



TYÖKALUJA USEAN PÄÄHENKILÖN TARINAN KÄSI- KIRJOITTAMISEEN

Kirsti Riekkola

Opinnäytetyö
Toukokuu 2014
Elokuvan ja television ko.
Käsikirjoittaminen

TAMPEREEN AMMATTIKORKEAKOULU
Tampere University of Applied Sciences

TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu
Elokuvan ja television koulutusohjelma
Käsikirjoittaminen

RIEKKOLA, KIRSTI:

Työkaluja usean päähenkilön tarinan käsikirjoittamiseen

Opinnäytetyö 31 sivua

Toukokuu 2014

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena oli tutkia usean päähenkilön elokuvia ja selvittää, millaisia ominaispiirteitä tällaisilla elokuvilla on, miten elokuvat rakentuvat ja millaisia haasteita niiden kirjoittamiseen liittyy. Tutkimuksen tavoitteena oli löytää työkaluja usean päähenkilön tarinoiden kirjoittamiseen ja soveltaa tietoa oman elokuvallisen näytelmätekstin analysoimiseen ja kehittämiseen. Aihe valittiin, koska usein käsikirjoittamisen rakennemallit koskevat vain yhden päähenkilön tarinoita.

Työssä avattiin hieman usean päähenkilön elokuvien historiaa. Tämän jälkeen usean päähenkilön elokuvat eriteltiin alalajeihin, joita käsiteltiin lähdekirjallisuuteen ja esimerkkielokuvaan tukeutuen. Tutkimuksen lomassa purettiin omaa, *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmätekstiä ja etsittiin yhtymäkohtia usean protagonistin elokuvakerrontaan. Näytelmäteksti sijoittui alalajiin moniprotagonistinen tarina, mutta siitä löytyi myös episodimaisia piirteitä.

Tutkimuksessa selvisi, että elokuvista on löydettävissä välineitä toimivan usean päähenkilön tarinan kirjoittamiseen ja elokuvakerronnasta on mahdollista ottaa vaikutteita myös usean päähenkilön näytelmän kirjoittamiseen.

Asiasanat: käsikirjoittaminen, käsikirjoitus, päähenkilö, elokuva, näytelmä

ABSTRACT

Tampereen ammattikorkeakoulu
Tampere University of Applied Sciences
Degree Programme in Film and Television
Screenwriting

RIEKKOLA, KIRSTI:
Tools for Creating a Script With Multiple Protagonists

Bachelor's thesis 31 pages
May 2014

The objective of this study was to collect information about the distinctive qualities and structures of films with multiple protagonists, as well as the challenges a writer might face when crafting such films. Another goal was to gather tools for writing stories with multiple protagonists and to apply the information in an analysis and further development of the writer's own stage play. The subject was chosen because the scriptwriting theory usually emphasises a single protagonist form.

After a brief history of the subject, films with multiple protagonists were divided into subgroups which were explained using information found in the source literature and film examples. The information was used to analyze the writer's own project, a play called *Naiset vs. Zombiet!* (Women vs. Zombies!). The play identified as a multipleprotagonist story, with traits of episodic storytelling.

The results show that tools for writing good stories with multiple protagonists can be found from films and some of these tools may also be used in creating a play with multiple protagonists.

Key words: screen writing, script, protagonist, film, play

SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	<i>NAISET VS. ZOMBIET!</i> -PROJEKTIN TAUSTAA.....	7
3	JOHDATUS USEAN PÄÄHENKILÖN ELOKUVIIN	9
4	MONTA PÄÄHENKILÖÄ, YHTEINEN TARINA	11
4.1	Ryhmä päähenkilönä - moniprotagonistinen rakenne.....	11
4.1.1	Tehtävä, jälleennäkeminen ja piiritys	12
4.1.2	Moniprotagonistisen tarinan hahmot.....	13
4.2	Kaksi päähenkilöä.....	13
4.2.1	Kaverielokuvat	14
4.2.2	Kaksi matkaa -rakenne.....	15
4.3	Moniprotagonistinen rakenne näytelmässä <i>Naiset vs. Zombiet!</i>	16
5	EPISODIMAISET TARINARAKENTEET	20
5.1	Tandemrakenne.....	20
5.2	Jaksoittainen episodirakenne	22
5.3	Episodimaisuus näytelmässä <i>Naiset vs. Zombiet!</i>	25
6	YHTEENVETO	27
	LÄHTEET.....	29

1 JOHDANTO

Käsikirjoitusopintojeni alusta asti olin pitänyt itsestään selvänä sitä kultaista sääntöä, että etenkin elokuvassa tulee päähenkilönä olla yksi, samaistuttava henkilöahmo. Niin käsikirjoituskurssit kuin lukemani käsikirjoitusopuksetkin opettivat lähes poikkeuksetta kirjoittajaa valitsemaan yhden hahmon tarinan päähenkilöksi, kuin se olisi ainoa vaihtoehto. Tunnetut teorit Christopher Voglerin sankarin matkasta ja Syd Fieldin kolminäytöksiseen rakennemalliin keskittyvät kaikki yhteen sankariin. Kuitenkin jo vilkaisu omaan dvd-hyllyyn paljasti, ettei usean päähenkilön elokuva ole harvinaisuus. Päätin tarttua aiheeseen ja lähteä selvittämään, onko usean päähenkilön tarinoille olemassa samantapaisia kaavoja ja rakennemalleja kuin yhden päähenkilön tarinoille.

Alkaessani tutkia aihetta huomasin pian, ettei usean päähenkilön tarinan kirjoittaminen välttämättä sovi ainakaan aloittelevalla käsikirjoittajalle. Useat menestyksekkäiden monen päähenkilön elokuvien käsikirjoittajat, kuten Paul Haggis (*Crash* 2004), Robert Altman (*Nashville* 1975, *Short Cuts* 1993) ja Barbara Benedek (*The Big Chill* 1983) ovat olleet joko kokeneita elokuvantekijöitä tai heillä on ollut vuosien, ellei vuosikymmenten kokemus television käsikirjoittamisesta ennen usean päähenkilön elokuvien pariin siirtymistä (Segers, 2011). Lisäksi uudemmissa usean päähenkilön elokuvista voidaan mainita vuoden 2012 *Avengers*, jonka käsikirjoittajaohjaajana toimi pitkän uran televisiokäsikirjoittajana tehnyt Joss Whedon. Havainto ei ollut kovin rohkaiseva, sillä olin juuri itse keskellä kirjoitusprojektia, jossa työn alla oli usean päähenkilön näytelmäteksti, *Naiset vs. Zombiet!*. Päätin kuitenkin jatkaa aiheen parissa ja ottaa oman näytelmäme tutkimukseni kohteeksi, tavoitteenani saada hyödyllistä oppimateriaalia teoksen jatkokehittelyä varten.

Opinnäytetyössäni tutkin tarinoita, joissa päähenkilöitä on enemmän kuin yksi. Erityisesti tutkimukseni keskittyy tarinoiden rakenteisiin sekä usean päähenkilön rooliin tarinankerronnassa. Tavoitteenani on elokuvia analysoimalla etsiä työkaluja oman usean päähenkilön näytelmätekstini kehittämiseen. Aluksi käsittelen lyhyesti usean päähenkilön elokuvien historiaa ja erittelen elokuvat eri alalajeihin. Tämän jälkeen käsittelen alalajeja tarkemmin ja selvitän minkälaisia ominaispiirteitä kukin niistä sisältää ja minkälaisia haasteita käsikirjoittaja saattaa kohdata kunkin alalajin kohdalla. Tutkimuksen

lomassa sovellan oppimaani oman elokuvallisen näytelmätekstini ja sen kirjoitusprosessin pohtimiseen.

Koska opiskelemme elokuvan tekoa, päätimme käsikirjoitusparini kanssa tietoisesti pyrkiä sekoittamaan elokuvaa ja teatteria keskenään *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmässä ja kokeilla miten zombie-elokuvan tuominen näyttämölle onnistuisi. Näytelmä on siis rakenteeltaan melko elokuvamainen ja pyrkii käyttämään hyväkseen kauhukomediagengen konventioita. Koska näytelmätekstimme muistuttaa elokuvakäsikirjoitusta, se soveltuu hyvin tutkimukseni kohteeksi, enkä työssäni erityisesti keskity vertailemaan usean päähenkilön elokuvaa ja näytelmää keskenään. Koska medioina elokuva ja näytelmä kuitenkin ovat erilaiset, joudun huomioimaan tutkimuksessani sen seikan, etteivät kaikki elokuvakäsikirjoittamisen keinot ole suoraan siirrettävissä näytelmätekstiin.

Oman projektini analyysi perustuu lähdekirjallisuudesta ja esimerkkielokuvista löydettyyn tietoon. Erityisesti tutkimukseni pohjaa käsikirjoittaja-teoreetikko Linda Aronsonin teksteihin. Aronson on tehnyt usean päähenkilön elokuvista erittäin laajaa ja syväluotaavaa tutkimusta, jonka koin kaikkein hedelmällisimpänä lähteenä omaan työhöni.

2 *NAISET VS. ZOMBIET!* -PROJEKTIN TAUSTAA

Naiset vs. Zombiet! -projekti sai alkunsa loppusyksystä 2013 toisen käsikirjoittajaopiskelijan, Aino Putaalan, kanssa suorittamastani työharjoittelusta Tampereen Ylioppilasteatterissa. Harjoittelun tavoitteena oli ideoida ja kirjoittaa kokoillan näytelmäteksti Ylioppilasteatteria mahdollisena esityspaikkana silmällä pitäen. Näytelmä siis suunniteltiin vastaamaan kyseisen teatterin tarpeita ja resursseja. Tällä hetkellä näytelmä on jatkokehittelyn alaisena, mutta sen tarina on kirkastunut sellaiseen muotoon, että sitä voi lähteä tarkastelemaan tutkimukseni pohjalta. Työskentelytapana näytelmätekstin tuottamisessa on ollut ideointi ja tarinan kehittäminen kohtausluettelotasolla yhdessä Ainon kanssa, jaettujen kohtausten aukikirjoittaminen itsenäisesti, sekä palautekeskustelut Ainon ja Tampereen Ylioppilasteatterin taiteelliseen johtoon kuuluvan harjoitteluohjaajan kanssa.

Itse näytelmän idea syntyi kauan aikaisemmin ja olin kehitellyt sitä mielessäni jo parin vuoden ajan. Idea on yksinkertainen: Zombie-viruksen iskiessä ihmiskunnan ainoa toivo on päästä vapauteen ryhmä massamurhaajanaisia hoitelemaan zombiet päiviltä. Symbolisella tasolla zombiet edustavat naisten kohtaamia ongelmia seksistisessä yhteiskunnassa, ja jokainen näytelmän päähenkilöistä joutuu kohtaamaan ja murskaamaan oman mörkönsä zombien muodossa. Alunperin elokuvaideana kehittelemäni aihio nousi esiin työharjoittelun alkaessa, ja kun se sai kannatusta Ylioppilasteatterin jäsenten ideointitilaisuudessa, päätimme Ainon kanssa lähteä kehittelemään näytelmää kyseisestä aiheesta. Tyylilajiksi valikoitui kauhukomedia-musikaali *The Rocky Horror Show*:n (1973, elokuvaversio *The Rocky Horror Picture Show* 1975) hengessä.

Naiset vs. Zombiet! -näytelmä alkaa tilanteesta, jossa zombie-virus on riehunut maailmassa jo jonkin aikaa. Maailmaan on muodostunut yksi hallitus, jota johtaa Maailman Presidentti. Maailman johto on voimaton tappavan epidemian edessä, mutta viimeisenä oljenkortenaan he päättävät päästää vapauteen The Cunt Crew'n, ryhmän kuolemaan tuomittuja massamurhaajanaisia, jotka aikoinaan kylvivät kauhua verenhimoisilla murhatöillään. Maailman Presidentti lupaa naisille täyden vapautuksen mikäli he onnistuvat hankkiutumaan zombeista eroon ja niin The Cunt Crew'n jäsenet, eli Big Mac, Lulu, Sahara ja Eden lähtevät tapporeissulle. Mukaan matkalle tarttuu pian myös komea mutta avuton Pauli, joka kokee romanssin Big Macin kanssa. Suorittaessaan hengenvaarallista

tehtävänsä ryhmäläiset joutuvat kohtaamaan myös henkilökohtaisia ongelmiaan zombien muodossa. Toisaalla Maailman Presidentti juonii oikean kätensä, Kapteenin, kanssa ja selviää, että tällä on katala suunnitelma naisten pään menoksi: Presidentti aikoo luoda uuden, täydellisten ihmisten kansakunnan zombie-epidemian autioittamaan maahan ja testaa The Cunt Crew'n jäseniä, koska aikoo valita heistä yhden täydellisen jälkeläisensä äidiksi. Lopulta naisten onnistuu päihittää sekä zombiet että Presidentti.

3 JOHDATUS USEAN PÄÄHENKILÖN ELOKUVIIN

Usean päähenkilön elokuvien historia kantautuu vuoteen 1916, jolloin ilmestyi D. W. Griffithin yli kolmetuntinen mykkäelokuva *Intolerance*. Elokuva kertoo neljä eri aikakausille sijoittuvaa, limittäin kulkevaa tarinaa, joissa kaikissa teemana on otsikon mukaisesti suvaitsemattomuus ja ennakkoluulot. Myöhemmin 30-luvulla muun muassa elokuvat *Grand Hotel* (1932) ja *Dinner at Eight* (1933) toivat ensimmäisinä yhteen päähenkilökaartiin joukon Hollywoodin kirkkaimpia tähtiä. (Cowgill, 2003.) Tämän jälkeen muun muassa Kurosawan *Seitsemän samuraita* (1954) ja teinielokuva *The Breakfast Clubin* (1985) kaltaiset menestyselokuvat ovat todistaneet usean päähenkilön tarinoiden taipuvan monenlaisiin tyyllilajeihin. Nykyään usean päähenkilön elokuvat ovat nousseet osaksi valtavirtaelokuvien tarinankerrontaa. Suunnannäyttäjänä uusissa tarinarakenteissa on toiminut televisio, ja 80-luvun poliisisarja *Hill Street Bluesia* onkin pidetty syynä monia tarinoita sisältävien elokuvien nousukauteen (Bordwell 2006a).

Käsikirjoittaja-teoreetikko Linda Aronson on toiminut monimuotoisten elokuvien puolestapuhujana. Hän on kehittänyt elokuvien rakenteita tutkimalla yhden sankarin lineaarisen tarinankerrontamallin rinnalle uusia rakennemalleja, joita hän kutsuu rinnasteisiksi kerrontarakenteiksi (*parallel narrative*) (Aronson 2010, 167). Rinnasteisiin kerrontarakenteisiin sisältyvät myös usean päähenkilön elokuvat, joista Aronson käyttää nimitystä ensemble-elokuvat. Ensemble-rakenteisiin kuuluvat Aronsonin luokittelun mukaan moniprotagonistinen rakenne (*multiple protagonist narrative*), tandemrakenne (*tandem narrative*) sekä kaksi matkaa -rakenne (*double journeys narrative*) (Aronson 2010). Lisäksi Aronson käsittelee rinnasteisten kerrontarakenteiden alla peräkkäiset tarinat -rakennetta (*consecutive stories narrative*) (Aronson, 2010, 328), jonka otan mukaan omaan tutkimukseeni nimellä jaksoittainen episodirakenne. Aronsonin kategorioiden lisäksi käsittelen erikseen vielä *buddy-* eli kaverielokuvia. Lopulta jaottelustani tuli seuraavanlainen:

- Monta päähenkilöä - sama tarina
- moniprotagonistinen rakenne
- kaverielokuvat
- kaksi matkaa -rakenne

Episodimaiset tarinarakenteet

- tandemrakenne

- jaksoittainen episodirakenne

4 MONTA PÄÄHENKILÖÄ, YHTEINEN TARINA

Tässä luvussa tarkastelen tarinoita, joissa monta päähenkilöä tähdittää yhtä yhteistä tarinaa. Käsittelen aluksi moniprotagonistista rakennetta, jossa päähenkilönä on ryhmä. Tämän jälkeen käsittelen kahden päähenkilön tarinoita, jotka voidaan sijoittaa moniprotagonististen tarinoiden alle, mutta ansaitsevat ominaispiirteidensä ansiosta erillisen käsittelyn. Kahden päähenkilön tarinoiden alla käsittelen kaverielokuvia ja kaksi matkaa -rakennetta. Lopuksi tarkastelen omaa projektiani tekemieni havaintojen pohjalta.

4.1 Ryhmä päähenkilönä - moniprotagonistinen rakenne

Usean päähenkilön tarinan pääosassa voi olla ryhmä hahmoja suorittamassa yhteistä tehtävää tai pyrkimässä kohti yhteistä päämäärää. Tällaisesta tarinarakenteesta Linda Aronson käyttää nimitystä moniprotagonistinen rakenne (*multiple protagonist narrative*) (2010, 207). Ryhmästä ei siis nouse esiin yhtä yksittäistä sankaria, vaan päähenkilöys jakautuu tasaisesti jäsenten välillä. Tarinan mielenkiinto syntyy henkilöahmojen välisestä dynamiikasta ja siitä, miten henkilöt ryhmänä suoriutuvat vastaan tulevista haasteista. Tällaisia elokuvia kutsutaan toisinaan myös ensemble-elokuviksi, mutta koska ensemble-käsitteen alla voidaan käsitellä myös monia muita usean päähenkilön tarinarakenteita, käytän tutkimuksessani Aronsonin termiä. Televisiossa moniprotagonistiset tarinat ovat erityisen tuttuja sarjoissa, joissa tiimi poliiseja, lääkäreitä tai vaikkapa lakimiehiä työskentelee yhdessä yhteisen tehtävän kimpussa. (Aronson, blogi 5.11.2012.)

Aronsonin mukaan moniprotagonististen tarinoiden yleinen ongelma on toimintajuonen puute. Koska moniprotagonistiset elokuvat ovat hahmovetoisia, saattaa käsikirjoittaja erehtyä ajattelemaan, että mielenkiintoiset hahmot riittävät mielenkiintoisen elokuvan rakentamiseen. Todellisuudessa toimivien moniprotagonististen elokuvien juonet ovat hyvin yksityiskohtaisesti suunniteltuja. (Aronson 2010, 208.) Aronson löytääkin viisi erilaista tarinasäiettä, jotka moniprotagonistisen elokuvan kirjoittajan on tarinaansa kehitettävä: ryhmän toimintajuoni, eli seikkailu nykyisyydessä; ryhmän toimintajuoni menneisyydessä, eli mitä ryhmälle on tapahtunut ennen elokuvan tapahtumia; jokaisen päähenkilön oma toimintajuoni seikkailun sisällä, eli miten toimintajuoni kuhunkin

hahmoon vaikuttaa; hahmojen väliset suhteet menneisyydessä sekä hahmojen väliset suhteet nykyhetkessä. (Aronson 2010, 218-219.) Toinen moniprotagonistisen tarinan ongelma on ajatus yhden päähenkilön pakollisuudesta. Tällöin ryhmän sisäinen toiminta ja vuorovaikutus jätetään taka-alalle ja joukosta nostetaan yksi hahmo pääosaan vain, koska niin "kuuluu" tehdä. Näin tarinasta tulee helposti tylsä ja kliseinen. (Aronson 2010, 208.)

Eräs moniprotagonista kerrontaa käyttävä elokuva, hyvän mielen "road movie", *Little Miss Sunshine* (2006), seuraa omalaatuisen Hooverin perheen matkaa minibussilla Amerikan halki, jotta perheen nuorimmainen pääsee osallistumaan lasten kauneuskilpailuihin. Matkan varrella kuusihenkinen ryhmä kohtaa ulkoisia vastoinkäymisiä, kuten matka-auton reistaileminen, mutta myös ryhmän sisäiset ristiriidat ja hahmojen henkilökohtaiset ongelmat koettelevat päähenkilökaartia. Vastoinkäymiset kuitenkin selätetään ja elokuvan lopussa Hooverin perhe löytää yhteisen sävelen. Ryhmä palaa kotiin tiiviimpänä kuin koskaan. Tyypillisesti moniprotagonistinen elokuva päättyykin joko ryhmän sisäiseen muutokseen ja yhdessä pysymiseen, tai ryhmän hajoamiseen (Ensemble, Oppimateriaali 2011). *Little Miss Sunshine* on hyvä esimerkki moniprotagonistisesta tarinasta, koska sen viehätys syntyy perheenjäsenten vuorovaikutuksesta ja ryhmän yhteisestä muutoksesta, ei yksittäisen hahmon matkasta.

4.1.1 Tehtävä, jälleennäkeminen ja piiritys

Aronson jakaa moniprotagonistiset tarinat kolmeen kategoriaan: tehtäviin (*quest*), jälleennäkemisiin (*reunion*) ja piiritystilanteisiin (*siege*) (2010, 210). *Little Miss Sunshine* -elokuvassa ryhmän ulkoisena päämääränä on päästä ajoissa missikisoihin, kyseessä on siis tehtävä. Muita tehtävä-elokuvia ovat muun muassa *Ocean's Eleven* -elokuvista tutut "viimeinen keikka"-tarinat, joissa ryhmä henkilöitä kokoontuu viimeistä kertaa suorittamaan yhteistä missiota. Hää- ja hautajaiselokuvat, kuten hullunkurisista hautajaisista kertova *Death at a Funeral* (2007) ovat usein jälleennäkemiselokuvia, niin myös elokuvat, joiden keskiössä on jokin säännöllisesti kokoontuva kerho. Piiritys-tarinoissa päähenkilöt ovat fyysisesti tai henkisesti joutuneet paikkaan, josta yrittävät päästä pois. Se on tavallinen asetelma vankilaelokuvissa, mutta myös esimerkiksi nuorisoeelokuvassa *The Breakfast Club*, jossa ryhmä hyvin erilaisia nuoria joutuu jälki-istuntoon keskenään. Toisaalta myös *Little Miss Sunshinen* voi luokitella piirityselokuvaksi, sillä elokuvassa

Hooverit ovat "jumissa" toistensa kanssa niin ongelmallisina perheenjäseninä, kuin fyysisestikin minibussissaan. Aronsonin mukaan sosiaalisista vähemmistöistä, kuten etnisistä ryhmistä, naisista tai vaikkapa teineistä kertovat moniprotagonistiset elokuvat ovat aina piirityselokuvia, koska ne käsittelevät vähemmistön suhdetta ympäröivään enemmistöön (Aronson 2010, 210).

4.1.2 Moniprotagonistisen tarinan hahmot

Kuinka monta hahmoa päähenkilönä toimivassa ryhmässä sitten voi olla? Jotta katsoja pysyisi seuraamaan kaikkien hahmojen tarinoita vaivatta, on käsikirjoittaja Guy Meredithin mukaan ylärajana päähenkilöiden lukumäärässä pidetty seitsemää. Tätä käsitystä ovat ravistelleet muun muassa *Ocean's*-elokuvat, joista viimeisimmässä osassa, *Ocean's Thirteen:ssä* (2007) Danny Oceanin huijarijoukkoon kuuluu jopa kolmetoista jäsentä. Toisaalta pieni osa ryhmäläisistä nousee huomattavasti muita suurempaan asemaan, jolloin osa jää väistämättä enemmän tai vähemmän sivuhahmoiksi. (Meredith 2011.) Linda Aronsonin mukaan kuusi päähenkilöä on joukko, jota pystyy kunnolla moniprotagonistisessa tarinassa käsittelemään. Tästä syystä useissa televisiosarjoissakin päähenkilöitä on enintään kuusi. (blogi 5.11.2012.)

Oli hahmoja kuinka monta tahansa, moniprotagonistisen tarinan päähenkilöjoukossa esiintyvät ainakin seuraavat jäsenet: yllyttäjä, joka aiheuttaa ryhmän tehtävän tai johtaa ryhmää kohti seikkailua; ulkopuolinen hahmo, joka ei ole ryhmän jäsen mutta kulkee ryhmän mukana ja kyseenalaistaa ryhmän uskomuksia; petturi, joka kapinoi yllyttäjää tai koko ryhmää vastaan. Nämä roolit voivat myös vaihtua kesken elokuvan. (Aronson 2010, 215.) Henkilöhahmojen voi myös ajatella olevan saman protagonistin eri versioita (Aronson, 2014). Esimerkiksi kaikki *The Breakfast Clubin* jälki-istuntoa kärsivät päähenkilöt edustavat yhtä erilaista high school -nuoren stereotyyppiä.

4.2 Kaksi päähenkilöä

Seuraavassa käsittelen elokuvia, joissa päähenkilöitä on kaksi. Olen jakanut kahden päähenkilön elokuvat edelleen kahteen alaryhmään: buddy- eli kaverielokuvaan sekä Linda Aronsonin löytämään kategoriaan, kaksi matkaa -rakenteeseen.

4.2.1 Kaverielokuvat

Buddy- eli kaverielokuvissa kaksi hahmoa tempautuu yhteiseen seikkailuun. Tämä kaveritarinan arkkityyppi on käsikirjoittaja Paul Luceyn (1996, 25) mukaan peräisin kreikkalaisen mytologian Damon ja Pythias -myytistä. Usein päähenkilöt ovat jollain tapaa toistensa vastakohtia, jolloin lajityypistä voidaan käyttää myös nimitystä *odd couple* -elokuva vuoden 1968 komediaelokuvan, *The Odd Couple*, mukaan. Kaverielokuvat ovat monesti komedioita, mutta asetelmaa käytetään myös usein trillereissä tai toimintaelokuvissa, kuten elokuvassa *Tappava ase* (1987) tai missä tahansa Sherlock Holmesin ja Watsonin seikkailuista kertovassa elokuvassa. Lisäksi romanttisissa komedioissa käytetään usein *odd couple* -asetelmaa. Kaverusten väliset ristiriidat tuovat kaverielokuvaan kuitenkin lähes aina jonkinlaista komiikkaa, oli genre mikä tahansa. (Meredith 2011.) Television puolella kaveritarinat ovat elokuvien tapaan yleisiä komedioissa (*Kumman kaa*, *Will ja Grace*, *Flight of the Conchords*) ja rikossarjoissa (*X-files*, *Bones*, *Sherlock*).

Kaverielokuvien lähtökohtana voi olla yhteistä vihollista vastaan taisteleminen tai kaverusten välinen kisailu jostakin palkinnosta. Usein kaverusten välillä vallitsee viharakkaussuhde, mutta elokuvan loppuun mennessä parivaljakko saattaa huomata tarvitsevänsä toinen toistaan. (Lucey 1996, 25.) Kaveritarinaan voi myös muodostua kitkaa ja mustasukkaisuutta aiheuttava kolmiodraama, jos toinen kaveruksista rakastuu tai aloittaa suhteen kolmannen osapuolen kanssa (Lucey 1996, 26).

Useimmiten kaverielokuvien kaverukset ovat olleet miehiä, mutta myös naisparivaljakoita on nähty esimerkiksi elokuvissa *Thelma ja Louise* (1991), sekä vuoden 2013 poliisikomediassa *The Heat*. Jos kaverukset edustavat eri sukupuolia, sisältyy elokuvaan lähes poikkeuksetta myös jonkinlainen romanttinen jännite. Myös lapsi ja aikuinen voivat muodostaa kaverielokuvan pääparin, kuten käsikirjoitettua juonta ja piilokameraa yhdistelevässä elokuvassa *Jackass Presents: Bad Grandpa* (2013), jossa poika ja isoisa ystäväystyvät automatkalla Amerikan halki.

Vaikka kumpikin kaverielokuvan kaveruksista on yhteisen seikkailunsa, eli elokuvan toimintajuonen, päähenkilö, Linda Aronson huomauttaa, että yleensä parivaljakon

"normaalimpi" osapuoli on päähenkilö elokuvan ihmissuhdejuonessa. Erikoisempi kaveri hankaloittaa tämän elämää ja toimiikin siten ihmissuhdejuonen antagonistina. (Aronson 2010, 79-80.) Yleensä tämä kaksikon normaalimpi jäsen nousee hieman keskeisempään rooliin. Näin käy esimerkiksi *The Heatissä*, jossa Sandra Bullockin esittämän poliisin työ hankaloituu uuden omalaatuisen työparin myötä. Myös Disneyn ja Pixarin *Toy Storyssa* (1995) suhdejuonen päähenkilö on uuden Buzz-lelun edesottamuksesta kärsivä Woody, vaikka seikkailun päähenkilöinä molemmat lelut toimivatkin yhdessä. Voidaankin kiistellä siitä, ovatko kaverielokuvat usean protagonistin elokuvia lainkaan. Muun muassa *Thelma ja Louisea* (1991) on pidetty yhden protagonistin elokuvana siitä syystä, että kaksikosta vain Thelma kokee muutoksen (Segers, 2011).

4.2.2 Kaksi matkaa -rakenne

Linda Aronson löytää elokuvamaailmasta hieman epätavallisemman kahden päähenkilön elokuvatyyppin. Kyseessä on kaksi matkaa -rakenne (*double journeys narrative*), jossa kaksi päähenkilöä matkaa kohti toisiaan, pois päin toisistaan tai samansuuntaisesti tahoillaan joko fyysisesti, tunnetasolla tai molempia yhtä aikaa. Kahden matkan elokuvat eroavat kaverielokuvista siten, että niissä molemmilla päähenkilöillä on omat toimintajuonensa ja he tapaavat toisiaan vain silloin tällöin tai vasta aivan elokuvan lopussa. (Aronson 2010, 246.) Esimerkiksi elokuvassa *Nemoa etsimässä* (2003) pikkukala Nemo ja tämän isä Marlin ovat yhdessä elokuvan alussa, mutta joutuvat erilleen kun Nemo päätyy sukeltajien sieppaamana australialaisen hammaslääkärin akvaarioon. Elokuva seuraa Marlinin etsintöjä ja Nemon pakoyrityksiä tahoillaan, kunnes elokuvan päätteeksi he jälleen löytävät toisensa. Kaverielokuvassa päähenkilöt taas tapaavat heti elokuvan alussa, jotta yhteinen seikkailu voi alkaa (Aronson 2010, 246). Jos kahden matkan elokuvan päähenkilöt kuitenkin tapaavat jo elokuvan alussa, tarina seuraa sen sijaan heidän erkaantumista toisistaan ja suhteen sisäisiä ongelmia. Näin käy esimerkiksi elokuvassa *Brokeback Mountain* (2005), joka kertoo kahden cowboyn suhteesta homofobisessa yhteisössä. (Aronson 2010, 247.)

Kaverielokuvat ottavat harvemmin kantaa sosiaalisiin ongelmiin, kun taas kahden matkan elokuvissa se on yleistä. Kuten muissakin usean protagonistin tarinoissa, päähenkilöt edustavat kahden matkan elokuvissa yleensä yhden päähenkilön eri versioita, usein vastakkaisia reaktioita samaan sosiaaliseen konventioon tai tabuun. *Brokeback Moun-*

tainissa tarkastelun kohteena on seksuaalivähemmistöjen kohtaamat ongelmat, elokuvassa *Nemoa etsimässä* taas ylisuojeleva vanhemmuus. (Aronson 2010, 247-249.)

Koska hahmot ovat suuren osan elokuvan kestosta erillään, kahden matkan elokuvat tarvitsevat kolme erillistä juonilinjaa: yhteisen toimintajuonen ja sen mukana kulkevan suhdekuvion ajalle, jolloin hahmot ovat yhdessä, sekä molempien hahmojen omat toiminta- ja suhdelinjat ajalle, jolloin he ovat erossa toisistaan. Juonten on oltava melko lyhyitä, jotta ne kaikki mahtuvat yhteen elokuvaan. Lisäksi tarvitaan tarpeeksi suuri konflikti ja hyviä esteitä pitämään pari uskottavasti erillään. Jännitteen on pysyttävä yllä loppuun asti, joten hahmot päätyvät yhteen vasta aivan elokuvan lopussa. Vaihtoehtoisesti, jos elokuva päättyy traagisesti parin eroon, on hahmot pidettävä yhdessä aivan loppumetreille asti. (Aronson 2010, 249-250.)

4.3 Moniprotagonistinen rakenne näytelmässä *Naiset vs. Zombiet!*

Naiset vs. Zombiet! on moniprotagonistinen näytelmä, eli sen päähenkilönä on ryhmä. Päätös ryhmän tarinan kertomisesta tapahtui heti ideoinnin alkumetreillä. Se tuntui itsestään selvältä valinnalta juuri tämän tarinan kertomiseen. Tarina on Aronsonin luokitelun (2010, 210) mukaan tyyppiä tehtävä, eli ryhmä toimii yhdessä tavoitteenaan jonkin tehtävän suorittaminen. Tämä tehtävä on näytelmässä zombien tappaminen ja sen asettaa Maailman Presidentti heti näytelmän alussa, kun maailman tila on esitelty. Näyttämöllä tehtävä-tyypin tarinan toteuttaminen aiheuttaa haasteita, sillä tehtävät ovat usein matkoja, niin myös *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän kohdalla. Tarvitaan siis useita tapahtumapaikkoja ja siirtymiä paikasta toiseen, mikä ei näyttämöllä ole yhtä yksinkertaista toteuttaa, kuin elokuvan leikkauspöydällä. Näytelmässämme on tehtävän lisäksi mukana myös piiritystilanne. Se ilmenee ensin fyysisenä, kun The Cunt Crew on näytelmän alussa suljettuna vankilaan, mutta myös emotionaalisenä piiritystilanteena, sillä keskiössä ovat naiset sosiaalisena vähemmistönä.

Näytelmän päähenkilöt ovat kookas kaunotar Big Mac, jonka haasteena ovat lihavuudesta johtuvat ennakkoluulot, vähiin vaatteisiin pukeutuva Lulu, joka on joutunut seksuaalisen väkivallan ja "huorittelun" uhriksi, transsukupuolinen Sahara on joutunut oman lähipiirinsä hylkäämäksi ja uskovainen Eden kamppailee uskontonsa kahlitsevu-

den kanssa. Jokainen tarinan päähenkilö on siis eri versio yhteiskunnan ahtaita normeja vastaan taistelevasta naisesta.

The Cunt Crew'hun kuului alunperin myös viides jäsen, äitihahmo nimeltä Uterus, jonka haasteet liittyivät ikäsyryntään. Hahmo poistettiin joukosta, sillä hänen juontaan ei saatu upotettua luontevaksi osaksi tarinaa ja se tuntui ylimääräiseltä. Olimme lähteneet kirjoittamaan Uteruksesta tarinan päähenkilöä, sillä koimme yhden päähenkilön noston ryhmästä olevan tarpeen. Hahmo alkoi kärsiä tylsän protagonistin kirouksesta, jossa räiskyvät ja mielenkiintoiset sivuhahmot jättävät mitäänsanomattoman päähenkilön varjoonsa. Lopulta huomasimme, ettei Uterus ole osa kokonaisuutta vaan täysin turha hahmo, ja päätimme poistaa tämän The Cunt Crew'n riveistä. Huomasimme siis käytännössä, miten hankalaa moniprotagonistista tarinaa on orkestroida, kun yhteen tarinaan on mahdutettava monta yhtä suurta tarinaa ja viisihenkisestä ryhmästä tuli nelihenkinen. Nelihenkinen ryhmän seuraaminen näyttämöllä on varmasti myös mielekkäämpää ja selkeämpää katsojan kannalta. Lisäksi päähenkilöys jakautui tasaisemmin kaikkien hahmojen välille, ja tarinan fokukseen nousi ryhmän yhteinen matka. Poistettu hahmo jäi kuitenkin elämään näytelmän taustatarinassa: Uterus on The Cunt Crew'n edesmennyt johtaja, jonka poissaolo aiheuttaa ensimmäistä kertaa ilman johtajaa toimivassa ryhmässä hajaannusta ja konflikteja.

Ryhmästä ei löydy selkeää yllyttäjähahmoa, sillä idea seikkailuun lähtemiseen ei tule keneltäkään ryhmän jäseneltä, vaan tarinan antagonistilta, Presidentiltä. Ryhmän eräänlaisena johtohahmona toimii kuitenkin Sahara, joka yrittää toimia järjen äänenä ja pitää ryhmäläiset elossa tehtävän edetessä. Kun Sahara näytelmän puolivälissä joutuu zombien syömäksi, ryhmä on täysin hukassa. Näytelmän ulkopuolinen hahmo on ryhmän mukaan lyöttäytyvä pikaruokalakokki Pauli, joka kyseenalaistaa ryhmän kyvykkyyden tehtävän suorittamiseen, mutta huomaa pian ryhmän mukana kulkemisen edistävän hänen omia eloonjäämismahdollisuuksiaan. Paulin läsnäolo luo myös erimielisyyksiä The Cunt Crew'n jäsenten välille: toisten mielestä Pauliin ei voi luottaa, toiset taas pitävät tätä harmittomana tapauksena. Pauli ei missään vaiheessa pääse kunnolla osaksi ryhmää, eikä hänellä ole omaa tarinaa: Pauli jää tarkoituksella pelkäksi rakkauden kohteeksi ja juonta eteenpäin liikuttavaksi välineeksi, joten hän on näytelmässä selkeä sivuhahmo. Ryhmän sisäinen petturi on Eden. Hän ei hyväksy Saharaa The Cunt Crew:n uutena johtajana ja yrittää syöstä tämän vallasta. Lopulta Eden aiheuttaa kapinoinnillaan vahingossa Saharan kuoleman.

Moniprotagonistiseen tarinaan tarvittavaa viittä tarinasäiettä (Aronson 2010, 218-219) olisi *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän kohdalla syytä vielä kirkastaa. Zombientappajuoni on näytelmän toimintajuoni nykyisyydessä, mutta ryhmän toimintajuoni menneisyydessä on tällä hetkellä vielä hieman epäselvä: tiedämme, että päähenkilöt ovat olleet murhaajia, heillä on ollut johtohahmo ja he ovat jääneet kiinni. Ryhmäläisten motiivit ovat liittyneet tyytymättömyyteen yhteiskunnan normeja kohtaan, mutta muutoin tapahtumia ei näytelmässä juurikaan valoteta. Katsojalla herää varmasti kysymyksiä myös hahmojen menneisyydestä, joten kysymyksiin olisi syytä vastata. Toimintajuonen vaikutus jokaiseen päähenkilöön käy tarinasta ilmi melko hyvin. Big Macia tehtävä ei hetkauta ja hän keskittyy rakkautensa kohteeseen, Pauliin. Lulu ei luota Presidenttiin, joten hän suhtautuu tehtävän suorittamiseen melko epäileväisesti, kuitenkin muiden ryhmäläisten ratkaisuihin luottaen. Sahara lähestyy tehtävää järjellä ja yrittää saada muita pysymään kurissa. Edeniä taas kiinnostaisi tehtävän suorittamisen sijaan enemmän vapaudesta nauttiminen. Hahmojen väliset suhteet niin menneisyydessä kuin nykyisyydessäkin kaipaavat jatkokehittelyä, jotta ryhmän sisäisestä vuorovaikutus olisi mahdollisimman kiinnostavaa seurattavaa. Taistelupari Edenin ja Saharan välinen riitaisa suhde on vaikiintunut tarinaan, mutta muutoin päähenkilöiden välisiä suhteita olisi syytä selkeyttää.

Tyypillistä moniprotagonistiselle tarinalle on, että tarina päättyy ryhmän yhdessä pysymiseen tai hajoamiseen (Ensemble, Oppimateriaali 2011). *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmässä päähenkilöryhmä ymmärtää näytelmän kuluessa yhteistyön merkityksen ja lopussa ryhmä pysyy koossa. Loppu on kuitenkin avoin, ja katsojan päätettäväksi jää jäivätkö ryhmäläiset eloon vai eivät.

Moniprotagonistisen rakenteen valitseminen *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmään oli oikea ratkaisu, sillä ryhmä päähenkilönä on tuttu asetelma monista kauhuelokuvista: henkilömäärän ollessa suuri, voidaan hahmoja vuoron perään tappaa. Lisäksi moniprotagonistinen muoto tukee täydellisesti näytelmän teemoja, jotka liittyvät naisten väliseen yhteistyöhön: taistelu yhteiskunnan mörköjä vastaan onnistuu vain yhteen hiileen puhaltamalla. Vaikka usean päähenkilön kuljettaminen samassa tarinassa on tuonut kirjoittamisprosessiin haasteita, uskon ettei yhden sankarin zombien tappomatkan seuraaminen näytelmässä olisi kovinkaan mielekäästä. Kahden päähenkilön kaveritarinana näytelmämme voisi toimia, mutta silloin olisi hankalampi käsitellä kaikkia niitä erillisiä ongelmia ja teemoja, joita jo neljä eri hahmoa tarinaan voivat tarjota.

Havaitsin, että suuri osa moniprotagonistisen elokuvan tarinarakenteen ominaisuuksista on sovellettavissa näytelmäämme. Useat moniprotagonistisen tarinan ominaispiirteet olivat siirtyneet näytelmän tarinaan tiedostamatta. Tästä voidaan päätellä, että usean protagonistin tarinat ovat sen verran yleisiä, että niiden konventiot ovat tulleet katsojille tutuiksi. Haasteet elokuvakerronnan keinojen soveltamisessa näytelmään piilevät sen sijaan fyysisessä toteutuksessa: esimerkiksi siirtymien tekeminen elokuvissa on leikkauksen ansiosta yksinkertaisempaa ja vaivattomampaa kuin näyttämöllä.

5 EPISODIMAISET TARINARAKENTEET

Tässä luvussa tarkastelen episodimaisia tarinarakenteita, eli tarinoita joissa päähenkilöitä on useita ja heillä kaikilla on omat, yhtä keskeiset juonensa. Episodimaiset tarinat voidaan jakaa kahteen ryhmään: tandemrakenteeseen ja jaksoittaiseen episodirakenteeseen. Kummassakin kerrotaan useita yhtä suuria tarinoita yhden elokuvan sisällä, mutta tandemrakenteisessa elokuvassa ne esitetään rinnakkain, ja jaksoittaisessa episodielokuvassa peräkkäin. Usein näitä rakenteita ei eroteta toisistaan, vaan molemmat tyytit niputetaan episodielokuva-kategoriaan. Kerrontatapojen sekoittuminen on myös tyyppillistä. (Vacklin ym. 2007, 90.) Linda Aronson kuitenkin erottaa rakenteet toisistaan, sillä juonen rakentaminen ja kirjoittamiseen liittyvät haasteet ovat tandemrakenteessa ja jaksoittaisessa episodirakenteessa täysin erilaisia (2010, 328).

5.1 Tandemrakenne

Tandemrakenne (*tandem narrative*) on Linda Aronsonin termi kerrontarakenteelle, jossa päähenkilöitä on useita ja heillä on omat, rinnakkain etenevät tarinansa. Tarinat siis esitetään limittäin toistensa kanssa, usein lineaarisesti ja samaan tahtiin ajassa edeten. Rakenteelle on olemassa useita eri nimityksiä, muun muassa elokuvateoreetikko David Bordwellin (2006b, 72) käyttämä verkostorakenne (*network narrative*). Malli on tuttu televisiosta, missä usean tarinan seuraaminen rinnakkain ei ole mitenkään epätavallista, päinvastoin (Aronson 2010, 182). Suosikkisarjat kuten *Frendit*, *Täydelliset Naiset* ja *Game of Thrones* seuraavat yhden jakson sisällä useita tarinoita, joilla kaikilla on oma päähenkilönsä ja konfliktinsa. Televisiosta malli juontaa juurensa teatteriin, jossa ainakin jo Shakespearen näytelmissä tyyppillisenä rakenteena oli yksi pääjuoni ja kaksi rinnalla kulkevaa pienempää juonta (Aronson 2010, 182). Kyseessä ei siis ole mikään uusi kerrontamuoto, vaikka valkokankaalla rakenne saattaa toisinaan vaikuttaa yllättävän kokeelliselta. Tyyppillisesti tandemrakenteiset elokuvat kertovat tarinoita yhteisöistä ja niihin sisältyy jokin moraalinen opetus (Aronson 2010, 182).

Tandemrakenteinen elokuva käsittelee lähes poikkeuksetta jotain teemaa, jota kaikki sen sisällä olevat yksittäiset tarinat heijastelevat eri tavoin. Teema ottaa usein kantaa yhteiskunnan epäkohtiin ja voi olla hyvinkin poliittinen. (Aronson 2010, 182-183.) Esimerk-

kejä kantaottavista tandem-elokuvista ovat muun muassa *Babel* (2006), joka käsittelee kulttuurien välisiä kommunikaatio-ongelmia ja *Traffic* (2000), jonka keskiössä on huumekauppa ja siihen liittyvät seuraukset eri osapuolille. Tandemrakennetta on kuitenkin hyödynnetty myös kevyemmissä elokuvissa, kuten romanttisessa komediassa *Love actually* (2003). Elokuvan teemana on rakkaus ja sen jokaisen tarinan päähenkilö kokee yllättävän rakkaustarinan joulun aikaan. Rakkauden teemaa käsittelee myös Aku Louhimiehen *Vuosiaari* (2012), tosin astetta synkemmällä otteella, sillä mukana on myös teemoja yksinäisyydestä ja nähdyn tulemisen tarpeesta. Vaikka temaattisesti elokuvat ovat lähellä toisiaan, on tandem-elokuvalle tyypillinen kantaottavuus Louhimiehen elokuvassa vahvemmin läsnä. Aronsonin mukaan on tärkeää, että jokainen elokuvan tarinoista todentaa käsiteltävää teemaa omalla tavallaan. Sen vuoksi kirjoittajan on hyvä olla selvillä välittämästään sanomasta ennen kirjoitusprosessin aloittamista. (Aronson 2010, 201).

Jotta kokonaisuus olisi yhtenäinen, toimiva tandemrakenteinen elokuva luo tarinoidensa välille erilaisia linkkejä ja yhteyksiä. Teema on yhteyksistä tärkein, mutta Aronson on eritellyt sen lisäksi useita muitakin linkityskeinoja. Tarinoita voi yhdistää sama aika ja sama tapahtumaympäristö. (Aronson 2010, 185.) Tällöin eri tarinoiden hahmot voivat myös törmätä toisiinsa ja jopa viedä toistensa juonia eteenpäin. *Vuosaarella* tapahtumapaikkana toimii Vuosaaren kaupunginosa Helsingissä, ja elokuvan tapahtumat ajoittuvat yhden viikon ajalle, jonka sisällä jokainen hahmoista kokee käännekohdan elämässään. *Love Actually*'ssa hahmot vierailevat usein toistensa tarinoissa, sillä monet heistä ovat sukua keskenään, työkavereita tai muuten tuttuja. Hahmojen väliset suhteet paljastuvat katsojalle pikkuhiljaa pitkin elokuvaa, ja katsoja kokee yllätyksen ja oivalluksen tunteen kerta toisensa jälkeen uuden yhteyden selvitessä.

Yhteyksiä voidaan luoda myös lisäämällä samankaltaisia esineitä, asioita tai hahmoja eri tarinoihin (Aronson 2010, 186). *Vuosaarella* lähes kaikki hahmot katsovat televisiosta *Big Brotheria*, yksi tekee ohjelmasta väitöskirjaa ja toinen on jopa ollut ohjelmassa kilpailijana. Myös elokuvan tunnussävelmä, *Hetken tie on kevyt*, esiintyy useassa eri juonessa, kun kappale soi joko radiossa tai hahmot laulavat sitä itse eri tilanteissa. Molemmat elementit tukevat elokuvan teemoja melko suoraviivaisesti.

Monesti tandem-elokuvissa on myös yksi suurempi kehysjuoni, johon kaikki elokuvan tarinat jollain tapaa linkittyvät. Aronson kutsuu tällaista toiminnallista taustajuonta

makrojuoneksi. Esimerkkinä hän käyttää elokuvaa *Traffic*, jonka makrojuoni, tuomarin käymä sota huumeita vastaan, yhdistää Yhdysvaltoihin ja Meksikoon sijoittuvia, huumeakauppaa eri näkökulmista tarkastelevia juonia. (2010, 187). Kun makrojuoni liikkuu eteenpäin, se liikuttaa myös jokaista yksittäistä juonta. Se voi toiminnallisuudessaan ja dynaamisuudessaan toimia teemaa vahvempana yhteytenä tarinoiden välillä (Vacklin ym. 2007, 91). *Love Actually*'n makrojuoni liittyy sen tapahtuma-ajankohtaan, joulun. Elokuva alkaa viisi viikkoa ennen joulua ja yksittäisten juonten tapahtumat liittyvät juhlaan valmistautumiseen: hahmot käyvät joululahjaostoksilla, pikkujouluissa, lasten joulujuhlissa tai vaihtoehtoisesti yrittävät promotoida joulusingleään hittilistojen kärkeen. Koska joulun lähestyminen tuodaan selvästi esiin, katsoja aavistaa elokuvan loppuhetken tapahtuvan joulupäivänä.

Tandemrakenteisen elokuvan kirjoittajan on luotava sujuvuutta myös kohtausten väliin siirtymiin. Muuten tuloksena saattaa olla pirstaleinen elokuva, jossa toinen tarina alkaa juuri, kun edellinen on lähtenyt soljumaan. (Seger 2003.) Jatkuvuutta voidaan luoda muun muassa aloittamalla kohtaus samalla tunnetilalla, johon edellinen kohtaus päättyi. Vastaavasti kontrastiset tunnetilat saattavat toimia. Hahmo voi myös kävellä toisen hahmon kohtaukseen, aloittaen oman kohtauksensa suoraa samassa tilassa. (Aronson 2010.)

5.2 Jaksoittainen episodirakenne

Jaksoittainen episodielokuva sisältää tandemrakenteisen elokuvan tapaan useita erillisiä tarinoita, mutta kertoo ne peräkkäin ja punoo ne usein yhteen vasta elokuvan lopussa tai ei ollenkaan. Aronson käyttää rakenteesta nimitystä peräkkäiset tarinat -kerronta (*consecutive stories narrative*) (2010, 328). Rakenteellisten eroavaisuuksien lisäksi Aronson löytää eroja myös kerrontatyyppien tarinallisista ja temaattisista puolista: siinä missä tandemrakenteinen elokuva esittää tarkoituksellisen laajan läpileikkauksen yhteisöstä ja on teemoiltaan eepinen, pureutuu jaksoittainen episodielokuva pienempään ryhmään, tyypillisesti esittäen usean yksilön näkökulman samaan ongelmaan (2010, 330). Jaksoittaiset episodielokuvat voivat olla myös yhden protagonistin tarinoita (esimerkiksi *Run Lola Run* 1998), mutta käsittelen seuraavassa vain sellaisia tapauksia, joissa päähenkilöitä on useita.

Jaksoittainen episodirakenne on haasteellinen muoto, sillä riskinä on, että eheän kokonaisuuden sijaan elokuvasta tulee kokoelma huonosti linkittyviä lyhytelokuvia. Jatkuva uusien tarinoiden aloittaminen ja joskus jopa samojen tapahtumien useampaan kertaan toistaminen tekee nousevan jännityksen luomisesta erittäin vaativaa. Toimiakseen kaikkien tarinoiden tulisikin mieluiten olla paitsi kolminäytöksisiä, myös hyvin toisistaan erottuvia ja iskeviä. Kuten tandemrakenteisissa elokuvissakin, jaksoittaisten episodielokuvien katsojat odottavat saavansa tyydyttävän selityksen sille, miten kaikki yksittäiset tarinat liittyvät toisiinsa, ja minkä sanoman ne yhdessä välittävät. (Aronson 2010, 329.) Jos oikeutusta mutkikkaalle kerrontamuodolle ei elokuvasta löydy, katsojat voivat tuomita elokuvan pelkäksi kikkailuksi.

Poikkeuksen tähän tekevät antologiaelokuvat, joiden tarkoituksena ei ole välittää yhtä tiettyä sanomaa, vaan yksinkertaisesti olla kokoelma lyhytelokuvia. Näitä lyhytelokuvia yhdistää sama teema tai premissi, jonka lisäksi ne voivat sijoittua samaan paikkaan tai ajanjaksoon tai vaikkapa sisältää saman esineen. (Aronson 2010, 332.) Esimerkkinä antologiaelokuvasta toimii *Paris, je t'aime* 2006. Elokuva sisältää kahdeksantoista Pariisiin eri kaupunginosiin sijoittuvaa lyhytelokuvaa, jotka kaikki ovat eri ohjaajien ohjauksessa. Mukana on nimekkäitä elokuvantekijöitä Wes Cravenista Coenin veljeksiin. Saman tapahtumapaikan lisäksi lyhytelokuvat liittyvät temaattisesti toisiinsa, sillä ne kaikki ovat omanlaisiaan rakkaustarinoita. *Pariisi, rakkaudella* poiki New Yorkiin sijoittuvan, samalla kaavalla toteutetun jatko-osan (*New York, I Love You* 2008), joka vastoin edeltäjänsä punoo erilliset tarinansa yhteen niissä useassa seikkailevan, elokuvantekijähenkilöhahmon kautta. Vaikka molemmat elokuvat koostuvat useasta erillisestä tarinasta, joissa kaikissa on eri keskushenkilö, voidaan pohtia ovatko ne sittenkään usean päähenkilön elokuvia. Onko elokuvan päähenkilö kaupunki itse?

Antologiaelokuva on yksi esimerkki jaksoittaisesta episodielokuvatyypistä, jota Aronson kutsuu nimellä 'Tarinat marssivat kuvaan' (2010, 334). Tämän ryhmän elokuvissa erilliset tarinat ikään kuin kävelevät valkokankaalle toinen toisensa perään ja katsoja pääsee tarkastelemaan tapahtumia karpäsenä katossa. Ne sijoittuvat usein julkisille paikoille, jolloin uudet hahmot ja tarinat voivat kirjaimellisesti astella tarinaan jatkaen siitä mihin edellinen päättyy. Antologiaelokuvan lisäksi ryhmään kuuluvat myös esimerkiksi Quentin Tarantinon gangsterielokuva *Pulp Fiction* (1994), sekä Jafar Panahin *The Circle* (2000), joka kertoo useita tarinoita naisten kohtaamasta syrjinnästä Irakissa. Aronsonin mukaan 'tarinat marssivat kuvaan' -ryhmän elokuvissa on aina sama teema, ja jos-

kus myös epilogi ja prologi kehystämässä episodeja (2010, 335). Tämän tyyppiset elokuvat toimivat usein älyllisellä tasolla emotionaalisen sijaan, jolloin ne eivät välttämättä puhuttele laajaa katsojakuntaa. Mikäli elokuvalleen haluaa tavoitella suurempaa yleisöä, Aronson suosittelee lisäämään elokuvaan yllätyksiä, suuria tunteita ja jännitystä, kenties myös mielenkiintoisen loppukäänteen. (Aronson 2010, 335-336.)

Muut ryhmät, joita Aronson jaksoittaisista episodielokuvista löytää, ovat perspektiivielokuvat ja seurauselokuvat (2010, 329). Molemmissa elokuvan episodit saavat syäyksensä yhdestä tapahtumasta. Perspektiivielokuvassa sama tapahtuma nähdään vuorollaan eri versiona tai eri hahmon näkökulmasta. Tyyppi juontaa juurensa Akira Kurosawan elokuvaan *Rashomon* (1950), jossa väkivaltarikos nähdään vuorollaan uhrien, tekijän ja silminnäkijän perspektiivistä. Elokuva tarkastelee totuuden olemusta ja ihmiskokemuksen subjektiivisuutta, mikä on perspektiivielokuvalle tyypillistä. Perspektiivielokuvan haasteena on sille ominainen toisto ja jatkuva lähtöruutuun palaaminen, joka voi helposti muuttua pitkästyttäväksi. (Aronson 2010, 337.) Tästä kärsii muun muassa poliittinen toimintatrilleri *Vantage Point* (2008), joka kertoo Yhdysvaltojen presidentin salamurhayrityksestä kahdeksasta eri näkökulmasta. Sen sijaan että elokuva esittäisi erilaisia käsityksiä tapahtumien kulusta eri perspektiiveistä, näkökulmat lisäävät tapahtumaan liittyviä tiedonmurusia, joista koko totuus lopulta rakentuu (Aronson 2010, 439). Kahdeksan kertaa alusta alkavan elokuvan on hankala pitää jännitystä yllä ja se tarjoaakin melko turhauttavan katselukokemuksen.

Seurauselokuva esittää yhdestä tapahtumasta tai teosta aiheutuvat monet erilaiset seuraukset (Aronson 2010, 342). Esimerkki tällaisesta elokuvasta on romanttinen draama *Atonement* (2007), joka seuraa rikoksesta tehdyn väärän valan aiheuttamia seurauksia kolmen osapuolen elämässä kuuden vuosikymmenen aikavälillä. Seurauselokuvat kaipaavat usein vahvoja ja nousevia kolminäytöksisiä tarinoita (Aronson 2010, 342).

Tandemrakenteisen elokuvan tapaan eheä ja yhtenäinen jaksoittainen episodielokuva syntyy tarinoiden välisistä linkeistä. Tarinansisäisiä linkkejä ovat yhtenäinen teema, aika ja paikka, toistuva esine, perhesuhteet hahmojen välillä, yhteisö tai sukupuoli. Syystä tai toisesta jaksoittaiset episodielokuvat kertovat usein jostain rikollisesta tai kielletystä, kuten rikollisjengeistä. Aronson löytää jaksoittaisista episodielokuvista myös paljon väkivaltaa. Syynä on väkivallan, tai sen uhan lisäämä vaarantuntu ja jänni-

tys, jota muutoin saattaa olla haasteellista luoda jaksoittaiseen episodielokuvaan. (Aronson 2010, 330).

Linkit voivat olla myös rakenteellisia (Aronson 2010, 331). Tyypillistä on esimerkiksi se, että elokuvan muoto heijastelee sen sisältöä. Elokuva *The Circle* näyttää miten asenteet ja lait Irakissa vangitsevat naiset "noidankehään", joten elokuvan tarinat muodostavat ympyrän, päätyen samaan paikkaan mistä elokuva alkoi. Yhdistävänä tekijänä voi toimia myös henkilö joka seikkailee monessa tarinassa tai kehystarina, joka tukee muita tarinoita. Kehystarinan voivat muodostaa esimerkiksi prologi ja epilogi. (Aronson 2010, 331-332.)

5.3 Episodimaisuus näytelmässä *Naiset vs. Zombiet!*

Vaikka *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän päähenkilönä on yhteistä tehtävää suorittava ryhmä, löydän tekstistä myös jonkin verran episodimaisia piirteitä. Tämä johtuu siitä, että näytelmä edustaa kauhukomediallisuutensa lisäksi musikaaligenreä. Jokainen The Cunt Crew'n jäsen esittää näytelmän aikana oman kappaleen omaan keskeiseen ongelmaansa liittyen: Big Mac laulaa siitä, kuinka lihavakin voi olla kaunis; Lulu laulaa pojasta, joka rikkoi tämän lempisukkahousut; Sahara laulaa äidistään, joka ei enää tunnista tätä omaksi lapsekseen ja Eden laulaa siitä, kuinka on rikkonut kymmenestä käskystä jokaista. Laulujen aikana kukin naisista (paitsi Sahara, joka kuolee itse) tappaa oman ongelmansa, joka on saanut ruumiillistumansa zombien muodossa. Laulut ovat irrallaan näytelmän muusta juonesta eivätkä ne vie tarinaa eteenpäin muuten kuin symbolisella tasolla, joten niitä voi pitää eräänlaisina episodeina tarinan sisällä. Ne toimivat ikään kuin kurkistuksena hahmojen sisäiseen maailmaan.

Tandemrakenteen näkökulmasta The Cunt Crew'n tekemä matka, eli zombien tappajuoni olisi näytelmän makrojuoni ja naisten esittämät laulut siihen linkittyviä yksittäisiä juonia. Näytelmässä ei kuitenkaan palata lauluihin tai niiden sisältöön enää niiden päätymisen jälkeen, joten ne edustavat sen sijaan jaksoittaisia episodeja. Aronsonin mukaan jaksoittaisessa episodirakenteessa pureudutaan pienempään ryhmään ja esitetään tyypillisesti usean yksilön näkökulman samaan ongelmaan (2010, 330). Juuri näin näytelmäsämme käykin.

Sekä tandemrakenteen että jaksoittaisen episodirakenteen tukipilareina toimivat linkit episodien välillä (Aronson 2010, 330). *Naiset vs. Zombiet!* näytelmän episodeissa, eli lauluissa, linkkeinä toimivat zombiet. Jokaisen laulun aikana zombie tai zombie-joukko saa inhimillisen roolin. Big Macin zombiet ovat laihdutusvinkkejä huutelevia arvostelijoita; Lulun zombiet ovat "huorittelevia" cheerleadereitä; Saharan zombie on tämän oma, zombieksi muuttunut äiti ja Edenin zombie on pappi, jonka tappamalla Eden kapinnoi uskontonsa sääntöjä vastaan. Jotta kunkin päähenkilön henkilökohtainen vastustaja erottuisi muiden zombien joukosta, voisi tehokeinona käyttää esimerkiksi tietyn väristä vaatekappausta tai muutoin erottuvaa ulkonäköä.

Zombie-genren myötä jaksoittaisille episodielokuville tyypillinen väkivalta (Aronson 2010, 330) on myös hyvin vahvasti läsnä näytelmässämme. Tämä tuottaa näytelmän toteutukseen haasteita, sillä näyttämöllä ei ole mahdollista käyttää erikoistehosteita elokuvan tyyliin. Näytelmän väkivalta on kuitenkin mahdollista toteuttaa myös epärealistisin keinoin, mikä sopii tarinamme komedialliseen tyyliin. *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän kohdalla episodielokuvan piirteiden tuominen näyttämölle ei aiheuta juurikaan toteutuksellisia ongelmia.

6 YHTEENVETO

Lähdin tutkimaan usean päähenkilön tarinoita tavoitteinani löytää työkaluja tällaisten tarinoiden käsikirjoittamiseen ja hyödyntää niitä oman näytelmätekstini kehittämistyössä. Usean päähenkilön tarinoita tutkiessani havaitsin otsikon alle mahtuvan useita erilaisia tarinarakenteita, joista jokainen hyödyntää erilaisia tarinankerronnan välineitä. Vaikka yhden päähenkilön lineaarisiin tarinoihin verrattuna käsikirjoittajan on pystyttävä pitämään useampia lankoja käsissään, on usean päähenkilön elokuvista löydettävissä rakenteellisia, teemallisia ja hahmojen roolien kehittämiseen liittyviä piirteitä, joiden huomioiminen käsikirjoitusvaiheessa auttaa toimivan tarinan rakentamisessa. Medioiden lähtökohtien eroista huolimatta, näiden ominaisuuksien hyödyntäminen onnistui hyvin myös ainakin omassa näytelmäkirjoitusprosessissani.

Tutkimuksestani selvisi, että usean päähenkilön tarinat palvelevat usein tietynlaisia tarinasisältöjä. Esimerkiksi *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän kohdalla kauhugenre toimii perusteena moniprotagonistisen rakenteen valinnalle ja musikaaligenre tuo kerrontaan mukaan episodimaisia piirteitä. Linda Aronson onkin todennut että elokuvan sisältö määrää sen vaatiman muodon (2010, 171). Tämä konkretisoitui muun muassa tandemrakenteisten ja jaksoittaisten episodielokuvien vertailussa: tandemrakenteisissa tarinoissa esitetään laaja läpileikkaus yhteisöstä, kun taas jaksoittaiset episodielokuvat pureutuvat pienempiin ryhmiin.

Yllättävää oli, että usean päähenkilön elokuvista ainakin tandemrakenteiset elokuvat perustuvatkin näytelmien rakenteisiin. Tästä voisi päätellä, että useat elokuvateoriasta löytämäni työkalut pätevät sekä elokuvakäsikirjoittamiseen että näytelmäkirjoittamiseen. Käsikirjoittajan kohtaamat haasteet elokuvakerronnan työkalujen siirtämisessä näyttämölle liittyvätkin pitkälti teosten fyysiseen toteuttamiseen, kuten kohtausten väliin siirtymiin.

Uskon hyötyväni tutkimuksesta jatkossakin *Naiset vs. Zombiet!* -näytelmän viimeistelyvaiheessa, sekä mahdollisissa muissa tulevilla usean päähenkilön käsikirjoitusprojekteissa. Koska käsikirjoitusopetuksen keskiössä on usein yhden päähenkilön tarina, tutkimukseni voisi toimia johdatuksena aiheeseen muille alan opiskelijoille. Aiheeseen liittyvää jatkotutkimusta olisi mahdollista tehdä pelkästään usean päähenkilön näytel-

mään keskittyen, mutta myös elokuvakerronnan ja näytelmäkirjallisuuden eroihin syventyen.

LÄHTEET

Aronson, Linda. 2010. *The 21st-century screenplay: a comprehensive guide to writing tomorrow's films*. Beverly Hills: Silman-James Press.

Aronson, Linda. 2012. How Many is Too Many Main Characters in Ensemble Movies? 5.11.2012. Linda Aronsonin blogi. Luettu 20.3.2014.
<http://www.lindaaronson.com/blog.html>

Aronson, Linda. 2014. The six sorts of parallel narrative. Luettu 15.3.2014.
<http://www.lindaaronson.com/six-types-of-parallel-narrative.html>

Bordwell, David. 2006a. An appetite for artifice. 25.12.2006. David Bordwellin blogi. Luettu 17.5.2014.
<http://www.davidbordwell.net/blog/2006/12/25/an-appetite-for-artifice/>

Bordwell, David. 2006b. *The way Hollywood tells it*. Los Angeles: University of California Press.

Cowgill, Linda. 2003. Ensemble Films: The Gang's All Here. Luettu 15.5.2014.
http://www.plotsinc.com/sitenew/column_art_10.html

Ensemble, Oppimateriaali 2011. Luettu 20.3.2014.
<http://oppimateriaali.wikidot.com/ensemble>

Lucey, Paul. 1996. *Story sense: Writing Story and Script for Feature Films and Television*. Palatino: The McGraw-Hill Companies

Meredith, Guy. 2011. *Scriptwriting: The Mechanics*. Omakustanne e-kirja.
<http://www.storyguy.co.uk/mechanicsofstorytelling.html>

Seeger, Linda. 2003. *Advanced Screenwriting: Taking Your Writing to the Academy Award Level*. Kindle edition. Los Angeles: Silman-James Press.

Segers, Karel. 2011. *Stick. To. One. Hero*. Luettu 15.5.2014.

<http://thestorydepartment.com/stick-to-one-hero>

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

Elokuvat:

Atonement 2007, Joe Wright

Avengers 2012, Joss Whedon

Babel 2006, Alejandro González Inárritu

The Big Chill 1983, Lawrence Kasdan

The Breakfast Club 1985, John Hughes

Brokeback Mountain 2005, Ang Lee

The Circle 2000, Jafar Panahi

Crash 2004, Paul Haggis

Death at the Funeral 2007, Frank Oz

Dinner at Eight 1933, George Cukor

Grand Hotel 1932, Edmund Goulding

The Heat 2013, Paul Feig

Intolerance 1916, D.W. Griffith

Jackass Presents: Bad Grandpa 2013, Jeff Tremaine

Little Miss Sunshine 2006, Jonathan Dayton, Valerie Faris

Love Actually 2003, Richard Curtis

Nashville 1975, Robert Altman

Nemoa Etsimässä 2003, Andrew Stanton, Lee Unkrich

New York, I love you 2008, Faith Akin ym.

Ocean's Thirteen 2007, Steven Soderbergh

The Odd Couple 1968, Gene Saks

Paris, je t'aime 2006, Olivier Assayas ym.

Pulp Fiction 1994, Quentin Tarantino

Rashomon 1950, Akira Kurosawa

The Rocky Horror Picture show 1975, Jim Sharman

Run Lola Run 1998, Tom Tykwer

Short Cuts 1993, Robert Altman

Seitsemän Samuraita 1954, Akira Kurosawa

Tappava ase 1987, Richard Donner

Thelma ja Louise 1991, Ridley Scott

Toy Story 1995, John Lasseter

Traffic 2000, Steven Soderbergh

Vantage Point 2008, Pete Travis

Vuosaari 2012, Aku Louhimies

Televisiosarjat:

Bones 2005-

Flight of the Conchords 2007-2009

Frendit 1994-2004

Game of Thrones 2011-

Hill Street Blues 1981-1987

Kumman kaa 2003-2005

Sherlock 2010-

Täydelliset Naiset 2004-2012

Will ja Grace 1998-2006

X-Files 1993-2002