

<i>Tekijä</i>		<i>Työn julkaisu vuosi</i>
Mikko Juhani Myllylahti		2012
<i>Laitos</i>	<i>Koulutusohjelma</i>	
Elokuva- ja lavastustaiteen laitos	Elokuva- ja TV-käsikirjoitus	
<i>Työn nimi</i>		
"Peili kuvien välissä - subtekstin muodostuminen käsikirjoituksesta lopulliseen elokuvaan käsikirjoittajan ja ohjaajan näkökulmista"		
<i>Opinnäytteen tyyppi</i>	<i>Kieli</i>	<i>Sivumäärä</i>
TaM-opinnäytteen teoreettinen osuus	suomi	65
<i>Tiivistelmä</i>		
<p>Opinnäytetyön teoreettisessa osuudessa tutkitaan kohtauksen muodostumista subtekstin käsitteen pohjalta - sekä käsikirjoittajan että ohjaajan näkökulmista. Tekijä on opinnoissaan käsikirjoittamisen ohella keskittynyt myös ohjaamiseen laajan sivuaineen ja kolmen kouluaihanaan ohjaamansa lyhytelokuvan muodossa, joista viimeisin, lyhytelokuva Pyramidi on myös käsikirjoituksen ja ohjauksen osalta taiteen maisterin opinnäytetyön taiteellinen osuus. Tästä johtuu myös teoreettisen osuuden laajentuminen ohi käsikirjoittamisen osa-alueen ohjaukselliseen toteutukseen.</p> <p>Työssä tutkitaan subtekstin ja tekstin käsitteiden sekä metaforisen ajattelun hyödyntämistä ohjaamisen ja käsikirjoittamisen kontekstissa. Lähdekirjallisuudeksi tekijä on valikoinut sekä käsikirjoitukseen että ohjaamiseen liittyvää kirjallisuutta. Tutkielman keskiössä on elokuvan luonteeseen kompleksisena taidemuotona kuuluva problematiikka ohjauksen ja käsikirjoituksen keskinäisestä suhteesta; ts. mitkä ovat ne keskeiset erot elokuvakäsikirjoituksen ja sen pohjalta tehdyn elokuvan välillä. Tekijä pyrkii hahmottamaan tätä ongelmaa sekä analyttisesti (objektiivisesti, katsojan näkökulmasta) että tekijälähtöisesti.</p> <p>Työn tarkoitus on paitsi havainnollistaa jo olemassa olevien käsitteiden ja mallien soveltamista käytännössä, myös nostaa esiin vaihtoehtoisia ja uusia menetelmiä subtekstin analysoimiseksi ja luomiseksi. Teoreettinen osuus sisältää myös case study -tyyppisen selvityksen lopputyön taiteellisen osuuden, lyhytelokuva "Pyramidin" käsikirjoittamis- ja ohjaamisprosessista.</p>		
<i>Avainsanat</i>		
subteksti, teksti, metafora, metaforinen ajattelu, elokuvakäsikirjoitus, näyttelijän ohjaaminen, elokuvan ohjaaminen, käsikirjoittaminen, case study, tekijälähtöisyys		

PEILI KUVIEN VÄLISSÄ
- SUBTEKSTIN MUODOSTUMINEN KÄSIKIRJOITUKSESTA LOPULLISEEN
ELOKUVAAN KÄSIKIRJOITTAJAN JA OHJAAJAN NÄKÖKULMISTA

Taiteen maisterin opinnäyte / teoreettinen osuus

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuva- ja lavastustaiteen laitos

Elokuva- ja tv-käsikirjoittamisen sv.

Mikko Myllylahti

Huhtikuu 2012

SISÄLLYS:

1. JOHDANTO.....	4
2. MITÄ SUBTEKSTILLÄ TARKOITETAAN?.....	7
2.1. Tutkimusta varten valittu kirjallisuus.....	8
2.1.1. Robert McKee: Story.....	8
2.1.2. David Mamet: Elokuvan ohjaamisesta.....	10
2.1.3. Judith Weston: Näyttelijän ohjaaminen.....	12
2.2. Keskeiset käsitteet.....	13
2.2.1. Subteksti.....	13
2.2.2. Teksti.....	14
2.2.3. Metafora ja metaforinen ajattelu.....	15
3. SUBTEKSTI KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA.....	18
3.1. Alkuhäivytyksen jälkeen.....	19
3.1.1. Elokuvadramaturgia ja subteksti.....	19
3.1.2. Kohtaus ja subteksti.....	22
3.2. Case study 1: Pyramidin käsikirjoitus.....	23
3.2.1. Taustaa.....	23
3.2.2. Lyhyt juonikuvaus.....	26
3.2.3. Pintaa syvemmältä.....	27
4. SUBTEKSTI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA.....	30
4.1. Subteksti ohjauksellisena työkaluna.....	31
4.2. Case study 2: Pyramidin ohjaamisesta.....	33
4.2.1. Ennakkovalmistelusta ja kuvauksista.....	33
4.2.2. Käsikirjoituksen ja lopullisen elokuvan eroavaisuuksista.....	34
5. LOPUKSI.....	38
6. LÄHTEET.....	40

7. LIITE 1: Lyhytelokuvan "Pyramidi" käsikirjoitus.....	41
--	-----------

1. JOHDANTO

Erään usein toistetun vanhan viisauden mukaan hyvässä elokuvassa ei ole kyse siitä, mitä näyttelijä tuntee esiintyessään. Olennaisempaa on saada yleisö tuntemaan. Huonossa elokuvassa katsomme dramaattisesti kyynelehtivää näyttelijää, joka antaa kohtauksessa kaikkensa, eläytyen ja kärsien - ja silti tämä paatos aiheuttaa meissä katsojina lähinnä vaivaantumista, jos sitäkään. Onneksi on kuitenkin kohtauksia, joissa näennäisesti ei tapahdu juurikaan, mutta jotka herättävät sisällämme voimakkaita tunteita. Joskus tämä on myös hyvin yksinkertaista ja jopa lähes selittämätöntä: mies seisoo kauppakassi kädessään rannalla ja katselee merta; nainen pysäyttää autonsa, astuu ulos ja koskettaa kädellään puunrunkoa; henkilöt keskustelevat biljardipöydän äärellä eleettömästi, pussittaen palloja, ja silti kyseessä on koko elokuvan dramaattisin kohtaus. Tällaisten kohtausten ansiosta voimme puhua tarinan "hengittävydestä"; elokuva ei ole pakotettu pelkästään juonen kuljettamiseen, vaan tunnemme miten toinen, näkymätön todellisuus väreilee pinnan alla. Kyse on sekä tarinan kokonaisuudesta, *kontekstista*, että kohtaukseen sisältyvästä syvemmästä tasosta ja sen merkityksistä, *subtekstistä*.

Tutkin opinnäytetyöni tutkimuksellisessa osiossa kohtauksen muodostumista subtekstin käsitteen pohjalta - sekä käsikirjoittajan että ohjaajan näkökulmista. Olen opinnoissani käsikirjoittamisen ohella keskittynyt myös ohjaamiseen laajan sivuaineen ja kolmen kouluajanani ohjaamani lyhytelokuvan muodossa, joista viimeisin, lyhytelokuva Pyramidi on myös käsikirjoituksen ja ohjauksen osalta taiteen maisterin opinnäytetyöni taiteellinen osuus. Tästä johtuu myös käsillä olevan tutkielman laajentuminen ohi käsikirjoittamisen osa-alueen ohjaukselliseen toteutukseen.

Luvussa "Mitä subtekstillä tarkoitetaan?" johdattelen lukijan subtekstin käsitteen äärelle. Mitä subtekstin ja tekstin käsitteet sekä metaforinen ajattelu opinnäytetyöni kontekstissa tarkoittavat? Luvussa myös esitellään valitsemani lähdekirjallisuus sekä tapa jolla olen aiheittani rajannut. Olen valikoinut yhden käsikirjoitusoppaan (McKee), yhden selkeästi ohjaamiseen liittyvän oppaan (Weston) sekä yhden joka keskittyy sekä

käsikirjoittamiseen että ohjaamiseen (Mamet). Näin valikoituna työni ytimessä on elokuvan luonteeseen kompleksisena taidemuotona kuuluva problematiikka ohjauksen ja käsikirjoituksen keskinäisestä suhteesta; ts. mitkä ovat ne keskeiset erot elokuvakäsikirjoituksen ja sen pohjalta tehdyn elokuvan välillä. Pyrin hahmottamaan tätä ongelmaa sekä analyyttisesti (objektiivisesti, katsojan näkökulmasta) että tekijälähtöisesti.

Kolmannessa luvussa tarkastelen subtekstin muotoutumista käsikirjoituksen ja elokuvadramaturgian tasolla, keskittyen ennen kaikkea elokuvakäsikirjoittajan näkökulmaan. Luvun tarkoitus on paitsi havainnollistaa jo olemassa olevien käsitteiden ja mallien soveltamista käytännössä, myös nostaa esiin vaihtoehtoisia ja uusia menetelmiä subtekstin analysoimiseksi ja luomiseksi. Jälkimmäinen lisäys on olennainen, sillä näkemykseni mukaan taiteellisen työn osa-alueiden analyyttinen ymmärtäminen ei automaattisesti johda hallitun tiedon luovaan soveltamiseen käytännössä. Tämä ehkäpä jo taiteen filosofiaa lähestyvä problematiikka ja sen pohtiminen on läsnä varsinkin tutkielmani luvuissa kolme ja neljä, jotka muodoltaan ovat lähempänä pohdiskelevaa esseekirjoitusta kuin tieteellistä tutkimusta. Luvun lopuksi kirjoitan case study -tyyppisen selvityksen lopputyöni taiteellisen osuuden, lyhytelokuvan "Pyramidi" käsikirjoittamisprosessista.

Neljännessä luvussa esittelen ohjaajan työkaluja ja edellä mainitusta lähdekirjallisuudesta esiin nousevia käsitteitä ja etenen sitten kohti subtekstin käsitettä ohjauksellisenä välineenä. Luvussa pohdin myös ohjaajan ja käsikirjoittajan työkalujen yhtäläisyyksiä ja eroja subtekstiin liittyen. Pyrin selvittämään mitä etua käsikirjoittajalle on ohjauksellisten käytäntöjen tuntemisesta ja päin vastoin. Luvun lopulla jatkan case study -pohdintaani Pyramidiin liittyen, tällä kertaa kuitenkin painottaen ohjauksellisia ratkaisujani sekä käsikirjoituksen ja lopullisen elokuvan eroavaisuuksia ja niiden mahdollisia syitä.

Koen että minulla on ainutlaatuinen tilaisuus kääntää edellisissä luvuissa määrittelemäni tutkimuksellinen käsitteistö kohti omaa taiteellista työskentelyäni ja tuottaa näin uutta tietoa siitä monimutkaisesta prosessista millä tavoin elokuva muodostuu käsikirjoittajan näppäimistöstä elokuvakankaalle valmiiksi elokuvaksi. Uskon myös että lyhytelokuvani

soveltuu poikkeuksellisten lähtökohtiensa vuoksi erinomaisesti käsillä olevan tutkimuksen materiaaliksi.

Viidennessä ja viimeisessä luvussa teen yhteenvedon opinnäytetyöni teoreettisen osuuden keskeisistä havainnoista.

2. MITÄ SUBTEKSTILLÄ TARKOITETAAN?

Hanif Kureishin tekstiin perustuvassa Patrice Chéreaun ohjaamassa elokuvassa *Intimacy* on eräs hieno kohtaus. Elokuvan toinen päähenkilö, harrastajateatterilaisia ohjaava Claire ryntää harjoitusten jälkeen takaisin tyhjään saliin ja purskahtaa itkuun. Eräs näyttelijöistä seuraa häntä ja löytää lohduttomasti itkevän Clairen pimeästä salista. "Oletko kunnossa?" nainen kysyy Clairelta. "Olen menettänyt erään ihmisen", Claire saa vaivoin vastattua. "Jonkun läheisen?" nainen yrittää lohduttaa ja jatkaa: "Oliko se äkillistä? Olen pahoillani."

Toisin kuin Clairea lohduttava nainen, katsojana ymmärrämme mitä Claire tarkoittaa puhuessaan menetyksestä. Clairella on ollut suhde erään miehen kanssa, asia jonka hän on salannut aviomieheltään. Nyt tämä suhde on päättymässä ja Claire on tullut tästä menetyksestään tietoiseksi. Kohtauksen hienous piilee siinä, että vaikka katsojana ymmärrämme naisen väärinkäsityksen ja siihen liittyvän koomisenkin sävyn, tämä väärinkäsitys itse asiassa aukaisee meille kokonaan uuden ulottuvuuden ymmärtää ja tulkita kohtauksen varsinaista sisältöä. Rinnastamalla suhteen loppumisen kuolemaan, ja läheisen menettämiseen saa kohtaus huomattavasti enemmän syvyyttä kuin mitä sen varsinainen pinnassa oleva toiminta ja dialogi, *teksti*, ilmaisee. Kysymys on tietysti siitä mitä on pinnan alla, mikä on kohtauksen keskeinen jännite ja *subteksti*. Mitä oikeastaan on tapahtunut? Miksi kohtaus on rakennettu niin kuin se on rakennettu? Mutta ennen kaikkea, mitä kohtauksella halutaan kertoa?

2.1. Tutkimusta varten valittu kirjallisuus

Olen valinnut tutkielmaani varten kolme keskeistä kirjallista lähdettä, jotka esittelen tarkemmin ohessa. Koska opinnäytteeni aihe on rajattu tiukasti subtekstin käsitteen ympärille, nostan lähdekirjallisuudesta ensisijaisesti esiin ne kohdat jotka käsittelevät työni rajausta. Olen myös tietoisesti rajannut tutkielmani näkökulman melko käytännönläheiseksi käyttäen sellaisia lähteitä, jotka ovat jo entuudestaan tuttuja varsinkin elokuvaopiskelijoille. Subtekstin käsitteestä voisi kirjoittaa (varsinkin käsikirjoitusteorian näkökulmasta) hyvinkin perinpohjaisesti; käsillä olevassa tutkielmassa olennaisempaa on kuitenkin pyrkimys näkökulman laajuuteen, käsikirjoittajan ja ohjaajan roolien yhdistymiseen. Tästä johtuen esimerkiksi Linda Segerin aiheeseen läheisesti liittyvä teos 'Writing Subtext: What lies beneath?' on rajautunut pois lähdekirjallisuudesta.

2.1.1. Robert McKee: Story

Robert McKeen klassinen elokuvakäsikirjoittamisen opas 'Story' on varsin kattava yleisesitys elokuvakäsikirjoittamisesta. Näkökulmaltaan tyypillisen angloamerikkalaiseen tapaan aristoteelista klassista dramaturgiaa ja tästä johtuvaa perinnettä, *storytellingiä* painottava kirja sisältää myös kiinnostavan luvun kohtausten tulkinnasta, sekä tekstin ja subtekstin käsitteistä.

McKee vertaa kohtausta persoonallisuuden käsitteeseen ja kohtausanalyysiä psykoanalyysiin. Aivan kuten taitavan psykoanalyytikon käsittelyssä, mikäli osaamme esittää oikeat kysymykset, kohtausten pinnan alla oleva todellisuus, *se mikä ei näy*, on mahdollista avata ja ottaa tarkasteluun. Analyysi alkaa siten, että erotamme kohtausten *tekstin* ja *subtekstin* toisistaan. Tekstillä McKee tarkoittaa sitä osaa taideteoksessa, joka on aistinvaraisesti havaittavissa. Elokuvassa tämä tarkoittaa kankaalla näkyviä kuvia, ääniraidalta kuuluvaa ääntä (puhetta, musiikkia, äänitehosteita). Sitä mitä näemme ja kuulemme. Subteksti taas tarkoittaa hänelle "elämää tämän sensorisen pinnan alla" -

tunteita ja ajatuksia, sekä tiedostettuja että tiedostamattomia, *inhimillisen käyttäytymisen* peittämiä. (McKee, 252)

McKeen maksiimi kuuluu seuraavanlaisesti: "Mikään ei ole sitä miltä se näyttää." Kirjoittajan on oltava alati herkistyneenä tästä periaatteesta nousevalle kaksijakoisuudelle. Kaikki mikä on olemassa, on sitä vähintään kahdella tasolla. Tästä johtuen kirjoittajan on myös kyettävä huomioimaan tämä dualismi kirjoittaessaan. Kirjoittajan on kyettävä "peittämään totuus elävällä naamiolla". (McKee, 253)

Mutta kuten McKee kirjassaan myöhemmin todistaa, tarkoitimme sitä tai emme, jokaiseen kohtaukseen syntyy automaattisesti useampi taso katsojan mielessä. Kirjoittajan ammattitaito tarkoittaakin kykyä hallita näkymätöntä.

Klassisessa rakkauskohtausesimerkissään McKee havainnollistaa mikä ero on kahdella samaa lopputulosta tavoittelevalla kohtauksella, joista toinen rakentaa sen subtekstin ja toinen tekstin varaan. Ensimmäisessä kohtauksessa on pariskunta joka istuu romanttisesti ravintolan pöydässä. Maljakossa on ruusu, kynttilät palavat ja viulut soivat. Toinen sanoo toiselle: "Minä rakastan sinua", johon toinen vastaa: "Niin minäkin sinua." McKeen mukaan kohtaus on ongelmallinen, mikäli tarkoituksenamme on todella kertoa se mitä pintateksti väittää: että he rakastavat toisiaan. Sen sijaan hän ehdottaa (Howard Hawksia lainaten) että kohtaus tapahtuisi maantien laidassa, autosta on hajonnut rengas ja se täytyy vaihtaa. Jos muuttaisimme vielä dialogin toiminnallisemmaksi siten että rakkaudentunnustuksen sijaan toinen heistä pyytäisikin esim. rengasraudan, olisi meillä huomattavasti paremmat mahdollisuudet saavuttaa kohtauksen tavoiteltu lopputulos: saada katsoja ajattelemaan että nämä kaksi ihmistä rakastavat toisiaan. Näin myös itse asia olisi siirtynyt puhtaasti tekstistä subtekstiin. (McKee, 254)

Alkuperäisessä ravintolakohtauksessakin on kyllä subteksti, vaikka emme sitä kirjoittajana olisi sinne ajatelleet. McKee huomauttaa, että suurin osa ihmisistä kohtauksen nähdessään ajattelisi todennäköisesti, että "nuo eivät todellakaan rakasta toisiaan". On mielenkiintoista pohtia, johtuuko tämä meihin sisäsyntyisesti kuuluvasta psykologisesta realismista vai kulttuurin kerrostumien tuottamasta elokuvan

lukutaidosta, mutta joka tapauksessa McKeen väitteeseen on helppo yhtyä. Yksinkertaisin selitys lienee kuitenkin vain se, kuten McKee myös itse huomauttaa, että elämämme on hyvin harvoin edellä mainitun kaltaista puhdasta rakkausromantiikkaa. Ja jos tosiaan eläisimme aina siten, että tekisimme ja sanoisimme vain ja ainoastaan sitä mitä syvimmiltään tarkoitamme, muuttuisimme nopeasti mielisairaalan asukeiksi. (McKee, 255)

2.1.2. David Mamet: Elokuvan ohjaamisesta

Toisin kuin teoksen nimi väittää, David Mametin opas 'Elokuvan ohjaamisesta' käsittelee yhtä lailla käsikirjoittamista kuin elokuvaohjaamista. Tämän myös Mamet itse kirjan esipuheessaan tekee selväksi. Hän sanoo pitävänsä "ohjaajaa käsikirjoittajan dionyysisenä jatkeena - ihmisenä, joka saattaa työn loppuun sellaisella tavalla, että (--)
tekninen raadanta pyyhkiytyy pois". (Mamet, 13)

Mametin opin ohjaamisen ja käsikirjoittamisen suhteista voi tiivistää seuraavasti:

- 1) Kohtaus on elokuvanteon perusyksikkö
- 2) Elokuva on tarinankerrontaa
- 3) Tarinankerronta elokuvassa perustuu otosten yhdistämiseen eli leikkaukseen

Mutta mitä Mamet tarkoittaa puhuessaan "otosten yhdistämisestä" ja "leikkauksesta"? Elokuvantekijälle nämä termit ovat tietysti tuttuja, mutta Mamet käyttää niitä hieman totuttua laajemmassa merkityksessä, joka itse asiassa on peräisin Eisensteinin montaausteoriasta, jonka Mamet tiivistää seuraavanlaisesti: *sarja kuvia, jotka on asetettu rinnakkain niin, että näiden kuvien välinen kontrasti kuljettaa tarinaa eteenpäin katsojien mielissä.* (Mamet, 14)

On huomioitava, että Mametin opas ei ole opas elokuvaleikkaamisesta (tai elokuvauksesta). Kyse on merkityksistä. Joten kun hän puhuu leikkaamisesta, voidaan tällä tarkoittaa myös esim. kuvan sisäistä leikkausta tai mitä tahansa kahden merkityksellisen asian rinnastamista ja tällä kontrastilla kertomista. Eisensteinin

montaasiteoriaa voi halutessaan soveltaa vaikka proosan kirjoittamiseen, käsitteeseen tai arkkitehtuuriin.

Mametin ote subtekstin käsitteeseen on painotuksiltaan hieman erilainen kuin McKeellä. Kuriositeettina voidaan huomauttaa, että he molemmat vertaavat elokuvaa psykoanalyysiin. "Kuten ei unikaan, suuri elokuva ei voi olla luettelo päähenkilön toimista. Ehdotan, että kiinnostuneet lukevat hieman psykoanalyysiä, joka on elokuvaa koskevan tiedon aarreaitta. Kumpikin oppiala on pohjimmiltaan sama. Uni ja elokuva ovat kuvien asettamista rinnakkain kysymykseen vastaamiseksi." (Mamet, 20)

Mametin opas rakentuu pääosin hänen ja hänen oppilaidensa välillä käytyjen keskustelujen varaan. He suunnittelevat yhdessä elokuvaa luvuissa "Mihin asetat kameran?" ja "Sikaelokuva". Keskusteluissa viitataan usein subtekstiin tavalla joka kelpaisi myös McKeelle: "Tällä kurssilla on kyse yhdestä asiasta: on opittava kysymään: 'Mistä on kyse?' [Kyseisessä] elokuvassa ei ole kyse jostakin kaverista. Siinä on kyse *arvostuksen ansaitsemisesta*. Tahdissa ei ole kyse *huoneeseen saapuvasta kaverista*. Siinä on kyse *aikaisuudesta*. Nyt kun olemme huolehtineet aikaisuudesta, sanokaamme, että seuraavassa tahdissa on kyse *valmistautumisesta*. Kertokaa *valmistautumisen* mielikuva aivan kuin kertoisitte sitä jollekulle kapakassa." (Mamet, 34)

McKeehen verrattuna Mamet on kuitenkin huomattavasti pragmaattisempi. Siinä missä McKee puhuu "näkymättömästä", Mamet yksinkertaisesti peräänkuuluttaa opiskelijoitaan ajattelemaan pintaa syvemmälle. Mamet on myös retoriikassaan ehdottomampi: välillä lukijalle jää tunne, että tavoiteltu asia on mahdollista kertoa vain yhdellä oikealla tavalla, mitä Mamet tuskin tarkoittaa, mutta mikä johtuu kenties hänen pedagogisesta otteestaan. Useinhan hyvä opettaja käyttää kärjistämisen ja liioittelunkin keinoja saadakseen väitteensä paremmin esille.

Mametille tyypillistä ovat myös raflaavat mielipiteet liittyen draaman peruskäsitteisiin. "Sinä puhut siitä, mitä oppimattomat kutsuvat 'taustatarinaksi'. Ei sitä tarvita. Muistakaa, että draaman esikuva on rivo vitsi. Tämä vitsi alkaa: 'Kauppamatkustaja pysähtyi maatilalle' - se ei ala: 'Kukapa olisi uskonut, että niinkin poikkeavat ammatit

kuin maanviljelys ja myyntiedustajan tehtävät jonakin päivänä liitetään erottamattomasti yhteen suullisessa perinteessämme. [--] Pitääkö päähenkilön selittää, miksi hän haluaa saada opettajan perumaan päätöksensä? Kenelle hän sen selittää? Yleisöllekö? Auttaako se häntä *saamaan* sen? Ei. Hänen pitää tehdä vain asioita, jotka auttavat häntä *saamaan* opettajan perumaan päätöksensä." (Mamet, 53)

Mametin opas pakottaa lukijansa ajattelemaan (oli kyseessä sitten ohjaaja tai käsikirjoittaja) mitkä ovat ne merkitykset joita valitut toiminnot, kuvat, leikkaukset sisältävät. Tämän yksinkertaisen asian perinpohjainen omaksuminen on yllättävän vaikeaa. Pohjimmiltaan kyse on kuitenkin samasta asiasta kuin McKeellä: kirjoittajan ja ohjaajan on kyettävä hallitsemaan sitä näennäisen pinnan alta kumpuavaa totuuden, ajattelun ja merkitysten todellisuutta, joka katsojan mielessä syntyy elokuvaa katsottaessa.

2.1.3. Judith Weston: Näyttelijän ohjaaminen

Judith Westonin 'Näyttelijän ohjaaminen' on ollut minulle (kuten niin monelle muullekin elokuvaohjausta opiskelleelle) kullanarvoisen tärkeä opas. Westonin kirjan ytimessä on tarve osoittaa, että näyttelijän ohjaaminen elokuvassa on samanlainen opittavissa oleva taito kuin vaikkapa hyvä henkilöstöjohtaminen - on tietysti ihmisiä jotka eivät yksilöllisten ominaisuuksiensa tmv. vuoksi välttämättä koskaan kehity näissä taidossa riittävästi, mutta mitään mystifiointia ohjaamiseen ei silti tarvitse liittää. Luulen, että kirjan suosio selittyy myös pitkälti tämän lohduttavan viestin avulla.

Westonin oppi tiivistyy yksinkertaisimmin siihen, miten hänen mielestään näyttelijöitä ei pitäisi elokuvassa ohjata. Tällaisiin "virheisiin" hän lukee mm. "tulosohjaamisen", jossa ohjataan vain kuvailemalla tavoiteltua lopputulosta vaikkapa adjektiivien avulla. Yhteistä näille väärille tavoille on se, että ohjaaja ei ole itse perehtynyt näyttelemiseen, hänellä ei ole omaa kokemusta siitä, mikä on näyteltävissä ja mikä ei. *Näyteltävissä oleva* onkin yksi keskeisimpiä määritelmiä mitä Weston kirjassaan toistaa. Käsillä olevan tutkimuksen kannalta on kuitenkin kiinnostavaa paneutua tarkemmin niihin

yhtymäkohtiin joita Westonin opilla on McKeen ja Mametin kanssa, sekä tietysti miten subteksti tai *subtekstuaalinen ajattelu* hänen kirjastaan välittyy.

Näyteltävissä oleva on Westonin mukaan mahdollista saavuttaa ohjaamalla mm. toimintaverbejä käyttäen. Toimintaverbi on transitiiviverbi, joka vaatii objektin; joku tekee jotain toiselle. Tyypillisesti toimintaverbillä on sekä emotionaalinen että fyysinen puoli. Tällainen toimintaverbi on esimerkiksi 'syyttää'. (Weston, 50)

Subtekstin Weston määrittelee Mametin tavoin hyvin käytännönläheisesti. "Subteksti on asia, jota ei sanota." Kiinnostavaa on kuitenkin se, miten toimintaverbit ja subteksti liittyvät toisiinsa, ja mitä mahdollisuuksia tämä aukaisee ohjaajalle kohtausten eri tulkintatapojen suhteen. Westonin mielestä subteksti on käyttökelpoinen tapa luoda tunne pyrkimyksestä tai tarpeesta. Jokaiselle toimintaverbille voidaan määritellä oma "ankkuroiva subtekstinsä". (Weston, 154)

Westonin tavoitteena on siis ennen kaikkea tuottaa näyteltävissä olevaa ohjausta. Subteksti on toisaalta työkalu, jota ohjaaja ja näyttelijät voivat käyttää kohtausta tehdessään, toisaalta kyse on McKeen ja Mametin tavoin päämäärästä joka halutaan synnyttää katsojan mieleen. Eräässä esimerkissään Weston kertoo käyttävänsä usein ohjatussa subtekstiä "puhukaa kuin puhuisitte seksistä", sillä näin hän sanoo auttavansa näyttelijöitä yksinkertaisesti vain säilyttämään vireensä ja mielenkiintonsa tekstin sisältöön, vaikka itse kohtausten sisältö, *teksti*, ei käsitteisikään seksiä millään tasolla. Kyseessä on siis rinnastus tai analogia, jota ohjaaja voi käyttää kuin käteen sopivaa työkalua.

2.2. Keskeiset käsitteet

2.2.1. Subteksti

Kirjaimellisesti *subteksti* tarkoittaa alatekstiä tai tekstin alapuolella olevaa (lat. *sub*, alapuolella; lat. *textus*, johdannainen sanasta 'kutoa' tai 'kudelma'). Yleisesti alatekstillä viitataan siihen, minkä kohtaus jättää suoraan implikoimatta, mutta joka on kohtausten

varsinainen sisältö. Useimmiten alatekstistä puhuttaessa viitataan myös ensisijaisesti dialogiin:

"Dialogi kirjoitetaan jännitteen 'päälle'. Siksi dialogista on tärkeä lukea ulos myös sitä, mikä jätetään sanomatta. Tätä pinnanalaista viestiä kutsutaan alatekstiksi. Alateksti perustuu henkilöiden välisiin jännitteisiin. Alateksti on roolihenkilön todellinen viesti toiselle henkilölle ja se voi olla ristiriidassakin pintatekstin (sen mitä roolihenkilö faktisesti sanoo) kanssa. Milloin henkilöt eivät puhu sitä mitä tarkoittavat? Milloin he kieltävät tunteensa, valehtelevat? Ja mikä [on] olennaista, miksi?" (Junkkaala & Rasila, 5)

Jos tiivistämme ja tulkitsemme vielä lyhyesti sen, mitä McKee, Mamet ja Weston tarkoittavat subtekstistä puhuessaan:

- 1) McKeelle subteksti on kohtauksen varsinainen sisältö, kohtauksen näkymätön todellisuus, joka saa lopullisen muotonsa vasta katsojan mielessä
- 2) Mametille subteksti viittaa kohtauksen, jakson tai elokuvan lopulliseen päämäärään jonka ymmärtäminen mahdollistaa ohjaajaa tai kirjoittajaa alistamaan yksityiskohtaiset ratkaisunsa tämän päämäärän saavuttamiseksi
- 3) Westonille subteksti on ensisijaisesti työkalu näyttelijän ohjaamiseen tavalla joka mahdollistaa myös vastakkaisten tai toissijaisten merkitysten syntymisen; keino jonka päämäärä pyhittää

2.2.2. Teksti

Teksti on subtekstin vastakohta. Eroavaisuudet subtekstin käsitteen määrittelyssä johtuvat hyvin usein myös erilaisista tavoista määrittää ja rajata tekstin käsitettä nimenomaan dramaturgisena käsitteenä.

Yksinkertaisin rajausta tekstin käsitteelle elokuvakäsikirjoitusta tarkasteltaessa on tietysti viittaus dialogiin eli vuoropuheluun. Tämä pätee varsinkin sellaisiin draamallisiin teksteihin, joissa joko ei ole lainkaan tai on hyvin niukasti parenteesia ja toiminnan

kuvausta. Tällöin esim. kohtauksen pintatasolla on vain ääneen puhuttu kieli, dialogi. Kohtauksen materialisoituessa ohjaajan ja näyttelijöiden käsissä kohtaukseen synnytetään myös toimintaa ja alatekstiä.

Formaatin mukainen elokuvakäsikirjoitus sisältää kuitenkin dialogin lisäksi myös toiminnan kuvausta, joka pelkistettynä tarkoittaa *sitä, mitä kamera näkee*, mitä kankaalla näkyy ja kuuluu.

Esimerkki 1):

EXT. RAUTATIE - PÄIVÄ

EMIL (13) kävelee kiskoja pitkin. On hyvin hiljaista, sora rahisee hänen edetessään. Jostain kuuluu vaimeaa linnunlaulua. Hänen edessään siintää tummana rautatietunnelin aukko, jonne kiskot katoavat. Emil astuu sisään tunneliin.

Esimerkin 1) kohtauksessa ei ole lainkaan dialogia, mutta voimme silti erottaa siitä *tekstin*, eli sen mitä näemme ja kuulemme: poika kävelee kiskoja pitkin ja astuu sisään tunneliin. Mutta koska kyseessä on elokuvan kohtaus, joka kerrotaan *otoslistan* avulla, voidaan tämä pintataso jakaa vielä tarkemmin *kuviin* ja *leikkauksiin*, kuten Mamet teoksessaan osoittaa. Ja kuten Mametin metodiikka vaatii, voidaksemme jäsentää kohtauksen otoksiin meidän on tiedettävä mikä on kohtauksen varsinainen päämäärä ja sisältö. Ja tämä on tietysti riippuvaista kokonaisuudesta ja asiayhteydestä eli *kontekstista*. Voimme siis ajatella että subteksti ja teksti ovat ikään kuin toisistaan riippuvaisia käsitteitä.

2.2.3. Metafora ja metaforinen ajattelu

Metaforalla tarkoitetaan näennäisesti toisiinsa liittymättömien asioiden rinnastusta ilman 'kuin'-sanaa. Metafora on kielikuva eli *trooppi*. Sana 'metafora' juontuu

muinaiskreikasta ja tarkoittaa 'siirtoa'. Yksinkertaisimmillaan metafora on esimerkiksi runon säe "metsä on betonia". Runokuvan voisi ilmaista metaforan sijaan myös vertauksella: "metsä on *kuin* betonia." Mutta toisin kuin vertaus, metafora samaistaa, se on ehdoton. On myös huomattava, että metaforassa molemmat käsitteet lainaavat toisiltaan: esimerkin säkeessä 'metsä' saa 'betonin' merkityksiä, mutta myös päinvastoin. (Wikipedia: Metafora)

Metaforinen ajattelu on läsnä arkielämässämme, sillä se helpottaa monimutkaisten ajatusten sanallistamista. Metafora luo uusia käsitteitä, lainaa ja peilaa olemassa olevia ja aukaisee ajatteluamme. Metaforat ovat luovuuden elinehto. Metaforinen ajattelu kuuluu myös taiteen tulkintaan.

Edellisen alaluvun esimerkkikohtauksessa 1) näimme 13-vuotiaan pojan kävelemässä rautatietunneliin. Kuten edellä pyrin osoittamaan kyseisen kohtauksen teksti (ja tekstin konkretia: otoslista, kuvat, leikkaukset) on riippuvainen siitä mihin kohtaus tähtää, mikä on sen varsinainen sisältö. Yksi tapa lähestyä tätä kysymystä elokuvantekijänä voisi olla metaforisen ajattelun hyödyntäminen.

Kuvitellaan että meillä olisi kasvutarina 13-vuotiaasta pojasta, eräänlainen *lapsuuden loppu*. Emil elää syrjäisellä paikkakunnalla. Tiedämme että hänen äitinsä on toipuva alkoholisti, joka on juonut runsaasti silloin kun odotti Emiliä. Emil on kärsinyt oppimisvaikeuksista pienestä pitäen. Perhe, johon kuuluu myös isä ja kaksi nuorempaa sisarusta, on selvinnyt äidin sairaudesta, mutta äiti syyttää itseään Emilille aiheuttamista ongelmista. Emil on kuitenkin aina ollut sellainen kuin on, hän on kasvanut vaikeuksiensa kanssa ja ne ovat osa häntä, hän ei ymmärrä äitinsä syyllisyyttä. Tilanne muuttuu kun Emil rakastuu luokalle tulleeseen uuteen tyttöön. Ensirakkaus ja alkava murrosikä paljastavat Emilille hänen todellisen asemansa, häneen suhtaudutaan kuin hylkiöön. Emilin silmät ovat avautuneet.

Nyt kun tarkastelemme kohtausta, huomaamme että yksinkertainen kuvaus, poika kävelemässä pimeään tunneliin, voi saada useita metaforisia merkityksiä, riippuen tietysti ensisijaisesti siitä mihin kohtaus tarinan kontekstissa sijoittuu.

Jos kohtaaminen olisikin elokuvan avaus. Siinä esiteltäisiin päähenkilö sekä miljöö, syrjäinen maaseutu. Poika on yksin epätavallisessa paikassa, hän on yksinäinen ja kenties jotenkin erilainen kuin muut. On hiljaista, muita ihmisiä ei näy. Poika kulkee valosta pimeään. Elokuva alkaa. Tällöin "valosta pimeään" edustaisi metaforista ajattelua. Kyseessä olisi eräänlainen *mise-en-abyme*, uni unen sisällä, tarinan teema pienoiskoossa, aavistus siitä mitä edestä löytyy, mitkä ovat ne haasteet joita Emil tulee kohtaamaan tarinan aikana.

Mutta kohtaamisenhan voisi sijoittaa myös muualle, vaikkapa elokuvan loppuun. Nyt näemme Emilin, joka on käynyt läpi muutoksen, hän on tullut tietoiseksi itsestään, lapsuus on peruuttamattomasti ohitse, edessä on aikuisuuden monimutkainen maailma, jossa Emilin on pärjättävä omillaan, rajoitteistaan huolimatta. Pimeä tunneli vertautuisi myös melko nopeasti kuolemaan, sekä metaforisena että konkreettisesti: on hiljaista, mutta entä jos kuuluisimmekin lähestyvän junan äänen...

Näin ajateltuna, sijoittui kohtaaminen sitten elokuvan alkuun, loppuun tai keskikohtaan, tapahtuman metaforisena tasona on kuitenkin lause "valosta pimeään", joka saa kontekstista riippuen eri merkityksiä. Olennaista tässä kuvitteellisessa esimerkissä on kuitenkin hahmottaa se tapa jolla metaforinen ajattelu on aina läsnä elokuvaa konstruoitaessa.

3. SUBTEKSTI KÄSIKIRJOITTAJAN NÄKÖKULMASTA

Olen kahtena edellisenä keväänä ollut osastomme valintakoeraadin jäsenenä uusia elokuvakäsikirjoitusopiskelijoita valitsemassa. Nuorien kirjoittajien seulominen on saanut minut usein pohtimaan tarinankerronnan perusteita, erityisesti sitä minkälaista *laadullista* ajattelua hyvältä käsikirjoittajalta edellytetään. Eräs usein toistuva havainto on vaatimus konkreettisuudesta. Hyvä kirjoittaja on harvoin kovin abstrakti. Sen sijaan on hyvin yleistä törmätä fiksuun, elokuvallisesti sivistyneeseen ajattelijaan, jolla on useita mielenkiintoisia ideoita, jotka eivät kuitenkaan ole tarinoita, vaan pikemminkin draamallisia ideoita, joista tuntuu puuttuvan jotain olennaista.

En halua kuitenkaan ajatella etteikö tällaisistakin kirjoittajista voisi tulla hyviä käsikirjoittajia - ennen kaikkea se vaatisi heiltä tarinallisen ajattelun kehittämistä. Kyse saattaa nimittäin olla sekaannuksesta, jonka kokematon kirjoittaja helposti tekee, mutta jonka henkilö jolle konkreettinen tarinallinen ajattelu on jollain tapaa sisäsyntyistä pystyy väistämään. Kyse on mielestäni tarinan *konkretian* ja *tavoitteen* sekoittamisesta toisiinsa. Suurin osa kirjoittajakokelaista alkaa kuvailla tarinansa lopputulosta, sitä mistä tarina heidän mielestään pohjimmiltaan kertoo ja valitettavasti tämä lopputuloksen kuvailuun tähtäävä ajattelu hyvin usein siirtyy myös itse tekstiin, joka on täynnä alleviivaavaa ja ennalta arvattavaa kerrontaa.

Tällainen ajattelun virhe on tietysti hyvin luonnollista, sillä kun katsomme elokuvia, mielemme seuraa ja janoaa juuri näitä syvempiä merkityksiä, olivat ne sitten isoja tai pieniä. Me yksinkertaisesti haluamme nähdä metsän puilta. Mutta kun kirjoittaja kirjoittaa käsikirjoitusta, hänen työnsä on hyvin konkreettista. Otos otokselta, kohtaus kohtaukselta on kirjoitettava konkreettista, elokuvallista kerrontaa, *tekstiä*, jota katsottaessa ja kuunneltaessa varsinainen tavoiteltu sisältö, *subteksti*, syntyy katsojan mielessä. Seuraavassa lähden selvittämään syvemmin käsikirjoittamiseen paneutuen mitä käsikirjoittajalla on edessään, kun hän lähtee kirjoittamaan tämä vaatimus mielessään.

3.1. Alkuhäivytyksen jälkeen

3.1.1. Elokuvadramaturgia ja subteksti

Klassinen elokuvadramaturgia perustuu kolminäytöksiseen rakenteeseen, jossa tarinan alku, keskikohta ja loppu rajataan omiksi näytöksikseen. Kolminäytöksisyyttä on mahdollista hahmottaa myös vaihtoehtoisilla analogioilla:

Esimerkki 2)

NÄYTÖS	ANALOGIA 1	ANALOGIA 2	ANALOGIA 3
I näytös	Esittely	Istutus	Valmistelu
II näytös	Itse tarina	Käsittely	Konflikti
III näytös	Lopputulema	Lunastus	Jälkipuinti

Luonnollisesti jokainen näistä analogioista käsittelee samaa asiaa, hieman eri näkökulmasta tai painotuksesta tosin. Yhteistä on esimerkiksi II näytöksen merkityksen korostaminen. Elokuvadramaturgiassa on kyse ennen kaikkea näiden analogioiden kaltaisesta ajattelusta: kategorioista, raameista, työkaluista, joiden menestyksellinen soveltaminen vaatii *säännön* ja *periaatteen* erojen ymmärtämistä. Sääntö on ehdoton: "sinun *täytyy* toimia *juuri näin*", kun taas periaate sanoo: "olemme huomanneet että tämä toimii... ja on toiminut aina kun sitä on sovellettu." Huono kirjoittaja tottelee sääntöjä. Kokematon, mutta kapinallinen kirjoittaja rikkoo sääntöjä. Mestari ymmärtää periaatteet ja hallitsee *muotoa*. (McKee, 3)

Pidemmälle vietyinä edellä mainittu kolminäytöksinen rakenne voidaan jakaa edelleen kahdeksaan jaksoon eli sekvenssiin, jotka jakaantuvat näytöksittäin 2 + 4 + 2, kaksi jaksoa ensimmäisessä näytöksessä, neljä jaksoa toisessa näytöksessä (vielä siten että *midpoint* sijaitsee neljännen ja viidennen jakson välissä) ja kaksi jaksoa kolmannessa näytöksessä. Pitkässä elokuvassa kukin jakso on kestoaltaan 10-20 minuuttia, mikä taas historiallisesti periytyy filmsesityskopion yksittäisen kelan pituudesta.

McKee hahmottelee teoksessaan myös eräänlaisen kolmijakoisen rakenneopin, jonka mukaan jokainen tarina on rakenteensa perusteella sijoitettavissa seuraavaan kolmikenttään: (McKee, 45)

Esimerkki 3)

a) KLASSINEN MUOTO

(Classical Design)

Arkkijuoni (Archplot)

b) MINIMALISMI

(Minimalism)

Pienoisjuoni (Miniplot)

c) VASTARAKENNE

(Anti-Structure)

Vastajuoni (Antiplot)

a) Klassiseen muotoon hän liittää sellaisia käsitteitä kuten *syy-seuraussuhde, suljettu loppu, lineaarinen kerronta, ulkoinen konflikti, selkeä ja aktiivinen päähenkilö, konsistenssi todellisuus.*

b) Minimalismiin taas kuuluvat *avoin loppu, sisäinen konflikti, useat ja/tai passiiviset päähenkilöt.*

c) Vastarakenne tarkoittaa usein *sattumaa, ei-lineaarista kerrontaa ja epäkonsistensseja todellisuuksia.*

McKeen malli on mielenkiintoinen subtekstuaalisen ajattelun ja dramaturgian yhteyttä tarkasteltaessa. Miten subtekstin, tekstin ja metaforisen ajattelun suhteet toteutuvat edellä mainituissa McKeen malleissa?

McKeen ensimmäisessä vaihtoehdossa a) viitataan elokuvaan, jotka noudattavat periaatteessa suullisen tarinankerronnan perinteitä. Tämän tarinan klassisen muodon voi hänen mukaansa löytää useimmista valtavirtaelokuvista, jotka tavoittelevat suurta yleisöä. Yhteistä tällaisille elokuville on myös tekstin ja subtekstin synnyttäminen tavalla, joka ei ole ristiriidassa tarinankerronnan vaatiman yksiselitteisyyden ja *kausalisuuden* kanssa. Äärimmilleen vietyä tämä tarkoittaa toimintaelokuvaa, joka nojaa kerronnassaan ennen kaikkea pintatasoon, *tekstiin*, toiminnallisuuteen. Konflikti on hyvin todennäköisesti ulkoinen ja se liittyy myös protagonistin tavoitteeseen eli *wantiin*. Kuten edellisessä luvussa totesin, on mahdollista osoittaa miten jokaiselle tekstille syntyy subteksti, mutta McKeen vaihtoehdon a) ääriesimerkin tarinoissa tätä subtekstiä synnytetään usein hyvin konventionaalisilla, ennalta arvattavilla tavoilla. Metaforinen, metonyyminen tai paradoksaalinen assosioiva ajattelu harvoin leimaavat sitä tapaa jolla subtekstiä pyritään hallitsemaan.

Vaihtoehdon b) elokuvia voisi luonnehtia kärjistäen "eurooppalaisiksi" "amerikkalaisen" elokuvan vastakohtana. McKeen käyttämä termi "minimalismi" on mielenkiintoinen ja varsin kuvaava, vaikkakaan ei aivan ilmeinen. Tarinat jotka perustuvat useisiin keskeisiin henkilöihin, jotka voivat vielä olla passiivisia, ja joissa on avoin loppu, tuntuvat todennäköisesti enemmän monitulkintaisilta kuin yksinkertaisilta. Tässä tapauksessa minimalismilla viitataan kuitenkin pikemminkin (aikaisemmin viittaamaani) tarinan hengittävyteen sekä ennen kaikkea *tekstin* yksinkertaisuuteen. Vaihtoehdon a) elokuvissahan juonen monimutkaisuus on ennen kaikkea tarinan pinnassa, vaihtoehdon b) elokuvat taas tähtäävät *minimalistisen tekstipinnan avulla synnyttävään syvyyteen*, subtekstin rikkauteen. Näennäisesti yksinkertaisen pinnan alta aukeaa syvä ja juonta monimerkityksellisempi taso. Myöskään metaforinen ajattelu ei ole tässä mallissa vierasta.

Äärimmäisin vaihtoehdoista on c), jonka McKee määrittelee 'vastarakenteeksi' (Anti-Structure). Tällöin sekä elokuvan pintarakenne että sen alla oleva syvyystaso rakentuvat monimerkityksellisyyden ja ei-konsistenssisuuden periaatteen mukaan. Tässä vaihtoehdossa hylätään myös selkeimmin perinteinen klassinen aristoteelinen kerronta ja lähennetään narratiivisessa mielessä esim. modernia romaantaidetta tai nykytaidetta. Mallin c) elokuvia tarkasteltaessa on mielenkiintoista tarkastella synnyttääkö kaotinen

ja monimerkityksellinen pintataso aina väistämättä myös monimerkityksellistä syvyyttä ja subtekstiä. Konservatiivisen ajattelun mukaan näinhän ei välttämättä ole; konkreettisuus, kausaalisuus ja tekstin suoraviivaisuus on omiaan synnyttämään juuri monimerkityksellistä subtekstiä, mikäli subtekstiä tarkastellaan nimenomaan *katsojan kokemuksen* kannalta, eikä *tekijän intentiona*. Tätä kritiikkiä voi toki halutessaan soveltaa kaikkeen postmoderniin taiteeseen ja sille on myös helppoa ja perusteltua esittää vastaväitteitä. Selvää kuitenkin on, että McKeen malli ei olisi todenmukainen ilman vaihtoehtoa c) - seikka joka riittänee jo itsessään oikeutukseksi.

McKeen mallia tarkasteltaessa on syytä muistaa, että kyseessä on nimenomaan kolmitahoinen kaksiulotteinen avaruus, jolloin suurin osa elokuvista asettuu jonnekin a)-b)-c) -vaihtoehtojen välimaastoon. Aivan kuten dramaturgiassa yleensäkin, myös McKeen mallissa kyse on periaatteista, ei säännöistä.

3.1.2. Kohtaus ja subteksti

Metaforisen ajattelun ja subtekstin suhde on kiinnostava paitsi McKeen edellä tekemän dramaturgisen kolmijaon myös kohtaustason käsikirjoittamisen kannalta. Edellisessä luvussa käyttämäni esimerkki 13-vuotiaasta Emilistä ja rautatietunnelista on tästä hyvä esimerkki. Näennäisesti yksinkertainen pintataso, poika kävelemässä rautatietunneliin, voi saada helposti katsojan mielessä metaforisia tulkintoja. Tällöin esimerkkinä näyttäisi viittaavan McKeen mallin b) minimalistiseen rakenteeseen.

Metaforista syvätasoa synnyttävä minimalismi voi siis toteutua sekä rakenteen tasolla, kuten vaikkapa Wim Wendersin elokuvassa 'Paris, Texas', että myös selkeämmin yksittäisissä kohtauksissa. Jälkimmäisestä voisimme mainita esimerkkinä Krzysztof Kieslowskin elokuvan 'Veronikan kaksoiselämä' kohtauksen, johon jo aiemmin viittasin: elokuvan lopussa Véronique pysäyttää autonsa ja kurottaa koskettamaan puunrunkoa. Wendersiin verrattuna Kieslowskin elokuvat liikkuvat McKeen mallin mukaisesti selkeämmin minimalismin ja vastarakenteen välimaastossa, ja ennen kaikkea tämä on havaittavissa yksittäisten kohtausten tasolla.

Modernissa elokuvassa tosin tällaiset "vastajuonelliset", poeettiset kohtaukset ja rakenteet tuntuvat olevan aiempaa yleisempiä, jopa valtavirran puolella. Tomas Alfredsonin elokuva 'Pappi, lukkari, talonpoika, vakooja' on mielenkiintoinen juuri tästä syystä: se on valtavirtaan helposti lokeroitava poliittinen trilleri, mutta sisältää tästä huolimatta (sic!) sekä metaforista, poeettista kerrontaa jopa irrallisten kohtausten tasolla että rikottua aikarakennetta ja useita risteäviä näkökulmia ja protagonisteja.

Voidaan myös ajatella, että elokuvakerronnan lukutaidon kehittyessä myös valtavirtaelokuva alkaa lainata marginaalisia kerrontatapoja ja sulauttaa niitä osaksi konventionaalista kerrontaa.

3.2. Case study 1: Pyramidin käsikirjoitus

Taiteen maisterin opinnäytteeseeni kuuluu tämän teoreettisen osuuden lisäksi myös taiteellinen osuus, puolituntinen fiktiivinen elokuva 'Pyramidi', jonka olen käsikirjoittanut ja ohjannut. Pyramidi on myös sekä käsikirjoituksen että ohjauksen osalta taiteellinen lopputyöni Elokuva- ja lavastustaiteen laitokselle. Vaikka olenkin käsikirjoituksen pääaineopiskelija, olen sisällyttänyt opintoihin myös runsaasti fiktio-ohjauksen opintoja laajan sivuaineen muodossa.

Tässä alaluvussa puran Pyramidin käsikirjoituksen ja pohdin edellä kirjoitetun valossa pyrkimyksiäni nimenomaan käsikirjoittajana.

3.2.1. Taustaa

"Martin elämä on syöksykierteessä. Menetettyään työnsä ja työsuhdeasuntonsa verkostomarkkinointivärvääjänä, hän tunkee Kurvista löytämänsä nuoren Sinin asuntoon. Sini on metroasemalla illasta toiseen ajelehtiva onneton, jonka elämältä tuntuu puuttuvan suunta ja merkitys. Martin läsnäolo saa Sinin kuitenkin ryhdistäytymään ja kun Martti löytää heille molemmille töitä metrosiivojana, tulevaisuus alkaa näyttää jo valoisammalta. Samaan aikaan Sinin tunteet Marttia

kohtaan heräävät - päihteiden vahingoittaman Martin vastarakkaus on kuitenkin yhtä kylmää ja lohdutonta kuin jäinen kevätuuhi Merihaan betonikortteleissa."

Oheinen synopsis on lopputyöelokuveni tuotantopaketista, joka on kirjoitettu ennen kuvauksia, koululta tuotantolupaa haettaessa. Teksti jatkuu:

"PYRAMIDI on intiimi, lohduton, runollisen realismin värittävä kertomus kahdesta eri tavoin elämänsä sotkeneesta ajelehtijasta - romanttinen kertomus vailla romantiikkaa. Se on myös metaforinen ja alleviivauksia välttävä kuvaus yhteiskunnallisen todellisuuden nurjasta puolesta, jonne häviäjät usein ääneti katoavat."

Oheiset lainaukset kertovat omalla tavallaan varsin hyvin siitä asenteesta, jonka olin kirjoittajana omaksunut elokuvaa käsikirjoittaessani. Paljastavaa (ainakin tämän tutkielman valossa) on jälkimmäisen kappaleen luonnehdinta "metaforinen ja alleviivauksia välttävä kuvaus yhteiskunnallisen todellisuuden nurjasta puolesta", varsinkin yhdistettynä "runolliseen realismiin".

Elokuvan nimi kertoo myös jotain sisällöllisistä tavoitteista. Sana "Pyramidi" ei välttämättä assosioitu nopeasti synopsisessa kuvailtuun juoneen ja kertoo näin myös osaltaan asenteistani ja tavoitteistani kirjoittajana. McKeen mallin mukaan kyseessä on tarina, joka sijoittuu jonnekin vaihtoehtojen b) (minimalismi) ja a) (klassinen rakenne) väliin, ehkä kuitenkin lähemmäs minimalismia. Tämä oli myös selkeästi tavoitteeni kirjoittajana (vaikka en tietystikään ajatellut McKeetä käsikirjoitusta kirjoittaessani).

Pyramidin tarina on syntynyt hieman poikkeuksellisista lähtökohdista. Ensinnäkin, olen kirjoittanut tarinan suoraan pääosan esittäjälle Martti Kaartiselle, joka esiintyi sivuroolissa edellisessä harjoituselokuvassamme 'Kurjuuden kuninkaassa'. Olen tuntenut Martin kohta viisitoista vuotta, enkä vielä kukaan jaksaa olla hämmästelemättä sitä energiaa ja vimmaa, jota hän kantaa mukanaan ja jonka hän pystyy tuomaan jopa kaikkein arkisimpiin tilanteisiin, tai sitä yllätyksellistä syvyyttä mikä hänessä tuntuu olevan alituisesti läsnä. Tässä mielessä Pyramidi on ikään kuin fiktiivinen muotokuva pääosanesittäjästä, metodin kautta syntynyt tarina, itsenäinen sellainen tosin.

Aikaisemmin työskentelin siten, että kirjoitin ensin fiktiivisen käsikirjoituksen, jossa oli juonellinen tarina ja kuvitteellisia henkilöitä. Tämän jälkeen, jos hyvin kävi, spekulatiivinen käsikirjoitus lähti tuotantoon ja aloin kaiken muun ohessa etsiä henkilöitä, esiintyjä kehittämiini rooleihin. Tällaisia (lyhyt)elokuvakäsikirjoituksia kirjoittelee halutessaan useita vuodessa, harva niistä tietysti tuotantoon asti menee. Minusta kuitenkin tuntui, että haasteeksi - ainakin käsikirjoittajan näkökulmasta - muodostui aina *casting*: mistä löytää juuri oikea ihminen edustamaan ihmisen kuvaa tarinan äärettömässä universumissa; esiintyjä, joka vastaisi edes osittain sitä mielikuvaa, joka kirjoittajalla luomastaan hahmosta on? Käsikirjoittajan työ on raastavaa: tarkkailet, havainnoit, ajattelet, laitat koko elämäsi likoon, jotta pystyisit luomaan koherentin maailman, jossa aidot, todentuntuiset henkilöt toimivat ja joiden tarina järjestyy katsojalle mielenkiintoiseksi ja merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. Kun käsikirjoitus on valmis ja konkreettinen elokuva alkaa muotoutua, aletaan myös unelmia riisua yksi kerrallaan, kunnes jäljellä on vain runko ja ydin, "elokuvan sydän, jota kirjoittaja suojelee", kuten käsikirjoittaja Robert Towne sanoo. Pyramidissa halusin kuitenkin tehdä asiat toisin päin.

Leikkittelen usein esim. bussissa istuessani ja tuntemattomia havainnoidessani, että minkälaisen elokuvan tekisin tuosta miehestä, joka katsoo ikkunasta ulos kasvot kivettyneenä, omituisesti sisäänpäin hymyillen. Tai mikä tekee tuosta kliseitä täynnä olevasta, lehmänsilmäisestä, purkkaa jauhavasta teinistä aidon, ainutkertaisen, ihmeellisen henkilöihän, jollaista en koskaan pystyisi kirjoittamaan.

Kun ajattelin ystäväni Marttia sellaisena kuin olen hänet viidentoista vuoden aikana ymmärtänyt, mielessäni alkoi nopeasti kehkeytyä tarina, jonka ytimessä oli ristiriitaisia elementtejä: runollisuutta ja äärimmäistä realismia, väkivaltaa ja lämpöä, köyhyyttä ja vaurautta. Martin hahmosta tuli minulle ikään kuin 2010-luvun Jokamies, jonka kautta pystyin aukaisemaan itselleni ikkunan ympäröivään todellisuuteen. Tämä oli Pyramidin alkusysäys.

Istuessani kerran kahvilassa Helsingin keskustassa, satuin kuulemaan viereisessä pöydässä käydyt keskustelun, jonka sittemmin olen miltei sanasta sanaan siirtänyt käsikirjoitukseeni. Pöydässä istui kolme nuorehkoa miestä, yksi hieman alle

kolmekymppinen ja kaksi noin parikymppistä. Vanhin miehistä oli pukeutunut huonosti istuvaan pukuun, hänellä oli pöydänjalan vieressä liioiteltu salkku ja pöydällä kommunikaattori, käyntikortteja, sekä muovitaskussa olevia sopimusluonnoksia. Mies oli verkostomarkkinointivärvääjä ja pojat hänen uhrejaan. Juuri lukiosta tai ammattikoulusta päässeitä armeijaan menijöitä, jotka etsivät helppoja töitä paskaduuniviidakosta. "Riittää että hommaa vaan kaks kaverii, ja ne hommaa sitten taas kaks ja nii edelleen." Tilanne oli sivustakuuntelijalle alusta asti selvä - hämmästyttävää oli lähinnä se, että pojat eivät sitä itse keskustellessaan tiedostaneet. Poikien allekirjoitettua ja mentyä, viereiseltä ikkunapaikalta, korkealta baarijakkaralta laskeutui värvääjän pöytään keski-ikäinen mies, tämän kätyri, joka oli kuunnellut salaa keskustelun.

Yhtäkkiä kaikki se nöyryytys, arkuus ja epävarmuus jota olin itse tuntenut parikymppisenä tolvanana, kouluttamattomana ja naiivina, tullessani pohjoisesta pääkaupunkiseudulle, tarkemmin sanottuna Vantaan Veromiehenkylään, hanttihommiin Kehä III:n surullisille jättömaille, tulvahti mieleeni. Häpesin omaa avuttomuuttani, laiskuuttani, keskeneräisyyttäni, jo pelkkää tunnetta siitä ettei minulle ollut vielä löytynyt paikkaa tässä maailmassa. Ja kun ajattelin tätä onnetonta bisnestä, jossa ihmiset yrittävät löytää toisensa, verkostoitua, ymmärsin mihin suuntaan Martin, ja sitä kautta myös minun kirjoittajana oli tarinassa kuljettava.

3.2.2. Lyhyt juonikuvaus

Nuori mies menettää työpaikkansa verkostomarkkinointibisneksessä ja ajautuu asunnottomana Helsingin kaduille. Kohdattuaan yksin asuvan omituisen tytön tunkee hän asumaan tämän kämppään päästäkseen pahimman yli. Mies alkaa huolehtia työstä, jolla tuntuu menevän vielä häntäkin huonommin. Entisen työnantajan palattua kuvioihin hän hommaa heille molemmille töitä metrosiivoojina. Samaan aikaan tytön tunteet miestä kohtaan kasvavat. Tilanne kärjistyy nuoren miehen tajuttua etteivät asiat voi jatkua samalla tavoin loputtomasti - mies tekee oman ratkaisunsa: hän varastaa pomonsa rahat, antaa ne tytölle ja vaihtaa maisemaa jäljet peittääkseen. Myöhemmin he

törmäävät sattumalta aamuöisellä kadulla. Tyttö kiittää rahoista, mutta mies lyö häntä ja käskee pysyä erossa.

3.2.3. Pintaa syvemmältä

Pyramidin käsikirjoitusta tarkasteltaessa huomio kiinnittyy todennäköisesti ensimmäiseksi sen sisältämään dialogiin, joka on monilta tavoin hieman tavanomaisesta poikkeavaa. Dialogi ensinnäkin hyvin realistista ja ei-kirjallista, luontaista puheenpartta noudattelevaa. Kuten edellä kirjoitin, tavoitteenani oli saavuttaa jo etukäteen valittujen esiintyjien oma, luontainen rytmi ja tapa puhua. Varsinkin Martin puhuma Porin murre oli olennaista huomioida vuoropuhelua kirjoittaessa. Murre (varsinkaan Porin) ei nimittäin nähdäkseni ole pelkästään puheenpartta. Se sisältää myös huomattavan määrän asennetta, joka siirtyy sellaisenaan henkilöhahmon luonteeseen. Eräässä kohtauksessa Martin hahmo sanoo pistäytyvänsä tupakalla parvekkeella, porilaisittain: "Mää käyn röökillä tosa yhtäkkiä." Sana 'yhtäkkiä' (näin olen jälkeinpäin oppinut) on Porissa hyvin yleinen, se tarkoittaa tässä yhteydessä yksinkertaisesti "käyn nopeasti", ilman humoristista sävyä.

Toinen huomio minkä käsikirjoituksesta hyvin todennäköisesti tekee on sen sisältämä yllätyksellisyys. Tarinan käännteitä on vaikea ennakoida. Lennettyään pihalle asunnostaan, mies ajelehtii: hän nukkuu ratikoissa, tunkee tytön kämpppään, käy hetken mielijohteesta tuntemattoman pariskunnan kotona syömässä jne. McKeen mallin mukaan tarina ei perustu tiukimpaan syy-seuraussuhteen noudattamiseen, vaan tarinalla on ikään kuin oma logiikkansa, joka pyrkii noudattelemaan päähenkilönsä mielenliikkeitä ja tilannetta. En ollut tästä kirjoittaessani näin abstraktilla tasolla tietoinen, mutta minulla oli selvä pyrkimys ikään kuin "vapauttaa" kirjoittamiseni dramaturgisista kaavoista ja lähteä ennakkoluulottomasti päähenkilöni matkaan. Syy tähän oli oikeastaan aika luonnollinen: olen opinnoissani keskittynyt ennen kaikkea erilaisten tarinan rakenteiden omaksumiseen, nyt oli aika unohtaa nämä opit ja katsoa kuinka paljon niistä oli tarttunut selkäyttimeen. Halusin kokeilla mitä tapahtuu jos lähden hahmottelemaan tarinaani mahdollisimman "kurittomasti".

Kirjoittaessani pyrin myös tietoisesti välttämään liiallista subtekstin kautta ajattelua, sillä olen usein kokenut (hieman kuten luvun alussa käsikirjoituskokelaista kirjoitin) miten pakotettu, liian intentionaalinen kirjoittaminen tekee myös tekstistä helposti alleviivaavaa ja hengittämätöntä. Pyrkimyksenäni oli nimenomaan operoida pintatasolla ja luottaa siihen että syvemmät merkitykset syntyvät joka tapauksessa.

Esimerkki 4):

INT. SININ ASUNTO - YÖ

Ulkona on jo pimeää. Martti nukkuu sohvalla tuhruiseen vilttiin kääriytyneenä. Hänen sormensa, jotka pitelevät peittoa ovat likaiset.

Sini tuijottaa Martin sormia ja koskettaa niitä varovasti. Hetken siinä oltuaan, hän raottaa peittoa ja kömpii Martin viereen nukkumaan.

Kun Sini on päässyt viereen, Martti herää.

MARTTI

(unesta tokkuraisena)

Mit vittuu? Mee vittuu siit.

Martti kääntää kylkeä ja tönäisee samalla Sinin lattialle. Sini hiipii vähin äänin pois.

Martti on hereillä, hän katselee pimeässä Sinin perään.

Oheinen Pyramidin kohtaaus sijoittuu alkuperäisessä käsikirjoituksessa hetkeen ennen Martin päätöstä jättää tyttö. "Konkari", heidän työnantajansa, on käynyt asunnossa ja Martti on ajanut tämän pois. Sen jälkeen hän on tiskannut astiat ja nukahtanut sohvalle. Esimerkin 4) kohtauksen jälkeen alkaa elokuvan viimeinen jakso, jonka aikana tilanne kulminoituu ja Martti tekee ratkaisunsa. Olen valinnut esimerkiksi tämän kohtauksen lähinnä sen vuoksi, että (kuten myöhemmin tarkemmin selvitän) se muuttui sisällöltään huomattavasti elokuvaa kuvattaessa ja leikattaessa.

Jos tarkastelemme kohtausta kirjoitettuna huomaamme nopeasti, että se on myös alkuperäisen käsikirjoituksen tasolla huomattavan ladattu, johtuen kontekstistaan. Tämä

on se hetki, jolloin syvennämme näiden kahden päähenkilömme välillä olevaa jännitettä - juuri ennen kuin Martti tekee päätöksensä ja jännite laukeaa (ja elokuva loppuu). Lyhytelokuvassa tämä on tietysti mahdollista, ja myös kannatettavaa, usein pienen kautta kertominen on myös helpompaa. Sini lähestyy nyt ensimmäistä kertaa Marttia tavalla, jota olemme katsojana *alitajuisesti* odottaneet. Tähän mennessä heidän suhteensa on esitetty samanlaisena kuin kaikki muutkin ihmissuhteet elokuvassa: kylminä, mekaanisina, hyväksikäyttöön perustuvina. Martti tarvitsi majapaikan, tyttö taas halusi vain seuraa itselleen (konkreettisesti: näimme että hän puhui aikaisemmin itseksensä). Nyt tilanne on muuttumassa, tyttö lähestyy Marttia tavalla jota emme ole elokuvan aikana vielä nähneet. Mutta mitä tekee päähenkilömme (ja käsikirjoittaja): Martti herää, kiroaa ja potkaisee tytön lattialle.

Kun kirjoitin kohtausta en miettinyt asiaa näin pitkälle. Sen sijaan halusin olla johdonmukainen luomalleni hahmolle ja hänen tavalleen toimia. Tämä on tyypillistä pintatason kirjoittamista - se ei mahdollista päähenkilön *muutosta*, joka on draaman eräs elinehdoista.

4. SUBTEKSTI OHJAAJAN NÄKÖKULMASTA

Judith Weston kirjoittaa 'Näyttelijän ohjaamisessaan', että on olemassa kahdenlaista ohjaamista: näyteltävissä olevaa ja ei-näyteltävissä olevaa. Hänen mukaansa hyvä henkilöohjaaja auttaa näyttelijää löytämään kosketuksen rooliinsa, huono taas tyytyy lähinnä kuvailemaan lopputulosta tavoilla, jotka ovat omiaan pikemminkin luomaan sekasortoa näyttelijän mieleen. Yksinkertaisuus, selkeys, konkreettisuus - nämä jo tutun kuuloiset määreet ovat olennaisia myös näyteltävissä olevaa ohjausta tavoiteltaessa.

Westonin opas on kieltämättä varsin tärkeä ja silmiä avaava varsinkin nuorille ohjaajille ja ohjausta opiskeleville, mutta oman kokemukseni mukaan se (kuten kaikki taiteen tekemiseen liittyvät pedagogiset teoriat) on lopulta varsin haastava omaksua sellaisenaan ja "siirtää" suoraan itseensä ohjaajana. Yksi ongelma on jo periaatteiden ja keinovalikoimien runsaus.

Muistan itse kuinka Westonin opista ensi kertaa innostuneena ohjasin muutamaa näyttelijää ohjausopintoihin kuuluvalla kurssilla. Meille oli annettu kohtausteksti, jota lähdimme sitten työstämään ja kuvaamaan. Kohtaus sijoittui naisten vessaan, jossa henkilöt valmistautuvat bileisiin peilin edessä itseään ehostaen. Ensimmäiseksi keksimme tietysti laittaa toisen henkilöistä istumaan pytylle ovi auki. Sen jälkeen aloin soveltaa Westonilta oppimiani toimintaverbejä käytännössä. "Tehdään tämä kohtaus niin, että pyydät anteeksi häneltä." Kohtauksen sisällössä tätä anteeksipyyntöä ei tietenkään ollut. Sitten annoin toiselle näyttelijälle verbin "viihdyttää". Lopputulos oli jännittävä: tekstin puolesta he keskustelivat jostain näennäisen pinnallisesta, muistaakseni kyse oli ihmissuhteista ja toisen naisen suhtautumisesta erääseen mieshenkilöön. Antamani verbit (ja niiden kautta kohtaukseen muodostuvat uudet merkitykset) muuttivat kuitenkin lopputulosta huimasti. Nyt pytyllä istuva hyräili jotain typerää sävelmää, nauroi ja repi vessapaperia kaksin käsin, kunnes sitä jo lainehti vessan lattialla. Samaan aikaan peilin edessä hiuksiaan kampaava loi toiseen lohduttomia katseita, kuin säälisi tätä syvästi. Muistan olleeni hyvin innoissani.

Kun katselimme tämän materiaalin pohjalta leikkaamaani kohtausta, se ei tuntunutkaan enää niin jännittävältä. Lopputulos oli lähinnä sekava, lisäksi pytyllä istuvalla tuntui olevan jonkin sortin mielenterveysongelmia. Verbit kyllä aiheuttivat sen, että näyttelijöillä oli mitä näytellä, mikä siis tarkoittaa myös että ohjaukseni oli ns. näyteltävissä olevaa. Myös ilmaisun tasolla he olivat yllättävän luontevia, aivan kuten Weston verbien käytöstä opettaa: selkeä suunta antaa näyttelijälle mahdollisuuden keskittyä muuhunkin kuin oman ilmaisunsa yksityiskohtiin. Mutta ongelmana oli se, että olin yksinkertaisesti unohtanut olennaisen, sen *mistä kohtaus kertoo*. Vasta kun tämä on tiedossa (sekä tietysti se konteksti mihin kohtaus sijoittuu) on mahdollista lähteä valikoimaan niitä keinoja joilla kohtaus toteutetaan. Mutta jollei ohjaaja ensin ajattele, hyvin todennäköisesti sitä ei tee kukaan muukaan - ja tästä johtuvaa lopputulosta sitten yhteisesti ensi-illassa kirotaan.

4.1. Subteksti ohjauksellisena työkaluna

Westonin oppaassa subtekstin käsitteestä puhutaan oikeastaan kahdessa hieman eri merkityksessä: subtekstistä *ohjaajan työvälineenä* ja subtekstistä *kohtauksen syvätasona*. (Weston, 154)

Kuten jo edellä olevissa esimerkeissä havainnollistin, toimintaverbit synnyttävät (tai "ankkuroivat" kuten Weston asian ilmaisee) erilaisia subtekstejä. Luvun johdannon vessakohtauksessa ongelmana oli kuitenkin kohtauksen muodostunut monimutkaisuus. Tuntui kuin kahden naisen välinen yksinkertainen kohtaus olisi täynnä sanatonta viestintää tai pinnanalaista toimintaa. Tietysti jos haluaisimme kertoa esimerkiksi että toinen heistä on häiriintynyt tmv., tämä ohjatessani hahmottelemani tapa voisi olla siihen varsin käyttökelpoinen. Subtekstin voimasta ohjauksellisena työvälineenä esimerkki joka tapauksessa kertoo varsin tehokkaasti.

Ohjaaja siis ikään kuin viittaa verbin avulla kohtauksen haluttuun lopputulokseen ja syvämerkitykseen. Ja tämä taas auttaa näyttelijää fokusoimaan, suuntaamaan energiaansa tätä kuvitteellista päämäärää kohden. Lopputuloksena syntyy kohtaus, ja kohtauksen subteksti, jonka katsoja voi tulkita jopa ohjaajan käyttämää subtekstiä ja sen

ankkuroimaa toimintaverbiä päinvastaiseksi. Toisin sanoen, kohtauksessa jossa näyttelijää on pyydetty esittämään teksti verbin "syyttää" avulla voi lopputulos katsojan mielessä olla myös muuta kuin tämän verbin ankkuroima subteksti (joka tässä tapauksessa on esimerkiksi "Sinä valehtelit minulle"). (Weston, 346)

Ollaksemme rehellisiä Westonin teokselle, on tässä vaiheessa kuitenkin huomautettava, että edellä mainittu monimutkaisuus pätee nimenomaan silloin kun subtekstiä käytetään ohjauksellisena työkaluna vastoin kohtauksen *ilmeistä sisältöä*, ikään kuin salaisena sopimuksena näyttelijän ja ohjaajan välillä. Toimintaverbien ja niihin ankkuroituvien subtekstien tarkoituksena on ennen kaikkea auttaa ohjaajaa löytämään kohtaukselle kontekstiin sopiva subteksti tavalla joka vastaisi myös lopullista kankaalta nähtävää ja kuultavaa kohtausta. Asioista ei ole syytä tehdä tarkoituksella monimutkaisempia kuin mitä ne ovat. Kohtaus jossa puolustusasianajaja grillaa todistajaa oikeussalissa voi toimia parhaiten silloin kun ohjaaja antaa näyttelijälle verbin "syyttää", vieläpä niin että katsoja kokee kohtauksen subtekstin juuri kuten verbi sen ankkuroi: "Tuo mies todella pitää häntä valehtelijana".

Toimintaverbien ja ankkuroivan subtekstin käyttö tekstin ilmeistä sisältöä vasten avaa kuitenkin loputtomasti vaihtoehtoja ohjaajalle. Eteemme avautuu ohjaukselliseen konkretiaan tiukasti ankkuroituva vertauskuvien ja määrittelyjä pakenevien ilmaisullisten nyanssien maailma, jota ajatteleva ohjaaja pystyy hyödyntämään tekstiä tulkitessaan. Näin myös konkreettinen kohtauksen suuntien ja merkitysten tavoittelu alkaa laajentua kohti metaforista ajattelua.

On myös tärkeää huomata, että kun viitataan tekstin käsitteeseen tarkoitan sillä kohtauksen tasolla sekä dialogia että toiminnan kuvausta. Westonin toimintaverbit ovat yhtä käyttökelpoisia myös silloin kun ilmaisu on sanatonta, toki dialogittoman kohtauksen tulkinta on tällöin myös kapeampaa (tai näkökulmasta riippuen miksei myös rikkaampaa, jos ajattelemme sitä kuin vaikkapa modernia tanssia; aiheesta riittäisi jo omaksi tutkimukseksi.)

4.2. Case study 2: Pyramidin ohjaamisesta

4.2.1. Ennakkovalmistelusta ja kuvauksista

"Realismia kahlitaan ja hallitaan myös lavastuksen, pukusuunnittelun ja kuvauspaikkojen valinnan kautta. Tällöin on olennaista päättää minkälaisen kulman haluamme maailmasta näyttää, mitä jätämme pois ja mitä painotamme. Näidenkin ratkaisujen täytyy tietysti olla alisteisia sisällölle ja tarinalle. [--] Kaikessa ylöspanossa kannattaa ajatella kontrastien ja metaforien kautta, tarinalähtöisesti tietysti."

"Näyttelijäohjauksen suurin haaste on luonnollisesti saada esiintyjien tuoreus säilymään kuvauksiin asti. [--] Amatöörinäyttelijällä ei ole metodologiaa jolla "säilöä" harjoituksissa opittu kuvauksiin. Kokematon esiintyjä ei myöskään kykene opettelemaan tekstiä sanasta sanaan ja sen jälkeen tuoreuttamaan sitä elokuvalla sopivaan tyyliin. Tämän vuoksi olen kirjoittanut tekstin mahdollisimman suoraan esiintyjien luontaista puhetapaa noudattaen ja tarkoitukseni onkin kuvauksissa sopia ikään kuin raamit ja sisältö, joiden sisällä esiintyjillä on vapaus liikkua ja antaa heidän sitten tehdä kohtaus oman puheensa ja olemisensa kautta."

Oheiset lainaukset ovat tuotantopakettiin kirjoittamastani ohjaajan sanasta ennen kuvauksia. Käsikirjoittaessa unohtaa helposti kuinka paljon erilaisia valintoja ja valmistelemaa työtä ohjaajan työhön liittyy: "Käsikirjoitusta lukiessa tai kirjoittaessa on luonnollista kuulla repliikit puhuttuina ja nähdä roolihenkilö sielunsa silmin, mutta elokuvan ohjaaja vasta aloittaa siitä!" (Weston, 199)

Pyramidin kuvauksia valmistellessani pyrin parhaani mukaan irrottautumaan kirjoittajan roolistani ja työskentelemään täysiverisenä ohjaajana. Aikaisempien kokemusteni valossa olin karvaasti kokenut nahoissani sen, mitä tapahtuu jollei eroa näiden kahden roolin välille oteta riittävästi. Westonin oppeja noudattaen tein huolelliset kohtausanalyysit, listasin marginaaliin sopivia toimintaverbejä ja pohdin sitä mistä kohtaus syvimmiltään mielestäni kertoo. Annoin myös itselleni vapauden muuttaa painotuksia ja kohtauksen sisältöä tarpeen niin vaatiessa - se on tietysti helpompaa

silloin kun kirjoittaa itse, kuten lopputyön tutorini Auli Mantila huomautti jo varhaisessa vaiheessa: ei tarvitse neuvotella, on lupa olla rohkea. Tietysti myös riski epäonnistua samalla kasvaa.

Amatöörinäyttelijöiden kanssa työskentelyssä oli tietysti omat haasteensa, myös silloin kun tarkastellaan ohjauksellista ennakkovalmistelua ja subtekstuaalista ajattelua. Ammattinäyttelijät ovat yleensä myös tietoisia Westonin opeista, ovat ehkä jopa lukeneet itsekin teoksen (olen nähnyt sen monen näyttelijän kirjahyllyssä) tai ovat ainakin työskennelleet aikaisemmin ohjaajan kanssa, joka ohjaa esim. toimintaverbejä käyttäen. Otin tämän huomioon siten, että yritin pitää kaikki antamani ohjeet niin yksinkertaisina kuin mahdollista. Kuvaustilanteessa teimme yleensä vain yhtä asiaa kerrallaan, joskus ei oikeastaan sitäkään, sillä pääosanesittäjäni Martti Kaartinen saattoi ymmärtää sen mitä haen jo pelkästä välillemme muodostuneesta "produktion sisäisestä slangista" tai elekielestäni: "Tää on se sohvajuttu." (Joka tarkoitti yksinkertaisesti vain, että kun esittää nukkuvaa ei oikeastaan saa tehdä mitään, pitää vain silmiä kiinni ja hengittää, kuten Martti teki sohvalla nukkuessaan. Käytimme tätä mielikuvaa myös lopun kohtauksessa, jossa Martti herää kadulta huonossa kunnossa, mitään muuta ei tarvittu; tästä on helppo lukijan huomata, miten merkittävä on esiintyjän panos ja miten pienillä asioilla ohjaaja lopulta operoi.)

Itse sanaa "subteksti" en käyttänyt kertaakaan. Tekstin vastaisia suuntia taas annoin ainakin kohtauksessa, jossa tyttö kertoo miehelle tilanteestaan ja äitinsä kuolemasta. Halusin korostaa tytön hahmon erilaisuutta suhteessa muihin elokuvan henkilöihin. Teimme kohtauksen ikään kuin hän ajattelisi ääneen jotain huomattavasti arkisempaa kuin mitä itse tekstin sisältö oli. Olin nimittäin jo nuotteja tehdessäni tullut tietoiseksi, että kohtaukseen sisältyy melkoinen patetian riski. Tyttö avautuu elämästään: hänen äitinsä on kuollut ja isä ei tullut hautajaisiin, rahat on loppu jne. Joten jos olisimme lähteneet liikkeelle näistä ajatuksista olisi lopputulos voinut helposti lipsahtaa tahattoman komiikankin puolelle. Mutta onneksi minulla oli esiintyjä, jonka kanssa pystyimme välttämään nämä ilmeiset karikot. Tytön hahmon subtekstuaalinen määrittely oli muutenkin ratkaisevaa: mikään ei saanut olla pinnassa (tai pinnallisessa toiminnassa).

4.2.2. Käsikirjoituksen ja lopullisen elokuvan eroavaisuuksista

Pyramidi elokuvana poikkeaa siitä käsikirjoituksesta jonka kanssa lähdimme kuvauksiin. Enkä tarkoita tällä nyt sitä itsestään selvää tapaa, jolla kaikki elokuvat poikkeavat käsikirjoituksistaan, vaan viitataan sellaisiin muutoksiin, joissa käsikirjoitukseen ajateltu *merkitys* on muuttunut ratkaisevasti, joskus jopa vastakohtakseen. Henkilökohtaisesti olen kyllä sitä mieltä, että tarinan *kokonaisuuden* syvämerkitys on pysynyt ennallaan ja muutokseni (niin päinvastaisilta kuin ne äkkiseltään tuntuvatkin) ovat lopulta vain saman merkityksen kertomista eri reittejä pitkin. Ongelmalliseksi edellä mainittu toiminta muuttuu silloin kun kirjoittaja ja ohjaaja ovat kaksi eri henkilöä.

Ensimmäinen muutos liittyy selkeästi elokuvan tyyliin ja sävyyn. Käsikirjoitus on luettuna huomattavasti humoristisempi kuin lopullinen elokuva. Itselleni tämä oli tiedossa jo ennakkovalmisteluvaiheessa, viimeistään sen jälkeen kun teimme kohtausdemoja esiintyjien kanssa. Kirjoittaessani halusin (ehkä minulle tyypilliseen tapaan) säilyttää, varsinkin dialogin tasolla, hahmoista nopeasti kumpuavan suoraviivaisen huumorin, sillä ajatuksenani oli näin myös keventää tarinaan sisältyvää tietynlaista raskautta ja pateettisuuden uhkaa. Osittain tämä käsikirjoituksen humoristinen sävy johtuu myös tietynlaisesta konventionaalisesta tavasta lukea fiktiokäsikirjoituksia, jota lopullisen elokuvamme paikoin jopa naturalistinenkin tyyli ei vahvistakaan. Ilmiön voi havaita myös esimerkiksi Juho Kuosmasen Taulukauppiaat-elokuvasta, jonka käsikirjoitus on myös huomattavasti humoristisempi kuin lopullinen elokuva.

Elokuvassa on myös useita kohtauksia, joiden merkitys muuttui kuvausten ja leikkausprosessin aikana merkittävästi. Edellisessä luvussa käytin esimerkkinä kohtausta, jossa Martti nukkuu sohvalla ja tyttö tulee hänen viereensä. Käsikirjoituksen mukaanhan Martti herää ja potkaisee tytön lattialle. Ongelmaksi muodostui tarinan kokonaisuuteen liittyvän jännitteen lässähtäminen: olemme katsojana alitajuisesti toivoneet (tai neutraalimmin: odottaneet) että nämä kaksi henkilöä lähestyisivät

toisiaan. Ohjatessani olin, onnekseni, tästä käsikirjoituksen ansasta tietoinen ja pystyin ottamaan sen huomioon kohtauksia kuvatessani.

Ensimmäiseksi poistin kohtauksesta siihen kirjoitetun toiminnan: Martti ei tönäise tyttöä lattialle, vaan antaa tämän jäädä viereensä. Dialogi jäi tekstin tasolla ennalleen, mutta siinäkin painotus muuttui, nyt Martti sanoo sen ikään kuin "anteeksi pyydellen", ankkuroivana subtekstinä "Mitä sä teet? Ei sun kannata tulla mun viereeni...". Mielenkiintoista on myös se, että kun teimme muutoksen vasta kuvauspaikalla antoi se myös näyttelijöille ikään kuin ylimääräistä latausta ja korosti näin entisestään kohtauksessa tapahtuvaa pinnanalaista liikahdusta. Painottamisen seurauksena päädyin myös kuvaamaan kohtauksen kaikki kuvat normaalia pitempinä otoksina, jotta saisimme pysähtyneisyyden tunnun myös lopulliseen kohtaukseen.

Leikkauspöydällä sain vahvistuksen siitä että ratkaisuni oli oikea. Mikäli olisimme kuvanneet kohtauksen siten kuin se oli kirjoitettu, olisi se vaikuttanut merkittävästi päähenkilöidemme väliseen suhteeseen ja varsinkin päähenkilön muutokseen. Tästä huolimatta teimme kuitenkin vielä leikkauspöydällä muutoksen poistamalla kohtauksesta dialogin ("Mitä vittuu... Mees ny omaan sänkyyn siitä...") kokonaan. Osittain tämä johtui epäloogisuudesta: aikaisemmin tarinassa oli viitattu siihen, että henkilöt olivat olleet sängyssä yhdessä, joten tuntuisi hieman epäuskottavalta että Martti nyt kaskisi tytön pois (nimenomaan tällä huolehtivalla subtekstillä).

Edellä mainitun kaltaiset ratkaisut edellyttävät tietysti ohjaajalta melkoista valppautta, mutta Pyramidin tapauksessa syy oli myös tuotannollinen. Kuvasimme nimittäin elokuvan lähes täydellisessä epäkronologiassa, aloitimme lopun kaatopaikka-kohtauksesta, siirryimme sitten elokuvan alkuun, sieltä taas keskivaiheille ja loppuun jne. Jokainen joka on ohjannut, tietää että tästä epäkronologisuudesta johtuvan sekaannuksen eliminoiminen on yksi ohjaajan tärkeimmistä tehtävistä. Ohjaajan on pidettävä kokonaisuus alituisesti mielessään ja otettava huomioon miten mikäkin osa ja niihin mahdollisesti tehtävät muutokset siihen vaikuttavat. Kronologian hylkääminen auttoi myös amatööriesiintyjä, sillä heidän ei tarvinnut missään vaiheessa ottaa huolehdittavakseen henkilöidensä muutosta, kehittymistä tai kaarta. Tässä voimme

palauttaa mieliimme Mametin opit: elokuva tehdään otos otokselta, mutta kerrotaan otosten välisellä leikkauksella, montaailla.

5. LOPUKSI

Pohtiessani ja tutkiessani subtekstin käsitettä ja sen hyödyntämistä elokuvan käsikirjoittamisessa ja ohjaamisessa, olen oivaltanut erään radikaalin seikan. Oikeastaan kun puhumme subtekstistä, puhumme jostain mitä ei varsinaisesti ole olemassa. Sillä subteksti on kuitenkin aina tulkintaa, joka muuttuu ja huojuu subjektiivisten painotusten mukaan. Tämä on käsitteellisen ajattelun ongelma: meillä ei ole eksakteja päämääriä, jotka siirtyisivät sellaisenaan katsojan mieleen, sillä katsoja itsenäisenä subjektinaan lisää aikeeseemme aina oman subjektiivisen panoksensa: arvonsa, henkilöhistoriansa ja niistä kumpuavat odotukset ja pelot.

Mutta, kuten olen edellä havainnollistanut, subtekstin käsite sinänsä, edellä mainitusta käsitteellisestä problematiikasta huolimatta, on tarpeellista jokaisen elokuvantekijän sisäistää ja käytännössä hallita, oli kyseessä sitten käsikirjoittaja joka kirjoittaa ensimmäistä versiotaan tai ohjaaja joka etsii näyttelijöidensä kanssa kohtauksen syvätasolla risteäviä näkymättömiä jännitteitä. Sillä mielestäni elokuvantekijän taito, se *mestaruus* jota McKee peräänkuulutti, on tiivistettävissä juuri tähän kykyyn luoda ja hallita sitä näkymätöntä, määritelmiä pakenevaa todellisuutta joka katsojan mielessä syntyy kun elokuvaa katsotaan.

Olen hahmotellut subtekstiä sekä käsikirjoituksellisena että ohjauksellisena käsitteenä. Mutta vaikka tutkielmani on rajattu melko tiukasti kyseisen käsitteen ympärille haluan uskoa, että alatekstistä, tekstistä, käsikirjoituksellisista ja ohjauksellisista käytänteistä kirjoittaminen aukaisee ikkunan elokuvanteon erityislaatuisuuteen, myös yli ohjauksen ja käsikirjoituksen roolien.

Tässä tutkimuksessa olen tyytynyt ennen kaikkea avaamaan ja herättelemään sitä kiehtovaa problematiikkaa, joka *subtekstin* käsitteen ympäriltä tekijälähtöisesti on löydettävissä. Taidekorkeakoulussa tehtävä teoreettinen tutkimus jää väistämättä akateemisilta mittareiltaan huomattavasti vaatimattommaksi verrattuna esimerkiksi elokuvatutkimuksen parissa tehtävään. Tutkielmaa kirjoittaessani olen kuitenkin tullut

hyvin vakuuttuneeksi aiheen merkittävydestä nimenomaan taiteen käytännöllisen, tekijälähtöisen tutkimuksen kannalta. Subtekstuaaliseen, tekijälähtöiseen ja mahdollisimman käytännönläheiseen ajatteluun perehtyminen on ollut minulle aloittelevana elokuvantekijänä ensiarvoisen tärkeää ja siksi toivonkin että käsillä oleva tutkielma, akateemisista puutteistaan huolimatta, toimisi myös lukijalle vastaavanlaisena uutta ajattelua herättelevänä virikkeenä ja auttaisi näin myös muita jäsentämään omaa käsikirjoituksellista ja ohjauksellista ajatteluaan - varsinkin tilanteessa, jossa käsikirjoittaja ja ohjaaja ovat yksi ja sama henkilö. Taiteellispainotteisen, teoreettisen tutkimuksen kannalta aiheesta riittäisi hyvinkin ammennettavaa vielä esimerkiksi jatko-opintoja suunnittelevalle.

Opinnäytteeni taiteellisen osuuden liittämällä mukaan myös tähän teoreettiseen osuuteen koen viimeistään saavuttaneeni sen keskeisen opin mikä minulla, näin viimeistä kertaa elokuvaopiskelijana oli mahdollisuus saavuttaa. Oppiminen sinänsä ei tietystikään lopu, toivottavasti, milloinkaan - tai jos loppuisi, tarkoittaisi se myös taiteellista stagnaatiota, pysähtyneisyyden tilaa.

6. LÄHTEET

Mamet, David: Elokuvan ohjaamisesta ja kolme tapaa käyttää veistä (suom. Vuokko Kellomäki). Terra Cognita. 2001.

McKee, Robert: Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting. HarperCollins. 1997.

Weston, Judith: Näyttelijän ohjaaminen: kuinka luoda vaikuttavia esityksiä elokuvaan ja televisioon (suom. Päivi Hartzell). Kustannusosakeyhtiö Nemo / TaiK Julkaisut. 1999.

Verkkolähteet:

Junkkaala, Heini & Rasila, Satu: Ohjeita näytelmän lukemiseen. http://naytelmat.fi/images/484_ohjeita-naytelman-lukemiseen.pdf

<http://fi.wikipedia.org/wiki/Metafora>

Elokuvia:

Alfredson, Tomas (ohj.): Pappi, lukkari, talonpoika, vakooja. 2011

Chéreau, Patrice (ohj.): Intimacy. 2001

Wenders, Wim (ohj.): Paris, Texas. 1984

Kieslowski, Krzysztof (ohj.): Veronikan kaksoiselämä. 1991

PYRAMIDI

Kirjoittanut: Mikko Myllylahti

Lyhytelokuvan alkuperäiskäsikirjoitus
5. versio
10.4.2011

Arvioitu kesto: 30 min

(c) Mikko Myllylahti 2010

Mikko Myllylahti

Männikkötie 5 M 64
00630 Helsinki
+358445739834
juhanihalmkrona@gmail.com

"PYRAMIDI"

Mikko Myllylahti

"He ovat jättäneet sen, he palaavat kotiin ja katoavat, eivät näkyvistä vaan maisemasta ja maisema, se toistaa kaikenlaiset rakkaudet ikään kuin sillä olisi muisti."

-Markku Pääskynen: Enkelten kirja

FADE IN:

1 INT. LASIPALATSIN KAHVILA - PÄIVÄ

Lähikuva MARTIN (30) kasvoista. Silmät ovat turvonneet ja verestävät, aamuinen nopea suihku ei pysty peittämään krapulaa. Kaulassa on halpa kravatti. Martti istuu kahvilan pöydässä, edessään kaksi epätarkkaa hahmoa.

MARTTI

Tää o pojat hyvä juttu. Te voitte luottaa muhu.

AMIN (O.S.)

Eli riittää että hommaa kaks kaverii?

JANI (O.S.)

Ja ne sitten hommaa taas kaks ja nii edelleen.

MARTTI

Just näin. Kuulittekste te jo näist liittymiseduist?

JANI (O.S.)

Oli niistä jotaki puhetta.

AMIN (O.S.)

Mä en oo kuullu.

MARTTI

Okei, no ensinnäki te saatte tiimikortit ja kaik nää alennukset on sidottu tähä korttii. Siin o leffavuokrausta ja kuntosalijäsenyyttä. Ja vaiks mitä.

AMIN (O.S.)

Onkse siis ilmane se kuntosali?

(JATKUU)

MARTTI

Ei, mut siit saa kakskytviis pinnaa veks. Ja tää on siis toi keskustan Motiveison Klub, oottekste te käyny siel koskaa?

AMIN (O.S.)

Kyl mä tiän sen.

MARTTI

Siel o iha törkee hyvän näkösii naisii. Mä käy itte siel iha vaa tsiigamas niit muijii. Mitä ny siin samal vähä rautaa nostelee.

Nyt näemme JANIN (20) ja AMININ (20) ensimmäistä kertaa. Janilla on musta huppari ja iso valkoinen lippis. Aminilla taas enemmän valkoista, tummat hiukset on ajeltu tyylikkäästi. Pojat näyttävät tyyppillisiltä metroradan varressa kasvaneilta 2010-luvun nuorilta miehiltä.

Martti siemaisee isosta lasista kokista. Pöydällä heidän välissään on nippu kaavakkeita, SOPIMUKSET.

MARTTI (jatkuu)

Mites o pojat? Pistetäänk nimi paperii?

Pojat vilkaisevat toisiaan.

MARTTI (jatkuu)

Mä e haluis painostaa mut täsä on pari muutaki heebo tyrkyl. Mä vaa haluun et te tajuutte mist täs on kyse, kui iso tää juttu o.

JANI

Kyllä tää mun mielestä kuulostaa tosi hyvältä.

AMIN

Mut mistä me tiedetään et toi homma varmasti toimii? Yks mun frendi oli tämmöses samanlaises jonku aikaa eikä se saanu siit mitään.

MARTTI

Okei. Eli te ootte kuullu näist vinkapitoist ja muist?

Martti kaivaa lattialla olevasta repustaan muovitaskuun käärittyjä papereita ja levittää ne pöydälle.

(JATKUU)

MARTTI (jatkuu)
 Täs o mun henkilökohtaset
 palkkakuitit. Ja nää o siis
 viikkoliksoja. Tosa o vähä
 huonempi, vain kuussataa. Ja
 kuukaus sitte tuli
 tonniseittemänsataa. Siis per
 viikko.

Pojat tutkivat papereita.

Martti vilkaisee poikien taakse.

Ikkunan edessä olevalla tiskillä istuu baarijakkaralla
 keski-ikäinen mies, hän on KONKARI. Martti ja Konkari
 vaihtavat katseita.

2 EXT./INT. KAMPIN METROASEMA - PÄIVÄ

Ulkona on kylmä. Höyry nousee Martin suusta. He kävelevät
 kohti metron sisäänkäyntiä. Konkari tutkii allekirjoitettuja
 sopimuksia.

MARTTI
 Kyl vittu pitää kelvata. Ja mä
 tartte rahat viel tänää.

KONKARI
 Kahtellaan, kahtellaan. Kyllä sinä
 rahat saat. Heti ku minäki.

MARTTI
 Yhtä kusetusta koko homma.

KONKARI
 Minä soittelen Röönuusille ja
 kerron mikä on tilanne. On meillä
 nyt nämä kaks jannua sentään.

Kulkevat sisään liukuovista. Ja aina alas liukuportaisiin.

Liukuportaat KOLISEVAT. Martti katselee eteensä väsyneen
 näköisenä. Konkari on askelman hänen takanaan.

KONKARI (jatkuu)
 Kaveri, tai ei se niin hyvä kaveri
 oo mutta kaveri kuitenkin ku oon
 sille remppaaki tehny, niin se
 assuu tuossa Käpylässä ja niillä on
 siellä semmonen juttu että ne
 vaihtelee palveluja keskennään.

(JATKUU)

MARTTI

Ai kui?

KONKARI

No että jos minä autan sinua vaikka remontissa niin minä saan siitä yhen tovin ja voin sillä ostaa sulta vaikka hieronnan.

MARTTI

Mik vitun tovi?

KONKARI

No kun ne eivät rahaa käytä ollenkaan. Niillä on semmone aikapankki netissä jossa voi näitä palveluja vaihtaa näillä toveilla.

MARTTI

Vitu helsinkiläiset.

KONKARI

Sitähä minäki.

Liukuportaatt laskeutuvat laituritasanteelle. Martti pysähtyy ja kääntyy Konkariin päin.

MARTTI

Paleltaa ja päähä sattuu nii vitust. Tarttis pääst semmose ison naise lämpimää sylii ny.

Lähtevät eri suuntiin, Martti itään ja Konkari länteen. Konkari vilkaisee mennessään vielä Martin perään.

3 INT. METRO - PÄIVÄ

Martti lojuu metron muovisella penkillä ja VAIKERTAA krapulaansa.

Ihmiset tuijottavat.

4 EXT. KATU KALLIOSSA - PÄIVÄ

NUORI ÄITI yrittää päästä lastenrattaiden kanssa alas portaita metron sisäänkäyntiin. Portaissa häntä vastaan tulee SINI (20), nuhruiseen huppariin pukeutunut tyttö. Sini ohittaa apua tarvitsevan naisen, hän näyttää siltä kuin olisi kääntynyt takaisin hukattuaan jotain.

Sini nousee portaat kadulle. Hän etsii maasta jotain. Aikansa pyörityään Sini poimii asfaltilta kahden euron kolikon.

5 INT. KAUPPA - PÄIVÄ

Sini asettelee ostoksia hihnalle, joukossa on myös muutama oluttölkki. SAARA, kaupan kassa, katsoo Siniä ja nostaa oluttölkin.

MYYJÄ

Sini, mitäs nää on?

Sini ei vastaa, ojentaa vain kolikot.

Saara myy oluet, muttei vaikuta tyytyväiseltä.

5B EXTRA - EXT.KAUPPA - PÄIVÄ

Sini kävelee Merihaan betonikannella pois kaupan edustalta. Seuraamme häntä niskasta. Hän hörppii olutta tölkistä.

6 EXT. KOIRAPUISTO - PÄIVÄ

Sini kävelee koirapuiston verkkoaidan vierustaa. Muutama KOIRA juoksentelee aitauksessa. OMISTAJIEN tummat hahmot näkyvät kauempana hämärtyvässä iltapäivässä.

Toinen koirista tulee innokkaasti HAUKKUEN aidalle. Sini pysähtyy ja ojentaa kätensä aidan läpi.

SINI

Terve. Kukas se siinä? Mikäs sun nimi on?

Koira nuolee Sinin kättä ja heiluttaa häntäänsä.

SINI (jatkuu)

Niin... Ootko semmonen... Hyvä poika. Vai tyttökö sää oot.

Laskuhumalainen Sini puhelee koiralle aikansa. Sitten omistaja HUUTELEE ja koira menee.

MUSTAN KAUTTA:

7 INT. KONKARIN ASUNTO - PÄIVÄ

Konkarin keskusta-asunto. Martti kulkee Konkarin perässä pitkin asuntoa, kädessään oluttölkki josta siemailee. Konkari tyhjentää eteisen kaapista Martin vaatteita lattialle ja tunkee niitä avonaiseen PUTKIKASSIIN.

KARVONEN, verkkapukuun sonnustautunut Konkarin apuri, pakkaa Martin vähiä kamoja pahvilaatikoihin. Kämppä on tyylikäs ja hillitysti sisustettu, muttei näytä pitkään asutulta; asunto on pikemminkin huoneistohotelli.

MARTTI

Anne avaimet tän.

KONKARI

Kyllähän minä antaisin mutta kun Röönuussi se on jolta tämmöstä asiaa pitäis kysyä.

(Karvoselle)

Kanna ne jo tuonne alas niin minä soitan sille automiehelle että meillä alkais olemaan valmista.

MARTTI

Mis se Röönuussi o? Ann mää soita sil itte.

KONKARI

Se on Ylläksellä koko viikon. Ja sinuna en soittais, tuossa kunnossa varsinkaan.

MARTTI

Voi vitu mulkku.

Konkari kantaa putkikassin portaikkoon. Martti tulee perässä.

8 INT. RAPPUKÄYTÄVÄ - PÄIVÄ

Laskeutuvat portaita.

MARTTI

No mihi vittuu te viette mun kamat sit?

KONKARI

Röönuussilla on semmonen häkkivarasto. Hajet sieltä sitten kun uus koti löytyy.

(JATKUU)

MARTTI
Anne avaimet tän.

KONKARI
Elä nyt rupia vänkäämään.

MARTTI
Kuuliksää? Anne vitu avaimet!

Martti yrittää repiä avaimet Konkarin takin taskusta.

Portaikosta kuuluu JUOKSUASKELIA. Karvonen syöksyy apuun ja repii Martin pois Konkarin kimpusta.

9 EXT. KATU KESKUSTASSA - PÄIVÄ

Karvonen retuuttaa Martin ulos rapusta.

MARTTI
Vittu mulkut. Pääst irti saatana!

KARVONEN
Rauhotu!

MARTTI
Okei.. okei..

Martti lopettaa rimpuilun ja Karvonen päästää irti. Konkari tulee ja ojentaa putkikassin Martille.

KONKARI
Jäähyttelet nyt pari päivää. Minä soittelen sulle ku oot paremmassa kuosissa.

MARTTI
Okei. Mis mää jäähyttelen? Ulkon vai?

Konkari ei vastaa, menevät sisään. Hetken Martti tuijottaa rapun ulko-ovea, sitten hän ryntää takaisin sisälle.

SMASH CUT:

10 EXT. PUISTO - PÄIVÄ

Martti lojuu kuraisella nurmikolla putkikassi kädessään, näemme hänen niskansa ja taustalla vilistävän vilkkaan tien. Kädessä on oluttölkki, josta Martti hörppii.

(JATKUU)

Martin kasvot ovat ruhjeilla. Hän pyyhkii verta vuotavaa nenäänsä kämmenselkään. Kaivaa taskujaan, joista löytyy ainoastaan muutama pieni kolikko. Martti heittää kolikot menemään turhautuneena. Ottaa putkikassin ja lähtee.

10 B EXT. KESKUSTA - PÄIVÄ

Martti kävelee jalkakäytävällä putkikassiaan raahaten. Hän pysähtyy katselemaan nälkäisenä ravintolan ikkunoita.

11 INT. METROTUNNELIN KARKKIKAUPPA - PÄIVÄ

Martti kävelee käytävällä karkkilaarien välissä, puhuu puhelimeen ja syö laatikoiden väleihin pudonneita karkkeja.

MARTTI

(puhelimeen)

Mul o oma psykolokifirma. Mut se ei oo netis. Tarttis varmaa duunaa ne sivut.

(kuuntelee)

Ai su äijäs - tai siis pualisos - suunnittelee. O graafikko vai? Kuulostaa hyvältä, täytyyki miettii et jos käyttäis sen tovi vaik siihe sit.

(kuuntelee)

No emmää ny tosiss ollu. Se pellilline pitsaa käy kans iha hyvi. Mää tuu siin seittemä aikaa. Väinämöisentie viis see kolkytkaks. Mää itte asu siin Koskelantiel.

(kuuntelee)

Ei tartte sen kummemmi valmistautuu, vähä voitte miettii jottai kysymyksii liittye teijä parisuhteeseen. Nähhää sit seiskalt.

Martti lopettaa puhelun. Hän vilkaisee tiskin takana seisovaa nuorta MYYJÄÄ.

12 EXT. KÄPYLÄ - PÄIVÄ

Martti tulee idyllisen käpyläläisen rivitalon pihaan. Hän aukaisee putkikassin ja vaihtaa ylleen ryttyisen puvuntakin. Sitten hän heittää kassin pusikkoon piiloon.

Martti soittaa ovikelloa, joka SÄRÄHTÄÄ.

13

INT. TERHIN JA HEIKIN ASUNTO - PÄIVÄ

Martti, edelleen vähän rähjäisen näköisenä, istuu olohuoneen sohvalla vastapäätä HEIKKIÄ (40). Asunto on miellyttävästi sisustettu.

HEIKKI

Ooksä Porista?

MARTTI

Joo. Sielt.

Yrittävät keksiä lisää puhuttavaa, vaivaantunut hiljaisuus.

TERHI (40) tulee tarjottimen kanssa. Tarjottimella on pitsaa ja viinilasit. Ojennettuaan lasit hän istuutuu. Katselevat Marttia odottaen. Terhi ja Heikki ovat mukavan ja vilpittömän oloisia.

Martti ahmii pitsaa nälkäisenä ja hörppii viiniä päälle.

MARTTI (jatkuu)

Nii, mää puhui Terhin kans ja sovittii tän Aikapanki puitteis et mää voisi auttaa teit.

TERHI

Joo. Tuntuu vaan vähän hassulta.

HEIKKI

Vähän kyllä joo.

MARTTI

Rohkeest vaa. Mää ymmärrä ton teän tilantee erittäi hyvi. Vähä mä kuulinki et o parisuhteessa jottai hässäkkää.

TERHI

No kai sen voi nuinki ilmaista.

HEIKKI

Enemmän me oikeastaan haluttais vain kuulla että missä me oikeastaan mennään. Tuntuu että kaikki on ihan hyvin, mutta ehkä sitä sitten miettii että onko se vaan se hyvänolontunne joka hämää.

MARTTI

Voiksää kertoa hiuka lisää tost?
(Terhille)
Voisiksmää saada viinii lisää?

(JATKUU)

Terhi nousee ja menee hakemaan viinipulloa.

HEIKKI

Että osaako sitä kuitenkin
tarpeeksi kuunnella ja olla läsnä.
Nykyään kaikki on vaan semmosta
suorittamista eikä ihmiset osaa
enää tarttua hetkeen.

Terhi tulee takaisin pullon kanssa. Hän vilkaisee Heikkiä ja kaataa sitten Martin lasiin, Martti näyttää että täyteen vaan.

MARTTI

Otetaas maljat. Ongelmie
ratkasemisel.

Heikki ja Terhi nostavat vastahakoisesti lasinsa. Martti kumooa viinilasien kerralla.

MARTTI (jatkuu)

Aissaatana.. Voinksmä käydä
röökillä tosa parvekkeella?

Terhi ja Heikki vilkaisevat toisiaan.

14 EXT. PARVEKE - PÄIVÄ

Martti vetää röökiä parvekkeella. Taustalla näemme ikkunan läpi Terhin ja Heikin istumassa sohvalla. Martti kietaisee uuden viinilasillisen jälleen kerralla kurkkuunsa, tumpkaa savukkeen ja menee sisään.

15 INT. TERHIN JA HEIKIN ASUNTO - PÄIVÄ

Martti laittaa parvekkeen oven kiinni. Hän näyttää jo olevan melkoisessa flänässä istuutuessaan takaisin sohvalle. Martti katselee Terhiä.

MARTTI

Sää oot hyvännäköne muija, ei voi
mittää.

HEIKKI

Mitä sä sanoit?

MARTTI

Emmäkää jaksais tota urpoo. Vittu
mikä meininki, hankkikaa vittu
elämä. Vitu mulkui ootte molemmat.

Heikki nousee sohvalta vihaisena ja tarttuu Marttia käsivarresta.

HEIKKI
Nyt painut vittuun täältä.

Martti hermostuu, seuraa käsirysy.

MARTTI
Äl saatana koske muhu!

Martilla menee painiksi Heikin kanssa. Sohvapöytä rysähtää kasaan ja viinilasit murskaantuvat karvamatolle. Martti saa Heikin painettua mattoa vasten. Terhi kiljuu.

TERHI
Päästä irti! Vitun hullu!

Terhi hyppää Martin selkään ja takoo tätä nyrkeillään. Heikki pääsee vapaaksi ja saa Martin sidottua otteeseensa. Martti sylkee punaviiniä ja huutaa.

MARTTI
Vitu mulku! Päästä irti saatana!

HEIKKI
Rauhotu!

MARTTI
Vittu!

HEIKKI
RAUHOTU!

MARTTI
ÄÄÄ!

Heikki vääntää Martin kättä kunnes tämä rauhoittuu.

HEIKKI
(Terhille)
Mee soittaa poliisit.

Terhi juoksee keittiöön.

HEIKKI
Tyyppi tulee meille juomaan viiniä ja selittää jotai ihme paskaa.

Kuulemme taustalta vaimeana kun Terhi soittaa poliisille. Heikki painaa Marttia mattoa vasten. Yhtäkkiä Martti ponkaisee irti Heikin otteesta. Heikki lentää selälleen. Martti katsoo häntä raivon vallassa.

15 B EXT. TERHIN JA HEIKIN PIHA - PÄIVÄ

Terhin ja Heikin takapiha. Yläkerran ikkunassa näemme Martin HAHMON. Hän potkii lattialla makaavaa Heikkiä, jota emme tosin näe.

Kuvaan rajautuu takapiha, rivitalon kiviseinää, yläkerran ikkunat heijastuksineen, sekä silmuilla oleva takapihan puu jota tuuli hiljaa heiluttelee.

Ikkunassa näemme miten Martti ryntää keittiöön. Kuulemme TERHIN KILJUVAAN vaimeasti.

16 EXT. AUKIO FLEMINGINKADULLA - YÖ

Martti kävelee pimenevällä Flemarilla kassiaan retuuttaen. Hän on hengästynyt ja poissa tolaltaan. Martti pysähtyy seinustalle ja laskee kassinsa maahan. Katselee ympärilleen. Jostain kaukaisuudesta kuuluu POLIISIAUTON PILLIN ulvontaa.

Vastaan tulee JULIUS (27), iso myssymäinen pipo päässään.

Julius menee pysähtymättä. Martti jää seinustalle.

Julius moikkaa TUTTUJAAN ja jää juttelemaan näiden kanssa. Sini tulee Juliuksen ja tämän kavereiden luo. Sini on jälleen kännissä.

Martti katselee kohtausta kauempaa.

SINI

Moi!

JULIUS

Hei mees ny vittuun siitä. Ei meill oo sulle mitää.

SINI

No ei tartte olla noin inhottava. Mä tulin vaan moikkaa.

JULIUS

Nii varmaa.

Julius ja kaverit jatkavat juttuaan Sinistä välittämättä. Aikansa toljotettuaan Sini lähtee hortoilemaan eteenpäin. Hän yrittää pysäyttää satunnaisen OHIKULKIJAN kunnes näkee Martin seinustalla. Hän tulee Martin viereen.

SINI

Moi! Oissulla heittää yhtä rökii?

MARTTI

Ei oo. Sori.

SINI

Hei mitä sulle on tapahtunu? Ooksä ollu tappelussa?

Martti katselee Siniä vastaamatta mitään. Hän huomaa Juliuksen kauempana rööki suussa. Martti menee tämän luo.

MARTTI

Sori. Pystyksä heittää yhe rööki?

Julius katselee Martin tahraista paitaa, mutta kaivaa sitten askin taskustaan. Martti vilkaisee Siniä.

MARTTI (jatkuu)

Voiksmä ottaa tolle kans?

Julius antaa toisenkin tupakan. Martti kiittää ja palaa Sinin luokse. Sytyttävät tupakat. Sini tulee melkein kiinni Marttiin.

MARTTI (jatkuu)

Hei.. Mit vittuu?

SINI

No hei. Ooksä joku homo vai?

MARTTI

Ei jumalaut. Et sää voi tääl tolleen. Mee kotii siit.

SINI

Idiootti.

Sini lähtee. Martti vilkaisee hänen peräänsä ja lähtee kävelemään.

Sini pysäyttää seuraavan TYYPIN ja jatkaa samaan tapaan.

Martti katselee häntä kauempaa, hän tumpkaa tupakkansa.

17

INT. SININ ETEINEN - YÖ

Martti tulee Sinin perässä tämän pieneen asuntoon. Sini sytyttää eteisen valon. Kämpä on todella ankea: eteisessä on vain lamppu ja paskainen muovimatto.

Sini kompuroi itsensä lattialle yrittäessään riisua kenkiään. Martti yrittää auttaa, mutta lentää itsekin kannipäissään lattialle.

18 INT. SININ MAKUUHUONE - YÖ

Sini on nelinkontin sängyssä. Martti yrittää kännissä saada housujaan auki. Huoneessa ei ole sängyn lisäksi kuin räsymatto lattialla ja karseat verhot.

MARTTI

Ei saatana...

Martti jättää hommat kesken. Hän hyppää pois vuoteelta ja alkaa etsiä kamojaan. Sini MUTISEE jotain humalaista.

19 INT. SININ KEITTIÖ - YÖ

Martti penkoo keittokomeron kaappeja. Hän purkaa tiskipöydälle puurohiutalerasian ja makaronipussin, muuta ei kaapista löydy.

Sini tulee tokkuraisena keittokomeron oviaukkoon. Martti vilkaisee häntä, mutta jatkaa tonkimistaan.

SINI

Ei tääl oo enää mitää jäljellä.
Ruuatki on loppu.

Martti jatkaa penkomista tytöstä välittämättä.

SINI (jatkuu)

Mikä sun nimi on?

Martti ei vastaa.

Sini istuu alas jakkaralle. Hän katselee Marttia.

SINI (jatkuu)

Mutsi kuoli viime syksynä ja silt jäi vähän perintöä mut mä join ne kaikki. Ei sitä ollu ku pari tonni. Ja sit oli kaikkii laskuja. Faija lupas maksaa osan hautajaisista mut ei se sitte tullu ees paikalle. Vittu me ollaan kaikki vaan itsekkäitä kusipäitä.

Martti kääntyy katselemaan tyttöä.

MARTTI

Kui sä et lähe vittuu täält?

SINI

Mihimmä menisin? Keravalle?

(JATKUU)

MARTTI

No kainy sulki o joitai kene luo sä
voit mennä? Niinku siskoi tai
veljii tai jotai.

SINI

Eimulloo ku systeri mut seki asuu
Austraalias eikä mulloo massii
ostaa lentolippuu. Ne maksaa jotai
kaks tonnii.

MARTTI

Mut sill o kaik hyvi vai?

Hiljaisuus. Sini nousee ja menee makuuhuoneeseen.

Martti katselee tytön perään. Hän lähtee, poimien takkinsa
eteisen lattialta. Ovi käy.

20 EXT. HELSINGINKATU - YÖ

Martti kävelee laskuhumalaansa horjuen pitkin sotkuista
Hesaria.

21 EXT./INT. PANKKIAUTOMAATIN ETEINEN - YÖ

Näemme pankin lasiovien lävitse Martin nukkumassa istuallaan
putkikassiinsa nojaten pankkiautomaatin vieressä. Tuuli
HUMISEE ja liikennevalot VILKKUVAT keltaisina.

MUSTAN KAUTTA:

22 INT. RAITIOVAUNU - PÄIVÄ

Martti nuokkuu raitiovaunussa. Hän näyttää siltä kuin ei
olisi nukkunut edellisenä yönä lainkaan. Parransänki
rehottaa ja vaatteet on rytyssä.

23 EXT. PENKIT YMPYRÄTALON TAKANA - PÄIVÄ

Martti hytisee kylmästä ja juo kaljaa tölkistä. Hän katselee
lähellä öliseviä deekuja ja päättää sitten lähteä.

24 INT. SININ TALON RAPPUKÄYTÄVÄ - PÄIVÄ

Martti soittaa ovikelloa. Hetken päästä Sini aukaisee oven. Hän tuijottaa Marttia sanomatta mitään.

MARTTI

Mää oli tosa pussikaljal. Voiksmää käydä kusel?

Sini päästää Martin sisälle.

25 INT. SININ VESSA - PÄIVÄ

Martti laittaa hanan valumaan ja penkoo sillä välin lääkekaappia. Hän löytää muutamia purkkeja ja popsii niistä pillereitä kuin karkkeja.

26 INT. SININ ASUNTO - PÄIVÄ

Martti tulee vessasta. Sini odottaa häntä eteisessä.

MARTTI

Mult meni kämppä mulkuil. Voiksmää jäädä tän pariks päiväksi?

Sini näyttää hämmästyneeltä. Hän nyökkää kuitenkin. Martti katselee ympärilleen.

MARTTI (jatkuu)

Vittu mikä hellhole. Eksää siivoo tääl koskaan?

27 EXT. KERROSTALON SISÄPIHA - PÄIVÄ

Martti kantaa täyden sylillisen vuodevaatteita ja räsymattoja pihan poikki. Vastaan tulee naapurin MUMMO.

MUMMO

Mistäs asunnosta?

MARTTI

Kui nii?

MUMMO

En oo aikasemmin nähny. Ettet oo sen nuoren huoran uusimmainen?

MARTTI

Haist sinä mummo vittu.

Mummo pakenee sisälle. Martti tulee mattotelineelle. Hän laskee kantamuksensa telineen päälle.

28 INT. SININ ASUNTO - PÄIVÄ

Sini istuu sohvalla ja katsoo ostos-tv:tä. Martti rullaa räsymattoa lattialle.

MARTTI

Ja nii kauan ko mää asun tääl nii
et tuo mitää äijii tän. Onk selvä?

Sini katsoo Marttia kummissaan. Rullattuaan maton Martti nousee ja menee. Ovi käy.

29 INT. SININ ETEINEN - YÖ

Asunnossa on pimeää. Ovi aukeaa avaimella. Martin tumma hahmo horjuu sisään--

--ja rojahtaa eteisen lattialle kenkien sekaan.

Sini tulee makuuhuoneesta. Hän sytyttää valot.

Martti makaa sammuneena paskaisella lattialla. Sini tarttuu häneen ja raahaa olohuoneeseen. Hän riisuu Martilta kengät ja jää katselemaan kun tämä kuorsaa.

MUSTAN KAUTTA:

30 INT. SÖRNÄISTEN METROASEMA - PÄIVÄ

Martti raahaa vastentahtoista Siniä pitkin metrotunnelia vastaantulijoista välittämättä.

SINI

Älä revi saatana!

Konkari seisoo tunnelin kiskan vieressä. Hän nojailee seinään pitkässä talvitakissaan.

Martti ja Sini tulevat Konkarin luo. Konkari ojentaa varovasti kätensä Martille.

KONKARI

Ollaanko taas kavereita?

Martti paiskaa kättä. Sini katselee heitä molempia epäluuloisesti.

(JATKUU)

SINI

Mikä tuo on?

KONKARI

Tässä on kuule entinen renki,
nykyinen toimitusjohtaja. Haistatin
Röönruussille vitut.
Henkilöstövuokraus se on tämän
päivän hommaa.

MARTTI

Iha mite vaa, mää löysin sull
toisenki siivoojan.

Konkari vilkaisee Siniä.

KONKARI

Mistäs sinä sen löysit?

MARTTI

Seittemän vuotta ii-äss-ässäll. Sää
voit kattoo sen tyätodistuksist.

KONKARI

Tuo tais olla iltapäiväkerhossa
seittemän vuotta sitten. Haalarit
sun muut löytyy pukkarista.

Konkari aukaisee avaimella tunnelin seinustalla olevan oven,
jossa lukee "VAIN HENKILÖKUNNALLE".

31 INT. METROASEMAN SOSIAALITILAT - PÄIVÄ

Martti työhaalareissaan on kumartuneena vessanpöntön ylle.
Hän hinkkaa pönttöä punaisella rätillä. Sini seisoo pöntön
vieressä ja katselee toimitusta.

Taustalla ALASTOMAT TYÖMIEHET kulkevat pukkarista suihkuun
ja toisinpäin. He mekkaloivat ja naureskelevat.

MARTTI

Punasel rättil pönttö ja valkosel
istuun. Ja kloori kirvelee nii
vitust jos silmää roiskutat.

Martti ojentaa rätin Sinille, joka kokeilee itse.

32 INT. METROASEMA - PÄIVÄ

Martti, kelta-punaisessa työhaalarissaan, työntää siivouskärryä tunnelissa. Sini, myös työvaatteissa, laahustaa hänen perässään kyllästyneen näköisenä. He tyhjentävät penkkien vieressä olevan roskiksen.

Metro liukuu laiturille heidän takanaan.

33 INT. SININ ASUNTO - ILTA

Televisiossa on sotkuista pikselimössöä. Martti korjaa antennijohtoa hankalassa asennossa telkkarin takana.

MARTTI

Saatana!

Sini istuu sohvalla.

SINI

No nyt! Pidä siinä!

MARTTI

Kai mä ny itekki haluun sen nähä.

Kuva asettuu ja Martti tulee sohvalle.

Televisiossa pyörii mainoksia, emme näe kuvaa mutta kuulemme rasittavat äänet. Istuvat hiljaa sohvalla ja tuijottavat.

Sini vilkaisee Marttia tyytyväisenä, muttei sano mitään. OVIKELLO SOI. Sini nousee ja menee eteiseen.

Sini aukaisee oven. Konkari seisoo rappukäytävässä hymyillen.

34 INT. SININ ASUNTO - ILTA

Konkari ja Martti istuvat keittiön pöydän ääressä ja juovat kahvia. Keittiö on sotkuinen.

KONKARI

Röönruussi kysy millon tuut hakemaan tavarat.

MARTTI

San sill et polttaa ne.

Sini tulee keittiöön hakemaan jotain. Konkari katselee häntä kiinnostuneena. Sini vilkaisee Marttia. Martti hörppää kahvikupin tyhjäksi.

(JATKUU)

MARTTI (jatkuu)
Se o nukkumaamenoaika ny. Mee säki
kotii siit.

Konkari hymyilee ja tekee lähtöä.

34 B INT. SININ ASUNTO - ILTA

Martti tiskaa astioita. Sini tulee hänen taakseen ja jää katselemaan. Martti vilkaisee Siniä.

35 INT. SININ ASUNTO - YÖ

Ulkona on jo pimeää. Martti nukkuu sohvalla tuhruiseen vilttiin kääriytyneenä. Hänen sormensa, jotka pitelevät peittoa ovat likaiset.

Sini tuijottaa Martin sormia ja koskettaa niitä varovasti. Hetken siinä oltuaan, hän raottaa peittoa ja kömpii Martin viereen nukkumaan.

Kun Sini on päässyt viereen, Martti herää.

MARTTI
(unesta tokkuraisena)
Mit vittuu? Mee vittuu siit.

Martti kääntää kylkeä ja tönäisee samalla Sinin lattialle. Sini hiipii vähin äänin pois.

Martti on hereillä, hän katselee pimeässä Sinin perään.

36 EXT. METROASEMA - PÄIVÄ

Konkari istuu käynnissä olevassa pakettiautossa Piritorin kulmalla. Martti seisoo auton vieressä ja juttelee tämän kanssa avonaisesta ikkunasta.

Sini odottaa taustalla seinään nojaten. He kaikki näyttävät juuri heränneiltä ja räjähtäneiltä. On varhainen aamu, työmatkalaiset tunkevat metron liukuportaisiin.

Martti vilkaisee Siniä.

KONKARI
Kyllä se pärjää sen aikaa.

Konkari hieroo leukaansa väsyneenä.

KONKARI (jatkuu)
Hyppää kyytiin nyt vaan.

Sini jää katselemaan kun paku lähtee.

37 INT. PUB MAGNEETTI - PÄIVÄ

Martti ja Konkari istuvat hämyisessä pubissa. Juovat aamukaljoja. Ulkona on jo kirkastunut. Pubissa ei ole muita asiakkaita.

Konkari laskee risaisesta kirjekuoresta ottamiaan seteleitä Martin tuijottaessa. Seteleitä on melkoinen pino.

Konkari ojentaa nipun käteistä Martille. Hän tarraa Martin käteen ennen kuin antaa rahat.

KONKARI
Siinä on sitten teijän molempien
tämän kuun rahat.

Martti laskee rahoja.

MARTTI
Ai täs o kaikki?

KONKARI
No paljonko sinä sitten luulit
saavas?

Martti taittelee rahat taskuunsa pettyneenä.

BAARIMIKKO tulee tarjottimen kanssa. Hän laittaa pöydälle combot: gintonicia ja viskiä.

KONKARI (jatkuu)
Mukava tyttö se Sini. Semmonen
reippaan olonen.

Martti katselee Konkaria tiukasti, muttei sano mitään.

KONKARI (jatkuu)
Sama kait tuo. Ei se paska niistä
seinistä sen paremmin lähe onko
siinä sitten kuinka monta
hiuttajaa.

Konkari vetää viskin ykkösellä Martin katsellessa.

KONKARI
Saat lähteä kuskiksi. Mennään
heittään yks keikka.

Martti tarttuu lasiinsa, pyörittelee sitä hetken, mutta kumooa kuitenkin suuhunsa.

38 INT. METROASEMA - PÄIVÄ

Hissi liukuportaiden vieressä. Näemme kaltevassa hissikuilussa lähestyvän hissivaunun ja Sinin sen kyydissä lasiovien lävitse. Sini pyyhkii rätillä kopin metallisia seiniä.

39 EXT. SORTTIASEMA - ILTAPÄIVÄ

Aurinko on jo laskemassa. Konkarin paku kaartaa jätteidenlajitteluaseman ylätasanteelle, jota kelmeät loisteputket valaisevat. Martti ja Konkari tulevat ulos. Martti odottaa että Konkari kertoisi mitä he tekevät.

Konkari kiertää auton taakse ja aukaisee takaovet. Tavaratilassa on toimistokalusteita: kirjahyllyjä, naarmuinen kirjoituspöytä ynnä muuta. Konkari tarttuu lastulevyhylllyyn ja heittää sen reunan yli jätelavalle. Levy paukahtaa kappaleiksi.

Martti seuraa Konkarin esimerkkiä. Lastulevyhylllyt lentävät jätelavalle.

Pakun takaosassa on myös hyllymetreittäin mappeja täynnä papereita.

MARTTI

Mihi nää o menos?

Konkari ei vastaa. Hän ottaa sylillisen mappeja ja heittää ne kaiteen yli lavalle.

40 INT. KONKARIN PAKU - ILTAPÄIVÄ

Konkari ajaa, Martti istuu vieressä. Ovat lähdössä, kun huomaavat, että sorttiaseman toimistokopperossa oleva VIRKAILIJA heiluttaa heille vimmatusti. Konkari pysäyttää.

KONKARI

Se saatanan maksu unohtu.

Konkari aukaisee hansikaslokeron ja kahmaisee kirjekuoresta muutaman setelin. Sitten hän juoksee tiskille, jättäen kuskin oven perässään auki.

Martti katselee hansikaslokerossa olevaa kirjekuorta ja setelitukkaa.

41 EXT. SORTTIASEMA - ILTAPÄIVÄ

Konkarin ollessa tiskillä näemme miten Martti taustalla hyppää kuskin paikalle ja sulkee oven.

Konkari kääntyy juuri kun paku kaartaa pois. Hän jää katselemaan auton perään kiroillen ankarasti.

42 INT. KONKARIN PAKU - ILTAPÄIVÄ

Martti ajaa ja vilkuilee samalla sivupeilistä loittonevaa Konkaria ja Sorttiasemaa.

Hän kääntyy valoista kehätielle. Vaihtaa radiokanavaa.

43 INT. SIIVOUSKOMERO - ILTA

Sini nukkuu istualtaan siivouskomerossa. Kelmeät loisteputket värittävät huoneen keltaiseksi. Hän on asetellut käsipyyhepakkauksia tyynyksi paskaiselle lattialle.

44 INT. SININ ASUNTO - ILTA

Martti tulee sisään asuntoon. Hän menee keittiöön riisumatta vaatteitaan. Hän juo lasin vettä ja tyhjentää taskujaan.

Martti laskee pöydälle kämpän avaimet, sekä KIRJEKUOREN kaikkine rahoineen. Hän katselee rahoja hetken, menee sitten eteiseen.

Eteisessä Martti ottaa putkikassinsa ja lähtee.

MUSTAAN:

MUSTA RUUTU. ÖISEN KADUN ÄÄNIÄ. HUMALAISTEN MÖLINÄÄ.

FADE IN:

45 EXT. HELSINGINKATU - AAMUYÖ

Martti makaa sammuneena kiviportailla kapakan ulko-oven edessä. On aamuyö, muutamaa viikkoa myöhemmin. Baarit ovat sulkeutuneet. MUUTAMA HUMALAINEN NUORI MIES tulee paikalle. He tökkivät Marttia, kunnes tämä herää, miesten NAURAESSA.

45 B EXT. HELSINGINKATU - AAMUYÖ

(JATKUU)

Martti näyttää surulliselta ja rättiväsyneeltä laahustaessaan pitkin Hesaria. Hän kävelee aikansa, kunnes nostaa katseensa ja huomaa jotain etäämpänä.

Sini hoipertelee kännissä kadun toisella puolen.

Sini huomaa myös Martin ja tulee tämän luokse. Nähdessään Sinin lähestyvän Martti kääntyy ja lähtee. Sini joutuu juoksemaan hänet kiinni.

SINI

Hei! Oota.

Martti kävelee eteenpäin vierellään olevasta Sinistä välittämättä.

SINI (jatkuu)

Mis sä oot ollu?

Martti ei vastaa, kävelee vain.

SINI (jatkuu)

Mää sain ne rahat. Kiitos--

Sini yrittää koskettaa Marttia. Martti pysähtyy. Hän kääntyy ja LÄIMÄISEE Siniä avokämmenellä poskelle kipeästi. Sini voihtaisee.

MARTTI

Painu vittuu! Mähä sanoi ettet sää voi tääl tyrkyttää ittees tollee.

Tuijottavat toisiaan. Kyyneleet valuvat Sinin poskille.

MARTTI (jatkuu)

Ota ittees niskast kii ja lopet toi ruikutus.

Martti katsoo pitkään, kuin varmistaakseen että sanat uppoavat humalaiseen. Sini katsoo häntä pitkään, kääntyy ja menee pois. Näemme tytön kasvoilta, että sanat ja läimäytys sattuivat.

Martti jatkaa matkaansa. Hän kävelee pitkin ankeaa Helsinginkatua, nouseva aurinko kimaltelee kostealla asfaltilla, seuraamme häntä pitkään. Lopulta hän pysähtyy ja kääntyy katsomaan Sinin perään.

FADE OUT.