittanut kotimaisten lyhytelokuvien veronalennuskäytäntö. Kotimaista tuotantoa olevan alkukuvan liittäminen ulkomaisen elokuvan esitykseen alensi esityksen veroprosenttia.¹³⁷

Suomalaisen elokuvan 1930-lukua on luonnehdittu ”kultakaudeksi”. Suomeen syntyi yksi Euroopan monista pikku Hollywoodeista, joka esikuvansa tavoin ylläpiti omaa järjestelmäänsä omine tähtineen, lajityypeineen ja lehdistineen.¹³⁸ Alalle vakiintui kaksi vahvaa tuotantoyhtiötä, Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoimisto. Pienempiä, usein lyhytikäisiksi jääneitä yhtiöitä oli useita, kuten Jäger Filmi, Eloheimo, Fennica, Sarastus ja Sampo-Filmi. Levitysyhtiöt Adams Filmi ja Väinän Filmi toimivat myös lyhytaikaisesti tuottajina. Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoimisto korostivat molemmat suomalaisuuttaan jo nimessään, ja idea kansallisesta elokuvasta oli tärkeä osa molempien yhtiöiden toimintastrategiaa ja keskinäistä kilpailua. Yhtiöiden johtomiehet osallistuivat kansallisen elokuvan rakentamiseen paitsi tuottamalla elokuvia, myös osallistumalla aktiivisesti suomalaisen elokuvan olemusta ja tehtävää määrittelevään julkiseen keskusteluun.¹³⁹ Osana tätä keskustelua oli keskustelu käsikirjoituksista ja käsikirjoittamisesta, erityisesti pohdinta suomalaiselle elokuvalle sopivista aiheista.

Käsikirjoittajan ammatti

Amerikkalaisista käsikirjoittajista 1980-luvulla toimittamansa haastattelukirjan esipuheessa John Brady väittää, että elokuvakäsikirjoittajien ammattikunta syntyi varsinaisesti vasta äänielokuvan myötä. Ennen äänen käyttöönottoa ei

¹³⁷ Laine 1999, 23–26.

¹³⁸ Bagh 1999, 19–37; Uusitalo 1975a, 152–155.

¹³⁹ Äänielokuvan läpimurrosta Suomessa katso tarkemmin Soila 1998a, Laine 1995 ja 1999, Honka-Hallila 1995a. Kansallisen elokuvan rakentamisesta ja tuottajien kilpailutilanteesta Laine 1999.

Hollywoodissa kaivattu sen suurempia kirjallisia kykyjä kuin mitä välitekstien laatimiseen tarvittiin. Riitti, kun joku entinen vaudevilletaiteilija keksi hauskoja tilanteita, joiden pohjalta tekninen henkilökunta toteutti elokuvan.¹⁴⁰ Larry Ceplair ja Stephen Englund kirjoittavat Hollywoodin noitavainojen historiasaan käsikirjoittajan saapuneen Hollywoodiin samaan aikaan mikrofonipuomien kanssa.¹⁴¹ Myytti mykkäelokuvien ajasta aikana ilman käsikirjoituksia ei ole harvinainen elokuvan historiaa käsittelevissä esityksissä. Useat käsikirjoittamisen historiaa käsitelleet tutkijat ovat kuitenkin osoittaneet käsikirjoittajien ja käsikirjoitusten olleen merkittävä osa elokuvien tuotantoprosessia jo taiteenlajin varhaisista vaiheista asti.¹⁴² ”Photo playn” tai ”motion picture storyn” laatimiseen opastavia kirjoja julkaistiin Yhdysvalloissa jo 1910-luvulla. Niille riitti markkinoita, sillä suuren yleisön keskuudessa kiinnostus elokuvien kirjoittamiseen oli vuosisadan toisella vuosikymmenellä niin suurta, että tutkija Edward Azlant on luonnehtinut ilmiötä nimellä ”scenario fever”. Ensimmäinen elokuvakäsikirjoittajien ammattijärjestö perustettiin Yhdysvalloissa vuonna 1912.¹⁴³

Voi sanoa, että suomalaisen fiktioelokuvan synty tapahtui käsikirjoitusveitsenä. Ensimmäinen suomalainen näytelmäelokuvaprojekti alkoi käsikirjoituskilpailun julistamisella 17.1.1907. Kun kilpailun lopputulos vain vähän yli kolme viikkoa myöhemmin julistettiin, oli filmiaihe-ehdotuksia saapunut 652 kappaletta. Voittajaksi valittu käsikirjoitus *Salapolttimo* laitettiin välittömästi tuotantoon, jaokuva sai ensi-iltansa nimellä *Salaviinanpolttajat* vielä ennen kesää 1907. Käsikirjoituksen oli laatinut nimimerkki J. V-s, joka ei halunnut oikeaa nimeään julkisuuteen, sillä hän oli varsinaiselta ammatiltaan kruununimismies eikä halunnut tulla yhdistetyksi elokuvan arkaluontoiseen aiheeseen. Kirjailija Yrjö Soini eli nimimerkki Agapetus on 1970-luvulla väittänyt olleensa *Salaviinanpolttajien* todellinen käsikirjoittaja. Hän oli kertomansa mukaan yllätynyt nähdessään valmiin elokuvan ja huomattessaan sen perustuvan omaan ehdotukseensa. Soinin mukaan anonyymiä kruununimismiestä ei ollut olemassakaan, sillä kilpailun järjestäjät olivat keksineet koko henki-

¹⁴⁰ Brady 1981, 11.

¹⁴¹ Ceplair ja Englund 1983, 2.

¹⁴² Steven Maras mainitsee Tom Stempel, Edward Azlantin, John C. Tibbetsin ja Patrick G. Loughneyn; Maras 2009, 28.

¹⁴³ Tieber 2008, 51–52.

lön. *Salaviinanpolttajien* oikea kirjoittaja, Soini, oli ollut voittajaehdokkaaksi sopimaton: hän oli ollut tuolloin vasta 10-vuotias koulupoika.¹⁴⁴ *Salaviinanpolttajilla* oli kaksi ohjaajaa: taiteilija ja taideteollisuuden vaikuttaja, kreivi Louis Sparre ja näyttelijä ja teatterinjohtaja Teuvo Puro. Elokuva oli paitsi Suomen suuriruhtinaskunnan myös koko Venäjän valtakunnan ensimmäinen fiktioelokuva.¹⁴⁵ Kilpailuajatuksen voi nähdä heijastavan aikalaisten käsitystä hankkeen tärkeydestä. Myös ensimmäinen suomenkielinen oopperateos, Oskar Merikannon *Pohjan neiti* oli aikanaan tullut julkisuuteen kilpailun kautta vuonna 1897.¹⁴⁶

Salaviinanpolttajat oli alkuperäiskäsikirjoitus. Mykän elokuvan aikana tehtiin myös paljon sovituksia. Kotimainen elokuva olikin katsojalle usein vain yksi versio näytelmästä, joka oli hänelle jo ennestään tuttu ammatti- ja seuranäyttämöiltä. Filmattiin esimerkiksi Aleksis Kiven, Minna Canthin, Artturi Järviluoman ja Teuvo Pakkalan tuotantoa.¹⁴⁷ Elokuvantekijöiden tausta oli usein teatterissa. Ammattikuvat eivät olleet eriytyneet, ja varhaisissa suomalaisissa tuotannoissa oli tavallista, että yksi tai kaksi miestä – tavallisesti elokuvayhtiön omistajat – vastasivat elokuvansa käsikirjoittajan, tuottajan, ohjaajan, näyttelijän, kuvaajan, lavastajan ja leikkaajan tehtävistä. Toisinaan käsikirjoituksia tilattiin kuitenkin myös ammattikirjailijoilta: Eino Leino laati alkuperäiskäsikirjoituksen ”suomalaiseen taidefilmiin” *Kesä* (1915). Artturi Järviluoma sovitti elokuvaksi Kiven *Nummisuutarit* (1923), oman näytelmänsä *Pohjalaisia* (1925) ja kirjoitti alkuperäiskäsikirjoituksen lyhytelokuvaan *Kun isällä on hammassaräky* (1923).¹⁴⁸ Vuosikymmenen vaihteessa nuori Unto Seppänen sovitti elokuvaksi romaaninsa *Juhlat meren rannalla* (1929) ja kirjoitti alkuperäiskäsikirjoituksen *Kahden tanssin välillä* (1930). Kirjailija Erkki Kivijärvi kirjoitti kolme elokuvaa: *Myrskyluodon kalastaja* (1924), *Survinen satu* (1925) sekä Minna Canthin näytelmästä sovitettun *Murto-varkauden* (1926) – ja näytteli myös *Suvisen sadun* pääroolin. Vielä monipuolisempi oli kirjailija Teuvo Pakkala. Kesällä 1921 hän käsikirjoitti, ohjasi, lavasti, leikkasi ja tuotti 65 minuuttia pitkän

¹⁴⁴ Suomen kansallisfilmografia 1, 58.

¹⁴⁵ Suomen kansallisfilmografia 1, 42.

¹⁴⁶ Salmi 1999a, 13.

¹⁴⁷ Honka-Hallila 1995a, 49.

¹⁴⁸ Järviluoma kirjoitti käsikirjoituksia myös äänielokuvan aikana: Minna Canthin näytelmään perustuva *Roinilan talossa* (1935) ja äänielokuvaksi uusintaversioitu *Pohjalaisia* (1936).

elokuvan *Sotapolulla*, joka oli ”romanttinen kuvaus vapaussodasta”.¹⁴⁹ Samantapaiseen monialaisuuteen ylsi Uuno Eskola, joka ennen elokuvantekijäksi ryhtymistään oli julkaissut romaanin ja toiminut kuvataiteilijana, lavastajana ja teatterinjohtajana. Elokuissa *Ei auta itku markkinoilla* (1927) ja *Lumisten metsien mies* (1928) Eskola oli käsikirjoittaja, ohjaaja, tuottaja ja lavastaja sekä ensin mainitussa myös näyttelijä.

Elolovakäsikirjoittajan työ muuttui äänielokuvan myötä merkittävästi: käsikirjoittajan tuli nyt osata kirjoittaa myös puhuttua dialogia. Kaikkialla elokuvia tuottavissa maissa alettiin rekrytoida kirjoittajia teatterin puolelta elokuvateollisuuden palvelukseen. Hollywood etsi uusia kykyjä Broadwayltä. Puhutun dialogin käyttö teki elokuvan ennakkosuunnittelusta entistä merkittävemmän työvaiheen. Mykkäelokuvan aikana kuvamateriaalin käyttö oli ollut vapaampaa, sillä tarinaa oli ollut mahdollista muokata merkittävästikin leikkauksen ja välitekstien avulla vielä kuvausten jälkeenkin. Aikalaistodistuksen muutoksesta tarjoaa Hollywood-tuottaja David O. Selznickin yliopisto-opiskelijoille pitämä luento vuodelta 1937.

Leikkaaminen on tänä päivänä hyvin erilaista verrattuna siihen, mitä se oli mykkäelokuvan aikana. Leikkaajan työ oli ennen tärkeämpää kuin nyt. Mykkäaikana leikkaaja saattoi tuhota elokuvan tai parantaa sitä merkittävästi, koska materiaalia oli mahdollista manipuloida melkein pä miten tahansa. Neljanteen kelaan kuuluvat kohtaukset voitiin helposti siirtää ensimmäiseen kelaan; ehkä jonkin kohtauksen keskikohta poistettiin ja tilalle siirrettiin lähikuva toisesta kohtauksesta. Vaikka näyttelijän huulet liikkuvat, kukaan ei huomannut muutosta. Äänielokuvassa dialogi rajoittaa tekijän vapautta. Mahdollisuudet saada aikaan suuria muutoksia pelkästään leikkaamalla ovat huomattavasti vähentyneet. Tästä seuraa luonnollisesti se, että käsikirjoituksen tulee olla huolellisemmin valmisteltu. Mykkäaikana huonon elokuvan saattoi pelastaa yksinkertaisesti leikkaamalla ja taitavilla väliteksteillä.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Elokuvan *Sotapolulla* toisena kuvaajana toimi kirjailijan poika Erkki Pakkala, joka myöhemmin käytti kirjailijanimimerkkiä Jussi Routa. Suomi-Filmin menestyselokuva *Kaikki rakastavat* (1935) perustuu Roudan ”filminovelliin”. Roudan nimellä Erkki Pakkala julkaisi myös elokuvanteosta kertovan romaanin *Filmikesän seikkailut*. Ks. Routa 1931.

¹⁵⁰ Selznick 1981, 475.

Suomessa kotimaisen äänielokuvan suosio ja sitä seurannut tuotantomäärien kasvu 1930-luvulla merkitsi elokuva-alan toiminnan nopeata ammattimaistumista. Eriytyneet toimenkuvat alkoivat vakiintua. Suuret yhtiöt Suomi-Filmi ja Suomen Filmiteollisuus järjestäytyivät erillisiksi osastoiksi vakituisine työntekijöineen. Studion, laboratorion, ääniosaston, lyhytelokuvaosaston ja vuokraamon rinnalla Suomi-Filmissä oli myös kirjallinen osasto. Se ei kuitenkaan ollut Hollywoodin tapaan rivi toimistokoppeja, jossa kuukausipalkkaiset skenaristit ahkeroivat annettujen tehtävien parissa. Suomessa, kuten muualakin Euroopassa käsikirjoitukset tilattiin useimmiten ulkopuolisilta, vapailta kirjoittajilta.¹⁵¹ Tuotantoyhtiön ”käsikirjoituslaadinnan tekniset asiantuntijat” toimivat tekstien kättilöinä tai aktiivisina muokkaajina ja sovittajina. Muokkaustyötä saattoi tehdä myös ohjaaja. Tämä tutkimus tarkastelee sitä, miten elokuvalla kirjoittavien kirjailijoiden ja dramaturgisten asiantuntijoiden pieni joukko vakiintui vuosikymmenen kuluessa. Päätoimisia ammattilaisia oli vuonna 1941 vain muutama: kirjailija Matti Kurjensaari muokkasi käsikirjoituksia Suomi-Filmin kirjallisella osastolla ja Suomen Filmiteollisuudessa Turo Kartton ammatinimike oli skenaristi. Heidän lisäksi maassa oli joukko kirjoittajia, joilla oli kokemusta elokuvakäsikirjoittamisesta, ja jotka olivat tietoisia tämän kirjoittamisen alueen erikoisvaatimuksista ja suhtautuivat työhönsä ammattimaisesti ja kunnianhimoisesti.¹⁵²

¹⁵¹ Gritten 2007, 95; Scholz 2012.

¹⁵² Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3; Topo Leistelmä, ”Elokuvatalossa”. Kinolehti 5/1938, 158; Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 1/1941, 4–5 ja 2/1941, 42–43; Suomen kirjailijat 1917–1944 1980, 229; Uusitalo ja Tuomola 1972, 494.

3 MITÄ OLISIVAT SUOMALAISELLE ELOKUVALLE SOPIVAT AIHEET?

Yksi 1930-luvun elokuvaalehtien käsikirjoituksia ja käsikirjoittamista käsitel-
leiden artikkeleiden vakiokysymyksistä oli: mitä olisivat suomalaiselle eloku-
valle sopivat aiheet? Kansallisen elokuvan olemusta määriteltäessä keskeiseksi
kysymykseksi nousi juuri aiheen valinta. Oliko olemassa erityisiä kansallisia
suomalaisia aiheita? Miten ne määriteltiin? Tulisiko kansallisia aiheita suo-
sia? Millä perusteilla? Aiheen tärkeyttä korostava näkemys kansallisesta elo-
kuvasta nosti käsikirjoituksen koko suomalaista elokuvatuotantoa koskevien
arviointien ja polemiikkien keskiöön. Käytännön toiminnassa kysymys siitä,
kuka tuotantoyhtiössä valitsi aiheet, määritteli käsikirjoittajan asemaa. Toimi-
vatko käsikirjoittajat tuottajan tilauksesta vai ehdottivatko he omia aiheitaan?
Tässä luvussa tarkastelen suomalaisen elokuvan aiheista käytyä keskustelua ja
aiheiden valintaa sekä tutkimukseni aikarajauksen sisällä että vähän sen ulko-
puolellakin.

Mikä on elokuvan aihe? Riina Hyytiän mukaan *aihe* vastaa kysymykseen
siitä, mistä elokuva kertoo. Samasta aiheesta voi tehdä monta erilaista eloku-
vaa. Aiheen valinta ei vielä sisällä tekijän väittämää tai tulkintaa aiheesta. *Tee-
ma* vastaa kysymykseen siitä, millaisen näkökulman kirjoittaja on aiheeseensa
valinnut.¹⁵³ Aiheen valinta on käsikirjoittajan työn ensimmäisiä vaiheita – ”al-
kuun päästäkseen on vain valittava aihe”, neuvovat Are Nikkinen ja Janne Ro-

153 Hyytiä 2004, 11.

Toimitus ja konttori: Helsinki — Uudenmaankatu 10 Puhelin 20 471 • Tilaushinnat: 1 vk. 50 mk, 1/2 vk. 25 mk • Irtonumerot 3 mk

N:o 15—16 — VIIDES VUOSIKERTA — HELSINGISSÄ, ELOKUUN 15 p:nä 1936

ELOKUVA-AITTO

Toimittaja AINO

JOKERI:

EHKÄPÄ MEILLÄKIN TARVITTAISIIN

maahenkisiä filmejä



Maaseudun näkökulmasta katsoen elokuva tuntuu suuresti nettävän merkitystään. Vanha talonpoikainen elämäntahti ei di alati uusia virikkeitä; sille on ominaista paikoillaanpysyminen, tyytyminen siihen, mitä esi-isät ovat luoneet ja aittaneet. Maasta iltaan, ennustellaan päivän sään kehitystä, tehdään aamusta iltaan ja vapaa-aikoina oleskellaan epyttingin-illa harrastaen leppoisaa perintätietoihin perustuvaa tai koista elämäntilaisuutta.

Maaseudun näkökulmasta katsoen elokuva tuntuu suuresti nettävän merkitystään. Vanha talonpoikainen elämäntahti ei di alati uusia virikkeitä; sille on ominaista paikoillaanpysyminen, tyytyminen siihen, mitä esi-isät ovat luoneet ja aittaneet. Maasta iltaan, ennustellaan päivän sään kehitystä, tehdään aamusta iltaan ja vapaa-aikoina oleskellaan epyttingin-illa harrastaen leppoisaa perintätietoihin perustuvaa tai koista elämäntilaisuutta.

Muualla maailmassa tätä on kyllä yritetty eikä ilman menestystä. Sanotaan, että venäläisen Dovjenkon tähtönläinen filmi (josta kuvanäyte alla), joka englanninkielisessä maailmassa tunnetaan nimellä «Earth», on niistä paras, todellisen peltojen ja niittyjen, talonpojan ja maanviljelyksen ylistyslaulu, joka samalla laajenee elämän ja kuoleman filosofiaksi. Ja väitetään sitä filmillisesti aivan mestariteokseksi. Sen juoni ei ole merkittävämpi kuin koneiden saapuminen vanhaan talon pelloille ja talonpojan kuolema koneiden palveluksessa, siis ilmeisesti ainakin osittain nykyistä neurootista venäläistä propagandaa, mutta tämän tarkoituksellisuuden ja suoran häpyvän aivan taka-alalle sen verrattoman inhimillisen ja Voisi sitten mainita samanlaisia yrityksiä meistä maista, mutta jääköön tähän. Kannattaa kuitenkin panna merkille, että näillä filmeillä säännöllisesti on ollut erinomainen yleisömenestys, vaikkakaan ne eivät aina kuulu edes tavanomaisiin juonellisiin elokuviin.

Tämä viimeksimainittu tosiseikka ei pitäisi painua mieleen.

senvall tämän päivän käsikirjoittajia.¹⁵⁴ He kuvaavat aiheen olevan tapa, jolla kirjoittaja rajaa maailmaa käsikirjoitukseksi – se on todellisen maailman osa, jonka kirjoittaja kokee tärkeäksi.¹⁵⁵ Määritelmä on jossain määrin ongelmallinen, sillä ottaessaan lähtökohdaksi ”todellisen maailman osan” se sulkee ulkopuolelleen esimerkiksi elokuvat, jotka liikkuvat puhtaasti fantasian ja sadun maailmoissa. Täten se ei ole sovellettavissa kaikkiin mahdollisiin elokuviin ja elokuvan lajeihin. Suomalaisissa elokuvalehdissä 1930-luvulla julkaistuissa kirjoituksissa aiheen käsite näyttäytyi kuitenkin useimmiten juuri elokuvan maailman rajauksena, valintana, joka oli suhteessa ympäröivään todellisuuteen ja siitä valikoituvaan kuvauksen kohteeseen. Pohdinta suomalaiselle elokuvalla sopivista aiheista oli monta kertaa yksinkertaisesti keskustelua siitä, minkälaiseen miljööseen elokuvien tarinoiden tulisi sijoittua ja minkälaisista henkilöistä niiden tulisi kertoa. Toinen tapa puhua aiheen valinnasta oli ymmärtää se valintana, joka kohdistui olemassa oleviin romaaneihin, näytelmiin tai muihin alkuperäisteoksiin. Aihevalinta oli päätös, jonka tuottaja teki poimiessaan elokuvaseitsemän pohjaksi toiseen taiteenlajiin kuuluvan valmiin teoksen. Näin ajateltuna aiheen valinta toi mukanaan muutakin kuin elokuvan maailman rajauksen – siihen sisältyivät alkuperäisteoksen tarina, henkilöt ja kerronnan näkökulmaa sekä alkuperäisteoksen maine. Tästä huolimatta sovituksen pohjaksi valittavan teoksen valinta oli myös aiheen valintaa, sen rajaamista, mistä elokuva kertoo. Esitellessäni seuraavassa suomalaiselle elokuvalla sopivista aiheista käytyä julkista keskustelua käytän aiheen käsitettä samaan tapaan kuin tutkimukseni aineistoon kuuluvat asiaa käsittelevät tekstit ja kannanotot. Niissä aiheella saatettiin tarkoittaa sekä lähemmin tarkentumatonta ajatusta elokuvan maailman rajauksesta että nimettyä alkuperäisteosta, jonka yksityiskohdat tunnettiin.

Jo mykkäelokuvan aikana, erityisesti 1920-luvulla, oli suomalaisen elokuvan aiheista käyty julkista keskustelua, joka oli osaltaan luomassa vahvoja käsityksiä siitä, mitä kotimaisen elokuvan tulisi olla, ja mitä se ei ole. Elokuvalla oli osansa nuoren valtion kansallisen kulttuurin rakentamishankkeissa, ja puheenvuorojen taustalla kuului usein autonomian ajan fennomaaninen ajattelu. Suomalaisina aiheina pidettiin kansallisen kirjallisuuden merkkiteosten sovituksia ja tarinoita, jotka sijoittuivat maalaisympäristöön. Tärkeitä kerro-

¹⁵⁴ Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen 2007, 166.

¹⁵⁵ Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen 2007, 165.

nallisia elementtejä olivat jylhät luontokuvat ja kauniit maisemat. Tyyllisenä esikuvana oli kansainväliseen menestykseen yltänyt Ruotsin elokuvatuotanto. Kotimaisia maaseutuaiheisia elokuvia verrattiin jatkuvasti kaupunkielämän kuvauksiin ja ulkomaiseen tuotantoon – tavallisesti jälkimmäisten tappioksi. Erityisesti paheksuttiin yläluokan elämänpiiriin sijoittuvia seurapiirikuvauksia, joista käytettiin nimitystä ”salonkielokuvat”. Kaupunkilaisuus ja erityisesti suurkaupunkielämä edustivat kansainvälisyyttä. Silläkin oli toki omat kannattajansa, kuten Ylioppilaslehdessä arvostelijana toiminut Olavi Paavolainen, joka toivoi suomalaisen elokuvan ottavan mallia Amerikasta.¹⁵⁶ Suomalainen vastakkainasettelu heijasteli ajan eurooppalaisia pohdintoja. Eurooppalaiset tuotantoyhtiöt pyrkivät yhdistämään voimiaan ensimmäisen maailmansodan jälkeen voidakseen paremmin kilpailla sodan aikana voimistuneen amerikkalaisen elokuvateollisuuden kanssa. Yhtenä ratkaisuna olivat kansallisista tuntomerkeistä vapaat ”paneurooppalaiset” elokuvat. Toisen mallin mukaan kansainvälisen menestyksen uskottiin perustuvan nimenomaan kansallisten erityispiirteiden korostamiseen.¹⁵⁷ Juuri ennen äänielokuvan läpimurtoa suomalaisen elokuvan olemuksesta ja tulevaisuudesta kiisteltiin sekä Tulenkantajat-lehden että Elokuva-lehden palstoilla vuonna 1929. Tässä keskustelussa kyseenalaistettiin jälleen kerran elokuvien aihevalintoja ja nostettiin esiin ”käsitteikirjoituskysymys”.

”Karu” kotimainen elokuva vuonna 1929

”Edessä oleva taival on epäilemättä pitkä: ennenkaikkea on saatava käsikirjoituskysymys ratkaistua.” Tähän johtopäätökseen tuli nuori Roland af Hällström suomalaisen elokuvan kehitystä pohdiskelevassa kirjoituksessaan Elokuva-lehdessä keväällä 1929. Artikkelin otsikkona oli Jätkä suomalaisessa elokuvassa ja se oli kommentti Tulenkantajat-lehdessä aiheesta käytyyn keskusteluun. Af Hällström kirjoitti:

Viime syksynä ilmestyi kaikkein nuorimpaan kirjailijaryhmäämme kuuluvan Miika Valtarin esikoisromaani ”Suuri illusio”, jota arvostelu tervehti yleisellä rie-

¹⁵⁶ Laine 1996; Seppälä 2007b; Seppälä 2012, 150–159 ja 247–264.

¹⁵⁷ Thompson 1996.

mastuksella: ”nyt loikkii jätkä pitkin askelin pois suomalaisesta kirjallisuudesta”. Samanaikaisesti on ehkä hiukan vanhempaan ryhmään lukeutuva Arvi Kivimaa kirjoittanut näytelmän ”Rakas elämä”, jossa niin ikään on tunnettu uusien tuulten puhallusta näyttämöiden ummehtuneessa ilmapiirissä.

Entä filmitaide!

Tällaisesta radikaalista uudistuspyrkimyksestä on hyvin vähän tietoa. Tosin - joitakin vuosia sitten oli meillä asiasta hyvin vaikuttava esimerkki, Komedia-Filmin ”Elämän maantiellä”, joka pyrki olemaan kansainvälisintä luokkaa, ja tänä vuonna on Fennica-yhtiö sangen hiljaisesti tuonut esille ”Mustat silmänsä”, jossa kuuleman mukaan on merkkiä johonkin uuteen...

Mutta myötämielisinkään arvostelu ei ole voinut näille tekeleille myöntää edes niinkään pysyvää arvoa kuin ”vanhan suunnan” elokuville.

Mutta kaikki tämä on hyvin surullista niitten mielestä, jotka vaativat, että kotimaisen filmin äkkikäännöksellä on muutettava aihepiiriä. Viime aikoina näkyy tulevan muotiin tähänastisten saavutusten aliarvioiminen, ennen kaikkea, mikäli on kysymyksessä suomalaisten elokuvien tähänastinen n.k. ”suunta”.

Mikä siis on tämä hyljättävä suunta?

Talonpoikaiskuvaus, vastataan - sama jätkä, jonka Mika Valtari on kirjallisuudesta ajanut pakosalle!¹⁵⁸

Af Hällströmiä kuohuttanut Tulenkantajien palstoilla käyty elokuvakeskustelu oli käynnistetty lehden loppuvuodesta 1928 ilmestyneessä näytenumerossa. Sen kansi julisti nuoren tasavallan kulttuurielämää tuulettaneen kirjailijaryhmän itsevarmuutta: ”Tämä lehti merkitsee sitä, että uusi sukupolvi on astunut Suomen taide-elämän johtoon.” Näytenumeron sisäsivuilla toimitus esitti joukon ajankohtaisia kysymyksiä, joihin se kertoi odottavansa vastauksia lukijoilta. Kannanotot luvattiin painaa lehden tulevissa numeroissa. Vastaajille annettiin ohje: ”Kuvitelkaa, että seisotte psykoanalyytikon edessä ja vastatkaa kysymyksiin vilpittömästi.” Yksi kysymyksistä oli: ”Mitä ajattelette kotimaisesta filmistä?”¹⁵⁹

Vastaus saatiin jo seuraavassa numerossa. Otsikko tiivistä lukijoiden tunnot: ”Kotimainen filmi laskettu ankaran arvostelun alaiseksi”. Kirjoituksia kerrottiin saapuneen runsaasti, ja niistä julkaistiin kaksi. Molempien keskeinen

¹⁵⁸ Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”. Elokuva 10/1929, 16.

¹⁵⁹ Tulenkantajat näytenumero 1928, 37.

sisältö oli sama: suomalaista elokuvaa moitittiin vanhanaikaisuudesta, maa-laismaisuudesta ja jäykkyydestä – ja vääränlaisesta aihepiiristä. Näin kirjoitti herra Toivo Vasama Helsingistä:

Kotimaisessa filmissä tuuheat koivikot peittävät alleen kaiken ilmehtimisen. On kyllä totta, ettei täällä ole käytettävissä niitä suunnattomia rahamääriä, joita on ulkolaisilla yhtymillä. Mutta siitäkin huolimatta luulisi sen voivan irtautua puhe-näyttämön holhouksesta ja hyljätä tukkilaisromantiikan, ”klassiset” seuranäytelmät y.m. ja tarttua nykyaikaisempiin aiheisiin. Eikö nykyajan kuumeinen elämä kaipaa kuvaajiaan?¹⁶⁰

Keskustelu jatkui lehden seuraavissa numeroissa ja sen sävy pysyi samana. Kritiikin kohteena oli kotimaisen elokuvan perinteinen linja eli kansankuvaus ja ”korpikulttuurin ihailu”.¹⁶¹ Tulevaisuutta ja parempaa vaihtoehtoa edustivat kansainvälisyys ja Tulenkantajien palvoma vauhdikas nykyaika. Yksi kirjoittajista viittasi Suomi-Filmin vahvaan mieheen Erkki Karuun ja totesi suomalaisen elokuvan olevan toden totta niin ”karua”, että jos linja jatkuu samanlaisena, seuraavaksi ”näemme valkealla kankaalla Lutheruksen Postillan ja Wibeliuksen Katkismuksen”.¹⁶² Toimituksen puolesta asiaa kommentoi kirjailija Yrjö Kivimies, jonka kanta oli sovitteleva. Kivimies arvioi, että omintakeinen kansankuvaus saattaa sittenkin olla suomalaisille oikea tie kansainväliseen tulevaisuuteen, kunhan elokuvaan vain saadaan lisää taiteellista tiivistämistä ja jännitettä.¹⁶³

Keskustelun taustana oli ja sille antoi väriä kolme vuoden 1929 aikana ensi-iltaan tullutta elokuvaa *Korkein voitto*, *Mustat silmät* ja *Mustalaishurmaaja*. AateliSPIreissä ja hienoston salongeissa liikkunut *Korkein voitto* oli Iltalehden arvostelijan mukaan Suomi-Filmin avaus eurooppalais-amerikkalaisen aihe-maailman suuntaan.¹⁶⁴ Sekä *Mustien silmien* että *Mustalaishurmaajan* takana oli Fennica-yhtiö ja sen nuori tekijäryhmä – vasta 19-vuotias ohjaaja Valen-

¹⁶⁰ ”Kotimainen filmi laskettu ankan arvostelun alaiseksi”. Tulenkantajat 1–2/1929, 28.

¹⁶¹ Sigma, ”Kinema”. Tulenkantajat 8–9/1929, 120.

¹⁶² Kansanopettaja n:o 1, ”Antakaa meille nykyaikaa, sen surua sen iloa, sen jaloja, sen konnia, ihaillaksemme ja inhotaksemme”. Tulenkantajat 3/1929, 46.

¹⁶³ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus – ratkaisu”. Tulenkantajat 4/1929, 55.

¹⁶⁴ ”U. T.”, ”Suomi-Filmin uusi teos”. Iltalehti 4.9.1929. Sit. Seppälä 2012, 349.

tin Vaala ja hänen juuri 17 vuotta täyttänyt tähtensä Theodor Tugai, eli tuleva Teuvo Tulio. Elokuvat Tulenkantajissa arvostellelle Yrjö Kivimiehelle Vaalan eksoottiset mustalaisaiheiset tarinat olivat raikas uusi alku suomalaisen elokuvan ummehtuneessa maailmassa. *Mustien silmien* arvostelun otsikkona olikin ”Jo rupeaa sarastamaan...”¹⁶⁵

Korkein voitto, Mustat silmät ja Mustalaishurmaaja olivat poikkeuksia tavanomaisesta muutenkin kuin vain aiheamaailmansa puolesta. Toisin kuin suuri osa mykkäkauden suomalaiselokuvista, ne olivat alkuperäiskäsikirjoituksia. Romaani- ja näytelmäsovitusten suuri määrä oli yksi kritiikin aihe Tulenkantajien palstoilla. Yrjö Kivimies kysyi suoraan: ”Mutta onko suomalaisten romaanien filmaaminen oikea tie? Niistähän on maailman alusta asti puuttunut eräs filmin tärkeimpiä tekijöitä: vauhti sekä toiminnassa että sielunliikkeissä.”¹⁶⁶ Lukijakommenteissa väitettiin elokuvantekijöiden tuhlaavan rahojaan ”vanhojen kansien väliseen homeeseen” – samat summat voisi paremmin käyttää ”nykyaikaisten elokuvanäytelmien kirjoituskilpailujen toimeenpanemiseen” tämän tulevaisuuden taidemuodon luovien runoilijoiden löytämiseksi.¹⁶⁷ Elokuva-lehdessä af Hällströmin ratkaisu käsikirjoituskysymykseen oli tutun aihepiirin säilyttäminen ja laajentaminen sekä kirjoittajalle tarjottava riittävän suuri liikkuma-ala – tämä mahdollistaisi ”erivaihteisia kuvauksia”.¹⁶⁸

Tulenkantajien toivoma perinteisen suunnan hylkääminen ei kuitenkaan toteutunut. Vuonna 1930 nähtiin vielä yksi yritys suomalaisen mykän elokuvan kansainvälistymisen tiellä. Teattereihin tuli Carl von Haartmanin ohjaama *Kajastus*, jonka pääosaan oli palkattu kansainvälinen tähti. Tshekkiläinen Anielka Elter oli tehnyt uraa sekä Hollywoodissa että Berliinissä. Seuraava vuosi merkitsi äänielokuvan kauden alkua, ja kaikki seitsemän kotimaista vuoden 1931 ensi-iltaelokuvaa olivat äänielokuvia ainakin osittain. Lukuun ottamatta Vaalan ohjaamaa ja Tulion tähdittämää, osin Pariisissa tapahtuva viulistitarinaa *Laveata tietä* vuoden 1931 uutuuksien aihepiirit olivat kaukana ”nykyajan kuumeisesta elämästä”, kuten teosten nimistä voi päätellä: *Sano*

¹⁶⁵ Yrjö Kivimies, ”Jo rupeaa sarastamaan...”. Tulenkantajat, 10–11/1929, 168; Yrjö Kivimies, ”Pojat ovat tehneet uuden filmin”. Tulenkantajat 19/1929, 322.

¹⁶⁶ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus – ratkaisu”. Tulenkantajat 4/1929, 55.

¹⁶⁷ Kansanopettaja n:o 1, ”Antakaa meille nykyaikaa, sen surua sen iloa, sen jaloja, sen konnia, ihaillaksemme ja inhotaksemme”. Tulenkantajat 3/1929, 46.

¹⁶⁸ Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”. Elokuva 10/1929, 16.

se suomeksi, *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin, Erämaan turvissa, Jääkärin morsian, Rovastin häämatkat ja Tukkipojan morsian*. Vuoden viimeisestä ensi-illasta, *Tukkipojan morsiamesta* oli Elokuva-lehdessä ennakoon käytetty nimitystä ”elokuvallinen ’Maamme-laulu’”¹⁶⁹ ja elokuvan arvostelu samassa lehdessä piikitteli avoimesti kansainvälisyyttä ajavien uudistajien suuntaan: ”paljon käsitelty aihe kyllä tämäkin, mutta aina kuitenkin loppumaton ja tuore, sanokoot kyllästyttävien salonki- ja pämppäysfilmien ihailijamodernistit mitä tahansa.”¹⁷⁰

Tulenkantajien ja Elokuvan keskustelu esitteli muutamia nimiä, joista kuultaisiin tulevana vuosina. Tulenkantajien elokuvakommentaattori Yrjö Kivimiehestä tuli myöhemmin monien muiden kirjallisten toimiensa ohella myös elokuvakäsikirjoittaja. Hän käsikirjoitti useita Teuvo Tulion elokuvia. Elokuvan Roland af Hällström kirjoitti ensimmäisen suomenkielisen elokuvataidetta käsittelevän kirjan *Filmi – aikamme kuva* vuonna 1936. Kaksi vuotta myöhemmin af Hällström siirtyi ohjaajaksi ja jatkoi uraansa vuonna 1956 tapahtuneeseen kuolemaansa asti. Teksteissä mainitut nuoret tulokkaat Vaala, Tulio ja Waltari vaikuttivat kukin merkittäväällä tavalla suomalaisessa elokuvassa aina 1960- ja 1970-luvuille asti. Tulenkantajat-lehden vaikutuksen mainitaan olleen merkittävä myös sen ensi numeroita ahmineen hämeenlinnalaisen koulupojan Nyrki Tapiovaaran kehityksessä.¹⁷¹ Kuten lehden näytenumeron kannessa oli luvattu: uusi sukupolvi oli astumassa Suomen taide-elämän johon – myös elokuvataiteen alalla.

Kansallisten aiheiden suosimisen perusteet

Elokuvahistorioitsijoiden näkemys äänielokuvasta kansallisten elokuvakulttuurien muotoutumisen ratkaisevana liikkeelle sysääjänä oli selviö myös aikalaisille. Adams Filmin toimitusjohtaja Abel Adams 1929 teki opintomatkan Englantiin, Ranskaan ja Saksaan perehtyäkseen alan uutuuteen. Tulenkantajille antamassaan haastattelussa Adams kertoi katsoneensa matkalla ”kaikki Euroopassa esitetyt äänielokuvat” – ja piti niitä järjestään taiteellisesti heik-

¹⁶⁹ ”Tukkipojan morsian”. Elokuva 16/1931, 8-9.

¹⁷⁰ V. K-n., ”Hiukan ’Tukkipojan morsiamesta’ ja muustakin”. Elokuva 20/1931, 12.

¹⁷¹ Kajava 1965, 178.

koina. Adams epäili äänielokuvan mahdollisuuksia Suomessa, mutta uskoi sen tulevaisuuteen Euroopassa siinä tapauksessa, että kukin maa valmistaa itse omat elokuvansa.¹⁷² Lehden edellisessä numerossa raportoi nimimerkki Sigma Saksassa todetun, että puhe-elokuvan vakiinnuttua tulee kansainvälinen elokuva kärsimään kansallisen kustannuksella.¹⁷³ Suomi-Filmin Utisaitan pääkirjoituksessa vuonna 1938 muisteltiin vuosikymmenen alkua:

Mutta äänifilmi toi mukanaan täydellisen vallankumouksen – filminatsionalismin muodossa. Vierasta kieltä puhuvat filmit vaikuttivat nyt entisestään vieläkin vieraammilta, jälkisyntroonimenetelmä ei vastannut siihen kohdistettuja toiveita. Kansallisen filmituotannon aika oli koittanut. Kun ennen oli ollut tuskin puolta tusinaa filmituottajamaita – näemmekin nyt yhtäkkiä pari tusinaa.

[...]Ennen pidettiin filmiä pelkästään kauppatavarana tai jonkinlaisena taideteollisuuden tuotteena. Mutta nykyään pitävät pienimmätkin maat kunnia-asianaan viedä laatufilmejään ulkomaille – täten ikäänkuin jättäen käyntikorttinsa kyseessä-oleviin maihin.¹⁷⁴

Samana vuonna myös Suomen Filmitöiden Toivo Särkkä katsoi taaksepäin ja näki tärkeän käänteen tapahtuneen äänielokuvan myötä: ”Niin pian kuin puhuttu kieli tuli filmitaitteen erääksi tekijäksi, alkoi kansallisen elokuva-tuotannon nousu: katsojat halusivat kuulla valkoiselta kankaalta omaa äidin-kieltään, nähdä elokuvadraamoissa heille tuttua ja läheistä mielensävyyä.”¹⁷⁵

Miten kansallinen elokuva ymmärrettiin 1930-luvulla? Andrew Higson nimeää neljä erilaista tapaa määritellä kansallinen elokuva: lähtökohtana voi olla tuotanto, teksti, kuluttajuus tai kritiikki. Tuotannon näkökulmasta jonkin tietyn maan kansalliseen elokuvaan kuuluvat yksinkertaisesti kaikki siinä maassa tuotetut elokuvat. Tekstuaalinen lähestymistapa kiinnittää huomiota elokuviin sisältöön: kansalliseen elokuvaan kuuluvia teoksia yhdistää maan elokuville ominainen aihepiiri, tyyli tai maailmankatsomus. Kuluttajanäkökulmasta katsottuna kansallista elokuvaa on populaari elokuva. Yleisön suosio heijastaa kansakunnan arvoja ja makua. Kritiikin näkökulmasta kansalliseen elokuvaan

¹⁷² ”Äänielokuva nykyhetken kriittinen kysymys”. Tulenkantajat 16/1929, 273.

¹⁷³ Sigma (Vappu Roos), ”V:n 1929:n filmivallankumous”. Tulenkantajat 15/1929, 245.

¹⁷⁴ ”Kansallisen filmituotannon nousu”. Suomi-Filmin Utisaitta 4/1938, 3 (pääkirjoitus).

¹⁷⁵ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/1938, 3 (pääkirjoitus).

luetaan vain erityiset laatukriteerit täyttävät elokuvat – teokset, jotka liittyvät kansallisen korkeakulttuurin perinteeseen tai arvossapidettyihin avantgarden virtauksiin.¹⁷⁶ Kimmo Laineen mukaan Suomessa äänielokuvan varhaisten vuosien aikalaieskustelussa kansallisen elokuvan käsitettä käytettiin lähinnä tuotannollisessa ja tekstuaalisessa merkityksessä. Tuotannollinen näkökulma ilmeni kansallisen elokuvateollisuuden taloudellisen arvon esillä pitämisessä. Tekstuaaliset, sisältöön liittyvät määrittelyt kytkivät kansallisen elokuvan osaksi nuoren valtion kulttuuriperintöä ja määrittelivät elokuvan paikkaa suhteessa ajanvietteeseen ja taiteeseen.¹⁷⁷ Keskustelussa suomalaiselle elokuvalle sopivista aiheista kansallista elokuvaa tarkasteltiin ensisijaisesti tekstuaalisessa merkityksessä, sisällöstä käsin.

Uudella ”filminationalismin” aikakaudella kansallisten aiheiden paremmuutta muihin nähden perusteltiin kolmella tavalla. Ensinnäkin kansalliset aiheet olivat tie kansainväliseen huomioon ja menestykseen. Toiseksi aiheiden piti vastata kotimaisen yleisön tarpeisiin sekä heijastamalla kansakunnan ajatusmaailmaa että vaikuttamalla myönteisesti sen henkiseen kehitykseen. Kolmas näkemys liittyi elokuvataiteen statukseen: käsittelemällä samoja arvokkaita aihepiirejä kuin muutkin taiteet, voisi elokuva todistaa kypsyytensä taiteena taiteiden joukossa. Seuraavassa tarkastelen, minkälaisina nämä kolme eri perustelua näyttäytyivät elokuvalehtien käsikirjoituksia käsittelevissä kirjoituksissa, ja miten kansallisesta elokuvasta esitetty näkemykset heijastivat ajan muuta julkista keskustelua.

Suomalaisen elokuvan aihevalintojen pohdinnan lähtökohtana oli usein toive siitä, että suomalainen elokuva menestyisi myös kansainvälisesti. Tämä ajatus oli keskeinen esimerkiksi *Kalevalan* filmaushankkeista keskusteltaessa, kuten sitä käsittelevässä tämän tutkimuksen alaluvussa tulee ilmi. Etusijalla eivät olleet kaupalliset näkökohdat, vaan päämääränä Suomen ja suomalaisuuden tunnetuksi tekeminen maailmalla. Suomi-Filmin Risto Orko rinnasti haastattelussa vuonna 1934 elokuvan muihin taiteisiin ja uskoi elokuvan pysyvän ulkomailla tulevaisuudessa samaan kuin Sibelius, Saarinen, Gallen-Kallela tai Sillanpää – tai suomalaiset urheilijat.¹⁷⁸ Orkon mainitsemat Suomen

¹⁷⁶ Higson 1989.

¹⁷⁷ Laine 1999, 36–39.

¹⁷⁸ ”Tul sää vaa, kyl mää koton ole’ Risto Orkoa tapaamassa”. Elokuva-Aitta 24/1934, 362–363.

taiteen kultakauden tekijät olivat toimineet kansakunnan lähettiläinä ulkomaailman suuntaan ja heidän taiteellaan nähtiin olleen tärkeä merkitys Suomi-kuvan luojana autonomian aikana, kun itsenäistymistä vasta valmisteltiin. Taiteella oli paikkansa isänmaan palveluksessa myös itsenäistymisen jälkeen. Pääministeri T. M. Kivimäen retoriikka itsenäisyyspäivän puheessa *Kalevalan* riemuvuonna 1935 oli varsin suoraviivaista: ”Yksi Sibeliuksen sinfonia vastaa divisioonaa, *Seitsemän veljestä* armeijakuntaa ja kuka osaakaan mitata *Kalevalan* arvon.”¹⁷⁹ Toivo Särkän mukaan elokuva taidemuotona oli aivan omaa luokkaansa taiteellisenä lähettiläänä, ”vain ani harvat muut taiteelliset muodot voivat sen kanssa tässä suhteessa kilpailla, jos mitkään”.¹⁸⁰ Ulkoministeriössä elokuvan arvo nähtiin diplomatian välineenä jo varhain. Esimerkiksi Suomen Japanin-lähetystö järjesti ahkerasti esityksiä elokuvasta *Koskenlaskijan morsian* (1923), josta sillä oli hallussaan eri versioita.¹⁸¹ Ulkoministeriön tilaamat dokumenttielokuvat *Finlandia* (1922) ja *Suomi kutsuu* (1932) keräsivät vuosien varrella miljoonia katsojia ulkomailla.¹⁸²

”Kansainvälinen on filmi siinä mielessä, että sen *ymmärtämiselle* ei ole kansallisia rajoja”, kirjoitti Kai Kivijärvi Elokuva-lehdessä 1931, ja jatkoi: ”Mutta *kansallinen* on filmi ja tulee sen olla siinä merkityksessä, että se jokaisessa maassa kuvaa oman maan oloja ja elämää.” Vain pysymällä aiheiltaan, henkilöiltään ja sävyltään suomalaisena saattoi suomalainen elokuva Kivijärven mukaan päästä yleismaailmalliseksi. Kansallisen elokuvan vastakohta oli Hollywood, ”jossa kaikki kansallisuudet ovat edustettuina”.¹⁸³ Suomi-Filmin Uutisaitassa nähtiin menestyksen kansainvälisillä markkinoilla onnistuvan nimenomaan oikeanlaisella aihevalinnalla: ”Ennen koettivat kaikki filmituottajat kilpaa löytää mahdollisimman kansainvälisiä aiheita filmeilleen – todennäköisesti voidakseen helpottaa niiden myyntiä. Nyt ajatellaan toisin. Filmin aihe koetetaan tehdä mahdollisimman kansalliseksi, tuottajamaalle mahdollisimman tyypilliseksi ja tunnusomaiseksi.”¹⁸⁴

¹⁷⁹ Tarkka 1992, 160.

¹⁸⁰ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/1938, 3 (pääkirjoitus).

¹⁸¹ Mickwitz 1995, 430.

¹⁸² ”Saako suomalainen mies tehdä elokuvia?” Elokuva-Aitta 6–7/1932, 127 (Erkki Karun haastattelu).

¹⁸³ Kai Kivijärvi, ”Suomen filmin tie”. Elokuva 14/1931, 4.

¹⁸⁴ ”Kansallisen filmituotannon nousu”. Suomi-Filmin Uutisaita 4/1938, 3 (pääkirjoitus).

Toinen kansallisten aiheiden suosimisen perustelu liittyi siihen, että niillä oli suuri merkitys kotimaiselle yleisölle. Toivo Särkän kirjoituksissa tämä ajatus oli keskeinen. SF-Uutisten pääkirjoituksilla Särkkä kirjoitti toistuvasti elokuvasta (tai taiteesta yleensä) toisaalta kansanhengen kuvastajana ja toisaalta välineenä, jolla kansallista identiteettiä ja yhtenäisyyttä luotaisiin.¹⁸⁵ Itsenäisen Suomen ensimmäisinä vuosikymmeninä elokuvateollisuuden edustajien puheenvuoroissa kaikui voimakkaana vanha fennomanian aatemaa-ilma. Suomalaisuusaatteella oli yhä keskeinen rooli yhteiskunnassa, ja siitä kansalaissodan voittajat etsivät tukea kansallisen yhtenäisyyden palauttamista ajaessaan.¹⁸⁶ Suomalaisten elokuvatuottajien näkemys elokuvasta muistutti läheisesti suomalaisen teatterin perustajan Kaarlo Bergbomin ajatuksia teatterista. Todistaessaan suomalaisen teatterin perustamisen tarpeellisuutta vuonna 1872 tohtori Bergbom esitti ajatuksen teatterista kouluna ”jossa kansakunta oppii sievää älyllisyyttä ja vakavaa ryhtiä, elämän tynnimielistä tarkastusta, jossa meidän omat runoilijamme saavat meille kertoa, mitä rinnassamme on jaloa, mitä olennessamme pientä...”¹⁸⁷ Lähes 70 vuotta myöhemmin Toivo Särkkä kirjoitti SF-Uutisissa: ”Kuten kaikki taiteemme, elokuvataiteemmekin kirkastaa katsojakunnalle suomalaisen kansanhengen laatua ja siten selvittää meille omaa olemustamme, johon kansallinen, vapaa yhteiskuntamuotomme perustuu.” Särkälle taide oli ”kansankulttuurin välitön kuvastin”, jossa heijastui ”kansakunnan lahjakkuus, sen hengensuunta, sen tahto”. Suomalaisen elokuvatuotannon oikeutus syntyi siitä, että se oli yleisölle ”lihaa sen lihasta”.¹⁸⁸ Kilpailevan yhtiön lehdessä, Suomi-Filmin Uutisaitassa verrattiin suomalaista elokuvatoimintaa puuhun, jonka ”juuret kaivautuvat yhä syvemmälle kansakunnan tietoisuuteen”.¹⁸⁹ Samaan aikaan elokuvan asema suurten joukkojen taiteena asetti sille aivan erityisiä vaatimuksia. Elokuvatuottajilla oli mahdollisuus ”muuttaa ihmisten ajatussisällystä, antaa henkisiä kiihokkeita, jotka voivat

¹⁸⁵ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1937, 3 (pääkirjoitus); Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/1938, 3 (pääkirjoitus) ja Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1939, 3 (pääkirjoitus).

¹⁸⁶ Laine 1999, 52; Seppälä 2012, 156–157.

¹⁸⁷ Bergbom 1960, 43.

¹⁸⁸ ”Suomalaisen filmin oikeutus”. SF-Uutiset 3/1937, 11.

¹⁸⁹ ”Eteenpäin”. Suomi-Filmin Uutisaita 1/1939, 3 (pääkirjoitus).

kestää läpi koko elämän”.¹⁹⁰ Elokuva oli samaan aikaan sekä kansakunnan peili että koulu – samalla tavalla kuin teatteri Bergbomille. Fennomanian perinteesen kuului kaksijakoinen käsitys kulttuuria luovan eliitin ja kansan välisestä suhteesta: toisaalta taide heijasti sellaisenaan kansan erikoislaatua, mutta toisaalta kansan nähtiin tarvitsevan ylhäältä annettua jalostavaa valistusta.¹⁹¹ Särkän usein siteerattu ohjelmanjulistus korosti oikeanlaisten aiheiden valintaa osana elokuvan kansallisen tehtävän toteutumista, ja pääministeri Kivimäen tavoin hän käytti sotilastermejä taiteesta kirjoittaessaan: ”SF harjoittaa etapitoimintaa kansallisen hengenviljelyksen merkeissä. Se valitsee kirjallisuudestamme tuotteita, jotka ovat ’filmillisiä’, s.o. jotka yleensä voidaan elokuvata, ja se ’tilaa’ päteviksi katsomiltaan henkilöiltä käsikirjoituksia, joiden aihe liittyy kansalliseen kulttuuriimme tai historiaamme.”¹⁹² *Helmikuun manifestin* (1939) yhteydessä kerrottiin, että juuri usko elokuvan kansalliseen tehtävään oli saanut Suomen Filmiteollisuuden tarttumaan ”suurisuuntaiseen historialliseen aiheeseen” ja että ”tämä suurin Suomessa valmistettu filmi pelkästään aiheensakin vuoksi on ilman muuta koko kansan rakentava ja kohottava elokuva”.¹⁹³

Kolmas perustelu kansallisten aiheiden paremmuudelle liittyi elokuva-alan omaan haluun korostaa elokuvan arvoa itsenäisenä taidemuotona ja lisätä sen arvostusta yhteiskunnassa. Kysymys nousi usein esiin 1930-luvun julkisessa elokuvakeskustelussa.¹⁹⁴ Kirjoituksissa oli usein puolusteleva sävy: Risto Orko moitti monien ”valistuneidenkin henkilöiden” epäilevän elokuvan mahdollisuuksia. Toivo Särkkä julisti sotahuudon ”elokuvan puolesta, penseyttä vastaan”.¹⁹⁵ Elokuva-alan edustajien mukaan esimerkiksi julkinen sana ei antanut elokuvataiteelle oikeanlaista arvostusta. Erityisesti moitittiin elokuva-arvostelun tasoa. ”Miksi meillä ei anneta edes kotimaiselle elokuvalla sitä arvoa, että se saisi osakseen asiallisen ja asiantuntevan arvostelun?” kysyi nimimerkki V. S-m. Kinolehdestä vuonna 1937 ja ihmetteli, miksei kotimaisen elokuvan arvostus päivälehdistössä ole samalla tasolla, kuin kirjallisuuden ja näyttämö-

¹⁹⁰ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/38, 3 (pääkirjoitus).

¹⁹¹ Laine 1999, 53.

¹⁹² Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1937, 3 (pääkirjoitus).

¹⁹³ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1939, 3 (pääkirjoitus).

¹⁹⁴ Laine 1995, 183.

¹⁹⁵ ”Tul sää vaa, kyl mää koton ole’ Risto Orkoa tapaamassa”. Elokuva-Aitta 24/1934, 362–363; ”Elokuvan puolesta, penseyttä vastaan”. SF-Uutiset 5/1938, 7.

taiteen, joilla nähdään itsestään selvästi olevan taiteellista, sivistyksellistä ja taloudellista arvoa. Nimimerkin mukaan asiantuntevan arvostelun avulla voitaisiin hahmottaa ”kansallisia suuntaviivoja”, olihan elokuva Suomessa siihen jo tarpeeksi ”täysikasvuinen”.¹⁹⁶

Elokuvan ”täysikasvuisuuden” uskottiin ilmenevän siinä, että elokuvan oli mahdollista käsitellä samoja aiheita, joita muut taiteet käsittelivät. Jo mykkäelokuvan aikana elokuvatuottajat olivat pyrkineet saamaan keskiluokan ja koulutetun yleisön kiinnostumaan elokuvasta arvokkaita aiheita filmaamalla. Kansainvälisesti tätä suuntausta edustivat 1910-luvulla ranskalainen film d’art, saksalainen Autorenfilm, italialainen historiallinen spektaakkeli ja amerikkalaiset Raamattu-aiheet. Suomessa joukko kulttuurihenkilöitä, muiden muassa kustantaja Holger Schildt perusti vuonna 1919 Suomen Filmitaide -yhtiön, jonka tuotantosuunnitelmissa oli Kiven, Ahon ja Topeliuksen teosten sekä *Kalevalan* filmaaminen.¹⁹⁷ Suunnitelmat jäivät haaveiksi, mutta Kiven tuotantoa toteutettiin elokuvina 1920-luvulla muiden yhtiöiden toimesta. Kun Erkki Karun ohjaama *Nummisuutarit* vuonna 1923 tuli ensi-iltaan, sen kutsuvierasesitys järjestettiin juhlavasti Kansallisteatterissa.¹⁹⁸

Kansallisen tehtävänsä kautta elokuvalla oli mahdollisuus kohota jopa tärkeämmäksi kuin muut taiteet. *Helmikuun manifestin* ensi-illan yhteydessä Särkkä kirjoitti, miten ”juuri elokuva voi viedä kansallisen yhteenkuuluvaisuuden sanomaa sellaisillekin ihmisille, jotka pysyvät kuuroina nykyaikaisen taiteen muiden muotojen edessä”.¹⁹⁹ Tärkeät kansalliset aiheet tarjosivat myös yksittäiselle tekijälle mahdollisuuden osoittaa kyvykkyytensä. Täyttäessään 50 vuotta Särkkä nimitti Suomen Filmitieteellisuuden suunnitteilla olevia suurelokuvia ”kypsyyskokeikseen”. Elokuvat olivat *Kaarina Maununtytär* ja *Vänrikki Stoolin tarinat* – joka Särkän mukaan tarjosi ”ylevimmän aiheen, mitä historiamme ja kirjallisuutemme tuntee”.²⁰⁰

Kansallisten aiheiden suosimisen perusteista käydyssä keskustelussa elokuvatuotannon kenttä vertautui toistuvasti kulttuurin muihin kenttiin, kuten

¹⁹⁶ V. S-m, ”Elokuva-arvostelu”. *Kinolehti* 11/1937, 393.

¹⁹⁷ Immonen, Kallioniemi, Kärki, Laine ja Salmi 2008, 461.

¹⁹⁸ Suomen kansallisfilmografia 1, 241.

¹⁹⁹ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 2/1939, 3 (pääkirjoitus).

²⁰⁰ ”T.J. Särkkä 50-vuotias”. *Elokuvalukemisto* 10/1940, 7; *Uusitalo* 1975a, 135.

Molemmat hankkeet jäivät sodan olosuhteissa toteuttamatta.

kuvataiteeseen ja teatteriin ja jopa urheiluun. Kansallisia aiheita pohtivien puheenvuorojen voi tulkita suuntautuneen kahteen suuntaan. Niiden avulla luotiin pelisääntöjä elokuvatuotannon ja elokuvakäsikirjoittamisen kentälle. Samaan aikaan suomalaista elokuvaa asemoitiin osaksi laajempaa suomalaisen kulttuurin kenttää korostamalla toistuvasti sen samankaltaisuutta muiden taidemuotojen kanssa ja asettamalla sille samanlaisia tehtäviä kuin muille taiteille. Laajemman kulttuurin kentän osana elokuvatuotanto hahmottui toiminnaksi, joka oli suhteessa poliittiseen valtaan, ja jolla saattoi olla käyttöä ulkopoliittikan ja diplomatian kentillä.

Tausta: suomalaisen elokuvan suomenkielistyminen ja keskiluokkaistuminen

Suomalaisen elokuvan julkikuvaa leimanneeseen fennomaaniseen kansallismielisyyteen ja elokuvan keskiluokkaistamispyrkimyksiin voi nähdä kaksi syytä. Toinen on suomalaisen elokuvan lähes täydellinen suomenkielistyminen äänielokuvan myötä. Toisen selityksen antavat elokuvayhtiöiden uusien johtomiesten, ja osin tekijöidenkin, taustat. Tarkastelen näitä taustatekijöitä seuraavassa lyhyesti.

Ari Honka-Hallila on huomauttanut, että äänielokuvan läpimurto merkitsi Suomessa sitä, että käsite ”kotimainen elokuva” alkoi tarkoittaa nimenomaan suomenkielistä elokuvaa. Kaksikielisessä maassa oli mykkäelokuvan aikana ollut mahdollista käyttää sekä suomen- että ruotsinkielisiä näyttelijöitä samoissa elokuvissa. Ruotsalaisen teatterin Axel Slangus oli ollut vakuuttava *Nummisuutarien* Esko.²⁰¹ Mykkäelokuvien välitekstit laadittiin Suomessa kaikkiin elokuviin sekä suomeksi että ruotsiksi. Äänielokuvan kauden alettua ei suomalaisissa elokuvissa juurikaan kuultu ruotsin kieltä. Elokuvissa puhuttiin suomea ja ne tekstitettiin ruotsiksi. Joitakin poikkeuksia oli: kansainvälinen yhteistyöelokuva *Erämaan turvissa* (1931) tehtiin jälkijääntyksellä, ja vain saksaksi ja ruotsiksi. Ruotsin ja Skandinavian markkinoita ajatellen valmistettiin ruotsinkieliset rinnakkaisversiot esimerkiksi elokuvista *Nuorena nuk-*

201 Honka-Hallila 1995a, 54.

kunut (1937) ja *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940).²⁰² Tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä Suomessa tuotettiin 121 pitkää näytelmäelokuva. Näiden elokuvien käsikirjoittajien joukossa on vain kolme suomenruotsalaista ammattikirjailijaa: Kersti Bergroth ja Erik Dahlberg kirjoittivat kumpikin kaksi elokuvaa ja Ralf Parland oli mukana yhdessä.²⁰³ Tosin sekä Bergroth että Dahlberg olivat kirjailijoina kaksikielisiä: kumpikin julkaisi uransa aikana proosaa sekä ruotsiksi että suomeksi. Elokvakäsikirjoittajina kaikki kolme kirjoittivat suomeksi. Kun tuotantoyhtiö Suomi-Filmi täytti 20 vuotta vuonna 1939, painotettiin yhtiön lehden pääkirjoituksessa paitsi elokuvien, myös niiden tekijöiden suomenkielisyyttä. Suomalaisen elokuvan kerrottiin tulleen kahden vuosikymmenen aikana suosituksi ja kaikkien yhteiseksi omaisuudeksi ”ensi sijassa siksi, että suomalaisessa elokuvassa elää meidän oma kaunis kiellemme” ja ”sitä puhuvat suomalaiset elokuvataiteilijat”.²⁰⁴

Päätoimittaja Ole Finell toivoi Fama-lehden pääkirjoitusartikkelissaan vuonna 1936, että Suomeen perustettaisiin uusi, ruotsinkieliseen elokuvaan keskittyvä tuotantoyhtiö. Finell uskoi sen tuotteille riittävän yleisöä ja kyvykkäitä tekijöitä löytyvän ainakin käsikirjoittajiksi.²⁰⁵ Finellin toive suomenruotsalaisesta elokuvasta toteutui vasta vuosikymmeniä myöhemmin. Ensimmäinen pelkästään ruotsiksi tehty suomalainen pitkä näytelmäelokuva oli Jörn Donnerin *Män kan inte våldtas/Miestä ei voi raiskata* vuonna 1978. Suomalaista äänielokuva alusta asti leimannut yksikielisyys näyttäytyy erityisen merkittävänä, jos elokuvaa verrataan muihin kulttuurin alueisiin. 1930-luvun alun kieliriidat eivät vieneet elinvoimaa suomenruotsalaiselta kirjallisuudelta, teatterilta tai lehdistöltä. Myös Yleisradio oli alusta alkaen kaksikielinen yhtiö. Suomenruotsalaisuuden oman äänen lähes täydellinen puuttuminen suomalaisen elokuvan varhaisten vuosikymmenien historiasta olisi oman tutkimuksensa aihe.

Elokuva-alan suomenkielistä julkikuvaa vahvisti se, että monet alalla toimineet seurasivat 1930-luvun muotia ja suomalaistivat nimensä tai vähintään-

²⁰² Teuvo Tulio jatkoi samaa tapaa seuraavinakin vuosikymmeninä. Suomen kansallisfilmografia 1, 497; Suomen kansallisfilmografia 2, 574; Tulio 2002, 77.

²⁰³ Bergrothin käsikirjoituksia olivat tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä *Anu ja Mikko* (1940) ja *Morsian yllättää* (1941).

²⁰⁴ ”Eteenpäin”. Suomi-Filmin Uutisaitta, 1/1939, 3 (pääkirjoitus).

²⁰⁵ Ole Finell, ”Svenskspråkig inhemsk film efterlyses”. Fama 3/1936, 19 (pääkirjoitus).

Toivo Särkkä ja
Suomisen perheen
nuoret tähdet
Maire Suvanto ja
Lasse Pöysti.



kin ottivat käyttöön suomenkielisen taiteilijanimen. Risto Nylundista tuli Risto Orko, Yrjö Nybergistä Yrjö Norta, Torsten Leistenistä Topo Leistelä, Uno Adamssonista Uuno Laakso ja Tauno Brännäsistä Tauno Palo. Toivo Hjalmar Silénistä oli tullut Toivo Jalmari Särkkä jo vuonna 1906.²⁰⁶ Naistähdistä Hanna Taini oli alkujaan Hanna Schlimovitsch, Helena Kara oli Aini Helena Dahl, ja Sirkka Sari oli ollut Sirkka Jahnsson ja Lea Joutseno Lea Jönsson. Useimpien nimenvaihtajien äidinkieli oli suomi, mutta kaikkien kohdalla näin ei ollut. Yrjö Kivimies häرنäsi elokuva-aiheisia kirjoituksiaan arvostelleita aitosuomalaisia ruotsinkieltäkin pahemmalla uhkakuvalla Tulenkantajissa vuonna 1929: ”Tiedetäänkö se kauhistuttava seikka, että [Fennica]-yhtiön johtaja Valentin Vaala on venäläinen, Theodor Tugai taas reunavaltioista.”²⁰⁷ Vaalan alkuperäinen sukunimi oli Ivanoff ja äidinkieli venäjä, ja Theodor Tugain eli Teuvo Tulion tausta oli aidosti monikulttuurinen: turkkilais-puolalais-persialais-latvialainen. Kumpikin ohjasi suomalaisia maalaisaiheita ja kirjallisuusfilmatisointeja ja käsikirjoittajana toimiessaan kirjoitti suomeksi.

Suomalaisen elokuvatuotannon ilmapiiiriä leimasi 1930-luvun tekijäsuku-

²⁰⁶ Uusitalo 1975a, 24.

²⁰⁷ Yrjö Kivimies, ”Vastauksia utelaille”. Tulenkantajat 13–14/1929, 222.

polven vaihtumisen myötä nuorekas into ja pioneerihenki.²⁰⁸ Suomi-Filmin 1930-luvun alun kriisiä, yhtiön johdon vaihtumista ja Suomen Filmitöiden syntyä on käsitelty perusteellisesti aikaisemmin muissa esityksissä. Ajan kaksi johtavaa elokuvatuottajaa, Risto Orko ja Toivo Särkkä, päätyivät kumpikin yhtiöidensä avaintehtäviin saman tapahtumasarjan seurauksena.²⁰⁹ Sekä Orkolla että Särkällä oli takanaan akateemisia opintoja ja siten he poikkesivat mykkäkauden elokuvamiehistä, jotka olivat yleensä tulleet alalle liike-elämän tai teatterin puolelta. Esimerkiksi Suomi-Filmin varhaiskauden vahva mies Erkki Karu oli puusepän poika ja oli ennen näyttelijäksi ryhtymistään työskennellyt puusepän apulaisena, leipurin oppipoikana ja kultaseppäharjoittelijana.²¹⁰ Sekä Orkolla että Särkällä oli vankasti keskiluokkainen tausta. Särkkä oli Normaalilyseon käynyt metsätyönjohtajan poika, joka oli opiskellut Helsingin yliopistossa 1910-luvulla toisen sortokauden aikana pääaineenaan venäjän kieli ja kirjallisuus. Suomen Filmitöiden työntekijät tunsivatkin johtajansa nimellä ”Maisteri Särkkä” tai pelkkä ”Maisteri”. Särkkä oli lukenut myös lakia ja toiminut ennen elokuva-alalle tuloaan kansallisaatteen pohjalle perustetun teollisuusjärjestön Kotimaisen työn liiton toimitusjohtajana. Raumalaisen Risto Orkon isä oli merikapteeni ja nuoren lyseolaisen ammattihaaveena oli ollut ryhtyä meriasioiden juristiksi. Orkon yliopisto-opinnot jäivät kesken teatteri- ja elokuvahankkeiden kutsuessa, mutta yliopistovuodet 1920-luvulla merkitsivät paljon hänen arvomaailmansa muotoutumisessa. Orko toimi aktiivisesti Satakuntalaisessa Osakunnassa ja kuului sen inspektorin professori J.J. Mikkolan ja tämän puolison Maila Talvion lähipiiriin. Orko kutsui Mikkolaa ja Talviota ”henkisiksi vanhemmiksi” ja tutustui näiden kautta myös ”valkoisen Suomen hovirunoilijaan”, professori V.A. Koskenniemeen. Orkon ja Särkän asettautuminen toisaalta elokuvan keskiluokkaistamisen toteuttajiksi ja toisaalta fennomaanisen taidekäsityksen ylläpitäjiksi oli luonteva seuraus kummankin miehen taustasta ja yhteiskunnallisesta verkostoitumisesta. Vuosien työ elokuvan arvostuksen parantamiseksi yhteiskunnassa toi molem-



Risto Orko

²⁰⁸ Bagh 1999, 19–37.

²⁰⁹ Aiheesta tarkemmin esimerkiksi Uusitalo 1975a, 1994 ja 1999.

²¹⁰ Uusitalo 1996, 280.

mille miehille myöhemmin myös henkilökohtaista tunnustusta. Orkosta tuli kauppaneuvos vuonna 1948 ja professori vuonna 1979. Särkkä nimitettiin Suomen ensimmäiseksi elokuvaneuvokseksi 1967.²¹¹

Tuotantomäärien kasvun myötä 1930-luvulla elokuva-alalle hakeutuneet uudet, nuoret käsikirjoittajat ja ohjaajat edustivat myös keskiluokkaa, vähintäänkin koulutustaustansa puolesta. Heidän taustoihinsa palataan tarkemmin tämän tutkimuksen myöhemmässä osassa, samoin kuin eräiden elokuvantekijöiden poliittisiin ja aatteellisiin kytkentöihin.

Elokuvan arvostuksen kohottamisen pyrkimyksissä elokuvantekijöiden koulutustaso ei ollut yhdenmukainen asia. Toivo Särkkä näki sen vaikuttavan suoraan teosten sisältöön. Särkän 50-vuotissyntymäpäivän yhteydessä julkaistussa haastattelussa Elokuva-Aitan toimittaja kysyi syntymäpäiväsankarilta, mitä tämä toivoisi suomalaiselle elokuvalla lahjaksi. Särkän vastaus ilmaisi toiveen elokuvien laadun paranemisesta uudenlaisten tekijöiden voimin. Hän toivoi ”uusia, innostuneita työntekijöitä nimenomaan sivistyneistön piiristä. Että lopultakin pääsisimme siitä heinäkasafilmitasosta, millä useimmat meidän n.s. ’taidefilmimme’ ovat.”²¹² Oikeanlaisen taustan tuoma sosiaalinen ja kulttuurinen pääoma näyttää siis Särkän silmissä olleen tekijälle ansio, josta automaattisesti olisi seurauksena myös oikeanlaista toimintaa.

Mitä ovat kansalliset aiheet?

”Päämäärämme: Vain hyviä suomalaisia aiheita”, julisti Suomen Filmitoimisto aukeaman levyisessä ilmoituksessaan Kinolehdessä vuonna 1937.²¹³ Mikä teki elokuvan aiheesta suomalaisen ja mikä kansainvälisen? Elokuva-Aitan arvostelija tunnisti Valentin Vaalan ohjaaman *Sinisen varjon* (1933) käsikirjoituksen edustavan kansainvälisyyttä:

Käsikirjoitus olisi voinut olla onnistuneempi. Siinä on liikaa kaikkea sitä, mitä 75 prosenttia ulkolaisista elokuvista esittävät meille joka viikko. Se, että tapahtumat sijoittuvat Suomeen ja että henkilöt puhuvat suomea, ei paljoa asiaan vaikuta.

²¹¹ Uusitalo 1975a; Uusitalo 1999; Mäkinen, 1999.

²¹² ”Uusia, innostuneita työntekijöitä”. Elokuva-Aitta 23/1940, 340.

²¹³ Suomen Filmitoimiston ilmoitus Kinolehdessä 2/1937, 48–49.

Elokuvaa katsoo väkisinkin ”kansainvälisesti” ja tällöin joutuu käyttämään samaa ”kansainvälistä” mittapuuta arvostelussaan.²¹⁴

Sinisen varjon käsikirjoituksen pohjana oli ollut Mika Waltarin julkaisematon novelli *Sininen overall*, ja se oli Waltarin pitkän elokuvakäsikirjoittajan uran debyytti. Elokuvasta on jäljellä vain 16 minuutin pituinen katkelma, mutta säilyneiden tietojen mukaan tarina tapahtuu Helsingissä, ja päähenkilö on elämänmuutosta yrittävä rikollinen, joka ajautuu hankaluuksiin entisen heilansa ja erään uhkapelurin vuoksi. Ravintolakohtauksissa soi swing-vaikutteinen musiikki ja autollakin kaahataan. Elokuva liikkui siis ”salonkielokuvien” aihe maailmassa ja kuvaili sitä ”nykyajan kuumeista elämää”, jonka vastakohdaksi Tulenkantajat-lehden kotimaisen elokuvan tulevaisuutta koskevissa keskusteluissa oli asetettu talonpoikaiskuvaus. ”Suomalaisen filmin etsikkoajasta” Elokuva-Aittaaan vuonna 1932 kirjoittaneen nimettömäksi jääneen kommentoijan mielestä elokuvien suomalaisuudessa ei ollut kuitenkaan kyse pelkästään tapahtumien miljööstä. Oli tärkeää osata sijoittaa kauniin maiseman muodostaman taustan eteen myös ”aito suomalainen juoni”.²¹⁵ Kirjoittaja ei kerro lukijoilleen tuon aidon suomalaisen juonen tunnusmerkkejä, mutta ajan lehdistökeskustelusta on luettavissa, että tietyt aiheet olivat kansallisen elokuvan näkökulmasta tärkeämpiä kuin muut. Erityisen arvokkaina pidettiin kansallisen kirjallisuuden kaanoniin kuuluneita teoksia ja Suomen poliittista historiaa.²¹⁶ Näiden aiheiden elokuvaushankkeet kiinnostivat julkisuutta. Tar kastelen seuraavassa, minkälaisina arvokkaat kansalliset aiheet näyttäytyivät suomalaisten elokuvien aihevalintoja kommentoivassa kirjoittelussa.

Kirjallisuuden kaanon elokuvissa

Jari Sedergren on kutsunut Erkki Seväsen määrittelemän 1930-luvun patriootis-nationalistisen arvojärjestelmän kulttuurista ja taiteellista esittämistä kansallisestetiikaksi. Se ilmeni suomalaisissa elokuvissa, jotka toistivat jatkuvasti käsitystä talonpoikaisen elämänmuodon paremmuudesta, kertoivat itsenäis-

²¹⁴ ”Elokuvakatsaus ’Sininen varjo’”. Elokuva-Aitta 8/1933, 3 (arvostelu).

²¹⁵ ”Suomalaisen filmin etsikkoaika on käsissä”. Elokuva-Aitta 9/1932, 148.

²¹⁶ Laine 1999, 37.

syystaistelun vaiheita, tulkitsivat sisällissodan tapahtumia valkoisesta näkökulmasta ja nostivat esiin sankarihahmoja ja kansallisia symboleja. Kansallisestiikkaan kuului myös ajatus fiktion kaanonista. Siihen lukeutuivat erityisesti Runebergin, Topeliuksen ja Kiven teokset sekä *Kalevala*. Näiden teosten katsottiin heijastelevan kansallisia arvoja, ja ne olivat keskeisessä roolissa esimerkiksi kansa- ja oppikoulujen kasvatustyössä.²¹⁷ Ne nostettiin esiin myös silloin, kun elokuvantekijät etsivät arvokkaita aiheita – samoja kirjailijanimiä sekä *Kalevala* oli mainittu jo Suomen Filmitaide -yhtiön ohjelmistosuunnitelmassa vuonna 1919. Kiveen, *Kalevalaan* ja Runebergiin liittyviä elokuvahankkeita suunniteltiin ja toteutettiin 1930-luvulla useita. Topelius näyttää 1930-luvulla jääneen vähemmälle huomiolle. Leimallista kansallisesti tärkeäksi miellettyjen aiheiden elokuvaussuunnitelmille oli, että julkista keskustelua niistä kävivät muutkin kuin elokuvien varsinaiset tekijät.

Kivi ja *Kalevala*

Kivi-aiheiden ja *Kalevalan* elokuvaussuunnitelmia käsiteltiin lehdistössä myös silloin, kun mitään konkreettisia hankkeita ei ollut vireillä. Esimerkiksi näyttelijä Yrjö Tuomisen *Siltalan pehtoorin* (1934) kuvausten aikana Elokuva-Aitalle antama haastattelu päättyi haastattelijan kysymyksiin *Seitsemän veljeksien* ja *Kalevalan* filmaamisesta. Tuomisen vastauksissa ilmenevä hartaan kunnioittava asenne toistui useissa näitä teoksia koskevissa puheenvuoroissa vuosikymmenen aikana. *Seitsemästä veljeksestä* Tuominen toteaa: ”Olisi toivottavaa, että tuollainen kuolematon teos saisi valkoisella kankaallakin arvoisensa asun. Siksi olisi työhön käytävä suurella pieteetillä ja mahdollisesti jätettävä koko aie, ellei oltaisi varmoja siipien kantavuudesta.” *Kalevalan* Tuominen näki yhtä haastavana, jopa vaarallisena: ”Siinä tosiaan ehtymätön aarreaitta käsikirjoituksen tekijöille ja ohjaajille! Monia selväpiirteisiä, juoneltaan ja jännittävydeltään voittamattomia episoodeja, mystiikkaa, runoutta... Mutta en pahasti erehtyne, jos väitän, että tämän aarraiton avaaminen voi olla yhtä vaarallista kuin Pandoran arkun avaaminen...”²¹⁸

²¹⁷ Sevänen 1994; Sevänen 1997, 40–43; Sedergrén 1999, 45 ja Sedergrén 2004.

²¹⁸ ”’Olen vereltäni ja hengeltäni näyttelijä’, sanoo Yrjö Tuominen”. Elokuva-Aitta 31/1934, 391.



Kalevalan filmaaminen on "vasta tulevaisuuden kysymys". Elokuva-Aitta 1934.

Erilaisia suunnitelmia *Seitsemän veljeksien* elokuvaversioiden tekemiseksi oli viritelty 1920-luvulla, ja aiheesta oli kirjoitettu lehdistössä – silloinkin varoitettavaan sävyyn – mutta hankkeet eivät edenneet. Pian tultuaan Suomi-Filmin tuotantopäälliköksi Risto Orko rohkeni lausua vuonna 1934, että Kiven pääteoksen filmaamista tuskin voitaisiin enää pitää ”pyhäinhäväistyneenä” – esittäväthän siitä tulkintoja vaatimattomat maaseutunäyttämötkin.²¹⁹ Kaksi vuotta myöhemmin Elokuva-Aitta valaisi kysymystä aivan uudeltaisesta näkökulmasta. Se julkaisi pitkän artikkelin *Seitsemän veljeksien* filmaamisesta otsikolla: ”Jos Seitsemän veljestä filmattaisiin – erään amerikkalaisen scenaristin suunnitelma”. Kirjoituksessa pohdittiin aiheen sopivuutta amerikkalaiselle yleisölle. Käsikirjoitussuunnitelman oli laatinut ”Mr. Thomas E. Malloy, Hollywoodissa useita vuosia työskennellyt amerikkalainen scenariokirjailija, suomalaisen musiikin ihailija ja Kalevalan innokas tutkija”. Artikkelissa Malloy analysoi veljeksissä ilmenevää ristiriitaa, joka vallitsi järjestyneen yhteiskunnan ja villin luonnon välillä. Kirjassa oli hänen mielestään kysymys siitä, että veljekset lopussa voittavat oman hallitsemattoman luontonsa. *Seitsemän veljestä* ei Malloyn mukaan kuitenkaan ollut erityisen sopiva filmiksi amerikkalaista yleisöä

²¹⁹ Laine 1997, 57–62.

”Erään
amerikkalaisen
scenaristin
suunnitelma”
Seitsemästä
veljeksestä.
Elokuva-Aitta
1936.



silmälläpitäen. Siinä oli kyllä villinlännen kertomukset mieleen tuovaa toimintaa, mutta veljesten psykologinen probleemi jäi ”sellaisenaan kuivahkoksi – jos emme antaisi Venlalle kuutta sisarta ja myöskin suurempia annoksia ’tunteen humalaa’. Surullista, mutta totta!” Malloyn käsikirjoitussuunnitelmasta julkaisiin lehdessä myös näyte: pitkäkö jakso tarinan alkupuolen kohtauksista.²²⁰

Nimimerkki R.R.R. eli R.R. Rynänen²²¹ oli jo viisi vuotta aikaisemmin kirjoittanut Elokuva-lehdessä *Seitsemän veljeksen* mahdollisen filmaamisen vaikeuksista: ”niin suurenmoinen kirjallinen tuote kuin se onkin, ei se ole kiitollinen valkokankaalle projisioitavaksi. [...] Siitä löytyvä erämaan romantiikka ei riitä kannattamaan filmidraamaa ja nais-osat siinä ovat melkein olemattomat.” R.R.R. myös raportoi, että asiasta oli väiteltä pitkään ”eräässä kirjallisessa seurassa”. Kirjoittajan mukaan *Seitsemää veljestä* kiitollisempi elokuvasuorituksen kohde olisi *Kalevala*.

Saksalaiset filmasivat aikoinaan kiitosta ansaitsevilla tavalla ”Niebelungeninsa”, ja meilläkin on monta kertaa pohdittu Kalevalan filmaamista. Kansalliseepok-

²²⁰ Thomas E. Malloy, ”Jos Seitsemän veljestä filmattaisiin...”. Elokuva-Aitta 5/1936, 116–117, 119.

²²¹ R.R. Rynänen tunnettiin paremmin laulujen suomentajana ja sanoittajana. Hän oli yksi käsikirjoittajista Risto Orkon ohjaamassa elokuvassa *Herrat täysihoidossa* (1933).

semme olisikin suurenmoinen valkokankaalla, mutta tulkoon ensin mies, joka on yhtä suuri ohjaajana, kuin Gallen-Kallela oli taiteilijana. Säveltäköön Sibelius äänipohjan ja tukekoon valtio työtä muutamilla miljoonilla markkoilla ennen kuin Kalevalaa ruvetaan kiinnittämään selluloidinauhalle. Ja kun Kalevalaa aikoinaan filmataan, olkoon se suomalaisen elokuvan kotkanlento yli maapallon elokuvateattereiden valkoisen kankaan.²²²

Kolme vuotta myöhemmin palasi nimettömäksi jäänyt kirjoittaja aiheeseen Elokuva-Aitassa: ”Ihmettelen, miksei tähän asti ole vielä, ainakaan minun tietääkseni, ruvettu filmaamaan Kalevalaa.” Artikkelissa oli ehdotuksia suurista joukkokohtauksista, tanssi- ja musiikkijaksoista ja näyttävistä trikkitehosteista. Tällä kertaa kohdeyleisönä nähtiin kotimaiset katsojat. Elokuva ”tultaisiin näyttämään kaikille Suomen koululaisille; se tekisi oikean juhla-kierroksen ympäri maata”. Toimitus tosin esitti omat varauksensa erillisessä huomautuksessa: ”Aiheen erikoisuus ja herkkyyset asettaa niin suuria vaatimuksia valmistajille, että tuskin kukaan regissööri, joka ei ajattele itsemurhaa, uskaltaa työhön ryhtyä.”²²³

Kynnys oli edelleen korkealla vuonna 1937, kun Hufvudstadsbladet kokosi eri kulttuurin alojen edustajien mielipiteitä aiheesta Kalevalan-päivän kunniaksi. Haastateltavien joukossa olivat säveltäjät Heikki Klemetti ja Leevi Madetoja, taidehistorian professori Onni Okkonen ja taiteilija Jorma Gallen-Kallela. Elokuva-alaa edustivat Suomi-Filmin kirjallinen asiantuntija Topo Leistelä ja juuri esikisiohjauksensa *Juhan* ensi-iltaan saattanut Nyrki Tapiovaara. Vaikka mahdollisen elokuvan propaganda-arvo suomalaisen kulttuurin edistäjänä tunnustettiin, korostivat useimmat haastateltavat tälläkin kertaa filmaussuunnitelman valtavia haasteita. Onni Okkosen mukaan käsikirjoittajan tulisi olla ”nerokas henkilö” ja kyetä irtautumaan Lönnrotista. Jorma Gallen-Kallela pelkäsi elokuvan muuttuvan parodiaksi. Nyrki Tapiovaara arveli lopputuloksen muistuttavan saksalaisten teatraalista ja dekoratiivista *Niebelungenia*, jollei tekijäksi valittaisi henkilöä, jolla olisi vahva persoonallisuus ja rohkeutta esittää oma tulkinta aiheesta. Tapiovaaran mukaan elokuvan tulisi keskittyä kuviin ja näkyymiin ja siten olla uskollinen alkuperäisteokselle, jossa draamallinen juonenkuljetus ei ole keskeisessä roolissa. Vapaan tulkint-

²²² R.R.R (R. R. Ryyänen), ”Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja”. Elokuva 13/1931, 12.

²²³ ”Kalevala filmisarjaksi?”. Elokuva-Aitta 7/1934, 163.

nan toivoi näkevänsä myös Topo Leistellä, joka kuitenkin arveli, etteivät *Kalevalan* runollisuus, metaforisuus ja verkkaisuus tarjoaisi paljoakaan valkean kankaan taiteelle. Toisin kuin muut kommentoijat, Leistellä ei uskonut aiheen mahdollisuuksiin ulkomailla.²²⁴

Sekä *Seitsemän veljeks*en että *Kalevalan* elokuvaussuunnitelmia koskevassa kirjoittelussa pohdinnan keskiöön nousivat samat seikat kuin kansallista elokuvaa koskevassa keskustelussa yleensä. Hankkeita tarkasteltiin sekä niiden kansainvälisen potentiaalın että tärkeänä pidetyn kotimaisen merkityksen kannalta. Esillä oli myös pyrkimys todistaa elokuvan kyky toimia osana korkeakulttuuria – tosin myös epäily näiden vaativien aiheiden yhteensopivuudesta elokuvan ilmaisukielen kanssa.

Ari Honka-Hallila on kiinnittänyt huomiota siihen, että *Nummisuutareista* tehtiin uusi versio aina uuden elokuvateknisen murroksen jälkeen – mykkäelokuvan (1923) jälkeen ääniversio (1938) ja parikymmentä vuotta myöhemmin värielokuva (1957). Honka-Hallila pohtiikin, oliko *Nummisuutarien* toistuva filmaaminen jonkinlainen kulttuurinen rituaali. Kansallinäytelmä oli ikään kuin pakko filmata heti, kun uusia keinoja ja kerrontatapoja oli käytettävissä. *Nummisuutarien* uusintatoteutukset eivät haastaneet virallista Kivi-perinnettä, vaan vahvistivat sitä. Uusi versio varmisti aina seuraavalle sukupolvelle yhteisen kansallisen kokemuksen jatkuvuuden.²²⁵ *Seitsemän veljeks*en ja *Kalevalan* elokuvaversioista etukäteen käydyissä spekulatioissa voi myös nähdä pyrkimyksen kohti yhteistä kulttuurista kokemusta. Elokuvahankkeet määrittivät kaikkien yhteiseksi asiaksi, jota pohtivat etukäteen muutkin kuin elokuvan mahdolliset tekijät: keskustelua käytiin ”kirjallisessa seurassa” ja eri alojen kulttuurivaikutuksilla oletettiin olevan elokuvahankkeesta mielipide sitä kysyttäessä.

Kaksi Aleksis Kiven tuotantoon perustuvaa elokuvaa eteni toteutukseen asti 1930-luvulla. Molemmat olivat Suomen Filmiteollisuuden tuotantoa ja Wilho Ilmarin ohjauksia. *Nummisuutarien* ääniversio valmistui vuonna 1938. Käsikirjoituksen oli laatinut Toivo Särkkä. *Seitsemän veljestä* sai ensi-iltansa vuonna 1939. Käsikirjoitus oli Kalle Kaarnan ja Mika Waltarin, mutta elokuvan alkuteksteissä ja mainonnassa Waltari mainittiin ainoana käsikirjoittajana, sillä Särkän mu-

²²⁴ Hufvudstadsbladet 28.2.1937 ”En Kalevala-film kan befrämja Kalevala-musiken”.

Myös Hufvudstadsbladetin artikkelin yhteydessä pohdittiin myös hankkeen mahdollista rahoitusta valtion varoin.

²²⁵ Honka-Hallila 1995b, 240.

kaan tunnetun kirjailijan nimi myi paremmin. Muutamaa vuotta aikaisemmin *Seitsemää veljestä* oli suunniteltu pitkään Suomi-Filmissä, jossa käsikirjoitusluonnoksia tilattiin eri vaiheissa Toivo Pekkaselta, Urho Karhumäeltä ja V. A. Koskenniemeltä. Hankkeen peruunnuttua aihetta olivat tutkineet myös hetken aikaa Teuvo Tulio ja Sakari Pälsi Kansatieteellinen Filmi Oy:ssä.²²⁶

Kalevalan filmaushankkeet eivät edenneet 1930-luvulla. *Kalevalan* riemuvouden 1935 kunniaksi valmistui elokuva, mutta se oli rajakarjalaisia häämenoja ja itäisen Suomen kansankulttuuria kuvaava Jäger Filmin tuottama ja Kalle Kaarnan ohjaama dokumentti *Kalevalan mailla*. Seuraavan kerran *Kalevala*-aihe pääsi valkokankaalle vasta 1959 Suomi-Filmin suomalais-neuvostoliittolaisena yhteistyöelokuvana *Sampo*.

Runeberg

Myös J. L. Runebergiin liittyvä elokuvahanke herätti vilkkaan julkisen keskustelun, mutta tällä kertaa ei ollut kysymys Runebergin teoksista, vaan hänen elämästään. Runebergin tuotantoa nähtiin valkokankaalla 1930-luvulla yhden kerran. Vuonna 1939 tuli ohjelmistoon Jäger Filmin elokuva *Vänrikki Stoolin tarinat*. Elokuva oli kierrätysmateriaaliin perustuva, suomenkielisellä selostuksella varustettu versio ruotsalaisesta mykkäelokuvasta *Fänrik Ståls sägner* vuodelta 1926. ”Vänrikkien” toista tulemistä suuremman huomion keräsi Suomen Filmiteollisuuden elämäkertaelokuva niiden kirjoittajasta. Kohu alkoi jo käsikirjoitusvaiheessa, tai tarkemmin sanottuna kun käsikirjoitusta vasta suunniteltiin. Esittelen seuraavassa Runeberg-aiheen ympärille syntynyttä keskustelua. Kuten *Seitsemän veljestä* ja *Kalevala*, myös Runebergin elämä elokuvan aiheena kiinnosti laajasti myös elokuva-alan ulkopuolella.

Toivo Särkkä markkinoi Runeberg-elokuvahankettaan alusta asti kulttuuritekona. SF-Uutiset kertoi vuonna 1937, että elokuvan esikuvana olisi ”kulttuurihistoriallinen elokuvatyyppe”, jota Sakassa, Englannissa ja Ranskassa oli onnistuneesti toteutettu. Esimerkkinä mainittiin Chopinista ja Schubertista tehdyt elämäkertaelokuvat, jotka olivat ”jalostaneet yleisön makua, jota kaupallinen elokuva parhaansa mukaan koettaa banalisoida”. Elokuvan käsikirjoitus

²²⁶ Suomen kansallisfilmografia 2, 445. Aiheesta tarkemmin Laine 2007.
ja Uusitalo ja Toiviainen 2010.

Seuraava elokuva

Runon kuningas ja muuttolintu

Episoodi
J. L. Runebergin
elämästä

Käsikirjoitus:
ELSA SOINI
TOIVO SÄRKKÄ

Ohjaus:
TOIVO SÄRKKÄ

Musiikki:
MARTTI SIMILÄ



PÄÄOSISSA:
ANSA IKONEN
EINO KAIPAINEN

SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

oli tilattu Elsa Soinilta, ”kirjailijatar-maisterilta”, joka oli aiemmin kirjoittanut ansiokkaan näytelmän Aleksis Kiven elämästä. Tulevan elokuvan aiheena kerrottiin olevan Runebergin ”syvä ja runoutta luova rakkaussuhde kauniiseen Emilie Björksténiin”. SF-Uutisten artikkeli korosti käsikirjoittajan pyrkimystä hienotunteisuuteen ja kulttuurihistoriallisten aiheiden parissa hankittua kokemusta. Suunnitelman todettiin silti olevan ”rohkea ja arkaluontoinen koe”.²²⁷

Runebergin asemaa 1930-luvun kulttuuri-ilmapiirissä kuvaa se, että vuosikymmenen alkupuolella rymätyläläinen iltamaesiintyjä sai syytteen vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen halventamisesta esitettyään *Vänrikki Stoolin tarinoiden* runoja parodista sävyä käyttäen.²²⁸ Särkkä saikin pian vastaanottaa lähetystön, jonka jäsenenä olivat mm. Svenska litteratursällskapetin puheenjohtaja, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran sihteeri ja professorit Yrjö Hirn, J. V. Lehtonen ja Otto Manninen. Lähetystö jätti kirjelmän, jossa pyydettiin, ettei elokuvaa tehtäisi, eikä kansallisrunoilijan mainetta häpäistäisi. Päivälehdissä syntyi polemiikkia provosoivin otsikoin: ”Runeberg ei saa olla rauhasa” ja ”Runebergistäkö pyhimys?” Jyrkimmän asenteen otti Borgåbladet, joka nimitti suunnitelmaa skandaaliksi. Kohu levisi myös Ruotsiin, kun Svenska Dagbladet kirjoitti siitä. Näytti siltä, että Risto Orkon moittimat ”valistuneet piirit” epäilivät jälleen kerran elokuvaa. Runeberg-hankkeesta käytiin laaja keskustelu ennen kuin elokuvaa oli kuvattu ruutuakaan ja siitä oli konkreettisesti olemassa vain käsikirjoitus ja muutama promootiotarkoituksia varten otettu valokuva.²²⁹

Hannu Salmi on esittänyt Runeberg-elokuvaan liittyneen jupakan todistavan, että sivistyneistö piti elokuvaa liian rahvaanomaisena välineenä arvokasta aihetta käsittelemään.²³⁰ Kimmo Laine on arvioinut epäilyjen kohdistuneen erityisesti Suomen Filmitoimintayhtiönä.²³¹ Anneli Lehtisalon mukaan molemmat tulkinnot ovat perusteltuja. Lehtisalo huomauttaa myös, että hankkeen herättämä tuohtumus oli suurempaa ruotsinkielisessä lehdistössä. On mahdollista, että ruotsinkielisen eliitin Runeberg-kuvan pyhyys ja koskemattomuus yllätti suomenkielisen Särkän. Särkkä puolusti hankettaan

Runebergin elämäkerta-elokuva sai nimekseen *Runon kuningas ja muuttolintu*. SF-Uutiset 1940.

²²⁷ ”Suuren runoilijan rakkaus”. SF-Uutiset 2/1937, 8.

²²⁸ Sevänen 1994, 132.

²²⁹ Suomen kansallisfilmografia 2; Lehtisalo 2011, 414.

²³⁰ Salmi 1996, 91.

²³¹ Laine 1999, 187.

johdonmukaisesti ja esiintyi julkisuudessa kansan puolestapuhujana korkeakulttuurin edustajien suuntaan.²³² Enemmän kuin elokuvasta taiteenlajina tai sen yksittäisistä tekijöistä, kohussa saattoi olla kysymys kuitenkin käsikirjoituksen oletetusta sisällöstä ja näkökulmasta. Toini Aaltosen aikalaiskäsityksen mukaan professorilähetystä huolestutti elokuvan keskittyminen Runebergin ja Emilien suhteeseen, jota se piti ”pelkkänä mitättömyytenä”, ja tieto siitä, että käsikirjoitus perustuisi pelkästään suhteen toisen osapuolen aiheesta jälkeinpäin kirjoittamiin, katumusta ja synnintuntoa henkiviin ja tapausta suurenteleisiin muistelmiin.²³³ Elsa Soinin käsikirjoituksen pohjana oli Berta Edelfeltin vuonna 1922 julkaistu kirja *Ur en gammal dagbok*, joka puolestaan perustui Emilie Björksténin autenttisiin päiväkirjamerkintöihin.

Anneli Lehtisalo näkee varhaisten suomalaisten suurmieselokuvien uhanneen säädylisyyksynormeja ja kansallisia arvoja juuri asemoitumisellaan julkisen ja yksityisyyden rajoille. Pyrkimys inhimillistää suurmies tuo mukanaan jännitteen, joka väistämättä johtaa törmäykseen.²³⁴ Runeberg-elokuvan suunnitelmassa juuri inhimillistäminen oli se, mihin käsikirjoittaja Elsa Soini haastattelun mukaan kertoi pyrkineensä ”omatunnontarkasti” tehtyjen elämäkerrallisten tutkimusten jälkeen.

Emilien ja suuren runoilijan suhde perustuu puhtaaseen ja syvään molemminpuoliseen kiintymykseen. Ei ole pelkoa siitä, että tämän aiheen filmaus pienentäisi J. L. Runebergin kuvaa, jos tehtävä hartaasti suoritetaan: päinvastoin on syytä luulla, että se kirkastaa runoilijakuninkaan meille elävänä, kärsivänä ja vipittömänä ihmisenä.²³⁵

Elokuva valmistui viivytysten jälkeen nimellä *Runon kuningas ja muuttolintu* vuonna 1940. Ohjaus oli Särkän. *Runon kuninkaan* vastaanotto oli yleisesti kiittävä, mutta ensi-illan aikoihin yleisönosastokeskustelu elokuvan puolesta ja sitä vastaan käynnistyi toistamiseen ja jatkui pari kuukautta.²³⁶ Runeberg-elokuvaa ympäröinyttä kohua voi pitää esimerkkinä kahden keskenään

²³² Lehtisalo 2011, 414.

²³³ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 10/1937, 273. Elokuva markkinoitiin alkuperäiskäsikirjoituksena.

²³⁴ Lehtisalo 2011, 404.

²³⁵ ”Suuren runoilijan rakkaus”. SF-Uutiset 2/1937, 8.

²³⁶ Suomen kansallisfilmografia 2, 574.

yhteismitattoman kulttuurin kentän arvomaailmojen yhteentörmäyksestä. ”Kirjalijatar-maisterin” käsikirjoitus, joka elokuvatuotantoyhtiön sisällä nähtiin yleisön makua jalostavana, vaikkakin arkaluontoisena hankkeena, oli professorien lähetystön silmissä epäilyttävä yritys ja Borgåbladetin mielestä skandaali. Samalla tavoin kuin *Seitsemän veljestä* ja *Kalevala* myös Runeberg-elokuva hahmottui hankkeeksi, joka ei ollut yksin Soinin, Särkän ja Suomen Filmitelollisuuden asia. Tälläkin kertaa aiheen ja sen käsittelytavan määrittelyyn halusivat vaikuttaa myös muut kuin elokuvan varsinaiset suunnittelijat ja tekijät.

Isänmaalliset historiaelokuvat

Erkki Sevänen nimeää porvarillis-nationalistisen arvojärjestelmän keskeisiksi symboleiksi itsenäisyyspäivän, jääkäri liikkeen ja vapaussodan.²³⁷ Itsenäistymisen ja jääkärit olivat näkyvästi läsnä Suomi-Filmin suurelokuvan *Jääkärien morsian* (1938) puffikirjoituksessa yhtiön omassa lehdessä Suomi-Filmin Uutisaitassa vuonna 1937.

Se, että Sihvon näytelmä ”Jääkärien morsian” aikoinaan saavutti niin valtavan kansansuosion, ei suinkaan ole ollut yksinomaisena vaikuttimena, jonka vuoksi sanottu teos liitettiin Suomi-Filmin filmausohjelmistoon. Syvimpänä ja suurimpana kannustimena on ollut valmistamon vakava tahto jollakin komealla ja mielinpainuvalla tavalla juhlia ensi vuoden alkuun sattuvaa itsenäisyytemme ja täydellisen valtiollisen vapautemme täyttymysjuhlaa. Ja tuskinpa otollisempaa aihepiiriä voidaan tavata kuin on niiden miesten seikkailut ja ponnistelut, joiden elämän täytti rohkea, mutta vihdoinkin toteutunut unelma Suomen valtiollisesta itsenäisyydestä ja vapaudesta.

Tälle sykähdyttävälle ajatukselle, joka on koko Suomen kansan oma, on myöskin Suomi-Filmin Uusi elokuva ”Jääkärien morsian” omistettu, se on sen syvin sisältö ja aatteellinen tausta.

[...] ”Jääkärien morsian” muodostunee koko kulumassa olevan näytäntökauden suurtahtumaksi, sillä kaikilta mittasuhteiltaan, sekä sisäisiltä että ulkoisilta, se on todellinen suurkuva.²³⁸

²³⁷ Sevänen 1997, 43.

²³⁸ ”Uusi ’Jääkärien morsian’, uusi suurkuva”. Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1937, 3.

Kirjoituksessa korostui myös porvarilliselle eliitille tärkeä kansallisen yhtenäisyyden arvo: elokuvan ilmoitettiin kertovan koko Suomen kansan unelmasta. Maan lähihistoria oli suomalaisessa elokuvassa esillä erityisesti 1930-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, jolloin oli käynnissä Kimmo Laineen määritelmän mukaan isänmaallisten historiallisten draamojen boomi. Boomin huipentumia olivat *Jääkärien morsiamen* ohella Suomen Filmitöteollisuuden *Helmikuun manifesti* ja Suomi-Filmin samaa historiallista prosessia kuvannut *Aktivistit* (1939).²³⁹ Näiden lisäksi Suomen historian sotaisia vaiheita kuvitettiin varsin venäläisvastaisessa hengessä myös elokuvissa *Isoviha* (1939) ja *Vänrikki Stoolin tarinat* (1939). Tuottajien into valmistaa historiallisia elokuvia liittyi samanaikaisiin trendeihin muissa elokuvamaissa. Historiallisia speaktaakkeleita tehtiin niin Euroopassa kuin Neuvostoliitossa, Yhdysvalloissa ja Japanissakin. Suomessa elokuva-alan kasvun myötä lisääntynyt taloudellinen vakaus yhtiöissä kannusti kalliisiin tuotantoihin ja poliittiseen ilmapiiriin sopivat idän uhkaa ja kansakunnan yhtenäisyyttä korostaneet tarinat.²⁴⁰ Vuoden 1939 elokuvista myös *Eteenpäin – elämään* ja *Halveksittu* sivusivat tarinoissaan 1900-luvun alun itsenäisyystaistelun vuosia.

Sekä *Helmikuun manifestin* että *Aktivistien* ensi-illat olivat kevättalvella 1939. Elokuva-Aitan pääkirjoituksen laatija nimittikin elokuvia ”velipuoliksi”.²⁴¹ Elokuvia yhdisti saman aihepiirin lisäksi myös se, että molempia markkinoitiin poikkeuksellisen näyttävien mainoskampanjoiden avulla erityisen arvokkaina teoksina.²⁴² *Aktivistien* kutsuvierasnäytäntöä Kino-Palatsissa kunnoitti läsnäolollaan tasavallan presidentti Kyösti Kallio, ja tapahtuma luonnollisesti uutisoitiin Suomi-Filmin Utisaitassa ja tallennettiin myös yhtiön uutiskatsauselokuvaan.²⁴³

Elokuvayhtiöitä kritisoitiin 1930-luvun loppupuolella liiallisesta turvautumisesta romaani- ja näytelmäsovituksiin, kuten tämän tutkimuksen luvussa viisi lähemmin kerrotaan. *Helmikuun manifesti* ja *Aktivistit* olivat molemmat alkuperäiskäsikirjoituksia. Kun kahtena edellisenä vuonna alkuperäiskäsikirjoitukset olivat lähes kokonaan puuttuneet kotimaisten elokuvayhtiöiden tuotanto-ohjelmista, merkitsivät vuoden 1939 historialliset suurelokuvat alkua uu-

²³⁹ Laine 1999, 56 ja 223.

²⁴⁰ Laine 1999, 251.

²⁴¹ -m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

²⁴² Laine 1999, 253.

²⁴³ Laine 1999, 249.

delle suuntaukselle, joka tulisi voimistumaan seuraavalle vuosikymmenelle siirryttäessä. Samoin kuin vuotta aiemmin käynnistetyssä Runeberg-projektissa oli Toivo Särkkä *Helmikuun manifestin* kohdalla toiminut ohjelmanjulistuksensa mukaisesti ja tilannut ”päteväksi katsomaltaan” henkilöiltä kansalliseen historiaan liittyvän käsikirjoituksen. Päteväksi henkilöksi oli tällä kertaa valikoitunut Mika Waltari. ”Annoin Waltarille idean, ja hän tutki, istui ja kirjoitti”, kertoi Särkkä ennen kuvauksia.²⁴⁴ Panu Rajalan mukaan Waltari käsitteli *Helmikuun manifestissa* samoja teemoja kuin vuosikymmenen puolivälissä ilmestyneessä historiallisessa romaanitrilogiassaan *Isästä poikaan*, romaanissa *Surun ja ilon kaupunki* ja joissakin näytelmissään.²⁴⁵ Elokuva oli kuitenkin leimallisesti Särkän hanke. Ensi-illan yhteydessä SF-Uutisissa julkaistun Waltarin haastattelun otsikko oli ”Mika Waltari ja ’Helmikuun manifesti’”, mutta tekstin aluksi haastateltava ilmoitti, että oikeampi muoto olisi ”Särkkä, Waltari ja Manifesti”. Waltari antoi kunnian aiheilyödyöstä Särkälle ja kertoi Särkän vaikuttaneen merkittävästi myös elokuvan juonen sommitteluun.²⁴⁶ Risto Orko kirjoitti *Aktivistien* alkuperäiskäsikirjoituksen yhdessä uuden löytönsä, viipurilaisen näyttelijän ja lehtimiehen Ilmari Unhon kanssa. Orko oli tutustunut Unhoon Viipurissa tämän tullessa tekemään haastattelua Orkosta IKL:n Karjalan suunta-



Risto Orko ja Ilmari Unho *Aktivistien* kuvauksissa.

-lehteen *Jääkärien morsiamen* ulkokuvausten yhteydessä alkukesästä 1937. Miehet huomasivat olevansa hengenheimolaisia ja Orko pestasi IKL-aktivistina toimineen Unhon saman tien käsikirjoittajaksi Suomi-Filmiin. Unho on kirjattu jo *Jääkärien morsiamen* toiseksi käsikirjoittajaksi Orkon ohella. Vuodesta 1938 hän oli kuukausipalkkainen käsikirjoittaja, ja toimenkuva laajeni seuraavana vuonna ohjaamiseen.²⁴⁷

²⁴⁴ ”Pistokokeita elokuvarintamalta; Mika Waltari kirjoittaa filmejäkin...”. SF-Uutiset 4/1938, 10.

²⁴⁵ Rajala 2008, 428; Waltarin oman suvun historiaan osin perustuva trilogia *Mies ja haave* (1933), *Sielu ja liekki* (1934) ja *Palava nuoruus* (1935) julkaistiin yhteisenä, lyhennettynä laitoksena nimellä *Isästä poikaan* vuonna 1942.

²⁴⁶ ”Mika Waltari ja Helmikuun manifesti”. SF-Uutiset 2/1939, 6.

²⁴⁷ Salmi 1999b, 138. Unhon artikkeli ”Jääkärien morsian” oli kirjoitettu nimimerkillä Riho, ja ilmestyi Karjalan Suunnassa 29.6.1937.

Vaikka Kimmo Laine onkin heittänyt ajatuksen historiaelokuvista dramatisointeina, joiden alkuperäisteos on itse historia, voi pitää merkittävänä sitä, että juuri isänmaallinen historiaspektaakkeli oli se lajityyppi, joka sai tuotantoyhtiöt tilaamaan alkuperäiskäsikirjoituksia. Suuntaukselle oltiin hahmottelemassa myös jatkoa. Suomi-Filmi viritti 1940-luvun alussa yhteistyötä historiallisista romaaneistaan tunnetun Tatu Vaaskiven kanssa uuden jääkäriaiheisen elokuvan valmistamiseksi, mutta hanke jäi toteuttamatta Vaaskiven menehdittyä.²⁴⁸ Samoihin aikoihin oli viritteillä ja kaatui myös Särkän *Kaarina Maununtytär* -suunnitelma, jonka piti olla Mika Waltarin alkuperäiskäsikirjoitus. Alkuperäiskäsikirjoituksen teettäminen tuottajaa kiinnostavasta aiheesta on aktiivisempaa ohjelmistopolitiikan luomista kuin valmiiden aiheiden poimiminen jo julkaistujen kirjojen tai ensi-iltaan saatettujen näytelmien joukosta. Se, että tuotantoyhtiöt ottivat aloitteen omiin käsiinsä juuri isänmaallisten historiaelokuvien kohdalla, kertoo siitä, että yhtiöt todella toteuttivat ohjelmanjulistuksiaan, joiden mukaan tärkeiden kansallisten aiheiden valkokankaalle saattaminen oli suomalaisen elokuvatuottajien keskeinen tehtävä.

Historiaelokuvaan ei liittynyt samanlaista etukäteiskeskustelua kuin *Kalevalaan*, Kiveen tai Runebergiin, mutta niiden historiantulkinnat kirvoittivat kannanottoja elokuvien valmistuttua. Ruotsinkieliset lehdet arvostelivat *Helmikuun manifestia* itsenäisyystaistelun ruotsinkielisten sankareiden unohtamisesta, ja työväenlehdet näkivät elokuvan antavan työläisistä negatiivisen kuvan. *Aktivisteja* taas moitittiin joissakin porvarillisissa lehdissä siitä, että sen koettiin vesittävän isänmaallisen perussanomansa seikkailu- ja romantiikka-aineiksilla.²⁴⁹ *Iso-vihan* ensi-ilta vuoden 1939 loppupuolella osui poliittisesti jännitteiseen aikaan keskelle talvisotaa edeltäneitä Suomen ja Neuvostoliiton neuvotteluja, ja elokuva joutui sensuurin hampaisiin venäläisvastaisuutensa vuoksi.²⁵⁰

Vaikka Elokuva-Aitta ja Kinolehti olivat vuosikymmenen lopulla yhä enenevässä määrin ajaneet alkuperäiskäsikirjoitusten suosimista, eivät uudet suorelokuvat lehtien eräitä kommentoijia tyydyttäneet. ”Niiden skenariot ovat alkuperäisiä ja niissä on yritetty jotakin, mutta arvosteltuina puhtaasti *filmeinä*, eivät ne loppujen lopuksi jaksane ansaita pysyväistä attribuuttia ’suuri’”, kirjoitti nimimerkki Niko Kinolehdessä ja ilmaisi huolensa tulevan sesongin ennak-

²⁴⁸ Laine 1999, 250.

²⁴⁹ Laine 1999, 295.

²⁵⁰ Suomen kansallisfilmografia 2, 474.

kotiedoista, joiden mukaan historia-aiheiden ja filmatisointien ylivalta jatkuisi. ”Niissä tullaan kaikissa kertomaan asioita, joita jo koulun penkiltä lähtien olemme kuulleet, nähneet ja lukeneet. Tietysti näissä voi olla aihetta hyvään filmiin, mutta liekö vanhan kertaaminen nyt sitten se paras ratkaisu”.²⁵¹ Elokuva-Aitan pääkirjoituksessa nimimerkki –m kiinnitti huomiota samaan asiaan: ”historiallinen aihe on tuskin paras mahdollinen aihe filmille. Parhaiten onnistuessaan elokuva luo itsenäisesti. Sen luonteeseen ei kuulu kuvata tarkoin sidottuja jo tapahtuneita tosiasioita, eikä kertoa sitä eepoksen tyyliin”. Kirjoittajan mukaan kääntyminen taaksepäin kertoo usein aiheen tuttuuden tuottajassa herättämästä turvallisuuden tunteesta ja tuottajan liiallisesta varovaisuudesta. ”Tällaisten aiheiden filmaaminen olisi paikallaan vain silloin, kun ne filmaattisessa mielessä ovat jotakin, kun ne todella tarjoavat tilaisuuden tehdä ennen kaikkea *filmiä*.”²⁵² Sekä Niko että –m painottivat sitä, että mikään aihe sinänsä ei ollut elokuvaa ajatellen hyvä tai huono. Aiheenalinnan tulisi perustua siihen, että aihe sopii juuri elokuvan kielellä ilmaistavaksi.

Historia-aiheisiin kohdistunutta kritiikkiä esittäneet nimimerkit Niko ja –m kirjoittivat molemmat sekä Elokuva-Aitaan että Kinolehteen, ja heistä erityisesti Niko kommentoi usein käsikirjoitukseen liittyviä kysymyksiä ja esitteli kansainvälisen elokuvan virtauksia. Nimimerkkien esittämän kritiikin voi tulkita elokuvan asiantuntijoiden ääneksi, yritykseksi käydä alan sisäistä keskustelua. Nikon ja –m:n filmaattisuuden arvoa korostavat argumentit olivat toisenlaisia kuin ne, joita tuottajat esittivät aihevalintojaan julkisesti perustellessaan. Tuotantoyhtiöiden viestintä pyrki sekä puhuttelemaan suurta yleisöä että asettamaan historialliset suurelokuvat kulttuurin kentällä sellaiseen asemaan, että ne kelpaisivat myös yhteiskunnan eliitille aina presidenttiä myöten. Tässä pyrki-myksessä ensisijainen perustelu aihevalinnalle ei ollut elokuvallisuus, vaan aiheen sisältämät kansalliset arvot. ”Kansallisia” aiheita oli mahdollista kuitenkin lähestyä useammalla kuin yhdellä tavalla. Filmaattisuuden esteettistä määrittelyä ja filmaattisuuden käsitteen käyttöä elokuvakäsikirjoituksista käydyssä keskustelussa esittelen enemmän tämän tutkimuksen viidennessä luvussa.

²⁵¹ Niko, ”Filmiä ja filmatisointia”. Kinolehti 8/1939, 346.

²⁵² –m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

Kansalliset aiheet ja vasemmisto

Kahden suuren elokuvayhtiön, Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden johtomiesten julkiset kannanotot ja yhtiöiden mainospuhe olivat 1930-luvulla leimallisesti ajan patriootis-nationalistisen arvojärjestelmän retoriikan mukaisia ja ilmensivät kansallisestetiikkaa. Molemmissa yhtiöissä isänmaallisen suur-elokuvan kirjoittaminen oli luotettu kirjoittajalle, jolla oli oikeistolainen maine. *Helmikuun manifestin* Mika Waltari oli tulenkantaja-aikansa jälkeen profiloitunut poliittisesti konservatiiviseksi painosten kuninkaaksi, jota nuoruuden runoilijatoveri Katri Vala solvasi ”kokoomuslaiseksi moralistiksi ja äitienpäiväpuhujaksi”.²⁵³ Risto Orko piti *Aktivistien* kirjoittajakumppaniaan Ilmari Unhoa erinomaisena työparina juuri tämän isänmaallisen aatteellisuuden vuoksi.²⁵⁴ Elokuvantekijöiden joukossa oli 1930-luvulla kuitenkin myös toisenlaisten poliittisten ja aatteellisten suuntauksien edustajia. Ajan näkyvimpiä elokuva-alan vasemmistolaisia olivat käsikirjoittajana ja ohjaajana toiminut Nyrki Tapiovaara sekä liikemies ja kirjailija Hella Wuolijoki, joka osallistui näytelmiensä elokuvavertailuun laatimiseen ja kirjoitti myös yhden alkuperäiskäsikirjoituksen. Olivatko ajan kulttuurisen kaanonin mukaiset kansalliset aiheet yksinomaan porvarillisesti ajattelevien elokuvantekijöiden omaisuutta? Minkälaisena ”kansallinen” näyttäytyi poliittisen kentän vastakkaisen laidan mielipiteen ilmaisussa lehtien palstoilla tai tuottajien ja käsikirjoittajien aihevalinnoissa?

Jo ennen elokuvaohjaajana toimimistaan Nyrki Tapiovaara kirjoitti elokuva-arvosteluja ja elokuva-aiheista esseistiiikkaa muiden muassa Kinolehteen ja Elokuva-Aitteen. Hän toimi aktiivisesti radikaaleissa vasemmistolaisissa kulttuuripiireissä ja ohjasi 1930-luvun puolivälissä näytelmiä Helsingissä Kirjan talolla majaansa pitäneelle Työväen näyttämölle. Tapiovaaran ensimmäinen teatterityö, amerikkalaisen I. J. Goldenin dokumenttinäytelmä *Lakonjohtaja* oli IKL:n Ajan suunta -lehden mukaan ”räikeätä kommunistista kiihotusta”.²⁵⁵ Tapiovaara avusti Jarno Pennasen päätoimittamaa Kirjallisuuslehteä, joka määritteli tehtäväkseen olla ”antifascistinen ja yhteiskunnallinen, kulttuuritaantumuksen eri muodot johdonmukaisesti paljastava taistelulehti”. Tapiovaaran elokuvaa käsittelevät artikkelit Kirjallisuuslehdessä olivat avoimen luokkakantaisia ja

²⁵³ Vala 1981, 227.

²⁵⁴ Mäkinen, 1999.

²⁵⁵ Toiviainen 1986, 73.

Neuvostoliittoa ja neuvostoelokuvaa ihannoivia tekstejä.²⁵⁶ Tapiovaara esitteli neuvostoelokuvaa myös vasemmistolaisen kulttuuriyhdistys Kiilan ensimmäisessä albumissa.²⁵⁷ Etsivän keskuspoliisin kirjoissa nuori elokuvamies oli ”kulttuuribolshevikki”.²⁵⁸

Nyrki Tapiovaara oli mukana käsikirjoittamassa jokaista ohjaamaansa elokuvaa, tosin *Varastettua kuolemaa* (1938) ilman kreditointia. Debyyttielokuvan *Juhan* (1937) tuottivat alkuperäisteoksen kirjoittajan Juhani Ahon pojat Heikki Aho ja Björn Soldan, muut teokset olivat Erik Blombergin tuottamia. Tapiovaaran viidestä elokuvasta kolmen aiheet olisivat sellaisenaan täyttäneet Toivo Särkän monien ohjelmanjulistusten vaatimukset: luonnonkuvauksestaan ylistetty *Juha* oli arvokasta kansalliskirjallisuutta – samaa Juhani Ahon tuotantoa, jota jo Suomen Filmitaide -yhtiö oli vuonna 1919 suunnitellut filmaavansa.²⁵⁹ *Varastettu kuolema* oli tarina itsenäisyystaistelun aktivisteista – aihe oli siis sama kuin Orkon *Aktivisteissa*. Viimeinen elokuva *Miehen tie* (1940) on F. E. Sillanpään samannimiseen romaaniin perustuva maalailtava kohtalondraama maalaismiljöössä. Tapiovaaran kaksi muuta elokuvaa olivat sitä vastoin lähtökohdiltaan toisenlaiset: sekä *Kaksi Vihtoria* (1939) että *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* (1939) perustuivat ulkomaisiin alkuperäisaiheisiin. *Kaksi Vihtoria* oli sovitus Tatu Pekkarisen näytelmästä, jonka pohjana oli yhdysvaltalaisen George McManusin sarjakuva *Bringing Up Father* eli *Vihtori ja Klaara*. *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* perustui tanskalaisen Kjeld Abellin näytelmään *Melodien der blev vaek* (1935), suomenkieliseltä nimeltään *Kadonnut sävel*. Näytelmää oli esitetty Helsingissä sekä Ruotsalaisessa teatterissa että Kansanteatterissa.



Matti Kurjensaari ja Nyrki Tapiovaara viimeistelemässä *Varastettua kuoleman* käsikirjoitusta.

²⁵⁶ Nyrki Tapiovaara, ”Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa”. Kirjallisuuslehti 3/1936, 61–64; Nyrki Tapiovaara, ”Filmimaita ja filmi-ihmisiä”. Kirjallisuuslehti 4/1936, 77–80, 89.

²⁵⁷ Tapiovaara 1937.

²⁵⁸ Mickwitz 1995, 432.

²⁵⁹ Särkkä tuotti ja ohjasi myös oman version Ahon teoksesta: *Juha* (1956). Kirjasta ovat tehneet oman elokuvasovituksensa myös Mauritz Stiller Ruotsissa vuonna 1921, sekä Aki Kaurismäki vuonna 1998.

Tunnettu vasemmistolainen vaikuttaja Hella Wuolijoki oli turvautunut nimimerkkiin Juhani Tervapää välttääkseen arvostelijoiden ja yleisön ennakkoluulot tuodessaan muutaman vuoden tauon jälkeen näyttämölle uuden teoksensa *Niskavuoren naiset* vuonna 1936. Wuolijoen edellinen näytelmä *Laki ja järjestys* oli vuonna 1933 joutunut oikeistolaisen lehdistön polemiikin kohteeksi ja lopulta asetettu hetkeksi esityskieltoon.²⁶⁰ Wuolijoen 1930-luvulla elokuviksi päätyneet kolme näytelmää ja yksi alkuperäiskäsikirjoitus liikkuvat nekin juuri niissä aihepiireissä, jotka ajan julkisessa keskustelussa luokiteltiin kansallisiksi: *Niskavuoren naiset* (1938) tapahtui talonpoikaismiljöössä ja *Eteenpäin – elämään* (1939) -elokuvan keskeisenä elementtinä oli lähihistorian itsenäisyystaistelu. Kaupunkimiljöössä tapahtuvan *Juurakon Huldan* perusrisiriita oli päähenkilön maalaishenkisen aitouden ja ahkeruuden ja kaupunkilaiselämään kuuluvan valheellisuuden ja pinnallisuuden välinen konflikti. Alkuperäiskäsikirjoitus *Vihreä kulta* (1939) keskittyi yläluokaisen naispäähenkilönsä vapautumiseen suomalaisessa metsäluonnossa.²⁶¹

Kansallisen historian aiheet, kirjallisuusklassikot, talonpoikaiskuvaus ja suomalaisen luonnon ylistys eivät siis olleet aiheita, joihin yksinoikeus olisi ollut vain porvarillisesti ajattelevalla kansanosalla. Tapiovaara ja Wuolijoki edustivat eri sukupolvia, mutta kummankin taustassa kansallisuusaate oli ollut merkittävä vaikuttaja ja osa identiteettiä jo ennen vasemmistolaista poliittista herätystä. Tapiovaaran lapsuudenkotia oli leimannut suomenmiehisyy ja *Kalevalan* ihannoiti – sisarusarjan kaikki 11 lasta saivat kalevalaiset nimet.²⁶² Hella Wuolijoen virolaisessa perheessä arvostettiin Topeliusta, Snellmania ja Lönnrota,²⁶³ ja kun nuori Ella vuonna 1904 tuli opiskelemaan Helsingin yliopistoon, hänen tuttavapiiriinsä kuului suuri joukko eri ikäisiä fennomaanien kulttuuripersoonia. Wuolijoen pääaine yliopistossa oli kansanrunoudentutkimus.²⁶⁴

Matti Rinne on tulkinnut, että 1930-luvulla Suomen porvarillista todellisuutta vastaan asettui kaksi suurta yhteiskuntautopiaa, vasemmistolainen ja

²⁶⁰ Ammondt 1980, 126.

²⁶¹ Wuolijoki kirjoitti *Vihreästä kullasta* myös näytelmäversion.
Se valmistui elokuvakäsikirjoituksen jälkeen. Koski 2000, 155.

²⁶² Rinne 2008, 37.

²⁶³ Wuolijoki 1986, 51.

²⁶⁴ Koski 2000, 15–30.

modernistinen. Vasemmistolaiset toimivat näkyvimmin julkaisemissaan lehdissä: Tulenkantajissa, Kirjallisuuslehdessä ja Akateemisen sosialistiseuran Soihdussa. Lehtien ahkeria kirjoittajia olivat muiden muassa Raoul Palmgren, Arvo Turtiainen, Erkki Vala, Mauri Ryömä, Katri Vala, Jarno Pennanen, Kaisu-Mirjami Rydberg, Pentti Haanpää ja Nyrki Tapiovaara. Modernistien keskeisiä hahmoja olivat Alvar Aalto, Nils Gustav Hahl ja Maire Gullichsen, jotka vuosikymmenen puolivälissä perustivat yhdessä sekä Artekin että elokuvakerho Projektion.²⁶⁵ Matti Klingen mukaan Artekin modernistien toiminta oli tietoisin eurooppalaista, ei-suomalaista ja ei-kansallista.²⁶⁶ Vasemmistolaisesti suuntautuneiden kulttuurin vaikuttajien suhde kansallisiin symboleihin ja kansallisiin arvoihin oli sitä vastoin toisenlainen. Kirjallisuuslehti julkaisi vuonna 1935 *Kalevalan* riemuvuoden teemaan liittyen Raoul Palmgrenin laajan artikkelin kansalliseepoksen historiasta, sen tutkimusperinteestä ja tulkinnasta. Artikkelin perustui esitelmään, jonka Palmgren oli pitänyt Helsingin sos. dem. nuoriso-osaston Kalevala-juhlassa.²⁶⁷ Palmgrenin mukaan porvaristolle *Kalevala* oli ”sotaepos, kansallisen chauvinismin ja määrättömän itseihailun nostaja”, joka oikeutti imperialismin ja Karjalan laulumaiden valtaamiseen. Toisin oli rajantakaisessa Karjalassa, missä *Kalevala*-juhlia vietettiin kaikkien työtätekevien juhlanä. Neuvostoliitossa *Kalevala* oli ”työn eepos, laulun eepos, syntyjen syvien tulkki”, ja tämän päivän uusi Sampo oli sosialismi.²⁶⁸ Hanne Koivisto näkee suomalaisten 1930-luvun vasemmistokirjailijoiden ja kulttuurikriitikoiden tavoitelleen pitkällä tähtäimellä kokonaisvaltaista kulttuuripoliittista suunnanmuutosta, jonka myötä kansallinen kulttuuriperintö tuli ”valtata” oikeistolaisten hallinnasta.²⁶⁹ Tapiovaaran ja Wuolijoen aihevalintojen voi ajatella myötäillen tätä pyrkimystä: porvarillisen kansallisen taiteen vas-

²⁶⁵ Rinne 2006, 108. Gullichsen käynnisti samaan aikaan myös Vapaan taidekoulun ja Nykytaideyhdistyksen. Lyhytikäiseksi jääneen Projektion merkitys suomalaisen elokuvakulttuurin kannalta oli suuri, eikä vähiten siitä syystä, että sen jäsenistöön kuului paljon elokuva-alalla aktiivisia tekijöitä. Projektista kts. Mickwitz 1995.

²⁶⁶ Klinge sit. Rinne 2006, 108. Rinne huomauttaa, että sekä modernistien että vasemmistolaisten toimintaa rahoittivat varakkaat naiset: modernistien mesenaattina toimi Ahlströmin sukuun kuulunut Maire Gullichsen ja vasemmistoa avustivat Mary Moorhouse-Pekkala ja Hella Wuolijoki.

²⁶⁷ Sallamaa 2008, 257.

²⁶⁸ Raoul Palmgren, ”Kalevala marxilaisuuden valossa”. Kirjallisuuslehti 4/1935.

²⁶⁹ Koivisto 2011, 333.

takohdaksi ei heidän tuotannossaan asetu vasemmistolainen kansainvälisyys, vaan vasemmistolainen kansallinen taide.

Elokuvatuotannon toimintamekanismit tuntien on kuitenkin syytä kysyä, missä määrin elokuvan aiheen valinta heijastaa käsikirjoittajan arvomaailmaa ja ajattelua ylipäänsä. Sakari Toiviaisen mukaan käsikirjoittajana ja ohjaajana Nyrki Tapiovaara joutui tyytymään niihin aiheisiin, joita hänelle tarjottiin, joita ylipäänsä oli mahdollista päästä tekemään.²⁷⁰ Esimerkiksi *Juhaa* tarjottiin Tapiovaaralle ohjattavaksi vasta Valentin Vaalan kieltäytyttyä,²⁷¹ ja *Varastettu kuolema* oli alun perin Erik Blombergin ja Eino Mäkisen yhteinen käsikirjoitus, joka Blombergin oli määrä ohjata.²⁷² Toiviainen katsookin, että Tapiovaaran kapinallisuus ja näkemys eivät ilmenneet hänen elokuviansa aihevalinnoissa, vaan siinä, miten hän aiheitaan käsitteli.²⁷³ Matti Salakka on verrannut *Varastettua kuolemaa* ja *Aktivisteja* ja todennut niiden tarjoavan kuvaamaansa historialliseen prosessiin samankaltaisen tulkinnan, mutta erilaisen näkökulman. *Aktivistit* on kiinnostunut aiheestaan valtainstituutioiden perspektiivistä, *Varastetussa kuolemassa* korostuu maanalainen vastarinta. Tapiovaaran henkilöhistoria on houkutelut etsimään yhteyttä sortokauden aktivistien kuvaamisen ja 1930-luvun kommunistien toiminnan välillä.²⁷⁴ Toisaalta juuri Tapiovaara oli elokuvan työryhmässä se, jonka aloitteesta käsikirjoitusta muokattiin tavalla, joka vähensi sen poliittista särmikkyyttä. *Varastettu kuolema* perustuu Runar Schildtin novelliin *Libamylly*, ja sen tapahtumat sijoittuvat Suomen sisällissotaan vuonna 1918. Tapiovaaran ehdotuksesta elokuvan tapahtuma-ajaksi muutettiin vuosisadan alku.²⁷⁵

Hella Wuolijoen asema suhteessa elokuvatuottajiin oli tyystin toinen kuin Nyrki Tapiovaaran. Wuolijoki oli taloudellisesti riippumaton vapaa kirjailija ja saattoi itse valita aiheet näytelmiinsä ja elokuvakäsikirjoituksiinsa. Kun *Niskavuoren naiset* ja *Juurakon Hulda* osoittautuivat valtaviksi yleisömenestyksiksi teatterin puolella, Wuolijoen näytelmien elokuvausoikeuksista suorastaan kilpailtiin.²⁷⁶ Vuonna 1937 Wuolijoki onnistui myymään Suomi-Filmille myös

²⁷⁰ Toiviainen 1995, 110.

²⁷¹ Suomen kansallisfilmografia 2, 102.

²⁷² Toiviainen 1986, 55.

²⁷³ Toiviainen 1995, 110.

²⁷⁴ Salakka 1992.

²⁷⁵ Toiviainen 1986, 55.

²⁷⁶ Tuomioja 2006, 192.



Hella Wuolijoki
käsikirjoitus-
sopimusta
tekemässä.
Suomi-Filmin
Uutisaista 1937.

kaksi aihetta, joiden kaupallista arvoa ei ollut testattu vielä näyttämöllä: alkuperäiskäsikirjoituksen *Vihreä kulta* ja julkisesti esittämättömän huvinäytelmän *Sahanpuruprinsessa*.²⁷⁷ Wuolijoen poliittisia asenteita ei kaupanteosta uutisoitaessa tuotu Suomi-Filmin Uutisaitassa millään tavalla esiin. Aiheet näyttivät solahtavan luontevaksi jatkoksi yhtiön aikaisempaan linjaan. *Vihreää kultaa* kuvattiin ”väkevähenkiseksi metsäelokuvaksi”, ja sen luonnehinnassa toistuivat kansallisiin aiheisiin liitetyt tavoitteet: ”Tarkoituksena on aikaansaada kansallinen Suomen metsäolojen ja metsäteollisuuden kuvaus, joka voi arvokkaalla tavalla edustaa maatamme ulkomaillaakin.”²⁷⁸ Elokuvia valmisteltaessa Wuolijoki kuitenkin pyrki saamaan oman näkökulmansa esille ja äänensä kuuluviin. Jukka Ammond on osoittanut, miten Wuolijoen laatimat elokuvasuunnitelmat olivat poliittisempia kuin niiden pohjalta valmistuneet elokuvat – tai samojen aiheiden näytelmäversiot. Wuolijoen kirjoittamassa *Vihreä kulta* -elokuvan treatmentissa puhutaan suoraan sosialismista, puolueesta ja metsätyömiesten riistosta. Nämä maininnat puuttuvat sekä Valentin

²⁷⁷ Uusitalo 1994, 156.

²⁷⁸ ”Tervapään uutuudet: ‘Vihreä kulta’ ja ‘Sahanpuruprinsessa’”. Suomi-Filmin Uutisaista 10/1937, 10. *Sahanpuruprinsessa* ei koskaan päätenyt elokuvaksi. Sen sijaan aihe oli perustana Wuolijoen ja Bertolt Brechtin vuonna 1940 yhdessä kirjoittamalle näytelmälle *Herra Punttila ja hänen renkinsä Matti*.

Vaalan käsikirjoittamasta elokuvasta että elokuvahankkeen rinnalla samaan aikaan syntyneestä Wuolijoen näytelmästä. Elokuva *Eteenpäin – elämään* perustui näytelmään *Justiina*. Sekä näytelmästä että Toivo Särkän ja Yrjö Nortan käsikirjoittamasta elokuvasta puuttuvat Wuolijoen elokuvasuunnitelmaan sisältyvät suorat viittaukset päähenkilön – ja kirjailijan – maailmankuvaan suuresti vaikuttaneeseen marxilaiseen ajattelijaan August Bebeliin.²⁷⁹ Wuolijoki pyrki Tapiovaaraa avoimemmin tuomaan kansalliseksi miellettyihin aiheisiin vasemmistolaista näkökulmaa – mutta joutui hyväksymään elokuvasuunnitelmiensa poliittisen tendenssin lieventymisen valmiissa teoksissa.

Artekin eurooppalaisten, ei-kansallisten modernistien ja Kirjallisuuslehden radikaalien vasemmistolaisten välillä ei Matti Rinteen mukaan juurikaan ollut yhteistoimintaa tai vuoropuhelua lukuun ottamatta henkilökohtaisen tason suhteita – jotka konkretisoituivat lähinnä molemmissa ryhmissä aktiivisten Tapiovaaran veljesten, Nyrkin ja Tapion toiminnassa. Modernistien eurooppalaisuuden ja kansainvälisyyden voi ajatella heijastuneen Nyrki Tapiovaaran kokeellisimmassa elokuvassa *Herra Lahtinen lähtee lipettiin*.²⁸⁰ Hanke olisi tuskin edes toteutunut ilman modernistien keskushahmoa Maire Gullichsenia, jonka takaaman lainan avulla se rahoitettiin. *Herra Lahtinen* on Tapiovaaran elokuvista ainoa, jossa aloite aiheen valintaan näyttää tulleen yksin häneltä. Elosepon toimitusjohtajana ja tuottajana toiminut Erik Blomberg suhtautui tanskalaisen näytelmän filmaussuunnitelmiin ensin vastahakoisesti, mutta taipui lopulta. Tämänkin teoksen kohdalla elokuvatoteutus oli vähemmän poliittinen kuin lähtökohta. Tapiovaara oli kirjoittanut Ruotsalaisessa teatterissa nähdystä versiosta Kirjallisuuslehden innostuneen arvion, jossa näki näytelmän saaneen vaikutteita Bertolt Brechtiltä ja ihmetteli, miksei esityksessä kuultu Kööpenhaminan kantaesityksen mukaisesti loppumusiikkina Kansainvälistä. ”Sen säveln poistaminen on mielivaltaa, sillä se ei soi koskaan ilman tarkoitusta.”²⁸¹ *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* –elokuva ei ole säilynyt kokonaisena, mutta käsikirjoituksen ja käytettävissä olevien muiden tietojen

²⁷⁹ Ammond 1986, 53 ja 165.

²⁸⁰ Elokuvan työnimi oli *Kadonnut sävel*, ja tätä nimeä siitä käytettiin vuonna 2014, kun Vol-ryhmä valmisti teatteria ja valkokankaan kuvaa yhdistäneen rekonstruktioesityksen elokuvasta.

²⁸¹ Rinne 2008 139–145; Nyrki Tapiovaara, ”Melodia”. Kirjallisuuslehti 3/1937. Sit. Rinne 2008, 141.

mukaan ei senkään ääniraidalta Kansainvälistä löytynyt. Tiedossa ei ole, oliko kappaleen liittäminen elokuvaan ollut koskaan suunnitelmissa. Jo muutamaa vuotta aikaisemmin – samana vuonna, kun pääsi ohjaamaan *Juhaa* – Tapiovaara oli Kirjallisuuslehdessä pohtinut sitä, miten kunnianhimoiset taitelijat voivat joutua kiusaukseen myydä itsensä kaupallisuudelle:

Eikä kukaan voi heittää heitä kivellä sen tähden. Tarvitaan Eisensteinin asema ja poliittinen lujuus, ennen kuin filmimies on immuuni dollareita vastaan. Lisäksi on filmissä niin paljon helpompi kuin muun taiteen alalla miehen tehdä työtä hengesä, mikä ei ole hänen omansa, mutta jonka hän hyväksyy, päästäkseen oman alansa työhön käsiksi. Koko tuotantoprosessi aiheen muokkaustyöstä viimeiseen leikkeleamiseen asti on niin mielenkiintoinen ja vyyhteytynyt asia, että se saattaa jotenkin tyydyttää taiteilijaa luovan työn korvikkeena. Ja vain tässä valossa katsoen voidaan ymmärtää, että esimerkiksi useat vasemmistolaiset ohjaajat jatkuvasti työskentelevät kapitalistisen filmin palveluksessa.²⁸²

Herra Lahtinen lähtee lipettiin ja suhteet modernisteihin eivät kuitenkaan anna aihetta määritellä Tapiovaaraa jollain erityisellä tavalla kansainvälisesti suuntautuneeksi elokuvantekijäksi. Ulkomaisiin alkuperäisteoksiin pohjautuvia elokuvia tekivät 1930-luvulla Suomessa muutkin, kuten tämän tutkimuksen myöhemmissä luvuissa kerrotaan.

Monet sisällölliset kompromissit eivät onnistuneet neutraloimaan Tapiovaaran ja Wuolijoen elokuvateoksia tekijöidensä vasemmistolaisen maineen vaikutukselta. Molempien teoksia yhdisti kautta vuosien se, että ne IKL:n lehdissä saivat lähes systemaattisesti erittäin negatiiviset arvostelut.²⁸³ Esimerkiksi *Niskaavuoren naiset* -elokuvan tavassa käsitellä aviorikosta Ajan suunta näki bolsevismia.²⁸⁴ *Varastettua kuolemaa* moitittiin samassa lehdesä aatteellisesta onttoudesta aktivistien kuvaamisessa: ”siinä on suomalainen paikallisväri, mutta suomalainen henki puuttuu.” Aatteellisen kentän vastakkaisen laidan edustajien pyrkimys käsitellä kansallisiksi miellettyjä aihepiirejä herätti vastustusta, ja arvostelu kohdistui henkilöihin teosten takana. *Varastettun kuoleman* heikkoudet selittyivät arvostelijan mukaan sillä, että elokuvan oli

²⁸² Nyrki Tapiovaara, ”Filmimaita ja filmi-ihmisiä”. Kirjallisuuslehti 4/1936, 80.

²⁸³ Suomen kansallisfilmografia 2, 100, 209, 253–254, 338, 430.

²⁸⁴ Ajan suunta 17.1.1938. Sit. Suomen kansallisfilmografia 2, 209.

”Kerrankin on Suomessa osattu tehdä suomalainen elokuva.” Ilmoitus Kinolehdessä 1940.



ohjannut ”tulenkantajana’ tunnettu Nyrki Tapiovaara”.²⁸⁵ Kaksi ja puoli vuotta myöhemmin välirauhan ajan toisenlaiset tunnot ja ohjaajan sankarikuolema talvisodassa lienevät vaikuttaneet siihen, että Tapiovaaran viimeinen elokuva *Miehen tie* asemoitiin ainakin mainosteksteissä kovin kauas tekijän aiemmasta, kosmopoliittisesta ja vasemmistolaisesta julkikuvasta. Levittäjäyhtiön ilmoitus Kinolehdessä julisti: ”Ainutlaatuinen yleisö- ja arvostelumenestys! Kerrankin on Suomessa osattu tehdä suomalainen elokuva”.²⁸⁶

Julkisessa keskustelussa kansallisen elokuvan pyrkimyksiin suhtautui kriittisimmin Elokuva-Aitan ”Leikkaajan sivu”-palstan kirjoittaja Toini Aaltonen. Yhdysvalloissa asunut Aaltonen oli mukana Työväen näyttämön toiminnassa ja valitsi ja käänsi amerikkalaisia näytelmiä teatterin ohjelmistoon. Aaltonen myös emännöi jonkinlaista vasemmistoälymystön salonkia, ja 1930-luvun jälkipuoliskolla hänestä tuli Nyrki Tapiovaaran elämäkumppani.²⁸⁷ Vuonna 1938 Aaltonen kritisoi Topo Leistelää, joka oli Kinolehdessä peräänkuulutta-

²⁸⁵ Ajan suunta 6.9.1938. Sit. Suomen kansallisfilmografia 2, 253–254.

²⁸⁶ Filmihankkijan ilmoitus Kinolehdessä 9/1940, 100.

²⁸⁷ Rinne 2008, 81. Toini Aaltonen kirjoitti elokuvakäsikirjoituksia 1940-luvulla: *Nuoruus sumussa* (1946) ja *Pimeänpirtin hävitys* (1947).

nut vieraista ja pintapuolisista vaikutteista vapaata suomalaista elokuvakulttuuria. Aaltosen mukaan ulkolaisia tuotteita ei tulisi aliarvioida eikä määritellä ylimalkaisesti yhtenä ryhmänä. Hän jatkoi aiheesta sitaattilla:

Kansallisesta filmitaiteesta puheenollen johtuu mieleeni kuuluisan ruotsalaisen taidehistorian professorin, taiteentuntijan ja kirjailijan, Ragnar Josefssonin määritelmä, jonka hän täällä käydessään esitti haastattelijoille: *”Kaikki hyvä taide on kansallista, mutta kaikki kansallinen taide on huonoa.”* Tähän paradoksaaliseen lauseeseen sisältyvä suuri totuus on kai selityksittä selvä.²⁸⁸

Vuotta aiemmin Aaltonen oli palstallaan kyseenalaistanut kansallisen elokuvan määrittelyintä ylipäänsä kommentoidessaan ajankohtaisia uutisia Saksasta ja Italiasta. Näissä maissa Aaltosen mukaan ”ei filmiasioista keskustella, vaan annetaan oordereita. On vain erikoista, kuinka saman äidin lapsilla määräykset voivat mennä niin eri suuntiin.” Saksassa Goebbelsin virkailijat olivat varoittaneet maanmiehiään amerikkalaisten matkimisesta ja vaatineet elokuvantekijöiltä puhtaasti kansallisen suunnan noudattamista ”ilman minikäänlaisia sovitteluja”. Italiassa linja oli täysin päinvastainen: Mussolinin elokuvaohjaajapoika Vittorio oli vaatinut italialaista elokuvataidetta muuttumaan mahdollisimman paljon amerikkalaisen kaltaiseksi. Aaltosen mukaan molemmissa maissa ”lehdistö yhtyy yksimielisenä”.²⁸⁹

Miten aiheet valittiin?

Ketkä tuotantoyhtiöissä valitsivat aiheet ja päättivät tulevista tuotannoista? Mistä aloitteet elokuvahankkeiksi tulivat? Olivatko käsikirjoittajat itse aloitteellisia, vai toimivatko he enimmäkseen tilaustöiden tekijöinä? Tarkastelen seuraavassa 1930-luvun käytäntöjä käytettävissä oleviin varsin hajanaisiin lähdetietoihin perustuen. Aikalaislähteistä lehtikirjoitusten voi ajatella kertovan asiasta sellaisena kuin tuotantoyhtiöt sen julkisuuteen halusivat esittää. Myöhemminä vuosikymmeninä annetut lausunnot ja muistelmat puolestaan värittävät kertojan omien intressien mukaisesti.

²⁸⁸ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 2/1938, 33.

²⁸⁹ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 10/1937, 245.

Kinolehti alkoi vuonna 1939 julkaista elokuvien tuotantoprosessia kuvaavaa artikkelisarjaa nimeltä ”Taidetta selluloidinauhalla”.²⁹⁰ Sen ensimmäisen osan alaotsikko oli ”Tuotantopäällikkö saa idean”. Teksti kuvaa, miten ”filmin ensimmäiset syntysanat lausuu elokuvavalmistamon tuotantopäällikkö, eli mies, tai miksei myöskin miehet, joiden hallussa ensikädessä on tuotannon suunnittelu”. Tuotantopäällikkö kuvataan henkilönä, joka johtaa yhtiön koko koneistoa.

Hänen on löydettävä tarkoituksenmukainen aihe, hänen on pohdittava sekä taiteellisia että kannattavuusnäkökohtia. Filmi ei saa pettää omaa olemustaan, mutta siitä huolimatta on sen kuitenkin oltava taloudellinen yritys. Filmin tekeminen maksaa määrätyn summan ja sen on tuotettava myöskin määrätty summa.

Ehkä huomioonotettavin tekijä aiheiden valinnassa on suuren yleisön maku, vallalla oleva ajatussuunta. Se edustaa kysyntää ja tuottajan on järjestettävä tarjontansa sen mukaan. Kuitenkaan hän ei saa alistua sokeasti yleisiin mielipiteisiin, sillä silloin hän voi vaarantaa elokuvien koko tason, vaan täytyy hänen noudattaa niin taiteellista kuin eettillistäkin moraalia. Elokuva on eräs niistä voimakkaimmista tekijöistä, joka vaikuttaa koko kansan kehitykseen ja ajatustapaan monissa elämän kysymyksissä, ja se ei saa tehdä itseään syypääksi yleisen moraalin heikentämiseen.

Artikkelisarjan ensimmäinen osa päättyy tilanteeseen jossa tuotantopäällikkö ”tietää täsmälleen mitä tehdään, miten tehdään ja milloin tehdään”, jonka jälkeen hänen ”filmi-ideansa” siirtyy ”seuraavaan vaiheeseen, skenaristin käsiin”.²⁹¹ Elokuvyhtiön tuotantopäällikkö esitellään varsin suvereenina päätöksentekijänä ja tahona, jonka käsissä aloite elokuvasuunnitelmissa on. Risto Orko kertoi myöhemmin vuosinaan mielellään haastatteluissa Suomi-Filmin menestyksen perustuneen siihen, että ”kaikki kulki minun pöytäni kautta”.²⁹² Aihevalintoja Orko ei kuitenkaan tehnyt yksin, ei ainakaan vielä 1930-luvulla. Suomi-Filmin tuotantopäätökset siunattiin yhtiön johtokunnassa. Kun elokuvateatteriyhtiö Kinoston johtaja Väinö Mäkelä vuonna 1934 tuli Kansallis-Osake-Pankin toivomuksesta lyhyeksi aikaa pahasti velkaantuneen

²⁹⁰ Alun perin kahdeksanosaiseksi suunniteltu sarja jäi sodan oloissa kesken.

²⁹¹ V. S-m, ”Taidetta Selluloidinauhalla. I Tuotantopäällikkö saa idean”. Kinolehti 3/1939, 93.

²⁹² Mäkinen 1999.

Suomi-Filmin toimitusjohtajaksi, joutui Orko tuotantopäällikön ja pääohjaajan titteleistään huolimatta luopumaan jo aloitetusta elokuvahankkeesta *Maa-ret*. Johtokunnan päätöksellä sen tilalle otettiin tuotantoon Harald Selmer-Geethin romaaniin *Siltalan pehtoori* perustuva elokuva.²⁹³ Orkon ohjaamasta *Siltalan pehtoorista* tuli suomalaisen elokuvan siihenastisen historian suurin menestys. Väinö Mäkelä on julkaisemattomissa muistelmissaan kertonut *Siltalan pehtoorin* tuotantoon ottamisen olleen hänen oma ideansa, mutta Orko on kiistänyt tämän ja väittänyt, että aloitteen tekivät elokuvan käsikirjoittajat, näyttelijä Hilja Jorma ja toimittaja Olli Nuorto.²⁹⁴

Toivo Särkän toiminnasta Suomen Filmitoiminnassa on paljon värikästä muistelmamateriaalia erityisesti sodan jälkeiseltä ajalta. Särkkä oli nopea liikkeissään ja päätöstensä toimeenpanossa. Kari Uusitalon arvion mukaan Suomen Filmitoiminnassa tuotantomäärien nopean kasvun yksi syy oli juuri Särkän kiihkeä temperamentti.²⁹⁵ Toisin kuin Suomi-Filmin Orko, Särkkä ei joutunut hyväksyttämään päätöksiään yhtiönsä johtokunnassa, vaan sai toimia vapaasti oman mielensä mukaan.²⁹⁶ Särkkä seurasi valppaasti aikansa ja varasi optioita kiinnostaviin alkuperäisteoksiin.²⁹⁷ Matti Kassila on kertonut Maisterin kirjoituspöydän laadusta, josta vedettiin esiin aiheita ja valmiita käsikirjoituksia, joita Särkkä määräsi alaisensa toteuttamaan. Särkkä saattoi tehdä tuotantopäätöksen yksittäisen keskustelun tai aiheen suullisen esittelyn perusteella vaikkapa yhden lyhyen automatkan aikana, kuten Kassila on kertonut.²⁹⁸ Aina kiireisen Särkän tavoittaminen neuvotteluja varten oli vaikeaa jo 1930-luvulla. SF-Uutisten haastattelussa Mika Waltari kertoi *Helmikuun manifestia* kirjoittaessaan saaneensa tietää, että Särkkä oli Jaakkimassa Laatokan Karjalassa ohjaamassa *Rykmentin murheenkryyniä* kesällä 1938.

293 Harald Selmer-Geeth oli Viipurin kaupungin oikeuspormestarin Werner August Örnin (1853–1913) salanimi.

294 Uusitalo 1999, 71.

295 Uusitalo 1975a, 119.

296 Laine 1999, 130–131.

297 Matti Kassilan sähköpostihaastattelu 25.1.2012.

298 Kassila 1995, 55, 64, 75, 122, 125; Matti Kassilan sähköpostihaastattelu 25.1.2012.

Mikäs siinä, menin sinne. On hyvä, että ihmisen täytyy, päästäkseen paikasta toiseen, istua jossakin kulkuneuvossa. Tämän lain alainen on itse Särkkäkin, vaikkei sitä uskoisi, kun tuntee hänen nopeutensa.

– Niinpä nytkin. Särkän piti päästä Helsinkiin. Tästä oli seurauksena, että hänen piti matkustaa junalla. Juna kulkee, niin kuin tiedetään, monta tuntia sellaista väliä. Minä istuin junaan. Särkkä ei päässyt pois junasta. Tästä taas oli seurauksena, että Särkällä oli aikaa jutella minun kanssani. Sitä hänellä ei todennäköisesti muuten olisi ollut. Ja minulle asiasta oli suuri hyöty.²⁹⁹

Ilmeisesti Waltari viittaa kertomuksessaan hyötyyn, joka kohdistui muuhunkin kuin juuri käsillä olleeseen *Helmikuun manifestin* valmisteluun. Panu Rajalan mukaan Waltari kiristi Särkältä lupauksen tuottaa Kaarina Maununtytär -aiheinen elokuva juuri tämän yhdessä tehdyn junamatkan aikana.³⁰⁰

Waltarin tavoin moni muukin kirjailija ehdotti aiheita tuotantoyhtiöille oma-aloitteisesti. Kirjailija Kaarina Kaarna tarjosi salanimellä Tuulikki Kallio kirjoittamaansa romaania *Kaivopuiston kaunis Elsa* sekä Suomi-Filmille että Suomen Filmitoimikunnalle. Koska Kaarna oli Jäger Filmin ohjaajan Kalle Kaarnan puoliso, hän kävi kirjeenvaihtonsa salanimellään ja Tornion postin kautta. Elokuva toteutettiin Suomen Filmitoimikunnassa nimellä *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941).³⁰¹ Eino Railo lähestyi Suomen Filmitoimikuntaa seikkaperäisellä tarjouskirjeellä marraskuussa 1940. Kirjeestä käy ilmi, että elokuvan *Kuin uni ja varjo* (1937) pohjana olleen samannimisen romaanin elokuvaoikeuksien lunastussopimuksen yhteydessä oli sovittu, että yhtiöllä olisi etuoikeus Railon tuotannon muihinkin aiheisiin. Railon kirje sisälsi tiivistelmät kirjailijan kahdestatoista romaanista ja kysymyksen siitä, aikoiko yhtiö lunastaa oikeudet teoksiin tai osaan niistä. Railo halusi selvittää yhtiön kiinnostuksen todellisen laadun. Hän oli myös valmis sopimuksen purkamiseen – tällöin hän voisi ”kääntyä muiden mahdollisesti halukkaiden filminäyttämöiden puoleen”.³⁰² Joskus aloite tuli kirjailijan lähipiiristä. Eino Salmelainen on kertonut ehdottaneensa

²⁹⁹ ”Mika Waltari ja Helmikuun manifesti”. SF-Uutiset 2/1939, 6.

³⁰⁰ Rajala 2008, 438.

³⁰¹ Suomen kansallislehti 2, 692; Kaarna myi Särkälle samaan aikaan toisenkin aiheen, josta tuli elokuva *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943).

³⁰² Eino Railon kirje Suomen Filmitoimikunnalle marraskuussa 1940, SKS kirjallisuusarkisto 377:45:1.

Niskavuoren naisten filmaamista jo pian näytelmän ensi-illan jälkeen ja kehottaneensa Hella Wuolijokea ottamaan yhteyttä sekä Suomi-Filmiin että Suomen Filmiteollisuuteen.³⁰³ Toivo Särkkän osoittama kiinnostus Helvi Hämäläistä kohtaan sai Olavi Paavolaisen innostumaan. Kun Särkkä oli tilannut Hämäläiseltä yhden käsikirjoituksen, kirjoitti Paavolainen Hämäläiselle, että tämän tulee nyt pitää ”Särkkä kuumana” ja yrittää myydä kaikkien romaaniensa filmausoikeudet Suomen Filmiteollisuudelle.³⁰⁴ Edvin Laine on kertonut muistelmissaan toimineensa asiamiehenä serkkunsa Toivo Kauppisen eli nimimerkki Topiaksen menestysnäytelmän filmausoikeuksien myynnissä:

Helsingin keskustassa elokuvateatteri Capitolin katolla olin lukenut ”Suomen Filmiteollisuus” ja sinne marssin näytelmä kainalossani. Kyselin johtajaa ja minulle sanottiin että johtaja Toivo Särkkä on vieraisessa huoneessa. Koputin ovelle ja esitin itseni:

- Olen Tampereen Työväen Teatterista ja tässä olisi hyvä aihe elokuvaksi!
- Mikä se aihe olisi? Särkkä kysyi.
- Rykmentin murheenkryyni, uusi sotilasfarssi, sanoin minä.

Kuten tavallista, Särkkä toimi nopeasti ja sopimus laadittiin saman tien.³⁰⁵

Edvin Laineen tapaan kirjailija Erkki Ilmari oli pitänyt henkilökohtaista käyntiä parhaana tapana lähestyä elokuvayhtiötä. Ilmari kertoi Suomi-Filmin Uutisaitassa vuonna 1938, miten hän oli tarjonnut uraansa aloittelevalle Valentin Vaalalle käsikirjoitusta viemällä liuskat ohjaajalle suoraan käteen Suomi-Filmin studiolle. ”Vaala tuhahti ystävällisesti, ei puhunut pitkästikään, hymyili ja nyökkäsi päätään.” Liuskoista ei tullut elokuvaa, vaan poikakirja.³⁰⁶ Mika Waltarin vuonna 1935 ilmestynyt opaskirja *Aiotko kirjailijaksi?* sisältää lyhyen luvun, jossa annetaan neuvoja aloitteleville filmiskenaristeille. Tuotantoyhtiöitä lähestyttäessä tärkein valtti Waltarin mielestä oli elokuvan

³⁰³ Tuomioja 2006, 192. Toisen tarinan mukaan idea elokuvaversion tekemisestä oli Suomi-Filmin konttoripäällikön Jaakko Huttusen, joka ehdotti myös *Juurakon Huldan* filmaamista, ja toimi molemmissa elokuvissa käsikirjoittajana. Suomen kansallisfilmografia 2, 157.

³⁰⁴ Haavikko 1993, 274.

³⁰⁵ Laine 1983, 178.

³⁰⁶ Erkki Ilmari, ”’Kirjeenvaihtoa’ filmiscenarioista”. Suomi-Filmin Uutisaita 9/1938, 3 (pääkirjoitus).

aihe, ja hän neuvoi käsikirjoittajaa lähettämään tekstinsä suoraan tuotantoyhtiön johtajalle.

Mutta elokuvassa samoin kuin kirjallisessakin tuotteessa on aiheella ratkaiseva merkitys. Jos siis keksit hyvän aiheen, kirjoitat mahdollisimman lyhyen ja selvän yhteenvedon, n.s. *synopsiksen*, suunnittelemasi elokuvan juonesta – se voi käsittää 6 á 10 liuskaa – ja lähetät sen esim. Suomi-Filmin toimitusjohtajalle tarkastettavaksi.³⁰⁷

Myös Jorma Nortimo kirjoitti Kinolehdessä vuonna 1938, että ensikertalaisen on paras lähettää tuotantoyhtiöön ainoastaan tarkka kuvaus keksimästään aiheesta eikä yrittää varsinaisen scenarion kirjoittamista lainkaan. Waltarin ja Nortimon ohjeet ovat yhtäpitävä samanaikaisten amerikkalaisten ja englantilaisten kirjoittajille suunnattujen oppaiden ohjeiden kanssa. Daniel Grittenin mukaan sekä ajan amerikkalaiset että brittiläiset opaskirjat korostivat sitä, että elokuvayhtiöille lähetettävän ehdotuksen tuli olla lyhyt synopsis, ei valmis käsikirjoitus. Gritten näkee tämän heijastavan oppaiden kirjoittajien näkemystä siitä, että tärkeintä oli tarinan sisältö, ei sen kirjoittajan tekniset taidot elokuvakäsikirjoituksen formaatin hallinnassa. Varsinaisen käsikirjoituksen laatimisessa tarvittava erityinen ammattitaito korostui – osaamattomien ei pidä sitä edes yrittää – mutta toisaalta oppaat rohkaisivat elokuva-alan ulkopuolelta tulevia kirjoittajia lähestymään yhtiöitä korostaessaan idean ensisijaisuutta.³⁰⁸

Käsikirjoituksia tarjottiin yhtiöille muidenkin kuin ammattikirjailijoiden toimesta, vaikka Waltarin mukaan ”yleensä on niin, että tällaiset aloittelijan keksimät aiheet havaitaan heti mahdottomaksi tai sitten todetaan niiden elokuvaamisen käyvän liian kalliiksi”.³⁰⁹ Kinolehden artikkeli ”Elokuvatalossa” kertoi tuntemattomien kirjoittajien omalaatuisista lähestymistavoista. Erästäkin käsikirjoitusta oli seurannut saatekirje: ”Jos tahdotte viedä suomalaisen filmitaiteen Eurooppaan niin on teidän hyväksyttävä käsikirjoitukseni jo oman maineenne takia, sillä niin hyvä se on.” Kirjeeseen oli liitetty myös kirjoittajan kuva ja kehotus katsella sitä, sillä ”siitä voitte heti päättää, että käsikirjoitukseni on yleiseurooppalaisella tasolla”. Toisen ehdotuksen yhtiö oli saanut vas-

³⁰⁷ Waltari 1935, 198.

³⁰⁸ Gritten 2007, 89–91.

³⁰⁹ Waltari 1935, 198.

taanottaa pinkopahville kirjoitettuna. ”Tekijä oli leikannut pahvirullasta noin 15 cm levyisiä liuskoja, liimannut ne peräkkäin suureksi rullaksi, – ilmeisesti mielessään filmirulla – ehkä ’käsikirjoituksen’ pituus oli noin 30 metriä – ja hänen mielestään se oli erittäin kätevä saavutus.”³¹⁰ Suomi-Filmin Uutisai-tassa katsottiin aiheelliseksi varoittaa liian innokkaita: ”Syytä muuten lieene sanoa, ettei elokuvalla kirjoittaminen ole suinkaan niin helppoa, kuin saattaisi luulla – ja miten suuri osa Suomen kansasta luulee. Tänä syksynä ovat valmis-tamot saaneet vastaanottaa käsikirjoituksia tukkukaupalla, mutta kunnollista ei vain tahdo tulla.”³¹¹ Kilpailevassa yhtiössä ulkopuolelta tuleviin käsikirjoi-tuksiin suhtauduttiin vähintäänkin ristiriitaisesti, ainakin jos jotakin on pää-teltävissä SF-Uutisten numerossa 5/1938 julkaistusta kahdesta peräkkäisestä kirjoituksesta. Artikkelin ”Elokuvan pohja – käsikirjoitus” päättyy suoranaiseen tilaukseen:

Suomen kansa kirjoittaa tunnetusti paljon – niin paljon, että lehtien julkaisijat ja kustantajat toisinaan ovat toivottomia tämän kirjoitusvimman johdosta. Se on lah-jakkuuden merkki, mutta... Lopetamme toivomukseen: ehkäpä kirjoittava Suo-men kansa alkaa keksiä elokuvanäytelmien aiheita. Kenties se alkaa kirjoittaa fil-miromaaneja ja -novelleja, joista sitten ammattitaitoisten miesten ja naisten avulla syntyy scenarioita. Varoitamme etukäteen turhista toiveista, mutta haluamme roh-kaista niitä, joilla on riittävästi taiteellista mielikuvitusta sekä esteettistä ja sosiaa-lista sivistystä tämänlaatuiseen työhön.³¹²

Kahta sivua myöhemmin lehti selosti keskustelua yhtiön päämiehen Toivo Särkän kanssa.:

Toinen asia, johon SF:n päämiehen mielestä lahjakasta ja luomisiloista kansaam-me ei päättömästi saisi yllyttää, on elokuvakäsikirjoitusten laatiminen. Niitä tulee kuulemma aivan tavattomasti, sekä filminovelleja että ”valmiita” scenarioita. Kun elokuvia on niin helppo katsella, niin syntyy monessa kunnianhimoisessa päässä harhaluulo, että niitä on yhtä helppo valmistaa.

³¹⁰ Topo Leistelä, ”Elokuvatalossa”. Kinolehti 5/1938, 159.

³¹¹ Erkki Ilmari, ”’Kirjeenvaihtoa’ filmiscenarioista”. Suomi-Filmin Uutisai-ta 9/1938, 3 (pääkirjoitus).

³¹² ”Elokuvan pohja – käsikirjoitus”. SF-Uutiset 5/38, 5.

Keskustelun lopuksi Särkkä tosin kehotti yleisöä: ”Katselkaa meidän elokuviamme, unelmoikaa tulevaisuudestanne suomalaisen filmin palveluksessa ja sommitelkaa niitä elokuvanovelleja näppäristä ja jännittäväistä aiheista.”³¹³

Elokuvayhtiöt myös kehittivät hankkeita, joista ei koskaan lopulta tehty elokuvaa. Vuoden vaihteessa julkisuuteen ilmoitetut tuotantosuunnitelmat muuttuivat ja elivät ennen kesän filmauskauden alkua. Esimerkiksi SF-Uutiset listasi vuoden 1937 lopussa kaksitoista aihetta, joista kerrottiin, että kuusi niistä tulisi päätyämään elokuviksi vuoden 1938 tuotanto-ohjelmassa. Kahdestatoista aiheesta viisi toteutettiin ja lisäksi tuotettiin kolme muuta elokuvaa alkuperäisen suunnitelman ulkopuolelta.³¹⁴ Suomi-Filmi ilmoitti vuonna 1937, että sen lähiaikojen suunnitelmiin kuuluivat sekä Hella Wuolijoen *Sahanpuruprinsessa* että Kiven *Seitsemän veljestä*.³¹⁵ Seuraavana vuonna kerrottiin Risto Orkon valmistelevan Jalmari Finnen romaaniin perustuvaa, 1600-luvun Turkuun sijoittuvaa elokuvaa *Ylioppilaita*. Pääosassa nähtäisiin Helena Kara.³¹⁶ Mikään näistä ei toteutunut. Sittenmin sota-ajan poikkeusolosuhteissa jäi toteutumatta moni muukin sellainen hanke, jonka suunnitelmat samaan tapaan olivat jo ohjaaja- ja näyttelijäkiinnityksiä myöten pitkällä. Vielä keväällä 1939 *Sahanpuruprinsessan* kerrottiin valmistuvan Vaalan ohjaamana seuraavaksi kevääksi. Samoihin aikoihin mainostettiin ”olympiavuonna” valmistuvaa *Kaarina Maununtytärtä* sekä Elokuva-Aitassa että Kinolehdessä. Sen kerrottiin olevan ”sekä teknisesti että taiteellisesti täysin eurooppalaisella tasolla oleva, ulkomaille vientikelpoinen elokuva”, jonka päärooleissa esiintyisivät Ansa Ikonen ja Tauno Palo.³¹⁷

Elokuvien aiheita koskevia päätöksiä tehtiin usein varsin suoraviivaisin perustein ja kiireellä. Kuten Kinolehden ”Taidetta selluloidinauhalla” -artikkelisarjassa muistutettiin, elokuva oli aina myös ”taloudellinen yritys”, jonka oli tuotet-

³¹³ ”Elokuvan puolesta, penseyttä vastaan”. SF-Uutiset 5/1938, 7.

³¹⁴ ”SF:n tuotanto-ohjelma laajenee yhä”. SF-Uutiset 6/1937, 5.

³¹⁵ Suomi-Filmin ilmoitus Kinolehdessä 12/1937, 440–441.

³¹⁶ Toe, ”Pilkahduksia Suomi-Filmin pakeilta...”. Kinolehti 5/1938, 180 – 181.

³¹⁷ ”Loistava historiallinen elokuvaepos tulossa!”. Kinolehti 6–7/1939; ”Suomen Filmitelollisuus SF filmaa Kaarina Maununtyttären ja Erik XIV:n elämänavaiheet”. Elokuva-Aitta 11–12/1939, 277. *Kaarina Maununtyttären* käsikirjoitus on säilynyt Kansallisen audiovisuaalisen instituutin kokoelmissa. Waltari kirjoitti aiheesta romaanin *Kaarina Maununtytär* vuonna 1942.

tava.³¹⁸ Monien elokuvien syntyhistoriaan liittyy maininta siitä, miten hanke lähti liikkeelle, koska tuotantoyhtiössä kaivattiin kipeästi aihetta, joka toisi rahaa. Ääriesimerkkeinä tästä voi pitää Suomi-Filmin *Siltalan pehtooria* ja Elosepon elokuva *Kaksi Vihtoria* – kummassakin tapauksessa paremman kaupallisen potentiaalin omannut elokuva syrjäytti jo työn alle otetun toisen hankkeen. Nyrki Tapiovaara ohjasi *Kaksi Vihtoria* kesken *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* -elokuvan kuvausten. Molemmissa yhtiöissä perusteluina oli pyrkimys saada nopeasti markkinoille yleisöön menevä elokuva.³¹⁹ Kaupalliset näkökohdat olivat mielessä myös Teuvo Tuliolla, joka haaveili kotimaista yleisöä laajemmasta katsojajoukosta valitessaan aihetta toiseen pitkään elokuvaansa. Päätös tehdä elokuva Sillanpään romaanista *Nuorena nukkunut* perustui siihen, että kirja oli tunnettu myös Ruotsissa.³²⁰ Elokuvayhtiöissä taloudellista menestystä haettiin myös yrityksillä toistaa aiemmin onnistuneeksi osoittautunut konsepti. Yksinkertaisimmillaan tämä pyrkimys ilmeni elokuvasarjojen tuottamisessa. Erilaiset jatko-osien ja samojen päähenkilöiden seuraamiseen perustuvat elokuvasarjat olivat kansainvälisen elokuvatuotannon käyttämä tuotantomalli jo mykkäelokuvan aikana. Kun armeija-aiheinen *Meidän poikamme* (1929) oli ollut menestys, ohjasi Erkki Karu sille jatko-osat *Meidän poikamme merellä* (1933) ja *Meidän poikamme ilmassa – me maassa* (1934). *Lapatossu* (1937) sai jatkokseen elokuvat *Tavaratalo Lapatossu & Vinski* (1940) ja *Lapatossu ja Vinski Olympia-kuumeessa* (1939). *Suomisen perhettä* (1941) seurasi viisi jatko-osaa 18 vuoden aikana. Kun Hilja Valtonen menestysromaanin perustuvasta *Vaimokkesta* tuli vuoden suurin menestys vuonna 1936, valmistui vielä saman vuoden aikana Valtoselta tilattu rinnakkais-teos, alkuperäisaiheeseen perustunut *Mieheke*. *Siltalan pehtoorin* yleisösuosio sai Suomi-Filmin ohjeistamaan seuraavan näytelmäelokuvansa *Kaikki rakastavat* (1935) käsikirjoittajaa Jussi Routaa ottamaan mukaan myös uuteen elokuvaan Matti Lehtelän ja Elna Hellmanin esittämä subrettipari Aaretti ja Miina. Suunnitelma toteutettiin, ei tosin sentään samoja roolinimiä käyttäen.³²¹

Jos yhtiöt tuotannossaan pyrkivät monistamaan omia edellisen näytän-
tökausien menestystuotteitaan, pyrkivät ne myös kopioimaan kilpailijoitaan.

³¹⁸ V. Sm, "Taidetta Selluloidinauhalla. I Tuotantopäällikkö saa idean".
Kinolehti 3/1939, 93.

³¹⁹ Suomen kansallisfilmografia 2.

³²⁰ Tulio 2002, 77.

³²¹ Ilva 1998, 98–101.

”Mutta jostakin syystä näyttää meillä tulleen tavaksi filmata sama aihe vähintään kaksin kappalein”, valitti Elokuva-Aitan pääkirjoituskirjoittaja vuonna 1939.³²² Kun Suomi-Filmin Wuolijoki-aiheet vetivät yleisöä, osti Suomen Filmitoimisto oikeudet Wuolijoen näytelmään *Justiina* ja teki siitä elokuvan *Eteenpäin – elämään*. Kun Suomen Filmitoimiston *Rykmentin murheenryyri* (1938) sai paljon katsojia, oli vuoden kuluttua ensi-illassa peräti kolme sotilasfarssia neljän kuukauden sisällä, kolmen eri yhtiön tuottamina.³²³ Jos historialliset suurelokuvat olivat ”velipuolia”, olivat sitä varmasti myös vuonna 1939 muutaman kuukauden välein valmistuneet Elosepon *Kaksi Vihtoria* ja Tarmo-filmin *Vihtori ja Klaara*. Molemmat perustuivat sarjakuvaan *Vihtori ja Klaara*, ja kummassakin Vihtorin roolia esitti Eino Jurkka. Tapiovaaran elokuvan pohjana oli Tatu Pekkarisen näytelmä *Vihtori ja hänen Klaaransa*. Sarja sai jatkoa vielä seuraavana vuonna, kun Eino Jurkka ohjasi ja näytteli pääroolin elokuvassa *Herra johtajan ”harba-askel”* (1940). Sen pohjana oli Pekkarisen toinen, samasta sarjakuvasta innoituksensa saanut näytelmä *Vihtorin harba-askel*. Tuottajana oli tällä kertaa Suomi-Filmi. Musikaali *Poretta eli Keisarin uudet pisteet* (1941) oli Suomi-Filmin vastaus Suomen Filmitoimiston musikaaliin *SF-paraati*.

Taloudelliseen menestykseen pyrkiminen ja muut intressit olivat usein ristiriidassa keskenään erityisesti pienissä yhtiöissä, joissa tuotannon suuren voittoon antamaa pelivaraa ei ollut. Erik Blomberg kommentoi Elosepon tuotantolinjaa Filmihullussa vuonna 1980:

Meillä oli liiankin suuri taiteellinen kunnianhimo kokemukseemme nähden – helvetti kun tällaiset parikymppiset pojat pääsevät pelaamaan rahoilla, tekemään filmiä. Eihän sellainen voi loppua hyvin sehän on itsestään selvää. Oli oikeastaan ääliöistä siltä liikemieheltä antaa meille niin paljon rahaa ja vapaat kädet touhuta, siten kuin saatoimme. Tämä kaikki tietysti bisneksen kannalta katsottuna.³²⁴

³²² -m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

³²³ Sampo-Filmin *Rakuuna Kalle Kollola* sai ensi-iltansa 10.9.1939, Suomi-Filmin *Punahousut* 19.11.1939 ja Suomen Filmitoimiston *Serenaadi sotatorvella eli sotamies Paavosen tuurihousut* 1.1.1940.

³²⁴ Peter von Bagh, Sakari Toiviainen ja Lauri Tykkyläinen, ”Kuvaajan matka menneeseen. Erik Blombergin haastattelu”. Filmihullu 8/1980, 10–20. Eloseppoa rahoitti liikemies, fil. tri Toivo T. Kaila, joka oli rahoittanut myös Teuvo Pakkalan elokuvan *Sotapolulla* (1921). Suomen kansalliskirjasto 1, 194.

Aihevalintoja tehtiin tuotantoyhtiöissä monenlaisten paineiden alaisina. Joskus tekijöillä oli neuvottelukumppanina pankin asettama valvoja, kuten Suomi-Filmissä ennen *Siltalan pehtoorin* tuotantopäätöstä. Toisissa tapauksissa rahoittaja piti saada vakuuttumaan yksittäisestä projektista, kuten *Herra Lah-tinen lähtee lipettiin* -elokuvan kohdalla tapahtui. Kuten Blombergin kertomasta on pääteltävissä, oli myös tilanteita, joissa tekijöillä oli – ainakin hetken aikaa – rahaa, päättäväisyyttä ja rahoittajien luottamus.

Kansalliset ja kansainväliset aiheet

Käsitys kansallisesta elokuvasta on aina olemassa suhteessa muiden maiden kansallisiin elokuviin. Vastakohtaksi kansalliselle voidaan asettaa myös ylikansalliseksi ymmärretty Hollywood. Kansallisen elokuvan määrittelyssä on tärkeä osuus ajatuksella siitä, mitä se ei ole. Toisaalta kansallinen ei määrity pelkästään poissulkemisen kautta. Muiden maiden elokuvista etsitään valikoiden myös vertailukohtia ja esikuvia.³²⁵ Kansainvälistä elokuvaa seurattiin 1930-luvulla alan suomalaisissa lehdissä tarkkaan, ja eri maiden tuotantokulttuurien kehitystä ja toimintamalleja verrattiin Suomen tuotantokulttuuriin. Kiinnostuksen kohteena ei ollut pelkästään amerikkalainen elokuva, vaikka sen tähtien, ohjaajien ja tuotantouutisten seuraaminen olikin erityisesti Elokuva-Aitan ja muiden suurelle yleisölle suunnattujen elokuvalehtien keskeistä aineistoa. Lyhyitä esittelyjä julkaistiin myös sellaisista maista, jotka eivät kuuluneet elokuvatuotannon suurvaltoihin, kuten Liettua, Kreikka, Portugali tai Turkki.³²⁶ Kinolehti julkaisi vuosikymmenen lopulla vakiopalsta, jossa

³²⁵ Laine 1999, 42–45; Hayward 1993, 8.

³²⁶ Esim. Elokuva-lehdessä vuonna 1931 oli useita kirjoituksia vähemmän tunnetuista elokuvamaista: ”Tanskan elokuva juhlii”. Elokuva 9/1931, 6; ”Puolan elokuvataide”. Elokuva 9/1931, 10; ”Elokuva-uutuuksia Kreikasta ja Portugalista”. Elokuva 12/1931, 12; ”Liettuaakin ruvetaan elokuvia valmistamaan”. Elokuva 14/1931, 12; ”Turkin elokuvataide”. Elokuva 13/1931, 15. Muita katsauksia: A. Kaa, ”Kansallisen suunnan paluu Saksan elokuvatuotannossa”. Elokuva-Aitta 8/1933, 174–175; Elsa von Born, ”Mussolini suosii filmitaidetta”. Elokuva-Aitta 8/1937, 194–195; Fanny Munsterhjelm Rohe, ”Ruotsin filmisota”. Elokuva-Aitta 6/1937, 146; Kosloff, ”Mantišukuossakin filmataan”. Elokuva-Aitta 20/1938, 435; Paul Hollander, ”Lontoon elokuvateatterit, filmit ja studiot”. Elokuva-Aitta 11–12/1938, 460–461.

referoitiin pohjoismaisten elokuvalehtien uutisia.³²⁷ Erityisesti ranskalaiseen elokuvaan suhtauduttiin elokuvalehdissä ihailevasti, ja suomalaisen 1930-luvun elokuvan onkin usein katsottu saaneen vaikutteita Ranskasta. Risto Orko palkkasi Suomi-Filmiin kaksi ranskalaista kuvaajaa, joiden tehtävänä oli myös kouluttaa yhtiön suomalaista henkilökuntaa.³²⁸ Tapiovaaran *Varastetun kuoleman* kuvaustyyliässä aikalaiskritiikki näki ”ranskalaisuutta” – kuvaaja Erik Blomberg olikin käynyt opissa pariisilaisissa elokuvastudioissa.³²⁹ Kansainvälinen vertailu oli helppoa, sillä elokuvateattereiden ohjelmistossa tuontielokuvilla oli ylivalta. Amerikkalaisia elokuvia tuli 1930-luvun puolivälin jälkeen Suomessa ensi-iltaan noin 120–150 näytäntökaudessa, saksalaisia kolmisen kymmentä ja ruotsalaisia ja englantilaisia keskimäärin viisitoista. Ranskalaisen elokuvan osuus nousi voimakkaasti näytäntökauden 1934–1935 kymmenestä elokuvasta kauden 1938–1939 huippulukemaan 51.³³⁰

Tietoisuus muiden maiden elokuvista näkyi myös suomalaiselle elokuvalle sopivista aiheista käydyssä keskustelussa. Lehtikirjoituksissa *Kalevala* rinnastui *Niebelungiin* ja Runeberg-elokuva Chopinista ja Schubertista tehtiin elämäkertaelokuviin.³³¹ Nimimerkki Nikon pääkirjoitus Elokuva-Aitassa vuonna 1938 ylisti ranskalaista ja amerikkalaista tuotantoa peräänkuuluttaessaan lisää ajankohtaisia ja yhteiskunnallisia aiheita suomalaiseen elokuvaan. Elokuvan olisi ”aihepiirissään tultava ihmisten keskuuteen, ratkaistava ja pohdittava heidän arkipäivän elämänsä suuria ja pieniä probleemoita”. Tässä olivat Nikon mielestä ranskalaiset elokuvantekijät onnistuneet sekä yleisimmässä aiheessaan ” erotiikan probleemassa ” että yhteiskunnallisemmissa elokuvissa, joita leimasi hienovarainen kerronta vailla tendenssiä. Kiitosta saivat myös amerikkalaiset taidostaan kuvastaa nykyaikaa valitsemalla aiheikseen rikokset, rahan ja seuralämän. Vastaavia aihepiirejä Suomessa olisivat ”kielikysymys, opiskelijatulva, pako maalta kaupunkeihin, henkinen työttömyys, nuorison

³²⁷ ”Pohjoismaiden elokuvalehdet kertovat” esim. Kinolehti 2/1939, 60; 4/1939, 142; 10/1940, 123.

³²⁸ Laine 1999, 213; Uusitalo 1994, 137.

³²⁹ Suomen kansallisfilmografia 2, 253; Kansallisbiografia-verkkojulkaisu.

³³⁰ Elokuvamiehen kalenteri 1941, 4–9.

³³¹ R.R.R., ”Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja”. Elokuva 13/1931, 12; ”Suuren runoilijan rakkaus”. SF-Uutiset 2/1937, 8.



(Vasemmalla)
Ranskalaisten elokuvien osuus suomalaisessa ohjelmistossa kasvoi vuosikymmenen lopulla. Elokuvataival 1938.

(Alla)
Katsaus Italian elokuva-tuotantoon. Elokuvataival 1937.





KANSALLISEN SUUNNAN PALUU

BAKSAN ELOKUVATUOTANNOSSA

Yhteinen ja kansallinen

... (text continues) ...



J. W. Sjöström



Otto Hiltunen



Erik Blomberg



Erik Järnberg



Paul Sjöström



Erik Järnberg



Erik Järnberg

(Yllä)
Saksalaisen elokuvan suunnanmuutoksista kerrottiin pian natsien valtaannousun jälkeen: ”juutalaisten vaikutusvalta on tuhoettava”. Elokuva-Aitta 1933.

(Oikealla)
Liettuan elokuvaa esiteltiin Elokuva-lehdessä 1931.

Liettuassakin ruvetaan elokuvia valmistamaan

... (text continues) ...



... (text continues) ...



... (text continues) ...

lukemattomat ongelmat, nuori sivistys ym”.³³² Vuotta myöhemmin Niko kirjoitti Kinolehdessä samasta teemasta ja ehdotti suomalaisille tekijöille jälleen esikuviksi ranskalaisia ja amerikkalaisia elokuvia – ensin mainituista *Sumujen laitur*i ja *Ihmispeto* ja jälkimmäisistä *Sata miestä ja yksi tyttö* ja *Mr. Deeds tulee kaupunkiin*. Nikon toivessa oli myös ”suomalainen Pinneberg” – tällä viitattiin saksalaisen Hans Falladan työläisromaaniin *Mikä nyt eteen, Pinneberg?* (1932) ja siitä tehtyyn amerikkalaiseen elokuvaan.³³³ Yhteiskunnallisuutta toivoi niin ikään nimimerkki –m Kinolehdessä vuonna 1938, mutta ilmoitti mallimaakseen Saksan. Kirjoittaja otti tuekseen Joseph Goebbelsin vuonna 1935 Berliinin kansainvälisessä filmikongressissa pitämän ”hyvin sisällsrikkaan ja innoittavan puheen elokuvan päämääristä ja vaatimuksista”. Jos suomalainen elokuva pystyisi Goebbelsin ajatusten mukaisesti kuvastamaan ”oman aikansa ongelmia”, merkitsisi tämä ”rehellistä kehitysaskelta” ja nostaisi elokuvan arvovaltaa.³³⁴

Neuvostoliittolaisia elokuvia tuotiin maahan vain yhdestä kolmeen kappaletta vuotta kohti,³³⁵ mutta myös niiden esimerkki innoitti pohtimaan aihevalintoja. ”Ehkäpä meilläkin tarvittaisiin maahenkisiä filmejä” ehdotti nimimerkki Jokeri eli Tapio Piha Elokuva-Aitan pääkirjoituksessa vuonna 1936. Maaseutuaiheisen elokuvan hyväksi malliksi Piha nosti Dovzhenkon elokuvan *Maa* (1930).³³⁶ Nyrki Tapiovaaralle neuvostoelokuvien aihevalinnat olivat ylitse muiden. Tapiovaaran mukaan muissa maissa ”filmin ooppiumia kansalle”

³³² Niko, ”Probleema kotimaisessa elokuvassa”. Elokuva-Aitta 7/1938, 155 (pääkirjoitus). Ranskalaisen 1930-luvun elokuvan taustoista ja aihepiireistä katso Hayward 1993, 24 ja 139–140.

³³³ Niko, ”Filmiä ja filmatisointia”. Kinolehti 8/1939, 346. Artikkelissa mainitut elokuvat: *Sumujen laitur*i/*Le Quai des Brumes* (1938), *Ihmispeto*/*La Bête Humaine* (1938), *Sata miestä ja yksi tyttö*/*One Hundred Men and a Girl* (1937), *Mr Deeds tulee kaupunkiin*/*Mr. Deeds Goes to Town* (1936) ja *Mikä nyt eteen, Pinneberg?*/*Little Man, What Now?* (1934).

³³⁴ -m, ”Mitä hyvältä elokuvalta vaaditaan?”. Kinolehti 6-7/1938, 258. Saksalaisen elokuvan *Wirklichkeitsnähe* –vaatimuksesta tarkemmin Hake 2002.

³³⁵ Elokuvamiehen kalenteri 1941, 4–9. Lisäksi elokuvakerho Projektiossa oli vuosina 1934–36 esitetty joitakin neuvostoelokuvia, kuten Vasilijev-veljesten *Tsapajev* ja dokumentti *Turksib*. Jäntti 1957.

³³⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”Ehkäpä meilläkin tarvittaisiin maahenkisiä filmejä”. Elokuva-Aitta 15–16/1936, 285 (pääkirjoitus). Dovzhenkon elokuva nähtiin Suomessa elokuvateatterilevityksessä vasta 1972.

oli se, että työmies istui elokuvateatterissa katselemassa ”kreivin ja kukkaistytön lemmentarinaa”.

Vain neuvostovenäläinen filmi on vapaa rakkauden mielettömästä ylivoimaisuudesta. Sen sijaan rakkaus hallitsee 97 % kaupallisesta elokuvasta, ja itse filmi saa laskea hyvin suuren osan kehityksensä hitaudesta ja harhateistä tämän saman asian osalle. En pidä itseäni rakkauden vihollisena, mutta kun on joitakin aikoja arvostelijana saanut kahlata läpi elokuvan vähäisen kullan ja paljon kuonan, herättää jo pelkästään huolestuminen filmin kehityksestä vastalauseen sitä piintynyttä suuntautumista vastaan, joka vetää yhtäläisyysmerkin rakkauden ja elämän välille. On kai olemassa muitakin intohimoja ja konflikteja ja lisäksi paljon merkittävämpiä kuin ne, jotka keskittyvät rakkauden käsitteen ympärille.

Aihevalinnan yksipuolisuuden Tapiovaaran näki johtavan samanlaiseen tilanteeseen, kuin oopperassa, missä ”illasta iltaan samat ihmiset esittävät samoille ihmisille samoja tunteita vain vähän kaavasta poikkeavin piirtein”.³³⁷

Elokuvien aiheista käydyn keskustelun sisältö muuttui 1930-luvun loppupuolella. Kysymys ei ollut enää vain joko-tai-asetelmasta talonpoikaiskuvauksen ja kansainvälisten aiheiden välillä. Vastakkain olivat yhtä lailla ajankoh- taisaiheet ja historia-aiheet tai alkuperäisaiheet ja sovitukset.³³⁸ Elokuvien kansallisia piirteitä hahmotettiin nyt muidenkin osa-alueiden kuin aiheiden kautta. ”Ranskalaisen kuvauksen” lisäksi puhuttiin ranskalaisesta tavasta käyttää ääniefektejä.³³⁹ Elokuva-Aitassa vuonna 1939 nimimerkki L.O. totesi ”kansallisen värityksen” syntyvän muustakin, kuin aiheen valinnasta:

Elokuva, joka on taiteista nuorin edustaa välittömimmin ja silmiin pistävimmän oman maansa kansallisia ja rodullisia ominaisuuksia. Tämä kansallinen piirre ei johdu yksin omaan kansallisista aiheista eikä vähääkään kansallisista aatteista, vaan se on jotain niin olennaista jokaisen maan filmituotannolle, ettei siitä voisi päästä, vaikka tahtoisikin.³⁴⁰

³³⁷ Nyrki Tapiovaara, ”Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa”. Kirjallisuuslehti 3/1936, 61–64.

³³⁸ Niko, ”Filmiä ja filmatisointia”. Kinolehti 8/1939, 346; –m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus). Alkuperäisaiheista enemmän luvussa 5.

³³⁹ Niko, ”Ääntä ja soraääntä”. Elokuva-Aitta 10–11/1938, 22 (pääkirjoitus).

³⁴⁰ ”Elokuva ja kansallisuus”. Elokuva-Aitta 3/1939, 54.

Toisaalta elokuvakerronnan ja kansallisten ominaisuuksien välinen vuorovaikutus saatettiin nähdä myös kaksisuuntaisena. Elokuva ei ollut kansakunnan kasvattaja vain tarjoamiensa tarinoiden ja niiden aatteellisen sisällön vuoksi, se oli sitä myös puhtaasti esteettisen olemuksensa kautta. Suomi-Filmin suuri käsikirjoituskilpailu julistettiin joulun alla vuonna 1940. Elettiin välirauhan aikaa, talvisodan koettelemukset olivat vielä tuoreessa muistissa ja sota jatkui Euroopassa. Yhtiön lehdessä elokuvan tekijälleen asettamat vaatimukset vertautuivat uuden ajan haasteisiin yleisellä tasolla. Elokuvan kerrottiin nielevän ”lähes loputtomasti toimintaa” ja sietävän huonosti hitautta ja tapahtumattomuutta.

Siksi elokuva on kaiken muun lisäksi myöskin suomalaisen kansanluonteen oivalinen koetinkivi ja *kasvattaja*. Filmi vaatii meiltä ripeäotteisuutta, kykyä luoda ja arvioida tilanteita, samoja ominaisuuksia, joita erityisesti nykyisessä kamppailussa kysytään kokonaisilta kansakunnilta.³⁴¹

Elokuvallisuuden ymmärtämisellä oli tämän kirjoituksen mukaan siis jopa maanpuolustuksellista merkitystä.

Paljosta puheesta ja yhtiöiden tiedotuslehtien ohjelmanjulistuksista huolimatta kansallisiksi määriteltyjen aiheiden suosiminen ei käytännössä ollut yhdenkään tuotantoyhtiön ehdoton politiikka. Elokuvan aihe saattoi olla tuontitavaraa aivan konkreettisestikin. Lähes jokaisesta tuotantoyhtiöstä löytyy esimerkkejä elokuvasta, joka perustui ulkomaalaiseen alkuperäisaiheeseen, jopa valmiiseen elokuvaan. Suomen Filmiteollisuuden *Suotorpan tytön* alkupe räisteos oli Selma Lagerlöfin kertomus. Jäger Filmin *Seikkailu jalkamatkalla* (1936) samoin kuin Elosepon Herra *Lahtinen lähtee lipettiin* perustuivat tanskalaisiin näytelmiin, ja Suomen Filmiteollisuuden *Onnellinen ministeri* (1941) saksalaiseen. Vuosina 1939 ja 1940 tehtiin kolme suomalaista elokuvaa, joiden pohjana oli amerikkalainen sarjakuva *Vihtori ja Klaara: Kaksi Vihtoria, Vihtori ja Klaara* ja Herra johtajan ”harha-askel”. Ruotsalaisten elokuvien uudelleenfilmatisointeja olivat Suomen Filmiteollisuuden *Voi meitä! Anoppi tulee* (1933), *Onnenpotku* (1936) ja *Unelma karjamajalla* sekä Suomi-Filmin *Kyökin puolella*. Kahden viimeksi mainitun perustana olivat alkuperäiset, Ruotsista ostetut ja

³⁴¹ ”Käsikirjoituskilpailun aikaa pidennetty”. Suomi-Filmin Utisaitta 2/1941, 2.

suomeksi käännettyt käsikirjoitukset.³⁴² Toisaalta elokuvien aiheet olivat liik-kuneet yli rajojen jo aiemminkin. *Kyökin puolella* perustui norjalaisen Sigrid Boon romaaniin *Vi som går kjøkkenveien*, ja Suomessa vuonna 1940 toteutettu käsikirjoitus oli aiemmin kuvattu samaan aikaan sekä ruotsiksi että norjaksi Ruotsissa vuonna 1932.³⁴³ Ulkomaisten aiheiden hyödyntämisen voi ajatella olleen merkki elokuvatuotannon laajenemisesta ja toiminnan vakiintumisesta kansainvälisten mallien mukaiseksi.³⁴⁴ Suomalaiset tuotantoyhtiöt toimivat samalla tavalla kuin ruotsalaiset alan yhtiöt tai kuten Elokuva-Aitan ”Leikkaajan sivu” vuonna 1936 kuvasi Hollywoodin järjestelmän toimivan: yhtiöiden ”scenario departmentit” haalivat elokuviksi sopivia aiheita mahdollisimman laajalti sekä omasta maasta että maan rajojen ulkopuolelta. Tuhansista ehdokkaista vain muutamia kymmeniä päätyi tuotantoon.³⁴⁵

Elokuvien markkinoinnissa aiheen kansainvälisyys saatettiin nähdä vielä vuosikymmenen lopullakin riskinä. Elokuva *Rikas tyttö* (1939) perustui Kersti Bergrothin salanimellä Verna Kangas kirjoittamaan romaaniin. Se oli urbaani seurapiirikomedia, jonka aihepiiri sijoittui äänielokuvan alkuvuosina pahenusta herättäneiden ”salonki- ja pämppäysfilmien” maailmaan. Suomi-Filmin Uutisaittaaan laatimassaan kirjoituksessa Verna Kangas puolusteli henkilöitään:

Rikkaan tyttöni, Annin seurapiiri ei ole mikään Suomelle tai edes Helsingille tyypillinen ’Kultaisen nuorison’ piiri. Yleensä meillä vaaditaan sekä tytöiltä että pojilta enemmän työtä, enemmän vastuuta tulevaisuudesta, enemmän yleisten asiain harrastusta. Mutta varmasti meillä on tällaistakin nuorisoa, kansainvälisen huvitteluelämän jäljittelijöitä, rikkaita, herttaisesti leikitteleviä lapsia, jotka täällä meillä tavallisesti vielä ovat sydämeltään ja tavoiltaan pilaantumattomia, niinkuin Anni ja hänen ystävänsä. Katselkaamme heitä sitä anteeksiantavaisemmin, kun he

³⁴² Suomen kansallisfilmografia 2, 539, 556.

³⁴³ Aiheesta oli myös amerikkalainen versio *Servants’ Entrance* (1934), ja Tanskassa tehtiin oma adaptaatio sodan jälkeen: *Vi som går køkkenvejen* (1953).

³⁴⁴ Kansainvälisessä elokuvatuotoksessa 1990-luvulta lähtien on voimistunut tutkimussuuntaus, jonka lähestymistavassa on keskeisenä *transnationaalinen* käsite. Transnationaalinen tutkimus tarkastelee kansallisten elokuvakulttuurien ja tuotantokulttuurien kiinnittymistä kansainvälisen elokuvan käytäntöihin ja ihanteisiin. Suomalaisen elokuvan ja elokuvatuotuksen transnationaalista ulottuvuudesta katso esim. Kääpä ja Seppälä 2012.

³⁴⁵ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 23/1936, 461.

kykenevät lopulta vapautumaan tylsästä turhuudestaan ja alkavat aavistaa elämän vakavampia, lämpimämpiä arvoja.³⁴⁶

Aihevalinta arvostuksen takeena

Daniel Grittenin mukaan keskustelua käsikirjoittamisen kansallisesta laadusta käytiin 1930-luvulla myös Britanniassa, jossa käsikirjoittamisen kenttää määriteltiin sekä suhteessa maan kirjalliseen perinteeseen että eurooppalaiseen elokuvaan ja Hollywoodiin. Britanniassa kiinnostus ei kuitenkaan kohdistunut nimenomaan elokuvien aiheisiin, vaan pikemminkin käsikirjoittamisen konventioihin ja tarinan muotoon. Suhde kirjalliseen traditioon oli kaksijakoinen: toisaalta sen katsottiin tuovan käsikirjoittajille kulttuurista pääomaa, johon nojata, mutta samaan aikaan esitettiin näkemyksiä, joiden mukaan elokuvan ei pitänyt tukeutua kirjallisuuteen, sillä sen kerrontakeinot olivat vanhan aikaisia ja epäelokuvallisia. Laajemman ja vakiintuneen kulttuurisen toiminnan kentän ja muotoutumassa olevan elokuvakäsikirjoittamisen kentän välillä oli jännite.³⁴⁷ Suomalaista keskustelua leimasi sama kaksijakoisuus. Suomalaisen kirjallisuuden perinteisiä aihepiirejä ja sen kaanoniin kuuluvia teoksia arvostettiin, mutta erityisesti kotimaisen proosan kerrontatekniikkaan suhtauduttiin kriittisesti. Sitä syytettiin raskasliikkeisyydestä ja hitaudesta, eikä sen katsottu sopivan yhteen elokuvakerronnan edellyttämän toiminnallisuuden kanssa.³⁴⁸ Sekä Britanniassa että Suomessa elokuvakäsikirjoittaminen haiki paikkaansa osana kansallista kulttuuria ja sen jatkumoa. Kun Britanniassa kansallisen elokuvan määrittely käsikirjoituksen näkökulmasta näyttää pitkälti painottuneen pohdintaan siitä, *miten* pitäisi kirjoittaa, suomalaisen lehdistökeskustelun huomio oli myös siinä, *mistä* pitäisi kirjoittaa.

Keskustelu suomalaisille elokuville sopivista aiheista oli osa kansallisen elokuvan olemuksesta käytyä keskustelua, joka oli erityisen tärkeä osa kah-

³⁴⁶ Verna Kangas (Kersti Bergroth), ”Kirjailijatar astuu esiin”. Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939, 8.

³⁴⁷ Gritten 2007, 42, 60–92.

³⁴⁸ Kansanopettaja n:o 1, ”Antakaa meille nykyaikaa, sen surua sen iloa, sen jaloja, sen konnia, ihaillaksemme ja inhotaksemme”. Tulenkantajat 3/1929, 46; ”Käsikirjoituskilpailun aikaa pidennetty”. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1941, 2.

den suuren elokuvatuotantoyhtiön johtomiesten toimintaa. Sekä Risto Orkon että erityisesti Toivo Särkän julkisia kannanottoja innoittivat halu edistää kansallista kulttuuria ja pyrkimys nostaa elokuva taiteenlajina tasaveroiseksi muiden taiteenlajien rinnalle. Sitomalla suomalainen elokuva aihevalintojen kautta osaksi maan kansallista kulttuuria ja sen kirjallisen perinteen jatkumoa kahden suuren elokuvayhtiön johtomiehet asettautuivat pelaamaan korkeakulttuurin kentällä ja joutuivat siellä toimimaan sen omilla ehdoilla. Suomalaisen tuottajien koulutus ja yhteiskunnallinen verkostoituminen mahdollistivat tämän. He jakoivat yhteiskunnan eliitin tunnustaman kansallisestetiikan arvomaaliman. Arvokkaat kirjalliset aiheet ja isänmaalliset historiaelokuvat piirsivät ihannekuva Suomen kansasta, ja kansan oletettiin omaa kuvaansa kankaalta myös katsovan – mutta hyväksyntää odotettiin myös maan kulttuurieliitiltä ja korkeimmalta poliittiselta johdolta. Presidentti Kallion kutsuminen *Aktivistit*-elokuvan kutsuvierasnäytäntöön kertoo näistä toiveista – ja presidentin myönteinen vastaus siitä, että toiveet eivät olleet epärealistisia. Toivo Särkän Runeberg-elokuvan ympärille syntynyt kohu puolestaan paljasti sen, että elokuvatuottaja ei aina itsestään selvästi onnistunut korkeakulttuurin kentälle pyrkiessään. Jos pelisilmää ei ollut, sen puutetta ei korvannut edes maisterin arvon suoma kulttuurinen pääoma.

Halu lisätä elokuvan arvostusta oli elokuvalehtien palstoilla usein ilmaistu pyrkimys, mutta kaikille suomalaisen elokuvan aihevalintoja pohtineille kirjoittajille tie arvostukseen ei kulkenut elokuvan kansallisen tehtävän kautta. Filmaattisuuden käsitettä esillä pitäneet kommentoijat pyrkivät liittämään suomalaisen elokuvan osaksi elokuvataiteen universaalia estetiikkaa. Aihevalinnan tuli perustua ensisijaisesti aiheen elokuvallisuuteen. Toinen vastavirta kansallisestetiikan arvojärjestelmälle oli vasemmistolaisuus. Elokuvan esteetikot ja vasemmistolaiset kulttuurihenkilöt kohtasivat elokuvakerho Projektiossa. Yhteisistä intresseistä syntyi myös konkreettisia tuloksia, kuten Nyrki Tapiovaaran rohkean aihevalinnan mahdollistanut yhteistyö Maire Gullichsenin kanssa tämän lähdettyä rahoittamaan kokeellista *Herra Lahtinen lähtee lipettiin*-elokuva.

Kansallisesti tärkeinä pidetyistä elokuva-aiheista oli julkisessa keskustelussa sanottavaa niilläkin kulttuurista kiinnostuneilla kirjoittajilla, joilla ei ollut varsinaisesti kosketuskohtia elokuvatuotannon käytäntöihin. Pääasiassa keskustelua kävivät kuitenkin ne, joilla asiaan liittyi ammatillisia pyrkimyksiä. Sekä elokuvatuottajat että elokuvalehtien kirjoittajat pitivät elokuvakäsitteistä keskustelusta keskeisenä ja monien puheenvuorojen perusteella jopa ratkaisevana

elementtinä suomalaisen elokuvan identiteetin rakentumisessa ja elokuvien taiteellisen tason parantamisessa.

Suomessa kansallisen elokuvan vastavoimana ei ollut yksin Hollywoodin tuotanto, vaan kaikki ulkomainen elokuva. Suomalaiselle elokuvalla sopivia aiheita määriteltiin suhteessa muiden maiden kansallisiin aihepiireihin. Toiveet suomalaisesta *Niebelungenista*, *Pinnebergistä*, neuvostomallisista maahenkisistä elokuvista tai ranskalaisten problemaelokuvien suomalaisista versioista kertovat siitä, että suomalaisten elokuvien aihepiiriä määriteltiin suhteessa ulkomaisiin elokuviin paitsi negaation kautta myös nostamalla näkyviin valikoituja esikuvia. Kansallisen elokuvan ja sen aihepiirin omavaraisuuden innokkain puolestapuhuja Toivo Särkkäkin oli tarvittaessa valmis vetoamaan ulkomaisiin esimerkkeihin, kuten eurooppalaisiin kulttuurihistoriallisiin elokuviin. Kimmo Laine onkin todennut, että molemmat suuret elokuvayhtiöt ”firttailivat” vieraiden vaikutteiden kanssa – sekä amerikkalaisten että eurooppalaisten.³⁴⁹

Suomalainen elokuvakäsikirjoittaminen oli osa elokuvatuotannon kenttää, jota hallitsivat taloudelliset lainalaisuudet. Suomalaiselle elokuvalla sopivista aiheista käydyssä keskustelussa sivuttiin myös elokuvan kahtalaista identiteettiä toisaalta taiteena ja toisaalta teollisuutena. Käytännön toiminnassa elokuva-aiheiden valintaan vaikuttivat usein myös puhtaan kaupalliset lähtökohdat.

Suomalaisen elokuvan menestys ulkomailla nähtiin tavoiteltavana pyrkimyksenä, ja lähes täydellinen yksimielisyys näyttää vallinneen siitä, että kansainvälinen menestys oli mahdollista saavuttaa vain yhdellä tavalla: suomalaisin aihein ja suomalaisia erityispiirteitä korostamalla. Käsityksiä siitä, miten elokuvissa ilmenevä suomalaisuus määriteltiin, ei juurikaan kyseenalaistettu. ”Salonkifilmien” ja kaupunkilaisaiheiden ei-suomalaisuus oli itsestäänselvyys. Suomen katsotuimmaksi kotimaiseksi elokuvaksi 1930-luvulla nousi kuitenkin kaupunkilaismiljöössä tapahtuva tarina *Juurakon Hulda*. Wuolijoen aiheen saavuttama kansainvälinen menestys oli myös ainutlaatuinen. Sen oikeudet myytiin Hollywoodiin.

349 Laine 1999, 45.

Juurakon Hulda

12-XI-37

OHJAUS: Valentin Vaala

KIRJOITANUT
JUHANI TERVAPÄÄ

KUVA: Armas Hirvonen ÄÄNI: Pertti Kuusela
LAVASTUS: Ossi Elstelä MUSIIKKI: Harry Bergström

HENKILÖT:

Tuomari Soratie Tauno Palo
Professori Norko Topo Leistelä
Toimittaja Parttiainen Hugo Hytönen
Kunnallisneuvos Ali-Lehtonen Ossi Elstelä
Hulda Juurakko Irma Seikkula
Neiti Constance Sandmark .. Anni Hämäläinen
Kauppaneuvos Kaavio Uno Montonen
Kauppaneuvoksetar Kaavio Elsa Rantalainen
Neiti Kirsti Kaavio Vappu Elo
Neiti Matero, näyttelijätär .. Kerstin Nylander
Taiteilija Vahtonen Sasu Haapanen
Miina Aino Lohikoski
Tohtori Alinen Urho Kuusisto
Pankinjohtaja Thorman Valter Tuomi
Taivaanrannan maalari Vilho Auvinen

Case: *Juurakon Hulda* – kansa ja sivistyneistö peilissä

Tässä tapaustutkimusluvussa tarkastelen *Juurakon Huldaa*, 1930-luvun suosituinta suomalaista elokuvaa, sen syntyhistoriaa ja suhdetta kansallisestetiikan arvomaailmaan ja aiheisiin. Pohdin myös elokuvan suureen suosioon vaikuttaneita syitä.

Olen edellä todennut, miten käsikirjoittajan työn ensimmäinen vaihe, aiheen valinta, nousi keskeiseen asemaan kansallista elokuvaa määrittelemään pyrkineessä julkisessa keskustelussa. Tässä keskustelussa käsitystä kansallisesta elokuvasta rakennettiin tekstistä eli elokuvien sisällöstä käsin. Tuotantoyhtiöt korostivat pyrkimyksiään toteuttaa juuri suomalaisia aiheita, ja kansallisestetiikan kanonisoimat tarinat olivat niitä, joita yhtiöt mainostivat tärkeimpinä hankkeinaan ja joita kirjoittamaan kutsuttiin arvostettuja kirjailijoita. Kansallista elokuvaa voi kuitenkin tarkastella muistakin lähtökohdista kuin sisällöstä käsin. Yksi Andrew Higsonin ehdottamista tarkastelukulmista on kuluttajuus: kansallista elokuvaa on kussakin maassa sellainen elokuva, jota yleisö haluaa katsoa.³⁵⁰ Suomalaisessa keskustelussa kuluttajuusnäkökulma oli esillä niissä puheenvuoroissa, joissa korostettiin kotimaisen elokuvan merkitystä yleisölleen, Suomen kansalle. Kotimainen elokuvatuotanto sai oikeutuksensa siitä, että se oli suosittua, mikä todisti sen toteuttavan katsojakunnan ”henkistä tarvetta” ja olevan ”lihaa sen lihas-ta”.³⁵¹ Isänmaallisten historiaelokuvien luonnehdittiin käsittelevän aiheita, jotka ”sananmukaisesti koko kansa tuntee ja aistii omikseen”.³⁵² Kansalliseksi mielletyt aiheet olivatkin katsojien suosiossa myös todellisuudessa – esimerkiksi elokuvat *Jääkärin morsian*, *Helmikuun manifesti* ja *Seitsemän veljestä* olivat valmistumisvuosiensa yleisömenestyksiä.³⁵³ Katsojatilastojen korkeimmilta sijoilta löytyi kuitenkin myös aivan toisenlaisia teoksia. Tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä Suomen katsotuimmat kotimaiset elokuvat olivat *Kulkurin valssi*, *Juurakon Hulda* ja *Siltalan pehtoori*. Suosituin kotimainen elokuva 1930-luvulla oli *Juurakon Hulda*. Esityskerroista

³⁵⁰ Higson 1989.

³⁵¹ ”Suomalaisen filmin oikeutus”. SF-Uutiset 3/1937, 11.

³⁵² ”Aktivistit”. Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 4.

³⁵³ Suomen kansallisfilmografia 2, 231, 358–359 ja 446.

tehtyjen laskelmallisten arvioiden mukaan sen katsojaluku olisi ollut noin miljoona katsojaa.³⁵⁴

Juurakon Hulda näyttäisi olevan kansallisestetiikan mukaisten aihepiirien suoranainen antiteesi. Elokuvan tapahtumapaikka ei ole suomalainen maa-seutu eikä siinä nähdä kauniita maisemia, vaan tarina sijoittuu lyhyttä alkujaksoa lukuun ottamatta Helsinkiin. Se ei ilmennä valkoisen Suomen historiantulkintaa eikä sen päähenkilö ole isänmaallinen sankarihahmo, vaan nuori nainen, köyhistä oloista ponnistava keittiöpiika. Elokuvan käsikirjoittamiseen osallistunut alkuperäisnäytelmän kirjoittaja oli tunnettu vasemmistolainen Hella Wuolijoki, joka oli joutunut turvautumaan salanimen välttämiseksi poliittisen syrjinnän. Wuolijoki ei teoksissaan piilotellut poliittisia näkemyksiään eikä feminismiään. Hän oli syntyperältään virolainen.

Teatterikappaleena *Juurakon Hulda* oli ollut menestys. Sen kantaesitys oli 10.3.1937 Helsingin Kansanteatterissa. Seuraavaan kevääseen mennessä näytelmä oli otettu ohjelmistoon kahdeksassa kaupungissa, muun muassa Turun, Tampereen, Viipurin ja Kemin teattereissa.³⁵⁵ Suomi-Filmin tuottama elokuvaversio toteutettiin nopealla aikataululla. Sen ensi-ilta oli 17.10.1937 – aikaa näytelmän ensiesityksestä oli kulunut vain vähän yli seitsemän kuukautta. Idean Wuolijoen näytelmän elokuvaamisesta oli esittänyt Suomi-Filmin konttoripäällikkö Jaakko Huttunen, joka myös osallistui elokuvan käsikirjoittamiseen.³⁵⁶ Kimmo Laine on pohtinut laajasti Suomi-Filmin Wuolijoki-elokuvien tuotantopäätösten taustalla vaikuttaneita syitä. Yhtiön johtomiehistä monet, kuten tuotantopäällikkö Orko ja johtokunnan jäsenet V. A. Koskenniemi ja K. S. Laurila olivat tunnettuja oikeistolaisia, joiden ryhtyminen yhteistyöhön Wuolijoen kanssa näyttäisi olevan ristiriidassa heidän muun yhteiskunnallisen toimintansa kanssa. Pamfletissaan *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä* (1938) K. S. Laurila hyökkäsi erityisen voimakkaasti juuri Hella Wuolijoen teoksia vastaan. Laine kuitenkin arvioi Wuolijoen aiheiden toisaalta sopineen luontevasti Suomi-Filmin vahvoja naispäähenkilöitä suosivaan linjaan.³⁵⁷ Kaupallisesta näkökulmasta suosittujen näytelmien elokuvaversioiden tuottaminen oli enemmän kuin perusteltua. ”Katsottavaksihan me eloku-

³⁵⁴ SES 2015.

³⁵⁵ ILONA 2015.

³⁵⁶ Suomen kansallisfilmografia 2, 153–157.

³⁵⁷ Laine 1999, 351–357.

van valmistamme”, kirjoitti Risto Orko tuottajan aihevalintoja punnitsevassa kirjoituksessaan vuonna 1945.³⁵⁸

*Juurakon Huld*an tarina lyhyesti on seuraava: Juurakon köyhän torpan tyttö Hulda tulee kaupunkiin etsimään työtä. Jäätyään ensimmäisenä iltana vaille yösijaa, hän tunnistaa ravintolasta poistuvassa miesseurueessa oman pitäjän isäntämiehen, joka on kansanedustaja. Hulda kutsutaan mukaan jatkoille, joita isännöi yksi miehistä, edistyspuolueen kansanedustaja Soratie. Miehet haastattelevat Huldaa ”kansan syvien rivien” edustajana, ja hänen vilpittömyytensä ja nokkeluutensa tekevät vaikutuksen kaikkiin. Ennen kuin yö päättyy, Hulda on puhunut itselleen työpaikan Soratien huushollissa. Uudessa työssään Hulda tutustuu kaupunkilaissivistyneistön elämään. Hän tulee tietoiseksi omasta tietämättömyydestään ja päättää alkaa opiskella työväenopistossa. Vuodet kuluvat, ja Hulda opiskelee lopulta akateemiseen loppututkintoon asti. Kun Soratie saa kuulla tästä, hän toivottaa Hulda tervetulleeksi sivistyneistön joukkoon ja ilmaisee huomanneensa myös, että Huldasta on kasvanut viehättävä nainen. Hulda torjuu Soratien lähentelyt. Hulda on ollut aktiivinen sosialidemokraattisessa naisliikkeessä ja häntä ehdotetaan kansanedustajaehdokkaaksi. Puolue kuitenkin hylkää hänet, kun kaupungin seurapiirinaiset alkavat levittää huhua Huld

dan epämääräisestä taustasta – tyttöhan oli tullut Soratien kotiin lähdettyään herrojen mukaan öiseltä kadulta. Hulda saapuu yllätysvieraaksi seurapiirikutsuihin ja pitää vaikuttavan puolustuspuheen, jossa kertoo kutsumuksestaan toimia vähäväkisten hyväksi. Soratie kosii Huldaa ja saatuaan myönteisen vastauksen kertoo tulevaisuudenhaaveensa: perhe ja lapset, ja perheen molemmat vanhemmat kansanedustajina.

Hella Wuolijoki laati näytelmästään kymmensivuisen synopsiksen, joka oli yksityiskohtainen ja kattava suunnitelma elokuvakäsikirjoitusta varten. Lopullisen käsikirjoituksen kirjoittivat Jaakko Huttunen ja ohjaaja Valentin Vaala. Wuolijoen suunnitelmassa on mukana monia elementtejä, jotka päätyivät myös lopulliseen elokuvaan. Näytelmän alussa Huld

³⁵⁸ Orko 1945, 94.

eduskuntatyötä kuvaavien kohtausten kanssa. Toisessa kohtausten sarjassa näytetään, miten Hulda ja Soratie toistuvasti palaavat iltaisin kotiin samaan aikaan, toinen paraatiovesta ja toinen keittiöportaan ovea käyttäen. Nämä ideat on hyödynnetty myös Huttusen ja Vaalan käsikirjoituksessa ja lopullisessa elokuvassa. Sen sijaan pois on jäänyt synopikseen rakennettu rinnastus, jossa opinnoistaan iloitseva Hulda nauraa kotikylästä tutun miehen kanssa Kaisaniemen puiston penkillä samaan aikaan, kun Soratie istuu pitkästyneenä seurapiirineiti Kirsti Kaavion seurassa Esplanadilla. Wuolijoen synopsiksessa esiintyy myös todellisia henkilöitä: käsin kirjoitetun lisäyksen mukaan Huldin ensimmäistä julkista puhetta kiittävät ”S.-K., Miina S. ja K.-M. R.” – mitä ilmeisemmin Sylvi-Kyllikki Kilpi, Miina Sillanpää ja Kaisu-Mirjami Rydberg. Synopsiksessa vasemmistolaiset naispoliitikot ovat paitsi Huldin tukijoita myös hänen suuren vastoinkäymisensä aiheuttajia: valheellinen juoru Huldin epäilyttävästä taustasta leviää, kun kauppaneuvoksetar Kaavio ”tapaa kaupungin lautakunnissa sosialistinaisia ja kertoo heille Huldasta. Nämä naiset soittavat toisille naisille.” Toteutuneessa elokuvassa juorun levittäjänä nähdään ainoastaan kauppaneuvoksetar.³⁵⁹

Juurakon Huldin elokuvasyntesis oli Hella Wuolijolle vain yksi versio Huldin tarinasta. Näytelmä *Juurakon Hulda* oli ollut tilaustyö Helsingin kansanteatterille, teatterinjohtaja Eino Salmelaisen ehdottamasta aiheesta. Salmelainen oli merkittävässä osassa Wuolijoen näytelmien synnyssä. Hän toimi kirjoitusprosessien aikana dramaturgina ja muokkasi tekstejä ohjaajana. Wuolijoki luetutti keskeneräisiä tekstejään muillakin. Neuvonantajina toimivat muun muassa Olavi Paavolainen, Lauri Viljanen ja Matti Kurjensaari.³⁶⁰ *Juurakon Hulda* -näytelmästä Wuolijoki kirjoitti pian kantaesityksen jälkeen toisen version nimeltä *Parlamentin tytär*, joka käännettiin englanniksi.³⁶¹ Wuolijoen näytelmien kansainvälisenä agenttina toiminut Ernestine Evans onnistui myymään näytelmän oikeudet Paramount-elokuvayhtiölle, ja jo syksyllä 1937 Suomessakin uutisoitiin, että sen pääosassa nähtäisiin Franziska Gaal.³⁶² Elokuva toteutettiin kuitenkin vasta sodan jälkeen vuonna 1947 nimellä

³⁵⁹ Juurakon Huldin scenario 1937. Hella Wuolijoen kokoelma, Kansallisarkisto. Tervapää 1937. Katso myös Ammond 1986, 64–89.

³⁶⁰ Koski 1992, 104.

³⁶¹ Tämä versio nähtiin näyttämöllä ensi kerran vasta 1941. Tuomioja 2006, 190.

³⁶² Tuomioja 2006, 192–193; ”Juurakon Hulda’ filmataan Hollywoodissa”. Kinolehti 9/1937, 332.



Hella Wuolijoki
vieraili *Juurakon
Huldan*
kuvauksissa.

The Farmer's Daughter. Tuotantoyhtiönä oli RKO:n alihankkijana Vanguard Films.³⁶³

Mitkä osatekijät vaikuttivat *Juurakon Hulda* -elokuvan suureen suosioon? Kimmo Laine on arvioinut, että Huldin tarinalla oli aivan ainutlaatuinen sosiaalinen vaikutus. Museoviraston 1970-luvulla tekemässä elokuvakulttuurikyselyssä se mainittiin toistuvasti erityisesti mieleen painuneena elämyksenä. Elokuvan päähenkilö koettiin realistisesti kuvatuksi. Katsojat samastuivat Huldin tilanteeseen ja pyrkimykseen kohti parempaa elämää. Elokuva kyseenalaisti sukupuolen ja yhteiskuntaluokan asettamia rajoituksia. Se haastoi myytin maalaistytön väistämättömästä turmiosta kaupungissa. Se kannusti katsojia muuttamaan omaakin elämäänsä ja valoi toivoa arkeen.³⁶⁴

Juurakon Hulda on nuoren naisen kasvutarina, joka kertoo paitsi tiedonjannasta ja poliittisesta heräämisestä myös tiestä kohti nähdyksi tulemistä. Alussa palvelustyölle teroitetaan, että hänen tulisi ”olla kuin ei olisikaan”. Huldin tarina on tuhkimotarina, jossa sankaritar kokee muodonmuutoksen ja saavuttaa prinssin huomion, mutta muutosta eivät tuo ulkoiset seikat eivätkä kurpitsavaunuja taikovat satuolennot, vaan tytön oma ahkeruus ja kova työ. *Juurakon Huldassa* on myös Pygmalion-tarinan piirteitä: nuori nainen tulee vanhemman miehen elämään, omaksuu miehen arvomaailman ja hänen edustamansa sosiaalisen ryhmän säännöt ja tämän jälkeen voittaa miehen rakkauden. Hulda ei kuitenkaan muutu isäntänsä toiveesta, vaan päinvastoin tältä salaa. Hulda on itsenäinen ja asettaa omat tavoitteensa omaehtoisesti. Aiheen amerikkalaisessa

³⁶³ Pääosassa oli Loretta Young, joka sai suorituksistaan Oscarin.

³⁶⁴ Laine 1999, 358–364.

versiossa *The Farmer's Daughter* tämä asetelma katosi tarinasta kokonaan. Päähenkilö Katie ryhtyy opiskelemaan työnantajansa ehdotuksesta ja tekee juonen kaikissa käänteissä ratkaisunsa talon isäntäväen tai miespuolisten sukulaistensa neuvoja noudattaen. Miesten toiminta myös ratkaisee tarinan pääkonfliktin.³⁶⁵ Suomessa *Juurakon Huldan* vastaanotossa kiinnitettiin erityistä huomiota siihen, että päähenkilön sosiaalinen nousu tapahtui työn ja sisun, ei ulkoisten ominaisuuksien avulla, kuten ”demokraattisten pohjoismaitten naisille” sopi.³⁶⁶

Kinolehden mukaan Huldan henkilössä ilmeni ”edistykseen pyrkivän ja onnensa puolesta kamppailevan ihmisen elämänviisaus”.³⁶⁷ Huldan hahmossa näyttäisivät toteutuvan monelta osin modernin sankaruuden piirteet sellaisina kuin kirjallisuudentutkija Anthony Hopkins on ne 1970-luvulla määritellyt:

1. *Sankari omaa poikkeuksellista elinvoimaa*, sekä maskuliinista että henkistä. Tähän voi liittyä myös spontaani anteliaisuus ja humanisuus. Nämä hyveet ovat kuitenkin enemmän alkukantaisuuteen kuin sivistyneisyyteen viittaavia.
2. *Yhteiskunta on synnynnäisesti ja massiivisesti sortava* ja vastustaa toimillaan elinvoimaisuutta, erikoisuutta, yksilöllisyyttä ja itsenäisyyttä.
3. *Sosiaalisesta paineesta huolimatta sankari pysyy sopeutumattomana*. Sankari, jolla ei ole sosiaalista voimaa tai vaikutusvaltaa, on yksin vastassaan yhteiskunnan voimat, jotka taas vastustavat vapautta ja itsenäisyyttä.
4. *Sankari kokee tappion, tuhon, kuoleman*.³⁶⁸

Hopkinsin sankarityypeistä poiketen Huldan voima on lähinnä henkistä, ja tappiostaan hän nousee lopussa.

Ranskalaista 1930-luvun elokuvaa ja sen tarinatyyppejä tutkinut Colin Crisp näkee kansallisen elokuvan toistuvasti palaavan aiheisiin, joissa heijastuvat katsojien identiteettiin liittyvät kysymykset.³⁶⁹ Carlo Cellin mukaan kansallisen elokuvan toistuvat tarinat ja aiheet kertovat jotakin oleellista maan kulttuurista ja sosiaalisesta elämästä. Celli luokittelee *Juurakon Huldan* olevan

³⁶⁵ Talvio 2013b. Ks. myös Koski 2000, 135.

³⁶⁶ Laine 1999, 359. Sitaatti on sosiaalidemokraattisen kansanedustajan Sylvi-Kyllikki Kilven laatimasta arvostelusta. Kilpeä on pidetty yhtenä Huldan esikuvista.

³⁶⁷ ”Suomi-Filmin suurin tuotantovuosi”. Kinolehti 8/1937, 264–265.

³⁶⁸ Hopkins 1972, sit. Lehtonen 2007.

³⁶⁹ Crisp 2002, 338.

yksi versio suomalaisen elokuvan perustarinasta, jossa turmeltumaton ja aito maaseutu kohtaa kaupungin. Hulda tuo kotiseudulta mukanaan maaseudun arvot: kovan työn ja sisun. Niiden avulla hän kukistaa kaupunkilaisen teennäisyyden ja epärehellisyys.³⁷⁰ Päähenkilöön liitetty määrittely ennakkojulkisuudessa oli: ”riuska ja terveälyinen maalaistyttö”.³⁷¹ *Juurakon Huldassa* käsikirjoituskeskustelun kysymys suomalaiselle elokuvalle sopivista aiheista ratkaistiin uudella tavalla. Se ei ole elokuva maaseudusta eikä kaupungista, vaan maaseudusta kaupungissa.

Juurakon Huldan tarinassa on myös muita suomalaista identiteettiä ja kulttuurin heijastavia elementtejä, joiden voi ajatella puhutelleen aikalaiskatsojia: usko demokratiaan, naisten oikeuksiin ja koulutuksen arvostaminen. Suomalaisen naisten ensimmäisenä Euroopassa saavuttama äänioikeus oli ollut osa kansallista itsenäistymistäistelua. Elokuva saattoi katsojilleen edustaa utopiaa, toivetta paremmasta, mutta sen tarjoama malli ei ollut täysin epärealistinen. Wuolijoen esikuvina olivat olleet kotiapulaisesta ensimmäiseksi suomalaiseksi naisministeriksi noussut Miina Sillanpää ja niin ikään vaatimattomista oloista poliitikoksi kasvanut Sylvi-Kyllikki Kilpi – joita molempia hän oli siis ehdottanut myös elokuvan yhden kohtauksen henkilöiksi synopiksessa.³⁷² Kasvatushistorioitsija Minna Vuorio-Lehti on nähnyt Huldin tarinan ilmentäneen erityisen voimakkaasti suomalaisen yhteiskunnan ”koulutususkovaisuutta”. Koulutuksen arvostus ja usko sosiaaliseen nousuun koulutuksen avulla on ollut Suomessa poikkeuksellisen voimakasta koko 1900-luvun verrattuna muihin Euroopan maihin. Koulutuksen katsottiin kuuluvan kaikille ja usko sen tuottamaan hyvään läpäisi kaikki kansankerrokset.³⁷³ Elokuvassa artikuloitu demokratian, tasa-arvon ja koulutuksen ylistys ilmeisesti löysi aikalaiskatsojien keskuudessa vastakaikua poliittisen kentän kaikilta laidoilta.

Juurakon Hulda edusti myös tarinatyyppiä, joka oli ajan suomalaisessa elokuvassa vähintäänkin yhtä yleinen kuin maaseudun ja kaupungin vastakkainaset-

³⁷⁰ Celli 2011, 1; 30–31. Cellin mukaan suomalaisen elokuvan perustarina on eräänlainen antiwestern. Länneelokuvassa sivistys kohtaa villin luonnon, joka pitää kesyttää. Suomalaisessa elokuvassa sivistys ja kaupunkilaisuus ovat tuhovoimia, jotka uhkaavat maaseudun rauhaa ja luonnon tasapainoa. Celli 28–29.

³⁷¹ ”Juurakon Hulda”. Elokuva-Aitta 13–14, 1937.

³⁷² Laine 1999, 360.

³⁷³ Vuorio-Lehti 2003, 268.

telua käsittelevät tarinat. Se kertoi luokkarajat ylittävästä rakkaudesta. Sosiologi Lasse Ahtiainen on kiinnittänyt huomioita aiheen yleisyyteen ajan kotimaisessa elokuvassa ja esittänyt satunnaisotokseen perustuvan analyysin, joka mukaan 70 prosenttia vuosien 1936–1939 suomalaisista elokuvista käsittelee pää- tai sivuteemanaan luokkarajat ylittävää rakkautta.³⁷⁴ Saman ajanjakson kaikki kotimaiset fiktioelokuvat mukaan ottava laskelma antaa hieman erilaisen tuloksen: tällaisten elokuvien osuus vuosina 1936–1939 oli tasan puolet. Tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä vuodesta 1931 vuoteen 1941 se oli noin 45 %. Ajanjakson katsotuimpien elokuvien kärkikolmikkoon *Juurakon Huldan* ohella kuuluvat *Siltalan pehtoori* ja *Kulkurin valssi* edustavat luokkarajat ylittävästä rakkaudesta kertovaa tarinatyyppiä myös. Kummassakin elokuvassa juonen peruskonflikti on rikkaan naisen suhde itseään alempiarvoiseen mieheen – tosin molemmissa tapauksissa mies paljastuu valepukukseksi aatelismieheksi. Tämä identiteetti-erehdykseen tai tarkoitukselliseen naamioitumiseen perustuva asetelma on kansansatujen ja teatterin perusmateriaalia. Se oli suosittu äänielokuvan alkuaikoina myös mm. Ranskassa, jossa se oli usein komediajuonen perusta.³⁷⁵ Ruotsissa luokkarajat ylittävän rakkauden tarinat olivat yleisiä.³⁷⁶ Historiantutkija Ulrika Holgersson on pohtinut ruotsalaisen äänielokuvan alkuvaiheen komediallisten ”kotiapulaiselokuvien” suuren suosion syytä ja nähnyt sen heijastavan yhteisön tarvetta käsitellä luokkaeroja ja neuvotella uudestaan yhteiskunnallisia rooleja. Elokuvien avulla työstiin uuden, tasa-arvoisemman yhteiskunnan itseymmärrystä.³⁷⁷ Suomessa luokkarajat ylittävää rakkautta käsiteltiin komedioiden ohella draamoissa ja melodraamoissa. Esimerkiksi *Helmikuun manifesti* ja *Halveksittu* päättyvät *Juurakon Huldan* tapaan rakkauden voittoon ja ”luokkasopuun”, mutta monissa elokuvissa tarinatyyppin loppuratkaisu oli traaginen: romanssi päättyy eroon (*Kuin uni ja varjo*), kuolemaan (*Kaivopuiston kaunis Regina*), eroon ja itsemurhaan (*Jumalan myrsky*, 1940), murhaan (*Vieras mies tuli taloon*) tai aviottomaan lapseen, lapsenmurhaan ja itsemurhaan (*Jumalan tuomio*, 1939). Voi ajatella, että suomalaisessa yhteiskunnassa tarinatyyppillä oli samanlainen funktio

³⁷⁴ Ahtiainen 1978, 87.

³⁷⁵ Crisp, 2002 9–22.

³⁷⁶ Furhammar 1998, 144.

³⁷⁷ Holgersson 2010, 191–212. Holgersson 2011.

kuin Ruotsissa ajan yhteiskunnallisen muutoksen työstövälineenä.³⁷⁸ Suomessa yhteiskuntaluokkien välisiä suhteita varjosti sisällissodan muisto, ja siitä syystä luokkaeroja käsiteltiin komedioiden lisäksi runsaasti myös vakavissa elokuvissa.

Juurakon Hulda tarjosi katsojilleen monenlaisia mahdollisuuksia tunnistaa itsensä, ongelmansa ja unelmansa. Asta Sutinen on huomauttanut, että Hella Wuolijoki oli ristiriitainen persoona, jota oli vaikea asettaa poliittisiin tai ideologisiin kategorioihin. Myös 1930-luku aikakautena oli ristiriitainen. Kohonneesta elintasosta, kaupungistumisesta ja esimerkiksi naisten asemaa parantaneesta lainsäädännöstä huolimatta ilmapiiri yhteiskunnassa oli kireä, ja kansakunta kulttuurisesti sisäänpäin kääntynyt.³⁷⁹ Ehkä Wuolijoki oli juuri oikeanlainen persoona tavoittamaan ajan hengen ja puhuttelemaan monenlaisia katsojaryhmiä. *Juurakon Hulda* tarjosi jokaiselle jotakin.

Juurakon Huldan aihe tuli tuotantoyhtiön ohjelmistoon isänmaallisten ohjelmanjulistusten esittämän ajatusmaailman ilmeisimmän kannattajajoukon ulkopuolelta, nousi katsojien suosioon Suomessa ja toteutti sen lisäksi vielä usein esitetyn toiveen kansainvälisestä menestyksestä, kun sen oikeudet myytiin Hollywoodiin. Menestyksensä myötä Wuolijoen piikatyttö näytti ottaneen sen paikan, jota elokuvayhtiöiden julkisuuspuheessa oli kaavailtu suurmiehille, speaktaakkielelokuviin sotilaallisille sankareille ja kauniille suomalaisille maisemille. Elokuvassa myös Huldan fiktiivinen hahmo antaa oman kommenttinsa fennomaanisen kansakäsityksen keskeiseen jännitteeseen, eliitin ja kansan välisiin suhteisiin. Kun kansanedustaja Soratie toivottaa Huldan tervetulleeksi sivistyneistön joukkoon, Hulda vastaa kyseenalaistamalla sivistyksen määritelmän: ”Sivistystä? Äitini on laulanut helkavirsiä, ja isäni opetti meille kunniallisuutta ja rehellisyyttä työssä, vaikka hänen tapoihinsa kuului-kin puukolla syöminen.” Opintojensa avulla Hulda toteaa saaneensa *tietoja*, sivistystä hän oli oppinut jo Juurakon torpassa. Fennomanian maailmankuvassa sivistynyt eliitti näki tuottamansa taiteen peilinä, jonka avulla kansa oppisi tuntemaan itsensä. Huldan ja Soratien kohtauksessa asetelma kääntyi. Peili kohdistettiin sivistyneistöön, ja sitä käänteli arvonsa tunteva ja tasaveroista kohtelua vaativa torpan tyttö. Ehkä juuri moneen suuntaan heijastava peili oli *Juurakon Huldan* suuren yleisönsuosion salaisuus.

378 Isäntämiesten tai ylioppilaiden ja piikatyttöjen tarinoita tehtiin vielä seuraavinkin vuosikymmeninä runsaasti.

379 Sutinen 2012, 111–116.

4 KEIDEN PITÄISI KIRJOITTA ELOKUVIA?

”Kirjailijat, käykää käsiksi filmiin”

Elokuvakerho Projektion 24-vuotias aktivisti Nyrki Tapiovaara kirjoitti Suomen Kinolehden vuoden viimeisessä numerossa 1935 tunteikkaan vetoomuksen kirjailijoille.

On jo aika suomalaisenkin filmin saada käsikirjoituksia, jotka todistaisivat tekijänsä yhtä ankaraa taiteellista kunnianhimoa, kuin mitä tuntee joku kirjailija lähettäessään julkisuuteen romaaninsa tai näytelmänsä. Olisi jo aika päästä siitä, että käsikirjoituksesta keskusteltaessa tarkastellaan vain sen enemmän tai vähemmän taitavaa sommittelua, vaan kysyttäisiin jo sitä, mikä on tekijän persoonallinen panos siinä, pyrkiikö se sanomaan mitään, kannattaako sitä jokin ajatus. Olisi aika jo, että kirjailijat kääntäisivät huomionsa filmiin, tutkisivat vakavasti sitä ja tekisivät työtä sitä varten luottaen, että selluloidinauha on jalo aines, yhtä jalo kuin mikä tahansa muu, jonka kautta he tähän asti ovat itsensä ilmaisseet.

Kirjailijat, käykää käsiksi filmiin ja tehkää se tietoisina filmin erikoisuuksista. Tulkaa filmiin ja alkää luopuko vähääkään niistä vaatimuksista, mitä te asetatte itsellenne työskennellessänne taiteen muilla aloilla. Tulkaa ja tuokaa mukanaan filmiin ihminen, ihminen yksilönä ja yhteiskunnan jäsenenä, tuokaa mukanaan draamallinen muotoamiskykyne ja todelliset konfliktit, ihminen ihmistä vastaan ja maailmankatsomus maailmankatsomusta vastaan. Tuokaa mukanaan runo ja jännitys, tuokaa mielikuvitus, äly ja tunne filmille.



MISSÄ ON Suomalainen Silmikirjailija

Kotimainen filmitoiminta on nyt puolisentoista vuosikymmentä vanha. Tänä aikana on valmistettu kunnioitettava määrä elokuvia, joilla epäilemättä on ansionsa, mutta niiden lukuaan ja määrää on otettava huomioon.

hakemaan
näytelmä-
kyseessä al-
todellakin n-
yhteyden jo-
nuksellaan it-
matta välitön
käsikirjoituski-
miehen tai nais-
ja sitten perehe-
Maailmassa

joittamaan eloku-
paitsi luontaista
tekniikasta. Mutt-
asiaaninnostuneita
pyrkimyksiä.

Missä on Suomi
on todella halua, inn-
mahdollisuus kunnia-

Filmi on oma ma-
edellytyksensä. Ihmis-
tuttaa se ehkä eniten
yhtä assosiaattorikas,
voidaan esittää ihmisen
sesseja ehkä täydellisen
sillä se ei ole niin jyrkästi
merkiksi teatteri. Se voi
kuvat syyt ja tulevaisuud-
sesti kuin se kuvaa nykyhe-
voima, joka suo scenaristil-

Mutta missä on se mies,
ja omaperäisen suomalaisen el-
joka rakentaisi kotimaisen el-
nuspuista ja tulkitsisi suomal-
vakavankin, kaikkine niine
tarjoaa.

Uusi

Tapiovaaran mukaan ”on puuttunut filmirunoilija” , ja hänellä oli mielessään jo tulevaisuudenkuva: ”Filmin ja nykyajan on odotettava Shakespeareaan, omaa suurta runoilijaansa, joka tuntee selluloidin omakseen, joka juuri sen avulla saa paraiten ilmaistuksi aivojensa ja sydämensä äänet.”³⁸⁰

Tapiovaara ei ollut vetoomuksensa ajatusten kanssa yksin. Ammattikirjailijoita toivoivat käsikirjoittajaksi muutkin. Esimerkiksi R. R. Ryynänen oli esittänyt Elokuva-lehdessä vuosikymmenen alussa, miten ”olisi molemmilta tahoilta, niin kirjailijoittemme kuin filmaajiemme kesken kiinteämpi yhteistyö suotava”, kun kotimaisia elokuvia oli nyt ”ruvettu ilahuttavan suuressa määrässä valmistamaan”.³⁸¹

Toivomus siitä, että ammattikirjoittajat kirjoittaisivat suoraan elokuvalle, toistui 1930-luvun mittaan usein. Erkki Ilmari arvioi Suomi-Filmin Uutisaitassa vuonna 1938, että ”parhain tulos saavutetaan, jos kirjailija *erikoisesti* kirjoittaa filmiä varten”. Kinolehden Niko kommentoi samana vuonna: ”Eihän kirjailijan välttämättä tarvitsisi olla skenaristi, mutta hänen täytyisi tarttua aiheeseensa suoranaisesti filmiä ajatellen.” Molemmat kommentoijat suosittelivat kiinteätä yhteistyötä kirjailijoiden ja elokuvayhtiöiden välille. Nikon mukaan tämä johtaisi parempiin käsikirjoituksiin ja parempiin aiheisiin. Tärkeä perustelu oli myös ammattimaisuus ja kokemus: ”Ammattikirjailija on kuitenkin aina kirjailija, ja hänellä on synnynnäinen kyky ja halu luoda ja hänellä on myöskin jo määrätty rutiini. Miksi siis ei käyttää elokuvataiteemme hyväksi hänen kutsumustaan.”³⁸²

Nimimerkki –mo toivoi aloitteellisuutta sekä tuotantoyhtiöiltä että kirjailijoilta Elokuva-Aitassa 1937:

On Suomessa ollut sekä romaani- että näytelmäkirjailijoita, miksi siis ei filmikirjailijaa. On vain kyseessä aloitteen tekeminen ja harrastuksen elvyttäminen. Onko

³⁸⁰ Ni T. (Nyrki Tapiovaara), ”Tarkastakaamme sisältöä”. Suomen Kinolehti 12/1935, 327. Käsitteen ”filmirunoilija” Tapiovaara on todennäköisesti lainannut ruotsalaiselta Arne Bornebuschilta, jonka elokuvaohjaajia esittelevä kirja oli nimeltään *De lever ett rikt liv: filmdiktare*. Teoksen KAV:n kirjastossa oleva kappale on kuulunut Tapiovaaralle. Hän myös esitteli kirjan Elokuva-Aitassa. Bornebusch 1935. Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Kirjat esittelevät filmiä”. Elokuva-Aitta 22/1936, 429 (pääkirjoitus).

³⁸¹ R.R.R. (R.R. Ryynänen), ”Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja”. Elokuva 13/1931, 12.

³⁸² Erkki Ilmari, ”Juttua filmikäsikirjoituksista”. Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1938, 3 (pääkirjoitus); Niko, ”Ammattikirjailijat elokuvakirjailijoiksi”. Kinolehti 12/1938, 476–477.

todellakin mahdotonta, että arvovaltainen elokuvayhtiö ottaisi yhteyden johonkin kirjailijaan ja perehdyttäisi häntä kustannuksellaan itse filmin olemukseen ja ominaisuuksiin, havittelematta välitöntä taloudellista voittoa.³⁸³

Kirjailijoiden ja elokuva-alan yhteistyö ei jäänyt vain lehtikirjoituksissa esityksi toiveajatteluksi. Tuotantoyhtiöt palkkasivat kirjailijoita sekä laatimaan alkuperäiskäsikirjoituksia että sovittamaan joko omia teoksiaan tai toisten kirjailijoiden töitä. Tutkimukseni tässä luvussa tarkastelen suomalaisen elokuvan käsikirjoittajien ammatillisia taustoja äänielokuvan ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Ammattikirjailijat olivat käsikirjoittajakunnan näkyvin ryhmä, mutta käsikirjoittajiksi elokuvaan tultiin myös toisenlaisista taustoista. Merkittävä ryhmä käsikirjoittajien joukossa olivat käsikirjoittaja-ohjaajat.

Kysyn myös, miten käsikirjoittajien yhteistyö tuotantoyhtiöiden kanssa sujui, ja minkälaisia olivat elokuvakäsikirjoittamisen työprosessit. Lisäksi tarkastelen sitä, miten kirjallisuuden ja kirjailijoiden arvostettu asema näkyi elokuvien markkinoinnissa. Kirjallisuuden kentällä käytiin 1930-luvulla monia kulttuurikiistoja. Tarkastelen näiden kiistojen heijastumista suomalaiseen elokuvaan, sen tuotantopäätöksiin ja teosten vastaanottoon.

Luettelo suomalaisen elokuvan käsikirjoittajista vuosina 1931–1941 on tämän tutkimuksen liitteenä.

Kirjailijat ja toimittajat käsikirjoittajina

Tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä suomalaisen elokuvan käsikirjoittajien joukossa oli parikymmentä ammattikirjailijaa. Joidenkin kohdalla toiminta elokuvakäsikirjoittajina rajoittui vain yhteen kertaan, mutta tekijöistä tuotteliain, Mika Waltari, ehti vuosikymmenen aikana kirjoittaa kahdeksan elokuvaa – muun kirjallisen toimintansa ohessa. Kirjailijat päätyivät elokuvakäsikirjoittajiksi monista erilaisista lähtökohdista. Jotkut olivat nuoria ja uransa alussa kuten Waltari ja Matti Kurjensaari, mutta elokuvakäsikirjoittajien joukossa oli myös sellaisia asemansa vakiinnuttaneita vanhemman polven tekijöitä kuten Maila Talvio, F. E. Sillanpää, Hella Wuolijoki ja Artturi Järvi-
luoma. Runoilija-professori V. A. Koskenniemi kirjoitti Suomi-Filmin tilauk-

³⁸³ -mo, ”Missä on suomalainen filmikirjailija”. Elokuva-Aitta 11/1937, 268.



Yrjö Soini käytti pakinoitsija-nimimerkkiä Agapetus.

sesta kaksi elokuvakäsikirjoitusta, mutta kumpikaan niistä ei päätynyt tuotantoon asti.³⁸⁴ Niin sanotun vakavan kirjallisuuden nimien lisäksi elokuvakäsikirjoittajina toimi erityisen paljon sellaisia ammattikirjailijoita, joiden päälaaji kirjallisuuden alalla oli pakina, humoristinen romaani tai huvinäytelmä. Pakinoitsija Agapetus eli Yrjö Soini sai vuosikymmenen alussa Elokuva-lehden haastattelijalta arvonimen ”meidän nykyään muodissa olevin ’filmikirjailijamme’”.³⁸⁵ Myös Ensio Rislakki, Yrjö Kivimies, Seere Salminen, Elsa Soini ja Kersti Bergroth olivat paitsi elokuvakäsikirjoittajia, myös nimiä pakinapalstoilta

tuttujen nimimerkkien takaa. Kaksi viimeksi mainittua kirjoittivat muun ohella myös naisten viihdettä, jonka myyvin nimi maassa oli Hilja Valtonen. Valtoselta tilattiin yksi alkuperäiskäsikirjoitus, ja useita hänen teoksiaan filmatisoitiin. Naisten viihde oli myös käsikirjoittajana puolisonsa Kalle Kaarnan ohjaamissa elokuvissa usein toimineen Kaarina Kaarnan laji kirjallisuuden puolella. Monet pakinoitsijat kirjoittivat myös huvinäytelmiä. Niitä löytyi esimerkiksi Tatu Pekkarisen ja Reino Hirvisepän ansiolistoilta revyiden ja sanoitusten ohella.

Kirjailijan ja elokuvantekijöiden yhteistyö sai usein alkunsa tuottajan tai ohjaajan aloitteesta, mutta joskus aloite oli kirjailijalla. Kirjailija Maila Talvion hetken innoituksesta syntynyt ehdotus käynnisti Suomen Tuberkuloosin Vastustamisyhdistyksen valistuselokuvahankkeen, ja lopputuloksena oli paitsi opettavainen ”ns. taidefilmi” *Ne 45000* (1933) myös Risto Orkon päätyminen elokuva-alalle. Talvion pyynnöstä nuori teatteria harrastava osakunta-aktiivi Orko määrättiin elokuvan toiseksi ohjaajaksi Erkki Karun rinnalle Suomi-Filmiin. Kuvausten jälkeen Orko jäi yhtiöön ”tuotantopäälliköksi ja filmauspuolen johtajaksi”.³⁸⁶ Orkon ja Talvion yhteistyön myöhempi saavutus oli *Ja alla oli tulinen järvi* (1937). Kirjailijan omasta aloitteellisuudesta käynnis-

384 Käsikirjoitukset olivat *Seitsemän veljestä* ja *Neiti vääpeli*. Laine 1999, 153–154, 221. *Neiti vääpeli* oli voimistelunopettajattaresta kertova kaupunkikomedia (Jari Sedergren suullinen tiedonanto 4.2.2015).

385 Benyol (Antti Halonen), ”Lyhyt tupakkatunti ’Agapetuksen’ seurassa”. Elokuva 14/1931, 7.

386 Uusitalo 1999, 56; Laine 1999, 86–87; Mäkinen 1999.



Sihteeri avustaa Kersti Bergrothia, Lea Joutsenoa ja Valentin Vaalaa elokuvan *Morsian yllättää* käsikirjoitustyössä.



Kaarina Kaarna ja Kalle Kaarna



Yrjö Kivimies
ja Teuvo Tulio
*Taistelu Heikkilän
talosta* -elokuvan
kuvauksissa.

tyi myös Mika Waltarin käsikirjoittajanura. Waltarin ensimmäinen elokuvatyö oli Valentin Vaalan ohjaama ja Teuvo Tulion tähdittämä *Sininen varjo* vuonna 1933. Nuorten elokuvantekijöiden ja yhtä nuoren kirjailijakuuluisuuden tutustuminen oli tapahtunut Tulenkantajien kerhon kokouksessa ja yhteistyö oli saanut alkunsa, kun Waltari Teuvo Tulion kertoman mukaan kerran ”työnsi eteemme rypistyneen läjän papereita ja kyseli, olisikohan siinä meille sopiva aihe”.³⁸⁷ Varsinaisen käsikirjoituksen *Siniseen varjoon* laativat Vaala ja Tauno Tattari, ja lopputuloksesta Waltari kertoi jälkeenpäin, että aihe ”filmattiin, enkä tuntenut sitä omakseni, vaan ihmettelin”.³⁸⁸ Waltari ei tästä kuitenkaan lannistunut, vaan jatkoi elokuvaideoiden kehittelyä. Seuraava toteutunut hanke oli Suomi-Filmin elokuva *VMV 6* (1936), mutta sitä ennen Waltari oli ehtinyt laatia kolme muutakin filmiluonnosta, jotka eivät kuitenkaan koskaan päätyneet tuotantoon.³⁸⁹ Ajan kansainvälisesti arvostetuin suomalaiskirjailija F.E. Sillanpää kutsuttiin mukaan elokuvantekoon ensimmäisen kerran kun Teuvo Tulio pyysi häntä mukaan viimeistelemään elokuvan *Nuorena nukkunut* käsikirjoitusta. Sillanpää innostui tehtävästä kovin ja lupasi kirjoittaa myöhemmin uuden, mehevän tarinan Tuliolle ja ”tuolle tytölle” – Regina Linnaheimolle.³⁹⁰ Suunnitelma ei kuitenkaan toteutunut. Kaksi vuotta myöhemmin Sillanpää laati yhdessä Nyrki Tapiovaaran kanssa käsikirjoituksen omaan romaaniinsa perustuvaan elokuvaan *Miehen tie*. Joskus kirjailijoiden ja elokuvantekijöiden yhteistyön pohjana olivat muissa yhteyksissä syntyneet tuttavuudet tai ystävyysuhteet. Toimittaja ja kirjailija Matti Kurjensaari tuli *Varastetun kuoleman* käsikirjoittajaksi ohjaaja Tapiovaaran rekrytoimana. Kurjensaari ja Tapiovaara olivat koulutovereita Hämeenlinnan lyseosta, ja Kurjensaari oli kouluvuosinaan toiminut kahtena

³⁸⁷ Tulio 2002, 62.

³⁸⁸ Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3.

³⁸⁹ Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3.

³⁹⁰ ”Adams Filmi lisää kotimaista tuotantoaan”. Kinolehti 5/1937, 154; Tulio 2002, 79.

kesänä Tapiovaaran perheen nuorempien sisarusten koti-opettajana.³⁹¹ Teuvo Tulion elokuvia käsikirjoittanut Yrjö Kivimies tutustui Tulioon ja Valentin Vaalaan näiden ensimmäisen elokuvahankkeen yhteydessä 1920-luvun lopulla aivan sattumalta. Kivimiehen mukaan ”kieltolain aikana ihmiset helposti tutustuivat toisiinsa ja mitä yllättävimminkin” – ja yksi nuoren toimittajan tuttavista oli Tulion kasvatti-isä ja poikien yhteisen harrastuksen rahhoittaja liikemies Armas Willamo. Kivimiehen ja Tulion yhteistyö alkoi muutamaa vuotta myöhemmin, kun Vaalan ja Tulion tiet olivat eronneet.³⁹² Mika Waltarin ja Toivo Särkän pitkää yhteistyösuhdetta lujitti vuoden 1940 jälkeen myös sukulaisuus, kun kirjailijan serkku Mikko Waltari oli avioitunut Särkän ainoan tyttären kanssa.³⁹³



Tauno Tattari

Lähes kaikki elokuvakäsikirjoituksia laatineet suomalaiset romaani- tai näytelmäkirjailijat toimivat tai olivat toimineet myös toimittajina – jopa päätoimittajina, kuten Kersti Bergroth Sinisessä kirjassa tai Matti Kurjensaari Nykypäivässä. Lehtimiestausta olikin tavallinen käsikirjoittajilla kaikkialla maailmassa. Nyrki Tapiovaara kirjoitti vuonna 1935:

Se paikka, josta ovat tulleet useimmat käsikirjoituksen tekijät kuin mistään muualta, on sanomalehden toimitus. Sieltä tulleet miehet osaavat kirjoittaa kiireessäkin ja he osaavat paremmin kuin tottumaton maallikko eroittaa tapahtumissa oleellisen, oli se tapahtuma melkein mitä tahansa.

Tapiovaaran mukaan myös Suomessa ”ensimmäinen ammattitaitoinen scenarion tekijä” oli sanomalehtimies – Tauno Tattari.³⁹⁴ Vuosikymmenen puolivälissä tuberkuloosiin menehtynyt Tattari oli Helsingin Sanomien urheilutoimittaja, joka liikkui Erkki Valan Tulenkantajat-lehden ympärille ryhmittyneessä vasemmistolaisessa nuorten radikaalien ryhmässä, jossa hän

³⁹¹ Toiviainen 1986, 55; Rinne 2008, 44.

³⁹² Osmo Jokinen, ”Murtokokoista Varaventtiiliin”. Kinolehti 7/1970, 4.

³⁹³ Uusitalo ja Toiviainen 2010, 238.

³⁹⁴ Nyrki Tapiovaara, ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227–228.



Topo Leistelä

”laestadiolaiselta pohjalta suuntasi arvostelunsa vanhoillista papistoa vastaan”.³⁹⁵ Tattari ehti toimia käsikirjoittajana seitsemässä elokuvassa ennen kuolemaansa. Hän oli käsikirjoitustyöryhmän jäsen muun muassa elokuvis-
sa *Sininen varjo*, *VMV 6*, *Vaimoke*, ja *Ja alla oli tulinen järvi*. Mika Waltari käytti Tattarista nimitystä ”käsikirjoituslaadinnan tekninen asiantuntija”.³⁹⁶ Lehtimieskokemusta oli myös Kotimaisen työn liiton johtajalla ja elokuvakerho Projektion aktivistilla maisteri Tapio Pihaalla, jonka alkuperäiskäsikirjoitukseen perustui musikaalielokuva *SF-paraaati*. Piha kirjoitti Elokuva-Aitta-
pääkirjoituksia nimimerkillä Jokeri. Niiden aiheena oli usein elokuvan teoria.³⁹⁷ Elokuvateoriaa ja käsikirjoittamista käsitteleviä lehtiartikkeleita julkaisi myös sekä Suomi-Filmissä että Suomen Filmitteollisuudessa lyhytkuvasaston johtajana toiminut Topo Leistelä. Leistelän tausta oli kuitenkin ennen kaikkea teatterissa – hän oli toiminut näyttelijänä, teatterinjohtajana ja näytelmäkirjailijana lähes kaksi vuosikymmentä ennen elokuva-alalle tuloaan.³⁹⁸ Suomi-Filmiin skenaristiksi vuonna 1938 palkatulla Ilmari Unholla oli kokemusta sekä lehtityöstä että teatterista.³⁹⁹

Käsikirjoittaja-ohjaajat, näyttelijät ja ”elokuvamiehet”

Usein elokuvan käsikirjoittaja oli myös sen ohjaaja. Tämän tutkimuksen aikarajauksen piirissä tuotetuista kotimaisista elokuvista noin puolessa käsikirjoittajaksi on elokuvan tekijätietoihin merkitty elokuvan ohjaaja. Ohjaajat toimivat käsikirjoittajina sekä yksin että työryhmän jäsenenä. Käytännössä kaikilla elokuvaohjaajina toimineilla on ansiolistoillaan mainintoja myös

³⁹⁵ Kajava 1965, 182.

³⁹⁶ Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3.

³⁹⁷ ”Aino Aurela muistelee menneitä”. Elokuva-Aitta 4/1952, 9;
Suomen kansallisfilmografia 2, 50.

³⁹⁸ Uusitalo ja Tuomola 1972, 512; Uusitalo 1994, 117.

³⁹⁹ Uusitalo ja Tuomola 1972, 574.

käsikirjoittajan työstä.⁴⁰⁰ Useimmiten ohjaajan käsikirjoittama elokuva oli sovitus romaanista tai näytelmästä. Suomessa moni ohjaaja aloitti uransa muista tehtävistä, ja liikkuminen tehtävästä toiseen oli heille luontevaa koko ammattiuran ajan. Suomalaiset ohjaajat paitsi kirjoittivat, myös lavastivat, järjestivät ja toimivat studiopäälliköinä. Ville Salminen, Ossi Elstelä ja Hannu Leminen aloittivat elokuva-uransa lavastajina ja Orvo Saarikivi järjestäjänä. Salmisen ja Elstelän tavoin moni ohjaaja myös näytteli. Risto Orko ja Toivo Särkkä olivat kumpikin tuottaja-käsikirjoittaja-ohjaajia. Valentin Vaala ja Orvo Saarikivi myös leikkasivat useimmat elokuvansa itse.⁴⁰¹



Valentin Vaala

Useiden monipuolisuusmiesten ammattinimikkeenä vuonna 1972 julkaisussa kotimaisen elokuvan elämäkerrastossa onkin yksinkertaisesti jo 1930-luvulla käytössä ollut termi ”elokuvamies”.⁴⁰²

Käsikirjoittajan ja ohjaajan ammattien yhdistäminen oli tavallista Euroopassa. Ei ole sattumaa, että auteur-teoria keksittiin 1950-luvulla juuri vanhalla mantereella Ranskassa ja että sen rantautuminen Yhdysvaltoihin herätti hämmennystä ja huvittuneisuutta elokuvan ammattilaisten keskuudessa – amerikkalaiset kokivat, että ohjaajan tekijyyden korostaminen ei vastannut alan todellisuutta.⁴⁰³ Hollywoodissa valta oli tuottajalla. Elokuvastudiot rakensivat toimintansa teollisen liukuhihnatuotannon periaatteelle, ja työnjako elokuvan valmistamisen eri vaiheiden välillä oli tarkkaan rajattu. Yhtiöiden tavoitteena oli mahdollisimman suuri tehokkuus, ensi-iltojen jatkuva virta ja tuotteiden tasainen laatu. Suunnittelun ja toteutuksen, toisin sanoen käsikirjoittamisen ja ohjaamisen suorittivat eri henkilöt, eikä ohjaaja tavallisesti juurikaan osallistunut elokuvansa leikkaamiseen eikä muuhun jälkityöhön.⁴⁰⁴ Äänielokuvan

⁴⁰⁰ Ohjaajia, jotka eivät kirjoittaneet, yhdisti se, että heillä kaikilla oli päätyönsä teatterissa: Glory Leppänen, Wilho Ilmari, Hugo Hytönen, Paavo Kostioja, Eino Jurkka ja Arvi Tuomi.

⁴⁰¹ Uusitalo ja Tuomola 1972, 460, 464–465, 512–513, 551, 554, 575–576.

⁴⁰² ”Elokuvamiehiä” olivat mm. Ossi Elstelä, Turo Kartto, Topo Leistelä, Olavi Linnus ja Yrjö Norta, Uusitalo ja Tuomola 1972, 464, 494, 512, 517, 530. Suomen elokuvateatterit r.y:n julkaisema ammattilaiskalenteri oli vuosina 1936–1970 nimeltään Elokuvamiehen kalenteri.

⁴⁰³ Norman 2007, 360.

⁴⁰⁴ Staiger 1985, 320–331.

Jorma Nortimo ohjaamassa käsikirjoittamaansa elokuvaa *Takki ja liivit pois!* Vasemmalla kuvaaja Theodor Luts.



ensimmäisellä vuosikymmenellä käsikirjoittajien ja ohjaajien tehtävät olivat Hollywoodissa aivan erityisen eriytyneet.⁴⁰⁵ Suomalainen tuotantokulttuuri monimuotoisine tehtävänkuvineen noudatti eurooppalaisia käytäntöjä. Esimerkiksi Ruotsin 1930-luvun johtavat elokuvaohjaajat, Schamyl Bauman ja Helsingissä syntynyt Gustaf Molander sekä käsikirjoittivat että ohjasivat. Käsikirjoittaja-ohjaajina työskentelivät myös ne monet ranskalaiset, saksalaiset ja neuvostoliittolaiset ohjaajat, joiden töitä suomalaisissa elokuvalehdissä arvostuen kommentoitiin. ”Filmin suurimpiin saavutuksiin onkin päästy tätä tietä käyttäen”, kirjoitti Nyrki Tapiovaara ja mainitsi esimerkkeinä René Clairin, Charlie Chaplinin, Sergei Eisensteinin, Vsevolod Pudovkinin ja Josef von Sternbergin.⁴⁰⁶ Muita ajan arvostettuja eurooppalaisia tai eurooppalaissyntyisiä käsikirjoittaja-ohjaajanimiä suomalaisten elokuvalehtien palstoilla olivat Marcel Pagnol, Julien Duvivier, Jean Renoir, Fritz Lang, Ernst Lubitsch ja

⁴⁰⁵ Stempel 1988, 129.

⁴⁰⁶ N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227.

Aleksander Dovzhenko.⁴⁰⁷ Suomalaiset ammattilaiset kävivät ahkerasti hakemassa elokuvatuotannon toimintamalleja Eurooppaan suuntautuneilla opintomatkoilla. Ne kohdistuivat pääasiassa Ruotsiin, Keski-Eurooppaan ja Englantiin, mutta esimerkiksi Risto Orko vieraili myös Neuvostoliitossa.⁴⁰⁸

Käsikirjoittaminen oli monelle uransa alussa olevalle tekijälle välivaihe ennen siirtymistä ohjaamaan. Ilmari Unho, Orvo Saarikivi, Jorma Nortimo, Ville Salminen ja Ossi Elstelä olivat jokainen elokuvayhtiöiden kuukausipalkkaisia työntekijöitä, joiden ensimmäisiä ohjaustöitä edelsi työskentely käsikirjoittajana tai käsikirjoitustyöryhmän jäsenenä muiden ohjaajien elokuvissa. Oliko käsikirjoittaminen yhtiön johdon tapa testata ja kouluttaa uusia ohjaajia? Vai oliko ohjaajaksi siirtyminen seurausta käsikirjoittajan turhautumisesta teostensa huonoon toteutukseen, niin kuin kerrotaan tapahtuneen esimerkiksi Preston Sturgesin, Billy Wilderin ja John Hustonin kohdalla?⁴⁰⁹ Jälkimmäinen vaihtoehto ei tunnu kovin todennäköiseltä sen perusteella, että siirtyminen käsikirjoittajasta ohjaajaksi oli Suomessa useimmiten hyvin nopeaa. Uusiin tehtäviin päädyttiin työntekijän kiinnostuksen ja yhtiön tarpeen sopivasti kohdatessa. Risto Orko on kertonut miten hän päätyi antamaan *Vii-meinen vieras* (1941) -elokuvan ohjaamisen Arvi Tuomelle ja Ville Salmiselle, kun näyttelijä Tuomella oli ”kovin kiinnostusta” ja näyttelijä-lavastaja Salmisella ”pienää tottumusta”, siis ”ne voisivat molemmat sitten opetella samalla kertaa”.⁴¹⁰

Elokvakäsikirjoittajiksi tultiin tuotantoyhtiöiden sisällä myös varsinaisten luovien prosessien ulkopuolelle jäävistä tehtävistä. Nisse Hirn oli mainospäällikkönä ensin Suomi-Filmissä ja sitten Suomen Filmiteollisuudessa ja toimi

⁴⁰⁷ Hällström 1936, passim; ”Puhukaamme kerran ohjaajistakin”. Elokuva-Aitta 4/1936, 78; Jokeri (Tapio Pihä), ”Ehkäpä meilläkin tarvittaisiin maahenkisiä filmejä”. Elokuva-Aitta 15–16/1936, 285 (pääkirjoitus); Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 1/1937, 13; Ra. H. (Roland af Hällström), ”Mielihyvää ja tyytymättömyyttä kevätkauden filmejä muistellessa”. Elokuva-Aitta 10/1937, 238–239; Niko, ”Probleema kotimaisessa elokuvassa”. Elokuva-Aitta 7/1938, 155 (pääkirjoitus).

⁴⁰⁸ Esim. Pirtto, ”Euroopan filmistudioihin tutustumassa”. Elokuva-Aitta 8/1936, 182; ”Suomalaisia elokuvamiehiä Neubabelsbergissa”. Kinolehti.4/1937, 117; ”Orko on ollut ja tullut...”. Kinolehti 5/1938, 162; Mäkinen 1999.

⁴⁰⁹ Norman 2007, 191 ja 195.

⁴¹⁰ Uusitalo 1999, 112.

Täysosuman
käsikirjoittaja
Turo Kartto myös
näytteli elokuvassa.
Vasemmalta
ohjaaja Hannu
Leminen, Turo
Kartto, Ansa
Ikonen ja kuvaaja
Felix Forsman.



samaan aikaan kummassakin yhtiössä myös käsikirjoittajana.⁴¹¹ Jaakko Huttunen oli Suomi-Filmin konttoripäällikkö, joka ehdotti yhtiön johdolle *Juurakon Huldan* filmaamista.⁴¹² Hän myös käsikirjoitti elokuvan yhdessä Valentin Vaalan kanssa ja jatkoi käsikirjoittamista yhtiön seuraavassa Wuolijoki-elokuvassa *Niskavuoren naiset*. Yhtiön sisäisestä rekrytoinnista Suomi-Filmissä on esimerkkinä myös Huttusen puoliso Lea Joutseno, joka aloitti kielenkääntäjänä, mutta josta tuli 1940-luvulla käsikirjoittaja ja suosittu filmitähti.

Tavallinen tausta käsikirjoittajalle oli myös näyttelijän ammatti. Näyttämöillä ja elokuvissa esiintynyt Turo Kartto työskenteli 1930-luvun lopulla ensin muutaman vuoden Suomi-Filmin lyhytelokuva- ja käsikirjoitusosastolla ja sen jälkeen Suomen Filmitöiden skenaaristina varhaiseen kuolemaansa saakka 1942.⁴¹³ Kansallisteatterin näyttelijä Teuvo Puro oli *Salaviinanpolttajien* (1907) ja *Sylvin* (1911) ohjaaja ja yksi Suomi-Filmin perustajista. Mykkelokuvan merkkimies palasi käsikirjoittajaksi äänielokuvan aikakaudella sovittaessaan tanskalaisen näytelmän Jussi Snellmanin ohjaamaksi elokuvaksi

⁴¹¹ Uusitalo ja Tuomola 1972, 478.

⁴¹² Suomen kansallisfilmografia 2, 157.

⁴¹³ Uusitalo ja Tuomola 1972, 494.

Seikkailu jalkamatkalla.⁴¹⁴ Regina Linnanheimo on mainittu käsikirjoitustyöryhmän jäsenenä elokuvan *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938) tekijätiedoissa, mutta hänen kerrotaan olleen mukana kirjoittamassa muitakin Teuvo Tulion 1930-luvun elokuvia.⁴¹⁵

Suomalaisen elokuvan käsikirjoittajaksi äänielokuvan alkuvuosina tultiin montaa eri tietä. Ajan julkisuudessa suurimman huomion saivat ammattikirjailijat, mutta toinen, yhtä merkittävä ammattikirjoittajien joukko tuli lehti-maailmasta. Kolmas ryhmä käsikirjoittajien joukossa olivat ohjaajat tai ohjaaja-tuottajat. Neljäntenä hahmottuu joukko ammattilaisia – usein varsin nuoria – jotka päätyivät käsikirjoittajiksi alan sisäisen rekrytoinnin kautta: toimiminen näyttelijänä tai tehtävä tuotantoyhtiön mainospäällikkönä, konttoripäällikkönä, kielenkääntäjänä, järjestäjänä tai lavastajana vaihtui käsikirjoittamiseen ja sen ohella joskus myös ohjaamiseen. Useiden eri elokuva-alan ammattien harjoittaminen rinnakkain oli tavallista, ja tämä koski myös käsikirjoittajia.

Käsikirjoittajien yhteiskunnallinen tausta ja koulutus

Tämän tutkimuksen edellisessä luvussa esittelin lyhyesti elokuva-alalla 1930-luvulla aloittaneiden keskeisten tuottajien Toivo Särkän ja Risto Orkon taustaa ja koulutusta. Myös käsikirjoittajien koulutustaso oli keskimäärin korkea. Elokuvakäsikirjoittajina toimineet kirjailijat olivat lähes kaikki akateemisesti koulutettuja ja monen perhetausta oli porvarillinen. Kirjailija Jussi Routa oli oikealta nimeltään Erkki Pakkala, kirjailija Teuvo Pakkalan poika, ja kou-

⁴¹⁴ Skene-tietosivusto. Teuvo Puro. Teatterimuseo 2012; Suomen kansallisfilmografia 2, 57; Uusitalo ja Tuomola 1972, 541. Puron kirjoittama toinen äänielokuvakäsikirjoitus on säilynyt KAVIn kokoelmissa. Se on Suomen Filmitieteellisuuden tilaama sovitus Minna Canthin näytelmästä *Roinilan talossa*. Yhtiön tuottaman vuoden 1935 elokuvan pohjana on kuitenkin Artturi Järviluoman versio. Ohjaus oli Erkki Karun. Suomen kansallisfilmografia 1, 628.

⁴¹⁵ Nikula 2000, 49, 60 ja 72. Linnanheimon kreditointi käsikirjoittajaksi *Laulu tulipunaisesta kukasta* -elokuvassa on Elonettietokannan tieto. Elokuvan alkuteksteissä ja julisteissa käsikirjoittajana mainitaan ainoastaan Kivimies. Elonet.

lutukseltaan arkkitehti.⁴¹⁶ Mika Waltari, Matti Kurjensaari, Elsa Soini, Kersti Bergroth ja Hella Wuolijoki olivat filosofian maistereita, joiden isät olivat olleet virkamiehiä, tiedemiehiä tai liike-elämän palveluksessa. Monien muiden sanomalehtimiesten tapaan Yrjö Soini, Yrjö Kivimies ja Ensio Rislakki olivat opintonsa keskeyttäneitä yliopisto-opiskelijoita. Käsikirjoittaja-ohjaajista Nyrki Tapiovaaralla ja Jorma Nortimolla oli Orkon ja Särkän tapaan takanaan poikalyseo ja yliopisto-opintoja, ja Orvo Saarikivi, Valentin Vaala ja Teuvo Tulio olivat käyneet oppikoulua. Orvo Saarikiven molemmat vanhemmat olivat olleet kansanedustajia. Käsikirjoittaja Nisse Hirn oli maisteri ja professorin poika. Muiden elokuvatöidensä ohessa myös käsikirjoittajana toimineen Erik Blombergin vuori-insinööri-isä omisti kaivoksia Italiassa.⁴¹⁷

Elokväkäskirjoittajina toimineet kirjailijat olivat koulutetumpia kuin kirjailijat yleensä, tai ainakin koulutetumpia kuin mitä kirjailijoiden keskimärin ajateltiin olevan. Ajan keskeistä kulttuuripoliittista keskustelua kirjanneessa *Pidot Tornissa* -kirjassa kannetaan huolta Suomen kirjailijakunnan sivistystasosta. Nuoren tasavallan kirjailijat eivät olleet enää samalla tavalla kielitaitoisia ja koulutettuja kuin edeltäjänsä. Kirjassa nimimerkillä Esteetikko esiintyneen runoilija ja kriitikko Lauri Viljasen mukaan Suomessa oltiin tyytymättömiä uuteen kirjallisuuteen, joka ei anna mitään sivistyneistölle, ”siis sille osalle lukijakuntaa, joka on saanut oppia ja jonka persoonallinen elämä on kulttuurielämysten muovailema”.⁴¹⁸ Nimimerkki Kriitikon – Kaarlo Marjasen – mielestä suomalaiset prosaistit olivat ”suurimmaksi osaksi puolioppineita” – ”oppineina” hän piti ainoastaan Mika Waltaria ja Eino Railoa. Kaikkien muiden ongelma oli kielitaidon puute: heillä ei ollut mahdollisuutta saada vaikutteita muualta kuin kotimaisesta kirjallisuudesta ja käänöksistä. Marjasen mukaan lopputuloksena oli ”kirjallisuus, joka on luotu suurin sydämin, mutta ilman aivoja”.⁴¹⁹ Nimimerkki Pessimisti – Jussi Teljo – näki juuri kielitaidon puutteen näyttelevän ratkaisevaa osaa suomalaisessa ”kulttuurikriisissä”.⁴²⁰ Tornin keskustelijat eivät mainitse nimeltä yhtäkään ”puolioppinutta” kir-

⁴¹⁶ Suomen kirjailijat 1917–1945 1981, 373.

⁴¹⁷ Kansallisbiografia-verkojulkaisu; Tykkyläinen 2004, 21; Tulio 2002, 42; Toivainen 1983, 9.

⁴¹⁸ Kivimies 1937, 171–228.

⁴¹⁹ Kivimies 1937, 113, 175.

⁴²⁰ Kivimies 1937, 203.

jailijaa, mutta aikalaiskirjailijoiden joukossa oli monia, joihin viittauksen voi olettaa kohdistuneen. Itsenäisyyden ajan ensi vuosikymmenet olivat Suomen kirjallisuudessa leimallisesti kansankuvausten ja työläisromaanien aikaa. Vaa-
timattomista oloista nousseita kirjailijoita olivat esimerkiksi Toivo Pekkanen, Iris Uurto, Helvi Hämäläinen ja Pentti Haanpää. Heihin verrattuna elokuva-
käsikirjoittajat olivat toisenlainen joukko.

Elokvakäsikirjoittajien keskuudessa kielitaidottomuus ei ollut ongelma. Moni elokvakäsikirjoituksia laatinut kirjailija työskenteli muun toimintansa ohella myös kääntäjänä kuten Mika Waltari, Yrjö Kivimies, Yrjö Soini, Maila Talvio, Elsa Soini, Seere Salminen ja Kersti Bergroth. Mainitsemisen arvoista on, että useat edellä mainituista käänsivät englannista suomeksi. Englannin kielen taito ei vielä 1930-luvun Suomessa ollut kovin yleistä, sillä esimerkiksi koulujen kieliohjelmassa etusijalla oli saksa, mutta englanti oli maailman elokvatuotantoa hallitsevan Hollywoodin kieli. Käsikirjoittajista moni siis kykeni seuraamaan amerikkalaisia elokuvia ja alan lehdistöä alkukielellä. Kirjallisten vaikutteiden lisäksi kansainvälisiä kokemusta oli monille kirjoittajille kertynyt myös konkreettisesti. Hella Wuolijoki oli kansainvälistä vienti- ja tuontikauppaa ja politiikkaa harjoittava kosmopoliitti. Yrjö Soini oli toiminut vuonna 1923 Suomen varakonsulina Prahassa. Elsa Soini oli asunut miehensä konsuli Eero Haganin puolisona New Yorkissa ja Seere Salminen oli työskennellyt Suomen Lontoon-lähetystön kanslistina ja elänyt diplomaatin puolisona Kiinassa. Matkakirjoja tai -kuvauksia Eurooppaan, Amerikkaan tai Aasiaan suuntautuneista matkoistaan olivat julkaisseet muun muassa Mika Waltari, Yrjö Kivimies, Kersti Bergroth ja Seere Salminen.⁴²¹

Se että kirjailijakunnan keskuudesta elokvakäsikirjoittajiksi valikoitui nimenomaan kielitaitoisia, erityisesti englanninkielentaitoisia ja kansainvälisesti suuntautuneita tekijöitä saattoi johtua kahdesta syystä. Toisaalta kiinnostus kansainväliseen kulttuuriin oli mahdollisesti ollut kimmokkeena suuntautumisessa kohti elokuvaa. Toisaalta voi kysyä, oliko kielitaito myös edellytys elokuva-alalla toimimiseen. Kun muodollista koulutusta ja alan suomenkielistä ammattikirjallisuutta ei ollut, oli ulkomaisilla kirjoilla ja lehdistä tärkeä merkitys ammattitaidon hankkimisessa ja sen ylläpidossa. Myös muut kuin kirjailijataustaiset käsikirjoittajat olivat kielitaitoisia. Saksalaisen koulun käynyt

⁴²¹ Suomen kirjailijat 1917–1945 1981; Kansallisbiografia-verkkojulkaisu.

Elsa Soini ja
Seere Salminen
Poretta -elokuvan
kuvauksissa.
Pianon ääressä
George de
Godzinsky.



Regina Linnanheimo siirtyi näyttelijänuransa jälkeen Yleisradioon kääntäjäksi. Topo Leistelän artikkelit elokuvalehdissä sisältävät usein suoria saksankielisiä sitaatteja ja hänen kirjailijantoimensa teosluetteloon kuuluu käännöksiä ruotsista, tanskasta ja englannista. Tapio Piha käänsi englanninkielisiä ajanvieteromaaneja ja Roland af Hällström yhden dekkarin. Nyrki Tapiovaara luki laajasti ruotsin-, englannin- ja saksankielisiä elokuvaesteettisiä teoksia.⁴²² Venäjän kielen ja kirjallisuuden maisteri Toivo Särkkä puhui luonnollisesti venäjää, mutta kieli oli hallinnassa myös sortovuosina lyseota käyneellä Risto Orkolla, joka Moskovan elokuvajuhlilla joutui toimimaan koko pohjoismaisen delegaation tulkkina.⁴²³ Valentin Vaalalle ja Teuvo Tuliolle venäjä oli ollut kotikieli tai yksi kotikielistä.

Suomalaiset elokuvakäsikirjoittajat olivat koulutettu, kielitaitoinen ja kansainvälisesti orientoitunut joukko, eivätkä he kuuluneet Kaarlo Marjasen paheksumiin ”puolioppineisiin”. Elokuvakäsikirjoittajien (kuten myös ohjaajien ja tuottajien) joukossa olivat koulutetut, virkamieseliitin ja ylemmän keskiluokan taustasta tulevat tekijät yliedustettuina. Suurin osa käsikirjoittajista oli miehiä ja lähes kaikki olivat suomenkielisiä. Nainen käsikirjoittajana oli noin

⁴²² Rinne 2009, 125; Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Kirjat esittelevät filmiä”.
Elokuva-Aitta 22/136, 429 (pääkirjoitus).

⁴²³ Mäkinen 1999.

joka kymmenennessä elokuvassa tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä.⁴²⁴ Tekijäjoukon yksipuolinen rakenne oli ristiriidassa niiden ihannekuvien kanssa, joita kahden suuren elokuvayhtiön johtomiehet kansalliseen elokuvaan liittivät kirjoittaessaan elokuvasta ”kansankulttuurin välittömänä kuvastimena”, jonka juuret ovat syvällä kansakunnan tietoisuudessa.⁴²⁵ Todellisuus ei myöskään vastannut aatteellisen kentän vastakkaisen laidan näkemystä, jota vasemmistolainen Nyrki Tapiovaara oli esitellyt kirjoittaessaan siitä, miten elokuva on suurten joukkojen taidetta ja ”lähtee alhaalta päin”, sillä ”se on viettänyt lapsuutensa syrjäkaupungissa”.⁴²⁶ Suomalaisen elokuvan käsikirjoittamisesta käydyssä julkisessa keskustelussa tätä ristiriitaa ei tuotu esiin. Päinvastoin Toivo Särkkä toivoi lisää sivistyneistön edustajia elokuva-alalle.⁴²⁷ Toisaalta elokuvalehdissä toistetut ehdotukset kaikelle kansalle suunnatuista käsikirjoituskilpailuista ja toiveet siitä, että ”kirjoittava Suomen kansa alkaa keksiä elokuvanäytelmien aiheita”⁴²⁸ kertoivat halusta löytää tekijöitä laajemmin yhteiskunnan eri väestöryhmistä. Näkemys elokuvantekijöistä samaan aikaan sekä kansan valistajina ja että osana sitä oli kansallisen elokuvan retoriikkaan fennomaanisesta ideologiasta periytynyt jännite.⁴²⁹

Larry Ceplair ja Steven Englund ovat tarkastelleet varhaisen amerikkalaisen äänielokuvan käsikirjoittajien taustoja. Äänen käyttöönotto asetti ammatille uudenlaisia vaatimuksia ja toi alalle paljon uusia tulokkaita, joista useimmilla oli ammatillista kokemusta muista kirjoittamisen lajeista. Amerikkalaiset käsikirjoittajat tulivat alalle pitkälti samoista ammateista kuin suomalaiset: he olivat pääasiassa sanomalehtireporttereita, aikakauslehtien toimittajia, näytelmäkirjailijoita tai prosaisteja. Ceplairin ja Englundin mukaan mukautuminen elokuva-työn vaatimuksiin oli keskimäärin helppoa lehtimiehille ja näytelmäkirjailijoille, mutta vaikeaa asemansa vakiinnuttaneille romaanikirjailijoille. Journalistit olivat konstailemattomia ongelmanratkaisijoita ja näytelmäkirjailijat hallitsivat dialogin, mutta kokeneet, arvonsa tuntevat romaanikirjailijat eivät kyenneet omaksu-

⁴²⁴ Naisohjaajia oli vain yksi, Glory Leppänen. Elokuva oli *Onnenpotku* (1936).

⁴²⁵ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 4/1938 (pääkirjoitus); ”Eteenpäin”. *Suomi-Filmin Uutisaitta* 1/1939, 3 (pääkirjoitus).

⁴²⁶ Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Filmistä ja apinoista”. *Elokuva-Aitta* 10/1936, 229.

⁴²⁷ ”Uusia, innostuneita työntekijöitä”. *Elokuva-Aitta* 23/1940, 340.

⁴²⁸ ”Elokuvan pohja – käsikirjoitus”. *SF-Uutiset* 5/38, 5.

⁴²⁹ Laine 1999. 52–53.

maan elokuvateollisuuden vaatimaa uutta työskentelytapaa oppineisuudestaan huolimatta.⁴³⁰ Kertomus Hollywoodin unelmatehtaasta kirjailijan lahjakkuuden ja terveyden tuhoajana onkin osa esimerkiksi F. Scott Fitzgeraldin ja William Faulknerin elämäntarinoita.⁴³¹ Itärannikon kirjallisissa piireissä elokuvateollisuuden palveluksessa työskentely oli merkki taiteellisesta epäonnistumisesta tai taloudellisesta opportunistista – tai molemmista.⁴³²

Asemansa vakiinnuttaneet romaanikirjailijat harvoin työskentelivät elokuvakäsikirjoittajina Suomessa yhtä tai kahta kertaa enemmän – ainoastaan Mika Waltari ja Kersti Bergroth olivat tässä suhteessa poikkeuksia. Ceplairin ja Englundin mukaan käsikirjoittajina menestyivät parhaiten nuoret alalle tulijat. Heiltä löytyi tarvittavaa joustavuutta ja sitkeyttä eniten.⁴³³ Suomessa ikä näyttää olleen erottava tekijä ammattikirjailijoiden ja muiden käsikirjoittajien välillä. Useimmat elokuvakäsikirjoittamista kokeilleet vakiintuneet kirjailijat olivat keski-ikäisiä tai sitä vanhempia. Käsikirjoittajiksi erityisesti yhtiöiden sisältä tulleet käsikirjoittaja-ohjaajat ja muut myöhemmin pitkän uran luoneet ”elokuvamiehet” olivat kaikki ensimmäisten käsikirjoitustensa valmistuessa nuoria, usein alle kolmekymmentävuotiaita. Valentin Vaala, Teuvo Tulio ja Regina Linnanheimo olivat teini-ikäisiä elokuva-alalla aloittaessaan. Tauno Tattari, Jaakko Huttunen ja Nyrki Tapiovaara olivat kaikki kuollessaan vähän alle 30-vuotiaita ja Turo Kartto 32-vuotias, mutta silti he olivat kukin ehtineet olla mukana useiden elokuvien tekemisessä. Elokuva-ala oli nuorten tekijöiden ala, ja sen ammatteihin valikoituneita ja niissä pysyneitä yhdisti kuuluminen samaan sukupolveen. Saat-
taa olla, että keski-ikä saavuttaneet kirjailijat eivät viihtyneet joukossa.

Käsikirjoittajan ja tuotantoyhtiön yhteistyö

Elokuvakäsikirjoituksen valmistelu poikkesi romaanin tai näytelmän kirjoittamisesta monin tavoin. Erilaista oli paitsi teoksen muoto, myös työprosessi. Suomalaisissa tuotantoyhtiöissä elokuvakäsikirjoittamisen käytännöt vaihtelivat. Ristiriidoilta ja epäselvyyksiltä ei aina välttytty.

⁴³⁰ Ceplair ja Englund 1983, 441–442.

⁴³¹ Tieber 2008, 126.

⁴³² Price 2010, 4.

⁴³³ Ceplair ja Englund 1983, 442.

Mika Waltari kirjoitti Suomi-Filmin Uutisaittaan vuonna 1935 kuvauksen salakuljetuselokuva *VMV 6:n* käsikirjoituksen työstämisestä:

Ensin istuttiin filmin herrojen, Orkon ja Leistelän seurassa ja muuan merivartiolaitoksen luutnantti kertoi sotilaallisen yksinkertaisesti mitä kaikkea Suomenlahden rintamalla voi kokea. Sitten puhuttiin ja taas puhuttiin ja innostuttiinkin. Ja sain tehtäväkseni synopsiksen (filmiluonnoksen) kirjoittamisen.

Siihen meni aikaa. Sitten sitä tutkittiin. Ja puhuttiin. Todettiin, että siinä oli ainesta ainakin kolmeen kokoillan filmiin. Mutta juoni oli kehittämisen arvoinen. Silloin alkoi vasta työ. [...]

Ja minä kirjoitin.

Sitten taas luettiin. Ja puhuttiin. Ennen kaikkea puhuttiin. Päivällisestä puoliyöhön. Viikkokausia. Filmin herroilla ei nim. ole aikaa muina vuorokauden aikoina. Se oli jauhamista, jonka veroista en ole ikänäni kokenut. Viisisataasivuisen romaanin kirjoittaminen on siihen verraten hiljaista, vaatimatonta hupia. Jokainen pikkuseikka käytiin lävitse, harkittiin, pohdittiin ja muutettiin. Luulen, että alkuperäisestä luonnoksesta jäi jäljelle sellaisenaan vain nimi. Mutta filmi alkoi hahmottua, vaikka leukaluu kangistuikin puhumisesta.

Kuukauden jauhamisen jälkeen kirjoitin jo kohtauksiksi jaetun käsikirjoituksen rungon. Nyt yhtyi jauhamiseen myös toimittaja Tattari käsikirjoituslaadinnan teknillisenä asiantuntijana. Kaikkiaan kului työhön kolmisen kuukautta, joiden aikana laihtuin viisi kiloa, kalpenin, menetin ruokahaluni ja näin pahoja unia öisin. Näin jälkeinpäin katsoen se oli hauskaa aikaa.⁴³⁴

Yksityiskirjeessä Waltari kirjoitti filmiherrojen kiireestä vähän vähemmän ystävälliseen sävyyn:

Kolme laajaa synopsista olen kirjoittanut ja niitä on istuttu ja jauhettu kohtaus kohtaukselta, muuteltu ja lisäilty, tehty uusia osia sopiville näyttelijöille jne. Välillä on ollut aina muutamien päivien hiljaisuus, jolloin olen saanut vain odotella puhelinsoittoa, koska herroilla mahdollisesti olisi aikaa jälleen, ja tämä vähän tympäisee.⁴³⁵

⁴³⁴ Mika Waltari, "Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro". Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3.

⁴³⁵ Rajala 2008, 330.

Erkki Pakkala eli kirjailijanimimerkki Jussi Routa kirjoitti Suomi-Filmin Uutisaitassa vuonna 1935, miten oli laatinut ensimmäisen versionsa elokuvan *Kaikki rakastavat* tarinasta riemukkaan nautinnon tunteen vallassa. Jatko ei kuitenkaan ollut yhtä helppo:

Tätä riemua kesti siihen saakka, kunnes jouduin vastatusten ohjaaja Valentin Vaalan kanssa. Hänen synkeä muotonsa otti minusta luulot pois. Ohjaaja Vaala ilmoitti varovasti ja hienotunteisesti, että kirjoituksellani on kyllä eräitä ansioita, mutta... Sitä ”muttaa” tuli niin paljon, että vielä tänäkin päivänä ihmettelen, mitä ne ns. ansiot olivat! Meitä oli nyt kaksi murheellista miestä. Emme me kuitenkaan kauaa murjottaneet. Iskimme kiinni työhön ja kirjailija Leistelä kävi, minkä tuhansilta muilta hommiltaan jouti, välillä selvittämässä ja sotkemassa.⁴³⁶

Routa kävi käsikirjoitusvaiheessa kirjeenvaihtoa Suomi-Filmin Topo Leistelän kanssa. Leistelä ohjeisti: ”Aiheen tulee olla hauska ja pirteä, siinä täytyy olla sekä aitoa maalaisväkeä että myöskin herraskaisia, romantiikkaa ja sentimenttaalisuuttakin, rakkautta sopivin annoksin y.m. sekalaisia aineksia.”⁴³⁷ Leistelän mielestä ”nuori naisaines” oli jäänyt käsikirjoituksessa liiaksi taka-alalle.⁴³⁸ *Kaikki rakastavat* -elokuvasta on säilynyt Roudan laatima treatment *Aurinkoa ja merivettä*, jonka alaotsikko kertoo sen olevan ”Käsikirjoituksen toinen versiooni”. Versiossa esitetty tarina poikkeaa Valentin Vaalan ja Topo Leistelän laatimasta elokuvan lopullisesta käsikirjoituksesta ja valmiista elokuvasta huomattavasti. Elokuvan keskeinen tapahtumapaikka, täysihoitola Hangossa puuttuu Roudan versiosta vielä kokonaan, samoin monet tarinan jaksot kuten moottoriveneseikkailu ja ravintolailta kasinolla.⁴³⁹ Jyrki Ilvan mukaan Roudan ja Leistelän välinen kirjeenvaihto kertoo tuotantoyhtiön halusta varmistaa, että *Kaikki rakastavat* -elokuva sisältäisi tarpeeksi niitä hyviksi todettuja aineksia, joihin edellisen vuoden menestyselokuva *Siltalan pehtoori* oli perustunut. *Siltalan pehtoorin* suosion hyödyntäminen toteutettiin varsin konkreettisella tasolla. Leistelä kehotti Routaa

⁴³⁶ Jussi Routa, ”Käsikirjoitusten isillä on sananvuoro. Jussi Routa kertoo:”. Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 10.

⁴³⁷ Topo Leistelän kirje Erkki Pakkalalle (Jussi Roudalle) 7.2.1935. KAVI. Sit. Ilva 1998, 98.

⁴³⁸ Laine 1999, 149.

⁴³⁹ Jussi Routa, *Aurinkoa ja merivettä*. Toinen versiooni. 1935. Treatment. KAVI.

kehittämään ja laajentamaan treatmentissa esiintyvien renki Hiskin ja piika Kaisan osuutta, sillä heitä näyttelemään oli päätetty palkata *Siltalan pehtoorissa* vastaavaa subrettiparia onnistuneesti esittäneet Matti Lehtelä ja Elna Hellman. Vastauskirjeessään Routa ilmaisi huolensa siitä, että yleisö voisi kokea roolimiehityksen toiston kopiointina. Hän päätti asiaa koskevan pohdintansa kuitenkin nöyrästi: ”Sehän on kyllä seikka, jonka siellä paremmin ymmärrätte.”⁴⁴⁰ Routa ei ilmeisesti osallistunut käsikirjoittamisen viimeiseen vaiheeseen lainkaan, sillä Suomi-Filmin Uutisaitassa ennen ensi-iltaa julkaistussa kirjoituksessaan hän kertoi, miten hänellä oli ”jutusta” suuri huoli. Vaalaan ja Leistelään viitaten Routa kirjoitti: ”Tiedän, että nuo mainitsemani herrat ovat myöskin viimeistelleet sitä ja minä olen kovasti huolissani henkilöitteni kohtalosta.”⁴⁴¹

Myös *Vaimokkeen* työstämistä kuvailtiin Suomi-Filmin Uutisaitassa. Kirjailija Hilja Valtonen oli ollut yhtiön ”vieraana” käsikirjoitusta ”synnyttämässä”. Valtonen oli paikalla ”asiantuntijana”, vaikkei hän omien sanojensa mukaan elokuvaussuunnitelmasta mitään ymmärtänytkään. Keskusteluja käytiin päivittäin, ja ”vaikka eräät toiset suorittivatkin skenaarion teknillisen valmistuksen, vaikutti Hilja Valtosen läsnäolo siihen erittäin virkistävästi ja piristävästi”.⁴⁴² Käsikirjoitustyön teki Tauno Tattari kahdessa viikossa, jonka kerrottiin olevan ”ennätysaika”.⁴⁴³ Elokuvan ensi-ilta oli jo kolme kuukautta myöhemmin.

Hitaampaa työskentelytahtia toteuttivat Ensio Rislakki ja Erkki Karu. Rislakki kertoi *Onnenpotkun* viimeistelyprosessista Elokuva-Aitassa vuonna 1936:

Tarkkailimme jo kertaalleen valmistettua käsikirjoitusta ja teimme työtä oikein tukevasti aamusta iltaan saakka. Näyttelin Karun kanssa yhdessä, ohjasimme kohtauksen toisensa jälkeen, suunnittelimme joka ainoan pikku nyanssinkin moneen monituiseseen kertaan, laadimme huoneiden pohjapiirustukset, otimme joka ainoan

⁴⁴⁰ Ilva 1998, 98–99.

⁴⁴¹ Jussi Routa, ”Käsikirjoitusten isillä on sananvuoro. Jussi Routa kertoo:”. Suomi-Filmin Uutisaita 3/1935, 10.

⁴⁴² ”Hilja Valtonen Suomi-filmin vieraana”. Suomi-Filmin Uutisaita 1/1936, 4.

⁴⁴³ Tauno Tattari, ”’Vaimokkeesta’ filmi ennätysvauhtia”. Suomi-Filmin Uutisaita 2/1936, 5; Elonet-tietokannan tekijätietojen mukaan käsikirjoittajat olivat Tauno Tattari ja Valentin Vaala.

Onnenpotkun ohjaaja, tähti ja käsikirjoittaja. Vasemmalta Glory Leppänen, Ester Toivonen ja Ensio Rislakki. Elokuva-Aitta 1936.



repliikin, joka ainoan liikkeen kaikin mahdollisin tavoin ja valitsimme niistä sitten ne, jotka meistä kummastakin tuntuivat parhailta, ja koko päivän tulos oli se, että ennätimme käydä lävitse ainoastaan 25 repliikkiä, mikä filminauhalle siirrettynä vie enintään viiden minuutin ajan.⁴⁴⁴

Pitkällinen työrupeama oli ilmeisesti myös käsikirjoituksen *Ja alla oli tulinen järvi* laatiminen Suomi-Filmissä. Maila Talvion alkuperäisaihe oli käsin kirjoitettu alkoholismiaiheinen ”filmiromaani” *Jussi Raalan elämä ja loppu*.⁴⁴⁵ Sitä työstivät ensin Risto Orko, Topo Leistelä ja Tauno Tattari. Heidän avukseen kutsuttiin myöhemmin lukuisia raattiusaiheisia tietokirjoja julkaissut kirjailija Vihtori Karpio sekä kirjailija Toivo Pekkanen.⁴⁴⁶ Työn lopputulosta Pekkanen kommentoi jälkepäin. Hänen mukaansa valmiiseen elokuvaan ”ei enää paljoakaan Mailaa jäänyt”.⁴⁴⁷

Teuvo Tulio, Yrjö Kivimies ja Regina Linnanheimo kirjoittivat yhdessä elokuvaa *Taistelu Heikkilän talosta* (1936) Adams Filmin toimistossa. Kivimies oli vastustanut kokemattoman Linnanheimon palkkaamista elokuvan päärooliin, mutta Tulio piti päänsä ja otti Linnanheimon mukaan kirjoittamaankin, jotta tämä kasvaisi rooliinsa. Pääroolin esittäjä oli myös työryhmässä se, joka

⁴⁴⁴ ”Valentin, Glory Leppänen, Ester Toivonen – uuden SF-filmin ’Onnenpotkun’ keskeinen kolmikko”. Elokuva-Aitta 3/1936, 58.

⁴⁴⁵ Maila Talvio, *Jussi Raalan elämä ja loppu* 1936. Käsikirjoitus. KAVI.

⁴⁴⁶ Uusitalo 1988, 88.

⁴⁴⁷ Ahti 1967, 210.

[illegible][illegible]

Taistelu Heikkilän talosta
-elokuvan tekstiversioita.

”hoiti välttämättömän konekirjoitustyön”.⁴⁴⁸ *Heikkilän talon* säilyneessä käsikirjoituksessa kohtaukset on osin kirjoitettu koneella, osin käsin kahdella eri käsialalla.⁴⁴⁹ Seuraavana vuonna sama työryhmä työsti yhtä aikaa kahta eri käsikirjoitusta: *Nuorena nukkunut* ja *Kiusaus* (1938). Tekijätiedoissa edellisen kirjoittajiksi on merkitty Tulio ja Kivimies, ja jälkimmäisen Kivimies yksin. Aikaa kului useita kuukausia, sillä ”käsikirjoituksen tekijä on kiinteässä yhteistyössä ohjaajan kanssa ja jokainen yksityiskohta, pieninkin detalji alistetaan tarkan ’kamerasilmäharkinnan’ alaiseksi”. *Nuorena nukkuneesta* tehtiin peräti kahdeksan erilaista versiota ennen kuin teksti oli valmis Sillanpään tarkistettavaksi.⁴⁵⁰ Tulion elokuvissa Yrjö Kivimiehen viimeisenä työvaiheena oli tavalisesti vielä repliikkien ”istuttaminen” kunkin näyttelijän suuhun sopiviksi.⁴⁵¹

Varastetun kuoleman tekijätiedoissa Matti Kurjensaaren tehtävänimike oli ranskalaiseen tapaan ”dialogin kirjoittaja”. Käsikirjoitus on Erik Blombergin ja Eino Mäkisen nimissä.⁴⁵² Kurjensaari ja Tapiovaara kuitenkin viimeistelivät tekstin yhdessä. Yhteistyö sujui siten, että kohtauksia käytiin ensin yhdessä läpi iltaisin, sitten Kurjensaari kirjoitti ne yöllä valmiiksi ja pudotti valmiit liuskat aamulla ohjaajan postiluukusta.⁴⁵³ *Miehen tien* käsikirjoitusta Tapiovaara kirjoitti yhdessä F. E. Sillanpään kanssa tarkoitusta varten vuokratussa torpassa Hämeenkyrössä. Kustantajan lähettämä sihteeri valvoi Sillanpään kirjoitustyön häiriötöntä sujumista. Sitä eivät edistäneet kuvausryhmän jäsenet, jotka kieltoja uhmaten toimittivat kirjailijalle olutta.⁴⁵⁴

VMV 6:n jälkeiset käsikirjoitukset Mika Waltari ilmeisesti laati itsenäisesti. *Kurittoman sukupolven* (1937) kirjoittamista varten Toivo Särkkä oli antanut malliksi yhden oman käsikirjoituksensa, josta Waltari opiskeli käsikirjoitus tekstin oikean muodon.⁴⁵⁵ *Helmikuun manifestin* hän kirjoitti kesällä 1938 hu-

⁴⁴⁸ Tulio 2002, 25.

⁴⁴⁹ Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio, *Taistelu Heikkilän talosta* 1936. Käsikirjoitus. KAVI.

⁴⁵⁰ ”Adams Filmi lisää kotimaista tuotantoaan”. *Kinolehti* 5/1937, 154.

⁴⁵¹ Osmo Jokinen, ”Murtokikoista varaventtiiliin”. *Kinolehti* 7/1970, 4–7.

⁴⁵² Suomen kansallisfilmografia 2, 250.

⁴⁵³ Rinne 2008, 137.

⁴⁵⁴ Toiviainen 1986, 126. Sillanpää oli mukana myös etsimässä sopivia kuvauspaikkoja. Pian pääkuvausjakson jälkeen saatiin tieto Sillanpäälle myönnetystä Nobelin palkinnosta.

⁴⁵⁵ Elokuva-Aitta 6/1963. Sit. Uusitalo ja Toiviainen 2010, 41; Niko, ”Ammattikirjailijat elokuvakirjailijoiksi”. *Kinolehti* 12/1938, 476.

vilallaan Sulosaassa. Tekstin valmistumista edelsi yksi neuvottelumatka Särkän luokse. Valmiin käsikirjoituksen Waltari kertoi lähettäneensä tuottajalle postitse. Kirjoittaminen ei silti ollut helppoa: työ osui kuumimman helteen aikaan ja Waltari kuvasi prosessiaan SF-Uutisissa: ”Itkin, olin alasti ja hikoisin.”⁴⁵⁶ Myös Toivo Särkkä kirjoitti kotonaan. Paikkana oli Särkän Marjanien talon rantasaunan saunakamari. Särkkä kirjoitti aina käsin.⁴⁵⁷

Tiedonkulku itsenäisesti työskentelevän käsikirjoittajan ja tekstin tilanteen yhtiön välillä ei aina ollut moitteetonta. Kesti kokonaisen vuoden, ennen kuin V. A. Koskenniemi sai tiedon *Seitsemän veljeksien* filmaushankkeen peruuntumisesta Suomi-Filmissä – tämä siitä huolimatta, että päätös oli tehty yhtiön johtokunnassa, jonka varajäsen kirjailija oli. Koskenniemi kuuli asiasta vasta palauttaessaan valmista käsikirjoitusta.⁴⁵⁸

Elokuvan käsikirjoittamiseen käytetty aika Suomessa oli viikkoja tai kuukausia, harvoin sen enempää. *Juurakon Huldan* elokuvaversio oli käsikirjoitettu, toteutettu ja saatettu ensi-iltaan vain seitsemän kuukautta ja kaksi päivää näytelmän ensiesityksen jälkeen.⁴⁵⁹ SF-Uutisten mukaan täysiä toimitussihteerin työpäiviä arkisin tehneellä⁴⁶⁰ Mika Waltarilla oli näytelmänsä *Kuriton sukupolvi* sovittaminen aluillaan, kun hän vietti ”eräänkin pyhäisen päivän aamunkoitosta iltaan työhuoneensa hiljaisuudessa. Tänä aikana hän poltti kahdeksan sikaria ja joi pari tusinaa kupillista kahvia”. Oli huhtikuu,⁴⁶¹ ja kuvaukset alkoivat kesällä.⁴⁶² Muistelmissaan Waltari kertoi tarvinneensa kokonaisen näytelmän laatimiseen tarkkaa keskittymistä yleensä noin viikon eli vielä vähemmän kuin Tauno Tattarin edellisenä vuonna elokuvakäsikirjoitus *Vaimokkeeseen* käyttämä kahden viikon ”ennätysaika”.⁴⁶³ Käsikirjoituksen kirjoittami-

⁴⁵⁶ ”Mika Waltari ja Helmikuun manifesti”. SF-Uutiset 2/1939, 6.

⁴⁵⁷ Uusitalo 1975a, 96.

⁴⁵⁸ Laine 2007, 66.

⁴⁵⁹ Suomen kansallisfilmografia 2, 153–154.

⁴⁶⁰ Waltari oli Suomen Kuvalehden toimitussihteerinä vuodesta 1934 huhtikuuhun 1938. Rajala 2008, 276 ja 357.

⁴⁶¹ ”Pikku paloja elokuvamaailmasta”. SF-Uutiset 3/1937, 12; ”Mika Waltari on tulkinnut ’Kurittoman sukupolvensa’ elokuvan kielelle”. SF-Uutiset 5/1937, 5.

⁴⁶² Suomen kansallisfilmografia 2, 180.

⁴⁶³ Waltari 1980, 304; Tauno Tattari, ”’Vaimokkeesta’ filmi ennätysvauhtia”. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 5.

Hollywoodin ”story conference”
Elokuva-Aitassa 1937.



nen kahdessa viikossa olisi ollut ripeää toimintaa Hollywoodissakin. Tuottaja David O. Selznick arvioi Ben Hechtin tarvitsevan saman verran aikaa elokuvan *Viva Villa!* (1934) viimeisen version muokkaamiseen. Hecht oli kuitenkin erikoistapaus, sillä Selznickin mukaan ”tavallinen kuolevainen tarvitsisi työhön kuusi tai kahdeksan viikkoa”.⁴⁶⁴ Elokuva-Aitassa kerrottiin vuonna 1936 René Clairin ”uhrautuvasta ja tunnollisesta” työskentelytavasta, ja esimerkkinä tästä oli se, että Clair käytti käsikirjoituksen työstämiseen kokonaista neljä kuukautta, ennen kuin oli siihen tyytyväinen.⁴⁶⁵

Elokuvakäsikirjoitusten kirjoittaminen ryhmätyönä oli ollut yleistä elokuvan historian alkua ajoista saakka. Hollywoodin studioissa äänielokuvan ensimmäinen vuosikymmen oli *story conference* -kirjoittamisen valta-aikaa. Käsikirjoituksen kehittelystä vastasi hanketta vetävä tuottaja, ja tarinaa ideoiitiin useamman käsikirjoittajan voimin yhteisissä kokouksissa. Tuottaja saattoi vaihtaa käsikirjoittajia kesken projektin useampaankin kertaan. Kymmenen käsikirjoittajan elokuvat eivät olleet harvinaisia. Jotkut kirjoittajat olivat erikoistuneita tietyn tyyppisen materiaalin tuottamiseen ja heitä pyydettiin tarvittaessa apuun laa-

⁴⁶⁴ Selznick 1981, 70.

⁴⁶⁵ ”Puhukaamme kerran ohjaajistakin”. Elokuva-Aitta 4/1936, 78.

timaan esim. koomista dialogia tai toimintajaksoja muuten valmiiseen käsikirjoitukseen.⁴⁶⁶ Vaikka amerikkalaisessa käytännössä hierarkia ja ammattikuntarajat olivat tarkempia, vastaavat Mika Waltarin ja Ensio Rislakin kuvaukset elokuvan käsikirjoituksen ”jauhamisesta” ja yksityiskohtien työstämisestä hyvin pitkälle kuvauksia Hollywoodin *story conference* -kokousten työskentelytavoista. Euroopassa käsikirjoittajan asema oli useimmiten itsenäisempi. Käsikirjoittaja työskenteli kotonaan ja neuvotteli työstään tuottajan tai tämän edustajien kanssa tarvittaessa. Kehittelytyö oli epämuodollista ja perustui henkilökohtaisiin suhteisiin. Eurooppalaisen käsikirjoittajan identiteetti oli lähempänä vapaan kirjailijan identiteettiä – suhde tuottajaan muistutti kirjailijan suhdetta kustantajaan tai näytelmäkirjailijan suhdetta teatterinjohtajaan. Hollywoodissa käsikirjoittaja oli tehokkaasti järjestetyn tehtaan tuotantokoneiston osa. Käsikirjoittaja oli tuotantoyhtiön työsuhteessa ja siten työnjohdollisen valvonnan alaisena. Työ suoritettiin yhtiön tiloissa, työaika oli tavallisesti yhdeksästä viiteen ja työn tulosten kaikki oikeudet kuuluivat tuotantoyhtiölle, joka käsikirjoittajien työsuojimusten muotoiluissa määriteltiin käsikirjoituksen ”tekijäksi”. Kun Euroopan poliittiset muutokset 1930-luvulla ajoivat vanhalla mantereella uransa luoneita käsikirjoittajia aloittamaan uutta elämää Yhdysvalloissa, tuli monen kohdalla ongelmaksi vaikeus sopeutua uudenlaiseen käsitykseen tekijyydestä ja luovalle työlle kuuluvasta arvosta.⁴⁶⁷

Studiojärjestelmän toimintatavat ja ristiriitaiset käsitykset tekijyydestä tiedostettiin jo 1930-luvun Suomessa. Nyrki Tapiovaara kuvasi ”scenarionikkarin” toimintaa maailmalla: käsikirjoittajalla oli aina kiire, ja kun teksti oli valmis se joutui heti arvioitavaksi.

Puoli tusinaa asiantuntijaa käy sen läpi tarkastaakseen sen kauppiasnäkökannalta. Tuottaako se? Heille on yhteistä se, että kukin heistä katsoo erinomaisesti tuntevansa yleisön maun. Mitä alhaisemmaksi tuntija asettaa sen, sitä varmemmin hän saa tahtonsa läpi. He tekevät huomautuksensa, ja kirjoittaja saa tehdä sen mukaiset korjaukset, vaikka nämä löisivät rikki koko sen linjan, minkä varaan hän on rakentanut.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Norman 2007, 134–140.

⁴⁶⁷ Norman 2007, 131–133, Gritten 2007, 95; Scholz 2012.

⁴⁶⁸ N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227.

Käsikirjoittajana toimiminen suomalaisessa elokuvayhtiössä saattoi konkreettisesti merkitä montaa eri asiaa. Joskus käsikirjoittajaksi elokuvan tekijätietoihin merkittiin kirjoittaja, joka oli laatinut alkuperäisen tarinan ja muotoillut sen ”filminovellin” tai ”filmiromaanin” muotoon. Hänen rinnallaan tai sijastaan käsikirjoittajaksi saatettiin kirjata elokuvan ohjaaja, joka oli laatinut elokuvan kuvauskäsikirjoituksen. Myös elokuvan pohjana olleen romaanin tai näytelmän kirjoittaja saatettiin alkuteksteissä nimetä elokuvan käsikirjoittajaksi. Käsikirjoittajan kreditoinnista ja käsikirjoituksen eri vaiheiden esitysmuodoista enemmän tämän tutkimuksen kuudennessa luvussa.

Suomessa näyttäisi olleen tavallista, että tuottaja oli mukana elokuvan käsikirjoituksen varsinaisessa työstämisessä alusta asti. Ammattikirjoittajat tarjosivat tuotantoyhtiöille ideoitaan ja aiheitaan oma-aloitteisesti, mutta konkreettista käsikirjoitustyötä edelsi aina yhtiön esittämä tilaus. Tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä valmistuneista elokuvista ei käytettävissä olevien tietojen mukaan yksikään perustunut niin sanottuun *in spec* -käsikirjoitukseen – tekstiin, jonka käsikirjoittaja olisi itsenäisesti laatinut ja saattanut loppuun ilman tuotantoyhtiön tilausta.

Kirjailija elokuvan arvostuksen takeena

Ammattikirjailijoiden rekrytointi elokuvan palvelukseen ei ollut yksinomaan suomalainen ilmiö. Elokuvan keskiluokkaistamispyrkimyksiin 1910-luvulla liitetty saksalainen Autorenfilm ja ranskalainen Film d’art olivat kumpikin pyrkineet edistämään kirjailijoiden toimintaa elokuvantekijöinä. Näissä yhtiöissä kirjailijat myös ohjasivat elokuvia. Samuel Goldwynn palkkasi New Yorkin kirjailijoita Eminent Authors -elokuvayhtiönsä vuonna 1919, mutta useimpien kohdalla vierailu elokuvamaailmaan jäi lyhyeksi. Äänielokuvan aikakauden alettua Hollywoodiin saapui Yhdysvaltain itärannikolta jo kirjailijoiden toinen aalto. Tom Stempel arvioi, että äänielokuvan tuottajien kirjailijoita kohtaan tuntemaan kiinnostukseen oli kolme syytä: tuottajat tarvitsivat dialogia, älyä ja itselleen arvostusta.⁴⁶⁹ Neal Gablerin kärjistyksen mukaan Hollywoodin 1930-luvun filmimogulit olivat kiinnostuneita maineikkaista kirjailijoista enemmän näiden maineen kuin ammatillisten ansioiden takia. Studioiden johtomiehet

⁴⁶⁹ Stempel 1988, 63.



"Suomi-Filmi elokuvaa kahden tunnetun kirjailijattaren teokset". Maila Talvio ja Hilja Valtanen sekä ohjaajat Risto Orko ja Valentin Vaala Elokuva-Aitassa 1936.

olivat kouluja käymättömiä ensimmäisen tai toisen polven juutalaisia siirtolaisia Itä-Euroopasta, ja näyttäytyminen itärannikon kirjallisten intellektuellien seurassa tartutti hienostuneisuutta myös tuottajaan.⁴⁷⁰ Ohjaaja Josef von Sternberg kuvasi studiopomoja miehinä, jotka kyllä "tiesivät, mitä halusivat, mutta eivät osanneet tavata sitä".⁴⁷¹ Kirjailijan tuomaan lisäarvoon elokuvalle tai sen taustavoimille uskottiin myös Euroopassa. Maineikkaiden kirjailijoiden houkutteleva elokuvakäsikirjoittajiksi oli osa Neuvostoliiton kulttuuripolitiikkaa 1930-luvulla.⁴⁷² Saksassa Hitler vaikutti ilmeisesti henkilökohtaisesti siihen, että natsisankari Horst Wesselin elämäkertaelokuvan käsikirjoittajaksi vuonna 1933 palkattiin aiheesta kirjan kirjoittanut tunnettu romaanikirjailija Heinz Ewers.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Gabler 1988, 325.

⁴⁷¹ Riva 1992, 152.

⁴⁷² Taylor ja Christie 1994, 194.

⁴⁷³ Welch 2001, 62. Ewers oli käsikirjoittanut myös varhaisen Autorenfilm-mestarteoksen *Prahan ylioppilas/Der Student von Prag* (1913).

Kirjallisuuden ja elokuvan suhde oli erityisen läheinen Ranskassa, jossa käsikirjoittajia pidettiin suuressa arvossa ja monilla käsikirjoittajilla oli kirjallinen tausta.⁴⁷⁴ Äänielokuvan alkuvuosien tekijöistä käsikirjoittaja-ohjaaja Marcel Pagnol oli debytoinut romaani- ja näytelmäkirjailijana ennen elokuvaansa, ja käsikirjoittajat Jacques Prévert ja Jean Aurenche tunnettiin kirjallisuuslehdissä ja surrealistien julkaisuissa ilmestyneistä teksteistään.⁴⁷⁵

Suomessa elokuvatuottajat eivät tarvinneet kirjailijoiden mukanaan tuomaa sivistyksen silausta oman itsetuntonsa pönkittämiseksi, kuten Hollywoodin filmimogulit. Täällä tuottajat – sekä suurten yhtiöiden Toivo Särkkä ja Risto Orko että esimerkiksi Elosepon Erik Blomberg – eivät olleet ulkopuolisia suhteessa maan kulttuuriseen ja taloudelliseen eliittiin kuten edellä on todettu. Koti- tai koulutustausta liitti heidät luontevasti sivistyneistöön, ja ajan kirjallisia merkkihenkilöitä kuului heidän lähipiireihinsä, Särkän tapauksessa jopa sukuun. Elokuvan keskiluokkaistamisen projektiin tunnettujen kirjailijoiden käyttäminen käsikirjoittajina sopi hyvin, ja se liitti elokuvaa kansallisen kulttuurin arvokkaimpiin ilmiöihin samalla tavalla kuin tärkeiden ja vakavien aiheiden käsittely.

Kirjailijan nimi oli Suomessa usein osa elokuvan julkisuuskampanjaa. Suomi-Filmin Uutisaitta esitteli *Ja alla oli tulinen järvi* -elokuvaa toistuvasti nimenomaan Maila Talvion luovan työn tuloksena ja vakuutettiin, että juuri ”etevän kirjailijattaremme” Talvion nimi olisi takeena siitä, että arvokas aihe saisi arvokkaan käsittelyn.⁴⁷⁶ Sekä teoksen vakava, alkoholismia käsittelevä yhteiskunnallinen aihe että Talvion vakiintunut asema kirjailijana toivat elokuvalla painoarvoa, ja olikin vain luontevaa, että tästäkin elokuvasta järjestettiin erikoisnäytös, jonka kutsuvieraina olivat presidentti Kallio puolisoineen sekä kaikki valtioneuvoston ja eduskunnan jäsenet.⁴⁷⁷ Adams Filmi puolestaan tiedotti F. E. Sillanpään romaaniin perustuneesta elokuvasta *Nuorena nukkunut*, että sen vuorosanat oli

⁴⁷⁴ Hayward 1993, 140.

⁴⁷⁵ Aurenche, ja tämän käsikirjoittajakumppani, 1940-luvulla elokuvien kirjoittamisen aloittanut romaanikirjailija Pierre Bost olivat François Truffaut’n hyökkäyksen pääkohteita Truffaut’n vuonna 1954 julkaisemassa käännteentekevässä esseessä ”Une certaine tendance du cinéma français”, jossa auteur-teorian periaatteet ensimmäisen kerran ilmaistiin. Truffaut 1954.

⁴⁷⁶ ”Suomi-Filmi ryhtynyt valmistamaan kahta uutta elokuvaa”. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 4.

⁴⁷⁷ Uusitalo 1999, 91.

tarkastanut ”mestari itse”.⁴⁷⁸ Eloseppo-yhtiö käytti samanlaisia sananvalintoja kertoessaan Sillanpään ja Nyrki Tapiovaaran yhdessä kirjoittaman *Miehen tie* -elokuvan käsikirjoituksesta: sen oli myös ”laatinut mestari itse” – ja tästä johtuen oli ”romaani siirretty selluloidinauhalle täysin ehyenä ja aitona”.⁴⁷⁹

Kirjailijat olivat usein esillä yhtiöiden mainonnassa ja markkinoinnissa. ”Kiinteä yhteistyö suomalaisten kirjailijain kanssa”, kertoi Suomen Filmiteollisuuden tuotantosuunnitelmaa esittelevän artikkelin alaotsikko Kinolehdessä vuonna 1937. Lehden samassa numerossa julkaistiin koko aukeaman levyinen mainos, jossa yhtiö ilmoitti päämääräkseen ”vain hyviä suomalaisia aiheita”. Tulevat elokuvat oli luetteloitu siten, että ensin oli mainittu alkuperäisteoksen kirjoittajan nimi ja tämän jälkeen elokuvan nimi: ”AGAPETUS: Aссessorin naishuolet; HAARLA: Halveksittu mies; JÄRVILUOMA: Vain ihmisiä; KIVIMAA: Taistelutoverit; LASSILA: Tulitikkuja lainaamassa” ja niin edelleen. Muita tietoja elokuvista ei julkaistu. Ilmoituksen kehyksenä oli valokuvia kirjailijoista ja näyttelijöistä. Samaan tapaan esiteltiin vuotta myöhemmin seuraavan kauden tuotantosuunnitelma. Tällä kertaa valokuvia oli vain näyttelijöistä.⁴⁸⁰ Suomi-Filmin tuotantoa esittelevä ilmoitus vuonna 1937 kirjasi myös elokuvien nimien yläpuolelle alkuperäisteoksen kirjoittajan ja alapuolelle pienempää kirjainkokoä käyttäen ohjaajan nimen.⁴⁸¹

Elokuvatuotantoyhtiöiden omissa lehdissä kirjailijat antoivat haastatteluja käsikirjoittamiensa tai tuotantoonsa pohjautuvien elokuvien ensi-iltojen yhteydessä.⁴⁸² Vuosikymmenen lopulla Suomi-Filmin Uutisaitta otti tavaksi julkaista uusien ensi-iltojen yhteydessä kirjailijoiden tervehdyksiä lehden lukijoille. Tekstin muotona oli useimmiten alkuperäisteoksen kirjoittajan omalla allekirjoituksella varustettu, lukijoille osoitettu kirje. Hella Wuolijoki osoitti *Juurakon Huldan*

⁴⁷⁸ ”Adams Filmi lisää kotimaista tuotantoaan”. Kinolehti 5/1937, 154.

⁴⁷⁹ ”Elosepon uutuuksia”. Kinolehti 8/1939, 354.

⁴⁸⁰ ”SF:llä on laaja tuotanto-ohjelma”. Kinolehti 2/1937, 48–49; Suomen Filmiteollisuuden ilmoitukset Kinolehdessä 2/1937, 48–49 ja 5/1938, 204–205.

⁴⁸¹ Suomi-Filmin ilmoitus Kinolehdessä 12/1937, 440–441.

⁴⁸² Esim. Jussi Routa, ”Käsikirjoitusten isillä on sananvuoro. Jussi Routa kertoo”. Suomi-Filmin Uutisaitta 3/1935, 10; Mika Waltari, ”Käsikirjoitusten isillä on suunvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1935, 3; Tauno Tattari, ”’Vaimokkeesta’ filmi ennätysvauhtia. Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1936, 5; ”Pistokokeita elokuvarintamalta; Mika Waltari kirjoittaa filmejäkin...”. SF-Uutiset 4/1938, 10; ”Mika Waltari ja Helmikuun manifesti”. SF-Uutiset 2/1939, 6.

ensi-iltakirjeen elokuvan miespäähenkilölle tuomari Soratielle ja käytti tilaisuutta hyväkseen ajaakseen teoksen poliittista agenda: sivistys kuuluu kansalle, ruumiillisen työn tekijöiden olosuhteita on helpotettava, jotta he voisivat opiskella – ”Kolme miljoonaa sivistynyttä ihmistä pieneen Suur-Suomeen!”⁴⁸³ Alkuperäisteosten kirjoittajia tuotiin muutenkin esiin: Urho Karhumäki sai kertoa *Avoveteen* romaaninsa synnystä ja ajatuksistaan teoksen elokuvaversiosta, Lauri Haarla kommentoi *Jumalan myrskyä*, Laura Soinne työn alla olevaa *Synnin puumerkkiä* (1942).⁴⁸⁴ *Miehen kylkiluun* (1937) ensi-illan aikoihin Suomi-Filmin Uutisaitta julkaisi otteita Vilho Tarkiaisen Suomalaisen kirjallisuuden historiasta otsikolla ”Maria Jotunin asema suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa”.⁴⁸⁵ Kirjailijoiden nimet olivat näkyvästi esillä elokuvien mainosjulisteissa ja sanomalehti-ilmoituksissa – edellyttäen että kirjailijan nimi oli tunnettu. *Niskavuoren naisten* ja *Juurakon Huldan* eri julisteissa Juhani Tervapään nimi oli tärkeä osa sommittelua.⁴⁸⁶ *Nuorena nukkunut* oli ilmoituksen mukaan ”F. E. Sillanpään Nuorena nukkunut”, samoin *Miehen tie* oli ”F. E. Sillanpään Miehen tie”.⁴⁸⁷ *Sysmäläinen* (1938) esiteltiin mainoksessa: ”Jalmari Finne: Sysmäläinen. Ohjaus: Valentin Vaala.”⁴⁸⁸

Topo Leistelä näki maineikkaan kirjailijan ja tuotantoyhtiön suhteessa aineksia myös eturistiriitoihin ja toivoi aitoa taiteellista yhteistoimintaa:

Kirjailijan työ ei saa olla astinlauta eikä mainosaihe – sen tulee olla tasaveroinen taiteellinen ainesosa siinä kokonaisuudessa, jonka synnyttävät ja muodostavat ohjaaja, filmitaiteellinen ilme-, ele- ja puhekieli, valokuvaus- ja äänitystekniikka ja kaikki ne lukemattomat finessit, joiden käyttöön elokuvalla nykyään on mahdollisuus.⁴⁸⁹

⁴⁸³ Juhani Tervapää, ”Rakas kansanedustaja, tuomari Soratie!”. Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937, 3.

⁴⁸⁴ Urho Karhumäki, ”Muutamia väläymiä Avovedestä ja sen Yrjö Juoksijasta”. Suomi-Filmin Uutisaitta 5/1939, 10; Lauri Haarla, ”Eräitä Jumalan myrskyn tähdenvälejä”. Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1939, 4; E.V., ”Synnin puumerkin kirjailijakodissa”. Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1941, 4–5.

⁴⁸⁵ ”Maria Jotunin asema suomalaisessa näytelmäkirjallisuudessa”. Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1937. Helsingin yliopiston kirjallisuuden professori Tarkiaisen oli Maria Jotunin puoliso.

⁴⁸⁶ Elonettietokanta.

⁴⁸⁷ Adams Filmin ilmoitus Kinolehdessä 12/1937, takakansi; Filmihankkijan ilmoitus Kinolehdessä 9/1940, 100.

⁴⁸⁸ Suomi-Filmin ilmoitus Kinolehdessä 8/1938, 203.

⁴⁸⁹ Topo Leistelä, ”Eräitä kommentaareja ’Tulisen järven’ johdosta”. Kinolehti 2/1937, 36.



Agapetus (Viljo Sillan)



Louis Haukio



Elja Sieni



Anna Heikura



Laila Riihinen



Joel Rinne



Hilmi Ervoinen



Teini (Helen Turja)



Eino Zuppanen



Edgar Telenius

SF-tuotantoa 1937-1938:

Agapetus: Aseurin naishuolet
 Haarla: Halveksittu mies
 Järviuoma: Vain ihmisiä
 Kivimaa: Taistelutoverit
 Lassila: Tulitikkua lainaamassa
 Railo: Kuin uni ja varjo
 Rislakki ja Turja: Lapatossu
 Soini: Kulttuurikuvaus-Suomesta
 Topias: Rykmentin murheenkryyni
 Waltari: Kuriton sukupolvi

Päämäärämme:

Vain hyviä suomalaisia aiheita

O.Y. SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

Helsinki, Helsinki, 20. Puh. 29 507.



Arvi Finne



Kaarlo Korte



Yrjö Tuominen



Matti Laitila



Eino Rella



Eino Rodelius



Alku Wähä



Alu Kerkkonen



Uuno Laubio



Jorma Neittaanen



Jussi Tuominen

SF-tuotantoa 1937-1938:

Nämä suomalaisen elokuvan etevät ja tunnustetut tekijät esiintyvät viereisellä sivulla mainituissa SF-filmeissä.

SF-filmi ohjelmistossa tuottaa teatterinomistajille varmimmat tulot.

Päämäärämme:

Valmistaa hyviä suomalaisia elokuvia ja säilyttää yleisön ja teatterinomistajain luottamus SF-filmeihin.

O.Y. SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

Helsinki, Helsinki, 20. Puh. 29 507.



*Ja alla oli
tulinen järvi*
-elokuvan mainos.
Käsikirjoituksen
pohjana olleen
"filmiromaanin"
kirjoittanut Maila
Talvio mainitaan
ainoana
käsikirjoittajana.
Elokuva-aiatto
1936.

Vaimoke
-elokuva nojasi
kirjaan.
Elokuva-aitta
1936.





esittää

F.E.SILLANPÄÄN

NUORENA NUKKIINTU

Ohjaus:

TEUVO TULIO

Käsikirjoitus:

Y. KIVIMIES

Kuvaus:

E. BLOMBERG

Pääosissa:

REGINA LINNANHEIMO

OTSO PERÄ
KAARLO ANGERKOSKI
RAKEL LEINO

ELSA RANTALAINEN
KILLE OKSANEN
KAARLO VERES

AKU PELTONEN
WALTER TUOMI
ELLI YLIMÄÄ



**Ensi-ilta jouluna Helsingissä, Viipurissa, Tampereella,
Turussa, Vaasassa, Kotkassa ja Porissa**

*Nuorena
nukkuneen
mainos
Kinolehdessä
1937.*

Sysmäläisen
mainos. Kinolehti
1938.

JALMARI FINNE:

Sysmäläinen

OHJAUS:
VALENTIN VAALA

PÄÄOSISSÄ:
SIRKKA SARI • OLAVI REIMAS

Jälkeen: Tässä kuvassa nähdään Sysmäläisen ensimmäisen
osaston. Se on ollut hyvin onnistunut. Tässä on
jälkeen kuvassa nähdään Sysmäläisen toisen osaston
joka on ollut hyvin onnistunut. Tässä on jälleen kuvassa
nähdään Sysmäläisen kolmannen osaston
joka on ollut hyvin onnistunut.

SUOMI-FILMI




MINNA CANTHIN
MAALAISIDYLLI

Roinilan talossa

FILMIKÄSIKIRJOITUKSEN
LAATINUT
ARTTURI JÄRVILUOMA

OHJANNUT
ERKKI KARU

SUURMENESTYS!

Helsingissä: **CAPITOL**
Tampereellä: **TUULENSUU**
Viipurissa: **KINOLINNA**
Turussa: **BIO-BIO**
Kuopiossa: **PUJO**

VALMISTANUT
SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

Roinilan talossa-
elokuvan mainos.
Elokuva-Aitta
1935.

HELSINKI • HEIKINKATU 20 A • PUHELIN: 29507

VMV 6 ja Kaikki
rakastavat
yhteisilmoituksessa.
Elokuva-Aitta
1935.

VUODEN ISKUELOKUVAT
SUOMI-FILMIN
S. F. - OHJELMISTOSSA

SUOMI-FILMIN voimakkaan romanttinen ja jännitystuntuinen merielokuva

V. M. V. 6.

Sen edustavista näyttelijävoimista mainittakoon:

Kerstin Nylander, Eglina Linnarholm, Martta Kinnunen, Joel Rinne, Ellen Jurkka, Axel Slangus, Uno Laakso, Santteri Karlo - ja ohjannut huippuna Vilho W. Lehtinen.

Käsikirjoituksen on laatinut

MIKA VALTARI

Ohjaajana »Siltalan Pehtoorin» tekijä:

RISTO ORKO

VALENTIN VAALA

ohjaa

JUSSI ROUDAN

käsikirjoituksen mukaan

SUOMI-FILMIN uuden raikkaan saaristolaiskomedian

KAIKKI RAKASTAVAT

Pääosissa joukko tunnettua elokuvayleisön suosikkeja:

Aasa Ikonni, Jalmari Rinne, Birgit Nuotin, Tauno Palo, Uno Laakso, Elsa Hellman, Matti Lehtela, Elsie Laine, Yrjö Tuominen, Kirsti ja Martta Suoni.

S. F. - OHJELMISTO
Yksinoikeus Suomi-Filmi

Kotimainen ensi-ilta Kinosalissa syksyllä.

Kotimainen ensi-ilta Kinosalissa syksyllä.

Kotimaiset Elokuvat



Naapurimaan
kiistat Elokuva-
Aitassa 1937.

Suomeen kantautui 1930-luvulla tietoja tilanteesta, jossa kirjallisten piirien ja elokuvan välinen suhde oli ongelmallinen. Naapurimaassa Ruotsissa tilanne oli kärjistynyt avoimeksi konfliktiksi. Mykkäkauden loistopäivien jälkeen ruotsalaisen elokuvan vallitseva suuntaus oli muuttunut: äänielokuvan aikakaudella tuotantoa hallitsivat kirjallisten klassikkofilmatisointien sijaan kansankomediat ja muut kevyet aiheet. Kun vielä 1920-luvulla tuottajat olivat tilanneet käsikirjoituksia muiden muassa arvostetulta romaanikirjailijalta Hjalmar Bergmanilta, seuraavalla vuosikymmenellä kelpasi vähempikin. Käsikirjoittaja-ohjaaja Gösta Rodinin mukaan ruotsalaiset tuottajat olivat sivistymättömiä, ja heille käsikirjoittajan pätevyysvaatimukseksi riitti kyky laittaa sanoja peräkkäin paperille.⁴⁹⁰ Vuonna 1936 uppsalalaisten opiskelijoiden ja elokuva-alan edustajien tapaamisessa pääongelmaksi todettiin kunnollisten käsikirjoitusten puute, joka johtui elokuvateollisuuden kyvyttömyydestä tehdä yhteistyötä luovien kirjailijoiden kanssa.⁴⁹¹ Polemiikki jatkui seuraavan vuoden helmikuussa, kun Ruotsin kirjailijaliitto järjesti aiheesta julkisen keskustelutilaisuuden Tukholman konserttitalolle. Kirjailijaliiton jäsenistöä tuoh-

⁴⁹⁰ Rodin 1976, 79.

⁴⁹¹ Toini Aaltonen, "Leikkaajan sivu". Elokuva-Aitta 24/1936, 485.

dutti erityisesti vastikään ensi-iltaan tullut elokuva nimeltä *Pensionat Paradiset* (1937). Iltapäivästä myöhään yöhön jatkuneessa keskustelussa puheenvuoron käyttäneen Dagens Nyheterin kriitikon Carl Björkmanin mukaan 80 % ruotsalaisista elokuvista lukeutui samaan lajityyppiin kuin *Pensionat Paradiset*: ne olivat ilveilyjä, ”joiden aiheeksi ja sisällöksi riittävät kadotetut housut, olut ja paloviina”. Ruotsalaisesta elokuvasta oli muodostunut kulttuurivaara ja kansallisen kulttuurin häpeätahra. Juuri kirjailijoilla olisi tarjota sitä, mitä elokuvalta puuttui: sisältöä, henkeä ja runoutta. Keskustelusta raportoitiin suomalaisissa alan lehdissä. Elokuvu-Aitassa kerrottiin, että yksi kärkevimmistä ruotsalaisen filmin henkisen köyhyysivaajista oli ”Ruotsin proletäärikirjailijoiden ykkönen” Vilhelm Moberg. Kinolehden nimimerkki J-a. oli sitä mieltä, että ”kaikesta päättäen ei siellä lahden toisella puolella ole savua ilman tulta”.⁴⁹²

Suomessa kotimaista elokuvaa ei arvosteltu liian keveästä ohjelmistosta – olivathan tuottajat vakaasti pyrkineet sisältöjen monipuolisuuteen. Kevyen ja vakavan välinen ero ei kuitenkaan ollut näkymätön tai täysin merkityksetön suomalaisessakaan elokuvakeskustelussa. Kansallisen elokuvan ohjelmansa osana Toivo Särkkä piti tarpeellisenä polemisoida yhtiönsä ”kevyiden välitöiden” puolesta. *Lapatossu* oli hänelle ”kansallinen typpikomedialla” ja *Kuriton sukupolvi* älykkään humoristisesti käsitelty kulttuuripoliittisesti kiinnostava, sosiaalinen aihe. Särkkän mukaan oikea humoristi suhtautuu elämän naurettavuuksiin ylevästi, ja huumorin suuria nimiä hänelle olivat Platon, Shakespeare ja Aleksis Kivi.⁴⁹³ Särkkä itse teki vuoroin komediaa, vuoroin vakavia elokuvia, ja niin teki moni muukin käsikirjoittaja-ohjaaja. Erkki Seväsen mukaan korkeakulttuurin ja viihteen välinen raja-aita oli 1930-luvulla matalampi kuin myöhemmin. Esimerkiksi kotimaisen kirjallisuuden jakautuminen ajanvietteeseen ja vakavaan kirjallisuuteen alkoi näkyä selkeämmin vasta toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina. Sellaiset kirjailijat kuin Agapetus, Elsa Soini ja Hilja Valtonen saivat 1930-luvulla tois-tuvasti arvostavaa huomiota sekä apurahalautakunnilta että kritiikeissä.⁴⁹⁴

⁴⁹² Werner 1978, 70; Soila 1998b, 175; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuvu-Aitta 10/1937, 245; J-a, ”Ruotsin kirjailijat sotajalalla filmintekijöitä vastaan”. Kinolehti 5/1937, 70; Fanny Munsterhjelm Rohe, ”Ruotsin filmisota”. Elokuvu-Aitta 6/1937, 146.

⁴⁹³ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1937, 3 (pääkirjoitus); Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/1937, 3 (pääkirjoitus).

⁴⁹⁴ Sevänen 1994, 173.

Vuosikymmenen kulttuurikriisikeskustelu ja elokuva

Erilaiset kulttuuripoliittiset taistelut ja kirjakiistat olivat leimallinen osa suomalaista julkista keskustelua 1930-luvulla. Toistuvissa polemiikeissa ja ”kulttuurikriisin” selvittely-yrityksissä oli kysymys taiteen välittämistä arvoista ja sen yhteiskunnallisesta tehtävästä. Vastakkain olivat toisaalta oikeisto ja vasemmisto, toisaalta kirkolliset piirit ja vaistojen vapautta ja vitalismia ihannoineet nuoret kirjailijat. Yhden jännitteen muodosti kielikysymys, suomen- ja ruotsinkielisten välinen konflikti. Keskustelujen foorumina olivat paitsi sanomalehdet ja radio, myös erilaiset kirjat ja pamfletit. Vuosikymmenen alussa ilmestyi Olavi Paavolaisen *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa* (1933), muutamaa vuotta myöhemmin tulivat Lauri Viljasen *Taisteleva humanismi* (1936), Yrjö Kivimiehen toimittama *Pidot Tornissa* (1937) sekä Tatu Vaaskiven *Vaistojen kapina* (1937) ja *Huomispäivän varjo* (1938). Konservatiivista näkemystä edustivat Yrjö E. Alasen *Kristinusko ja kulttuuri* (1933), Eino Sormusen moniosainen *Selvyyttä kohti* (1936–40) sekä K.-S. Laurilan *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä* (1938).⁴⁹⁵ Myös kulttuuripoliittisia aikakauslehtiä oli lukuisia. Konservatiivisia näkemyksiä ajettiin Suomalaisessa Suomessa ja Valvoja-Ajassa, liberaaleja arvoja edusti Nykypäivä ja vasemmiston äänenkannattajia olivat Tulenkantajat sekä Kirjallisuuslehti. Ruotsinkielistä kulttuuria edusti Nya Argus.

Päivi Lappalaisen mukaan 1930-luvun kulttuurikeskustelussa rintamalinjoja oli kolme: oikeistokonservatiiviset teologit, liberaalit kriitikot ja vasemmisto. Konservatiivien ja vasemmiston taidekäsitykset muistuttivat toisiaan. Molemmat hylkäsivät liberaalien ajatuksen siitä, että kirjallisuuden tulisi elää omien normiensa mukaan ja sitä tulisi arvostella puhtaasti esteettisistä näkökohdista käsin. Konservatiivissa piireissä nähtiin sukupuolisuuuutta ”räikeästi” kuvaavien romaanien edistävän ”kommunistista myyräntyötä”, ja vasemmalla toivottiin kirjallisuudelta yhteiskunnallisuutta ”sentimentaalisen yksilöproblematiikan” sijaan. Usko taiteen aatteelliseen tehtävään oli yhteinen, erimielisyys koski ainoastaan sisältöjä.⁴⁹⁶ Lappalaisen havaitsemat kirjallisuuskeskustelun ryhmittymät muistuttavat tämän tutkimuksen aikaisemmassa luvussa esitel-

⁴⁹⁵ Sevänen 1994, 115; Mikkeli 1999, 25.

⁴⁹⁶ Juutila 1999, 378–383; Lappalainen 1989, 273, 280–282, sit. Juutila 382.

tyä kolmijakoa, jonka Matti Rinne on hahmottanut vallinneen suomalaisessa kulttuurissa laajemminkin 1930-luvulla: hallitseva porvarillinen todellisuus, vasemmistolaisuus ja modernismi. Kirjallisuuskustelussa konservatiiveista ja vasemmistosta erottautunut kolmas ryhmä, liberaalit kriitikot, muistuttivat Rinteen kuvaamia Eurooppaan suuntautuneita ei-kansallisia ja ei-suomalaisia Artekin modernisteja. Kirjallisuuskustelun liberaaleille kriitikoille taiteella oli itseisarvo. Heidän johtohahmonsa oli *Taistelevan humanismin* kirjoittaja, runoilija ja kriitikko Lauri Viljanen.⁴⁹⁷ Millä tavalla suomalaisen kulttuurikeskustelun suuntaukset näkyivät elokuva-alalla? Heijastuivatko kirjallisuuskiihtöjen asenteet myös elokuvakäsikirjoittamisesta käytyyn keskusteluun?

Vuosikymmenen eri polemiikkien osanottajien joukossa oli mukana myös kirjailijoita, jotka toimivat samaan aikaan elokuvakäsikirjoittajina. Näkyvin heistä oli Mika Waltari. Waltari joutui ensin arvostelun kohteeksi Paavolaisen *Suursiivouksessa* vuonna 1932 ja sitten vähäteltyään Runebergia radiossa, mutta oli myös itse vuoden 1936 ”suuren kirjallisuustaistelun” alkuunpanija. Kiistan lähtölaukaus oli Waltarin Uudessa Suomessa julkaistu artikkeli ”Kirjallisuutemme tienhaarassa” ja lopputulos Uuden Suomen kirjallisuusarvostelijan Kaarlo Marjasen ero tehtävästään. Seuraavana vuonna Waltarin asemaa painosten herrana arvosteltiin *Pidot Tornissa* -kirjassa, ja samoihin aikoihin nousi yleisönosastoissa kohu *Vieras mies tuli taloon* -romaanin epäsideellisuudesta. Omien sanojensa mukaan Waltari olikin 1930-luvulla Suomen haukutuin kirjailija.⁴⁹⁸ Muita näkyviä elokuvakäsikirjoittajinakin toimineita kulttuurikeskustelijoita olivat *Pidot Tornissa* -kirjan toimittaja Yrjö Kivimies ja yksi sen keskustelijoista Matti Kurjensaari. Kurjensaari oli mukana Vapaamielisessä ylioppilasyhdistyksessä, joka järjesti vuoden 1936 ”suuren kirjallisuustaistelun” yhteydessä julkisen keskustelutilaisuuden. Kurjensaari toimi tilaisuudessa alustajana Lauri Viljasen ohella. Osallistujien joukossa oli Nyrki Tapiovaara.⁴⁹⁹ Tapiovaara kuului kiilalaisiin ja tunnusti avoimesti väriä niissä esseissään, jotka julkaistiin vasemmistolaisissa julkaisuissa. Kirjoittaessaan Elokuvaihtaan tai Kinolehteen Tapiovaaran ei sitä vastoin tuonut poliittisia näkemyksiään esiin. Hella Wuolijoki ei debatoinut julkisuudessa, mutta hänen teoksensa olivat usein hyökkäyksen kohteena. Sisällissotaa käsitellyt näytelmä *Laki ja*

⁴⁹⁷ Rinne 2006, 108.

⁴⁹⁸ Kivimies 1937, 213; Waltari 1965, 117–120; Rajala 2008, 335.

⁴⁹⁹ Kurjensaari 1962, 38–41.

järjestys aiheutti eduskuntakyselyn vuonna 1932, ja sen esitykset keskeytettiin. *Niskavuoren naiset* -näytelmän ja siitä tehdyn elokuvan negatiivisissa kritiikeissä vedottiin sekä poliittisiin että sukupuolimoraaliin liittyviin argumentteihin.⁵⁰⁰ *Niskavuoren naiset* -elokuva joutui myös sensuurin hampaisiin ennen ensi-iltansa, aiheena oli ”siveellisesti loukkaava” makuuhuonekohtaus.⁵⁰¹

Elokuvakäsikirjoituksia ja elokuvaa käsittelevissä julkisissa puheenvuoroissa oli havaittavissa kaikuja ajankohdan yleisistä keskusteluasetelmista. Konservatiivien näkemys taiteen välinearvosta sai ilmaisunsa monissa Toivo Särkän ja Risto Orkon haastatteluissa ja kirjoituksissa sekä esimerkiksi Topo Leistelän teksteissä. He tarkastelevat elokuvaa sen isänmaallisen ja kansallisen tehtävän kautta, kuten tämän tutkimuksen kolmannessa, aihevalintoja käsittelevässä luvussa on todettu. Monet muutkin kannanotot, erityisesti elokuvan yhteiskunnallista ja kansallista merkitystä korostavat kirjoitukset nostivat esiin kirjallisuuskeskusteluista tuttuja argumentteja. Esimerkiksi Kinolehden pääkirjoitus vuonna 1939 nosti esiin elokuvan potentiaaliin vaikuttaa yleisöön – sä moraalisesti:

Keskitasoisen suomalaisen elokuvan näkee useampi satatuhatta ihmistä, jokainen saa oman vaikutelmansa, jokaiselle jää jotakin mieleen. Sen vaikutus koko kansaamme on niin ollen huomattavasti suurempi kuin parhaankaan menekkiromaanin. Ja tämä vaikutus ei ole yksinomaan esteettistä laatua, vaan myöskin *moraalista*. Se johdattaa koko kansaa, koko sen kehitystä ja kypsymistä, huomattavassa määrässä hyvään tai pahaan.⁵⁰²

Samanlainen taiteen välinearvoa korostava ajattelu hallitsi Nyrki Tapiovaaran kirjoituksia vasemmistolaisessa Kirjallisuuslehdessä. Tapiovaara kirjoitti uskovansa elokuvataiteen voivan kasvattaa työväenluokan tietoisuutta. Kapitalististen maiden tuottamat elokuvat sisälsivät hallitsevan luokan propagandaa – Tapiovaaran mielestä sitä oli sekä ”amerikkalaisen filmin menestysoptimismi, idylli köyhässä perheessä ja onnellinen loppu” että saksalainen sotilasoperetti tai suomalainen armeijaa ihannoiva ”meidän poikamme” -elokuvasarja. Kapitalistinen filmi tarjosi katsomuksiaan ”lakkaamatta ja kuin itsestään selvinä

⁵⁰⁰ Koivunen 1999, 264–301.

⁵⁰¹ Suomen kansallisfilmografia 2, 210–211.

⁵⁰² ”Arvostelijan vastuu”. Kinolehti 1/1939, 1 (pääkirjoitus).

asioina” sen lisäksi, että jotkut elokuvat sisälsivät avointa kaupallista propagandaa – esimerkkeinä Tapiovaara mainitsi turkisyhtiön rahoittaman napa-seutudokumentin *Nanook* ja tavaratalon rahoittaman kotimaisen elokuvan *Syntipukki*.⁵⁰³

Liberaalien kirjallisuuskriitikoiden usko taiteen itseisarvoon näytti puolestaan heijastuvan niissä elokuvaa koskevissa puheenvuoroissa, joissa painotettiin elokuvan esteettistä itsenäisyyttä ja korostettiin ”filmaattisuuden” ensiarvoisuutta. Roland af Hällström sai vaikutteita unkarilaiselta Béla Balázsilta ja kirjoitti lähikuvasta filmin runollisuuden perusteena sekä Elokuva-lehdessä että kirjassaan *Filmi – aikamme kuva*. Hällströmin mukaan uuden polven taiteilijoiden ja taidefilosofien tehtävänä oli ”elokuvataiteen sisäisen olemuksen lopullinen tutkiminen ja samalla sen luonteenomaisten piirteiden määrittäminen”.⁵⁰⁴ Elokuva-Aitassa julkaistuissa pääkirjoituksissaan Tapio Piha kirjoitti filmaattisista keinoista, filmaattisesti ajattelevasta ohjaajasta ja filmaattisesti paljon tarjoavasta aiheesta vailla mitään erityistä kiinnostusta elokuvien sisältämiin poliittisiin tai moraalisiin arvojärjestelmiin.⁵⁰⁵ Vuoden 1936 alussa ”Filmi on makuasia” -otsikon alla Piha otti suoraan kantaa ”tienhaara-keskusteluun” eli Mika Waltarin nostattamaan ”suuren kirjallisuustaisteluun”. Hän totesi kohun todistaneen, että arvostelun periaatteisiin puuttuminen saattaa olla pään pistämistä mehiläispesään, mutta kertoi tästä huolimatta haluavansa esittää omat näkemyksensä elokuvakritiikistä: elokuvia tuli tarkastella niiden omista lähtökohdista käsin, kukin olisi ”arvosteltava lajissaan” – seikkailuelokuvat eri perustein kuin vakavat draamat. Eri ammattilaisten osuuksia tuli osata eritellä. ”Mutta tärkein mielessä pidettävä on sittenkin se, että elokuva on *elokuvaa*, eikä mitään muuta.”⁵⁰⁶ Varsinaisissa käsikirjoittamiseen liittyvisissä puheenvuoroissa ajatusta elokuvan esteettisestä ainutlaatuisuudesta nostettiin esiin erityisesti niissä kannanotoissa, joissa toivottiin tuotantoyhtiöiden panostavan enemmän alkuperäiskäsikirjoituksiin sovitusten sijaan. Myös poh-

⁵⁰³ Nyрки Tapiovaara, ”Filmi yhteiskunnallisessa taistelussa”. Kirjallisuuslehti 3/1936, 61–64; Nyрки Tapiovaara, ”Filmimaita ja filmi-ihmisiä”. Kirjallisuuslehti 4/1936, 77–80, 89.

⁵⁰⁴ Hällström 1936, 314–322.

⁵⁰⁵ Jokeri (Tapio Piha), ”Ns. filmaattinen näkemys”. Elokuva-Aitta 8/1936, 181; Jokeri (Tapio Piha), ”Kameran läpi”. Elokuva-Aitta 11–12/1936, 251; Jokeri (Tapio Piha), ”Mitä on montage?” Elokuva-Aitta 13–14/1936, 267.

⁵⁰⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”Filmi on makuasia”. Elokuva-Aitta 4/1936, 77 (pääkirjoitus).

dittaessa elokuvakäsikirjoitukselta tai sen kirjoittajalta edellytettäviä ominaisuuksia, tämä elokuvan omaa ainutlaatuisuutta korostanut tarkastelunäkökulma nousi esiin.⁵⁰⁷

Elokuva-alan julkisuudessa rintamalinjat eivät näytä olleen pysyviä. Julkaisufoorumista riippuen kirjoittajat saattoivat esittää eri tavoin painottuvia kannanottoja. Elokuva-Aitan pääkirjoitusten laatijana Tapio Pihan kanssa vuorotellut Nyrki Tapiovaara esiintyi sekä Elokuva-Aitassa että Kinolehdessä aina epäpoliittisena. Toisin kuin vasemmistolaisissa julkaisuissa, elokuvalehdissä Tapiovaara tarkasteli elokuvaa puhtaan esteettisenä ilmiönä. Tapiovaaran pääkirjoitukset kuvasivat, miten filmillä on ”erikoinen, jäljittelemätön muotokieli, sen tapa puhua, sen tapa hengittää”, miten elokuvataide ”puhtaimmin toteuttaa itseään” hylätessään ajan ja paikan yhteyden ”koko olemuksensa luonnollisella painolla”.⁵⁰⁸ Kahta erilaista kantaa näytti ajavan myös Topo Leistelmä, joka yhtäällä väitti, että elokuva on sosiaalisen merkityksensä vuoksi ”kiintoisampi ja rikkaampi” yhteiskunnallisena ilmiönä, kuin taiteena – ja toisaalla toivoi suomalaisen yleisön kehittyvän esteettisesti valikoivammaksi, jotta se osaisi ”pyytää vain sellaista filmiä, jossa filmaattiset periaatteet ja puhtaasti filmaattiset keinot ovat luoneet jotakin taiteellisesti arvokasta”.⁵⁰⁹

Vaikka kirjallisuuskiistoista tutut ideologiset asetelmat ja käsitteistö heijastuivat elokuvakäsikirjoittamista koskevaan julkiseen kirjoitteluun, ei keskustelu elokuva-alalla ollut koskaan kiivasta. Provisoivat aloituspuheenvuorot ja niihin reagointi vastakirjoituksilla ja julkiset keskustelutilaisuudet kuuluivat Suomessa kirjallisuuskeskusteluun. Samoja toimintatapoja ei käytetty elokuvan asioiden käsittelyyn, toisin kuin Ruotsissa. Ehkä suomalaisen elokuvaa-alan ja sen tekijäjoukon nuoruus vaikutti tähänkin. Ei ollut vakiintuneita, vakaita instituutioita, joita vastaan nousta. Ei ollut myöskään vallastaan kiinni pitäviä eminenssejä, joiden valtaa ”suursiivoukset” tai radikaalit uudet aatteet olisivat horjuttaneet.

Ajan kulttuurieliitin keskusteluissa elokuva, sen tehtävät tai estetiikka eivät

⁵⁰⁷ Esimerkiksi V. S-m, ”Kotimainen alkuperäinen filmikäsikirjoitus”.

Kinolehti 2/1938, 43; Waltari 1935, 198. Tästä enemmän seuraavassa luvussa.

⁵⁰⁸ Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Filmistä ja apinoista”. Elokuva-Aitta 10/1936, 229; N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Kun filmi loppuu...”. Elokuva-Aitta 10/1937, 237–239.

⁵⁰⁹ Topo Leistelmä, ”Elokuva ja sen yhteiskunnallinen merkitys”. Kinolehti 5/1937, 145; Topo Leistelmä, ”Suomalainen elokuvakulttuuri kaipaa kehittyäkseen myös elokuvakirjallisuutta”. Kinolehti 11/1937, 387.

juurikaan nousseet esille. Esimerkiksi *Pidot Tornissa* -kirjan 340 sivulla elokuvaa ei mainittu kertaakaan. Tämä siitä huolimatta että kirjan keskustelujen puheenjohtaja ja teoksen toimittaja Yrjö Kivimies oli edellisena vuonna debytoinut *Taistelu Heikkilän talosta* -elokuvan käsikirjoittajana ja kirjoitti Tornin istuntojen aikana keväällä 1937 samanaikaisesti kahta uutta elokuvaa yhdessä Teuvo Tulion ja Regina Linnanheimon kanssa. Käsikirjoitustyön tuloksista toinen, *Nuorena nukkunut*, sai ensi-iltansa saman vuoden joulupäivänä, vain muutamia viikkoja *Pidot Tornissa* -kirjan ilmestymisen jälkeen. *Nuorena nukkunut* ja *Niskavuoren naiset* -elokuvat sekä Waltarin romaani *Vieras mies tuli taloon* ja niitä ympäröinyt moraalikohu olivat aiheena K. S. Laurilan kirjan *Taistelu taiteesta ja siveellisyydestä* alkusanoissa. Laurila kuitenkin kirjoitti kyseisten tapausten olleen esimerkkeinä kiistoista, jotka ”koskivat kaikki kirjallisia tuotteita”.⁵¹⁰ Hän ei tekstissään tehnyt minkäänlaista eroa kirjallisen teoksen ja siitä tehdyn elokuvan välillä. Kaksi elokuvaa ja yksi romaani olivat Laurilalle kaikki kirjallisuutta. Taidefilosofian professori Laurilalle elokuva ei suinkaan ollut vieras aihepiiri. Hän oli Suomi-Filmin johtokunnan jäsen. Sekä Kivimies että Laurila olivat elokuva-alalla toimivia kulttuurivaikuttajia ja kirjallisuusmiehiä, joille kummallekin elokuva muuttui näkymättömäksi tai hahmottui korkeintaan kirjallisuuden epäitsenäiseksi ilmenemismuodoksi silloin, kun keskustelun tai arvioinnin kohteena oli kulttuuri tai taide yleisellä tasolla. Risto Orkon arvio siitä, että valistuneetkin henkilöt suhtautuvat elokuvaan epäilevästi, oli ilmeisen perusteltu.⁵¹¹

Daniel Grittenin mukaan käsikirjoittamisen kentän ja muiden kulttuurin tuotannon kenttien välillä tapahtuu vuorovaikutusta. Käsikirjoittamisen kentälle siirtyy toimijoita muilta kentiltä, kuten kirjallisuudesta. Aikaisemmassa toiminnassa ansaittu asema – Bourdieun termin symbolinen pääoma – voi tuoda arvostusta uudella toiminnan kentällä. Mutta on myös mahdollista, että uusi tulokas huomaa käsikirjoittamisen kentällä pidettävän arvossa aivan muita taitoja ja ominaisuuksia kuin niitä, joilla on ollut merkitystä kirjailijana toimimisessa. Käsikirjoittamisen kentän sisällä toimivilla yksilöillä on myös toisistaan poikkeavia käsityksiä siitä, mitä he pitävät tavoiteltavana. Joillekin

⁵¹⁰ Laurila 1938, 5–7.

⁵¹¹ ”Tul sää vaa, kyl mää koton ole” Risto Orkoa tapaamassa”.
Elokuva-Aitta 24/1934, 362–363.

keskeisenä päämääränä on taloudellinen menestys, toisille taiteelliset voitot.⁵¹² Elokuva-alan ja kirjallisten piirien välinen suhde Suomessa näyttää olleen auttamattoman epäsuhtainen. Elokuvantekijät arvostivat kirjallisuutta, ja elokuvalehdissä toivottiin kirjailijoiden kiinnostuvan käsikirjoittamisesta. Elokuvaa ja elokuvakäsikirjoituksia koskevassa kirjoittelussa käytettiin samoja argumentteja kuin kirjallisuudesta ja muusta kulttuurista keskusteltaessa kulttuurin muilla foorumeilla. Kirjallisuuskeskustelijoille elokuvaa sen sijaan ei näytännyt olevan olemassakaan. Elokuvakäsikirjoittajina toimineet kirjailijat eivät tuoneet elokuvaan liittyviä kokemuksia ja siihen kohdistuvaa kiinnostustaan esiin kirjallisen kentän puheenvuoroissaan. Käsikirjoittajana toimiminen ja ammattilaisen asema elokuva-alalla ei ollut sellaista kulttuurista pääomaa, jolla olisi ollut merkitystä kirjallisissa piireissä. Sen sijaan elokuvalehdissä kirjoitettiin kirjallisuudesta ja kirjailijoista pääasiassa arvostavasti. Vain joissakin elokuvakäsikirjoittamisen erityisluonnetta korostaneissa lehtikirjoituksissa saatettiin torjua liiallista uskoa vakiintuneiden ammattikirjailijoiden käsikirjoittajankykyihin. Ajatus elokuvakäsikirjoittajan erillisestä ammatillisesta identiteetistä oli muotoutumassa.

Elokuvakäsikirjoittaminen omana ammattinaan

Vuosikymmenen loppuun tultaessa käsikirjoittamista koskevassa julkisessa keskustelussa alkoi yhä enemmän esiintyä näkemyksiä, joiden mukaan suomalainen elokuva turvautuu aihevalinnoissaan liikaa romaani- ja näytelmäsovituksiin. Näiden ei katsottu toteuttavan ”filmillisyyden” vaatimusta.⁵¹³ Elokuvalehtien artikkeleissa elokuvakäsikirjoittaminen alettiin nähdä erillisenä kirjoittamisen lajina ja tämän myötä vahvistui myös käsitys siitä, että elokuvakäsikirjoittaminen edellytti harjoittajaltaan aivan erityisiä taitoja ja omanlaistaan lahjakkuutta. Samaan aikaan ajatus siitä, että kykynsä muilla kirjallisuuden alueilla osoittanut ammattikirjailija olisi paras valinta elokuvakäsikirjoittajaksi, ei ollut enää niin itsestään selvä. Nyrki Tapiovaara esitti epäilyjä Kinolehdessä jo vuonna 1935.

⁵¹² Gritten 20007, 41–46.

⁵¹³ Esim. V. S-m, ”Kotimainen alkuperäinen filmikäsikirjoitus”. Kinolehti 2/1938, 43.; -m, ”Historiaa ja uusintoja.” Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

Luonnollista on, että jollakin novellistilla, romaanikirjailijalla, näytelmäkirjailijalla on verrattomasti suuremmat edellytykset tulla filmikirjailijaksi kuin jollakin tavalisella ihmisellä. Niin kuin taidemaalari on paremmat edellytykset tulla hyväksitty teatterilavastajaksi kuin poliisimestarilla. Mutta yhtä luonnollista on, ettei pidä odottaa mitään niin häikäisevää, kun joku Pirandello tai joku Agapetus *ilman muuta* heittäytyy filmikirjailijaksi.⁵¹⁴

Nimimerkki Astra kertoi Elokuva-Aitassa, miten romaanikirjailija on tottunut kuvailemaan henkilöidensä ajatuksia ja joutuu elokuvakäsikirjoitusta laatiessaan ”hämilleen, kun on luotettava ulkonaisiin tapahtumiin”.⁵¹⁵

Suomen näytelmäkirjailijaliiton Naamio-lehden pääkirjoituksessa vuonna 1936 Ukko Havukka näki ongelmalliseksi sen, että elokuvia kirjoittavat prosaistit eivätkä draamatikot.

Ken tahansa kertomakirjailija tai muu kynämies katsotaan soveliaaksi elokuvatekstin laatijaksi ja sovittajaksi. Ei ole sen vuoksi kummeksittavaa, että teksti meikäläisissä elokuvissa vain harvoin on kiinteää ja draamallista. [...] On luonnollista, ettei tyypillinen kertoja ole luotu elokuvakirjailijaksi, vaan että siihen tarvitaan draamatikkoa.⁵¹⁶

Ulkomaaiset esimerkit vahvistivat ajatusta elokuvakäsikirjoittamisesta omana proosasta ja myös draamasta erottautuvana lajinaan. Antti Halonen kertoi Elokuva-lehdessä jo vuonna 1931, että Amerikassa ”filmikirjailijat muodostavat suorastaan oman ammattinsa. Amerikassa ei nimittäin filmiin suhtauduta sivistyksellisessä mielessä niin yliollkaisesti kun Euroopassa”.⁵¹⁷ Elokuva-Aitta raportoi vuonna 1937 Gaumont-British -yhtiön Michael Balconin kertoneen, miten hän oli hylännyt kuuluisien kirjailijoiden epäfilmaattisia käsikirjoituksia: ”He eivät hallinneet filmin tekniikkaa.”⁵¹⁸ Samana vuonna selvitti nimi-

⁵¹⁴ Ni. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227.

⁵¹⁵ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus).

⁵¹⁶ Ukko Havukka, ”Suomalainen elokuva”. Naamio 5/1936, 65 (pääkirjoitus).

⁵¹⁷ Benyol (Antti Halonen), ”Naiset elokuvakirjailijoina Amerikassa”. Elokuva 14/1931, 14. Benyolin mukaan oli merkillepantavaa, että useimmat johtavat käsikirjoittajat Hollywoodissa olivat naisia – menestyneimpänä mainittiin Frances Marion.

⁵¹⁸ Jokeri (Tapio Piha), ”Rahasta, äänestä, filmin tulevaisuudesta erästä onnettomasta miehestä ym.”. Elokuva-Aitta 4/1937, 77 (pääkirjoitus).

merkki Mme, miksi kuuluisat kirjailijat maailmalla eivät halua elokuvakäsikirjoittajiksi:

Kukaan heistä ei tunne filmiä kyllin perusteellisesti kyetäkseen kirjoittamaan taiteellisen tunteensa ja näkemyksensä niin filmillisesti, että siihen ei enää voisi kukaan ka-
jota. Filmin täytyy luoda itselleen omat kirjailijat, jotka tuntevat filmin, ymmärtävät sen kielen ja kykenevät rakkaudella käsittelemään sen herkkää materiaa.

Mme:n tulevaisuudenkuvassa ”filmikin on saava Shakespearena, Strindberginsä ja Dostojevskinsa”.⁵¹⁹ ”Filmin omien kirjailijoiden” luominen ei kuitenkaan ollut yksinkertaista. Nimimerkki V. S-m. peräänkuulutti Kinolehdessä vuonna 1938 tuottajien kannustusta ja ammattitaitoista opetusta – paras malli olisi ulkomaisen mallin mukaisesti toimivien työparien muodostaminen. ”Ohjaajien on kasvatettava itselleen skenaaristi.”⁵²⁰

Käsikirjoittajaksi ryhtyminen vaati kuitenkin muutakin, kuin taitoja, jotka olivat opiskeltavissa.⁵²¹ Tarvittiin peruslahjakkuutta, josta nimimerkki –mo Elokuva-Aitassa vuonna 1937 käytti nimitystä ”luontainen filmitaju”. Sen yhdistyminen teknisiin taitoihin oli harvinaista, ja tästä syystä ”maailmassa on vain hyvin vähän ihmisiä, jotka kykenevät kirjoittamaan elokuvakäsikirjoituksia”.⁵²² Elokuva-Aitan nimimerkki Astra käytti elokuvallisesta lahjakkuudesta termiä ”filmivaisto”.⁵²³ Samaa termiä käytti Mika Waltari opaskirjassaan *Aiotko kirjailijaksi?*

Elokuvan käsikirjoituksen laatiminen ja eri kuvien ja kohtausten ryhmitteleminen edellyttää elokuvatekniikan tuntemista, erikoista ”filmivaistoa”, kykyä nähdä, miltä suunniteltu kohtaus vaikuttaa elokuvattuna ja äänitettynä. Elokuvan käsikirjoituksen laatijan pitäisi samalla kertaa olla näyttelijä, ohjaaja, valokuvaaja ja musiikkipiiri (nim. helppotajuisen ja kansaan menevän musiikin alalla).⁵²⁴

⁵¹⁹ Mme, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aitta 4/1937, 80–81.

⁵²⁰ V. S-m, ”Kotimainen alkuperäinen filmikäsikirjoitus”. Kinolehti 2/1938, 43.

⁵²¹ Opiskelumahdollisuuksista enemmän tämän tutkimuksen kuudennessa luvussa.

⁵²² –mo, ”Missä on suomalainen filmikirjailija”. Elokuva-Aitta 11/1937, 268.

⁵²³ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517.

⁵²⁴ Waltari 1935, 198–199.

Toivo Särkkä kuvasi ”filmivaiston” ilmenemistä nuoren, ”SF-n kasvattaman elokuvamiehen” Jorma Nortimon käsikirjoitustyössä. ”Hän pudottelee käsikirjoituksia kuin hihastaan”, ihmetteli Särkkä.

Nortimolla täytyy olla luontainen vaisto, joka auttaa häntä jäsentelemään aiheen suhdallisesti, lisäämään ja ’pyyhkimään’ tarpeen mukaan, sekä luovaa mielikuvitusta, jonka avulla hän tämän ”sormityön” lisäksi muovaa aiheen elokuvan poljentoa noudattavasi.⁵²⁵

Luontaiset kyvyt korostuvat myös Nyrki Tapiovaara huomautuksessa: ”Voi käydä niinkin, että mies epäonnistuu jokseenkin täydellisesti näytelmäkirjailijana, mutta voi eräänä päivänä löytää itsensä kuuluisana filmikirjailijana. Se osoittaa, että filmi on hänen oikea ilmaisuvälineensä, eikä teatteri.”⁵²⁶

Ajatus siitä, että elokuvakäsikirjoittaminen on synnynnäistä lahjakkuutta edellyttävää toimintaa, vahvisti käsitystä siitä, että elokuvakäsikirjoittaminen on oma, ainutlaatuinen kirjoittamisen lajinsa. Elokuvakäsikirjoittaminen ei näyt-
täytynyt enää muun kirjallisen toiminnan oheisammattina vaan oli oma erillinen toimenkuvansa ja sellaisenaan riittävä. Tällainen ajattelu toisaalta erotti elokuvakäsikirjoittajan muiden kirjallisuuden ammattilaisten joukosta, toisaalta liitti käsikirjoittajan muiden kirjailijoiden joukkoon tasaveroisena oman kirjoittamisen lajinsa taitajana. Synnynnäisen lahjan liittäminen osaksi käsikirjoittajan identiteettiä vahvisti kuvaa käsikirjoittamisesta taiteilija-ammattina.

Oli kenties johdonmukaista, että ajatus luontaisen lahjakkuuden tarpeellisuudesta elokuvakäsikirjoittajan tehtävässä sai jotkut elokuvaletkien kommentoijat pohtimaan sitä, miten näitä erityislahjakkuuksia voisi löytää. Ehdotuksia käsikirjoituskilpailujen järjestämisestä esitettiin alan lehdissä tuon tuostakin, ja niiden järjestämisen tärkeyttä perusteltiin paitsi uusien aiheiden myös uusien lahjakkuuksien löytymisen tarpeella.⁵²⁷ Kilpailun avulla voisi

⁵²⁵ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 2/1938, 4 (pääkirjoitus).

⁵²⁶ N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227.

⁵²⁷ Esim. Benyol (Antti Halonen), ”Lyhyt tupakkatunti ’Agapetuksen’ seurassa”. Elokuva 14/1931, 7; V. S-m, ”Kotimainen alkuperäinen filmikäsikirjoitus”. Kinolehti 2/1938, 43; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 1/1939, 13; -mo, ”Missä on suomalainen filmikirjailija”. Elokuva-Aitta 11/1937, 268; Ukko Havukka, ”Suomalainen elokuva”. Naamio 5/1936, 65 (pääkirjoitus).

mahdollisesti ”löytää miehen tai naisen, jolla olisi oikea filmitaju, harrastus ja innostus, ja sitten perehdyttää ja kasvattaa hänet oikeaan alaansa”, toivoi nimimerkki -mo vuosikymmenen lopulla.⁵²⁸ Kilpailujen avulla houkuteltaiisiin ”kyvyt vakan alta”, uskoi Agapetus vuonna 1931.⁵²⁹ Kun kilpailu lopulta järjestettiin Suomi-Filmin toimesta vuonna 1940, kilpailukutsussa toivottiin osallistujiksi paitsi ammattikirjoittajia, myös ennen tuntemattomia lahjakkuuksia. Heillä toivottiin olevan omaa sanottavaa ja kykyä itsenäisesti ymmärtää ”sekä elokuvan että oman aikamme vaatimukset”. Suomi-Filmin käsikirjoituskilpailun yhteydessä muistutettiin, miten kaunokirjallisuuden alalla sisukas uurastus, tiedonhalu ja pyrkimys ylöspäin olivat johtaneet Suomen kirjoittavan kansan merkittäviin saavutuksiin, ”joille koko sivistynyt maailma voi tehdä ja on tehnyt kunniaa”. Käsikirjoituskilpailun tavoitteena oli edesauttaa samanlaista kehitystä elokuvan alalla.⁵³⁰ Kansan parista löytyvien uusien lahjakkuuksien etsiminen korosti elokuvakäsikirjoittamisen erityisyyttä, mutta omalla tavallaan jälleen kerran myös rinnasti kirjallisuuden ja elokuva-käsikirjoittamisen, kun kirjallisuuden toimintatavat asetettiin esikuvaksi elokuvalle.

Elokvantekemisen kollektiiviset käytännöt olivat toisaalta ristiriidassa kirjoittamiseen taiteilija-ammattina liitettyjen romanttisen mielikuvien kanssa. Suomalaisessa keskustelussa ryhmätyötä ja kollektiivisia käytäntöjä komentoitiin kahdella tavalla. Tuottajan liian suurta määräysvaltaa pidettiin uhkana käsikirjoittajalle. Sen sijaan yhdessä työskentelevää käsikirjoittaja-ohjaajaparia tai kahden käsikirjoittajan työryhmää pidettiin jopa ihanteellisena ratkaisuna. Näkemysten tueksi tuotiin jälleen esimerkkejä ulkomailta: Nyrki Tapiovaara mainitsi vuonna 1935 Kinolehdessä amerikkalaiset Robert Riskinin ja Frank Capran. Tapiovaaran mukaan Riskinin nimi oli ”kohonnut korkeaan



Käsikirjoitus-kilpailun ilmoitus. Suomi-Filmin Uutisaitta 1941.

⁵²⁸ -mo, "Missä on suomalainen filmikirjailija" Elokuva-Aitta 11/1937, 268.

⁵²⁹ Benyol (Antti Halonen), "Lyhyt tupakkatunti 'Agapetuksen' seurassa". Elokuva 14/1931, 7.

⁵³⁰ "Elokvakäsikirjoituskilpailu". Suomi-Filmin Uutisaitta 8-9/1940, 3 (pääkirjoitus); "Käsikirjoituskilpailun aikaa pidennetty". Suomi-Filmin Uutisaitta 2/1941, 2.



Ben Hechtin ja Charles MacArthurin työskentelyä esiteltiin Elokuva-Aitassa 1935.

Kirjailija saa tuoda ajatuksensa julki ja mikään merkityksellinen kirjailija hän ei olekaan, jollei hänellä ole ajatusta, jotakin panosta takanaan. Mutta filmikirjailija saa kätkeä visusti kaikki ajatuksensa, jos hänellä sattuu sellaisia olemaan. Hänen vapautensa on yhtä rajoitettua kuin tiikerin häkissä. Toistaiseksi tuottaja on ollut vielä piiskalla varustettu vartija oven suussa, mutta filmikin tulee aikanaan vaatimaan vapautensa yhtä oikeutetusti kuin muutkin taiteenlajit.⁵³²

Myös Topo Leistelä näki tulevaisuuden ainoana mahdollisena kehityssuuntana tilanteen, jossa kirjailija vapautuu ”siitä alistetusta asemasta, missä hän tähän saakka filmin myötäsynnyttäjänä on ollut”.⁵³³ Se, että käsikirjoittajaa ei vielä toistaiseksi lainkaan arvostettu, oli aiheesta kirjoittaneille itsestäänselvyys. ”Kuinka moni meistä tuntee kenenkään heidän nimeänsä?” kysyi Tapiovaara. MMe:n mukaan käsikirjoittaja oli ”tuntematon suuruus, jonka yleisö on

kurssiin samalla huimalla nopeudella, kuin hänen filmiensä ohjaajan”. Riskiniä ja Capraa piti esikuvallisina myös nimimerkki MMe, joka arvosti myös itävaltalaisparia Walter Reisch ja Willi Forst. Hyvänä mallina pidettiin myös keskenään työpareina toimivia käsikirjoittajia, kuten Ben Hecht ja Charles MacArthur sekä Frances Goodrich ja Albert Hackett.⁵³¹

Elokuvakäsikirjoittajan paikka tuottajan määräysvallan alla sen sijaan asetti ”filmikirjailijan” asemaan, joka sopi huonosti perinteiseen kuvaan kirjailijasta. Nimimerkki MMe nimitti käytäntöä käsikirjoittajien ”kiroukseksi”:

⁵³¹ Ni. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227; ”Hollywood on hämmästynyt ja peloissaan”. Elokuva-Aitta 23/1935, 459; MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aitta 4/1937, 80–81.

⁵³² MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aitta 4/1937, 80–81.

⁵³³ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset, 6/1941, 13.

tuskin tietänyt olevan olemassakaan”.⁵³⁴

Suomalaisissa lehtikirjoituksissa esitetyt ajatukset elokuvakäsikirjoittamisesta omanlaistaan lahjakkuutta vaativana ammattinaan heijastivat ajan kansainvälistä keskustelua. Vaikka elokuva taidemuotona oli vielä nuori, ajateltiin silti, että oli olemassa eräänlaista luontaista elokuvallista lahjakkuutta samaan tapaan kuin oli olemassa musikaalisuutta tai kirjallista lahjakkuutta. Tätä lahjakkuutta tarvitsi myös elokuvakäsikirjoittaja. Vsevolod Pudovkin kirjoitti 1920-luvulla julkaistussa elokuvantekemisen eri osa-alueita käsittelevässä teoksessaan ohjaajan erityisestä vaistosta ja taidosta. Myös käsikirjoittajan tuli Pudovkinin mukaan olla ”elokuvallisesti ajatteleva ihminen”.⁵³⁵ Lähes samoin sanoin peräänkuulutti brittiläinen dokumentaristi ja elokuvaälykkö Paul Rotha käsikirjoittajiksi henkilöitä, jotka olisivat ”elokuvatietoisia”, jotka ajattelisivat ja työskentelisivät elokuvallisesti.⁵³⁶ Tällainen kyky oli brittiläisten käsikirjoitusoppaiden näkemyksen mukaan olennainen osa käsikirjoittajana toimimista – ja se oli synnynnäinen lahja, joka henkilöllä joko oli tai ei ollut.⁵³⁷

Muitakin näkemyksiä elokuvakäsikirjoittamisen ja romanttisen kirjailijakuvan yhteensopivuudesta oli. Mika Waltarin kirjoitusoppaan tuomio elokuvakäsikirjoittajan taiteilijanlaadusta oli tyly. Käsikirjoittajalla tulee olla mielikuvitusta, tarkkaa silmää, näppäryyttä ja suuren yleisön maun tuntemista, mutta tästä huolimatta ”varsinaiseen luovaan kirjalliseen toimintaan ei elokuvan käsikirjoituksen laatiminen millään tavoin kuulu.”⁵³⁸

⁵³⁴ N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227; MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aihta 4/1937, 80–81.

⁵³⁵ ”Kinematografitseskii mysljatshii tshelovek”, Pudovkin 1974, 112, myös Pudovkin 1953, 83 ja 102.

⁵³⁶ Rotha 1931, 35.

⁵³⁷ Gritten 2007, 48.

⁵³⁸ Waltari 1935, 199. Aiotko kirjailijaksi? -oppaan kirjoitushetkellä Waltarilla oli kokemusta ainoastaan *Sininen varjo* -elokuvan käsikirjoittamisesta. Vuonna 1963 Elokuva-Aitalle antamassaan haastattelussa Waltari totesi joutuneensa tarkistamaan käsityksiään. Uusitalo ja Toiviainen 2010, 233.

Palkkiot

Yhtenä käsikirjoittamisen ammattimaistumisen ja sen osakseen saaman arvostuksen mittarina voi pitää käsikirjoittajille maksettujen palkkioiden suuruutta. Yksityiskohtaisia tietoja käsikirjoittajien palkkioista ja niiden määräytymisestä ei ole säilynyt. Tämän tutkimuksen lähdeaineistona ei ole ollut käytettävissä yhtäkään käsikirjoittajan ja tuotantoyhtiön välistä sopimusta. Elokuviin budjetit, kirjanpitoa tai vastaavaa aineistoa on säilynyt joistakin elokuvista. Esimerkiksi Suomen Filmitöiden *Roinilan talossa* -elokuvan tilikirja kertoo kirjailija Artturi Järviluoman saaneen käsikirjoitustyöstään yhteensä 7800 markkaa useassa pienessä erässä. Lisäksi Järviluomalle oli ostettu kirjoitustarpeita 75 markalla. Minna Canthin perillisille oli maksettu näytelmän oikeuksista 3000 markkaa.⁵³⁹ Suomi-Filmissä laadittiin sodan jälkeisinä vuosikymmeninä erilaisia yhteenvedoja yhtiön elokuvien kustannuksista kautta aikojen. Näistä selvityksistä käy ilmi, että käsikirjoitusten hinnat 1930-luvulla vaihtelivat suuresti. Elokuva *VMV 6* oli maksettu käsikirjoittajille 14 690 markkaa ja elokuvasta *Kaikki rakastavat* 13 050 markkaa, mutta menestysnäytelmä *Juurakon Huldan* budjettiin oli käsikirjoituksen kustannuksiksi kirjattu 64 840 markkaa. Suuren summan voi arvella perustuneen *Juurakon Hulda* -näytelmän huomattavaan yleisömenestykseen ja liikenainen Hella Wuolijoen neuvottelutaitoihin – mutta toisaalta saman kirjoittajan yhtä lailla menestyneeseen alkuperäisteokseen perustunut *Niska-vuoren naiset* -elokuvan käsikirjoitus oli maksanut tuotantoyhtiölle vain 19 600 markkaa. Suomi-Filmin kustannuserittelyissä ei ole eroteltu alkuperäisteoksen oikeuksista maksettua summaa eikä käsikirjoitusten eri versioiden kirjoittajien osuuksia.⁵⁴⁰ Ei ole myöskään tiedossa millä tavalla yhtiön kuukausipalkkaisten työntekijöiden palkat on laskettu mukaan elokuvan tuotantokustannuksiin ja käsikirjoitusten hintoihin. Esimerkiksi Suomi-Filmin kuukausipalkkaiset ohjaajat saivat kuukausipalkkansa lisäksi erillisen kertakorvauksen jokaisesta ohjaamastaan elokuvasta ja kirjoittamastaan käsikirjoituksesta. Valentin Vaalan kuukausipalkka vuonna 1940 oli 5000 ja elokuvakohtainen ohjauspalkkio 10 000 markkaa.⁵⁴¹ Suomen Filmitöiden vuonna 1939 kuvatun elokuvan *SF-pa-*

⁵³⁹ *Roinilan talossa* tilikirja 1935. KAVI. Tilikirjan mukaan elokuvan ensi-iltapäivän kahvit Tornissa olivat maksaneet 208 markkaa ja kukat näyttelijöille 972 markkaa.

⁵⁴⁰ Kotimaisten filmien kustannuserittely. Suomi-Filmi. KAVI.

⁵⁴¹ Laine 1999, 132–133.

raati tilikirjasta käy ilmi, että käsikirjoittaja Tapio Pihalle on maksettu 15 000 markkaa ja näyttelijöistä Ansa Ikoselle 33 000 ja Tauno Palolle 25 000 markkaa, mutta yhtiössä kuukausipalkkaisena työskennelleelle ohjaaja Yrjö Nortalle vain 10 000 markkaa.⁵⁴² Joistakin Suomi-Filmin vuosien 1941, 1942 ja 1943 elokuvista on olemassa tarkempia kustannuslaskelmia, ja niistä käy ilmi, että paitsi käsikirjoituksen myös muun elokuvatyön hinta vaihteli suuresti. Esimerkiksi elokuvassa *Kuollut mies rakastuu* ohjaaja Ilmari Unhon palkkioksi on kirjattu 91 000 markkaa samaan aikaan kun Risto Orko on saanut elokuvasta *Ryhmy ja Romppainen* vain 28 000 markkaa. Molemmat ohjaajat olivat Suomi-Filmin vakituisia työntekijöitä. Myös *Kuolleen miehen* käsikirjoitus on ollut yli kaksi kertaa kalliimpi kuin *Ryhmy ja Romppaisen*. Toisaalta esimerkiksi kuvauksen, musiikin ja mainonnan kustannuksissa oli samanlaisia eroja, mutta päinvastaiseen suuntaan. Elokuvien kokonaisbudjetit olivat lähes täsmälleen samankokoiset.⁵⁴³ Palkkioiden vaihtelun voi tulkita kertovan koko alan työehtojen ja sopimuskäytäntöjen – ja ehkä myös kirjanpitokäytäntöjen – vakiintumattomuudesta. Yhtiöiden välillä oli myös kilpailua, joka näkyi esimerkiksi suosittujen tähtien palkkoissa.⁵⁴⁴ Käsikirjoituksista maksetut hinnat näyttävät vaihdelleen samaan tapaan kuin muutkin palkkiot ja ne liikkui samankaltaisissa kokonaissummissa kuin ohjaajien ja näyttelijöiden palkkiot. Summia voi suhteuttaa elokuvien kokonaisbudjetteihin ja yleiseen palkkatasoon: Suomi-Filmin kirjanpidon mukaan yhden näytelmäelokuvan tuotantokustannukset olivat 1930-luvun lopulla tavallisimmin vähän yli miljoona markkaa.⁵⁴⁵ Suomessa miespuolisen työntekijän keskiansio paperiteollisuudessa vuonna 1938 oli noin 20 000 markkaa vuodessa ja naispuolisen työntekijän puolet siitä.⁵⁴⁶

⁵⁴² *SF-paraati* tilikirja 1940. KAVI. Ohjaaja Nortan 10 000 markan palkkio oli todennäköisesti kuukausipalkan päälle maksettu elokuvakohtainen lisä.

⁵⁴³ Suomi-Filmin tuottamien pitkien elokuvien valmistuskustannukset. Luettelo 22.12.1986. Suomi-Filmi Oy. KAVI..

⁵⁴⁴ Laine 1999, 133.

⁵⁴⁵ Suomi-Filmin tuottamien pitkien elokuvien valmistuskustannukset. Luettelo 22.12.1986. Suomi-Filmi Oy. KAVI. Suurelokuvat *Jääkärien morsian* ja *Aktivisti* maksoivat molemmat noin 1,7 miljoonaa markkaa.

⁵⁴⁶ Suomen tilastollinen vuosikirja 1939–1940, 288.

Käsikirjoittaja – runoilija vai tuotesuunnittelija

Pohdinta siitä, keiden pitäisi kirjoittaa elokuvia liittyy paitsi käsikirjoittajan ammatillisen identiteetin määrittelyyn, myös kamppailuun elokuvataiteen statuksesta kansallisen kulttuurin kentällä Suomessa 1930-luvulla. Macdonaldin ja Grittenin käyttämä bourdieulaisen mallin mukaan hahmottaen elokuvatuotannon kentällä kirjailijuus romanttisen taiteilijäkäsityksen mukaisesti ymmärrettyä oli kulttuurista pääomaa, jota tuottajat ja muut elokuvantekijät havittelivat vahvistaakseen elokuvan asemaa taiteen kentällä taiteena taiteiden joukossa. Eri puheenvuoroissa tämä taiteen kenttä näyttäytyi joko suomalaiskansallisena tai yleismaailmallisena, kirjoittajasta riippuen. Suomalaiset elokuva-alan toimijat olivat luontevasti tekemisissä kirjallisten piirien kanssa, ja toisin kuin esimerkiksi Ruotsissa suomalaiset arvostetutkin kirjailijat olivat mukana luomassa elokuvakäsikirjoituksia kotimaisten tuotantoyhtiöiden palveluksessa. Kirjailijoiden nimet olivat näkyvästi esillä elokuvien markkinoinnissa, ja kirjailijan mukanaoloa käsikirjoittamisprosessissa painotettiin laadun takeena. Kaikilla elokuvakäsikirjoittajilla ei ollut kirjallista taustaa. Ohjaajat kirjoittivat käsikirjoituksia, erityisesti sovituksia näytelmistä ja romaaneista. Käsikirjoittajia rekrytoitiin myös elokuva-alan muista tehtävistä.

Kun kirjailijoiden elokuvakäsikirjoitustyön tulokset eivät olleet toivotun mukaisia – ”filmaattisuuden” vaatimus ei täyttynyt – käsitys käsikirjoittajuudesta muuttui. Kirjailijatausta ei enää ollutkaan itsestään selvästi käypää kulttuurista pääomaa elokuvatuotannon kentällä. Käsikirjoittamisen määrittely muusta kaunokirjallisesta tuotannosta poikkeavaksi kirjoittamiseksi korosti elokuvan erityisyyttä ja sen asemaa omana taiteenlajinaan. Käsikirjoittaminen alettiin nähdä omana ammattinaan, joka vaati harjoittajaltaan aivan omanlais-taan lahjakkuutta, ja tuon lahjakkuuden kehittämistä. ”Filmikirjailijaa” määritteli kyky ajatella elokuvallisesti, ei aiempi kirjallinen toiminta. Ulkomaisia esimerkkejä kahden käsikirjoittajan työpareista, ohjaaja-käsikirjoittajapareista ja kirjoittavista ohjaajista pidettiin tavoiteltavina, mutta elokuvakäsikirjoittajaa pidettiin silti oikeana kirjailijana, jonka taiteilijaidentiteetti oli hyvin lähellä romaanikirjailijan ja näytelmäkirjailijan identiteettiä. Tuottajan liian suurta määräysvaltaa pidettiin huonona asiana. Elokuvakäsikirjoittajalla tuli olla kunnianhimoa, sanottavaa ja taiteilijan vapaus.

Toisaalta alalla vallinnut käytäntö ei tukenut taiteilijan vapauden ihannetta. Suomalaisen elokuvien käsikirjoittamisessa oli myös amerikkalaisen studio-käytännön mukaisia teollisen kirjoittamisen piirteitä. Vaikka käsikirjoittajat

eurooppalaiseen tapaan työskentelivät yleensä kotoaan käsin, eivätkä olleet yhtiön työnjohdon alaisia työntekijöitä, olivat käsikirjoitukset tavallisesti tuottajan aloitteesta käynnistettyjä tilaustöitä. Aihetta saatettiin kehitellä ensin *story conference* -tyyppisissä palavereissa ja käsikirjoitusta voitiin teettää eri kirjoittajilla ja sivuuttaa alkuperäinen tekijä koko prosessista.

R. Keith Sawyerin mukaan länsimaiseen käsitykseen taiteilijasta kuuluvat muiden muassa ajatus erityislahjakkuudesta, yksin työskentelystä ja siitä, että taiteilijalla on arvokasta ja omaperäistä sanottavaa.⁵⁴⁷ Ian Macdonaldin toteaa tämän päivän käsikirjoitusoppaiden usein korostavan käsikirjoittamisen yksilöllisyyttä ja henkilökohtaisuutta, vaikka elokuvatuotannon todellisuus onkin toisenlainen.⁵⁴⁸ Sosiologi Laikwan Pangin mukaan taiteilijaidentiteetin ja työn käytäntöjen välinen ristiriita on tyypillinen ilmiö kulttuuriteollisuuden kaikilla aloilla. Luovan työn tekijän oletetaan toteuttavan romanttista taiteilijakuva, mutta samaan aikaan taiteelliseen toimintaan kuuluva eräänlainen tehottomuus nähdään ei-toivottavana.⁵⁴⁹ Kun suomalaiset elokuvatuottajat tahtoivat 1930-luvulla nostaa elokuvan arvostusta, he pyrkivät paikantamaan sille omaa, erityistä identiteettiä samanaikaisesti sekä taiteen että teollisuuden kentillä.⁵⁵⁰ Tämä kahden eri arvomaailman ja toimintakulttuurin rinnakkainen läsnäolo tuotantoyhtiöiden käytännöissä vaikutti myös käsitykseen siitä, mitä ominaisuuksia elokuvakäsikirjoittajalla tulisi olla, keiden pitäisi kirjoittaa elokuvia – ja miten.

⁵⁴⁷ Sawyer 2011, 20.

⁵⁴⁸ Macdonald 2010, 49.

⁵⁴⁹ Pang 2009, 58.

⁵⁵⁰ Laine 1999, 34–48.

SF -filmi

Vieras mies tuli taloon



Lyyrillisen herkkä ja samalla väkeväverinen elokuva voimakkaista ihmisistä, kiihkeistä intohimoista — ja maan sekä työn ihmeellisestä, kaikkisovittavasta voimasta.

Pääosissa:

**KAISU LEPPÄNEN
EINO KAIPAINEN
AKU KORHONEN
KAARLO ANGERKOSKI**

Käsikirjoitus:

Mika Waltari

Ohjaus:

Wilho Ilmari

ENSIESITYS 27. 11

Valmistamo:

Suomen Filmiteollisuus (SF)

Case: *Vieras mies tuli taloon* – romaanista elokuvaksi ja elokuvasta romaaniksi

Tämä tapaustutkimusluku tarkastelee *Vieras mies tuli taloon* -elokuvan syn-tyhistoriaa. Mika Waltarin romaaniin perustuneen elokuvan käsikirjoituksen laati Waltari itse ja kirjoitti sen jälkeen romaanilleen jatko-osan, jossa hyö-dynsi elokuvakäsikirjoitukseen kehrittelemiään kohtauksia. Näin romaanista syntyi ensin elokuva ja elokuvakäsikirjoituksesta jälleen uusi romaani. *Vieras mies tuli taloon* -elokuvan vaiheissa toteutui kirjallisuuden ja elokuvan vuoro-vaikutus monella tasolla.

Toivo Särkän päätös ottaa Mika Waltarin *Vieras mies tuli taloon* -romaa-niin perustuva elokuva Suomen Filmitieteellisuuden tuotanto-ohjelmaan syntyi eri aikaan kuin pääosa vuoden 1938 muista tuotantopäätöksistä. Mikä vaikutus päätökseen oli Waltarin romaanin synnyttämällä skandaalilla? Samaan aikaan puitiin lehdistössä muitakin moraalikohuja. Niiden aiheena olivat kilpaile-vien yhtiöiden elokuvat. Oliko myös näillä yleisöä kuohuttaneilla kiistoilla vaikutusta tuotantopäätökseen? Miksi Waltari muutti kerronnan rakennetta elokuvakäsikirjoituksessa ja myös muutti tarinan loppuratkaisua? Seuraavassa rekonstruoin elokuvan tuotannon aikajanaa ja pohdin elokuvan tuotantopää-tökseen ja sen käsikirjoitukseen kehittelyyn vaikuttaneita tekijöitä.

Syksyllä 1937 ilmestynyt romaani *Vieras mies tuli taloon* oli valittu voittajak-si WSOY:n pienoisromaanikilpailun 246 osanottajan joukosta ja se sai lehdis-sä kiittävän arvostelun. *Vieras mies tuli taloon* on syrjäisessä maalaistalossa ta-pahtuva kolmiodraama, joka huipentuu kahteen veritekoon. Mustasukkainen isäntä ampuu talon rengin, jolla on suhde emännän kanssa. Paikalle rientävä emäntä tappaa kirveellä isännän. Tekonsa jälkeen emäntä kätkee isännän ruu-miin suolampeen eikä tarinan päättyessä jää rikoksestaan kiinni. Marraskuus-sa näyttelijä Yrjö Tuominen luki Yleisradiossa näytteen kirjan loppuluvusta. Se sai radionkuuntelijat tuohtumaan, ja aiheesta syntyi yleisönosastoissa julkinen polemiikki. Kirjan sanottiin liikaavan ja tahrivan lukijansa. Sen väitettiin olevan epäsideellinen ja raaka. Se halvensi Suomen kansan oikeustajua, koska antoi avionrikkojanaisen suorittaman tapon jäädä rangaistuksetta. Kirjailija itse palasi Keski-Eurooppaan suuntautuneelta opintomatkaltaan joulukuun alussa keskel-le kirjakohua.⁵⁵¹ Waltari on jälkikäteen kertonut kokeneensa yleisönosastokir-

⁵⁵¹ Rajala 2008, 341–350.

Tammikuun 1938
sensuurikohut:
*Nuorena
nukkunut* ja
*Niskavuoren
naiset*.



joittelun häiritsevä ja masentavana.⁵⁵² Joulukuun alussa hän kirjoitti kollega Seere Salmisen kappaleeseen romaanista monimielisen omistuksen, jossa toivoi ”sydämellisesti jatkuvaa yhteisrintamaa epäsideellisuuden yleislinjoilla ja kestäviä äänijäänteitä rakastamamme kansan siveellisyshyeeoille”.⁵⁵³

Kohu *Vieraasta miehestä* ei ollut Waltarin ensimmäinen kirjasota. Edellisen vuoden ”suuri kirjallisuustaistelu” oli asemoinut hänen oikeistolaiseksi. Toisaalta konservatiivit eivät katsoneet hyvällä Waltarin tapaa kuvata aistillisuutta ja sukupuolisuutta.⁵⁵⁴ Joulukuun 1937 ilmestyi *Pidot Tornissa* -kirja, jossa johtavat kulttuuriliberaalit määrittelivät Waltarin pinnalliseksi.⁵⁵⁵ Samanlaisen *Vieras mies* -kohun myötä Waltarin asema oli entistä ristiriitaisempi.

Waltarin kirjaa koskeneen polemiikin vielä jatkuessa syntyi päivälehdissä uusi moraalikeskustelu vuoden 1938 tammikuussa. Tällä kertaa aiheena oli elokuva – tarkemmin sanottuna kaksi uutta kotimaista elokuvaa. Joulun jälkeen ensi-iltansa saanut Adams Filmin tuottama ja Teuvo Tulion ohjaama *Nuorena nukkunut* sisälsi saunakohtauksen, jossa näkyi paljasta pintaa sekä rakkauskohtauksen tallin ylisillä. Tämä kuohutti yleisönosastoissa. Muutama päivä myöhemmin uutisoitiin, että elokuvansensuuri oli aikeissa kieltää Suomi-Filmin uutuuden *Niskavuoren naiset*, ellei yhtiö suostu lyhentämään elokuvan sänkykamarikohtausta, jossa naimisissa oleva Niskavuoren isäntä ja kylän opettajaneiti

⁵⁵² Waltari 1980, 316.

⁵⁵³ Bagge 2008.

⁵⁵⁴ Rajala 2008, 281–286.

⁵⁵⁵ Kivimies 1937, 213

makaavat samassa vuoteessa vaatteet päällä. *Niskavuoren naisia* koskeva kiista ratkesi jo vuorokautta myöhemmin tuotantoyhtiön perääntymiseen, ja *Nuorena nukkunut* Adams Filmi lyhensi oma-aloitteisesti kaksi minuuttia.⁵⁵⁶ Keskustelu molemmista elokuvista ja sensuurista yleensä jatkui vielä pitkään, ja yksin Helsingin Sanomissa julkaistiin kolmen viikon aikana parikymmentä lukijoiden kirjoitusta *Nuorena nukkuneesta* sekä puolesta että vastaan.

Vuoden vaihtuessa elokuvatuotantoyhtiöt myös tavan mukaan ilmoittivat julkisuuteen seuraavan vuoden suunnitelmansa. Suomen Filmiteollisuuden SF-Uutiset esitteli vuoden 1937 viimeisessä numerossa yhtiön tuotanto-ohjelmaa. Tässä listassa *Vierasta miestä* ei ole. Suunniteltujen elokuvien luettelossa on kaksitoista nimekettä, joista kuuden kerrotaan lopulta päätyvän toteutettaviksi.⁵⁵⁷ Viisi näistä pääsikin tuotantoon seuraavan vuoden aikana, ja lisäksi joukko muita – vuoden 1938 aikana Suomen Filmiteollisuudessa kuvattiin peräti yhdeksää elokuvaa. Tieto Waltarin kirjan elokuvaamisesta julkistettiin vasta kesän kynnyksellä, jolloin *Vieras mies tuli taloon* mainittiin yhtiön tulevana ensi-iltana sekä SF-Uutisten artikkelissa että Kinolehdessä julkaistussa ilmoituksessa.⁵⁵⁸ Elokuvan kuvaukset aloitettiin toukokuussa. Ohjaajana oli Wilho Ilmari.⁵⁵⁹

Rafael Koskimies kiinnitti romaanin arvostelussaan huomiota kirjan voimakkaaseen visuaalisuuteen ja Tatu Vaaskivi piti sen kerrontaa elokuvallisena. Vaaskiven mukaan Waltari oli tehnyt ”filmaattisen ihmeen” täyttäessään ”kirjailijanäkemyksen valkokankaan”.⁵⁶⁰ SF-Uutisissa elokuvan tuotantopäätöstä perusteltiin taiteellisilla näkökohdilla:

Vieras mies tuli taloon on itsessään kuin filmi, ’hidas’ psykologinen filmi, missä kaikki toiminta kasvaa ja kehittyi ihmisten luonteista, heidän sisäisistä vaikutuksistaan. Romaanin muoto on tiivis ja keskitetty; ankara valikointi on tyyppillistä

⁵⁵⁶ Suomen kansallislehti 2, 190 ja 210–211.

⁵⁵⁷ ”SF:n tuotanto-ohjelma laajenee yhä”. SF-Uutiset 6/1937, 5.

⁵⁵⁸ ”SF:n mielenkiintoinen tuotanto-ohjelma näytäntökaudeksi 1938–1939”. SF-Uutiset 3/1938, 5; Suomen Filmiteollisuuden ilmoitus Kinolehdessä 5/1938, 204–205.

⁵⁵⁹ Kehyskertomuksen viisasta tuomaria esittää Yrjö Tuominen, sama näyttelijä, jonka radioluennasta kirjakohu alkoi.

⁵⁶⁰ Uusi Suomi 7.9.1937; Tatu Vaaskivi, ”Kertomakirjallisuutta syksyllä 1937”. Suomalainen Suomi 7/1937, 548.

sen tyylille. SF:n johdon mielenkiinto tätä teosta kohtaan heräsi heti, koska se tah-
toi laajentaa tuotantoaan sielunkuvauksen suuntaan.

Myös Waltarin kokemus käsikirjoittajana vaikutti päätöksentekoon. *Vieraan miehen* kerrottiin olevan ”elokuvaamolle sitäkin kiinnostavampi romaanitulokas, kun sen tekijä jo aiemmin on osoittanut hallitsevansa filmikäsikirjoituksen oi-
keata tekniikkaa: ’Kuriton sukupolvi’ saavutti myöskin elokuvana huomattavan
menestyksen.”⁵⁶¹ Elokuvassa kerrottiin pyrittävän kunnianhimoiseen taiteelli-
seen työskentelyyn: aihe antaisi ”tilaisuuden uudenlaiseen tekotapaan: mahdolli-
simman vähän repliikkejä, sitä enemmän kuva- ja tunnelmamaalailuja”.⁵⁶²

Kimmo Laine on arvioinut keskustelua herättäneeseen romaaniin perus-
tuvan elokuvahankkeen olleen osoitus Suomen Filmitoiminnan halusta
tarttua ristiriitaisiin ja sensaatiomaisiin aiheisiin.⁵⁶³ Kirjakohun lisäksi voi
olettaa samaan aikaan julkisuudessa puitujen elokuvaskandaaleiden vaikutta-
neen Särkän päätökseen lisätä *Vieras mies* tulevan kesän tuotantosuosittel-
maan. Elokuvakohujen keskiössä olivat kilpailevat yhtiöt, ei Suomen Filmi-
toiminta. Kohut näyttivät tuottavan runsaasti ilmaista julkisuutta. Helsingin
Sanomien pakinoitsijanimimerkki Eero siteerasi jo polemiikin alkuvaihees-
sa huhua, jonka mukaan *Nuorena nukkuneen* ympärille syntynyt ”hirmuinen
prosessi” oli tuotantoyhtiön itsensä mainostarkoituksessa järjestämä. Lehden
saman numeron pilakuvassa nähdään yleisö rynnistämässä elokuvateatteriin
Tulion elokuvaa katsomaan.⁵⁶⁴ Myös *Niskavuoren naiset* sai paljon katsojia.
Markkinoinnin näkökulmasta *Vieraan miehen* voi ajatella olleen Särkälle hou-
kutteleva hanke, sillä se oli jo valmiiksi sensaatio. Toisaalta sen epäsiiveilliseksi
leimattu sisältö sopi erityisen huonosti yhtiölle, joka samaan aikaan korosti
vastuuntuntoaan ja sitoutumistaan ”esteettis-eettisiin perusvaatimuksiin”.⁵⁶⁵
Ensi-illan yhteydessä elokuvan markkinointipuheessa Waltarin romaanin ai-
heuttama kohu oli tuskin lainkaan esillä. Viitaukset siihen ovat peiteltyjä. Sa-
malla nostettiin esiin elokuvan ylevyyttä ja sen taiteellisia arvoja. ”Uusimman

⁵⁶¹ Pistokokeita elokuvarintamalta, Mika Waltari kirjoittaa filmejäkin... SFU 4/38, 10.

⁵⁶² ”SF:n mielenkiintoinen tuotanto-ohjelma näytännökaudeksi 1938–1939”.
SF-Uutiset 3/1938, 5.

⁵⁶³ Laine 1999, 315.

⁵⁶⁴ Helsingin Sanomat 13.1.1938

⁵⁶⁵ Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. SF-Uutiset 4/1938, 3 (pääkirjoitus).

kirjallisuutemme kuuluisin romaani suomalaisen elokuvataiteen luomana syvätehoisena rakkausdraamana” oli samanaikaisesti ”vaativa ja arkaluontoinen taiteellinen suoritus” ja ”runollisen herkkä ja väkeväverinen elokuva voimakkaista ihmistä, kiihkeistä intohimoista”. Se oli myös ”kaunis ja luonnonläheinen” ja taideteos, ”joka todella rakentaa, kohottaa ja vie eteenpäin”.⁵⁶⁶ Katsojille tarjottiin yhtä aikaa sekä vihjettä sensaatiosta että korkeakulttuuria.

Vieras mies tuli taloon ei ollut elokuvana Waltarin palkintoromaanin suora sovitus. SF-Uutisten sanoin se oli ”alkuperäisen romaanin rinnakkaisteos”.⁵⁶⁷ Kirjan tarinan ympärille on elokuvassa rakennettu oikeussalissa tapahtuva kehyskertomus, ja sen loppuratkaisua on muutettu. Elokuvan yhteydessä mainitaan usein sen perustuvan kahteen alkuperäisteokseen, romaaneihin *Vieras mies tuli taloon* ja *Jälkinäytös*. Tämä on kirjattu myös elokuvan tekijätietoihin Suomen kansallisfilmografiassa.⁵⁶⁸ Tosiasiassa jälkimmäinen kahdesta alkuperäisteoksesta oli vielä kirjoittamatta, kuin elokuvakäsikirjoitusta laadittiin. Waltari on muistelmissaan kertonut loukkaantumisestaan ja halustaan kirjoittaa *Vieras mies tuli taloon* -romaanille jatko-osa, jossa olisi mahdollista ”selventää käsitteitä”.⁵⁶⁹ Aiheen jatkokäsittely ja selventäminen alkoi elokuvakäsikirjoituksen kirjoittamisella keväällä 1938. Romaanin jatko-osa *Jälkinäytös* syntyi heinäkuussa ja julkaistiin syksyllä 1938.⁵⁷⁰ Kun Waltari kirjoitti *Jälkinäytöstä*, elokuvan kuvaukset olivat jo käynnissä.⁵⁷¹ Käsikirjoitus ei ole yhdistelmä kahdesta romaanista ja siten Waltarin kolmas versio aiheesta, vaan toiselle välille tehty välivaihe kahden romaanin kirjoittamisen välillä.

Vieras mies tuli taloon -romaanin tapahtuu syrjäisessä talossa, jossa emäntä – nimettömäksi jäävä nainen – ja kuolemansairas syytinkivaari joutuvat tekemään tilan kaikki työt samaan aikaan, kun pitkälle alkoholisoitunut isäntä Alfred makaa kamarissaan vuoroin juopon itsesäälissä, vuoroin epärealististen

⁵⁶⁶ Suomen Filmitoimikunnan ilmoitus. SF-Uutiset 6/1938, 8-9; ”Aivan uskomattoman työmäärän suoritti SF viime kesänä”. SF-Uutiset 4/1938, 5; Suomen Filmitoimikunnan ilmoitus. Elokuva-Aitta 23/1938, takakansi; ”Syvemmille ja avarammille vesille!” Kinolehti 5/1938, 182; ”Vuokraamoiden uutuuksia”. Kinolehti 9/1938, 36.

⁵⁶⁷ ”Elokuvan pohja – käsikirjoitus”. SF-Uutiset 5/1938, 4.

⁵⁶⁸ Uusitalo ja Toiviainen 2010, 40; Suomen kansallisfilmografia 2, 293.

⁵⁶⁹ Waltari 1980, 316.

⁵⁷⁰ Waltari 1980, 316; Rajala 2008, 353.

⁵⁷¹ Suomen kansallisfilmografia 2, 293. ”Mika Waltari on täyttänyt 30 vuotta ja kirjoittanut jatkoa 'Vieraaseen mieheen'”. Kirjojen Maailma 3/1938, 5 ja 15.

Mika Waltari
kesällä 1938.



tulevaisuudensuunnitelmien harhoissa. ”Itseltään kuollut” nainen yrittää pitää taloa pystyssä ja palkkaa vieraan miehen, Aaltosen, rengiksi tekemään isännän työt. Tilanteen julma todellisuus paljastuu Aaltoselle vähitellen, kun isäntä ryyppyreissullaan tuhoaa kylvösiemeniin varatut rahat ja häpäisee ja pahoinpitelee naista. Rengin ja naisen välille kehkeytyy suhde. He tekevät yhdessä työtä kuin emäntä ja isäntä ikään ja suunnittelevat tilan tulevaisuutta. Naisen häväisty ruumis ”puhkeaa elämään hänelle rakkaan miehen kosketuksesta” ja hän alkaa odottaa lasta. Alkoholisti-isäntä tajuaa tilanteen, kuvittelee harhoissaan henkeänsä vainottavan ja alkaa suunnitella Aaltosen surmaamista. Hän väijyy metsässä työskentelevää Aaltosta ja ampuu tämän kuin eläimen. Nainen tulee paikalle ja näkee Aaltosen kuolleen. Hän lyö isäntää kirveellä. Syytinkivaari Hermanni ja nainen piilottavat isännän ruumiin ja ilmoittavat kyläläisille ja poliisille, että isäntä on ampunut Aaltosen ja lähtenyt pakomatalle. Nainen jää yksin syntymättömän lapsensa kanssa.⁵⁷²

Elokuvakäsikirjoituksessa romaanin juoni on käytetty lähes sellaisenaan ja lyhentämättä. Kaksi keskeistä asiaa on ratkaistu toisin: nainen ei ole raskaana ja lopun tapahtumat poikkeavat täysin romaanin lopusta. Isäntä Alfred ampuu kyllä Aaltosta, mutta tämä ei kuole. Nainen kuulee laukauksen ja löytää metsästä haavoittuneen rakastettunsa. Waltarin parenteesiteksti on yksityiskohtainen:

⁵⁷² Waltari 1937.

432. Plk. Kuvaus vinosti Aaltosen
pääpuolen sivusta, niin, että
nainen näkyy sivulta-takaa,
Aaltonen maassa selällään
niinkuin äsken ja kk:na Alfred,
joka astuu lähemmäksi varovai-
sin askelin kuin vähän pelä-
ten, mutta samalla kaamean
tyydytyksen ja voitonriemun
pakottamana. Alfred pysähtyy
Aaltosen jalkojen sivulle
kivääri yhä kädessä - päin
kameraa. Naisen kasvot (ei-
vät näy) ovat kohotetut häntä
kohden. Nainen on maassa
polvillaan aivan hievah-
tamatta ja Alfred kumartaa
kasvonsa lähemmäksi sanoen
pirulisen vahingonilon
äänellä (kamera kääntyy
alas Aaltoseen)

Alfred: Siinä nyt on ra-
kastajasi.⁵⁷³

Seuraavaksi Alfred kohottaa aseensa ampuakseen uudestaan Aaltosta, mutta nainen iskee käteensä osuneella kirveellä Alfredia ja pelastaa täten Aaltosen hengen. Nainen lähettää syytinkivaarin hakemaan lääkäriä ja nimismiestä. Aaltonen viedään sairaalaan, ja nainen antautuu poliiseille.

Elokuvan takaumatarinan loppuratkaisussa naisen motiivi surmatyöhön on ymmärrettävä ja aivan toinen kuin romaanissa – Aaltosen hengen pelastaminen, hätävarjelu – samoin on toisenlainen hänen toimintansa tapahtuneen jälkeen. Se mahdollistaa kehyskertomuksen oikeudenkäynnin päättymisen ehdolliseen tuomioon ja vapaalle jalalle päästämiseen. Romaanin ja elokuvan loppukohtaus-
ten kontrasti on suuri. Kirjan päättyessä miehensä tappanut ja rakastettunsa me-

573 Mika Waltari, *Vieras mies tuli taloon* 1938. Käsikirjoitus KAVI.

nettänyt nainen jää yksin, kasvot koviksi jähmettyneinä, ilonsa ainiaaksi menettäneenä. Elokuvan lopussa sitä vastoin nainen ja Aaltonen kulkevat rinnakkain onnellisina kohti taloa, pysähtyvät ja nojaavat toisiinsa. Talo ja tulevaisuus ovat nyt heidän.

Miten paljon kirjaan liittynyt polemiikki vaikutti käsikirjoitukseen? Matti Kassila on kiinnittänyt huomiota kirjakohun ja elokuvan tekemisen ajalliseen läheisyyteen ja muotoillut yleisön kirjasodallaan olleen Waltarin käsikirjoitusta muokkaamassa. Onnellisen lopun Kassila näkee reaktiona kirjasotaan. Kirjailija on halunnut pitää päähenkilönsä puolia lehtikirjoittelujen paljastamaa yleisön ymmärtämättömyyttä vastaan.⁵⁷⁴

Panu Rajala arvelee Waltarin antaneen periksi elokuvan sovinnaisille säännöille loppuratkaisua rakentaessaan.⁵⁷⁵ Onnellisen lopun pakollisuutta elokuvassa oli vuonna 1937 pohdittu Elokuva-Aitta -lehden kahdessa pääkirjoituksessa: Tapio Piha kirjoitti kriittisesti ulkomaalaisten ”filmifabriikkien” kaavamaisesta toiminnasta tavallisimman elokuvatyypin ”happy end -filmin” valmistamisessa. Nyrki Tapiovaaralle onnellinen loppu oli jäänne teatterin perinteestä ja välttämätön seuraus tapauksissa, joissa ”katsomoa koko filmin ajan on ruokittu vain sokerileivoksilla”.⁵⁷⁶ *Vieraan miehen* onnellisen lopun voi ajatella syntyneen pyrkimyksestä seurata elokuvan konventioita ja ottaa huomioon elokuvayleisön oletetut toiveet, mutta kyse ei välttämättä ole periksi antamisesta. Opaskirjassaan *Aiotko kirjailijaksi?* Mika Waltari korosti kirjallisuuden eri lajien vaatimusten eroavaisuuksia ja piti tärkeänä kirjailijan kykyä ymmärtää eri tekstityyppien vaatimukset. Elokuvakäsikirjoittajan tuli Waltarin mukaan ennen kaikkea tuntea suuren yleisön maku.⁵⁷⁷ Osa aikalaiskriitikoista moitti elokuvan onnellista loppua.⁵⁷⁸ Myös sekä Kassila että Rajala ovat pitäneet ratkaisua epäonnistuneena. Rajala jopa arvelee Waltarin tulleen tuottaja Särkän ja ohjaaja Wilho Ilmarin huijaamaksi.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ Suomen kansallisfilmografia 2, 303.

⁵⁷⁵ Rajala 2008, 352–353.

⁵⁷⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”2+2=noin 4”. Elokuva-Aitta 7/1937, 157 (pääkirjoitus); N-i. T. (Nyrki Tapiovaara), ”Kun filmi loppuu...” Elokuva-Aitta 10/1937, 237–239 (pääkirjoitus).

⁵⁷⁷ Waltari 1935, 199.

⁵⁷⁸ Mm. Hans Kutter, HBL 28.11.1938; Katsastaja, ”Elokuvasta yleensä ja parista erittäin”. Valvoja-aika 1938 /1, 510.

⁵⁷⁹ Kassila 1995b, 299–304; Rajala 2008, 352–353.

Panu Rajala on myös huomauttanut *Vieras mies tuli taloon* -romaanin sisältävän paljon samoja aineksia kuin Johannes Linnankosken *Taistelu Heikkilän talosta*. Molemmissa (pienois)romaaneissa isännän juoppous on viemässä talon turmioon. Emäntä on kova ja on ottanut isännän aseman talossa. Isäntä elää eristyksissä tai eristettynä. Linnankoskella isäntä surmaa emännän, *Vie-raassa miehessä* emäntä isännän. Kummassakin teoksessa tärkeä juonenkäännne rakennetaan ylikuonnollisen tiedon avulla. Waltarilla isäntä löytää surma-aseen nähtyään unessa sen kätköpaikan ja Linnankoskella murhan ratkaisun alku on päähenkilön näkemä haamu – kansantarinoissa usein käytetty motiivi.⁵⁸⁰ Teuvo Tulio ohjasi Linnankosken kirjasta elokuvan *Taistelu Heikkilän talosta* vuonna 1936. Romaanien elokuvasovituksissa on yhtäläisyyksiä paitsi sisällössä myös muodossa. Molemmat käsikirjoitukset soveltavat takaumarakennetta, jota alkuperäisessä romaanissa ei ole. *Heikkilän talossa* Väliportin Matti, entinen renki ja emännän nuoruudenrakastettu kertoo talon tarinan emännän pojalle ja tämän morsiamelle, ennen kuin nämä ottavat talon haltuunsa. Käsikirjoitus loppuu kuvaan, jossa pariskunta seisoo rinnan auringonlaskussa kohti tulevaisuutta katsoen.⁵⁸¹ David Bordwellin mukaan takaumarakenne oli yleinen 1940-luvun Hollywood-elokuvassa, mutta 1930-luvulla se oli vielä harvinainen.⁵⁸² Suomessa sitä *Heikkilän talon* ja *Vie-raan miehen* lisäksi käytettiin tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä myös melodraamassa *Jumalan myrsky*. Elokvakäsikirjoituksen muodoksi valittu harvinainen takaumarakenne satoi Waltarin ja Linnankosken tarinat toistensa sukulaisiksi myös elokuvamuodossa.

Vieras mies tuli taloon -käsikirjoitukseen rakennettu kehyskertomus toimi pohjatyönä *Jälkinäytös*-romaanien varten. Waltarin tapa kirjoittaa elokuvalla oli poikkeuksellisen yksityiskohtainen. Käsikirjoituksessa oli 195 sivua. Se oli noin kaksi kertaa pidempi kuin ajan käsikirjoitukset tavallisesti.⁵⁸³ Toiminnan kuvaukset olivat tarkkoja ja äänipalstallakin maalailtiin tunnelmia. Emännän ja Aaltosen rakkauden täyttymyksen hetkeä ei ajan tavan mukaan näytetty kuvassa, mutta Waltarin kuvasi sen käsikirjoituksen äänisarakkeessa: ”Yhä mah-

⁵⁸⁰ Rajala 2008, 345. Linnankoski 1907, Waltari 1937.

⁵⁸¹ Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio, *Taistelu Heikkilän talosta*, 1936. Käsikirjoitus. KAVI. Tulion elokuvan kaikki kopiot ovat tuhoutuneet, mutta käsikirjoitus on säilynyt KAVIn kokoelmissa.

⁵⁸² Bordwell 1985, 194.

⁵⁸³ *Kurittoman sukupolven* käsikirjoitus oli 259 sivua pitkä. Mika Waltari, *Kuriton sukupolvi* 1937. Käsikirjoitus. KAVI.

tavampana, yhä kohtalokkaampana yhtyy musiikki kuvaan. Rakkaus hipoo kuolemaa ja hauta on viimeinen häävuode, jonka maa ihmiselle tarjoaa.”

Pariskunnan herätessä aamulla yksityiskohtainen kuvailu jatkuu:

366. Lk. Aaltosen pääpuoli. Kuvaus alhaalta Naiseen. Nainen on kohottautunut kyynärpäänsä varaan ja katsoo häneen sanomaton hellyys pehmenneissä kasvois-
saan. Sitten (kamera laskeutuu) hän varovasti työntää kätensä avoimesta paidanrinnasta ja laskee kätensä miehen sydämen kohdalle. Aaltonen avaa vavah-
taen silmänsä ja koettaa kädellään, että nainen to-
della on hänen vieressään. Hänen kätensä tavoittaa naisen ja hän hengähtää rauhoittuneesti. Käsi yhä miehen sydäntä vasten nainen kumartuu vähän hänen puoleensa ja sanoo

Nainen: On jo aika lähteä.

Ja uni on poissa. Todellisuus palaa heidän kasvoihinsa ja he näkevät synkistyen tulevaisuuden varjon.

Kuva himmenee.⁵⁸⁴

Ohjaaja Wilho Ilmari kommentoi tuoreeltaan Waltarin kirjoitustavan perinpohjaisuutta: ”Hän antaa runsaasti yksityiskohtaisia ohjeita, mikä todistaa scenaristin oman näkemyksen elävyyttä ja rehevyyttä, vaikkei teknilli-

584 Mika Waltari, *Vieras mies tuli taloon*, 1938. Käsikirjoitus KAVI.

sistä tai muista syistä kaikkia ohjeita ehkä voitaisikaan noudattaa.” Waltarin tekstin viitteiden todettiin ulottuvan varsinkin näyttelijätyöhön, ja se neuvoi ”eläytymisen taitoa”.⁵⁸⁵

Käsikirjoitustekstin yksityiskohtaisuus ja tunnemaalailu toi sen tyylin jo valmiiksi lähelle proosatekstiä. Waltari käytti elokuvakäsikirjoituksen kehyskertomuksen kohtauksia *Jälkinäytös*-romaanin materiaalina lähes sellaisenaan. Romaanin 120 sivussa on elokuvakäsikirjoituksen materiaalia kuitenkin vain parikymmentä sivua. *Jälkinäytös* on oma itsenäinen teoksensa, oikeudenkäyntiromaani, jossa todistajien lausunnoista rakentuu tapahtumien kokonaisuus. *Jälkinäytös* tarjoaa myös kolmannen variaation tarinan loppuratkaisusta. Tällä kertaa Aaltonen ei ole jäänyt henkiin. Emännän ja Aaltosen suhteesta on seurannut raskaus, kuten ensimmäisessä romaanissa. Emäntä ei pääse ehdonalaiseen vapauteen, vaan hänet tuomitaan kahdeksi vuodeksi kuritushuoneeseen.⁵⁸⁶

Jälkinäytös ehti kirjakauppoihin ennen kuin elokuva sai ensi iltansa marraskuun 27. päivä 1938. *Vieras mies tuli taloon* ei elokuvana herättänyt samanlaisia intohimoja kuin romaanina. Elokuva sai voittopuolisesti kiittävän arvostelun eikä joutunut vaikeuksiin sensuurin kanssa.⁵⁸⁷

Vieras mies tuli taloon -aiheen versiointi ei jäänyt Waltarin uralla ainoaksi kerraksi, kun elokuvakäsikirjoitus toimi luonnoksena romaanille. Myös romaanit *Kaarina Maununtytär* ja *Tanssi yli hautojen* Waltari kirjoitti ensin elokuvakäsikirjoituksiksi. Kumpaakaan ei sodan aikaisen materiaalipulan takia viety tuotantoon alkuperäisen aikataulun mukaisesti. *Kaarina Maununtytär* -hanke jäi kokonaan toteutumatta, ja *Tanssi yli hautojen* valmistui vasta vuonna 1950. Molemmat romaanit ilmestyivät jo 1940-luvulla. Waltarin kirjailijan-toimessa kirjallisuuden ja elokuvan vuorovaikutus toimi molempiin suuntiin. Hän sovitti näytelmiään ja romaanejaan elokuvakäsikirjoituksiksi ja elokuvakäsikirjoituksiaan romaaneiksi. Elokuvatöiden arvostuksesta kirjallisuuden maailmassa kertonee se, että vuonna 1980 julkaistuissa, Ritva Haavikon toimittamissa Waltarin muistelmissa *Vieras mies tuli taloon* -elokuvakäsikirjoitusta ei käsitellä lainkaan.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ ”Pikku paloja elokuvamaailmasta”. SF-Uutiset 6/1938, 14.

⁵⁸⁶ Waltari 1938.

⁵⁸⁷ Suomen kansallislehti 2, 295–297. Kirjan arvosteluista suurin osa julkaistiin lokakuun viimeisellä viikolla ja marraskuun alkupuolella. Järvelä 2013, 154–158.

⁵⁸⁸ Waltari 1980.

5 ALKUPERÄISIÄ VAI SOVITUKSIA?

Alkuperäiskäsikirjoitukset olivat aihe, joka toistuvasti nousi esiin elokuvakäsikirjoituksista käydyssä julkisessa keskustelussa äänielokuvan ensimmäisen vuosikymmenen aikana Suomessa. Usein esitetty ajatus oli, että alkuperäiskäsikirjoitus olisi lähtökohtaisesti parempi pohja elokuvateokselle kuin sovitukset. Vuosikymmenen mittaan monet elokuvantekijät ja elokuvasta kirjoittavat toimittajat julkaisivat tekstejä, joissa otettiin kantaa alkuperäiskäsikirjoitusten puolesta. Jo ennen äänielokuvan aikakautta oli esitetty näkemyksiä, joiden mukaan siirtyminen alkuperäiskäsikirjoituksiin olisi toivottava kehityssuunta, ja esimerkiksi vuoden 1929 Tulenkantajat-lehdessä oli moitittu suomalaisia elokuvantekijöitä siitä, että nämä tuhlasivat rahaa ”vanhojen kansien väliseen homeeseen” uusien aiheiden sijaan.⁵⁸⁹ Alkuperäiskäsikirjoitusten suosimista perusteltiin kolmella tavalla: ensinnäkin kaikissa elokuvia tuottavissa maissa koettu yhteinen ongelma, käsikirjoituspula, oli ratkaistavissa ainoastaan panostamalla alkuperäiskäsikirjoituksiin. Toiseksi romaanit ja näytelmät olivat lähtökohtaisesti huono pohja elokuvakäsikirjoitukselle näiden eri ilmaisumuotojen kerrontakeinojen erilaisuuden takia. Kolmanneksi elokuva voisi nousta taiteen lajina muiden taiteiden veroiseksi vasta sitten, kun se lakkaisi

⁵⁸⁹ Seppälä 2012, 155; Kansanopettaja n:o 1, ”Antakaa meille nykyaikaa, sen surua sen iloa, sen jaloja, sen konnia, ihaillaksemme ja inhotaksemme”. Tulenkantajat 3/1929, 46.

Enemmän alkuperäistä!

KINOLEHDELLE Topo Leistelä



uo eräästä saksalaisesta elokuva-alan julkaisusta irroitettu leikkele asettaa tarkasteltavaksi erään varsin merkittävän kehityksen kulun. Nuo si- yksinkertaiset numerot ja prosenttiluvut kerto- iet, että maailman johtavassa elokuvamaassa ja rtentuottajien keskuudessa on päässyt vallalle joka vielä moniaita vuosia sitten oli niille ieras, mutta josta nyt ilmeisesti on tuleva vas- n nähden aivan ratkaiseva suuntaviitta. Pieni kertoo, että Hollywoodin jättiläisstudioissa 938 aikana valmistetuista elokuvista 316 eli uotu *alkuperäisaiheen* pohjalla, 26 % on no- lämäkertoihin ja romaaneihin, 10 % novel- issä näytelmiin ja niihin verrattaviin »sket- n toisenlaiset

tettiin huomio valmiiseen kirjallisuuteen, joka on l sillä sanoohan Saarnaajakin kemisellä ei ole loppua». Ei teos, olkoonpa se kuinka tur lainen »best seller» hyvänsä, vollinen itsenäisen ja vapaan tiksi. Muistuu mieleen erään turgin väite, että paraskaan ro näytelmä ei koskaan ole alku Samassa yhteydessä hän muistu koja, jolloin pojille aina tel josta vain is

lainaamasta sisältöjä muilta taiteilta ja alkaisi luoda jotakin todella omaa ja alkuperäistä. Toive alkuperäiskäsikirjoitusten suosimisesta liittyi siten pyrkimykseen parantaa elokuvan arvostusta. Myös ”filmaattisuuden” käsite nousi usein esiin sovitusten ja alkuperäisaiheiden välisiä eroja punnittaessa. Sekä käsikirjoituspulaan, sovitusten ongelmiin että filmaattisuuden käsitteeseen kytkeytyneet pohdinnat Suomessa seurasivat kansainvälistä elokuvaesteettistä keskustelua.

Käsikirjoituspula

Maailmanlaajuinen ”käsikirjoituspula” oli käsite, joka esiintyi elokuvaalehtien artikkeleissa toistuvasti. Jo vuonna 1931 R.R. Rynänen kirjoitti, miten ”scenarion pohjaksi sopivat kirjalliset tuotteet on filmattu aina raamattua myöten”, ja nimimerkki Benyolin eli Antti Halosen mukaan ”on käyty läpi kaikki mahdolliset operetti- ja farssiaiheet, on yritetty moneen kertaan luoda uudestaan jo ennen käytettyjä tarinoita uusien ohjaajien ja uusien tähtien voimalla. Siitä huolimatta eurooppalaiset filmiohjaajat tuntevat samoilevansa kuivettuneessa erämaassa etsiessään virkistävää keidasta uuden käsikirjoituksen muodossa”.⁵⁹⁰ Vuosikymmenen puolivälissä Roland af Hällström käsitteli ongelmaa kirjasaan *Filmi – aikamme kuva*: ”Jo mykkä filmi poti aikoinaan huutavaa käsikirjoituspulaa, jota ei edes dollarin mahdollilla kyetty poistamaan, ja äänielokuva on perinyt tämän taudin entistä vaikeammassa muodossa.”⁵⁹¹ Topo Leistelä kuvasi pulan olevan ”kansainvälinen, tunnettu ja tunnustettu, kireästi pitelevä”.⁵⁹² Elokuva-Aitan MMe ennusti, että pian ”kaikki kirjalliset merkkiteokset on filmattu kymmeneen kertaan ja yleisö on saanut niistä niin kurkkua myöten, että ei suostu enää katsomaan niitä”.⁵⁹³

Asian kansainvälistä ulottuvuutta valaisi Elokuvalukemisto-lehti vuonna 1937: käsikirjoituspulan kerrottiin nostaneen elokuvakäsikirjoituksista mak-

⁵⁹⁰ R.R.R. (R.R. Rynänen), ”Pakinaa ennen suuria ensi-iltoja”. Elokuva 13/1931, 12; Benyol (Antti Halonen), ”Naiset elokuvakirjailijoina Amerikassa”. Elokuva 14/1931, 14.

⁵⁹¹ Hällström 1936, 272.

⁵⁹² Topo Leistelä, ”Eräitä kommentaareja ’Tulisen järven’ johdosta”. Kinolehti 2/1937, 3 6-37.

⁵⁹³ MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aitta 4/1937, 80-81.



Käsikirjoitus-
pulasta uutisoitiin
Elokuva-
lukemistossa
vuonna 1937.

settavia palkkioita Hollywoodissa ja johtaneen tilanteeseen, jossa oli ”menty jopa niin pitkälle, että eurooppalaisista elokuvista on alettu tehdä amerikkalais-toisintoja”.⁵⁹⁴ Toini Aaltonen kertoi miten aihepulan takia ”pieninkin kirjallinen kyky on päättä pahkaa kiinnitetty filmitellisuuden palvelukseen” ja studiossa haalittiin viikkolehdistä ja lukemistoista aiheita, jotka sitten ”varastoidaan niin kuin hillosäilykkeet”.⁵⁹⁵ Myös Suomessa vuonna 1939 vierailut Paramount-studion johtaja Adolph Zukor puhui käsikirjoituspulan ongelmasta suomalaiselle lehdistölle antamassaan haastattelussa.⁵⁹⁶

Monen kommentoijan mielestä ratkaisu käsikirjoituspulaan oli alkuperäiskäsikirjoitusten käytön lisääminen. Topo Leistelän mielestä alkuperäisaiheet ratkaisisivat pulan ja samalla myös nostaisivat elokuvien laatua:

Käsikirjoituspula on ollut – ja lienee vieläkin kautta maailman huutava. Mutta niin pian kuin päättävästi ja ratkaisevasti siirrytään enemmän tai vähemmän huonoista filmatisoinneista, valmiiden ja kokonaan toisiin tarkoituksiin tehtyjen teosten kovakouraisesta muokkaamisesta alkuperäisaiheisiin, saadaan nähdä elokuvan taiteellinen nousu ja kehitys, jota eivät rohkeimmatkaan ole uskaltaneet havitella.⁵⁹⁷

Alkuperäisaiheiden puolesta olivat Leistelän mukaan puhuneet ”kaikki vähänkin tunnetuimmat eurooppalaiset ohjaajat, filmiesteetikot ja kriitikot” ja ”yhtä intenssiivisesti kuin eräitä vuosia sitten vaadittiin elokuvan pohjaksi vain tunnettuja ja luettuja teoksia, yhtä vahvasti nyt tunnetaan alkuperäisaiheiden

⁵⁹⁴ ”Miljoona käsikirjoituksesta – kynäniekoilla hyvät ajat”. Elokuvalukemisto 12/1937, 6–7.

⁵⁹⁵ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 23/1936, 461; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 21/1937, 461.

⁵⁹⁶ ”Elokvakäsikirjoituskilpailu”. Suomi-Filmin Uutisaitta 8-9/1940, 3.

⁵⁹⁷ Topo Leistela ”Enemmän alkuperäistä!”. Kinolehti 5/1939, 186–187.

tarve, ja etsitään keinoja, millä niitä saadaan”.⁵⁹⁸ Nimimerkki MMe oli sitä mieltä, että elokuvataiteen parhaat saavutukset perustuivat alkuperäiskäsikirjoituksiin – esimerkkinä Chaplinin, René Clairin ja Frank Capran elokuvat.⁵⁹⁹

Käsikirjoituspula oli aihe, jota käsiteltiin alan kansainvälisessä lehdissä ja julkaisuissa. Se oli esillä ruotsalaisissa alan lehdissä, ja ongelma mainitaan myös Frances Marionin molemmin puolin Atlanttia vuonna 1937 julkaistussa opaskirjassa *How to write and sell film stories*.⁶⁰⁰ Joseph Goebbels viittasi aihepulaa koskevaan keskusteluun puheessaan Saksan elokuvaväelle vain kuusi viikkoa natsien valtaannousun jälkeen vuonna 1933.⁶⁰¹ Neuvostoliiton elokuvatuotannon johdossa toiminut Boris Shumjatski piti aihepulaa neuvostoelokuvan keskeisenä haasteena.⁶⁰² Brittiläinen Paul Rotha omisti kysymykselle kokonaisen luvun vuoden 1931 kirjassaan *Celluloid: the film to-day* otsikolla ”Story shortage crisis”. Rothan ratkaisuehdotus oli sama kuin suomalaisessa keskustelussa esitetty: suoraan elokuvalle kirjoitetut alkuperäisaiheet ja ammattimaisen käsikirjoittajakunnan kasvattaminen.⁶⁰³ Myös Saksassa vaatimukset alkuperäisaiheisiin perustuvien elokuvien määrän kasvattamisesta olivat esillä vuosikymmenen lopulla.⁶⁰⁴

Sovitusten ongelmat

Alkuperäisaiheiden suosimista toivoneet suomalaisten elokuvalehtien kirjoittajat nostivat esiin kysymyksen siitä, oliko elokuva ylipäänsä oikea väline romaanin tai näytelmän sisällön välittämiseen. Topo Leistelä kirjoitti erään ”tunnetun filmidramaturgin” todenneen, että oli romaani tai näytelmä kuinka hyvä tahansa, se on aina alkuperäiskäsikirjoitusta heikompi lähtökohta elo-

⁵⁹⁸ Topo Leistelä ”Enemmän alkuperäistä!”. *Kinolehti* 5/1939, 186–187.

⁵⁹⁹ MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. *Elokuva-Aitta* 4/1937, 80–81.

⁶⁰⁰ Carl-Gerhard Wallmann, ”Hollywoods manuskriptfråga – Brist på goda manus – där som här!”. *Filmjournalen* 15/1934, 19; Elsa Brita Hansson, ”Miljoner och manuskript”. *Biografiägaren*, 17/1938, 7; Marion 1938, 14.

⁶⁰¹ Goebbels 1933.

⁶⁰² Taylor ja Christie 1994, 202–203.

⁶⁰³ Rotha 1931, 26–35.

⁶⁰⁴ Esim. Gerd Eckert, ”Zunehmende Literaturverfilmung”. *Film-Kurier* 4/1938, 1.

kuvalle.⁶⁰⁵ SF-Uutisissa kerrottiin ”tuon tuostakin” valitettavan, että elokuvat ovat ainoastaan filmikameran avulla luotuja mekaanisia kuvakirjoja olemassa olevista kirjallisista teoksista.⁶⁰⁶ Tapio Piha näki kirjallisuuden klassikkoihin perustuvien elokuvien heikon tason johtuvan eri taidemuotojen käyttämistä erilaisista ilmaisukeinoista. Shakespeare, Dickens ja Dostojevski kirjoittivat omaa välinettänsä varten. ”Sen vuoksi ei ole odotettavissa, että nykyaikainen filmi, jonka käsittelytapa on toinen, jonka katselijakunta on toinen, jonka vaikutuskeinot ovat aivan uudet, voisi tehdä havainnolliseksi sitä henkeä, joka heitä elähdytti.”⁶⁰⁷ Kerrontakeinojen erilaisuuden aiheuttamat ongelmat oli kokenut omakohtaisesti pakinoitsija Agapetus, joka Elokuva-lehden haastattelussa vuonna 1931 totesi teoksistaan, että ”niitä käsikirjoituksiksi laadittaessa täytyi alistua mitä runsaimpiin muutoksiin”, sillä teoksia ei alun perin ollut ajateltu elokuvattaviksi. Tämän vuoksi myös Agapetus näki parhaimmaksi vaihtoehdoksi elokuvien tekemisessä alkuperäiskäsikirjoitusten käytön.⁶⁰⁸

Nimimerkki Nikon mielestä kotimaista elokuvaa vaivasi kyvyttömyys irtautua alkuperäisteoksesta.

[...] alkuperäismuodon runko tavallisesti siintää lävitse, mikä miltei poikkeuksetta on tapahtunutkin. Lopputuloksena on romaniin filmisovitus tai näytelmän filmisovitus. Aitofilmeinä ne eivät kestä ankarampaa arvostelua, olivatpa ne sitten aiheiltaan kuinka arvokkaita tai huvittavia tahansa.⁶⁰⁹

Sovitusten onnistumisen edellytyksenä pidettiin toisaalta uskollisuutta alkuperäisteoksen hengelle ja toisaalta irtautumista sen muodosta ja kerronnan keinoista. Vaatimus oli ristiriitainen, eikä onnistuminen ollut helppoa. Eri-tyisesti näytelmiin perustuvien elokuvien arvosteluissa kiinnitettiin huomiota siihen, missä määrin sovitukset olivat kyenneet erkanemaan alkuperäisestä

⁶⁰⁵ Topo Leistelä ”Enemmän alkuperäistä!”. Kinolehti 5/1939, 186–187.

⁶⁰⁶ ”Millainen käsikirjoitus?”. SF-Uutiset 4/1937, 5.

⁶⁰⁷ Jokeri (Tapio Piha), ”Kerettiläistä puhetta ’klassillisista’ filmeistä”. Elokuva-Aitta 23/1936, 453 (pääkirjoitus).

⁶⁰⁸ Benyol (Antti Halonen), ”Lyhyt tupakkatunti ’Agapetuksen’ seurassa”. Elokuva 14/1931, 7.

⁶⁰⁹ Niko, ”Filmiä ja filmatisointia”. Kinolehti 8/1939, 346.

tekstistä ja sen näyttämöllisyydestä.⁶¹⁰ Suomalaisen elokuvan ongelmana yleisellä tasolla pidettiin sen kyvyttömyyttä irtautua teatterista.⁶¹¹ Topo Leistölän omasta näytelmästään sovittama *Minä ja ministeri* (1934) sai arvostelijoilta moitteita teatterimaisuudesta, sillä käsikirjoittaja ”tuntiessaan puhenäyttämökomedian keinot perusteellisesti, luuli niiden ilman muuta sopivan filmiin”.⁶¹² Mika Waltari piti tärkeänä korostaa sovituksen itsenäisyyttä kertoessaan etukäteen elokuvasta *Kuriton sukupolvi*: ”Näytelmäni ’Kuriton sukupolvi’ ja siitä tekemäni elokuvasovitus ovat kaksi aivan eri asiaa.”⁶¹³

Taistelu Heikkilän talosta -elokuva kiitettiin arvostelussa siitä, että käsikirjoittaja oli onnistunut yhdistämään alkuperäisteoksen sisällön ja elokuvan kielen.

”Taistelu Heikkilän talosta” on *filmi*, se on elokuvan vaatimusten mukaan sekä nähty että tehty, ja siitä henkii todellinen taiteellinen pyrkimys. Ensinnä langennee tästä kiitos Yrjö Kivimiehen osalle, joka käsikirjoitukseensa on vanginnut Linnan-kosken kuuluisan novellin oleelliset piirteet ja niin pitkälle kuin mahdollista pysynyt ”alkutekstissä”. Hän on valppaasti käyttänyt kaikkia filmin tarjoamia keinoja tunnelman kohottamiseksi ja dramaattisten kohtausten elävöittämiseksi sekä siirtäessä kohtauksesta toiseen.⁶¹⁴

Teuvo Tulion, Yrjö Kivimiehen ja Regina Linnanheimon seuraava yhteistyö, elokuva *Nuorena nukkunut* oli sen sijaan nimimerkki Nikon mielestä kadottanut alkuperäisteoksen hengen: ”ainakin sen verran vaatimuksia voisi asettaa, että jos romaanista tehdään filmi, niin kääntäen pitäisi myöskin tämän filmin perustalla voida kirjoittaa romaani, joka edes hengeltään vastaisi alkuperäistä.

⁶¹⁰ Esim. Suomen kansallisfilmografiassa 2 siteeratut arviot elokuvista *Tukkijoella*, *Miehen kylkiluu*, *Niskavuoren naiset* ja *Jumalan tuomio*. Suomen kansallisfilmografia 2, 143–144, 175–176, 209–210, 378–379.

⁶¹¹ Esim. Arvo Ääri, ”Mietteitä suomalaisesta elokuvasta”. *Kinolehti* 5/1938, 164; ”Mitä on ’filmaattisuus’?” *SF-Uutiset* 1/1939, 5; Hans Kutter, ”Elokuvateatterin johtaja taidefilosofina”. *Elokuva-Aitta* 6/1940, 83 (pääkirjoitus).

⁶¹² T. Kinomies, ”Mitä arvostelijamme sanoo elokuvasta *Minä ja ministeri*”. *Elokuva-Aitta* 7/1934, 166.

⁶¹³ Mika Waltari on tulkinnut ’Kurittoman sukupolvensa’ elokuvan kielelle”. *SF-Uutiset* 5/1937, 5.

⁶¹⁴ Pee, ”Taistelu Heikkilän talosta”. *Elokvakatsaus*. *Elokuva-Aitta* 22/1936, 445.

Mutta voi Sillanpää-parka, jos hänen pitäisi tunnustaa omakseen täten syntynyt romaani.”⁶¹⁵

Suomen Filmiteollisuuden tuotannosta suurin osa oli sovituksia, ja yhtiön lehdessä SF-Uutisissa valittua linjaa puolustettiin toistuvasti: ”Voimme sanoa, että melkein joka-ainoa suomalainen elokuva, jolla on ollut taiteellista merkitystä, on laadittu jonkin suomalaisen romaanin tai näytelmän pohjalta”, totesi lehti vuonna 1938.⁶¹⁶ Olennaista ei ollut se, oliko elokuva sovitus vai alkuperäisteos, vaan oliko itse elokuva hyvä vai huono, huomautti Toivo Särkkä.⁶¹⁷ SF-Uutisissa korostui jälleen kerran aiheen valinnan tärkeys ja elokuvan tekijältään vaatimat erityisominaisuudet: ”Tuskin mikään teos sellaisenaan soveltuu filmiin. Vain todellinen filmimies voi lopullisesti päättää, onko jokin teos elokuvauskelpoinen vai ei.”⁶¹⁸ Kilpailevan yhtiön, Suomi-Filmin lehdessä kirjailija Lauri Haarlan puheenvuoro oli poikkeuksellinen. Haarla asettui alkuperäiskäsikirjoitusten suosimista vastaan:

Mitä tietoisemmin filmitaiteemme riisuu yltään rihkama-aiheet ja syventyy esim. kansallisen historiamme suunnattomiin aarteisiin, sitä laajempi työala aukeaa sekä elokuvalla että kirjailijoille. Kukaan ei kieltäne sitä, että myös eurooppalaisessa filmitaiteessa useimmiten nousee loistaviin saavutuksiin skenarioissa, joiden pohjana on pätevä tai – sangen useasti – klassilliseen arvoon tulleen kirjailijan näytelmä tai romaani.

Niin sanotut alkuperäisskenariot, joissa ei hevin voi syntyä runoilijalle oleellista luomisprosessia, onnistuvat suhteellisen harvoin näyttämään laakereita.⁶¹⁹

Alkuperäisteoksen suhde lopputulokseen nähtiin ongelmallisena lähes aina sekä sovituksia yleisellä tasolla kommentoivissa kirjoituksissa että elokuvi-en kritiikeissä. Ainoastaan ensi-iltojen yhteydessä julkaistut puffikirjoitukset ylistivät kulloinkin markkinoitavan teoksen erinomaista onnistumista alkuperäisteoksen sisällön välittämisessä. *Vaimokkeen* kuvausten aikana Hilja Valtosen kerrottiin hyväksyneen käsikirjoituksen ja todenneen sen noudattavan

⁶¹⁵ Niko, ”Elokuvan moraali”. Kinolehti 2/1938, 52.

⁶¹⁶ ”Elokuvan pohja – käsikirjoitus”. SF-Uutiset 5/38, 5.

⁶¹⁷ Sulka, ”Lukijalle”. SF-Uutiset 5/1937, 3 (pääkirjoitus).

⁶¹⁸ ”Millainen käsikirjoitus?” SF-Uutiset 4/1937, 5.

⁶¹⁹ ”Eräitä ’Jumalan myrskyn’ tähdenvälejä”. Suomi-Filmin Uutisaitta 7/1939, 4.

Otavan ilmoitus
mainosti
Vaimoketta
sekä kirjana
että elokuvana.
Elokuva-Aitta
1936.

Minkälaisesta romaanista saadaan HYVÄ ELOKUVA?

Lukekaa Hilja Valtosen
VAIMOKE

Romaani edustaa erästä laiteen muotoa ja elokuva on myöskin oma itsenäinen laiteen muoto. Uudet romaanit soveltuvat hyvin filmattaviksi, toisista ei vielä mitään poimittuakaan riittä luo- maan tyydyttävää elokuvaa.

Tämä romaanin on täynnä vauhdikkautta, pursuavaa voimaa ja iloisuutta! Tilanteet vaihtelevat siinä nopeassa, eloisassa tempossa; ihmiset elävät kaikin voimin omaa elämäänsä, syvästi ja täydellisesti. Tämän romaanin sivut ovat täynnä yllätyksiä ja humoristisen mielikuvituksen lohtimia tilanteita. Tämä romaanin elää! Ja siinä on sen menestyksen salaisuus! Siinä piilevät myös sen mahdollisuudet valkealla kankaalla.

Verratkaa! Onko elokuvan *vaimoke* sama kuin romaanin *vaimoke*? Nähdä elokuvaa, mutta lukekaa myös romaanin!

Kelpo painos: — 36 mk, sid. 48 mk, nahkaest. 70 mk.

O T A V A

romaanin harvinaisen uskollisesti.⁶²⁰ Elokuvan valmistuttua Otava mainosti Valtosen kirjaa kehottamalla lukijoita vertaamaan romaanin ja elokuvan. ”Minkälaisesta romaanista saadaan hyvä elokuva? Lukekaa Hilja Valtosen *Vaimoke*. Verratkaa! Onko elokuvan *vaimoke* sama kuin romaanin *vaimoke*? Nähdä elokuvaa, mutta lukekaa myös romaanin!”⁶²¹ Suomi-Filmin ohjelmiston ennakotiedot vuonna 1940 mainostivat norjalaisen Sigrid Boon romaanin perustuvaa elokuvaa *Kyökin puolella* kuvailemalla, miten sankarittaren moninaiset vaiheet ”pääsevät filmissä vieläkin monivivahteisimpina ja jännittävimpinä esiin kuin romaanissa”.⁶²² Tällä kertaa elokuva siis oli jotakin enemmän kuin alkuperäisteos.

Topo Leistelä esitti kysymyksestä eräänlaisen yhteenvedon kesällä 1941 julkaistussa artikkelissaan ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” Yksimielisyyttä sovittujen ja alkuperäiskäsikirjoitusten välisestä arvojärjestyksestä ei Leistelän mukaan ”ammattimiesten” keskuudessa ollut vielääkään.⁶²³

⁶²⁰ ”Naiset elokuvakirjailijoina”. Elokuva-Aitta 3/1936, 59.

⁶²¹ Otavan Ilmoitus Elokuva-Aitassa 7/1936, 175.

⁶²² ”Selvin suuntaviivoin uutta näytäntökautta kohti. Suomi-Filmin tuotantosuunnitelma”. Kinolehti 1–5/1940, 8–9.

⁶²³ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10.

”Filmaattisuus”

Alkuperäiskäsikirjoitusten ja sovitusten välisiä eroja määritellessään elokuva-lehtien kirjoittajat myös usein pohtivat elokuvan tai elokuvakäsikirjoituksen olemusta yleensä suhteessa muihin taidemuotoihin, erityisesti kirjallisuuteen ja teatteriin. Käsitteet filmaattisuus, filmillisuus tai elokuvallisuus esiintyivät näissä teksteissä toistuvasti. Filmaattisuus saattoi tarkoittaa elokuvan aiheelta vaadittavia ominaisuuksia. Se saattoi myös tarkoittaa aiheen käsittelytapaa, oli aihe mikä tahansa. ”Ns. filmaattinen näkemys” oli Tapio Pihan Elokuva-Ait-taan vuonna 1936 laatiman pääkirjoitusartikkelin otsikkona. Tekstissä kitey-tyivät monien muiden samaa kysymystä pohtineiden kirjoittajien näkemykset. Pihan mukaan filmaattisuuden käsitteelle ei ollut suomenkielistä vastinetta, mutta kankeasti sen voisi ilmaista puhumalla ”elokuvan periaatteiden mukai-sesta”. Varhaisen elokuvan Piha määritteli olleen kameran avulla tallennettua teatteria. Kuvattuna teatteri kuitenkin väljähtyy, ja tämä havainto sai ohjaajat etsimään aiheita, jotka ”nimenomaan valokuvattuina näyttäisivät paremmilta; aavistettiin jo, että kuvassa piilee arvoituksen ratkaisu”. Eri kuvakokojen käyt-tö, liikkuva kamera, leikkaus ja kuvallisten symbolien käyttö olivat Pihalle fil-maattisuuden tunnusmerkkejä.⁶²⁴ ”Elokuva on alituista liikettä, yhtämittaista kuvien vaihtelua. Tästä on löydettävissä sen todellinen olemus”, kirjoitti ni-mimerkki Elokuva-Aitan Niko vuonna 1938. Nikolle tärkeä merkki filmaat-tisuudesta oli ajan tiivistäminen ja oleelliseen keskittäminen.⁶²⁵ Nyrki Tapio-vaaralle elokuvan omaa jäljittelemätöntä muotokieltä ja sen ”tapaa hengittää” oli elokuvan mahdollisuus yhdistää ”pirstotut tuokiot yhdeksi kokonaisuudek-si”.⁶²⁶ Roland af Hällström näki elokuvan olevan aidosti uusi taidemuoto, kos-ka se oli kyennyt luomaan ilmaissukeinoja, joita ei muilla taiteilla ollut.⁶²⁷

Filmaattisuuden määrittelyyn liittyi toisaalta erottautuminen ”vanhoista” tai-demuodoista, mutta toisaalta myös yhteisten piirteiden hakeminen niiden kans-

⁶²⁴ Jokeri (Tapio Piha), ”Ns. filmaattinen näkemys”. Elokuva-Aitta 8/1936, 181 ja 199 (pääkirjoitus).

⁶²⁵ Niko, ”Filmaattinen aika ja todellinen aika”. Elokuva-Aitta 12–13/1938, 261 (pääkirjoitus).

⁶²⁶ Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Filmistä ja apinoista”. Elokuva-Aitta 10/1936, 229 (pääkirjoitus).

⁶²⁷ Roland af Hällström, ”Lähikuva – Filmin sielu”. Elokuva 17/1928; Hällström 1936, 314–322.

Elokuva-Aitan
pääkirjoitus pohti
filmaattisuutta
1936.



sa. Vertailulla pyrittiin elokuvataiteen omimpien ominaisuuksien havainnollistamiseen. Mielenpitoet siitä, mitä taiteen lajia tai mitä kirjallisuuden osa-aluetta elokuva eniten muistuttaa, vaihtelivat. Elokuvan historiallinen velka teatterille tunnustettiin yleisesti. ”Elokuva on teatterin sisartaide. Tai oikeammin: elokuva on näyttämötaiteen nuorin lapsi”, määritteli teatteriohjaaja Wilho Ilmari kertoessaan haastattelijalle elokuvaohjaajana toimimisestaan.⁶²⁸ Ilmarin ajatukset saattoivat olla yleisempiäkin teatteriväen joukossa – Näytelmäkirjailijaliiton Naamio-lehti oli pääkirjoituksessaan määritellyt kotimaisen elokuvateollisuuden yksinkertaisesti: se oli ”yksi muoto kansallista näyttämötaidetta”.⁶²⁹ Kirjassaan *Filmi – aikamme kuva* Roland af Hällström puolestaan katsoi, että taiteellisesti lähimpänä elokuvaa ei ole teatteri, vaan lähimmät sukulaiset olivat romaani ja novelli, vaikka niistäkin elokuva oli hänen mukaansa kovin kaukana.⁶³⁰ Novellia lähimmäksi vertailukohdaksi ehdotti myös kulttuurilehti Valvoja-Ajassa kirjoittajanimerkki Silmä, ja samaa mieltä oli Toivo Särkkä SF-Uutisissa.⁶³¹

⁶²⁸ ”Elokuvaohjaajalla on sananvuoro. Wilho Ilmari ohjaa vastaisuudessaakin SF-filmejä”. SF-Uutiset 6/1937, 10.

⁶²⁹ Ukko Havukka, ”Suomalainen elokuva”. Naamio 5/1936, 65 (pääkirjoitus).

⁶³⁰ Hällström 1936, 274.

⁶³¹ Silmä, ”Suomalainen filmi”. Valvoja-Aika, 2/1938, 109; Sulka, ”Lukijalle”. SF-Uutiset 6/1937, 3 (pääkirjoitus).

Elokuvan taiteelliset pyrkimykset ja sen sukupuun saattoi nähdä myös toisin. Vuonna 1940 Elokuva-Aitta referoi New Yorkin yliopistossa pidettyä luentoa. Luennoitsija Richard Cullman omisti paikallisen Roxy-elokuvateatterin – ”maailman suurimmassa kaupungissa sijaitsevan maailman suurimman elokuvateatterin”. Cullmanin mukaan elokuva ei ollut sukua teatterille, ”vaan sen sisaret ovat Radio ja Viikkolehdistö”. Elokuva oli kauppatavaraa. Se ”on huvia, viikkolehdet ovat huvia, samoin pilalehdet, mutta miksi jatkuvasti vaaditaan, että elokuvan, joka on näihin verrattavissa, pitäisi olla taidetta?”⁶³² Cullmanin väitteet tuohduttivat Elokuva-Aitan pääkirjoitustoimitajaa Hans Kutteria siinä määrin, että hän laati aiheesta lehden seuraaviin numeroihin kaksi erillistä pääkirjoitusta. Kutterin mielestä Cullmanin väitteet olivat ”niin itsepintaisen hännäviä ja usein niin vihamielisen hillittömiä, että täytyy epäillä sanojen taakse kätkeytyvän joitakin henkisiä häiriöitä”. Kutter esitti oman näkemyksensä elokuvan sukupuusta. Hänen mielestään elokuvan veli oli romaani ja sen serkkuja tai pikkuserkkuja olivat teatteri, radio ja kuvaamataide.⁶³³

Nyrki Tapiovaara puolestaan arvioi elokuvan muistuttavan romaania erityisesti syntyhistoriansa vuoksi. Kumpaakaan taidemuotoa ei aluksi arvostettu.⁶³⁴ Tapiovaara toivoi elokuvataiteelta rohkeutta irtautua toden teolla barokkiteatterin kolminkertaisesta painolastista: ajan, paikan ja toiminnan yhteyden vaatimuksista. Kaksi ensiksi mainittua elokuva oli jo hylännyt. Vaatimus onnellisesta lopusta kertoi kuitenkin siitä, että toiminnan yhteyttä tavoiteltiin yhä.⁶³⁵

Tapio Piha maalaili elokuvataiteen kehitysnäkymiä esitellessään surrealistista elokuvaa Elokuva-Aitan lukijoille vuonna 1936. Tulevaisuuden elokuvan vertailukohtia voisivat olla myös vaikkapa runous ja aforismit.

⁶³² Kurt Sourander, ”Elokuva on teollisuutta! Elokuva on kauppatavaraa!”. Elokuva-Aitta 2/1940, 26–27.

⁶³³ Hans Kutter, ”Elokuva on teollisuutta, kauppatavaraa ja myöskin muuta”. Elokuva-Aitta 4/1940, 51 (pääkirjoitus); Hans Kutter, ”Elokuvateatterinjohtaja taidefilosofina”. Elokuva-Aitta, 6/1940, 83 ja 94 (pääkirjoitus).

⁶³⁴ Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Filmistä ja apinoista”. Elokuva-Aitta 10/1936, 229 (pääkirjoitus).

⁶³⁵ N.-i. T. (Nyrki Tapiovaara), ”Kun filmi loppuu...” Elokuva-Aitta 10/1937, 237–239 (pääkirjoitus).

Elokuva ei ole vielä likikään löytänyt omaa itseään, eikä kukaan ole määrännyt, että tavallinen kertomusfilmi olisi elokuvan ainoa oleellinen ilmenemismuoto. Miksi ei voitaisi ajatella, että juonellisten elokuvien ohessa tulevaisuudessa nähtäisiin – nykyistä enemmän ja täydellisyyteen kehitettyinä – lyyrillisiä tunnelmapalasia, jotka vastaisivat runoutta kirjallisuudessa, taikka filosofisia kuva-ajatelmiä, joiden vastineena olisivat syvämielitteiset, sanoin esitetyt aforismit.⁶³⁶

Ajatuksen elokuvan omalaatuisesta olemuksesta kiteytti tarkimmin ehkä nimimerkki V. S:m. Kinolehdessä vuonna 1938. Hänkin lainasi havainnollistavan vertailukohdan kielestä ja kirjallisuudesta: ”Elokuvalla on oma kielensä, sillä on omat kielioppinsa, omat lauserakenteensa, omat päätteensä ja sointunsa.”⁶³⁷

Suomalaisten kirjoittajien tapa määritellä filmaattisuutta ammensi kansainvälisestä elokuvakirjallisuudesta, erityisesti elokuvantekijöiden itsensä kirjoittamista teoreettisista esityksistä. Roland af Hällström oli saanut vaikutteita käsikirjoittajanakin toimineelta Béla Balázsilta, jonka kirjassa *Der sichtbare Mensch* (1924) omistettiin paljon huomiota lähikuvalle ja elokuvan omimmille ilmaisukeinoille. Balázs myös korosti elokuvan ja kirjallisuuden sekä elokuvan ja teatterin välisiä eroja.⁶³⁸ Myös venäläisten ohjaaja-teoreetikkojen vaikutus oli luettavissa suomalaisista pohdinnoista. Ajatus elokuvasta kielenä, jolla on oma lauserakenteensa ja runousoppinsa esiintyi esimerkiksi Lev Kuleshovin ja Vsevolod Pudovkinin 1920-luvulla julkaistuissa kirjoituksissa.⁶³⁹ Suomessa Baláziin, Pudovkiniin, Kuleshoviin ja Eisensteiniin viitattiin myös suoraan sekä Elokuva-Aitassa että Kinolehdessä. Heistä kirjoittivat eri yhteyksissä Nyrki Tapiovaara, Toini Aaltonen, Hans Kutter, Topo Leistelä ja nimimerkki Astra.⁶⁴⁰ Kansainvälisestä elokuvateoreettisesta kirjallisuudesta julkaistiin myös esittelyjä. Nyrki Tapiovaaran kirjakatsaus Elokuva-Aitassa vuonna 1936 suositteli lukijoille Ruotsissa julkaistuja Bengt Idestam-Almquistin ja Ragnar

⁶³⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”Abrakadabraako?” Elokuva-Aitta 18/1936, 333 (pääkirjoitus).

⁶³⁷ V. S:m, ”Kotimainen alkuperäinen filmikäsikirjoitus”. Kinolehti 2/1938, 43.

⁶³⁸ Balázs 2001, 24–66.

⁶³⁹ Kuleshov 1974, 91; Pudovkin 1953, 27.

⁶⁴⁰ N-i. T (Nyrki Tapiovaara), ”Elokuvakäsikirjoituksesta ja sen tekijöistä”. Suomen Kinolehti 9/1935, 227; Topo Leistelä, ”Elokuva ja sen yhteiskunnallinen merkitys”. Kinolehti 5/1937, 145; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 23/1937, 505; Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy III”. Elokuva-Aitta 2/1939, 29 (pääkirjoitus); Hans Kutter, ”Elokuvan ilmaisukeinot”. Elokuva-Aitta 24/1940, 357–359.



Elokuva-Aitan
Leikkaaja toivoi
ohjelmistoon
Eisensteinin
elokuvia 1937.

Allbergin sekä Arne Bornebuschin teoksia ja saksankielisiä Pudovkinin, Balázsin, Hans Richterin ja Rudolf Arnheimin kirjoja, sekä ”kelpo englantilaisia kirjoittajia” Paul Rothaa, C. A. Lejeunea, Andrew Buchanania ja Adrian Brunelia.⁶⁴¹ Richteriä esitteli myös Tapio Piha Elokuva-Aitassa vuonna 1937, ja sama lehti tutustutti lukijansa seuraavana vuonna saksalaisen teoreetikon Gunter Grollin teokseen *Film, die unentdeckte Kunst* (1937).⁶⁴² Topo Leistellä referoi Grollia ja tanskalaisen Harald Engbergin kirjaa *Filmen som den var, som den er, som den kunde være* (1939) vuonna 1940 Kinolehdessä.⁶⁴³

⁶⁴¹ Julius (Nyrki Tapiovaara), ”Kirjat esittelevät filmiä”. Elokuva-Aitta 22/1936, 429 (pääkirjoitus).

⁶⁴² Jokeri (Tapio Piha), ”Te olette filmin toivo”. Elokuva-Aitta 9/1937, 213 (pääkirjoitus); ”Elokuvan estetiikka”. Elokuva-Aitta 11–12/1938, 230–231; Grollin teos oli väitöskirja, ja merkittävin Saksassa ilmestynyt elokuvaa käsittelevä teos 1930-luvulla. Groll ei ollut natsi, eikä teos heijastanut kansallissosialistista ideologiaa (McCormick ja Guenther-Pal 2004, 198–199); Groll 1937.

⁶⁴³ Topo Leistellä, ”Vähän filmitheoriaa”. Kinolehdi 1–5/1940, 3–4.

Sovitukseen turvautumisen syyt ja sovituksien suhteellinen osuus

Sovitukseen turvautumisen nähtiin usein johtuvan rohkeuden puutteesta. Nimimerkki –mo kirjoitti Elokuva-Aitassa vuonna 1937: ”Ellei maassamme synny kunnollista elokuvaa, ei se ainakaan enää johdu edellytysten ja mahdollisuuksien puutteesta. Syy on itse tuotantosuunnitelmassa, pelokkaassa vetäytymisessä romaanien ja näytelmien joukkoon aiheita etsittäessä.” Nimimerkki näki tuotantoyhtiöiden pyrkivän menestykseen kirjailijoiden kuuluisuuden varjolla ja valmistavan väkipakolla elokuvia aiheista, jotka eivät olleet lainkaan filmaattisia.⁶⁴⁴ Arvo Ääri valotti tuottajien ratkaisujen syitä Kino-lehdessä vuonna 1938: liiketoiminnan kannattavuuslaskelmat puhuivat yksiselitteisesti alkuperäiskäsikirjoituksia vastaan. Äären tietojen mukaan ”suositun näytelmän mukaan tehdyllä filmillä on 75 prosentin kannattavuus, varmuus, suositun kirjan perustella tehdyllä 50 prosentin ja alkuperäisen filmikäsikirjoituksen perusteella tehdyllä 25 prosentin kannattavuusvarmuus”.⁶⁴⁵

Suomalaisissa lehdissä seurattiin amerikkalaisia tilastoja ja kommentoitiin niitä. Elokuva-Aitan pääkirjoitussivulla Tapio Piha kirjoitti vuonna 1936 miten vaikutusvaltainen Will Hays, tuottajien yhteisen Production code -sensuuritoimiston johtaja, oli esittänyt vuonna 1933, että elokuvayhtiöiden tulisi suosia klassikkofilmatisointeja, sillä se olisi oivallinen tapa hankkia ”filmille uusia ystäviä”. Niinpä seuraavan vuoden tuotannosta lähes 60 % perustui tunnettuihin romaaneihin ja näytelmiin. Alkuperäiskäsikirjoitukset olivat vähemmistönä. Pihan mielestä Haysin toivomus oli tehnyt karhunpalveluksen elokuvataiteelle.⁶⁴⁶ Kolme vuotta myöhemmin Kinolehdessä Topo Leistellä saattoi kertoa hyviä uutisia Yhdysvalloista: uuden tilaston mukaan vuoden 1938 amerikkalaisista elokuvista jo 58 % oli luotu alkuperäisaiheen pohjalta. Näytelmien osuus oli enää 6 %, novellien 10 % ja romaanien ja elämäkertojen 26 %. Oli esitetty myös tilasto, joka oli väittänyt alkuperäisaiheiden osuutta vieläkin suuremmaksi.⁶⁴⁷

⁶⁴⁴ –mo, ”Missä on suomalainen filmikirjailija”. Elokuva-Aitta 11/1937, 268.

⁶⁴⁵ Arvo Ääri, ”Mietteitä suomalaisesta elokuvasta”. Kinolehti 5/1938, 164.

⁶⁴⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”Kerettöisistä puhetta ’klassillisista’ filmeistä”. Elokuva-Aitta 23/1936, 453 (pääkirjoitus).

⁶⁴⁷ Topo Leistellä ”Enemmän alkuperäistä!”. Kinolehti 5/1939, 186–187.

Suomessa vuoden 1938 prosenttiluvut olivat toisen näköisiä. Kotimaisia ensi-iltoja oli 20, ja niistä vain yksi perustui alkuperäiskäsikirjoitukseen – prosentteina ilmaistuna alkuperäiskäsikirjoitusten määrä oli 5 %. Äänielokuvan alkuaikoina alkuperäiskäsikirjoituksia oli tehty enemmän. Ensimmäisen viiden vuoden aikana, vuosina 1931–1936 niiden osuus oli ollut 40 %. Vuoden 1933 kuudesta ensi-illasta peräti viisi oli alkuperäiskäsikirjoituksia. Vuosikymmenen loppupuolella sovitukset valtasivat alaa: alkuperäiskäsikirjoituksiin perustuvia elokuvia oli vuosina 1937–1940 vain 15 % kotimaisista ensi-illoista. Vuonna 1941 tilanne muuttui: alkuperäiskäsikirjoituksia oli 43 %. Alkuperäiskäsikirjoitusten suosimista ehdottaneet lehtikirjoitukset epäilemättä ilmensivät ja todennäköisesti edesauttoivat kehitystä, joka johti alkuperäiskäsikirjoitusten osuuden voimakkaaseen lisääntymiseen seuraavina vuosina. Sota-aikana alkuperäiskäsikirjoitusten suhteellinen osuus lisääntyi laskeakseen sitten jälleen 1950-luvulla.

Kansallinen elokuva ja ”filmaattisuus” vaihtoehtoisina strategioina

Suomalaisen elokuva-alan pyrkimyksiä nostaa elokuvan arvostusta 1930-luvulla on tähänastisessa tutkimuksessa usein tarkasteltu leimallisesti osana kansallisen elokuvan rakentamisen projektia. Elokuvalle pyrittiin luomaan paikkaa kulttuurin kentällä korostamalla sen esteettistä, ideologista ja taloudellista suomalaisuutta. Elokvatuotanto oli kuitenkin muista taiteista poiketen samaan aikaan sekä teollisuutta että taidetta. Mervi Pantti on tulkinnut voimakkaan kansallisen retoriikan käyttämisen olleen yritystä nousta tämän ristiriidan yläpuolelle.⁶⁴⁸ Elokuvalle taiteen asemaa ajaneet alan tekijät ja elokuvaa seuraavat journalistit eivät olleet kuitenkaan yhtenäinen joukko. Kansallisen elokuvan ideologian rinnalla oli käytössä toinenkin strategia, jossa elokuvalle arvostusta haettiin vetoamalla sen erityisyyteen ilmaisumuotona puhtaasti esteettisten argumenttien perusteella. Näissä puheenvuoroissa ei viitattu lainkaan elokuvan välinearvoon kansallisen kulttuurin tai itse kansakunnan rakentamisessa – ei silloinkaan kun aiheena oli kotimaisen elokuvan tila, ei abstrakti elokuvan esteettinen olemus sinänsä. Elokuvan omalakisien estetiikan

⁶⁴⁸ Laine 1999; Pantti 2000, 158–159.

korostaminen näyttää itsestään selvästi tuoneen mukanaan ajatuksen taiteen autonomiasta. Ehdotukset siitä, että tuotantopäätösten perusteena tulisi olla ennen muuta tarjolla olevan hankkeen ”filmaattisuus” ohjasi ajatusta oikeanlaisesta aihevalinnasta. Tämän ajattelutavan mukaan alkuperäiskäsikirjoitukset olivat ikään kuin myötäsyntyisesti luontevammin elokuvallisia kuin sovitukset. Elokuvatuotannon riippuvuus kirjallisuuden ja näyttämötaiteen tuottamista alkuperäisteoksista näyttäytyi negatiivisena asiana. Filmaattisuuden korostaminen irrotti käsikirjoittamisen kenttää kirjallisuuden kentästä.

Esteettistä lähestymistapaa käyttävät kirjoittajat vetosivat toistuvasti ulkomaisiin esimerkkeihin. Esillä olivat sekä elokuvatuotannon käytännöt maailmalla että ajan tunnetut tekijänimet ja teoreetikot. Toimintamalleja haettiin sekä Hollywoodista että Keski-Euroopasta ja Skandinaviasta, eikä vetoaminen neuvostoliittolaisiinakaan esimerkkeihin ollut harvinaista. Topo Leistellä saattoi siteerata Pudovkinia ja brittiläistä vasemmistodokumentaristia Paul Rothaa samassa Kinolehden artikkelissa, jossa ylisti fasistisen Italian ja Natsi-Saksan elokuvapolitiikkaa.⁶⁴⁹ Toini Aaltosen ”Leikkaajan sivu” esitteli rinnan eurooppalaisten radikaalien, neuvostoliittolaisten ohjaajien ja Hollywoodin filmimogulien ajatuksia.⁶⁵⁰ Daniel Gritten näkee brittiläisen elokuvakerholiikkeen ja *Close up* -lehden ympärille ryhmittyneiden vasemmistöälykköjen vaikuttaneen brittiläiseen käsikirjoittamisen traditioon esittelemällä neuvostoteoreetikkojen, kuten Pudovkinin ajatuksia elokuvantekijöille ja suhtautumalla kriittisesti ajatukseen näyttämön perinteestä ja kirjallisuudesta elokuvan pohjana. Heille elokuvassa olennaista oli liike ja liikkuvuus.⁶⁵¹ Samanlaisia vaikutteita voi nähdä suomalaisten kirjoittajien ajattelussa.⁶⁵²

Suomalaiset elokuvan estetiikkaa käsittelevät tekstit ja elokuvakäsikirjoittamista koskeva julkinen keskustelu ottivat vaikutteita monesta suunnasta sekä maantieteellisesti että ideologisesti. Keskustelun osanottajista monet toimivat käsikirjoittajina ja tunsivat alaa sisältäpäin. Suomen 1930-luvun

⁶⁴⁹ Topo Leistellä, ”Elokuva ja sen yhteiskunnallinen merkitys”. Kinolehti 5/1937, 145.

⁶⁵⁰ Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 1/1937, 13; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 9/1937, 217; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 18/1937, 381; Toini Aaltonen, ”Leikkaajan sivu”. Elokuva-Aitta 23/1937, 505.

⁶⁵¹ Gritten 2007, 78–80.

⁶⁵² Liikkeestä esim. Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus); Topo Leistellä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13.

kulttuurielämään liitetään usein mielikuva kohti Eurooppaa 1920-luvulla avattujen ikkunoiden sulkemisesta. Samanlainen kuva piirtyy helposti myös elokuva-alasta, jonka näkyvyyttä julkisuudessa hallitsi kahden suuren tuotantoyhtiön harjoittama voimakas kansallisen elokuvan retoriikka ja sitoutuminen fennomaniasta periytyviin arvoihin. Elokuvantekijöiden keskuudessa todellisuus oli kuitenkin toisenlainen. Puheenvuorojen moniäänisyys ja niistä kuvastuva innostus kertoivat dynaamisesta alasta, joka veti puoleensa valppaita ja aikaansa seuraavia tekijöitä, joiden arvot ja äänenpainot poikkesivat välillä merkittävästi elokuvayhtiöiden johdon linjasta. Elokuvakäsikirjoittamisen ja koko elokuvailmaisun doksa rakennettiin Suomessa kiinteässä ja elävässä suhteessa kansainväliseen elokuvaan.

En jättesuccès som stumfilm.

HÄLSINGAR

Ännu större i ljudversion.

Varje biografägare vet, vilka utomordentliga kassaresultat den stora stumfilmsinspelningen av Henning Ohlssons populära folkpjäsa på sin tid gav — vår ljudfilmsversion, inspelad dels i Hälsingland, dels i Råsunda, blir ännu större, starkare och intensivare i skildringen.

Manus och regi: **IVAR JOHANSSON.**

I huvudrollerna: **Inga Tidblad, Sten Lindgren, Hilda Borgström, Sven Bergvall, Karin Ekelund.**

Foto: **ELNER AKESON.**



INGA TIDBLAD

Case: Vuoden 1940 ruotsalaiset aiheet – sovituksen sovituksia

Tässä tapaustutkimusluvussa tarkastelen käsikirjoittamisen käytäntöjä, jotka olivat ristiriidassa alkuperäiskäsikirjoitusten arvoa korostaneen ajattelutavan kanssa. Kolmen tuontiaiheisiin perustuneen elokuvan syntyhistoriat ja niihin liittynyt julkisuus valaisevat erilaisia tapoja ymmärtää elokuvakäsikirjoituksen olemus.

Vuonna 1940 Suomessa tuli ensi-iltaan kolme pitkää näytelmäelokuvaa, jotka perustuivat alun perin ruotsalaisiin aiheisiin. Kahdessa näistä kolmesta toteutuksen pohjana oli aiheen ruotsalaisen elokuvaversio valmis käsikirjoitus. Miksi suomalaiset elokuvayhtiöt turvautuivat tuontiaiheisiin? Miten ruotsalaisten aiheiden ja käsikirjoitusten käyttö sopi elokuvayhtiöiden julkiseen suomalaisuuslinjaan? Uudelleenfilmatisoidut ruotsalaiset käsikirjoitukset perustuivat kirjallisiin lähteisiin ja olivat siten kaksinkertaisesti sovituksia: ne olivat sovituksia elokuvasovituksista. Alkuperäiskäsikirjoitusten paremmuutta ajaneiden näkökulmasta tällaiset hankkeet olivat mitä suurimmassa määrin ei-toivottavia. Mitä uudelleenfilmatisoinnit kertovat tekijöidensä käsikirjoitusta koskevista käsityksistä?

Vuoden 1940 ruotsalaisiin aiheisiin perustuneet suomalaiset elokuvat olivat:

Suotorpan tyttö. Käsikirjoittaja ja ohjaaja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Selma Lagerlöfin novelli *Tösen från Stormyrtorpet* (1908), joka oli ilmestynyt suomeksi 1909. Victor Sjöströmin Ruotsissa vuonna 1917 ohjaaman mykkäversion lisäksi aihe oli filmattu vuonna 1935 sekä Turkissa että Saksassa, jossa ohjaajana oli Detlef Sierck eli Douglas Sirk.

Kyökin puolella. Käsikirjoitus Gustaf Molander ja Gösta Stevens sekä kredittoimattomana Tancred Ibsen, ohjaaja Risto Orko. Käsikirjoitus on käännös Molanderin, Stevensin ja Ibsenin käsikirjoituksesta ruotsalaiseen elokuvaan *Vi, som går köksvägen* (1932). Elokuva oli tehty samaan aikaan myös norjaksi. Ruotsalaisversiota esitettiin Suomessa nimellä *Kyökin puolella* vuonna 1933. Elokuva perustui norjalaisen Sigrid Boon romaaniin *Vi som går kjøkkenveien* vuodelta 1930. Romaani oli ilmestynyt suomeksi 1931.

Unelma karjamajalla. Käsikirjoittaja ja ohjaaja Teuvo Tulio. Sampo-Filmi. Alkuperäisteos ruotsalainen elokuva *Hälsingar* (1933), ohjaus ja käsikirjoitus Ivar Johansson. Elokuvaa oli esitetty Suomessa *Unelma karjamajalla* -nimisenä 1934. Ruotsissa oli tehty aiheesta myös mykkäversio 1923. Alkuperäisteos oli Henning Ohlsonin näytelmä *Hälsingar* vuodelta 1922. Myös näytelmää oli esitetty Suomessa.

Kari Uusitalo toteaa suomalaisen elokuvan 1930-luvun historiikissaan suomalaisen elokuvan vuosikymmenen lopulla käyttämien ”ulkolaisten aiheiden” olleen merkki markkinoiden kyllästymisestä. Erityisesti Uusitalo mainitsee valmiisiin ruotsalaisiin käsikirjoituksiin perustuneet *Unelma karjamajalla* ja *Kyökin puolella*. Suomalaisella elokuvalla meni liian hyvin. Jokainen tuotanto oli taloudellisesti kannattava ja ensi-illat ruuhkautuivat. Markkinat laajentui-
vat ja tekijöiltä olivat loppumassa ideat.⁶⁵³ Aikalaiskritiikki pohti syytä *Suotor-
pan tytön* tuotantopäätökselle ja arveli sen takana olleen joko halun kokeilla
vanhaa tai ”suoranainen käsikirjoitusten puute”.⁶⁵⁴

Oliko pula kotimaisista ideoista ja tekijöistä se syy, joka sai Särkän, Or-
kon ja Tulion turvautumaan ruotsalaisiin aiheisiin? Tekijöistä ainoa, joka
on yksityiskohtaisesti kuvannut elokuvansa syntyprosessia, on Teuvo Tulio.
Vuonna 1974 jatkokertomuksena Jaana-lehdessä julkaistut Tulion muistel-
mat ovat kuitenkin ilmeisen epäluotettavat. Tulio kertoo palanneensa talvi-
sodan jälkeen siviiliin toukokuussa 1940 ja alkaneensa etsiä elokuvan aihetta
saadakseen tuotannon nopeasti kesäksi pystyyn. Hän kertoo muistaneensa
ruotsalaisen *Unelma karjamajalla* -elokuvan ja ostaneensa sen pohjana ol-
leen näytelmän oikeudet tuottaja Gösta Sandinilta. Sodan jälkeen kansa
kaipaisi romantiikkaa, ja näytelmä oli aiemmin menestynyt hyvin Suomes-
sa. Käsikirjoituksen laatimista nopeutti se, että näytelmän lisäksi Tuliolla oli
käytettävissään ruotsalaiselokuvan käsikirjoitus, jota hän käytti oman ver-
sionsa pohjana. Tulio kuvaa värikkäästi oikeuksien ostoon liittynyttä sekaan-
nusta ja ruotsalaista näytelmäkirjailijaa, joka saapui kuvauksiin ja jäi Suo-
meen juopottelemaan tuottajan rahoilla aina kesän loppuun asti.⁶⁵⁵ Koko
kertomuksen tekee kyseenalaiseksi se, että arkistotietojen mukaan *Unelma
karjamajalla* elokuvaa ei suinkaan tehty kesällä 1940, vaan jo edellisenä ke-
sänä. Se on saanut sensuurin tarkastuspäätöksen keskellä talvisotaa 16.2.1940
merkinnällä: ”Sänkykoht. lyhennetään.” Tulio on toisaalla kertonut osta-
neensa näytelmän oikeudet jo vuonna 1933.⁶⁵⁶

Tulion aiheenvalinnan takana kesällä 1939 ei ole voinut olla sodan koet-
teleman kansakunnan lohduttaminen. Sen sijaan muistelmissa kuvattu näy-

⁶⁵³ Uusitalo 1975b, 152–153.

⁶⁵⁴ S.S. Uusi Suomi 29.4.1940. Sit. Suomen kansallisfilmografia 2, 493.

⁶⁵⁵ Tulio 2002, 119–127.

⁶⁵⁶ Suomen kansallisfilmografia 2, 552–557.

telmän sovitustyön jouduttaminen aiempaa elokuvakäsikirjoitusta käyttäen kuulostaa uskottavalta, samoin kuin elokuvan markkinointistrategian rakentaminen näytelmän menestyksen varaan. Tulio oli aikaisemmin pyrkinyt Ruotsin markkinoille valmistamalla elokuvastaan *Nuorena nukkunut* ruotsinkielisen rinnakkaisversion. Nyt yhteistyö naapurimaan kanssa sai uuden muodon.

Suomi-Filmissä valmisteltiin vuonna 1939 tulevan vuoden olympiakisojen elokuvaussuunnitelmaa. Risto Orko teki keväällä laajan ulkomaanmatkan kansainvälisen yhteistyöverkoston rakentamiseksi ja neuvotteli mm. Svensk Filmindustrin kanssa.⁶⁵⁷ Sopimus *Kyökin puolella* -käsikirjoitukseen oikeuksien ostosta syntyi kesällä 1939⁶⁵⁸ mahdollisesti saman matkan tuloksena.

Kaikkien kolmen elokuvan tuotanto aloitettiin vuonna 1939. Niiden ensi-illat viivästyivät elokuvatuotantoon talvisodan vuoksi tulleen katkoksen vuoksi. *Suotorpan tytön* markkinointijulkisuudessa keväällä 1940 historiallinen ajankohta on selvästi havaittavissa. Särkälle näyttää olleen tärkeää asettaa elokuva suomalaisuuden kontekstiin.

Selma Lagerlöfin kotimaakunta oli Vermlanti, millä nimellä – tietenkin ikivanhan suomalaisatutuksen johdosta – on meidän maassamme erityisen läheinen kaiku. Kenties aiheutuen siitä, että suomalainen ja ruotsalainen asutus Vermlannissa riskeytyivät Ruotsin asutushistoriassa aina säilyvällä tavalla, tri Lagerlöf oli maamme uskollisia ystäviä.

Selma Lagerlöfin muistutettiin olleen ensimmäinen allekirjoittaja sotaa käyvää Suomea tukevassa nobelistien vetoomuksessa. Lagerlöfin kerrotaan vaikuttaneen Juhani Ahon ja Johannes Linnankosken kirjalliseen työhön ja olevan suomalaisille lukijoille niin läheinen, että hän oikeastaan ”kuuluu Suomenkin kirjallisuushistoriaan”.

⁶⁵⁷ Uusitalo 1999, 103.

⁶⁵⁸ Uusitalo 1994, 168. *Kyökin puolella* -elokuvan käsikirjoittajat Gustaf Molander ja Gösta Stevens olivat vuonna 1939 Svensk Filmindustrin palveluksessa. Kumpikin käsikirjoitti ja ohjasi. Heidän yhteistyötään olivat Ingrid Bergmanin tähdittämät *Intermezzo* (1936) ja *En kvinnas ansikte* (1938), joiden remake-oikeudet myytiin Hollywoodiin. Amerikkalaiset versiot olivat *Intermezzo* (1938) ja *A Woman's Face* (1941). Soila 1998b, 168.

Suotorpan tytön
suomalaisuuden
esittelyä
SF-Uutisissa 1940.



Suotorpan tytön suomalainen elokuvalaitos on näkyvä todistus pohjoismaisesta hengenytymisestä hetkellä, jolloin emme tiedä, voiko se elämänmuotojen ja maailmankatsomusten yhteys, joka on liittänyt Pohjolan kansat toisiinsa, säilyä ajan hirvittävässä myrskyissä.⁶⁵⁹

Suomalaisen elokuvan ”ulkolaiset aiheet” eivät olleet niin poikkeuksellisia kuin arvostelijoiden huomautuksista tai Särkän selittelyn tarpeesta voisi päätellä. Kuten tämän tutkimuksen kolmannessa luvussa olen todennut, suomalainen elokuva 1930-luvulla saattoi perustua tanskalaiseen tai saksalaiseen näytelmään, ruotsalaiseen elokuvaan tai amerikkalaiseen sarjakuvaan. Käsitys siitä, että mykkäelokuva oli kansainvälistä, ja äänen tulo sulki kansallisen elokuvan rajat, koskee elokuvaa kauppatavarana ja valmiina tuotteena. Tarinat liikkuvat rajojen yli äänielokuvankin aikakaudella. Suomi oli myös tarinoiden vientimaa sekä mykkä- että äänielokuvan aikana: Johannes Linnankosken *Laulu tulipunaisestä kukasta* ja Juhani Ahon *Juha* nähtiin Suomessa elokuvina ensimmäisen kerran Svensk Filmindustrin tuottamina Mauritz Stillerin ohjaamina mykkä-

⁶⁵⁹ ”Selma Lagerlöf”. SF-Uutiset, 1/1940, 4.

versioina.⁶⁶⁰ Molemmista aiheista tehtiin suomalaiset äänielokuvat 1930-luvulla – Nyrki Tapiovaaran *Juha* ja Teuvo Tulion *Laulu tulipunaisesta kukasta* – mutta Linnankosken teoksesta valmistui uusi ääniversio myös Ruotsissa vuonna 1934. *Juhan* uutta ruotsalaista filmatisointia suunniteltiin samoihin aikoihin, mutta hanke jäi toteutumatta.⁶⁶¹ Runar Schildtin novelli *Libamylly* oli pohjana paitsi Tapiovaaran *Varastetulle kuolemalle* myös ruotsalaiselle elokuvalla *Med livet som insats* (1940).⁶⁶² Samaan aikaan, kun Hollywoodissa tehtiin eurooppalaisten elokuvien remake-versioita, tehtiin Euroopassa uusintaversioita toisten Euroopan maiden elokuvista – tai ammennettiin samasta yleiseurooppalaisesta tarinoiden varastosta kansallisuuteen katsomatta. *Suotorpan tyttö* on tehty elokuvaksi seitsemän kertaa: Ruotsissa 1917, Saksassa 1935, Turkissa 1935, Suomessa 1940, Ruotsissa 1947, Tanskassa 1952 ja Länsi-Saksassa 1958. *Kyökin puolella* -kirjan viisi elokuvaversiota valmistuivat Ruotsissa 1932, Norjassa 1933, Yhdysvalloissa 1934, Suomessa 1940 ja Tanskassa 1953. Suomalaisten tuotantoyhtiöiden kiinnostus hyödyntää ulkomaisia alkuperäistekstejä 1930-luvun lopulla ei ollut alan ylikuumenemisesta johtunut poikkeustilanne, vaan elokuvateollisuuden normaali toimintatapa. Yhtiöiden julkikuvaan kuuluivat sellaiset mainoslauseet kuin Suomen Filmitoimiston ”Vain hyviä suomalaisia aiheita!”⁶⁶³ mutta käytännön toiminnassa iskulauseen ilmoittama periaate ei ollut ehdoton.

Unelma karjamajalla joutui Elokuva-Aitassa alkuperäiskäsikirjoitusten asiaa ajaneen pääkirjoitustoimittajan hampaisiin jo ennen valmistumistaan: ”Se on Ruotsissa jo kahteen kertaan filmattu, kerran mykkänä ja kerran äänellisenä. Mistä syystä vielä tämä kolmas kerta? Voiko nykyinen tuottaja antaa niin paljon entistä enemmän, että katsoo yrityksen aiheelliseksi.”⁶⁶⁴ Alkuperäiskäsikirjoitusten suosimista toivoneet alan kommentoijat varoittivat uusintojen ja uudelleenfilmatisointien suuren määrän johtavan siihen, että suuri yleisö kylälästyy elokuvisakäymiseen.⁶⁶⁵ Kysymys oli suomalaisen elokuvan kokonaiskehityksestä: ”Jokainen uusinta merkitsee yhtä alkuperäistä vähemmän.”⁶⁶⁶ Pi-

⁶⁶⁰ Suomessa elokuvia pidettiin periaatteessa suomalaisina teoksina. Seppälä 2012, 248.

⁶⁶¹ O. B., ”’Juha’ elokuvataan Ruotsissa”. Elokuva-Aitta 8/1936, 195.

⁶⁶² Elokuva oli sittemmin pitkän uran tehneen Alf Sjöbergin toinen ohjaus.

⁶⁶³ ”SF:llä on laaja tuotanto-ohjelma”. Kinolehti 2/1937, 48–49.

⁶⁶⁴ -m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

⁶⁶⁵ MMe, ”Tuntemattomat suuruudet – filmikirjailijat”. Elokuva-Aitta 4/1937, 80–81.

⁶⁶⁶ -m, ”Historiaa ja uusintoja”. Elokuva-Aitta 15–16/1939, 309 (pääkirjoitus).

dettiin itsestään selvänä, että yleisö haluaisi aina nähdä jotakin uutta. Näyttää siltä, että käytännössä tuotantopäätöksiä tehdessään tuottajat ovat ajatelleet asiasta toisin. Vuoden 1940 ensi-iltojen Ruotsista ostetut aiheet edustivat samaa tarinatyyppiä kuin enemmistö ajan suomalaisista elokuvista. *Suotorpan tyttö* ja *Unelma karjamajalla* ovat maalaismelodraamoja ja *Kyökin puolella* on komedia, mutta kaikissa kolmessa elokuvassa juonen peruskuvio jälleen kerran rakentuu yhteiskuntaluokkien välisen rajan ylittävästä rakkaustarinasta. Oletus siitä, että turvautuminen ulkomaisiin aiheisiin olisi johtunut kotimaisten ideoiden vähydestä, ei näytä todennäköiseltä. Mitään uutta ideaa, aihetta, näkökulmaa tai käsittelytapaa nämä elokuvat eivät suomalaisille valkokankaille tuoneet. *Kyökin puolella* jopa toistaa lähes sellaisenaan Suomi-Filmin vuoden 1934 menestyksen *Siltalan pehtoorin* asetelmat. *Siltalan pehtoorissa* aatelismies esiintyy väärällä nimellä ja hankkiutuu pehtoriksi kartanoon vedonlyönnin seurauksena. *Kyökin puolella* -elokuvassa rikkaan tehtailijan tytär ottaa keittiöpiian paikan kartanosta niin ikään vedonlyönnin seurauksena. Väärällä identiteetillä esiintyminen muodostuu rakkaustarinan esteeksi, mutta lopussa se selvitetään ja oikeat henkilöllisyydet tulevat ilmi. Sekä pehtori että *Kyökin puolen* Arja ovat vähällä paljastua samoilla tavoilla. Molemmissa elokuvissa kartanon palvelusväki ihmettelee uuden tulokkaan silkkipyjamaa. Ihmetystä herättää myös se, että pehtori osaa ranskaa. *Kyökin puolen* Arja herättää huomiota osaamalla saksaa.

Elokuvatutkimuksen genreteoriassa on esitetty ajatus elokuvissakäynnin rituaalisesta luonteesta. Folkloristiikan perinteestä ammentavan teorian mukaan yleisö kulutusvalinnoillaan ohjaa populaarin elokuvan sisältöjä suosimalla toistuvasti tiettyjä genrejä.⁶⁶⁷ Luokkarajat ylittävän rakkauden aihe suomalaisessa studiokauden elokuvassa esiintyi monen lajityypin elokuvassa eikä sitä käsitelleitä elokuvia voi nimittää yhdeksi genreksi, mutta aiheen jatkuvaa variointia eri lajityypeissä on mahdollista tarkastella rituaalisen kuluttamisen näkökulmasta. Suomalainen elokuva tuli yleisölle merkitsemään tietynlaisia tarinatyyppejä. Tarinan maantieteellinen alkuperä oli tässä yhteydessä yhden-tekevä. Kun ruotsalainen käsikirjoitus muistutti suomalaista, sen pohjalta syntyi luontevasti suomalainen elokuva. Tulkintani mukaan ajatusta rituaalisesta katsomisesta voi soveltaa myös elokuvien tekijöihin. Tekijä on itse myös osa yleisöä, sekä omien elokuviansa että muiden. Oman elokuvansa kohdalla hänen voi ajatella olevan teoksen ensimmäinen katsoja. Tekijä toteuttaa katso-

⁶⁶⁷ Altman 2012, 27–31.

mon rituaalia suosiessaan sellaisia tarinatyyppejä, joita itse katsojan roolissa haluaisi nähdä. Ne eivät välttämättä ole aina uusia ja rajoja rikkovia. Sovinnainen valinta ei aina perustu kaupalliseen laskelmointiin.

Alkuperäisaiheiden ja uusintaversioiden vastakkainasettelu paljastaa kaksi erilaista tapaa ymmärtää elokuvakäsikirjoitus ja sen funktio. Alkuperäisaiheita suosiva näkemys hahmotti jokaisen elokuvan uniikkina teoksena. Käsikirjoituksen ja valmiin elokuvan välinen suhde oli kiinteä. Erwin Panofskyn määritelmän mukaisesti käsikirjoitus luodaan vain yhtä tuottajaa, ohjaajaa ja yhtä näyttelijäjoukkoa varten. Käsikirjoituksen tekstillä ei ole pysyvää arvoa, toisin kuin näytelmällä, joka voidaan lukea ja käyttää yhä uudestaan ja uudestaan.⁶⁶⁸ Suomalaiset tuottajat 1930-luvulla pitivät luontevana sitä, että vain muutama vuosi aikaisemmin tehdystä elokuvasta valmistettiin uusi versio ja mahdollisesti jopa samaa käsikirjoitusta käyttäen. Heidän tapansa ymmärtää käsikirjoituksen rooli elokuvan tuotantoprosessissa oli todennäköisesti lähellä tapaa, jolla ymmärretään näytelmätekstin paikka teatterissa. Teatterinjohtaja voi valita näytelmän teatterinsa ohjelmistoon välittämättä siitä, että samaa näytelmää on joitakin vuosia aikaisemmin esitetty naapurikaupungin näyttämöllä. Teatterissa hyvää esitystä tullaan katsomaan, vaikka näytelmä olisi katsojille ennestään tuttu. Samaa logiikkaa voi ajatella elokuvatuottajienkin noudattaneen. Jos yleisö halusi nähdä uusia versioita tutuista näytelmistä, miksei myös elokuvista? Tuotantoyhtiöissä toimi paljon teatterilaisia ja niissä tunnettiin teatterien tapa rakentaa ohjelmistoa. Risto Orko oli toiminut Rauman Näyttämön johtajana 1920-luvulla.⁶⁶⁹ Kun *Kyökin puolella* -elokuvan käsikirjoitukselle tarvittiin kääntäjää, Suomi-Filmi palkkasi tehtävään näyttelijä Paavo Jänneksen, jolla oli kokemusta näytelmien kääntämisestä.⁶⁷⁰ Ehkä elokuvatuotantoyhtiö oli teatterin kaltainen muidenkin silmissä kuin kirjailija Eino Railon, joka Suomen Filmitoimikudelle kirjoittaessaan käytti tuotantoyhtiöstä sanaa ”filminäyttämö”.⁶⁷¹

Ajatus käsikirjoituksesta moneen kertaan käytettävänä elokuvan pohjatekstinä on ollut luonteva 1930-luvulla myös siitä syystä, että monilla tekijöillä oli kokemusta tai ainakin tietoa elokuvatuotannoista, joissa valmistettiin saman-

⁶⁶⁸ Panofsky 1997, 118.

⁶⁶⁹ Uusitalo 1999, 31–39.

⁶⁷⁰ Suomen kansallisfilmografia 2, 539.

⁶⁷¹ Eino Railon kirje Suomen Filmitoimikudelle marraskuussa 1940, SKS kirjallisuusarkisto 377:45:1.

Kyökin puolella -elokuvan ruotsalainen versio oli ohjelmistossa myös Suomessa. Elokuva-Aitta 1933.



aikaisesti kahta elokuvaa kahdella eri kielellä samasta käsikirjoituksesta. Teuvo Tulio oli tehnyt ruotsinkielisen rinnakkaisversion elokuvastaan *Nuorena nukkunut*, samoin Särkkä valmisti sellaista elokuvastaan *Runon kuningas ja muuttolintu* samoihin aikoihin, kun *Suotorpan tyttö* oli tulossa ensi-iltaan. *Kyökin puolella* -elokuvan alkuperäinen ruotsalaisversio oli kuvattu samaan aikaan ja samoissa lavasteissa kuin samasta käsikirjoituksesta valmistettu norjalainen versio. Ruotsalaisen elokuvan ohjaajana oli Gustaf Molander, norjalaisen Tancred Ibsen. Molemmissa elokuvissa oli omat näyttelijänsä.⁶⁷² Tuotantotapa oli ollut yleinen äänielokuvan alkuvuosina ennen tekstityksen ja dubbauksen vakiintumista.⁶⁷³ Muun muassa Joseph von Sternbergin *Sininen enkeli* (1930) valmistui samanaikaisesti saksankielisenä ja englanninkielisenä versiona. Useamman elokuvan valmistaminen saman käsikirjoituksen pohjalta oli ollut yleinen tapa tehdä elokuvia 1930-luvun alussa. Ajatus käsikirjoituksen ainutkertaisuudesta ja kertakäyttöisyydestä oli vielä tuntematon.

Aiheiden eri versioita vertailtiin myös. *Kyökin puolella* -elokuvan arvosteli ja valitti suomalaisessa versiossa olevan vähemmän vauhtia ja vallattomuutta kuin alkuperäisessä.⁶⁷⁴ Edellisen tulkinnan hohtoa saatettiin myös lainata uu-

⁶⁷² Svensk filmdatabas.

⁶⁷³ Honka-Hallila 1996, 468–469.

⁶⁷⁴ R.M.B. Svenska Pressen 3.9.1940. Sit. Suomen kansallisfilmografia 2, 540.



Suomalaisen version mainos
Elokuva-Aitassa 1940.

delle elokuvalle. Suomen Filmitöillisuudesta kerrottiin Kinolehdelle *Suotorpan tytön* hyvästä yleisömenestyksestä:

”Suotorpan tyttö” on kaikesta päättäen ollut Suomen kansalle erikoisen mieluisa tuttavuus, ja vaikka emme ole ajatelleetkaan edes kaukaisinta rinnastusta Viktor Sjöströmin kuolemattomaan, samannimiseen taideteokseen – sehän oli, kokovuotisen valmistelukautensa jälkeen, patoutunut niin voimakkaaksi filmiluomukseksi, että se nykyäänkin vielä, huolimatta välillä virranneista 24 vuodesta monine tuhansine filmeineen, kuulemma kykenee vaikuttamaan meidän heikkoa yritystämme monin verroin voimakkaammin – niin, tämä meidän ”Tyttömme”, horrible dictu, röyhkeästi vain kulkee voitosta voittoon!⁶⁷⁵

Jokainen vuoden 1940 kolmesta ruotsalaisaiheisesta elokuvasta saavutti hyvät katsojaluvut. *Kyökin puolella* oli vuoden kolmanneksi katsotuin, ja *Unelma karjamajalla* katsojatilaston kärkipäässä myös. Lisäksi molempien kohdalla tarinoiden kierrätys jatkui loogisesti seuraavaan vaiheeseen: elokuvat myytiin Ruotsiin.⁶⁷⁶

⁶⁷⁵ ”Suomen filmitöillisuus (SF)”. Kinolehti 1-5, 1940, 10–11.

⁶⁷⁶ Uusitalo 1994, 169; Suomen kansallislemmografia 2, 557.

6 MINKÄLAINEN ON HYVÄ ELOKUVA- KÄSIKIRJOITUS?

Tutkimukseni tässä luvussa hahmotan suomalaisten 1930-luvun elokuvakäsikirjoittajien ammatillisia ihanteita ja käsityksiä elokuvadramaturgiasta ja kysyn oliko alalla yhteisiä ammatillisia ihanteita ylipäänsä.

Ian Macdonald käyttää tämän päivän brittiläisten käsikirjoittajien yhteisistä ammatillisista ihanteista ja toimintatavoista Pierre Bourdieun käsitteistöön kuuluvaa määritelmää *doksa*. Bourdieulle doksa tarkoittaa tietyn yhteisön, kuten ammattiryhmän, perustavanlaatuisia yhteisiä itsestäänselvyyksiä, vallalla olevia puhe- ja ajattelutapoja.⁶⁷⁷ Ammattiryhmän doksa ei useinkaan ole kirjattu oppikirjoihin tai alan teoreettisiin esityksiin sellaisenaan, vaan se ilmenee ennen kaikkea käytännön toiminnassa, uskomuksissa ja asenteissa. Macdonald katsoo käsikirjoittamisen doksan olevan ainakin osittain luettavissa myös yleisesti käytössä olevista käsikirjoitusoppaista. Käsikirjoitusoppaat eivät ole akateemista teoriaa, vaan niiden tarkoitus on johdattaa lukijansa käytännön työhön ja menestymiseen siinä. Omalta osaltaan oppaat sekä heijastavat valitsevaa käytäntöä – mutta toisaalta myös vaikuttavat käytäntöihin ja toimivat muutoksen agentteina.⁶⁷⁸ Tämän tutkimuksen tarkasteluajanjakson aikana ei

⁶⁷⁷ Macdonald 2004b, 288. Doksan käsitteestä Bourdieulla ks. Deer 2012.

Osa doksasta on hiljaista tietoa. Ks. Anttila 2005, 73–76.

⁶⁷⁸ Macdonald 2004b, 70.

Elokuva-aitia
toivottaa lukijoilleen
onnellista vuotta
1939

N:o 1 • 1939
TAMMIKUUN 1 p:nä

TOIMITUS JA KONTTOORI
HELSINKI-UUDENMAAN.
KATU 10 - PEHELIN 29471
TILAUSHINNAT 1 VK
50 MK. - 1/2 VK. 25 MK.
IRTONUMEROT 3 MK.
KAHDEKSAS VUOSIKERTA
PÄÄTOIMITTAJA:
AINO AURELA



Miten filmin käsikirjoitus syntyy II

Mikä on elokuvan aihe eli juoni? Varheeton juoni on itsestään kehkeytyvä satja tapahtumia, joista jokainen vaikuttaa filmin henkilöiden ja jotka nämä henkilöt vuorostaan määräävät. Tämä on siis varheeton, niin sanoaksenne ihanteellinen juoni, jonka harvoin silti tapaa. Filmin kirjoittajat ovat vain tavallisia kuole-
antaa halutun tulokseen. Jokaisen elokuvan tehtävä on sekä nau-
rattaa että itkettää yleisöä. Tätä ajatellen kirjoittajat tahallaan
keksivät tilanteita, jotka hahmottavat yleisöä, vaikka nämä tilan-
teet eivät olisi ollenkaan välttämättömiä juonen kehitykselle.

Ensimmäisen kirjoittajan on päätettävä juonen jännitys-
otkonaisista tapahtumista vaikeo sisäisistä ristiriidoista. Sitten voi
vauhtia yhden näistä käsittelymuodoista: dramaattisen muodon,
joka muistuttaa paljon näytelmää ja jossa replikit esittävät tar-
keinta osaa, n. s. kirjallisen muodon, joka värikkyydessään ja
avaruudessaan muistuttaa romaania, taikka näiden yhdistettyä
muotoa, jota pidetään omistuneimpana.

Kun juonesta ja käsittelytavasta on päästy selville, on jaet-
tava juoni 5—8 jaksoksi. Miten tämä tapahtuu? Tässä yksinker-
tainen esimerkki. Ensimmäisessä jaksossa kuvataan nuoren
arin, köyhän tytön ja rikkaan miehen tapaaminen. Toisessa
jaksoissa kolmannessa on myrskyisiä perheiden avioitossuunnitel-
mia kumpikin puolue. Jaksossa neljänä perheiden välinen kohta-
aminen. Tytön vanhemmat voittavat päivävoiton arpajaisissa
heidän elämänsä muuttuu sen mukaisesti. Viidennessä he
tekee vararikon ja jättää molemmat perheet pennittömiksi.
Kuudennessa jaksossa tytön vanhemmat voittavat päivävoiton arpajaisissa
heidän elämänsä muuttuu sen mukaisesti. Viidennessä he
tekee vararikon ja jättää molemmat perheet pennittömiksi.
Kuudennessa jaksossa tytön vanhemmat voittavat päivävoiton arpajaisissa
heidän elämänsä muuttuu sen mukaisesti. Viidennessä he
tekee vararikon ja jättää molemmat perheet pennittömiksi.

Kun kirjoittava tapahtumat sellaisinaan, koruttomasti,
jotta voisi niitä paremmin arvostella filmaattisella kan-
nalla. Tätä elokuvan luonnosta laadittaessa on muistettava,
käsot nykyään eivät pääty kuten ennen, niin johonkin
valle. Jokaisen jaksoa voi lähinnä verrata näytelmän
aktiin, joka siirtää yleisön mielenkiinnon huimennyksen
avaan jaksoon.
Ela muistettava kaksi tärkeää seikkaa. Ensiksi, että
päättävä onnettomasti, sen on silti tasapainon
ä nittävästi miellyttäväkin kohtaus.
Tästä aivan maassaan.

Ottakaamme esimerkkinä vuoksi tämä iki vanha, mutta silti
iki nuori aihe: sankarin ja sankaritaren ensi kohtaaminen. Arki-
elämässä se useimmiten tieteenkin tapahtuu esittelyn kautta.
Proosallista se on, aivan liian proosallista sopiakseen filmiin.
paitsi nyt erikoistapauksissa. Filmi vaatii vauhtia, huumoria
ja mikäli mahdollista, päähenkilöitten on suhtauduttava toisiinsa
ennakkoluuloin. Jos he eroavat suoranaisina vihainehin, sen
parempi sillä sen suuremmalla mielenkiinnolla yleisö seuraa juo-
nen kehitystä. Koottakaamme nyt keksiä tällainen ensi kohtaa-
minen. Ja koska nykyään luotetaan replikkeihin yhä vähemmän,
sallimme tilanteen kehittyä suurimmaksi osaksi äännettömästi,
vain vauhdikkaan musiikin säestämänä.

1. KAUOKUVA. Päivä. Hiljainen katu. Muutama auto
ajaa oh. Käytävää pitkin, kohti kameraa, asteelee reip-
paasti tyttö. Vauhti hiljenee, hän pysähtyy epäröiden.
2. PUOLIKUVA tytöstä. Hän katsahtaa alas.
3. LÄHIKUVA tytön jalasta. Kengännauha on suennur-
huultaan ja etsii sopivan paikkaa, jossa voisi sitoa nauhan.
4. PUOLIKUVA tytöstä. Hän katselee ympärilleen, puree
Hän huomaa sellaisen ja hänen kasvonsa kirkastuvat.
5. PUOLIKUVA pienen hotellin julkisivusta, jossa näkyy
sen kierto-ovi.
6. KAUOKUVA kadusta sekä hotellista. Tyttö menee
nopeasti sitä kohti, viikaisee ympärilleen ja astuu sisälle.
7. PUOLIKUVA tytöstä kierto-oven sisällä. Hän sitoo
kengännauhaa.
8. KAUOKUVA kadusta sekä hotellista. Vastakkaiselta
suunnalta asteelee nuori mies iloisesti hymyillen.
9. PUOLIKUVA nuoresta miehestä. Hän katsahtaa kei-
loonsa, synkistyy ja parantaa vauhtia.
10. KAUOKUVA hotellista. Nuori mies astuu kierto-
ovesta sisään.
11. PUOLIKUVA kierto-ovesta, hotellin eteisestä kuvattuna.
Nuori mies työntää ovea ja samassa kengännauhaa sito-
maan kyyristynyt tyttö lentää pitkällä eteisen lattialle.
12. LÄHIKUVA tytöstä. Hämmästyneenä
sanoo jotakin ja ilmeistään
tukset eivät...

Suomessa julkaistu käsikirjoitusoppaita.⁶⁷⁹ Joitakin käsikirjoittamiseen opastavia tekstejä sen sijaan julkaistiin ajan elokuvalehdissä. Tässä luvussa tarkastelen näitä kirjoituksia ja kysyn, minkälaisia käsityksiä käsikirjoittamisesta nämä suomalaiset tekstit ilmentävät. Käytän lähteinä myös muita lehtiartikkeleita, joissa jollain tavalla sivuttiin käsikirjoittamisen teoriaa, elokuvadramaturgiaa tai elokuvan estetiikkaa. En katso näiden tekstien sellaisenaan heijastavan alan todellisuutta. Ne kertovat samaan aikaan sekä vallitsevista käytännöistä että ihanteista ja tavoitteista sekä keskenään ristiriitaisistakin näkemyksistä. Pyrin myös jäljittämään sitä, mistä suomalaiset käsikirjoittajat opastaneet kirjoittajat olivat saaneet vaikutteita.

Varsinaisia käsikirjoittamisen käytännön työhön opastavia lehtikirjoituksia löytyy tämän tutkimuksen aikarajauksen sisällä suomalaisista elokuvalehdistä vain muutamia. Kinolehdessä 1938 julkaistu Jorma Nortimon artikkeli ”Vähän filmikäsikirjoituksista ja muustakin” sisälsi konkreettisia ohjeita kirjoittajille.⁶⁸⁰ Ohjeita ja pohdintaa esitti Erkki Ilmari samana vuonna kahdessa Suomi-Filmin Utisaitan pääkirjoituksessa.⁶⁸¹ Vuotta myöhemmin kirjoitti nimimerkki V. S-m. Kinolehdessä otsikolla ”Skenaristi tarttuu kynäänsä”. Teksti oli osa artikkelisarjaa ”Taidetta selluloidinauhalla”.⁶⁸² Vuosien 1938 ja 1939 vaihteessa julkaistiin Elokuva-Aitan pääkirjoitussivuilla nimimerkki Astran kirjoittama kolmiosainen artikkelisarja ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Se pyrki olemaan systemaattinen ja havainnollinen esitys aiheestaan, ja se oli kokonaisuudessaan eräänlainen pienimuotoinen käsikirjoitusopas.⁶⁸³ Alkuvuodesta

⁶⁷⁹ Ensimmäinen alan oppikirja laadittiin vasta vuosikymmeniä myöhemmin – Juha Rosman *Elokuvadramaturgian salaisuudet* ilmestyi vuonna 1984. Rosman 1984. Taideteollinen oppilaitos julkaisi vuonna 1966 Raimo Hallaman suomentamana monisteen nimeltä *Skenario-opin alkeiskurssi: Prahan taiteiden akatemian luentomonisteen lyhennetty suomennos*.

⁶⁸⁰ Jorma Nortimo, ”Vähän filmikäsikirjoituksista ja muustakin”. Kinolehti 12/1938, 473–474. Nortimo kirjoitti samana vuonna aiheesta lähes saman sisältöisen tekstin myös Näytelmäkirjailijaliiton Naamio-lehteen: Jorma Nortimo, ”Kuinka filmiä kirjoitetaan...”. Naamio 7/1938, 113.

⁶⁸¹ Erkki Ilmari, ”Juttua filmikäsikirjoituksista”. Suomi-Filmin Utisaitta 8/1938, 3 (pääkirjoitus); Erkki Ilmari, ”Kirjeenvaihtoa ’filmiscenarioista’”. Suomi-Filmin Utisaitta 9/1938, 3 (pääkirjoitus).

⁶⁸² V. S-m, ”Taidetta Selluloidinauhalla II. Skenaristi tarttuu kynäänsä”. Kinolehti 4/1939, 140–141.

⁶⁸³ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus).

1941 Suomi-Filmin suuri käsikirjoituskilpailu lieene ollut taustana sille, että sekä Elokuva-Aitta että Kinolehti julkaisivat ohjeita käsikirjoituksen laatijoille. Elokuva-Aitta käsitteli aihetta pääkirjoituksissaan lehden kahdessa peräkkäisessä numerossa. Teksteistä ensimmäinen oli lyhyt esittely ja pohdiskelu käsikirjoittamisen ja elokuvatuotannon prosesseista, ja sen oli laatinut pakinoitsijanimimerkki Jeremias eli Matti Kurjensaari, joka oli Suomi-Filmin kirjallisen osaston työntekijä ja yksi käsikirjoituskilpailun organisaattoreista. Toisen pääkirjoituksista oli laatinut pakinoitsija Arijoutsu (Heikki Marttila), ja toimitus ilmoitti sen olevan kirjoitus ”tästä ajankohtaisesta kysymyksestä tunnetun humoristimme näkökulmasta” valotettuna. Arijoutsin näkemys oli, että ”elokuvakäsikirjoituksen laatimiseen ei tarvita mitään muuta kuin hyvää tahtoa ja puhdasta konekirjoituspaperia”, ja hän muistutti, että suomalaisen käsikirjoittajan oli huolehdittava siitä, ettei tarinasta puuttuisi heinäkasvoja.⁶⁸⁴ Kinolehden kaksiosaisen artikkelisarjan oli laatinut Olavi Linnus, ja sen otsikkona oli aihetta problematisoiva ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”.⁶⁸⁵ Suomen Filmitieteellisuuden lehti SF-Uutiset osallistui käsikirjoittajien neuvontaan vasta kilpailevan yhtiön käsikirjoituskilpailun ratkettua kesällä 1941. Topo Leistelän artikkelin otsikkona oli ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?”⁶⁸⁶ Käytännön näkökulmasta ja alalle aikovaa tekijää puhutellen aihetta käsiteltiin myös Ronald af Hällströmin *Filmi, aikamme kuva* -teokseen sisältyvässä käsikirjoituksen sisältöä ja muotoa valottavassa luvussa.⁶⁸⁷ Myös Mika Waltarin opaskirja

⁶⁸⁴ Jeremias (Matti Kurjensaari), ”Jos tekisimme elokuvakäsikirjoituksen”. Elokuva-Aitta 4/1941, 74 ja 94 (pääkirjoitus). Arijoutsu (Heikki Marttila), ”Elokuvakäsikirjoitus, eli muutamia isällisiä, syvällisiä ja älyllisiä neuvoja sen laatimiseksi”. Elokuva-Aitta 5/1941, 101 (pääkirjoitus, pakina).

⁶⁸⁵ Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 1/1941, 4–5 ja 2/1941, 42–43. Astran ja Olavi Linnuksen artikkelisarjoissa on paljon yhtäläisyyksiä. Olavi Linnuksen käyttämien nimimerkkien joukkoon ei Astra kuitenkaan tiettävästi kuulu. Nimimerkki Astra kirjoitti useita pääkirjoituksia Elokuva-Aittaa vuonna 1938–1939. Tekstien aiheina olivat mm. elokuvan kuvakerronta ja valaisu, markkinointi ja realismi elokuvassa. Esim. Elokuva-Aitta 20/1938, 23/1938, 6/1939 ja 10/1939. Olavi Linnus (1914–2000) oli kirjailija, toimittaja ja ”elokuvamies”, joka työskenteli eri tehtävissä 1950-luvulta alkaen mm. Suomen Filmitieteellisyydessä ja Kansan elokuvassa sekä television palveluksessa. Suomen kirjailijat-tietokanta. Uusitalo ja Tuomola 1972, 517.

⁶⁸⁶ Topo Leistelmä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset, 6/1941, 10–11 ja 13.

⁶⁸⁷ Hällström 1936, 269–279.

Aiotko kirjailijaksi? oli lyhyt alaluku nimeltä ”Elokuvan käsikirjoitus”.⁶⁸⁸

Muut tekstit, joissa käsikirjoittamisen muotoa ja esteettisiä ihanteita pohdittiin tekijän näkökulmasta, olivat haastatteluja tai käsikirjoittajien omia kirjoituksia. Niitä julkaistiin erityisesti elokuvien ensi-iltojen yhteydessä. Näkemyksiään aiheesta esittivät mm. Toivo Särkkä, Mika Waltari, Nyrki Tapiovaara, Topo Leistelä, Elsa Soini, Kersti Bergroth ja Tapio Piha. Tämän lisäksi elokuvan estetiikkaa yleisellä tasolla käsitelleet kirjoitukset sisälsivät joskus huomioita ja huomautuksia käsikirjoituksesta.

Käsikirjoituksen olemus ja sen kirjoittamisen edellytykset

Roland af Hällström aloitti elokuvakirjansa käsikirjoittamista koskevan luvun pohtimalla käsikirjoituksen olemusta ja asemaa yleensä – Hällströmin mukaan oli paradoksaalista, että kirjoitettu sana oli niin tärkeässä osassa kuvallisen ilmaisumuodon, elokuvan, suunnittelussa. Jotkut ohjaajat, kuten Chaplin, Harold Lloyd ja Carl Theodor Dreyer, olivatkin päätyneet työmetodeihin, joihin tarkat kirjalliset suunnitelmat eivät kuuluneet lainkaan. Tällöin luova työ suuntautui kokonaan kuviin, ilman sanan välitystä. Elokuvan kokonaisuuden hallitsemisen helpottamiseksi käsikirjoitus oli Hällströmin mukaan kuitenkin useimmiten tarpeen. Kuvakulmat ja kuvakoot määrittelevän kuvauskäsikirjoituksen laatiminen oli varsin mekaanista työtä, mutta juuri kuvauskäsikirjoituksen yksityiskohtiin sisältyivät elokuvan tärkeät elementit. ”Vaikkakaan elokuvakäsikirjoitus ei ole tarkoitettu painettavaksi, on kuitenkin erehdys luulla, että sitä ei luettaisi. Päinvastoin katsojat lukevat käsikirjoituksen, toisinaan välittömästikin, elokuvan kohtausten asettelusta ja näyttelijöiden ilmehtimisestä.”⁶⁸⁹

Monet elokuvakäsikirjoituksen laatimiseen opastavien tekstien kirjoittajat kokivat tarpeelliseksi pohtia sitä, voiko käsikirjoittajaa ylipäänsä neuvoa ja käsikirjoittamista opettaa. Tässä tutkimuksessa aiemmin esitelty filmivaiston käsite nousi esiin juuri tässä yhteydessä. Nimimerkki Astra kirjoitti:

⁶⁸⁸ Waltari 1935, 198–199.

⁶⁸⁹ Hällström 1936, 269–279.

On sanottu, että käsikirjoituksen laatimista ei voida opettaa. Jossakin määrin tämä pitää paikkansa. Sitä ei voida opettaa sellaiselle henkilölle, jolta puuttuu kokonaan filmivaisto, jonka intressi filmiä kohtaan sisältyy siihen, että hän huudahtaa naiivin innostuneena ”Hän on mainio!” kun sankari lausuu jonkin sukkelan repliikin.

Astra tiesi, että Yhdysvalloissa käsikirjoittajia koulutettiin jo monessa yliopistossa ja kertoi tarkemmin Dartmouth Collegen opinto-ohjelmasta.⁶⁹⁰ Suomessa oli aiemmin uutisoitu Saksan uudesta elokuva-akatemiasta ja sen ”scenariotekniikan” opetuksesta.⁶⁹¹ Olavi Linnus piti opiskelumahdollisuuksien puutetta ongelmana. ”Miten, missä ja kenen johdolla opiskella? Mitä kirjoja lukea, ja mistä niitä hankkia?” Linnus suositteli elokuvien analyttistä katselua ja käsikirjoitusten ja valmiiden elokuvien vertailua. Elokuvien tutkimiseen kannusti myös nimimerkki -mo: ”Tutustukaa filmiin, käykää katsomassa hyviä elokuvia ja painakaa mieleenne niiden rakenteellisia seikkoja. Hankkikaa ammattikirjallisuutta ja katselkaa ympäristöänne kuvitellen omistavanne kameran.” Linnuksen mielestä käsikirjoittajan tuli tutkia myös huonoja elokuvia. Sekä Linnus että Astra pitivät tärkeänä myös kuvauksiin tutustumista.⁶⁹²

Waltari piti elokuvakäsikirjoittajan tärkeänä ominaisuutena suuren yleisön maun tuntemista. ”Omalaatuiset ja vain rajoitettuihin piireihin vetoavat aiheet ovat kerrassaan kuolemaantuomittuja”, oli myös Linnuksen näkemys. Vain suurissa tuottajamaissa oli mahdollista saavuttaa riittävän kokoinen katsojajoukko kapealle kohdeyleisölle suunnatuille tarinoille. Ollakseen taloudellisesti kannattava, tuli suomalaisen elokuvan saavuttaa noin 200 000 katsojan yleisö. Pienessä maassa tämä tarkoitti väistämättä epähomogeenista joukkoa, ”jonka makukäsitys ja arvostelukyky ovat kirjavat”. Linnuksen mukaan tämä johti siihen, että yksittäinen suomalainen elokuva yritti olla vähän kaikkea kaikille – eikä yhtenäistä tyyliä saavutettu. Astran mukaan elokuvakerronnassa pyrittiin helppotajuisuuteen, koska tavoitteena olivat suuret yleisömäärät. Parhaimmillaan tämä pyrkimys saattoi johtaa kohti yksinkertaisuutta, inhimillisyyttä ja aitoutta – esimerkkinä tästä Chaplinin elokuvat. ”Filmikirjoit-

⁶⁹⁰ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus).

⁶⁹¹ ”Saksan elokuva-akatemia on perustettu”. Elokuvalukemisto 7/1938, 4.

⁶⁹² -mo: ”Missä on suomalainen filmikirjailija”. Elokuva-Aitta 11/1937, 268; Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus); Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42.

tajan on heti alussa opittava katsomaan maailmaa tavallisen ihmisen silmin” – näyttäviä puitteita tärkeämpää katsojalle oli elämän tuntu. ”Onnistuneimmat filmit ovat aina yksinkertaisimmat”, muistutti Astra.⁶⁹³

Käsittelytapa ja rakenne

Suunnitteluvaiheessa tärkeintä oli teoksen kokonaisrakenteen muotoilu. Linnus esitteli ”amerikkalaisessa filmiteoriassa” käytössä olevat kolme eri tapaa muotoilla elokuvakäsikirjoitusta: dramaattinen muoto, kirjallinen muoto ja sekamuoto.⁶⁹⁴ Dramaattisessa muodossa kerronta rakentui repliikkien varaan ja sitä käytettiin paitsi näytelmäfilmatisoinneissa myös psykologisten romaanien sovituksissa. Kirjallisella muodolla Linnus tarkoitti käsikirjoituksia, joissa painopiste dialogin sijaan oli toiminnan kuvauksessa. Tämä käsittelytapa käytti ”vapaasti hyväkseen kaikkia elokuvan tarjoamia runsaita vaihteluja” ja oli vapaa ajan ja paikan rajoituksista. ”Tämä on elokuvan suuri lahja esittävälle taiteelle, tässä piilee elokuvan mullistava merkitys.” Parhaimpana vaihtoehtona Linnus piti kolmatta vaihtoehtoa eli sekamuotoa. Siinä yhdistyivät dramaattinen ja kirjallinen muoto, ja niitä molempia käytettiin tarinan eri vaiheissa käsikirjoittajan harkinnan mukaan. Sekamuotoisessa käsittelytavassa oli tärkeä muistaa olla käyttämättä repliikkejä kertomaan sellaista, mikä olisi mahdollista kertoa kuvin. Samoin ei pitänyt pyrkiä ”epämääräisin kuvasymbolein” kertomaan sellaista, mikä olisi ollut parhaiten ilmaistavissa ytimekkäällä repliikillä.⁶⁹⁵ Topo Leistelä korosti käsikirjoittamisen visuaalisuutta: ”Kuva sinänsä ja sujuvasti etenevä kuvasarja olkoon käsikirjoituksen laatijalle johtava periaate, sillä kuvaa vartenhan hän työskentelee eikä puhutun sana taidetta varten.” Leistelä kehottikin tekemään käsikirjoituksen ensimmäisenä työvaiheena luettelon elokuvan tapahtumista ”n.s. kuvat” ilman selityksiä ja vuorosanoja. Täten käsikirjoituksen ensimmäinen versio oli ”mykkä”.

⁶⁹³ Waltari 1935, 198; Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus); Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42.

⁶⁹⁴ Astra käytti samoja termejä.

⁶⁹⁵ Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 1/1941, 4–5.

Ihanteellista olisi, jos käsikirjoituksen laatija voisi työskennellä silmät kiinni, jolloin hänen olisi turvaututtava yksinomaan siihen, mitä hän tällä tavalla näkisi edessään, näkisi kuvissa, kuten sanotaan. Tämä visionäärinen työskentelymuoto ja tapa veisi eittämättä parhaimpaan tulokseen ja onkin aivan varmaa, että parhaat tulokset saavutetaan osapuilleen tällä tavalla.⁶⁹⁶

Af Hällström painotti toiminnallisuuden ja visuaalisuuden olevan parhaimmillaan silloin, kun ne ilmentävät henkilöiden sisäistä kehitystä: ”Ulkonaisen tapaussarjan kehittymisen rinnalla kulkee aina sisäinen kehitys, jonka ilmennyksenä näkyvät tapaukset ovat.”⁶⁹⁷ *Kuvaa, taiteilija, älä kerro*, kiteytti Erkki Ilmari.⁶⁹⁸

Työstämistä varten oli hyvä ”jakaa koko ’juttu’ erilaisiin vaiheisiin”, neuvoi Leistelä. Samaa ehdottivat af Hällström ja Astra. Af Hällström esitteli kolmen osan mallin: ”Kuten kouluaine jaottuu kolmeen osaan, johdatukseen, käsittelyyn ja loppulauseeseen, voidaan filmikäsikirjoituksessa – ja siis jokaisessa valmiissa filmissä – erottaa kolme osaa: alustus eli expositio, käsittely ja loppuratkaisu eli katastrofi.” Eksposition tehtävänä oli Hällströmin mukaan esitellä henkilöt ja heidän tavallinen elinympäristönsä. Esittelyn piti tapahtua huomaamattomasti osana toimintaa ja sen tuli luontevasti alustaa juonen varsinasta käsittelyvaihetta. Käsittelyssä toiminta kiihtyi, ja sen huippukohdassa eli ratkaisussa tuli sivuhenkilöiden väistyä tai olla osa ratkaisua. ”Loppuratkaisu päättää päähenkilöiden ja koko elokuvan toiminnan laukaisten jännityksen, jonka huippu on ollut juuri ennen katastrofia siihen johtavassa tapaussarjassa.”⁶⁹⁹ Astra kehotti jakamaan juonen vielä useampaan osaan. Hänen mukaansa elokuvassa oli yleensä viidestä kahdeksaan jaksoa. ”Elokuvan jaksoja voi lähinnä verrata näytelmän näytöksiin. Jokaisen on päätyttävä ’iskuun’, t.s. tilanteeseen, joka siirtää yleisön mielenkiinnon himmennuksen yli seuraavaan jaksoon.”⁷⁰⁰

Elokuvan juonen olemusta Astra kuvasi tarkkaan: ”Virheetön juoni on itsestään kehkeytyvä sarja tapahtumia, joista jokainen vaikuttaa henkilöihin ja jotka nämä henkilöt vuorostaan määräävät.” Leistelän mukaan pääjuonen tuli

⁶⁹⁶ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13.

⁶⁹⁷ Hällström 1936, 274–276.

⁶⁹⁸ Erkki Ilmari, ”Juttua filmikäsikirjoituksista”. Suomi-Filmin Uutisaitta 8/1938, 3 (pääkirjoitus).

⁶⁹⁹ Hällström 1936, 275–277.

⁷⁰⁰ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy II”. Elokuva-Aitta 1/1939, 5 (pääkirjoitus).

”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?”
-artikkelin kuvitusta. SF-Uutiset 1941.



edetä ”määrättyä rytmiä noudattaen”, sivujuonten liittyä siihen vaivattomasti ja toimia tarpeellisina mausteina, mutta epäoleellinen ei saanut jättää varjoonsa mitään oleellista ja tärkeää.⁷⁰¹ Astra muistutti, että loppuratkaisu ei saanut syntyä yhteensattuman aiheuttamana. ”On myönnettävä, että todellisuudessa moni ihmeellinen yhteensattuma on ratkaissut ongelmia, mutta totuus ei läheskään aina näytä uskottavalta valkokankaalla. Henkilöitten on siis oltava kyllin voimakasluonteisia selviytyäkseen omin voimin vaikeuksistaan.” Virheettömästi sommiteltu juoni oli Astran mukaan kuitenkin harvinaisuus.

Filmin kirjoittajat ovat tavallisia kuolevaisia, valmiita käyttämään mitä keinoa tahansa, jos se vain antaa halutun tuloksen. Jokaisen elokuvan tehtävä on sekä naurattaa että itkettää yleisöä. Tätä ajatellen kirjoittajat tahallaan keksivät tilanteita, jota liikuttavat yleisöä, vaikka nämä tilanteet eivät olisi ollenkaan välttämättömiä juonen kehitykselle.⁷⁰²

⁷⁰¹ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy II”. Elokuva-Aitta 1/1939, 5 (pääkirjoitus); Topo Leistelmä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13

⁷⁰² Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy II”. Elokuva-Aitta 1/1939, 5 (pääkirjoitus).

Elokuvan kieli

Kirjoitussarjassaan Astra kävi myös läpi eräitä elokuvan keinoja, joista käsikirjoittajan tuli olla tietoinen. Näitä olivat liikkuva kamera, leikkaus ja lähikuvan käyttö. ”Kamera karsii pois kaiken sen, mikä ei ole välttämätöntä toiminnan kehitykselle, ja näyttää meille vain tärkeimmät tekijät. Kädet voivat kertoa oman tarinansa, kengät voivat ilmaista luonnetta. Kameralla on voima suurentaa taikka pienentää.” Astra muistutti lukijaa siitä, miten Pudovkin oli verrannut elokuvan kohtauksia sanoihin, jotka yhteen liitettyinä muodostavat runon. Rytminen vaihtelu elokuvassa oli tärkeätä – kerronnassa tuli määrätietoisesti vaihdella lähi- ja kaukokuvia, ja myös repliikkien tuli olla vuoroin pitkiä ja vuoroin lyhyitä.⁷⁰³ Olavi Linnukselle rytmi oli elokuvailmaisun ydin, ja sen ymmärtäminen oli käsikirjoittajalle yhtä tärkeää kuin värien ymmärtäminen maalarille tai draaman lakien hallitseminen näytelmäkirjailijalle. ”Skenaristi, joka ei osaa rakentaa oikeaa tempoa ja oikeaa rytmiä käsikirjoitukseensa ei osaa kirjoittaa skenariota.” Linnukselle tempo oli ”kiihtyväisyys, jolla toiminta kehittyy suhteessa kokonaispituuteen” ja rytmi kohtausten pituuksien suhde toisiinsa. Tempo määräytyi aiheesta, eikä elokuvalla voinut olla kahta eri tempoa. Rytmi sai elokuvan ”koko toiminnan sykkimään sille kuuluvaan yhtenäiseen ja johdonmukaiseen tahtiin”, ja sen lopulliseen muotoutumiseen vaikuttivat ohjaaja ja leikkaaja.⁷⁰⁴ Myös Leistelä varoitti viipyilevästä kerronnasta, sillä elokuva syvimmältä olemukseltaan oli liikettä.⁷⁰⁵ ”Liikunta on filmin a ja o,” oli Astran kiteytys.⁷⁰⁶ Nortimo kehotti kirjoittamaan lyhyitä, välähdyksellisiä kohtauksia ja muistutti siitä, että peräkkäisten kohtausten tuli liittyä toisiinsa ”filmaattisesti”. Näissä siirtymissä oli Nortimon mukaan hyvä käyttää liikkeen jatkuvuutta, kuvallista assosiaatiota tai repliikin jatkumista kohtauksesta toiseen. Myös ristikuvat, himmennykset ja ”pyyhkimiset” olivat mahdollisia.⁷⁰⁷ Käsikirjoittajia opastavissa teksteissä kertautuivat ”filmaattisuutta” ja ”filmillisyyttä” käsitelleiden teoreettisten pohdintojen määritelmät. Leistelän

⁷⁰³ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy III”. Elokuva-Aitta 2/1939, 29 (pääkirjoitus).

⁷⁰⁴ Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42–43.

⁷⁰⁵ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13.

⁷⁰⁶ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy III”. Elokuva-Aitta 2/1939, 29 (pääkirjoitus).

⁷⁰⁷ Jorma Nortimo, ”Vähän filmikäsikirjoituksista ja muustakin”. Kinolehti 12/1938, 473–474.

mukaan lopullinen vastuu elokuvallisuuden toteutumisesta oli kuitenkin ohjaajalla, joka ”tuntee tarkemmin ja paremmin koko sen asiainpaljouden vyyhdin, jota kutsutaan salaperäisellä ja vaikeasti selitettävällä filmaattisuuden nimellä”.⁷⁰⁸

Dialogi

Elokuvakäsikirjoittamisen tekniikkaa käsitelleet suomalaiset tekstit kiinnittivät huomiota myös elokuvan dialogin rakentamiseen. Dialogi elokuvassa oli ollut esteettisten pohdintojen kohteena äänielokuvan alkua ajoista asti kansainvälisessä keskustelussa ja tuon keskustelun heijastuksia oli näkynyt Suomessa. Jo vuonna 1929, kun Suomessa oli esitetty vasta muutamia amerikkalaisia äänielokuvia, kirjoitti nimimerkki Sigma eli Vappu Roos Tulenkantajissa ”puhefilmin luomisen lakeja” selvittävästä uudesta estetiikasta, jonka mukaan näyttämöpuheen kertovuuden sijaan elokuvassa puheen tuli olla irrallista ja satunnaista hetkeen kohdistuvaa kuvausta. Vanhat draaman muodot ja sisältö tuli hylätä.⁷⁰⁹ Vuonna 1935 Nyrki Tapiovaara kommentoi Chaplinin epäileviä näkemyksiä äänielokuvasta ja kertoi suomalaisten tekijöiden ajankohtaisista pohdinnoista: ”Olen kuullut parinkin nuoren käsikirjoituksen laatijan keskusteluissa lausuvan mielipiteenään, että pitäisi pyrkiä siihen, ettei koko elokuvassa olisi repliikkejä lainkaan.” Tapiovaara piti täydellisen repliikittömyyden päämäärää liioitteluna, mutta totesi silti repliikin olevan ”jotain, mikä on epäoleellista filmissä”.⁷¹⁰ Nimimerkki Niko piti repliikkien vähäisyyttä, yksinkertaisuutta ja luonnollisuutta taide-elokuvan tunnusmerkkeinä.⁷¹¹ Kaupallisesta näkökulmasta asiasta antoi lausunnon Paramountin pääjohtaja Adolph Zukor Suomessa vieraillessaan: ”Yleisö vaatii nykyään toimintaa ja tapahtumia – vähemmässä määrin vuorokeskusteluja.”⁷¹² Nimimerkki Nikon mukaan amerikkalaiset olivatkin tajunneet elokuvarepliikin vaatimukset parhaiten: ”Sen on oltava lyhyt ja ytimekäs, sen laatiminen vaatii erikoista tekniikkaa, jota ei

⁷⁰⁸ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13.

⁷⁰⁹ Sigma (Vappu Roos), ”Broadway puhuu...” Tulenkantajat 20/1929, 340–341.

⁷¹⁰ Nyrki Tapiovaara, ”Äänifilmi tänään ja huomenna”. Suomen Kinolehti 11/1935, 292.

⁷¹¹ Niko, ”Ääntä ja soraääntä”. Elokuva-Aitta 10–11/1938, 22 (pääkirjoitus).

⁷¹² ”Zukor vierailulla Suomessa”. Kinolehti 3/1939, 104.

opita kirjallisuudesta eikä näyttämöltä.”⁷¹³ Olavi Linnus kirjoitti suomalaisilla käsikirjoittajilla olevan taipumuksia liialliseen maalailuun: ”Repliikki, joka pysäyttää juonen kehityksen on kauhistus.”⁷¹⁴ Astra kehotti käsikirjoittajaa testaamaan repliikkiensä luontevuutta lukemalla ne ääneen. Oli myös tärkeää kiinnittää huomiota siihen, etteivät kaikki henkilöt puhuneet samalla tavalla, ja että repliikit ilmaisivat puhujansa luonnetta.⁷¹⁵ Samaan kiinnitti huomiota myös Olavi Linnus: ”On kauhistuttavaa, että vielä vuonna 1940 suomalaisessa elokuvassa maalaistyttö lausuu lauseita, joiden muotoiluun runoilijatarkin olisi saanut uhrata tunteja.”⁷¹⁶

Kirjailija Kersti Bergroth otti kuvakerronnan ja repliikkien väliseen suhteeseen muiden kirjoittajien näkemyksistä poikkeavan kannan. Hän kirjoitti itse käsikirjoituksen karjalaisaiheisen murrenäytelmänsä *Anu ja Mikko* elokuvasovitukseen ja kommentoi työtään ensi-illan yhteydessä:

Elokuvaahan on yleensä pidetty sitä parempana kuin säästäväisemmin siinä on käytetty sanaa. Se mitä elokuvassa tapahtuu pitää ennen kaikkea *nähdä*, niin on ajateltu. Ja ”Anu ja Mikko” on ennen kaikkea kuultava.

Mutta kuka on sanonut, että vanha käsitys on oikea? Minkätähden ei kuultu voisi olla yhtä vaikuttavaa kuin nähty? Myöskin elokuvassa!⁷¹⁷

Terminologia

Käsikirjoituksen laatimiseen opastaneet tekstit kuvailivat myös käsikirjoitustekstin teknisiä ja tyyllillisiä vaatimuksia, kirjoittamisen työvaiheita ja niiden nimityksiä. Matti Kurjensaaren mukaan käsikirjoituksen ensimmäinen vaihe oli *synopsis*. Se tulisi kirjoittaa siten, että kirjoittaja kuvaa elokuvan tapahtumat koruttomasti ilman runokuvia ja vertauksia ”kuin kertoisimme

⁷¹³ Niko, ”Ääntä ja soraääntä”. Elokuva-Aitta 10–11/1938, 22 (pääkirjoitus).

⁷¹⁴ Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42–43.

⁷¹⁵ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy III”. Elokuva-Aitta 2/1939, 29 (pääkirjoitus).

⁷¹⁶ Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42–43; Repliikeistä ja elokuvan visuaalisesta olemuksesta ks. myös Hällström 1936, 269–279.

⁷¹⁷ Kersti Bergroth, ””Anun ja Mikon” kirjailijattarella Kersti Bergrothilla on sananvuoro”. Suomi-Filmin Uutisaitta 4/1940, 4.

tuomarille oikeudessa, jota ei kiinnosta muu kuin totuus ja asiasisältö”.⁷¹⁸ Roland af Hällströmin mukaan *synopsis* oli Amerikasta peräisin oleva nimitys, ja Saksassa samasta asiasta käytettiin sanaa *Manuskript*. Kamera-asettelut ja kohtausten repliikit ja muut yksityiskohdat sisältävä asiakirja oli Suomessa *scenario* ja Saksassa *Drehbuch*.⁷¹⁹ Nimimerkki V. S-m:n mukaan skenaristin työssä oli kaksi osaa, kirjallinen ja filmitekninen. *Synopsiksen* laatiminen oli työn kirjallinen osa, eikä siihen tarvinnut varsinaista ammattitaitoa, sen sijaan kylläkin filmitajua. Filmiteknisen osuuden eri varsinaisen *skenarion* kirjoittajan tuli sitä vastoin tuntea elokuvan kieli ja sen tekniikkaa aina laboratorion laitteita ja ääniefektien mahdollisuuksia myöten. *Skenarion* muoto vaihteli, mutta ”yksinkertaisin lieenee kaksisarakkeinen, jossa toisessa sarakkeessa mainitaan missä kohtausta tapahtuu, ketkä henkilöt ovat läsnä ja minkälainen kuva on, ja toiseen sarakkeeseen on kirjoitettu repliikki tai muu tarvittava ääni”. Tämän jälkeen seurasi vielä yksi käsikirjoituksen työvaihe: lopullinen studiossa käytettävä *skenario*.⁷²⁰ Topo Leistelän mukaan sen teki tavallisesti ohjaaja, joskus yhteistyössä käsikirjoittajan kanssa.⁷²¹ Mika Waltarin opaskirja tiesi elokuvayhtiöissä käytettävien käsikirjoitusliuskosten olevan valmiiksi painettuja.⁷²²

Suomessa julkaistuissa käsikirjoittamisen käytännön toimintaan opastavissa teksteissä ilmenee alalla käytössä olleiden työtapojen ja terminologian vakiintumattomuus. Esimerkiksi nimitystä skenaristi käytettiin välillä *synopsiksen* kirjoittajasta ja välillä kuvauksissa käytettävän kuvauksikäsikirjoituksen laatijasta. *Skenariolla* tarkoitettiin vuoroin käsikirjoitusta sen kaikissa mahdollisissa muodoissa ja toisinaan ainoastaan kuvauksikäsikirjoitusta. *Synopsiksen* ohella Suomessa tunnettiin käsitteet *filminovelli* ja *filmiromaani*, jotka kumpikin tarkoittivat suorasanaiseen muotoon kirjoitettua alkuperäistarinaa, joka oli laadittu tulevaa elokuvatuotetta varten. Erkki Ilmarin mukaan *filmino-*

⁷¹⁸ Jeremias (Matti Kurjensaari), ”Jos tekisimme elokuvakäsikirjoituksen”. Elokuv-Aitta 4/1941, 74 ja 94.

⁷¹⁹ Hällström 1936, 276.

⁷²⁰ V. S-m, ”Taidetta Selluloidinauhalla II. Skenaristi tarttuu kynäänsä”. Kinolehti 4/1939, 140–141.

⁷²¹ Topo Leistelä, ”Miten elokuvakäsikirjoitus syntyy?” SF-Uutiset 6/1941, 10–11 ja 13.

⁷²² Waltari 1935, 198.

velli oli yhtä kuin *synopsis*.⁷²³ Nimitysten vakiintumattomuus oli yleismaailmallinen ilmiö 1930-luvulla – ja myöhemminkin. Steven Price luettelee seitsemän erilaista käsikirjoituksen eri työvaiheiden englanninkielistä nimitystä: *photoplay*, *synopsis*, *scenario*, *continuity*, *treatment*, *screenplay* ja *shooting script*. Nimitykset ovat merkinneet eri asioita historian eri vaiheissa ja niillä on lisäksi ollut usein päällekkäisiä merkityksiä.⁷²⁴ Steven Maras’n mukaan käsite *screenplay* yhteen kirjoitettuna vakiintui Yhdysvalloissa käyttöön vasta vuoden 1940 paikkeilla ja sitä edelsivät mm. sanat *scenario*, *photoplay* ja *screen play* erikseen kirjoitettuna. Lopullisesta käsikirjoituksesta käytettiin englanninkielisissä maissa nimitystä *continuity script* tai lyhyesti vain *continuity*. Ohjajan kuvauksissa käyttämä käsikirjoitus oli nimeltään *shooting script* – joskus myös *working script*, ja se sisälsi tiedot kuvajaosta ja kuvakokomerkinnot.⁷²⁵ *Scenario* saattaa tarkoittaa alkuperäistarinaa tai *continuity*ta tai mitä tahansa niiden välillä, todettiin amerikkalaisen Tamar Lanen 1936 julkaistussa alan oppaassa *The new technique of screen writing*.⁷²⁶ Frances Marionin opaskirja *How to write and sell film stories* vuodelta 1937 kehotti välttämään *scenario*-sanankäyttöä, koska sen merkitys oli muuttunut epämääräiseksi. Marion käytti käsikirjoituksen eri työvaiheista käsitteitä *treatment* ja *continuity*.⁷²⁷ Ranskassa tunnettiin viisi vaihetta, joiden nimitykset vaihtelivat. Vakiintuneita käsitteitä olivat *traitement*, *continuité dialoguée* ja *découpage technique*, joista viimeksi mainittu tarkoitti kuvauskäsikirjoitusta.⁷²⁸ Saksassa synopsisestä käytettiin sanaa *Exposé*. Valmis käsikirjoitus saattoi olla ensin *Rohdrehbuch* eli raakakäsikirjoitus ja sitten *das kurbelfertige Drehbuch*, kuvausvalmis käsikirjoitus.⁷²⁹ Neuvostoliitossa oli 1930-luvun loppupuolelta alkaen käytössä omalaatuinen varsinaista käsikirjoitusta edeltävä välivaihe ”kirjallinen käsikirjoitus” (*litera-*

⁷²³ Erkki Ilmari, ”Kirjeenvaihtoa ’filmiscenarioista’”. Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1938, 3 (pääkirjoitus).

⁷²⁴ Price 2013b, 10–17.

⁷²⁵ Maras 2009, 79–96.

⁷²⁶ Lane 1936, 123, 125.

⁷²⁷ Marion 1938, 30.

⁷²⁸ Crisp 1997, 301–303.

⁷²⁹ Scholz 2014, 115. Das kurbelfertige Drehbuch kirjaimellisesti käännettynä viittaa mykkäelokuvan aikaan ja käsin veivattaviin kameroihin: ”kampivalmis käsikirjoitus”.

turnyi stsenarii).⁷³⁰ Tanskalainen käsikirjoitusopas vuodelta 1940 tuntee käsitteet *synopsis*, *treatment* ja *käsikirjoitus* (*drejebogen*).⁷³¹ Ruotsalainen opaskirja samalta vuodelta mainitsee *luonnoksen* (*utkast*), *synopsiksen* ja *käsikirjoituksen* (*manuskript*).⁷³² Terminologian vakiintumattomuus Suomessa ei poikennut muiden elokuvia tuottavien maiden tilanteista.

Käsikirjoituksen kirjallinen muoto

Tämän tutkimuksen tarkasteluajanjakson piiriin kuuluvien elokuvien käsikirjoituksista suurin osa on talletettu Kansallisen audiovisuaalisen instituutin kokoelmiin. Vuosien 1931 ja 1941 välisenä aikana Suomessa valmistui 121 pitkää näytelmäelokuva. Käsikirjoitus on säilynyt 87 elokuvasta. Tarkastelen seuraavassa, mitä nämä säilyneet tekstit kertovat ajan ammattiterminologiasta ja käsikirjoittamisen ulkoiseen muotoon liittyvistä konventioista.

Käsikirjoitus vai filminäytelmä?

Käsikirjoitusten kansilehtien merkinnät määrittelevät käsikirjoituksia hyvin kirjavalla tavalla ja kertovat terminologian vakiintumattomuudesta. Romaanien ja näytelmien elokuvasovitusten kansilehdellä mainittiin usein alkupeisteos ja sen tekijä.

Viimeinen vieras. J.R.Hallin romaanista ”Yhä murhat jatkuvat” elokuvaa varten laatinut Risto Orko.

”Minun poikani pääkonsuli”. Elsa Soinin näytelmästä elokuvaa varten sommitellut Ilmari Unho.

Vieras mies tuli taloon. Samannimisestä romaanistaan elokuvaksi sovittanut Mika Waltari.

⁷³⁰ Szczepanik 2013, 85–90.

⁷³¹ Roos 1940, 75–79.

⁷³² Bornebusch 1940, 26–27, 42–44.

Usein kansilehdellä käytettiin teoksesta nimitystä ”elokuvakäsikirjoitus”, mutta myös muunlaisia sanamuotoja oli, kuten ”filmikäsikirjoitus”, ”elokuvaskenarion” tai ”elokuvakertomus”.

Lapseni on minun. Elokuvakäsikirjoituksen Helvi Hämäläisen romaanin ”Tyhjä syli” pohjalta tehnyt Arvi Kivimaa.

Serenaadi sotatorvella eli sotamies Paavolan tuurihousut. Elokuvakäsikirjoituksen Topiaksen näytelmän pohjalta tehneet Orvo Kärkönen ja Toivo Särkkä.

Onnellinen ministeri. Elokuvakäsikirjoituksen tehnyt Turo Kartto.

”Kaikenlaisia vieraita”. Filmihuvinäytelmä, vapaasti mukaeltu Agapetuksen samannimisen näytelmän mukaan.

Aleksis Kivi: Seitsemän veljestä. Elokuvakertomukseksi sovittanut Mika Waltari.

Nummisuutarit. Aleksis Kiven näytelmästä elokuvaskenarion tehnyt T.J.S.

Olenko minä tullut haaremiin? Agapetuksen samannimisen näytelmän pohjalta tehty filmikomedia. Elokuvakäsikirjoituksen laatinut Jorma Nortimo

Runon kuningas ja muuttolintu -elokuvan käsikirjoituksen kansilehdellä Elsa Soinin alkuperäisestä elokuvasuunnitelmasta käytettiin nimitystä ”filminäytelmä” ja Toivo Särkän lopullinen versio oli ”elokuvakäsikirjoitus”.⁷³³

733 *Runon kuningas ja muuttolintu* -elokuvan mainoksissa nimitykset vaihtelivat. SF-Uutisten numeron 4/1940 takasivun mainoksessa kerrottiin, että elokuvan käsikirjoitus oli Elsa Soinin ja Toivo Särkän. Seuraavassa numerossa oli mainosaukeama, jossa asia ilmaistiin toisin: ”ELSA SOININ filminovellin pohjalta käsikirjoituksen tehnyt TOIVO SÄRKÄ”. Mainokset SF-Uutisissa 4/1940, 16 (takakansi) ja 5/1940, 8-9.

Runon kuningas ja muuttolintu. Episoodi J.L. Runebergin elämästä. Elsa Soinin filminäytelmän pohjalta elokuva-käsikirjoituksen tehnyt T.J.S.

Alkuperäisen romaanin tai näytelmän kirjoittaja saatettiin ilmoittaa teoksen kirjoittajaksi, jolloin elokuvakäsikirjoituksen tekijä oli käsikirjoittaja.

Rikas tyttö. Kirj.: Verna Kangas, käsikirj.: Nisse Hirn.

Vaimokkeen käsikirjoituksen kansilehdellä lukee elokuvan nimen jälkeen yksinkertaisesti ”kirj. Hilja Valtonen”, vaikka Suomi-Filmin Uutisaitan mukaan Valtonen osallistui *Vaimokkeen* elokuvasovituksen laatimiseen lähinnä olemalla samanaikaisesti läsnä yhtiön tiloissa varsinaisten käsikirjoittajien Valentin Vaalan ja Tauno Tattarin työhön ”virkistävästi ja piristävästi” vaikuttamassa. Elokuvan alkuteksteissä elokuvan nimi on muodossa ”Hilja Valtosen Vaimoke” ja ruotsiksi ”Så tuktas en man efter Hilja Valtonens roman”. Elokuvan käsikirjoittajaa ei mainita lainkaan.

Otsikointi, numerointi ja palstat

Elokuva-Aitan nimimerkki Astra liitti kirjoitussarjaansa esimerkin kuvitteellisen elokuvakäsikirjoituksen kuvitteellisesta tilanteesta, jossa koominen kommallus aiheutti sankarin ja sankarittaren ensimmäisen tapaamisen. Käsikirjoitusesimerkki oli jaettu numeroituihin kappaleisiin, jotka kukin edustivat yhtä elokuvan kuvaa. Numeromerkintää seurasi kuvakokomääritelmä: lähikuva, puolikuva, kaukokuva jne. Kohtauksessa ei ollut dialogia, ”koska nykyään luotetaan repliikkeihin yhä vähemmän”.

6. KAUKOKUVA. Päivä. Hiljainen katu. Muutama auto ajaa ohi. Käytävää pitkin, kohti kameraa astelee reippaasti tyttö. Vauhti hiljenee, hän pysähtyy epäroiden.
7. PUOLIKUVA tytöstä. Hän katsahtaa alas.
8. LÄHIKUVA tytön jaloista. Kengännauha on auennut.

9. PUOLIKUVA tytöstä. Hän katselee ympärilleen, puree huultaan ja etsii sopivaa paikkaa, jossa voisi sitoa nauhan. Hän huomaa sellaisen ja hänen kasvonsa kirjastuvat.⁷³⁴

Astran esimerkki muistuttaa mykkäelokuvan käsikirjoitusta. Mykän kauden käsikirjoitukset olivat luettelonomaisia tekstejä, joihin oli kirjattu elokuvan jokainen kuva, sekä usein myös välitekstien sisältö.⁷³⁵ Tekstikappaleet oli numeroitu. Ne sisälsivät maininnan kuvakoosta ja kuvauksen toiminnasta kuvassa. Elokuvan tapahtumia ei jaettu kohtauksiin, kuten nykyisen ammattikäytännön mukaisissa niin sanotuissa master-scene -tyyppisissä käsikirjoituksissa tehdään.⁷³⁶ Käsitteet ”kohtaus” ja ”kuva” sekoittuvat keskenään 1930-luvun teksteissä. Esimerkiksi Jorma Nortimo kertoo Kinolehden artikkelissaan elokuvan tavallisesti sisältävän 400–800 kohtausta. Lukumäärä viittaa selvästi yksittäisiin kuviin, ei master-scene -tyyppisiin kohtauksiin.⁷³⁷ Kohtaus ja kuva sekoittuivat ammattiterminologiassa samaan tapaan kuin Ruotsissa, josta nimitykset oli todennäköisesti lainattu. Arne Bornebusch määritteli vuonna 1940 julkaistussa opissaan *Att skriva filmmanuskript* käsikirjoituksen koostuvan useista kohtauksista, jotka puolestaan koostuivat kuvista, joita pitkässä elokuvassa oli tavallisesti 400–500. Bornebusch pahoitteli sitä, että käsikirjoituksen numeroidusta kuvasta käytettiin yleisesti myös sanaa ”scen” – kohtaus – ja tämä aiheutti sekaannusta.⁷³⁸ Suomalaisessa ammattikielessä käytettiin vielä 1980-luvulla ruotsista lainattua sanaa ”seeni” erityisesti leikkaamossa ja laboratoriossa, ja sillä tarkoitettiin juuri elokuvan yhtä yksittäistä kuvaa, ei kohtausta. Kohtauksiin jaettu ja kohtausot-

⁷³⁴ Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy II”. Elokuva-Aitta 1/1939, 5 (pääkirjoitus).

⁷³⁵ Elokuvan yksittäisestä kuvasta käytetään toisinaan myös sanaa ”otos”. Käytän tässä ammattikieleen vakiintunutta termiä ”kuva”.

⁷³⁶ Kohtaus on yhtäjaksoisesti jatkuva tilanne yhdessä paikassa. Elokuvassa kohtaus vaihtuu, kun tapahtuu aikasiirtymä tai tapahtumapaikka vaihtuu. Käsikirjoituksen tekstissä kohtauksen otsikko kertoo tapahtumapaikan ja sen vuorokaudenajan. Kohtauksen otsikko on usein numeroitu. Kohtaus on useimmiten rakennettu useammasta kuvasta eli otoksesta.

⁷³⁷ Master-scene kohtauksen määrä pitkässä näytelmäelokuvassa on noin 70–150. Numeroituihin kuviin jaetussa käsikirjoituksessa kuvien määrä lasketaan tavallisesti sadoissa, mutta Nortimon esittämät luvut ovat varsin korkeita. Esimerkiksi elokuvan *SF-paradiisi* käsikirjoituksessa on 423 numeroitua kohtausta/kuvaa. *Oi, kallis Suomenmaa* (1940) -käsikirjoituksessa kohtauksia/kuvia on 218.

⁷³⁸ Bornebusch 1940, 42.

sikoin varustettu master-scene -malli käsikirjoituksen esittämistapana vakiintui Yhdysvalloissa 1950-luvulla.⁷³⁹ Suomessa numeroitua kuvaluetteloa käsikirjoituksen muotona käytettiin vielä ainakin 1960-luvulla.⁷⁴⁰

Äänielokuvan käsikirjoitus oli aluksi muodoltaan samankaltainen kuin mykkäelokuvan käsikirjoitus, numeroitu koko sivun leveydeltä kirjoitettu kuvalista. Suomalaisissa käsikirjoituksissa 1930-alussa käytettiin erilaisia tapoja liittää repliikit tekstiin. Toisinaan ne kirjoitettiin toimintakuvausten väliin samaan tapaan kuin proosatekstissä lainausmerkeillä erotettuina.⁷⁴¹ Toisinaan repliikit asteltiin sivulle samaan tapaan kuin näytelmäkäsikirjoituksissa: puhujan nimi ennen repliikkiä kaksoispistein repliikistä erotettuna.⁷⁴² Pian kuitenkin vakiintui käytäntö, jonka mukaan käsikirjoitus kirjoitettiin kahdelle palstalle siten, että toisella palstalla oli kuvattuna elokuvan toiminta – se mitä näkyi kuvassa, ja jota nykyään nimitettäisiin parenteesitekstiksi – ja toiselle palstalle sen rinnalla kirjattiin repliikit ja muut äänet. Palstojen asettelu vaihteli. Toisinaan repliikit olivat käsikirjoitussivun oikeanpuoleisella palstalla, toisinaan vasemmalla. Mika Waltarin *Aiotko kirjailijaksi?* -oppaassa mainitsemat valmiiksi painetut käsikirjoitusliuskat olivat käytössä suomalaisista elokuvayhtiöistä Suomi-Filmissä ja Adams Filmissä. Vanhin säilynyt painetuille liuskoille kirjoitettu käsikirjoitus oli vuoden 1933 *Voi meitä! Anoppi tulee*. Suomi-Filmin painetuilla käsikirjoitusliuskoilla sivu oli jaettu mustilla pystyviivoilla aluksi kolmeen ja myöhemmin neljään sarakkeeseen. Sarakkeiden päälle oli painettu otsikkoteksti. Kolmisarakkeisen käsikirjoitussivun otsikot olivat: Teksti, kuva ja ääni.⁷⁴³ Vuosikymmenen loppupuolella Suomi-Filmissä käyttöön otetun nelisarakkeisen liuskan otsikot olivat Puhe, kuva, ääni ja huomautuksia.⁷⁴⁴ Äänisarakkeeseen kirjattiin repliikkien lisäksi myös tiedot äänitehosteista ja musiikista. Adams Filmin kolmisarakkeisten liuskojen ot-

739 Price 2013b, 182–188.

740 Esim. Matti Kassilan *Komisario Palmu* -käsikirjoitukset KAVI:ssa.

741 Tauno Tattari, *Kun vain sisulla pelaa eli Liljepekin Kallen konjektuurit* 1934. Käsikirjoitus. KAVI. Käsikirjoitus elokuvaan *Helsingin kuuluisin liikemies*.

742 Teuvo Puro, *Roinilan talossa* 1934. Käsikirjoitus. KAVI.

743 Erkki Karu, *Voi meitä! Anoppi tulee* 1933. Käsikirjoitus. KAVI.

744 Esim. Risto Orko ja Ilmari Unho, *Jääkärien morsian* 1937. Käsikirjoitus. KAVI. Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio, *Taistelu Heikkilän talosta*, 1936. Käsikirjoitus. KAVI.

7. 1.
 Kesäyö, heikkoina ainoa en-
 nen juhannusta. Jussi Raala,
 harras näköinen ja hyvin
 juoksa nuori mies (alle 30 v.) saa-
 ksee nauttia Uluomaan miehen
 laivalaiturilla. Hän on joutunut
 veron perustukseen, kiihtyä
 adoksi ja epämieläiseen joko
 rakkauteen elämänsä vuorokauden
 edessä repivät häntä. Hän tytyt-
 tää tupakkaan, päättää ajatella
 vain tytytyä ja pumasta
 mökkiä Uluomaan salmen ran-
 nalle ja astuu reppaatti ysi
 kasteen polkujen teiden in-
 näiden, silloin tällöin nii-
 jousten kättä tuopuun
 kukkariin. Kesäyön linnut ään-
 telvät. J. näkyy Raala, Jussi
 juoksa koki kukkariin tuomien
 kettellä. Jussi näyttää uikkoa
 autan puitaan, viheltää. Hän.

Ja alla oli tulinen
 järvi-elokuvan
 pohjana ollut
 Maila Talvion
 "filmiromaani"
 Jussi Raalan elämä
 ja loppu oli käsin
 kirjoitettu.

Helsingin
kuuluisimman
liikemiehen
käsikirjoitus
muistutti
mykkäelokuvan
käsikirjoitusta.

9. kohtaus.

N:o 1. Kuva selvenee. Yö. Liljepakin Kallen pihä. Truus ja Peneta tulevat kuvaan (hiukan rapisina edellisen kohtauksen tappeluista) ja hiipivät hiljaa varastoon.

N:o 2. He tulevat varastohuoneeseen.

N:o 3. He valmistavat itselleen pakkilaatikoista makuusijat.

Ristikuvauk.

N:o 4. Kalle ja Neilikka süngyssä. Neilikka nukkuu. Onneton Kalle mskaa silmät avoinsa.

Kuva tummenee.

10. kohtaus.

N:o 1. Kuva selvenee. Aamu. Varaston ovi ulko- puolelta. Kalle ja Neilikka tulevat kuvaan. Neilikka avaa oven ja menee Kallen seurana varastohuoneeseen.

N:o 2. Neilikka ja Kalle varastohuoneessa. Neilikka katselee ympärilleen ja hämmästyttynä nähdessään lastit potkaillessaan. Neilikka:

52. "VARKAITA! VARKAITA! ^{käynnät} TAKKLE ON ~~VARASTO~~ VARKAITA."

N:o 3. Neilikka jättää hämmästyneen Kallen ja juoksee...

N:o 4. ...puodin läpi...

N:o 5. ...kadulle, jossa hän jo ovelta kirkon:

53. "VARKAITA! VARKAITA! POLIISI! POLIIIIIIIS!"

N:o 6. Neilikka.

N:o 7. Poliisi kääntyy ja katsoo Neilikkaan.

N:o 8. Kalle seisoo onnettomana varastohuoneessa.

~~Neilikka tulee suoraan~~

- 3 -

14 ✓ Saunan edustalla. Leena tulee kaivolle ja menee vettä vinttaamaan. Kauempana näkyy Sanna tulossa. Mauno ja Ero tulevat saunasta alasti vaatteet edessään ja painavat järveen päin.
Muunnos.

15 ✓ Mauno ja Ero heittävät vaatteensa rannalle ja pulauttavat järveen.
Muunnos.

16 ✓ Sanna on tullut kaivolle ja joutuu puheisiin Leenan kanssa. Kuvattu siten, että sauna epäselvästi näkyy ja renkipoika sekä muuan mies, jotka tulevat ulos leyhyttelemään. Renkipoika menee samaa tietä kuin Mauno esken.

17 ✓ Leena ja Sanna.

Sanna: Ehtoota, ehtoota, emmentäpiika. Mitäs taloon kuuluu?

Leena: Meneehän se. Mutta mikäs sitä Sillankorvan Sannaa näin aikaiseen maidolle tuo? Ei ole lehmät vielä kotona.

Sanna: Juu, juu, kyllä se sen tiedän, mutta kun sain lauantaisilivon tehtyä, niin läksin aikaisemmin. Ukko siellä kotona vaan maata lötköttää jo puolista päivin, muka sunnuntaita vastaanottaa ja minunhan se on aina asiat lennättävä.

Leena: Kyllähän se tiedetään, että Sannahan se siellä Sillankorvassa komennon pitää.

Sanna: (nauraa hyvilläin) Juu, juu. Minähän se - juu -
(Sanna on istunut kaivon kannelle ja Leena, joka on täyttänytämpärinsä lähtee saunaan päin.)

18 ✓ Kaikki kuten edellä. Sanna istuu itseään keinutellen. Leena menee miesten ohiämpäreineen saunaan.
Muunnos.

Tuuvo Puron
käsikirjoitusversio
Roinilan talossa
oli aseteltuaan
näytelmätekin
kaltainen.

Elokuvan *Voi meitä! Anoppi tulee* käsikirjoitusta Suomi-Filmin kolmipaltaisella käsikirjoitusliuskalla.

Teksti:	5. Kuva:	Ääni:
Martti: Mutta minä en ymmärrä mikä hitto sen ekan- tuot- ta -anopin- tarkoitan siinä mielestä minussa on vastenmielisiä. Ulla: Mamma tulee nyt joka tapauksessa. Martti: Eiin, eiin tulee.	L.K. Ulla katsoo moittien Martti. P.L.K. Martti häkeltyy jatkaa. Menivät sisälle. 3. L.K. Mari puhelimessa.	
Mari: Kyllä. Greta hyvä, kyllä minä sen ymmärrän, mutta- Greta: Puhelimessa: Eiin, Mari. Minun on nyt mentävä kau- punkiin ja teidän täytyy ottaa lapsi luokseenne muutamiksi tunneiksi sen-sijaan, että tulisitte tänne-	4. L.K. Toinen puhelin. Greta pian siirtyi sylisseen. L.K. Mari puhelimessa.	
Mari: Minun on nyt mentävä, mutta soitan myöhemmin-	Kuulla Ullan ääni, minkä jälkeen Mari vastaa puhelimeen	Ullan ääni "Mari"

<i>Puhe:</i>	<i>15. Kava:</i>	<i>Ääni</i> <i>Kuuntelupöytäkirja:</i>	<i>Huomautuksia:</i>
<u>Lichtenstein:</u> ... Töymin hahmet erittäin loontarista, jossa oli paljon sotaväkeä. Tytös on varakkaasta, si- vintyneestä kodista, har- joittanut tanssiopintoja Vareovan oppirakassa. ..Mutta hänen vanhempien- sa ovat pienet perhe- vian joukkojen mukana. He- nontä voit saada mainien jätkeitten. ... joulukirjain palasivat kaupunkiin samalla junalla. <u>Kirjuri:</u> (iloisesti) Hämähäkki Suomesta!	Lichtensteinin pukuunsa mi- nui tervehdyksi ja Sabina saimus Sonjan autaman pöhi- lgavanteensa. Lichtenstein lähtee arki- huonetta kohden, kamera seuraa, niin, että hän jää yksin huoneen. Lichtenstein voi olla savukokotolonsa ja ryhtyy sytyttämään savuketta. Lichtenstein kääntyy huonetta kohden. <u>Siiro.</u> 63. <u>Pöyrytyshuone.</u> EK. Kalpa pöyrytyshuone, on joutui sytyttämään savuketta töyrytyshuoneen. Sotilas- kirjuri kulkee läpi huoneen hoitaa kirjeen Kalvan pöydälle. Kirjuri jatkaa kirjepöytä- huoneeseen matkansa. Kalpa nukaisee saamansa kirjeen ja alkaa lukea. Kamera ajaa pöytä.	Marssiin joukko- oastan oskellien kaiku ulkoa.	Vuoden 1938 Jääkärien morsian ja Suomi-Filmin nelipalstainen käsikirjoitusliiska.

Suomen
Filmitieteellisyydessä
valmiiksi
painettuja sivuja
ei käytetty.
*Vieras mies tuli
taloon* -elokuvan
tekstiä.

- 18-
astuu portaille ja menee si-
sään.

Lattinlaidat nershtelevat es-
kelten alla.

47.

Plk. Eteisessä on niin pimeää,
että tuskin erottaa Aaltonen eh-
tiseen tuvan ovelle. Hänen kä-
tensä kohossa kolkuttelevaan. Hän
kolkuttaa - ei uhasten, ei määrää-
västi, vaan jollakin tavoin alistu-
neesti, melkein epätoivoisesti,
jos kolkutus voi olla toivoton.

Koputus oveen. Hitaasti. Ko-
kop-kop, kop-kop.

48.

Ek. Tuvassa. Kuvaus ovelle.
Eteiseen johtava ovi avautuu
ja Aaltonen tulee sisään, pi-
mekstä eteisestä. Hän pysähtyy
ovensuuhun ja katsoo, vetää sit-
ten oven perässään kiinni.
Nyt hän on äkkis hyvin väsynyt,
hän on päässyt matkansa päähän
ja juu siihen seisomman voikoi-
seksi kalkitua sunia viereen
ovensuuhun. Hiljaisella äänel-
lä hän yksivakaisesti terveh-
tii. Ottaa hatun päältä, pyyh-
kääsee otsa ja jää sitten
odottamaan vastausta kateen
kiertäessä tupaan.

Aaltonen: Iltan.

49.

Plk. Tuvan sivupenkillä ikku-
nan vierestä istuu vanha Her-
manni rystää paikaten. Hän py-

188.

20.

39. PJK. Keijukainen on turtunut Lahtisen kädessä ja voisi siitä.
Osa lahtista myös näkyvästi.

Keijukainen:

Minä menen edellä ja te
seuritte tulla perässä. Sillä minä
odotan teidän tulevaisuutta.

Sävel alkua soittaa.

40. KE. Yhäältä. Ihmisjoukko on nyt tullut kape-
alle laudalle ja siitä kulkivat eteenpäin
Lahtisen ja Editin aikaisemmin kulkemaa suuntaa.
Anoppi ja isä horjastavat.
41. EK. Yhäältä. Anoppi ja isä putosessa suureen sirkus-
verkkoon alhaalla. Koste sen jälkeen tulee alas
myöskin Herra-Putkasta kalliseisessa ja hänen jäl-
keensä Äpö-Lahti, johon hän tarttuu.
42. PJK. Äpö-mies teinonillaan vankas kädellään teräshöykeksi.
Hänen viereltään putona leordi Tynnforth frekissään.
43. EK. Työnies, tiedemies, uimarit ja nuoremmat Salminen jne.
saavuttavat Editin ja Lahtisen sekä Keijukaisen, joihin
he liittyvät käsi kädessä kulkien eteenpäin ja laulaen.

*Herra Lahtinen
lähtee lipettiin
-elokuvan työnimi
oli Kadonnut
sävel. Liuskat
oli käännetty
vaakasuntaan.*

Miehen tien
käsikirjoituksen
muotoilu muistutti
nykyaikaista
master scene
formaattia.



1. Paavo ja Pietilän Iivari istuvat Paavon kassariassa kahvikone-
rit edessänsä. Iivari on juuri ottamassa rypyyä. Miehet ovat jon-
kun verran ottaneet, mutta juopuminen seurakkeja ei ole vielä nä-
kyissä. Paavo on juuri tulossa kassariasta kassan ja istuutumaan
alkaessaan repliikkina.

PAVO: No en minä ~~en~~ ole tässä kätynä niin
miesnä, mutta o suka seillä nä-
kynä.

IIVARI: Kyllä mä olen astellu, että se o-
let liian yksinäinen, ei se o tor-
veellista sun ikäselles.

PAVO mainits kahvian: Onhan sulla viikeni
ja työni.

IIVARI: Tän ehtoona kun on suulilla tanssi
niin eike mennä sinne?

PAVO: No en minä ny tiedä ...tahdo oikein
päästä...Kevhellenkin on vie niin
liikaa lä...

2. Paavo, Iivarin ollessa etualana.

PAVO:se on katos pois siellä lailla,
että juuri nyt kun minä maista on-
ten kaipaasin, niin hyvä tapa kiel-
tiin multa, niin maarelta lekelmä
pönnellekin katoamiseen.

3. Iivari nousee ylös. Paavo etualana.

IIVARI: No ku on noin mukava ehtooki, niin
ei sun kukaan toron tu siä suulil-
la. Ette mennä ny vaan.

SWEET.

sikointi ja järjestys poikkesi Suomi-Filmin versiosta: Kuva, puhe, ääni.⁷⁴⁵ Erikoisena variaationa käsikirjoituksen kirjallisesta muodosta voi pitää Nyrki Tapiovaaran elokuvan *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* kuvauskäsikirjoitusta. Teksti on aseteltu kahteen sarakkeeseen, mutta paperiliuskat ovat vaakasuunnassa ja ne on sidottu kirjaksi yläreunoistaan.⁷⁴⁶ Sarakkeittain kirjoitetun käsikirjoituksen malli oli yleinen Saksassa ja Ranskassa äänielokuvan alkuvuosista lähtien ja oli käytössä Keski-Euroopassa pitkään 1900-luvun loppupuolelle asti. Anglosaksisissa maissa kaksipalstaisuus ei ollut yleisesti käytössä.⁷⁴⁷

Käsikirjoitusten versiot ja työpaperit

Arkistoissa on säilynyt varsin niukasti käsikirjoittamisen ohessa syntyneitä dokumentteja. Hyvin harvasta elokuvasta on säilynyt muuta kuin kuvauskäsikirjoitus. Joidenkin kohdalla on olemassa käsikirjoituksen ensimmäinen versio. Synopsis tai alkuperäinen ”filminovelli” ovat olemassa esimerkiksi elokuvista *Kaikki rakastavat* ja *Ja alla oli tulinen järvi*. Näiden elokuvien lopulliset käsikirjoitukset poikkeavat varsin perusteellisesti ensimmäisistä suunnitelmista. Hella Wuolijoen yksityiskohtaiset suunnitelmat elokuvaan *Juurakon Hulda* ja *Niskavuoren naiset* ovat myös säilyneet.⁷⁴⁸

Käsikirjoittajien ja tuotantoyhtiön välisiä kirjeenvaihtoja ei myöskään ole juurikaan käytettävissä. Joitakin yksittäisiä lähteitä on. Topo Leistelä ohjeisti Jussi Routaa *Kaikki rakastavat* -elokuvan valmisteluvaiheessa. Säilyneissä kirjeissä käsitellään pääasiassa elokuvan sisältöä, elokuvakäsikirjoittamisen teoriaa tai muita muutoseikkoja ei kosketella. Suomi-Filmin toteutumattomaksi jääneen *Seitsemän veljestä* -hankkeen eri käsikirjoitusversioita ja niihin liittyvää kirjeenvaihtoa on säilynyt. Kimmo Laineen artikkeli aiheesta valottaa hankkeeseen osallistuneiden kirjailijoiden V. A. Koskenniemen, Toivo Pekka-

⁷⁴⁵ Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio, *Taistelu Heikkilän talosta*, 1936. Käsikirjoitus. KAVI.

⁷⁴⁶ Ralf Parland ja Nyrki Tapiovaara, *Kadonnut sävel* 1938. Käsikirjoitus. KAVI.

⁷⁴⁷ Macdonald 2004b, 52 ja 2013, 162–170; Scholz 2014, 115. Kaksipalstaista käsikirjoitusta käytettiin televisiossa anglosaksisissa maissa. Suomessa kaksipalstainen käsikirjoitusmuotoilu oli käytössä vielä 1980-luvulla tänä päivänä yleisimmän master scene -mallin rinnalla.

⁷⁴⁸ Hella Wuolijoen arkisto, Kansallisarkisto.

sen ja Urho Karhumäen pohdintoja haastavan sovitustyön edessä. Arkistoissa on säilynyt Karhumäen työnsä tueksi piirtämä rakennekaavio veljesten tarinasta. Jaksoja on kahdeksan. Ei ole tiedossa perustuuko määrä sattumaan, Kiven romaaniin vai ajan käsikirjoitusoppaista omaksuttuihin oppeihin.⁷⁴⁹

Suomalaisen käsikirjoittamisen doksa rakentamassa

Suomessa julkaistuissa käsikirjoittamiseen opastavissa teksteissä oli paljon yhteisiä piirteitä. Lähes kaikki kirjoittajat korostivat elokuvan visuaalista olemusta, rytmien tärkeyttä, liikettä ja toiminnallisuutta. Pyrkimys dialogin niukuuteen oli usein mainittu tavoite, samoin kuin käsikirjoituksen jakaminen jaksoihin. Teksteistä ilmenee, että vaikutteita suomalaisen käsikirjoittamisen doksaan haettiin samaan aikaan monelta suunnalta. Kirjoittajat vetosivat ”amerikkalaiseen filmiteoriaan”, kirjoittivat amerikkalaisen Chaplinin ja tanskalaisen Dreyerin työtavoista ja siteerasivat neuvostoliittolaista Pudovkinia. Suomalaisten kirjoittajien teksteissä ei viitattu lähdekirjallisuuteen, ja näyttää epätodennäköiseltä että mikään niistä olisi ollut suora referaatti yhdestä, yksittäisestä ulkomaisesta lähteestä. Olavi Linnuksen ”amerikkalainen” teoria käsikirjoituksen kolmesta käsittelymuodosta – dramaattinen, kirjallinen ja sekamuoto – oli sama, jonka Tamar Lane esitti teoksessaan *The new technique of screen writing*. Kirja ilmestyi New Yorkissa ja Lontoossa vuonna 1936. Lannen vaikutusta näkyy myös Linnuksen dialogia ja rytmiä koskeissa neuvoissa, mutta Linnuksen teksti pohtii teoriaa peilaten sitä suomalaiseen todellisuuteen.⁷⁵⁰ Nimimerkki Astran ehdottama käsikirjoituksen jakaminen viidestä kahdeksaan jaksoon oli samankaltainen kuin Pudovkinin kirjassa esitetty malli.⁷⁵¹ Jaksojen päättäminen ”iskuun” oli brittiläisen Adrian Brunelin vuonna 1935 julkastun *Filmcraft*-kirjan ohje. Brunel mainitsi suosituksen perustuvan

⁷⁴⁹ Laine 2007.

⁷⁵⁰ Lane 1936, 22 – 24, 59, 68. Myös nimimerkki Astra kirjoitti kolmesta käsittelymuodosta Lannen termejä käyttäen. Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 1/1941, 4–5; Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 2/1941, 42–43; Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy II”. Elokuva-Aitta 1/1939, 5 (pääkirjoitus).

⁷⁵¹ Pudovkin 1928, 36. Tanskalainen käsikirjoitusopas esitteli vuonna 1940 kuuden jakson dramaturgisen mallin, joka oli käytössä Moskovan elokuvakoulussa. Roos 1940, 34–37.

venäläisten käsikirjoittajien malliin.⁷⁵² Brittiläisen Norman Leen *Money for film stories* (1937) ehdotti jaksojen määräksi 12 tai enemmän ja suositti käsikirjoituksen jakamista kolmeen osaan samaan tapaan kuin af Hällström vuotta aikaisemmin julkaistussa kirjassaan.⁷⁵³ Visuaalisen kirjoittamisen voimakas korostaminen oli tärkeää sekä Pudovkininlle että amerikkalaiselle Frances Marionille ja ruotsalaiselle Arne Bornebuschille.⁷⁵⁴ Sekä Lanen, Leen että Marionin oppaissa käsikirjoittajaa varoitettiin liiallisen omaperäisyyden taivottelusta samaan tapaan kuin Astra ja Olavi Linnus tekivät Suomessa.⁷⁵⁵

Käsikirjoittamiseen opastavat suomalaiset tekstit korostivat voimakkaasti ”filmaattisuuden” vaatimusta ja muistuttivat elokuvakerronnan omalaatuisuudesta. Kuitenkin teksteissä kirjoittajia neuvottiin usein teatterin dramaturgiasta tutuin opetuksin: nimimerkki Astra seurasi Aristoteleen runousoppia todetessaan, että juonen ratkaisuksi ei ole sopivaa käyttää yhteensattumaa,⁷⁵⁶ ja Aristoteleen ja Gustaf Freytagin *Die Technik des Dramas* (1863) -kirjan hahmotustapaa käytti myös Roland af Hällström kirjoittaessaan teoksen kolmesta osasta ja eksposition ja katastrofin käsitteistä.⁷⁵⁷ Tässä suomalaisen kirjoittajien tekstit muistuttivat brittiläisiä käsikirjoitusoppaita, joissa teatterin terminologiaa käytettiin runsaasti.⁷⁵⁸ Suomessa, kuten muuallakin näyttämön perinne vaikutti elokuvakäsikirjoittamisen yksinkertaisesti siitä syystä, että monet käsikirjoittajat olivat taustaltaan näytelmäkirjailijoita tai teatterissa työskennelleitä näyttelijöitä tai ohjaajia. Suomalaiset näytelmäkirjailijat olivat teoreettisesti sivistyneitä: Viljo Tarkiainen luetteli näytelmäkirjailijoiden Naamio-lehdessä vuonna 1931 kymmenen draamataiteen ”teoriaa ja tekniikkaa valaisevaa käsikirjaa”, joukossa Freytag and William Archerin *Play-making* (1912), ja totesi näiden teosten olevan ”meilläkin yleisesti tunnettuja”.⁷⁵⁹

752 Brunel 1935, 7–8.

753 Lee 1937, 27–33.

754 Pudovkin 1953, 21–31; Marion 1938, 52; Bornebusch 1940, 45–50.

755 Lane 1936, 100; Lee 1937, 41–42; Marion 1938, 22; Astra, ”Miten filmin käsikirjoitus syntyy”. Elokuva-Aitta 24/1938, 517 (pääkirjoitus); Olavi Linnus, ”Käsikirjoitusongelma Suomessa”. Kinolehti 1/1941, 4–5.

756 Aristoteles 1977, 43–44.

757 Aristoteles 1977, 27; Freytag 1993, 97–124.

758 Gritten 2007, 60–92.

759 Vilho Tarkiainen, ”Muudan draaman oppikirja”. Naamio 2/1931, 35 (pääkirjoitus).

Mika Waltari kertoi muistelmissaan toteuttaneensa näytelmissään alitajuisesti yliopistovuosinaan omaksumaansa Freytagin draamateoriaa.⁷⁶⁰ Suomalaisen käsikirjoittajien opastavien tekstien kirjoittajat ovat tunteneet sekä elokuvakäsikirjoittamisen kansainvälistä kirjallisuutta että ulkomailla noudatettuja käytäntöjä. Lisäksi he sovelsivat ohjeisiinsa draaman perinnettä.

Suomalaisissa elokuvalehdissä julkaistut käsikirjoittamiseen opastavat tekstit poikkesivat tämän päivän käsikirjoitusmanuaaleista, joiden hallitseva periaate on elokuvan rakentaminen kolmesta näytöksestä ja käännelkohtien korostus. Sellaiset tämän päivän käsikirjoittamisen doksan keskeiset käsitteet kuten päähenkilö, päähenkilön tahdonsuunta ja vastavoimat jäävät 1930-luvun teksteissä kokonaan vaille mainintaa.⁷⁶¹ Daniel Gritten pitää päähenkilön ja hänen tavoitteidensa korostamista amerikkalaisena elokuvakerronnan mallina ja huomauttaa, että brittiläiset oppaat 1930-luvulla neuvoivat keskittymään juoneen ja teemaan.⁷⁶² Frances Marionin amerikkalainen käsikirjoitusopas vuodelta 1937 korostaa päähenkilöä ja päähenkilön näkökulmaa tarinaan.⁷⁶³ Käytännön käsikirjoitustyössä tukeutumista tiukkoihin sääntöihin ei tunnettu. Claus Tieber on tutkinut suuren määrän 1930-luvun Hollywoodin *story conference* -pöytäkirjoja, eikä ole yhdestäkään löytänyt mainintaa nykyään niin tärkeästä päämäärätietoisesta päähenkilöstä.⁷⁶⁴ Amerikkalaiset käsikirjoitusoppaat ovat 1970-luvulta alkaen myös korostaneet elokuvakerronnan historiallisia, Aristoteleen runousoppiin perustuvia aina antiikin Kreikkaan asti ulottuvia juuria. David Bordwell on kyseenalastanut oppaiden historianäkemyksiä ja kuvannut sitä keinotekoiseksi yritykseksi nostaa käsikirjoittajien arvostusta. Studiokauden käsikirjoittajat Hollywoodissa eivät rakentaneet elokuvia kolminäytöksisiksi eivätkä edes käyttäneet teatterista peräisin olevaa näytöksen käsitettä. Mainintoja näytöksistä ei löydy *story conference* -pöytäkirjoista, eikä

⁷⁶⁰ Waltari 1980, 294.

⁷⁶¹ Useat elokuvakäsikirjoittamisen oppaat esittävät kolmen näytöksen mallin perustuvan Aristoteleen runousoppiin. Aristoteles ei kuitenkaan tunne näytöksen käsitteitä. Sen sijaan Aristoteles kehottaa jakamaan tragedian kolmeen osaan: alku, keskikohta ja loppu. Aristoteles 1977, 27.

⁷⁶² Gritten 2007, 67–71.

⁷⁶³ Marion 1938, 31–49, 77.

⁷⁶⁴ Tieber 2014, 235.

myöskään ajan käsikirjoitusoppaista.⁷⁶⁵ David Bordwell ja Claus Tieber ovat korostaneet sitä, että studiokauden käsikirjoittaminen oli ryhmätyötä ja sosiaalinen prosessi, jossa säännöt ja normit olivat muuttuvia ja kirjoittamattomia. Ammatin salat opittiin työn kautta kollegoilta ja esimiehiltä käytännön tilanteissa.⁷⁶⁶ Hiljaisen tiedon osuus yhteisessä doksassa oli suuri. Käsikirjoittamisen opaskirjat oli suunnattu alalle aikoville ja niille, jotka eivät kuuluneet studiokäsikirjoittajien joukkoon.⁷⁶⁷

Heijastavatko suomalaisissa elokuva-lehdissä julkaistut käsikirjoittamiseen opastaneet tekstit luotettavasti sitä, mitä käsikirjoittamisen käytäntö oli todellisuudessa? Onko niihin kirjoitettu suomalaisen elokuvakäsikirjoittamisen doksa äänielokuvan ensimmäisenä vuosikymmenenä? Tai edes osa siitä? Tekstien uskottavuutta lähteinä lisää joidenkin kirjoittajien tausta: ainakin Waltari, Nortimo ja Leistelä toimivat myös käytännössä käsikirjoittajina. Käsikirjoittamista kirjoituksissaan kommentoineet Nyrki Tapiovaara, Tapio Piha ja Roland af Hällström olivat myös ammattilaisia elokuvantekijöinä. On kuitenkin muistettava, että teoriaa valaiseva opasteksti tai sitä pohtiva essee kertoo paitsi vallitsevasta todellisuudesta, myös toiveista ja toteutumattomista ihanteista. Se, että käsikirjoittamiseen opastavia tekstejä julkaistiin 1930- ja 1940-lukujen vaihteessa lyhyen ajan sisällä useita, kuvastaa alalla toimineiden ja siitä kirjoittaneiden vakavaa suhtautumista elokuvakäsikirjoittajan ammattiin. Ammatin toimintatapoja määriteltiin ja sen ihanteita hahmotettiin tilanteessa, jossa täysipäiväisiä ammattilaisia oli vain muutama.

765 Raffaele Chiarulli on tutkinut Yhdysvaltain elokuva-akatemian kirjaston kokoelman kaikki sellaiset käsikirjoitusoppaat, joiden julkaisuvuosi sijoittuu vuosien 1917 ja 1953 välille. Kirjoja on noin 50 kappaletta, eikä yhdessäkään esitetä kolmen näytöksen rakennetta. Ainoastaan yksi teos sisälsi suosituksen käsikirjoituksen jakamisesta kolmeen osaan, brittiläisen Norman Leen 1930-luvun teos *Money for film stories*. Chiarulli 2014 (konferenssiesitelmä); Lee 1937, 30–33.

766 Bordwell 2014. Tieber 2014; David Bordwellin viesti SRN:n postituslistalle 5.1.2012.

767 Käsikirjoitusoppaiden esipuheissa lukijaksi määriteltiin usein harrastelija tai free-lancer. Lane 1936, v–vi; Lee 1937, xi–xii; Marion 1938, 13–15.

SF-Wutiset

SUOMEN KANSAN FILMILEHTI

"SF-PARAATI"

ENSIESITYS 12. 5.

1940



TAUNO PALO ja ANSA IKONEN

N^o 2

1940

Julkaisija: O.Y. SUOMEN FILMITEOLLISUUS (SF)

Hinta
1:-

Case: Tapio Piha ja alkuperäiskäsikirjoitus *SF-paraati*

Tämä tapaustutkimusluku tarkastelee Suomen Filmitöiden tuottaman elokuvan *SF-paraati* (1940) käsikirjoitusta ja sen suhdetta käsikirjoittaja Tapio Pihan elokuvaestetiikkaa käsitteleviin kirjoituksiin Elokuva-Aitta-lehdessä.

SF-Uutiset kertoi kesän kynnyksellä vuonna 1938 Suomen Filmitöiden suunnitelmista laajentaa suomalaisen elokuvan aihepiiriä. Lehden mukaan oli ”paikallaan, että meilläkin lopulta tehdään todellinen musiikki- ja lauelokuva, joka samalla on Helsinki-elokuva. Siis jonkinlainen ’Helsingin kattojen alla ja yllä’”.⁷⁶⁸ Kerrottiin, että elokuvan käsikirjoituksen tulisi laatimaan kirjailija Elsa Soini, jonka yhteistyöstä Toivo Särkän kanssa oli uutisoitu vuotta aikaisemmin Runeberg-elokuvahankkeen yhteydessä.⁷⁶⁹ Nimi *Helsingin kattojen alla ja yllä* viittasi ranskalaisen René Clairin elokuvaan *Pariisin kattojen alla* (*Sous les toits de Paris*, 1930), joka oli saanut ensi-iltansa Suomessa vuonna 1931. Musikaalielokuvan kuvauksiin päästiin kesällä 1939, ja ensi-illaksi suunniteltiin vuoden viimeistä päivää. Talvisodan sytyttyä suunnitelmat muuttuivat, ja elokuva tuli teattereihin vasta helluntaina 1940.⁷⁷⁰ Mainoslauseessa toistettiin varhaisen tiedotteen luonnehdinnat lähes sellaisenaan: ”Laulua, soittoa, iloa ”Helsingin kattojen yllä ja alla” – siis jotakin uutta suomalaisessa elokuvassa”.⁷⁷¹ Matkan varrella uutuu- den nimeksi oli valikoitunut *SF-paraati*. Myös käsikirjoittaja oli vaihtunut. Elsa Soinin sijaan elokuvan alkuperäiskäsikirjoituksen oli laatinut Tapio Piha.⁷⁷²

Maisteri Tapio Piha toimi vuosina 1938–1948 Kotimainen työ ry:n toimitusjohtajana, samassa tehtävässä, josta Toivo Särkkä oli siirtynyt Suomen Filmitöiden puolelle. Särkän tavoin Piha oli ”elokuvamies”.⁷⁷³ Hän oli aktiivinen elokuvakerho Projektiossa ja kirjoitti lukuisia pääkirjoituksia Elokuva-Aitaan

⁷⁶⁸ ”SF:n mielenkiintoinen tuotanto-ohjelma”. SF-Uutiset 3/1938, 7.

⁷⁶⁹ ”Suuren runoilijan rakkaus”. SF-Uutiset 2/1937, 8.

⁷⁷⁰ Suomen kansallisfilmografia 2, 501–502.

⁷⁷¹ SF-paraatin mainos SF-Uutiset 1/1940, takakansi.

⁷⁷² Elsa Soini oli myöhemmin mukana käsikirjoittajana kilpailevan yhtiön Suomi-Filmin musikaalihankkeessa *Poretta eli Keisarin uudet pisteet* (1941). Toivo Särkkä on merkitty *SF-paraatin* tekijätietoihin kredittoimattomaksi käsikirjoittajaksi.

⁷⁷³ Myös Olavi Linnus työskenteli Kotimainen työ ry:ssä vuosina 1938–1943.



Tapio Piha

vuosina 1936–1938.⁷⁷⁴ Piha oli aloittanut työuransa mainostointi Erva-Latvalan tekstinlaatijana, toiminut Kuva-lehden elokuva-arvostelijana ja julkaissut seikkailuromaanin nimimerkillä Eero Koltta.⁷⁷⁵ Opiskeluaikanaan hän oli toiminut myös Ylioppilasteatterissa.⁷⁷⁶

Elokuva-Aittaa Piha kirjoitti käyttäen nimimerkkiä Jokeri. Lehden pääkirjoitukset 1930-luvun lopulla olivat usein elokuvapoliittisia kannanottoja tai elokuva-aiheista pakinointia, mutta monesti niiden aiheena oli myös vakava elokuvaesteettinen pohdiskelu. Pihan ohella toinen ahkera pääkirjoitustoimittaja samoina vuosina oli Nyrki Tapiovaara. Tapiovaaran ja Roland af Hällstromin tapaan myös Tapio Pihan tie elokuvantekijäksi kävi elokuva-teoreettisen kiinnostuksen ja elokuvajournalismin kautta.

Nimimerkki Jokerin pääkirjoitukset lähestyivät elokuvaa monista eri näkökulmista ja kuvastivat kirjoittajansa perehtyneisyyttä aiheeseen. Jokeri oli kiinnostunut valtavirtaelokuvasta ja seurasi tiiviisti amerikkalaista tuotantoa, mutta pääkirjoitusten aiheina saattoivat yhtä lailla olla kokeellinen elokuva, uutiskatsaukset tai urheilu- ja opetuselokuvat.⁷⁷⁷ Pääkirjoituksissa kommentoitiin tähtijärjestelmää, ihmeteltiin elokuvien erikoisia nimisuoennoksia, yleisön käyttäytymistä elokuvateatterissa ja esiteltiin ulkomaisia elokuvantekijöitä sekä alan kirjallisuutta.⁷⁷⁸ Jokerin arvostamia tekijänimiä olivat Frank Capra, Robert Riskin ja Alfred Hitchcock, mutta esittelyyn pääsi myös Alexander Dovzhen-

⁷⁷⁴ "Aino Aurela muistelee menneitä". Elokuva-Aitta 4/1952, 9.

⁷⁷⁵ Suomen kansallislelmografia 2, 501; Suomen kirjailijat 1917–1945, 209.

⁷⁷⁶ "Pihaa puhuttamassa". SF-Uutiset 2/1940, 6–7.

⁷⁷⁷ Jokeri (Tapio Piha), "Pidättekö viikkokatsauksista?". Elokuva-Aitta 17/1936, 309 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Abrakadabraako?". Elokuva-Aitta 18/1936, 333 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Hauskaa, hauskaa...". Elokuva-Aitta 20/1936, 381 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Mitä sanoo urheilukansa?". Elokuva-Aitta 2/1937, 29 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Made in U.S.A.". Elokuva-Aitta 19/1937, 395 (pääkirjoitus).

⁷⁷⁸ Jokeri (Tapio Piha), "Tähtitaivas". Elokuva-Aitta 2/1936, 29 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Mikä lapselle nimeksi?". Elokuva-Aitta 24/1936, 477 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Rahasta, äänestä, filmin tulevaisuudesta eräästä onnettomasta miehestä ym.". Elokuva-Aitta 4/1937, 77 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Te olette filmin toivo,". Elokuva-Aitta 9/1937, 213 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Kesäkeittoa". Elokuva-Aitta 13–14/1937, 293 (pääkirjoitus).

ko.⁷⁷⁹ Monet pääkirjoituksista pohtivat elokuvan olemusta ja potentiaalia taiteenlajina. Jokerin näkemyksen mukaan kaupalliset vaatimukset ja tähtijärjestelmä vaaransivat elokuvatekijöiden vapauden ja siten estivät elokuvaa pääsemästä ”läheemmäksi itseään”.⁷⁸⁰ Toivomus elokuvan oman ominaislaadun kirkastumisesta toistui Jokerin kirjoituksissa usein – esimerkiksi surrealistiset kokeilut olivat Jokerille elokuvataiteen yksi väylä kohti ominta itseään. Hän rinnasti kokeellisen elokuvan dadaisteihin ja tulenkantajiin kirjallisuuden alalla – edelläkävijöihin, joiden työ vaikutti myöhempään valtavirtaan.⁷⁸¹ Jokeri näki elokuvan elävän voimakasta kehityskautta ja kuvasi ulkomaisessa ammattikirjallisuudessa näkyvää innostusta ja ”voimakasta etsijäntahtoa”.⁷⁸² Jokeri myös suri sitä, että monille katsojille elokuva oli yhä pelkästään ajanvietettä, vaikka se voisi olla niin paljon enemmän:

Liian harvoin filmi uskaltaa väittää mitään ja liian usein filmit, joissa ilmenee tietty elämäntietämys, jätetään kokonaan tekemättä tai julistetaan pannaan propaganda- ja tendenssipitoisina. [...] Omituinen ristiriita muuten tässä: kirjailijat usein puhuvat aatteista ja julistavat maailmankatsomuksiaan ja käsittelevät yhteiskunnallisia tai valtiollisia kysymyksiä, eikä kenelläkään ole mitään sanomista sikäli kun pysytään laillisuuden rajoissa. Miksi filmin pitää hakea useimmat aiheensa lastenkamareista, makuuhuoneista, rikkaiden elämästä ja aatteettomasta illusioonimaailmasta? ⁷⁸³

Jokerin pääkirjoitusten tavoitteena oli myös lukijakunnan valistaminen. Usein aiheina olivat elokuvan kieli ja keinot – otsikkoina esimerkiksi ”Ns. filmaattinen näkemys” ja ”Mitä on montage?” Viimeksi mainitussa artikkelissa esi-

⁷⁷⁹ Jokeri (Tapio Piha), ”Ehkäpä meilläkin tarvittaisiin maahenkisiä filmejä”. Elokuva-Aitta 15–16/1936, 285 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), ”Rahasta, äänestä, filmin tulevaisuudesta eräästä onnettomasta miehestä ym.” Elokuva-Aitta 4/1937, 77 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), ”Made in U.S.A.”. Elokuva-Aitta 19/1937, 395 (pääkirjoitus).

⁷⁸⁰ Jokeri (Tapio Piha), ”Pupujussin porkkanat”. Elokuva-Aitta 1/1937, 5 (pääkirjoitus).

⁷⁸¹ Jokeri (Tapio Piha), ”Abrakadabraako?” Elokuva-Aitta 18/1936, 333 (pääkirjoitus).

⁷⁸² Jokeri (Tapio Piha), ”Pupujussin porkkanat”. Elokuva-Aitta 1/1937, 5 (pääkirjoitus).

⁷⁸³ Jokeri, ”Kesäkeitto”. Elokuva-Aitta 13–14/1937, 293 (pääkirjoitus).

Jokeri esitteli
leikkauksen
keinoja vuonna
1936.



telttiin muun muassa Kuleshovin koe.⁷⁸⁴ Artikkeleissa "Filmaattinen paikka ja aika" sekä "Kameran läpi" Jokeri valaisi elokuvan keinojen käyttöä kuvailemalla esimerkkikohtauksia kuvitteellisista elokuvista. Jokeri painotti myös liikkeen, rytmien ja ääniefektien merkitystä elokuvan kerronnassa.⁷⁸⁵ Pääkirjoituksissa otettiin selkeästi kantaa alkuperäiskäsikirjoitusten puolesta.⁷⁸⁶

SF-paraatin ensi-illan yhteydessä antamassaan haastattelussa Piha kertoi, että Särkän tilaus nimenomaan Helsinkiin sijoittuvasta musikaalielokuvasta ei ollut helppo: "Viikkokausia kuljin pitkin katuja ja koetin päästä alkuun."⁷⁸⁷ Pihaan rekrytointiin saattoi vaikuttaa se, että hän oli voittanut Helsinki-seuran julistaman Helsinki-aiheisten lyhytelokuvien käsikirjoituskilpailun vuonna 1937.⁷⁸⁸ Lyhytelokuva valmistui vuonna 1939 Suomi-Filmin tuottamana, ja sen nimenä oli *Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki*. Helsinki oli mukana myös Suomen Filmiteollisuuden musikaalihankkeen nimiehdotuksissa. Käsikirjoituksen ensimmäisen version kansilehdelle on kirjattu peräti kuusi hylättyä ehdotusta: *Lauluvillitys, Tapautuipa Helsingissä, Laulu tulee kaupunkiin, Laulava Helsinki, Helsinki laulaa ja SF-Paraati 1939*. Varsinaiseksi nimeksi on kirjoitettu *SF-Paraati 1940*.⁷⁸⁹

⁷⁸⁴ Jokeri (Tapio Piha), "Ns. filmaattinen näkemys". Elokuv-Aitta 8/1936, 181 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Mitä on montage?". Elokuv-Aitta 13-14/1936, 267 (pääkirjoitus).

⁷⁸⁵ "Filmaattinen paikka ja aika". Elokuv-Aitta 3/1937, 53 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Kameran läpi". Elokuv-Aitta 11-12/1936, 251 (pääkirjoitus); Jokeri (Tapio Piha), "Rahasta, äänestä, filmin tulevaisuudesta eräästä onnettomasta miehestä ym.". Elokuv-Aitta 4/1937, 77 (pääkirjoitus).

⁷⁸⁶ Jokeri (Tapio Piha), "Kerettiläistä puhetta 'klassillisista' filmeistä". Elokuv-Aitta 23/1936, 453 (pääkirjoitus); Jokeri, "Kirjoitettu aprillinpäivänä". Elokuv-Aitta 8/1937, 181 (pääkirjoitus).

⁷⁸⁷ Pic-Boy, "Kerran skenaristeistammekin". Elokuv-Aitta 10/1940, 155.

⁷⁸⁸ Toini Aaltonen, "Leikkajan sivu". Elokuv-Aitta 10/1937, 273.

⁷⁸⁹ Tapio Piha, *SF-Paraati 1939*. Käsikirjoitus. KAVI.



Elokuvan
nimiehdotuksia
käsikirjoituksen
kansilehdellä.

Nimellä lienee ollut jotakin sukulaisuutta Suomessa vuonna 1931 ensi-iltaan tulleen Paramount-yhtiön tähtiä esitelleen kavalkadielokuvan *Paramount on Parade* (1930) kanssa.⁷⁹⁰

SF-paraatin käsikirjoituksessa konkretisoituivat monet Jokerin pohdinnat elokuvan olemuksesta, ja siinä toteutui pyrkimyksiä, joita Elokuva-Aitan pääkirjoituksissa oli kuvattu. Piha kirjasi tavoitteitaan myös elokuvan käsikirjoitukseen. Käsikirjoituksiin ei yleensä liity oheisaineistoa, mutta *SF-paraatin* käsikirjoituksen alkulehdillä on Pihan laatima esipuhe. Siinä kuvaillaan elokuvan henkilöhahmot ja esitetään ajatuksia elokuvan toteutuksesta ja kerronnan tyylistä. Myöhemmin Piha kommentoi käsikirjoitustyötään myös Elokuva-Aitan ja SF-Uutisten haastatteluissa. Artikkeleissa kerrattiin Jokerin esille nostamia aiheita, kuten surrealistista elokuvaa, alkuperäiskäsikirjoitusten suosimisen tärkeyttä ja liikettä elokuvan olennaisena elementtinä.

”Filmin oleellisimpia tekijöitähän on juuri liike”,⁷⁹¹ oli nimimerkki Jokeri muistuttanut, ja käsikirjoittajana Piha ideoi tavan punoa liikkuvuutta elokuvan tapahtumiin aivan erityisellä tavalla päättäessään päähenkilöidensä ammateista: Ansa Ikosen esittämä Ansa Koskeli on turistibussin opas ja Tauno Palon esittämä Tanu Paalu taksikuski. Kilpakosija Jopi Rintee eli Joel Rinne oli turistibussin kuljettaja. SF-Uutisten haastatteluartikkelin mukaan:

Käskettiin tehdä elokuva, jossa näkyisi mahdollisimman paljon Helsinkiä, ja joka olisi liikkuvainen. Tästä johtuen käsikirjoituksen tekijä aivan kuin itsestään pää-

⁷⁹⁰ Elokuvaa esitettiin Suomessa sen alkuperäisnimellä. *Paramount on Parade* -elokuvan mainos Helsingin Sanomissa 11.1.1931.

⁷⁹¹ Jokeri (Tapio Piha), ”Mitä sanoo urheilukansa?”. Elokuva-Aitta 2/1937, 29 (pääkirjoitus).

tyi autoon: se liikkuu, ja sen tuulilasin takaa on mukava katsella ja vapaa näköala. Sen vuoksi ”SF-Paraatissa” liikkuu sekä suuri turistiauto (kuljettaja: Jopi) että pieni pirssiauto (kuljettaja: Tanu) ja kaikki muutkin elokuvan henkilöt liikkuvat tarpeen mukaan autolla, kun äkkiä pitää päästä paikasta toiseen.⁷⁹²

Käsitteelliseen on kirjattu myös runsaasti kameranliikkeitä, erityisesti kamera-ajoja. Artikkelissaan ”Kameran läpi” pääkirjoitustoimittaja Jokeri oli kuvannut nopeiden kameranliikkeiden käyttöä esimerkkitapahtumassa, jossa tapahtuu murtovarkaus: ”Käännämme kameraa äkkikäyksellä ja – niin, sitä ei voi enää välttää! – seisomme kasvoituksin kunnottoman varkaan kanssa.”⁷⁹³ SF-paraatin käsitteellisyksessä käytetään samaa keinoja tapahtumassa, jossa pirssimies Tanu Paalu on joutunut poliisiasemalle häirittyään kaupungin rauhaa laulamalla julkisesti.

LK. Komisarion suu muikistuu
pahaenteiseen hymyyn.

POLIISIKOMISARIO: A-haa...
Ahaa! Vai laulanut!
Olettekos te laulanut?

LK. Tanusta, joka pysyy rau-
hallisena. Kamera käännähtää
konstaapeliin, jonka kasvoil-
le kohooa närkästynyt ilme.

TANU: Olenhan minä -vähän.
KONSTAAPELI: Ei ollenkaan vä-
hän, herra komisario. Hän
hoilasi..

Kamera kääntyy Tanuun, joka
teeskentelee loukkaantumista.

TANU: Anteeksi, herra komi-
sario, tämä komisario louk-
kaa minua. En minä hoilannut,
minä lauloin.

Kamera kääntyy takaisin kons-
taapeliin, joka puhisee pi-
dätettyä kiukkua.

⁷⁹² ”Pihaa puhuttamassa”. SF-Uutiset 2/1940, 6–7.

⁷⁹³ Jokeri (Tapio Piha), ”Kameran läpi”. Elokuva-Aitta 11–12/1936, 251 (pääkirjoitus).

Dialogin jatkuessa kamera ”käännähtää” vielä kolme kertaa. Elokuvan toteutusvaiheessa äkkinäiset kameranliikkeet on kuitenkin jätetty pois, vaikka kohtauksessa kamera-ajoa onkin. Valmiissa elokuvassa poliisikuulusteluun on tullut erityinen ironian elementti, kun Paalun laulua paheksuvan komisarion roolia näyttelee laulun säveltäjä Georg Malmstén. ”Kuka hemmetissä on voinut keksiä tämän idioottimaisen laulun?” hän kysyy.

Kimmo Laine on kiinnittänyt huomiota siihen, miten kameran liikkeet *SF-paraatissa* korostavat Ansa Ikosen ja Tauno Palon asemaa päähenkilöinä ja heidän tähteyttään.⁷⁹⁴ Jo esittelykohtauksissa kamera-ajot nostavat heidät esiin. Kohtauksista toinen, Tauno Palon ensiesiintyminen elokuvassa on toteutettu käsikirjoituksen ohjeiden mukaisesti. Kamera ajaa (käsikirjoituksessa myös ”panoreeraa”) pitkin taksiaseman autojen rivistöä ja ajaa lopulta kohti Paloa päätyen puolilähikuvaan. Ansa Ikosen esittelykohtaukseen ei käsikirjoituksessa ole kirjoitettu kamera-ajoa, mutta elokuvassa se on toteutettu samaan tapaan kuin Palon esittely. Ikonen poimitaan kamera-ajolla väkijoukosta. Toistuvat ajot kohti päähenkilöitä nostavat tähdet esiin. Osa niistä on määritelty jo käsikirjoitukseen. Olavi Linnuksen aikalaisarvion mukaan ”aiheen käsittelyssä on filmaattisuutta korostettu tavallista enemmän, joten kameran käyttely käsikirjoituksen pohjalla on tullut sykähdyttävän liikkuvaksi”.⁷⁹⁵

Laine määrittelee *SF-paraatin* tähtikuvan ympärille rakennetuksi elokuvaksi, *vehicleksi*. Se vahvisti Ansa Ikosen ja Tauno Palon tähtikuvaa – erityisesti näitä kahta tähtiparina – ja leikitteli tähteydellä muutenkin. *SF-paraatissa* käytetyt roolihenkilöiden nimet häivyttivät rajaa tähden ja hänen esittämänsä roolihenkilön välillä. Ansa Koskelin, Tanu Paalun ja Jopi Rinteen lisäksi elokuvan henkilöitä ovat Siiri Koskeli (Siiri Angerkoski), Laila Koskeli (Laila Rihte), Aku Tatti/Ruusunen (Aku Korhonen), Leo Paalu (Leo Lähteenmäki), Toppo Tatti (Toppo Elonperä), johtaja Anger (Kaarlo Angerkoski) sekä johtaja Souni (Antero Suonio). Nämä lopullisen elokuvan roolinimet ovat samat kuin käsikirjoituksessa Laila Koskelia lukuunottamatta. Käsikirjoittajan alkuperäisen casting-idean voi arvata Ansan nuoremman sisaren roolinimestä käsikirjoituksen ensimmäisessä versiossa: Regina Koskeli. Pääkirjoitustoimittaja Jokeri oli varoitellut tähtisysteemin vaaroista – tuotantoyhtiöt saattavat laiminlyödä elokuviensa laadun parantamisen luottaessaan tähtien

⁷⁹⁴ Laine 1988, 5.

⁷⁹⁵ Olavi Linnus, ”Menneen näytäntökauden tarkastelua”. *Kinolehti* 9/1940, 90–91.

vetovoimaan ja yksipuoliset tähtirolit rajoittavat näyttelijöiden kehitystä⁷⁹⁶ – mutta käsikirjoittaja Piha rakensi henkilögalleriansa tietoisesti tähtikuvien ympärille. Käsikirjoituksen esipuheen henkilökuvauksessa Ansa Koskelin kerrotaan olevan sivistynyt, huumorintajuinen ja nopea. ”Suuret, avoimet silmät, valpas katse, omalaatuisesti kaartuvat kulmakarvat. Niskaan saakka ulottuva vaalea tukka, joka alituisesti pyrkii silmille – tästä johtuu hänen tapansa nakkella niskojaan saadakseen kiharat pysymään aloillaan.” Ansan leuka on myös ”sisukkaasti koholla”. Kuvaus tuo mieleen Ikosen aiempien komediaroolien vakiohahmoja. Tanu Paalulla on ”musta sileäksi kammattu tukka, suun ympärillä sisukas piirre, silti aina valmis nauramaan” ja hän ”kävelee vähän merimiesmäisesti”. Siiri Koskeli on toimelias ja rehevä, ”seisoo mielellään kädet puuskassa”, Leo Paalu on ”heppulimainen” ja ukko Aku Ruusunen ”puhuu hieman sopottaen”.

SF-paraatin juoni rakentuu romanttisen komedian tarinakaavion mukaisesti. Turistiopas Ansa Koskeli torjuu muusikonurasta haaveilevan taksikuski Paalun lähentymisyritykset. Niin ikään torjutuksi tullut turistibussin kuljettaja Jopi järjestää Ansalle potkut. Ansa ja Tanu kohtaavat uudestaan, ja Ansa kirjoittaa sanat Tanun sävellykseen. Lopputuloksena on iskelmä, joka villitsee koko kaupungin. Ansan ja Tanun välille kehittyy erimielisyys iskelmän sävelkulusta ja tämä rikkoo heidän välinsä. Esiintyminen uudessa ravintolassa päättyy potkuihin. Ravintola tarvitsee kuitenkin muusikoitaan säilyttääkseen yleisönsuosionsa. Lopullinen sopu sinetöidään suuressa musiikki- ja tanssi-kohtauksessa, jossa elokuvan sävelmät esitetään tyytyväiselle yleisölle. Elokuvan sivujuonissa seurataan ravintolan kahden johtajan yrityksiä saada asiakkaita paikalle ja maalaisukko Toppo Tatin harhailua kaupungissa, josta hän yrittää löytää veljeään, Ansan äidin ystävää kukkakauppias Ruususta.

SF-paraatin juonta kuljetetaan musiikin ja laulujen sanojen kautta, mutta elokuvan iskelmät on sävelletty ja sanoitettu käsikirjoituksen kirjoittamisen jälkeen. Käsikirjoituksessa musiikkikappaleita ei vielä nimeltä mainita, vaan niistä käytetään nimityksiä A-, B-, C- ja D-iskelmä. Käsikirjoituksen esipuheessaan Piha esitti toivomuksen, että iskelmiin ”pitäisi sanat saada sellaiset, että ne mukavasti liittyvät vastaaviin tapaussarjoihin”. Pihan toivomusten mukaiset sanat kirjoitti R. R. Ryynänen ja Georg Malmsténin sävellyksistä kaksi *Nuoruuden sävel* ja *Pot-pot-potkut sain* menestyivät myöhemmin myös sanka-

⁷⁹⁶ Jokeri (Tapio Piha), ”Tähtitaivas”. Elokuva-Aitta 2/1936, 29 (pääkirjoitus).

riparin laulamalla äänilevyllä.⁷⁹⁷ Aikalaiskommentoijat pitivät musiikin ja tarinan yhdistämistä onnistuneena: Olavi Linnuksen mukaan ”musiikki alusta loppuun palvelee aiheen purkamista joko toimintaan puuttuvien laulujen tai erikoisesti sävelletyn taustamusiikin muodossa”.⁷⁹⁸

Aiheeltaan *SF-paraati* muistutti amerikkalaisia backstage-musikaaleja, joissa tarina sijoittuu viihteen tekemisen maailmaan, mutta siinä on nähtävissä vaikutteita myös saksalaisista operettielokuvista ja ranskalaisista musiikki-komedioista.⁷⁹⁹ Elokuvan amerikkalaisuuteen kiinnitti huomiota myös aikalaisarvostelu. Sen nähtiin amerikkalaiseen tapaan yhdistävän huvinäytelmää ja revyytä.⁸⁰⁰ Huvinäytelmäksi lajityypeistä tietoinen Piha elokuvan luokitteli itsekin – mutta halusi myös pelata eri tyylilajeilla. Käsikirjoituksen esipuheessa hän kirjoitti: ”Kokonaisuus on ajateltu kehitettäväksi niin, että alku menee enemmän korrektin huvinäytelmän tyyliin, koska ihmiset alussa ovat kriittisempiä ja vaativat vankempia perusteluja. Vähä vähältä vauhti kiihtyy, kohtauksen ovat lyhempiä, farssittyyli on lähellä.” Amerikkalaisuuteen esipuheessa otettiin kantaa henkilöhahmojen kohdalla: ”Toisaalta sankari ja sankaritar eivät saa olla amerikkalaismaillisia tähtiä, vaan heilläkin täytyy olla joitakin vähän naurettavia ominaisuuksia.”⁸⁰¹

Elokuvan markkinoinnissa korostettiin sen nokkeluutta, vilkkautta, viehätystä ja eleganssia. Tärkeänä seikkana esiin nostettiin myös se, että elokuva perustui alkuperäiskäsikirjoitukseen. Ensi-illan historiallinen ajankohta pian talvisodan päättymisen jälkeen toi markkinointipuheeseen oman sävynsä. Särkkä kirjoitti elokuvateollisuuden tärkeästä tehtävästä rohkeuden ja elämänuskon ylläpitäjänä. *SF-paraatin* myötä tuotantoyhtiö toivoi voivansa tarjota yleisölle virkistävän ilon illan. Maassa kärsittiin bensiinipulasta, ja Tauno Palo lausui elokuvan toimivan ”aikahistoriallisena muistomerkkinä” ajasta, jolloin Helsingissä vielä autoiltiin paljon.⁸⁰² Eräänlaisena historiallisena muistomerkki-

⁷⁹⁷ Gronow 1995, 504.

⁷⁹⁸ Olavi Linnus, ”Menneen näytäntökauden tarkastelua”. *Kinolehti* 9/1940, 90–91.

⁷⁹⁹ Laine 1988, 8 ja 11.

⁸⁰⁰ Suomen kansallisfilmografia 2, 500.

⁸⁰¹ Tapio Piha, *SF-Paraati* 1939. Käsikirjoitus. KAVI.

⁸⁰² ”Pihaa puhuttamassa”. *SF-Uutiset* 2/1940, 6–7; Sulka (Toivo Särkkä), ”Lukijalle”. *SF-Uutiset* 1/1940, 3 (pääkirjoitus); ”SF-paraati 1940!” – uusi suomalainen elokuvamuoto”. *SF-Uutiset* 8/1939, 13.

nä voi pitää myös elokuvan kohtausta, jossa Ansa Ikosen turistiopas kesällä 1939 esittelee Helsingin uutta Olympiastadionia, tulevan vuoden olympialaisten pitopaikkaa. Ensi-illan aikoihin jo tiedettiin, että niitä olympialaisia ei koskaan tulisi. Voi ajatella, että päätös jättää kohtaus mukaan elokuvaan tuo *SF-paraatiin* pienen annoksen käsikirjoittaja Pihaa innostaneen surrealismin ulottuvuuksia.

7 YHTEENVETOA JA 1930-LUVUN PERINTÖ

Kun alkuperäiskäsikirjoitukseen perustunut *SF-paraati* sai ensi-iltansa ke-
vällä 1940, kirjoitettiin SF-Uutisissa kotimaisen elokuvan yhä enenevässä
määrin tapahtuneesta ”omavaraistumisesta” myönteiseen sävyyn:

Sellainen kotimainen elokuva, joka on syntynyt alkuperäiskäsikirjoituksen pohjalta,
on aina kaksin verroin mielenkiintoinen. On suomalaisen filmin täysi-ikäisyyden
merkki, että se on kasvattanut itselleen omia elokuvakirjailijoita, jotka hallitsevat
elokuvan ”sanonnan” ja sen tekniikan. Elokuvatuotanto, jolla on tällaisia käsikirjoi-
tuksentekijöitä käytettävissään, voi vapaasti ammentaa aiheensa koko yhteiskun-
nasta.

Esimerkkinä suoraan elokuvalle kirjoittamisesta SF-Uutisissa mainittiin
”mitä huolellisimmin valmistettu” Runeberg-elokuva *Runon kuningas ja muut-
tolintu* ja huomautettiin, että *SF-paraatin* ja *Runon kuninkaan* kirjoittajien
lisäksi Suomessa oli ”vielä joitakin muitakin tämän uuden ammattikunnan
miehiä”.⁸⁰³ Tekstikappaleessa kiteytyivät äänielokuvan läpimurron jälkeisen
suomalaisen käsikirjoituskeskustelun monet teemat. Elokuvan kielen tunte-
vien elokuvakirjailijoiden ammattikunnan syntymistä ja alkuperäiskäsikirjoi-
tusten määrän kasvua oli toivottu jo ennen äänielokuvan aikakauden alkua.

⁸⁰³ ”Pihaa puhuttamassa”. SF-Uutiset 2/1940, 6–7.

Sovituksista luopumisen toivottiin johtavan elokuvataiteen sisällölliseen omavaraisuuteen. Käsikirjoitusten laadun paranemisen ajateltiin nostavan koko elokuvataiteen tasoa. Elokuvan uskottiin pian lunastavan paikkansa yhteiskunnallisena vaikuttajana ja täysivaltaisena suomalaisen kulttuurin osana.

Oliko ”käsikirjoituskysymys” vuonna 1940 jo ratkaistu? Ilmenivätkö edellisen vuosikymmenen julkisessa keskustelussa ilmaistut tavoitteet kirkkaimmin kansallisromanttisessa suurmiesepookissa *Runon kuningas ja muuttolintu* ja kepeässä, amerikkalaistyyllisessä musikaalielokuvassa *SF-paraati*, jonka pääosissa loistivat Ansa Ikonen ja Tauno Palo? Vakavamielinen historianläksy ja urbaani ilakointi edustivat kotimaisen elokuvan kahta ääripäätä. Kumpikin elokuva sai kriitikoilta myönteisen vastaanoton, ja molemmat kelpasivat myös katsojille.⁸⁰⁴ Elokuvien saavuttama menestys todisti ainakin sen, että alkuperäiskäsikirjoituksiin uskomisen oli ollut perusteltua. Alkuperäiskäsikirjoituksia puoltavien näkemysten voittona voi pitää myös vuoden 1940 lopussa julistettua Suomi-Filmin suurta käsikirjoituskilpailua, jonka tavoitteena oli löytää uusia alkuperäisaiheita ja uusia tekijöitä alalle.

Tässä tutkimuksessa olen hahmottanut elokuvakäsikirjoittamista sekä käsikirjoittajien ammattikunnan ja käsikirjoittajan ammatillisen identiteetin muodostumista äänielokuvan läpimurron jälkeen Suomessa. Äänielokuvaa pidetään pienten, kansallisten elokuvakulttuurien syntymisen käynnistäjänä. Oman kielen kuuleminen valkokankaalla toi katsojia teattereihin, ja Suomessa kotimaisen elokuvan hyvää menekkiä seurasi tuotantomäärien nopea kasvu ja uusien tuotantoyhtiöiden ja tekijöiden tulo alalle. Elokuva-alan 1930-luvun buumia voisi verrata 2000-luvun peliteollisuuden kasvuun. Uusia yrityksiä syntyy, jotkut niistä ovat lyhytikäisiä ja joidenkin nopea kasvu yllättää yrittäjät itsensäkin. Ulkomaiset tuotteet kilpailevat samoista markkinoista kuin kotimaisetkin. Niiden myötä kansainväliset vaikutteet ovat lähes välittömästi suomalaisten tekijöiden käytettävissä. Työntekijäjoukko on nuorta, eikä vakiintunutta koulutusväylää alalle ole. Innostus ja innovatiivisuus ovat tärkeämpiä kuin muodollinen pätevyys. Amatit ovat uusia, ja ammatti-identiteetti sekä alan perinne ja teoria muodostuvat käytännön myötä.

Keskustelu suomalaisesta käsikirjoittamisesta oli osa suomalaista kansallisen elokuvan rakentamisen projektia, johon erityisesti kahden suuren elokuva-

804 *Runon kuningas ja muuttolintu* oli vuoden 1940 katsotuin kotimainen elokuva. Suomen kansallislehti 2, 574.

yhtiön Suomi-Filmin ja Suomen Filmitöiden johtavat miehet osallistui-
vat aktiivisesti. Elokuvakäsikirjoittaminen nähtiin toisaalta osana suomalaisen
kirjallisuuden perinteen jatkumoa, jopa modernin ajan uutena kirjallisuuden
lajina. Sellaisena siihen kohdistui samoja odotuksia kuin kirjallisuuteen ja
kansalliseen korkeakulttuuriin yleensä. Osana kirjallisuuden perintöä käsikir-
joittajan tehtävä oli kahtalainen. Toisaalta käsikirjoittaja oli kansallisen kirjal-
lisuuden merkkiteosten tulkitsija, elokuvaprojektin ensimmäinen suunnittelija,
jonka tehtävä oli muuntaa kirjailijoiden luomat aiheet ”filmaattisiksi”. Hän oli
elokuvan kielen asiantuntija. Toisaalta silloin, kun käsikirjoittajan odotettiin
toimivan itsenäisesti ja tuottavan alkuperäiskäsikirjoituksia omista aiheistaan,
käsikirjoittaja vertautui vapaaseen kirjailijaan. Tässä roolissa käsikirjoittaja oli
autonominen, kutsumusammattia toteuttava taiteilija. Näihin erilaisiin roolei-
hin kohdistuneet odotukset olivat keskenään ristiriitaisia. Käsikirjoittaja, joka
toimi ainoastaan muille välineille kirjoitettujen teosten tulkitsijana ja sovit-
tajana, ei ollut täysimittainen luova kirjailija. Vapaa kirjailija käsikirjoittajan
roolimallina taas tuotti yhteentörmäyksen elokuvatuotannon kollektiivisten
työtapojen kanssa. Käsikirjoittajan identiteetti häilyi toisaalta tulkitsevan ja
uutta luovan tekijyyden välillä, ja toisaalta yksinäisen ja kollektiivisen luomis-
työn välillä. Sitä oli vaikea asettaa yksiselitteisesti osaksi kirjallisuuden jatku-
moa. Samaan aikaan kun suomalainen elokuva haki paikkaansa kansallisen
kulttuurin kentällä, hahmotettiin käsikirjoittamista ja käsikirjoittajan identi-
teettiä erityisesti suhteessa tuon kulttuurin kentän yhteen osa-alueeseen, kir-
jallisuuteen.

Fennomaaniseen aatemaailmaan kuului käsitys taiteilijasta oman kansansa
valistajana ja sen tunteiden heijastajana. Taiteilija oli itseään suuremman asian
palveluksessa. Suurten elokuvayhtiöiden julkilausuttu politiikka oli sitoa elo-
kuva osaksi kansallista kulttuuria ja sen tavoitteita, joista tärkeimpinä nousivat
esiin kansan yhtenäisyyden rakentaminen ja Suomen tunnetuksi tekeminen
maailmalla. Sitoutumalla kansallisestetiikan arvoihin elokuvan uskottiin lu-
nastavan paikkansa korkeakulttuurina ja yhteiskunnallisena vaikuttajana. Kes-
kustelu suomalaiselle elokuvalla sopivista aiheista oli osa kansallisen elokuvan
projektia. Pohdittaessa sitä, mitkä aiheet olisivat sopivia, mitkä sopimattomia,
suomalaista elokuvaa verrattiin toisaalta ulkomaiseen elokuvaan, toisaalta
kansallisen kulttuurin muihin tuotteisiin. Oli tärkeää erottaa ulkomaisesta
elokuvasta. Oli tärkeää sijoittaa osaksi suomalaista kulttuuriperintöä. Kaikil-
le elokuvantekijöille ja elokuvasta kirjoittaville journalisteille kansalliset arvot
eivät kuitenkaan olleet aihevalinnan ensisijainen kriteeri. Vasemmistolaiset

tekijät etsivät aiheita, jotka heidän näkökulmastaan olivat aatteellisesti arvokkaita. Elokuvan omalakisista kerrontakeinoista arvostaneille esteettiset perusteet olivat keskeinen aihevalinnan kriteeri: hyvä elokuvakäsikirjoitus syntyy ennen kaikkea ”filmaattisesta” aiheesta. Heidän arvomaailmansa oli lähellä samaan aikaan muilla rintamilla käytyjen kulttuurisotien kolmatta ryhmää, konservatiivien ja vasemmistolaisten väliin sijoittuneita liberaaleja tai taidemaailman Eurooppaan suuntautuneita modernisteja. Suomalaisen elokuvan käsikirjoittamisen ihanteita ja ammatillisia malleja – sen doksa – rakennettiin jännitteisessä kentässä, johon virtasi vaikutteita sekä kansallisen kulttuurin perinteestä että kansainvälisestä elokuvakulttuurista monelta ilmansuunnalta.

Onko äänielokuvan ensimmäisen vuosikymmenen suomalaisesta käsikirjoituskeskusteluista jäänyt jotakin perinnöksi tämän päivän ammattilaisille? Yksi pysyvä perintö tai muuttumattomana säilynyt ajatusmalli on tapa tarkastella elokuvaa voittopuolisesti kansallisten määrittelyjen kautta – keskustelu suomalaiselle elokuvalla sopivista aiheista on jatkunut tähän päivään asti. Lähimenneisyydessä ja vielä 2000-luvullakin elokuva-aiheen ”suomalaisuus” on määrittynyt ja määritty monilta osin samoin ehdoin kuin 1930-luvulla. Historia-aiheet, erityisesti Suomen sotiin liittyvät elokuvat ovat vuosikymmenestä toiseen niitä tärkeitä suomalaisia aiheita, sellaisia joista on käytetty nimitystä ”kansallinen suurelokuva”. Kun sisällissodan voittajapuolen lähihistoriatulkintaa ilmentäneet 1930-luvun isänmaalliset elokuvat *Jääkärien morsian*, *Aktivistit* ja *Helmikuun manifesti* joutuivat sodan jälkeen poliittisista syistä 40 vuodeksi kiellettyjen elokuvien listalle, niiden tilalle tuli nopeasti uusia ”suurelokuvia”. Itsenäisyyden alkuvaiheita ja sen puolustamista toisessa maailmansodassa kuvanneet tarinat ovat olleet ohjelmiston pysyvä osa ja aihepiiri, joka vuosikymmenestä toiseen saa myös suuret yleisöjoukot liikkeelle: *Tuntematon sotilas* (1955 ja 1985), *Täällä pohjantähden alla* (1968, 2009 ja 2010), *Takvisota* (1989), *Rukajärven tie* (1999), *Etulinjan edessä* (2004) ja *Tähti-Ihantala 1944* (2007). *Tuntemattomasta sotilaasta* on myös tätä kirjoitettaessa suunnitteilla uusi versio⁸⁰⁵, ja Linnan teoksen voi todeta olevan jo osa kansakunnan kaanonin – tarina, joista jokainen sukupolvi haluaa valmistaa oman tulkintansa. *Pohjantähden*-trilogian, *Tuntemattoman sotilaan* ja muiden sota-aiheiden versiointia voi pitää kulttuurisena rituaalina, samanlaisena, jonka Ari Honka-Hallila näki

805 Veli-Pekka Lehtonen, ”Tuntemattomasta sotilaasta uusi elokuva – ohjaajana Aku Louhimies”. Helsingin Sanomat 25.9.2014

toteutuvan Aleksis Kiven *Nummisuutarien* kohdalla edellisinä vuosikymmeninä. Niiden tekemiseen on liittynyt myös samoja sävyjä, joita Toivo Särkkä ilmaisi kertoessaan *Vänrikki Stool* -hankkeestaan: kansallisesti tärkeät elokuvat ovat kunnianosoituksia historian henkilöille ja elokuvantekijöille ”kypsyysskokeita”. Sanat ”kunnianosoitus”, ”velvollisuus” ja ”tärkeä” toistuvat suurelokuvien tekijöiden haastatteluissa myös vuosituhannen vaihteen molemmin puolin.⁸⁰⁶ Kalevalaan ja Kiveen liittyviä elokuvia on toteutettu ja niitä on suunnitella jatkuvasti, ja usein nämä aiheet ovat tarjonneet uudelle tulokkaalle tai auteur-persoonallisuudelle mahdollisuuden repäistä kohauttavalla tulkinalla.

Myös kansallisten merkkihenkilöiden elämäkertaelokuvia on tehty vuosikymmenien varrella säännöllisin väliajoin. Päähenkilöinä ovat olleet sekä säveltäjät, kirjailijat että viihdetaiteilijat. Suurmiesten kavalkadissa ei juuri *suurnaisia* ole nähty. Valkokankaalle ovat päässeet ainoastaan Armi Ratia – ja Hella Wuolijoki, yksi tämän tutkimuksen elokuvakäsikirjoittajista. Joitakin elämäkertaelokuvia ovat ympäröineet samanlaiset kohut kuin Särkän Runeberg-elokuva: kun sukupuolitautivihjailuiden katsottiin loukanneen Eino Leinon kunniaa elokuvassa *Runoilija ja muusa* (1978), ohjaaja Pakkasvirta vastasi puolustamalla elokuvaa taiteena ja tuli toistaneeksi neljä vuosikymmentä aiemmin kuultuja näkemyksiä lähes sanasta sanaan: paremmin kuin muut taiteet juuri elokuva voi ainutlaatuisella tavalla luoda kansallista kulttuuria ja identiteettiä, ja se tulisi hyväksyä tasaveroiseksi osaksi kansallista kulttuuria näyttämötaiteen ja musiikin rinnalle.⁸⁰⁷ Maaseudun ja kaupungin vastakkainasettelua on viime vuosikymmeninä nähty valkokankailla Markku Pölösen elokuvissa. Niiden vastaanotossa on kansallisen elokuvan retoriikka jälleen kuulunut: *Kivenpyörittäjän kylä* (1995) sai maininnan ”kansakuntaa eheyttävä” ja elokuvan nähtyään ohjaaja Pekka Parikka kehui kollegansa aihevalintaa: ”On oikein pyrkiä tekemään suomalaisille elokuvaa suomalaisista: suomalaisesta elämästä ja ihmisistä, suomalaisista kohtaloista, suomalaisesta rakkaudesta ja kuolemasta...”⁸⁰⁸ Yhteiskuntaluokkien rajat ylittävän rakkauden tarinat ovat kadonneet suomalaisen elokuvan toistuvien vakioaiheiden joukosta. Toisin aiheen yhtenä variaationa voi pitää studioaikakauden jälkeisen suomalai-

⁸⁰⁶ Suomen kansallisfilmografia 9, 506; Kahila 2010; ”Koivusalo toteutti unelmansa ja teki klassikon”. Viikkoset 1.12.2009.

⁸⁰⁷ Pantti 1999, 408–409.

⁸⁰⁸ Pantti 2000, 362.

sen elokuvan suosituinta komediasarjaa. Uno Turhapuro -elokuvien perusasetelma ja koomisten tilanteiden ehtymätön lähde on Uno ja Elisabeth Turhapuron epäsäätyinen avioliitto. Uutena kansallisena aihepiirinä suomalaisen elokuvan kenttään ovat tulleet Lappi-aiheiset elokuvat ja niiden alalajina joulutarinat. Kansainvälinen näkyvyys, johon 1930-luvulla kansallisten aiheiden avulla toivottiin päästävän, on tämän aihe maailman elokuvien kohdalla toteutunut, esimerkkeinä *Valkoinen peura* (1952), *Joulutarina* (2007), *Niko – lentäjän poika* (2008), *Napapiirin sankarit* (2010), *Rare exports* (2010). Myös Aki Kaurismäen auteurin otteella tulkitsema nostalgia-Suomi on rakentunut vientielokuviksi reseptillä, johon 1930-luvun ”filminatsionalismin” aikana uskottiin. Peter von Bagh muotoili asian vuonna 2012: ”Kun on tarpeeksi kansallinen, silloin on mahdollisuus olla todella kansainvälinen. Se on outo paradoksi.”⁸⁰⁹

Vuosituhanen vaihteen elokuvapolitiikassa ”kansallisten suurelokuvi- en” mahdollistaminen on ollut valtiollisen tukipolitiikan julkilausuttu tavoite. Mervi Pantti on huomauttanut Suomen elokuvasäätiön julkaisemien, säätiön tehtävää kuvaavien lausuntojen muistuttavan suuressa määrin vanhojen suuryhtiöiden puhetta toimimisesta kansan parhaaksi ja kansan ehdoilla.⁸¹⁰ ”Elokuvapolitiikassa valittu linja, jossa vahvalta kansalliselta pohjalta edetään kansainvälisyyteen, on osoittautunut oikeaksi ja kestäväksi” ja ”suomalainen elokuva on osa kansallista identiteettiä”, todetaan Suomen elokuvasäätiön 40-vuotisjulkaisussa vuonna 2009.⁸¹¹ Tapa muotoilla kansalliselle kulttuurille asetettu tehtävä Suomen valtion erilaisten kaupallisten ja poliittisten intressien rakentajana ei ole juurikaan muuttunut sitten pääministeri Kivimäen puheen, jossa taidetta verrattiin divisioonin ja armeijakuntiin. Lauri Törhönen piti suomalaisen elokuvan rahoituksen uudistamista ”maanpuolustuskysymyksenä” opetus- ja kulttuuriministeriölle vuonna 2008 laatimassaan selvityksessä.⁸¹² Suomen elokuvasäätiön laatiman suomalaisen elokuvan tavoiteohjelman mukaan vuonna 2011 ”kulttuuriviennin vahvuuksia pitäisi käyttää nykyistä paremmin Suomi-brändin vahvistamisessa, joka parhaimmillaan luo Suomelle

⁸⁰⁹ ”Kaikkien aikojen kunnianosoitus Peter von Baghille Rotterdamsissa”. Valkokangas 9.2.2012.

⁸¹⁰ Pantti 2000, 361, 464.

⁸¹¹ Veikko Kunnas, ”Suomen elokuvasäätiö 40 vuotta”. SESinfo 3–4/2009, 3; Otto Suuronen, ”Suomen elokuvasäätiön neljä vuosikymmentä”. SESinfo 3–4/2009, 3; 13.

⁸¹² Törhönen 2008, 15.

parempia edellytyksiä niin ulko- kuin kauppapolitiikassa”.⁸¹³ Törhönen määrittelee suomalaisen elokuvan keskeiseksi tehtäväksi suomalaisen identiteetin vahvistaminen ja molempien kotimaisten kielten säilyttäminen. Suomen elokuvasaatiössä vuosittain järjestettävässä elokuvavuoden avajaistapahtumassa juhlapuhujana on yleensä joku istuvista ministereistä, useimmiten kulttuuri- tai pääministeri. Myös näissä juhlapuheissa elokuvan tehtävää määritellään. ”Suomalainen elokuva on suomalaisuuden peili”, totesi pääministeri Matti Vanhanen vuonna 2005. Useat ministeripuhujat ovat nostaneet esiin elokuvan työllistävän ja verotuloja tuovan vaikutuksen.⁸¹⁴ Suomalaisessa julkisessa puheessa elokuva ei siis edelleenkään ole itsestään selvästi arvokasta sinänsä, vaan lunastaa oikeutuksensa sille kulloinkin annetun välinearvon vuoksi. Tuon välinearvon määrittämistä värittävät fennomanian pitkä perintö ja taloudelliset arvot, ja siinä käytetyt sanavalinnat ovat usein hyvin lähellä Toivo Särkän, Topo Leistelän tai Risto Orkon muotoiluja.

Kysymykseen siitä, voiko elokuvan käsikirjoittamista opettaa, on historia antanut vastauksensa. Korkeakoulutasoinen, tutkintoon johtava elokuvakäsikirjoittajien koulutus tulee Suomessa pian 20 vuoden ikään. Käsikirjoittamista pääaineena voi tätä kirjoitettaessa vuonna 2015 opiskella sekä ammattikorkeakoulussa että Aalto-yliopistossa ja lisäksi erillisessä, kansainvälisessä maisteriohjelmassa, jota koordinoi Tampereen ammattikorkeakoulu. Käsikirjoittamisesta voi myös väitellä tohtoriksi, ja sen tutkimiseen on mahdollista saada rahoitusta Suomen Akatemialta, kuten tämän tutkimuksen syntytodistaa. Jos käsikirjoittamisesta käyty julkinen keskustelu 1930-luvulla oli osa elokuvan keskiluokkaistamisprojektia, pyrkimystä integroida elokuva osaksi korkeakulttuuria, voi ajatella korkeakoulutasoisen elokuvakoulutuksen vakiintumisen olleen tuon hankkeen suuri voitto. Tullessaan osaksi akateemisten tutkintojen järjestelmää taideammattit lähentyivät ainakin muodollisesti koulutetun kulttuurieliitin ydintä. Elokuvaa oli mukana tässä kehityksessä ja nousi sen mukana ainakin koulutuksen näkökulmasta taiteeksi muiden taiteiden rinnalle. Käsikirjoittaminen ei kuitenkaan ollut ammatillisena suuntautumisvaihtoehtona mukana, kun elokuvakoulutus Suomessa aloitettiin Taideteollisessa oppilaitoksessa vuonna 1959, eikä vielä sil-

813 Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2011–2015.

814 Vanhanen 2005; Lipponen 2002; Karpela 2004; ”Elokuvasaatiön Krohn: YLE kulttuuriministeriön alaisuuteen”. Yle Uutiset/Kulttuuri 21.1.2011.

loinkaan kun koulutus muuttui yliopistotasoiseksi vuonna 1979. Syynä tähän oli ajan tuotantokulttuuri – elokuvan uuden aallon ajattelun myötä käsikirjoittajan ammatti oli muuttunut eurooppalaisessa elokuvassa lähes näkymättömäksi ja joiltakin osin kadonnut täysin. Ilmiö oli samankaltainen koko Euroopassa. Useimmat kansalliset elokuvakoulut aloittivat toimintansa ilman käsikirjoituslinjaa. Tänä päivänä käsikirjoittajakoulutukseen panostavat sekä korkeakoulut että EU:n Media-ohjelman piirissä vaikuttavat toimijat. EU:n pyrkimys torjua Hollywoodin ylivaltaa kouluttamalla eurooppalaisia käsikirjoittajia, on jälleen yksi ilmenemä siitä, että juuri käsikirjoitusta pidetään elokuvien laatuun keskeisesti vaikuttavana elementtinä. Petr Szczepanikin mukaan kiinnostuessaan elokuvasta vallanpitäjät suuntaavat huomionsa käsikirjoittamiseen – ulkopuoliselle helpoimmin lähestyttävään elokuvatuotannon vaiheeseen. Media-ohjelma näyttää kertaavan historiaa tältä osin.⁸¹⁵

Käsikirjoittamisen doksa 2000-luvun Suomessa näyttäisi muotoutuneen lähes täysin yhdysvaltalaisen, 1970-luvun jälkeen syntyneen käsikirjoitusoppaiden perinteen mukaiseksi. Se, että tuo perinne oli oikeastaan Atlantin yli ja sieltä takaisin kierrätettyä eurooppalaista 1800-luvun teatteridramaturgiaa, on ilmiö, jota ei ole vielä perinpohjaisesti käsikirjoituksen tutkimuksen kentällä kartoitettu.⁸¹⁶ David Bordwell lienee oikeassa siinä, että Hollywoodin studiokauden käsikirjoittajat eivät vannoneet Aristoteleen nimeen, eivätkä tietoisesti käyttäneet kolmen näytöksen rakennetta.⁸¹⁷ Toisaalta monet elokuvan alkuvuosikymmenien käsikirjoittajat olivat toimineet teatterissa joko Euroopassa tai Yhdysvalloissa, ja länsimaisen näyttämötaiteen kerrontakonventiot olivat heille osa lapsesta asti omaksuttua kulttuuriperintöä ja nuoruudessa opittua ammatillista käytäntöä. Nykyaikaisten käsikirjoitusoppaiden terminologinen epäyhtenäisyys piilottaa

815 Szczepanik 2013, 73–74.

816 Aalto-yliopiston käsikirjoitusopetuksessa 2000-luvulla käytetty terminologia perustuu kolmessa yhdysvaltalaisessa alan huippuyliopistossa käytettyyn käsikirjoitusopettaja Frank Danielin luomaan pedagogiikkaan. Daniel toimi Prahan elokuvakoulussa FAMUssa ennen emigroitumistaan länteen vuonna 1970 ja oli itse opiskellut Moskovan elokuvakoulussa. Pedagogisessa metodissa näkyvät sekä Pudovkinin vaikutteet että keskieurooppalaisen dramaturgian perinne. FAMUn nykyinen rehtori Pavel Jech on kutsunut eurooppalaisten kouluttajien laajasti omaksumaa Danielin käsitteistöä ”pizza-ilmiöksi”. Eurooppalainen tuote kierrätetään Amerikan kautta ja muuttuu Eurooppaan palatessaan ”Amerikan ihmeeksi”. Jech 2012.

817 Bordwell 2014.

taakseen kuitenkin suurilta linjoiltaan yhtenäisen paradigman, joka perustuu draaman näkökulmasta suoritettuun menestyneiden tai klassikoiksi nostettujen elokuvien analyysiin. Tekijöiden todellisuuden ja oppaiden välillä on kuitenkin jännite – Claus Tieberin kiteytyksen mukaan: ”Elokuvateollisuus ja käsikirjoitusoppaita tuottava teollisuus ovat kaksi erillistä teollisuuden haaraa.”⁸¹⁸ Näiden kahden teollisuuden lisäksi kolmas kenttä, jossa käsikirjoittamisen doksa ylläpidetään ja uusinnetaan ovat elokuvakoulut. Niiden opetuksessa yleensä näkyä vaikutteita molemmista edellä mainituista teollisuuksista. Tuottaako koulutus parempia käsikirjoituksia, on kysymys, johon ei ole yksiselitteistä vastausta. Alalle tullaan yhä myös ilman koulutusta, ja ohjaajat, näyttelijät, toimittajat ja kirjailijat toimivat käsikirjoittajina kuten 1930-luvullakin. Brittiläisiä nykykäsikirjoittajia haastatelleen Bridget Conorin mukaan käsikirjoittajat itse usein hahmottavat työnsä edellyttävän erityistä luontaista lahjakkuutta, kykyä toimia vaistonvaraisesti ja myös uskallusta luottaa vaistoon. Monet kokevat ammatin kutsumukseksi. Useimmat käsikirjoittajat arvostavat oppaiden tarjoamia kirjoittamisen ”käsityötaitoja”, vaikka monet heistä kyseenalaistavatkin opaskirjojen suoraviivaisuuden.⁸¹⁹ Myös elokuvakoulujen sisällä on opiskelijoita ja opettajia, joille ”filmivaisto” on elokuvantekijän tärkein työväline. Liiallinen tietämys perinteestä tai säännöistä ja kirjoitettuun sanaan turvautuminen elokuvan suunnitteluvaiheessa voidaan mieltää kahleeksi.⁸²⁰

Kirjailijan kokemus käsikirjoittajana toimimisesta voi tänä päivänä olla samanlainen kuin Mika Waltarin kokemaa perusteelliseen ”jauhamiseen” osallistuminen. Televisiosarjoja ja elokuvia käsikirjoittanut kirjailija Anna-Leena Härkönen kertoi romaaniinsa perustuvan elokuvan *Ei kiitos* (2014) ensi-illan yhteydessä, että ei enää ole kiinnostunut olemaan mukana käsikirjoitusprojekteissa: ”Ei se ole minun lajini. Niissä joutuu ottamaan niin paljon huomioon muiden mielipiteitä. Tein [edellisestä elokuvastani] *Onnen varjoista* 16 käsikirjoitusversiota ja se oli niin rankka projekti, etten halua kokea sitä enää ikinä.”⁸²¹ Romaanifilmatisointeja tehdään edelleen paljon, ja syksyllä 2015

⁸¹⁸ Suullinen kommentti Screenwriting Research Networkin konferenssissa 19.10.2014.

⁸¹⁹ Conor 2011, 145–146, 201.

⁸²⁰ Markus Lindroos, ”Ennen kaikkea sinun on kirjoitettava siitä, mitä rakastat”. Avek-lehti 2/2010, 48-4; ”Kreatiivt rus på Göteborgs unga filmskola”. Dagens Nyheter 17.10.2014.

⁸²¹ Välimäki 2014.

Aamulehden kriitikko moitti suomalaista elokuvaa kirjallisuusaiheiden liiallisesta suosimisesta. Ongelman taustalla oleva syy nimettiin tutuin sanoin: elokuvantekijöiden aihepula.⁸²²

Tämän tutkimuksen johdantoluvussa kysyin, minkälainen elokuva syntyi suomalaisen elokuvakäsikirjoittajien ammattikunnan alkuvaiheesta. Olisiko sen käsikirjoitus Matti Kassilan määritelmän mukainen ”kuljeskeluelokuva” vai Kjell Sundstedtin elokuvadramaturgian oppikirjassa esitelty ”kuka voittaa?” -tarina? Taiteessa ja luovassa työssä voitot ja tappiot ovat usein väliaikaisia ja tulkinnanvaraisia. Myöhempi aika nostaa esiin teoksia ja tekijöitä, joita omana aikanaan ei ole pidetty erityisen merkittävinä. Studiokauden elokuvien estetiikka päättyi hylättävien traditioiden joukkoon yli neljännesvuosisadaksi 1960-luvun alussa. Perinteen tunnustaminen, sen uudelleenelvyttäminen ja soveltaminen uuteen aikaan on ollut osa suomalaisten elokuvantekijöiden toimintaa viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana. Studiokauden elokuvan esteettisiä malleja on otettu käyttöön paitsi käsikirjoittamisessa myös esimerkiksi valaisussa ja lavastamisessa. Jos nyt, kahdeksankymmentä vuotta myöhemmin, pitäisi 1930-luvun käsikirjoituskeskustelusta poimia esiin voittajia, päällimmäisiksi jäisivät kolme ajatusta: elokuva on taiteenlaji muiden taiteenlajien joukossa, sillä on kansallinen tehtävä ja käsikirjoittaminen on oma ammattinsa. Elokuva on saavuttanut vahvan aseman yhteiskunnassa: sen tukemista säätelee lainsäädäntö, sitä rahoitetaan julkisista varoista ja sen koulutus on osa korkeakoulukenttää. Se on osa suomalaista kulttuuria. Elokuvakäsikirjoittajat ovat vakiintunut ja kasvava ammattikunta. Juha Rosma kirjoitti vuonna 1984 suomalaisten elokuvakäsikirjoittajien joukon olevan niin pieni, että tarvittaessa alan ammatillaiset voitaisiin kaikki mahduttaa kahteen taksiin.⁸²³ Tämä siitä huolimatta, että kotimaisia ensi-iltoja oli vuonna 1984 parikymmentä – sama määrä kuin 1930-luvun lopulla vuosittain. Ensi-iltojen määrä on edelleen sama, mutta vuonna 2015 Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry:n yhteydessä toimivassa Käsikirjoittajien killassa on lähes 200 jäsentä. Audiovisuaalisen median kenttä on laajentunut ja monipuolistunut ja elokuvakäsikirjoittajan taitoja tarvitaan nyt pitkien näytelmäelokuvien lisäksi myös televisiodraaman, dokumenttien, tosi-teen ja peliteollisuuden tuotannoissa.

⁸²² Antti Selkokari, ”Sotaromanssi tykyttää Lapin taivaiden alla”. Aamulehti 4.9.2015.

⁸²³ Rosma 1984, 7.

Vuosi 2013 oli Suomen elokuvasäätiön toiminnassa käsikirjoittamisen teemavuosi. Joulukuussa järjestettyyn käsikirjoittamisen Think tank -tapahtumaan oli kutsuttu lähes sata ammatissa toimivaa käsikirjoittajaa, ohjaajaa ja tuottajaa. Yhden iltapäivän aikana osallistujat työstivät ryhmissä vastausta tapahtuman pääkysymykseen: ”Mistä syntyy hyvä käsikirjoitus?” Kysymys olisi voinut olla otsikko Elokuva-Aitan sivulla 1930-luvulla. Työryhmien raporttien vastauksissa oli sekä vanhaa että uutta. Niissä puhuttiin vallasta, vastuusta, taiteesta ja luottamuksesta. Ammattitaidosta ja rahasta. Yhteisestä lumoutumisesta. Halusta lähteä yhteiseen leikkiin, ja luvasta olla keskeneräinen. Tämän päivän tekijöiden pohdinnat vahvistavat käsitystä siitä, että elokuvakäsikirjoittaminen on vahvasti myös sosiaalinen prosessi. Sekin kävi raporteista ilmi, että elokuvakäsikirjoittajan kahtalainen rooli toisaalta omaa tietään seuraavana yksinäisenä näkijänä ja toisaalta tuotantoketjussa toimivana tuotekehittelijänä on 2010-luvulla yhtä ristiriitainen kuin se oli äänielokuvan ensimmäisenä vuosikymmenenä. Yhden ryhmän aiheena oli intohimo. Ryhmä kertoi raportissaan, että keskustelussa oli vallinnut yksimielisyyys siitä, että tekijän intohimo ja rohkeus välittyy aina yleisölle. Tämän sukupolven elokuvantekijät muotoilivat näkemyksensä näin: intohimoa ei voi laskelmoida, ja sen suojeleminen on osa ammattitaitoa.⁸²⁴

Oliko suomalaisen elokuvakäsikirjoittajien ammattikunnan muotoutuminen siis ”kuka voittaa” -tarina vai ”kuljeskeluelokuva”? Oliko tarinalla loppua? Työ jatkuu vielä. Uudet sukupolvet kertovat tarinoitaan uusille yleisöille. Perinteiset muodot rikkovaa elokuvakerrontaa vuonna 1937 hahmotellut Nyrki Tapiovaara piti kysymystä onnellisesta tai onnettomasta lopusta tarpeettomana:

Ei ole mitään loppua. Puhtaaksi viljellyin filmitarina ei lopu sillä hetkellä, kun filmi loppuu, ei saavuta pistettä, jossa onnettomuus ehdottomasti loppuu ja onnellisuus alkaa. Aika virtaa yli filmin rajojen, elämä jatkuu ja ihmiset jatkavat elämäänsä omine vaikeuksineen, pienine ja suurine kysymyksineen ja ratkaisuksineen, jotka merkitsevät yhtä paljon kuin ne, jotka jo ovat takana.⁸²⁵

⁸²⁴ Suomen elokuvasäätiön käsikirjoittamisen Think tank -tapahtuman työryhmäraportit. 17.12.2013.

⁸²⁵ N.-i. T.(Nyrki Tapiovaara), ”Kun filmi loppuu...” Elokuva-Aitta 10/1937, 237–239 (pääkirjoitus).

**Raija Talvio: Filmikirjailijat
– elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941**

Tiivistelmä

Tämä väitöskirja tarkastelee elokuvakäsikirjoittamista Suomessa vuodesta 1931 vuoteen 1941. Tutkimus kysyy, minkälaiset esteettiset ja ideologiset arvot vaikuttivat käsikirjoittamiseen ja käsikirjoittajien ammattikunnan muotoutumiseen ääni-elokuvan läpimurron jälkeen.

Tutkimus on historiallinen tutkimus. Lähdeaineistoa tulkitaan soveltaen pääasiassa Ian Macdonaldin ja Daniel Grittenin luomia käsikirjoituksen tutkimuksen menetelmiä, joissa käsikirjoittamisen käytäntöä analysoidaan ranskalaisen sosiologin Pierre Bourdieun teorioiden mukaisena kulttuurisen kamppailun kenttänä.

Suomalainen elokuvatuotanto eli voimakkaan kasvun aikaa 1930-luvulla. Elokuvalehtien ja muiden julkaisujen palstoilla käytiin vilkasta keskustelua kansallisesta elokuvasta ja sen tehtävästä. Yksi keskustelunaiheista oli ”käsikirjoituksen ongelma”. Uskottiin, että kiinnittämällä huomiota käsikirjoitusten laatuun syntyy parempia elokuvia. Pohdintojen keskiössä oli neljä kysymystä: Minkälaisia ovat suomalaiselle elokuvalle sopivat aiheet? Keiden pitäisi kirjoittaa elokuvia? Tuleeko tuottajien suosia alkuperäisaiheita ja välttää kirjallisuussovituksia? Miten määritellään hyvä elokuvakäsikirjoitus? Tutkimuksen pääluvuissa tarkastellaan näiden kysymysten ratkontaa sekä julkisuudessa että käytännön työssä. Lehdistöaineiston ohella lähteinä ovat elokuvien käsikirjoitukset, kirjeet, muistelmät ja elokuva-yhtiöiden arkistot. Neljässä tapaustutkimusluvussa valotetaan päälukujen aihealueita. Niissä tarkastelun kohteina ovat elokuvat *Juurakon Hulda* (1938), *Vieras mies tuli taloon* (1938), vuonna 1940 valmistuneet suomalaiset ruotsalaisten elokuvien uudelleenfilmatisoinnit sekä elokuva *SF-paraati* (1940).

Suomalaista elokuvakäsikirjoittamista ja sen ammatillisia ihanteita rakennettiin äänielokuvan läpimurron jälkeen kulttuurisella kentällä, jonka toiminta muotoutui suhteessa kansalliseen kulttuuriin ja suomalaisen kirjallisuuden traditioon. Suomalainen elokuva oli samaan aikaan sekä osa nuoren valtion kansallista kulttuuria että kansainvälistä elokuvakulttuuria – vaikutteita saatiin niin Euroopasta, Hollywoodista kuin Neuvostoliitostakin. Elokuvaa pidettiin toisaalta kauppatavarana ja toisaalta taiteena, ja käsikirjoittaminen nähtiin uutena kirjallisuuden lajina. Käsitystä käsikirjoittajan ammatista muokkasivat monet keskenään ristiriitaiset näkemykset, toiveet ja tavoitteet.

**Raija Talvio: Film Authors
– Screenwriting in Finland 1931–1941**

Abstract

This thesis examines the development of screenwriting practice in Finnish cinema between 1931 and 1941. The study looks at the aesthetic and ideological values that influenced the formation of screenwriting as a profession after the advent of sound film.

In its analysis of this historical development the study utilizes primarily, but not exclusively, the models proposed by Ian Macdonald and Daniel Gritten in their ground breaking work(s) in the emerging field of screenwriting studies. Screenwriting is seen as a field of cultural practice in which notions like cultural capital, struggle and doxa as introduced by Pierre Bourdieu can be used to define and interpret the field.

In 1930s Finland the domestic film industry was growing strongly and the development of the national cinema became the subject of a lively public debate in popular film magazines and other publications. A large part of this discussion was centred on the screenplay. For the contemporaries the eventual solution of the "screenplay problem" was the key to better films. Four recurrent questions emerged: What would be the best possible subject matter for Finnish cinema? Who should write films? Should the producers prefer original material over adaptations? How to write a good screenplay? These questions and their practical solutions are discussed in the main chapters of the study. Each topic is elaborated further in a case study chapter in which individual films of the time are examined.

Screenwriting practice and the aesthetic ideas informing it were built in a production environment that was heavily drawing on the national cultural and literary tradition. At the same time Finnish cinema was influenced by an international film culture – from Europe and Hollywood to Soviet cinema. Conflicting notions of authorship and of the essence of cinema as an art form were discussed as well as the tension between art and commerce. The professional identity of the screenwriter and the practice of screenwriting were shaped in a field defined by many conflicting ideals and goals.

LIITE 1

Suomalalaisten elokuvien käsikirjoittajat 1931–1941

Adler, Helmer (1908–1940), toimittaja. Suomen Sosiaalidemokraatin kulttuuritoimittaja Adler ohjasi Seere Salmisen näytelmään perustuneen elokuvan *Herrat ovat herkkäuskoisia* (1939) ja käsikirjoitti elokuvan yhdessä Veikko Strömin kanssa.

Aho, Heikki (1895–1961), dokumentaristi, kuvaaja. Aho oli mukana kirjoittamassa Nyrki Tapiovaaran elokuvaa *Juha*, joka perustui Ahon isän Juhani Ahon romaaniin. Aho käsikirjoitti Aho & Soldan -yhtiön dokumenttielokuvia.

Ahonen, Valfrid (1893–1939), näytelmäkirjailija. Elokuva *Punahousut* (1939) perustui Ahosen näytelmään *Rakuunat tulivat*. Ahonen oli mukana elokuvan käsikirjoitustyöryhmässä kredi-toimattomana tekijänä.

Arni, Vuokko (1906–1972), toimittaja. Vuokko Arni oli toinen käsikirjoittaja elokuvassa *Paimen, piika ja emäntä* (1938).

Bergroth, Kersti (1886–1975), kirjailija, pakinoitsija, toimittaja ja päätoimittaja. Bergroth kirjoitti sekä ruotsiksi että suomeksi romaaneja ja näytelmiä ja eri nimimerkeillä pakinoita ja viihdekirjallisuutta. Nuortenkirjasarjaa *Eevan luokka* hän kirjoitti nimimerkillä **Mary Marck**. Bergroth oli kantavana voimana 1920-luvulla Eurooppaan ikkunoita aukaisevassa kulttuurilehdessä *Sininen kirja* ja toimi 1930-luvul-

la antroposofisen aikakauslehti *Päiväkirjan* päätoimittajana. Nisse Hirnin käsikirjoittama *Rikas tyttö* (1939) perustui Bergrothin nimimerkillä **Verna Kangas** kirjoittamaan viihderomaaniin. *Anu ja Mikko* (1940) oli Bergrothin oma sovitus saman nimisestä näytelmästä. Alkuperäiskäsikirjoitus *Morsian yllättää* (1941) syntyi yhdessä Valentin Vaalan kanssa. Se oli alku sarjalle Lea Joutsenon tähdittämiä ja Valentin Vaalan ohjaamia suomalaisia screwball-elokuvia, joiden käsikirjoittajana Bergroth käytti nimimerkkiä **Tef**. Sarjan muut elokuvat olivat *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Vuokrasulhanen* (1945) ja *Viikon tyttö* (1946). Elokuvien käsikirjoitukset olivat Tetin, Tetin ja Vaalan tai Tetin, Vaalan ja Joutsenon yhdessä laatimia.

Blomberg, Erik (1913–1996), kuvaaja, ohjaaja ja tuottaja. Erik Blomberg oli mukana käsikirjoittamassa elokuvia *Varastettu kuolema* (1938), *Kaksi Vihtoria* (1939), *Valkoinen peura* (1952) ja *Miss Eurooppaa metsästävässä* (1955). Kreditoimaton käsikirjoittaja hän oli elokuvassa *Ketunhantä kainalossa* (1940) ja *Aila - Pohjolan tytär* (1951).

Dahlberg, Erik (1892–1976), kirjailija. Nuorten seikkailukirjoja julkaissut Dahlberg käsikirjoitti elokuvat *Yövärtija vain...* (1940), *Balladi* (1944) ja *Rakkautensa uhri* (1945) – kaikki

teokset olivat alkuperäiskäsikirjoituksia. Myös elokuvat *Erehtyneet sydämet* (1944) ja *Mä oksalla ylimmällä* (1954) perustuivat Erik Dahlbergin alkuperäisaiheisiin.

Elenius, Emil (1877–1949), kirjailija. Elokuva *Laiivan kannella* (1938) on Eleniuksen ja Reino Hirvisepän sovitus Pasi Jääskeläisen samannimisestä näytelmästä.

Elmgren-Heinonen, Tuomi (1903–2000), toimittaja, kirjailija ja tapakouluttaja. Elmgren-Heinonen laati Boris Sirpon ja Toivo Särkän kanssa käsikirjoituksen elokuvaan *Pikku pelimanni* (1939). Sama työryhmä Vivica Bandlerilla vahvistettuna kirjoitti elokuvan jatko-osan *Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi* (1949).

Elstelä, Ossi (1902–1969), ohjaaja, näyttelijä ja lavastaja, teatterinjohtaja. Elstelä aloitti lavastajana ja näyttelijänä Suomi-Filmissä. Hän osallistui käsikirjoitustyöhön elokuvaa *Vihreä kulta* (1939) valmisteltaessa ja siirtyi myöhemmin Suomen Filmitoimintaan, jossa hänen toimenkuvanaan oli näyttelijä-lavastaja-ohjaaja ja henkilökunnan päällikkö. Elstelä oli käsikirjoittajana elokuvassa *Kalle Aaltosen morsian* (1948).

Heinäemies, Vilho (1900–1953), toimittaja. Heinäemies kirjoitti elokuvat *Tukkijoella* (1937) ja *Elinan surma* (1938), *Paimen, piika ja emäntä* (1938) sekä *Simo Hurtti* (1940). Heinämiehen kaikki elokuvakäsikirjoitustyöt olivat sovituksia näytelmistä tai romaaneista.

Hemberg, Oscar (1881–1944), ruotsalainen käsikirjoittaja ja tuottaja. Käsikirjoitti ruotsalaisuomalaisen yhteistyöelokuvan *Vale-Greta* (1934).

Hirn, Nisse (1911–1976), mainospäällikkö. Hirn oli mainospäällikkönä ensin Suomi-Filmissä 1937–1939 ja sitten Suomen Filmitoimistuksessa 1939–1946. Kummassakin yhtiössä hän toimi saman aikaan myös käsikirjoittajana. Sodan jälkeen Hirn kirjoitti useita Teuvo Tulion elokuvia ja käytti niiden yhteydessä aina käsikirjoittajanimimerkkiä **Filmimies**. Hirnin käsikirjoituksia ovat *Sysmäläinen* (1938), *Poi-*

kamiesten holhokki (1938), *Rikas tyttö* (1939), *Hätävara* (1939), *Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin...* (1940), *Poikamies-pappa* (1941), *Oi, aika vanha, kultainen...!* (1942), *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943), sekä Tulio-elokuvat *Sellaisena kuin sinä minut halusit* (1944), *Rakkauden risti* (1946), *Levoton veri* (1946), *Intohimon vallassa* (1947) ja *Mustasukkaisuus* (1953). Hirn ja Topo Leistelä kirjoittivat elokuva-alan ammatteja esitelleen kirjan vuonna 1950 yhteisnimerkillä **Toni**.

Huttunen, Jaakko (1911–1938), konttoripäällikkö. Huttunen oli Suomi-Filmin konttoripäällikkö, joka ehdotti yhtiön johdolle *Juurakon Huldan* (1937) filmaamista. Hän myös käsikirjoitti elokuvan yhdessä Valentin Vaalan kanssa. Yhdessä Orvo Saarikiven kanssa Huttunen kirjoitti elokuvan *Niskavuoren naiset* (1938).

Ibsen, Tancred (1893–1978), norjalainen käsikirjoittaja ja ohjaaja. Pitkän uran Norjassa tehnyt Ibsen oli yksi käsikirjoittajista elokuvassa *Kyökin puolella* (1940).

Ilomäki, Tapio (1904–1955), säveltäjä ja leikkaaja. Ilomäki toimi musiikin säveltäjänä tai sovittajana yli 40 elokuvassa. Hän käsikirjoitti ja ohjasi Simo Penttilän aiheeseen perustuvan elokuvan *Mies Marseillesta* (1937).

Johansson, Ivar (1889–1963), ruotsalainen käsikirjoittaja-ohjaaja on merkitty käsikirjoittajaksi elokuvaan *Vänrikki Stoolin tarinat* (1939), joka oli tehty Johanssonin kirjoittaman samannimisen mykkäelokuvan materiaaleista. Kreditoimaton käsikirjoittaja Johansson on Teuvo Tulion elokuvassa *Unelma karjamajalla* (1940). Sen käsikirjoitus oli muokattu Johanssonin Ruotsissa toteutetusta käsikirjoituksesta. Suomalainen elokuva *Voi meitä! Anoppi tulee!* (1933) perustui Johanssonin käsikirjoittamaan ruotsalaiseen elokuvaan *Svärmor kommer* (1932) ja *Onnenpotkun* (1936) pohjana oli ruotsalainen elokuva *Uppsgad* (1934), jonka ohjaaja Johansson oli.

Jorma, Hilja (1885–1972), näyttelijä. Jorma kirjoitti yhdessä Olli Nuorton kanssa käsikirjoituksen elokuvaan *Siltalan pehtoori* (1934) Hjalmar Selmer-Geethin romaanin pohjalta.

Joutseno, Lea (1910–1977), näyttelijä ja kielenkääntäjä. Joutseno oli kreditoimaton käsikirjoittaja elokuvassa *Morsian yllättää* (1941), jonka muut kirjoittajat olivat Kersti Bergroth ja Valentin Vaala. Sama työryhmä kirjoitti elokuvat *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Vuokrasulhanen* (1945) ja *Viikon tyttö* (1946). Kahdessa ensin mainitussa elokuvassa Joutseno oli kreditoimaton käsikirjoittaja. Hän näytteli myös elokuvien naispääosat. Lea Joutseno kirjoitti Ilmari Unhon kanssa elokuvan *Kilroy sen teki* (1948) ja oli mukana kreditoimattomana tekijänä elokuvan *Ihmisiä suviyössä* (1948) käsikirjoitustyöryhmässä.

Järviluoma, Artturi (1879–1942), kirjailija, näytelmäkirjailija ja toimittaja. Järviluoma käsikirjoitti yhteensä neljä pitkää näytelmäelokuva, joista kaksi ensimmäistä jo mykkäkauden aikana. Hän sovitti vuonna 1914 kirjoittamansa näytelmän *Pohjalaisia* elokuvaksi kaksi kertaa: vuosina 1925 ja 1936. Järviluoma myös käsikirjoitti Minna Canthin näytelmän pohjalta elokuvan *Roinilan talossa* (1935). Toinen klassikkosovitus oli mykkäversio *Nummisuutareista* (1923).

Kaarna, Kaarina (1898–1972), kirjailija. Kaarna kirjoitti romanttista viihdettä ja käytti useita nimimerkkejä: **Kleopatra**, **Tuulikki Kallio**, **Kaisu Vaara**, **Katri Viita**, **Kaarina Viitainoja** ja **Irja Vuosalo**. Kaarina Kaarna oli naimisissa ohjaaja Kalle Kaarnan kanssa ja käsikirjoitti miehensä ohjaamista teoksista mykkäelokuvan *Työn sankarilaulu* (1929) ja Larin-Kyöstin runoelmaan perustuneen *Kuisman ja Helinän* (1932). Kaarina Kaarna oli myös mukana käsikirjoittamassa Eino Karin ohjausta *Suviyön salaisuus* (1945). Näitä näkyvämmän menestyksen saavuttivat kaksi sota-ajan romanttista elokuvaa, joiden pohjana oli Kaarina Kaarnan alkuperäistarina: *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941) ja *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943). Edellisen käsikirjoittajana toimi Toivo Särkkä ja jälkimmäisen Nisse Hirn.

Kaarna, Kalle (1887–1964), ohjaaja ja taidemaalari. Kaarna oli käsikirjoittajana omista ohjauksissaan *Mieken terällä* (1928), *Jääkärin morsian* (1931), *Kuisma ja Helinä* (1932), *Tee työ*

ja opi pelaamaan (1936), *Ulkosaarelaiset* (1938) ja *Elinan surma* (1938) sekä Jorma Nortimon ohjaamassa elokuvassa *Kyläraittien kunigas* (1945). Lisäksi Kaarna oli kreditoimaton käsikirjoittaja elokuvissa *Juhla meren rannalla* (1929) ja *Seitsemän velfjestä* (1939).

Karpio, Vihtori (1885–1964), kirjailija. Raittiusaiheisia valistuskirjoja julkaissut Karpio oli mukana käsikirjoittamassa elokuvaa *Ja alla oli tulinen järvi...* (1937).

Kartto, Turo (1910–1942), näyttelijä, ohjaaja. Kartto aloitti näyttelijänä teatterissa, mutta siirtyi nopeasti elokuvan palvelukseen. Kartto toimi vuosina 1938–1940 Suomi-Filmin lyhytelokuva- ja käsikirjoitusosastolla ja sen jälkeen Suomen Filmiteollisuuden skenaristina kuolemaansa asti 1942. Kaikki Kartton käsikirjoitukset olivat sovituksia: *Vihtori ja Klaara* (1939), *Jumalan myrsky* (1940), *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941), *Onnellinen ministeri* (1941), *Täysosuma* (1941) ja *Avioliittoytiö* (1942). Kartto myös käsikirjoitti ja ohjasi dokumentteja ja katsauselokuvia ja toimi niissä selostajana. Pitkä dokumenttielokuva *Rivilotta* (1943) oli Kartton ohjaus. Hän näytteli sivurooleja useissa elokuvissa ja toimi dokumenttien selostajana.

Karu, Erkki (1887–1935), ohjaaja, tuottaja ja leikkaaja. Suomi-Filmin perustajiin kuulunut Erkki Karu oli mukana käsikirjoittajana lähes kaikissa ohjaamissaan elokuvissa sekä mykkäkauden aikana että sen jälkeen. Mykkäkauden käsikirjoitustöitä olivat *Koskenlaskijan morsian* (1923), *Myrskyluodon kalastaja* (1924), *Meidän poikamme* (1929) ja *Herra Elanto* (1930). Kreditoimattomia käsikirjoitustöitä olivat mykkäelokuvat *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1921), *Muurmanin pakolaiset* (1927), *Tukkijoella* (1928) ja *Nuori luotsi* (1928). Karun ohjaamista äänielokuvista *Tukkipojan morsian* (1931) ja *Meidän poikamme ilmassa – me maassa* (1934) on myös merkitty hänen käsikirjoittamukseen. Kreditoimattomana käsikirjoittajana Karu toimi elokuvissa *Voi meitä! Anoppi tulee* (1933), *Ne 45000* (1933), *Meidän poikamme merellä* (1933) sekä Karun kuoleman jälkeen Glory Leppäsen ohjattavaksi päättyneessä elokuvassa *Onnenpotku* (1936).

Kivimaa, Arvi (1904–1984), kirjailija, näytelmäkirjailija, runoilija, teatterinjohtaja ja professori. Kivimaa kirjoitti Helvi Hämäläisen romaanin *Tyhjä syli* pohjalta käsikirjoituksen elokuvaan *Lapseni on minun* (1940).

Kivimies, Yrjö (1899–1980), kirjailija, lehtimies ja kustannusvirkailija. Gummeruksen kustannustoimittajana työskennellyt Kivimies oli 1930-luvun tunnetun kulttuuripoliittisen avainteksen, vuonna 1937 ilmestyneen *Pidot Tornissa* -keskustelukirjan ideoija, toimittaja ja yksi sen keskustelijoista. Kivimies oli kirjoittanut eri lehtiin myönteisiä arvioita Teuvo Tulion ja Valentin Vaalan varhaisista elokuvista jo ennen kuin aloitti yhteistyön Tulion kanssa 1930-luvun puolivälissä. Käsikirjoittajana hän oli neljässä Tulio-elokuvassa: *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937), *Kiusaus* (1938) ja *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938). Lisäksi hän oli mukana työryhmässä, joka kirjoitti Valentin Vaalan ohjaaman Suomi-Filmin tuotannon *Sysmäläinen* (1938). Kaikki Kivimiehen käsikirjoitukset olivat sovituksia romaaneista.

Korhonen, Jaakko (1890–1935), näyttelijä ja ohjaaja. Korhonen käsikirjoitti ohjaamansa Agapetus-elokuvat *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* (1931) ja *Rovastin häämatkat* (1931).

Kurjensaari, Matti (1907–1988), kirjailija, toimittaja, päätoimittaja ja professori. Kurjensaari oli julkaissut kaksi poikakirjaa sekä omaelämäkerrallisen romaanin *Tie Helsinkiin*, kun hän tuli *Varastetun kuoleman* (1938) dialogien kirjoittajaksi. Kurjensaaren elokuvaura jatkui myöhemmin Suomi-Filmissä, jonka kirjallisella osastolla hän toimi vuosina 1940–1941 ja osallistui muun muassa elokuvien *Viimeinen vieras* (1941) ja *Ryhmy ja Romppainen* (1941) käsikirjoittamiseen kreditoimattomana tekijänä. Kurjensaari oli käsikirjoittajana Matti Kasilan dokumenttielokuvassa *Kolmen kaupungin kasvot* (1962). Kurjensaaren pakinoitsijanimimerkki oli **Jeremias**.

Kyöstilä, Lauri (1896–1984), näyttelijä ja laulaja. Kyöstilä kirjoitti yhdessä Jaakko Solan kanssa alkuperäiskäsikirjoituksen elokuvaan *Jos olis valtaa...* (1941).

Kärkönen, Orvo (1900–1977), toimittaja. Aamulehden teatteri- ja elokuva-arvostelija Kärkönen oli mukana kirjoittamassa Topiaksen eli Toivo Kauppinen näytelmään perustuvaa elokuvaa *Serenaadi sotatorvella eli sotamies Paavosen tuuribousut* (1939).

Leistelä, Topo (1893–1955), näytelmäkirjailija, näyttelijä, teatterinjohtaja, tuottaja (vuoteen 1935 Torsten Leistén). Leistelällä oli takanaan jo parin vuosikymmenen ura teatterissa, kun hän tuli Suomi-Filmin lyhytkuvasaston johtajaksi vuonna 1932. Toimenkuvaan kuuluivat myös yhtiön ”kirjallisen asiantuntijan” tehtävät. Leistelä käsikirjoitti elokuvan *Minä ja ministeri* (1934) näytelmänsä *Piika jonka minulle annoit* (1926) pohjalta ja oli mukana kirjoittamassa elokuvia *Kaikki rakastavat* (1935) ja *Ja alla oli tulinen järvi...* (1937). Leistelä kirjoitti ahkerasti elokuvalehtiin sekä käsikirjoittamisesta että elokuvapolitiikkaan ja elokuvakulttuuriin liittyvistä aiheista ja julkaisi yhdessä Nisse Hirnin kanssa alan ammatteja esittelevän kirjan vuonna 1950 yhteisnimimerkillä **Toni**. Vuosina 1940–1948 Leistelä johti lyhytelokuvaosastoa Suomen Filmitelollisuudessa ja toimi Kansan Elokuva Oy:n johtajana 1948–1952.

Liebkind, Jokke (1904–1960), näyttelijä. Liebkind käytti nimimerkkiä **Jukka Ahuva** toimiesseen toisena käsikirjoittajana elokuvassa *Koskenlaskijan morsian* (1937). Hän esiintyi näyttelijänä pienissä sivurooleissa viidessä elokuvassa 1930- ja 1950-luvuilla.

Linnanheimo, Regina (1915–1995) näyttelijä ja kielenkääntäjä. Linnanheimo oli yksi Suomen ensimmäisistä todellisista filmitähdistä. Hän oli mukana jo Valentin Vaalan ja Teuvo Tulion varhaisissa elokuvissa. Linnanheimo käsikirjoitti elokuvan *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1938) yhdessä Yrjö Kivimiehen ja Teuvo Tulion kanssa. Jaana Nikulan mukaan sama työryhmä olisi kirjoittanut myös elokuvat *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937) ja *Kiusaus* (1938), vaikka Linnanheimoa ei ole merkitty käsikirjoittajaksi näiden elokuvien tekijätietoihin. Linnanheimo oli käsikirjoittajana myös Tulion elokuvissa *Rikollinen nainen* (1952), *Olet mennyt minun vereeni* (1956)

ja kreditoimattomana kirjoittajana elokuvissa *Levoton veri* (1946) ja *Sensuela* (1973).

Luts, Theodor (1896–1980), kuvaaja, ohjaaja ja tuottaja. Luts oli käsikirjoittajana elokuvassa *Salainen ase* (1943) ja kreditoimattomana käsikirjoittajana elokuvissa *Pikku myyjätär* (1933), *Herrat täysiboidossa* (1933). Lisäksi hän oli kirjoittamassa virolais-suomalaista yhteistyö-elokuvaa *Päikese lapsed/Auringon lapset* (1931), joka oli elokuvateattereiden ohjelmistossa vain Virossa.

Malmstén, Georg (1902–1981), laulaja, säveltäjä ja kapellimestari. Malmstén oli kirjottamassa kreditoimattomana elokuvia *Pikku myyjätär* (1933) ja *Herrat täysiboidossa* (1933). Malmstén myös ohjasi *Pikku myyjättären*.

Maydell, Friedrich von, ohjaaja. Von Maydell oli kansainvälisen yhteistyöelokuvan *Erämaan turvissa* (1931) käsikirjoitustyöryhmässä ja toimi myös toisena ohjaajana Kalle Kaarnan rinnalla. Suomen kansallislehtiä Maydellistä käytetään luonnehdintaa ”baltiansaksalainen seikkailija”. Maydell toimi ohjaajana ja tuottajana Saksassa.

Maydell, Hertha von, Friedrich von Maydellin puoliso. Hertha von Maydell oli mukana elokuvan *Erämaan turvissa* (1931) käsikirjoitustyöryhmässä.

Mikkonen, Jyrki (1909–1984), kirjailija ja nuorisokirjailija. Mikkonen laati käsikirjoituksen elokuvaan *Isoviha* (1939) oman romaaninsa *Vael-tavan sinitakin tarina* (1933) perusteella.

Molander, Gustaf (1888–1973), ruotsalainen käsikirjoittaja ja ohjaaja. Helsingissä syntyneen Molanderin tuottelias ura kesti yli puoli vuosisataa. Käsikirjoittajana suomalaisessa elokuvassa *Kyökin puolella* (1940).

Mäkinen, Eino (1908–1987), kuvaaja. Elokuvan *Varastettu kuolema* (1938) käsikirjoituksen ensimmäinen versio oli Eino Mäkinen ja Erik Blombergin kirjoittama.

Norta, Yrjö (1904–1988), ohjaaja. Norta oli pioneeri Suomessa ja koko Skandinaviassa sekä äänitstekniikan että animaation alalla. Oh-

jaajana Norta työskenteli ohjaajana sekä itse-
näisesti että yhdessä Toivo Särkän kanssa. En-
simmäinen suomalainen äänielokuva ”100%
äänielokuvarevy” *Sano se suomeksi* (1931) on
tekijätiedoissa kirjattu Yrjö Nortan käsikirjoit-
ukseksi. Norta toimi satunnaisesti käsikirjoit-
tajana koko uransa ajan ohjaajantytönsä ohessa.
Hän oli käsikirjoittajana elokuvissa *Maskotti*
(1943), *Hiipivä vaara* (1944), *Sisulla ja sydämel-
lä* (1947), *Keittiökavaljeerit* (1948), *Kolmas lau-
kaus* (1959) ja *Sensuela* (1973).

Nortimo, Jorma (1906–1958), ohjaaja, näytteli-
jä ja teatterinjohtaja. Nortimo oli näytellyt
ja oli toiminut Ylioppilasteatterin johtajana
ennen elokuva-alalle tuloaan. Hän kirjoitti
Suomen Filmitieteellisyydessä Norta-Särk-
kä -yhteisohjaukset *Tulitikkua lainaamassa*
(1938) ja *Olenko minä tullut haaremiin* (1938).
Nortimon muut käsikirjoitukset olivat hänen
omia ohjauksiaan: *Syylisiäkö?* (1938), *Takki ja
liivit pois!* (1939), *Halveksittu* (1939), *Perheen
musta lammas* (1941), *Synnin puumerkki* (1942),
”*Herra ja ylhäisyys*” (1944), *Tähtireportterit tule-
vat* (1945), *Kuollut mies kummitelee* (1952), *Oi,
muistatkos...* (1954) ja *Pikku Ilona ja hänen ka-
ritsansa* (1957).

Nuorto, Olli (1907–1963), kirjailija ja kääntäjä.
Nuorto kirjoitti yhdessä Hilja Jorman kanssa
käsikirjoituksen elokuvaan *Siltalan pehtoori*
(1934) Hjalmar Selmer-Geethin romaanin
pohjalta.

Orko, Risto (1899–2001), ohjaaja, tuottaja, pää-
johtaja, professori ja kauppaneuvos. Orko oli
mukana kirjoittamassa ohjaamistaan pitkistä
näytelmäelokuvista elokuvia *Ne 45000* (1933),
Ja alla oli tulinen järvi (1937), *Jääkärien morsian*
(1938), *Aktivistit* (1939) ja *Tulitikkua lainaa-
massa* (1980). Orko oli käsikirjoitustyöryhmäs-
sä myös Arvi Tuomen ja Ville Salmisen ohjaa-
massa elokuvassa *Viimeinen vieras* (1941).

Orri, Aarne (1892–1974), näyttelijä. Orri oli käsi-
kirjoitustyöryhmän jäsen elokuvassa *Punahou-
sut* (1939).

Pakkala, Erkki (1899–1958), arkkitehti ja kirjailija.
Elokuvan *Kaikki rakastavat* (1935) käsikirjoitus
perustui Erkki Pakkalan filminovelliin *Aurin-*

koa ja vettä, jonka hän oli kirjoittanut käyttäen nimimerkkiä **Jussi Routa**.

Palmroth, Reino (1906–1992), kirjailija, pakinoitsija, radiopersoonaa ja iskelmäsanottaja. Käytti kirjailijanimeä **Reino Hirvisepä** ja nimimerkkiä **Palle**. Palmroth käsikirjoitti elokuvan *Laivan kannella* (1938), jonka pohjana oli Pasi Jääskeläisen samanniminen laulunäytelmä. Elokuva *Ketunhantä kainalossa* (1940) oli Palmrothin elokuvansovitus omasta radiorevyydestään. Palmroth toimi myös selostajana sadoissa dokumenteissa ja katsauksissa. Tunnetuin hänen elokuvamusiikin sanoituksistaan on Leif Wagerin esittämä laulu Romanssi elokuvassa *Katariina ja Munkkiniemen kreivi* (1943).

Palmroth, Toivo (1903–1947), näyttelijä, ohjaaja, säveltäjä. Käytti nimeä **Toivo Palomurto**. Palomurto käsikirjoitti ja ohjasi elokuvan *Karmankolon kuningas* (1938). Käsikirjoitus perustui Lauri Virran (Yrjö Halmeen) jatkokertomukseen *Karmankolon kapina*. Toivo Palmroth oli Reino Palmrothin veli.

Parland, Ralf (1914–1995), kirjailija, runoilija, kääntäjä. Parland kirjoitti Nyrki Tapiovaaran kanssa tanskalaisen Kjeld Abellin näytelmään perustuvan elokuvan *Herra Lahtinen lähtee liipettiin* (1939).

Pekkanen, Toivo (1902–1957), kirjailija, Suomen Akatemian jäsen. Toivo Pekkanen oli mukana laatimassa käsikirjoitusta elokuvaan *Ja alla oli tulinen järvi...* (1937). Pekkasen näytelmä *Sisarukset* (1933) oli pohjana Jorma Nortimon käsikirjoittamaan ja ohjaamaan elokuvaan *Syyläsiäkö?* (1938).

Pekkarinen, Tatu (1892–1951), kuplettilaulaja, kirjailija, näytelmäkirjailija ja sanoittaja. Elokuvat *Kaksi Vihtoria* (1939) ja *Herra johtajan ”harha-askel”* (1940) perustuivat Pekkarisen huvinäytelmiin. Molempien pohjana oli amerikkalainen sarjakuva *Vihtori ja Klaara*. Pekkarinen käsikirjoitti elokuvat *Kalle Aaltosen morsian* (1948), *Keittiökavaleerit* (1948) ja *On lautalla pienoinen kahvila* (1952). Näistä kaksi ensin mainittua perustui Tatu Pekkarisen puolison Aino Pekkarinen teksteihin. Turo Kartton käsikirjoittama *Antreas ja syntinen Jolanda* (1941)

perustui Pekkarisen alkuperäisaiheeseen, jonka hän oli kirjoittanut käyttäen nimimerkkiä **Antti Kokkola**. Pekkarisen alkuperäistekstit olivat pohjana elokuville *Isäntä soittaa hanuria* (1949), *Yks tavallinen Virtanen* (1959) ja *Voi veljet, mikä päivä* (1961). Pekkarinen myös sanoitti elokuvissa esitettyjä iskelmiä – tunnetuimpia niistä lienevät *Väliaikainen*, *Kaunis Veera*, *On lautalla pienoinen kahvila* ja *Minä soitan sinulle illalla*.

Piha, Tapio (1906–1981), toimittaja, mainostoittoimittaja. Piha kirjoitti Elokuva-Aitta-an pääkirjoituksia nimimerkillä **Jokeri**. Hän oli Toivo Särkän seuraaja Kotimainen työ ry:n toimitusjohtajana. Musikaalielokuva *SF-paraati* (1940) perustui Pihan alkuperäiskäsikirjoitukseen.

Plato, Vitalis von, käsikirjoitustyöryhmän jäsen elokuvassa *Erämaan turvissa* (1931). Plato toimi elokuva-alalla Saksassa 1930-luvulla.

Pulkki, Lauri Erik (1902–1975), äänittäjä. Pulkki la oli käsikirjoitustyöryhmän jäsen elokuvassa *Herra johtajan ”harha-askel”* (1940)

Puro, Teuvo (1884–1956), näyttelijä, ohjaaja, teatterinjohtaja ja teatterineuvos. Puro oli suomalaisen elokuvan pioneereja: toinen ohjaaja ensimmäisessä suomalaisessa elokuvassa *Sa-laviinanpoltajat* (1907) ja käsikirjoittaja ja ohjaaja Suomen ensimmäisessä pitkässä näytelmäelokuvassa *Syvä* (1913). Puro kuului Suomi-Filmin perustajiin. Hänen käsikirjoittamiaan elokuvia olivat mykkäkauden teokset *Noidan kirot* (1927), *Meren kasvojen edessä* (1926) ja *Hyökyaaltoja* (1911) ja kreditointimana *Kihlaus* (1922) sekä *Ollin oppivuodet* (1920). Puro palasi käsikirjoittajaksi äänielokuvan aikakaudella sovittaessaan tanskalaisen näytelmän *Aeventyr paa Fodrejsen* elokuvaksi *Seikkailu jalkamatkalla* (1936).

Relander, Inkeri (1888–1945), kirjailija ja kääntäjä. Lukuisia viihderomaaneja eri nimimerkeillä julkaissut Inkeri Relander kirjoitti yhdessä Nisse Hirnin kanssa käsikirjoituksen elokuvaan *Poikamiesten holhokki* (1938), joka perustui Relanderin salanimellä **Denys Aston** kirjoittamaan romaaniin *Poikamieskerhon holhokki*.

Rislakki, Ensio (1896–1977), kirjailija, näytelmäkirjailija, pakinoitsija, toimittaja ja päätoimittaja. Rislakin pakinoitsijanimimerkki oli **Valentin**, ja tätä nimimerkkiä hän käytti kirjoittaessaan alkuperäiskäsikirjoitukset kolmeen Lapatosu-elokuvaan: *Lapatosu* (1937), *Lapatosu ja Vinski Olympia-kuumeessa* (1939) ja *Tavaratalo Lapatosu & Vinski* (1940). Valentinin nimellä Rislakki käsikirjoitti myös ruotsalaisen näytelmän pohjalta elokuvan *Onnenpotku* (1936) Erkki Karun kanssa. Ensio Rislakkina hän laati elokuvasoituksen Agapetuksen romaanista *Asessorin naishuolet* (1937) ja oli mukana kirjoittamassa dokumenttielokuvaa *Kalevalan mailta* (1935). Rislakki toimi Elokuva-Aitan päätoimittajana vuosina 1932–1934.

Ryynänen, Roine Richard (1891–1963), muusikko, sanoittaja. R.R. Ryynänen oli yksi elokuvan *Herrat täysiboidossa* (1933) neljästä kredi-toimattomasta käsikirjoittajasta. Ryynänen kirjoitti laulujen sanoituksia mm. elokuvaan *SF-Paraati* (1940) ja *August järjestää kaiken* (1942).

Saarikivi, Orvo (1906–1970), ohjaaja. Saarikivi oli aloittanut teatterissa ja toimi Suomi-Filmissä järjestäjänä ennen kuin siirtyi käsikirjoittajaksi ja ohjaajaksi vuonna 1937. Saarikivi käsikirjoitti myös muiden ohjaajien elokuvia. Hän oli mukana kirjoittamassa elokuvia *Miehen kylkiluu* (1937), *Avoveteen* (1939), *Sysmäläinen* (1938), *Niskavuoren naiset* (1938), *Anu ja Mikko* (1940), *Totinen torvensoittaja* (1941), *Särkelä itte* (1947) ja *Hormoonit valloillaan* (1948).

Salminen, Seere (1894–1977), kirjailija, näytelmäkirjailija, pakinoitsija ja päätoimittaja. Seere Salminen ja Elsa Soini muodostivat kirjoittajaparin, joka käytti yhteisnimimerkkiä **Tuttu Paristo**. Työryhmä kirjoitti vuodesta 1937 alkaen Yleisradiolle suosittua kuunnelmasarjaa *Suomisen perhe*. He kirjoittivat samaa nimimerkkiä käyttäen viisi Suomisen perheestä kertovaa elokuvaa: *Suomisen perhe* (1941), *Suomisen Ollin tempaus* (1942), *Suomisen taiteilijat* (1943), *Suomisen Olli rakastuu* (1944) ja *Suomisen Olli yllättää* (1945). Elsa Soinin kuoltua 1952 Seere Salminen jatkoi kuunnelmasarjan kirjoittamista yksin ja

kirjoitti myös vielä yhden Suomisen perhe-elokuvan: *Taas tapaamme Suomisen perheen* (1959). Salmisen pakinoitsijanimimerkki oli **Serp**. Tätä nimimerkkiä hän käytti usein myös elokuvakäsikirjoittajana. Työryhmä Seere Salminen, Elsa Soini ja Ilmari Unho kirjoittivat yhdessä elokuvan *Poretta eli Keisarin uudet pisteet* (1941). Salmisen käsikirjoitustyöt itsenäisenä kirjoittajana olivat usein sovituksia kirjailijan omista näytelmistä: *Neljä naista* (1942), *Miehen kunnia* (1943), *Katupeilin takana* (1949), *Onnelliset* (1954), *Isän vanha ja uusi* (1955), *Skandaali tyttökoulussa* (1960) ja *Ihana seikkailu* (1962).

Salminen, Ville (1908–1992), ohjaaja, näyttelijä, lavastaja ja tuotantopäällikkö. Salminen aloitti lavastajana ja näyttelijänä Suomi-Filmissä. Salminen toimi käsikirjoittajana elokuvissa *Viimeinen vieras* (1941), *Mikä yö!* (1945), *Menneisyyden varjo* (1946), *Toukokuun taika* (1948), *Haaviston Leeni* (1948), *Kaunis Veera eli Ballaadi Saimaalta* (1950), *Tytön huivi* (1951), *Mitäs me taiteilijat* (1952), *Alaston malli karkuteillä* (1953), *Lumikki ja 7 jätäkää* (1953), *Läivaston monnit maissa* (1954), *Laivan kannella* (1954), *Säkkijärven polkka* (1955), *Evakko* (1956), *Anu ja Mikko* (1956) ja *Taas tyttö kadoksissa!* (1957). Salmisen näyttelijänura jatkui 1980-luvulle asti.

Sillanpää, Frans Emil (1888–1964), kirjailija. Sillanpää osallistui Teuvo Tulion ohjaaman *Nuorena nukkunut* (1937) -elokuvan dialogin vii-meistelyyn ja kirjoitti käsikirjoituksen omaan romaaniinsa perustuvaan elokuvaan *Miehen tie* (1940) yhdessä Nyrki Tapiovaaran kanssa. Sillanpään alkuperäisteokset ovat pohjana elokuvissa *Ihmiset suviyössä* (1948), *Poika eli kesäänsä* (1955), *Elokuu* (1956), *Silja – nuorena nukkunut* (1956) ja *Ihmiselon ihanuus ja kurjuus* (1988).

Sirpo, Boris (1893–1967), viulisti, kapellimestari, musiikkipedagogi ja professori. Sirpo oli käsikirjoitustyöryhmän jäsenenä oppilaansa Heimo Haiton elämästä kertovissa elokuvissa *Pikku pelimanni* (1939) ja *Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi* (1949).

Soini, Elsa (1893–1952), kirjailija, näytelmäkirjailija ja pakinoitsija. Elsa Soinin pakinoitsijanimimerkki oli **Lippa**. Elokuvakäsikirjoitus *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940) oli tilaustyö, jonka pohjana oli Berta Edelfeltin teos *Ur en gammal dagbok*. Elokuva *Poikani pääkonsuli* (1940) oli Ilmari Unhon sovitus Soinin näytelmästä *Minun poikani pääkonsuli*. Alkuperäiskäsikirjoitus *Poretta eli Keisarin uudet pisteet* (1941) syntyi yhdessä Seere Salmisen ja Ilmari Unhon kanssa. Soini ja Seere Salminen kirjoittivat Yleisradion kuunnelmasarjaa Suomisen perhe yhteisnimimerkillä **Tuttu Paristo** ja käyttivät samaa kirjailijanimeä myös aiheesta tehdyissä elokuviissa *Suomisen perhe* (1941), *Suomisen Ollin tempaus* (1942), *Suomisen taiteilijat* (1943), *Suomisen Olli rakastuu* (1944) ja *Suomisen Olli yllättää* (1945). Soini käsikirjoitti myös elokuvat *”Minä elän”* (1946), *Kanavan laidalla* (1949) ja *Se alkoi sateessa* (1953).

Soini, Yrjö (1896–1975), kirjailija, pakinoitsija, toimittaja. Yrjö Soini eli pakinoitsijanimimerkki **Agapetus** oli äänielokuvan ensimmäisen vuosikymmenen ahkerimmin filmattu kirjailija Suomessa. Elokuvia valmistui 1930- ja 1940-luvuilla kymmenen: *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* (1931 ja 1940), *Rovastin hämmätkämatkat* (1931), *Olenko minä tullut haaremiin!* (1932 ja 1938), *Syntipukki* (1935), *Kaikenlaisia vieraita* (1936), *Asessorin naishuolet* (1937), *Takki ja liivit pois!* (1939) ja *Totinen torvensoittaja* (1941). Myöhemmin syntyi vielä kuusi uutta Agapetus-tulkintaa: *Viisi vekkulia* (1956), *Hilman päivät* (1954) ja uusintaversiot *Syntipukki* (1957), *Asessorin naishuolet* (1958), *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* (1959 ja 1971). Moni Agapetus-teos on päätynt valkokankaalle useampaan kertaan – *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin* peräti neljästi. Siitä valmistettiin elokuva myös Länsi-Saksassa *2xAdam, 1xEva* (1959). Agapetus on kreditoitu käsikirjoittajaksi vain vuoden 1935 *Syntipukki*-versiossa, mutta hän osallistui käsikirjoitusten tekemiseen 1930-luvulla myös elokuviissa *Aatamin puvussa ja vähän Eevankin*, *Olenko minä tullut haaremiin!* (vuoden 1932 versio) ja *Kaikenlaisia vieraita*. Yrjö Soini oli Elsa Soinin veli.

Sola, Jaakko (1913–1940), näyttelijä ja laulaja. Sola kirjoitti yhdessä Lauri Kyöstilän kanssa

alkuperäiskäsikirjoituksen elokuvaan *Jos olis valtaa...* (1941).

Soldan, Björn (1902–1953), dokumentaristi, kuvaaja. Soldan oli mukana kirjoittamassa Nyrki Tapiovaaran elokuvaa *Juba*, joka perustui Soldanin isän Juhani Ahon romaaniin. Soldan käsikirjoitti lukuisia dokumenttielokuvia Aho & Soldan -yhtiössä.

Stevens, Gösta (1897–1964) ruotsalainen käsikirjoittaja ja ohjaaja. Ruotsalaisen elokuvan studiokauden tuottelias tekijä oli käsikirjoittajana elokuvassa *Kyökin puolella* (1940).

Ström, Veikko (1915–1988), toimittaja. Ström oli mukana kahdessa käsikirjoitustyöryhmässä, molemmat sovitus töitä. Serpin näytelmään perustuvaa elokuvaa *Herrat ovat herkkäuskoisia* (1939) Ström kirjoitti omalla nimellään, Agapetus-aihe *Totinen torvensoittaja* (1941) syntyi käyttäen nimimerkkiä **Veikko Syväoro**.

Syrjälä, Vilho. Syrjälä oli käsikirjoittaja ja toinen ohjaaja elokuvassa *Markus-setä kertoo...* (1938).

Särkkä, Toivo (1890–1975), ohjaaja, tuottaja ja elokuvaneuvos. Suomalaisen elokuvan tietokannan Elonetin mukaan Toivo Särkkä oli mukana yhteensä 247 elokuvan tekemisessä, suurimmassa osassa näistä tuottajan ominaisuudessa. Ohjaustöitä on lueteltu 52, käsikirjoituksia 41. Särkkä käsikirjoitti lähes kaikki ohjaamansa elokuvat osin tai kokonaan itse ja kirjoitti tai oli mukana kirjoittamassa myös muille ohjaajille. Särkän käsikirjoitukset: *Kaikenlaisia vieraita* (1936), *Pohjalaisia* (1936), *Kuin uni ja varjo* (1937), *Rykmentin murheenröyryni* (1938), *Nummisuutarit* (1938), *Eteenpäin – elämään* (1939), *Jumalan tuomio* (1939), *Runon kuningas ja muuttolintu* (1940), *Pikku pelimanni* (1939), *SF-paraati* (1940), *Suotorpan tyttö* (1940), *Suomisen perhe* (1941), *Kaivopuiston kaunis Regina* (1941), *Uuteen elämään* (1942), *Rantasuon raatajat* (1942), *August järjestää kaiken* (1942), *Yrjänän emännän synty* (1943), *Hevoshuijari* (1943), *Vaivaisukon morsian* (1944), *Sylvi* (1944), *Anja, tule kotiin* (1944), *Synnin jäljet* (1946), *Suopursu kukkii* (1947), *Särkelä itte* (1947), *Naiskokoaloita* (1947), *Toukokuun taika* (1948), *Neljästoista vieras* (1948), *Irmeli, seit-*

sentoistavuotias (1948), *Haaviston Leeni* (1948), *Pikku pelimannista viulun kuninkaaksi* (1949), *Isäntä soittaa hanuria* (1949), *Kaunis Veera eli Ballaadi Saimaalta* (1950), *Katarina kaunis leski* (1950), *Lakeuksien lukko* (1951), *On lautalla pienoinen kahvila* (1952), *Viisi vekkulia* (1956), *Juha* (1956), *1918* (1957), *Miljoonavaillinki* (1961), *Kuu on vaarallinen* (1961) ja *Me* (1961).

Särkän kaikki käsikirjoitukset olivat sovituksia romaaneista, näytelmistä tai ”ulkomaisista aiheista”.

Talvio, Maila (1871–1951), kirjailija. Maila Talvion kirjailijanura oli alkanut jo 1890-luvulla. Talvio kirjoitti alkuperäiskäsikirjoituksen valituselokuvaan *Ne 45000* (1933) ja laati käsikirjoituksen pohjalta myöhemmin romaanin *Ne 45.000*, jonka alaotsikko oli ”Tarkoitusromaanin. Suomen tuberkuloosinvastustamisyhdistyksen toimesta laadittu elokuvatekstiä varten”. *Ja alla oli tulinen järvi* (1937) oli Risto Orkon tilauksesta syntynyt alkuperäiskäsikirjoitus. Orko suunnitteli elokuvaversiota myös Talvion romaanista *Pimeänpirtin hävitys* jo 1930-luvulla, mutta hanke toteutui vasta vuonna 1947.

Tapiovaara, Nyrki (1911–1940), ohjaaja. Tapiovaara on merkitty käsikirjoitustyöryhmän jäseneksi elokuvissa *Juha* (1937), *Kaksi Vihtoria* (1939), *Herra Lahtinen lähtee lipettiin* (1939) ja *Miehen tie* (1940). Tapiovaara oli aktiivisesti mukana *Varastetun kuoleman* (1938) käsikirjoituksen ideoinnissa ja toteuttamisessa ja oli siten kirjoittamassa kaikkia ohjaamiaan elokuvia.

Tattari, Tauno (1907–1936), toimittaja. Tattari oli Helsingin Sanomien urheilutoimittaja, avusti Tulenkantajia ja harrasti occidental-nimistä esperanton kaltaista kansainvälistä kieltä. Tauno Tattari toimi käsikirjoittajana elokuvissa *Sininen varjo* (1933), *Helsingin kuuluisin liikemies* (1934), *Kun isä tahtoo...* (1935), *VMV 6* (1936), *Vaimoke* (1936), *Koskenlaskijan morsian* (1937) sekä *Ja alla oli tulinen järvi* (1937). *Kun isä tahtoo...* oli Tattarin oma alkuperäisaihe. Mika Waltari arvosti Tattaria ”käsikirjoituslaadinnan teknisenä asiantuntijana” ja Nyrki Tapiovaaran mukaan Tattari oli Suomen ”ensimmäinen ammattitaitoinen scenarion tekijä”.

Tulio, Teuvo (1912–2000), ohjaaja ja tuottaja. Teuvo Tulio ja Valentin Vaala käsikirjoittivat yhdessä Vaalan kaksi ensimmäistä elokuvaa, mykkänä toteutetut *Mustat silmät* (1929) ja *Mustalaishurmaaja* (1929), jotka molemmat perustuivat alkuperäisaiheisiin. Teuvo Tulio näytteli kummassakin elokuvassa pääosan. Omista ohjaustöistään Tulio oli mukana käsikirjoittamassa elokuvia *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937), *Laulu tulipunaisestä kukasta* (1938), *Vihtori ja Klaara* (1939), *Unelma karjamajalla* (1940) ja *Levoton veri* (1946).

Turja, Ilmari (1901–1998), kirjailija, näytelmäkirjailija, pakinoitsija, päätoimittaja ja professori. Turjan pakinoitsijanimimerkki oli **Teini**. Tällä nimellä hän oli mukana kirjoittamassa ensimmäistä *Lapatossu* -elokuvaa *Lapatossu* (1937). Elokuvat *Tuomari Martta* (1943), *Särkelä itte* (1947) ja *Päämaja* (1970) perustuvat Ilmari Turjan näytelmiin.

Turunen, Oiva (1888–1963), näyttelijä. Turunen oli kreditoimaton käsikirjoitustyöryhmän jäsen elokuvassa *Pikku myyjätär* (1933).

Unho, Ilmari (1906–1961), ohjaaja, näyttelijä ja teatterinjohtaja. Näyttelijänä ja lehtimiehenä toiminut Ilmari Unho palkattiin Suomi-Filmin kuukausipalkkaiseksi skenaristiksi vuonna 1938. Seuraavana vuonna toimenkuva muutettiin käsikirjoittaja-ohjaajaksi. Unho käsikirjoitti myös muiden ohjaajien elokuvia. Unhon käsikirjoituksia olivat: *Miehen kylkiluu* (1937), *Markan tähden* (1938), *Jääkäarin morsian* (1938), *Punahousut* (1939), *Avoveteen* (1939), *Aktivistit* (1939), *Tottisalmen perillinen* (1940), *Poikani pääkonsuli* (1940), *Kersantilleko Emma nauroi?* (1940), *Poretta eli Keisarin uudet pisteet* (1941), *Ryhmy ja Romppainen* (1941), *Kuollut mies rakastuu* (1942), *Syntynyt terve tyttö* (1943), *Synnitön lankeemus* (1943), *Kirkastettu sydän* (1943), *Kuollut mies vihostuu* (1944), *Kartanon naiset* (1944), *Naimisiin päiväksi* (1946), *Koskenkylän laulu* (1947), *Hedelmätön puu* (1947), *Sankari kuin sankari* (1948), *Kilroy sen teki* (1948), *Kanavan laidalla* (1949), *Kalle-Kustaa Korkin seikkailut* (1949), *Kuisma ja Helinä* (1951), *Ren-gasmatka eli peräkylän pikajuna* (1952), *Jees*,

olympialaiset”, sanoi Ryhmy (1952), *Vieras mies* (1957), *Nummisuutarit* (1957) ja *1918* (1957). Joidenkin tietojen mukaan Unho kirjoitti pienelle Sampo-Filmi -yhtiölle elokuvan *Rakuuna Kalle Kollola* (1939) nimimerkillä **I. Helakivi** ja elokuvan *Eulalia-täti* (1940) nimellä **U. R. Kalmari**. Edellinen perustui Jalmari Finnen ja jälkimmäinen Hjalmar Nortamon näytelmään.

Vaala, Valentin (1909–1976), ohjaaja. Vaala oli käsikirjoittajana lähes kaikissa ohjaamissaan elokuvissa alkaen mykkäelokuvista *Mustat silmät* (1929) ja *Mustalaisurmaaja* (1929). Vaala on nimetty käsikirjoittajaksi elokuvissa *Laaveata tietä* (1931), *Sininen varjo* (1933), *Vibreä kulta* (1939), *Vuokrasulhanen* (1945), *Viikon tyttö* (1946), *Sinut minä tahdon* (1949), *Jossain on railo* (1949), *Gabriel, tule takaisin* (1951), *Omena putoaa* (1952), *Siltalan pehtoori* (1953), *Huhtikuu tulee* (1953), *”Minäkö isä!”* (1954), *Minä ja mieheni morsian* (1955), *Yhteinen vaimomme* (1956), *Nummisuutarit* (1957), *Nuori mylläri* (1958) ja *Niskavuoren naiset* (1958). Kreditoimaton käsikirjoittaja tai käsikirjoitustyöryhmän jäsen Vaala oli elokuvissa *Kaikki rakastavat* (1935), *Vaimoke* (1936), *Mieheke* (1936), *Juurakon Hulda* (1937), *Morsian yllättää* (1941), *Tositarkoituksella* (1943), *Dynamiittityttö* (1944), *Lovii-sa – Niskavuoren nuori emäntä* (1946), *Maaret – tunturien tyttö* (1947), *Ihmiset suviyössä* (1948) ja *Totuus on armoston* (1963). Vaala myös usein leikkasi elokuvansa itse.

Waltari, Mika (1908–1979), kirjailija. Mika Waltarin tuotantoa on filmattu enemmän kuin yhdenkään toisen suomalaisen kirjailijan. Hänen teksteihinsä pohjautuvia pitkiä näytelmäelokuvia on tuotettu Suomessa yhteensä 33. Näistä elokuvista 13 perustuu alkuperäiskäsikirjoitukseen. Waltaria on filmattu myös ulkomailla. Michael Curtiz ohjasi amerikkalaisen suurelokuvan *The Egyptian* (1954), jonka pohjana oli Waltarin romaani *Sinube, egyptiläinen* (1945). Arne Mattsonin ohjaama ruotsalainen elokuva *Ingen morgondag* (1957) valmistui yhtä aikaa kuin samaan käsikirjoitukseen perustuva suomalainen elokuva *Verta käsissämme* (1958). Kinolehdessä nimimerkki Niko piti vuonna 1938 Waltaria ainoana suomalaisena kirjailijana, joka on luonut itsenäisiä elokuvakäsikirjoituksia.

Kaikki 1950-luvun alun jälkeen valmistuneet Waltari-elokuvat olivat sovituksia romaaneista tai näytelmistä, eikä kirjailija itse osallistunut elokuvien käsikirjoittamiseen. Joidenkin elokuvien tekijätiedoissa Waltari on tästä huolimatta merkitty käsikirjoittajaksi. Waltarin käsikirjoittamat elokuvat: *VMV 6* (1936), *Kuriton sukupolvi* (1937), *Vieras mies tuli taloon* (1938), *Seitsemän veljestä* (1939), *Helmikuun manifesti* (1939), *Oi, kallis Suomenmaa* (1940), *Kulkurin valssi* (1941), *Onni pyörii* (1942), *Tyttö astuu elämään* (1943), *Nuoria ihmisiä* (1943), *Nainen on valttia* (1944), *Tanssi yli hautojen* (1950), osuus pohjoismaisessa episodielokuvassa *Neljä rakkautta* (Suomi, Ruotsi, Tanska ja Norja 1951), *Gabriel, tule takaisin* (1951), *Omena putoaa* (1952), *Maailman kaunein tyttö* (1953), *Rakas lurjus* (1955), *Ingen morgondag* (1957) ja *Pikku Ilona ja hänen karitsansa* (1957). Waltarin aiheisiin perustuvia, muiden käsikirjoittamia elokuvia: *Sininen varjo* (1933), *Noita palaa elämään* (1952), *Huhtikuu tulee* (1953), *The Egyptian* (USA, 1954), *Jokin ihmisessä* (1956), *Vieras mies* (1957), *Kuriton sukupolvi* (1957), *Verta käsissämme* (1958), *Komisario Palmun erehdys* (1960), *Myöhestynyt häyö* (1960), *Miljoonavaillinki* (1961), *Kaasua, komisario Palmu!* (1961), *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (1962), *Jäinen saari* (1964), *Kuningas jolla ei ollut sydäntä* (1982) ja *Suuri illusio* (1985). Elokuvista alkuperäiskäsikirjoituksia olivat *Sininen varjo*, *VMV 6*, *Helmikuun manifesti*, *Oi, kallis Suomenmaa*, *Kulkurin valssi*, *Onni pyörii*, *Tyttö astuu elämään*, *Nuoria ihmisiä*, *Nainen on valttia*, *Tanssi yli hautojen*, *Neljä rakkautta*, *Maailman kaunein tyttö* ja *Pikku Ilona ja hänen karitsansa*.

Valtonen, Hilja (1897–1988), kirjailija. Valtonen oli naisille suunnatun viihdekirjallisuuden painosten kuningatar, jonka kaikki 1930-luvulla julkaistut romaanit olivat bestsellereitä ja jonka esikoisteos *Nuoren opettajattaren varaventtiili* (1926) on yksi Suomen kirjallisuushistorian ”steady-seller” -menestyksistä. Ensimmäinen Valtos-filmatistointi oli *Vaimoke* (1936), jonka käsikirjoituksen laati Tauno Tattari. *Mieheke* (1936) oli alkuperäisaihe, jonka elokuvakäsikirjoitukseksi työsti Valentin Vaala. *Markan tähden* (1938) perustui Valtosen näytelmään *Päivä perijättärenä* vuodelta 1932

ja *Hätävara* (1939) samannimiseen romaaniin. Valtosen aiheisiin perustuivat myös elokuvat *Varaventiili* (1942), *Neiti Tuittupää* (1943), *Kilroy sen teki* (1948), *Miehekkeen* uusintaversio *Minä ja mieheni morsian* (1955) ja *Neiti Talonmies* (1955). *Miehekettä* lukuun ottamatta Valtosta ei ole merkitty käsikirjoittajaksi romaaninsa elokuvasovitusten tekijätietoihin.

Wohlström, Waldemar (1879–1964), näyttelijä ja ohjaaja. Wohlström käsikirjoitti ja ohjasi Agapetus-elokuvan *Olenko minä tullut haaremiin!* (1932).

Wuolijoki, Hella (1886–1954), näytelmäkirjailija, toimittaja, liikenainen, pääjohtaja ja kansanedustaja. Wuolijoen näytelmiin tai alkuperäisaiheisiin perustuvia elokuvia on valmistunut Suomessa vuosikymmenien varrella yhteensä neljätoista. Ensimmäiset elokuvat olivat menestysnäytelmien sovitukset *Juurakon Hulda* (1937), *Niskavuoren naiset* (1938) ja *Eteenpäin – elämään* (1939). *Vibreä kulta* (1939) oli alkuperäisaihe, josta Wuolijoki kirjoitti myös näytelmän. Muut Wuolijoen teksteihin perustuvat elokuvat: *Vastamyrkky* (1945), *Loviisa – Niskavuoren nuori emäntä* (1946), *Jossain on railo* (1949), *Niskavuoren Heta* (1952), *Tyttö kuunsilalta* (1953), *Niskavuoren Aarne* (1954), *Niskavuori taistelee* (1957), *Niskavuoren naiset* (1958), *Herr Puntila och hans dräng Matti* (1979) ja *Niskavuori* (1984). Hella Wuolijoki osallistui useiden teoksiinsa perustuvien elokuvakäsikirjoitusten tekemiseen ja laati joidenkin sovitusten pohjaksi yksityiskohtaisia suunnitelmia. Varsinaiseksi käsikirjoittajaksi hänet on elokuvien tekijätiedoissa merkitty ainoastaan neljä kertaa – elokuvissa *Vibreä kulta*, *Loviisa – Niskavuoren nuori emäntä*, *Niskavuoren Heta* ja *Niskavuoren Aarne*. Elokvasta *Juurakon Hulda* valmistettiin Hollywood-versio *The Farmer's Daughter* (1947).

Liitteen lähteet:

Kansallisbiografia-verkkojulkaisu

Biografiskt lexikon för Finland, elektronisk utgåva

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjailijatietokanta

Elokvakirja Mitä Missä Milloin

Elonet-verkkojulkaisu

Polttava katse: Regina Linnanheimon elämä ja elokuvat

Suomen kansallisfilmografia 1–12

Suomen kirjailijat 1917–1944

Svensk filmdatabas

Valkokankaan Waltariana: Mika Waltarin elokuvat

LIITE 2

Suomalaiset pitkät näytelmäelokuvat 1931–1941

1931

Aatamin puvussa ja vähän Eevankin. Ohjaus ja käsikirjoitus Jaakko Korhonen. Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): Aatamin puvussa... ja vähän Eevankin, 1928 (romaani).

Sano se suomeksi. Ohjaus ja käsikirjoitus: Yrjö Nyberg (Yrjö Norta). Alkuperäiskäsikirjoitus.

Laveata tietä. Ohjaus ja käsikirjoitus: Valentin Vaala. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Jääkärin morsian. Ohjaus ja käsikirjoitus: Kalle Kaarna. Alkuperäisteos Sam Sihvo: Jääkärin morsian, 1921 (näytelmä).

Rovastin häämatkat. Ohjaus ja käsikirjoitus: Jaakko Korhonen. Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): Rovastin häämatkat, 1929 (romaani).

Erämaan turvissa. Ohjaus: Kalle Kaarna ja Friedrich von Maydell. Käsikirjoitus: Friedrich von Maydell, Hertha von Maydell ja Vitalis von Plato. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Tukkipojan morsian. Ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Karu. Alkuperäiskäsikirjoitus.

1932

Kuisma ja Helinä. Ohjaus: Kalle Kaarna. Käsikirjoitus: Katri Viita (Kaarina Kaarna) ja Kalle Kaarna. Alkuperäisteos Larin-Kyösti: Kuisma ja Helinä, 1902 (runoelma).

Olenko minä tullut haaremiin! Ohjaus: Waldemar Wohlström. Käsikirjoitus: Agapetus (Yrjö Soini) ja Waldemar Wohlström. Alkuperäisteos Agapetus: Olenko minä tullut haaremiin? 1927 (näytelmä).

1933

Meidän poikamme merellä. Ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Karu. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Sininen varjo. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Tauno Tattari ja Valentin Vaala. Alkuperäisaihe Mika Waltari: Sininen overall (filminovelli).

Voi meitä! Anoppi tulee. Ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Karu. Alkuperäisteos Svärmor kommer, 1932 (ruotsalainen elokuva), jonka alkuperäisteos Fred Duprez: My Wife's Family, 1931 (näytelmä).

Ne 45000. Ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Karu ja Risto Orko. Alkuperäisaihe Maila Talvio: Ne 45.000, 1932 (filmiromaani). Aiheesta myöhemmin romaani Maila Talvio: Ne 45.000. Tarkoitusromaani (1933).

Pikku myyjätär. Ohjaus: Georg Malmstén. Käsikirjoitus: Theodor Luts, Georg Malmstén ja Oiva Turunen. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Herrat täysihoidossa. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Theodor Luts, Georg Malmstén, Risto Orko ja R. R. Ryynänen. Alkuperäiskäsikirjoitus.

1934

Vale-Greta. Ohjaus: John W. Brunius. Käsikirjoitus: Oscar Hemberg. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Helsingin kuuluisin liikemies. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Tauno Tattari. Alkuperäisteos Raf. Ramstedt: Konstu, Fransi ja Liljepekin Kalle (tod. näk. painamaton näytelmä).

Minä ja ministeri. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Topo Leistelä. Alkuperäisteos Pierre Gaston Durac (Topo Leistelä): Piika jonka minulle annoit, 1930 (näytelmä).

Siltalan pehtoori. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Hilja Jorma ja Olli Nuorto. Alkuperäisteos Harald Selmer-Geeth (Werner August Örn): Inspektorn på Siltala, 1903 (romaani).

Meidän poikamme ilmassa – me maassa. Ohjaus ja käsikirjoitus: Erkki Karu. Alkuperäiskäsikirjoitus.

1935

Syntipukki. Ohjaus: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Agapetus (Yrjö Soini). Alkuperäisteos Agapetus: Syntipukki, 1930 (näytelmä).

Kun isä tahtoo... Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Tauno Tattari. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Roinilan talossa. Ohjaus: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Artturi Järviluoma. Alkuperäisteos Minna Canth: Roinilan talossa, 1883 (näytelmä).

Kaikki rakastavat. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Topo Leistelä ja Valentin Vaala. Alkuperäisaihe Jussi Routa (Erkki Pakkala): Aurinkoa ja merivettä, 1935 (filminovelli).

1936

VMV 6. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Tauno Tattari ja Mika Waltari. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Onnenpotku. Ohjaus: Glory Leppänen. Käsikirjoitus: Erkki Karu ja Valentin (Ensio Rislakki). Alkuperäisteos Uppsgad, 1934 (ruotsalainen elokuva).

Vaimoke. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Tauno Tattari ja Valentin Vaala. Alkuperäisteos Hilja Valtonen: Vaimoke, 1933 (romaani).

Seikkailu jalkamatkalla. Ohjaus: Jussi Snellman. Käsikirjoitus: Teuvo Puro. Alkuperäisteos Kaarle Halme: Seikkailu jalkamatkalla, 1902 (näytelmä), jonka alkuperäisteos Jens Christian Hostrup: Æventyr paa Fodrejsen, 1844–47 (näytelmä).

Kaikenlaisia vieraita. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Agapetus (Yrjö Soini) ja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Agapetus: Kaikenlaisia vieraita, 1934 (näytelmä).

Tee työ ja opi pelaamaan. Ohjaus ja käsikirjoitus: Kalle Kaarna. Alkuperäisteos Tiitus: Tee työ ja opi pelaamaan, 1915 (romaani).

Taistelu Heikkilän talosta. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio. Alkuperäisteos Johannes Linnankoski: Taistelu Heikkilän talosta, 1907 (novelli).

Pohjalaisia. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Artturi Järviluoma ja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Artturi Järviluoma: Pohjalaisia, 1914 (näytelmä).

Mieheke. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Valentin Vaala ja Hilja Valtonen. Alkuperäiskäsikirjoitus.

1937

Juha. Ohjaus: Nyrki Tapiovaara. Käsikirjoitus: Heikki Aho, Björn Soldan ja Nyrki Tapiovaara. Alkuperäisteos Juhani Aho: Juha, 1911 (romaani).

Asessorin naishuolet. Ohjaus: Yrjö Norta, Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Ensio Rislakki. Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): Asessorin naishuolet, 1935 (romaani).

Ja alla oli tulinen järvi. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Vihtori Karpio, Topo Leistelä, Risto Orko, Toivo Pekkanen ja Tauno Tattari. Alkuperäisaihe Maila Talvio: Jussi Raalan elämä ja loppu, 1936 (filmiromaani).

- Koskenlaskijan morsian.* Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Jukka Ahuva (Jokke Liebkind) ja Tauno Tattari. Alkuperäisteos Väinö Kataja: Koskenlaskijan morsian, 1914 (romaani).
- Mies Marseillesta.* Ohjaus ja käsikirjoitus: Tapio Ilomäki. Alkuperäisteos Simo Penttilä: Mies Marseillesta, 1936 (näytelmä).
- Tukkijoella.* Ohjaus: Kalle Kaarna. Käsikirjoitus: Vilho Heinämies. Alkuperäisteos Teuvo Pakkala: Tukkijoella, 1899 (näytelmä).
- Kuin uni ja varjo.* Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Eino Railo: Kuin uni ja varjo, 1935 (romaani).
- Juurakon Hulda.* Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Jaakko Huttunen ja Valentin Vaala. Alkuperäisteos Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki): Juurakon Hulda, 1937 (näytelmä).
- Lapatossu.* Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Teini (Ilmari Turja) ja Valentin (Ensio Rislakki). Alkuperäiskäsikirjoitus.
- Miehen kylkiluu.* Ohjaus: Hugo Hytönen ja Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Ilmari Unho ja Orvo Saarikivi. Alkuperäisteos Maria Jotuni: Miehen kylkiluu, 1914 (näytelmä).
- Kuriton sukupolvi.* Ohjaus: Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Alkuperäisteos Mika Waltari: Kuriton sukupolvi, 1937 (näytelmä).
- Nuorena nukkunut.* Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Yrjö Kivimies ja Teuvo Tulio. Alkuperäisteos F.E. Sillanpää: Nuorena nukkunut, 1931 (romaani).
- Niskavuoren naiset.* Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Jaakko Huttunen ja Orvo Saarikivi. Alkuperäisteos Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki): Niskavuoren naiset, 1936 (näytelmä).
- Tulitikkuja lainaamassa.* Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Maiju Lassila (Algot Untola): Tulitikkuja lainaamassa, 1910 (romaani).
- Olenko minä tullut haaremiin.* Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): Olenko minä tullut haaremiin? 1927 (näytelmä).
- Jääkärin morsian.* Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Risto Orko ja Ilmari Unho. Alkuperäisteos Sam Sihvo: Jääkärin morsian, 1921 (näytelmä).
- Karmankolon kuningas.* Ohjaus ja käsikirjoitus: Toivo Palomurto (Toivo Palmroth). Alkuperäisteos Lauri Virta (Yrjö Halme): Karmankolon kapina, 1927 (jatkokertomus Hakkapeliitta-lehdessä). Aiheesta myöhemmin romaani Lauri Virta: Karmankolon sankarijätkä, 1943.
- Kiusaus.* Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Yrjö Kivimies. Alkuperäisteos Teuvo Mannila: Kymmenes käsky, 1937 (romaanikäsikirjoitus).
- Poikamiesten holhokki.* Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Nisse Hirn ja Inkeri Relander. Alkuperäisteos Denys Aston (Inkeri Relander): Poikamieskerhon holhokki, 1937 (romaani).
- Varastettu kuolema.* Ohjaus: Nyrki Tapiovaara. Käsikirjoitus: Erik Blomberg, Matti Kurjensaari ja Eino Mäkinen. Alkuperäisteos Runar Schildt: Köttkvarnen, 1919 (novelli).
- Elinan surma.* Ohjaus: Kalle Kaarna. Käsikirjoitus: Vilho Heinämies ja Kalle Kaarna. Alkuperäisteos Gustaf von Numers: Elinan surma, 1908 (näytelmä), jonka alkuperäisteos Elinan surma teoksessa Kanteletar, 1840 (runo).
- Syylisiäkö?* Ohjaus ja käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Toivo Pekkanen: Sisärukkaset, 1933 (näytelmä).
- Laivan kannella.* Ohjaus: Paavo Kostioja. Käsikirjoitus: Emil Elenius ja Reino Hirvisippä (Reino Palmroth). Alkuperäisteos Pasi Jääskeläinen: Laivan kannella, 1915 (laulunäytelmä).
- Markus setä kertoo....* Ohjaus: Eino Itänen ja Vilho Syrjälä. Käsikirjoitus: Vilho Syrjälä. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Markan tähden. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Ilmari Unho. Alkuperäisteos Hilja Valtonen: Päivä perijättärenä, 1932 (näytelmä).

Paimen, piika ja emäntä. Ohjaus: Roland af Hällström. Käsikirjoitus: Vuokko Arni ja Vilho Heinämies. Alkuperäisteos Auni Nuolivaara: Paimen, piika ja emäntä, 1936 sekä Isäntä ja emäntä, 1937 (romaanit).

Rykmentin murheenkryyni. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Topias (Toivo Kauppinen): Rykmentin murheenkryyni, 1939 (näytelmä).

Sysmäläinen. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Nisse Hirn, Yrjö Kivimies ja Orvo Saarikivi. Alkuperäisteos Jalmari Finne: Sysmäläinen, 1910 (romaanit).

Vieras mies tuli taloon. Ohjaus: Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Alkuperäisteos Mika Waltari: Vieras mies tuli taloon, 1937 (romaanit). Käsikirjoituksen aiheesta myöhemmin romaanit Mika Waltari: Jälkinäytös, 1938.

Ulkosaarelaiset. Ohjaus ja käsikirjoitus: Kalle Kaarna. Alkuperäisteos Larin-Kyösti: Ulkosaarelaiset, 1922 (näytelmä).

Laulu tulipunaisesta kukasta. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Yrjö Kivimies, Regina Linnanheimo ja Teuvo Tulio. Alkuperäisteos Johannes Linnankoski: Laulu tulipunaisesta kukasta, 1905 (romaanit).

Nummisuutarit. Ohjaus: Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Aleksis Kivi: Nummisuutarit, 1864 (näytelmä).

1939

Hätävara. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Nisse Hirn. Alkuperäisteos Hilja Valtonen: Hätävara, 1938 (romaanit).

Eteenpäin – elämään. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Juhani Tervapää (Hella Wuolijoki): Justiina, 1937 (näytelmä).

Vänrikki Stoolin tarinat. Ohjaus: John W. Brunius, Roland af Hällström. Käsikirjoitus: Ivar Johansson. Alkuperäisteos Johan Ludvig Runeberg: Vänrikki Stoolin tarinat, 1848–60 (runoteos).

Kaksi Vihtoria. Ohjaus: Nyrki Tapiovaara. Käsikirjoitus: Erik Blomberg ja Nyrki Tapiovaara. Alkuperäisteos Tatu Pekkarinen: Klaara ja hänen Vihtorinsa, 1931 (näytelmä).

Helmikuun manifesti. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Halveksittu. Ohjaus ja käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Lauri Haarla: Halveksittu mies, 1930 (romaanit).

Jumalan tuomio. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Arvi Pohjanpää: Jumalan käskynhaltija, 1937 (näytelmä).

Aktivistit. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Risto Orko ja Ilmari Unho. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Takki ja liivit pois! Ohjaus ja käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): Onnellinen Sakari, 1932 (näytelmä).

Herrat ovat herkkäuskoisia. Ohjaus: Helmer Adler. Käsikirjoitus: Helmer Adler ja Veikko Ström. Alkuperäisteos Serp: Herrat ovat herkkäuskoisia, 1937 (näytelmä).

Vihtori ja Klaara. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Turo Kartto ja Teuvo Tulio. Alkuperäisteos George McManus: Bringing Up Father (sarjakuva).

Avoveteen. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Orvo Saarikivi ja Ilmari Unho. Alkuperäisteos Urho Karhumäki: Avoveteen, 1936 (romaanit).

Lapatossu ja Vinski Olympiakuumessa. Ohjaus: Yrjö Norta. Käsikirjoitus: Valentin (Ensio Rislakki). Alkuperäiskäsikirjoitus.

Rakuuna Kalle Kollola. Ohjaus: Kalle Kaarna. Käsikirjoitus: I. Helakivi (mahdollisesti Ilmari Unho). Alkuperäisteos Jalmari Finne: Rakas univormu, 1932 (näytelmä).

Herra Lahtinen lähtee lipettiin. Ohjaus: Nyrki Tapiovaara. Käsikirjoitus: Ralf Parland ja Nyrki Tapiovaara. Alkuperäisteos Kjeld Abell: *Melodien der blev vaek*, 1935 (näytelmä).

Rikas tyttö. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Nisse Hirn. Alkuperäisteos Verna Kangas (Kersti Bergroth): *Rikas tyttö*, 1921 (romaani).

Seitsemän veljestä. Ohjaus: Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Kalle Kaarna ja Mika Waltari. Alkuperäisteos Aleksis Kivi: *Seitsemän veljestä*, 1870 (romaani).

Vihreä kulta. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Ossi Elstelä, Valentin Vaala ja Hella Wuolijoki. Alkuperäiskäsikirjoitus. Aiheesta samaan aikaan näytelmä Hella Wuolijoki: *Vihreä kulta*, 1938.

Pikku pelimanni. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Tuomi Elmgren-Heinonen, Boris Sirpo ja Toivo Särkkä. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Punahousut. Ohjaus: Ilmari Unho. Käsikirjoitus: Valfrid Ahonen, Aarne Orri ja Ilmari Unho. Alkuperäisteos Valfrid Ahonen: *Rakuunat tulivat*, 1934 (näytelmä).

Isoviha. Ohjaus: Kalle Kaarna. Käsikirjoitus: Jyrki Mikkonen. Alkuperäisteos Jyrki Mikkonen: *Vaeltavan sinitakin tarina* 1933 (romaani).

1940

Sereanaadi sotatorvella. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Orvo Kärkönen ja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Topias (Toivo Kauppinen): *Sereanaadi sotatorvella*, 1936 (näytelmä).

Tottisalmen perillinen. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Ilmari Unho. Alkuperäisteos Anni Swan: *Tottisalmen perillinen*, 1914 (romaani).

Suotorpan tyttö. Ohjaus ja käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Selma Lagerlöf: *Tösen från Stormyrtorpet*, 1908 (novelli).

SF-paraati. Ohjaus: Yrjö Norta. Käsikirjoitus: Tapio Piha ja Toivo Särkkä. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Aatamin puvussa – ja vähän Eevankin... Ohjaus: Ossi Elstelä. Käsikirjoitus: Nisse Hirn. Alku-

peräisteos Agapetus (Yrjö Soini): *Aatamin puvussa...* ja *vähän Eevankin*, 1928 (romaani).

Herra johtajan ”harha-askel”. Ohjaus: Eino Jurkka. Käsikirjoitus: Tatu Pekkarinen ja L. E. Pukki-la. Alkuperäisteos Tatu Pekkarinen: *Vihtorin harha-askel*, 1934 (näytelmä).

Miehen tie. Ohjaus: Nyrki Tapiovaara ja Hugo Hytönen. Käsikirjoitus: F. E. Sillanpää ja Nyrki Tapiovaara. Alkuperäisteos F. E. Sillanpää: *Miehen tie*, 1932 (romaani).

Kyökin puolella. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Tancred Ibsen, Gustaf Molander ja Gösta Stevens. Alkuperäisteos Tancred Ibsen ja Gustaf Molander: *Vi, som går köksvägen*, 1932 (ruotsalainen elokuva), jonka alkuperäisteos Sigrid Boo: *Vi som går kjøkkenveien*, 1933 (romaani).

Lapseni on minun... Ohjaus: Jorma Nortimo. Käsikirjoitus: Arvi Kivimaa. Alkuperäisteos Helvi Hämäläinen: *Tyhjä syli*, 1937 (romaani).

Unelma karjamajalla. Ohjaus: Teuvo Tulio. Käsikirjoitus: Ivar Johansson ja Teuvo Tulio. Alkuperäisteos Ivar Johansson: *Hälsingar*, 1933 (ruotsalainen elokuva), jonka alkuperäisteos Henning Ohlson: *Hälsingar*, 1922 (näytelmä).

Simo Hurtta. Ohjaus: Roland af Hällström. Käsikirjoitus: Vilho Heinämies. Alkuperäisteos Eino Leino: *Simo Hurtta*, 1904 ja *Simo Hurtta – toinen sarja*, 1919 (runosarjat) sekä *Simo Hurtta*, 1908 (näytelmä).

Anu ja Mikko. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Kersti Bergroth ja Orvo Saarikivi. Alkuperäisteos Kersti Bergroth: *Anu ja Mikko*, 1932 (näytelmä).

Runon kuningas ja muuttolintu. Ohjaus: Yrjö Norta ja Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Elsa Soini ja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Berta Edelfelt: *Ur en gammal dagbok*, 1922 (romaani).

Kersantilleko Emma nauroi? Ohjaus ja käsikirjoitus: Ilmari Unho. Alkuperäisteos A. V. Multia: *Kersantilleko Emma nauroi?* 1940 (romaani).

Tavaratalo Lapatossu ja Vinski. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Valentin (Ensio Rislakki). Alkuperäiskäsikirjoitus.

Eulalia-täti. Ohjaus: Eino Jurkka. Käsikirjoitus: U. R. Kalmari (Ilmari Unho). Alkuperäisteos Hjalmar Nortamo: *Eulalia-täti*, 1929 (näytelmä).

Jumalan myrsky. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Turo Kartto. Alkuperäisteos Lauri Haarla: *Jumalan myrsky*, 1937 (romaani).

Yövärtija vain... Ohjaus: Yrjö Norta. Käsikirjoitus: Erik Dahlberg. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Oi, kallis Suomenmaa. Ohjaus: Wilho Ilmari. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Poikani pääkonsuli. Ohjaus ja käsikirjoitus: Ilmari Unho. Alkuperäisteos Elsa Soini: *Minun poikani pääkonsuli*, 1934 (näytelmä).

Ketunhäntä kainalossa. Ohjaus: Hugo Hytönen. Käsikirjoitus: Erik Blomberg ja Palle (Reino Palmroth). Alkuperäiskäsikirjoitus.

1941

Kulkurin valssi. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Mika Waltari. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Antreas ja syntinen Jolanda. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Turo Kartto. Alkuperäisaiheen kirjoittaja nimimerkki Antti Kokko (Tatu Pekkarinen). Aiheesta myöhemmin romaani Ilmari Mäkitie (Tatu Pekkarinen): *Maailman kasvot*, 1945.

Perheen musta lammas. Ohjaus ja käsikirjoitus: Jorma Nortimo. Alkuperäisteos Melita Täng: *En mörk punkt*, 1934 (romaani).

Jos oisi valtaa... Ohjaus: Yrjö Norta. Käsikirjoitus: Lauri Kyöstilä ja Jaakko Sola. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Suomisen perhe. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Tuttu Paristo (Seere Salminen ja Elsa Soini) ja Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Tuttu Paristo: *Suomisen perhe*, 1940 (radiokuunnelmasarja).

Poretta eli Keisarin uudet pisteet. Ohjaus: Ilmari Unho. Käsikirjoitus: Serp (Seere Salminen), Elsa Soini ja Ilmari Unho. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Totinen torvensoittaja. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Orvo Saarikivi ja Veikko Syväoro (Veikko Ström). Alkuperäisteos Agapetus (Yrjö Soini): *Totinen torvensoittaja*, 1933 (romaani).

Viimeinen vieras. Ohjaus: Ville Salminen ja Arvi Tuomi. Käsikirjoitus: Matti Kurjensaari, Risto Orko ja Ville Salminen. Alkuperäisteos H. R. Halli: *Yhä murhat jatkuivat*, 1939 (romaani).

Kaivopuiston kaunis Regina. Ohjaus ja käsikirjoitus: Toivo Särkkä. Alkuperäisteos Tuulikki Kallio (Kaarina Kaarna): *Kaivopuiston kaunis Elsa*, 1936 (romaani).

Morsian yllättää. Ohjaus: Valentin Vaala. Käsikirjoitus: Tet (Kersti Bergroth), Lea Joutseno ja Valentin Vaala. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Poikamies-pappa. Ohjaus: Orvo Saarikivi. Käsikirjoitus: Nisse Hirn. Alkuperäiskäsikirjoitus.

Täysosuma. Ohjaus: Hannu Leminen. Käsikirjoitus: Turo Kartto. Alkuperäisteos ”ranskalainen huvinäytelmä”.

Ryhmy ja Romppainen. Ohjaus: Risto Orko. Käsikirjoitus: Matti Kurjensaari ja Ilmari Unho. Alkuperäisteos Armas J. Pulla: ”Jees, punamultaa!” sanoi kersantti Ryhmy, 1940 (romaani).

Onnellinen ministeri. Ohjaus: Toivo Särkkä. Käsikirjoitus: Turo Kartto. Alkuperäisteos Fred Heller ja Bruno Engler: *Das Ministerium ist beleidigt*, 1937 (näytelmä).

Elokuvien tekijätiedot on merkitty sellaisina, kun ne on kirjattu Elonet-tietokantaan. Mukana ovat sekä kreditoidut että kreditoimattomat tekijät.

Lähteet

- Ahti, Keijo 1967. *Toivo Pekkasen kirjailijantie 1: kehitys vuoteen 1941*. Porvoo: WSOY.
- Alapuro, Risto 1988. *State and revolution in Finland*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Altman, Rick 2012. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre". Teoksessa Grant, Barry Keith (toim.) *Film Genre Reader IV*. Austin: University of Texas Press.
- Ammond, Jukka 1980. *Niskavuoren talosta Juurakon torppaan: Hella Wuolijoen maaseutunäytelmien aatetausta*. Helsinki: Gaudeamus.
- Ammond, Jukka 1986. *Teatterista valkokankaalle: Hella Wuolijoen näytelmien ja elokuväsovitusten vertailua*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Anttila, Pirkko 2005. *Ilmaisu, Teos, Tekeminen. Tutkiva toiminta*. Hamina: Akatiimi.
- Aristoteles 1977. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Bagge, Tapani 2008. "Se jokin. Noir-sävyiset pienoisromaanit ovat Waltarin tuotannon huipputa". *Ruumiin kulttuuri* 3/2008. http://www.dekkariseura.fi/rk_308_a.html. 3.11.2014.
- Bagh, Peter von 1975. *Elokuvan historia*. Helsinki: Weilin & Göös.
- Bagh, Peter von 1999. *Drifting Shadows – A Guide to the Finnish Cinema*. Helsinki: Otava.
- Baker, Fred ja Firestone, Ross (toim.) 1973. *Movie people: at work in the film industry*. London: Abeland.
- Balázs, Bela 2001. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Alk. 1924.
- Bazin, André 1990. "Valokuvan ontologia (Problèmes de la peinture, 1945)" teoksessa Bazin, André. *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love kirjat.
- Bergbom, Kaarlo 1960. *Kaarlo Bergbom ja Suomalaisen teatterin synty: Kaarlo Bergbomin kirjoitukset teatteriolioistamme 1872*. Helsinki: Otava.
- Biografiskt lexikon för Finland 2014. Elektronisk utgåva. Svenska litteratursällskapet i Finland. www.blf.fi. 2.9.2015.
- Boozer, Jack 2008. *Authorship in Film Adaptation*. Austin: University of Texas Press.
- Bordwell, David 1985. *Narration in the fiction film*. London: Methuen.
- Bordwell, David; Staiger, Janet ja Thompson, Kristin 1985. *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bordwell, David ja Thompson, Kristin 1993. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David 2006. *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. Berkeley: University of California Press.
- Bordwell, David 2011. "Scriptography". Blogissa *Observations on film art, David Bordwells website on cinema*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/09/18/scriptography/>. 10.10.2013.
- Bordwell, David 2014. "Caught in the acts". Blogissa *Observations on film art, David Bordwells website on cinema*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/05/18/caught-in-the-acts-2/>. 15.7.2014.
- Bornebusch, Arne 1935. *De lever ett rikt liv: film-diktare*. Stockholm: Albert Bonnier.
- Bornebusch, Arne 1940. *Att skriva filmmanuskript*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

- Bourdieu, Pierre 1985. *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J.P. Roos. Tampere: Vastapaino.
- Bourdieu, Pierre 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loïc J.D. 1995. *Refleksiiviseen sosiologiaan*. Suomeksi toim. M'hammed Sabour ja Mikko A. Salo. Joensuu University Press.
- Bourdieu, Pierre 1998. *Järjen käytännöllisyys*. Suom. Mika Siimes. Tampere: Vastapaino.
- Brady, John 1981. *The Craft of the Screenwriter, Interviews with Six Celebrated Screenwriters*. New York: Simon and Schuster.
- Bresson, Robert 1989. ”Merkintöjä kinematografiasta”. Teoksessa Hyttinen, Pertti (toim.) *Merkintöjä Robert Bressonista*. Kokkola: Chydenius-instituutti.
- Brunel, Adrian 1935. *Filmcraft: the art of picture production*. London: George Newnes.
- Carriere, Jean-Claude 1994. *The Secret Language of Film* (Englanniksi kääntänyt Jeremy Leggatt). New York: Pantheon Books.
- Celli, Carlo. 2011. *National identity in global cinema: how movies explain the world*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ceplair, Larry ja Englund, Steven 1983. *The Inquisition in Hollywood: politics in film community 1930–1960*. Berkeley: University of California Press.
- Conor, Bridget 2011. *Screenwriting as Creative Labour: Pedagogies, Practices and Livelihoods in the New Cultural Economy*. Goldsmiths College, University of London. Väitöskirja. http://research.gold.ac.uk/2642/1/MED_the-sis_Conor_2011.pdf.
- Corliss, Richard 1974. *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema, 1927–1973*. Woodstock: Overlook.
- Council Decision 95/564/EC of 22 December 1995 on the implementation of a training programme for professionals in the European audio-visual programme industry (Media II - Training) http://europa.eu/legislation_summaries/audiovisual_and_media/l24104c_en.htm 10.10.2013.
- Crisp, Colin 1997. *The classic French cinema, 1930–1960*. Bloomington: Indiana University Press.
- Crisp, Colin 2002. *Genre, Myth, and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deer, Cécile 2012. ”Doxa”. Teoksessa Grenfell, Michael (toim.) *Key Concepts: Pierre Bourdieu (2nd Edition)*. Durham: Acumen.
- Despringre, Cécile 2007. Letter to Christina Kallas, Feb. 20th, 2007. senariografoi.gr/en/fse/fse-manifest.10.10.2012.
- Elokuvamiehen kalenteri 1941*. Helsinki: Weilin & Göös.
- Fellini, Federico 1980. *Fellini*. Suom. Eija Pokkinen. Helsinki: Love kirjat.
- FERA 2012. ”What is a film director?” http://www.filmdirectors.eu/?page_id=543. 10.10.2012.
- Freytag, Gustav 1993. *Die Technik des Dramas*. Stuttgart: Reclam. Alk. 1863.
- Furhammar, Leif 1998. *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel*. Malmö: Bra böcker.
- Gabler, Neal 1988. *An Empire of Their Own – How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown.
- Gartz, Juho 2003. *Leikkaaja: suomalaisen elokuvan ihmemaan sen takahuoneesta nähtynä*. Helsinki: Art House.
- Goebbels, Joseph 1933. ”Die Goebbels-Rede im Kaiserhof am 28.3.1933” <http://www.filmportal.de/material/die-goebbels-rede-im-kaiserhof-am-2831933>. 7.11.2013.
- Gritten, Daniel John 2007. *The Profession and Practice of Screenwriting in British Cinema: The 1920s and 1930s*. University of Bristol. Väitöskirja. <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.445828>.

- Groll, Gunter 1937. *Film, die unentdeckte Kunst*. Munchen: C. H. Beck Verlag.
- Gronow, Pekka 1995. "Musiikkielokuvat ja elokuvamusiikki". Teoksessa Uusitalo et al., *Suomen kansallisfilmografia 2*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Gunning, Tom 1986. "The Cinema of Attraction, Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde". *Wide Angle*, 8:3–4.
- Haartman, Carl von 1972. *Antaa Haartmanin yrittää*. Helsinki: Otava.
- Haavikko, Ritva 1993. *Ketunkivellä: Helvi Hämäläisen elämä 1907–1954*. Porvoo: WSOY.
- Hake, Sabine 2002. *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin: University of Texas Press.
- Hayward, Susan 1993. *French National Cinema*. Florence: Routledge.
- Heiskanen, Outi 2009. *Elohuvia: elokuvateatterien kotimainen kultta-aika*. Helsinki: Otava.
- Hentilä, Seppo 2006. "Itsenäistymisestä jatkosodan päättämiseen 1917–1944". Teoksessa Jussila, Osmo; Hentilä, Seppo ja Nevakivi, Jukka. *Suomen poliittinen historia 1809–2006*. Helsinki: WSOY.
- Hietala, Marjatta 2001. "Mitä tutkia ja miten?" Teoksessa Autio, Sari; Katajala-Peltomaa, Sari ja Vuolanto, Ville (toim.) *Historioitsijan arki ja tutkimuksen prosessi*. Tampere: Vastapaino.
- Hietala, Veijo 1994. *Tunteesta teesiin: johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Higson, Andrew 1989. "The Concept Of National Cinema". *Screen* 30:4.
- Hiltunen, Ari 1999. *Aristoteles Hollywoodissa: menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Holgersson, Ulrika 2010. "Regional Conflicts: From the Merchant's House to the 'People's Home'". Teoksessa Hedling, Erik, Hedling Olof ja Jönsson, Mats (toim.) *Regional Aesthetics: Locating Swedish Media*. Stockholm: Kungliga Biblioteket.
- Honka-Hallila, Ari 1995a. "Elokuvakulttuuria luomassa". Teoksessa Honka Hallila; Ari, Laine, Kimmo ja Pantti Mervi (toim.) *Markan tähden*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Honka-Hallila, Ari 1995b. *Kolme Eskoa: Nummi-suutarien ja sen kolmen filmatisoinnin tarina*. Helsinki: SKS.
- Honka-Hallila, Ari. 1996. "Äänielokuva tulee Suomeen". Teoksessa Kari Uusitalo et al. *Suomen kansallisfilmografia 1, 1907–1935*. Helsinki: Edita.
- Hopkins, Anthony 1972. "Contemporary Heroism - Vitality in Defeat". Teoksessa Browne, Ray B., Fishwick, Marshall ja Madsen, Michael T. (toim.) *Heroes of Popular Culture*. Ohio: Bowling Green.
- Hytönen, Jukka 2004. *Kamera käy! Elokuvaaja Kari Soblberg*. Helsinki: Like.
- Hyytiä, Riina 2004. *Ennen kuin kamera käy: ideasta kuvauksiin – tekijät kertovat*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.
- Hällström, Roland af 1936. *Filmi – aikamme kuva: filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä: Gummerus.
- ILONA 2015. Juurakon Hulda. Esitystietokanta Teatterin tiedotuskeskus (TINFO) ja Teatterimuseo. http://ilona.tinfo.fi/esitys_lista.aspx. 12.8.2015.
- Ilva, Jyrki 1998. *Pehtoori ja kansa: "Siltalan pehtoorin" (1934) intertekstuaaliset yhteydet ja yhteiskunnallinen sisältö*. Suomen historian Pro gradu -tutkielma. Historian laitos. Helsingin yliopisto. <http://www.helsinki.fi/hum/hist/gradut/ilva/>. 11.12.2012.
- Immonen, Kari; Kallioniemi, Kari; Kärki, Kimi; Laine, Kimmo ja Salmi, Hannu 2008. "Kalevalasta populaarikulttuuriin" teoksessa Piela, Ulla; Knuuttila, Seppo ja Laaksonen, Pekka (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Helsinki: SKS.

- Juhila, Kirsi 2002. ”Tutkijan positiot”. Teoksessa Jokinen, Arja; Juhila, Kirsi ja Suoninen, Eero (toim.) *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere: Vastapaino.
- Juntunen, Matti ja Mehtonen Lauri 1982. *Ihmistieteiden filosofiset perusteet*. Jyväskylä: Gummerus.
- Juutila, Ulla-Maija 1986. ”Niin katoa mainen kunnia.” Suosion ja unohtumisen problematiikkaa kahdeksan kirjailijan 1930-luvun tuotannon pohjalta”. Teoksessa Saarenheimo, Kerttu ja Juutila, Ulla-Maija (toim.) *Kirjoja kätköistä*. Turku: Turun yliopisto.
- Juutila, Ulla-Maija 1999. ”Syvään uurrettua – Iiris Uurto naiskirjailijan 1930-luvun kulttuurisella kentällä”. Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: SKS.
- Jäntti, Eino 1957. ”Projektion esitykset”. Teoksessa *Studio 3, elokuvan vuosikirja*. Helsinki: Elokuvakierho Studio.
- Järvelä, Juha 2013. *Kaksi maailmaa? Sukupuoli Mika Waltarin kirjailijakuvassa, teksteissä ja niiden vastaanotossa 1925–1939*. Jyväskylä: University of Jyväskylä. https://jyx.jyu.fi/dspace/bitstream/handle/123456789/41655/978-951-39-5220-4_vai-tos13062013.pdf?sequence=1. 1.2.2015.
- Kahila, Janne 2010. ”Timo Koivusalo ja Täällä Pohjantähden alla II”. *Film-o-Holic*. <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/timo-koivusalo-taalla-pohjantahden-alla-2/> 28.11.2014.
- Kajava, Viljo 1965. ”Nuoret kapinalliset”. Teoksessa Havu, Toini (toim.) *Ilon ja aatteen vuodet*. Hämeenlinna: Karisto.
- Kalela, Jorma 2000. *Historiantutkimus ja historia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kansallisbiografia*-verkkojulkaisu. Biografiakeskus. <http://www.kansallisbiografia.fi/>. 16.12.2014.
- Karpela, Tanja 2004. Suomalaisen elokuvavuoden 2004 avajaiset, Helsinki. http://www.minedu.fi/OPM/Puheet/2004/1/suomalaisen_elokuvavuoden_2004_avajaiset_helsinki?lang=fi. 28.10.2014.
- Kassila, Matti 1995. *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.
- Kassila, Matti 1995b. ”Wilho Ilmarin ja Hannu Lemisen Vieraat miehet. Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 2, 1936–1941*. Uusitalo, Kari et al. Helsinki: Painatuskeskus.
- Kassila, Matti 2004. *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Helsinki: WSOY.
- Kassila, Matti 2012. *Suurten elokuvaohjaajien jäljillä*. Helsinki: Teos.
- Kelly, Kevin ja Parisi, Paula 1997. ”Beyond Star Wars”. http://www.wired.com/wired/archive/5.02/fflucas_pr.html. 27.9.2012.
- Kinnunen, Helka-Maria 2008. *Tarinat teatterin taiteellisessa prosessissa*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Kivimies, Yrjö 1937. *Pidot tornissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Kohonen, Juhani ja Rantala, Risto (toim.) 2004. *Suomalaisia kirjailijoita*. Helsinki: Otava.
- Koivisto, Hanne 2011. *Politiikkaa, erotiikkaa ja kulttuuritaistelua – kirjoituksia suomalaisesta vasemmistoälymyydestä 1930-luvulta*. Helsinki: Työväen historian ja perinteen tutkimuksen seura.
- Koivumäki, Marja-Riitta 2010. ”The aesthetic independence of the screenplay”. *Journal of Screenwriting* 2: 1.
- Koivunen, Anu 1995. *Isänmaan moninaiset äidinkasvat: sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatuotuksen seura.
- Koivunen, Anu 1999. ”Vieras nainen tuli taloon ja muita sukupuolijuonia – Niskavuoren naiset ja 1930-luvun kulttuurikriisi”. Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: SKS.

- Kolehmainen, Taru 2010. Onnea tulevalle kymmenluvulle! Kotimaisten kielten keskus. http://www.kotus.fi/julkaisut/kielipalstat/kuukauden_kielijutut/kielijutut/onnea_tulevalle_kymmenluvulle/. 16.2.2015.
- Kopiosto 2014. http://www.kopiosto.fi/kopiosto/palvelut_oikeudenomistajille/tv_radio_ohjelmien_korvaukset/fi_FI/ukkk_av_korvaukset/. 2.9.2015.
- Koski, Pirkko 1992. *Teatterinjohtaja ja aika: Eino Salmelaisen toiminta Helsingin Kansanteatterissa 1934–1939*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koski, Pirkko 2000. *Kaikessa mukana: Hella Wuolijoki ja hänen näytelmänsä*. Helsinki: Otava.
- Kuhn, Thomas S. 1994. *Tieteellisten vallankumousten rakenne*. Helsinki: Art House.
- Kuleshov, Lev 1974. *Kuleshov on Film, Writings by Lev Kuleshov*. Levaco, Ronald (toim.) Berkeley, Los Angeles, London: University Of California Press.
- Kurikka, Jussi ja Takkala, Marketta 1983. *Suomen aikakauslehdistön bibliografia 1782–1955*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto.
- Kurjensaari, Matti 1962. *30-luvun vihainen nuorimies*. Helsinki: Tammi.
- Kuusela, A.M. Pertti 1976. *Puoli vuosisataa filmiääniteknikkaa Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvaseäitiö.
- Kääpä, Pietari ja Seppälä, Jaakko 2012. ”Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuva-kulttuuriin”. *Lähikuva* 3.
- Laine, Edvin 1973. *Asiat haki*. Helsinki: Kirjayhtymä.
- Laine, Edvin 1983. *Tuntematon sotilas ja pylväs-sänky: Elämäni esirippuja ja valkokankaita*. Helsinki: Tammi.
- Laine, Kimmo 1988. ”SF-paraati – ensimmäinen suomalainen musiikki- ja revyyelokuva”. *Lähikuva* 4.
- Laine, Kimmo 1995. ”Elokuvateollisuutta rakentamassa”. Teoksessa Honka Hallila; Ari, Laine, Kimmo ja Pantti Mervi (toim.) *Markan tähden*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutusk keskus.
- Laine, Kimmo 1996. ”Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aihe maailma”. Teoksessa Uusitalo et. al. *Suomen kansallismografia I*. Helsinki: Edita.
- Laine, Kimmo 1999. ”Pääosassa Suomen kansa” *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti ja Seitajärvi, Juha (toim.) 2004. *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS.
- Laine, Kimmo 2007. ”Seitsemän veljestä, kahdeksan käsikirjoitusta”. Teoksessa Bacon, Henry; Lehtisalo, Anneli ja Nyysönen, Pasi (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla: kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like.
- Laine, Kimmo ja Seitajärvi, Juha (toim.) 2008. *Valkoiset ruusut: Hannu Lemisen & Helena Karan elämä ja elokuvat*. Helsinki: SKS.
- Lane, Tamar 1936. *The new technique of screen writing, a practical guide to the writing and marketing of photoplays*. New York, London: Whittlesey House, McGraw-Hill Book Co.
- Lee, Norman 1937. *Money for film stories*. London: Pitman.
- Lehtisalo, Anneli 2011. *Kuin elävinä edessämme: suomalaiset elämäkertaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: SKS.
- Lehtonen, Tommi 2007. *Suomalaiset antisankarit*. Pro gradu -tutkielma. Kulttuurien tutkimuksen laitos/Folkloristiikka. <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19528/suomalai.pdf?sequence=2>
- Leitch, Thomas 2008. ”Adaptation Studies at a Crossroads”. *Adaptation* 1:1.
- Linnankoski, Johannes 1907. *Taistelu Heikkilän talosta*. WSOY: Porvoo.

- Lipponen, Paavo 2002. Tervehdys Elokuvaluoden avajaisissa Suomen elokuväsäätiössä 25.1.2002. <http://vnk.fi/ajankohtaista/puheet/puhe/en.jsp?oid=102651>. 28.10.2014.
- Livingston, Paisley 1997. "Cinematic Authorship". Teoksessa Allen, Richard ja Smith, Murray (toim.) *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Macdonald, Ian W. 2004a. "Disentangling the screen idea", *Journal of Media Practice* 5: 2.
- Macdonald, Ian W. 2010. "...So it's not surprising I'm neurotic' The Screenwriter and the Screen Idea Work Group". *Journal of Screenwriting* 1: 1.
- Macdonald, Ian W. 2013. *Screenwriting poetics and the screen idea*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Maras, Steven 2009. *Screenwriting: history, theory and practice*. London: Wallflower.
- Maras, Steven 2011. "Some attitudes and trajectories in screenwriting research". *Journal of Screenwriting* 2: 2.
- Marion, Frances 1938. *How to Write and Sell Film Stories*. New York: Covici, Friede. Alk. 1937.
- McCormick, Richard W. ja Guenther-Pal, Alison 2004. *German essays on film*. New York: Continuum.
- Méliès, Georges 1961. "Importance du scénario". Teoksessa Sadoul, Georges. *Georges Méliès*. Paris: Seghers. Alk. 1932.
- Meri, Lauri 2008. *Tauno Palo*. Helsinki: Otava.
- Mickwitz, Joachim 1995. "Film, politik och estetik. Filmklubben Projektio och 1930-talets kulturklimat i Finland". *Historisk tidskrift för Finland*. Årg. 80.
- Mikkeli, Heikki 1997. "Sivistyneistö, älymystö ja kansa sotienvälisessä Suomessa". Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Älymystön jäljillä*. Helsinki: SKS.
- Mikkeli, Heikki 1999. "Tornin pidot – korkokuva 1930-luvusta?". Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Ajan paineessa – Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: SKS.
- Miles, Matthew B ja Huberman, A. Michael 1994. *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook*. Thousand Oaks: Sage, cop.
- Millard, Kathryn 2006. "Writing for the Screen: Beyond the Gospel of Story" *Scan Journal* 3: 2. http://www.scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=77. 12.12.2014.
- Monaco, James 1981. *How to read a film*. Oxford. New York: Oxford University Press.
- Mäkelä, Mauno 1996. *Kerrankin hyvä kotimainen: elokuvatuottajan muistelmat*. Porvoo: WSOY.
- Mäkinen, Kari 1989. "Kirjallisuuden moraali vai moraalinen kirjallisuus. Keskustelun taustaa 1930-luvulta". Teoksessa Haapala, Arto; Haapala, Eija; Kinnunen, Aarne ja Lammenranta, Markus (toim.) *Kirjallisuuden filosofia*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Nikula, Jaana 2000. *Polttava katse: Regina Linnanbeimon elämä ja elokuvat*. Helsinki: Like.
- Norman, Marc 2007. *What Happens Next: A History of American Screenwriting*. New York: Harmony.
- Orko, Risto 1945. "Paperiliuskat kameran takana". Teoksessa Aaltonen, Toini (toim.) *Teatteri ja filmi*, Äänekoski, Kustannusosakeyhtiö Kirjamies.
- Otavan kirjallisuustieto 1990. Sihvo, Hannes (neuvottelukunnan pj.) Rantala, Risto ja Turtia, Kaarina (toim.) Helsinki: Otava.
- Paavolainen, Olavi 1932. *Suursiivous eli kirjallisuuden lastenkamarissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Pang, Laikwan 2009. "The Labor Factor in the Creative Economy: A Marxist Reading". *Social Text* 27: 2.

- Panofsky, Erwin 1997. "Style and Medium in the Motion Pictures". Teoksessa Lang, Irvin (toim.) *Three Essays on Style*, Cambridge, London: The MIT Press.
- Pantti, Mervi 1999. "Kun eräs aikakausi päättyi: Runoilija ja muusa, Tulipää sekä Pedon merkki kansallisen elokuvan rakentajana". Teoksessa Uusitalo et al. *Suomen kansallisfilmografia 8: 1971 – 1980*. Helsinki: Edita.
- Pantti, Mervi 2000. "Kansallinen elokuva pelastettava": elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: SKS.
- Price, Steven 2010. *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Price, Steven 2013a. "The screenplay: An accelerated critical history". *Journal of Screenwriting* 4:1.
- Price, Steven 2013b. *A history of the screenplay*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan.
- Pudowkin, Wsewolod 1928. *Filmregie und Filmmanuskript*. Berlin: Lichtbildbühne.
- Pudovkin, Vsevolod 1953. *Film Technique and Film Acting*. London: Vision, Mayflower.
- Pudovkin, Vsevolod 1974. "Kinorezhisser i kinomaterial" teoksessa Apasnik, T. and Petrovich, A. (toim.) *Sobranie sochinenii 1*, Moskva: Iskustvo. (Alk. 1926).
- Rajala, Panu 2008. *Unio mystica: Mika Waltarin elämä ja teokset*. Helsinki: WSOY.
- Redvall, Eva Novrup 2010. "Teaching screenwriting in a time of storytelling blindness: the meeting of the auteur and the screenwriting tradition in Danish film-making", *Journal of Screenwriting*, 1: 1.
- Rinne, Matti 2006. *Kiila 1936–2006: taidetta ja taistelua*. Helsinki: Tammi.
- Rinne, Matti 2008. *Yksitoista Tapiovaaraa: tuoleja, tauluja, elokuvia*. Helsinki: Teos.
- Rodin, Gösta 1976. *Den svenska filmens glada 30-tal: en överlevandes minnen*. Stockholm: Nordiska Bokindustri.
- Roos, Jeja-Pekka 2013. "Taistelusta yhteistoimintaan – Pierre Bourdieu hyvinvointivaltion puolustajana". Teoksessa Saari, Juho; Taipale, Sakari ja Kainulainen, Sakari (toim.) *Hyvinvointivaltion moderneja klassikoita*. Helsinki: Diakonia-ammattikorkeakoulu.
- Roos, Karl 1940. *Filmmanuskriptet: filmatisering, uddrag af drejebøger, forfatterne og filmindustrien*. København: Atheneum Dansk Forlag.
- Rosma, Juha 1984. *Elokuvadramaturgian salaisuudet*. Helsinki: Suomen elokuvaseätiö.
- Rotha, Paul 1931. *Celluloid: the film to-day*. London, New York, Toronto: Longmans, Green & Co.
- Routa, Jussi 1931. *Filmikesän seikkailut: elokuvaatrina*. Jyväskylä: Gummerus.
- Routio, Pentti 2007. Tapaustutkimus. <http://www2.uiiah.fi/projekti/metodi/071.htm>. 10.1.2015.
- Rushton, Richard ja Bettinson, Gary 2010. *What Is Film Theory?* Maidenhead: McGraw-Hill Education.
- Rytkönen, Sisko 2001. *Mitäpä ei kärsitty elokuvan takia: muistoja 1930- ja 1940-luvun kotimaisista elokuvista ja esitystilanteista*. Jyväskylä: S. Rytkönen.
- Saarenheimo, Kerttu 1966. *Tulenkantajat: ryhmän vaiheita ja kirjallisia teemoja 1920-luvulla*. Porvoo: WSOY.
- Saarikoski, Tuula 1980. *Tähtiaika: Ansa Ikonen*. Espoo: Weilin + Göös.
- Saarikoski, Tuula 1981. *Tauno Palo: kolmen sukupolven sankari*. Helsinki: Tammi.
- Salakka, Matti 1992. "Manja ja Marja taistelevat. Varastettu kuolema ja Aktivistit historian kuvittajina." *Lähikuva* 4.

- Sallamaa, Kari 2008. "Kalevala Marxin valossa ja varjossa", teoksessa Piela, Ulla; Knuuttila, Seppo ja Laaksonen, Pekka (toim.) *Kalevalan kulttuurihistoria*. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu 1993. *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Salmi, Hannu 1996. "Elokuva, mentaliteetti ja suomalaisuus". Teoksessa Laaksonen, Pekka ja Mettomäki, Sirkka-Liisa (toim.) *Olkaamme siis suomalaisia*. Helsinki: SKS.
- Salmi, Hannu 1999a. "Kaunis alku kotimaiselle teollisuudelle" – Suomalaisen näytelmäelokuvatuotannon varhaisvaiheet (1907–13) kansallisenä projektina, teoksessa Salmi, Hannu. *Tanssi ylihistorian: tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Salmi, Hannu 1999b. "IKL:n ja Suomi-Filmin yhdymies Ilmari Unho (1906–1961)". Teoksessa Salmi, Hannu. *Tanssi yli historian: tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Salo, Matti 1994. *Hiljaiset sankarit: käsikirjoituksen tekijät Hollywoodin mustalla listalla*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Sawyer, R. Keith 2011. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Cary: Oxford University Press.
- Scholz, Juliane 2012. Deutsche Drehbuchautoren in Hollywood (1933–1945). *Themenportal Europäische Geschichte*. <<http://www.europa.clionline.de/2012/Article=539>>. 12.12.2012
- Schrader, Paul 1972. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press.
- Sedergren, Jari 2004. "Kansallisen elokuvan' käsitteen paradoksaalisuus". *Sedis blog*. <http://sedis.blogspot.fi/2004/06/kansallisen-elokuvan-ksitteen.html>. 24.6.2014.
- Sedergren, Jari 1999. *Filmi poikki: poliittinen elokuvasaasuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Seeger, Linda ja Whetmore, Edward Jay 1994. *From script to screen: the collaborative art of filmmaking*. New York: Henry Holt & Company.
- Selznick, David O. 1981. *Memo from David O. Selznick*. New York: Grove Press.
- Seppälä, Jaakko 2007a. "Katse kohti tähtiä: kotimainen elokuvataiteus ja sen ulkomaiset esikuvat" teoksessa Bacon, Henry; Lehtisalo, Anneli ja Nyyssönen, Pasi (toim.) *Suomalaisuus valkokankaalla: kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: Like.
- Seppälä, Jaakko 2007b. "Suomalaisen mentaliteetin kasvualusta - Kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot", *Wider Screen*, <<http://www.widerscreen.fi/2007-1/suomalaisen-mentaliteetin-kasvualusta-kotimaisen-mykkaelokuvan-luontorepresentaatiot/>>. 25.11.2013.
- Seppälä, Jaakko 2012. *Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- SES 2015. Katsotuimmat kotimaiset elokuvat elokuvateattereissa. <http://ses.fi/tilastot-ja-tutkimukset/vuositolastot/kaikkien-aikojen-katsotuimmat/>. 12.8.2015.
- Sevänen, Erkki 1994. *Vapauden rajat: kirjallisuuden tuotannon ja välityksen yhteiskunnallinen sääntely Suomessa vuosina 1918–1939*. Helsinki: SKS.
- Sevänen, Erkki 1997. "Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat". Teoksessa Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Älymystön jäljillä*. Helsinki: SKS.
- Skene-tietosivusto: Teuvo Puro. Teatterimuseo. <<http://www.teatterimuseo.fi/skene/historiaa/teuvo.php>> 12.6.2012.
- Soila, Tytti 1998a. "Finland". Teoksessa Soila, Tytti; Söderbergh Widding, Astrid ja Iversen, Gunnar (toim.) *Nordic National Cinemas*. London and New York: Routledge.

- Soila, Tytti 1998b. "Sweden". Teoksessa Soila, Tytti; Söderbergh Widding, Astrid ja Iversen, Gunnar (toim.) *Nordic National Cinemas*. London and New York: Routledge.
- Staiger, Janet 1985. "The Hollywood mode of production" teoksessa Bordwell, David, Staiger, Janet ja Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Sundstedt, Kjell 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Suomalaisen elokuvan tavoiteohjelma 2011–2015*. Suomen elokuväsäätiö. [http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Suomalaisen elokuvan_tavoiteohjelma_2011-2015.pdf](http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Suomalaisen_elokuvan_tavoiteohjelma_2011-2015.pdf). 1.12.2014.
- Suomen kansallisfilmografia 1 1907–1935* 1996. Uusitalo, Kari et. al. Helsinki: Edita.
- Suomen kansallisfilmografia 2 1936–1941* 1995. Uusitalo, Kari et. al. Helsinki: Edita.
- Suomen kansallisfilmografia 8 1971–1980* 1999. Uusitalo, Kari et. al. Helsinki: Edita.
- Suomen kansallisfilmografia 9 1981–1985* 2000. Toiviainen, Sakari et. al. Helsinki: Edita.
- Suomen kirjailijat 1917–1944* 1981. Pienoiselämäkerrat. Teosbibliografiat. Tutkimusviitteet. Lau-nonen, Hannu (toim.) Helsinki: SKS.
- Suomen kirjailijat* -tietokanta Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://www.finlit.fi/kirjasto/kirjailijamatrikkeli>. 4.11.2011.
- Suomen kirjallisuus* 5 1965. Joel Lehtosesta Antti Hyryyn. Sarajas, Annamari (toim.) Helsinki: SKS.
- Suomen kirjallisuushistoria 1* 1999. Hurskaista lauluista ilostelevaan romaaniin. Varpio, Yrjö (päätoimittaja). Varpio, Yrjö ja Huhtala, Liisi (toim.) Helsinki: SKS.
- Suomen kirjallisuushistoria. 2* 1999. Järkiuskosta vaistojen kapinaan. Varpio, Yrjö (päätoimittaja). Rojola, Lea (toim.) Helsinki: SKS.
- Suomen kirjallisuushistoria 3* 1999. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin. Varpio, Yrjö (päätoimittaja). Lassila, Pertti (toim.) Helsinki: SKS.
- Suomen tilastollinen vuosikirja 1939* 1940. Helsinki: Valtioneuvoston kirjapaino.
- Svensk filmdatabas. <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/>. 7.11.2014
- Szczepanik, Petr 2013. "How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting". *Illuminace* 25: 3 (91).
- Talvio, Raija 1998. "Pikkusisar – ajatuksia tarinan matkasta". *Lehtiset* 2.
- Talvio, Raija 2010. "First of all, the screenplay problem has to be solved" – the public debate on screenwriting in 1930s Finland". *Journal of Screenwriting* 1:2.
- Talvio, Raija 2013a. "Lähikuvassa Batlerin kasvot – Matti Kassila elokuvakäsikirjoittajana". Teoksessa Koukkunen, Kalevi; Laine, Kimmo ja Seitajärvi, Juha (toim.) *Elokuvat kertovat, Matti Kassila*. Helsinki: SKS, KAVA.
- Talvio, Raija 2014a. "Screenwriting without typing – the case of Calamari union". *Journal of Screenwriting* 5:1.
- Tapiovaara, Nyrki 1937. "Filmitaide – Neuvostoliitossa". Teoksessa Viljo Kajava, Kaisu-Mirjami Rydberg, Arvo Turtiainen (toim.) *Kirjailijaryhmä Kiilan albumi 1937*. Mikkeli: Vapauden kirjapaino.
- Tarkka, Pekka 1992. "Nuoren tasavallan taide ja tie". Teoksessa Tarkka et al. (toim.) *Suomi 75: itsenäisen Suomen historia*. Espoo: Weilin + Göös.
- Taylor, Richard ja Christie, Ian 1994. *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. Florence: Routledge.
- Tervapää, Juhani 1937. Juurakon Hulda: 7-kuvaelmainen huvinäytelmä. Jyväskylä: Gummerus.
- The European Screenwriters Manifesto 2006. Thessaloniki. <www.scenaristes.org/pdfs/Manifesto_FSE_english.pdf> 24.8.2011.

- Thomson, Katherine 2008. *Continuum Aesthetics: Aesthetics and Film*. London: Continuum International Publishing.
- Thompson, Kristin 1996. "National or international films? The European debate during the 1920s". *Film History* 8, 3.
- Thompson, Kristin 1999. *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Cambridge: Harvard University Press.
- Tieber, Claus 2008. *Schreiben für Hollywood – Das Drehbuch im Studiosystem*. Wien, Berlin: Lit Verlag.
- Timonen, Eija 2004. *Perinne käsikirjoittajan työkaluna: kansanperinteen transformoituminen eri medioihin käsikirjoittajan näkökulmasta: tapaustutkimus suomalaisen kansanperinteen muokkaamisesta lapsille ja nuorille*. Rovaniemi: Lapin yliopisto.
- Toiviainen, Sakari 1983. *Erik Blomberg*. Helsinki: Valtion painatuskeskus
- Toiviainen, Sakari 1986. *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari 1995. "Nyrki Tapiovaaran tähdenlento". Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 2: 1936–1941*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (toim.) 2002. *Tulio: levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS.
- Toni (Topo Leistelä ja Nisse Hirn) 1950. *Haluatko elokuvanäyttelijäksi, ohjaajaksi, elokuvakirjailijaksi, kameramieheksi, äänittäjäksi, lavastajaksi, elokuväsäveltäjäksi, järjestäjäksi, skriptiksi, avustajaksi, laborantiksi, pukusuunnittelijaksi*. Hämeenlinna: Nide.
- Truffaut, François 1954. "Une certaine tendance du cinéma français". *Cahiers du Cinéma* no. 31. käännös: "A certain tendency in French cinema" http://soma.sbccc.edu/users/DaVega/FILMST_101/FILMST_101_FILM_MOVEMENTS/FrenchNewWave/A_certain_tendency_tr%203540A3.pdf. 13.12.2012
- Tulio, Teuvo 2002. "Elämäni ja elokuvani" teoksessa Toiviainen, Sakari (toim.) *Tulio: levottoman veren antologia*. Helsinki: SKS.
- Tuomi, Jouni ja Sarajärvi, Anneli 2002. *Laadullinen tutkimus ja sisällönanalyysi*. Helsinki: Tammi.
- Tuomioja, Erkki 2006. *Häivähdys punaista: Hella Wuolijoki ja hänen sisarensa Salme Pekkala valankumouksen palveluksessa*. Helsinki: Tammi
- Tykkyläinen, Lauri 2004. "Valentin Vaalan jäljillä". Teoksessa Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti ja Seitajärvi, Juha (toim.) *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS.
- Törhönen, Lauri 2008. *Suomen Elokuva – Finlands Film. Selvitys elokuvan julkisesta rahoitusjärjestelmästä. Opetusministeriön työryhmämuistioita ja selvityksiä 2008:29*. Helsinki: Opetusministeriö.
- Töyri, Esko 1983. *Vanhat kameramiehet: suomalaisen elokuvan kameramiehiä 1930–1950*. Helsinki: Suomen elokuvasaatiö.
- Uusitalo, Kari 1975a. *T.J. Särkkä: legenda jo eläessään*. Helsinki: WSOY
- Uusitalo, Kari 1975b. *Lavean tien sankarit: suomalainen elokuva 1931–1939*. Helsinki: Otava.
- Uusitalo, Kari 1988. *Meidän poikamme: suomalaisen elokuvan perustanlaskija Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Uusitalo, Kari 1993. "Suomalainen elokuvatuotanto 1942–1947. Taustaa ja tosiasioita." Teoksessa Uusitalo, Kari... et al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 3: 1942–1947*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Uusitalo, Kari 1994. *Kuvaus – kamera – käy! Lähi-kuvassa suomifilmit ja Suomi-Filmi Oy*. Helsinki: Kirjastopalvelu.
- Uusitalo, Kari 1996. "Erkki Karu ja hänen aikakautensa". Teoksessa Uusitalo, Kari... et al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 1. 1907–1935*. Helsinki: Edita.

- Uusitalo, Kari 1999. *Risto Orko: Suomi-filmin 100-vuotias suurmies*. Porvoo, Helsinki, Juva: WSOY.
- Uusitalo, Kari 2002. *Siiri ja Kaarlo: näyttelijäparin tarina*. Helsinki: Edita.
- Uusitalo, Kari 2004. ”Valentin Vaala – ’uneksivatseinen ohjaaja’”. Teoksessa Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti; Seitajärvi, Juha (toim.) *Valentin Vaala*. Helsinki: SKS.
- Uusitalo, Kari ja Toiviainen, Sakari 2010. *Valkokankaan Waltariana: Mika Waltarin elokuvat*. Helsinki: WSOY.
- Uusitalo, Kari ja Tuomola, Olli 1972. *Elokuvakirja. Mitä missä milloin -sarja*. Helsinki: Otava.
- Vacklin, Anders; Rosenvall, Janne ja Nikkinen, Are 2007. *Elokvuan runousoppia: käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Helsinki: Like.
- Vala, Katri 1981. ”Kokoomukselaista kertomataidetta” Teoksessa Vala, Katri. *Suorasanaista 30-luvulta ja -luvusta*. Helsinki: Kansankulttuuri. Alk. 1937.
- Vanhanen, Matti 2005. Pääministeri Matti Vanhanen Elokvuvuoden avajaisissa Suomen elokuvasaatiössä 21.1.2005. <http://vnk.fi/ajankohtaista/puheet/puhe/fi.jsp?oid=102498> 28.20.2014.
- Vardac, A. Nicholas 1987. *Stage to Screen*. New York: Da Capo Press. Alk. 1949.
- Vuorio-Lehti, Minna 2003. ”Juurakon Hulda ja Suomen Olli koulutususkon mannekiineina suomalaisessa elokuvassa 1930-1940 -luvuilla”. Teoksessa Vuorio-Lehti, Minna ja Nieminen, Marjo (toim.) *Kasvatushistoria nyt: makro- ja mikrotutkimuksesta marginaalisuuden, sukupuolen ja tilan analyysiin*. Helsinki: Suomen kasvatustieteellinen seura.
- Välimäki, Kimmo 2014. ”Anna-Leena Härkönen: ’En ymmärrä, miten elokuva-alan ihmisten hermot kestävät’”. Suomileffa.fi. <http://www.suomileffa.fi/uutiset/anna-leena-haerkonen-en-ymmaerae-miten-elokuva-alan-ihmisten-hermot-kestaevaet/> 28.10.2014.
- Waltari, Mika 1935. *Aiotko kirjailijaksi?* Porvoo: WSOY.
- Waltari, Mika 1937. *Vieras mies tuli taloon*. Porvoo: WSOY.
- Waltari, Mika 1938. *Jälkinäytös: jatko romaaniin ”Vieras mies tuli taloon”*. Porvoo: WSOY.
- Waltari, Mika 1942. *Isästä poikaan: romaani kolmen sukupolven Helsingistä*. Porvoo: WSOY.
- Waltari, Mika 1965. ”Miten elin 30-luvun”. Teoksessa Havu, Toini (toim.) *Ilon ja aatteen vuodet*. Hämeenlinna: Karisto.
- Waltari, Mika 1980. *Kirjailijan muistelmia*, Porvoo: WSOY.
- Watson, Paul 2012. ”Cinematic authorship and the film auteur”. Teoksessa Nelmes, Jill (toim.) *Introduction to film studies*. Oxon: Routledge.
- Welch, David 2001. *Propaganda and the German Cinema, 1933-1945*. London: I.B. Tauris.
- Werner, Gösta. (1978). *Svenska filmens historia*. Stockholm: P. A. Nordstedt & Söner.
- World Screenwriters’ Declaration* 2009. Ateena. http://www.scenaristes.org/pdfs/WCODeclaration_20091107.pdf 24.8.2011.
- Wuolijoki, Hella 1986. *Nuoruuteni kahdessa maassa. Koulutyttönä Tartossa 1901-1904. Yliopistovuodet Helsingissä 1904-1908*. Espoo: Weilin + Göös.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

- Ahtiainen, Lasse 1978. *Suomalaisen näytelmäelokuvan yhteiskunnallinen sisältö vuosina 1936-1939*. Painamaton laudaturtyö. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- David Bordwellin viesti Screenwriting Research Networkin postituslistalle 5.1.2012.
- Holgersson, Ulrika 2011. Hembiträdet i svenska pilsnerfilmer. Vetenskapsradion Forum. Sveri-

ges Radio. Haastattelu. <http://sverigesradio.se/sida/avsnitt?programid=1302>. 26.9.2011.

Tove Idströmin sähköpostihaastattelu 7.3.2012.

Kansallisarkisto. Hella Wuolijoen arkisto. Käsikirjoituksia.

Matti Kassilan sähköpostihaastattelu 25.1.2012.

Lappalainen, Päivi 1989. *Aika, ikuisuus ja ihmisen: Lauri Viljasen kriitikontyö vuosina 1922–1949*. Lisensiaatintyö: Turun yliopisto, kotimainen kirjallisuus.

Macdonald, Ian W. 2004b. *The presentation of the screen idea in narrative film-making*. Leeds Metropolitan University. Painamaton väitöskirja.

Mäkinen, Aito 1999. *Ensimmäiset 100 vuotta*. Dokumenttielokuva. Helsinki: Filmiryhmä.

Ripatti, Mika 2009. WCOS 6.-7.11.2009, Conference notes by Mika Ripatti for The Finnish Dramatists' Union. Julkaisematon muistio.

Salava, Lauri Alfred. Nimiluettelo. Salanimet ja nimimerkit. L. A. Salavan arkisto. Kansalliskirjasto.

Scholz, Juliane 2014. *Geschichte des Drehbuchautors in den USA und in Deutschland*. Fakultät für Sozialwissenschaften und Philosophie der Universität Leipzig. Painamaton väitöskirja.

Suomalaisen Kirjallisuuden seuran Kirjallisuusarkisto. Eino Railon arkisto.

Suomen elokuvasäätiön käsikirjoittamisen Think tank -tapahtuman työryhmäraportit. 17.12.2013.

Sutinen, Asta 2012. *Luokan ja sukupuolen ristiriitoja. Juurakon Hulda -elokuva suomalaisen yhteiskunnan tulkitsijana ja rakentajana 1930-luvulla*. Pro gradu -tutkielma. Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos / Kulttuurihistoria. Turun yliopisto.

KÄSIKIRJOITUKSIA KAVISSA

Elokuu

Helmikuun manifesti

Helsingin kuuluisin liikemies (Kun vain sisulla pelaa eli Liljepekin Kallen konjektuurit)

Herra Lahtinen lähtee lipettiin (Kadonnut sävel)
Ja alla oli tulinen järvi ja Jussi Raalan elämä ja loppu (käsikirjoitus ja filmiromaani)

Juurakon Hulda

Jääkärin morsian

Kaarina Maununtytär

Kaikenlaisia vieraita

Kaikki rakastavat ja Aurinkoa ja merivettä
(käsikirjoitus ja filminovelli)

Komisario Palmun erehdys

Kuriton sukupolvi

Kyökin puolella

Lapseni on minun

Laulu tulipunaista kukasta

Meidän poikamme merellä

Miehen tie

Minä ja ministeri

Nummisuutarit

Oi, kallis Suomenmaa

Olenko minä tullut haaremiin

Onnellinen ministeri

Poikani pääkonsuli

Poretta

Rikas tyttö

Roinilan talossa

Roinilan talossa (Teuvo Puron ja Artturi Järviluoman versiot)

Runon kuningas ja muuttolintu

Seitsemän veljestä

Serenaadi sotatorvella eli sotamies Paavolan tuurihousut

SF-Paraati

Taistelu Heikkilän talosta

Tukkipojan morsian

Vaimoke

Varastettu kuolema

Vieras mies tuli taloon

Viimeinen vieras

VMV 6

Voi meitä! Anoppi tulee

KONFERENSSIESITELMÄT

- Chiarulli, Raffaele 2014. Strong curtains and dramatic punches. The legacy of playwriting and the debate on three-act model in the screenwriting manuals of the thirties. Screenwriting Research Network Conference. Potsdam 19.10.2014.
- Jech, Pavel 2012. The Pizza Effect in European Dramaturgy. Theorizing Screenwriting Practice Workshop. Masaryk University, Brno, Tshekin tasavalta. 25.11.2012.
- Talvio, Raija 2009.
The Necessity of “Film Instinct” – The Public Debate on Screenplay Writing of the Early Finnish Sound Film. Screenwriting Research Network Conference, Helsinki 11.9.2009.
- Talvio, Raija 2012a. Screenwriting without words on pages. Screenwriting Research Network Conference. Sydney, Australia. 15.9.2012.
- Talvio, Raija 2012b. Cinema and Literature: Who Should Write Films? Changing Times: performances and identities on screen, University of Lisbon, Lissabon, Portugali. 8.11.2012.
- Talvio, Raija 2012. The Rediscovery of the Craft. Theorizing Screenwriting Practice Workshop. Masaryk University, Brno, Tshekin tasavalta. 25.11.2012
- Talvio, Raija 2013b. Hulda Goes to Hollywood: the Origin of The Farmer’s Daughter. Screenwriting Research Network Conference. Wisconsin–Madison, USA. 21.8.2013.
- Talvio, Raija 2014b. Subjective Dreams: The Idea of the Pre-existing Film. SCMS Annual Conference, Seattle, USA. 20.3.2014.
- Talvio, Raija 2014c. Revelations incarnate: the pre-existing film. Philosophy and Film: Thinking reality and time through film, University of Lisbon. 10.5.2014.
- Talvio, Raija 2014d. The story shortage crisis. Screenwriting Research Network Conference. Potsdam 19.10.2014.
- Tieber, Claus 2012. Stories, Conferences and Manuals: The normative function of screenwriting manuals in their historical context. Theorizing Screenwriting Practice Workshop. Masaryk University, Brno, Tshekin tasavalta. 25.11.2012.

Kuvalähteet

- | | | | |
|-----|--|-----|--|
| 11 | Suomi-Filmin Uutisaitta 5-6/1941 | 163 | Elokuva-Aitta 3/1936 |
| 21 | Elokuva-Aitta 4/1937 | 167 | Kinolehti 2/1937 |
| 51 | KAVI | 168 | Kinolehti 12/1937 |
| 61 | Elokuva-Aitta 15-16/1936 | 169 | Elokuva-Aitta 15-16/1936 |
| 76 | KAVI | 170 | Elokuva-Aitta 6/1936 |
| 77 | Elokuva-Aitta 24/1934 | 171 | Kinolehti 12/1937 |
| 81 | Elokuva-Aitta 7/1934 | 172 | Kinolehti 8/1938 |
| 82 | Elokuva-Aitta 5/1936 | 173 | Elokuva-Aitta 19/1935 |
| 86 | SF-Uutiset 4/1940 | 174 | Elokuva-Aitta 15-16/1935 |
| 91 | KAVI | 175 | Elokuva-Aitta 6/1937 |
| 95 | KAVI | 187 | Suomi-Filmin Uutisaitta 1/1941 |
| 99 | Suomi-Filmin Uutisaitta 10/1937 | 188 | Elokuva-Aitta 23/1935 |
| 102 | Kinolehti 9/1940 | 194 | Kinolehti 11/1938 |
| 115 | Elokuva-Aitta 16/1938 ja
Elokuva-Aitta 8/1937 | 196 | Elokuva-Aitta 24/1937
Elokuva-Aitta 1/1938 |
| 116 | Elokuva-Aitta 8/1933 ja Elokuva 14/1931 | 200 | Kirjojen Maailma 3/1938 |
| 124 | Suomi-Filmin Uutisaitta 9/1937 | 207 | Kinolehti 5/1939 |
| 129 | KAVI | 209 | Elokuvalukemisto 12/1937 |
| 135 | Elokuva-Aitta 11/1937 | 214 | Elokuva-Aitta 7/1936 |
| 138 | SF-Uutiset 4/1941 | 216 | Elokuva-Aitta 8/1936 |
| 139 | KAVI | 219 | Elokuva-Aitta 23/1937 |
| 140 | KAVI | 224 | Biografibladet 3/1933 |
| 141 | KAVI | 228 | SF-Uutiset, 1/1940 |
| 142 | Elokuva-Aitta 5/1934 | 232 | Elokuva-Aitta 7/1933 |
| 143 | Elokuva-Aitta 12/1935 | 233 | Elokuva-Aitta 17/1940 |
| 144 | KAVI | 235 | Elokuva-Aitta 1/1939 |
| 146 | KAVI | 242 | SF-Uutiset 6/1941 |
| 150 | KAVI | 266 | SF-Uutiset 2/1940 |
| 156 | Elokuva-Aitta 3/1936 | 268 | Suomalaisen Työn Liitto |
| 160 | Elokuva-Aitta 21/1937 | 270 | Elokuva-Aitta 13-14/1936 |
| | | 279 | Laulu tulipunaisesta kukasta 1938.
Käsikirjoitus. KAVI. |

Henkilöhakemisto

- Aalto, Alvar 52, 97
 Aaltonen, Toini 46, 88, 102–103, 209, 219, 222
 Abell, Kjeld 95
 Adams, Abel 67–68
 Agapetus, ks. Soini, Yrjö
 Aho, Heikki 95
 Aho, Juhani 73, 95, 227–228
 Ahtiainen, Lasse 132
 Alanen, Yrjö E. 177
 Allberg, Ragnar 219
 Ammondt, Jukka 24, 99,
 Angerkoski, Kaarlo 273
 Angerkoski, Siiri 273
 Archer, William 263
 Arijoutsu, ks. Heikki Marttila
 Aristoteles 263, 264, 286
 Arnheim, Rudolf 219
 Astra (nimimerkki) 184–185, 218, 236, 238–239, 240–243, 245, 250–251, 262–263
 Astruc, Alexander 15
 Aurela, Aino 45
 Aurenche, Jean 164
 Azlant, Edward 55
 Bagh, Peter von 32, 284
 Bajon, Filip 18
 Balázs, Bela 26, 180, 218
 Balcon, Michael 184
 Bauman, Schamyl 144
 Bazin, André 32
 Bebel, August 100
 Benyol, ks. Halonen, Antti
 Bergbom, Kaalo 71–72
 Bergman, Hjalmar 175
 Bergroth, Kersti; Tet 75, 120, 138, 141, 148–149, 152, 238, 245
 Björkman, Carl 176
 Björkstén, Emilie 87–88
 Blomberg, Erik 95, 98, 100, 112–114, 148, 158, 164
 Boo, Sigrid 120, 214, 225
 Bordwell, David 26, 28, 31, 34, 203, 264–265, 286
 Bornebusch, Arne 219, 251, 263
 Bourdieu, Pierre 34, 41–42, 43, 46, 182, 234, 290
 Brady, John 54
 Brecht, Bertold 15, 100
 Bresson, Robert 14, 37
 Brunel, Adrian 219, 262
 Buchanan, Andrew 219
 Camre, Henning 17
 Canth, Minna 56, 190
 Capra, Frank 187, 188, 210, 268
 Carrière, Jean-Claude 30
 Celli, Carlo 130
 Ceplair, Larry 55, 151–152
 Chaplin, Charlie 144, 210, 238–239, 244, 262
 Chopin, Frédéric 85, 114
 Clair, René 144, 160, 210, 267
 Conor, Bridget 29, 31, 33–34, 287
 Coppola, Francis Ford 30
 Corliss, Richard 27–28
 Crisp, Colin 130
 Cullman, Richard 217
 Dahlberg, Erik 75
 Donner, Jörn 75
 Dostojevski, Fjodor 185, 211
 Dovzhenko, Aleksander 117, 145
 Dreyer, Carl Theodor 14, 238, 262
 Duvivier, Julien 144
 Edelfelt, Berta 88
 Edison, Thomas Alva 32
 Eisenstein, Sergei 15, 33, 101, 144, 218
 Eisler, Hanns 15
 Elonperä, Toppo 273
 Elstelä, Ossi 143, 145
 Elter, Anielka 66
 Engberg, Harald 219
 Englund, Stephen 55, 151–152
 Eskola, Uuno 57
 Evans, Ernestine 128
 Ewers, Heinz 163
 Fallada, Hans 117
 Faulkner, William 152
 Fellini, Federico 42,
 Field, Syd 34
 Finell, Ole 45, 75
 Finne, Jalmari 110, 166
 Fitzgerald, F. Scott 152
 Forst, Willi 188
 Freytag, Gustav 19, 20, 263–264
 Gaal, Franziska 128
 Gabler, Neal 162
 Gallen-Kallela, Aksel 69, 83
 Gallen-Kallela, Jorma 83
 Goebbels, Joseph 103, 117, 210
 Golden, I. J. 94
 Goldwyn, Samuel 162
 Goodrich, Frances 188
 Griffith, David W. 33
 Gritten, Daniel 34, 41–43, 108, 121, 182, 192, 222, 264
 Groll, Gunter 219
 Gullichsen, Maire 97, 100, 122
 Gunning, Tom 33,
 Haanpää, Pentti 52, 97, 149
 Haarla, Lauri 12, 166, 213
 Haartman, Carl von 66
 Haavikko, Ritva 205
 Hackett, Albert 188
 Hagan, Eero 149
 Hahl, Nils Gustav 97
 Halli, J. R. 248
 Halonen, Antti 184
 Havukka, Ukko 184
 Hays, Will 220
 Heartfield, John 15
 Hecht, Ben 160, 188
 Hellman, Elna 111, 155
 Hietala, Marjatta 20
 Hietala, Veijo 26
 Higson, Andrew 68, 125
 Hiltunen, Ari 33
 Hirn, Nisse 145, 148, 250
 Hirn, Yrjö 87
 Hirviseppä, Reino 138
 Hitchcock, Alfred 268
 Hitler, Adolf 163
 Holgersson, Ulrika 132
 Honka-Hallila, Ari 74, 84, 282
 Hopkins, Anthony 130
 Huston, John 145
 Huttunen, Jaakko 107, 126–128, 146, 152
 Hyytiä, Riina 25
 Hällström, Raoul af 45
 Hällström, Roland af 46, 63–64, 66–67, 150, 180, 208, 215–216, 218, 237–238, 241, 246, 263, 265
 Härmäläinen, Helvi 107, 149, 249
 Härkönen, Anna-Leena 287
 Ibsen, Tancred 225, 232
 Idestam-Almquist, Bengt 218
 Idström, Tove 18
 Ikonen, Ansa 110, 273, 280
 Ilmari, Erkki 107, 136, 236, 241, 246
 Ilmari, Wilho 84, 197, 202, 204, 216

- Jalander, Ywe 18
 Jeremias, ks. Matti Kurjensaari
 Johansson, Ivar 225
 Jokeri, ks. Piha, Tapio
 Jorma, Hilja 105
 Josefsson, Ragnar 103
 Joutseno, Lea 76
 Juhila, Kirsi 21
 Jurkka, Eino 112
 Järviluoma, Artturi 56, 137, 190
 Järvinen, Wald. 45
 Kaarna, Kaarina 106, 138
 Kaarna, Kalle 84–85, 106, 138
 Kalela, Jorma 40
 Kallio, Kyösti 90, 122, 164
 Kallio, Tuulikki ks. Kaarna, Kaarina
 Kangas, Verna ks. Bergroth, Kersti
 Kara, Helena 76, 110
 Karhumäki, Urho 85, 166, 262
 Karpio, Vihtori 156,
 Kartto, Turo 58, 146, 152, 249,
 Kassila, Matti 23, 25, 37, 44, 105, 202,
 288
 Kauppinen, Toivo 107
 Kaurismäki, Aki 14, 16, 284
 Kilpi, Sylvi-Kyllikki 128, 131
 Kinnunen, Helka-Maria 21
 Kivi, Aleksis 56, 73, 80–81, 84, 87, 92,
 110, 176, 249, 262, 283
 Kivijärvi, Erkki 56
 Kivijärvi, Kai 70
 Kivimaa, Arvi 64, 249,
 Kivimies, Yrjö 46, 52, 65–67, 76, 138,
 141, 147–149, 156, 158, 177–178,
 182, 212
 Kivimäki, T. M. 53, 70, 72, 284
 Klemetti, Heikki 83
 Klinge, Matti 97
 Koivisto, Hanne 97
 Koivumäki, Marja-Riitta 36
 Koltta, Eero, ks. Piha, Tapio
 Korhonen, Aku 273
 Koskenniemi, V. A. 77, 85, 126, 137,
 159, 261
 Koskimies, Rafael 197
 Kuhn, Thomas S. 21
 Kuleshov, Lev 34, 218, 270
 Kurjensaari, Matti 12, 52, 58, 128, 137,
 140–141, 148, 158, 178, 237, 245
 Kutter, Hans 217–218
 Kärkönen, Orvo 249
 L.O. (nimimerkki) 118
 Laajanen, V. 45
 Laakso, Uuno 76
 Lagerlöf, Selma 119, 225, 227
 Laine, Edvin 107
 Laine, Kimmo 24–25, 43, 69, 87, 90,
 92, 123, 126, 129, 198, 261, 273
 Lane, Tamar 247, 262–263
 Lang, Fritz 144
 Lappalainen, Päivi 177
 Laurila, K. S. 126, 177, 182
 Lee, Norman 263
 Lehtelä, Matti 111, 155
 Lehtisalo, Anneli 87–88
 Lehtonen, J. V.
 Leikkaaja, ks. Aaltonen, Toini
 Leino, Eino 56, 283
 Leistelä, Topo 45, 46, 76, 83–84, 102,
 142, 150, 153–156, 166, 179, 181,
 188, 208–212, 214, 218, 220, 222,
 237–238, 240–243, 246, 261, 265,
 285
 Lejeune, C. A. 219
 Leminen, Hannu 143
 Lindholm, Henning 45
 Linna, Väinö 282
 Linnanheimo, Regina 147, 150, 152,
 156, 182, 212
 Linnankoski, Johannes 203, 212,
 227–229
 Linnus, Olavi 237, 239–240, 243, 245,
 262–263, 267, 273, 275
 Lloyd, Harold 238
 Lubitsch, Ernst 144
 Lucas, George 29
 Lumière-veljekset 32
 Lähteenmäki, Leo 273
 -m. (nimimerkki) 93, 117
 MacArthur, Charles 188
 Macdonald, Ian W. 22, 34–36, 41–42,
 43, 47, 192–193, 234, 261
 Madetoja, Leevi 83
 Malloy, Thomas E. 81–82
 Manninen, Otto 87
 Maras, Steven 27, 30, 34–35, 38, 55,
 247
 Marion, Frances 210, 247, 263–264
 Marjanen, Kaarlo 148, 150, 178
 Marttila, Heikki; Arijoutsu 237
 McManus, George 95
 Méliès, Georges 33
 Merikanto, Oskar 56
 Mihalkov, Nikita 18
 Mikkola, J. J. 77
 Mikkola, Marja-Leena 24
 Millard, Kathryn 37
 Mme (nimimerkki) 185, 188
 -mo (nimimerkki) 136, 187, 239
 Moberg, Vilhelm 176
 Molander, Gustaf 144, 225, 232
 Mollberg, Rauni 16
 Mussolini, Vittorio 103
 Mäkelä, Väinö 104–105
 Mäkinen, Eino 98, 158
 Mänttari, Anssi 14
 Nikkinen, Are 60
 Niko (nimimerkki) 92–93, 114,
 117, 136, 211–212, 215, 244
 Niskanen, Mikko 16
 Norta, Yrjö 76, 100, 191
 Nortimo, Jorma 46, 108, 145, 148,
 186, 236, 243, 249, 251, 265
 Nuorto, Olli 105
 Ohlson, Henning 225
 Okkonen, Onni 83
 Olsson, Ola 17, 18
 Orko, Risto 12, 49, 69, 72, 76–77,
 78, 81, 87, 91, 94–95, 104–105, 110,
 114, 122, 126–127, 138, 143, 145,
 147–148, 150, 153, 156, 164, 179,
 182, 191, 225–227, 231, 248, 285
 Ozu, Yasujiro 14
 Paananen, A. 45
 Paavolainen, Olavi 63, 107, 128,
 177–178
 Pagnol, Marcel 144, 164
 Pakkala, Erkki; Jussi Routa 111,
 147, 154–155, 261
 Pakkala, Teuvo 56, 147
 Pakkasvirta, Jaakko 16, 283
 Palle, ks. Hirvisepä, Reino
 Palmgren, Raoul 97
 Palmroth, Reino, ks. Hirvisepä,
 Reino
 Palo, Tauno 76, 110, 191, 271, 273,
 275, 280
 Pang, Laikwan 193
 Panofsky, Erwin 30, 231
 Pantti, Mervi 43, 221, 284
 Parikka, Pekka 283
 Parland, Ralf 75
 Pasolini, Pier Paolo 34
 Pekkanen, Toivo 85, 149, 156
 Pekkarinen, Tatu 95, 112, 138
 Pennanen, Jarno 94, 97
 Penttilä, Simo 12
 Piha, Tapio 39, 46, 117, 142, 150,
 180–181, 191, 202, 211, 215, 217,
 219–220, 238, 265, 267–276
 Prévert, Jacques 164
 Price, Steven 36, 247
 Pudovkin, Vsevolod 26, 144, 189,
 218–219, 222, 243, 262–263, 286
 Puro, Teuvo 56, 146
 Pyykkö, Toini 45
 Pälsi, Sakari 85
 Pölönen, Markku 283

- Railo, Eino 106, 148, 231
 Rajala, Panu 91, 106, 202–203
 Rannikko, Yrjö 45
 Ratia, Armi 283
 Reisch, Walter 188
 Renoir, Jean 144
 Richter, Hans 219
 Rihte, Laila 273
 Rinne, Joel 271
 Rinne, Kirsi 22
 Rinne, Matti 96, 178
 Riskin, Robert 187–188, 268
 Rislakki, Ensio 12, 138, 148, 155, 161
 Rodin, Gösta 175
 Roos, Vappu 68, 244
 Rosenvall, Janne 61
 Rosma, Juha 18, 288
 Rotha, Paul 26, 189, 210, 219, 222
 Routa, Jussi ks. Pakkala, Erkki
 Rukov, Mogens 17
 Runeberg, Johan Ludvig 80, 85–89, 91–92, 114, 122, 178, 250, 267, 278, 283
 Rydberg, Kaisu-Mirjami 97, 128
 Ryyänän, R. R. 82, 136, 208, 274
 Ryömä, Mauri 97
 Saarela, Olli 24
 Saarikivi, Orvo 143, 145, 148
 Saarinen, Eliel 69
 Salakka, Matti 98
 Salmelainen, Eino 106, 128
 Salmi, Hannu 87
 Salminen, Seere 23, 138, 149, 196
 Salminen, Ville 143, 145
 Salo, Matti 25
 Sandin, Gösta 226
 Sari, Sirkka 76
 Sarris, Andrew 28
 Sawyer, R. Keith 193
 Schildt, Holger 73
 Schildt, Runar 98, 229
 Schrader, Paul 14
 Schubert, Franz 85, 114
 Sedergrén, Jari 79
 Seger, Linda 34
 Selmer-Geeth, Harald 105
 Selznick, David O. 57, 160,
 Seppänen, Unto 56
 Serp, ks. Salminen, Seere
 Sevänen, Erkki 89
 Shakespeare, William 33, 136, 176, 185, 211
 Shumjatski, Boris 210
 Sibelius, Jean 69–70, 83
 Sierck, Detlef ks. Sirk, Douglas
 Sigma ks. Roos, Vappu
 Sihvo, Sam 89
 Sillanpää, Frans Emil 69, 95, 111, 137, 140, 158, 164–166, 213
 Sillanpää, Miina 128, 131
 Sirk, Douglas 225
 Sjöström, Victor 225, 233
 Slangus, Axel 74
 Snellman, J. W. 96
 Snellman, Jussi 146
 Soini, Elsa 22, 87–88, 138, 148, 149, 176, 238, 248–250, 267
 Soini, Yrjö; Agapetus 55, 56, 138, 148, 149, 165, 176, 184, 187, 211, 249
 Soinne, Laura 166
 Soldan, Björn 95
 Sormunen, Eino 177
 Sparre, Louis 56
 Staiger, Janet 31, 34
 Stempel, Tom 162
 Sternberg, Joseph von 144, 163, 232
 Stevens, Gösta 225
 Strindberg, August 185
 Sturges, Preston 145
 Sulka, ks. Särkkä, Toivo
 Sundstedt, Kjell 44, 288
 Suomela, Klaus U. 12
 Suonio, Antero 273
 Sutinen, Asta 133
 Svanberg, Ensio ks. Rislakki, Ensio
 Szczepanik, Petr 286
 Särkkä, Toivo 19, 46, 68, 70–73, 76–78, 84–89, 91–92, 100, 105–107, 109–110, 122–123, 141, 143, 147–148, 150–151, 158–159, 164, 176, 179, 186, 195, 198, 202, 213, 216, 225–228, 232, 238, 249, 267, 270, 275, 283, 285
 Taini, Hanna 76
 Talvio, Maila 77, 137, 138, 149, 156, 164
 Tapiovaara, Nyrki 46, 67, 83, 94–98, 100–102, 111–112, 114, 117–118, 122, 134, 136, 140–141, 144, 148, 150–152, 158, 161, 165, 178–181, 183, 186–188, 202, 215, 217–218, 229, 238, 244, 261, 265, 268, 289
 Tapiovaara, Tapio 100
 Tarkkiainen, Vilho 166
 Tarkovski, Andrei 15, 34
 Tattari, Tauno 46, 140–142, 152–153, 155–156, 159, 250
 Teljo, Jussi 148
 Tervapää, Juhani, ks. Wuolijoki, Hella
 Tet, ks. Bergroth, Kersti
 Thompson, Kristin 28, 31, 63
 Tieber, Claus 264, 265, 287
 Timonen, Eija 20, 25
 Toiviainen, Sakari 25, 98
 Topelius, Sakari 73, 80, 96
 Topias, ks. Kauppinen, Toivo
 Truffaut, François 27
 Tugai, Theodor ks. Tulio, Teuvo
 Tulio, Teuvo 66, 67, 75, 76, 85, 111, 140, 141, 147, 148, 150, 152, 156, 158, 182, 196, 198, 203, 212, 225–227, 229, 232
 Tuomi, Arvi 145
 Tuominen, Yrjö 80, 195
 Turtiainen, Arvo 97
 Tuuri, Antti 24
 Törhönen, Lauri 284
 Unho, Ilmari 91, 94, 142, 145, 191, 248
 Uurto, Iris 149
 Uusitalo, Kari 25, 105, 226
 V. S-m. (nimimerkki) 72, 185, 236, 246
 Vaala, Valentin 66, 67, 76, 78, 98, 100, 107, 110, 127–128, 140, 141, 143, 146, 148, 150, 152, 154, 155, 166, 190, 250
 Vaaskivi, Tatu 92, 177, 197
 Vala, Erkki 53, 97, 141
 Vala, Katri 94, 97
 Valentin, ks. Rislakki, Ensio
 Waltari, Mika 19–20, 23, 25, 39, 46, 67, 79, 84, 91–92, 94, 105–108, 137, 140–142, 148–149, 152–153, 158–159, 161, 178, 180, 182, 185, 189, 195–205, 212, 237–239, 246, 248, 252, 264–265, 287
 Valtonen, Hilja 138, 155, 176, 250
 Valve, Marjo 13
 Vanhanen, Matti 285
 Vardac, A. Nicholas 33
 Vasama, Toivo 65
 Watson, Paul 28
 Vertov, Dziga 34
 Vieno, Jukka 18
 Wilder, Billy 145
 Viljanen, Lauri 52, 128, 148, 177–178
 Willamo, Armas 141
 Wuolijoki, Hella 24, 49, 52, 94, 96–101, 107, 110, 112, 123, 126–128, 131, 133, 137, 146, 148–149, 165, 178, 190, 261, 283
 Vuorio-Lehti, Minna 131
 Zukor, Adolf 209, 244
 Ääri, Arvo 220

Elokuvahakemisto

- Aatamin puvussa ja vähän
Eevankin (1931) 67
Aktivistit 90–91, 94, 98, 122, 282
Anu ja Mikko 245
Avoveteen 166
Calamari union 16
Ei auta itku markkinoilla 57
Ei kiitos 287
Elokuu 37
Erämaan turvissa 67, 74
Eteenpäin – elämään 90, 96, 100, 112
Etulinjan edessä 282
Finlandia 70
Halveksittu 90, 132, 165
Helmikuun manifesti 72–73, 90–92, 94, 105–106, 125, 132, 158, 282
Helsinki, Pohjolan valkea kaupunki 270
Herra johtajan ”harha-askel” 112, 119,
Herra Lahtinen lähtee lipettiin 95, 100, 101, 111, 113, 119, 122, 261
Hopeakihlajaiset 12
Ihmispeto/La Bête Humaine 117
Isoviha 90, 92
Ja alla oli tulinen järvi 138, 142, 156, 164, 261
Joulutarina 284
Juha (1937) 83, 95, 98, 101, 229
Juha/Johan (1921) 228
Juhlat meren rannalla 56
Jumalan myrsky 132, 166, 203
Jumalan tuomio 132,
Juurakon Hulda 39, 96, 98, 123, 125–133, 146, 159, 165–166, 190, 261
Jääkärin morsian (1931) 67
Jääkärin morsian (1938) 89–91, 125, 282
Kahden tanssin välillä 56
Kaikenlaisia vieraita 249
Kaikki rakastavat 111, 154, 190, 261
Kaivopuiston kaunis Regina 106, 132
Kajastus 66
Kaksi Vihtoria 95, 111–112, 119
Kalevalan mailla 85
Kiusaus 158
Kivenpyörittäjän kylä 283
Korkein voitto 65–66
Kuin uni ja varjo 106, 132
Kulkurin valssi 23, 125, 132
Kun isällä on hammassärky 56
Kuollut mies rakastuu 12, 191
Kuriton sukupolvi 158, 159, 176, 198, 212, 214
Kyökin puolella (1940) 39, 119, 225–233
Kyökin puolella/ Vi, som gär köksvägen (1932) 225
Käpy selän alla 24
Lapatossu 111, 176
Lapatossu ja Vinski Olympia-kuumeessa 111
Lapseni on minun 249
Laulu tulipunaisesta kukasta (1938) 147
Laulu tulipunaisesta kukasta/ Sängen om den eldröda blomman (1919) 228
Laveata tietä 66
Lumisten metsien mies 57
Maa/Zemlja 117
Med livet som insats 229
Meidän poikamme 111
Meidän poikamme ilmassa – me maassa 111
Meidän poikamme merellä 111
Mieheke 111
Miehen kylkiluu 166
Miehen tie 95, 102, 140, 158, 165–166
Mikä nyt eteen, Pinneberg?/Little Man, What Now? 117
Minä ja ministeri 212
Mr. Deeds tulee kaupunkiin/ Mr. Deeds Goes to Town 117
Murtovarkaus 56
Mustalaishurmaaja 65–66
Mustat silmät 65–66
Myrskyluodon kalastaja 56
Män kan inte vältas/Miestä ei voi raiskata 75
Nanook 180
Napapiirin sankarit 284
Ne 45000 138
Niebelungen 82–83, 123
Niko – lentäjän poika 284
Niskavuoren naiset 96, 101, 107, 146, 166, 179, 182, 190, 196–198, 261
Nummisuutarit (1923) 56, 73–74
Nummisuutarit (1938) 84, 249
Nuorena nukkunut 74, 111, 140, 158, 164, 166, 182, 196–197, 198, 212, 227, 232
Olenko minä tullut haaremiin 1938 249
Onnellinen ministeri 119, 249
Onnen varjot 287
Onnenpotku 119, 155,
Paramount on Parade 271
Pariisin kattojen alla/Sous les toits de Paris 267
Pensionat Paradiset 176
Pohjalaisia 1925 56
Poretta eli Keisarin uudet pisteet 112
Rakas lurjus 19
Rare exports 284
Rikas tyttö 120, 250
Roinilan talossa 190
Rovastin häämatkat 67
Rukajärven tie 24, 282
Runoilija ja muusa 283
Runon kuningas ja muuttolintu 75, 85–88, 232, 249–250, 278, 280
Ryhmy ja Romppainen 191
Rykmentin murheenkryyni 105, 107, 112
Salaviinanpolttajat 55–56, 146
Sampo 85
Sano se suomeksi 67
Sata miestä ja yksi tyttö/ /One Hundred Men and a Girl 117
Seikkailu jalkamatkalla 119, 147
Seitsemän veljestä 24–25, 84, 125, 249
Serenaadi sotatorvella eli sotamies Paavolan tuurihousut 249
SF-paraati 39, 46, 112, 142, 267–276, 278–280
Siltalan pehtoori 80, 105, 111, 113, 125, 132, 154–155, 230

Sininen enkeli/ Der blaue Engel
232
Sininen varjo 79, 140, 142,
Sotapolulla 57
Sumujen laiturii/ Le Quai des
Brumes 117
Suomi kutsuu 70
Suomisen perhe 23, 111
Suotorpan tyttö 39, 119, 225–233
Suvinen satu 56
Synnin puumerkki 166
Syntipukki 180
Sysmäläinen 166
Taistelu Heikkilän talosta 156, 158,
182, 203, 212
Tali-Ihantala 1944 282
Talvisota 282
Tanssi yli hautojen 205
Tavaratalo Lapatossu & Vinski 111
The Farmer's Daughter 129–130
Tukkipojan morsian 67
Tuntematon sotilas 282
Täällä pohjantähden alla 282
Unelma karjamajalla/Hälsingar
(1933) 225
Unelma karjamajalla (1940) 39, 119,
225–233
Vaimoke 111, 142, 155, 159, 213, 214,
250
Valkoinen peura 284
Varastettu kuolema 95, 98, 101, 114,
140, 158, 229
Vieras mies tuli taloon 39, 132, 178,
182, 195–205, 248
Vihreä kulta 96, 99
Vihtori ja Klaara 95, 112, 119,
Viimeinen vieras 145, 248
Viva Villa! 160
VMV 6 140, 142, 153, 158, 190,
Voi meitä! Anoppi tulee 119, 252,
Vänrikki Stoolin tarinat/ Fänrik
Ståls sägner (1926) 85
Vänrikki Stoolin tarinat (1939)
85, 90

Loppu Slut