

Kerronnan monitasoinen kerrostuneisuus

Diegeettinen leikki, teatterillisuus ja kertojien kerrokset syvyyden rakentajina Wes
Andersonin elokuvassa *Henry Sugarin ihmeellinen tarina*.

Kira Holopainen

Kandidaatintutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Kesäkuu 2024

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck –järjestelmällä

Kandidaatintutkielma

Oppiaine: Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, Mediatutkimus

Tekijä: Kira Holopainen

Otsikko: Kerronnan monitasoinen kerrostuneisuus. Diegeettinen leikki, teatterillisuus ja kertojien kerrokset syvyyden rakentajina Wes Andersonin elokuvassa *Henry Sugarin ihmeellinen tarina*.

Sivumäärä: 25, liitteet 5 sivua

Tässä tutkimuksessa tarkastelen Wes Andersonin vuonna 2023 ilmestyneen lyhytelokuvan *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* (*The Wonderful Story of Henry Sugar*) kerrostuneisuutta ja kerrosten funktioita. Lähestyn aineistoa lähiluvun metodilla, teoksen audiovisuaalisia ratkaisuja ja kerronnan keinoja eritellen ja analysoiden. Tutkimuksen teoreettinen lähtökohta on Henry Baconin *Audiovisuaalisen kerronnan teoria* (2000). Tutkimuksessa havainnoin kerrostuneisuuden elementtejä, jotka rakentuvat analyysin kohteena olevassa teoksessa muun muassa kerrostuneen kerronnan, diegeettisen leikin ja teatterillisuuden avulla. Wes Andersonin elokuvista tehtyä aikaisempaa tutkimusta hyödyntäen erittelen kerrostuneisuuden ilmentymiä, kuten näyttämöllepanoa ja peilirakennetta. Aikaisemmassa Wes Andersonin teoksia käsittelevässä tutkimuksessa on kerrostuneisuuden analysointia, mutta kyseisestä teoksesta sitä ei vielä ole tehty. Analyysini paljastaa kerrostuneisuuden tuottamia merkityksiä ja vaikutuksia, kuten etäännyttämistä, läpinäkyvyyttä ja syventämistä. Tutkimuksessa väitän, että kerrostuneisuus syventää tarinankerrontaa, luo koheesiota, heijastelee temaattisia aiheita ja pitää yllä muistutusta siitä, että teos on adaptaatio.

Avainsanat: Wes Anderson, kerrostuneisuus, mise-en-abyme, peilirakenne, näyttämöllepano, diegeesi

Sisällysluettelo

1	Johdanto	4
1.1	Tutkimuksen lähtökohdat ja aikaisempi tutkimus	4
1.2	Tutkimuksen aineisto	5
1.3	Wes Anderson ja Roald Dahl	6
2	Tutkimuksen metodi ja termistöä	7
2.1	Kerronnan termejä	7
2.2	Mise-en-scène ja mise-en-abyme	7
2.3	Kerrostuneisuus	8
3	Kerrostuneisuuden rakentuminen ja sen funktioita	10
3.1	Kerronnan ja ajan kerrokset	10
3.2	Tilan kerrokset ja teatterillisuus	13
3.3	Diegeettinen leikki ja läpinäkyvyys	16
3.4	Kerrosten funktioita	18
4	Yhteenveto	22
	Lähteet	24
	Liitteet	26
	Liite 1. Kuva	26
	Liite 2. Synopsis	26
	Liite 3. Kuvio	28
	Liite 4. Kuva 2 ja 3	28
	Liite 5. Kuva 4 ja 5	29

1 Johdanto

Kandidaatintutkimukseni aiheena on vuonna 2023 suoratoistopalvelu Netflixin kanssa yhteistyössä tehty Wes Andersonin ohjaama elokuva *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* (*The Wonderful Story of Henry Sugar*). Andersonin 39-minuuttinen lyhytelokuva julkaistiin osana neljän lyhytelokuvan kokoelmaa, jotka ovat kaikki adaptaatioita Roald Dahlin teoksista. Elokuva kertoo tarinan Henry Sugarista (Benedict Cumberbatch), poikamiehestä, joka opettelee näkemään silmät suljettuna.

Elokuvaa ensimmäistä kertaa katsellessani huomioni kiinnittyi siinä usealla tasolla esiintyvään kerrostuneisuuteen. Tapa, jolla elokuvan kerrontaa ja visuaalista ilmettä on rakennettu, kerrostuu elementti toisensa jälkeen monella eri osa-alueella. Elokuvassa on käytetty tyyllillisesti erikoisia ratkaisuja, mutta teoksessa on kuitenkin taitavasti syvyyttä. Huomioni innoittamana etsin Wes Andersonia ja hänen elokuviaan käsitteleviä tutkimuksia ja artikkeleita, joista löytyi joiltakin osin kerrostuneisuuden käsittelyä, mutta ei lainkaan kyseisestä teoksesta. Tavoitteenani on tässä tutkimuksessa lähilukua hyödyntäen selvittää, miten aineistonani olevassa teoksessa tämä kerroksisuus rakentuu ja miten sitä hyödynnetään tarinan välittämisessä katsojalle.

Seuraavaksi esittelen tutkimukseni lähtökohtia ja aikaisempaa tutkimusta. Alaluvussa 1.2 esittelen tutkimukseni aineiston taustaa ja sisältöä ja ensimmäisen luvun lopuksi esittelen vielä lyhytelokuvan ohjaajan Wes Andersonin.

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat ja aikaisempi tutkimus

Keskityn tutkimuksessani aineistossa esiintyviin kerroksiin ja siihen, miten ne rakentuvat, mitä ne tarkoittavat ja miten niiden avulla rakennetaan merkityksiä ja tunnelmaa.

Kerrostuneisuus vaikuttaa olevan useammassa Andersonin elokuvissa vallitseva elementti, joka ilmenee jokaisessa teoksessa usealla eri osa-alueella. Näitä osa-alueita aineistostani tarkastelemalla ja analysoimalla pyrin osoittamaan *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* - elokuvan kerrostuneisuutta ja sen funktioita. Tutkimuskysymykseni on: Millä keinoilla kerrostuneisuutta luodaan Wes Andersonin teoksessa *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* ja mitä funktioita kerrostuneisuudella on?

Aikaisempaa tutkimusta Wes Andersonin elokuvista ja tyylistä ovat tehneet muun muassa Devin Orgeron (2007), Sunhee Lee (2016) ja Ruben de la Prida (2021, 2023a, 2023b). Tematiikan ja kerronnan tutkimusta on tehnyt esimerkiksi Joshua Gooch (2014) ja Wes Andersonin tekijyydestä ja ohjaajaidentiteetistä on kirjoittanut Tom Dorey (2012). Stefano Baschiera (2012) on puolestaan tutkinut Andersonin elokuvissa esiintyvien esineiden ja tilankäytön ratkaisuja. Elena Boschi (2012) on kirjoittanut Andersonin audiovisuaalisesta tyylistä sekä elokuville ominaisesta musiikista ja sen vaikutuksesta katsojaan ja tunnelmaan.

Andersonin elokuvissa havaitsemani kerrostuneisuus nousi aiemmassa tutkimuksessa esille useasti, lähinnä ajan, kuvan tai kerronnan kerrostuneisuutta sivuten. Eniten kerrostuneisuuteen on paneutunut Ruben de la Pridan artikkelissaan *Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson*, jossa Prida tarkastelee Andersonin teoksissa esiintyvää *Mise-en-abyme*-ilmiötä. Pridan artikkeli kuitenkin lähestyy aihetta *Mise-en-abyme*-lähtökohdasta, joka keskittyy kerroksellisuuteen peilaavuuden synnyttämän kerroksisuuden kautta, jonka Prida itsekin huomauttaa olevan vain yksi näkökulma Andersonin kerrostuneisuuden rakentumiseen (de la Prida 2021, 1768). Hyödynnän sekä aikaisempaa kerronnan tutkimusta että *mise-en-abyme*-käsitettä tutkimuksessani, mutta tarkastelen myös laajemmin kerrostuneisuutta ja sen muodostamia merkityksiä. Esittelen *mise-en-abyme*-ilmiötä vielä tarkemmin alaluvussa 2.2.

Wes Andersonia voisi hänen persoonallisen ja tunnistettavan tyylinsä takia tutkia esimerkiksi genretutkimuksen näkökulmasta. Tavoitteenani tässä tutkimuksessa on kuitenkin tarkastella vain aineistonani olevaa lyhytelokuvaa ja pureutua sen merkitysten rakentumiseen, joten olen rajannut Andersonin tyylin ja genren tutkimisen pois. Esittelen Wes Andersonin tyyliä vielä lyhyesti alaluvussa 1.3 aikaisemman tutkimuksen pohjalta.

1.2 Tutkimuksen aineisto

Tutkimukseni aineistona on vuonna 2023 julkaistu lyhytelokuva *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* (*The Wonderful Story of Henry Sugar*), joka pohjautuu Roald Dahlin samannimiseen novelliin vuodelta 1976. Elokuva julkaistiin osana neljän lyhytelokuvan kokoelmaa Netflix-suoratoistopalveluun 27.7.2023 ja on katsottavissa sieltä kuukausitilauksena toimivan käyttäjätilin avulla. Aineistonani toimiva elokuva on myös ollut teatterilevityksessä Venetsian elokuvafestivaaleilla 1. syyskuuta 2023. (IMDb 2023) Kaikki lyhytelokuvakokoelman elokuvat ovat Wes Andersonin ohjaamia adaptaatioita Roald Dahlin alkuperäiskertomuksista.

Henry Sugarin ihmeellinen tarina on 39 minuutin kestoinen lyhytelokuva, jossa tarinankertoja toisensa jälkeen vie katsojan syvemmälle Henry Sugar -nimisen miehen tarinaan. Henry Sugar löytää sattumalta vihon, joka sisältää tohtori Z. Z. Chatterjee-nimisen lääkärin muistiinpanot vuodelta 1935. Muistiinpanot kertovat ihmeellisestä Imdad Khanista, joka muistiinpanojen mukaan kykeni näkemään ilman silmiä. Imdad Khanin taidosta inspiroituneena Henry Sugar alkaa harjoittelemaan muistiinpanojen ohjeiden mukaisesti saavuttaakseen itse saman taidon.

1.3 Wes Anderson ja Roald Dahl

Wes Andersonin tyyliä kuulee usein kuvailtavan tunnistettavaksi ja omalaatuiseksi (Baschiera 2012, 119). Hänen tyyliään kuvaillessa on puhuttu jopa *Andersoniarismista* (Dorey 2012, Orgeron 2007, La Prida 2021). Dorey (2012) on myös kuvaillut Andersonia uuden amerikkalaisen fiksun elokuvan edustajaksi. Elokuva- ja tv-tutkija Sunhee Lee (2016, 423) kirjoittaa Andersonin kehittäneen oman kaavan, jossa näyttämöllepanon tekniikoilla ja vanhoilla pop-kappaleilla maksimoidaan tunneherkkyyttä.

Andersonin elokuvissa kameratyöskentelyn kannalta toistuvia elementtejä ovat muun muassa seurantaotokset, jossa kamera seuraa hahmon kulkua staattisella liikkeellä, *tableau shot* eli suoraan hahmon edestä otettu kuvaelokuva sekä lähikuva lintuperspektiivistä (Lee 2016, 411–420). De la Prida taas kuvaa Andersonin elokuvien välittömimmän piirteen olevan symmetria (de la Prida, 2021, 1769). Sekä Lee (2016, 424–425), että Wilkins (2018, 152) kirjoittavat siitä, kuinka Anderson käsittelee elokuvissaan usein suuria ja vaikeita temaattisia aiheita, mutta onnistuu tyyli ratkaisuilleen loitontamaan katsojaa näistä suurista tunteista, mahdollistaen aiheiden käsittelyn.

Roald Dahlin teosten tekijänoikeuksia hallinnoi Lontoolainen Roald Dahl Story Company (Goldbart 2018), jonka Netflix osti adaptaatio-oikeuksineen vuonna 2021 (The Atlantic 2023). Ennen vuoden 2023 lyhytelokuvia Anderson on tehnyt Roald Dahl-adaptaation myös vuonna 2009, joka kantaa nimeä *Kekseliäs kettu* (*Fantastic Mr. Fox*). Silloin Anderson vieraili Dahlin vaimon luona perehtymässä edesmenneen Dahlin työtilaan ja luonnoksiin, tuoden Dahlin persoonaa esiin elokuvassa (Dorey 2012, 181–182). Käsittelen luvussa 3 lyhyesti myös tutkimassani elokuvassa näkyviä jälkiä Roald Dahlista.

2 Tutkimuksen metodi ja termistöä

Lähestyn tutkimustani lähiluvun metodilla. Lähiluku tarkoittaa aineiston tarkkaan katsomista, merkitysten etsimistä ja tulkitsemista sekä kriittistä analyysiä (Brummett 2010, 9). Toteutan lähilukemista katsomalla aineistoani useaan kertaan erilaisten näkökulmien kautta ja etsien siitä kiintopisteitä ja merkityksiä. Teoreettisena lähtökohtana tutkimuksessani on audiovisuaalisen kerronnan teoria, jota hyödyntäen tulkitsen aineistostani tehtyjä löytöjä. Analyysini tukena on myös Andersonin teoksista tehty aiempi tutkimus.

2.1 Kerronnan termit

Henry Bacon määrittelee kirjassaan *Audiovisuaalisen kerronnan teoria (2000) diegesiksen* tarkoittavan elokuvan kuvitteellista maailmaa. *Diegeettinen* viittaa siis niihin asioihin, jotka kuuluvat elokuvan tarinamaailmaan. Puolestaan *ei-diegeettinen* viittaa sellaisiin elokuvassa oleviin elementteihin, jotka eivät sisälly elokuvan maailmaan. Esimerkki *ei-diegeettisestä* on elokuvassa soiva taustamusiikki, joka ei soi tarinan maailmassa, vaan on kuvitteellisen maailman ulkopuolinen, tunnelman vahvistamista varten lisätty elementti. (Bacon 2000, 26–27.) De la Prida (2023a, 7) puhuu elokuvan *diegeettisistä tasoista*, jotka tutkimassani teoksessa syntyvät kertojien avulla. Teoksessa ensimmäinen *diegeettinen taso* syntyy Dahlin hahmon kerronnasta, jonka voi ajatella sijoittuvan nykyhetkeen. Kutsun tätä tasoa *pääasialliseksi diegesiksi*, sillä se on kerros, jonka sisälle muut diegeettiset tasot rakentuvat. Pääasiallisen diegesin narratiivin sisälle rakentuva metanarratiivi sijoittuu *metadiegeettiselle* tasolle. (Seppälä 2018, 14–15.) Kuten luvussa 3.3 tulen esittämään, tutkimassani teoksessa diegeettisiä tasoja on yhteensä viisi, joista neljä sijoittuvat pääasiallisen diegesin sisälle, metadiegeettiselle tasolle. Diegeettisen ja ei-diegeettisen maailman erottelulla kyetään tarkastelemaan sitä, kuinka elokuvallisilla keinoilla voidaan joko vahvistaa tai hämärtää diegeettistä illuusiota eli vaikutelmaa kuvitteellisesta maailmasta (Bacon 2000, 38). Tutkimassani teoksessa tätä diegeettistä illuusiota rakennetaan, mutta myös tietoisesti rikotaan useilla eri keinoilla.

2.2 Mise-en-scène ja mise-en-abyme

Mise-en-scène tarkoittaa kaikkea sitä, mitä näyttämölle tai kuvaruutuun on aseteltu katsojan nähtäväksi (Juntunen 1997, 67). Käytän tutkimuksessani mise-en-scène-käsitteen suomenkielistä vastinetta eli näyttämöllepanoa. Käsite esiintyy Wes Andersonin teoksia

käsittelevässä tutkimuksessa useasti. Esimerkiksi Lee kuvailee kuinka Anderson hyödyntää näyttämöllepanoa etäännyttämisen lisäksi myös tunnelman ja emotion tuottajina:

Toisaalta keinotekoiset visuaaliset tekniikat etäännyttävät katsojaa, kun toisaalta alun narratiivin tunnekuvaus on jo määrittänyt vallitsevaa tunnelmaa. Katsoja on kutsuttu siis kuvitteellisen maailman lisäksi myös Andersonin ambivalenttisen näyttämöllepanon avulla luotuun melankoliseen tunnelmaan. (Lee 2016, 426.)

La Prida on vuonna 2022 kirjoittanut Wes Andersonin elokuvissa esiintyvistä *mise-en-abyme*-ilmiöstä, joka on nähtävissä myös aineistossani. *Mise-en-abyme* eli peilirakenne voidaan käsittää syvyyttä lisäävänä ilmiönä, jossa teos heijastaa itseään kahdentamalla visuaalisesti tai temaattisesti. Tämä kahdentuminen ja heijastuminen voi tapahtua esimerkiksi eri kerronnan kerroksilla toistuvilla aiheilla, rakenteilla ja tapahtumilla, jolloin toisto luo peilaantumista pääasialliseen kerrontaan (Korhonen 2013, 2.) Heijastumista tapahtuu Andersonin teoksissa lähtökohtaisesti jo niissä esiintyvän visuaalisen symmetrian myötä, joka vahvistaa temaattisen tason refleksiivisyyttä ja itsensä peilaamista (de la Prida 2021, 1769). Tarkastelemassani elokuvassa visuaalisen heijastumisen lisäksi tapahtuu temaattista heijastumista varsinkin eri kertojakerrosten välillä, kun niissä toistuu teemoja syvyydestä, läpinäkyvyydestä, elämän tarkoituksesta, totuudesta ja vauraudesta. Myös aika on teema, joka peilaantuu kerrosten välillä heijastuen esimerkiksi kuoleman ja ajankäytön ja aiheilla, mutta samalla jopa puhenopeuden kautta.

2.3 Kerrostuneisuus

Käytän läpi tutkielman käsitettä *kerrostuneisuus*, jolla viitataan aineistossa usein esiintyvään monikerroksisuuteen, jota on niin kerronnan, lavastuksen, visuaalisuuden kuin tematiikankin tasolla. Kerrostuneisuutta voi kuvailla monella eri sanalla, kuten monikerroksisuus, kerroksisuus tai kerrostaisuus. Käytän tutkielmassani pääasiassa käsitettä *kerrostuneisuus*, mutta koska myös edellä mainittuja synonyymejä esiintyy lähdeaineistossa, niin on mainittava, että viitataan niillä kaikilla samaan kerrostuneisuuden määritelmään.

Englanninkielisessä tutkimuksessa vastaavan käsitteen voisi ajatella olevan Leen (2016, 425) käyttämä *narrative level* eli narratiivinen kerros tai de la Pridan (2021) *nested*. Sekä de la Prida (2021, 1769) että Wilkins (2018, 164) puhuvat monikerroksisuuden yhteydessä maatuskamaisuudesta, joka kuvaa hyvin Andersonin teosten kerrostunutta ja sisäkkäistä rakennetta. Edellisessä kappaleessa mainittu *mise-en-abyme* eli peilirakenne kuvastaa myös eräänlaista kerroksisuutta, mutta kuten de la Pridakin (2021, 1768) painottaa, tarkastelukulmana käsittää vain yhdenlaista kerronnan kerrostuneisuutta, jonka vuoksi ei riitä

kattamaan käsitteenä yksin tarkastelemaani näkökulmaa. Peilirakenteen ulkopuolelle jäävää kerrostuneisuutta on teoksessa esimerkiksi lavasteiden kerroksissa sekä äänen ja valonkäytön valintojen kautta. Kuvassa 1 näkyy kerrostuneisuutta näyttämöllepanon, lavasteiden kerrosten, temaattisesti kahden eri kertojakerroksen hahmon samanaikaisen näkymisen, sekä teatterillisuuden kautta. Tässä tutkimuksessa kerrostuneisuus kuvaa siis ilmiötä, jossa voidaan hahmottaa useiden kerrosten päällekkäisyys tai käsiteltävän asian monitasaisuus.



Kuva 1. Visuaalisesti ja temaattisesti kerrostunut näyttämöllepano Dahlin kertojahahmon ollessa Henryn kerroksen lavasteissa. Kuva: Netflix

3 Kerrostuneisuuden rakentuminen ja sen funktioita

Henry Sugarin ihmeellinen tarina muodostuu viiden kertojan tarinoista, jotka avautuvat yksi toisensa jälkeen. Elokuvassa kertominen jää usein taka-alalle ja pääasiallisesti tarina välitetään näyttämällä tapahtumat (Bacon 2000, 28). Tarkastelemassani teoksessa kertojuus on vallitseva tapa välittää tapahtumia ja kuljettaa juonta. Päätös välittää tarina kertomalla tuntuu tietoiselta valinnalta ja toimii tehokeinona. Kertojat puhuvat tarinansa katsoen suoraan kameraan eli kuviteltuun katsojaan. Wilkins (2018, 163) kuvailee katsojan puhuttelemisen tuovan vilpittömyyden ja välittömyyden vaikutelmaa ja tuottavan intiimiyttä katsojan ja kertojan välille. Elokuvankerronnan itsetietoisuus on korkeimmillaan silloin, kun kertoja katsoo suoraan kameraan puhutellen katsojaa (Bacon 2000, 38). Itsetietoisuutta esiintyy aineistossa läpi koko elokuvan. Elokuvan diegeettistä illuusiota rikotaan jatkuvasti erilaisin keinoin ja elokuvalle ominainen neljäs seinä jää oikeastaan uupumaan täysin. Käsittelen diegeettisen illuusion vahvistamista ja rikkomista lisää alaluvussa 3.3. Ensin kuitenkin esittelen kertojien kerrokset ja teatterillisuuden elementtejä. Kerronnan esittelyssä kuljetan analyysiä kronologisessa järjestyksessä havainnollistaen päätelmiäni elokuvan kohtauksilla, mutta en esittele tarinaa kokonaisuudessaan. Juonen seuraamisen avuksi liitteenä 2 on teoksen synopsis.

3.1 Kerronnan ja ajan kerrokset

Elokuva alkaa Roald Dahlin (Ralph Fiennes) hahmon asettuessa kirjoittamaan elokuvan kertomaa tarinaa, luoden pääasiallisen diegeesin. Dahl esittelee ensin kirjoitusprosessiaan ja tarinansa päähenkilön Henryn ja sitten poistuen kirjoitusmökistään metadiegeettisen tarinan lavasteisiin ikään kuin ojentaa kertojan roolin Henrylle. Kertojan roolin vaihtuessa Henryn hahmo huomioi katseellaan Dahlin hahmon, joka kielii kummankin kertojahahmon itsetietoisuudesta ja rikkoo diegeettistä illuusiota (Bacon 2000, 38). Dahl jää vielä hetkeksi lavasteen ikkunaan, mutta tässä vaiheessa Henry alkaa itse kertomaan tapahtunutta puhutellen itsestään kolmannessa persoonassa. Henryn aloittama kerronta voidaan ajatella kerronnan toiseksi kerrokseksi, eli se luo metadiegeettisen tason. Henry vie kerronnallaan tarinan vierailemansa maalaiskartanon kirjastoon, josta hän löytää sinisen vihon ja näyttelee reaktionsa. Henry on siis kertojana intra- ja homodiegeettinen, sillä hän kuuluu diegeesiin ja jollakin tasolla tiedostaa kertojan roolinsa, mutta toimii silti näyttelijänä (Bacon 2000, 223–224). Lukiessaan vihon sisäkanteen kirjoitetun tekstin ”Raportti: Imdad Khan, mies, joka

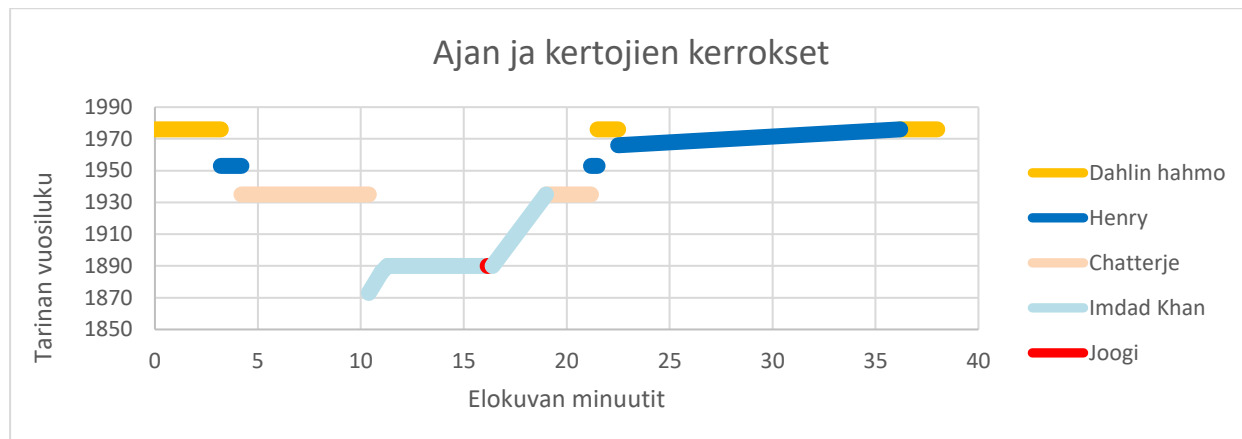
näkee ilman silmiään” katsojalle aukeaa tarinankerronnan kolmas kerros, jonka kerronnasta vastaa muistiinpanot kirjoittanut tohtori Z. Z. Chatterjee (Dev Patel).

Kirjastosta kuva siirtyy Chatterjeen kerronnan tason miljööseen, sairaalaan vuonna 1935, jossa Chatterjee istuu kollegoidensa kanssa. Kerronnallisesti kuulemme luettavan ääneen vihkoon kirjoitettua tekstiä, mutta visuaalisesti näemme tapahtumat näyteltyinä, joskin Chatterjeen edelleen narratoiden suoraan katsojalle. Chatterjee kuvailee tilannetta, jossa tarinamme neljännen kerronnallisen kerroksen kertoja, ilman silmiään näkevä Imdad Khan (Ben Kingsley) saapuu huoneeseen pyytäen silmiensä huolellista peittämistä illan esitystä varten. Onnistuneen esityksen jälkeen Chatterjee pyytää saada kirjata ylös Khanin harjoitteluprosessin tämän kyvyn saavuttamiseksi. Khan suostuu ja näemme väliotsikon: ”Kaikki mitä Imdad Khan kertoi sinä iltana (sanatarkasti)”, joka siirtää meidät ajassa taaksepäin vuosiin 1873–1890 Khanin kertomaan tarinaan ja avaa neljännen kerronnallisen tason. Khan aloittaa tarinansa kertomisen välittömästi ja samanaikaisesti kuvassa näkyy kuinka nimeämätön lava-apulainen ja Benedict Cumberbatchin hahmo avustavat Khanin maskeerauksen ja roolivaatteiden vaihdossa. Kerronta halkeaa siis hetkeksi kahteen kerronnan tasoon, joista toista edustaa diegeettinen Khanin kertomus ja toista ei-diegeettinen näyttelijöiden näennäinen keskustelu keskenään Khanin hahmon roolivaatteista. Khan on tarinassaan vuonna 1890 löytänyt vanhan joogin, jolta pyytää neuvoja levitoimiseen. Ohjeiden lopussa joogi viittaa itseensä kolmannessa persoonassa ”*Näin lausui viisas vanha joogi*” luoden hetkellisesti viidennen kertojatason.

Elokuvaa on tähän mennessä kulunut 16 minuuttia, kun kertojien kerroksia aletaan kulkemaan toiseen suuntaan. Joogin lauseen mittainen kertojaosuus palaa Khanin kerrontaan harjoittelustaan. Tässä vaiheessa Khanin narratiivia tohtori Chatterjee astuu kuvaan ovensuuhun, ikään kuin sisälle Khanin tarinaan ja Khan puhuttelee häntä. Tämä vuorovaikutus vaihtaa kertojan roolin Khanilta takaisin tohtori Chatterjeelle, joka ensin kertoo dialogista, jota kävi Khanin kanssa ja sen jälkeen siirtyy kertomaan omia mietteitään. Samalla aika vaihtuu Khanin tarinan vuodesta 1915 Chatterjeen kerronnan vuoteen 1935, jossa Chatterjee kertoo kuulleensa Imdad Khanin kuolleen. Muistiinpanonsa ja samalla oman kerronnan kerroksensa hän vie loppuun kertomalla tämän olleen todenmukainen selostus kahdesta tapaamisestaan Imdad Khanin kanssa. Niihin sanoihin päättyy Henryn löytämän vihon muistiinpanot ja kerronta palaa toiseen kerrokseen, hetkeen, jolloin Henry löysi vihon. Todistamme Henryn oivalluksen siitä, kuinka vihon sisältö voi muuttaa hänen elämänsä ja sitten päädyimme ensimmäiseen kertojakerrokseen, Dahlin kerrontaan kirjailijamökissään.

Hieman alle 22 minuutissa olemme käyneet läpi edestakaisesti viisi eri kerronnan kerrosta.

Kuvio 1 havainnollistaa kertojien ja ajan kerrokset aikajanalla.



Kuvio 1. Ajan ja kertojien kerrokset kuviossa.

Dahlin kerronnan kerroksessa saamme tietää kaikkitietävän kertojan elkein Henryn mietteistä ja aikomuksista. Dahlin kertojan funktio havainnollistuu tässä erinomaisesti; katsoja pääsee Dahlin kaikkitietävyyden avulla Henryn mielenmaailmaan tavalla, jolla Henry ei itsetietoisuutensa puutteellisuuden takia katsojaa sinne päästäisi. Kertojaksi vaihtuu jälleen Henry, kun hän kuvailee ilman silmiä näkemisen harjoitteluaan. Ajallisesti loikitaan ensin kuukauden, puolen vuoden ja sitten vuoden eteenpäin, päätyen vuoteen 1959, jolloin Henry on saavuttanut taidon nähdä ilman silmiään. Hänen on kuitenkin kyettävä näkemään pelikortti viidessä sekunnissa, jonka vuoksi harjoitteluun kuluu aikaa lopulta yhteensä 3 vuotta ja 3 kuukautta. Ajan kulua kuvataan teatterikonventioiden avulla, ikkunasta näkyvällä vuorokauden- ja vuodenajan vaihtelulla, sekä parralla ja pitkäksi kasvaneilla hiuksilla. Ajallinen kerronta on siis hetkellisesti tiivistynyt. Andersonille on ominaista mutkikas ja monikerroksinen ajan kuvaus (de la Prida 2023a). Teoksessa on ehditty lyhyestä mitasta huolimatta käymään viiden hahmon kertomuksissa, joista jokainen sijoittuu eri aikaan. Tämän mahdollistaa osaltaan kerronnan kuvaileva tyyli, jonka avulla esimerkiksi Chatterjeen kerronnassa Khanin silmiä liimatessa kaksi minuuttia saadaan kulumaan vain rannekelloon vilkaisemalla. Toisena ajallisen ulottuvuuden tiivistäjänä toimii kerrostuneisuus rakenteena. Kertojakerrokset mahdollistavat teoksen aiheiden heijastumisen niin, että kerrosten välillä on useita temaattisia yhteyksiä ja kerronnan vaikuttavuus rakentuu sen varaan. De la Prida (2023a, 16) kuvaileekin Andersonin ajan kerrontaa seuraavasti: ”Anderson on taitava tarinankertaja, joka usein rinnastaa jokaisessa kuvaruudussa useita ajan ja merkityksen kerroksia.”

Elokuvan lopputekstejä edeltää kirjoitus, jossa kerrotaan Dahlin työstäneen tarinaa helmikuusta joulukuuhun vuonna 1976. Tämä on elokuvan diegeesin ulkopuolista tietoa, mutta sen sijoittelu välittömästi elokuvan loppuun on kuin silmänvinkkaus katsojalle siitä, että vaikka juuri on seurannut viidelle eri kerronnan kerrokselle sijoitellun tarinan, niin kerroksia ja kertojia on vielä yksi lisää: Wes Anderson. Tämä yksityiskohta korostaa sitä, kuinka teos on adaptaatio ja painottaa usean kertojan kertoisuuden merkitystä elokuvassa.

3.2 Tilan kerrokset ja teatterillisuus

Eräs tarkastelemani elokuvan keskeinen ominaisuus on ulottuvuuksien ja syvyyden rakentuminen, jota luodaan kerrostuneisuudella. Andersonin tyylille ominaisesti kuvakulmat ovat 90 asteen etäisyydellä toisistaan ja kuvakoko on vallitsevasti yleiskuvaa (Lee 2016, 409–410). Kamerasta melko kaukana olevat näyttelijät ja taustakulissien eteen rakennettu näyttämöllepano avautuvat staattisen kameran suuntaan, jonka liike on lähtökohtaisesti horisontaalista syvyys suunnan sijasta. Muutamaa syvyys suunnassa kulkevaa kamera-ajoa lukuun ottamatta kamera ei mene sisään diegeettiseen maailmaan. Nämä ovat ominaisuuksia, jotka vähentävät elokuvan syvyysvaikutelmaa (Bacon 2000, 136). Andersonin elokuvassa syvyysvaikutelma ei jää kuitenkaan uupumaan, vaikka persoonallinen näyttämöllepano rajoittaakin syvyyttä. Luvussa 3.3 esittelen syvyyden rakentumista peilirakenteen ja diegeettisen illuusion kautta. Tässä kappaleessa osoitan, miten syvyyttä luodaan tilan kerrosten ja teatterillisuuden keinoin.

Bacon mukailee parametrin kerronnan ajatusta kuvaillessaan tyylikeskeistä kerrontaa, eli sellaista kerrontaa, jossa joitakin elokuvallisia keinoja korostetaan diskurssin tärkeyden tasolle. Tyylikeskeiselle kerronnalle on ominaista tiettyjen ilmaisullisten keinojen systemaattinen käyttö. (Bacon 2000, 81.) Analysoimassani teoksessa näitä tyylikeinoja ovat kerronnan kerrosten lisäksi muun muassa teatterin konventioiden käyttäminen, johon viittaa termillä *teatterillisuus*. Läpi elokuvan pääasiallisina lavasteina ovat taustakulissit, valaistus toimii useassa kohtauksessa teatterivalaisun mukaisesti ylhäältä päin tulevan tasaisen valon avulla (Bacon 2000, 136) ja jopa teatterille ominaiset nopeat roolivaatteiden vaihdot ovat teoksessa vahvasti läsnä. Edellisessä luvussa esitelty Khanin kerronnassa tapahtuva roolivaatteiden tiedostaminen ei jää teoksessa ainoaksi, sillä myös Henryn roolivaatteita vaihdetaan kameran edessä useampaan otteeseen. Henryn lähtiessä kasinolta ensimmäisen voittonsa jälkeen hän pohdiskelee voiton jättämää tyhjyyden tunnettaan, samalla kun taustalla näkyy valkokankaalle heijastettu katu, joka pakenee Henryn paikallaan ottamien askelten

tahdissa. Kun Henry saapuu oivallukseen siitä, kuinka kolmen vuoden aikaiset keskittymisharjoitukset ovat saattaneet aiheuttaa hänessä muutosta ihmisenä, hän pysähtyy ja lava-apulaiset alkavat vaihtamaan hänen pukuaan pyjamaan ja aamutakkiin. Henry mainitsee siitä, kuinka hän ei aamulla herätessään enää halunnut voittamiaan rahoja ja vasta sitten tapahtumapaikka vaihtuu Henryn parvekkeelle rahojen poisheittämisikohtaukseen. Andersonin tapa luoda teatterikulissien kaltainen tila tuottaa etäännytyttä, mutta samalla kiinnittää katsojan huomiota helpommin hahmoihin ja niiden tunne-elämään (Lee 2016, 438). Roolivaatteiden ja lavasteiden nopeat ja näkyvät vaihdot mahdollistavat myös leikkausten vähäisyyden, joka osaltaan pitää katsojaa syventyneenä teoksen kulkuun.

Etäännyttämisestä oiva esimerkki on se, miten aineistossa levitoiminen esitetään joka kerta peileillä peitetyn laatikon päällä istumalla, kuten sen voisi teatterilavalla tehdä. Elokuvan mahdollistamia tehokeinoja, kuten editointia, erikoistehosteita tai kuvakulmien käyttöä ei siis hyödynnetä levitointia esittäessä. Tämä tietoinen ja harkittu teatteritekniikan käyttö jälleen etäännyttää katsojaa teoksesta. Toisaalta valinnan ansiosta katsojan keskittyminen ei kiinnity levitoimisen aitouteen tai sen näyttämiseen käytettyihin elokuvatehosteisiin, vaan kiintopiste voi vapaammin olla hahmon kokemusmaailmassa. Bacon (2000, 185) mainitsee formalistisen suuntauksen edustajien ajatuksen, jonka mukaan taiteen rikkoessa totuttuja näkemistöjä, se tuo todellisuuden helpommin havaittavaksi. *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* -elokuvan kohdalla teatterikonventioiden hyödyntäminen mahdollistaa niin ikään etäännyttämistä ja sen kautta ohjaa katsojaa tarkastelemaan näkemäänsä uudella tavalla.

Andersonin elokuviissa teatterillisuus ilmenee myös valaistuksen kautta. Useammassa kohtauksessa valaisu on tehty pitkälti teatterivalaisun konventioiden mukaisesti. (Lee 2016, 432). Valo on usein epäluonnollinen ja lankeaa suoraan ylhäältä, eikä sen vaihdoksia yritetä piilotella, vaan valon vaihtuminen toimii tehokeinona. Näin on esimerkiksi Khanin tarinan aikana, kun valoa käytetään ohjaamaan katsojan huomiota. Khan on ensin valaistuna valokeilalla ja sitten keskittymisharjoittelustaan kertoessa valonlähteenä on yksittäinen kynttilän liekki. Valo muuttuu takaisin koko huoneen valaisevaksi Khanin lähtiessä toiseen huoneeseen ja palaa jälleen kertojan valaisevaksi valokeilaksi, kun tohtori Chatterjee ottaa samassa lavasteessa kerronnan haltuunsa. Katsoja on uppoutunut katsomiskokemukseen, eikä välttämättä edes kyseenalaista epäluonnollisesti vaihtuvaa valoa, vaan nauttii siitä kuinka se syventää keskittymistä tarinankerrontaan.

Katsojan huomion ohjaamisen lisäksi valon avulla luodaan tilaa myös tunteille, kuten kohtauksessa, jossa poliisi käy Henryn asunnon ovella hämmästelemässä Henryn itsekästä ja ajattelematonta käytöstä tämän heitettyä suuren rahatukun parvekkeeltaan liikenteen sekaan. Kohtaus on valaistu ensin luonnollisen oloisesti, mutta vaihtuu dramaattisesti, kun poliisi painottaa hyväntekeväisyyden olevan järkevämpi vaihtoehto rahojen jakamiseen. Taka-alalla olevan poliisin valaissut luonnollinen valo vaihtuu käytävällä olevaan tunnelmavaloon ja etualalla oleva Henry saa vahvan mutta tunnelmallisen spottivalon. Kuvassa 2 näkyy kuinka poliisi jää kuvaan, mutta hänen läsnäolonsa häivytetään valonvaihdolla, kun Henry jatkaa spottivalon valaisemana kertoen ensin poliisin poistumisesta ja sitten tilanteen synnyttämistä ajatuksistaan ja tunteistaan. Valaisu auttaa katsojaa suuntaamaan keskittymistään Henryn sisäiseen valaistumiseen, kun tämä ymmärtää valintojensa seurauksia (Lee 2016, 432). Kuvassa 3 näkyy, kuinka Henryn tunnemaailmaan sukellaan vielä syvemmälle, sielun peiliin asti, kun spottivalo tiivistyy vain hänen silmänsä valaisevaksi suorakulmioksi ja Henry myöntää tuntevansa häpeää. Henryn hahmon itsetietoisuuden rajallisuus sekä Andersonin uskollisuus alkuperäisteokselle estävät Henryn tunteiden pidemmän tarkastelun, mutta valaisun avulla katsoja pääsee silti syvälle Henryn kokemusmaailmaan ja saa tuntea empatiaa tätä kohtaan.



Kuva 2. Henry valaistuna valokeilalla.
Kuva: Netflix.



Kuva 3. Henryn silmät suorakulmaisella valolla valaistuna. Kuva: Netflix.

Äänellä on teatteriperinteiden kaltaisesti tunnelman lisäksi tuotu havaittavaksi asioita, joita ei teatterilavalla kyettäisi näyttämään, kuten suuria väkijoukkoja tai ajoneuvoja. *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* hyödyntää teatterillisuutta muun muassa luomalla autojen ja ihmisten puheensorinan äänillä vaikutelman Henryn parvekkeen alla kadulla olevasta ihmisjoukosta ja liikenteestä. Musiikki ja äänimaailma on teoksessa usein huomaamatonta ja keskittyy kuvassa ja kerronnassa esillä olevien asioiden ja mielikuvien vahvistamiseen. Ääniefekteillä tehdään korostusta, kuten Henryn jännittäessä harjoittelunsa aikana, jolloin kuuluu kalisevien sormien

ääntä. Teoksessa on usein parafrasista ääntä, eli tarinan ja kuvan vahvistamiseen käytettävää ääntä, kuten joogin luona viidakossa, jossa taustalla kuuluu heinäsiirkkoja ja tyypillistä trooppisen luonnon äänimaailmaa (Bacon 2000, 234–235). Viidakon miljöö on luotu selkeästi teatterillisilla lavasteilla, joten ääni luo tunnelmaa ja vahvistaa lavasteiden indikoimaa tilaa. Äänen kohdalla tehdyt ratkaisut siis vahvistavat kokemusta diegeettisestä maailmasta. Samalla kuitenkin diegeettisen ja ei-diegeettisen maailman häilyvää rajaa myös korostetaan, esimerkiksi Khanin tarinan alussa, jossa takana kaukaisuudessa kulkeva juna näkemisen lisäksi kuullaan, mutta äänimaailmaan on lisätty myös lavasteiden liikuttamisesta syntyvää nitinää. Diegeettisen illuusion syventämisen lisäksi halutaan siis pitää mukana muistutusta ei-diegeettisestä maailmasta. Diegeettisen ja ei-diegeettisen maailman rajan ylittämisestä kerron lisää seuraavassa alaluvussa.

On myös hyvä huomioida se, kuinka tarinan narratiivi ja kertoisuus ovat asioita, joita adaptoidessa voi säilyttää lähes koskemattomana, mutta valo- ja äänisuunnittelu ovat tekijöitä, jotka eivät sellaisenaan ilmene kirjallisesta alkuteoksesta. Näin ollen niihin liittyvillä valinnoilla on suuri painoarvo teoksen tunnelman ja tarinamaailman luomisessa. Medianvaihdos tuo haasteita uskollisuuden suhteen, mutta mahdollistaa myös paljon uusia tulkintoja ja merkitysten luomisia.

3.3 Diegeettinen leikki ja läpinäkyvyys

Kuten olen aikaisemmissa luvuissa osoittanut, tarkastelemani teos rikkoo ja taivuttelee monella tapaa elokuvallisen kerronnan konventioita, joka pitää katsojaa valppaana, mutta toisaalta myös auttaa syventymään henkilöhahmojen maailmaan uudella tavalla. Toinen tapa etäännyttää katsojaa tarinasta on diegeettisen illuusion rikkominen. Elokuvaan sulavasti mutta harkiten rakennetut kerrokset mahdollistavat elokuvan sisäisen maailman lisäksi ei-diegeettisillä yksityiskohdilla leikittelyn. Diegeettisen illuusion ylläpitäjiksi Bacon (2000, 73–75) luettelee henkilöiden kokemuksiin ja tunteisiin sekä tarinamaailmaan syventävät näkökulmaotokset, neljännen seinän ja jatkuvuuden rikkoontumattomuuden. *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* sisältää vain muutaman näkökulmaotoksen, kun taas kameraan katsomalla saavutettu neljännen seinän rikkominen on siinä lähes ylikorostettua. Päätös rikkoa diegeettistä illuusiota on siis tarkoituksellinen ja harkittu. Bacon (2000, 74–75) painottaa, että diegeettisen illuusion ylläpitämiseksi tärkeintä on peittää jälkensä vaikutelman luomiseen käytetyistä keinoista. Teoksessa kuitenkin kameran edessä tarinan edetessä tehdyt roolivaatteiden vaihdot, lavasteiden liikuttamiset, sekä lava-apulaisten näkyminen useaan

otteeseen ohjaavat huomiota kertomisessa hyödynnettyihin keinoihin. Elokuvas-
läpinäkyvyys ja jatkuvuus tähtäävät siihen, että katsoja kiinnittäisi huomionsa kerronnan
keinojen sijaan siihen, mitä kerrotaan, eli teatterillisuus tyyliä valintana etäännyttää katsojaa ja
herättelee tätä pois tarinan sisällöstä (Bacon 2000, 73). Kerronnan sisällön sijaan elokuvan
tapaa kertoa on siis haluttu korostaa. Katsojan halutaan kiinnittävän huomiotaan kerronnan
keinoihin ja diegeettinen leikki on oivallinen väline siihen.

Katsojan huomiota ohjataan diegeettisen maailman rajalle ja sen yli useaan otteeseen, kun
teoksessa hahmot ensinnäkin tiedostavat ääneen kertovansa tarinaa ja vielä mainitsevat
tarinan olevan totta. Tohtori Chatterjee korostaa muistiinpanojensa olleen todenmukainen
selostus tapaamisestaan Imdad Khanin kanssa. Henry kertoo kerronnassaan jopa
vaihtoehtoisen, viihdyttävämmän lopun tarinalleen, mutta painottaa sitten tarinan olevan
tositarina ja siksi lopulta tylsempi. Henry toteuttaa diegeettisen maailman ulkopuolista
kommentaaria myös kertoessaan, kuinka tässä tarinassa ainoa taru on Henry Sugarin nimi.
Samoin Dahlin hahmo kommentoi kaiken kerrotun olevan tositarinaa ja sanoo
kunnioittaneensa päähenkilön oikean identiteetin suojelemista. Elokuva itsessään ei siis
sisälly vain diegeettisen maailman sisälle, vaan illuusion rikkominen on tarkoituksellista ja
toistuvaa. Andersonin luomat avoimen keinotekoiset diegeesit toimivat temaattisten aiheiden
välittäjinä (Wilkins 2018, 152). Toistuvuus aiheuttaa myös sen, että teoksessa diegeettisen
illuusion rikkominen muodostuu yhdeksi peilirakenteen ilmentymäksi, kun kysymys
totuudesta heijastuu kerronnan eri kerroksissa. Peilirakenne muodostaa kerrontaan
maatuskamaisuutta useiden rinnastettujen ja kerrostettujen merkitysten avulla (de la Prida
2021, 1769). Totuuden tematiikan heijastuminen kerrosten välillä puolestaan korostaa yhä
diegeesillä leikittelyn funktiota, eli sitä, kuinka katsojan halutaan kiinnittävän huomiotaan
kerrotun todenmukaisuuden sijaan siihen, miten tarinaa kerrotaan. Diegeettisen illuusion
ylläpitäminen ja rikkominen on oma kerrostuneisuuden elementtinsä, joka myös mahdollistaa
toisen kerrostuneisuuden muodon, peilirakenteen, rakentumista.

Toinen peilirakenteen avulla läpi teoksen heijasteleva aihe on läpinäkyvyys. Visuaalista
peilautumista tapahtuu esimerkiksi Henryn kertoessa vaihtoehtoisesta lopustaan, jolloin
läpinäkyvyys on kirjaimellista Henryn röntgenkuvan avulla. Myös ilman silmiään näkemisen
taito on sekä visuaalisella että temaattisella tavalla läpinäkyvyyttä ja toistuu neljällä kerronnan
kerroksella jossakin muodossa. Temaattista läpinäkyvyyden heijastumista on Dahlin
kerronnassa Henryn persoonan kuvaileminen, sekä jo aikaisemmin käsitelty katsojan
päästäminen Henryn tunteisiin ja ajatuksiin. Myös Dahlin hahmon avoimuus siitä, kuinka on

itse kuullut Henryn tarinasta ja päättänyt kirjoittaa siitä teoksen, sekä alussa oman kirjoitusprosessinsa kuvaileminen peilaavat läpinäkyvyyden aihetta. Tohtori Chatterjeen kerronnassa läpinäkyvyys osoittautuu tositarinasta puhumisen kautta ja Imdad Khanin kerroksessa sitä ilmentää esimerkiksi ilman silmiä näkemisen taito. Alati vallitsevan teatterillisuuden ja kameraan katsomisen lisäksi läpinäkyvyys toistuu myös diegeettisen illuusion hetkellisen rikkomisen keinoin. Henryn hahmon poistuessa kasinolta rahatukku kädessään tämä on jo aloittamassa repliikkiään, mutta keskeyttää sen huomattessaan takanaan seisovan lava-apulaisen, joka ojentaa Henrylle rahasumman kirjekuoressa ottaen vastineeksi Henryn rahanipun. Tämän diegeettisen illuusion lyhytaikainen rikkoutuminen muistuttaa kyseessä olevan näytelty kertomus. Katsojalle huomautetaan siis peilirakenteen avulla monin eri keinoin tarinan kertomiseen käytetyistä tavoista, eli diegeettisen ja diegeesin ulkopuolisen maailman vuorottelu tuottaa teokseen jälleen temaattisen tason läpinäkyvyyttä (de la Prida 2021, 1771).

3.4 Kerrosten funktioita

Kerronnan kerrostuneisuus on mahdollistanut syvällisen ja monisyisen teoksen, jossa katsoja pääsee näkemään tarinaa monesta eri perspektiivistä. Henry on omahyväinen ja itsekäs persoona, jota hän ei itse kerronnallaan paljasta suoraan, mutta joka käy ilmi ja alleviivaantuu Dahlin hahmon kerronnan avulla. Dahlin hahmo on se, joka avaa katsojalle Henryn oivalluksen elämänsä muuttamisesta. Henryn aloittaessa keskittymisharjoituksensa Dahl mainitsee, kuinka Henry päätti keskittyä kuvittelemaan omaa kuvaansa. Tämä yksityiskohta syvenee kerrostuneen kerronnan avulla, kun katsoja muistaa Imdad Khanin keskittyneen harjoitellessaan rakkaimpaan henkilöön elämässään, hänen veljeensä. Henryn itserakkaus, mutta samalla yksinäisyys tulevat esille, kun katsoja ymmärtää Henryn valinnan Khanin valinnan rinnalla. Peilaantuminen toisen kertojakerroksen tapahtumiin tuottaa tarinaan syvyyttä ja tuo painoarvoa Dahlin ohimenevälle lausahdukselle. Monikerroksinen kerronta siis mahdollistaa päähenkilön tarkkailun ja hahmottamisen useasta näkökulmasta syventäen samalla temaattisia aiheita.

Kerrostuneisuus tuottaa myös katsojalle pureskeltavaa. Poliisin ollessa ovella Henry kuulee ovikellon ja kertojaääni huomauttaa äänestä: ”ovikello soi”. Ääni ei vaikuta kuuluvan Henrylle, jonka kertojakerroksessa ollaan, vaan pikemminkin Dahlille tai jollekin ulkopuoliselle nimeämättömälle kertojalle. Yksikerroksisessa kerronnassa tämän äänen lähteen voisi automaattisesti olettaa kuluvan ainoalle kertojalle, mutta viidelle kerrokselle ja

kertojalle levittäytyvä tarina jättää yksityiskohdan huomioivan katsojan pohtimaan äänen lähdeä ja merkitystä. Anderson siis herättelee kerrostuneisuuden keinoilla katsojaa tarkastelemaan ja pohdiskelemaan teosta syvemmin ja erilaisista näkökulmista. Anderson on onnistunut luomaan koherentin ja harkitun teoksen, joka kuitenkin jättää tarjoamatta katsojalle yhtä erillistä valmiiksi määrättyä johtopäätöstä ja sen sijaan antaa katsojalle monta mahdollisuutta pohtia ja tutkailla tarinan tarjoamia merkityksiä ja yksityiskohtia.

Teokseen koheesiota ja kerrostuneisuutta luo myös usealla eri tavalla ilmenevä peilirakenne, joka heijastelee teoksen aiheita läpi elokuvan. Peilirakenne luo syvyyttä, kun eri kerrosten aiheet sitoutuvat toisiinsa peilautumalla. Tämä vahvistaa teoksen tematiikkaa ja tunnelatausta ja auttaa näin katsojaa uppoutumaan henkilöhahmojen tunnemaailmaan. De la Prida (2021, 1770) esittää ajatuksen siitä, kuinka Andersonin elokuvissa esiintyvä peilirakenne mahdollistaa katsojalle reflektiivisen hetken, kun katsoessaan tarinaa kameran linssin kanssa samasta suunnasta katsoja samaistuu linssin perspektiiviin. Tarinan lukemisen sijaan katsoja näkee ja kuulee tapahtumat ja niiden herättämät tunteet ja kameran linssin peilimäisen olemuksen avulla pystyy heijastamaan temaattista maailmaa itseensä (de la Prida 2021, 1775). Heijastava rakenne lisää myös teoksen läpinäkyvyyttä. Tästä ilmeisimpänä esimerkkinä on elokuvan loppupuolella kuolemastaan kertova Henry, joka samalla levitöi joogin ja Khanin tavoin elokuvan eri kerroksissa. Levitöidessään hän kertoo tekemästään hyväntekeväisyydestä ja toteaa työnsä olevan tehty, sitoen elokuvan kerrokset kokonaisuudeksi, jossa jokaisen kerroksen merkitys punoutuu yhteen.

Kuten olen osoittanut, lavastuksen ja näyttämöllepanon kerrostuneisuuden, sekä teatterillisuuden avulla luodaan teokseen syvyyttä. Elokuvan viimeisessä kohtauksessa Dahlin hahmon kertojakerroksessa näyttämöllepano on riisuttu, mutta silti kerrostunut. Yksi kerros loppukohtauksessa muodostuu sen intertekstuaalisuudesta. Jo se, että elokuvassa yhtenä kertojahahmona on alkuperäisteoksen kirjoittaja, luo intertekstuaalisuutta. Tekstienvälisyys kuitenkin syvenee yhä, kun Dahlin hahmo seisoo kirjailijamökin edustalla, joka on Andersonin taustatyön pohjalta luotu kopioksi oikean Roald Dahlin kirjailijamökistä (Dorey 2012, 181–182). Kuva 2 havainnollistaa, kuinka Dahlin hahmo saa valokeilan kerronnalleen ja teatterillisen yksinkertaistettu kuva auttaa katsojaa suuntaamaan huomionsa Dahlin kertojuuteen, kun tämä kertoo tarinan kirjoittamisen taustaa. Tämä intertekstuaalinen viittaus alkuperäisen tarinan kirjoittajaan korostaa jälleen monikertojuuden merkitystä. Kuvassa 3 näkyy kuinka kohtauksen hahmojen tultua kuvaan, heidän takanaan oleva lavasteseinä nousee ja paljastaa uuden lavasteen, jossa Dahlin kirjailijamökki näkyy nyt pienempänä, kasvuston

muodostamien kaarten tukemassa etäisyysperspektiivissä. Lavasteen vaihdos tuo kohtaukseen korostettua syvyyttä, joka myöhemmin vahvistuu entisestään kerronnan keskittyessä syventämään Henryn tarinan jättämiä kysymyksiä. Syvyys on visuaalista, mutta myös temaattista, sillä kerrostuneisuudella muistutetaan myös Roald Dahlin tekijyydestä alkuperäisen tarinan luoja ja Dahlin mökin siirtyminen etäälle viittaa siihen, kuinka Dahl on tarinankertojana elokuvan näkökulmasta etäämmällä, mutta pysyttelee yhä tarinan taustalla, loppuun asti.



Kuva 3. Dahlin hahmo valokeilassa kirjailijamökkinsä edustalla. Kuva: Netflix.



Kuva 2. Kohtauksen hahmot etäisyysperspektiivin luoneessa teatterillisessä lavastuksessa. Kuva: Netflix.

Syventämisen lisäksi teatterillisuuden avulla rikotaan diegeettistä illuusiota. Kuten luvussa 3.3 esitin, diegeettisen illuusion ylläpitäminen auttaa katsojaa syventymään teoksen tunnemaailmaan ja samaistumaan henkilöhahmoihin. Illuusion rikkominen puolestaan tuottaa teokseen läpinäkyvyyttä, jonka tarkoituksena on tuottaa katsojassa tunnevaikutus (Bacon 2000, 75). Äänen keinoin diegeesiä vahvistetaan korostamalla ja täydentämällä kuvan äänimaailmaa, mutta samalla myös rikotaan diegeettisen maailman vaikutelmaa esimerkiksi lavasteiden liikuttamisen äänillä. Nämä äänet vahvistavat huomiota siitä, että teos on tietoisesti katsojalle näyteltyä tarinaa, jonka kertomiseen käytettyjä elementtejä ei haluta piilottaa. Anderson tuntuu haluavan katsojan pitävän mielessään sen, että tarinalla on aina kertoja ja siksi pyrkivän pitämään kertojuutta hyvin paljaana ja havaittavana. Diegeesillä leikittely aiheuttaa lisäksi etäännyttämistä, mutta samalla sitouttaa katsojaa teokseen ja sen merkityksiin syvemmin. Diegeettisen maailman ulkopuolinen kommentointi muistuttaa siitä, kuinka teoksen tarkoitus on välittää tarina ja tämä elokuva on vain yksi tapa kertoa tuo tarina. Yksi diegeettisen illuusion rikkomisen tehtävä onkin korostaa sitä, että teos on adaptaatio. *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* on adaptaationa alkuperäisteokselle kovin uskollinen, sillä tarinan lyhentämistä lukuun ottamatta kerronta etenee lähes sanasta sanaan Dahlin kirjoittaman mukaisesti (Dahl 2003). Andersonin adaptaatiota voi pitää onnistuneena, sillä se

todistaa kuinka vuosikymmeniä vanha tarina taipuu uudelleen ihmettelyn ja viihteen lähteeksi ilman nykyaikaistamista tai suuria juonellisia muutoksia. Kerrostuneisuus, yksityiskohtien paljous ja visuaalisesti rikas ilme myös vahvistavat sen, että saman tarinan uudelleen nauttimisen lisäksi myös elokuvaversiota siitä voi katsella useammin kuin kerran ja silti löytää siitä uutta ja viihtyä sen parissa.

4 Yhteenveto

Olen tässä tutkielmassa lähiluvun avulla vastannut tutkimuskysymykseeni ”Millä keinoilla kerrostuneisuutta luodaan Wes Andersonin teoksessa *Henry Sugarin ihmeellinen tarina* ja mitä funktioita kerrostuneisuudella on?” osoittamalla teokseen rakennettuja kerrostuneisuuden elementtejä ja erittelemällä ja analysoimalla niiden funktioita ja vaikutusta katsojalle välitettyyn tarinaan. Tutkimuksen tekemisen aikana löysin ja hyödynsin monia artikkeleita, jotka tarkastelivat ja erittelivät Wes Andersonin aikaisemmin käyttämiä kerrostuneisuuden elementtejä. Artikkelien ja teoreettisen viitekehyksen lisäksi olen käyttänyt analyysini tukena audiovisuaalisen kerronnan teoriaa kerrosten merkitysten havainnoimiseksi.

Henry Sugarin ihmeellinen tarina käy läpi viisi eri kerronnallista kerrosta, mutta sen lisäksi kerroksia rakentuu myös kerronnan keinojen, eli valaistuksen, teatterikonventioiden, lavastuksen ja äänen ratkaisujen osa-alueilla. Keinojen funktioita ovat olleet etäännyttäminen, joka luo mahdollisuuden tarkempaan tarkasteluun ja esimerkiksi emootioiden havainnointiin, sekä kerrostuneisuuden tuottama läpinäkyvyys. Näyttämöllepano ja temaattinen peilaantuminen ovat luoneet teokseen syvyyttä. Yksi kerrostuneisuuden tarkoitus on ollut korostaa sitä, että teos on adaptaatio ja vaikkakin uskollinen alkuperäisteokselleen, myös osoittaa kuinka alkuperäisteos taipuu elokuvamuodon avulla hyvin syvälliseen ja erilaiseen tarkasteluun. Kerrostunut kerronta on mahdollistanut alkuperäisteoksen kirjoittajan äänen ja persoonan kuulumisen adaptoidussa teoksessa. Teatterillisuus luo etäännyttämisen lisäksi huomion ohjaamista tapahtumien esittämisestä niiden tunnemaailman ja merkitysmaailman lähempään ja tiiviimpään tarkasteluun. Itsetietoinen kerronta ja teatterielementtien käyttö johtavat diegeettisen illuusion rikkoutumiseen, joka taas etäännyttää katsojaa ja suuntaa huomiota kerronnan keinoihin. Diegeettisten maailmojen välinen vaihtelu ja monikerroksinen kerronta muodostavat peilirakennetta, joka heijastelee teoksen eri osia temaattisesti ja visuaalisesti, sekä sitoo teosta yhtenäiseksi kokonaisuudeksi. Peilirakenne niin visuaalisesti kuin temaattisesti on syventänyt teoksen käsittelemiä aiheita ja tuonut kokonaisuuteen refleksiivisyyttä ja sidosteisuutta.

Kandidaatintutkimukseni rajaaminen oli työn edetessä jatkuvasti vaikeuksia aiheuttava osuus. Wes Andersonin tyyli ja ohjaajuus ovat sidoksissa niin moneen eri elokuvan-, filosofian- ja kirjallisuudentutkimuksen aihealueisiin, että rajaamista tuli tehdä aktiivisesti, jotta tutkielma pysyy ohjemitossa. Olisin voinut valita lähtökohtaisesti tarkemman ja yksityiskohtaisemman tutkimuskysymyksen, kuten esimerkiksi pelkän peilirakenteen tutkimisen ja osoittamisen

teoksesta. Toinen vaihtoehto olisi voinut olla vain yhden osa-alueen, kuten esimerkiksi äänen tutkiminen teoksesta. Vaikka vielä tutkielman aikana löysin paljon uutta ja mielenkiintoista tutkimuskirjallisuutta ja näkökulmia kerrostuneisuuden tutkimiseen, sain mielestäni onnistuneesti sisällytettyä tärkeimmät näkökulmat tutkimukseeni rajaukseni sallimissa puitteissa. Siinä missä de la Prida on tutkinut Andersonin kerronnallista kerrostuneisuutta peilirakenteen kautta, olen lisäksi osoittanut *Henry Sugarin ihmeellisen tarinan* avulla myös kerronnan lisäksi muodostuvia kerroksia.

Jatkotutkimusta voisi tehdä tarkemmin ääni- ja valosuunnittelusta, sekä elokuvan musiikista. Myös elokuvan sisäisen ja ulkoisen maailman erotteluun ja niiden kommentoivaan suhteeseen voisi syventyä vielä tarkemmin ja laajemmin. Rytmien ja ajoitusten nopeus olisi yksi mielenkiintoinen tutkimusnäkökulma, sillä puheen rytmien ja nopeuden lisäksi teoksessa on esimerkiksi nopeasti vaihtuvaa valaistusta sekä nopeita leikkauksia. Myös kuvasuhteiden ja niiden merkitystä olisi mielenkiintoista tutkia, sillä teoksessa kuvasuhteita on ainakin kuutta erilaista, jotka eivät vaihdu täysin narratiivisten kerrosten mukana, vaan yhdellä kertojalla voi olla useampi kuvasuhde. Myös Andersonin teoksille ominaista intertekstuaalisuutta voisi tutkia laajemmin, varsinkin genretutkimuksen tai adaptaatiotutkimuksen kautta.

Lähteet

- Bacon, Henry (2000). *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Baschiera, S. (2012). “Nostalgically Man Dwells on This Earth: Objects and Domestic Space in the Royal Tenenbaums and the Darjeeling Ltd.” *New Review of Film and Television Studies* 10 (1): 118–131.
<https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/17400309.2011.633030>
- Boschi, E., & McNelis, T. (2011). “‘Same old song’: on audio-visual style in the films of Wes Anderson.” *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 28–45. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/17400309.2012.631174>
- Brummet, Barry (2000). *Techniques of close reading*. Yhdysvallat. SAGE.
- Dahl, Roald, and Jaana Kapari-Jatta (2003). *Henry Sugarin ihmeellinen tarina ja kuusi muuta*. Helsinki: Art House, Print.
- De la Prida, Ruben (2021). “Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson.” *Quarterly Review of Film and Video*, 39:8, 1767-1786. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/10509208.2021.1967682>
- De la Prida, Ruben (2023). “Anderson, the Poet—On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema.” *Quarterly Review of Film and Video*, 1–19. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/10509208.2023.2166778>
- De la Prida, Ruben. (2023). “It’s not funny! – On Wes Anderson’s comedy and genre hybridizations.” *Comedy Studies*, 14(2), 191–207. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/2040610X.2023.2187747>
- Dorey, Tom. (2011). “Fantastic Mr Filmmaker: paratexts and the positioning of Wes Anderson as Roald Dahl’s cinematic heir.” *New Review of Film and Television Studies*, 10(1), 169–185. <https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/17400309.2011.632528>
- Gooch, J. (2007). “Making a Go of It: Paternity and Prohibition in the Films of Wes Anderson.” *Cinema Journal* 47(1), 26-48. <https://doi.org/10.1353/cj.2007.0050>.
- IMDb (2023) ”Henry Sugarin ihmeellinen tarina”.
[URL:https://www.imdb.com/title/tt16968450/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat](https://www.imdb.com/title/tt16968450/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat) (luettu 28.3.2024)
- Juntunen, Max (1997) *Elävän kuvan sanasto : elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Oy Edita Ab. Print.

- Korhonen, Saara (2013). "Mise en abyme -rakenteet Markus Nummen romaanissa Karkkipäivä". *Pro gradu-tutkielma*. Helsingin yliopisto.
- Lee, Sunhee (2016). "Wes Anderson's ambivalent film style: the relation between mise-en-scène and emotion." *New Review of Film and Television Studies*, 14(4), 409–439.
<https://doi-org.ezproxy.utu.fi/10.1080/17400309.2016.1172858>
- Orgeron, Devin (2007). "La Camera-Crayola: Authorship Comes of Age in the Cinema of Wes Anderson" *Cinema journal*, Vol.46 (2).
<https://browzine.com/libraries/348/journals/10790/issues/4795779?showArticleInContext=doi:10.1353%2Fcj.2007.0018>
- Seppälä, Anna (2018) "Mise en abyme –rakenteet ja fiktion sisäinen fiktio Riikka Pulkkinen romaanissa Totta." *Pro gradu-tutkielma*. Tampereen yliopisto.
- Sophie Gilbert (2023). "Only Wes Anderson Could Have Adapted Roald Dahl This Way." *The Atlantic*. (luettu 4.4.2024)
<https://www.theatlantic.com/culture/archive/2023/10/wes-anderson-roald-dahl-henry-sugar-netflix-review/675631/>
- Wilkins, Kim (2018). "Assembled Worlds: Intertextuality and Sincerity in the Films of Wes Anderson." *Texas studies in literature and language* 60.2 (2018): 151–173. Web.
<https://doi.org/10.7560/TSSL60203>

Liitteet

Liite 1. Kuva



Kerrostuneisuutta havainnollistava kuva: *Visuaalisesti ja temaattisesti kerrostunut näyttämöllepano Dahlin kertojahahmon ollessa Henryn kerroksen lavasteissa.* Kuva: Netflix

Liite 2. Synopsis

Elokuva alkaa Roald Dahlin (Ralph Fiennes) hahmon asettuessa kirjoittamaan elokuvan kertomaa tarinaa. Dahl aloittaa kertomalla kirjoitusprosessinsa aloittamisesta ja siirtyy sitten kertomaan Henry Sugarin tarinaa. Dahl esittelee ensin tarinansa päähenkilön Henryn ja sitten kävelee ulos omasta kirjoitusmökistään Henryn tarinan lavasteisiin luovuttamaan kertojan tehtävän Henrylle. Dahl jää vielä hetkeksi lavasteen ikkunaan, mutta tässä vaiheessa Henry alkaa itse kertomaan tapahtunutta puhutellen itseään kolmannessa persoonassa.

Henry vie kerronnallaan tarinan vierailemansa maalaiskartanon kirjastoon, josta näemme hänen löytävän sinisen vihon, jonka sisältö vie meidät kirjoittajan, tohtori Chatterjeen tarinaan. Chatterjee kertoo ensimmäisestä tapaamisestaan Imdad Khanin (Ben Kingsley) kanssa istuessaan kollegoidensa kanssa sairaalassa vuonna 1935. Chatterjee kuvailee tilannetta, jossa huoneeseen saapuu Imdad Khan, josta Chatterjee on kirjoittanut muistiinpanonsa Henryn löytämään vihkoon. Khan kertoo kykenevänsä näkemään ilman silmiään, ja lääkärit avustavat niiden peittämisessä tulevaa esitystä varten. Seurantakuvassa näkyy kuinka suuri, kaiken paitsi nenän peittävä side päässään Khan lähtee huoneesta, ja

lääkärit seuraavat häntä käytävällä tohtori Chatterjeen kääntyessä alituisen olkansa yli kertoakseen tapahtumista. Myöhemmin Khanin onnistuneen esityksen jälkeen Chatterjee pyytää saada kirjata ylös Khanin prosessin ja tämän suostuessa näemme väliotsikon: ”Kaikki mitä Imdad Khan kertoi sinä iltana (sanatarkasti)”, joka siirtää meidät ajassa taaksepäin vuonna 1873 syntyneen Khanin tarinaan. Samalla kertoja vaihtuu Chaterjeesta Khaniin.

Imdad Khanin kerronta alkaa 1890-luvulta, jolloin hän on etsinyt käsiinsä vanhan joogin, jolta pyytää neuvoja levitoimiseen. Elokuvasa käydään hetkellisesti kerronnan viidennellä tasolla, joka rakentuu joogin kertoessa ohjeita harjoitteluun. Ohjeiden lopussa joogi viittaa itseensä kolmannessa persoonassa ”Näin lausui viisas vanha joogi” luoden viidennen kertojatason.

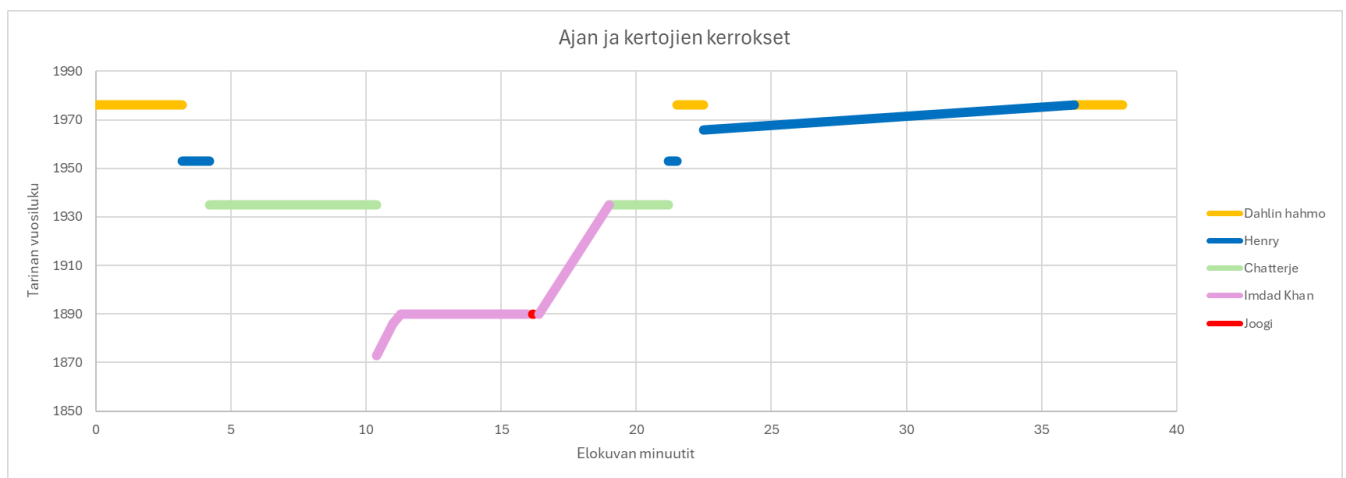
Joogin lyhyt kertojaosuus vaihtuu Khanin kerrontaan harjoittelustaan. Vuonna 1907 Khanilla on keskittymisen taito hallussaan ja kahdeksan vuoden kuluttua, vuonna 1915 hän pystyy näkemään ilman silmiään. Tässä vaiheessa Khanin kerrontaa tohtori Chatterjee astuu kuvaan ovensuuhun ja he puhuttelevat toisiaan, joka palauttaa kertojan roolin takaisin Chatterjeelle. Hän kertoo dialogista, jota kävi Khanin kanssa ja sen jälkeen siirtyy kertomaan omia mietteitään. Samalla aika vaihtuu Khanin tarinan vuodesta 1915 Chatterjeen kerronnan vuoteen 1935, jossa Chatterjee kertoo kuulleensa Imdad Khanin kuolleen. Henryn löytämän vihon muistiinpanot päättyvät ja palaamme hetkeen, jolloin Henry löysi vihon. Todistamme Henryn oivalluksen siitä, kuinka vihon sisältö voi muuttaa hänen elämänsä ja sitten päädyimme takaisin Roald Dahlin kerrontaan kirjailijamökissään.

Dahl kertoo Henryn aikomuksista tämän juuri lukeman taidon kanssa; korttien lukemisesta. Kertojaksi vaihtuu Henry, kun hän kuvailee ilman silmiä näkemisen harjoitteluaan. Ajallisesti loikitaan ensin kuukauden, puolen vuoden ja sitten vuoden eteenpäin, päätyen vuoteen 1959, jolloin Henry on saavuttanut taidon nähdä ilman silmiään. Hänen on kuitenkin kyettävä näkemään pelikortti viidessä sekunnissa, jonka vuoksi harjoitteluun kuluu aikaa lopulta yhteensä 3 vuotta ja 3 kuukautta.

Hallittuaan taidon Henry alkaa kiertämään kasinoita ja voittaa taitonsa avulla valtavia summia rahaa. Hän esittelee fiktiiviselle tarinalle sopivan loppuratkaisun, jossa kuolisi veritulppaan, mutta korostaa kyseessä olevan tositarina, jonka vuoksi näin ei käy. Henry painottaa sitä, että tässä tarinassa ainoa taru on Henry Sugarin nimi, kaikki muu on totta. Poistuttuaan kasinolta Henry kertoo voittamisen jättäneen onton tunteen ja kotiin päästyään päättyy heittämään voittosumman alas parvekkeelta. Tämä johtaa siihen, että oven taakse ilmaantuu poliisi, joka nuhtelullaan saa Henryn suuntaamaan rahansa hyväntekeväisyyteen.

Henryn saatua rahoilleen tarkoituksen hän alkaa käymään läpi suunnitelmaansa rahavirtojen käsittelystä ja maailman kasinoilla identiteettinsä suojaamisesta. Kerrottuaan kuinka haali ja lahjoitti 644 miljoonaa puntaa juonellaan, Henry mainitsee kuolleensa 63-vuotiaana, samalla kun kuvassa näkyy aikaisempien kertojien kerronnan tasoilla levitoiva Henry. Kerronnassa palataan Dahlin kerrokseen, jossa Dahl, John Winston ja Henryn maskeeraaja Max Engelman ovat Dahlin kirjailijamökin edessä. Elokuva loppuu siihen, kun Dahl kertoo, kuinka kuuli tarinasta, sekä sen, että Henryn oikeaa identiteettiä ei tule paljastaa, joten hän on kutsunut tätä Henry Sugariksi.

Liite 3. Kuvio



Kuvio ajan ja kerronnan kerroksista.

Liite 4. Kuva 2 ja 3



Kuva 2. Henry valaistuna valokeilalla. Kuva: Netflix.



Kuva 3. Henryn silmät suorakulmaisella valolla valaistuna. Kuva: Netflix.

Liite 5. Kuva 4 ja 5



Kuva 4. Dahlin hahmo valokeilassa kirjailijamökkinsä edustalla. Kuva: Netflix.



Kuva 5. Kohtauksen hahmot etäisyysperspektiivin luomassa teatterillisessä lavastuksessa.

Kuva: Netflix.