

Opinnäytetyö (AMK)

Esittävä taide

Teatteri

2019

Tanja Heinämäki

Havainoja komedian kirjoittamisesta



OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

TURUN AMMATTIKORKEAKOULU

Esittävä taide | Teatteri

2019 | 25

Ohjaaja: Mervi Rankila-Källström

Tanja Heinämäki

## HAVAINTOJA KOMEDIAN KIRJOITTAMISESTA

Tämä opinnäytetyö käsittelee komedian kirjoittamista kirjoittajan omien havaintojen ja lähdeaineiston valossa. Opinnäytetyö vastaa kysymyksiin, mitä elementtejä komedian kirjoittaminen näyttämölle vaatii, mitä kaikkea kirjoittaja voi hyödyntää kirjoitusprosessinsa aikana ja mitä komedian kirjoittaminen vaatii rutiinien tasolla. Lähteinä opinnäytetyössä on käytetty erilaisia käsikirjoittamisen oppaita sekä komedian ja tragedian historiasta kertovia teoksia. Lähdeteoksia ovat olleet esimerkiksi Jouko Aaltosen Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas, Robert McKeen Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting ja Pentti Paavolaisen kokoama Eurooppalaisen teatterin historia.

Tutkielmassa tarkastellaan aluksi komedian ja tragedian historiaa ja erilaisia määritelmiä. Tämän jälkeen kirjoittaja siirtyy kuvailemaan dramaturgian peruskäsitteitä, joiden kautta siirrytään pohtimaan komediatekstin erilaisia vaatimuksia. Kirjoittaja pohtii, miten teoksen maailmaa ja henkilöhahmoja voidaan luoda ja mille on soveliasta nauraa. Tämän jälkeen kirjoittaja käsittelee kirjoittamisessa ajoittain esiintyviä vaikeuksia ja keinoja niiden ehkäisemiseksi. Lopuksi kirjoittaja tekee yhteenvedon, jossa todetaan, että komedian tärkein mahdollistava tekijä on toiminta.

### ASIASANAT:

Komedia, tragedia, kirjoittaminen, käsikirjoittaminen, teatteri, huumori

BACHELOR'S THESIS | ABSTRACT

TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

Performing arts | Theatre

2019 | 25

Instructor: Mervi Rankila-Källström

Tanja Heinämäki

## OBSERVATIONS ABOUT WRITING COMEDY

This thesis addresses how to write comedy based on the writer's own observations and source materials. The thesis gives an answer to questions, what are the elements required in writing comedy on stage, what a writer can benefit during the writing process and what kind of routines it takes to write comedy. Source materials include different kinds of guide books about script writing and works about the history of comedy and tragedy, such as Jouko Aaltonen's *Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas*, Robert McKee's *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting* and Pentti Paavolainen's *Eurooppalaisen teatterin historia*.

To begin, this thesis deals with the history and different kinds of definitions of comedy and tragedy. After that, the writer moves on to describe the basic concepts of dramaturgy and considers the different kinds of requirements of a comedy text. The author considers how a writer can create a world and its characters of a writing and what are the things that are suitable to laugh at. Then the writer moves on to discuss about the difficulties in writing and ways to prevent them. Finally the concluding summary argues that the most important thing to allow the comedy to happen is action.

### KEYWORDS:

Comedy, tragedy, writing, script writing, theatre, humour

# SISÄLTÖ

<b>1 JOHDANTO</b>	<b>5</b>
<b>2 KOMEDIA LAJITYYPINÄ</b>	<b>7</b>
2.1 Komedian määritelmiä	7
2.2 Komedian historiasta	9
2.3 Tragedia komedian rinnalla	10
<b>3 KOMEDIAN KIRJOITTAJALLE</b>	<b>11</b>
3.1 Dramaturgian peruskäsitteitä	11
3.2 Komedian vaihtelevia lainalaisuuksia	14
<b>4 KIRJOITTAJAN VALINNAT</b>	<b>17</b>
4.1 Teoksen maailma	17
4.2 Henkilöhahmot	18
<b>5 KIRJOITTAJAN RUTIINI JA PANOKSET</b>	<b>21</b>
5.1 Kirjoittajan arki	21
5.2 Kirjoittajan blokki	22
<b>6 LOPUKSI</b>	<b>24</b>
<b>LÄHTEET</b>	<b>25</b>

# 1 JOHDANTO

Komedian pääasiallinen tehtävä on naurattaa ihmisiä, ja se on vaikeaa. Mistä voin tietää, että omasta mielestäni hauska juttu on sitä myös muiden mielestä? Kamalinta on istua katsomossa, kun lavalla puhutaan itse kirjoittamaasi, hauskaksi tarkoittamaasi tekstiä ja kukaan yleisöstä ei naura. Häpeä ja kiusallisuus ovat käsin kosketeltavia.

Olen opintojeni aikana Turun AMK:n Taideakatemiassa löytänyt oman taiteilijaidentiteettini komedian tekemisen kautta. Aluksi näyttölemisen ja myöhemmin myös ohjaamisen ja kirjoittamisen myötä. Huomasin katsovani tätä maailmaa sellaisesta näkökulmasta käsin, joka ei muille ihmisille ollut lainkaan itsestäänselvää. Niinpä päätin tarttua toimeen ja siirtää hullunkurista ajatusmaailmani myös paperille, aina käsikirjoituksiksi ja ohjauksiksi asti. Näiden myötä olen huomannut, että ajatukseni ovat hauskoja myös muiden mielestä. Komedian tekeminen on minun tapani kommunikoida maailman kanssa.

Olen pitkälle toiminut oman intuitioni ja erilaisilta kursseilta hankkimani tiedon varassa, mutta yhä enenevässä määrin olen alkanut kaipaamaan kirjoitettua tietoa yksinomaan komedian kirjoittamisesta. Halusin siirtää oman tiedonhaluni opinnäytetyöhöni ja jakaa havaintojani komedian kirjoittamisesta. Työskentelyvaiheessa komedian kirjoittamiseen pätevät samat lainalaisuudet kuin mihin tahansa kirjoittamiseen.

Yksinomaan hauskuutta ei mielestäni voi opettaa, mutta sitä voi opettaa, miten erilaiset elementit voivat luoda komiikkaa. Teoriaa voi opettaa, mutta vasta käytäntö kertoo totuuden. Tässä tapauksessa siis sen, naurattaako kirjoitettu teksti muita. Kirjoittajan on hyvä hallita esimerkiksi dramaturgian perusteet ja peruskäsitteet. Tietotaito helpottaa kirjoitusprosessia huomattavasti. Myös Robert McKee (1999, 64–65) toteaa, että kirjoittajan pitää hallita perusteet, jotta niitä voi muokata. Myöhemmin on siis mahdollista soveltaa jo olemassa olevaa tietoa, mutta vasta sitten kun perusteet ovat hallussa.

Tässä opinnäytetyössä käytän lähteinäni esimerkiksi käsikirjoittamisen oppaita ”Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas” (Jouko Aaltonen 2018), ”Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting (Robert McKee 1999) ja ”Sanoista eläviä kuvia: käsikirjoittajan opas” (Tomi Leino 2003). Komedian ja tragedian historian taustoitukseen olen hyödyntänyt esimerkiksi Pentti Paavolaisen ko-

koamaa “Eurooppalaisen teatterin historia” (1997), Elina Kilkun “Teatterin tyylilajit: käytännön opas” (2017) ja Timo Heinosen, Arto Kivimäen, Kalle Korhosen, Tua Korhosen ja Heta Reitalan Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edistyneille” (2012).

Hyödynnän myös havaintojani omista näytelmäteksteistäni Mustikkapiirakkateoria (2016) ja Maire (2017) sekä jaan erityisesti kokemuksiani niiden kirjoitusprosesseista. Näytelmissäni olen tarkastellut yhteiskunnan ulkopuolelle ajautuneiden ihmisten kohtaamia komedian keinoja. Opinnäytetyössäni kysyn, mitä elementtejä komedian kirjoittaminen näyttämölle vaatii, mitä kaikkea kirjoittaja voi hyödyntää kirjoitusprosessinsa aikana ja mitä komedian kirjoittaminen vaatii rutiinien tasolla.

Tarkastelen opinnäytetyössäni aluksi komedian ja tragedian historiaa ja erilaisia määritelmiä. Tämän jälkeen kuvailen dramaturgian peruskäsitteitä, joiden kautta siirryn tarkastelemaan komediatekstin erilaisia vaatimuksia. Pohdin, miten teoksen maailmaa ja henkilöitä voidaan luoda ja mille on soveliaista nauraa. Lopuksi käsittelen kirjoittamisessa ajoittain esiintyviä vaikeuksia ja keinoja niiden ehkäisemiseksi.

## 2 KOMEDIA LAJITYYPINÄ

Komedian kirjoittaminen vaatii lajityypille ominaisten lainalaisuuksien tuntemista ja jonkinlaista käsitystä myös sen historiasta. Kun kirjoittaja tietää perusfaktat, hän voi soveltaa ja jopa rikkoa niitä töissään. Tässä luvussa käsittelemkin komedian käsitettä laajemmin lähtien liikkeelle sen määritelmistä, jotka ulottuvat aina Aristoteleen ja antiikin Kreikan aikoihin saakka. Aristoteles (384 eaa.–322 eaa.) oli filosofi, jonka Runousoppi (337 eaa.) on edelleen käytetty ja paljon tutkittu teos. (Paavolainen 1997.) Tarkastelen seuraavaksi komedian historiaa yhdistellen lähdeaineistossa esitettyjä tietoja ja omia esimerkkejäni nykyajasta.

### 2.1 Komedian määritelmiä

Aristoteleen määritelmä komediasta on seuraavanlainen:

Komedia on heikompien ihmisten kuvaamista, mutta kyse ei ole heidän huonoutensa koko skaalan kuvaamisesta, vaan siitä häpeällisen huonouden osasta, joka on naurettavaa. Sillä naurettavaa on jonkinlainen kömmähdys ja huonous, joka ei tuota tuskaa eikä vahingoita ketään. (Heinonen ym. 2012, 311).

Komedia voi tuottaa tuskaa niin sen tekijöille kuin katsojillekin. Erityisesti katsojalle vahingonilo voi olla äärimmäisen nautinnollista, koska joku toinen kärsii, esimerkiksi liukastuu tai lyö päänsä. Hyvässä komediassa on aina häivähdys tragediaa, jolloin katsojakaan ei voi olla varma siitä, onko asialle täysin soveliasta nauraa. Se haastaa meidät huomauttamme miettimään soveliaisuuden rajoja eli sitä, mikä on komediassa hyväksyttävää ja mikä ei.

Perinteisesti komediassa siis kuvataan ”arkipäiväisiä alhaisia lurjuksia”, joilla kuitenkin on onnellinen loppu. Komedioissa on yllättäviä käännteitä, vauhtia, sattumuksia ja esteitä. Komedia on parhaimmillaan silloin, kun katsoja ei voi ennustaa, mitä seuraavaksi tapahtuu: ilmassa on tietynlaista vaaran tunnetta, joka koukuttaa yleisön (Kilkku 2017, 51.) Komedian ei tarvitse päästä yleisöön helpolla. Jaottelemme nykyään komedian helposti älykkääseen ja ei-älykkääseen. Esimerkiksi alapäähuumorin ajatellaan poikkeuksetta olevan ei-älykästä huumoria, jonka sisäistämiseen, lukemiseen tai katsomiseen ei tarvitse käyttää liiemmin energiaa. Mustikkapiirakkateoria-näytelmässäni Jeesus-niminen hahmo käytti alatyylisiä ilmauksia naisista ja seksuaalisuudesta ylipäätään. Hän esimerkiksi totesi näytelmän kolmannessa kohtauksessa: ”Se ei suostunu ajeleen mirriään,

nii jätin sen” ja ”Ei kukaa sellasta sademetsää viitti painella”. Hänen kohdallaan komiikka siis syntyi äärimmilleen viedystä kohtuuttomuudesta suhteessa omaan ja muiden seksuaalisuuteen. Vastaavasti Maire-näytelmän päähenkilö kertoo äitinsä kuolemasta hyvin lakonisesti: ”Äitini kuoli helmikuussa vuonna 1985 liukastuttuaan ulkona ja lyötyään päänsä kylänraitin ainoan penkin kulmaan ja sen jälkeen peilikirkkaaseen jäähän.” Havaintojeni mukaan lakonisen eli kuivan ja toteavan huumorin katsotaan olevan enemmän taitoa vaativaa. Toisaalta voidaan pohtia, onko tällainen komedian jaottelu tarpeellista? Lopulta jää katsojan päätettäväksi, millainen komedia hänessä itsessään resonoi.

Ei voida tosisioita kiertämättä sanoa, että pelkästään korkeatasoinen komiikka herättää naurun, vaan siihen on lisättävä tämä ”relevantti yhteisö”: viisivuotias tai jopa viisitoistavuotias lapsi ei voi täysin tajuta Erasmusta, Voltairea, Shakespearea, sehän on selvä, mutta silti hän voi täysin siemauksin nauttia omalla tasollaan mainituista mestareista. (Kinnunen 1994, 97.)

Klassisen kauden komedioissa pääosassa olivat tavallinen ateenalainen mies tai nainen. Näytelmissä pyrittiin keksimään omalaatuinen ratkaisu johonkin eteen tulleeseen ongelmaan. Tällaisia olivat esimerkiksi vaimon pelihimon aiheuttamista veloista tai sodasta selviäminen. Nämä ongelmat olivat oikeita ja ajankohtaisia, mutta kaikki muu liioiteltua. (Heinonen 2012, 58.) Edellä mainittu perustelee hyvin sen, miksi hyvät komediat toimivat: henkilöhahmot ja heidän ongelmansa ovat uskottavia, vaikka toiminta olisikin täysin epäloogista, jolloin katsojalle tulee samaistumisen tunne. Hän voi ajatella olevansa juuri niin kuin henkilö X, mutta toimivansa vastaavassa tilanteessa täysin eri tavalla. Olen kuullut sanottavan, että komedian roolihenkilöiden on toimittava myös draamaan sijoitetuina.

Aristoteleen mukaan komedia kuvaa hahmot huonommiksi kuin nykyihmiset toisin kuin tragedia. Tätä erottelua on tulkittu myös siten, että komedian henkilöt kuuluvat alempiin yhteiskuntaluokkiin ja tragedian ylempiin. Tragedian hahmot ovat painoarvoltaan Aristoteleen mukaan eettisesti kiinnostavampia ja niihin liittyy enemmän vastuuta kuin komedian hahmoihin (Heinonen ym. 2012, 85–87.) Nykyään komediaa kirjoitetaan kaikista ihmisistä. Osansa saavat niin kansanedustajat kuin tavalliset tallaajatkin. Toisaalta esimerkiksi suomalaisen viihteen kulmakiviä ovat vielä viime vuosikymmeninä olleet maalaiskomediat, joissa päähenkilöt on esitetty hieman yksinkertaisiksi ja vähävaraisiksi mutta hyväntahtoisiksi ”maalaisjunteiksi”. Esimerkkinä tästä voisi olla vaikkapa Timo Koivusalon esittämä, pikku kylässä asuva Pekko Aikamiespoika -hahmo.



## 2.2 Komedian historiasta

Komedian synty ajoittuu antiikin Kreikkaan, Dionysos-juhlien näytelmäkilpailuihin, joihin komediat otettiin mukaan vasta vuonna 486 eaa. Nämä juhlat olivat Dionysoksen eli kasvillisuuden ja hedelmällisyyden sekä viinin jumalan kunniaksi järjestettyjä palvontameinoja, joihin tarvittiin kepeyttä tragedioiden vastapainoksi. Juhlien rituaaleissa käytettiin naamioita, falloksia ja tanssia. Kyseessä oli kansan karnevalistinen kevään juhla. Lisäksi komediallisia piirteitä oli nähtävissä myös roomalaisten Saturnalia -juhlissa. Kyseessä oli karnevaali, jossa erilaiset hierarkiat käännettiin nurinpäin. Komedian tarkoitus on siis alun perin ollut viihdyttää, mutta nostaa esiin myös ihmisissä piilevä naurettavuus. Hierarkioiden kääntämisellä pyrittiin myös pilkkaamaan esimerkiksi valtionjohtoa. (Paavolainen 1997; Kilkku 2017, 51.) Tätähän taiteilijat pyrkivät nykyäänkin tekemään eli osoittamaan esimerkiksi yhteiskunnallisia epäkohtia komedian keinoin. Emme välttämättä huomaa ympärillämme olevia ongelmia ennen kuin ne on tehty naurunalaisiksi.

Aristoteleen näkemyksen mukaan komediaa ei otettu riittävän vakavasti ja siksi emme tiedä sen historiasta paljoakaan. On mahdollista, että falloslaulut ovat toimineet komedian edeltäjänä. Niillä tarkoitetaan juhlaa, jossa kannetaan isoa siitintä muistuttavaa esinettä. Esineen kantajat pilkkasivat yleisöä. (Heinonen ym. 2012, 54.) Myös Paavolainen (1997) selventää, että komedian kansanomaisimpien muotojen kirjaamista ylös ei pidetty riittävän tärkeänä ja siksi komedioista on säilynyt vain yksittäisiä nimiä näihin päiviin saakka.

Heinonen ym. (2012, 308) kirjoittavat, että edellytyksenä komedian kehitykselle on ollut jonkinlainen sananvapaus. Nykyään komedian tekemisen voisi ajatella olevan helpompaa sananvapauden kehittymisen myötä. Toisaalta tämä ajatus voidaan kyseenalaistaa pohtimalla esimerkiksi valtion päämiesten vaikutusta komedian tekijöihin ja heidän tuottamaansa materiaaliin. Helsingin Sanomissa (18.2.2019) julkaistussa uutisessa kerrotaan viihdeohjelma Saturday Night Livessä esitetyn sketsin aiheuttamasta kohusta. Sketsissä näyttelijä Alec Baldwin parodioi Yhdysvaltain presidentti Donald Trumpia ja tämän hätätilajulistusta. Trump on kyseenalaistanut sen, miten amerikkalaiset tv-kanavat voivat selvitä tällaisista tapauksista ilman seuraamuksia. Voidaankin kysyä, miksi valtion päämies olisi kritisoinnin ja komedian tekemisen yläpuolella? Onko komiikan kärki tässä tapauksessa osoitettu Trumpin toimia vai hänen persoonaansa kohtaan?

### 2.3 Tragedia komedian rinnalla

Komedia on toinen teatterin päälajeista, mutta sen ymmärtämiseksi on tarpeellista käsitellä myös toista päälajia, tragediaa. Sokrateen mukaan hyvien tragedioiden kirjoittajan tulisi osata tehdä myös hyviä komedioita. (Heinonen ym. 2012, 306.) Sokrates oli ateenalainen filosofi, joka eli n. 470–399 eaa. Häntä pidetään länsimaisen kriittisen ajattelun perustajana ja ensimmäisenä ajattelijana, joka pohti syvällisesti kasvatusta. Sokrates ei jättänyt jälkeensä lainkaan kirjallista perintöä. (Heikkinen 2015.)

Yleisesti tragediassa käsitellään hyviä ihmisiä, joilla on onneton loppu. Toisin kuin komediat, tragediat etenevät hitaasti, ja koko ajan liikutaan kohti tuhoa, joka on lopulta vääjäämätön. (Kilkku 2017, 51.) Myös komediassa voidaan ajautua kohti tuhoa, mutta matka siihen vain on erilainen. ”Tuho” terminä on komediasta puhuttaessa hieman harhaanjohtava. Sen voisi nykykomediassa ajatella tarkoittavan esimerkiksi päähenkilön toimiluiden paljastumista muille eli jonkin peruuttamattoman tapahtumista.

Tragedian juuret ulottuvat Kreikkaan, jossa vietettiin keväisin Dionysos -juhlaa. Näissä juhlissa uskonnollinen seremonia yhdistyi rituaaliin, jossa juhlistettiin kulttuurista identiteettiä ja yhteistä historiaa. Juhlan yhteydessä järjestettiin traagisten näytelmien esityskilpailua. (Kilkku 2017, 27.) Paavolaisen (1997) mukaan ensimmäinen tragediakilpailu on pidetty Ateenassa vuonna 534 eaa, tosin vuosi on saattanut myös olla 558 eaa. tai 538 eaa. Tragedian syntymisen yhtenä lähtökohtana ovat olleet dityrambiesitykset, jotka olivat niin ikään Dionysoksen kunniaksi järjestettyjä improvisoituja tanssiesityksiä. Myöhemmin näihin esityksiin ryhdyttiin liittämään puhetta ja toimintaa. Tragediamuodon voidaan siis todeta syntyneen eri puolilta kreikkalaista maailmaa peräisin olevien perinteiden yhdistelmänä. (Heinonen ym. 2012, 52–53.)

## 3 KOMEDIAN KIRJOITTAJALLE

Komedian ja minkä tahansa muunkin lajin kirjoittajan on hyvä tuntea dramaturgian peruskäsitteet. Käsitteiden tunteminen voi auttaa hahmottamaan omaa kirjoitusprosessiaan teoreettisemmalla tasolla. Omassa työskentelyssäni olen kokenut edellämainitun tärkeäksi työkaluksi etenkin silloin, kun on tarpeellista päästä abstraktilta tasolta konkreettiseen pariin: Mikä on seuraava käänne? Millainen suhde henkilöllä on tähän asiaan? Mitä tarvitaan, jotta jännite säilyy? Omasta työstä on myös helpompaa puhua, kun oikeat termit ovat hallussa. Käsitteiden lisäksi paneudun seuraavaksi tarkemmin komedian kirjoittamisen ytimeen. Tutkin sitä, onko komediatekstillä joitakin välttämättömiä tarpeita.

### 3.1 Dramaturgian peruskäsitteitä

Aluksi on syytä selvittää, mitä termillä dramaturgia tarkoitetaan. Aristoteleen mukaan dramaturgia on tapahtumien sommittelua (Heinonen ym. 2012, 97). Yksinkertaisimmillaan dramaturgian tehtävänä on siis esittää asiat siten, että katsojan mielenkiinto pysyy yllä. Sanana sillä viitataan näytelmään, draamaan. Draama taas merkitsee toimintaa. Arkipäivämme ovat täynnä dramaturgisia rakenteita: jalkapallopelit, kaupassa käyminen ja ihmissuhteet ovat tällaisia. Niillä on alku, keskikohta ja loppu. (Aaltonen 2018, 58.) Tarinan juonella puolestaan tarkoitetaan tapahtumien syy-seuraussuhteita eli se vastaa kysymykseen ”Miksi?”. Juoni auttaa lukijaa ymmärtämään tarinan henkilöiden valintoja. (Parkkinen 2004.)

Olen omissa kirjoitustöissäni hyödyntänyt usein itselleni tai lähipiirilleni tapahtuneita arkisia asioita, koska ne jo itsessään ovat mielenkiintoisia ja tarjoavat parhaimmillaan valmiin kehyksen tarinalle. Miksi siis ryhtyä keksimään pyörää uudestaan? Parhaat tarinat kumpuavat eletystä elämästä, vaikka ne eivät sellaisenaan välttämättä taivu kirjoitettuun muotoon saati näyttämölle. Haasteena onkin luoda näiden sattumusten ympärille erilaisia maailmoja, jotka palvelevat kirjoittajan tarkoitusta.

Tomi Leino (2003, 8–13) puhuu ”oikean nautinnon tavoitteesta”, johon hänen mukaansa kuuluvat pelko, sääli, katharsis ja kliimaksi. On syytä huomauttaa, että Leino ei tekstissään erottele tragediaa ja draamaa käsitteinä, vaan puhuu niistä toistensa synonyymeinä. Omassa tekstissäni käytän tragedian käsitettä. Leinon ajatuksiin tutustuessani

tulin kuitenkin siihen tulokseen, että yhtä lailla komediassa tämän tavoitteen on täytyttävä. Mielestäni edellämainitut elementit ovat suoraan käytettävissä myös komedian kirjoittamisen työkaluina, eräänlaisena teoriana, ja siksi haluan käsitellä niitä tässä yhteydessä.

Leinon (2003, 11) mukaan hyvän draaman päähenkilö tuntee pelkoa lähestyvää vaaraa kohtaan, ja tällöin myös katsoja jakaa päähenkilön pelon tunteen. Tämä ajatus on näkemykseni mukaan vahvasti läsnä erityisesti sellaisissa komedioissa, jotka perustuvat päähenkilön yrityksiin olla paljastamatta esimerkiksi tekemäänsä mokaa. Paljastumisen peittely synnyttää koomisia tilanteita. Tästä hyvänä esimerkkinä voisi olla Dome Karukosken ohjaama elokuva Napapiirin sankarit (2010). Kyseisessä elokuvassa päähenkilö Jannen tyttöystävä Inari antaa tälle tehtäväksi hankkia digiboksin, mutta se osoittautuukin erinäisten onnettomien sattumusten kautta haastavaksi. Päähenkilö joutuu mitä omituisimpiin tilanteisiin yrittäessään olla paljastamatta, ettei digiboksin hankinta ole sujunut suunnitelmien mukaan.

Leino (2003, 11) puhuu pelon termin yhteydessä myös panoksista eli asioista, joita päähenkilö voi menettää, ellei pääse tavoitteeseensa. Edellä mainitsemissani esimerkissä päähenkilön panoksena on parisuhteen säilyminen. Väitän, että komediassa panosten täytyy olla yhtä suuria kuin tragediassakin. Loppujen lopuksi sekä tragediassa että komediassa ovat läsnä samat elämän peruskysymykset, mutta niitä vain käsitellään eri näkökulmista käsin.

Säälin tunne auttaa katsojaa eläytymään päähenkilön elämään. Katsoja voi omasta turvastaan käsin seurata päähenkilön kamppailua vaaran uhatessa. (Leino 2003, 11.) Hyvässä komediassa katsoja on päähenkilön puolella ja toivoo tämän onnistuvan tehtävänsään (esimerkiksi digiboksin hankkiminen). Katsoja voi tuntea sääliä ja samaistumisen tunteita, vaikka samaan aikaan tuntisikin myös vahingoniloa päähenkilön epäonnistuksessa.

Katharsiksella puolestaan tarkoitetaan tunteiden puhdistumista, esimerkiksi sitä, kun komediassa katsoja nauraa. Katharsiksessa päähenkilö vapautuu pelosta. Tämä tunne on sitä suurempi, mitä voimakkaammiksi säälin ja pelon tunteet on viety. Komedian katsojalle on äärimmäisen nautinnollista seurata pitkäjänteisesti viritettyjä tilanteita. Katharsikseen liittyy olennaisena osana kliimaksi, joka tarkoittaa tarinan huippukohtaa eli kaikkea sitä, mihin toiminnalla on tähdätty (Leino 2003, 11.) Komedia ei vaadi onnellista loppua,

eikä varsinkaan sellaista loppua, jonka pitäisi tyydyttää katsojan mahdolliset toiveet. Myös komedia voi jättää asioita auki ja jopa tyrmistyttää katsojansa.

Komedian kirjoittamisen kannalta olennaisina termeinä haluan vielä esitellä hamartian, anagnorisisuksen ja konfliktin. Hamartia tarkoittaa virhetoimintaa, joka on syntynyt erehdyksen tai tietämättömyyden takia ja on yleinen draaman tehokeino. Virhetoiminta voi tapahtua jo tarinan alussa ja toimia sysäyksenä tuleville tapahtumille. Yleensä päähenkilö tietää samaan aikaan katsojan kanssa, että on tehnyt virheen. (Leino 2003, 24.) Käytän esimerkkinä Mustikkapiirakkateoria -näytelmää. Näytelmän juonikuvio alkaa siitä, kun ensimmäisessä kohtauksessa päähenkilö Purojärvi pudottaa vahingossa nahkatakkinsa naapurinsa Sallan parvekkeen kaiteelle. Takkia hakiessaan hän kohtaa Sallan poikaystävän Jeesuksen ja lupautuu leipomaan tämän kanssa Sallalle syntymäpäiväpiirakan. Purojärven päätös auttaa Jeesusta piirakan leipomisessa on selkeä virhe Jeesuksen epävakaaan persoonan ja toiminnan takia. Purojärvi tajuaa virheensä kuitenkin vasta siinä vaiheessa, kun Salla on saanut piirakasta ruokamyrkytyksen. Toiveet Sallan sydämen voittamisesta ovat näin ollen murentuneet.

Anagnorisis puolestaan tarkoittaa tunnistamista eli hetkeä, jolloin päähenkilö vihdoinkin ymmärtää asioiden todellisen laidan, yleensä tarinan viime hetkillä. Katsojan aavistelema onnettomuus ei tapahdukaan. (Leino 2003, 24.) Useissa romanttisissa komedioissa päähenkilöt päätyvät eroamaan mutta palaavatkin vielä yhteen. Ennen yhteenpaluuta jompikumpi tajuaa kuitenkin rakastavansa toista tai esimerkiksi saa selville, että eroaminen on tapahtunut valheen tai huijauksen seurauksena. Mielestäni tunnistaminen voi tapahtua vielä silloinkin, kun varsinainen onnettomuus on jo tapahtunut, koska se kuitenkin vaikuttaa tarinan lopputulokseen olennaisella tavalla. Komedioissa huvittavimpia ovatkin monesti ne hetket, kun henkilö tajuaa asioita liian myöhään. Moka on jo ehtinyt tapahtua, mikä aiheuttaa häpeää mutta asian korjaaminen (tai sen yrittäminen) synnyttää lisää koomisia tilanteita.

Konflikti eli ristiriita on tärkeä osa tarinaa, koska se saa toiminnan pysymään liikkeessä. Päähenkilöllä täytyy olla esteitä ylitettävänä, ja niiden tulee kasvaa tarinan edetessä. Konflikti voi olla toiminnallinen tai henkilössä itsessään oleva sisäinen ristiriita. Toiminnalliseen konfliktiin päähenkilön on reagoitava toiminnalla, mutta tämä olisi suotavaa myös silloin, kun kyseessä on sisäinen ristiriita. (Leino 2003, 12.) Olen usein kirjoittaessani miettinyt, miksi tarina tuntuu ponnettomalta ja pitkästyttävältä. Jälkeenpäin olen huomannut, että pitkävetisyys on johtunut joko riittävän suurten panosten tai konfliktien puuttumisesta. Samantekevä ei ole kiinnostavaa. Tapahtuma tarkoittaa muutosta. On

siis tärkeää miettiä, mikä on roolihenkilön panos milloinkin. Mitä järkeä on kertoa tarinaa, jossa roolihenkilöllä ei ole selkeää panosta? Jos ei ole mitään, minkä vuoksi toimia ja taistella. (McKee 1999, 33.)

Komediassa konfliktit voidaan edellämainitun lisäksi jakaa myös kolmeen erilaiseen, John Vorhausin mallin mukaisesti. Näitä ovat globaali konflikti, paikallinen konflikti ja sisäinen konflikti. Globaali konflikti tapahtuu yksilön ja maailman välillä, kun taas paikallinen konflikti on ihmisten välillä tapahtuvaa. Sisäisessä konfliktissa henkilö käy sotaa itsensä kanssa, ja se on näistä kolmesta tarinan kannalta palkitsevin. (Vorhaus 1994, 21–29.)

### 3.2 Komedian vaihtelevia lainalaisuuksia

Tarinan on toimittava myös sellaisenaan, oli kyseessä komedia tai tragedia. (Vorhaus 1994, 76.) Minulle edellä mainittu tarkoittaa samaa kuin se, että huonoa käsikirjoitusta eivät voi hyvätkään näyttelijät pelastaa. Huono tarina on siis yksinkertaisesti huono, ja silloin siihen on vaikeaa lähteä rakentamaan mitään päälle. Komedian kirjoittamisessa onkin hyvä ottaa huomioon tiettyjä lainalaisuuksia, vaikka sinänsä kirjoittamisprosessi ei mielestäni eroa muiden tekstien kirjoittamisesta. Kaikki hyvät elokuvat, novellit ja näytelmät komediasta tragediaan viihdyttävät silloin, kun ne antavat yleisölleen tuoreen mallin elämästä ja ovat merkityksellisiä. Tarina ei ole pakoa todellisuudesta vaan kulkuväline, joka johdattaa meitä etsimään todellisuutta. (McKee 1999, 12.) Toisaalta voidaan pohtia, onko esimerkiksi komedioiden osalta jo käytetty kaikki mahdolliset näkökulmat ja tulkinnot elämästä? Mikä enää voi olla riittävän ”tuore” näkemys? Hyvä tarina, hyvä komedia, on parhaimmillaan silloin, kun ihminen pystyy samaistumaan sen henkilöihin.

Kaikki voivat olla hauskoja. Jos ei ole hauska, puuttuu yleensä kaksi asiaa: sen ymmärtäminen, mikä on hauskaa ja miksi sekä etenkin halu ottaa riskejä. Riskien ottaminen on samalla epäonnistumisen hyväksymistä. (Vorhaus 1994, 9.) Uskallus ottaa riskejä ja hyväksyä epäonnistuminen ovat olleet omassa työskentelyssäni vahvasti läsnä. Ensimmäistä komedianäytelmääni Mustikkapiirakkateoria kirjoittaessa totesin, että tarina toimii sitä paremmin, mitä enemmän uskallan liioitella. Komedia vaatii toimiakseen jonkin tyylin, ominaisuuden tai taidon liioittelua ja tarkkaa noudattamista, säntillistä rytmiä. Näytelmässä oli erityisesti kaksi hahmoa, jotka puhuivat hyvin alatyylisesti ja karkeasti. Pitkän pohdinnan jälkeen en kuitenkaan halunnut sensuroida heidän kielenkäyttöään, koska minulla oli vahva tunne siitä, että tämä on tehtävä näin ja riski on otettava. Jälkeenpäin

koen tämän olleen oikea valinta, vaikka ohilyöntejäkin tuli. Aarne Kinnunen (1994, 90) tarjoaa myös lohdullisen näkemyksen:

Huonossakin on osaaminen mukana; ellei yhtään osaisi, ei voitaisi puhua shakinpelaajasta tai ampujasta, silloin ei olisi ideaa miten ammutaan tai pelataan shakkia – tai miten tehdään komiikkaa. Huono koomikkokin on koomikko.

Vorhausin (1994, 10–11) mukaan myös väärät olettamukset asettavat esteitä komedian tekemiselle: esimerkiksi ennen vitsin kertomista alammekin miettiä, ettei tämä ole hauskaa ja ihmiset eivät ymmärrä, emmekä halua näyttää huonolta muiden silmissä. Kirjoittamisprosessin aikana pahin luovuuden tappaja on kokemukseni mukaan sen miettiminen, onko tämä hauskaa. Entä sitten, jos ei ole? Kirjoittamisen aikana pohdinta ei ole olennaista, koska muiden reaktioiden ennakoiminen on mahdotonta. Kirjoittajan on luotettava siihen, että jos teksti naurattaa häntä itseään, todennäköisesti joku toinenkin pitää sitä hauskana.

Kirjoittaessa on keskityttävä olennaiseen ja laskettava rimaa, sillä yhdeksän kymmenestä vitsistä on huonoja. Toiveet menestymisestä voivat tappaa hauskuuden siinä missä epäonnistumisen pelkokin. Työ ei ikinä voikaan tulla valmiiksi, jos ei keskity juuri sillä hetkellä työn alla olevaan asiaan (Vorhaus 1994, 12, 14, 17.) Itselleni toimiva ohje ajatusten harhailun pysäyttämiseksi on miettiä, voinko juuri tässä hetkessä tehdä tälle asialle jotain. Luulen, että toiveet menestymisestä estävät luovan työn siksi, että silloin työtään alkaa tehdä jollekin toiselle, jonkun muun tarpeita miellyttääkseen. Mitä henkilö X pitää hauskana? Mitä hän haluaisi minun tähän kirjoittavan? Tärkeää on miettiä, mistä aiheesta haluaa kertoa ja mennä kirjoittaessaan sitä kohti. Esimerkiksi Maire-näytelmää kirjoittaessani halusin käsitellä yksinäisyyttä ja sen vaikutusta mielenterveyteen. Koin aiheen yhteiskunnallisen keskustelun vuoksi ajankohtaiseksi, mutta myös omakohtaiseksi. Toisaalta on myös pohdittava, onko valittu aihe riittävän etäällä, jotta siitä voi kirjoittaa.

Vorhaus esittelee myös koomisen premissin käsitteen, joka on koomisen todellisuuden ja oikean todellisuuden väliin jäävä tila, jossa hauskuus voi toteutua. Hän antaa tästä esimerkkinä Paluu tulevaisuuteen -elokuvan, jossa koominen premissi on Marty McFlyn todellisen todellisuuden ja elokuvan 1950-luvun todellisuuden välissä. Näiden maailmojen yhteentörmäys luo komiikkaa. Yksinkertaisimmillaan koomisen premissin voi luoda miettimällä, mikä on odotettavaa ja tehdäkin sitten päinvastoin. (Vorhaus 1994, 19, 21–22.) Yksi esimerkki koomisesta premissistä voisi olla tilanne, jossa henkilö A on virallisessa tilaisuudessa. Hän on menossa kättelemään henkilöä B. Juuri käsien ollessa kohtaamaisillaan, henkilö A vetääkin kätensä pois ja sukii sillä hiuksiaan.

Aarne Kinnunen (1994, 79–81) käsittelee komiikan minimiä ja kysyy, voidaanko sitä määrittää. Hänen mukaansa määrittelemisen on mahdotonta, mutta erilaisten esimerkkien avulla hän esittelee henkilöitä, jotka ovat onnistuneet tekemään niin vähällä kuin mahdollista niin paljon kuin mahdollista: näyttelijä Esko Roine saapuu näyttämölle, tai suuri kokoinen Paksukainen napsauttaa sormiaan vastakohtanaan pieni ja laiha Ohukainen. He kaikki ovat käyttäneet olemuksensa luomia mielikuvia hyväkseen paljokaan siihen lisäämättä. (Kinnunen 1994, 81.) Toki esimerkiksi Ohukainen ja Paksukainen ovat oman aikansa tuotteita, eikä heidän komiikkansa välttämättä nykyaikana toimi samalla tavoin. Lisäksi lähtökohta tehdä komediaa erilaisille kehotyypeille nauramalla on hieman kyseenalaista nykypäivänä. On mahdotonta sanoa tyhjentävästi, että kirjoittamalla tiettyjä asioita voi olla hauska. Lopulta kyse on siitä, millainen tarinankertoja kirjoittaja on. Nimenomaan tarinankeronnassa voi harjaantua, eikä kyse ole siitä, onko hauska vai ei. Vain kirjoittamalla voi löytää oman tyylinsä ja oivaltaa niitä asioita, jotka omassa ajattelussa voivat näyttäytyä muille koomisina, ja jatkaa niiden jalostamista. Tomi Leinon (2003, 103) sanoin “kirjoittajaksi voi tulla vain kirjoittamalla!”.



## 4 KIRJOITTAJAN VALINNAT

Kirjailijan asema ei ole samanlainen kuin esimerkiksi klovnin tai fyysisen kertojan, koska hänellä ei ole kuulijoita tai katsojia läsnä. Kirjallisen esityksen keskeyttäminen on myös mahdotonta, vaikka olisi selvää, että lukija ei ole kiinnostunut. Koomisen tekemiseen vaaditaan vähintään kaksi simultaanisti tapahtuvaa asiaa kuten kävellä ja heilauttaa keppiä tai nostaa hattua ja irvistää. Fyysinen kuuluu koomiseen. Tekijällä täytyy siis olla jokin näkemys koomisesta. (Kinnunen 1994, 118, 77.) Mitä tiedostettuja valintoja komedian kirjoittaja voi tehdä työhönsä liittyen? Mitkä ovat niitä elementtejä, joita hyödyntämällä tekstistä voi rakentaa komediallisen? Käsittelen asiaa teoksen maailman luomisen ja henkilöhahmojen näkökulmasta.

### 4.1 Teoksen maailma

Teoksen tyyli koostuu siitä, mitä sanotaan ja miten sanotaan. Tyyliin kuuluvat verbaalisen ohella myös ääni, puhetapa, käyttäytyminen ja erityisesti se, miten näitä käytetään ja säädellään erilaisissa tilanteissa. Tyyli vetää huomion puoleensa ja kiinnittää tekijään huomiota. (Kinnunen 1994, 99, 101, 115.) Esimerkiksi Mustikkapiirakkateoriassa naiset ovat muijia ja miehet äijiä. Jo nämä sanavalinnat kertovat katsojalle, millaisessa maailmassa näytelmässä eletään. Selkeä tyylillinen valinta oli myös käyttää päähenkilö Purojärven puheessa merkillisen yksityiskohtaista kuvailua. Hän esimerkiksi kuvailee naapurinsa Sallan hiusten olevan "oljenpunertavanvaaleat", ja eräässä kohtauksessa hän viittaa näkemäänsä mukiin seuraavasti: "Se onnistu pudottaan tiskialtaaseen jonkun helvetin ruman puolitoista desiä vetävän bambikupin." Purojärven puhetyyli erottaa hänet tavallisesta ihmisestä ja tekee hänestä komediahahmon.

Kirjoittajan on osattava valita oikea sana oikeisiin käyttötarkoituksiin, oikeille henkilöille ja oikeaan aikaan (Kinnunen 1994, 103). Teos on siis tunnettava läpikotaisin. Jos esimerkiksi päähenkilö on 1800-luvulla elänyt aristokraatti, olisi tyylillisesti virheellistä laittaa hänet puhumaan kovin karkeaa kieltä. Kinnunen (1994, 109) toteaaakin, että mikäli ilmaisu ei ole kontekstissaan tarkka tai se ei ole sopiva, komiikan voidaan silloin katsoa olevan huonoa. Ajattelen kuitenkin, että esimerkiksi henkilön puhetyylin tietoinen rikkinen on hyväksyttävää, jos kyseessä on vaikkapa tilanne, jossa henkilö yrittää esittää

muuta kuin on. Aiemmasta tyylistä poiketen tämä muutos kuitenkin sopii kokonaisuuteen ja tarinan kontekstiin eli on siksi perusteltua.

Kaikki kirjoittajat etsivät erilaisia asioita, kuten toimintaa, karaktereitä tai dialogia. Yhtä kaikki jokaisen kirjoittajan on etsittävä tapahtumia, koska niihin sisältyvät kaikki edellä mainitut. Tapahtuma merkitsee aina jonkinlaista muutosta. Tarinan rakenne on valikoima erilaisia tapahtumia henkilöjen elämistä. Kirjoittajan siis täytyy ratkaista, mitkä tapahtumat jätetään tai poistetaan, mitä ennen niitä ja niiden jälkeen tapahtuu. (McKee 1999, 32–33.) Valintojen tekeminen on kirjoittajana ajoittain haastavaa, koska se pakottaa olemaan tinkimätön ja ahkera työssään. Laiskan kirjoittajan unelma olisi vain kirjoittaa ja hyväksyä jokainen tehty valinta sellaisenaan. Kirjoittajalla täytyy olla tarpeeksi röyhkeyttä oman tekstinsä suhteen, sillä kukaan muu ei voi tuntea sitä samalla tavalla. Oikeat valinnat syntyvät silloin, kun tarinan päämäärä pysyy kirkkaana läpi prosessin.

Mairea kirjoittaessani tarinan päämäärä ja oikea muoto pääsivät välillä unohtumaan. Jälkeenpäin huomaan lähteneeni kirjoittamaan proosallista tekstiä näyttämölle kirjoittamisen sijaan. Tekstistä siis puuttui ajoittain näyttämölliselle ajattelulle tyypillinen toiminnallisuus, mikä taas teki joidenkin tekstin humorististen puolien ymmärtämisestä katsojalle vaikeaa. Yllättäen vitsit, jotka naurattivat paperilla, eivät auenneet yleisölle ollenkaan. Tämä on varmasti seurausta tietynlaisesta laiskuudesta kirjoittamisprosessissa, sillä en muokannut tekstiä riittävästi, jotta se olisi koko ajan ollut toimivaa myös näyttämöllä.

#### 4.2 Henkilöhahmot

Koomisessa hahmossa on neljä pääelementtiä: koominen perspektiivi, puutteet, inhimillisyys ja liioittelu. Koominen perspektiivi tarkoittaa henkilön uniikkia tapaa katsoa maailmaa normaalin todellisuuden rinnalla. Puutteet ovat puolestaan henkilön epäonnistumisia tai negatiivisia laatuja. Ne erottavat koomisen henkilön ”oikeista” ihmisistä. Jos hahmolla ei ole mitään vikojakaan, hän on tavallinen, massaa. Inhimillisyys yhdistää koomisen henkilön yleisöön ja synnyttää samaistumisen tunteen. Hahmon inhimillinen puoli aikaansaa sympatiaa ja empatiaa. Liioittelu on se voima, joka ajaa tavallisen hahmon yhä pidemmälle koomiseen maailmaan. Se laajentaa tilaa, johon hahmon koominen premissi on rakennettu (Vorhaus 1994, 42.)

Maire-näytelmässä samannimisen päähenkilön koominen perspektiivi rakentui hänen pessimistisestä suhtautumisestaan elämään. Hän koki useimmat asiat uhkana (esimerkiksi EU:hun liittymisen) aiempien menetystensä vuoksi (mies ja tytär hylkäsivät). Mairen suurin puute on hänen alkoholisminsa ja kykenemättömyytensä käsitellä elämässään kokemia tragedioita. Hänen inhimillisyytensä muodostuu rakastavasta tavasta puhua tyttärestään, intohimon tunteista puhumisesta ja rohkeudesta kertoa olleensa huono äiti. Mairen hahmossa liioiteltua ovat hänen jokapäiväinen tapansa kytätä naapurien ja kyläläisten elämää kiikareilla ja kohtuuton asenne esimerkiksi auktoriteetteja kohtaan. Tästä esimerkkinä lainaus kohtauksesta Manifesti, jossa Maire kritisoi EU:hun liittymistä:

Ne tulevat tänne yli rajojen, niitä kunnioittamatta. Ne ovat naamioituneet meiksi, mutta ovat oikeasti susia lampaiden vaatteissa. Yön aikana ne vyöryvät metsiemme läpi, kotiemme ohi, pelloillemme. Ja siellä ne ryöväävät ne. Ne vievät kaiiken. Ne vievät verellä ja hiellä kylvetyt perunat!

Kirjoittajalla on vapaat kädet luomiensa henkilöhahmojen suhteen, mutta edelleen on tehtävä valintoja, mihin suuntaan näitä hahmoja lähtee viemään. Väitän, että hahmot luovat tarinan tyylin ja määrittävät mailman, jossa eletään. Henkilöhahmon koomisuus voi syntyä esimerkiksi henkilön sijoittamisesta luokkaan, murteeseen tai paikallisuuteen. Tällöin hahmolle annetaan jokin tuntomerkki tai ominaisuus, joka nostetaan näkyväksi. (Kinnunen 1994, 87.) Voisi siis ajatella, että esimerkiksi mikään murre ei yksinään ole hauskaa, mutta korostettuna ja sijoitettuna johonkin toiseen ympäristöön, siitä voi tulla koomista.

Henkilöhahmon täytyy olla tunnistettavissa, jotta huumori toimii. Tilanteessa tai henkilöissä itsessään täytyy olla jotain tuttua. Komediasa hahmon pyrkimyksenä on tehdä hyvää, mutta virheellisestä lähtökohdasta käsin ja keinoin, jotka ovat kyseenalaisia. (Vacklin & Rosenvall 2015, 488, 491.) Mustikkapiirakkateorian hahmojen hauskuus syntyi osittain siitä, että he kaikki puhuivat enemmän tai vähemmän ala-arvoisia sanoja viljellen. Ainakin aluksi tämä toimi, koska katsoja osasi jo alkaa odottaa, että hahmo toimii ja puhuu tietyllä tavalla. Jälkeenpäin ajateltuna tätä valintaa olisi voinut varioida esimerkiksi muuttamalla jonkun hahmon puhetapaa päinvastaiseen tietyssä tilanteessa. Ennalta-arvaamattomuuskin luo komiikkaa silloin, kun hahmon toiminta on pysynyt samanalaisena riittävän pitkään. Tilaa yllätyksille pitää olla.

Henkilöhahmolla voi myös olla jokin fyysinen ominaisuus, jota painotetaan ja tyylin mukaisesti jopa liioitellaan. Ihmisen kävelytyyli tai suuri nenä eivät itsessään ole koomisia. Kaikki riippuu siitä, millaisessa kontekstissa ne esitetään ja mitä toimintaa suhteessa

niihin rakennetaan. Kaikki ihmisen ominaisuudet ja toiminnot voidaan tehdä koomisiksi (Kinnunen 1994, 24–25.) Näyttämölle siis kirjoitetaan toimintaa enemmän kuin selittää asioita. On järkevämpää miettiä, miksi henkilö esimerkiksi kävelee tietyllä tavalla, kuin vain kirjoittaa hänet tekemään niin koomisuuden vuoksi. Onko erikoinen kävelytyyli seurausta jonkun toisen toiminnasta, vai onko henkilö esimerkiksi itse liukastunut ja venäyttänyt selkänsä?

McKeen (1999, 101) mukaan henkilön todellinen karakteri paljastuu valinnoissa, joita hän tekee paineen alaisena. Tämä liittyy olennaisesti komediaan, koska kuten aiemmin todettua, komediahenkilö pyrkii hyvään kyseenalaisin keinoin. Mitä enemmän komediaan on kirjoitettu paineistettuja valintatilanteita, sitä enemmän roolihenkilöille syntyy tilaisuuksia valita ”väärin”, mikä synnyttää komiikkaa.

Vacklin ja Rosenvall (2015, 527) toteavat, että kirjoittaja voi rakentaa koomisen henkilön luomalla todellisuuteen pohjaavan pilakuvan itsestään. Väitän, että tarinan henkilöissä on aina väistämättä mukana jotakin kirjoittajasta itsestään. On mahdotonta sulkea pois omaa henkilöhistoriaansa ja kokemuspohjaansa kirjoitusprosessin aikana, joten miksi olla hyödyntämättä niiden tuomia mahdollisuuksia. En tiedä mitään hauskeempaa kuin omalle naurettavuudelleen nauraminen.

## 5 KIRJOITTAJAN RUTIINI JA PANOKSET

Olenainen osa kirjoitusprosessia on myös se, miten kirjoittaja päivänsä koostaa. Luonnollisesti tekstiä ei voi syntyä, ellei sitä kirjoita. Seuraavaksi perehdyn siihen, millaisia asioita kirjoittajan on hyvä huomioida rutiineissaan. Käsittelen myös ajoittain kirjoittamisessa esiintyviä vaikeuksia, mistä ne voivat johtua ja sitä, mitä niiden ehkäisemiseksi voi tehdä.

### 5.1 Kirjoittajan arki

Aluksi kirjoittaja sulkeutuu mielikuvitusmaailmaansa. Henkilöt alkavat puhua ja toimia, jolloin kirjoitetaan kaikki tämä ylös. Seuraavaksi kirjoittaja astuu ulos tästä maailmasta ja lukee kirjoittamansa läpi samalla analysoiden sitä. Kirjoittaminen, lukeminen ja analysoiminen vuorottelevat päivän aikana. (McKee 1999, 22.) Allekirjoitan McKeen näkemyksen, sillä kirjoittaminen on kovaa työtä ja vaatii rakenteita ja rutiineja ympärilleen. Laiska kirjoittaminen näkyy lopputuloksessa. Tekstistä ei voi tulla hyvää, jos sitä ei tutki tarpeeksi kriittisesti. Omia ajatuksiaan pitää arvostaa, mutta on myös taitoa myöntää, jos jokin asia tarinassa ei toimi.

Olen sortunut lukuisia kertoja rakastamaan omia ideoitani ja vitsejäni niin paljon, etten ole kyennyt näkemään niiden keskeneräisyyttä ja huonoutta. Kriittisyys ei kirjoittaessa tarkoita omien taitojen jatkuvaa arvostelua ja vähättelyä vaan sitä, että kykenee näkemään, mitkä asiat vievät tarinaa halutulla tavalla eteenpäin. Itselläni nämä kaksi asiaa ovat välillä sekoittuneet ja tehneet kirjoittamisesta suorastaan epämiellyttävää.

Kirjoittaminen vaatii aikataulua. Aikataulu ja työlle määrätty deadline ovat keinoja sitoutua työhön. Itsekuri tuottaa kirjoittajalle nautintoa. Amatööri kirjoittaa vain inspiraation iskiessä, kun taas ammattilainen tekee työtä säännöllisesti ja etenee tavoitteellisesti kohti valmista tekstiä. (Vacklin & Rosenvall 2015, 285.) Kirjoittajan on turha ajatella olevansa jollain tavalla ”epäluova”, jos tekstiä ei synny. Luovuus tarvitsee ajan ja paikan toteutuakseen. Kokemukseni mukaan kirjoittamisen lykkääminen on paras keino luovuuden tukahduttamiseksi.

Kirjoittajalla on vapaus valita tarinansa ja kirjoittaa mistä tahansa. Mutta kirjoittajan on ehdottomasti uskottava siihen, mitä kirjoittaa. Jokainen kertomus, jonka luot, sanoo yleisölleen “uskon, että elämä on juuri tällaista”. (McKee 1999, 65.) Toisin sanoen, jos roolihenkilöllä pitää olla tarpeeksi suuret panokset tarinassa, samaa vaaditaan myös kirjoittajalta. Panos voi olla yksinkertaisesti palava intohimo jotain aihetta kohtaan tai tarve kiinnittää ihmisten huomio epäkohtiin. Toisaalta kirjoittajan panos voi olla palkan saaminen. Sen ei pitäisi olla yhtään sen huonompi vaihtoehto, eikä se myöskään estä kirjoittajaa luomasta uusia tavoitteita itselleen työskentelyn aikana. Vastaus kysymykseen “miksi?” voi hyvinkin muodostua kirjoittamisen edetessä.

Hyvän tarinan etsiminen on yksinäistä työtä. Pitää olla taitoa laittaa asioita yhteen tavalla, josta kukaan ei ole aiemmin edes haaveillut. Sitten tarvitaan visio, jonka moottorina toimivat tuoreet havainnot ihmismielestä ja yhteiskunnasta kuin myös syväluotaavasta tiedosta roolihenkilöistäsi ja omasta maailmastasi. Tarvitaan paloa kertoa juuri tämä tarina. Miksi kirjoittaa tarinaa, jos sitä ei todella halua tehdä? (McKee 1999, 20–21.)

## 5.2 Kirjoittajan blokki

Kirjoittajan blokilla (writer’s block) tarkoitetaan kykenemättömyyttä kirjoittaa. Se on työskentelyn välttelyä kokonaisvaltaisempi tila, jossa kirjoittaja ei halua kirjoittaa enää ikinä ja uskoo, ettei osaa kirjoittaa. Tämä katko kirjoittamisessa voi johtua yksityiselämän ongelmista (esimerkiksi parisuhteeseen liittyvästä), mutta blokin iskiessä kirjoittajaa vaivaa joka tapauksessa emotionaalinen väsymys. (Vacklin & Rosenvall 2015, 277.) Olen joutunut käymään läpi useita pienempiä blokkeja kirjoittamisessani. Erityisesti olen kokenut kirjoittamisen vaikeuden taiteellista opinnäytetyötäni Maire kirjoittaessani. Ongelmani alkoivat eskaloitua ehkä siinä vaiheessa, kun koin paineita siitä, että minun pitää väittää teoksellani jotain ja olla erityisen kantaaottava. Ilo ja luovuus katosivat, koska aloin ajatella tarinaa lopputulos edellä miellyttääkseni opettajiani ja opiskelutovereitani. Tilanne raukesi, kun erään kurssin puitteissa sivusimme aihetta ja rohkaistuin puhumaan ääneen haasteestani. Silloin oivalsin, että kirjoittajana ja teatterintekijänä minun ei tarvitse väittää teoksellani mitään, sillä teos on jo itsessään jotakin väittävä ilman, että sitä pitäisi erikseen korostaa.

McKee (1999, 73) taas toteaa, että kirjoittajan blokki syntyy, koska ei ole mitään sanottavaa. Hänen mielestään kertomisen taito ei ole kadonnut minnekään, mutta sen voi

“saattaa koomaan” välinpitämättömyydellä. Kirjoittajan on ylläpidettävä taitojaan ja stimuloitava itseään faktoilla ja ideoilla. Toisin sanoen siis tutkimalla, lukemalla ja kirjoittamalla. Omat ongelmani taiteellisen opinnäytetyön käsikirjoittamisessa johtuivat myös siitä, etten oikeastaan ollut riittävän kiinnostunut ratkaisemaan tarinan kannalta oleellisia kysymyksiä. En myöskään täysin uskonut kaikkea kirjoittamaani, vaan tärkeämmältä tuntui ajoittain kirjoittaa kirjoittamisen vuoksi. Tehtäväni oli saada käsikirjoitus valmiiksi. Tämä aiheutti sen, etten kirjoittaessani ollut riittävän kriittinen tekstiäni kohtaan, vaan laiskistuin ja tyydyin ns. toiseksi parhaaseen vaihtoehtoon. En pystynyt enää erottelemaan sitä, mitkä asiat ovat tarinan kannalta oleellisia, ja niinpä kirjoitin kaiken mieleeni tulevan. Yritin tällä tavalla selättää tyhjän paperin pelkoa. Siksi lopputulos oli valitettavasti ajoittain tylsä.

McKee (1999, 89) korostaa, että kirjoittajan pitää olla oman genrensä mestari, tutkia ja analysoida muita saman genren teoksia. Tämä ohje on sittemmin auttanut minua selättämään kirjoittamisen haasteita, varsinkin tähän opinnäytetyöhöni liittyen. Kirjallisen opinnäytetyöni kirjoittaminen on ollut pitkä prosessi, jonka suurimpana jarruna oli riittämättömyyden tunne: minulla ei ole aiheesta tarpeeksi sanottavaa. Erilaisten teosten lukeminen ja teorioiden tutkiminen ovat tukeneet omaa ajatteluani ja rohkaisseet seisomaan mielipiteideni takana. Lisäksi olen lukenut ylipäättään enemmän myös täysin aiheeseen liittymättömiä teoksia, jotka ovat osaltaan vapauttaneet luovuuttani. Kirjoittajan blokki on varmasti välttämätön osa jokaisen kirjoittajan elämää. Paras keino välttää sen syntymistä on pitää omaa luovuutta ja ammattitaitoa yllä. Kirjoittajan tärkein työkalu on luovuus, ja sen ylläpitämiseksi kannattaa nähdä vaivaa.

## 6 LOPUKSI

Olen käsitellyt edellä komedian kirjoittamisen vaatimuksia ja elementtejä, joita hyödyntämällä komediaa voi kirjoittaa. Mainitsemiani näytelmiä ja tätä opinnäytetyötä kirjoittaessani olen tullut siihen lopputulokseen, että komedian tärkein mahdollistava tekijä on toiminta. Ilman toimintaa (ja siitä seuraavia tapahtumia) komedian roolihahmoilla ei ole tilaisuutta tehdä vääriä ja kyseenalaisia valintoja, jotka syöksevät heidät kohti hauskoja seikkailuja. Mustikkapiirakkateoria oli jo tekstinä hauska, koska roolihahmot tekivät asioita niiden selittämisen sijaan. Maire taas voisi toimia paremmin romaaniksi kirjoitettuna proosallisen kerronnan tyylin vuoksi. Voisi siis ajatella, että ilman toimintaa näyttämölle kirjoittamisesta puuttuu se ulottuvuus, joka tekee näytelmätekstistä esitettävän.

Tekstin hauskuus on riippuvaista toiminnasta, mutta se on myös sidonnainen aikaan, paikkaan ja henkilön omaan kokemuspohjaan. Lopulta on täysin mahdotonta aukottomasti ennustaa, mikä on kenenkin mielestä hauskaa. Lisäksi keskustelu huumorin soveliaisuudesta on laajentunut ja ihmiset pohtivat yhä kriittisemmin sitä, mikä on hauskaa ja mille ylipäättään on soveliaista nauraa. Sananvapauden kehittyminen on mahdollistanut yhteiskunnan epäkohtien esiin nostamisen komedian keinoin, mutta se on tuonut komedian tekijöille myös lisää vastuuta. Komedian kirjoittajalla on vapaus valita aiheensa, mutta myös velvollisuus pohtia sitä, mihin komiikan kärki on kohdistettu.

Kirjoittaminen on oikeaa ja vaativaa työtä. Tekstiä ei synny itsekseen, vaan jokainen näytelmä, kirja tai vaikkapa tv-sarja on aina lukuisien työtuntien, muokkausten ja huonojen ideoiden karsimisen lopputulema. Hyvä kirjoittaja uskaltaa tarkastella työtään kriittisellä mutta rakastavalla silmällä. Kirjoittajan täytyy huolehtia luovuutensa ylläpitämisestä ja luoda sellaiset rutiinit, jotka tekevät pitkäjänteisestä kirjoittamistyöstä mahdollisia. Yksinkertaisimmillaan se tarkoittaa ajan ja paikan järjestämistä työn tekemiselle.

Lopuksi voin todeta, että komedian kirjoittaminen vaatii ennen kaikkea rohkeutta kohdata sisäinen klovninsa. Komedian kirjoittajana olen kehittynyt eniten silloin, kun olen uskaltanut kirjoittaa oman sisäisen maailmani näkyväksi. Minulle on ollut tärkeää tutkia sitä, mikä omassa ajattelussani on hauskaa ja päämäärätietoisesti mennä kirjoittaessani sitä kohti. Välillä se tuottaa onnistumisia, useammin ei. Ja juuri siihen kätkeytyy komedian kirjoittamisen ydin.



## LÄHTEET

Näytelmät ja elokuvat:

Maire 2017. Näytelmä. Kirjoittanut: Heinämäki, T.

Mustikkapiirakkateoria 2016. Näytelmä. Kirjoittanut: Heinämäki, T.

Napapiirin sankarit. 2010. Ohjaus: Karukoski, D. Tuottaja: Bardy, A.

Kirjallisuus:

Aaltonen, J. 2018. Käsikirjoittajan työkalut: audiovisuaalisen käsikirjoituksen tekijän opas. Tampere: SKS.

Heikkinen, R. 2015. Sokrates – filosofian isä ja hänen perintönsä. <https://www.reijoheikkinen.fi/sokrates-filosofian-isa-ja-hanen-perintonsa/> Viitattu 27.2.2019.

Heinonen, T; Kivimäki, A; Korhonen, K; Korhonen, T; Reitala, H & Aristoteles. 2012. Aristoteleen runousoppi: opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki: Teos.

Kilku, E. 2017. Teatterin tyylilajit: käytännön opas. EU: Nordbooks.

Kinnunen, A. 1994. Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys. Juva: WSOY.

Leino, T. 2003. Sanoista eläviä kuvia: käsikirjoittajan opas. Helsinki: Otava.

McKee, R. 1999. Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. United Kingdom: Methuen.

Määttänen, J. 2019. Saturday Night Live pilkkasi hätätilajulistusta, ja Donald Trump sai tarpeeseen: ”Miten kanavat selviävät tästä ilman seuraamuksia?” Helsingin Sanomat 18.2.2019. <https://www.hs.fi/nyt/art-2000006005769.html> Viitattu 4.3.2019.

Paavolainen, P. 1997. Eurooppalaisen teatterin historiaa. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 55. <https://disco.teak.fi/euteatteri/> Viitattu 27.2.2019.

Parkkinen, J. 2015. Miten hyvä tarina rakentuu. <http://www.parkkinen.org/tarina.html> Viitattu 5.2.2019.

Vorhaus, J. 1994. The Comic Toolbox: how to be funny even if you're not. Los Angeles: Silvan-James Press.

