

Anumirjami Tugia

**”Uusi päivä, uudet vammat” –
komediallinen dialogi televisiosarjassa *Uusi päivä***

Maisterintutkielma
Jyväskylän yliopisto
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Kirjallisuus
Syksy 2018

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author Anumirjami Tugia	
Työn nimi – Title ”Uusi päivä, uudet vammat” – komediallinen dialogi televisiosarjassa <i>Uusi päivä</i>	
Oppiaine – Subject Kirjallisuus (kirjoittaminen)	Työn laji – Level Maisterintutkielma
Aika – Month and year Marraskuu 2018	Sivumäärä – Number of pages 65
Tiivistelmä – Abstract <p>Tutkielmassa tarkastellaan päivittäisdraamasarjan <i>Uusi päivä</i> (Yle 2010-2018) komediallisuutta ja koomista dialogia. Olen kirjoittanut sarjaa sen alusta lähtien, joten olennainen osa tutkimustani sekä lähdeaineistoani on kahdeksan vuoden kokemukseni <i>Uuden päivän</i> käsikirjoittajana.</p> <p>Suomessa ei ole juurikaan tutkittu televisiodialogia, joten nojaan tutkielmassani pääosin kansainväliseen dialogin tutkimukseen, joka sekä on kohtuullisen vähäistä ja sirpaleista. Tutkimukseni teoreettinen viitekehys on Michael Polanyin tietoteoria hiljaisesta tiedosta. Metodologisesti hyödynnän mm. Arthur Asa Bergerin näkemystä koomisuudesta prosessina, jossa kohdetekstistä eritellään ja puretaan koomisen tuottamisen tekniikat.</p> <p>Selvitän ensin, mitkä ovat <i>Uuden päivän</i> koomisuuden tuottamisen reunaehdot. Pohdin kohdesarjan lajityypin, koko perheen päivittäisdraamakomedian, vaatimuksia ja rajoituksia koomisuuden tuottamiselle ja kirjoittamiselle sekä analysoin koomisen dialogin rakentumista.</p> <p>Koska dialogi on aina lähtöisin henkilöahmosta, tarkastelen yleisesti koomista henkilöahmoa sekä <i>Uuden päivän</i> hahmojen erilaista koomista potentiaalia. Pyrin myös avaamaan päivittäisdraaman porrastettua käsikirjoitusprosessia, sen erityispiirteitä sekä vaatimuksia kirjoittajalle.</p> <p>Tutkimuksen perusteella vaikuttaa, että kohdesarjassa koomisuutta tuottavat tilanne, henkilöahmot sekä draamallinen ironia. Dialogissa koomisuus muodostuu mm. sanaleikin, sarkasmin ja väärinymmärtämisen keinoin. Päivittäisdraaman dialogi voi olla myös itseironista, jolloin se kommentoi lajityypin kerrontakonventioita ja perinnettä.</p>	
Asiasanat – Keywords Käsikirjoittaminen, televisiosarjat, saippuaooppera, draamakomedia, päivittäisdraama, dialogi	
Säilytyspaikka – Depository Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto	
Muita tietoja – Additional information	

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
2 TUTKIMUS	2
2.1 Hiljaisen tiedon teoria viitekehyksenä	2
2.2 Tutkimuskysymykset	6
2.3 Aikaisempi tutkimus ja keskeiset lähteet	7
2.4 Tutkimusmenetelmät	8
2.4.1 Koomisuuden tarkastelu	8
2.4.2 Dialogin analyysi	9
2.5 Kohdesarja ja aineisto	10
3 LAJITYYPIN JÄLJILLÄ	11
3.1 Huumori ja koominen	11
3.2 Huumorin tutkimisesta	12
3.3 Komedista draamakomediaan	13
3.4 Koominen henkilöhahmo	15
3.5 <i>Uusi päivä</i> ja ”päivittäisdraamakomedia”	19
3.6 Saippuaopperan ominaispiirteitä ja historiaa	19
3.7 Saippuaopperan kerronta	22
3.7.1 Yltäkyläistä dialogia	25
3.7.2 Kuvailmaisuus	26
4 DIALOGI	28
4.1 Sana ja kuva	29
4.2 Dialogi toimintana	30
4.3 Dialogin funktiot	32
4.3.1 Narratiiviset funktiot	32
4.3.2 Dialogin tyylilliset, teemalliset ja ideologiset funktiot	34
4.4 Koominen dialogi	36
5 UUSI PÄIVÄ	37
5.1 Televisiosarjan konsepti	37
5.2 <i>Uuden päivän</i> draama ja komedia	39

5.3 Hahmoesittely	42
5.3.1 Taistelupari Otso Karhu ja Tero Kuusla	43
5.3.2 Outolintu Anni Malinen	48
5.4 Päivittäisdraaman kirjoittamisesta ja tekijyydestä	49
5.4.1 Porrastettu käsikirjoitusprosessi	50
5.4.2 Kirjoittaja osana koneistoa	52
5.5 Uuden päivän komediallinen dialogi	54
5.5.1 Sanaleikki	56
5.5.2 Kiertoilmaus	57
5.6 Kohtausanalyysi	58
6 LOPUKSI	64
LÄHTEET	66

1 JOHDANTO

Tässä kirjoittamisen pro gradu –työssä tutkin *Uusi päivä* –televisiosarjan (Yle 2010-2018) komediallista dialogia. Olen käsikirjoittanut sarjaa kahdeksan vuotta, eli aivan alusta asti. Dialogi on elokuva- ja televisioilmaisuudessa ollut pitkään aliarvostetussa asemassa, samoin tutkimuskohteena. Draamadialogin tutkimus on kohtuullisen vähäistä ja sirpaleista. Dialogi rajautui luontevaksi tutkimuskohteeksi, koska televisio on puhelias media ja etenkin kohdesarjan genre, päivittäisdraamakomedia, artikuloi pääasiallisesti dialogilla.

Jotta koomisuuden reunaehdot ja rajoitukset on mahdollista hahmottaa, tarkastelen ensin kohdesarjan lajityyppiä. *Uusi päivä* on sukua saippuaopperalle, vaikka ei olekaan genren puhdas edustaja, vaan enemmän saippuaopperan värikäs ja tanssiva serkku. *Uudella päivällä* on enemmän sisällöllisiä ja ulkoisia yhtymäkohtia eurooppalaiseen saippuaopperaan tai päivittäisdraamaan kuin amerikkalaiseen, samoin se osaltaan jatkaa Yle TV2 –kanavan käyttödraaman perinnettä. *Uusi päivä* on tarkoitettu koko perheen sarjaksi, lisäksi siinä on tavoiteltu komediallista pohjavirettä. Nykytelevisiolle on ominaista lajityyppien sekoittuminen ja *Uuden päivän* lajityyppiä, ”päivittäisdraamakomediaa”, jäljitän kolmannessa luvussa.

Dialogin teoriaa käyn läpi neljännessä luvussa. Dialogi on toimintaa, jolla on monia tehtäviä. Esittelen Sarah Kozloffin (2000) dialogin funktiojaon sekä avaan koomisen dialogin mahdollista typologiaa. Tämän tutkielman teoreettinen viitekehys on hiljainen tieto, jota käyn tarkemmin läpi seuraavassa luvussa. Hiljainen tieto liittyy ja kytkeytyy prosesseihin. Hiljaisen tietämyksen ääreen on mahdollista päästä, kun tehtäviä analysoi prosessin kuvailusta eteenpäin (Virtainlahti 2011, 37-38). Pyrin avaamaan *Uuden päivän* käsikirjoitusprosessia tästä näkökulmasta erityisesti alaluvussa 5.4.

Tutkielman otsikon dialogisitaatti on Asko Haaviston repliikki ensimmäisestä *Uuteen päivään* (=UP) kirjoittamastani jaksosta. Asko löytää töistä kotiin tullessaan vaimonsa ja äitinsä omenapuusta pudottelemasta omenoita. Hän komentaa naiset alas mielestään vaarallisesta puuhasta ja kiipeää itse tilalle. Pian Asko putoaa puusta ja nyrjäyttää nilkkansa. Hän on vasta edellisessä jaksossa satuttanut toisen nilkkansa. Asko kommentoi nilkkansa telomista äimistelijöille:

”Uusi päivä, uudet vammat” (*UP*, jakso 7). Askon repliikki kuvastaa hänen koomista itsepäisyyttään ja taipumustaan puuttua asioihin. Sen lisäksi dialogi kommentoi sarjan lajityyppiä, jonka jatkuvajuonisuudesta sikiää huomiseen ja *Uuteen päivään* uudet kommellukset.

Käsikirjoitetun televisiodialogin analysoiminen edistää ymmärrystä siitä, kuinka televisiokäsikirjoittajien sisäistämät uskomukset siirtyvät luodun dialogin kautta katsojille. Monica Bednarek siteeraa Elisabeth Stokoea (2008), jonka mukaan käsikirjoittaja soveltaa arkipäiväistä tietoa normatiivisista käytänteistä ja olettaa katsojan tekevän samoin. Tämä välittyy tekstiin käsikirjoittamisen ja genren konventioiden ymmärtämisen kautta. Niinpä tällaisen dialogin analyysi voi avata kognitiivisia malleja ja keskustelua koskevia skeemoja. (Bednarek 2010, 63.) Sarah Kozloff (2000, 267) toivoo, että dialogin analyysi olisi keskeinen osa genretutkimusta. Tämä tutkielma ei sinänsä ole genretutkimusta, mutta pyrkii avaamaan lajityypin konventioita sekä tarkastelemaan koomisuuden tuottamista ja dialogia lajityypin kontekstissa. Tämä on siis pieni steppiaskel Kozloffin osoittamaan suuntaan.

Tähän työhön kuuluu lisäksi taiteellinen osio, joka on komediallisen minisarjan (3 x 40 min) *Ylläpidetty taivas – kantahämäläinen odysseia* konsepti sekä yhden jakson käsikirjoitus. Konseptiin sisältyy kuvaus sarjan maailmasta ja teemasta, henkilöhahmojen esittely sekä jaksosynopsikset.

2 TUTKIMUS

2.1 Hiljaisen tiedon teoria viitekehyksenä

Pro gradu- työssäni tarkastelen komediallista dialogia *Uusi päivä* –televisiosarjassa (Yle, 2010-2018), jota olen itse ollut kirjoittamassa. Koska tämä tutkimus ponnistaa työelämästä, sovellan tutkielmani teoreettiseksi viitekehykseksi Michael Polanyin (1891-1976) tietoteoriaa hiljaisesta tiedosta. Hiljaisella tiedolla tarkoitetaan muun muassa kokemuksen kautta karttunutta ammatillista tietoa ja taitoa. Olennainen osa tutkimustani ja lähdeaineistoani on siis kahdeksan vuoden kokemukseni *Uuden päivän* käsikirjoittajana.

Filosofi ja luonnontieteilijä Michael Polanyi erottaa tietoteoriassaan (1966) käsitteellisen eli eksplisiittisen tiedon (*focal knowledge*) ja hiljaisen tiedon (*tacit knowledge*) toisistaan. Polanyi kuvaa hiljaisen tiedon olemusta toteamalla, että ihminen tietää enemmän kuin osaa kertoa. Tunnistamme tuhansien ihmisten joukosta tutut kasvot, mutta emme osaa välttämättä kertoa, kuinka tämä tunnistaminen tapahtuu. (Polanyi 1966/2009, 4.) Polanyi jakaa ihmisen tietoisuuden keskitettyyn tietoisuuteen (*focal awareness*) sekä hiljaiseen sivutietoisuuteen (*subsidiary awareness*). Sivutietoisuuden hiljainen tieto on tiedostamatonta, mutta se osallistuu tietämisen prosessiin. Ihminen liikkuu alituisen näiden tietoulottuvuuksien välillä. (Polanyi 1958/2005, 57-58.)

Useimmat tutkijat määrittelevät hiljaisen tiedon olevan henkilökohtaista, abstraktia, käytännöllistä ja kokemukseen perustuvaa (Haldin-Herrgård 2004, 13). Hiljainen tieto voidaan nähdä ajattelun ja toiminnan tuotteena ja kasaantuneena hiljaisena tietopohjana, mutta se voidaan määritellä myös itse toiminnassa ilmeneväksi aktiiviseksi prosessiksi (Toom 2008, 33). Tällöin puhutaan usein hiljaisesta tietämisestä. Haldin-Herrgård (2004, 6-8) osoittaa, että tutkimuskirjallisuudessa hiljaisen tiedon esiintymistä luonnehditaan useimmiten termein taito, intuitio, oivallus, näkemys, tietotaito, uskomukset, mentaaliset mallit ja käytännön älykkyys.

Niiniluoto pitää taitoa tiedon esiasteena eikä varsinaisena tietona. Hänen mukaansa taidot opitaan yrityksen ja erehdyksen kautta, matkimalla ja mallioppimisella. Esimerkki tällaisesta taidosta on lapsen kielen oppiminen. Lapsi oppii ensikielensä sanaston ja oikeakielisyyden vaikka kielioppisääntöjä ei olisi hänelle erikseen opetettu. Lapsella on siis hiljaista tietoa kielioppisäännöistä, hän pystyy toimimaan niiden mukaisesti, mutta ei pysty selittämään niiden sisältöä. Niiniluodon mukaan tällainen hiljainen tai piilevä tieto on ei-kielellistä ja vastakohtaista verbaaliselle tai propositionaaliselle tiedolle. Erilaisille hiljaisen tiedon muodoilla suuri merkitys osaamisessa arkielämässä sekä urheilun, käsityöläisyyden ja taiteen piirissä. (Niiniluoto 1997, 50-51.) Koivusen toteaa, että suuri osa tieteellisessä tutkimuksessa vaikuttavaa tietoa tulee Polanyin mukaan hiljaisen tiedon alueelta (Koivunen 1998, 202).

Hiljaisen tiedon käsitteen oikeasta tulkinnasta on käyty tieteellistä keskustelua Polanyin tietoteorian ilmestymisestä lähtien. Väitöstyössään hiljaisen tiedon tunnistamista, jakamista ja artikuloimista tutkivan Marjut Pohjalaisen mukaan hiljainen tieto kuvataan usein eksplisiittisen tiedon vastakohtana. Koska eksplisiittinen tieto nähdään artikuloitavana, on kyseenalaistettu, voiko hiljaista tietoa ylipäätään eksplikoida. Tällainen dualistinen jaottelu ja vastakkaisasettelu jarruttaa

Pohjalaisen mukaan asiantuntijuuden ja oppimisen tutkimusta. Tukeudun Pohjalaisen tulkintaan, jonka mukaan hiljainen ja eksplisiittinen tieto eivät ole vastakkaisia tiedon lajeja, vaan saman tietojen ja kokemuserustan eri ulottuvuuksia. (Pohjalainen 2016, 7.)

Osaaminen toimittajan työssä koostuu teoreettisesta ja hiljaisesta eli käytännöllisestä tiedosta. Maarit Jaakkolan mukaan muodollinen tai teoreettinen tieto, jota voi kutsua myös kirjatiedoksi, rakentaa ammattitoimittajan ajattelun ja toiminnan perustan. Tähän kuuluu esimerkiksi ymmärrys joukkoviestinnän toiminnasta, yhteiskunnasta ja politiikasta, estetiikasta ja ilmaisusta. Hiljainen tieto karttuu kirjoittamalla lehtijuttuja sekä työskentelemällä osana (toimitus)yhteisöä. Jaakkolan mukaan hiljaisen tiedon avulla toimittaja usein tunnistaa uutisaiheen. Tunnistaminen ei siis välttämättä ole tietoista, vaan kokeneella toimittajan hiljainen tieto ilmenee eräänlaisena ”uutisvainuna” ja uutisen tunnistaminen tulee ”selkäytimestä”. Tällaista hiljaisen tiedon kautta tullutta valintaa voi olla vaikea sanallistaa täsmällisesti, koska uutisten tunnistamisen ja tekemisen taito on opittu toimittaessa työyhteisön jäsenenä. (Jaakkola 2013; 35, 180.) Journalistinen kirjoittaminen tiedonvälitysvaatimuksineen ja uutiskriteereineen tietenkin eroaa fiktion kirjoittamisesta, mutta Jaakkolan esimerkki havainnollistaa kirjoittajan tietopohjan rakentumista.

Kirjoittamiseen liittyy valtavasti tietoa ja taitoja, jotka eivät ole kirjoittaessa tietoisien tarkkailun kohteena tai jotka olisi yksinkertaista sanallistaa. Väitöstyössään muusikon hiljaista tietoa tutkiva Markku O. Pöyhönen kuvaa, kuinka instrumenttia soittaessaan ihminen käsittelee monenlaista materiaalia ja näiden keskinäisiä assosiaatioita. Kuunneltaessa musiikki herättää odotuksia tulevista soivista ilmiöistä yhdistyen muun muassa emotionaalisiin ja kehollisiin kokemuksiin. Pöyhösen mukaan näitä ilmiöitä voi tietyssä määrin kuvata sanallisesti vaikka asia itsessään ei olekaan sanallinen. Pöyhönen esittelee Kiannon (1994) näkemyksen, jonka mukaan lukemansa nuotinnoksen perusteella muusikko luo itselleen soivan mielikuvan siitä, miten musiikki etenee ja mielikuvan liikkeistä, joita tarvitsee kuulokuvan toteuttamiseen. Lisäksi muusikko toteuttaa aikeensa ja arvioi sen. ”Kyse ei ole väitelauseista, vaan moniulotteisesta multimedialta, joka mahdollistaa käytännön toiminnan”. (Pöyhönen 2011, 41-42.)

Vaikka kirjoittaminen eroaa muusikon esiintymis- tai harjoitustilanteesta, kokemukseni mukaan näkemys ajattelusta moniulotteisena multimediana sopii erityisen hyvin käsikirjoittamiseen. Käsikirjoittaminen on liikkuvaksi kuvaksi kirjoittamista. Kuten muusikko voi nuotteja lukiessaan kuulla musiikkiteoksen, käsikirjoitusta lukiessa ja kirjoittaessa kuulen ja näen tapahtumat – käsikirjoituksen tähtäimenä on kuitenkin audiovisuaalinen teos. Kun kirjoitan vaikkapa tutun

henkilöhahmon puhetta, kuulen hänen äänensä päässäni. Kuulen puheen mahdollisia painotuksia ja prosodisia piirteitä, vaikken kirjoittaessani voikaan tietää, kuinka näyttelijä tekstin lopulta tulkitsee. Samalla jotenkin ”kuulen” henkilöhahmolle ominaisia sanavalintoja ja lauserakenteita.

Käsikirjoittaja Tove Idström toteaa, että siinä missä kirjailija kirjoittaa mielelle, käsikirjoittaja kirjoittaa silmälle ja korvalle (Idström 2003, 30). Niinhän termi ”audiovisuaalinen” pitää sisällään kuulemisen ja näkemisen. Idströmin mukaan käsikirjoittaja tarvitsee kielen tajua ja taitoa käyttää käsikirjoitusformaattia niin, että lukija ja katsoja ymmärtää, mistä on kyse. Käsikirjoitusformaatti voi harjaantuneissa käsissä olla tarkkaa kuin nuottikirjoitus. (Idström 2003, 52.) Jollain tavalla käsikirjoitus muistuttaa muutenkin musiikkiteoksen nuotinnosta. Vaikka käsikirjoitus on sanallistettu, se toimii ”yli sanojen”. Oppi siitä, kuinka kirjoittaa tarpeeksi tarkasti, tulee käytännön kautta: sekä kirjoittamalla että näkemällä käsikirjoituksen valmiina audiovisuaalisena teoksena. Käsikirjoitusten visualisoiminen vaatii harjaantumista, sillä tekstiteoksena käsikirjoitus saattaa helposti vaikuttaa asetelmalliselta ja yksioikoiselta.

Tua Haldin-Herrgård ja Petri Salo tulkitsevat Polanyin hiljaisen tiedon kuvauksen siten, että hiljainen tieto ilmenee paitsi tarkkailtaessa työn tekijän toimintaa, myös pohtimalla toimintaa jälkikäteen. He jakavat hiljaisen tiedon kahteen toisiaan täydentävään ulottuvuuteen, äänettömään tietoon (*tacit knowledge*) ja hiljaiseen osaamiseen (*tacit knowing*). Äänetön tieto tarkoittaa tietämisen kohdetta, tiedon kognitiivista ulottuvuutta. Hiljainen osaaminen on toiminnallista tietotaitoa, jonka kautta kohdetta käsitellään. Haldin-Herrgårdin ja Salon mukaan hiljaista tietoa on mahdollista eksplikoida muun muassa metaforin eli vertauskuvin. Metaforat toimivat auttavat sanallistamaan ja jäsentämään kokemuksia sekä niihin liittyviä merkityksiä. (Haldin-Herrgård ja Salo 2008, 278.) Käsikirjoittaja Kaisa Pylkkänen (2002, 190) esittää osuvan vertauksen päivittäisdraaman kirjoittamisesta. Hänen mukaansa se on kuin maalaisi käsin kertakäyttöastioita. Koska päivittäisdraamaan kuuluu tietty keveys ja viihteellisyys, olen usein kokenut, että sen kirjoittamista pidetään helppona tai vähemmän arvokkaana.

Organisaatiossa vain osa tietämyksestä ja osaamiskulttuurista on eksplisiittistä – työ opitaan osallistumalla ja sosiaalistumalla työyhteisön käytäntöihin. Hiljainen tieto pesii ohjeistuksissa, käytänteissä, välineissä ja materiaaleissa eikä sitä ole yksinkertaista artikuloita tai edes saattaa järjestelmällisesti saataville. (Pohjalainen 2016, 8.) Eräs tapa siirtää hiljaista tietoa on mentorointi. Mentoroinnissa kokeneempi työntekijä, mentori, ohjaa kokemattomampaa työntekijää eli aktoria ammatillisessa kehittämisessä. Mentorointi ei välttämättä vaadi tiedon sanallistamista, vaan hiljaista tietoa välittyy myös yhdessä tekemisen kautta. Heikkisen ja Huttusen mukaan tällaista yhdessä

tekemistä voi Michael Polanyin tapaan kutsua ”hiljaisessa tiedossa asumiseksi”. (Heikkinen ja Huttunen 2008; 203, 205-206.)

Koen ryhmässä kirjoittamisen olevan vakituista hiljaisessa tiedossa asumista ja kirjoilla oloa. Vaikka mentorointi ei olisi suoraa tai sovittua, eri taustoista tulevat käsikirjoittajat väistämättä jakavat tietoa ja osaamistaan keskenään jo pelkän esimerkin tai toimintakulttuurin kautta. Itse aloitin *Uuden päivän* kirjoittajana käsikirjoitusopintojeni ollessa vielä kesken. Käsikirjoitusryhmän jäsenistä suurin osa oli minua paljon kokeneempia kirjoittajia ja osa heistä oli työskennellyt sarjan parissa jo pidempään sekä kirjoittanut sarjan konseptia ja tuotantokirjaa. He siis tiesivät sarjan maailmasta enemmän ja olivat siinäkin mielessä perehdyttäjän asemassa. Ryhmäkirjoittamista ja porrastettua käsikirjoitusprosessia käsittelem tarkemmin alaluvussa 5.4.

2.2 Tutkimuskysymykset

Olen rajannut tutkimuksen ulkopuolelle kaunokirjallisen dialogin genret sekä muun draamallisen dialogin, kuten näytelmät ja kuunnelmat. Elokuvadialogiin viittaa usein, koska suurin osa dialogin tutkimuskirjallisuudesta käsittelee nimenomaan elokuvadialogia. En myöskään keskity tutkimuksessani sanattomaan ja keholliseen viestintään kuin viitteellisesti, vaikka puhujan eleet, ilmeet ja äänenpainot ovat oleellinen osa televisiodialogin merkitysten ja koomisuuden muodostumisessa.

Televisiosarjan koomisuus ei synny vain vitsailusta tai nokkelasta sanailusta. Selvitän ensin, millaista *Uuden päivän* komediallisuus on. Sarjan kirjoittajana tiedän, että komediallisuutta rajaavat ja ohjaavat tietyt reunaehdot, kuten se, että kyseessä on koko perheen sarja. Mistä *Uuden päivän* komediallisuus syntyy ja millä keinoin sitä pyritään tuottamaan? Miten lajityyppi vaikuttaa koomisuuteen? Liittyykö koomisuus henkilöihämoihin, rakenteeseen vai johonkin muuhun? Kun koomiset reunaehdot on käyty läpi, keskityn sarjan dialogiin. Miten komediallisuus kuuluu dialogissa? Miten koomisuus rakentuu ja muodostuu dialogissa?

Tutkimukseni rajautuu kohdesarjan *Uusi päivä* dialogiin, mutta käytän havainnollistavia dialogiesimerkkejä muistakin televisiosarjoista. Tämä työ on laadullista tapaustutkimusta, eikä siis pyri tilastolliseen yleistyksen, vaan kuvaamaan tiettyä toimintaa ja selvittämään teoreettisesti

tiettyä ilmiötä (Eskola & Suoranta 1998, 13; Routio 2005). Tutkimuksen tavoitteena ei täten siis ole komediallisen televisiodialogin kokonaisvaltainen tai yleispätevä selvitys, vaan koomisuuden tuottamisen ja koomisen dialogin kirjoittamisen tarkastelu yhdessä tietyssä televisiosarjassa.

2.3 Aikaisempi tutkimus ja keskeiset lähteet

Saippuaopperan lajityypin hahmottamisen ja genreanalyysin keskeisiä teoksia tutkimuksessani ovat Robert C Allenin *Speaking of soap operas* (1988) sekä Allenin toimittama *To be continued... Soap operas around the world* (1995). Vaikka nämä teokset eivät ole aivan tuoreita, niissä on yhä ajankohtainen ja perustavanlaatuinen katsaus saippuaopperan historiaan, ominaispiirteisiin ja estetiikkaan. *Speaking of soap operas* valottaa myös saippuaopperoiden tuotantoa ja käsikirjoittamista.

Dialogin tutkimus on luontevasti poikkitieteellistä. Dialogin tutkimus elokuva- ja televisiokentällä on kuitenkin vielä kohtuullisen vähäistä ja sirpaleista. Kay Richardson (2010, 21) toteaa sosiolingvistiksessä teoksessaan *Television dramatic dialogue*, että vaikka televisiodraaman tutkimus on vakiintunutta, dialogi ei ole noussut tutkimuksen keskiöön. Keskeinen lähteeni on Sarah Kozloffin urauurtava teos *Overhearing film dialogue* (2000), joka on Jeff Jaecklen (2013, 1) mukaan ensimmäinen ja ”toistaiseksi ainoa” elokuvadialogiin keskittynyt akateeminen monografia vuoden 2013 tiedon perusteella. Vaikka Kozloffin tutkimus keskittyy nimenomaan elokuvadialogiin, koen sen varsin soveliaaksi myös televisiodialogin teorian hahmottamiseen.

Käytän valikoidusti lähteinäni käsikirjoittamisen oppaita. Koska tutkimukseni teoreettinen viitekehys on hiljainen tieto ja käsikirjoittamisen oppaat sisältävät käsikirjoittajien artikuloitua hiljaista tietoa, koen voivani tunnistaa ja eksplikoida omaa hiljaista tietoa niiden kautta. Esimerkiksi Evan S. Smith listaa teoksessaan *Writing television sitcoms* (1999) koomisia perustilanteita ja esittelen näitä tilanteita *Uuden päivän* komediallisuuden tuottamisen kannalta. Hyödynnän Robert McKeen teosta *Dialogue: the art of verbal action for page, stage and screen* (2016) sekä Rib Davisin *Writing dialogue for scripts* (2008). Vaikka Kay Richardson (2010, 68-69) huomioi Davisin teoksen olevan enemmän käytännön opas kirjoittajille kuin akateeminen tutkimus, hän nostaa Davisin työn Kozloffin teoksen ohella ”lähimmäksi eksplisiittistä teoriaa dialogista”.

Komediallista televisiodialogia on pro gradu – töissä aiemmin tutkittu lähinnä kielitieteen ja puheviestinnän parissa. Ainomaija Paakkinen (Itä-Suomen yliopisto 2010) tutkii *Gilmoren tytöt* -televisiosarjan koomista dialogia englannin kielen pro gradussaan. Paakkinen lähestyy dialogia huumorin inkongruenssiteorian ja verbaalihuumoriteorian (engl. *general theory of verbal humour, GTVH*) kautta sekä tarkastelee, kuinka H.P. Gricen keskustelumaksiimien rikkominen voi tuottaa koomisuutta. Anna-Leena Raittinen analysoi puheviestinnän pro gradu- työssään dialogia huumorin muodostajana brittiläisessä *The Royle Family* – komediasarjassa (Helsingin yliopisto 2005) ja Ksenia Ivshinan englannin kielen pro gradu käsittelee tilannekomediasarjan *Frendit* sanaleikkejä (Helsingin yliopisto 2014).

Myös *Uusi päivä* on ollut tutkimuskohteena aikaisemmin. *Uutta päivää* käsikirjoittanut Niina Ruha (2015) tutkii Tampereen ammattikorkeakoulun elokuvan ja television koulutusohjelman lopputyössään uuden henkilöhahmon luomista päivittäissarjaan. Turun ammattikorkeakoulun viestinnän koulutusohjelman lopputyössään Siiri Huttunen (2012) tarkastelee *Uuden päivän* verkkolisämateriaalin kehittymistä.

2.4 Tutkimusmenetelmät

2.4.1 Koomisuuden tarkastelu

Väistämättä *Uuden päivän* genrehybridi, koko perheen päivittäisdraamakomedia, asettaa kirjoittamiselle ja koomisen tuottamiselle tietyt puitteet ja rajat. Niinpä kohdesarjan lajityypin tuntemus ja avaaminen on olennaista, koska paitsi koomiseen rekisteriin, genre vaikuttaa dialogiin ja sen estetiikkaan. Koomisuus on draamakomediassa yksi lajikriteereistä ja koomisia momenteja on useita (Knuutila 2015, 11), joten huumorin tarkasteleminen genrestä tai moodista käsin tuntuu perustellulta. Mediatutkija Veijo Hietala toteaa, että elokuvien huumorin ja komiikan tutkijat lähestyvät aihetta yleensä genrelähtöisesti (Hietala 2015, 95). Vaikka etenkin television modernissa genretutkimuksessa lajien selvärajaisuuden suhtaudutaan skeptisesti (Nyyssönen 2012, 692), on kohtuullista olettaa lajityyppien häilyväisyydessäänkin nojaavan edes osin tuttuihin ja hahmotettaviin genrekonventioihin.

Kirjallisuudentutkimuksen väitöstyössään huumoria ja kaksoisyleisön puhuttelua Kari Hotakaisen kolmessa teoksessa tutkivan Maria Laakson (2014, 37) tavoin hyödynnän Arthur Asa Bergerin

metodista lähestymistapaa koomiseen ja huumoriin. Teoksessaan *An anatomy of humor* Berger esittää huumorin olevan prosessi, jonka voi jakaa osiin ja analysoida (Berger 1998, 17). Näkemys huumorista prosessina sopii erinomaisesti kirjoittamisen tutkimukseen.

Bergerin mukaan huumoria tarkasteltaessa esimerkki, kuten vitsi tai teksti, jaetaan huumorin kannalta keskeisiin osiin ja eritellään huumorin tekniikat. Tämän jälkeen luokitellaan ja arvioidaan näistä tekniikoista keskeisimmät. (Berger 1998, 17.) Bergerin mukaan kaikki huumorin tekniikat voidaan sisällyttää neljään kategoriaan, jotka ovat kielellinen, looginen, identiteettiin liittyvä sekä toiminta. Kielelliseen huumoriin, joka tämän tutkimuksen kannalta lienee olennaisin, Berger on listannut mm. alluusion, sanaleikit, kirjaimellisuuden liioittelun, sarkasmin, ironian, mahtipontisuuden ja leikkisyyden. (Berger 1998, 17-18.)

Koska edellä mainittujen tekniikkakategorioiden rajat ovat varsin häilyviä ja päällekkäisiä, Maria Laakso (2014, 45) ei pidä Bergerin listausta järin mielekkäänä. Lähtökohtaisesti huumorin keinojen listaaminen tuntuu ilahduttavan suuruudenhullulta ja mahdottomalta yritykseltä, vaikka Bergerin typologia onkin paikoin käyttökelpoista ja oivaltavaa. Käytän siis Bergerin tapaa tarkastella humoristista tekstiä, mutta en yritä palauttaa löytämiäni kielellisen huumorin keinoja Bergerin listauksiin.

2.4.2 Dialogin analyysi

Koska dialogi on aina jonkun puhumaa, dialogin tutkiminen on väistämättä myös henkilöhaahmon tutkimista (Maskulin 1999, 35). Tämän vuoksi tarkastelen erikseen koomista henkilöhaahmoa luvussa 3.4, sekä lähemmin kolmea *Uuden päivän* henkilöhaahmoa luvussa 5.3. Elokuva- ja televisioilmaisu on kerroksellista, joten dialogi on olennainen osa tätä kerrostumaa ja väistämättä suhteessa muihin kerronnan komponentteihin.

Koska elokuva- ja televisiotutkimus ei ole ollut järin kiinnostunut dialogista sellaisenaan, dialogin analyysiin ei ole työkaluja. Jeff Jaeckle esittää teoksessa *Film dialogue* (2013) dialogianalyysiin neljä vaihetta. Vaikka Jaeckle kirjoittaa elokuvadialogista, koen näiden vaiheiden sopivan yhtä lailla televisiodialogiin. Jaeckle suosittelee käyttämään referoimisen sijaan dialogisitaatteja, koska ne auttavat elokuvan kielen analyysia. Näin sanavalinnat, lauserakenteet, suorat ja /tai retoriset ominaisuudet käyvät ilmi, samoin puheen rytmi ja voimakkuus. Dialogisitaatti auttaa käsittämään *mitä* henkilöhaahmo sanoo ja *miten* hän sanoo. Jaeckle painottaa, ettei kannata luottaa tekstitykseen tai teoksen käsikirjoitukseen, vaan litteroida dialogisitaatit suoraan valmiista elokuvasta. (Jaeckle

2013, 3-4.) Tutkimuksessani siteeraan aina valmista ohjelmaa, koska kirjoitettu dialogi on voinut muuttua monessa työvaiheessa. Kohtausanalyysissä luvussa 5.6 on mukana poistettuja repliikkejä, koska selvennän tällä tavalla kirjoittamisen työvaiheita. Poistetut repliikit on merkitty selvästi.

Dialogissa kuuluu puheen prosodia, kuten sävelkulku, puheen nopeus ja voimakkuus. Samoin dialogissa on kielellisiä ja kirjallisia ominaisuuksia kansalliskielestä murteeseen, sanavalintoihin ja sanaleikkeihin. Jotta tasapaino dialogin auditiivisen ja sanallisen analyysin välillä säilyisi, Jaeckle kehottaa lähestymään näitä osatekijöitä erikseen. (Jaeckle 2013, 7.) Jotta tämä tutkielma ei paisuisi kohtuuttomasti, olen rajannut nonverbaalisen viestinnän sekä äänteellisen analyysin tutkimukseni ulkopuolelle ja huomioin niitä vain viitteellisesti.

Siinä missä elokuvadialogin voi jakaa äänteellisiin ja sanallisiin osatekijöihin, jälkimmäisen voi jakaa kirjalliseen ja kuvaannolliseen puheeseen. Kirjaimellinen tai sanatarkka dialogi tarkoittaa sitä, *mitä* henkilöhahmo sanoo. Tämä dialogi edistää juonta, karakterisoi henkilöhahmoa ja välittää viestejä. Kuvaannollinen sisältö on sitä, *miten* asiat sanotaan, etenkin, mitä sanoja käytetään. Kuvaannollisen puheen eräänlainen sanoilla leikittely sisältää mm. alkusoinnollisuuden, riimit, kielikuvat, sanaleikit ja alluusioiden jotka rikastuttavat ”kirjaimellista” tulkintaa sekä esteettisesti että metatasolla. (Jaeckle 2013, 10.)

2.5 Kohdesarja ja aineisto

Uusi päivä on Yleisradion jatkuvajuoninen draamakomedia, päivittäisdraamasarja, joka lähetetään televisiosta kolme kertaa viikossa. Tätä kolmen jakson kokonaisuutta kutsutaan blokiksi. Yhdessä jaksossa on 3-4 juonta, joista ainakin yksi pyrkii olemaan lähtökohdiltaan komediallinen. Kirjoittajana koen huumorin ja lämminhenkisyyden olevan keskeisiä elementtejä sarjan yleisvireessä ja tunnelmassa.

Uusi päivä sijoittuu fiktiiviseen Virtauksen kaupunkiin, jonka on ajateltu olevan noin 15 000-20 000 asukkaan pikkukaupunki pääjunaradan varrella Tampereen ja Helsingin välissä. Keskeisiä miljöitä sarjassa ovat Virtauksen ilmaisutaidon lukio, yritysmaailma ja Haaviston perinnetila. Sarja on laajentunut myös Tampereelle, jossa nuorten kantabaari Turpiini ja kimppakämpä ovat keskeisiä tapahtumapaikkoja.

Aineistoni koostuu *Uuden päivän* kahdeksasta ensimmäisestä tuotantokaudesta. *Utta päivää* on kirjoitettu yhdeksän tuotantokautta, mutta aineistoa analysoidessani ja tätä työtä kirjoittaessani yhdeksättä kautta ole vielä lähetetty televisiosta, joten kyseisen kauden jaksoja koskee salassapitosopimus. Kaikki dialogianalyysit ja kohtausesimerkit ovat jaksoista, joita olen ollut kirjoittamassa jossain käsikirjoitusvaiheessa, yleensä dialogikirjoittajana. Ensimmäinen kirjoittamani jakso on numero 7, ja viimeinen numero 799. Juoniesimerkkejä tai tilanteita nostan esiin sellaisistakin jaksoista, joita en välttämättä ole ollut kirjoittamassa.

3 LAJITYYPIN JÄLJILLÄ

3.1 Huumori ja koominen

Tiedämme, etteivät samat asiat naurata kaikkia. Jos naurettavuutta pidetään huumorin ehtona, mitään yleistä ”huumoria” ei olisi olemassa. Ja silloinkin kun jokin naurattaa, oli se sitten television komediasarja, tilanne tai vitsi, emme välttämättä osaa tarkalleen sanoa, miksi tai mille nauramme. (Hietala 2015, 95.) Kuitenkin toisinaan tapahtuu niin, että erilaiset ihmiset, jotka tulkitsevat koomista teosta eri lähtökohdista, nauravat yhtä aikaa (Berger 1995, 5).

Huumori voi olla merkityksellistä, vaikka se ei huvittaisi (Hietalahti 2018, 20). Seppo Knuuttila toteaa huumorin olevan ”ennen muuta mielihyväperiaatteen läpäisemä älyllinen asenne todellisuuden mahdollisuuksiin”. Komiikka taas on huumorin ilmaisemisen tekniikkaa. (Knuuttila 1992, 17.) Huumori on kattokäsite koomiselle, ja sen alle voivat majoittua erilaiset hauskuuden genret kuten satiiri, farssi, ironia ja parodia (Hietalahti 2015, 19). Huumori ei sisällä ainoastaan koomisuuden mekaniikkaa, vaan myös humoristisen tyylin ja rekisterin. Maria Laakso (2014, 33) kirjoittaa humoristisesta sopimuksesta teoksen ja lukijan, tässä tapauksessa katsojan, välillä. Laakson mukaan huumoria ei ole pelkästään vastaanottajan mielivalta käsitellä teoksen koomisia aineksia, vaan huumoria on myös teokseen luotu leikkisä ilmapiiri teoksen ja vastaanottajan välille.

Aarne Kinnunen johtaa koomisen ja huumorin lähtökohdaksi kolme peruslausetta: mikään inhimillinen toiminta, teko, tapahtuma, prosessi tai ominaisuus ei sinänsä ole koominen vaan neutraali, ja että kaikki ihmisen toiminnat ja ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi. Niillä toimilla, menetelmillä, tavoilla ja keinoilla joilla jokin voidaan tehdä koomiseksi ei ole rajaa.

(Kinnunen 1994; 24, 29.) Veijo Hietalan mukaan klassillisessa estetiikassa koomisuuden on nähty perustuvan erityisesti arvon alentamiseen eli degradaatioon sekä inkongruenssiin. Inkongruenssi tarkoittaa yhteensopimattomuutta ja yhteen sopimattomien asioiden törmäyttäminen voi tuottaa koomisen efektin – tosin huvittuminen riippunee ainakin osin yleisön kulttuurisesta kompetenssista. (Hietala 2015, 99-100.) On siis tunnistettava ja ymmärrettävä ristiriita ja epäloogisuus jotta siitä voi huvittua. Tosin ylipäättään huumorin havaitseminen ja siitä huvittuminen edellyttää tunnistettavaa kontekstia (Lindfors 2015, 36).

3.2 Huumorin tutkimisesta

Huumorin tutkimus oli viime vuosisadan loppupuolelle asti kiinnostunut erityisesti siitä, mitä huumori on. Estetiikan piirissä vakiintui näkemys huumorista asenteena koomiseen. Koomisuus taas on tekstin tai muun esityksen piirre. Knuuttila osoittaa kotimaisen huumorintutkimuksen trendin suuntautuneen 1990-luvulta alkaen keskeisemmin pohtimaan huumorin ja komiikan tuottamisen kontekstuaalisia ehtoja ja kytkentöjä kuin tarkastelemaan huumoria ennalta määrätyn kategorian rajoituksista käsin. (Knuuttila 2015, 8.)

Huumorin teorioita voi luokitella usealla tavalla. Maria Laakson (2014, 28) mukaan nykyään käytetyin ja yleisesti hyväksytyin huumorin teorioiden jaottelu on peräisin John Morreallilta. Morreall (1987, 129-131) jakaa huumorin teorian huojennusteorioihin (*relief theory*), ylemmyysteorioihin (*superiority theory*) ja yhteensopimattomuus- eli inkongruenssiteorioihin (*incongruity theory*).

Yhteensopimattomuusteorian mukaan huumori syntyy ristiriidan havaitsemisesta, kun yhteen sopimattomat elementit törmäävät tai yhdistyvät. Inkongruenssi rikkoo totututta kaavaa, kognitiivista mallia tai on muuten odotusten vastainen. (Morreall 2009, 10-11.) Berger huomauttaa, että näin ollen yhteensopimattomuusteorian mukaan huumori perustuu myös yllätykseen. Kuten vitseissäkin, huipennus on usein odotusten vastainen ja naurattaa siksi. (Berger 1995, 66.)

Yhteensopimattomuuden perusmuotoja ovat Salosaaren (1991, 147) mukaan liioittelu, vähättely, vastakohtaisuus ja yllätys.

Ylemmyysteorian ytimessä on ajatus siitä, että nauru ja huvittuminen syntyy ylemmyydestä suhteessa toiseen ihmiseen tai asiaan. Ylemmyysteorian kehittäjiä ovat muun muassa Aristoteles, Platon ja Thomas Hobbes. Critchleyn mukaan esimerkiksi etninen huumori rakentuu pitkälti ylemmyydelle. (Critchley 2002, 2-3, 70.) Huojennusteoria selittää naurun vapauttavan energiaa jonkin tunnetilan äkillisenä purkautumisena (Morreal 1987, 6). Huumorin huojennusteorian tunnetuimpia edustajia lienee Sigmund Freud, joka esittää teoksessaan *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905) että huvittuneisuutta syntyy jonkin psykologisen valmiustilan osoittautuessa turhaksi. Huumori vapauttaa siten psyykkistä energiaa, joka ilmenee vapauttavana nauruna. (Critchley 2002, 3; Freud 1905/1983, 199-200.)

Mielekästä olisi kenties katsoa näitä teorioita toisiaan tukevinä ja näkökulmia avaavina eikä poissulkevinä. Esimerkiksi Jerome Vandaele ei pidä mahdollisena, että yksi tai kaksi näkökulmaa voisivat tyhjentävästi selittää huumoria, vaan että useamman teorian hyödyntäminen avaa uusia näkökulmia. Siinä missä inkongruenssiteoria kenties edustaa enemmän kognitiivista näkökulmaa huumoriin, ylemmyysteoria korostaa huumorin sosiaalista (tai epäsosiaalista) puolta – ylemmyyttä tunnetaan suhteessa johonkin ja johonkukaan. (Vandaele 2002; 227, 246.)

3.3 Komedista draamakomediaan

Veijo Hietalan mukaan ”komedia on lajityyppi, jonka tarkoitus on naurattaa riippumatta siitä, nauraako kukaan esitystilanteessa” (Hietala 2015, 95). Kirjoittajan näkökulmasta tämä määritelmä on hykerryttävän osuva: kirjoittajan intentio on huvittaa lukijaa, kuulijaa tai katsojaa, mutta on mahdotonta etukäteen tietää, kuinka yritys onnistuu. Varsinkin siirtymässä käsikirjoituksesta audiovisuaaliseksi teokseksi on niin monta vaihetta ja tekijää, että hyväkin yritys voi laimentua ja hukkuu prosessiin. Tietenkin yhtä lailla on olemassa onnistumisen riski, jossa teos on enemmän kuin monien osiensa ja tekijöidensä summa.

Aristoteelisen määritelmän mukaisesti tragedia päättyy onnettomasti ja komedia onnellisesti. Käsikirjoittaja Timo Varpio kokee merkittävimmän eron televisiokomedian ja klassisen elokuva- tai

näyttämökomedian välillä olevan, että televisiokomedian loppu ei voi olla onnellinen. Mikäli päähenkilö saavuttaa tavoitteensa, tarina ja sarja päättyy siihen. (Varpio 2003, 152.)

Komediasarjassa *Ensisilmäyksellä* (How I met your mother, 2005-2014) isä kertoo lapsilleen, kuinka tapaa heidän äitinsä ja rakastuu. Takaumien kautta kuljetettava tarina sen oikean kohtaamisesta kestää yhdeksän tuotantokautta. Toisin sanoen tv-komedian loppu voi ja on yhtä lailla onnellinen kuin elokuvakomedian, mutta mahdollisesti vasta usean tuotantokauden jälkeen.

Draamakomedia on genrehybridi, joka nimensä mukaisesti on draaman ja komedian liitos. Varpio ihmettelee vuonna 2003 tuoreen draamakomedia-genren tarpeellisuutta, sillä draamat ovat kautta aikain sisältäneet koomisia elementtejä:

”Komediahon on draama, jossa näkökulma on systemaattisesti kohtauksesta toiseen humoristinen. Onko draamakomedian lupaus siis: tätä katsoessanne samastutte päähenkilön kokemuksiin, mutta sen lisäksi noin joka neljännessä kohtauksessa näkökulma on sellainen, joka kenties saa teidät hymyilemään?” (Varpio 2003, 154.)

Vaikka draamakomedia on nykytelevision vallitseva genre (Bednarek 2010, 28), on Varpion viidentoista vuoden takaista kummastelua yhä helppo ymmärtää. Draamakomedia on muuttunut oudosta tulokkaasta yleispäteväksi sekagenreksi, joka nielaisee monenlaista sisältöä ja on yhtä aikaa sekä kuvaava että mitänsanomaton. Toisaalta lajityyppien sekoittuminen on nykytelevisiolle tyypillistä (Nyyssönen 2012, 692) ja draamakomedia on epämääräisyydessään kuvaava termi erotuksena vaikkapa television perinteisiin komediasarjoihin, kuten tilanne- tai sketsikomediaan.

Draamakomediaa kutsutaan *dramedyksi*, esimerkiksi Jason Mittell (2004, viii) nimittää siten draama- ja komediaelementtejä sisältävää *Ally McBeal* -televisiosarjaa (1997-2002). Monika Bednarek (2010, 28) esittää dramedyn genrehybridin koostuvan tarkemmin (saippua)draamasta ja komediasta.. Giada Da Ros tarkastelee dramedyn määritelmää televisiosarjaa yhdysvaltalaisesta *Gilmoren tytöt* (Gilmore Girls, 2000-2007) käsittelevässä artikkelissaan. Hänen mukaansa draaman ja komedian ainekset mahtuvat saman sarjaan, eivätkä ole kilpailevia tai erillisiä elementtejä. *Gilmoren tytöt* -sarjassa draama-aines käsittelee moninaisia vakavia aiheita kuten perhesuhteita (etenkin vanhemmuutta ja äitiyttä) ystävyyttä, rakkautta, sukupolvien välisiä kuiluja, itsenäisyyttä ja riippuvuutta. Komediassa *Gilmoren tytöt* on vitsailun, nopean dialogin, hillittömän kiusoittelun, sarkasmin, ironian ja liioittelun juhlaa. (Da Ros 2010, 57.) Vakavien aiheiden käsittelyssä ei puhtaasti komediakerronnan kannalta sinänsä ole mitään uutta, koska komedia on aina ammentanut vakavista aiheista ja tabuista. Kenties draamakomedia siis mahdollistaa hiukan vaihtelevampaa kerrontaa kuin perinteinen tilannekomedia, koska dramedyn tarvitse edetä pelkästään komedian ehdoilla.

Draamakomediaa voi lähestyä myös henkilöhahmon kautta. V. Ulea luokittelee draamallisen genren puhtaisiin ja sekoitettuihin tyyppeihin, ja nämä genret edelleen haarautuvat. Peruslajit muodostuvat päähenkilön potentiaalisen voimakkuuden mukaan. Potentiaalilla Ulea tarkoittaa hahmon kykyä kehittyä ja mahdollisuuksia vaikuttaa maailmaan. Komediasa henkilöhahmon potentiaali on rajoitettu ja heikko, draamassa keskiverto ja vahva. Dramedyssa sen sijaan potentiaali on väkevä ja voimakas. (Ulea 2002, 3-4.)

Menemättä sen syvemmin Ulean genreluokitteluun, koen kuitenkin, että on sangen luontevaa nähdä toimiva henkilöhahmo kaiken keskiössä. Dramedyt ovat usein henkilövetoisia sarjoja. Jos komedian henkilöhahmo on muuttumaton ja kuten seuraavassa alaluvussa käy ilmi, monomaaninen, draamakomedia tarjoaa draamallisen henkilöhahmon syvyyteen ja monipuolisuuteen.

3.4 Koominen henkilöhahmo

Aristoteles (384-322 eaa.) toteaa *Runousopissa*, että siinä missä tragedia pyrkii kuvaamaan henkilöahmot katsojaa parempina, komedian henkilöahmot kuvataan katsojaa huonompina (Aristoteles 2012, 181). Aristoteles toteaa, että komedia on heikompien ihmisten kuvaamista, mutta

”kyse ei ole heidän huonoutensa koko skaalan kuvaamisesta, vaan siitä häpeällisestä huonouden osasta, joka on naurettavaa. Sillä naurettavaa on jonkinlainen kömmähdys ja hävettävää huonous, joka ei varsinaisesti tuota tuskaa eikä vahingoita ketään.” (Aristoteles 2012, 186.)

Komedia siis kertoo Aristoteleen mukaan häpeällisistä asioista, mutta huvittumisen kohteena ei ole henkilö vaan töppäily tai häpeä. Niinpä nauru ei ole tuskallista tai tuhoisaa. (Heinonen, Kivimäki, Korhonen, Korhonen, Reitala 2012, 239.) Freud (1905/1983, 201) toteaa, että ”säälän säästyminen on yksi humoristisen mielihyvän tavallisimpia lähteitä”. Koomisen henkilöhahmon on lähtökohtaisesti oltava erilainen kuin draaman, koska draaman tulee herättää tunteita, mutta komediassa liiallinen empatia estää huvittumisen ja naurun. Koomisen henkilöhahmon on oltava samastuttava kuten draamassakin, mutta McKeen mukaan komedia rajoittaa henkilöhahmon moniulotteisuutta, koska huvittuminen vaatii objektiivisuutta. (McKee 2016; 215, 227.)

Koominen henkilöahmo koostuu käsikirjoittaja John Vorhausin mukaan hahmon koomisesta perspektiivistä, heikkoudesta, inhimillisyydestä ja liioittelusta. Koominen perspektiivi tarkoittaa henkilöahmon erityistä ja omalaatuista tapaa katsoa maailmaa. Liioittelemalla kaikkia hahmon rakennusaineita – maailmankatsomusta, heikkoutta ja inhimillisyyttä – hahmo muuttuu komediallisemmaksi. (Vorhaus 1994, 42.) Sekä draaman että komedian henkilöahmoilla on heikkouksia, mutta koomisen henkilöahmon vajavaisuus on liioitellumpaa ja itsepäisempää. Komediallinen henkilöahmo on sokeampi heikkouksilleen, eikä näin ollen kehity tai jalostu kuten draaman henkilö. Henkinen jäykkyys, lyhytnäköisyys ja itsepintaisuus halunsa tavoittelussa ovat koomisen henkilöahmon ominaisuuksia. Hän on itsepetoksessaan lähes pakkomieltainen. (McKee 2016, 170.)

Uuden päivän Asko Haavisto on esimerkki itselleen sokeasta koomisesta hahmosta. Asko ja Minna unohtavat poikansa Oskun 18-vuotissyntymäpäivän. Asko pahastuu, kun Osku ei halua häntä kavereilleen järjestämiinsä syntymäpäiväjuhliin. Asko otaksuu, että nuoret juovat alkoholia ja Oskun nimenomaisesta toiveesta huolimatta Asko tulee juhliin tekosyyn varjolla tarkkailemaan. Nuoret juhlivat sivistyneesti, mutta Asko itse humaltuu boolista, äityy pitämään Oskua syvästi kiusaannuttavan onnittelupuheen pojalleen ja lopulta nukahtaa sovalle.

Juoni poikkeaa sikäli *Uuden päivän* profiilista, ettei perhesarjassa juurikaan ole alkoholiin ja humaltumiseen liittyviä tarinoita. Sinänsä tämä perusasetelma taas on usein toistuva komediallinen juonikuvio, jossa pilkka osuu omaan nilkkaan. Asko tekee itse juuri sen, miltä pyrki nuoria varjelemaan. Tämä kuljetus on esimerkki koomisen hahmon sokeudesta, itseriittoisuudesta ja kyvyttömyydestä tarkastella itseään ja toimiaan. Voinee siis sanoa, että hahmon koominen heikkous mahdollistaa tämänkaltaisen juonen. Koomisella hahmolla on pakkomielle toteuttaa omat impulssinsa, muiden kielloista tai hyvistä neuvoista huolimatta. Asko on taipuvainen mestaroimaan muita.

Askon esikoinen Vilma herättelee boolin uuvuttaman isänsä. Asko on hämmentynyt, kun kaikki muut juhlijat ovat lähteneet.

ASKO:
Meniksne jatkoille? Miks mua ei kutsuttu mukaan?

VILMA:
Sut on kutsuttu nyt kotiin.

ASKO:
Missäs Osku on?

VILMA:
Se lähti jo ennen muita. Jonkun tytön kanssa.

ASKO:
Kenen tytön?

VILMA:
En mä tuntenut.

Asko on järkyttynyt.

ASKO:
Vastahan se lähti eskariin.

VILMA:
No siitä on jo jokunen vuosi.

Asko liikuttuu.

ASKO:
Se halus välttämättä mennä pyörällä mutta mä
en antanut sille lupaa. Vaikka se ajoi jo tosi hyvin.

VILMA:
Väinökin [Vilman poika ja Askon lapsenlapsi] ajaa jo pyörällä ja menee kohta eskariin.

ASKO:
Niinpä. Ja ennen kuin huomaatkaan se on täysi-ikäinen ja
sä et saa kutsua sen juhliin.

VILMA:
Mutta mä menen kumminkin ja tanssin itseni sammuksiin.

Asko äityy haikeudessaan itsesääliin.

ASKO:
Mä oon jo vanha mies.

(UP, jakso 640)

Oman toimintansa tarkastelun sijaan Asko luisuu pateettiseen itsesääliin ja avautuu tyttärelleen Vilmalle. Askon itsesäälin liioittelu on yksi kehys kohtausten koomisuudelle. Samoin vanhemman ja lapsen osien kääntyminen, Vilma paimentaa juhlissa töppäilyttä ja haikeuden valtaamaa isäänsä. Vilma myös lempeästi kiusoittelee isäänsä, joka varoittelee siitä, kuinka lapset kasvavat nopeasti eivätkä lopulta halua vanhempiaan juhliinsa. Sanatasolla muiden lähteminen jatkoille ja Oskun

lähteminen pois tuntemattoman tytön kanssa rakentavat Askon kommenttia siitä, kuinka Osku juuri lähti esikouluun.

Asko ei ymmärrä olla pahoillaan saati käsitä käyttäytymisensä ristiriitaisuutta, vaan hehkuttaa kotona Minnalle kuinka hänen Oskua nolostuttanut puheensa oli menestys ja jopa pieni hyvitys syntymäpäivän unohtamisesta. Asko ei huomaa poikansa mielipahaa, ja isänsä toikkaroinnin seurauksena Osku päättää muuttaa pois kotoa. Tämä juonen koomiseen asetelmaan liittyy keskeisesti draamallinen ironia, eli että katsoja tietää enemmän kuin fiktion henkilöahmot. Draamallinen ironia voi yhtä hyvin olla koomista tai traagista. (Kinnunen 1994, 140.) Kun Asko kehuu Minnalle kaikkien ihastuneen hänen puheeseensa, katsoja tietää, että Askon toiminnan seurauksena Osku päättää muuttaa pois kotoa. Askon tarve pitää Osku häntä lähempänä ajaakin tätä vain kauemmaksi.

Koomisessa henkilöahmossa pätee edellä mainitut Aarne Kinnusen komiikan tuottamisen presmissit siitä, ettei mikään sinänsä ole hauskaa, mutta kaikki voidaan esittää koomisena. Esimerkiksi liioittelu on eräs keino tehdä luonteenpiirteestä koominen. Liioittelun tarkoitus on etäännyttää katsoja henkilöahmosta siinä mielessä, että voimme tuomita ”epänormaalien” käytöksen ja nähdä sen naurettavana (McKee 2016, 218). Kuitenkin heikkouksineen ja liioiteltunakin koomisen hahmon on oltava inhimillinen ja samaistuttava. Kun McKeen mukaan liiallinen empatia estää naurun, John Vorhaus (1994, 40) korostaa, että katsojan on tunnettava empatiaa hahmoa kohtaan. Koomisen henkilöahmon korostetut viat etäännyttävät hahmoa yleisöstä, jotta se voi huvittua. Mutta inhimillisyys tuo hahmoa lähemmäksi katsojaa, jotta katsoja välittää näkemästään ja samastuu.

Vorhausin mukaan komediassa on aina kyse totuudesta ja kärsimyksestä. Samastumisen kautta katsoja tunnistaa komediallisen henkilöahmon totuuden omassa elämässään ja voi huvittua (Vorhaus 1994, 2.) Kärsimyksen ja totuuden kautta tarkasteltuna esitetyssä juoniesimerkissä totuus on, että Asko rakastaa perhettään. Tuskallista on, että hän omapäisellä toiminnallaan ja tarpeellaan kontrolloida ajaa poikaansa kauemmaksi. Vanhempi ei aina osaa toimia lastensa parhaaksi, vaikka niin itse uskoisikin. Samaan aikaan Askossa on inhimillistä ja jopa rakastettavaa hänen ehdoton rakkautensa lapsiaan kohtaan.

3.5 Uusi päivä ja ”päivittäisdraamakomedia”

Uusi päivä on koko perheen jatkuvajuoninen draamakomediasarja, joka lähetetään kolme kertaa viikossa. Tällaista jatkosarjaa voi kutsua päivittäis- tai käyttödraamaksi tai saippuaopperaksi (engl. *soap opera* tai *soap*). Saippuaoppera –termiä käytetään usein vähättelevänä ilmaisuna, ikään kuin vastakohtana ”laatudraamalle” (Krabbe 1996, 265). Näillä nimityksillä on sävyeroja ja lajityypin alle mahtuu monta alakategoriaa ja genrehybridiä. Los Angelesin muotimaailmaan sijoittuva perinteinen amerikkalainen päiväsaippuasarja *Kauniit ja rohkeat* (*The Bold and the Beautiful*, 1986 –) on kerronnallisilta keinoiltaan ja estetiikaltaan hyvin erilainen sarja kuin vaikkapa brittiläistä kyläyhteisöä kuvaava *Emmerdale* (1972 –). Eurooppalaisissa päivittäissarjoissa onkin realistisempi ote kuin amerikkalaisissa. Esimerkiksi *Emmerdalessa* käytetään paljon ulkokuvia ja -kohtauksia, myös miljöä ja henkilöhahmot ovat tavallisempia ja todenmukaisempia. Katsoja ei välttämättä edes miellä eurooppalaisia päivittäissarjoja saippuaopperoiksi. (Pylkkänen 2003, 170.)

Päivittäisdraama on saippuaopperaa vähemmän väritynyt kiertoilmaisuus. Myös käyttödraama on mahdollinen termi *Uuden päivän* kaltaiselle sarjalle. Väitöstyössään TV 2:n käyttödraamaa tutkinut Iiris Ruoho kirjoittaa *Avek* -lehden artikkelissaan TV 2: n televisiosarjojen tuotantoa leimanneen paikallisuuden ja käyttödraaman. Käyttödraama viittaa arkiseen, kulutushyödykkeeseen tai jopa kertakäyttöiseen, mutta Ruohon mukaan käyttödraamalla on haluttu korostaa suhteellisen nopeasti tuotetun sarjamuotoisen draaman tuotantoa. Käyttödraamasta puhuttiin 1960-luvulla silloin kun haluttiin painottaa käsiteltävien teemojen ajankohtaisuutta. Myöhemmin käyttödraamalla tarkoitettiin sarjoja, jotka suuntautuvat katsojan arkiseen elämysmaailmaan. (Ruoho 2002, 8.)

Vuonna 2018 Suomessa on tuotannossa kaksi päivittäissarjaa, *Uuden päivän* lisäksi viisi kertaa viikossa lähetettävä *Salatut elämät* (MTV3, alkaen 1999). Tosin *Uuden päivän* kaikki jaksot on tehty ja sarja päättyy joulukuussa 2018.

3.6 Saippuaopperan ominaispiirteitä ja historiaa

Saippuaoppera on kotoisin radiosta, josta se siirtyi televisioon 1950-luvulla. Saippuaoppera nimenä juontaa konkreettisesti siitä, että ohjelmien mainoskatkoilla mainostettiin pesu- ja puhdistusaineita sekä kosmetiikkaa. Sarjojen kohdeyleisöä Yhdysvalloissa olivat pääasiassa

kotiäidit ja –rouvat, ja nykyäänkin saippuaopperaa pidetään naisten genrenä. (Hietala 2007, 106-107; Herkman 2001, 111.) Iris Ruoho huomauttaa, ettei saippuasarjoja ole mielekästä pitää pelkästään naisten genrenä, etenkin lajityypillisten muutosten myötä. Tästä huolimatta, ja kenties genren kohdeyleisöhistoriasta johtuen, saippuoiden piirteet nähdään yhä feminiinisinä ja samalla näiden sarjojen lisääntymistä pidetään merkinä television naisistumisesta. (Ruoho 2007, 236.)

Uusi päivä eroaa perinteisistä saippuasarjoista jo siten, että se ei ole mainosrahoitteisen kanavan sarja vaan yleisradioyhtiön. Saippuadraamatuotantoon on olennaisesti liitetty kaupallisuus, koska pesuaine – ja kosmetiikkasponsorit ovat näkyneet ja kuuluneet lajityypin historiassa aivan alusta lähtien. Robert C. Allenin (1995, 3-4) mukaan saippuaoppera –termi osoittaa jatkosarjan ironisen suhteen yhtäältä korkeakulttuuriin ja toisaalta likaan, jota sarjan mainostamalla pesuaineilla karkotetaan. Korkein taidemuoto ”oppera” on valjastettu kuvaamaan matalinta viihdettä, samaan tapaan kuin 1930-luvulla lännenelokuvia tavattiin kutsua hevosoopperoiksi.

Genre eli lajityyppi kuvaa lajinsisäisiä säännönmukaisuuksia, siis yhdistää ja erottaa lajeja toisistaan. Edellä käy ilmi, että genreluokittelu on myös arvottavaa. (Herkman 2001, 108.) Jos genre kuvaa teoksen sisältöä, sarjatyypin kuvaus sarjan muotoa, kuten jakso- ja juonimäärää. Tämä rajaus on keinotekoinen ja karrikoitu, koska muoto väistämättä on osa sisältöä (Nikkinen & Vacklin 2010, 48.) Juha Herkman toteaa, että genre voi määrittää monia audiovisuaalisen esittämisen puolia, kuten sisältöä, muotoa ja levityskanavia. Saippuaopperan sisältö käsittelee tyyppillisesti tunteita ja ihmissuhteita. Sen muoto on multilineaarista, kerronta koostuu useista rinnakkaisista tarinalinjoista vailla selkeää, sulkeutuvaa loppua. Televisiokanavilla taas on omat kohdeyleisönsä, joille tietyt genret suunnataan. (Herkman 2001; 101, 110-112.) *Uusi päivä* esitetään Yleisradion TV 2 -kanavalla maanantaisin, tiistaisin ja keskiviikkoisin kello 20. Yle TV 2 on perinteisesti profiloitunut lasten- ja nuorten ohjelmiin, vaikka verkon suoratoistopalvelujen myötä perinteinen televisio levityskanavana lähetyksaikoinen on muuttunut ja yhä murroksessa. *Uuden päivän* seuraavan viikon jaksot julkaistaan ennakkoon Ylen verkkopalvelu Areenassa edeltävänä perjantaina.

Monet kausisarjat käyttävät saippuaopperan keinoja, esimerkiksi suosituissa brittiepookissa *Downton Abbey* (2010-2015) on paljon saippuan piirteitä, kuten laaja henkilögalleria ja kerronnan keskittyminen tunteisiin sekä ihmissuhteisiin. Genre on häilyvyydestään huolimatta kelvollinen ja tärkeä työkalu. Paitsi että genren tunnistaminen auttaa katsojaa tulkitsemaan ja ymmärtämään näkemäänsä, lajityypin tuntemus auttaa ehdottomasti kirjoittajaakin. Genren voi ajatella olevan kirjoittajan lupaus katsojalle toimittaa tietynlaista sisältöä. Käsikirjoittajat ovat hyvin tietoisia

genren konventioista ja lajityypin sisään voi kirjoittaa katsojalle eräänlaisia silmäniskuja. Saippuaopperat sisältävät usein itsetietoista, humoristista kommentointia sekä tietoista camp-huumoria, slapstickia ja ironiaa olennaisena osana narratiivista suunnitelmaa (Hayward, 2009, 185).

Saippuaopperat käsittelevät perhettä ja yhteisöä. Usein esiin nouseva aihe on isyys. Itse koen isyyden olevan nimenomaan toistuva aihe tai teema, mutta Mumford näkee sen jopa lajityypin ominaispiirteenä. Isyyttä käsitellään yllätysraskauksien, isyyttä koskevien salaisuuksien, tietojen ja erehdysten kautta. (Mumford 1995, 94.) Saippuasarjoissa eräs isyyteen liittyvä perusjuoni koskee kadonneen tai etääntyneen isän löytämistä ja siitä mahdollisesti seuraavaa lähentymistä. *Uudessa päivässä* 16-vuotias Roni löytää biologisen isänsä Tero Kuuslan, joka ei ole tiennyt pojastaan. Tero pohtii, kuinka edetä vastapaljastuneen isyytensä kanssa, johon Roni henkäisee innostuneena: ”Tää on ihan kuin telkkarissa” (*UP*, jakso 339). Tässä kohtauksessa hahmo sekä kommentoi genreä (ulospäin) että fiktion maailmassa kuvaa tilanteen uskomattomuutta omalla kohdallaan.

MTV 3-kanava alkoi esittää *Kauniita ja rohkeita* Suomessa vuonna 1992. *Kauniit ja rohkeat* lienee ensimmäinen Suomeen rantautunut yhdysvaltalainen päiväsaippuasarja, joka tulee televisiosta joka päivä maanantaista perjantaihin. Television lähetysaika on tyypillisesti jaettu päiväaikaan ja parhaaseen katseluaikaan, eli niin sanottuun prime time -aikaan, jolloin katsojia on eniten. Suomessa prime time sijoittuu suunnilleen aikavälille 18-23. (Finnpanelin verkkosivut 23.4.2018.) Etenkin amerikkalaisessa televisioperinteessä päiväaika ja prime time on erotettu selkeästi, päiväaikaan tavataan esittää halpatuotantoa kun taas iltasarjojen laatuun panostetaan enemmän ja mainosaika on kalliimpaa. Myös katsojat tekevät selvän eron päivisin esitettävien saippuaopperoiden ja Hietalan iltamelodraamoiksi kutsumien sarjojen välillä. (Hietala 2007, 105.) Katarina Krabbe (1996, 265) huomauttaa, että myös parhaaseen katseluaikaan sijoitetut jatkuvajuoniset sarjat ovat saman radion perhesarjaperinteen jatkumoa kuin päiväsaippuatkin. Iltamelodraamoja tai prime time -saippuuita, kuten esimerkiksi *Dallas* ja *Dynastia*, Suomessa oli nähty ennenkin, mutta perinteisenä amerikkalaisena päiväsaippuadraamana *Kauniit ja rohkeat* poikkesi oleellisesti totutuista kerrontatavoista hitautensa ja kuvaretoriikkansa puolesta. (Herkman 2001, 141).

3.7 Saippuaopperan kerronta

Televisiosarjan osien välille rakentuu sisällön tai muodon yhtäläisyyksien kautta jatkuvuus. Tällaista sarjallisuutta on perinteisesti pidetty fiktiivisten kulttuurituotteiden ominaisuutena, vaikka esimerkiksi päivittäistä sanomalehteä tai viikoittaista ajankohtaisohjelmaa voi yhtä lailla pitää sarjamuotoisena. Kun peräkkäin esitetyissä tai markkinoille tuoduissa osissa toistuu tuttu elementti, kuten esimerkiksi teema, juoni, henkilöhahmo tai tapahtumapaikka, voidaan puhua sarjallisuudesta. Televisiosarjat on perinteisesti jaettu *series* – ja *serial* –tyyppisiin. *Series* on suomennettu katko- tai episodisarjaksi. (Keinonen 2011, 31.) Virta (1994, 13) kääntää termin jaksottaiseksi sarjaksi. Katkosarjoissa jaksot ovat itsenäisiä kokonaisuuksia ja ne voidaan esittää missä järjestyksessä tahansa. *Serial*- eli jatkosarjassa katsoja yhdistää jaksot narratiiviseksi kokonaisuudeksi ja tarinaa saa viimeisessä jaksossa loppuratkaisun, vaikka sarjaa jatkettaisiinkin vielä uusin tuotantokausin. Päättymättömillä juonillaan lopullista sulkeumaa välttelevät saippuasarjat ovat tietyllä tavalla jatkosarjan huipentumia. Katkosarjat ovat omaksuneet kerrontakäytäntöjä jatkosarjoilta ja sarjatyypin erot eivät aina ole järin selkeitä. (Keinonen 2011, 31-32.) Monet sarjadraamat esimerkiksi sisältävät paitsi jaksokohtaisia juonia, myös jopa yli tuotantokausien jatkuvia juonikaaria (Keinonen 2018, 18).

Siinä missä aristoteelinen draamakerronta muodostuu alusta, keskikohdasta ja lopusta, saippuasarjassa on loputtomasti turpoava ja laajeneva keskikohta vailla selkää alkua tai loppua. Juuri kun jokin asia on saatu selvitettyä ja juoni päätökseen, ilmenee uusi ongelma. (Virta 13, 1994.) Robert C. Allen jakaa jatkosarjat avoimiin ja suljettuihin. Perinteinen saippuaoppera edustaa avointa sarjamallia juuri tämän alati paisuvan keskikohtansa ja pakenevan loppuratkaisunsa takia. Kukaan ei katso yhtä *Kauniiden ja rohkeiden* jaksoa odottaen, että juuri tuossa nimenomaisessa jaksossa ongelmat ratkeavat lopullisesti. Allen toteaaakin, että tällaiset avoimet sarjat vaihtavat suljetun lopun ”paradigmaattiseen monimutkaisuuteen”, jossa ei ole lopullista ratkaisua saati yhtä keskushenkilöä, jonka kohtalon seuraamiseen katsoja sitoutuu. Sen sijaan avoimissa sarjoissa on vaihtuva ja muuttuva henkilöhahmojen yhdyskunta, josta nousee hahmo kerrallaan tarinan vetovastuuseen ja katsojan kiinnostuksen kohteeksi, kulloisenkin tarinan päähenkilöksi. (Allen 1995, 18.)

Monet avoimet sarjat ovatkin pitkäikäisiä, *Kauniit ja rohkeat* on jatkunut Yhdysvalloissa yli kolmekymmentä vuotta ja *Emmerdale* on jatkunut Isossa-Britanniassa vuodesta 1972. Anu Kantola (1998, 127) rinnastaa saippuasarjojen dramaturgisen rakenteen uutis- ja ajankohtaisohjelmien dramaturgiaan: tarinat eivät koskaan ratkea lopullisesti vaan kulkevat rinnakkain ja jatkuvat vuodesta toiseen.

Koska keskeneräisiä tarinalinjoja on useita, *Uuden päivän* jakson alussa on aina kertausosio, jossa näytetään, mitkä tarinat jatkuvat alkavassa jaksossa ja mihin niissä viimeksi jäätin. Näin satunnaisempikin katsoja voi päästä mukaan jakson tapahtumiin. *Uuden päivän* yhdessä jaksossa on 3-4 juonta. Yleensä *Uuden päivänkin* juonilla on jokin perusfunktio, tyypillisesti jokaisessa jaksossa on esimerkiksi komediallinen juoni ja romanttinen tai muuten ihmissuhteisiin liittyvä juoni. Viikossa lähetettävän kolmen jakson kokonaisuutta kutsutaan blokiksi. Juonia on eri kestoisia: jaksokohtaisia, blokkikohtaisia, useamman blokin mittaisia ja kausijuonia. On myös läpi tuotantokausien kestäviä tarinalinjoja, kuten esimerkiksi Laurin salattu rakkaus ystävänsä Elinaan. Leimallista kerronnalle on päättää jakso aina kutkuttavaan ja jännittävään kohtaan, eli niin kutsuttuun cliffhangeriin. Tällaisen jaksolopetuksen pitäisi saada katsoja koukuttumaan ja katsomaan seuraava jakso.

Suljetulla sarjalla on suunniteltu loppu jota kohti sarjaa viedään, vaikka loppu koittaisikin vasta monen kuukauden ja usean sadan jakson jälkeen. Saippuan sarjaperheeseen kuuluva telenovela, latinalaisamerikkalainen saippua, edustaa tällaista suljettua sarjatyyppeä (Allen 1995, 22). Avoimessa sarjassa kaiken kokoavan kerronnallisen päätöksen puuttuminen vapauttaa sarjan ideologiselta tai moraaliselta loppuratkaisulta. Katsojakaan ei hae avoimesta sarjassa sanomaa samaan tapaan kuin suljetussa sarjassa. Sen sijaan avoimen sarjan kirjoittaja voi nostaa esiin keskustelua herättäviä ja yhteiskunnallisia aiheita ja käsitellä niitä eri näkökulmista vailla arvolatausta. (Allen 1995, 20.)

Saippuaopperat, ehkä leimallisimmin yhdysvaltalaiset päiväsaippuat, ovat kerronnaltaan avoimia myös sillä tavoin, etteivät tapahtumat ole peruuttamattomia. Historia voi muuttua. Edes henkilöhahmon kuolema ei välttämättä ole henkilöhahmon loppu, vaan hetkellinen hidaste hahmon matkalla. Henkilöhahmo voi palata oletetusta kuolemastaan jopa vuosien jälkeen. Mikään tapahtuma ei lopulta ole ratkaiseva, vaan kohtalokas ainoastaan tilapäisesti. (Allen 1995, 18.) Tällainen Hietalan utooppiseksi kutsuma kerronta on luonteenomaista saippuasarjalle.

Uskomattomista juonenkäänteistä tulee uskottavia, tai jopa realistista, saippuagenren konventioissa. (Hietala 2007, 116-117.)

Vaikka saippuasarjojen maailma tai juonenkäänteet poikkeavat suuresti katsojan arjesta, realismi on monella tapaa käyttökelpoinen kategoria saippuasarjojen analysoimiseen (McCarthy 2001, 50). Esimerkiksi psykologisten tilanteiden kuvaus koetaan realistisena. Sarjan pitkäkestoinen seuraaminen ja sitoutuminen henkilöhahmoihin ilmenee Ien Angin mukaan emotionaalisenä realismina. Katsojan samaistuminen henkilöhahmoihin johtaa siihen, että hän elää hahmojen ylä- ja alamäet ”juuri kuin oikeassa elämässä”. (Ang & Stratton 1995, 128.) Mielikuvituksellisista tapahtumista huolimatta saippuasarjoissa on kiehtova tuttuuden taso. Hietala huomauttaa, että harvempi meistä todistaa arjessaan toimintasarjoista tuttuja asioita, kuten monimutkaisia rikosvyyhtejä ja takaa-ajoja. Sen sijaan useimmat voivat samastua tunne-elämän haasteisiin ja vastuksiin: ”ne vaikuttavat yhteiskunnallisiin päätöksiin ja saattavat jopa aiheuttaa murhia”. Tämän lisäksi saippuasarjat käsittelevät perinteisesti myös hyvin arkisia asioita ja tapahtumia, kuten koulun aloittamista ja opiskelua, muuttamista, parisuhteessa elämistä, perheen ja työn yhteensovittamista. (Hietala 2007, 118-119.)

Saippuasarjassa fiktion tapahtuma-aika on lähellä katsojan reaaliaikaa. Se, minkä sanotaan tapahtuvan huomenna, todennäköisesti tapahtuu seuraavassa jaksossa ja eilinen sijoittuu edelliseen jaksoon. Toisaalta saippuamaailmassa on aina mahdollisuus sadunomaisuuteen, pikkulapset voivat kasvaa teini-ikäisiksi maanantain ja tiistain välissä. (Hietala 2007, 114.) *Uusi päivä* on tällaisesta aikadramaturgiasta konkreettinen esimerkki nimensäkin perusteella. Pääsääntöisesti jakson tapahtuma-aika sijoittuu aina yhteen virtauslaiseen vuorokauteen, alkaen aamusta ja päättyen iltaan, josta seuraavassa jaksossa nousee jälleen uusi päivä. Toisiaan jakso loppuu jännittävään kohtaukseen illalla tai yöllä, jolloin seuraava jakso jatkuu suoraan tästä. Silloinkin loppuyö yleensä sujahtaa alkutekstien aikana ja tunnusmusiikin jälkeen siirtytään seuraavaan päivään.

Koen saippuan kerronnalliseksi ominaispiirteeksi myös selkeyden. Tilanteet on voitava ymmärtää ensi kuulemalta ja näkemältä. Asioihin palataan mahdollisesti moneen kertaan, ja niihin esitetään eri henkilöiden kautta useampi näkökulma. Saippuasarjoissa ei käytetä kokeellista narratiivia tai pirstaleista kronologiaa. Saippuaoopperan eräänlainen ”selkodraama” ei tietenkään tarkoita sitä, etteikö saippua voi yllättää, naurattaa tai koskettaa saati että sitä kirjoitettaisiin piittaamattomasti tai huolimattomasti. Ien Angin huomaama realismi psykologisten tilanteiden kuvaamisessa ja tunteiden käsittelyssä on seikka, jonka eteen kirjoittajat näkevät paljon vaivaa. Selkeys ei tarkoita sitäkään,

että dialogi kulkisi jotenkin informatiivisesti pintatasolla. Robert McKeen (2016, 227) mukaan selkeys on myös koomisen dialogin ominaisuus, koska hämmennys tai epäselvyys estää huvittumisen. Koomiseen dialogiin perehdyn tarkemmin luvussa 4.4.

3.7.1 Yltäkylläistä dialogia

Saippuaopera ja puolituntinen tilannekomedia edustavat siinä mielessä tyypillisintä televisiofiktioita, ettei niiden esikuva löydy elokuvasta vaan radiosta (Hietala 2007, 106). Kuunnelmahistoria saattaa osaltaan selittää sitä, miksi saippuasarjat ovat niin vahvasti dialogivetoista. Ne käyttävät vähemmän perinteisesti elokuvalliseksi miellettyä ilmaisua, kuten esimerkiksi henkilöhahmojen tunteiden kuvaamista toiminnan kautta. Koen, että nimenomaan elokuvallisuus liitetään laadukkaana pidettyyn televisiodraamaan, kun taas vähemmän arvostettu käyttödraamaa artikuloi eri tavoin, pääasiassa dialogin kautta. Runsas dialogin käyttö liittyy saippuasarjan nopeaan tuotantotapaan – kohtausten rakentamiseen tai kuvaamiseen ei ole hirveästi aikaa, dialogi on kuvan rakentamista halvempaa ja nopeampaa. Lisäksi saippuaoperaa on tavattu pitää naisten genrenä. Siinä missä naisgenressä suositaan keskustelua ja lähikuvia, miesgenreissä näytetään toimintaa kokokuvissa. (Herkman 2001, 154.) Puhetta pidetään feminiinisenä ja toimintaa miehisenä. Kozloffin mukaan tämä voi olla eräs syy dialogin väheksymiseen. (Kozloff 2000, 13.)

Saippuasarjoissa tapahtumapaikat ja henkilöhahmojen ammatit ovat sellaisia, joissa he väistämättä joutuvat tekemisiin toistensa kanssa. Avoimissa sarjoissa kohdataan usein ravintoloissa, sairaaloissa, yökerhoissa ja yritysten pääkonttoreissa. Soveliaita ”puheammattaja” hahmoille ovat esimerkiksi lääkäri, yrittäjä, sairaanhoitaja, poliisi ja viihdetaitelija. (Allen 1995, 20.) Kaikki nämä ammatit ovat edustettuina *Uudessa päivässä*. Yhdysvaltalaisissa tai brittiläisissä saippuissa hahmoille harvemmin annetaan ammatteja, joissa pääsääntöisesti työskennellään yksin tai jotka eivät vaadi sosiaalisia kontakteja, kuten ohjelmoija tai yövartija. (Allen 1995, 20). Tämä todentaa sitä, kuinka ihmissuhteet, puhe ja dialogisuus ovat saippuasarjan keskiössä.

Saippuasarjoissa nähdään paljon yhteisöllistä asumista. Syy on paitsi tuotannollinen myös sisällöllinen. Kaikille sarjan hahmoille ei ole tuotannollisesti mahdollista lavastaa omaa kotia, siksi *Uudessa päivässäkin* on nähty monenlaisia kämppätoveriyhdistelmiä. Lisäksi yhdessä asuminen tuottaa jatkuvasti tarinaa. Erilaiset asumistavat törmäävät ja aiheuttavat konflikteja. Kodin jakavat voivat myös luontevasti keskustella asioista ja uskoutua toisilleen tai päästä selville toistensa

salaisuuksista. Saippuasarjan keskeinen aihe on perhe ja yhteisö, jota yhteisöllinen asuminen osaltaan konkretisoi.

3.7.2 Kuvailmaisu

Saippuasarjassa katseilla ja ilmeillä on dialogin rinnalla keskeinen rooli viestinnässä, joten myös kuvakerronta korostaa tätä. *Kauniiden ja rohkeiden* poikkeuksellisesta kuvaretoriikasta Veijo Hietala huomioi eritoten lähi- ja erikoislähikuvat: ”kysymys ei ole enää tv:n puhuvista päistä, vaan pikemminkin puhuvista silmistä, suista, suupielen juonteista”. Hietala muistuttaa, että lähikuvien käytössä päivittäisdraamat eroavat toisistaan, joissakin käytetään lähi- ja erikoiskuvia säästeliäämmin lähinnä sellaisiin kohtauksiin, joissa halutaan korostaa henkilöhahmon vahvaa tai poikkeuksellista tunnetta. Erikoista tai draamalle vähemmän tyypillistä kuvailmaisu on esittelykuvan puuttumien: kun *Kauniissa ja rohkeissa* siirrytään kohtauksesta toiseen tapahtumapaikkaan, ulkokuvaa uudesta tapahtumapaikasta ei läheskään aina näytetä. (Hietala 2007, 110.)

Uudessa päivässä lähikuvien ja esittelykuvien käyttäminen on lähempänä draamallista kuin saippuaista ilmaisua. Esittelykuvat osoittavat paitsi paikan vaihtumista myös ajan kulumista. *Uudessa päivässä* nämä orientaatio-otokset ovat kuvasarjoja. Jos siirrytään esimerkiksi Haavistosta Voimalaan, montaasi voi muodostua Voimalan rakennuksesta, virtaavasta vedestä ja katukuvasta. Usein näissä kuvissa käytetään luontopainotteisia yksityiskohtia, joka osaltaan luo pikkukaupungin tunnelmaa. *Uuden päivän* kuvakerronnassa vältetään sen kaltaisia erikoislähikuvia, jotka ovat ominaisia *Kauniiden ja rohkeiden* estetiikalle. Koska henkilöhahmon tunnetila on kaiken keskiössä, *Uuden päivän* kohtaaminen kuitenkin aina päättyy lähi- tai puolilähikuvaan kohtauksen päähenkilöstä.

Uudessa päivässä yhdessä blokissa kohtauksista noin neljännes on ulkokohtauksia ja loput studiossa kuvattuja. Syy tähän on tuotannollinen. Jotta ehditään kuvata tarpeeksi, on kuvattava yhtä aikaa sekä studiossa että lokaatiossa. Vaikka tämä on aikatauluista johtuva ratkaisu, tuovat ulkokohtaukset kerrontaan ilmavuutta ja happea. Ne ankkuroivat tapahtumat vahvasti tiettyyn miljööseen vahvistaen näin kokemusta ja mielikuvaa Virtauksen pikkukaupungista. Jotkut ulkolokaatiot on varattu kerronnallisesti tietyille funktioille. Esimerkiksi koskenrannassa kuohuihin tuijotellaan, kun henkilöhahmo pohtii jotain merkittävää päätöstä tai kokee suuria, usein hyvin yksinäisiä tunteita. Ulkokohtausten kirjoittaminen ei muuten juurikaan eroa sisäkohtausten

kirjoittamisesta. Ulkokohtauksia kirjoittaessa kuvausten vuodenaika on toisinaan otettava huomioon, kun taas studiokohtauksissa lavasteiden rajoitukset on hyvä tietää, kuten tuleeko keittiölavasteen raanasta vettä tai voiko kaappiin piiloutua.

Kuten on käynyt ilmi, genren määrittelemiseen ja rajaamiseen ei ole yhtä ainoaa tapaa. Esimerkiksi lännenelokuvien lajityyppi määritellään asetelman perusteella ja lakidraamat päähenkilöiden ammatin perusteella. Jotkut genret määrittyvät yleisön reaktion kautta, kuten komedia, ja jotkut kerronnan muodon kautta, kuten mysteerit. (Mittell 2004, 7.) Esimerkiksi Bednarek (2010, 13) esittää viitaten Creeberiin (2004), että niin draamakomedia *Sinkkuelämää* kuin tilannekomediasarja *Frendit* voidaan määritellä saippuadraamaksi, saippuaoopperan ja draaman hybridiksi. Molemmissa sarjoissa on paljon lähikuvia, nopea leikkaus, monta tarinalinjaa ja sarjat ovat dialogivetoisia. Itse kuitenkin puhuisin esimerkiksi *Frendit* –sarjasta tilannekomediana, jossa on saippuadraaman piirteitä, koska koen tilannekomediallisuuden olevan sarjassa hallitsevampi ja määrittävämpi piirre.

Uudessa päivässä on paljon saippuasarjan piirteitä, mutta en silti koe sen olevan puhdas lajityypin edustaja. *Uuden päivän* verkkosivuilla (2018) sarja määritellään koko perheen draamakomediaksi. Se, että sarja sopii koko perheelle, asettaa kerronnalle tiettyjä vaateita ja rajoituksia.

Saippuasarjojen tapaan jatkuvajuoninen *Uusi päivä* keskittyy ihmissuhteisiin, perheeseen sekä romantiikkaan ja siinä on monikollinen päähenkilö. *Uudesta päivästä* puuttuvat kaikista utopistisimmat juonenkäänteet, kuten kuolleista palaaminen tai kaksoisolennot, vaikka sarjassa onkin käsitelty useita saippuasarjojen klassikkoaiheita. *Uusi päivä* on useamman genren hybridi, sen lisäksi että sarja on koko perheen draamakomedia, siinä on aineksia eräänlaisesta ”musikaalidraamasta”. Luovuus on eri ilmentymineen on komediallisuuden ohessa sarjassa vahva pohjavire. Koska sarjan keskeinen tapahtumapaikka on Virtauksen ilmaisutaidon lukio, sarjassa musiikki, tanssi, laulu ja ovat suuressa osassa. *Uuden päivän* tanssi- ja musiikkiesitykset ovat pääsääntöisesti diegeettisiä, eli kuuluvat sarjan maailmaan. Esitetty laulu tai tanssi siis harvemmin ilmaisee ainoastaan esittäjänsä subjektiivista näkökulmaa tai kokemusta tilanteesta, vaan kaikki läsnä olevat henkilöhahmot näkevät ja kuulevat esityksen. *Uuden päivän* lajityyppiä käsitellen lisää luvussa 5.

4 DIALOGI

Dialogi on kahden henkilön vuoropuhelua. Useamman henkilön puheesta voidaan käyttää termiä polylogi. Monologista on kyse silloin, kun hahmo puhuu yksin eikä kukaan ole kuulemassa. (Kozloff 2000, 70.) Kjell Sundstedt jakaa monologit sisäisiin ja ulkoisiin. Hänen mukaansa ulkoinen monologi voi Kozloffin määritelmästä poiketen olla myös muille suunnattu, kuten puhe tai luento. Sisäinen monologi tarkoittaa ajatusääntä. Sisäisessä monologissa henkilöahmo usein esittää sellaisia ajatuksia, joita ei voi sanoa ääneen. Off screen – repliikeillä tarkoitetaan vuorosanoja, jotka lausutaan kuvan ulkopuolelta. (Sundstedt 2009, 245.) Off screen –replikit merkitään tavallisesti puhujan nimen perään o.s., *Uudessa päivässä* merkintä on OFF. Voice over (v.o.) tarkoittaa kertojaaääntä. Tässä tutkielmassa käytän dialogia kattokäsitteenä kaikelle draamalliselle puheelle.

Elokuva- ja televisiodialogi on illuusio puheesta, joka on ensisijaisesti kirjoitettua ja toissijaisesti puhuttua (Maskulin 1999, 35). Elokuvan tai televisiosarjan puhe kuulostaa varsin usein luonnolliselta, mutta on huomattavasti arkikeskustelua valikoidumpaa, järjestetympää ja latautuneempaa. Fiktio dialogilla on moninkertainen viittaus- ja informaatioarvo verrattuna tosielämän sananvaihtoon. (Reitala ja Heinonen 2001, 52.) Fiktiivinen keskustelu mukailee arkikeskustelun käytänteitä ja jäljittelee luonnollista puhetta esimerkiksi puhutulle kielelle tyypillisin sanavalinnoin, lauserakentein ja morfologisin eli muoto-opillisin piirtein. Arkikeskustelut ovat usein spontaaneja, kun taas fiktion dialogi syntyy pääsääntöisesti harkiten ja pitkän prosessin myötä vaikka pyrkisikin kuulostamaan suunnittelemattomalta. (Nuolijärvi ja Tiittula 2016, 225.) Voidaankin puhua puheenomaisuudesta, kun kirjoitetussa dialogissa tavoitellaan (luonnollisen) puheen kaltaisuutta (Tiittula ja Nuolijärvi 2016, 11).

Dialogista on karsittu kesken jääneet aloitukset, keskustelupartikkelit ja muut täytesanat sekä väärin lausumiset – paitsi jos sellainen puhe on teoksen kannalta tarkoituksenmukaista. Nykänen ja Koivisto huomauttavat, että tällaiset luonnolliseen puheeseen kuuluvat epäsujuvuuspiirteet ovat fiktiivisessä dialogissa enemmän kohosteisia kuin odotuksenmukaisia. Voi siis otaksua, että jos epäsujuvuuspiirteitä esiintyy fiktion dialogissa, ne ovat tarkoituksellisia ja siten tulkittava merkityksellisinä. (Nykänen ja Koivisto 2013, 28.) Tavanomaisesta kielenkäytöstä ja puhetavasta poikkeavasta dialogista Jerome Vandaele käyttää termiä kielellinen inkongruenssi. Jos oletus on, että puhe on sujuvaa ja niin taloudellista kuin mahdollista, änkyttämistä voi tässä suhteessa pitää puheen inkongruenssina. Usein änkyttäminen on tarkoitettu komedialliseksi, kuten Vandaeleen tarkastelemassa elokuvassa *Kala nimeltä Wanda* (1988). Änkyttämistä sinällään on vaikea nähdä

hauskana, ja usein tämänkaltainen kielellinen inkongruenssi voi tarjota pohjan muille huumorimekanismeille toimia. (Vandaele 2002, 228-230.)

Draamallinen dialogi toimii välineelle ominaisella tavalla. Elokuviadiologi on alisteinen kovalle, kun taas näytelmässä dialogi on ensisijaista. McKeen (2016, 10) mielestä televisiodialogi asettuu tässä suhteessa elokuvan ja näytelmän väliin. Eräs selitys sille, miksi televisio on elokuvaa puheliaampi media, löytyy television suosimista lajityypeistä. Televisio näyttää elokuvaa enemmän ”sisätilojen tarinoita” ihmissuhteista. Televisiosarjojen budjetit ovat tavallisesti pienempiä kuin elokuvien, ja puhe on tuotannollisesti halvempaa kuin kuvan rakentaminen. Televisioruutu on valkokangasta pienempi ja näin kannustaa lähikuviin kasvoista. Ja kun kasvot ovat lähikuvassa, ne puhuvat. (McKee 2016, 67.)

4.1 Sana ja kuva

Kuten hieroglyfissä, elokuva- ja televisiodialogissa on samanaikaisesti läsnä sekä kuva että kirjoitus. Dialogi on aina jonkun puhumaa, ja tavallisesti katsoja myös näkee puhujan. Niinpä dialogin analysoiminen on väistämättä myös henkilöahmon tarkastelua ja tulkintaa. (Maskulin 1999, 36.)

Puhuminen on kehollista toimintaa, jossa on mukana puhujan äänen lisäksi eleet, asennot, katse ja tila (Tittula ja Nuolijärvi 2016, 8). Elokuva- ja televisiodialogi on sekä audittiivista että visuaalista. Dialogin audittiivisia piirteitä ovat esimerkiksi musiikilliset tai korkeuteen liittyvät eli tonaaliset ominaisuudet kuten rytmi, puheen sävelkulku (intonaatio), voimakkuus, tauot, äännähdykset ja täytesanat. Dialogin visuaalisia ominaisuuksia ilmentää puhujan nonverbaalinen viestintä. Tätä sanatonta, ei-kielellistä viestintää ovat esimerkiksi ilmeet, eleet, kehonasennot ja katse. Aivan kuten arkikeskustelussakin, elokuvadiologin merkitys määrittyy suhteessa siihen kontekstiin, jossa se esitetään. (Maskulin 1999, 36.) Semanttisen merkityksen lisäksi puhe, kuten nopeus tai äänen voimakkuus, kertoo myös puhujan tunnetilasta (Kozloff 2000, 95).

Käsikirjoitusoppaissa dialogin ihanteeksi nimetään usein luonnollisuus ja todenmukaisuus, koska se osaltaan rakentaa draaman maailmaa ja luo uskottavuutta (Maskulin 1999, 35). Kozloff huomauttaa, että ennakkoluulot dialogia kohtaan ilmenevät lukuisina sääntöinä ja eritoten kieltoina. Dialogi on pidettävä minimissä, sen on oltava hienovaraista ja monivivahteista eikä koskaan välittä tietoa, joka on ekspositionaalista. Dialogi ei saa olla toisteista, epämääräistä, liiallista eikä sisältää

informaatiota, jonka voi välittää kuvalla. (Kozloff 2000, 28.) Kaiken dialogin, kuten muidenkin elokuvakerronnan komponenttien, on oltava perusteltuja. Paras kuulemani neuvo koskien dialogin kirjoittamista on, että dialogin on oltava tarkoituksenmukaista – aivan kuten kaiken muunkin audiovisuaalisessa teoksessa. Kuten Kozloff (2000, 29) toteaa, kaikki ilmaisu riippuu aina teoksesta ja sen pyrkimyksistä.

4.2 Dialogi toimintana

Elokuvallisessa ilmaisussa dialogi on seurausta toiminnasta, jolle kuvasto antaa autenttisuutta. Se, että sanat määrittävät toimintaa, koetaan enemmän teatteri-ilmaisulle ominaiseksi (Bacon 2005, 54.) Kuitenkin kaikki draamalliset dialogit vievät juonta eteenpäin kohti kliimaksia, dialogi liittyy suoraan konflikteihin (aiheuttaen ja purkaen niitä), myös paljastaa miten eri hahmot reagoivat konflikteihin (Kinnunen 1985, 29). Dialogi ei siis ole ainoastaan seurausta toiminnasta, vaan dialogi on toimintaa.

Draamassa on kolmenlaista toimintaa: psyykkistä, fyysistä ja verbaalista. Psyykkinen aktiivisuus, joka ei välttämättä näy ulospäin, aiheuttaa henkilöhahmossa muutoksen asenteessa, uskomuksissa tai odotuksissa. Vaikka psyykkinen toiminta jäisi tapahtumahetkellä salaiseksi, henkilöhahmo on perustavanlaatuisesti erilainen sen jälkeen. Fyysinen toiminta jakaantuu eleisiin ja toimiin. Eleet ovat kehonkieltä, kuten asennot, kasvojen ilmeet ja käsien liikkeet. Eleet korvaavat tai muuntavat puhetta. Toimet ovat tekoja, jotka eivät vaadi puhetta, kuten leikkiminen, matkustaminen tai nukkuminen. Verbaalinen toiminta, eli puhe, antaa ymmärtää, mitä draaman henkilö tuntee ja ajattelee, mutta toiminta sanojen takana ilmaisee henkilön identiteettiä. Dialogin alatekstin toiminta paljastaa henkilöhahmon sisimmän. Teksti tarkoittaa dialogin pintaa, sanoja joista repliikki muodostuu. Pinnan alla on alateksti, eli se, mitä henkilöhahmo tarkoittaa. (McKee 2016; 42-43, 51.) Alatekstiä voi verrata pingispöydän alla vyöryvään keilapalloon. Dialogi poukkoilee pingispalloina edestakaisin, tai joskus sinkoilee seinille, mutta pöydän alla alateksti etenee keilapallona raskaasti ja määrätietoisesti. (Sundstedt 2009, 259.)

Puhe on siis toimintaa ja tekoja. Draaman henkilöhahmot käyttävät kieltä riitelyyn, rakastamiseen, lupaamiseen, valehteluun, ja niin edelleen (Chatman 1980, 166). Puhe voi olla kerronnan kannalta niin käännteentekevä tapahtuma, että se mainitaan teoksen juonitiivistelmässä. Tällaisia asioita

voivat olla esimerkiksi salaisuuden tai muun ratkaisevan tiedon paljastuminen, rakkaudentunnustus tai oikeusistunnoissa julistetut tuomiot, loppupuheenvuorot tai keskeisen todistajan murtuminen. (Kozloff 2000, 41-42.)

Dialogin tasolla valtataistelu ja tahtotilat näkyvät agendana ja statuksen muutoksina. Puhuja haluaa yleensä saavuttaa keskustelulla jotakin. Tätä kutsutaan puhujan agendaksi. Niitä voi olla yksi tai useampia, ne voivat olla hyvinkin triviaaleja tai tarkkoja ja määrätietoisia. Silloin kun puhuja tietää, mitä keskustelulla haluaa saavuttaa, agenda on tietoinen. (Davis 2008, 26-27.) Puhujan statukseen palaan tarkemmin alaluvussa 4.3.1.

Dialogilla on perustavanlaatuinen tehtävä luoda draaman diegesis, tarinan maailma (Kozloff 2000, 34). Koen, että *Uuden päivän* komediallisuus ja lämminhenkisyys luodaan suurilta osin dialogilla. Vaikka dialogi ei olisi suorastaan hauskaa tai vitsikästä, se voi kuitenkin luoda komedialle mahdollista ilmapiiriä. Esimerkiksi Lissu ja Otso tapaavat vapaapäivänään ja huomaavat molemmat elävänsä työlleen. Lissu vitsailee työn hyvistä puolista.

LISSU:

No. Onneksi on edes niitä töitä. Syntyy tarpeellinen illuusio omasta olemassaolosta ja merkityksestä.

Otso naurahtaa.

OTSO:

Hyviä illuusioita sitten vaan.

(*UP*, jakso 640)

Paitsi että Lissun ja Otson välillä on lämminhenkistä sanailua, ote myös osoittaa, että heillä on keskinäinen ymmärrys. He ovat samanlaisessa elämäntilanteessa, mutta heitä yhdistää moni muukin asia. Se, että Otso ymmärtää ja toivotuksellaan vahvistaa Lissun ”illuusiota”, kuvaa heidän keskinäisiä välejänsä. *Uuden päivän* hahmot voivat sanailla kekseliäästi tai tavanomaisesta poiketen kohtauksessa, jossa ei muuten ole komediallista pohjavirettä. Tämä kertoo paitsi henkilöahmoista, hahmojen keskinäisistä väleistä, myös fiktion maailmasta ja genrestä.

4.3 Dialogin funktiot

Dialogin voi jakaa kerronnallisiin funktioihin sekä funktioihin, joilla on tyyllisiä, ideologiaa välittäviä tai kaupallisuutta edistäviä tehtäviä. Vaikka Kozloffin (2000, 33-63) funktiojako käsittelee nimenomaan elokuvadialogia, funktiot pätevät yhtä lailla televisiodialogiin. Dialogin tehtävät ovat usein päällekkäisiä ja mielekästä onkin, että repliikki toteuttaa useampaa tehtävää yhtä aikaa. Koen, että dialogin funktiojaottelu on eräs käypä työkalu dialogin analysoimiseen. Se osoittaa, kuinka monikäyttöistä, kerroksellista, toiminnallista ja ilmaisuvoimaista dialogi voi olla. Käyn ensin läpi narratiiviset funktiot, jotka paitsi vievät tarinaa eteenpäin ja karakterisoivat henkilöhahmoa myös rakentavat fiktion maailmaa.

4.3.1 Narratiiviset funktiot

Dialogi todentaa ja rakentaa fiktion maailmaa eli diegesistä monin eri tavoin. Vaikka kamera voi viedä katsojan minne tahansa, paikan tunnistaminen tai merkitykselliseksi tekeminen voi olla haastavaa. Kozloff viittaa Roland Barthesin näkemykseen, jonka mukaan kaikki kuvat ovat monimerkityksisiä ja niiden merkitys on ankkuroitava sanallisesti. Elokuvassa dialogia käytetään tunnistamaan ja luomaan diegeettistä maailmaa. (Kozloff 2000, 35.)

Uudessa päivässä matkustetaan usein junalla. Sarjaa kuvataan Tampereella, eikä ole tuotannollisesti mahdollista tai mielekästä lähteä kuvaamaan satunnaisia tai yhden juonen mittaisia otoksia muualle. Joten jos henkilöhahmon matkakohde on Helsinki, ei päämäärän orientaatiokuvassa näytetä reaali maailman Helsingille leimallisia nähtävyyksiä ja näin identifioida kaupunkia kuvin. Fiktion Helsinki paikannetaan ja osoitetaan dialogin avulla. Paitsi että dialogi auttaa katsojaa tunnistamaan tapahtumapaikkoja, dialogin kautta usein nimetään ja esitellään myös henkilöhahmot (Kozloff 2000, 36).

Dialogi representoi arkielämän tavanomaisia keskusteluja, kuten tervehtimisiä, ruoan tilaamista tai juhlien puheensorinaa. Sarah Kozloff (2000, 47) kutsuu tällaista puhetta sanatapetiksi (*verbal wallpaper*). Tällaisen sanatapetin tehtävä on teoksen kiinnittäminen todellisuuteen ja tavoiteltuun realismiin. Usein tällainen replikointi on puhtaasti pintatason dialogia, jossa ei ole piilomerkitystä tai alatekstiä.

Draaman ekspositio luodaan valolla, puvustuksella ja lavastuksella mutta myös dialogilla. Sanakuvat voivat ilmaista kameraakin useampia ulottuvuuksia (McKee 2016, 23). Fiktion maailman rakentaminen liittyy osaltaan siihen, että dialogin on oltava lajityypissään uskottavaa ja maailmaa kuvaavaa. Realistiseen ilmaisuun pyrkivä teos, kuten *Uusi päivä*, artikuloi arkikeskustelua lähentyvin dialogin keinoin. Aki Kaurismäen elokuvien dialogi taas on omalakista, usein kirjakielistä ja tyylitellyn harvasanaista. Vuolas ja runsas dialogi, kuten Woody Allenin elokuvissa, on yhtä lailla esteettinen valinta, joka rakentaa vahvasti fiktion maailmaa. Dialogi antaa katsojalle jatkuvasti neuvoja ja vihjeitä siitä, kuinka teosta tulee tulkita.

Dialogi voi rakentaa draaman maailmaa vaikka pelkän tervehdyksen kautta. Margaret Atwoodin romaaniin *Orjattaresi* (1985) perustuva televisiosarja *Handmaid's Tale* (2017-) kuvaa dystopiaa, jossa ekokatastrofin jälkeen hedelmällisyys on romahtanut. Yhdysvaltojen tilalle on perustettu kristillisfundamentalistinen ja totalitaristinen Gilead, jossa naisten oikeudet on riistetty ja lisääntymiskykyiset naiset ovat joutuneet orjattariksi. Gileadissa tervehditään fraasilla ”Under His eye” (Hänen silmänsä alla), joka voi tarkoittaa päivää tai näkemiin. Sanojasta riippuen tervehdys kuulostaa usein enemmän uhkaukselta tai osoittaa alistumista. Lause muistuttaa, että Jumala (ja hänen edustajansa) valvoo ja näkee kaiken. He -pronominin voi nähdä viittaavan paitsi Jumalaan, myös miehen asemaan naista ylempänä. Tässä televisiosarjassa tervehdyskin on siis vahvasti latautunut ja värittänyt, se julistaa uutta valtaa erottaen selvästi menneisyyden nykyisyydestä sekä esimerkiksi valtioiden rajan. Tervehdyksen käyttäminen, käyttämättä jättäminen ja parodinen muuntelu osoittaa henkilöiden välisiä suhteita ja luottamusta.

Dialogi viestii tarinan syy- ja seuraussuhteista ja kertoo miksi, miten ja mitä seuraavaksi. Vuoropuhe voi välittää tietoa tapahtumista, jotka ovat ajalta ennen näkemämme tilanteen alkua. Tällainen dialogi voi kantaa raskasta informatiivisuuden taakkaa – se on pakko kertoa, jotta katsoja pysyy mukana. (Kozloff 2000, 38-39.) Otaksun, että tässä on eräs syy dialogin mahdolliseen väheksymiseen. Pakollista tietoa välittävä dialogi usein epäonnistuu, koska katsojan informointi on tehtävä selkeästi ja kirjoitetaan siksi helposti liian selitteleväksi. Kozloff (2000, 40) huomioi, että jos tällainen esittelydialogi on kömpelöä, se ei ole onnistunut salaamaan sitä, että dialogi on suunnattu katsojille eikä draaman henkilöhahmoille.

Henkilöhahmon puhe suuntautuu joko toisille fiktion hahmoille, henkilöhahmolle itselleen tai ulos fiktion maailmasta katsojalle. Huolimatta siitä, kenelle henkilöhahmo puhuu, kirjoittaja joutuu

karakterisoimaan puheen henkilöhahmon mukaan. Henkilöhahmo puhuu aina itselleen ominaisella tavalla. Samoin kaikki henkilöhahmon puhe, sisäinen tai ulkoinen, on ulospäin suuntautunutta sisäistä toimintaa. Lähtökohtaisesti henkilöhahmon puhe siis johtuu jostakin. Draama etenee konflikteilla. Konfliktin läheneminen näkyy henkilöhahmojen tunneilmaisussa ja kuuluu puheessa. Hahmoista tulee aktiivisempia, lyhyt- ja suorasanaisempia, kenties jopa typerämpiä. Konfliktin aikana ihmiset usein sanovat asioita, joita myöhemmin katuva. Paitsi että konfliktit vievät tarinaa eteenpäin, konflikti edetessään tarttuu myös puheeseen ja muokkaa dialogia. (McKee 2016; 3,111.)

Dialogi karakterisoi henkilöhahmoa koska jokainen henkilö puhuu itselleen omaisella tavalla. Puheesta kuuluu muun muassa henkilöhahmon tausta, koulutus ja asenteet. Paitsi että dialogin avulla katsoja voi erottaa henkilöt toisistaan, merkittävä dialogin funktio on tehdä henkilöhahmosta kokonainen ja antaa vihjeitä tämän sisäisestä elämästä. (Kozloff 2000, 43.) Dialogi kertoo henkilöhahmoista myös kuinka heille puhutaan ja mitä heistä puhutaan (Kozloff 2000, 36-37). Varsinaisen dialogin lisäksi katsoja ymmärtää intuitiivisesti paljon siitä, millainen henkilöhahmo on keskustelukumppanina (Kozloff 2000, 73).

Henkilöhahmolla on erilaisia puherekistereitä, sillä puhe on aina tilannesidonnaista. Voi olettaa, että ihminen puhuu eri tavalla kotonaan läheisilleen kuin vaikkapa taloyhtiön kokouksessa, työhaastattelussa tai kirkossa. *Uudessa päivässä* tästä selkeä esimerkki on Tero Kuusla, joka puhuu hyvin erilailla tärkeinä pitamiensä ihmisten kanssa kuin esimerkiksi alaistensa kanssa. Teron puheessa on vahva hierarkkinen lataus. Hän on sosiaalinen kiipijä, joka luovii sangen liukkaasti erilaisissa tilanteissa ja huomaa herkästi, kenen avulla voi parantaa asemaansa. Tämä kaikki vaikuttaa ja kuuluu Teron puheessa. Käsikirjoittaja Rib Davisin (2003, 165) mukaan suuri osa koomisesta dialogista leikittelee puhujan statuksella. Koomisuus syntyy siitä, että status alenee, mutta useammin siitä, kun joku käyttäytyy kuin hänellä olisi korkeampi status kuin todellisuudessa on. Terolla on taipumusta tärkeilyyn ja itsekorostukseen, joten Teron tarve nostaa omaa statustaan usein kääntyy koomisesti häntä itseään vastaan. Esittelen Tero Kuuslan henkilöhahmon tarkemmin luvussa 5.3.1.

4.3.2 Dialogin tyylliset, teemalliset ja ideologiset funktiot

Dialogi todentaa genreä. Genre vaikuttaa dialogin määrään, sanavalintoihin ja lauserakenteisiin. Lajityyppi vaikuttaa siihen, kuinka puhutaan, koska puhutaan ja mitä paljastetaan tai jätetään

sanomatta. (Kozloff 2000, 268.) Trillerissä puhutaan eri tavalla kuin melodraamassa tai komediassa. Kozloffin mukaan esimerkiksi film noirin dialogi käyttää lyhyitä lauseita, slangia, epätavallisia metaforia ja kysymyksiä. Urheiluelokuvista löytyy usein valmentajan joukkueelle pitämä motivaatiopuhe, joka on lähes yhtä tärkeä kuin pelattava finaaliottelu. (Kozloff 2000, 267.) Melodraama, joka on läheistä sukua saippuaopperalle, mahdollistaa dialogissa avoimen keskustelun tunteista, usein kohotetun ja jopa liioitellun korkealentoisesti (Kozloff 2000, 238-239).

Kirjoittajan kannalta kenties kiinnostavin dialogin funktioista on kielen ilmaisuvoiman tutkiminen. Paitsi että dialogia käytetään huumorin tuottamiseen ja vitsailuun, dialogi on Kozloffin mukaan usein runollista. Dialogi käyttää runouden keinoja, kuten kielikuvia, metaforia ja rytmiä. Sen lisäksi, että käsikirjoittaja tuottaa runollista dialogia, dialogissa voidaan viitata tosielämän teoksiin intertekstuaalisesti tai suoraan siteeraamalla. Dialogissa avautuu myös mahdollisuus tarinoiden kertomiseen. (Kozloff 2000; 53, 55.)

Koska katsoja tietää aina enemmän kuin henkilöahmot, kaikki puhe kuullaan tämän kontekstin kautta. Katsoja tulkitsee kaikki repliikit siis eri tavalla kuin keskustelijat televisioruudussa. (Kozloff 2000, 16.) Dialogi voi kantaa liikaakin teemallisia viestejä sekä kirjoittajan suoria kommentteja ja kannanottoja. Kirjoittajan julistus voi kuulostaa päälle liimatulta; kun kirjoittaja puhuttelee suoraan yleisöä, illuusio henkilöahmojen välisestä keskustelusta särkyy. (Kozloff 2000, 56-57.) Toisaalta koko teos kantaa aina kirjoittajansa havaintoa tai väitettä maailmasta ja ihmisyydestä, ja näin ollen sitä myös välittää. Usein elokuvassa tai televisiosarjassa tulee myös hetki, kun teoksen pääväittäjä eli premissi replikoidaan ääneen.

Uuno yritetään kammata presidentin paikalta komediassa *Uuno Turhapuro Suomen tasavallan herra presidentti* (1992). Kun kanssakeplottelija huolestuu äänestäjien suhtautumisesta, Unon appiukko pääministeri Tuura toteaa: ”Kansan suosioista ei koskaan tiedä, oli kyse sitten politiikasta tai kotimaisesta elokuvasta.” Tämän voi tulkita olevan suora viesti elokuvan tekijöiltä kriitikoille. *Uuno* -elokuvat ovat kansan rakastamia, muuta saivat etenkin alkuaikoina kriitikoilta pääsääntöisesti murskatuomion, eivätkä elokuvien tv-esitysten arviot ole sen innostuneempia (Hietala 2015, 104).

4.4 Koominen dialogi

Dialogia käytetään vitsailuun ja huumorin ilmentämiseen. Jopa useat intensiiviset trillerit sisältävät keventäviä humoristisia hetkiä, jotta katsoja voi hetkeksi rentoutua ennen seuraavaa piinallisen jännittävää sekvenssiä. (Kozloff 2000, 53). Koominen dialogi on paljon muuta kuin pelkkää vitsailua tai nokkelaa sanailua, dialogin koomisuus syntyy tietystä puheesta tietyssä kontekstissa. Sama repliikki esitettynä eri asiayhteydessä voi siis olla hauska tai vakava. (Davis 2003, 162-163.)

Dialogin huumori on Kozloffin mukaan (2000, 54) karkeasti ottaen kahtalaista: se voi olla joko nokkelan henkilöahmon harkittua sanailua tai siinä voi olla draamallista ironiaa, joka juontaa juurensa katsojan kaikkitietävästä asemasta. Tämä kaikkitietävä positio saattaa Kozloffin mukaan henkilöahmon naurunalaiseksi, katsoja ei naura henkilöahmon kanssa vaan hänelle.

Koominen dialogi voidaan jakaa kuuteen ryhmään: epigrammi, väärä johtopäätös, väärinkäsitys, vähättely, sarkasmi ja sanaleikki (Garrand 1984, 243-246). Koska kyseessä käsikirjoittaja Preston Sturgesin (1898-1959) teoksiin perustuva tapaustutkimus, koomisen dialogin lajittelu ei liene suoraan sovellettavissa muualle. Kuitenkin Garrandin havaitsemia elementtejä on löydettävissä koomisessa dialogissa laajemminkin. Esimerkiksi väärinkäsitys voi olla tahallinen tai tahaton (Garrand 1984, 244). *Uudessa päivässä* aviopari Tero ja Marika löytävät aamulla eteisestään vieraat naisten kengät ja ymmärtävät, että Teron pojalla Ronilla on yövieras. Marika ei ole järin innostunut tilanteesta. Tero taas on tyytyväinen nörttipoikansa menestykseen naisten parissa ja kehaisee pojan tulleen isäänsä.

TERO:
Katos katos. Isänsä jalanjäljissä.

MARIKA:
Naisten kengissä.

(*UP*, jakso 370)

Marika ymmärtää Teron kuvaannollisen ilmaisun tahallaan väärin eli liioitellun sanatarkasti. Marikan kommentti on sarkastinen. Kuvaannollisen ilmaisun tahallinen väärinymmärtäminen kirjalliseksi tuottaa purevaa ivaa, joten sama repliikki kuuluu kahteen Garrandin koomisen dialogin luokkaan.

”One-liner” on repliikki, joka on itsessään hauska ja voi toimia vaikka sen irrottaisi kontekstistaan. Tällaista repliikkiä Garrand (1984, 243) nimittää epigrammiksi. Epigrammin sanakirjamääritelmä on lyhyt iva- tai pilkkaruno (Kielitoimiston sanakirja 2018). Tällainen epigrammi voisi olla tilannekomediasarja *South Parkissa* (1997 –) toistuva repliikki, niin kutsuttu ”running gag”: ”Oh my God! They killed Kenny”. Tai kun komediasarjassa *Will & Grace* (1998 –) itseriittoinen Karen pahoittelee myöhästymistään: ”Sorry I’m late. I got here as soon as I wanted to.”. Karenin repliikissä on epigrammi -kategorian lisäksi löydettävissä vähättelyä, jossa asiaa kohdellaan kuin se ei olisi niin merkityksellinen kuin oikeasti on (Garrand 1984, 245). Oikeastaan Karen vähättelee paitsi tilannetta, johon saapuu, myös omaa pahoitteluaan. Repliikissä vaikuttavat olennaisina koomisina elementteinä myös totuus sekä yhteensopimattomuus. Karen käyttää repliikissään kehikkona tuttua pahoittelufraasia ”anteeksi että olen myöhässä, tulin niin pian kuin pystyin”, mutta muuntaakin sen odottamattomalla ja epäkohteliaan totuudellisella tavalla tilanteeseen sopivaksi.

Dialogin kautta ymmärrämme intuitiivisesti paljon sarjan maailmasta, henkilöistä ja lajityypistä. Dialogi on lähtöisin henkilöihahmosta ja on aina tilannesidonnaista. Näin ollen koominen dialogi pakenee ehdottoman tarkkarajaista tai yleispätevää typologiaa, vaikka koomisia elementtejä onkin mahdollista tunnistaa ja analysoida. Draamallinen ironia vaikuttaa katsojan tulkintaan dialogista ja on keskeinen tekijä koomisuuden tuottamisessa.

5 UUSI PÄIVÄ

5.1 Televisiosarjan konsepti

Aiemmista luvuissa olen käsitellyt *Uuden päivän* sarjamuotoa ja päivittäisdraamakomedian genreä. Konseptilla tarkoitetaan sarjaideaa, josta käy ilmi muun muassa televisiosarjan maailma ja

lajityyppi, keskeiset teemat, henkilöhahmot ja kohdeyleisö. Konsepti on apuna tuotannon suunnittelussa ja toteuttamisessa. (Mäki-Reinikka 2007, 21.) Tuotantoon menneen sarjan kirjallista konseptia voidaan kutsua tuotantokirjaksi, ja se usein sisältää paljon enemmän kuin pelkkä konsepti. Esimerkiksi *Uuden päivän* tuotantokirja kattaa kaiken sarjan tekemiseen olennaisesti liittyvän tiedon henkilöhahmoista äänityskalustoon.

Uuden päivän alkuperäisidea on Seppo Vesiluoman. Hän kertoo UPplus – verkko-ohjelmassa *UP-dokkari: Mistä kaikki alkoi* (Yle 2018) suunnitelleensa sarjan rakentuvan kolmen elementin varaan: perheen, koulun ja työelämän. Näin erilaisia tarinoita erilaisista maailmoista pystyttäisiin leikkaamaan ristiin. *Uusi päivä* toimikin ensimmäiset vuodet tämän kolminaisuuden varassa, myöhemmin neljänneksi elementiksi sarjaan tuli Tampere ja nuorten aikuisten opiskelijamaailma. *Uuden päivän* ensimmäinen pääohjaaja JP Siili kertoo tarkoituksena olleen tehdä hauskaa ja koskettavaa tarinankerrontaa. Siili summaa sarjan ominaispiirteisiin kuuluvan valoisan maailmankatsomuksen jossa ongelmiin suhtaudutaan siten, että niihin löytyy ratkaisu. Kaiken taustalla on käsitys siitä, että rakkaus on kantava voima ja yhdistävä tekijä ihmisten välillä. (*UP-dokkari: Mistä kaikki alkoi* 2018). Ensimmäinen tiedosto, jonka sain sarjasta luettavaksi, oli vielä *Uuden päivän* vanhalla nimellä *Haavemaa*. Nimi kuvastaa osuvasti Siilin sanallistamaa sarjan ydintä. Koen, että sarjan keskeistä ydintä on myös luovuus. Luovuus näkyy taiteellisena toimintana, mutta useimmiten ratkaisu ongelmiin löytyy nimenomaan luovuuden ja yhteistyön kautta.

Sarjan kohdeyleisö on muuttunut matkan varrella. *UP-dokkari: Mistä kaikki alkoi?* – jaksosta käy ilmi, että huonojen katsojalukujen takia sarjaa hiukan terävöitettiin. Esimerkiksi jaksossa 7 Askon jatkuva itsensä telominen muistuttaa kohelluskomedia slapstickia, sarjan myöhemmissä vaiheissa tämänkaltainen fyysinen komiikka on paljon harvinaisempaa.

Konsepti sekoitetaan usein formaattiin, joka on toiseen maahan myyty ohjelma-idea (Keinonen 2018, 18). Formaatti on testattu tuotannossa ja havaittu toimivaksi, joten monistettavissa oleva ohjelmakonsepti. Formaatti on täten toistettavissa eri markkinoilla ja maissa. (Lindström 2007, 112.) Yleensä formaattiohjelmat Suomessa ovat reality –sarjoja tai visailu- ja viihdeohjelmia, mutta myös fiktiosarjaformaatteja on tuotettu. Esimerkiksi komediasarja *Konttori* (2017-) perustuu brittiläiseen sarjaformaattiin *The Office* (2001-2003) ja ruotsalainen televisiodraamakomedia *Solsidan* (2010-) on tehty suomeksi nimellä *Onnela* (2017-). Molempien sarjojen alkuperäisversiot on myös esitetty Suomessa. Keinosen (2018, 16) mukaan *Uuden päivän* kohdalla ei siis kyse formaatista, koska *Uusi päivä* ei ole toisinto muualla tuotetusta sarjasta vaan on alkuperäisidea, eikä

sitä ole myöskään myyty ulkomaille. *Uusi päivä* on alusta pitäen suunniteltu monimediaiseksi. Poikkeuksellista *Uuden päivän* konseptissa ovat tanssi- ja musiikkiesitykset.

5.2 *Uuden päivän* draama ja komedia

Draamakomediat ovat usein henkilövetoisia sarjoja, kuten totean aiemmin alaluvussa 3.3. Komediallisuus piilee siis hahmojen ominaisuuksissa sekä henkilöiden välisissä tilanteissa. Ajattelen *Uuden päivän* olevan enemmän henkilö- kuin juonivetoinen sarja. Myös perinteisessä saippuakerronnassa katsojalle olennaisempaa on se, millainen ihminen henkilöahmo on kuin se, mitä tapahtuu seuraavaksi (Virta 1994, 15). *Uusi päivä* käsittelee lähinnä perhettä, ihmissuhteita ja yhteisöä, joten komediallisuus syntyy enimmäkseen henkilöahmojen välisistä suhteista ja arkipäiväisistä asioista. Koska sarja on koko perheen ohjelma, huumori ei ole alatyylisiä, väkivaltaista, uskonnollista tai poliittista.

Vitsit voi Freudin mukaan jakaa harmittomiin ja tendenssimäisiin. Harmittomat vitsit ovat itsetarkoituksellisia eivätkä pyri varsinaisesti mihinkään, paitsi kenties huvittamaan. Tendenssivitsi taas on joko vihamielinen tai rivo. Freud korostaa, ettei harmittomuus tarkoita merkityksettömyyttä, vaan ainoastaan vastakohtaa tendenssimäisyydelle. Harmiton vitsi voi siis yhtä hyvin olla sisältörikas ja ilmaista jotain arvokasta. (Freud 1905/1983, 80-82, 86.) Tämän määritelmän mukaan voisi sanoa *Uuden päivän* huumorin olevan harmitonta. Sarjan sisällä henkilöahmot voivat käyttää huumoria myös aggressiivisesti loukatakseen toisiaan (esim. Otso ja Tero alaluvussa 5.3.1), mutta katsojan näkökulmasta sarjan huumoria tuskin voi pitää loukkaavana tai tendenssimäisenä.

Ajattelen *Uuden päivän* huumorin olevan realistista ja mahdollista – arkipäiväistä. Pääsääntöisesti *Uusi päivä* ammentaa tilanteista, jotka ovat tunnistettavia ja voisivat sattua kenelle hyvänsä. Tietyt henkilöahmot kantavat komediallisempaa potentiaalia kuin toiset. Jaksot eivät huipennu tai pääty koomiseen ilotulitukseen, vaan jaksojen loppukoukut eli cliffhangerit ovat draamallisia eivätkä koomisia. Tarina ei siis varsinaisesti etene huumorin ehdoilla, vaan hupailu on enemmän sarjaa kannattelevaa tai kohottavaa lämminhenkisyyttä. Komedialliset juonilinjat kirjoitetaan komiikka edellä, mutta koominen viritys nousee aina henkilöahmoista ja tilanteesta. Ajattelen komedian genrejä, *Uusi päivä* sisältää kosolti romanttisen komedian aineksia, toisinaan farssin väärinkäsityksiä ja aivan satunnaisesti hiukan parodiaa.

Mekaanisesti *Uuden päivän* draamakomediallisuus on sitä, että jaksoissa on sekä komediallisia että draamallisia juonikuljetuksia. Samoin ajattelen, että henkilöhahmoilla on draamallinen ja koominen moodi kulloisenkin tilanteen tai juonen mukaan. Yleensä koominen juoni korostaa henkilöhahmon koomisia piirteitä, kuten vaikkapa turhantärkeyttä. Tämä luonteenpiirre on henkilöhahmossa olemassa aina, mutta koomisissa kuljetuksissa heikkous valjastetaan etualalle. Näin voisi ajatella, että draamakomedian henkilöhahmon potentiaali ilmenee henkilöhahmon useissa moodeissa tai reksitereissä. Esimerkiksi Tero Kuuslan opportunisti ja menestymisen pakko tuottaa komiikkaa, mutta sama piirre voi olla draamakuljetuksissa tuhoisaa, tosin yleensä muille kuin Terolle itselleen.

Usein *Uuden päivän* koomisuus syntyy draamallisesta ironiasta eli siitä, että katsoja tietää enemmän kuin henkilöhahmot. Tällainen asetelma on myös analysoitavassa kohtauksessa luvussa 5.6. Evan S. Smith (1999, 27-32) on listannut erilaisia koomisia perustilanteita, jotka löytyvät muodossa tai toisessa useimmista (tilanne)komedioista. Esittelen seuraavaksi joitakin *Uudelle päivälle* tyypillisiä koomisia perustilanteita. Koomisille perustilanteille leimallista on, että henkilöhahmo joutuu tukalaan kiipeliin, joka ei kuitenkaan aiheuta todellista vahinkoa. Tilanteen luoma jännite voi kuitenkin tuottaa komediaa. (Smith 1999, 27.)

”Varmaksi suunnitelmaksi” Smith kutsuu tilannetta, jossa kaikki menee takuulla pieleen. Usein henkilöhahmo varman suunnitelman esittäessään vielä ihmettelee ääneen, mikä voisi muka mennä pieleen. (Smith 1999, 30.) Esimerkiksi Tomilla on varma suunnitelma hurmata. Hän järjestää kotonaan koekuvaukset naiselle, johon on ihastunut, mutta ihastuksen kohde lähteekin Tomin kämppiksen matkaan (*UP*, jakso 535). Sara ja Lauri suunnittelevat tekevänsä Elinan mustasukkaiseksi Laurista, mutta suunnitelma kääntyykin niin, että Elina vakuuttuu Sarasta ja antaa siunauksensa Laurin ja Saran valesuhteelle (*UP*, jakso 7). Tähän sisältyy romanttisen komedian aineksia, jossa henkilöhahmo rakastaa ystäväänsä, joka ei ole tietoinen rakkaudesta. Laurin rakkaus Elinaan on sarjan alussa vielä mahdollista komediamateriaalia, mutta vuosien saatossa, kun Laurin salainen rakkaus Elinaan saa kipeitä piirteitä, sitä enää juurikaan käytetä komedian polttoaineena. Vaikka Laurin hahmo on lähtökohtaisesti komiikkaan taipuvainen tietystä kömpelyydessään ja kunnollisuudessaan, suhteessa Elinaan se ei myöhemmissä jaksoissa juuri ilmene. Lauri tunnusti rakkautensa Elinalle tämän jouduttua vakavaan onnettomuuteen (*UP*, jakso 444). Onnettomuuden seurauksena – kuten saippua- tai päivittäisdraamalle kätevää ja tyypillistä on – Elina menettää muistinsa. Kenties osittain onnettomuuden myötä Laurin rakkaustarina siirtyi romanttisesta komediasta eri lajityyppiin. Eräs syy voi olla sekin, ettei Elinan hahmo ole järin komediallinen.

”Aikapommiksi” kutsutaan tilannetta, jossa henkilö kilpailee aikaa vastaan. Hänen on suoritettava jokin toimi tietyn ajan puitteissa, mutta mitä enemmän hän tekee asian eteen, sitä huonommin kaikki menee. (Smith 1999, 30.) Lauri yrittää pelastaa oman firmansa ja viivyyttää Irmeliä kaupunginhallituksen kokouksesta erilaisissa tekosyillä (*UP*, jakso 711). Lopulta Lauri päätyy suutelemaan Irmeliä, josta Irmeli saa sen käsityksen, että Lauri on häneen ihastunut.

”Jokin keinuttaa venettä” –tilanteessa selviää jotain yllättävää. Nämä tilanteet luovat jännitteen ravistelemalla asioiden vallitsevaa tilaa. (Smith 1999, 30.) Tero ei ole tiennyt, että hänellä on poika ennen kuin 16-vuotias Roni ilmestyy hänen ovelleen. Teron kipuilu isyytensä kanssa ja lopulta teini-ikäisen pojan muuttaminen vieraan isän tuottaa paljon komediallista materiaalia.

Kun henkilöhahmon pitää valita kahden todella huonon tai todella hyvän vaihtoehdon väliltä, hän on ”Kahden tulen välissä”. Usein tähän tilanteeseen liittyy moraalinen dilemma. (Smith 1999, 29-30.) Roni on unohtanut lunastaa takaisin salaa isältään Terolta panttaamansa antiikkikulhon. Tero näkee omaa kulhoaan myytävän netissä ja haluaa ostaa sen pariaksi jo omistamalleen. Ronin pitää joko ostaa kulho takaisin kalliimmalla kuin on myynyt tai tunnustaa tekonsa isälleen (*UP*, jakso 598). Tämän koomisen juonikuljetuksen seurauksena Roni ajautuu pikavippikierteeseen.

”Väärinkäsitys” -tilanteessa henkilöhahmo kuulee tai ymmärtää jotain väärin (Smith 1999, 29). Sunerin uusi työntekijä Petra luulee Laurin olevan kehitysvammainen (*UP*, jakso 172). Laurista ja Petrasta tulee myöhemmin pari, joten tämä perustilanne virittelee romanttisen komedian vastakkaisasettelua, jossa henkilö kiinnostuu ihmisestä, joka ensin vaikutti täysin mahdottomalta kumppanilta.

”Ansa” on tilanne, jossa henkilöhahmot joutuvat jumiin lukkojen taakse. Leimallista on, että loukkuun jäävät ihmiset, jotka eivät pidä toisistaan tai että tilanteessa on jokin muu jännitettä kasvattava tekijä, kuten että ansaan joutunut on viimeisillään raskaana tai kärsii ahtaanpaikankammosta. Henkilöiden on siedettävä toisiaan kunnes apu saapuu. (Smith 1999, 31.) *Uuden päivän* ikuinen taistelupari Otso ja Tero jäävät jumiin hissiin (*UP*, jakso 451).

Uudessa päivässä lämminhenkisyys ja mahdollisuus nokkeluuteen tai koomiseen kuplintaan on olemassa juonirajojen yli. Dialogin näkökulmasta ajattelen, että komediallisessa juonessa mahdollinen hauskuus syntyy enemmän tilanteista, asetelmista ja henkilöistä, kun taas

draamallisimmissa juonikuljetuksissa huumori välähtää henkilöhahmojen keskinäisenä sanailuna, nokkeluutena tai sanavalmiutena. Huumoria käytetään myös raskaampien juonien keventäjänä. Joskus poikkeuksellisen synkän jakson kohtausluettelossa voi olla erikseen kirjoitettuna toive keventää huumorilla siellä missä se on mahdollista.

5.3 Hahmoesittely

Uudessa päivässä on niin suuri hahmogalleria, että esittelen tässä valikoidusti hahmoja, joilla kaikilla on hiukan erilaista koomista potentiaalia. Melkein kaikille sarjan hahmoille on mietitty koominen piirre ja kestit. Esimerkiksi luvussa 3.4 koomista henkilöhahmoa havainnollistava Asko Haavisto on temperamenttinen ja puuttuu helposti läheistensä asioihin. Krista Kortelainen on huono häviö ja egoistinen Iris Rainio manipuloi muita. Iris esimerkiksi voi yksinkertaisesti päättää saada jonkun rakastumaan itseensä:

ANNI:
Mikähän sen [Tomin] puuhoroskooppi on?

IRIS:
Halko. Tai siitä se ainakin saa päähänsä kun se rakastuu
muhun.

(UP, jakso 622)

Tietyt hahmot ovat toistuvasti koomisella törmäyskurssilla, kun taas joidenkin hahmojen keskinäinen vuorovaikutus on enemmän draamallista tai romanttista. Kaikki sarjan hahmot eivät ole koomisesti viritettyjä, esimerkiksi Niklas Järvelän roolifunktio on kohtalokas hurmuri. Hän on sanavalmis ja voi kommentoida sarkastisesti tai vitsikkäästi, mutta Niklas ei koskaan varsinaisesti joudu naurunalaiseksi. Naurettavuus tekisi hahmosta vähemmän vaarallisen ja arvoituksellisen. Yleisesti voi sanoa, että *Uuden päivän* henkilöhahmot ottavat itsensä vakavasti eivätkä järin helposti naura itselleen. Tässä toki on sävy- ja luonne-eroja. Tähän pätee aiemmin käsittelemäni huomio koomisen hahmon muuttumattomuudesta ja tietynlaisesta sokeudesta itseään kohtaan. Komedian ja päivittäisdraaman hahmoilla on yhteistä, etteivät hahmot juurikaan kehity tai muutu – paitsi kenties aivan kaarensa lopussa.

5.3.1 Taistelupari Otso Karhu ja Tero Kuusla

Otso Karhu ja Tero Kuusla ovat arvoiltaan ja taustoiltaan hyvin erilaisia. Kuitenkin he ovat jollain tavalla riippuvaisia toisistaan. Tero on Otson työnantaja ja Otso on hyvä työntekijä, joten he joutuvat jatkuvasti tekemisiin toistensa kanssa. Heidän erilaisuutensa ja keskinäinen kahnauksensa on hedelmällistä maaperää komiikalle.

Otso (s. 1964, näyttelijä Aimo Räsänen) on ollut *Uuden päivän* keskeinen hahmo sarjan alusta lähtien. Sarjan alkaessa Otso oli tullut kipeästi vaimonsa jättämäksi ja asui kahden teini-ikäisen poikansa Tomin kanssa. Otso harrastaa jalkapalloa, shakkia, lukemista ja on intohimoinen oopperan ystävä. Hänellä on myös väkevä harrastajateatteritausta. Vaikka Otso on lukenut, hänen puhetyylinsä on enemmän konkreettinen ja välttää sivistyssanoja. Hänellä on kuitenkin rikas ja ilmaisuvoimainen sanavarasto. Otson puhetyyli on tilanteesta riippuen karhean paasaava, joskin myös leikkisä.

Otso on rehti ”vanhan liiton” mies, joka jaksaa paasata epäkohdista väsymättä. Erityisen lähellä hänen luottamusmiessydäntään ovat riistetyt työläiset ja heidän oikeutensa. Otso on kaikkien vähäosaisten ystävä. Tero Kuusla edustaa monella tavalla arvoja, joita Otso ei voi sietää. Otso myös tuohtuu herkästi, jos hän kokee, ettei häntä arvosteta. Niinpä hänen suhteensa esimieheensä Teroon on vähintäänkin hankala. Otso on työskennellyt ennen TK-palveluihin siirtymistään aurinkoenergiayritys Sunerin kokoomalinjalla. Suner ajautui konkurssiin Tero Kuuslan johdolla. (*Uuden päivän* verkkotuotantokirja 2018.)

Komedia syntyy hahmojen välisistä suhteista. Vaikka Tero on joutunut heikkona hetkenään tukeutumaan Otsoon, Tero unohtaa tämän kätevästi silloin kun hänellä menee hyvin. Otson ja Teron välillä on ikuinen kahnauksen jona heidän kohtaamisensa tuottaa usein komediaa, vaikkei juonilinjan itsessään olisi komediallinen. Koska henkilöhahmot lähtökohtaisesti ärsyttävät toisiaan ja ovat eräänlainen taistelupari, heidän keskustelunsa etenee näpätysten ja kiittailujen kautta. Heidän suhteessaan on vahva statusero. Koska Tero on Otson työnantaja, Otson täytyy sietää tältä paljon. Tero taas voi asemansa puolesta käskyttää ja pompottaa Otsoa.

Kiusoittelu koostuu sosiaalisuutta edistävästä ja aggressiivisista aineksista, leikkisä sanailu ja ilkeä ärsyttäminen ovat kiusoittelun ääripäissä. Parhaimmillaan letkauttelu tai kujeilu rakentaa yhteishenkeä ja sopuisa sanailu keventää tunnelmaa. Näennäisen viattomaan vitsailuun voi piilottaa

todellista pahansuopuutta (Muikku-Werner 2015, 322.) Siinä missä Otson ja tämän parhaan ystävän Lauri Kallion välinen sanailu ja leukailu yhdistää, Teron ja Otson välinen kuittailu erottaa. Kun Teron ja Otson keskinäisen dialogin sarkasmi on terävää ja ivallista, Laurin ja Otson välillä se on toverillista naljailua. Humoristisen sanailun tai koomisen dialogin kautta hahmot näin osoittavat eroavaisuuksiaan ja toisaalta rakentavat yhteenkuuluvuuttaan. Ylemmyyden ilmenemisen Vandaele (2002, 239-241) jakaa hyökkävään ja myönteiseen. Hyökkävä ylemmyys tarvitsee selkeän kohteen. Sen sijaan myönteinen ylemmyys on vastakkaista verrattuna hyökkävään: tunteakseen ylemmyyttä, ei tarvitse etsiä ja tuhota kohdetta. Vandaelen mukaan myönteinen tilannesidonnainen ylemmyys mahdollistaa huumorin, kun tilanne ymmärretään humoristiseksi ja sanottu vitsiksi.

Seuraavassa esimerkissä piilee taustalla romanttisen komedian kolmiodraama-viritys sekä ainaisena kipupisteenä Otson ja Teron keskinäinen kahnaus. Otso otaksuu Terolla ja tämän taloudenhoitajalla Maijalla olevan jotain romanttista vireillä. Otson mustasukkaisuus herää, koska hän on itse ihastunut Maijaan. Maija joutuu selittämään Otsolle, ettei hän ole lainkaan kiinnostunut Terosta. Tero taas huolestuu maineestaan kun kuulee, että Otso on luullut hänellä ja Maijalla olevan jotain romanttista tekeillä. Tero tahollaan viihtyy Maijan seurassa, vaikkei sitä ehkä täysin itselleen myönnä.

Tero on kieltänyt Otsoa juoruilemasta mitään hänen henkilökunnastaan ettei hänen maineensa kärsi. Otso kommentoi sarkastisesti sitä, että Tero on niin huolestunut maineestaan.

OTSO:

Ai että kun ois paluu entisaikoihin. Kun herra saattoi pihan poikki oikaista piian aitalle koputtelemaan. Eikä kenenkään maine kärsinyt. Paitsi piian.

Tero närkeästy.

TERO:

Kiva kuulla, että pidät mun moraalia noin korkeana.

OTSO:

Vitsi vitsinä. Maija olikin sitä mieltä, että kaikkalainen vokottelu olisikin ihan turhaa.

TERO:

Aivan.

OTSO:

Et ole hänen makuunsa. Sikäli voit olla rauhallisin mielin.

Tero ei tiedä, onko helpottunut vai närkeästynt.

(UP, jakso 761)

Otso sanoo vitsin varjolla asioita, joita oikeasti ajattelee Terosta. Hän ei niinkään kommentoi Teron sukupuolimoraalia, vaan tämän suhtautumista alaisiinsa. Lisäksi Otson ensimmäisessä repliikissä kuuluu vahvasti hänen arvomaailmansa. Hän on sangen hyvillään siitä, että Maija on ilmaissut Teron mahdottomaksi kumppaniehdokkaaksi ja että pääsee näpäyttämään Teroa.

Tosin tahollaan Otso sietää kuittailua yhtä huonosti kuin Tero.

KRISTA:

Siis mikä tossa on että se vanha suola jotenkin aina rupee janottaan?

Otso kuulee viimeisen kommentin ja luulee sen koskevan häntä.

OTSO:

Mikä suola? Ei todellakaan janota. Aivan naurettava väite.

Tomi ja Krista tuijottavat Otsoa hölmistyneinä. Otso tajuaa, ettei kyse ollutkaan hänestä ja alkaa paikkailla puheitaan.

OTSO:

Siis en käytä liikaa suolaa. Sitä paitsi mä oon siirtynyt yrttisuolaan ja merisuolaan. Ne on lempeempiä. Sydämelle.

(UP, jakso 380)

Kohtauksen komiikka rakentuu väärinkäsityksestä, kun Otso luulee kommentin koskevan häntä. Kommentti osuu salattuun totuuteen ja niinpä Otso kieltää pontevasti. Hölmistyneestä vastaanotosta Otso ymmärtää, ettei keskustelu koskenutkaan häntä ja korjaa sanomisiaan alkamalla puhua vertauskuvan suolasta kirjaimellisesti. Kuitenkin lopun ”lempeämpiä sydämelle” voi ymmärtää myös alatekstin kautta: lempeämpää sydämelle on pysytellä kaukana entisistä heiloista. Läsnä on draamallinen ironia, katsoja siis tietää, mistä Otso puhuu ja miksi hän monisanaisesti selittelee, kun taas Tomi ja Krista eivät sitä tiedä.

Luettuna teksti ei vaikuta järin hauskalta. Suuri merkitys onkin nonverbaalisella viestinnällä, kuten Kristan ja Tomin kivettyneellä tuijotuksella sekä Otson puheen rytmityksellä, painotuksella ja

ajoituksella. Kuitenkin dialogista on erotettavissa tekstitasolla komiikkaa tuottavat elementit. Hauskaa ei kuitenkaan aina ole se, mitä sanotaan vaan miten asia sanotaan.

Tero Kuusla (s. 1975, näyttelijä Lari Halme) on liukas pyrkyri, joka haluaa jatkuvasti laajentaa konserniaan ja nostaa sosiaalista asemaansa. Tero on koulutukseltaan ekonomi, ja hänellä on useampikin yritys, kuten konsulttifirma ja ravintola Turpiini Tampereella. Monista kompuroinneista huolimatta, kuten vaimonsa isän Pentti Ruuskasen elämäntyön johtamisesta konkurssiin, Tero nousee aina jaloilleen. Henkilökohtaisessa elämässä Teron suurin ja kipein menetys on ollut rakkaan vaimon Marikan kuolema, josta toipuminen on vienyt pitkään. Iloa Teron elämään on tuonut Roni-poika, jonka olemassaolosta Terolla ei ollut aavistustakaan ennen kuin teini-ikäinen Roni ilmestyi hänen ovelleen.

Tero on älykäs ja häikäilemätön liikemies. Hän on TK-palvelut yrityksen toimitusjohtaja ja tarjoaa myös konsulttipalveluilta. Oman konserninsa hän on perustanut johtamansa Sunerin mentyä konkurssiin. Teron luonnetta leimaa pyrkyryys ja nousukasmainen egoismi. Tero kärkkyy valtaa ja titteleitä ja hänelle on tärkeää, miltä asiat näyttävät. Tero esimerkiksi osti vanhan arvotalon, koska kuuli, että hänen suuresti ihailemansa Mannerheim mahdollisesti majoittui talossa joskus sisällissodan aikaan. Tero häpeilee ja peittelee alaluokkaista taustaansa tehden kaikkensa menestyksen ja arvovallan eteen. Hän pyrkii alati ylemmäs sosioekonomisilla portailta päästäkseen mahdollisimman kauas lapsuudestaan yksinhuoltaja-ompeelijan aviottomana lapsena. (*Uuden päivän* verkkotuotantokirja 2018.) Teron puhetyyli on tärkeilevä ja lipsahtaa helposti bisnes-jargoniksi tai liian juhlalliseksi. Tero saattaa esimerkiksi yrittää innostaa läheisiään ja alaisiaan talkoisiin Mannerheimin päiväkäskeyä siteeraamalla:

TERO:

Ja niin kuin päiväkäskeyssä sanotaan, luottamus päällikköön se on [onnistumisen] ensimmäinen ehto. Te tunnette mut, mä tunnen teidät ja tiedän että jokainen teistä on valmis täyttämään velvollisuutensa ihan kuolemaan saakka.

Roni ja Anni katsovat toisiaan epäröiden. Lauri kiusaantuu ylettömästä juhlavuudesta.

TERO:

Nii siis vertauskuvallisesti. Siis tässä tilanteessa.

Tero jatkaa hurmioitunutta puhettaan siteeraamalla lisää (eri päiväkäskeyä).

TERO:

Mä olen taistellut monilla tantereilla mutta en ole koskaan nähnyt noin urheita satureita. Olen ylpeä teistä kuin olisitte mun omia

lapsia.

Tero katsahtaa yleisöönsä tarkemmin.

TERO:

Mitä sä tietysti Roni oletkin. Ihan konkreettisesti. Ja sä tietysti [Marika] olet mun vaimo. Että voi olla ettei tää lapsivertaus ole tässä vältsiin ihan validi. Mutta siis muuten.

(*UP*, jakso 569)

Teron eräs koominen piirre on tärkeilyssä ja tosikkoudessa, hän ottaa itsensäkin turhan vakavasti. Tero on kuitenkin rakastava aviomies Marikalle sekä välittävä isä.

Teron kipupiste on isättömyys. Hän kuitenkin peri isältään tämän perustaman Tupiini –baarin, jonka antoi poikansa johdettavaksi. Tero tosin on usein tyytymätön Ronin tapaan hoitaa ravintolaa, etenkin, kun kuulee tämän käyttävän Teron edesmenneen isän konsteja.

TERO:

Kuolleen miehen ohjeillako sä ravintolaa pyörität? Ei ihme, että meno on kuin kalmistossa.

Roni antaa takaisin aika piikkikästi.

RONI:

Oman isäsi ohjeilla, kyllä. Kun isällisiä neuvojahan tässä muutenkin jaetaan ja kuunnellaan harva se päivä.

Tero tuhahtaa.

TERO:

Kyllä sä saat sen rahan. Mutta mä määrään miten se käytetään.

(*UP*, jakso 734)

Tero on usein, muista ihmissuhteistaan poiketen, altavastaaaja suhteessa vaimoonsa ja pyrkii tekemään kaikkensa tämän onnen eteen. Teroa on myös vaikea lannistaa, hän nousee isojenkin vaikeuksien jälkeen jaloilleen. Tero on häikäilemätön ja mestarillinen manipuloija, mutta toisinaan kompastuu omaan tärkeilyynsä. Hän osaa useimmiten kääntää tilanteen voitokseen ja häntä on vaikea saada kiinni itse teosta.

5.3.2 Outolintu Anni Malinen

Useissa komedioissa on naiivi, hiukan outo ja muista poikkeava henkilöahmo. Tällainen hahmo tarjoaa oivan alustan koomiseen dialogiin, koska hänellä on miltei kaikkiin aiheisiin omintakeinen ja yllättävä tulokulma. (Davis 2003, 170.) *Uudessa päivässä* tällainen hahmo on Anni Malinen (s. 1997, näyttelijä Anette Aghazarian).

Taiteellinen ja sydämellinen Anni saapui Virtaukseen opiskelemaan ilmaisutaidon lukiossa. Hän on luova persoona ja suloinen kummajainen, jolla on rikas sisäinen maailma. Annilla on isänsä puolelta turkkilaiset sukujuuret ja iso suku Turkissa, minne hänen isänsä on palannut erottuaan Annin suomalaisesta äidistä. Annin äiti on yksinhuoltaja, kampaaja ja asuu Vantaalla kahden Annin pikkusisaren kanssa. Yksinhuoltajaperheen taloudellinen niukkuus on opettanut Annia keksimään luovia keinoja selvitä vähällä rahalla. (*Uuden päivän* verkkotuotantokirja 2018.)

Anni ihastui palavasti Karriin, eikä huomannut ensin läheisen kaverinsa Ronin rakkautta. Annin tunteet Karrin suuntaan saivat alkunsa naamiaisista syntyneestä väärinkäsityksestä, eikä Karri vastannut Annin epätoivoisiin tunteisiin. Anni on kuullut Karrin eronneen tyttöystävästään Vilmasta ja tulee Karrin juttusille. Karri valmistelee illalla lukiossa seuraavan päivän ilmaisutaidon tuntia.

ANNI:
Pääsetkö sä koskaan kotiin täältä?

KARRI:
Mä olen itseni panttivanki.

ANNI:
Tuntuuko susta ikinä siltä että silmät on vaan kolot josta salamatkustaja kurkkii?

KARRI:
Tää voi tulla yllätyksenä mutta enpä ole koskaan ajatellut.

(*UP*, jakso 452)

Anni tulkitsee Karrin esittämän pateettisen vertauskuvan itsensä vankina olemisesta konkreettisesti. Omasta näkökulmastaan Anni jatkaa Karrin ajatusta ja innostuu otaksuessaan heidän olevan samalla aaltopituudella. Karrin näkökulmasta Annin johtopäätelmästä seurannut kysymys taas on

epälooginen ja yllättävä. Annin tuottama koominen dialogi ilmenee usein yllätyksen, tietyn yhteensopimattomuuden ja epäloogisuuden kautta.

Koska Anni poikkeaa sarjan muista hahmoista ajatusmaailmaltaan, hänen tulokulmansa tilanteisiin on toisten mielestä toisinaan vaikeasti ymmärrettävä tai outo. Anni ei kuitenkaan puhu sattumanvaraisesti ”mitä tahansa”, vaan omasta arvo- ja kokemusmaailmastaan käsin. Annia pidetään ”hörhönä”, joka vetoaa energiakenttiin ja askartelee itse tarotkorttinsa. Anni uskoo druidien puuhoroskooppeihin ja tekee taikoja. Toisaalta hän on hyvin vahvasti läsnä arkimaailmassa ja ymmärtää esimerkiksi poikaystäväänsä Ronia paremmin rahan arvon. Anni on myös sydämellinen, rakastettava ja lämmin sekä hyvä ystävä. Annin logiikassa, jonka muut helposti tulkitsevat epäloogisuudeksi, on oma selkeä johdonmukaisuutensa henkilöhahmon arvojen, persoonan ja uskomusten kautta.

5.4 Päivittäisdraaman kirjoittamisesta ja tekijyydestä

Päivittäisdraaman tuotanto on valtavan nopeatahtista, joten käsikirjoitusvaiheet ja -tehtävät pitää eriyttää. Puhutaankin porrastetusta käsikirjoittamisesta. Päivittäisdraaman nopea tuotantotahti ja eriytetyt työtehtävät muistuttavat tehdaskoneistoa. Heidi Keinosen haastattelema *Salattujen elämien* vastaava tuottaja Sarita Harma kuvaa *Salattujen elämien* tuotantoa käsityötehtaaksi. Harman mielestä päivittäisdraamatuotanto on lähempänä käsityöläisyyttä kuin taidetta. Heidi Keinonen toteaa, että käsityöläisyys ja tehdasmaisuus osin toisilleen vastakkaisina käsitteinä summaavat kulttuuriteollisuuden keskeisen ongelman: kuinka teollisiin työskentelymenetelmiin yhdistetään yksilöllinen luovuus ja tekijyys? (Keinonen 2018, 141.)

Päivittäisdraaman käsikirjoittajan työn kannalta koen, että olennaista on paitsi lajityypin konventioiden hallitseminen, eräänlainen genretaito, myös kyky sovittaa oma ilmaisunsa teoksen mukaan. Voisi ajatella, että ryhmässä kirjoittaminen on kuin kuorossa laulamista, jossa jokainen laulaa ja sovittaa oman stemmansa teoksen mukaan. Suurta tuotantoa voisi kuvata sinfoniaorkesteriksi, jonka toivoo soittavan samaa teosta yhtä aikaa. Monica Bednarekin mukaan televisiokäsikirjoittamisessa harvemmin on kyse ainutlaatuisen ja omaleimaisen kirjoittajan runollisesta tai taiteellisesta ilmaisusta, vaan enemmän televisiokirjoittaminen on sekä luovaa että kaupallista ryhmätyötä. (Bednarek 2010, 15.) Bednarek viittaa kuitenkin Shelbyyn (1995, 90),

jonka mukaan käsikirjoittajan oma ääni voi kuitenkin kuulua läpi jossain määrin. Toisaalta on olemassa sanonta, että elokuva on ohjaajan laji ja televisio käsikirjoittajan. On tietenkin aivan eri asia, onko kyseessä esimerkiksi tilaustyö vai käsikirjoittajan oma alkuperäisidea. Kirjoittajan ääni kuuluu eri tavalla *Uuden päivän* kaltaisessa, ryhmässä kirjoitetussa sarjassa kuin sarjassa, jonka yksi käsikirjoittaja luonut alusta loppuun. Saippuasarjan tekijyys on eräällä tavalla anonyymia ja Allenin mukaan saippuasarjatuotanto on joskus koettu jopa vihamielisenä minkäänlaiselle taiteelliselle ilmaisulle (Allen 1985, 15). Päivittäisdraamassa kukaan ei ole nerokkaan auteurin asemassa, vaan kaikki tuotantokoneiston osat ovat korvattavissa. Tekijyyden anonyymius on siis myös tuotannollinen vaatimus. Koska saippuakerronta on loputtomasti laajenevaa, se ei voi olla kenenkään tekijyyden merkitsemää. Sarjan jatkuu vaikka kirjoittajat vaihtuisivat. (Allen 1985, 56.)

Joskus katsoessani jonkun toisen kirjoittamaa jaksoa, luulen tai huomaan itse kirjoittaneeni siitä osia. Tähän voi olla monta selitystä. Toisinaan kohtauksia ja juonikuljetuksia siirretään jaksosta toiseen. Syynä tuttuuteen voi olla sekin, että olen itse kirjoittanut vastaavanlaisen kohtauksen jossain vaiheessa. Sen lisäksi, että saippuakerronta on multilineaarista, ”siinä vallitsee moninkertaistamisen periaate”. Aiemmin nähtyjä juonikäännteitä ja henkilöitä käytetään uudelleen, mikä osaltaan luo todellisuudentunnetta. (Virta 1994, 14.) Kolmas mahdollinen syy voi olla se, että tavallaan eri kirjoittajien ilmaisu yhdenmukaistuu ja tulee geneerisemmäksi sarjan puitteissa. Sitä voisi kutsua sarjan omaksi ääneksi. Kun kaikki pyrkivät samaan, se onnistuu toisinaan.

Salatut elämät kirjoitetaan myös porrastetusti, mutta tuotannollisena erona *Uuteen päivään* on esimerkiksi viikoittainen jaksomäärä. *Salatut elämät* lähetetään viisi kertaa viikossa, eli tekstimassaa ja käsikirjoittajia on enemmän kuin kolmesti viikossa lähetettävässä *Uudessa päivässä*. Koska *Salatut elämät* esitetään kaupallisella MTV3-kanavalla, mainoskatkot täytyy ottaa huomioon jakson rakenteessa. Ennen mainoskatkoa juoni on huipennettava jonkinasteiseen cliffhangeriin, jotta katsoja palaa ohjelman pariin myös mainosten jälkeen.

5.4.1 Porrastettu käsikirjoitusprosessi

Hiljainen tieto liittyy ja kytkeytyy prosesseihin. Virtainlahden (2011, 37-38) mukaan prosesseja kuvaamalla on mahdollista päästä hiljaisen tietämyksen ääreen, kun tehtäviä analysoi prosessin kuvailusta eteenpäin. Tässä ja seuraavissa luvuissa yritän kuvata ja avata *Uuden päivän*

käsikirjoitusprosessia ja tekijyyttä hiljaisen tiedon näkökulmasta. *Uusi päivä* työllistää yhteensä kymmenen käsikirjoittajaa. Kaikille ammattinimikkeille ei ole vakiintuneita suomennoksia, niinpä englanninkielisiä termejä käytetään suomenkielisten rinnalla.

Storyliner ideoi ja kirjoittaa jakson dramaturgian. *Uudessa päivässä* pääkirjoittaja ja kolme storylineria muodostavat story teamin, joka ideoi jaksojen tarinat. Pääkirjoittaja on käsikirjoitusryhmän esimies. Yhtä kolmen jakson kokonaisuutta sanotaan blokiksi ja viikon aikana story team ideoi ja kirjoittaa yhden blokin kohtausluettelot. Story team kehittää tarinoita maanantaista keskiviikkoon yhdessä. Loppuviikon kukin storyliner kirjoittaa yhden jakson kohtausluetteloksi, josta pääkirjoittaja kirjoittaa seuraavan ja niin sanotun finaali-version.

Käsikirjoittaja, jota kutsutaan dialogi- tai aukikirjoittajaksi, saa työstettäväkseen kohtausluettelon. Jossain vaiheessa *Uuden päivän* käsikirjoitustiimissä päätettiin, ettei aukikirjoittaja -termiä käytetä, vaan pyritään puhumaan käsikirjoittajista. Aukikirjoittaja on helposti vähättelevä tai yksinkertaistava termi, vaikka toisaalta se kuvaa juuri tuon käsikirjoitusvaiheen mekaniikan: kohtausluettelo kirjoitetaan ensimmäisen kerran auki eli käsikirjoitusformaattiin. Kaisa Pylkkänen huomauttaa, että myös dialogikirjoittaja on hiukan harhaanjohtava termi, onhan työ niin paljon muutakin kuin dialogin kirjoittamista. Yhtä lailla tähän työvaiheeseen kuuluu dialogin kirjoittamisen lisäksi henkilöhahmojen kuljettamista, parenteesien kirjoittamista ja kellotusta. (Pylkkänen 2003, 173.) Kellottamisella tarkoitetaan fiktiomaailman aikaa, joka merkitään kohtauksen yliöön minuutin tarkkuudella. Tällä tavalla aikajänne pysyy selkeänä ja auttaa tekijöitä hahmottamaan, kuinka paljon aikaa kuluu fiktion maailmassa kohtauksesta toiseen. Luvussa 5.5 on esimerkki kohtausluettelon kohtauksesta ja aukikirjoitetusta kohtauksesta.

”Dialogikirjoittaja” on porrastetussa käsikirjoittamisen mallissa siinä mielessä kuvaava termi, koska dialogi käytännössä puuttuu kohtausluettelosta ja käsikirjoitusversiossa dialogia taas on määrällisesti eniten. Kohtausluetteloon mahdollisesti kirjoitettu replikointi ei ole kohtausluettelon kirjoittajan ehdotus vuorosanoiksi, vaan enemmänkin kenties tunnelmaa luovaa ja kohtauksen tarkoitusta selventävää. Käytänkin dialogikirjoittaja -termiä erottaakseni tämän työvaiheen käsikirjoittajan selkeästi.

Yksi dialogikäsikirjoittaja kirjoittaa aina jakson kohtausluettelosta käsikirjoituksen ensimmäisen version. Script editor kirjoittaa toisen version ja tämä käsikirjoitusversio käsitellään koordinaatiokokouksessa, jossa tuotannon väki kommentoi käsikirjoitusta. Senior script editor, joka

johtaa script- osastoa, ottaa koordinaatiokokouksessa nousseet näkemykset huomioon kirjoittaessaan kolmatta versiota. Script -osasto pitää huolta sarjan ilmeen ja kielen yhteneväisyydestä. Jos vaikkapa näyttelijä sairastuu tai tulee muita tuotannollisia muutoksia, script editor korjaa ja kirjoittaa vaadittavat kohtaukset uudestaan. Pääkirjoittaja kirjoittaa jaksosta vielä neljännen eli finaali-version, joka kuvataan.

Tarkoitus luonnollisesti on, että käsikirjoitus paranee joka työvaiheessa ja versiossa. Koska hiljainen tieto hajaantuu eri ihmisten ja toimintaympäristöjen kesken (Pohjalainen 2016, 8), koen, että porrastetussa mallissa olisikin viisasta kierrättää tehtäviä käsikirjoittajien kesken. Tämä paitsi toisi vaihtelua kirjoittajille, myös syvempää ymmärtämistä eri työvaiheista ja niiden erityisvaatimuksista. Esimerkiksi oltuani itse story teamissa, jossa ideoidaan ja kirjoitetaan kohtausluettelot, pystyn suhtautumaan dialogikirjoittajana kohtausluetteloon kriittisemmin. Kohtausluettelo voi helposti kohdella liian kunnioittavasti, se on kuitenkin toisen käsikirjoittajan ammattitaidolla laatima. Jokainen työvaihe tuottaa materiaalia seuraavaan, dialogikirjoittajan työ on kasvattaa lihaa kohtausluettelon luiden ympärille.

5.4.2 Kirjoittaja osana koneistoa

Olen kirjoittanut *Uutta päivää* sekä storylinerina että dialogikirjoittajana. Dialogikirjoittajana olen ollut suurimman osan ajasta, ja koen sen olevan porrastetussa mallissa kirjoittajanlaadulleni ominaisin pesti. Usein dialogikirjoittajaa neuvotaan kirjoittamaan jakso juoni kerrallaan. Näin esimerkiksi henkilöhahmon tunnekuljetus pysyy ehyenä ja loogisena kohtauksesta toiseen, kun välissä väistämättä on muiden juonien tyystin eritunnelmaisia kohtauksia. Itse en kuitenkaan yrityksistä huolimatta koskaan kokenut mielekkääksi tapaa kirjoittaa juoni kerrallaan. Kirjoitin kohtaukset siinä dramaturgisessa järjestyksessä, jossa ne ovat kohtausluettelossa. Jos jokin kohtaus ei auennut tai oli sillä hetkellä vähemmän kiinnostava, hyppäsin sen yli tai jätin kesken. Tämä työskentelytapa liittyi puhtaasti kirjoittamisen virtaavuuteen ja mielekkyyteen, näin yksinkertaisesti sain sujuvammin tekstiä aikaiseksi.

Kohtausluettelossa, joka on tyyliltään käsikirjoitusta proosallisempi, on jakson koko rakenne eli dramaturgia. Kohtaukset on kirjoitettu ikään kuin tiivistelmäksi keskeisestä draamallisesta sisällöstä. Esimerkki kohtausluettelon kirjoitustyylistä on luvussa 5.6. Dialogikirjoittajan

näkökulmasta päivittäisdraaman kohtausluetteloiden jatkojalostamisen kannalta oleellista on ymmärtää, että kohtausluetteloissa alateksti on kirjoitettu näkyviin. Tällainen teksti saattaa luettuna tuntua pinnalliselta tai keskeneräiseltä, mutta kohtausluettelo on paitsi oleellinen työvaihe myös välttämätön työväline. Mikäli kohtausluettelo sisältää dialogia, sitä ei kopioida suoraan aukikirjoitettuun versioon. Kohtausluettelon dialogi on enemmän tunnelmaa luovaa ja tekstiä sujuvoittavaa. Itse pyrin kohtausluetteloita kirjoittaessani tietoisesti välttämään dialogia, koska dialogikirjoittajan kokemuksellani tiedän, että kohtausluettelon dialogi jää helposti kummittelemaan dialogikäsitteellisen kirjoittajan mieleen. Kohtausluettelon sananvaihdon voi myös tulkita erheellisesti repliikkiehdotuksiksi. Voi olla vaikeaa erottaa, mikä kohtausluettelossa on kirjoitettu toteutettavaksi sananmukaisesti ensimmäiseen käsikirjoitusversioon, sillä väistämättä toisinaan dialogissa on käytävä ilmi jokin kohtausluettelon olennainen tieto, nimi tai sanamuoto.

Koska pääsääntöisesti kohtausluettelon kirjoittaa eri henkilö kuin se, joka kirjoittaa käsikirjoituksen ensimmäisen version, tekstin on oltava sisällöltään mahdollisimman selkeä seuraavalle kirjoittajalle. Dialogikirjoittaja työskentelee yksin kotonaan tai työhuoneellaan, erillään story teamista, joten hän ei mitenkään voi tietää, mistä storyn huoneessa on puhuttu kun jaksoa on kehitelty. Kuten Kaisa Pylkkänen toteaa, dialogikirjoittajan haaste on siirtää alateksti sinne minne se kuuluu, eli pinnan alle ja rivien väliin. Samalla on pidettävä huoli siitä, että katsoja ymmärtää, kiinnostuu ja eläytyy näkemäänsä. (Pylkkänen 2003, 182.)

Vaikka alatekstin kirjoittamista käsiteltiin *Uudessa päivässä* kehityskeskusteluissa ja tapaamisissa script editoreiden kanssa, uskon, että minulla meni vuosia todella sisäistää asia. Pohdinta alatekstistä ja tekstin muokkaamisesta liittyy olennaisesti siihen, kuinka paljon dialogikirjoittaja voi tai saa muuttaa kohtausluetteloita. Nämä kysymykset ovat hyvin keskeisiä, ja samalla niihin on vaikea vastata. Nyt, kun olen kirjoittanut sarjaa kahdeksan vuotta, otaksun saavuttaneeni asiaan jonkinlainen näppituntuman. Silti sitä on vaikea havainnollistaa ja sanallistaa. Koen, että tässä liikutaan juuri sellaisen hiljaisen tiedon äärellä, joka on olemassa ja vaikuttaa, mutta jota on vaikea tehdä näkyväksi. Pyrin reflektoimaan ja artikuloimaan tätä rajankäyntiä seuraavassa kohtausanalyysissä.

Lisensiaatintyössään kirjoittajan taitoa tutkiva Nora Värre (2001, 149) toteaa, että kirjoittajalle lukemisen taidon lisäksi oleellista on kuuntelemisen taito. Värren mielestä kuuntelemisen taito liittyy nimenomaan dialogin kirjoittamiseen. Olen aina ollut kiinnostunut siitä, kuinka ihmiset puhuvat. Dialogikirjoittajana korvani on herkistynyt entisestään, ja jotkut kuulemani lausahdukset

ovat päätyneet suoraan sarjaan. Näin käy kuitenkin hyvin harvoin, enemmän huomio kiinnittyy ilmaisutapaan tai sanajärjestykseen.

Päivittäisdraaman kirjoittajan ammatillinen tieto ja taito karttuu muun muassa kollegoiden kanssa keskustellen ja seuraavia käsikirjoitusversioita lukien. Aina versioista ei tosin välity, miksi johonkin ratkaisuun on päädytty. Toisinaan script editorit ovatkin antaneet luettavaksi kommentoituja ensimmäisiä versioita. Kuitenkin kirjoittajalle on mielestäni kaikista opettavaisinta nähdä valmiit, kuvatut jaksot. Päivittäisdraaman kirjoittaminen on siinä mielessä kiitollista, että valmiin jakson voi nähdä noin puolen vuoden päästä siitä, kun se on kirjoitettu. Yleensä kierto tekstistä televisioon on pitempi. Valmiista audiovisuaalisesta tuotoksesta muuan muassa kuulee, kuinka dialogi toimii tai huomaa oitis, jos jokin toiminta tai tunnekuulutus on kirjoitettu epäselvästi. Sen konkretisoituminen, kuinka teksti siirtyy audiovisuaaliseksi teokseksi, on mielestäni käsikirjoittajaa kehittävin asia. Päivittäisdraama tarjoaa tähän huikeat puitteet: tahti on nopea, joten jaksoja on paljon.

5.5 Uuden päivän komediallinen dialogi

Kuten todettua, kaikki dialogi on lähtöisin henkilöihahmosta ja hahmolle ominaisesta puheesta. Edellä olen esitellyt *Uuden päivän* koomisesta dialogista muun muassa sarkasmin (s. 36, 44), pateettisuuden (s. 17) ja väärinymmärtämisen (s. 36, 45). Koominen dialogi voi lisäksi viitata fiktion maailman ulkopuolelle, eli kommentoida itsetietoisesti lajityyppiä ja ohjelmaa (s. 2, 21). Sarjassa on paljon sellaista dialogia, jota on hankalaa luokitella selkeästi yhden kategorian alle. Kuten edellä on käynyt ilmi, dialogi on kerroksellista ja toteuttaa monia funktioita yhtä aikaa. Niinpä myös merkitykset ja koomisuus syntyvät useasta yhtäaikaista tai peräkkäisestä tekijästä.

Uuden päivän komediallisuus liittyy usein jotenkin romantiikkaan. Krista ja Reino ovat kestoihastuneita toisiinsa, mutta heidän ajoituksensa menee jatkuvasti pieleen. Krista on saanut italialaiselta miesystävältään Daavid-kipsipatsaan ja mustasukkainen Reino purkaa turhautumisensa patsaaseen kun luulee, ettei kukaan näe. Tomi tulee parahiksi todistamaan kun Reino kovistelee patsasta. Tomi matkii urheiluselostajaa:

TOMI:

Ja tässä on käynnissä klassinen Daavid vastaan Goljat-ottelu.

Reino säpsähtää ja vetäytyy kauemmas patsaasta.

TOMI:

Toinen ottelijoista tuntuu olevan kevyesti kipsissä ja toinen on patsas.

(UP, jakso 686)

Tilanteen koomisuus juontuu siitä, että Reino tulee yllätetyksi ja nolostuu lapsellista käytöstään. Dialogin koomisuus syntyy Tomin hyödyntäessä urheiluselostajan puhetapaa sekä intertekstuaalisesta viittauksesta Daavidiin ja Goljatiin, jossa altavastaja voittaa jättiläisen. Alatekstissä on tietenkin Reinon ja Kristan täydellisen komean italialaisen poikaystävänsä, jota Daavidin patsas edustaa, taistelu. Alatekstin kautta voi miettiä, kuka on taistelussa todellinen altavastaja ja kuka voittaa. Loppurepliikissä Tomi esittelee ottelijat. Hän käyttää ensin kuvaannollista, vastustajapatsaaseen viittaavaa ilmaisua ja vasta kirjaimellinen ”toinen on patsas”-repliikki paljastaa hänen naljailleen Reinolle tämän jähmeydestä. Laajemmin tarkasteltuna tilanne on seurausta Kristan ja Reinon välisessä romanttisessa virityksessä ja toimii tässä romanttisen komedian kehyksessä.

Virtauksen yksinäiset ovat kokoontuneet yhteen viettämään joulua. He rakentavat piparkakkutaloa, ja Tero yrittää tehdä rakennustietoudellaan vaikutuksen Saraan.

TERO:

Pitäs olla jotain järkevämpiä kiinnityssysteemejä kun jotain litkuja. Jotain sähkösinkittyjä ruuveja.

Tero katsoo polleana Saraa ja Lissua. Kukko tuhahtaa.

KUKKO:

No just joo.

SARA:

Riippuu vähän onko teidän piparitalo ulkona vai sisällä.

Tero ja Kukko kääntyvät katsomaan Saraa.

KUKKO:

Hä?

SARA:

Ruostumattomat, haponkestävät tai kuumasinkityt ruuvit kestää ulkona. Ei sähkösinkityt eikä passivoidut.

KUKKO:

No nyt tuli kuitenkin joulu kultainen. Piparkakkua ja kiinnostusteknisiä vinkkejä. Mitä sitä voi yksinäinen mies muuta toivoa.

(*UP*, jakso 33)

Koomisuus liittyy statuksen vaihteluun, kun Sara, johon Tero yrittää tehdä vaikutuksen vajailla tiedoillaan, tietääkin aiheesta huomattavasti enemmän. Kukon maailmaa syleilevä repliikki joulun kultaisuudessa summaa lievässä absurdiudessaan Kukon tunteman jouluilon ja onnen yhteen kokoontuneista kanssaihmisistä.

5.5.1 Sanaleikki

Sanaleikki perustuu sanojen monimerkityksisyyteen ja/tai äänteelliseen samankaltaisuuteen (Kielitoimiston sanakirja 2018). Krista lupautuu avustamaan Tomia lukion lehden tekemisessä ja ehdottaa, että voisi tehdä ensimmäisen juttunsa Virtauksen ilmaisutaidon lukion muodista:

KRISTA:

Täällähän on siis kaikennäköstä hiihtäjää ja jotkut on ihan mageesti chic ja toiset vaan kipeesti sick.

(*UP*, jakso 40)

Sanaleikki perustuu sanojen ”chic” (tyylikäs, elegantti) ja ”sick” (sairas) samankaltaiseen äänneasuun. Laiskasti äännettynä sanat ovat lähes homofonisia, mutta jos ne ääntää aivan samalla lailla, vitsi tavallaan hukkuu. Haasteelliseksi televisiodialogin kirjoittamisen tekee se, että vaikka dialogi on ensisijaisesti kirjoitettua, sen pitää vähintäänkin toimia (ja mieluiten puhjeta kukkaan) puhuttuna. Se, mikä toimii kirjoitettuna, ei välttämättä läheskään aina toimi puhuttuna. Kyseinen Kristan repliikki on kenties esimerkki dialogista, joka toimii paremmin kirjoitettuna kuin puhuttuna. Suurin syy tähän lienee se, että sanaleikki on englanninkielinen.

Liikasanaisuus eli pleonasmi tarkoittaa lähes samaa merkitsevien sanojen toistoa. Esimerkiksi Kukko kannustaa urheilevaa Askoa: ”Maksimit täysille” (*UP*, jakso 38). Kukon hahmolle tällainen ilmaisu on mahdollista ja ominaista, muut hahmot eivät juurikaan käytä tämänkaltaisia ilmaisuja.

Eräs sanaleikin ilmentymä on muunnella tuttuja sanontoja. Kun eräs Virtauksen ilmaisutaidon lukion opettaja jää eläkkeelle ja muuttaa Akaalle, Karri kommentoi asiaa ”Niin Akaa kuin petaa.” (UP, jakso 464)

Kovia kokenut Sakari tukeutuu ystäväänsä Otsoon ja yrittää suhtautua positiivisesti tulevaan.

SAKARI:
Mut kyl tää tästä. Tunnelin päässä on valo.

OTSO:
Saattaa olla myös Ivalo.

(UP, jakso 140)

Otson sanaleikkivä puujalkavitsi viittaa siihen, että tunnelin päässä ja tulevaisuudessa voi olla muutakin, kuulijasta riippuen joko parempaa tai pahempaa. Osaltaan sananvaihto todentaa Sakarin ja Otson toveruutta sekä Otson toverillista tapaa tukea kaveriaan keventämällä tilannetta sopivan kömpelöllä vitsillä.

5.5.2 Kiertoilmaus

Uudessa päivässä ei juurikaan haeta komiikkaa seksistä tai seksuaalisuudesta. Jos seksuaalisuus on vitsailun kohteena, siitä on toisinaan puhuttu kiertoilmaisuin. Tämä osaltaan tukee perhesarjan kaksoisluentaa: aikuiset ymmärtävät, lapset välttämättä eivät. Ensio puhuu potenssiongelmistaan autotermein (UP, jakso 57). Ensio on tehnyt työuransa Volvon tehtailla Ruotsissa, joten auto - perifraasi on henkilöahmolle ominainen. Sarjan sivuhenkilö Maisa pyytää Reinoa luokseen vaihtamaan kitaraansa kielet. Mustasukkainen Krista utelee Reinolta, aikooko tämä ottaa kutsun vastaan ja mennä ”virittelemään”. Seksiin viitataan perinteisellä päiväkahvi –kiertoilmaisulla (UP, jakso 535).

Iiro hakee kipeästi isänsä hyväksyntää, eikä ole kertonut hänelle, jos on myöntänyt täysin itselleenkin, olevansa homo. Iiro puhuu isänsä Sakun kanssa koulun uudesta tanssiopettajasta, jota vanhoillinen Saku epäilee homoksi. Iiro yrittää miellyttää isäänsä kaikin tavoin, jopa puhumalla väheksyvästi tanssiopettajan seksuaalisesta suuntautumisesta.

IIRO:
Just sellanen klassinen...

Iiro näyttää käsillään heittomerkkejä.

IIRO:
...”sukkahoususankari”.

SAKU:
Ihan kuin olisi ollut myös hiukan neitimäinen?

IIRO:
Vähän? Niin kliseinen miestanssija, kuin olla voi.

(UP, jakso 686)

Kaikissa esimerkeissä kyse on henkilöhahmoille vaikean asian kiertämisestä. Kiertoimaisujen käyttäminen on *Uuden päivän* dialogissa kuitenkin enemmän satunnaista kuin säännöllistä.

5.6 Kohtausanalyysi

Uudelle päivälle eräs tyypillinen koominen juoni on sellainen, jossa henkilö yrittää tehdä vaikutuksen johonkin toiseen, mutta todellisuudessa vain pahentaa omaa tilannettaan. Tästä on kyse myös seuraavaksi analysoimassani kohtauksessa. Päähenkilönä esiintyy sarjan keskeinen hahmo, Virtauksen ilmaisutaidon lukion äidinkielenopettaja Asko Haavisto. Hän lähti treffeille Irmelin kanssa ainoastaan tehdäkseen entisen vaimonsa Minnan mustasukkaiseksi, mutta tuleekin vastentahtoisesti lupautuneeksi uusille treffeille. Askon treffikumppani Irmeli Laakso, Virtauksen kaupunginhallituksen puheenjohtaja, on sarjan sivuhenkilöitä.

Minna kannusti Askoa treffeille, vaikka hänen on hiukan vaikea hyväksyä tilannetta. Samaan aikaan, kun Asko on treffeillä Irmelin kanssa, Minna viettää toisaalla iltaa ystävänsä kanssa, mutta silti tekstailee Askolle kysyäkseen treffikuulumisia. Asko väittää hampaat irvessä treffien menevän mahtavasti, ja Minna tahollaan kannustaa, kuinka entisen aviomiehen treffimenestys on hänen mielestään kerrassaan upeaa. Katsoja kuitenkin tietää, että Askolla on hirvittävän tylsää. hän haluaa vain suoriutua illasta loukkaamatta Irmeliä ja saada Minnan on mustasukkaiseksi. Asko ja Irmeli ovat olleet lintunäyttelyssä, jonka jälkeen ovat menneet syömään.

Asko Haavisto on Virtauksen lukion äidinkielen- ja ilmaisutaidon opettaja, joka rakastaa kirjallisuutta. Hän lukee paljon, joten Askolla on myös rikas kieli ja laaja sanavarasto. Asko voi käyttää vanhahtavia tai erikoisia ilmauksia. Hän esimerkiksi saattaa manata omien sanojensa mukaan ”vähän paremmalla kielellä” Aleksis Kiven *Seitsemän veljeksien* tyyliin: ” Voi mullisaukon pojat!” (UP, jakso 496). Asko ei kuitenkaan puhu tarkoituksellisen monimutkaisesti, vaan ilmaisu on melko tiivistä ja taloudellista. Askon puhetyyli on kohtuullisen nopea ja vuolas, hän on temperamenttinen ja usein äkkipikainen. Tässä kohtauksessa hän on kuitenkin altavastaaaja Irmelin dominoidessa, vaikka onkin kohtauksen päähenkilö.

Irmeli Laakso rakastaa lintuja ja lintubongausta. Edellisessä Askon ja Irmelin kohtauksessa Irmeli ei hyväksynyt Askon halua syödä kanaa, koska siivekkään syöminen on hänen mielestään brutaalia. Irmeli on päättänyt Askon puolesta tämän tilauksen, ja Asko on vain alistunut tilanteeseen toivoen illan olevan nopeasti ohi. Irmelin tapa puhua on melko konkreettinen ja maanläheinen.

ASKOLLA ON TYLSÄÄ TREFFEILLÄÄN

INT. LOC. KAUPPAKESKUS - KAHVILA. 2037. ILTA

ASKO, IRMELI LAAKSO, IHMISIÄ

FX viesti

Asko ja Irmeli syövät. Irmeli kaivaa esille mukaan ottamansa lintukirjan, josta alkaa esitellä kuivakasti lintulajeja ja kertoo bongauksistaan, joita on tehnyt lintureissuillaan. Asko kuuntelee tylsistyneenä eikä saa puheenvuoroa koettaessaan vaihtaa puheenaihetta. Samassa Asko saa Minnalta tekstiviestin, jossa Minna kertoo olevansa onnellinen siitä, että Askon treffit sujuvat hyvin. Asko vaivaantuu ja kääntää jälleen katseensa kohti Irmeliä, joka paasaa lintujen sielunelämästä.

(UP, jakso 598)

Kun dialogikirjoittaja alkaa purkaa kohtausta, olennaista on pohtia, kuka on kohtauksen päähenkilö eli kenen näkökulmasta kohtaus kerrotaan. Mikä on kohtauksen käänne? Mitkä ovat henkilöiden tahdon suunnat? Mikä on tunne, jonka pitäisi välittyä ja mihin katsoja samaistuu? Näitä kysymyksiä käsikirjoittaja miettii useimmiten intuitiivisesti kuin sanallistaen. Silloin kuin kohtaus ei syystä tai toisesta toimi, on kysymyslistaa hyvä käydä läpi, sillä se usein paljastaa jonkun keskeisen puutteen. Kohtauksesta voi esimerkiksi puuttua käänne tai päähenkilö on epäselvä. Tämän kohtauksen rakenne on selkeä ja toimiva. Kohtauksen käänne on se, kun Asko saa viestin Minnalta. Asko luulee, että treffikärsimys on ollut tyystin turhaa ja että kärsimykselle ei näy onnellista loppua.

Kohtauksen yliö tulkitaan seuraavasti: kohtausotsikko kertoo kohtauksen keskeisen draamallisen sisällön. ”INT.” on lyhenne interiööristä eli sisätilasta. Kohtaus tapahtuu siis sisällä. Kohtausta ei kuvata studiolavasteissa vaan aidossa ympäristössä, lyhenne ”LOC.” tarkoittaa lokaatiota, tässä tapauksessa todellisen kauppakeskuksen kahvilaa, joka sittemmin vaihtui ravintolaksi. Yliöön on kirjoitettu myös kohtauksessa esiintyvät henkilöt eli Asko, Irmeli ja ihmisä. Ihmiset ovat tässä tapauksessa muita kahvilan asiakkaita eli avustajia, jotka eivät replikoi. Mikäli käsikirjoittaja kokisi valaistumisen hetken ja oivaltaisi, että kohtaukseen tarvitaan ehdottomasti laulavaa ovimiestä, koska vain laulava ovimies voi julkituoda jonkin dramaturgisen nerokkuuden, käsikirjoittaja ottaisi yhteyttä pääkirjoittajaan tai script editoriin ja keskustelisi ideastaan. Ylimääräistä ei kannata kirjoittaa vain omaksi huvikseen, koska se tietää lisätöitä seuraaviin vaiheisiin ja kuormittaa seuraavia kirjoittajia. Yliön merkintä ”FX viesti” on tieto siitä, että Minnan Askolle lähettämä tekstiviesti näkyy ruudulla kirjoitettuna.

Seuraavaksi esittelen saman kohtauksen käsikirjoitettuna ”auki”. Olen verrannut ensimmäistä käsikirjoitusversiota valmiiseen televisio-ohjelmaan ja viivannut tekstistä yli pois karsitut parenteesit ja repliikit. Pyrin avaamaan, miksi ja mitä on karsittu tai muutettu. Kohtausluettelon kohtaus, käsikirjoituksen ensimmäinen ja viimeinen versio ovat kaikki eri käsikirjoittajien kirjoittamia.

ASKOLLA ON TYLSÄÄ TREFFEILLÄÄN
INT. LOC. KAUPPAKESKUS - KAHVILA. 2037. ILTA
ASKO, IRMELI LAAKSO, IHMISIÄ
FX viesti

Asko ja Irmeli syövät. Irmeli on kaivanut mukaan ottamansa lintukirjan esille ja näyttää kirjasta pöllöjä. Asko on tylsistynyt.

IRMELI:
Tällä hetkellä mä olen kertakaikkisen fasinoitunut pöllöistä.

ASKO:
Ymmärtäähän sen.

~~Asko innostuu kun löytää itseään kiinnostavan tulokulman asiaan.~~

~~ASKO:
Suomalaisessa mytologiassahan pöllö.~~

~~Irmeli ei anna Askolle suunvuoroa.~~

IRMELI:
~~Aivan.~~ Katso kuinka tämä helmipöllö on kaunis.

Asko saa Minnalta tekstiviestin.

Minnan viesti: Kiva kuulla että sulla ja teillä on mukavaa.

Äkkiä Irmeli päästää ilmoille kovan puputuksen.

IRMELI:

(matkii helmipöllön ääntä) Pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu.

Asko hätkähtää kovaa ääntä ja melkein pudottaa puhelimen kädestään. Irmelin kasvot loistavat.

IRMELI:

Helmipöllö.

ASKO:

Aha?

IRMELI:

Kokeile.

Asko kiusaantuu ja vilkaisee ympärilleen.

ASKO:

En mä nyt täällä.

IRMELI:

Rohkeasti vaan. Suipistat vähän suuta. Pu-pu-pu-pu.

ASKO:

Ihmiset häiriintyy.

Irmeli pitää ajatusta aivan kummallisena.

IRMELI:

Kuka nyt linnunlaulusta häiriintyisi? Kyllä sellaisen ihmisen pitää sitten mennä itseensä. Kokeile.

Asko taipuu kokeilemaan vaisusti.

ASKO:

Pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu-pu.

IRMELI:

Kovempaa. Se on todella voimakas ääni. Luonnossa se voi kantaa jopa kolmen kilometrin päähän.

ASKO:

Ehkä mä kokeilen tätä sitten metsässä. Saa autenttisen ympäristön.

Irmeli ilahtuu Askon ajattelutavasta.

IRMELI:

Hienosti ajateltu. Mehän voidaan yhdistää se linturetkeen.

Asko kokee joutuneensa ojasta allikkoon.

~~IRMELI:~~

~~Soidinäännet on ihan oma lukunsa. Viirupöllön soidinkutsu on sellainen jännästi haukkuva.~~

~~Irmeli katsoo viekoittelevan merkitsevästi Askoon.~~

~~IRMELI:~~

~~(matkii viirupöllön soidinääntä) Huvuh huvuh hu huvuh.~~

Asko vaivaantuu entisestään.

(UP, jakso 598)

Kohtauksen voi tietenkin kirjoittaa monella tavalla. Eräs vaihtoehto olisi kasvattaa Askon tylsistymistä entisestään, jopa liioitella niin, että Asko melkein nukahtaa. Irmeli ei edelleenkään osaisi tulkita Askon viihtymättömyyttä, vaan olisi enemmänkin otettu hyvästä kuuntelijasta. Sen sijaan, että Irmeli vain luennoi lintubongauksistaan ja Asko tylsistyneenä kuuntelee, halusin kasvattaa Askon kiusaantumista. Tylsistyminen on passiivista, kiusaantuminen aktiivisempaa ja mahdollisesti herättää katsojassa enemmän tunteita. Toiminta, joka aiheuttaa toisessa kiusaantumista, sisältää komedian siemenen. Mikäli Irmeli vain luennoisi lintuelämyksistään, Asko voisi melkein rauhassa jättäytyä omiin ajatuksiinsa. Mutta koska Irmeli vaatii Askoa osallistumaan ja on suorastaan soitimella, Asko joutuu tukalampaan tilanteeseen yrittäessään torjua Irmelin kohteliaasti. Irmeli hallitsee tilannetta ja Asko joutuu kohtauksen aikana ojasta allikkoon, eli mahdollisesti uusille treffeille Irmelin kanssa. Tätä ei lue kohtausluettelossa, vaan olen kirjoittanut kohtauksen ikään kuin nojaamaan eteenpäin tulevaan kohtaukseen, jossa Irmeli olettaa hänen ja Askon tapaavan uudestaan. Kohtauksen draamalliset ja kerronnalliset reunaehdot täyttyvät, mutta keskeinen sisältö tarkentuu ja kenties syventyykin. Kohtausotsikon voisi jopa muuttaa esimerkiksi muotoon ”Asko joutuu ojasta allikkoon”.

Irmelin suunta on siis selvästi kohti Askoa, Askon suunta on pakoon Irmeliä. Poikkeuksellisesti Asko ei edes yritä osallistua keskusteluun, vaan pyrkii ainoastaan selviämään tilanteesta pienentämällä itseään. Kohtauksessa komediallisuutta tuottaa draamallinen ironia. Katsoja tietää, että Askolla on tylsää treffeillään ja että Minnaa vaivaa Askon treffi-ilta. Katsoja tietää, että molemmat yrittävät tahoillaan pinnistellen toivoa toisen onnea, tai ainakin esittää sitä. Kun Asko saa tekstiviestin, ja vaikka Irmeli ei tiedä, että viesti on Askon entiseltä vaimolta, Askon huomion kohdistaminen puhelimeen vie huomion pois Irmeliltä. Irmeli reagoi tähän helmipöllön puputuksella, ja saakin Askon jakamattoman huomion. Irmeli saa siis hetkeksi menettämänsä

ylästatuksen takaisin. Irmeli aitona luonnon ja lintujen rakastajana omasta näkökulmastaan esiintyy Askolle viehättävästi ja taidokkaasti äänтелеillä kuin helmipöllö. Askolle se on kiusallista, vaikka Asko on tottunut olemaan esillä ja järjestämään itse – muille toisinaan hyvinkin kiusallisia – performansseja. Askon historiaa tunteva katsoja voi siis huvittua siitä, kuinka huonosti Asko kestää treffikumppaninsa edesottamuksia. Irmelin helmipöllö-ilottelu on tarkoitettu komedialliseksi. Irmeli opettaa Askolle helmipöllön ääntelyä ja kehottaa suipistamaan suuta. Suun suipistaminen ja siihen kehottaminen edustaa myös suutelemista.

Askon kursaillessa Irmeli myös toimii itsevarmana ja päättäväisenä. Irmelin mielestä muissa ihmisissä on vikaa, jos he eivät kestä linnunlaulua tai linnunlaulun vaillinaista matkimista julkisella paikalla. Tämä repliikki karakterisoi Irmeliä, hän on toimissaan peräänantamaton ja sitkeä, eikä kovin helposti hätkähdä muiden mahdollisista mielipiteistä. Irmeli on tottunut saamaan mitä haluaa, hän on taitava puhuja. Irmeli replikoi aina sivistyneesti ja kohteliaasti, jopa niin, että kohteliaisuus saattaa saada passiivisaggressiivisen sävyn. Irmeli on viehättävä ja sivistynyt sekä taitava työssään, mutta yksityiselämässään miesten kanssa sangen kömpelö. Hän ei myöskään ymmärrä omaa sosiaalista taitamattomuuttaan. Asetelma on omiaan herättämään katsojassa myötähäpeää Irmeli käyttää kohtauksen alussa ilmaisua ”fasinoitunut”. Sanavalinta paitsi luonnehtii Irmeliä, myös erottaa häntä Askosta. Asko rakastaa suomen kieltä ja voi otaksua hänen karsastavan tympeitä anglismeja.

Asko kokeilee vielä päästä kiusallisesta tilanteesta sanomalla kokeilevansa helmipöllön matkimista oikeassa ympäristössä metsässä, yksin. Irmeli ymmärtää tämän itselleen ainoalla mahdollisella tavalla, eli että Asko ehdottaa kainosti uusia treffejä metsäretken muodossa. Kohtauksen dialogi ei sinänsä ole järin hauskaa tai osuvaa sanailua. Katsojaa kenties enemmän huvittaa se, että juuri kun Asko luulee selvinneensä tilanteesta, hän joutuukin pahempaan pulaan koska Irmeli käsittää väärin Askon kursailun.

Script editor on poistanut kohtauksesta kirjoittamani Askon vähäiset yritykset osallistua keskusteluun ja löytää siihen itseään kiinnostava kulma. Tämä on hyvä ratkaisu, koska se vahvistaa Irmelin hallitsevuutta ja Askon alistumista tilanteeseen. Samoin kohtauksen loppu on karsittu pois. Yritin kasvattaa koomisuutta kirjoittamalla Irmelin matkimaan viirupöllön soidinääniä, mutta toisaalta se on kohtaukselle ylimääräinen häntä. *Uuden päivän* estetiikalle ja kerronnalle on leimallista mennä suoraan tilanteeseen ja kiiruhtaa käänteiden jälkeen tilanteesta pois. Tämä on tyyppillistä päivittäisdraaman kerronnalle. Käsikirjoittaja Kaisa Pylkkänen toteaa

saippuakirjoittamisen perussäännön olevan ”liian myöhään sisään, liian aikaisin ulos”. Kohtaukseen pitäisi siis tulla kesken tilanteen ja siirtyä pois ennen kuin tilanne viedään loppuun. (Pylkkänen 2003, 182.) Tässä kohtauksessa Irmelin motiivi on jo käynyt selväksi, sitä ei tarvitse lopun replikoinnilla ja lintuimitaatiolla enää korostaa. Vaikka komediassa toisto on yksi keskeinen tekijä, kohtaus toiminee tässä yhteydessä paremmin tiiviimpänä. Tilannekomedialle voisi olla ominaisempaa vielä kasvattaa vitsiä toistolla ja versioinnilla.

6 LOPUKSI

Olen edellä osoittanut, että *Uuden päivän* komediallisuus syntyy henkilöistä, tilanteista ja draamallisesta ironiasta. Komedian peruslajityyppien kautta tarkasteltuna sarja ammentaa pääsääntöisesti romanttisesta komediasta ja jonkin verran farssin väärinkäsityksistä. Parodiaa on yksittäisissä kohtauksissa, mutta esimerkiksi musta huumori, screwball ja satiiri jäävät sarjan ulkopuolelle. *Uuden päivän* dialogin kielellinen koomisuus tuotetaan monin erin tavoin, kuten sanaleikein, kuvaannollisen ilmaisun kääntämisellä kirjaimelliseksi, liioittelemalla ja ymmärtämällä väärin. Koominen dialogi voi lisäksi viitata fiktion maailman ulkopuolelle, eli kommentoida lajityyppejä ja ohjelmaa.

Päivittäisdraaman nopea tuotantotapa vaatii kirjoittajien tehtävien eriyttämistä ja porrastamista. Tekijyyttä määrittää tietty anonyymius, eikä kukaan käsikirjoittajista nouse auteurin asemaan. Koen tämän olevan itselleni kirjoittajana enemmän vapauttavaa kuin kahlitsevaa. Päivittäisdraaman kirjoittaminen osana isompaa ryhmää vaatii kirjoittajaa sulauttamaan ilmaisunsa sarjan ”äänen” mukaiseksi. Tämä edellyttää kirjoittajalta genretaitoa ja ymmärrystä sarjan ominaislaadusta.

Uuden päivän koomisuus on arkipäiväistä ja tunnistettavaa. Koominen dialogi nousee pääsääntöisesti henkilöhahmojen keskinäisestä naljailusta tai toverillisesta kuittailusta. Kuten todettua, tilanteesta ja sanojasta riippuen sarkasmi voi olla yhdistävää ja lempeää tai erottavaa ja vihamielistä. Koen, että sarkasmi on sarjassa eräs keskeisin koomisen dialogin ilmentymä. Tämä on mahdollista, koska sarkasmi toteutuu monin eri kielellisin keinoin, kuten esimerkiksi liioittelulla, sanaleikillä tai väärinymmärtämisellä. Lopulta puheen sävy ja asiayhteys luovat sarkasmin. Annin

kaltainen hahmo voi sanoa vilpittömästi asioita, jotka jonkun muun sanomana voisivat olla sarkastisia. Toimiakseen koominen dialogi vaatii selkeyttä, koska epämääräisyys aiheuttaa hämmennystä eikä huvittumista.

Vaikkeaksi tässä työssä olen kokenut hiljaisen tiedon artikuloimisen. Hiljainen tieto on henkilökohtaista ja hankalasti tunnistettavaa, joten sitä pyritään kartoittamaan usein haastattelemalla (Pohjalainen 2016, 55-56). Hiljainen tieto sanallistuu vuorovaikutuksessa, joten korvaamaton apu oman hiljaisen tietoni louhinnassa ja tunnistamisessa ovat olleet pro gradu – työni ohjaajaan kommentit, kysymykset ja keskustelu hänen kanssaan.

Koska televisiodialogia on tutkittu verraten vähän, se antaa jatkotutkimukseen monia mahdollisuuksia. Kiinnostavaa olisi esimerkiksi tehdä vertailevaa genretutkimusta ja tutkia eri lajityyppien dialogin ominaispiirteitä. Koska kaiken draaman keskiössä on kuitenkin toimiva ja replikoiva henkilöahmo, itseäni kiinnostaa tämän tutkielman esiin nostamien kysymysten myötä tutkia henkilöahmon karakterisoimista dialogin kautta. Käsikirjoittajan kannalta kiinnostava tutkimusalue olisi se, miksi ja miten käsikirjoituksen viimeisen version dialogi muuttuu tuotannossa.

LÄHTEET

Kohdesarja

Uusi päivä 2010-2018. Alkuperäisidea Seppo Vesiluoma. Pääkirjoittaja Petri Repo. Pääohjaaja JP Siili (2010-2012), Janne Virtanen (2013-2018). Suomi: Yleisradio.

Painetut lähteet

Allen, Robert C. 1988. *Speaking of soap operas*. 2nd pr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Allen, Robert C. 1995. "Introduction". Teoksessa *To be continued... Soap operas around the world*. Toimittanut Robert C. Allen. London; New York: Routledge. 1-26.

Ang, Ien & Stratton, Jon 1995. "The end of civilization as we knew it: *Chances* and the postrealist soap opera". Teoksessa *To be continued... Soap operas around the world*. Toimittanut Robert C. Allen. London; New York: Routledge. 122-144.

Aristoteles 2012: "Runousoppi". Teoksessa *Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille : mitä runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Toimittaneet Heinonen, Timo; Kivimäki, Arto; Korhonen, Kalle; Korhonen, Tua & Reitala, Heta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos. 176–235.

Bednarek, Monika 2010. *The Language of fictional television: Drama and identity*. New York: Continuum International Pub. Group.

Berger, Arthur Asa 1993. *An Anatomy of humor*. New Brunswick: Transaction Publishers.

Berger, Arthur Asa 1995. *Blind men and elephants: Perspectives on humor*. New Brunswick, N.J.: Transaction.

Chatman, Seymour 1980. *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. 2. pr. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press

Critchley, Simon 2002. *On humour*. London ; New York: Routledge.

Da Ros, Giada 2010. "TV 'Dramedy' and the Double-Sided 'Liturgy' of *Gilmore Girls*". Teoksessa *Screwball television: Critical perspectives on Gilmore girls*. Toimittaneet Diffrient, David Scott ja Lavery, David. Syracuse: Syracuse University Press. 57-75.

Davis, Rib 2008. *Writing dialogue for scripts. Effective dialogue for film, tv, radio and stage*. 3. edition. London: Methuen Drama.

Eskola, Jari & Suoranta, Juha 1998. *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.

Freud, Sigmund 1905/1983. *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Suomentanut Mirja Rutanen. Helsinki: Love kirjat.

Garrand, Timothy Paul 1984. *The comedy screenwriting of Preston Sturges: An analysis of seven Paramount auteurist screenplays*. Väitöskirja. The University of Southern California.
<<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll17/id/708955>>

Haldin-Herrgård, Tua 2004. *Diving under the surface of Tacit Knowledge*. Department of Management and Organization, Vaasa Hanken. Saatavuus <<https://pdfs.semanticscholar.org/a3e0/61574eeaa337bd9717e3e35a9615ead1c649.pdf>> Viitattu 25.10.2018.

Haldin-Herrgård, Tua ja Salo, Petri 2008. ”Piilevien voimavarojen ilmaisemisesta hiljaisessa osaamisessa”. Teoksessa *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Toimittaneet Kajanto, Anneli; Onnismaa, Jussi ja Toom, Auli. Helsinki: Kansanvalistusseura. 277-300.

Hayward, Jennifer 2009. *Consuming pleasures: Active audiences and serial fictions from Dickens to soap opera*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.

Heinonen, Timo; Kivimäki, Arto; Korhonen, Kalle; Korhonen, Tua & Reitala, Heta 2012. ”Runousoppi parafraaseina”. Teoksessa *Aristoteleen runousoppi: Opas aloittelijoille ja edistyneille: mitä runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Toimittaneet Heinonen, Timo; Kivimäki, Arto; Korhonen, Kalle; Korhonen, Tua & Reitala, Heta. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos. 236-266.

Heikkinen, Hannu L.T. ja Huttunen, Rauno 2008. ”Hiljainen tieto, mentorointi ja vertaistuki”. Teoksessa *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Toimittaneet Kajanto, Anneli; Onnismaa, Jussi ja Toom, Auli. Helsinki: Kansanvalistusseura. 203-219.

Herkman, Juha 2001. *Audiovisuaalinen mediakulttuuri*. Tampere: Vastapaino.

Hietala, Veijo 2007. *Media ja suuret tunteet. Johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. Helsinki: BTJ Kustannus.

Hietala, Veijo 2015. ”Uuno Turhapuro suomalaisen kulttuurin terapeuttina”. Teoksessa *Huumorin skaalat – esitys, tyyli, tarkoitus*. Toimittaneet Hakamies, Pekka; Knuutila, Seppo ja Lampela, Elina. Helsinki: SKS. 95-107.

Hietalahti, Jarno 2015. ”Huumorin kahlittu vapaus”. Teoksessa *Huumorin skaalat – esitys, tyyli, tarkoitus*. Toimittaneet Hakamies, Pekka; Knuutila, Seppo ja Lampela, Elina. Helsinki: SKS. 19-35.

Hietalahti, Jarno 2018. *Huumorin ja naurun filosofia*. Helsinki: Gaudeamus.

Idström, Tove 2003. ”Mitä käsikirjoittaminen on?” Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 29-54.

- Jaakkola, Maarit 2013. *Hyvä journalismi – käytännön opas kirjoittajalle*. Helsinki: Kansanvalistusseura.
- Jaeckle, Jeff 2013. ”Introduction”. Teoksessa *Film dialogue*. Toimittanut Jeff Jaeckle. Wallflower Press.
- Kantola, Anu 1998. ”Tärkeintä on olla aito. Poliittisten uutisten anatomia”. Teoksessa *Media-analyysi: tekstistä tulkintaan*. Toimittaneet Kantola, Anu; Moring, Inka ja Väliaverronen, Esa. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 122-148.
- Keinonen, Heidi 2011. ”Sarjamuodon varhaishistoria suomalaisessa televisiossa”. Teoksessa *Televisioita: mediakulttuurin muuttuvat muodot*. Toimittaneet Elfving, Sari ja Pajala, Mari. Helsinki: Gaudeamus. 29-53.
- Keinonen, Heidi 2018. *Televisioformaatti ja kulttuurinen neuvottelu*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 123. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kinnunen, Aarne 1985. *Draaman villiintynyt puutarha*. Helsinki: WSOY.
- Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Knuuttila, Seppo 1993. *Kansanhuumorin mieli. Kaskut maailmankuvan aineksina*. Helsinki: SKS.
- Knuuttila, Seppo 2015. ”Huumorin tartunta”. Teoksessa *Huumorin skaalat – esitys, tyyli, tarkoitus*. Toimittaneet Hakamies, Pekka; Knuuttila, Seppo ja Lampela, Elina. Helsinki: SKS. 7-16.
- Koivisto, Aino ja Nykänen Elise 2013. ”Näkökulmia kaunokirjalliseen dialogiin”. Teoksessa *Dialogi kaunokirjallisuudessa*. Toimittaneet Koivisto, Aino ja Nykänen Elise. Helsinki: SKS. 9-56.
- Koivunen, Hannele 1998. ”Hiljainen tieto luovuuden lähteenä”. Teoksessa *Taide tiedon lähteenä*. Toimittanut Marjatta Bardy. Helsinki: Atena. 201-219.
- Kozloff, Sarah 2000. *Overhearing film dialogue*. Oakland: University of California press.
- Krabbe, Katariina 1996. ”Risteily saippualaivalla”. Teoksessa *Vitsistä videoon: uusia kirjoituksia nykyperinteestä*. Toimittaneet Kinnunen, Eeva-Liisa; Koski, Kaarina; Penttilä, Riikka ja Pietilä, Minttu. Helsinki: SKS. 263-276.
- Laakso, Maria 2014. *Nonsensesta parodiaan, ironiasta kielipeleihin. Monitasoinen huumori ja kaksoisyleisön puhuttelu Kari Hotakaisen Lastenkirjassa, Ritvassa ja Satukirjassa*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto. Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö.
- Lindfors, Antti 2015. Ironia ja kontekstualisoinnin merkit stand up-komiikassa. Teoksessa *Huumorin skaalat – esitys, tyyli, tarkoitus*. Toimittaneet Hakamies, Pekka; Knuuttila, Seppo ja Lampela, Elina. Helsinki: SKS. 36-55.
- Lindström, Tuire 2007. ”Ohjelmaformaattit”. Teoksessa *Tuottajan työ*. Tekijät Bertling, Sirpa; Rantala, Teija ja Saksala, Elina. Toimittanut Elina Saksala. Helsinki: Yleisradio. 112-114.

- Maskulin, Sanna 1999. ”’Kinkkua, anna minä – Ham, let me’. Kaurismäkeläisen dialogin erityispiirteitä.” Artikkelit *Lähikuva*-lehdessä. *Lähikuva* 4/1999. 32–43.
- McCarthy, Anna 2001. ”Realism and soap opera”. Teoksessa *The television genre book*. Edited by Creeber, Glenn., Miller, Toby. & Tulloch, John. London: BFI Publishing. 49-54.
- McKee, Robert 2015. *Dialogue. The Art of Verbal Action for Page, Stage and Screen*. York: Methuen.
- Mittell, Jason. 2004. *Genre and television: From cop shows to cartoons in American culture*. New York: Routledge.
- Morreall, John 1987. *The philosophy of laughter and humor*. New York: Routledge.
- Morreall, John. 2009. *Comic relief: A comprehensive philosophy of humor*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Muikku-Werner, Pirkko 2015. ”Kaksikasvoinen kiusoittelu – nauraako vai eikö nauraa?” Teoksessa *Huumorin skaalat – esitys, tyyli, tarkoitus*. Toimittaneet Hakamies, Pekka; Knuuttila, Seppo ja Lampela, Elina. Helsinki: SKS. 309-326.
- Mumford, Laura Stempel, 1995. *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women, and Television Genre*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mäki-Reinikka, Marja 2007. ”Tuottajan työ viikottaisohjelmassa”. Teoksessa *Tuottajan työ*. Tekijät Bertling, Sirpa; Rantala, Teija ja Saksala, Elina. Toimittanut Elina Saksala. Helsinki: Yleisradio. 21-25.
- Niiniluoto, Ilkka 1997. *Informaatio, tieto ja yhteiskunta. Filosofinen käsiteanalyysi*. Helsinki: Edita.
- Nikkinen, Are & Vacklin, Anders 2012. *Television Runousoppia*. Toisenlainen katse tv-ohjelmiin. Helsinki: Like.
- Nuolijärvi, Pirkko ja Tiittula, Liisa 2016. ”Puheenomaisuuden rakentaminen kaunokirjallisessa proosatekstissä”. Teoksessa *Puheesta tekstiksi. Puheen kirjallisen esittämisen alueita, keinoja ja rajoja*. Toimittaneet Nuolijärvi, Pirkko ja Tiittula, Liisa. Helsinki: SKS. 225-273
- Nyyssönen, Pasi 2012. ”Televisiotutkimus”. Teoksessa *Genreanalyysi – tekstilajitutkimuksen käsikirja*. Toimittaneet Heikkinen, Vesa; Lauerma, Petri; Lounela, Mikko; Tiililä, Ulla ja Voutilainen, Eero. Helsinki: Gaudeamus. 689-693.
- Pohjalainen, Marjut 2016. *Hiljaisen tiedon tunnistaminen, jakaminen ja uuden tiedon luominen kirjastotyön kontekstissa*. Väitöskirja. Tampereen yliopisto, Informaatiotieteiden yksikkö. Saatavuus < <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/99022/978-952-03-0120-0.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Viitattu 15.6.2018.
- Polanyi, Michael 1958/2005. *Personal knowledge. Towards a post-critical philosophy*. London: Routledge.
- Polanyi, Michael 1966/2009. *The Tacit dimension*. Chicago: The University of Chicago Press.

Pylkkänen, Kaisa 2003. ”Saippuasarja”. Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 166-192.

Pöyhönen, Markku O. 2011. *Muusikon tietämisen tavat – moniälykyys, hiljainen tieto ja musiikin esittämisen taito korkeakoulun instrumenttituntien näkökulmasta*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Saatavuus <https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/36973/9789513945169.pdf>
Viitattu 5.6.2018

Reitala, Heta ja Heinonen, Timo 2001. ”Dramatisoitua todellisuutta”. Teoksessa *Dramaturgioita*. Helsinki: Palmenia-kustannus.

Richardson, Kay 2010. *Television dramatic dialogue: A sociolinguistic study*. New York; Oxford: Oxford University Press.

Ruoho, Iris 2002. ”Kakkosen käyttödraama, kritiikki ja televisiopolitiikka”. Artikkelinä *Avek* – lehdessä *Draama televisiossa* 1/2002. Julkaistu 6.2.2002. 8-11.

Salosaari, Kari 1991. ”Freytag Redivivus – komedian semiotiikkaa”. Teoksessa *Miten valehdellaan*. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 45. Toimittanut Markku Ihonen. Helsinki: SKS. 138-156.

Smith, Evan S. 1999. *Writing television sitcoms*. New York: A Perigree Book.

Sundstedt, Kjell 2009. *Kirjoita elokuvaksi*. Suomentanut Raija Paananen. Helsinki: Kansanvalistusseura.

Tiittula, Liisa ja Nuolijärvi, Pirkko 2016. ”Johdanto”. Teoksessa *Puheesta tekstiksi. Puheen kirjallisen esittämisen alueita, keinoja ja rajoja*. Toimittaneet Nuolijärvi, Pirkko ja Tiittula, Liisa. Helsinki: SKS. 8-28.

Toom, Auli 2008. ”Hiljaista tietoa vai tietämistä? Näkökulmia hiljaisen tiedon käsitteen tarkasteluun”. Teoksessa *Hiljainen tieto: tietämistä, toimimista, taitavuutta*. Toimittaneet Kajanto, Anneli; Onnismaa, Jussi ja Toom, Auli. Helsinki: Kansanvalistusseura. 33-58.

Ukkonen, Jenny 2000. ”Juonittelut kirjoitetaan kilteiksi - televisiosarja Kauniit ja rohkeat lehtikirjoittelun kohteena”. Teoksessa *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Toimittaneet Koivunen, Anu; Paasonen, Susanna ja Pajala, Mari. Turku: Turun yliopisto, mediatutkimus. 255-272.

Ulea, V. 2002. *A concept of dramatic genre and the comedy of a new type: Chess, literature, and film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Vandaele, Jeroen 2002. ”Humor Mechanisms in Film Comedy: Incongruity and Superiority”. *Poetics Today*, 23(2), pp. 221-249.

Varpio, Timo 2003. ”Tv-komedia”. Teoksessa *Käsikirjoittaminen*. Toimittanut Elina Hirvonen. Helsinki: Art House. 151-166.

Virta, Teija 1994. *Saippuaopperat ja suomalaiset naiset*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Virtainlahti, Sanna 2011. ”Hiljainen tietämys ja aineeton pääoma organisaation voimavarana”. Teoksessa *Aineeton pääoma organisaation voimavarana*. Toimittaneet Anu Puusa & Helen Reijonen. Kuopio: Unipress. 30-42.

Vorhaus, John 1994. *The Comic Toolbox: How to be funny even if you're not*. Los Angeles: Silman-James Press.

Värre, Nora 2001. *Ei sanataidetta ilman taitoa – kirjoittamisen taidon kuva: käsitteen sisältö kaunokirjallisuuteen liittyvänä taitona, kognitiotieteen ja opetuksen näkökulma sekä kirjoittajaoppaiden taidolle antamat merkitykset*. Lisensiaatintyö. Jyväskylän yliopisto. Saatavuus <<https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/12188>>. Viitattu 21.9.2018.

Painamattomat lähteet

Finnpanelin verkkosivut. Tv-mittaritutkimussanaostoa <https://www.finnpanel.fi/tv_sanasto.php> Viitattu 23.4.2018

Kielitoimiston sanakirja 2018. Saatavuus <<https://www.kielitoimistonsanakirja.fi>> Viitattu 25.10.2018.

MTV 3 verkkosivut / viihde. ”Emmerdale Suomessa jo 19 vuotta – muistatko mistä kaikki alkoi?” Julkaistu 5.5.2016 <<https://www.mtv.fi/viihde/ohjelmat/emmerdale/uutiset/artikkeli/emmerdale-suomessa-jo-19-vuotta-muistatko-mista-kaikki-alkoi/5874332#gs.X17wavM>> Viitattu 30.4. 2018

Routio, Pentti 2005. Tapaustutkimus. Tuotetiede. Taideteollisen korkeakoulun virtuaaliyliopisto. Saatavuus <http://www.uiah.fi/virtu/materiaalit/tuotetiede/html_files/14111_totea.html> Viitattu 9.11.2018.

Uuden päivän verkkotuotantokirja 2018. Julkaisematon. Viitattu 9.9.2018.

UP-dokkari: ”Mistä kaikki alkoi?” 2018. Työryhmä Broholm, Ulla; Eräkorpi, Alli ja Mattsson, Jutta. Suomi: Yleisradio. Saatavuus: <<https://areena.yle.fi/1-50009079#autoplay=true>> Viitattu 20.10.2018.

Uusi päivä -sarjan verkkosivut <<https://yle.fi/aihe/uusi-paiva>> Viitattu 23.4. 2018.

Elokuvat ja televisiosarjat

The Downtown Abbey 2010-2015. Käsikirjoitus Julian Fellowes. Iso-Britannia: Carnival Film & Television.

Emmerdale 1972 –. Luonut Kevin Laffan. Iso-Britannia: Yorkshire Television.

Ensisilmäyksellä (How I met your mother) 2005 – 2014. Luoneet Carter, Bays ja Craig, Thomas. USA: 20th Century Fox Television.

Frendit (Friends) 1994-2004. Luoneet Crane, David ja Kauffman, Marta. USA: Warner Bros. Television.

Gilmoren tytöt (Gilmore Girls), 2001-2007. Luonut Amy Sherman-Palladino. USA: Warner Bros. Television.

Handmaid's tale, 2017 –. Luonut Bruce Miller. Perustuu Margaret Atwoodin samannimiseen romaaniin. USA: MGM Television.

Kauniit ja rohkeat (The Bold and the Beautiful), 1987 –. Luoneet Bell, Lee Phillip ja Bell, William, J. USA: Bell-Phillip Television Productions.

Konttori 2017-. Perustuu Ricky Gervaisin ja Stephen Merchantin luomaan sarjaan *The Office*. Pääkirjoittaja Mike Pohjola. Ohjaajat Janne Reinikainen (2017), Markus Lehmusruus (2018). Suomi: Solar Republic.

The Office 2001-2003. Käsikirjoitus ja ohjaus Ricky Gervais ja Stephen Merchant. Iso-Britannia: BBC.

Onnela 2017-. Käsikirjoittaja Melli Maikkula. Ohjaaja Marja Pyykkö. Perustuu sarjaan *Solsidan*. Suomi: Zodiak Finland Oy.

Solsidan 2010 –. Luoneet Edgren, Pontus; Fransson, Jacob Seth; Hengren, Felix ja Kvensler, Ulf. Ruotsi: FLX, Jarowskij AB.

South Park 1997 –. Luoneet Parker, Trey ja Stone, Matt. USA: Comedy Central.

Uuno Turhapuro Suomen tasavallan herra presidentti 1992. Käsikirjoitus ja ohjaus Ere Kokkonen. Suomi: Spede-Studio Oy. 87 min.

Will & Grace 1998 –. Luoneet Kohan, Davis ja Mutchnick, Max. Ohjaaja James Burrows. USA: KoMut Entertainment.