



**SUBTEKSTI KOMEDIAALLISESSA  
LYHYTELOKUVASSA OHJAAJAN JA  
KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMISTA**

**Matkalla merkityksen lähteille**

Riitta Ryhtä

Opinnäytetyö  
Toukokuu 2014  
TAMK Elokuvan ja  
television ko.  
Kuvaus, käsikirjoitus

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Kuvaus, käsikirjoitus

Riitta Ryhtä  
Subteksti komediallisessa lyhytelokuvassa ohjaajan ja käsikirjoittajan näkökulmista  
Matkalla merkityksen lähteille

Opinnäytetyö 41 sivua  
Toukokuu 2014

---

Subteksti on elokuvan ydin. Sen ympärille on rakentunut kaikki, jota elokuvassa näemme ja kuulemme. Tässä työssä perehdytään subtekstiin niin käsitetasolla kuin siihen miten subteksti ilmenee elokuvassa. Työssä käydään läpi mitä keinoja käsikirjoittajalla ja ohjaajalla on subtekstin esiintuomiseksi. Työssä käydään myös läpi subtekstin suhdetta elokuvadramaturgiaan ja subtekstiä kohta- sekä genretasolla.

Tämä opinnäytetyön tarkoitus on selkeyttää ja jäsentää niitä asioita ja käsitteitä, jotka liittyvät subtekstiin. Työn tarkoitus on konkretisoida asioita esimerkkien ja pohdintojen avulla ja sen myötä kehittää tarinankerronnan taitoja. Työssä on käytetty kirjallisuuslähteinä Robert McKeen, Linda Segerin sekä Judith Westonin teoksia, kahta opinnäytetyötä sekä elokuvaviittauksia.

Työssä on käytetty tapausesimerkkinä asiakasprojektina työstettyä, keväällä 2014 kuvattua komediallista lyhytelokuvaa, joka kulkee työnimellä Virheetön banaani.

## ABSTRACT

Tampere University of Applied Sciences  
Film and television  
Cinematography, Screenwriting

Riitta Ryhtä

The subtext in a short comedy from director and screenwriter's point of view.  
Searching for the true meaning.

Bachelor's thesis 41 pages  
May 2014

---

Subtext in a film is what the film is about. Subtext is the true meaning simmering underneath the words and actions. Writer and a director have certain methods to reveal subtext. This thesis is not only going through the methods but exploring how can subtext be found in a film scene and how is it related to film dramaturgy and genres.

The thesis is made for clarifying the terms and definitions which are connected to subtext. It's purpose is to offer tools for a filmmaker and most likely to the author herself to improve skills as a storyteller. Robert McKee, Linda Seger and Judith Weston are the authors of a source literature.

Referred case study of the thesis is a customized short comedy called Virheetön banaani (working title).

Key words: subtext, metaphor, screenwriting, directing

## SISÄLTÖ

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>5</b>
<b>2. TUTKIMUKSESSA KÄYTETTY KIRJALLISUUS.....</b>	<b>7</b>
<b>3. KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY.....</b>	<b>8</b>
<b>3.1 TEKSTIN JA SUBTEKSTIN MÄÄRITELMÄT JA EROT.....</b>	<b>8</b>
<b>3.2 METAFORAN MÄÄRITTELY.....</b>	<b>9</b>
<b>4. SUBTEKSTI KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA.....</b>	<b>10</b>
<b>4.1 SUBTEKSTI HAHMON RAKENTAMISESSA.....</b>	<b>12</b>
<b>4.2 SUBTEKSTI DIALOGISSA.....</b>	<b>15</b>
<b>4.3 ELOKUVADRAMATURGIA JA SUBTEKSTI.....</b>	<b>20</b>
<b>4.4 SUBTEKSTI KOHTAUSTASOLLA.....</b>	<b>24</b>
<b>4.4.1 MCKEEN KOHTAUSANALYYSIMALLI.....</b>	<b>24</b>
<b>4.5 ELOKUVAN LAJITYYPIT ELI GENRET.....</b>	<b>26</b>
<b>5. SUBTEKSTIIN VIITTAAMINEN VISUAALISILLA ELEMENTEILLÄ.....</b>	<b>27</b>
<b>6. SUBTEKSTI ÄÄNIEN JA MUSIIKIN KAUTTA.....</b>	<b>31</b>
<b>7. SUBTEKSTI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA.....</b>	<b>32</b>
<b>7.1 WESTONIN MENETELMÄT.....</b>	<b>34</b>
<b>7.2 VIRHEETTÖMÄN BANANIN OHJAAMISESTA.....</b>	<b>36</b>
<b>8. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ.....</b>	<b>39</b>
<b>9. LÄHTEET.....</b>	<b>41</b>

” *If the scene is about what the scene is about, you’re in deep shit.* ”

Vanha sanonta Hollywoodissa.

## 1. JOHDANTO

Eleemme paljastavat ajatuksiamme. Ne saattavat tiedostamattamme antaa muille vihjeitä siitä, mitä mielessämme liikkuu. Yksittäinen katse voi kertoa valtavan paljon. Kommunikoidessamme saatamme käydä keskustelun, jossa lausumme sanoja ja muodostamme lauseita, mutta tarkoitamme jotain muuta kuin mitä annamme ymmärtää. Elokuvasssa subteksti on kaikkea sitä, johon vihjataan ja jota ei sanota suoraan. Se elää pinnan alla ja siihen viitataan rivien välissä. Halusin tämän opinnäytteen myötä tutkia mitä kaikkea elokuvan subteksti käsittää ja miten tuon tiedon hyödyntäminen voi kehittää osaamistani elokuvantekijänä.

Käsittelen tässä tutkimuksessa subtekstiä sekä käsikirjoittamisen että ohjaamisen näkökulmasta. Millä keinoilla käsikirjoituksesta voi laatia sellaisen, että elokuvan tarina ikään kuin hengittää? Entä miten monikerroksiseksi kirjoitetun työn saisi siirrettyä valkokankaalle? Nämä kysymykset ovat joka tapauksessa suuria kysymyksiä ja tässä pienessä tutkielmassa vain sipaisen kaiken pintaa, mutta olkoon se ensimmäinen askel tällä matkalla.

Käytän kirjallisena opinnäytetyössäni osittain tapausesimerkinäni Virheetön banaani – työnimellä kulkevaa lyhytelokuvaa. Tätä kirjoittaessani elokuva on leikkausvaiheessa. Virheetön banaani on TAOKK – Tampereen ammatillisen opettajakorkeakoulun tilaama työ, jonka ohjaajaksi ja toiseksi käsikirjoittajaksi lähdin Arto Koskisen pyynnöstä. TAOKK järjestää opettajankoulutusta sekä ammatillista erityisopettajakoulutusta ammattikorkeakoulujen, ammatillisten oppilaitosten ja aikuiskoulutuskeskusten opettajille sekä opettajiksi aikoville. Elokuva valmistetaan osana TAOKK:in 13Y-Ped –hanketta.

Elokuva kertoo parikymppisestä Mirjasta, joka on vetämässä ensimmäistä bussiretketään matkaoppaana kanarialaiselle luomubanaanitilalle. Banaanitilan ihmeet –retki on pian

starttaamassa kun yllättäen mukaan saapuu legendaarinen entinen matkaopas Raija. Ensikertalaisen Mirjan jännitystä ei lainkaan helpota Raijan dominointi matkalla, takapenkin tylsistyneet teinit tai turistien erityistoiveet. Mirja yrittää totella Raijan ohjeita ja käskyjä, mutta hänenkin pinnansa on rajallinen. Kun Mirjan mitta se täyttyy, katsojillekin selviää kaksikon erikoisten välien syy: Raija on Mirjan äiti. Lopussa Mirja päästää itsensä valloilleen ja näyttää äidilleen kuka retkibussissa määrää.

Virheetön banaani on komedia, jonka tilaustyömäinen luonne määritteli myös elokuvan sisältöä. Työ tilattiin opetusvideoksi tukemaan TAOKK:in viestinnän opetusta. Aika pian ensimmäisen asiakastapaamisten jälkeen idea kuitenkin muokkautui ja tuli selväksi, että opetusvideon sijasta tultaisiin tekemään opetuksellinen lyhytelokuva. Kun tarinaa ideoitiin, asiakkaan puolelta tulivat ne elementit, joita työssä tulisi olla. Huumori ei saanut olla liian ronskia eikä varsinkaan härskiä. Teemana oli muurin murtuminen opettajan ja opetusryhmän kommunikaation välillä. Kuinka opettaja kommunikoi hyvin tai huonosti? Miten omia ominaispiirteitä voi käyttää osana kommunikaatiota?

Elokuvan suunnitteluvaiheessa oli aluksi vaikea orientoitua opinnäytetyön kirjoittamiseen ja subtekstin tutkimiseen Virheettömän banaanin kautta. Olin ajatellut tutkivani vähemmän komediallista aineistoa, mutta sellaista ei ollut kohdallani mahdollista enää ainakaan itse tehdä. Virheetön banaani on komedia, jossa hahmot ovat räikeitä eikä komediaelokuvan keveys tarjonnut minulle sitä tasoa, jota mielestäni subtekstin tutkimukseen tarvitsisin. Koska halusin kuitenkin tutkia aihetta, päätin käyttää työn alla olevaa elokuvaa sen verran kuin sitä kokisin pystyväni käyttämään. Pohdin subtekstin kautta myös elokuvan visuaalisen ilmeen luomisessa tehtyjä valintoja. Virheettömän banaanin Kanarian luovat retkibussin ympärillä olevat maalatut taustafondit.

Virheetön banaani lähti liikkeelle ajatuksella opetusvideon teosta. Opetusvideo – käsitteellä on ainakin minun korviini vanhahtavan kaiku. Mielleyhtymät johtavat VHS-aikakauden tallenteeseen, jossa toruva ihmishahmo saarnaa puolikuvakoossa mitä kannattaa tehdä ja mitä ei. Opetuksellinen lyhytelokuva puolestaan ei viittaa enää opetusvideomaisuuteen, sillä jotakuinkin jokainen elokuva, jossa on draamallinen rakenne, sisältää jonkinlaisen opetuksen. Tuo opetus voidaan käsittää elokuvan viestinä tai osana sitä ja näin ollen se on eräänlainen subtekstin taso. Virheetön banaani –lyhytelokuvaa ideoidessa lähtökohtana oli opettajan ja ryhmän kohtaaminen, mutta tarinan kehittyessä mukaan tuli myös muita teemoja, joista keskeisimpänä äidin ja tyttären välinen suhde.

Elokvassa Mirjan tarve olisi löytää omanlaisensa tyyli esiintyä matkustajille, jotta hän saisi viestinsä mielenkiintoisesti ja toimivasti läpi.

Mukana työssä on kohtauksia elokuvasta, mutta koko käsikirjoitusta en katsonut tarpeelliseksi liittää matkaan jo pelkästään elokuvan keskeneräisyyden takia. Selitän Virheettömään banaaniin viitatessani asiayhteydessä mitä kohtauksessa tapahtuu ja mitä siinä on tavoiteltu.

## 2. TUTKIMUKSESSA KÄYTETTY KIRJALLISUUS

Linda Seger on käsikirjoitusvalmentaja ja konsultti, joka on kehittänyt erilaisia metodeja käsikirjoituksen läpikäyntiin. *What lies beneath* (2011) – kirjassa on keskitytty subtekstiin pääasiassa kirjoittamisen näkökulmasta. Jonkun verran Seger muodostaa kirjasaan tulkinnallisista asioista yleisiä totuuksia, mutta valitsin kirjan sen lukuisten esimerkkien ja eri näkökulmien takia. Esimerkeissä käydään esimerkiksi läpi kuinka subteksti toteutuu elokuvassa ja avataan monitasoista dialogia yksityiskohtaisesti. Mielestäni monet esitellyt asiat sopivat hyvin hyödynnettäväksi myös ohjauksen näkökulmasta.

Käsikirjoitusvaiheen tutkiskelu on luontevaa myös siksi, että olen ollut alusta asti kehittämässä ideaa käsikirjoittaja Anne Lehtisen kanssa. Koska olen myös elokuvan ohjaaja, luovin välillä ohjaamisen ja käsikirjoittamisen välimaastossa tutkiessani Virheettömän banaanin subtekstiä. Ohjaamisen puolesta olen lähdeaineistossa turvautunut nykyään opettajana toimivaan, pitkän uran näyttelijänä ja ohjaajana tehneeseen Judith Westoniin. Olen käyttänyt kahta hänen teostaan; *Näyttelijän ohjaaminen – kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan* (2008) sekä *Director's intuition* (2003).

Kuten myöhemmin tulee tarkemmin ilmi, subtekstin tutkimisen myötä on olennaista käsitellä myös elokuvadramaturgiaa. Dramaturgia sekä genretietoutta käsitteleviin osioihin olen käyttänyt Robert McKeen teosta *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting* (1998). Robert MacKee on kirjoittanut hyvin myös hahmon rakentamisesta sekä tarinan rakenneanalyysistä, joten hyödynnän hänen ajatuksiaan myös noissa osioissa. Muina lähteinä olen hyödyntänyt kahta opinnäytetyötä, internet linkkejä sekä viittauksia lukuisiin elokuviin.

### 3. KÄSITTEIDEN MÄÄRITTELY

#### 3.1 TEKSTIN JA SUBTEKSTIN MÄÄRITELMÄT JA EROT

**Subteksti** on vapaa suomennos englanninkielisestä sanasta *subtext*. Suomeksi subtekstistä puhutaan myös käännöksillä **aliteksti** tai **alateksti**. Pro gradu tutkimuksessa olen nähnyt käytettävän suomennosta subteksti, joten valitsin omaankin työhöni tämän käännöksen.

**Linda Seger** (2011, 3) määrittelee **subtekstin** olevan todellinen merkitys, joka hautuu sanojen ja toimintojen takana. Se on vääristelemätön totuus. **Teksti** on jäävuoren huippu, mutta subteksti on kaikki se, joka kätkeytyy sen alapuolelle ja näyttäytyy tekstin tasolla eri tavoin. Se on epäsuora ilmaus. Tekstin ja subtekstin kohtaamispisteessä kytee konflikti. Kuulemiemme sanojen tarkoitus on johdattaa meidät syvemmälle tarinan alempiin kerroksiin. Kirjoittajan tehtävä on kirjoittaa teksti siten, että katsoja ymmärtää kyseessä olevan paljon muutakin ja johdattaa katsojan alempiin kerroksiin. ”Great drama dwells beneath the words.” (Seger 2011, 3.)

**Judith Weston** (2008, 154) mainitsee ohjaajan käyttävän subtekstiä konkreettisemmin kuin käsikirjoittaja. **Subteksti** on asia, jota ei sanota. Se on se asia, jota henkilö todella tarkoittaa puheessaan. Se on käytännöllinen tapa luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta ja apukeino näyttelijän tunnetilojen määrittelyssä. Subteksti voi kieltää repliikin sisällön tai antaa muulla tavoin erilaisen sisällön repliikille. (Weston 2008, 154.)

**Robert McKeen** (1998, 252) mukaan **teksti** on aistein havaittavissa oleva taideteoksen pinta. Elokuvasa se näyttäytyy kuvina ja ääninä, jotka käsittävät dialogin, musiikin ja ääniefektit. Teksti on sitä mitä näemme ja kuulemme. **Subteksti** on elämä tekstin pinnan alla. Se kietoo mukaansa ajatukset ja tunteista sekä tiedostetut, että ne, jotka on tiedostamatta kätkeyty tietyntilaisen käyttäytymisen taakse. (McKee 1998, 252.)

Käytän tässä tutkimuksessa käsitettä **tarina** siitä kokonaisuudesta, joka käsittää tekstin ja subtekstin. **Juoni** puolestaan on se, joka määrittelee miten tapahtumat järjestyvät. Juoni on toimintasarja, jonka avulla kerrotaan tarina.



### 3.2 METAFORAN MÄÄRITTELY

**Metafora** on kielikuva, jolla kahta toisiinsa liittymätöntä asiaa samaistetaan ilman kuin sanaa. Metaforassa tapahtuu merkitys siirtymä, jonka myötä se eroaa tavanomaisesta kielestä. Jo Aristoteles ymmärsi metaforan olemassaolon, mutta hän piti sitä sopivana ainoastaan runouden käyttöön. Myöhemmin metaforaa on tutkittu kielentutkimuksen lisäksi mm. neuropsykologisella tasolla selvittäen sitä kuinka metaforien ymmärtäminen eroaa aivotasolla kirjaimellisen kielen ymmärtämisestä. Filosofissa on tutkittu mm. sitä kuinka metaforat ohjaavat ajatteluamme. (Wikipedia, Metafora.) ”Elämä on matka” ja ”särkynyt sydän” ovat esimerkkejä tunnetuista metaforista, jotka ovat olleet käytössä pitkään ja jopa vakiintuneet arkikieleen.

Elokuvassa metaforan avulla voi rinnastaa tapahtumia, henkilöhahmoja ja asioita toisiinsa. Metaforan voisi ajatella ikään kuin toimivan tarinan juonen tasolla horisontaalisesti rinnastaen tarinan juonen yksityiskohtien välisiä vertauksia tai viittauksia yleismaailmallisiin asioihin. Subtekstin ja tekstin tasolla olevan juonen suhteen puolestaan voisi ajatella olevan vertikaalinen. Tekstistä voi paikoin havaita viittauksia tarinan ytimeen eli subtekstiin.

Metaforallista ajattelua käytetään paljon lähtökohtana elokuvan tapahtumien tulkintaan. Sen avulla katsoja voi rinnastaa elokuvan tapahtumia tai elementtejä. Metaforallinen tulkinta on aina katsojan omaa tulkintaa eikä oikeaa tai väärää tulkintaa välttämättä ole. Käsittelen tässä työssä myöhemmin sellaisia visuaalisia elementtejä, jotka voitaisiin tulkita metaforan kautta ja pohdin sitä, millä tavalla metaforien avulla voi vahvistaa tarinan subtekstiä.

### 4. SUBTEKSTI KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA

Moni meistä on kokenut tilanteen, jossa itse huomaa alkaneensa tulkita toista ihmistä äärimmäisen tarkasti ja varovaisesti. Epäluuloa, aavistuksia, toivoa, kihelmöintiä, malttamattomuutta... Ihastuneena on taipumusta herkistyä äärimmilleen toisen ihmisen tulkinnassa. Jokainen asia, mitä toinen ihminen sanoo, on täynnä merkityksiä. Tunteet ja

tulkinta vaihtelevat. On kova tarve näyttää itsestään vain parhaat puolet ja yrittää samalla päätellä mikä on toisen kiintymyksen aste. Epätietoisuus kohdistuu pieniin eleisiin ja ilmeisiin ja johtaa joskus jopa ylitulkintaan. Tällainen tilanne on haasteellista kokea, mutta yhtä lailla monimutkaista on yrittää kirjoittaa hyvin mitä kaikkea tällainen lataus pitää sisällään.

Kuvitellaan, että elokuvassa tämän esimerkin ihastunut nainen tapaa kadulla miehen, jota kohtaan hän tuntee kihelmöiviä tunteita ja sanoo: ”Minua kihelmöi kun ajattelen sinua, olen ihastunut sinuun.” Mies vastaa: ”kiva kuulla, niin minäkin sinuun.” Elokuvan katsoja voisi oksentaa. Tästä dialogista puuttuu subteksti, joka toisi kohtaukseen jännitettä ja kerroksia. Dialogi on niin sanotusti ”on-the-nose” eli henkilö puhuu juuri niin kuin ajattelee. Henkilöhahmot antavat informaatiota, mutta jos tämä todella on mitä he todellisuudessa ajattelevat, katsoja ei ole saanut tulkita tai oivaltaa kohtauksesta mitään itse. Mikäli sama kohtaaminen samalla jännitteellä tapahtuu seuraavalla dialogilla: ”Olet ostanut porkkanoita” .”Ajattelin tehdä porkkanakeittoa”. Katsojan suhtautuminen on heti aivan toinen. Onko nainen keksinyt hermostuksissaan jotain puhuttavaa miehen kanssa? Hän arvatenkin vihaa itseään noin hölmön toteamuksen jälkeen. Mitä mies ajattelee sanottuaan noin? Miksei mies kysy naista illalliselle kun he jo puhuvatkin ruoasta?

Näistä pienistä esimerkeistä selviää vain kaksikon käymä dialogi. Kirjoittajan tehtävä on määritellä tarkemmin, miten henkilöhahmot kohtaavat, miksi he kohtaavat tarinan kokonaisuuden kannalta, mitä he ovat tehneet ennen kohtaamista ja kaikkein tärkeimpänä keitä nämä henkilöhahmot ovat. Kaikkien näiden määritelmien täyttämisen myötä tarina saa lisää merkityksen kerroksia.

Kohtaustasolla se, mitä tiedämme hahmoista, virittää tunnelman seuraavaa kohtausta varten. Kuvitellaan, että edellisessä kohtauksessa on selvinnyt, että naisen ankara isä oli porkkananviljelijä, joka orjapiiskurina pakotti tyttärensä pellolle töihin. Nainen vihaa porkkanoita yli kaiken. Se tieto antaa tuolle dialogille jo aivan uuden näkökulman. Toisessa mahdollisuudessa nainen on juuri aiemmin nauranut ystävättärensä kanssa jättikoisille porkkanoille kuinka ne näyttävät peniksiltä. Tämä taas antaa kohtaamiseen aivan toisenlaisen tunnelman.

Tekstissä puhutaan porkkanoista, mutta subteksti on jotain aivan muuta. Teksti voi sanoa toista ja subteksti jopa aivan päinvastaista. Kaksi tuttavaa kohtaavat kaupungilla: ”Nähdäänkö ensi viikolla, jotta voisit kertoa minulle Kreikan matkastasi?” . ”Joo, ehdottomasti”. Vastapuoli katsoo kelloaan ja haluaa jatkaa matkaa. Hän oli Kreikassa vain kolme päivää ja koko ajan satoi. Ja sitä paitsi tuo ihminen on rasittava. Joskus subteksti voi ilmaista monia merkityksiä ja tarjota mahdollisuuksia useille eri tulkinnoille. Jos joku sanoo ”Lähdän pois. En kestä enää.” Kommentti herättää useita ajatuksia henkilön tarkoituserästä. Onko hän lähdössä pois tältä päivältä ja vain hivenen väsähtänyt? Aikooko hän lopettaa työnsä? Onko henkilö masentunut ja aikoo tappaa itsensä? Mitä hän ei enää kestä? Onko taustalla vakavia ongelmia? (Seger 2011, 5.)

Jos katsojana tiedostamme tarinassa olevan subtekstin tason, mutta emme tiedä mitä se merkitsee, sen todellinen merkitys voi olla hahmolle itselleen selvä. Subteksti voi olla myös hahmolle itselleen epäselvä, mutta vaikuttaa kaikkiin hänen tunteisiinsa ja toimiinsa. Katsojan tulee jossain vaiheessa saada selville subteksti jollain tavoin. Sitä ei tarvitse sitä selittää selkeästi, kunhan se on aistittavissa. Kerrontatavasta riippuen subteksti selittyy toisissa tarinoissa selkeämmin kun taas toiset elokuvat jättävät paljon tulkinnan varaan. (Seger 2011, 5.)

Jotta kirjoittaja osaa orientoitua subtekstin tason ajatteluun, Segerin mukaan kirjoittajan tulee ensin määritellä tekstin merkitys ja sanoma, jotka hän tämän jälkeen piilottaa luomansa juonen nimissä tekstiin. Yksi kirjoittajan taitavuuden määritelmä on se, kuinka hyvin hän pystyy piilottamaan alatekstin ja kehittämään silti läpi tarinan kantavan juonen. Segerin mukaan kerronnan lähtökohtana on siis aina se viesti, joka juonen nimissä kerrotaan. (Seger 2011, 5.)

Mikko Myllylahti (2012, 18) määrittelee gradussaan yhdeksi hyvän kirjoittajan tunnusmerkiksi konkreettisen ajattelun. Hyvä kirjoittaja on harvoin kovin abstrakti. Myllylahti epäilee, että kokemattomat käsikirjoittajat saattavat helposti notkahtaa ajatteluun, jossa he sekoittavat konkretian ja tavoitteen. He alkavat kuvailla tarinansa lopputulosta ja sitä mistä tarina heidän mielestään kertoo. Tämä lopputulokseen tähtäävä ajattelu siirtyy helposti itse tekstiin, josta tulee alleviivaavaa ja ennalta arvattavaa kerrontaa. Myllylahti myöntää, että tällainen ajattelu on loogista. Hän kuitenkin toteaa käsikirjoittajan työn olevan hyvin konkreettista ja kohtaus kohtaukselta etenevää elokuvakerronnallista tekstiä. Subteksti tekstistä syntyy katsojan mielessä. (Myllylahti 2012, 18.)

Ongelmat ja vaikeudet merkityksen kanssa toimiessa on hyvä tiedostaa. Olen aloittelevana elokuvantekijänä huomannut kuinka käsikirjoittaessa tuntuu joskus lipsahtavan pyörimään tarinan juonen ja merkityksen välimaaston limboon eikä tarina tunnu kehittyvän. Tuntuu, että asioita helpottaa se, että roolihahmon päästää toviksi elämään omaa elämäänsä ja lähestyy aihetta uudestaan myöhemmin. Olen tiedostanut myös sen, että mikäli tarinan loppua kohden alkaa runnoa merkitys edellä, se saattaa muodostua alleviivatuksi ja kliseiseksi. Kultaisen keskittien löytäminen olisi ideaalia tuossa tilanteessa. Myllylahti (2012, 18) painottaa elokuvakerronnan lainalaisuuksien sisäistämistä. Kun perusasiat ovat hallussa, on helpompi lähteä leikittelemään sääntöjen rikkomisella. Merkitystä on vaikea subtekstin nimissä piilottaa mikäli kerronta ei muuten toimi (Myllylahti 2012, 18). Käsittelen tässä työssä myöhemmin kolminäytöksistä tarinankerrontaa McKeen mallin mukaan, mutta sitä ennen tarkastelen vielä niitä keinoja, joita käsikirjoittaja voi hyödyntää herättäessään henkilöahmoaan henkiin.

#### 4.1 SUBTEKSTI HAHMON RAKENTAMISESSA



*Kuva 1: Mirjan ja Raijan kohtaaminen.*

McKeen mukaan henkilöahmo (character) määritelmä sekoitetaan usein henkilöahmon luonnehdintaan (characterization). Näiden määritelmien erottaminen on olennaista jotta päästään kaikkein lähimmäksi sitä mitä hahmo todella on. Luonnehdinta on kaikkien ihmisen huomioitavissa olevien piirteiden summa, joilla hahmo määritellään. Ikä, älykkyydosamäärä, sukupuoli, seksuaalinen suuntaus, puhetyyli, auto, asuinpaikka, kou-

lutus, luonne, arvot ja asenteet. Kaikki se, joka on havaittavissa toista tarkkailemalla on luonnehdinta. Henkilöhahmo puolestaan paljastuu niiden valintojen myötä, jotka ihminen tekee paineen alla. Mitä suurempi paine on, sitä syvällisempi on paljastuminen ja sitä todellisempi valinta on henkilöhahmon todelliselle luonteelle. (McKee 1998, 101.) Luonnehdinta auttaa hahmon henkilöhistorian määrittelyssä ja sen myötä saa materiaalia hahmon toimintaan tarinan juonessa.

Taitavasti kirjoitettu käsikirjoitus paljastaa todellisen henkilöhahmon, mutta myös hahmon positiivisen tai negatiivisen muutoksen kaaren tarinan kuluessa (McKee 1998, 101). Hahmon muutoksen etsinnässä olennaisin asia McKeen mukaan on hahmon tahto (desire). Kysymykset mitä hahmo haluaa nyt, pian, ylipäätään? Mitä hahmo haluaa tietoisesti ja tiedostamattaan? Selkeiden vastausten myötä kirjoittaja saa hahmostaan otteen ja henkilöhahmo herää henkiin heti kun ymmärrämme mitä se haluaa ja mitä kohden se tähtää. Halun takana on motivaatio (motivation). Miksi hahmo haluaa sitä mitä se haluaa? Hahmon motivaatio toimilleen voi jäädä tarinassa subtekstin tasolle ja tarjota katsojille mahdollisuuksia tulkita itse miksi hahmo toimii niin kuin toimii. McKeen mukaan kirjoittajan ei tulisi määrittellä hahmon motivaatiota liian tarkkaan tietyistä syistä johtuviksi, sillä mitä selvempi on se syy, miksi hahmo toimii kuten toimii, sitä heikomaksi hahmo muuttuu katsojan näkökulmasta. McKee kehottaa jättämään tulkinanvaraa tässä tilanteessa. (McKee 1998, 376.) Tämä on hyvä kirjoittaessa itse tiedostaa, mutta oma määrittely suhteessa tiedettyyn asiaan on varmasti se, jota kannattaa noudattaa. Mielenkiintoisimmilla hahmoilla on tietoisien tahdon lisäksi tiedostamaton tahto, jota kutsutaan myös hahmon tarpeeksi (need). Tahto ja tarve ovat ristiriidassa keskenään ja tämä ristiriita tuo henkilöhahmoon kompleksisen syvyyttä.

Eräs Segerin (2011, 48) esittelemä keino hahmon sisäisen tarpeen määrittelyn tueksi on hahmon psykologisten ongelmien (epävarmuuden, turvattomuuden, negatiivisten ajattelumallien, pakkomielteiden ja -ajatusten) selventäminen ja konkretisoiminen. American beauty on esimerkki elokuvasta, jonka henkilöhahmoilla on paljon psyykkisiä ongelmia. Psykologiselta termiltään varjoiksi määritetyt ongelmat ovat yleensä päinvastaisia sille mitä itse tahdomme olla ja edustaa.

American beautyssä jokainen hahmo on jollain tapaa ristiriitainen. Päähenkilö Lester, jota esittää Kevin Spacey, kärsii keski-ikäisen kriisistä ja ymmärtää yhtäkkiä, että asiat voisivat olla toisinkin. Hän jättää työnsä, alkaa kiristämään pomoaan ja määrittää perheen-

sä talouteen uudet säännöt – mukaan lukien illallismusiikin vaihtamisen. Lesterin vaimo Carolyn, jota esittää Anette Bening, pitää yllä keskiluokkaista elämäntyyliään. Hänellä on oma salaisuutensa – avioliiton ulkopuolinen suhde. Naapureilla on salaisuutensa; Armeijataustainen naapurin isä hakkaa vaimoan, joka pitää tilanteen salassa. Isä itse puolestaan kätkee karkean kuorensa alle salaisuuden homoudestaan. Lesterin tyttären teini-iän epävarmuus lähtee karisemaan kun hän tapaa naapurin pojan. Pojan isä puolestaan epäilee poikansa olevan homo ja käsittelee häntä samoin kuten pojan äitiäkin. Lester himoitsee tyttärensä ystävätärtä, joka myös seksikkään ulkokuorensa alla kamppailee teini-iän epävarmuuden kanssa.

Yleensä hahmon psykologisen varjon ajatellaan olevan jokin kätkeyty negatiivinen asia, mutta sille ei ole estettä olla myös positiivinen. Joissakin olosuhteissa voi epävarma henkilö yhtäkkiä löytää uudenlaisen itsevarmuuden tason. Epärehellinen hahmo puolestaan voi ollakin rehellinen ja yllättää kaikki, mukaan lukien jopa itsensä rehellisyydellään. (Seger 2011, 48.)

Virheettömässä Banaanissa Raija pelkää tyttärensä epäonnistuvan ensimmäisellä banaanitilaretkellään ja on vakuuttunut siitä, että hänen opasaikoinaan noudattamansa toimintamalli on oikea. Hänen mallinsa perustuu selkeään listaan ja listassa olevien ohjeiden noudattamiseen. Hänen ajatusmallinsa mukaan järjestyksestä poikkeaminen voi johtaa kaaokseen ja tietää epäonnistumista. Tällaisen käytöksen voi ajatella olevan tyyppillistä myös äideille, jotka voivat omasta mielestään toimia lapsensa parhaaksi, mutta totuus onkin toinen. Tässä tapauksessa Raijalle ja Mirjalle on yhteistä myös ammatillinen suhde. Ulkoisesti Raija on positiivinen ja palvelualtis, mutta banaaniretkellä hän kiinnittää jatkuvasti huomiota tyttärensä toimintaan banaaniretkellä ja yritykseen ennakoida Mirjan mahdollinen epäonnistuminen. Raija pitää tarinassa sitkeästi kiinni ajatusmallista, vaikka olennaisinta hänelle olisi hyväksyä tyttärensä toiminta erilaisena matkaoppaana ja kannustaa häntä toimimaan niin kuin hänelle itselleen olisi luontevinta, vaikka se ei olisikaan edellisten oppaiden laatimien ohjeiden mukaista.

Subteksti paljastaa myös kieltämisen, peittelyn ja asenteet (Seger 2011, 52). Virheettömässä banaanissa ollaan matkalla banaanitilalle ja Raija on käskenyt Mirjaa kertomaan nähtävyyksistä. Hän johdattelee Mirjaa nähtävyyksistä kertomisen pariin kysymällä mikä patsas ulkona juuri sillä hetkellä näkyy. Mirja ei osaa reagoida kysymykseen kunnon, sillä hän ei löydä vastausta paperipinostaan eikä hän muista ulkoa mitä missäkin

kohdassa matkaa on. Mirja hermoilee tilanteessa ja paperit tippuvat lattialle. Koska Raija on niin keskittynyt tyttärensä toiminnan tarkkailuun, hän sanoo patsaan olevan Las Palmasin perustajan Juan Rejon patsas, vaikka se on Kolumbus. Eräs matkustajista toteaa ”patsaan jalassa luki kyllä Kolumbus”, mutta Raija ei myönnä virhettään, vaan väittää sen edelleen olevan Juan Rejo.

Virheettömässä banaanisssa on siis äiti, joka sokeutuu omille virheilleen ja tytär, joka jännittää uutta tilannetta. Matkustajista Seppo on jalkapallon perään ja muut vanhemmat matkustajat ovat yleisesti innoissaan turistiryhmän yhteisestä reissusta. Mietin tarinan kehitysvaiheessa kovasti sitä kuinka katsoja voisi samaistua henkilöihämoihin ja tuntuisivatko ne katsojasta aidoilta. Jenni Kauniston (2012, 11) opinnäytetyössä Tiina Kaukanen antaa eräänlaisen vastauksen samastumisen dilemmaan (Haastattelu 2012) toteamalla, että samaistuminen ei tule tuttuuden kautta, vaan tunteen myötä. Elokuvan luoman maailman ei tarvitse olla todentuntuinen, mutta tunnetason täytyy. Myös elokuvan tyylille ja tarinalle on syytä olla uskollinen. Tarinan maailma voi olla hyvinkin epärealistinen, mutta hahmojen uskottavuus on se, joka synnyttää tarvittavan tunteen. Ilman tunnetta elokuva ei ole uskottava. (Kaunisto 2012, 11, Tiina Kaukasen haastattelun 20.2.2012 mukaan.)

## 4.2 SUBTEKSTI DIALOGISSA

Voimakkaasti tekstin tason kanssa ristiriidassa oleva subteksti saattaa saada elokuvan dialogin vaikuttamaan ensi lukemalta hullunkuriselta. Hahmot saattavat jopa puhua aivan eri aiheesta kuin mitä kohtaus käsittelee. Hahmojen käymä dialogi on elokuvan tekstistä se, joka selkeimmin saavuttaa katsojansa. Monitasoisen dialogin kirjoittaminen haastaa käsikirjoittajan ja se haastaa myös katsojat. Mikäli henkilöihämojen välinen jännite on suuri, dialogi on parhaimmillaan täynnä merkityksiä. Seuraavissa kappaleissa käyn läpi keinoja, joiden myötä subtekstiä voi tuoda esiin dialogissa.

Jos jonkun asian merkitystä halutaan korostaa dialogissa, eräs keino sen esiin nostamiseen on **vertauksen** käyttäminen. ”rakkautemme on kuin nupustaan juuri auennut ruusu”. Kummisetä II:ssa käytettiin toisenlaista vertausta; ”Se ei ollut keskenmeno, vaan abortti. Kuten avioliittommekin”, joka puolestaan viittaa, ei pelkästään epäonnistune-

seen avioliittoon, vaan myös puolison tuhoisaan ”uraan” murhaajana ja tuhoajana. (Se-ger 2011, 55.)

**Vihjailu aluksi, mutta sanoa lopulta suoraan** on keino, jossa kohtausten subteksti nostetaan pinnalle kun siitä on ensin vihjailtu. Elokuvasssa *Elämä on ihanaa* (1997) Melvin kertoo Carolille kohteliaisuuden illallisella: ”Minulla on eräs neuroosi, johon otan joskus helpottavan pillerin. Minähän vihaan lääkkeitä. Todella vihaan. Nähtyäni sinut eräänä iltana aloin ottamaan lääkkeitäni” Melvin ilmaisee näin Carolille tämän tuoman vaikutuksen hänen elämäänsä, mutta koska yhteys meinaa jäädä epäselväksi, hän kertoo sen dialogissa myöhemmin vielä suoraan ”sinä saat minut haluamaan olla parempi ihminen”. Tämä menetelmä tuo dialogin lopussa niin sanotusti on-the-nose eli pinnalle. Se saattaa joissakin tapauksissa olla liikaa, mutta toisissa tilanteissa sitä käytetään silti paljon. Tähän se esimerkiksi mielestäni sopii. Merkityksen tuomista esille käytetään jos joku henkilöhahmoista osoittaa epäilystä merkityksen ymmärryksen suhteen. Tässä esimerkissä, se että Melvin sanoittaa todelliset ajatuksensa lopussa ei ole miehelle helppo mahdollinen tehtävä ja merkityksen korostaminen antaa katsojalle vahvemmin sen tunnun, että hän todella tarkoittaa sitä. (Se-ger 2011, 57.)

Joskus näyttelijä meinaa repliikissään **lipsauttaa** todellisen ajatuksensa. Näyttelijä melkein sanoo ääneen mitä oikeasti tarkoittaa, mutta korjaa sanomansa ennen kuin koko totuus on esillä. Edellisen esimerkin *Elämä on ihanaa* -elokuvassa Carol ja Melvin ovat illallisella upeassa ravintolassa. Melvin on hankkinut illalliselle uuden puvun. ”näytät niin s... , näytät hyvältä.” Carol toteaa ja melkein lipsauttaa, että Melvin on hänen mielestään seksikkään näköinen. Hän on aiemmin sanonut ettei ikinä menisi Melvinin kanssa sänkyyn. Nyt katsojalle selviää, että hän saattaa sittenkin olla toista mieltä. (Se-ger 2011, 57.)

Subtekstin **väärinymmärrys** on eräs keino, joka aiheuttaa konflikteja henkilöhahmojen välillä. Tämä on yksi tosielämästä vaikutteita ottanut keino, jonka avulla elokuvan henkilöt voivat ymmärtää perättömiä asioita toisistaan tai heidän voi antaa haluta ymmärtää jotain, joka tukee hahmon tarvetta. Toinen henkilö voi esimerkiksi ymmärtää, että toinen henkilö on kiinnostunut hänestä romanttisella tai seksuaalisella tasolla, vaikka toisen ele olisi normaalin kohtelias tai tarkoittaisi pelkästään ystävyyttä. (Se-ger 2011, 59.)



Toisinaan subtekstin voi ymmärtää tai siihen voi vihjata dialogissa yhden **monimerkityksellisen sanan** tai **käsitteen** kautta. Kirjoittaja on valinnut ilmaisultaan sellaisen sanan, jonka kautta voi ymmärtää tai aavistaa monia tapahtumia. Esimerkiksi Norman Bates Psykossa (1960) puhuu muodollisuuksista ”formalities” tarkoittaen motellin valokyltin sytyttämistä joka ilta, vaikka kukaan ei enää pysähdy siellä. Hän myös käyttäytyy kuin hänen äitinsä olisi vielä elossa vaikkei tämä olekaan. Norman pitää pedantisti huolta muodollisuuksista ”formalities”, vaikka kaikki asiat ympärillä ovat muuttuneet. (Seger 2011, 62.)

Joskus tiettyä sanaa **toistetaan** useamman kerran, mahdollisesti eri henkilöhahmojen kautta. Toiston myötä usein vahvistetaan subtekstiä kuten Tavallisissa ihmisissä (1980), jossa henkilöhahmot puhuvat menetyksestä useaan otteeseen. ”I’ve been losing you these days.” Itse tarina kertoo menetyksestä. (Seger 2011, 77.)

**Vihjailua** käytetään silloin kun henkilö ei voi kertoa koko totuutta. Usein sitä käytetään myös seksuaalisessa kontekstissa. ”haluaisitko tulla yläkertaan lasilliselle”. Sitä käytetään myös poliittista korruptiota, vakoilua ja salatehtävissä toimivia poliiseja käsittelevissä elokuvissa. Jos juonessa on vaaratilanne, totuus voidaan naamioida ja sen jälkeen paljastaa sitä vain vihjailemalla. (Seger 2011, 64.)

**Puhua yhtä, mutta tarkoittaa toista** on klassinen, mutta hauska keino dialogin värittämisessä. Henkilöhahmo saattaa puhua totaalisen eri asiasta, mutta joko tietoisesti tai tiedostamatta tarkoittaa toista asiaa. Jenni Toivoniemen lyhytelokuvassa Treffit (2012) kissojen parittelutreffit järjestänyt nuori Nino on kissojen pariutumiskohtaamisen jälkeen parvekkeella tupakalla naaraskissan omistajan Mirkan kanssa. Mirka pelkää, että Ninon perheen kolli Diablo on satuttanut hänen narttukissaansa parittelutilanteessa. ”Diablo on kyllä hyvä kolli, ei se ole koskaan satuttanut naaraita.” ”Varmastiko?” ”Joo, se on tosi kokenut ja kärsivällinen”. Näillä sanoilla murrosiän ja aikuisuuden kynnyksellä oleva Nino tuntuu katsojan näkökulmasta viittaavan itseensä.

Toisinaan puhua yhtä, mutta tarkoittaa toista saattaa käsittää kokonaan eri aiheet, mutta Toivoniemen elokuvassa liikutaan samassa aihepiirissä. Mielestäni esimerkki menee näyttelijäntyön perusteella enemmän tämän kohdan piiriin kuin suoraan vihjailuun. Mikäli näyttelijäntyö olisi ollut flirttaavampaa, olisi tilanteen voinut käsittää vihjailuna. Joskus subtekstin teeman ympärille voidaan luoda jopa kokonainen keskustelu, jossa

puhutaan aivan toisesta asiasta kuin mitä tarkoitetaan. *Sideaways* (2004) - elokuvassa Maya ja Miles keskusteleivat siitä kuinka he pitävät viinistä, mutta he puhuvat todellisuudessa itsestään ja elämänasenteistaan. (Seger 2011, 66, 75.)

**Kaksimielisyys** on dialogin subtekstin ehkä käytetyin ja kulutetuin muoto. Mikäli kaksimielistä vihjailua käytetään varovasti ja säästellen, se voi toimia tehokkaasti. Taitavasti kirjoitettu kaksimielisesti vihjaileva dialogi voi luoda kohtaukseen hyvin toimivan seksuaalisen jännitteen kuten esimerkiksi elokuvassa *Syvä uni* (1946), jossa Marlowe ja Mrs Rytledge puhuvat hevosajoista, mutta oikeasti he käsittelevät kiinnostusta toisiaan kohtaan. (Seger 2011, 66.)

Yhdelle sanalle voi laatia kaksi tai **useampia merkityksiä**. Tätä tekniikkaa voi käyttää merkityksissä, jotka eivät viittaa seksiin. Psykossa Sam tuo Lisalle kahvia ja sanoo sitä ojentaessaan; ” se on tavallista. Kelpaako? ” ” kestäisin nyt enemmänkin tavallista ” vastaa Lisa väsyneenä kaikkeen outoon ja epänormaaliin, jota on juuri tapahtunut. (Seger 2011, 73.)

Dialogin lisäksi myös **paikkojen** ja **henkilöhahmojen nimillä** voi korostaa tarinan subtektejä eri tavoilla esiin ja niiden valinnan voi myös ajatella syventävän hahmoa. Elokuvassa Peter Weirin *todistaja* (1985) päähenkilö on nimeltään John Book. Hän on rehellinen ja tekee asiat kuin oppikirjan mukaan. *Pirates of the Caribbeanin* (2003) nimi-hahmo Jack Sparrow (suom. varpunen) liikkuu nopeasti puikkelehtien paikasta toiseen kuin varpunen. (Seger 2011, 76-77.)

Elokuvan nimen kautta muodostettuja subtekstiin viittaavia metaforia on lukuisia. *Revolutionary roadin* (2008) (suom. vallankumouksellinen tie) naapurusto on kaikkea muuta kuin vallankumouksellinen. Elokuvan tapahtumat sijoittuvat 1950-luvulle jolloin yhteiskunnassa sekä keski- että ylemmän luokan keskuudessa pysyttiin hyvinkin kiinni sovinnaisuudessa. (Seger 2011, 78.) Virheettömässä banaanissa on matkatoimisto nimeltään Rentomatkat. Matkatoimiston entinen opas, retkellä mukana oleva Raija, on sovinnainen ja pitää kiinni säännöistä ja ohjeista. Rentomatkojen piilossa oleva slogan kuuluu; ”Pingottamatta lomalle!” Tämä on tietenkin kaikkea muuta kuin mitä elokuvassa näemme.

Joskus käsikirjoittaja voi kirjoittaa tekstiin vihjeitä ohjaajalle, tuottajalle ja AD:lle siitä kuinka hän oli miettinyt subtekstin tulevan ilmi sellaisissa kohdissa jossa se ei toteudu dialogissa, mutta on tarinan kehittymisen kannalta tärkeää nousta esiin. Psykon alussa Sam yrittää nostaa kaihtimia. Käsikirjoituksen parenteseissa kerrotaan ”kuuma aurinko paistaa huoneeseen paljastaen sen olevan nuhrainen ja räjäinen”. Tarinan kehittyessä elokuvassa voi huomata Maryn elämän olevan nuhrusta ja räjäistä ja olevan saavuttamassa loppuaan. (Seger 2011, 78.) Tällainen tapa toimia on välillä hiuksen hieno ja vaatii käsikirjoittajan ja ohjaajan kommunikointia, jotta ohjaaja ymmärtää ja on samaa mieltä viittauksesta olennaisuudesta ja sen läsnäolosta elokuvassa.

Virheettömän banaanin dialogin subteksti on monelta osin luokiteltavissa Segerin (2011) kategorioiden mukaan siihen, jossa puhutaan yhdestä asiasta, mutta tarkoitetaan toista. Esimerkiksi Raijan saapuessa bussiin, Mirjan ja Raijan välinen keskustelu on seuraavanlainen:

Esimerkki 1)

2. INT. BUSSI - - PÄIVÄ

2.3

RAIJA, 48 mainospahvinuken malli, tarttuu pahvinuken toisesta päästä kiinni.

MIRJA  
Mitä sä täällä ?

RAIJA  
Mä oon lomalla.

MIRJA  
Tulit sitten juuri tälle retkelle.

Raija laskee pahvinuken bussin etuosaan, ottaa hiuslenkin taskustaan ja antaa sen Mirjalle vetäen esitteet samalla hänen toisesta kädestään.

RAIJA  
Tämä on toimiston paras retki.  
Pidetään sitä mainetta yllä.

Tämän kohtauksen dialogia kirjoittaessamme ajattelimme Virheettömän banaanin käsi-kirjoittajan Anne Lehtisen kanssa seuraavia asioita: Mirja säikähtää kovasti kun huomaa Raijan olevan paikalla. Hänen ”Mitä sä täällä?” –kysymyksensä on kauhistanut huu-dahdus. Raija on henkilö, jonka hän kaikkein viimeiseksi haluaisi paikalle. Mirja jännittää retkeä ja hän tietää ettei ole opetellut asioita tarpeeksi hyvin toimiakseen kuten äitinsä aikoinaan toimi. Raija kiistää vastauksessaan, että olisi tullut käyttämään tytärtään, vaikka hän ei ole voinut vastustaa kiusausta tulla mukaan ensimmäiselle retkelle. Mirjan seuraava kommentti tarkoittaa hänen lannistuneen jo Raijan tulosta niin paljon, että hän epäilee kaiken menevän vielä pieleen. Raija antaa seuraavaksi Mirjalle hiuslenkin ja ottaa esitteet hänen kädestään ilmaisten näillä eleillä että hän ottaa näin osan vastuusta. Hänen viimeinen repliikkinsä viittaa siihen, että hän pelkää tyttärensä epäonnistuvan tai muuten tekevän retken toisin kuin mitä sen pitkissä perinteissä se on tehty.

#### 4.3 ELOKUVADRAMATURGIA JA SUBTEKSTI

Aristoteles jakoi aikoinaan draaman kerronnan kolminäytöksiseen rakenteeseen. Hän perehtyi Runousopissaan jäsentämään tuon ajan kahta draaman lajia; tragediaa eli murhenäytelmää ja komediaa eli huvinäytelmää. Juoni merkitsee Runousopin mukaan kirjallisen teoksen tapahtumien järjestämistä siten, että ne seuraavat toisiaan uskottavasti. Aristoteles oli keskittynyt erityisesti tragedian historiaan. Aristoteleen aikaan tarinat keskittyivät tragediassa ja epiikassa eli kertovassa kaunokirjallisuudessa jäljittelemään korkea-arvoisia ja komediassa puolestaan vähempiarvoisia ihmisiä. Hän antoi melko yksityiskohtaisia ohjeita tragedian juonen hahmottelemiseksi. Hänen mukaansa tragedia muodostaa juonellisen kokonaisuuden jossa on selkeä alku, keskikohta ja loppu. Keskeistä oli katharsis, emotionaalinen puhdistuminen, jossa katsojat saattoivat puhdistua erilaisista tunteista katsoessaan näytelmän henkilöiden kärsivän. (Wikipedia: Aristoteles.) McKee määrittelee kolme erilaista dramaturgista päärakennemallia. Näissä kerronta voi jakautua sisäisesti myös pienempiin palasiin.

**Klassisessa rakenteessa** (sanotaan myös **arkkijuoneksi**) on aktiivinen protagonistia, joka kamppailee ulkoista antagonistia vastaan. Kerronta on lineaarista ja johdonmukaisista. Tarinalla on suljettu loppu eli tarinan kliimaksin myötä tapahtuu peruuttamaton muu-

tos, jonka myötä katsojan kysymyksiin selviävät vastaukset. Suurin osa elokuvista luokituu klassiseen kerrontamalliin. Esimerkkejä arkkijuonielokuvista; Suuri junaryöstö (USA, 1904), Citizen Kane (1941), Seitsämän samuraita (Japani, 1954), Kala nimeltä Wanda (1988), Neljät häät ja yhdet hautajaiset (UK, 1994) ja monta muuta.

**Minimalismi** (myös **minijuoneksi** kutsuttu) on toinen McKeen esittelemä malli. Sen lähtökohta on Klassinen rakenne, mutta vähennetyillä elementeillä eli ikään kuin arkkijuonta olisi karsittu ja sen käännekohtia siloteltu. Juonen karsiminen ei kuitenkaan tarkoita sitä, että minimalistinen tarina vaikuttaisi juonettomalta, vaan siinä on riittävästi klassisen kerronnan piirteitä, jotta tarina välittyy yleisölle. Minimalistisen juonen elokuvan loppu on usein avoin. Useimmat tarinan myötä heränneet kysymykset ja tunteet saavat vastauksen ja tunteet jäsennyksen, mutta jokin voi jäädä avoimeksi katsojalle. Avoin loppu ei tarkoita sitä, että itse tarina jäisi roikkumaan. Jollakin loogisella tavalla (hyvässä) tarinassa on kaikki selitetty ja katsojan tehtävä on päätellä se, mikä ei ole kerronnassa päivänselvää. Minijuonellisia esimerkkielokuvia: Jeanne D’Arcin karsimys (Ranska, 1928), Mansikkapaikka (Ruotsi, 1957), Paris, Texas (Länsi-Saksa/Ranska, 1984), Ja keskellä virtaa joki (USA, 1993)

**Antirakenne**, kolmas ja viimeinen malli, kääntää klassisen juonen rakenteen päinvaltaiseksi käyttääkseen hyväksi ja jopa ivaillakseen perinteiselle tarinankerronnalle. Antirakenteen käyttäjät eivät vähättele tai ole kiinnostuneet koruttomasta kerronnasta vaan kerronta on tuhlailevaa ja jopa itsetietoisesti liioittelevaa. Esimerkkejä antirakenteen elokuvista ei ole niin paljoa kuin kahta edellistä. Antirakenteen elokuvaesimerkit ovat pääasiassa toisen maailmansodan jälkeen tehtyjä elokuvia: Andalusialainen koira (Ranska, 1932), Naisen naamio (Ruotsi, 1966), Monty Python ja pyhä malja (UK, 1975), Wayne’s world (USA, 1993), Lost Highway (USA, 1997) (McKee 1998, 48.)

Selkeästi tiettyyn kategoriaan luokiteltavia elokuvia on laajalti, mutta suurin osa on usean eri rakenteen yhdistelmiä. Ne voivat leikitellä lineaarisen ja ei-lineaarisen tarinankerronnan välillä ja jättää useita kysymyksiä avoimeksi. Klassisen rakenteen ja minimalistisen kerronnan väliin sijoittuu 1980-luvulla yleistynyt **monijuoninen** kerrontatyyli, jossa on useita erillisiä päähenkilöitä ja antagonisteja. Se voi koostua monista eri tarinoista, jotka lopussa joko nivoutuvat yhteen tai muutoin kohtaavat toisensa.

Jos perinteisen rakenteen periaatteita ovat kausaalisuus, suljettu loppu ja ulkoinen antagonisti ja se, että elokuvamaailmassa on tietyt säännöt, antirakenteen ainoa sääntö on, että sääntöjä ei ole. Antirakenne on kuriton ja ennalta-arvaamaton laji, joka voi olla surreallismia tai dadaa tai niitä sivuten painella kaoottisuuteen ja jopa hulluuteen. Antirakenteen mukaan kerrottujen elokuvien sanoma ei tule koetusta elämästä vaan enemmänkin elämästä sellaisena, jollaista se voisi olla. Todellisuuden reflektointi ei ole tavoitteena, vaan enemmänkin elokuvantekijän sisäinen maailma.

McKee esittelee vielä yhden mallin, johon luokiteltavat elokuvat hän määrittelee **epäjuonisiksi** elokuviksi. Elokuvien päähenkilö kuvataan samanlaisena, muuttumattomana ja elämättömänä elokuvan alussa ja lopussa. Vaikka niissä on informaatiota ja ne ehkä koskettavat katsojaa, ne eivät kerro tarinaa.

(McKee 1998, 54-55.)

Subtekstin tulkinnan näkökulmasta elokuvan monimerkityksellisyys voi olla niin suuri, että yhtä todellista tulkintaa ei ole eivätkä katsojan arvailut välttämättä lunastu koskaan. Klassisen kerrontamallin tarinassa henkilöahmot ja tahdon suunnat ovat rakenteellisesti selkeämpiä kuin antirakennetta noudattava elokuvan, joka voi olla kerronnaltaan niin kaoottinen, että se, mistä elokuvassa on kyse, jää epäselväksi monen muun kysymyksen ohella.

Kerronnaltaan Virheetön banaani on luokiteltavissa selkeästi perinteiseen, klassisen rakenteen kerrontaan. Siinä on huipentuma, jonka myötä päähenkilö muuttuu ja kysymyksiin vastataan sekä keskeisten henkilöiden käyttäytyminen selitetään. Elokuvan puolivälissä on käännekohta. Tarinan suurin ja oikeastaan ainoa kunnon jännite eli Mirjan ja Raijan välinen suhde selviää päähenkilön muutoksen jälkeen. Kun Virheetöntä banaania suunniteltiin, siihen määriteltiin kolme erilaista mahdollista loppuratkaisua. Kaksi niistä ratkaisuista oli avoimia. Työn tilaajan toiveesta loppu muokattiin selkeämmäksi ja tarinaan haluttiin suljettu loppu. Kun loppu valikoitui, elokuvadramaturgia ja pääjännitteen paljastuminen rakennettiin sen mukaan. Lopussa Mirja löytää tyyliinsä ja Raijakin saa riidan jälkeen taas hymyn kasvoilleen ja banaanin syödäkseen.

Virheettömän banaanin draaman rakennetta hiottiin vahvistamalla Mirjan ja äidin konfliktia. Ennen kuin Mirjan mitta on totaalisen täysi ja hän pistää äitinsä ruotuun, hän päätyy bussin vessaan, jossa pikkupojat ovat tukkineet pöntön banaaninkuorilla. Jotta

Mirjaa ärsyttäisi vielä enemmän, laitoimme äidin koputtelemaan vessan oven taakse ja patistamaan tyttärtään ulos vessasta. Kuvauksissa otettiin vielä sellainen versio, jossa Raija kutsuu oven takaa tyttärtään kullaksi. Näin vihjattiin jo siihen, että kohta katsojille paljastetaan Raijan olevan Mirjan äiti. Ilman selitystä naispuolisen opaskollegan kutsuminen toista yhtäkkiä ”kulta” -nimellä voisi herättää epäilyksiä henkilöhahmojen motiiveista suuntaan ja toiseen.

McKeen (1998, 3) kirjan aloituskaneetti tiivistää kaiken olevan monesta asiasta kiinni eikä olennaisinta lopulta ole noudattaa sääntöjä tai pitää kiinni periaatteista. Säännön mukaan jokin asia pitää tehdä tietyllä tavalla. Periaatten mukaan joku tietty käytäntö toimii ja on muuten toiminut kautta aikojen. Ero on ratkaiseva. Oman työn ei pitäisi olla kopio niistä töistä, jotka ovat hyvin tehtyjä, vaan siinä kannattaa vain hyödyntää niitä periaatteita, jotka on koettu hyväiksi. Kokemattomat kirjoittajat tottelevat sääntöjä, kapinalliset rikkovat niitä, mutta mestarit hallitsevat **muotoa**. (McKee 1998, 3.)

#### **4.4 SUBTEKSTI KOHTAUSTASOLLA**

Kohtauksen on määrä viedä tarinaa eteenpäin ja näin ollen joka kohtauksella tulisi olla tarkoituksensa. Joskus kuitenkin tuntuu, että kohtaus ei toimi kuten sen pitäisi. Monesti myös ensimmäinen käsikirjoitusversio jää latteaksi tai tuntuu pakotetulta. Tuossa tilanteessa saattaa päätyä kirjoittamaan dialogin yhä uudelleen ja uudelleen toivoen, että sitä muuttamalla kohtauksen voisi herättää henkiin. Ongelma ei tällöin ole kohtauksen dialogissa ja hahmojen pinnallisessa tekemisessä, vaan siinä, mitä hahmot todella tekevät. Jotta ongelman ytimeen pääsisi käsiksi, yksi ratkaisu on analysoida käsikirjoitus kohtaus kohtaukselta. (McKee 1998, 252.)

##### **4.4.1 MCKEEN KOHTAUSANALYYSIMALLI**

Viisikohtaisen kohtauksen analysointimallin avulla käsikirjoituksen voi tutkia tarkasti ja paikantaa niitä kohtia, jotka vaativat parannusta. Analyysi alkaa tekstin ja subtekstin erottamisella toisistaan. Mallia voi hyödyntää ja sen käyttöä näin ollen harjoitella jo valmiiden elokuvien analysoinnissa.

- 1. Konfliktin määrittely.** Mikä motivoi ja kuljettaa kohtausta? Se voi olla mikä tahansa hahmo, voima tai vaikka eloton objekti. Mitä sen teksti ja subteksti kertoo ja mitä se haluaa? Mikä estää sen tahdon toteutumisen? Mikä on sen vastavoima? Vastavoiman lähteen paikannuksen jälkeen mietitään mitä vastavoima haluaa. Jos kohtausta on hyvin kirjoitettu niin noiden kahden tahtojen suuntien pitäisi olla konfliktissa keskenään.
- 2. Tiedosta mikä arvo kohtausta ajaa eteenpäin** ja määrittele onko se positiivinen vai negatiivinen. Nemoa etsimässä elokuvassa Nemo häviää ja Isä lähtee etsimään poikaansa. Tällöin ”Nemo on hukassa” voisi olla negatiivinen arvo ja ”Nemo löytynyt” olisi näin ollen positiivinen arvo. Nemon isä saa poikaansa etsiessä selville, että Nemo on Australiassa. Tuolloin mennään positiivisen puolelle. Matkallaan sinne hän törmää laumaan äkäisiä haita, jotka meinaavat syödä hänet. Koska hainsyömänä ei voi löytää poikaansa, on tuo tilanne taas negatiivinen. Tässä tilanteessa arvon määrittely on ollut **ulkoinen**. Se voi myös olla **sisäinen**, jolloin hahmon henkilökohtaiset arvot muuttuvat. Kolmas mahdollinen vaihtoehto on **hahmojen välisten suhteiden** muutos.
- 3. Jaa kohtausta iskuiksi.** Isku on se kohta kun henkilöhahmon toiminta muuttuu ja toinen hahmo reagoi muutokseen. Erottele kohtausten ensimmäinen toiminta kahdella tasolla. Tekstin tasolla ensin mitä hahmo näyttää tekevän ja mitä hän oikeasti tekee. Nimeä subtekstin tason toiminta aktiivisella tekoverbillä kuten ”kerjätä” Yritä löytää verbi, joka ei pelkästään kuvaile toimintaa vaan kertoo myös hahmon tunteista ja sitä mitä se todella ajattelee. Esimerkiksi ”Vedota” verbissä on mukana muodollista käytöstä kun taas ”ryömii hänen jaloissaan” kuvastaa epätoivoista nöyryytymistä. Subtekstin tason ilmaiseva määrite ei kerro hahmon toiminnasta kirjaimellisesti, vaan se pureutuu syvemmälle ilmaisten hahmon todellisen toiminnan. Miten vastavoima reagoi? Esimerkiksi ”ei välitä anelusta” Tämä toiminta ja siitä seurannut reaktio on isku. Isku jatkuu niin kauan kunnes seuraa uusi isku. Henkilö A ”ryömii hänen jaloissaan” kun taas Henkilö B ”ei välitä anelusta”. Jos esimerkiksi A:n ryömintä vaihtuisi toimintaan ”uhkailee jättää hänet” ja B:n toiminta vaihtuisi siihen, että hän ”nauraa uhalle”, tuolloin seuraava isku olisi ”uhkailla/nauraa”. Näin jatkuisi aina seuraavaan muutokseen jakaen kohtausten iskuihin aina sen loppuun asti.



4. **Muuttuuko** henkilöhahmon **arvo** kohtauksen lopussa? Onko muutos positiivinen/negatiivinen. Jos sekä muutosta ei ole ja arvo on pysynyt samana, mitään ei ole tapahtunut. Tapahtumat ovat välittyneet yleisölle, mutta hahmo ei ole muuttanut. Jos arvo on muuttanut, kohtaus on muuttanut tarinan suuntaa.
5. Käy alusta asti läpi toimintaverbit ja **määritä toiminta/reaktio** –parit kohtauksen loppuun asti. Hyvin toteutetusta kohtauksesta pitäisi löytyä toiminnan kaava, jota kohtaus seuraa. Määrittele missä vaiheessa kohtausta toiminnan kaava häiriintyy ja muuttaa arvot kohtauksen lopussa. Tämä hetki on tarinan käännekohta. (McKee 1998, 257-259.)

Tarinasta riippuen toiminnan kaavan häiriintymisen aiheuttava käännekohta selventää subtekstin tasoa katsojalle. Mikäli tuo käännekohta ei toimi, sitä voi myös muuttaa ja voimistaa. Tässä kannattaa miettiä sitä kuinka hyvin kirjoittaja tuntee tarinan henkilöhahmot ja miten he toimivat konfliktitilanteessa.

Klassisessa kerrontamallissa käännekohdan myötä tapahtuu peruuttamaton muutos, jonka myötä katsojan kysymyksiin selviävät vastaukset. Tuo merkitsee myös subtekstin nousemista tekstin tasolle. Katsoja on tässä vaiheessa mahdollisesti jo arvaillut mitä pinnan alla on. Riippuen siitä mitä katsojalle on jo vihjattu tai mitä hän jo tietää, loputkin asiat paljastetaan ja vihjaukset lunastetaan.

#### 4.5 ELOKUVAN LAJITYYPIT

McKee (1998, 89) jakaa elokuvan 25 eri lajityyppiin eli genreen jotka puolestaan muutamit jakautuvat vielä edelleen muutamiin alagenreihin. McKee korostaa genren tuntemisen tärkeyttä ja muistuttaa kuinka tärkeää on tiedostaa työn alla olevan elokuvan genren lainalaisuudet. Genretuntemusta vaaditaan elokuvan muodon hallintaan.

Virheettömän banaanin selkeä genre on Komediala. McKee jakaa komedian alagenreihin, jotka ovat parodia, satiiri, sitcom, romanttinen komedia, screwballkomedia, farssi ja musta komedia. Tapauskohtainen määritelmä vaihtelee komedian kohteesta riippuen. Genret voivat myös yhdistyä tai lainailla toisiltaan. Kohteena voi olla byrokratian mie-

lettömyys, yläluokan tavat, teini-ikäisten hormonien hyrräys, jne. sekä kohteen lisäksi naurettavuuden asteesta riippuen lievä, ivallinen/pureva, sekä kuolettava.

Virheetön banaani lainaa useasta genrestä vähän. Siinä on myös havaittavissa selkeästi epävirallisemmin määriteltävää ”fish out of water comedy” –luokittelua. Tuossa epävirallisessa lajityypissä hauskuus perustuu siihen, että henkilöhahmo on itselleen epätavallisessa ympäristössä ja huumori nousee esiin siitä tilanteesta. (Wikipedia: Comedy.) Mirja on henkilöhistoriansa huomioon ottaen epätavallisessa tilanteessa. Hän on ensimmäistä kertaa vetämässä bussiretkä, vieraassa maassa, epävarmalla oppaan identiteetillään. Epätavallinen tilanne on myös se, että Mirjaan kohdistuu jatkuvia paineita ja vaatimuksia koko matkan ajan. Joka tapauksessa tarinan huumori on tilaustyön luonteesta johtuen sen verran kilttiä, että se sopii myös nuorille katsojille.

Pelkästään genren määrittely ei auta, vaan sen hallintaan kuuluu tuntea genre ja sen käytännöt perinpohjaisesti. Sisäistäminen ei tapahdu pelkästään elokuvia katsomalla. Lajityypin kirjallisuutta lukemalla pääsee jo hivenen alulle, mutta todellista mestaruutta tavoitellessa mennään yksityiskohtiin. McKee neuvoo listaamaan kaikki sellaiset muiden tekemät onnistuneet ja yhtä lailla epäonnistuneet elokuvat, jotka ovat lähellä omaa työn alla olevaa elokuvaa. Elokuvien ja mahdollisesti niiden käsikirjoitusten hankkimisen myötä pääsee tekemään elokuvien purun, joka johtaa perustavanlaatuisen kysymysten äärelle: Mitä näiden genrejen tarinoissa aina tapahtuu? Mitkä ovat ne käytännöt, jotka toistuvat ajan, paikan, henkilöhahmon ja toiminnan suhteen? Vastausten löytäminen on osa sisäistämistä.

Genretuntemus ja sen käytäntöjen hallinta on tärkeää kun lähdetään määrittelemään yleisön odotuksia elokuvan suhteen. Genret eivät toki ole vakio, vaan ne muokkautuvat ja saavat uusia vaikutteita ajan muuttumisen myötä. Niiden tunteminen antaa luovan vapauden ylittää genrerajoja ja leikitellä muutoksilla ja luoda näin sen perusteella subtekstiä tarinaan. Oman elokuvan genren tai genrejen määrittely antaa McKeen mukaan ns. turvallisen pohjan tarinan rakenteelle ja sen kehittymiselle. (McKee 1998, 89-91.)

Ben Mercer (Puhelinhaastattelu, 2012) toteaa Jenni Kauniston opinnäytetyössä (2012, 14), että genret määrittävät sitä mihin katsoja virittäytyy. Aristoteles on todennut, että teatterinäytelmä alkaa jo eteisestä. Nykykatsojalle tätä voisi tarkoittaa esimerkiksi trailerin katsominen. Esimerkiksi toimintaelokuvassa on uskottavaa, että päähenkilö ei kuo-

le millään, vaikka tarina muuten sijoittuu todellisuuteen. (Kaunisto 2012, 14, Ben Mer-  
cerin puhelinhaastattelun 7.3.2012 mukaan.)

Tässä vaiheessa olen käynyt läpi tarinan käsikirjoittamiseen ja ennakkosuunnitteluun vaikuttavia tekijöitä. On olemassa myös visuaalisia keinoja, joiden avulla tarinan sub-  
tekstin tasoa voi vahvistaa tai tasoon voi viitata. Niitä käsittelem seuraavassa osiossa.

## 5. SUBTEKSTIIN VIITTAAMINEN VISUAALISILLA ELEMENTEILLÄ

Tarinan subtekstiin on mahdollista viitata tai sitä voi vahvistaa erilaisten visuaalisten  
elementtien avulla. Elementtejä voivat olla esimerkiksi tulkinnanvarainen yksityiskohta  
elokuvan kuvauksessa tai jokin lavastuksen yksityiskohta. Myös säätilan voi tulkinnasta  
riippuen käsittää visuaaliseksi elementiksi. Visuaalisten viittausten kanssa liikutaan tul-  
kinnanvaraisella vyöhykkeellä. Viittauksia voidaan tulkita myös metaforan tasolla. Tul-  
kintaan vaikuttavat katsojan mielipiteet, maailmankuva, arvot ja ylipäätään kaikki mitä  
hänen elämäänsä koskettaa eikä oikeita tai vääriä vastauksia ja tulkintoja ole. Metaforal-  
lista ajattelua ylipäätään käytetään paljon lähtökohtana elokuvan tapahtumien tulkin-  
taan. Sen avulla katsoja voi rinnastaa elokuvan tapahtumia tai elementtejä. Myllylahti  
(2012, 16) toteaa metaforien aukaisevan ajatteluumme luomalla uusia käsitteitä ja pei-  
laamalla jo olemassa olevia. Metaforinen ajattelu kuuluu taiteen tulkintaan. Metaforat  
ovat läsnä arjessamme helpottaen monimutkaisten ajatusten sanallistamista ja ne ovat  
elinehto luovuudelle. (Myllylahti 2012, 16.) Koska tässä kappaleessa liikun tulkinnalli-  
sella vyöhykkeellä, käsittelem asiaa osaltaan katsojan näkökulmasta.

Läpi historian teatterissa ja elokuvassa on käytetty visuaalisia elementtejä, joilla on vii-  
tattu erilaisiin yksityiskohtiin tarinoissa. Kun Shakespeare halusi alleviivata henkilö-  
hahmon mielen kuohuntaa, hän lisäsi säätilan näytelmiinsä. ”*Puhkukaa tuulet ja raivot-  
kaa!*” huutaa Kuningas Lear samannimisessä näytelmässä hänen oman raivonsa kiehu-  
essa myrskyisänä yönä. Shakespearen innoittamana säätiloja käytetään joskus myös  
elokuvissa viittaamassa henkilöhahmon tunteisiin. Sateella on tulkittu olevan monia  
merkityksiä elokuvakerronnassa. Se voi kuvata sitä, että henkilöhahmo ei näe selvästi  
tai on eksyksissä. Se voi myös tarkoittaa puhdistautumisen hetkeä kun kaikki paha ja  
väärä peseytyy pois tai kyyneliä, joita henkilöhahmo on kykenemätön tuottamaan. Eng-  
lantilaisessa potilaassa (1996), alkaa sodan loppumisen jälkeen satamaan. Hana tuo eng-

lantilaisen potilaan ulos makuutilastaan tuntemaan taivaalta tippuvan sateen, joka ravitsee maaperän ja pesee pois sodan aikaisia vuosia. Sateessa potilas kreivi Almásy liikuttuu.

Tiettyjen lavastuksellisten ja kuvallisten elementtien kautta voi vahvistaa kohtauksen subtekstiä. Kuolleiden runoilijoiden seurassa (1989) on kuva vapaasti lentelevästä lintuparvesta, joiden on sanottu kuvastavan vapautta ja rajoittamatonta olemista. Seuraava kuva näyttää ensimmäisenä koulupäivänä innoissaan juoksentelevat pojat. Tästä voimme ajatella, että kohtauksen tarkoitus on tuoda ilmi sitä, miten pojat ovat vielä tuossa vaiheessa vapaita huolista ja murheista.

Psykoosissa puolestaan on käytetty kuolleita lintuja vahvistamaan toisenlaista tarinan tasoa. Mary käy sisälle Normanin motellin salonkiin ja hätkähtää nähdessään huomatesaan huoneen täynnä täytettyjä lintuja. Tämä kuva selkeyttää sitä myöhemmin nähtävää seikkaa, minkä vuoksi Norman on pystynyt säilyttämään äitinsä säilöttynä monta vuotta. Tämän lisäksi se luo oudon yhteneväisyyden kuolleisiin asioihin ja esittelee hahmoa, joka yrittää pitää asioita elossa jopa sen jälkeen kun ne ovat kuolleet. Samassa huoneessa on myös uskonnollisävytteisiä maalauksia alastomista hahmoista, jotka lisäävät kaiken outoutta. (Seger 2011, 116.)

Virheettömässä banaanissa Rentomatkojen mainoskyltti ja tunnus on pahvinen opashahmo, joka toimii myös telineenä matkatoimiston esitteille. Raija on toiminut mallina pahvihahmolle työskennellessään nuorempana Rentomatoilla. Rentomatkat edustaa vanhakantaista matkailufirmaa, jossa perinteet ovat kunniaa ja ”innovaatiot” ovat lähinnä vitsejä innovaatioista. Pahvihahmo kuvastaa tietävää ja palveluultista opasta. Opas hymyilee aina ja tieto on konkreettisesti hyppysissä, sillä pahviopas tarjoaa käden kohdalla olevasta esitekotelosta matkustajille lehtisiä. Oppaan halutaan myös antaa ymmärtää olevan tärkeä turva matkustajille, jotka saattavat olla aivan ilman mitään kokemusta ja kielitaitoa matkalla vieraassa maassa. Tämäkin on siinä mielessä vastakkaisista, että Mirja on uutena ja epävarmana nuorena oppaana kaikkea muuta kuin vakaa opashahmo.

*Kuva 2: Mirja laittaa hiuksiaan kiinni ja Raija asemoi pahvihahmoa.*



Pahvihahmon repeytymisen elokuvan lopussa Mirjan ja Raijan välisen taistelun seurauksena voi tulkita kuvastamaan vanhakantaisten ja valloillaan olleiden perinteiden tuhoutumista ja korvautumista uusilla, vapaammilla tyyleillä ja luovalla toteutuksella. Mirjan hahmon tarve on ollut saada toimia hänelle itselleen soveltuvammalla tavalla. Pahvihahmo esiintyy Virheettömässä banaanissa tekstin tasolla eli se ei ole tarinan subtekstiä, mutta se viittaa tarinan subtekstin tasoon.

Virheetön banaani on paitsi opettajan ja ryhmän suhdetta sekä Mirjan ja Raijan suhdetta käsittelevä tarina, on se myös parodia matkatoimistoja ja pakettimatkailijoita kohtaan. Elokuvan miljöö on kuvitteellinen Gran Canaria. Bussin ollessa liikkeellä Kanarian vuoristoiset maisemat vilisevät ikkunoista ja kun bussi on pysähdyksissä, vuoristojärven välke heijastuu autoon matkustajien kasvoille. Elokuvan miljöössä toimivat taustafondit olivat pitkällisen pohdiskelun ja resurssien määrittelemän linjan yhteinen tulos. Keskeisin kysymys oli miten loisimme sellaisen taustan, joka toimisi katsojalle. Taustan keino-tekoisuus piti paljastaa katsojalle jo heti elokuvan alussa ja anoa hyväksyntää tällaiselle miljöölle. Kun saimme fondit käsiimme, niistä tuli todella sarjakuvamainen, mutta hyvällä tavalla erikoinen tunnelma. En löytänyt yhtään valmista referenssiä vastaavasta toteutuksesta. Tarinan henkilöhahmot oli suunniteltu aavistuksen karikatyyrimäisiksi alunperinkin, mutta nyt tuntui, että absurdi ympäristö suorastaan vaatisi sitä että siinä elävät ihmiset eivät ole ihan normaaleja. Elokuvan teatterimainen luonne oikein korostui.

Tarkovski on todennut, että elokuvantekijän ei ole olennaista keskittyä liikaa metaforien luomiseen, sillä silloin niistä tulee liian selkeitä katsojille. Katsojat tehköön omat tulkin-

tansa elokuvan kuvista ja niiden mahdollisista rinnastuksista. Kun Tarkovski kertoi julkisesti, että elokuvassa *Peili* (1975) ei ole mitään piilotettuja merkityksiä, ihmisissä heränneet tunteet risteilivät epäilyksen ja pettymyksen välillä. Jotkut olisivat selkeästi halunneet tietää elokuvassa olevan mystisiä symboleja ja salaisia merkityksiä. (Wikiquote 2014.) Katsoja haluaa selittää asioita itselleen ja se rohkaisee erilaisiin tulkintoihin. Mikäli esimerkiksi *Virheettömässä banaanissa* olisimme tehneet repeytyvästä opashahmosta varsinaisen käännekohtan sille, että Mirjan ja hänen äitinsä suhde muuttuu eikä mukana olisi ollut Mirjan ja äidin huutoa ja sitä edeltänyttä kliimaksin rakentamista ärsyttämiseen, olisi tarinan kliimaksi ollut outo ja irrallinen. Riski epäonnistua on siis olemassa, jos huomio käännetään olennaisesta eli tarinasta jonkun juonen yksityiskohtan korostamiseksi.

## 6. SUBTEKSTI ÄÄNIEN JA MUSIIKIN KAUTTA

Musiikilla ja äänillä on kautta elokuvahistorian vahvistettu tarinan subtekstiä ja luotu jopa uusia merkityksen tasoja. Musiikin ja äänien käytössä mennään paikka paikoin tulkinnanvaraisella alueella, joten yleistyksiä on vaikea laatia. Kuvitellaan tilanne, jossa nainen kävelee metsätiellä ja saavuttaa vanhan puisen sillan. Hän lähtee astelemaan sen ylitse katsellen ympärilleen. Mikäli musiikkina soisi Tchaikovskyn *Romeo ja Julia*, saattaisimme odottaa naisen rakastajan ilmestyvän pian vastarannalta ja juoksevan häntä vastaan sillalla. Jos taustalla puolestaan soisi Carmina Burana, se epäilemättä toisi mukanaan tunteen, että jotain paha tulee tapahtumaan pian. Ehkä jopa ennen kuin nainen ylittää sillan. Jos taas taustalla olisi esimerkiksi Passengerin *Let her go* tai Damien Ricen *Blower's daughter*, voisimme ajatella tämän olevan elokuvan kohtaus, jossa nainen puntaroi mielessään kaikkea aiemmin tapahtunutta tai tekee jonkun sisäisen päätöksen.

Joskus musiikin käyttö antaa viitteitä subtekstistä tai pyrkii tarjoamaan vaihtoehtoja siitä kuinka elokuvaan tulisi suhtautua. Elokuvassa *Bonnie ja Clyde* (1967) musiikki on iloista ja onnekasta kun kaksikko tekee ensimmäiset ryöstönsä. Musiikin iloisuus ilmentää sitä, että toiminta on vain hauskaa kapinallisuutta eikä kenellekään käy huonosti. Kun rötöstely jatkuu, musiikki vähenee ja elokuvan lopussa se on synkkää ja melankolistia. Elokuvassa *The Messenger* (2009) kuuluu kolme kertaa kappale *Home on the range*. Ensin sitä soittaa jäätelörekka, sen jälkeen se soi etäisenä taustalla kun miehet ovat juuri vieneet suruviestin kuolleen sotilaan leskelle. Musiikki on voimakkaassa kontras-

tissa edellisen kohtauksen tragediaan ja suruun. Home on the range soi seuraavan kerran lopputekstien yhteydessä. Kappale kertoo paikasta, jossa ollaan tyytyväisiä eikä taivas ole jatkuvasti pilvien peitossa. Taivas on tässä elokuvassa pilvinen ja on epäselvää missä elokuvan henkilöhahmojen koti on. (Seger 2011, 113-114.)

Alkuvaiheessa Virheettömässä banaanissa oli musiikkina Celia Cruzin hilpeä salsaklassikko *La vida es un carnaval*. Kappaleessa lauletaan, että turhia ei kannata murehtia ja itkeä, sillä elämä on yhtä karnevaalia. Kappale toimii vastakohtana elokuvan Raijan pedanttiudelle ja Mirjan hermostuneisuudelle. Musiikin käyttöoikeus olisi ollut niin vaikeaa ja kallista järjestää, joten juuri tuon kappaleen käytöstä luovuttiin. Tilalle sävelletään samalla sisältöajatuksella Virheettömään banaanisiin profiloitua musiikkia.

Tarinan antagonistin, Raijan, vastustus musiikkia kohtaan esitellään jo tarinan alussa. Tästä voi vapaasti tulkiten myös ajatella, että Raija vastustaa muutakin vapaampaa ja luovempaa ilmaisua. Tätä ajatusta vahvistetaan Raijan repliikillä, jossa hän kehottaa Mirjaa ”pysymään listassa” eli retken ohjeissa. Retken alussa mukana olevien poikien soittimesta kuuluu musiikkia ja Raija käskee Mirjan hoitamaan bussi hiljaiseksi. Kun musiikki hiljenee, matkustajat ovat harmissaan musiikin sammuttamisesta. Tarinan lopussa kun Mirja on viimein saanut Raijan hiljaiseksi, hän saavuttaa rohkeutensa vuoksi matkustajien suosion ja aplodit. Sen myötä hän myös pyytää poikia laittamaan musiikin takaisin päälle. Tarinassa musiikki kuvastaa siis tilanteen vapautumista. Se ei sinänsä jää pelkästään Mirjan tasolle, vaan myös tarinan muut henkilöhahmot Raijaa lukuun ottamatta vapautuvat kun musiikki alkaa taas elokuvan lopussa raikaa.

## 7. SUBTEKSTI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA

Tämän työn alkupuoli on käsitellyt niitä keinoja ja esimerkkejä niiden käytöstä, joita käsikirjoittajalla on luodessaan tarinaan subtekstiä ja herättäessään sitä henkiin. Ohjaajan tehtävä on löytää subtekstin kaikki kerrokset ja esitellä ne yleisölleen valitsemallaan tavalla. Toiset merkitykset ohjaaja näyttää kenties avoimemmin kun taas toisiin hän vain vihjaa. Ohjaajalla on suuri vastuu subtekstiä tulkitessaan, sillä mikäli hän epäonnistuu tulkinnassaan, on tuloksena eloton kohtaus tai pahimmassa tapauksessa koko elokuva. Mikäli taas teksti itse on eloton, ohjaaja voi joutua keksimään sinne lisää subtekstiä eikä se johda hyvään lopputulokseen. Koska itse olin mukana Virheettömän ba-

naanin työstämisessä jo käsikirjoittamisen alkuvaiheessa, ei käsikirjoituksen subtekstin tason tulkinta ollut tässä projektissa kynnyskysymys. Totta kai silloin kun kirjoittamassa on useampi kuin yksi ihminen, se kuinka asiat nähdään, on aina erilaista.

On toki myös mahdollista, että ohjaaja ei ymmärrä subtekstiä niin kuin käsikirjoittaja on sen tarkoittanut. Hollywoodin tuotannoissa tuntuu olevan olemassa pelko sille, että ohjaaja ymmärtää subtekstin väärin ja näin ollen pilaa käsikirjoittajan työn ja koko elokuvan. Joidenkin tuottajien keskuudessa on valloillaan uskomuksia, joiden mukaan mitä selkeämpi käsikirjoitus on, sitä riskittömämpää se on tehdä. Tämän myötä käsikirjoittajia pyydetään toisinaan karsimaan subteksti käsikirjoituksestaan, jotta se olisi mahdollisimman selkeä. Hollywoodissa on tullut vastaan tuotantoja, joissa budjetti on ollut mitava, käsikirjoitus hyvä ja casting on osunut kohdalleen, mutta elokuva on jäänyt hengettömäksi. Näissä tapauksissa syyttävä sormi osoittaa ohjaajaan, joka on joissakin tapauksissa laiminlyönyt subtekstin tulkintaa ja kehittämistä. (Weston 2003, 88.)

Suomessa yhteistyö on kaiketi sen verran suorempaa, että kuvailemani kaltaisia raskaita vahinkoja ei pääse tapahtumaan. Script Tampere –seminaarissa 6.3. 2014 selviteltiin ohjaajan ja käsikirjoittajan välistä suhdetta. Käsikirjoittaja-ohjaaja Auli Mantila on lanseerannut käsitteen nimeltään luovutuskeskustelu. Ohjaaja ja käsikirjoittaja tapaavat sen jälkeen kun ohjaaja on saanut käsikirjoituksen ja lukenut sen useammin kuin kerran. Tapaamisessa käydään läpi kaikki ne asiat, joita käsikirjoittaja on teoksessaan halunnut välittää ja ohjaaja tilaisuus on kysyä niitä asioita, jotka hänen näkökulmastaan jäivät epäselväksi. Tuon keskustelun jälkeen ohjaajalla on vielä valta päättää millä tavalla hän käyttää käsikirjoittajan laatimaa subtekstiä. (Auli Mantila, Script Tampere 6.3. luento: Lyhytelokuvan purku.)

Vaikka käsikirjoittaja ja ohjaaja olisivat sama henkilö, ohjaajana tekstiin täytyy kuitenkin suhtautua toisella tavalla ja parasta onkin mikäli käsikirjoitusvaiheen siihen pystyisi ottamaan tietyn välimatkan ja lähestyä ohjausvaiheen käsikirjoituksen purkuvaiheessa tekstiin jo ainakin jossain määrin uusin silmin.

Weston (2003) kuvaa ohjaajan suhtautumista subtekstiin ikään kuin matkana merkityksen tasolle. Ohjaaja näkee ensin tekstin ja sanat ja alkaa tämän jälkeen muodostaa tulkintojaan tekstistä. Ohjaajan vastuu on ymmärtää tarinan ydin. Mikäli luovutuskeskus-



telun kaltaista tilannetta ei ole ollut eikä ohjaaja ole itse käsikirjoittaja, korostuu luonnollisesti ohjaajan taito lukea tekstiä myös rivien välistä.

Pelkästään tekstin merkityksen selvittäminen ei riitä, vaan yhtä lailla ohjaajan on tärkeää osata kuunnella näyttelijöiden kommentteja ja kysymyksiä ja miettiä mistä kysymykset kumpuavat sekä aistia tunnetiloja ja tapahtumia. Tarkasti tutkiminen ja spontaani aistiminen muodostavat intuition, jonka huomioiminen on olennaista subtekstin tulkitsemisessa. Modernin tanssin pioneeriksi tituloitu Martha Graham on todennut, että tanssin salaisuus piilee kaikessa muussa kuin itse tanssissa. Hänen mukaansa taiteilijuutta korostavat ne muassa kuinka hyvin henkilö näkee, aistii salli ja pitää rivien väliin kirjoitettua tärkeänä. (Weston 2003, 86.)

Ohjaaja on kiinteästi yhteydessä myös tarinan hahmon subtekstiin, mutta lopullinen päävastuu hahmon herättämisestä henkiin jää lopulta näyttelijälle. Jotta näyttelijän ymmärrys hahmoa kohtaan on riittävä, on ohjaajan tarjottava näyttelijälle työkaluja hahmon rakentamiseen. Ohjaajan tulee tuntea hahmon menneisyys ja tietää ne asiat, jotka saavat hahmon käyttäytymään niin kuin se käyttäytyy. (Weston 2003, 90)

## 7.1 WESTONIN MENETELMÄT

Weston jakaa ohjaamisen näyteltävissä olevaan ja ei-näyteltävissä olevaan. Hänen mukaansa hyvä henkilöohjaaja auttaa näyttelijää löytämään kosketuksen rooliinsa, huonotaas tyytyy lähinnä kuvailemaan lopputulosta tavoilla, joka ei auta näyttelijää työssään. Subtekstin käyttö ohjatessa se on käyttökelpoinen tapa luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta. Weston on laatinut ohjaajan tueksi toimintaverbien lista, joiden jokaisen viereen on lisätty esimerkkilauseita, joita kutsutaan ”ankkuroiviksi subteksteiksi”. Jos ohjaaja haluaa näyttelijän ilmaisevan verbin vähätellä, hän voi sanoa Subtekstisi on ”sinä olet arvoton”. Näin näyttelijän on konkreettisempaa ilmaista se, miten hahmo tilanteeseen suhtautuu.

Subtekstin lisäksi Weston esittelee salaiset sopimukset. Hänen mukaansa ne ovat ohjaajan voimakkaimmat keinot. Nämä ”kuvitellaan että”- ohjautuvat sopimukset muokkaavat näyttelijän toimintaa sopimuksen mukaisesti. Niitä voi istuttaa ”ikään kuin” tai ”ai-

van kuin silloin kun” - rinnastuksina. (Weston 2011, 250) Salainen sopimus voi olla myös ”entä jos” –mielikuvituksellinen valinta taustakertomuksena.

Weston nostaa esiin myös vastakohtien tärkeyden. Hän nimeää vastakohtat näyttelijän parhaaksi ystäväksi. Mikäli repliikin tulkinnasta on epävarmuutta, yksi keino päästä sen ylitse on etsiä tulkinnan vastakohta. Jos kohtaaminen ei toimi, se pitää kokeilla tehdä väärin. Näyttelijäntähtäilyyn tulee vivahteikkautta ja tyydytystä kun näyttelijä saa luoda konfliktin sanojensa ja sisäisen maailman välille. Kun roolihenkilö sanoo yhtä ja tarkoittaa toista, hänestä tulee monimutkainen ja sitä myöten todellisempi. (Weston 2008, 124.)

Subtekstiin törmää myös silloin kun puhutaan roolihenkilön tarpeesta. Henkilön ydin, päämäärä, pyrkimys ilmaisevat roolihenkilön tarpeita. Kaikki olennot tässä elämässä liikkuvat kohti sitä mitä tarvitsevat. Roolihenkilön päämäärä (objective) on se, mitä hän haluaa toisen tekevän ja toimintaverbi se, mitä hän tekee saadakseen haluamansa. Nämä molemmat ovat pyrkimyksiä (intentions). Roolihenkilön ydin (spine) tai syvin päämäärä (super-objective) voidaan nimetä siksi asiaksi, jota hän haluaa elämältä. Jokaisella roolihenkilöllä on yksi muuttumaton ydin koko elokuvan ajan. Jokaisessa kohtauksessa henkilöllä on yksi päämäärä, vaikka toimintaverbi voikin vaihdella.

Näyttelijäntähtäilyä näkökulmasta olen kokenut, että salaiset sopimukset auttavat orientoitumaan kohtaukseen uudelleen. Olin erään lyhytelokuvan testikohtauksen kuvauksissa ja roolihaahmoni piti yrittää saada vastaanäyttelijä pysymään pois asunnolta, sillä roolihaahmoni oli raskaana ja tarvitsi miehensä kanssa omaa aikaa. Vastanäyttelijä ei tiennyt raskaudesta ja oli kätttyinen, jopa vihamielinen roolihaahmoani kohtaan. Aluksi kokeiltiin salaisina sopimuksina tilanteita, joissa yritin päästä pojasta eroon nopeasti ja olin vuorotellen kyllästynyt ja vihamielinen. Välimme olivat tulenarat muutenkin. Viimeisenä salaisena sopimuksena sain pelon siitä, että syntymättömällä lapsellani on jokin häntänä. Se sai minut tuntemaan pelkoa, epätoivoa ja ärtymystä. Vastanäyttelijäni reaktiot tuntuivat minusta paljon voimakkaammilta ja halusin hänestä eroon mahdollisimman pian. Turhautuminen johti melkein kyyneliin.

Myllylahti kertoo tehneensä kokeilun, jossa kaksi naista ovat vessassa ja toisen tehtävänä on pyytää anteeksi toiselta ja toisen tehtävä on viihdyttää. Kohtauksen varsinaisessa sisällössä tuota anteeksipyyntöä ei ole. Naiset keskustelevat vessassa ihmissuhteista. Itse kohtausta toteutettaessa kaikki oli näyttänyt jännittävältä, mutta leikkauspöydällä

paljastui totuus. Kohtaus tuntui sekavalta ja viihdyttäväksi määritelty nainen vaikutti kärsivän mielenterveysongelmista (Myllylahti 2012, 31).

Myllylahden kokemusten mukaan myös näyttelijälle annettavien salaisten sopimusten kanssa on syytä olla tarkkana. Vaikka erilaisia asioita kokeileekin, tulisi aina pitää mielessä kokonaisuus ja eritoten se, mistä kohtauksessa ja koko tarinassa on kysymys. Tunteiden ankkuroinnissa on myös vaara, että näyttelijä hämmentyy mikäli uusia tilanteita ja kokemuksia tulee toisensa perään. Itseäni on joskus salaisten sopimusten ankkuroinneissa hämännyt se, miten pitää toimia edellisen salaisen sopimuksen kanssa. Pitääkö se nollata kokonaan vai osittain ennen kuin kokeilee seuraavan kanssa. Toisaalta tilanne on mielenkiintoista ja haastavaa, mutta toisaalta jatkuvasti tulevat uudet sopivat voivat lopulta olla haitallisia ilmaisulle. Tämä on ehkä lähinnä aloittelevien ohjaajien ongelma, mutta on hyvä pitää mielessä kaikilla.

## 7.2 VIRHEETTÖMÄN BANAAININ OHJAAMISESTA



*Kuva 3: Äiti tuo pojat mukaan retkelle*

Virheettömän banaanin keskeisin jännite on se, että Mirja on Raijan tytär eikä tätä kerrota katsojalle ennen elokuvan loppua. Ohjauksessa tämä oli tarinan olennaisin tieto kun kävimme Mirjan näyttelijän Anna Ackermanin ja Raijan näyttelijän Emilia Pokkisen kanssa läpi hahmojen henkilöhistoriaa ja sitä mitä he ovat. Kun Raijan saapumista alettiin harjoitella näyttelijöiden kanssa, kävimme heidän kanssaan läpi sellaisen kuvitel-

man, että Mirja ja Raija ovat käyneet keskustelun ennen kuin Mirja on lähtenyt Kanarialle. Tuossa keskustelussa Raija on muun muassa vannottanut tytärtään seuraamaan retkiohjeita. Mirjaa on ärsyttänyt äidin holhous, mutta hän on luvannut tehdä näin. Tytären äitiään kohtaan tunteman luontainen pieni kapina on nostanut päätään eikä hän ole harjoitellut tarpeeksi.

Mirja ei ylipäätään ole samanlainen kirjoitettujen ohjeiden noudattaja kuin mitä Raija on. Raijan puolestaan on vaikea hyväksyä, että asiat tehtäisiin toisella tavalla. Mirja toimisi paljon paremmin tehtävässään mikäli hän saisi tehdä työnsä vapaamuotoisemmin: ottaen matkustajia vuorovaikutukseen, käyttäen musiikkia sekä improvisoiden enemmän. Koska Mirja on uusi opas, hän ei ole vielä löytänyt omaa tyyliään ja on päättänyt noudattaa annettuja ohjeita. Raijan näkemykset retken vetämiseen ovat hyvin yksipuoliset ja keskittyvät sääntöjen ja ohjeiden selkeään noudattamiseen. Hahmojen luonteenpiirteet ja tahdon suunnat käytiin näyttelijöiden kanssa läpi perusteellisesti harjoitusvaiheessa.

Raijan saapuessa Mirja säikähtää konkreettisesti ja huudahtaa, mutta myös ikään kuin ennustaen tulevia ongelmia retkellä. Raija puolestaan ajattelee olevansa kuin korvaamattoman avun tarjoava apukippari, joka saapuu paikan päälle ja ottaa osan ohjaksista heti käsiinsä. Kun Mirja ei olekaan mielissään hänen saapumisestaan, Raija kokee pientä pettymystä. Raijan viimeinen repliikki toimiston maineesta sisältää sekä äidillistä että ammatillista huolenpitoa asioista.

Näyttelijöiden kanssa kävimme tarinan läpi kohtaus kohtaukselta miettien millä tavalla ärtymys ja jännitys heidän välillään kasvaa luonnollisesti. Muokkasin dialogia jonkun verran sellaiseksi, joka tuntui sopivan heidän sanomakseen paremmin. Mirjan näyttelijän Anna Ackermanin ja Raijan näyttelijän Emilia Pokkisen kanssa myös kävimme läpi hahmojen historian ja mietimme miten he ovat päätyneet sellaisiksi kuin ovat. Itse kuvauksissa näyttelijät olivat sisäistäneet Raijan ja Mirjan hahmot siten, että puutuin ilmaisuun vain muutamissa tilanteissa.

Ohjauksellisesti yksi hausimmista kohdista oli orkestroida Pasiin ja Kallen saapuminen bussiin äitinsä kanssa. Tässä kohtauksessa vahvistin ohjauksen valmisteluvaiheessa sellaista subtekstin tasoa, jota ei varsinaisesti oltu käsikirjoittaessa mitetetty aivan niin syvällisesti.

Esimerkki 2)

2. INT. BUSSI - - PÄIVÄ

2.4

ÄITI (O.S.)  
Älä viitsi. Nouse portaat.

ÄITI, 40, nousee sisään bussiin PASIN, 14, ja KALLEN, 15, kanssa. Pasilla on limupullo kädessään. Kalle tönii pasia. Äiti pitää poikia erillään. Mirja on heitä vastassa bussin etuosassa.

MIRJA  
Hei!

ÄITI  
Hei! Pasi ja Kalle ovat tulossa kahden reissuun.

Mirja etsii nimiä papereistaan. Kalle pääsee otteesta irti ja juoksee sisemmälle bussiin. Pasi puhaltelee limupullonsa pilliä. Hän osoittaa sormellaan esitteitä laittavaa Raijaa ja mainospahvinukkeja.

PASI  
Onks toi toi sama tyyppi?

Mirja vilkaisee taakseen.

MIRJA  
On joo. Hän oli täällä matkaoppaana nuorena.

RAIJA  
Myös pääretkioppaana. Sano ny tervetuloa!

Mirja kääntyy Pasiin päin.

MIRJA  
Tervetuloa!

Äiti tönäisee Pasiin olkapäätä.

ÄITI  
No, kiitä!

PASI  
No kiitti.

Pasi huokaisee ja lähtee kävelemään sisemmälle bussiin.  
Äiti tarraa häntä olkapäästä.

ÄITI  
Ettekä sitte apinoi siellä. - - No niin, hei  
hei!!

Kohtauksella on monta eri merkitystä elokuvan kannalta. Raija ja poikien äiti puhuvat lapsilleen samalla tavalla käskevän nolaavasti ja tuolla kohdalla on tarkoitus vihjata Mirjan ja Raijan äiti-tytär –suhteesta.

Pasin huomio siitä, että pahvihahmo on todella Raija, on vielä katsojalle selvennys sen suhteen, että Raija on todella ollut Kanarialla aiemmin ja niinkin arvostetussa asemassa Rentomatkoilla kuin pääretkioppaana. Todellisen maailman parodiassa eli Virheettömän banaanin maailmassa on kunnianosoitus, että Raija ikuistettu firman tunnuksen eli pahvihahmoon ja tällä haluttiin vielä selventää sitä seikkaa.

Ohjauksen tason subteksti vahvistui Äidin hahmon kautta. Koska retkibussi kuitenkin viittaa tarinan tilaajan myötä koululuokkaan ja koulun vastuulle halutaan säilyttää kasvatustavustusta, tätä seikkaa oli luontevaa vahvistaa ja äidin hahmo ikään kuin sysää lapsensa toisen hoidettavaksi. Äidin näyttelijälle antamani taustatarina oli, että äiti haluaa nyt omaa aikaa ja pakottaa poikansa mukaan retkelle. Äiti tiedostaa, että pojat saattavat tehdä ilkeitä temppejujaan vieraassa ympäristössä, mutta hän haluaa viettää edes hetken lomallaan ilman heitä. Äiti mielistelee matkaopasta ja pojilleen puolestaan hän on kärttyinen. Äidin tavoite on saada pojat nopeasti matkalle, jonka jälkeen oma vapaus koittaa. Poikien haluttomuus lähteä retkelle käy tässä kohtauksessa ilmi ja siitä aiheutuneen turhauman on tarkoitus olla yksi syy miksi he tekevät kolttosiaan retkibussissa.

Virheettömässä banaanissa käytin myös Westonin oppien vastaisesti perinteisiä mekaanisia menetelmiä kun kohtauksen harjoituksessa käytiin läpi mitä kukin henkilöhahmo tekee missäkin vaiheessa. Kokemattomien avustajien kanssa toiminta oli välillä haasteellista, sillä he unohtivat mitä heidän piti tehdä tai tekivät sen aivan minimaalisesti. Myös roolissa pysyminen silloin kun kamera kävi tuotti toisille vaikeuksia. Eräs avustajamme koki, että toinen puoli hänen kasvoistaan näyttää paremmalta kuin toinen ja hän

päätyi vääntämään aina juuri tätä parempaa puolta kameraan ja samalla hän katsoi kameraa suoraan kohti. Kaiken kaikkiaan aikaa olisi voinut olla paljon enemmän perusteellisempaan harjoitteluun ja avustajien innostamiseen yhä uudelleen.

## 8. JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Tätä kirjoittaessa *Virheetön banaani* on leikkausvaiheessa. Leikkausvaiheessa on korostunut, kuinka juonen huumori on kevyttä hassuttelua ja sisältää kilttejä vitsejä. Näyttelijöiden ilmaisu on paikoin voimakasta ja koko elokuvasta tullaan tekemään sävymaailmaltaan voimakkaan värinen ja äänistä tulee vahvat. Oli se vaikutus lopulta katsojiin mitä tahansa, huomaan kuitenkin itse sen, että ennakko-oletuksistani huolimatta pystyin käyttämään *Virheetöntä banaania* materiaalina subtekstin tasolla. Subtekstiä ylipäätään on vaikea tutkia keskittymällä pelkästään tiettyihin osa-alueisiin tarinan subtekstissä. Oikeastaan jo subtekstin käsitteen määritelmä kertoo, että sen tutkimuksessa ei käsitellä pelkkää käsikirjoituksen tasoa. Se on Kaiken ydin.

Subtekstin tulkinta on haasteellista ja välillä liikkuminen tapahtuu niin epäselvällä alueella, että on kuin tutkisi jotain, jonka voi vain aistia. Tulkinnassa on vaikea tuomita jotain asiaa ehdottoman vääräksi ja toista oikeaksi kun tutkii jotain näkymätöntä. Elokuvantekijälle subtekstin luominen on välillä pienien yksityiskohtien hienovaraista käsittelyä. Joskus se on pienien aistittavien asioiden piilottamista arkisten sanojen väliin.

*Virheetön banaani* on monelta osin epärealistinen elokuva ja siinä liikutaan jatkuvasti niillä rajoilla hyväksyisikö katsoja elokuvan tapahtumat ja syntykö katsojassa emotionaalista samastumista henkilöihahmoja kohtaan. Kaikenlainen ilmaisu elokuvassa on värikästä, eloisaa ja suurieleistä. *Virheettömän banaanin* työn luonne tilaustyönä muovasi osaltaan sen subtekstiä ja teki siitä tietynlaisensa. Ennalta määrätyt elementit sulkiivat niitä asioita, joita olisi voinut jättää myös avoimiksi. Tiiviit tuotantoaikataulut ja tekijöille aivan uudennlainen tuotantotapa erikoisine lavasteineen haastoivat elokuvan kuvausvaiheessa. *Virheettömän banaanin* tekeminen on ollut joka tapauksessa hyvä kokemus elokuvanteosta yhtä lailla kuin tutkimusmatka subtekstin saralla.

Tässä tutkimuksessa rajanveto oli tehtävä johonkin ja osioiden käsittely ei ollut niin laajaa kuin olisi voinut olla. Tämä oli kuitenkin tilaisuus tutkia ja selventää niitä asioita,

joita aiemmin pohdiskelin. Tämän opinnäytteen eräs kysymys oli kysymys itseltäni, miten voisin tulla paremmaksi elokuvantekijäksi. Vastaus ei luonnollisesti ollut yksiselitteinen ja osaltaan kysymyksen muokkautui tutkimuksen aikana. Ei ole olennaista pelkästään selvittää miten kirjoittaa syvälinen merkityksen taso elokuvakäsikirjoitukseen vaan selvittää, mitä kaikkea liittyy siihen, että elokuva sisältää merkityksen tasoja ja on hyvin rakennettu. Loistava elokuva ei ole koskaan kiinni pelkästään yhdestä asiasta. Jos haluaa hallita tarinan muotoa, on tunnettava kaikki ne elementit, joilla siihen voi vaikuttaa ja sitä voi kehittää. Tämän opinnäytetyön voi todeta olleen asioiden välisiä yhteyksiä konkretisoiva ja selventävä tutkielma ja yksi etappi elämänmittaisessa tutkimuksessa.

## 9. Lähteet

Kirjallisuuslähteet:

McKee, Robert. 1998. *Story. Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. United Kingdom: Published by Methuen.

Seeger, Linda. 2011. *Writing subtext. What lies beneath*. USA: Printed by McNaughton & Gunn, Inc., Saline, Michigan. Manufactured in United States of America.

Weston, Judith. 2003. *The Film director's intuition. Script Analysis and Rehearsal Techniques*. USA: Printed by McNaughton & Gunn, Inc., Saline, Michigan. Manufactured in United States of America.

Weston, Judith. 2008. *Näyttelijän ohjaaminen. Kuinka luoda vaikuttavia esityksiä televisioon ja elokuvaan*. Jyväskylä: Gummerrus kirjapaino oy.

Opinnäytteet:

Kaunisto, Jenni. 2012. *Aitoutta etsimässä. Realismin illuusio elokuvassa*. Tampereen Ammattikorkeakoulu. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Opinnäytetyö.

Myllylahti, Mikko. 2012. *Peili kuvien välissä – subtekstin muodostuminen käsikirjoituksesta lopulliseen elokuvaan käsikirjoittajan ja ohjaajan näkökulmista*. Aalto yliopisto. Elokuva ja lavastustaiteiden laitos. Pro gradu –tutkielma.

Seminaarit:

Mantila, Auli. *Script Tampere – seminaari 2014*. Luento: Lyhytelokuvan purku. 6.3. 2014.

Kuvat:

Kuvat 1, 2 ja 3: Kuvakaappauksia Virheettömän banaanin kuvamateriaalista.



## Verkkolähteet:

Aristoteles. 2014. [fi.wikipedia.org/wiki/Aristoteles](http://fi.wikipedia.org/wiki/Aristoteles). Luettu 7.4.  
 Comedy. 2014. Englanninkielinen määritelmä. [en.wikipedia.org/wiki/Comedy\\_film](http://en.wikipedia.org/wiki/Comedy_film)  
 Metafora. 2014. [fi.wikipedia.org/wiki/Metafora](http://fi.wikipedia.org/wiki/Metafora). Luettu 7.4. 2014  
 Tarkovsky. 2014. [http://en.wikiquote.org/wiki/Andrei\\_Tarkovsky](http://en.wikiquote.org/wiki/Andrei_Tarkovsky) luettu 17.4. 2014

## Elokuvaviittaukset:

American Beauty. 1999. Ohjaus: Sam Mendes  
 Bonnie ja Clyde. 1967. Ohjaus: Arthur Pen  
 Citizen Kane. 1941. Ohjaus: Orson Welles  
 Elämä on ihanaa. 1997. Ohjaus: James L. Brooks  
 Englantilainen potilas. 1996. Ohjaus: Anthony Minghella  
 Kala nimeltä Wanda. 1988. Ohjaus: Charles Crichton  
 Kummisetä II. 1972. Ohjaus: Francis Ford Coppola  
 Lost Highway. 1997. Ohjaus: David Lynch  
 Mansikkapaikka. 1957. Ohjaus: Ingmar Bergman  
 Monty Python ja pyhä malja. 1975. Ohjaus: Terry Gilliam  
 Naisen naamio. 1966. Ohjaus: Ingmar Bergman  
 Neljät häät ja yhdet hautajaiset. 1994. Ohjaus: Mike Newell  
 Ja keskellä virtaa joki. 1993. Ohjaus: Robert Redford  
 Paris, Texas. 1984. Ohjaus: Wim Wenders  
 Peili. 1975. Ohjaus: Andrei Tarkovsky  
 Pirates of the caribbean. 2003. Ohjaus: Gore Verbinski  
 Psyko. 1960. Ohjaus: Alfred Hitchcock  
 Revolutionary road. 2008. Ohjaus: Sam Mendes  
 Seitsämän samuraita. 1954. Ohjaus: Akira Kurosawa  
 Sideaways. 2004. Ohjaus: Alexander Payne  
 Suuri junaryöstö. 1903. Ohjaus: Edwin S. Porter  
 Syvä uni. 1946. Ohjaus: Howard Hawks  
 Tavallisia ihmisiä. 1980. Ohjaus: Robert Redford  
 The Messenger. 2009. Ohjaus: Oren Moverman  
 Todistaja. 1985. Ohjaus: Peter Weir  
 Treffit. 2012. Ohjaus: Jenni Toivoniemi  
 Wayne's world. 1992. Ohjaus: Penelope Spheeris