

Jussi Perälä

**STANLEY KUBRICK KÄSIKIRJOITTAJANA – NÄKÖKULMIA  
ELOKUVA-ADAPTAATIOIHIN**

Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Syksy 2021

# JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta – Faculty: Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos – Department: Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä – Author: Jussi Perälä	
Työn nimi – Title: Stanley Kubrick käsikirjoittajana – Näkökulmia elokuva-adaptaatioihin	
Oppiaine – Subject: Kirjallisuus	Työn laji – Level: Pro gradu –tutkielma
Aika – Month and year: 9/2021	Sivumäärä – Number of pages: 108
Tiivistelmä – Abstract: <p>Filosofian maisteritutkinnon pro gradu -tutkielmani käsittelee mestariohjaaja Stanley Kubrickia ja hänen käsikirjoitustöitään omiin elokuviinsa. Työni on nimeltään <i>Stanley Kubrick käsikirjoittajana – Näkökulmia elokuva-adaptaatioihin</i>. Tarkemmin sanottuna tutkimustyössäni on käsittelyssä käsikirjoitusadaptaatiot, eli sovitetut käsikirjoitukset, jotka ovat tehty romaanien pohjalta. Elokuvakäsikirjoittaminen on erittäin haastava laji. Käsikirjoituksen tekeminen jonkun tunnetun romaanin pohjalta tarjoaa myös omanlaisia haasteita, sillä käsikirjoitusadaptaatioissa tarina täytyisi kirjoittaa uudestaan toisenlaisella tavalla. Pitkien romaanien tarinat henkilöhahmoineen sovitetaan uudelleen elokuvan vaatimaan kerrontaan. Tämä vaatii paljon karsimista ja tarinan uudelleen muokkaamista käsikirjoitustyössä.</p> <p>Käsittelen Kubrickia, koska hän oli nerokas ja ehkä kaikkien aikojen merkittävin elokuvantekijä, jonka teokset ovat kiehtoneet ja inspiroineet monia katsojia vuosikymmenien saatossa. Lisäksi hän teki pääsääntöisesti elokuvia, jotka pohjautuivat romaaneihin ja hän ei ollut keskittynyt enimmäkseen vain johonkin tiettyyn lajityyppiin, vaan hän kokeili monia genrejä, joihin hänen teoksensa loivat merkittävän jäljen ja uudistivat niiden kerrontaa. Käsittelen tässä elokuvakäsikirjoitusten tekemistä, varsinkin adaptaatioita. Lisäksi käsittelen Kubrickin tekijyyttä sekä myös hänen työskentelymenetelmiään käyttämällä niitä esimerkkeinä käsikirjoitusten tekemisessä. Tutkimustyössäni ovat käsittelyssä Kubrickin elokuvat <i>Tohtori Outolempi eli: kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia, 2001: Avaruusseikkailu, Kelloveliappelsiini, Hohto</i> ja <i>Eyes Wide Shut</i>. Tekemäni tutkimusmateriaali soveltuu hyvin kaikille elokuva-alaa opiskeleville, yliopisto-opiskelijoille ja myös kaikille kirjallisuuden ja kirjoittamisen opiskelijoille.</p>	
Asiasanat – Keywords: Elokuva, kirjallisuus, käsikirjoitus, tekijyys, adaptaatio	
Säilytyspaikka – Depository: Jyväskylän yliopisto, Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos	
Muita tietoja – Additional information:	

# SISÄLLYSLUETTELO

<b>1. JOHDANTO.....</b>	<b>s.1</b>
<b>2. SOVITETTU KÄSIKIRJOITUS ELOKUVAAN, ADAPTAATIO.....</b>	<b>s.5</b>
2.1 Mitä elokuvan käsikirjoitus on?.....	s.5
2.2 Tarina ja dialogi.....	s.8
2.3 Teoriaa sovitetusta käsikirjoituksesta.....	s.10
2.4 Elokuvan kerronta.....	s.12
<b>3. TOHTORI OUTOLEMPI ELI: KUINKA LAKKASIN OLEMASTA HUOLISSANI JA OPIN RAKASTAMAAN POMMIA.....</b>	<b>s.13</b>
3.1 Elokuvan esittely.....	s.13
3.2 Käsikirjoitusadaptaatio, jossa genre täytyi muuttaa alkuperäisteoksesta.....	s.14
3.3 Elokuvan ja romaanin eroja.....	s.19
3.4 Kubrickin tekijyys.....	s.25
<b>4. 2001: AVARUUSSEIKKAILU.....</b>	<b>s.28</b>
4.1 Elokuvan esittely ja tarina.....	s.28
4.2 Elokuvan teemoja.....	s.30
4.3 Elokuvan ja romaanin eroja.....	s.33
4.4 Näyte elokuvan käsikirjoituksesta.....	s.36
4.5 Kubrickin tekijyys.....	s.44
<b>5. KELLOPELIAPPELSIINI.....</b>	<b>s.47</b>
5.1 Elokuvan esittely ja tarina.....	s.47
5.2 Elokuvan ja romaanin eroja.....	s.48
5.3 Elokuvan teemoja.....	s.50
5.4 Kubrickin tekijyys.....	s.53

<b>6. HOHTO.....</b>	<b>s.58</b>
6.1 Elokuvan esittely ja tarina.....	s.58
6.2 Elokuvan ja romaanin eroja.....	s.59
6.3 Stephen Kingin oma filmatisointi aiheesta ja jatko-osa.....	s.69
6.4 Kubrickin tekijyys.....	s.73
<b>7. EYES WIDE SHUT.....</b>	<b>s.76</b>
7.1 Elokuvan esittely.....	s.76
7.2 Elokuvan teemoja.....	s.77
7.3 Elokuvan roolihahmot ja heidän dynamiikkansa.....	s.81
7.4 Kubrickin tekijyys.....	s.87
<b>8. YHTEENVETO: KÄSIKIRJOITUSADAPTAATIO JA ALKUPERÄISTEOS.....</b>	<b>s.89</b>
8.1 Ydinasia: elokuva-adaptaatio on yleensä uskollinen alkuperäistarinalle.....	s.89
8.2 Käsikirjoitusadaptaatio, elokuvantekijän vapaus ja alkuperäisteoksen tekijänoikeudet.....	s.92
<b>9. LOPPUSANAT.....</b>	<b>s.98</b>
<b>LÄHDELUETTELO.....</b>	<b>s.105</b>

# STANLEY KUBRICK KÄSIKIRJOITTAJANA – NÄKÖKULMIA ELOKUVA-ADAPTAATIOIHIN

## 1. JOHDANTO

Kirjallisuus ja elokuva, kaksi erilaista taiteenlajia, joilla pyritään kertomaan tarinaa, mutta silti nämä kaksi liittyvät erittäin vahvasti myös toisiinsa. On ollut pitkään mykkäelokuva-ajoista saakka yleistä, että elokuvan tarinassa saatettiin käyttää pohjana jonkun tunnetun romaanin tarinaa. Kirjallisuuden historiassa on ollut paljon mahtavia tarinoita, jotka ovat vaikuttaneet moniin ihmisiin, sillä olihan esimerkiksi romaaneista tehty sovitettuja tarinaversioita myös oopperoihin ja teatterinäytelmiin, joten tämä alkoi antamaan elokuvalla samat samanlaiset mahdollisuudet.

Tässä pro gradu -tutkimustyössäni aiheenani on siis *Stanley Kubrick käsikirjoittajana – Näkökulmia elokuva-adaptaatioihin*, ja tutkin tässä pro gradu -työssäni *käsikirjoitusadaptaatiota* elokuvaan, joita kutsutaan myös sovitetuiksi käsikirjoituksiksi. Tämän vastakohtana elokuvissa tunnetaan myös käsite *alkuperäiskäsikirjoitus*, joka tarkoittaa sen tarinan, henkilöhahmojen ja aiheen olevan alun perin kirjoitettu tähän käsikirjoitukseen, eli niitä ei ole esitetty aiemmin missään julkaistussa tarinassa (Koulukino ry. Miten elokuvan käsikirjoitus syntyy? 2021). Sovitettuja käsikirjoituksia on tehty romaanien lisäksi myös teatterinäytelmien, tv-sarjojen, sarjakuvien tai saman tarinan aiemman elokuvaversioon käsikirjoituksen pohjalta. Täytyy siis tämä alkuperäistarina sovittaa käsikirjoituksen muotoon.

Käsikirjoittamiseen kuuluu tiettyjä sääntöjä, kuten ”K.I.S.S.”, eli tarkemmin sanottuna ”keep it simple, stupid”, jota käsikirjoittajille opetetaan. Sen mukaan siis käsikirjoituksessa juonenkuljetukset, tilanteet ja henkilöt ”pidetään kaikki yksinkertaisina”. Tällä pyritään opettamaan, että kukaan ei tekisi käsikirjoittamisesta itselleen liian vaikeaa tai työlästä, itseään viisaampi ei kannata olla, niin kuin todetaan. (Vacklin & Rosenvall 2015, 11) Tämä pätee myös käsikirjoitusadaptaatioon, jonka kerronnan ei tarvitse noudattaa aivan samanlaista kaavaa, kuin alkuteoksena olevassa romaanissa. Yksinkertainen kirjoitustyyli auttaa koko työryhmää.

Romaanissa täytyy kertoa kaikki tapahtumapaikkaa ja ympäristöä yksinkertaisesti kuvaten, mutta elokuvassa näitä asioita nähdään visuaalisesti, joten elokuvakäsikirjoituksessa voidaan silloin jättää nämä kohdat pois ja kerronta voi keskittyä vain henkilöihämoihin, heidän kuvailuihin ja tarinan eteenpäin viemiseen. Siihen ei tarvita monimutkaista kuvailua, vaan sitä voidaan tiivistää ja yksinkertaistaa niin paljon, että vain tärkeimmät asiat jäävät olemaan, jotka tarvitaan välttämättömästi tarinan kertomiseen, kuten em. asiat hahmoista ja juonen kuljettamisesta.

Millainen on kaiken kaikkiaan sovitettu käsikirjoitus? Miten sellainen tehdään? Miten tarina sovitetaan elokuvaksi? Mitkä ovat käsikirjoitusadaptaation haasteet? Mitkä ja millaiset ovat sen rajoitteet? Mitä käsikirjoittajalta vaaditaan, että hän pystyy kirjoittamaan uusiksi tunnetun tarinan elokuvakäsikirjoitukseksi? Tässä on kysymyksiä, joihin haetaan vastauksia tässä tutkimustyössä.

Edellä olevien kysymysten vastaukset vaativat kirjoittajalta paljon, mutta hän voi onnistua työssään, jos on omaksunut alkuperäistarinan hyvin ja ymmärtää sen oleelliset asiat sekä löytää itselleen sopivan tyylin, rytmin ja suunnan, joiden pohjalta tarinaa voi lähteä luomaan uudestaan. Tarkastelen tutkimustyössäni arvostetun elokuvaohjaajan ja alansa todellisena nerona pidetyn **Stanley Kubrickin** (1928-1999) muutamaa elokuvaa. Ne edustavat kaikki eri genreä ja muistuttavat paljon käsikirjoitukseltaan niihin pohjautuvia alkuperäisteoksia. Joissain käsikirjoitusadaptaatioissa on myös muutoksia, jotka ovat kuitenkin tehty hyvillä ja loogisilla perusteilla.

Tässä pro gradussa tutkimuskohteinani ovat vain Kubrickin elokuvat, joissa on käytetty romaanien pohjilta tehtyjä käsikirjoituksia. Teokset ovat tunnetusti hienoja ja mestarillisia elokuvia, jotka ovat ihastuttaneet, järkyttäneet ja kiehtoneet katsojia ilmestymisestään lähtien aina näihin päiviin asti. Kubrick vastasi itse monien elokuviensa käsikirjoituksista yhdessä muiden käsikirjoittajien kanssa. Hän halusi olla teostensa suurin luova voima, vaatien studioilta itselleen täydellisen taiteellisen vapauden tehdä elokuvistaan juuri sellaisia, kuin hän itse halusi. Kubrick tunnettiin paremmin ohjaajana, mutta hän myös tuotti ja käsikirjoitti monet elokuvistaan. Hän ei ainoastaan kertonut tarinoita elokuvillaan, vaan ne olivat hänelle myös työväline. Hän halusi taiteellisella työllään päästä tutkimaan ihmisiä, maailmaa sekä ennen kaikkea olemassaolon merkityksiä ja salaisuuksia.

Kubrickiin perehdyn tässä juuri käsikirjoittajana, koska hän otti yleensä jo olemassa olevan romaanin tarinansa pohjaksi. Hänellä oli yleensä tapana muuttaa tarvittaessa alkuperäistarinaa niin paljon, kunnes se tuntui lopulta hänelle sopivalta. Lisäksi muutoksia saattoi joskus olla niinkin paljon, että romaani ja sen pohjalta tehty elokuva tuntuivat edustavan eri tarinoita. Nämä muutokset olivat hyvin perusteltuja, varsinkin, jos ne toimivat elokuvan etuna. Täytyy ottaa huomioon, että Kubrick halusi myös kertoa mahdollisimman paljon kuvilla tai kuvakerronnalla, mikä saattoi näkyä elokuvassa visuaalisesti, kuten esimerkiksi erikoistehosteissa tai lavastuksessa, jossa saattoi olla salaperäisiä merkkejä tai symboleita rakennusten seinissä. Katsoja joutui katsomaan elokuvia useita kertoja, kunnes saattoi oivaltaa vaikka tiettyjen piiloviestien tai mahdollisten symbolointien merkityksiä kuvissa. Toisin sanoen, elokuvien käsikirjoitukset muokkaisivat tarinoiden kerrontaa pois romaaneista ja enemmän edettiin elokuvamaiseen kerrontaan, joissa osa tarinasta kerrotaan pelkästään kuvilla.

Tutkimustyössäni käsittelemät elokuvat ovat Kubrickin ainoa komedia *Tohtori Outolempi eli kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia*, tieteiselokuva 2001: *Avaruusseikkailu* sekä Warner Bros. -yhtiön kanssa valmistuneet *Kellopeliappelsiini*, *Hohto* ja *Eyes Wide Shut*.

Elokvantekemisen kohdalla tekijyydestä sanotaan, että sen tarvitsee löytää tekijähahmo tullakseen tunnistetuksi taiteellisesta muodostaan. Elokuvan kohdalla puhutaan termistä `auteur`, joka vastaa tekijää (auteurismi). Mm. **Francois Truffaut** ja **Jean Luc-Godard** loivat kaavan auteurismiin. Siihen liittyy yhteistyö ohjaajien ja kirjoittajien kesken. (Bennett 2005, 104) Tekijyyttä elokuvissa on käsitelty ainakin ohjaajien **Alfred Hitchcockin** ja **Aki Kaurismäen** kohdalla, joiden kohdalla sana `auteur` oli hyvinkin tuttu käsite. Käsitelen Kubrickia myös tekijyyden näkökulmasta, mutta ohjaamisen lisäksi myös käsikirjoittajana hänen omissa elokuvissaan, ja se muodostaa yhden keskeisen teeman graduni tutkimustyöstä. Tekijyyden merkinä on sanottu olevan nimi, siis tekijän nimi. Kubrick käytti tietenkin omaa nimeään työssään, mikä on yleistä elokvantekijöiden keskuudessa, mutta työnsä kautta hänen nimensä on personoinut itsensä, mikä on kehittänyt itseään ulos olemassaolostaan juuri artistin persoonallisuudeksi (Bennett 2005, 21-22). Toisin sanoen, kun alkaa katsomaan Kubrickin elokuvaa, niin hänen nimensä näkeminen alkuteksteissä kertoo katsojille jo ennalta, että silloin on odotettavissa varsin erikoinen, poikkeava, vaikuttava ja omaperäinen elokuvaelämys.

Linjataksemme tiettyjä käsityksiämme tekijyydestä alkuperäisyyden kanssa ja näin ollen myös `nerouden´ kanssa, **Edward Young** vaatii todellisessa tekijyydessä radikaalista itsenäisyyttä, itsehallintoa, ja itseluontia. **Francoise Meltzer** sanoo: `Tekijä, uusi, alkuperäinen, ja spontaani ovat hyviä sanoja vastakohtana huonoille: kopioija, vanha, imitoiva(tai varastettu), ja harkittu´. (Bennett 2005, 59)



## 2. SOVITETTU KÄSIKIRJOITUS ELOKUVAAN, ADAPTAATIO

### 2.1 Mitä elokuvakäsikirjoitus on?

Tässä pro gradu -tutkimustyössä aion käsitellä elokuvakäsikirjoitusta ja tarkemmin sanottuna sovitettua käsikirjoitusta, mitä kutsutaan myös käsikirjoitusadaptaatioksi. Tutkimustyössäni tarkoituksena on avartaa käsitystä käsikirjoituksen vaatimuksista ja teoriaa elokuvan tekemisestä. Tavoitteeni kannalta tähän tutkimukseen sopii parhaiten Stanley Kubrickin elokuvat, sillä tässä työssä käsittelen enimmäkseen tunnettujen romaanien pohjalta tehtyjä elokuvasovituksia.

Kirjallisuuden opiskelijoille tämä materiaali saattaa olla hyödyllinen, sillä käsikirjoitusadaptaatioita tehdään usein kirjallisuuden pohjalta. Näin ollen heille on hyödyllistä tietää, kuinka romaani voidaan kääntää elokuvakäsikirjoitukseksi. Kirjoittamisen opiskelijoiden joukossa on varmasti niitä, jotka haluavat oppia tekemään käsikirjoituksia elokuvaan tai sitten muuten vaan elokuvista kiinnostuneita, joita vain kiinnostaa elokuvan tekeminen.

Käsikirjoituksia on kahdenlaisia, jotka ovat alkuperäinen käsikirjoitus sekä sovitettu käsikirjoitus. Alkuperäinen käsikirjoitus on sellainen, jossa tarina, henkilöihahmot ja aihe ovat luotu alun perin kyseiseen käsikirjoitukseen, eikä esitelty aiemmin missään toisenlaisessa tarinassa (Koulukino ry, Miten elokuvan käsikirjoitus syntyy? 2021). Sovitettu käsikirjoitus tehdään olemassa olevan tarinan pohjalta, mikä voi olla romaani, tv-sarja, sarjakuva, teatterinäytelmä tai saman tarinan aiempi elokuvasovitus.



---

”Hyvä käsikirjoitus on harvinaisuus. Hyvän käsikirjoituksen tunnistaa heti.”

- **Lisa Ohlin**, ohjaaja

- (Sundstedt 2009, 51)



Elokuvalle käsikirjoitus on pohjatyö tai suunnitelma, jonka myötä elokuvaa ruvetaan työstämään ja käsikirjoittaja saattaa laatia sen tuottajan ja ohjaajan kanssa. Se toimii työvälineenä ja kertoo elokuvan tarinan, kuvailee kohtaukset, esittelee henkilöhahmot sekä antaa koko elokuvan työryhmälle suunnan mihin teoksella pyritään. Jopa elokuvan tuotannon tehokkuus voi olla siitä kiinni, miten tarkasti käsikirjoitus on tehty. Tarinoissa oleellinen on juoni, mikä määrittelee kertomuksen tapahtumat siinä järjestyksessä, kun ne tapahtuvat. Kertovassa elokuvassa täytyy olla alusta, keskikohdasta ja lopusta muodostuva draaman kaari. Tätä rakennetta on kuvailtu seuraavasti:

Ohjaaja **Jean Luc-Godardin** mukaan tarinan alussa tulisi esitellä henkilöt ja tapahtumapaikka. Tapahtumat sysätään sitten liikkeelle ja katsojalle annetaan viitteitä tapahtuma-ajasta. Elokuvan alussa ilmenee jokin ongelma tai ristiriita liittyen tarinan päähenkilöön, jolla katsojan mielenkiinto herätetään. Tarinan keskikohdassa kertomus etenee kohti tarinan huippukohtaa, jossa tapahtuu yllättäviä asioita. Lopussa päähenkilön asiat ratkeavat ja näin tarina saatetaan päätökseen. Yleensä loppuratkaisussa hyvä voittaa ja paha saa palkkansa. (Koulukino ry, Elokuvan tarina - Oppimateriaalit, 2021)

Henkilöhahmot ovat elokuvissa samaistumisen kohteita, sillä he antavat tarinalle hengen, joiden ympärille juonen eteenpäin meneminen perustuu. Hyvän elokuvan toimivuutta ei takaa välttämättä hyvä tarina tai hyvä juonenkuljetus, vaan juuri toimivat henkilöhahmot, joita käsikirjoittaja pyrkii tutkimaan syvällisesti. Käsikirjoittaja pyrkii tuntemaan hahmot läpikotaisin viettämällä runsaasti aikaa heidän kanssaan. Elokuvan katsomisessa juonen käänteitä suurempi mielekkyys usein perustuu juuri henkilöhahmoihin, koska katsojat haluavat tunnistaa itsensä heidän kautta. (Koulukino ry, Henkilöhahmot, 2021; Vacklin, Rosenvall & Nikkinen 2008)

Tarina saa eloa, kun henkilöhahmoille muodostuu päämääriä, kuten mitä he tavoittelevat tai ongelmia joihin pitää etsiä ratkaisuja. Henkilöhahmojen tielle voi ilmaantua erilaisia esteitä, joita yleensä tulee vastustajien toimesta. Lisäksi tarinassa voi tulla käänteitä, jos jokin tapa päämäärän saavuttamiseksi osoittautuu tehottomaksi tai sitten, kun sen saavuttamiseksi löytyy uusia tapoja, välineitä ja avustajia. (Elokuvapolku, Kansallinen audiovisuaalinen instituutti) Ohjauskäsikirjoitus on ohjaajan työkalu ja siinä on jo ratkaistu, miten kohtaus pitää toteuttaa, eli kohtaukset on jaettu

kuviksi ja tällä tavalla kaiken niihin liittyvän työn ohjaaja on voinut miettiä yksityiskohtia myöten (Aaltonen 2002, 144).

Genre tarkoittaa lajityyppiä tai kategorialaajaa, jotka voivat määrittellä tarinan muotoa ja kerrontaa. Jos puhutaan samaan genreen kuuluvista elokuvista, niin ne tunnustetaan tutuista muodoista, sisällöstä ja tekniikoista. (Vacklin & Rosenvall 2015, 388) Esimerkiksi tieteiselokuvat tunnustetaan sellaisista muodoista, joissa yleensä pyritään kuvailemaan vaikka teknisesti kehittyntä maailmaa tulevaisuudessa tai sitten vastaavanlaista sivilisaatiota kaukana avaruudessa. Sisällöllisesti niissä usein käsitellään kehittyntä yhteiskuntaa, mahdollista tulevaisuudenkuvaa maailmastamme, teknologiaa, avaruusmatkoja, robotteja ja tekoälyä, mutta näiden teemojen ympärille saatetaan kehittää myös jonkinlainen draama, toiminta-, jännitys- tai seikkailutarina. Periaatteessa tieteiselokuvan voi yhdistää mihin tahansa muuhun genreen vaan, mikä vain sopii parhaiten tarinalle. Tekniikoista tieteiselokuvat tunnustetaan varmaan parhaiten runsaasta visuaalisten erikoistehosteiden käytöstä sekä futuristisista lavasteista ja näyttävyydestä. Lisäksi myös henkilöhahmojen vaatetus tai ulkonäkö saattaa usein olla erikoisentyylistä, nykyajan yhteiskunnasta poikkeavaa.

Lajityyppejä ovat esim. draama, komedia, trilleri/jännitys, fantasia, elämäkertä, gangsterielokuva, katastrofielokuva, tieteiselokuva/science fiction, lännenelokuva, toimintaelokuva, historiallinen elokuva, seikkailu, rakkauselokuva, sotaelokuva, musikaali ja kauhuelokuva (Vacklin & Rosenvall 2015, 389-399). Lisäksi genrellä voidaan määrittellä elokuvasta sen tyyliä, tunnelmaa, muotoa ja sisältöä (Vacklin & Rosenvall 2015, 418). Elokuva tullaan tunnustamaan ja muistamaan vahvasti sen lajityypistä, joten genren määrittelemänä on kerrottava tarina. Uutena lajityyppinä kuitenkin pidetään aina esikuvaksi ja malliksi tullutta elokuvaa, eli siis laadullisesti erittäin poikkeavaa ja ainutlaatuista teosta (Vacklin & Rosenvall 2015, 399). Genrejä voidaan pitää toistensa kanssa sukulaisina ja uutena lajityyppinä kuitenkin pidetään aina esikuvaksi ja malliksi tullutta elokuvaa, eli siis laadullisesti erittäin poikkeavaa ja ainutlaatuista teosta (Vacklin & Rosenvall 2015, 399).

Kubrick tunnettiin ohjaajana, joka halusi kokeilla monia genrejä. Hän onnistui niissä vielä hienosti sekä lisäksi hän ei koskaan halunnut toista kertaa tehdä samankaltaista elokuvaa, kuin mitä oli

aiemmin tehnyt. Kubrickin elokuvat olivat laadukkuudessaan ja toteutuksessaan niin omanlaisia, että ne saattoivat määritellä edustamiaan lajityyppejä kokonaan uusiksi.

## 2.2 Tarina ja dialogi

Dialogi, eli vuoropuhelu kirjoitetaan yleensä treatment-vaiheen jälkeen viimeisenä, jolloin rakenne on jo suunniteltu. Dialogin erityistyyppejä ovat *monologit*, *puheet* ja *kertojaääni* (Vacklin & Rosenvall 2015, 131) ja niiden tehtävänä on viedä juonta eteenpäin, välittää informaatiota, tehdä karakterisointia henkilöhahmoissa sekä heidän puheensa kautta ilmaista persoonallisuuteensa ja pyrkiä tuomaan esille hahmojen erilaisuutta. Dialogin perusyksikkö on repliikki, eli vuorosana. Se voi olla reaktio tilanteeseen, reaktio toiseen henkilöön, koominen lausahdus, viittaus juoneen, viittaus henkilöiden luonnehdintaan sekä seuraavaan kohtaukseen viittaava siirtymä. (Aaltonen 2002, 120-122)

Dialogi määritellään vähintään kahden henkilön väliseksi puhe- ja kommunikaatio tilanteeksi ja se on heidän välisensä verbaalinen keskustelu, vuoropuhelu, jossa he sanovat ääneen repliikkinsä, mutta se on myös toimintaa draamassa. (1) Sitä tarvitaan keskustelun syntymiseen, (2) dialogin kontekstiin, (3) katsojien tekemiin johtopäätöksiin siitä tilanteesta, mistä henkilöt puhuvat (Vacklin & Rosenvall, 2015, 110). Kontekstilla tarkoitetaan asiayhteyttä, jossa jokin tietty seikka mainitaan, mutta siinä voi toimia myös keskustelu tai tilanne. Uuden merkityksen ja tulkinnan sanoille voi siis tuottaa asiayhteys. Kaikkein mitä sanotaan ja ymmärretään, vaikuttavat myös historialliset olosuhteet ja poliittinen tilanne. (Vacklin & Rosenvall 2015, 112)

Lisäksi dialogilla voidaan luoda ilmapiiriä sekä luoda piilotekstiiä, kuten mitä on sanojen takana, ja mitä ihmisen taustoista voi paljastua (Aaltonen 2002, 120-122). Tässä kohtaa voisin nostaa esimerkkinä esille **Jonathan Demmen** ohjaaman ja **Thomas Harrisin** romaanin perustuvan *Uhrilampaat* (*The Silence of the Lambs*, 1991) –elokuvan, jossa on runsaasti toimivia dialogikohtauksia. Elokuvan kiinnostavimmat dialogiosuudet käydään kahden päähenkilön välillä. Tarinassa naispuolinen FBI-kokelas Clarice Starling menee haastattelemaan vankimielisairaalaan sarjamurhaajaa ja psykiatria tohtori Hannibal Lecteriä. Starling haluaa tietää eräästä toisesta sarjamurhaajasta Buffalo Billistä, jonka Lecter tunsi, mutta hän ei paljasta Starlingille heti Billin henkilöllisyyttä, vaan haluaa edetä hitaammin, vaatien vastapalveluksi Starlingin paljastamaan

henkilökohtaisia asioita omasta menneisyydestään. Dialogiosuudet koostuvat Billin taustojen läpikäymisestä, joiden myötä katsojille alkaa avautua hyvin tämän hahmon taustat ja menneisyys. Mutta sama toistuu myös Starlingin kohdalla, sillä kun hän on onnistunut luomaan luotettavan suhteen Lecteriin, niin hän alkaa kertoa lapsuuden traumaistaan, jonka myötä paljastuu pikkuhiljaa, miten hänestä tuli luonteeltaan sellainen, kuin hän on ja miksi hän halusi FBI-agentiksi. Dialogiosuoksissa on vahvaa dramatiikkaa ja jännitettä lisää se, että elokuvassa Lecter kuvataan mestarillisena ja vaarallisena manipuloijana, joten Starling saattaa olla samalla myös jonkinlaisessa vaarassa, jos Lecter vaikka yrittää psykologisesti vahingoittaa naista. (Utt, Saxon, Bozman & Demme 1991)

Kubrickin elokuvissa dialogissa on ollut piiloviestiä, joista kerron myöhemmin. Lisäksi piiloviestejä voi löytää myös elokuvien tapahtumapaikkojen näyttävyiden yksityiskohdista sekä myös taustalla näkyvistä tai kuvissa nopeasti näyttäytyvistä henkilöhahmoista.

Dialogin lisäksi on monologi, eli yksinpuhelu, jolla joku elokuvan henkilöistä voi kertoa kuvan ulkopuolisena äänenä tarinaa tai kommentoi tapahtumia ja se voi olla vahvasti informatiivinen. Elokuvassa monologi voi täydentää dialogia, tuoda siihen uutta näkökulmaa tai jopa etäännyttää tapahtumista. (Aaltonen 2002, 120-122) Esim. eepisissä elokuvissa voisi olla hyvä käyttää ulkopuolista kertojaa monologillaan, sillä se voi pohjustaa elokuvan tulevia tapahtumia sekä luomaan tarinaan suuruuden tuntua (Vacklin & Rosenvall 2015, 133).

Jos ajatellaan, miten monologeja voidaan käyttää tehokkaasti elokuvissa, niin esimerkiksi **Steven Spielbergin** ohjaamassa ja **Peter Benchleyn** romaaniin perustuvassa elokuvassa *Tappajahai* (*Jaws*, 1975) on henkilöhahmona kokenut hain metsästäjä Quint, joka kahden muun päähenkilön kanssa lähtee metsästäämään aluetta terrorisoivaa isoa valkohaita. Quintin taustasta paljastuu myöhemmin rankka menneisyys toisessa maailmansodassa, jolloin hän oli joutunut sotajoukkojen kanssa meren varaan sotalaivan upottua ja he joutuivat myös haiden armoille. Hän kertoo kokemuksestaan pitkällä monologilla, jonka myötä katsojat alkavat tajuamaan hänellä olevan henkilökohtaisia pakkomielteitä hain metsästyksessä sekä hän ei ole myöskään henkisesti ollenkaan tasapainossa, mikä lisää jännitettä hänen ja muiden päähenkilöiden välillä. (Zanuck, Brown, Spielberg 1975)

Dialogi on elokuvan kerrontakomponentteja ja sen muovaavat elokuva, olosuhteet ja henkilöhahmot. Siitä tulee erityistä, kun se voi tuoda henkilöhahmon katsojalle läheisemmäksi. Dialogi toimii fiktiivisten henkilöhahmojen peilinä, eli kertoo heidän sisäisestä elämästään. Sillä pyritään tarkoittamaan jotain ja sen pitäisi olla ponnahduslautana jatkuvalle ja sisäiselle toiminnalle, jossa myös oma kieli on tärkeä myös siinä. Ensimmäiseen repliikkiin on tapana panostaa kunnolla, sillä se voi kertoa jotain merkittävää henkilöhahmosta ja hänen luonteestaan, ja myös senkin, onko hän suurpiirteinen vai tarkempi sanoissaan tai sitten karu tai runollisempi. (Sundstedt 2009, 235-236)

Kaikki repliikit, dialogi ja henkilöhahmot myös ovat ladattu kolmella seuraavalla asioilla: 1.

*Menneisyys:* Jokaisella on mennyt elämä ja sitä täytyy valottaa. Sitä joko muistellaan puheissa tai sitten siirrytään takaumakohtauksiin. 2. *Nykyisyys:* Elokuvakertomukset tapahtuvat tarinan nykyhetkessä, oli se sitten millä aikakaudella tahansa. 3. *Tuntematon tulevaisuus:* Sitä ei etukäteen voikaan tietää, mutta siihen suunnataan ja se on ikuinen sekä jatkuu elokuvan loppuun. dialogin muotoja voivat olla kahden tai useamman henkilön puhelu, monologi, off-repliikkejä kuvan ulkopuolelta lausuttuna sekä sisäinen monologi, ajatusreferaatti. (Sundstedt 2009, 243-245)

Kubrickin monissa elokuvissa dialogiin on panostettu kunnolla, sillä se palvelee tarinoita sekä pohjustaa että täydentää tarinoiden kerrontaa.

### 2.3 Sovitetun käsikirjoituksen kirjoittaminen

Sovitetulla käsikirjoituksella on aina omat haasteensa, jotka jokainen voi oppia, sillä eihän se ole pelkkää uudelleen kirjoittamista, tiivistämistä ja uudelleen tulkitsemista alkuperäisteoksesta. Onhan sekin erityisen tärkeää, että jos lukee jotain tiettyä romaania, josta kiinnostuu niin paljon, että haluaa tehdä siitä elokuvan, mutta on myös hyvä eläytyä tekstiin mahdollisimman hyvin, oivallettava tarinan ydin ja sydän sekä opittava ymmärtämään ja ajattelemaan teoksen tekstin tavalla. Näihin asioihin lisätään oma ääni, joka toimii tärkeimpänä työkaluna käsikirjoitusta kirjoittaessa.

Ohjaaja **Jarmo Lampela** (Miten elokuvan käsikirjoitus syntyy? Koulukino ry) on sanonut käsikirjoittamisessa tärkeimpänä työvaiheena olevan juuri havainnon tekeminen, millä tarkoitetaan jonkin aiheen tai olennaisen asian havaitsemista. Tuo havainnointiin liittyvä teoria voi mahdollisesti

pätee myös sovitettuihin käsikirjoituksiin, sillä kun lukee vaikka kiinnostavaa romaania, niin elokuvantekijöiden haluun sen sovittamisessa mahdolliseksi elokuvaksi voivat perustua heidän tekemiinsä moniin havaintoihin teoksesta, mutta käsikirjoittajan oma ääni on se, jonka pohjalta hänen omat tulkintansa ja inspiraationsa alkuperäisteoksesta syntyvät ja niiden pohjalta tarina lähdetään tekemään uudestaan. Ne voivat kohdistua vaikka kyseisen tarinan kiinnostaviin kohtiin, tiettyihin yksityiskohtiin, toimiviin henkilöhahmoihin, kerrontatapoihin, dramatiikkaan tai kieleen. Tällaiset havainnot voivat yleensä herättää kovimman kiinnostuksen tehdä tarinasta uusi sovitus elokuvan muodossa ja kiinnostavimmat havainnot antavat uudelle versiolle selkeimmän suunnan ja vahvimman perustuksen.

Stanley Kubrick tunnettiin elokuvantekijänä, joka ei pelkästään ohjannut elokuviaan, vaan hän pyrki myös olemaan niiden pääkäsikirjoittaja sekä tuottaja. Lisäksi saatuaan valmiiksi elokuvan *2001: Avaruusseikkailu*, hän oli sen jälkeen tehnyt uransa kannalta merkittävän sopimuksen Warner Bros. -yhtiön kanssa, että studio sai tuottaa ja rahoittaa kaikki Kubrickin elokuvat koko hänen loppuiäkseen ja se antoi hänelle vielä taiteellisesti täysin vapaat kädet elokuvaprojekteihinsa. Tämä mahdollisti sen, että Kubrick pääsi toteuttamaan visioitaan teoksissaan täysin vapaasti ja laaja-alaisesti, mikä varmisti, että elokuvista tuli juuri sellaisia, kuin hän halusi. Tämän asian takia haluan tässä gradussa käsitellä myös Kubrickin tekijyyttä, koska se todellakin erottuu näistä visionäärisistä mestariteoksista sekä tuo tutkimustyöhöni mielenkiintoisia näkökulmia.




---

”Draama on elämää, josta on leikattu kaikki tylsät kohdat pois.”

- Alfred Hitchcock

(Aaltonen, 2002, 47; Vacklin & Rosenvall 2015, 139)

---



## 2.4 Elokuvan kerronta

Tässä työssäni keskityn enimmäkseen kirjallisuuden pohjalta tehtyihin elokuviin käsikirjoitusadaptaation/sovitetun käsikirjoituksen näkökulmasta. Tässä tulisi miettiä asiaankuuluvia tapoja ja erilaisia teknisiä keinoja eri taiteenlajien kohtaamiselle sekä uskollisuutta romaanille, novellille tai runoteokselle, eli täytyy ajatella kirjoitetun muuttamista elokuvakielelle (Sundstedt 2009, 271). Tietenkin asiaan kuuluu uskollisena pysyminen alkuperäisteokselle, mutta joskus saattaa tulla tilanteita, että joitain muutoksia tarinasta tai joistain sen tietyistä osa-alueista pitää tehdä elokuvakäsikirjoitusta varten. Stanley Kubrick teki usein elokuvia, joiden käsikirjoitukset perustuivat romaaneihin, mutta hänellä oli kuitenkin usein tapana tehdä paljon muutoksia tarinaan ja sen kerrontaan, kun vertaa niitä alkuperäisteoksiin. Tähän oli yleensä syynä, että Kubrick näki tarinassa kiinnostavia osa-alueita, joita hän halusi päästä kokeilemaan omalla tavallaan. Joitakin alkuperäistarinoita hän ei pitänyt kiinnostavina, mutta sitten kun hän oivalsi tarinoista uusia näkökulmia, niin se saattoi inspiroida häntä luomaan tarinat uudestaan, mutta niistä näkökulmista, jotka hän koki toimiviksi.

Jos puhutaan nyt proosan näkökulmasta, niin sillä ja elokuvalla ovat eri kielet, osin eri yleisö ja niiden tuotanto tapahtuu erilaisissa systeemeissä. Sundstedtin (2009, 273-274) mukaan romaanin synty tapahtui stabiilissa porvarillisessa maailmassa, kun elokuvat taas tulivat mullistusten aikaan kollektiivisten voimien ollessa liikkeessä ja massat tavoitettiin valkokankaan elokuvien avulla, johon suuri yleisö tunsi yhteenkuuluvuutta. Ratkaisevina eroina voidaan pitää näiden kahden välillä, että lukevalla yleisöllä on aikaa pohtia, vaikka lukutauoilla ajatellen jälkikäteen ja luomalla omia kuvia. Mielikuvituksen voi päästä vapaasti täysin valloilleen sekä luoda omia kasvoja ja miljöitä sekä tietenkin voi tarvittaessa selailta edestakaisin hitaasti ja perusteellisesti. Elokuva taas on konkreettinen, jossa kaikki kerrotaan kuvin ja valaistuksen muutos voi vaikuttaa tunnelmaan samalla tavalla, kuin romaanin sana. Elokuvassa ja proosassa on monia samankaltaisia teknisiä tapoja, mutta useimmiten ne vaativat kuitenkin erilaista ilmaisua. Romaani käännettään siis uudelle, elokuvakielelle. Käsikirjoituksen voi kuitenkin nähdä alkuperäisteoksena elokuvalla, ilman kirjallisina päämääriä, vaikka se pohjautuisikin kirjallisuuteen. Tämä selkeyttää prosessia ja voi tuntua provokatiivisilta. Tämän takia edellisissä luvuissa kerroin mahdollisimman paljon ja yksityiskohtaisesti elokuvan käsikirjoittamisesta, sillä kaikki ne aiemmin mainitut asiat pyritään huomioimaan myös tehdessä käsikirjoitusadaptaatiota.



### 3. TOHTORI OUTOLEMPI ELI: KUINKA LAKKASIN OLEMASTA HUOLISSANI JA OPIN RAKASTAMAAN POMMIA

#### 3.1 Elokuvan esittely

Kubrickin vuonna 1964 valmistunut elokuva *Tohtori Outolempi eli: kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) edustaa mustaa komediaa kaikkein mustimmillaan, mutta samalla myös värikkäimmillään sekä ehkä myös pelottavimmillaan. Pääosissa ovat **Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Slim Pickens** ja **Tracy Reed**. Käsikirjoituksen tekivät Kubrick, **Terry Southern** ja **Peter George**, jonka jännitysromaanin *Red Alert* (1958) elokuva perustuu. Tämä on Kubrickin ainoa komedia, mutta käsikirjoitusadaptaation tekemisen näkökulmasta tämä elokuva on erittäin mielenkiintoinen aihe tutkimuksen kannalta, sillä tässä on teos, joka eroaa paljon romaanista, johon se perustuu.

*Tohtori Outolempi* oli ilmestyessään melkoinen arvostelu- ja yleisömenestys, joka huomioitiin monissa palkintoraadeissakin. Se sai neljä Oscar-ehdokkuutta parhaasta elokuvasta, ohjauksesta, miespääosasta (Sellers) ja sovitetusta käsikirjoituksesta, voittamatta niistä kuitenkaan yhtään. Elokuva kuitenkin palkittiin Bafta-gaalassa ja se sai myös muita kriitikoiden palkintoja. (Hughes, 2000, 120-121) Ilmestyessään kriitikot kehuivat Kubrickin elokuvaa ja sanoivat sen vieneen komediaa uuteen suuntaan, ollen myös sekoitus hullua, painajaismaista ja sairasta kohellusta yhdistettynä kuitenkin nokkelaan satiiriin. Nykyään elokuvaa ylistetään edelleen taitavasti tehtynä, jossa Kubrickin kyyninen näkemys teknologian kehityksestä ja ihmisen tyhmyydestä nähdään komedian keinoin jopa pelottavana, hulvattomana ja painajaismaisen kauniina teoksena. (Hughes 2000, 119-120)

Elokuvan pääosassa oleva Peter Sellers tekee kolmoisroolin. Hän näyttelee ensimmäisenä roolina kapteeni Mandrakea, joka yrittää pysäyttää hullun kenraali Ripperin. Toisena roolina on Amerikan presidentti Merkin Muffley sekä kolmantena roolina on pyörätuolissa istuva saksalaissyntyinen tiedemies ja entinen natsi tohtori Outolempi, jonka toinen, välillä toimimaton käsi on mustan hansikkaan peittämä, mikä viittaa epäonnistuneeseen tieteelliseen kokeeseen. Sellersin piti alun perin näytellä myös neljäs rooli, majuri Kong, mutta Sellers koki Teksasin aksentin hiukan

hankalaksi, mikä vaikeutti roolityötä ja lopulta loukattuaan nilkkansa, hänet jouduttiin korvamaan Slim Pickensillä. Sellers oli työskennellyt Kubrickin kanssa aiemmin *Lolitassa* (1962) ja ilman häntä Columbia Pictures ei olisi suostunut rahoittamaan elokuvaa. (Hughes 2000, 111-112)

Muissa rooleissa nähdään mm. George C. Scott, joka on kenraali ”Buck” Turgidson, Tracy Reed on hänen sihteerinsä ja rakastajattarensa neiti Scott, **Keenan Wynn** on eversti ”Bat” Guano, **James Earl Jones** on B-52-pommikoneen miehistöön kuuluva luutnantti Zogg sekä Kubrickin kanssa aiemmin *Peli on menetetty* -elokuvassa työskennellyt Sterling Hayden nähdään kenraali Ripperinä (Hughes, 2000, 112-113). Musiikista vastaa *Me kostajat* -sarjassa työskennellyt **Laurie Johnson** (Hughes, 2000, 117). Elokuvassa panostettiin paljon tapahtumapaikkojen näyttävyyteen, kuten pommikoneeseen, sotilastukikohtaan ja Sotahuoneeseen, jotka olivat keskeisiä tapahtumapaikkoja Georgen romaanissakin. Elokuvassa näiden näyttävyyteen ja kaikkiin yksikohtiin panostettiin paljon, koska niiden piti näyttää ja vaikuttaa mahdollisimman realistisilta ja uskottavilta.

### 3.2 Käsikirjoitusadaptaatio, jossa genre täytyi muuttaa alkuperäisteoksesta

Sovitettua käsikirjoitusta tehdessä on ollut usein tilanteita monien kuuluisien elokuvien kohdalla, joissa alkuperäistarina on jouduttu muuttamaan jotain asioita tai peräti muuttamaan koko tarinaa radikaalisti. Tällaisia elokuvia ovat esimerkiksi Alfred Hitchcockin *Psyko* (*Psycho*, 1960), Steven Spielbergin *Tappajahai*, **Franklin J. Schaffnerin** *Apinoiden planeetta* (*Planet of the Apes*, 1968) ja *Papillon* (1973). Lisäksi voisin mainita vielä **Joseph Conradin** kuuluisan synkkäsävyisen romaanin *Pimeyden sydän* (*Heart of Darkness*, 1899), jonka tarina kertoi miehestä, joka matkasi jokilaivalla Kongojoella etsien myyttiset mittasuhteet saanutta norsunluukauppiasta nimeltä Kurtz 1800- ja 1900-luvun vaihteen Afrikassa. Tämän pohjalta valmistui **Francis Ford Coppolan** ohjaama elokuva *Ilmestyskirja. Nyt* (*Apocalypse Now*, 1979), jossa oli samanlainen tarina, mutta se sijoittui Vietnamin sotaan. Kurtz kuvattiin tässä elokuvassa hulluksi tulleen sotilaana, jonka päähenkilön kapteeni Willardin täytyy tappaa.

Tämä seuraava teksti on **David Hughesin** kirjan *The Complete Kubrick* (2000) elokuvaa käsittelevästä artikkelista. Tarina sijoittuu Kylmään sodan aikaan ja se kertoo hullusta kenraali Ripperistä, joka määrää amerikkalaiset ilmavoimat hyökkäämään Neuvostoliittoon, koska uskoo venäläisten myrkyttäneen kaikki ”kallisarvoiset ruumiinnesteet”. Kapteeni Mandrake yrittää estää

hätä. Sotatilanne saa amerikkalaisen hallituksen kokoontumaan Pentagonin maanalaiseen Sotahuoneeseen pohtimaan kriisiä presidentti Merkin Muffleyn johdolla, jossa häntä auttavat mm. kenraali ”Buck” Torgidson ja tri. Outolempi. Paikalle saapuu myös neuvostoliittolainen suurlähettiläs Alexei DeSadesky, joka varoittaa heidän kehittämästään ”Tuomiopäivän laitteesta”, joka laukaisee automaattisesti ydinaseet koko maailmaan, jos jokin tukikohta Neuvostoliitossa tuhoutuu. Samaan aikaan texasilainen, stetsonhattua pitävän majuri Kongin johtama B-52 - pommikone on lentämässä Neuvostoliiton lähetyvillä ja ottaa Ripperin käskystä suunnan kohti läheistä vihollisen tukikohtaa. Ripperin tehdessä itsemurhan tukikohdassaan Mandrake onnistuu selvittämään hyökkäyksen peruutuskoodin ja hyökkäys peruuntuu, mutta ainoastaan B-52 - pommikone ei saa viestiä laitevian takia. Se lentää neuvostoliittolaisen tukikohdan lähetyville ja majuri Kong pudottaa sinne ydinaseen mikä laukaisee myös ”Tuomiopäivän laitteen”. Sotahuoneessa mietitään tilanteen vakavuutta ja pelastaakseen ihmiskunnan tohtori Outolempi ehdottaa ihmisten sijoittamista maanalaisiin siirtokuntiin, jossa voivat elää ja lisääntyä vapaasti. Lopussa maailma tuhoutuu kokonaan ydinräjähdyksillä (Hughes 2000, 107-108).

Peter Georgen romaani *Red Alert* käsitteli ydinsodan uhkaa, maailmanloppua ja tuomiopäivää. Kubrick alkoi käsikirjoittaa elokuvaa yhdessä Georgen kanssa tarkoituksena tehdä piinaava trilleri. Tunnettu kulttikirjailija Terry Southern tuli myös mukaan projektiin, joka oli tunnettu monista humoristisista tarinoistaan ja myöhemmin mm. elokuvasta *Easy Rider*. Southern oli yksi henkilöistä, joiden ansiosta elokuvan komiikka toimii ja jonka Kubrick kutsui mukaan projektiin, koska oli lukenut hänen kirjoittaman hullunhauskan romaanin *The Magic Christian*, jonka Kubrick sai Sellersiltä joululahjaksi (Hughes 2000, 109-112). Käsikirjoituksen edetessä tarina alkoi kuitenkin vähitellen muuttua mustaksi komediaksi (Hughes 2000, 108). Tämän myötä elokuvan työnimikin *Red Alert* alkoi pikkuhiljaa muuttua, ja sitten kolmikko keksikin yhden elokuvahistorian pisimmistä ja omituisimmista nimistä, joksi elokuvaa onkin valmistumisestaan kutsuttu (Hughes 2000, 108-109).

On varsin yllättävää, miten paljon *Tohtori Outolempi* -elokuva pysyy uskollisena *Red Alert* -romaanille, kuten tuomiopäivän kuvauksessa. Kubrick on sanonut romaanin elokuvasovituksesta: ”The ideas of the story and all its suspense were still there even when it was completely changed into black comedy.” (Hughes 2000, 108) Kubrick sanoi, että hän jos hän ei olisi pelännyt ydinsotaa, hän ei olisi ikinä tehnyt siitä komediaa. Kyseinen pelko sai myös hänet muuttamaan Yhdysvalloista

Englantiin. Ensimmäisen ydinkokeenkin aikana tiedemiehet tajusivat ydintuhon aiheuttavan pahimmillaan koko maailman tuhon ketjureaktiomaisesti. (Hughes 2000, 109)

Romaanissa olevat tapahtumat, aihe ja kerronta alkoivat tuntua niin absurdeilta, että Kubrick alkoi nähdä siinä olevan maailmanlopun uhkaa käsittelevän tarinan aiheen eräänlaisena vitsinä. Työstäessään käsikirjoitusta romaanin pohjalta, hän alkoi nähdä siinä olevat tapahtumat enemmänkin satiirina ja niin Kubrick alkoi uskoa, ettei tällaista tarinaa voi kertoa vakavalla tavalla, sillä siihen oli vaikea suhtautua niin, ja mahdollisesti myös katsojienkin silmissä, varsinkin kun tarinassa on vielä vahingossa aiheutettu ydintuho (Hughes 2000, 109). Yhdessä Southernin kanssa he keksivät muuttaa tarinan komediaksi (Hughes 2000, 110).

Elokuvassa nähdään monia hauskoja ja klassiseksi tulleita kohtauksia värikkäällä dialogilla. Näitä ovat esim. Mandraken keskustelut Ripperin kanssa, Majuri Kongin pitämä inspiroiva puhe B-52:n miehistölle, Turgidsonin ehdotus pommittaa Neuvostoliitto nopeasti kokonaan ydinaseilla ennen heidän vastahyökkäystänsä ja Muffley vastaa hänelle takaisin ryhtymättä uudeksi Hitlerin kaltaiseksi massamurhaajaksi. Lisäksi presidentti Muffleyn puhelinsoitto Neuvostoliiton presidentille Dimitrille yrittäessään varoittaa häntä amerikkalaisten hyökkäyksestä sekä tietenkin tohtori Outolemmen huuto ”Mein Fuhrer”, kun hän huomaa osaavansa kävellä (Hughes 2000, 114-116). Elokuvan lopussa on myös muistettava kohtaus, kun B-52 pudottaa ydinpommin tukikohtaan ja sen pudotessa majuri Kong ratsastaa sen päällä cowboyn lailla huutaen ja hattuaan heiluttaen (Hughes 2000, 119).

Elokuva alkaa tekstijaksolla, jossa amerikkalainen pommikone tankataan ilmassa ja tämän on nähty vihjaavan seksuaalisuuteen (Hughes 2000, 107). Elokuvan teemat ja motiivit nojautuvat muutenkin selkeästi seksuaalisuuteen ja erotiikkaan, joihin viitataan esimerkiksi nimillä `Buck` (viriilistä miehestä), Outolempi, Kissoff sekä myös DeSadesky, joka on venäläisten versio **Markiisi De Sadesta**, Lisää tällaisia viittauksia on useassa kohtauksessa: Siirtokunnassa luetaan *Playboy* -lehteä, naissihteerin neiti Scott nähdään bikineissä Turgidsonin kotona ja Turgidsonin lähtiessä neiti Scottin luota hän kehottaa naista aloittamaan lähtölaskennan, joka ennen miehen palatessa takaisin päättyisi laukaukseen. Myöhemmin Sotahuoneessa Turgidson sanoo hyökkäyksen venäläisiä vastaan olevan yllättämistä ”housut kintuissa”. Samalla, kun Muffley puhuu ohjushyökkäyksestä, DeSadesky

sanoo venäläisten johtajan olevan romanttisesti kihloissa ja lisäksi hän vielä sanoo ”johtajan olevan kansan mies, mutta myös mies, jos tiedätte mistä puhun”. Ripper vihjaa Mandrakelle seksuaalisten neuroosien olevan juuri sodan aloittamiselle venäläisiä vastaan ja vertaa sotimista yhdyntään. (Hughes 2000, 116-117)

Southern nautti Kubrickin kanssa työskentelystä. Elokuvaa tarkastellessa ei voida kuvitella toista samanlaista vaikuttavaa teosta, jolla oli vahva poliittinen näkökulma, joka ilmestyi Kylmän sodan pahimmalla ajalla ja jolloin sodan uhka oli usealla tavalla näkyvillä, kuten Kuuban ohjuskriisi. (Hughes 2000, 129)




---

”Avauskohtauksesta räjähtävään kliimaksiinsa, *Tohtori Outolempi* on herpaantumattomasti kekseliästä yhdistelmää satiirista didaktismia, poliittisista polemiikkia ja hysteeristä huumoria, todistaen Kubrickin innokkaan mielen ja näppärän otteen ollen enemmän verrattuna vilkkaaseen ja omituiseen huumorintajuun.”

- David Hughes  
(Hughes 2000, 130)

---



*Tohtori Outolempi* muistetaan myös lukuisista henkilöhahmoistaan, varsinkin Sellersin rooleista. Kubrickin mukaan ainoa tapa kertoa tarina oli tehdä siitä painajaismainen musta komedia, jossa nauretaan asioille, jotka voivat tehdä ydinsodan mahdolliseksi ja sen huumori suurin piirtein kertoi tavallisesta ihmisestä painajaismaisessa tilanteessa (Hughes 2000, 129-130).

Tunnettuun tapansa Sellers pääsi rooleissaan paljon myös improvisoimaan, kuten keksimään repliikkejä ja hauskoja eleitä roolihahmoilleen, joita ei ollut käsikirjoituksessa. Yhtenä esimerkkinä on tohtori Outolemmen yrittäessään estää omaa kättään tekemästä natsitervehdystä, ja toisena esimerkkinä tämän ramman hahmon yllättävä käveleminen elokuvan loppukohtauksessa samalla

huutaen: ”Mein Fuhrer! Osaan kävellä!” Lisäksi on presidentti Muffleyn puhelu Neuvostoliiton presidentille, jossa hän ilmoittaa Amerikan pommikoneiden hyökkäyksestä hänen maahansa, mihin sisältyy hauskaa puhetta, kuten esimerkiksi: ”Hän (kenraali Ripper) meni hassusti päästään sekaisin, niin kuin hassusti”, ”Luuletko, että soitin vain tervehtiäkseni sinua? Totta kai minusta hauska tervehtiä sinua!” Yksi esimerkki on vielä kohtaus, jossa kenraali Ripper pyytää Mandrakea auttamaan konekiväärinsä kanssa, niin Mandrake vastaa Sellersin improvisoimalla hauskillla repliikillä: ”Tulisin mielelläni auttamaan, mutta minulla on jalassani jänne poikki. Jalassa. En ole kertonutkaan. Jalkani on rampa. Mennyttä kaulua, ammuttu pois.” Hahmo kuitenkin nähdään elokuvassa kävelevän ihan normaalisti ennen ja jälkeen tämän kohtauksen. (Karadjian, Naylor, & Pfeiffer, 2000)




---

”Hänen elokuvansa heijastavat yhteiskunnan ajatuksia, pelkoja ja kokemuksia tietynä aikana. Ne ovat aikalaisfilmejä ja hän on merkittävä elokuvantekijä.”

- Ohjaaja **Hugh Hudson** Kubrickista -

(Crawford, Glass, Leva & Nelson, 2007a)

---



### 3.3 Elokuvan ja romaanin eroja

Ensimmäisenä pitää sanoa, että elokuva eroaa kirjasta täydellisesti. *Red Alert* -kirja on täysin vakavasävyinen kertomus, jota en ole lukenut, sillä sen saatavuus on erittäin vaikeaa Suomessa siitä syystä, koska se kuuluu roska- ja kioskiromaaneihin. Sain kuitenkin YouTube –sivustolta käyttööni *Dr. Strangelove: What’s the Difference* –videon (CineFix – IGN Movies and TV, 2018) kautta tietää kirjan ja elokuvan eroavaisuuksia.

1. Romaanissa tohtori Outolempä ei ole olleenaan, vaan hänen sijaan on joukko ydinase-eksperthejä, joista kukaan ei nouse kuitenkaan merkittävästi näkyväksi hahmoksi.
2. Romaanin vastine kenraali Ripperille on kenraali Quinten, joka on pahasti sairastunut ja tekee kuolemaa. Quintenin motiivit hyökkäyksen aloittamiseen ovat hänen vahvat uskomuksensa, että Neuvostoliitto on toisen maailmansodan jälkeen vain yrittänyt ostaa itselleen aikaa, jotta koittaisi oikea hetki, kunnes heidän aseteknologiansa olisi tarpeeksi kehittynyt ja he hyökkäisivät Yhdysvaltoihin. Estääkseen tämän Quinten määrää hyökkäyksen Neuvostoliittoon. Ripperillä samoja syitä, mutta niiden lisäksi on uskomus ”ruumiinnesteiden myrkyttämisestä”, mikä assosioituu miehen impotenssiin. Tämä motiivi siitä syystä, kun haluttiin korostaa elokuvan yliampuvaa hulluutta, jolloin seksuaalisen halun puuttuminen haluttiin korvata sodalla ja tuhoamisella.
3. B-52 -pommikone on kirjassa nimeltään *Alabama Angel*, jota johtaa kapteeni Brown ja miehistö, joilla on varsin normaalit nimet ovat suunnilleen noin parikymppisiä ja ovat varsin lojaaleja ja rohkeita. Keski-ikäinen ja tyypillisen länsimaisen aksentin omaava Brown on vastine majuri Kongille. Brown kuvataan tyypillisenä ja uskollisena amerikkalaisotilaana, mutta Kong on texasilainen, ja sen aksentilla puhuva, ylpeästi patrioottinen ja cowboyhattua päässä pitävä mies, joka vain haluaa suorittaa velvollisuutensa. Pommikoneen miehistö romaanissa tuntuu harjoittavan jonkinlaista sokeaa uskollisuutta.
4. Romaanissa presidentti kerää esikuntapäällikkönsä ja muut asiantuntijat Pentagoniin, Sotahuoneeseen, jossa he käyvät läpi kenraali Quintenin aiheuttamaa tilannetta. Yksi esikuntapäälliköistä ehdottaakin hyökkäyksen loppuun viemistä täydellisesti, ennen kuin

Neuvostoliitto ehtii tehdä vastaiskun. Sitten presidentti tekee paljastuksen tuomiopäiväseesta, jossa Ural –vuorille on piilotettu useita ydinpommeja, jotka tappaisivat ja tuhoaisivat koko maailman seuraavan 10 kuukauden aikana. Ase käynnistyisi, kun Neuvostoliiton johtaja painaisi punaista nappia. Elokuvasa kyseinen ase käynnistyy automaattisesti yhdenkin ydinaseiskun jälkeen Neuvostoliitossa, josta kertoo maan suurlähettiläs amerikkalaisille.

5. Peruuttaakseen hyökkäyksen täytyisi lähettää pommikoneille 6-merkkinen koodi. Romaanissa koodin tiesivät Quinten ja kaksi muuta upseeria, jotka Quinten lähetti hoitamaan erästä tehtävää juuri ennen hyökkäystä, mutta elokuvassa koodin tietää vain Ripper yksin.
  
6. Elokuvasa Ripper on linnoittautunut tukikohtaansa, kaikki yhteydet sieltä ulkomaailmaan ovat poikki ja sinne tunkeutuvat ammutaan sotilaiden toimesta. Vähän sama juttu romaanissa, mutta kirjassa tukikohtaan hyökätessä Quinten pitää majuri Howardia panttivankina lukitussa toimistossaan. Tukikohdassa käydään brutaali taistelu, jossa kuolee paljon ihmisiä ja Quintenille taistelu on vain keino ostaa itselleen lisää aikaa. Kun pommikoneet ovat päässeet tarpeeksi lähelle, Quinten käskee sotilaitaan lopettamaan taistelun, koska uskoo, että tässä vaiheessa on jo myöhäistä kenenkään estää pommikoneiden iskua Neuvostoliittoon. Quinten kaikessa itsevarmuudessaan tulee hulluksi, kun hän tiedostaa, että on mahdollisesti aiheuttamassa kymmenien miljoonien ihmisten kuoleman, jonka seurauksena hän tekee itsemurhan. Tekoa ennen hän katsoo valokuvaa lomapokostaan, jossa on mahdollisesti hänen perheensä. Elokuvasa tukikohdan taistelussa Ripper puolustaa itseään viimeiseen asti ampumalla vihollisia toimistostaan ja masentuu, kun hänen sotilaansa antautuvat vastapuolelle ja tietää, ettei kestäisi kidutusta, kun häneltä vaaditaan koodia. Tämän seurauksena hän ampuu itsensä.
  
7. Samaan aikaan Alabama Angel –pommikone jatkaa matkaansa, joka on joutunut välillä hyökkäyksien ja ammuskelun kohteeksi. Tämän seurauksena kone on vahingoittunut osittain, he menettävät polttoainetta ja viestintälaitte lakkaa toimimasta ja siksi he eivät saa peruutuskoodia. Brown kuitenkin aikoo viedä tehtävän kunnialla päätökseen. Elokuvasa B-52 -miehistö selviää hyökkäyksistä, mutta koska kone on vahingoittunut, niin pääkohteen sijaan se suuntaa vaihtoehtoiseen kohteeseen.



8. Romaanissa peruutuskoodi on Quintenin pakkomielle: ”Peace on Earth”, jonka mukaan majuri Howard tekee johtopäätöksen koodin olevan yhdistelmänä ”POE”. Elokuvasa Mandrake löytää Ripperin merkinnät: ”Peace on Earth” sekä ”Purity of Essence”, joka viittaa nesteisiin, joten hän päättelee koodit näiden perusteella.
9. Romaanissa Howard vaatii turvallisuussyistä puhua presidentille suoraan, joten hän soittaa hänelle, kun taas elokuvassa Mandrake vaatii sotilasta nimeltä ”Bat” Guanoa päästämään hänet puhumaan presidentille.
10. Romaanissa sekä elokuvassa peruutuskoodi toimii, paitsi yhden pommikoneen kohdalla, joka ei viottuneiden laitteiden takia saanut käskyä.
11. Elokuvasa B-52 –pommikoneen päästyä perille majuri Kong onnistuu pudottamaan ydinpommin ja ratsastaa vielä sen päällä putoamishetkellä. Kirjassa kapteeni Brown ei tee samoin ja venäläiset yrittävät estää pommikonetta pääsemästä perille kaikin tavoin ja ampuvat sitä. Päästessään perille Brown on haavoittunut kuolettavasti ja viimeisillä voimillaan hän yrittää pudottaa ydinaseen kohteeseen, mutta laitevian takia se ei putoa, vaan jää koneeseen. Kone putoaa maahan ja koska ydinaseisku epäonnistui, niin venäläisten vastaisku Atlantic Cityyn perutaan.
12. Elokuvasa ydinase putoaa ja laukaisee tuomipäivän laitteen, mikä aloittaa pikkuhiljaa koko maailman tuhon ydinaseilla.
13. Musta komediallisuus tässä loppukohtauksessa korostuu, kun tohtori Outolempi ehdottaa ihmiskunnan pelastamista tekemällä heille siirtokunnat maan alle, jossa he viettävät aikaa 100 vuotta ja jokaiselle miehelle kymmenen naista. Ihmiset elävät ja lisääntyvät siellä siihen asti, kunnes maan pinnalla on taas turvallista ydinaselaskeuman jälkeen. Outolempi selittää tämän suunnitelman hassulla ja hullulla äänen sävyllä, jolloin tietynlainen perversio nousee puheessa esille, mikä näkyy myös Turgidsonin kasvoilla, kun hän kiinnostuu tästä suunnitelmasta.

14. Komediallisuus loppukohtauksessa huipentuu, kun rampa tohtori Outolempi alkaa omaksi suureksi yllätyksekseen kävellä ja huutaa ”Mein Fuhrer!”

15. Sitten elokuva päättyy ydinräjähdysiin ja samalla kuullaan laulu ”We’ll Meet Again”, mikä tarkoittaa tietenkin ihmiskuntaa ydintuhon jälkeen.

Kun tutkii ja analysoi *Tohtori Outolempin* teemoja, niin elokuva kuvaa varsin värikkäästi henkisesti epätasapainoisia ihmisiä, joiden teot voivat aiheuttaa mittamatonta tuhoa. Seksuaalisuus -teema nousee tässä vahvasti esille, sillä kenraali Ripperin aloittama hyökkäys Neuvostoliittoon johtuu seksuaalisesta kyvyttömyydestä. Toisaalta, elokuva kertoo ihmisestä varoittavaa viestiä, jossa seksuaalinen ylivalta mielessä voi tuoda esille ihmisen pahimmat puolet. Elokuvassa kerrotaan sotilaiden hakevan stimulointia Playboy -lehestä, ja sotimista verrataan yhdyntään, eli toisin sanoen seksuaalinen vietti voi antaa intoa sotimiseen ja tyydytystä siinä. Kubrickin kyky tutkia ihmistä epätäydellisenä ja varsin heikkona olentona tulee tässä elokuvassa hyvin esille.

Elokuvan komediallisuus ja pätkähullu huumori korostavat vahvasti ihmisen hulluutta, joka voisi pahimmillaan olla lopulta syy mahdolliselle maailmanlopulle. Tässä on joitakin esimerkkejä:

1. Kenraali Turgidsonin hahmo tuo hiukan koomisviritteisesti ja toistuvasti puheissaan esille vihansa Neuvostoliittoa kohtaan ja haluaisi kovasti pommittaa kieroilevat kommunistit pois maan päältä ennen kuin he tuhoavat amerikkalaiset. Hänestä kommunistit ovat äärimmäisen kieroja roistoja. Neuvostoliiton suurlähettilään kertoessa amerikkalaisille Sotahuoneessa maansa ”Tuomiopäivän laitteesta”, Turgidson toivoo, että olisipa heilläkin samanlainen laite.
2. B-52 -pommikoneen komentaja majuri Kong tuntee suurta ylpeyttä, kun he aloittavat hyökkäyksen Neuvostoliittoon, mikä huipentuu kohtauksessa, jossa hän pudottaa ydinpommin vihollisen tukikohtaan ja ratsastaa sen päällä ilosta huutaen ja hattuaan heiluttaen, kunnes se räjähtää.

3. *Tohtori Outolemmessä* on kohtaaminen puolesta välissä, jossa Ripper selittää Mandrakelle, milloin hän alkoi kehittää teoriaansa ”ruumiinnesteiden myrkyttämisestä”. Hän ensin kertoo vieraiden nesteiden lisäämisestä ja sen tutkimisesta veden lisäksi suolassa, jauhoissa, hedelmissä, mehuissa, keitoissa, sokerissa, maidossa ja lasten jäätelössä. Ripper sanoo kaiken alkaneen vuonna 1946 liittyen sodanjälkeiseen kommunistisaliittoon ja vierasta nestettä lisätään ruumiinnesteisiin huomaamatta. Ripper sanoo myrkytyksestä näin: ”Minä tajusin sen ensimmäisen kerran fyysisen rakkauden aktin aikana. Syvällinen väsymys, jota seurasi tyhjyyden tunne. Onneksi osasin tulkita nuo tunteet oikein. Elämännesteen menetys. Mutta se ei ole koskaan toistunut. Naiset aistivat voimani ja he etsivät elämännestettä. En välttele naisia, mutta en anna heille elämännestettäni.” Tässä kohtaa hän kertoo myös impotenssistaan, ei suoraan, vaan sen pystyy tulkitsemaan tästä repliikistä.

*Red Alert* -romaanissa hyökkäyksen motiiviksi korostuu tietynlainen vainoharha ja henkinen epätasapaino, varsinkin Quintenin kohdalla ja koska tuolloin elettiin pahinta Kylmän sodan aikaa, niin pelko Neuvostoliiton uhasta sai lopulta tekemään mitä tahansa, jotta pääsisi ahdistuksesta ja uhkaavasta tilanteesta. Monet romaanin hahmoistakin toimii ylpeänä isänmaansa puolesta, eikä minkäänlaista hullua tai erikoista käyttämistä ei ole kenekään kohdalla, paitsi Quintenin. Romaanissa on siis samanlaisia teemoja, mutta erona se, ettei mikään tapahtumista ei liity ollenkaan seksuaalisuuteen.

*Tohtori Outolempi* –elokuvan tarinassa ydinsodan uhka tuntuu herättävän henkilöihahmoissa eroottista kiihkoa ja ydinpelotteen käynnistymisessä on samanlaista suhtautumista, kuin pornografisen salaisuuden paljastumisen aiheuttamasta nolostumisesta (Soikkeli 2016, 196). Elokuvan käsikirjoituksessa oli alun perin kehyskertomus, jossa tuhansia vuosia ydintuhon jälkeen avaruusolennot tutkivat, miksi ihmiskunta tuhoutui kesken kehityksensä (Soikkeli 2016, 196).

Kubrickin *Tohtori Outolempi* -elokuva on tutkimuskohteena juuri siitä syystä, koska tässä on varmaan elokuvahistorian paras esimerkki genren muuttumisesta, nimittäin jännitysromaanista satiiriseen komediaan. Näin ollen romaani ja sen elokuvaversio eivät vertaudu liikaa toisiinsa, vaan ovat todellakin tekijöidensä omia, itsenäisiä ja toisistaan erottuvia teoksia. Tässä tapauksessa nämä lajityypin muutokset perustellaan hyvin sillä, että kerrontatavan muuttaminen sai järjettömän ja typerän tarinan eloon sillä perusteella, että koska komedia edustaa absurdismia vahvimmillaan, niin järjetön kertomus silloin saattaisi toimia komedialle sopivana rakenteena. Tietenkin sillä edellytyksellä, että se on tehty oikealla tavalla. Lisäksi tarinan sanoma ydintuhosta upposi tällaisilla kerrontakeinoilla paremmin yleisöön. Opetus on siis: Jos genreä tai tarinaa joudutaan muuttamaan radikaalisti, niin pitää miettiä sille kunnon perustelut. Yleisön mahdollista suhtautumista kannattaa ajatella myös sekä miettikää varsinkin lajityypin ja tarinan sanomaa tarkasti, mihin niillä tähdätään. Näin voi löytää itselleen oman sopivan oman äänen tarinan uudelleen luontiin. Huonon kirjan pohjalta voi saada aikaan hyvän elokuvan ja tässä elokuvassa se näkyy esimerkillisesti.

Tuottaja **James B. Harris** kerrotaan olleen aluksi huvittunut, mutta sitten varsin vaivaantunut *Red Alertin* muuttuessa satiiriseksi komediaksi, mutta pian tämän jälkeen hän alkoi arvostaa *Tohtori Outolempi* -elokuva enemmän (Hughes 2000, 123). Elokuvaan on viitattu paljon populaarikulttuurissa, kuten tv-sarjassa *Simpsonit*, jossa on nähty parodiaa mm. Sotahuoneesta sekä ydinpommilla ratsastuksesta. Lisäksi mm. elokuvissa *Paluu tulevaisuuteen* (1985) ja *Arizona Baby* (1987) on viittauksia elokuvaan (Hughes 2000, 124-125).

Elokuvasta oli poisleikattu piirakkasotaan päättyvä loppukohtaus Sotahuoneessa, joka olisi alkanut heti tri. Outolemmen ”Mein Fuhrer! Osaan kävellä!” -huudon jälkeen. Monet uskovat Kubrickin leikanneen kohtauksen pois, koska siinä heitetään piirakalla myös presidenttiä, mikä tuntui vihjaavan kiusallisesti presidentti **John F. Kennedyn** murhaan ja niinpä loppu tehtiin uusiksi. Tri. Outolemmen hahmossa nähtiin viittauksia ja yhtäläisyyksiä jopa **Henry Kissingeriin**, mutta hahmo ei todellisuudessa perustu häneen. (Hughes 2000, 125-128)

### 3.4 Kubrickin tekijyys

Tämän elokuvan kohdalla on kyse enemmän Kubrickin tarinasta, vaikka käsikirjoitus on tehty Peter Georgen romaanin pohjalta. Kubrick loi tarinan uudelleen, antoi sille kokonaan uuden näkökulman sekä tietenkin uudenlaisen elon mustana komediana, jossa tarina toimii paljon paremmin, kuin alkuperäisromaanin. Georgen teoksen tarinassa oli hyvä idea, mutta sen vakava kerrontatapa oli huono, siksi romaania ei pidetty onnistuneena. Toisin sanoen, romaanin yliampuva aihe voi pilata sen vakavasävyistä kerrontaa, jos kirjoittaja ei ole pystynyt luomaan siihen tarpeeksi tarvittavaa dramatiikkaa, kiinnostavia juonenkäänteitä, toimivia henkilöihahmoja sekä sopivaa jännitettä. Ilman niitä lukija ei pysty välttämättä pysty suhtautumaan kiinnostuneesti lukemaansa, eikä tällä tavalla romaani ei erottunut tarpeeksi merkittävästi muista lajityypinsä trillereistä. Tässä tapauksessa genren vaihtaminen jännityksestä komediaan voi auttaa, sillä se voi antaa toisenlaiset resurssit kertoa tarinaa sekä parhaimmillaan antaa sille kokonaan uuden näkökulman käsitellä sitä, jolloin tyhimmätkin ideat voidaan hyödyntää oivallisesti kerronnassa. Paraskaan idea ei tee vielä yksistään hyvää tarinaa, vaan sen oikeanlainen kertominen. Georgen romaanissa oli periaatteessa sellainen aihe, mistä olisi varmasti voinut saada hyvän tarinan, vaikka sen olisi kertonut vakavasti.

Elokvakäsikirjoituksessa yleensä perusidean löydyttyä ja pitkän kokoomavaiheen jälkeen käsikirjoittajan täytyy seuraavaksi miettiä, kuinka muotoillaan selvemmin, *mitä* kerrotaan ja *miten* tarina esitetään. Tietenkin täytyy miettiä elokuvan runkoa, joten sen pitäisi saada täsmällisemmät sisällölliset raamit ja ulkoinen muoto, jotka määrittelevät millaisilla elokuvallisilla kerronnan keinoilla kertomus esitetään ja siinä ei ole miltä todellisuus todella näyttää. Täytyy hahmottaa todellisuutta ja fiktiivistä todellisuutta. Muodon ja sisällön analyysiä voidaan kutsua kerronnan tasoksi ja toiminnan tasoksi, joiden välillä liikutaan koko ajan kirjoituksen aikana. (Sundstedt 2009, 34-36)

Vaikka Kubrickin elokuva on komedia, voidaan siinä nähdä myös varsin uhkaavaa ja synkkääkin tunnelmaa, varsinkin kenraali Ripperin kohtauksissa, kun hän käy keskusteluja ja tahtojen taistoa kapteeni Mandraken kanssa. Voisi sanoa, että elokuva lainaa muiden lajityyppien ominaisuuksia, jotta kohtaukset saadaan eloon: Mukana on paljon trillerin sävyjä, vaikka painopiste on pääsääntöisesti komediassa. Yksi hyvä esimerkki tästä on elokuvan mustavalkoinen kuvaus, joka on tehokas osa-alue luomaan kohtauksiin hyvin synkkää ja välillä lohdutontakin tunnelmaa, kuten kohtaukset Ripperin tukikohdassa, joissa tuntuu olevan vahvan trillerin ja hiukan myös kauhun

tunnelmaa. Ripperin kohtauksissa trillerimäisyys korostuu, koska puheidensa ja käytöksen perusteella hän on hullu ja uhkaava hahmo. Hän välillä jopa seisoo pelottomana ikkunan edessä, kun sen läpi lentää vihollisen luoteja. Suurin jännitys alkaa nousta sen ympärille, onnistuuko Mandrake pysäyttämään hänet puheillaan ja peruuttamaan hyökkäyksen Neuvostoliittoon. Lisäksi nämä kohtaukset ovat kuvattu pienellä valaistuksella korostaakseen synkkää tunnelmaa. Romanissa kenraali Quinten on tarinan uhkaava hahmo ja keskipisteenä tarinan jännitteessä, koska hän pyrkii vainoharhaisuuden aiheuttamalla toimillaan järkyttämään koko maailmanrauhaa.

Kubrick näki tässä aiheessa kuitenkin potentiaalia. Käsikirjoituksen ideointi- ja kokoomavaihetta pidetään hauskana vaiheena, joka antaa käsikirjoittajalle vapaat kädet ja voi keksiä mitä haluaa ja erilaisissa kirjoittamisen periaatteissa voi pyrkiä jopa vastuuttomuuteen (Sundstedt 2009, 11). Tällaisessa elokuvassa on vaara, että ydinsodalla pilailu koetaan vastuuttomaksi, koska se saattoi pyrkiä pelottamaan ihmisiä tällaisella uhalla ja tehden siitä vielä irvokasta pilaa. Tässä tapauksessa Kubrickilla oli aihe ja tarina valmiina, mutta sen kerrontapa, dialogi ja henkilöhahmot olivat niitä kohtia, joita oli vietävä täysin uuteen suuntaan. Hän oli erittäin tietoinen kylmästä sodasta ja ydinsodan uhkasta, joten tämä aikakausi oli hyvin kuvattu elokuvassa, sillä käsikirjoittajan ja ohjaajan on hyvä tutkia etukäteen aiheeseen liittyvät faktat, jotta ne ovat uskottavia tarinassa (Sundstedt 2009, 23-27). Lisäksi myös Pentagon ja kaikki sotilasvoimat olivat myös uskottavasti kuvattu.

Käsikirjoitukselle pohjan voivat myös luoda juuri henkilöhahmot ja heidän väliset suhteensa (Vacklin & Rosenvall 2015, 256). Henkilöhahmojen on oltava myös samaistuttavia, joten heidän on oltava eläviä ja mielenkiintoisia, ja he yleensä pyrkivät johonkin päämäärään tai tavoitteeseen vielä selvemmin ja vahvemmin kuin oikeassa elämässä ja silloin heidän tielleen osuu esteitä, joiden tarkoitus on saada aikaan toimintaa, joka perustuu haasteeseen. (Aaltonen 2002, 53-55)

Täytyy vielä mainita Kubrickin edeltäjä Alfred Hitchcock, joka teki myös huonon romaanin pohjalta hyvän elokuvan. Vuoden 1960 kauhuelokuva *Psyko* on tehty samannimisen huonomaineisen roskaromaanin pohjalta. Hitchcock poimi siitä itselleen vain tarinan idean, josta hän sai sitten inspiraatiota, ja kokonaan uuden suunnan tarinan kertomiseen. Hyvin laadittu käsikirjoitus ja terävä ohjaus saivat tässäkin täydellisen surkean tarinan muuttumaan mestarilliseksi

jännitystarinaksi. (Truffaut 1983, 235-248) Tässäkin kohtaa tulee hyvin esille vanha tarinoiden opetus, jossa tärkeintä ei ole se mitä kerrotaan, vaan miten.

Tässä elokuvassa puhuu juuri Kubrickin kieli, mikä näkyy käsikirjoituksen lisäksi myös visuaalisesti omalla ainutlaatuisella tavallaan. **Roland Barthesin** ”Tekijän kuolema” -käsite tuntuu vieraalta ajatukselta, kun ajatellaan Kubrickin elokuvia. Mutta on totta, että tehdessään käsikirjoitusadaptaatioita romaaneista, Kubrick saattoi muuttaa niiden käsikirjoituksia radikaalisti, koska niiden täytyi muuttua sellaisiksi, jotka hän koki omakseen. Alkuperä ja lähde pyrittiin siis eliminoimaan, identiteetin äänen näkisin vain muuttuneen toiseksi, muodostaen tietyn yhtenäisyyden, pyrkien periaatteelliseen kirjoittamiseen. Kubrick ei kertonut elokuviensa tarinoita ollenkaan niin, kuinka ne olivat kerrottu romaaneissa, vaan pelkästään elokuvakielellä, ja se on se, mikä puhuu silloin. Barthesin ”Tekijän kuolema” esseessä on käsitys poistaa tekijyyden ääni, eliminoida siis alkuperän ja lähteen, identiteetin ääni, yhtenäisyyden, jota on myös kutsuttu ´tietyn yhtenäisyyden periaatteeksi kirjoittamisessa´. Se ei ole puhe, vaan kieli, joka puhuu. Tekijyyteen voi liittyä vakaata ääntä, alkuperää, puhetta tai kieltä. Se tietenkin vaatii tekijän olemassaoloa, sillä ilman sitä teoksesta puuttuu alkuperäisyys. Jos ajatellaan työn lähdeä, kaiken tiedon ja tarkoituksen lähdeä, kohti kielen systeemiä, tekstimäistä koodia, jotka tuottavat tarkoituksen vaikutusta: kieli vain puhuu, ei tekijä. (Bennett 2005, 12-13)

## 4. 2001: AVARUUSSEIKKAILU

### 4.1 Elokuvan esittely ja tarina

Kubrickin vuonna 1968 valmistunut tieteiselokuva *2001: Avaruusseikkailu* (*2001: A Space Odyssey*) sai inspiraationsa **Arthur C. Clarken** novellista *The Sentinel* (Hughes 2000, 135). Tämä elokuva eroaa muista käsittelemistäni Kubrickin elokuvista sillä tavalla, että tässä elokuvassa on alkuperäiskäsikirjoitus, jonka Kubrick käsikirjoitti yhdessä Clarken kanssa. Elokuvakäsikirjoituksen tekeminen aiheesta sai kuitenkin Clarken inspiroitumaan ja laajentamaan *The Sentinel* -novellinsa romaaniksi, joka sai sitten myös nimen *2001: Avaruuseikkailu* ja julkaistiin samoihin aikoihin, kuin elokuva. Elokuvan pääosissa nähdään **Keir Dullea**, **William Sylvester** ja **Douglas Rain**. Kubrick oli päävastaavana myös elokuvan erikoistehosteiden luonnissa, jotka toivat hänelle uransa ainoan Oscar-palkinnon (Hughes 2000, 146). Clarken mukaan Kubrick halusi tehdä elokuvan ihmisen yhteydestä universumiin, ja tämä oli jotain mitä ei ole ennen yritetty elokuvissa (Hughes 2000, 136).

Vuonna 1951 ilmestynyt *The Sentinel* (suomeksi: *Vartija*) on muutaman sivun pituinen novelli, joka kertoo mystisen esineen löytämisestä Maan kuusta, jonka muinaiset avaruusolennot ovat jättäneet sinne aikoja sitten. Esine on valmistettu kiillotetusta mineraalista, se on nelitahokkaan muotoinen ja sitä ympäröi pyöreä voimakenttä. Tarinan kertoja spekuloi, että esineen kuuhun jättäneet salaperäiset avaruusolennot saattavat käyttää mekanismeja, jotka kuuluvat Maan ulkopuolelle kuuluvaan teknologiaan, joka mahdollisesti koostuu parafyysisistä voimista. Koska todistetusti esineen voimakentän ympärille on kerääntynyt pölyä, niin uskotaan, että miljoonien vuosien ajan tämä esine on lähettänyt signaaleja kauas avaruuteen, mutta silloin se lakkaa lähettämästä, jos se tuhotaan ”atomivoiman villillä voimalla”. Tarinassa oletetaan, että tämä esine, ”vartija” oli jätetty kuuhun eräänlaiseksi ”varoituspajakaksi”, joka viestittää Maan mahdollisesta älykkästä ja avaruudessa matkailevasta rodusta. (Clarke 1951, 1-6)

*The Sentinel* oli siis inspiraatio *2001: Avaruusseikkailun* tarinalle, ja se kertoi tarinan monoliitista, joka valvoi ihmiskunnan ja maailman kehitystä. Elokuvassa tosin monoliitin ympärillä ei nähty mitään näkyvää voimakenttää, eikä sen kerrottu liittyvän juuri avaruusolentoihin.



2001: *Avaruusseikkailu* -elokuva jakautuu kolmeen jaksoon, joista ensimmäisenä on ”*Dawn of Man*” (*Ihmiskunnan sarastus*), joka alkaa ajanjaksosta kuvatessaan ihmiskunnan esihistoriaa, jolloin ihmiset olivat vielä apinoiden tasolla. Eräänä päivänä apinat löytävät mystisen monoliitin, jota koskettamalla ne alkavat löytää itsestään uusia ja kehittäviä kykyjä. He keksivät maailmanhistorian ensimmäisen työkalun, eli luun lyömäaseena, jota voi käyttää metsästämiseen ja taisteluun muita vastaan. Lopuksi apina heittää luun ilmaan, jossa tapahtuu leikkaus kymmenien miljoonien vuosien päähän tulevaisuuteen.

Nyt ensimmäisestä työkalusta ihmiset ovat edistyneet huippuluokan avaruusteknologiaan, kehittyneeseen sivilisaatioon, tietokoneisiin sekä matkustamiseen tähtien taakse. Ihmiset löytävät tohtori Heywood Floydin johdolla kuusta saman monoliitin, kuin apinat aiemmin, joka on aluksi täysin eloton, mutta pian se lähettää mystisen signaalin Jupiterin suuntaan.

Toisessa jaksossa ”*Eighteen Months After*” (*18 kuukautta myöhemmin*) asiaa tutkimaan lähetään Discovery –alus, sen miehistö sekä alusta hallitseva ja valvova huippukehittynyt tietokone HAL-9000. Perillä Jupiter-planeetalla Hal kuitenkin alkaa käyttäytyä omituisesti, tappaa suuren osan miehistöstä ja ryhtyy kapinalliseksi. Miehistöstä ainoa eloonjäänyt Dave Bowman onnistuu pääsemään lopulta Halin tietokantaan ja sulkee tietokoneen. Juuri sulkeutumisen yhteydessä Bowman näkee videolähetyksen heidät matkaan lähettäneeltä tiedemieheltä, jossa hän kertoo, miksi he ovat Jupiterissa ja kertoo myös monoliitista.

Kolmannessa jaksossa ”*Jupiter and Beyond the Infinite*” (*Jupiter ja ikuisuuden tuolla puolen*) iso musta monoliitti nähdään leijumassa Jupiterin lähetyvillä ja Bowman lähtee tutkimaan sitä. Hän lähestyy sitä pienellä aluksella, mutta sitten hän suistuu mystiseen tähtiporttiin.

## 4.2 Elokuvan teemoja

Tässä on esimerkki elokuvasta, jossa visuaalinen näyttävyys on tavallista selkeämmässä asemassa, sillä elokuva kuvaa tulevaisuutta varsin tarkoilla yksityiskohdilla. *2001: Avaruusseikkailu* alkaa maailman esihistoriakaudelta, ennen kuin ihmiset olivat polveutuneet apinasta. Monoliitti kylvi kehityksen siemenen apinoiden yhteiskuntaan, josta pikkuhiljaa ihmiskunta syntyi. Tämän jälkeen hypätään miljoonia vuosia eteenpäin 2000-luvulle, kun ihmiskunta elää keskellä suurinta saavutusta kehityksen suunnalla, eli lyömäaseesta ollaan edistytty kehittyneeseen avaruusteknologiaan, mikä mahdollistaa elämää avaruusaluksissa ja -asemilla.

Clarcken *2001: Avaruusseikkailu* -romaanissa kuvaillaan tapahtumia yksityiskohtaisemmin ja runsaammin. Teos alkaa aloitusjaksolla ihmiskunnan esihistoriasta nykyisessä Afrikassa 3 miljoonaa vuotta menneisyydessä hirmuliskojen häviämisen jälkeen, jossa päähenkilönä on Kuunkatselijaksi kutsuttu apina, joka on myös elokuvassa, mutta siinä hahmoa ei kutsuta sillä nimellä, koska apinat eivät puhu. Tässä aikakaudessa maailmassa on pitkään kärsitty kuivuudesta ja apinat yrittävät sinnitellä sukupuuttoon kuoleamisen partaalla. (Clarke 1976, 9-14)

Esimerkiksi *Ihmisen synty* –luvussa (Clarke 1976, 30-32) kerrotaan tarkemmin, mutta tiivistettynä millaisia muodonmuutoksia apinoissa alkaa tapahtumaan muutosten keskellä, kuten hampaiden muutokset, käsien kehittyminen, lyömäaseena olevasta luusta siirrytään terävien kivien käyttöön hiekan kaivamisessa sekä lisäksi tapahtuu myös puhetaidon ensiaskel, vaikka sen kehittymiseen on vielä miljoona vuotta aikaa edessään. Lisäksi kuvataan lyhyesti seuraavat ajanjaksot, jotka kattavat maailman muuttumisen jääkaudesta pikkuhiljaa luonnonvoimien valjastamiseen, sivilisaation kehitykseen, jolloin metsästystä seurasi maanviljelys, heimo kasvoi kyläksi ja kylä kaupungiksi. Samalla kehitettiin monenlaisia työkaluja ja muita välineitä kivistä, pronssista, raudasta ja teräksestä, jotka auttoivat elämässä pärjäämisessä, mutta ajan saatossa tuli myös aseita, kuten heittokeihäs, jousi, tykki ja ohjus, jotka olivat antaneet valtaa, mutta ihminen saattoi käyttää niitä myös itseään vastaan.

Elokuvassa on pitkiä kohtauksia, joissa ei kuulla dialogia kovinkaan paljoa tai ei ollenkaan, mikä antaa katsojille enemmän tilaa tehdä omia tulkintojaan kaikesta näkemästään. Visuaalinen näyttävyys kertoo tässä teoksessa varmaan enemmän kuin tuhat sanaa, sillä avaruusteknologiaa

kuvataan varsin yksityiskohtaisesti, kuten miten erilaisia laitteita käytetään, miltä avaruusasemat näyttävät sisä- ja ulkopuolelta, millainen on tämän aikakauden vaatetus, miten tekoäly on kehittynyt sekä tässä aikoinaan nähtiin jopa ensimmäistä kertaa varsin realistinen kuukävely, ja elokuva ilmestyi vuosi ennen kuin ihmiskunta oli oikeasti päässyt kävelemään kuussa.

Elokuvan alussa on esimerkiksi kohtaus avaruusaluksessa, jossa tarjoilija tuo ruokatarjotinta matkustajalle. Kohtaus on varsin pitkä, jossa kuvataan tarkasti, kuinka tarjoilija saapuu matkustamoon, kävelee painottamassa tilassa seinää pitkin lattiasta kattoon jalassaan olevilla tarrakengillä, jotka estävät häntä leijumasta. Tarjoilija sieppaa myös tilassa leijuvan kynän, joka on lähtenyt matkustajan taskusta. Koko hänen kulkunsa matkustajan luokse kuvataan tarkasti eikä kuulla ollenkaan dialogia, ainoastaan musiikkia.

Henkilöhahmot tässä elokuvassa oikeastaan jäävät tämän kaiken visuaalisen näyttävyyden rinnalla sivuosaan, sillä visio kehittyneestä teknologiasta ja avaruuteen yltäneestä yhteiskunnasta saa elokuvassa suurimman huomion. Elokuvasta puuttuvat jopa elokuvakerronnalle tyypilliset kuva/vastakuva –otokset ihmisistä, mikä kertoo ihmishahmojen kutistumisesta samanarvoisiksi, kuin esineet kohtauksien sisällä (Soikkeli 2016, 78).

Elokuvan loppupuoliskossa nähdään miehitetty avaruuslento Jupiteriin, joka muodostaa tarinan finaalin. Tässä kohtaa elokuvassa esitellään tietokone HAL 9000, joka edustaa tekoälyä kaikkein kehittyneimmillään, sillä se tietää kaiken, ei erehdy ikinä ja puhuu kuin ihmiset. Sitä kutsutaan myös pelkästään nimellä Hal ja se kuvataan romaanissa samalla tavalla (Clarke, 1976, 82-84). Hal palvelee Discovery -aluksessa miehistöä ja sen tarkoitus on auttaa heitä tutkimuksissa Jupiter -planeetan läheisyydessä. Elokuvassa tapahtuu varsin erikoinen käänne, kun Hal kääntyy kapinalliseksi avaruusaluksen miehistöä vastaan ja tappaa heidät, mutta ainoastaan Dave Bowman -niminen astronautti selviää hengissä ja onnistuu sammuttamaan Halin. Kohtaus, jossa Dave sammuttaa Halin on varsin mielenkiintoinen, sillä samalla kun Dave sammuttaa tietokoneen tiedostoja, Hal epätoivoisesti vakuuttaa kaiken olevan nyt kunnossa aiempien ongelmien jälkeen sekä lisäksi Hal kertoo pelkäävänsä sammuttamistaan samalla tavalla, kuin ihminen pelkää kuolemista. Tässä kohtauksessa Halista tuntuu tulevan esille jopa inhimillisiä piirteitä tai sitten suuresta tekoällystään huolimatta se on oppinut jotain elämästä ja kuolemasta, mikä korostaa

kohtauksen dramatiikkaa. Hal jopa lopuksi laulaa ennen sammumistaan Daisy -nimisen laulun Davelle, jonka hänen ohjelmoijansa oli opettanut.

HAL 9000 edustaa elokuvan katsojille tekoälyn todellista huipentumaa, mutta samalla tämä on mahdollisesti vakava varoitus tekoälyn vaarasta, sillä jos se on älykkäämpi, kuin luojaansa ihminen, niin se voi ehkä kääntyä luojaansa vastaan. *2001: Avaruusseikkailun* yhtenä merkittävänä teemana pidetään ihmisen epäluottamusta ja ennen kaikkea väärinkäyttöä teknologiaan, sillä Hal on täydellistä tekoälyä edustava tekninen kone, jonka syy ihmisten murhaamiselle on juuri virheellinen ohjelmointi, jonka on tehnyt juuri ihmiset, ja Halissa tämä virhe alkaa näkyä sen edustaman täydellisen tietojärjestelmän kohdatessa ensin sille olevan suuren ongelman, eli kyvyttömyyden valehdella (Hughes 2000, 142).

Palataan takaisin visuaalisen näyttävyyden kerronnan keinoihin tämän elokuva kohdalla. *2001: Avaruusseikkailu* -elokuvan loppu on näyttävyydessään varsin huikea, mutta katsojalle samalla suuria kysymyksiä jättävä kohtaus. Dave on löytänyt Jupiterin luota ison monoliitin, jonka löytäminen oli tämän avaruuslennon tarkoitus, sillä kuusta aiemmin toisesta samanlaisesta, mutta pienemmästä monoliitista lähtenyt signaali johdatti suunnilleen tähän paikkaan. Dave lähestyy monoliittia pienellä aluksellaan. Kohtauksessa näemme ensin monoliitin, jonka taustalla Jupiterin kuut ovat suorassa rivissä toistensa kanssa, eli tässä todennäköisesti vihjaillaan myös koko aurinkokuntamme kaikki planeetat muodostavan suoran rivin, mikä saattaa vihjata myös mytologiaan. Sitten monoliitti katoaa ja Dave syöksyy tähtiporttiin, joka on täynnä tähtiä, valoja ja sädeviivoja. Tämä kohtaus kestää varsin pitkään, kunnes sitten ollaan jossain mystisessä huoneessa, jossa Dave näkee itsensä ikääntyneenä miehenä syömässä yksin pöydän ääressä ja sitten lopuksi kuolevana vanhuksena sängyssä, edessään monoliitti. Kohtaus päättyy mystiseen tähtilapsen syntymään.

### 4.3 Elokuvan ja romaanin eroja

Clarcken *2001: Avaruusseikkailu* -romaanin loppu tapahtuu Jupiterin sijasta Saturnuksella (Clarke 1976, 162-163). Läheltä löytyvää isompaa monoliittia kutsutaan tähtiportiksi. Sen kerrotaan kiertäneen Jupiteria 3 miljoona vuotta odottaen koittamatonta kohtalonhetkeään ja jonka luomiseksi oli hajotettu yksi kuu, jonka luomisjätteet kiersivät avaruudessa. Pitkä odotus on päättymässä, sillä maailmankaikkeuteen oli syntynyt äly, joka pyrki pakenemaan planeettakehdostaan, jonka myötä saavutetaan huipentuma ikivanhassa kokeessa.

Clarcken *2001: Avaruusseikkailu* -romaanissa on samankaltainen loppu, kuin elokuvassa, jossa tietenkin sanoin selitetään selkeämmin, mitä Dave kokee ja näkee tähtiportin toisella puolella.

1. *2001: Avaruusseikkailu* -romaanin lopussa Halin sammuttamisen jälkeen Dave matkaa pienellä Discovery-aluksella kohti Saturnusta ja sen Japetus-kuuta sekä samalla hän on yhteydessä Maahan radiolla. Hän löytää myös monoliitin, jota kutsutaan tähtiportiksi. (Clarke 1976, 156-163)
2. Se mitä Dave ja Frank Poole eivät tienneet, niin matkan tarkoituksena oli etsiä ensimmäistä yhteyttä ihmiskunnan ja vieraan elämänmuodon välillä, josta tiesi etukäteen vain Hal ja aiemmin Discoverylla kuolleet tiedemiehet. Dave ja Frank eivät saaneet tietää tätä aiemmin, koska vuonna 1989 eräässä BARSOOM –nimisessä tutkimuksessa oli paljastunut ihmisen luontainen vihamielisyys vieraisiin elämänmuotoihin. (Clarke 1976, 141-144)
3. Elokuvan lopussa Halin sammuttamisen jälkeen Dave näkee vain etukäteen nauhoitetun videon tri. Floydista. Hän kertoo siinä kuusta löydetystä monoliitista, sen signaalista Jupiteriin ja sen täydellisestä mysteeristä. Tämän jälkeen kohtaus päättyy.
4. Romaanissa kerrotaan myös Halin käyttäytymisen muuttumisen tarkempi syy, joka liittyi sen ohjelmointiin liittyvään ristiriitaan totuuden puhumisen ja matkan todellisen tarkoituksen salaamisen välillä (Clarke 1976, 131-132). Hal ei osaa valehdella ja näin sen täydellisestä tekoälystä löytyi yksi merkittävä vika, jonka takia se meni epäkuuntoon. Tätä ei selitetä elokuvassa.

5. Saturnuksen läheltä löytyneestä isommasta monoliitista kerrotaan romaanissa, että sen rakentaminen oli aikoinaan muodostanut Saturnuksen renkaat, mikä oli vielä tapahtunut samaan aikaan, kuin ihmiskunnan synty (Clarke 1976, 155, 162-163).
6. Lähestyessään sitä se muuttuu tähtiportiksi, se avautuu, imaisee Daven sisäänsä ja hänen viimeiset sanansa Maahan ovat: "Se on ontto - se on loputon - ja - oi! - hyvä Jumala! - se on täynnä tähtiä." Tähtiportti sulkeutuu ja lyhyenä hetkenä avaruus oli kääntynyt nurin. Tämän jälkeen elokuvan tavoin Dave matkustaa vieraiden tähtijärjestelmiin, jossa näkee tähtiyhdistelmiä, omituisia kuvioita, vieraan taivaan, suuren paunaisen auringon ja tanssivat valoläikät. (Clarke 1976, 169-182)
7. Hän päätyy lopulta vanhaa hotellihuonetta muistuttavaan paikkaan, jossa on vanhoja ohjelmia esittävä TV. Romaanin mukaan hotellihuone on monoliitin välittämä kopio TV-ohjelmasta. Daven käydessä nukkumaan hänestä imetään kaikki muistot pois ja muutetaan sitten avaruudessa eläväksi ja liikkuvaksi kuolemattomaksi Tähtilapsi-olennoksi, joka hallitsee nyt maailmaa, aivan kuten Kuunkatselija miljoonia vuosia aiemmin. (Clarke 1976, 183-195)
8. Elokuvan lopussa nähdään samanlainen kohtaus, mutta se ei ilmiselvästi ole hotellihuone, vaan enemmänkin suuri huone jossain mystisessä kartanossa. Kohtauksessa ei kuulla lainkaan puhetta, vain pieniä ääniä. Mitään ei selitetä, vaan ensin Dave näkee itsensä vanhempana pöydän ääressä aterioimassa ja pian tämän jälkeen maatessaan kuolevana vanhuksena sängyssä katsellen monoliittia ja sitten hän muuttuu tähtilapseksi. Tämä voi olla vain yksi päätelmä kohtauksesta, mutta monet katsojat tehdä siitä toisenlaisiakin päätelmiä, sillä mitään kohtauksessa mitään ei selitetä, vaan kaikki on enimmäkseen vain katsojien tulkintojen varassa.

Kubrickin *2001: Avaruusseikkailu* -elokuvan monissa kohtauksissa ei selitetä mitään läpikotaisin eikä niissä kuulla ollenkaan monologia tai dialogia, vaan suuri osa mitä nähdään, näytetään vain visuaalisesti kuvissa, jotka ovat todellakin enimmäkseen katsojien omien tulkintojen varassa. Elokuvantekijät pyrkivät tällaiseen lopputulokseen. Tällainen kerronta sopii myös kuvaamaan tuonpuoleista, josta ihmiset eivät voi ymmärtää kovinkaan paljoa eläessään, ja siihen elokuvan loppukohtaus mahdollisesti viittaa. Kubrickin näkemys edustaa elokuvallista kauneutta avaruuden

ympäristön edellytyksenä ja mahdollisuutena, ja ihmiskunnalle avaruus on valloittamaton, joka edustaa valtavaa ylivoimaisuutta ihmisen käsityskyvylle (Soikkeli 2016, 80).

Kubrick on sanonut *2001: Avaruusseikkailu* –elokuvan juonesta, että jos sitä analysoidaan syvimmillä psykologisella tasolla, niin se symboloi Jumalan etsimistä, mikä lopulta edellyttää tieteellistä määritelmää Hänestä (Hughes 2000, 158). Elokuva pyörii tämän metafyyssisen käsityksen ympärillä, ja sen realistiset ja dokumentaariset tuntemukset kaikesta olivat välttämättömiä. Jos *2001: Avaruusseikkailu* on hämmentänyt katsojien tunteita, alitajuntaa ja mytologista oppimista, niin silloin se on Kubrickin mielestä onnistunut elokuva. (Hughes 2000, 158) Jumala-teeman pystyy hyvin yhdistämään esimerkiksi monoliittiin, koska elokuvan alussa apinoiden koskettaessa sitä, ne alkoivat tämän jälkeen hiljalleen kehittyä, löytäen itsestään pikkuhiljaa uusia taitoja ja kykyjä, jonka myötä ihmiskunta ja lopulta myös sivilisaatio alkoivat saamaan alkunsa. Tämän takia monoliitin voisi nähdä olevan mahdollisesti eräänlainen välikappale Jumalan ja Hänen luomakuntansa välillä.

*2001: Avaruusseikkailu* on viimeiseen saakka hiottu kokonaisuus ja tarkka kaikissa yksityiskohdissaan. Se pyrkii myös realistiseen kerrontaan, joten elokuvassa ei nähdä varsinaisesti mitään fantasiatarinoiden elementtejä, vaan se kertoo uskottavasti ihmiskunnasta ja sen mahdollisesta kehitymisestä. Vaikuttavin osuus elokuvasta on varmaan sen onnistunut tapa luoda katsojalle vaikutelma, että ollaan oikeasti avaruudessa ja myös kaikissa elokuvan kehittyneissä avaruusaluksissa, jonka mahdollistaa realistinen kerronta. Elokuvaohjaaja Steven Spielbergin mukaan Kubrick näki *2001: Avaruusseikkailun* ei-elokuvana, koska sen muoto oli muuttunut, joten se ei ollut dokumentti, ei draama, eikä edes science fiction, vaan enemmänkin ”tieteen mahdollinen tulos” (Frewin & Harlan 2001).

#### 4.4 Näyte elokuvan käsikirjoituksesta

Tässä kappaleessa tarkastelen elokuvan alkuperäistä käsikirjoitusta elokuvan lopusta sen jälkeen, kun Bowman on sammuttanut Halin. Elokuvan koko käsikirjoitus on nähtävillä verkossa Archivio Kubrick –sivustolla pdf-tiedostona, josta sivut ovat kopioitu.

We see various doors closing.

POD BAY

Bowman in space suit obtains new alignment telescope, new azimuth component.

Bowman in pod exits Pod Bay.

DISSOLVE TO:

CENTRIFUGE

Everything normal again.

MISSION CONTROL

Lastly, we want you to know that work on the recovery vehicle is still on schedule and that nothing that has happened should substantially lessen the probability of your safe recovery, or prevent partial achievement of some of the mission objectives.

(pause)

And now Simonson has a few ideas on what went wrong with the computer. I'll put him on...

CUT TO:

SIMONSON

SIMONSON

Hello, Dave. I think we may be on to an explanation of the trouble with the Hal 9000 computer. We believe it all started about two months ago when you and Frank interrogated the computer about the Mission. You may have forgotten it, but we've been running through all the monitor tapes. Do you remember this?

POOLE'S VOICE

The purpose of this mission is no more than to carry out a continuation of the space program and further our general knowledge of the planets. Is this true?

HAL'S VOICE

That is true.



## SIMONSON

Well, I'm afraid Hal was lying. He had been programmed to lie about this one subject for security reasons which we'll explain later. The true purpose of the Mission was to have been explained to you by Mission Commander Kaminsky, on his revival. Hal knew this and he knew the actual mission, but he couldn't tell you the truth when you challenged him. Under orders from earth he was forced to lie. In everything except this he had the usual reinforced truth programming. We believe his truth programming and the instructions to lie, gradually resulted in an incompatible conflict, and faced with this dilemma, he developed, for want of a better description, neurotic symptoms. It's not difficult to suppose that these symptoms would centre on the communication link with Earth, for he may have blamed us for his incompatible programming. Following this line of thought, we suspected that the last straw for him was the possibility of disconnection. Since he became operational, he had never known unconsciousness. It must have seemed the equivalent to death. At this point, he, presumably, took whatever actions he thought appropriate to protect himself from what must have seemed to him to be his human tormentors. If I can speak in human terms, I don't think we can blame him too much. We have ordered him to disobey his conscience. Well, that's it. It's very speculative, but we think it is a possible explanation. Anyway, good luck on the rest of the Mission and I'm giving you back to Bernard.

CUT TO:

MISSION CONTROL

## MISSION CONTROL

Hello, Dave. Now, I'm going to play for you a pre-taped briefing which had been stored in Hal's memory and would have been played for you by Mission Commander Kaminsky, when he had been revived. The briefing is by Doctor Heywood Floyd. Here it is...

Floyd's recorded briefing.

FLOYD

Good day, gentlemen. When you see this briefing, I presume you will be nearing your destination, Saturn. I hope that you've had a pleasant and uneventful trip and that the rest of your mission continues in the same manner. I should like to fill you in on some more of the details on which Mission Commander Kaminsky will have already briefed you. Thirteen months before the launch date of your Saturn mission, on April 12th, 2001, the first evidence for intelligent life outside the Earth was discovered. It was found buried at a depth of fifteen metres in the crater Tycho. No news of this was ever announced, and the event had been kept secret since then, for reasons which I will later explain. Soon after it was uncovered, it emitted a powerful blast of radiation in the radio spectrum which seems to have triggered by the Lunar sunrise. Luckily for those at the site, it proved harmless. Perhaps you can imagine our astonishment when we later found it was aimed precisely at Saturn. A lot of thought went into the question of whether or not it was sun-triggered, as it seemed illogical to deliberately bury a sun-powered device. Burying it could only shield it from the sun, since its intense magnetic field made it otherwise easily detectable. We finally concluded that the only reason you might bury a sun-powered device would be to keep it inactive until it would be uncovered, at which time it would absorb sunlight and trigger itself. What is its purpose? I wish we knew. The object was buried on the moon about four million years ago, when our ancestors were primitive man-apes. We've examined dozens of theories, but the one that has the most currency at the moment is that the object serves as an alarm. What the purpose of the alarm is, why they wish to have the alarm, whether the alarm represents any danger to us? These are questions no one can answer. The intentions of an alien world, at least four million years older than we are, cannot be reliably predicted. In view of this, the intelligence and scientific communities felt that any public announcement might lead to significant cultural shock and

(MORE)

## FLOYD (CONT'D)

disorientation. Discussion took place at the highest levels between governments, and it was decided that the only wise and precautionary course to follow was to assume that the intentions of this alien world are potentially dangerous to us, until we have evidence to the contrary. This is, of course, why security has been maintained and why this information has been kept on a need-to-know basis. And now I should like to show you a TV monitor tape of the actual signalling event.

We see a replay of the TMA-1 radio emission, as seen from a TV-monitor on the spot. We hear the five loud electronic shrieks.

## IN ORBIT WITHIN THE NARRATOR

Rings of Saturn, we see a black, mile long, geometrically perfect rectangle, the same proportions as the black artifact excavated on the Moon.

## NARRATOR

For two million years, it had circled Saturn, awaiting a moment of destiny that might never come. In its making, the moon had been shattered and around the central...

Precisely cut into its center is a smaller, rectangular slot about five hundred foot long on the side.

## NARRATOR (CONT'D)

... world, the debris of its creation, orbited yet - the glory and the enigma of the solar system...

At this distance, the rings of Saturn are seen to be made of enormous chunks of frozen ammonia.

## NARRATOR (CONT'D)

... Now, the long wait was ending. On yet another world intelligence had been born and was escaping from its planetary cradle. An ancient experiment was about to reach its climax.

The rest of this sequence is being worked on now by our designers. The intention here is to present a breathtakingly beautiful and comprehensive sense of different extra-terrestrial worlds. The Narration will suggest images and situations as you read it.

## NARRATOR (CONT'D)

Those who had begun the experiment so long ago had not been men. But when they looked out across the deeps of space, they felt awe and wonder - and loneliness. In their explorations, they encountered life in many forms, and watched on a thousand worlds the workings of evolution. They saw how often the first faint sparks of intelligence flickered and died in the cosmic night. And because, in all the galaxy, they had found nothing more precious than Mind, they encouraged its dawning everywhere. The great Dinosaurs had long since perished when their ships entered the solar system, after a voyage that had already lasted thousands of years. They swept past the frozen outer planets, paused briefly above the deserts of dying Mars and presently looked down on Earth. For years they studied, collected and catalogued. When they had learned all they could, they began to modify. They tinkered with the destiny of many species on land and in the ocean, but which of their experiments would succeed they could not know for at least a million years. They were patient, but they were not yet immortal. There was much to do in this Universe of a hundred billion stars. So they set forth once more across the abyss, knowing that they would never come this way again. Nor was there any need. Their wonderful machines could be trusted to do the rest. On Earth, the glaciers came and went, while above them, the changeless Moon still carried its secret. With a yet slower rhythm than the Polar ice, the tide of civilization ebbed and flowed across the galaxy. Strange and beautiful and terrible empires rose and fell, and passed on their knowledge to their successors. Earth was not forgotten, but it was one of a million silent worlds, a few of which would ever speak. Then the first explorers of Earth, recognising the limitations of their minds and bodies, passed on their knowledge to the great machines they had created, and who now transcended them in every way. For a few thousand years, they shared their Universe with their machine children; then, realizing that it was folly to linger when their task was done, they passed into history without regret.

(MORE)

## NARRATOR (CONT'D)

Not one of them ever looked through his own eyes upon the planet Earth again. But even the age of the Machine Entities passed swiftly. In their ceaseless experimenting, they had learned to store knowledge in the structure of space itself, and to preserve their thoughts for eternity in frozen lattices of light. They could become creatures of radiation, free at last from the tyranny of matter. Now, they were Lords of the galaxy, and beyond the reach of time. They could rove at will among the stars, and sink like a subtle mist through the very interstices of space. But despite their God-like powers, they still watched over the experiments their ancestors had started so many generations ago. The companion of Saturn knew nothing of this, as it orbited in its no man's land between Mimas and the outer edge of rings. It had only to remember and wait, and to look forever Sunward with its strange senses. For many weeks, it had watched the approaching ship. Its long-dead makers had prepared it for many things and this was one of them. And it recognised what was climbing starward from the Sun. If it had been alive, it would have felt excitement, but such an emotion was irrelevant to its great powers. Even if the ship had passed it by, it would not have known the slightest trace of disappointment. It had waited four million years; it was prepared to wait for eternity. Presently, it felt the gentle touch of radiations, trying to probe its secrets. Now, the ship was in orbit and it began to speak, with prime numbers from one to eleven, over and over again. Soon, these gave way to more complex signals at many frequencies, ultra-violet, infra-red, X-rays. The machine made no reply. It had nothing to say. Then it saw the first robot probe, which descended and hovered above the chasm. Then, it dropped into darkness. The great machine knew that this tiny scout was reporting back to its parent; but it was too simple, too primitive a device to detect the forces that were gathering round it now. Then the  
(MORE)

NARRATOR (CONT'D)  
pod came, carrying life. The great machine  
searched its memories. The logic circuits  
made their decision when the pod had  
fallen beyond the last faint glow of the  
reflected Saturnian light. In a moment of  
time, too short to be measured, space  
turned and twisted upon itself.

THE END

(Kubrick & Clarke, 59-65)

Kuten käsikirjoitusnäytteestä ilmenee, niin tämä ei lopulta päätynyt elokuvaan, vaan Clarken romaaniin, jossa selitetään tarkemmin Discoveryn tehtävän syytä ja miksi Hal kääntyi miehistöä vastaan. Tämä alkuperäinen loppukohtaus tapahtuu Saturnus-planeetalla. Kohtauksessa kertoja selittää Bowmanille kaikkia tapahtumia Maa-planeetan kehittymisestä ja ihmiskunnan synnystä



dinosaurusten jälkeen sekä lisäksi Tri. Heywood Floydin selityksestä matkan todellisesta tarkoituksesta elokuvaa annetaan elokuvaa kattavampi osuus.

Tarkastelemalla tätä käsikirjoitusnäytettä huomaa, että *2001: Avaruusseikkailu* -romaanin oli tehty paljon muutoksia. Lopullisen elokuvan loppuosuuden tapahtumapaikaksi on vaihtunut Jupiter Saturnuksen sijaan, todennäköisesti budjettisyistä, sillä varsinkin Saturnuksen renkaiden lavastaminen olisi vaatinut paljon tuon ajan erikoistehosteilta. Elokuvan tähtiporttikohtaus ja sen jälkeiset kohtaukset Bowmanin päätyessä toiseen ulottuvuuteen ja mahdollisesti myös aika-avaruuden ulkopuolelle on näköjään tehty ilman käsikirjoitusta. Clarke otti elokuvan käsikirjoituksesta kaiken inspiraation romaaniinsa ja elokuvan loppukohtaus on kuvattu ilman käsikirjoitusta käyttämällä kaikkia mieleen tulevia ideoita ja oivalluksia. Se miten Clarke kuvaili romaanissaan loppukohtausta tähtiportissa, perustui mahdollisesti vain hänen omaan tulkintaansa Kubrickin tekemästä kohtauksesta. Mutta tätä loppukohtausta elokuvassa voidaan varmasti tulkita monin tavoin, sillä Clarcken romaanin lopussa Dave päätyi hotellihuoneeseen, jossa oli TV näyttämässä vanhoja ohjelmia, joita elokuvassa ei ollut.

Tällainen menettely on loogista, koska loppukohtaus on vaikeasti tulkittavissa ja silloin se piti kehittääkin sellaisella tavalla, ettei se selitä itseään liian yksinkertaisesti tai suorasti edes elokuvan tekijöille. Elokuvan lopussa, kun Bowman syöksyy tähtiporttiin, niin hän ei pidä yhteyttä keneenkään, vaan on täysin yksin, mikä lisää kohtauksen dramatiikkaa. Kubrick karsi dialogia ja puhetta minimiin, mikä antaa katsojille enemmän tulkinnan varaa kaikesta näkemästään, joka on yksi tämän elokuvan tärkeimmistä tavoitteista. Käsikirjoitusnäytteestä huomaa, että tuo kaikki oli todellakin tarkoitus laittaa elokuvaan, sillä tekstissä ei mainita sanallakaan romaanin viimeisistä kohtauksista.

Elokuvan käsikirjoituksen valmistelu kesti yhteensä neljä vuotta, jolloin siihen tehtiin myös filmausten aikana muutoksia. Kubrick vähensi tarkoituksella dialogia, koska ei pitänyt siitä, toisin kuin Clarke. (Soikkeli 2016, 79) Tämän takia Clarcken romaani eroaa kerrontatavoiltaan elokuvasta.

Elokuvan käsikirjoituksesta jouduttiin poistamaan useita kohtauksia. Niihin lukeutuvat esimerkiksi Discovery-aluksen miehistön juhlat ennen avaruusmatkaa Jupiteriin, Discoveryn lähtö maasta,

aluksen miehistön valmistautuminen hyperuneen matkan ajaksi, Bowman uudelleenohjelmoimassa Halia, ja lisäksi elokuvan lopussa Bowmanin syöksyessä tähtiporttiin, hänen alun perin piti kohdata siellä myös kirkasihoisia avaruuslentoja ja niiden asuttama kaupunki, mutta näistä ideoista sitten luovuttiin kokonaan (Hughes 2000, 153-154).

#### 4.5 Kubrickin tekijyys

Elokvantekijä ja teoreetikko **Peter Wollenin** mukaan elokuvan tekijyyttä on eroteltu Hollywoodin `persoonallisuuden kultista`. Tämä tarkoittaa, että ohjaajaa ei saisi nähdä `yksittäisenä` tekijänä, joka ilmaisee vain itseään tai omaa visiotaan elokuvassa, vaan hänet tulisi nähdä enemmänkin subjektina, jonka `kiinnostukset` sallivat `tiedostamattoman ja merkityksettömän tarkoituksen` olla `tulkintaa elokuvassa, mikä liittyy yleensä yllätykseen persoonallisessa osallisuudessa. Tekijä analysoi näin ollen sitä mikä nähdään osallisuutena `jäljittäessä rakennetta (ei viestiä) töissä, jotka voivat silloin jälkifaktalla valita yksilön, ohjaajan, empiirisellä pohjustuksella. (Bennett 2005, 106)

Oppia kiitetään ja neroutta arvostetaan, mikä antaa meille iloa. Lisäksi se antaa meille hurmiota, tuo tietoa, tämä inspiroi ja on itse myös inspiroitu. Nerolle se on taivaasta, oppia ihmiseltä: Tämä asettaa meidät alhaisten ja sivistymättömien yläpuolelle. Kaikki se, mikä on oppineiden yläpuolella, ja myös kohteliaisuuden. Oppiminen on lainattua tietoutta, nerous on synnynnäistä, ja aivan meidän omaamme. (Bennett 2005, 57-58)

Kubrick oli elokvanteikijä, mutta hänen roolinsa oli muutakin, kuin ohjaaja, käsikirjoittaja ja tuottaja. *2001: Avaruusseikkailu* -elokuvassa hän vastasi myös erikoistehosteista, joissa jokainen yksityiskohta oli tarkasti suunniteltu, kuten myös lavastuksessa. Hänen ideansa oli myös, että tietokone pystyisi ymmärtämään ihmisen puhetta vain pelkästään lukemalla huulilta, mihin Clarke ei aikoinaan uskonut, mutta nykyään todellisuudessa tietokone pystyy siihen, minkä Kubrick arvioi ennalta (Bizony & Doran 2001). Tämän väitteen mukaan näkisin, että tässä elokuvassa Kubrick oli myös avaruuteen tarkasti perehtynyt ideoija ja ajatteli aiheesta, kuin tiedemies. Koko elokuvan kuvitteellinen tulevaisuusvisio näyttäytyy niin uskottavasti, että elokuvan voisi nähdä edelleen olevan ikkuna tulevaan, vaikka vuosi 2001 on mennyt jo. Elokuva on tarkoituksella myös vaikeatulkintainen, sillä Clarke on sanonut: ”Olemme epäonnistuneet, jos *2001: Avaruusseikkailun* ymmärtää kokonaan” (Schneider 2009, 138).



Hyvän tieteiselokuvan kuuluukin olla älykäs ja älykkääseen katsomiskokemukseen kuuluu aina välillä tietynlainen haastavuus, joka pakottaa katsojia käyttämään mahdollisimman paljon omia aivojaan, jotta pystyvät tulkitsemaan kaikkea näkemäänsä parhaansa mukaan. Kubrick loi visuaalisesti upeita kuvia ulkoavaruudesta, jotka yhdistyvät hänen pessimistiseen ja kyyniseen näkemykseensä ihmisluonnosta, sillä edes pitkälle kehittynyt teknologia ei pysty peittämään julmaa ihmisluontoa, mikä ensin näkyy ensin elokuvan alussa ihmisapinoiden taisteluissa ja muuttuen sitten lopullisesti kylmän sodan salailuiksi ja juonitteluiksi, jotka hallitsevat elokuvan jälkimmäistä puoliskoa (Schneider, 2009, 138). *2001: Avaruusseikkailu* –elokuvan vaikuttavuudesta kertoo sekin, että ilmestyessään sen kuva avaruudesta näyttäytyi oman aikansa katsojille realistisemmin, kuin esimerkiksi NASAn maalaukset (Soikkeli 2016, 78).

Käsittelen vielä lyhyesti *2001: Avaruusseikkailu* -elokuvan jatko-osaa vertailukohteena. Elokuvalle valmistui vuonna 1983 **Peter Hyamsin** ohjaama ja yhdessä Clarken kanssa käsikirjoittama jatko-osa *Avaruusseikkailu 2010 (2010: The Year We Make Contact)*, joka perustuu Clarken vuoden 1982 romaaniin *2010: Avaruusodysseia (2010: Odyssey Two)*. Kubrick ei ollut tämän elokuvan kanssa ollenkaan tekemisissä ja tämä teos ei ole myöskään saanut edeltäjänsä veroista klassikon mainetta. Elokuvassa tri. Heywood Floyd miehistöineen lähtee Jupiterille 9 vuotta myöhemmin selvittämään mitä tapahtui Discovery –alukselle. Tässä elokuvassa annetaan selitys Halin kapinalliselle käytökselle, joka on sama, kuin *2001:Avaruusseikkailu* -romaanissa. Lisäksi myös annetaan ymmärtää, että aiemman elokuvan loppukohtauksen tähtiportti vei monoliitin sisälle, sillä eräässä kohtauksessa nähdään venäläinen kosmonautti tutkimassa isoa monoliittia, kunnes hän joutuu sen imaisemaksi ja samalla nähdään tähtiporttia muistuttavia valoja.

*Avaruusseikkailu 2010* -elokuvasta huomaa, että Clarke halusi ilmeisesti täydentää ja selittää joitain asioita lisää aiemman elokuvan tarinasta, kuten parhaana esimerkkinä syy Halin kapinallisuuteen, eli kyvyttömyyteen valehdella, mitä ei Kubrickin elokuvassa selitetty, vaan monet asiat jäivät katsojien tulkittaviksi. Lisäksi tämä jatko-osa oli kerronnaltaan nopeatempoisempi ja enemmän perinteisempi suoraviivainen seikkailuelokuva, jossa dialogia on enemmän, mutta filosofinen sisältö jää kuitenkin edeltäjänsä pienemmäksi. Jos näitä kahta elokuvaa vertailen, niin Kubrickin kerronta toimii paremmin, koska kun asioita ei selitetä liikaa tai ei ollenkaan, niin asiat jäävät enemmän mysteerisiksi ja tämä vaikutelma voi lisätä teoksen kiehtovuutta sekä tarinan jännitteitä. Katsojat

eivät ole tyhmiä. Itse asiassa se on älyllisesti stimuloivaa, inspiroivaa ja mielenkiintoisesti haastavaa, kun me katsojat saamme itse pohtia mahdollisimman paljon kaikkea elokuvissa näkemäämme, jotka voivat olla vaikeammin tulkittavissa, eikä niille anneta suorita selkeitä selityksiä.

*2001: Avaruusseikkailu* oli Kubrickille ja Clarkelle mielenkiintoinen yhteistyö, jossa romaani syntyi vasta elokuvakäsikirjoituksen valmistumisen yhteydessä, joten tässä kohtaa romaani voisi edustaa käsikirjoitusadaptaatiota, mutta oikeastaan se ei ole sitä, koska molempien teoksien käsikirjoitukset valmistuivat samaan aikaan. Sillä ei oikeastaan ole väliä, katsooko ensin elokuvan vai lukeeko romaanin. Parasta näiden kahden välillä on kuitenkin se, että niissä kerrotaan sama tarina, mutta eri tavoilla. Esimerkiksi, jos *2001: Avaruusseikkailu* –elokuvan katsominen tuntuu haastavalta tai jopa tylsältä hidastempoisemman kerronnan takia, niin romaanin lukeminen voi auttaa näissä asioissa, koska siinä kerrotaan tapahtumista tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin. Tai sitten, jos katsoo Kubrickin elokuvan romaanin lukemisen jälkeen, niin katsomiskokemus saattaa ehkä muodostua mielekkäämmäksi, kun romaanin ansiosta katsojalla saattaa olla valmiina jonkinlaisia ajatuskuvia ja näkemyksiä tarinan tapahtumista. Koska elokuva ja romaani ovat kerrottu eri tavoilla, niin tällä tavalla ne myös oivallisesti täydentävät toisiaan, ainakin *2001: Avaruusseikkailun* kohdalla.

## 5. KELLOPELIAPPELSIINI

### 5.1 Elokuvan esittely ja tarina

*Kellopeleliappelsiini* (*A Clockwork Orange*) on elokuva vuodelta 1971 ja dystopiakuvaus yhteiskunnasta sekä sen kieroutuneisuudesta. Tuotannosta vastasi Warner Bros.–yhtiö. Pääosissa nähdään **Malcolm McDowell, Patrick MaGee, Warren Clarke, Steven Berkoff** ja **Philip Stone**. Elokuva sai 4 Oscar-ehdokkuutta. Ilmestyessään elokuva aiheutti valtavasti kohua väkivaltaisuuksellaan, halventavalla naiskuvauksellaan, vahvalla eroottisuudellaan sekä mahdollisista yllytyksistä rikoksiin.

Elokuva perustuu **Anthony Burgessin** samanimiseen vuoden 1962 romaaniin, johon hän sai inspiraationsa eräästä kokemastaan tragediasta: Hän joutui vaimonsa kanssa kodissaan toisen maailmansodan aikaan neljän amerikkalaisen sotilaskarkurin hyökkäyksen kohteeksi. Burgess joutui katsomaan avuttomana, kun he raiskasivat hänen raskaana olevan vaimonsa, joka myöhemmin tämän seurauksena sai keskenmenon, sitten hän masentui ja yritti vielä itsemurhaa. Burgess sanoi kirjoittamisen olevan sitten hänen tapansa selvitä väkivallasta, jota hän ei voinut sietää, ja niin sitten *Kellopeleliappelsiini* lopulta syntyi. (Hughes 2000, 160) Samanlainen pahoinpitelykohtaus kuvataan myös romaanissa ja elokuvassa, mutta niissä vaimo menehtyy tämän väkivallan teon seurauksena. Stanley Kubrick kiinnostui *Kellopeleliappelsiinista* ja käsikirjoitti sen Burgessin kanssa.

Vaikka *Kellopeleliappelsiini* on väkivaltainen teos, mutta se on myös nuoren kasvutarina pojasta mieheksi, ja ennen kaikkea tarina on voimakasta yhteiskuntakritiikkiä. Teos ilmestyi suomeksi vasta vuonna 1991, koska sitä pidettiin pitkään suomentamiskelvottomana venäläistyylisen Nadsat-teinislängin takia, jolla koko romaanin tarina oli kerrottu. **Moog Konttinen** lopulta onnistui kääntämään kielen, ja niin sitten romaani pääsi suomalaistenkin luettavaksi. Elokuvassa Alexin käyttämistä slangisanoista suurin osa on siistitty paremmin ymmärrettävämpään muotoon, sillä dialogin haluttiin olla katsojille mahdollisimman ymmärrettävää. Kirjailija Anthony Burgess keksi Nadsat-kielen tätä romaania varten, joka koostui noin 250 slaavilaisperäisestä sanasta ja värikkäästä sekoituksesta englannin kieleen sovitetusta venäjämästä (‘yarbles’, ‘devotchkas’, ‘tolchoks’), vauvanpuheesta (‘eggy-weg’ ja ‘schooly-wool’), mustalaispuheesta sekä riimittelevästä slangista, ja sana Nadsat tarkoittaa venäläisittäin ‘teiniä’ (Hughes 2000, 160; Tieteen termipankki 2014).

## 5.2 Elokuvan ja romaanin eroja

1. Romaanissa Alexin ja kumppaneiden hyökätessä kirjailijan ja hänen vaimonsa kimppuun, kirjailija oli kirjoittamassa teosta nimeltä *Kelloveliappelsiini (A Clockwork Orange)* (Burgess 2009, 28-30). Kirjan nimi ei tule esille elokuvan kohtauksessa. (Hughes 2000, 60).
2. Kohtaus, jossa Alex tulee vankilaan, on Kubrickin elokuvaan lisäämä. Hän luovuttaa tavaransa vankilan säilöön ja häneltä kuulustellaan samalla homoseksuaalisuudesta, tekoraajoista ja sukupuolitaudeista.
3. Elokuvasta puuttuu romaanin kohtaus, jossa Alex joukkoineen pahoinpitelee vanhan miehen, joka tulee kirjastosta (Burgess 2009, 11-14). Mutta sitten Alexin saapuessa kirjastoon Ludovico-hoidon ja vankialasta vapautumisen jälkeen, hän joutuu tämän vanhan miehen ja hänen ystäviensä pahoinpitelemäksi (Burgess 2009, 173-177).
4. Kulkuri ja hänen ystävänsä eivät pahoinpitele Alexia romaanissa.
5. Elokuvassa Alex ei kestä Ludovico-hoitonsa jälkeen Beethovenin yhdeksättä sinfoniaa, mutta romaanissa hän ei kestä enää mitään klassista musiikkia (Burgess 2009, 169-170).
6. Elokuvassa Alex paljastuu kirjailijalle laulaessaan kylvyssä laulua ”Singing in the Rain”, jota hän lauloi myös aiemmin raiskatessaan hänen vaimonsa, kun taas romaanissa Alex paljastui käyttämällä slangilla (Burgess 2009, 197-201).
7. Romaanissa Alexilla ei ole lemmikkikäärmettä.
8. Romaanissa kirjailija jää vaimonsa kuoltua yksin. mutta elokuvassa hänellä on henkivartija.
9. Kirjan suomennoksessa yksi Alexin drugeista on nimeltään Pim, kun taas elokuvassa hän on Dim.

10. Romaanissa Georgie tapetaan ryöstöretkellä rautatangolla (Burgess 2009, 94-95), kun taas elokuvassa hän ei kuole.
11. Romaanissa Alex joutuu Pimin ja hänen vihollisjengin johtajan Billyboyn pahoinpitelemäksi (Burgess 2009, 179-183), kun taas elokuvassa vastaavan tekevät Georgie ja Dim, joista molemmista oli tullut Alexin vankilatuomion aikana poliiseja. Elokuvassa päädyttiin tähän ratkaisuun, koska se ei antanut Billyboyn hahmolle näkyvyyttä enempää, kuin yhden kohtauksen verran, joten Alexin pahoinpitelykohtauksessa ei olisi silloin ollut tarpeeksi vahvaa dramatiikkaa. Pim kuvataan romaanissa elokuvan tavoin varsin tyhmänä miehenä, joten vaikka hänestä romaanissakin tuli poliisi, niin hän oli selkeästi Billyboyn vallan alla, koska kypsän ja vahvan luonteen puuttumisen takia hän ei voinut vastustaa häntä.
12. Elokuvassa on kohtaus, jossa Alex iskee levykaupassa kaksi ikäistään nuorta tyttöä ja vie heidät kotiinsa harrastamaan seksiä hänen kanssaan. Romaanissa tämä vastaava kohtaus kuvataan Alexin iskiessä silmänsä kahteen kymmenvuotiaaseen tyttöön, sitten hän huumaa heidät ja raiskaa julmasti (Burgess 2009, 52-57). Elokuvassa romaanin kuvausta tässä kohtauksessa ei voitu käyttää, sillä sensuuri olisi estänyt kahden alaikäisen tytön julman raiskauksen kuvaamisen, joka olisi samalla tehnyt päähenkilöstä liian vastenmielisen katsojille ja elokuvasta vaikeammin katsottavan. Kubrick varmaan halusi omalla kohtauksellaan kuvata pahan ihmisen ääretöntä viehätysvoimaa nuorten ja ehkä hiukan naiivien tyttöjen keskuudessa, mikä on edelleen hyvin yleistä oikeassakin elämässä.
13. Ehkä merkittävin ero *Kelloveliappelsiini* -romaanin ja -elokuvan välillä taitaa olla loppukohtaus. Kirjan loppukohtausta ei elokuvassa nähdä, jossa Alex on mennyt naimisiin, tullut isäksi ja aikuistunut. Häntä ei myöskään enää houkuttele ultraväkivalta ja raiskaukset, koska hän kokee olevansa liian vanha sellaiseen. (Burgess 2009, 217-231) Tämä on selkeästi suljettu loppu, me tiedämme, kuinka Alexin käy romaanin päätyttyä. Elokuvan loppu jää oikeastaan hiukan avoimeksi, sillä Alex sanoo parantuneensa, mutta sitä ei suoraan sanota, että mihin suuntaan parannus vie. Elokuva loppuu seksikohtaukseen väkijoukon edessä, mikä viittaa mahdollisesti Alexin naimisiinmenoon tai sitten taivalliseen kokemukseen, kun hän voi taas harrastaa seksiä. Ennen tätä

kohtausta, Alex hymyilee hiukan pirullisesti, joten tämä voi vihjailla hänen ehkä palaavan jossain määrin vanhoihin pahoihin puuhiin. Elokuvan loppu haluttiin varmaan jättää enimmäkseen katsojien tulkittaviksi.

### 5.3 Elokuvan teemoja

Sellainen seikka tulee nopeasti esille, että romaanin elokuvaversiossa kerronta muutetaan suuremmin kerrotuksi. Romaani esitetään usein ”jonkun pään sisällä” kielikuvallisesti sanottuna, eli tarina kerrotaan siis kertojan ajatusmaailman kautta, joka on terminä sisäinen monologina, mutta paras kuvaus tähän taitaa olla ”tajunnan kuvaus”. Käsikirjoittaja pyrkii luomaan suoraa fyysistä toimintaa ja kuvallisia esityksiä dialogista ja monologeista. Romaanihahmoa seurataan, kun hän kertoo kaikkea kohtaamistaan asioista. Ratkaiseva tapaaminenkin saatetaan kertoa muutamalla sanalla ja elokuvassa tämä ratkaistaan konkreettisesti tuomalla henkilöhahmoille miljöön, selkeän tilanteen ja repliikkejä. Romaanissa ajattelevan henkilöhahmon on muututtava tullessaan puhuvaksi hahmoksi. Elokuvassa hahmon hiljaisuus voi olla voimallinen tekijä, kuvaten häntä ilman elävää kommunikaatiota olevana ihmisenä, johon romaani ei välttämättä viittaa, sillä jälkimmäisessä henkilö voi jatkaa puhumista muiden henkilöhahmojen lisäksi myös lukijoille. (Sundstedt 2009, 274-275) *Kellopeliappelsiini* oli sellainen elokuva, joka tavallaan esitettiin päähenkilön ”pään sisällä” sisäisenä monologina, eli Alexin kertomana, vaikka sitä ei elokuvassa koko ajan kuultu, vaan ainoastaan elokuvan alussa, merkittävimmissä käännekohtauksissa ja lopussa.

Lisäksi elokuva kuvasi maailmaa tavalla, jossa Alexin näkökulma korostui. *Kellopeliappelsiinissa* on erotiikkaa, mikä näkyy esimerkiksi seksikohtauksissa ja alastomissa naisissa. Jo aloituskohtauksessa on vahvaa eroottissävytteistä ja seksuaalista kuvastoa, kuten Korovan maitobaarissa olevat pöydät ja maitohanat, jotka esittävät alastomia naisia ja niistä huokuu hiukan pornografiaa, kuten myös joistakin tapahtumapaikkojen seinillä näkyvistä graffiteista ja maalauksista. Näin luodaan vaikutelma siitä miten myös Alex näki naiset, eli lähinnä vain alistettavina orjina ja tyydytystä tuovina seksiobjekteina. Romaanissa tällaista eroottissävytteistä kuvausta esineissä, seinissä ja huonekaluissa ei pahemmin kuvailla. Lisäksi alastomia naisia nähdään myös seuraavissa kohtauksissa, kuten elokuvan alussa, jossa Billyboyn johtama huligaanijengi yrittää raiskata nuoren tytön, kirjailijan ja hänen vaimonsa pahoinpitelyssä Alexin ja hänen joukkonsa toimesta, naiset Alexin raamatullisissa näyissä, kohtaukset Ludovico-

hoidossa, ja lopussa, jossa Alexin maatsessa sairaalasängyssä, hänen lääkäriinsä harrastaa seksiä sairaanhoitajan kanssa viereisessä sairaalasängyssä verhojen takana.

Henkilöhahmo kertoo itsestään olemuksellaan, ulkonäöllään ja ulkoisilla piirteillään. Sanotaan, että juuri yksityiskohdissa on henkilöiden elävyys ja uskottavuus, sillä taide rakentuu juuri yksityiskohtaisen kautta. Neuvotaankin, että yksityiskohdat tulisi valita huolellisesti ja tarkoin, sillä juuri ne luovat todentuntua. (Vacklin & Rosenvall 2015, 15-16) Alexin ja hänen jenginsä pukeutuu erikoisesti valkoisiin vaatteisiin, joissa on munakupit sekä jokaisella on mustat hatut, jotka ilmentävät hahmojen pelottavuutta ja uhkaavuutta. Lisäksi moni henkilöhahmo on pukeutunut erikoisesti ja hiukset vahvasti värjättyinä, jotka ilmentävät kaikki heidän persoonallisuuttaan.

Yleisesti elokuvissa henkilöhahmon voi näyttää katsojille käyttämällä hänen kohdallaan tietynlaista koodausta, eli merkkäämistä vaatteilla, väreillä, äänillä, metaforilla sekä tietenkin sopivalla käytöksellä. Vaatteilla voi kertoa jotain henkilön taustasta tai luonteesta, kuten yhteiskuntaluokasta, asuinpaikasta, elämänasenteesta tai seksuaalisesta suuntautumisesta. Käsikirjoittaja voi myös äänellä ja musiikillakin koodata käyttämällä esimerkiksi jotain tiettyä musikaalista teemaa jonkun henkilöhahmon, paikan tai tilanteen kohdalla. (Vacklin & Rosenvall 2015, 16-18) Lopuksi on tietenkin henkilöhahmon nimi, koska hänet tullaan ensisijaisesti muistamaan siitä, sillä se on osa hänen persoonaansa, etiketti sekä kaikkea mitä hän on (Anders & Vacklin 2015, 20).

*Kelloveliappelsiinin* on sanottu olevan vahvasti myös homoeroottinen elokuva. Tämä näkyy esimerkiksi Alexin tekoriipsessä, joka viittaa drag-kuningatar -tyyliin. Alexin ollessa levykaupassa hän näkee siellä nuoret tytöt, jotka nuolevat penistä muistuttavia mehujääpuikkoja. Ja sitten on myös kohtaus, jossa Alex murtautuu Kissanaiseksi kutsutun henkilön kotiin ja tappaa hänet sitten penistä muistuttavalla veistoksella. Lisäksi homoeroottisuuden viittaavat myös kohtaukset vankilassa, joista ensimmäisessä vanginvartija tutkii juuri sinne saapuneen Alexin alastonta ruumista penistä myöten, ja myöhemmin vankien kuorokohtauksessa eräs miesvanki flirttailee Alexille. (Hughes 2000, 166)

Elokuva antaa katsojille useita näkökulmia tulkita Alexin hahmoa ja jokaisella katsojalla saattaa olla oma näkemyksensä hahmon pohjimmaisesta luonteesta, varsinkin ennen elokuvan puoliväliä

alkavissa kohtauksissa Alexin ollessa vankilassa ja myöhemmin hänen vankilasta vapautumisessa. Näin ollen tietystä näkökulmasta Alex saattaa elokuvassa yrittää manipuloida katsojia kääntämällä heidän huomionsa pois hänen rikoksistaan. Alexin pahan luonteen kätkemiseen myöhemmin mahdollisesti viittaa kohtaus, jossa hän vankilassa lukee Raamattua ja kuvittelee samalla itsensä roomalaiseksi sotilaaksi, joka piiskaa ristiä kantavaa Jeesus Kristusta. Tämä saattaa viitata Alexin halveksivaan ja vihamieliseen asenteeseen uskontoa kohtaan. Romaanissa kohtausta ei ole. Heti tämän jälkeen Alex puhuu ystävällisesti papille, kuinka hän haluaa parantua ja muuttua hyväksi. Alexin kuvitteleman ristikohtauksen voi ehkä tulkita niinkin, että jos Alex vapautuu vankilasta liian aikaisin kärsimättä täyttä rangaistusta, mutta osoittamalla kuitenkin katumusta tekoihinsa, Jeesus voi sovittaa hänen syntinsä, vaikka hän olisi miten paha. Tämä näkökulma on kuvainnollinen ja vain yksi tulkinta kohtauksesta.

Toisaalta, Alex mielistelee pappia tai voi vain teeskennellä katumusta julkisesti, koska oli tietoinen tästä Ludovico-menetelmästä, joka poistaa tieteellisin keinoin rikollisista heidän kaikki pahat taipumuksensa rikoksiin ja pahantekoihin sekä samalla se mahdollistaa vapautumisen vankilasta heti hoidon jälkeen, vaikka tuomiosta olisi suurin osa vielä suorittamatta. Kun Alex vapautuu vankilasta ja joutuu yhteiskunnan kiusaamaksi, katsojat saattavat sääliä häntä. Ludovico-hoidon takia Alex on menettänyt omaa tahtoaan, eikä pysty elämään niiden asioiden kanssa, joita hän rakastaa eniten, eli seksi ja väkivalta, vaan niistä on tullut häntä haavoittavia asioita. Lisäksi hän ei voi myöskään enää sietää syvästi rakastamansa Beethovenin musiikkia. Näin ollen Alexin rangaistus rikoksistaan jatkuu edelleen, mutta eri tavalla, kuin istuessaan pitkää tuomiota vankilasta.

*Kellopeleppelisin* lopussa, kun Alex on joutunut sairaalaan sadistisen kidutuksen seurauksena tapahtuneesta itsemurhayrityksestä, hallitus haluaa hyvittää hänen kärsimyksensä Ludovico-menetelmän takia ja muuttaa hänet uudestaan. Lopussa Alex hymyilee pirullisesti ja sitten nähdään lyhyt loppukohtaus taivaan oloisessa paikassa, missä hän harrastaa seksiä nuoren naisen kanssa väkijoukon katsellessa ympärillä. Tämä mahdollisesti viittaa hänen paluustaan nauttimaan taas vanhoista pahoista puuhistaan, mikä on hänelle taivas. Tai sitten Alexin päästessään taas seksin makuun, kohtaus voi viitata hänen myöhemmin solmimaan avioliittoon, mihin viittaa taustalla olevien ihmisten juhlapukeutuminen. Kohtausta kun analysoi tarkemmin, niin se tuntuu vihjailevan Alexilla olleen koko ajan myös vankilasta vapautumisen jälkeisten kärsimyksien aikana olleen kätkeytyneenä pinnan alla liehuva epätavallista viehtymystä seksiin, joka oli syy hänen rikoksiin. Hän



ei vapautumisensa jälkeen pystynyt Ludovico-menetelmän aiheuttamien pakottavien olosuhteiden takia elämään himojensa kanssa ollenkaan. Tämä selittäisi loogisesti myös, miksi elokuvassa ei käytetty romaanin loppua, koska siinä tulee selkeämmin esille Alexin tehneen parannuksen. Tässä elokuvan viimeisessä kohtauksessa hän kertookin katsojille vihdoinkin parantuneensa, mutta katsojalle voi jäädä kysymys, että millä tavalla lopulta. Loppu on joka tapauksessa onnellinen Alexille.

#### 5.4 Kubrickin tekijäisyys

**Michel Foucaultin** mukaan romaani yleensä kerrotaan ensimmäisessä persoonassa, eikä läsnäololla ilmaista viittausta itse kirjoittajaan tai hetkeen, josta hän kirjoittaa. Vaan enemmänkin tarinassa kertojana toimivaan alter egoon, jonka etäisyys tekijästä vaihtelee muuttaen usein suuntaa työstä. Voisi olla väärin samaistaa tekijää ja oikeaa kirjoittajaa tarinan fiktiivisen puhujan. Tekijän tehtävänä on pitää mukanaan ja toimia oman itsensä halkaisijana, tässä jakautumisessa ja tässä etäisyydessä. (Bennett 2005, 26) Tässä tapauksessa voidaan puhua Alexin toimiessa romaanin tarinan kertojana. Hän välittää lukijoille mahdollisesti kirjailija Burgessin näkemyksiä maailmasta, sen sairaudesta, näkemyksiään ihmisen pahuudesta, ja ajatuksia ultraväkivallasta sekä sen yhteydestä epätavallisiin seksuaalisiin viehtymyksiin ja perversioihin. Mutta Alex ei yhdisty Burgessiin merkittävästi, sillä hahmon luonne, poikkeava käyttäytyminen ja teot erottavat hänet tarinan tekijästä. Burgessin näkökulmasta Alex edustaa juuri niitä pahantekijöitä, joita hän vaimonsa kanssa kohtasi traagisesti oikeassa elämässä. *Kelloveliappelsiini* saattoi olla Burgessille keino yrittää käsitellä maailman pahuutta ja julmuutta, sillä oikeasta tragediasta romaani sai alkunsa.

Kubrick antaa aiheesta kiehtovia tulkintoja elokuvakerronnan keinoin kuvatessa elokuvan yhteiskuntaa. Hän lisää mukaan vahvoja eroottisia merkkejä ja symboleita, kuten alastomia naisia, naisia muistuttavia pornograafisen näköisiä esineitä, penisveistos ja kuvia seinillä, joilla tuntuu olevan vahva vaikutus päähenkilöihin. Alexia ja hänen jengiään motivoi rikoksiin ja väkivaltaan juuri vahva seksuaalinen vietti, jota maailma tuntuu tyrkyttävän heille monilla tavoilla.

*Kelloveliappelsiinin* tarinan maailma raottaa katsojille kylmänoloista yhteiskuntaa, jossa yksilö voi olla arvottomampi tai huomaamattomampi, kuin kokonainen yhteisö. Ihmiset yrittävät saavuttaa

valtaa, nuorisolta puuttuu moraalit, seksi voi olla vallan tai myös väkivallankin väline, unelma hyvästä elämästä voi olla kaukainen sekä julma luonne voi lopulta olla se, joka tuhoaa ihmisen, tavalla tai toisella. Kubrick toi elokuvaansa kiinnostavia psykologisia näkökulmia.

Elokuvaa haastavampaa oli yrittää ymmärtää romaania sen Nadsat-slangin takia, jolla tarina oli kerrottu. Elokvakäsikirjoitusten tekemisessä tarinan tiivistäminen on haasteellista, sillä ajalla elokuvassa on suuri merkitys. Puolestoista tunnista kahteen tai jopa kolmeenkin tuntiin on kapea aika, jolloin on kerrottava kaikki, esitettävä uusi maailma ja ehkä elämäkin. Mainitsin aiemmin K.I.S.S. –säännön, joka ohjeistaa käsikirjoituksessa yksinkertaistamiseen, niin kyseinen arvokas neuvo voi auttaa myös käsikirjoitusadaptaatioissa (Vacklin & Rosenvall 2015, 11).

Käsikirjoitusta yksinkertaistettiin poistamalla Nadsat-slangin sanastoa mahdollisimman paljon dialogista ja korvaamalla sitä enemmän perinteisellä englanninkielellä. Replikeissa on edelleen hiukan Nadsat-sanoja, mutta vain vähän ja vielä niin, että katsojat ymmärtävät, mitä sanoilla tarkoitetaan. Tässä on näyte Burgessin (2009, 7) romaanin alusta Moog Konttisen suomentamana, johon lisäksi sulkuihin Nadsat-sanojen käännökset, jotka ovat venäläistä alkuperää olevia sanoja:

””No, kuinkas sitten kävi, hä?”

Meitä oli minä eli Alex ja mun kolme drugaani, eli Pete, Georgie ja Pim, Pim ollen todella pim, ja me istuttiin Korovan maitobaarissa yrittäen päätelmöidä mitä tehdä illalla, illalla joka oli villi, pimee, holotna (kylmä) talvipaska, joskin kuiva. Korovan maitobaari oli maito-plus mesta, ja ehkä olette, oi veljeni, unohtaneet millaisia nämä mestat olivat asioiden muuttuessa niin skoryi (pian) näinä päivinä ja kaikkien unohtaessa helposti, kun ei sanomalehtiäkään paljon lueta. No, siellä myytiin maitoa plus jotain muuta. Ei niillä ollut viinan myyntilupaa, mutta ei vielä ollut lakeja näiden uusien aineiden valmistamista vastaan, joita ne hukutti vanhaan molokoon (moloko=maito) niin, että voit litkiä sitä kidiapin (kidiappi=huume), keinolumen, kokemusteen tai parin muun sotkun kera. Moloko antoi mukavan hiljaisen harasoo (hyvä) viisitoista minuuttisen ihailukseksi Bogia (Bog=Jumala) ja Hänen Kaikkia Pyhiä Enkeleitään ja Pyhimyksiään vasemmassa kengässäsi samalla kun valot välkkyivät tippaleipäsi (aivot) joka kolkassa. Tai voit lipittää terävät maidot, niin kuin meillä oli tapana sanoa, ja sepä hioisi tajuntasi kirkkaaksi ja valmistaisi sinut vähän vittumaiseen kakskyt vastaan yks toimeen, ja niitäpä me lipitettiin sinä iltana, josta aloitan tarinan.”

Seuraavaksi on esimerkkejä joistakin elokuvan repliikeistä englanniksi ja suomeksi, joissa nähdään, miten Nadsat-sanat ovat sovitettu vuorosanoihin. Replikkien suomenkieliset käännökset ovat kopioitu suoraan elokuvan blu ray –tallenteesta.

Ystävä=*druga* (englanniksi: *droog*)

<p>Elokuvan alussa nuoren naisen joukkoraiskauskohtauksessa:          ”They were ready about to perform a little of the old in-out, in-out on a weepy young devotchka they had there” (He alkoivat tehdä vanhan kunnan sisään-ulos, sisään-ulos-tempun (yhdyntä/raiskaus) tälle itkuntihruiselle pikku pivotskalle (nuori nainen).)</p>
<p>Elokuvan alussa Alexin jengin kaahaillessa Durango 95 -autolla:          ”The Durago 95 purred away real haraso. A nice, warm vibrathey feeling all through your guttiwuts.” (Durango 95 kehräsi harasoo (hyvin). Oli mukava, lämmin värinä hyvä värinä sisuksissa.)</p>
<p>Elokuvan puolessa välissä Alexin ollessa pidätettynä kissanaisen murhan jälkeen:          ”I won’t say a single solitary slovo unless I have my lawyer here.” (Ei tipu yhtä slovan sanaa, jos ei tuoda asianajajaa.)</p>
<p>Elokuvan lopussa sairaalakohtauksessa, jossa Alex juttelee tohtorin kanssa:          ”All these doctors were playing around with me gulliver.” (Kaikki lääkärit peuhasivat kupolissani (päässäni)).</p>
<p>Elokuvan lopussa sairaalakohtauksessa, jossa Alex juttelee psykiatrin kanssa, joka näyttää hänelle kuvia tilanteista, joihin Alexin pitää keksiä vastauksia:          ”And I’ll smash your face for you, yarblockos!” (Ja voin minä antaa turpiin teillekin, kusimunat!)</p>

Pitäessään elokuvaa muodossaan, Kjell Sundstedtin mukaan on pakko jättää jotain pois, vaikka tiettyjä henkilöitä ja tilanteita, mitä ongelmaa proosalla ei ole. Miljöössä on pysyttävä, kun taas romaanissa sitä ei ole pakko kuvata. Elokuvassa jokaisen miljöö, rekvisiitan ja vaatetuksen

valinta on niin konkreettista, sillä ne värittävät yleisön elämystä. Lisäksi miljööt voivat antaa vaikutelmaa henkilöhahmojen toimintaan ja luovat kokonaista sielunmaisemaa sekä kommentoi tapahtumaa. Sundstedtin mukaan romaanissa miljöötä voidaan kuvata useammalla sivulla, kun taas elokuvassa ihmisen ja miljööän suhde tehdään yhdellä kuvalla tai sekunnissa, eli elokuvassa kuva vapauttaa toisen velvollisuuden. Visualisoitu kuva kertoo saman nopeammin ja yksinkertaisemmin, kuin romaani. Elokuvantekijöillä ja kirjailijoilla voi olla erimielisyyksiä, sillä monet kirjailijat saattavat suhtautua skeptisesti teoksensa pohjalta tehtyyn elokuvaversioon, jos tarinassa on paljon tiivistyksiä tai muutoksia. Erilaisten kulttuurillisten maailmojen yhteentörmäys on suuri ja siksi kirjailijat eivät halua usein olla elokuvantekijöiden kanssa tekemisissä, mutta he mahdollisesti ovat sittenkin riippuvaisia toisistaan. (Sundstedt 2009, 275-277)

Bennettin kirjassa **John Caughien** mukaan luonnollisesti elokuvien tekeminen on kollektiivista, kaupallista, teollista ja suosittua mediaa (Bennett 2005, 107; Caughie 1981, 13). Retrospektiivisesti koko projekti auteur teoriassa ja auktoriteettisissa elokuva-analyyseissä, kuten myös attribuuttisien oppien alapuolisissa järjestyksissä, ne ehdottavat kaikkea näennäisesti väistämätöntä kulttuurillista intohimoa tekijälle. Jos ajatellaan elokuvia taiteellisessa ja kulttuurillisessa vaikutusvallassa sekä mihin ne perustuvat, niin ne ovat sidottuja tarpeeseen ja tutkimiseen tekijän käsityksessä itsehallinnollisessa, uniikissa, alkuperäisessä ja yksilöllisessä tyylissään. (Bennett 2005, 107)

**Jacques Derridan** mukaan tekijä voi aina sanoa `enemmän, vähemmän tai jotain muuta, kuin mitä hän tarkoittaa´. Lukemisen täytyy aina tähdätä tiettyyn suhteeseen kirjoittajan ymmärtämättömyyden kohdalla niiden välillä, mitä hän kommentaa ja mitä ei komenna käyttämässään kielen kuvioissa. Tämä suhde määrittelee rakennetta, mitä kriittinen lukeminen tuottaa. (Bennett, 2005, 82) Mitä taas tulee elokuvaan, niin me seuraamme niiden tarinaa, eläydymme tapahtumiin ja samaistumme henkilöhahmoihin. Kubrickin elokuvat eivät selitä itseään yksinkertaisesti, vaan niistä voi oivaltaa uusia asioita useamman katselukerran myötä, ja tämä luo niille kiinnostavia katselukokemuksia sekä haastaa meitä katsojia älyllisesti. Näyttelijä **Tom Cruisen** mukaan Kubrickin teokset ovat kuin mahtavia romaaneja, koska niiden tarinoiden ulottuvuuksista saattaa useiden katsomiskertojen myötä löytää jotain uutta, mitä ei aiemmilla kerroilla oivaltanut (Joyce 1999).

*Kellopeleppelsiini* –elokuva edusti aikoinaan myös tulevaisuudenvisiota. Kubrick näyttää meille hullun ja sairaan yhteiskunnan, jossa väkivalta on valloillaan sekä ihmisen oma tahto saattaa tuhoutua monenlaisten yhteiskunnan vaatimusten ja haasteiden alla. Lisäksi elokuva näytti aikoinaan elokuvayleisölle peilin mahdollisesti omasta, oikeasta yhteiskunnastamme, jossa seksuaalisuus ja sen ihannointi on vahvasti läsnä, sillä esimerkiksi kaikessa mediassa, mainonnassa ja ihannoidussa elämäntyyliässä seksi on vahvasti läsnä. Alastomia naisia muistuttavia pöytiä tai muuta vastaavaa ei tietenkään ole julkisissa paikoissa oikeasti, paitsi ehkä eroottisissa ravintoissa. Elokuvan päähenkilöitä motivoi rikoksiin ja rajuun väkivaltaan juuri voimakas seksuaalinen vietti, joka ei perustu rakkauteen ollenkaan. Nykyään vapaa seksi, lukuisat irtosuhteet sekä tietenkin myös raiskaukset ovat yleistyneet lisää, joita motivoi vahva seksuaalinen vietti, jota mahdollisesti yhteiskunta on voinut ruokkia. Siksi näen elokuvassa kuvatun yhteiskunnan eräänlaisena kaikuna nykyisestä tai myös tulevasta oikeasta yhteiskunnasta.

## 6. HOHTO

### 6.1 Elokuvan esittely ja tarina

Siirrytään seuraavaan tutkimuskohteeseen käsikirjoitusadaptaatiosta Kubrickilta, jossa genre säilyi, mutta käsikirjoitusta kuitenkin muutettiin radikaalisti verrattuna romaanin tarinaan. Vuonna 1980 valmistunut *Hohto* (*The Shining*) on kuuluisa kauhuelokuva, joka perustuu **Stephen Kingin** klassiseen samannimiseen kauhuromaaniiin vuodelta 1977. Elokuvan pääosia näyttelevät **Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd** ja **Scatman Crothers**. Elokuvaan suhtauduttiin heti ilmestyessään varsin ristiriitaisesti, sillä ihmiset, jotka olivat lukeneet Kingin kirjan, huomasivat eroavaisuudet elokuvassa. Elokuva sai jopa kaksi Golden Raspberry -ehdokkuutta, huonoimmasta ohjauksesta Kubrickille sekä huonoimmasta naispääosasta (Duvall), mutta ei yhtään Oscar-ehdokkuutta. Ajan saatossa elokuvan arvostus kuitenkin alkoi nousta ja tähän päivään mennessä Kubrickin teoksesta on tullut kauhuelokuvien todellinen merkkipaalu sekä arvostettu klassikko. Elokuvasta on olemassa 3 versiota: 144 minuutin pituinen US-versio, 119 minuutin kansainvälinen versio sekä 146 minuutin alkuperäisversio.

Elokuva kertoo Jack Torrancesta (Nicholson), joka saa talveksi työpaikan Overlook Hotellista. Hotelli suljetaan aina talveksi ja hänen olisi huolehdittava sen kunnossapidosta sulkuajana. Torrance muuttaa hotelliin yhdessä perheensä kanssa, johon kuuluu Wendy -vaimo (Duvall) sekä 5-vuotias poika Danny (Lloyd), jolla on ilmiömäinen ja yliluonnollinen kyky *hohtaa*, eli hänellä oli psyykkisiä ja telepaattisia kykyjä sekä myös nähdä monia asioita ennalta. Aluksi kaikki sujuvat hotellissa hyvin ja Torrance käyttää aikaansa myös kirjoittaessaan ensimmäistä romaaniaan. Pian kuitenkin alkaa ilmetä outoja asioita ja hotelli alkaa talvieristyksissään elämään omaa elämäänsä. Jackin mielenterveys alkaa pikkuhiljaa romahtamaan ja hän alkaa muuttumaan vihamieliseksi perhettään kohtaan. Pian selviää, että hotelli haluaa Dannyn erikoisen kyvyn omakseen ja käyttää Jackia keinona sen saamiseksi. Jack yrittää lopulta tappaa perheensä ja jahdatessaan Dannya poika johdattaa hänet hotellin alueella olevaan suureen labyrinttiin, jonne Jack eksyy ja jäätyy lopulta kuoliaaksi. Wendy ja Danny onnistuvat lopulta pakenemaan hotellilta talvisiin olosuhteisiin tarkoitetulla telaketjuisella ajoneuvolla, jolla Hallorann saapui paikalle.

## 6.2 Elokuvan teemoja ja eroavaisuuksia kirjaan

Warner Bros. -studion kautta Kubrick sai tämän *Hohto*-aiheen käsittelyynsä. On yleisesti tiedettyä, että King on aina vihannut tätä elokuvasovitusta, koska se selkeästi eroaa hänen alkuperäisestä materiaalista. Elokuvaohjaaja **William Friedkinin** mukaan Kubrick käytti Kingin romaania lähteenään, jota hyödynsi sitten omalla tavallaan ja halusi tällä tarinalla esittää syvällisiä kysymyksiä pahuuden luonteesta (Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007a).

*Hohto* -elokuvassa kuitenkin tarina pääpiirteittäin, henkilöhahmot ja aihe pysyvät samoina, kuin romaanissa. Kubrick halusi päästä tekemään kauhuelokuvan ja hän työsti käsikirjoituksen yhdessä **Diane Johnsonin** kanssa. Hän oli aiemmin hylännyt Kingin itsensä tekemän käsikirjoituksen ja syy tähän oli se, ettei Kubrick loppujen lopuksi pitänyt omalta kannaltaan hänen romaaniaan tarpeeksi mielenkiintoisena. Kubrick halusi tehdä elokuvastaan omanlaisensa ja ennen kaikkea mahdollisimman toimivan, mystisen ja pelottavan kauhuelokuvan. Kubrick halusi Johnsonin mukaan toiseksi käsikirjoittajaksi, koska piti kovasti tämän romaanista *The Shadow Knows* (1974), jonka inspiroimana hän halusi keskittyä elokuvan tarinassa hotellin mysteeriin, perheen psykodynamiikkaan ja kauhun kokemiseen lapsen näkökulmasta. (Hughes 2000, 199)

Kubrick halusi myös elokuvassa olevan tiettyihin asioihin viittavia symboleita ja salaviestejä. Tällaisia olivat esimerkiksi lukuisat vihjailut Apollo 11 –lennosta ja ihmiskunnan ensimmäisestä kuukävelystä, josta on väitetty, että se olisi ollut todellisuudessa Kubrickin lavastama. Tähän viitataan esimerkiksi yhdessä kohtauksessa, jossa Dannyllä on yllään Apollo 11 –pusero. Siinä hän leikkii kokolattiamatolla, jonka kuviot muistuttavat Apollo-aluksen laukaisualustaa. (Sharma 2019)

Romaanissa Jack Torrance on ensin normaali, rakastava isä, joka vajoaa hulluuteen ja vihaan pikkuhiljaa. Lisäksi kerrottiin Jackin aiemmasta työurastaan opettajana koulussa, mikä loppui, kun hänellä huomattiin olevan taipumusta aggressiiviseen väkivaltaan. Tämä ilmeni hänen hyökätessään erään oppilaan kimppuun, joka oli puhkonut hänen autostaan renkaan. (King 2013, 27, 59-71) Jackilla on paha alkoholiongelma, mikä oli tehnyt hänestä äkkipikaisen ja väkivaltaisen. Aiemmin humaltuneena hän oli myös suutuspäissään satuttanut Dannyä murtamalla pojan käden, koska hän oli heittänyt isänsä paperit pitkin lattiaa (King 2013, 31-33). Elokuvassa Jack kertoo samanlaisen tarinan menneisyydestään, mutta hän ei mainitse mitään Dannyä käden murtumisesta. Romaanissa

ja myös elokuvassa Jack on ollut pitkään erossa alkoholista. Alkoholismi oli romaanissa heikkous, jota hotelli käytti hyväkseen manipuloidessaan Jackin tappamaan perheensä, sillä hotellin kummitukset jopa antavat hänelle alkoholia heikentääkseen miestä (King 2013, 561).

*Holto* -elokuvan eroja romaaniin ovat mm. päähenkilö Jack Torrancen esittely jo alun perin poikkeavana ja mahdollisesti hulluna ihmisenä, joka on aina pohjimmiltaan alitajuisesti vihannut perhettään. Elokuvan Jack tuntuu olevan varsin salaperäinen ja arvaamaton koko ajan. Mielenkiintoinen lisä hahmoon on se, kun elokuvassa vihjaillaan hänellä olevan epätavallisen voimakas tunneside hotelliin, kuin hän olisi jo ollut siellä jo aiemmin. Elokuvan loppukohtauksessa nähdään hotellin seinällä vanha valokuva vuoden 1921 itsenäisyyspäivän juhlista, jossa Jack nähdään juhlijoiden joukossa. Tälle ei anneta selitystä, mutta se vihjailee mahdollisesti hänen olleen hotellissa jo edellisessä elämässään ja siksi hän tunsi kuuluvansa paikkaan vahvemmin, kuin minnekään muualle. Elokuvan tarina sijoittuu mahdollisesti vuoteen 1980 (elokuvan valmistumisvuosi), eli noin 60 vuotta myöhemmin taulun juhlien ajankohdasta. Tämä yhteys hotellin menneisyyteen tarkoittaa myös sitä, että Jack alkaa vasta hotellissa ollessaan oivaltamaan, kuka hän todellisuudessa on. Jackilla ei ole tällaista yhteyttä hotelliin romaanissa. Elokuvan tarinan tapahtumavuotta ei kuitenkaan kerrota *Hohdossa*, mutta silloin yleensä sen oletetaan olevan teoksen valmistumisvuosi, varsinkin jos ajanjakso välittyy selkeästi tarinasta.

Elokuvan lopussa, kun Danny johdattaa Jackin labyrinttiin kuolemaan, niin kohtaaminen on viittaa Minotaurukseen, jolla on härän pää ja ihmisen ruumis, ja Jack on kuin Minotaurus, mutta kokonaan ihmisen ruumiilla ja hirviön luonteella. Toisaalta, hänellä on hiukan pelottavan näköiset kasvot. Romaanissa esiteltiin eläinten muotoiset pensaat, jotka hyökkäsivät ihmisten kimppuun ja elokuvassa tämä on korvattu valtavalla pensasaita –labyrintillä, koska siellä tapahtuvan loppuratkaisun Kubrick halusi symboloivan vertauskuvallisesti juuri tätä mytologiasta tunnettua taistelua. (Hughes 2000, 199)

Siinä missä Kingin romaani pyrki olemaan perinteinen kummitustarina, niin Kubrick halusi omasta elokuvastaan tehdä psykologisemman kauhuelokuvan. Kubrickia kiinnosti epävakaut, ongelmaiset ja epätavalliset ihmiset, mikä näkyy tässäkin elokuvasovituksessa. Lisäksi myös hän halusi kuvata varsin onnetonta ja epätasaista perhe-elämää sekä miten kaikki perheenjäsenet oirehtivat omissa



ongelmissaan. Tämän asetelman huipentuneisuutena voitaisiin pitää teemaa eristäytyneisyydessä, jossa koko ulkomaailma jää hotellista pois. Liiallinen eristäytyneisyys ja yksinäisyys voivat horjuttaa ihmisen hyvinvointia ja ennen kaikkea mielenterveyttä, jolloin aggressiivisuus ja muut pahat tunteet nousevat pintaan.

Jack on ollut selvästi ollut pitkään kyllästynyt omaan elämäänsä, mikä on syy myös hänen alkoholismiinsa, vaikka hän on ollut ilman ryyppyä pitkään. Jo heti alussa annetaan ymmärtää, että Jack ei ole henkisesti tasapainoinen, mikä näkyy hänen ilmeissään ja taipumuksissaan ärsyyntyä usein. Jackin viha perhettään kohtaan tulee hänen alitajunnastaan, mitä hän ei aluksi tiedosta, vaan alkaa oivaltamaan tämän hänen ollessaan pitkään eristyksissä perheensä kanssa. Jack on pitkään halveksinut vaimoaankin, ja seuraavaksi perustelen tätä väitettä näillä esimerkeillä:

1. Kun Wendy ja Danny leikkivät ulkona lumessa, niin samaan aikaan Jack seisoo pitkään pelottava ilme kasvoillaan, elottoman näköisenä ja tuijottaa täysin liikkumattomana ja silmiään räpäyttämättä ikkunasta ulos. Elokuvan alussa, kun perhe muuttaa hotelliin, niin ajomatkan aikana Jack vaikuttaa hiukan vaivaantuneelta ja vihaisen näköisenä perheensä seurassa.
2. Elokuvassa ei nähdä sellaisia kohtauksia, joissa Jack viettäisi aikaa ja leikkisi Dannyn kanssa ja ei myöskään sellaisia kohtauksia, joissa hän viettää laadukasta aikaa vaimonsa Wendy kanssa, mikä kertoo etäännyttämisestä perheestään.
3. Wendy ja Dannyn välillä nähdään kohtauksia yhteisistä perheajoista, koska heillä on läheinen suhde, mutta Jack tuntuu olevan tästä enimmäkseen ulkopuolella.
4. Pelottavuus ilmenee siinäkin, kun hänelle kerrotaan elokuvan alussa hotellin johtajan herra Ullmanin toimesta edellisen hotellinhoitajan Delbert Gradyn henkisestä romahduksesta, mikä johti hänen perheensä ja itsensä surmaamiseen, mutta sitten kun Jack kohtaa Gradyn haamun ja sanoo muistavansa lukeneensa lehdestä tämän tragediasta ja muistaa vielä hänen kasvonsa lehtijutussa, niin se kertoo jotain Jackin synkästä puolesta, koska hän oli koko ajan tietoinen Gradyn tragediasta, mutta hän ei välittänyt siitä ottaessaan talonhoitajan viran vastaan.

5. Kohtauksessa, jossa Danny menee hakemaan leikkiautoaan, hän huomaa samalla isänsä istuvansa uupuneen näköisenä sängyllä tuijottamassa tyhjyyteen. He juttelevat hetken ja Danny kysyy isältään, että eihän Jack aio vahingoittaa häntä ja äitiä. Jack vaivautuu tästä ja kysyy vihaisesti Dannylta, että onko hänen äitinsä puhunut tuollaista. Tässä kohtauksessa ilmenee vihaa Wendyä kohtaan.
6. US- ja alkuperäisversion kohtauksessa, jossa hän juttelee Lloyd -baarimikon kanssa ja kutsuu vaimoaan ”spermapankiksi”.
7. Jack kertoo Lloydille myös menneisyydessään tapahtuneesta tragediasta, jolloin hän suuttui Dannylle, kun poika heitti hänen paperinsa pitkin lattiaa ja silloin hän raivostuneena kävi käsiksi poikaan. Kun Jack muistelee tapahtunutta, hänelle tulee hetkeksi samanlainen raivon tunne, kuin silloin aiemmin. Kertoessaan tästä Jack puhuu tästä enemmänkin hiukan kieroutuneen vitsikkäällä tavalla, mikä näkyy puheessa ja ilmeissä. Hän sanoo jopa ”rakastan sitä pientä nartun penikkaa!”(I love that little son of a bitch!), ja naurahtaa tälle. Tämä on oikeastaan pilkka Dannyä ja Wendyä kohtaan.
8. Heti tämän jälkeen Wendy ilmestyy paikalle ja kertoo Jackille jonkun hullun naisen pahoinpidelleen Dannyä, jolloin Jackin ensimmäinen reaktio ei ole huolestuminen, vaan hän katsoo vaimoaan kierosti ja kysyy ensimmäisenä halventavaan sävyyn ”oletko sinä ihan vitun sekaisin?” (Are you out of your fucking mind?)
9. Kohtauksessa, jossa Jack kirjoittaa romaaniaan, kunnes Wendy keskeyttää hänet ja kyselee kuulumisia, on yksi selkeimmistä esimerkeistä, jossa Jackin viha näkyy. Wendyn keskeyttäessä hänet, Jack suuttuu kunnolla, purkaa naiseen kaiken kiukkunsa sekä syyttää häntä keskittymisensä hajottamisesta. Jack kieltää häntä keskeyttämästä jatkossa, kun hän kirjoittaa ja lopuksi käskee halveksivasti Wendyn painumaan vittuun.
10. Kohtauksessa, kun Danny on joutunut aavemaisen naisen pahoinpitelemäksi, niin Wendy haluaa viedä pojan pois hotellista, jolloin Jack sitten raivostuu, koska ei halua

luopua unelmatyöstään hotellin pitäjänä. Hän jopa vihaisena syyttää Wendyä elämänsä pilaamisesta, millä hän viittaa heidän avioliittoon.

11. Delbert Grady –kohtaus on viimeinen vaihe Jackille, jolloin hän lopullisesti tiedostaa vihansa perhettään kohtaan. Grady kertoo, mitä hän oli tehnyt omalle perheelleen sekä manipuloi Jackia puhuessaan pahaa hänen perheestään. Grady sanoo Jackille Dannyn olevan tuhma poika, jota pitäisi rangaista, jolloin Jack tajuaa tämän itsekkin sekä sanoo Dannyn olevan liian omapäinen poika ja samalla hänen vihansa nousee voimakkaasti pintaan. Lisäksi Jack syyttää tästä ongelmasta enimmäkseen vaimoaan, jolloin tajuaa, että molemmat ovat rangaistuksen tarpeessa. Tämän jälkeen hän aikoo tappaa perheensä, jolloin hänen vihansa ei ole enää piilevää, vaan selvästi näkyvää.

Kun aiemmin kerroin Kubrickin elokuvien dialogissa olevan myös piiloviestiä, niin esimerkiksi sellaista on *Hohto* –elokuvassa, jossa Jack ja Delbert Grady keskustelevat vessassa ja Grady toteaa Jackin olleen aina hotellin hoitaja sekä hän toteaa lopuksi tietävän sen, koska hän on aina ollut hotellissa.

Jack on mahdollisesti ollut perheensä kanssa etäinen jo pitkään ja koska ollessaan tämän talven vain hotellissa, hän ei voi paeta perhe-elämäänsä kavereidensa luokse tai muualle. Tämä saattaa vaikuttaa, miksi hän näkee tyhjässä ravintolassa Lloydin sekä myöhemmin paljon ihmisiä juhlimassa. Huone 237 -kohtauksessa Jack näkee kylpyhuoneessa mystisen, kauniin ja alastoman naisen, joka aluksi vaikuttaa viettelevältä. Tämä paljastaa Jackin pinnan alla olevaa seksuaalista viehtymystä ja mahdollista kaipuuta toisen naisen syliin. Jackin mahdollinen seksuaalinen halu muihin naisiin saattaa olla ”siemen” hänen hulluudelleen ja vihalleen, joten tietystä näkökulmasta seksuaalisuus saattaa olla *Tohtori Outolemmen*, *Kellopeliappelsiinien* ja *Eyes Wide Shutin* tavoin ihmisen pimeän puolen herättäjä *Hohdossakin*. Jack suutelee naista ja huomaa sitten kylpyhuoneen peilistä naisen todellisen olemuksen ja ruumiillistuman, joka on vanha, ruma, elävän kuolleen näköinen ja hullunlailla naurava mummo. Tilanne muistuttaa psykoosin aiheuttamaa hallusinaatiota, mikä saattaa kertoa myös vieraan naisen vietin kääntöpuolesta, jossa kauneus kääntyykin rumuudeksi ja tämä on yksi tie hänen psykoosiinsa. Tämä kohtaus aloittaa eräänlaisen tapahtumaketjun paljastamalla Jackissa piilevän pahimman hirviöpuolen, joka vie hänet kohti oman

hulluutensa huipentumaa. Kohtaus tuntuu kertovan, että tässä kohtaa ihmisen seksuaalisuuden kieroutuneisuus voi olla yhteydessä mielenterveyden romahtamiseen, mikä tässä tapauksessa voi selkeästi olla psykoosi.

*Hohto* –romaanissa huone oli 217. Danny menee uteliasuuttaan hotellin yleisavaimella huoneeseen, tutkii sitä, menee sitten kylpyhuoneeseen ja löytää kylpyammeesta kuolleen vanhan naisen, joka herää sitten henkiin ja huomaa pojan. Danny pelästyy ja yrittää paeta huoneesta, mutta ei saa ovea auki ja hän jää hetkeksi naisen vangiksi. (King 2013, 321-322) Myöhemmin Danny ilmestyy vanhempiensa luokse syvästi järkyttyneenä, katatonisena ja kaula puolittain turvonneena, mutta sitten poika saa kerrottua, mitä hänelle tapahtui (King 2013, 336-344, 365-366).

Jack käy tarkistamassa huoneen 217, mutta ei löydä sieltä mitään. Kylpyamme on käyttämätön ja kuiva. Aikoessaan poistua huoneesta Jack huomaa kylpyammeen verhojen sulkeutuneen itsestään, hän on verhojen läpi näkevinään ammeessa olevan jotain ja sitten hän peloissaan lähtee huoneesta sekä lukitsee oven yleisavaimella. Poistuessaan huoneesta ja ollessaan käytävällä, Jack kuulee huoneesta märkiä ja kompuroivia askeleita sekä lopuksi huomaa huoneen 217 ovennupin liikkuvan. Jack uskoo tulevansa hulluksi, joten hän pakenee paikalta. (King 2013, 367-374)

*Hohto* -romaanissa Wendy on kaunis ja järkevä nainen, kun taas elokuvassa hän vaikuttaa hiukan tyhmältä, aralta ja heikkoluonteiselta. Tämä voidaan selittää sillä, että Jack on saattanut vihata vaimoaan pitkään juuri näistä syistä. Molemmissa versioissa Wendy on optimistinen ja yrittää pitää idylliä pystyssä, mutta ei kuitenkaan huomaa oman sinisilmäisyytensä takia ajoissa asioiden muuttumista pahaksi. Wendy kuvataan Kubrickin elokuvassa varsin alistavana, säikkynä, naiivina, tummahiuksisena, tavallisen oloisena ja hiukan ärsyttävänä naisena, mikä lienee tarkoituksellista, sillä hänestä näkyy se, mitä Jack inhoaa hänessä ja Kubrick halusi katsojien oivaltavan tämän selkeästi. Romaanissa nainen kuvattiin varsin kauniina vaaleaverikkönä ja järkevämpänä, mutta hänessä oli myös tietynlaista heikkoutta nähtävissä. Wendy pyrki huolehtimaan perheestään kaikin tavoin, vaikka loppua kohden se kävi vaikeammaksi. Naisen taustoista ei kerrota kovinkaan paljoa romaanissa, mutta hänellä oli varsin ilkeäluonteinen ja alistava äiti (King 2013, 72-73). Kubrickin elokuvassa Wendy on toisenlainen, mikä johtuu Kubrickin tavasta kertoa tarinaa. Hänkin kyllä yrittää vastustaa Jackia, mutta tuntuu joutuvan usein liikaa pelon halvaamaksi miehen edessä, mikä

näkyä varsinkin kohtauksessa, jossa Jack uhkailee naista ja tämä lyö miestä itsepuolustuksena pesäpallomailalla.

Tarinan ensimmäinen alkusysäys on elokuvan alussa Dannyn nähdessä ensin Tonyn näyttämät ennenäyt hotellin kauhuista sekä sitten hotellilla nähdessään Gradyn tyttäret kummituksina ensimmäistä kertaa, ja katsoja tietää, että pelottavia tapahtumia on odotettavissa. Seuraava alkusysäys on Jackin poikkeavassa käytöksessä, mikä ensimmäistä kertaa nähdään selkeästi kohtauksessa, jossa Jack hermostuu Wendylle, kun nainen keskeyttää hänen kirjoitustyönsä. Tämän lisäksi lopullinen alkusysäys kauhuille tulee Dannyn mennessä hotellihuoneeseen 237. Kaiken tämän jälkeen tarina alkaa saamaan koko ajan uhkaavampia ja synkempiä sävyjä, joiden myötä elokuvan pelottava jännite kasvaa askel kerrallaan.

Toinen käsikirjoittaja Diane Johnson sanoi, että elokuvan alkuperäisessä käsikirjoituksessa Wendyn rooli oli suurempi, koska hän tunsi myötätuntoa hahmoa kohtaan, koska Wendy epätoivoisesti yritti sinnitellä vaikeissa olosuhteissa. Entisen Warner Bros. -yhtiön johtajan **John Calleyn** mukaan elokuvassa Kubrickia kiehtoi Wendyssä henkilö, joka rakasti kumppaniaan enemmän, kuin tämä häntä. Wendy tarvitsi Jackia ja hänestä näkee, että tämän takia hän joutui kestäämään sietämätöntä enemmän, kuin on tarpeen. Kubrick oli tunnetusti perfektionisti elokuvantekijänä ja ankara näyttelijöitään kohtaan, koska hän pyrki totuuteen keinolla millä hyvänsä, mikä vaati täydellistä totuudenmukaisuutta elokuvilta ja näyttelijöiltä. (Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007a)

Kubrickin elämäkerran kirjoittaneen David Hughesin mukaan *Hohdossa* Kubrickia ei kiehtonut ajatus aaveista sielujen ilmentymänä, koska siitä tuli mieleen kuolemanjälkeinen elämä. Enemmän häntä kiehtoi ajatus kummituksista, jotka ovat kaikuja psyykkisiä jäänteitä menneisyydessä tapahtuneista kauhuista. Kubrickin toisen elämäkerran kirjoittajan **John Baxterin** mielestä Jack tappaa lopussa itse itsensä, koska oli syöksynyt hulluutensa ja jäänyt sen pauloihin. Tämä rinnastuu *Full Metal Jacketiin* teemalla ”ase ei tapa, vaan kovettunut sydän”. Baxter pitää tätä Kubrickin elokuvien vaikuttavimpana sanomana. Baxter on kertonut myös, että kukaan ei halunnut kirjassa mainittuja kasvieläimiä elokuvaan, koska niitä oli vaikea toteuttaa ja lisäksi ne eivät oikeastaan sopineet elokuvan psykoanalyttiseen suuntaan, joten siksi ne poistettiin käsikirjoituksesta. (Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007a)

Danny taas käyttäytyy välillä sillä tavalla, mikä liittyy traumatisoituneeseen lapseen. Tämä näkyy hänen keskustellessaan Tony -nimisen näkymättömän ystävänsä kanssa. Tämän voisi nähdä liittyvän lapsen uppoutumiseen liaksi omaan mielikuvitukseensa jonkun torjutun muiston takia, minkä takia mielikuviutus voi olla niin vahvaa, että lapsi voi uppoutua joksikin aikaa kokonaan sen valtaan. Elokuvassa Danny kuvailee Tonym olevan pikkupoika, joka asuu hänen suussa ja jota kukaan ulkopuolinen henkilö ei voi nähdä, koska hän pyrkii piiloutumaan muilta ihmisiltä. Tony näyttää Dannylle jopa ennekuvia Overlook-hotellin kauhuista, ennen kuin Torrancet muuttavat sinne.

Kingin romaanissakin Danny keskustelee näkymättömän Tonym kanssa, joka itse asiassa näyttäytyy lopulta pojalle vaaleahiuksisena ja Dannyn itsensä näköisenä 10 vuotta vanhempana. Tonylla on tummat silmät kaukana toisistaan ja suu komearaaminen, mutta hänessä on hiukan myös Dannyn vanhempienkin piirteitä, varsinkin hän on eräänlainen isän ja pojan haamu, sulautuma (King 2013, 613). Tony on todennäköisesti Danny vanhempana ja hohdon avulla hän voi keskustella itsensä kanssa tulevaisuudessa.

Myöhemmin Danny menee huoneeseen 237, mutta sitä ei näytetä suoraan mitä siellä tapahtuu seuraavaksi. Sen jälkeen poika ilmestyy vanhempiensa luokse mustelmilla ja peukaloaan imien. Käytös viittaa traumatisoituneeseen lapseen, jolla on mahdollisesti mielessään avautunut torjuttu muisto. Danny ei puhu vanhemmilleen ollessaan shokissa, eikä tämän jälkeen puhukaan kovinkaan paljon loppuelokuvassa. Elokuvan US- ja alkuperäisversioiden lopussa olevassa kohtauksessa ja hänen shokkinsa jälkeen Danny huutaa: ”Redrum!” Wendy menee pojan luokse ja kysyy, mikä on hätänä, mutta poika vastaa Tonym äänellä ja ilmoittaa Dannyn olevan poissa. Tämä käytös viittaa lapseen, jonka mielenterveys on horjahtanut ja on sen takia uppoutunut kokonaan jonkinlaisen roolin valtaan tai täydelliseen mielikuviutusmaailmaan, mikä voi toimia suojaavana kuorena. Danny on kuitenkin elokuvassa varsin keskisessä asemassa, jos ajatellaan teemaa kauhusta lapsen näkökulmasta. Lapsi on viaton ja hauras olento, mikä toimii tässä shokeerausta lisäävänä tehokeinona ja auttaa luomaan psykologista kauhua tarinaan.

Voisin lyhyesti käsitellä erästä varsinkin *Hohto* -romaanin liittyvää asiaa. Elokuvan lopussa juuri ennen Jackin hyökkäämistä perheensä kimppuun kirveellä, Danny kävelee vitsi kädessä, hokee

Tonyn äänellä sanaa ”redrum” ja kirjoittaa sen seinälle, jolloin se peilikuvassa paljastuu sanaksi ”murder”, eli murha. Kingin romaanissa ”redrum”, oli sen suomennoksessa kirjoitettu: ”AHRUM”, tulee esille jo tarinan alussa Dannyn ja Tonyn keskusteluista ja näyistä (King 2013, 54-56). Sana vaivaa kovasti poikaa. Kun hän saapuu ensimmäistä kertaa Overlook-hotellille, hän pelästyy ja tajuaa, että ”AHRUM” tapahtuu siellä (King 2013, 97-98). Romaanissa oli varmaan alun perin ajateltu englanninkielisen ”redrum” –sanan viittaavan mahdollisesti ”punaiseen rommiin”. Jack kuvattiin pahasti alkoholisoituneena ja tämä saattoi olla lukijoille eräänlainen vihje Jackin sortumisesta uudelleen alkoholiin, joka aiheuttaisi tarinan kaikki kauhut, mutta sitten se paljastuukin lopulta vihjeeksi murhasta. Sekä romaanissa ja elokuvassa kerrotaan Jackin aiemmin pahoinpidelleen Dannyä alkoholin vaikutuksen alaisena ja nyt hotellissa sama saattaisi tapahtua uudestaan. Elokuvassa Danny puhuu ”redrumista” vasta loppupuolella.

Hotellihuone, johon Danny menee kiellosta huolimatta ja kohtaa kuolleen naisen kylpyhuoneessa on romaanissa 217, kun taas elokuvassa se on 237. Dannyn kanssa keskustelemaa Tonya vanhemmat luulevat hänen mielikuvitusystäväkseen, jota ei nähdä elokuvassa ollenkaan, kun taas romaanissa hänet nähdään pojan hahmossa, jonka vain Danny näkee ja keskusteleo hänen kanssaan (King 2013, 613). Elokuvassa Jackilla oli ikoniseksi muodostunut repliikki: ”Heere’s Johnny!” kun hän hyökkää perheensä kimppuun, kun taas romaanissa on: ”Tule ottamaan lääkkeesi!” (King 2013, 55, 87). ”Lääkkeeksi” Jack kutsuu myös alkoholia ja sana on myös viittaus rangaistukseen, jos Danny on tehnyt jotain pahaa. Romaanissa kuvatut eläinpensaat käyvät ihmisten kimppuun ollenkaan, joita ei ollut elokuvassa ollenkaan (King 2013, 301-310, 592-593).

Lisäksi elokuvassa Jackin kirjoittaman romaanin käsikirjoitus paljastuu lopulta Wendylle, jossa toistetaan monien sivujen verran yhtä ja samaa lausetta, eli ”Työ ilman leikkiä tekee Jackista tylsän pojan”, mikä on ikivanha sananlasku. Elokuvassa tämä asetelma luo kuitenkin voimakkaan shokkiefektin ja kuvaa lyhyesti ja yksinkertaisella tavalla, miten pahasti Jack on seonnut. Romaanissa tuota lausetta ei ole ollenkaan missään kohdassa. Elokuvassa on muistettu kohtaus, jossa Danny kohtaa Gradyn kaksoset hotellin käytävällä, jotka sanovat: ”Tule leikkimään kanssamme, Danny! Aina, ainaasti ja ikuisesti.”

Romaanissa tällaista kohtausta ei ole, mutta sama repliikki tulee kohdassa, jossa Danny on ulkona hotellin leikkikentällä ja kaivaa lumesta esiin tunnelin, jonne menee ryömimään. Lumi peittää hetkeksi tunnelin uloskäynnin ja kaivaessaan itseään ulos Danny kuulee jonkun toisen liikkuvan

häntä kohti putken toisessa päässä ja pelästyneenä hän pakenee putkesta ulos, jolloin sen suuaukosta erottuu jokin hahmo, jonka viittilöivä käsi tulee esille ja sitten kuuluu pienen pojan ääntä, joka pyytää ensin Dannya pelastamaan hänet ja sitten pyytää häntä leikkimään kanssaan samalla tavalla, kuin kaksoset elokuvassa, eli aina ja ikuisesti. (King 2013, 417-422)

Elokuvassa Jack käyttää kirvestä yrittäessään tappaa perheensä, kun taas romaanissa hänen aseensa on roque-maila (King 2013 561, 580) ja tämä johtuu siitä, koska aikoinaan historiassa kroketin brittiläisenä edeltäjänä oleva roque-peli oli hotellilla paljon pelattu peli (King 2013, 16). Danny kutsuu hohdon avulla paikalle hätiin hotellin kokki Dick Hallorannin. Elokuvassa, kun mies pääsee hotellille, Jack onnistuu kuitenkin tappamaan hänet kirveellä. Romaanissa Hallorann selviää hengissä, mutta loukkaantuu pahoin Jackin hakatessa hänet krokettimailalla (King 2013, 607-608). Hallorann auttaa Wendyn ja Dannyn lopulta pois hotellista (King 2013, 634-643). Todennäköisin syy, miksi Hallorann kuolee elokuvassa, on varmaan Kubrickin tavoite lisätä elokuvaan shokkitehoa antamalla Jackin tappaa mielenhäiriöissään edes yhden ihmisen.

Romaanissa Jackin hulluus on hotellin aikaansaama vaikutte, mikä ilmenee jopa miehen vääristyneissä kasvoissa. Hänen suunsa vavahteli ilottomassa virneessä ja silmistä hehkui ontto murhanhimo. (King 2013, 580) Koska hotelli ei pysty riivaamaan Dannya ollenkaan, niin siksi se pyrkii käyttämään Jackia, koska se haluaa itselleen Dannyn kyvyn hohdon. Tämä ilmenee hyvin tarinan lopussa, kun mies on tappamassa Dannya, niin välillä kesken takaa-ajon Jack saa hetkeksi otteen omasta itsestään ja kehottaa poikaa pakenemaan. Juuri kun Jack on saanut Dannyn satimeen ja on tappamassa hänet, niin Danny pysyy rohkeana ja hyökkää psykologisesti hotellin kimppuun väittämällä tämän olevan isänsä ruumiissa ja saa näin Jackin taas hetkeksi tulemaan esille hirviön takaa ja ottamaan valtaa omasta ruumistaan. Näinä hetkinä Jack onnistuu sanomaan pojalleen rakastavansa häntä, mitä ei ole elokuvassa ollenkaan ja tämä on merkittävin erottava tekijä elokuvan ja romaanin kesken Jackin hahmossa. Danny saa hotellista lopulta ylliotteen sanomalla lopuksi, että tämä oli unohtanut yhden asian: Tarkistaa hotellin höyrykattilan, joka oli pikkuhiljaa räjähtämässä paineiden ja kovan lämpötilan takia. Jack jättää Dannyn ja juoksee vauhdilla pannuhuoneeseen hoitamaan höyrykattilan, mutta kuitenkin liian myöhään, sillä höyrykattila tuhoutuu ja sen seurauksena Jack kuolee ja koko hotelli palaa maan tasalle. (King 2013, 619-633) Elokuvassa hotelli ei tuhoudu, mutta Wendy ja Danny pakenevat talvisella ajoneuvolla, jolla Hallorann saapui paikalle, kun taas Jack jäätyy kuoliaaksi pensaslabyrintissä, jonne Danny onnistui eksyttämään



hänet. Loppukohtauksessa, kun Danny on eksyttänyt isänsä hotellin labyrinttiin ja näkee sitten äitinsä, hän huutaa ”äiti!” sekä haluaa häntä, mikä viittaa Dannyn palautuneen takaisin omaksi itsekseen.

### 6.3 Stephen Kingin oma filmatisointi aiheesta ja jatko-osa

*Hohto* -elokuvan ilmestymisestä lähtien King on julkisuudessa osoittanut vihaansa Kubrickin teosta kohtaan, koska romaanin tapahtumia on muutettu niin paljon Kubrickin elokuvaversiossa. Kun elokuvaa alettiin suunnittelemaan, niin King oli alun perin itse tehnyt siihen käsikirjoituksen, jonka Kubrick sitten hylkäsi. Tämä kaikki jäi vaivaamaan Kingin mieltä, niin paljon, että 1990-luvulla hän teki romaanista minisarjan televisioon, joka oli uskollisempi romaanille. (Hughes 2000, 210-211)

Irrottaudun nyt hetkeksi Stanley Kubrickin käsittelystä ja käsittelen välillä Stephen Kingiä aiheen filmatisoinnin näkökulmasta. *Hohto* -minisarja ilmestyi vuonna 1997, johon King teki itse käsikirjoituksen ja sen ohjasi **Mick Garris**, joka on ohjannut useita Kingin romaanien pohjalta tehtyjä televisiotuotantoja. Pääosissa nähtiin **Rebecca De Mornay** (Wendy), **Steven Weber** (Jack), **Courtland Mead** (Danny) ja **Mario Van Peebles** (Dick Hallorann). Minisarja oli 3-osainen ja pituudeltaan se oli yhteensä 273 minuuttia. Se kuvattiin Stanley-hotellilla Coloradossa, missä King sai aikoinaan inspiraationsa tarinaan.

Minisarja osoittautui epäonnistuneeksi sekä arvosteluissa että myös monien katsojien keskuudessa. Tämä osittain johtui juuri Kingin käsikirjoituksesta, sillä se oli kerronnaltaan liian pitkä, hidastempoinen, epätasainen ja viivyttävä. Ongelmia oli siinäkin, että sarjassa oli liikaa selitteleviä kohtauksia, jotka ovat yleisiä romaaneissa, mutta minisarja ja elokuva edustavat visuaalista mediaa, joten noin paljon asioita ei tarvitse selitellä, koska asioita voi näyttää myös pelkkien kuvien kautta. Esimerkki tällaisesta viivyttävästä ja turhasta kerronnasta on sen jälkeen, kun Torrancen pariskunta tajuaa hotellilla kriisien alkaessa Dannyn tarvitsevan lääkäriä, ja kyseinen kohta on täysin turha dialogikohtausta, jossa he yöllä sängyssä vielä miettivät, että minkälaista lääkäriä tarkalleen. Lisäksi minisarjan alussa tapahtumia pohjustetaan uskomattoman kauan esimerkiksi lukuisilla selittelyillä ja dialogikohtauksilla henkilöhahmojen kesken, ennen kuin mitään pelottavaa alkaa kunnolla tapahtumaan tai edes näkymään. Liiallinen dialogi pilaa

minisarjan kerrontaa merkittävästi sekä lisäksi myös halvoilta näyttävien erikoistehosteiden runsas käyttö. Koska King on elämänsä aikana kirjoittanut niin paljon kirjoja, niin hän oli selkeästi tottunut likaa romaanien vaatimaan kerrontatapaan ja se näkyi hänen käsikirjoituksessaan tässä minisarjassa.

*Hohto* -minisarjan oli tarkoitus olla uskollisempi sovitus Kingin romaanista, mutta silti romaanista oli karsittu esimerkiksi Lloyd-baarimikko. Delbert Gradyn väitettiin hoitaneen hotellia aiemmin yksin ilman perhettä, vaikka romaanissa ja Kubrickin elokuvassa nämä asiat olivat toisin. Minisarjassa näyttelijät eivät myöskään yllä huippusaavutuksiin, varsinkin Weber ja Mead, mutta De Mornayn roolityö Wendynä on lähempänä romaania ja ehkä mahdollisesti Duvallin työtä parempi suoritus, mikä taitaa olla minisarjan onnistunein osuus. Minisarjassa Jackin hahmo on lähempänä romaania ja häntä myös pohjustetaan enemmän, kuin Kubrickin elokuvassa. Tämä on periaatteessa toimiva lisäys, mutta silti hahmo ei ole niin onnistunut ja muistettu, kuin Jack Nicholsonin näyttelemänä. Dannyn rooli minisarjassa nousee myös näkyvämmäksi ja ehkä myös sankarillisemmaksi, kuin Kubrickin elokuvassa.

*Hohto* -minisarjassa on myös uudenlainen loppu, jota ei ole romaanissa eikä Kubrickin elokuvassa. Minisarja päättyy kohtaukseen, jossa vuosia myöhemmin Danny on valmistumassa lukiosta ja näkee samalla kuolleen isänsä haamun, joka kertoo onnellisena rakastavansa poikaansa ja katselevansa häntä aina. Tällä loppukohtauksella haluttiin korostaa enemmän lämmintä ja rakastavaa isä-poika-suhdetta. Tämä oli romaanissakin keskeinen teema kaikista koetuista kauhuista huolimatta. Ilmeisesti King halusi korostaa tätä asiaa lisää, mitä ei ollut Kubrickin elokuvassa ja siksi hän pitää vuoden 1980 elokuvaa kylmänä. Minisarjassa nähtiin myös kasvieläimet, jotka hyökkäsivät ihmisten kimppuun, mutta niiden toteutus erikoistehosteilla oli hiukan kömpelöä ja ne jopa minisarjassa muistuttavat siitä, miksi niitä ei haluttu Kubrickin elokuvaan.

Otin tämän *Hohto* -minisarjan pieneen käsittelyyn siitä syystä, koska halusin kertoa kahdesta erillisestä ja samalla täysin erilaisesta filmatisoinnista, jotka ovat saman tarinan pohjalta. Ensimmäinen niistä onnistui hyvin, ja sitten taas toinen myöhempi versio epäonnistui pahasti sekä on ajan saatossa kadonnut unohduksiin, vaikka se pyrki olemaan uskollisempi alkuperäisteokselle. Ironista tuntuu olevan se, että jotkut arvostelijat näkivät minisarjan sortuvan välillä jopa Kubrickin

elokuvan liialliseen matkimiseen, mitä King ei varmasti halunnut, koska tämän piti olla toisenlainen teos.

King julkaisi *Hohdolle* vuonna 2014 ilmestyneen jatko-osan *Tohtori Uni (Doctor Sleep)*, jossa aikuinen Danny Torrance kärsii vuosikymmeniä myöhemmin vielä edelleen Overlook-hotellin traumaista, jonka myötä hän on ajautunut alkoholismiin. Hän kohtaa tarinassa 12-vuotiaan tytön nimeltä Abra, jolla on sama ”hohtamisen” kyky, kuin Dannylla, mutta voimakkaampi. Lisäksi he saavat vastaansa uhkaavan ja salaperäisen joukon, jotka tarvitsevat hohtoa elääkseen. Dannyn täytyy pelastaa tyttö ja tarinan lopputaistelu tapahtuu Overlook-hotellin raunioilla, jossa Danny vielä saa apua kuolleen isänsä hengeltä.

*Tohtori Uni* -romaanin pohjalta tehtiin **Mike Flanaganin** ohjaama ja käsikirjoittama *Doctor Sleep* -elokuva samanlaisella tarinalla, joka valmistui vuonna 2019. Elokuva on selkeää jatkoa Kubrickin elokuvalla, mutta tämä pyrkii selvästi myös kunnioittamaan Kingiä ja hänen visiotaan *Hohto* –tarinasta. Elokuvan loppuhuipennus tapahtuu myös Overlook-hotellilla, joka on seissyt hylättynä ja autiona noin 40 vuotta. Tämän elokuvan loppu on kuitenkin samanlainen, kuin *Hohto*-romaanissa, sillä hotelli riivaa Dannyn, aivan kuin Jackin, ja sitten hän yrittää tappaa Abran samalla tavalla, kuin Jack Dannyn alkuperäisessä romaanissa. Sitten kaikki menee pieleen, kun päälle laitettu höyrykattila kuumenee liikaa ja sitten räjähtää, tuhoten samalla koko hotellin. Tämä loppu oli ilmeisesti tehty eräänlaisena kunnianosoituksena Kingille, jotta tämä olisi tyytyväinen siihen, että tarina edes vietiin lopulta kokonaan hänen haluamaansa päätökseen, vaikka King ei pitänyt Kubrickin elokuvasta.

Kun ajatellaan tämän elokuvan psykologista teemaa onnettomana ja traumatisoituneena perheenä, niin hotellin voisi nähdä olevan ongelmien esille tuoja, eräänlainen lamppu, joka paljastaa näiden ihmisten huonot puolet tai pahan olon. Tämän myötä myös tietystä näkökulmasta voisi sanoa koko Torrancen perheen romahtavan henkisesti suuressa eristyksessä, mikä johtaa heidän kaikkien kohdalla psykoosiin. Tähän etäisesti viittaavat esimerkiksi henget ja muut näyt, joita jokainen heistä näkee. Mutta merkille pantavaa on se, että se mitä yksi perheenjäsenistä näkee, niin kukaan toinen heistä ei näe, kuten esimerkiksi ainoastaan Jack näkee Delbert Gradyn, ainoastaan Wendy näkee karhupukuisen miehen ja juhlijan, jolla on pää halki sekä ainoastaan Danny näkee Gradyn

sisarukset. Yhteinen harhanäky Jackin ja Dannyn välillä voisi olla nainen kylpyammeessa, mutta elokuvassa ei nähdä sitä, miten Danny näkee hänet, vaan ainoastaan silloin, kun Jack menee huoneeseen tarkistamaan tämän asian.

Kubrick halusi *Hohto* -elokuvasta psykologisesti uskottavan kuvauksen perhettään vihaavasta isästä. Lisäksi häntä kiehtoi ajatus siitä, kuinka realistista ylikuonnollinen voisi olla (Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007). Romaani oli täynnä mysteerejä, mutta kun elokuvaa tarkastelee tarkemmin, niin se on tarinaltaan epäselvempi, jossa mysteerit avautuvat pikkuhiljaa, mutta jotkut mysteerit saattavat vaatia useamman katselukerran, jotta ne avautuvat. Jackin hahmon taustoja ei kerrota tarkemmin, mikä lisää hänen kohdallaan mysteerisyyttä ja samalla myös uhkaavuutta. Elokuva pyrkii varsin rauhalliseen kerrontaan, mikä lisää pelottavuutta. Yksi lyhyt kohtaus, jossa näemme nopeasti Jackin yksinään kirjoittamassa romaaniaan, tuntuu pelottavalta, koska näemme hänet kauempana selkä kameraan päin hämärässä salissa, ja ainoastaan kuullaan kirjoituskoneen ääntä. Elokuvan tehokeino onkin juuri siinä, että kauhu syntyy henkilöhahmojen kautta enemmän, kuin tapahtumapaikasta.

*Hohdossa* on pari dialogiosuutta, jotka toimivat varsin mallikkaasti. Ensimmäisenä on vuoropuhelu elokuvan alussa, kun Danny ja hotellin kokki Dick Hallorann tutustuvat toisiinsa ja keskustelelevat ”hohdosta” ja sen telepaattisista kyvystä kommunikoida ja nähdä asioita. Dialogi on tässä kohtauksessa niin hyvin kirjoitettu, että katsoja oppii nopeasti ymmärtämään ”hohtoa” sekä myös pohjustaa ja vihjailee katsojia hotellin salaisuuksista ja tulevista tapahtumista.

Toinen hyvä dialogiosuus on Jack Torrancen ja Delbert Gradyn ensimmäinen kohtaus Overlook -hotellin juhlissa elokuvan puolessa välissä. Kohtaus alkaa, kun Grady vahingossa läikyttää juomia Jackin takille ja he menevät sitten vessaan puhdistamaan tahroja. Vessassa ollessaan miehet esittäytyvät toisilleen ja aluksi kevyenä alkanut jutustelu alkaa pikkuhiljaa muuttua vakavammaksi. Jack kertoo Gradyn menneisyydestä hotellin aiempaan talonhoitajana, joka oli lopulta tullut hulluksi ja tappaneen perheensä. Grady sanoo aluksi, ettei muista tällaista, mutta hän kuitenkin muuttuu pikkuhiljaa synkemmäksi ja kieromman oloiseksi. Perustelleessaan perheensä tappamista Grady kertoo silloin vain ”oikaisseensa” perhettään huonosta käytöksestä. Tämän jälkeen hän alkaa manipuloida Jackia kertomalla Dannyn kyvystä ja hänen ”huonosta käytöksestään”, mikä saa Jackin

tajuamaan entistä selkeämmin vihansa häntä kohtaan, joten Grady ehdottaa hänelle, että hekin tarvitsisivat ”oikaisua”. Tämä kohta on malliesimerkki mitä kaikkea dialogilla voi tehdä, kuten miten se vaikuttaa henkilöihin, millaisen vuorovaikutuksen se luo, miten se kehittää tai muuttaa henkilöitä tai sitten miten vie heitä tai heidän tilannetta kokonaan uuteen suuntaan. Tapa, jolla dialogi esitetään, luo kohtaukselle ja tarinalle pelottavan käänteen ja lisää runsaasti uhkaavaa tunnelmaa, jolloin katsojat alkavat varautua elokuvan seuraaviin tapahtumiin.

#### 6.4 Kubrickin tekijäisyys

**Toril Moin** mielestä patriarkaalisuuden voi linkittää yhdessä tekijyyden kanssa, kun väitetään, että tekijä voi olla ”lähde, alkuperä ja tekstin tarkoitus” patriarkaaliseen kritiikkiin ja siitä kumoamaan tätä tekijyyden patriarkaalista harjoitetta, josta feministiset kriitikot julistavat Roland Bathesin Tekijän kuolemaa. (Bennett 2005, 87)

*Hohdossa* tekijäisyys on vahvasti Stephen Kingin puolella, koska romaani on elokuvan ”lähde”. Vuoden 1980 elokuvan käsikirjoittivat Kubrick ja Diane Johnson, mutta sen kohdalla tekijäisyys on vahvasti enemmän Kubrickissa. Tämä ei todellakaan ole enää Kingin teos, mikä on tässä tapauksessa oikeutettua, koska ostettuaan tekijänoikeudet Kubrick sai laillisesti tehdä materiaalilla mitä halusi. Kingin teos oli vain ”alkuperä”, myös eräänlainen kaiku Kubrickin visiolle. ”Tarkoitus tekstissä”, tai siis käsikirjoituksessa on tarinan uudelleensovitus sellaiseksi, että se sopii parhaiten elokuvantekijälle Kubrickille, eli tarinan muuntaminen rikkinäistä perhettä käsitteleväksi ja mahdollisimman realistiseksi psykologiseksi kauhutarinaksi. *Hohto* -minisarjassa tekijäisyys on Kingillä ja ohjaaja Garrisilla, mutta ehkä enemmän Kingillä, koska Garrisin ohjaustyö ei ole lopulta kovinkaan omaperäistä ja kiehtovaa, vaan enemmänkin liiankin tutun tuntuista, mutta katsojat sarjan katsojat tuntevat Kingin romaanin, johon minisarja auttamattomasti vertautuu, niin Kingin visio tulee mahdollisesti minisarjan näkyvimmäksi osuudeksi. *Doctor Sleep* -elokuvan tekijäisyys on vahvasti käsikirjoittaja ja ohjaaja Flanaganilla, mutta hän pyrkii kunnioittamaan elokuvassaan sekä Kingiä että Kubrickia, joten tämän myötä alkuperä sekä lähde ovat Kingin romaanissa sekä Kubrickin elokuvassa, mahdollisesti myös vielä tasavertaisesti.

Tekijät eivät ole fiktiivisiä hahmoja, koska he eivät ole osa tekstiä, mutta eivät ole myöskään ”varsinaisia kirjoittajia”, koska eivät ole suoraan ulkopuolella noista tekstistä. Tekijä ei ole ”koskaan

kuvailtuna, vaan ainoastaan ilmentymä tekstissä, koska hän on hahmo ilmaistuna, vaikkakin ei representaationa. Kaikki kirjallisuus pyrkii tekijyyden `allekirjoitukseen´ ja pelkää kiinnittäen huomiota meihin työn todellisesta merkityksestä. (Bennett 2005, 121) Tämä on mielenkiintoinen näkökulma, joka pätee varmasti Kingiin että Kubrickiin. *Hohto* –romaanissa nähdään selkeä Kingin ilmentymä, kirjoittaessaan kirjaa hän kärsi alkoholismista ja sai inspiraation tarinalleen vieraillessaan Coloradon maineikkaalla Stanley –hotellilla, jonka väitetään olevan kummiteltu paikka.

Koska elokuvassa Jackin hahmo ja myös tarinan käsittelytapa oli erilainen, niin se erottaa Kingin tekijyyttä lisää Kubrickin elokuvasta. Kubrick tuo siihen oman kädenjälkensä, hänen oma persoonansa ei näy elokuvassa, mutta hänen näkemyksensä ydinperheen hajoamisesta ja tuskasta erottuvat elokuvan tarinan kokonaisuudesta. Todelliset pelot, traumat ja uhat pyrkivät tulemaan ensisijaisesti esille henkilöhahmojen sisältä, eivät tapahtumaympäristöstä, mikä pyrkii luomaan heidän välillään jännitettä kehittävää vuorovaikutusta. Tämä näkyy myös sillä, että Kubrick ei pyri kauhua luodessaan mässäilemään alati kummituksia näyttämällä tai liiallisella väkivallalla. Suurin kauhu tulee esille koko ajan olemassa olevan väkivallan uhan ylläpitämisellä tarinan kerronnassa sekä kuvailemalla joitakin pelottavia asioita hotellissa hillitysti. Joskus kauhuelokuvissa on tietty sääntö: Mitä vähemmän tiettyjä asioita nähdään, niin sitä enemmän ne pelottavat. Tämä on yksi psykologisen kauhun voimakeinoista.

Tekijyyden näkökulmasta *Hohto* -tarinan elokuvasovitus oli ohjaajan ja toisen käsikirjoittajan Johnsonin, eikä alkuperäisteoksen kirjailijan. Romaanin filmatisoinneista kuitenkin minisarja mahdollisesti kohteli alkuperäisteosta huonommin. Vaikka Kubrickin elokuva oli erilainen, niin siinä oli paljon yhtäläisyyksiä romaaniin, että alkuperäisteos tulee siitä selkeästi esille. Toisin sanoen, Kubrickin elokuva on samanaikaisesti alkuperäisteoksesta erilainen, mutta kuitenkin sen verran uskollinen, että se linkittyy vahvasti Kingin kirjaan.

Tekijän alkuperästä tai kuka oli ensimmäinen tekijä, niin puhutaan tekijyyden ideologiasta, joka tarkoittaisi heijastamattomassa ja pintapuolisessa merkityksessä, jossa kirjallisuuskulttuuri on poikkeuksetta perustuen eristettyjen persoonallisuuksien ympärillä, kuten yksinäisen neron hahmon. Yleensä tällainen tekijyyd-käsite tuntuu liittyvän miehiin. Vastaus kysymykseen ensimmäisestä

nerosta riippuu siitä millaisen kriteerin kukin ottaa, joko se on suoraa kronologista tärkeysjärjestystä tai jotain muuta; yksittäistä, painettua julkaisua, ylittämistä ja yleistä neroutta, kirjallista itseluottamusta, kaupallista itsenäisyyttä, tai jopa sisäistä pakkomielleä. (Bennett 2005, 30)

On väitöksiä siitä, jos kirja on alkuperäinen teos. On myös olemassa käsitteitä ”alkuperäisestä” ja ”imitaatiosta” (Bennett, 2005, 58). Kubrickin *Hohtoa* voisi oikeastaan pitää alkuperäisenä, sillä se ottaa alkuperäismateriaalista erittäin selkeän irtioton, ettei oikeastaan voida puhua edes imitaatiosta.



---

”Jokainen tarina oli kerrottu niin mystisesti, että joutui arvailemaan: ”Miten tämä jatkuu?” ”Mitä seuraavaksi tapahtuu?”  
Kubrickin elokuvat voi katsoa 10-15 kertaa ja silti voi yllättyä aina uudestaan.”

- Ohjaaja Steven Spielberg

(Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007b)

---



## 7. EYES WIDE SHUT

### 7.1 Elokuvan esittely

*Eyes Wide Shut* (1999) on Kubrickin viimeinen elokuva, joka sai ensi-iltansa hänen kuolemansa jälkeen. Elokuvan pääosissa ovat Tom Cruise, **Nicole Kidman**, **Thomas Gibson**, **Todd Field** ja **Sydney Pollack**. Elokuva perustuu vuonna 1926 ilmestyneeseen **Arthur Schnitzlerin** romaaniin *Unikertomus (Traumnovelle)*, josta Kubrick oli yrittänyt jo monen vuoden aikana tehdä elokuvaa, kunnes lopulta 1990-luvulla hän onnistui. *Hohdon* tavoin tämäkin elokuva sai ilmestyessään ristiriitaisen vastaanoton, mutta ajan saatossa arvostus on noussut. Tämä teos on oikeastaan käsittelemistäni Stanley Kubrickin elokuvista se, joka on käsikirjoitusadaptaatioiltaan suurimmalta osin varsin uskollinen alkuperäisteokselle.

*Eyes Wide Shut* kertoo lääkärinä työskentelevästä tohtori William Harfordista (Cruise) ja hänen vaimostaan Alicesta (Kidman), joilla on myös pieni tytär Helena. He menevät ystävänsä Victor Zieglerin (Pollack) joulujuhliin, jossa he joutuvat vähäksi aikaa erilleen toisistaan ja päätyvät samalla muiden ihmisten seksuaalisten lähentelyjen kohteeksi, mutta eivät kuitenkaan lankea niihin. Sitten eräänä iltana tapahtuu käänne, kun pariskunta viettää yhdessä iltaa ja polttavat marihuanaa, jolloin Alice alkaa utelemaan mieheltään mahdollisesta uskottomuutta häntä kohtaan. Mies kiistää kuitenkin kaikki tuollaiset epäilyt välittömästi, mutta Alice lopulta tunnustaa, että hän oli jossain vaiheessa himoinnut erästä menneisyydessään lyhyesti tapaamansa miestä. Alice sanoo, että hän olisi ollut halukas lankeamaan tämän miehen pauloihin sekä jättämään miehensä ja tyttärensä hänen takiaan. Paljastus saa Williamin pois toltaan ja sitten mies saa tuttavaltaan soiton, jonka isä oli kuollut juuri ja hänen pitäisi lääkärinä käydä siellä. Alicen paljastuksen myötä William lähtee kuitenkin myös harhailemaan öiseen New Yorkiin, jolloin hän on vähällä päätyä ilotytön kanssa sänkyyn. Hän tapaa Zieglerin joulujuhlissa aiemmin kohtaamansa ystävänsä pianisti Nick Nightingalen, jonka kautta hän päätyy lopulta salaperäisiin naamiaisorgioihin syrjäisessä ja isossa kartanossa kaupungin laidalla. Pahin lopulta tapahtuu, kun orgioiden myötä hän sekaantuu lopulta murhaan. Tapausta selvitellessään miehestä tulee vainottu ja pahimmassa tapauksessa hänen perheensäkin on uhattu.






---

”Elokuvasa, jonka muoto on onnistunut, yksityiskohdat ovat välttämättömiä. Tekijä ei jatka kertomustaan siksi, että hän on keksinyt kiinnostavan uuden episodin, vaan pyrkii täydentämään kokonaisnäkemyä. Valmis muoto on valmis; se on kuin rakennus, joka kadottaa tasapainonsa, jos siihen lisätään jokin sinänsä etevä ulkonema.”

- Juha Rosma

(Aaltonen 2002, 52-53)

---



## 7.2 Elokuvan teemoja

*Eyes Wide Shut* on tarinaltaan varsin samanlainen, kuin alkuperäisteoksena oleva *Unikertomus* -romaani. Tapahtuma-aika on muuttunut vuodesta 1926 vuoden 1999 joulukuun, tapahtumapaikka on Wienin sijasta New York ja henkilöhahmojen nimet ovat muutettu itävaltalaisista suurimmalta osin amerikkalaisiksi. Pieniä eroavaisuuksia on romaaniin, mutta ne eivät ole lopulta merkittäviä. William Harfordin romaanin hahmovastine on nimeltään Fridolin ja Alicen on Albertine.

John Baxterin mukaan *Unikertomuksessa* Kubrick näki tilaisuuden tutkia hänen omaa pimeää puoltaan ja Schnitzlerin teos oli seksuaaliteemainen, korkeatyylinen ja eroottinen, mutta ei epäsiiveellinen tarina, joka tutkii pariskunnan suhdetta sekä heidän seksifantasioitaan. Mies on onnellisesti naimissa, kunnes vaimon paljastettua himoitessaan taannoin toista miestä, se luo uhan heidän avioliitolleen. Kubrick piti romaanista, koska se tutkii seksuaalista epävarmuutta onnellisessa avioliitossa, yrittäen myös samaistaa seksuaalisten unelmien ja niiden mahdollisten toteutumisien tärkeyttä todellisuuden kanssa. Aviomies kokee tarinassa oikeita seikkailuja, kun taas vaimo fantasioi, niin *Unikertomus* esittääkin kysymyksen siitä, onko merkittävää eroa unelmoimalla seksuaalinen seikkailu tai kokea se oikeasti. (Hughes 2000, 243)

Elokuvan tarinankerronta on suurin piirtein samanlainen, kuin romaanissa. Yksi eroavaisuus on ainakin se, että romaanin naamiaisorgia-kohtauksessa ei kuvailla suorasukaista seksuaalista kanssakäymistä, kuten lukuisia yhdyntöjä, vaan siitä enemmänkin vihjaillaan, kuten esimerkiksi kuvailemalla ihmisten ollessa siellä naamioituneina ja alastomina tanssimassa toistensa kanssa (Schnitzler 1999, 60-73). Elokuvassa orgioiden tunnussana on ”Fidelio”, kun taas romaanissa se on ”Tanska”, ja romaanin orgiakohtauksessa ihmisillä kuvataan olevan naamioiden lisäksi munkin tai nunnan vaatetus (Schnitzler 1999, 60), elokuvassa heillä on naamioiden lisäksi vain lähinnä mustat viitat hupuilla.

Sekä elokuvan että myös romaanin lopussa on kohtaus, kun mies tulee lopulta kotiin, hän huomaa hukkaamansa orgioissa käyttämänsä naamion sängyllä nukkuvan vaimon vieressä ja sitten purskahtaa itkuun. Romaanissa tämä merkitsee sitä, että vaimolle hänen miehensä kasvot ovat käyneet arvoituksellisiksi. Vaimo herää miehensä itkuun ja hän kertoo hänelle kaiken. Elokuvassa ja romaanissa tämä kohtaus tuntuu edustavan unesta heräämistä ja sen läpikäymistä, kunnes aamu sarastaa. Molemmissa versioissa pariskunta tajuaa, että heidän tulisi olla kiitollisia, koska he olivat selviytyneet kaikesta ehjin nahoin, niin todellisista, kuin myös unessa koetuista, koska yhden yön todellisuudesta eikä edes kokonaisen ihmiselämän todellisuudesta voi lukea ihmisen sisintä totuutta. Romaani päättyy tähän kohtaukseen, kun pariskunta makaa vain sängyllä, ei näe unia, vaan torkkuvat, kunnes sisäkön koputtaessa ovelle, auringon noustessa ja lapsen naurun myötä koitti uusi päivä. (Schnitzler 1999, 131-134)

Elokuvassa on vielä ylimääräinen loppukohtaus, mitä ei ole romaanissa, jossa Harfordit ovat tyttärensä Helenan kanssa lelukaupassa. Samalla kun Helena katselee innostuneena ympärilleen, Harfordit käyvät läpi kokemaansa ja miettivät mitä tehdä seuraavaksi. Mielestäni tämä kohtaus merkitsee unen jälkeistä seuraavaa aamua, jolloin aikaa on kulunut hiukan Williamin paljastuksista ja Alice on saanut koottua ajatuksiaan niistä. Nyt kaikki on hyvin ja elämä voi taas jatkua eteenpäin.

Elokuva on tehty ja kerrottu sillä tavalla, että se saattaisi mahdollisesti edustaa unta, mikä oli romaaninkin tema. Tämän takia elokuvan symboliikkaan on panostettu paljon sekä koko käsikirjoitus perustuu tälle ajatukselle. Elokuvan alussa joulujuhlakohtauksessa nähdään paljon kirkkaita koristevaloja seinissä, jotka viittaavat etäisesti tähtiin tai taivaaseen. Elokuvassa nähdään

paljon seksuaalisuutta, mikä itse asiassa liittyy aika keskeisesti ja merkittävästi uniin. Niiden keskellä pariskunta joutuu kiusauksiin, kun Alicea yrittää lähennellä vanhempi vieras mies, kun taas Williamia yrittää lähennellä kaksi viehättävää nuorta naista. He lähtevät kävelemään yhdessä ja William kysyy tytöiltä minne he vievät häntä, niin he vastaavat: ”Sinne minne sateenkaari päättyy”. Tämä on etäinen viittaus **Victor Flemingin** ohjaamaan elokuvaan *Immemaa Oz* (1939), jossa uni tai fantasia voivat sijaita kaukana sateenkaaren toisella puolella. *Eyes Wide Shutissa* sateenkaareen viitataan myös joulukuusella värivaloineen Williamin tapaamaan ilotytön asunnossa sekä lisäksi *Under the Rainbow* –nimisellä naamiaispukekaupalla kohtauksessa, jossa Harford käy hakemassa asun naamiaisorgioita varten.

Tässä kohtaa voisi sanoa sateenkaaren päättyvän, sillä seuraava osio edustaa hyvin synkkää unta ja painajaista. Naamiaisorgiat ovat elokuvan mieleenpainuvien kohtaus. Kaikilla ihmisillä on naamiot ja ovat pukeutuneet mustiin viittoihin. Naiset ovat usein miehiä enemmän puolialastomia tai naamiota lukuun ottamatta täysin alasti ennen yhdyntöjä ja niiden aikana. Naamiaisorgia-kohtaus alkaa seremonialla, jossa punaviittainen mies vihkii joukon naisia, joiden pitää sen jälkeen valita väkijoukosta itselleen sopiva mies ja suoritettava heidän kanssaan seksuaalinen yhdyntä. Kaikki naamioidut mieshenkilöt tuntuvat edustavan jonkinlaisia olentoja tai unien demoneita naamioidensa perusteella sekä orgioiden naiset tuntuvat olevan heidän palvelijattariaan tai orjiaan. Kukaan heistä ei paljasta toisilleen, keitä he ovat naamioidensa takana, vaan he ovat tuntemattomia toisilleen.

Uniin liittyvä vahva seksuaalisuus on erityisesti naamiaisorgioissa läsnä ja niiden tapahtumapaikka voisi edustaa jonkinlaista paratiisia tai sitten jopa mahdollisesti myös itse helvettiä. Helvettiin saatetaan viitata sillä, että seksuaalinen kanssakäyminen ei perustu ollenkaan rakkauteen, vaan ainoastaan lihan himoon ja huorin tekemiseen. Orgioita johtava punaviittainen mies mahdollisesti muistuttaa etäisesti paholaista ja hänen pitämänsä vihkimismessu tuntuu olevan todellinen tuomiopäivään ja maailmanloppuun liittyvä rituaali. Koko orgiakohtaus on sellainen, että siitä voisi tehdä monenlaisia tulkintoja, kuten mitä se oikeastaan voi kertoa maailmasta, ihmisten pimeistä ja syntisistä puolista, salaisuuksista tai jopa unista.

Lisäksi elokuvassa sekä romaanissa on samanlainen kohtaus, kun Harford tulee orgioiden jälkeen kotiin, niin hänen vaimonsa herää unesta ja kertoo hänelle mitä näki siinä. Alice sanoo unessa

olleessaan ensin Williamin kanssa metsässä ja kun mies poistui hetkeksi, niin Alice kohtasi himoitsemansa upseerimiehen, joka houkutteli naisen erääseen paikkaan, jossa oli satoja ihmisiä ja kaikki naivat, mikä viittaa aiemmin nähtyyn orgiakohtaukseen. Alice jopa sanoo, että hän halusi unessaan nöyryyttää miestänsä ja harrasti siksi seksiä unessa monen kanssa, mikä lisää entisestään miehensä mustasukkaisuuden taakkaa. *Unikertomuksessa* on samanlainen kohtaus (Schnitzler, 1999, 81-93), jossa Fridolin saapuu koettelemuksiansa jälkeen aamulla kotiin ja herättää samalla Albertinen. Tämän jälkeen Albertine kertoo miehelleen samanlaisen tarinan, jossa suurin ero elokuvaan on Albertinen maininta maan ruhtinattaresta, joka unessa halusi Fridolinin puolisoiksi. Fridolinin kieltäytyessä ruhtinatar rankaisi häntä kidutuksilla ja silti mies hylkäsi hänet Albertinen takia, joka kuitenkin tämän ilmettyä vain nauroi pilkallisesti miehelleen, ja sitten nainen heräsi.

Elokuva on kuvattu Lontoossa, vaikka tarinassa tapahtumapaikka on New York. Elokuva on moitittu siitä, että kaupunki ei tämän takia muistuta kovinkaan paljon New Yorkia, mutta ehkä tämänkin voisi nähdä liittyvän uneen, sillä päähenkilöiden kotikaupunki näyttää erilaiselta, kuin mitä se oikeasti on. Lisäksi unenomaisuutta voi lisätä myös sekin yksityiskohta, että elokuvassa ei nähdä pahemmin lunta, vaikka on joulukuu.

Kun puhuin aiemmin *Tohtori Outolemmen* ja *Hohdon* käsitellessä ihmisen hulluutta omilla tavoillaan, niin *Eyes Wide Shutissa* sama teema on yhtä vahvasti läsnä William Harfordin mustasukkaisuudessa, joka voi saada miehen tekemään ja sortumaan järjettömiin tekoihin, kuten tutustuessaan ilotyttöihin syrjähyypyn toivossa, ja pahimmassa tapauksessa orgioissa paljastumisen myötä hän aiheutti tilanteen, joka mahdollisesti johti nuoren naisen murhaan. Nämä todennäköisesti olivat tärkeimmät ydinasiat *Unikertomuksesta*, jotka herättivät eniten Kubrickin kiinnostusta tarinaa kohtaan ja tekemään elokuvan aiheesta.

*Eyes Wide Shutissa* on paljon melodramaattisia sävyjä, jotka ovat olennaisia asioita elokuvissa yleensäkin. Melodraama on tuttu teatterista ja se on vaikuttanut myös moderniin elokuvakerrontaan. Se teki viihdeteatterin aikoinaan suosituksi ja se perustui tunnepitoiseen ja dramaattiseen toimintaan, jossa dialogi vei tarinaa eteenpäin. Melodraamassa on yleistä myös hyvän ja pahan välinen taistelu sekä suuret tunteen ilmaisut ja spekulatiiviset juonet, höystettyinä sopivilla tehosteilla. Lisäksi tietenkin myös odottamattomat käänteet juonessa, koomiset lisäykset, musiikit ja

äänitehosteet ”vahvistamaan tunteita” olivat oleellisia asioita, joita tuli melodraaman mukana teatterista elokuvaan ja se oli kuin luotu uutta viihdeteollisuutta varten. (Sundstedt 2009, 89-90) Nämä em. asiat sopivat hyvin tämän elokuvan kerrontaan. *Unikertomuksessa* dialogi vei tarinaa eteenpäin, hahmoilla oli suuria tunteiden ilmaisuja ja mukana oli myös odottamattomia käänteitä, mutta koska se on vanha romaani, eikä sen kerronta ollut samanlaista, kuin elokuva- tai teatteri-ilmaisussa, jossa kuullaan myös äänitehosteita ja musiikkia, niin sanoisin, että romaania ei tulisi tarkastella ensisijaisesti melodramaattisesta näkökulmasta, kuin *Eyes Wide Shutia*.

Draamallisessa rakenteessa konfliktit ovat oleellisia, sillä juoni tarvitsee vastavoimaa ja esteitä päähenkilöille ja ne saavat tarinan elämään. Elokuvat, jotka noudattavat tuota mallia, ovat sen velkaa klassiselle teatterille. Klassisen draaman mallissa **Gustav Freytag** on jakanut mallin viiteen vaiheeseen: Ekspositio eli esittelyjakso, konflikti eli ristiriidan ilmaantuminen, komplikaatio eli kehittäminen, kriisi tai klimaksi, ja loppuratkaisu. Vaiheet lähtevät liikkeelle nousevalla toiminnalla ja juuri ennen loppuratkaisua toiminta muuttuu laskevaksi. (Aaltonen 2002, 62-63) Sitten on vielä elokuvadramaturgi ja teoreetikko **Ola Olssonin** malli, jota on sovellettu näytelmäelokuvaan klassisen draaman rakenteesta. Siihen kuuluu kuusi vaihetta: Alkususäys, esittely, syventäminen, ristiriidan kärjistyminen, ratkaisu, ja häivytyks. Sitten on vielä kolmen näytöksen mallin, joka kattaa siis kolme rakennetta: virityksen, kehittelyn ja ratkaisun. Kaksi ensimmäistä vaihetta päättyvät tarinan käännekohtiin ja kolmas klimaksiin. (Aaltonen 2002, 64-66)

### 7.3 Elokuvan roolihahmot ja heidän dynamiikkansa

Elokuvan käsikirjoitusessa on otettu huomioon seuraavat asiat tarinan henkilöahmojen kohdalla ja käsittelen seuraavaa osaa juuri *Eyes Wide Shut* –elokuvan näkökulmasta. Kubrick oli panostanut moniin henkilöahmoihin ja turhia hahmoja ei oikeastaan nähdä pahemmin tässä elokuvassa, sillä jopa moni taustallakin näkyvä henkilö tuntuu vaikuttavan tapahtumiin tavalla tai toisella. Analysoin elokuvan näkyvimpiä henkilöahmoja lyhyesti ja kerron heidän varsinaisen dynamiikkansa elokuvassa. Elokuvakäsikirjoituksessa henkilöahmot yleensä jaetaan tiettyihin rooleihin elokuvan asetelmassa elokuvakerronnan oppien mukaisesti, joita ovat päähenkilö, vastustaja, päähenkilön auttajat, liikkeellepaneva henkilö, portinvartija, airut, kameleontti, todistaja, varjo, vastakohta, läheinen suhde ja viiden minuutin vierailija (Sundstedt 2009, 228; Vacklin & Rosenvall 2015, 53-83). *Eyes Wide Shut* –elokuvassa monilla henkilöahmoilla on tietty rooli, dynamiikka, asema tai tarkoitus tarinan asetelmassa.

**Protagonisti:** William Harford on *päähenkilö* tai *protagonisti*, jolle tapahtuu. Hänen ei tarvitse olla täysin realistinen, tarina rakentuu hänen ympärilleen sekä hän kehittyi eniten tarinan edetessä. Yleensä päähenkilö saattaa olla elokuvassa sankarihahmo, *protagonisti*. Vaimo Alice Harford on tarinassa oikeastaan vain taustalla varsin voimakkaasti vaikuttava sivuhenkilö. William Harfordia ei elokuvassa kuvata varsinaisesti sankarina, sillä hän on tarinassa syvimpien käänneiden alulle panija, sillä hänen takiaan elokuvan keskivaiheilla ongelmat orgioissa alkavat ja nainen uhrautuu pelastamaan hänet. Harford yrittää orgioiden jälkeen selvittää asioita, mikä luo jännitteitä loppuelokuvalla. Harfordin asema *päähenkilönä* on näkyvä, sillä hän on mukana lähes joka kohtauksessa alusta loppuun ja hänen ympärilleen elokuvan kaikki tapahtumat kohdistuvat.

**Päähenkilön auttaijat:** Harfordin ystävät Victor Ziegler ja pianonsoittaja Nick Nightingale ovat periaatteessa *päähenkilön auttaimia*, siis sellaisia, jotka auttavat ja antavat neuvoja *protagonistille*. Varsinkin Ziegler on tällainen hahmo, koska lopussa hän kutsuu Harfordin luokseen ja kertoo kaiken, mitä tapahtui orgioiden jälkeen. Nightingale on myös auttaja, mutta hän on yksi vaikuttaja siihen, että tarina saa erittäin dramaattisen käänteen, koska hän paljastaa Harfordille salaisuuden orgioista ja kertoo, miten sisälle pääsee.

**Antagonisti:** Päähenkilöllä saattaa olla myös *vastustaja*, joka on esteitä luova vastavoima, joka yleisimmin saattaa olla rikollinen. *Eyes Wide Shutissa* naamiaisorgioita johtava punaviittainen mies nähdään *vastustajana*, eli *antagonistina*. Hän näyttäytyy varsinaisesti vain orgiakohtauksessa, mutta hän selvästi johtaa koko orgioihin osallistunutta joukkoa, joten hänen vaikutusvaltansa tuntuu elokuvassa loppuun asti, koska Harfordia seuraa moni mysteerinen ja outo henkilö orgioiden jälkeen. Ja koska hän ei riisu naamiotaan, hän saattaa olla joku henkilöistä, joita William ja Alice kohtaavat elokuvassa, kuten esimerkiksi Ziegler tai jopa mies, jonka kanssa Alice tanssi juhliissa. Koska todellinen henkilöllisyys ei elokuvassa selviä, niin hahmon salaperäisyys lisää hänen uhkaavaa vaikutusta.

**Liikkeellepaneva henkilö:** Vaimo Alice Harfordin paljastaessaan himonsa toiseen mieheen tekee hänestä tarinan *liikkeellepanevan henkilön*, sillä himonsa paljastettuaan

miehelleen hän laittaa tapahtumat ensimmäisenä alulle, ja saa elokuvan liikkeelle. Tässä tapauksessa myös Nightingale on tällainen henkilö paljastaessaan salaisuuden naamiaisorgioista.

**Portinvartijat:** Koska elokuvan teemana on Harfordien avioliitto ja ydinperhe, niin elokuvassa on silloin syntisiä houkutuksia, jotka pyrkivät koettelemaan heidän yhteiseloaan. Ensimmäisenä on vanhempi unkarilainen mies, joka tanssittaa Alicea Zieglerin juhlissa ja yrittää vietellä naisen. Toisena on kaksi tyttöä, jotka yrittävät vietellä Harfordin samaan aikaan. Nämä hahmot voisivat toimia elokuvassa *portinvartijoina*, eli he voivat olla vastustajan liittolaisia, jotka myös testaavat päähenkilöitä sekä lisäävät esteitä heille. He kaikki pyrkivät lopulta toimintaan, joka uhkaa Harfordin pariskunnan onnea ja rakkautta. Lisäksi hengenvaarallisemmasta näkökulmasta tällaisia hahmoja voisivat olla orgioiden johtajan, punaviittaisen miehen liittolaiset, jotka seuraavat Harfordia kaikkialle naamiaisorgioiden tapahtumien jälkeen.

**Airut:** Pianonsoittaja Nick Nightingalella on kolmaskin rooli elokuvan asetelmassa, eli *airut*, joka ilmoittaa ja ennakoii tulevaa tapahtumaa ja vaikuttaa suuresti päähenkilöön ja kohtaloon. Hän tekee tämän kertoessaan Harfordille naamiaisorgioista. Toinen *airut* on naamioitunut nainen, joka pelastaa Harfordin orgioissa uhraamalla itsensä.

**Kameolontti:** *Kameleontti* on elokuvassa muotoaan muuttava henkilö, jonka luonne saattaa muuttua tai ottaa toisen hahmon, eli salaperäiset henkilöt, jotka paljastuvatkin toisenlaisiksi. Tällainen kehitys tapahtuu ainakin naamiaisasuja myyvän herra Milichin kohdalla, koska nähdessämme hänet ensimmäisen kerran hän raivostuu tyttärelleen ja kahdelle hänen rakastajanaan toimivalle vanhemmalle miehelle, mutta myöhemmin tuntemattomasta syystä hän käyttäytyy heitä kaikkia kohtaan täysin toisenlaisella tavalla, kohteliaasti ja ystävällisesti.

**Todistaja:** Ziegler on *todistaja*, joka näkee tapahtuman tai tilanteen tarinassa. Hän paljastaa olleensa naamiaisorgioissa näkemässä tilanteen, jossa Harford paljastui väelle.

**Varjo:** Zieglerin nuori rakastajatar Mandy on *varjo*, eli henkilö, joka on eräänlainen peili ja samanlaisella kehityskaarella, kuin päähenkilölläkin. *Varjona* oleva Mandy säästää päähenkilöä, joka aluksi nähtiin Zieglerin juhlissa huumeiden yliannostuksen saaneena, mutta myöhemmin naamiaisorgioissa on eräs mystinen ja naamioitu nainen,

<p>joka yrittää varoittaa Harfordia vaarasta ja Harfordin paljastuessa orgioiden väelle nainen pelastaa hänet uhraamalla itsensä. Myöhemmin Harford lukee lehdestä kauneuskuningattaren kuolleen huumeisiin ja Ziegler paljastaa hänelle kyseisen naisen olleen Mandy hänen juhlistaan ja samalla se mystinen nainen orgioissa.</p>
<p><b>Vastakohdat:</b> Elokuvasa nähdään monien sivuosassa olevien henkilöahmojen kohdalla lukuisia <i>vastakohtia</i>, jotka luovat kontrastia päähenkilölle ollen yleensä tarinan narri tai koominen hahmo. Tässä elokuvassa ei varsinaisesti koomisia hahmoja nähdä, mutta ilotyttö Domino voisi olla <i>vastakohta</i> Harfordille huonomman yhteiskunnan asemansa takia. Hän tarjoaa miehelle hauskanpitoa seksin merkeissä, mutta Alice-vaimon soittaessa mies muuttaakin mielensä, eikä haluakaan Dominolta mitään.</p>
<p><b>Läheinen suhde:</b> Tarinassa on keskeisenä teemana <i>läheinen suhde</i> henkilöiden välillä, joka varmaan kaikkein selkeimmin näkyy Harfordin perheessä Williamin, Alicen ja heidän tyttärensä Helenan välisessä suhteessa.</p>
<p><b>Viiden minuutin vierailija:</b> Marion Nathanson näyttäytyy elokuvan alussa edesmennyt isäänsä surevana naisena, mutta elokuvassa hänen roolinsa on <i>viiden minuutin vierailija</i>, joka keskeyttää tarinan hetkeksi ja antaa katsojille pienen hengähdystauon. Hän yrittää vietellä Harfordin, mutta huonolla menestyksellä. Nainen elää parisuhteessa erään yliopisto-opettajan Carlin kanssa, jonka kanssa aikoo mennä naimisiin, mutta hän paljastaa rakastavansa Harfordia. Nainen on henkisesti epätasapainossa, mikä ilmenee hänen tavassaan puhua ja näkyy myös ilmeissä sekä eleissä. Hän on poissa tolaltaan myös hänen isänsä poismenon takia.</p>

(Sundstedt 2009, 228; Vacklin & Rosenvall 2015, 53-83)

*Eyes Wide Shut*issa henkilöahmojen dynamiikka toimii, koska monet heistä ovat varsin näkyvässä asemassa tarinan kerronnan kannalta, vuorovaikutuksessa päähenkilöön tai antamalla kohtauksille merkitystä. Elokuva antaa vaikutelman, että monet vain lyhyesti näkyvistä hahmoista tuntuvat omaavan jonkinlaisen kiinnostavan ja salatun taustatarinan, joka jää vain katsojien pääteltäviksi, millainen se on. Aivan kuin unessa, joka ei selitä itseään suoraan, vaan jättää näkijälleen paljon tulkinnan varaa. Elokuvan hahmoista Nick Nightingale, Harfordille naamiaisorgioista kertonut ystävä, mystisesti katoaa orgioiden välikohtausten jälkeen, eikä hänen lopullinen kohtalonsa



oikeastaan selviä elokuvassa, mikä jättää katsojille paljon tulkinnan varaa. Siitä kuitenkin vihjaillaan, että Nickiä rangaistiin jotenkin, kun hän auttoi Harfordin orgioihin.

On muistettava, että katsojien on tärkeää samaistua henkilöihämoihin, sillä se auttaa myös eläytymään tarinaan (Sundstedt 2009, 200-202). Uskottavuus on merkittävässä asemassa hahmojen kehityksessä, vaikka siitä ei ole mitään yleistä totuutta. Psykologiseen uskottavuuteen vaikuttaa elokuvan tyyli. Henkilöhahmoja voidaan luoda kahdella tavalla. Luodaan ensin perusidea tai juoni ja siitä voidaan muotoilla henkilöihämo. Tai sitten ensin henkilöihämo ja sitten vasta juoni. On olemassa kymmenen eri asiaa, joista henkilöihämo voi muodostua, kuten toiminnan perusteella, johon suurin osa elokuvasta perustuu, eli elokuvassa olevien tilanteiden avulla. Lisäksi hahmoa luovat vahvasti myös kohtaamiset ja suhteet toisiin henkilöihämoihin. Olennaista näissä on reagointi. Sitten ulkonäkö ja vaatetus, suhde rekvisiittaan ja miljööseen, dialogin muotoutuminen ja siinä tietenkin kaikki se, mitä sanotaan ja mitä tehdään. Lisäksi kirjoitusprosessissa painotetaan, että opettele tuntemaan henkilöihämosi. (Sundstedt 2009, 188-191)

Edellä olevia kohtia tulee täydentää vielä, että draamallisessa rakenteessa muoto on yleensä suljettu. **Aristoteles** on sanonut tragedian jäljittelevän loppuun suoritettua sekä kokonaista toimintaa, jossa pituus on rajoitettu ja kokonaisuena pidetään sitä, millä on alku, keskikohta ja loppu. Juonen sommittelussa olisi hyvä pyrkiä jonkin osan poistamiseen tai vaihtamiseen, mikä aiheuttaa kokonaisuuden särkymisen. Itse asiassa, kaikki se mikä voidaan liittää kokonaisuuteen tai poistaa siitä ilman näkyviä seurauksia, ei ole kokonaisuuden osa. Kaikki taide on muodon antamista ja elokuvan muoto olisi sommiteltu. Tarinaa ja juonta ei pidä sekoittaa keskenään, mikä on kuitenkin hyvin yleistä. Tarina kertoo mistä on kysymys ja juoni taas ratkaisee ja määrittelee, miten se kerrotaan. Samasta tarinasta voi tehdä siis useampia juonia, mutta sen täytyy olla muistin hallitsemiseksi sopivan pituinen. (Aaltonen 2002, 52-53)

*Eyes Wide Shutissa* on selkeä pääjuoni, mutta elokuva yrittää kertoa joitakin sivujuonia taustalla näkyvillä henkilöillä, lavastuksilla ja symboloinnilla, mikä on monissa Kubrckin elokuvissa yleistä. Naamiaisorgia-kohtaus tuntuu ainakin olevan sellainen episodi, jolla on ihan oma tarinansa ja jonka osa-alueita katsojan täytyy itse päätellä: Keitä nämä kaikki henkilöt ovat todellisuudessa, miksi he ovat siellä, miten he ovat päätyneet tällaiseen seuraan, kuinka usein he kokoontuvat sekä kuinka

moni heistä tuntee toisensa henkilökohtaisesti naamioiden takaa, vai tunteeo suurin osa lainkaan toisiaan. Jopa Marion Nathansonin kohtaaminen tuntuu kertovan myös omaa tarinaansa, jossa tragediana on isän kuoleman lisäksi Marionin onneton suhde Carliin ja onneton rakastuminen Harfordiin. Yksi sivutarina on naamiaisasuja myyvä herra Milichillä, jonka tytär harrastaa miesten viettelemistä ja irtosuhteita, mutta tämän tarinan käännekohta jää mysteeriksi, koska seuraavana päivänä mies tuntuu unohtaneen tyttärensä teot.



---

”Taitelijan tehtävänä on esittää kysymyksiä, eikä vastata niihin. Peilata yhteiskunnan asioita. Kubrick on suuri taiteilija, ehkäpä elokuva-alan suurimpia. Hänen tehtävänsä on kuvata yhteiskuntaa sellaisena, kuin hän sen näkee, eikä tarjota ratkaisuja tai vinkkejä arkielämän parantamiseksi.”

- Ohjaaja William Friedkin

(Crawford, Glass, Leva & Nelson 2007b)

---



## 7.4 Kubrickin tekijyys

Bennett (2005, 26) sanoo, että tekijä ei ole tekstinsä, tai tässä tapauksessa teostensa *lähde*, vaan keinoja, joilla merkitään. Kubrickin kädenjälki ja hänen omalaatuiset visionsa näkyvät elokuvissa, mitä ei käy kiistäminen, mutta hän oli myös panostanut työryhmään, joka koostui suurista lahjakkuuksista ja he luottivat toisiinsa.

Jos ajatellaan neroa tekijää ja kuinka häntä kuvailaan yleisellä tasolla, niin Romanttisessa runoudessa tällaista tekijää on kuvattu erilaisilla tavoilla. Edward Young sanoo nerouden liittyvän hienojen asioiden saavuttamisen valtaan. Romanttisessa tekijyydessä nerouteen liittyy tarkoituksen ja vaikutuksen erottaminen. Ei ole syytä miksi nero on kykenevä luomaan omaa työtään ja ajatus siitä, että nero on oma itsensä ja samalla myös oman itsensä ylittävä on jotakin tavanomaista Romanttisessa runoudessa. Nerouteen liittyy ´alitajuista aktiviteettia´. **Alexander Gerard** kertoo neroudesta *Essay on Genius* (1774) –työssään näin: ”Neron palo, kuin jumalallisessa impulssissa, nostaa mielen itsensä yläpuolelle, ja mielikuvituksen luonnollisessa vaikutuksessa sitä innostavat aivan, kuin se olisi ollut yliluonnollisesti inspiroitunut.” **William Hazlittin** mukaan neron määritelmä on se, että ´se toimii alitajuisesti´ ja nerot ovat ´heitä, jotka tuottavat kuolemattomia töitä, joita on tehty tietämättä kuinka ja miksi´. (Bennett 2005, 60-61)

Täytyy muistaa, että katsojat haluavat aina seurata kiinnostavia henkilöitä, koska muuten elokuvasta tulee tylsä. On opeteltava ero kiinnostavan ja tylsän välillä. Henkilöhahmot pyrkivät yleensä kehittymään tarinassa sekä kokevat jonkinlaisen muutoksen ja tähän voi vaikuttaa mm. luomalla esteitä ja haasteita joidenkin päämäärien tavoittamiseksi. Henkilöhahmot kokevat tarinassa kaaren, jota voisi sanoa kirjallisuudesta tutuksi draaman kaareksi ja kaikki em. luovat tätä. (Vacklin & Rosenvall 2015, 36-44)

Tuottaja **Jan Harlanin** mukaan *Eyes Wide Shut* kertoo ihmismielestä, mustasukkaisuudesta ja pakkomielteistä, eikä pyri pornografiaan, vaan enemmänkin päinvastaiseen suuntaan. Kirjailija **Candia McWilliam**, joka työskenteli Kubrickin avustajana elokuvassa, on sanonut tarinassa olevan kyse molemmiin puoleisen kateuden manipuloinnista, kuten satuttamisella tuskallisen intiimillä tavalla, sillä eroottisissa vaikeuksissa voi tulla tarve loukata toista, mikä kuuluu intensiiviseen intiimisuhteeseen. (Joyce 1999)

*Eyes Wide Shut*issa päähenkilöt Harfordin pariskunta kokee muutoksen tarinassa. William tajusi, että hänen sairaaloinen mustasukkaisuutensa meni liian pitkälle, kun ottaa huomioon, että Alice vain himoitsi upseerimestä, eikä ollut intiimisti hänen kanssaan tekemisissä. William Harford myös tajusi, ettei tällainen mustasukkaisuus ei voi olla tekosyy ruveta itse kostona pettämään puolisoaan toisen kanssa, koska sellainen vie kaikki asiat vaan entistä pahempaan suuntaan ja tuhoaa kaiken onnellisuuden. Alicen muutos tarinassa on hänen tajuamansa tilanteen kokonaiskuva, kuten miten hän loukkasi miestänsä tarinallaan ja mihin suuntaan se vei hänet. Koska William ei sortunut pettämään vaimoaan, mutta sekaantui kuitenkin varsin vakaviin asioihin, niin tämän kaiken pitäisi olla heille molemmille tärkeä opetus, jolloin he ymmärsivät oman elämänsä arvon ja kaikki hyvät asiat, joista heidän tulisi olla kiitollisia. Tätä vaaliakseen heidän on panostettava yhteiselämäänsä ja rakkauteen entistä sitoutuneemmin ja siksi Alicen mielestä heidän olisi naitava enemmän, kuten hän sanoo lopuksi.

## 8. YHTEENVETO: KÄSIKIRJOITUSADAPTAATIO JA ALKUPERÄISTEOS

### 8.1 Ydinasia: elokuva-adaptaatio on yleensä uskollinen alkuperäistarinalle

Sovitetussa käsikirjoituksessa pyritään yleensä olemaan uskollinen alkuperäismateriaalille, vaikka kaikkea siitä ei voi aina täydellisesti elokuvaan sovittaa. Usein tulee tilanteita, joissa saatetaan tehdä joitain muutoksia tai uudelleenkirjoittamista, jos elokuva vaatii sitä. On kuitenkin sellaisiakin esimerkkejä, joissa alkuteos on suhteellisen hyvin onnistuttu kääntämään elokuvaksi tiivistämisestä ja karsimisesta huolimatta.

**John Locke** on kuvaillut vuonna 1690 julkaistussa esseessään *An Essay Concerning Human Understanding* jotain tekijyydestä. Hän on ollut muiden `tekijyyden´ mielipiteitä vastaan ja hänen mukaansa jokaisen ihmisen mielipiteet maailmasta täytyy olla heidän ja vain yksin heidän, sillä ei saisi liikaa tukeutua muiden ihmisten mielipiteille. Jokaisen viisastuminen ja tietämyksen lisääminen perustuu juuri tälle ajatukselle. (Locke 1975, 101; Bennett 2005, 57)




---

”Mitä minä ajattelen, me saatamme järkevästi toivoa nähdäksemme muiden Ihmisten Silmillä, siis toisten Ihmisten Mielipiteillä. Niin paljon kuin me harkitsemme ja käsitämme Totuutta ja Järkeä, niin paljon me hallitsemme oikeaa ja todellista Tietoa. Leijaileminen muiden Ihmisten Mielipiteillä, meidän aivomme tekevät ei vain yhtä hitusta enemmän tietämystä, kuitenkin ne tapahtuvat todeksi. Mikä heistä oli Tiedettä, on meissä, mutta Mielipiteellisesti, aikana kun me luovumme meidän Hyväksynnästäämme viitata Nimiin, eikä tehdä, kuin he, työllistäkää oma tarkoituksemme *ymmärtää* niitä *Totuuksia*, jotka antoivat heille maineensa.”

- John Locke

(Locke 1975, 101; Bennett 2005, 57-58)

---



Kubrickin elokuvissa kaikki edellä mainitut asiat ovat tuotu näkyvästi esille, sillä elokuva kerronnassa olisi varsin typerää selittää dialogissa kaikki mahdollinen henkilöahmojen taustoista, siviilisäädystä, persoonallisuuksista tai seksuaalisuuksista. *Tri. Outolemmessä* hahmojen univormut ja muut asusteet kertovat paljon heistä ja heidän asemastaan. *Hohdossa* Torrancen perhe on pukeutunut varsin tavallisiin vaatteisiin ja Jack käyttää enimmäkseen farkkuja punaista takkia, mikä kertoo heidän asemastaan tavallisena työläis- ja keskiluokkaisena perheenä. *Eyes Wide Shutissa* lääkäri Harford nähdään usein pukeutuneena hienoon pukuun, mikä kertoo hänen asemastaan yhteiskunnassa. Muiden Kubrick -elokuvien kohdalla voisoin mainita vielä *Kelloveliappelsiinin* puvut, joita Alexin jengi käytti. Puvut koostuivat mustista hatuista valkoisista trikoomaisista vaatteista, joissa peniksillä oli omat näkyvät suojaimet, mikä kertoi hahmojen elämänasenteesta, eli kapinasta ja vihasta yhteiskuntaa kohtaan sekä alistamisesta ja seksuaalisesta väkivallasta vallan välineenä.

Kubrick valaisi elokuvissaan katsojille omia näkemyksiään ja ajatuksiaan maailmasta sekä myös pessimistisiä näkemyksiään ihmisistä. Tämän takia hänen elokuviaan täytyy katsoa useampaan kertaan, koska visuaalisilta kerronnoiltaan ne saattavat kertoa jotain uutta, mitä katsoja ei ole saattanut aiemmilla katsomiskerroilla oivaltaa. Tämä oikeastaan pätee jokaisen ihmisen näkemyksiin maailmasta, elämästä, unelmista, rakkaudesta, surusta, vihasta, olemassaolosta, salaisuuksista, mysteereistä, hyvästä, pahasta, teoista, tunteista ja salaisuuksista. Tutkimus- ja havainnointityö ei koskaan pääty elämässä ja maailman ulkopuolella on valtava määrä asioita, joita emme tunne ollenkaan, mutta meillä on kuitenkin utelias asenne kaikkea uutta kohtaan. Sellainen elokuvantekijän asenne oli myös Kubrickilla, joka arvosti hyviä tarinoita.

*Tohtori Outolemmessä* on monia teemoja, mutta tässä elokuvassa Kubrick on elokuvantekijän roolin lisäksi ottanut poliittista kantaa sekä pyrki varoittamaan ydinsodan uhasta. Hän näyttää varsin taitavasti, mitkä syyt siihen voivat johtaa, joista pelottavin on ehdottomasti ihmisen hulluus, korruptio ja rajaton vallankäyttö. *2001: Avaruusseikkailu* näyttää kuvaa maailman kehityksestä korkeaan avaruusteknologiaan sekä matkustamiseen aurinkokuntamme planeettojen välillä, mutta samalla se esittää filosofisia kysymyksiä ihmisen alkuperästä, sen kehityksestä sekä tämän kehityksen mahdollista huipentumaa. *Kelloveliappelsiini* näyttää meille pelottavan, mutta myös realistisen kuvan yhteiskunnasta, jossa yksilön asema voi olla heikompi, kuin monien etu. *Hohdossa* Kubrick ottaa vahvan psykologisen näkökulman tarinaansa, jossa hän tarkastelee varsin

realistisesti onnetonta, rikkinäistä perhettä ja sen jäsenien henkistä epävakautta. Tämä asetelma muodostaa elokuvan voimakkaimmat shokkiefektit. *Eyes Wide Shutissa* on myös vahva psykologinen näkökulma hyväluokkaisesta Harfordin pariskunnasta, jonka ympärille muodostuu unenomainen ympäristö. Se luo pelkoa, tuo esiin mysteerejä sekä pyrkii tutkimaan Harfordeja seksuaalisesti ja tuomaan esille heidän salaisimmat himonsa, jotka ovat uniin kuuluvia teemoja.

Tärkeä opetus elokuvan tekemisessä on siis se, että hyvää elokuvaa ei välttämättä tulla muistamaan hyvästä tarinasta tai taitavasta juonesta, vaan hyvin taitavasti tehdyistä henkilöhahmoistaan. Joten käsikirjoittajien on annettava heille kunnolla aikaa, tutustua heihin, tutkia, samaistua, välittää ja tehdä heistä todellakin kaikin luolin aitoja ja eläviä henkilöitä. Tässä on siis yksi menestysresepti. (Vacklin & Rosenvall 2015, 49)

Lisäksi käsikirjoittajan olisi osattava mahdollisimman hyvin myös kirjoittaa henkilöhahmojen tunteista, jotka ovat yksi tärkeimmistä henkilöhahmojen elävyyttä korostavista asioista ja näin ollen juuri ne vaikuttavat katsojien mahdolliseen samaistumiseen hahmoihin. Taiteessa ja myös elokuvissakin tunne on aina ollut merkittävässä asemassa, joka pätee sekä taiteen tekemiseen sekä sen kokemiseen. Jos henkilöhahmo pelkää, vihaa, suree tai iloitsee, niin katsojat yleensä tuntevat samoin. Mutta usein katsojat saattavat tuntea eri lailla, kuin hahmot, nimittäin jos vaikka hahmot tekevät jotain rikollista tai vastenmielistä, niin katsojat saattavat paheksua tätä suuresti. Henkilöhahmot ovat kuitenkin heijastuksia valkokankaalta yleisölle, mutta he tuottavat katsojille aina jonkinlaisen tunnekokemuksen. Henkilöhahmoille tulee psykologinen kaari, joka tekee heistä uskottavia ja realistisia, jota voisi kutsua myös trauman kaareksi, josta mennään tunteen kuljetukseen. (Vacklin & Rosenvall, 2015, 441-445)

Rakenne on väline välittämään käsikirjoittajan ideat, joten henkilöt, tarinat, juonet ja ideat voidaan sisällyttää kehykseen jäsenettynä. Monilinjainen rakenne on käytössä, kun elokuvassa on monia toimintamalleja, joilla voi olla sama miljöö, mutta muuten niiden ei tarvitse olla toistensa kanssa tekemisissä. Täytyy huomioida, että toiminta draaman sisällä perustuisi ongelmaan tai konfliktiin, joista jälkimmäisen tuottaa henkilöiden tai voimien vastakkaisuus. Eli esim. sankarin/päähenkilön kohdatessa vastustajansa. Päähenkilö joutuu muuttamaan toimintaansa sekä kaikki haasteet ja esteet, joita hän matkallaan kohtaa muuttavat häntä tarinan edetessä. Tarinalle jännitteen luovat aina

vastakkainasettelut, joten katsojien olisi hyvä pohtia myös näitä asioita katsoessaan elokuvaa. Konfliktin olisi hyvä edetä tarinan aikana ja syventyä askel kerrallaan, jotta se lopussa pääsisi saavuttamaan huippunsa juuri ennen ratkaisua. (Vacklin & Rosenvall 2015, 139-140)

## **8.2 Käsikirjoitusadaptaatio, elokuvantekijän vapaus ja alkuperäisteoksen tekijänoikeudet**

Voi tietenkin kysyä, miksi kaunokirjallisista teoksista tehdään elokuvia? Eikö elokuvantekijöillä ole mielikuvitusta luoda omia tarinoita? Pitääkö kirja tehdä uusiksi, turmella tai muokata omakseen?

Elokuvan tekemisen halu perustuu haluun kertoa joku tietty tarina ja käsikirjoittajan on löydettävä oma romaaninsa tarkastelemansa romaanin sisältä, mikä perustuu tietoihin ja itsenäisiin valintoihin. Romaanista voidaan luoda monia erilaisia elokuvia ja näytelmiä, jotka riippuvat toteutuksesta ja tekijöiden muuntuvista yhdistelmistä. Romaania voidaan työstää erilaisilla tavoilla ja käsikirjoittaja ei lopulta voi olla uskollinen sille. Romaania pitää pyrkiä tulkitsemaan ja siitä tullaan keskustelemaan kaunokirjailijan kanssa, joka voi olla mukana tukena ja ajatusten herättäjänä. Kaunokirjallisen teoksen tekijällä on aina oikeus päättää, tehdäänkö siitä elokuva ja tämän takia ennen käsikirjoitusvaihetta olisi hyvä elokuvayhtiön hankkia tekijänoikeudet sekä selvittää, miten materiaalia saa käyttää. Käsikirjoitusadaptaatiota tehdessä on Ruotsin tekijänoikeuden mukaisesti säilytettävä ”teoksen yksilöllinen ajatussisältö siinä muodossa, jonka alkuperäinen tekijä on sille antanut”, mitä pidetään vaikeasti määriteltynä. Tekijänoikeuslain mukaan alkuperäisteoksesta käsikirjoituksen työstänyt henkilö voi saada tekijänoikeuden teokseen sen uudessa muodossa elokuvakäsikirjoituksena, jota myös suojaa tekijänoikeus. Molemmat tekijänoikeudet voivat olla rinnakkain, mutta alkuperäisteoksen tekijä ei voi käyttää muokkaamaansa teosta alkuperäisteoksen vastaisesti, sillä muokkauksen tulisi olla ”yksilöllisen henkisen luovan toiminnan tulos”. (Sundstedt, 2009, 277-279)

Romaanin perusmoraalia ei ehkä saa muuttaa, mutta toisaalta romaania voidaan lukea ja tulkita monella eri tavalla. Tekijänoikeuksiin kuuluvien rajavetojen kohdalla voidaan puhua ”sisäisestä ja ulkoisesta muodosta” ja niissä pyritään suojamaan teosta plagioinnilta. Mutta tarinoiden perusideat eivät ole suojattuja, joten jos joku aikoo tehdä elokuvan aiheesta, joka ei perustu kuitenkaan aiheeltaan samanlaiseen romaaniin, niin silloin ei voi syyttää tekijänoikeusrikoksesta. Se vaihtelee eri syistä, miten elokuva on sidottu alkuperäänsä ja jotkut romaanit vaativat suuria muutoksia elokuvan



kerronnan keinoihin sovitettuina. Romaanin tai kirjailijan korkea status voivat onnettomalla tavalla rajoittaa elokuvan ”vapautta” ja elokuvasta voi tulla epäitsenäinen ja pelkästään kuvitettu teos romaanista. Menestysromaanien filmatisoinnissa on aina haasteensa, mutta se voi tuoda eräänlaisena etuna elokuvalle ilmaisen laatuleiman ja markkina-arvoa. Huonoistakin romaaneista saattaa pystyä tekemään hyvän elokuvan, mutta se saattaa olla vieläkin haasteellisempaa huonon materiaalin sovittamisessa hyväksi ja toimivaksi. (Sundstedt 2009, 280-281)

Elokuvakäsikirjoituksen työstämisessä romaanin pohjalta, prosessi vaatii kirjoittajalta oman tulkinnan kertomuksesta, oma *Pitch*, joka saattaa löytyä tarinan monta kertaa uudelleen läpikäymällä. Pyritään luomaan siis itsenäisenä taiteilijana uusi teos, saaden värinsä tekijältään. Siitä tulee muistettavaa silloin, kun pyritään luomaan omanlainen, itsenäinen teos. Romaani keskitetään kankaalle tietyn tulkinnan ja ajanjakson sisällä, johon kuuluu rajoitukset ja haasteet. Henkilöhahmot ja dialogi saattavat muuttua tai useasta voi tulla yksi. Elokuva kerronnassa sidotaan yhteen tilanteita, aikaa ja tilaa, sanojen muuttuessa visuaaliseksi kuvailuksi, ääniksi ja musiikiksi. Romaania pitäisi lukea siis omalla tavalla ja miettiä, miltä se tuntui, miten se vaikutti sekä on oltava tarkka ja rehellinen itselleen. Sitten sen voi hajottaa osiin ja täytyy kerätä itselleen ajatuksia ja tärkeitä kuvia, lähestyen samalla itselleen läheisiä henkilöhahmoja sekä lopulta teoksen adoptoi ja tekee omaksi, sillä eihän yleisö nyt tule elokuvateatteriin lukemaan romaania. (Sundstedt 2009, 282-283)

Kubrickin tekijyys näkyy teoksiinsa luoduissa ainutlaatuisissa visioissa. Kun puhutaan tekijästä yleisesti, niin hänet määritellään sellaiseksi, joka antaa omalle työlleen sen alkuperäisyyden ja olemassaolon kaikelle, eli tässä tapauksessa kokoonpanija ja luoja. Kubrickin tekijyys näkyy vahvasti hänen teoksissaan, koska ohjaajana, käsikirjoittajana ja tuottajana hänen luova panos on kaikkein suurin hänen töissään, eli hän on omissa töissään selkeästi ylitse muiden, jopa elokuviensa tähtinäyttelijöiden. Tekijyyteen liittyy myös tietynlainen ”itsenäinen yksinäisyys”, jonka olisi tarkoitus vastata kuvaa ihannoidusta nerosta, mutta Kubrickia se kuvaa elokuvantekijänä sekä hänen tapaansa tehdä työtään. (Bennett, 2005, 6-7) Kubrick eli elämänsä enimmäkseen erakkona, mikä saattoi ruokkia paljon hänen luovuuttaan.

Stanley Kubrick teki elokuvia, jotka ovat käsikirjoitettu romaanien pohjalta, mutta hänen elokuvasovituksiin on tehty muutoksia alkuperäisteoksista. Mitä tulee näihin muutoksiin, niin ne olivat oikeastaan ymmärrettäviä ja perusteltuja ratkaisuja, mutta ymmärrän kuitenkin hyvin, miksi esimerkiksi *Hohto* saattaa aiheuttaa ristiriitaisia tunteita joissakin katsojissa sekä varsinkin kirjailija Stephen Kingissä. Kubrickilla oli tapanaan tehdä muutoksia tarinoiden käsikirjoituksiin siitä syystä, jotta hän sai puettua ne omiksi sanoikseen ja tulkinnoksi. Tekijä ei ole tekstin *lähde*, vaan yksi keinoista, joita se merkitsee (Bennett 2005, 25). Tässä tapauksessa tarinoista tulee Kubrickin visioita ja hänen ohjattavia ”kulkuneuvoja”. Tämä ei aseta alkuperäisteoksen kirjailijaa huonompaan asemaan, vaan hänen tarinastaan alkaa vain syntyä uusi romaanista irtaantuva tulkinta ja syntyy uudelleen elokuvakerronnan muotoon. Jotta se onnistuu parhaiten, elokuvakäsikirjoituksen täytyy olla ohjaajalle tarpeeksi hyvä ja sopiva, sillä hänen visio tulee näkymään juuri elokuvassa.

Draaman peruskäsityksien mukaan dramaattisen tarinan täytyy pitää yleisö kiinnostuneena koko esityksen ajan. Sen täytyy temmata katsojansa mukaansa, yllättää heidät, viehättää, jännittää ja viedä heitä monenlaisiin odottamattomiin tilanteisiin, tavoittelemaan unelmiaan tai kohtaamaan pahinta mahdollista. Tarkoitus on ottaa katsoja hallintaansa, saaden hänet eläytymään ja ajattelemaan näkemäänsä, ja samalla unohtamaan, että katsoo elokuvaa, eli lumoutumaan ja sitoutumaan elokuvaan, kuten ohjaaja **Roman Polanski** on sanonut. (Vacklin & Rosenvall 2015, 139)

Kubrickin elokuvat seuraavat kolminäytöksistä mallia. 1. näytös: eli *alku*, jossa tapahtuu esittelyt, ongelman viritys sekä nähdään 1. maailma. 2.näytös: *keskikohta*, johon kuuluu kehittely, ongelman paheneminen ja nähdään 2. maailma. 3. näytös: *loppu*, jossa on ratkaisu, ongelmien ratkaisu sekä paluu 1. maailmaan tai uuteen. (Vacklin & Rosenvall 2015, 143) Jos nyt puhutaan normaalin 120 minuutin elokuvakäsikirjoituksen rakenteesta, niin **Syd Fieldin** mukaan 1. näytökseen (30 min.) kuuluu esittely, katalyyysi ja ensimmäinen juonenkäänte. 2. näytökseen (30-90 min.) ensimmäinen muistutus, taite, toinen muistutus ja toinen juonenkäänte. 3. näytökseen (90-120 min.) kuuluvat kliimaksi ja ratkaisu. (Vacklin & Rosenvall 2015, 144)

Kubrickin Vietnamin sotaa kuvaava elokuva *Full Metal Jacket* (1987) on teos, joka jakautuu selkeästi kahteen jaksoon, sillä ensin kuvataan amerikkalaisten sotilaiden armeijakoulutusta ja sitten Vietnamin sotaa käsittelevän jälkimmäisen puoliskon alkaessa elokuva vaikuttaa käynnistyvän uudelleen. Tämä vaikutelma johtuu siitä, että nämä tarinat ovat kerrottu täysin erilaisilla tavoilla. Ensimmäinen jakso kertoo sotilaiden julmasta ja ankarasta koulutuksesta, jossa heistä tehdään kylmäverisiä tappajia sotaa varten ja jälkimmäisessä jaksossa nämä sotilaat nähdään sitten tositoimissa Vietnamin sodassa. Molemmat jaksot olisivat pärjänneet hyvin myös omina elokuvinaan, mutta kuitenkin nämä jaksot ovat vahvasti sidoksissa toisiinsa syy-seuraussuhteella. *Full Metal Jacketin* molemmissa jaksoissa voidaan nähdä alku, keskikohta ja loppu. Sodan helvetti ei näy pelkästään itse sodassa, vaan se tulee olemaan osa sotilaiden luonnetta jo ankarassa koulutuksessa. Jotkut selviävät sodasta voittajina, kun taas toiset romahtavat sekä kuolevat, ja ihmisen viattomuus katoaa tappamisen keskellä. Elokuvan päähenkilö, Joker –nimellä kulkeva hahmo, tuntuu kannattavan elokuvassa samanaikaisesti tappamista ”Born to kill” –lauseella kypärässä, ja myös rauhaa pitämällä rauhanmerkkiä, mikä herättää ristiriitaisuutta. Elokuvan lopussa hän joutuu kuitenkin vastentahtoisesti tappamaan joukkoaan uhanneen tarkka-ampujan, nuoren vietnamilaisen tytön. Tässä kohtauksessa hänen molemmat kantansa tulevat esille, sillä hän lopulta tappaa ihmisen, mutta se ei tunnu oikealta.

Kubrickin elokuvissa juoni on tärkeä osa-alue, johon on aina panostettu runsaasti. Juoni on järjestettyä materiaalia, joka saa aikaan yhtenäisen ja vakuuttavan taiteellisen ilmaisun. Aristoteles on sanonut juonen sisältävän kuvattujen tapahtumien valintoja ja niiden muokkaamista ja käsittää materiaalin järjestämistä asioiden selventämiseksi katsojille, joita tarvitaan myös luodakseen tehokeinoja eli tunnereaktioita. Hän sanoi juonta myös ongelmien vyyhdiksi ja niiden ratkaisuiksi. Hyvän tarinan on muututtava yksityiskohdiksi ja *tapahtumasarjaksi*. Juonet kehittyvät kolmessa vaiheessa *ennakointi*, *odotus* ja *yllätys*, joissa katsojalle esitetään tilanne, jonka kehitystä ennakoidaan ja aavistetaan. Sitten tapahtuukin käänne yllättävään suuntaan ja sen jälkeen nämä kolme vaihetta alkavat alusta. Sanotaan, että tarinoiden tapahtumien kronologinen järjestys on usein yksinkertainen, mutta sen paljastava tapa tekee siitä kiehtovan ja vaikeasti määriteltävän, eli juoni tekee tarinasta kiinnostavan ja se on kerrontatapa. Tarinoita ei ole loputon määrä, vaan ne oikeastaan toistensa muunnelmia. (Vacklin & Rosenvall 2015, 161-162)

Kubrickin elokuvien käsikirjoitukset saattoivat olla pääsääntöisesti yksinkertaisia ja suoraviivaisia kerronnaltaan sekä lukijoille selkeitä ja helposti ymmärrettävissä. Kubrick oli hyvin perillä siitä, että elokuvat ovat visuaalinen media, joten kaikkea ei todellakaan tarvitse selitellä puhki käsikirjoitusten teksteissä. Kubrick panosti paljon lavastuksiin, puvustuksiin, erikoistehosteisiin ja muihin visuaalista kuvaa pukeviin keinoihin. Esimerkiksi kun katsomme *Hohto* -elokuvaa, niin tarinan ja henkilöhahmojen lisäksi huomiomme on yhtä vahvasti myös sen tapahtumapaikassa, eli Overlook- hotellissa, joka on näyttävä ja hieno, mutta samaan aikaan myös erittäin mystinen ja pelottavan oloinenkin paikka. Hotelli ja sen ulkonäkö kertovat omaa tarinaansa, joka elokuvan edetessä alkaa avautua katsojille pikkuhiljaa. Jos tarkastelemme *Eyes Wide Shut* -elokuvaa, niin senkin tapahtumaympäristöt tuntuvat samalla tavalla viestittävän katsojalle omia tarinoitaan, symboliikkaa ja kätkeytyjä viestejä. Siinä nähdään New York joulun aikaan ja tästä aiheesta otetaan visuaalisesti kaikki irti mitä pystytään. Elokuvassa on hienon näköisiä kohtauksia, tapahtumapaikat ovat täynnä yksityiskohtia ja kaduilla nähdään paljon erilaisia ihmisiä ja tapahtumien taustoilla.

Kubrickia voisi vertailla nerokkaaseen runoilijaan, sillä aivan kuten runoudessa, niin nero voi muotoilla kuvia, ajatuksia ja tunteita. Runoilijan tavoin voidaan puhua henkilöstä, joka on kuvailtu ideaalina perfektionistina, joka tuo koko ihmisen sielun aktiivisuuteen, taitojensa alistamista toisille, suhteellisen arvon ja arvokkuuden mukaan. Hän levittää äänen, ja yhteisön hengen, joka yhdistyy, ja sulautuu, jokaisesta jokaiseen, tuolla synteettisyydellä ja maagisella voimalla, josta me olemme pois sulkeneet täsmällisen kuvittelumme nimen. Tämä voima, kunhan se on ensin saatu toimintaan tahdon ja ymmärryksen, ja säilyneen siirtämättömyyden alla, kuitenkin hellästi ja huomaamattomasti, hallinnassa...paljastaen itsensä tasapainossa ja sovinnolla laatuja ja ristiriitojen vastakohtaisuudessa, jne. Samanlaisuudessa, erilaisuudessa, pääasiassa, perusteilla, idealla, kuvalla; yksilöllisyydellä, uudelleen esittämisellä; uutuuden ja tuoreuden tajulla, vanhoilla ja tutuilla objektiiveilla; enemmän kuin yleisen olomuodon tunteen tajulla, enemmän kuin yleisellä järjestyksellä; tuomion ollessa koskaan hereillä ja vakaalla itseluottamuksella, innokkuudella ja syvällisellä tunteella ja intohimolla; ja silloin kun se yhdistyy ja harmonisoi luonnollista ja keinotekoisia, yhä alistaen taidetta luonteeseen; tavasta tapaan; ja meidän runouden ihailussamme ja siitä sympatiaamme runouden kanssa. (Bennett 2005, 61)

Merkittävyys on se, mitä katsoja teoksesta ajattelee. Ei-tarkoituksellinen `merkittävyys´ on oikeutettu päämäärä tulkintaan niin kauan, että se on tiedostettu perimmäinen tarkoitus tekstissä,

erittäin perustuksellinen millä tahansa tulkinnalla, joka on aiemmin vakiinnuttanut suhteessa mitä tekijä aikoi. (Bennett 2005, 79) Tämä pätee hyvin siihen, että Kubrickin elokuvien tapahtumapaikoissa, kuten rakennusten sisustuksissa, tavaroiden asettelussa, kuvissa näkyvissä symboleissa tai henkilöihahmoissa näkee paljon monenlaisia yksityiskohtia, jotka saattavat kertoa jotain lisää tai syventää elokuvaa tarinan lisäksi. Siinä on tiettyä omituisuutta ja ihmetyttävää monissa nimellisissä tekijöiden esiintymisissä tekstissä ja hämmästyttävissä varhaisissa töissä, sillä tekijän täytyy sijaita maailman rajoissa, minkä hän on tuomassa ollakseen tämän maailman aktiivinen luoja (Bennett 2005, 123).

## 9. LOPPUSANAT

Sovitettu käsikirjoitus elokuvaan on laaja tutkimusaihe, johon jokaisen elokuvatyöläisen tulisi perehtyä. Nyt tässä kohtaa käyn eräänlaista argumentointia oman tutkimustyöni kanssa. Tarkemmin sanottuna argumentoinnilla tarkoitan työni väitteiden perustelua, sillä väitteiden esittäminen ja perustelevminen kuuluvat kielelliseen keskusteluun ja tällaisissa tapauksissa keskustelun muodot voivat olla esim. riita, neuvottelu sekä kriittinen ja tieteellinen keskustelu (Skepsis.fi, Ihmeellinen maailma: Argumentointi,). Tarkoitukseni olisi pyrkiä argumentoinnissa tieteelliseen keskusteluun, sillä työni väitteitä täytyy perustella.

*Monet ihmiset ovat kuulleet elokuvakäsikirjoituksista ja niiden jakautumisen yleensä kahteen luokkaan: Sovitettu käsikirjoitus ja alkuperäinen käsikirjoitus. Miten ne eroavat toisistaan? Onko niiden eroilla merkitystä?*

- Alkuperäinen käsikirjoitus tarkoittaa, että tarina, aihe ja henkilöhahmot ovat luotu alun perin käytettyyn käsikirjoitukseen, eli niitä ei ole aiemmin esitetty muussa mediassa. Sovitettu käsikirjoitus perustuu esim. johonkin romaaniin, sarjakuvaan, tv-sarjaan tai jopa aiemmin samasta aiheesta tehtyyn elokuvaan.

*Alkuperäisessä käsikirjoituksessa on helppoa, kun käsikirjoittaja voi itse luoda kaiken tarinassa, eikä mikään rajoita sitä. Tämän voisi nähdä jossain määrin vapauttavana tekijänä. Onko alkuperäisen käsikirjoituksen tekeminen helpompaa, kuin sovitettun?*

– Käsikirjoituksen työstö ei ole helppoa. Jos olet kirjoittanut tarinan, mikä ei perustu mihinkään aiemmin julkaistuun, niin onhan siinä tietenkin haasteensa. Inspiraation jälkeen on itse ruvettava luomaan tarinallesi kaikki juonenkäänteet ja henkilöhahmot, ja jotta haluat siitä mahdollisimman hyvän, niin se vaatii aina paljon työtä. Muistakaa yleisesti tiedetty asia: ”Hyvä käsikirjoitus on harvinaisuus.”

*Eikö sovitetun käsikirjoituksen tekeminen ole sitten helpompaa, kun teet sen materiaalin pohjalta, joka on julkaistu? Siinä on tietenkin etuna, että tarina sisältöineen on jo valmiiksi olemassa, eikä tarvita muuta kuin uudelleen kirjoittaa tuo kaikki. Jääkö tämä silti haastavaksi?*

– Mikään ei ole helppoa. Sovitetussa käsikirjoituksessa on otettava paljon huomioon alkuperäisessä materiaalissa olevia oleellisia asioita. Esim. paksun ja pitkän romaanin pohjalta on usein haastavaa tehdä hyvä, sopivan mittainen elokuva. Nimittäin, täytyy käydä tarina mahdollisimman hyvin läpi ja romaania ei voi elokuvassa kertoa läpi, koska pahimmillaan elokuva voi olla aivan liian pitkä ja tylsäkin.

*Eikö se silloin tarkoita, että romaanikin on tylsä? Jos siis ajatellaan siitä näkökulmasta, että jokin kirja voi olla liian pitkä ja tylsä, niin eikö se tee silloin siitä tehdystä elokuvastakin samanlaisen?*

- Elokuvakerronta poikkeaa paljon romaanin kerronnasta, kuten esim. elokuvassa näytetään visuaalisesti paljon yksityiskohtia, joita romaanissa kerrotaan sanoilla. Elokuvakerronnan täytyy olla hyvärytmistä, jotta katsojan mielenkiinto pysyy hyvin yllä. Se tarkoittaa myös mahdollisimman tiivistettyä tarinaa sopivalla rytmillä.

*Eikö sitten ole helppoa tiivistää tarina romaanista kertomalla kohtauksista mahdollisimman lyhyesti? Yleensä pyritään mahdollisimman samanlaiseen sisältöön, kuin alkuperäisteoksessa, eikä liikaa poiketa. Eihän tiivistäminen aina ole helppoa, mutta aina tulee vaikeita haasteita eteen.*

– Periaatteessa juuri noin, mutta siinä ei ole kaikki. Romaanin tarinan kohtauksissa saattaa olla joitakin juonen tarinan kannalta huomioitavia ja tärkeitä yksityiskohtia, jotka ovat saatava mukaan myös elokuvaan, jos on tarpeen. Jos ne kuvataan romaanissa pitkissä kohtauksissa, niin silloin pyritään tiivistämään nekin. Tai toinen vaihtoehto kuvailla nämä elementit, on kirjoittaa jotkut kohtaukset kokonaan uusiksi, jotta nämä osat saataisiin elokuvallisilla keinoilla mukaan. Tarinassa aihe, henkilöhahmot, juonielementit ja kiehtovimmat asiat ovat ne, joista tarina tullaan muistamaan. On hyvin yleistä, että joitakin näistä em. asioista saatetaan poistaa elokuvasta, jos ne tuovat mukana turhia osuuksia elokuvaan tai pituutta liikaa. Ainakin vähäpätöisempiä sivuosahahmoja saatetaan poistaa, jos he eivät ole elokuvassa kovinkaan merkittäviä tai tärkeitä.

*Täytyykö elokuvakäsikirjoituksen olla tarinaltaan täysin samanlainen, kuin elokuvan? Usein näkee elokuvan, joka kertoo saman tarinan, kuten alkuperäisteos. Usein käsikirjoitusadaptaatio voi olla hyvin tehty ja uskollinen alkuperäisteokselle, mutta joskus sen kohdalla voi nähdä poikkeuksiakin. Jos on lukenut romaanin tai nähnyt tarinan kerrottavan muulla tavalla, niin eikö elokuva silloin ole täysin ennalta-arvattava? Voiko käsikirjoitukseen tehdä paljon muutoksia?*

– Monissa tällaisissa elokuvissa on alkuperäismateriaalille uskollinen tarina, mutta erojakin on. Stanley Kubrick on elokuvantekijä, joka saattoi tehdä paljon muutoksia sovitettuun käsikirjoitukseen. *Tohtori Outolempi* -elokuvan käsikirjoitus oli tehty aiheeltaan pelottavasta jännitysromaanista, mutta se muuttui elokuvan tekemisen yhteydessä genreltään hauskaksi mustaksi komediaksi, jossa alkuperäistarinan aihe ja jännitys säilyivät. Syy muutoksiin oli se, etteivät elokuvantekijät pystyneet suhtautumaan tosissaan romaanin yliampuvaan aiheeseen.

*Entä sellaiset muutokset, missä genre ei muutu?*

- Kubrickin *Hohto* poikkesi Stephen Kingin romaanista kerronnaltaan, mutta henkilöhahmot, genre, tapahtumapaikka ja aihe pysyivät mukana. Elokuvassa murhaaja-isä esiteltiin alun perin poikkeavana perhettään vihaavana persoonana, kun taas romaanissa hän on tavallinen ja hyvä perheenisä, joka vajoaa askel kerrallaan hulluuteen. Lisäksi kirjassa oli mukana eläinten muotoiset pelottavat pensaat, jotka elokuvassa oli korvattu pensasaita-labyrintillä. Kingin romaani tuntui olevan pohjimmiltaan kummitustarina, kun taas Kubrickin elokuva nojaa enemmän psykologiseen väkivallan uhkaan. Elokuvassa on paljon symboliikka sekä jonkin verran eroja romaaniin, mikä suututti Kingin ymmärrettävistä syistä. Jopa tarinan loppukin on erilainen, mikä saattoi tehdä siitä kylmemmän kuin romaanin. Kubrick muokkasi tarinasta itselleen mieluisan version, johon hänellä oli vahva näkemys. (Hughes 2000, 196-217)

*Voiko alkuperäismateriaalin tarinaa sitten muuttaa, niin paljon kuin haluaa?*

– Periaatteessa voi tehdä muutoksia vaikka miten paljon, varsinkin jos elokuvan kannalta ne ovat tärkeitä, mutta silloin kannattaa kuitenkin säilyttää käsikirjoituksessa kuitenkin tärkeimmät henkilöhahmot, aihe ja jotkut romaaniin merkittävimmät tapahtumat, jotta sen voisi yhdistää selkeästi edes jotenkin alkuperäismateriaaliin.



*Onko muutoksiin oikeutta? Voiko se aiheuttaa kiistaa alkuperäisteoksen tekijän kanssa?*

- Sen jälkeen kun elokuvantekijät ovat ostaneet alkuteoksen elokuva-oikeudet, niin heillä on silloin lupa tehdä muutoksia elokuvan tarinaan, jos se tosiaan vaatii sitä. Tarinan elokuva-oikeudet eivät enää kuulu kirjailijalle, jos hän ei itse lähde millään tavalla mukaan elokuvaprojektiin, kuten ollessaan tuottajana, käsikirjoittajana tai ohjaajana.

*Voiko huonosta romaanista tehdä hyvän elokuvan? Tällaisia esimerkkejä käsittääkseni on olemassa jonkin verran ja joissain tapauksissa elokuva on saattanut olla romaania tunnetumpi ja merkittävämpi tapaus. Mistä tämä mahdollisesti johtuu?*

– Tätä on tapahtunut paljon, Hitchcockin elokuvissa sellainen esimerkki on *Psyko*, joka pohjautuu roskakirjallisuuteen kuuluvaan, ei kovin arvostettuun romaaniin, joka sai mainetta tämän elokuvansovituksen myötä. Yleisin syy tähän saattaa olla se, että kirjan voi tehdä huonoksi sen kirjoitustyyli tai kerronta, vaikka aihe olisi kiinnostava. Joskus jotkut elokuvantekijät ovat saattaneet saada inspiraatiota joistakin huonojen tarinoiden osa-alueista, kuten aiheesta. Käsikirjoittajat ovat tavallaan saattaneet korjata tarinan kirjoittamalla sen kokonaan uusiksi, antaneet sille toisen ulkoasun ja lisäämällä uusia juonielementtejä, mitkä saavat tarinan toimimaan paremmin. Usein tällaiset käsikirjoitukset saattavat olla hyvin erilaisia sisällöltään ja kerronnaltaan verrattuna alkuperäisromaaniiin, mutta silti uskollisia. Lisäksi Hitchcockin *Psyko* -elokuvaa on verrattu paljon klassiseen kirjallisuuteen, mihin alkuperäisteos ei kuulu.

Lopuksi voisin sanoa, että tässä pro gradu –tutkimustyössä on paljon suuntaa antavaa tietoa ja materiaalia käsittelemästäni aiheesta *Stanley Kubrick käsikirjoittajana – Näkökulmia elokuva-adaptaatioihin*. Jos keksii sopivan aiheen ja henkilöhahmoja, niin niiden inspiroimana voidaan ruveta työstämään elokuvakäsikirjoitusta, sillä kokonainen tarina voi syntyä noista kahdesta asiasta. Tutkimustyössäni kuvailen vain sellaisia elokuvia, jotka ovat käsikirjoituksiltaan sovitettu tunnetuista romaaneista ja novellista. Käytin tässä tutkimuksessa joitain oivallisia esimerkkejä sopivista Kubrickin elokuvista, joita varmasti pidetään opettavaisina esimerkkeinä monissa elokuvakouluissa ympäri maailmaa. Kaikille kirjallisuuden ja kirjoittamisen opiskelijoille tämä aihe on kattava, haasteellinen ja opettavainen tutkimusaihe, jota pyrin kuvailmaan ja käsittelemään kaikki mahdolliset ja tärkeät yksityiskohdat läpikäyden.

Käsikirjoituksen voi sanoa olevansa unelma elokuvasta, josta pidetään kiinni ja ehjänä. Ei varmaan kannatta liikaa ajatella tekevänsä aina suorastaan poikkeuksellisen hyvää käsikirjoitusta, sillä ainutlaatuisten ideoiden metsästäminen on erittäin vaikeaa ja aina ei ole helppo löytää oikeita yhdistelmiä. Monet ihmiset eivät näe asioita samalla tavalla, kun puhutaan varsinkin tuottajien ja käsikirjoittajien kesken. Monet voivat lyödä oven kiinni nenäsi edessä ja mediassa on paljon toistensa kaltaisia, samanlaisia tarinoita. Kaikki elokuvanteossa perustuvat kuitenkin yhteistyölle ja yhteisymmärrykselle sekä mietitään, pyritäänkö enemmän taiteellisiin vai taloudellisiin tavoitteisiin elokuvan kohdalla. Jos saa käsikirjoituksen myytyä, niin on hyvä varmistaa kaikki pelisäännöt ja sen, että saa pitää oikeudet itsellään. (Sundstedt 2009, 287)

Väitetään, että käsikirjoitustyön mukavimpiin hetkiin kuuluu yhteistyö elokuvan ohjaajan kanssa, koska yhdessä voi mennä yksityiskohtiin ja hienosäätää kohtaukset. Tällaisella yhteistyöllä saadaan aikaan vahva yhteisymmärrys ja se, että molemmilla on sama suunta tarinan kanssa. Ohjaaja tosin saattaa lähteä viemään tarinaa irti kirjoituksesta oman äänensä ja näkemyksensä takia ja käsikirjoittaja voi olla vieras kuvauspaikalla, mutta tuo kaikki on normaalia. Ammattimaisena käsikirjoittajana kannattaa varautua, että materiaalia saatetaan muuttaa tai poistaa siitä joitain osia. Elokuvabisneksessä on yleistä, että järjestelmä muuttuu ja tuottajat menestyvät tai kokevat konkurssin ja käsikirjoittaja yrittää selvitä kaikista muutoksista, sillä hänkin joutuu kokemaan sekä hyviä että huonoja muutoksia. Käsikirjoittajan tulevaisuutta voi olla vaikea ennustaa, mutta yhtä lailla, varmasti se on samanlainen kuin kirjailijalla. Jos käsikirjoitettu elokuva onnistuu, niin huolet ovat poissa, sillä illuusoiden parissahan käsikirjoittaja työskentelee isossa unelmatehtaassa. (Sundstedt, 2009, 288-292)

Stanley Kubrickin elokuvien maine ja perintö elävät edelleen vahvasti elokuvahistoriassa. Teokset ovat inspiroineet monia elokuvantekijöitä sekä myös yleisöä edustamiensa genrejen vahvoina suunnannäyttäjinä, niin tarinankerrannoiltaan, yllätyksiltään, käännteiltään, tunnelmiltaan kuin myös henkilöhahmojen kuvauksillaan. Kubrickin elokuvat ovat hienoja, moniulotteisia ja käsikirjoituksiinsa kunnolla panostaneita teoksia. Kubrick ei koskaan saanut Oscar-palkintoja ohjaustöistään, mutta teosten maine ja niiden vaikutukset puhuvat kuitenkin erittäin vahvasti puolestaan. Hänen ainoa Oscar-palkintonsa tuli tieteisklassikko *2001: Avaruusseikkailu* -elokuvan erikoistehosteista. Kaikki tietävät, että Kubrick oli erakkomainen nero, joka saattoi olla vaativa luonteeltaan, mikä näkyi hänen elokuviensa kuvauksissa mm. lukemattomilla uusintaotoilla sekä

ankaruudesta näyttelijöitä kohtaan. Kubrickia ei tulla ensisijaisesti muistamaan siitä millainen hän oli ihmisensä ja persoonallisuudeltaan, vaan enemmänkin hänen työstään tinkimättömänä ja perfektionistisena elokuvantekijänä, joka osasi kertoa tarinoita moniulotteisesti. Tekijyyden läsnäolo auttaa tunnistamaan ja muistamaan teoksen parhaiten (Bennett 2005, 21). Kubrickin elokuvissa hänen kädenjälkensä näkyy edelleen selkeästi ylitse muiden.

Yksi merkittävimmistä kehityksistä elokuvateoriassa 20 vuosisadalla oli teki tekijämäinen/auktoriteettinen liike, lähestyminen elokuvaa siinä, luultavasti kieroutuneesti vastafaktuaalisella eleellä tekijyydessä, etuoikeutettuna yksittäiseen, saaden alkunsa ohjaajan tekijähahmosta. (Bennett, 2005, 94-95) Tekijä kirjallisuuden instituutiassa: Tekijä on sekä oma itsensä, yksilö, uniikki, ainutkertainen ja samaan aikaan, tekijänä, enemmän kuin tämä, yleinen tai `universaali´ hahmo, hahmo joka menee yli omasta synnystään, omasta alkuperästään ja juuri erityisenä, uniikkina yksilönä: tekijä on enemmän laji kuin ihminen, enemmän intohimoa kuin lajissa. (Bennett 2005, 126)

Stanley Kubrickin ei tarvinnut eläessään, eikä tarvitse nykyäänkään perinnöllään todistaa mitään, sillä hän tiesi mitä teki, tiesi mitä halusi, näytti mihin hän parhaimmillaan pystyi sekä tiesi, kuinka yleisön mielenkiinto vangittiin parhaalla mahdollisella tavalla ja kuinka manipuloida sitä. Kubrick oli kiinnostunut ihmisistä, seksuaalisuudesta, psykologiasta, elämästä, maailmasta, tieteestä, avaruudesta, maailmankaikkeudesta sekä olemassaolon tarkoituksesta, mikä näkyi hänen tavoissaan kertoa tarinoita elokuvissaan. Me elokuvien katsojat olemme edelleen kiitollisia tästä kaikesta näkemästämme.

Sovitetun käsikirjoittamisen ja muunkin käsikirjoittamisen opiskelu ja teorit ovat varsin hyödyllisiä ja tarpeellisia kaikille alan opiskelijoille. Tällaiseen käsikirjoittamiseen kuuluu monenlaisia tekniikoita, luovia kykyjä, draaman tajua sekä sopivaa tarinan kerrontaan vaativaa rytmin tajua. Esimerkkeinä käyttämäni elokuvat ovat todellakin tunnustettu merkittäviksi ja vaikuttaviksi teoksiksi, joiden onnistuminen on pitkälti ollut kiinni niiden sovitettujen käsikirjoituksiensa ansiosta. Elokuvat ja kirjallisuus ovat kaksi eri mediaa ja on hyvä aina muistaa kaikenlaisessa tarinan kerronnassa, että tärkeintä ei ole se, mitä kerrotaan, vaan miten. Mutta jos ne käsittelevät samaa tarinaa, niin romaanin pohjalta tehdyn onnistuneen elokuvan ei tarvitse tulla

liaksi vertailuksi alkuperäismateriaalinsa kanssa, koska hyvä elokuva aina tullaan muistamaan ensisijaisesti omanlaisesta laadukkuudestaan ja tekijänsä täydellisestä onnistumisesta työssään.

## LÄHDELUETTELO

### *Kirjallisuutta:*

Aaltonen, J. (2002). *Käsikirjoittajan työkalut*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura. Tampere: Tammer-Paino Oy.

Bennett, A. (2005). *The Author*. Abingdon: Routledge – Taylor & Francis Group.

Caughie, J. (1981). *Theories of Authorship: A Reader*. London, Routledge and Kegan Paul.

Hughes, D. (2000). *The Complete Kubrick*. Lontoo: Virgin Publishing Ltd.

Schneider, S. J. (2009). *101 scifi-elokuvaa, jotka jokaisen on nähtävä edes kerran elässään*. Helsinki: Readme.fi, A Bonnier Group Company. Kiina: 1010 Printing International Ltd.

Soikkeli, M. (2016). *Tieteiselokuvan käsikirja*. Helsinki: BTJ Finland Oy. Tallinna: Printon Trükikoda.

Sundsted, K. (2009). *Kirjoita elokuvaksi*. Helsinki: Kansanvalistusseura. Saarijärvi: Saarijärven Offset Oy.

Truffaut, F. (1983). *Hitchcock*. Helsinki: Love Kirjat. Vaasa: Vaasa Oy:n Kirjapaino.

Vacklin, A. & Rosenvall, J. (2015). *Käsikirjoittamisen taito*. Helsinki: Like Kustannus Oy.

Vacklin, A., Rosenvall, J. & Nikkinen, A. (2008). *Elokuvan runousoppia. Käsikirjoittamisen syventävät tiedot*. Keuruu: Otava.

### *Essee:*

Locke, J. (1975). *An Essay Concerning Human Understanding*. (Toim. Peter H. Nidditch). Oxford: University Press.

*Romaanit:*

Burgess, A. (1962) *Kelloveliappelsiini (A Clockwork Orange)*. Suomennos: Moog Konttinen. 4. painos. (Painettu: 2009). Helsinki: Like. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Clarke, A. C. (1968) *2001-avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey)*. 2. painos. Suomennos: Sakari Ahlbäck. (Painettu: 1976). New York: Scott Meredith Literary Agency, Inc. Jyväskylä: K. J. Gummeruksen Osakeyhtiön kirjapaino.

King, S. (1977) *Hohto (The Shining)*. Suomennos: Pentti Isomursu. Käännöksen tarkistanut: Suvi Clarke. (Painettu: 2013). Helsinki: WSOY. Yhteistyössä: Helsinki: Bonnier Books Finland.

Schnitzler, A. (1926) *Unikertomus (Traumnovelle)*. Suomennos: Oili Suominen. (Painettu: 1999). Copenhagen: The Leonhardt & Høier Literary Agency aps. Juva: WSOY – Kirjapainoyksikkö.

*Novelli:*

Clarke, A. C. (1951). *THE SENTINEL*. Avon Periodicals, Inc. Haettu: 21.6.2021 osoitteesta: <http://future-lives.com/wp-content/uploads/2014/09/TheSentinel.pdf>

*Verkkolähteet:*

CineFix – IGN Movies and TV. (Päiväys: 7.5.2018.) *Dr. Strangelove - What's the Difference?* Haettu 15.4.2021 osoitteesta: <https://www.youtube.com/watch?v=8XZyjp8uTJK>

Elokuvapolku. Kansallinen audiovisuaalinen instituutti. *Draaman kaari: alku – keskikohta – loppu*. Haettu 26.7.2021 osoitteesta: <https://elokuvapolku.kavi.fi/alapolku/draaman-kaari-alku-keskikohta-loppu/>

Koulukino ry. (2021) Elokuvan tarina – Oppimateriaalit. Haettu 27.7.2021 osoitteesta: <https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/elokuvanlukutaito/elokuvan-tarina/>

Koulukino ry. (2021). Henkilöhahmot, Haettu 25.7.2021 osoitteesta: <https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/kekkonen-tulee/henkilohahmot/>

Koulukino ry. (2021). Miten elokuvan käsikirjoitus syntyy? Haettu 25.7.2021 osoitteesta: <https://www.koulukino.fi/oppimateriaalit/joki/miten-elokuvan-kasikirjoitus-syntyy/>

Kubrick, S. & Clarke, A. C. 2001: A Space Odyssey. Archivio Kubrick. Haettu 16.6.2021 osoitteesta: <http://www.archiviokubrick.it/opere/film/2001/script/2001-originalscript.pdf>

Sharma, S. (Päiväys: 6.9.2019). Did Stanley Kubrick confess his involvement in ‘fake moon landing’ through *The Shining*? The Indian Express. Haettu 25.7.2021 osoitteesta: <https://indianexpress.com/article/entertainment/hollywood/did-stanley-kubrick-confess-his-involvement-in-fake-moon-landing-with-the-shining-5972360/>

Skepsis.fi. Ihmeellinen maailma: Argumentointi.. Haettu 15.3.2019 osoitteesta: <https://www.skepsis.fi/Ihmeellinen/argumentointi.html>

Tieteen termipankki. (Päiväys: 27.5.2014). Kirjallisuuden tutkimus: slangi. Haettu 17.7.2021 osoitteesta: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:slangi>

#### *Dokumenttiohjelmat:*

Bizony, B. & Doran, J. (tuottajat) (2001). *2001: The Making of a Myth*. Kent: Lucida Productions.

Crawford, M., Glass, F., Leva, G. & Nelson, T. (tuottajat) (2007a) *View From the Overlook: Crafting The Shining*. Glendale: Leva FilmWorks Inc. Handcrafted Entertainment. Burbank: Warner Bros. Entertainment, Inc.

Crawford, M., Glass, F., Leva, G. & Nelson, T. (tuottajat) (2007b) *The Visions of Stanley Kubrick*. Glendale: Leva FilmWorks Inc. Handcrafted Entertainment. Burbank: Warner Bros. Entertainment, Inc.

Frewin, A. & Harlan, J. (tuottajat) (2001). *Stanley Kubrick – A Life in Pictures*. Burbank: Warner Bros.

Joyce, P. (tuottaja ja ohjaaja). (1999). *The Last Movie: Stanley Kubrick & "Eyes Wide Shut"*. Kent: Ludica Productions.

Karadjian, L., Naylor, D. & Pfeiffer, L. (tuottajat) (2000). *Inside: Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Los Angeles: Columbia TriStar Home Video, Inc.

*Elokuvat:*

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1964). *Tohtori Outolempi eli: kuinka lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan pommia (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Columbia Pictures.

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1968). *2001: Avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey)*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Metro-Goldwyn-Mayer.

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1971). *Kelloveliappelsiini (A Clockwork Orange)*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Warner Bros.

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1980). *Hohto (The Shining)*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Warner Bros.

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1987). *Full Metal Jacket*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Warner Bros.

Kubrick, S. (tuottaja ja ohjaaja). (1999). *Eyes Wide Shut*. Yhdysvallat/Iso-Britannia: Warner Bros.

Utt, K., Saxon, E. & Bozman, R. (tuottajat). Demme, J. (ohjaaja). (1991). *Uhrilampaat (The Silence of the Lambs)*. Yhdysvallat: Orion Pictures.

Zanuck, R. D. & Brown, D. (tuottajat). Spielberg, S. (ohjaaja). (1975). *Tappajahai (Jaws)*. Yhdysvallat: Universal Pictures.