

WiderScreen.fi 1/2006

6.6.2006

**Charles Chaplin - musiikin
tekijä vai teettäjä?****Maria Matikainen****Tulostettavat versiot**- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)**Charles Chaplin – musiikin tekijä vai teettäjä?**

Charles Chaplin ei liene tuntematon henkilö elokuvahistoriaa tuntevalle. Elokuvan monilahjakkaana nerona pidetty Chaplin (1889–1977) toimi mm. ohjaajana, käsikirjoittajana, näyttelijänä, kuvaajana ja tuottajana. Monissa elokuvahistoriaa käsittelevissä teoksissa Chaplin mainitaan myös säveltäneensä elokuviensa musiikin. Tällöin hänen musiikillinen taustansa katsotaan lähteneen liikkeelle lapsuudessaan kuulemista Lontoon katusoittajista, vanhempien musiikkiteatteritaustasta, nuoruusvuosien musiikkiteatteriesityksistä sekä Yhdysvalloissa kuulemistaan musiikkivaikutteista. Säveltäjän arvonimen myöntäminen muiden nimekkeiden jatkoksi korostaa voimakkaasti Chaplinille langettua asemaa diktaattorimaisena elokuvantekijänä, joka halusi kontrolloida omien elokuviensa tekoa mahdollisimman pitkälle. Näin ollen Chaplinin neroutta ja asemaa vahvistetaan entisestään kyseenalaistamatta sitä, oliko tosiaan näin erityisesti sävellystyön osalta. Voidaankin kysyä: oliko Chaplin itseoikeutettu diktaattori, tekijä isolla T:llä, myös sävellystensä osalta?

Chaplin ei hankkinut missään elämänsä vaiheessa varsinaista musiikillista koulutusta. Elämäkertatietojen mukaan teatteriorkesterien johtajat opettivat Chaplinille viulun, sellon ja pianonsoittoa tämän ollessa 16-vuotias. Kuitenkin musiikilla on nähty olleen tärkeä osa hänen elämässään ja elokuvissaan. Chaplin oli sitä mieltä, että jos yleisö ei pitänyt elokuvasta, sen tuli kuitenkin voida nauttia elokuvan musiikista (James 2000, 71). Chaplinille musiikin luoma tunnelma oli tärkein. Musiikin oli tarkoitus olla tunteellista, "*romanttista ja eleganttia*", mikä loi elokuvalle tunteellisen taustan ja teki elokuvasta täydellisen taideteoksen (Chaplin 1964, 313). Chaplinin musiikillisen avustajan Eric Jamesin (2000, 71) mukaan Chaplinin tavoitteena oli säveltää melodista musiikkia, siitähän huolimatta, että se kuulostaisi syntyajankohtaansa nähden vanhanaikaiselta.

Mykkäelokuvien kaudella Chaplin saattoi suunnitella hyvinkin tarkasti, millaista musiikkia hän halusi elokuvien yhteydessä esitettävän. Vuonna 1921 Chaplin sävelsi teemat kahteen elokuvaansa. Vuonna 1923 valmistuneesta *Nainen Pariisissa* (A Woman of Paris) elokuvasta lähtien Chaplin kiinnitti huomiota elokuviensa musiikkisäestykseen, jonka jälkeen hän päätti



Charles Chaplin

tehdä elokuviinsa myös musiikin. (Robinson 1988, 476–477.) Vaikka Chaplinin varsinaisen säveltäjäuran voidaan katsoa alkaneen varsinaisesti äänielokuvien nousun myötä, esiintyy lähdekirjallisuudessa mainintoja myös aikaisemmasta sävellystoiminnasta. Chaplin perusti vuonna 1916 "Charles Chaplin Music Corporation" -kustannusyhtiön, joka julkaisi muutamia Chaplinin varhaisimpia sävellyksiä. (Robinson 1988, 476–477.) Jamesin (2000, 104) mukaan Chaplinilla oli elämän viimeisimpinä vuosina ajatus säveltää ooppera Thomas Hardyn novellin pohjalta Milanon La Scala -oopperaan, joka oli myös kiinnostunut teoksen esittämisestä. Tämä sävellysprojekti ei kuitenkaan koskaan toteutunut Chaplinin voimien heikkenemisen vuoksi.

Chaplin ei itse osannut siirtää musiikillisia ideoitaan nuottipaperille ja tehdä orkesterisovituksia, mistä johtuen hän tarvitsi musiikillisia avustajia, joita Chaplinilla oli aina *Nainen Pariisissa* elokuvasta lähtien (Vance 2000, 12). Ammattimuusikko Eric James toimi Chaplinin musiikillisena avustajana (music associate) vuodesta 1956 aina Chaplinin kuolinvuoteen 1977 saakka. He sävelsivät yhdessä musiikkia elokuvaan *Hong Kongin kreivitär* (A Countess of Hong Kong, 1966) sekä mykkäkauden elokuvien uusiin versioihin. James työskenteli läheisessä yhteistyössä Chaplinin kanssa tämän asunnossa Sveitsissä, jossa vietettyä aikaa hän muistelee kirjoittamassaan muistelmateoksessa *Making Music with Charlie Chaplin* (2000). Jamesin teoksen sekä Chaplinin omien muistelmien ja muiden elämäkertateosten avulla avautuu mahdollisuus kurkistaa kulissien taakse, miten elokuvien musiikki syntyi.

Jamesin muistelma-aineiston avulla pääsemme pohtimaan Chaplinin asemaa kokonaisvaltaisena elokuvantekijänä ja erityisesti elokuvasäveltäjänä. Tarkoituksenani onkin löytää vastauksia siihen, voiko Chaplinista puhua elokuviensa musiikin tekijänä? Toisin sanoen, miten kysymys musiikin tekijyydestä ratkeaa Chaplinin ja Jamesin tapauksessa: oliko Chaplin musiikin tekijä vai teettäjä?

Chaplin auteurina

Tekijän käsite on puheenaiheena edelleen niin elokuvatieteen kuin myös musiikintutkimuksen pohdinnoissa, joiden väliseen maastoon myös elokuvamusiikista käydyt keskustelut sijoittuvat. Alkujaan 1950 ja -60-luvuilla elokuvatutkimuksessa valtaan noussut auteurismin teoria kohottaa elokuvan tekijän, yleensä ohjaajan, alkuperäiskäsikirjoituksen tekstille alisteisesta palvelijasta luovaksi ja itsenäiseksi taiteilijaksi, jolla on oma selkeästi tunnistettava tyyli. Auteurismi kohdisti huomionsa elokuvan tarinasta ja teemasta nimenomaan kysymyksiin auteurin tyylistä ja tekniikasta. Auteurismin kohdalla keskeistä on nimenomaan ohjaajan – *auteurin* – persoonallinen tyyli, toisin kuin esimerkiksi tähtikultin kohdalla, jossa

tähden henkilökohtainen elämä on suuremman kiinnostuksen kohteena. Samoin auteur erosi muista vallitsevia konventioita sekä valmiita teemoja ja/tai käsikirjoituksia käyttävistä ohjaajista juuri oman luovan panoksen ja itseilmaisun vuoksi. (Stam 2000, 83–88, 92; ks. myös Ahonen 2004, 14).

Elokuvateorian auteur-käsite on saanut osakseen kritiikkiä ja sen ulottuvuudet ovat laajentuneet 1950-luvulta tähän päivään tultaessa. Elokuvatutkija Robert Stam (2000, 83–92) mukaan auteurismia on kritisoitu romanttisesta tekijänero-ajatuksista, joka erityisesti semiootikkojen ja strukturalistien mielestä oli vanhanaikainen ja siksi hyökkäyksen kohteena. Hän jatkaa, että kritiikki ei kohdistunut pelkästään kysymykseen itsenäisestä ja luovasta toimijasta, vaan siitä, kenelle auteur-nimitys voitiin antaa. Nimittämistä pidettiin helppona ja itsestään selvänä, jos ohjaajan tiedettiin hallinneen omia elokuvatuotantojaan. Muissa tapauksissa rajanveto saattoi olla vaikeampaa.

Chaplinin auteur-asema elokuvahistoriassa lienee suhteellisen kiistaton. Chaplinia käsittelevät tekstit alkavat poikkeuksetta puhumalla suuresta näyttelijästä, suuresta ohjaajasta ja elokuvan nerosta, joka pyrki voimakkaasti kontrolloimaan elokuvanteon eri vaiheita. Chaplinia on myös kuvattu 1900-luvun tunnetuimmaksi ihmiseksi, josta on kirjoitettu enemmän kuin kenestäkään muusta elokuvantekijästä. (Bagh 1976, 106.) Kulkurihahmonsia lisäksi Chaplinin elokuvissa on nähty olevan piirteitä, jotka luovat hänen oman tyyliinsä ja siten vahvistavat auteur-asemaa. Sergei Eisenstein (1989, 36) on kuvannut Chaplinin omalaatuisuutta seuraavasti:

"Tässä on Chaplinin salaisuus, tässä on hänen silmiensä salaisuus, tässä hän on jäljittelemätön, tässä on hänen suuruutensa: hän näkee – kauheimmatkin, säälittävimmät, traagisimmatkin asiat nauravan lapsen silmin. Hän on oivallinen, jäljittelemätön ja ainutlaatuinen siinä, että hän pystyy näkemään näiden ilmiöiden kuvat spontaanisti ja yllätyksellisesti – käsittämättä niitä moraali-eettisesti, punnitsematta, arvioimatta ja tuomitsematta niitä. Chaplin pystyy katselemaan niitä niin kuin lapsi nauruun räjähtäessään. Tästä näkemisen yllätyksellisestä spontaanisuudesta syntyy koominen havaitseminen. Havaitseminen muodostuu käsitteeksi."

Eisensteinin teksteistä poimitussa sitaatissa korostuu Chaplinin jäljittelemätön ja omalaatuinen elokuvallinen tyyli. Chaplinin omien sanojen mukaisesti hänen tekniikkansa: *"on kuitenkin oman ajatukseni tulosta, oman logiikkani ja näkemykseni mukaista, ei sitä ole lainattu toisilta."* (Chaplin 1964, 239). Tämänkaltaiset lausunnot Chaplinista luovana, omalaatuisena ja itsenäisenä elokuvantekijänä vahvistavat voimakkaasti Chaplinin asemaa auteurina.



Pakoretki T-mallilla

Musiikillinen tekijyys

Luova, itsenäinen ja persoonallisen tyylin omaava tekijä ei ole uusi käsitys myöskään keskusteluissa musiikin tekijyydestä. Musiikin puolella elokuvateorian auteurismin kaltainen pohdinta on liittynyt säveltäjään ja tämän teoksiin. Säveltäjä oli romantiikan taiteilijäkäsityksen ja taidemusiikissa vallalla olleen teosestetiikan mukaisesti pääasiallisena huomion kohteena tekijää pohdittaessa. Muut musiikin toimijat, erityisesti muusikot ja musiikin esitystilanteet jätettiin näin ollen vähemmälle huomiolle. Musiikintutkimuksessa viime vuosikymmeninä vallinneet suuntaukset ovat kuitenkin laajentaneet käsitystä musiikin tekijästä. Säveltäjän kyseenalaistamaton asema on asetettu kyseenalaiseksi sekä löydetty uusia ulottuvuuksia musiikin tekijyyden tarkasteluun. Eri toimijoita on tarkasteltu hienovaraisemmin ja tekijyys on kytketty esimerkiksi sosiaaliin ja ruumiillisiin tarkastelunäkökulmiin. (Houni, Tiainen & Virtanen 2006, 12–15.)

Pohdinnat tekijyyden abstraktimmasta tasosta ovat tuoneet esille niin sanotun tekijän kuoleman lähtökohtanaan muiden muassa Roland Barthes’n ja Michael Foucault’n 1960-luvun lopun kirjoitukset. Näiden jälkistrukturalististen pohdintojen jälkeen on palattu herättelemään abstraktia tekijää henkiin, ei kuitenkaan sellaisena kuin se oli ennen 1960-luvun loppua, vaan elävänä ja moninaisena käsitteenä, josta löytyy yhä uusia ulottuvuuksia. Tekijää ei pidetä kuolleen, mutta tekijän identifiointi ei ole yhtä yksiselitteistä kuin aiemmin. Nykyään ei voida varmasti väittää, millainen kukin tekijä on ja millaisin seurauksin tekijä on olemassa. Tekijä siis mahdollisesti on olemassa, mutta se, millaisin ehdoin ja rajoituksin näin on, ei ole itsestään selvää eikä yksiselitteistä. (Houni, Tiainen & Virtanen 2005, 8–12.) Näin ollen keskustelu moniulotteisesta tekijyyden ilmiöstä jatkuu edelleen eri abstraktiotasoilla.

Tarkastelen Chaplinin elokuvien musiikin tekijyyttä nimenomaan musiikin käytännön säveltämiseen (karkeasti jaotellen ideointiin, nuotintamiseen, äänittämiseen) liittyvissä prosessin vaiheissa. Näin ollen tarkastelun ulkopuolelle jää musiikin elämänvaiheet sen jälkeen kun valmis elokuvan on lähtenyt teatterilevytykseen. Tässä mielessä kyse on siten vahvasti kulissien takaisesta toiminnasta, jota katsoja ei suoranaisesti näe. Kun elokuva poistuu studiosta, tekijyys rakentuu edelleen mediassa. Median vuoksi mutta myös siitä huolimatta katsoja mahdollisesti muodostaa (tai hänelle muodostuu) käsitys elokuvamusiikin tekijästä. (Aho 2004, 6, 10.) Tekijyyden muodostuminen on siten moniulotteinen prosessi, jonka tiettyä osaa pyrin kuvailemaan seuraavaksi. Tarkastelen sitä, miten tekijyys muodostuu sävellysprosessissa, jossa on läsnä pääasiassa kaksi toimijaa: Chaplin ja James.

James & Chaplin – koiran elämää vai paikka auringossa?

Chaplinin ja Jamesin yhteistyö alkoi musiikin ideoinnista ja jatkui aina musiikin äänittämiseen saakka. Sävellysprosessissa voi erottaa vaiheita, jotka jaottelen tässä tutkija Yrjö Heinosen

(1995, 58) esittelemän sävellysprosessikuvauksen mukaisesti. Sävellysprosessissa voidaan siten erottaa kolme vaihetta: valmistelu- eli esisävellysvaihe (säveltäjän aiemmat kokemukset ja idean keksiminen), toteutusvaihe (sävellystyö ideoivine, jäsentävine ja viimeistelevine osavaiheineen) sekä korjaus- eli revisiovaihe (valmiiseen teokseen tehdyt korjaukset ja prosessin vaikutukset tulevaan tuotantoon). En suoranaisesti erottele eri vaiheita käsittelyn yhteydessä, mutta sävellysprosessista erotetut kuvaukset noudattavat tätä eteenpäin pyrkivää sävellysprosessin teoreettista mallia.

Sävellystyön tavoitteena oli säveltää musiikkia elokuvaa varten. Elokuva saattoi olla täysin valmiina, jolloin sävellyksen apuna voitiin käyttää valmista elokuvamateriaalia (esimerkiksi varhaisen kauden elokuvien uudelleen äänitykset 1900-luvun puolen välin jälkeen). Toiseksi elokuva saattoi olla vielä keskeneräinen, joten sävellysprosessi tuli tehdä "sokkona" Chaplinin esittämän kuvauksen perusteella. Kolmannessa tapauksessa sävellys tuli valmistaa ennen kuin elokuvan nauhoituksia oli edes aloitettu. Tämä viimeksi mainittua tapausta voidaan pitää lähteiden perusteella harvinaisimpana. Etukäteen säveltämistä käytettiin *Parrasvalojen* (Limelight, 1952) suhteellisen pitkän balettikohtauksen vaatiman ennakosuunnittelun takia (Robinson 1988, 641).

Chaplinin ideat syntyivät voimakkaasta halusta ja tahdosta löytää jotakin mielikuvitusta kiihottavaa, mikä tuottaisi tietyn tunnelman, josta idea voisi syntyä. Chaplinin mielestä hänen ideansa syntyivät sitkeyden ja innostuksen ylläpidon ansiosta. (Chaplin 1964, 198–199.) Musiikilliset ideat olivat siis kiistatta Chaplinin. Chaplin lauloi tai hyräili luomansa melodian tai sävelaiheen avustajalleen tai tämän puuttuessa tallensi idean nauhurille. Toisessa tapauksessa Chaplin soitti hahmottelemansa sävelaiheen pianolla. Chaplin saattoi myös kirjoittaa paperille jo julkaistujen, olemassa olevien musiikkiteosten nimiä, joissa esiintyi ne nuotit tai se sävelaihe, jonka Chaplin halusi omaan sävellykseensä, vaikkapa "*kaksi ensimmäistä nuottia Griegin Aamutunnelmasta*". Avustajan tehtävänä oli annetun melodianpätkän työstäminen orkesterille sopivaksi sävellykseksi. (James 2000, 64–65, 71.) Chaplinin (1964, 313) itsensä mukaan melodia oli pääasia, kaikki muu oli hänelle vain säestystä.

Chaplinin vahva auteur-kontrolli näkyy erityisesti hänen työskentelytavoissaan. Jos elokuvan kohtauksia kuvattiin useita kertoja, myös musiikkia hiottiin aina uudelleen ja uudelleen. Chaplin teki korjauksia jatkuvasti ja niin nopeasti, ettei Jamesin ollut aina mahdollista kirjoittaa musiikkia nuoteiksi. Chaplin saattoi päivän mittaan myös siirtyä sävellyksestä toiseen ja päivän päätteeksi hän halusi kuulla konserttitasoisien pianoesityksen valmistuneesta musiikista. Jamesin soittaessa monia muutoksia kokenutta sävelkatkelmaa, löytyi siitä Chaplinin mielestä useimmiten yhä korjattavaa. Yhden päivän tiiviin työskentelyn tuloksena saattoi olla vain kaksi tai kolme minuuttia valmista elokuvamusiikkia. (James 2000, 65–67, 69–70.)

Jatkuva sävellyksen muuttaminen sekä Chaplinin nopeasti ilmaistut korjausehdotukset vaativat Jamesilta kärsivällisyyttä. Jamesin mukaan Chaplinin varoitukset siitä, ettei lähdön jälkeen ole takaisin tulemistä, saivat hänet jatkamaan työskentelyä. James kuvaakin työskentelyään Chaplinin kanssa heiluvalla nuoralla kävelemiseksi ja päättäväisyydeksi olla putoamatta. James toi ilmi myös omat mielipiteensä ja ideansa musiikin teon suhteen ja oppi myös keinot, jolla ristiriitatilanteista selvittiin mahdollisimman yksinkertaisesti. Nämä piirteet lisäsivät Jamesin mielestä yhteistyökumppaneiden molemminpuolista arvostusta, joka mahdollisti muille Chaplinin musiikillisille avustajille tuntemattomaksi jääneen parin vuosikymmenen pituisen yhteistyön. (James 2000, 66–68, 77, 81.)

Chaplinin musiikillinen avustaja kirjoitti puhtaaksi Chaplinin ja hänen yhteistyössään syntyneiden sävellysten pianopartituurit. Tähän vaiheeseen Chaplin ei puuttunut ollenkaan. Musiikin orkestraatiota suunniteltiin jo sävellysprosessin toteutusvaiheessa. Chaplin ilmoitti usein mille soitinryhmille kulloinenkin fraasi tuli kirjoittaa. Jamesin mielestä Chaplin suosi jousien, erityisesti sellojen käyttöä orkestroinnissa, kun taas vaskien käyttö oli harvinaisempaa. (James 2000, 64, 72, 79.) Chaplin tutki partituureista mahdollista yliorkestrointia ja huomautti, jos puhaltimissa näkyi *"liian paljon mustaa"* tai ne näyttivät *"liian koukeroisilta"* (Chaplin 1964, 313).

Chaplin voimakas kontrolli ulottui myös sävellystyön jälkeiseen studiotyöskentelyyn. Chaplin velvoitti Jamesin kirjoittamaan sovitukset selkeästi, jottei kallista studioaikaa kuluisi hukkaan. Nauhoitusten aikana Chaplin kuitenkin keskeytti orkesterin työskentelyn vähän väliä tehdäkseen korjauksia ja huomautuksia. Chaplin istui myös studiohuoneessa ja määräsi mikrofoniin säädöistä studioammattilaisten läsnäolosta huolimatta korostaen omaa perfektionismiaan. (James 2000, 79–80, 108–109.) Chaplinin studiotyöskentelyn kontrollointi ei tuottanut aina parasta mahdollista tulosta, kuten *Chaplinin poika* (The Kid, 1921) elokuvan epäonnistunut jälkiäänitys vuonna 1972 osoitti. James pystyi kuitenkin Chaplinin tietämättä muokkaamaan elokuvan musiikin äänisuhteet siten, että lopputulos ei tuottanut Chaplinille julkista häpeää. (James 2000, 109–110.)

Tekijyyden risteyskohtia

Yhteistyön alussa Jamesin jo pienestä pojasta saakka omaksuttu käsitys Chaplinista "jumalaisena" hahmona muuttui yhteistyön edetessä Jamesin kokemaksi molemminpuoliseksi arvostukseksi. James kunnioitti Chaplinin työtä ja persoonan vahvaa läsnä olevuutta, mutta tunsi myös Chaplinin "ihmismäisen" puolen tavallisena ihmisenä omine heikkouksineen. (James 2000, 56, 58, 68.) Joka tapauksessa James suhtautui kunnioittavasti Chapliniin koko heidän yhteistyönsä ajan. James ajatteli, että Chaplinin kanssa työskentely oli jo



Chaplinin poika

kunnianosoitus sinänsä, mistä johtuen hän myöhemmin huomasi, että rahalliset korvaukset työhön nähden olivat suhteellisen pienet. James tuli hyvin läheiseksi myös Chaplinin muun perheen kanssa: hän osallistui perheen yhteisiin juhliin sekä tunsi olevansa yksi perheen jäsenistä. (James 2000, 73, 82.)

Chaplinin ja Jamesin tapauksessa sävellystyö on rinnastettavissa elokuvantekoon yleensä tai populaarimusiikin yleiseen tekijyyden muodostumisprosessiin. Musiikintutkija Laura Ahonen rinnastaa elokuvanteon ja populaarimusiikin säveltämisen vastaavanlaisiksi kollektiivisiksi tapahtumiksi, joissa tekijyys jakautuu useiden tekijöiden kesken. Siihen, kenet tai ketkä yleisö katsoo musiikin tai elokuvan tekijäksi vaikuttaa puolestaan media, joka useissa tapauksissa nostaa tekijäksi yhden ainoan henkilön. Näin tapahtuu siitä huolimatta, että musiikin, elokuvan tai elokuvamusiikin tekoon osallistuu useita henkilöitä tai useita tahoja, esimerkiksi mahdolliset avustajat, orkestroijat, sovittajat, muusikot ja studiohenkilöstö. (Ahonen 2004, 6–10; ks. myös Heinonen 1995.)

Chaplinin ja Jamesin yhteistyön alusta saakka musiikin laillinen tekijä oli kiistaton yhteistyökumppaneiden allekirjoittaman sopimuksen mukaisesti. Chaplin sai täydet oikeudet musiikkiin, joka syntyi yhteistyössä Jamesin kanssa. *The Chaplin Revue* -elokuvasarjan sävellystyön aikaan Chaplinin tyytyväisyys Jamesin työhön johti siihen, että Jamesin nimi kirjattiin elokuvakokoelman tekijätietoihin. "Eric James – Music Associate" lisättiin kaikkiin elokuviin, joissa James työskenteli Chaplinin kanssa. (James 2000, 66, 77.) Näin toimiessaan Chaplin teki tavallaan julkiseksi sävellystyön kollektiivisuuden hänen ja Jamesin kesken.

Chaplinin ja Jamesin yhteistyön viimeisinä aikoina Chaplinin terveys alkoi heikentyä, mistä johtuen Jamesin rooli musiikin säveltäjänä ja myös ideoijana korostui. Chaplin kyseli yhä enemmän neuvoja Jamesilta sävellystyössä, mutta myös musiikin äänitystilanteissa. James pystyi ideoimaan musiikkia, jonka Chaplin hyväksyi. Näin ollen myös musiikin tekijän viitta lankesi enemmän Jamesin hartioille Chaplinin luovutettua yhä suurempia vapauksia Jamesin sävellystyölle. Kaikesta huolimatta Jamesin säveltämä musiikki kunnioitti Chaplinin omia ajatuksia musiikista ja tunnelmista, joita sillä haluttiin saavuttaa. (James 2000, 81, 83, 109–111.)

Jamesin muistelmateoksen mukaan *Nainen Pariisissa* -elokuvan uudelleensävellyksen yhteydessä James olisi toivonut itselleen suurempia meriittejä musiikin sävellyksestä. Työskentelyn alussa Chaplin totesi Jamesille, ettei hänellä ole ideoita elokuvan musiikin suhteen. James ja Chaplin työskentelivät kuitenkin yhdessä siten, että James, joka tunsi Chaplinin musiikillisen tyylin vuosien yhteistyön seurauksena, ehdotti Chaplinille sävelmiä, jotka tämä saattoi hyväksyä tai hylätä kuulemansa perusteella. Tämä sävellystyö oli ainoa, josta James pyysi tekijänoikeuksia itselleen, mutta pettyi, sillä hänen nimeään ei mainittu korostetusti elokuvan tekijätiedoissa eikä työstä maksettu erityiskorvausta. (James 2000, 111.)

Parrasvaloissa Chaplin – vai James?

Kumpi siis nostetaan parrasvaloihin: ideoija ja kontrolloija Chaplin vai muokkaaja ja toteuttaja James? Parrasvaloja ei voine antaa tekijän teoreettisen pohdinnan mukaan vain toiselle, sillä säveltäjäprosessia koskeva tekijyys ilman median osuutta lienee kiistatta jossakin määrin jakautunutta. Käsitys Chaplinin musiikillisen tekijyyden kollektiivisesta luonteesta korostuisi myös siinä tapauksessa, jossa Jamesia tai ketään muutakaan avustajaa ei olisi koskaan ollut olemassakaan. Huolimatta siitä, että Chaplin olisi tehnyt sävellystyön studiovaiheeseen saakka puhtaaksi yksin, ei hänellä olisi ollut (luultavastikaan) valmiuksia työstää musiikkiaan siihen pisteeseen, joka on kuultavissa valmiissa teatterilevitykseen lähteneessä elokuvassa.

Voinemme siis ajatella, että Chaplinin sävellystyö jakoi tekijyyttä jossakin määrin ja Jamesin osuus sävellysprosessissa hajotti tekijyyttä yhä laajemmalle. Musiikki, jonka kuulemme Chaplinin elokuvien ääniraidalta, on Chaplinin itsensä hyväksymää ja tekijänsä kontrollin alaista sekä näin ollen myös auteur-tekijän käsitteeseen mahtuvaa. Tiukka kontrolli ja sopimuksenmukainen tekijänoikeus musiikin sisällöstä puolustaisivat voimakkaasti Chaplinin tekijyydellistä diktaattoriasemaa. Kuitenkin muokatut musiikilliset ideat saattoivat olla molempien, erityisesti yhteistyön loppuvaiheessa, jossa Jamesin vastuu laajeni ja hän oli jo selkeästi perillä siitä, mitä Chaplin halusi ja mikä oli hänen "chaplinmainen" tyyliinsä. Näin ollen huolimatta Chaplinin ideoista ja kontrollista, jokin osa musiikin tekijyydestä lankeaa kuitenkin myös Jamesin hartioille. Kulissien takana, sävellysprosessissa, tekijyyden jakautuminen oli siis enemmänkin todellisuutta.

Se, miten esimerkiksi media vaikutti ja vaikuttaa yhä Chaplinin tekijyyden muotoutumiseen, on mahdotonta arvioida käyttämäni lähdeaineiston perusteella. Kuitenkin on ilmeistä, että Chaplinin elokuvien musiikkia pidetään nimenomaan Chaplinin elokuvien musiikkina. Jos Chaplinin tiedetään myös säveltäneen, hänet voidaan nimittää myös musiikin luojaaksi. Tässä mielessä media on vaikuttanut hyvinkin voimakkaasti Chaplinin musiikin tekijyyden muodostumiseen. En ulottanut pohdintaani median roolin tarkasteluun, mutta olen kuitenkin osaltaan valottanut tekijyyden moniulotteista kenttää ja tuonut esille nimenomaan käytännön sävellysprosessiin liittyviä piirteitä. Mitä Chaplinin tekijyydelle tapahtui ja tapahtuu yhä elokuvien valmistumisen jälkeen, ja miten Chaplinin sävellystyön piirteet sijoittuvat tekijyyden abstraktimpien tasojen pohdintoihin, ovat siten uusien analyysien kohteita.

Kysymykseen Chaplinista tekijänä vai teettäjänä voitaneen vastata: ei tekijä eikä teettäjä, vaan tekijä ja teettäjä. Sävellystyön osalta emme siis voi puhua Chaplinista itseoikeutettuna diktaattoritekijänä, mutta lain pykälissä ja parrasvaloissa hänen tekijän asemansa lienee



Charles Chaplin

kuitenkin horjumaton.

Maria Matikainen

[WiderScreen.fi 1/2006](#)

Lähteet

Ahonen, Laura (2004), Populaarimusiikin tekijäkenttä, media ja mielikuvat. Näkökulmia median rooliin populaarimusiikin tekijyyden rakentajana. *Musiikki* 2/2004, 5–22.

Bagh, Peter von (1976), *Elokuvan historia*. Helsinki: Weilin+Göös.

Chaplin, Charles (1964), *Oma elämäkertani*. Suomentanut Seere Salminen. Kolmas painos. Helsinki: WSOY.

Eisenstein, Sergei (1989) *Kolme mestaria. Chaplin/Ford/Disney*. Suomentanut Antero Tiusanen. Helsinki: Love kirjat.

Heinonen, Yrjö (1995), *Elämyksestä ideaksi - ideasta musiikiksi. Sävellysprosessin yleinen malli ja sen soveltaminen Beatles -yhtyeen laulunteko- ja äänitysprosessiin*. Jyväskylä studies in the arts 48. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.

Houni, Pia & Tiainen, Milla & Virtanen, Marjaana (2005), Johdanto. *Musiikin ja teatterin tekijöitä*. Helsinki: Suomen Musiikkitieteellinen Seura, 7–28.

James, Eric (2000), *Making Music with Charlie Chaplin*. An autobiography by Eric James.

Filmmakers series nro 71. Lanham: The Scarecrow Press Inc.

Robinson, David (1988), *Chaplin - elämä ja elokuvat*. Suomentanut Reijo Lehtonen. Helsinki: Gummerus.

Stam, Robert (2000), *Film Theory - an Introduction*. Malden: Blackwell.

Vance, Jeffrey (2000), Introduction. Teoksessa *Making Music with Charlie Chaplin*. An autobiography by Eric James. Filmmakers series nro 71. Lanham: The Scarecrow Press Inc, ix-xvii.

© WiderScreen.fi 6.6.2006

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

