

Vilja Autio

DRAAMAA VAI KOMEDIAA

Miten käsikirjoitetaan
hienovaraista komediaa draamaelokuvaan

Tekijä(t) Otsikko	Vilja Autio DRAAMAA VAI KOMEDIAA Miten käsikirjoitetaan hienovaraista komediaa draamaelokuvaan
Sivumäärä Aika	40 sivua + 1 liite 26.4.2011
Tutkinto	Medianomi
Koulutusohjelma	Elokuva ja televisio
Suuntautumisvaihtoehto	Käsikirjoittamisen suuntautumisvaihtoehto
Ohjaaja(t)	TaM Arjatsalo Antero FM Eeva Tikka
<p>Tämä oppinnäytetyö on toiminnallinen, se koostuu teososasta ja kirjallisesta osasta. Teososa on toistaiseksi salainen 28-minuuttinen elokuvakäsikirjoitus <i>Oo aina mun</i>. Se on tyylilajiltaan tragikomediala. Kirjallisessa osassa tutkitaan draaman ja komedian yhdistämistä käsikirjoittamisessa.</p> <p>Työn alussa perehdytään käsitteisiin draama, komedia, tragedia ja tragikomediala sanojen historiallisen käytön avulla; mitä draama tarkoitti ennen ja mitä se tarkoittaa nykyään; mikä yhdistää termejä draama ja tragedia tai mitä tarkoittaa tragikomediala.</p> <p>Seuraavaksi esitellään sellainen elokuvan tekemisen tyyli, jossa yhdistellään draamaa ja komediaa. Esimerkkielokuvien joukosta on valittu tarkemman analyysin kohteeksi suomalainen <i>Paha perhe</i> (2010), yhdysvaltalainen <i>Towelhead</i> (2007), eurooppalainen <i>Kolme väriä: Valkoinen</i> (1993) sekä tämän oppinnäytteen teososa <i>Oo aina mun</i> –käsikirjoitus.</p> <p>Analyysissä keskitytään henkilöhaahmon draamallisiin ja koomisiin piirteisiin, mitä samaa niissä on ja mitä eroavaa. Entä millaisilla tavoilla draamallisesta henkilöstä kirjoitetaan koominen. Esimerkkeinä käytetään yllä mainittuja elokuvia sekä draamaelokuva <i>Winter's Bone</i> (USA, 2010).</p> <p>Henkilöhaahmon lisäksi työssä tarkastellaan sitä, miten draamaelokuvan rakenteeseen tuodaan komediallisia aineksia. Elokuvan loppukäännettä koskevassa luvussa käsitellään väkivaltaa ja mustaa huumoria.</p> <p>Lopuksi pohditaan komiikan minimin käyttöä käsikirjoittamisessa ja sitä, kuinka riskaabeliala se on. Todetaan, että vaikka kirjoittaja olisi rohkea mestarihumoristi, löytyy aina katsojia, jotka eivät ole relevanttia kohdeyleisöä.</p>	
Avainsanat	Käsikirjoitus, draama, komedia, tragikomediala, draamakomediala

Author(s) Title	Vilja Autio DRAMA OR COMEDY How to scriptwrite drama with subtle comedy
Number of Pages	40 pages + 1 Appendix: A screenplay <i>Oo aina mun</i> (secret) in Aralis-library
Date	26 April 2011
Degree	Film and Television
Degree Programme	Bachelor's Thesis
Specialisation option	Scriptwriting
Instructor(s)	Antero Arjatsalo, M.A. Eeva Tikka, M.A.
<p>This is a practical thesis, which consist of a theoretical part and an artistic part. The artistic work is a 28-minute screenplay <i>Oo aina mun</i> and it is classified for now. The screenplay's genre is tragicomedy and so the theoretical part is dealing with how the scriptwriter can combine both drama and comedy to his or her screenplay.</p> <p>The theoretical study first explores the usage of the following terms: drama, comedy, tragedy and tragicomedy. The thesis then shortly introduces main films under examination. They are a Finnish film <i>Bad Family</i> (<i>Paha perhe</i>, 2010), <i>Towelhead</i> (2007) from the United States, a European film <i>Three Colours: White</i> (<i>Trzy kolory: Bialy</i> 1993) and the artistic work of this thesis, a screenplay <i>Oo aina mun</i>.</p> <p>The theoretical section analyzes these films in terms of philosophical studies concerning comic art and more practical guides on how to write drama. It first examines the way to bring some comic aspects to a dramatic character. The structure of a comical drama film is also under observation.</p> <p>The result of the study indicate that drama screenplays including a certain comical tone has a link to the minimum of the comics, which provides pleasure to the audience in terms of intelligence. However, finding a right target audience is another task.</p>	
Keywords	Scriptwriting, drama, comedy, tragicomedy

Sisällys

1	Johdanto	1
2	Draaman ja komedian taustaa	3
2.1	Mitä on draama?	3
2.2	Tragedia	4
2.3	Komedia	5
2.4	Tragikomedia	6
2.5	Nykyinen käytäntö	7
3	Käsikirjoittajalle itselleen sopiva tyyli	8
3.1	Draamaelokuvia vai komedioita?	8
3.2	Miksi käsikirjoittaja yhdistää draaman ja komedian?	11
3.3	Miten draama ja komedia eroavat toisistaan?	14
4	Henkilöhahmon rakentaminen	17
4.1	Moraali ja toiminta	17
4.2	Luonne	19
4.3	Kehollisuus ja käyttäytymisen mekaanisuus	21
5	Draaman vai komedian rakenne?	23
5.1	Toisto, käänne ja risteymä	23
5.2	Henkilön luonne rakenteen pohjana	26
5.3	Yllättävä käänne	28
6	Taito kirjoittaa komediallista draamaa	32
6.1	Komiikan minimi	32
6.2	Käsikirjoittajan rohkeus	34
7	Yhteenveto	36
	Lähteet	39

Liitteet

Liite 1. *Oo aina mun*, käsikirjoitus. Salainen tietyn aikaa, Aralis kirjastokeskus

1 Johdanto

Syksyllä 2008 Esa Illi opetti opiskeluryhmällemme pari viikkoa ohjaamista. Hänellä oli kiinnostava näkemys elokuvan tyylistä. Hän piirsi taululle suoran horisontaalisen viivan ja sanoi, että kaikki elokuvat asettuvat johonkin pisteeseen tällä janalla. Toisessa päässä on tosi, ja toisessa päässä on jotain muuta, epätosi. Illin mielestä draama oli totta, jotain, mitä hän halusi tehdä ja opettaa. Se jokin muu, esimerkiksi komedia, oli epätot-ta.

Illi täsmensi teoriaansa; hän sanoi, että draama voi olla "helvetin hauska", mutta siitä ei kannata lähteä tekemään komediaa, koska silloin katsoja voi pudota kärryiltä. Ohjaa-jan täytyy valita oikea tyyli elokuvansa tarinalle. Tyyli vaikuttaa siihen, että tarina pysyy kasassa. (Illi 2008.) Tuolloin minulle heräsi kysymys draaman ja komedian rajasta en-simmäisen kerran. Mitä ovat ne Illin tarkoittamat epäaidot elementit?

Tammikuussa 2010 näin Aleks Salmenperän ohjaaman ja käsikirjoittaman *Paha perhe* –elokuvan ensimmäisen kerran. Jäin kovasti miettimään tämän elokuvan tarinan kulkua ja tyyllilajia. *Paha perhe* häilyy vakavan draaman ja komedian rajamailla. Silloinen ko-kemukseni katsojana oli se, että elokuva on lopun kliimaksiin asti draamaa. Kliimaksi-sen sijaan tuntui mustalta komedialta. Jotkut ovat pitäneet elokuvaa tässä mielessä harhaanjohtavana, jopa ärsyttävänä. Itse pidin siitä kokemuksesta, että tyyli ja tarina hahmottuivat vasta katsottuani koko kokonaisuuden. Halusin nähdä *Pahan perheen* uudelleen, ja toisella katsomisella elokuva oli paljon humoristisempi alusta alkaen.

Käsikirjoitusopintojeni aikana olen tullut vähitellen siihen tulokseen, että elokuvan kat-sojat pitävät nauramisesta ja viihtymisestä. Hyvinkin dramaattiset, traagiset tai epäso-vinnaiset aiheet menevät "kaupaksi", jos ne on höystetty huumorilla. Naurattavuuden ei tarvitse olla päälle liimattua tai edes mitenkään itsestään selvää. Arvio hauskuudesta tai dramaattisuudesta jätetään katsojalle, mutta tekijä tietää, että tarinan tilanteissa on kaksijakoisuutta. Väittäisin jopa, että tällainen tyyli on yleistymään päin.

Toiminnallisen opinnäytetyöni teososa on 28-minuuttisen novellielokuvan käsikirjoitus *Oo aina mun*. Se on toistaiseksi salainen. Lähdin alun perin kirjoittamaan komediaa, tai ainakin halusin kirjoittaa niin hauskaasti kuin osasin. Käsikirjoitusta lukeneet ovat pitäneet sitä paikoin hauskana, mutta ennen kaikkea draamana.

Missä menee draaman ja komedian raja? Mihin kohtaan Illin janaa *Oo aina mun* tai *Paha perhe* putoaisi? Piittaamatta tässä kohtaa Illin mielipiteestä on joka tapauksessa relevanttia kysyä, mitä katsoja ajattelee draamasta, joka on vähän liikaa komediallisuuden puolella. Mikä katsojaa ärsyttää ja mikä häntä naurattaa? Jotta saisin mahdollisimman kattavan vastauksen, pitäisi järjestää katselutilaisuuksia, kyselyitä ja haastatteluja siitä miten elokuva, esimerkiksi *Paha perhe* on koettu. Näin laajaan tutkimukseen en tässä ryhdy, vaikka pienehköjä kyselyjä olenkin tuttavapiirissäni suorittanut ja arvosteluja ko. elokuvasta lukenut.

Osaan tietysti itse vastata siihen mikä minua ärsyttää, ja mikä minua naurattaa. Draamaelokuvassa esiintyvä huumori ei ainakaan ole mitään liioiteltua sketsiviihdettä. Se ei myöskään ole tilannekomediaa, dialogin ei tarvitse pursuta nokkelia sutkautuksia, eikä hahmojen tarvitse olla yksinkertaisia tyyppejä. Eli millaista huumoria sitten tarkoitan? Miten käsikirjoitetaan komediallista draamaa, ilman että katsoja kokee elokuvan tyyllisesti epäonnistuneena?

Minun on aloitettava käsitteenmäärittelyllä. Mistä puhutaan, kun puhutaan draamasta, komediasta, tragikomediasta, komediallisesta draamasta tai draamakomediasta? Kysymys draaman ja komedian rajanvedoista on "antiikin aikainen", siksi käytän apuna ennen kaikkea näytelmäkirjallisuuden historiaa.

Otan selvää siitä mikä koetaan hauskana, mutta rajaan tutkimukseni ulkopuolelle sketsisarjojen ja tilannekomedioiden analysoinnin. Olen valinnut tarkasteluni kohteeksi oman käsikirjoitukseni lisäksi kolme sellaisia elokuvaa, jotka liikkuvat tyyllisesti jossain draaman ja komedian välimaastossa. Nämä elokuvat ovat *Paha perhe* (Suomi, 2010), *Towelhead* (USA, 2007) sekä *Kolme väriä: Valkoinen* (*Trzy kolory: Bialy*, Ranska, Puola, Sveitsi, 1993). Lisäksi tarkastelen draamaelokuvaa *Winter's Bone* (USA, 2010), sekä lyhyemmin myös muita elokuvia.

Kirjallisena pohjana käytän filosofisia tutkielmia komiikasta sekä elokuva-alan kirjallisuudesta esiin nousevia ohjeistuksia draaman ja komedian kirjoittamiseen. Otan selvää siitä, millainen on koominen ja draamallinen henkilöahamo sekä siitä, miten komedian ja draaman rakenne eroavat toisistaan, kun lähtökohtana on henkilö. Lopuksi pohdin myös sitä millaisia riskejä käsikirjoittaja ottaa yhdistäessään draaman ja komedian.

2 Draaman ja komedian taustaa

2.1 Mitä on draama?

Mitä tarkoittaa draamaelokuva? Se on ainakin genre, mutta millainen genre? Genre-teorioista on vaikea löytää vastausta. Esimerkiksi Robert McKee (1997, 80-85) esittelee yhteiskunnallisen draaman ja historiallisen draaman mutta silkasta draamasta genrenä hän ei kirjoita mitään. Wikipediassa draamaelokuvasta sanotaan, että se kertoo rakkaudesta tai tunteista, ja että sen juoni on realistinen (Draamaelokuva).

Arkikielenkäytössä sana *draama* on jatkuvasti käytössä, mutta siitä voisi tehdä aivan oman tutkielman mitä kaikkea ihmiset sillä tarkoittavat. Hakusanalla "draamaelokuva" saadaan esiin linkkejä keskustelupalstoille, joissa pyydetään muita suosittelemaan hyviä draamaelokuvia eli "kunnon nyyhkyelokuvia" tai "sellaisia missä varmasti itkee". Itse ajattelen draamaelokuvan olevan, itkulla tai ilman, päällinäkyvistä genreristeytyksistä vapaa, kikkailematon yhden päähenkilön tarina, esimerkiksi sellainen kuin *Winter's Bone* (USA, 2010). Huomaan näkemykseni olevan melko aristoteelinen.

Kirjallisuustieteessä käsite draama tarkoittaa näytelmää; joko tekstiä, esitystä tai molempia. Sana juontuu antiikista, ja sillä tarkoitetaan jotakin toimintaan liittyvää. Kirjallisuustieteessä käytetäänkin jakoa lyriikkaan (runomuotoinen, musiikillinen teksti), epiikkaan (kertova kirjallisuus) ja draamaan. (Palmgren 1986.)

Mielestäni elokuvakäsikirjoitus ja näytelmäteksti ovat samaa historiallista jatkumoa ja käsikirjoittajalle on hyötyä näytelmäkirjallisuuden historiaan tutustumisesta. Esimerkiksi mitä tarkoittaa tragedia eli murhenäytelmä? Onko se sama asia kuin nykypäivän draama(elokuva)?

2.2 Tragedia

Johdatus kirjallisuustieteeseen –kirjassa on kokonainen luku draamasta jonka on kirjoittanut Riitta Pohjola (1986, 387-444). Draama on yläkäsite tragedialle, komedialle ja tragikomedialle. Seuraavaksi tarkastelen, miten nämä käsitteet on aikojen saatossa ymmärretty.

Runousopissa Aristoteles erottelee komedian ja tragedian siten, että tragedia esittää ihmiset parempina kuin he todellisuudessa ovat, ja komedia huonompina (1982). Pohjolan mukaan Aristoteles tarkoitti moraalisuutta, mutta tästä jaottelusta kehittyi ns. säätyklausuuli, jonka mukaan tragedia voi koskettaa vain yläluokkaa ja komedia kertoi säädyltään alaluokkaisista ihmisistä. Ensimmäinen todella köyhän väestön tragedia nähtiin lavalla vasta 1900-luvun alussa. (Pohjola 1986, 419.)

Nykyisessä arkikäytössä tragedialla tarkoitetaan huonosti päättyvää tarinaa ja komedialla hyvin päättyvää. Antiikin Kreikassa tällaista jaottelua ei ollut. Vasta Aristoteles *Runousopissaan* alkoi määritellä draaman (näytelmien) piirteitä. Tragedian vaikutuksiin kuului Aristoteleen mukaan säälin ja pelon tuntemisen kautta tapahtuva puhdistava katharttinen kokemus. Juonella oli tässä suuri merkitys; tragedian henkilö tekee tietämättömyydestä johtuvan erehdyksen (hamartia) ja seuraukset ovat tuhoisat. (Pohjola 1986, 421-423.) Kyse oli kohtalosta.

Pohjolan mukaan Aristoteles oli kiinnostunut ns. analyyttisestä draamasta (esim. *Kuningas Oidipus*), ja kiinnitti siksi niin vähän huomiota konflikteihin. Analyyttisellä draamalla tarkoitetaan juonirakennetta, jossa aiemmin tapahtuneet käännteet puretaan dialogin avulla auki näytelmän edetessä. (Pohjola 1986, 405-406.) Näin ollen kreikkalaisessa näytelmäperinteessä väkivaltaa ja murhia ei ollut tapana esittää suoraan. Myöhemmin antiikin roomalaisessa kirjallisuudessa saatettiin kirjoittaa julmuudet tapahtu-

vaksi tässä ja nyt. (Pohjola 1986, 423.) Luvussa 5.3 kirjoitan siitä, miten suora väkivalta koetaan nykyään draamaelokuvassa.

Yhtä kaikki, antiikin tragedioissa oli tapana kertoa hyveellisistä ihmisistä painottamalla heidän kokemiaan kärsimyksiä. Tällainen malli kantautui Englannin Elisabethin ajan tragedioihin, 1500-luvulle. Sitä ennen, keskiajalla, vakavaa draamaa hallitsi kristillinen antitraaginen pelastusoppi. Shakespearelainen tragedia korosti yksilöiden luonteenpiirteiden tuhovoimaa, siinä missä antiikin kreikkalaisessa näytelmäkirjallisuudessa kohtalo saneli tapahtumien kulun. (Pohjola 1986, 423-425.)

Elisabethin ajan näytelmissä sävy koomisen ja traagisen välillä saattoi hetkessä muuttua. Toisin oli Ranskassa, jossa mm. tyrmättiin sellaiset kokeilut, joissa tragedia päättyi onnellisesti. Ranskalainen klassinen tragedia pyrki tarkoin noudattamaan Aristoteleen *Runousopin* sääntöjä, ykseyttä ja tiettyä rakennetta. 1700-luvun Saksassa uskallettiin kirjoittaa vihdoinkin tragedioita, jotka koskivat porvareita, ei enää ainoastaan yläluokkaa. Tragedia politisoitui. (Pohjola 1986, 425-428.)

Pohjola kirjoittaa (1986, 429): "Useitten näkemysten mukaan tragedia edellyttää maailmankuvaa, johon sisältyy metafyyminen ulottuvuus, yleisesti sitovat eettiset lait, syyllisyys ja aktiivinen, toimiva sankari." Metafyysisellä ulottuvuudella ymmärrän tässä tarkoitettavan kohtalonomaisuutta. Oidipuksen kohtalona on surmata isänsä ja naida äitinsä, vaikka se on eettisesti väärin. Oidipus tuntee syyllisyyttä, mikä panee hänet toimimaan aktiivisesti, kohtalonsa mukaan.

2.3 Komedial

Kuten tragedia, kumpuaa myös komedia antiikin Dionysoksen palvontamenoista. *Komos* tarkoitti riehakasta hedelmällisyyttä juhlivaa kulkuetta. Karnevaaleista kehittyi komediaesityksiä, joissa käsiteltiin kaupunkivaltiota, sodankäyntiä, ja niissä heitettiin herjaa tunnetuista ihmisistä. Myöhemmin poliittisuus häveni ja alettiin esittää juonta ja ihmisen psykologiaa korostavia näytelmiä. Tällaisista komedioista tuli antiikin Roomassa suosittuja ja niiden perintö näkyi keskiajan jälkeen edelleen mm. Shakespearen ja Molièren tuotannoissa. (Pohjola 1986, 432-433.)

Keskiajalla komiikka säilyi karnevaaleissa ja markkinakulttuurissa. Myöhäiskeskiajalla syntyi farssi, jonka tunnuspiirre oli vauhdikas juoni ilman luonnekuvauksia. Italiassa farssia kehitettiin edelleen. *Commedia dell'arte* perustui näyttelijöiden taitavuuteen ja kekseliäisyyteen. (Pohjola 1986, 433.)

Antiikin komediaperinne näkyy etenkin Shakespearen myöhäistuotannossa; *romanttisessa komediassa* oli sekaannuksia, juonitteluja ja naamioitumista. Shakespearen komedioissa oli niin ikään traagisia elementtejä. Myös ranskalainen Molière hälvensi lajien rajoja. Hänen komedioissaan pilkattiin vakiintuneita tapoja ja yhteiskuntaa. Tällainen tapakomedia oli suosittu myös Englannissa ja se kirvoitti uuden lajityypin, moraalisen *sentimentaalisen komedian* syntyyn. Ranskassa sitä kutsuttiin *kyynelehtiväksi komediaksi*. (Pohjola 1986, 434-435.) Pohjola (1986, 435) kirjoittaa:

Tämän komediatyyppin ilmaantuminen liittyi porvarillisen draaman syntyyn 1700-luvulla. Se rikkoi ankarat lajisäännöt niin tragediassa kuin komediassakin. Draama-termillä on saatettu ymmärtää myös juuri tätä uutta tragedian ja komedian rinnalle syntynyttä näytelmää. Sen voi toisaalta katsoa jatkavan vanhaa komedian tehtävää – renessanssin teoreetikkojen mukaan juuri komedian tehtävä on toimia arkielämän peilinä.

2.4 Tragikomedia

Vaikka sanaa tragikomedia käytettiin jo antiikissa, on se ennen kaikkea melko uusi ilmiö. Näytelmien parissa ensimmäisenä tragikomediana pidetään Ibsenin vuonna 1884 kirjoittamaa *Villisorsaa*, jossa henkilöt nähdään sekä koomisina että traagisina. 1800- ja 1900-lukujen taitteen näytelmäkirjailijoiden tunnetuimmat tekijät, kuten Tsehov ja Strindberg kehittivät traagisen ja koomisen näytelmän yhdistelmiä edelleen. (Pohjola 1986, 436.)

Ensimmäisen maailmansodan jälkeiset tunnelmat kirvoittivat vielä uudenlaisen näytelmämuodon, *absurdin draaman*. Eksistentiaalisesta ahdistuksesta syntyi näytelmiä, joissa juoni hylätään ja korostetaan siten olemisen päämäärättömyyttä (Pohjola 1986, 431, 437.). Pohjola on kiinnostuneempi kirjoittamaan absurdistista draamasta kuin tragikomedian tekemisen tapa. Pohjola (1986, 236) toteaa että tragikomedia on hyvä määre useille nykynäytelmille, joissa kuvataan moderneja, pohjimmiltaan traagisia tunteita, kuten tyhjyyttä ja absurdiutta.

Pohjolan (1986, 436) mukaan tragikomedian merkitys on syvempi kuin tragedian ja komedian yhdistelmä: "Tragikomedian pohjana on sille ominainen epävakainen maailmankuva, josta puuttuu yksioikoinen normiasteikko." Tragedian yhteydessä kirjoitin Oidipuksesta, joka tuntee syyllisyyttä. Olisiko se tragikoomista, jos Oidipus ei tuntisi syyllisyyttä isänsä surmaamisesta ja äitinsä naimisesta? Kirjoitan myöhemmin lisää koomisen henkilöhahmon moraalista luvussa 4.1.

2.5 Nykyinen käytäntö

Luvussa 2.1 kysyin mitä on draama tai draamaelokuva. Draama on antiikista peräisin oleva termi, jolla tarkoitetaan toimintaa. Historian saatossa sana draama vakiintui näytelmämuotoisen kirjallisuuden määritelmäksi. Draama on edelleen synonyymi sanalle näytelmä, tarkoittaen joko näytelmätekstiä, itse esitystä tai molempia. Tästä eteenpäin, kun käytän sanaa draama en kuitenkaan tarkoita näytelmää, vaan elokuvan genreä tai tyyllilajia.

Näytelmä on aikojen saatossa jaettu tragediaan ja komediaan sen perusteella kertooko se ylä- vai alaluokkaisista, tai sen mukaan, miten näytelmä loppuu, hyvin vai huonosti. Yhteiskuntaluokalla ei ole enää merkitystä, eikä varsinkaan elokuvien kohdalla tehdä jakoa tragedian ja komedian välillä, vaan puhutaan draamasta ja komediasta. Esimerkiksi *Elokuvan runousoppia* (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 190) määrittelee genrejä käsittelevässä luvussa draaman näin: "Genrejaotteluja on useita. Esimerkiksi draama ja komedia ovat niin yleisiä genrejä, että lähes kaikki genret voi laittaa jommankumman alle".

Pohjola kirjoittaa (1986, 435), että 1700-luvun uusi komediaa ja tragediaa yhdistävä näytelmämuoto, sentimentaalinen komedia, olisi tuonut käyttöön sanan draama sellaisessa merkityksessä, miten sitä enimmäkseen nykyään käytetään. Pohjola tarkoittaa draamalla tässä yhteydessä näytelmää. Kirjallisuuden kolmijako lyriikkaan, epiikkaan ja draamaan nimittäin vakiintui myös 1700-luvulla. Näin ollen draama siis merkitsisi moraalista, arkielämää kuvaavaa, hauskaa, mutta kyöneleitä kirvoittavaa näytelmää. Tämä määritelmä toimii mielestäni myös draaman määritelmäksi elokuvan genrenä!

Sillä ei tunnu olevan enää kovin suurta merkitystä, millainen loppu elokuvalla on. Komedialla voi loppua huonosti ja draama hyvin. Useimpien elokuvien loppu on ironinen, eli sekä positiivinen, että negatiivinen, tai elokuvan loppu voidaan jättää avoimeksi. Jos tahdotaan painottaa, että draamassa käy huonosti, käytetään mieluummin sanaa tragedia. Kun käytetään sanaa tragikomedialla kuvailemaan elokuvan genreä, halutaan myöskin painottaa tarinan synkkyyttä. Joskus nähdään käytettävän sanoja *draamakomedialla* tai *komediallinen draama*. Näillä genremäärittelyillä onkin jo positiivisempi kaiku.

Kun puhun draaman henkilöstä, draamallisesta henkilöstä tai traagisesta hahmosta, tarkoitan fiktiivistä henkilöä. Dramaattinen (ei draamallinen) henkilö tarkoittaa eri asiaa. Jos jotakuta kuvaillaan dramaattiseksi, käsitän, että hän itse korostaa kokemuksiinsa elämästä ja tarinallistaa niitä, hän näkee ympärillään draamaa. Draamallinen eli fiktiivinenkin hahmo voi olla dramaattinen, mutta silloin puhutaan hahmon luonteenpiirteistä. Jos henkilöä kuvaillaan traagiseksi, viitataan hänen rankkoihin kokemuksiinsa.

3 Käsikirjoittajalle itselleen sopiva tyyli

3.1 Draamaelokuvia vai komedioita?

Draamaa voi tehdä tietyllä tyyllillä, pilke silmäkulmassa siten, että katsoja saa ikään kuin itse valita, pitääkö hän tapahtumaa, tilannetta, repliikkiä tai ilmettä hauskana vai draamallisena, tai jopa traagisena. Mielestäni tällaisia tv-sarjoja ovat esimerkiksi *Mullan alla* (*Six Feet Under*, USA, 2001-2005) ja *Irtiottoja* (Suomi 2003), ja elokuvia esimerkiksi *American Beauty* (USA, 1999), *A Serious Man* (USA, UK, Ranska, 2009), *Juhlat* (*Festen*, Tanska, 1998), *Paha maa* (Suomi, 2005) ja *Miehen työ* (Suomi, 2007).

Mielestäni tämä tyyli on yleistymään päin, mutta tarvitsisin laajemman tutkimuksen osoittaakseni väitteeni oikeaksi. Tässä opinnäytteeni teoriaosassa otan selvää niistä elementeistä, joita tällaiseen tyyliin vaaditaan. Tutkin kolmea elokuvaa, jotka ovat *Paha*

perhe (Suomi, 2010), *Towelhead* (USA, 2007) sekä *Kolme väriä: Valkoinen* (*Trzy kolory: Bialy*, Ranska, Puola, Sveitsi, 1993). Lisäksi käsittelen omaa käsikirjoitustani.

Opinnäytteeni teososa on toistaiseksi salainen, 28-minuuttinen novellielokuvakäsikirjoitus *Oo aina mun*. Se kertoo yksinhuoltaja ja teatteriohjaaja Arjasta sekä hänen lukio-laispojastaan Roopesta. Roopen uusi tyttöystävä järkyttää alkoholismien kanssa kamppailevan Arjan tasapainoa. Arja ymmärtää, että ennemmin tai myöhemmin Roope, hänen ainokaisensa, muuttaa pois kotoa. Roope hullaantuu tyttöystävänsä Miljaan ja paljastaa itsestään sairaalloista mustasukkaisuutta. Milja on kiinnostunut lähinnä Roopen ja Arjan myötä avautuvista teatteripiireistä. *Oo aina mun* käsittelee hylätyksi tulemisen pelkoa sekä varsin suomalaista tapaa hukuttaa murheet alkoholin avulla ikään ja sukupuoleen katsomatta.

Itselleni on ollut vaikea määritellä elokuvan genreä. Onko se draamaa, komediaa, tragikomedialla vai komediallilla draamaa. Alunperin lähdin kirjoittamaan niin hauskaa tekstiä kuin osasin. Erityisesti Arjan puhetapa kertoi mielestäni komediallisuudesta. Kirjoitusprosessin aikana sain kuitenkin sellaista palautetta, että kyseessä on draama. Myös Arjan puhetapaa pidettiin yliampuvana. Päätin pehmentää Arjan puhetapaa hienman, mutta muutoin pitää käsikirjoitukseni tyyllillisesti sellaisena kuin se olikin. Palautteen mukaisesti nostin kierroksia elokuvan loppua kohden erityisesti komediallisessa mielessä.

Onko käsikirjoitukseni lintu vai kala? Miten katsoja tulisi sen kokemaan, jos tekstini joskus päätyisi valkokankaalle? Mitkä ovat käsikirjoituksessani niitä komediallisia piirteitä ja mitkä taasen draamallisia? Muiden elokuvien piirteitä, onnistumisia ja epäonnistumisia tarkastelemalla voi oppia paljon.

Paha perhe (2010) on Aleksii Salmenperän ohjaama ja käsikirjoittama tragikomedialliseksi luokiteltu elokuva. Se kertoo keski-ikäisestä perheenisästä Mikaelista, joka yrittää estää kahta aikuista lastaan sekaantumasta toisiinsa seksuaalisesti. Lapset Daniel ja Tilda tutustuvat toisiinsa ensimmäistä kertaa, sillä Danielin synnyttyä Mikaelin vaimo karkasi toisen miehen perässä Tildan kanssa ulkomaille. Äiti kuolee ja Tilda tulee hautaamaan hänet Suomeen. Sisarukset hakevat toisistaan turvaa ja nukkuvat vierekkäin. Mikael

olettaa heidän välillään olevan seksuaalista jännitettä ja aloittaa kamppailunsa sukurut-saa vastaan. Mitä kovemmin hän yrittää, sitä enemmän sisarukset lähentyvät.

Paha perhe (2010) on Aleksí Salmenperän kolmas pitkä elokuva. Hänen kaksi ensimmäistä ohjaustyötään, *Lapsia ja aikuisia* (Suomi, 2004) sekä *Miehen työ* (Suomi, 2007), edustavat saman tyyppistä draamaelokuvaa, joiden komediallisuus on miltei kiusallista. Katsoja ei tiedä, pitäisikö kauhistua vai nauraa.

Johdannossa kuvailin omaa katsomiskokemustani *Pahan perheen* kohdalla. Ajattelin sen olevan pitkälti kutkuttavaa, taidokasta draamaa, kunnes elokuvan väkivaltainen kliimaksi osoitti tyylilajin olevan ehkä sittenkin enemmän komediaa, mustaa komediaa. Elokuvan lopussa tunsin kuitenkin sääliä päähenkilöä kohtaan. Mikael jää yksin, hän on epäonnistunut isänä, aviomiehenä, poikana, työntekijänä sekä jopa miehenä. Säälin tunteminen ei käsikirjoitusoppien mukaisesti kuulu komediaan. Palaan tähän myöhemmin.

Towelhead (2007) on Alan Ballin käsikirjoittama ja ohjaama elokuva, joka perustuu Alicia Erianin saman nimiseen kirjaan. Alan Ball tunnetaan etenkin *American Beautyn* (1999) ja *Mullan alla* –sarjan (2001-2005) käsikirjoittajana. Elokuvan päähenkilön on 13-vuotias Jasira, joka tutustuu heräävään seksuaalisuuteensa. Jasiran äiti lähettää tytön asumaan konservatiivisen libanonilaissyntyisen isänsä luokse toiselle puolelle Yhdysvaltoja. *Towelhead* tarkoittaa räppipäätä, joksi Jasiraa uudella kotiseudulla kutsutaan. Isä ei anna Jasiran kasvaa naiseksi modernilla tavalla, eikä anna lupaa tapailla edes uutta poikaystävää, koska tämä on tummaihoisen. Naapurin mies on hullaantunut Jasiraan, eikä tyttö osaa kieltäytyä miehen ehdotuksista.

Pidän elokuvaa rohkeana ja onnistuneena nuoren tytön seksuaalisuuden kuvauksena. Se on selvästi draamaa, mutta arkaa ja vaikeaa aihetta on käsitelty huumorin avulla. *Towelhead* (2007) ei kuitenkaan ole elokuva parhaimmasta päästä. Ensinnäkin siinä käsitellään samanaikaisesti kahta voimakasta teemaa, rasismia ja seksuaalisuutta. Elokuvan ensimmäinen nimi olikin *Nothing Is Private*, mikä viittaa seksuaalisuusteemaan. Toiseksi elokuvassa on komediallisuutta, joka illin ajatusta mukailten, pudottaa katsojan kärryiltä. Pohdin tätäkin lisää tuonnempana.

Kolmas käsittelemäni elokuva on vanhempi, Krzysztof Kieslowskin väritrilogian toinen osa, *Valkoinen* (1993). Se kertoo julmasti jätetystä miehestä Karol Karolista, joka edelleen rakastaa kaunista ex-vaimoaan. Karol pääsee matkalaukussa Ranskasta takaisin kotimaahansa Puolaan, jossa hän tulkintani mukaan saa oman luonteensa ja miehyytensä takaisin. Karol on viekas, hän keplottelee itselleen kunnon omaisuuden ja järjestää sitten omat hautajaisensa saadakseen ex-vaimon Puolaan. Karolin usko siihen, että nainen yhä rakastaa häntä, osoittautuu todeksi, mutta Karol on päättänyt antaa samalla mitalla takaisin, ja toimittaa naisen vankilaan aivan elokuvan lopussa.

Kolme väriä: Valkoinen (1993) on selvästi tehty hauskaksi, mutta jatkuvat pienet vitsit eivät sulje pois tarinan kipeyttä ja suuria, jopa melodramaattisia tunteita. Elokuvan tapahtumat ja juonenkulku ovat muista esimerkkielokuvista poiketen hieman epärealistisemmat, siksi sen voisi katsoa olevan lähempänä komediaa. Huumori on kuitenkin sidottu niin vahvasti vaikeiden asioiden ympärille, että koko elokuvan voisi katsoa ilman minkään laista huvittuneisuutta.

3.2 Miksi käsikirjoittaja yhdistää draaman ja komedian?

Komiikka ja huumori aina tehdään. Vaikka tekeminen käsittää myös ”jonakin näkemisen” tai ”joksikin käsittämisen”, on koomisen tekeminen aina tietoinen teko, jolla pyritään koomiseen lopputulokseen. Näin kirjoittaa Aarne Kinnunen (1994, 72) kirjassaan *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*.

Eri asia on, jos jotakin koomiseksi tehtyä ei nähdä tai ei suostuta näkemään koomisena (Kinnunen 1994, 73). Jos joku katsoja ei koe esimerkiksi *Pahaa perhettä* (2010) koomisena, siitä huolimatta että se olisi sellaiseksi tehty, ei kyseinen elokuva sitä silloin ole. Teko ja lopputulos ovat siis sidoksissa toisiinsa (Kinnunen 1994, 75). McKee kirjoittaa kirjassaan *Story* (1997), että komedia on yksinkertaisesti hauska tarina. Jos se ei naurata, se ei toimi. Oman tarinan komiikkaa voi testata pitchaamalla (eli esittelemällä tarina lyhyesti suullisesti). Jos kuulija ei naura, ei tarina ole komediaa, se on jotain muuta. (McKee 1997, 359-362.)

Tässä kohtaa on syytä muistaa, että ääneen nauraminen ei ole ainoa todiste hauskas-
ta. Elokuvan voi kokea hysteerisen hauskana, vaikka ei olisi nauranut ääneen kertaa-

kaan. Ääneen hekottelu, hörötys tai kikatus voi taas kertoa jostain ihan muusta kuin reaktiosta itse elokuvaan tai sen pitchaamiseen. Nauraminen on myös vahvasti sosiaalista, yksin elokuvaa katsoessa nauraa harvemmin kuin porukassa.

McKeen mukaan (1997) sukkeluus ei välttämättä takaa sitä, että teksti on komediaa. Se itse asiassa luo usein risteytyksiä, joista McKee mainitsee esimerkiksi *dramedian*. (McKee 1997, 362.) En tarkalleen tiedä, miten sen voisi kääntää, mutta Suomessa puhutaan komediallisesta draamasta tai draamakomediasta.

Kirjassa *Käsikirjoittaminen* Timo Varpio (2003, 154) kirjoittaa seuraavasti:

Yksi tuoreimpia ja mielestäni kummallisimpia lajityyppiluomuksia on draamakomedia tai draama, jossa on komediallisia elementtejä. Vakavimmissakin draamoissa on aina ollut myös keventäviä kohtauksia ja ainakin jossakin suhteessa koomisia sivuhahmoja, kuten elämässäkin huumoria, mutta ei se ole mielestäni riittävä perustelu uuden lajityyppihybridin luomiselle. Komediahan on draama, jossa näkökulma on systemaattisesti kohtauksesta toiseen humoristinen. Se sisältää lupauksen, että tätä draamaa katsoessanne saatte nauraa. Onko draamakomedian lupaus siis: tätä katsoessanne samastutte päähenkilön kokemuksiin, mutta sen lisäksi noin joka neljännessä kohtauksessa näkökulma on sellainen, että se kenties saa teidät hymyilemään. Hieman epämääräistä, eikö?

Varpio kirjoittaa ennen kaikkea tv-komediasta ja sen tuotannollisista haasteista (2003). Hän painottaa, että tv-komedian tehtävä on suoda katsojalle se mitä katsoja haluaa: tuttuja ja turvallisia henkilöahmoja, jotka eivät saa muuttua paremmiksi kuin mitä ovat. Jos tekijät tahtovat tuotteen sijaan tehdä kunnianhimoista taidetta, ts. hauskuuttamisen lisäksi haastaa katsojia kyseenalaistamaan maailmaa, olisi Varpion mielestä elokuva tai teatteri oikea muoto. (Varpio 2003, 165-166).

Myös Kinnusen (1994, 125-130) mielestä yksi mestarihumoristin tehtävistä on yleisön tunnistaminen ja teoksen suuntaaminen oikeaan osoitteeseen. Tämä prosessihan lähtee elokuvateollisuudessa liikkeelle jo käsikirjoitusvaiheessa. Käsikirjoittajan pitäisi tietää, mitä hän haluaa sanoa ja miksi hän valitsee tietyn tavan kertoa aiheesta.

Ranskalainen filosofi Henri Bergson (2000, 18-21) toteaa kirjassaan *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä*, että komiikalla on sosiaalinen funktio, jonka avulla pyritään osoittamaan yhteiskunnassa esiintyvää jäykkyyttä, nauru on näpätys. Nauramme esimerkiksi poliitikoille siksi, että he ovat jäykkiä. Puhe ei jouta tilanteen tai ihmisten

mukaan ja se kertoo poliitikoista ihmisinä. He vaikuttavat jähmeiltä, elämästä vieraantuneilta ja mekanistisilta. Palaan tähän aiheeseen koomisen henkilöhahmon yhteydessä.

McKeen (1997, 359) mielestä komedian kirjoittaja on vihainen idealisti, joka toivoo maailman muuttuvan naurun avulla. Tätä voi verrata Bergmanin ajatukseen komiikan sosiaalisesta funktiosta. Kinnusen (1994, 119) mielestä koomiseen kirjoittamiseen voidaan ryhtyä kahdesta syystä; epäkohtien osoittamiseen huumorin avulla tai tarinointiin sinänsä.

McKee (1997) mainitsee että draamassa katsoja tahtoo koko ajan tietää, mitä seuraavaksi tapahtuu. Komediasa on mahdollistaa pysäyttää narratiivinen kerronta vain vitsien vuoksi. Komedian perustarina voi olla hyvinkin lyhyt ja pienimuotoinen, silti sen tulee sisältää kunnolliset näytökset ja käänteet. Pitkän komediaelokuvan ajasta voidaan kuitenkin käyttää suuri osuus pelkkään vitsailuun, mikä ei sinänsä vie tarinaa eteenpäin. (McKee 1997, 361.) Tämä on varmaankin sitä, mitä Kinnunen tarkoittaa koomisella tarinoinnilla sinänsä.

Itse en ole kiinnostunut kirjoittamaan ainakaan tässä kohtaa elämäni sellaisia elokuvia, joissa vitsaillaan ihan muuten vain. En usko olevani edes kovin hyvä sellaisessa. Kuten kirjoittamisessa usein käy, tarinat kumpuavat omista kokemuksista ja havainnoista. *Oo aina mun* on kehittynyt tarpeestani purkaa kirjoittamalla omia kokemuksia läheisen ihmisen alkoholismista. Kun aiheeseen on saanut etäisyyttä, on helppo nähdä sairaan ihmisen käyttäytymisessä myös komiikkaa.

Kuten johdannossa kirjoitin, olen tullut siihen lopputulokseen, että katsoja tahtoo liikuttumisen lisäksi myös nauraa. Uskon siihen, että vaikeista asioista kannattaa kertoa huumorin avulla. Käsikirjoitukseni Arja on humalassa kauhea ihminen, jopa niin kauhea, että se naurattaa. Uskon kuitenkin löytyvän katsojia, jotka eivät näe Arjassa mitään koomista. Syynä tähän voivat olla esimerkiksi omat, liian lähellä olevat kokemukset.

Henkilökohtainen kokemus auttaa kirjoittajaa luomaan eläväisiä henkilöitä. Jos havainnolla on jokin laajempi yhteiskunnallinen merkitys, kuten yhden ihmisen alkoholiongel-

ma viittaa suorastaan suomalaiseen kansantautiin, sitä suuremmalla syyllä käsikirjoitus kannattaa viimeistellä, oli tarkoituksena tehdä komiikkaa tai ei.

3.3 Miten draama ja komedia eroavat toisistaan?

Bergsonin teos *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä* (2000) on kirjoitettu samoihin aikoihin, 1800-1900-lukujen vaihteessa, kun näytelmäkirjallisuuden mestarit, Ibsen, Tšehov, Strindberg ja Shaw, sekoittivat tragedian ja komedian rajoja, ts. kehittivät tragikomedian genreä. Samoja havaintoja draamasta ja komediasta on kirjoitettu paljon ennen Bergsonia, ja sitäkin enemmän hänen jälkeensä. Bergsonin filosofia on kuitenkin syvälinen ja samalla varsin tarkkanäköinen, joten lähdeoksena Bergsonin kirjanen on minulle arvokas. Aloitan siitä, miten Bergson määrittelee draaman ja komedian eron.

Draamaa on se, kun katsoja kokee sen mitä hahmokin ja heittäytyy tunteiden vietäväksi (Bergson 2000, 102). Koominen henkilöahmo on sen sijaan tyyppi, ja komedia on ainoa taiteenlaji, jossa pyritään tällaiseen yleispätevyyteen (Bergson 2000, 106). Ennen kuin lähdän tarkemmin avaamaan sitä, mitä Bergson tarkoittaa tyyppillä, on perehdyttävä siihen, mitä taide on ja mitä taiteilija tekee.

Bergsonin mielestä elämässä pyritään kaikkeen mikä on hyödyllistä, ja elämän halutaan jatkuvan. Tulkitsemme asioita siis hyödyllisyyden näkökulmasta ja kaikki sen ulkopuolelle jäävä on meille epäselvää. Sanat rajoittavat ymmärtämistämme. Erotamme kyllä sanat vuohi ja lammas (jos vaikkapa haluamme syödä lampaan, emmekä vuohta), mutta sana lammas ei kerro mitään lampaasta yksilönä. Sanat rajoittavat myös omien tunteidemme kokemista. Mitä on ilo tai suru? Tiedämme vastauksen, mutta typistämme tunteen vastaamaan yhtä sanaa. (Bergson 2000, 107-110.) "Toisin sanoen jopa oman henkilömme yksilöllisyys jää meiltä havaitsematta." (Mts. 110).

Taitelija näkee asian sellaisena kuin se on ja pyrkii esittämään havaintonsa muille. Tai sitten taitelija keskittyy itsensä tutkailemiseen. Taiteen tehtävä on ottaa näkemisen ja kokemuksen tieltä yleistyksiä ja käytännöllisyyksiä, jotta voisimme kokea todellisuutta. (Bergson 2000, 111-112.)

Draaman tehtävä on näyttää todellisuutta, joka jää meiltä piiloon. Draama kuitenkin muokkaa todellisuutta mitä rajuimmalla tavalla, sillä todellisessa elämässä on hyödyllistä välttää ja torjua suuria purkauksia, jotta tulisimme toimeen ympäristön kanssa. Jokainen meistä haluaa kuitenkin kokea näitä purkauksia ja draaman avulla se on mahdollista (Bergson 2000, 113-114). "Meitä ei niinkään kiinnosta, mitä kerrotaan muista, vaan se, mitä meille paljastetaan itsestämme..." (Mts. 114).

Kirjoitin aiemmin kuinka käsikirjoitukseni *Oo aina mun* on syntynyt omien kokemusteni myötä. Olen kirjoittanut sellaisesta alkoholista, jota minä olen katsellut. Käsikirjoitukseni Arja on yksilöllinen yksilö, ei mikään stereotyyppiä katujuoposta. Käsikirjoitukseni rakenne on kuitenkin mitä suurimmassa määrin fiktiota. Arjan esikuva todellisessa elämässä ei käyttäytyisi niin johdonmukaisesti, tasaisen kiihtyvästi, niin kuin Arja. Tarkoitin tasaisen kiihtyvällä sitä, että mitä pidemmälle tarinassa päästään, sitä hullummaksi Arja muuttuu. Tällä tavalla Arjasta tulee myös komediallinen hahmo.

Jos taide pyrkii aina tarkkaan ja yksilölliseen, niin komedian tehtävä on täysin toinen, väittää Bergson (2000, 115-116). Komediasa pyritään yleistyksiin, se pyrkii luomaan tyyppisiä (mts. 116). Myös nykypäivän käsikirjoitusoppaissa kehoitetaan komediaa kirjoittaessa samaan. Esimerkiksi kirjassa *Elokuvan runousoppia* (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 282) nimetään käsikirjoittajalle avuksi valmiita tyyppisiä: opas, narri, uskottu, sidekick, palvelija, keikari, eksentrikko, eläin, paha kaksoisolento, henkilö, jota ei nähdä jne.

Mielestäni yksi parhaista komediaelokuvista on episodimainen Coenin veljesten *Burn After Reading* (USA, UK, Ranska, 2008), jossa jokainen henkilö on varsinainen karikatyyri. Päähenkilö on kuntosaliohjaaja, joka tahtoo rahaa kauneusleikkaukseen. Hänellä on tyhmä apuri, joka kiristää raivohullua miestä, jonka vaimo on kylmä narttu. Vaimo pettää miestä hölmön seksimaanikon kanssa jne. Luvussa 2.1 mainitsin elokuvan *Winter's Bone* (USA, 2010), joka on mielestäni puhtasoppinen draamaelokuva. Toisin kuin oman käsikirjoitukseni Arja, *Winter's Bonen* päähenkilö Ree ei kiihdytä toimintaansa. Sen sijaan hän joutuu ylittämään itsensä, hän joutuu kasvamaan ihmisenä. Ree ei ole mitään tyyppiä.

Aristoteles (1982) painottaa että tragedia (nykyisin puhutaan draamasta) herättää pelkoa ja sääliä. Pelko tulee siitä, että päähenkilö on kaltaisemme, ja sääliä tunnemme jos henkilö kärsii syyttä. Kaikkein voimakkain tunnekokemus saavutetaan kun päähenkilö on tietämättään itse syyppää onnettomuuteensa. (Aristoteles 1982, 39-40.) *Winter's Bone* (2010) Ree ei ole itse aiheuttanut isänsä katoamista, mutta se, että hän ja hänen pikkusisarensa joutuvat kärsimään siitä, aiheuttaa suurta sääliä. Ree pitää huolta myös sairaasta ja poissaolevasta äidistään. Reen selviytymiskyky on vertaansa vailla. Se tekee hänestä heroistisen, mutta toisaalta hän on hyvin samastuttava: 17-vuotias köyhä maalainen, tavallinen ihminen.

Aristoteleen mukaan komedia kertoo moraalisesti alempiarvoisista ihmisistä, mutta sellaisista jotka eivät ole mitenkään läpeensä pahoja. Heissä on jotakin rumuutta ja puutteellisuutta, mikä ei kuitenkaan aiheuta tuskaa tai vahinkoa. (Aristoteles 1982, 21.) Kirjoitan myöhemmin lisää siitä, miten Aristoteleen mainitsema alempiarvoisuus koskee esimerkkielokuvieni päähenkilöitä.

Bergsonilla on kolme periaatetta naurulle, joista ensimmäinen koskee sitä, että vain inhimillisyys on naurettavaa. Esimerkiksi eläin on hauska, jos se muistuttaa ihmistä. (Bergson 2000, 8). Toinen sääntö koskee sitä, että nauru ei liity tunteisiin, vaan älyyn (mts. 96):

Missä kanssaihmistemme hengenelämä lakkaa meitä liikuttamasta, siitä vasta voi alkaa komedia. Sen myötä alkaa myös jokin, mitä voisimme kutsua jäykistymiseksi yhteiselämää vastaan.

Nauraminen jollekulle on tiettyä nöyryyttämistä, se on rangaistus jäykkyydestä ja epäsosiaalisuudesta. Niinpä täyttyy Bergsonin kolmas ohjenuora –naurulla on yhteiskunnallinen funktio. (Bergson 2000, 96-97.)

Draamassa pyrkimys on liikuttaa katsojaa, ja siksi joudutaan muokkaamaan todellisuutta. Henkilön tunne-elämä on tunnistettavaa ja se tuottaa toimintaa, henkilö ja hänen tekonsa nivoutuvat yhteen. (Bergson 2000, 102-103.) Jo Aristoteles (1982) painotti rakenteen merkitystä vahvojen tunnekokemusten saavuttamiseksi.

Nauru, näpättyksenä epähuomiosta, on Bergsonin mukaan kuitenkin lähempänä todellisuutta kuin draama. Mitä syvempää komediaa haetaan, sitä enemmän se muistuttaa

elämää (Bergson 2000, 97-98). Bergson tarkoittaa tällä ennen kaikkea fiktiivisen henkilön luonnetta. Nauramme kanssaihmistemme vähäpätöisille vioille siinä missä me nauramme myös heidän merkittävämmille vioilleen (mts. 98). Minua huvittaa esimerkiksi käsikirjoitukseni toisen päähenkilön Roopen tapa napittaa jokaisen paitansa nappi. Mutta minua naurattaa myös hänen ratkaisunsa hoitaa sydänsurujaan juomalla hengenvaaralliset kaatokännit. Bergson huomauttaa (mts. 98), että meillä on, niin tuskallista kuin se onkin, tapana nauraa myös toisten hyville ominaisuuksille. *Oo aina mun* – käsikirjoituksessa pilailtaan esimerkiksi Roopen siisteyden kustannuksella.

Miksi nauraisimme jonkun hyville puolille? Eikö komedian tarkoituksena ollut juuri osoittaa epäkohtia? Miksi voimme nauraa henkilöahmolle ja tuntea kuitenkin sääliä häntä kohtaan? Onko silloin kyseessä draama vai komedia? Miksi väitän, että käsikirjoitukseni henkilö Arja olisi samalla kertaa yksinkertaistettu tyyppi, ja toisaalta yksilöllinen hahmo? Vastaus näihin kysymyksiin selvinnee tutkimalla luonnekomiikkaa tarkemmin. Tarkastelemalla sitä, mikä on hauskaa, löydetään vastauksia myös siihen, mikä ei ole hauskaa.

4 Henkilöhahmon rakentaminen

4.1 Moraali ja toiminta

Aristoteleen mukaan komediallinen henkilö on moraalisesti alempiarvoinen (Aristoteles 1982, 21). Bergson on eri mieltä. Hänen mukaansa koominen henkilö voi noudattaa mitä ankarinta moraalia, mutta koomisuus syntyy siitä, ettei hän tule toimeen yhteiskunnan ja ympäristönsä kanssa. Heikkoudet naurattavat meitä pikemminkin epäsosiaalisuutensa kuin moraalittomuutensa vuoksi. (Bergson 2000, 98-99.)

Pahan perheen (2010) Mikaelin toiminnan motiivi edustaa vahvaa etiikkaa, hän pyrkii estämään sukurutsan, samalla hän myös haluaa suojella lapsiaan. Mikael toimii ainakin ensialkuun hyvin läpinäkyvästi ja hän kertoo Danielille selkeästi mihin hän pyrkii. *To-*

welhead-elokuvan (2007) päähenkilö Jasira toimii omien seksuaalisten mielihalujensa mukaan, flirttailee naapurin miehen kanssa ja toimii vastoin isänsä neuvoja. *Kolme väriä: Valkoinen* -elokuvan (1993) päähenkilö Karol toimii monessa kohtaa laittomasti. Ja jopa huijaa olevansa kuollut. Lähtökohdiltaan Jasira ja Karol vaikuttavat moraalittomilta. Jasira on suorastaan heikko. Mikael vaikuttaisi kunnioitettavalta sankarilta. Miksi kuitenkin Mikael on katsojan mielestä sääliä ja naurettava raukka? Katsoja on täysin Karolin puolella, teki hän mitä tuhmuuksia tahansa. Sen sijaan Jasira ei ole mitenkään koominen henkilö.

Päästään Bergsonin käsitykseen tekojen ja eleiden eroavaisuuksista. Draaman henkilö tekee tekoja, ja olivatpa ne miten moraalittomia tai omituisia tahansa, ne käyvät järkeen, ja ennen kaikkea, ne liikuttavat meitä, ymmärrämme henkilöä. (Bergson 2000, 101-102.) Vaikka teini-ikäisen Jasiran toiminta vaikuttaakin impulsiiviselta, me ymmärrämme hänen toimintaansa, kokeilunhaluaan ja tarvetta tulla hyväksytyksi.

Jos halutaan kirjoittaa koominen hahmo, kirjoittaja kiinnittää huomion henkilön eleisiin, ei tekoihin. Elehtiminen näyttää turhalta, tahattomalta ja automaattiselta. Eleet tulevat esiin esimerkiksi henkilön kielenkäytössä ja liikkeissä. (Bergson 2000, 102.) *Pahan perheen* (2010) Mikael toimii, tekee aktiivisia tekoja, kuten draamassa, mutta hänen tekonsa näytetään impulsiivisina, raivokkaina, hyödyttöminä ja epäsosiaalisina.

Yhdessä kohtauksessa Mikael yrittää laittaa ajokortittoman Danielin ajamaan autoa kostoksi siitä, että Daniel oli nukkunut siskonsa vieressä. Me emme ymmärrä Mikaelia, sillä teko, eli ele, on järjetön. Daniel vastustelee, mutta pakotettuna ratin taakse, hän peruuttaa tahallaan heti alkuunsa toisen auton päälle. Tämäkin teko on järjetön, mutta se on tietoinen reaktio Mikaelin elehdintään. Mikael ei tule toimeen ympäristönsä kanssa, ja se tekee hänestä koomisen. Toisaalta katsoja voi hyvin ymmärtää Mikaelin pyrkimyksiä olla hyvä isä. Epäonnistuminen tässä tavoitteessa tekee hänestä myös traagisen henkilön eikä pelkästään koomisen.

Valkoisen Karol esitellään sääliä ja koomisena. Hän kävelee hassusti, lintu kakkaa hänen päällensä, eikä hän kykene puolustautumaan oikeudessa, kun vaimo ottaa hänestä eron. Vaimon syy eron on Karolin kadonnut seksuaalinen kyvyttömyys. Elokuvan alussa Karol on tyyppi. Päästyään Puolaan Karolia kunnioitetaan ja hän kunnioittaa

itseään, hänestä tulee tavoitteellinen. Elokuvan komiikkaa siirtyy pois Karolista. Sen sijaan katsoja tuntee kutkuttavaa jännitystä siitä, mitä Karol tekee seuraavaksi. Karol ei elehdi.

4.2 Luonne

Jos moraalittomuus ei välttämättä ole koomista, mikä sitten on? Bergsonin (2000, 121-122)mielestä turhamaisuus on täydellinen vastaus:

- Turhamaisuus tarjoaa komedialle jatkuvasti polttoainetta
- Turhamaisuus on riittävän pinnallista
- Turhamaisuus on näkymätöntä kantajalleen, muulle maailmalle näkyvää
- Turhamaisuus on hahmolle itselleen suopeaa, kiusallista muille
- Turhamaisuus on yhteiselämästä erottamatonta, mutta yhteiskunnallisesti siedätöntä
- Turhamaisuus luo suurimman kuviteltavissa olevan määrän ilmenemismuotoja, johon sekoittuu heikkouksia ja hyveitäkin.

Esimerkiksi mainitsemani komediaelokuvan *Burn After Readingin* (2009) henkilöt ovat turhamaisimmat mitä maa päällään kantaa. Päähenkilön ainoa tavoite on saada rahaa kauneusleikkaukseen, ja saavuttaakseen päämääränsä hän onnistuu aiheuttamaan ystävänsä kuoleman, mutta siitä piittaamatta jatkaa kauneusleikkauksen tavoittelua.

Tyyli, jota tässä tutkin, ei ole komediaa, eivätkä käsittelemieni elokuvien henkilöt ole näin turhamaisia. Vacklin, Rosenvall ja Nikkinen (2007, 278-280) erottelevat komedialliselle henkilölle saman tyyppisiä ominaisuuksia. Henkilöllä on sisäinen konflikti, perusristiriita, jolle hän on itse sokea. Henkilöllä on myös tavoite, jonka eteen hän tekee mitä vain. Vahva yritys kohti tavoitetta panee henkilön toimimaan usein moraalittomasti. Tarvitaan myös vahva ulkoinen kontrasti, vastavoima tai voimakas sivuhenkilö, jolle päähenkilö voi myös olla sokea. Lisäksi tarvitaan hyveitä ja inhimillisyyttä. (Meredith 2004, Vacklinin ym. mukaan 2007.)

Esimerkiksi *Pahan perheen* (2010) Mikael on ammatiltaan tuomari, joka ei osaa kuunnella muita. Tai hän on mielestään ensisijaisesti hyvä isä, vaikka ei sitä ole. Mikaelissa on perusristiriitoja eli sisäisiä konflikteja, joille hän on komediahenkilön tapaan itse

sokea. Mikaelin tavoite on olla hyvä isä, mutta kaikki hänen pyrkimyksensä kohti tätä tavoitetta tekevät muiden elämästä sietämätöntä. Mikael mm. lähettää puolisonsa ja nuorimman poikansa hotelliin asumaan, kunnes on päässyt tavoitteeseensa. Toiminta ja tavoite ovat vahvassa ristiriidassa. Daniel on Mikaelin ylivoimainen ulkoinen kontrasti; hän on täysin piittaamaton isän kasvatuserityksiä kohtaan. Mikaelin hyve on moraalisesti hyväksyttävä ja perin inhimillinen tavoite: olla hyvä isä ja estää sukurutsa.

Karol elokuvasta *Kolme väriä: Valkoinen* (1993) on rakastava ja kunnollinen aviomies, joka ei siitä huolimatta pysty tyydyttämään puolisoaan. Elokuvan alussa Karol tulee tästä tietoiseksi, kun vaimo ottaa hänestä eron. Vaimo on Karolin ulkoinen kontrasti. Eron jälkeen Karolin tavoite on saada kostaa ex-vaimolleen, hän on varma, että nainen pohjimmitaan rakastaa häntä. Niinpä Karol lavastaa oman kuolemansa. Karolista muodostuu heti elokuvan alussa erittäin sympaattinen ja samastuttava hahmo, ex-vaimo kohtelee häntä niin kaltoin. Tämän jälkeen Karol voi hyväksyttävästi tehdä oikeastaan mitä vain. Näyttää siltä, ettei Karolin toiminta häiritse ihmisiä hänen ympärillään. Toiselämässä vastaava toiminta olisi kuitenkin sietämätöntä ja pakkomielleisyydessään varsin naurettavaa.

Towelheadin (2007) päähenkilöstä Jasirasta puuttuu turhamaisuus. Hänen sisäinen konfliktinsa on kaikille tuttu – miten on mahdollista olla aikuinen ja lapsi samaan aikaan. Jasira ei myöskään ole sokea olemukselleen ja jos on, se herättää pikemminkin sääliä ja pelkoa kuin komiikkaa, olemmehan me kaikki olleet teini-ikäisiä. Jasira tahtoo toteuttaa seksuaalisuuttaan ja tulee rikkoneeksi kaikenlaisia normeja. Hän flirttailee naapurin miehen kanssa ja suostuu olemaan myös konkreettisesti miehen seksiobjektina. Näin ollen Jasira ei toimi oman tahtonsa mukaan, eikä hänen toimintansa ole varsinaisesti sietämätöntä kenellekään muulle kuin hänelle itselleen.

Vaikka Jasira ei itse ole koominen, hänen vastavoimansa kyllä ovat. Jasiran isä on naurettava vanhanaikaisuudessaan, samalla kun hän kieltää Jasiraa käyttämästä tampooneja tai minihameita, hän itse tapaa modernia, itseään ehostavaa naista. Jasiran äiti on lapsellinen hahmo, jonka mielestä mikään ei voi olla hänen syytään. Johdannossa kirjoitin, että ohjaaja Esa Illin mukaan (2008) katsoja ei saa pudota kärryiltä siksi, ettei elokuva pysy tyyllisesti kasassa. *Towelheadissa* nämä pakkomielleiset ja nauret-

tavat sivuhenkilöt eivät pysy johdonmukaisesti tyypissään. Joissain kohtauksissa he saattavat olla hyvinkin joustavia ja tavallisia.

Myös muissa esittelemissäni elokuvissa voi, kuten mainittua, henkilön koomisuus ja draamallisuus vaihdella. Tyyllisesti henkilön ja elokuvakokonaisuuden tulisi kuitenkin pysyä yhtenäisenä. Se ei ole mikään helppo juttu. *Towelheadin* (2007) alussa näytetään äiti, joka syyttää tytärtään Jasiraa siitä, että äidin miesystävä käyttää Jasiraa seksuaalisesti hyväksi. Kohtauksessa on humoristinen lataus, ja siitä saa sen kuvan, että elokuva on kokonaisuudessaan hauska, mutta seuraavaa huumoria sisältävää kohtaus-ta saa odottaa melko pitkään. On annettu turhia lupauksia. Epäonnistumiseen näkisin syyksi myös sen, ettei komiikan fokus liity *Towelheadissa* päähenkilöön.

Henkilöhahmon tunteet voidaan eristää sellaiseen jäykkyyteen, että katsoja ei kykene niitä myötäelämään. Henkilön heikkous ohittaa kaikki muut inhimilliset piirteet. (Bergson 2000, 100-101.) Näin tehdään esimerkiksi *Pahassa perheessä* (2010), vaikka tarinassa ja sen päähenkilössä Mikaelissa onkin vahvat draamalliset piirteet. *Towelheadiin* (2007) pyritään tuomaan komiikkaa siten, että sivuhenkilöt ovat sopeutumattomia, pakkomielteisiä ja turhamaisia. *Kolme väriä: Valkoinen* –elokuvassa (1993) katsoja myötäelää päähenkilön pakkomielteisyyttä saada nainen takaisin, vaikka ei ehkä itse toimisikaan tosielämässä samalla tavalla.

4.3 Kehollisuus ja käyttäytymisen mekaanisuus

Naamioituminen tai sen mahdollisuus on hauskaa. Kysymys on siis asiasta, joka ilmenee toiseen asuun naamioituneena, kuin mitä se oikeasti on. Esimerkiksi sellainen ihminen on hassu, jonka ammatti-identiteetti nousee ihmisyyden edelle. Kyse on jäykkyydestä, vaikka ihmisen tulisi olla sielultaan joustava. Bergson väittää, että nauramme aina kun ihmisen keho tai kehollisuus häiritsee sielun jaloutta, aivastus kesken kaunopuheen, liikalihavuus tai kehollinen ujous (Bergson 2000, 31-44.) ”Traaginen runoilijakin pyrkii huolella välttämään kaikkea sellaista, joka saisi meidät kiinnittämään huomiomme sankareidensa aineellisuuteen” (mts. 41). Toisin sanoen kaikki ruumiillisuuteen viittaaminen tekee hetkistä koomisia.

Pahan perheen (2010) päähenkilö Mikael käyttää soutulaitetta ja hänet näytetään siinä usein. Ruumiillisuus tässä tapauksessa on hienovaraista. Pierujutuilla tarina olisi saavuttanut hyvin nopeasti komedian leiman, mitä *Pahassa perheessä* vältellään tyyllillisesti. *Kolme väriä: Valkoinen* –elokuvassa (1993) päähenkilö Karol esitellään tämän hulunkurisen kävelytyylinsä kautta. Pian tämän kuvan jälkeen lintu kakkaa Karolin päälle. Hänen täytyy siis olla hauska henkilö, tai sitten sillä pyritään viestimään, että tämä on hauska elokuva.

Omassa käsikirjoituksessani olen tiedostamatta käyttänyt kehollisuuden metodia. Arja sairastuu flunssaan, mikä häiritsee hänen sielullista jalouttaan ja hänen olemuksensa uskottavuutta. Flunssan yltyminen kertoo myös hänen henkisen tilansa kiristymisestä elokuvan loppua kohti. Toiselle päähenkilölle olen kirjoittanut ruumiillisuuteen viittavan häiriötekijän; elokuvan loppupuolella sammuneelle Roopelle piirretään tussilla nenän alle tekoviikset, jotka eivät lähde seuraavina päivinä millään pois.

Hauskimpia kohtauksia *Towelheadissa* (2007) ovat ne, joissa Jasira tyydyttää itseään julkisilla paikoilla vain heiluttamalla jalkaansa. Nämä kohtaukset on ohjattu tietoisesti eri tavalla hauskemiksi kuin vaikka seksikohtaukset naapurin miehen kanssa. Tarkoituksena ei ole missään kohtauksessa ollut alentaa päähenkilöä. Koko elokuva kiinnittää huomiota ihmisen arkaan kehollisuuteen.

Bergson kirjoittaa, että "nauramme joka kerta kun ihminen muistuttaa esinettä" (2000, 44). Ihmishahmojen vähittäinen suggeroituminen mekanistiseksi koneeksi on mahdollista esimerkiksi karkeassa klovneriassa, mutta myös sanojen sointujen ja rytmitysten avulla (mts. 44-49).

Esimerkiksi Chaplinin *Nykyajassa* (*Modern times* USA, 1936) työmies muuttuu vähitellen mekaanisen työkoneen kaltaiseksi. Woody Allenin elokuvassa *Bananas* (USA, 1971) päähenkilö testaa työkseen ihmisen avuksi tarkoitettuja mekaanisia laitteita. Näky on hauska. Tällaista liioittelua ei juuri nähdä käsittelemissäni elokuvissa, paitsi *Kolme väriä: Valkoisessa* (1993). Elokuvan kutkuttavampia kohtauksia ovat ne, joissa Karolin tiedetään olevan matkalaukussa, joka matkaa lentoteitse Ranskasta Puolaan. Ihmisestä on tullut matkatavara. Havainto esineellisyydestä on siten käyttökelpoinen, ei pelkää ohjaajalle ja näyttelijälle, vaan myös käsikirjoittajalle.

Bergsonin (2000, 47-48) mukaan pelkkä viittaaminen esineellisyyteen, kuten ammattislangin käyttöön voi olla koomista, jos kirjoittaja osaa liittää vitsit sopivaan yhteyteen. *Pahan perheen* (2010) Mikael on tuomari. Jo elokuvan alussa Mikaelin nuorin poika tulee kysymään isältä, onko tämä tuominnut syyttömän, niin kuin huhut kertovat. Tällä dialogilla ei pelkästään valoteta Mikaelin taustoja tai yhtä elokuvan teemoista, vaan myös varoitetaan katsojaa siitä, että Mikael saattaa olla naurettava ammattinsa mekani- nistisuuden vuoksi myös ihmisenä. Myöhemmin elokuvassa Mikael hakee suuttuneena lakikirjan avukseen ja karjuu lakipykälää sanasta sanaan ovelle, tyhjään huoneeseen, jossa olettaa Tildan ja Danielin olevan.

Sanakomiikkaa koskevassa kappaleessaan Bergson tulee jälleen teesiinsä. Jos kieli olisi täydellistä, eikä siinä olisi mitään jähmeää, vaan se olisi kaikissa tilanteissa joustavaa ja elävää, ei siinä olisi mitään hauskaa. Jäykkyys on jälleen se, mikä meitä naurattaa. Sanakomiikka sitoutuu tilannekomiikkaan, joka liittyy olennaisesti henkilökomiikkaan. (Bergman 2000, 93-94.)

5 Draaman vai komedian rakenne?

5.1 Toisto, käänteisyys ja risteymä

Huvinäytelmien kirjoittajista Bergson toteaa (2000, 30): "taito perustuu juuri siihen, että hän tuo selkeästi esiin inhimillisen toiminnan mekaanisuuden säilyttäen kuitenkin sen ulkoisen uskottavuuden, eli elämän näennäisen joustavuuden." Aiemmin olen kuvannut, mitä kaikkea Bergson tarkoittaa ihmisen mekani- stisella toiminnalla. Ja nyt on kysyttävä mitä tarkoittaa elämän näennäinen joustavuus?

Luonnollinen elämä ei koskaan toista itseään, mene takapakkia tai noudata koreografi- aa. Kuitenkin juuri näitä elementtejä käytetään komediassa. Keinoiksi Bergson (2000, 64-75) nimeää jonkin sanan tai kohtauksen säännöllisen toistamisen, roolien symmetri- sen nurinkääntämisen sekä väärinkäsitysten geometrisen tarkan kehittelyn.

Toisto, käänteisyys ja risteymät ovat Bergsonin (2000, 75) mielestä kuin peli, jonka suhde todellisuuteen on pieni, toisin on henkilökomiaan. Käsitän tämän siten, että ne ovat kirjoittajalle keinoja luoda tarinaansa rakenne ja kuten kaikki ymmärtävät, rakenne on epätotta tai liioiteltua totuutta, henkilöt välttämättä eivät. Esimerkiksi oman käsikirjoitukseni Arja, kaikkine omituisuuksineen, perustuu todelliseen henkilöön. Olen kuitenkin joutunut kirjoittamaan Arjan tekemään sellaisia asioita, joita todellinen henkilö ei tekisi. Syynä tähän on intensiteetti, rakenne, jota täytyy kasvattaa loppua kohden.

Nähdäkseni Bergsonin mainitsevat komediallisuuden luomisen keinot ovat kuitenkin olleet kerronnan käytössä jo antiikin ajoilta asti myös draamassa (tragediassa). Toisto, käänteisyys ja risteytyminen ovat tarinankerronnan perusta!

Toisto ei merkitse pelkästään tiettyjen repliikkien kertaamista, vaan samojen kuvioiden, kuten henkilösuhteiden uusiutumista erilaisissa puitteissa. *Winter's Bonen* (2010) päähenkilö kulkee ovelta ovelle kysyäkseen, onko kukaan nähnyt hänen isäänsä. Vastaus on aina sama, kaikki pidättyvät kertomasta mitään, vaikka tietävät jotain. Kysymys on samasta asiasta kuin ikivanhassa *Kolme pientä porsasta* – sadussa; jännite syntyy siitä, millä kerralla toistettu kaava murtuu.

Pahimmillaan epäonnistunut toisto murtaa jännitteen. *Winter's Bonessa* (2010) on raju kliimaksikohtaus, jossa päähenkilö saa tietää isänsä ruumiin olevan lammessa. Hän joutuu sahaamaan ruumiista kädet irti viranomaisille merkiksi siitä, että on isä on kuollut (viranomaisille ei haluta kertoa ruumiin sijaintia). Ensimmäisen käden sahauksen koin todella voimakkaana. Jälkimmäisen sahauksen aikana tunnelataus ehti hiipua. Kirjoitan tästä kohtauksesta myöhemmin lisää toisesta syystä.

Toistoa käytetään myös dialogin tasolla. *Pahan perheen* (2010) alussa Mikael antaa elämänohjeita Danielille malliin: "Ainoastaan jotain uhraamalla, voi tulla jossain toisessa niin hyväksi, että sillä on merkitystä". Elokuvan lopussa Mikael miettii ääneen Danielille, josko hän osaisi nyt antaa pojalleen joitain isällisiä ohjeita. Hän aloittaa "älä koskaan...", mutta ei kykene jatkamaan. Hän yrittää toista reittiä: "Muista aina..." ja tämäkin lause jää täyttämättä.

Oo aina mun –käsikirjoituksessa toistetaan esimerkiksi tiettyjä repliikkejä, kuten ”oo aina mun”. Tämä voi olla riski. Liian päälle liimattu sanoma saattaa ärsyttää katsojaa. Jos toiston kätkee riittävän hyvin erilaisiin konteksteihin, kokee katsoja onnistumisen tunteen löytäessään merkit, joilla jotain teemaa varioidaan.

Käänteisyys on roolien vaihtumista: petturia petetään, lapsi saarnaa aikuiselle jne. *To-welheadissa* (2007) 13-vuotias Jasira on moniin ympärillään oleviin aikuisiin nähden paljon kypsempi siinä miten hän suhtautuu erilaisuuteen ja seksuaalisuuteen. Mainitsin aiemmin että elokuvassa *Kolme väriä: Valkoinen* (1993) päähenkilössä Karolissa ei alun jälkeen ole juurikaan mitään koomista, hän ei ole turhamainen tai millään tavalla heikko. Koko elokuvan lievästi koominen perusvire tuntuu kietoutuvan sen jännitteen ympärille, miten laiminlyödyn Karolin ja tämän julman ex-vaimon roolit tulevat vaihtumaan. Käänteisyys, kosto, on tämän tarinan lähtökohta. Pitää muistaa, että kostotarinat voivat olla myös kaikkea muuta kuin koomisia.

Käänteisyydestä tulee mieleen myös Oidipus, joka useasti elämässään pääsee hyvään asemaan, mutta onkin loppujen lopuksi aina kohtalonsa uhri. Tämä Aristoteleen nimeämä kerronnan keino; hamartia, traaginen erehdys, kuuluu ilman muuta myös tragediaan. Pahan perheen Mikael pyrkii olemaan hyvä isä, mutta päätyy olemaan kaikkea muuta.

Niin sanottu sarjojen risteytyminen on väärinymmärtämistä. On kirjoittajan taitoa tehdä toisensa risteyttävistä tilanteista koomisia, sillä eihän väärinkäsityksissä itsessään ole mitään hauskaa. Taitava kirjailija luo jatkuvasti tilanteita, joissa väärinkäsitykset voisivat paljastua, mutta lopulta järjestyvät takaisin uomiinsa, toisistaan erillisiksi tapahtumasarjoiksi. Risteymä on se, mikä kutkuttaa. (Bergson 2000, 72). Jälleen esimerkki *Pahasta perheestä*; Mikael ei saa koskaan tietää, että Daniel ja Tilda eivät ole maanneet yhdessä.

Mikä tekee tällaisten perusdraamankerrontakeinojen käyttämisestä hauskaa? Liiottelu tietenkin! Perinteiset komedia- tai sketsisarjojen hahmot toistavat tiettyjä asioita aina uudestaan ja uudestaan. *Pulttibois* –sarjan (Suomi, 1989-1991) Apuva-mies ei voi olla päästäväntä avunhuutoa sisuksistaan. Kun jätetään liioittelua asteittain pois, päästään lopulta draamaan. Näitä komedian keinoja voidaan tarkastella myös konkreettisesti,

sillä Bergson uskoo naurun kumpuavan pohjimmiltaan samoista aineksista kuin mitkä lasta naurattavat. Hän vertaa komiikkaa vieteriukkoon, sätkynukkeeseen ja lumipalloon (Bergson 2000, 51-61).

Vieteriukko on allegoria tukahdutetuille sanoille tai eleille, jotka pomppaavat esille yhä uudestaan. Sätkynukke muistuttaa henkilöä, joka luulee kontrolloivansa elämää, mutta on loppujen lopuksi muiden henkilöiden tai tapahtumien vietävissä. Lumipalloeefekti on kaavan noudattamista, tarina kiertyy ja kiertyy, tehden usein kehän palaamalla lähtöpisteeseen. (Bergson 2000, 63-64.) Bergson (2000, 63) viittaa esimerkiksi Kantiin, joka on sanonut naurun syntyvän odotuksesta, joka raukeaa tyhjiin. Jälleen voidaan sanoa, että ihmisen mekanistiset puolet naurattavat.

5.2 Henkilön luonne rakenteen pohjana

Bergsonin (2000, 16-17) mukaan draamassa henkilö on notkea, vaikka pysyisikin pelottavalla tavalla kannassaan, "mutta koominen vika pyrkii muuntautumaan, ainakin ulkoisesti, heti, kun se tiedostaa itsensä koomiseksi". Konkreettisemmin sanottuna draamassa olisi siis mahdollista, että henkilöhahmon toiminalle nauretaan siten, että henkilö itse tietää pilkasta. Päähenkilö kuitenkin itse tietää tekevänsä oikein, joten hän ei muuta toimintansa suuntaa.

Draamaelokuvan *Winter's Bone* (2010) päähenkilönä on nuori tyttö, joka pitää huolta sairaasta äidistään ja kahdesta pikkusisarestaan. Tytön on löydettävä huumetouhuihin sekaantunut isänsä oikeuden eteen tietyssä ajassa, muuten perhe tulee menettämään kotinsa. Tämä päähenkilö ei piittäisi siitä, että hänelle naurettaisiin, hän haluaisi silti löytää isänsä.

Koomista on se kun henkilö on niin automaattinen, että antaa itsensä ilmi eleillään, hänen motivaationsa tulee muille läpinäkyväksi, mutta hän ei itse näe jähmeyttään (Bergson 2000, 105). *Pahassa perheessä* (2010) perheen isällä Mikaelilla on ystävä, kokki, joka vihjailee Mikaelille, että tämän pitäisi tehdä lastensa läheisille väleille jotakin. Mikael saa maailmankuvansa ulkopuolelta tuotuna, kokin kautta. Joka kerta, kun Mikael paljastaa motiivinsa (naurettavuutensa) elokuvan muille henkilöille, hän saa moitteita ja joutuu muuttamaan taktiikkaansa.

Mikael laittaa kotonaan soutuaitteensa sellaiseen paikkaan, että näkee Danielin huoneen oven. Laitteeseen nukahtanut Mikael herää yöllä siihen, kun Tilda tulee huoneesta ja käy vessassa. Vakoilu paljastuu lapsille. Seuraavana päivänä Mikael päättää lahjoa Danielin lupaamalla tälle oman auton. Kun Mikael asettaa kuitenkin ehdoksi sen, että Daniel ei saa nukkua Tildan kanssa samassa huoneessa, syttyy riita. Mikaelin on jälleen vaihdettava taktiikkaa. Kokki neuvoo häntä ottamaan todisteita, niinpä Mikael hankkii videokameran ja asentaa sen Danielin huoneeseen. Näin koko elokuva saa rakenteensa Mikaelin luonteesta kumpuavista toiminnoista.

Komediallisen henkilön luonteen voisi tiivistää näin: hän toimii draamallisesti oman tahonsa mukaan, menee kuitenkin aivan ylikierroksille omassa aktiivisuudessaan, tulee täysin sokeaksi omalle toiminnalleen ja ajautuu vääjäämättä yhä kauemmas sosiaalisesta elämästä uppiniskaisuudessaan.

Niin ikään *Kolme väriä: Valkoinen* (1993) rakentuu Karolin luonteen ympärille. Elokuvan aikana Karol on ahkera; hän hakee töitä, huiputtaa työnantajaansa, perustaa firman ja lavastaa oman kuolemansa. Kaikki mitä hän tekee, kumpuaa yhdestä motiivista – Karol haluaa vaihtaa rooleja ex-vaimonsa kanssa. Hän on jopa valmis elämään virallisesti kuolleen koko lopun elämäänsä.

Towelheadin (2007) rakenne ei ole yhtä suoraviivainen tai selkeä. Jasira ei ole epäaktiivinen, mutta paljon tapahtuu myös ihan siksi, että muut haluavat Jasiralta jotain ja tyttö suostuu. DVD -paketin (SF Film Oy, 2007) takakansiteksti on havainnollinen:

Jasira haluaa jotain mitä hän ei pysty tarkalleen määrittelemään; huomiota, rakkautta, hyväksyntää tai normaalin elämän. Ikävä kyllä hän ei tiedä oikeaa tapaa löytää haluamaansa.

Jos halutaan kertoa siitä, että teini-ikäinen on luonteeltaan omatahtoinen heittopussi, niin todennäköisesti elokuva on rakenteellisesti yhtä paradoksaalinen. Täytyy kuitenkin muistaa, että *Towelhead* on samannimisen kirjan adaptaatio, ja adaptaation onnistumisesta voisi kirjoittaa aivan oman tutkimuksen.

Oma käsikirjoitukseni on ollut varsinainen taival sen suhteen, miten luonne, henkilön toiminnan motiivit ja rakenne liittyvät yhteen. Alun perin minulla oli kaksi erillistä tarinaa. Toinen kertoi Arjasta, joka ei osannut olla itsensä kanssa, ja toinen kertoi Roopesta,

joka ei osannut olla perheensä kanssa. Molemmat olivat passiivisia. Kun opiskeluissani saaman opetuksen myötä ymmärsin, että toimintaa syntyy vuorovaikutuksesta ja ennen kaikkea henkilöiden vahvasta tahdosta saavuttaa jotain, loksativat palat paikoilleen. Yhdistin yksinäiset Arjan ja Roopen samaan perheyksikköön ja enää tarvitsin katalyytiksi Roopen tyttöystävän Miljan.

Oo aina mun –käsikirjoituksessa Roope siis tahtoo Miljan, Arja tahtoo Roopen, ja Milja tahtoo Roopen avulla Arjan. Rakenne muodostuu tämän kolmion pohjalle. Komediallisen vireen käsikirjoitukseen tuo osittain se, millaisia henkilöt ovat luonteeltaan. Arja ja Roope ovat hieman epäsosiaalisia. Arja esimerkiksi tuo nuorille kännipäissään kortsupakkauksia, eikä Roope haluaisi koskaan tehdä sitä, mitä Milja haluaisi tehdä.

5.3 Yllättävä käänne

Varpio (2003, 151) kirjoittaa kirjassa *Käsikirjoittaminen* TV-komediasta: ”Niin kuin missä tahansa draamassa, myös komediassa on oltava päähenkilö, hänellä on tavoite ja tavoitteen saavuttamisen teillä esteitä, joiden kanssa kamppailusta tarina muodostuu”. Vaikka Varpio tosiaan kirjoittaa TV-komediasta, jonka tarkastelun jätän tutkimuksen ulkopuolelle, on tämä ajatus komediasta kiinnostava ylipäätään.

Entäpä käänne, onko se draamassa ja komediassa samanlainen? Aristoteleen mukaan paras käänne tragediassa (draamassa) on sellainen, jossa toiminnan suunta muuttuu vastakkaiseksi aiemmalle toiminnalle (*peripetia*) tunnistamisen kautta. Tunnistaminen (*anagnorisis*) tarkoittaa sitä ilmiötä, kun henkilö ymmärtää asioiden todellisen luonteen, esim. Oidipus tajuaa tappaneensa isänsä ja naiseen äitinsä. Tämä herättää sääliä ja pelkoa. (Aristoteles 1982, 35.) Aristoteles mainitsee vielä kolmannen juonen osatekijän, teon, joka tuottaa kärsimystä, eli kaikenlainen väkivalta (mts. 36). McKeen (1997, 261-362) mukaan draaman ja komedian olennaisin ero on se, että molemmat vaativat kääntein, joka on yllättävä ja näkemyksellinen, mutta komedian käänne aiheuttaa naurun.

Johdannossa kirjoitin, että *Paha perhe* (2010) tuntui ensimmäisellä katsomiskerralla draamalta lopun kliimaksikohtaukseen saakka, joka oli vahvasti mustalla huumorilla höystettyä. Tämän jälkeen elokuva nautti tyylilajiltaan kokonaisuudessaan komedialliseksi. Koko elokuvan ajan perheenisä Mikael yrittää estää poikaansa ja tyttärtään

makaamasta keskenään. Kuten jo kirjoitin, hän epäonnistuu tässä erottelemispuuhassa kerta toisensa jälkeen, ja joutuu näin ollen vaihtamaan taktiikkaansa. Mikaelin keinot muuttuvat koko ajan hurjemmiksi. Lopulta hän suunnittelee ystävänsä kokin kanssa varsin likaisen tempun. Daniel tyrmätään, nukutetaan ja viedään pieneen saareen, jottei hän voisi tavata siskoaan. Kokki jää vahtimaan Danielia.

Daniel, jonka vapaus on näin riistetty, etsii ulospääsyä saaresta. Hän löytää mökistä samuraimiekan, jolla hän uhkailee kokkia. Kokki vastustelee, ja miekkailua harrastaneena Daniel onnistuu katkaisemaan kokilta kolme sormea. Kohtaus jatkuu siten, että kokki kerää kolme sormeansa lattialta ja tunkee ne suuhunsa. Hän tietää, että niin kuuluu tehdä (sormet pysyvät lämpiminä, ja ne voidaan ommella takaisin kiinni, ja mahdollisesti saada vielä toimiviksi).

Mitä on *musta huumori*? Se palvelee kaikkia kuolemanvakavia, sairaita, iljettäviä ja yhteiskunnallisesti vaikeita asioita. Mustan huumorin avulla käsitellään tiettyä fatalismia. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 287-288.) Kuvaus tragikomedista luvussa 2.4 sopii hyvin myös mustaan huumoriin; käsittelyssä ovat tuntemukset tyhjyydestä ja absurdiudesta. Daniel pääsee saaresta katkaisemalla isänsä Mikaelin ystävän sormet. Mikaelilla ei ole enää ketään, joka olisi hänen kanssaan samaa mieltä. Mikael tajuaa hävinneensä (anagnorisis) ja luovuttaa (peripetia).

Sormien katkeaminen on luonnollisesti vastenmielistä. Silti omien katkenneiden sormien suuhun laittamisessa on jotain härskiä ja kohtaus naurattaa. Rajut tilanteet usein torjutaan, niitä ei kyetä tai haluta katsoa silmästä silmään. Jo antiikin Kreikan näytelmissä vältettiin näyttämästä murhia ja väkivaltaisuuksia suoraan, niistä kerrottiin mieluummin dialogin avulla (Pohjola 1986, 423). Jos epämiellyttävyyksiä joudutaan katsomaan ja kokemaan suoraan, on varsin inhimillistä nauraa asialle.

Pahan perheen (2010) väkivaltainen kliimaksi ei toimi kaikille, mutta katsomiskokemuksia udelleena ja arvosteluja lukeneena, suurimmalle osalle sen ilmeisen tietoinen koomisuus on toiminut. Tämä on siten käsikirjoittajalle varteenotettava vinkki. McKeen mielestä hyvä koominen rakenne kutsuu vitsejä luonnostaan itseensä (1997, 362). Kuten edellisessä kappaleessa totesin, henkilön pakkomielteinen luonne tuottaa kyllä toimintaa ja sitä myötä tietenkin konflikteja.

Komediassa ei Bergsonin (2000, 98, 102) mukaan naureta varsinaisesti toiminnalle vaan henkilön eleille. Eleet tarkoittavat kaikkea fyysisistä liikkeistä mielenliikkeisiin ja puheisiin, jotka ovat tahattomia ja automaattisia. *Pahassa perheessä* (2010) loppuklimaksi on miekkailua harrastaneen Danielin automaattinen liike. Tämä on huono esimerkki siinä mielessä, että Daniel uhkailee kokkia miekalla hyvin tietoisesti, vaikka lopputulos onkin tahaton. Daniel siis saa mitä haluaa, mutta yllättää itsensäkin siinä. Katsoja yllättyy Danielin mukana, tilanne naurattaa. Bergsonia mukaillen se johtuisi Danielin sopeutumattomuudesta tilanteeseen, jäykkyydestä, josta aiheutuu sosiaalisesti sietämätön tilanne, sormia on katkottu.

Parempi esimerkki elehdinnästä löytyy omasta käsikirjoituksestani. Arja, teatteriohjaaja, istuu oman esityksensä ensi-illassa. Hän on tuhannen päissään ja pettynyt siihen, ettei hänen poikansa Roope halunnut tulla ensi-iltaan. Arja toimii humalaisen logiikallaan ja tuo kesken esityksen lavalle palavan kasvin, elementin, jonka konkreettinen puuttuminen lavalta häiritsee häntä. Näyttelijä syttyy palamaan, katsojat ovat hysteerisiä ja tilanne on kaottinen. Samaan aikaan Roope on kotibileissä ja Milja on jättänyt hänet. Roope on myös humalassa ja epätoivoinen, ja niinpä hän reagoi kaikkeen elehtimällä. Hän lyö ystävänsä nyrkillä. Nämä liikkeet eivät ole yhtä tietoisia kuin *Pahan Perheen* Danielilla, ne eivät ole tekoja, ne ovat eleitä.

Arja ja Roope ovat menettäneet kaiken ja nolanneet itsensä julkisesti. Tapahtuu käänne, äiti ja poika tahoillaan aikovat juoda itsensä hengiltä. Jos elokuva on tähän asti ollut hauska, muuttuu se nyt traagiseksi. Samoin käy *Pahassa perheessä* ja myös elokuvassa *Kolme väriä: Valkoinen* (1993). Huijattuaan ex-vaimon luokseen Karol saa varmistuksen siitä, että nainen yhä rakastaa häntä. Mutta varsinainen kosto vielä uupuu. Karol juonii siten, että ex-vaimoa syytetään Karolin kuolemasta ja niinpä nainen passitetaan vankilaan. Tässä tarinassa käänteen anagnorisis, tunnistaminen koskee vain katsojaa, sillä katsoja ei tiennyt, että Karol tahtoo kostaa. Katsoja uskoo, että Karol vain tahtoo naisen takaisin.

Towelheadissa (2007) käänne ja tunnistaminen eivät tapahdu yhtä aikaa. Jasira ymmärtää pikkuhiljaa oman epämääräisen olonsa kautta tulleen seksuaalisesti hyväksikäytetyksi. Hän ei kuitenkaan varsinaisesti muuta toimintaansa. Kun Jasira kertoo lähi-

piirinsä aikuisille sekä poikaystävälleen, että on menettänyt neitsyytensä naapurin miehelle (ts. naapuri on raiskannut hänet), ei se vielääkään vaikuta Jasiran tai hänen ympärillään olevien ihmisten toimintaan. Muutos on henkistä kasvua.

Pahan perheen, Valkoisen ja Oo aina mun –tarinoiden loput ovat ristiriitaisia, osittain traagisia, osittain katsoja saa sen mitä haluaakin. Daniel ja Tilda saavat toisensa, mutta Mikael jää yksin. Karol saa vaimonsa takaisin, mutta ei voi tavata tätä. Roope ja Arja ovat keskenään sujut, vaikka ovatkin mokanneet oikein kunnolla. Tragikomedialt lienee oikea nimitys näille elokuville. *Towelheadissa* on onnellinen, kuitenkin jokseenkin miitäänsanomaton loppu, sellainen, joka on pikemminkin todellista elämää kuin jonkin tarinan päätepiste. *Towelheadia* voisi ehkä kutsua komedialliseksi draamaksi.

Kääntein pitää siis olla yllättävä, mutta se voi olla jopa muusta tyylistä jokseenkin poikkeava, kuten *Pahassa perheessä*. Toiseksi, yllättävä väkivalta koetaan mustana huumorina. Esitän jälkimmäisen johtopäätöksen tietyin varauksin: koomiseksi tekemisen täytyy olla intentionaalista ja kohtauksen virityksen täytyy onnistua.

Mainitsin edellisessä luvussa, että draamaelokuvassa *Winter's Bone* (2010) on hurja kliimaksikohtaus lopussa. Nuori tyttö joutuu sahaamaan kuolleen isänsä kätet irti ruumiista. Itse koin kohtauksen hyvin dramaattisena. Samastuin tytön ahdistukseen tilanteen äärellä ja ajattelin jopa hänen tulevaisuuttaan, jossa oli nyt traumaattinen salaisuus – tällaisia kokeneelle ihmiselle ei esimerkiksi seurustelu voi olla kovinkaan helppoa.

Sen sijaan elokuvateatterissa vieressä istunut poikaystäväni koki kohtauksen koomisena. Naurua voisi selittää siten, että poikaystäväni on katsonut paljon splatter –elokuvia, jotka lyhyesti selitettynä sisältävät liioiteltua väkivaltaa: verisuihkuja ja sisäelimiä. Tietynlaista mustaa huumoria sekin. Toinen selitys poikaystäväni naurulle voisi olla luvussa 5.1 selittämäni toiston epäonnistuminen kyseisessä kohtauksessa.

Tilanteena *Winter's Bonen* (2010) kliimaksikohtaus on hyvin saman tyyppinen kuin *Pahan perheen* sormien katkeaminen, mutta *Winter's Bone* on tarkoitettu vakavasti otetuksi draamaksi. Katsoja ei nauti tai ole ilahtunut epäonnistuneen draaman äärellä, vaikka hän näkisikin tuloksen koomisena. Kyse ei ole edes huonosta huumorista, sillä

kukaan ei yrittänyt luoda sellaista. Nauru tässä tapauksessa on rankaisevaa. (Kinnunen 1994, 94-95).

6 Taito kirjoittaa komediallista draamaa

6.1 Komiikan minimi

Koomiseksi tekemiseen ja koomiseksi tulemiseen tarvitaan aina jokin fyysinen teko: vaikka pienikin ele, ilme, esineen siirto, sana, ääni, liikahdus jne. Teko vaatii herkkyyttä kontekstille ja oikean hetken oivaltamista Näitä tekoja ja niiden prosesseja voidaan nimittää koomiseksi tekemisen *keinoiksi*, joita voidaan perustellusti pyrkiä toistamaan joissain muissa yhteyksissä, vaikka koomiseksi tekemisen onnistuminen onkin aina tilannekohtaista. (Kinnunen 1994, s. 76-86.) Itse voin siten käsikirjoittajana pyrkiä kopiomaan esimerkiksi Salmenperän elokuvista komiikkaa, mutta keinojen onnistumisessa tarvitaan muutakin.

Komiikan tekemiseen liittyy olennaisesti taito, maku, taju. Ei riitä että on ns. oikeassa. Kinnunen sanoo, että huonolla koomikolla voi olla keinot hallussa, mutta tulokselle nauravat vain hyeenat. (Kinnunen 1994, 90, 94.) Vaikka Kinnunen näin tulee arvostelleeksi katsojan tai kuulijan makua, hän tahtonee vain sanoa, että taitoa tarvitaan, pelkkä opitun toistaminen ei riitä. Ehkä hän on oikeassa siinä mielessä, että vanha vitsi ei tosiaan enää naurata, tarvitaan vähintään uusi konteksti.

Koomiseksi tekemisen keino on Kinnusen mukaan sellainen, mikä muuttuu koomiseksi hetimiten. Hänen mielestään on tosin olemassa tapauksia, jotka ovat koomisia, mutta joita ei voida luonnehtia keinoiksi. Kinnunen viittaa Sofokleen *Kuningas Oidipus* –näytelmään, jossa Oidipuksen äiti Lokaste pitää jumalten ennustuksia naurettavina. Lokasteen mielestä jokainen poika on unissaan maannut äitinsä, eikä siinä olisi sen ihmeempää. (Kinnunen 1994, 88.) Kinnusen mielestä ”Lokasteen komiikka kääntyy kauhistuttavaksi pilkaksi näytelmän edetessä”. (Kinnunen 1994, 88).

Pahassa perheessä (2010) on tällaisia pelottavia "ennustuksia" melko paljon. Jo elokuvan toisessa kohtauksessa Mikaelin nuorin poika tulee kysymään isältään, onko tämä tuominut (viittaa isänsä ammattiin tuomarina) syyttömän vankilaan, niin kuin huhut kertovat. Tarinan edetessä selviää, että Mikael tuomitsee omat syyttömät lapsensa kuulematta lainkaan heidän kantaansa asioihin. Mikaelin nuorimman pojan kysymys ei sinänsä ole koominen, mutta kokonaisuuden katsomisen jälkeen, voi kyseisessä kohtauksessa nähdä jotakin koomista.

Kun tällaisia epäselviä koomisen tapauksia on olemassa, voidaan ajatella, että ei ole olemassa mitään tarkkaa koomisen tunnistamisen välinettä. Kinnunen (1994, 97) uskoo, että jokin tuttuus tapauksessa identifioi koomisen, mutta viiveellä ja näin tapahtuu etenkin uudenlaisten taideteosten kohdalla. Tekemisen tyyli on avainsana, sen avulla voidaan luoda jotain uutta, kuten Sofokleen Oidipuksessa tehdään (mts. 89).

On olemassa tyyli, jossa ei ole painoteta mitään, mutta jossa on pieniä koomisia piirteitä, jossa "komiikka kasvaa puolueettomasta ja turhannäköisestä havainnosta lopulta huomattaviin mittoihin lyhyessä ajassa" (Kinnunen 1994, 115-116). Tässä tyyliässä lähestytään rajaa, jossa on mahdoton sanoa onko kyse edes komiikasta. Mutta jottei tulkinta, ajatus siitä mihin tekijä on pyrkinyt, jäisi puolitiehen, on komiikka kuitenkin osoitettava. Jos näin on kyetty tekemään, on teosta jopa velvollisuus tulkita koomisena. (Mts. 117.)

Tekijän taitoon liittyy kyky ymmärtää pieniäkin vivahteita esimerkiksi sanavalinnoissa. Pikkuasioilla on loppujenlopuksi valtava merkitys. Huonossa huumorissa (tai epäonnistuneessa draamassa) ei olla ymmärretty mikä mihinkin sopii. On mahdotonta erottaa toisistaan sitä mitä sanotaan ja miten sanotaan. (Kinnunen 1994, 98-117.)

Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että vaikka käsikirjoittaja olisi kirjoittanut kuinka mainion tekstin tahansa, eivät sen pienet vivahteet välttämättä tule esille, jos ohjaaja ei ole omaksunut niiden merkitystä. Kun vielä näyttelijä tekee oman suorituksensa, muu taiteellinen työryhmä omansa, voi käsikirjoittajan ajatus valua hukkaan. Ja jos vaikka työryhmä kaikkienensa olisikin onnistunut, mikään ei sulje pois sitä vaihtoehtoa, että vitsi ei mene katsojalle perille.

Kinnunen (1994, 79-84) kirjoittaa komiikan minimistä. Ihminen on sosiaalistunut olen- to, joka on oppinut lukemaan pieniäkin merkkejä muista ihmisistä. Komiikka voi ilmen- tyä vain näissä merkeissä, tarvitaan siis yhteisö ja kaiken lisäksi relevantti yhteisö. (Esimerkiksi toisen kulttuurin elekieltä voi olla alkuun vaikea tulkita.) Niinpä myös tai- teessa voidaan hyödyntää näitä minimaalisia tekijöitä suhteessa komiikkaan. Pienin mahdollinen komiikan tuottama teko, on nautinnollisin siksi, että tällöin komiikan ym- märtämiseksi vaaditaan älyä, toisin sanoen kuulijan täytyy ymmärtää asia. (Mts. 79- 84.)

Kinnunen (1994, 82) esimerkiksi itse käyttää minimin selittämiseksi sellaista esimerkkiä kirjallisuudesta, jota minä en ymmärrä labeista selityksistä huolimatta; Haanpään no- vellin ensimmäinen lause ”Latukan akan poika on arvostelun alaisena” ei kerta kaikki- aan osu yksiin minun kulttuurisen tuntemukseni kanssa. En ole relevanttia yleisöä, jo- ten mitään naurua ei synny.

6.2 Käsikirjoittajan rohkeus

Pahan perheen (2010) ikäraja on 13 vuotta. Valtion elokuvatarkastamon kriteerit ovat seuraavat (VET 2009):

Raskasteemaisessa kotimaisessa perheen suhteita käsittelevässä draamassa joi- takin realistisia ja rajukoja väkivaltatilanteita, jotka ovat lajityypille hieman yllät- täviä

Ikäraja on hyvin perusteltu, mutta tämä lause paljastaa sen, ettei tarkastaja ole ollut elokuvan oikeata kohderyhmää. Hän ei ole ymmärtänyt elokuvan komiikan minimiä, koska kokee *Pahan perheen* draamana, eikä esimerkiksi tragikomediana.

Nimimerkki Lumikko kirjoittaa blogissaan (ParisTexas 2010):

Paha perhe kärsii epäuskottavuudesta ja tyyllilajien välillä tasapainoilusta. Painos- tavana kamaridraamana alkava tarina muuttuu kesken kaiken absurdiaksi mustak- si komediaksi.

Samaa mieltä on myös mm. Sub-kanavan elokuva-arvostelija Minna Karila (2010). Mo- nissa internetistä löytyneissä elokuva-arvosteluissa (Elokuva-arvostelut) on taasen pi- detty nimenomaan *Pahan perheen* loppupuoliskosta. Arvostelut jakaantuvat kahtia

myös siinä, mitä elokuvalla on yritetty kertoa. Joidenkin kirjoittajien mielestä elokuvan loputtua jää tyhjän päälle, toiset taas ovat seuranneet paljon puhuvaa tarinaa.

Helsingin Sanomissa oli alkuvuonna 2011 artikkeli Suomalaisten elokuvien rahoituksista. Artikkelin mukaan *Paha perhe* oli vuoden 2010 kalleimpia tuotantoja, jos lasketaan sen mukaan, kuinka suurella summalla valtio on tukenut elokuvaa yhtä katsojaa kohden. Suomen elokuvasäätiön tuotantoneuvoja Jukka Asikainen toteaa (Järvi, 2011):

Paha perhe oli minun päätökseni, mutten ajatellutkaan, että se saisi paljon yleisöä. Elokuvan taiteelliset arvot ovat kuitenkin huomattavat.

Kinnunen (1994, 118-139) tahtoo selvittää (ja niin minäkin), miten voidaan tehdä huumoriltaan pätevä ajaton taideteos. Tehtävä on sikäli vaikea, että komiikka muuttuu jatkuvasti; se mikä on joskus tarkoitettu vakavaksi, saa myöhemmin koomiset ulottuvuudet, tai se mikä on joskus tarkoitettu hauskaksi, muuttuu vakavaksi, tai ei kerta kaikkiaan enää naurata. Kinnunen tutkii (1994) kirjallisuuden merkkiteoksia: Decameronea, Canteburyn tarinoita, Don Quijotea ja Leikkisiä tarinoita. Vaikka kyse on jopa 700 vuotta vanhasta kirjallisuudesta, en koe lainkaan mahdottomana verrata Kinnusen löytämiä humoristin valintoja tämän päivän fiktioelokuvaan.

Kinnusen mielestä tragedian katharsiksen kokeminen kulkee tasaisesta tuntemuksesta ahdistukseen, joka palautuu suunnilleen samanlaiseen tasaiseen tuntemukseen teoksen jälkeen. Humoristi sen sijaan tahtoo, että kokemus löytää huippunsa vasta kokonaisuuden nauttimisen jälkeen. (Kinnunen 1994, 132-139.) Olen muutamaankin otteeseen kirjoittanut, että itselleni kävi *Pahan perheen* kohdalla siten, että katsottuani koko elokuvan, ymmärsin sen koomisen sävyn, ja haluan nähdä elokuvan yhä uudelleen ja uudelleen. Tämä on mielestäni parasta, mitä voi katsojalle ja tekijöille tapahtua, siksi pidän *Pahaa perhettä* erinomaisena elokuvana. Elokuva muuttuu sitä komediallisemmaksi, mitä useammin sitä katsoo. Toki myös hyvien draamaelokuvien kohdalla pitäisi käydä näin.

Kinnunen kirjoittaa (1994, 139):

Ilmeisesti kaikki suuret humoristit kulkevat maun rajoja: yhtäältä hyvä maku on itsestään selvyys, toisaalta rikotaan hyväksytyjä sovinnaisia normeja. Tästä humoristi saa kyllä kuulla kunniansa, kuten Aleksis Kivi, Haanpää ja Huovinen omilta aikalaisiltaan.

Mestarihumoristien valinnat ovat syntyneet hupaisuuksien näkemisestä, röyhkeydestä tuoda oma havainto esiin ja olla piittaamatta siitä, millaisia reaktioita hänen valintansa saavat aikaan (Kinnunen 1994, 137). Tällainen vapaus on komiikan tekoon sisäänkirjoitettuna, etenkin siinä suhteessa, jossa taideteos (-teko) jää elämään ilman välitöntä yleisöä kirjana (tai elokuvana) (mts. 118).

Mieleeni tulee Tarantinon viimeisin elokuva *Kunniattomat paskiaiset* (*Inglourious Basterds*, USA, Ranska 2009), joka sijoittuu toisen maailmansodan aikaiseen Saksaan. Joukko amerikanjuutalaisia levittää kauhua natsijoukkojen keskuudessa teloittamalla heitä mitä brutaaleimmin. Huumori on äärimmäisen mustaa. Tämä elokuva on niin röyhkeä ja rohkea, että totisesti ihmettelen miten se on voitu edes tehdä. Saa nähdä kuinka siihen suhtaudutaan kun aikaa kuluu. Itse koin sen hyvin vastenmielisenä ja moraalittomana.

Kinnunen kirjoittaa myös, että huumori ei mestariteoksissa perustu järjettömiin logiikoihin tai absurditeetteihin, vaan nimen omaan siihen, että teoksen maailma on yhtenäinen, kenties paikoin hupsu. Tämän oivaltaminen vaatii tekijältä hyvää moraalista makua, esteettistä makua ja sosiaalista makua. (Kinnunen 1994, 137-138.)

Tarantinon elokuvasta puuttuu mielestäni kaikki tämä. Silti yli kahdensadantuhannen katsojan antamien pisteiden keskiarvo *Kunniattomille paskiaisille* on 8,4 asteikolla 1-10 the Internet Movie Databasessa (IMDb 18.4.2011). Tämän sivuston mittapuulla elokuvasta todella pidetään, eli relevanttia kohderyhmää löytyy.

Kinnunen viittaa mainittuun kirjallisuuteen, että ko. kirjailijat ovat asettaneet suorastaan ehtoja sille, kuka näitä kirjoja voisi lukea ja millaisissa olosuhteissa. Siinä mielessä tragedia on Kinnusen mielestä eri asia; millainen ihminen tahansa voi kokea tragedian ja missä tilanteessa vain. Tietty spesifioitu komiikka ei sovi joka paikkaan, ja tekijä tietää sen. (Kinnunen 1994, 136). Kyse on juurikin oikean kohderyhmän tunnistamisesta.

7 Yhteenveto

Olen tässä tutkimuksessa saanut selville mm. että sanaa draama voidaan käyttää lukuisissa eri yhteyksissä. Elokuvan luokittelu draamaksi ei kerro elokuvan tyylistä juuri mitään. Monissa draamaelokuvissa on käytetty tekemisen tyyliä, joka tuo elokuvaan hienovaraista komiikkaa.

Käsikirjoittaja voi luoda komiikkaa erilaisilla keinoilla, joista tässä tutkimuksessa on todennäköisesti mainittu vain murto-osa. Yksi merkittävimmistä keinoista on henkilöahmon rakentaminen sen verran pakkomielteiseksi, että hän näyttää ympäristössään naurettavalta. Tätä voisi kutsua hahmon jäykkyydeksi. Elokuvassa *American Beauty* (1999) päähenkilö luopuu omasta jäykkyydestään. Komiikkaa syntyy siitä, että hän ei sopeudu omaan ympäristöönsä, sillä muut ovat edelleen niin jäykkiä.

Koomisen henkilön ei tarvitse olla moraaliltaan heikko, toisin kuin näytelmien historia antaa ymmärtää. Koomisen henkilön ei tarvitse myöskään olla alaluokkainen tai tyhmä. Hän voi olla eritänkin viekas, kuten *Kolme väriä: Valkoisen* (1993) päähenkilö Karol Karol.

Henkilö näyttäytyy kuitenkin koomisena aina kun hänet kirjoitetaan sellaiseen yhteyteen, jossa hän ei sulaudu ympäristöön. Sopeutumaton henkilöahmo voi puhua tönkösti, hän voi muuttua fyysisesti esineen kaltaiseksi tai hänen ruumiillisuutensa korostuu tilanteissa, joissa vaadittaisiin sielullista jaloutta.

Henkilön pakkomielle ajaa hänet toimimaan epäsosiaalisesti. Syntyy konflikteja. Koominen henkilö ei näe olevansa naurettava, ja jos se tulee jotenkin esille, vaihtaa henkilö heti taktiikkaa saavuttaakseen päämääränsä. Myös draamassa päähenkilöllä tulee olla selkeä päämäärä, mutta draaman henkilön ei tarvitse muuttaa käyttäytymistään, vaikka joku nauraisikin hänelle.

Draaman henkilön tulee temmata katsoja mukaan omiin tunnekokemuksiinsa. Katsojan pitäisi tuntea sääliä ja pelkoa. Puhdas komediallinen henkilö on karrikoitu tyyppi, jonka tunnekokemuksiin katsoja ei lähde mukaan. Herättääkö komediallisen draaman tai tragikomedian henkilö tunteita?

Suomen kielessä, kun sanotaan, että joku on sääliittävä, voidaan tarkoittaa kahta eri asiaa. Kenties koetaan empatiaa ja toivotaan, että henkilölle kävisi elämässä vähän paremmin. Tai sitten sääliittävä voi tarkoittaa noloa. Mielestäni tragikomedian henkilö-hahmo on molemmilla tavoilla sääliittävä. Kirjoittajan tehtävänä on näyttää henkilö tarinan edetessä molemmilla tavoilla. Yksi mainio tapa on käyttää hyödyksi väärinkäsityksiä. Aina kun väärinkäsitys on paljastumassa joko henkilön tai katsojan näkökulmasta, asiat järjestäytyvät taas takaisin väärinkäsitykseksi. Henkilöhahmo on vaikuttanut siltä, että tämä saa otteen asioihin, mutta sitten ei taas saakaan.

Elokuvan lopun kliimaksin täytyy aina yllättää, oli kyse draamasta tai komediasta. Komediallisessa draamassa tai tragikomediassa voidaan realismia viedä hivenen liian pitkälle. Tästä voi seurata se, mitä Esa Illi luentomuistiinpanojeni perusteella varoitteli; katsoja ei enää hyväksy elokuvan maailmaa, ei usko siihen. Tyyllisestiokuva ei ole tällöin pysynyt kasassa. Näin voi myös käydä draamaelokuvassa. Koskaan ei voi tietää, miten joku käsikirjoituksessa oleva asia tulkitaan työryhmän sisällä ja toisaalta ei voida tietää sitäkään, miten katsoja tulkitsee elokuvaa.

Tästä huolimatta täytyy käsikirjoittajalla olla selkeä suunta ja tavoite. Se voi aivan hyvin olla sekä katsojan naurattaminen, että itkettäminen. Jopa samanaikaisesti! Kaikenlaisia keinoja itkettämiseen ja naurattamiseen voidaan opetella, mutta lopulta on kyse käsikirjoittajan hyvästä komiikan tajusta. Nautinnollisinta katsojalle on aivan minimaalinen huumori, sillä siihen tarvitaan älyä, katsoja hoksaa kirjoittajan intention.

Koska on mahdotonta tehdä elokuvaa, josta kaikki pitäisivät, voi kirjoittaja aivan hyvin pyrkiä määrittelemään katsojakuntansa. Normaalikäytäntö on nimetä elokuvalla jokin genre. Tutkimassani tyyllissä on se vika, ettei sille ole mitään kunnollista genrenimitystä. Tragikomedia on melko hyvä, mutta se vaatii sitä, ettäokuva on luonteenlaadultaan synkkä ja loppuu vähintäänkin ristiriitaisesti, jättäen hieman voimattoman ja tyhjän tunteen. Kenties määritelmä komediallinen draama on hyvä aihepiireiltään kevyemmille ja viihdyttävämmille elokuville.

Lähteet

Aristoteles 1982. Runousoppi. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Bergson, Henri 2000. Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä. Helsinki: Loki-kirjat.

Draamaelokuva. <<http://fi.wikipedia.org/wiki/Elokuva#Draamaelokuva>> (Luettu 18.4.2011)

Elokuva-arvostelut 2010. <<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/paha-perhe/>>, <http://www.iltalehti.fi/leffat/201001280124818_la.shtml>, <<http://www.leffatykki.com/elokuva/paha-perhe>>, <http://www.voice.fi/index.php?mw=&option=com_sbsarticle&tmpl=blog&cid=11953&cat=22>, <<http://www.v2.fi/arvostelut/viihde/668/Paha-perhe/>> (Luettu 18.4.2011)

Illi, Esa 2008. Ohjaajan ja näyttelijäntyyön perusteet –kurssi, Stadia. Vilja Aution luentomuistiinpanot.

IMDb. <<http://www.imdb.com/>> (Luettu 18.4.2011)

Järvi, Antti 2011. Päin seinää. Helsingin Sanomat. 28.1.2011.

Karila, Minna 2010. Paha perhe. <<http://www.sub.fi/elokuvat/arvostelut.shtml?1043819>> (Luettu 18.4.2011)

Kinnunen, Aarne 1994. Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Helsinki: WSOY.

Lumikko, 2010. Paha perhe. Elokuvablogi. <<http://huinahaina-paristexas.blogspot.com/2010/02/perhe-on-pahin.html>> (Luettu 18.4.2011)

McKee, Robert 1997. Story. Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. New York: Harper-Collins.

Palmgren, Marja-Leena 1986. Johdatus kirjallisuustieteeseen. Helsinki: WSOY.

Pohjola, Riitta 1986. Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka. Teoksessa Palmgren, Marja-Leena 1986. Johdatus kirjallisuustieteeseen. Helsinki: WSOY, 387-444

Vacklin Anders, Rosenvall Janne & Nikkinen Are 2007. Elokuvan runousoppia, Käsikirjoittamisen syventävät tiedot. Helsinki: Like.

VET 2009. Paha perhe. <<http://194.86.21.5/elokuvahaku/EH1210.aspx?ID=417414&lcid=1035>> (Luettu 18.4.2011)

Varpio, Timo 2003. Artikkelin nimi. Teoksessa Käsikirjoittaminen 2003. Toim. Hirvonen, Elina. Helsinki: Art House. 151-166

Elokuvat ja TV-sarjat:

American Beauty (USA, 1999).

A Serious Man (USA, UK, Ranska, 2009).

Bananas (USA, 1971).

Burn After Reading (USA, UK, Ranska, 2008).

Irtiottoja. TV-sarja (Suomi, 2003).

Juhlat (Festen), Tanska, 1998).

Kolme väriä: Valkoinen (Trzy kolory: Biały), Ranska, Puola, Sveitsi, 1993).

Lapsia ja aikuisia (Suomi, 2004).

Miehen työ (Suomi, 2007).

Mullan alla. TV-sarja (Six Feet Under, USA, 2001-2005).

Nyky aika (Modern Times), USA, 1936).

Paha maa (Suomi, 2005).

Paha perhe (Suomi, 2010).

Pulttibois (Suomi, 1989-1991).

Towelhead (USA, 2007).

Winter's Bone (USA, 2010).

