

**This is an electronic reprint of the original article.  
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.**

**Author(s):** Vallittu, Marjo

**Title:** Käsikirjoitettu kirjailija ja adaptaatioprosessit : Komisario Palmu -teosten cameo-roolit ja tekijyys elämyksellisinä sisältöinä

**Year:** 2016

**Version:**

**Please cite the original version:**

Vallittu, M. (2016). Käsikirjoitettu kirjailija ja adaptaatioprosessit : Komisario Palmu -teosten cameo-roolit ja tekijyys elämyksellisinä sisältöinä. In S. Karkulehto, T. Lähdesmäki, & J. Venäläinen (Eds.), *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä : kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen* (pp. 257-273). Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 120.  
<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-7116-8>

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

KÄSIKIRJOITETTU KIRJAILIJA  
JA ADAPTAATIOPROSESSIT  
Komisario Palmu -teosten cameo-roolit  
ja tekijyys elämyksellisinä sisältöinä

**Marjo Vallittu**

Elokuvat ja kirjallisuus ovat aina olleet toisistaan eroavia taide-  
muotoja, mutta se ei ole estänyt niitä omaksumasta tarinoita ja il-  
maisun elementtejä toisiltaan. Tällaiset sisällöltään toisiinsa liitty-  
vät teokset ja adaptaatiot ovat erityisesti perinteisten valtavirtate-  
osten osalta myös taloudellisesti kannattavia sisältötuotteita ja jopa  
teollisuutta, joita on kiinnostavaa tutkia myös elämystalouden ja  
-teollisuuden näkökulmista. Tämän artikkelin aiheen, Mika Waltari-  
n ja Matti Kassilan Komisario Palmu -romaanien ja -elokuvien,  
kohdalla on hedelmällistä tarkkailla myös niiden välisten adaptaa-  
tioprosessien välimuotoa, Waltarin romaanin pohjalta laadittua elo-  
kuvakäsikirjoitusta. Tavoitteenani on tarkastella adaptaatioproses-  
sia ja sen roolia sisällöntuotannollisessa elämysten tuottamisessa  
varsinkin tekijyyden tuottamien merkitysten näkökulmasta. Kes-  
kityn ensimmäiseen Komisario Palmu -elokuva-adaptaatioon, *Ko-  
misario Palmun erehdykseen* (Kassila 1960a; Waltari 1940), sekä  
siihen käsikirjoitusvaiheessa suunniteltuun Waltarin cameo-rooliin.  
Tämän vain suunnitelmaksi jääneen Waltarin roolin, jossa hän oli-  
si esittänyt itseään, lisäksi Palmu-teoksissa oli myös muita cameo-  
rooleja, joiden avulla kehitettiin elämyksellisiä, teoksille lisätuot-  
toa tavoittelevia sisältöjä.

Palmu-elokuvat on tehty elokuvastudioiden aikana, jolloin stu-  
dioiden, kuten toisaalta kirjakustantamojenkin, toiminta pyrittiin  
rahoittamaan lähinnä myyntituloilla, mutta jolloin sisällöntuotan-  
non tai elämystalouden käsitteitä ei ollut vielä olemassa. Tämä ei  
kuitenkaan estä tarkastelemasta niitä sisällöntuotannon ja elämys-  
talouden näkökulmista, sillä useat tulojen varmistamisen prosessit  
ja mekanismit näyttävät olleen samoja. Palmu-teosten kaltaiset val-  
tavirtaelokuvat ja -romaanit on tehty laajalle yleisölle, sillä niiden

on tehtävä voittoa, jotta niiden tekemisen ja julkaisemisen kustantaneet yhtiöt voisivat jatkaa toimintaansa. Tässä ne eroavat taiteenlajina esimerkiksi monista kuvataideteoksista, joiden teko pystytään taloudellisesti kattamaan jopa yhdellä myynnillä – tosin esimerkiksi kuvataideteostenkin tai niiden tekijän on täytynyt hankkia maineensa ja löytää sopiva asiakkaansa, jotta teos saadaan kaupaksi.

Elokuvan tekeminen on aina taloudellinen riski, mutta menestyneen romaanin pohjalta tuotetuille elokuva-adaptaatioille voidaan jo lähtökohtaisesti odottaa kohtuullista yleisömäärää. Puhtaasti talouden näkökulmasta valtavirtaelokuva on kallis ilmaisumuoto ja teollisuudenala, jossa tarvitaan tuottoa tuottajalle, esittäjälle ja levittäjälle. Sen rahoitus, yleisöpohja ja markkinointisysteemi ovat erilaisia kuin romaaneilla, mikä luonnollisesti vaikuttaa tuotteen ja adaptaatiossa tehtäviin muutoksiin. ”Vaikeana” pidetyn romaanin elementtejä on valtavirtaelokuvaa tehtäessä jouduttu usein muokkaamaan helpommin vastaanotettaviksi, eli elokuvan genre ja oletettu yleisö on otettava huomioon. Kirjallisuuden ja elokuvan tuotannon, rahoituksen, tekemisen ja kulutuksen prosessit ovatkin erilaisia – asetetuista taiteellisista vaatimuksista ja odotuksista puhumattakaan. (Holm 1975.)

Elokuva tulee ilmaisumuotona erityisen lähelle yleisöään, mutta se on samalla sidoksissa myös yhteiskuntaan ja pääomaan (Varjola 2001, 9). Elokuvien tekeminen on kallista, minkä vuoksi katsojia on viime vuosina alettu ottaa mukaan elokuvien tekoon jo tuotantovaiheessa. Katsojia on aktivoitu muun muassa rahoituksen hankinnassa joukkoistamisen kautta. Elämystalouden tuotteita voidaan rikastaa esimerkiksi osallistavuuden (*guest participation*) ja yhteysien luomisen (*connection, environmental relationship*) kautta (Pine & Gilmore 2011, 45), jollaisiksi rahoituksen joukkoistamisen voi laskea. Lähtökohtaisesti elokuvaa, kuten myös kirjallisuutta, on pidetty passiivisena ilmaisumuotona, sillä niiden yleisö ei perinteisessä mielessä osallistu eikä aktivoidu tekemiseen, vaikka psykologisella tasolla aktivoitumista tietenkin tapahtuu (Bordwell 1985, 29–30). Elokuvien taloudellinen, pääomaa tavoitteleva tarve

on tuottanut kuitenkin myös yleisöä konkreettisesti aktivoivia toimintoja.

Yleisöä voidaan osallistaa ja aktivoida myös muuten. Esimerkiksi *Komisario Palmu* -elokuvien kuvauspaikoille on järjestetty opastettuja kiertokäyntejä, joita voi pitää Pinen ja Gilmoren määrittelyjen mukaan elämystalouden tuotteiden rikastamisen osa-alueen eli yhteyksien luomisen yhden osa-alueen, sulautuman (*absorbion*), ilmentymänä. Kiertokäyntien tavoitteena on aktivoida elämyksen kokija muistamaan mennyt kokemus – tässä tapauksessa elokuvat ja mahdollisesti romaanitkin. Myös Pinen ja Gilmoren määrittelemä immersio (*immersion*) on osa tuotteita rikastavaa yhteyksien luomista, ja elokuva-adaptaatioiden osalta tämä ”upottaminen” osaksi elämystä voisi tarkoittaa yhdeltä osin elokuvan elementtien tuomista arkeen ja päinvastoin. (Pine & Gilmore 2011, 46–47.) *Komisario Palmu* -teoksissa myös tämä on toteutunut, kun niihin on sulautettu ja upotettu mukaan arkitodellisuudesta tuttuja hahmoja cameo-roolien kautta.

### **Komisario Palmu -teokset kirjallisuuden ja elokuvan välisinä adaptaatioina**

Vaikka elokuva ja kirjallisuus ovat elokuva-adaptaatioissakin itsenäisiä teoksia, voidaan elokuva-adaptaatioiden markkinoinnissa puhua jopa synergiaeduista, sillä kirjallisuus ja elokuva voivat olla toisiaan markkinoivia voimia. Perinteisessä ajattelumallissa kirjallisuus vaatii, yhtä lailla kuin elokuvakin, kustantajan ja lukijakunnan, jotta sen tuottaminen voi olla taloudellisesti kannattavaa. Kirjallisuudella on perinteisesti ollut myös portinvartijansa ja konventionensa, jotka ovat ohjanneet sen tuotantoa. Nämä konventiot poikkeavat ilmaisumuodon mukaan: kirjallisuudella ja elokuvalla on omat käytänteensä, joskin yhteneväisyyttäkin on. (Varjola 2001, 9.)

2000-luvun elokuva-adaptaatioita on tarkasteltu usein teollisuuden ja talouden näkökulmasta. Simone Murray (2013) on siirtynyt perinteisestä formalistisesta tutkimuksesta ja tekstianalysista koh-

ti adaptaatioiden ymmärtämistä taloudellisesti ja institutionaalisesti. Adaptaatio on tällöin materiaallinen ilmiö, jonka muodostavat useat toisiinsa liittyvät tekijät. Perinteisen elokuva-adaptaation lisäksi myös jatko-osat, uudelleenkuvaaminen (*remake*) ja myöhemmin televisiosarjoihin perustuneet elokuvat lisätuotteineen ovat olleet usein taloudellisesti kannattavaa tuotantoa, mutta on huomattava, että intertekstuaalisuus, lainaaminen ja siteeraaminen ovat olleet taidemuodoille tyypillisiä jo aiemmin. (Varjola 2001, 8.)

Adaptaatioiden yleistyessä 1900-luvun alkupuolella niiden tahdottiin ponnistavan klassisesta kirjallisuudesta, jotta uusi ilmaisumuoto saisi ylevyyttä. Tuotettiin kulttuuria massoille, mutta samalla saatiin teatterin ja kirjallisuuden klassiseen perinteeseen nojautava elokuvatarjonnasta sivistynyttä viihdettä. Kirjallisuus oli lähes ehtymätöntä pääomaa elokuvateollisuudelle. Tästä syntyi vahva pohja Hollywoodin tuotannolle, sillä sen klassisella kaudella noin 30 prosenttia elokuvista oli elokuva-adaptaatioita, ja niitä tehdään edelleen runsaasti – jo hyväksi koettu tarina on suhteellisen varma sijoituskohte ja yleisömagneetti. Suositujen kirjojen pohjalta tehtyjen elokuvien markkinat on jo valmiiksi rakennettu, mitä tuottajat arvostavat, koska teokset kantavat mukanaan jo valmiiksi kulttuurista statusta. Populaarien romaanien pohjalta tehtyjä elokuvia voidaan pitää jopa tuotekehittelynä, kun romaanin tuottamaa markkinamahdollisuutta pyritään hyödyntämään tehokkaasti. Populaareja romaaneja saatetaan myös kirjoittaa adaptaatioita ajatellen, ja kuvausoikeudet myydään jo ennen romaanin ilmestymistä. (Bacon 2005, 109; Varjola 2001, 8.)

Näin on tapahtunut *Komisario Palmu* -teosten viimeisen romaanin, *Tähdet kertovat, komisario Palmu* (1962), kohdalla, koska sitä ennen oli jo ilmestynyt kaksi *Palmu*-elokuva, ja Waltarin oli tarkoitus kirjoittaa kolmanteen elokuvaan käsikirjoitus, josta tuli kuitenkin romaani (Kassila 2004, 295–296). Näin kolmas *Palmu*-romaanin on osa teossarjojen adaptaatiota, jonka pohjana on kaksi aiempaa *Palmu*-romaanin ja -elokuva: Waltarin romaani *Komisario Palmun erehdys* (1940) ja siihen pohjautuva, Kassilan ohjaama samanniminen elokuva (*Komisario Palmun erehdys* 1960) sekä Wal-

tarin romaani *Kuka murhasi rouva Skrofin* (1939), jonka tarinaan pohjautuvan elokuvan *Kaasua, komisario Palmu!* (1961) Waltari oli nähnyt juuri ennen kolmannen Palmu-romaaninsa kirjoittamista. Viimeisin Palmu-elokuva, *Vodkaa, komisario Palmu* (1969), ei ole enää suora romaaniin pohjautuva adaptaatio, eikä se perustu Waltarin tarinalle vaan kuuteen edeltävään Palmu-teokseen – kolmeen romaaniin ja kolmeen elokuvaan – sekä osittain myös kuvaamatta jääneeseen elokuvakäsikirjoitukseen, jonka Waltari ja Kassila tekivät 1960-luvun puolivälissä.

### **Elokuva-adaptaatioiden sarjallisuus, tekijäisyys ja brändäys**

Elokuva-adaptaatioiden sarjallisuus on paitsi kerronnallinen myös brändiä sekä sitä kautta taloudellista lisäarvoa sarjojen teoksille rakentava tekijä. Sarjallisuus on voimakas brändäyskeino, mutta sarjallisuuden ominaisuuksia on hankala yksiselitteisesti nimetä. Sarjallisuutta ovat muodostamassa myös useat tekijät, jotka liittyvät niin itse teoksiin kuin niiden tekijöihin ja vastaanottajiin. Ja kuten tässä teoksessa Karkulehdon ja Venäläisen artikkelissa todetaan, kulttuurituotteiden osalta ei ole aina helppo nimetä tuottajan ja kokijan tai tekijän ja yleisön eroa (Lazzarato 2006, 112).

Palmu-teosten osalta sarjallisuutta tuottavia tekijöitä on useita, sillä itse teosten kerronnassa on paljon sarjallisuutta tukevia elementtejä, ja samalla teoksissa on alettu luoda myös ”palmullisuutta”. Ilmeinen Palmu-teosten sarjallisuutta tuottava tekijä on päähenkilöiden toistuminen ja kehittyminen teoksesta toiseen, vaikka Markku Envall (1994, 157) onkin havainnut Palmu-hahmon kohdalla poikkeaman ajan kulussa: *Tähdet kertovat, komisario Palmu* -romaanin ja -elokuvan aikaan Palmun pitäisi olla jo 75-vuotias, jos hän oli ensimmäisen Palmu-romaanin aikaan yli 50-vuotias, mutta hän toimii edelleen aktiivisena poliisina. Miljöö ja ennen kaikkea ajan ilmiöt, kuten nuorisojengit, kuvastavat *Tähdet kertovat, komisario Palmu* -romaanissa ja -elokuvassa 1960-lukua, mutta Palmu ei ole ikääntynyt saman ajan mukaan.

Tekijyys on toinen merkittävä sarjallisuuden ja brändin luoja. Taustalla on elokuvateollisuudesta tuttu auteur-perinne, joka korostaa ohjaajan merkitystä ja elokuvan markkinoimista hänen nimellään. Palmu-sarjassa tekijyyttä pyrittiin ohjaajan sijaan korostamaan kirjailijan avulla kirjoittamalla Waltarille cameo-rooli ensimmäiseen Palmu-elokuvaan. Elokuvakäsikirjoitukseen kaavailtu rooli olisi ollut myös itse salapoliisikertomuksen kannalta merkittävä, sillä se olisi ollut elokuvan aloitus- ja lopetuskuva, joista jälkimmäisessä Waltari olisi paljastanut roolissaan murha-aseen (Kassila 1960b). Tällöin Waltarin cameo-rooli olisi ollut tarinan sisäisen ja ulkoisen kertojan sekä auteurin välimaastossa, mikä olisi korostanut tekijyyttä. Käsikirjoittaja-ohjaaja Kassila suunnitteli cameo-roolin, minkä vuoksi tulkinta voidaan viedä jopa niin pitkälle, että hänen voi katsoa olleen siirtämässä tekijyyteen liittyviä elementtejä itseltään Waltarille, joka olisi tarinan kirjoittajana saanut elokuvassa tietynlaisen auteur-aseman. Näin elokuvaan kirjoitettu cameo-rooli oli paitsi kerronnallinen ratkaisu myös tietoista brändäystä: sarjalle haluttiin antaa tunnetun kirjailijan kasvot ja liittää elokuva-adaptaatio vahvasti romaaneihin.

Dudley Andrew'n (1995) mukaan elokuvien ihmishahmot ovat miellellävissä kolmella tasolla suhteessa ympäristöönsä: teatterillisesti näyttelijöinä kuvauspaikalla, fiktiivisesti henkilöinä diegeettisessä tilassa ja poeettisesti vertauskuvallisina hahmoina miljöössä. Nämä kolme tasoa ovat periaatteessa läsnä samaan aikaan elokuvassa, sillä vastaanottaja on tietoinen henkilöahmojen fiktiivisyydestä ja keinotekoisuudesta. Elokuvat ja romaanit kuitenkin edustavat aina jonkinlaisia arvoja ja näkemystä maailmasta, mitkä voi vastaanottaa. Jos tämä vastaanottaminen on intensiivistä ja jos hahmoin samastuu, voivat Andrew'n määrittelemät ensimmäinen ja toinen taso, teatraalinen ja fiktiivinen taso, sekoittua keskenään. (Bacon 2000, 186–189.) Tätä olisi pystytty hyödyntämään Waltarin cameo-roolissa: vastaanottaja olisi sekoittanut kirjailijan reaali-todellisuuden hahmon sekä fiktionaalisen tekijän.

Waltari kuitenkin kieltäytyi roolista, vaikka toteutuessaan ratkaisu olisi vahvistanut myös kuvaa kirjailijasta ja kirjailijuudes-

ta. Mutta kuinka Waltarin mukanaolo olisi vaikuttanut elokuvaan? Tarkastelen seuraavaksi tekijyyden ja tekijäkuvan merkitystä Palmu-teosten elämystaloudellisina osina. Tämä kerrontaan liittyvä elementti nousee teoksissa usein esiin ja on osa teosten sarjallisuutta. Tarkastelen cameo-rooliin liittyviä ratkaisuja ja adaptaatiossa tapahtuvia muutoksia analysoimalla, mitä sisältöjä elokuva-adaptaatiossa tuotetaan ja kuinka niitä tuotetaan. Analysoin myös, miten teknologia vaikuttaa sisällöntuotantoon ja kuinka vastaanottoon on pyritty vaikuttamaan, eli miten tuote on suunniteltu yhdistettäväksi kuluttajien kokemuspiiriin.

### **Palmu-adaptaatioiden cameo-roolit ja tekijäisyys sisällöntuotannollisesti**

Sari Stenvall (2001, 71–75) on jakanut kulttuurisen sisällöntuotannon tutkimuksen kolmeen osaan: organisatoriseen, tekniseen ja kuluttajanäkökulmaan. Organisatorinen näkökulma kuvaa sitä, mitä sisältöä tuotteessa on ja miten se on tuotettu, mikä lähenee vahvasti kirjallisuuden- ja elokuva-adaptaatiotutkimuksen kerronnan analyysia. *Komisario Palmun erehdys* -elokuvaan suunniteltu loppukohtauksen cameo-rooli olisi romaanin ja elokuvan kädenpuristus kerronnallisesti, sillä Waltari olisi elokuvassa esiintyessään paljastanut luomansa henkilöahmon, komisario Palmun, puolesta salapoliisitarinan murha-aseen.

Myös teknisessä näkökulmassa on yhtäläisyyksiä elokuva-adaptaatioihin, sillä siinä tarkastellaan, kuinka teknologia mahdollistaa sisällöntuotannon (Stenvall 2001, 71–75). Elokuva-adaptaation perusoletuksina ovat kahden eri ilmaisumuodon erot, jotka syntyvät muun muassa kahden erilaisen välineen teknologisten käyttömahdollisuuksien mukaan. Teknisesti elokuvan on mahdollista tuottaa yhtäaikaista kuvaa, tekstiä ja ääntä. Näin se kykenee tulemaan eri tavoin lähelle yleisöään kuin romaani. Tekstiin voidaan liittää illuusio kirjailijan läsnäolosta yhdistämällä tämä kerrontaan esimerkiksi fiktiivisenä tekijänä tai kertojana, joka kommentoi itse



omaa teostaan. Elokuvateknisesti tämä onnistuisi voice-over-kerronnan avulla tai luomalla katsojille jokin muu linkki tekijään, kuten tuomalla tekijä itse kuviin mukaan, niin kuin Kassilan käsikirjoituksessa oli Waltarin osalta tarkoitus tehdä.

Kuluttajalähtökohta on mielenkiintoinen analysoitaessa Waltarille suunnitellun roolin merkitystä, sillä yleisö olisi yhdistänyt teoksen Waltarin tuotantoon ja kirjailijaan henkilönä, jolloin Waltarin kirjailijakuva ei olisi voinut olla vaikuttamatta myös vastaanottoon. Voidaan siis puhua sisällöntuotannollisesti jopa henkilöbrändäyksestä. Brändäyksen kannalta tapahtui kuitenkin päinvastoin kuin elokuvakäsikirjoituksessa oli kaavailtu. Waltari jäi pois elokuvasta, mutta Komisario Palmu -elokuvista tuli silti suosittuja, ja kiinnostus romaaneja kohtaan on kasvanut elokuvien myötä. Kirjailijakuva ei antanut imagoa ja statusta elokuville, vaan elokuvat muovasivat kuvaa romaaneista ja jopa ajatusta tekijyydestä, kirjailijuudesta.

Simone Murray toteaa kirjailijoiden cameo-rooleista olevan hyötyä adaptaatioiden taloudelle. Kirjailijoille se edustaa mahdollisuutta ottaa osaa valkokangastuotantoon, jota on pidetty vanhaan kirjailijakäsitykseen sopimattomana elokuvan tekemiseen puuttumisena. Kirjailijan näkyvyys hyödyttää myös adaptaatioteollisuutta, kun cameo-rooli lisää kirjailijan näkyvyyttä mediassa. Kirjailijan läsnäolo elokuvassa voi myös luoda luottamuksen adaptaatioita kohtaan – elokuva-adaptaatio on ikään kuin cameo-roolia esittävän romaanin kirjoittajan hyväksymä. Romanttinen kirjailijakäsitys luovasta nerosta vahvistuukin cameo-roolin ja elokuvateollisuuden kautta, vaikka teollisuutta ja romantisoitua kirjailijaa voisi pitää vastakohtina. Kirjailijan työ ja elokuvan mainostaminen yhdistyvät cameo-roolissa, ja näkökulma kääntyy helposti elokuvateollisuudesta ideaan tinkimättömästä ja luovasta kirjailijantyöstä. (Murray 2013, 44–45.)

Cameo-rooli on siis paitsi kerronnallinen elementti myös selitettävissä kulttuuriteollisuuden ja sisällöntuotannon näkökulmasta. Tuottajan markkinoima ilmiö tarkoittaa lähinnä välitettyä viestiä, mikä vastaa monilta osin ajatusta kirjallisuuden ja elokuvan

vastaanotosta. Waltarille suunniteltu cameo-rooli liittyy Stenval-  
lin (2001) esittämään organisatoriseen näkökulmaan: mitä sisältöä  
tuotteessa on ja miten se on tuotettu? Puhtaasti sisällöllinen tarkas-  
telu on fiktion ollessa kyseessä lähellä kerronnallisia seikkoja, mut-  
ta sisällöntuotannon näkökulmasta ne tulee yhdistää myös muihin  
osa-alueisiin.

Waltarin korostamisen voidaan katsoa myös liittyvän ajatuk-  
seen kirjailijan myyttisyydestä, sillä Waltari olisi ollut samaan ai-  
kaan sekä tarinan sisäinen että ulkoinen hahmo. Hän olisi tarinan  
ajan ulkopuolisena henkilönä, tarinan kirjoittajana, luonnollisesti  
tiennyt murhasta kaiken. Suomessa on 1900-luvullakin ollut vallal-  
la myytti luovasta nerosta, ja vielä 2000-luvulla romantiikan eetos  
on ajoittain pulpahtanut esiin. Näissä myytinrakennusprosesseissa  
on taiteilijalla itsellään usein merkittävä rooli, kuten myös heidän  
lähipiirillään, toisilla taiteilijoilla, tutkijoilla ja kriitikoilla. (Koski-  
nen 2006, 13–14.) Waltarin laaja tuotanto on ollut yhtäältä raken-  
tamassa tällaista myyttiä luovuuden voimasta ja on toisaalta moni-  
puolisuudessaan korostanut kuvaa ammattikirjailijuudesta. Walta-  
rin elämää on myös dokumentoitu jonkin verran, mikä myös yh-  
täältä poistaa myyttisyyttä todellisen henkilön ympäriltä mutta toi-  
saalta korostaa hänen erityisyyttään, sillä aivan kuka tahansa ei esi-  
merkiksi päässyt televisioon.

Taava Koskinen on todennut, että Suomessa luova nerous näh-  
dään irrallaan sosiaalisesta kontekstista ja taiteilijaimagon tietoi-  
sesta rakentamisesta. Nerouden strategiat yhdistetään pikemmin-  
kin luovuuteen ja temperamenttiin, tapoihin, joilla kehittää tieteel-  
listä tai taiteellista lahjakkuutta. Yhtenä osana tässä on taiteilijan  
persoonan esille tuominen. (Koskinen 2006, 35.) Näin siis Walta-  
rin läsnäolo elokuvan alussa ja lopussa olisi todennäköisesti vai-  
kuttanut erityisesti teoksen vastaanottoon niin kerronnallisesti kuin  
sisällöntuotannollisesti. Kirjailija olisi alussa liitetty elokuvaan, ja  
hänenä olisi luotu mielikuva tarinan tekijänä. Hänet esitetään elo-  
kuvakäsikirjoituksen loppukohtauksessa kaikkitietävänä kertojana,  
joka tulee fiktion ulkopuolelta kertomaan hahmoilleen ja katsojille

uutta tietoa. Näin kerronta liitetään siinä Waltarin henkilöön ja tuotantoon ja korostetaan tekijän asemaa fiktion nähden.

Kassilaa on pidetty auteur-ohjaajana (Talvio 2013, 22), ja tekijyyden korostuminen kerronnallisena ja sisällöntuotannollisena ratkaisuna hänen laatimassaan elokuvakäsikirjoituksessa on linjassa tämän näkemyksen kanssa, vaikka hän ei *Komisario Palmu*-elokuviissa olekaan itse läsnä auteur-ohjaajana, kuten aiemmin on jo mainittu, vaan korostaa elokuva-adaptaatiossa olevaa sidettä romaanien, elokuvien ja kirjailijan välillä. Auteur-ohjaajan tekemät elokuvat tulkitaan usein nimenomaan tekijänsä kautta, joten on luonnollista, että niitä on markkinoitukin tekijyyden avulla. Ohjaaja ja hänen aiemmat työnsä ja tyyliinsä ovat läsnä elokuvassa, ja vastaanottajien odotukset ja tulkinnat muotoutuvat tämän tiedon mukaan. Kassila siis siirsi näitä auteur-ohjaajuuden elementtejä elokuvakäsikirjoituksessa ehdottamaansa kirjailijan cameo-rooliin.

### **Waltarin cameo-rooli ja tekijyys kerronnallisesta näkökulmasta**

Waltarin cameo-rooli *Komisario Palmun erehdys* -elokuvan lopussa ja alkutekstien taustakuvana (Kassila 1960b) olisi sekä avannut että sulkenut elokuvan kerronnan. Kirjailijan kuva alkutekstien taustana olisi luonut vahvan sidoksen romaanin ja elokuvan tarinan ja kerronnan välille, kuten edellä on esitetty. Elokuvassa päädyttiin kuitenkin käyttämään lopulta aloituskuvana murhatun henkilöhaamon, Bruno Rygseckin, kartanon pysäytyskuvaa. Kuva on synkkä ja pimeä, epäinhimillinen. Se luo välittömästi epäilyttävän tunnelman elokuvaan ja paljastaa siten genren. Tämä kuvaus on mukana myös käsikirjoituksessa (Kassila 1960b), mutta vasta toisena kuvana Waltarin jälkeen.

*Komisario Palmun erehdys* -romaanin alkaa suoraan poliisi-asemalta (Waltari 1940/1982, 5), ja Bruno Rygseck tulee esiin vain taikauksissa, rikoksesta epäiltyjen kertomuksissa. Vaikka romaanissakin on elokuvan tunnelmaa luovien alkutekstien tapaan aina erään-

lainen epilogi ennen jokaista lukua – missä tiivistetään ajan hen- gen mukaisesti, mitä luvussa tulee tapahtumaan – ei romaanin muo- dossa ole mahdollista tehdä samanlaisia ratkaisuja kuin audiovi- suaalisessa elokuvassa, jossa voidaan yhdistää kuva, teksti ja ääni (McFarlane 2004, 27–30). Näin alkutekstien taustan avulla voidaan luoda jo tunnelma koko teokselle elokuvallisin keinoin tuomalla uhkaava musiikki ja jännitystä nostattava talon kuva esille heti elo- kuvan aluksi (ks. Vallittu 2013, 42).

Elokuvaan suunniteltu loppukohtaus sen sijaan olisi ollut ro- maanin ja elokuvan kerronnallinen yhteys, sillä Waltari olisi näy- tellyt Kämpin pianistia ja vastannut luomansa henkilöahmon, ko- misario Palmun, puolesta toisille henkilöahmoille, mikä oli Bru- no Rygseckin murhannut ase. Tämä olisi rikkonut niin sanottua fik- tiivistä sopimusta, sillä reaalityodellisuus olisi tullut osaksi fiktiivis- tä todellisuutta sekoittaen nämä keskenään. Viimeinen kohtaus on perinteinen salapoliisikertomuksen lopetus, sillä siinä ollaan Käm- pin kabinetissa kuulemassa, miten Palmu selvitti rikoksen. Samalla vastaanoton kannalta tunnelmaa pyritään keventämään ja rauhoitta- maan ja jopa tuottamaan katharsista, sillä edellisiin kohtauksiin on kuulunut nopeatemppoinen murhaajan paljastuminen, murhayritys ja takaa-ajo. Elokuvasa Kämp-kohtausten pianistin roolin esittää Toivo Mäkelä, ja loppukohtauksessa Palmun avuksi rientää etsivä Kokki, joka tuo kuvaan murha-aseen, painavan puisen sateenvar- jon. Elokuva päättyykin Waltarin sijasta Palmun käheään nauruun tämän paljastaessa murha-aseen ja katsoessa suoraan kameraan tie- toisena, että katse rikkoo fiktiivisen sopimuksen. (Kassila 1960a.) Tämä muutos pianistin rooliin on tehty vasta kuvausvaiheessa, sil- lä Palmua näytellyt Joel Rinne on korjannut kohtauksen käsikirjoi- tukseensa käsin (Kassila 1960b).

Waltarin cameo-rooli *Komisario Palmun erehdys* -elokuvassa ei olisi ollut erityistapaus, sillä Waltari on nähty avustajana tekstei- hinsä perustuvissa elokuvissa. Cameo-rooli olisi ollut osa eloku- van henkilökavalkadia, samastuttavuuden tuomista tarinaan fikti- on ja reaalityodellisuuden yhdistyessä tekijän ja osittain chatmanlaisen sisäistekijän (Chatman 1990), mutta ennen kaikkea Henry Baconin

nimeämän fiktionaalisen tekijän (2000, 219), kanssa. Bacon määrittelee fiktionaalisen tekijän pohjaten Gregory Currien (1990, 77–80) pohdintaan fiktiivisestä tekijästä, jonka vastaanottajat mieltävät fiktiiviseksi henkilöksi ja joka kertoo asiat yleisölle totena. Waltarin cameo-rooli olisi lopulta ollut hetkellinen intradiegeettinen kertoja, jolla on fiktiivisen tekijän ja auteurin ominaisuuksia, joiden kautta henkilöhahmo tietää enemmän kuin teoksen muut hahmot, eli hahmolla olisi ollut ektradiegeettisenkin kertojan piirteitä.

Komisario Palmu -romaaneissa tämän fiktiivisen tekijän voidaan ajatella olevan teosten kirjailijaksi esittäytyvä minä-kertoja, Palmun apulainen Virta. *Komisario Palmun erehdys* -elokuvassa ja sen käsikirjoituksessa Virralla ei kuitenkaan ole vastaavaa tehtävää, vaan Waltarin cameo-rooli olisi lähin vastine fiktiiviselle tekijälle, sillä hän olisi esittänyt fiktiivisessä todellisuudessa roolia, itseään ja kirjailijuutta, jotka vastaanottaja uskoisi implisiittisesti totuuden lähteiksi. Vaikka Waltarin roolina olisi elokuvassa ollut nimellisesti esittää pianistia, yleisö olisi tunnistanut kuuluisan kirjailijan, ja viimeisen kohtauksen repliikkien mukaisesti hänet olisi voinut mieltää enemmän cameo-roolin esittäjäksi.

Waltari luo romaaneissaan fiktiivisen tekijän kautta myös jo edellä mainittua sarjallisuutta, kun kertoja-Virta viittaa kahdessa viimeisimmässä romaanissa aiempiin teoksiinsa. *Komisario Palmun erehdyksessä* Palmu pilkkaa Virran salapoliisiromaanien kirjoittamista:

Hänen paksu kämmenensä painui taas hyväilevästi turmellun kuulustelupöytäkirjan päälle ja hyväntahtoisen ivallisesti hän lisäsi vielä: »Siinä on sinulle kylliksi kirjallista askartelua.» – – Asianlaita on niin, että kun Palmu ja minä olimme yhdessä ratkaisseet rouva Skrofin murhan arvoituksen, olin kirjoittanut tästä jutusta kaunokirjallisessa muodossa salapoliisiromaanin. Se oli saavuttanut yllättävän hyvän menekin, eikä se itse asiassa omastakaan mielestäni ollut hullumpi kirjana. Nyt paloin tietysti halusta halusta jatkaa tuotantoani, olin tutustunut kirjani avulla useihin oikeihin kirjailijoihin ja heidän ystävälliset huomautuksensa olivat yllyttäneet kunnianhimoani. (Waltari 1940/1982, 6–7.)

Sama Palmun repliikki toistuu myös elokuva-adaptaatiossa (Kassila 1960a), mutta koska elokuva aloittaa Palmu-elokuvien sarjan, se

jää irralliseksi, jos sitä ei tulkita viittaavaksi Palmu-romaaneihin, jolloin se vahvistaa elokuva-adaptaatioiden kytköstä toisiinsa. Virta pohjustaa romaanikatkelmassa myös sitä, kuinka hän yli 20 vuotta myöhemmin ilmestyvässä *Tähdet kertovat, komisario Palmu*-romaanissa (1962) kertoo tuntevansa monia oikeita kirjailijoita.

Komisario Palmu -sarjojen tasolla ajatus cameo-roolin auteurmaisuudesta kuitenkin toteutui, sillä Waltari otti idean itsensä sisällyttämisestä Palmu-teoksiin mukaan viimeiseen Komisario Palmu-romaaniansa, *Tähdet kertovat, komisario Palmuun* (Envall 1994, 157). Näin hän tekee itsestään osan kerrontaa liittäen muun tuotantonsa Palmu-teoksiin ja samalla kontekstualisoi teosta ilmestymisaikaansa olemalla dialogissa akateemikon asemansa kanssa fiktion keinoin. Minä-kertoja Virta vertaa omaa teostaan 1900-luvun kirjailijoihin:

Muistaessani, tässä välissä minun on puhuttava vähän tyylikysymyksestä, jos ymmärrätte, mitä tarkoitan. Ensin ajattelin panna täyttä slangia koko keskustelun Villen kanssa, kun sellainen on muotia nykyisin. Mutta itseänikin hirvitti, kun yritin. Niin että kysäisin neuvoa eräältä kirjailijalta, jonka satun tuntemaan, koska sillä oli kerran – no jaa. Vanhempi kirjailija, tarkoitan. Ei, ei se Waltari ollut. Se on akateemikko ja siksi turhan tarkka näissä tyyliasioissa. Oikeakielisyydessä ja sellaisessa. Enkä minä näistä nuoremmista. Tarkoitan että onhan se Pentti Saarikoski, mutta ampuu minusta vähän ohi maalin. Tuntisin minä hänetkin. Mutta paras olla kirjoittamatta, haastaa vielä raastupaan. Ne nuoret kun ovat niin kärkkäitä kunniastaan. (Waltari 1962/1983, 181.)

## Lopuksi

Komisario Palmu -elokuvissa nähdään kirjailija-Waltarille käsikirjoitetun mutta toteutumattomaksi jääneen cameo-roolin lisäksi toteutuneitakin cameo-rooleja: *Vodkaa, komisario Palmussa* on useita Yleisradion työntekijöitä, muun muassa Heikki Kahila ja Eino S. Repo. Cameo-roolit ovat tietoisia valintoja elokuvan tekijöiltä: ne tuovat elokuvaan ajankuvaa ja kontekstia. Ne sitovat elokuvat aikaansa ja tuovat ne samalla lähelle yleisöään, jotta tämä voi-

si paremmin samastua tarinaan ja saisi elokuvaa katsoessaan osallistuvuuden, yhteyksien, ”sulautumisen” ja ”uppoamisen” elämyksiä (Pine & Gilmore 2011, 45–47). Cameo-roolit ovat siis kerronnallisia ja sisällöntuotannollisia ratkaisuja, ja käsikirjoittajien Matti Kassilan ja Georg Korkmanin keksintöä, sillä viimeinen Palmu-elokuva, *Vodkaa, komisario Palmu*, ei perustu Waltarin romaaniin. Yleisradion rooli korostuu tässä Palmu-elokuvassa 1960-luvun kotimaisen televisiotarjonnan mukaisesti, sillä tuttujen henkilöiden lisäksi Yleisradio toimii elokuvassa myös aiheena ja kulissina.

Aikaan sitominen ja aikalaisyleisön samastumiskohteiden runsaus eivät estä nykykuluttajia ymmärtämästä *Komisario Palmu*-teoksia. Nykyään kulttuurituotannon sirpaloituessa ja jakautuessa yhä useampiin alakategorioihin kuluttajistakin on tullut hybridikuluttajia (Uusitalo 2009, 26). Useat kulttuurit ja mieltymykset elävät rinnakkain, ja *Komisario Palmu* -teosten moniteemaisuus on auttanut teoksia kestävämpään aikaan ja saavuttamaan yleisöä. Yhden teoksen sisällä on useita teemoja, joihin tarttua, mutta samalla teemat ja aiheet myös sitovat teossarjan osia toisiinsa. Murhan tuoman syyllisyyden ja tuomion tematiikan lisäksi *Komisario Palmu* -teoksissa poiketaan poliittisuuden ja rakkauden kuvaukseen – ajoittain jopa genrelle epätyypillisen mutta yleisön hyvin tavoittavan huumorin kautta.

Se, että cameo-roolien esittäjät ovat todellisia henkilöitä, jotka vastaanottaja tunnistaa, voi synnyttää mielikuvituksellista historiaa, jota ei ole reaali maailmassa tapahtunut mutta jonka tapahtumat tuntuvat todelta (Kuivakari 2004, 81–82). Vastaanottajalla on esimerkiksi *Palmu*-romaanien tekijästä Mika Waltarista jo mielikuva, joka olisi mukana synnyttämässä kokemusta, kun hän tutustuisi fiktiivisen teoksen Waltariin. Hän muodostaisi kirjailijasta lopulta uuden tekijämielikuvan osittain aiemman kokemuksensa pohjalta ja osittain fiktiivisen teoksen avulla. Nämä kaksi tekijämielikuvaa sulautuisivat, ja vastaanottaja tarinallistaisi Waltarin sekä reaali maailman ympäristöön että fiktiiviseen miljööseen eli laajentaisi kokemuksensa elämyksellisesti yhteyksien kautta, kuten B. Joseph Pine ja James H. Gilmore (2011, 45–46) ovat elämystalouden tuotteiden osalta määritelleet.

## AINEISTOT

- Kassila, Matti (ohjaus) (1960a) *Komisario Palmun erehdys*. Tuotanto: Oy Suomen Filmitoimisto. Näyttelijät: Jokela, Leo; Jurkka, Jussi; Kuoranne, Leevi; Lehesmaa, Arvo; Mantsas, Aino; Oravisto, Matti; Pohjanpää, Elina; Ranin, Matti; Ranin, Saara; Riuttu, Leo; Salo, Elina; Siimes, Pentti. Kesto: 1 h 43 min.
- Kassila, Matti (käsikirjoitus) (1960b) *Komisario Palmun erehdys*. Elokuvakäsikirjoitus, numero 9 (Joel Rinteen käytössä ollut käsikirjoitus). Suomen Filmitoimisto (SF) Oy: Helsinki. Aineiston säilytyspaikka: Kansallinen audiovisuaalinen instituutti.
- Kassila, Matti (ohjaus) (1961) *Kaasua, komisario Palmu!* Tuotanto: Fennada-Filmi Oy. Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Nuorvala, Kaarlo. Näyttelijät: Rinne, Joel; Ranin, Matti; Jokela, Leo; Siimes, Pentti; Salo, Elina; Mäkelä, Risto; Salminen, Esko; Valjus, Henny. Kesto: 1 h 35 min.
- Kassila, Matti (ohjaus) (1962) *Tähdet kertovat, komisario Palmu*. Tuotanto: Fennada-Filmi Oy. Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Nuorvala, Kaarlo. Näyttelijät: Rinne, Joel; Ranin, Matti; Jokela, Leo; Mantsas, Aino; Herala, Helge; Salminen, Esko; Siimes, Pentti; Litja, Antti; Soinne, Marja-Leena. Kesto: 1 h 35 min.
- Kassila, Matti (ohjaus) (1969) *Vodkaa, komisario Palmu*. Tuotanto: Fennada-Filmi Oy. Käsikirjoitus: Kassila, Matti & Georg Korkman. Näyttelijät: Joel Rinne, Leo Jokela, Matti Ranin, Inga Sulin, Lilja Kovanko, Viktor Klimenko, Matti Oravisto, Anna-Leena Mäki-Penttilä, Veikko Uusimäki, Lars Svedberg, Eino S. Repo, Heikki Kahila, Teija Sopenen, Reino Paasilinna, Arvi Lind. 1 h 36 min.
- Waltari, Mika (1939) *Kuka murhasi rouva Skrofin?* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Waltari, Mika (1940/1982) *Komisario Palmun erehdys*. Helsinki: Werner Söderström osakeyhtiö. 3. p.
- Waltari, Mika (1962/1983) *Tähdet kertovat, komisario Palmu*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.



## LÄHTEET

- Andrew, Dudley (1995) *Mists of regret*. Princeton: Princeton University Press.
- Bacon, Henry (2000) *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Chatman, Seymour (1990) *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Currie, Gregory (1990) *The nature of fiction*. New York: Cambridge University Press.
- Envall, Markku (1994) *Suuri illusionisti. Mika Waltarin romaanit*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Holm, Ingvar (1975) *Roman blir film*. Lund: Bo Cavefors.
- Kassila, Matti (2004) *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Ihmisen ääni-sarja, nro 37. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Koskinen, Taava (2006) ”Neroiksi ei synnytä, neroiksi tullaan”. Teoksessa Taava Koskinen (toim.), *Kirjoituksia neroudesta. Myytit, kultit, persoonat*, s. 9–56. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kuivakari, Seppo (2004) ”Elokuvakaupungit ja koettavaksi tekemisen utopiat”. Teoksessa Jari Kupiainen & Katja Laitinen (toim.), *Kulttuurinen sisältötuotanto?*, s. 81–93. Helsinki: Edita Publishing Oy ja Joensuu: Joensuun yliopiston Mediakulttuurin keskus.
- Lazzaratto, Maurizio (2006) *Kapitalismin vallankumoukset*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- McFarlane, Brian (2004) *An introduction to the theory of adaptation*. 2. painos. New York: Oxford University Press.
- Murray, Simone (2013) *The adaptation industry. The cultural economy of contemporary literary adaptation*. New York: Routledge.

- Pine, B. Joseph & Gilmore James H. (2011) *The experience economy*. 2. painos. Boston, Massachusetts: Harvard University Press.
- Stenvall, Sari (2001) *Sisältötuotantoalan osaamistarveskenaario 2005–2010*. Turku: Turun kauppakorkeakoulu.
- Talvio, Ritva (2013) ”Lähikuvassa Batlerin kasvot: Matti Kassila elokuva-käsikirjoittajana”. Teoksessa Kalevi Koukkunen, Kimmo Laine & Juha Seitajärvi, *Elokuvat kertovat, Matti Kassila*, s. 21–31. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Uusitalo, Liisa (2009) ”Mitä kulttuuriosaaminen tarkoittaa?” Teoksessa Liisa Uusitalo & Maria Joutsenvirta, *Kulttuuriosaaminen: Tietotalouden taitolaji*, s. 19–43. Helsinki: Gaudeamus.
- Vallittu, Marjo (2013) *Syylisiä, sähkönappula ja sateenvarjo. Henkilöhahmot Komisario Palmun erehdyksen elokuva-adaptaatiossa*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Varjola, Markku (2001) ”Adaptaatio: johdanto keskusteluun”. *Filmihul- lu* 1, 4–13.