

Erik Manninen

DIALOGIN KIRJOITTAMINEN JA OHJAAMINEN

Opinnäytetyö

Viestintä

Maaliskuu 2016



KYAMK
University of Applied Sciences

Tekijä/Tekijät	Tutkinto	Aika
Erik Manninen	Medianomi	Maaliskuu 2016
Opinnäytetyön nimi Dialogin kirjoittaminen ja ohjaaminen		28 sivua 3 liitesivua + dvd
Toimeksiantaja		
Ohjaaja Lehtori Jori Pölkki		
<p data-bbox="150 624 293 651">Tiivistelmä</p> <p data-bbox="150 689 1337 790">Opinnäytetyössä tutkitaan dialogia käsikirjoittajan ja ohjaajan näkökulmasta. Produktiivinen osio on Puhun -lyhytelokuva, jossa dialogi on keskeisessä osassa. Elokuva kertoo mainostoimistossa työskentelevästä työstä, joka pelkää puhumista.</p> <p data-bbox="150 824 1329 958">Tavoitteena oli tuottaa lyhytelokuvaan toimivaa dialogia, joka parhaiten tukisi tarinaa ja hahmoja. Opinnäytetyössä käsitellään dialogin ominaisuuksia ja tutkimuskysymyksenä on: millaista on hyvä dialogi? Eri käsikirjoitusperiaatteiden lisäksi perehdytään näyttelijäohjaukseen, jossa dialogi tuodaan näyttelijöiden avulla eloon.</p> <p data-bbox="150 992 1267 1093">Tutkimus pohjautuu produktiivisen työn haasteisiin sekä kirjallisuuteen, joka käsittelee käsikirjoittamista ja näyttelijäohjausta. Lisäksi erilaisiin dialogin tapoihin on perehdytty tutkimalla eri elokuvien dialogikohtauksia ja elokuvaohjaajien eri toimintatapoja.</p> <p data-bbox="150 1126 1394 1328">Dialogilla on aina oltava tarkoitus, ja sen määrä ja tyyli määräytyvät elokuvan genren mukaan. Paperilla hyvältä vaikuttava dialogi ei välttämättä toimi puhuttaessa, joten kuvauksissa ohjaajan ei pidä pelätä muuntaa vuorosanoja näyttelijöille luontevammiksi. Näyttelijäohjaukseen liittyen on alalla eri näkemyksiä siitä, kannattaako ohjaajan pitää harjoituksia näyttelijöiden kanssa ennen kuvauksia. Tärkeää on joka tapauksessa olla samalla aaltopituudella näyttelijöiden kanssa; tätä varten käsikirjoitusten läpiluvut ovat hyödyllisiä.</p>		
<p data-bbox="150 1570 284 1597">Asiasanat</p> <p data-bbox="150 1603 687 1630">dialogi, käsikirjoitus, ohjaus, lyhytelokuva</p>		

Author (authors) Erik Manninen	Degree Bachelor of Culture and Arts	Time March 2016
Thesis Title Writing and Directing Dialogue		28 pages 3 pages of appendices + dvd
Commissioned by		
Supervisor Jori Pölkki, Senior Lecturer		
<p>Abstract</p> <p>This thesis focused on writing and directing dialogue for a short film. The short film named Puhun (I Speak) is about a girl with social anxiety disorder who works at an advertising agency.</p> <p>The objective of the thesis was to understand the dialogue and examine the existing methods and principles about writing a proper dialogue. In addition to writing a dialogue the focus was on how to direct an actor communicating the dialogue as well. The research was based on literature about screenwriting and directing actors, and also real film dialogue scenes and different directing methods from film experts were analysed.</p> <p>The dialogue in a film should always have a purpose, and its length and style are defined by the genre of the film. What might seem a good dialogue on paper, may not work that well when performed by the actor. That is why the director must not be afraid to change the dialogue when shooting. There are many schools of principles about rehearsing or not rehearsing with actors before the shoot, but it is essential that the director and the actors have the same understanding about the lines.</p>		
<p>Keywords dialogue, screenwriting, directing, short film</p>		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	5
2	DIALOGI.....	6
2.1	Ominaisuudet	6
2.2	Dialogi käsikirjoitusprosessissa	8
2.3	Muoto	8
3	DIALOGIN KIRJOITTAMINEN.....	10
3.1	Tyyli.....	10
3.2	Suhde normaaliin puheeseen	12
3.3	Subteksti	16
3.4	Dialogi lyhytelokuvassa <i>Puhun</i>	17
4	DIALOGIN OHJAAMINEN.....	20
4.1	Ennen kuvauksia	20
4.2	Kuvauksissa	23
4.3	Improvisaatio	25
5	POHDINTA.....	27
	LÄHTEET	28

LIITTEET

Liite 1. Puhun -lyhytelokuvan käsikirjoitus

1 JOHDANTO

Elokvantekoon kuuluu äärimmäisen monta osa-aluetta, jotka voivat pienenpienilläkin osuuksillaan vaikuttaa kriittisesti koko katseluelämykseen. Näistä elokuvan keinoista riskialttiin on epäilemättä dialogi. Katsojan ei tarvitse olla elokuvaan perehtynyt, jotta aistisi milloin vuorosanat toimivat ja milloin eivät. Huono dialogi voi viedä uskottavuutta koko elokuvasta ja irtaannuttaa katsojan illuusiosta. Onnistunut dialogi sen sijaan tukee tarinaa ja hahmoja sekä jää ihmisten mieliin. Ei ole montaa klassikkoelokuvaa, jota ajatellessa ei heti tulisi mieleen niiden legendaariset repliikit.

Osittain dialogin hankalan luonteen vuoksi elokuvanteossa pääperiaate onkin, että dialogin käyttöön turvaututaan vasta silloin, kun muut keinot eivät riitä. Ja muutenkin teatterin sijaan elokuvassa voidaan käyttää lukemattomia kuva- ja ääni-ilmaisun keinoja, mikä tekee katselemisesta mielenkiintoisempaa, verrattuna pelkkään puhuvaan päähän.

Kyseisistä syistä olen myös itse tähän mennessä elokuvantekijänä pyrkinyt lyhytelokuvissani aina välttämään dialogin käyttöä, etenkin kun ammattinäyttelijöitä ei ole vielä ollut käytössä. Mutta toimivan puheen tuottaminen elokuvaan kaikkine haasteineen on tärkeä taito käsikirjoittaja-ohjaajalle, ja haluan ehdottomasti kehittyä siinä.

Omasta mielestäni erityisesti suomalaisissa elokuvissa puhe on usein epäluontevaa ja kuulostaa enemmän teatterilta kuin tavalliselta puheelta. Mutta elokuvan dialogin ei missään nimessä ole tarkoitus olla identtistä oikean elämän keskustelujen kanssa, vaan sillä on omat funktionsa ja tarkoituksensa. Omana tavoitteenani onkin tuottaa dialogia, joka kuulostaa luontevalta, mutta on myös sujuvaa ja ilman mitään epäolennaista.

Toimin ohjaajana ja käsikirjoittajana lyhytelokuvassa Puhun, joka toimii opinnäytetyön produktiivisena osana. Lyhytelokuvan aiheena on puhumisen pelko, joka liittyy vahvasti itse opinnäytetyön aiheeseen. Elokuva kertoo mainostoimistossa työskentelevästä Millasta, jolla on ideoita mainokseen, mutta hän ei uskalla tuoda niitä esille. Kuvitelmissaan hän tuo ideat rohkeasti esille ja puhuu taitavasti. Tavoitteena on tuottaa tähän elokuvaan sopivaa ja korkealaatuista dialogia.

2 DIALOGI

2.1 Ominaisuudet

Draamassa *dialogi* eli vuoropuhelu tarkoittaa vähintään kahden ihmisen välistä puhetilannetta. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 130.) Dialogilla on elokuvan palvelemisen kannalta monia tarkoituksia. Leino (2003, 48) erottelee näitä tarkoituksia: *tarinan kuljetus, informaation välittäminen, henkilöiden luonteen paljastaminen, ihmisten välisten suhteiden paljastaminen, siirtymissä auttaminen.*

Aaltonen (1994, 131) toteaa: *teatterissa on pieni pää ja paljon puhetta, elokuvassa suuri pää ja vähän puhetta.* Elokuvassa pääperiaatteena on, että dialogiin turvaudutaan vasta viimeisenä keinona, muuten pyritään kertomaan kaikki vain toiminnalla. Elokuviin verrattuna televisiosarjat ovat usein dialogivoittoisempia, johtuen tuotannollisista syistä. Ääriesimerkkinä ovat puhetta pursuavat saippuasarjat, mutta niissäkin pyritään ilmaisemaan hahmojen ajatuksia ja tunteita myös muilla kun dialogin keinoin. (Leino 2003, 48.)

Puheen ja kielen tapaan dialogi on ajan saatossa muuttunut antiikin ja Shakespearen ajan runollisesta kielestä lähemmäksi tavallista puhetta. Ennen äänen tuloa elokuvaan mykkäelokuvissa käytettiin välitekstejä ja musiikkia dialogin sijaan. Huonossa tapauksessa dialogi saattaa toimia kuin välitekstit, pysäyttäen sulavan kuvakerronnan, mutta onnistuessaan se tuo uutta näkökulmaa kuvavirtaan ja vain parantaa rytmiä ja siirtymiä. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 130.)

Dialogissa on oltava konfliktia, muuten se on turhaa. Konflikti voi olla henkilön sisäinen tai ulkoinen, ja sen avulla välitetään tarvittavaa informaatiota katsojalle. Elokuvan käsikirjoitus ei perustu dialogiin tai rakenteeseen, vaan itse tarinaan. Dialogi toimii apukeinona tarinan edistämiseen, juonen eteenpäin viemiseen ja informaation välittämiseen. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 131.)

Dialogi ei sama asia kuin normaali puhe, vaan se on tarkoitus naamioida puheeksi tavoittaakseen sen tehtävät. Dialogin kirjoittaminen on enemmän

lähempänä runon tai otsikon kirjoittamista, sen on sisällettävä eri merkityksiä ja oltava erittäin tiivistä ja iskevää. Dialogin kirjoittamisessa voi hyödyntää rytmiä, toistoa, taukoja, eri äänensävyjä sekä epätavallista sanastoa. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 131–132.)

Kirjoitettaessa dialogia on otettava huomioon erilaisia seikkoja, kuten hahmon ikä, luonne, henkilötausta, sanavarasto, aika ja paikka. Dialogissa keskeistä on *konteksti* eli asiayhteys, missä keskustelu tapahtuu. Konteksti saattaa muuttaa repliikin merkityksen kokonaan. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 132.)

Dialogi liitetään usein muuhun toimintaan, kuten kävelyyn, autolla ajoon tai vaikka astioiden tiskaamiseen. Dialogin merkitykseen ja sävyyn vaikuttavat aika ja paikka, jotka voivat myös kesken kaiken muuttua, ja silti keskustelu voidaan kokea yhtenäiseksi. Keskustelun alussa hahmot voivat esimerkiksi jutella sisällä, seuraavaksi he ovat kadulla, ja lopuksi ollaankin jo ravintolassa. (Aaltonen 1997, 133.)

Käsikirjoittaja Rib Davisin mukaan dialogin kaksi tärkeintä elementtiä ovat *agenda* ja *status*. Agenda määrää mitä hahmo tahtoo keskustelulta, ja status vaikuttaa siihen, kuinka paljon valtaa hahmo voi käyttää tilanteessa. Agenda on usein piilossa puheessa *subtekstinä*, ja statuksen avulla henkilö pyrkii tavoitteitaan kohti. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 133.)

Dialogiin sisällytetään *ekspositiota*, joka antaa katsojalle tarinan ymmärtämisen kannalta tärkeää tietoa, kuten henkilöhahmon traagisen taustatarinan, antagonistin motiivin tai yleistä tietoa miljööstä, johon tarina sijoittuu. Eksposition käyttäminen on usein välttämätöntä, mutta hankalaa tehdä huomaamattomasti. Hyvä keino on välittää informaatiota dialogin sijaan muilla tavoilla, koska ekspositio tekee repliikeistä helposti kömpelöitä ja keinotekoisia kuuloisia. (Morton 2014.) Etenkin Hollywood-elokuvissa käsikirjoittaja usein pakkaa elokuvan alkupuolen repliikit täyteen ekspositiota, jotta se olisi hoidettu pois alta ja voitaisiin dialogissa jatkaa johonkin kiinnostavampaan. (Jaeckle 2013, 106.)

2.2 Dialogi käsikirjoitusprosessissa

Elokuvaa kirjoittaessa ensimmäiseksi kirjoitetaan *synopsis*, joka tiivistää lyhyesti sen, mistä elokuvassa on kysymys. Sen jälkeen tehdään synopsisista laajempi *treatment*, jossa kerrotaan tarkemmin juoni alusta loppuun, mutta mukana ei ole vielä dialogia. (Pirilä & Kivi 2010, 59–62.) Dialogi kirjoitetaan vasta treatmentvaiheen jälkeen varsinaiseen käsikirjoitukseen (Aaltonen 1994, 131).

Elokuvaohjaaja Orson Welles on todennut, ettei ymmärrä niitä käsikirjoittajia, jotka kirjoittavat dialoginsa vasta kun kohtaaminen on muuten kasassa ja toiminta selvillä. Hän kertoo: *Minun täytyy aloittaa aina siitä, mitä henkilöt sanovat. Minun täytyy tietää mitä he sanovat, ennen kuin näen mitä he tekevät.* (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 153.)

Ymmärrän Wellesin työtappaa, mutta itselleni tuntuu luonnollisemmalta tarinan keksimisen jälkeen rakentaa kohtaukset ensin visuaalisesti, ja ottaa dialogi sitten vasta apuun kun muut keinot eivät riitä. Toisaalta saattaa olla, että koska dialogia ei ole alun perin kohtauksessa ollut, tuntuu se helposti keinotekoiselta. Jos dialogia kirjottaisi jo kohtauksen rakenteluvaiheessa ja se olisi ikään kuin kohtauksen selkäranka, saattaisi lopputulos olla erilainen ja dialogin laatu parempaa.

2.3 Muoto

Dialogin käyttötapoja on monenlaisia. Aaltonen (1994, 131) toteaa: *Henkilön repliikki voi olla: Reaktio tilanteeseen, reaktio toiseen henkilöön (repliikkiin), koominen lausahdus (comic relief), viittaus juoneen, viittaus henkilöiden luonnehdintaan, seuraavaan kohtaukseen viittaava siirtymä.*

Monologi on dialogin erityistyyppi, jossa puhujia on vain yksi. Oikeassa elämässä esiintyy paljon monologeja, kuten maljannostoja, luentoja yliopistoissa tai poliitikon vaalipuheita. Ihmiset pitävät hyvistä puheista, joten hyvässä elokuvassakin on yleensä vähintään yksi hyvä monologi. Monologi on keskeinen osa teatteria, mutta elokuvassa sen usein ajatellaan olevan liian passiivista, koska verrattuna dialogiin selkeää vuorovaikutusta muihin henkilöihin ei ole. Tärkeät monologit sijoittuvat usein elokuvan loppupuolelle,

kuten romanttisessa elokuvassa henkilön rakkaudentunnustuksena, tai esimerkiksi sota- tai urheiluelokuvassa ryhmänjohtajan kannustuspuheena. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 148–149.)

Puhun -lyhytelokuvassa monologia esiintyy, koska kyseessä on kokoustilanne, jossa ihmisille annetaan usein puheenvuoro, jolloin vain yksi henkilö puhuu kerrallaan. Aktiivista kahden henkilön vuoroittaista dialogia ei ole paljon, mutta se on tässä tapauksessa tarkoitus, koska kyseessä olevassa kokoustilanteessa henkilöt eivät ole kiinnostuneita olemaan paikalla, vaan haluaisivat päästä jo töistä pois. Päähenkilö haluaisi tuoda ilmapiiriin eloa puheella, ja kuvitelmassaan aloittaakin kannustavan monologin.

Toinen dialogin erityistyyppi on *voice-over* eli kertojaääni, joka on kohtauksen ulkopuolista ääntä. Kertojaäänellä voidaan helposti ilmaista henkilön ajatuksia ja tunteita, mutta sen käyttöä kavahdetaan sen suoranaisuuden vuoksi. Parhaassa tapauksessa kertojaääni luo toimivan resonanssin kahden asian välille, esimerkiksi elokuvassa *Piano* (1993) käytetään päähenkilö Adan kertojaääntä, koska hahmo itse on mykkä. Resonanssi voidaan muodostaa myös menneen ja nykyhetken välille, tai nykyhetken ja tulevan välille. Elokuvan *American Beauty* (1999) alussa päähenkilö Lester kertoo katsojille kertojaäänellä haudan takaa kuolevansa vuoden päästä. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 149–150.)

Puhun-lyhytelokuva päättyy päähenkilön kertojaääneen, jossa hän vakuuttelee itselleen uskaltavansa puhua huomenna. Itse en ole suoranaisesti *voice-overin* käytön ystävä, mutta tässä tapauksessa se tuntui parhaalta vaihtoehdolta ilmaista mitä henkilön päässä liikkuu, ja samalla saadaan iskevä lopetus elokuvalle, kun henkilön repliikki jääkin kesken.

3 DIALOGIN KIRJOITTAMINEN

3.1 Tyyli

Elokuvan genre ja tyyli määräävät dialogin määrän ja tyylin. Joskus dialogi toimii parhaiten sen poissaololla, kuten Kaneto Shindon elokuvassa *Alaston saari* (1960), jossa henkilöt eivät puhu lainkaan, vaan maanviljelijöiden hiljaisuutta kuvataan ympäristön äänillä ja muilla keinoin. Yleisesti elokuvassa hiljaisuus toimii paremmin kuin näytelmässä tai kuunnelmassa. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 131.)

Aaltonen (1994, 132) toteaa: *Hyvä dialogi ei ole myöskään liian nokkelaa - dialogin tarkoituksena ei ole osoittaa kirjoittajansa älykkyyttä.* Olen itsekin huomannut tätä joissain elokuvissa, joiden dialogi on täynnä kaikenlaisia viittauksia esimerkiksi korkeakulttuuriin tai vastaavaan. Esimerkkinä Quentin Tarantinon elokuvat, jotka ovat täynnä populaarikulttuurin referenssejä, ja hahmot puhuvat mitä kekseliäimmillä tavoilla. Mutta toisaalta tällainen dialogi sopii hyvin Tarantinon elokuvaan ja niiden omalaatuiseen genreen.

Toisena esimerkkinä Christopher Nolanin (*The Dark Knight*, *Inception*) elokuvat, joissa joka ikinen repliikki on nokkela ja ikään kuin joku vanha sanonta tai viisaus. Nolanin Batman-elokuvien sarjakuvauniversumissa tällaiset *onelinarit* ja muut epäluonteavat repliikit toisaalta toimivat, mutta Nolanin realistisemmissa elokuvissa tällainen puhetyyli alkaa viedä jo uskottavuutta ja tuo tahatonta komiikkaa. Dialogin toimivuus riippuu siis paljon elokuvan genrestä. Historiallisiin elokuvaan sopii runollinen ja teatraalinen kieli, mutta moderniin maailmaan sijoittuvassa elokuvassa henkilöt puhuvat yleensä puhekielellä. Science fiction-elokuvissa dialogissa käytetään paljon keksittyjä sanoja, jotka kuuluvat kuvitteelliseen maailmaan. Joskus elokuvaan voidaan keksiä kokonaan uusi kieli tai puhetyyli, kuten Stanley Kubrickin elokuvassa *Kellopeliappelsiini* (1971), jossa alkuperäiskirjan tapaan henkilöt puhuvat omaa futuristista murrettaan.

Usein käsikirjoittajan oma puhetyyli kuuluu dialogissa. Tässähän ei mitään vikaa ole, kunhan kaikki hahmot eivät puhu samalla tyylillä. Muutenkin jokaisella hahmolla on hyvä olla oma persoonallinen puhetapansa, mikä tuo

elokuvan dialogiin vaihtelevuutta ja värikkyyttä. Oman puhetyylin lisäksi vaikutteita dialogiin voi saada muiden tuttujen ihmisten puhetyyleistä.

Olen huomannut omissa käsikirjoituksissani, että hahmot käyttävät paljon tiettyjä sanoja, kuten *okei*, *no*, *noniin*. Käytän dialogissani usein aivan huomaamattani tällaisia täytesanoja, jotka toisaalta ovat aivan turhia, mutta joissain tapauksissa tuovat puheeseen luontevuutta. Omaan puhetyyliini kuuluu paljon näiden sanojen toistamista, ja ainakin itselle ne tuntuvat luonnolliselta.

Sairaan kaunis maailma (1997) -elokuvan päähenkilöteinejä varten käsikirjoittaja-ohjaaja Jarmo Lampela teki taustatutkimusta nuorten kanssa, jotta pystyisi kirjoittamaan nuorille ominaista slangia. Lampela huomasi, että teinien muodissa olevat ilmaisut vaihtuivat nopeasti aina uusiin, joten hän päätti pyrkiä keksimään omia ilmaisujaan, jotta ne eivät vanhentuisi. Nuorten puhetyyliin sopien Lampela kirjoitti käsikirjoitukseen mukaan erittäin paljon kirosanoja, mutta huomasi myöhemmin lukiessaan ääneen dialogia, ettei teksti toiminutkaan, vaan kirosanoja olikin silti vielä liian vähän. Kirjoitettaessa dialogia ääneen lukeminen hidastaa hieman prosessia, mutta se on silti suositeltavaa, jotta huomaa toimiiko dialogi puhuttaessa vai ei. (Hirvonen 2003, 73–74.)

Kirjasta tai muusta alkuperäisestä teoksesta käsikirjoitukseen adaptoitaessa dialogi pyritään usein pitämään samantyyllisenä, jotta alkuperäisen teoksen ”henki” välittyisi oikein. Toisaalta kirjassa puheella on tärkeämpi osa, kun taas elokuvassa asiat voidaan ilmaista muilla tavoilla, joten dialogia päädytään käyttämään usein paljon vähemmän kuin alkuperäisteoksessa. (Hyytiä 2004, 125.)

Dialogin ohjaamisen näkökulmasta käsikirjoittaja-ohjaajan ei ehkä kannata liian tarkkaan miettiä miten dialogi sanotaan, vaan antaa myöhemmin näyttelijän tuoda oma näkemyksensä. Itse kirjoittaessani kuvittelen aina miten itse sanoisin repliikin. Totta kai näin täytyy tehdä, mutta ohjausvaiheessa ei ole hyvä, jos mielessä on yksi absoluuttinen tapa, jolla repliikki pitäisi esittää.

Dialogin tyyliin on elokuvamaailmassa olemassa erilaisia sääntöjä. Jaeckle (2013, 104–106) tiivistää tyypillisen Hollywood-elokuvan dialogin neljään eri pääperiaatteeseen:

- 1) Kohtauksen tarkoitus menee hahmojen omien motiivien edelle
- 2) Hahmot kommunikoivat tehokkaasti ja yhteisymmärryksessä
- 3) Hahmot puhuvat virheettömästi, eivätkä muuta ajatustaan kesken lauseen
- 4) Kun näitä sääntöjä rikotaan, palvelee se elokuvan kausaalista narratiivia

Hollywood-elokuvissa kaikilla dialogin epätäydellisyyksillä on siis oltava tarkoitus elokuvan tarinan kannalta. Esimerkkinä kohtaus elokuvasta *Ihmeellinen on elämä (1946)*, jossa ihastuneet George ja Mary juttelevat keskenään ilman selkeää yhteistä juonta palvelevaa suuntaa. Tämä ilmaisee heidän hermostuneisuutta ja kiinnostuneisuutta toisiinsa, ja kohtauksen jälkeen hypätään suoraan heidän häihinsä. Verbaaliset ongelmat voivat toimia tarinassa esteinä henkilöille, kuten Billy Bibbitin änkytys elokuvassa *Yksi lensi yli käenpesän (1975)*. (Jaeckle 2013, 106–107.) Samankaltainen mutta tarinan kannalta merkittävämpi esimerkki on päähenkilön änkytys elokuvasta *Kuninkaan puhe (2010)*, jossa koko tarinan ideana on päähenkilön ylitsepääseminen puheviastaan.

Käsikirjoittaja Robert McKeen (1997, 27–28) näkemyksen mukaan käsikirjoittamiseen ei niinkään vaadita kirjallista lahjakkuutta, vaan tarinankerronnan taitoa. Kirjallinen taito opitaan enimmäkseen koulussa, mutta tarinankerronta perustuu itse elämään. Mutta vaikka tarinoiden kertomisen taito on ensisijaista, on kirjallinen osaaminen myös tärkeää, etenkin dialogia kirjoittaessa.

3.2 Suhde normaaliin puheeseen

Eri käsikirjoittajat käyttävät erilaisia työtapoja dialogin kirjoittamisessa. Jotkut pyrkivät jäljittelemään oikean puheen luonnollista rytmiä, toiset vähää piittaamatta puheen realistisuudesta painottavat puheen draamalliseen arvoon. Woody Alleniin kirjoitustyyli menee enemmän oikeaa puhetta jäljittelevän puolelle; hän kirjoittaa käsikirjoitusvaiheessa dialogiin tarkkaan

kaikki täytesanat kuten *um* tai *uh*, joita hän omassa puheessaan käyttää. (Maloney 2010.)

Dialogilla ja joka ikisellä repliikillä pitäisi olla aina jokin syy, muuten se on turhaa. Oikeassa maailmassa ihmiset puhuvat kangerrellen ja asiaan pääseminen kestää yleensä pitkään. Tällaisen elävän elämän puheen jäljitteleminen ei toimi elokuvassa, vaan puhetta on tiivistettävä. Luonnollinen alku ja loppu jätetään puheesta, aloitetaan sen sijaan keskeltä. Dialogi ei saa kuitenkaan olla liian tiivistä, muuten se tuntuu enemmän sähkösanomalta kuin normaalilta puheelta. (Aaltonen 1994, 132.)

Dialogin kirjoittamisessa kultainen keskitie kulkee siis jossain luonnollisen puheen ja sähkösanoman välillä. Erityisesti suomalaisissa elokuvissa on tullut huomattua, että ihmiset puhuvat epäluontevalla tavalla ja tämän takia hahmoin on vaikeampi samaistua. Näyttelijöiden puhuessa he vaikuttavat vain näyttelijöiltä, jotka esittävät hahmoa, eivätkä oikeilta elokuvan henkilöiltä.

On vaikea sanoa, johtuuko suomalaisten elokuvien töksähtelevä dialogi vain kirjoitetuista vuorosanoista, vai myös näyttelijän ja ohjaajan taidoista. Varmasti vaikuttavat Suomessa yleiset kuvauksien kiireiset aikataulut ja budjettirajoitukset, minkä takia näyttelijöillä ja ohjaajalla ei ole tarpeeksi aikaa työstää dialogia. Toisaalta tämä oma tyytymättömyyteni suomalaiseen dialogiin voi johtua myös siitä, että suomi on oma äidinkieli, jolloin siinä tunnistaa kaikki virheet ja sävyt paljon tarkemmin kuin esimerkiksi englanninkielisessä puheessa. Klaus Härön (*Äideistä parhain, Miekkailija*) elokuvissa dialogi tuntuu luontevammalta, johtuen ehkäpä siitä, että hänen elokuvissaan enimmäkseen puhutaan ruotsia tai muuta kieltä. Tarkoitukseni ei ole solvata omaa äidinkieltäni; pidän siitä paljon, etenkin sen ainutlaatuisuudesta, mutta suomen kielen monotonisuus helposti kuulostaa elokuvassa puiselta näyttelemiseltä.

Katsottuani paljon englanninkielisiä elokuvia englannin kielestä on ikään kuin vakiintunut käsitys ”oikeasta” elokuvan dialogista. Amerikkalaisissa elokuvissa hahmot puhuvat usein englantia niissäkin tapauksissa, joissa hahmot ovat esimerkiksi ranskalaisia tai saksalaisia (Bacon 2000, 188). Sekin saattaa olla vaikutuksena dialogiin suomalaisissa elokuvissa, että niissä pyritään puhumaan niin kuin Hollywood-elokuvissa, mutta se ei sovi lainkaan suomen kieleen, jolloin repliikit kuulostavat repliikeiltä eivätkä uskottavalta puheelta.

Klaus Härö toteaa, että edelleen moni suomalainen elokuva pohjautuu suomalaiseen kirjallisuuteen, jolloin elokuvaan on mukaan otettu selittelevää ja arkista dialogia, sekä monia eri sivujuonia, jotka vain hämmentävät ja vähentävät perustarinan vaikutusta. (Pulkinen 2015.)

Näyttelijänäkin tunnettu elokuvaohjaaja John Cassavetes rikkoo elokuvissaan Hollywoodin dialogisääntöjä. Repliikit eivät välttämättä palvele suurempaa kokonaisuutta ja henkilöt puhuvat kangerrellen. Cassavetesin dialogi on niin lähellä oikeaa puhetta, että sitä luullaan usein improvisoiduksi, mutta todellisuudessa suurin osa dialogista on kirjoitettu käsikirjoitukseen. Cassavetes tarkoituksella pyrkii saamaan dialoginsa vaikuttamaan improvisoidulta, jotta se kuulostaisi oikealta puheelta. Cassavetesin dialogityyli näkyy kohtauksessa elokuvasta *A Woman Under the Influence* (1974). Päähenkilö Nick Longhetti (Peter Falk) on joutunut toimittamaan vaimonsa mielisairaalaan, ja on nyt käymässä uimarannalla lastensa ja työkaverinsa Viton kanssa. (Jaeckler 2013, 107.)

VITO

What a day, Nick. I haven't been to the beach without my wife in ... twelve years. I used to live in the water when I was a kid. Fish, they called me. I was thin, see, lips all blue, shaking. I was always lookin' for girls. My kids, they're all grown up now. My brother, Marco, he's a college graduate, communist. Couldn't keep a job. Too many big ideas. Reads too much. I say, let the girls read. They love to read. You know what I mean?

NICK

Okay, let's enjoy ourselves. Okay?

VITO

Okay.

NICK

I want to talk to my kids too.

VITO

Talk to your kids? They never listen. Why should they listen? *I* never listened. Did *you* listen? I mean, did *you* listen?

NICK

All right, right here. Come on, up here, we'll plop down right here. Come on. Come on. Come on.

(Cassavetes 1972, 89–90)

Kohtauksen dialogista voi huomata, että keskustelu ei noudata tiettyä suuntaa, vaan puheenaiheet vaihtuvat koko ajan. Viton aloittaessa puhumaan voisi olettaa hänen alkavan kertoa tarkemmin lapsuudestaan, mutta sitten pienellä aasinsillalla hän ryhtyy puhumaan omista lapsistaan, ja sitten yhtäkkiä omasta veljestään. Lauseet sopivat luontevasti perätysten, mutta ne eivät johdonmukaisesti palvele elokuvan tarinaa. Nick yrittää saada Viton pysymään hiljaa, mutta Vito haluaa jatkaa keskustelua. Tyypillisessä Hollywood-elokuvassa kohtauksen tarkoitus menee hahmojen omien motiivien edelle,

mutta tässä kohtauksessa molemmat hahmot pyrkivät viemään keskustelua eri suuntaan yhtenäisen kohtauksen luomisen sijaan. (Jaeckler 2013, 108–109.)

Poiketen Hollywood-elokuvista Nick ja Vito eivät kommunikoi tehokkaasti eivätkä yhteisymmärryksessä. Vito ei ymmärrä, että Nick haluaa hänen lopettavan puhumisen, eikä Nick kuuntele mistä Vito puhuu. Henkilöt eivät myöskään puhu virheettömästi, vaan jaarittelevat ja vaihtavat ajatusta lauseesta toiseen. Mielenkiintoisinta tässä dialogisääntöjen rikkomisessa on, etteivät ne palvele suoranaisesti elokuvan tarinaa mitenkään. Cassavetes tarkoituksella haluaa dialogin kuulostavan oikealta puheelta dramaattisen tiiviin elokuvapuheen sijaan. (Jaeckler 2013, 109–110.)

Onko Cassavetesin dialogi sitten huonoa dialogia? Jos dialogi ei liity mitenkään juoneen eikä juuri kerro hahmoista sen enempää, eikö se sitten ole turhaa? Tällaiset poikkeustapaukset voivat kyllä toimia elokuvassa, mutta niillä on kenties suurempi riski epäonnistua ja olla vain lätinää, joka tylsistyttää katsojan. Turvallisinta on tietenkin mennä tavanomaisen dialogin kaavan mukaan, mutta tällainen luonnolliselta puheelta kuulostava dialogi toisaalta saattaa tuoda kaivattua vaihtelua ja eloa elokuvaan. Toisaalta elokuvat ovat draamaa eivätkä oikeaa elämää, ja tarinan palvelemisen on oltava aina etusijalla.

3.3 Subteksti

Jotta dialogi vaikuttaisi mahdollisimman vähän keinotekoiselta, on vältettävä asioiden ilmaisemista suoraan. Henkilöiden tavoitteet ikään kuin piilotetaan luontevalta vaikuttavan keskustelun sekaan. (Aaltonen 1994, 131.) Tällaisessa *subtekstissä* eli alatekstissä henkilöt sanovat jotain, mutta tarkoittavat tai ajattelevat aivan muuta. Näyttelijät voivat ilmaista hahmonsensa subtekstiä äänenkäytöllä, kehonkielellä tai muulla toiminnalla. Kirjaimellinen esimerkki subtekstistä löytyy elokuvasta *Annie Hall* (1977), jossa vasta tutustumassa oleva pari keskustelee jännittyneinä niitä näitä, mutta kuvan alareunassa näkyy tekstityksenä heidän oikeat ajatuksensa. (Leino 2003, 48.)

Aaltonen (1994, 131) toteaa: *Jos sanojen takana ei ole mitään, dialogi on latteaa. Huonossa tekstissä näyttelijä tekee usein itselleen piilotekstin.* Erikoistapauksena tähän löytyy ns. irrelevantti puhe, joka ei periaatteessa liity tilanteeseen mitenkään. Oikein käytettynä se voi tehdä kohtauksesta vaikuttavan. Esimerkkinä toimii Martin Scorsesen elokuva *Kuin raivo härkä* (1980), jossa päähenkilö kiihtyessään ryhtyy vaan toistamaan samoja sanoja. (Aaltonen 1994, 131.) Toisena esimerkkinä on Quentin Tarantinon elokuva *Pulp Fiction* (1994), jossa palkkamurhaajat Jules ja Vincent puhuvat vain niitä näitä matkalla kohteidensa luo. (Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2007, 131.) Tarantinon kohtauksessa hahmojen irrelevanttiin puheeseen on syy, koska sen kepeä olemus luo suurta kontrastia tilanteelle, jonka pitäisi olla haudanvakava. John Cassavetesin elokuvissa taas hahmot puhuvat joutavia normaaleissa tilanteissa, ja heidän irrelevantti puhe ei suoranaisesti palvele elokuvaa.

3.4 Dialogi lyhytelokuvassa *Puhun*

Elokuva alkaa mainostoimiston pomon puheella, jonka on tarkoitus ekspositiolla ilmaista missä ollaan, ja mikä on henkilöiden tavoite. Tässä alkurepliikki ensimmäisestä käsikirjoitusversiosta:

POMO

Okei Mikko hoitaa sit ne graffat kuntoon.. Sit agendalla ois vielä tää Elo-Pron mainos, mistä puhuttiin viime kerralla. Onks teille siihen tullu ideoita?

Pomon puhuessa *grafiikoista* ja *mainoksesta* voidaan päätellä, että kyseessä on mainostoimisto. *Agendasta* voi päätellä että kyseessä on kokous, ja se on loppupuolella, koska pomo käyttää sanaa *vielä*. Tämä ei ole kuitenkaan elokuvan lopullista dialogia, vaan sitä lisättiin vielä ennen kuvauksia:

POMO

Okei Henna on yhteyksissä kanavan kaa, ja Mikko hoitaa sit sen logon kuntoon ensi viikoksi.. Sit agendalla ois vielä tää kaikkien rakastama Elo-Pron mainos, mistä puhuttiin viime kerralla. Mitäs ideoita ootte saanu?

Alkuun lisättiin yksi lause lisäämään ekspositiota, mutta myös jotta saataisiin enemmän aikaa kuvassa tapahtuvalle toiminnalle, eikä hypättäisi aivan suoraan Elo-Pron mainoksen kohdalle. Tarinan kannalta oli tärkeää käydä ilmi, että Elo-Pron mainos on työntekijöille tuttu ja ikävähkö projekti, siksi pomo sanoo sarkastiseen sävyyn *kaikkien rakastama*. Myös viimeinen kysymys muutettiin muotoon, jossa pomo olettaa, että nyt työntekijät ovat saaneet ideoita.

Pomon seuraava repliikki *No heii, heittäkää nyt jotain!* kuvastaa hänen rentoa luonnettaan ja pientä turhautuneisuutta alaistensa saamattomuutta kohtaan. Seuraavaksi yksi työntekijöistä heittää idean:

RIKU

No laitetaan taas vaikka joku
julkkis selittää niistä
pillereistä, esim. joku
urheilija... Tai sitten vaan
joku normaali aktiivinen eläkeläinen?

Ensimmäisessä versiossa Rikun repliikissä oli mukana vain ensimmäinen lause, mistä saattoi olettaa, ettei Riku ole kovin älykäs. Laajentamalla hieman Rikun ideointia seuraava Hennan reaktio, jossa hän kehuu Rikua, tuntuu järkevämältä. Tarkoitus oli siis repliikillä tuoda ilmi, ettei Riku ole mainoksesta juurikaan kiinnostunut, mutta porukan rohkeimpana sanoo jotain, ja samalla saakin idean eläkeläisistä. Henkilön dialogi kuvastaa paljon hänen älykkyyttään, ja tässä tapauksessa Rikun idean oli tarkoitus olla huono, mutta hän itse ei saanut vaikuttaa liian typerältä, koska päähenkilö Millan on tarkoitus olla ihastunut häneen. Mutta itse tekstin lisäksi tärkeää on, miten se sanotaan, ja tässä tapauksessa Rikun itsevarma tapa puhua saattaa selittää Millan kiinnostuneisuutta häntä kohtaan.

Seuraavaksi Henna kommentoi Rikun ideaa: *Mm, vanhukset on kyl söpöi. Musta Rikun idea ei oo yhtään huono*. Dialogin liitteenä on toiminta, jossa Henna hyväilee Rikun olkapäätä. Tämä vahvistaa ajatusta siitä, että Henna ei välttämättä välitä Rikun ideasta, vaan haluaa vain mielistellä häntä. Lisäksi Riku ja Henna mahdollisesti seurustelevat, ja Hennan omaa statusta vähentää, jos hänen kumppaniaan ei arvosteta. Hennan tapa puhua

vanhuksista ikään kuin pikkulapsina tai lemmikkeinä on tarkoitus saada katsojat ärsyyntymään Millan kanssa.

Seuraavaksi pomo kyselee ideoita muilta, mukaan lukien myös Millalta, joka haluaa selvästi sanoa jotain, mutta katsoessaan muita ei kykene siihen. Elokuvassa hän olisi voinut mumista tai änkyttää vastaukseksi jotain kuten *ei oo mitään*, mutta täydellinen vaitiolo sopii paremmin tarinaan ja on suurempana kontrastina kuvitelmaan, jossa Milla taas puhuu.

Kuvitelmassa tarkoituksena oli, ettei Milla suoraan puhuisi rohkeasti, vaan aloittaisi epävarmana. Saattaa vaikuttaa epäloogiselta, miksi Milla haaveajatuksissaan puhuu epävarmasti, mutta tarkoituksena oli, ettei heti hypätä unimaailmaan, vaan aloitetaan ensin realistisemmalla tavalla. Samalla saadaan dialogiin ja toimintaan kehitystä ja rytmiä, eikä puhe ole suoraan tykittävää itsevarmuutta.

Muutosta Millan statuksessa tukee myös toiminta. Ensin epävarmana hän istuu paikoillaan tuolilla, mutta innostuessaan hän nousee ylös pöydän päähän seisomaan. Millan monologin on tarkoitus olla iskevää myyntipuhetta ja samalla hauskaa, ikään kuin stand up -komiikan tyylistä esitystä.

Dialogi voi jatkua yhtenäisenä, vaikka aika ja paikka vaihtuvat, ja käsikirjoitukseen halusin tehdä tällaisen siirtymän. Kesken Millan lauseen mainostoimistossa siirrytäänkin todellisuuteen kylpyhuoneeseen, jossa Milla pesee hampaita ja puhuu samaa myyntipuhettaan. Kohdan tarkoitus on lähinnä koominen arvo ja yllätys, mutta se kertoo myös Millan hahmosta ja näyttää, että yksin ollessaan hän puhuu kuten kaikki muut.

Komiikka on vaikea laji, ja yksin kirjoittaessa on vaikea arvioida, ovatko huvittaviksi tarkoitettut kohtaukset muiden mielestä hauskoja, tai viimeistään silloin kun näyttelijät esittävät ne. Komedian kirjoittamisessa pitää varoa inside-huumorin käyttöä, vitsien pitäisi olla sellaisia, jotka kuka vaan tajuaisi. Milla esittää puheensa lopuksi vitsin: *Hei pitäiskö jättää kokonaan pois se slogani? "Saa voimaa!" Pikemminkin hohhojaa*. Tämän Millan parodian on tarkoitus kaikessa kuivuudessaan olla niin keho, että sille sen takia nauraa, tai jos katsoja ei, niin ainakin roolihahmo Riku.

Rikun naurahduksen seurauksena Henna toteaa Millalle seuraavaksi:

HENNA

Ihan kivoja ideoita, Milla,
mut en tiiä sopiiks ne ihan
Elo-pron mainokseen.

Hennan kohteliaan puheen subtekstinä on, että Millan ideat ovat huonoja, ja Hennan melko ilmiselvänä motiivina on mustasukkaisuus. Vastaukseksi Milla pilkkaa Henna esittämällä hänen aiempaa lähentelemistään Rikua kohtaan, ja tämä saa Hennan naurunalaiseksi.

Elokuva päättyy Millan voice-overiin, jossa hän hokee: *Huomenna minä puhun*. Ajattelin ensin, olisiko parempi, jos Milla puhuisi repliikit itse kohtauksessa, mutta ajatusääni tuntui paljon luonnollisemmalta ja toimivammalta vaihtoehdolta.

4 DIALOGIN OHJAAMINEN

4.1 Ennen kuvauksia

Parker (2007, 167) toteaa, että hyvä roolisuoritus riippuu paljolti ohjaajan taidosta löytää rooliin sopiva näyttelijä.

Ihanteellisesti olisin totta kai halunnut omaan lyhytelokuvaani ammattinäyttelijöitä, mutta koska kyseessä oli opiskelijatuotanto ilman varsinaista budjettia, ei näyttelijöille ollut varaa maksaa palkkaa. Laitoin sosiaaliseen mediaan näyttelijähaun ja sitä kautta löytyi paljon kiinnostuneita harrastelijänäyttelijöitä. Vaikka monilta hakijoilta löytyi suhteellisen paljon näyttelijäkokemusta, hain rooleihin henkilöitä, jotka olisivat ulkonäöltään ja luonteeltaan roolia vastaavia.

Varsinaisen casting-tilaisuuden järjestämiseen ei ollut resursseja, joten pyysin potentiaalisia ehdokkaita lähettämään videot itsestään puhumassa dialoginpätkää käsikirjoituksesta. Eriyisen tärkeää oli, että päärooliin löytyisi sopiva näyttelijä, koska tässä elokuvassa ja yleisestikin päähenkilö on se, joka kantaa elokuvaa. Päärooliin hakevan näyttelijän piti olla uskottava epävarmana mutta myös itsevarmana henkilönä. Kaikkiin neljään rooliin löytyi henkilöt, joilla oli jo jonkin verran näyttelijäkokemusta. Päähenkilö-Millan ja

sivurooli-Hennan näyttelijöillä oli enemmän teatteritaustaa, ja kahden miesroolin näyttelijöillä enemmän kokemusta kameran edessä.

Ohjaajan on tärkeää käydä käsikirjoitus läpi näyttelijöiden kanssa, jotta materiaali tulisi tutuksi ja oltaisiin yhteisymmärryksessä dialogin rytmin ja ajoituksen suhteen. Käsikirjoituksesta voidaan mahdollisesti alleviivata joitain lauseita tai kenties jopa sanoja, joita pitäisi ohjaajan mielestä enemmän tai vähemmän painottaa. Joskus luettuna hyvältä vaikuttava dialogi ei välttämättä toimi puhuttuna, joten ohjaajan ei pidä pelätä muuttaa vuorosanoja tai mahdollisesti kokonaisia sivuja käsikirjoituksesta. (Parker 2007, 168–169.)

Mielipide siitä, kannattaako harjoituksia näyttelijöiden kanssa pitää, vaihtelee paljon ohjaajittain. Monet ohjaajat pelkäävät, että harjoitukset vievät itse kuvaustilanteesta roolisuoritukselta tuoreutta, ja jättävät harjoitukset kokonaan pitämättä. Toiset ohjaajat pitävät harjoituksia, mutta käskevät näyttelijöitä esiintymään vain puoliteholla ja jättämään maksimaalisen suorituksen vasta kuvauksiin. (Hurbis-Cherrier 2012, 160.)

Lähinnä budjettisyyistä harjoituksia ei Puhun -tuotannossa pidetty, vaan tarkoituksena oli, että kuvauspäivän alussa puhun näyttelijöiden kanssa ja teen alustavaa ohjausta. Päänäyttelijän kanssa onneksi onnistui kuitenkin tapaaminen, jossa kävimme läpi käsikirjoitusta ja repliikkejä tarkemmin. En vaatinut näyttelijää esittämään repliikkejä, vaan kävimme läpi millä sävyllä puhe oli tarkoitus esittää, ja mitkä hahmon motiivit ovat. Tapaamisesta oli hyötyä yhteisymmärryksen kannalta, ja se varmasti nopeutti kuvauksissa ohjausprosessia.

Ohjaus on käsikirjoittamisen sovittamista. Vaikka ohjaaja olisi itse tehnyt käsikirjoituksen, on näyttelijöiden kanssa hyvä pyrkiä lukemaan ja tulkitsemaan käsikirjoitusta ikään kuin joku muu olisi sen kirjoittanut. Tavoitteena on saada näyttelijöiden kanssa roolihahmot paperilta eloon. Käsikirjoittaja on saattanut merkitä dialogin ja yhteyteen toimintoja, kuten *tauko*, *biitti*, *on hiljaa hetken*, mutta nämä kaikki on syytä karsia pois näyttelijöiden kanssa työskentelemisessä, ja antaa näyttelijöiden tuoda omat tulkintansa. (Weston 1999, 202–203.)

Käsikirjoituksen ensimmäisellä lukukerralla näyttelijä saattaa löytää repliikin, joka ei tunnu hänelle loogiselta. Väärä mutta suosittu tapa tähän on kirjoittaa

kokonaan uusi repliikki tilalle, ilman että mietittäisiin tarkemmin, mitä kirjoittaja on repliikillä hakenut. Ohjaajan on ymmärrettävä, että jokaisella repliikillä saattaa olla monta eri merkitystä, ja keskustella näyttelijän kanssa mitä repliikki voisi tarkoittaa. (Weston 1999, 224–225.)

Työskentely ammattinäyttelijöiden kanssa eroaa paljon amatöörien kanssa työskentelystä. Erityisesti ammattinäyttelijöiden kanssa tärkeää on, ettei ohjaaja käske vaan ohjaa näyttelijää. Näyttelijöiden pitää itse kyetä tulkitsemaan hahmoa ja repliikkejä itselle sopivalla tavallaan. Huono tapa ohjaajalta on esittää itse vuorosana ja pyytää näyttelijää toistamaan se samalla tavalla. Ohjaajan on luotettava näyttelijän taitoihin, ja tärkeää onkin molemminpuolinen luottaminen ja kunnioitus. Näyttelijän pitää tuntea olonsa turvalliseksi kuvausympäristössä, jotta hän uskaltaisi kokeilla mahdollisimman monia eri tapoja roolisuorituksen suhteen. (Hurbis-Cherrier 2012, 159)

Harjoituksissa on hyvä aloittaa näyttelijän kanssa kohtauksesta, jossa hahmon luonne näkyy selkeimmin. Näyttelijän esitettyä kohtauksen kerran, on hyvä käydä hänen kanssaan läpi mikä toimi ja mikä ei, ja miksi. Näyttelijältä voi kysyä miksi hän teki kyseessä olevat valinnat ja ohjaajana on hyvä kuunnella tarkkaan ja ohjata näyttelijää oikeaan suuntaan. Ammattinäyttelijöiden osaamiseen kuuluu, että he osaavat muuttaa roolisuoritustaan ohjaajan osoittamaan suuntaan, kunhan ohjaaja esittää ajatuksensa tarpeeksi selkeästi. (Hurbis-Cherrier 2012, 160.)

Amatöörinäyttelijöiden kanssa työskenteleminen eroaa ammattinäyttelijöistä, koska amatööreiltä ei voi vaatia samanlaista osaamista ja työskentelytapaa näyttelemisen suhteen. Harrastelijänäyttelijöitä käytetään usein budjettisivistä ammattilaisten sijaan, mutta myös silloin, kun ohjaaja haluaa rooliin tarkoituksella kokemattoman näyttelijän. Esimerkiksi elokuvaohjaaja Gus Van Zant käyttää rooleissaan paljon ei-näyttelijöitä, joiden olemukset tai henkilötaustat ovat lähellä esitettäviä roolihahmoja. Tällöin kyse saattaa olla enemmän eläytymisestä kuin näyttelemisestä, ja tarkoituksena on saada mahdollisimman todenmukaiselta vaikuttava roolihahmo. Näyttelijältä ei vaadita kirjoitetun dialogin muistamista, koska se tuhoaa koko amatöörinäyttelijän käyttötarkoituksen, eli luonnollisen puheen ja roolisuorituksen aikaansaamisen. (Hurbis-Cherrier 2012, 160–161.)

4.2 Kuvauksissa

Dialogikohtausten kuvaamisessa ohjaajalla on kaksi päätavoitetta: rehellinen ihmissuhteiden ilmaisu, ja näiden ihmissuhteiden esittäminen katsojalle. Ensimmäiseen tavoitteeseen vaikuttaa käsikirjoitus ja näyttelijöiden taidot, ja toinen tavoite hoidetaan kuvauksella, leikkauksella ja muilla teknisillä kerrontatavoilla. (Katz 1991, 173.)

On epärealistista odottaa näyttelijän tekevän täydellisen roolisuorituksen yhdellä otolla. Jos kuvauksissa ei ole aikaa moniin ottoihin aikataulun tai budjetin takia, ei näyttelijöiltä voida odottaa heidän parhaita suorituksiaan. (Parker 2007, 168.)

Puhun-elokuvan kuvauksissa oli tiukka aikataulu, koska koko lyhytelokuva oli tarkoitus saada kuvattua yhdessä päivässä. Silti tärkeiden kohtien kohdalla oli pelivaraa ottaa monia ottoja, jotta saataisiin paras roolisuoritus. Olisin mielelläni käyttänyt ottoihin vielä enemmän aikaa, mutta elokuvanteossa joutuu tyytymään yleensä kompromisseihin. Olen kuitenkin tyytyväinen roolisuoritukseen ja aiempi näyttelijöiden kanssa keskusteleminen varmasti nopeutti kuvausprosessia.

Etenkin näyttelijöiden kannalta olisi ihanteellista, jos joka otossa läsnä olisivat myös kuvan ulkopuolella olevat kohtauksen henkilöt. Mutta etenkin aikataulutuksen takia näissäkin kuvauksissa Millan näyttelijän piti esittää puhuvansa ja reagoivansa tiettyihin hahmoihin, vaikka näyttelijät eivät enää olleet paikalla. Toki kameran takana oli aina joku työryhmästä *stand-in* -henkilönä, jotta näyttelijä osaisi katsoa oikeaan kohtaan. Verrattuna teatteriin elokuvanäyttelemisessä vaaditaan kenties enemmän mielikuvitusta, riippuen paljon tilanteesta. Elokvien kuvauspaikat saattavat tuntua näyttelijälle aidommilta kuin teatterin lavasteet, mutta työryhmän läsnäolo ja katkonainen kuvaustapa vaativat näyttelijältä omanlaista eläytymiskykyä. Olisi ehkä hyvä roolisuoritusten ja etenkin dialogin esittämisen kannalta, jos kohtausta voitaisiin aina esittää alusta loppuun, mutta tämä veisi valtavan määrän aikaa kuvauksilta.

Ohjaajana on yhtä tärkeää keskittyä näyttelijän dialogin lisäksi myös kehonkieleen. Kehonkieltä on ehkäpä vaikeampi ohjata, ja roolit ilman dialogia ovat usein haastavampia näyttelijöille. On paljon vaadittu näyttelijältä esittää

monimutkaisia tunnetiloja vain ilmeillä ja eleillä. Vaikka roolissa olisi dialogia, on hienovarainen kehonkieli usein tärkeämpää. (Parker 2007, 168.)

Olen Parkerin kanssa samaa mieltä, että ilmeet ja eleet ovat dialogia tärkeämpää, mutta oman kokemuksen mukaan dialogia sisältävät roolit ovat vaikeampi saada toimimaan kuin mykät tai vähäpuheiset roolit. Toisaalta en ole vielä päässyt työskentelemään ammattinäyttelijöiden kanssa, eikä dialogi itsessään ole ollut aina välttämättä parhaimmasta päästä. Paljon riippuu tietenkin myös näyttelijästä: jotkut osaavat puhumisen paremmin, jotkut taas kehonkielen.

Erityisesti päähenkilö Millan näyttelijän täytyi osata näyttellä hyvin ilmeiden kautta, koska elokuvan alkuosassa hahmo pysyy vaiti, mutta hänen eri reaktionsa toisiin ihmisiin ovat tarinan kannalta erittäin tärkeitä. Hahmon puhuessa kuvitelmassa kannustin näyttelijää ottamaan kädet mukaan puhumiseen, kunhan se tuntuu hänestä itseltään luonnolliselta. Kehonkielen ja puheen sopiminen yhteen on yllättävän pikkutarkkaa, mutta näyttelijä suoriutui hyvin; ehkäpä hänen teatteritaustastaan oli hyötyä tällaisen karismaattisen puheen esittämisessä ja tilan haltuun ottamisessa.

Kuvauksissa tuli huomattua, että jotkut repliikit tai yksittäiset sanat eivät vain sointuneet yhdessä näyttelijän puhetyylin kanssa. Käsikirjoituksessa esimerkiksi päähenkilö ja pomo molemmat käyttävät okei-sanaa useaan otteeseen, ikään kuin maneerina. Pomon sanomana sana toimi, mutta päähenkilö Millan puhetyyliin se ei oikein sopinut. Ehkä jo käsikirjoitusvaiheessa olisi pitänyt olla tarkempi, ettei hahmojen puhetyyli olisi niin samantyyppistä, ja jättää okei-sana pois. Mutta toisaalta elokuvassa Millan puhuminen on osa hänen kuvitelmaansa, ja hän saattaa poimia maneereja karismaattiselta ja rennosti ottavalta pomolta. Mutta kuvauksissa sana ei kuitenkaan oikein sopinut Millan hahmolle, ja se päädyttiin jättämään kokonaan pois, ja tilalle riitti pieni äänenkorjaus hahmolta.

Näyttelijän täytyy puhumisen lisäksi osata myös kuunnella. Huonosta näyttelijästä huomaa, että hän vain odottaa omaa vuoroaan, eikä aktiivisesti kuuntele mitä toinen näyttelijä puhuu. (Geduld 2014.) Kuuntelukuviin otimme aina kameran taakse jonkun puhumaan dialogia, joihin kuvassa näkyvien hahmojen olisi tarkoitus reagoida.

Näyttelijöillä saattaa olla dialogiin ja toimintaan liittyen omia ideoita ja niihin liittyen kysymyksiä. Ohjaaja John Cassavetes ei elokuvissaan vastannut näyttelijöiden kysymyksiin mitenkään. Tämä sai hänen vakionäyttelijä Peter Falkin toisinaan suuttumaan, koska Cassavetes selvästi tiesi, mitä kohtaukselta halusi, muttei suostunut kertomaan. (Weston 1999, 295.) Tällainen työskentelytapa voi onnistua, jos kyseessä on erittäin taitava näyttelijä, mutta muuten näyttelijälle voi olla hankalaa näytellä ilman varmuutta siitä, mitä ohjaaja kohtaukselta haluaa.

Elokuvaohjaaja Mike Leigh toteaa, että etenkin amerikkalaisissa näyttelijöissä on paljon nähtävissä kaksi eri ääripäätä näyttelijämetodin suhteen. On näyttelijöitä, jotka miettivät ja analysoivat joka ikisen yksityiskohdan tarkkaan, ja sitten on muissa maailmoissa eläviä taitelijoita, jotka saavat kuitenkin aikaan syvällisen ja aistillisen roolisuorituksen. Leighin mukaan ihannenäyttelijä on jotain tältä väliltä, hän taitaa luontaisesti näyttelijätyön, mutta on myös hyvä yhteistyökumppani. Hahmon puhuessa näyttelijän pitäisi osata erottaa itsensä hahmosta, mutta samalla myös olla tilanteessa spontaani, ja tämä vaatii paljon näyttelijältä. (Veltman 2009.)

4.3 Improvisaatio

Dialogin improvisaatio voi olla joskus toimiva tekniikka, etenkin työskenneltäessä amatöörinäyttelijöiden kanssa. Improvisaatiolla voidaan välttää kliseitä ja stereotypioita, mikä tuo dialogiin tuoreutta. Samalla esiintyjän persoona ja hetken ainutlaatuisuus voi tulla esiin. Yleensä pohjana on kuitenkin kirjoitettu teksti. Improvisaatio ei ole rajoittunut vain kuvaustilanteeseen, vaan sitä voidaan tehdä jo harjoituksissa, ja tällöin syntyneet ideat voidaan kirjoittaa mukaan käsikirjoitukseen. (Aaltonen 1994, 132–133.)

Kuvauksissa näyttelijän improvisoiduista vuorosanoista on paljon kuuluisia esimerkkejä. Yksi niistä on Harrison Fordin esittämän Han Solon reaktio elokuvassa *Imperiumin vastaisku* (1980). Solo ollaan syväjäädymässä ja hänen rakastettunsa Leia sanoo jäähyväisinä *I love you*. Alkuperäisessä käsikirjoituksessa Han Solon oli tarkoitus vastata takaisin *I love you too*, mutta

se ei Fordin mielestä sopinut lurjusmaiselle hahmolle, vaan hän kuvauksissa improvisoi kuuluisan vastauksen: *I know*. (Newbold 2007.)

Omissa kuvauksissani kannustin näyttelijöitä improvisoimaan, mutta näyttelijät pysyivät aika lailla kirjoitetussa tekstissä. Lähinnä ainut tekstistä poikkeava repliikinpätkä on Rikun repliikki: *No laitetaan taas vaikka joku julkkis selittää niistä pillereistä*. Näyttelijä kokeili erilaisia tapoja sanoa repliikki, ja lopulliseen elokuvaan valittiin versio, joka sopi parhaiten hahmon rentoon olemukseen.

5 POHDINTA

Dialogi on yllättävän monimutkainen laji, ja sen onnistumiseen vaaditaan, että käsikirjoitus, ohjaus ja näyttelijän roolisuoritus ovat kaikki parasta luokassaan. Itse uskon siihen periaatteeseen, että tekemällä oppii eikä lukemalla. Toki teorian ymmärtäminen saattaa selkeyttää ja nopeuttaa oppimisprosessia, mutta paras keino on kokeilla itse elokuvanteossa, mikä toimii ja mikä ei.

Olen tyytyväinen Puhun -elokuvan dialogiin, mutta käsitän kyllä sen, ettei se aivan ammattitasoista ole. Verrattuna aiempiin tuotoksiin on dialogin kirjoittamisessa ja ohjaamisessa kuitenkin kohdallani tapahtunut huikea kehitys, ja uskon että opin seuraavassa tuotannossa taas lisää.

Jälkeenpäin mietityttää, olisiko dialogissa pitänyt olla enemmän konfliktia, jotta se olisi ollut mielenkiintoisempaa. Toisaalta elokuva oli kestoiltaan lyhyt, ja toisaalta Millan tavoite on ideoiden esittäminen ja hyväksyntä muilta, jolloin konfliktina on se, ettei Milla uskalla puhua. Tämä ratkeaa osittain jo kuvitelman alkaessa, mutta lopullinen hyväksyntä tulee vasta lopussa kun Henna on päihitetty. Elokuva päättyy kuitenkin tavallaan konfliktiin, kun Millalle tulee taas epävarma olo, eli palataan oikeastaan lähtöpisteeseen.

Näyttelijän ohjaaminenkin on itsessään yllättävän monimutkaista, ja siihen ei ole selkeää oikeaa lähestymistapaa. Oli avartava kokemus päästä työskentelemään kokeneempien näyttelijöiden kanssa, vaikka he eivät olleetkaan ammattinäyttelijöitä, mutta pääsin kuitenkin soveltamaan ammattilaisten kanssa käytettäviä ohjaustapoja. Kuvaukset kuvattiin nopealla aikataululla, mutta olen tyytyväinen aikaansaatuun lopputulokseen.

LÄHTEET

- Aaltonen, J. 1994. Käsikirjoittajan työkalupakki. Helsinki: Painatuskeskus Oy
- Bacon, H. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria.
- Cassavetes, J. 1972. A Woman Under the Influence.
- Geduld, M. 2014. How do you differentiate good acting from bad acting? Saatavissa: http://www.slate.com/blogs/quora/2014/09/10/how_do_you_differentiate_good_acting_from_bad_acting.html [viitattu 27.3.2016].
- Hirvonen, E. 2003. Käsikirjoittaminen. Juva: WS Bookwell Oy
- Hurbis-Cherrier, M. 2012. Voice & Vision: a creative approach to narrative film & DV production.
- Hyytiä, R. 2004. Ennen kuin kamera käy: ideasta kuvauksiin - tekijät kertovat. Hollola: Salpausselän Kirjapaino Oy
- Jaeckle, J. 2013. Film Dialogue.
- Katz, S. 1991. Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen.
- Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia - käsikirjoittajan opas. Keuruu: Otava
- Maloney, E. 2010. The unreal art of realistic dialogue. Saatavissa: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2010/mar/18/unreal-art-realistic-dialogue> [viitattu 26.3.2016].
- McKee, R. 1997. Story, Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting.
- Morton, R. 2014. Meet the Reader: Exposition Gone Bad. Saatavissa: <http://www.scriptmag.com/features/meet-reader-exposition-gone-bad> [viitattu 28.3.2016].
- Newbold, M. 2007. Interviewing Kershner. Saatavissa: <http://www.starwars.com/news/interviewing-kershner-a-conversation-with-the-director-of-the-empire-strikes-back> [viitattu 27.3.2016].
- Parker, N. 2007. Short films... how to make and distribute them. Harpenden, UK: Kamera Books
- Pirilä, K. & Kivi, E. 2010. Teos: elävä kuva - elävä ääni. Keuruu: Otava
- Pulkkinen, J.P. 2015. Miten Klaus Härön elokuvat syntyvät. YLE. Saatavissa: <http://yle.fi/aihe/artikkeli/2015/03/19/miten-klaus-haron-elokuvat-syntyvat> [viitattu 28.3.2016].
- Vacklin, A., Rosenvall J. & Nikkinen, A. 2007. Elokuvan runousoppia. Keuruu: Like
- Veltman, C. 2009. Interview with Mike Leigh. The Believer. Saatavissa: http://www.believermag.com/issues/200903/?read=interview_leigh [viitattu 27.3.2016].
- Weston, J. 1999. Näyttelijän ohjaaminen. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy

INT. KOKOUSHUONE - PÄIVÄ

Milla istuu mainostoimiston kokouksessa pöydän äärellä. Mukana on viisi muuta työntekijää ja pomo, joka istuu jalat pöydällä selaillen tablettia.

POMO

Okei Henna on yhteyksissä kanavan kaa, ja Mikko hoitaa sit sen logon kuntoon ensi viikoksi.. Sit agendalla ois viel tää kaikkien rakastama Elo-Pron mainos, mistä puhuttiin viime kerralla. Mitäs ideoita ootte saanu?

Kukaan ei sano mitään. Milla avaa edessä olevan vihkonsa. Hetken hiljaisuuden jälkeen pomo nostaa katseensa tabletista ja naurahtaa.

POMO

No heii, heittäkää nyt jotain!

Riku huokaisee.

RIKU

No laitetaan taas vaikka joku julkkis selittää niistä pillereistä, esim. joku urheilija... Tai sitten vaan joku normaali aktiivinen eläkeläinen?

Milla hymyilee vaivaantuneena.

HENNA

Mm, vanhukset on kyl söpöi. Musta Rikun idea ei oo yhtään huono.

Henna hieroo Rikun olkapäätä. Riku ei ole huomaavinaan. Milla katsoo Hennaa pienellä inholla.

POMO

Okei. No oisko kenties muita ideoita? Mikko? Pete? Milla?

Milla havahtuu. Hän katsoo Pomoa ja sitten vihkoaan. Hän avaa suunsa, mutta katsoessaan muita hän pysyykin vaiti ja pudistaa päätään.

POMO

Ei mitään. Just just. Okei, eiköhän tää ollu sitten tässä. Palataan taas ens viikolla.

Kaikki ryhtyvät pakkaamaan kampeitaan ja osa nousee jo tuoleiltaan. Milla jää pettyneenä tuijottamaan vihkoaan, johon on kirjoitettu ylös monta ideaa.

INT. YKSIÖ - ILTA

Milla istuu hiljaa miettien sängyllä huoneessaan.

INT. KOKOUSHUONE - PÄIVÄ (KUVITELMA)

MILLA

Oottakaa hetki!

Kaikki pysähtyvät ja katsovat Millaa.

MILLA

Mulla on... ideoita siihen mainokseen.

Muut ihmettelevät ja kääntävät katseensa pomoon.

POMO

No antaa kuulua sitten.

Pomo ja muut istuutuvat. Milla ottaa vihkon käteensä ja korjaa ääntään.

MILLA

Okei. Siis kylhän ne kököt mainokset jää aina ihmisten mieleen, mut nehän Elo-Proilta pyys jotain uutta. Niin jos unohdettais kaikki selostukset ja tuotetiedot, ja tehään jotain ihan muuta.

Pomo katsoo kiinnostuneena. Milla nousee innostuneena tuolilta seisomaan ja kävelee pöydän toiseen päähän.

MILLA

Ei ketään kiinnosta kuunnella kun joku aivopesty selittää "Elo-Pro muutti mun elämän." On parempi kertoa se ilman puhetta. Ja kerrotaan jotain mihin voi samaistua. Mihin kaikki suomalaiset voi samaistua? No pitkään pimeään talveen. Pimeys masentaa, mutta Elo-Pro auttaa. Ja voidaan visuaalisesti yhdistää-

INT. KYLPYHUONE - ILTA

Milla pesee peilin edessä hampaitaan.

MILLA

- Elo-Pro kesään. Tai johonkin muuhun kivaan niinku perheeseen tai ystäviin. Niin ja -

INT. KOKOUSHUONE - PÄIVÄ (KUVITELMA)

MILLA

- hei pitäiskö jättää kokonaan pois se slogani? "Saa voimaa!"
Pikemminkin hohhoijaa.

Riku naurahtaa, ja Henna huomaa tämän.

HENNA

Ihan kivoja ideoita, Milla, mut en tiiä sopiiks ne ihan Elo-pron mainokseen.

Jäätävä hiljaisuus.

MILLA

Oot oikeessa. Otetaan sut mainokseen selittämään: "Musta Elo-Pro ei oo yhtään huono."

Milla imitoi Hennaa ja hänen lääppimistä. Kaikki nauravat, paitsi Henna, joka hymyilee nolona tekohymyä. Milla katsoo Rikua, joka hymyilee ja katsoo häntä silmiin.

INT. YKSIÖ - YÖ

Milla makaa selällään sängyllä leveä hymy naamallaan. Pikku hiljaa ilme muuttuu päättäväisemmäksi.

MILLA (VOICE-OVER)

Huomenna minä puhun. Huomenna minä puhun. Huomenna minä -

Millan ilme muuttuu pelokkaaksi.

CUT TO BLACK

TITLE: PUHUN

END CREDITS