



**Metropolia**

Julius Hirvi

## Dialogi suomalaisessa elokuvassa

Luonnollinen kielenilmaisu fiktiossa

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Tutkinto Medianomi

Tutkinto-ohjelma Elokuva ja TV

Opinnäytetyö

Päivämäärä 06.06.2022

## Tiivistelmä

Tekijä(t):	Julius Hirvi
Otsikko:	Dialogi suomalaisessa elokuvassa – Luonnollinen kielenilmaisu fiktiossa
Sivumäärä:	37 sivua + 0 liitettä
Aika:	06.06.2022
Tutkinto:	Medianomi
Tutkinto-ohjelma:	Elokuva ja TV
Suuntautumisvaihtoehto:	Mediatuotanto
Ohjaaja(t):	Sami Huohvanainen, lehtori Kai Ansio, lehtori

Tutkimuksessa tarkastellaan suomenkielen käyttöä suomalaisten elokuvien dialogissa. Tutkimus etsii vastauksia siihen, miten syntyy hyvä ja luonnolliselta kuulostava dialogi erityisesti suomenkielellä. Kysymys siitä, mikä on luonnollista elokuvan katsojalle, on subjektiivista, mutta tutkimus tarkastelee erityisesti mikä on luonnollista elokuvan henkilöhahmojen ja tarinan kannalta. Tutkimuksessa kiinnitetään huomiota elokuvien hahmoihin, heidän toimintaan, taustatarinaan ja sanavalintoihin. Dialogia ja käsikirjoittamista käsittelevää kirjallisuutta on tuotu tukemaan tutkimusta. Tarkasteluun on otettu myös kohtauksia suomalaisista elokuvista ja avattu niiden käsikirjoitusta hahmottamaan lukijalle paremmin dialogien rakennetta. Ensimmäinen osa tutkimuksesta käsittelee yleisellä tasolla sitä, mitä dialogi on ja mitkä lainalaisuudet siihen vaikuttavat. Toisessa vaiheessa analysoidaan suomalaisia elokuvia ja niiden kohtauksia. Tutkimukseen on otettu tarkasteluun Jarmo Lampelan *Sairaana kaunis maailma*, Juho Kuosmasen *Hymyilevä mies* ja J-P Valkeapään *Koirat eivät käytä housuja*. Kolmanneksi tutkimuksessa on analysoitu kevyesti elokuvien dialogien eroja sekä niiden henkilöhahmoja ja tarinoiden rakennusta. Viimeiseksi tutkimuksessa nostetaan tarkasteluun uudempi Ylen TV-sarja, *Zone-B*, jossa on sama ohjaaja kuin yhdessä analysoitavassa elokuvassa, *Hymyilevässä miehessä*, Juho Kuosmanen. *Zone-B* TV-sarja on valittu symboloimaan uudempaa tuulta Suomen televisiokentällä. Tutkimukseen valitut suomalaiset elokuvat ovat valittu sen perusteella, millaista palautetta ja arvostusta ne ovat saaneet Suomessa tai muualla maailmassa. Tutkimuksen päämääränä on luoda tietoisuutta dialogin luonteesta suomalaisissa elokuvissa sekä auttaa tutkijaa

käsikirjoittamaan parempaa dialogia työelämässä sekä muissa luovissa projekteissa, jotka vaativat henkilöhahmojen rakentamista ja dialogia.

Avainsanat:

Avainsana

## Abstract

Author(s):	Julius Hirvi
Title:	Dialogue In Finnish Film – Natural Use Of Language In Fiction
Number of Pages:	37 pages + 0 appendices
Date:	6 June 2022
Degree:	Bachelor of Culture and Arts
Degree Programme:	Media Production
Specialisation option:	Name of the specialisation option
Instructor(s):	Sami Huohvanainen, Senior lecturer Kai Ansio, Senior lecturer

This thesis investigates dialogue in Finnish film. The aim of this study was to discover what makes a good dialogue in Finnish fiction film and what makes it especially believable to the audience. What kind of dialogue comes across as natural to the viewer? This is of course subjective and depends on the viewer. In this thesis the natural use of language points more towards the characters in the story: what is natural to them? Understanding this would clearly help writing dialogue that is more on point for the characters.

The thesis analyse three Finnish movies because of their exceptional way of executing dialogue and they have been getting recognition in Finland or abroad. Some dialogue scenes have been transcribed from the analyzed movies so that the reader gets a clearer picture about the language that they use. In some cases, the performance of the actors has been analyzed.

The differences between films were analyzed and observations were made of how the movies build their characters and story. The thesis also focuses on a new TV series, *Zone B* that was released in 2022. *Zone B* represents a fresh take on the subject and is directed by the director of *Hymyilevä mies*, Juho Kuosmanen. The other films that are analyzed are *Sairaan kaunis maailma* by Jarmo Lampela and *Koirat eivät käytä housuja*, directed by J-P Valkeapää. For many years Finnish movies have had a reputation for having poor dialogue, unbelievable dialogue or dialogue that cannot be heard — dialogue that is not clear. To truly understand the



# 1 Johdanto

Opinnäytetyön tarkoituksena on tutkia, miten syntyy luonnolliselta tuntuva dialogi suomalaisessa elokuvassa ja immerstiivinen kokemus elokuvan katsojalle. Sen on tarkoitus luoda tietoisuutta erilaisista käsikirjoitusprosesseista ja elokuvan tekemisestä, jota voi hyödyntää niin työelämässä kuin omissa tarinallisissa projekteissa, joissa vaaditaan dialogia. Tutkimuksessa tarkastellaan pääasiassa suomalaisia elokuvia ja suomen kielen käyttöä. Lähtökohta tutkimusaiheen valitsemiseen oli negatiivinen palaute, jota olen huomannut suomalaisten elokuvien saaneen osakseen vuosien varrella. Palaute on koskenut erityisesti dialogia ja puheen selkeyttä sekä itse näyttelyä.

Elokuvat syntyvät monen eri osa-alueen ja osaamisen kohtaamisesta yhdeksi valmiiksi kokonaisuudeksi. Sen dialogin syntyyn ja luonteeseen, jonka koemme lopullisessa elokuvassa on vaikuttanut moni asia: käsikirjoittajan, ohjaajan, leikkaajan sekä koko työryhmän valinnat näyttelijöineen ja heidän suorituksineen. Tutkin, kuinka syntyy hyvä perusta suomenkieliselle dialogille jo ihan käsikirjoitusvaiheesta lähtien ja millä tavoin tätä perustaa voidaan soveltaa ja rakentaa ohjaajan sekä näyttelijöiden puolesta itse kuvausvaiheessa.

Vastaako puhuttu dialogi elokuvan hahmoja ja haluttua visiota elokuvasta tai käsikirjoituksesta? Välittääkö elokuva sen onnistuneesti katsojalle? Kysymys luonnollisesta dialogista on kuitenkin osittain subjektiivinen ja riippuu katsojasta: Mikä tuntuu luonnolliselta kellekin. Opinnäytetyössä etsitään kuitenkin tapoja, joilla realismin tuntua voidaan saada osaksi fiktiivisen elokuvan dialogia. Analysoitavaksi olen ottanut kohtauksia suomalaisista elokuvista, jotka ovat saaneet hyvää palautetta dialogistaan, ovat katsomisvaiheessa osoittaneet jotain huomiollepantavaa tai ovat saaneet arvostusta Suomessa sekä muualla maailmalla. Käsittelen myös Ylen TV-sarjaa *Zone B*, jossa dialogin syntyyn ovat vaikuttaneet merkittävästi myös

näyttelijöiden omakohtaiset kokemukset ja mielipiteet nuorison katukielestä 2020-luvulla.

## 2 Dialogi

### 2.1 Mitä on dialogi

Kun tarkastelemme tarinankerrontaa isoimmassa mahdollisessa ikkunassa, voimme huomata, että dialogilla on kolme erilaista ”suuntaa”.

1. Hahmo voi puhua toiselle hahmolle
2. Hahmo voi puhua itselleen
3. Hahmo voi puhua katsojalle

(McKee 2016, 1.)

Olipa dialogissa kyse mistä tahansa näistä kolmesta, niitä kaikkia yhdistää se tosiasia, että dialogilla on aina tarkoitus ja se on ulospäin suuntautuvaa toimintaa (McKee 2016, 1).

Draamassa dialogi eli vuoropuhelu tarkoittaa vähintään kahden ihmisen välistä puhetilannetta (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 130).

### 2.2 Dialogin eri muotoja

Robert McKee:n mukaan kun dialogia puhutaan, se kantaa meitä sensaation ja substanssin aalloilla. Nuo aallot värähtelevät halki *sanotun*, *sanomattoman* ja sen *mitä ei voi sanoa*. (McKee 2016, XIV)

**Sanottu** tarkoittaa niitä ajatuksia ja tunteita, jotka hahmo päättää ilmaista muille.

**Sanomaton** tarkoittaa niitä ajatuksia ja tunteita, joita hahmo ilmaisee *sisäisellä äänellään*, mutta vain itselleen. **Mitä ei voi sanoa** tarkoittaa niitä alitajuisia haluja ja tarpeita, joita hahmo ei voi ilmaista sanallisesti edes itselleen, koska ne ovat mykkiä ja tietoisuuden ulottumattomissa. (McKee 2016, XIV.)

Dialogi voidaan lisäksi jakaa dramatisoituun dialogiin sekä narratiiviseen dialogiin. Dramatisoitu dialogi on näytellyissä kohtauksissa, ja narratiivinen dialogi on katsojalle puhumista ja niin sanotun neljännen seinän rikkomista. (McKee 2016, XIV.)

Jos dialogissa ei esiinny konfliktia, se on turhaa. Konfliktilla, joka esiintyy dialogissa, on suuri merkitys informaation välityksessä katsojalle. Elokuvan käsikirjoitus ei kuitenkaan perustu dialogiin tai rakenteeseen, vaan itse tarinaan. Dialogi on apukeino tarinan edistämiseen, juonen eteenpäin viemiseen ja informaation välittämiseen. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 131.)

Dialogilla ei tarkoiteta samaa asiaa kuin normaalilla puheella. Dialogi naamioituu puheeksi tavoittaakseen sen tehtävät. Yksi näistä tehtävistä on esimerkiksi informaation välitys. Dialogin kirjoittaminen onkin lähempänä runon tai otsikon kirjoittamista; sen on sisällettävä eri merkityksiä ja oltava erittäin tiivistä ja iskevää. Rytmi, toisto, tauot, eri äänensävyt sekä epätavallinen sanasto ovat keinoja joita dialogissa voidaan hyödyntää. (Vacklin ym. 2007, 131–132.)

Kirjoitettaessa dialogia on otettava huomioon erilaisia asioita, kuten hahmon ikä, luonne, henkilötausta, sanavarasto, aika ja paikka. Dialogissa korostuu konteksti eli asiayhteys: se missä yhteydessä dialogi tapahtuu. Konteksti saattaa muuttaa repliikin merkityksen kokonaan. (Vacklin ym. 2007, 132.)

Elokuvassa dialogi on vain yksi keino välittää informaatiota katsojalle ja luoda expositiota. Käsikirjoituksessa dialogi eli vuoropuhelu kirjoitetaan yleensä viimeiseksi, treatment-vaiheen jälkeen kun elokuvan rakenne on jo hahmotettu.

Mitä hahmo sanoo konfliktin keskellä, säteilee merkitystä, joka on sanojen takana. Kun dialogi on ekspressiivistä ja läpikuultavaa, katsoja voi sen hiljaisina hetkinä

nähdä hahmojen silmistä tunteet ja ajatukset, jotka ovat jääneet sanojen varjoon. (Robert McKee 2016, XIII.)

## 2.3 Ekspositio

Ekspositio on termi, jolla elokuvassa viitataan fiktionaalisiin faktoihin, historiaan ja kaikkiin tietoihin hahmoista, joita yleisö tarvitsee seurataksensa tarinaa yhdessä sen henkilöhahmojen kanssa. Elokuvassa tietoa voidaan antaa katsojalle usealla tavalla: lavastus, puvustus, valaistus, äänisuunnittelu ja musiikki. Myös dialogi on tärkeä tiedon välittämisen väline. Hahmojen välinen dialogi tai pelkkä narratiivinen puhekin voi antaa tarvittavaa tietoa esimerkiksi päähenkilön taustasta, hänen tämänhetkisestä tilanteestaan tai päämääristään. (McKee 2016, 22)

Elina Hirvosen (2003, 183) kirjassa *Käsikirjoittaminen* Kaisa Pylkkänen kertoo saippuasarjan tekemisestä ja antaa hyvän ja näpäkän esimerkin kuinka hahmon ekspositiota voi lähestyä eri tavalla käsikirjoitusvaiheessa.

Hän antaa esimerkin naispappihahmosta, jolle pitäisi kirjoittaa dialogi. Pappi on juuri palannut Angolasta lähetystyöstä, mutta emme ole nähneet häntä Angolassa, eikä ole olemassa valokuvia, joilla voisi konkretisoida tätä asiaa. Millä tavoin siis saisi katsojan todella kokemaan, että hahmo on ollut Angolassa? Laiska käsikirjoittaja voisi kirjoittaa ympärilyöreitöitä repliikkejä, joissa naispappihahmo kertoo yksinkertaisesti palanneensa Angolan matkalta. Pylkkänen kuitenkin kertoo erilaisen lähestymistavan, jolla dialogi ja hahmon tarina herää uudella tavalla henkiin. Pylkkänen kertoo esimerkissä, että hän tutkii useamman tunnin internetistä materiaalia ja päätyy listaan eri kielistä joita Angolassa puhutaan. Hän ratkaisee dialogiongelman sillä, että kohtauksessa naispappi oikaisee toista hahmoa kertomalla, että Angolassa puhutaan useita kieliä, tarkalleen kuutta virallista sellaista ja käsitys pelkän suahilin puhumisesta ei pidä paikkansa. (Hirvonen 2003, 183.)

Näin käsikirjoittaa on luonut vahvaa taustaa hahmolleen, ja hahmo todella näyttää dialogissa tarinan muille hahmoille ja ennen kaikkea katsojalle, että hän todella on ollut Angolassa. Naispappihahmo ikään kuin omistaa ja lunastaa taustatarinansa. Pylkkänen toteaaakin, että ”dialogin kirjoittaja herättää tarinat henkiin, puhaltaa henkilöihin sielun ja naruttaa katsojat kokemaan, että nämä ovat oikeita henkilöitä, joiden elämäämme saamme tirkistellä.” (Hirvonen 2003, 183.)

## 2.4 Epäsuora dialogi ja irrelevantti puhe

Tosielämässä ihmiset käyttävät paljon niin sanottua irrelevanttia puhetta, jossa henkilö saattaa toistella sanoja, jotka ovat täysin irrallisia tilanteesta. Martin Scorsesen elokuvassa *Kuin raivo härkä* päähenkilö kiihtyy niin, ettei pysty kuin toistelemaan samoja sanoja. Se on hyvä esimerkki siitä, että se mitä sanotaan ei merkitse kaikkea vaan se *miten* sanotaan voi olla paljon tärkeämpää.

Käsikirjoittajilla on erilaisia työtapoja dialogin kirjoittamisessa. Jotkut pyrkivät jäljittelemään oikean puheen luonnollista rytmiä, ja toiset eivät piittaa puheen realistisuudesta vaan painottavat puheen draamallista arvoa. Woody Allen on tunnettu realismiin perustuvasta käsikirjoitustyylistään, jossa hän lisää käsikirjoituksen dialogiin myös sanoja kuten ”um” ja ”ah”. (Maloney 2010.)

Robert McKee (2016, 19) antaa esimerkin epäsuorasta dialogista. Esimerkki on *Bruce Norriksen* näytelmästä *Clybourne Park*. Siinä hahmo nimeltä Bev käy läpi edellisen illan tapahtumia ja valittaa aviomiehensä käytöksestä. Bev kertoo omin sanoin dialogin, jonka hän kävi yhdessä aviomiehensä kanssa:

**BEV**

-the way he sits up all night long.

Last night he was just sitting there at three o'clock in the morning and I say to him, "Say, don't you feel sleepy? Do you want to take a Sominex, or play some cards maybe?" and he says, "I don't see the point of it", as if there has to be some grand justification for every single thing that a person does."

Tässä esimerkissä yleisö ei voi olla varma, kuinka suoraan sanasta sanaan Bev kertoo eiliset tapahtumat. Se ei ole myöskään kohtauksen kannalta tärkeää. Kohtauksen merkitys tulee siitä, *miten* Bev suhtautuu tapahtuneeseen, ja todella merkittävää katsojalle on Bevin äänensävy kohtauksen aikana.

### 3 Dialogin kirjoittaminen

Kenneth Burken mukaan tarinat varustavat meitä elämään maailmassa muiden läheisyydessä, ja tärkeimpänä kaikista, meidän omassa läheisyydessämme. Kirjoittajat varustavat meitä tarinoiden voimalla askel kerrallaan: Ensimmäiseksi he luovat ihmisluonteelle metaforia, joita kutsumme *hahmoiksi*. Seuraavaksi he pureutuvat noiden hahmojen mielenlaatuun tuoden esille heidän *tietoiset toiveensa* ja *alitajuiset halunsa*. Toisin sanoen ne kaipaukset, jotka liikuttavat heidän sisäistä ja ulkoista *minäänsä*. (McKee 2016, XIV.)

Tiedostaen nämä seikat kirjoittajat laittavat hahmon pakottavimmat halut törmäyskurssille, josta syntyy räjähtävä konflikti. Kohtaus kohtaukselta kirjoittaja punoo yhteen hahmon teot ja reaktiot näiden konfliktien eli käännekohtien ympärillä. Viimeiseksi kirjoittaja antaa hahmonsa puhua, mutta ei jokapäiväisellä monotonisella tavalla vaan "puolirunollisesti", jota kutsutaan *dialogiksi*. Käsikirjoittaja on kuin alkemisti: hän sekoittelee ja muovailee hahmon eri puolia, konfliktia, muutosta ja saa lopuksi dialogilla aikaan "kultaamisen".

Tämä prosessi on kuin muodonmuutos olemassaolon perusmetallista kiillotetuksi kullaksi eli *tarinaksi*. (Robert McKee 2016, XIV)

Huomautan Robert McKeen alkemistiesimerkkiin, että vaikka dialogin voidaan nähdä olevan viimeistelevänä tekijänä tarinan muodostumisessa, se voi loistaa myös poissaolollaan ja ajaa saman asian. Hiljaisuus on myös kultaista, eivätkä kaikki elokuvat kaipaa niin paljoa dialogia. Mykkäelokuvista lähtien dialogille on kuitenkin nähty tarvetta tarinan kerronnassa, ja silloin ongelma ratkaistiin tuomalla dialogi tekstinä katsojalle osana elokuvaa.

Se, mitä elokuvan hahmo sanoo konfliktin keskellä, säteilee merkitystä, joka on sanojen tuolla puolen. Kun dialogi on tarpeeksi ekspressiivistä ja läpikuultavaa, katsoja voi sen hiljaisina hetkinä nähdä hahmojen silmistä varjossa olleet tunteet ja ajatukset. ( McKee 2016, XIII.)

### 3.1 Onnistunut dialogi

Mikä tekee dialogista onnistuneen? Lopullisen elokuvan dialogin onnistuminen vaatii useiden tekijöiden toimivuutta. Hollywoodissa on muodustunut termi henkilölle, joka työskentelee puhtaasti dialogin äänitekniisten aspektien ja toimivuuden kanssa. He ovat dialogieditoreja. Dialogieditori on eräänlainen äänieditori, ja hänen tehtävänsä on koota, synkronoida ja muokata elokuvan tai television tuotantopuhelua eli ääntä, jota kuvauksissa tallennettiin. Dialogieditori pitää huolen, että ääniotot ovat parhaimpia ottoja kuvauksista ja artikulaatio on elokuvassa selkeää. Editori pitää huolen esimerkiksi ääniraidan taajuuskorjauksista niin, että puhe nousee hyvin esille. (Purcell 2007, 1.)

Suomalaisten elokuvien negatiiviseen palautteeseen, jossa äänen epäselkeyttä kritisoidaan, voi olla osasyynä dialogieditorin puuttuminen tai se että hänen osa-alueeseensa ei ole tuotannossa kiinnitetty tarpeeksi huomiota.

Georgi Tovstonogov sanoo, että jos kirjoittaja ymmärtää, *mitä kohtaus merkitsee*, ja tuo näyttämölle *sen*, hän täyttää tehtävänsä kirjoittajana sekä katsojaa kohtaan. Tovstonogov muistuttaa meitä siitä, että kohtauksilla tosiaan on merkitys ja tuon

merkityksen löytäminen, sen ymmärtäminen sekä välittäminen katsojalle voidaan nähdä *onnistumiseksi*. (Mamet 1991, 12.)

Mistä lähteä etsimään tuota merkitystä, jos se ei ole kirjoittajalle selvillä? Dialogi on ulospäin suuntautuvaa tekemistä, joten tuon kohtauksen dialogilla on lähtöpiste, suunta ja tarkoitus. Nämä ovat ensimmäisiä kysymyksiä, joihin käsikirjoittaja törmää kohtausta luodessaan. Toisin sanoen kuka puhuu, kenelle ja miksi.

David Mamet (1991, 12) kirjassaan *Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä* muistuttaa lukijaa Hemingwayn sanoista: ”Kirjoita tarina, ota pois kaikki hyvät repliikit ja katso vieläkö se toimii.”

Tämä lause omasta mielestäni kuvastaa sitä, että tarinan ja sen kohtausten merkitys on niin syvällä sisällä tekstissä, että se loistaa läpi selkeästi, vaikka kirjoittajan lempirepliikit otettaisiin pois. Voisi sanoa, että tässä tapauksessa Hemingwayn mainitsemat ”hyvät repliikit” ovat vain esiaste, ikään kuin uloin kuori, ja jos uloimman kuoren poistaa, niin paljastuu tarinan syvempi olemus. Jos kuoren alta ei löydy enää mitään lukijan ajan arvoista, niin ei tarina ole myöskään toimiva. Sillä ei ole syvempää olemusta, joka kykenisi liikuttamaan katsojaa.

### 3.2 Katsoja ei ole tyhmä

Kaisa Pylkkänen painottaa, ettei katsoja ole tyhmä eikä käsikirjoittajan tulisi aliarvioida yleisöä. Hän kertoo kuinka häntä suututtaa katsoa amerikkalaisia TV-sarjoja, joissa hahmon surullisuutta välitetään katsojalle rautalangasta vääntämällä käyttämällä surullista musiikkia, itkuista lähikuvaa ja päähenkilölle kirjoitetaan vielä repliikki jossa hän ilmaisee olevansa surullinen. Pylkkänen on saippuasarjan kirjoittaja ja kertoo kahdesta koulukunnasta: ensimmäinen peräänkuuluttaa, että katsoja ei ole tyhmä eikä käsikirjoittajan kuuluisi ikinä nostaa itseään katsojan yläpuolelle. Toinen ryhmä taas muistuttaa, että katsojaa ei voi aliarvioida tarpeeksi. (Hirvonen 2003, 185)

Pylkkänen itse ajelehtii näiden kahden välillä eikä ole kertomansa mukaan asettunut kumpaankaan leiriin. Hänen mukaansa saippuasarjojen käsikirjoittaminen genressään vaatii tietynlaista suhtautumista, kun tehdään TV:tä suurelle yleisölle. Silloin yleisö on yksinkertaisempi ja ei niin valveutunut. Pylkkänen kuitenkin muistuttaa, että asia ei tarkoita kuitenkaan sitä, etteikö saippuasarjassa voisi kirjoittaa älyllisempää sisältöä, jonka poimii valveutunut katsoja, eikä se tarkoita myöskään sitä, että käsikirjoittaja voisi olla laiska työssään. Tietynlainen kohdeyleisö vaatii tietynlaista käsikirjoittamista, mutta on paljon asioita joita saippuasarjassakin on otettava huomioon. (Hirvonen 2003, 185)

Kun mietin itse muutamia TV-sarjoja, jotka ovat olleet todella menestyksekkäitä ja vedonneet monenlaiseen yleisöön, niissä toistuu sama asia. Selkeä ja yksinkertainen pääidea. Esimerkiksi *Lost*, *Twin Peaks*, *Prison Break* ovat kaikki TV-sarjoja, jotka ovat omana aikanaan olleet huippusuosittuja ympäri maailmaa ja niissä on kaikissa yksinkertainen pääidea. *Lost* on haaksirikko-outuneiden selviytymistarina mystisellä saarella. *Twin Peaks* on murhamysteeri. *Prison Break* on vankilasta pakenemis- ja pelastamistarina. *Game of Thrones* pitää jo nimessään sisällään sen mistä sarja kertoo: valtataistelu. Samoin myös Ylen *Aikuiset*-sarja on niinkin yksinkertainen kuin tarina kasvusta ja aikuisuuden ymmärtämisestä. Sen pystyy jo kertomaan sarjan nimestä.

## 4 Sairaankautis maailma

Jarmo Lampelan *Sairaankautis maailma* sai tunnustusta elokuvan onnistuneesta dialogista, kun se ilmestyi 1997. Lampela oli onnistunut tuomaan nuorten puhetyyliä 90-luvulta valkokankaalle, ja katsoessani filmin itse olin myös vaikuttunut ja vakuuttunut monesta sen kohtauksesta katsojana. Elokuva kertoo Helsingissä asuvista nuorista, jotka ovat sekaantuneet huumeisiin.

Ensimmäisellä katsontakerralla olin hieman hämmentynyt kaikesta alun häsellyksestä ja huonosti kuuluvasta dialogista. Suurin syy tähän oli huono audio ja

sen äänenlaatu. Dubbaukset olivat myös joissain kohdin kummallisen kuuloisia, ja ne pistivät korvaan. Itse kuvaus kuitenkin pelasti kokemusta elokuvan alusta. Välillä kuvaus oli kuitenkin todella ADHD-oireinen, joka saattoi olla myös tarkoituksenmukaista. Oma kokemukseni kuitenkin oli, että upeiden kuvien välissä saattoi dialogin ja elokuvan tarinan seuraamisessa olla vakavia haasteita.

Kirjassa *Käsikirjoittaminen* (Hirvonen 2003, 70) Jarmo Lampela kuvailee prosessia elokuvansa *Sairaan kaunis maailma* takana. Elokuvan alussa päähenkilöt Ippe ja Papu ovat velkaa diilerille ja koittavat selviytyä velanmaksusta. Alkuneljännes elokuvasta pyörii tämän tämän kiperän seikan ympärillä, ja sillä on suuri merkitys itse hahmoille. He ovat nuoria, eivät mieti liikaa tulevaa, heillä ei ole suunnitelmia tulevaisuudelle, ja he ovat huumekierteessä. Heidän vanhempansa ovat poissaolevia heidän elämästään, ja lapset ovat joutuneet omaksumaan aikuisen roolin liian varhain. Heille tuo velanmaksu on kuitenkin elämän ja kuoleman kysymys, ja siksi se täyttää elokuvan alussa heidän tietoisuutensa. Velasta selviäminen on heidän pääprioriteettinsa.

#### 4.1 ”Mitä sitten” -kysymysmetodi

Lampela kertoo, kuinka käsikirjoituksen prosessi elokuvan ensimmäiselle versiolle kesti noin kolme kuukautta. Taustatyötä nuorten ja huumeiden maailmasta oli jo ennestään. Kohtauksesta toiseen eteneminen tuottaa Lampelan mukaan ”löysän” rakenteen. (Hirvonen 2003, 70.)

Lampelan mukaan kirjoittaminen oli melko hidasta ja yhden kohtauksen kirjoittaminen kesti välillä pitkään. Syynä tähän oli se, että kohtauksien oli tarkoitus tuottaa aina seuraavan kohtauksen tapahtumapaikka ja tilanne. (Hirvonen 2003, 70.)

Ikään kuin salapoliisin omaisesti Lampela siis selvitti aina seuraavan vihjeen miettiessään elokuvan kohtauksia. Näin lasisilta kohtauksesta kohtaukseen alkoi rakentua. Tässä työskentelytavassa on omasta mielestäni puolensa. Käsikirjoittajana olet hyvin läsnä ja orientoitunut aina yhteen kohtaukseen. Tämä työskentelytapa on elokuvan kannalta hyvin *kronologinen*.

Lampela toteaa, että aloitettuaan käsikirjoitusprosessin hänellä ei ollut mitään tietoa tarinan pituudesta. Hän toimi siis salapoliisina tässäkin mielessä selvittäen, millaisen tarinan kanssa hän on tekemisissä. Muutaman viikon jälkeen, kun tekstiä alkoi olla kasassa, Lampelalle paljastui, että kyseessä voisi olla pidempi elokuva. (Hirvonen 2003, 70)

Käsikirjoitusvaiheessa Lampela myös tutki kaikki mahdolliset Helsingin keskustan wc-tilat ja sisäpihat. (Hirvonen 2003, 70) Tällainen tutkiminen on mielestäni tarinan maailman rakentamisen kannalta hyvin edesauttavaa, koska jokin reaalimaailman lokaatio saattaa antaa uusia vihjeitä kohtauksille ja räjäyttää käsikirjoittajan tajunnan. Ideoita voi tulla mistä tahansa, jos niille on avoin, ja mikä parempaa kuin löytää jokin elokuvan lokaatio ja olla itse keskellä sitä sekä nähdä mielessään elokuvan skenaariot. Lampela tosin huomauttaa, että *Sairaan kauniin maailman* ennalta mietityt kuvauslokaatiot eivät monet kuitenkaan päätyneet itse elokuvaan, koska kuvauslupia ei saatu. Tähän isona syynä oli hänen mielestään se, että elokuva käsitteli huumeidenkäyttäjiä ja he olivat asian kanssa hyvin avoimia. (Hirvonen 2003, 70.)

Lampela kertoo myös kuinka elokuvan alusta loppuun kulkevia henkilöitä on niukasti. Hahmo nimeltä Mia ui käsikirjoitukseen puolivahingossa. Lampelan käsikirjoitus vaati ratkaisuja joihinkin kohtauksiin ja niin elokuvan henkilö Mia sai alkunsa. Elokuvan katsottuaan Miasta saa kuitenkin vahvan päähenkilökandidaatin fiiliksen. Sanoisin, että *Sairaan kauniin maailman* päähenkilöitä onkin kolme: Ippe, Papu ja Mia. Lampela kutsuukin heitä elokuvan *keskuskolmikoksi*. (Hirvonen 2003, 71.)

On vain luontaista, että hyödyntäen ”*mitä sitten*” -metodia tarinaan alkaa tulla lisää hahmoja, jotka löytävät paikkansa sen maailmassa. Todellista kuunteluta käsikirjoittajalta mielestäni vaaditaan, että voi antaa uusien radikaalienkin ideoiden ilmaantua tietoisuuteen käsikirjoitusprosessin aikana. Tämä voi olla vaikka juurikin uusi merkittävä henkilöahmo, vaikka käsikirjoittamisen alussa olisikin luullut tarinan pitävän sisällään vain ennalta määrätty hahmot.

## 4.2 Sairaan kauniin maailman hahmot

*Sairaan kaunis maailman* hahmot tuntuivat Jarmo Lampelalle ”omilta” (Hirvonen 2003, 71).

Omassa käsikirjoituksessani tiedostan, mitä tämä tarkoittaa. Omien kokemuksieni mukaan, kun tarinan hahmo tai kohtaaminen ei enää tunnu ”omalta”, ollaan hakoteillä, unohdettu jotain tärkeää, tietoisuus on jossain muualla eikä nähdä isompaa tarinallista kuvaa tai ollaan vielä keskeneräisessä työvaiheessa. Jos jokin on tärkeää käsikirjoittamisessa, se on mielestäni juuri Lampelan mainitsema tunne siitä, että hahmot tuntuvat omilta. Robert McKee peräänkuulutti, että elokuvan hahmot ovat metaforia ihmisluonteelle, joten siksi on myös tärkeää, että käsikirjoittaja pystyy samaistumaan heihin syvällä tasolla. Jos tämä ei toteudu, mitä elokuva sitten välittää katsojalle? Tuntuu itsestäni loogiselta, että tämä on tärkeimpiä asioita käsikirjoittajan ymmärtää, ja se helpottaa myös näyttelijöitä näyttelytyöössään, koska elokuvan hahmoilla on jokin autenttinen tunnemaailman side eikä se perustu vain mielikuville.

Lampela luonnehtii elokuvan *keskuskolmikka* Ippeä, Papua ja Miaa seuraavanlaisesti: Heissä on jotain tunnistettavaa ja arvaamattomuutta sekä sopivasti luonne-eroja (Hirvonen 2003, 71).

Tunnistettavuus auttaa katsojaa samaistumaan, arvaamattomuus tuo katsojalle ja tarinalle jännittävyyttä, ja luonne-erot luovat hyviä konflikteja hahmojen välille saaden aikaan jännitettä täynnä olevia kohtauksia. Niin kuin Robert McKee huomatti, hyvä kirjoittaja hakee tarinassa räjähtäviä konflikteja.

## 4.3 Kohtaaminen 1: Sairaan kaunis maailma

Tässä kohtauksessa Papu tuo mattoja kotiin äitinsä luokse. Äiti ei ole kuitenkaan kotona ja kämpässä odottaa Papun isä. Kohtaaminen on näytelty loistavasti. Papun isä on jäykkä ja etäinen pukumies, kun taas Papu passiivisagressiivinen räjähdyspisteeseen asti. Hänen vihansa isäänsä kohtaan välittyy suuresti kohtauksesta, mutta loistavaksi sen tekee juuri noiden kahden hahmon erilaisuus ja konflikti. He molemmat koittavat

saada kohtauksessa omaa tahtoaan läpi. Kohtaus on Papulle myös hyvä ekspositio. Se välittää katsojalle tietoa hänen perhesuhteistaan, isäsuhteesta, äitisuhteesta ja suhteesta pikkuveljeen Samiin. Kohtaus on litteroitu niin kuin se elokuvassa puhutaan.

**PAPU:**

Etsä vittu osaa käyttää puhelinta?

Tiedätsä ettei sul oo tänne vittu mitään asiaa.

**ISÄ:**

Missä äitis on?

**PAPU:**

Eikse oo tähän aikaan duunis.

**ISÄ:**

No ei näyttäny olevan.

**PAPU:**

...

No sit se on jossain.

**ISÄ:**

Mitä jos me ei oltais oltu eilen kotona?

**PAPU:**

Mitä sit? Ei niin vittu mitään.  
Kaikki ois vittu niinku ennenkin.

**PAPU:**

Ja jos sul just nyt sattuu olemaan kiire niin sä voit huoletta jättää Samin tänne.

**ISÄ:**

Sami muuttaa meille asumaan. Pysyvästi.

**PAPU:**

Mitä vittuu sä sekoilet?

**ISÄ:**

Sinä saat päättää itse, jätät tänne tai tulet meille. Mä aion hakee teiän molempien huoltajuutta.

**PAPU:**

Sitä sä et vittu mutsille tee.

**ISÄ:**

Mä soitin jo lakimiehelle.

**PAPU:**

VITTU MÄ en teille tuu.

**ISÄ:**

En minä voi pakottaa mut ajattele nyt järkevästi. Ei tämä näinkään voi jatkua.

**PAPU:**

Vittu mä tiedän tasan tarkkaan mikä mulle on parasta. Ja jos sä vitun homo luulet et mä kerron tän mutsille sun puolestas niin erehdyt vittu tosi raskaasti.



Kuva 1: Päähenkilö Papu kohtaa isänsä elokuvassa Sairaan kaunis maailma

#### 4.4 Kohtaus 2: Sairaan kaunis maailma

Ippe ja Mia ovat liikkuvassa raitiovaunussa. Ippe nojailee ja vitsailee Mialle käyttäen tahallaan kirjakieltä. Kirjakieli on tässä tapauksessa tarkoituksenmukaista varmasti jo käsikirjoitusvaiheessa ja Ippen hahmo käyttää sitä ärsyttääkseen Miaa. Ensimmäinen huomio kohtauksesta on, että kirjakielen käyttö ei tunnu kuitenkaan luonnolliselta.

Ippe käyttää kohtauksessa kirjakieltä ironisesti, mutta sekään ei auta tekemään dialogista katsojalle uskottavan tuntuista, koska näyttely ei yksinkertaisesti toimi. Tuntuu kuin ohjaaja olisi toivonut tämän hahmon tyylitellyn kirjakielen käytön ratkaisevan jo käsikirjoitusvaiheessa jonkin ongelman, mutta itsestäni tuntuu, että kohtauksessa näyttelijä ei ole löytänyt Ippen hahmoa, joka voisi puhua ironisesti kirjakielellä.

#### 4.5 Kohtaus 3: Sairaan kaunis maailma



Kuva 2: Päähenkilö Mia taivuttelee äitiään ja Ippe seuraa tilannetta vierestä elokuvassa Sairaan kaunis maailma.

Tässä kohtauksessa Mia yrittää saada tahtoaan läpi ja päästä äidin luo takaisin asumaan. Äiti on häätänyt Mian pois kotoa ja vaihdattanut lukot. Mia näyttää äidin mielestä kauhealta ja Ippe seuraa tilannetta hiljaa vierestä. Lokaatioksi on valittu hissien edusta. Paikka tuntuu olevan Mian äidin työpaikka, vaikka sitä ei ääneen sanota.

Dialogissa Mia käyttää toistoa. Hän toistelee "mitään ei ole tapahtunut mutsi" ja on hyvin etäinen, mikä toimii hahmojen kontekstissa. Siitä saa käsityksen, että Mian ja hänen äitinsä suhde on tosiaan riekaleinen ja sanat eivät tavoita hahmoja.

Kohtaus on jo tarinallisesti koskettava. Puhe kuulostaa luonnolliselta, ja tunteet tulevat näyttelijöiltä esiin. Isona huomiona, että lippis on Mian silmillä. Hänen koko olemuksensa on vain puoliaksi läsnä oleva, mutta se on osa kohtauksen hienoutta. Silmiä ei näy lipan alta paljoakaan, mutta äänestä kuulee sen, mitä silmät eivät näytä. Jo se, että Mia ei katso äitiään suoraan silmiin, kertoo paljon hahmosta ja hänen tilanteestaan sekä suhteestaan äitiinsä.

## 5 Hymyilevä mies

Juho Kuosmasen elokuva *Hymyilevä mies* kertoo nyrkkeilijä Olli Mäen valmistautumisesta historialliseen nyrkkeilyn MM-otteluun Helsingin olympiastadionilla vuonna 1962.

Jo alusta asti elokuvan äänimaisema ja dialogi ovat korvia hivelevänkuuloisia ja sulavia. Rakastan itse myös vanhaa suomalaista musiikkia ja kuusikymmentäluvun estetiikkaa, joten on sanomattakin selvää, että pidin elokuvasta paljon.

### 5.1 Kohtaus 1: Hymyilevä mies

Olli ja hänen rakkauden kohteensa Raija kävelevät illassa metsätietä bussille Helsinkiin. Kohtaus on runollinen ja tunnelma on pysähtynyt kesäillassa. Olli Mäki on tullut katsomaan rakkaintaan, Raijaa, hänen kotikyläänsä. Ollin lähdön hetki takaisin Helsinkiin on kuitenkin lähellä, ja hänellä on vielä elokuvan kannalta tärkein MM-ottelu edessä. Kohtaus sijoittuu elokuvan loppupuolelle. Päähenkilön on tullut myös aika paljastaa rakkaudenkohteelleen syviä tuntemuksiaan ja mitä hän oikeasti pelkää elämässään.

Olli Mäki ja Raija kävelevät kahdestaan pimeää metsätiellä bussipysäkille, jossa bussi kohti Helsinkiä odottaa. Raija taluttaa polkupyörää Ollin vierellä.

**OLLI :**

Sun pitää tulla Helsinkiin mu kanssa.

**RAIJA: (kyllästyneesti)**

Taasko?

**OLLI: (turhautuneesti)**

Emmä pysty keskittyy jos sä et oo siellä.

**RAIJA:**

Miä sä oikein piät mua?

(hiljaisuutta kunnes Raija jatkaa)

**RAIJA: (opettavaan sävyyn)**

Et sä voi tulla tänne vaan sen takia, että sua pelottaa olla jossain muualla.

**OLLI: (pettyneesti)**

En mä ny niin aattele.

**RAIJA: (hieman toruvasti)**

No niin sä ainakin käyttäydyt.

**OLLI:**

Ehkä mä vaan...

(hiljaisuutta)

**OLLI:**

Mitä jos mä häviän?

Odottavan linja-auton ääni alkaa kuulua. Ollin pitää pian hypätä bussiin takaisin Helsinkiin.

Mitä jos ihmiset pettyy muhun?

Kaiken tälläsen mainostamisen jälkeen näkee et mä oon joku aivan muu...

(hiljaisuutta)

**OLLI:**

Mitä jos sä petyt muhun? (Olli katsoo Raijaa)

**RAIJA:**

Miten mä voin pettyä suhun jos mä en ole sulta mitään  
pyytänyt?

Lauseen aikana Raijan ääni särkyy ja hän meinaa ruveta  
itkemään.

**RAIJA: (tomakasti)**

Sitä paitsi jos joku jossain pettyykin niin se pettyy niiden  
omiin typeriin mielikuviin, etkä sä niistä voi olla vastuussa.

**OLLI:**

Onko näin?

**RAIJA:**

Kyllä näin on.

Olli ottaa kävelyaskelia bussin suulle ja Raija jää kuvassa  
taaemmas. Hänen tietoisuuden täyttää nyt jokin aivan muu kuin  
mistä he äsken puhuivat. Olli ikään kuin muistaa jotakin. Olli  
katsoo taakseensa Raijaan, joka pitelee pyörää taka-alalla.

**OLLI:**

Meekkö mun kaa naimisiin?

Raija naurahtaa ja punastuu.

**RAIJA: (vitsailleen)**

Tuleeko susta maailman mestari?

**OLLI: (vitsailleen kevyesti)**

Tuleepa tietenkin.

**RAIJA: (nauraen)**

No voin mä sitten mennä.

Raija lähtee takaisin pimeää metsätietä pitkin ja Olli nousee bussiin. Olli istahtaa bussipenkille ja jää katsomaan tyhjin katsein ikkunasta ulos.



Kuva 3: Olli Mäki ja Raija elokuvassa Hymyilevä mies

Ensimmäinen huomio kohtauksessa on käsikirjoitusmielessä se, että päähenkilö Olli Mäki tekee *aloitteen*. Hän haluaa raukkakaudenkohteensa mukaansa Helsinkiin, mutta Raija ei halua lähteä hänen mukaansa ja näkee läpi Ollin itsekkäät syyt. Olli on kriisissä ja hänen on selvittävä MM-ottelusta, mutta hän ei pysty rakastuneena keskittymään. Kyseessä on hahmojen välinen *konflikti* ja päähenkilön *kriisi*. Kohtaus on monella tapaa elokuvan käänntekevä piste molemmille. Päähenkilö käy läpi tarinansa pimeintä kohtaa, jota Joseph Cambell (1991, 39) kutsuu englanniksi *Dark night of the soul*.

Ei ole sattumaa, että kohtaaminen on sijoitettu juuri loppupuolelle elokuvaa ennen viimeistä ottelua. Elokuviissa päähenkilö kohtaa synkimmän hetkensä juuri ennen niin sanottua lopputaistelua, jossa hän käyttää kaiken oppimansa voittoakseen vastuksensa. Tämän synkimmän hetken jälkeen on vuorossa *paljastuksia* joiden voidaan katsoa olevan päähenkilön tietoisuuden kasvua ja oppimateriaalia viimeiseen näytökseen.

*Hymyilevän miehen* tapauksessa Olli Mäki käy läpi synkimmän hetken niin, että hänen on pakko palata Raijan luokse, mutta pelkkä palaaminen ei ratkaise mitään. Hänen on kohdattava epämiellyttävä totuus ja kerrottava Raijalle tunteistaan, epäilyksistään ja peloistaan, jotta ilmapiiri selkenisi. Kohtauksen lopussa Olli on jo muuttunut hahmo. Hän on paljastanut syvimmit tunteensa ja ajatukset Raijalle, ja valo on tunnelin päässä. Olli tietää nyt, että Raija olisi valmis menemään hänen kanssaan naimisiin. Kohtaaminen antaa päähenkilölle juuri oikeat avaimet jaksaa viedä itsensä vielä viimeiseen taisteluun asti, mutta se, mitä MM-ottelun jälkeen tapahtuu, on kuitenkin mysteeri.

Käsikirjoitus käy kohtauksessa hyvin järkeen monella tasolla. Se, että näyttelijät omaavat vielä vanhan 60-luvun kielen ja maneerit, tekevät siitä kuin aikaikkunan tuohon taianomaiseen 1960-luvun aikaan, jolloin elokuvat olivat mustavalkoisia.

## 5.2 Kohtaaminen 2: Hymyilevä mies

Päähenkilö Olli Mäki tulee Helsingin olympiastadionille, jossa hänen valmentajansa Elis Ask odottelee ja istuskelee tyhjässä katsomossa. Molemmat hahmoista ovat tässä vaiheessa elokuvaa tunteneet suuria suoriutumisen paineita ja MM-ottelu on aivan nurkan takana. He ovat molemmat stressaantuneessa tilassa. Olli on kuitenkin saanut hieman uskoa takaisin, koska hän on käynyt Raijan luona ja palannut nyt takaisin Helsinkiin.

J-P Passin kuvaus on kohtauksessa jo itsessään upeaa katsottavaa, ja Ollin väsynyt kävely valmentajan luo saa aikaan pysähtyneen tunnelman ja upean alun hahmojen väliselle kohtaamiselle tyhjällä ja massiivisella urheilustadionilla.

Tyhjä stadioniteilee tulevaa nyrkkeilynäytöstä. Myös elokuvan mustavalkoisuus ja stadionin suuret muodot luovat megalomaanista ja ahdistavaa ilmapiiriä. Tuuli puhaltaa ja valmentaja odottaa Ollia trenssitakki päällä. Tuulen viileyden voi tuntea kotikatsomossa asti. Eero Milonoff ja Jarkko Lahti tekevät upena näyttelysuorituksen, ja dialogi tuntuu luonnolliselta ja aikaansa, 1960-lukuun, sopivalta. Kohtaus on litteroitu niin kuin se on elokuvassa näytelty.

**VALMENTAJA:**

Kuvittele tänne tupa täyteen ihmisiä jotka huutaa: "Olli!  
Olli! Olli!"

**OLLI:**

Kauhee ajatus.

**VALMENTAJA:**

Kauhee ajatus?

(tauko ja valmentaja jatkaa)

Sä ajattelet varmaan et sä oot vaatimaton, mut tajuut sä miltä  
toi vaatimattomuus kuulostaa?

(lisäten)

Mä teen tän kaiken sun takias.

Tääl on kymmenii ihmisiä... töissä... vaan sun takias.

**Olli:**

Joo.

Ehkä se nyt ei oo vaan ihan se mitä mä haluan...

**VALMENTAJA:**

Mitäköhän sä sit oikein haluat?

Olli pysäyttäen nopeasti:

**OLLI:**

Mä haluan olla rauhas.

**VALMENTAJA:**

Rauhassa?

Sä haluat olla rauhassa kun kolkyttuhatta ihmistä kattoo kun  
sua hakataan, niinkö?

**OLLI:**

No ei ku mä...

Mä haluan olla rauhassa ennen tätä ottelua.

Koko ajan työnnetään mikrofonia suuhun, että "miltä nyt  
tuntuu" ja kaikki filmiryhmät ja koko tää saatanan sirkus.

**VALMENTAJA:**

Sun täytyy ymmärtää, et koko tää saatanan sirkus on se millä  
tää kaikki maksetaan.

Ei tää oo enää mitään amatööriurheilua mis sun mutsis repii  
lippuja ja faija myy rinkeleitä. Tää on ammattiurheilua:  
tervetuloa!

Tää on IHAN eri mittakaava. (Totisena)

(Olli lähtee kävelemään pois tilanteesta kuin saaden  
viimeinkin tarpeekseen, mutta tulee sittenkin takaisin ja  
näyttää olevan pahoillaan.)

**OLLI:**

Kyllä mä... siihen otteluun haluan...  
(Häpeillen)

Vaa..

Sais olla iliman kaikkia näit ihmisiä ja tämmöstä... touhua.

**VALMENTAJA:**

Ei sitä nyt missään Kokkolan työväentalolla voi järjestää.

OLLI naurahtaa lievästi.

**VALMENTAJA: (vitsailten)**

"Arpoja, arpoja! Kaksyötä markkaa... Rinkeliä, kolmekyötä  
markkaa..."

...

- Pelkkä Davey Moore maksaa kakstoist miljoonaa!

**OLLI:**

Kyllä mä sen niiku ymmärrän mut mä vaan haluisin... itekseni  
saada rauhassa keskittyä.

**VALMENTAJA:**

Jos sä haluat olla rauhassa... niin kyllähän mä sen sulle  
järjestän.

(Ärsyttävästi Ollille ja katsoen suoraan häntä silmiin  
ensimmäistä kertaa kohtauksen aikana.)

He jäävät hiljaa istumaan tyhjälle stadionille.



Kuva 4: Hymyilevä miehen päähenkilöt Olli Mäki (Jarkko Lahti) ja valmentaja Elis Ask (Eero Milonoff) käyvät keskustelun tyhjällä Helsingin stadionilla.

## 6 Kohtausanalyysi: Koirat eivät käytä housuja



Kuva 5: Koirat eivät käytä housuja elokuvassa päähenkilöä Juhaa näyttellee Pekka Strang ja hänen työkaveriaan sairaalassa Jani Volanen

Suomalainen elokuva Koirat eivät käytä housuja sai monissa suomalaisissa arvosteluissa viisi tähteä. Se on rohkea elokuva, joka pitää sisällään luonnolliselta tuntuva dialogia. Tämä kohtaus on lyhyt, mutta näyttelyltään ja dialogiltaan mielenkiintoinen. Se herättää myös kysymyksiä, kuinka paljon näyttelijät ovat

improvisoineet. Kohtaus alkaa ja loppuu sulavasti, mutta näiden välissä on varaa monenlaiselle tulkinnalle, jota analysoin seuraavaksi tutkimalla näyttelijöiden puhetta ja mikroeleitä.

Kohtaus sijoittuu sairaalaan, jossa päähenkilö Juha on töissä kirurgina. Juha on joutunut työpaikkansa puolesta psykologisiin tutkimuksiin rikottuaan lasioven saadessaan hermostuneen kohtauksen. Testitulokset päättävät, onko Juha kykenevä jatkamaan töitensä kirurgina.

Kohtaus alkaa sillä, että päähenkilön Juhan työkaveri huutaa Juhan nimeä sairaalan käytävällä ja pysäyttää hänet juuri, kun hän on menossa hissiin sisälle.

Alku on realistinen ja tulemme vauhdikkaasti sisään kohtaukseen. Työkaveri juoksee Juhan kiinni ja on alkamassa kertoa tuoreimpia uutisia Juhan psykologisten testien tuloksista. Kesken lauseen hän joutuu pysähtymään hengittelemään ja taivastelee omaa juoksukuntoaan. Vasta sitten hän pystyy jatkamaan asiansa loppuun testituloksista.

Elokuvaa katsoessani laitoin merkille, että tässä kohtauksessa ja hetkessä oli jotain todella luonnollista mitä voisi kohdata reaaliworldissa. Siinä on kuitenkin joitain kysymyksiä herättäviä kohtia. Kun työkaveri taivastelee juoksukuntoaan ja palaa takaisin Juhon testituloksiin, tapahtuu jotain erikoista, jonka voi tulkita näyttelijästä ja kohtauksesta eri tavoin. Näyttelijän ilmeistä huomaa, että hän vaihtaa roolia. Hän ikään kuin kaivaa ”sisäisen muistionsa” esiin hakeakseen repliikit jotka hänen oli kerrottava päähenkilölle. Tämän voi tulkita niin, että työkaverilla on elokuvan maailmassa eri rooleja, joita hän omaksuu riippuen tilanteesta. Toinen tulkinta on se, että näyttelijä tosissaan unohti hetkeksi kokonaan repliikkinsä ja joutui kalastelemaan niitä kesken kuvausten.

Kun työkaveri ensimmäisen kerran meinaa kertoa tulokset Juhalle, hän on erilaisessa tilassa, joka vastaa lähemmäs koko kohtauksen tunnetta hänen osaltaan.

On vaikea sanoa, onko tämä näyttelijältä eräänlaista putoamista pois hahmosta, koska se toimii siitä huolimatta antaen kenties eräänlaista elämän makua ja yllättävyyttä kohtaukseen. Itselleni nuo kohdat, joissa henkilö selvästi hakee

sanojaan mielestään ja sanoo ne monotonisesti ja palaa sitten takaisin rennompaan käytökseen, tuntuvat silti rikkovan jonkun kohtauksen ”virtauksen”.

Mielestäni on outoa elokuvan maailman kannalta, että tämä hahmo, lääkäri, ei sisäistäisi täysin uutisten painoarvoa elokuvan päähenkilön kannalta. Vaikka hän olisikin juuri saanut kyseiset uutiset Juhan tuloksista, luulisi hänen silti pitävän tietoa aivan kätensä ulottuvilla. Hänellä kuitenkin oli suuri kiire kohtauksessa Juhan luo, mutta hän unohtaa sitten asiansa. Se, että kyseessä oli fyysinen juoksusuoritus, saattaisi sekoittaa lääkäriä oikeassa maailmassa, mutta niin paljon, että unohtaisi mitä hän oli juuri tulossa kertomaan? Sitä minun on vaikea uskoa.

## 7 Vertailussa päähenkilöt: Hymyilevä mies ja Koirat eivät käytä housuja

*Hymyilevä mies* poikkeaa *Koirat eivät käytä housuja* -elokuvasta siinä mielessä, että dialogia on *Hymyilevässä miehessä* paljon enemmän. Elokuvan kuvaus on myös sellainen, että *Hymyilevän miehen* kamera seuraa päähenkilöä pitkillä otoilla paikasta toiseen ja siirtymät eri tiloihin ovat sulavia ja pehmeitä. *Koirat eivät käytä housuja* -elokuvassa kohtaukset saattavat alkaa yhtäkkiä mahtipontisella musiikilla. Elokuvassa *Koirat eivät käytä housuja* hahmot ovat myös hiljaisempia. Sen tunnelma on synkkä ja painostava. Se maalaa päähenkilön Juhan mielenmaisemaa.

Kun *Koirat eivät käytä housuja* -elokuvassa päähenkilön tausta ja tunnemaailmaa rakennetaan esittelemällä alun kohtaus, jossa Juhan vaimo hukkuu, katsojalle selviää heti päähenkilön trauma ja mitkä asiat häntä alkavat ajamaan ainakin osittain. Katsoja ei kuitenkaan osaa oikein sanoa, mihin suuntaan tarina etenee.

*Hymyilevässä miehessä* tiedämme katsojana ainakin sen, että iso nyrkkeilyottelu on tulossa ja Olli Mäki on hyvä jätkä.

*Hymyilevässä miehessä* päähenkilöä esitellään alusta asti näyttämällä katsojalle, mistä ympäristöstä hän tulee, miten päähenkilö vuorovaikuttaa perheen ja yhteisönsä

kanssa sekä mitä asioita hän arvostaa elämässä. Ekspositiota voi lukea myös Ollin dialogista läheistensa kanssa. Kuinka kovaa hän uskaltaa jutella ystävilleen hiljaisessa kirkossa, jossa on juuri menossa hääseremonia? Kyseessä on heti mielenkiintoinen konflikti päähenkilölle. Ystävät tinkivät tietoa Ollilta tulevasta MM-ottelusta, vaikka tilanne vaatisi kaikilta vierailta hiljaisuutta ja keskittymistä hääseremoniaan. Kuinka Olli suhtautuu hiljaisessa kirkossa ystäviensä kyselyihin? Olli on vaatimaton suomalainen jätkä ja ottaa muut aina huomioon. Ehkä liiaksikin asti. Alun kirkkohääkohtaus luo hienon ensitunnelman rakkaudesta ja päämääristä, elämän valinnoista, eli kaikesta siitä, mitä Olli Mäen on kohtattava elokuvansa aikana.

*Hymyilevän miehen* hahmo Olli Mäki on rehti suomalainen mies, joka on kova urheilemaan, rakastava ja välittävä hahmo, mutta ei ole koskaan ennen kohtannut samanlaista painetta ja stressiä kuin elokuvan tarinan aikana hän alkaa kohtaamaan. Olli Mäki on alussa hymyilevä mies, mutta kuinka paljon hän tulee kestäämään julkisuuden tuomaa painetta? Kuinka paljon Olli Mäestä on kulissia? Mistä Olli Mäki on oikeasti tehty? Näitä kysymyksiä herää alussa.

*Koirat eivät käytä housuja* -elokuvan päähenkilö Juha kokee alussa suuren traumaattisen menetyksen, ja alkaa tulla selväksi, että elokuvan päähenkilö löytää erilaisia tapoja, joilla hän pyrkii käsittelemään menetystä ja hakeutumaan takaisin aikaisempaan tunteeseen kun kaikki oli hyvin. Päähenkilö työskentelee menetyksen ja uusien suhteiden solmimisen sekä rohkeuden kanssa. *Hymyilevä Mies* on taas tarina, jossa ei päähenkilöllä ole samanlaista traagista menetystä, mutta elokuvan päähenkilö Olli Mäki on puolustaa sitä, mitä hänellä jo on. Hän on taistelija ja katsojaa kiinnostaa kuinka onnistuneesti hän pitää kiinni ihmissuhteistaan ja rakkaistaan, jotka ovat kotipuolella, kun hän itse on uudessa ja tuntemattomassa. Saako Olli Mäki pidettyä itsensä kasassa stressin alla ja kuinka hän kohtaa suosion? Kuinka Olli Mäki muuttuu elokuvan aikana? Siitä *Hymyilevässä miehessä* tuntuu olevan kysymys.

## 8 Zone-B

Elokuvayhtiö Aamun Ylelle tuottama nuortensarja *Zone-B (2022)* tehtiin yhteistyössä itähelsinkiläisten nuorten kanssa. Ohjaajana sarjassa toimii myös *Hymyilevästä miehestä* tuttu, palkittu suomalaisohjaaja Juho Kuosmanen.

Sarjassa haluttiin näyttää erilaista kuvaa lähiössä elävien mustien nuorten elämästä kuin mihin aikaisemmin on TV-sarjoissa ja elokuvissa liikaa totuttu. Käsikirjoitus alkoi työpajoista, jossa nuoret kirjoittivat ylös parhaita kokemuksiaan. Osa näistä päätyi itse TV-sarjaan. Myös kielen käytön haluttiin vastaavan mahdollisimman lähelle kadulla puhuttua kieltä. Tästä Ame El-Waber antaa esimerkin Ylen uutisartikkelissa. (Vilkman 2022.)

”Oli kai toka kuvauspäivä, jossa porukka oli yhdessä syömässä. Juho ehdotti, että sanoisit noin ja näin. Me naurettiin ja sanottiin sille, ett Juho ei, ei vaan ei. Ei kuulosta meiltä. Sen jälkeen repliikeistä luovuttiin, Ame El-Waber nauraa.”  
(Vilkman 2022.)

Sarjan kuvausten aikana Juho Kuosmaselle kävi ilmi vahvemmin ja vahvemmin, että idän slangi on aivan omansa. Nuorten näyttelijöiden ja tekijöiden itsevarmuus kasvoi päivä päivältä enemmän. Ohjaajalle sanottiin suoraan, kun homma ei toiminut. Kun dialogin repliikit kuulostivat yli nelikymppisen maalaismiehen kirjoittamilta, niistä luovuttiin kokonaan. Nuorille annettiin kuvauksissa paljon vapauksia aitouden nimissä päättää, miten jokaisen kohtauksen tapahtumat vietäisiin maaliin asti. *Zone-B:n* kuvauksissa nuoret saivat vaikuttaa sekä tarinaan, että sen puhuttuun kieleen. Se antoi näyttelijöille ja tekijöille tietynlaista vapautta, jonka tulokset ovat selkeät. Dialogi vastaa enemmän reaali maailmassa puhuttua kieltä ja tapahtumat ovat lähempänä, mitä nuoret oikeasti kohtaavat maailmassa. Mielestäni Juho Kuosmanen ymmärtää hyvin asian päälle ja antaa ohjaajana näyttelijöille vapautta hengittää. Tästä hengittämisen vapaudesta itsevarmuus, elämän hetkellisyys ja oman elämän

kokemukset voivat helpommin tulla osaksi näyttelysuoritusta ja kukoistaa kotikatsomoon asti.

## 9 Pohdintaa

Jos katsoja halutaan saada matalalla kynnyksellä sisään elokuvan maailmaan, on tärkeää, että dialogi ei ole töksähtelevää ja kohtaukset soljuvat eteenpäin. Elokuvan ja dialogin on siis edettävä virtaavasti. Juho Kuosmasen elokuvat ovat mielestäni hyvä esimerkki tästä. Dialogi ja tarinan eteneminen on soljuvaa. Tämä edes auttaa immersion syntymistä ja niin katsojankin on helpompi unohtaa arkipäiväiset askareensa ja sukeltaa sisään elokuvan henkilöiden tarinaan.

Ensimmäinen askel on siis mielestäni luonnollisen sisääntulon tarjoaminen katsojalle, kohtausten tilanteet ja ekspositio on rakennettu niin, että kohtaukset kertovat ja välittävät paljon informatiota katsojalle, mutta luonnollisesti ja orgaanisesti. Kyse ei ole pelkästään dialogista, vaan siitä miten dialogi istuu itse kohtaukseen. Toisin sanoen mitä kaikkea muuta onnistutaan välittämään, kun hahmot eivät puhu.

Dialogi seuraa tietynlaisia lainalaisuuksia, jotka alkavat määrittymään kun ohjaaja alkaa löytämään elokuvan hahmoja, tyyliä ja päättää elokuvan miljöön.

Kun hahmot ovat löytyneet oleelliseksi tulevat asiat jotka ajavat näitä elokuvan hahmoja. Mitkä ovat pyrkimykset? Mitkä ovat esteet hahmojen pyrkimyksille? Nämä ovat näytelmän rakenteita, jotka ovat pysyneet samoina jo Aristoteleen ja antiikin Kreikan ajoilta asti. Nämä seikat ja hahmon kehityskaari luovat alkemian kaltaisen muutoskattilan ja henkilöahmo ei voi välttää niiden tunteiden välittämistä tavalla tai toisella dialogissaan. Tuo tunnemaailma loistaa dialogin sanoissa tai sanojen välissä.

Ensimmäinen kohtaus elokuvassa on hyvin määrittelevä, ja usein se onkin monella tasolla elokuvan tarinaa, päähenkilöitä ja motiiveja symboloiva. Siihen on hyvä nähdä käsikirjoitusvaiheessa aikaa ja vaivaa, jotta katsoja saadaan kyytiin mahdollisimman mutkattomasti ja mukaansa tempaavasti.

Kaikkea ei tarvitse kertoa sanoin. Kuinka paljon voidaan kertoa sanomatta mitään? Tuo kysymys kiinnosti minua ennen tätä tutkimusta ja se kiinnostaa itseäni myös tästä eteenpäin. Lopputulema tutkimuksesta on itselleni seuraavanlainen: Dialogin on lähdeittävä hahmoista. Jotta käsikirjoittaja voi luoda luontevalta tuntuva dialogia

hahmoilleen, on hänen ymmärrettävä sen hahmot ja sitä kautta pystyttävä hyppäämään heidän kenkiinsä kirjoittaessaan dialogia. *Zone-B*-sarjassa näyttelijät olivat hahmoja tarinassa ja mukana käsikirjoittamassa. He siis omaksuivat hahmonsensa ja heidän maailmansa.

Jarmo Lampelan taas kirjoittaessa Sairaalan kauniin maailman käsikirjoitusta hän kertoo, että dialogin luontevuuden kannalta oli parasta, että hän puhui itse myös kirjoitetun dialogin. Näin puheesta tuli oikeasti enemmän suuhun sopivaa. On siis merkille pantavaa, kuinka tärkeää dialogin kannalta on, että kirjoittaja, ohjaaja ja näyttelijä ymmärtävät hahmon sekä heidän maailmansa.

## Lähteet

Aaltonen, Jouko 2002. Käsikirjoittajan työkalut. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura

Campbell, Joseph 1991. Companion: Reflections on the art of living. New York: Harper Perennial

Maloney, Evan 2010. The unreal art of realistic dialogue. Paikka: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/18/unreal-art-realistic-dialogue> [viitattu 11.5.2022].

Mamet, David 1991. Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä. Helsinki: Terra Cognita

McKee, Robert 2017. Dialogue – The art of verbal action for page, stage and screen. New York: Twelve Books

Hirvonen, Elina 2003. Käsikirjoittaminen Helsinki: Art House

Purcell, John 2007. Dialogue editing for motion pictures. Iso-Britannia: Taylor & Francis Ltd

Vacklin, A., Rosenvall J. & Nikkinen, A. 2007. Elokuvan runousoppia. Helsinki: Like Kustannus Oy

*Vilkman 2022*, Paikka: <https://yle.fi/uutiset/3-12306893> [viitattu 11.5.2022]